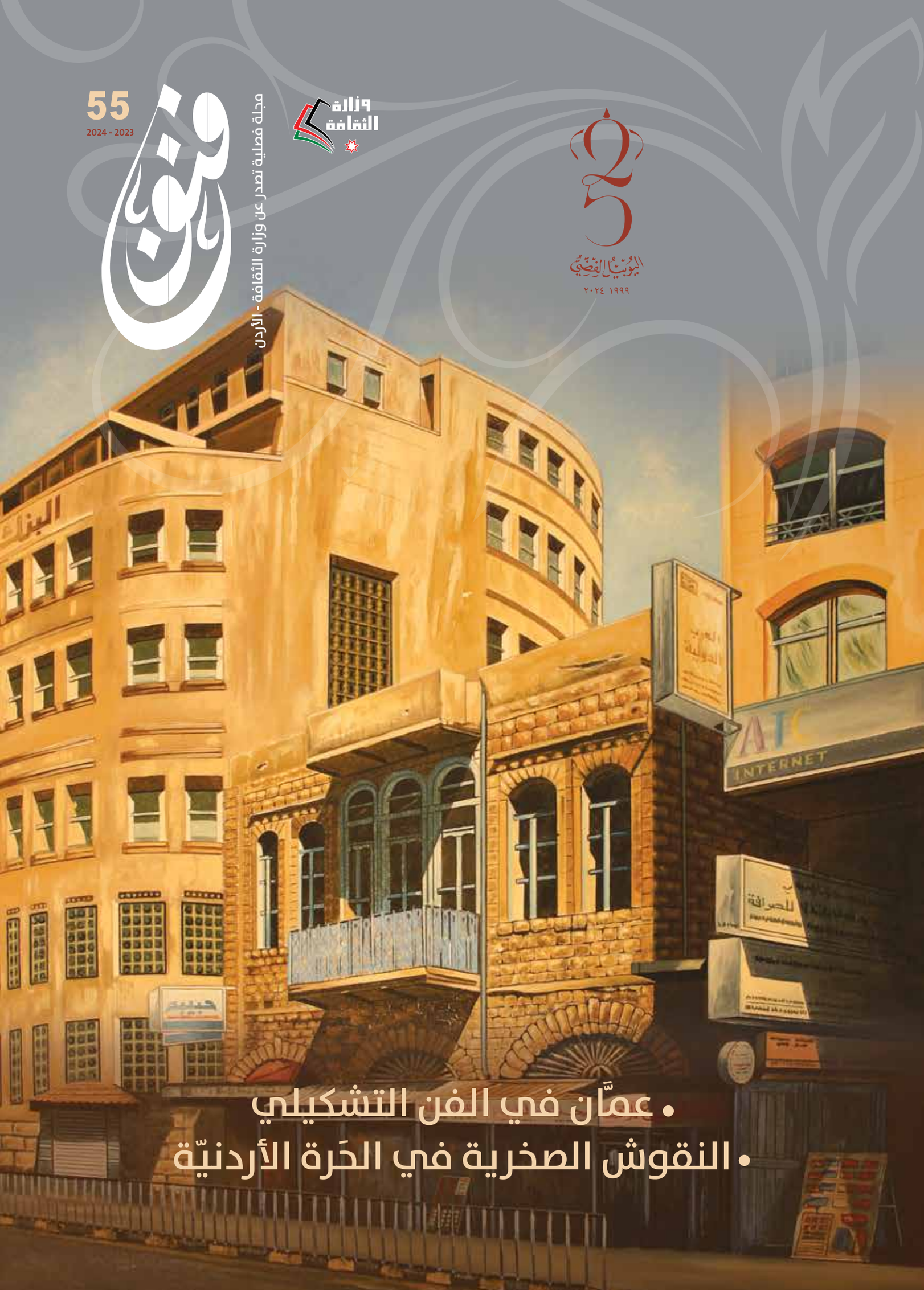
55
2024 - 2023

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

اليوبيل الفضي
١٩٩٩ ٢٠٢٤



- عمّان في الفن التشكيلي
- النقوش الصخرية في الحَرة الأردنيّة

لوحة الفنانة نعمت الناصر/ الأردن

من الزي الغزّي

فنون

55

2024 - 2023

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

اليوبيل الفضي ١٩٩٩ ٢٠٢٤

وزارة ثقافة

رئيس التحرير
حسين نشوان

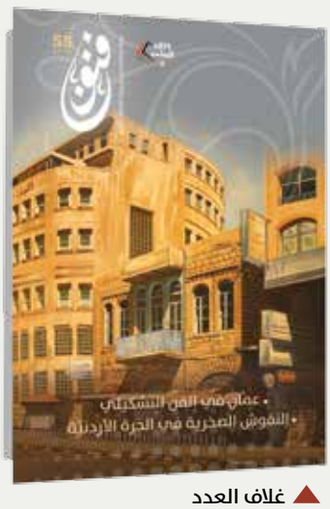
مدير التحرير
حسين دغيمات

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

سكرتيرة التحرير
سناء العبداللات

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 تُعبرِّ عن آراء كُتّابها
ولا تُعبرّ بالضرورة عن رأي المجلة

المراسلات : jo.gov.culture@m.fun

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

المحتـويـات

- الثقافة.. توسيع مكتسبات التنمية الشاملة والمستدامة ..... مصطفى الرواشدة 6
- عمّان في الفن التشكيلي.. حنين إلى «الزمن الجميل» وملامحه المعمارية ..... نضال برقان 9
- النقوش الصخرية في الحَرَّة الأردنية.. السردية البصرية ..... د. سلطان المعاني 15
- القبة في العمارة الإسلامية.. سمو الشكل ورفعة البناء ..... د. صفاء الشريف 23
- يعقوب العتوم.. الخزف يرتبط بتاريخنا العريق ..... سناء العبداللات 29
- أثرٌ على أثر.. نسيج المرئي وتحولاته ..... غسان مفاضلة 35
- العمارة والفنون... الروح إذ تلقي بظلالها على المكان ..... محمد الدغليس 39
- نمر بن عدوان والمستشرقون.. من النص إلى الصورة البصرية ..... د. زياد الزعبي 44
- الذكاء الاصطناعي وسينما المستقبل.. أثر الخوارزميات في صناعة الأفلام ..... محمد سناجلة 48
- اللغة السينمائية.. خطاب الصورة والصوت والصمت ..... ناجح حسن 55
- المرأة العربية في السينما.. تغييب الدور الإنساني ..... غازي الذيبة 61
- أثر السيناريو في بناء الفيلم السينمائي الجيد ..... د. أحمد العقيل 67

contents

- ترويض الصورة السينمائية ..... فيصل الزعبي 71
- بانوراما صورة المرأة في المسرح العربي والأردني ..... د. مجد القصص 75
- المسرحية الشطارية في الأدب العربي ..... د. يحيى سليم البشتاوي 81
- مسرح المواقف عند جان بول سارتر.. تجارب بصرية وجودية ..... هبة العلاونة 87
- المسرح العراقي والقضية الفلسطينية ..... د. سعد عزيز عبد الصاحب 93
- المسرح الشعري ..... عبد السلام فاروق 96
- تصوير السلويت.. إطلاق خيال المتلقي لتأمل التكوين البصري ..... أشرف محمد حسن 99
- الأزياءُ التراثيةُ الغزّيّة.. طقوس الخصب والحياة ..... محمد جميل خضر 105
- الزي التركي الشعبي.. تنوع بصري يعكس رموز الثقافة العريقة ..... أسيل عزيزية 111
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 116
- نَصْ / النَصْ - لوحات وقصائد ..... د. حكمت النوايسة 120

أوَّل القول:

الثقافة.. توسيع مكتسبات التنمية الشاملة والمستدامة

مصطفى الرواشدة
وزيـــر الثقـــافة

يسعدني أن أطل من خلال هذه النافذة لمجلة «فنون»، لأعبر عن ثقتي بالشعراء والكتاب والنقاد، والفنانين والحرفيين الأردنيين، وجميع المبدعين في كل الحقول، على اختلاف وسائل التعبير: الكتابي والحرفي.

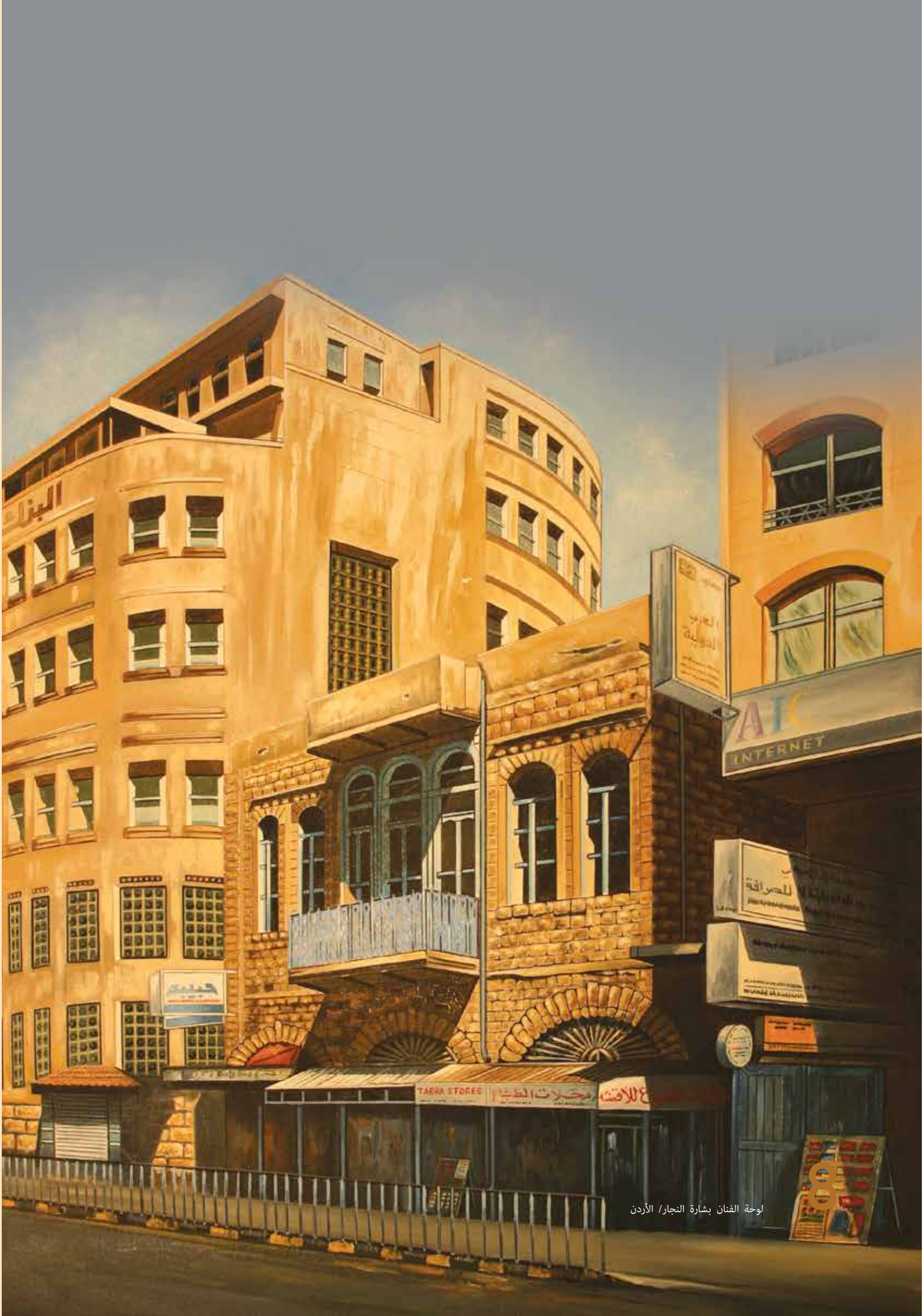
وهي ثقة نابعة من معرفتي بحجم العطاء الثقافي الذي تحقق خلال 25 عاما الأخيرة من عمر المملكة الأردنية الهاشمية، والذي لا يؤخذ بمعزل عما حققه الرواد الأوائل منذ تأسيس الدولة الأردنية الحديثة، بانطلاقته المبكرة من مجلس الملك عبد الله الأول، لتبرز أهمية الثقافة الوطنية، ودورها الريادي بوجهها العروبي، وملمحها النهضوي، وروحها الإنسانية في موازنتها بين أصالة التراث، والانفتاح على الحداثة، وبما يليق بإرث الوطن وسيرته ومسيرته، ونحن نحتفل باليوبيل الفضي لتسلم جلالة الملك عبدالله الثاني ابن الحسين المعظم سلطاته الدستورية.

ومن هنا، يمكن النظر للثقافة بشقيها: الأدبي والفني، بوصفها وسيلة الوعي والانتماء، ورافعة عجلة الإنتاج والاستثمار، وحاضنة الإبداع والإصلاح، وقد تجلت بمفهومها العام في المنطوق السامي لجلالة الملك عبد الله الثاني ابن الحسين، بدعوته للانفتاح على لغة العصر بالتحول إلى الرقمنة، وتوسيع مجال اقتصادات الثقافة، لتكون جزءا من روافع الإنتاج، ولتسهم في توسيع مكتسبات التنمية الشاملة والمستدامة في المحافظات، وتعمل على تمكين الشباب والمرأة من خلال المشاريع الإنتاجية، لتكون حصيلتنا في النهاية، الثقافة الجادة الحصيفة الرشيدة، في مواجهة الثقافة المفتعلة الجانحة إلى العنف والتطرف.

إن مفهوم الثقافة في القرن الواحد والعشرين، لا يقتصر على المنتج الإبداعي في الأجناس الأدبية: الرواية والشعر والقصة والنقد، أو الفنون البصرية، على أهمية ذلك، وإنما يتسع ليطال العقل الحواري الفكري، الذي يسهم في الارتقاء بالوعي، ويعلي من شأن منظومة القيم في أبعادها السلوكية والأخلاقية والإنتاجية، استنادا إلى هويتنا العربية، وسرديتنا الوطنية، التي أرسى دعائمها السلف بتضحياتهم الجليلة، وهي موروث ثري يستحق الكتابة والتدوين والروي.

كما إن تراثنا الغني بتنوعه وتعدده، وعمقه التاريخي والحضاري على امتداد خريطة الوطن، يمثل عنوانا مهما لنسيجنا الوطني، ومادة خصبة لإصدارنا الإبداعي، وموئلا زاخرا لإنتاجنا الحرفي في جانبي التراث: المادي وغير المادي، بالإفادة من الميزة النسبية لكل رقعة من رقاع الوطن تبعا لخصوصيتها التراثية في: النسيج والتطريز، والغناء والموسيقى، والأدوات والآنية، والمشغولات الشعبية التي ترفد السوق بالمنتجات الفريدة، وتوفر للشباب فرص العمل الإنتاجي الإبداعي، وفي الوقت ذاته، فإن تراثنا العربي، يشير إلى الكثير من أشكال المهرجانات التي تتسع لكل أنواع الفنون، ومنها: الشعر والنقد، والصناعات الثقافية والحرفية، وتجتمع فيها الموسيقى والغناء لتشكل جميعها فضاء للعائلة الأردنية، ومحطا لزوار الأردن تعزيزا للسياحة الثقافية.

إن الثقافة كما يقال: هي ما يبقى في الذاكرة بعد نسيان كل شيء، وهي مدونة قيمنا وحضارتنا وأمجادنا، وتاريخ صمودنا أمام التحديات التي واجهتنا، وتواجهنا، وهي التي تصنع وجدان الأجيال للانطلاق بعزم صوب المستقبل وصنعه.



لوحة الفنان بشارة النجار/ الأردن

عمَّان في الفن التشكيلي..
حنين إلى «الزمن الجميل» وملامحه المعمارية

نضال برقان *

لطالما ارتسمت لمدينة عمَّان في الوجدان الجمالي الجمعي لدى الأردنيين، صورة ذات طابع حميم، ساحر وأخاذ، وهي صورة مرتبطة بالحنين إلى الربع الثالث من القرن الماضي، وما أنجزته المملكة الأردنية وقتئذ، على الصعد: السياسية والاجتماعية والثقافية.

في ذلك الزمن، تمتعت المدينة بهوية معمارية خاصة، على غرار ما نجد في أحياء عمَّان القديمة، الغربية منها والشرقية، من مثل: جبل اللويبدة، وجبل عمان، وجبل الجوفة، حيث يبرز الحجر كمكون رئيس للبيوت، كما تحضر الساحات الداخلية، وأشكال الأبواب والشبابيك المعقودة، والأدراج التي كانت تشق جبال المدينة في تشكيلات بصرية أخاذة، بينما الأشجار والورود تزجي التحايا العطرات للمارة هنا وهناك.

وبينما أخذت المدينة بالنمو، والتمدد، والتغير، بعيدا عن هويتها العمرانية، تماشيا مع التحولات التي طالها سياسيا واقتصاديا وثقافيا، فقد ظلت صورتها وهي في خمسينات القرن الماضي وستيناته، رمزا مهما لحقبة مهمة في وجدان الأردنيين، الذين رأوها «صبية أرخت جدائلها فوق الكتفين»، وقد ظلت تلك الصورة حاضرة بشكل لافت للنظر في المدونة التشكيلية الأردنية الحديثة، حيث اجتهد كثير من الفنانين التشكيليين بالإمساك بروح تلك الصورة، عبر تجارب بصرية تشكيلية متنوعة المذاهب والاتجاهات.

من أبرز تلك المعالم المعمارية العريقة، ذات التصاميم الأنيقة، والتي حلق في فضائها العديد من التشكيليين: مبنى دارة الفنون في جبل اللويبدة، الذي بني سنة 1920، وبيت الشعر الأردني في جبل الجوفة، الذي بني سنة 1935، وبيت الفن الأردني في شارع الأمير محمد، الذي بني سنة 1937.

* شاعر وإعلامي أردني

سلام كنعان... عبق المدينة القديمة

من تلك التجارب البصرية ما اجترحته ريشة الفنان سلام كنعان، الذي حمل أحد معارضه عنوان (عمان العاصمة)، وآخر حمل عنوان (عبق المدينة القديمة)، ما يؤشر إلى تعلقه بالمدينة وهويتها المعمارية، وقد أبرز من خلالهما جمالية عمَّان القديمة ببيوتها وشرفاتها وتفاصيلها الدقيقة.

تبرز عمارة مدينة عمَّان في مجمل أعمال الفنان التشكيلية، وتظهر روح تلك العمارة، ذات الأصول الشامية، فدائما تحضر المباني الحجرية ذات الشرفات والأقواس والنوافذ الطويلة، وذات التكوينات البصرية غير التقليدية، وهي ذاتها المنشرة في أرجاء المدينة القديمة.

وتجسد تجربة الفنان كنعان، الذي يرسم بالألوان المائية عادة، تلك السلاسة التعبيرية الشفيفة، التي تقول دائما ما تركه المكان في نفسه، ورغبة الفنان في التماهي مع روح ذلك المكان، والاحتفاظ بصورته البهية في وجدانه.

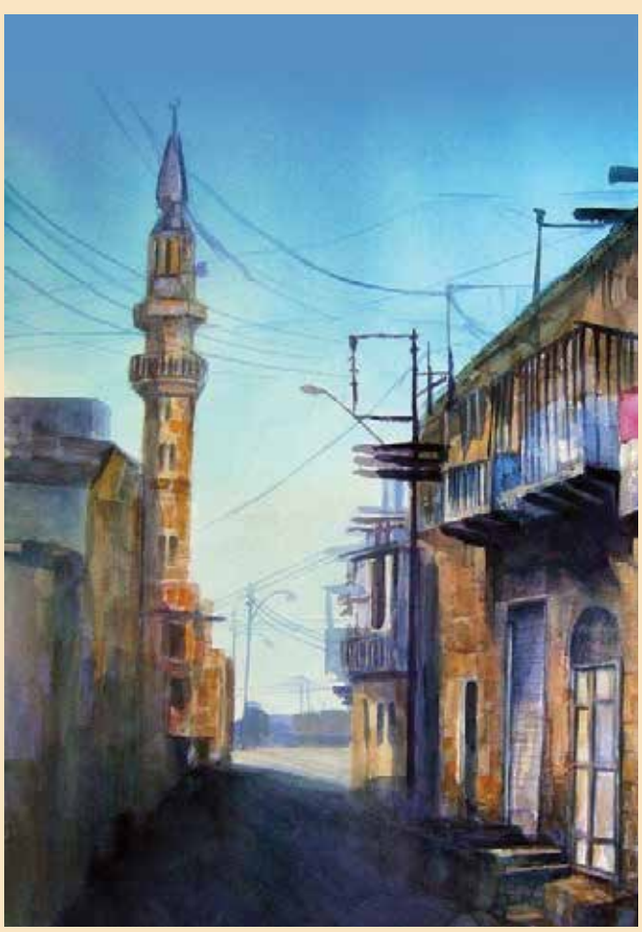
لوحة الفنان سلاّم كنعان/ الأردن

أحمد صبيح.. ملامح معمارية جديدة

تجربة بصرية أخرى توقفت عند مدينة عمَّان في محاولة للإمساك، عبر اللوحة، بهويتها المعمارية وجمالياتها، وهي تجربة الفنان التشكيلي أحمد صبيح، الذي تحرك عبر فضاءين، أحدهما متعلق بعمَّان الخمسينات والستينات، وآخر بمرحلة النكسة الفلسطينية في العام 1967، وما تبعها من نشوء المخيمات كتجمعات سكانية جديدة في فضاء مدينة عمان، وهنا حاول تقديم صورة يتداخل فيها الحنين والحلم، فرصد المخيم وتفاصيله من خلال رصد الحياة اليومية للأطفال واهتماماتهم، والشيوخ وحكاياتهم، والنساء وانشغالاتهن.

وخلال تقديمه لصور المخيم وتحولاته، قدم الفنان صبيح قراءة بصرية جمالية في تحولات الهوية، ومدى تأثيره بالمكان، وقد حضر المخيم في لوحات الفنان بوصفه محاولة لاستعادة المكان الغائب، ورموزه التي تتجسد في استذكار الأجيال للفردوس المفقود، من خلال تمعن سنوات الشقاء التي تجسدت بجماليات العذاب والحزن والانتظار.

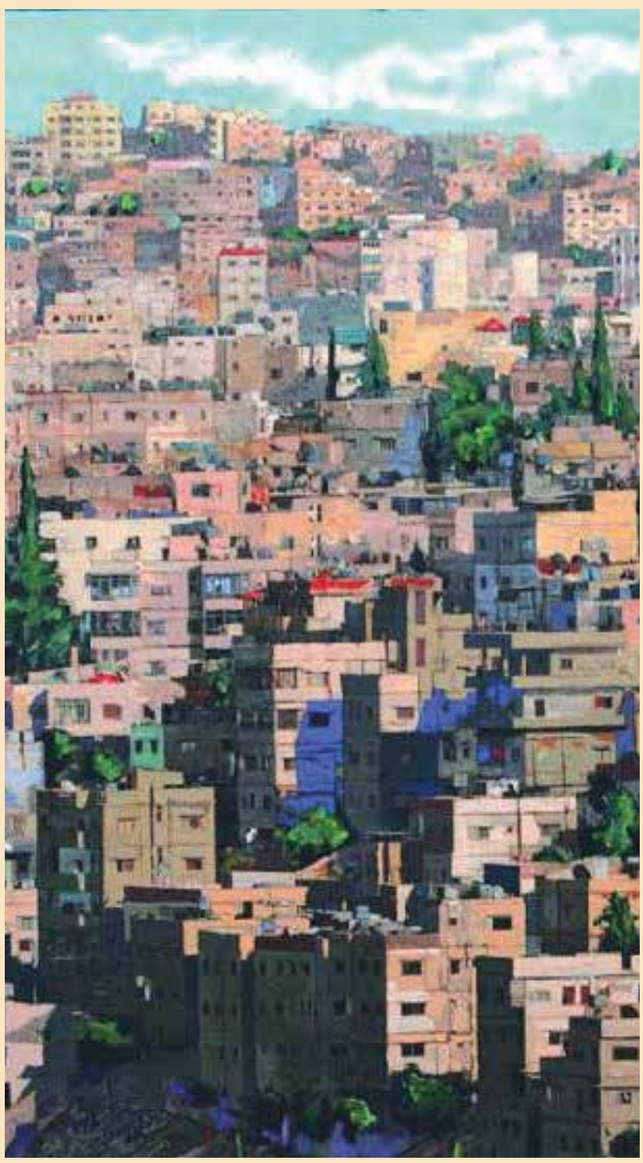
ومن الملامح المعمارية التي قدمها الفنان صبيح عبر لوحاته، زقاق المخيم الضيقة، وشوارعه المتعرجة، ونمط البناء الذي في الغالب لا يكون مكتملا، ليشكل عدم الاكتمال معادلا موضوعيا للحلم الذي لا يكتمل إلا بالعودة إلى الوطن المسلوب: فلسطين.



لوحة الفنان أحمد صبيح/ الأردن

وبالعودة إلى عمَّان الخمسينات والستينات في لوحات الفنان صبيح، فتحضر النباتات، دلالة على الديمومة والنماء والحياة، ثم اللون الذهبي أو البني الفاتح، ليعطي عين الرائي روح القدم والعراقة، وإضاءة دواخل النفوس بالفرح والحنين والأصالة، والذكريات لماض عريق.

كما تحضر في لوحات الفنان بعض العناصر المعمارية الشرقية مثل: الأقواس والنوافذ، ومداخل البيوت والأبواب، وحجارة القرميد الحمراء الصغيرة التي تزين الواجهات العلوية، كما تحضر الأعمدة الأسطوانية الحجرية الكبيرة، الشبيهة بالأعمدة الرومانية في كل من المدرج الروماني ومعبد هرقل على قمة جبل القلعة... ثم تزيين بعض البيوت بالحجارة الصلبة الحمراء، أو الوردية.



فوتوغراف للفنان هاني الحوراني/ الأردن

هاني الحوراني.. عبقرية الناس والمكان

في حين يقدم الفنان هاني الحوراني رؤية مغايرة لمدينة عمَّان، مستفيدا من تجربة ممتدة زمنيا ومعرفيا، فهو واحد من جيل التأسيس في الحركة التشكيلية الأردنية، حيث بدأ الرسم في وقت مبكر منذ الستينات، وتتلمذ على يدي فنانين كبار من الجيل الأول مثل: مهنا الدرة، وصالح أبو شندي، وتوفيق السيد.

وعلى الرغم من حضور المدينة في جل معارض الفنان، غير أنها تحضر في معرضيه: (وجوه مدينتي 1)، و(وجوه مدينتي 2) بشكل مميز، وقد تناولا موضوعا رئيسا، هو مدينة عمَّان بأسلوب يجمع بين التصوير الفوتوغرافي والرسم.

ويمزج الفنان الحوارني بين التصوير الفوتوغرافي وألوان الأكريليك والزيت، ومواد مختلطة وخشب، وهي التقنية التي عرف بها الفنان، ومارسها في عدد كبير من أعماله الفنية، وبخاصة تلك التي تستلهم معالم المدن المعمارية والحضارية، والملتقطة لمساكن تنتشر فوق جبال عمَّان، وتتراكب فوق بعضها كما لو أنها قطع من أحجية معمارية مدهشة.

وفي محاولة لقراءة أثر الزمن على المكان، نلمح في لوحات الفنان الجدران المتشققة، وطبقات الطلاء المتآكلة، وتساقط الطوب الأحمر الذي يزين سطوح العمائر، والشبابيك القديمة ذات الأقواس المميزة التي تغطيها الأسيجة، ويعلو بعضها الصدأ.

وتتجلى جماليات مدينة عمَّان في تجربة الفنان الحوراني البصرية، عبر ذلك المزيج الآتي من هبة الطبيعة وفعل الإنسان، فالمدينة ليست نتاج التخطيط الحضري المسبق، ولا عبقرية مهندسي العمارة، وإنما هي أساسا -بحسب ما يرى الفنان نفسه- نتاج مزيج من عبقرية الناس العاديين وهم يصعدون المزيد من التلال المحيطة بوادي عمان، سعيا وراء مسكن ملائم ودائم لهم ولأسرهم ولذرياتهم من بعدهم، وبين عبقرية المكان، أو جمالياته الطبيعية والطوبوغرافية، التي أعطت عمَّان طابعها الخاص كمدينة «التلال السبعة».

وفي تجربة الفنان، يبرز المزج بين الملمح الحضري للمدينة، وبين طبيعتها الجغرافية في تسعينات القرن الماضي، حيث أسواق المدينة التاريخية، ومنازلها ومدارسها ومساجدها وكنائسها، التي تتعانق في فضاء اللوحة وتتآخى، والبيوت المرصوفة على سفوح الجبال.

عصام طنطاوي..

أبجدية بصرية تقرأ المكان وعمارته

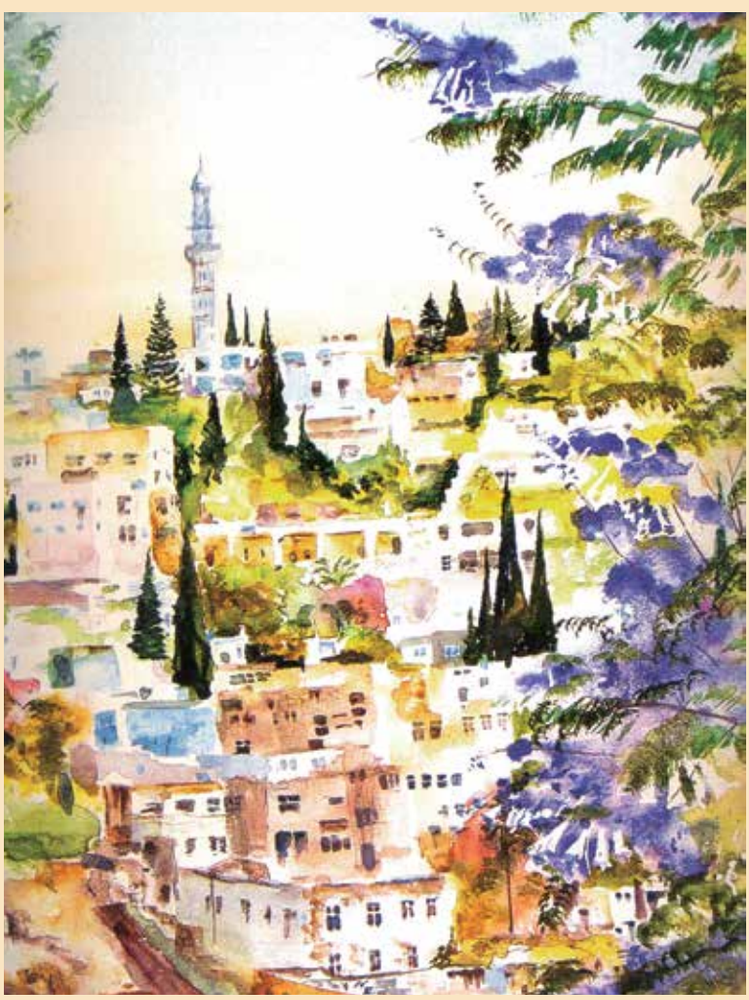
وعلى الرغم من مولده في مدينة القدس، ونشأته في الزرقاء، وتجواله في العديد من مدن العالم، غير أن عمَّان حظيت بمكانة أثيرة في وجدان الفنان التشكيلي عصام طنطاوي، وقد ظلت عمَّان، أو ملامح رئيسة منها، الحاضر الأبرز في جل لوحات الفنان طنطاوي، كيف لا؟ وهو الذي يسر لنا: «عندما أبدأ في الرسم لا أفكر بشيء، ولكن عمَّان تدخل إلى اللوحة تلقائيا».

وقد أنجز الفنان طنطاوي الكثير من اللوحات الفنية عن عمَّان بأساليب مختلفة، عكست جوانب متعددة من معمار المدينة، والكثير من التفاصيل التي تنطوي على بعد حميمي متعلق بالحنين إلى «الزمن الجميل»، وقيمه النبيلة.

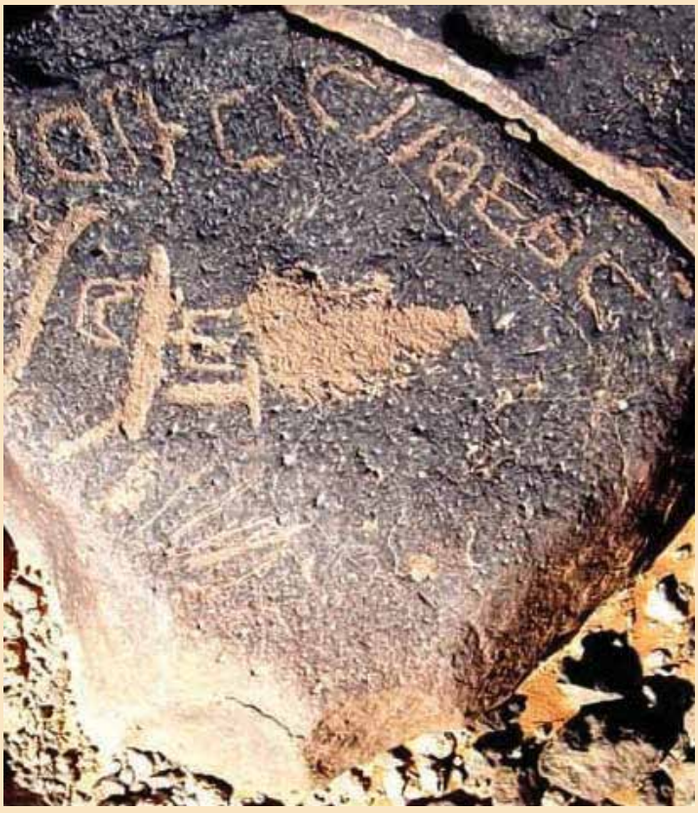
وتبرز في لوحات الفنان طنطاوي تأليفات لونية، وأشكال هندسية مجردة، تقوم على فكرة المتواليات الزخرفية المتشابكة والمتداخلة بأشكال منتظمة، وأخرى غير منتظمة، إلا أنها تتصل بنسيج اللون، ووحدة الموضوع الذي يشكل إيقاعا هارمونيا يقوم على أثر المكان، لتبدو الألوان والأشكال أبجدية بصرية تقرأ المكان وعمارته، قبل أن تعيد إنتاجه بحسب خبرة الفنان، الذي يضفي على اللون أو الشكل أو الخط بعدا معرفيا خاصا، ذات طابع حُلُمي، بخاصة فيما يتعلق بجبل اللويبدة.

لوحة الفنان عصام طنطاوي/ الأردن

لوحة الفنان محمد تركي/ الأردن



لوحة الفنان بيتر لورنس/ المملكة المتحدة



النقوش الصخرية في الحَرَّة الأردنية.. السردية البصرية

د. سلطان المعاني*

يمثل الفن الصخري أحد أقدم أشكال التعبير البشري، إذ يعكس حياة الشعوب القديمة وثقافتها، وتنتشر هذه الرسومات الصخرية في المناطق الصحراوية مثل شمال شرق الأردن والبادية، لتشكل جزءا من التراث الإنساني، الذي يجمع بين الرموز والأنماط الفنية التي تحمل معاني: اجتماعية، ودينية، واقتصادية، إذ يظهر الفن الصخري في هذه المناطق ارتباطا وثيقا بين الإنسان والبيئة، حيث يعكس التطور الفكري والروحي للمجتمعات القديمة، التي عاشت في ظروف بيئية قاسية.

وتتميز الرسومات الصخرية بأساليب فنية بسيطة، لكنها مليئة بالرمزية والتعبير، ويعتمد أحد أبرز هذه الأساليب، وهو أسلوب الحز الغائر، على الحفر العميق في الصخور، مما يساعد على بقاء الرسومات لفترات طويلة رغم تعرضها للعوامل الجوية، بالإضافة إلى ذلك، تتنوع الرسومات بين أسلوب النقش التخطيطي والأسلوب المختزل، بحيث يتم تصوير الأشخاص والحيوانات بطريقة بسيطة ومختصرة، مثل رسم الفرسان والجمال، وهذا ما يعكس الحاجة إلى التبسيط والفعالية في توصيل الرسائل عبر الزمن.

تنوعت أشكال الفن الصخري لتشمل رسوما لحيوانات مثل الإبل والخيول، والتي ارتبطت بمشاهد الصيد والرعي، وهي من المشاهد التي تكرر تصويرها في النقوش، بالإضافة إلى ذلك، نجد رسومات للبشر، خصوصا الفرسان الذين يظهرون في مشاهد الاشتباكات أو الصيد، مما يعكس الدور المحوري للصراع والحياة الحربية في تلك الحقبة، كما نجد إلى جانب تلك الرسومات رموزا هندسية تستخدم لتزيين النقوش، مثل الخطوط المستقيمة والدائرية، التي تظهر تفاعلا بين الإنسان والفن الهندسي البدائي.

* ناقد وأكاديمي أردني

رسومات تدون الحياة اليومية

تتناول موضوعات الرسومات الصخرية جوانب متنوعة من الحياة اليومية، فنرى تصويرا للرعي، والتنقل، والبحث عن الماء، وهي كلها نشاطات أساسية في حياة المجتمعات القديمة، فضلا عن ذلك، تصور النقوش مشاهد للصراعات والغزوات بين القبائل، أو مع الأعداء الخارجيين مثل: الأنباط والرومان، مما يعكس أهمية الحروب في تشكيل الهويات القبلية لحماية الموارد، كذلك، لعبت الأدعية والصلوات دورا بارزا في تلك النقوش، حيث يطلب الأفراد من الآلهة الحماية، والنجاة من الكوارث والأعداء.

ولم تقتصر غاية الفن الصخري على تسجيل الأحداث اليومية فقط، بل سعت أيضا إلى تخليد الذكرى وبناء الهوية، لذا، احتوت النقوش غالبا على أسماء الأفراد وأنسابهم، مما يعكس أهمية الانتماء القبلي، وتوثيق الأجيال اللاحقة، كما عكست النقوش رغبة القبائل في حماية إرثها الثقافي، إذ ظهرت أدعية تطلب من الآلهة حماية النقوش من التخريب، مما يدل على أهمية هذه الرسومات في توثيق التاريخ، والحفاظ على الهوية القبلية.

تأتي تقنيات الفن الصخري متنوعة، وتعكس أساليب مختلفة في التعبير، ويعتمد أسلوب الحز الغائر على حفر النقوش والرسوم بعمق على سطح الحجر، مما يضمن بقاءها لفترات طويلة، كما تم تنفيذ بعض الرسوم باستخدام النقش التخطيطي، حيث تصور الأشكال بشكل مختزل، مع الحفاظ على السمات الأساسية، ويستخدم الأسلوب التخطيطي المختزل في تصوير الأشخاص والحيوانات بطريقة بسيطة، مثل تصوير الفرسان وهم يمتطون الخيل، أو مشاهد الصيد، مما يعكس اهتمام الفنانين بالتبسيط والفعالية في توصيل الأفكار.

صور المعارك والصراعات

تشمل أشكال الفن الصخري رسوما حيوانية، تتضمن الجمال والخيول والمها، والتي ترتبط غالبا بمشاهد الصيد أو الرعي، كما تظهر رسوم للبكرات (الإبل الصغيرة) والنعاج، بالإضافة إلى الرسوم البشرية التي تجسد صور الفرسان الذين يمتطون الخيول، ويحملون الأسلحة مثل الرماح، وتبرز في هذه الرسوم مشاهد للاشتباكات أو الصيد، إلى جانب الرموز الهندسية التي تظهر من خلال الخطوط المستقيمة والدائرية التي تزين بعض النقوش، بالإضافة إلى وجود خطوط متكررة تحيط بالنصوص.

تركز النقوش على تصوير الحياة اليومية، إذ تعكس النشاطات مثل: الرعي والتنقل والبحث عن الماء، وتشير بعض النقوش إلى مواقع المياه مثل: الآبار والبرك.

سجل الحياة رمزيا

يعكس الفن الصخري في هذه المنطقة، سجلا مرئيا ونصيا للحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية للقبائل التي عاشت فيها، كما يبرز أهمية الحياة الرعوية والتنقل، إلى جانب التأثيرات الروحية والطقوس الدينية التي تعكس معتقدات تلك القبائل، وتتجلى في هذه النقوش مجموعة من الأهداف الفنية والرمزية التي تعكس ثقافة القبائل البدوية، التي استوطنت المناطق الشمالية الشرقية.

ومن أبرز سمات هذه النقوش الاستخدام الواضح لأسلوب الحز الغائر، الذي يظهر دقة وحرفية في النحت على الصخور، ويعكس هذا الأسلوب رغبة في الحفاظ على الأعمال لفترات طويلة، حيث تبدو الأعمال المنحوتة بشكل واضح، وتظل مرئية رغم مرور الزمن والعوامل الطبيعية، مما يدل على سعي الفنانين للحفاظ على تراثهم وتخليد ذكراهم عبر العصور.

تقدم النقوش لمحة عن الحياة اليومية لهذه القبائل، فتظهر الحيوانات، وخاصة الإبل والخيل في مشاهد متعددة، مما يعكس مكانتها المحورية في الحياة الاقتصادية والاجتماعية للقبائل، كما تصور مشاهد أخرى الصراعات والاشتباكات، مما يعطي إشارات واضحة إلى النزاعات التي كانت تنشب بين القبائل، أو مع القوى الخارجية.

بالإضافة إلى ذلك، تتكرر الأدعية والصلوات في هذه النقوش، حيث يظهر فيها طلب الحماية والنصر والتوسل للآلهة، مما يعكس الأبعاد الروحية والدينية للحياة في ذلك الوقت، وتحمل النقوش التي تحتوي على دعاء بالحماية من العبث أو التخريب دلالة على أهمية الفن الصخري، كوسيلة لتخليد الذات والحفاظ على التراث.

ولا تكتفي النصوص المنقوشة بسرد الأحداث اليومية فحسب، بل تحوي في أعماقها مشاعر إنسانية عميقة مثل: الحزن، والاشتياق، والاحتفاء بالنصر، كما تتداخل هذه العواطف مع عناصر الطبيعة المحيطة، والرموز الدينية، مما يجعل الفن الصخري تجسيدا كاملا للحياة الروحية والمادية في آن واحد.

وتعبر النقوش عن حاجة الإنسان القديمة إلى التواصل مع الآلهة والطبيعة، في إطار يظهر قوة الارتباط بين الحياة الدينية والاجتماعية، وبين الإنسان وبيئته، وعلاوة على ذلك، يعكس الفن الصخري من خلال تلك النقوش بعدا إبداعيا ومعرفيا يتجاوز كونه مجرد تسجيل للأحداث، ليصبح شاهدا على تطور الوعي الإنساني وأدواته التعبيرية.

نقوش من منظور اجتماعي وأنثروبولوجي

تقدم الرسومات الصخرية مادة غنية لتحليلها من منظور اجتماعي وأنثروبولوجي، إذ تعكس نمط حياة المجتمعات البدوية القديمة، كما توفر هذه النقوش والرسومات نافذة على القيم الاجتماعية والدينية والاقتصادية التي سادت في تلك الحقب، من خلال هذه الرسومات، يمكن استكشاف كيفية ارتباط تلك المجتمعات ببيئتها الطبيعية والاجتماعية، وأيضا فهم علاقتها بالآلهة والمجتمعات الأخرى.

وتظهر الرسومات حياة اجتماعية قائمة على النظام القبلي، حيث يشير التكرار المستمر لذكر الأنساب إلى أهمية الانتماء القبلي، والهوية المشتركة بين أفراد المجتمع، كذلك، تؤكد هذه الرسومات على الترابط الاجتماعي من خلال مشاهد الصيد والرعي التي تظهر العمل الجماعي، وأهمية التعاون بين أفراد القبيلة في مواجهة التحديات البيئية والحياتية، بالإضافة إلى ذلك، تعكس الصراعات والاشتباكات بين القبائل، أو مع قوى خارجية مثل الأنباط والرومان الجانب الحربي، والحفاظ على الاستقلال، والدفاع عن الموارد مثل الماء والمرعى.

وتلعب الحيوانات، وخصوصا الجمال، دورا مركزيا في الرسومات، مما يعكس الاعتماد الكبير على تربية الحيوانات كعنصر أساسي في الاقتصاد البدوي، وتمثل الإبل وسيلة للنقل، وتعد رمزا للحياة والتنقل المستمر بحثا عن الماء والكلأ، كما تعتبر مصدرا للثروة، ليعبر هذا الارتباط العميق بين الإنسان والحيوان والبيئة عن الحالة الاقتصادية، حيث تعتمد حياة المجتمع بشكل أساسي على الطبيعة ورعاية الحيوانات.

كما تحمل العديد من الرسومات أبعادا دينية وروحانية، حيث تظهر مشاهد تتضمن طلبات وتوسلات للآلهة. وتطلب الأدعية المنقوشة الحماية والرزق والسلامة، مما يشير إلى إيمان هذه المجتمعات بتدخل القوى الإلهية في حياتهم اليومية، وتمثل هذه الرسومات دليلا على الاعتقاد الراسخ بأهمية الدين في الحفاظ على سلامة الأفراد والقبيلة، وحتى حماية النقوش نفسها من التخريب.

وفي أفق آخر، تشير الرسومات إلى علاقة تكافلية بين الإنسان والطبيعة، حيث تظهر مشاهد الصيد والماء والظعن (الترحال) بشكل متكرر، مما يدل على أن تلك المجتمعات كانت في حركة مستمرة سعيا وراء الموارد، إذ تمثل المياه والمراعي عناصر أساسية في استقرار أو تنقل هذه المجتمعات، وتؤكد الرسومات على هاجس البدو بالماء، إذ يظهر ذكره بشكل بارز في النقوش.

رسوم تعبر عن الإرث الثقافي

تمثل هذه الرسومات أكثر من مجرد تعبير عن الحياة اليومية، بل تصبح وسيلة لتخليد الذكرى، حيث تحمل النقوش أسماء أفراد القبيلة، وتفاصيل عن حياتهم وأعمالهم، مما يعكس رغبة عميقة في ترك أثر دائم، ومن منظور أنثروبولوجي، يمكن فهم هذا كجزء من السعي إلى الاستمرارية، والتواصل بين الأجيال عبر الرموز والصور المنحوتة، كما تعكس بعض الرسومات مشاهد عنف أو طلبات للحماية من بطش الأعداء، سواء كانت تلك الصراعات بين القبائل أو ضد قوى خارجية، وتظهر في الرسومات دعوات للآلهة بإيقاع العقاب على من يحاول العبث بالنقوش أو تدميرها، مما يشير إلى أن الفن الصخري لم يكن مجرد تعبير عن الجمال، بل كان جزءا من منظومة دفاعية وثقافية تهدف إلى حماية الذاكرة الجماعية للقبيلة.

ومن منظور اجتماعي وأنثروبولوجي، تعكس الرسومات الصخرية مزيجا معقدا من الحياة اليومية، الدين، والهوية القبلية، وتقدم صورة واضحة عن كيفية تفاعل هذه المجتمعات مع بيئتها الطبيعية والاجتماعية، فهي تعبير عن رغبة عميقة في البقاء والحفاظ على الإرث الثقافي، وفي الوقت نفسه، تمثل وثيقة تاريخية توضح أنماط الحياة والعلاقات داخل هذه المجتمعات البدوية.

ويمكن من خلال تحليل الرسومات الصخرية من منظور بيئي، استنتاج أن هذه الأعمال الفنية تعكس علاقة وثيقة بين الإنسان والبيئة الطبيعية في المناطق الصحراوية والجافة التي عاش فيها البدو، إذ توفر هذه النقوش صورة مفصلة عن كيفية تفاعل المجتمعات مع الطبيعة، والاعتماد العميق على الموارد المتاحة مثل الماء والكلأ، من أجل البقاء.

وتظهر الرسومات الصخرية، أن هذه المجتمعات طورت أنماط حياة تعتمد على التكيف مع البيئة الصحراوية القاسية، حيث يعكس وجود مشاهد الرعي والتنقل المستمر استجابة لتقلبات المناخ، كما يعكس الانتقال بين المناطق بحثا عن الماء والمراعي الخضراء سمة بارزة في هذه الرسومات، مما يدل على التنقل الدائم لهذه المجتمعات لضمان استمرار حياتهم في بيئة نادرة الموارد.

ويبرز دور المياه كأحد أبرز الجوانب البيئية في هذه الرسومات، حيث يظهر الارتباط الكبير بين الإنسان والماء، وتشير النقوش إلى مواقع المياه مثل الآبار والبرك، مما يوضح أهمية مصادر المياه في استقرار القبائل أو تحركها، ويعكس هذا أن الوصول إلى الماء كان عاملا حاسما في تحديد مواقع الإقامة والتنقل، وتحتل حماية هذه الموارد الطبيعية أولوية لدى القبائل، وهو ما يظهر في بعض النقوش التي تتناول الصراعات حول الماء.

تصوير الإبل، والخيول، والنعاج في الرسومات الصخرية، يشير إلى أن هذه الحيوانات كانت جزءا لا يتجزأ من النظام البيئي الصحراوي الذي تعيش فيه القبائل، لم تكن هذه الحيوانات مجرد وسيلة للنقل والرعي، بل كانت أيضا رمزا للحياة والبقاء في بيئة تصعب فيها الزراعة، ويعكس الاعتماد الكبير على الإبل القدرة الفريدة لهذه المجتمعات على التكيف مع ندرة الموارد، والظروف المناخية القاسية.

ترتبط العديد من النقوش بمواسم الأمطار، والمراحل الزراعية المرتبطة بالبيئة الطبيعية، يظهر الفن الصخري في بعض الأحيان ترقب الناس لنزول الأمطار، مما يعكس علاقة تكافلية مع الطبيعة، يعتمد نجاح أو فشل الموسم الزراعي على كمية المياه المتوفرة، مما يبرز أهمية الماء، وتعبر الأدعية التي

تتضمن طلب المطر عن مدى أهمية المناخ لاستمرار الحياة، وتوضح أن القبائل كانت تعتمد بشكل كبير على الأنماط المناخية السنوية.

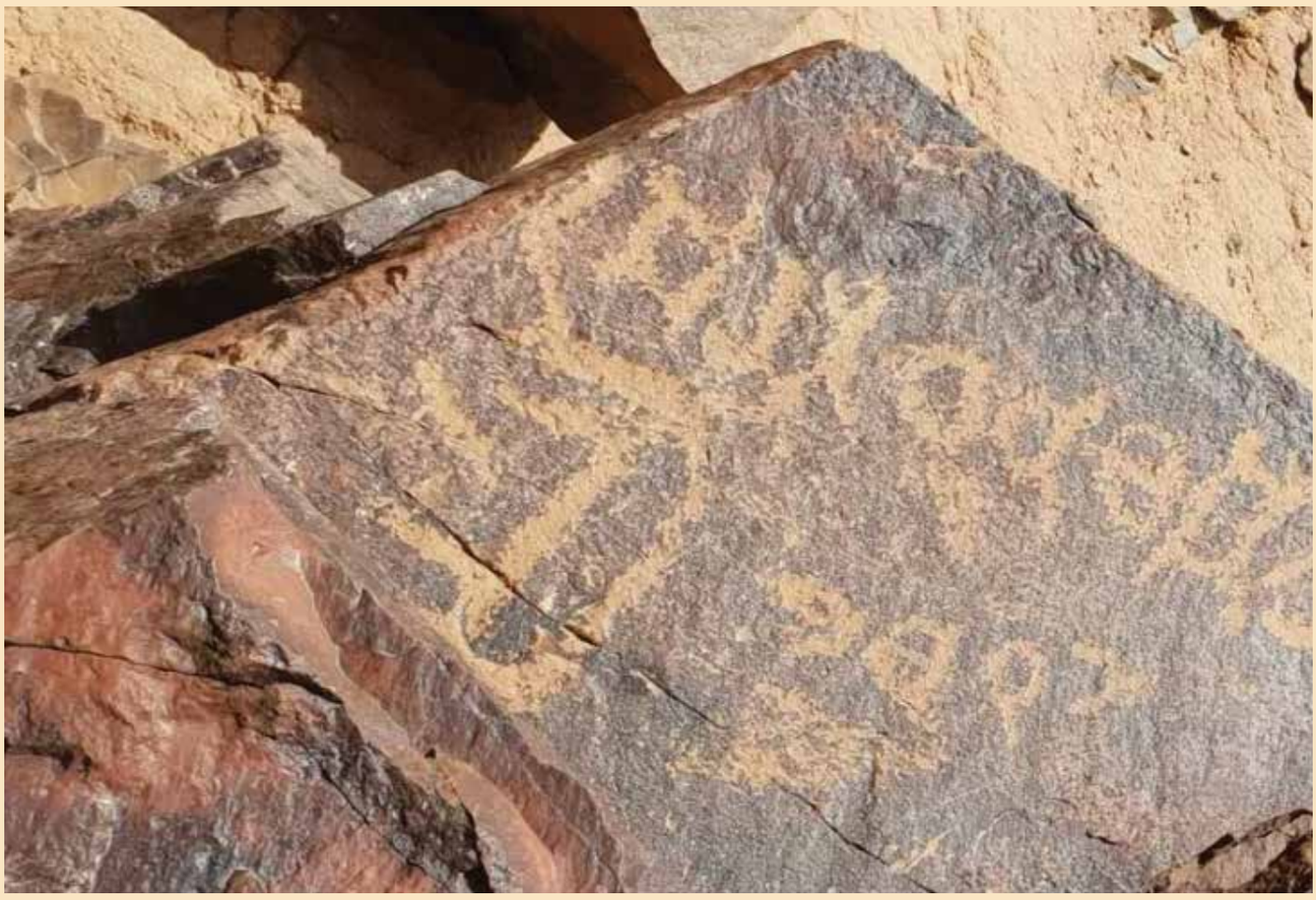
تشير الرسومات التي تحتوي على أدعية وطلبات من الآلهة لحماية النقوش أو الموارد، إلى أن القبائل كانت تعتقد أن الحفاظ على هذه الموارد وحمايتها من التخريب أو التدمير هو أمر مقدس، يعكس هذا الاعتقاد مفهوما عميقا للحفاظ على الموارد الطبيعية، والاعتماد عليها كمصدر حياة مستمر.

تنوع في تصوير الحيوانات والنباتات

كما يعكس التنوع في تصوير الحيوانات والنباتات في الرسومات فهما عميقا للبيئة المحيطة، إذ يشير تواجد أنواع معينة من النباتات أو الحيوانات في الرسومات إلى أهمية هذه الأنواع في النظام البيئي، ودورها الحيوي في دعم الحياة في تلك المناطق، ويظهر هذا معرفة بيئية متقدمة لدى المجتمعات، وقدرتها على استغلال البيئة بشكل مستدام.

تعكس الرسومات الصخرية منظورا بيئيا دقيقا، مما يظهر اعتماد هذه المجتمعات البدوية الكامل على بيئتها الطبيعية، إذ تبرز العلاقة المتجذرة مع الموارد مثل الماء، والحيوان، والنبات، ويعكس هذا الفهم العميق للتوازن البيئي، والقدرة على التكيف مع ظروف المناخ الصحراوي الصعبة، مما يعبر عن احترام للطبيعة، ورغبة في التعايش المستدام مع مواردها المحدودة.

من المنظور الإجرائي، يمكن فهم الرسومات الصخرية في الكتاب كجزء من مجموعة من الإجراءات، أو العمليات التي تمثل أسلوبا منهجيا في التعامل مع الحياة اليومية، والطقوس، والتحديات البيئية والاجتماعية، إذ تتبع هذه الرسومات سياقات محددة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، مما يجعلها أدوات



فعالة للتواصل عبر الزمن، وتوصيل المعلومات المتعلقة بالهوية، والمعتقدات، والأحداث.

وتعتبر الرسومات الصخرية أيضا إجراءات توثيقية مهمة لحياة القبائل، حيث تعمل على توثيق أنماط الحياة التقليدية من خلال تصوير مشاهد الرعي، والصيد، والتنقل، كما تظهر القبائل كيف كانت تعتمد على حيوانات معينة مثل الإبل والخيول، وتوثق الطرق التي كانت تتبعها في التنقل بين الموارد الطبيعية، مما يعزز الفهم الدقيق لعلاقتها ببيئتها .

تمثل هذه الرسومات جزءا من عمليات تسجيل الذاكرة الجماعية، حيث يتم حفظها في مناطق معينة من الصحراء، لحفظ وتوريث الهوية القبلية عبر الأجيال، مما يضمن بقاء ذكرى أفراد أو أحداث مهمة، ويمكن اعتبار الرسومات والنقوش شكلا من أشكال الاتصال الجماعي، حيث تنقل القبائل من خلالها رسائل دينية، واجتماعية، أو سياسية، وتشير النقوش التي تتضمن دعاء أو طلبا من الآلهة إلى عملية مستمرة من الاتصال الروحي، حيث تتوسل القبائل للحصول على الحماية أو النصر، أو حتى العقاب لمن يعبث بالنقوش.

بالإضافة إلى ذلك، تعكس هذه الرسومات وسيلة لتحذير أو توجيه القبائل الأخرى، أو الزوار المستقبليين، إلى وجود موارد طبيعية مثل الماء، أو أماكن استقرار مهمة، وتظهر الرسومات من خلال هذا الفعل إجراءً تواصليا يشير إلى أهمية تبادل المعلومات بين الجماعات.

وترتبط العديد من الرسومات بإجراءات طقوسية أو دينية، إذ تعكس النقوش التي تتعلق بالأدعية والصلوات إجراءات تنفذ في أوقات الحاجة أو الخطر، ومن خلال النقوش، تطلب القبيلة الحماية أو الأمطار من الآلهة، مما يشير إلى أن هذه الرسومات كانت جزءا من عملية احتفالية طقوسية تؤدى في مواسم معينة، أو عند مواجهة تحديات طبيعية.

كذلك، تمجد النقوش التي توثق أفرادا معينين من القبيلة، أو ترصد رحلات الصيد الناجحة والغزوات، مما يجعلها جزءا من عملية احتفالية تهدف إلى تخليد الذكرى، ورفع مكانة الشخص أو الجماعة.

رسوم تزيينية

تعكس بعض الرسومات والنقوش التي تتضمن دعاء بالحماية، أو طلب لعنة على من يعبث بها، وجود إجراءات دفاعية تهدف إلى حماية هذه الأعمال، فقد كانت الرسومات وسيلة فعالة ليس فقط لتوثيق الأحداث، بل أيضا للدفاع عن الإرث الثقافي من التخريب أو التدمير، وتظهر هذه الإجراءات الدفاعية أن الرسومات لم تكن مجرد تزيين أو تسجيل، بل كانت جزءا من عملية أكبر تهدف إلى الحفاظ على التراث، وتأمينه للأجيال القادمة.

كما يمكن اعتبار بعض الرسومات جزءا من إجراءات تعليمية أو توجيهية، حيث تعلم الأجيال القادمة كيفية التعامل مع الطبيعة والبيئة من خلال هذه النقوش، وتوثق رسومات مواقع المياه، أو مشاهد الرعي والصيد، مما يوفر دليلا بصريا على كيفية التفاعل مع الموارد الطبيعية واستخدامها بشكل مستدام، وهكذا، تمثل هذه الرسومات جزءا من عملية نقل المعرفة البيئية والاجتماعية عبر الأجيال.

ومن منظور إجرائي، تمثل الرسومات الصخرية في هذا السياق أكثر من مجرد تعبير فني؛ إذ إنها مجموعة من الأدوات التي تتبع إجراءات توثيقية، تواصلية، دفاعية، وطقوسية، وتعمل للحفاظ على الهوية الجماعية، وتوجيه الأجيال القادمة، وهي جزء من عمليات أوسع تهدف إلى الحفاظ على التراث الثقافي والديني والبيئي للمجتمعات التي قامت بها.

تعتمد القراءة الاستقرائية للرسومات الصخرية على تحليل التفاصيل الدقيقة، واستنتاج الأنماط والقيم المشتركة، التي تعكس حياة وثقافة المجتمعات القديمة، فمن خلال دراسة هذه الرسومات، يمكن الوصول إلى استنتاجات تتعلق بطبيعة الحياة اليومية، الدين، والعلاقات الاجتماعية، والبيئة التي عاش فيها هؤلاء الأفراد.

فن زخرفي وحاجات روحية

يظهر تداخل الحياة الاجتماعية والطبيعة بشكل واضح، من خلال مشاهد الصيد والرعي المتكررة في الرسومات الصخرية، إذ تعتمد هذه المجتمعات بشكل كبير على تربية الإبل والخيول، وتظهر الرسومات أن الإبل كانت المحور الأساسي للحياة اليومية، ليس فقط كوسيلة نقل، بل أيضا كرمز للقوة والبقاء في بيئة صحراوية قاسية، ويعكس هذا الاعتماد الكبير على الطبيعة، تكامل حياة هؤلاء الأفراد مع البيئة المحيطة، حيث استغلوا الموارد المتاحة بأفضل شكل ممكن، مثل الماء والمراعي.

علاوة على ذلك، توضح الرسومات التي تحمل أدعية وصلوات أن الدين كان جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية، وتشير الطلبات الموجهة للآلهة للحماية أو النصر إلى أن هذه الرسومات لم تكن مجرد فن زخرفي، بل تعبيرا عن حاجات روحية ورمزية عميقة، ويمكن استنتاج أن الرسومات كانت تستخدم في أوقات الأزمات، مثل الجفاف، أو النزاعات، مما يعكس الدور المهم للدين في محاولة السيطرة على القوى الطبيعية والاجتماعية.

وتظهر النقوش التي تسجل الأنساب والأسماء الشخصية، أن القبائل التي أنشأت هذه الرسومات، كانت تولي أهمية كبيرة للهوية الفردية والجماعية، ويبرز هذا الحرص على تسجيل الأنساب اهتمام المجتمعات بتخليد ذكرى أفرادها البارزين، ونقل تراثهم للأجيال القادمة، ومن هنا، يمكن استنتاج أن هذه الرسومات كانت وسيلة للحفاظ على الهوية القبلية، وتعزيز الانتماء الجماعي.

أما من الناحية البيئية، فقد فرضت البيئة الصحراوية الجافة التي عاش فيها هؤلاء الأفراد، نوعا معينا من الفن يعتمد على المواد المتاحة، فجعل الحجر المادة الأكثر توافرا، النقش على الصخور الوسيلة الأكثر شيوعا للتعبير الفني، ويستنتج من هذا، أن الظروف البيئية لم تكن عائقا، بل بالعكس، ساعدت في تشكيل هوية فنية فريدة تتكيف مع تحديات البيئة.

وتشير الرسومات التي توضح مواقع المياه ومشاهد الرعي، إلى أن هذه المجتمعات كانت على دراية بضرورة الحفاظ على الموارد الطبيعية، ويمكن الاستنتاج أن هذه القبائل كانت تتبع أساليب مستدامة في استخدام الأرض والماء، ويعتمد التنقل المستمر على ضمان عدم استنزاف الموارد في مكان واحد، مما يعكس وعيا واضحا بالاستدامة.

تصوير نظام اجتماعي وثقافي

يظهر تكرار مشاهد الصراعات في الرسومات، أن هذه المجتمعات كانت تعيش في بيئة محفوفة بالتحديات والمخاطر، سواء من القبائل الأخرى، أو من القوى الخارجية، ويمكن من ذلك استنتاج أن الصراع على الموارد كان جزءا أساسيا من حياتهم، حيث استخدم الفن الصخري كوسيلة لتوثيق هذه الصراعات وتخليد أحداثها.

من خلال هذه القراءة الاستقرائية، يمكن استنتاج أن الرسومات الصخرية لا تمثل فقط مشاهد حياتية يومية عابرة، بل تعكس نظاما اجتماعيا وروحيا متكاملا، حيث توثق هذه الرسومات التفاعل بين الإنسان والطبيعة، وتظهر كيف استخدمت المجتمعات القديمة الفن كوسيلة للتعبير عن

هويتها ومعتقداتها وصراعاتها، في النهاية، يعد الفن الصخري انعكاسا حيا للقيم والاحتياجات التي شكلت تلك المجتمعات عبر الزمن.

وتعتمد قراءة الرسومات الصخرية من منظور المدارس الفنية الحديثة، على تحليلها من زوايا متعددة، حيث تتلاقى الأساليب البدائية مع المفاهيم المعاصرة التي طورتها هذه المدارس، إذ تعكس هذه الرسومات رؤى فنية بدائية، يمكن ربطها بالعديد من التيارات الفنية الحديثة مثل التعبيرية، والتجريدية، والتكعيبية، وكذلك السريالية.

وتعتمد الرسومات الصخرية بشكل كبير على الرموز والأشكال البسيطة لتوصيل الأفكار، وهي خاصية رئيسية في الفن التجريدي، فتظهر الأشكال الهندسية مثل الدوائر، والخطوط المتكررة في بعض النقوش، قدرة الفنانين القدماء على تحويل المفاهيم المعقدة مثل القوى الطبيعية، أو الأحداث اليومية إلى رموز بصرية مبسطة، وهكذا، يتجاوز الفن الصخري التمثيل الواقعي، ليعبر عن أفكار ومشاعر عميقة من خلال الأشكال المجردة، تماما كما يفعل الفن التجريدي الحديث.

كما تعبر العديد من الرسومات الصخرية عن مشاعر قوية مثل: الحزن، والفرح، أو الرغبة في النجاة، من خلال أشكال بدائية مكثفة، وتجسد المدرسة التعبيرية العواطف الداخلية، ويمكن القول، إن الرسومات الصخرية تعبر عن التعبيرية في شكلها البدائي، وتظهر الرسوم المتعلقة بالدعاء والحماية توتر الإنسان أمام قوى الطبيعة أو الأعداء، وتعكس احتياجاته العاطفية بعمق وبساطة.

إضافة إلى ذلك، تعتمد بعض الرسومات الصخرية، خاصة تلك التي تصور الحيوانات أو البشر، على تفكيك الأشكال إلى مكونات بسيطة، مع استخدام زوايا متعددة لنقل الحركة أو الديناميكية، وهذا يتقاطع مع منهج التكعيبية، حيث يقسم الفنان الجسم أو المشهد إلى أشكال هندسية متداخلة، وتظهر الرسومات الصخرية فهما بدائيا لهذه الفكرة، من خلال تبسيط الكائنات الحية والأشياء إلى أشكال أساسية.

أما النقوش التي تمثل مشاهد روحية أو دينية، فتدخل في عالم السريالية، إذ تجمع الرسومات بين البشر والآلهة، أو الأدعية التي تتحدى الواقع الطبيعي، مما يظهر خيالا سرياليا، وتعكس هذه الرسومات ما حاول السرياليون تحقيقه في فنهم، وهو المزج بين الواقع والحلم أو الخيال، لخلق عالم يتجاوز الإدراك الطبيعي.

وقد تأثرت المدرسة البدائية الحديثة بشكل كبير بالفن البدائي القديم، بما في ذلك الرسومات الصخرية، فقد وجد فنانون مثل «بول غوغان»، و«بيكاسو» في الفنون البدائية نوعا من النقاء والبساطة، وتحمل الرسومات الصخرية قيمة رمزية قوية، وتظهر اتصالا مباشرا بين الإنسان والطبيعة، تماما كما سعى الفنانون البدائيون الحديثون إلى الوصول إلى هذه الأصالة.

رسوم تجريدية وتعبيرية

تتضمن الرسومات الصخرية جانبا مفاهيميا، على الرغم من كونها بدائية في طبيعتها، إذ تهدف بعض الرسومات إلى تخليد لحظات معينة، أو توثيق أحداث هامة، مثل الصيد أو الطقوس الدينية، مما يجعلها شكلا بدائيا من الفن المفاهيمي، فهي تركز على الفكرة أكثر من الشكل، حيث تهتم بتوصيل رسائل اجتماعية أو روحية تعكس حياة المجتمعات القديمة.

كما تجمع الرسومات الصخرية بين التعبيرية والتجريدية، وبين التكعيبية والرمزية السريالية، فهي لا تقتصر على كونها مجرد وسيلة للتوثيق أو التزيين، بل تتجاوز ذلك لتصبح تعبيرا عن مشاعر الإنسان البدائي، وصراعه مع القوى الطبيعية والاجتماعية التي كانت تؤثر في حياته، وتظهر الرسومات الصخرية استخداما ماهرا للرموز والأشكال البسيطة، للتعبير عن أفكار ومفاهيم معقدة، مما يجعلها عملا فنيا متقدما يسبق عصره بكثير.

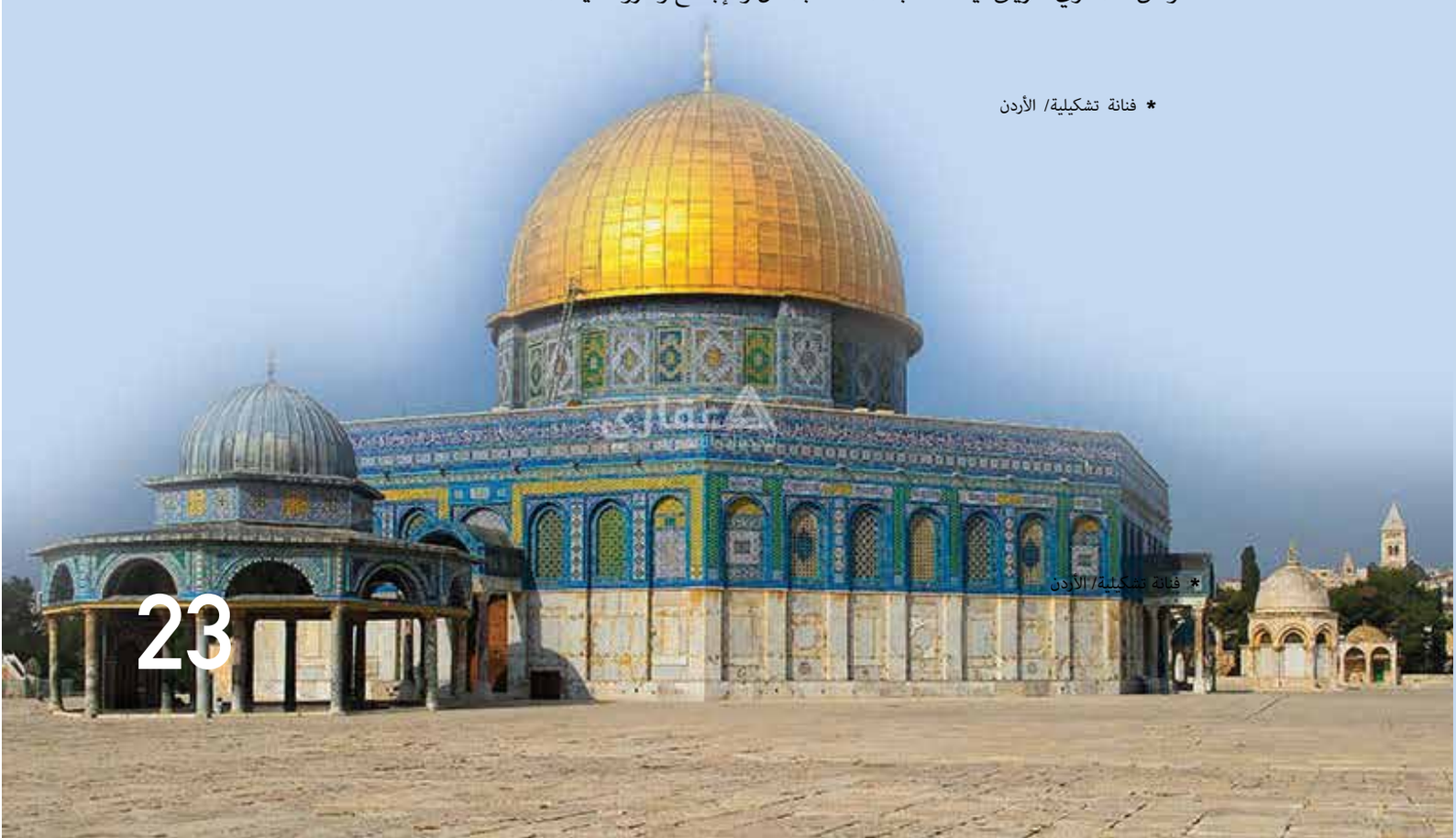
وباستخدام هذه الأساليب المتنوعة، استطاعت الرسومات أن تجمع بين الأبعاد الفنية المختلفة، وتقدم تصورا فريدا يعكس مستوى من التفكير الفني، الذي لا يقتصر على الزمان أو المكان.

القبة في العمارة الإسلامية..
سمو الشكل ورفعة البناء

د. صفاء الشريف*

قلما نجد حضارة أبدعت، من غير أن تترك إرثا بارزا مؤثرا في الحقب التابعة لتاريخها، فتأخذ منها حضارة لاحقة ما يتسم بعصرها وأنماط حياتها وطرق تعايش البشر في زمانها الغابر، ومن تلك الآثار الحضارية القباب، التي سبقت بأنواعها وأنماطها المتعددة من حيث الشكل والترتيب والزخرفة، نشوء الحضارة العمرانية في العصر الإسلامي بقرون عدة، فاقتبست العمارة الإسلامية ذاك الفن بملامحه الخلاقة، ليكون شرفة حاضرة لبزوغ حضارة، وفن معماري عريق، يتصف بسمات الجمال والإبداع والروحانية المقدسة.

* فنانة تشكيلية/ الأردن



* فنانة تشكيلية/ الأردن

تأثر المعماري المسلم بآثار من سبقوه في هذا الفن، فراح يوظف قدراته على الخلق والتميز، ليضيف كثيرا من الجماليات لما هو معروف في فن القباب، كجزء مهم من أصول العمارة الإسلامية، فتطورت القباب في العهد الإسلامي الأول تطورا مشهودا، ولم تقف عنده، بل وزادت عليه في العصر المملوكي مع تنامي الحضارة، فتعمق الفنان المسلم بمظاهر الدين الذي فتح آفاقا لمخيلته للإبداع، من حيث قطاعها وتناسب تكوينها المعماري، وازدهرت في الجانب الآخر من حيث كسوتها بالزخارف القادرة على إيضاح معالم الإبداع والتفرد بشكل دقيق، واتخذت أشكالا مختلفة متأثرة بأطباع قاطني الأقطار الإسلامية، فتعددت أشكالها، وتنوعت زخارفها، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نرى أن القبة المملوكية تعد ذات خصائص بارزة ملفتة، امتازت بها عن باقي القباب في الأمصار الإسلامية الأخرى.

وتعتبر القبة من الابتكارات المعمارية التي أحدثت تطورا مهما، وكانت بمثابة نقطة انطلاق للسمو في الشكل والمضمون للعمارة بالعموم، وانتقل بناء القباب في العصور الإسلامية المختلفة من طور إلى طور أكثر تقدما، لجهة الإنشاء وتناسب التكوينات، وهيئة القطاع من حيث مناطق انتقالها من الداخل أو الخارج، وبلغت أشكالها الجديدة المبتكرة غاية في الدقة والتناسب، ترافق ذلك مع طرائق كسوتها وأساليب زخرفتها.

فنون الحضارات

لكل حضارة مفرداتها، وكل نوع من الفنون يترك ملامحه نقوشا في حقب تلك الحضارات، فلا تتلاشى أو تندثر، وتبقى أسئلة منشودة في الخواطر، وفضاءً واسعا من الاستقصاء لدى الباحثين، وكان لفن إنشاء القباب بالزخارف الإسلامية نقوشه الخاصة على ملامح هذه الحضارة، فما زلنا نتداول مفردات هذه القباب والزخارف بالدهشة والإطراء، بقيت القباب على مر الزمن شواهد مؤثرة على طرق التفكير، لما تحتويه من ألق وبريق.

هناك أنماط كثيرة من القباب كانت متداولة في العصور الإسلامية، لا سيما أنها كانت جزءا لا يتجزأ من نمط حياتهم، ومع تكرار استخدامها، أصبحت من ابتكارات العرب والمسلمين في العمارة الإسلامية، التي يكمن فيها التجلي في عصور لاحقة، لتبقى مع التقادم، لا بل تزداد ألقا وظهورا وبروزا وتأثيرا إلى امتدادات حضارات متعاقبة.

ما هي القبة (The dome):

عنصر معماري كروي الشكل، أو قطاع من كرة، يهدف إلى حل إنشائي لتغطية الفراغات الكبيرة، عن طريق تحويل الحمولات الأفقية إلى حمولات شاقولية عامودية، بأقل سماكة ممكنة، ومن دون الحاجة إلى ركائز استنادية داخل الفراغ المغطى.

القبة في اللغة

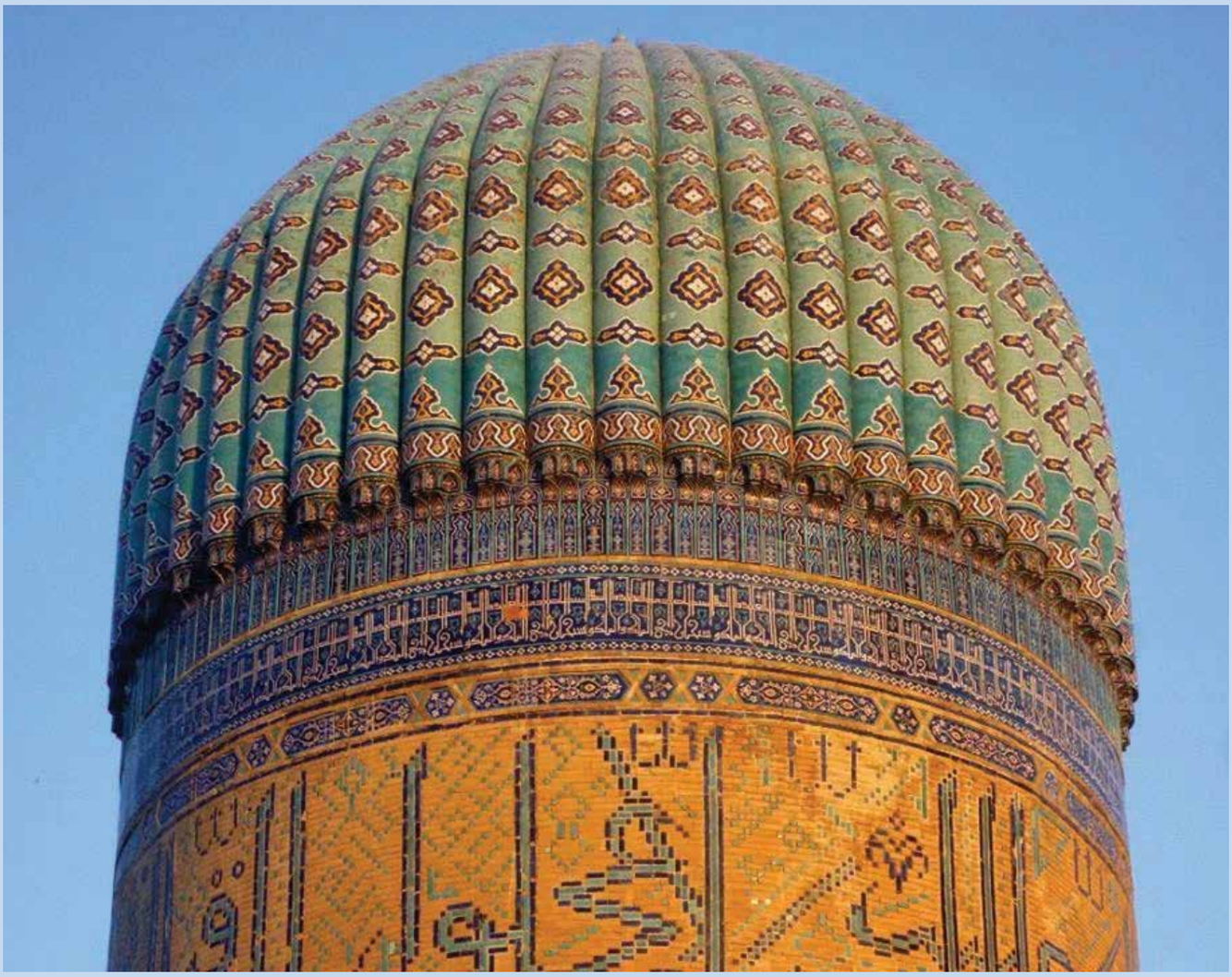
جاء في لسان العرب أن القبة: هي البناء من الأدم خاصة، والجمع قبب وقباب، وقببها: عملها، وتقببها دخلها، وبيت مقبب؛ جعلت فوقه قبة؛ والهوادج تقبب، وقببت قبة، وقببتها تقبيبا إذا بنيتها، وقبة الإسلام البصرة.

وجاء في مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، قب الجلد والتمر (بتشديد الباء وفتحها): إذا يبس وذهب ماءُه، وقب الشيء: قوسه، وقب الحرف: ضمه، والقب (بفتح القاف وتشديد الباء وضمها): ثقب في وسط البكرة يدور عليها المحور، والأقب (بفتح القاف وتشديد الباء وضمها): الضامر البطن، وقبب البناء (بتشديد الباء وفتحها): أقام عليه قبة، والقبة (بالضم) -الجمع قباب-: بناء مستدير مقوس مجوف يعقد بالآجر ونحوه، وخيمة صغيرة أعلاها مستدير.

إذن، القبة هي بناء محدودب أشبه بكرة مشطورة من وسطها، أو بناء دائري مقعر من الداخل مقبب من الخارج، يتألف من دوران قوس على محور عمودي ليصبح نصف كرة تقريبا، يأخذ مقطعها شكل القوس، وتقام مباشرة فوق مسطح، أو ترتفع على رقبة مضلعة أو دائرية، أو على حنايا ركنية*، أو مثلثات كروية**، أو مقرنصات، لتسهيل الانتقال من المربع الى المثمن ثم إلى الدائرة.

بدايات استعمال القباب

قام المسلمون في بناء القباب التي أخذت عن الساسانيين والأقباط والبيزنطيين، واستعملت في بناء الأضرحة، حتى أطلقت جزءا على الكل، أي حلت كلمة قبة وأصبحت اسما للضريح كله، وللقباب أنواعا كثيرة انتشرت على بقاع العالم الإسلامي، كالتي موجودة في مصر وسوريا، وتعد من أجملها، ويرجع أقدمها للعصر الفاطمي، وبداية كانت تحوي مقرنصاتها من حطة واحدة، وتطورت إلى حطتين في القرن الثاني عشر، وزاد عليها الضلع في العصر الأيوبي، وزادت الزخارف الجصية، وكانت القباب الجصية تمتاز بارتفاعها وتناسب نسبها في عصر المماليك، حتى عرفت منها أنواع كثيرة.



استخدامات القبة وتجلياتها

استخدمت القبة لأسباب وظيفية وإنشائية ورمزية أيضا، ولم يقتصر وجودها في المسجد، بل في كل الأبنية الإسلامية من: قصور ومدارس وأضرحة وخانات وحمامات وأسواق وغيرها، وقد تنوعت أشكالها، فأخذت أشكالا متعددة تراوحت بين الشكل نصف الكروي والبصلي والهرمي والمخروطي، والعديد العديد من الأشكال، كما تنوعت في حجومها ومواد بنائها، وأسلوب زخرفتها بتنوع البيئة الجغرافية والعصر الذي شيدت فيه، وغالبا ما تعددت في المبنى الواحد، فتوجد إلى جانب القبة قباب أخرى أصغر حجما، وقد نرى أنصاف القباب تشكل جزءا كبيرا من سقف مبنى معين، تتشكل وتنتظم مع القبة الرئيسية فيه.

بعد دخول الإسلام، وسع العرب استخدام القباب، خصوصا في المساجد والمباني الفخمة كدور الخلافة وغيرها، حتى أصبحت إحدى العلامات المميزة للعمارة العربية والإسلامية، وحتى لا يكاد يخلو مسجد من قبة.

وكانت القباب صغيرة الحجم حتى نهاية القرن الحادي عشر الميلادي، واستعملت فقط لتغطية الأمكنة أمام المحراب، ثم استعملت للأضرحة، وفي بداية الأمر استعين في بناء القبة بعمل عقود زاوية، وذلك لتسيير الانتقال من المربع إلى المثمن، ومع تطور البناء وتقنياته، صغرت العقود، ونظمت في صفوف، ونشأت الدلايات المقرنصة التي كثر استعمالها في جميع القباب لاحقا.

كان الطوب المادة الأولية في بناء القبة، وفي عام 1401م، وفي مدينة القاهرة، بنيت أول قبة بالحجارة، وطابق الشكل النموذجي للقبة في القاهرة تماما شكل العقد المشهور(المخموس)، ويحدد شكل القبة برسم دائرة بقطر يساوي أو يماثل فتحة القبة، ويعين من المركز بعدا على

المحور بقدر القطر، ويرسم خطا أفقيا للدائرة في نقطتين، بعدها يركز في كل منهما، وبفتحة تساوي قطر الدائرة المعلومة، يرسم قوسين ليتقابلا في نقطة.

وتأثير الانتقال من المربع إلى المثمن من الخارج، كان على ثلاثة مستويات مائلة بالحليات، وكان منظر القبة المبنية من الطوب بسيطا، وكانت القبة الحجرية تشغل بزخارف وأشكال هندسية مورقة، ويستعمل سطر للكتابة في التزيين حول القاعدة الأسطوانية للقبة، ويتوجها هلال بقاعدة معدنية كما في المآذن، وأغلب المساجد تتعدد فيها القباب تبعا لاتساع بنائها، وقد جرت العادة أن يرفعوا قبة فوق المحراب، وكذلك فوق المنبر لتظلل مكان قعود الإمام، كما جرت العادة أن تبنى القباب فوق أحواض الوضوء لوقاية المتوضئين من حر الشمس أو المطر، ولم يقتصر بناء القباب على الجوامع وحدها، وإنما بنيت كذلك فوق مقامات الأولياء، وغالبا ما يعلو الهلال القبة، كما يعلو المئذنة.

والقبة في العمارة الإسلامية رمز السماء، وخاصة في عمارة المساجد والأضرحة، فمبنى المسجد يعبر عن انفتاحه باتجاهين بتصميمه وتكويناته المعمارية، في الاتجاه الأول رأسيا للاتصال بالسماء، وللاتجاه الثاني أفقيا نحو الكعبة المكرمة للاتصال بكعبة المسلمين، وهو بذلك قد حقق الرمز باتصاله بالسماء على مستوى الجماعة، بواسطة المئذنة في فكرة التسامي إلى العلا في عمارة الجامع بالمئذنة.

والقبة على صلة وثيقة بالعقد من حيث وحدتها المبسطة بتكوينها، ونظريا، القبة تتكون من مجموعة عقود متقاطعة، يتم ربطها في القمة بحجر مركزي وهو بمثابة مفتاح القبة، ويرتبط أيضا تطور القبة بتطور العقد، وتعد القبة والعقد من العناصر المعمارية، والمثل لذلك العقد المدبب المنفرج في شكله، المشرقي أو الفارسي الشبيه بقاع المركب، أو في شكله المغربي المتجاور أو المنفوخ، الشبيه بحذوة الفرس.

والحقيقة أن العقد معروف في كثير من العمائر القديمة، واستخدامه في شكل نصف الدائرة (قوس) كان معروفا في العمارة الرومانية، ولكن مع الزمن، تطور من حيث التدبيب في زوايا حادة ومنفرجة، ومن حيث نفخه فيما يزيد على نصف الدائرة، أو سحبه في الشكل المخروطي، وعرفت أنواع كثيرة من العقود كالمزدوجة والثلاثية والمتعددة الحنايا، وظهر القوس إلى جانب وظيفته المعمارية الهندسية في شكل زخرفي متناسق.

تقنية القباب:

برع المسلمون في تشييد القباب الضخمة، ونجحوا في حساباتها المعقدة، وتقوم هذه الأبنية الدقيقة من القباب على طرق تحليل الإنشاءات القشرية، مثل قبة الصخرة في بيت المقدس، وقباب المساجد التركية بالقاهرة والأندلس، ويعتمد إنشاء القبة اعتمادا كليا على الرياضيات الحسابية، وهذه القباب تعطي شكلا جماليا رائعا للمساجد، ويكفي أن تنظر إلى مسجد السلطان أحمد في إستطنبول كمثال لهذا الجمال، حتى تدرك عظمة الحضارة الإسلامية.

تطورت هندسة القباب على أيدي العرب المسلمين، نتيجة تراكم الخبرات، وتنوعت مواد البناء، إضافة إلى تقدم التقنيات وأساليب الإنشاء، فتعددت أشكالها من الداخل والخارج، فمنها: القبة البصلية المحززة، والقبة المخروطية، والقبة الكروية، وغيرها من أشكال القباب.

الغاية والهدف من بناء القبة

يعد بناء القبة المرحلة الأهم في مراحل تطور الفن المعماري عبر التاريخ، حيث توصلت العمارة بوساطتها إلى تصميم وتنفيذ الفراغات العامة الكبيرة الخالية من الأعمدة أو الركائز، التي كانت تتطلبها التغطيات المستوية، وأصبحت القباب إحدى العناصر المعمارية المهمة التي يسعى إليها المعماريون والإنشائيون، لإبراز قدراتهم وإبداعاتهم الفنية والهندسية.

تستعمل القبة عادة كأسلوب هندسي معماري لمعالجة السقف في البلاد التي تخلو من الأخشاب، والقبة استعملت في بلاد الرافدين، ثم استعملت في وادي النيل، ثم انتقلت إلى الحضارة الآشورية، والذين يعتقد أنهم أتوا من الشرق إلى أواسط إيطاليا، فنقلوا استعمال القوس إلى بلاد الرومان، السقف المدبب أمر لم يعرفه الإغريق، كما لم يحاولوا مطلقا إقامة أقواس في معابدهم أو مبانيهم، وهما أمران برع فيهما البابليون والآشوريون، ومن هنا انتشرت في هذه الجهات طريقة الأبنية ذات الأسقف المقوسة، أو المدببة.

إن تغطية المنشآت الإسلامية بالقباب، وإقامة المساند على أقواس أو عقود، هو تقليد محلي قديم، يرجع إلى عهد الحضارة السومرية في بلاد الرافدين، الذين كانوا أول من ابتكر هذا النوع من التغطية، والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة، وضرورة ارتفاع السقوف والأروقة لتخفيف وطأة الجو الحار.

خزفية الفنان يعقوب العتوم/ الأردن

يعقوب العتوم..
الخزف يرتبط بتاريخنا العريق

سناء العبداللات *

كانت الانطلاقة الأولى للخزاف يعقوب العتوم نحو تخصص الرسم والتصوير، كجزء من الأسس الأكاديمية الجوهرية لكل الفنون التشكيلية أو البصرية، ومن ثم عمل في (شركة القرية)، ملونا ومصمما للأواني الفخارية، بالإضافة لأسلوب التعتيق بألوان الإكريلك، والأكاسيد، والطلاءات الزجاجية.

وعن بداياته، يقول: تعلمت الكثير حول الحرق في الأفران الكهربائية، وأساليب التشكيل والبناء، ثم عملت في قسم النحت والخزف التابع لكلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، وقمت بالاجتهاد الشخصي في قراءة غالبية الكتب العربية والأجنبية حول فن الخزف، وبدأت عمليات التجريب منذ عام 2000م، والممارسة على الدولاب الكهربائي، من ثم تعرفت على تقنيات الخزف التي أعطت أعمالي جانبا جماليا وفكريا.

* كاتبة أردنية

ويقول: أكملت مراحل دراستي العليا، وحصلت على درجة الماجستير في الفنون التشكيلية، وكانت رسالتي أول رسالة في الخزف بعنوان: (**جماليات الخزف في ضوء تقنيتي الراكو والبريق المعدني: دراسة مقارنة**) عام 2016م، حيث كان لمشاركاتي الدولية دور رئيس في اكتساب الخبرات التي نقلتها إلى طلبتي في كلية الفنون والتصميم، وفي مركز مهنا الدرة للفنون الجميلة، وذلك من خلال ورشات العمل والأنشطة الثقافية.

تجربة معهد الفنون

وعن تجربة التدريب في معهد الفنون التابع لوزارة الثقافة، يقول: كان لتجربتي في التدريب في معهد الفنون الجميلة جانب تعليمي مهم في زيادة خبراتي التدريسية، وتطويرها لبعض المساقات التي كانت تدرس في ذلك الوقت مثل: البناء الفخاري، والجداريات، وأساسيات الخزف، والدولاب الكهربائي.

ويضيف: ساهمت التجربة في إعداد الخطط الدراسية، التي تناسبت مع مدة تدريب الطلبة لمدة سنتين متتاليتين، وأيضا حاولت من خلال تدريب الطلبة التوصل إلى أهداف منها: صقل موهبة الطالب نحو الإبداع في العمل الفني، وتصميم المنتج التقليدي والحرفي، وتأهيل الطالب للاتجاه إلى سوق العمل من خلال مراكز الخزف والحرف اليدوية، وأخيرا نشر ثقافة الخزف، والوعي الجمالي بأهميته تاريخيا في حضاراتنا العربية.

ويؤكد: لقد كان لوزارة الثقافة – من خلال دعم المشاريع الثقافية – دور كبير في تشجيع الفنان التشكيلي، واستمراره في الإنتاج والإبداع، والتي –أي المشاريع الثقافية – تشكل جزءا من تجربتي الفنية، بالإضافة إلى تجربة التدريس في معهد الفنون التي أعتبرها جزءا من سيرتي الذاتية، ويشير إلى اعتزازه بجيل الطلبة المتميزين الذين أصبحوا من الفنانين، وصارت لهم بصمة وخصوصية ذاتية، وأسلوبية شخصية في العمل الفني.

الخزف والتراث والهوية

وعن علاقة الخزف بالتراث، وكيف نرتقي بتقنياتنا وأساليبنا الفنية، أكد الفنان العتوم: أنها علاقة متأصلة به، وأن الخزف والتراث مرتبطان ببعضهما، فالموروث يشمل كل ما تحتوي عليه حضاراتنا العربية من عادات وتقاليد، وفنون شعبية، وقصص وحكايات متنوعة، وآثار تاريخية، ورموز ومفردات تشكيلية، وعناصر زخرفية إسلامية، أو رومانية، أو بيزنطية، ويونانية، كل ذلك يشكل في مخيلة الخزاف العمل الفني، وطرحه بطريقة معاصرة حسب رؤيته البصرية والفكرية والبنائية، خارجا عن التقليد والنمطية.

الفنان محمد تركي/ الأردن

فالفنان الذي يستلهم من حضارته، هو فنان ناجح، لأنه يوثق البعد التاريخي، والقيم الجمالية والتعبيرية والفنية لكل عناصر التراث بأشكالها وأنواعها، حتى تستمر تجربته الإبداعية في المنجز الفني، ولذلك، لن نرتقي بعملنا الفني إلا إذا كان هناك تنوع بالتقنيات، فالخزف يحتاج إلى اهتمام ورعاية ومتابعة، لأنه يتطلب أدوات وأفرانا، وأطيانا، وغيرها من المواد والطلاءات الزجاجية، كما أن المتخصصين في هذا المجال من النادر وجودهم، ومن الضرورة الفنية أن لا نتجه إلى أساتذة وخبراء في الساحة الفنية التشكيلية دون أن نستفيد منهم، لتبقى المنجزات الفنية دائمة وباقية.

تقنيات وأساليب جديدة

وعن الجديد في تجربته، وما الذي يميزها عن التجارب الفنية المحلية والعربية، بَيَّنَ أن التجربة متواصلة، ومستمرة في المنجز الفني الخزفي، محاولا إيجاد تقنيات وأساليب تكنولوجية حديثة لتطوير الشكل، وهو العمل الفني، وأيضا المحاولة بالرجوع إلى التقنيات القديمة لأساليب الحرق والتزجيج مثل: تقنيات الخزف ذي البريق المعدني الإسلامي، وتقنيات خزف الراكو الياباني.

ويقول: في تجربتي هناك مساران:

الأول: هو الرجوع للموروث الثقافي، والاستلهام من عناصره ورموزه التشكيلية، وخصوصا في جانب الجداريات الخزفية المرتبطة بالمحيط البيئي والعمارة.

أما الثاني: فهو غرائبي، ذو أسلوب سريالي تجريدي، ويتم بالرجوع إلى الطبيعة، ودراسة الكائنات الدقيقة، والاستفادة من شكلها وتصميمها ولونها وتكوينها البنائي، حتى تصبح تجربتي مميزة ومختلفة عن الخزافين، بالإضافة إلى ذلك، استمراري في كتابة الأبحاث العلمية حول فن الخزف العربي ، ولي كتاب صدر في عام 2023م بعنوان: (الخزف العربي المعاصر)، والذي وثق أكثر من (750) عملا خزفيا، وأكثر من (225) خزافا عربيا، وحاليا على وشك الانتهاء من كتابي الجديد: (الشكل والمفهوم والتقنية)، «Shape,Concept,and Tech-nique»، والذي يستعرض مقالات لأهم نقاد الوطن العربي والأجانب، ودراسات بحثية ونظرية حول الخزافين العرب: أساليبهم وتقنياتهم وفلسفتهم.

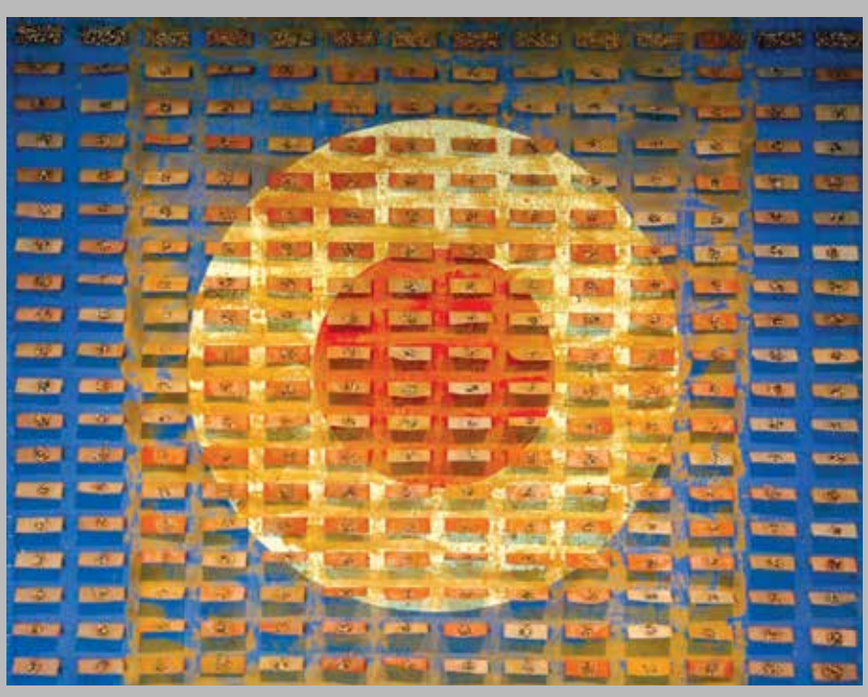
ويشير العتوم إلى أنه منذ عام 2021، اكتسب عضوية الأكاديمية الدولية للخزف في سويسرا- جنيف، والتي من خلالها حاول رفع مستوى الخزف العربي، وإظهاره بالصورة الصحيحة، وقد كان هذا مترجما على أرض الكويت في احتفالية الخزف العربي المعاصر، والتي شارك بها أكثر من (30) خزافا، وتم تكريمه من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، على هذا الإنجاز الأول من نوعه على مستوى الوطن العربي والعالمي، وعمل على تأسيس موقع للخزف العربي المعاصر على مواقع التواصل الاجتماعي، والذي وثق أكثر من (8000) عمل خزفي عربي، وأسس برنامج تحت مسمى (عاشق

الطين) «Clay Lovers»، لعرض محاضرات قيمه حول تجارب الخزافين وأعمالهم الفنية، وهي محاضرات على برنامج (الزووم)، كما وثق هذه الندوات على (اليوتيوب)، واستفاد الباحثون والأكاديميون منها في رسائل الماجستير والدكتوراة.

الخزف والصناعات الثقافية

وعن علاقة الخزف بالصناعات الثقافية الإبداعية، التي ترفد اقتصاديات الثقافة، أشار العتوم إلى أن الصناعات الثقافية الإبداعية هي هويتنا العربية في الموروث بكل أشكاله، وهي بدورها تؤثر على التنمية الاقتصادية والاجتماعية، وأن الحفاظ على هذا الموروث هو من يشجع الفنانين على الإنتاج في مجال الحرف اليدوية والتقليدية، والجانب الآخر هو الإبداعي في اللوحات الفنية التشكيلية، والأعمال النحتية والخزفية، وغيرها من الفنون البصرية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى الفنون الموسيقية، والفنون المسرحية، ويرى أن هناك تطورا تكنولوجيا في فترات زمانية، من حيث التنوع في الاختراعات، وظهور الآلات، والأجهزة التقنية التي تساعد الخزاف على التشكيل والبناء، وبرامج تصميمية وتطبيقية وطباعية في إنتاج أشكال جديدة، أو منتج جديد، حيث يتم تسويقه في السوق المحلي أو العالمي، وأن اهتمام الدولة

عموما، ووزارة الثقافة بشكل خاص، هو من يعزز الإبداع الثقافي، ويحافظ على المنتج المعبر عن هوية المجتمع وموروثه، من خلال الأعمال الفنية التي تحمل الرموز الموروثة عن حضارتنا عبر العصور، وهذا كله يزيد من الدخل القومي والاقتصادي، ويكون دافعا لنشعر بقيمة العمل الخزفي التقليدي سواء: الوظيفي الاستعمالي، أو الجمالي الإبداعي.



أثرٌ على أثر..
نسيج المرئي وتحولاته

غسان مفاضلة*

لا أسعى في أعمالي الفنية إلى تقليد الأثر في محيطه البيئي، أو محاكاة ارتساماته وترسباته على هذا النحو أو ذاك، بقدر ما أسعى إلى بناء أثر على أثر، فالفن بالنسبة لي، ليس سوى ذلك الإنشاء الذي لا يكف عن تشييد بنيانه من تراكمات الأثر وتعيناته، لينتج أثرا متفردا في حضوره وتعبيراته.

«أثرٌ على أثر»، هو العنوان الذي تحركت معه جل أعمال معرضي الأخير في المتحف الوطني الأردني للفنون لجميلة، بصبغتها الإنشائية والاختزالية، وعلى الرغم من التقاطع الشكلي لأعمال المعرض مع سياقات التشكيل المعاصر، إلا أنها تذهب من حيث المنطلق والتوجه، نحو اختبار إمكانات تحويل الأثر بجانبيه المادي والمعنوي، إلى مساحة بصرية مفتوحة على المدركات الحسية والتخيلية.

ورغم ما يحيط بمفهوم الأثر من إبهام والتباس، سواء أشار إلى ما يمكث في المكان، أم دل على حركة الصيرورة الإبداعية عند نشأتها، إلا أنه يبقى بالنسبة لي، يحوم حول تلك التخوم المتحركة التي يمتزج على وقعها الحضور مع الغياب، ويذوب الواقع مع الحلم والمخيال.

* فنان وناقد تشكيلي

وانطلاقا من الكيفية التي يتم التعامل بها مع الأثر بوصفه مرجعا للتعبير في محيطه الواقعي، ونتيجة له في الفن، أخذت أعمالي الإنشائية (Installation works) بالتشكل وفق ترسبات الأثر وخصائصه التي تنطوي عليه المادة، وضمن النسق الذي تستدعيه مقتضيات الإنشاء والتعبير.

ومع النسق الإنشائي ذاته، بدأت تتكشف لي مساحات مفتوحة، وإمكانات غير متناهية يحفل بها وجود المادة في محيطها البيئي، بحيث يمكن إعادة إنتاجها ضمن مقاربات بصرية تتسم بالفرادة والاستقلال، مقاربات تدرج الفوضى في سياق المعنى، لتصبح معه المادة، بعد أن كان وجودها مبهما و«غفْلا» في بيئتها الأولى، عنصرا أساسيا وفعالا في الحضور والتعبير مع بيئتها ونظامها الجديدين.

راحت المادة في نظامها الجديد تتحول إلى محفز للحوار مع المرئي، الذي يتيح الكشف عن سياقات جديدة في التفكير والتعبير البصريين، بحسب خواص المادة نفسها، وقابليتها للانتظام والتشكل مع غيرها من المواد والعناصر في بنية العمل الفني، وفي سياقه الإنشائي والجمالي.

إدراج الفوضى في سياق المعنى

لم يكن توجهي في التعامل مع نسيج المرئي، ومعاينة الملامح الأولى لتحولاته الإنشائية قبل نحو 30 عاما، نتيجة خيار مزاجي، أو ترف تشكيلي، بقدر ما كان نتيجة لسؤال الجدوى، وانزياحاته الوجودية التي طالت جوهر التعبير البصري ذاته، وما بين مكابدات المغامرة وإغراءات التجريب، كانت البداية في اختبار إمكانات التعبير البصري على الانفتاح باتجاه الحدود القصوى لنظام التجريد؛ حيث اختزال الموجودات المرئية، وتحويلها إلى نسيج شبكي قابل للتحقق والمعاينة، لكنه في الوقت نفسه، مستحيل التحقق من دون ذلك النظام الذي يسحب الفوضى إلى سياق المعنى.

من هنا، وبخطى صامته، بدأت بتتبع تحولات المرئي، التي قادتني إليها أعمالي الأولى منذ أواخر ثمانينات القرن الماضي، والتي كانت تتخذ من الجسد الإنساني موضوعا للتعبير والتمثيل، ومع مطلع الألفية الثالثة، وبعد أن توارى كل أثر للجسد من أعمالي، سوى ذلك الأثر الذي يجعل من المرئي جسدا ومساحة مفتوحة على التداعيات الحسية والتخيلية؛ أخذت أعمالي الإنشائية بالتشكل وفق خصائص المادة الخام، وضمن النسق الذي تستدعيه مقتضيات التعبير والتكوين.

فإذا كنا نتلمس الجمال في الطبيعة، ونتعايش معه بوصفه أثرا، أو إشارة وعلامة، فإننا نتذوق الجمال في الفن بفعل ذلك الأثر الذي يتبدى لنا، ويبسط حضوره عبر جملة من المعطيات البصرية والتعبيرية المتداخلة، التي لم نعهدها من قبل.

وفي الأعمال التركيبية، أو التجهيزات الإنشائية، لا يسعى الفنان إلى تقليد الأثر في الطبيعة، أو محاكاة ترسباته الناغلة فيها، بقدر ما يبني أثرا على أثر ليخلف أثرا، لكنه لا يعرض علينا شواهد خبرنا طريقتها في الإنشاء والتركيب.

من هذا المنطلق، أخذت تتشكل دافعيتي، أو نقطة الجذب والإغراء نحو التعامل مع المادة الخام في الطبيعة، باعتبارها وجودا «غفْلا» يفتقر إلى نظام وجود؛ نظام تتدرج معه الفوضى في سياق المعنى.

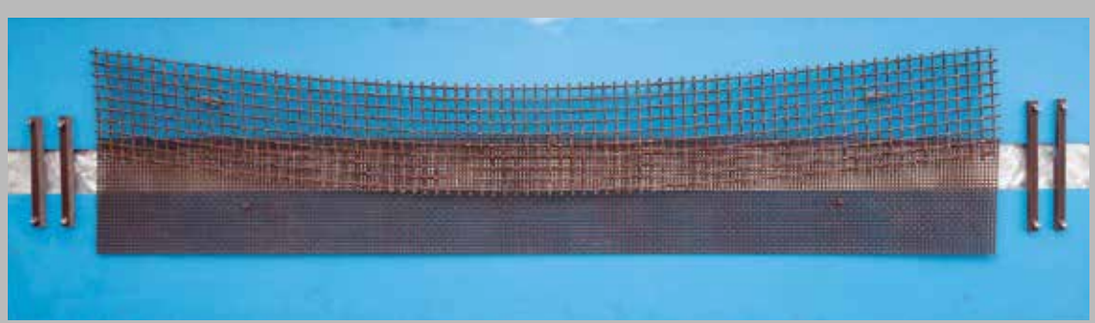
ففي اللحظة التي ننتزع فيها المادة الخام من سياقها المبهم في الطبيعة، ونضعها في سياق فني، نكون قد وضعناها مباشرة أمام أسلوب جديد في التشكل والحضور؛ أسلوب يميز فرادة ظهورها لأول مرة على هذا النحو أو ذاك في سياقها الجديد، عبر نظام العمل الفني.

أما التكوينات النحتية، التي شرعت قبل نحو 10 سنوات بتنفيذها ميدانيا تحت عنوان «الإنسان والمكان» على مداخل المدن الأردنية، فهي تنطلق من الإيقاع البصري لتضاريس المكان، ووفق مذاقاتها التعبيرية، اعتمادا على صيرورة الحركة والتكوين الخاصتين بهوية المكان نفسه، تحيل تلك الأعمال بروحيتها المعاصرة إلى العلاقة المفتوحة بين الإنسان والمكان، حيث ترتسم إمكانية إصاخة السمع إلى نبض المسافة مع المفردات الجمالية التي يفيض بها محيط الإنسان، إنها المسافة التي تساهم عادة برفد الأعمال الفنية بمقترحات وسياقات تعبيرية لا تنضب.

الرسم النحت والكتابة النقدية

ربما يكمن القاسم المشترك بين الرسم والنحت -المصاحب لي في التحرك مع كليهما- في المحفزات البصرية، والدوافع التعبيرية، والتي تشكل في المحصلة نسيج العمل الفني في الرسم والنحت على السواء، إلا أن هناك بعض التمايزات التي جعلتني أنحاز معها إلى الجانب الإنشائي في النحت منذ مطلع الألفية الثالثة، تحديدا منذ مشاركتي بعمل إنشائي في معرض «هانوفر» الدولي (إكسبو 2000)، بعد ذلك، وجدت في الأعمال الإنشائية والنحتية التي تتقاطع معها، أفقا تعبيريا واسعا ومفتوحا على فاعلية المغامرة والتجريب، وهو ما بدأ يتكشف لي ميدانيا مع الجداريات، والأعمال النحتية التي شرعت بتنفيذها منذ ذلك الحين.

أما بالنسبة للكتابة النقدية، على الرغم من تحفظي على صفة نقد التي تطلق على الكتابة في الفنون التشكيلية وعنها، بخاصة في مشهدها العربي؛ فقد شكلت لي جسرا حيويا على مدار نحو ثلاثة عقود، للتعرف عن قرب على طيف واسع من التجارب التشكيلية العربية، بدءا من جيل الرواد، والأجيال الفنية التي تلت، حتى جيل الشباب، وحديثي التخرج من كليات الفنون الجميلة، فالكتابة بالنسبة لي في هذا المجال، لا تخرج عن كونها قراءة مفتوحة، تستهدف معاينة العلاقات البصرية في نظام العمل الفني، ومحاولة تغطية آليات عملها الجمالية والتعبيرية من خلال المقاربات التي يتيحها النص اللغوي مع الشكل البصري.



أرشيفية

العمارة والفنون...
الروح إذ تلقي بظلالها على المكان

محمد الدغليس*

العمارة والفنون، يمثلان شكلا من العلاقة التكاملية لما تفرزه العقول الإبداعية الإنسانية منذ فجر التاريخ، وهما أصدق رواية عن حضارة الشعوب ومنجزاتها، والمستوى الثقافي والاجتماعي، والإمكانيات التي مرت بها ووصلت إليها، وهما اللغة الأرقى لنقل الثقافات والإبداعات العقلية والوجدانية بين الشعوب، وتفاعل وتلاقي المشاعر الإنسانية، لما فيه مصلحة التقدم والتطور، وصقل المواهب وتنميتها بين المجتمعات وتكاملها، وتحقيق أهدافها السامية، وصياغة احتياجاتها الجدية، والروحية بأبهى صورها.

* مهندس معماري وفنان تشكيلي/ الأردن

أرشيفية

أرشيفية

وإذا وضعنا العمارة بمفهومها الحديث في دائرة الضوء، نستطيع أن نصفها بأنها عبارة عن حجوم وأشكال نحتية، تخلق فراغات انتفاعية، بتكوينات على درجة عالية من التناسق والانتظام والجمال الحسي والتعبيري، بعيدا عن المحورية والتماثل في معظم الحالات، لتفي باحتياجات الناس المادية والنفسية والروحية، وهي بحق، الحياة المتجسدة في أشكال مختلفة، فهي فن من الفنون الجميلة، وحيها الطبيعة العفوية، تصبغها الوحدة، ويضبطها الإيقاع والتردد، ويغنيها الاتزان، وكل عناصر جمال اللوحة الفنية، أو القطعة النحتية، وحتى بعيدا عن الرؤيا البصرية، تعد كذلك المقطوعة الموسيقية جزءا من تلك الحياة.

وللنسيج المعماري المترابط قمم من الشواهد والتيجان، تعكس المستوى الحضاري والثقافي والاجتماعي لمجتمع الزمان والمكان التي تمثله، ومدى تواصله مع التاريخ والعراقة، وارتباطه بتراثه الأصيل، لتبقى شواخص معبرة بصدق، تحكم من خلالها الأجيال القادمة على من سبقها.

العمارة علم وفكر

والعمارة بذلك خلاصة علم وفكر، وفن وتجربة، ووجدان المعماري الفنان المرهف، الذي يجب أن يكون فنانا قبل كل شيء، لأن عمله ينعكس على الأرض والإنسان، فيصوغ وجها من وجوه الحضارة، ويصل الماضي بالحاضر، ويغني المستقبل، وهو بذلك أكثر الفنانين خطورة وتأثيرا، نتاجه يمثل معرضا ثابتا ودائما للعامة والخاصة، للغريب والقريب، للمقيم والزائر، للحاضر والمستقبل، ومعرفته بالعلوم الهندسية ما هي إلا الوسيلة للتعبير عن تصوراته، وتحويلها إلى واقع ملموس بالتعاون مع زملائه مهندسي حقول التنفيذ.

وبناء عليه، تتضح حقيقة أن العمارة هي بؤرة الفنون التشكيلية، وهي الإطار الذي يحوي جميع حقول هذه الفنون، وهي المسرح الذي يعرض عليه الإنتاج الإنساني الفني في كل زمان ومكان، وما بين العمارة والفنون التشكيلية أكثر من علاقة، فهي رابطة ديناميكية ذات تأثير متبادل، تنبت من نفس الأرض، وتنمو في نفس الوسط والشروط.

إن الفنان التشكيلي ينقل مشاعره بطريقة تختلف عن الطريقة التي ينقلها الأديب، أو المسرحي، أو الموسيقي، أو الشاعر، ولكنها نفس طريقة المعماري، حيث تتعلق بمعاني الأشكال التي ينظم بها الفنان التشكيلي أعماله الفنية، فتكون لغته التي يعبر بها بتكوينات من العلاقات المؤثرة للأشكال ببعضها، حينما تتآلف في وحدة معبرة تحمل مشاعر الفنان والمعماري.

أليست المفردات الموظفة في اللوحة الفنية، سواء كانت إنسانية أم طبيعية، ما هي إلا لبنات تبنى بتوافقات لونية مميزة، تتحول كل مفردة إلى كيان جديد، يلعب دوره في اللوحة منسجما ومتوافقا مع المفردات الأخرى، لإنتاج عمل فني متكامل ومؤثر كما في لوحات «ماتيس» مثلا.

وهذا ما يحصل في العمارة، فالمرأة في اللوحة قد تكون شباكا في البناء، والشجرة قد تكون عمودا أو مشربية، وغيرها من المفردات والعناصر المؤثرة في تحديد حجم المبنى، ومقياسه الظاهري، وصراحته التعبيرية، ورشاقته، وانسجام ألوانه، وملامسه.

العمارة والتشكيل

إن زاوية سقوط الضوء على القطعة النحتية، لها تأثير كبير جدا على إبراز كثير من تعبيراتها الجمالية، وكذلك في العمارة، فالكسيرات والسطوح والبروزات، قد تخلق سمفونية من الضوء والظلال، من المعتم والمضيء، إذا أحسن المعماري المتكامل مع الكتلة المعمارية التحتية، واستثمر تأثير سطوع الشمس في بيئة مثل بيئتنا العربية.

هذا التأثير، وهذا التطابق بين الفنون التشكيلية والعمارة في كل الجوانب، اللهم إلا ما يراه بعض النقاد من فرق، بأن الفنون التشكيلية قد تكون عبارة عن نشاط حضاري قائم بذاته، ربما لا يخدم هدفا غير ذاته، أما العمارة، فهي نشاط فني هادف المنفعة بالضرورة.

ومما أدى إلى تخلف إبداع المعماري أحيانا عن الفنان التشكيلي، أنه في حين يتمتع الفنان بقدر كبير من الحرية في اختيار مواده وأدواته، والمواضيع التي يتمكن أن يطرقها لإنتاج عمله الفني، فإن المعماري ملزم في أغلب الأحيان على اختيار خامة معينة، وأدوات محددة، وهو مقيد ويخضع لعوامل متعددة تؤثر على منتوجه، منها العوامل الاقتصادية، وتدخل المالك مباشرة في نتاج المعماري، رغم عدم المعرفة الكافية، والدراية الكاملة بالعمارة من قبل المواطن العادي، وافتقاره إلى التذوق الفني، أو حتى فهم الرسومات الصماء ثنائية الأبعاد التي يقدمها المعماريون، وفي معظم الحالات، لا يواكب المعماري عمله حتى نهايته، ذلك لأن المالك يريد رسومات الرخصة فقط، ولهذا، وفي معظم الحالات، يكون العمل المعماري كخطوط أولية على لوحة، قد يتقيد بها المالك والمنفذ، أو لا يتقيدان.

تأثير الفنون على العمارة

في المحصلة، فإن تأثير الفنون التشكيلية على العمارة من الإيجابية، بحيث لا يمكن أن تتطور العمارة إلا إذا تطورت هذه الفنون، وتطور معها الذوق العام للمجتمع، ولجلاء هذه الحقيقة، لا بد لنا من استعراض سريع للبدايات، ومن ثم الوصول إلى وضعنا الحالي، وطموحاتنا المستقبلية.

في البدايات الأولى، لجأ أسلافنا إلى الجبال، ينحتون فيها بيوتهم، وأماكن تجمعاتهم، توخيا للأمان والحماية، يشكلون الكهوف لتلائم احتياجاتهم المعيشية، وطبيعة حركاتهم، وظهرت بواكير الإبداعات الإنسانية على جدران هذه الكهوف، بأن زينها ساكنوها برسومات تمثل الحيوانات التي يصطادونها، ونحتوا على واجهاتها مشاهداتهم، وما يحيط بهم من ظواهر طبيعية: كالشمس والقمر، والأشجار والزهور البرية، وهكذا كانت الطبيعة منذ فجر التاريخ هي الحافز، وهي الوحي والهادي للإنسان ليعبر عن احتياجاته الجسدية والروحية والنفسية، ويجسد هذه الاحتياجات واقعا يعيش ضمنه، وتتفاعل فيه احتياجاته جميعها.

وهذه هي السجلات الوحيدة التي بقيت لتروي لنا قصص تلك البدايات، وحقيقة معيشة أسلافنا من بني البشر، وقد وجد الإنسان منذ بدا يفكر مأوى له، ودوَّن ملاحظاته كرسومات على جدرانه، كوحدة بين الفن والعمارة.

لقد اعتقد محقا «مايكل أنجلو»، بأن معرفة الشكل الإنساني تؤدي إلى إدراك وفهم العمارة، نعم، فنحن لا نستطيع أن نتكلم عن العمارة في أية حقبة زمنية، دون ربطها بالفنون البصرية الأخرى، كالرسم والنحت في إطار الأبعاد الإنسانية، حيث شكلت هذه العناصر الثلاثة رؤوس المثلث الفني، وكانت المقياس الذي يبين المستوى الحضاري والثقافي والعلمي الذي وصلت إليه أية أمة، وأكثر من ذلك، كان الإبداع الفني والمعماري هو منفذ الحضارات على بعضها، وعلى التاريخ العالمي في مراحله كافة.

أرشيفية

أرشيفية

لقد دون الفراعنة مأثوراتهم من عمارة ونحت وتشكيل، ورسم ولون، وكذلك الإغريق بطرازهم المعماري، وتماثيلهم الأسطورية، وشعوب ما بين النهرين، وما وصلنا عن مدنهم الجميلة، وحدائقهم المعلقة، وجدارياتهم، والرومان وصروحهم، ومنحوتاتهم المذهلة، كل هؤلاء بقيت آثارهم المعمارية والفنية تحكي عظمة حضارتهم، ورقي أحاسيسهم.

الفنون البصرية والتطبيقية

لم تترك أية أمة راقية من الأمم، آثارا هابطة في الفنون البصرية في العمارة.. بل كانت عظمة عمارتهم تتناسب مع رفعة وسمو إبداعاتهم الفنية الأخرى، مما يثبت ترابط وتأثير الفنون التشكيلية في العمارة، صعودا أو هبوطا مع رقي حضارة الإنسان.

ومن المؤكد، أن العمارة تبدأ فنا بصريا تشكيليا بالتطور، وتصبح فنا تطبيقيا ناضجا وعمليا، وهكذا علمونا في الجامعات، أن نشكل من الطين كتلا أو مجسمات نحتية أولية للموضوع المعماري، ومن ثم ندخل في التفصيلات الوظيفية، أو برنامج المعطيات.

وإن لم يكن للعرب نصيب يذكر إبان الحضارات التي سبقت الإسلام، فإننا نجد سجلا مشرقا للإبداع المعماري والفني في أوج النهضة العربية الإسلامية، عندما لم يغرق الفنان العربي في رسم الأشخاص، أو نحت التماثيل، بل انصرف إلى جوهر جمال التصميم الفني، من خلال تكوينات خلاقة، لأشكال هندسية إبداعية، فيها نسب ذهبية رائعة، واكتشف عبر إحساسه المرهف، حالة التناغم والتناسب، وصاغ من الخط العربي فنا لا يدين به للفنون التي سبقت الإسلام، حيث ظل نقيا بعيدا عن التأثر، يحمل كل خصوصية العرب، فتوجت قمة تلك الحقبة في تكامل تلك المحتويات التصميمية الداخلية والخارجية جلية في عمارة الأندلس المعمارية، ومنها: قصر الحمراء بواجهاته وفراغاته وأفنيته.

جماليات الروح والعقل

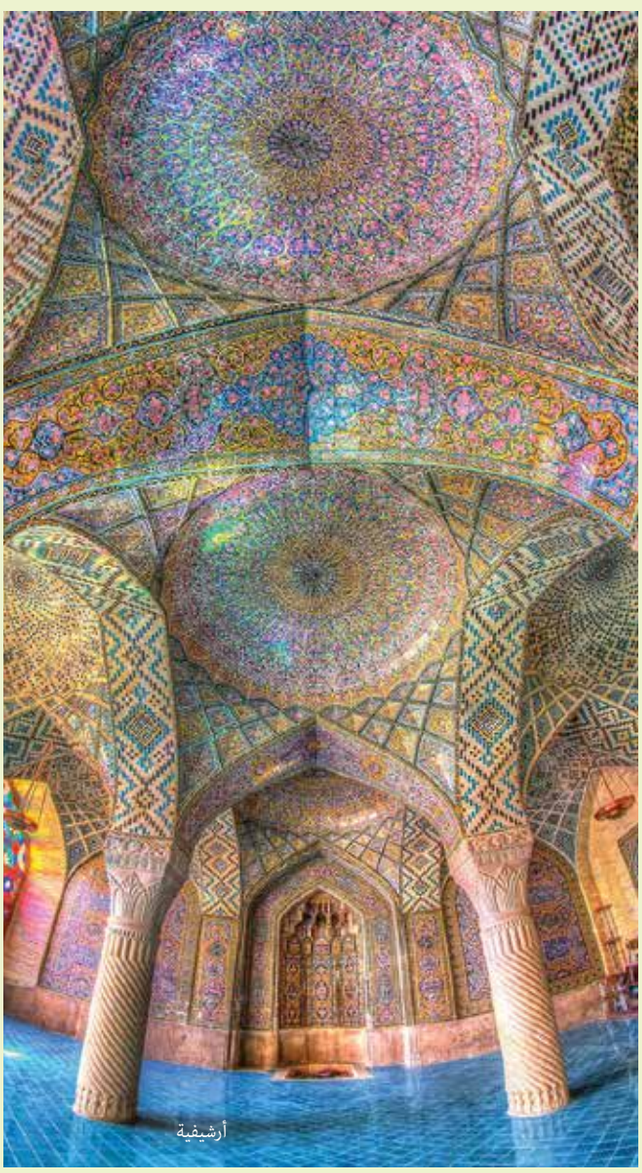
لقد دخل العرب عقب تلك النهضة المشرقة، في سبات لقرون عديدة، وأفاقوا بعدها ليجدوا تعاريف جديدة للجمال ، إذ أصبح أساسه العقل والروح وليست الزخرفة، أو نقل ما هو موجود، بل الكشف عما تراه الروح ولا تراه العين أحيانا، ووقف الباحث العربي مذهولا أمام ثورة فنية عالمية، وأمام تعاريف الفن والجمال، والأسماء الجديدة لمدارس فنية متعددة كالانطباعية والتأثيرية، ومن ثم التكعيبية والسريالية وغيرها كثير.

وعندما ظهرت الثروات النفطية في العالم العربي، استورد العرب على استعجال المدارس المعمارية المختلفة، والمدارس الفنية التي تحكمها، محاولا اللحاق بركب الحضارة الفنية والعمرانية العالمية.. لتصبح مدننا خليطا من التقليد، وليصبح ناتج إبداعنا تقليدا لمدارس غريبة علينا ليست من تراثنا، لا توافق أحاسيسنا، ولا تراعي موروثاتنا، وهكذا دخلنا الدوامة نتخبط بصحوتنا، فأقيمت المدن وتوسعت، وشيدت العمائر بدون قاعدة تصميمية سليمة، وأحيانا على أساس مفاهيم جمالية سطحية.. وبدا هذا واضحا في دول الثروات النفطية، والدول المتأثرة من حولها.

ونحن الآن، في بدايات المرحلة الممكنة لصياغة مدننا وشوارعنا وشواطئنا، بما يعكس قدرتنا واستعدادنا الفطري بتذوق الجمال والفن، ومن ثم محاولة خلقهما... وصبغ عمارتنا بخصوصيتنا ليكون لنا تميزنا، وخلق عمارة بثورة فنية عربية، تقوم على أساس حسن التصميم، وجمال التوسيع، ورقي الأشكال، ونبل الألوان، وابتكار تكوينات، وتطوير الماضي الماجد الغني، لا أن تكون كما قال المعماري الأمريكي «فرانك لود»: «رأيت الذي ترجع إليه الفلسفة العضوية في عمارة العصر الحديث»، عندما زار جامع السلطان حسن بالقاهرة، وقال: «كيف يجوز لقوم لديهم هذه الروائع، أن يتركوها ويستبدلوها بما يحاول الغرب التخلص منه».

لا يتم هذا إلا من خلال خلق مستوى جديد من الذوق العام، وتطوير الإحساس بجمال التصميم على مستوى القاعدة الجماهيرية، وإعادة النظر في أساليب تدريس العمارة والفنون في جامعاتنا، والتركيز على الجناح الفني والموهبة الإبداعية.. والاستعداد الفطري لدى بعض الشباب، بحيث يكون هذا هو المقياس المؤهل للقبول في كليات العمارة، وليس مجموع العلامات الصماء فقط، إذ لا بد من إجراء اختبار خاص للكشف عن الإمكانيات الفطرية لدى المرشح ليكون معماريا فنانا، كما يحدث في الدول المتقدمة، حتى لا نجد أنفسنا أمام أفواج من الخريجين الذين -لسوء الحظ- لا يستطيعون العمل في مجال حقلهم، عوضا عن الإبداع فيه، ويصبحون عبئا على أنفسهم قبل غيرهم، كما يحدث حاليا.

ولا تفوتني الإشارة، إلى ضرورة انخراط الفنان التشكيلي في حقول التخطيط الإقليمي للبلد، وفي المؤسسات الهندسية الاستشارية، كما هو حاصل في الدول المتقدمة، إذ لا يخلو فريق معماري يعمل في المسابقات المعمارية، أو المشاريع المميزة من فنان تشكيلي مميز، يكون له دوره البارز في إغناء الإحساس بالجمال الجاذب، والتصميم الأصيل، وإبداء رأيه القطعي في كثير من الأمور.


أرشيفية

من مسلسل نمر بن عدوان

نمر بن عدوان والمستشرقون..

من النص إلى الصورة البصرية

د. زياد الزعبي*

قصة الحب بين نمر بن عدوان (ت. 1823) وزوجته وضحا، قصة استثنائية، تحولت بمرور الزمن إلى حكاية شعبية ذائعة الصيت، يتمازج فيها الخيال بالواقع، قصة حفظتها أشعار نمر البدوية التي ظلت متداولة شفويا لفترة طويلة، قبل أن تكتب وتنشر في صيغ وروايات متباينة تباينا شديدا كما القصة نفسها، التي جاءت في روايات مختلفة، وهذا أمر مألوف في قصص الحب، والبطولة التي تتناقل شفويا، وتتحول بمرور الزمن إلى حكايات شعبية لها أصولها وشخصياتها وأحداثها الواقعية، لكن الخيال الشعبي المغرم بالغرابة والتشويق والإثارة أشبع القصة بكثير من الإضافات، التي جعلت منها نموذجا لقصص الحب الشعبية، التي تتداخل فيها العناصر الواقعية والخيالية، ويعاد بناء عناصرها حين تنتقل من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى أخرى، وهذا ما يجعل عملية توثيقها أو التحقق من صحتها، أو النصوص الشعرية أمرا عسيرا، وهذا أصاب قصص العشاق وأشعارهم في التراث العربي.

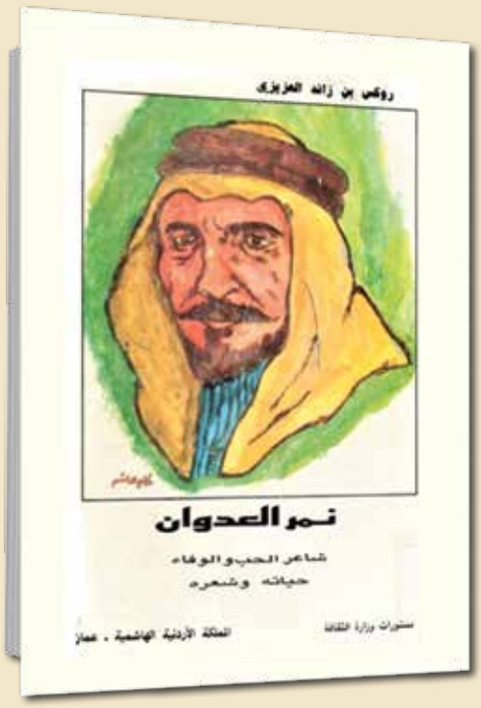
* ناقد وأكاديمي أردني

إن قراءة النصوص والدراسات المتوافرة بين أيدينا عن قصة نمر بن عدوان وقصائده، لا تشير إلى مصدر مكتوب، بل إلى روايات شفوية، كما هي الحال عند بولس سلمان الذي أورد في كتابه (خمسة أعوام في شرقي الأردن)، الصادر في عشرينات القرن العشرين، قصيدة في رثاء زوجته وضحا، وكما هي الحال في كتاب روكس العزيزي (نمر العدوان شاعر الحب والوفاء)، الصادر عام 1991، وكذلك في (معلمة التراث الأردني)، الصادر عام 1983، إذ لم يشر إلى أي نص مكتوب لقصة نمر وقصائده، بل اعتمد كما يبدو على روايات شفوية، وإن أشار إلى أن الشيخ خلف الفهد النمر العدوان قد عني بتدوين أخبار نمر، وروى بعض أشعاره، وأشار كذلك إلى نصين طبعا في دمشق وبيروت في نهاية الثلاثينات من القرن الماضي، وصف ما جاء فيهما بالخلط والهذيان، وأنه لا علاقة لهما بنمر بن عدوان، وأن هذه النصوص وغيرها وضعت بعد زمن طويل من وفاة نمر، ومن الطريف، أن لا يكون لنمر نص مخطوط على الرغم من كونه متعلما، وإشارته العديدة إلى رسائل شعرية مكتوبة: سار القلم، والكاغد، أي الورق.

وقد أشار الأستاذ العزيزي إلى اهتمام المستشرقين بنمر العدوان، وذكر «Wetzstein» قنصل بروسيا في دمشق في الفترة من 1849– 1861، والأمريكي سبور «Spoer»، وفالن «Wallin» الفنلندي، – ذكر العزيزي أنه ألماني، ربما لأنه يكتب بالألمانية –، لكن الأمر المحير أنه لم يبين أين وكيف اطلع على أعمال هؤلاء المستشرقين، فهو يكتب دون توثيق، وواضح أنه لم ير أو يطلع على النصوص التي كتبها هؤلاء المستشرقون.

أود أن أبين هنا، أنني لا أريد أن أقوم بدراسة توثيقية لقصة نمر أو أشعاره، ولكني أريد أن أضع المادة التي جمعها المستشرقون، ونشروها في مجلات عالمية معروفة، وهي مادة وافرة لها قيمة وثائقية مهمة تتعلق بقصة نمر وأشعاره، وتضيف جديدا إلى الروايات المتداولة منها بين أيدي الباحثين والمهتمين، لقد وقفت عليها حين كنت أبحث عن الدراسات التي كتبت عن الأدب العربي في الأعداد الأولى من (مجلة الجمعية الشرقية الألمانية) (Zeitschrift der Deutschen Morgen-laendischen Geselschaft)، التي صدر العدد الأول منها عام 1847، وما زالت تصدر حتى يومنا هذا، فكان أن وجدت في العدد الخامس الصادر عام 1851، دراسة للمستشرق الفنلندي «Georg August Wallin» بعنوان: (نماذج مختارة من القصائد العربية الحديثة جمعت من الصحراء)، استكملها في العدد السادس الصادر عام 1852، وفيه أورد قصيدة نمر في رثاء زوجته وضحا التي مطلعها:

يا خالقي بجاه تسع وعشرين حرف وما بهن نطق من لغاتي



وقد أوردها بنصها العربي، وأتبعها بكتابتها بالحرف اللاتيني(كتابة صوتية)، على نحو يجعل قراءتها ممكنة، ثم قدم ترجمة لها إلى اللغة الألمانية، ثم أتبع هذا كله بملاحظات تتعلق بالشاعر والشعر واللغة البدوية، وهو يقول إنه حصل على هذه النصوص من أحد سكان الجوف واسمه سليمان، الذي كان تلميذ ابن عدوان في الشعر، وقد قرأ له القصائد، وقام خطيب وهابي وهو (المستشرق) بتدوينها، وينقل «فالن» عن سليمان هذا أن: الشيخ نمر كان يتقن القراءة والكتابة إتقانا تاما، وأنه كان الشاعر البدوي الأكبر في عصره، وكان نشيطا جدا، يستعمل القاموس ليستخرج منه الكلمات الجميلة التي يزين بها قصائده... ووضحا هو اسم حبيبته التي تغنى بها كثيرا في شعره، وقد كانت مثالا للمرأة الممدوحة، ومن فضائلها أنها ما أدارت ظهرها لزوجها... وهذه علامة في الشرق على القيم الأخلاقية، وعلى التقاليد التي تنظر لهذا السلوك بوصفه فضيلة أخلاقية في تعامل المرأة مع زوجها، وبعد هذا، يمضي المستشرق «فالن» إلى قراءة لغوية للنص، يتوقف فيها عند المفردات وطريقة نطقها عند البدو، ودلالاتها، ويقارنها باللغة الفصحى، ويربطها بما يتعلق بها من القضايا الاجتماعية والثقافية، مقارنا بينها وبين ما يشابهها في اللغة الفصحى، وفي لغة الفلاحين، ويورد بعد هذا مقطوعة أخرى، وهي رسالة إلى زوجته مطلعها:

يا حمود اركب يم هاك القبيلة وقل لها ربيع بلادنا مثل ما كان

ويكرر العمل نفسه الذي فعله بالقصيدة السابقة.

وهـذا النـص مـن أقـدم النصـوص المكتوبـة والمنشـورة عـن نمـر العـدوان، فقـد قـال «فالـن» إنـه التقـى الـراوي في رحلتـه إلـى الجـوف عـام 1845، مشـيرا إلـى أن نمـر كان قـد تـوفي قبـل وصولـه ببضـع سـنوات، وهـو مـا يمنـح النـص أهميـة وثائقيـة، ويعـد «فالـن» بعملـه هـذا، أول المستشـرقين الذيـن جمعـوا الشـعر لغايـات فهـم اللغـة العربيـة في ذلـك العصـر.

لكـن النـص الأول الـذي يتحـدث عـن نمـر بـن عـدوان، يعـود إلـى المستشـرق «Ulrich Jasper Seetzen»، الـذي زار مضـارب نمـر العـدوان يومـي 15 و16 كانـون الثانـي عـام 1807، والتقـى بعـض أفـراد عائلتـه، لأن نمـر كان غائبـا عـن الديـار، وهـو مـا جعـل «زيتسـن» يعبـر عـن عظيـم الأسـف لعـدم تمكنـه مـن لقـاء نمـر، وضيـاع متعـة لقـاء هـذه الشـخصية الذائعـة الصيـت، لكونـه شـاعرا كبيـرا، ويضيـف «زيتسـن» قائـلا: اسـم والـد نمـر قبـلان، واسـم ابنـه فـارس، ولذلـك يدعـى نمـر بـن قبـلان أبـو فـارس، وأن عمـره كان بـين الأربعـين والخمسـين (وهـذا مـا يتناقـض مـع المعلومـات التـي أوردهـا العزيـزي)، ويذكـر أنـه أكـد لـه أن نمـر قـال أكثـر مـن مئـة قصيـدة قـام بتدوينهـا نمـر، إذ كان يعـرف القـراءة والكتابـة، أمـا موضوعـات قصائـده فكانـت الحـب والحـرب، ويمضـي المتشـرق «زيتسـن» قائـلا: بنـاء علـى طلبـي، كتـب لـي ابن عمـه قصيدتـين كنموذجـين مـن شـعره، واحـدة منهمـا يتحـدث عـن حملـة ضـد عـرب السـرحان، وفي الثانيـة يتغـزل بفتـاة جميلـة، ويتمنـى «زيتسـن» أن يحصـل الرحالـة اللاحقـون علـى نسـخة مـن قصائـده، ليسـتطيع المـرء مـن خلالهـا تكويـن فكـرة صحيحـة عـن الـروح الشـعرية الجديـدة عنـد البـدو، ويذكـر غيـر مـرة شـخصا اسـمه أحمـد مـن أقـارب نمـر، كان مضيفـه ومحدثـه عـن نمـر، وقـد قـال لـه: إن نمـر لـم يحتكـر فـن القـول (الشـعر)، بـل هنـاك قريـب لـه وهـو شـاعر معـروف اسـمه عبـاس، ومـن الطريـف أن «زيتسـن» لـم يشـر إلـى قصـة نمـر مـع وضحـا، ولـم يذكرهـا، بـل ذكـر أن لنمـر خمـس زوجـات، وأنـه أنجـب ثمانيـة أولاد وتسـع بنـات، لكـن لـم يبـق منهـم علـى قيـد الحيـاة سـوى نصفهـم، وأن إحـدى بناتـه تزوجـت أحـد كبـار الشـيوخ، وهـو أبـو غـوش الـذي يقيـم في «korrieh el onnip» (قريـة العنـب أبـو غـوش) غـرب مدينـة القـدس.

لقـد اكتفـى «زيتسـن» بنقـل الروايـة التـي تقـول إن نمـر قـد دون قصائـده، لكـن المفاجـأة تقـع حـين نقـرأ في كتـاب المستشـرق والرحالـة السويسـري ألبـرت سوسـين «Albert Socin» (زار المنطقـة العربيـة مـا بـين 1868– 1871) الـذي عنونـه: (ديـوان مـن وسـط الجزيـرة العربيـة) «Diwan aus centralar-abien» قولـه في سـياق حديثـه عـن المخطوطـات الشـعرية التـي اعتمـد عليهـا في جمـع الشـعر ج3 ، ص 9: لقـد رأيـت في حـوران مجمـوع قصائـد نمـر بـن عـدوان.

لكنـه للأسـف لـم يقـدم وصفـا لـه، أو للمـادة التـي يضمهـا، وإن كان قـد أورد في كتابـه عـددا مـن قصائـد نمـر، وأشـار إلـى بعـض منهـا أنهـا وردت في مصـادر أخـرى، وهـو حـين يـورد قصائـد نمـر يقـوم بمقابلـة نصوصهـا علـى غيـر مصـدر مخطـوط، ويشـير إلـى الاختلافـات في الروايـات، وهـذا عمـل توثيقـي تحقيقـي، ولعـل هـذا مـا يثيـر لدينـا تسـاؤلات: أيـن ديـوان نمـر المخطـوط؟ ولمـاذا اكتفـي بالحديـث عـن الروايـات الشـفوية؟ ولـم لا نجـد دراسـة علميـة واحـدة بالعربيـة عـن نمـر وشـعره؟ وعـن تاريـخ الشـعر الشـعبي في الأردن، أو في منطقـة بـلاد الشـام؟ ولـم لـم نقـف علـى جهـود المستشـرقين والرحالـة الغربيـين في توثيـق هـذا الشـعر ودراسـته التـي تمثـل وثائـق خاصـة بـه؟.

إنهـا أسـئلة تنتظـر أجوبـة مـن المختصـين والمهتمـين بهـذا الحقـل، والأمـر الـذي يحتـاج بالضـرورة إلـى دراسـة أولا، هـو هـذه النصـوص الاستشـراقية بـكل مـا تقدمـه مـن مـادة، وتثيـره مـن أسـئلة وتسـاؤلات.

ويسـتمر اهتمـام المستشـرقين بنمـر وشـعره، فقـد تحـدث فتسشـتاين «Wetzstein» قنصـل بروسـيا في دمشـق مـن عـام 1849– 1861، عـن نمـر بـن عـدوان وشـعره، وأشـار إلـى أعمـال المستشـرقين الذيـن سـبقوه المذكوريـن أعـلاه، وقـد قـال: إن «فالـن» لـم يكـن أول مـن جمـع الشـعر، فقـد أعلمنـي أمـين مكتبـة «غوتـا» أن هنـاك مجمـوع قصائـد عربيـة جديـدة جمعهـا «زيتسـن»، وقـد وضعـت كمـا لا أشـك في شـرق الأردن، ويؤكـد ذلـك اهتمـام «زيتسـن» الشـديد بالشـعر، وهنـاك الملاحظـات التـي تـرد في ثنايـا رحلتـه، إضافـة إلـى رحلتـه إلـى البلقـاء، إلـى السـلط... حيـث ازدهـار الشـعر، وحيـث دونـت تلـك الأشـعار في (انظـر دراسـته ملامـح لغويـة مـن مضـارب الصحـراء السـورية).

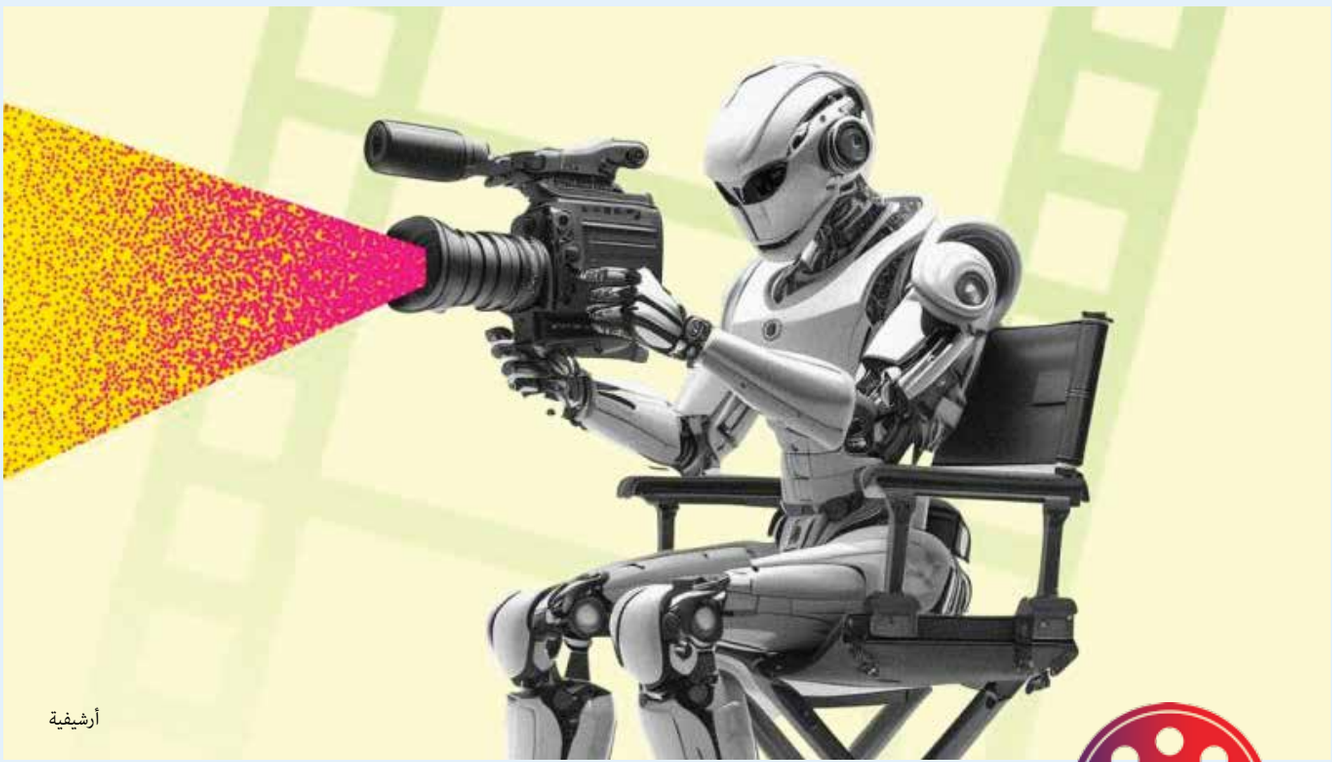
واستنادا إلى كل ما سبق من نصوص ودراسات عن نمر بن عدوان وشعره، يقدم المستشرق «Hans H. Spoer» أربع دراسات متخصصة بقصة نمر وشعره، ينشر أولها عام 1912 وهي بعنوان (أربع قصائد لنمر بن عدوان كما غناها عودة أبو سليمان، حققها مانس سبور)، وهو يورد نصوص هذه القصائد مكتوبة بالحروف اللاتينية، ثم يردفها بالنص العربي، ويتبعها بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، ويلحق بها ملاحظات شارحة للقصائد ولغتها، ثم نشر عام 1923 مقالا بعنوان (خمس قصائد لنمر بن عدوان)، بالاشتراك مع زميله نصر الله الحداد في مجلة: «Journal of the American Oriental Society»، وأتبع هذا بنشر النص العربي لقصة نمر مع محبوبته وضحا، ومجموعة القصائد المتعلقة بها، مع تذييلها بملاحظات لغوية شارحة، وذلك عام 1929 تحت عنوان (قصائد نمر بن عدوان، جمعها هانس سبور وإلياس نصر الله الحداد)، واستكمل عام 1932 هذا النص بترجمته إلى اللغة الإنجليزية، بالتعاون مع نصر الله الحداد، مشفوعا بملاحظات تاريخية ولغوية شارحة، وبمجموع هذه الأعمال يغدو «سبور» أكثر المستشرقين إلماما بقصة نمر وشعره، فقد كتب حوالي مئة وخمسين صفحة عن نمر وشعره، جمع مادتها كما يقول في مقدمة مقالته التي نشرها في 1912، في أثناء زياراته البدو في فلسطين والأردن، وأن الفرصة الطيبة قد أتيحت له لجمع حوالي ستين قصيدة لشاعرهم المفضل نمر بن عدوان «about sixty 0f songs of their favourite poet Nimr Ibn Adwan»

ويضيف قائلا: في حدود علمي، فقد جمع «فالن» و«سوسين» حوالي ست قصائد فقط ونشراها، والقصائد الأربع الأولى التي نشرها عام 1912 كما يقول، اختارها من القصائد التي جمعها هو. (وكلامه هنا غير دقيق، فالقصيدة الثانية التي تبدأ بـ «يا خال بجاه تسعة وعشرين ...» نشرها في رواية أوفى وربما أدق).

وقد عاد للحديث عن رحلته إلى شرق الأردن، وجمعه شعر نمر وأخباره في مقالته التي نشرها في مجلة الجمعية الشرقية الأمريكية عام 1923، حيث يقول: في عام 1904، كنت محظوظا بزيارة شرق الأردن بصحبة «أويتنق»، وفي هذه الرحلة كانت المرة الأولى التي أطلع فيها على قصائد نمر... وقد قمت برحلات عديدة في بلاد العدوان، ونجحت في جمع عدد كبير من قصائد نمر، والتراث الشفوي، وفي رحلات أخرى للمنطقة نفسها وما يتاخمها، بصحبة صديقي السيد نصر الله الحداد، حيث تم جمع ضعف عدد القصائد السابقة، وفي هذه المقالة يتحدث عن عائلة نمر، وبعض أطراف من قصته مع وضحا.

إن مجموع النصوص التي جمعها المستشرقون والرحالة عن نمر بن عدوان وشعره، لتمثل مدونات ذات قيمة تاريخية وعلمية مهمة، تستحق أن ينظر إليها بكثير من الاهتمام، فهي تضع بين أيدي الباحثين مادة وافرة، تستدعي القراءة والتحليل والنقد، فهي تشكل نماذج أولية للحياة الأدبية في البادية الأردنية منذ بدايات القرن التاسع عشر، ولذا، فإني سأعمل على تقديمها للباحثين والمهتمين في صورة وثائق تنشر كما هي بنصوصها العربية والألمانية والإنجليزية، مع تقديم تفصيلي يعرف بها، ويحدد مصادرها، والقضايا التي تعالجها.

أرشيفية



أرشيفية

الذكاء الاصطناعي وسينما المستقبل..

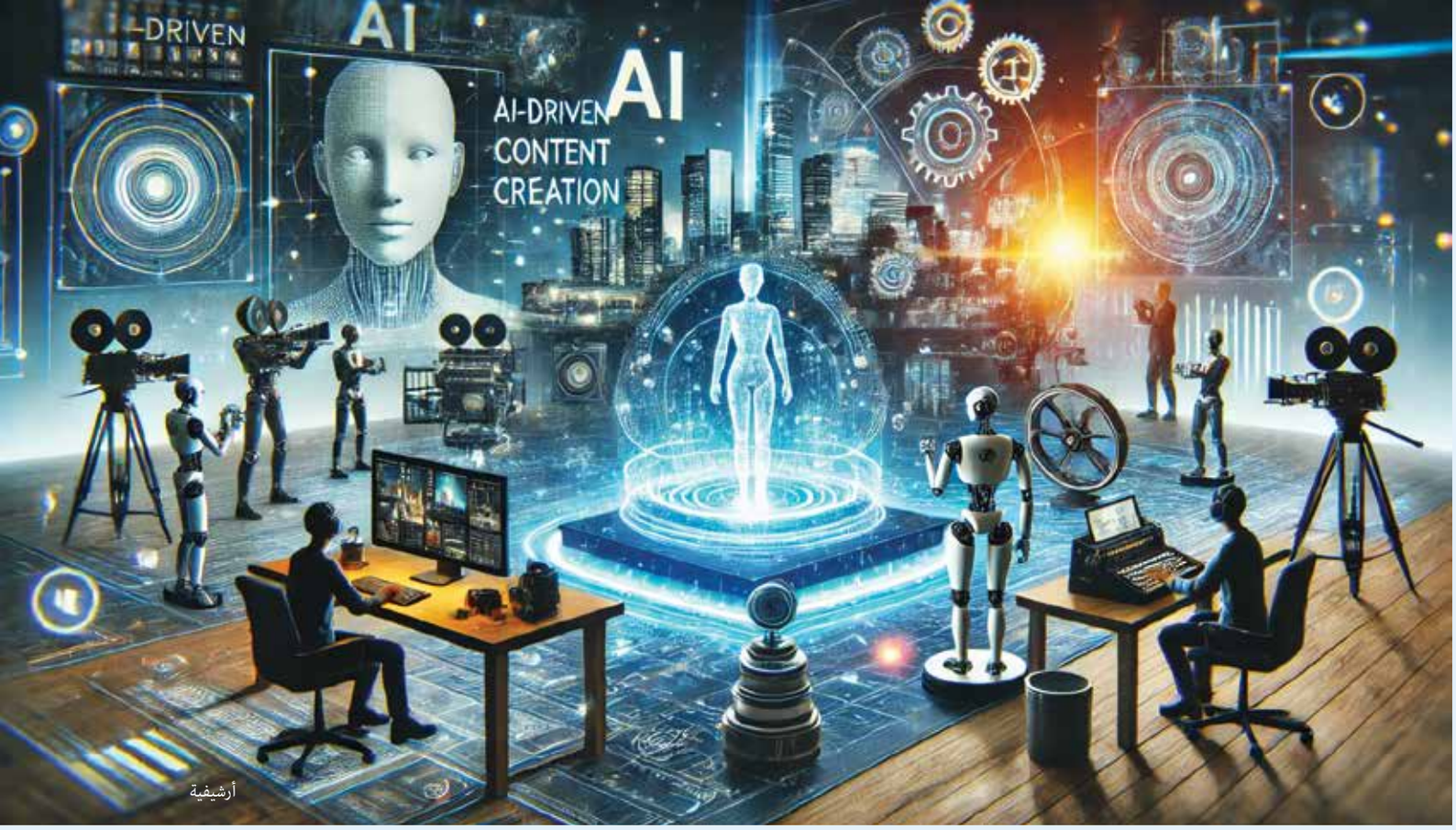
أثر الخوارزميات في صناعة الأفلام

محمد سناجلة*

في عصر الثورة الصناعية الرابعة، لم يبق سوى عدد قليل من الصناعات بمنأى عن التأثير العميق للذكاء الاصطناعي، وليست السينما وصناعة الأفلام استثناءً، ولا يتعلق الأمر بالروبوتات التي تسيطر على الأرض، أو الآلات التي تقرأ العقول، بل يتعلق بكيفية إحداث الذكاء الاصطناعي ثورة في الطريقة التي نروي بها القصص، ونقدم بها الأفلام، والطريقة التي نتعامل بها مع الجماهير، وحتى الطريقة التي ننتج ونوزع بها الأفلام.

وسنحاول في هذه المقالة التعمق في عالم السرديات التكنولوجية الناشئة، وتحديد دور الذكاء الاصطناعي في إنتاج الأفلام، وتطبيقاته المتنوعة، والإمكانيات المثيرة للاهتمام المرتبطة به في المستقبل، كما سنحاول الإطلالة على أثر الذكاء الاصطناعي في عملية صناعة الأفلام من مرحلة ما قبل الإنتاج، إلى مرحلة ما بعد الإنتاج.

* روائي وإعلامي/ الأردن



أرشيفية

دور الذكاء الاصطناعي في إنتاج الأفلام

لا يهدف استخدام الذكاء الاصطناعي في إنتاج الأفلام إلى استبدال إبداع المخرج، أو موهبة فريق العمل، بل إنه يكمل قدراتهم، ويمكّنهم من تحقيق المزيد بموارد أقل بالطرق التالية:

- **تحليل النصوص:** باستخدام تقنيات التعلم العميق، يمكن للذكاء الاصطناعي تحليل مئات النصوص، والتنبؤ بنجاحها أو فشلها المحتمل، وهذا يساعد كتاب السيناريو على ضبط نصوصهم، وتحسين عملية اتخاذ القرار للمنتجين.

- **اختيار الممثلين واستكشاف المواقع:** يمكن للذكاء الاصطناعي تبسيط عملية اختيار الممثلين من خلال تحليل البيانات التاريخية، ورصد الاتجاهات، والتنبؤ بالنجم الكبير القادم، أو المناسب لنوع الفيلم الذي تنوي إنتاجه، كما يمكنه المساعدة في اختيار المواقع، من خلال تقديم رؤى حول توقعات الطقس، والتحكم بالحشود، والخدمات اللوجستية، مما يضمن التصوير السلس.

- **التأثيرات البصرية ومرحلة ما بعد الإنتاج:** بفضل قوة الذكاء الاصطناعي، يمكن للمبدعين الآن تحقيق تأثيرات ورسومات مذهلة بصريا، دون الحاجة إلى معدات باهظة الثمن، أو أستوديوهات كبيرة، أو حتى قوة بشرية هائلة.

- **التسويق والتوزيع:** يمكن للذكاء الاصطناعي استخدام بيانات الجمهور لتصميم إستراتيجيات تسويق الأفلام، والتنبؤ بالمقاطع الدعائية التي ستحقق نجاحا، أو تصميمات الملصقات التي ستلفت الانتباه، كما يمكنه تحسين التوزيع، من خلال تحديد أفضل نوافذ الإصدار والمنصات للفيلم.

تطبيق الذكاء الاصطناعي في صناعة الأفلام

الذكاء الاصطناعي ليس مجرد مفهوم، بل هو حقيقة واقعة في صناعة الأفلام اليوم، وفيما يلي بعض الحالات التي تمت فيها الاستفادة من الذكاء الاصطناعي بنجاح.

يعد فيلم الرعب والخيال العلمي «مورجان» (Morgan)، بمثابة شهادة على قدرة الذكاء الاصطناعي في إنتاج الأفلام، ففي سابقة هي الأولى من نوعها في الصناعة، تم استخدام الذكاء الاصطناعي خلف الشاشة وأمامها، وفي حين تم إنشاء مقطع الفيلم الدعائي بمساعدة الذكاء الاصطناعي، فإن الحبكة نفسها تدور حول الذكاء الاصطناعي الذي يتولى إدارة المخاطر.

ومن الأمثلة الأخرى الجديرة بالملاحظة، استخدام الذكاء الاصطناعي في فيلم «كتاب الأدغال» (The Jungle Book) من إنتاج شركة «ديزني»، فقد تم إنشاء مشاهد الفيلم باستخدام تقنية العرض الواقعي، وهو ما أصبح ممكنا بفضل الذكاء الاصطناعي، وكانت الصور المرئية المذهلة في الفيلم عاملا رئيسيا في نجاحه العالمي الهائل.

وبشكل عام، ومع مزيج من الإبداع والتكنولوجيا المتقدمة، فإن الذكاء الاصطناعي يلعب دورا لا يمكن إنكاره، ومثيرا في

إنتاج الأفلام، وقد بدأ بالفعل في تشكيل مستقبل الصناعة بإمكاناته في تعزيز رواية القصص، وإشراك الجمهور، ومع ذلك، فإننا ما زلنا في بداية الطريق، والأفضل لم يأت بعد، فمن المقرر أن ينمو تأثير الذكاء الاصطناعي، مما يبعث حياة جديدة في فن صناعة الأفلام.

تأثير الذكاء الاصطناعي على مرحلة ما قبل الإنتاج

إن الذكاء الاصطناعي يحدث ثورة في العديد من القطاعات، وصناعة الأفلام إحداها، فمرحلة ما قبل الإنتاج، التي كانت تعتبر ذات يوم الجزء الأكثر استهلاكا للعمالة في أي مشروع، أصبحت الآن أكثر انسيابية بفضل الذكاء الاصطناعي، ولا تعمل هذه التكنولوجيا على تعزيز الكفاءة فحسب، بل إنها تسهل أيضا الإبداع، وتمكن صناع الأفلام من رسم خطوط قصص أفضل، وإنشاء شخصيات مقنعة، وتصميم مشاهد مبتكرة.

تحليل السيناريو وتطويره

يجعل الذكاء الاصطناعي عملية تحليل النصوص وتطويرها، أكثر دقة وكفاءة في استخدام الموارد، يمكن لأنظمة الذكاء الاصطناعي، إجراء تحليلات متعمقة للعديد من النصوص في جزء بسيط من الوقت الذي يستغرقه الإنسان، قد تتضمن هذه التحليلات تحديد الحبكة، وتقديم الشخصية ونموها، وتطور الصراع.

يمكن للذكاء الاصطناعي كذلك، المساعدة في تحديد العناصر التي يمكن أن تزيد من معدل نجاح الفيلم، بما في ذلك تطوير الشخصية، والأحداث المثيرة، والحبكة الجذابة، ومن خلال توفير رؤى مفصلة حول هذه الجوانب، يمكّن الذكاء الاصطناعي الكاتب بشكل أساسي من صياغة نص خالٍ من الأخطاء.

ومن التطورات المثيرة الأخرى، صعود برامج كتابة السيناريوهات المدعومة بالذكاء الاصطناعي، ولا تقوم هذه الخوارزميات بتحليل المحتوى الحالي فحسب، بل يمكنها توليد محتوى جديد، باستخدام تقنيات مثل رسم خرائط القوس السردي، والتقليد الأسلوبي، لإنشاء مسودات تبدو بشرية بشكل لافت للنظر، وعلى هذا، ففي حين أن الذكاء الاصطناعي ليس على وشك كتابة الفيلم الناجح التالي بعد، فإنه يقترب من ذلك كل يوم.

رسم القصة المصورة والتصور المسبق

في مرحلة رسم القصة المصورة، يكون الذكاء الاصطناعي مفيدا في تصور المشاهد مسبقا، تقليديا، تعد عملية رسم القصة المصورة عملية تستغرق وقتا طويلا، وغالبا ما تستغرق أسابيع أو أشهرا، ومع ذلك، يمكن للذكاء الاصطناعي المساعدة في تحويل هذه العملية إلى عملية سريعة ومتكررة، مما يسمح بإنشاء نماذج أولية في وقت أقل.

يمكن للبرامج التي تعمل بالذكاء الاصطناعي أيضا، إنشاء رسوم متحركة واقعية لتصور المشهد مسبقا، مما يساعد المخرجين والمنتجين ومصممي الإنتاج، على تصور المشاهد قبل تصويرها. يمكن لهذه الخوارزميات تصميم بيئات ثلاثية الأبعاد، ونمذجة حركات الممثلين داخل هذه البيئات، ويمكن أن يقلل هذا بشكل كبير من التردد في المراحل المبكرة من الإنتاج، ويسمح بتخطيط أفضل لتركيب اللقطات، وإعدادات الإضاءة.

يمكن أن تمتد عملية التصور المسبق إلى النغمة العاطفية للمشاهد باستخدام الذكاء الاصطناعي، يمكن للفريق أن يقوم بنمذجة ليس فقط الحركات وزوايا الكاميرا، بل وأيضا محاكاة التأثير العاطفي للمشهد، مما يؤدي إلى فهم أفضل لكيفية تأثير المنتج النهائي على المشاهدين.

في الختام، يغير الذكاء الاصطناعي بشكل جذري مرحلة ما قبل الإنتاج في صناعة الأفلام، ومع التطورات الواعدة في مجالات مثل تحليل السيناريو، وتطويره، ورسم القصة المصورة، أصبحت العملية الإبداعية أكثر تقدما وكفاءة، ومع استمرار تطور الذكاء الاصطناعي، فمن المرجح أن يصبح تأثيره جزءا لا يتجزأ من عمليات صناعة الأفلام.

أرشيفية

أرشيفية

دور الذكاء الاصطناعي أثناء الإنتاج

لقد أحدث الذكاء الاصطناعي تغييرا كبيرا في مجال إنتاج الأفلام ومقاطع الفيديو، دعونا نلقي نظرة على بعض الطرق التي يلعب بها الذكاء الاصطناعي دورا حاسما في صناعة الأفلام.

أنظمة الكاميرات الآلية

من بين التطورات الجديرة بالملاحظة في الإنتاج، ظهور أنظمة الكاميرات التي تعمل بالذكاء الاصطناعي، تتمتع هذه الأنظمة الآلية بالقدرة على التقاط لقطات عالية الجودة في أية ظروف بيئية، سواء أكان الطقس ممطرا أو مشمسا، ليلا أو نهارا، فإن هذه الآلات قادرة على أداء المهمة، وتوفر موثوقية تفوق بكثير ما يمكن للمشغلين التقليديين القيام به.

تشمل المزايا الرئيسية لاستخدام نظام الكاميرات الذي يتم التحكم به بواسطة الذكاء الاصطناعي ما يلي:

1. **الدقة والاتساق:** بفضل التحكم بالذكاء الاصطناعي، تقل احتمالية حدوث خطأ بشري أثناء التصوير، وهذا يعني تتبعا خاليا من العيوب للأجسام، ولقطات ثابتة تماما في كل مرة.

2. **انخفاض التكلفة:** إن أتمتة عمليات الكاميرا، تلغي الحاجة إلى وجود طاقم تصوير في الموقع، مما يؤدي إلى انخفاض كبير في تكاليف الإنتاج.

3. **الكفاءة:** تعمل أنظمة الذكاء الاصطناعي على مدار الساعة دون انقطاع، مما يوفر وقت تصوير وإنتاجية متزايدين.

ورغم أن صناع الأفلام قد يخشون فقدان اللمسة الإنسانية، فإن تطبيق الذكاء الاصطناعي لا يعني القضاء التام على التدخل البشري، بل في واقع الأمر يتعلق الأمر بالتعاون، وسوف يظل المخرج دوما القوة الدافعة الفنية وراء أي عمل، والذكاء الاصطناعي لا يعمل إلا كأداة متطورة لتبسيط العملية، وتعزيز الرؤية البشرية.

الذكاء الاصطناعي في تحرير الأفلام

كما أثبت الذكاء الاصطناعي أنه قوة هائلة في مجال التحرير، فبدلا من قضاء ساعات شاقة في فرز اللقطات الخام، يمكن للبرامج التي تعمل بالذكاء الاصطناعي تحديد وتصنيف التسلسلات بكفاءة، وهذا يقلل بشكل كبير من ساعات العمل، ويسمح للمحررين بالتركيز على ما يفعلونه بشكل أفضل.

تشمل المساهمات الرئيسية للذكاء الاصطناعي في تحرير الأفلام ما يلي:

– **تصنيف المشهد:** يمكن لبرامج الذكاء الاصطناعي تصنيف اللقطات بشكل دقيق، استنادا إلى معلمات مثل المشاهد الخارجية أو الداخلية، أو وجود شخصية محددة، أو حتى مزاج المشهد.

أرشيفية

– **التجميع الآلي:** بعد التصنيف، يمكن للذكاء الاصطناعي تجميع نسخة أولية بناءً على مبادئ التحرير المحددة مسبقا، مما يشكل نقطة بداية رائعة للمحررين.

– **التوقيت العاطفي:** باستخدام التعرف على الوجه والتحليل الدلالي، يمكن للذكاء الاصطناعي المساعدة في تحديد الوزن العاطفي للمشهد، وتوجيه المحررين إلى الطول الأمثل للمشهد، لتحقيق أقصى قدر من تفاعل الجمهور.

الذكاء الاصطناعي في مرحلة ما بعد الإنتاج

في عالم ما بعد الإنتاج المثير والمتطور باستمرار، أثبت الذكاء الاصطناعي أنه قادر على إحداث تغيير جذري، إن القدرة على الاستفادة من الذكاء الاصطناعي في مرحلة ما بعد الإنتاج، تفتح مجموعة كبيرة من الفرص لتحسين جودة الإنتاج، وتبسيط العمليات، لا يعمل الذكاء الاصطناعي على رفع كفاءة مهام ما بعد الإنتاج فحسب، بل يساعد في إضافة اللمسات الفنية النهائية لأي فيلم ببراعة.

تصميم الصوت والذكاء الاصطناعي

عند النظر في تصميم الصوت، يبرز الذكاء الاصطناعي ليلعب دورا مثيرا للاهتمام، حيث يطبق محللو الصوت الآن خوارزميات الذكاء الاصطناعي لبناء المناظر الصوتية ثلاثية الأبعاد، أو تكرار إعدادات صوتية محددة، تعمل قدرة هذه التكنولوجيا المبتكرة في تحليل، وتكرار تصميمات الصوت على توسيع الخيارات الإبداعية لمحرري الصوت بشكل كبير.

– **توليف الصوت:** يمكن لخوارزميات الذكاء الاصطناعي إنشاء أصوات متنوعة، وتعديلها استنادا إلى معلمات الإدخال، وبالتالي رفع المستوى في تصميم الصوت.

– **إزالة الضوضاء:** يمكن للذكاء الاصطناعي اكتشاف وإزالة الضوضاء الخلفية غير المرغوب فيها في مرحلة ما بعد الإنتاج، مما يضمن وضوح الحوارات والمؤثرات الصوتية.

– **تحسين الكلام:** يمكن للذكاء الاصطناعي تحسين وضوح الكلام وفهمه، وهو مفيد بشكل خاص في السيناريوهات الوثائقية، أو الواقعية، مع التسجيلات الميدانية الصعبة.

تصحيح الألوان وتصنيفها

ومن المجالات الأخرى التي يتألق فيها الذكاء الاصطناعي، تصحيح الألوان وتصنيفها، ففي الماضي كانت هذه المهمة تستغرق وقتا طويلا، ولكن الآن، يمكن إنجازها بكفاءة ودقة أكبر بمساعدة الذكاء الاصطناعي، فالبرنامج الذي يعتمد على الذكاء الاصطناعي، قادر على تحليل كل إطار، وضبط الألوان، ومستويات الإضاءة، لخلق تجربة بصرية ممتعة من الناحية الجمالية.

تتضمن بعض التطورات الجديرة بالملاحظة، التي سهلها الذكاء الاصطناعي في هذا المجال ما يلي:

تصحيح الألوان التلقائي: تساعد قدرة التعلم لدى الذكاء الاصطناعي، على تمييز لوحات الألوان المتنوعة، مما يمكنها من ضبط اللون، والتشبع، والسطوع في كل مشهد تلقائيا.

تصنيف الألوان بشكل متناسق: يمكن للذكاء الاصطناعي المساعدة في الحفاظ على الاتساق، من خلال تعلم لوحة الألوان المستخدمة في مشهد، أو تسلسل، يمكنه تطبيق نفس اللوحة على جميع اللقطات أو التسلسلات المتشابهة.

التنبؤ المتقدم بالألوان: في كثير من الأحيان، يمكن للذكاء الاصطناعي التنبؤ بتصنيف الألوان، الذي قد يختاره المخرج بناءً على الاختيارات السابقة، مما يقلل الجهود بشكل كبير، ويعزز الإنتاجية.

المؤثرات الخاصة والرسومات الحاسوبية

في مجال المؤثرات البصرية (VFX)، والرسومات الحاسوبية (CG)، يعمل الذكاء الاصطناعي على تجاوز حدود التعبير الإبداعي من خلال:

إنشاء شخصيات: (CG) ، يمكن للذكاء الاصطناعي تسريع عملية إنشاء شخصيات (CG) المعقدة بشكل كبير، من خلال اتخاذ قرارات ذكية، بناءً على مستودع من التفاصيل التي تم تحليلها من عدد لا يحصى من نقاط البيانات.

تحسين المؤثرات البصرية: الذكاء الاصطناعي قادر على التتبع والتأليف الدقيق، مما يتيح للفنانين إنشاء تأثيرات خاصة أكثر واقعية وتفصيلا.

العرض في الوقت الفعلي: يمكن للذكاء الاصطناعي تحليل المشاهد وعرضها في الوقت الفعلي، مما يعزز عملية تصميم أكثر مرونة وتفاعلية.

إن دور الذكاء الاصطناعي في مرحلة ما بعد الإنتاج يتزايد باستمرار، مما يجعل المهام أكثر قابلية للإدارة، ويعزز جودة الإنتاج بشكل أكبر.

لقد بدأت الصناعات الإبداعية للتو، في استكشاف الإمكانات الهائلة التي يمكن أن يجلبها هذا النوع من التكنولوجيا، وفي حين أن الأساليب التقليدية لن تفقد أهميتها أبدا، فلا يمكن إنكار أن مستقبل سير عمل ما بعد الإنتاج، يبدو أكثر إشراقا مع الذكاء الاصطناعي.

مصادر:

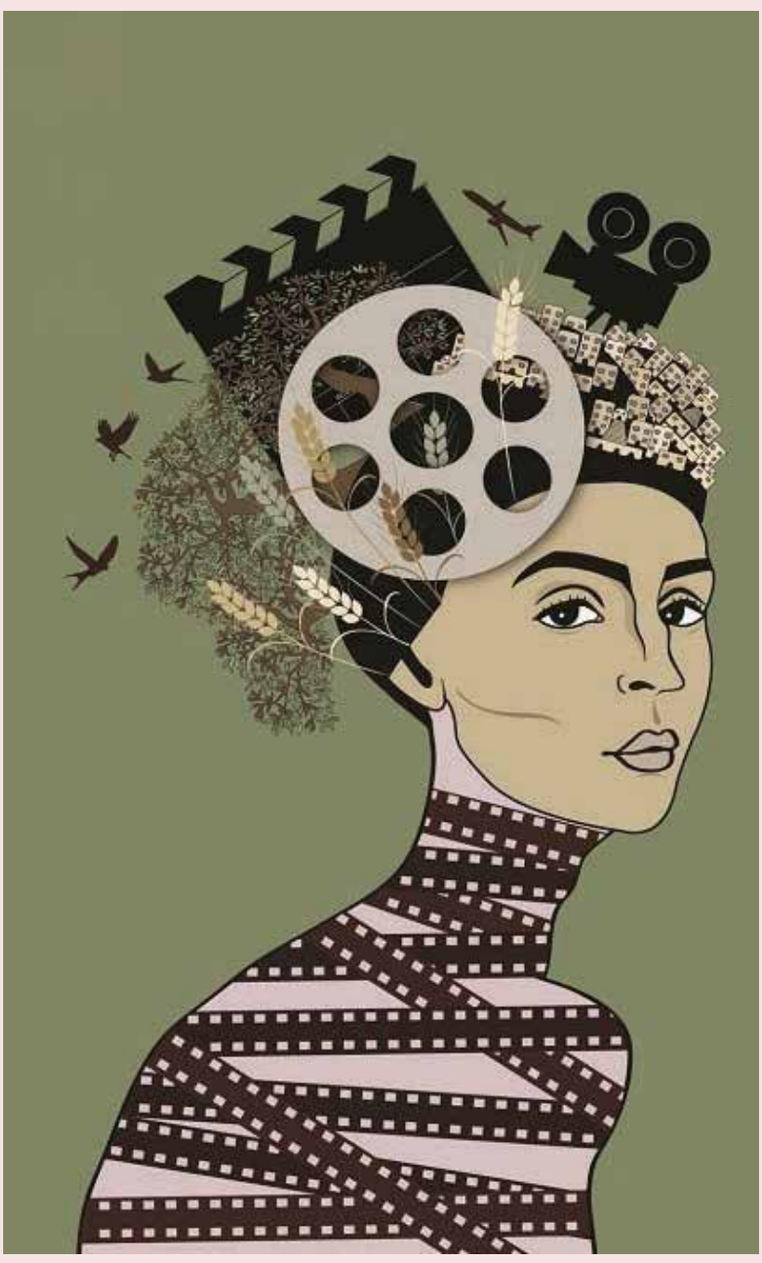
https://smartclick.ai/articles/how-artificial-intelli-/gence-is-used-in-the-film-industry

https://medium.com/@channelasaservice/exploring-the-impact-of-ai-on-film-production-in-2024-f02da745af00#:~:-text=What%20is%20the%20impact%20of,create%20.unique%20and%20engaging%20content

https://stewarttownsend.com/future-of-the-film-industry-ais-10-game-changing-impacts/#:~:text=AI%20makes%20pre%2Dproduction%20more,smoother%20and%20clear-.er%20for%20filmmakers

/https://techwireasia.com/2024/01/ai-in-the-film-industry

أرشيفية



أرشيفية

أرشيفية

اللغة السينمائية..
خطاب الصورة والصوت والصمت

ناجح حسن*

أمضى الفيلسوف والمُنَظِّر السينمائي الفرنسي «هنري آجيل»، سنوات طوال في الاشتغال على جماليات السينما وعناقها مع اللغة، وقدم في هذا الإطار أطيافا من التشاركية والسمات المتشابهة، بين خطاب الفيلم السينمائي، وما ينطوي عليه بوصفه شريطا يضم مفردات لغوية وسمعية وبصرية، لها قدرة على التواصل مع محيطها القريب والبعيد.

ومن خلال أبحاث ودراسات تتعلق بمفهوم اللغة وضوابطها المحكمة، التي تناغمت مع أحدث الاكتشافات السمعية والبصرية، والمقصود به (الفن السابع)، اعتبر عشاق السينما «هنري آجيل» رائدا لا يبارى في حراك النوادي السينمائية، التي كرسها داخل الأوساط والمؤسسات التعليمية، وخلالها أخذ ينسج بحماس الكثير من الخيوط بين عوالم الفيلم السينمائي، ومفاهيم وقواعد السرديات الأدبية.

* ناقد سينمائي/ الأردن

أرشيفية

أنشأ «آجيل» أولى نواديه السينمائية إبان الحرب العالمية الثانية، حينما أخذت السينما الفرنسية تفرض حضورها على خريطة السينما العالمية، وترسل إشارات ودلالات بليغة لعشاق الفن السينمائي، في خطاب مغاير للأفلام السائدة في تلك الحقبة، التي هيمنت عروضها على الصالات التجارية، والمصحوبة بأشكال من الإثارة والتشويق والمغامرات والدراما الزاعقة، ذات الترفيه المجاني.

الاعتناء بلغة الفيلم

من هنا، مضى على هذا الطريق أغلبية من نقاد السينما بالعالم، بإطلاق صرخات مدوية، تعمل جميعها على ضرورة الاعتناء بلغة الفيلم وسياقه الحكائي المشتت، وغير المتمكن من أدواته التعبيرية البصرية، عبر وضع منهجيات وخطط مدروسة أمام صناع الأفلام، في محاولة لتنشيط مخيلتهم، والطلب منهم، النأي عن التسطيح في معالجاتهم الجمالية والدرامية لألوان من القضايا والإشكاليات الحياتية، التي تشغل المتلقي وصراعاته مع تفاصيل عيشه اليومي، في أكثر من ثقافة وبيئة إنسانية.

وبالفعل، ما إن جاءت حقبة خمسينات القرن الفائت، إلا وأخذت صناعة الأفلام الجديدة التي أطلق عليها النقاد اسم «الموجة الجديدة»، محملة برؤى المخرج/المؤلف، والمفعمة بأساليب جمالية ودرامية أقرب إلى الواقعية السحرية، التي اشتغل عليها كثير من أدباء القارات الثلاث: آسيا وإفريقيا، وأميركا اللاتينية تحديدا، وهو ما أعطى المشاهد ذائقة في فهم لغة السينما، فهي اشتغالات مميزة، كانت تخفي طروحات جريئة أكثر مما تكشف عنها مباشرة لدى تناولها أسئلة الواقع، ومحاولة الاقتراب من تفسيره، ولكن بلمسات من التأمل الروحي العميق بليغ الإشارات والدلالات، من خلال إبراز تكوينات مشهدية آسرة، بمصاحبة كاميرا ذات عين بصرية ملهمة، في اختيار زوايا تصويرية تجس وترصد بفطنة أمكنة ودواخل بشرية، داخل حراك يومي يحتشد بآلام المرض والفقر والوحدة والغياب والتخلف والتسلط، وقدرتها في التأثير على مصائر أفراد وجماعات، ولعل هذا كله، كان مغزى الحوار بين الصورة وتحرير الخيال من النص السردي في الكلمات المثبتة داخل سيناريو قوي محكم البناء، يتجنب الانجراف في النمطية السائدة.

سينما الحقيقة

من بين هذه الموجة من الأعمال السينمائية، حضر تيار سينمائي آخر لا يقل إبهارا في توهجه الجمالي، ينتمي إلى مصطلح «سينما الحقيقة»، ورغم فقر ومحدودية إمكانياته الإنتاجية، تميز باستخدامه لممثلين غير محترفين، يقومون بإعادة تأدية أدوارهم في الحياة اليومية، حيث يتم اختيار موضوع حقيقي، يصوغه صانع الفيلم مع خليط من الشخصيات الحقيقية من الواقع، مصحوبا بكاميرا بسيطة، تصور وتتبع وتسجل وترصد وتستفز، وتطرح أسئلة وتأملات وشهادات للحدث وتعقيداته، غالبا ما تكون متسلحة بمفردات وعناصر درامية وجمالية من داخل التفاصيل اليومية للمكان، إلى أن ينتهي الفيلم بجملة من الأسئلة المشرعة على تأويلات عدة، لأن الغاية من إنجاز هذا النوع من الأفلام لم يكن سرد بصري لنص من كلمات محبوكة اللغة، بقدر ما هو تقديم صورة من الاحتجاج، وإثارة الجدل على متون الواقع، ثم محاولة التبصر في تحولاته، وصولا إلى فهم الدوافع المتعددة والمتباينة والمتشابكة، التي تجمع بين الارتباطات بهذا الواقع وشخصية المخرج/المؤلف.

أنوار تشع بهجة

ولئن كانت السينما منذ أن بدأت أنوارها تشع بهجة على العالم، إلا أنها منذ وقت مبكر، أخذت تفسح المجال لسرد وقائع بصرية، استنادا على كتابات إبداعية آتية من فنون اللغة: الشعر والقصة والرواية والنص المسرحي، وعن نصوص صوفية وفلسفية وتاريخية في أحيان أخرى، فقد استعارت من اللغة السائدة ملامح متنها الدرامي والجمالي، بدا فيها ذلك الحضور الأليف للزمن السينمائي وتكييفه مع الزمن الدرامي، في تفاعل مع الاشتغال السينمائي بغية تحقيق تواصل مع المشاهد، واقتياده إلى تحقيق حاجته، وإثارة قلقه وحيرته بكم من تلاوين الانفعالات والرغبات والأحلام، من هنا، توجه عدد من أقطاب الموجة الفرنسية الجديدة، إلى خلق أساليب لافتة في حقل كتابة وشكل الفيلم، وهو ما جعلهم يثيرون دهشة الناقد والمتلقي نسبيا، لا يتصور بعضهم الكتابة للسينما إلا بصفتها تدخلا في الذائقة، وإتاحة النظر إلى مسارات العمل السينمائي، في التزامها أو حيادها عن النص الكتابي للحكاية الأصل، قبل أن يجري تحويله إلى نص كتابي آخر هو «سيناريو» الفيلم بهاجس جمالي.

أرشيفية

الأحرف والجمل السردية طالما وظفتها السينما في البحث والتقصي عن هموم الذات، في سعيها لمعارضة كل أشكال التمييز والظلامية، وصولا إلى تقديم قراءات مشهدية مستنيرة لعلامات سردية، بغية تقديمها برؤى إصلاحية وفكرية، تنشد الحريات وحقوق المرأة والطفل والمهمشين في العيش الكريم والمساواة، وهذا ما أظهرته قامات سينمائية رفيعة، عبر عين سينمائية توثق جوانب من السيرة الذاتية والعملية، تجمع بين شريط الذكريات على متن من مخيلة رحبة، تنقل فيها تجارب من رحلة مديدة في الاشتغال على حرفة الكتابة، تنبش في الموروث حينا، وفي التاريخ القريب أحيانا أخرى، تعرج على مرحلة الطفولة، ومنها تندفع إلى البدء بقراءة وتعلم الدرس الأول، ثم إلى مراحل أخرى من الحياة، تقود إلى التمرد على التقاليد الدارجة، والكفاح من أجل الانعتاق، والخوض في غمار انتزاع الحقوق والحريات في إطار مؤسسات المجتمع المدني، واستكناه مفردات وتجارب تدور حول قيم المساواة والعدالة، وتعابير الإبداع الإنساني وانعكاساته على الفرد والأسرة والبيئة الثقافية، إلى النهوض بتلافيف فسيفساء متعددة الأجناس والمدارس، قاسمها المشترك رهافة الخيال وجمالية الطرح من داخل وقائع عصيبة، تطرح صنوف أشكال المعاناة اليومية، يلتقي فيها الشق التسجيلي بالروائي لتكثيف المعاني والدلالات.

دنيا الأطياف والأحلام

ولئن كانت اللغة تدخل في نطاق سائر التعابير الإبداعية، فإنها أيضا ذات علاقة بالتاريخ العائد لكثير من الأمم والشعوب الإنسانية، وهذا يعني أن السينما لم تهمل هذا الإطار، وحاكت محطات تاريخية لافتة وثقتها اللغة عن أفراد وجماعات ناطقين بها، و/أو سجلتها عن أعراف وعادات وتقاليد ومحاكاة الآخر، بدت بلغة دنيا الأطياف والأحلام (السينما) أشبه بالعلاقة العضوية، كما صورتها تلك الأفلام التي كانت تنهل من قصص الكتب المقدسة، والمسرحيات الشكسبيرية منذ فجر السينما العام 1895، إذ أن الكلمات والجمل في حقيقتها تعبير غير جامد، لكونها تعبر عن صورة الأشياء في زمان ومكان محددين، وبالتالي، فإن الصيغ اللغوية هي تعامل وتفاعل مع بيئة محددة بذاتها، وهي تتغير وفقا لتغير الزمان كما تتغير الكثير من الأشياء، وعلى هذا الأساس، يمكن القول أن اللغات ليست سابقة على التاريخ، أو صانعة له، بل هي نتاجه، لأن المجتمعات التي تشعر بهوية واحدة تقوم بصياغة لغة خاصة بها، تحقق من خلالها تواصلها، وتمكنها من التعبير عن ذاتها، كي تمارس إبداعاتها وعطاءاتها الإنسانية، وللتميز بشكل حاسم على الشاشة البيضاء، بمجاميع من الأفلام ذات الإبهار المشهدي الأثير لدى المتلقي الشغوف بتاريخه، باحثا بالصورة السينمائية عن هويته، وهويات شعوب الأمم الأخرى.

أحداث التاريخ بعين الكاميرا

إزاء أي عمل فني يعود إلى التاريخ، يجد المشاهد أن ثمة مبادئ أساسية تحكم صناعة هذا الشكل من الأعمال السينمائية من بينها، أن استعادة التاريخ في الفن السابع لا تعني تقديم أحداث التاريخ كحقائق موضوعية مجردة، فالأحداث التاريخية لا تتجرد أبدا من وجهة النظر، أي التفسير الذي يخضعها من وجهة نظر راويها، حتى في كتب المؤرخين، وليس فقط في الأعمال السينمائية، وبالتالي، فوجهة النظر في أحداث التاريخ أيا كانت، لا تعتبر تشويها للتاريخ بمعنى التزوير والتحريف، وإنما هي التاريخ كما يراه صانع الفيلم، مثلما أن العودة إلى التاريخ في الأعمال السينمائية -وأيا كان مستوى هذه الأعمال- يستحيل أن ينفصل فعليا عن زمن إنتاج العمل السينمائي، فلا بد أن تكون للمخرج وجهة نظر ما في الزمن الحاضر الذي يعيش فيه، ولا بد أن تبدو وجهة النظر هذه من خلال تفسيره للتاريخ، كما أن المقارنة بين أحداث التاريخ والفيلم السينمائي، لا تستهدف إثبات إلى أي مدى كان المخرج أمينا مع الوقائع المثبتة، وإنما الغاية معرفة وجهة نظر المخرج في الزمن الحاضر من خلال ما يعرضه على الشاشة.

صور تترجم السيناريو

لا شك في أن السينما هي لغة قائمة بمفردات تعتمد المشاهدة بالدرجة الأولى، والقاعدة السينمائية المعروفة تثبت أركان هذا الفن، وتضفي عليه خصوصية تتجاوز الموسيقى والصوت والتعليق الصوتي، وحتى الكلام المدون، لأن قدرة المخرج تُمْتَحنُ في إيصال فكرته كصورة على حساب الكلام والمؤثرات الصوتية واللونية، فمن المعلوم أن بدايات السينما، كانت بالأفلام الصامتة العاجزة عن تخزين الصوت مع الصورة، من هنا، جاء اللجوء إلى إظهار الكلام مكتوبا على لوحات سوداء، تظهر الحوار أو التعليق الصوتي على شكل فقرة مكتوبة، ثم أصبحت هذه الأفلام مرجعية الفن السينمائي، وخطوات التدريب الأولى لكل من يريد أن يسلك

طريق السينما، وبالتأكيد، لا يستطيع المرء نفي صفة الأهمية عن الحوار والكلام المكتوب، ولكن يبقى الصراع قائما بين كلمات أنيقة فذة، وحوار رشيق متقن، وصورة تترجم هذا السيناريو وتضيف عليه، وهذا ما يجعل السينما لغة شاشة بالدرجة الأولى، يكمل صورتها الحوار والموسيقى والتعليق الصوتي، ولذلك، فإن النص المكتوب -رغم كثافته وبلاغة سرديته- يبقى يعوزه الاحتراف لتحويله إلى نص سيناريو فيلم، فلا معنى لتقديم سردية إبداعية تقف بانبهار أمام طبيعة خلابة، لوصف وقائع وأمكنة وأزمنة وتفاصيل يومية، دون أن نشاهد ذلك في مشهديات سمعية وبصرية، تصاحبها مصفوفة من الأحرف والكلمات الشاعرية المشبعة بالأحاسيس البليغة.

أرشيفية

أرشيفية

المرأة العربية في السينما..
تغييب الدور الإنساني

غازي الذيبة*

دعونا لا نفتح صندوق الإجابات، ولنذهب إلى صندوق الأسئلة، فالسينما، حاضنة الفنون، سؤال ما يزال قائما منذ أن عرض المصور البريطاني «إدوارد موبيريدج» فيلم «حركة الحصان» في العام 1878، بعد أن التقط صورا متتالية لأحد الأحصنة، ومن ثم عرضها وفق ترتيب التقاطها، بعد أن أتم تكوين الصورة المتتالية له، فأضحت الصورة متحركة، وحتى يومنا هذا، فإن السينما ما تزال فعلا ساحرا، تجري هندسته وفق رؤية صناعها، وهي بذلك تنعكس لتهندس الوعي والمعرفة التي تحققها الصورة.

وفي نطاق الغواية التي تخلقها المعرفة، وتحديدا المعرفة البصرية، فإن أول ما قد يتبادر للذهن حين نذهب لالتقاط صور له، يجب أن يحتمي بالجمال، وأن يكون هذا الجمال خاصا، يمتاز بفرادته، واستثنائيته.

ونحن نتحدث فيه عن المرأة العربية في السينما، تصور مئات الأفلام السينمائية، التي لا يكاد يخلو واحد منها من وجود النساء.

من هنا، ذهب «موبيريدج» إلى الحصان لالتقاط صور له، لقد علق في ذهنه أن الحصان يحتمي بصفات جمالية، تؤهله لأن يكون محل مبادرة لإعادة تصويره، فمواصفاته التي تكرست عبر المعاينة المادية، تحتفي بتناسق جسدي مهيب، وأداء حركي متناسق، وتكوين جمالي يتناغم مع الطبيعة، فالتقط الصورة في مشهدية تبحث عن إبراز هذه المكونات في الحصان، ولتكن تلك من أول التكوينات للصورة التي ستصبح سينمائية.

* شاعر أردني، معد وكاتب سيناريو

أرشيفية

تشكلت الأحلام الأولى للسينمائيين في التوجه نحو استحضار كل ما هو مؤثر بصريا، على أن تكون له خصوصية جمالية جاذبة، ولعلنا إلى اليوم نلمس هذه الركيزة التي تنشغل بها الصورة السينمائية، برغم ما تراكم عليها من تنويعات، تمضي بها إلى مساحات نختلف معها في التصور والتفكير، أو نتفق.

المرأة في السينما كمفردة جمالية

ومن هذا المنطوق، ظهرت المرأة في السينما كمفردة جمالية، تتقاسم أهمية وجودها في الصورة السينمائية مع الرجل، لكن هل كان هناك استغلال لما تتمتع به المرأة من جمال؟ وهل بدأت السينما كفن مع ظهور النساء فيها؟ أم اقتصرت بداياتها على ظهور رجال، بما يحملونه من قوة وفحولة ووسامة، وما إلى ذلك من تصورات جمالية وقيمية؟

بالطبع، هذه ليست معضلتنا، لكننا نستطيع أن نستقي مما يومئ بـ(حركة الحصان)، بأن فكرة الوعي بالسينما، بدأت في أول تجلياتها بالذكورة، والحصان في سيميائيته ليس مجرد كائن غير بشري، إنه رمز للذكورة والقوة والصلابة والبطولة والجمال، وأداة حربية، وما إلى ذلك من محمولات تدلل على الوعي بذكوريته في عقلنا الجمعي، ذاك الذي جعله رمزا للفروسية والشجاعة والوفاء والإيثار، وتلك صفات الرجال أولا في وعينا، لذا، فإن تشكل بداية الوعي بالفن السابع، عن طريق استعراض صور لحركة الحصان، لم يكن مجرد اختيار عبثي من «موبيريدج» لخلق صورة متحركة ستذهب إلى اكتشاف السينما، بل جاء هذا كخلاصة وعي جمعي، يرى في الذكورة رمزا للوجود.

إذن؛ وقبل نحو أكثر من مئة عام على أول ظهور للفيلم السينمائي، تجلت هذه الإحالة، وهي تحمل على أكتافها هيمنة الذكورة التي يمثلها الرجال، لتغدو هي السينما، ألم يمنحنا الإغريق تفسيرا لمعنى الدراما بقولهم: إنها الفعل. والشخصية التي تصنع الفعل؟ فماذا حدث بعدها؟

المرأة في سينما الغرب

تأسست السينما في الغرب على أيدي الرجال، لم تكن المرأة كصاحبة حقوق قد نضجت بعد في الوعي-وتحديدا الغربي (أوروبا وأميركا)- الذي قدم للبشرية اكتشاف السينما، وسخرها لتقدم أحلامه في أفلام يهيمن عليها الرجال، بينما ظهرت المرأة في البدايات الأولى للسينما على نحو ثانوي، هامشي، استغلالي، لكنها لم تظهر كعنصر فاعل وحيوي على الشاشة، تقول همومها وقضاياها، وصورت على أنها مجرد كائن عاجز، يمكن الاستفادة من: جماله، جسده، بؤسه ليكمل الصورة التي يتوجب عليها جذب الجمهور إلى الشاشة، وحضور فيلم محشو بمثل هذه البهارات - كما يسميها صناع السينما-، نعم كانت، وربما ما تزال مجرد بهار الأفلام، فقد غابت وأقصيت عن الدخول في العملية السينمائية كممثلة، أو مؤدية، وسوى ذلك، ظل حضورها على الشاشة استهلاكيا.

المرأة في السينما العربية

بدأت السينما العربية، ولنكن أكثر تحديدا، كانت بداياتها في مصر، لتغدو تاليا تمثيلا لسينما عربية بلهجة مصرية محضة، تخيلوا عنترة العبسي يتحدث باللهجة المصرية في فيلم سينمائي، كل ذلك، لأن مصر هي الأقدم في الذهاب نحو صناعة السينما التي انطلقت في مستهل القرن العشرين، وقد

أرشيفية

انعكست تأثيرات السينما الغربية على إنتاجها، بل وتقليدها في كل تفاصيلها، حتى أن الأفلام العربية -أي المصرية- الأولى، كانت تنقل ديكورات الأفلام الغربية، وأزياء الممثلين والممثلات إلينا، كذلك تنقل محتواها عن ترجمات ساذجة، فظلت صورة المرأة في السينما وعملها مرهونين لها، كونهما كتلة بصرية تزيينية ديكورية تساند الرجل.

وحتى في العمل السينمائي التقني، لم يتح للنساء العمل ككاتبات أفلام، أو منتجات، أو مخرجات، أو مصورات، وما إلى ذلك من مهام سينمائية، وبقين غير مرغوبات بالمشاركة الفعلية في هذه الصناعة، إلا في نطاق التمثيل، وبما ينتقص فيه المنتجون والمخرجون من كينونتهن، والنأي عن معالجة قضاياهن.

ولأن الأسَّ الأول لفهم السينما كفن، ارتكز على الجذب والتسلية والمتعة، فقد صاغ الصناع المصريون الأوائل للسينما، ومن جاءوا بعدهم، تأطير حضور المرأة بما يحمله جمالها وجسدها من قوة جذب للجمهور، وهذا يتطلب أن يكون حضورها في موقع أدنى فاعلية من الرجل، حتى لو كانت هي الشخصية الرئيسة في أي فيلم.

صورة نمطية للمرأة

في السينما العربية، اتفقت صورة المرأة المصرية مع صورة المرأة الغربية في الظهور على نحو استهلاكي، يسطح الوعي بكيانها الإنساني، ويغفل أنها تشكل نصف المجتمع، وتتقاسم فيه وجودها مع الرجل.

في السينما المصرية، استند تقديم المرأة منذ البدايات، على قواعد وبرتوكولات صناعة السينما الغربية، لجذب جمهور أكبر من مشاهدي الأفلام التي تظهر فيها نساء جميلات دائما، لعوبات، ماكرات، راقصات، يقمن بالغناء والتدلل للرجال، ضعيفات.

وبرغم التأريخ النمطي الذي يحتفي بريادة السينما المصرية، وأسبقيتها في إنتاج الأفلام وتوزيعها عربيا، فقد انتقلت للسينمات العربية غير المصرية هذه العدوى التي كرس تفشيها الغرب، وخلت السينما العربية حتى منتصف القرن العشرين، من أية أفلام تحمل في طياتها صورة مغايرة لامرأة تنأى بنفسها عن فرضية الصورة الغربية عنها، والتي تتمحور بأن وجودها في الفيلم يعني: مزيدا من البهارات ذات المتعة التي تدغدغ غرائز الجمهور.

قد يخرج لي الآن من يرى غير ذلك، فأقر له بأن هناك محاولات سينمائية، أرادت الخروج من جلباب الغرب، لكنها بقيت تراوح مكانها، فقدمت المرأة كراقصة مضطهدة، أو امرأة خدعها عشيقها، أو عاشقة خائنة، وغيرها من الصور النمطية الميلودرامية، وفي كل مرة، تظهر فيها في فيلم إبان تلك الفترة، ستكون بالطبع أقل قيمة من الرجل.

ومع تعدد التوجهات الإنتاجية، لا المدارس الفنية أو الفكرية في السينما العربية -التي تخلو من أية مدارس-، تبارى المنتجون في انتزاع حقنا بمشاهدة أدوار نسائية لا تتسيدها نزعة شباك التذاكر، فقدموا لنا المرأة بعيدا عن كينونتها الثقافية العربية، وسلخوها من جلدها، وما نشاهده اليوم من

نساء هذه السينما، يكاد يضعنا في تساؤل حول الشبه الكبير بين نساء السينما الغربية والعربية، وتسليع حضورها، وفرضه على أي أفق قد تخرج منه السينما إلى مساحات، تحاول أن تقول المرأة العربية، في سياق يتحدث عنها وعن همومها، وواقعها من دون مكياج لذائذي.

صحيح أن التوجهات الإنتاجية، انتبهت إلى أن سياق فهم المرأة عربيا اختلف عن السابق، فَعشّقت بعض الأعمال بصور جديدة للمرأة، ظهرت فيها بصورة أم مكافحة، وأخت حنونة، وزوجة أصيلة، أو أمرأة مناضلة -وهذه نادرة بالطبع-، فثمة خوف من الاقتراب من النضال في بلداننا.

المرأة المكافحة

كما ظهرت نساء، وافق دخولهن إلى علبة المشهد السينمائي، ذائقة جزء من الجمهور العربي الذي بدأ يعي رداءة الطروحات الفكرية في السينما العربية، التي وصل الحد بها إلى اختراع أردأ أنواع السينمات وهي سينما المقاولات، إلى جانب السينما الموجهة، وسينما الطربيزة -أي التي يجري تأليفها وإنتاجها من دون سيناريوهات-، تحت ضغط منتجين يعملون في بيع الخردة، لتلبية رغبات الجمهور في مشاهدة سيقان ممثلة، أو سماع أغنية في فيلم استعراضي ساذج.

ومن المؤلم اليوم، أن تغيب المرأة العربية التي تعيش تحت سطوة القهر الاقتصادي والسياسي والتعليمي، ووسط دائرة من النار في فلسطين وسوريا وليبيا واليمن والعراق ولبنان والصومال والسودان، وغيرها من بلدان العرب، دون أن تتماس السينما مع هذا الواقع المرير لها.

وبرغم ما شهدته المنطقة العربية من تطور نسبي في تعليم النساء، وتحقيق حضور -ولو ضئيل- لهن في الحياة العامة، إلا أن نساءنا لم يتمكن من نيل حق تصويرهن في السينما بهذه القيمة على الأقل، بل على العكس، فإن ما نراه في بعض السينمات العربية -وغالبيتها هزيلة إذا ما قورنت بالسينمات الغربية والعالمية الأخرى- لم يتمكن من إقناع الجمهور بجدية حضورهن كما هن على أرض الواقع في حياتنا، أكان في بلدان الحروب، أم في البلدان الرمادية التي تغرق في أزمات بنيوية، إذ ما تزال المرأة تقدم بوجه لا يتماس مع الواقع العربي إلا قليلا.

كسر حاجز التعمية

في الواقع، فإن قراءة صورة المرأة في السينما العربية، يعيدنا إلى بداياتها، وما حملته من معالجات باهتة، لا تحمل قيما فكرية أصيلة لمعنى المرأة، ولعل مخرجا مثل هنري بركات، حاول في بعض أفلامه كـ«دعاء الكروان» الاقتراب من كسر حاجز التعمية عن المرأة، لكنه قدمها في إطار نمطي، يخضع لمواضعات الحقبة التي هيمنت فيها الرؤى الاشتراكية على العالم الثالث، وظل فيلمه في هذا الجانب مسلوبا لقصص الصراع الذي تتحرك فيه النساء بين طبقتين من السادة والأقيان، ليكشف عن أدوار نضالية لها، لكن برغم تحليقه خارج السرب، لم يقدم عملا يمثل المرأة في مصر، بل مثل حضورها في بيئة محدودة من مصر، كما أنه لم يحتم بالشمولية في وضع تصور للمرأة في البيئة العربية، وبدا محصورا في النمطية، كما لم يسهم بنقل السينما العربية إلى أفق يعيد للمرأة مكانتها، وهذا ما نراه في فيلمه «الباب المفتوح» الذي قدمه في العام 1963، بحيث منحها دورا محمولا على بعد سياسي، من دون أن تنطوي فكرته على ما هو أبعد من تقديمها في سياق نظرتها لنفسها كإنسانة ذات وجود، تتحرك بقوتها الذاتية، غير آبهة برؤية الرجل إليها، وهو النمط الذي رأيناه في أعمال سينمائية غربية، وظل مأخوذا بتفوق الرجل، من دون اهتمام بقوتها وتفوقها.

المرأة من وجهة نظر الإنتاج

بقي حضور المرأة يراوح بعد النصف الثاني من القرن العشرين، بين سينما تظهرها وفق رؤية مخرج مثقف، واع لدورها، لكنه يظل محكوما لمواضعات الواقع السياسي والاجتماعي وشباك التذاكر معا، كما فعل يوسف شاهين في أفلامه، التي سيطرت فيها الذاتية والتجريب، فهمش دور المرأة، ولم يمنحها ما منحه لنفسه من حضور كمخرج أو ممثل.

عمليا، فإن الهيمنة على تحريك المرأة وفق الرغبة الإنتاجية هي البطل في السينما، برغم المحاولات الحيية لإنتاج أفلام تعرض لقضاياها وكفاحها، وحركتها في مشاركة الرجل بالثورات والنهوض والتحرر والتحديث، وبخاصة في مصر وتونس، لكن كل هذا بقي مستظلا بمعالجة الرجال لقضايا النساء في الأفلام، كتابة وإخراجا، فبسطوا هيمنتهم على أدوارهن في مختلف المناحي.

مهنيا، فإن أقصى ما نالته النساء من أعمال في أستديوهات التصوير السينمائي هو التمثيل، وتصميم الأزياء، والمكياج، والإنتاج الذي لم يتح لهن العمل فيه لفترات طويلة، وكان من المستحيل دخولهن لهذا الحقل، برغم تجاوزات مكنت بعضهن من اختراقه، مثل الممثلة والمنتجة اللبنانية آسيا داغر، تصنع أفلاما لشباك التذاكر، وعلينا أن نتذكر بأنها كانت أمية لا تقرأ ولا تكتب، لذا قدمت أفلاما سطحية، كانت فيها هي البطلة، والتمثيل الصارخ للفن الساذج والهابط معا، فلم تترك أثرا، وطويت في مجاهل النسيان لعدم أهمية ما أنتجته.

وعلى خلاف داغر، ظهرت نادية حمزة، التي بدأت عملها في السينما كسيناريست، ثم مساعدة منتج، ومنتجة فمخرجة، وقد كرست أكثر من عشرين فيلما لمعالجة قضايا نساء عاملات، واشتهرت بتصوير قصص تعبر عن نجاحهن وقوتهن، لكن أفلامها خلت من العمق، وقد جاءت في زمن تسيدت فيه السطحية والركاكة، وظلت أعمالها تراوح مكانها، وتخلو من أية

قيم فكرية ترتقي بوجدان المجتمع، وتعلي من فهم دور المرأة في الواقع بما يحترم كينونتها.

ومع أن المرأة العربية كمهنية في السينما، بقيت في العتمة، واستحوذ المنتجون والمخرجون على تحريكها في أفلامهم في النطاق الذي يرونه هم لا هن، إلا أن هذا لا يعني غياب أفلام -ربما لم أشاهدها- حاولت أن تكون ذات قيم فكرية، تعنى بحق المرأة في المضي بعرض قضاياها وواقعها.

المرأة المخرجة

لعل أبرز ما يمكن الالتفات إليه هنا، السينمات التي لم تترسخ بعد وفق التوصيف المنطقي للسينما بمفهومها الشمولي، كالأفلام التي أنتجها فلسطينيون، وظهرت فيها المرأة مناضلة أو عادية، ومن دون أن تحظى بمكانتها الفعلية على أرض الواقع، في التشارك مع الرجل في ألمه جهة أرضه وشعبه المحتلين.

لم يتحقق لليوم في فلسطين بروز سينما فلسطينية خاصة، مع أن الفلسطينيين أحوج ما يكونون لهذا الذراع، كي يتحرك مع قضيتهم في العالم، ومع ظهور أسماء لمخرجين من فلسطين، حاولوا الاقتراب من هذا الحلم، مثل المخرج ميشيل خليفي، الذي أثارت أفلامه زوابع نقد اجتماعي شديدة اللهجة، رفضا لأطروحاته حول النضال الفلسطيني، والمرأة الفلسطينية، إلا أنه قدم أعمالا أقرب ما تكون للتجريب، وصهر فيها قصصا يومية قدم عبرها تصوره البسيط والساذج لقضية شعبه، وربط ظهور المرأة في أعماله بصور لم تخل من الكاريكاتورية أحيانا، ولعل حضوره في الغرب كنموذج بسيط لسينما بلد محتل بإرادة غربية، أتاح له كل ذلك الظهور كممثل للسينما الفلسطينية، لكن من دون أن يقدم سينما تحمل تصورات فكرية أصيلة عن الاحتلال، والمرأة، وفلسطين.

في تونس، قدمت النساء على أيدي مخرجات مثل نجية بن مبروك، ومفيدة التلاتلي أعمالا سينمائية بدت فيها المرأة أكثر تأطيرا، بخاصة على أيدي المخرجات اللواتي تأثرن بالسينما الفرنسية، وذهبن في قصصهن إلى مناطق مؤثرة، لكنهن أثرن انتقادات ذكورية ونسوية في آن، لأنهن قدمن النساء على غرار الرجال، مع جرعة من النسوية، حاولت كسر الأعراف، وتنميط المرأة كمتمردة وخارجة على المجتمع.

كما يمكننا هنا، أن نستحضر المخرجة المغربية فريدة بليزيد في فيلم «باب السما مفتوح»، التي لم تصطدم في عملها مع أحد، لأنها قدمته برؤية هادئة، لم تشأ فيه أن تكون خارج السرب، وبقي فيلمها بإيقاعة الرتيب مسكونا بعدم القبض على قضايا حقيقية للنساء المغربيات، لكنه مجَّد قدرتهن على العمل.

المرأة الأيقونة

لم تحقق المرأة في السينما العربية إلى اليوم، ذلك الحضور الذي رسمته سينمات العالم في روسيا وأوروبا الشرقية، والهند وإيران وأميركا اللاتينية وتركيا، وحتى في الصين وبعض دول آسيا وإفريقيا، وفيتنام وجنوب إفريقيا، وبقيت سينما العرب مفتونة بـ«هوليوود»، تلهث وراء منظمات الدعم الأجنبي، وغابت المؤسسات الرسمية عن الاهتمام بسينما عربية تظهر صورة المرأة كما هي على الأقل.

ففي السينما السورية، قدم بعض المخرجين من المؤسسة الرسمية مثل محمد ملص، وجمال عبد الحميد أعمالا تستخدم التقية في التعاطي مع السلطة، والاقتراب من نقدها.

صحيح أنهم أنجزوا أعمالا جيدة ومتقنة الصنع، لكنهم بقوا في بؤرة التهرب من الإفصاح عما يودون قوله، لذا، ظهرت النساء في أعمالهم مجرد أيقونات، يخدمن فكرة وجوب حضورهن المادي في الأفلام، ولكن من دون فاعلية حقيقية، تسهم بإبراز دور السلطة المجتمعية والسياسية في دحر المرأة بعيدا عن المشهد الحقيقي لها.

وهو ما رأيناه في أعمال جزائريين، أخذوا بنمطية السينما الفرنسية، وغرقوا في استحضار النساء كمناضلات، بعيدا عن الآفاق التي تحقق للنساء وجودا موازيا للرجال، أو أقل منه نسبيا.

سينما المرأة

برغم ما تحتفي به دول العالم اليوم من تحولات، وظهور ما يسمى بـ«سينما المرأة»، فإننا ندخل عصر الذكاء الصناعي، ونكاد ندخل الثورة الصناعية الخامسة قريبا، والتي ستغير مفاهيم الصورة، وبالتالي السينما، فإن العالم العربي لم يحقق حتى اللحظة سينما يمكنها أن تشكل وعيا جديدا لدور المرأة إنسانيا، وترتقي به، وحتى أنها لم تقدم الرجل في نطاق يفصح عن فهمه للمرأة، أو اقترابه من قضاياها.

ومع أن هناك من سيقول أن المرأة العربية حضرت في نطاقات جيدة عبر عدد من الأفلام، لكن هذا العدد لم يتمكن للحظتنا هذه من الضغط على الواقع، ليقول قضايا المرأة العربية، ويقترب من همومها.

وفي وقت تمكنت فيه «كليوبترا» و«حتشبسوت» المصريتان، و«زنوبيا» السورية، و«أروى بن أحمد» و«بلقيس» اليمنيتان، و«شنكر» السودانية، و«ديهيا» الأمازيغية، و«كوبابا» العراقية، وغيرهن من النساء الملهمات في تاريخ المنطقة، من قيادة شعوبهن كملكات قبل آلاف السنين، لم نستطع في عصرنا الراهن، تقديم ولو صورة سينمائية للمرأة في المشرق والمغرب العربيين، تحكي عن قضاياهن وطموحاتهن وأحلامهن بموازاة الرجال، وبإنصاف يمنح المرأة العربية صورة مغايرة لمنظومة التعمية عن دورها الإنساني الرفيع في النشوء والارتقاء.

فيلم الطفيلي/ كوريا الجنوبية

فيلم سائق الدراجة

فيلم الخلاّط/ السعودية

أثر السيناريو في بناء الفيلم السينمائي الجيد

د. أحمد العقيل*

في أحد الأعراس، وفي سهرة الشباب تحديدا، كان أحدهم يدور راقصا فرحا، وبعد أن جاءوه بكأس الشاي، بدأ ارتشافه مبتسما، ولكنه فجأة، بعدما بدأ المغني بضرب أوتار العود على أنغام أغنية للمطرب خالد عبد الرحمن، تغيرت حالته، ووضع كأسه جانبا، ثم أنزل «الشماغ» الذي كان على كتفيه، وقد ملأته العاطفة، ثم بعد أن صدح صوت المغني بعبارة «تقوى الهجر»، وقف صاحبنا مستعرضا هذا الألم والتغير العاطفي باندفاع، رافعا يديه نحو المغني لائما، ثم جلس على الكرسي ووضع يديه على وجهه، و تقوقع، واتخذ وضعا يشبه منحوتة رودان «Le pensuer» .

هذا التحول، وهذا العبء العاطفي الذي اعترى صاحبنا، والتغير الذي عانته الشخصية عبر هذه التحولات، يعد مثالا جيدا لرحلة السيناريو في الفيلم، والتقلبات التي تمر بها مكونات القصة البصرية وتداخلاتها، مع التحولات اللفظية في النص.

ما زالت تأثيرات النقد ظاهرة في محاولتنا لفهم دور السيناريو في الفيلم الجيد، وإن كنت لا أميل إلى الإطالة في ذكر تفصيلاتها هنا، حيث أرغب بالتركيز على تمثل دور السيناريو الجيد في الأفلام، وكيف نستطيع التقاط آثاره على المشاهد، وما هي أدواته التي يستخدمها كي يقوم بهذا التأثير.

* مدرب وكاتب سيناريو/ الأردن

السيناريو.. القصة والحكاية

منذ البداية، هناك أمر يجب أن نبوح به، كي لا نقع في فخ المبالغة، فالسيناريو هو نص مبدأي للفيلم، وبهذا يصبح دوره مجزوءا، ومع أن العديد من المتعاطين بفن السينما، يقومون بعمليه تبسيطية لدوره، حتى يصبح مجرد عمليه تقنية، إلا أن في هذا ظلم إلى حد ما لدوره الحقيقي، «فكتابة السيناريو هي كتابه إبداعية، ربما ترتبط بالعملية التجارية لإنتاج الفيلم أكثر من غيرها من أشكال الكتابة، ولكنها تبقى شكلا من أشكال الكتابة الإبداعية» (1). وهكذا يصبح السيناريو الأساس الإبداعي للعملية الفنية لإنتاج الفيلم بمجمله.

هناك العديد من مظاهر التفاوت بين أشكال القص المختلفة، إلا أنها جميعها تتفق على استخدام العناصر ذاتها، وكلها تهدف إلى استخدام الأساليب بطريقة تؤثر على متلقيها، والفيلم السينمائي لا يخرج عن هذه القاعدة، لا بل على العكس، يستفيد منها إلى الحد الأقصى بسبب طبيعة الإنتاج السينمائي، «فالقصة السينمائية عمل روائي مصمم للعرض في شكل فيلم سينمائي، والقصة السينمائية ذات الفاعلية والتأثير هي التي تجذب الجماهير إلى دور العرض عندما يتم تنفيذها وتوزيعها» (2).

ربما كان أهم استخدامات العناصر في الفيلم هو الشخصية السينمائية، ولا سيما أثرها في نشوء نظام النجم السينمائي، الذي يلعب دورا أساسيا في الإنتاج والتوزيع، ويؤثر في بعض الأحيان حتى على بناء الشخصيات خلال كتابة السيناريو، ويظهر هذا جليا في بعض الأفلام التي تكتب شخصياتها على مقاس النجم لا العكس، ويتضح ذلك في الشخصيات التي يؤديها نجوم كالممثل والمغني المصري تامر حسني، أو محمد رمضان على سبيل المثال لا الحصر.

جماليات السيناريو

«إن السيناريو الناجح يتكئ على علاقات عاطفية، وصراعات داخلية وخارجية لدى الشخصيات» (3). أي أن صفات الشخصية وتقلباتها وعلاقاتها المتداخلة، ورغباتها وأفعالها هي المحرك الأساسي، وفي بعض أنماط السيناريو، تحمل الشخصية بناء القصة عبر مراحل الفيلم المختلفة، ليصبح منحى تطور الشخصية وتقلباتها متطابقا مع منحى بناء الفيلم الكلي.

ربما تكون أفلام الأبطال الخارقين مثالا واضحا على هذا؛ مثل: سوبرمان، باتمان... إلخ، تأخذ أفلام أخرى قدرتها على الجذب عبر التلاعب بالبناء القصصي، فتصبح البنية المختلفة من خلال توظيف عاملي الزمان والمكان في النص، ووجهات النظر، هي نقطه الجذب للمشاهد، كما في: «راشمون»، أو « اركضي لولا .. اركضي».

أما بعض الأفلام، فإنها تبدأ بفكرة مختلفة، تضع منذ البداية مفهوما مختلفا لعالم القصة في السيناريو كمحور اهتمام، كما في فيلم «رجل من الأرض»، الذي تقوم فكرته على أن الشخصية الرئيسية هو بروفيسور جامعي، يفاجئ زملاءه بأنه يبلغ من العمر أربعة آلاف عام، ويحاورهم فلسفيا وعلميا بإمكان وجوده عبر كل هذا الزمن.

بعض السيناريوهات تفسح مجالا واسعا للأسلبة السينمائية (من أسلوب)، فتعطي هامشا كبيرا لصانع الفيلم لإعطاء أسلوب خاص ومختلف في بناء الفيلم، بحيث يصبح الأسلوب نقطة الجذب الواضحة في الفيلم، ولكن، ومهما كان عنصر الجذب في السيناريو والفيلم، «فإن كل فيلم ناجح، قصير أو طويل، يمنح الجمهور تجربة عاطفية، يجعلنا نضحك أو نبكي، وفي الأفلام العظيمة نفعل كليهما وأكثر» (4).

فيلم باتمان

فيلم راشمون

السيناريو واللحظة الإنسانية

من المفيد هنا، أن ننظر لبعض الأفلام التي يكون للسيناريو تأثير واضح على نجاحها، وأحدها للمخرج الأمريكي «وودي آلان»، وهو فيلم «آني هول»، ينتمي الفيلم لنمط الكوميديا الرومانسية، ولكن المخرج يوظف البنية اللاخطية، محاولا استعراض القضايا الإنسانية عبر الراوي الذي يكسر الجدار الرابع، ويخاطب الجمهور مباشرة، ويبني نص الفيلم حول وجهة نظره عن الزمن عبر الاسترجاع، محافظا على النغمة المرحة للحوارات والأحداث، ومخضعا شخصياته للتحليل، ولا سيما عودتنا لطفولة «ألفي» وتساؤلاته الوجودية، وتقدمنا للنضوج والعلاقات الإنسانية وقضايا الزواج، وعلاقته بـ«آني» الذي بلا شك يعطيها قيمه بنائية في سرده للقصة عبر وجهة النظر، يثبت الفيلم كيف يمكن لنا بناء بنية قوية للسيناريو عبر صياغة قصة قوية.

الفيلم الآخر والذي ينتمي للواقعية الإيطالية الجديدة، هو فيلم «سارق الدراجة»، حيث يعتمد النص على البساطة، ولا يقوم بأي تلاعب بالزمن أو الأحداث، أو طرح المفاهيم المعقدة، بل على العكس من ذلك، يقوم بتبسيط الأمور، ولكنه يكشف العواطف عبر رحلة الشخصية المقتطعة من الحياة، ويقوم بتقريب المشاهد من «أنطونيو» وابنه «برونو» في محاولتهم اليومية للحياة، ومحاولة إيجاد الدراجة التي سرقت.

فيلم آني هول

بين التراجيديا والكوميديا

في الفيلم الكوري «الطُّفَيلي»، جاء النص بعملية مختلفة عبر تركيبه الفصول الثلاثة المعروفة في الكتابة، ليقوم الفيلم بتبديل النمط في كل فصل، ففي الفصل الأول نجد أنفسنا أمام فيلم كوميدي، ينتهي مع عودة الخادمة القديمة، لنرى أنفسنا أمام فصل ثان درامي بامتياز، ينتهي بعودة العائلة للحي القديم والفيضان، وبداية الفصل الثالث تقابلنا التراجيديا في عيد ميلاد ابن العائلة الغنية، يعلق هذا الترتيب والتغيُّر في الأحداث والأنماط، التي يمضي إيقاعها المنتظم بدقة، على الصراع الاجتماعي الطبقي عبر تركيب السيناريو.

على الناحية الأخرى، يقوم الفيلم السعودي «الخلاط»، بعمل خلطه كتابة مختلفة عبر تقسيم الفيلم إلى أربع قصص، وحبكات أصغر، تجمعها ثيمة واحدة هي الاحتيال والخداع، عبر استخدام نمط الكوميديا في الفيلم، باستثناء قصته الثالثة التي تبدأ بحادثة موت، لا تخلو أحداثها التالية من مسحة كوميدية تربطها بالنمط المتواجد في القصص الثلاث الأخرى، وتعلّق الكتابة هنا أيضا على التحولات التي طرأت على المجتمع السعودي، والتغيرات الاجتماعية التي فتحت نافذة للعالم على هذا المجتمع، ولا سيما بأن الفيلم من إنتاج شبكة «نتفليكس»، حيث تتاح رؤيته بمختلف مناطق ولغات العالم.

أنهى المطرب غناء الأغنية، بعدها، نفض صاحبنا يديه متأثرا، وأنهى كأس الشاي، وبعدما تغير اللحن، وصدحت «القربة»، ربط «الشماغ» حول خصره، وعاد لخط الدبكة سعيدا فرحا، بعدما تغير النمط، وتغير الإيقاع، وعاد راقصا من جديد.

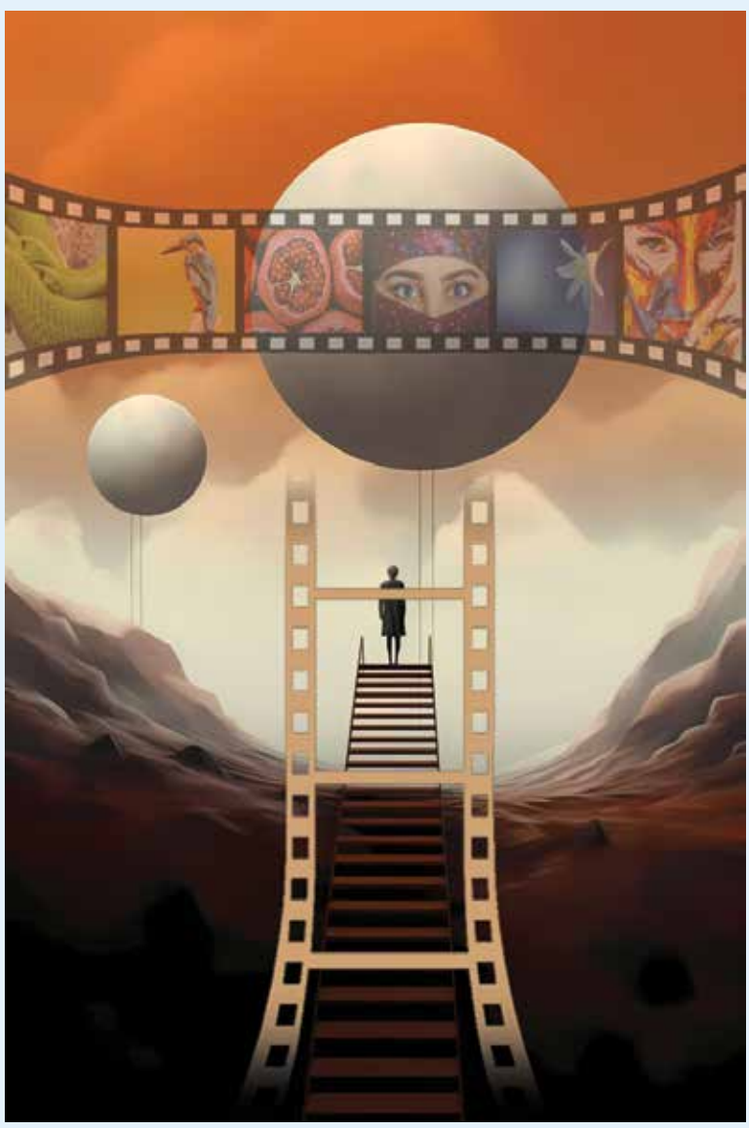
مراجع:

(1) Screenplays how to write and sell them. Caig Batty. Creative essentials

(2) كتابة السيناريو للسينما، دوايت سوين، ت: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزع.

(3) Blueprint for screenwriting. Rachel Ballon, Ph.D . Lawrence Erlbaum Associates.

(4) Writing Sort films. Linda J. Cowgill. Lone eagle



أرشيفية

أرشيفية

ترويض الصورة السينمائية

فيصل الزعبي*

لم يكن بحسبان «الأخَوَين لومير» الفرنسيين، أن اختراعهما المذهل في تحريك الصورة، سيكون القيمة المكثفة لكافة الفنون، يخيَّل إليَّ أنهما قد لعبا لعبة تقنية خالصة غيَّرت وجه العالم؛ فقد بدت هذه الصورة الواقعية للوهلة الأولى اختراعا مدهشا، ثم ما فتئت أن تم تحميلها وتجسيدها في دلالات ووظائف لا نهاية لها.

فمن الصورة المذهلة إلى الصورة المدهشة، ثم إلى الصورة ذات المغزى حمَّالة الأوجه، فنا وإبداعا وتوثيقا، ومن التوثيق لما حدث ويحدث، واعتقال الزمن في صندوق، وعلى شريط خام صامت، ما إن تضعه على آلة العرض حتى تدب فيه الحياة بكل المشاعر والمعاني، ومِّن التوثيق واقعيا إلى التجسيد دراميا، لكن ثمة صنوف وعقول واحتياجات في الحياة، تترقب هذا المولود المدهش، لتوظفه في كل ما يخطر على بال، ومن التوثيق الفج إلى الفن الرفيع، إلى كل ما تحتاج إليه الحياة من الصورة، تلك الصورة التي تشبه الحياة تماما.

* مخرج أردني

العلم لم ينفصل عن هذا الاختراع الفريد كونيا، ولم يقف متفرجا، بل جعله أكثر واقعية، عندما تدرج في اختراعات مساعدة له، من انتقال حركة الصورة الأولية (8 صور/ الثانية)، حتى أصبحت الصورة الطبيعية التي ترى فيها عين الإنسان (24 صورة/ الثانية)، ثم واصل العلم إكساء هذه الصورة الصامتة بالأبيض والأسود، لتصبح بألوان الطبيعة/ الحياة، والصوت ومؤثراته المتعددة.

لم يتوقف العلم والعلماء، بحيث واصلا – وخلال نصف قرن – تطوير وتنمية هذا المولود، لتصبح الصورة في كل بيت، عن طريق شاشة ساحرة اسمها التلفزيون، وهنا بدأت الثورة الثانية للصورة المتحررة من جمود الفوتوغراف: ثورة حملها الأثير على شكل موجات، تشبه المذياع الذي كان الوسيلة الوحيدة التي يلتف حولها الناس أثيريا، وبالتحالف مع العلماء، شارك أساطين الإعلام الذين كانوا يتمركزون في الصحيفة والمذياع، ليحوز التلفزيون وصورته السينمائية المركز الأول في الاستحواذ على الجمهور، كإعلام وتسلية وإدهاش وتواصل بين الجماهير، فالصورة السينمائية، وقبل نهاية قرن من عمرها، تستحوذ على أفئدة الناس، وأصبحت عاملا مقنعا لهم في المعلومة والرفاهية.

توالت الاختراعات العلمية، وثورة تكنولوجيا المعلومات، لكنها بقيت مأسورة للصورة المتحركة؛ كونها ساحرة وواقعية ومقنعة ومضللة، وتمكن الإعلام – من خلالها – من أن يقوم بثورته الجديدة – ما بعد الإعلام المكتوب –، الذي كان مقتصرا على المطبوعات، والمحكي من خلال الإذاعة، جاءت الصورة تحمل دلالات خفية وظاهرة، لتجعل الإعلامَ قائدَ الكون الأول.

ولأن الفن السينمائي الدرامي هو المطور الأول لمعنى الصورة؛ لم يوفر الإعلام وقتا، فاستفاد من كل تفاصيل درامية الصورة، لتكون في خدمة الإعلام وأفكاره الإيجابية والمدمرة معا، وكأنه في حالة تربص لتطوير القيمة الذهنية والفنية للصورة، ولكي تصبح هذه الصورة المتحركة الأداةَ الأولى في لعبة الإعلام الكونية.

قيمة الصورة والسيطرة على بثها وإدخالها كل بيت، ثم في كل كف إنسان في جهازه المتحرك «الموبايل»، يُمَكِّن من وضع عنوان وبحث خاص عن دور استخدامات الصورة الدرامية، وليست الصورة في الإعلام وحسب، فكلما تماهى الفن وعباقرة أصحاب المخيال الصوري، من فنانين ورسامين وغيرهم؛ سطا الإعلام على كل ذلك، وتمت استعارته بوسائل التشويق والإبهار، وأساليب المونتاج، والمؤثر الصوتي، والألوان، والدلالات وغيرها، جميعها كانت في خدمة التقارير والأخبار الإعلامية، والترويج للأفكار والأحداث، وربما يتم خلق كل ذلك من العدم، ومن دون أساس.

اختلطت سلطة الفن السينمائي للصورة المتحركة، مع سلطة الإعلام، وسلطة السياسي، ورجال الاقتصاد، والعسكر، حتى العصابات أصبحت لها حصة في هذا الاختراع الجديد، الذي لم يزد عمره عن مئة عامٍ.

لقد أصبحت للسينما من خلال الصورة المتحركة، مواقع خارج وظيفة الفيلم السينمائي صاحب المتعة والإدهاش، لتصبح له أمكنة مظلمة ومضيئة، كالعلم تماما، وفي المثال، أن اختراع الديناميت جاء لتفجير الجبال للحصول على الحجر لإعمار الكون، وفي نفس الوقت، الديناميت ذاته هو الذي يقوم بتدمير الإعمار في الكون، وقتل وتشريد الناس أيضا.

الحديث عن درامية الصورة وتأثيراتها في أو على رأي الجمهور، يحتاج إلى بحث مستقل في استخدامات لا حصر لها، الصورة لم تبق ضمن إطار التلفزيون، بل هناك كل صنوف «الميديا» الصورية كالـ (يوتيوب)، ووسائل التواصل الاجتماعي، واحتلت الصورة السينمائية مكانا في الأرشفة وأبحاث التاريخ، والمكتبات المصورة، والطب والرياضة والإعلان، والكثير الكثير.

ربما نستطيع القول، بأن الحياة وعلومها، وإمكانية اكتشافاتها واختراعاتها الجديدة، أصبحت مستحيلة خارج ثورة السينما بصورتها المتحركة الساحرة، وباعتقادي، أنني أستطيع القول – بالرغم من كل ذلك – أن الصورة السينمائية ما زالت في مرحلة الطفولة، وثمة نضوج أكثر وأكبر قادم من الصعب تخيله، ويمكنني القول كذلك، أن الصورة قد توحشت، وحان ترويضها من خلال ثورة جمالية إنسانية معقدة.

أرشيفية

أرشيفية

الفنانة حياة جابر

من مسرحية سالومي/ الأردن

بانوراما صورة المرأة في المسرح العربي والأردني

د. مجد القصص*

إن محاولة رصد صورة المرأة في المسرح العربي، والذي لم يتعد عمره المئة وخمسين عاما، لهو بحث كبير جدا، يحتاج إلى تضافر الجهود من الباحثين الجادين للإجابة عليه، كما أن مساهمة المرأة في كتابة النص المسرحي ضعيفة جدا في العالم العربي قياسا بإسهامات الرجل، ومقارنة بحضورها الإبداعي المتميز في حقول أدبية وفنية أخرى مثل: القصة والرواية والشعر والفن التشكيلي والتمثيل، إذ أن عدد الكاتبات المسرحيات المتمرسات في العالم العربي، مذ عرف العرب المسرح حتى الآن لا يتجاوز عدد أصابع اليدين، ولعل أشهرهن: فتحية العسال، عواطف نعيم، لطفية الدليمي، حياة الحويك، حمدة خميس، وهيا الحسيني، إلا أن أعمالهن لم تصدر لنا صورة للمرأة في المسرح -أي في النص الأدبي- بل فقط كنساء يكتبن المسرح، حيث تطرقت كل منهن إلى المواضيع السياسية والاقتصادية التي مرت بكل من مصر والعراق والأردن، إلا باستثناءات قليلة مثل مسرحية «نساء لوركا» التي أعدتها الكاتبة عواطف نعيم، أو«سجن النساء» لفتحية العسال.

* مخرجة مسرحية وأكاديمية

وشاءت د. عواطف نعيم أن تدعو بطلات مسرحيات «لوركا» الأربع: «ماريانا بنيدا»، و«برناردا ألبا»، و«عرس الدم»، و«يرما» إلى وليمة دموية فاجعة، تحت سقف بيت «برناردا ألبا» الكئيب المغلق والعصي على الفرح، والذي تخيم عليه بصورة أزلية، طقوس حداد دائم، ليس فقط بسبب وفاة الأب، بل تهيمن عليه إرادة فردية مستبدة، هي إرادة الأم والأرملة والطاغية «برناردا ألبا»، التي تحيل حياة بناتها الخمس في مسرحية «لوركا» الأصلية: «أوغسطينا» و«ماجدلينا»، وإميليا» و«مارتيريو» و«أديلا» إلى سجن مظلم، فالنوافذ موصدة، والستائر مسدلة، والهواء راكد، واللون الأسود هو لون الحداد الأبدي المفروض على الجميع.

انتهى العمل كما يقول فاضل ثامر: «لا شك في أن الإضافات التي قدمتها الفنانة للنص الأصلي مهمة، ومنها تمرد الشخصيات اللوركوية النسوية في نهاية المسرحية، وقتلها شخصية «برناردا» رمز التسلط والطغيان، وفي إضافة ثيمة جديدة، قد لا تبدو مبررة، عندما تظهر سلطة الاستبداد في نهاية العرض المسرحي ثانية، ممثلة هذه المرة بشخصية «يرما» التي تعيد تقمص شخصية الحاكم المستبد، لتكرر ما أعلنته «برناردا ألبا» في بداية المسرحية [1]».

أما فتحية العسال، الكاتبة المصرية، فقد بدأت الكتابة في عام 1957، واهتمت بالقضايا الاجتماعية، وقضايا المرأة بشكل خاص، وتأثرت العسال بالكثير من الأحداث في نشأتها، وأسهمت في تكوين شخصيتها كختانها، رؤيتها لخيانة أبيها لأمها، وحرمانها من التعليم، وكتبت العديد من المسرحيات منها: « المرجيحة»، و«نساء بلا أقنعة»، و«سجن النساء» .

وتم اعتقالها ثلاث مرات بسبب كتاباتها عن قضايا المرأة، وفي مسرحيتها الأكثر شهرة «سجن النساء»، تحدثت فتحية العسال عن حياة المسجونات، ووصفت الحالة كما لو أنها واحدة منهم، وكما لو أنها عاشت عمرها بالسجن، وتعرفت على كل ما يدور داخل أروقة السجن، وفيه تتطرقت العسال إلى السلطة الأبوية، حيث كتبت منار خالد: «يتمثل النظام الأبوي داخل النص في جميع الرجال المذكورين على لسان الشخصيات، حيث يتكشف من الحوار أن جميعهن سجن بسبب الرجل بالمقام الأول»، «ومنها يتضح، أن الرجل هو العامل الرئيسي في جمع كل هؤلاء النسوة داخل مكان واحد رغم تعدد المواقف [2]».

وكتبت الدكتورة نهاد صليحة، الناقدة المصرية تقول عن سجن النساء: «إن مسرحية سجن النساء، نصا وعرضا لا تجنح إلى التفاؤل، بل تظل في النهاية تسألنا عن إمكانية النجاة، وتعترف ضمنا وصراحة بأن السجن الحقيقي هو سجن معنوي عتيد.. يتمثل في الأفكار البالية، والمفاهيم الخاطئة، والتصورات المضللة التي تثقل كاهلنا، وهو سجن يتطلب هدم أسواره كفاحا مريرا هائلا، يعصف بالوعي الزائف ليشرق الوعي الحقيقي [3]».

وكانت مساهمة الكتاب الرجال في الأردن، في الدفاع عن المرأة محدودة، مثل جبريل الشيخ الذي كتب نصا تناول فيه نضال الشعب الفلسطيني بعنوان تغريبة زريف الطول عام 1983، والتي نشرت في دراسة د. مفيد الحوامدة كاملة مع التحليل، وأكد الشيخ في عمله على أهمية دور المرأة في دعم الثورة الفلسطينية، وقد يكون الأكثر تطرفا في العمل هو شخصية دلعونا الغانية، التي تتبرع بكافة ما تملكه من الحلي والذهب للثورة، وقد يعتبر البعض ذلك تطرفا، إلا أن الشيخ أخرج الجانب الإنساني من هذه المرأة المقموعة، التي تمارس الرذيلة بدافع من زوجها، ولكن داخلها نظيف، وعند المحنة لم تتخلى عن إنسانيها، فدعمت الثورة [4] .

مسرحية الغرباء لا يشربون القهوة/ مصر

1. ثامر فاضل، موقع المدى الإلكتروني 2006 Cited in https://almadapaper.net/sub/05-676/p13.htm تاريخ الزيارة: 10/11/2023

2. خالد منار الموقع الإلكتروني لتجمع سوريات من أجل الحرية، 15/6/2021 Cited in https://cswdsy.org/%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9-%D8%B3%D8%AC%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%A1-%D9%88%D9%85%D9%81%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-%D9%85%D8%AA%D8%B9%D8%AF%D9%91%D8%AF%D8%A9-%D8%AD%D9%88/ تاريخ الزيارة 10/11/2023

3. مقتبس من مقال أحمد إبراهيم الشريف، جريدة اليوم السابع 25/6/2020

4. الشيخ جبريل في د. مفيد حوامدة، 1985، ص: 150–80

كما كتب جمال أبو حمدان نصا بعنوان «ليلة دفن الممثلة ج»، وهي الممثلة التي اوقفت عن التمثيل بسبب كبر سنها، ومنعت من تمثيل دور زرقاء اليمامة تراجيديا الرؤيا الثاقبة، والتي تستحضر شخصيات من التاريخ لنساء تركن بصمة كبيرة في العالم عبر العصور، ومنهن على سبيل المثال لا الحصر: «كليوباترا» تراجيديا الانتحار المفجع، و«شهرزاد» سجن الخيال السردي، و«ديزدمونة» ترجيديا التاريخ المزور، و«سلومي» تراجيديا الشهوات، ، و«زنوبيا» تراجيديا الحقد والتآمر، و«أنتغيون» تراجيديا التحدي من أجل العدالة، و«جولييت» تراجيديا العشق، الخ [5].

إن استحضار جمال أبو حمدان لشخصيات مؤثرة في التاريخ، ما هو إلا انعكاس لفكر المسرح النسوي، والذي ظهر في السبعينات، وهي الموجة الثانية للنسوية، ولكنها المرة الأولى التي يناقش المسرح في الحركات النسوية، وكما تقول هادي كري (Haddy kreie) في مقالتها النسوية في المسرح: «أن المسرح النسوي تحدى كل من الشكل والمضمون في المسرح، وأنه ركز من حيث المضمون على عرض قصص لشخصيات نسائية تم تجاهلهن في التاريخ، رغم أنهن شخصيات مؤثرة [6]»، فيمكن اعتبار مسرحية «ليلة دفن الممثلة ج» ضمن هذا التصنيف العالمي.

تحولت صورة المرأة في المسرح على يد كتاب اليسار الذي انتشر في السبعينات من القرن الماضي، لتصبح المرأة رمزا للوطن، أو الأرض، كما حدث عند الكاتب المصري محمود دياب في كل من مسرحياته: «الغرباء لا يشربون القهوة»، و«رسول من قرية تميرة»، و«ليالي الحصاد»، أو أعمال الكاتب السوري سعد الله ونوس، الذي وضعها رمزا للوطن المغتصب في مسرحية «الاغتصاب»، وأما العراقي فاروق محمد، فقد تطرق في مسرحيته «القشة» إلى الخيانة الزوجية، ومنها تصبح المرأة رمزا لخيانة الوطن.

وفي المرحلة الثالثة لونوس، كما يصنفها النقاد في تقسيم أعماله إلى ثلاث مراحل، دعا ونوس إلى تحرر المرأة بشكل صارخ، وخاصة في كل من أعماله «أحلام شقية»، و«بلاد أضيق من الحب»، و«الأيام المخمورة»، وتطرق إلى المواضيع الجنسية للمرأة، سواء عدم الاكتفاء الجنسي من الرجل، أو تحريض المرأة إلى عدم القبول باستلابها تحت شعار الحب في «الأيام المخمورة»، أما في أعالي الحب، فقد شجب العلاقة الشاذة بين المرأة والرجل، وأوضح أن هذه العلاقة تؤدي إلى الموت،

مسرحية سجن النساء/ مصر

وهنا أيضا، ينضم ونوس إلى المسرح النسوي بتركيزه «على سرد القصص غير العادلة للمرأة، التي تعرضت للعنف، وأيضا وفحص إدوار الجنس والجندر [7]».

لكن كل ما ذكرت سابقا من كتاب انتصروا لحقوق المرأة، يعتبر الاستثناء، وأكاد أن أجزم بأن صورة المرأة في المسرح العربي، التي قد كتبها غالبية الرجال عبر المئة عام المنصرم، وانعكست إما كأداة إغواء مثل علي سالم في «مدرسة المشاغبين» التي كتبت عام 1973، والتي وضعت المرأة المدرسة كأداة للإغواء من النظرة الذكورية، وتم استحداث الكوميديا من المفارقات التي تحث في هذا الإطار، ومسرحية «شاهد ما شافش حاجة» التي كتبها ألفريد فرج عام 1976، والتي شاهد الجمهور نقطة التحول عند الشخصية الرئيسية إلى الانفلات، ووضع صورة المرأة إما كعاهرة، أو حبيبة يتم تقبيلها بدون أي مبرر درامي، ومسرحية «العيال كبرت» للكاتب بهجت قمر 1979، والتي تعرضت إلى الأم المستلبة، التي تربي فقط

5. علقم صبحة، البلقاء للبحوث والدراسات، المجلد (18) العدد (2) 2015، ص.93

6. Kreie Haddy Study.com. Humanities course
Cited in https://study.com/academy/lesson/feminism-in-theatre-history-examples.html
تاريخ الزيارة 1/10/2023

7. Ibid

العيال، وزوجها يخونها ولا تفعل شيئا، ويحاول أبناؤها تنبيهها لذلك وينجحون بالنهاية، ولكن الكوميديا أيضا كان فيها استخفاف بعقل المرأة، وتصويرها بالعجز المطلق.

في النهاية، نجد في هذه البانوراما أن صورة المرأة في المسرح العربي، والأردني، هي صورة نمطية لا تعطي المرأة حقها، وإن حاول اليسار رفعها قليلا، إلا أنها بقيت دون المستوى المطلوب، باستثناءات تم ذكرها أعلاه، لذا، أتمنى أن يكون هذا البحث المصغر، جرس إنذار يحث على المزيد من الكتابات المسرحية، التي تضع المرأة في مكانها المتقدم الذي وصلت إليه في القرن الواحد والعشرين في الأردن، والعالم العربي، كامرأة فاعلة حقيقية في المجتمع، وليست أداة أو شكلا يستغل على خشبة المسرح للإغراء أو التسليع، فهي الأم والمهندسة والطبيبة والنائبة والوزيرة وكابتن الطيارة والباحثة الخ، وللوصول إلى ذلك، نحتاج إلى مزيد من جهد الكتاب والكاتبات، للوصول إلى الصورة الحقيقية للمرأة.

مسرحية عرس الدم/ الأردن

مسرحية يرما/ الأردن

أرشيفة

أرشيفة

المسرحية الشطارية
في الأدب العربي

د. يحيى سليم البشتاوي*

تعد المسرحية الشطارية، أو «البيكاريسكية»، امتدادا للرواية «البيكاريسكية»، التي تعد لفظة إسبانية ظهرت مع نهاية الربع الأول من القرن السادس عشر، وذلك قبيل ظهور الرواية الشطَّارية الأولى في الأدب الإسباني، والتي جاءت تحت عنوان (حياة لاثاريو دي تورمِس وحظوظه ومحنه) لروائي مجهول، ويشير هذا النوع من الأدب إلى نوع من الشخصيات الشطارية المهمشة، والتي تشكل أنموذجا لشخصية خالعة وحذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة، أو تعبر عن بطل مغامر شطَّاري مهمَّش صعلوك محتال ومتسول.

* أكاديمي أردني

أرشيفة

وعند العودة إلى التاريخ العربي، نجد أن ظاهرة الشطارة والعيارة والزعارة قد تجلت فيه واضحة، ولعب أفرادها دورا في الحياة السياسية والاجتماعية، حيث أكدوا على إنصاف الإنسان العربي الشعبي في تمرده على واقعه السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وما فيه من ظلم وقهر وتعسف، وقد قدر للشطار والعيارين أن يلعبوا دورا متفردا في الحياة السياسية والاجتماعية، ثم أصبحت لهم حكاياتهم التي امتلكت إمكانات فكرية وفنية متقدمة، وتم توظيف تلك الحكايات في المسرح لنقد الواقع السياسي، وتعرية ممارسات السلطة وفسادها، وإشاعة الدعوة إلى التمرد والثورة عليها، بل والتأكيد على تقويم السلوك السياسي والاجتماعي للراعي والرعية على حد سواء، لذا، فإن الشخصيات الشطارية قد ظهرت مزدوجة السلوك، إذ يمكن أن يظهر البطل جادا في أقواله ونصائحه ومعتقداته، ذكي، يتكلم بالنصائح ويتفوه بإيمان العقيدة، لكنه في الوقت نفسه، يسخر من قيم المجتمع وعاداته وأعرافه المبنية على النفاق والهراء، ولا يتردد ذلك البطل عن التسكع في الشوارع، ونجده يتصعلك صعلكةً بوهيميةً وجوديةً وعبثية، ويقتنص فرص الاحتيال والحب والغرام، منتقلا من شغل إلى آخر، كصعلوك مدقع يرفضه القانون، حتى يحصل على المال لا باغتصابه، بل بالذكاء والحيل والمراوغة، واستعمال المقدرة اللغوية، وفصاحة اللسان، وبلاغة البيان والأدب؛ وبذلك يجعل الناس يُقبِلون عليه بسلوكياته ومواقفه، ويرغبون في مصاحبته ومعاشرته إشفاقا عليه وعطفا واستطرافا.

وقد ظهر هذا النوع من الأدب من خلال عدة مفاهيم ومصطلحات وتسميات في الأدب العربي، فقد فضل بعض الأدباء والنقاد استخدام المصطلح الغربي «بيكارِسّك»، نظرا لدقة دلالته الوضعية والاصطلاحية؛ وهناك من اختار مصطلح (الشطَّار) كالأديب المغربي محمد شكري، ومحمد غنيمي هلال، وإسماعيل عثماني؛ وهناك من استخدم مصطلح (الرواية الاحتيالية)، مثل علي الراعي؛ وهناك من أطلق عليه (الأدب التشردي)، أو (أدب الصعلكة)، أو (أدب الكدية)، أو (أدب المهمَّشين) كالأديب والباحث التونسي محمد طرشونة.

وكان طبيعيا أن تؤثر حكايات الشطار والعيارين في نتاجات المبدعين المسرحيين في الوطن العربي، فلم يكن الفنان المسرحي العربي بعيدا عن التراث ومعطياته في خياراته المسرحية، وكان كغيره من أقرانه من المسرحيين العرب، مهموما بمحاولات البحث والتجريب، عبر الانطلاق من تراث الأجداد الزاخر بالحكايات والقصص والأمثال والأغاني الشعبية، لخلق شكل مسرحي عربي يتجاوز السائد الأوروبي، فجاء توظيف حكايات الشطار والعيارين أكثر إمتاعا، وأصدق إقناعا، حيث شكلت ومن خلال الأحداث والمفارقات الدرامية، رافدا من الروافد التي اعتمد عليها المسرح لتثبيت قيم أخلاقية وجمالية تقوم على الحداثة، وتؤسس لبناء رؤية نقدية، يمكن من خلالها التأسيس لصياغة عربية جديدة ومتجددة في المسرح العربي، وعند تأمل المضامين الفكرية والجمالية لأدب الشطار والعيارين، نجده يتسم وبشكل واضح بأمرين أساسيين هما:

أولا: إن هذا الأدب معني بفئة اجتماعية بعينها وهي فئة المهمشين والمعدمين، الذين أجبروا على سلوك طريق الإغارة والسلب لعوامل عدة، لذا، فقد كانت جماعات هامشية منبوذة طبقيا واجتماعيا من الفئات الاجتماعية الأعلى.

ثانيا: إن ما تضمنه أدب الشطار والعيارين، بشقيه الشعري والنثري من مفارقة تشف عن حرص معظم أبطال هذه الفئة على تمثل القيم الأخلاقية والدينية والاجتماعية في سلوكياتهم، ولا سيما تلك التي بدا فيها خروجهم عن القانون والعرف الاجتماعي، لذا، فإنه ليس محض مصادفة أن يكون النمط البطولي المساعد في جميع الملاحم والسير الشعبية العربية على سبيل المثال، عيارا من العيارين.

إن الشخصيات الشطارية ذات صيغة انتقادية للمجتمع وتقاليده وأعرافه، وهجائية للزيف في العلاقات، وطريقة معالجتها الهجائية تعتمد السخرية والاستهزاء والتنديد، وهي تمتلك من المقومات الدرامية ما يؤهلها لأن تشكل مادة خصبة للفعل المسرحي، وتعد ممارسات الشطار والعيارين والزعار بمثابة حالة جمعية، لها بعض المقومات التنظيمية، وقد استلهم كتاب المقامات ذلك حينما اختاروا شخصياتهم الشطارية من الصعاليك، حيث عمل الهمذاني على خلق شخصية من صعاليك المجتمع هو أبو الفتح السكندري كأحد شخصيات مقاماته، جمع في تلك الشخصية نفس السمات التي ظهرت بعد ذلك في «البيكارو» الإسباني، من الحياة الوضيعة، والاحتيال على التكسب...، أما الحريري، فإن بطله أبا زيد السروجي، هو الذي نبه بعض المستشرقين إلى الشبه الشديد بينه وبين الصعلوك الإسباني، فأبو زيد متسول ذكي، بائس، طريد المجتمع، رزق موهبة أدبية، وجلاء فكريا استغلهما في اكتساب قوته ورزقه.

أما النهاية السعيدة التي تنتهي بها قصص الشطَّار في العادة، فقد وجدت أولا في مقامات الحريري، كيما توفر اللمسة الأخلاقية الإضافية في مثل هذه القصص؛ إذ نجد أن بطله الشهير أبا زيد، بعد طول التجوال والتطواف على هيئته تلك، وأفعاله التي أشرنا إليها، يتوب توبة نصوحا، ويعود إلى الحياة الصالحة والنهج القويم.

أبو زيد السروجي يشكو إلى القاضي في المقامة الثامنة من مقامات الحريري

كما حفلت مؤلفات أبو عثمان الجاحظ بحكايات الشطار والعيارين، ويمكن رصد ذلك في كتاب (البخلاء)، وبعض أقسام كتابه (المحاسن والأضداد)، وفي كتاب آخر مفقود عن الشحاذين والصعاليك كان قد تحدث عنه مؤرخو الأدب، وهو بعنوان (حيل المكدِّين)، ثم جاء البيهقي بعده بمئة وخمسين سنة، فتوسع في الكلام عن أصناف المكدين، وأخبارهم وأفعالهم، ونوادرهم وحكاياتهم، ولغتهم ومصطلحاتهم، ثم جاء بعده الثعالبي، ليضمن كتابه (يتيمة الدهر) أشهر القصائد الطوال، التي تفيض سخرية وتهكما من عبثية الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة في القرن الرابع الهجري، والتي أبدعها الشعراء الجوالون من أمثال: مروان بن محمد المعروف بأبي الشمقمق، والأحنف البكري صاحب الدالية المشهورة في ذكر المكدين، وأبي دلف الخزرجي الذي شكل حجة الصعلكة والكدية والتشرد، وهو صاحب أطول وأشهر معلقة تناولت أدب الشطار والمكدين والصعاليك، وأخبارهم وأحوالهم ومجونهم وفسقهم.

أما قصص ألف ليلة وليلة، فقد جاءت حافلة بأخبار ونوادر الشطار والمحتالين، مثل حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة، وهي تعكس مغامرات شطار مصر وفتيان العراق، وتحفل بصور الاحتيال والنصب والمقالب التي يقوم بها شطار ومحتالون ولصوص وسحرة وعيارون، وكان من بين تلك الشخصيات: علي كتف الجمل، علي زيبق، أحمد اللقيط، زُريق السمَّاك، المعلم عذرة اليهودي، حسن شر الطريق، بالإضافة طبعا إلى الأبطال الرئيسيين: دليلة المحتالة، زينب النصابة، أحمد الدنف، حسن شومان، ويلاحظ أن هذه القصة تسير على نسق معايير قصص الشطار، حيث ينتهي الأمر بأبطالها نهاية سعيدة، حين تدخل دليلة المحتالة وزينب النصابة في خدمة الدولة والخليفة، ويرتب لهما معاشا شهريا مقابل التزامهما بحفظ النظام، وهو ما سرى قبلا على الشطار: حسن شومان، وأحمد الدنف، ثم علي الزيبق.

وقد تم استلهام الليالي بحكاياتها وشخصياتها الشطارية في الفن المسرحي، حيث ظهر ذلك في عدد من المسرحيات مثل مسرحية هارون الرشيد، والأمير غانم بن أيوب لأبي خليل القباني، وفي عدد من مسرحيات توفيق الحكيم مثل: شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف، علي بابا، خاتم سليمان، ومسرحية الحمير التي جعل فيها شهرزاد حاكمة بعد مقتل شهريار، كما ظهر تأثير الحكايات الشطارية في مسرحية علي الزيبق ليسري الجندي 1971م، ومسرحية عودة شهريار لفاروق سعد، ومسرحية لعبة الزمن لنعمان عاشور، وفي مسرحيات ألفريد فرج مثل: حلاق بغداد 1964م، وعلي جناح التبريزى وتابعه قفة 1969م، والطيب والشرير والجميلة 1994م.

شكلت حكايات الشطار والعيارين، مصدرا مهما وثريا من بين المصادر التي اعتمدها الأديب والفنان المسرحي العربي، حيث جاء استلهامها ليشكل معادلا جماليا وموضوعيا، للتعبير عما يختزن في دواخله من مضامين فكرية وجمالية، يمكن لها أن تبلور رؤاه الإبداعية، ونظرته لمشكلات وأحداث الواقع، وقد وجد الفنان المسرحي العربي في حكايات الشطار والعيارين، سبيلا إلى التنفيس والتمرد على الموضوعات السائدة في المسرح العربي، من هنا، جاء استلهام تلك الحكايات من قبل الفنان المسرحي العربي، لتتوافق مع رؤية حداثية في التعامل مع التراث بمستوياته وأشكاله المتعددة.

الكاتب المسرحي المصري يسري الجندي (1942 ـ 2022)

تعد تجربة الكاتب يسري الجندي من التجارب الرائدة والهامة في استلهام الحكايات الشطارية، وقد تمثل ذلك من خلال اختيار أبطال أعماله من شخصيات شعبية مستقاة من التراث الشعبي، حيث يجعل البطل في مسرحياته حاملا للفكرة، وموجها رسالة للشعب، وقد استلهم الجندي شخصية علي الزيبق في إحدى مسرحياته، وهو شخصية حقيقية، وواحد من أشهر أبطال السير الشعبية العربية والمصرية، وقد روت الأجيال بطولته حتى اختلطت القصص بالواقع، وواجه الزيبق الاستبداد والفساد وظلم الحكام في زمن الخليفة العثماني في مصر المملوكية، وقد بدأت حكايته بعد مقتل والده حسن رأس الغول، على يد المقدم صلاح الكلبي بعدما حل مكانه في منصبه، فأرسل الكلبي لرأس الغول جارية دست له السم في الطعام فقتلته، فجاء علي بالحيل والألاعيب الفردية ليثأر لأبيه، وللمجتمع كله من الظلم الواقع عليهم، وكان لبطولته الأثر في تخليده في الذاكرة العربية، فاحتل مكانة مميزة في ذاكرة المصريين، وقد جاء اختيار الجندي لهذه الشخصية لأن ظروف عصره تتناسب مع ظروف مصر التي أدت إلى هزيمة عام 1967، فكانت تلك هي فتره الكفاح المسلح ضد العدو الصهيوني، ولم يغب عن الأحداث المسرحية أن الفوارق الطبقية، وفساد أجهزة الحكم كانت من أهم أسباب الهزيمة، وقد تخطى الجندي كثيرا من أحداث السيرة، وذلك من منطلق المراجعة التي تعد من أهم خصائص مسرحه، حيث بدأ مسرحيته بمشهد قتل حسن رأس الغول على يد الكلبي، ويعد هذا المشهد من أهم مشاهد المسرحية، إذ يجسد الصراع بين الخير والشر الممتد من عصر قابيل وهابيل حتى يومنا هذا.

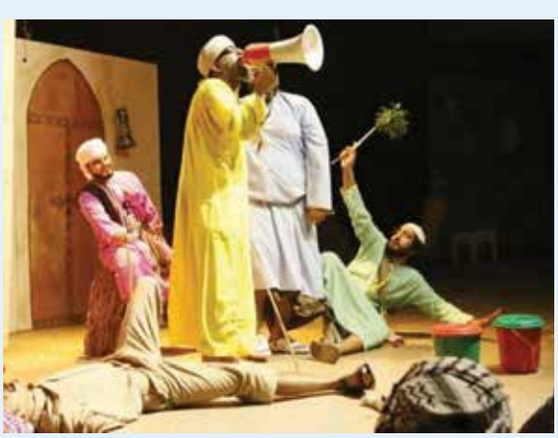
وجاء استلهام الحكايات الشطارية في بناء النظرية الفنية والجمالية للمسرح الاحتفالي عند الطيب الصديقي ورفاقه في المغرب، حيث استهوت حكايات وشخصيات الشطار والعيارين الصديقي، الذي وجدها في فن المقامة تحتوي كل شروط الجدة والابتكار، وكانت مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمداني) عام 1971م خير شاهد على ذلك، وقد برر توجهه لتقديم المقامات لأنه أحبها من جهة، ولأنه رأى فيها أنها مسرح أصيل، أو أشكال مسرحية، كما أن استلهامها في المسرح لا ينفصل عن العلاقة بين التراث والحداثة، التي هي علاقة واقعية وموضوعية، وعند تناول التراث بمعزل عن الحداثة يفقد أي عمل فني معناه الحقيقي.

وعبرت عدد من تجارب الفنان المسرحي العراقي قاسم محمد عن المسرحية الشطارية، ففي عام 1973م أخرج مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل)، والتي بناها من خلال مجموعة من المواقف والمناظرات بين شخصيات هامشية من العوام، ونقائض متباينة، وأضداد مختلفة، اتخذت من السوق البغدادي مكانا للأحداث، وقد استمد مادة العرض من مصادر متنوعة، من بينها مؤلفات الجاحظ: البخلاء، الحيوان، البيان والتبيين، التربيع والتدوير، وفخر السودان على البيضان، و(المقامة الدينارية) لبديع الزمان الهمداني، و(المقامة الثالثة الدينارية) للحريري، و(أشعب أمير الطفيليين) لتوفيق الحكيم، ومقطع من مسرحية (المنتظر) لعبده بدوي، وغيرها من المؤلفات التي تناولت حياة الجاحظ، إضافة إلى كتاب أبي الفرج الأصفهاني الشهير الأغاني، وأيضا أبيات شعر منسوبة لعلي بن محمد صاحب الزنج، وقد وضعت على لسان عيار من عياري بغداد في ذلك الزمن، حيث سرد بعضا من أخبار العيارين الأخرى على لسان الراوي، كما أشار الراوي إلى كتب تراثية كثيرة بوصفها مراجع أرخت لبعض ملامح الحياة الاجتماعية والأدبية في بغداد، وما فيها من شخصيات وحكايات ارتبطت بالشطار والعيارين.

مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل من اعداد واخراج قاسم محمد 1973

تعد شخصية أشعب الطفيلي من بين أهم الشخصيات الشطارية، وقد دارت حوله أغلب أحداث المسرحية، حيث قدم عددا من المغامرات الشيقة، لا سيما تلك التي يجريها مع شخصية الكندي التي ورد ذكرها في كتاب البخلاء للجاحظ، فقد كان الكندي رجلا شديد البخل، وصاحب تدبير عجيب، وكان من أصحاب البيوت أو المسكنين، وقد كانت له مع عدد من الشخصيات مواقف تعبر عن مدى بخله، من بينها المغامرات التي كانت تحدث بينه وبين أشعب الطفيلي الذي خلدته كتب التراث، وقدمته بوصفه صورة فريدة في عالم الطفيليين، فقد كان عندما يجوع يطرق أسواق بغداد وحواريها حتى يحصل على ما يسد جوعه.

أرشيفة



أرشيفة

الأديب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر

أرشيفة

مسرح المواقف عند جان بول سارتر..

تجارب بصرية وجودية

هبــة العلاونة *

مع نهاية الحرب العالمية الثانية، شكل الأدب الوجودي قوة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشاكل الوجودية بوصفها مشاكل إنسانية، فركزت التجربة الوجودية اهتمامها المباشر على الإنسان الأوروبي بوجوده البشري، ومعاناته بعد أن تعرض للقتل والدمار وكبت الحريات العامة، وفي ظل عملية البحث عن الحرية جاء الأدب الوجودي ليشكل الوسيلة المثلى لمعرفة الإنسان العالم، فتبنى عدد من الأدباء مناقشة القضايا الوجودية الإنسانية في كتاباتهم، وكان من بين هؤلاء: «جان بول سارتر»، و«ألبير كامو»، و«سيمون دي بوفوار»، و«جبراييل مارسل».

* كاتبة أردنية

بين الفلسفة والمسرح

أكدت الوجودية ضمن مساراتها الفلسفية، على حالة العجز في المذهب العقلي للفلسفة عن تقديم تفسير سليم لمعنى الوجود الإنساني، فشكلت بذلك فلسفة للحياة، وقد أكدت وظيفة الإنسان ودوره في حركة الوجود، وكان للتأزم العميق الذي عاشه الإنسان المعاصر بكل مدركاته أثره في ظهور الأفكار الرئيسة، التي دارت حولها الفلسفة الوجودية، إضافة إلى أن ظهورها كان نتيجة للثورة على الانغلاق، وفي محاولة لتأكيد قدرة الإنسان التي لا تقهر على مقاومة العدم وتجاوزه، بوصف الإنسان هو الوجود الذي يتوقف وجود العالم على ظهوره من وجهة نظر «سارتر» (1905–1980)، وتشكل الحرية واتخاذ القرار والمسؤولية موضوعات ترتبط بجوهر الوجود الشخصي، لأن ما يميز الإنسان عن موجودات الأرض هو ممارسته للحرية، وقدرته على تشكيل مستقبله، فمن خلال اتخاذ القرار الحر والمسؤولية يحقق الإنسان ذاته الحقة، فالذات بوصفها فاعلة تزودنا بالموضوعات الأساسية في الفلسفة الوجودية، ليبدو الإنسان هنا ليس كائنا انفراديا منغلقا على ذاته، بل إنه شديد الصلة بالعالم وبالآخرين، من حيث أنه ماهية ناقصة بحاجة إلى الانفتاح على الغير.

تصور الوجود مسرحيا

إن الوجوديين يفترضون قيام صلة مزدوجة بين الأنا والآخر، فهم من ناحية يرفضون تصور الوجود الإنساني خارج موقف حياتي معين، فالإنسان عندهم لا يمكن أن يفصل عن الموقف الذي يوجد فيه، وهم من ناحية أخرى يقولون بوجود ارتباط بين الأفراد، لأن الأرتباط بالآخرين هو الوعاء الذي يضم الوجود الفردي، فالوجودية تبدأ من الإنسان لا من الطبيعة، حيث تفسر حركة الإنسان ضمن الإطار العام لحركة الوجود، كون الإنسان موجودا أكثر من كونه مفكرا، إنها فلسفة للذات أكثر منها فلسفة للموضوع، فالذات هي التي توجد أولا، وهي ليست الذات المفكرة، وإنما الفاعلة التي تكون مركزا للشعور، والتي تدرك مباشرة وعيانيا في فعل الوجود المشخص.

ومن هذا المنطلق، اهتم «سارتر» في دراساته بالحديث عن حرية الإنسان، ورغم هيمنة مشكلة العدم في فلسفته، إلا أنه قد ركز على مشكلة الوجود وما يرتبط بها من تداعيات، وعند حديثه عن الوجود في ذاته، ذهب إلى وصفه بأنه عالم الأشياء الموضوعي الذي لا أثر فيه لأي نشاط أو تطور أو حرية، أما الموجود لذاته، فهو الوجود الإنساني الذي يعتمد النشاط الحر ولا يستند لقوانين موضوعية، والمشكلة في نظره ليست في أن الناس أصبحوا من خلال النظام الاجتماعي اللاإنساني أشياء، فاغتربوا عن ذاتهم الإنسانية والاجتماعية، بل أن الناس اغتربوا لأنهم يظنون في أنفسهم أنهم أشياء، ومن ثم يفقدون إنسانيتهم بإرادتهم، ويتنازلون طوعا عن حريتهم، أي أن الناس هم ضحايا أنفسهم، إذ أن الوجود ينطوي على الحرية، ولكن الناس هم الذين يظلمون أنفسهم، فلا يحققون حريتهم بالفعل.

الأدب والمسرح

ويقف «سارتر» في مقدمة رواد الأدب الوجودي، وقد بدأ حياته الفكرية يساريا، لكن آراءه المناهضة للبرجوازية في بداية حياته كانت أخلاقية أكثر منها سياسية، وقد تأثر بظاهراتية «أدموند هوسرل»، ووجودية «مارتن هيدجر» بشكل مباشر، لا سيما حينما درس الفلسفة الألمانية المعاصرة، حيث ترسخت أفكاره حول الأنطولوجيا الظاهراتيه في كتابه (الوجود والعدم) 1943م، ولما كان «سارتر» وجوديا، فقد وجه اهتمامه نحو أشكال أخرى من الكتابة، كانت أولها الرواية، وقد ذهبت زوجته الأديبة والفيلسوفة «سيمون دي بوفوار» في مقالها (الأدب والميتافيزيقيا) إلى القول: أن الفيلسوف الذي يعترف بالذاتية والزمانية يصبح فنانا أدبيا، بصرف النظر عن ارتباطه بـ«أفلاطون» و«هيجل» و«كيركيجارد». وتضيف قائلة: إن الرواية الوجودية لها جاذبية خاصة، نظرا لأن الرواية وحدها تسمح للكاتب أن يثير التدفق الأصيل للوجود، ولهذا لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة أن يعرف «سارتر» أول ما يعرف بوصفه روائيا، رغم أن هناك ما يدعو إلى شيء من الدهشة في أنه تخلى عن فن الكتابة الروائية، كما فعل وهو في الرابعة والأربعين.

سيمون دي بوفوار (1908 –1986)

ولادة مسرح جديد

بعد الحرب العالمية الثانية، تمكن «سارتر» من كتابة روايته الأولى التي جاءت تحت عنوان (الغثيان) عام 1938م ، وقد انتقل فيها من فكرة عرضية الوجود التي ظهرت في صباه، إلى القناعة بتفاهة الوجود الإنساني بأسره، وتعد هذه الرواية

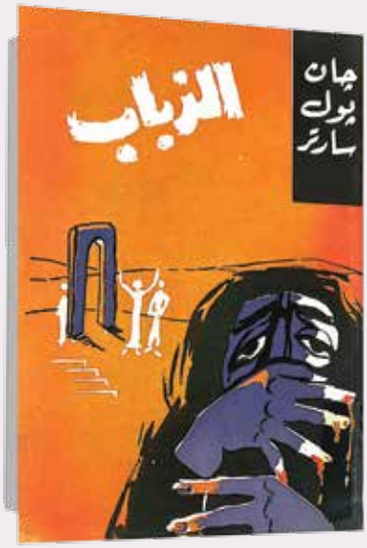
من أشد أعماله الروائية إحكاما من الناحية الفلسفية، حيث تضمنت كل فلسفة «سارتر» ما عدا فلسفته السياسية، وجاءت الرواية على شكل مذكرات لـ«أنطوان روكانتان»، وهو رجل في الثلاثين من عمره، ينزل إلى المكتبة المحلية في مدينة بوفيل للبحث عن مواد تتعلق بسيرة حياة «الماركيز دي روليبون» الذي عاش في القرن الثامن عشر، وكان «روكانتان» في الوقت نفسه يكتب موضوعا عن حياته، وأثناء العمل يحس بصداع في رأسه، لا يلبث إلا أن يتحول إلى غثيان، حيث يدرك بأن مرضه ليس فيزيولوجيا، وإنما هو مصاب بأزمة في الوعي، وتتعمق أزمته حينما يحس بأن الأشياء المحيطة به غريبة عن عالمه.

وتعد روايته الرباعية (دروب الحرية) 1949م، من أواخر ما كتب من روايات، ثم تحول تحولا نهائيا نحو كتابة النصوص المسرحية، والدراسات الفلسفية والأدبية، ففي صيف عام 1940م أسر «سارتر» من قبل الجيش الألماني الذي احتل فرنسا، حيث وضع في معتقل تراف الذي صار يعمل فيه كاتبا ومخرجا وممثلا مسرحيا، مع جماعة من الفنانين المعتقلين، وقد كانت ولادة مسرحيته الأولى (باريونا)، أو (ابن الرعد).

وفي عام 1943م، تزامنت ولادة كتابه (الوجود والعدم) مع ولادة مسرحيته (الذباب) التي جاءت معالجة ناجحة للأسطورة اليونانية القديمة، ليقدم من خلالها أنموذجا متقدما لمسرح المواقف، وقد عبر من خلالها عن فلسفته المرتبطة بالعمل الحر الملتزم، الذي يكمن هدفه في تحرير الإنسان من فساد هذا العالم وانحلاله، ومعتقداته الوهمية التي تقيد حرية البشر وتوجهاتهم، وقد اختلف تناول «سارتر» لهذه الأسطورة عن غيره، باعتماده على مسرح المواقف أكثر من اعتماده على تحليل الشخصيات، فالأبطال في مثل هذا المسرح شخصيات تقع في مأزق، وتتوقف حريتها على الموقف الذي تختاره للخروج من هذا المعضلة، على أن مثل هذا النوع من المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخوصا متميزة بألوان نفسية محددة، ففي المسرحية (آدميون واقعيون) لهم مشاكلهم، وعندهم إمكاناتهم، كما أن لهم توجهاتهم الذهنية، وملامحهم النفسية.

المسرح والإصلاح

إن مسرح المواقف له أصوله وقوانينه، وهو لا يلغي حالة الصراع الفكري بين الشخصيات، فالكاتب فيه يظهر الإنسان بسلوكه وأفكاره وهو يقف موقفا محددا من المخلوقات والأشياء التي تحيط به، والتي قد تعيق حريته وحركته في الوجود، حيث يحاول أن يتجاوز تلك العوائق بحثا عن وسائل التغيير والإصلاح في المجتمع، وذلك للوصول إلى نطاق متقدم من الحرية الإنسانية.



تعرض الأسطورة اليونانية القديمة لشخصية البطل والقائد «آجاممنون» حاكم آرجوس، الذي يقود حملة يونانية لإخضاع طروادة، وأثناء مسيره في حملته ترسل الآلهة رياحا هوجاء فتعيق سير أسطوله، واسترضاء للآلهة يقوم «آجاممنون» بتقديم ابنته «أفيجيني» قربانا، مما يثير سخط زوجته «كليتمنسترا» التي تخطط لقتله بالتآمر مع عشيقها «أيجست»، حيث يقتلونه بعد عودته من حملته منتصرا، ونتيجة لذلك، تقرر «الكترا» ابنة «آجاممنون» وابنه «أورست» الانتقام لأبيهما، حيث يتمكن الابن من قتل الأم وعشيقها معا.

لقد حافظ «سارتر» على هذه الأسطورة التي اعتمدها في كتابة مسرحيته، وقد استبقاها واستبقى شخوصها القديمة، لكنه منح البطولة لشخصية «أورست» الذي جعل له موقفه الخاص القائم على الحرية والالتزام، وهذا الموقف تناقض مع موقف «الكترا»، مما عزز حالة الصراع الفكري بين الشخصيتين.

أرشيفة

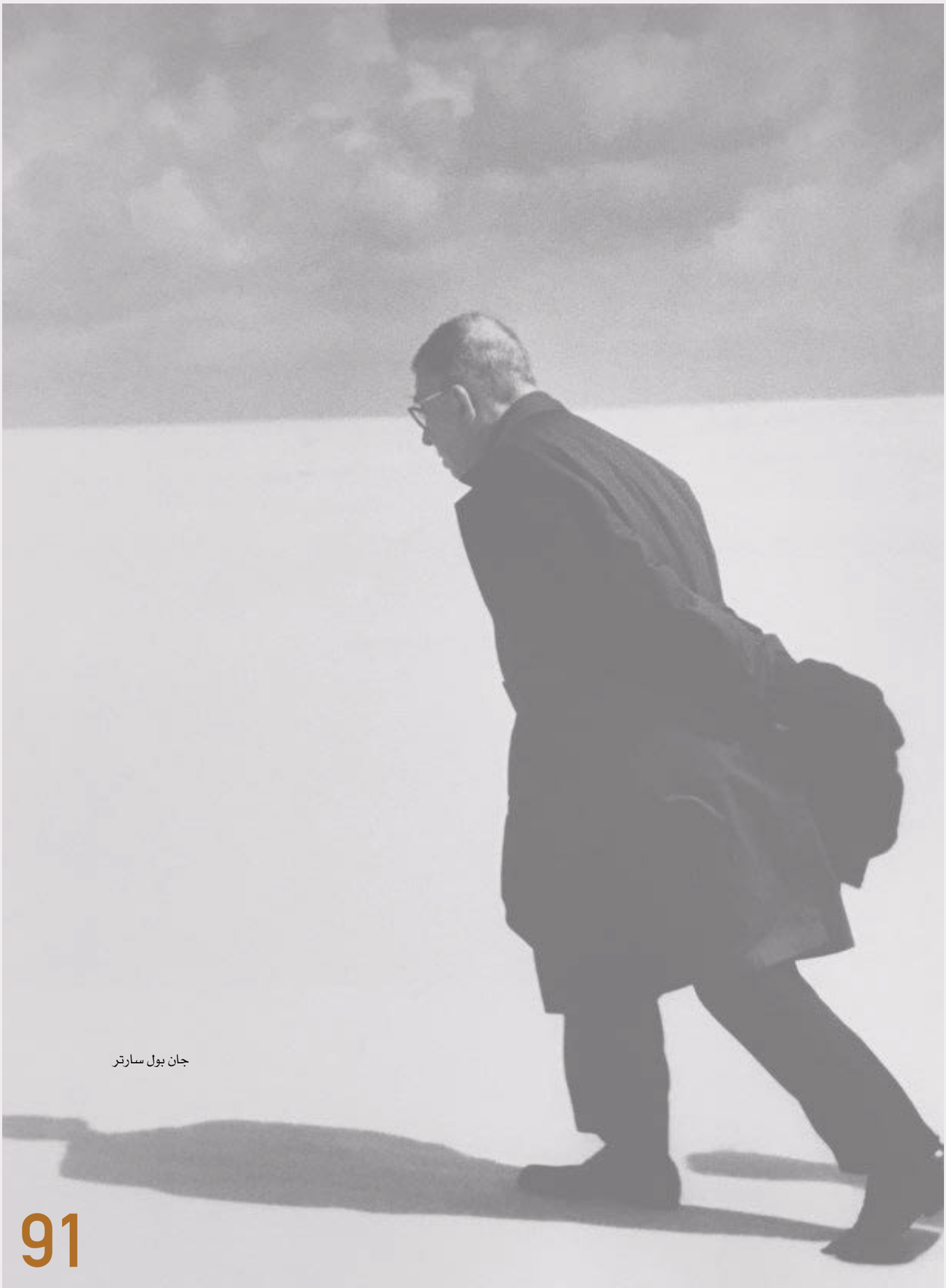
المسرح والحرية

إن مسرح «سارتر» هو مسرح المواقف، أي أنه يضع شخصياته في مواقف محددة، فعبارة (المواقف المسرحية) تمت استعارتها من أعمال «سارتر» الحرجة، حيث يمكن للمرء أن يحكم مسبقا على مدى كفاءة العمل المسرحي كمؤسسة، على اعتبار أن المسرح هو مكان المواجهة بين الشخصيات، ومما يميز مسرح «سارتر» أنه يجعل موضوع الحرية في المقدمة، حيث يميل «سارتر» إلى المسرح النفسي على غرار المسرح الظرفي الذي كان سائدا من قبل، فعلم النفس بالنسبة لـ«سارتر» يحدد الشخصية وأفعالها، لكنه -أي علم النفس- ليس مصدرا للمعاناة أو للمأساة، فهو ليس المسؤول عن أفعالنا، لأن علم النفس غير كاف لتحليل تصرفات شخصياته وعواقبها، بل وضع الشخصيات في المواقف التي تنطوي على حريتها.

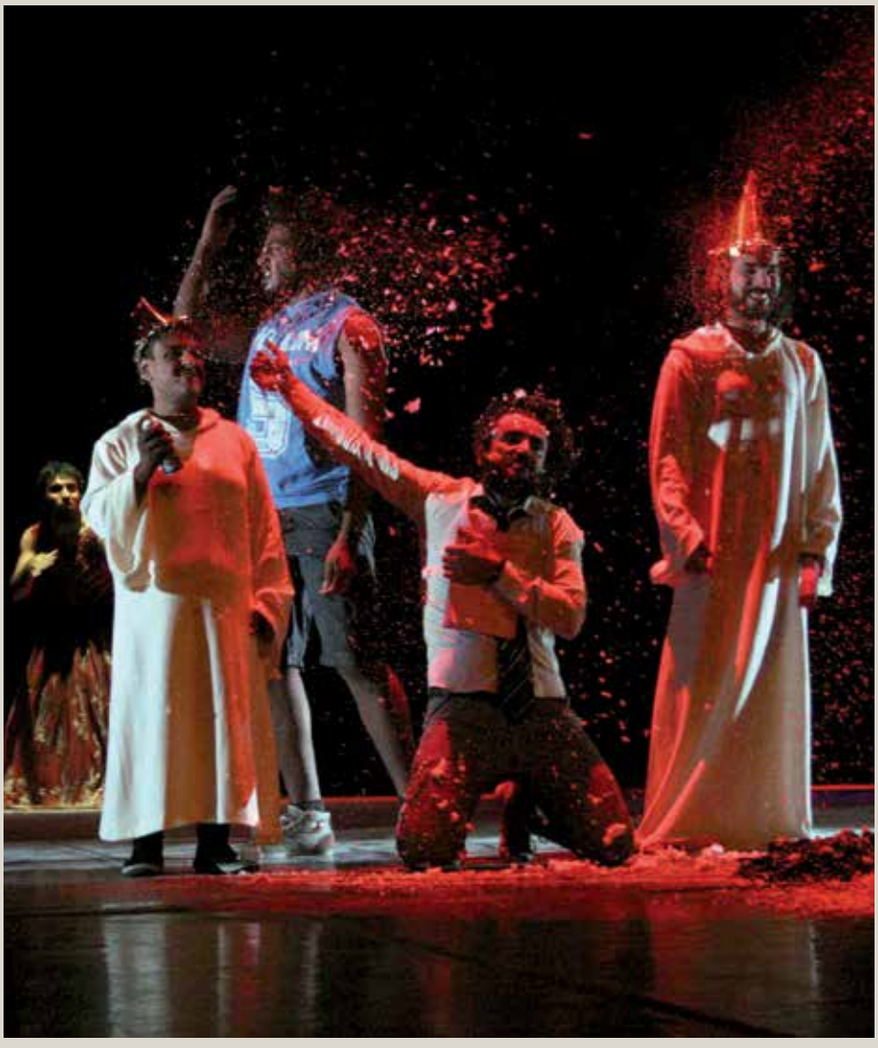
ويمكن القول، أن الموقف الذي يوضع فيه الإنسان عند «سارتر» مثير للاهتمام من وجهة نظر فلسفية، لأنه يصور الموضوع الرئيسي في فلسفة وأدب «سارتر» والمتمثل بالحرية، وإذا كان الوصول إلى الخطابات النظرية الفلسفية غير ممكن لغالبية الناس، فإن انطلاق «أورست» على سبيل المثال، الذي يختار قتل والدته وعشيقها من خلال تحمل العواقب بالكامل، يتيح للمشاهد التفكير في موضوع الحرية في المسرحية، وهذا الموقف يعلله «أورست» بأنه يعود لكونه قد خلق إنسانا حرا، فالحرية هنا محصورة بالبشر، وهي تأتي تأكيدا على أن الإنسان ليس دمية، أو أية قوة أخرى خارج نفسه.

لقد بقي «أورست» ضعيفا أمام إيجاد الكيفية التي من خلالها يحقق الحماية لنفسه، لا سيما بعد أن قام بتلك الأعمال الكبيرة، وهو لم يزل شابا صغيرا، لكنه يقر بأن ما قام به هو فعله الخاص، وأنه يتحمل مسؤوليته، أما «الكترا»، فقد ظهرت كطرف مناقض لشقيقها «أورست» في موقفها إزاء الجريمة التي ارتكبها، وإذا كان «أورست» قد استطاع النجاة من أشباح الخوف والندم بعد قيامه بالانتقام، فإن «الكترا» قد بقيت تحت تأثيرها منذ مقتل والدها «آجاممنون»، وقد عبر «سارتر» عن هذه الحالة بحشود من الذباب الذي يجثم على ما في القلوب الفاسدة من عفن.

أرشيفة



جان بول سارتر



مسرحية جلسة سرية/ العراق

مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس/ سوريا

المسرح العراقي والقضية الفلسطينية

د. سعد الدين الصاحب *

اتخذت العلاقة بين المسرح العراقي والمسألة الفلسطينية أشكالا تعبيرية عديدة، عكست في فواعلها الفنية سرعة استجابة الفنان المسرحي العراقي لقضاياه القومية والإنسانية، بتجليات الحروب المختلفة التي خاضها العرب مع الكيان الصهيوني الغاصب، لتتمثل العلاقة المبكرة في ذهاب فرقة الزبانية المسرحية في حرب 1948 إلى الجبهة للترفيه عن الجنود العراقيين في ثكناتهم العسكرية، وردد الجنود وضباطهم مع ناظم الغزالي -الذي كان أحد أعضاء الفرقة- أغاني وطنية وعاطفية، وشاهدوا (سكيجات) ومشاهد تمثيلية كوميدية ساخرة على السواتر الأمامية للجبهة، وكان لكتابات الفريد فرج في «النار والزيتون»، وسعد الله ونوس في «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، ويسري الجندي في «واقدساه»، و«الطريق» لنصر الدين فؤاد، و(فلسطينيات) لعلي عقلة عرسان صدى واسعا ومؤثرا في شواغل المسرحيين العراقيين، مستلهمين ما جادت به قرائحهم الفنية لتجد طريقها إلى خشبة المسرح بفعل شدة التفاعل مع حرب حزيران 1967، وما تلا الحدث الكبير من تحول درامي بفعل الصدمة الهائلة التي أحدثتها تداعيات الحرب على العقل الثقافي العربي، والاتجاه نحو الكوميديا السوداء، والكابريه السياسي، والسخرية في شواغل المسرحيين الفنية.

* ناقد عراقي

وكان للرائد المسرحي جاسم العبودي قصب السبق، والأثر البالغ في تجسيد تلك المسرحيات إخراجيا، بتحولها الجديد بتقنيات مسرح المواجهة، والمسرح التسجيلي لـ«بيتر فايس»، والمسرح الملحمي «البريشتي» عندما قدم مسرحيتي «الطريق» و«حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، وحازت الأخيرة صدى واسعا، وتركت انطباعا طيبا لدى الجمهور الكبير، وشكلت علامة فارقة في كيفية تفعيل التيارات المسرحية الحديثة آنذاك، ووضعها في خدمة القضية الفلسطينية لإنتاج خطاب حداثي معاصر، وليس شعاراتيا مباشرا، أو منبريا، وقد جاءت تقنية الإسقاط من خلال القناع التأريخي، وتضمينه للقضية الفلسطينية بشكل رمزي استعاري غير مباشر، من خلال كتابات الفلسطيني معين بسيسو في «ثورة الزنج»، حين أسقط ما حاق بالزنج في البصرة من قتل وتهجير وسلب للأرض والقوت في القرن الثالث الهجري، على يد الخليفة المعتمد بأمر الله الذي مارس وبطانته دورا شبيها لدور الصهاينة الجدد في تشريد الفلسطينيين، ووضعهم في «جيتو»، وعزل قسري لأجل القضاء عليهم.

وقد أخرج المسرحية الراحل سامي عبد الحميد، وقدمها في فضاء أكاديمية الفنون الجميلة عام 1975، وكذلك مسرحية «باب الفتوح» للكاتب المصري محمود دياب، في معالجتها للمسألة الفلسطينية في ضوء إعادة إنتاج الحروب الصليبية، والعودة الزمنية لتواريخ سابقة، ومقارنتها باللحظة الراهنة وفق خلق (تاريخانية) جديدة، تضع الشواهد السابقة في التاريخ على المحك مع اللحظة المعاصرة، وتصدى لإخراج المسرحية المخرج الراحل محسن العزاوي 1977، ومن المهم الإشارة إلى

مسرحية ميت مات/ العراق

الجهد الأدبي بالغ الأهمية على الصعيدين الفكري والجمالي للمؤلفين العراقيين، في استلهامهم للقضية الفلسطينية، من خلال تقنيات الإعداد والاقتباس والتوليف لأشعار المقاومة، أو تأليفا خالصا يتكئ على الأرشيف والوثائق والبيانات العديدة عن الحروب الثلاثة: 1948، 1967، 1973، أو ثورة الحجارة بمحطاتها العديدة، فكتب جليل القيسي نص «جد عنوانا لهذه التمثيلية»، وأخرجها سامي عبد الحميد لفرقة المسرح الفني الحديث، وتحكي قصة نهوض الشهداء الفدائيين من مقابرهم، ورفضهم الدفن إلى أن يحرروا الأرض والبحر من الغاصب المحتل، وكذلك مسرحية «أنا ضمير المتكلم» التي أعدها وأخرجها الراحل قاسم محمد عام 1973، من مجموعة أشعار المقاومة الفلسطينية للشعراء: محمود درويش، وسميح القاسم، ونزار قباني، وأحمد مطر وغيرهم.

وقدم المؤلف محي الدين زنكنة، نصوصا عديدة عن القضية الفلسطينية، وذهب بعيدا عن الخطاب المباشر، والاستعراض البطولي الشعري للغة، موظفا النوع المونودرامي في إنتاج نص ذاتي مقاوم، يحكي علاقة المقاوم الفلسطيني بالحجر الذي يرسله غاضبا بوجه المحتل، وذلك في مسرحية «تكلم يا حجر»، التي أخرجها الراحل وجدي العاني عام 1989، وكذلك في مسرحية «السر».

ومن العروض المسرحية التي شكلت انزياحا فنيا في مسرح المقاومة، بقصد التهييج الجماهيري الآني للشارع العراقي آنذاك، مسرحية «أين هو الضوء الأخضر؟»، إعداد الراحل عزيز عبد الصاحب، عن أشعار المقاومة وأشعاره الشخصية، بإخراج حميد الجمالي، وقدمت في حصن الأخيضر عام 1972، وهي من التجارب المسرحية الأولى للفرقة القومية للتمثيل في الفضاء المفتوح، حيث قدمت في مهرجان الأخيضر الثالث في كربلاء، ومثل فيها الممثلون: عبد الجبار كاظم، وعزيز عبد الصاحب، وأفراح عباس، وصبحي العزاوي، وصدح فيها لأول مرة صوت المطرب الراحل رياض أحمد بالمواويل الفلسطينية، وكذلك انفتحت مسرحية «الخرابة» للكاتب يوسف العاني، بإخراج مشترك ما بين: سامي عبد الحميد، وقاسم محمد، على وثائق وبيانات وإحصاءات وأرقام عن القضية الفلسطينية، عرضت بسلايدات وأفلام على الجمهور، لتبين فداحة ما حصل من قضم ممنهج للأراضي الفلسطينية، وقتل وانتهاك لشعبها، وعزله في مخيمات نائية على مدى أربعين عاما، عرضت المسرحية على مسرح بغداد عام 1972.

وما أن عقد اتفاق «أوسلو» عام 1993 بين السلطة الفلسطينية والعدو الصهيوني، حتى تغير الخطاب المسرحي في تناول المسألة الفلسطينية، وانتهت النبرة الحادة المواجهة في الخطاب، وسكت صوت البندقية باتجاه صوت الحوار

والجدل، فكانت ولادة مسرحية «البديل»، كتابة يوسف الصائغ وفلاح شاكر، في تجربة تأليف مشتركة، تحكي المسرحية قصة عالم صهيوني نووي يرقد في المستشفى بحالة خطرة، ويحتاج إلى تبديل قلبه بقلب آخر سليم، وصادف أن كان يرقد في نفس المستشفى أحد شباب المقاومة الفلسطينية، إذ يعاني من جروح بليغة، فتساوم زوجة البروفسور «راشيل» أب وأخ المقاوم الفلسطيني لإعطائهم قلب ولدهم السليم لزوجها المعطوب، مقابل مبلغ كبير من المال، تدور حبكة المسرحية حول هذه الجدلية المستحيلة من وجهة النظر الفلسطينية، يرفض الأب والأخ والزوجة إعطاء قلب ولدهم، فيموت المريضان معا في المستشفى في النهاية.

أحدثت المسرحية هزة عنيفة في شكل التناول التراجيدي للقضية الفلسطينية من منظور آخر لم يُتناول سابقا، وتم تقديم النص ثلاث مرات في بغداد، وبرؤى إخراجية مختلفة، حيث كان أول المشتبكين معه المخرج الراحل محسن العزاوي عام 1995، واشترك به في مهرجان قرطاج الدولي تلك السنة في تونس، ومن ثم أخرجه المخرج والممثل إحسان الخالدي عام 1997، وأخيرا تعالق مع النص الممثل والمخرج سنان العزاوي عام 2000، وسافر به مع فريقه إلى مهرجان القاهرة التجريبي.

وكانت تجربة المخرج والكاتب جواد الأسدي في مهجره العربي، تجربة حرية بالتأمل والوقوف عندها طويلا، خصوصا وأنها اشتبكت معنويا وماديا لتمثل منظمة التحرير الفلسطينية، إذ حمل الأسدي على عاتقه فكرة صليب الآلام الفلسطيني، ونشره مسرحيا، وكان في مأزق مأساوي حاد، بين أن يكون بوقا دعائيا للقضية الفلسطينية، أو أن يكون مستقلا بخطابه الجمالي، غير مؤدلج أو منتم، فكانت مسرحيات «الاغتصاب» من إعداد سعد الله ونوس، و«خيوط من فضة»، و«المجنزرة مكبث» للأسدي، نماذج لمسك العصا من الوسط، وعدم التورط الأيديولوجي، أو الاستقلال الجمالي الكلي.

وقف الأسدي بين المنتمي واللامنتمي، ليحقق مشروعه الإنساني الكبير، في تحرير الذات من ازدواجيتها ودوغمائيتها نحو الإنسان الأممي الأوسع والأشمل، وليعبر عن غضبه من الآلة العسكرية الإسرائيلية، التي تهرس من يمر بقربها بلا إنسانية ولا رحمة.

ومن المسرحيات اللافتة التي قدمت في الأقاليم والمحافظات العراقية، مسرحية «أسياد الدم»، وهي من تأليف التشكيلي العراقي كاظم إبراهيم، وإخراج الراحل عزيز عبد الصاحب في الناصرية جنوب العراق، وهنا أقتبس شيئا من سيرة المخرج الراحل، ودفتره القديم يتحدث فيه عن هذا العرض: «في نهاية عام 1967، حين كانت القضية الفلسطينية ملتهبة، وقد صكت

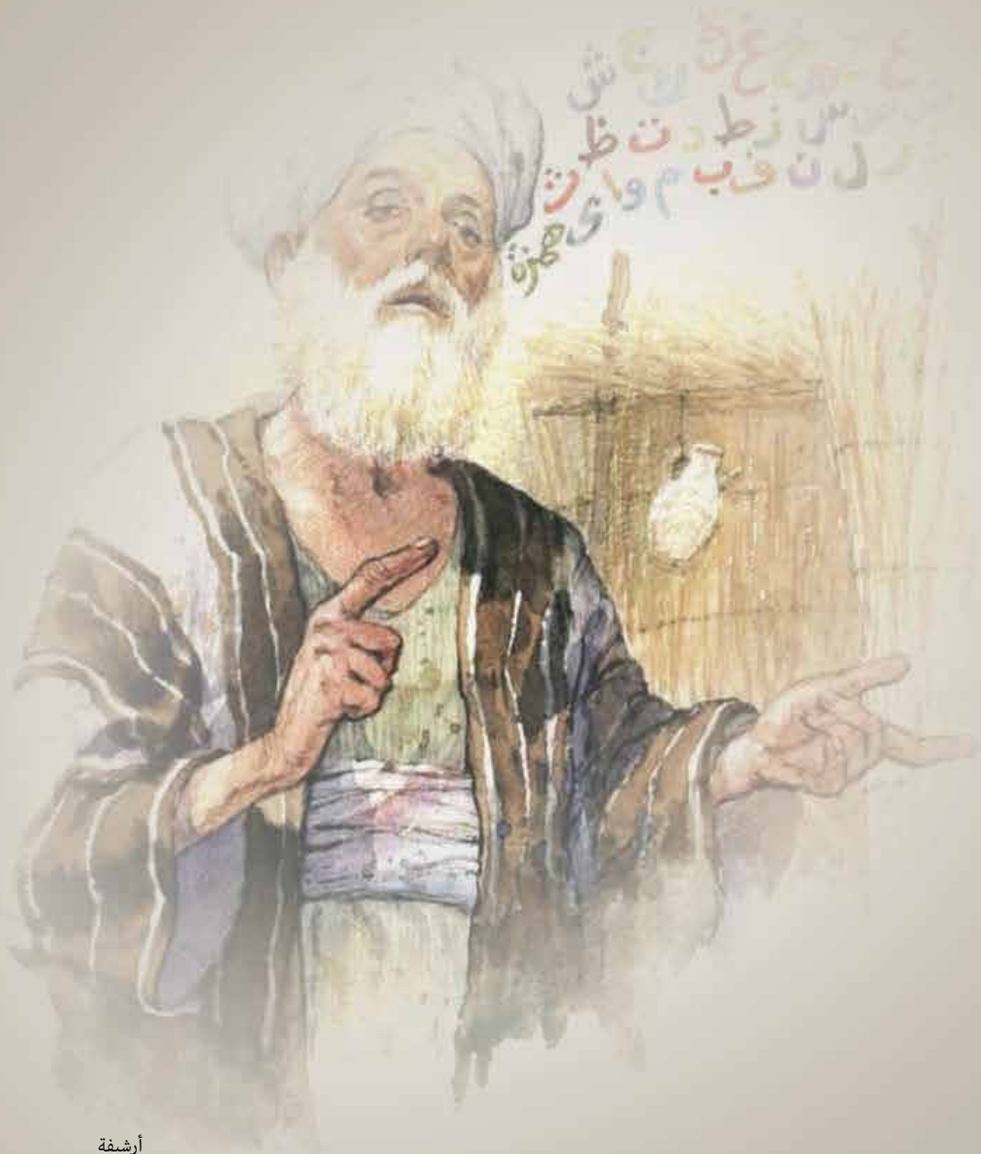
مسرحية The Home/ العراق

أسماعنا كثرة الشعارات، وضجيج المنظمات، جاءني ذات مساء التشكيلي كاظم إبراهيم وقال لي: اقرأ هذه المسرحية، أنا كاتبها، وهي عن فلسطين، وهي بلا شعارات ولا ضجيج ولا عنتريات. قرأت المسرحية وفعلا أعجبتني».

كانت مسرحية بعنوان «أسياد الدم»، وفيها تشخيص نفسي لـ«موشي دايان» وزير الدفاع الإسرائيلي آنذاك، وتاريخ الجريمة في حياته، إذ يطرح المؤلف جذور الشر داخل شخصيته، وكيف بدأت منطلقات السادية عند هذا الإرهابي الصهيوني الدموي القادم من بولندا، وكيف تراكمت الجريمة في ذاته حتى أصبحت أمرا عاديا يوميا، وجزءا من شخصيته، وهو موضوع نفسي عميق، إذ يلتقي الشيطان بـ«موشي دايان»، ويعقد معه صفقة، يكون فيها «دايان» مطية الشيطان، وواضح تأثير شخصية «فاوست» لـ«كرستوفر مارلو» على حبكة النص.

يكمل الراحل عزيز عبد الصاحب، فأسندت دور «موشي دايان» للفنان بهجت الجبوري، أما الشيطان فمثله كاظم إبراهيم، وقدمت المسرحية على ستائر سوداء، ومدرج أعلى وسط المسرح، ونجح العرض الذي كانت تسوده روح التأمل، لا الشعارات الزائفة.

أخيرا، هناك نماذج عديدة أخرى من المسرح العراقي، تناولت القضية الفلسطينية، وبقراءات ورؤى مختلفة، لا يتسع المقام لذكرها لكثرتها، وتعدد أساليبها وتياراتها المسرحية، سنفرد لها مقالا آخر في قادم الأيام.



أرشيفة

المسرح الشعري

عبد السلام فاروق *

إذا كان الشعر قد لقي عنتا في تعريفه، والدراما لقيت سهولة وتوفيقا.. فإن المسرح الشعري بخلافهما وجد استحالة في التعريف، فمن العجيب ألا تجد معجما واحدا، أو قاموسا عربيا قام بتعريف المسرح الشعرى تعريفا جامعا تاما، والأمر سواء في معاجم اللغة، كما في معاجم الدراما.

وحيث أن منهج كتابي: (المسرح الشعري.. نحو نظرية جديدة) هو المنهج الوصفي التحليلي، فما قمت به هو وصف ملاحظة عمومية شملت سائر المعاجم والقواميس، بل والدراسات المتخصصة عن المسرح الشعري.. تلك هي الملاحظة البسيطة التى تبدو لبساطتها مدهشة، والمطلوب هو تحليل تلك الملاحظة للوقوف على تعريف يمكن الاستناد إليه حول الموضوع محل هذا الكتاب، ألا وهو المسرح الشعري، ثم للوقوف على أسباب انعدام وجود تعريف تام للمسرح الشعري بعد.

* كاتب وإعلامي/ مصر

بـادئ بـذي بـدء، ثمـة تعريفـات جـاءت قصيـرة متنافـرة فـى معاجـم الدراما، تـم عـن وجهـة نظـر مؤلـف المعجـم حـول المفهوم، لا حقيقـة المفهـوم.. منهـا مـا جـاء فـى المعجـم المسـرحي أن المسـرح الشـعري: تسـمية يقصـد بهـا المسـرحية المكتوبـة شـعرا، أو بلغـة نثريـة لهـا طابـع شـعري، وتسـتخدم اليـوم للتمييـز بـين المسـرح المكتـوب شـعرا والمكتـوب نثـرا (1).

وهـو يختلـف عـن تعريـف آخـر جـاء فـى بحـث مـن منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب لخليـل موسـى، تحـت عنـوان (المسـرحية فـى الأدب العربـي الحديـث، تأريـخ، تنظيـر، تحليـل)، وهـو يعـرف المسـرح الشـعري أنـه : النـص المكتـوب شـعرا، وهـو قابـل للتمثيـل، لأن البنـاء الدرامـي فيـه يهيمـن علـى العناصـر الغنائيـة، ويسـيرها لمصلحـة التمثيـل (2).

وتعريـف آخـر يصـف المسـرحية الشـعرية بأنـه: فـن مـن فنـون الأدب الواسـعة التأثيـر، وهـي تحتـوي علـى جميـع العناصـر الفنيـة، التـي يجـب توافرهـا فـى الروايـة النثريـة مـن عـرض وعقـدة وحـل، ولكـن الحـوار، وهـو الـكلام الـذي يقـع مـن أشـخاص الروايـة علـى خشـبة المسـرح، والـذي يعتبـر مـادة الروايـة التـي عـن طريقهـا تعـرض حـوادث القصـة، ويعالـج الموضـوع، يختلـف في الاثنـين، فبينمـا يكـون في الأولـى شـعرا، يكـون في الثانيـة نثـرا (3).

كلهـا تعريفـات اجتهاديـة لا تعبـر عـن حقيقـة مفهـوم المسـرح الشـعري تمام التعبير؛ أولا: لأن الدراسـات الحديثة وضعت فنون المسـرح الشـعري الأولية كمسـرح خيال الظل، والقرقوز، والسـيرة الشـعبية وغيرهـا مـن بـين فنـون المسـرح الشـعري القديمـة، تلـك التعاريـف إذن تحـذف هـذه الفنـون مـن تاريـخ المسـرح الشـعري. ثانيـا: التعاريـف إمـا شـديدة الطـول، يسـودها التعميـم، وينتابهـا الزلـل، أو شـديدة القصـر بحيـث تغفـل أركانـا جوهريـة في مدلـول المفهـوم. ثالثـا: أنهـا تعاريـف متضاربـة، ففـي حـين يقتصـر أحـد التعريفـات علـى النـص المكتـوب شـعرا، يؤكـد تعريـف آخـر أن المسـرح النثـري ذا اللغـة الشـعرية يعـد مسـرحا شـعريا.

أعـود فـى هـذا الصـدد للكاتـب المسـرحي أبـو العـلا السـلاموني، حيـث يقـول فـى نهايـات كتابـه مـا يلـى: إذا جـاز لـي أن أتحـدث عـن تجربتـي فـى كتابـة المسـرح الشـعري، فإننـى أقـول أن الشـاعرية، والنظـم الموسـيقي، وهمـا العنصـران الرئيسـيان المسـتخلصان مـن فـن الشـعر، متحققـان فـى معظـم مـا كتبـت مـن أعمـال مسـرحية علـى مـدى مـا يقـرب مـن نصـف قـرن، بهـدف أن تكـون ذروة الشـعر هـي الدرامـا، وذروة الدرامـا هـي الشـاعرية (4).

أحببـت أن أورد هـذا الاعتـراف لأهميتـه فـى شـرح مـا أريـد قولـه عمليـا، ومـن المسـتطاع أن أسـتنتج منـه، ومـن شـواهد أخـرى مـا يلـي:

1- أن بعـض كبـار مؤلفـي المسـرح، قـد يحاولـون اللجـوء لعـدم تصنيـف مسـرحياتهم علـى أنهـا شـعرية، حتـى لا تهمـل عنـد اختيارهـا للعـرض أو النقـد، ذلـك أن حـظ المسـرحية النثريـة أوفـر مـن الشـعرية.

2- علـى الناحيـة الأخـرى، يكتـب الشـعراء مسـرحيات شـعرية فصحـى وعاميـة، وينشـرونها مكتوبـة، ويصنفونهـا علـى أنهـا مسـرحيات شـعرية، لكـن الدراسـات النقديـة تهمـل إنتاجهـم، لا لسـبب إلا لعـدم عرضهـا، كمـا أن المسـرح الشـعري في الأصـل مهمـل، ومظلـوم مـن حيـث إتاحتـه للعـرض، فهـل تخـرج المسـرحيات الشـعرية غيـر المعروضـة مـن دائرتـي الاعتـراف والنقـد؟!

3- إن مفهـوم المسـرحية الشـعرية مـا زال ملتبسـا، حتـى لـدى المتخصصـين والشـعراء، والسـبب أن التعريـف غائـب لا العكـس، بمعنـى أنـه إذا وجـد تعريـف مجمـع عليـه، لمـا عانـى بعـض الشـعراء مـن اعتبـار المسـرحية النثريـة المكتوبـة بلغـة شـعرية، منظومـة مسـرحية شـعرية إن شـاء هـذا، وإذا كان التعريـف يضـم مسـرحيته - إن وجـد ثـم تعريـف -، فمـا بالنـا بمسـرحية منظومـة نظمـا عروضيـا كمسـرحيات السـلاموني؟

فـإذا لـم يكـن هنـاك تعريـف للمسـرح الشـعري كمـا أزعـم، أو إذا لـم تكـن التعريفـات المؤلفـة المتضاربـة كافيـة لشـرح مصطلـح المسـرح الشـعري، فلمـاذا حـدث هـذا؟ وكيـف؟.

(1) المعجـم المسـرحي، مـاري إليـاس وحنـان قصـاب، مكتبـة لبنـان، ط 2، سـنة 2006، ص 281.

(2) المسـرحية فـى الأدب العربـي الحديـث- تأريـخ تنظيـر تحليـل- خليـل موسـي، 1997، ص 3.

(3) فـن كتابـة المسـرحية، رشـاد رشـدي، الهيئـة المصريـة للكتـاب، 1998، ص 50.

(4) المسـرح بـين النـص والعـرض، د. نهـاد صليحـة، الهيئـة المصرية للكتاب، سنة 1999، ص 27.

فوتوغراف أشرف حسن/ الأردن

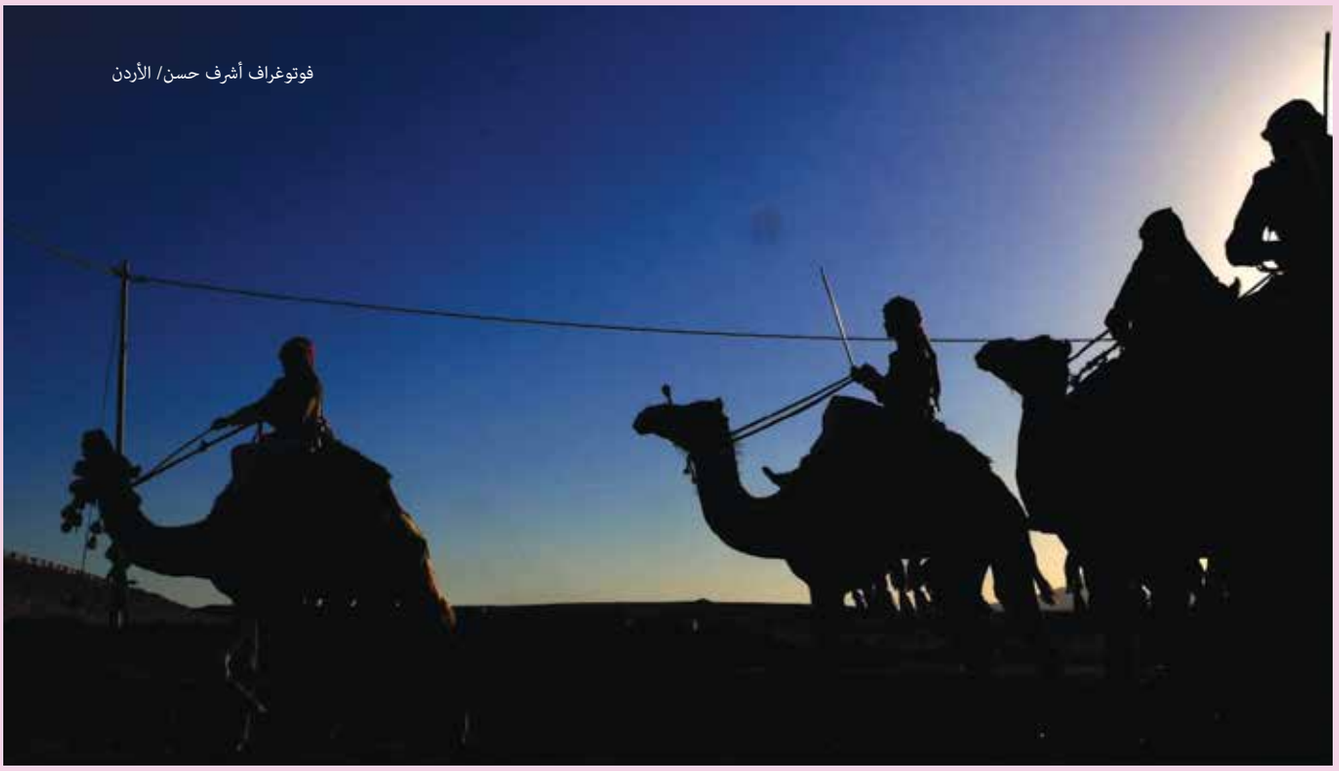
تصوير السلويت..
إطلاق خيال المتلقي
لتأمل التكوين البصري

أشرف محمد حسن*

للفنون التشكيلية والبصرية بشكل عام، عدة مناهج ومدارس، أو أساليب، منها: الواقعية الكلاسيكية والتجريدية والسريالية وغيرها، وهنالك للتصوير الفوتوغرافي أيضا مدارس وأساليب ومناهج فنية، منها: أسلوب (تصوير السلويت)، ويعرف بوصفه تصوير الأجسام أو العناصر الملتقطة بطريقة داكنة أو غير مضاءة.

وتكون الأجسام موجودة ما بين عدسة الكاميرا ومصدر الإضاءة على شكل ظلال، بحيث تبدو بلا ملامح واضحة، والتي من شأنها أن تتيح للمشاهد إطالة لحظات التأمل في مكوناتها، لمحاولة رؤية ما لا تراه عيناه من تفاصيل دقيقة للأجزاء المكونة للوحة، أو الصورة النهائية التي تنطبع في خياله، وإطلاق حوافز التحليل البصرية لديه، وفي الغالب، تكون الصورة سوداء أمام عينه، إلا أنه يرى بخياله تفاصيل جميلة، قد لا تكون موجودة أصلا في الصورة.

* مصور فوتوغرافي/ الأردن



فوتوغراف أشرف حسن/ الأردن

يحتاج تصوير السلويت إلى البساطة بالدرجة الأولى، وهذه السطور تقدم تعريفا سريعا مختصرا ومبسطا لهذا النمط من التصوير، ويعود الاسم بالأصل إلى الكلمة الفرنسية المأخوذة من اسم وزير المالية الفرنسي «أنتوني سلويت».

أصل الاسم

كانت تظهر صورة «سلويت» في الصحف الفرنسية بهذا الشكل منتصف القرن الثامن عشر، ولكون الصور الصحفية والفوتوغرافية لم تكن معروفة وقتذاك في الصحف، دعا «سلويت» الفرنسيين إلى الاقتصاد، وعدم هدر الأموال الكثيرة على شراء اللوحات الفنية، لافتا إلى الاهتمام برسوم الخيال (الظل)، والتي كانت منتشرة في تلك الفترة، وذات كلفة بسيطة مقارنة بغيرها من أنواع الرسومات الفنية، مما دعا الفرنسيين إلى إطلاق اسم «سلويت» على ذلك الفن من باب السخرية والطرافة، وفيما بعد، أُطلقت هذه التسمية على الصور الفوتوغرافية التي كانت تعتمد على فن إظهار الخيالات (الظلال)، ومنذ ذاك، ارتبط هذا الأسلوب الفني باسم وزير المالية الفرنسي «سلويت».

وحول طريقة تصوير «السلويت»، على المصور فقط جعل الجسم المراد تصويره بين الكاميرا ومصدر الضوء، أي كسر القاعدة الرئيسية في التصوير، وهي عدم التصوير بشكل معاكس لمصدر الضوء، وأن تكون الإعدادات الخاصة بالكاميرا مناسبة بشكل كاف لتعريض الإضاءة الخلفية، وليست للجسم المراد تصويره.

ولعل الإعدادات الأنسب في عملية التصوير بهذه الطريقة في وقت الغروب، فتحة عدسة ٥.٦، وحساسية آيزو 100 أو 200، أما سرعة الغالق (الشطر) 1/200 ، أو ما يدور ضمن هذه المعادلة، أي إذا قمنا بزيادة درجة الحساسية إلى 400، علينا: إما رفع سرعة الغالق، أو تضييق فتحة العدسة إلى 8 أو 11، كي نبقى ضمن المعادلة الأنسب لتحفيز حساسات الضوء (المجسات)، أو أكسدة أملاح الفضة بالشكل الكافي بالنسبة لآلات التصوير (الكاميرات) الفيلمية.

قواعد تصوير السلويت

عملية تصوير السلويت تحتاج إلى بعض القواعد التي يجب على المصور مراعاتها، وتساعد بشكل كبير على إبراز الصورة بشكل أفضل خلال التقاطها، ومن أهم الجوانب التي تساعد في إخراج صور السلويت بشكل أفضل، البساطة في التكوين، حيث تحتوي الصورة على خلفية مضاءة، وجسم أو أجسام (عناصر) سوداء على شكل (ظلال)، إذ أن هذا النوع من التصوير يخلو من التفاصيل الكثيرة.

وفي حالة تصوير أشخاص يلعبون على الشاطئ بوضع سلويت، يفضل التباعد عن بعضهم، إذ أن قربهم قد يسبب تداخلا، ولا يتنسى لنا معرفة الأشخاص في الصورة، أو تمييز أعمارهم أو أجناسهم، وقد يسبب تقارب الأجسام تشويش اللوحة الفوتوغرافية كونها معتمة، ولو كانت الصورة بأي وضع غير السلويت، كنا سنرى ألوان وملابس وحواف

فوتوغراف أشرف حسن/ الأردن

أجسام الأشخاص، ونستطيع التفريق بينهم، لكن هذه العوامل غير بارزة في تصوير السلويت، خصوصا وأن الكادر – في الغالب – يحتوي على موضوع واحد أو اثنين، أي صورة عنصر أو عنصرين، أو مجموعة عناصر بسيطة، وهنا علينا مراعاة سائر محتويات تكوين الصورة لجهة البعد البؤري (الفوكس)، الذي يجب أن يكون متناسبا مع ظلال الأجسام المراد تصويرها، ولكن باقي الإعدادات متجانسة ومتوائمة مع إضاءة الخلفية.

جماليات اللقطة الفوتوغرافية

في تصوير السلويت، ليس بالضرورة الاهتمام بتفاصيل الموضوع، أي الجسم المراد تصويره، وإنما ينبغي الاعتماد على إظهار الخلفية ظلا أو بلون أسود، ومصدر الإضاءة ممثلا بمعادلة مثلث سرعة الغالق مع فتحة العدسة، بالإضافة إلى حساسية الإضاءة التي تعرف بزمن (التعريض)، بحيث يكون مناسبا لمصدر إضاءة صورة السلويت كما هو الشكل في الصورة الأولى.

في الصورة الثانية، نجد أن الجمال لم يظهر بشكل واضح لجهة التفاصيل الداخلية، لكن إذا أردنا إظهار بعض التفاصيل، سنلجأ إلى تعديل بعض إعدادات التعريض كما في الصورة الثالثة، حيث ظهرت نقاط التقاء مصدر الضوء بالجسم، والتي ساعدت في إظهار بعض التفاصيل الداخلية، وتكوين شكل جميل للإضاءة.

تصوير السنتر جور

في التصوير الفوتوغرافي، هناك ما يعرف بمصطلح «سنتر جور»، وهو أحد أساليب تصوير السلويت، إلا أن بعض المصورين يعتبرونه مختلفا بعض الشيء، بسبب الترجمة الحرفية لاصطلاح «سنتر جور» الذي تعني مقابل الضوء، وهذا اختلاف بسيط جدا بينهما، وطريقة الأخير، هي التصوير حين يكون مصدر الإضاءة أمام الكاميرا بشكل مباشر، والجسم المراد تصويره بين الكاميرا ومصدر الضوء، أي على خط مستقيم تماما –كما في الصورة الرابعة والخامسة–، أما السلويت ذو الشكل المعتاد، فهو يتكون من سقوط الإضاءة الجانبية، أو بدون مصدر ضوء واضح، ومن أكثر مشاهدات السلويت انتشارا مشاهد تصوير غروب الشمس.

التصوير بأكثر من اتجاه

في نهايات الثمانينات وبدايات التسعينات من القرن الماضي، وتحديدا في زمن كاميرات الفيلم، عرفت طرق تركيب الخداع التصويرية، ومنها تصوير وجه شخص بأكثر من اتجاه، وأكثر من درجة وضوح في اللقطة نفسها، والتي تكون فيها الصورة الأساسية سلويت، بينما اللقطة الثانية تكون طبيعية.

أما إذا أردت تركيب عدة لقطات لوجه الشخص باتجاهين أو أكثر، فتحتاج هنا إلى صالة أستوديو، بالإضافة إلى كشاف إلكتروني، ومرشحات ألوان، وستارتين: واحدة بيضاء وأخرى

فوتوغراف أشرف حسن/ الأردن

سوداء، وتتم العملية بوضع أحد مرشحات الضوء على الكشاف الإلكتروني، واستخدام الستارة البيضاء، مع تضييق فتحة عدسة الكاميرا درجة، ثم تقوم بحصر رأس الشخص المراد تصويره، بحيث يصبح الرأس على **%**90 من كادر الصورة بشكل جانبي، ووضع الكشاف خلف الرأس باتجاه الستارة البيضاء، ثم تقوم بالتقاط اللقطة الأولى، وبذلك تحصل على ظل الرأس مع خلفية بلون واحد، وهنا عليك إبقاء الشخص جالسا في مكانه، وتغيير الخلفية باستخدام الستارة السوداء، ثم تقوم بإرجاع الكشاف قليلا، وتغيير المرشح الضوئي إلى لون آخر، كما تقوم بتعديل وجه الشخص قليلا باتجاهك، بحيث يأخذ جزءا بسيطا من إضاءة الكشاف، ثم تقوم بالضغط على قفل إرجاع الفيلم، ثم تسحب ذراع الكاميرا لتهيء الغالق لالتقاطة ثانية دون أن يتحرك الفيلم داخل الكاميرا.

ثم تقوم بخفض نسبة حصر الرأس قليلا لتصبح **%**70 من مساحة كادر الصورة، بحيث لا يخرج أي جزء من الشخص خارج ظل الرأس المتكون في اللقطة الأولى، وتقوم بتصوير اللقطة الثانية، وبالطريقة نفسها تقوم بإرجاع الكشاف قليلا مع تغيير لون المرشح الضوئي إلى لون آخر، مع الإبقاء على استخدام الستارة السوداء نفسها في الخلف، وبقاء الشخص المراد تصويره جالسا في مكانه، وأيضا تقوم بالضغط على قفل إرجاع الفيلم، ثم يتم سحب ذراع الكاميرا لتهيئة الغالق لالتقاطة ثالثة دون أن يتحرك الفيلم داخل الكاميرا، بعد ذلك، يتم خفض نسبة حصر الرأس قليلا لتصبح **%**50 من مساحة كادر الصورة، مع مراعات عدم خروج أي جزء من الشخص خارج ظل الرأس المتكون في اللقطتين الأولى والثانية، وتقوم بتعديل وجه الشخص قليلا باتجاه الكاميرا، بحيث يأخذ مساحة أكبر من إضاءة الكشاف، مع تعديل فتحة العدسة للوضع المثالي، وتقوم بتصوير اللقطة الثالثة، وهكذا تتم هذه العملية، وتصبح لدينا صورة مركبة، تحتوي على جزئية منها بنظام تصوير السلويت جاهزة للطباعة.

فوتوغراف أشرف حسن/ الأردن

من الزي الغزي

من الزي الغزي

الأزياءُ التراثيةُ الغزّيّة.. طقوس الخصب والحياة

محمد جميل خضر*

مثل مداميك البيوت.. بنى الكنعانيون تفاصيل أثوابهم التراثية غرزةً.. غرزة.. مدماكا.. مدماكا.. نقشوها من كل شيء حولهم؛ من الشجر والحجر والطيور، والبحر والنهر، والجبال والتلال، والمواقد والموائد التي تسهر النساء كي يأكل من خيراتها الضيف.

يطرزون الثوب، فإذا بهم يحافظون على شجن راسخ من شجون الهوية الضاربة جذورها في أرض كنعان.. يغرزون الخيط الحرير فيه، فإذا بحكايا الجدات تستعيد عافيتها.. وبلصوص الظلام ينكفئون.. وإذا بالموَّال هو الموَّال من أول الزمان حتى آخره، فلسطينيٌّ كنعانيٌّ لن يمحوه تطهير عرقي، ولن يزيف مفرداته سارق صهيوني.

* روائي وإعلامي/ الأردن

الثوب هوية

منذ نكبة الشعب الفلسطيني، غدا التمسك بالثوب الفلسطيني على اختلاف مدنه الفلسطينية: ثوب يافا، بيت لحم، بئر السبع، نابلس، القدس، رام الله، غزّة، جنين، المجدل، وهلمّ جرّا.. تمسكا بالحق.. تثبيتا لركن من أركان الحقيقة، ولعل هذا ملخص ما أراد أن يقوله ذات احتفاء بالثوب، الروائي جبرا إبراهيم جبرا: «إن الثوب الفلسطيني يمثل بمجموعه فرحا بالحياة، وإقبالا عليها، وتجاوبا معها، حتى يكاد يبدو وكأنه وليد طقوس، هي طقوس الخصب، ورفض الموت، والتهليل لقوى الانبعاث في الإنسان كما في الزّرع والضّرع، فما نقشته المرأة الفلسطينية، وطرزته، سواء لنفسها أو لغيرها، إلا وكانت تحتدم بعملها حسا بروعة الوجود وغزارته، إن هذا التطريز فن أبدعه حب عارم لكل ما هو حي، ويحق للفلسطيني أن يفاخر به العالم». وأزيد فأقول: إنه فن من فنون الهوية.. ومن تجليات انبعاثها، في كل مرة، من جديد.

الثوب الغزّيُّ..

لعلنا نجانب الدقة والحقيقة، إن قلنا أن ثوب غزَّة يختلف جوهريا في المبنى والمعنى عن أثواب باقي مدن فلسطين، ولكن الخصوصية التي تجعلنا نركز على ثوب غزَّة في هذا الظرف التاريخي، هي ما تتعرض له غزَّة المدينة والقطاع خلال العدوان عليها من إبادة جماعية، وتدمير ممنهج، واستهداف مختلف مظاهر المدنية والحضارة، وكل ما يعزز تاريخية وجود أهل غزَّة فيها منذ آلاف السنين.

من هنا، جاءت سرقة معظم آثار غزَّة، أو تدميرها إن تعذرت سرقتها، ومن هنا أيضا جاءت، وحتى نهاية شهر أيار/ مايو 2024، جريمة تدمير الجيش الصهيوني منذ بدء العدوان الوحشي الغاشم، أكثر من خمسين مركزا نسائيا للتطريز اليدوي، ومئات من المشاريع الخاصة للمطرزات الفلسطينية في القطاع، بحسب تقارير إعلامية محلية، في سعي صهيوني همجي لإبادة كل ما هو فلسطيني فوق أرضنا المحتلة، وإلغاء الهوية الثقافية العربية الفلسطينية، بعد فشل الاحتلال في تهويدها، فهم يعرفون قبل غيرهم، وأكثر من غيرهم، أن التطريز: «فنٌّ كنعانيٌّ مرتبط بالهويَّة الفلسطينيَّة».

وأن الفلسطينيين الذين يعشقون أرضهم حتى الموت من أجلها، ظلوا يناضلون، وواصلوا من دون كلل أو ملل، حتى حققوا في العام 2021 إنجازا مهما، ألا وهو انتزاعهم إدراج منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) «فنّ التطريز في فلسطين: الممارسات والمهارات والعادات» على لائحتها للتراث الثقافي غير المادي، التي تُعدُّ سجلا غنيا للتراث الإنساني، الحي منه، أو المهدد بتأثير النزاعات والعولمة والحداثة، وبهذا يكون «فنّ التطريز»، العنصر الوحيد المرتبط مباشرة بالهوية الفلسطينية، والمسجل على قوائم المنظمة الأممية.

ولأن غزَّة من المدن الكنعانية القديمة، التي يعود تاريخها الكنعاني إلى أزيد من خمسة آلاف عام ماضية، فإن الملامح الكنعانية في أثوابها أوضح من مدن فلسطينية أخرى، خصوصا طغيان اللونين القرمزي والأرجواني على المشغولات اليدوية الغزِّية، وهما لونان يتصلان مباشرة بالكنعانيين ومنسوجاتهم.

الباحثة الفلسطينية حنان قرمان منير، مؤلفة كتاب «الأثواب التقليدية الفلسطينية... نشأة وتطور» تؤكد على وجود مئات الوثائق والصور التي ترصد تطور الثوب الفلسطيني منذ العهد الكنعاني وحتى اليوم، ما يثبت الوجود المتصل للشعب الفلسطيني الذي يعد امتدادا للكنعانيين، ويدحض الرواية الصهيونية التي تزعم أن وجود الشعب الفلسطيني في فلسطين يعود لفترة الفتح الإسلامي فقط، وهي تورد في كتابها أن الثوب الفلسطيني يعود إلى ما قبل ميلاد السيد المسيح بأكثر من ألف عام.

وقد كتب الكثيرون من المسافرين إلى فلسطين، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين عن الأزياء التقليدية الفلسطينية، خاصة الثوب «الدجني» الدارج في منطقة بيت دجن القريبة من نابلس، ويظن الناس خطأ أنه خاص بأهالي بيت دجن، وفي الحقيقة أنه كان لباس الكهنة الموجودين في المعابد زمن الكنعانيين الذين كانوا يعبدون الإله «داجن»، ويلاحظ أن زي بابا الفاتيكان مقتبس من هذا الثوب شكلا ولونا.

في عودة للثوب الغزِّي، فما يعرفه الجميع، أن اللاجئين إلى قطاع غزَّة من مدن فلسطين التي احتلت في العام 1948، يشكلون أكثر من ثلثي عدد السكان، خصوصا خارج غزَّة المدينة، في كل من: جباليا وبيت لاهيا ودير البلح وخان يونس ورفح، حيث تنتشر معظم المخيمات التسعة: المخيم الوحيد الموجود في مدينة غزة هو مخيم الشاطئ، وبالتالي، فإن بعض من استقروا في غزة قادمين من المجدل على سبيل المثال، أو مجدل عسقلان، حملوا معهم عاداتهم ولهجتهم وخصوصياتهم، بما في ذلك سمات أثواب نسائهم.

هذا لا يعني أنه لا سمات خاصة بالثوب الغزِّي، بل يعني أننا قد نجد أكثر من ثوب فلسطيني في غزَّة، ولكن الأشهر والأعم هو الثوب الغزِّي الذي اشتهرت به -على وجه الخصوص- نساء دير البلح وخان يونس، إذ أن هناك ثوبا فلسطينيا يعرف باسم «ثوب نساء خان يونس ودير البلح»،

من الزي الغزي

وله مواصفات تميزه عن غيره من أثواب المدن الفلسطينية، ومن هذه الخصائص التي قد يشترك في بعضها ثوب بئر السبع: ثوب طويل وسروال وسترة وغطاء للرأس وحجاب، وتكون كل قطعة من هذه الملابس مطرزة بمجموعة متنوعة من الرموز، بما في ذلك الطيور والأشجار والزهور، ويشير اختيار الألوان والتصاميم إلى الهوية الإقليمية للمرأة وحالتها الاجتماعية والاقتصادية، وعلى الثوب الرئيسي يُلبس ثوب فضفاض مطرز، ويغطى الصدر والأكمام والأصفاد بالتطريز، وتمتد الألواح العمودية المطرزة على طول الفستان، بحيث تكون متناسقة، وتتم خياطة التطريز بخيط الحرير على الصوف أو الكتان أو القطن.

كما يتميز الثوب الغزِّي بأكمامه الضيقة والمستقيمة، وبترشيد التطريز فيه واعتداله قياسا على سبيل المثال بكثافة التطريز في الثوب الخليلي، ومن زخرفيات الثوب الغزِّي: مقص، مشط، وحجاب، وهي ترتب في كثير من الأحيان على شكل مجموعات ثلاثية أو خماسية أو سباعية، أما الأرقام الفردية فقد شاع استخدامها في الثوب الفولكلوري الغزِّي وغيره، لاعتقاد الغزِّيات خصوصا، والمرأة الفلسطينية عموما أن الأرقام الفردية تمنع الحسد.

كما اشتهر الثوب الغزي برسوماته التطريزية المميزة، ذات الوحدات الهندسية الكبيرة، حيث كانت مدينة المجدل مركزا للنسيج، تزود به كافة قرى فلسطين لغاية سنة 1948، وكان للقماش الغزِّي المصنوع من القطن والكتان (كنارا) وحاشية مميزة من الحرير الملون المخطط، حيث كانت الأقمشة تسمى بألوان خطوطها، إذ سمي القماش المقلم بالأخضر والأرجواني «الجنة والنار»، ومن ضمن قرى غزَّة التي اشتهرت في التطريز: أسدود، حمامي، كوكبة، المسمية، بيت لاهيا، جباليا، الفالوجة، قسطينة، وهربية، وتجدر الملاحظة إلى إيراد أسماء قرى احتلت في العام 1948، وسبب إيرادها أن غزَّة التاريخية كانت تمتد حتى عسقلان، وتبلغ مساحتها زهاء 560 كيلومترا مربعا.

ولا ننسى أن غزَّة كانت تعد الموطن الأصلي للشاش الذي كان يتم نسجه بالقرب من مجدل عسقلان بالقطن الأسود، أو الأزرق، أو المقلم باللونين الزهري والأخضر.

وأثواب مدينة غزَّة صدورها مطرزة بزهر البرتقال، وعلى الجوانب سعف النخيل، لاشتهار منطقة غزَّة بالتمور، أما أثواب قضاء غزَّة، فالتطريز فيها يختلف قليلا عن باقي أثواب المدينة، إذ تكون القبة مثلثة الشكل، وتعد أشكال التطريز علامات تعريف للنساء بقراهن في مدينة غزَّة وقضائها.

ثوب خان يونس ودير البلح..

يغلب عليه التطريز بخيوط قطنية حريرية، ذات لون وردي وبرتقالي وأصفر، مع بعض الألوان الزاهية الأخرى، ويحلى بزخارف هندسية مع بعض الأنماط الزهرية، وعادة ما تكون الزخارف على شكل مربعات بها نجوم ثمانية الرؤوس داخل المربع و«الريش»؛ ويمكن رؤيته في كل ركن من أركان المربع، ويكون التطريز هذا الثوب على شكل شريط أفقي يزيد ارتفاعه على 40 سنتمترا، ويغطي الجوانب وكذلك المناطق الأمامية والخلفية، ويمكننا أن نرى على الحافة العلوية من هذا الشريط، تصميمات جميلة لما يسمى «الشربات»، أو ما يبدو أنه على شكل أباريق مع طائر على كل جانب، وبعض أنواع الزهور وأشكال الأوراق النباتية.

وتكون الأكمام مطرزة بخط مستقيم، وتتم خياطة الخطوط العريضة للوحة الصدر بخيوط حريرية، الكتفان الخلفي والأمامي يطرزان بغرز «اللاف» و«التهشايّة» على قطعة من نسيج القطن الأرجواني.

ثوب رفح..

غني بأنماط الأزهار، ويطرز باستخدام خيوط قطنية وحريرية معظمها من اللون الأحمر مع بعض الألوان الزاهية، ويمتاز بأشكال هندسية ونقوش زهور ملونة وطيور، وتكون جوانب هذه الأثواب مطرزة بغنى، بينما الأكمام مطرزة في شريط عمودي ينتهي بشريط أفقي عند الفتح، وتتميز لوحة الصدر بصغر حجمها، وتطرز بالزخارف نفسها، والخطوط العريضة مخيطة بخيوط حريرية، فيما الحافة السفلية الخلفية مطرزة بشريط أفقي يزيد ارتفاعه على 30 سنتمترا باستخدام الزخارف نفسها، مع إضافة «الشربات»، أو تصميم الإبريق المطرز على الحافة العلوية، ويكون الحزام مصنوعا من قماش الكشمير المخطط، والشال مزين بقطعة من الكشمير.

الثوب المجدلاوي..

يتميز ثوب قرية المسميَّة شرقي المجدل، بجمال خطوطه الأرجوانية والخضراء المطرزة على جانبيه، ويسمى نوع القماش الذي يصنع منه «المجدلاوي»، وهو مزين أيضا باستخدام نسيج قطني ملون، ويكون هذا الثوب عادة خاليا من التطريز باستثناء لوحة الصدر، وبعض التطريز الخفيف على الأكمام باستخدام خيوط الحرير بألوان فاتحة وزخارف بسيطة.

ويكمن جمال الثوب «المجدلاوي» في الاستخدام الفني للأقمشة القطنية الملونة في تصميمه، التي تظهر على الأكمام بشكل خطوط مستقيمة، وكذلك المنطقة الأمامية والجوانب والحاشية السفلية بأشكال مثلثة تسمى «حجابات»، ويحيط بمثلثات «الحجاب» مثلثات أصغر تسمى «تشريف» باستخدام لون مختلف من القماش يخاط بالثوب بخيوط من الحرير الأحمر، وتتم خياطة الخطوط العريضة للوحة الصدر باستخدام خيوط من الحرير الأحمر.

ووفقا لـ«جمعية إنعاش الأسرة» بمدينة البيرة في الضفة الغربية، فإن ثوب غزَّة «المجدلاوي» المعروض في أروقة متحفها، يعد من الأثواب التراثية التاريخية، وهو يتميز بقماشه المقلَّم الذي تظهر في نسيجه خطوط طولية، تكون ألوانها مترفة ومغايرة للون القماش الأصلي، ويُحبَك ثوب المجدل يدويا على النول، وليس بالتطريز اليدوي، ويشتهر بالتطريز الهندسي ذي الوحدات الهندسية الكبيرة، وكانت الأقمشة تسمى بألوان خطوطها.

وفي خضم الطوفان، وتحديدا منتصف تموز/ يوليو 2024، انضم إلى متحف الجمعية ثوبان جديدان، تبرع بهما المؤرخ التراثي عبد السميع أبو عمر، مؤلف كتاب «التراث الشعبي الفلسطيني: تطريز وحلي» (القدس: 1986).

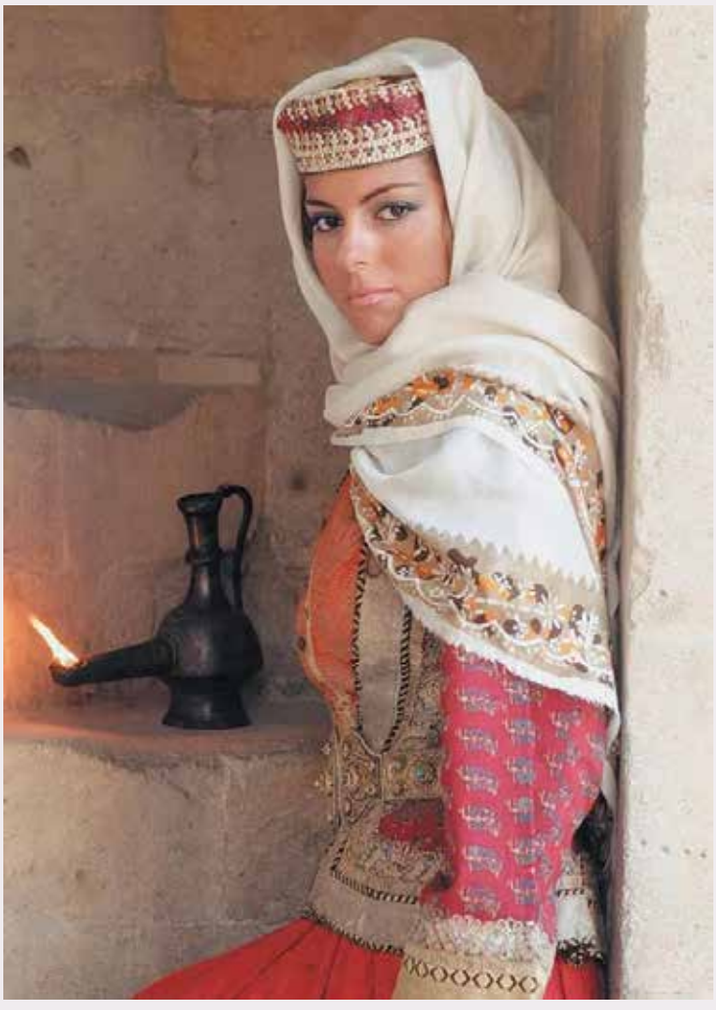
وبحسب القائمات على الجمعية، يتميز الثوب الأول بأكمامه الضيقة، وفتحة سبعة، مصنوع من قماش «أبو ميتين» المنسوج من القطن والحرير على الجوانب، كانت ترتديه نساء أسدود وجنوبها حتى ستينات القرن الماضي.

أما الثوب الثاني الذي يعود تاريخ تطريزه إلى ستينات القرن الماضي، فيتميز بقبته المربعة، وهو مطرز على ماكنة الطارة، ارتدته النساء في قرى جنوب غزَّة ومخيماتها حتى السوافير بعد نكبة عام 1948.

لعل الأمر كان يستحق التطرق إلى أزياء رجال غزَّة التراثية، ولكن مختلف ما يتعلق بأزياء الرجال يفتقد إلى الملامسة المتعينة اليوم، على عكس المرأة -التي وإن احتفظت ببعض أثوابها في خزانات أسرارها لا ترتديها-، إلا أنها سرعان ما تفعل في مناسبة ما: عرس، أو تخريج أحد أولادها، أو أية مناسبة تقرر أن ترتدي الثوب خلالها.

إن رجال غزَّة، وعموم رجال فلسطين، باستثناء الفرق الشعبية والفولكلورية خلال إحيائهم حفلاتهم، انخرطوا بالزي الدارج، كما أن أثواب الرجال (القمباز وغيره)، لا تحتوي على جماليات أثواب نساء فلسطين.

من الزي الغزي



من الزي التركي

من الزي الغزي

الزي التركي الشعبي..
تنوع بصري يعكس رموز الثقافة العريقة

أسيل عزيزية *

خلال إقامتي في تركيا، والتي كان لها تأثير كبير جدا في نفسي، وأثارت الفضول لدي للتعرف على حضارة هذا البلد أكثر، وحفزتني للتعمق في تاريخه وأدبه وثقافته بشكل عام، فكان أكثر ما لفت انتباهي، اللباس الشعبي الفلكلوري التركي للنساء على وجه التحديد، فكلما ابتعدت عن إسطنبول الأوروبية، التي تعتبر العاصمة الاقتصادية، كلما أصابت المشاهد الدهشة بتنوع الزي التقليدي، إذ يغلب على الزي في المدينة الاقتصادية، اللباس العملي الغربي: الجينز والملابس الرياضية، التي تمتاز بالراحة في العمل والتنقل، فضلا على وجود عدد من الجنسيات الأخرى غير الأتراك الذين يعيشون فيها ليظهر التنوع، وكلما اتجهت للمدن الأخرى بعيدا عن إسطنبول، استمتعت بالثقافة التركية الخالصة، وبرز اللباس التقليدي بوضوح أكثر، حيث يعد اللباس الشعبي التركي للمرأة على وجه الخصوص، من أبرز رموز التراث الثقافي في تركيا، وهو يعكس تاريخا طويلا من التقاليد، والاختلافات الإقليمية التي تميز كل منطقة عن الأخرى في البلاد.

* فنانة تشكيلة أردنية

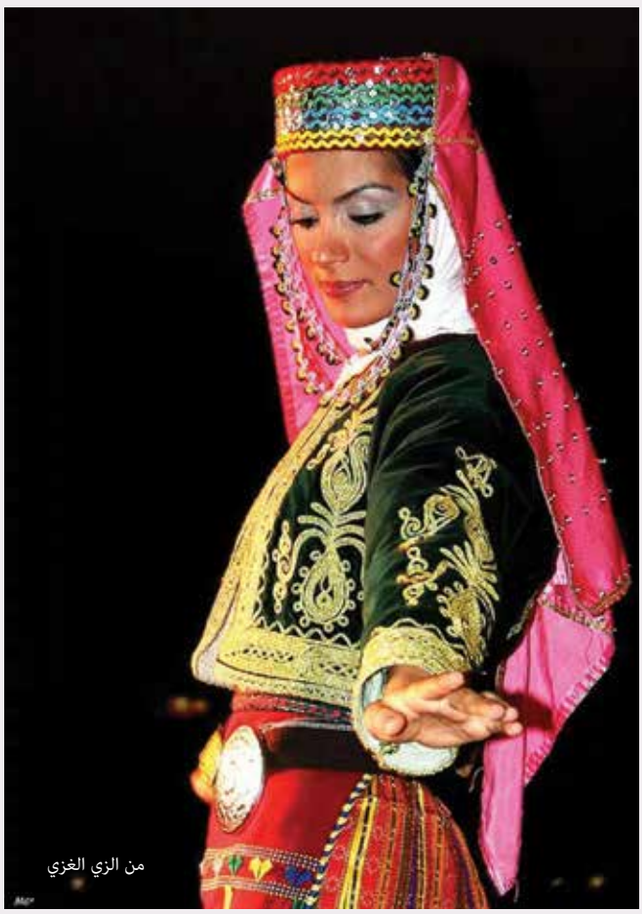
جمال الزي وتاريخه

يتنوع اللباس التركي من منطقة إلى أخرى، لكنه يشترك في العديد من العناصر التي تجمع بين الجمال والتاريخ، وعلى الرغم من الاختلاف عن الثقافة العربية في العديد من النواحي، إلا أن غالبية الأزياء تشترك في أوجه عديدة مع اللباس الشعبي العربي، ويعود ذلك إلى الاشتراك في الثقافة الدينية التي تميل معها الأزياء لتكون فضفاضة ومحتشمة، وبسبب التبادلات الثقافية والتاريخية في المناطق التي تعايشت فيها هذه الثقافات لعدة قرون مضت، حيث تتبدى التأثيرات التاريخية والثقافية التي تجمع بين اللباس التركي والعربي، ويلاحظ في بعض المناطق التركية، وجود تشابه في التصميمات والتطريزات مع اللباس التقليدي العربي.

زي المرأة التركية

يعكس اللباس الشعبي التركي للمرأة، ثراء التراث الثقافي والمناخي المختلف في تركيا، ويتميز بعدد من الأشكال والأنماط التي تعبر عن التقاليد الخاصة بكل منطقة، وتستخدم الأقمشة والزخارف التي تعطي انطباعا تاريخيا وجغرافيا لامتداد المناطق، ولعل أكثر ما يلفت النظر في اللباس التقليدي للمرأة

من الزي الغزي


من الزي الغزي

التركية الاحتشام، فغالبا ما تغطي الألبسة معظم الجسم كما اللباس العربي، مما يوحي بالتواضع في الملابس التقليدية التركية والعربية، وهو انعكاس جلي للتأثيرات الثقافية والدينية بين العرب والأتراك.

ويتأثر اللباس الشعبي التركي بشكل كبير بالتنوع الثقافي للدولة العثمانية، حيث يمكن ملاحظة اختلاف نمط الملابس بشكل كبير من منطقة إلى أخرى، فعلى سبيل المثال، ترتدي النساء في المناطق الريفية فستانا بأكمام طويلة يسمى «إنتاري»، وغالبا ما يكون مع صدرية «سيبكين»، أو سترة، ويعد الفستان التقليدي جزءا مهما من الزي الشعبي التركي، ويختلف تصميمه بحسب المنطقة، حيث يتميز في بعض المناطق بتطريزات يدوية جميلة، وبتفاصيل غنية، وخصر واسع، وفي مناطق أخرى يكون أكثر بساطة، ويتخذ من أقمشة ذات جودة عالية، وعادة ما يتم ارتداؤه مع بلوزة مزخرفة، أما «الشال» الذي هو غطاء الرأس، فيصنع من أقمشة مختلفة مثل: القطن أو الحرير، وتغلب عليه الألوان الزاهية، وتزخرفه التطريزات اليدوية، كما أن السراويل الفضفاضة «الشالوار»، تعتبر من اللباس التقليدي التركي، وتختلف أنماط وأساليب تفصيلها وحياكتها بين المناطق، مما يبرز تنوع التقاليد المحلية.

وكما يختلف اللباس الشعبي العربي بشكل كبير عبر المناطق، من العباءات والدشاديش في الخليج، إلى الجلابيات في شمال إفريقيا، والأثواب في بلاد الشام، غالبا ما تتميز هذه الملابس بتصميمات أكثر انسيابية مقارنة ببعض الملابس التركية، مما يعكس المناخ الأكثر حرارة في العديد من المناطق العربية، لكن، قد تكون بعض أوجه الشبه ناتجة من التأثيرات الثقافية والتاريخية المشتركة بين المنطقتين.

وتتجلى الأزياء عند الطبقات والفئات المتعددة في المناطق التركية، وقد تجد اللباس يعتمد على عدة طبقات، وهناك إكسسوارات إضافية مثل السترات، أو أحزمة الخصر، وهذا ما يمكن أن نجده في لباس بعض المناطق العربية، وغالبا ما يشتمل اللباس الشعبي التركي على أقمشة ثقيلة مثل المخمل أو الصوف، خاصة في المناطق الباردة، أو للملابس الاحتفالية.

ثراء الخامات

في الزي التركي، يعكس استخدام الخيوط المعدنية، والأقمشة الفاخرة ثراء الخامات، وتأثير البلاط العثماني، في حين يستخدم اللباس الشعبي العربي بشكل عام الأقمشة الخفيفة مثل القطن والكتان، خاصة في المناطق الصحراوية حيث المناخ الحار.

من الزي الغزي

كما أن الحرير والقطن الناعم شائعان في اللباس التركي، خاصة في المناطق الأكثر ثراء، أو في الألبسة التي ترتبط بالمناسبات الخاصة، وتتشابه الثقافتان العربية والتركية في استخدام ذات الأقمشة، إذ تستخدم أقمشة الحرير والقطن في تصميم الملابس الشعبية، وفي بعض الأحيان قد تتشابه الألوان والأنماط المستخدمة في كلتا الثقافتين.

ومن الملاحظ، أن اللباس التركي أكثر تفصيلا للبدن من اللباس العربي، فغالبا ما يكون محيط الخصر أكثر تحديدا، والقطعة الفوقية التي تحيط الصدر أكثر التصاقا بالجسد من اللباس العربي، مما يعطي تفصيلا أكثر للجسم.

بينما تميل الفساتين الشعبية العربية، خاصة في منطقة الخليج وشمال إفريقيا، إلى أن تكون فضفاضة وأكثر انسيابية، مثل العباءة أو الجلابية، وتعطي هذه الملابس الأولوية للراحة خاصة في المناخات الحارة.

غطاء الرأس المزخرف

بالنسبة لغطاء الرأس، وتحديدا بالنسبة للنساء في تركيا، فغالبا ما ترتدي المرأة الأوشحة، أو الحجاب لدى الأغلبية تبعا للعادات والتقاليد، ويمكن أن تشمل أغطية الرأس النسائية الأوشحة المزخرفة بالعملات المعدنية، أو «الشرابات»، وهو

من الزي الغزي

تقليد منذ العصر العثماني، تماما كما كان الرجال يرتدون الطربوش أو العمامة، ولا يفترق «الشال» التركي عن اللباس الشعبي للمرأة.

ويرتبط الحجاب للمرأة باللباس التقليدي في الثقافتين التركية والعربية، وإن كان يختلف في التصميم والمواد المستخدمة في تصنيعه، وفي الثقافة العربية، غالبا ما تشتمل أغطية الرأس الرجالية على الكوفية أو (الغترة)، وهي عملية أكثر في المناخات الصحراوية.

وتغلب على اللباس التركي بشكل كبير، التطريزات والزركشات التي ترمز إلى الحالة الاجتماعية، أو الهوية الإقليمية، كما يعد استخدام الألوان النابضة بالحياة، والأنماط المعقدة، وأنواع الخيوط أمرا شائعا في الملابس الشعبية التركية، والتي تعكس جماليات وإتقان الحرفة التراثية، التي تمتاز بتفاصيل دقيقة، ونقوش متنوعة تنم عن المهارة العالية.

وغالبا ما يشتمل اللباس الشعبي التركي على مجوهرات منمقة، متقنة الصنعة، لتبدو في غاية الجمال والروعة، بما في ذلك الأحزمة المصنوعة من العملات المعدنية، أو الأحزمة المزخرفة، والزنانير، وكذلك الأقراط، والقلائد، والخلاخيل.

وتمتاز الأحذية التقليدية التركية بجمالها، ومنها: الخف، والأحذية الجلدية ذات الأصابع المدببة.

ثقافة زي مشتركة

تشترك الفساتين الشعبية التركية والعربية في عناصر مشتركة من التواضع، منها الفن الزخرفي، وخيارات المنسوجات، والتعبير الثقافي، وتعكس الملابس التركية مزيجا من تأثيرات آسيا الوسطى والعثمانية، مع ملابس أكثر تنظيما، وأقمشة ثقيلة، في حين أن الملابس العربية غالبا ما تكون أكثر مرونة، لتكون أكثر تكيفا مع المناخ الصحراوي، مع التركيز على الراحة والانسيابية.

بشكل عام، يمكن القول: أن اللباس الشعبي التركي للمرأة، هو تجسيد للتراث الثقافي الغني والمتنوع، الذي ينطوي على العادات والتقاليد التاريخية، ورغم التنوع الكبير في تصميماته واستخداماته من منطقة إلى أخرى، إلا أن هناك أوجه شبه ملحوظة بينه وبين اللباس الشعبي العربي، تؤكد التأثيرات المتبادلة، والروابط الثقافية المشتركة بين المنطقتين.

من الزي الغزي

ففهم اللباس التقليدي، يمكن أن يعزز تقديرنا للتراث الثقافي، ويشجع الحفاظ على هذه التقاليد العريقة، التي تسهم في تشكيل الهوية الثقافية لكل من الأتراك والعرب.

من الزي الغزي

أرشيفية

رف الكتب

ميرفت هليل*

* فنانة تشكيلية أردنية

ميسون الصناع.. ظاهرة غنائية أردنية

ضمن سلسلة فكر ومعرفة، صدر عن وزارة الثقافة كتاب: «ميسون الصناع.. ظاهرة غنائية أردنية»، للباحثة رولا نعيم مصطفى نصر.

يقع الكتاب في (108) صفحات من القطع الكبير، ويشتمل على خمسة فصول، بالإضافة للإهداء والتقديم، ومقدمة المؤلفة.

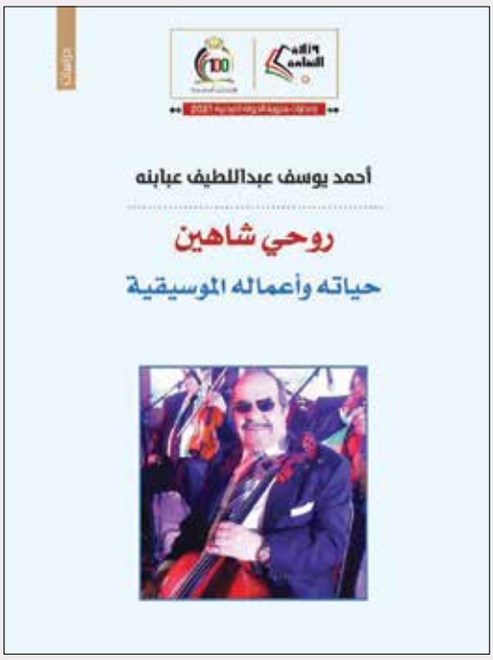
حمل الفصل الأول عنوان: أشكال وألوان، وعاين الفصل الثاني التحديات والصعوبات التي واجهتها الفنانة ميسون الصناع التي لقبت بـ«زهرة الجنوب».

وتناول الفصل الثالث حياة ونشأة ميسون الصناع، وأثر المكان الموسيقي في أداء الفنانة لغناء الهجيني، وأردت الكاتبة نماذج من أغنياتها، ومنها: حطيت راسي، درب السهل، سليمة، عشب الربيع، موال: بالله يا نجم يا ضاح، نزلن البستان، يا بنت، يا عمي، ويا هبوب الريح.

وبحث الفصل الرابع في الحياة الشعبية، وقالب الهجيني، وتسميته، والبناء الشعري الموسيقي لقالب الهجيني.

واشتمل الفصل الخامس جملة من العناصر الفنية لقالب الهجيني. وتقول الكاتبة: أن الكتاب يهدف إلى التعرف على شخصية المطربة ميسون الصناع، إحدى رائدات الأغنية الأردنية لجهة نشأتها وحياتها، والتعريف بقالب غناء الهجيني الذي برعت في أدائه، وإبراز الخصائص الفنية لهذا اللون الغنائي.

روحي شاهين.. حياته وأعماله الموسيقية



صدر عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة دراسات، كتاب بعنوان «روحي شاهين» ، حياته وأعماله الموسيقية، للباحث أحمد يوسف عبد اللطيف عبابنة.

يقع الكتاب في (180) صفحة من القطع الكبير، ويشتمل على فصلين، بالإضافة إلى الإهداء والمقدمة، وقائمة الجداول.

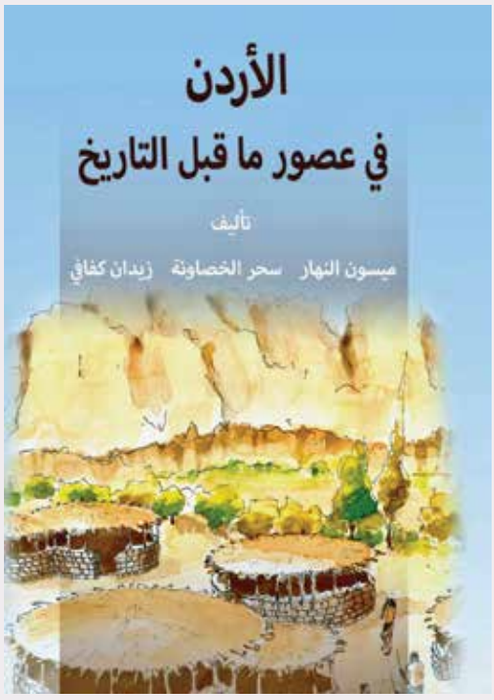
يتناول الفصل الأول نشأة روحي شاهين وحياته في الأردن، والعراق، وعمله في الإذاعة الأردنية، ثم رحلته إلى العاصمة المصرية القاهرة، وعودته إلى الإذاعة الأردنية، وتوليه رئاسة القسم الموسيقي فيها.

كما جاء في الفصل الأول تليحينه لبعض المطربين العرب، ومنهم سميرة توفيق، وعدد من المطربين الأردنيين، ورأيه في الأغنية الأردنية، وذكر الكاتب في هذا الفصل ملامح من حياته، وآراء بعض الزملاء الفنانين، ومشاركته في المهرجانات والجوائز، والمناصب التي تقلدها.

واشتمل الفصل الثاني على أعمال روحي شاهين، ومن بينها: الأردن أردنا، الله أكبر يا وطن، أنا العزيز بموطني، خلي يا خلي، طير يا حمام، عمان يا حبيبة، فدوى لعيونك يا أردن، مرعية يا بنت مرعية، والله كفيت أبو عبدالله، وطني الأحلى يا سليمة.

ونقتبس من المقدمة: تشكل الأغنية الأردنية دورا مهما، ومعلما بارزا للإنسان الأردني، لارتباطها بمناسباته الاجتماعية والدينية والقومية...، وساهمت في تأصيل الهوية الأردنية وتعميقها لدى الإنسان الأردني.

الأردن في عصور ما قبل التاريخ



صدر كتاب «الأردن في عصور ما قبل التاريخ» من تأليف: ميسون النهار، وسحر خصاونة، وزيدان كفافي.

يقع الكتاب في (73) صفحة من القطع الكبير، ويشتمل على ثلاثة أبحاث، تتناول تاريخ الأردن منذ مليوني ونصف المليون سنة.

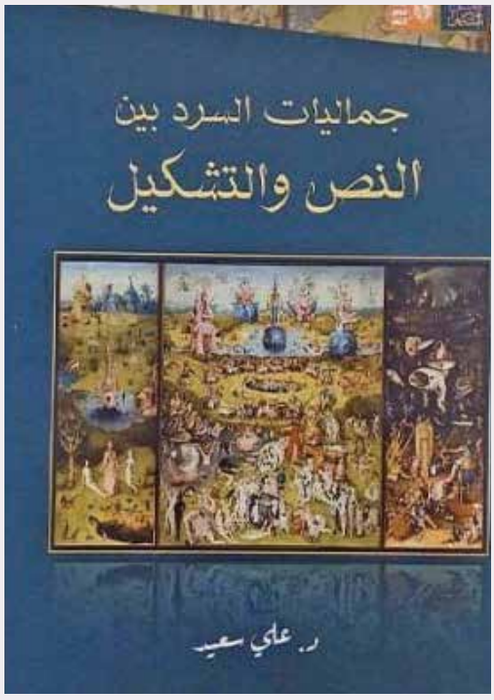
اشتمل الكتاب على ثلاثة فصول، تناول الأول لميسون عبد الغني النهار بدايات الإنسان على أرض الأردن، الإنسان المتنقل والصياد وجامع القوت.

وفي الفصل الثاني تناول بحث سحر الخصاونة المرحلة الانتقالية، بدءا من التنقل والصيد وجمع الطعام، إلى الاستقرار وإنتاج الطعام.

وتناول الفصل الثالث لزيدان كفافي الاستقرار وبناء القرى، وإنتاج الطعام في الأردن قبل أكثر من عشرة آلاف عام.

وجاء في المقدمة، أن الكتاب الذي اشتمل على عدد من الجداول والرسوم التوضيحية، يهدف إلى تقديم معلومات حول أطول مرحلة عاشها الإنسان من عمره، وهي خلال العصور الحجرية التي تغطي الفترة الزمنية الممتدة قبل نحو 2.5 مليون سنة، ومعرفة الكتابة في منطقة الشرق الأدنى القديم (وادي الرافدين ووادي النيل)، ولتسليط الضوء على هذه الفترة في الأردن، تقدم فريق مشترك من جامعة أكسفورد وجامعة اليرموك، وجامعة أكسفورد بروكس ودائرة الآثار العامة الأردنية، بحوثا نجمت عنها هذه الدراسة.

جماليات السرد بين النص والتشكيل



صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، وضمن إصدارات سلسلة «آفاق الفن التشكيلي»، كتاب «جماليات السرد بين النص والتشكيل» للدكتور علي سعيد.

يضم الكتاب ثلاثة أبواب: الأول: اشتمل على مدخل تاريخي في علاقة النص بالصورة، وجاء في الثاني: السرد في فنون الشرق والغرب، أما الثالث: فتناول ثقافة الصورة في العصر الحديث.

ويتضمن الكتاب جماليات السرد بين فنون اللغة والفنون التشكيلية «التصوير خاصة»، متوقفا عند أهم الظواهر التي ميزت الفكر الحديث والمعاصر.

وأشار إلى أن التداخل بين النصي والبصري، يفرز بدوره أشكالا جديدة للإبداع البصري والنصي على حد سواء، مما ينتج مصطلحات جديدة مثل: المشهد الحكائي، أو النص المرئي، وربما لغة التشكيل هي صاحبة المكسب الأكبر من ناتج هذا النوع من الدراسات فيما يخص الاستحواذ على الذائقة العامة، وذلك لقرب فنون السرد سواء كانت مكتوبة أو محكية من عقل العامة ووجدانهم، وابتعاد الفن التشكيلي لحد ما عن وجدان البسطاء.

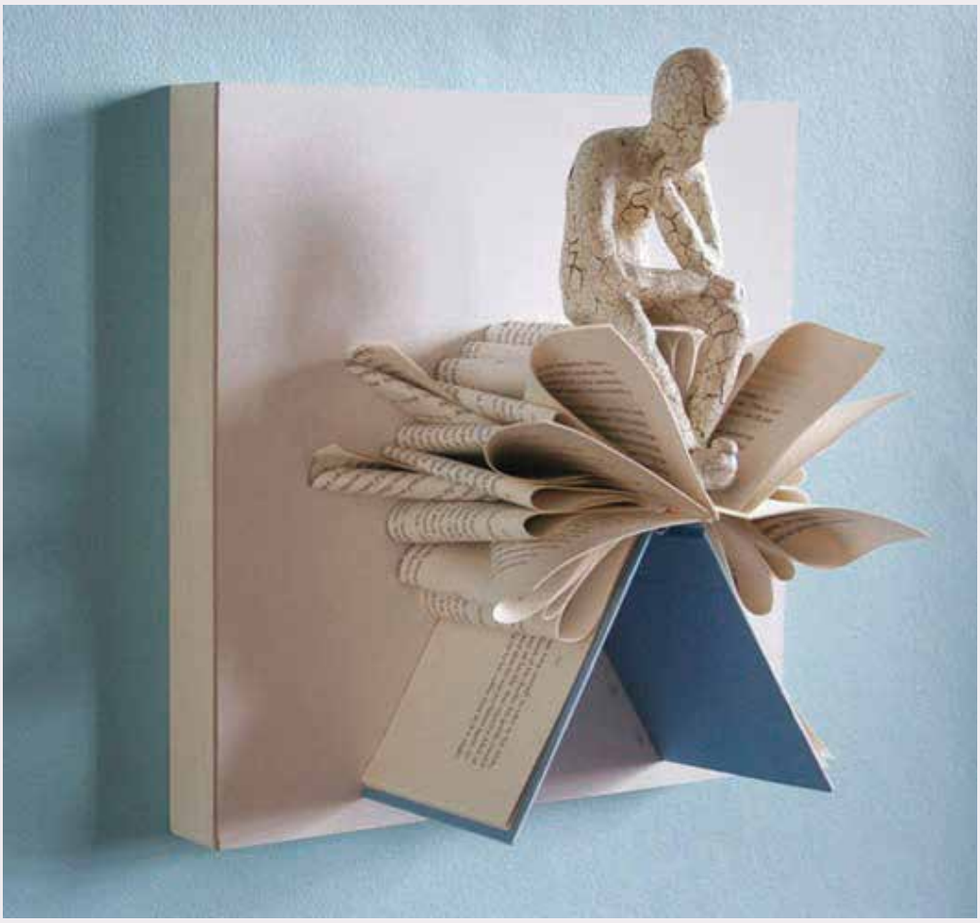
وأضاف المؤلف: ليس هدفنا هو تبسيط الأمور لحد عدم الفصل في القراءة والرؤية، بين قضيتنا الأساسية في المقاربة بين الفنين وبين القضية السطحية، التي تتمثل في الصور المصاحبة للنص المكتوب في الأشكال الأدبية والشعرية، أو

الرسوم المصاحبة لقصص الأطفال، لكن الغرض أبعد وأعمق من ذلك بكثير، فالبحث في ماهية كلا الفنين، ومحاولة الاستفادة منه على الصعيدين: النصي والبصري، هو ما يرمي إليه مقصد الكتاب.

علي سعيد حجازي، مواليد رشيد عام 1979، تخرج في قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية في عام 2002، حصل على الماجستير في عام 2012، والدكتوراة في عام 2021 من الكلية نفسها، عضو بنقابة الفنانين التشكيليين، عضو بأتيلييه الإسكندرية جماعة الفنانين والكتاب، عضو باللجنة المصرية للمجلس الدولي للمتاحف (ICOM)، عضو بالمجلس الدولي للمتاحف ومجموعات الفن المعاصر (CIMAM).

عمل الكاتب منذ تخرجه بقطاع الفنون التشكيلية، كأمين متحف بمركز محمود سعيد للمتاحف بالإسكندرية عام 2003، ثم مديرا لمركز الفنون المعاصرة في المركز نفسه عام 2013، ثم مديرا لمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 2014، ومشرفا عاما على مجمع الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 2015، ومشرفا عاما على متاحف الفنون بالإسكندرية عام 2021، ثم مديرا عاما لمراكز الفنون عام 2023، يشارك في الحركة الفنية المصرية منذ عام 2002 وحتى الآن، له العديد من المشاركات الجماعية المحلية والدولية.

سلسلة آفاق الفن التشكيلي، إحدى إصدارات سلاسل الإدارة العامة للنشر، برئاسة الحسيني عمران، تصدر برئاسة تحرير د. أمل نصر، مدير التحرير د. إنجي عبد المنعم، والغلاف تصميم سمر أرز.



أرشيفة

لوحات وقصائد

د. حكمت النوايسة *

السـؤال

ماذا نحفر ؟
قبر اللحظة أم مقبرة النسيان ؟

جنة بتفاحة

ويحدث أن
كانت التفاحة قصّة المرأة
شبّه جدّي خدّ كلّ جميلة بالتّفّاحة
وعندما سحبتنا المدرسة من تراب الحارة
اتّهم المدرّسُ حوّاءَ بالتّفّاحة
تفّاحة جدّي كانت شيئًا خارجًا من
فضاءات الأسطورة
لم أرَ التّفّاح يا جدّي فكيف أتخيّل خدَّ المرأة
تفّاحة المدرّس كانت سوداء
باهتة .... لكنّها ثمينة
أخرجتنا
وكانت السّقوط
لم أرَ التّفّاح يا أستاذي
ربّما تكون حواؤك محقّةً
تفّاحةٌ تعادل الجنّة
الجنّة تعادل تفّاحة

عمل الفنانة نعمت الناصر/ الأردن

نهاية الدهشة

ويحدث أن سحبنا القرآنُ من غباء المدرّس
ونسيت خدَّ المرأة عندما أكلت أوّل تفّاحة
هكذا
سقطت التّفّاحة عن كتف المرأة
وغاب الاثنان
في شجرة
ثمنها الجنّة

.....

قبل الأخلاق
قبل العادات
كان العريُ مؤلمًا
قبل
الأخلاقِ
العاداتِ
المعادنِ
المناشيرِ
المساميرِ
كان الرّيشُ أبيضَ
والعريُ أسودَ
والغوايةُ خضراءَ
قبلَ الدم
كانت الطرائدُ لا تموتُ من السهام،
بل من الضحكِ

* شاعر وأكاديمي/ الأردن

من الزي الغزّي

لوحة الفنانة روان العدوان/ الأردن

55
2024 - 2023
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن