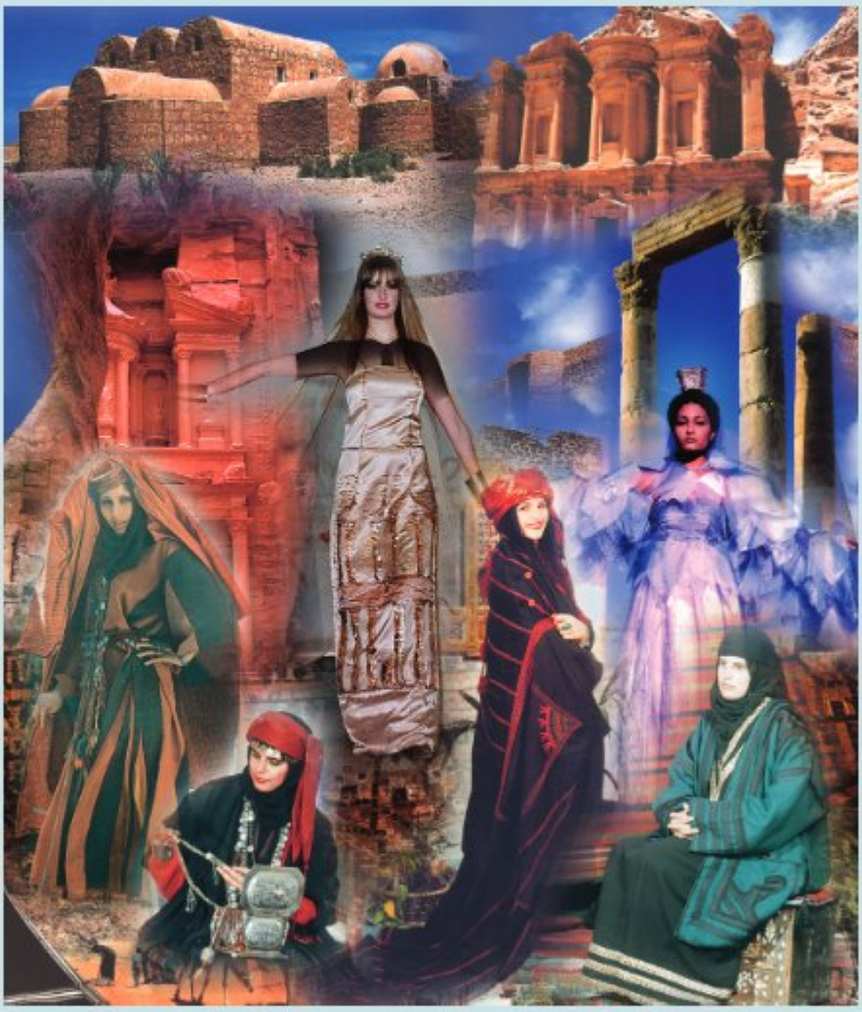
57
2025 - 2024

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

- فنون عمارة القباب في الحضارات
- الحرف والصناعات الإبداعية
- الدبكة .. تجليّات الأسطورة ودلائل الفرح
- التعليم الموسيقي الجامعي في الأردن



من الأزياء الشعبية الأردنية

57
2025 - 2024

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

- فنون عمارة القباب في الحضارات
- الحرف والصناعات الإبداعية
- الدبكة .. تجليّات الأسطورة ودلائل الفرح
- التعليم الموسيقي الجامعي في الأردن

أرشيفية

فنون

57
2025 - 2024

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

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 تَعبّر عن آراء كتّابها
ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي المجلة

المراسلات : jo.gov.culture@m.fun

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

المحتـويـات

- معهد الفنون الجميلة، إذ يصوغ الوجدان، وينشر ثقافة الجمال ..... حسين الدغيمات 6
- مظاهر تأثير وتأثر فنون عمارةالقباب في الحضارات المختلفة ..... د. صفاء الشريف 8
- ماهية الحروفية العربية .. من التجريد إلى التحقيق ..... محمد أبو عزيز 12
- الحرف والصناعات التقليدية؛ تنوع وإبهار من منظور جمالي ..... د. مخلد بركات 16
- الزي التراثي الأردني... تفصيلات من الذاكرة ونبض الحياة..... سمر غرايبة 22
- الزي الشيشاني .. خصوصية الثقافة و جماليات الحضارة ..... منيرة ساكو 26
- تداخل الأجناس ورقْمنة الأحاسيس ..... د. راشد عيسى 28
- الفن في عصر الذكاء الاصطناعي... إبداع أم أزمة ؟ .....أسيل عزيزية 30
- رسومات قاعات المحاكم ... القيمة الفنية والجمالية ..... مجدولين أبو الرُّب 34
- ارتحال الأثر الفني في هوية المكان من خلال تجربتي «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز» نموذجا ..... د. كوثر دمق 40
- السمسمية .. حين تداعبها أمواج العقبة ..... د.عبد المهدي القطامين 48
- فن الدبكة... تجليات الأسطورة ودلالات الفرح ..... مفلح العدوان 52
- التعليم الموسيقي الجامعي في الأردن ..... د. محمد واصف 56

contents

- أثر الذكاء الاصطناعي في تطوير فن العمارة في العالم ..... محمد سناجلة 62
- السينما والثقافة الشعبية ... التكنولوجيا والترويج الإعلامي ..... هدى قمحية 66
- التاريخ في الدراما العربية ... المعالجات الفنية ..... غازي الذيبة 72
- أطياف من السينما الجديدة تقنيات سردية حديثة مفعمة بالقصص وسحر الصورة ..... ناجح حسن 76
- فضاء السينمائية الروائية... الدراما بين النقد والقانون ..... د. م. إبراهيم أبو حماد 84
- ورود هوليودية في حدائق إيزادورا دانكن.. الفراشة إذ ترقص حول النار ..... جهاد الرنتيسي 88
- الفيلم «صهيل الجهات» ... تجربة تبحث عن النموذج الضد ..... عدنان مدانات 92
- يكسب الذكاء الاصطناعي، تخسر البشرية ..... صالح حمدوني 96
- نحو منهج ثقافي سيميائي للنقوش ..... د. سلطان المعاني 100
- حين تتكلم الصحراء: قراءة في ذاكرة الإبل بين النقوش والعلم ..... د. نزار جمال حداد 110
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 114
- نصّ / النّص «أسير إلى حيث أنا» ..... تيسير الشماسين 120

أوَّل القول:

معهد الفنون الجميلة، إذ يصوغ الوجدان، وينشر ثقافة الجمال

معهد الفنون الجميلة التابع لوزارة الثقافة، مكان ساحر، يخفف من وطأة الدنيا وعناتها، وينشر الفرح في نفوس مرتاديه، يتجاوز العتمة، ليبعث النور، ويرسل البهجة، ليمثل عنوانا بارزا من عناوين الثقافة منذ ريادة تأسيسه عام 1966، على أيدي قامات لها مقاماتها الثقافية والفكرية، منهم: الشاعر حيدر محمود، والفنان التشكيلي مهنا الدرة، والشاعر عبدالرحيم عمر.

تكمن أهمية المعهد، في العدد الهائل من الخريجين في سائر الحقول الفنية، الذين حملوا راية توطين ونشر ثقافة الفنون في المجتمع، وأسسوا لعدد من المحطات الثقافية والفنية في تاريخ الوطن، وأسهموا في تشكيل الهوية الوطنية، وتدوين السردية الأردنية، من خلال الفن الذي يصوغ الوجدان العاطفي، تجاه مختلف القضايا المجتمعية والوطنية.

يشار إلى أن المعهد يعنى بتدريب وتأهيل المواهب الأردنية بشكل خاص، والمواهب العربية على وجه العموم، في حقول الفنون التشكيلية التي تشمل: الرسم، النحت، الخزف، الغرافيك، مادة تاريخ الفن، الخط العربي، والفنون الموسيقية بفروعها: البيانو، العود، الكمان، الجيتار، الناي، والإيقاع، إضافة إلى الفنون الأدائية، كالتمثيل، وكتابة النص المسرحي، والتلفزيوني، والسينمائي.

تقدم الدورات التدريبية لأفراد المجتمع المحلي، كخدمة مجانية من لدن وزارة الثقافة، لصقل مواهب المشاركين فنيا وأكاديميا، من خلال منهج رسالة إبداعية وأخلاقية، تعمل على تهذيب النفوس، وتعطيها في ذات الوقت حرية الابتكار، لرفد الساحة الأردنية بالطاقات الإبداعية القادرة على مواكبة الحركة الفنية، ومواصلة العطاء، ولترسيخ الحس الوطني بالأعمال الجادة الواعية، القائمة على الفكر المستنير، لمحاربة الأفكار الجانحة، والقوى الضالة.

يسعى المعهد، بالاعتماد على أهدافه الواضحة، إلى تعزيز إستراتيجية وزارة الثقافة، بكافة الوسائل التي تؤدي الغاية المرجوة، ضمن برامج مدروسة، ومتابعة حثيثة، تؤكد على أهمية وعي الإنسان القادر على الخلق والتغيير نحو الأفضل، بكافة الوسائل، وفي مختلف الحقول الفنية.

ولا يقف دور المعهد -الذي يتنوع بين الفني والريادي والتدريبي-، عند تدريس الطلبة فقط، بل يعمل أثناء تدريبهم، وبعد تخرجهم، على إشراكهم بالورشات والأنشطة الفنية الخارجية، بالتعاون مع المؤسسات الفنية العامة والخاصة، كمعارض فنية، وعروض مسرحية، ولقاءات على القنوات الفضائية والإذاعية، والمشاركة في حفلات موسيقية وطنية، رسمية كانت أم شعبية، إضافة إلى مشاركاتهم في المهرجانات الفنية.

ويبقى المعهد على تواصل دائم مع الجهات الثقافية الفنية بشقيها: الرسمي والأهلي، في شراكة ثقافية فاعلة ومستمرة، ينتج عنها إقامة ورشات عمل، ودورات تدريبية متبادلة في كافة الحقول الفنية، سواء كانت في الجامعات، أو المعاهد، أو المدارس، أو الجمعيات الثقافية، أو دور الرعاية، أو مراكز الإصلاح والتأهيل، أو أية جهة تعنى بالجانب الإنساني، لتوعية المجتمع المحلي من جهة، وتمكين المتدربين على احتراف حسن الأداء من جهة أخرى.

ولتعميم التجربة، قامت وزارة الثقافة بتأسيس مركز ثقافي في كل محافظة، يتبع في برامجه لمعهد الفنون الجميلة في المركز، ويتم تخريج ما لا يقل عن (700) خريج سنويا من المركز وفروعه، في مختلف الفنون الموسيقية، والتشكيلية، والأدائية.

يفتح المعهد باب التسجيل بداية شهر آب من كل عام، وتكون مدة الدورة سنتين دراسيتين، تجري خلالها اختبارات شهرية ودورية للطلبة الدارسين، وفي نهاية الدورة، يتسلم الطالب شهادة مصدقة، من خلال حفل برعاية وزارة الثقافة، تقام فيه الفقرات الموسيقية والمسرحية للمتدربين، وتعرض للخريجين لوحات فنية في قاعة فخر النساء بالمركز الثقافي الملكي.

حسين الدغيمات
مدير معهد الفنون الجميلة

مظاهر تأثير وتأثر فنون عمارة القباب في الحضارات المختلفة

د. صفاء الشريف *

العمارة تراث ثري بمصادر الإلهام والفنون الروحانية والجمالية، ومثالا على ذلك، عمارة الحضارة العربية الإسلامية، التي كانت لها بصمة إبداع أثرت على فنون العمارة المعاصرة، وتأثرت بعمارة الحضارات السابقة، فكانت المرآة التي تعكس قوة ودقة وحرفية وجمال المنتج المعماري بكل عناصره.

بنيت الحضارة الإسلامية المعمارية على حضارات سبقتها، كالحضارة البيزنطية، التي كانت قد وصلت إلى تطور مرموق في عصرها، أخذت الحضارة الإسلامية عنها ما وصلت إليه، وتم التطور بكل إبداع بتفاصيل عدة، نتج عنها تراث وحضارة نفخر بها على مر العصور، إن فنون العمارة الدينية، سواء كانت البيزنطية المسيحية، والتي تبعتها من الحضارة الإسلامية، مليئة بالإلهام النابع من العقيدة لكل دين، وتطور الحرف المهنية والهندسة المعمارية بشكل كبير، وكان هذا كله واضحا أكثر في تقنية عمارة القباب، باستعمال تقنية المقرنصات.

قامت العمارة الإسلامية على أسس ومفاهيم خاصة بالحضارة الإسلامية، بعدما تأثرت بفنون الحضارات السابقة، ولكنها استطاعت اقتباس وتحوير وتطوير العناصر المعمارية بما يتوافق مع المفاهيم للعقيدة، والإندماج معها، فقد تم تطوير كل العناصر المعمارية ومنها القباب، على أن العمارة الإسلامية التي نبتت في بلاد مختلفة، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها، بل تأثرت بكل بلد حلّت فيه، فاختلفت العمارات باختلاف البيئات، وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها، وكان الفن المعماري الإسلامي يرتكز في أول نشأته، على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته، فخرجت منتجات تكاد تشبه بعضها في سائر البلاد الإسلامية.

القبة من أهم العناصر المعمارية الإنشائية على مر العصور، وأكثرها ظهورا وتطورا، وتتابع ظهورها في الحضارات الأخرى لتميزها بالشكل والمضمون،

مسجد الملك حسين/ الأردن

* دكتوراه فنون إبداعية/ الأردن

ووجدت بأشكال عدة غير الشكل النصف كروي، مثل الأشكال المثمنه، وبمرور الزمن، تطور بناء القبة من حيث الهيكل والوظيفة والحجم ومواد البناء، وتأثرت بحضارات عدة حين وصلت للحضارة الإسلامية، ولكن القبة، أخذت شكل التأثر بالعقيدة وفق معطيات مفهوم الفن الإسلامي بالشكل والزخرفة، وتميزت بالرؤيا الجديدة من الجانب الجمالي والوظيفي معا، وتطورت بشكل إبداعي خاص.

عرفت القبة بأنها نوع من أنواع التسقيف، الذي أخذ أشكالا عدة، وكان أبسط أشكالها الكروي المجوف، وتطورت إلى أن أخذ مقطعها شكل القوس، الذي يستند إلى أعمدة أو جدران، أو حنايا ركنية، أو مثلثات كروية، أو مقرنصات، وذلك لتسهيل عملية الانتقال من مربع إلى مثمن، حتى تغطي مساحات كبيرة، وأخذت مسمياتها حسب مظهرها الخارجي، فالقبة إما أن تكون كروية، أو مدببه، أو مخروطية، أو بصلية، أو متعددة الأضلاع، ومن الناحية المعمارية، بلغت القبة في الحضارة الإسلامية درجة عالية من الرقي والجمال، وتم استخدامها في كثير من الأبنية، أولها المساجد والأضرحة، والقصور والاستراحات.

رغم تأثر الفنون الإسلامية بالحضارات المختلفة،

إلا أنها أخذت طابعا فكريا شموليا، وشكلا يتميز عن كل الحضارات السابقة لها، وكان لاتساع رقعة انتشار الإسلام طرز معمارية إنشائية مختلفة، بفعل اندماج الحضارات، والتطور الحاصل عليها، وقد تطور الفن الإسلامي مع اختلاف الزمان والمكان، والأنظمة السياسية، حتى نتج عنه إبداع في شكل العنصر من الناحية الإنشائية والزخرفية، واشتهر النظام المعماري في الحضارة الإسلامية باسم الطراز، مثل الطراز: الأموي، العباسي، الأندلسي، الفاطمي، الأيوبي، المملوكي، السلجوقي والعثماني، وعمارة القباب في الحضارة الإسلامية، كانت لها في كل عصر بصمة وسمات مختلفة، مع تتابع التطور الفني والإنشائي للعناصر، مما عزز إبداع المسلمين في صناعة مفهوم جديد للقباب، يعتمد في الدرجة الأولى النسبة الذهبية الإلهية، وأصبحت هناك مظاهر عامة تميز عمارة القباب في الحضارة الإسلامية.

تأثير وتأثر فنون عمارة القباب في الحضارات المختلفة تعتمد على عدة محاور

– الفنون الإسلامية هي نتاج جهد وفكر إسلامي، لهذا تكمن الأهمية لهذا البحث في العوامل التي أدت إلى تأثير وتأثر فن العمارة في الحضارات المختلفة، مع المحافظة على الجوهر والمضمون الفلسفي، والفكري للنهج الرمزي التجريدي في الفن الإسلامي، وذلك من خلال:

– الوعي بأهمية الحضارة في العمارة الإسلامية، وخصوصا عمارة القباب.

– خصائص العمارة الإسلامية وعناصرها من الثوابت التي يجدر التحلي بها، والحث على استمرار تطبيقها في العمارة الحديثة، وأن يتم الحفاظ على المضمون في التطوير مع مستلزمات الحداثة.

– التأثير والتأثر يظهر المرونة تبعا لنظرية التطور للفنون الإسلامية التي تحتضنها الوسطية، وترتكز عليها فلسفة العمارة الإسلامية.

الهدف الأساسي، هو ربط الحضارات بمظاهر التأثير والتأثر في فن عمارة القباب في الحضارات المختلفة، أيضا طبيعة التحولات في العمارة تبعا للمعتقدات الدينية لكل عصر، وهو جانب إبداعي يعتمد على تكملة ما وصلت إليه الحضارات السابقة من إبداع وجمال وتطور، ومن غير شك، فإن الفن الإسلامي قد قام على أسس من الفنون التي كانت منتشرة في البلاد التي فتحها العرب، والتي صارت بعد ذلك مباشرة تشكل جزءا من سيادة الدولة الإسلامية مترامية الأطراف، وهي الفن الساساني في إيران، والفن البيزنطي في الشام، والفن الهلينستي، والفن القبطي، والفن الهندي، وفنون الصين، وآسيا الصغرى، ويتضمن الاختلاف من بداية كل عصر من الإضافات، وأسباب تأثر الفن الإسلامي وأبعاده الفلسفية، وكيف استطاع الفنان المسلم استيعاب تقنيات الإبداع، ليحورها ويطورها، ويعطيها سمات وأساليب خاصة تميزه عن الفنون السابقة، والتي استحق وبجدارة، وضع مكانة لهذه الفنون الإسلامية في تاريخ الفنون.

عوامل التي أدت الى تأثر وتأثير الحضارات:

– في بداية العصر الإسلامي، حصل للفنان المسلم مزيج من الإعجاب والدهشة، فيما شاهد من لوحات وزخارف وعمارة العالم المسيحي في كنائسها وقصورها، وما كان منه إلا أن يقلد بعض التقنيات في البناء، وبعدها أصبح يطوعها ويحورها بما يتماشى مع معتقداته الدينية، ومن ثم توالى الإبداع... تبادل الفن الإسلامي التأثير مع فنون الشرق الأقصى، ومن جهة ثانية، ساعدت ظروف كثيرة على انتقال التأثيرات الفنية الإسلامية إلى أوروبا.

– منذ البداية، تأثرت الفنون الإسلامية بالفنون البيزنطية والفارسية، ولكن تم التجريد والتحوير للزخارف والخطوط، إن الفن الساساني تأثر بشكل كبير بالفن السوري القديم، ودليلنا على ذلك، هو أن هنالك أعدادا من الفنانين السوريين كانوا قد قدموا من أنطاكيا إلى إيران في عهد شهبور الأول.

– لقد تأثر الفن الإسلامي أيضا، بالحرفيين الذين اعتنقوا الإسلام من الحضارات السابقة، كالفن البيزنطي، وعمل الفنان المسلم المتأثر بعقيدته إلى تحوير هذه الفنون، وتطويعها لما يتطابق مع عقيدته، ثم إلى التطوير الذي خلق الإبداع، بدمج بعض التقنيات للمصطلحات التي تحاكي الإلهية الروحانية، وهذا كله لم يكن عملا سهلا من البداية، إذ كان التطور بطيئا.

– كما تم التعامل مع فنانين مهرة من دين وعصر سابق، والاستفادة من خبراتهم، واستعان بعض الخلفاء والولاة المسلمين بفناتيين بيزنطيين لعمل الموزاييك، وحرف أخرى، وزخارف في القصور والمباني.

– كان للفتوحات الإسلامية، الأثر الكبير في دمج الخبرات والفنون من الحضارات، والاستفادة منها، واستمرت الحضارة الإسلامية بالتعبير الصادق عن الإبداعات في البناء، والزخرفة، حتى أصبحت إحدى السمات الإساسية للحضارة .

المسجد الأموي/ سورية

بعض مظاهر التأثير وتأثر الفنون الإسلامية في الحضارات المختلفة:

مظاهر التأثير وتأثر الفنون الإسلامية في العصر الأموي(132-41 هجري/749-661م)

تم الاستنباط والاقتباس استنادا إلى نظرية التطور في العمارة الإسلامية، من العصر البيزنطي السابق للعصر الأموي، فقد بني الجامع الأموي في دمشق، وقبة الصخرة والمسجد الأقصى في القدس، ويعتبر هذا برأي «سوفاجيه» أول نجاح معماري في الإسلام، الذي استطاع الربط والاقتباس والاستنباط من المعمار البيزنطي المسيحي، بكل المفردات والتفاصيل المعمارية، ليحورها بشكل يتناغم وينسجم مع فكر ورمزية الدين الجديد، ومن ثم إنشاء مسجد القيروان، وجامع الزيتونة في تونس.

مظاهر التأثير وتأثر الفنون الإسلامية في العصر السلجوقي(569-447هجري/1174-1055م)

حكمت الأسرة السلجوقية بغداد، وأضفت على العمران الإسلامي بعض التحورات والاستنباط، ومن أهم المباني تشييد المسجد الكبير في أصفهان، ذي المخطط المصلب المستوحى من العمارة المدنية، ويتكون من أربعة أواوين تطل على الصحن، وقام السلاجقة بإدخال الضريح إلى جانب الجامع، وهو عبارة عن قبر على هيئة قبة، أو برج يكون أملس الملمس، أو به خطوط، وهناك تشابه بين ضريح قبة السيدة زبيدة في العراق، مع قبة «بيمارستان» نور الدين زنكي، وهي ثمانية الأضلاع، وهرمية الشكل، والقباب في العمارة السلجوقية تكون محمولة على حنايا ركنية، أو مقرنصات، وأشكال التغطية تتنوع، فمنها على شكل قبو، أو نصف إسطوانية، وقبوات متصالبة، أو قباب.

جامع القيروان/تونس

قبة الصخرة/ فلسطين

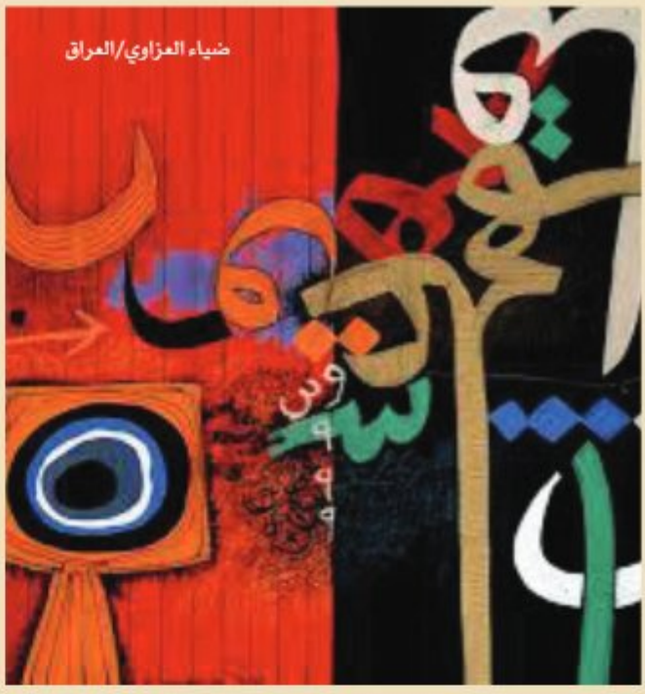
ماهية الحروفية العربية .. من التجريد إلى التحقيق

محمد أبو عزيز*

يتبادر للكثيرين، العديد من الأسئلة المشروعة حول ما يعرف بالمدرسة الحروفية العربية، ومن هنا، لا يسعنا سوى التعريج على بعض الملتبسات، أو التصنيف، وإخضاع ما قيل حول أن العرب أخذوا يبحثون عن ذواتهم من خلال الموروث العربي والإسلامي الضخم، أصبح الهاجس لديهم الولوج نحو مواكبة العصر، والتنقيب عن الهوية العربية في التشكيل العالمي، وبهذا، لا يسعنا سوى الإشارة إلى أن الفن عموما هو إنساني، كما الحضارات القديمة، فلا يمكن القول إلا أن هناك تأثر، وهنالك تأثير.. ببعديه الزمان والمكان، والفن بأشكاله عموما هو بحر، إذا خضنا في الحديث عنه، أو فيه، سيحتاج لقراءة عشرات آلاف السنين، ليتسنى لنا إسقاط ما نقول على واقع مغاير بمعطياته ومعاييره.

وإذا ما اطلعنا على مسيرة الكتابات العربية القديمة، وجذورها الحقيقية، وأطوارها، ونموها، وكذلك سيرة الحرف العربي، ولغاية تنميقاته وتجويده، لا يمكن لنا إلا أن نتوصل إلى التالي:

* فنان تشكيلي وخطاط أردني


ضياء العزاوي/العراق

فاروق لمبز/الأردن

- الحضارة العربية ابنة بيئتها.

- الكتابات القديمة بأطوارها، خاضت مراحل كما حال المدارس الفنية.. فمن الترميز إلى الأكروفوني.

- الحرف العربي مر بالعديد من المراحل، إلى أن وصل إلى ما هو عليه باجتهاد كثير من الخطاطين العرب والمسلمين.

- من التجريد إلى التحقيق.

بعض الكتَّاب يتحدثون عن ثمة مصاعب جمة في تناول هذه المدرسة الحروفية، التي ظهرت أواخر الأربعينات من القرن العشرين.. ويعزى ذلك إلى عدم تمكن الباحثين من الوصول للمصادر الحقيقية، وقلة المتابعات النقدية، وهذا غير مبرر لمحللين استطاعوا في سبعينات القرن الماضي، أن يشيروا إلى أن ثمة خطى واكبت حداثة القصيدة العربية،

أي أن، فعل الرسم الحروفي، والشعر الحر ربما تزامنا معا.. وهذا يحسب لتلك المرحلة، وهو حالة صحية.. وبغض النظر من هو صاحب الريادة.. أو متى تمت الإشارة إليه؟.

مواقف في الحروفية العربية

لست ممن يتبنون، أو يحيلون الحروفية على اعتبار أنها ردة فعل ثقافية وقومية على الحضارة الأوروبية، ففي تلك الفترة -أي أربعينات القرن الماضي-، كان الفن بالنسبة للطلبة المبتعثين والراغبين، حاجة ماسة في دراسة وتطوير مهارتهم الفنية والتقنية في الغرب...، وقبل أن يقوم أفراد بالفهم الكلي لآلية البحث والتقصي عن مفهوم الهوية، وتمايزهم عن فنون الغرب، والاطلاع على الفنون الغربية الأوروبية، حاجة ماسة لقلة المصادر والمعارف أسلفنا... الخ.

غير مستبعد عن الفنانة مديحة عمر بتوظيفها للحرف العربي، وبغض النظر عن كونها رائدة بهذا المجال، إلا أنها واكبت وبشكل اعتيادي العديد من التناقضات والتصادمات الفكرية والثقافية والحضارية، فقد ولدت في حلب، وتخرجت وعملت بالتعليم، وانتسبت للمدرسة السلطانية، ... الخ، فتوظيف الكتابات والخط العربي، ليس أمرا جديدا، وتأثيرات الفن الشرقي واضحة الملامح والمعالم.

«بول كلي» أنموذجا

يذهلنا «بول كلي»، المولود سنة 1879، في قرية «مونشن-بوخسي» القريبة من برن، لأم سويسرية تدعى «إيدا فريك»، وأب ألماني اسمه «هانز»، سحر «بول» بالفن العربي، واستطاع أن يستلهم منه لوحاته منذ أن قام بزيارته المعروفة للقيروان، ومسجدها الكبير، وسيدي بوسعيد في تونس، وكذلك زيارته لمصر عام 1925م، واصفا انطباعاته في بلاد الشمس المعمورة منذ آلاف السنين.

أشار الدكتور عفيف بهنسي إلى هذا الفنان، ولغته التي لا تحتاج إلى ترجمة، لأنها لغة قامت على الموسيقى، بل إنها الموسيقى العربية التي اكتشفها وهو يستمع إلى موسيقي مكفوف، عندما كان الإيقاع العربي يخترق أذنه الموسيقية المرهفة، لكي يستقر في روحه.

مثلما اعترف الفنان السويسري الألماني «بول كلي» في مذكراته: «لقد نفذت هذه المشاهد والأشياء إلى أعماق روحي بكل وداعة، إنني أشعر بالامتلاء، إن هذه الألوان تتهافت علي، ولم أعد أسعى إليها، وأجهد نفسي وراءها ، وستبقى في أعماقي إلى الأبد، وهذا هو معنى اللحظات الرائعة، أنا واللون لا نشكل إلا واحدا، إنني مصور».

لقد استغنى «بول كلي» عن مبادئ الفن الغربي، ولجأ إلى المبادئ الجمالية العفوية، والرسم المرسل الذي يؤدي إلى الشكل الفني المتكامل، فكما يقوم الرقش العربي على الخط المتصل المستمر، سواء في الرقش الهندسي، أم في الرقش النباتي التوريقي.

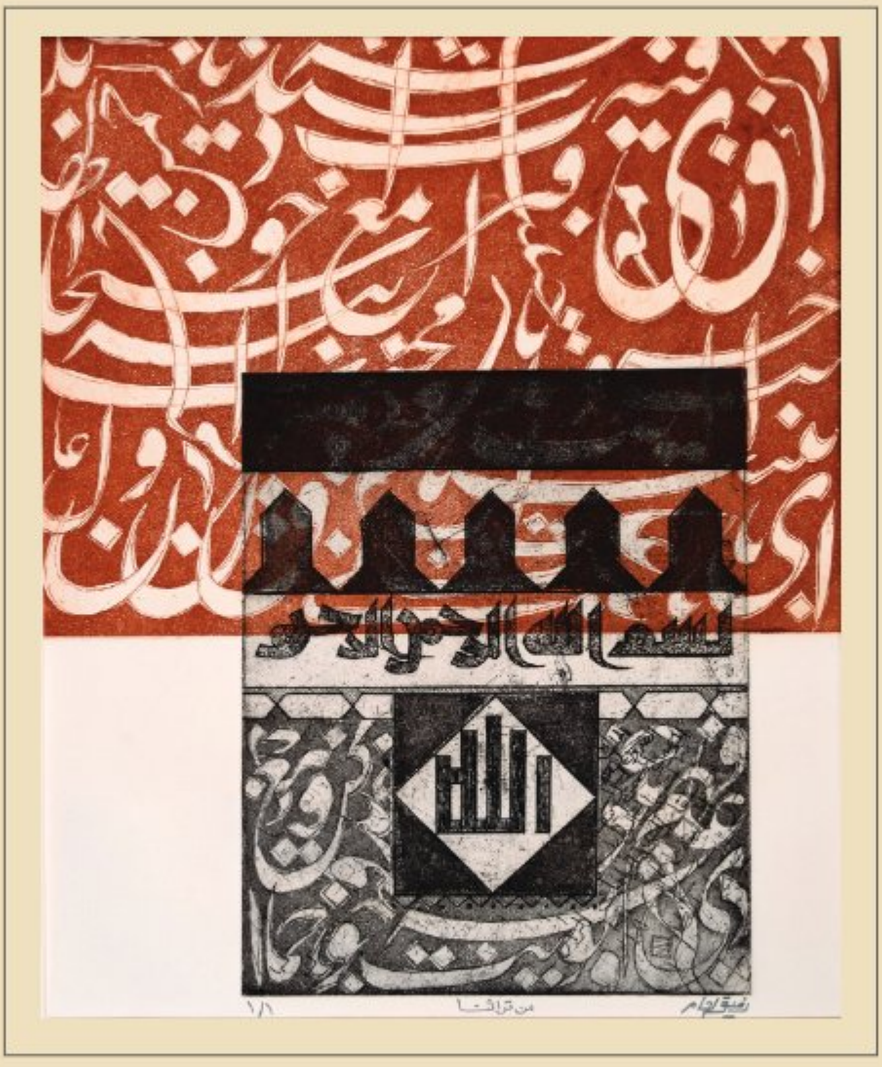
إنها حقا لذاكرة عربية محضة، أنجزت على سطوح «كلي» النابعة من أعماقه، والتي تأثر بها من الذكريات العربية، فقد وظف الحرف العربي محدثا صدمة عند الفنانين العرب والعالميين، عبر رؤيته الاستخلاصية من خلال تجواله، مكتشفا حداثة مفهوم فننا العربي الإسلامي.

يعد «كلي» واحدا من الذين نهجوا خطا خاصا وخالصا، وها نحن نحذو حذوه كفنانين عرب، محاولين استلهام موروثنا العربي والإسلامي، إلى إضاءة تنير لنا هويتنا من خلال البحث والتنقيب.

وثمة فنانون أوروبيون أمثال: «بيكاسو»، «فان كوخ»، «ماتيس»، «غوغان»، «تابيس» ... وغيرهم استقوا أيضا مواردهم من فنون الشرق القديم.. مما هيأت لهم مناخا غنيا لاسيما استلهام الكتابة وتجلياتها، حرارة الشرق والنور، التوليف، الترداد البصري، الأبعاد الخاصة للفن العربي الإسلامي.

وفي وقتنا الحاضر، هناك العديد من التيارات الأوروبية، خاصة في إيطاليا، أخذت تنصاع عودة إلى الفن الكلاسيكي، لما له من مكانة رفيعة وصحية لا ينبغي الاستغناء عنها.

أما نهضتنا، فهي بحالة مستمرة وغير متناهية، بالرغم من هذا الزخم التقني والتكنولوجي، الذي أصبح يشوه ويزعج البشرية، إن العلم في حالة من التطور السريع.. ما زال الفنان العربي، وخاصة المسلم، يتشبث بفن الخط العربي، لأن القناعة لديه تجعل منه المعطى السليم في البحث عن ماهية الحقيقة بهذا الوجود.. فالانحياز له هو الإبداع الذي يبني عماد الأمة، ويجعلها تتباهى بما تمتلك من كوامن، وزي خاص يسترها من أية شوائب دخيلة.



رفيق اللحام/الأردن

أرشيفية

الحرف والصناعات التقليدية؛ تنوع وإبهار من منظور جمالي

د. مخلد بركات*

الفنون والمشغولات اليدوية مهارة وابتكار، تزين مراحل التاريخ البشري، تضيء فيه عتمات، وتعوض عن حروب أشعلها الجشعون، وتجار الدم والعبيد، لتؤكد أن العالم فيه المبدعون حينما يجابهون، يقاومون بأدواتهم الناعمة، وفكرهم النير سلطة الخراب في كل مكان وزمان، ومن هنا؛ مارس الإنسان الحرف والصناعات التقليدية منذ قديم العصور، لإلغاء فكرة العدميين من جهة، ولإشباع رغباته الجمالية، وتنفيسا عن جوانيات النفس، ولتأمين احتياجات الناس منها من جهة أخرى، ولم يخل مجتمع من هؤلاء الحرفيين، في إبداعهم لأشكال من المنتجات التي تهم كل فرد في المجتمع، بطرق جميلة تحافظ على الموروث، والبراعة في الأداء.

في العصور الإسلامية المختلفة، برزت العديد من الحرف والصناعات التقليدية، عبرت عن روح الإسلام وفنونه، التي تنبع من عقيدته السمحة، وتعاليمه الغراء، ومن عادات المجتمع وثقافته الراسخة، لتغدو لهذه الحرف هوية عربية إسلامية في بعدها الوظيفي والجمالي.

* روائي أردني

أرشيفية

الفن الشرقي

في مقالته: الحرف اليدوية في العالم الإسلامي، يقول الباحث محمود شاهين: «يتفرد الفن الشرقي عموما، والإسلامي منه خصوصا، بجمعه بين القيم الجمالية والوظيفة الاستعمالية، بحسب ما أشار به كتاب (الابتكار والحرف اليدوية في العالم الإسلامي) المنشور في إسطنبول، ومن جهة أخرى، فإن الفنون الإسلامية تلبي حاجيات الإنسان، المادية والروحية، خياله وذائقته الجمالية».

ويعرف المهندس المعماري الهندي كامل خان ممتاز، الحرف اليدوية الإسلامية، أنها تلك المهارات والمنتجات اليدوية المرتبطة بشكل واضح، بنظام شعائر العبادة والمعتقدات الإسلامية، والإبداع التقليدي الإسلامي، له معنى مختلف عن الإبداع في محيطنا الذي أعقب حقبة التطور الصناعي، والدور الخاص للصناعات اليدوية في العمارة الإسلامية، يجب أن يفهم من ضمن المحيط الخاص بالتعاليم الإسلامية، وممارساتها المختلفة.

وفي الأردن، ومثل باقي البلدان العربية، نشطت العديد من الحرف والصناعات التقليدية، ذات البعد الإسلامي، والمظهر الجمالي في أصول نشأتها، وخاصة في العصور الفاطمية والمملوكية والعثمانية، وأشارت الخزافة منال النشاش إلى أن حرفة البُسُط والسجاد، تعد الأشهر في بلاد الشام، وقبل اكتشاف النول، كان الإنسان يربط الخيوط بالشجرة، ويجعل في أسفل الخيوط ثقلا للمحافظة على استقامتها، ومع اكتشاف النول، تطورت هذه الصناعة، وأصبحت أكثر قوة وجمالا، وعرفت في العديد من المدن الأردنية، وغدت بالخبرة والممارسة لوحات فنية رائعة في التصاميم والألوان، والخط العربي.

الفنون الإسلامية

أما صناعة السيوف والأسلحة التقليدية، فقد اشتهرت قديما في العصور الإسلامية في محافظة الكرك، وقد أكد بعض الباحثين والخبراء من جامعات أردنية، اكتشاف مشارف الشام التاريخية، وتوثيقها في بلدة المشيرفة، وجوارها مدين ومؤتة في محافظة الكرك، وقد حظيت بتقنيات تصنيع السيوف المشرفية الحربية في العصور القديمة، ونالت هذه البلدة شرف تصنيع أحد سيوف الرسول صلى الله عليه وسلم، المعروف بـ«السيف المشرفي»، المحفوظ في هذه الآونة في متحف (توبكاني) بمدينة إسطنبول في تركيا، وما تزال هذه الصناعة تظهر في تزيين السيوف والخناجر بالزخارف الغائرة والبارز، وحرفة التطريز منتشرة في بلاد الشام، حينما تقوم النساء بتزيين ثيابهن بتطريزات حريرية ذات أشكال هندسية أو نباتية، ترتبط بالدين الإسلامي كمرجعية لها، ولكل تصميم اسم، وطريقة ارتداء في كل مناسبة على حدة، وتغلب عليها الألوان المهرجانية، ولكل مرحلة من مراحل العمر مزاج لوني خاص.

والخزف من أقدم القطع الفخارية الإسلامية، التي وجدت في الأردن، وفي محافظة جرش تحديدا، وتعود إلى القرنين الثاني والثالث الهجريين، شاع فن الخزف في العصرين الأيوبي والمملوكي، حينما كانت الأواني تصنع من الفخار، وكانت الجرار تتميز بزخارف خطية، ورسوم شطرنجية، مع نجوم وتوريقات هندسية، تبعث على الطمأنينة وصفاء الروح، ووجدت عينات منها في حسبان وذيبان وعجلون.

وما يزال الفخار يؤكد عراقته وأصالته، كحرفة إسلامية جمالية في الأردن، والعديد من البلدان العربية والإسلامية، ومن الحرف المشهورة في الأردن كذلك، الحفر على الخشب، صناعة الزجاج، والرمل الملون، وصناعة المحاريث، والأدوات الزراعية.

أما الحرف اليدوية في الإمارات العربية المتحدة، فإن لها تاريخها العريق، وأنواعها المختلفة، لتحقيق العديد من الوظائف الجمالية والحياتية، وتظهر بوضوح في الأساليب التقليدية في بناء الخيم والعرائش، وصناعة التلي، والحلي، وحياكة الملابس، وخياطة الأشرعة، ولوازم صيد السمك.

الصناعات الحرفية

في جمهورية مصر العربية، يعود تاريخ الصناعات الحرفية إلى عصور قديمة، وتعد صناعة الفخار من أقدم الصناعات فيها، حينما تعكس تاريخا طويلا من الإبداع والمهارة الفنية، وخاصة في عهد الفاطميين والمماليك، وتستخدم صناعة الفخار في إنتاج مجموعة واسعة من المنتجات مثل: الأدوات المنزلية، وأعمال الديكور، باستخدام قطع الفخار والخزف، لتزيين المنازل والحدائق.

أما تطريز التلي؛ فهو فن تقليدي يمارس في بعض المناطق في مصر، منها منطقة النوبة، ومحافظة سوهاج في الصعيد، وهي صناعة تراثية نادرة، ويتميز تطريز التلي باستخدام خيوط معدنية فضية أو ذهبية لتزيين الأقمشة، ويعد في هذه الآونة جزءا من التراث الثقافي المصري العريق، كما يستخدم في صناعة العديد من المنتجات؛ كالأثواب التقليدية، مثل الجلابيب والأوشحة، وفي تزيين الوسائد، والمفروشات المنزلية.

في حي الجمالية، وخان الخليلي في القاهرة القديمة، تنتشر صناعة المنتجات والمشغولات النحاسية، وهي من أشهر الصناعات التقليدية في عموم المناطق المصرية، وتمتاز بجمالها ودقة صناعتها، حيث يقوم الحرفي بتقطيع الصفائح، ثم تشكيلها في نماذج مختلفة: قناديل من العصور الإسلامية القديمة، خوذات عليها نقوش فرعونية، أو صحون مرسوم عليها أنواع من الأشجار والنباتات المختلفة.

والخيامية، واحدة من الحرف اليدوية التقليدية العريقة في مصر، المرتبطة بالتراث الشعبي فيها، ويعود تاريخها إلى عصور قديمة، وازدهرت هذه الحرفة في العصور الإسلامية، وتستخدم اليوم كقطع زخرفية تعلق على الجدران، وفي صناعة المفروشات، ومن الفنون الإسلامية في مصر، نجد إنتاج القطع الزجاجية الملونة والفاخرة، وتستخدم في صناعة العديد من المنتجات، ومنها صناعة الفوانيس الزجاجية المزخرفة.

وعرفت مصر صناعة الصدف خلال حكم الفاطميين والمماليك، من خلال استخدام الأصداف البحرية الطبيعية في تزيين المنتجات الفنية، كما تستخدم في صنع المرايا المزخرفة، ولوحات الحائط، وفي صنع العقود، والأساور، والأقراط.

أرشيفية

أرشيفية

القفطان والتكشيطة

في المملكة المغربية، شهدت الحرف التقليدية تطورا كبيرا خلال الفترات الإسلامية المتعاقبة، وتأثرت بشكل واضح بالفن الإسلامي، وتبدى ذلك بإنتاج الأعمال الفنية الجميلة، التي تحمل الطابع الإسلامي الفريد، والأزياء والمجوهرات من أبرز الحرف التقليدية في المغرب، بألوانها الزاهية، وتطريزاتها الدقيقة التي تعكس التقاليد والعادات المغربية، ومن أشهر الملابس التقليدية في المغرب الحاضرة في المناسبات والاحتفالات هناك: الجلابة، القفطان، التكشيطة، والكندورة.

فن النقش على الخشب في المغرب، من الفنون الإبداعية الراقية والأصيلة، التي تشتهر به العديد من المدن، ويستعمل الحرفيون في هذا المجال خشبا رفيعا من الأنواع الجيدة، يطلق عليه اسم (كاجو)، يتم استيراده من عدد من البلدان الأوروبية، ومن أمريكا اللاتينية، ومن بعض البلدان الآسيوية، أما الأشكال الفنية التي يتم نقشها على واجهات الطاولات والأرائك وغيرها من المنتجات، فتطعم بمواد عديدة كالعاج، والفضة، والنحاس، وعظام الأبقار، وهو ما يمنحها قيمة فنية كبرى، تميزها عن غيرها من المصنوعات العادية الأخرى.

وفنون النقش على الخشب ذات أصول إسلامية، ونجد على سبيل المثال، أن أشهر المساجد الإسلامية في التاريخ زينت بإبداعات الحرفي الناقش على الخشب، خاصة ما يظهر على الأبواب والنوافذ، والمنابر، ومحاريب الصلاة، والسقوف والجدران، وفي العصر الحديث، يحافظ المغاربة على هذه الفنون العريقة، ويستخدمونها ديكورات راقية في البيوت، وفي القصور، والفنادق الفخمة، والمطاعم.

وتتميز الزرابي المغربية بالمهارة والإتقان في الصنع، وصناعتها من أبرز التقاليد المغربية، والعادات الشعبية هناك، كما أنها تختلف من منطقة إلى أخرى، وتستعمل كثيرا في المنازل التقليدية، والأماكن السياحية والفنادق، ومن أشهر الزرابي التي تصنع في المغرب، الزربية الرباطية، وأهم ما يميزها خلفيتها حمراء اللون، والنجمة التي توجد في وسطها، فضلا عن الرسوم الهندسية الشكل التي تحيط بها، وعلى جانبها محراب داخلي، وهي من أرقى الصناعات التقليدية في المغرب.

القفطان والتكشيطة

كذلك تعد المصنوعات الجلدية من المهن التقليدية العريقة في المغرب، وتتنوع بين السطرمية، والبزطام.. إلى المحافظ والحقائب بأنواعها، ودباغة الجلود وتحضيرها بالمغرب، تتسم بالخبرة والعراقة المتأصلة في الحرفيين، وهي تحتاج إلى المهارة والصبر، ولعل من أشهر المدن في صناعة المنتوجات الجلدية في المغرب: مراكش، وفاس.

زخارف أندلسية

وفي منطقة تلمسان في الجزائر، تنسج الزرابي للاستخدام النفعي بشكل أساسي، وتتمثل بالأغطية والستائر، كما تتميز مدينة تلمسان الجزائرية، وهي ذات صبغة إسلامية وأندلسية في البناء، بالنسيج من خلال الزخارف التي تتكون من الخطوط الأفقية، وأنماط الأشكال الهندسية، والسجادة في تلمسان لها أنماط معينة، مثل المعين، والداما المربعة والمستطيلة، أما الأواني النحاسية، فقد وجدت في الجزائر منذ العصور الوسطى، ويستخدم الحرفيون رقائق النحاس لصنع الأدوات، مثل: أواني الطبخ، والحمامات، والأثاث، والديكورات، ويقول المؤرخ الجزائري محفوظ قداش هنا: «كان لأغنى العائلات مثلجات من البندقية الزرابي، والصواني الكبيرة من النحاس...».

كما تكثر في الجزائر حرفة صناعة السلال من الألياف النباتية، حيث كشفت التحقيقات الأثرية عن بقايا شظايا الحصير من القرن العاشر الميلادي، في مدينة سطيف إلى الشمال الشرقي من الجزائر، وتطورت هذه الحرفة هناك، بسبب توافر نبات الحلفا، والرافية، والنخلية.

وتستخدم ألياف النخلية في الأساس لتصنيع الحصير، والقبعات، والسلال، أما الخوص والروطان، فيستعملان

أكثر لصنع السلال والمفروشات، وخاصة في مدينة القليعة ضمن ولاية تيبازة، ويستخدم القصب في صنع السلال الكبيرة، أما الحصير، فيستخدم لتدعيم سقوف البيوت التقليدية.

والتطريز من أشهر الحرف التقليدية في الجزائر، ويمارس في قطاع واسع من المدن والأرياف، وبالرغم من اعتماده على الزخرفة الحضرية، التي تأثرت بالطابع الشرقي والأندلسي، إلا أن التطريز الريفي يحتفظ في بعض المناطق بالزخرفة الأمازيغية، المصنوعة من الأنماط الهندسية الموجودة على الزرابي، وعلى الفخار، كما في الهضاب العليا في منطقة القبائل، وفي وادي مزاب، والأوراس، ويرمز التطريز في الجزائر إلى السكينة، والصفاء والجدية، وخاصة عند النساء اللواتي يمارسنه بحرفية يدوية عالية.

والمواد المستخدمة في التطريز غالبا من الصوف والحرير والقطن أو الكتان، وتحدد ذلك المنطقة، وطبيعة الاستخدام، وتوشحت المنطقة المغاربية منذ القرن الخامس عشر، بالتأثيرات الفنية الرائعة من الفنون الأمازيغية، والأندلسية؛ بما في ذلك العاصمة، ومدينة تلمسان، كما توشحت العاصمة، ومدينة الجسور المعلقة (قسنطينة)، بالإسهامات الفنية الإسلامية الشرقية من خلال العثمانيين، وفي المنطقة الغربية، وفي الهضاب العليا، نجد أن التطريز يتم بخيوط الذهب على الجلد، ويستخدم لتزيين سروج الخيول التي يمتطيها الفرسان.

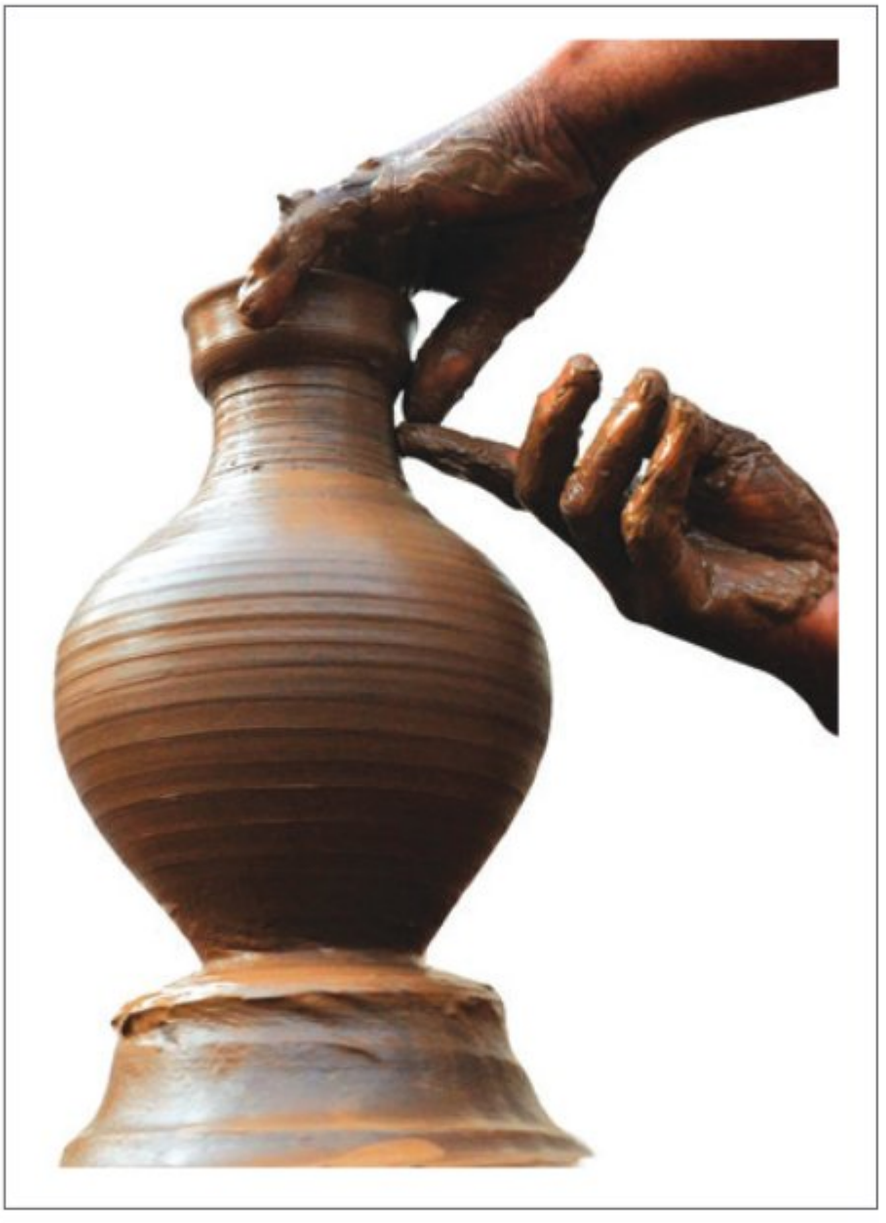
فنون الفخار والخزف

أما في الجمهورية العربية السورية، فإن للفخار والخزف حكاية تمتد إلى العصور القديمة، حيث تشير الأبحاث الأثرية، إلى وجود صناعة الفخار في شمال سوريا منذ القرن الخامس قبل الميلاد، وكانت الأساليب اليدوية في صناعة الفخار، تستخدم الطين المحلي لإنتاج آوان ومزهريات، وأدوات مختلفة يتم استخدامها في الحياة اليومية.

وخلال العصر الفاطمي، شهدت صناعة الفخار والخزف في سوريا تطورا ملحوظا، حينما برزت تقنيات جديدة ومحدثة مثل التلوين، والتزجيج، ومثلت هذه الفترة نقطة الانطلاق نحو الزخارف المعقدة، والتصاميم الفنية الباهرة، وقد تميز بها تحديدا الفخار الدمشقي، وفي تلك الآونة، برع الفنانون السوريون في صناعة مجموعة واسعة من الأشكال والألوان البديعة، مما سارع في شهرة الفخار الدمشقي في الآفاق، ليغدو واحدا من أجود الصناعات التقليدية العربية، ويصبح رمزا فريدا للتراث الثقافي السوري.

والبروكار الدمشقي، من أبرز أنواع الأقمشة الفاخرة التي تشتهر به سوريا عموما، وما يزال له دور كبير في ترسيخ الهوية الثقافية السورية، حيث ارتبط بمناسبات مميزة مثل الأعراس والاحتفالات، ويمثل جزءا مهما من تراثها الثقافي والفني على مدار الزمن، ويتميز بأنه رمز الأناقة والترف والسعادة، من خلال نسيجه الفاخر، المجدول بخيوط من الحرير الطبيعي، ويستخدم عادة في صناعة الملابس الراقية، مثل العباءات المنسوجة بالطرز الفخمة، إضافة إلى استخدامات التزيين، والديكورات الداخلية للمنازل.

وعلى مر العصور، شهد البروكار الدمشقي تطورا في أنماطه وألوانه، مما جعله يتكيف مع التغيرات الثقافية، وصيحات الموضة؛ بفضل ما امتاز به من التفاصيل الدقيقة والناعمة، التي تظهر في النسيج والزخرفة المتقنة، وفي تنوع ما بين النقوش النباتية، إلى التصاميم الهندسية، التي تحتاج إلى الحس المرهف، واللمسات الفريدة.



أرشيفية

الزي التراثي الأردني..

تفصيلات من الذاكرة ونبض الحياة

سمر غرايبة *

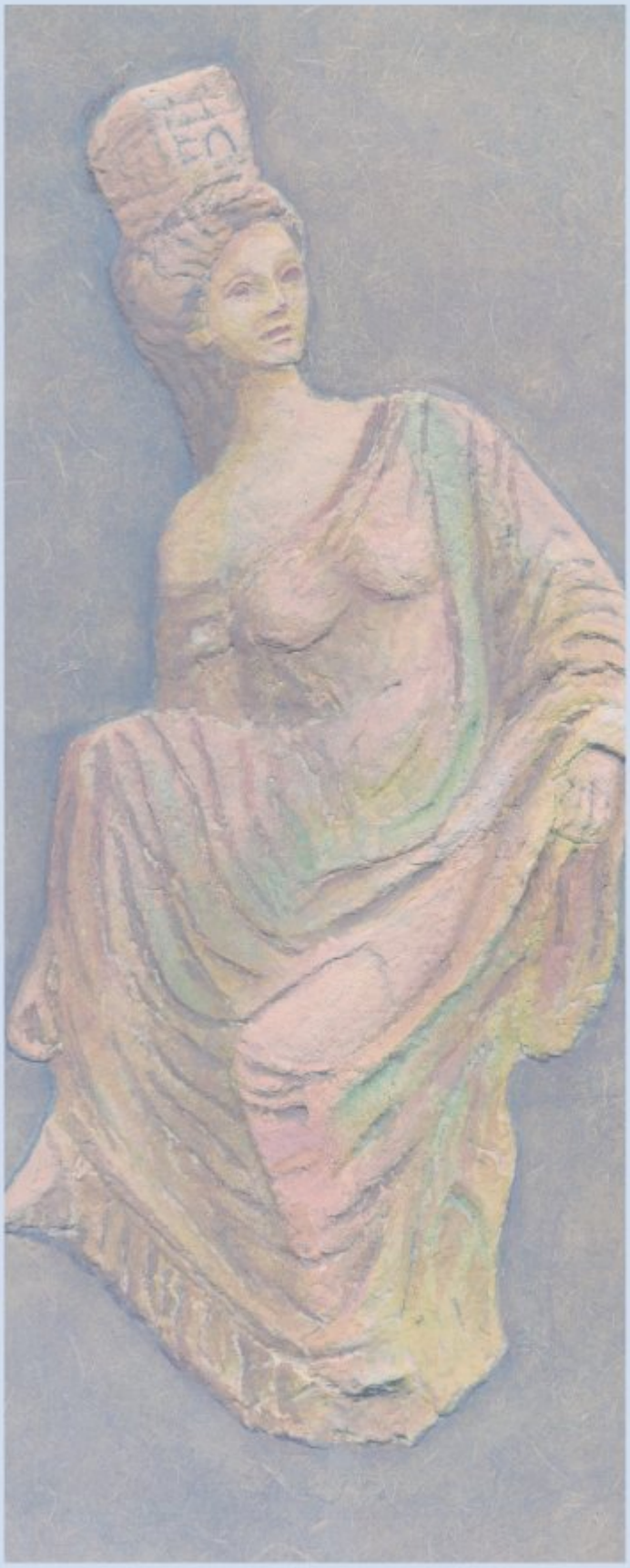
* إعلامية أردنية

في بلاد العراقة والأصالة، تتجلى ملامح الهوية الأردنية من خلال تراثها الغني، الذي تجسده الأزياء التقليدية، فالزي التراثي الأردني، ليس مجرد قطع قماش يرتديها الناس، بل شهادة حية على تاريخ طويل من الثقافات والعادات والتقاليد .

إن الأزياء تمتزج بحكايات الأجداد، وآمال الأجيال الجديدة، مما يجعلها واحدة من أقوى الرموز الوطنية، وبينما يتطور الزمن، يبقى التطريز التقليدي، بالألوان الزاهية التي تشبه ألوان الربيع، حافزا للاعتزاز بانتمائنا، وتوحيد شعورنا بالثقافة والتاريخ.

لا يقتصر الزي التراثي الأردني على مجرد مظهر خارجي، بل يعد ارتباطا وثيقا بالأرض واللغة والفنون، يتضمن الزي النسائي عادة «الثوب»، و«العصبة»، و«والشماغ»، وكلها تحمل نقوشا فريدة تميز كل منطقة، إذ تتميز كل قطعة بتفاصيل تحمل رموزا تتعلق بالعادات والتقاليد، والنمط الحياتي، بحيث يعتبر الزي جزءا من الحكاية، يعكس مأساة الفترات التاريخية، والأفراح والأعياد، وكل زاوية من وجوده تعبر عن جمال الثقافة الأردنية.

أرشيفية



أرشيفية

تتميز الأزياء النسائية في البادية بجرأة ألوانها وابتكاراتها، الألوان الغنية، مثل الأحمر الفاقع، والأزرق العميق، تتداخل مع التطريز الدقيق الذي يتطلب ساعات من العمل، لا تعني التقاليد فقط، بل تجعل كل قطعة تحفة فنية تتراقص في ضوء الشمس، حينما تتراءى هذه الألوان أمام العين، تشعر وكأنها تروي قصصا من الزهور التي تتفتح في الربيع، مما يضفي على الروح طاقة إيجابية، ويمنحها إحساسا بالتجدد.

يمثل التطريز جزءا لا يتجزأ من الزي التقليدي، حيث يحمل في طياته حكايات الأجداد وقيمهم، إن فن التطريز يتطلب دقة ومهارة عالية، حيث تلتقي خيوط الألوان لتشكل أشكالا تعكس جوهر الثقافة، سواء كانت الزهور، أو الأشكال الهندسية، فإن التطريز يمثل دليلا على الصبر والإبداع، ومن الصعب تخيل كيف أن كل حرف يطرز، يحمل خلفه قصة أجداد عاشوا في رحاب الذاكرة.

صورت التطريزات بألوانها الزاهية، تجارب الحياة اليومية، الزهرة التي تتوسط الثوب، هي تجسيد للأمل، بينما تعكس الأنماط الهندسية الصمود والتحدي، إن لكل خيط قصة تحكى، ولذا، فإن التطريز يصبح أداة للتواصل بين الأجيال، حيث تستمر القصص في العيش من خلال الأزياء.

تكتسب الألوان في الزي التراثي الأردني مكانة خاصة، حيث يعتبر استخدام الألوان الزاهية، والتنسيقات الجميلة، سمة مميزة، وإن الألوان المستلهمة من فصل الربيع، تضخ حيوية، وتمنح نبضا بالحياة، عندما نرى الأقمشة مطرزة بالأخضر.

أرشيفية

أرشيفية

أرشيفية

أرشيفية

أرشيفية

الزي الشيشاني
خصوصية الثقافة و جماليات الحضارة

منيرة ساكو*

الزي الوطني لأي شعب، يعكس خصائصه وثقافته وعاداته، ولكل شعب زيه الوطني الذي يحمل جزءا من الماضي، ويساعد في الحفاظ على الهوية القومية، فالثوب التقليدي للمرأة، يجسد خصوصيات ثقافة وعادات الشعب الشيشاني.

ومنذ القدم، كان يعتبر فستان الفتاة الشيشانية زيا احتفاليا، وهو فستان قديم جدا، كانت ترتديه الفتيات الشيشانيات منذ مئات السنين، ولا يزال من الممكن رؤية هذا الزي حتى اليوم، لا سيما في الأعياد الوطنية، أو في حفلات الزفاف، وتتسم ألوان الزي الوطني النسائي بتنوع كبير.

* باحثة أردنية

أرشيفية

وغالبا ما يكون فستان الزفاف باللون الأبيض، رمز الطهارة والعفة، في حين ترتدي الفتيات فساتين بألوان متعددة وزاهية، مزينة بخيوط ذهبية وفضية وأحجار ثمينة، أما النساء الأكبر سنا، فيرتدين ألوانا أكثر هدوءا.

يتكون زي المرأة من أربع قطع أساسية، الفستان الداخلي، يشبه القميص الطويل، وينسدل حتى الكاحلين، وكان ضيقا حتى الخصر، ثم يتسع قليلا إلى الأسفل، مكونا طيات خفيفة منسدلة، وكان يحتوي على فتحة صغيرة عند الصدر، ويغطي الرقبة بياقة ضيقة وبأزرار صغيرة، ويتميز بأكمام طويلة جدا تصل إلى أطراف الأصابع، وكان بالإمكان ارتداء هذا الفستان مع سروال واسع، ويمكن الخروج به إلى الشارع عند إكماله بغطاء رأس مناسب.

والفستان الداخلي بسيط، تزينه النساء بلباس صدري خاص، يفصل عند الحرفيين، ويخاط في الجزء العلوي من القميص، ويوشى بخيوط ذهبية وفضية، ويزين بالأحجار الكريمة ونصف الكريمة، ليعكس مظهره الثراء المادي للعائلة.

وكان من الضروري أن تغطي المرأة الشيشانية رأسها، إما بوشاح أو شال خفيف، وبعد الزواج، كانت المرأة ترتدي وشاحا خاصا يسمى « تشوختا»، تخفي فيه شعرها،

أرشيفية

ولهذا الوشاح أهمية كبيرة مثل قبعة «باباخا» للرجل، حيث كان رمزا للنقاء والعفة، أما الحزام، فله أهمية كبيرة في الأعراف الشيشانية، وكان يصنع من الذهب أو الفضة، ومطعما بالأحجار الكريمة، ويورث من جيل إلى آخر، إذ تقوم الأمهات بإهداء الحزام لبناتهن قبل الزواج.

أما الفستان الخارجي، فكان يشبه القفطان، أو الجلابية الطويلة، لم يكن يحتوي على ياقة، بل كانت فيه فتحة من الأمام لإظهار الزينة الموجودة على الصدر، يغلق عند الخصر بخطاف صغير، مما يبرز شكل الجسم الأنثوي، يصنع من أفخر وأجمل الأقمشة مثل البروكار، والجلد الناعم، والحرير، والأطلس، والمخمل، وكان يزين بتطريز فاخر، وأحجار وخرز، وتتفرع طياته السفلية مثل بتلتين، مما يضفي على المظهر مزيدا من الرقة، وكان هذا الزي خاصا بالفتيات الشابات، أما النساء الكبيرات بالسن، فكن يرتدين أزياءً أكثر احتشاما.

إن الزي الوطني الشيشاني، مثال حي على الإبداع الفريد للحرفيين الشعبيين، ونموذج للعادات والتقاليد القديمة، ودليل على التفاعل العميق بين الشعب الشيشاني والشعوب المجاورة، وقد انعكس في هذا الزي، ليس فقط أسلوب حياة الجبليين وتقاليدهم، بل أيضا قيمهم الروحية، وإيمانهم الديني.

تداخل الأجناس ورقْمنة الأحاسيس

د. راشد عيسى*

مع ازدياد فاعلية الذكاء الاصطناعي، تسارع التعالق الفني بين المسرحية والسينما والفن التشكيلي والشعر الدرامي، فانتشرت صناعة الفيديوهات والسرد غراف والفوتوشب، واتجهت هذه الصناعة إلى ما يمكن تسميته بالاقتصاد الفني للدراما الإلكترونية.

لكن بذرة هذا التعالق قديمة، أخذت أشكالا مختلفة، ففي كتابه قصيدة وصورة، قدم لنا عبد الغفار مكاوي قبل ثلاثين سنة نماذج رفيعة عديدة من القصائد التي رسمها الفنانون التشكيليون، ومن اللوحات التشكيلية التي حولها الشعراء إلى قصائد، ورأينا كيف قامت مجموعة من الفنانات باستثمار قصائد لمحمود درويش من ديوانه «كزهر اللوز أو أبعد»، بتحويلها إلى لوحات ومشاهد تمثيلية، كنوع من المقاومة الثقافية للمحتل، وإلى مثل ذلك، قام فنانون تشكيليون مصريون بتحويل أشعار لمحمد عفيفي مطر إلى لوحات مرسومة بتقنية الإكريليك، كما انتشرت ظاهرة إخراج القصائد في أفلام سينمائية، على نحو قصيدة الغراب لـ«إدغار آلن بو»، وغيرها من القصائد الشهيرة، مع دوام انتشار ظاهرة إعداد الرواية لتكون فيلما سينمائيا، أو مسرحية، عبر مهارات السيناريو والتصوير الضوئي.

ومع دخول الذكاء الاصطناعي، انتشرت ظاهرة تحويل القصائد إلى قصص ومشهديات درامية، يبدو أن الذكاء الاصطناعي سيمحو ما نسميه الخصوصية الإبداعية في الكتابة الأدبية، وسيكون قادرا على تقديم مواد أدبية وفنية خلال ثوان، وذلك بعد نجاحه في البرمجيات اللسانية والتطبيقية الإلكترونية، التي توظف النص بحسب الحاجة الفنية المنشودة، وها هي الفيديوهات والأفلام القصيرة تصنع خلال دقائق، بعد إدخال المعلومات المطلوبة في البرنامج، سيصبح البقاء للأذكى وليس للأقوى، وستزول الحدود الجمالية الإبداعية، والخصوصيات الأسلوبية في جميع الفنون، إذ يستطيع الذكاء الإلكتروني الآن أن ينتج لك نقدا أدبيا لأي عمل أدبي تدخله في البرمجية، إننا نعيش الآن عصر رقمنة الإنسان، ورقمنة الأحاسيس والأفكار بسهولة لصالح الاستثمار الاقتصادي، وقريبا، لن نستغرب كيف يتحول الإنسان بكامل معلوماته إلى شريحة بحجم الإظفر، أو أصغر.

* شاعر أردني

أرشيفية

أرشيفية

الفن في عصر الذكاء الاصطناعي...
إبداع أم أزمة؟

أسيل عزيزية *

* فنانة تشكيلية، ومترجمة أردنية

هل يمكن لروبوت أن يصبح فنانا؟ مع تطور الذكاء الاصطناعي، لم يعد هذا السؤال خيالا علميا، بل واقعا نعيشه اليوم.

هناك تداعيات عديدة، في مجالات التقدم المتزايد في تقنيات المعلومات والاتصالات الجديدة، ومؤخرا، يحدث ظهور الذكاء الاصطناعي خللا في بيئات مختلفة، مثل مجال الإبداع الفني، ما هي هذه التحديات التي يثيرها الذكاء الاصطناعي؟ وكيف يمكننا تصور مستقبل دمج الذكاء الاصطناعي مع الفن؟

لم يعد الذكاء الاصطناعي أداة مستقبلية، بل أصبح يؤثر بالفعل على المعارض الفنية، وإستوديوهات التصميم، وحتى المزادات، مثل لوحة «إدموند دي بيلامي» التي بيعت في دار كريستيز عام ٢٠١٨، إن فهم تداعياته يعني استشراف مستقبل الثقافة بين الفرص غير المسبوقة ومخاطر التقييم، لم يعد السؤال: هل سيغير الذكاء الاصطناعي الفن؟، بل: كيف سيكون دمجه أو تنظيمه مع الفن؟.

تعريف حدود الإبداع

لقد أعادت العلاقة بين الفنون البصرية والذكاء الاصطناعي، تعريف حدود الإبداع، وتحدي المفاهيم التقليدية للتأليف، والأصالة، والتعبير الفني في العالم، حيث يمكن للخوارزميات توليد صور رائعة تعتمد على أوصاف نصية بسيطة، لقد أصبحت الحدود بين الإنسان والآلة أكثر انتشارا، فقدم الذكاء الاصطناعي أدوات عامة مثل: (Dall-e Midjourney)، و(Stable Diffusion)، التي تسمح لأي شخص بإنشاء تركيبات بصرية معقدة، دون الحاجة إلى إتقان تقنيات التصميم، أو مهارات الرسم التقليدية.

إن هذه الديمقراطية في الإبداع الفني، تفتح موجة جديدة من التجريبية، حيث لم يتم استكشاف الأساليب الهجينة والجمالية أبدا، ولكن هذه الثورة التكنولوجية ليست خالية من الجدل، يتساءل العديد من الفنانين عن الأخلاقيات وراء النماذج التي يتم تشكيلها في ملايين الصور، دون موافقة الفنانين الأصليين، ويتم التشكيك في مفهوم التأليف عندما تتمكن الآلة من إعادة دمج عناصر من أعمال موجودة لإنتاج شيء جديد، دون الإشارة إلى

أرشيفية

المصادر التي ألهمته، ومن دون احترام الملكية الفكرية لتلك الأعمال، بالإضافة إلى ذلك، يتم إعادة تقييم دور الفنان إذا تم اعتبار الفن تعبيرا فريدا عن الذاتية الإنسانية.

إن التعاون مع أنظمة الذكاء الاصطناعي، يثير الآن الشكوك حول ما يحدد المبدع حقا، هل هو الفنان الذي يتصور الفكرة، أم الذي يسيطر على التنفيذ؟ إن القصد العاطفي، هو الذي يوجه الفن تقليديا، ومن ناحية أخرى، يتم استخدامه أيضا كأداة للتوسع الإبداعي، يستكشف الفنانون طرق دمج الخوارزميات في عملياتهم الإبداعية، ليست كبدائل، بل كشركاء يقترحون طرقا غير متوقعة، إن هذا التناغم بين الحدس البشري والمعالجة الخوارزمية، يمكن أن يؤدي إلى أشكال فنية لم يكن في الإمكان تصورها من قبل.

تعريفات جديدة للفن والفنان

إن الفن البصري في عالم متأثر بشكل متزايد، ولكن من الواضح أن الأمر لا يتعلق بالقضاء على الإبداع البشري، بل بتحويله إلى سيناريو، حيث تعمل الآلات والبشر على خلق تعريفات الفن والفنان، التي ستستمر في التطور، مما يشكل تحديا لنا لإعادة التفكير في ما يعنيه الإبداع حقا، ففي الآونة الاخيرة، تم نشر الذكاء الاصطناعي في العديد من الأنشطة، والفن ليس استثناء، لدرجة إثارة العديد من الأسئلة، بما في ذلك تأثيره على الإبداع الفني. ويحدث

العصر الرقمي تغييرات جوهرية في واقعنا اليومي يوما بعد يوم، فالذكاء الاصطناعي قادر على جمع البيانات الرقمية، وتطويرها، لتقديم أنواع جديدة من المحتوى المعلوماتي، لدرجة تغني عن الإنسان، الذي كان حتى الآن المنتج الوحيد لهذا المحتوى، هل سوف يتلاشى الفنان في الخلفية لصالح الخوارزميات؟! هل فكرة الفن بدون فنان ممكنة؟ هل، وهل...؟.

إن أشد النقاد قسوة، يستحضرون ببساطة اختفاء الفنان في وجه «التكنولوجيا الشاملة»، وأن فكرة الذكاء الاصطناعي والفن، هي جزء من بدعة كاملة تنهي المفهوم الكلاسيكي للفن العلماني، بالحقيقة، لا بد أن نذكر إن فكرة وجود الفن بدون الفنان هي فكرة مستحيلة، كما أنها تقوض جوهر الإبداع الأصيل، والأصالة التي يمتلكها الفنان، والأساس الأسمى للفن الكلاسيكي، وفرادة العمل الذي تبدعه يد الفنان الأصيل، وحتى لو كان الفنان هو المبدع لهذا العمل، وشريكا في العملية الإبداعية، محرضا أو ناقلا لفكرة التصميم الأولية.

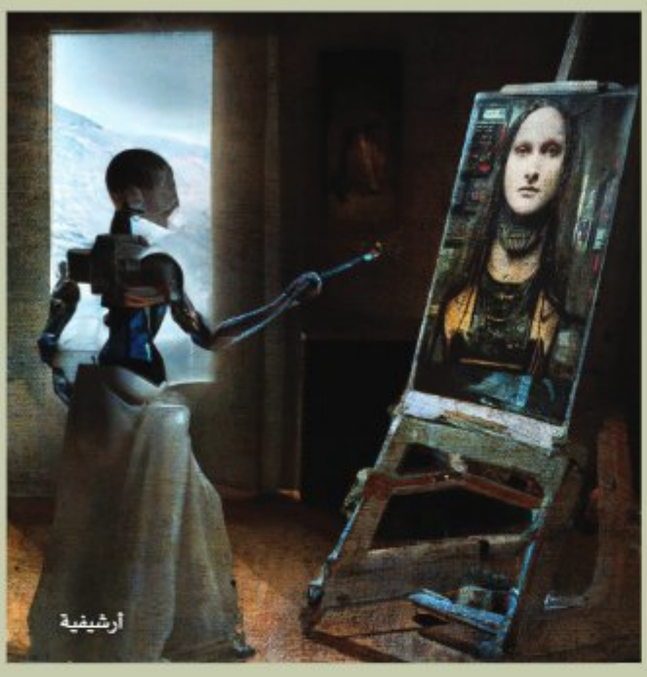
ومع تشارك الذكاء الاصطناعي للفن، يصبح الفن مادة كغيره من المواد الموجودة بكثرة، وينتج عنه منتج يباع في السوق التجارية، سلعة فائقة وسط وفرة الأشياء المتاحة في سوق المستهلك، هذه الظاهرة واضحة بالفعل في صناعة النشر، حيث بدأت بعض الشركات بإنتاج كتب مصممة حصريا بواسطة الذكاء الاصطناعي.

أليس الفن أفضل من الآلة؟ على سبيل المثال، اعترفت مؤخرا «ري كودان»، الحائزة على أعرق جائزة أدبية في اليابان، بأن حوالي 5% من رواياتها قد كتبت بواسطة برنامج الذكاء الاصطناعي التوليدي (ChatGPT)، ومع ذلك، حصدت جوائز، هل هذا ممكن؟.

هل الذكاء الاصطناعي نهب العملية الإبداعية؟.

وهل الذكاء الاصطناعي سوف يقتل المواهب؟!.

استغرق الفنانون العظماء في السابق، الكثير من الوقت والجهد والإمكانيات، ليتمكنوا من إنهاء أعمالهم الفنية، ومنهم من توفي ولم تكتمل بعض أعماله، وبعد قرون من اختفاء شخصيات مثل «سيزان»، و«مونيه»، و«دافنشي»،


أرشيفية

أصبح الذكاء الاصطناعي قادرا على إعادة إنتاج لوحات شهيرة في ثوان، وابتكار لوحات جديدة مستوحاة من هؤلاء العظماء في تاريخ الفن، كل ذلك بفضل الخوارزميات، وقوة الحواسيب العملاقة التي تحول سلسلة من الأصفار والآحاد إلى لوحة فنية فائقة الجودة.

الإبداع والخيال البشري

يبدو الإبداع والخيال البشري الآن بلا جدوى في إبداع تحفة فنية، وهنا تكمن المشكلة، فإخفاء هوية الفنان، يفسح المجال لـ«روبوتات» عديمة المشاعر والوجدانيات، لإنتاج كميات هائلة من اللوحات والمنحوتات والصور الفوتوغرافية، وما إلى ذلك، إن إخفاء هوية الإبداع، يمحو تماما القيمة الكلاسيكية للفن، وكل هذا مخيف حقا.

هل الفن والذكاء الاصطناعي يسيران جنبا إلى جنب؟

وهل الذكاء الاصطناعي والفن: ثورة مفيدة للإبداع؟

أعتقد أن عشاق الذكاء الاصطناعي، لا يشاركون هذا الشعور، إذ يعتقدون أنه يمثل دعما مبتكرا للفنانين، ويسمح لهم بإطلاق العنان لتعبيرهم، ويساعد في تمكينهم من خلق إمكانيات جديدة في العملية الإبداعية، حيث يسمح لهم بإمكانيات كبيرة لا نهاية لها.

أرشيفية

يشكل الذكاء الاصطناعي والفن بالفعل سوقا محددا في العديد من المجالات الإبداعية، وتتأثر جميع جوانب هذه الظاهرة تقريبا، بما في ذلك كل ما يتعلق بالنحت ثلاثي الأبعاد، وبالطبع الرسم أيضا، ويستخدم بعض الفنانين برامج الرسم الرقمي المدعومة بالذكاء الاصطناعي، لإنشاء تأثيرات ضوئية، وقوام يستحيل تحقيقها باستخدام الفرش والأدوات التقليدية، بالنسبة لهؤلاء الفنانين من الجيل الثالث، لا يعد الذكاء الاصطناعي بديلا عن الإبداع البشري الأصيل بأي حال من الأحوال، طالما تم الحفاظ على رؤيتهم الإبداعية، فعلى سبيل المثال، هذا هو رأي الفنان الألماني «ماريو كلينجمان»، الذي يرسم صورا ومناظر طبيعية رقمية باستخدام الذكاء الاصطناعي، أو الفنان الأمريكي «سوجوين تشونغ»، الذي يستخدم الروبوتات ذات الأذرع الآلية لإنشاء الرسومات واللوحات.

نسخ جوهر البيئة

يؤكد الابتكار الفني نفسه، كتطور طبيعي للفن، وقد سعى الفنانون دائما إلى تحسين تمثيل العالم، وحاولوا بأقصى جهدهم لتمثيله بشكل جميل، تماما كما قرر الانطباعيون في عصرهم، العمل في الهواء الطلق، من أجل نسخ جوهر البيئة المباشرة على أفضل وجه، ومحاولة نقلهم للمشهد -ليس فقط بعناصره المادية-، بل أيضا بمشاعره المعنوية غير الملموسة.

إن استخدام الذكاء الاصطناعي في الفن، لبدء أشكال جديدة من الوعي، هو في كل الأحوال اتجاه حقيقي يثير اهتمام الكثير من الناس، حتى وإن كان من الواضح جدا أن الآلة لن تحل محل الإنسان أبدا، بتفوقه النفسي والحسي، ولن تتمكن من امتلاك مشاعره ووجدانيته، أو إنسانيته التي تجعله قادرا على التعبير بشكل متفرد، هنا، لا بد أن يكون استخدام الذكاء الاصطناعي كمساعد إبداعي، وليس منافسا، ورغم التحديات، يبقى الذكاء الاصطناعي أداة وليس فنانا، وقد يشهد المستقبل مزيدا من التكامل بين العقل البشري والخوارزميات، مما قد يفتح مزيدا من الآفاق الجديدة للإبداع.

إن ظهور الذكاء الاصطناعي في المجال الفني، يزعزع أسس الإبداع التقليدية، فبينما يراه البعض ثورة تفتح آفاقا جديدة، يجده آخرون أزمة تهدد أصالة الفن وقيمته، مما يثير أسئلة جوهرية: هل الذكاء الاصطناعي أداة في خدمة الفنانين، أم منافس شرس؟ هل يمكننا الحديث عن الفن في ظل استبدال اليد البشرية بخوارزمية؟ ويبقى هناك المزيد من الأسئلة حول هذا الموضوع، قد نستطيع الإجابة عليها في المستقبل القريب.

(*) ترجم بتصرف عن عدد من المصادر.

أرشيفية

رسومات قاعات المحاكم ...

القيمة الفنية والجمالية

مجدولين أبو الرُّب*

غالبا ما ترتبط الرسومات التوضيحية بالقصص المصورة، والملصقات، وكتب الأطفال، ولكن ما يغيب عن الأذهان أحيانا، هو أن لهذه الرسومات مكانا خارج هذه المجالات أيضا؛ مثل اللوحات التي يرسمها فنانو قاعات المحاكم خلال المحاكمات الجنائية، حين يكون هؤلاء الفنانون مراسلين بصريين، بما يمتلكون من نظرة فريدة لأجواء قاعة المحكمة، يقتنصون اللحظات الشاردة من خلال عيون فنان ثاقبة، فيلتقطون وقائع المحاكمات، ويمثلون نظام العدالة الجنائية بتفاصيل درامية.

بدأ هذا الفن أثناء المحاكمات الشهيرة في القرن السادس عشر في فرنسا، تلتها الولايات المتحدة، ثم بريطانيا، فكانت البدايات القديمة قبل اختراع الكاميرا، لكن لماذا، وبعد أكثر من 400 عام، وفي عصر يحمل فيه الجميع كاميرا في جيوبهم، لا يزال فن الرسم هو وسيلة رئيسة لتوثيق لحظات لا تنسى في المحكمة؟.

في هذا المقال، محاولة للإجابة عن السؤال، وإلقاء الضوء على تجارب بعض رسامي قاعات المحاكم، والبحث في القيمة الفنية والثقافية لهذا الفن.

* كاتبة أردنية

من رسومات محاكمة ساحرات سالم

تاريخ رسومات قاعات المحاكم

لرسم قاعات المحاكم تقليد عريق يعود إلى قرون مضت، يسبق اختراع التصوير الفوتوغرافي، ومن أوائل رسومات قاعات المحاكم، تلك التي رَسَمَت «ماري» ملكة أسكتلندا، وهي تدخل قاعة المحكمة عام 1586، لمواجهة اتهامات بالخيانة [1].

ومنذ القرن السادس عشر فصاعدا، لعبت تقنيات الطباعة، كالنقش والطباعة الحجرية، دورا أساسيا في جعل مشاهد قاعات المحاكم متاحة للجمهور، كما لعبت هذه الأساليب المطبوعة دورا مهما في تشكيل التصور العام، وفهم النظام القانوني، والمحاكمات البارزة، فقد أتاحت للأشخاص الذين لم يتمكنوا من حضور المحاكمات شخصيا، مشاهدة تمثيلا بصريا لما جرى في قاعة المحكمة، مما ساهم إلى حد ما، في إضفاء طابع ديمقراطي على الوصول إلى الإجراءات القانونية [2].

أما في الولايات المتحدة الأميركية، فيعود تاريخ رسم قاعات المحاكم إلى محاكمات ساحرات سالم، وهي سلسلة من الملاحقات القضائية لنساء متهمات بممارسة السحر في ولاية «ماساتشوستس» الاستعمارية، بين عامي 1692 و1693م، وصار فن قاعة المحكمة، أو رسمها، تقليدا راسخا في تاريخ الولايات المتحدة منذ بدء هذه المحاكمة.

أما في بريطانيا، فقد كانت الفترة الذهبية لرسومات قاعات المحكمة في القرن الثامن عشر، ومن أهم فناني ذلك القرن: «ويليام هوغارث» (1697–1764)، و«توماس رولاندسون» (1756–1827)، و«جيمس جيلراي» (1756–1815).

في فرنسا، كان «أونوريه دومييه» (1808–1879)، من أكثر فناني قاعات المحاكم إنتاجا في القرن التاسع عشر، حين استلهم أعمال الفنانين البريطانيين خلال القرن الثامن عشر، فكان خبيرا في الرسم السياسي والاجتماعي، وجسد النظام القضائي الفرنسي في النصف الثاني من

القرن التاسع عشر بصور ساخرة وتهكمية، كما يتضح من المجموعة الواسعة من الرسوم الكاريكاتورية، التي تجسد محامين وقضاة باريسيين بارزين في قسم المطبوعات بمكتبة بوسطن العامة، وأنتج أكثر من 800 مطبوعة حجرية للصحيفة الباريسية اليومية «شاريفاري» [3].

رغم أن «دومييه» لم يتناول موضوعه من منظور وثائقي بحت، إلا أنه صور ببراعة دراما النظام القضائي الفرنسي في ذلك الوقت، ونقاط ضعفه، ففي مشاهد قاعة المحكمة المتألقة التي رسمها، تشير أصابع الاتهام، وتتحرك أثواب المحامين، وتخلط أوراقهم بشكل يكاد يكون مسموعا [4].

وفي العام 1898م، شرع الرسام والصحفي والناقد الفني «موريس فوبيه»، عبر القناة الإنجليزية، بعمل رسم لـ«إميل زولا» أثناء محاكمته بتهمة التشهير بالجيش الفرنسي خلال قضية «دريفوس»، ثم رسم بعد عام، «ألفريد دريفوس» نفسه بتهمة الخيانة، وعلى عكس الرسوم الكاريكاتورية الساخرة العديدة التي نشرت آنذاك، فقد تميزت رسومات «فوبيه» المستوحاة من الحياة، بمعالجتها الحيادية.

إذن، قبل ظهور الكاميرات، كان هذا الفن وسيلة للجمهور للاطلاع على ما يجري في قاعة المحكمة، خصوصا في القضايا البارزة، إلا أن أول سجل رسمي لرسومات قاعات المحاكم، يعود إلى محاكمة «جون براون»، الناشط الأمريكي الأبيض المناهض للعبودية، الذي اتهم بالخيانة، وحكم عليه بالإعدام عام 1859.

كانت محاكمة «براون»، أول حدث قانوني في التاريخ الأميركي يحظى بتغطية إعلامية مكثفة ويومية؛ فرسم فنانو قاعات المحاكم لوحات تمثل لحظات فارقة ومؤثرة، مثل «براون» وهو ملقى جريحا على سرير في المحكمة، وصعوده إلى منصة الإعدام قبل إعدامه [5].

ولم تقتصر هذه الرسومات المؤثرة على توثيق المحاكمة بالصور فحسب، بل ساهمت أيضا في بناء أسطورة «براون» في الثقافة الأمريكية، علاوة على ذلك، فقد وضعت حجر الأساس لممارسة استمرت، رغم التطورات التكنولوجية العديدة، مسلطة الضوء على القوة الدائمة لسرد القصص المرئية في قاعة المحكمة [6].

من رسومات جوزيف كونولي

لماذا رسومات قاعات المحاكم؟

يدور جدل مستمر حول استخدام الكاميرات والفيديو في قاعات المحاكم منذ ابتكار هذه التقنية، وبفضل تطورها، واهتمام وسائل الإعلام والجمهور، جربت المحاكم الفيدرالية، ومحاكم الولايات المتحدة، السماح باستخدام الكاميرات في قاعاتها.

في المراحل الأولى من اختراع الكاميرا، حاول المصورون تصوير جلسات الاستماع، ولكن في ذلك الوقت، كان التقاط الصورة لا يزال يعني أوقات تعرض طويلة، ومعدات ضخمة، ونتائج غير مؤكدة، ولم تكن الوسيلة الأكثر عملية لالتقاط سياق قاعة محكمة سريعة الخطى، وفي أوائل القرن العشرين، عندما أصبحت الكاميرات أخف وزنا، وأكثر قابلية للإدارة، تم النظر في التصوير الفوتوغرافي، والبث الإذاعي مرة أخرى، ولكن ما حدث في أميركا في عام 1935، بعد جنون وسائل الإعلام المحيطة بمحاكمة «ريتشارد برونو هاوبتمان» داخل قاعة المحكمة وخارجها، أدى إلى حظر المحاكم الفيدرالية لجميع التسجيلات [7].

كان «هاوبتمان» يحاكم بتهمة اختطاف وقتل «تشارلز ليندبيرغ»، ابن طيار أمريكي معروف، وحظيت المحاكمة باهتمام إعلامي وطني، وسمحت المحاكم لأكثر من مئة شخص من طواقم التصوير بدخول القاعة، فسيطرت كاميرات الأفلام الإخبارية، والستائر الصاخبة، والحوامل الثلاثية، والأضواء الساطعة الوامضة على قاعة المحكمة، وسرعان ما وجدوا أن فلاشات الكاميرات يشتت انتباههم،

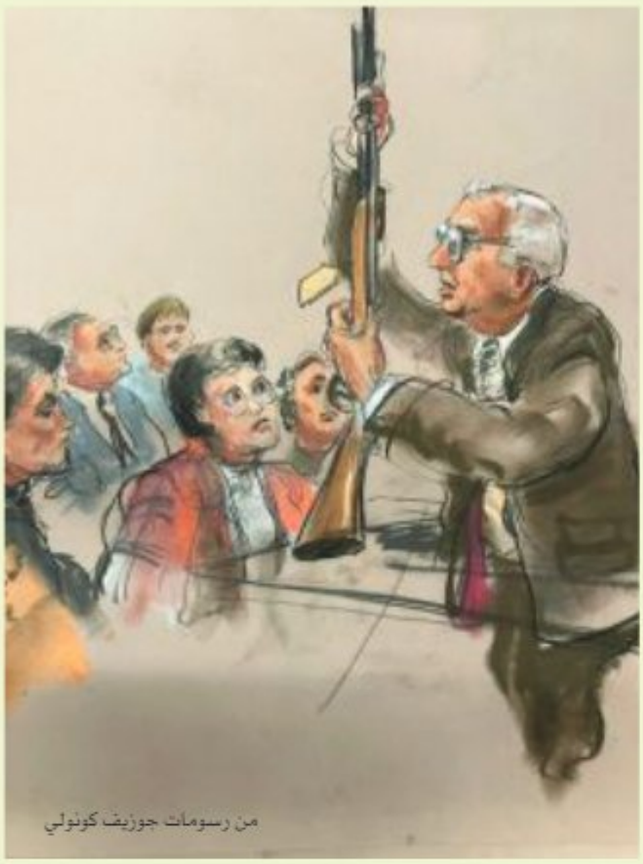
كما قام المصورون أنفسهم، بمقاطعة المحاكمة من أجل الحصول على لقطات جيدة [8]، وعليه، أصدرت نقابة المحامين الأميركية قرارا بحظر استخدام الكاميرات، مما دفع وسائل الإعلام الإخبارية إلى البحث عن وسائل تغطية بديلة [9]، وهكذا، أعيد إحياء فن رسم قاعة المحكمة في الولايات المتحدة، بشكله المعروف حاليا.

أما في بريطانيا، فقد حظر التصوير في المحاكم قبل ذلك بعشر سنوات، فمنذ إقرار قانون فن العدالة الجنائية عام 1925، منع التقاط الصور، كما منع الرسم أثناء المحاكمة، ما يعني أن فناني المحاكم في المملكة المتحدة، ملزمون بتدوين ما يشهدونه قبل رسم المشاهد لاحقا من الذاكرة.

في وقتنا الحاضر، تسمح المحكمة العليا للولايات باستخدام الكاميرات في قاعة المحكمة، ومع ذلك، فلا تزال رسومات قاعات المحاكم تستخدم على نطاق واسع، فغالبا ما يمنع القاضي الكاميرات من الدخول في القضايا شديدة الحساسية، لأنها قد تثير سلوكيات معينة لدى هيئة المحلفين، أو المحاكمين [10]، ويحظى فنانون مثل «مارلين تشيرش»، و«كريستين كورنيل»، و«غاري ميريك»، بفرصة مشاهدة القضايا التاريخية من الصفوف الأولى، ويلعبون دورا مهما في تصوير أجواء المحاكمات، ومشاعرها، وقصصها [11].

وتجدر الإشارة إلى أن «مارلين تشيرش»، بدأت مسيرتها الفنية كرسامة أزياء، ثم انخرطت في رسم قاعات المحاكم عام 1974، ويجسد عملها صور الشخصيات التي ترسمها، ومشاعرها، وإيماءاتها، وحالتها المزاجية، تعمل مع المراسلين والصحفيين لتوثيق اللحظات المهمة من المحاكمة، وأصدرت كتاب «فن العدالة»، الذي تتناول فيه ثلاثين محاكمة شهيرة من السبعينات من القرن الماضي، وحتى أوائل الألفية الثانية [12].

أما في الوطن العربي، فلم أجد أية إشارة إلى رسامي قاعات المحاكم، فهو تقليد غير موجود، رغم أن أغلب القوانين العربية تحظر استعمال جهاز تسجيل، أو التقاط صور فوتوغرافية من داخل قاعة المحكمة عند افتتاح الجلسة، لكن من صلاحيات رئيس المحكمة، السماح بالتقاط الصور قبل بدء المناقشات [13].


من رسومات جوزيف كونولي

كيف يعمل رسامو قاعات المحاكم؟

الأمريكي جوزيف كونولي نموذجا

هناك أمر واحد يواجه جميع فناني قاعات المحاكم: الوقت، عليهم إنتاج رسوماتهم في فترة قصيرة جدا، عادة ما بين خمس وخمس عشرة دقيقة، حتى يمكن نشر الصور فور انتهاء الجلسة، وبالنظر إلى كيفية اجتماع الاقتصاد في الموارد والسرعة والطاقة، مع التوتر الصريح الذي يملأ القاعة، فإننا نفهم السبب في كون هذه الرسومات غالبا ما تكون مشحونة عاطفيا [14].

لكل فنان من فناني قاعة المحكمة أسلوبه الخاص، وتقنيته، فبينما يركز بعضهم على ملامح الوجه بتفاصيله وتعبيراته، يركز آخرون على الحركات والإيماءات، والعلاقات التي تتكشف في القاعة، وفي الوقت نفسه، تتشابه الأساليب الفنية بين فناني المنطقة نفسها، تقول «مارلين تشيرش»: تستخدم مجموعة نيويورك أقلام الرصاص والباستيل وأقلام التحديد، والألوان المائية على أوراق كبيرة ملونة مثبتة على لوح صلب للدعم،

بينما يعتمد فنانو الساحل الغربي بشكل أكبر على أقلام التحديد السريعة، والأقل دقة [15].

يعمل رسامو قاعات المحاكم تحت ضغط كبير، إذ يلتزمون بمواعيد نهائية في اليوم نفسه، لذلك، يجب أن تكون الرسومات سريعة ودقيقة، تنفذ الرسومات الأولية عادة باستخدام الفحم، أو أقلام التحديد ذات الرأس الملفأ؛ بينما استخدم الفنان الأميركي «جوزيف كونولي» الفحم والباستيل لتوضيح شخصياته، فيمكنك تحديد مناطق من الرسومات، حيث اضطر «كونولي» للقيام بحركات سريعة وحاسمة في تصوير الملابس، وتسريحات الشعر التي تشبه الخربشة، تنقل هذه الخطوط الديناميكية الحركة والنشاط، مجسدة التوتر في قاعة المحكمة، وعملية الرسم المتعجلة [16].

بعض الفنانين يدونون ملاحظات ذهنية لإكمال أعمالهم لاحقا، مع تحسين اللمسات النهائية بعد مغادرة قاعة المحكمة، غالبا ما دون «كونولي» ملاحظات على ظهر رسوماته، أو على زاويتها الأمامية، لتذكير نفسه بالأسماء وتفاصيل المحاكمة، وجميع العناصر التي سينجزها في مرسمه لاحقا، تظهر في رسوماته مناطق باهتة شبه انطباعية، لكنه في مرسمه يستخدم ألوان الباستيل لتصوير الملابس، أو الأثاث الخلفي، مما يمنح الرسم عمقا وتفصيلا أكبر، لذا، تعد الرسومات وثائق متطورة، تصبح أكثر دقة وواقعية من مرحلة التصميم وحتى الإنجاز [17].

يضفي «كونولي» الحيوية على مسرح قاعة المحكمة، ملتقطا الإيماءات والمظهر والعلاقات بطريقة تضفي طابعا إنسانيا، وأحيانا دراميا، على المدعى عليهم، والمدعين، والمحامين، والقضاة والشهود، في صيف العام 2024، استقبل قسم الفنون بمكتبة بوسطن العامة، مجموعة تضم ما يقرب من 350 رسما تخطيطيا لقاعات المحاكم من إبداع «كونولي»، والتي يعود تاريخها إلى الفترة ما بين سبعينات وتسعينات القرن الماضي.

وطوال مسيرته المهنية، غطى «كونولي» بشكل متكرر، محاكمات عائلات الجريمة المنظمة في بوسطن، وأحيانا مشاهير، مثل «فانيسا ريدغريف» بصفته رساما تخطيطيا لشبكة (سي بي إس نيوز)، والعديد من الصحف المحلية، وتشمل رسوماته محامين وقضاة، ومتهمين وجمهورا، وأدلة، وصورا لمسارح الجريمة المعروضة في المحكمة [18].

قيمة فنية وثقافية

قد يكون الفرق بين الكاميرا في قاعة المحكمة والفنان، كالفرق بين مجرد نص واقعي جاف ورواية [19]، فلا يلتقط فنانو قاعة المحكمة مجرد لحظة من المحاكمة، بل يتلمسون حميمية وواقع الأشخاص المعنيين في مواقف بالغة الضعف، تقول الرسامة وفنانة قاعات المحاكم «مارلين تشرش» في مقدمة كتابها «فن العدالة»: إن الرسم الجيد يمكن أن يخبرنا أكثر من الصورة الفوتوغرافية؛ فالصورة الفوتوغرافية تتجمد لجزء من الثانية، بينما يمكن للرسم أن يتجاوز الزمن تماما. وترى «مارلين» أن رسامي قاعات المحاكم، يمتلكون قدرة لا تضاهى على تحرير وتلخيص دراما اليوم، ومشاعره، في إطار واحد.

ومن جانب آخر، فإن فن رسومات قاعات المحاكم، يشكل خيطا يمكن من خلاله تتبع بعض التطورات في المجتمع، والسياسة، والتكنولوجيا؛ فرسم قاعة المحكمة عمل فني هجين فريد، يجمع بين الجمالية والوثيقة الاجتماعية، والطابع التلفزيوني، والتذكار التاريخي [20].

* * *

يدرك فنانو قاعات المحاكم، الدور الحاسم الذي تلعبه مهنتهم في تزويد التلفزيون، ووسائل الإعلام بالصور التي يحتاجونها، ففي مقابلة مع (NBC4 News) عام 2015، قال الرسام «بيل روبلز»: عندما لا يسمح للكاميرات، نكون نحن الملك [21].

يحظى فنانو قاعات المحاكم بالاهتمام المستحق كفنانين، فعلى سبيل المثال؛ في آذار 2017، حفز معرض لـ 98 رسما في مكتبة الكونغرس، على إجراء بحوث متعمقة حول تاريخ هذا الفن العريق، واستمر الإنترنت في إثارة الإعجاب والجدل حول فنون قاعات المحاكم البارزة [22].

وعلى الرغم من أن قاعات المحاكم تسمح بشكل متزايد بالكاميرات، إلا أن رسم قاعة المحكمة لا يزال شكلا حيويا، ومحترما من الصحافة البصرية، فهي تنقل الجوهر الحي لإجراءات المحاكمة، الذي قد يغيب عن الصور الثابتة.

الهوامش:

(1) Eve Griffin,The Art of Crime: Courtroom Drawings in the Arts Department, June 7, 2024
.https://www.bpl.org/blogs/post/the-art-of-crime-courtroom-drawings-in-the-arts-department

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر نفسه.

(4) /https://www.apollo-magazine.com/courtroom-sketch-art
.Drawn with conviction – a brief history of courtroom art 18-12-2021

(5) Eve Griffin, مصدر سابق.

(6) المصدر نفسه.

(7) Paola Paleari,The Art of the TrialPaola Paleari explores the history courtroom artists
.https://wepresent.wetransfer.com/stories/art-of-the-trial, Aug 7, 2018

(8) Courtroom Sketching & The Art of Justice
.https://scadhoneydripper.com/2023/02/courtroom-sketching-the-art-of-justice, February 8, 2023

(9) ?Molly Gottschalk, Why Do We Still Need Courtroom Artists
.https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-courtroom-artists, Sep 19, 2017

(10) Paola Paleari, مصدر سابق.

(11) Courtroom Sketching, مصدر سابق.

(12) المصدر نفسه.

(13) الإعلام ووسائل التواصل وأثرهما على الحكم القضائي، القاضي الدكتور صالح عبد الله المرفدي، الصدارة سكاي، 9 يوليو 2024.

(14) Paola Paleari, مصدر سابق.

(15) المصدر نفسه.

(16) Eve Griffin, مصدر سابق.

(17) المصدر نفسه.

(18) المصدر نفسه.

(19) Courtroom Sketching, مصدر سابق.

(20) Paola Paleari, مصدر سابق.

(21) المصدر نفسه.

(22) Molly Gottschalk, مصدر سابق.

أرشيفية

ارتحال الأثر الفني في هوية المكان من خلال تجربتي «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز» نموذجا

د. كوثر دمق*

* أستاذة مساعدة للتعليم العالي، جامعة قابس/ تونس

مقدمة:

في ظل التحولات التي يشهدها العالم اليوم، كان لا بد لنا من النظر إلى الفن من خلال جهاز مفاهيمي جديد، يسلط الضوء على فكرة أن: «الفن بما هو رهان مجتمعي، وفكر خلاق للقيم البديلة، وحفر دؤوب في بنية الذائقة من خارج سلطة النموذج، وإسهام في تزمينها وتشكيلها، بل ووجه دينامي نابض لثقافة المشترك، ... وحتى لا يكون مقتصرا على متعة جمالية تتقاسمها الذات المبدعة مع نفسها، أو مع أهل الفن في فضاءات مغلقة، ما بين ورشة ومعرض وصالون...»[1]، يرتكز بالأساس على إشراك المتلقي في سياقات غير منتظرة من التفاعل، من خلال الزج به ضمن الأنساق التواصلية المعاصرة.

وفي هذا الصدد، استقطبت الشوارع والساحات العامة، والفضاءات المعمارية والبيئية، كالصحاري والغابات الفنانين للتفاعل معهم، ضمن اختيارات دقيقة ومدروسة لواقع المكان وخصوصياته، واستثمار مكوناته ضمن حقل إنشائي سمح لهم بالتحرر من الفضاءات المغلقة، والذهاب بالعمل الفني خارج فضاءاته التقليدية.

ومن هنا، يغدو المكان جزءا رئيسيا من هوية العمل الفني، وليس عنصرا مكملا له، وهذا ما سيتجلى في أكثر من مثال، خاصة وأن فترة الستينات من القرن العشرين، قد شهدت بعض حالات التمرد على الأماكن المغلقة، ولاحت بوادر امتلاك الأمكنة كمادة للفن، وضمن هذا المنحى، تعددت التدخلات الفنية التي تعاملت مع المكان كمثير إبداعي للفعل التشكيلي، وبرزت العديد من المجسمات الفنية في الفضاءات المفتوحة، والتنصيبات التفاعلية خارج الأمكنة المغلقة، والأعمال الصرحية، ضمن مدار حوار فني طبيعي، وحوار فني معماري، تتعاضد فيه جهود التشكيليين مع المعماريين، حيث «يأخذ الفنان بعين الاعتبار طبوغرافية المكان أثناء تعامله مع الفضاء المعماري، لغاية إنشاء ارتباط جديد مع المكان، من خلال إعادة تأهيله وهيكلته بما يتماشى ومتطلبات النشاط الفني»[2].

وما يهمنا، هو تتبع ملامح الفعل الإنشائي، من خلال تلاشي الحواجز بين الفن التشكيلي والفضاء المعماري والوسائط التكنولوجية، حيث برزت عروض «الفيديو مابينغ»[3] Video Mapping، كشكل فني يدمج المحتوى الرقمي مع الأمكنة المادية، ومن هنا تتغير صبغة المكان، من الوظيفة السكنية والاستعمالية، إلى الوظيفة الإبداعية القائمة على المتعة الفرجوية، حيث لم يعد المكان مجرد فضاء مخصص للعرض، بل أصبح عنصرا مندمجا ضمن البناء التكويني والبصري لعروض «الفيديو مابينغ»، القائمة على فكرة تفاعل المحتوى الرقمي، المتمثل في الكساء الضوئي الافتراضي مع تفاصيل المكان، كما هو الشأن مع الخطاب البصري الذي ارتأينا تقصي وشائجه مع الفنان «دلتف هارتنق» [4]، صحبة «جورج ترنز»[5]، حيث انفتحت ممارستهما الفنية على فكرة تملك الفضاء الحضري تشكيليا، من خلال عروض «الفيديو مابينغ»، التي سمحت لهما بالتمرد على مكان إنشاء العمل وإطار عرضه، وبالتالي، تحقيق الالتقاء بين الفني والتقني والعمارة، متخطين في ذلك الأطر والحدود التي يُلزِمها فكر التخصص.

1- خليل قويعة، الفن في الشارع، تجربة في المواطنة الخلاقة، جريدة الشارع المغاربي، تونس، 9 نوفمبر 2021.

2- كوثر دمق، الكساء النسيجي يغزو الفضاء الحضري، ورد ضمن تقاطعات الممارسات الفنية المعاصرة، إشراف رياض بن الحاج أحمد، دار سحنون للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2021، ص 209.

3- «الفيديو مابينغ»، عرض رقمي يفرض حضوره من خلال كساءٍ ضوئي متحرك، خاضع لمنطق التواشج بين الفنون والعلوم والفضاء المعماري الثابت، الذي تحول إلى حامل مادي للبث الضوئي، يخترقه ويسكنه ويتفاعل معه، لتغدو الفضاءات الحضرية، وواجهات المباني، بمثابة هندسة رقمية متحركة خاضعة لمنطق الصورة الضوئية، ومن بين هؤلاء الفنانين نذكر «فليب جايست»، و«ميغل شوفالييه»، و«لازلو سولت بوردوس»، و«دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز».

4- ولد الفنان «دلتف هارتنق» سنة 1958بكاراكاس بفنزويلا، لينتقل سنة 1967 للعيش في ألمانيا، وفي الفترة الممتدة ما بين 1994-1979 درس الهندسة الميكانيكية في جامعة ميونخ، ومن ثم توجه لأكاديمية الفنون الجميلة بميونخ أين، تحصل على الماجستير في سنة 1994، واشتغل بها كمساعد، ومنذ سنة 1996ابدأ في بعث مشاريعه الفنية الحرة صحبة صديقة جورج ترنز.

5- ولد الفنان «جورج ترنز» سنة 1962 في ميونيخ، تحصل على شهادة الماجستير في تصميم الاتصالات سنة 1986، ومن ثم زاول دراسته بأكاديمية الفنون الجميلة بميونخ أين، تحصل سنة 1994على شهادة الماجستير، وبعد ذلك انطلق في ممارسة نشاطه الفني القائم على فكرة التوليف ما بين الضوء والفضاء والإسقاطات النصية التي تكسو البناء المعماري

العمارة فضاء مفتوح للفن

تستفزنا هذه المقاربة الفنية قبل أن نتناولها بالتحليل، لطرح جملة من التساؤلات المتمحورة حول نوعية العلاقة التي ينسجها الفنانان «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز»، مع حاضنتهما الإبداعية الجديدة -الفضاء الحضري -، بعيدا عن أروقة المتاحف، وسياقات العرض المعروفة.

كيف أمكن للعمارة أن تصبح فضاءً مفتوحا لاستقبال العمل الفني؟ كيف تحول الفضاء المعماري بكل تعقيداته الهندسية، وملامحه التاريخية، ووظيفته الاستعمالية، إلى كيان يسكنه الأثر الفني الافتراضي؟ كيف ستكون علاقة المشاهد بهذه العروض - فيديو مابينغ - ؟ هل ستبقى منحصرة في دائرة الإعجاب كما هو الشأن مع اللوحات الفنية القديمة المعروضة بالمتاحف، أم أنها ستتجاوز ذلك لطرح صيغ تفاعلية جديدة ؟

1. العودة إلى المكان عبر الكساء الضوئي

- تطور فعل الكساء عبر حلقات تاريخية

بالعودة إلى الحضارات القديمة، نجد أن الكساء الخارجي للمدن، ولواجهات المباني والمعابد، غالبا ما يتجلى بأسلوب فني يتماشى مع روح العصر، ليعكس بذلك معتقدات ساكنيه، ويتفاعل مع المنهج الفكري السائد في تلك الفترة، فالمتأمل في شكل الكساء الخارجي للحضارات السابقة، مثل الحضارة المصرية القديمة، والحضارة الإغريقية والآشورية والإسلامية، وصولا إلى الكساء المعماري المعاصر المنفتح على المجال التكنولوجي، حيث تتعاضد جهود المعماري والفنان والمهندس التقني، يتبين مدى تغير ملامح الغلاف الخارجي للمباني على مر العصور.

فبعد أن كانت واجهات المباني في الحضارات القديمة، مكللة بأشكال نحتية بارزة، فإنها مع «أنطوني غاودي»[6] شهدت تصورا جديدا للكساء، شكله الفنان وفق مبادئ وأهداف جديدة حددها لنفسه، حيث توجه إلى استعادة كسور الخزف لتزويق العمارة وكسائها، مما أضفى أبعادا تعبيرية على المكان، كما بلغ فعل الإكساء والتلبيس المعماري مع «زها حديد» أقصى درجاته، حيث غيرت برؤيتها البنائية مفهوم فن العمارة في العالم، واخترقت بأسلوبها القواعد والقوانين، ليغدو الكساء مرتبطا في إنشائه ومضمونه بروح العصر.

وفي الحقل التشكيلي، تستوقفنا تجربة الفنان الأمريكي-البلغاري «كريستو فلاديمير جافاشيف»[7] لاستقرائها، حيث «عُرِفَ بتدخلاته الضخمة عن طريق تغليف وتحويل المساحات والصروح المعمارية، باعتماد كميات كبيرة من الأقمشة والحبال، وغيرها من المواد، ضمن اختيارات دقيقة ومدروسة لمواقع بعينها، في البوادي كما في المجالات المدنية، إذ ارتكزت إبداعاته على جوانب إجرائية مبتكرة... عبر تبني مبدأ الإفراط، القائم على تحديد ضخامة المساحات التي قد تتسع لكيلو مترات من الأرض، والكتل البنائية الفخمة من المعالم الشهيرة، التي تتحول إلى موضوع مادي للتدخل والمعالجة»[8].

وبتملكه للصروح المعمارية، وتفاعله مع الفضاءات الطبيعية، من خلال فعل التغليف والتلبيس والحَجْب، مما يعطي المكان بعدا مشهديا جديدا، كما هو الشأن مع مبنى «الرايخستاغ»، -المشحون بالذكريات المؤلمة للشعب الألماني-، حيث تدخل عليه تشكيليا بتغطيته وتلبيسه بطبقة من الألمنيوم العاكسة للتأثيرات الضوئية، لتنشيطه وإثرائه بالخصائص اللمسية والبصرية، مما سمح للمتلقي بإعادة اكتشافه.

أرشيفية

6- أنطوني غاودي: ولد في مدينة «تاراغون» التابعة لمقاطعة كاتولونيا الإسبانية سنة 1852، وتوفي في 1926، ويعد من أشهر معماريي طراز التجديد، وأكثرهم تأثيرا على الحراك الإبداعي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وقد رسم لنفسه منذ البداية منهجا فنيا خاصا، أثرى به ملامح العمارة في بلده، واتسمت أعماله بمحاكات الطبيعة في انحناءات خطوطها وحركتها وامتداداتها، مبتعدا في ذلك عن كل ما هو متكلف في عمارته، كما تميزت مواد الكساء الخزفي لديه بالتحرر، حيث انفتح على أسلوب استعادة الكسور الخزفية الملونة أثناء تلبيسه للواجهات المعمارية.

7- (1935- 2020)، درس الفنان كريستو الفنون الجميلة بالعاصمة البلغارية صوفيا، وهجر مدينته غابروفو ضمن معارضة حكم الحزب الشيوعي حينها، ليصل إلى باريس في 1958، حيث تعرف على زوجته جان كلود دينات (1935- 2009)، التي أمست مساعدته وشريكته في إنجاز المشاريع الفنية.

8- بينوس عميروش، مسالك البصري مرجعيات ورهانات الفن المعاصر، خطوط وظلال، الأردن، الطبعة الأولى، 2021، ص -102 103.

أرشيفية

وفي عصر التكنولوجيا الحديثة، يطل علينا وجه آخر للكساء، ضمن إنشائية جديدة، تتبنى على الإسقاط الضوئي المتحرك المتولد عن تقنية «الفيديو مابينغ»، فتغلف نسيج المباني بشكل مؤقت، وترفع من جاذبيته، مما يؤدي إلى إعادة تأهيله.

وضمن هذا المنحى، نستحضر على سبيل الذكر «مهرجان الأضواء بليون» (La fête des Lumières de Lyon)[9]، و«ورشة الأضواء بباريس» (L'atelier des Lumières)[10]، باعتبارهما من العروض الفرجوية الافتراضية، التي تنشأ على فكرة اختراق المكان وتملكه، بما يتماشى وخصوصياته المعمارية، بالإضافة إلى العروض الإنشائية الإلكترونية الضوئية، المقدمة من قبل الفنانين المعاصرين «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز».

الفيديو مابينغ: امتداد في فضاءات المكان

نستهل اليوم حديثا حول تجربة الفنان الألماني «دلتف هارتنق»، من خلال تتبع خط سيره التشكيلي، حيث تعاضدت جهوده مع الفنان «جورج ترنز»، وبالاستعانة بالوسيط التكنولوجي، وتلاقح التقنيات فيما بينهما بطريقة مدروسة، أمكن لهما تحقيق التعاقد بين التدخل التشكيلي والفضاء المعماري أو الطبيعي.

وفي سياق تفاعل الفنانين مع تكنولوجيا البرمجيات بوصفهما -الفن والتكنولوجيا- إبداعين متضامنين، وليسا متنافرين، باتت التكنولوجيا المحرك الأساسي للإنشاء والتقديم والعرض لديهما، وذلك بإرساء إسقاطات ضوئية متحركة، تتكون من مفردات نصية وقع تطويعها والتصرف فيها عبر البرمجيات الحديثة، ضمن بث مباشر يكسو الواجهات المعمارية الثابتة.

وفي أحيان أخرى، تقتحم عروضهما الفراغ الداخلي للمكان، مما يؤدي إلى فتح مستويات أخرى من المعنى للمتلقي، من خلال تلاقي البيكسال (pixel) المكونة للحروف الرقمية، مع الأشكال والأحجام الواقعية للمكان، وبالمراوحة بين توظيف الألوان الصبغية والضوئية، يتحرك المجال البصري آنيا وافتراضيا، وتنزاح التركيبات اللونية الضوئية عبر رؤية سينوغرافية مصممة بإتقان.

كل هذا يتم عبر تقنية «الفيديو مابينغ»، التي تجتمع فيها معظم المؤثرات البصرية من: تقنيات التأثير الضوئي، والتقنيات ثلاثية الأبعاد، وفنون فيديو، وتصوير فوتوغرافي، ورسوم متحركة، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية كالموسيقى، وبناءً على هذا، يقع بث الصور الضوئية دون أن تلحق أي ضرر على المباني التاريخية، أو المعابد أثناء العرض عليها.

وعلى هذا النحو، اندرجت المقاربة الفنية لدى «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز»، ضمن خانة التعبيرات الفنية التي تستبعد الفضاء الثابت، لتُشَرِعَ في المقابل للمتحول والزائل والافتراضي كلما انفتحت ممارستهما على عناصر من الفضاء الحضري، وفي إطار هذا الفضاء الإنشائي، يخوض الفنانان غمار التدخل الميداني على الأمكنة، من خلال التلاعب المستمر بالرسوم النصية المتحركة في كل الاتجاهات المنعكسة على العناصر المعمارية، سواء الداخلية منها أو الخارجية، بغية تملكها والسيطرة عليها تشكيليا، عبر إسقاطات ضوئية افتراضية كست كامل مكونات الفضاء الحضري واحتوته، لتضفي على جدرانه الساكنة والثابتة الحياة.

9- مهرجان الأضواء بليون، هو مهرجان شعبي مثير للانتباه، بدأته مدينة ليون سنة 1989 تزامنا مع الاحتفال الديني بمريم العذراء، ليتم بعد ذلك تداوله كل سنة كحدث فني ينطلق في 8 ديسمبر، ولمدة 4 أيام متتالية، تتحول شوارع ليون ومعالمها الأثرية إلى مشهد ضوئي ضخم، يستقطب ملايين الزوار من أنحاء العالم، للتفاعل مع تلك العروض الصروحية التي تكسو كامل الفضاء الحضري للمدينة.

10- ورشة الأضواء بباريس (L'atelier des Lumières)، مشروع فني أنجز من طرف الشركة الخاصة «Cultures spaces»، التي تعنى بإنشاء العروض التفاعلية من خلال فريق عمل متكامل، يتألف من الفنان الرقمي «Gianfranco Lannuzzi»، و«Massimiliano Siccardi»، ومهندس الصوت «Renato Gatto»، وقد اتخذت سيرورة العمل ضمن ورشة الأضواء منحى مغايرا لما هو متداول في فضاءات العرض المتحفي، من ناحية طريقة عرض لوحات أشهر الفنانين، إذ قدمت ضمن معارض رقمية صرحية، غمرت خلالها الزائر في عالم تصويري، كما احتلت ورشة الأضواء منذ افتتاحها في أبريل 2018، مكانا أساسيا في المشهد الثقافي بالعاصمة باريس، نظرا لكونها وظفت الثورة الرقمية خدمة للإبداع الفني، فمن خلال 140جهاز عرض فيديو، ونظام صوت مكاني، أمكن للوسائط المتعددة أن تمتد على مساحة 3300 متر مربع، وانغمر الزوار في التفاعل مع الصورة والموسيقى الموزعة على كامل الأسطح والأرضية والجدران.

وبهذه الطريقة، يتم الارتقاء بالمشهد الجمالي للفضاءات المدينية ليلا، وتتغير طبيعة انطباع المتلقي اتجاه مختلف الأمكنة؛ إذا هي قدمت بصور ضوئية متعددة صممت خصيصا لها، كما هو الشأن مع العرض الضوئي الموسوم بـ» Dona Nobis Pacem 1,2,3»، القائم على فكرة تلبيس كامل الغلاف الخارجي لواجهات «كاتدرائية كولونيا»، ومن الجدير بالذكر، أن هذه الكاتدرائية تعد من أشهر المباني التاريخية بكولونيا في ألمانيا، وفي العالم؛ إذ تمثل صرحا معماريا ودينيا مهيبا، بإمكاننا قراءة آثار هذا التاريخ الحافل كلما عدنا إلى واجهات المبنى المحمل بدلالات تاريخية مخزنة، ورموز شاهدة على بقايا أحداث لم يبق من حضورها سوى أثرها، الذي كشف لنا مدى التفاعل بين الدنيوي والجمالي والمقدس.

فهذا المكان المقدس، يعتبر شكلا مختلفا عن باقي الأمكنة، لما يمتلكه من موئل للفعل الروحي المنزه، وهذا الأمر أكسبه تفاعلا مختلفا عن الحديقة، أو أية أمكنة أخرى، فهو مكان لتطهير الروح، والسمو بها إلى مصاف النقاء والصفاء، فنموذج كاتدرائية كولونيا الأشهر في ألمانيا، يشكل محجا للسياح من جميع الطوائف والانتماءات الدينية، فقد اكتسبت أهمية عميقة في التعامل مع هذا النموذج الذي يحمل تاريخا تليدا، فهو المكان العامر بالأرواح البشرية، فجاءت تجربة الفنانان«دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز» في وسائط المابنغ آرت، صورة أخرى لإعطاء المكان روحا جديدة، وهالة مختلفة عن حقيقته، في إطار الوعي بأهمية المكان المقدس في حياتنا، ضمن سياقات الوعي الفلسفي والروحي، وكذلك البيئي والعمراني.

وقد ارتأى الفنانان، أن تكون مدة العرض المخصصة لـ» Dona Nobis Pacem 1,2,3» 15 دقيقة، مقسمة إلى ثلاثة أقسام، تصاحبها أهازيج موسيقية، تميز القسم الأول بالاحتفال بذكرى الحرب العالمية الأولى، وقد تبينا ذلك منذ بداية العرض الذي استفتحه الفنانان بصعود عبارة (Hurra) من الأسفل وصولا إلى أعلى القبة، ليتم فيما بعد تكرارها في عدة اتجاهات، والتلاعب بمقاساتها على كامل الواجهة الخارجية للكاتدرائية، تليها بعد ذلك العديد من الصيحات وتعبيرات الحماس، ومن ثم تختفي العبارات الضوئية المتحركة، لتبرز في المقابل سنة 1914، ككساء ضوئي يغطي الفضاء المساحي للمبنى، للتعبير أكثر عن فظاعة الحرب وبشاعتها، عمد الفنانان إلى تشظية وتفجير رقم 1914 إلى عدة قطع متباعدة، ومن ذلك نستشف تضمين البعد الرمزي لذلك الفعل الذي يحيلنا إلى الحرب، ومن ثم تتلاشى الشظايا، وتظهر أسماء ساحات القتال، ومسارح الحرب.

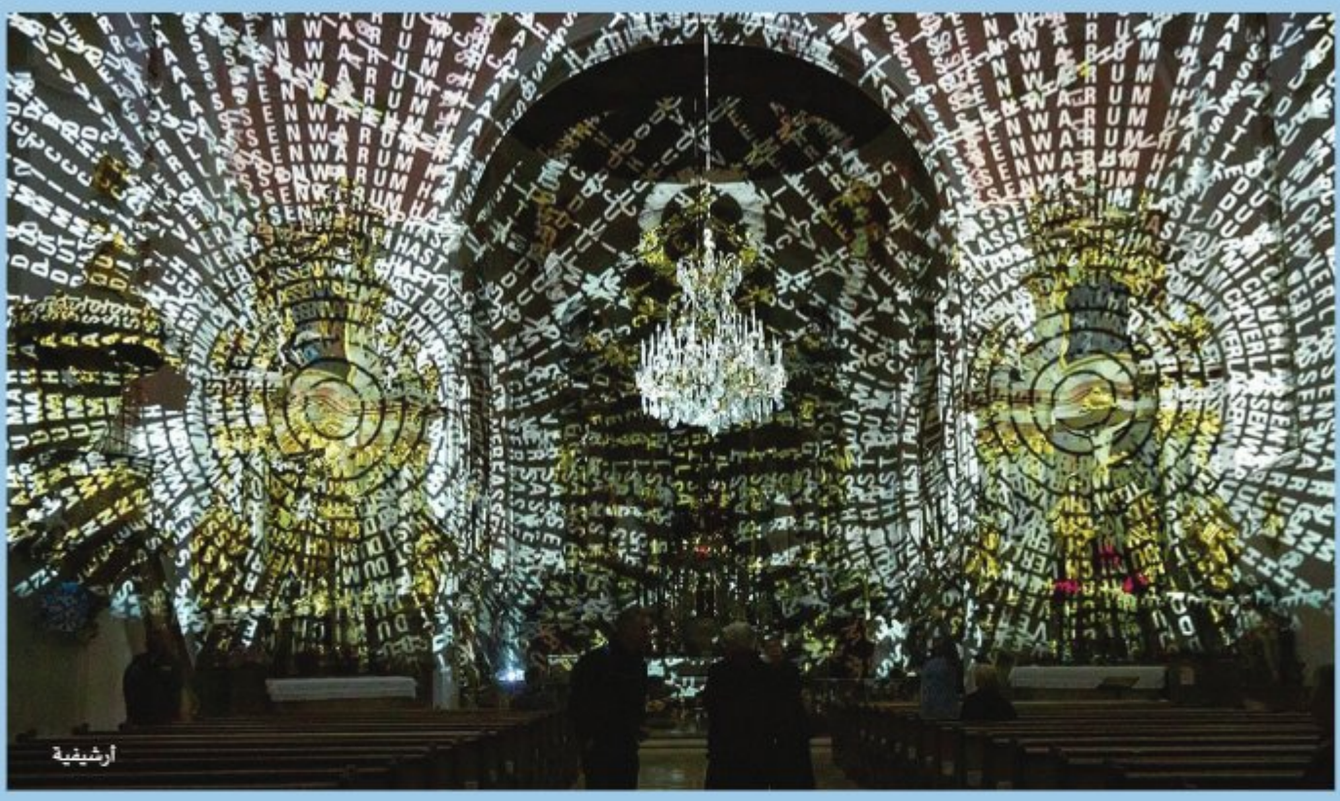
وعلى أنقاض سنة 1918، باعتبارها نهاية الحرب العالمية الأولى، تجلى في القسم الثاني لهذا العرض إسقاطات ضوئية متحركة وزائلة، حملت بين طياتها بعض مفاهيم السلام لفترة زمنية وجيزة، وبالتالي، بروز السطح العضوي المتحرك كغلاف خارجي لواجهة الكاتدرائية، التي سرعان ما تحولت إلى قاعدة حاملة للعرض، ومن ثم تختفي العبارات من جديد في غابة من الحروف والكلمات المتراصة والمتراكبة فوق بعضها، مكتسحة الواجهة الأمامية لـ«كاتدرائية كولونيا».

أما في القسم الأخير من العرض، فقد طغت عليه مفاهيم تحمل معنى السلام في شكل أقواس نصية متحركة، ودوائر ضوئية متداخلة، شديدة التركيز من الداخل وكأنها تذكرنا بالظلم والمعاناة، وفي النهاية، تتحد جميع المصادر الدائرية الافتراضية معا، لتقودنا لذات المركز أيا كانت حركتها موزعة من الداخل إلى الخارج، وتنتهي في هالة ضوئية مشعة.

من خلال هذا الفعل التشكيلي المنفتح على روح العصر، استطاع الفنانان «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز»، استثمار الطاقة الروحية والمعنوية لهذا المعلم التاريخي «كاتدرائية كولونيا»، وتوظيفها في عرض فني افتراضي يحترم خصوصيات المكان، ويلتزم بدلالته التعبيرية، وصولا إلى الاستفادة من مقدرته على جذب السواح، وإدماجهم في سياق التفاعل مع العمل الفني حسيا وبصريا، لتغدو كاتدرائية كولونيا نصبا تذكاريا، يجمع بين الكاثوليكية الألمانية والعمارة القوطية، وفضاء تأمل وتبصر واستكشاف وتفكر من قبل المتلقي، سواء قبل التدخل الفني أو بعده،

2. الفيديو مابينغ: فضاء تشاركي قوامه التفاعل بين المكان والفنان والمتلقي

يؤسس الفنانان «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز»، فعلهما التشكيلي في جل عروضهما الضوئية المتحركة بوعي تام بضرورة تحقيق التفاعل بين الثالوث التالي، وهو الأثر الفني والمكان الحاضن له والمتلقي، من خلال إثارة حفيظته لتساؤل عما سجل في ذاكرته من صور حول



أرشيفية

الأماكن المقدسة، وما يلمحه من تغيير وليد التدخل الفني، كما هو الشأن مع العرض الفرجوي الموسوم بـ «verge-bung verzweiflung vertrauen»، فإذا بنا أمام شكل ثانٍ لكنيسة «سان بيار وسان بول أوبرموقامو».

فبعد أن كانت الكنيسة عامرة من الداخل بالثريات الفخمة، والرسومات التي تزين جدرانها كخطاب بصري يعبر عن الحياة الروحية، حيث يشكل المكان بوجوده الراسخ هيبة كبيرة للزائر الروحي، فإنها مع الفعل الجديد «مابينغ»، يتغير المشهد العام للفضاء، حيث يتشرب كساء جديدا يتداخل مع جوانب المكان، ويضيف عليه منظومة حروفية لاتينية تدخل في الأشكال والصور والأفاريز المعمارية، ليجد المتلقي نفسه أمام أيقونة ضوئية ممتدة أمامه، متحركة وثابتة، تغطي مساحة من ذاكرة الصورة الأصلية للكنيسة.

وضمن هذا التوجه، يكسر الفنانان قواعد العرض الكلاسيكية، متخذَين من المكان المقدس فضاء جديدا للعرض، ومكانا للتجمهر والمشاهدة، من خلال التغيير في مشهدية الفضاء الداخلي للكنيسة، التي غدت فضاء فرجويا مُتَمَسْرِحا، خاضعا لزمن العرض المرتهن لمدة زمنية محددة.

يشارك الفعل الفني في تلك اللحظات الزائر كمتلقٍ للفعل الفني الجديد، فيقع الكساء الافتراضي على الإنسان والمكان معا، فما نشاهده في «المابينغ» ككساء افتراضي، هو بناء مشهد جديد يشبه العمارة الرقمية، حيث يتخفى الغلاف الداخلي للكنيسة تحت غطاء ضوئي افتراضي للحظات أو لساعات، هذا الزمن الكسائي هو الصورة التي تبني تخيلا جديدا لدى المتلقي بكونه قد تعرف على شكل «الكنسية» مجردة من هذا الكساء، ليقع في مقارنات ومقاربات بين تاريخين كل منهما يحمل ذكريات مختلفة.

ومن هنا، يولد حوار صادم بين الأصل في ذاكرة المتلقي والمشهد الجديد لنفس المكان؛ حوار بين ذاكرتين، ذاكرة ماضية وثابتة، وذاكرة حاضرة ومتحركة، فما يقدمه الماضي صورة تنتظم في مفاهيم المقدس الذي يحيلنا إلى دلالات معقدة ومتفرعة، فالمقدس افتراض إنساني، يتجلى في منظومة من سمات القوة، وهالة من اعتبارات الإجلال والتعظيم، ويضفي طابع القداسة في وعي الإنسان، فالإنسان هو الذي يبدعه ويسقطه على طبائع الأمكنة، ويحيطه بكل شروط القداسة ومعانيها.

أرشيفية

وباعتبار أن النظر إلى المكان المقدس لا يمكن أن يخرج بكونه إلهيا ومنزها، لذلك تكون العلاقة بين المتلقي والكساء الجديد علاقة تعجبية وصادمة، لأن الكنيسة بالنسبة له صورة ثابتة في ذاكرته لا يمكن العبث بها، على خلاف الأمكنة الأخرى كالمناطق السكنية والحدائق العامة، ومن هنا، يكون حجم التفاعل بين المتلقي والمكان المقدس الجديد، تفاعلا يحمل هواجس معقدة تنتظم في عملية البناء والهدم لما هو ماضٍ وجديد.

ختاما، نتبين أن الممارسة الفنية لدى الفنانين «دلتف هارتنق»، و«جورج ترنز»، تطرح سؤال الفن والمكان، وتستهدف فضاء العرض الذي لم يعد محايدا في العملية الإبداعية، ومن ثم أضحى الفضاء الحضري لديهما فضاءً فنيا من خلال عروض «الفيديو مابينغ»، التي أثارت الحاجة إلى الوعي بخصوصيات المكان باعتباره فضاءً له وظيفة مادية وروحية، وبما هو بنية لها: تاريخها وجوهرها، ومكانا له أهميته في حياة الإنسان كفضاء، وكذاكرة، وكشرط وجود.

ومن هنا، يندمج المكان مع العمل الفني، وتتغير العلاقة بين المتلقي والمكان -الفضاء المعماري والساحات العامة والأمكنة المقدسة...-، الذي اكتسب هوية متحولة خاضعة لمنطق الصورة الضوئية الزائلة، وعلى ضوء ذلك، تولدت في عروض «الفيديو مابينغ» المقدمة من قبلهما علاقة تفاعلية بين الأثر الفني والموقع -الهندسة المعمارية- الذي أصبح بدوره فضاءً حاملا للإسقاطات الضوئية المتحركة في شكلها الافتراضي، جاعلا المكان يستيقظ ويحيا من الداخل، متحررا من صفة الثبات.

هكذا أمكن للعمل الفني، التحول من الفضاء الخاص، إلى الفضاء العام المفتوح على فكرة التواصل الفعلي مع الجمهور، من خلال استقطابه لمشاهدة العروض الضوئية التي تغمر الغلاف الخارجي أو الداخلي للمكان، وجعله في قلب العمل الإبداعي.

أرشيفية

أرشيفية

السمسمية
حين تداعبها أمواج العقبة

د .عبد المهدي القطامين *

لعل من أهم ما يشكل موروث الشعوب وتراثهم غير المادي، الفنون الشعبية، التي تلازمهم منذ ولادتهم وحتى نهاياتهم، على شكل أغان وأهازيج تبث الفرح حين تتراقص ألحانها، ومرثيات موشحة بالحزن حين تثور أشجانها، ولربما لعبت الجغرافيا دورا رئيسا في تشكيل معالم شخصية الإنسان، تبعا لجغرافية سكناه التي تضرب في أعماق الوجدان، لتؤثر في معالمه الشخصية ونوازعها وهواجسها وسماتها، ما بين الغضب والرضى، والصمود والتراجع، والعنف واللين .

سألني صديق يوما، هل سمعت بآلة موسيقية تدعى السمسمية؟ وهل هي موجودة في بلادنا؟ ولم أستغرب سؤال الصديق، فهو ابن الصحراء، والسمسمية ابنة البحر، على شواطئه نشأت، ولازمت وجدان أهله الذين أجبرهم شظف العيش على الخضوع لسلطانه، ساكنا كان أم هائجا، وغاضبا كان أم راضيا، وكان لا بد للسمسمية أن تبادله لحظاته تلك خوفا من غضبه، وطمعا في رزقه المخبوء في أعماقه .

* إعلامي أردني

فرقة العقبة البحرية للفنون الشعبية

تاريخ السمسمية

لم يعرف على وجه الدقة الموطن الأصلي للسمسمية، إلا أن المعروف حتى الآن أنها ارتبطت بالمدن الساحلية، وقد أشارت بعض الدراسات إلى أن موطنها الأصلي السواحل المصرية على امتداد البحر الأحمر، ويرجع بعض الباحثين نشأتها الأولى إلى العصر الفرعوني، وأنها كانت تتشكل آنذاك من سبعة أوتار، وغالبا ما كانت تصنع الأوتار من أمعاء الحيوانات البحرية، لكن الثابت في تاريخها، أنها التزمت بسبع مقامات هي: الرست، والكرد، والبيات، والنهاوند، والعجم، والصبا، إضافة إلى الحجاز .

وكان للعقبة، المدينة الساحلية الوحيدة في المملكة، أن تتأثر بدول الجوار ثقافيا وفلكلوريا، كما أن بعض عوائلها قدمت من دول الجوار: مصر والسعودية، ونقلوا معهم موروثهم الذي كان بعضه مختص بالسمسمية .

ويؤكد الباحث والعازف والمختص بفن السمسمية وتاريخها في العقبة عبد الواحد أبو عبد الله، أنه منذ طفولته شغف بفن السمسمية، وارتبط معها بعلاقة وجدانية فريدة، لكنه يؤكد في ذات الوقت، أن السمسمية أصلها سومري، حيث كان الملك السومري «أور» قد جعلها شعارا لمملكته، ورمزا وطنيا لدولته.

موسيقى البحر

دخلت السمسمية للعقبة في بداية القرن العشرين من الجزيرة العربية كما يؤكد أبو عبد الله، حيث كانت فنا سائدا هناك على سواحل البحر الأحمر، فيما اشتهرت في الفن الشعبي على سواحل جدة بصورة واسعة، ثم انتشرت على كافة سواحل البحر الأحمر، وسط تشابه في اللحن والموال المرافق في أغلب الدول المحاذية للبحر، ومنها مدينة العقبة التي سرعان ما ارتبطت بحياة الناس فيها، ولازمتهم ونادمتهم برا وبحرا، في تمازج عجيب بين أمواج البحر وألحانها وغناء الصيادين الموغلين في رحلات صيد بحري كانت تطول في مواسمه المعروفة .

اشتهر من عازفي السمسمية في العقبة أبرز فنانيها حسن الشرقاوي، وعبد الحميد الدوح، وطلب عباس، وعبد الله أبو العوالي، ثم تلاهم جيل تقدمهم عبد الواحد أبو عبد الله، وسفيان جاسر الذي طور من أداء الآلة كثيرا .

آلة السمسمية التي يجاوبها صوت العازف، لا تعزف منفردة، بل ترافقها الإيقاعات من الطبلة وغيرها من الأدوات الموسيقية، بالإضافة إلى أداء حركي يروي حكاية موروثة، وتعد فرقة العقبة للفنون الشعبية من أهم الفرق التي تخصصت بالعزف على السمسمية، واستطاعت أن تقدمها فنا راقيا في مختلف دول العالم من خلال المهرجانات الفنية التي كانت تشارك بها .

ومن أشهر الأغاني والأهازيج التي اشتهرت بها السمسمية في العقبة أنشودة:

أنا من العقبة يا عيوني

من فوق المركب شوفوني

وعينيا وإيديا ع السنارة

والسمكة من العقبة يا عيوني

يا الله يا رجال همة أبطال

نشد الفرح كمان وكمان

أنا البحرية زنودي قوية

البحر الأحمر فوق الماي

وعينيا وإيديا ع السنارة

والسمكة من العقبة

أنا من العقبة يا عيوني

أما عن تراويد وأناشيد الغزل، فتبرز في أنشودة:

يا شوفة شفتها ع الشط الجنوبي

وتشوي سمك طازة

وكان الوقت غروبي

قالت ميل يمنا

تفضل يا محبوبي

أبويا ريس مركب

وأمي عقباوية

أدعي من رب السما يجعلها نصيبي

ويجمعنا وإياها الهنا

ويهدا نار قلبي.

آلة السمسمية

العقبة/ الأردن

أرشيفية

فن الدبكة...
تجليات الأسطورة ودلالات الفرح

مفلح العدوان *

مفتتح:

يقول الإمام الغزالي:

«من لم يهزه العود وأوتاره، والربيع وأزهاره، والروض وأطياره، فهو مريض المزاج، يحتاج إلى علاج».

ويختم الروائي والشاعر الفلسطيني أنور الخطيب (مواليد لبنان)، روايته «رقصة الفيلسوف» قائلا:

«لقد رقصتَ كثيرا أيها الفيلسوف، وآن لك أن تتعلم الدبكة».

ويشير الشاعر اللبناني تيسير حيدر، إلى الدبكة شعرا، تعبيرا عن حميمية الفرح:

«بلدتي
أعانقك منزلا، منزلا..
أرتشفُ ندى الغيوم التي تتمرأى في شبابيك الفلّاحات المتعبات
أنهمرُ بوابل من القُبَل لِزُرقة سمائكِ المشرع على الأفق المزهر اخضرار زيتون ولوز ومروج

تبغ.

أستلقي في حُضنِ جبالك كراعٍ مبدع العشق

ألتمسُ لذة عيون أطفالك المرويَّةِ صمود روح

أهوى أزقتكِ التي تعرف جينات روحي وهي تهيم بانشراح

أتودد إلى الصخور وجذور الأشجار التي تضمني بحنان عسى أن نفرح

أن أشارك في الدبكة في الساحة ذات انتصار..!!».

كما تصدح الأغنية بعزم وتصميم:

«خبطة قدمكم ع الأرض هدَّارة.. انتو الأحبه والكن الصدارة..».

هي فيروز التي تغني لمن يدبك من الرجال والنساء، لكن في كلمات الأغنية استعادة لطقس قديم عتيق، ترى هل هي خَبْطةٌ أم خَطَّةٌ؟.

في الأول معناها ضرب بالقدم على الأرض، وفي الثاني تَرَكَ أثراً وعلَّمَ فيها..

* كاتب أردني

أرشيفية

ولا شيء في الفنون يأتي عبثا، فكلها فعل ثقافي، وذاكرة جمعية متراكمة، ولها دلالات وإسقاطات، وقصص وحكايات، فالفن رسالة وثقافة ووجدان إنساني متوارث، يعبر عنه في كل منطقة بحسب إرثها وبيئتها ومجتمعاتها.

أما بلاد الشام، ففن الدبكة واسع الانتشار فيها، إذ إن هذا النوع من الرقصات الشعبية، تجده في كل من سوريا ولبنان والأردن وفلسطين، تميزه الحركات النشيطة، والإيقاعات الحماسية، وتؤدى بمجموعات في مناسبات الأفراح الاجتماعية عموما، وفي الأعراس على وجه الخصوص.

وتعد الدبكة جزءا مهما من ثقافة بلاد الشام، والتراث الشعبي للمنطقة، وتتميز بالألحان الموسيقية الشعبية، ويرتدي مؤدوها من راقصين وراقصات اللباس التقليدي، وتشتمل الدبكة على حركات مألوفة، تعبر عن الفرح، وتظهر التلاحم الاجتماعي، وتحاكي العادات الشعبية، والحياة اليومية، وهي جزء من الهوية الثقافية.

جذور تاريخية وأسطورية

يشار إلى كلمة دبكة، في معجم المعاني الجامع، بأن جمع دبكة هو دبْكات، أو دَبَكات، وهي رقصة شعبية جماعية مصحوبة بالغناء، شائعة في بلاد الشام، وتقوم على قرع الأرض بالأرجل قرعا إيقاعيا، واسم دَبَكة يعني جلبة وضوضاء.

غير أن هناك فرضية تعيد تفسير ودلالة كلمة دبكة إلى أصولها في الحضارات القديمة، وبأنها مشتقة من اللغة السريانية، التي تعني فيها كلمة دبَك تبع ولحق، في مقابل كلمة دبق أي التصق به، وكلها معان وكلمات دالة على تصوير يجسد فن الدبكة، إذ إن الراقصين يلحقون ويتبعون بعضهم في حركاتهم، وهم في ذات الوقت، يلتصقون ببعضهم واضعين الكتف على الكتف، مع تشابك أيديهم.

وكلمة «دِ العونةْ.. دِ العونةْ»، هي اسم إحدى الدبكات في بلاد الشَام، كلمة سريانية، بمعنى «العَون.. العون»، فيها تضرع، وطلب كأنها الدعاء، وهو تفسير ينسجم مع فرضية أخرى بأن الدبكة نتجت من خبط الأرجل بأسطح المنازل الترابية، لتسويتها، حتى لا تتسرب مياه الأمطار منها، وخلال خبط الرجال لأرجلهم على الأسطح، وهم متقاربون متراصون، كانوا يطلبون المساعدة من الإله، ليعينهم على عملهم، وعلى تصديهم للطبيعة، فيكررون معا: العَون.. العَون.

هذه الفرضية يشير إليها الموسيقار زكي ناصيف، في تتبعه لجذور دبكة الدلعونة، والهوارة في لبنان، هاتان المتلازمتان للدبكة، في سبيل تنشيط الراقصين، وبث الحماس في نفوسهم، وليكون الخبط بروح موحدة.

ولنا أن نعيد أصل البدايات إلى جذر اجتماعي، يروى فيه أن «الدَبّيكة» كانوا يتجمعون بطلب من أحد ما، لتمهيد طريق عبر سيرهم عليها بحلقات دبكة وخبط الأقدام بها، كما هو الحال الذي أوردناه بقصة تسوية أسطح البيوت الطينية.

دلالات المقدس الديني

رقصة الدبكة تحمل في جانب من تمثلاتها ظلالا مقدسة لبداياتها، ذلك أن سياقاتها تكون بحركة دائرية، أو قوسية، تدور حول نقطة ما تمثل المركز، أو المحور، كأن هناك شيئا في الوسط، وهذا الأثر نتلمسه أيضا في كثير من الرقص الروحاني، ولا سيما الصوفية، كما أن الحضارات القديمة كانت ترقص وتدور حول وثن يمثل أحد الآلهة، للتعبير عن عظمته، وتقديم الامتنان له.

في حضارات بلاد الشام القديمة، حضارة كنعان، كان هناك الرب أو السيد أدونيس، يوازيه في بلاد الرافدين تموز، ولعل أسطورة موت أدونيس وعودته إلى الحياة، والطقوس المرافقة لهذه الأسطورة، إيحاء بجذور أولى لفن رقص الدبكة.

في الحضارة الفينيقية والكنعانية القديمة، توارثت الأجيال المتعاقبة عادة إقامة الشعائر التي تمثل موت أدونيس، وعودته إلى الحياة، فقد كانت نساء مدينة بيبلوس (جبيل)، يبكين موته سنويا في موكب حاشد، تسوده رقصات الحزن، وأغانيه، ودموع الباكيات، ونوح النادبات، وصيحاتهن المدوية، ولطمهن الصدور، بينما في اليوم التالي، يحتفلن بعودة أدونيس إلى الحياة، وارتقائه منها إلى عالم السماء بحضور أتباعه.

لقد كان الكاتب السوري لوقيانوس -في العصر الروماني-، هو الذي تحدث بوضوح لأول مرة عن أدونيس في كتابه «الآلهة السورية»، وفي سياق تتبع الأسطورة، ويقع في جبيل معبد عشتار (أفروديت) رفيقة أدونيس، ويقع المعبد الآخر في أفقا، حيث ينبع نهر أدونيس (نهر إبراهيم) الذي تتلوَّن مياهه كل عام بلون الدم، إذ تتجدد به ذكرى الجرح المميت الذي أوقعه الخنزير البري في جسم أدونيس في هذا الموقع.

وتقام الاحتفالات لتخليد ذكرى أدونيس في مدتين أساسيتين: ففي الأولى منهما: يسيطر الحزن، وتنشد المراثي، ويرافق ذلك قربان مأتمي، أما في الثانية: فيقوم الناس بالطواف وهم يرافقون رجلا يمثل أدونيس الحي.

التراث الفلكلوري

وفق هذه المرجعية الحضارية، والأسطورية في جانب

إذن، فالدبكة السريانية والجزراوية عموما، تدل على هذا التراث الفولكلوري الذي يماثل رقصات إيحائية، كانت تؤدى عند احتفال الشعوب القديمة بعودة الإله من العالم السفلي، بعد فترة موات قسرية.

هذا التراث غير المادي، استمر مع الفينيقيين مع مزجه بروحانيات محلية تتماشى مع بيئتهم، وبما أنهم أول المسرحيين في تمثيليات الربيع، فقد أدخلوا إليها رقصات إيحائية تتماشى

مع النص الدرامي، فأدوا تمثيليات شعرية تصور حكاية الخِصب، وقيامة الإله، وثمة رسومات ومنحوتات ونقوش متفرقة، تصور كهنة يمسكون بأيادي بعضهم، يرقصون رقصة تُشابه الدبكة الحالية، مع عازف مزمار يؤدي أنغاما ترافقهم.

وتترافق احتفالات الربيع في بلاد الشام اليوم، مع رقص تعبيري يحاكي الفرح بالاخضرار والإنبات، فعلى سبيل المثال، للكرد دبكة شعبية يؤدونها في احتفالاتهم بعيد النيروز، يتفردون بها، تدعى في الكردية ديلان.

ويعتبر الرقص نوعا من أنواع التعبير لحاجة ما، وهو حالة اجتماعية، يتهادى فيها الفرد داخل الجماعة التي تعتقد أن اجتماعها سيكون في حالة إيمانية، لأنه منبثق من وعي جمعي يستعطف الآلهة، وذو تأثير أبلغ.

وإن النفس البشرية لا تفرح بلا حركات ترافقها، ولا تحزن من دون تحركات جسدية تعبر عنها بدفقات شعورية تنعكس على الجسد، حتى في حالات التضرع والابتهال، يكون الإيماء الجسدي وسيلة في التعبير، لذا، ينحو خزعل الماجدي إلى أن هذه الدبكات، عبارة عن رقصات لاستسقاء المطر في حالات استغاثة الآلهة، وأن البدو في سوريا والعراق، ما زالوا يؤدونها بالطريقة ذاتها، مع بعض التمايزات.

وحتى الوافدون إلى بلاد الشام، من شعوب بلاد الجبال البعيدة، مثل الشراكسة القادمين من القوقاز، يتشابهون مع أهل بلاد الشام في رقصتهم الجماعية، من خلال تشكيل حلقات عبر مجموعة راقصين، يصطفون إلى جانب بعضهم، فتمازجوا بفولكلورهم مع الفلكلور المحلي.

إيحاءات الدبكة

يعلو قرع الطبل، وتتعالى معه خبطات الأقدام بالأرض، كأنها خبطة واحدة في حالة جمعية، يندمج الراقصون المشتركون فيها، رجالا ونساءً، في جسد واحد، فتمسي الأقدام قدما واحدة تتابع قائد الرقصة الذي يمسك سبحة يلوحها في الهواء، لتكون رابطا معنويا له، تساعده على الاحتفاظ بالنسق

الذي يسير عليه، حتى يهتدي به بقية الراقصين.. تلك هي رقصة الدبكة المشهورة في بلاد الشام.

ولكل منطقة دبكتها، وفي كل منها تسمية خاصة، تتبعثر التسميات والأنواع، لكنها تتشابه في الحركات، واعتمادها على الأرجل، وتختلف في الإيقاع والحركات وعدد الخطوات، فعناصرها الأساسية تتجلى بحركة منتظمة، بإيقاعات متوازنة، تتواتر الحركة فيها دوريا بلغة تعبيرية، تعتمد على حركات الجسد الجماعي، فترتفع الأرجل مع بعضها، ويكون الخطو متباعدا متساويا، حتى يصل إلى خبط الأرض في اللحظة ذاتها، فيحسبها السامع خبطة قدم واحدة.

فالدبكة، رقص شعبي ريفي، فيه خطو متقارب متحد متزن، ثم يضربون أرجلهم بسرعة في الأرض، ويقفزون إلى غير موقفهم الأول قفزة واحدة، وهكذا دواليك حتى تُتِم الحلقة دروتها.

لقد أمست الدبكة في المراحل السابقة تراثا ريفيا، تسللت إليه بعد انهيار الإمبراطوريات السابقة، التي كانت تمارس طقوسا تتضمنها في دراميات تجسدها على المسارح في المدن الكبرى، فانحرفت إلى الريف بعدما صارت المدنية تنفر منها، لكنها عادت اليوم إلى الانتشار في المدن مع الهجرة التي قصدتها، ولنزوع الناس إلى التقاليد والكلاسيكيات حنينا إلى الماضي.

طقوس وتحولات

ما بين الدبكة كطقس شعبي يمتد إلى الزمن الوثني، وبين الدبكة كفرق فنية محترفة تقدم عروضها على المسارح في المهرجانات والحفلات، جوانب ينبغي التطرق إليها، تبين مراحل التبدل والتحول التي طرأت على مسار الدبكة وطقوسها.

يلاحظ أن دبكة الناس العاديين تختلف عن تلك التي تقدمها الفرق المحترفة، فإذا كانت الأولى تقوم على متعة الحركة للراقصين أنفسهم، وتكون دون ملابس احتفالية، وتحمل رتابة في جوانب منها لدى الحضور، فالثانية تكون أكثر سرعة وحيوية وتنوعا، ومخصصة لترفيه لجمهور، وهذا ما يتجلى في فرقة «كركلا» الشهيرة في لبنان، ذات الطابع الشعبي، وكذلك في فرقة أورنينا السورية.

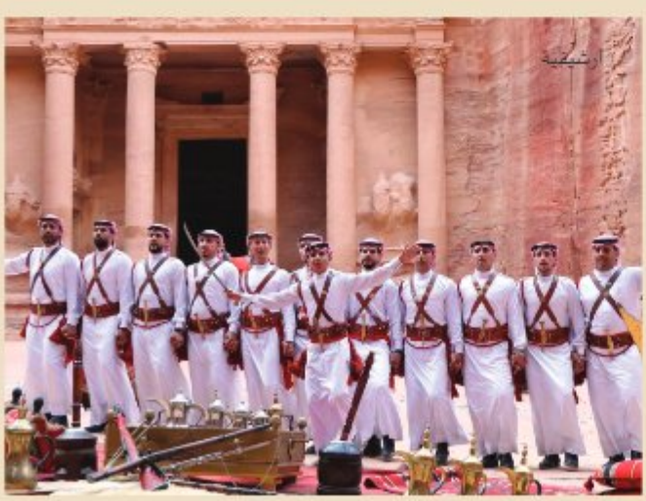
يمكن الحديث عن دور الأخوين رحباني وفيروز في تطوير الدبكة اللبنانية، بعد أن كانت كل منطقة تمارس أشكالا متنوعة من هذا النوع من الرقص بحسب المناسبة، حيث قدم الأخوان رحباني نُسَخاً لبنانية مختلفة من الدبكة في أعمالهم المسرحية، وأصبح الفولكلور بين أيدي الرحابنة شيئا آخر، ذلك أنهم تجاوزوا الفولكلور اللبناني، وابتكروا فولكلورا أكثر تطورا... غسلوه، طوروه، نموه، وجعلوه رحبانيا خالصا، وأخذوا عطايا الفولكلور من مصادره الأولية: أنغامه وإيقاعاته، وأحيوه مجددا، أو يمكن القول، أنهم أدركوا الوجدان الفولكلوري العميق، وقبضوا على الوجدان الشعبي، الجمعي والتاريخي، وأطلقوه إلى فضاء جديد، فضاء مفتوح على الإمكانات الإبداعية كافة.

لم يبق الفولكلور مع الرحابنة، خصوصا عاصي، مادة ثابتة وببغائية، بل تحول إلى كائن حي، ينمو ويتطور، يتفرع ويرتفع، وبينما كان الرحابنة مأخوذين بعفوية الدبكة بين الفلاحين، كانوا أيضا واعين بحدة لضرورة صقلها.

كما أنه من الأهمية بمكان، الإشارة إلى أن الدبكة ليست مقتصرة على لبنان وفلسطين والأردن وسورية والعراق، فهي هي الرقصة الشعبية لبلدان أخرى مثل: تركيا والأكراد، ودول البلقان، كاليونان ومقدونيا وصربيا، وبعض دول أوروبا الشرقية كروسيا ورومانيا وبلغاريا، وقد تأثرت دبكة بلاد الشام أيضا بهذه الشعوب، خاصة عندما توسع حضور روسيا في المنطقة، أو من خلال البعثات الدراسية، وحضور الفنانين والمؤدين في تلك البلدان.

ومع تطور المجتمعات في بلاد الشام، والتحولات الرأسمالية، خاصة بعد الاستقلال لتلك الدول، انتقلت الدبكة من الريف إلى المدينة، وهاجرت مع من هاجر من أهالي الريف في عملية التمايز الاجتماعي المتسارعة، والمرتبطة بنمو القطاع التجاري والمالي والسياحي وتوسعه، حيث خلف المهاجرون في الريف الأرض تبور فيها الزارعة، وتنحسر وظيفتها الإنتاجية، لصالح الوظيفة السكنية- الاستهلاكية.

خلال تلك العملية، ولد الفولكلور بمعناه الحديث، إحياءً للثقافة الشعبية على المستوى الوطني العام، فانتقلت الدبكة من الحقل والبيدر، إلى المسرح، ومن ساحة القرية، إلى المسارح وقاعات الفنادق وإستوديوهات الإذاعة والتلفزة، ولم تعد الدبكة رقصة أبناء الأرياف وحدهم، يؤدونها بالسليقة أبا عن جد، صار يؤديها راقصون محترفون، درسوها في المعاهد، وصارت تدريجيا لازمة من لازمات الاحتفالات الوطنية، والدفاع عن الموروث الحضاري والثقافي.


رئيسية

التعليم الموسيقي الجامعي في الأردن

د. محمد واصف*

مر الأردن بمراحل مهمة في التعليم الموسيقي، ولكن... هل انسجم تعليم الموسيقى بشكل عام، والتعليم الجامعي بشكل خاص، مع التغيرات والتحديثات في عملية البناء المعاصر لمختلف مجالات حياة المجتمع الأردني؟.

للإجابة على هذا السؤال، أستعرض المؤسسات الأكاديمية التي ساهمت في تعليم وتدريب وتأهيل وصقل مهارات، وتنمية قدرات أجيال وأفواج من الموسيقيين المحترفين، والمعلمين المؤهلين، وهي:

* أكاديمي وموسيقي وإعلامي أردني

أرشيفية

معهد تدريب المعلمين

في الخامس من آب عام 1975م، قرر مجلس التربية الأعلى، قبول منهاج تدريب معلمي الموسيقى، في معهد تدريب المعلمين في عمان، ووُضع موضع التنفيذ، واحتوى المنهاج آنذاك على مساقات متنوعة، تحتوي الفئة الأولى منها على مواد تربوية، كاللغة العربية، واللغة الإنجليزية، وعلم النفس، وعلم التربية، أما الفئة الثانية من المنهاج، فقد ضمت العديد من المساقات الموسيقية مثل: التذوق الموسيقي، التاريخ الموسيقي، النظريات الموسيقية الأولية من الموسيقتين العربية والأوروبية، والصولفيج، والتدوين الموسيقي، والتدريب على آلتين موسيقيتين، إحداهما تقليدية عربية، والثانية البيانو، أو الأكورديون، إلى جانب الغناء العربي والشعبي، وبعض المساقات الموسيقية الضرورية، وتحددت مدة الدراسة بسنتين فقط.(حمام، ص 113، الحياة الموسيقية).

ولقي هذا المشروع الدعم المناسب من المعهد، واشترك أساتذة متخصصون في العمل لإنجاحه، وعين الدكتور عبد الحميد حمام مديرا للمعهد الموسيقي، وساهم مساهمة فاعلة في دفع البرنامج ووضعه وتنفيذه، بالتعاون مع مدير معهد تدريب المعلمين تلك الفترة كمال الطويل، فكان طلاب شعبة الموسيقى، يتلقون تدريس المواد التعليمية في معهد المعلمين، أما المواد الموسيقية، فيدرسونها في المعهد الموسيقي، وفي عام 1977، تخرجت أول دفعة من المعهد، والتحق الخريجون بالعمل في مدارس الأردن المختلفة، وللأسف أُغلق القسم في عام 1979م.

قسم الموسيقى في جامعة اليرموك

في عام 1981م، أُنشئ قسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك، الذي ضم أربعة تخصصات رئيسة، أحدها الموسيقى، وبدأ التدريس فيه بالموسيقى العربية والعالمية، حيث بدأت الجامعة بمنح درجة البكالوريوس في الموسيقى، ضمن إطار قسم الفنون الجميلة، التابع لكلية التربية والفنون.

ومع إطلالة الألفية الثالثة، ومع احتفالات الجامعة بيوبيلها الفضي في العام الدراسي 2001/2002، تمت هيكلة تخصصات الفنون الجميلة، في إطار كلية الفنون الجميلة بأقسامها الأربعة: الموسيقى، والدراما، والفنون التشكيلية، والتصميم، وفي العام الدراسي 2004/2005، حظي قسم الموسيقى مرة أخرى بشرف الريادة والتميز، من خلال طرح برنامج الماجستير في الموسيقى، إذ يسعى قسم الموسيقى في جامعة اليرموك منذ تأسيسه، للنهوض بالثقافة الموسيقية لدى المجتمع الأردني، من خلال إعداد الكوادر الموسيقية الأكاديمية، ورفد سوق العمل بها.

يقوم قسم الموسيقى في جامعة اليرموك، على إعداد خريج متميز في مجالات الموسيقى، مزود بالإمكانات العلمية في المجالين النظري والتطبيقي، قادر على المساهمة في النهوض بمستوى الحركة الموسيقية في الأردن،

أرشيفية

من خلال تلبية احتياجات سوق العمل بكفاءة واقتدار، وله دور في النهوض بمستوى التعليم الموسيقي، والبحث العلمي، والأداء الموسيقي لدى مختلف المؤسسات الموسيقية الأردنية والعربية.

يطمح قسم الموسيقى في جامعة اليرموك، إلى الارتقاء بمستوى الحياة الموسيقية في الأردن، من خلال تدريس الطلبة مختلف الجوانب النظرية في مجال الموسيقى، وتدريس مختلف الجوانب العملية، والأداء على مختلف الآلات الموسيقية العربية والعالمية، كما يطمح القسم، بالمساهمة في المحافظة على التراث الموسيقي الأردني والعربي والعالمي، بالدراسات المسحية، والتحليلية، والمقارنة في مختلف المجالات الموسيقية، والمساهمة في التواصل الحضاري الموسيقي، مع مختلف الأقطار والشعوب، من خلال المشاركة بالمؤتمرات والمهرجانات، واللقاءات العلمية في مجالات الموسيقى كافة.

استمد قسم الموسيقى في جامعة اليرموك أهدافه الإستراتيجية، من الأهداف الأساسية لعلم الموسيقى، فقد قام على تدريس الموسيقى لطلابه، وفق أحدث الأسس والأساليب العلمية، بالعمل على بناء كادر من أعضاء الهيئة التدريسية الأكفاء، والمتخصصين بمختلف علوم الموسيقى، بغية الارتقاء بمستوى الخريجين، إلى جانب قيام أعضاء الهيئة التدريسية فيه، بإجراء البحوث الموسيقية المتخصصة بمجالات الموسيقى المختلفة، محليا وعربيا وعالميا، بما ينعكس إيجابا على علم الموسيقى وتطبيقاته المختلفة، وساهم القسم منذ تأسيسه، بخدمة المجتمع المحلي من خلال المشاركة الفاعلة باللقاءات، والمناسبات الرسمية، والوطنية المختلفة، وتقديم كل ما يمكن من تعاون لرعاية المواهب الموسيقية، وتقديم التوجيه المناسب لها.

وكأي مؤسسة أكاديمية متخصصة في الموسيقى، عمل قسم الموسيقى في جامعة اليرموك على السمو بالذائقة الموسيقية لدى أبناء المجتمع الأردني، من خلال فاعلية الخريجين، وتعاونهم مع مختلف المؤسسات العلمية والثقافية والاجتماعية في الأردن، ومن خلال إقامة النشاطات الموسيقية المختلفة، وعرضها أمام مختلف شرائح المجتمع، وقد فَعَّل القسم، عملية التواصل مع مختلف الجامعات والكليات والمعاهد، والمؤسسات الموسيقية المماثلة، لتوطيد أواصر التعاون معها، للمشاركة بالمؤتمرات والندوات والمهرجانات والاجتماعات، وتبادل الخبرات التخصصية.

أرشيفية

المعهد الوطني للموسيقى

تأسس المعهد الوطني للموسيقى عام 1986م، انطلاقا من رؤية تسعى إلى إعداد وتدريب أجيال من الموسيقيين بكفاءة عالية، وليطور حالة موسيقية مفعمة بالحيوية في المجتمع الأردني، فهو يوفر خبرات موسيقية غنية، بناءً على خطة في التربية الموسيقية محكمة الإعداد، وتطوير مجموعات أدائية رفيعة المستوى، ورفع الوعي والتذوق الموسيقيين لدى شرائح المجتمع، إذ تعتمد رسالة المعهد الوطني للموسيقى، على أنه مؤسسة تربوية أردنية غير ربحية، متخصصة في إعداد الكفاءات الموسيقية، وتدريبها، وتعزيز الوعي الموسيقي على مستوى المجتمع المحلي.

ويقدم المعهد للمجتمع المحلي، خدمة تأليف المواد التعليمية الموسيقية، وإنتاج الإسطوانات، كما يوفر الدورات التدريبية في الأداء الموسيقي للصغار، الذين لا تسمح ظروف عائلاتهم بتحمل نفقات الدراسة الموسيقية، ولديه في هذا المجال مشروعان: الأول أوركسترا شبيبة المخيمات، والثاني تدريب أطفال الـ(SOS) على عزف آلات النفخ.

إلى جانب كل ذلك، يوفر المعهد بالتعاون مع معهد العناية بصحة الأسرة والطفل، جلسات فردية وجماعية في العلاج بالموسيقى للأطفال وأولياء أمورهم، الذين تعرضوا للعنف، وفي المعهد أكثر عدة فروع، هي:

فرع التعليم التحضيري:

يقوم الفرع التحضيري بتدريب الطلبة من سن مبكرة على المهارات الموسيقية الأدائية، في بيئة ممتعة، من خلال الدروس المتدرجة في العزف الفردي والجماعي، وفي النظريات الموسيقية، وتدريب الأذن، والتذوق الموسيقي، وتاريخ الموسيقى، والتحليل الموسيقي، وموسيقى الحجرة، والطلبة الذين يلتحقون بهذه الدروس على مدى عشر سنوات على الأقل، يتوصلون إلى مستويات متقدمة في الأداء الاحترافي، والمتقن على مختلف الآلات الموسيقية العربية والغربية.

لقد أثبت هذا الفرع، بأن دراسة الموسيقى ابتداءً من سن مبكرة، تحقق تفوقا ملحوظا، والدليل على ذلك، طلبة المعهد الذين يقبلون بسهولة لاستكمال دراساتهم التخصصية العليا في أبرز كليات الموسيقى في العالم، أو يلتحقون للعمل عازفين محترفين في الفرق الموسيقية المختلفة.

فرع التعليم العالي في المعهد الوطني للموسيقى

يوفر هذا الفرع الفرص لتطوير المهارات الموسيقية، وصقل المواهب المحلية الشابة، ضمن برنامج البكالوريوس في أحد التخصصات الآتية: الأداء عزفا أو غناء، والتأليف، والقيادة الموسيقية، والموسيقى العربية، والتربية الموسيقية، والعلاج بالموسيقى.

تشرف على التدريس في الفرع، نخبة من المدرسين الأردنيين والعرب والأجانب، الذين يغطون جميع الآلات الأوركسترالية والعربية، ويُؤَمِّنون دراسة تطبيقية ينفرد بها المعهد، ولقد تخرجت من فرع التعليم العالي في المعهد، كوكبة من الموسيقيين المحترفين، الذين حققوا نجاحات منظورة على المستوى المحلي والدولي.

ومن الأنشطة والفعاليات التي نظمها المعهد الوطني للموسيقى، مخيم «أبل هيل» الصيفي، مخيم «أثنو» الدولي والإقليمي، أوركسترا السلام الفرنسية، مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية (دار الأوبرا المصرية)، أوركسترا «وست إيسترن ديفان»، أوركسترا فلسطين للشباب، أوركسترا الشباب العربي، أوركسترا العالم الفلهارمونية، مهرجان الأغنية الأردنية، أوركسترا الموسيقيين الصغار، كورال الأطفال، أوركسترا الموسيقيين الشباب.

ويوفر المعهد لطلبته فرصا لتطوير مهاراتهم الموسيقية، ولا سيما الأدائية منها، كما طور المعهد عبر مسيرته علاقات وميزات يضعها كلها بتصرف طلبته إعدادا وتدريبا.

فرق المعهد الوطني الأدائية

أوركسترا عمان السيمفوني سابقا، التي أصبح اسمها الآن الأوركسترا الأردنية الوطنية، عمان سمفونيتا، وفرقة عمان للموسيقى العربية، وكورال أطفال المعهد الوطني للموسيقى، وأوركسترا الموسيقيين الصغار، وأوركسترا الموسيقيين الشباب، وفرقة المهابيش، ورباعي عمان الموسيقي العربي، ورباعي عمان الوتري، وخماسي عمان الخشبي، وخماسي عمان النحاسي.

إن أوركسترا المعهد الوطني للموسيقى، وأوركسترا عمان السيمفوني، والأوركسترا الأردنية الوطنية، وإن اختلفت الجهة الداعمة، إلا أنها مسميات مختلفة لأوركسترا واحدة، وهي إنجاز يحسب للمعهد الوطني للموسيقى، الذي طور مجموعة كبيرة من العازفين الأردنيين على مختلف الآلات الأوركسترالية، وفق رؤية وإستراتيجية لتنشئة جيل موسيقي محترف.

الأكاديمية الأردنية للموسيقى

تأسست الأكاديمية الأردنية للموسيقى عام 1989م، كأول جامعة خاصة معتمدة ومتخصصة، تمنح درجة البكالوريوس في العلوم الموسيقية، بمبادرة من مجموعة من الأردنيين ذوي الاهتمامات الثقافية والفنية، انطلاقا من إيمانهم بضرورة النهوض بالثقافة الموسيقية في الأردن، وإحداث تغيير جذري في نظرة المجتمع الأردني للموسيقى، من خلال نشر الثقافة الموسيقية الجادة والمحترفة.

واستندت رؤية الأكاديمية في العمل، بالتعاون مع مدرسيها وطلبتها وخريجيها، على إعداد نخبة من الموسيقيين المحترفين والمؤهلين أكاديميا، والقادرين على استكشاف الأسس المشتركة للثقافات الموسيقية باختلافها وتنوعها، والمشاركة في حوار متكافئ بينهم، يحافظون فيه على فردية وتميز الهوية الثقافية العربية الأردنية.

ضمت الأكاديمية الأردنية للموسيقى نخبة من الأساتذة المتميزين، والخبراء الأجانب من ذوي الكفاءة، المتخصصين في الأداء على مختلف الآلات الموسيقية، وفي مجالات العلوم الموسيقية النظرية، والتربية الموسيقية، بالإضافة إلى طاقم إداري متميز، عمل لدعم وتطوير الموهبة الفنية، والمهارات الموسيقية لطلبتنا.

ومن الجدير بالذكر، أن عددا كبيرا من طلبة وخريجي الأكاديمية، هم من أبناء الجاليات العربية الشقيقة، ومنهم من حضر من دول عربية مثل: العراق، ودولة الإمارات العربية المتحدة، ودولة الكويت، وفلسطين، وسلطنة عمان، التي كانت قد اعتمدت وزارة التعليم العالي فيها جامعة الأكاديمية الأردنية للموسيقى ضمن قائمة الجامعات الموصى بالدراسة فيها.

عقدت جامعة الأكاديمية الأردنية للموسيقى، دورات موسيقية للمبتدئين، والهواة من مختلف الأعمار، وذلك بدءا من سن مبكرة، كما قدمت الأكاديمية مساقات أخرى مساندة متنوعة، كنظريات الموسيقى العربية والغربية، والقراءة الموسيقية (الصولفيج)، والتذوق الموسيقي، والتاريخ، ودروس العزف الجماعي.

ويستطيع الطالب أن يختار الآلات والمواد التي يرغب في دراستها، وأن يحدد مدة كل درس بما يتناسب مع إمكاناته ومستواه، وذلك ضمن برنامج مرن، يتناسب وأوقاته، وبمساعدة مرشد أكاديمي مختص.

نال طلبة الدورات الموسيقية في الأكاديمية، فرصة التقدم للامتحانات النظرية والعملية للمجلس المشترك لمدارس الموسيقى الملكية في بريطانيا (ABRSM)، والتي تعقد مرتين كل عام، بهدف الحصول على شهادة دولية لإنجازاتهم، حسب معايير أكاديمية عالمية.

قسم الموسيقى في الجامعة الأردنية

تأسس قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية عام 2002م، ضمن كلية الفنون والتصميم، إلى جانب قسمي الفنون المسرحية، والفنون البصرية، وقد حظيت هذه الكلية على اهتمام سمو الأميرة وجدان، مؤسسة الكلية، وأول عميد لها، واشتمل قسم الفنون الموسيقية في هذه الكلية على تراكيز: الأداء، والتربية الموسيقية، والتأليف الموسيقي، والقيادة.

يضم قسم الموسيقى في الجامعة الأردنية ضمن كادره التعليمي، خبرات موسيقية من أساتذة ومدرسين، ومساعدي بحث وتدريس، ممن لهم باع طويل، وخبرات وافية في مجالات التربية الموسيقية، والتعليم الموسيقي، والبحث الموسيقي، والقيادة والتأليف، ويسعى القسم إلى إيجاد علاقة وثيقة بينه وبين المجتمع المحلي، انطلاقا من إيمان القائمين عليه بدور الموسيقى في إثراء الثقافة، وتعزيز الجوانب الاجتماعية، كما يسعى إلى اجتذاب الموهوبين والمتميزين لإعدادهم أكاديميا، وإثراء المهارات الموسيقية لديهم.

ومن أهم مهام قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية، إحياء الفنون، وتيسير العملية الإبداعية، لتكون عاملا مكملا للحياة الفكرية والثقافية في الأردن، كما يعمل القسم على تزويد الطلاب بفرص امتلاك المهارات، والمعلومات التي تؤهلهم للمنافسة في حقل الموسيقى والفن، وأن تتحقق الأهداف التي يرتجيها كل طالب التحق بالقسم، والتحقق كذلك، من أن قدراته الشخصية قد نمت وتطورت من خلال الانخراط في برامج هذا القسم، التي من شأنها أن تطور قدراته الفنية، وإكسابه طرق التفكير النقدي، والإلمام بالبعد التاريخي، والتدرب على طرق حل المشاكل، ليكونوا أفرادا قادرين على المساهمة في خلق بيئة تتميز بالتنوع والإبداع.

وقد تم استحداث العديد من البرامج داخل قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية، منها:

* استحداث برنامج البكالوريوس في الفنون الموسيقية.
* استحداث برنامج الدبلوم في التربية الموسيقية.
* استحداث برنامج ماجستير في التربية الموسيقية.
* استحداث برنامج الدبلوم بالعلاج بالفن.

إلى جانب مشاركة القسم في أنشطة ومؤتمرات ومهرجانات محلية ودولية، كما قام قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية، بعقد الاتفاقيات، ومذكرات التعاون، مع العديد من المؤسسات الأكاديمية، والثقافية.

تتركز النظرة المستقبلية في قسم الفنون الموسيقية، أن نصل إلى مستوى المنافسة والتميز، بين كليات الفنون على المستوى المحلي والعربي، سواء في التعليم، أو في مجال البحث العلمي، لننسجم مع تطلعات الجامعة الأردنية المستقبلية، ويسعى القسم إلى استحداث برامج تواكب الحياة المستقبلية، كبرنامج تكنولوجيا الموسيقى، أو برنامج التربية الفنية، بالإضافة إلى برنامج الدكتوراة في الفنون الموسيقية لكافة التراكيز.

ختاما، علينا تفعيل دور هذه المؤسسات الأكاديمية كجامعات ومعاهد، من خلال:

1. حث الجامعات، والمعاهد الأردنية، على تخفيض رسوم الساعات الدراسية لتخصصات الموسيقى.

2. تفعيل دور الأنشطة الطلابية الموسيقية، المشرفة عليها عمادات شؤون الطلبة في الجامعات، من خلال عقد دورات تدريبية موسيقية، وتشكيل الفرق الموسيقية وتدريبها، والتبادل الثقافي، والحفلات الموسيقية الدورية، وتوفير موسيقى حية في الجامعات والمعاهد، لتطوير الذائقة الموسيقية.

3. تدريب وتأهيل وصقل مهارات أجيال جديدة من الموسيقيين، والملحنين، والمعلمين المؤهلين، ومهندسي الصوت، والمدراء الثقافيين، وغيرهم، وذلك من خلال منحهم المساحات الصادقة، والملائمة للفعل الموسيقي.

4. إنشاء فرق موسيقية في جميع الجامعات والمعاهد، ومنحها فضاءات العروض الموسيقية على امتداد رقعة الوطن، وخارجه.

5. إنشاء مسابقات موسيقية على مستوى الوطن بين الجامعات والمعاهد، تحت إشراف موسيقيين متميزين، وإشراك الطلاب فيها.

6. إنشاء مسابقات، وتعاون بين الهيئات التدريسية في المجال الموسيقي.

7. تنظيم المؤتمرات والندوات، والورشات المعنية بتطوير الحركة الموسيقية في الأردن.

8. تحفيز الباحثين المتخصصين في كتابة أبحاث علمية، تبنى على أسئلة دراسة تساهم الإجابة عنها في حل بعض المعوقات التي تواجه الموسيقى في الأردن.

أرشيفية

أثر الذكاء الاصطناعي في تطوير فن العمارة في العالم

محمد سناجلة*

في عصر الثورة الصناعية الرابعة، أصبح الذكاء الاصطناعي (AI)، أحد أهم الأدوات التي تعيد تشكيل العديد من القطاعات والمجالات في شتى مناحي الحياة، بما في ذلك فن العمارة.

لم يعد الذكاء الاصطناعي مجرد أداة مساعدة، بل تحول إلى شريك إستراتيجي للمهندسين المعماريين، والمخططين الحضريين، في تصميم المباني والمدن الذكية.

سنستعرض في هذه المقالة بالتفصيل، تأثير الذكاء الاصطناعي على فن العمارة، بدءا من مرحلة التصميم، ومرورا بالبناء، ووصولا إلى إدارة المدن الذكية، مع ذكر أمثلة واقعية، وتحليل للتحديات والأخلاقيات المرتبطة بهذا التحول التكنولوجي.

* روائي وإعلامي أردني

الذكاء الاصطناعي في التصميم المعماري

أولا: التصميم التوليدي (Generative Design)

التصميم التوليدي، هو عملية تصميم تعتمد على الذكاء الاصطناعي، وخوارزميات التعلم الآلي لإنشاء عدد كبير من الحلول التصميمية، بناءً على مجموعة من المعايير التي يحددها المستخدم، بدلا من أن يبدأ المهندس المعماري، أو المصمم من الصفر، يقوم الذكاء الاصطناعي بتحليل المعلومات مثل: المساحة، المواد، التكلفة، الظروف البيئية... الخ، ويولد تصاميم متعددة تلبي هذه المتطلبات.

ويمثل التصميم التوليدي ثورة في عالم التصميم المعماري، إذ يوفر حلولا مبتكرة وفعالة من حيث التكلفة والوقت، ومع ذلك، فإنه يتطلب فهما عميقا للتكنولوجيا، وقدرة على التعامل مع التحديات التي تأتي معها، وبهذه الطفرة التكنولوجية، يَعِد مستقبل العمارة مع التصميم التوليدي بمزيد من الابتكارات والإبداعات، لكنه إلى جانب ذلك، يتطلب إدارة حكيمة لضمان استفادة الجميع من هذه التطورات.

كيف يعمل التصميم التوليدي؟

هناك عدة خطوات لعمل التصميم التوليدي في العمارة، ومن أهمها:

- إدخال البيانات: يقوم المهندس بإدخال مجموعة من المعايير والمتطلبات، مثل: الأبعاد، نوع المواد، القيود الهيكلية، والأهداف مثل: تقليل الوزن، أو تحسين كفاءة الطاقة.

- تحليل البيانات: تقوم الخوارزميات بتحليل هذه البيانات، واستخدامها لتوليد تصاميم متعددة.

- التقييم والاختيار: يتم تقييم التصاميم المولدة بناءً على معايير محددة مثل: الكفاءة، التكلفة، الجمالية، ويتم اختيار التصميم الأنسب.

فوائد التصميم التوليدي:

- توفير الوقت: يمكن إنشاء مئات التصاميم في دقائق أو ساعات، بدلا من أسابيع أو أشهر.

- تحسين الكفاءة: التصاميم تكون أكثر كفاءة من حيث استخدام المواد والطاقة.

- الابتكار: الذكاء الاصطناعي يمكنه اقتراح حلول تصميمية غير تقليدية، قد لا تخطر على بال المصمم البشري.

- التخصيص: يمكن إنشاء تصاميم مخصصة تماما لاحتياجات محددة، مثل التصاميم التي تأخذ بالاعتبار الظروف المناخية، أو الزلزالية.

تطبيقات التصميم التوليدي في العمارة

هناك العديد من التطبيقات، من أهمها:

- تصميم الهياكل المعقدة: يمكن استخدام التصميم التوليدي لإنشاء هياكل معقدة مثل: الجسور، والمباني ذات التصاميم غير التقليدية.

- تحسين كفاءة الطاقة: يمكن للذكاء الاصطناعي تحليل البيانات البيئية، وإنشاء تصاميم تعتمد على الطاقة الشمسية، أو التهوية الطبيعية.

- تصميم الأثاث والديكور: يمكن استخدام التصميم التوليدي لإنشاء أثاث مخصص يتناسب مع المساحات الصغيرة، أو ذات الأشكال غير المنتظمة.

مثال: مشروع (The Living)

قامت شركة «أوتو ديسك» (Autodesk)، بالتعاون مع إستوديو التصميم «ذا ليفنج» (The Living)، باستخدام التصميم التوليدي لإنشاء مكتبة في ولاية ميسوري الأمريكية، حيث تم استخدام الخوارزميات لتحليل الظروف البيئية، وإنشاء تصميم يعتمد على التهوية والإضاءة الطبيعية، مما أدى إلى تقليل استهلاك الطاقة بنسبة 50%.

ثانيا: تحليل البيانات البيئية

يستطيع الذكاء الاصطناعي تحليل كميات هائلة من البيانات البيئية والمناخية، لتحسين التصاميم المعمارية، على سبيل المثال، يمكن استخدام الذكاء الاصطناعي لتحديد أفضل اتجاه للمبنى، لتقليل استهلاك الطاقة، أو لتحسين التهوية الطبيعية.

ومن أهم الأمثلة التطبيقية، مشروع «ذا إيدج» (The Edge)، في مدينة أمستردام الهولندية، حيث تم استخدام الذكاء الاصطناعي لتحليل بيانات الإضاءة والطاقة، مما أدى إلى تصميم مبنى يعتبر أحد أكثر المباني استدامة في العالم.

ثالثا: الذكاء الاصطناعي في البناء

1. استخدام الروبوتات في البناء:

أصبحت الروبوتات المدعومة بالذكاء الاصطناعي، جزءا لا يتجزأ من عمليات البناء الحديثة، إذ يمكنها تنفيذ مهام معقدة بدقة عالية، وسرعة كبيرة.

ومن أبرز الأمثلة التطبيقية على ذلك، تطوير شركة «كونستركشن روبوتيك» (Construction Robotic)، لروبوت خاص لعمليات البناء، أطلقت عليه اسم «سام» (SAM)، الذي يمكنه بناء الجدران بسرعة تفوق طاقة العمال البشريين بخمسة أضعاف، بالإضافة إلى ذلك، تم استخدام الروبوتات في بناء هياكل معقدة مثل: الجسور، والمباني ذات التصاميم غير التقليدية.

2. إدارة المشاريع:

الذكاء الاصطناعي، يساعد في إدارة مشاريع البناء، من خلال تحليل البيانات المتعلقة بالموارد والوقت والتكاليف، ويمكن للذكاء الاصطناعي التنبؤ بالمشاكل المحتملة، واقتراح الحلول لتفاديها.

ومن أهم الأمثلة التطبيقية برنامج (Buildot)، وهو برنامج يستخدم الذكاء الاصطناعي لمراقبة تقدم مشاريع البناء، من خلال تحليل الصور والفيديوهات التي يتم التقاطها في الموقع، هذا يساعد في تقليل الوقت، وتحسين الكفاءة.

ثالثا: المدن الذكية والذكاء الاصطناعي

يتم استخدام الذكاء الاصطناعي لبناء المدن الذكية، وإدارتها، ومن أبرز التطبيقات:

1. إدارة الطاقة:

يلعب الذكاء الاصطناعي دورا محوريا، في تحسين كفاءة الطاقة في المدن الذكية، فمن خلال تحليل بيانات استهلاك الطاقة، يمكن للذكاء الاصطناعي تقديم توصيات لتحسين الكفاءة، وتقليل الانبعاثات الكربونية.

ومن أبرز الأمثلة التطبيقية: يتم استخدام الذكاء الاصطناعي في مدينة سنغافورة لمراقبة استهلاك الطاقة في المباني، وتقديم توصيات لتحسين الكفاءة، وقد ساعد هذا في تقليل استهلاك الطاقة في المدينة بنسبة تصل إلى 30%.

2. النقل الذكي:

الذكاء الاصطناعي يساعد في تحسين حركة المرور، من خلال تحليل البيانات في الوقت الحقيقي، وتوجيه السيارات إلى المسارات الأكثر كفاءة.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك: يتم استخدام الذكاء الاصطناعي في إدارة حركة المرور في مدينة دبي من خلال نظام «سمارت ترافيك» (Smart Traffic)، الذي يستخدم البيانات من الكاميرات وأجهزة الاستشعار، لتحسين حركة تدفق المركبات في الشوارع.

أرشيفية

التحديات والأخلاقيات:

هناك العديد من التحديات التي تواجه الذكاء الاصطناعي في فن العمارة، ومن أبرزها:

فقدان الوظائف: مع زيادة الاعتماد على الذكاء الاصطناعي، قد تفقد بعض الوظائف التقليدية في مجال العمارة أهميتها، وهذا يتطلب إعادة تأهيل العمالة في مهارات أخرى.

خصوصية البيانات: استخدام الذكاء الاصطناعي يتطلب جمع كميات كبيرة من البيانات، مما يثير مخاوف حول خصوصية الأفراد، وهنا يجب وضع قوانين صارمة لحماية البيانات.

الاعتماد المفرط على التكنولوجيا: الاعتماد المفرط على الذكاء الاصطناعي، قد يؤدي إلى فقدان الإبداع البشري في التصميم المعماري، يجب أن يظل الذكاء الاصطناعي أداة مساعدة، وليس بديلا عن الإبداع البشري.

أمثلة واقعية لاستخدام الذكاء الاصطناعي في فن العمارة:

مشروع (The Edge) في أمستردام:

يعتبر هذا المشروع أحد أكثر المباني ذكاءً في العالم، حيث يستخدم الذكاء الاصطناعي لإدارة الطاقة والإنارة، بناءً على وجود الأشخاص في المبنى، وقد ساعد هذا التصميم في تقليل استهلاك الطاقة بنسبة تصل إلى 70%.

مشروع (Sidewalk Labs) في تورونتو:

تقوم شركة «غوغل» بتطوير مدينة ذكية تعتمد على الذكاء الاصطناعي، لإدارة الموارد وتحسين جودة الحياة، المشروع يشمل استخدام الذكاء الاصطناعي في إدارة: النقل، والطاقة، والنفايات في مدينة تورنتو الكندية.

وفي الختام، يعيد الذكاء الاصطناعي تشكيل فن العمارة بشكل جذري، من خلال تحسين عمليات التصميم والبناء، وإدارة المدن الذكية، وإن مستقبل العمارة مع الذكاء الاصطناعي يعد بمزيد من الابتكارات والكفاءة، لكنه يتطلب أيضا إدارة حكيمة لضمان استفادة الجميع من هذه التطورات، ومع ذلك، يجب أن نكون حذرين من التحديات الأخلاقية والاجتماعية التي قد تنتج عن هذا التحول التكنولوجي.

مصادر ومراجع

1. Autodesk - Generative Design: https://www.autodesk.com/solutions/generative-design
2. Construction Robotics: https://www.construction-robotics.com
3. Smart Cities in Singapore: https://www.smartnation.gov.sg
4. The Edge Building, Amsterdam: https://www.theedgeamsterdam.com
5. Sidewalk Labs, Toronto: https://www.sidewalklabs.com
6. Buildots - AI in Construction: https://www.buildots.com
7. Dubai Smart Traffic System: https://www.rta.ae

أرشيفية

السينما والثقافة الشعبية ...

التكنولوجيا والترويج الإعلامي

هدى قمحية *

منذ بداية نشأتها في أواخر القرن التاسع عشر، ظهرت السينما كنشاط ترفيهي شعبي، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من حياة الناس اليومية، بسبب انتشارها وسهولة الوصول إلى طيف كبير ومتنوع من الأفلام، ومع الوقت، صارت السينما أكثر من مجرد أداة ترفيه، فأصبحت الشكل الفني الأكثر تأثيرا، والأكبر ميزانية، والأوسع انتشارا بين الجماهير، ومع الوقت كذلك، تمكنت من تصوير القضايا والتطلعات والصراعات المعاصرة، وتعزيز الحوار الثقافي، الأمر الذي جعلها محركا رئيسيا في عملية التطور الثقافي، وقوة تساهم في تشكيل وتحديد القيم والاتجاهات المجتمعية.

التكنولوجيا، والترويج العالمي للأفلام، ساهما في تحول السينما إلى صناعة، تصل قيمتها إلى مليارات الدولارات، وباعتبارها فن مرن وديناميكي، وفرت لصناع الأفلام الأدوات اللازمة لتقديم تجارب سينمائية مميزة ومبتكرة، تصل إلى الناس على اختلاف اهتماماتهم، وتؤثر على المعايير المجتمعية، وتساهم في تشكيل الثقافة الشعبية، عبر شخصيات وحوارات ومواقف انعكست على نواحي متعددة من الحياة اليومية، من الموضة، وحتى التعبيرات العامية.

* ناقدة سينمائية

مارلين مونرو

تأثير السينما على مجالات الثقافة الشعبية

الأزيـــاء

تتمتع الأفلام بعلاقة تكاملية مع صناعة الأزياء، فهي مصدر غني للأفكار، يرفد منه مصممو الأزياء باستمرار للإلهام ولتغذية خيالهم، الأمر الذي جعل نجوم السينما أيقونات للموضة، قادرين على توجيه تفضيلات المستهلكين، فكان عشاق الموضة يبحثون عن فستان يشبه فستان «مارلين مونرو»، أو نظارات تشبه نظارات «أودري هيبورن»، أو سترة جلد تشبه سترة «جيمس دين».

معظم قطع الأزياء الأيقونية في الأفلام ما زالت تحتفظ بقيمتها الجمالية، وتتم إعادة اكتشافها واستخدامها باستمرار من قبل الناس، ما جعلها قطع أساسية في تشكيلات الملابس حتى يومنا هذا، وعلى الرغم من أن المؤثرين على «إنستغرام»، و«يوتيوب» صاروا المصدر الرئيسي لتحديد اتجاهات الموضة، إلا أنه تبقى للأزياء السينمائية قيمة عاطفية مختلفة.

تستلهم بعض العلامات التجارية مجموعات الأزياء الخاصة بها من الأفلام، وذلك للتأثير على الجمهور من خلال سحر تلك الشخصيات، مثال ذلك، حين استلهم مصمم الأزياء «رالف لورين» من أفلام مثل «غاتسبي العظيم»، و«آني هول»، مجموعة أزياء حققت نجاحا تجاريا كبيرا، وأفلام مثل «الشيطان يرتدي بارادا»، أو «إفطار عند تيفاني»، خير مثال على ذلك، ومن ناحية أخرى، قد تحاول العلامات التجارية المشهورة، التعاون مع صناع الأفلام للترويج لنفسها.

يعود أحد أقدم الأمثلة لتأثير السينما على الأزياء والموضة إلى عشرينات القرن العشرين، عندما صبغت الممثلة «بولا نيجري» حذاءها الستان ليتناسب مع ألوان أزيائها، ما أشعل فتيل اتجاه عالمي بين النساء لتقليد أسلوبها المبتكر، وبالمثل، شهدت ثلاثينات القرن العشرين إلهاما على مستوى أعلى، فقد أدى ارتداء «جريتا جاربو» للسروال، زيادةً في عدد النساء اللواتي يتبنين ذلك، ما كسر التقاليد في كل من الموضة والمعايير الجنسانية.

أرشيفية

أصبح فستان «أودري هيبورن» الأسود الصغير، الذي صممه «هوبير دي جيفنشي»، تجسيدا للأناقة الخالدة، وظل عنصرا أساسيا في خزانات ملابس النساء في جميع أنحاء العالم حتى يومنا هذا، إنه يرمز إلى تقاطع فريد بين السينما والأزياء، مما يثبت كيف يمكن للسينما أن تخلد ثوبا بسيطا كرمز ثقافي.

بعد عرض فيلم «مايتريكس» على الشاشات، سرعان ما أصبحت معاطف المطر الطويلة، والملابس المصنوعة من «اللاتكس»، والنظارات الشمسية ضيقة الشكل، من أكثر اتجاهات الموضة رواجا في جميع أنحاء العالم.

كان فيلم «باربي» أول فيلم منذ فترة طويلة يقوم بالتأثير على حركة الموضة الثقافية، لقد لعبت الحملة التسويقية للفيلم دورا مهما في تأثيره على الموضة، فقد أدى التعاون مع العديد من العلامات التجارية إلى ظهور مجموعات ومتاجر مؤقتة تحمل طابع «باربي»، مما سمح للمستهلكين بالتفاعل مع الفيلم بشكل مباشر، حتى أن معظم من ذهب لمشاهدة الفيلم ارتدى اللون الوردي استجابة لتلك الحملة.

الموسيقى

الموسيقى في الأفلام هي مكون عضوي لا يمكن فصله عن صناعة الفيلم، فالأغاني والمقطوعات الموسيقية المؤلفة للأفلام، لا ينتهي تأثيرها بانتهاء الفيلم، بل يمتد انتشارها إلى مشغلات الأغاني والإذاعات، لتصبح جزءا من الوعي الشعبي، فالتفاعل بين الأفلام والموسيقى مفيد في تشكيل المشهد الموسيقي، حيث تعمل الأفلام كمحفز للتأليف الموسيقي، وكمنصة لترويج الأغاني.

الموسيقى كانت الصوت المسموع الوحيد الذي رافق الأفلام الصامتة في بدايات السينما، فقديما كانت هناك أوركسترا في دور السينما تصاحب عرض الفيلم، تعزف وفق تطورات السرد، وتعمل على تكثيف المشاعر والأحداث، وبعد أن أصبح الصوت أمرا مسلما به في السينما، فتح ذلك عالما مليئا بالاحتمالات أمام الموسيقى ودورها في الأفلام، فأصبحت أغنية مثل (somewhere over the rainbow) التي غنتها «جودي جارلاند» محبوبة عالميا، وتسبب فيلم مثل (A Hard Day's Night) الذي قدم فيه الـ«بيتلز» مجموعة من أغانيهم من خلق هوس عالمي بكل أغنية فيه.

الأغاني التي تظهر في الأفلام، يمكنها أن تكون رمزا لجيل، أو حركة ثقافية كاملة، مثال ذلك أغنية (Stay-in› Alive) لفرقة (Bee Gees)، التي ظهرت في فيلم (1977 (Saturday Night Fever، حققت نجاحا باهرا، فكانت رمزا لعصر «الديسكو» بإيقاعها النابض، وكلماتها الجذابة التي تجسد روح العصر في ذلك الوقت، وعلى نحو مماثل، أصبحت أغنية (Eye of the Tiger) لفرقة (Survivor)، والتي كتبت لفيلم (1982 (Rocky، مرادفة للحافز والمثابرة، وغالبا ما تستخدم في سياقات إعلامية مختلفة، لاستحضار العزيمة والصلابة.

تقدم الأفلام نفسها كسفراء للثقافة، والموسيقى ساعدت في تعميق هذا الدور، حيث قدمت للجمهور في جميع أنحاء العالم أنواعا موسيقية متنوعة، لم يكونوا ليتعرفوا عليها لولا وجودها في أحد الأفلام الناجحة، فعلى سبيل المثال، اكتسبت أنواع الموسيقى الـ «جامايكية» مثل الـ «ريجي»، والـ «دانسهول»، شهرة دولية من خلال أفلام مثل (The Harder They Come)، و (Rockers)، وأيضا شهدت الموسيقى والثقافة الهندية إقبالا كبيرا للتعرف عليها، بعد عرض فيلم (Slumdog millionaire)، لقد عرضت هذه الأفلام التراث الموسيقي الغني لثقافات مختلفة، مما أثر على اتجاهات الموسيقى العالمية، وألهم الفنانين من مختلف التخصصات الفنية عمل خلطات موسيقية فريدة.

لقد أثر النهج السينمائي في سرد القصص بشكل كبير على إنتاج الفيديوهات الموسيقية (الفيديو كليب)، حيث تبنى المخرجون تقنيات سينمائية لإنشاء سرديات مقنعة بصريا، تكمل وتعزز التجربة الموسيقية، أدى هذا الاندماج إلى فيديوهات موسيقية فنية، وتقف بمفردها كأفلام قصيرة، مثل أغنية (Thriller)، التي غيرت وجه الفيديوهات الموسيقية، ومؤخرا، فيديو(Anima) لـ» توم يورك» مغني فرقة «راديو هيد»، والذي أخرجه المخرج الأمريكي «بول توماس أندرسون».

تشير الأبحاث، إلى أن موسيقى الأفلام تؤثر بشكل كبير على تصورات الجمهور واستجاباته العاطفية، وقد أظهرت دراسة تحت عنوان «تأثير موسيقى الأفلام على الأحكام الأخلاقية للمشاهد السينمائية والعواطف المحسوسة»،

أرشيفية

أجرتها (Sempre) جمعية البحوث التربوية والموسيقية والنفسية على 252 مشاركا، أن الموسيقى يمكن أن تؤثر على الأحكام الأخلاقية لمشاهد الأفلام، وتشكل تفسيرات لمشاعر ونوايا الشخصيات، وهذا يؤكد على قوة الموسيقى في توجيه مشاركة الجمهور وفهمه للسرد السينمائي، تأثير السينما على المشهد الموسيقي متعدد الأوجه، ويستمر هذا التفاعل في إلهام الإبداع، وإثراء كلا الشكلين الفنيين.

التجارة

اكتسب مفهوم الترويج السينمائي أهمية كبيرة في أواخر السبعينات، خاصة بعد النجاح غير المسبوق لفيلم حرب النجوم عام 1977، وقد أظهر «جورج لوكاس» مبتكر الفيلم، رؤية إستراتيجية استثنائية عندما احتفظ بحقوق تسويق المنتجات المرتبطة بالفيلم، مما أدى إلى نشوء إمبراطورية ضخمة من السلع، مثل: الألعاب والشخصيات وألعاب الفيديو، لم تكن هذه الخطوة مجرد نجاح تجاري، بل أرست نموذجا جديدا لاستثمار الأفلام، ممهدة الطريق أمام الربح الكبير، والانتشار الواسع لسلاسل الأفلام، أو الأفلام ذات الأجزاء.

يمكن للتسويق الذكي أن يحول ترويج الأفلام إلى ظواهر ثقافية، ففي عام 2023، تزامن إصدار فيلمي «باربي»، و«أوبنهايمر» في نفس الأسبوع، إلى خلق حملة فكاهية لطيفة، أدت للترويج للفيلمين على نطاق واسع جدا، في حملة أطلق عليها اسم «باربنهايمر»، أثار الأمر موجة كبيرة من المشاركات عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ما أدى إلى انتشاره بشكل أكبر.

ملصق فيلم باربي

أما بالنسبة لإستراتيجيات التسويق، اعتمد فيلم «باربي» على حملة ضخمة تقدر بحوالي 150 مليون دولار، شملت شركات مبتكرة، ومنتجات متنوعة مرتبطة بثيمة الفيلم، بينما تبنى صناع فيلم «أوبنهايمر» نهجا أكثر تحفظا، حيث ركزت على الإعلانات التشويقية، وعدٌ تنازلي على موقعهم على الإنترنت بمناسبة الذكرى السنوية الثامنة والسبعين للانفجار النووي الأول.

أدت ظاهرة «باربنهايمر» إلى زيادة كبيرة في مبيعات شباك التذاكر، حيث حقق فيلم «باربي» 162 مليون دولار في عطلة نهاية الأسبوع الافتتاحية في الولايات المتحدة، بينما حقق «أوبنهايمر» 82.4 مليون دولار، يُبرز هذا الحدث قدرة التسويق الفعال على تحويل الأفلام إلى ظواهر ثقافية، مما يعزز من أدائها في شباك التذاكر، ويزيد التفاعل مع الجمهور.

السينما والتوجيه في السرد التاريخي

للأفلام دور في تشكيل تصورات الجمهور حول الأحداث التاريخية، وعلى عكس الكتب المدرسية، والبحوث الأكاديمية، تقدم السينما التاريخ بصورة مقنعة، مرتكزة على التلاعب العاطفي، والصورة الجذابة، الأمر الذي يساعد الجمهور على التواصل مع هذه الأحداث على المستوى الشخصي، أحيانا تعكس الأفلام المناخات السياسية والاجتماعية التي يتم إنتاجها فيها، يظهر ذلك في الصراعات السياسية والعرقية، ومثال على ذلك، أثناء الحرب الباردة، صورت أفلام مثل (1984 Red Dawn)، و(1985 Rocky) الاتحاد السوفييتي باعتباره العدو، مما شكل تصورات وفكرة الأمريكيين عن الاتحاد السوفييتي في تلك الفترة، وعلى نحو مماثل، أثرت أفلام ما بعد الحادي عشر من سبتمبر مثل (2012 Zero Dark Thirty)، و(American Sniper 2014، على النقاشات المتعلقة بالإرهاب والحرب، وصورة العرب والمسلمين في الغرب.

يمكن لصاحب السلطة على إنتاج الفيلم، بث السردية والرواية التي يرغب بها، وإن لم يكن الجمهور واعيا لذلك، فقد يقع في فخ المغالطات التاريخية، والتوجيه السياسي والتاريخي، ففي الكثير من الأحيان، يتم تغيير الحقائق التاريخية لتعزيز الأثر الدرامي للقصة، ما يؤثر على فهم الجمهور للتاريخ، وتعزز الأساطير، فعلى سبيل المثال، قدم فيلم (1995 Pocahontas)، نسخة رومانسية من تاريخ الأمريكيين الأصليين، ينتقد المؤرخون الأفلام بشكل متكرر بسبب عدم دقتها، الأمر الذي يتطلب من المشاهدين بحثا تكميليا لفصل الحقيقة عن الخيال.

تأثير على الرأي العام

مع أن معظم الأفلام تعرض قصصا خيالية، لكن مواضيعها مستمدة من عبثية قضايا الحياة المعقدة، وعرض تلك القضايا على شاشة السينما، يلفت نظر الناس لأهميتها، وضرورة التعامل معها، حتى لا تصل الأمور إلى النتائج الكارثية التي تعرضها تلك الأفلام، وأحد الأمثلة على ذلك، هو فيلم «دكتور سترينجلوف، أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة»، أحد أهم الأفلام الكوميدية السياسية الساخرة، والذي يجسد رؤية

فيلم دكتور سترينجلوف

المخرج ستانلي كوبريك لفكرة اندلاع حرب نووية عن طريق الخطأ، الأمر الذي رفضته الحكومة الأمريكية، معتبرة أن مثل هذا السيناريو مستحيل الحدوث، إلا أن الفيلم قدم تصورا مقنعا لهذا الاحتمال، حيث تضمنت إحدى مشاهده مشهدا ساخرا يجسد محاولة أحد الشخصيات الاتصال بالبنتاغون خلال الأزمة، لكنه يفشل بسبب عدم امتلاكه ما يكفي من العملات المعدنية لتشغيل الهاتف العمومي، ما يؤدي إلى نشوب حرب نووية كارثية، الأمر الذي أثار اهتمام الكونغرس الأميركي، ودفعهم إلى إعادة النظر في أنظمة الاتصال بين القيادات خلال الأزمات.

أدى الفيلم إلى إحداث تغييرات جوهرية، كان من أبرزها تعديل إجراءات التحكم بالأسلحة النووية، بحيث لم تعد شفرات التشغيل حكرا على مسؤول حكومي واحد، وبحلول السبعينات، تبنّى سلاح الجو الأميركي نظام مفاتيح مشفرة لمنع أي استخدام غير مصرح به للأسلحة النووية، مما عزز إجراءات الأمان القومي.

وفي السينما العربية، كان لبعض الأفلام ذات التأثير على تغيير القوانين والتشريعات، إذ تمكن الفيلم المصري «جعلوني مجرماً»، بطولة فريد شوقي، من تسليط الضوء على موضوع تسجيل السابقة الأولى للمجرمين في السجل العدلي للسجين، ونشرها في الصحيفة، وبعد عرض الفيلم مباشرة، قررت الحكومة المصرية إعادة النظر في القانون الجنائي، وسن قانون جديد يلغي القانون السابق، لإعطاء المذنب فرصة ثانية للحصول على عمل، والاندماج في المجتمع، وهو ما أنصف الآلاف من السجناء، وفتح أمامهم باب الأمل من جديد.

مثال آخر، فيلم «أريد حلا»، بطولة فاتن حمامة، والذي ساعد في إعادة النظر في قوانين الأحوال الشخصية، والسماح للمرأة المصرية بحق الخلع، والتخلي عن زوجها، بشرط التخلي عن جميع مستحقاتها وحقوقها المادية.

أرشيفية

التاريخ في الدراما العربية ...

المعالجات الفنية

غازي الذيبة *

* شاعر وإعلامي أردني

يغلب على عروض القنوات التلفزيونية طابع الترفيه والتسلية.

في هذا الإطار، يخفت حضور مصر، أكبر منتج للأعمال الدرامية عربيا، في تقديم أو إنتاج دراما تاريخية، وإن فعلتها، فإن معدل إنتاجاتها في هذا الجانب يظل ضعيفا، مقارنة بما تنتجه من مسلسلات ذات طابع ترفيهي، أو كما تسميه اجتماعي، والمثير للغرابة، أن الدراما الغربية قدمت أعمالا ضخمة عن التاريخ المصري، بينما في مصر، لم تنتج أعمال عن التاريخ المصري، تحمل أية قيمة فنية على غرار الأعمال العالمية والغربية.

قبل أعوام، قدم المصريون مسلسلا تاريخيا تحت عنوان «الحشاشون»، يستعيدون فيه قصة فرقة الحشاشين الشهيرة، التي كانت ذات تأثير مهم في التاريخ العربي والإسلامي في الفترة بين القرنين 11- 13 م، وقد جاء هذا المسلسل بعد فترة في تقديم الأعمال المصرية ذات الطابع التاريخي.

لم يكن مسلسل «الحشاشون» بنسخته المصرية مثيرا للمشاهدة، فقد استخدم اللهجة المصرية، ومَصَّرَ القصة التاريخية، وهو أيضا أعاد تكرار إنتاج القصة في سياق ركيك، فقد سبق وأن أنتجت منها نسختان عربيتان قدمتا تلفزيونا، كانت آخرهما نسخة أردنية أنتجت في الإمارات، وسبقتها نسخة أنتجت في سورية، كما حدث في مسلسل «دليلة والزيبق» الذي أنتج أول مرة في الأردن عام 1976، بينما أنتجت مصر نسخة عنه ممصرة أيضا في العام 1985، ثم قدم السوريون نسخة منه في العام 2011.

وهذه الأعمال الثلاثة، حاولت نقل قصة الشاطر علي الزيبق إلى الدراما التلفزيونية، وهي تستلهم قصص المدافعين عن الفقراء في حقبة مظلمة من التاريخ العربي، الذي عاث فيها الظلم والفساد، وتستند إلى نوع من الحكايات الشعبية، التي جرى تناقلها شفاهيا عبر الأجيال، ثم دونت في عصر الطباعة.

ولا تكاد المساحة الموثقة لقصة علي الزيبق، والشطار في التاريخ، تجعل من علي الزيبق بطل القصة شخصية ملهمة، فقد صورته الرواية الشعبية التي ارتكزت على صورة أحد الشطار ذائعي الصيت خلال فترة حكم العثمانيين للمنطقة العربية، ووجود المماليك في مصر،

مسلسل علي الزيبق

كمساعد للفقراء والضعفاء، في اقتراب من قصة لص ملفق في الثقافة الغربية اسمه «روبن هود»، اعتبرته الدراما الغربية نصيرا للفقراء، يستخدم ذكاءه وحيله في الحصول على أموال من الأغنياء، لمساعدة المستضعفين والفقراء، والمثير، أن قصة علي الزيبق غير ثابت مدى صحتها، ولا مكان بطلها تاريخيا، وإن وجدت مرويات حوله في بعض الكتب التاريخية، التي رصدت حقبة الحكم العثمانية للمنطقة العربية.

تحيل هذه الالتفاتة إلى تكرار إنتاج مسلسلين في نطاق الدراما التاريخية، يتحدث كل منهما عن حقبة زمنية، وأبطال محددين، الأول مستقى من قصة شعبية (علي الزيبق)، والثاني عن قصة موثقة (الحشاشون)، وهو ما يثير التساؤلات حول تكرار إنتاج أعمال درامية جرى إنتاجها في فترات زمنية متقاربة، ويكشف عن ضحالة رؤية العاملين في الإنتاج، وعدم قدرتهم على الذهاب إلى كنوز التاريخ العربي الذي يمكن استقاء أعمال درامية منه، ذات أهمية عالية القيمة، وتحتشد بثراء درامي كبير.

وإذا ما عدنا للمعالجات الدرامية في القصتين، وإلى نسخ كل منهما، سنجد أنفسنا أمام تناقضات ساذجة، تضع التاريخ على مذبح سرديات سطحية، تتلعثم في ضبط التحقيب الزمني لهما، وتغيب عنهما قدرة التحقق من صحة ودقة الرواية التاريخية، ولا تجيب عن جدوى

مسلسل الحشاشون

استعادتهما عدة مرات، وفي كل مرة تبدو النسخة الجديدة أضعف من سابقتها، وأقل قيمة، كما حدث في نسخة مسلسل الحشاشين المصري.

ولعل النسخة الأردنية، أنضج المعالجات الدرامية التي قدمت عن قصة علي الزيبق، لأنها توخت نقل السردية التاريخية الشعبية للقصة، وفق روايتها في عدة بلدان عربية، ما ألهم كاتبها السوري عبد العزيز هلال، مساحة كبيرة من الحركة، جعلته ينوّع في إثراء قصص المسلسل الجانبية، لتغني محتواه جماليا وفنيا، وتسهم بإطلاق العنان لمخيلة المخرج في تنويع مساحة السرد البصري للقصة، ما جعل هذا العمل يحقق عند عرضه، أعلى نسبة مشاهدة عربيا في السبعينات من القرن الماضي.

في النسختين اللاحقتين من علي الزيبق، نجد بأن النسخة المصرية، كانت مسكونة بتمصير قصة بطل تاريخي، والإصرار على أن يتحدث باللهجة المصرية، إلى جانب توليف شخصية البطل على أنها معاصرة تعيش بيننا، وتفكر على غرارنا، لا كما كانت قبل عدة قرون، بينما حاولت النسخة السورية، الحفاظ على السياق التاريخي للشخصية الرئيسة في القصة، والأحداث المرافقة لها، لكنها جاءت ضعيفة إنتاجيا، ولم تحقق مساحة التأثير التي كانت منتظرة منها.

أما في نسخ قصة الحشاشين، فتغلبت السردية التي قدمها الروائي الفرنكفوني أمين معلوف، في روايته المكتوبة بالفرنسية والمترجمة عربيا بعنوان «سمرقند»، وتقدم نصا أدبيا عن عالم فرقة الحشاشين السياسي والديني، وقد نأى معلوف بالحشاشين عن التوثيق التاريخي، وهذا ما لم يدركه منتجو نسخ المسلسل لثلاث مرات، فمعلوف روائي وليس مؤرخا، وإن استعان بالتاريخ في كتاباته، وهذا بدوره أضعف قيمة هذه الأعمال التاريخية، وضاعف من هشاشتها، وركاكة محتواها فنيا، لأنها لم تذهب للمصادر الأصيلة في تقديم سرديتها البصرية، واتكأت على سردية محدودة الأفق، تتغول على التاريخ، وتُقوّله أكثر مما يحتمل، وهو ما شاهدناه في النسخة المصرية الباهتة، التي جعلت من مصر مدار القصة، وتعاملت مع بطل القصة التاريخية الحسن الصباح على أنه متطرف وإرهابي، دون أن تمحص الرواية الأساسية التي أنتجته في حقبة زمنية معقدة.

في هذه المشهدية الدرامية، تبدو استعادة الإنتاج الدرامي التاريخي العربي، مسكونة بالهواجس التي يتذرع بها منتجون غير ملمين بأبعاد ما يقدمونه غالبا، أو جهات إنتاجية تسعى إلى تقويل الأعمال الفنية جانبا من هواجس مموليها السياسية أو الفكرية، وإسقاطها على الحاضر بسذاجة، تضع مثل هذه الأعمال تحت وطأة أكلاف إنتاجية مالية عالية، لتروج لضخامتها، وهذه ذريعة باتت واهية لجذب المشاهدات، فثمة أعمال فنية أنتجت بأكلاف بسيطة، لكنها استطاعت أن تكون جاذبة للجمهور بقوة تضاهي ما يقدم من أعمال بالغة الضخامة، لكنها ركيكة المحتوى.

في نهايات العقدين من القرن الماضي، قدم الكاتب وليد سيف، وجمال أبو حمدان من الأردن، وهاني السعدي من سورية، أعمالا درامية تاريخية، في لحظة استثنائية للدراما العربية، تضاعف فيها إنتاج الأعمال الدرامية السورية التي اتسمت بالجودة الفنية، والمضامين التي تعالج قضايا اجتماعية وتاريخية بأساليب جديدة، تهجس بالواقعية الحديثة، وتمس مضامينها حياة المجتمعات العربية، شارك في تأديتها فنانون بارعو الأداء، ارتقوا بالدراما العربية آنذاك على نحو جعل العاملين في الوسط الفني يتفاءلون بأنهم مقبلون عل عصر مميز في إنتاج أعمال فنية مميزة، تنقل الدراما العربية إلى مساحة جديدة، تحقق لها حضورا عربيا واسعا، وربما عالميا.

وخلال هذه الحقبة، نشط الإنتاج المصري والسوري معا، وبدا أن هناك حالة من التنافس بينهما، ما أسهم بمضاعفة الانتباه إلى تقديم أعمال ذات سوية عالية، خرجت على الأنماط الفنية السابقة، وشارك الأردنيون بحذر في المشهد، لكنهم قدموا أعمالا كانت ذات تأثير كبير على الجمهور العربي.

أنتج الأردنيون عددا كبيرا من الأعمال الدرامية التاريخية، كتب جزءا منها الشاعر والكاتب وليد سيف، مثل: عروة بن الورد، الخنساء، طرفة بن العبد، الصعود إلى القمة، صقر قريش، ملحمة الحب والرحيل، صلاح الدين الأيوبي، وسلسلته الأندلسية المدهشة التي أخرجها الراحل حاتم علي، وآخر أعمال سيف التي عرضت، كان مسلسل عمر، الذي يتحدث عن الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وهو أول عمل تاريخي يتطرق إلى سيرة خليفة راشدي.

قدم سيف هذه الأعمال، محملا بخلفية أدبية وأكاديمية صارمة، فحافظ على نطاق السردية التاريخية، فيما يشبه النقاء التاريخي للقصة، وأحيانا كثيرة، كان يستحضر حوارات ومشهديات بعينها لقصته، وباللغة ذاتها التي تحتفي بها كتب التاريخ.

أما جمال أبو حمدان، فاتجه إلى منطقة مختلفة في هذا النوع من الأعمال، كانت ذات طابع يوائم بين التأريخ الموثق، والمخيلة الجامحة، وبلغة تعيد بناء مكونات القصة

مسلسل علي الزيبق

التاريخية بصريا ومحتوى، بعيدا عن جزالة سيف، ومن أعماله: ذي قار، الحجاج، امرؤ القيس، شهرزاد، والمرابطون والأندلس.

بينما أضفى هاني السعدي تنويعا جديدا وغير مسبوق على الدراما التاريخية، بكتابة أعمال مثل: الكواسر، آخر الفرسان، الجوارح، البواسل، الموت القادم إلى الشرق، والفوارس، وقد انتمت هذه الأعمال لما يسمى بـ«الفانتازيا التاريخية»، وفي نطاقها تروى قصص موازية للتاريخ الماضي بالشكل والمضمون، لكنها غير موجودة في وثائقه، إنما تصنعها المخيلة، وتستلهم طيفا من الأساطير أحيانا، لكن دون أن تقف عندها كتفصيل رئيس للمسلسل، ثم يُسقط كل هذا على الحاضر، بعد شحنه بالمبالغة البصرية والحركية.

حققت أعمال السعدي، شعبية واسعة بين الجمهور العربي، لأنها قدمت لهم نوعا جديدا من الدراما التاريخية، على غرار ما يشاهدونه في الدراما التاريخية الغربية، وكانت تلك المرة الأولى التي يقدم مثلها بثوب عربي.

ما تزال الدراما العربية التاريخية بحاجة لفضاء تتحرك فيه، يحتمي بإنتاجات جيدة، وبنصوص معالجة على نحو لا يخل بالتاريخ، أو يستلهمه، مستفيدا من التخييل الدرامي، فالمسلسل التاريخي يحتاج فعليا إلى: كُتَّاب سيناريو واسعي الاطلاع، يمتلكون حسا عاليا في التقاط القصة التاريخية المناسبة من بطون المصادر التاريخية لتكون مسلسلا، وممثلين قادرين على التحدث بالعربية الفصيحة، دون تصنع، أو ارتباك، أو تأتأة.

أرشيفية

أطياف من السينما الجديدة
تقنيات سردية حديثة مفعمة بالقصص وسحر الصورة

ناجح حسن *

صيغ مفهوم السينما المغايرة، بواسطة تلك الاجتهادات والنظريات في الخطاب النقدي للفيلم، الذي يبحث في الأشكال والأساليب الجمالية والدرامية، وتعززت تلك المفاهيم في العقود الثلاثة الأخيرة، عندما حضر تيار سينما (الدوغما) على سبيل المثال، إضافة إلى نماذج غير معلنة، أعقبت تيارات السينما الحرة في بريطانيا، وموجة السينما الجديدة في فرنسا، والواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، إلى أن برزت أفلام مختلفة الأساليب، نجح في صوغها مخرجون من بلدان أوروبية، عدساتها موجهة على أحوال عادية لأفراد ومجاميع، داخل تفاصيل عيشهم البسيط، وهم قادمون من أزمان قديمة ومعاصرة، تنأى عن الالتزام بأشكال السرد المعهودة، أو بمعايير المكان وشخوصه.

* ناقد سينمائي وإعلامي أردني

الصورة سحر ودلالات

مثل تلك الأفلام، امتلكت فرادة خاصة في أساليب تصوير رؤى وأفكار صانعيها، فعلى مدار عقود ثلاثة من البحث والتجريب في الأسلوب والشكل السينمائي، نجح المخرج السويدي «روي آندرسون» بإنجاز فيلمه المعنون «حمامة على غصن تتأمل في الوجود» 2015، وفيه يستكشف مسائل كالهوية الثقافية، والهجرات الجماعية، والاستعمار الجديد، وكان ذلك على نحو من التوهج واللمعان، الذي يصدم المتلقي بالعناصر الأدائية والسردية، في عناق مع سائر تلاوين حقول الإبداع، للتعبير عن هموم وتطلعات أفراد وجماعات، مكبلين بأمراض هذا العصر الحديث.

على خلاف مثل تلك التعابير الجمالية والدرامية، التي صاغ فيها «أندرسون» مجموعة أفلامه القليلة، التي حققها طيلة مسيرته الإبداعية المديدة، جاء فيلمه الجديد «حمامة على غصن تتأمل في الوجود»، محملا بتلك المفردات والعناصر المستمدة من بطون علوم الفلسفة والتاريخ والموسيقى، وأدبيات الموروث الإنساني في الشعر والفكر واللوحة والأداء المسرحي، وصولا إلى التصوير الفوتوغرافي،

على نحو أثرى العمل ليتبوأ مكانته الأثيرة بين قامات الفن السينمائي الرفيعة، ويمنح اشتغالاته مجتمعة كل هذا الألق والدهشة في عيون النقاد، ومتابعيها من عشاق دنيا الأطياف والأحلام الموزعين في أرجاء المعمورة.

ينثر «أندرسون» في «حمامة على غصن تتأمل في الوجود»، أفكاره وهواجسه وتأملاته على أحداث الفيلم المتتالية، كأنها لوحات من الرسوم التشكيلية، تغرف صورا وأشكالا وأساليب حديثة من تفاصيل الواقع اليومي، أو ما هو عالق في ذاكرة الأجيال الجديدة، يتداخل فيها الحدث العادي والحدث شديد الإفراط في الافتتان بالخيال الرحب الذي يقترب من الواقعية السحرية، إن لم يكن يتعداها.

حرص «أندرسون» على تضمين الفيلم بتلك الموسيقى الشعبية العذبة، المتناغمة مع إيقاعه العادي، الآتي من فضاءات أمكنة محدودة، تقتنص ردهاتها عين كاميرا سينمائية ثابتة، كأنها تدعو المتلقي إلى البحث والتفكير في مصائر أفراد وجماعات من غابوا، لمواجهة أحداث هذا العصر الملبد بنذر الفوضى والغياب.

برع «أندرسون» صاحب الأفلام الروائية الطويلة الخمسة: «قصة حب سويدية» 1970، «جيلياب» 1976، «أغنيات من الطابق الثاني» 2000 ، «أن تكون إنساناً» 2007، وصولا إلى «حمامة على غصن تتأمل في الوجود»، في تقديم فيلم قوي الأسلوب، محكم الصنعة، بديع في تصويره لقبسات من أوجاع هذا العالم، وهو يفيض بصور من أشكال المعاناة والعزلة والاغتراب، وتطاحن الحروب، والفساد، كل ذلك يجري تقديمه بأسلوبية سمعية بصرية ممتعة، تتأرجح على دفتي الزمان والمكان، في رؤى مبتكرة، شديدة الإتقان والاعتناء، تنأى عن السائد في بنية وقواعد وإحكام الأفلام الحديثة.

احتفاء بصري بالوثيقة

بدوره أنجز المخرج السويسري، الفرنسي الجنسية «جان لوك غودار» فيلمه المعنون «موسيقانا» العام 2004، بأسلوبية جديدة مبتكرة، تتأسس على تقديم مشهدية سمعية بصرية زاخرة، تلعب على حدي الوثائقي والدرامي بافتتان بليغ، تعكس تفاصيل وتعقيدات سرديات العيش بالمنفى، ومآسيه المضطربة، وتأملاته الحزينة المؤلمة، وما يدور في مناخاتها من موت وعذابات وقيود اجتماعية وسياسية مفروضة على الفرد، في ظل القسوة والهيمنة والتسلط والاحتلال.

يغوص «غودار» (1930– 2022)، في أجواء جديدة من المعاناة، التي تعيشها مجتمعات إنسانية متباينة في ثقافاتها، وموزعة على خريطة العالم، عبر رحلة يقوم بها إلى مدينة سراييفو عاصمة بلد مثل البوسنة، الذي انفصل مؤخرا عن يوغوسلافيا السابقة، وهو هنا يعيش

وسط طلاب الدراسات السينمائية، ويمنحهم لحظات من تجربته وخبرته في حقل صناعة الأفلام المختلفة، سواء على صعيد لغتها البصرية، أو الفكرية الملتصقة بقضايا وهموم الناس، في إبداع بصري رصين، يحتفي بالوثيقة الفيلمية وتوظيفها على نحو بليغ آسر، بعيدا عما هو معهود في تيار السينما السائدة.

يخوض «غودار» لعبته السينمائية في «موسيقانا»، والتي تسرد في ثلاثة فصول أساسية، تندرج تحت عناوين: الجحيم، الطهارة، والجنة، ما عاشته الإنسانية من ويلات الحروب ومآسيها، نابشا في ذاكرة وأفكار شخصيات مؤثرة على الصعيد الجمالي والفلسفي في تجوالها الطويل مع الإبداع، مثل حضور الشاعر الراحل محمود درويش، في مناقشة لرؤيته في مسألة الصراع العربي الإسرائيلي.. أو عبر تلك اللقاءات التي يقوم فيها المخرج بإعطاء دروس تدريبية لسينمائيين شباب، رأوا في كاميرا الفيديو الرقمية وسيلة للتعبير عقب خروج بلدهم من مآساة حرب مروعة.

«غودار» في فيلمه «موسيقانا»، الذي دخل السينما عبر الاشتباك النقدي مع منجزات أقرانه في الموجة الفرنسية الجديدة، يتكئ على ذاكرة الحرب وتداعياتها على الذات الإنسانية، في تناول مفعم بألوان وموسيقى بأشكال مبتكرة من صنوف التعبير السمعي والبصري، مستعينا بمشاهد من الوثائق الفيلمية باللونين الأبيض والأسود، وبالصورة الفوتوغرافية الآتية من أكثر من حرب ضروس، عايشتها البشرية خلال أكثر من حقبة زمنية معاصرة: هناك مثلا إطلالة على حروب الهنود الحمر، والحربين العالميتين

الأولى والثانية، وحروب فيتنام والهند الصينية، والحروب العربية الإسرائيلية، التي تأخذ النصيب الوافر من مضمون أحداث الفيلم وسرديته التجريبية اللافتة، وأيضا يتناول حروب أميركا اللاتينية، والبوسنة والعراق.

كل ذلك يجري بلغة ومفردات سينمائية تتجاوز إلى حد بعيد الرؤية التقليدية، التي درجت على تقديمها السينما السائدة، والمطعمة بمشاهد القتل والدمار، وإنما هنا، عبر ملازمة الكاميرا لأفراد هم من الشخصيات التي تحمل معاناتها في ترحالها المتواصل، جراء تلك الحروب، وما علق في ذاكرتهم من تعابير تفضي إلى قبس من الإبداع، بحيث يتجاوز وقعها على المتلقي مناظر الألم والقسوة والقتل والدمار، وكل ما تخلفه الحرب من ويلات على أرض الواقع، ووجدان البشر.

يعتبر «جان لوك غودار»، أحد أبرز أقطاب الموجة الجديدة في السينما الفرنسية، وهو القادم إلى الفن السابع بعد تجربة متمرسة في كتابة النقد السينمائي في المجلة الراسخة «دفاتر السينما»، إذ تسلم رئاسة تحريرها وهو في مطلع العقد الثاني من عمره، والتي قدمت أسماء زملائه الآخرين لعالم السينما مثل: «فرنسوا تروفو»، «جاك ريفيت»، إيريك رومر»، آلآن رينيه»، «لوي مال»، «كلود شابرول» وآخرين...، الذين غدوا تيارا عريضا في حقل ما اصطلح على تسميته بسينما المؤلف، وصارت نتاجاتهم السينمائية تدرس في الكثير من المعاهد والجامعات والأكاديميات المتخصصة بالعالم.

قدم «غودار» -الذي عرف بفيلسوف السينما المعاصرة- طوال مسيرته الطويلة مع الفن السابع، الكثير من الأفلام السينمائية اللافتة من بينها : «على آخر نفس»، «الجندي الصغير»، «ألفا فيل»، «بييرو المجنون»، وسواها كثير...، التي غدت قامات رفيعة في الفن السابع، واستقبلها النقاد وعشاق السينما في أرجاء المعمورة بحفاوة شديدة، وجرى تكريم العديد منها في المناسبات الكثيرة، ومنحتها المهرجانات السينمائية العالمية العديد من الجوائز الرفيعة.

لغة الخطوط والرسومات

في نوع جديد من الاشتغال السينمائي، قدمت السينما الفرنسية الجديدة، فيلما من الرسوم المتحركة تحت عنوان «جوسيب»، أنجز بمثابة تحية وجهها الرسام الفرنسي «أوريل» ذائع الشهرة والصيت في فن الكاريكاتير، كسينمائي مبدع في عالم الكرتون، إلى زميله رسام الكاريكاتير الإسباني «جوسيب بارتولي»، الراحل عن عالمنا عام 1995، ومن اسمه الأول جرت عنونة الفيلم.

استهل الفيلم أحداثه مع الرسام الإسباني الذي يرقد على فراش الموت، وقد أصابه ضعف الذاكرة وهو يأخذ في سرد سيرة معاناته على حفيده الشاب بتأثر بليغ، ليصحب المتلقي عبر الخطوط والرسوم المتحركة برحلة درامية أليفة، مفعمة بالألوان وجماليات التدرج بين الضوء والظلال، في سرد حكائي ينبش بالزمان والمكان.

أرشيفية

استمد مخرج الفيلم -وهو رسام الكاريكاتير الصحفي في صحيفتي «لوموند»، و«لو كانار إنشينيه» الفرنسيتين-، محطات ووقفات من سيرة زميله الآخر، وهو رسام موهوب، لكنه غير معروف، وثقها في كتاب مصور بخطوط الكرتون عن الحياة الصعبة القاسية، التي شهدها إبان تواجده كلاجئ في مكان أشبه بمعسكر اعتقال أقامته حكومة فرنسا على الحدود مع إسبانيا، لاستقبال الإسبان الناشطين في مقاومة الجنرال «فرانكو»، ولم يشفع شعار الحكومة الفرنسية: «الحرية، المساواة، والأخوة» لهؤلاء اللاجئين في العيش بسلام وأمان، حيث كان يشهد مكان إيواء اللاجئين الإسبان الفارين من بطش «فرانكو» إلى الحدود الفرنسية، الكثير من صنوف الموت، والمرض والجوع، والقهر والعذاب اليومي .

لجأ الفنان الرسام/المخرج الفرنسي إلى تقديم هذه المعاناة بألوان وخطوط ورسومات، تتطابق مع الأحداث الجسام التي عانى منها هؤلاء اللاجئون، والتي تترافق مع إبراز تضاريس المكان في البيئة الحدودية الواقعة بين فرنسا وإسبانيا، وكانت النتيجة عملا إبداعيا لفيلم متخم بصنوف الدراما والموسيقى، والتوظيف المتين لمناخات الحقبة العائدة إلى نهايات العقد الثالث من القرن الفائت، ومنها ينتقل الفيلم بسلاسة إلى فترات زمنية لاحقة في حياة الرسام الإسباني، الذي ينتقل من فرنسا إلى أميركا اللاتينية، ومنها إلى إسبانيا بعد سقوط حكم الجنرال «فرانكو».

يعتبر قيام «أوريل» بتحويل حكايات ألبوم زميله الإسباني «بارتولي» المرسومة بالكرتون، إلى فيلم «أنيميشن» من النوع الطويل، نجاحا لافتا لصانعه في المرور الهادئ والآسر بين مفاهيم وأحكام وقواعد الفيلم السينمائي الدرامي، بتقديم عمل سمعي بصري يتكئ على جماليات سينما التحريك، وهو أيضا مجازفة إبداعية لرسام كاريكاتير أتاح الفرصة لعشاق السينما لرؤية على نحو أعمق وأوسع، عن تلك الممارسات الفظة التي قامت بها حكومة فرنسية آنذاك، تجاه أولئك الإسبان من الباحثين عن الحرية والخلاص، قبل أن تكون هذه الحكومة فريسة لقوات النازي بعد وقت قصير من اندلاع الحرب العالمية الثانية، وهو بالتالي عمل يعزز من قوة رسالة الفيلم الجمالية والإنسانية، والتي تعني الانتصار للإنسان في تصديه لواقع مأزوم بالحروب والكوارث والأوبئة، والمجبول بالتحولات الجسام الموزعة في الاتجاهات كافة.

فيلم «جوسيب»، يطلق صرخة لاحترام كرامة الإنسان في أوقات حرجة، فالرسام الإسباني الذي غدا كأنه سجين، يتعرض مثل باقي مواطنيه لظروف صعبة، فهو يعاني من سوء التغذية، والإهمال، وسوء المعاملة، والإهانة يوما بعد يوم، ولكنه يأخذ على نفسه بالصمود والمقاومة، ولا سيما بفضل موهبته غير العادية، في رسم رسومات تخطيطية للرعب اليومي، مكنه من تحمل المحن الناجمة عن الموقف، وفي نفس الوقت، الشهادة على الظلم.

صور «أوريل» أحداث فيلمه بصدق، وأسلوبية فطنة في اللجوء إلى خطوط ورسوم هي أشبه باللوحات التشكيلية، عاين فيها قضايا: الحرية والعنصرية، والاستعمار والتنكيل، والتهجير والجبروت، والظلم الإنساني، إذ رسم شخصيات كرتونية ذات أصل من الواقع، مثخنة بألوان من تعابير المعاناة في هيئات نحيلة، مريضة، مشلولة، ويائسة بلا جاذبية، كأنها قادمة من عوالم الرسام «غويا» في الماضي البعيد، هذا ما جعل «جوسيب» ثري بلقياته ومرجعياته ومعالجاته في تقديم تفسيرات تاريخية، بالإضافة إلى تحولات شخصيته الرئيسية المثيرة للاهتمام، خصوصا في علاقته المضطربة مع الرسامة المكسيكية «فريدا كاهلو»، فضلا عن طريقة المخرج/ فنان الكاريكاتير في تقديم رؤية حديثة لفيلم من نوعية الصور المتحركة، داخل بناء درامي فتان، سواء في تتبع الأحداث، وتوظيف شريط الصوت من مؤثرات وموسيقى دارجة، أو في اللجوء إلى استخدامات «الفلاش باك»، و«الفلاش للأمام» في الحبكات العاطفية، ودوافعها السياسية، كما في مشاهد علاقة «جوسيب» مع الرسامة «فريدا كاهلو»، التي صورها المخرج بألوان فاقعة الإضاءة، مغايرة لإيقاع الفيلم الذي طرحت فيه رؤى إنسانية بليغة، ستظل عالقة في وجدان عشاق السينما .

جماليات العزلة

يزخر الفيلم البوسني الطويل المعنون «فصل من حياة جامع خردة»، لمخرجه «دانيس تانوفيتش»، والذي أثار حيرة النقاد وإعجابهم لدى عرضه في مهرجانات عربية ودولية، بذلك الاشتغال الفطن على حدي التسجيلي والروائي.

ينهض الفيلم على حكاية بليغة، مستمدة من واقع صعب في مكان ناء وبعيد عن أطراف المدينة الكبيرة، ويسري فيه حراك شريحة إنسانية بسيطة من الغجر، تحيط بهم أجواء من التضاريس الطبيعية، وكأنهم في دائرة من العزلة والتهميش والإقصاء، حيث تسكن عائلة على مقربة من مكب لنفايات السيارات، يلتقط أفرادها رزقهم من جمع الخردة، التي يجري استصلاحها وبيعها لاحقا بثمن بخس في سوق المدينة .

تضم تلك الفئة التي اشتغل عليها المخرج بأسلوبية سمعية بصرية متمكنة، أفراد عائلة مكونة من زوج وزوجة وابنتين، بذل المخرج جهدا إبداعيا في التغلغل إلى دواخلهم، بكاميرا شديدة الاعتناء، تغرف من تفاصيل عيشهم اليومي، وتصور ألوانا من العلاقات الرتيبة التي يخيم عليها الصمت والتأمل بمصيرهم، إزاء اندماجهم في بيئتهم .

يرسم «تانوفيتش» بفيلمه عوالم هؤلاء الأفراد البسطاء، وما يواجهونه من تحديات الفقر والعزلة، والذي يصل إلى درجة الظلم الإنساني إزاء طموحاتهم البسيطة في العيش،

أرشيفية

أرشيفية

يتبين ذلك من خلال معاينته الدؤوبة لأفراد العائلة الغجرية في يوم وليلة من فصل الشتاء القارس، وهطول الثلج الذي يكاد يغمر منزلهم المتواضع .

تدور كاميرا الفيلم الذي يمثل نقدا لاذعا للحياة المعاصرة، باحثة ومتفحصة معاناة أفراد هذه الأسرة، الذين يسعون بأقصى طاقاتهم للعيش على هامش المجتمع، يظهر ذلك من خلال إزالة ركام الثلج عن أطراف المنزل، أو وهم في لحظة إعداد مائدة الطعام بما يتوفر لديهم من مستلزمات العيش البسيط، وهناك أيضا، جهد الأب العاطل عن العمل أحيانا، وهو غالبا ما يعود أدراجه خائبا من بحثه عن فرصة عمل لإطعام باقي أفراد أسرته، فيظهر أمام الكاميرا مطولا وهو يقوم بتحطيب الأشجار طلبا للدفء لاتقاء برد الشتاء القاسي.

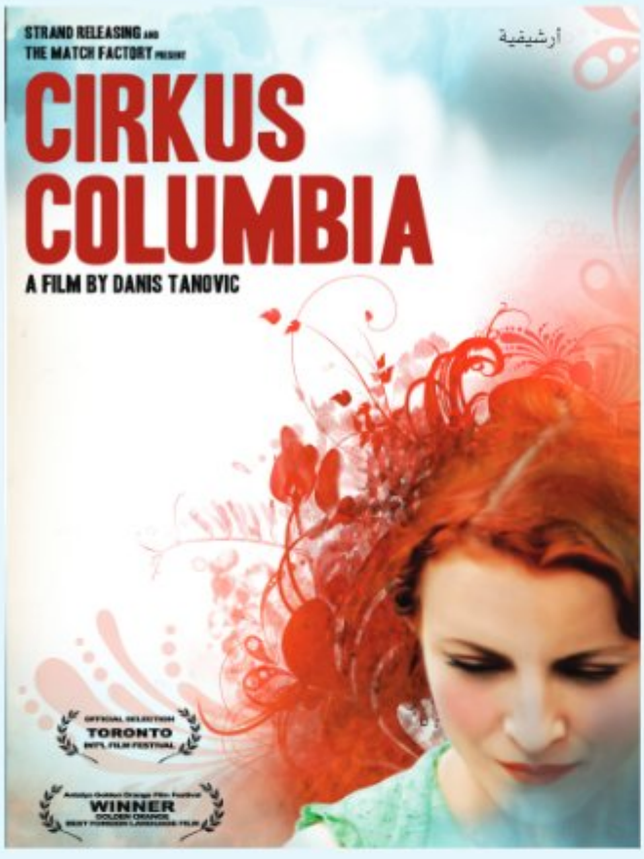
يركز الفيلم على تبيان تفاصيل العيش الصعب لتلك الأسرة، حين تتعرض الزوجة لعارض صحي طارئ جراء الحمل، حيث يصطحب الفيلم أفراد الأسرة: الزوج والزوجة وطفلتيهما في سيارتهم المتهالكة إلى أحد المستشفيات القريبة، وهناك يتبين حجم المعاناة، والظلم الواقع عليهم، خصوصا وأنهم لا يمتلكون بطاقة تأمين صحي، وليست لهم القدرة على تغطية تكاليف العملية الجراحية الطارئة المقررة من الطبيب، تلافيا لعواقب صحية خطيرة تهدد حياة المرأة والجنين.

يبدأ الزوج عملية البحث عن المال لمواجهة هذا الطارئ، من خلال معارفه والمحيطين به، قبل أن يصمم على اللجوء إلى طريقة الاحتيال على المستشفى، تتلخص في معالجة زوجته من خلال بطاقة تأمين صحي عائدة لامرأة أخرى .

يسبر الفيلم أحداث يوم كامل بإيقاع رتيب لهذه الفئة الإنسانية، التي تعاني بصمت، وتواجه مصائرها دون صراخ، أو عويل، بل باكتفاء محدود، بوضع نهاية تحمل أسئلة بليغة مزنرة بجماليات اللغة السينمائية، واللعبة الدرامية التي لا تكاد تنفصل عن حقيقة الواقع، وهو ما منح الفيلم الكثير من الألق والجاذبية والافتتان، رغم كل هذه الشحنات السوداوية.

أكثر ما يلفت في الفيلم، الذي برع في عكس تفاصيل الحياة اليومية بتعقيداتها لهذه الشريحة الاجتماعية، براعة أداء شخوصه في مناخات صعبة، موزعة بين قسوة الطقس، والحاجة، إلا أن دفء العلاقة الحميمية للعائلة، تشكل رغبة أكيدة في مواجهة انكسارات وهزائم وإشكاليات وأزمات الحياة المعاصرة، فعلى الرغم من كل تلك المصاعب، لا يتوسل المخرج عواطف المتلقي، بقدر ما يقدم دعوة إلى التعرف على نماذج وقناعات إنسانية مشرقة في التآلف والتواد، والتماسك بين أفراد تلك الفئات المنسية.

يشار إلى أن المخرج البوسني «دانيس تانوفيتش»، نال جائزة السيناريو في مهرجان (كان) السينمائي، وجائزة (أوسكار) لأفضل فيلم أجنبي عن فيلمه المعنون « أرض محايدة »، ولاقى فيلمه «سيرك كولومبيا» الكثير من إعجاب النقاد والحضور في



أرشيفية

أكثر من مهرجان وملتقى سينمائي، وهو غالبا ما يصور أفلامه بإمكانات مادية بسيطة، تغرف من قصص بيئته الاجتماعية في منطقة البوسنة، ألوانا من حكايات سوداوية لا تعدم مواقف الدعابة أحيانا، لكنها مليئة بالمواقف الإنسانية النبيلة.

Danis Tanović, Bosnia-Herzegovina

An Episode in the Life of an Iron Picker

Eine Episode aus dem Leben eines Metallsammlers
Une épisode dans la vie d'un ferrailleur

أرشيفية

أرشيفية

فضاء السينمائية الروائية...

الدراما بين النقد والقانون

د.م. إبراهيم أبو حماد *

تناقش هذه الدراسة، الموسومة بـ«فضاء السينمائية الروائية: دراسة مقارنة في الدراما القانونية بنماذج مختارة « دراسة بينية، البنى الدرامية الوظيفية في الحقل القانوني.

ولما كان التنظير المعرفي في الدراما القانونية، غير مطروح في الدراسات العربية، ونظرا لأهمية هذا المحتوى عربيا وعالميا، إذ يتناول الأدب الخيالي المهني مقارنة وخطابا، وتعد الدراما القانونية دراما مهنية، أو؛ دراما قاعة المحكمة، وهذا يجعل لفضاءات النوع الفيلمي، والكتابة السيناريستية، ولغة قاعة المحكمة، وخصائص الكتابة الدرامية، والمكان، وعلاقة السينما بالقانون، أهمية خاصة.

زيادة على ذلك، فإن الدراما تنسجم وتتعالق مع الدراما القضائية، التي تقوم على الحوارية، إذ تتعدد الأدوار، ويتعدد المخاطبون، مما يجعل من التعددية السردية في ساحات المحاكمات، والدراما، محلا للصراع الدرامي، منصهرا بين العملين؛ لأن هذه الدراما، محاكاة تمثيل/ لعب للفعل القانوني؛ وللحجاج القضائي التشاجري بين فرقاء الدعوى.

* محام، وأديب أردني

مسرح القضاء

تبحث الدراما القانونية في الممارسة المسلكية المهنية القضائية، وخاصة في الفرع الجنائي، إلا أن متعة الصراع تكون في الصراعات القانونية كافة، إذ تتناول نظام العدالة، ومعضلاتها الأخلاقية، ولذا، فإن محله السلوك، وتفاعلاته بين الفرقاء: محام، وقاض، وشاهد، ومتهم، وضحية، ومدع عام، والعملية القانونية، وأشخاصها اللاعبين على المسرح القضائي، ولكل ما تقدم، تبرز أهمية الدراسة لفك مغاليقها، إذ تعد إضافة علمية للمكتبة الأدبية والنقدية والقانونية العربية، وعليه؛ فإن هذه الدراسة، تسعى إلى ردم الفجوة البحثية العربية في هذا الحقل المعرفي الضنين حتى العدم في اللغة العربية.

كما وتعد إثراءً للتداخل التخصصي فيما بين ثلاثية: الأدب والدراما والقانون، وزيادة على ذلك، فإن الإنتاج الفكري العربي، تغلب عليه الترجمة والتعريب، وإن الترجمة لا تغني شيئا عن الإصدارات الأصيلة للغة القومية العربية، ومن دون ذلك، تتعزز المركزية الغربية، التي تحاول الدراسات الانفكاك عنها.

الدراما القانونية

ناقش هذا الفصل الموسوم بـ«الدراما القانونية بين إشكالية المصطلح ورسيس التجنيس» ثلاثة مباحث؛ متناولة الأنواع الفيلمية، ورسيس تجنيس الدراما القانونية؛ إذ وضحت المفهوم الخاص بنظرية أنواع الفيلم، وبينت الأنواع الرئيسة والفرعية والهجينة، باعتبارها النظرية العامة لأنواع الأفلام.

كما بينت أهمية ذلك للكاتب والصناعة السينمائية والجمهور، في أن الدراما القانونية ما تزال رائجة في الصناعة السينمائية، ونوعا حيويا فاعلا قابلا للتطور والرواج والتناسل، والتوالد، وكشفت الدراسة بالبحث عن عدم وجود معاجم عربية تعنى بالمصطلحات السينمائية، أو؛ مناقشتها في لجانها المعجمية والمصطلحية، مما يستلزم التعمق بدراسة هذا النوع تراثيا، وفي كتابة السيناريو، والاقتباس السينمائي، وفي روائية الأفلام، وذلك لعدم وجود دراسات في هذا الموضوع عموما، وضرورة مناقشة الموضوع معجميا، لإضافته إلى المعجمية العربية، والعناية بالتنظيمات والروابط النقابية للكتاب، لأهميتها في الأدب المقارن.

أرشيفية

طبق الفصل الثاني، منهجية كتابة السيناريو العامة على الكتابة السيناريستية الدرامية القانونية، متضمنة إبراز خصوصيتها من جهة الفكرة أي: فكرة العدالة، والحدث القانوني، والشخصيات؛ ولذا، فإن عناصرها الفنية ذات خصوصية عن السيناريو العام.

التشويق والكوميديا

حدد الفصل الثالث خصائص الدراما القانونية المعتمدة على محاكمة واحدة على الأقل «وحدة الفعل»، وتركز على العاطفة والتوتر داخل محكمة قانونية، وعلى الرغم من أنها دراماتيكية في المقام الأول من حيث الهيكل والسرعة، وتنشغل بدراسات العلاقات الشخصية الحميمة؛ إلا أن هذه الأفلام تحتوي أيضا، على عناصر جاذبة للجمهور، مفعمة بالغموض والتشويق والكوميديا، مما يجعلها من أكثر الصيغ تنوعا وتكرارا في هوليوود، لتحقيق الربحية الاقتصادية.

زيادة على ذلك، إن مخطط السرد لهذه الأفلام محدود، إذ ترتكب الجريمة، ويلقى القبض على المشتبه به، ويتعرض لإجراء محاكمة، مما يسفر عن نتيجة متوقعة، أو؛ تكسر أفق المتلقي من خلال سلسلة من تحريفات الحبكة والخيانة والطعن في الظهر، والأكاذيب، وصدور قرار بإدانة المشتبه، به أو تبرئته، ودراما قاعة المحكمة لفظ مجازي، يقصد به إطلاق الجزء على الكل، إذ إن المحكمة جزء مهم من سلسلة طويلة من الإجراءات القانونية.

الحوار والتوصيف

تعتمد الدراما القانونية بشكل أساسي على الحوار الحاد، والتوصيف الكاريزمي، والأداء التمثيلي القوي والوسيم، وعادة ما تتبع هذه الأفلام محاميا: إما محامي ادعاء، أو محامي دفاع، وغالبا ما يعمل معه محقق خاص لحل القضية، و/ أو تبرئة موكله، ويتعلم بعض دروس الحياة القيمة على طول الطريق، في حين أن الكثير من الأحداث المشبوهة، والالتواءات في الحبكة، وحل النزاعات، تحدث خارج قاعة المحكمة، فإن كل هذه الأفلام تقريبا، تصل إلى ذروتها بتسلسل رائع مثير في شكل خطاب فخم، أو؛ استجواب بارع تحقيقا للعدالة، ويحاول أن يفي المحامي بوعده، ليصدر صانعو القرار تحديدا لمصير الأبرياء والمذنبين.

ومن الأمثلة على أفلام قاعة المحكمة، فيلم «تشريح جريمة قتل»، و«شاهد على الملاحقة»، و«قرينة البراءة «، و«بعض الرجال الطيبين»، و«باسم الأب»، و«المتهم»، ومن أهم السمات المميزة لها: شخصيات الدراما القانونية، والحدث التحريضي، والدافع، ومحتوى المحاكمة، إلى جانب الفقه القضائي للجمهور، والتوقعات، والرهانات، والنهاية الدرامية، والمفارقة، والمحقق الخاص، والزمن.

وعليه؛ فإنها تتمثل سمات وخصائص عامة للدراما القانونية، تتشكل منها رؤية الكاتب، وتميزها عن غيرها من أنواع الدراما، فالدراما القانونية، تنطلق من النظرية النقدية للقانون، ببيان الفارق بين النص القانوني في الواقع والقانون، مما يجعلها تطرح قضايا: الجنس، والعرق، واللون، وترسخ قيم المساواة، والعدالة، وأن هذا النوع يشيع في النظم الليبرالية، إذ إن الفرد قادر على الاشتباك بالمؤسسات الليبرالية ومحاسبتها.

اللغة والدراما القانونية

بين الفصل الرابع التفاعلات اللسانية بين اللغة والدراما القانونية، وكيف يمكن توظيف اللغة القانونية الخاصة عند استخدامها في أفلام قاعة المحكمة، وقسمت الدراسة إلى خمسة مشاهد، تناقش: التحديد الدلالي، والصيغ القانونية، والحوار بين خبير وغير خبير، وكذلك بين خبير وخبير، وخطاب السيد والعبد للاكان، وتحليل المحادثة لـ(غرايس).

أحمد زكي

وتجلى بأن لغة الدراما القانونية، لغة مهنية خيالية، توظف فيها تقنيات دلالية، وتتضمن تحديدات دلالية، وصيغ قانونية جاهزة، مثل ألفاظ الاعتراض، وإجراءات اختيار المحلفين، وأن السينما تولد مصطلحات حديثة ذات طبيعة مفارقة، مثل وهم الحقيقة، وأن لديها منهجية خاصة في صياغة الحوار، وعقلنة السرد، وينطبق على بعض خطاباتها، ومنها خطاب فيلم «يوميات نائب في الأرياف»، خطاب السيد للاكان، وأن مبادئ (غرايس) قابلة للانتهاك في الدراما القانونية.

خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج والآفاق، ففي الفصل الأول منها؛ كشفت عن ستة وثلاثين نوعا فرعيا وهجينا للدراما القانونية، من النظرية العامة لأنواع الأفلام، وأوصت بالتعمق بدراسة هذا النوع تراثيا، وفي كتابة السيناريو والاقتباس السينمائي، وفي روائية الأفلام لهذا النوع، وذلك لعدم وجود دراسات في هذه العناوين، وأوصت كذلك، بتعميق تخصيص كتابة السيناريو الدرامي القانوني عربيا، ودمج القانون بالثقافة الشعبية، إذ إن القانون لغة وثقافة، وما زال الباب مشرعا لبيان خصائص أخرى في الثيمات، والاقتباس، وغيرهما.

برهنت الدراسة أن لغة الدراما القانونية، لغة مهنية خيالية، توظف فيها تقنيات دلالية، وتتضمن تحديدات دلالية وصيغ قانونية ومنهجية في صياغة الحوار، وينطبق على خطاباتها خطاب السيد للاكان، وأن مبادئ (غرايس) قابلة للانتهاك في الدراما القانونية.

حاولت أن تسهم هذه الدراسة في وضع تصور عربي للدراما القانونية من جهة النوع الفيلمي، والكتابة السيناريستية، وبيان الخصائص الكتابية الدرامية، وتحليل الخطاب على أعمال درامية خيالية مهنية، لمجتمعات الخطاب القانوني.

النقد الأدبي والقانون

حاولت ربط النقد الأدبي بالقانون والسينما والرواية القانونية؛ ولذا، فإنها معالجة جديدة للقانون من جهة الدراما، واللغة الخاصة المستخدمة فيها، ومناقشة ثيمة العدالة، وصراع الفرد ليبراليا ضد النفوذ في العدالة، وهي دعوة روحانية لنبذ الترف مقابل الحق، وأكدت الدراسة، بأن الدراما القانونية نوع أصيلا وهجين، وأن كتابة الدراما القانونية لها خصائص وطرق إجرائية، تفيد من بنية الكتابة السيناريستية، وأن أفلام قاعة المحكمة لها لغة وخطاب قابل للتحليل النقدي، وزاوجت الدراسة بين العمل الفني والبحثي، ومشروع العمل من خلال النماذج المقدمة بها.

وبناءً عليه، توصي الدراسة مجددا، وتؤكد على التعمق بالعلاقة بين القانون والسينما والأدب، (Entertainment Law)، وقانون الترفيه الذي يبحث في حقوق ملكية الفيلم الفكرية، من: سيناريو، وحقوق الأداء، والتمثيل، والتمويل، والرقابة السينمائية، والتوزيع، والابتكارات الصناعية السينمائية، ومنصات العرض السينمائي التي تهم المشتغلين بهذا المجال، والكشف عن أنواع نقدية جديدة منها؛ النقد القانوني الأدبي، والنقد القضائي الأدبي، والقصة القصيرة القانونية، والرواية القانونية المهنية، وأفلام حقوق الإنسان، ومخرجي هذا النوع، وكتابه، وتكريس مقررات أكاديمية لهذه المعرفة المتعددة التخصصات، مما يقتضي دراستها ثقافيا وقانونيا، وسلوكيا في كليات الحقوق، والآداب، والفنون الجميلة، ومناقشتها ليبراليا في زمن الليبرالية المفرطة، وأزمة اليسار، والحراكات، والاحتجاجات الاجتماعية، فلم يعد الحل جماعيا، ولكن ليبراليا، في مجتمع متعدد، متشابك متداخل، يزخر بالقيود من صورية الديمقراطية، إلى زيف الوعي، والانفتاح على النقد المقارن في: رومانيا وبولندا وإيرلندا، وألمانيا وإيطاليا والصين، ودول أمريكا اللاتينية، نظرا لعدم وجود دراسات في هذا الموضوع.

ملصق فيلم المحاكمة

تكشف الدراما القانونية عن ذاتها، لا بصفتها مرآة لواقع قضائي جامد، لكنها بنية سردية رمزية، تعاد فيها صياغة الحقيقة من خلال قنوات بلاغية وتمثيلية، وهويات معقدة (محايثة)، فالمحكمة كما تتجلى في هذه النصوص، ليست فضاء لإنفاذ الحق، بل خشبة يتصارع عليها المتكلمون، ويتجاذبها السرد والقناع، وتصاغ داخلها العدالة لا باعتبارها قيمة موضوعية، بل خطابا متحولا محكوما بشروط غير موضوعية، يشكله الوعي.

مما يقتضي تعميق التحليل المنهجي البنيوي، والسيميائي، والتفكيكي، وما بعد السرديات الكلاسيكية في لعبة السرد، فالذات البطولية قد تنقلب إلى فاعل مخدوع، والضحية قد تكون راويا كاذبا، أو غير موثوق به، يمتلك السلطة الخطابية الخفية، لكن أي سلطة التي تمتلك الحقيقة؟ ويغدو ما يظن أنه «السر المقدس» للقانون، ذلك اليقين الذي يحكم من وراء اللغة، مجرد بناء رمزي هش، تنهار أركانه عند لحظة الانكشاف.

إيزادورا دانكن

ورود هوليودية في حدائق إيزادورا دانكن..

الفراشة إذ ترقص حول النار

جهاد الرنتيسي *

تساءل صانع نجوم الموسيقى والرقص الأمريكي في زمنه «سولومون إيزيافيتش هوروك» (1888–1974)، عن مدى علم الشباب بفضل الراقصة «إيزادورا دانكن» في مشي الفتيات الصغيرات اليوم بحرية، وخطى واسعة، وظهور مستقيمة، ورؤوس عالية في شوارع المدن الأمريكية، برر في سيرته الذاتية تساؤله بأن «دانكن» ثورية عظيمة، حررت النساء من ارتداء الكورسيه، ومزقت قيود الروح والجسد.

التفت «هوروك» في مذكراته لفضل «دانكن» (1877–1927)، في تغيير ثقافات شعوب الغرب، ولم ينتبه لاتساع الدوائر حول الظاهرة الفنية التي ولدت من الطبيعة، وامتدادها إلى جهات الأرض الأربع، بما فيها شرقنا، وديمومة الوهج الذي منحته لعقود بعد رحيلها.

* كاتب وروائي أردني

جاء في السيرة التي تركتها مخطوطة، لتبعث ضوءا مختلفا عن الأضواء التي أدمنتها أنها: «ولدت على ضوء نجمة (أفروديت)»، دون أن تغفل عن الإشارة إلى الشبه بين مكاني ولادتها وولادة إلهة الحب والجمال القادمة من الأساطير اليونانية على شاطئ البحر.

تفسر ظروف الولادة بعض ميولها وطباعها: «لطالما جذبني البحر إليه، بينما تقع الجبال عادة في محيط يشعرني بعدم الارتياح، والرغبة في الطيران، وأدين لهذه الحياة البرية غير المقيدة لطفولتي بالإلهام»، وتعيد ما بقي من أثر على نشأتها إلى السلالة.

تشير «دانكن» إلى الدماء الإيرلندية التي أبقتها في حالة من التمرد على الاستبداد البيورتاني: «اعتادت جدتي التي كانت لا تزال تفكر في إيرلندا، أداء الأغاني والرقصات الإيرلندية السريعة الرشيقة المفعمة بالحيوية».

حركة تجسد الروح

وضعت «دانكن» الرقصات الإيرلندية في تطلعاتها لأمريكا الشابة، والتجسيد الروحاني لشعر «والت وايتمان»، لتحدد أصول ما سموه الرقصة اليونانية، دون أن تنفي أثر أساطير وفلسفات اليونان على ثقافتها وفنها، حيث ترد الأسماء والتشبيهات والأوصاف القادمة من الأساطير في سيرتها، وتؤكد على دور فن الرقص والكورس التراجيدي في عظمة المسرح اليوناني.

لا ترى استثناءً في أثر الطبيعة على فنها، حيث: «يوجد في أركان مختلفة من العالم، نتيجة ظروف نجهلها، العديد من الناس، في العديد من الدوائر، ممن بحثوا عن الفن في المبادئ الإبداعية وليدة الطبيعة»، وتشير في هذا السياق إلى حركة السحب في الرياح، الأشجار المتمايلة، طيران الطيور، وأوراق الشجر، مؤكدة على ضرورة أن تكون كل هذه الحركات ذات أهمية خاصة لدى الفنان.

ثمة تصوف في أثر الموسيقى على «دانكن»، لم تخل سيرتها الذاتية من إشارات له، تقول في إحداها: «عندما أنصت إلى الموسيقى، تتدفق الإشعاعات مع الذبذبات إلى هذا النبع الواحد في داخلي، وهناك في هذا النبع، تعكس إشعاعات الموسيقى وذبذباتها نفسها في رؤية

إيزادورا دانكن

روحية، ليست مرآة للعقل، بل مرآة للروح، ومن هذه الرؤية أمكنني التعبير عن هذه الإشعاعات في الرقص، وحاولت مرارا أن أشرح للفنانين هذه النظرية الأساسية لفني»، التي ذكرها «قسطنطين ستانسلافسكي» في كتابه: حياتي في الفن.

رقصت بناءً على فلسفة محددة بنشر: «المعرفة بجمال وقدسية الجسد البشري، من خلال تعبيره بالحركة»، ولم يكن الهدف من رقصها: «تسلية البرجوازيين المتخمين بعد العشاء»، وتوضح فكرتها بالرغبة في أن يصبح الجسد شفافا ووسيطا ناقلا لكل محددات العقل والروح، لم ترقص بروح خاوية، فقد كانت روحها مثل ساحة معركة، يتنازع فوقها «أبوللو»، و«ديونيسوس»، و«نيتشة»، و«ريتشارد فاغنر».

الرقص من وحي الشعر الشرقي

ينطوي ذلك على توضيح للأسباب التي دفعتها إلى ترك الباليه في سن مبكرة، بعد الدرس الثالث، وعدم عودتها إليه، وصفها له بالقبيح الذي يتنافى مع الطبيعة، وإشارتها إلى تركه مؤثرات سلبية عليها، فهذه: «التمرينات الجسمانية الشائعة والعنيفة التي سموها رقصا، لم تفعل سوى تشويش حلمي»، ولا تتناسب مع الرقص المختلف الذي حلِمَتْ به، وكانت «دانكن» أكثر حدة في التعامل مع موسيقى الجاز، التي تعبر عما وصفته بالوحشية البدائية.

كان للشرق حضوره في التجربة، تشير في سيرتها إلى أنها رقصت من وحي شعر عمر الخيام، الذي ترجمه «فيتزجيرالد» إلى الإنجليزية، ألزمت نفسها بقراءة ما كتب عن فن الرقص عند المصريين القدماء، وردت إشارات إلى (معبد دندرة) في مصر الفرعونية، ووصفت رحلتها إلى أعالي النيل بأنها هادئة وناعمة وجميلة، وتحمل وعيا بحياة جديدة، كما توقفت عند مشهد من مراكش القديمة.

أخذ شكل التأثر بالشرق منحى آخر عند زيارتها إلى روسيا القيصرية، ومشاهدتها جنائز العمال الذين أطلق عليهم الرصاص أمام قصر «وينتر»: «حتى فني بدا لي بلا جدوى، إذا لم يمكنه أن يساعدني في تكريس ذاتي لأولئك التعساء»، واختلف الأمر بعد نهاية حكم القياصرة، فقد: «امتلأ قلب كل محبي الحرية بالسعادة والأمل يوم إعلان الثورة الروسية، ورقصت تلك الليلة رقصة الـ«مارسيزيليه» بروحها الأصيلة»، وانتقلت من التأثر بالشرق إلى التأثير فيه، بعد تلقيها دعوة من الاتحاد السوفيتي، تضمنت وعدا بتحقيق حلمها في إقامة مدرسة للرقص.

ترافقت الدعوة مع يأس «دانكن» من تحقيق رؤاها الفنية في أوروبا، ووردت في سيرتها إشارة واضحة إلى أنها كانت: «مهيأة لدخول عالم الشيوعية»، بعد مسيرة من العروض، أظهرت تباينات التفاعل معها تنوع الأذواق في الغرب.

إيزادورا دانكن

كاد أن يقتصر نشاطها في الاتحاد السوفيتي على تعليم الرقص، أظهرت تعاطفها مع التجربة، خططت لكتاب بعنوان: (حياتي لعامين في روسيا البلشفية)، ولم يتوفر ما يفيد بممارستها أنشطة سياسية، أو لقائها بقادة سوفييت غير وزير التعليم «أناتالي لوناشارسكي».

رفعت مدرستها شعار: (الرّوح الحرّة لا تكون إلّا في الجسد المتحرّر)، وبمشاركة 150 راقصا وراقصة من طلاب المدارس السوفيتية، قدمت استعراضا راقصا على مسرح «بولشوي» في الذكرى الرابعة للثورة، كما صممت رقصة للنشيد الأممي، ورقصات على نشيدين جنائريين لذكرى «لينين»، وأخرى مستوحاة من أغان ثورية عبر العالم، تزوجت الشاعر «سيرغاي إيسينين» الذي يصغرها بسنوات، واضطرت لمغادرة موسكو بعد إدمانه على الكحول.

سبقت الإجراءات التي تعرضت لها عند زيارتها إلى نيويورك المكارثية بعقود، فقد أخضعت للتحقيق، واستهدفتها الصحافة، وتم حرمانها من جنسيتها الأميركية، لكن هذه الإجراءات لم تحل دون اتساع دوائر الماء بعد الحجر الذي ألقته في البحيرة، ظهر متعطشون آخرون للاختلاف في الولايات المتحدة، بينهم «آرثر ميلر»، و«تينسي وليامز» اللذان يعتبران الفنان ثوريا بطبعه، ووصفا الفنانة البريطانية «فانيسيا ردغريف» بأعظم ممثلي عصرها.

الروح الحرة.. الجسد الحر

ارتبط اسم «ريدغريف»، التي عرفها الجمهور العربي بانحيازها للقضية الفلسطينية في سبعينات، وثمانينات القرن الماضي بـ«إيزادورا دانكن»، بعد فيلمها الشهير «إيزادورا»، الذي تناول أبرز منعطفات حياة الراقصة الظاهرة، وتجاوز الارتباط بين الممثلة والراقصة قيام ممثل بأداء دور يجسد شخصية ما في فيلم سينمائي، ليأخذ شكل الانبهار بالشخصية، والانغماس بالتجربة الممتدة.

تقول «فانسيا» بعد إنتاجها فيلم (الفلسطيني) في لبنان، والضجة التي أثارتها تصريحاتها في حفل جوائز الأوسكار عام 1978، إن النجومية لا تعني شيئا إذا لم نتعرف إلى الملايين الذين يدافعون عن حقوقهم، وأولهم الفلسطينيين والعرب، كما صرحت في أحاديث تلفزيونية، وتصريحات صحفية، بأنها جاءت للاعتذار عن وعد بلفور.

تشعبت انحيازات «فانيسا» لقضايا الشعوب، وتعددت كلف المواقف منذ مطلع الستينات، كانت في العشرينات من عمرها حين شاركت في تظاهرات رافضة للحرب النووية، اعتقلت في ميدان «ترافلجر»، باتت ليالي في السجن، و دفعت غرامة، وحرصت خلال أحاديثها عما جرى إلى الإشارة لنجوم الفن الذين كانوا معها، ولم تمنعها العقوبات من جمع المساعدات الطبية لضحايا فيتنام، والعمل مع الفنانة «جين فوندا» على إقناع الشبان بعدم الذهاب للحرب.

ظل حضور قضية فلسطين، والقضايا العربية محدودا في أوساط الفن الغربي، منذ خفوت نجم «ريدغريف»، و«فوندا»، ليفاجأ العالم مع الأحداث التي شهدتها غزة

منذ السابع من أكتوبر، رغم الحملات الإعلامية الغربية المضادة، ويفتح الباب أمام محاولات البحث عن الأسباب التي لن تكون بعيدة عن الوعي الجنيني الذي مثلته ظاهرة «دانكن»، واتسعت دوائره بين حين وآخر.

خصبت «دانكن»، و«ريدغريف»، و«ميلر»، و«وليمز» وغيرهم من ضحايا ما قبل وبعد المكارثية، التربة لظهور أجيال جديدة من النجوم، ترفع صوتها للدفاع عن الضحايا أينما وجدوا، ومناصرة القضايا العادلة، وقد تفسر هذه السلسلة من التجارب مواقف مشاهير الفن في بريطانيا، و نجوم هوليود التضامنية مع غزة، تحديهم للمناخات التي يعملون فيها، واستعدادهم لتحمل تبعات مواقفهم.

ملصق الفيلم

الفيلم «صهيل الجهات» ... تجربة تبحث عن النموذج الضد

عدنان مدانات*

تعرف السينما العالمية تجارب فيلمية متنوعة، تسعى جميعها نحو هدف واضح، هو تحطيم، أو الخروج عن الأنماط المتعارف عليها من ناحية، ومن ناحية ثانية، كسر، أو إفشال التوقعات المتعلقة بتطور السرد، وليس المقصود هنا التجارب الإبداعية التي تسعى للتميز، واكتشاف وسائل تعبير وأساليب جديدة، وكذلك ليس المقصود الأفلام التي تستند إلى غايات أكثر بساطة، وتقوم على استخدام النمط الفيلمي بنوع من التحريف بغرض التنويع والتشويق، حيث تسود في مثل هذه التجارب بشكل عام، صيغة الفيلم الكوميدي أو الساخر، هذا النوع من استخدام النمط والتلاعب به يميز مثلا أفلام المخرج والممثل الأمريكي الكوميدي «ميل بروكس»، الذي تقوم أفلامه على السخرية من نمط سينمائي شائع، عن طريق تحويله إلى كوميديا تسمى باسمه، ومن أبرز أفلامه في هذا المجال «الأسرجة المتوهجة»، وهو فيلم رعاة بقر، يسخر من أفلام رعاة البقر، وفيلم «فرانكشتاين الصغير»، وهو فيلم رعب، يسخر من سلسلة أفلام «فرانكشتاين»، وفيلم «سينما صامتة»، وهو فيلم صامت، يسخر من السينما الصامتة، وفيلم «تاريخ العالم»، وهو فيلم على نمط الأفلام التاريخية، ويسخر منها.

* ناقد سينمائي أردني

المقصود هنا، هو تلك التجارب التي تبنى وفق نمط فني متداول، ولكن بهدف التمرد عليه كخطاب وأسلوب، ونوعية استقبال من قبل المتفرجين، ومن ثم تحطيمه، تحقيقا لغاية مسبقة ذات طبيعة إبداعية مغايرة، أو توجه منهجي جمالي، أو موقف أيدلوجي، أو سياسي.

هذا النوع من التمرد على النمط، هو ما ميز المحاولات السريالية في السينما، وما ميز الأفلام التي تأثرت بمسرح العبث، أو بأفكار الكاتب، والمنظر المسرحي الألماني «برتولت بريخت»، التي كانت تهدف إلى التغريب، وتحطيم البنى السردية الكلاسيكية للدراما، بهدف خلق علاقة من نوعية جديدة ومختلفة بين الفيلم السينمائي كخطاب، وبين المتفرج كمستقبل للخطاب، علاقة تقوم على تغليب العقل على العاطفة، وتغليب التحليل على الانفعال .

من أبرز المخرجين العالميين الذين ارتبطت أفلامهم بهذا التوجه، المخرج الفرنسي الشهير «جان لوك غودار»، أحد رواد الموجة الجديدة في السينما الفرنسية زمن الستينات، وصاحب الموقف السياسي اليساري المتطرف، والذي صنع أفلاما متطرفة سينمائيا، كان يهدف من خلالها زعزعة علاقة المتفرج العاطفية بالفيلم، عن طريق تحطيم البناء السردي المنطقي التقليدي، وحتى تحطيم قواعد الإخراج والتصوير والمونتاج المتعارف عليها .

ومن أفلامه الأولى الشهيرة في هذا المجال، فيلم «بيرو المجنون»، وفيلم «الصينيون»، وفيلم «عطلة الأسبوع»، وغيرها من أفلام أثارت في حينه الكثير من الجدل، وأثرت بالمقابل على توجهات العديد من السينمائيين الشباب في بلدان العالم المختلفة.

من البديهي أن هذا النوع من الأفلام، هو نوع صادم للمتفرج العادي، الباحث عن عناصر التشويق والترفيه في الفيلم، ويحتاج إلى ثقافة وخبرة خاصتين من قبل المثقفين، وهواة السينما، من أجل التعامل معه واستيعابه واستقباله كما يجب، ومن البديهي أيضا، أن هذا النوع من الأفلام غير جماهيري.

عبد الرحمن أبو القاسم

بدت لي هذه المقدمة ضرورية، كمدخل تمهيدي للحديث عن تجربة ذات خصوصية في السينما العربية الشابة، تجربة لم تحظ في حينه بالاهتمام النقدي الكافي، والحديث هنا يتعلق بالفيلم السوري الروائي الطويل «صهيل الجهات»، إنتاج المؤسسة العامة للسينما بدمشق عام 1993، وهو من إخراج ماهر كعدو، كأول فيلم روائي طويل له.

تقوم الحكاية المركزية للفيلم على حادثة متخيلة، جرت في إحدى قرى الريف السوري النائية، هاجمت خلالها مجموعة من اللصوص المجهولين منزل فلاح ليلا، وقتلته وزوجته، ثم حرقت المنزل، فيما تمكنت ابنته الشابة التي شهدت الحادثة، وتعرضت لمحاولة الاغتصاب، من النجاة، ثم هرب اللصوص بعد أن سرقوا ما توفر لهم من أحصنة كانت في الحظيرة، وفيما بعد ستقرر الابنة البحث عن أولئك اللصوص القتلة مجهولي الهوية، والتعرف عليهم بهدف الانتقام منهم، وهكذا تمضي الابنة في رحلة لا تعرف نتائجها، تجوب أرجاء البلاد كافة، متنقلة من الشمال إلى الجنوب، ومن الشرق إلى الغرب، وحيدة، وبلا أي سلاح يساعدها على تحقيق ما عزمت على تنفيذه.

هدى الركبي

محمد الحريري

في كل مكان تصل إليه، تلتقي بأناس يسخرون من مسعاها، أو يتعاطفون معها، ولكنهم يؤكدون لها عبثية مبتغاها، وينصحونها بالكف عن متابعة بحثها، ويعرضون عليها الإقامة عندهم، ولكن، ما من أحد منهم يقبل بأن يقدم لها أية معلومة تساعدها على معرفة مكان اللصوص، أو هويتهم.

تلتقي الفتاة أثناء تجوالها بمدرس ريفي شاب، تتبادل معه مشاعر الحب، ويعرض عليها العيش معا، ولكنها مدفوعة بالرغبة في الانتقام، تصر على الاستمرار في البحث وتعقب الجناة، وعلى المضي في تحقيق هدفها، وبخاصة أنها تلاحظ أينما حلت، آثارا تدل على أن أولئك اللصوص قد سبقوها إلى المكان الذي وصلت إليه، وعبروه كالزوبعة إلى مكان آخر.

تحمل هذه الحكاية في داخلها احتمالات حبكة بوليسية، ومشاهد مغامرات، وهي احتمالات تبدو مشروعة منذ حدوث الجريمة الأولى، وتدخل المتفرجين في جو من التعاطف مع البطلة، والتشوق لرؤية أفعالها الانتقامية، وتوقع النهاية التقليدية المعتمدة في أفلام المغامرات والتشويق، التي يتحقق فيها نصر البطل على خصومه.

لكن معالجة المخرج، وكاتب السيناريو لهذه الحكاية إخراجيا ودراميا، تسير باتجاه معاكس تماما، فإذا كان الفيلم، ومن خلال الحكاية التي يتضمنها، يوحي بانتمائه لنوع أفلام الحركة، فإن المخرج يتعامل مع هذا النوع بطريقة تجعل من الحكاية ضربا من الحكاية «الضد»، ومن الفيلم ضربا من الفيلم «الضد»، أي المضاد للنوع، والفيلم في الحقيقة، يخلو من أفعال البطولة، ومن دور البطل.

أما الأحداث المتلاحقة في الفيلم، فلا تؤدي إلا إلى الإحساس باللاجدوى، وبعبثية ترقب النتيجة المرجوة للفعل، بما يخفف تدريجيا، من لهفة وتشوق المتفرجين العاديين، وبالتالي من تفاعلهم مع الفيلم ككل.

يطلب المتفرجون من الدراما في العادة أن تجيب على السؤال التقليدي: ماذا سيحدث تاليا؟ اكتسب هذا السؤال مشروعيته، وتحول إلى قانون أساس من قوانين بناء الدراما منذ القدم، وبخاصة مع الملحمة الإغريقية الكلاسيكية الخالدة «الأوديسة»، التي تابعت مغامرات بطلها «عوليس» المتلاحقة، والتي استمرت سنوات طوال، بحثا عن طريق يوصله إلى وطنه، وهذا السؤال بطبيعة الحال، يفترض أن يتشكل الجواب عليه من خلال أحداث وأفعال.

ولو حولنا هذا السؤال باتجاه فيلم «صهيل الجهات»، لأصبحت صيغة السؤال على النحو التالي: ماذا سيحدث لو التقت بطلة الفيلم، الفتاة الضعيفة، الوحيدة، المجردة من أي سلاح، بعصابة اللصوص الأشداء المتمرسين في العنف؟.

لكن الفيلم يتقصد أن لا يجيب، وبالتالي لا يعرض علينا أية أحداث مشوقة، أو أفعال مميزة، ربما باستثناء حدث البداية، بل إن فكرة الفيلم، بدلا من الإجابة على مثل هذا السؤال، تقوم على استحالة مثل هذا اللقاء، وما يستتبع ذلك من غياب للحدث، وفي حين أن قواعد الدراما، أو البنية الدرامية، تفترض من حيث المبدأ، أن تكون شخصيات أولئك اللصوص جزءا أساسيا من الحدث والفعل، له حضوره المباشر، ودوره الواضح في بناء الحكاية، فإن الفيلم يضع هذه الشخصيات في خلفية الحدث، ويخرجها من دائرة الحيز المباشر للفعل وللحكاية، ليحولها إلى مجرد فكرة أو رمز.

ومثلما يلجأ الفيلم إلى الحكاية «الضد»، فهو يقدم لنا البطل «الضد»، لا بمعنى البطل السلبي، بل بمعنى البطل الإيجابي من حيث كونه ضحية، وصاحب قضية محقة يسعى وراءها، ولكن البطل العاجز، الذي لا يتكلل سعيه بالنجاح، ولا يتجسد من خلال فعل بطولة ملموس، مع ذلك، فإن الفيلم بمجمله، هو دراما حقيقية، يصل في عرضه لقضيته إلى حدود التراجيديا، ويجعل من بطلته بطلا تراجيديا، ومن خصائص البطل التراجيدي أنه يقاوم ويصارع قوى أكبر منه، وهو يفعل ذلك، رغم أن مصيره محتوم، وأنه يسير نحو حتفه.

تتضح هذه القصدية «الضدية» في فيلم «صهيل الجهات»، ليس فقط من خلال البنية الدرامية غير التقليدية للفيلم، بل أيضا من خلال الأسلوب الإخراجي، الذي ركز على اللقطات العامة في معظم الوقت، وجعل صورة البطلة -بشكل خاص- تظهر من مسافة، بعيدة محاطة بالفراغ، و موحدة مع جغرافية المكان، فالأمكنة في الفيلم فسيحة ممتدة، بحكم كونها جزءا من الريف والبرية.

ينتهي تجوال بطلة الفيلم في تعقبها للمجرمين، وبعد أن طافت جميع أرجاء البلاد، وبوصولها إلى أطراف المدينة، تطل من فوق جبل مشرف، فتلاحظ اكتظاظها بالأبنية، واتساع مساحتها، وهنا تشعر للمرة الأولى بالإحباط، وبالعجز، وتقرر في داخلها الكف عن محاولتها، فينتهي الفيلم بعودتها إلى القرية، لتنظم إلى المدرس الشاب، وتعيش معه.

مي سكاف

هكذا ينتقل بنا الفيلم، وبطريقة ذكية جدا، ليعمم لنا الحالة التي عاشتها بطلته، وينقلها من الخاص إلى العام، ومن مشكلة الفرد إلى مشكلة الوطن، ويتحول المجرمون الذين تابعت آثارهم في طول البلاد وعرضها، إلى رمز لقوى التسلط، ليتراجع الحدث، ويحل محله المناخ العام، وتحل قوة الفكرة محل قوة الانفعال المباشر.

لكن، إذا كان فيلم «صهيل الجهات» لا يبدو مثيرا، ممتعا، ومشوقا لجماهير رواد السينما الباحثين عن الإثارة الحركية، والحدثية اللحظية، فإنه من دون شك، لا يمر دون أن يترك أثره العميق في وجدان المتفرجين، ولكن هذا التأثير الذي قد لا يبدو واضحا في حينه، ستتضح فعاليته حين يمعن المتفرج التفكير في ما شاهده في وقت لاحق، والتأمل في مغزى، أو دلالة الفيلم ككل.

شاهدت فيلم «صهيل الجهات» منذ زمن ليس بالقريب، ولم أكتب عنه في حينه، لكن التجربة ظلت تشغل ذهني، وتلح عليَّ، رغم أن الكثير من التفاصيل قد غابت عن الذاكرة.

أرشيفية

يكسب الذكاء الاصطناعي، تخسر البشرية

صالح حمدوني*

أمامنا مباشرة

يقول «ماريو كلينجمان»، أن أحد أهدافه كمبرمج يستخدم الذكاء الاصطناعي لمعالجة الصور، وإنتاج صور جديدة، أن يصل إلى مرحلة يكون فيها الكمبيوتر قادرا على تطوير شخصيته الفنية باستمرار.

يا لها من فكرة مرعبة!!

* فوتوغرافي أردني

كان الذكاء الاصطناعي مجالا للدراسة والبحث والتطوير طيلة عقود ماضية، ويبرز اسم عالم الكمبيوتر «آلان تورينج»، وهو صاحب اختبار يحدد قدرة الكمبيوتر على التشبه بالإنسان، طوره علماء آخرون عبر تقنيات جديدة، وصولا إلى حالة من الذكاء الاصطناعي يمكنه -أي الكمبيوتر-، من إنتاج أعمال فنية وأدبية، وتصاميم وسيناريوهات سينمائية وغيرها، وحسب الطلب، والفكرة قائمة بكل بساطة على تزويد خوارزميات البرنامج بالقواعد والمعلومات والأشكال المقترحة، هذه الفكرة البسيطة تتحول داخل البرنامج المعالج إلى شبكة عصبية، أو فضاء تتكثف فيه البيانات والمعلومات والأشكال.

وتسود حالة من المشاعر المختلطة في مختلف الأوساط الإبداعية، نتيجة التوسع في البرامج المولدة للفن الاصطناعي؛ فبعض الفنانين والأدباء، يعتبر أن هذا التطور سيهدد أساليبهم الإبداعية التقليدية، فيما لا يهتم آخرون لهذا النقاش، ويعتبر آخرون، أن هذا التطور سيخلق حالة من التحدي عند المبدعين لتطوير مفاهيمهم وأدواتهم ورؤاهم، وبالتالي نتاجاتهم، لكن يثار تساؤل آخر: ألا تعتبر قدرة البرامج المولدة للفن الاصطناعي على معالجة بياناتها -وهي نتاج بشري عبر تاريخ طويل من الإبداع-، وإنتاج أنماط جديدة من الفن، سطوا على هذا الجهد، وسرقة تحت تهديد اجتياح التكنولوجيا؟ وفي هذا السياق، ما مصير ملايين المبدعين من أدباء وفنانين ومصممين؟ لعله من الجيد أن نتذكر أن الثورة الصناعية أودت بمصير عشرات الآلاف من العمال إلى الفقر، والتطويرات المتلاحقة عليها قضت على آمال ملايين آخرين من العمال والفلاحين وصغار الكسبة، وما زالت التطويرات في التقنيات العسكرية تثير عن سبق إصرار عشرات الصراعات والحروب حول العالم، يذهب ضحيتها آلاف الأبرياء، ترى، إلى أين ستأخذنا العقلية المهيمنة على التكنولوجيا في هذا العالم؟.

«ماريو كلينجمان» يؤكد في حواراته، أن الذكاء الاصطناعي سيرتبط بكل شيء، وبأي شيء، إنه يفرض وجوده بقوة غاشمة تسمى الذكاء، وبمجرد تغلغل مفهوم الذكاء الفعلي في حياتنا، فإنه سيطلق عليه اسم آخر؛ سيكون الذكاء الاصطناعي مبدعا في المستقبل، ليجد لنفسه اسما جديدا.

الفنان ماريو كلينجمان

وليخفف من وطأة هذا السيناريو، يشير «كلينجمان» إلى أن تاريخ البشرية أثبت نجاح الإنسان في التأقلم مع أي تهديد، حتى لو فقد بعض التفاصيل، وسيجد الإنسان طريقة جديدة للتميز، وإثبات الحضور، لكن، وكأن المبرمج العبقري «كلينجمان»، ينسى أن ما سيفقده الإنسان هو المعنى الحقيقي لوجوده، روحه التي تبحث عن تعبيراتها الإبداعية، وينسى أن الكم الهائل من المعلومات والبيانات والأشكال والأوصاف التي يتم إدخالها إلى برامج الذكاء الاصطناعي، هي عملية يمكن برمجتها والتحكم بها وتوجيهها لخدمة وجهة نظر ومصالح محددة، ولفئة معينة، فماذا لو تم إدخال كل المعطيات الداعمة لفكرة «الهولوكوست»، وحجب المعطيات المتعارضة معها؟؛ ماذا لو تم تزويد البرامج بمعطيات التفوق العرقي لشعب محدد، وتغييب الأعراق الأخرى؟؛ هكذا تتناسل الأسئلة الضاجة بالسيناريوهات المرعبة، لأنه، وببساطة شديدة، تاريخ البشرية هو تاريخ السلطة المسيطرة، تاريخ القوة القائمة، تاريخ قتل ولصوصية وإلغاء واحتكارات.

نظرة إلى الخلف

في سبتمبر 2022، فاز الأمريكي «جيسون آلين» من كولورادو في معرض الولاية، بجائزة متواضعة قيمتها (300) دولار، عن لوحة مولدة بالذكاء الاصطناعي، صرخ شامتا بعد تسلمه الجائزة: «مات الفن يا أصدقائي... فاز الذكاء وخسر البشر»، هل تذكرنا هذه الصرخة بصرخة الفنان «بول ديلاروش» عام 1840، بعد اختراع الكاميرا حين قال: «اليوم مات فن الرسم»، والفن لم يمت، ولم يمرض حتى، ووجد له مقولات ومفاهيم

صورة مولدة بالذكاء الاصطناعي

وتقنيات وتعبيرات أكثر جمالا، وتطورا وتعبيرا؛ لا بل وصلت العلاقة بين الفنون المختلفة والفوتوغراف، إلى درجة عالية من التعاون والاشتباك الإيجابي، واستفاد كلاهما من الآخر، فقد قدمت الكاميرا للفن وعيا في الرؤية، خصوصا بعد انتشار الكاميرات صغيرة الحجم، فاكتشف الرسامون أنماطا جديدة لم تكن تثير اهتمامهم، تلك الأنماط التي أسست وأسهمت في ظهور أساليب التعبير الحداثية؛ وفعليا لا يمكن النظر للعديد من أيقونات الفن التشكيلي في العالم، دون اعتبار أو اعتراف لأثر أو دور الفوتوغرافيا.

في المقلب الآخر، بدأ المصورون يعتبرون أنفسهم فنانين، حتى الغرفة المظلمة تحولت في تقنياتها وأدواتها إلى ما يشبه إستديو الرسم، فيها يتم القص وخدش المسودة وتوضيح الخطوط، وإبراز أجزاء من الصورة، أو تلطيخها بالألوان؛ باختصار كان التصوير الفوتوغرافي يقترب من الإبداعات الفردية كالرسم، أو التلاعب اليدوي كأي رسام محترف، حتى النيجاتيف الملون، ظهر بعد جهود عظيمة بذلها الرسامون خلال تلبية طلبات المصورين لتلوين مسوداتهم التي كانت بالأبيض والأسود.

وعبر التاريخ، وفي تقلباته، كان للصورة الفوتوغرافية حضورا ودورا لا يمكن أن يتغافل عنه أحد؛ مئات الصور الأيقونية غيرت المسار السياسي والاجتماعي والثقافي في أماكن عديدة من العالم، هل ننسى صورة «إدي آدمز» في فيتنام (لحظة إعدام في الشارع)، تلك الصورة التي حملها المتظاهرون في أمريكا احتجاجا على احتلال بلادهم لفيتنام، وأدت التظاهرات إلى سحب الجيش الأمريكي من هناك، ولا تغيب عن بالنا الصورة التي أبكت العالم لـ«كيفن كارتر» لنسر ينتظر موت فتاة تعاني من المجاعة في جنوب السودان، الصورة التي جعلت العالم يهب لمساعدة الجياع، والضغط لوقف حرب دموية في السودان... وهنا يثار سؤال: ماذا سيقدم الذكاء الاصطناعي للبشرية؟.

في هذا السياق أتذكر حين ظهرت الكاميرا الرقمية، رفض الفوتوغرافيون حول العالم هذه التقنية، وعبروا عن قلقهم من أن يتضاءل دورهم الاحترافي والإبداعي، وتمسكوا حتى الرمق الأخير بكاميراتهم الفيلمية، وانتصرت هذه التكنولوجيا مع القدرة على التقاط عدد كبير من الصور على قطعة ذاكرة صغيرة، ومع متابعة فورية لنتائج التصوير على شاشة (LCD)، وأصبحت الحرفة التي كانت تحتاج لسنوات من التدريب والممارسة، في متناول أي هاوٍ، ولا تستغرق أكثر من أشهر قليلة لتعلمها، ثم سرعان ما انضم لهذه التقنية الرقمية وحش جديد سمي (Photoshop)، سمح لأي كان أن يتلاعب بالواقع أو يشوهه.

هل أحاول أن أبشّر بشيء؟

لا بالتأكيد، ففي الحقيقة، أن تجربتي الشخصية في الفوتوغراف، ما كانت إلا استعانة بالكاميرا في معركتي ضد الاكتئاب والوحدة، وليس الذكاء الاصطناعي -حتى اللحظة على الأقل- إلا واحدا من أسباب الرعب الإضافية التي تواجه أي إنسان معني بالإبداع، ويملك الشغف النابع من الممارسة الإبداعية، والوعي والضمير الأخلاقي.

بينما كنت أكتب هذه المقالة، تملكني هاجس بشاعة سيطرة الروبوت، والذكاء الاصطناعي على حياتنا، وما سيفعله بنا أو يفرضه علينا، دخلت زوجتي الغرفة وقامت بحركات رياضية تشبه تلك الحركة التي يتحركها الروبوت، لذا قررت التوقف عن الكتابة الآن.

أرشيفية

أرشيفية

نحو منهج ثقافي سيميائي للنقوش

د. سلطان المعاني*

أن ينقش أثر في الصخر، يعني أن يكتب، وأن يستحضر الوجود الإنساني في أبهى حالاته، فالنقش الذي يشكل نصا لغويا هو فعل رمزي، يضرب بجذوره في وعي الإنسان العربي القديم بفنائه، ومن هذا الوعي، تخلق الكتابة نفسها لتخلد، مقاومة المحو، في البدء، كان الصوت؛ رعشة في الريح، تهمس لتبقى عالقة في الفضاء، لكن الريح تمضي، والصوت يبهت، والذاكرة تميل إلى النسيان، هنا فقط، ينبثق النقش كجملة صامتة، تفلت من عبور الزمن، وتتشبث بالحجر كمن يتشبث بالحياة، أن ينقش الإنسان الصفاوي اسمه ونسبه ومآواه ومطلبه، يعني أنه يدون ليعلن حضوره في مشهد لا يرحم، في الصحراء، حيث لا ظل يبقى طويلا، كانت الحروف منحوتة لتكون الظل الأكثر رسوخا، فلم يكن النقش حكاية تنتظر قارئا، كان ذاكرة في مواجهة النسيان، أثرا يعلن: كنت هنا، لئلا يمحى، وحين يبدأ النقش بتعداد نسب طويل، فإنه تعريف بالذات، يبني حولها جدارا من الأسماء التي تحميها من التلاشي، في زمن كان كل شيء فيه قابلا للزوال، كان الاسم درعا، والنسب حبلا يشد الحاضر إلى ماض يشهد بأن أحدا قد مر من هنا، غير أن النقش لا يبقى سكونا، إنه يتحرك بين الزمنيات، يتكثف في الأفعال اليومية التي تحمل في بساطتها معاني البقاء؛ كأن يبيت المرء مع الإبل، ويرد الماء عند موضع اسمه (غضف)، وتروى تفاصيل هذا الفعل لتعرض، وتؤرخ بلغة تقطع مع النسيان، يشكل الحيوان، والماء، والموضع، كائنات تؤسس لعلاقة تكافل وجودي، يعيد فيها الإنسان تعريف نفسه باعتباره كائنا في بيئة، لا عليها، وهنا تتجلى أعمق تحولات النقش: من مجرد تدوين، إلى بنية رمزية تسكنها الرهبة، حين تختم الجملة بدعاء موجه إلى «بعلشمين»، فإن اللغة تعقد فجأة، وتنتقل من التقرير إلى التقديس، يصبح النقش نصا محرم المساس، يتوسل لعنة على من يقترب، ليحمي نفسه بنفسه، كأن في الكلمات روحا تحرس نفسها من العدم، هذا البعد المقدس للنص الصفاوي، لا يفترض قارئا عاديا، يفترض متلقيا يعي أنه في حضرة أثر لا يكتمل إلا إذا احترم الفراغ، بقدر ما احترم الحروف.

* أكاديمي وناقد أردني

أرشيفية

حين نقرأ النقوش اليوم، فإننا نتلقاها أصداء عبرت العصور، الفراغات، والشقوق، والتآكل، عناصر تكوينية للنص، فالكلمة الناقصة تقال بوضوح أكبر، والشكل المطموس يطلق دلالة أوسع، تماما كما تضفي النظرات الخجولة نبرة شعرية لا يقدر عليها التصريح، يمنح التآكل النص حياة جديدة، تولد من عدمه، يصبح الحجر كتابا نقرأه بعيننا وبأصابعنا، بإحساسنا، باهتزاز الزمن على سطحه، النقش الصفاوي، إذن، لا يفهم إلا إذا نظرنا إليه كوثيقة حية، لا تسكن الماضي، لكنها تتسرب منه، إنه تجل لحضور يتعالى على الزوال، يحاول بكل ما فيه من بساطة وتعقيد، أن يقول شيئا لمن سيأتي لاحقا: نحن هنا، كنا، وهذه آثارنا، في هذا السعي، يتحول النقش من كلام موجه إلى الإله، أو المجتمع، إلى مرآة لقلق الإنسان العميق من المحو، وهكذا يغدو النقش ضربا من الفن، لأنه جميل، ولأنه صادق إلى الحد الذي لا يتسع له الكلام، وهل من فن أصدق من أثر ينقش على حجر ما، بيد تعرف أنها تزول؟ إننا حين نقرأ هذا النقش من الرويشد، نشهد مرور قلب في الزمن، يحاول أن يخلد نبضته الأخيرة، هذا ما يجعل من النقوش الصفاوية شفرات وجود، وحفرا في الصمت، وتذكيرا لنا -نحن العابرين اليوم- أن كل أثر، حتى المكسور منه، يحمل في كسوره معنى لا ينسى.

أن يقرأ النقش في ضوء المنهج التفاعلي، لا يعني تقليصه إلى مجرد أثر من زمن مندثر، وإنما إحياءه كيانا لغويا حيويا، يتجدد في كل لحظة قراءة، ويتحول إلى صوت يتجاوز ظرفه التاريخي نحو الحاضر، ويتجاوز النقش وظيفته التوثيقية، ليصير نداء مفتوحا، ينشد الإصغاء من قارئ مفترض يتشكل في كل جيل جديد، في هذا الانفتاح، يبدو أن النص يرمي بصوته في أعماق الزمن، منتظرا صدى يعود ولو بعد قرون، هكذا تعاد العلاقة بين الكاتب والقارئ ضمن فضاء حواري ممتد، يتجاوز الخرس الزمني، ويستبقي الحضور في قلب الغياب.

إن تقديم النسب في ترتيبه السردي الصامت، يشكل بنية خطابية ذات طاقة تعارفية، تؤشر على هوية الكاتب، وتعيد صوغه اجتماعيا وزمنيا، تتحول الأسماء المحفورة إلى علامات دالة على انتماء يراد له أن يستعاد بوصفه شرطا لوجود الذات، فالقارئ لا يلتقي فردا معزولا، فهو يواجه كيانا مؤسسا على امتداد من الأسماء التي تضفي عليه شرعية الحضور، بهذا الشكل، يتجاوز

الكاتب ذاته ليصير صدى لأصوات قديمة، وتعبيرا عن انتظار مستقبلي يحمل وعدا بالاتصال، مهما طال الانفصال الزمني، وهو إذ يناشد الإله «بعلشمين» لحماية النقش من العبث، يتجاوز النص حدوده البشرية، ويتسع إلى مطلق يستدعي قوى غيبية تمنح الكلمات سلطة ميتافيزيقية، فالدعاء ليس محض توسل، إنه فرض لهيبة رمزية تحصن النقش من الزوال، وتلزم القارئ بإدراك قدسية الكلمات وأثرها، كأن النص لا يكتفي بتسجيل التجربة، ويطالب بضمان استمرارها، ويعلن أنه لا يمحى إلا بثمن، في هذا الانفتاح على المقدس، تصبح اللغة مأوى للذاكرة، وجسرا بين الإنسان واللامرئي، بين الأرض والسماء، وبين لحظة الكتابة ومصير القراءة، وإذ يستحضر المكان بوصفه عنصرا سرديا -لا مرجعية جغرافية فحسب- يتجلى (غضف) كفاعل درامي في بناء المعنى، بوصفه موقعا للحدث، فالماء الذي يورد، والنوم بين الإبل، تفصيلان رمزيان مكثفان لمقاومة الطبيعة القاسية، ولبقاء الإنسان رغم شح شروط العيش، المكان هنا يذكر ليشهد على الحضور، ويشارك في تأسيس شرعية التجربة، فالمكان لا يستعير معناه من الجغرافيا، لكنه يكتسبه من كونه فضاء تشهد فيه الطبيعة على وجود الذات، ويغدو الموقع أثرا من آثار التفاعل بين الكائن والبيئة، وعلامة لغوية تحتفظ بطاقتها الرمزية حتى في صمتها.

وهكذا، فإن النقش يقيم في لحظة كتابته حركة دائمة، بين القارئ والكاتب، بين الفعل والذاكرة، وبين المعنى المعلن وما يحتمل فيه، ويستعاد النص كحالة تواصلية، تنفتح على قارئها بوصفه الطرف الأخير في حوار ممتد، تبنى فيه الهوية، ويعاد إنتاجها، ولأن اللغة في هذا السياق تراكم أثرا روحيا، يتداخل القارئ مع النص بوصفه مشاركا في تفعيل التجربة، وإعادة بعثها من جديد.

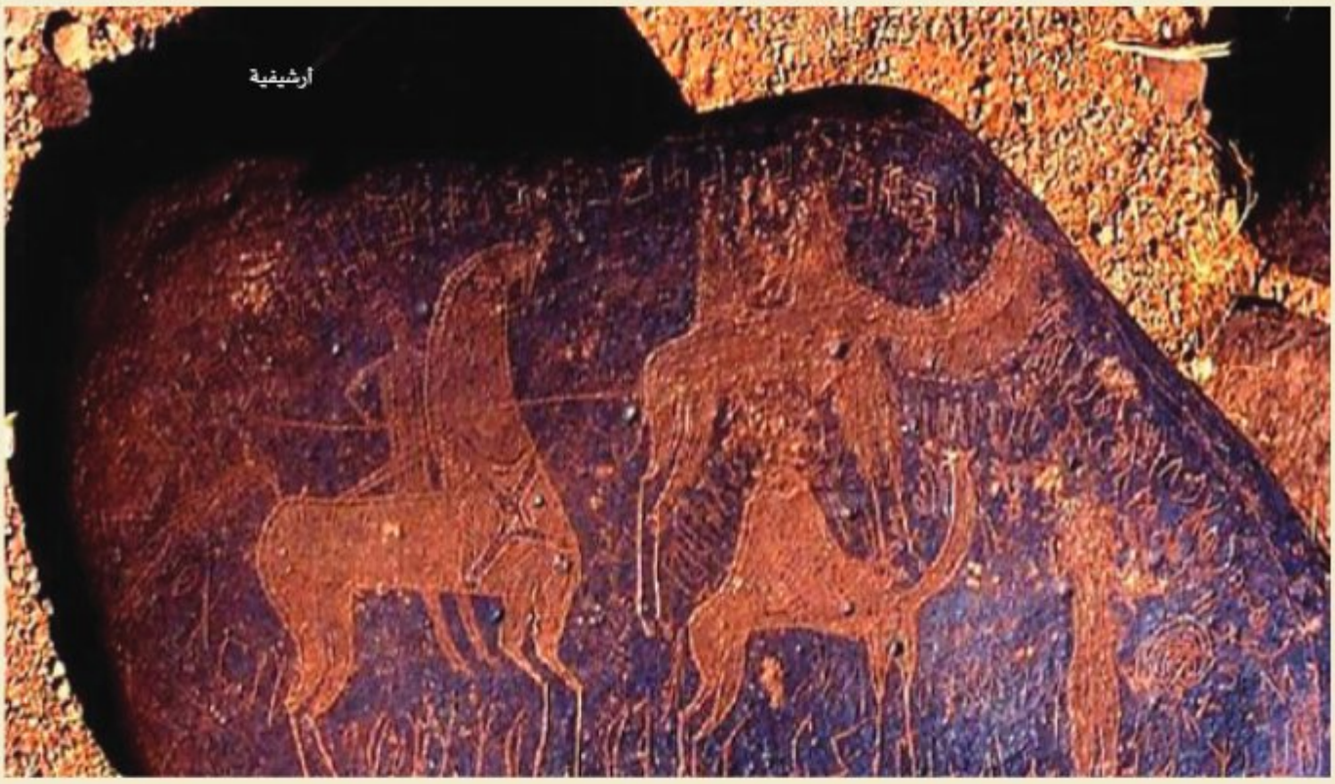
تبعا للمنهج الأركيولوجي التأويلي، يقارب النقش كتجل لأزمة وجودية داخل سياق بيئي ضاغط، الكلمات المنقوشة فعل تسجيل، ولحظة مقاومة، تعلن فيها الذات أنها موجودة، وإن على حافة الفناء، ومن هنا تنبع قوة النقش، من دلالته الظاهرة، ومن إصراره على البقاء، كل حرف محفور، هو لحظة وعي تواجه الزوال، وكل فراغ بين الحروف، هو أثر للزمن نفسه، الذي يشارك في تكوين النص.

في ضوء المنهج السيميائي، ينظر إلى النقش كنظام دلالي تتولد معانيه من علاقات العلامات فيما بينها، ومن مرجعياتها الخارجية، تتكشف بنية النص كنسيج رمزي تتضافر فيه العناصر اللغوية لتنتج خطابا مركبا، تنتقل فيه الهوية من المستوى الذاتي إلى المجال الثقافي والاجتماعي، والعلامات في هذا التصور، تحيلنا إلى ماهيتها، وتخلق شبكة من الإحالات المتبادلة التي تنتج المعنى عبر التفاعل الداخلي، وهكذا، يعاد توظيف الفعل، والاسم، والدعاء، والمكان، كمفاتيح في بنية سيميائية تسكنها الرغبة في الاستمرار.

بين المنهج التفاعلي، الذي يفعل النص كحدث حواري حي، والمنهج الأركيولوجي الذي يحمله طاقة وجودية مقاومة، والمنهج السيميائي الذي يعيد إنتاجه كنظام علامات دلالي، يتكون النقش ككائن متعدد الوجوه، حي بتاريخه، وصامت بصخبه الداخلي، ومنفتح على كل قراءة تعيد ترتيبه من جديد، هو نص كتب ليستمر، ولينفتح على قارئ ما زال يتشكل عند كل التفاتة إلى أثر غابر، ما زال حيا لأنه لم يمح.

يظهر التعدد المنهجي في قراءة النقش قدرة النص المنقوش على احتضان طبقات متداخلة من المعاني، يتكشف كل منها بحسب زاوية المقاربة، يقارب النقش بوصفه كتابة قديمة، وخطاب لغوي مشبع بالتاريخ والرمز، يتطلب عدسة تحليلية قادرة على النفاذ إلى عمقه الدلالي، لا إلى سطحه فقط، هذا التنوع يمنح المعنى خصوبة التأويل، ويجعل من النقش نصا مفتوحا على إمكانات متعددة للفهم.

يؤسس المنهج السيميائي قراءته للنقش، على اعتبار النص بنية علامات تتجاور وتتشابك ضمن نظام دلالي مغلق على ذاته، تقرأ الأسماء والتراكيب كوحدات إحالة، وكأدوات رمزية تكتسب دلالتها من موضعها داخل السياق النصي، تتخذ سلسلة النسب طابعا بنيويا، يعيد



تشكيل مفاهيم الانتماء والسلطة، ويحمل النص بعدا ثقافيا يحيل إلى بنية اجتماعية تعرف الذات من خلال امتداداتها، تتحول مفردة الإبل إلى رمز للقدرة على الاستمرار، والماء إلى علامة خلاص في سياق يؤسس فيه البقاء كقيمة رمزية، حتى الدعاء، بما يتضمنه من تهديد ضمني، يتحول إلى علامة دفاعية تحفظ سلطة النقش في بنية دلالية لا تحيل بالضرورة إلى الكاتب، وإنما إلى منطق النظام اللغوي نفسه.

في المقابل، يقارب المنهج التفاعلي النص كفعل تواصلي ينبني على علاقة حية بين أطراف متعددة، تتعدى الكلمات أبعادها التركيبية لتغدو أدوات نداء تستنطق القارئ، وتوجه إليه خطابا متخفيا، ولا يكتفي بسرد الأنساب، وإنما يفهم تواليها كحجة تواصلية تعيد تشكيل العلاقة بين الكاتب والمتلقي، ضمن أفق اجتماعي مشحون بالمعاني، يقرأ الفعلان (بات) و(ورد) كأدوات إثبات رمزية، يرسخ بها الكاتب حضوره في فضاء صحراوي لا يعترف بالثبات، ويعلي بها من قيمة التجربة الفردية في مواجهة المحو، بينما يعيد الدعاء إلى «بعلشمين» صياغة البنية التواصلية، من خلال إدراج الإله طرفا في النص، يضمن بسلطته استمرارية النقش في الذاكرة الجمعية، ولا يكتفي النقش هنا بالإخبار، فهو ينتج علاقة؛ ينطق، ويحذر، ويناشد، ويجعل من فعل الكتابة لحظة خطاب تنتظر استجابة.

يغوص المنهج الأركيولوجي التأويلي إلى أعماق التجربة الوجودية الكامنة في النقش، فيعيد تموضع النص داخل مشهدية الصراع بين الإنسان والزمن، فلا يفهم الحفر على الصخر كفعل شكلي، وإنما صرخة وعي متأخر بالزوال، يراد لها البقاء، وتنقلب المفردات إلى مكونات طقسية، تعبر عن وقائع، وعن لحظة إدراك للوجود على حافة العدم، وهنا يتجاوز فعل المبيت مع الإبل لحظته الزمنية، ليصبح تمثيلا لتماه كامل بين الإنسان والطبيعة، بينما يتكثف ورود الماء كفعل نجاة يحتفى به كواقعة، وكمعنى يجب أن يستبقى، ويتحول الدعاء إلى التماعة رجاء تختزن فيها الرغبة في الاستمرار، تحمل الحجر نفسا بشرية تئن في صمت، وتعيد للقارئ دوره، كفاعل يستكمل التجربة، ويعيد تركيبها في وعيه، يثبت هذا التعدد المنهجي أن النقش لا يقرأ على وجه واحد، ولكنه يتجاوز سكونه ليثير تعددية التأويل، ويجبر القارئ على إعادة النظر في علاقته بالمكان، وبالزمن، وباللغة ذاتها، إنه نص يحرض على محتواه، ويفترض أن يستنطق ليعاد

إنتاجه في كل لحظة قراءة جديدة، ما يحفر في الحجر ينتمي إلى الماضي، ويطل على الحاضر بوصفه بقايا حلم، وصرخة هوية، ودليل بقاء.

يفضي التعدد المنهجي في مقاربة النقش، إلى إدراك عميق بأن الأثر المنقوش لا يختزل في بعده المادي، أو اللغوي، فهو يشكل بنية دلالية متراكبة، تعكس توترات الإنسان مع ذاته ومع الزمن، وينبغي عدم فصل هذه القراءات عن وعيها، بأن النقش يقرأ ويعاد تفعيله في كل لحظة تأمل، فالمنهج السيميائي يفكك العلامات من داخلها، يعيد تركيبها ضمن نسق لغوي مغلق نسبيا، يشتغل على التماسك الداخلي بين وحداته، ولا يهتم كثيرا بالكاتب أو القارئ، وإنما يعيد بناء عالم مغلق، تكتفي فيه العلامة بنفسها، وبشبكة علاقاتها الداخلية، حيث يصبح الاسم أكثر من تعيين، والفعل أكثر من حركة، والمكان أكثر من موضع.

يتحرك المنهج التفاعلي من فرضية أن النقش هو خطاب موجه، يبنى على نية تواصلية تتضمن أطرافا متعددة، وتؤسس لعلاقات اجتماعية أو شعورية، فيعاد بناء النص من داخله، وينفتح على السياق، ويفهم كأثر يرغب بالتأثير، لا بالتسجيل وحده، ويعاد تفعيل كل مفردة باعتبارها مشاركة في بناء التفاعل بين كاتب غائب، وقارئ حاضر، وسلطة مقدسة تستدعى لحماية النص وشرعنته، وبدا يتجاوز التحليل هنا حدود العلامة، ويبحث في نبرة الصوت الكامن وراء الحروف، في التوترات التي لا تقال، لكنها تفهم عبر البنى.

يتيح المنهج الأركيولوجي التأويلي مقاربة تتجاوز التفسير التقليدي للنقوش، بوصفها مجرد بقايا مادية، ليفتح بابا على النص بوصفه حيزا دلاليا كثيفا، مشبعا بالتوترات النفسية والاجتماعية والرمزية، يتعامل هذا المنهج مع النقش كأثر حيوي يدرك في حدوده البصرية، وتفاعله كأفق تأويلي، يعيد الاعتبار إلى الجسد الذي خطه، وإلى الوعي الذي اختبر فيه الكتابة كفعل وجودي، فلا تكون اللغة سوى لحظة وعي محفورة على تخوم الزوال، يخرج النقش من وضعه التوثيقي، ليصير تجليا مكثفا لكائن واجه العدم، فحفر على الصخر أثر مقاومة للنسيان.

تصبح التفاصيل المنحوتة في الصخر شواهد على تجربة إنسانية تقرأ من ظاهرها، ومن عمق توترها الداخلي، حيث تتحول الأنساب إلى إستراتيجيات للتماسك في وجه التفكك، ويتحول الدعاء إلى «بعلشمين» من خطاب لاهوتي تقليدي، إلى صرخة وجودية في وجه المحو، كل فعل لغوي في النقش، يفهم كتعبير عن استجابة آنية لعالم يتداعى، لا كتركيب هادئ، أو منتج عقلاني، فالسلسلة الطويلة من الأسماء تكرار مقصود، يشكل بوحا يائسا، وانبثاقا خفيا لقلق الانفصال، وتلك البنية المتقطعة التي تنتقل بين النسب، والموضع، والدعاء، تجسد توتر الوعي في لحظته القصوى، حين يشتبك الإنسان مع اللغة، كمن يتشبث بها اتقاء للاندثار.

ينكشف في بنية النقش تيار وعي غير خاضع لمنطق زمني أو تراتبي، تبدأ اللغة من المنتصف، تتفرع، تلتف، ثم تهوي فجأة إلى دعاء لاهب، كأنما تحاكي الحركات النفسية التي تصاحب الذهن في لحظة التهور العاطفي، لا في لحظة التأمل الذهني، لا يبنى النص هنا وفق خطة مسبقة، وإنما يتشكل على إيقاع الذاكرة، حيث تتدفق الأسماء كما ترد في الخاطر، لا كما يراد لها أن تسلسل، تتقاطع الأزمنة، وتتجاور الطبقات، فلا يعود النص سردا أو بيانا، فهو رقصة لغوية على حافة التلاشي.

يتحول الحرف في هذا السياق إلى أثر جسدي، فالكاتب فاعل جسدي منح صوته للصخر، كل ضربة نقش هي في ذاتها لحظة انفعال، وكل حرف منحوت هو أثر عضلي، روحي يسكن في الحجر، لا فوقه، تصبح اللغة حفرا حسيا في الوجود، لا ترتيبا رمزيا خارجيا، ومن ثم، تتبدل دلالات المفردات نفسها، ويقرأ الماء رمز نجاة، وتستحضر الإبل وسيلة تنقل، وشريكا في البقاء، ويدعى الإله ليؤدي وظيفة الحارس ضد التلاشي.

ينقل هذا التصور النقش من وضعه بوصفه وثيقة، إلى وضعه ككائن لغوي، راصد لما أوشك أن يمحى، فالحرف هنا يرتجى بقاءُه، فلا تكتب الأسماء من أجل أن تعرف، ولكن من أجل ألا تنسى، ولا يستدعى السلف للتفاخر، وإنما ليسند الكائن الحاضر على حافة المجهول، إن النقش علامة تملك الأرض والزمان، وممارسة رمزية يعاد بها تثبيت الذات في فضاء يهدد

أرشيفية

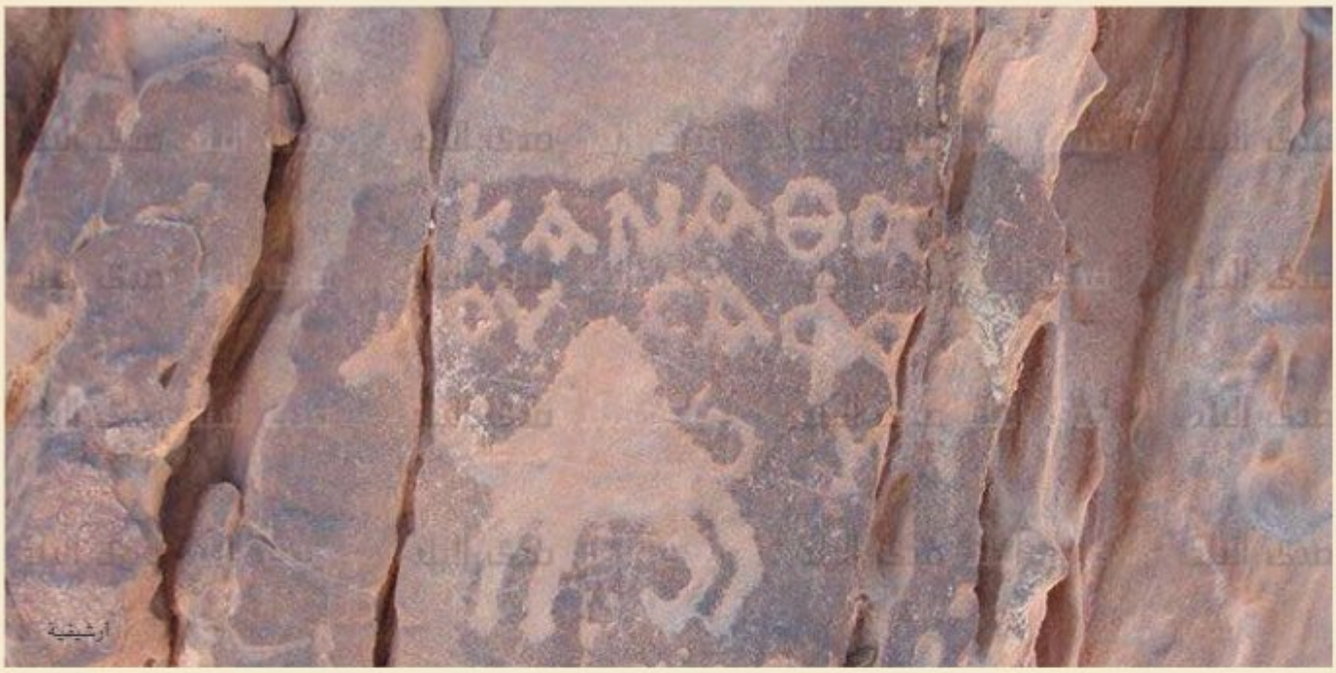
بانمحائها في كل لحظة، ويمكن القول، إن النقش، في ضوء هذه المقاربة التأويلية، يعاد تعريفه بوصفه ممارسة لغوية تقاوم الصمت، وهو خطاب أريد له أن يفهم، وأثر كتب لكي يبقى، وحين يعاد تأمله، نقرأ ما كتب لننصت لما صمت عنه، فالحجر لا يتكلم، لكنه ينتظر من يجيد الإصغاء إلى ما فيه من شظايا الذات، المشتبكة مع الزمن، والمطمورة في اللغة.

تعيد القراءة الاجتماعية للنقش تموضعه في قلب الجماعة، كممارسة رمزية ذات وظيفة اجتماعية واضحة، ويذكر النسب لتحديد الهوية، ولبناء شرعية مجتمعية تحمي كاتب النقش، وتثبت حقه في المكان. يذكر الفعل بات مع الإبل باعتباره مشهدا، وبوصفه طقسا يوميا، يكتسب رمزية البقاء، يتحول المورد المائي إلى ساحة رمزية تختبر فيها مكانة المرء ضمن الجماعة، حيث كل من يورد الماء يطالب ضمنيا بالاعتراف، يصبح النقش إعلانا عن الحضور، تذكيرا بالحق، وتحذيرا من التعدي، بصيغة تحتاج إلى حجر يقرأه الجميع.

يعبر اختيار الموقع عن وعي تواصلي عميق، حيث تنقش الكلمات في فضاء مشاهد، عند نقطة مرور، أو مورد ماء، أو ممر استراحة، ويكتب النص ليرى، يتلقاه العابر بوصفه وثيقة، ويتعامل معه كقانون، فهو لا يحتاج إلى حراس، وهو ينادي على القارئ الذي يؤمن بأن النص سلطة، تصبح الكلمات الموجهة للإله في هذا السياق، رسالة مضاعفة؛ تخاطب الإله ظاهريا، وتهدد الإنسان ضمنا، حيث يستدعي الكاتب السماء لتتحدث نيابة عنه في فضاء أرضي بلا تشريع مكتوب.

ينكشف النص، إذن كوثيقة شعورية ذاتية، وممارسة اجتماعية جمعية، وبنية فكرية تسكنها انفعالات مكثفة تبث عبر الإيقاع، والانقطاع، والتحول المفاجئ في نبرة النص، لا يمكن لهذا النقش أن يفهم من وجهة واحدة، ولا أن يحاط بمعنى وحيد، يكتب في الصخر، لكنه يفيض عن مادته، يتحرك فينا كلما قرأناه، ويعيد تشكيل وعينا كلما أصغينا إليه، وحيث يراد له أن يفهم، يعيش ليستعاد، وليعاش، ويكمل بوعينا نحن الذين تأخرنا، لكننا ما زلنا نقرأ.

يظهر تحليل النقش من منظور لغوي تماسكا داخليا دقيقا، يعكس بنية وظيفية تراعي خصوصية اللغة الصفائية، وتقاليد النحت في البيئات الصحراوية، ويفهم النقش باعتباره تسجيلا لحدث أو نسب، وبوصفه وحدة لغوية قائمة بذاتها، تنطوي على مستويات متكاملة من الصوت، والصرف، والنحو والدلالة، وتجسد وعيا لغويا يتكثف فيه الإدراك الثقافي، والاجتماعي للذات والبيئة.


أرشيفية

يعيد تأمل النقش ضمن أفقه البيئي والتاريخي صياغة علاقته بالفضاء، بوصفه امتدادا حيا لا ينفصل فيه النص عن الطبيعة، ولا عن الإنسان الذي نحته، يقرأ النقش ككتابة على سطح صخري، وفوق ذلك، كفعل وجودي يشهد على لحظة اندماج الإنسان بكائناته، وعناصر محيطه، ومخاوفه من الزوال، فلا تفهم دلالة النص دون الانصات إلى ما كانت تقوله الأرض يومها، ولا تستعاد البيئة إلا عبر هذا الأثر الذي لا يزال يقاوم التلاشي.

ينتمي النقش إلى أرض ذات شراسة مناخية، حيث شح الماء، واتساع الصحراء، واستمرار الترحال، ويذكر المكان في النقش مرجعية، ومكونا فاعلا يفرض وجوده من خلال المورد المائي (غضف)، وهو ما يحول ورود الماء إلى حدث استثنائي، يحتفى به كشرط لبقاء الكائن في محيطه، تتحول الطبيعة إلى حليف للغة، وإلى محاور داخل النص، إذ تتداخل دلالة الماء والصخر والمسار مع بنية الحروف، وأفعال السرد، تكتب البيئة، وتكتب بها.

يتخذ ذكر الإبل في النص دلالة مزدوجة، حيث تشير إلى الكائن الشريك في تفاصيل الحياة اليومية، وتمثل في الوقت ذاته عنصرا من عناصر المشهد البيئي-الاقتصادي، الذي يشتبك فيه الإنسان مع الحيوان في علاقة ضرورية للبقاء، ويقال بات مع الإبل كصورة من جهة، وكرمز لليل من التشابه بين الكائنين، يتقاسمان الصمت، والخوف، وظلال النجاة من جهة أخرى، يتحول الفعل من توصيف إلى تجسيد لمشهدية رعوية، تتكثف فيها الحياة على حافة الوجود، والطبيعة التي تحيط بالإنسان، تنبثق منه أيضا، وتتخلله، وتستعيد صوتها من خلال النص المنقوش.

تسهم كثافة النقوش في ذات الإقليم في تحويل الجغرافيا إلى خريطة كلامية، تنطق بعبارات من الماضي، وتعيد رسم المشهد البشري للرعاة، العابرين، المتعبين، الذين تركوا أسماءهم حيث الماء، حيث الظل، حيث الأثر، لا يدون النص كعلامة تعريفية، بل يحول الحجر إلى شاهد، وإلى صدى ممتد لتجربة تعاش، يصير النقش سلوكا متكررا، لا فعلا استثنائيا، ويعيد كتابة العلاقة بين الإنسان والمكان، من خلال الفعل الرمزي المتجسد في الحفر.

تضيء القراءة التاريخية للنقش بوصفه مصدرا أوليا، طبيعة الحياة في العصور الشمالية ما قبل الإسلام، تقدم الأنساب هنا كوثيقة تثبت الامتداد الزمني والقبلي، وتسهم في رسم شبكة من الانتماءات، لا تفككها سلطة مركزية غائبة، ويعيد تشكيلها الفعل الثقافي ذاته، حيث

النص هو المشرع، والنقش هو الدليل، حتى أسماء الآلهة لا تذكر لإثبات التدين، فهي حالة براجماتية لاستدعاء سلطة ميتافيزيقية، تمارس دورها في حماية النص، وفي التذكير بقانون غير مكتوب يضبط السلوك.

يعيد النقش ترتيب لحظة من الزمن الرعوي، فيسجل حدثا بسيطا في ظاهره: بات مع الإبل، وورد الماء، لكنه يفتح أفقا للتأريخ، ولإعادة رسم خرائط التنقل، ومراكز الماء، ومعالم الصراع، والاتفاق، يتقدم من خلال هذا النص وعي قانوني عرفي، يكتب ليردع، لا ليزين، يهدد لا ليخيف، وليحفظ أثر الذات في عالم بلا ضمانات.

يتحول النقش في محصلته، إلى وثيقة بيئية- ثقافية- تاريخية، تجسد التفاعل المعقد بين الإنسان وبيئته، حيث يصبح الحجر كتابا، والماء نصا، والعبور قصيدة منقوشة تسمع عبر الزمن، يدون الحدث لأنه حقيقي، وتحفر الحروف لأنها الوحيدة القادرة على البقاء حين يختفي كل شيء آخر، هذه النقوش تعلمنا أن الأرض تتكلم حين ينصت الإنسان، وأن الكتابة في مهب الصحراء فعل نجاة،

يتحول النقش باستخدام المنهج التاريخي مقرونا بالمقاربة التفسيرية- الوجدانية، من جملة منقوشة على صخر إلى شهادة مركبة تدون، وتحاور، وتخاتل الزمن، وتغوص في الأنساق العميقة التي تسكن بين السطور، وتنبض في الصمت الذي يفصل بين الاسم والاسم، وبين الفعل والدعاء، وبين اليد والنقش.

تكشف هذه الملاحظات مجتمعة، أن النقش يقاوم القراءة النمطية الجازمة، لأنه كجنس كتابي يشتغل على حدود اللغة، ويكتب في غياب القواعد الصارمة، دون تشكيل، أو علامات إعراب، أو نظام هجائي ثابت، ولا تأتي القراءة، إذن بوصفها كشفا مباشرا للحقيقة، وإنما كتراكم من التأويلات التي تترجم الصوت إلى أثر، والأثر إلى احتمال، يتحول النص من خلال هذه التصدعات، إلى شهادة على التوتر بين ما يراد قوله، وما يمكن نقشه، بين ما تريده اليد، وما يسمح به الحجر، تتوارى خلف الحروف ذات مرتبكة، تسعى إلى تثبيت نفسها في صخر يعرف أنه سيتآكل، يصبح الحرف هنا أثرا لصراع بين ضوء النهار وظلمة الليل، بين لحظة الخوف وصدى الإبل النائمة، بين يد النقاش واهتزاز المطرقة، وبين أمل الوصول إلى الماء وتعب الوصول إليه، يتحول النقش، عبر هذه الالتباسات، من سطح محفور إلى نسيج حي نابض بالاحتمال، ومن وثيقة جامدة إلى شهادة على مقاومة الفناء، على صراع بين أن يقرأ النص أو يظل في منطق اللاقراءة، ذلك أن ما لم يكتب أحيانا، أكثر بوحا مما نقش بالفعل.

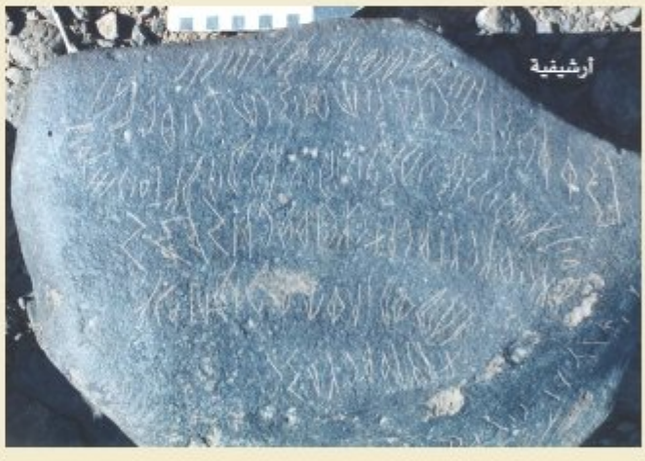
يقتضي الدخول في عالم «رولان بارت»، وتحديدا أطروحته عن موت المؤلف، الانتقال من سلطة النية إلى سلطة التلقي، من هيمنة الكاتب إلى حرية القارئ، تنقل هذه الرؤية مركز المعنى من صاحب النص إلى من يقرأه، وتمنح القارئ الحق الكامل في التأويل، في بناء الدلالة، في تنشيط النص بعد خروجه من رحم كاتبه، وعند إسقاط هذا المنظور على نقش (MA 4)، يتجسد أمامنا هذا الموت الرمزي للمؤلف في أقصى تجلياته، كحقيقة مكتملة، إذ لم يغب الكاتب بفعل الحداثة، أو تبدل التقاليد، فقد غاب فعليا، مات منذ قرون، وترك لنا أثره الأخرس محفورا في صخر صامت، تعاد قراءته وتأويله في كل لحظة، وفي كل سياق جديد.

يتحول النص النقشي إلى حالة مادية صارخة من هذه النظرية، إذ لا أحد قادر على مساءلة النية، ولا أحد يعرف الغاية، ولا حتى المرجع متاح للمراجعة، ما تبقى يقرأ ويستحضر، ويعاد إنتاجه، كنسق مغلق، أو كشبكة احتمالات دلالية مفتوحة على الزمان والمكان، يصبح المعنى قابلا للتكوين لا للاكتشاف، ويغدو القارئ فاعلا في إنتاج النص لا مجرد ناقل له، أما الحروف المنقوشة، فليست سوى الرماد الذي نفخ فيه الوجود مرة، ثم خفت، وبقيت أشكاله تنتظر من يعيد إشعالها.

يتحول الصخر نفسه من سطح محايد، إلى شريك في إنتاج النص، في تثبيته وفي تآكله، في كشفه وفي إخفائه، تقوم التعرية بدور المحرر، وتؤدي الطبيعة دور الناقد القاسي الذي يحرر الحرف من معناه الأول، ويدفعه إلى هاوية جديدة من التأويل، ويعود النص منسوبا إلى سلسلة من القراءات، إلى رهانات على المعنى، إلى مستويات من التفاعل مع الزمن، مع الضوء، مع الخيال، مع الغياب.

يتجلى يقين النقش في معناه، وفي بقاء مادته، وفي قدرته على أن يقرأ، حتى وإن تغير كل شيء حوله، حتى وإن تآكلت دلالاته، وتبدلت تأويلاته، ما يظل في الحجر محاولة البقاء، الحنين إلى التثبيت، أثر الصوت الذي أريد له أن لا ينطفئ، أما المعنى، فقد تحرر من صاحبه، وانتقل إلى القارئ، إلى العابر، إلى المتأمل، إلى من يأتي لاحقا ويتعامل مع النقش كأفق مفتوح، لا كسطر مغلق.

يحدث الآن، أننا نقرأ نقشا، وربما نكتبه من جديد، لا نفسره بقدر ما نؤلفه، نحاول فك شفرته، ونعيد خلقه ضمن أفق وعينا، ضمن لغتنا، ضمن نظرتنا للعالم، نصبح كتابا بعد موت الكاتب، نحمل رماده، ونعيد تشكيله في ضوء وعينا، لنبقيه حيا على طريقتنا، وهكذا، يتحول النقش من أثر ثابت، إلى جسد حي يعيد تشكيل ذاته في كل قراءة، ويتحول المؤلف من مركز سلطة، إلى ظل بعيد، يراقب بصمته، تاركا الكلمة للحجر... والقارئ.


أرشيفية

يقرأ النقش في صورته المنفذة، على سطح صخري محدب، داكن، بوصفه نصا لغويا، وكتكوين بصري حي يتفاعل مع شكل الصخر، ويندمج في تضاريسه الطبيعية، يتحرك النص مع تقوس الحجر، ولا يفرض نفسه عليه، كما لو أن الحرف ينساب داخل الجسد الحجري لا فوقه، فيظهر الوعي البصري لدى الكاتب، الذي لم يخضع المادة للكتابة، وجعل الكتابة تتشكل من جسدها كل كلمة تحتل موقعها كجزء من سطح الكيان، لا كعنصر مفروض عليه.

يتوزع النقش على كامل المساحة المرئية من الصخر، دون ترك فراغات واضحة، مما يكشف عن رغبة حثيثة في ملء الفراغ، كأن النقش يرفض الصمت، وكل حرف فيه يسعى إلى شغل حيز في الوجود الصلب، التفاوت الطفيف في عمق الحفر بين كلمة وأخرى، يلمح إلى تفاوت الانفعال، أو إلى تباين في توقيت التنفيذ، وقد يحمل هذا التفاوت إشارات إلى أن بعض الكلمات حفرت بزخم أكبر، أو بإصرار أشد، لأن دلالتها كانت أكثر أهمية، أو شعورا، ما يجعل من النقش بنية شعورية نابضة، لا قائمة توثيقية صامتة.

يظهر الخط المستخدم بنمطه الحاد الزاوي، ضمن أشكال الكتابة الصفائية، أو المسندية القديمة، يغيب فيه الانحناء، وتغلب عليه التقاطعات والتوازنات الهندسية، ورغم صرامته البصرية، تتكرر الحروف بزخم يحدث إيقاعا منتظما، يكاد يتحول إلى زخرفة صامتة تتذبذب بين الجمالية والتأريخ، تظهر الأحرف الطويلة كالألف واللام كأعمدة بصرية تفصل وتوازن، بينما الواو بانحنائها الطفيف تحدث انكسارا لطيفا في حدة الزوايا، فتنعم الإيقاع، وتمنح التكوين مرونة تكمل حدته بالتخفيف.

تحدث بقعة داكنة، أو منخفضة على سطح الصخر قطيعة بصرية تربك انتظام النص، ويحتمل أن تكون بفعل التآكل، أو نتيجة ضربة ما يتوقف المعنى عندها، ليطرح سؤالا بصريا لا لغويا: هل كان هنا حرف؟ هل سقطت جملة؟ هل صمت الكاتب عمدا؟ يتحول هذا الفراغ إلى علامة، إلى صمت مقصود، أو فجوة دلالية مفتوحة على كل تأويل، كأن النقش أراد أن يتنفس في لحظة، أو أن يترك للمجهول حق التعبير داخل المعنى.

يخرج مسار القراءة من خطيته المعتادة، إذ لا يسير القارئ من اليمين إلى اليسار، وإنما ينقاد إلى تتبع النص في مسار منحن، أو شبه حلزوني، يجعل من القراءة تجربة جسدية لا عقلية فقط، كأن القارئ يمر على النقش، ويسير فيه، يتحرك معه، يلاحق منحنياته، ويندمج في مجاله، ويصبح الحجر بذلك فضاء وكيانا يطوق اللغة ويحتويها.

يتجلى البعد الإنساني للنقش في كل ضربة إزميل، في كل تذبذب خطي، في كل اختلاف بسيط بين الحرف والحرف، تظهر التعرجات مقاومة المادة للإنسان، تكشف الصلابة عن صراع بين اليد والإرادة، بين الروح والحجر، تنفذ الحروف لتقرأ، ولتترك كبصمة كل تردد في الحركة، كل اهتزاز في الزاوية يصبح أثرا لنبض ذات كانت هناك في لحظة توتر، أو رجاء، في لحظة أرادت أن تقول شيئا لا تعرف إن كان سيسمع، تصبح كل نقطة في هذا النقش صدى لحياة مرت على الحجر ولم تختف تماما.

يتجاوز النقش بنيته الكتابية، ليغدو جدارية شعورية نقشت على جسد الأرض، لا يمكن فهمه كمجرد نص لغوي، بل ينبغي النظر إليه كتكوين بصري، تتكامل فيه الحروف كعناصر فنية مع الفضاء كلوحة، يتحول الخط فيه من حامل دلالي إلى إيقاع بصري منتظم، ويغدو الحرف الواحد وحدة تشكيلية تتبع نسقا لا يتكرر، يتشكل النص هنا كطبقة ثانية من اللغة، لغة ترى، تقرأ، وتشعر، وتؤول كما لو أرادها الحجر أن تبقى بوصفها بقاء.

تتمظهر الكتابة على الصخر كأحد أعمق أشكال التعبير، التي مارسها الإنسان ضد فكرة الزوال، يمارس النقش بوصفه فعلا رمزيا، قرارا وجوديا يتخذ في مواجهة العدم، في قلب الصحارى حيث لا ورق يحفظ، ولا حبر يصمد، وحيث الرياح تلتهم الأثر كما تلتهم الذاكرة، تنبعث الكتابة على الصخر كحركة مضادة للطبيعة، كصيغة ملحة لخلق أثر، لأن البقاء أمر نادر، وكل ما هو نادر يحفر.

تتحول الكتابة على الصخر إلى إبطاء فعلي للفناء، ما يقال صوتا يتلاشى، وما يكتب على ورق يذوب، أما ما ينقش في الحجر فيقاوم، ويثبت كخط خافت في الذاكرة الكونية، وكأن الحرف المنقوش يتحول إلى شظية من ضوء في ليل النسيان الطويل، لهذا، بقيت النقوش الصحراوية، لأن من نقشها لم يقصد التوثيق وحده، بل أراد أن يبقى، أن يتحدى المحو بالحرف.

وتفهم مقاومة الفناء هنا مبدأ وجودي، من يكتب يعترف بأن للحياة معنى، ويقر بأن ما هو عابر قد يتحول إلى شاهد على الكينونة، تصبح الكتابة طقس خلاص تمارس للإفصاح، وللتثبيت، لتقول إن الذات قاومت، وإنها تكلمت، وإنها لا تقبل أن تنسى، تخفي الكتابة الصفائية بكل بساطتها الشكلية هذا العمق الكثيف، وتهمس بأن اليد التي حفرت كانت تؤمن بأن أحدا سيقرأ، وإن بعد زمن بعيد.

تنتج هذه الفلسفة نصوصا بطيئة لا تركض خلف اللحظة، ولا تقال لمجرد قولها، تكتب لتبقى وتقرأ بروية، لا كما تقرأ رسائل الهاتف، أو العناوين العابرة، وإنما كما يقرأ الحجر بتأن، بعين تعرف أن كل ضربة إزميل هي أثر ليد، وكل حرف هو صدى لنداء، وكل انحناءة نقش هي بقايا صوت أراد أن يبقى، يتحول النقش بذلك إلى أرشيف رمزي للمقاومة الأولى، يوم كانت الثقافة وسيلة من وسائل النجاة.

أرشيفية

أرشيفية

حين تتكلم الصحراء:
قراءة في ذاكرة الإبل بين النقوش والعلم

د. نزار جمال حداد*

في عام الإبليات الذي أعلنته الأمم المتحدة لعام 2024، تحركت الرمال الهادئة في ذاكرة الصحراء، فتكلم الحجر، واهتزت بيوت الشعراء، وسارت الإبل من أعماق الموروث إلى مختبرات الخارطة الجينية، بين سيق البتراء، وصخور البازلت في الصفاوي، ووديان وادي عربة، ترقد قصة لم تكتب بالحبر، بل بالخُفّ والصبر والبعد، قصة الإبل التي لم تكن يوما مجرد دابة صحراوية، بل كانت رفيقة المعنى، وعيش الكفاف، وظل الكرامة.

* باحث أردني

عند تخوم السيق، ذلك الممر الصخري الذي يقود إلى خزنة البتراء، خلد الأنباط منذ ألفي عام مشهدا نقش بدقة وعاطفة: قافلة من الإبل تمضي بخطى وئيدة، وكأنها تسير في الزمن لا في الرمل، لا يعرف من نقشها، لكن يدرك من يراها أنها أكثر من صورة، إنها قصيدة حجرية لحادي العيس، المنهك بالشوق، المبحوح النداء، الإبل في الموروث النبطي لم تكن وسيلة نقل فحسب، بل كانت استعارة للحياة نفسها، فهي عنوان الكفاف والمنعة، والرفيقة التي لا تخلف وعدها، وقد عبر أحد شعراء البادية عن عمق الارتباط بها قائلاً

«الإبل عزّ الرجاجيل الأولين
ومن يضيع ناقته ضاع الزهاب»

والزهاب هنا ليس مجرد زاد، بل هو ما يقيم ظهر الكرامة، ويثبت الإنسان في أرضه، فإن ضاعت الراحلة، تهاوى الوجود، وضاعت ملامح الطريق.

في الشمال الشرقي من الأردن، بين حرة الأزرق والصفاوي، امتدت يد مجهولة على صخور البازلت السوداء، ونقشت بلغات عربية شمالية مبكرة ما نعرفه اليوم بالنقوش الصفوية والثمودية، تلك النقوش التي تعود للقرن الأول قبل الميلاد، وحتى الرابع الميلادي، تنبض بالحياة رغم صمتها الطويل، فالإبل تكررت فيها رمزا ورفيقا وظلا واقفا في مهب الذاكرة، هي ليست مجرد رسومات؛ إنها توثيق لإثنوغرافيا الصحراء، تصف الإبل كأنها صنو الإنسان: تمثل التكيف، وتحمل الكرامة، وتعكس العلاقة الوجودية بين البدو وأرضهم.

بيت الشعر الذي يقول:

«يا حادي العيس عرّج بي على الدّمنِ
فكم لنا عندهنّ اليوم من شَجَنِ»

أرشيفية

لا يُقرأ كغزل، بل كنداء وجودي، وكأن الإبل هنا أصبحت مركب الذكريات، ومعراجا بين الزمان والمكان.

من النقش إلى المجهر، تواصل القصة مسارها في مختبرات العلم، ففي بحث علمي أشرفت عليه خلال عملي في المركز الوطني للبحوث الزراعية، بالتعاون مع عدد من الجامعات الأردنية، وبدعم من المركز الوطني للبحث والتطوير التابع للمجلس الأعلى للعلوم والتكنولوجيا، توصلنا إلى ما يمكن تسميته بـ«اكتشاف الهوية الجينية للجمل الأردني»، جمل العليا كما يسميه أهل وادي عربة والأغوار، ليس مجرد سلالة أخرى من الإبل، بل هو كائن متفرد، مقاوم، وذو قدرة على التحمل، والناقة سخية في إدرار الحليب، وباستخدام تقنية الخارطة الجينية الكاملة، أثبتنا أن هذه الإبل تمتاز بتنوع جيني عال، يجعلها تختلف عن نظيراتها في شبه الجزيرة العربيةً.

ما يميز العليا، ليس فقط بنيته الجينية، بل خصائصه الفيسيولوجية الفريدة: سرعته التي تمكنه من قطع عشرين كيلومترا في خمسة وثلاثين دقيقة، وتكيفه السلس مع البيئات الجافة وشبه الجافة، وقدرة الناقة من فصيلته على إنتاج من خمسة إلى ستة لترات من الحليب يوميا، الأهم من ذلك، أن هذا التميز الجيني لم ينتج عن عزلة جغرافية، بل عن رعاية طويلة الأمد، وممارسات تربية مدروسة من قبل المربين المحليين، الذين حافظوا على هذا المورد الحيوي جيلا بعد جيل، وبدافع من الفطرة والخبرة، ساهموا في صياغة ما أثبته العلم لاحقا.

الإبل ليست موضوعا من الماضي، هي قضية حاضرة، مهددة بالاندثار تحت وطأة التغير المناخي، والتراجع في الاهتمام بالسلالات المحلية، ومع التهديدات التي تواجه جمل العليا، تصبح الكتابة عنه ليست فقط واجبًا علميا، بل مسؤولية أدبية وثقافية.

عام الإبليات، الذي أعلنته منظمة الأغذية والزراعة للأمم المتحدة، لم يأتِ تكريما للإبل فقط، بل دعوة لإعادة فهم هذا الكائن الذي عاش على تخوم العزلة، فحولها إلى نقطة التقاء بين التراث والابتكار، بين الشعر والعلم.

المطلوب اليوم، ليس البكاء على الأطلال، بل ترسيخ خطوات عملية تبدأ من الاعتراف الرسمي بجمل العليا كسلالة فريدة، إلى برامج تربية مستدامة، فإلى حملات وعي مجتمعي تسلط الضوء على قيمته البيئية والسياحية والثقافية، لقد نجح عدد من رواد القطاع الخاص، من أمثال المهندس سامي علاوَمة، ومبادرة «من المزرعة إلى المائدة»، في تحويل منتجات الإبل من الحليب واللحم، إلى عناصر جذب للقطاع الفندقي والسياحي، مما ساهم في دعم سبل عيش المربين في الأردن.

حين تقرأ النقوش، وتستمع إلى البدو، وتحلل الخارطة الجينية، تجد أن القاسم المشترك ليس فقط الإبل، بل الإنسان، الإنسان الذي عاش على هامش الصحراء، فحولها إلى مركز، الإنسان الذي رأى في الإبل مرآة ذاته: بصبرها، بوفائها، بقدرتها على الحياة في الندرة.

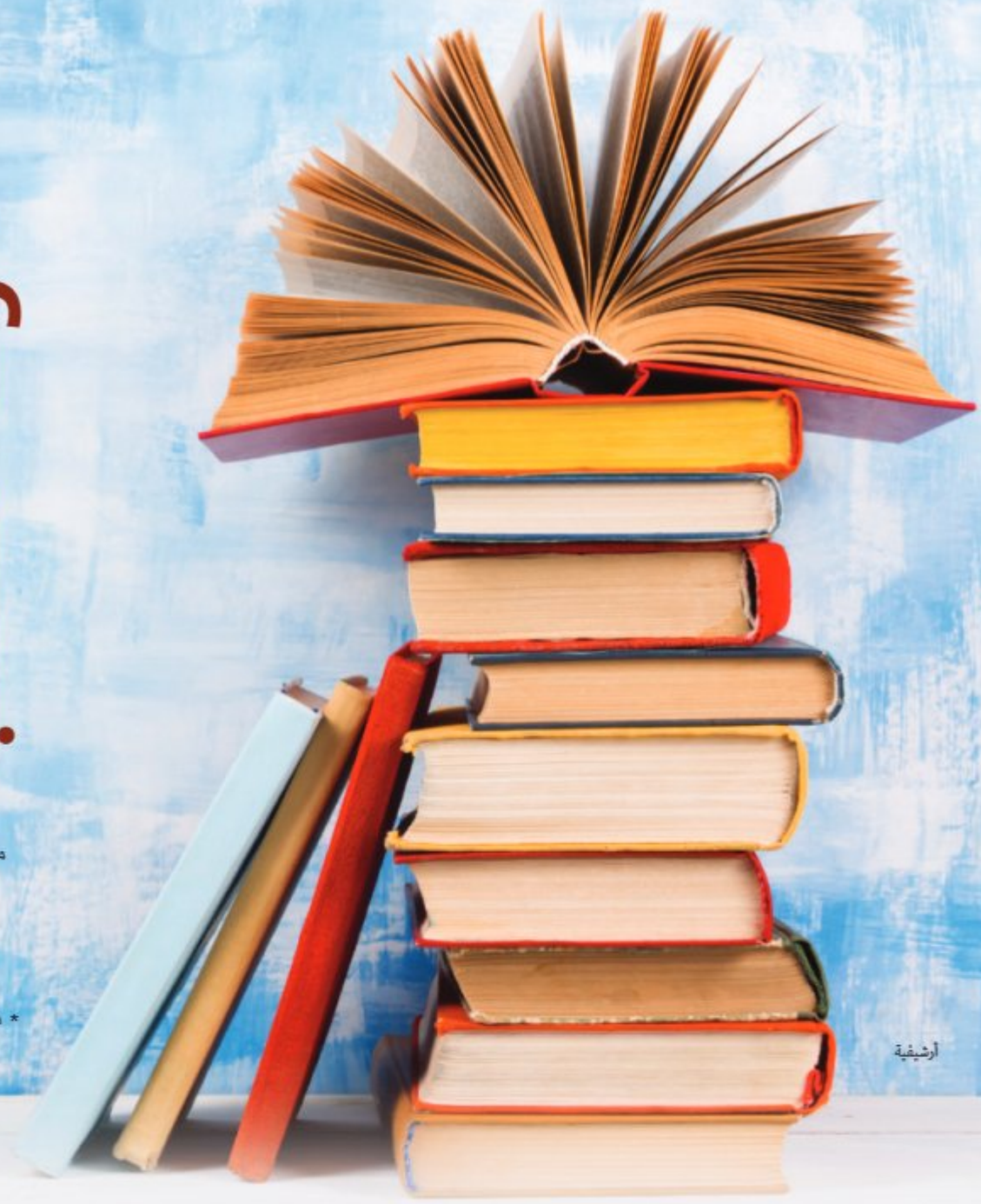
جمل العليا ليس سلالة فقط، إنه قصيدة مستمرة، نسجت خيوطها في الحجر، وفي الشعر، وفي التركيب الجيني، وإن لم نكتبها نحن، فستضيع كما يضيع «الزهاب» في صحراء بلا دليل.

تصوير: الراحل جهاد جبارة – يزن ملكاوي

أرشيفية

رف الكتب

ميرفت هليل*



أرشيفية

* فنانة تشكيلية أردنية

تاريخ الفرق المسرحية الأردنية

صدر حديثا عن وزارة الثقافة الأردنية، وضمن سلسلة إصدارات مئوية الدولة الأردنية، كتاب «تاريخ الفرق المسرحية الأردنية»، للدكتور فراس خالد الريموني.

يقع الكتاب في (280) صفحة من القطع المتوسط، يرصد فيها الكاتب تحولات وتطور حركة المسرح الأردنية منذ بدايتها.

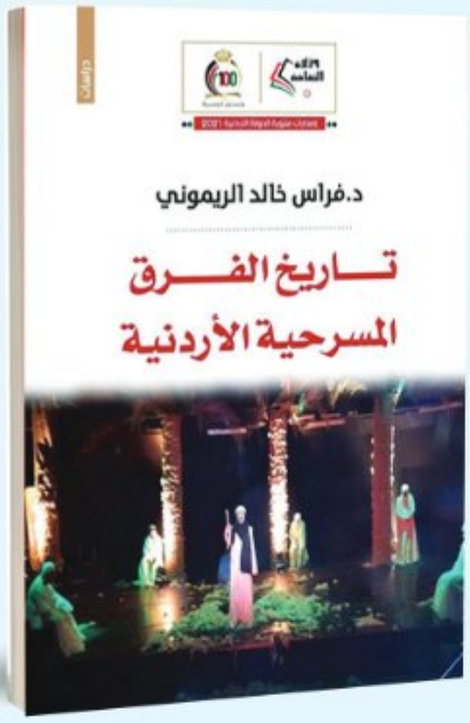
ينطلق الكتاب من أوائل القرن العشرين، ليتتبع التأسيس الرسمي للفرق المسرحية في ستينات القرن الماضي.

ومع بروز مسرح الجامعة الأردنية، والتأسيس الرسمي للفرق المسرحية الأردنية، التي ضمت كوكبة من الرواد أمثال: نبيل المشيني، مارغو ملاتجليان، نبيل صوالحة، قمر الصفدي، هشام يانس، وغيرهم من الأسماء التي صنعت ذاكرة المسرح.

يتناول الكتاب دور دائرة الثقافة والفنون، وتأسيس قسم المسرح، واحتضانه لنخبة من الممثلين، مرورا بفترة السبعينات، وظهور مخرجين بارزين، وصولا إلى تأسيس المركز الثقافي الملكي فترة الثمانينات، وإدراج الفنون المسرحية ضمن مناهج جامعة اليرموك، إلى جانب مساهمة مؤسسة نور الحسين في رفد المشهد الفني بالمزيد من الإنتاج الفني بشكل عام، والمسرحي بشكل خاص.

ويولي الريموني اهتماما خاصا بتسعينات القرن الماضي، باعتبارها مرحلة ازدهار للمسرح الأردني، ليتناول أهم الأعمال المسرحية، وارتفاع الذائقة الجمالية عند الجمهور، مما أدى لخروج جيل جديد في الفرق المسرحية، وظهور وجوه فنية جديدة من ممثلين ومخرجين وفنيين، تجاوز بعض المخرجين في ذلك الوقت التقليد والجمود، والخروج عن المألوف، كما يعرض تجارب المسرح التجريبي، الكوميدي، الشعبي ، التفاعلي، الطقسي، لافتا إلى تعدد أساليبه بين ما يعتمد على النص، الجسد، أو الفكر الصوري.

يفرد الكاتب فصلا لعرض نماذج من أبرز الفرق المسرحية الحديثة، مثل: فرقة طقوس التي أسست مهرجان «عشيات طقوس المسرحية»، المستلهم من ديوان «وادي عشيات اليابس» للشاعر مصطفى وهبي التل، بمشاركة من فنانين ونقاد أردنيين، وفي كل دورة، تعقد



ندوات فكرية، بحضور إبداعي حقيقي، تناقش مواضيع تخدم فن المسرح عامة، والمسرح الطقسي خاصة.

كما سلط المؤلف الضوء على تجربة فرقة المسرح الحر، من خلال مهرجانها «ليالي المسرح الحر»، الذي أسهم في نقل صورا في عرض مسرحياته، تخص قضايا المجتمع، اعتمادا على الخطاب الفكري الذي أنتج على خشبة المسرح، وتمحور حول سؤال الوجود والبحث عن الأصول.

وإلى جانب مشروع مهرجان ليالي المسرح الحر، شاركت الفرقة في مهرجان مسرح الطفل الأردني، ومثلت الأردن في عدة محافل ومهرجانات دولية، لتحوز على عدة جوائز.

وفي ختام الكتاب، يتناول الريموني قضايا المرأة، عارضا نماذج نصوص مسرحية نسوية، بالإضافة إلى تجربة مسرح على الخشب، كمثال على الفرق المستقلة، التي ساهمت في نشر الوعي المجتمعي، من خلال العروض المسرحية الهادفة.

يعد كتاب تاريخ الفرق المسرحية الأردنية، كتابا توثيقيا لتاريخ المسرح، يقدم صورة بانورامية لمسيرة المسرح الأردني، ويعتبر مرجعا مهما للباحثين والمهتمين بالفن المسرحي.

بدايات المسرح والسينما في الأردن

ضمن سلسلة إصدارات مئوية الدولة الأردنية، صدر حديثا عن وزارة الثقافة، كتاب «بدايات المسرح والسينما في الأردن»، للباحث د. سيد علي أسماعيل.

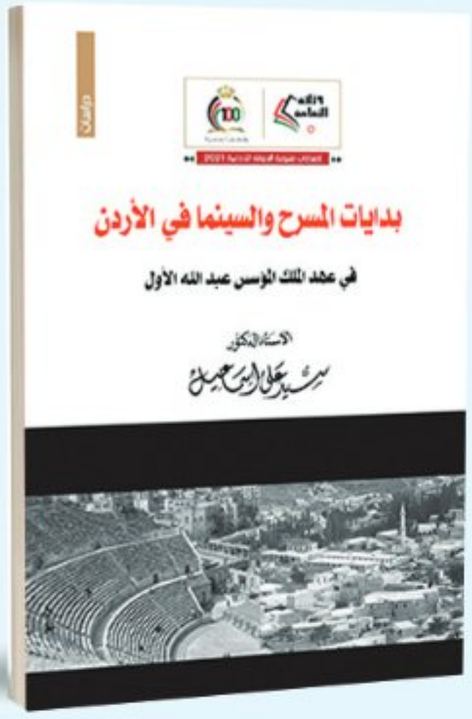
يقع الكتاب في (200) صفحة، يوثق النشاط المسرحي والسينمائي في الأردن، في عهد الملك المؤسس عبد الله الأول، ويستعرض ملامح النشأة الأولى لهذا الفن.

يستهل المؤلف الكتاب ببدايات المسرح التي انطلقت من المدارس، حيث احتضنت عروضا مدرسية، وقصائد وطنية، كالقصيدة التي ألقاها الشاعر محمد الشريقي في حفلة مدرسة عمان السنوية، وكان للكشافة دور فاعل في تقديم العروض المسرحية، التي تحمل أبعادا قومية، كما في مسرحية «الوحدة العربية»، التي مثلها أعضاء النادي الرياضي العربي القلقيلي، في حمامات الحمة خلال الثلاثينات من القرن الماضي.

ويرى الكاتب، أن مسرحية «فتح الأندلس»، تمثل البداية الحقيقية للمسرح الأردني، من حيث التأليف والعرض والتمثيل، وقد تولى تقديمها، شباب من النادي الرياضي الأردني، والجمعية الأرثوذكسية الأردنية، وتم عرضها في «قهوة حمدان» -أقدم مقهى في عمان-، بحضور الأمير -آنذاك- عبد الله الأول ابن الحسين، والذي تابعها لاحقا مرة ثانية استجابة لرغبة شقيقه الملك فيصل.

ويعرض الكتاب، اهتمام الصحافة المحلية حينها بالمسرحية، والاحتفاء الذي ناله مؤلفها، كما يتوقف مؤلف الكتاب عند مسرحية «جميل بثينة»، التي عرضت على مسرح سينما البتراء، بإشراف حسين سراج، رئيس كتاب وزارة الداخلية.

يسلط الكاتب الضوء على العلاقة الوثيقة بين النوادي الاجتماعية والمسرح، كما في «نادي الشبيبة الأرثوذكسية» في حيفا، الذي قدم مسرحية «المرأة المجهولة»، وخصص المؤلف عنوانا حمل «نكبة فلسطين»، للحديث عن المسرحيات التي عالجت القضية الفلسطينية، أبرزها «صلاح الدين»، مؤكدا، أن معظم الأنشطة المسرحية في ذلك الحين، كانت تقام برعاية مباشرة من الأمير عبد الله الأول.



ويفرد الكتاب حيزا للحديث عن زيارات الفرق المسرحية المصرية، مثل: فرقة يوسف وهبي، التي كانت أول فرقة محترفة تزور الأردن، تلتها فرقة علي الكسار، في جولة لفلسطين والأردن وسوريا، وتقديم أبرز الروايات المسرحية، كذلك حضرت فرقة أمين عطا الله، والتي رغم مصريتها، نالت شهرة فلسطينية واسعة، بحكم وجودها الدائم تقريبا في فلسطين، منذ عشرينات القرن الماضي، أما فرقة ناديا بقيادة علي العريس، فقد حظيت عروضها الغنائية والموسيقية بإقبال جماهيري واسع في الأردن، لما امتازت به من خفة ظل، وبراعة في العرض، والتمثيل المتنوع: أدبي، استعراضي، إسكتشات، ورقص توقيعي أدبي.

وفي الجانب السينمائي، يتناول الكتاب عرض فيلم «الوردة البيضاء»، كأحد أوائل الأفلام التي عرضت في الأردن، كما يرصد تراجع سينما البتراء، بسبب عرضها لأفلام اعتبرت غير مناسبة للذوق العام في ذلك الوقت.

يعد الكتاب مرجعا في توثيق بدايات المسرح والسينما في الأردن، ويكشف عن حجم الرعاية الأميرية التي حظي بها هذا الفن في فترة التأسيس، كما يبرز دور النوادي والجهود في بث الوعي الفني، وربط المسرح في القضايا الوطنية والقومية.

العهد الآتي..
استشراف مستقبل الوجود في ظل الثورة الصناعية الرابعة

صدر عن وزارة الثقافة الأردنية، ضمن سلسة فكر ومعرفة، كتاب «العهد الآتي في ظل الثورة الصناعية الرابعة»، للكاتب محمد سناجلة.

جاء الكتاب في سبعة فصول، يتناول مختلف التحديات التي تطرحها الثورة الصناعية الرابعة، وفي شتى مناحي الحياة، حيث تناول الفصل الأول من الكتاب «مستقبل الموت»، محاولا الإجابة عن سؤالين رئيسيين هما: هل الموت قدر لا مفر منه، أم مشكلة تقنية يمكن حلها؟، وهل الموتى أناس قضوا للأبد، أم أشخاص بحاجة إلى إنقاذ؟، ليحاول الكاتب في هذا الفصل الإجابة عن هذا السؤال المفصلي، بعيدا عن أطروحات الفلسفة والأدب، وقريبا جدا من التطورات التقنية والعلمية، وآفاقهما المستقبلية، وصولا لعام 2050، حيث يتوقع العلماء حل هذه المشكلة التي تسمى الموت.

الفصل الثاني جاء بعنوان: «مستقبل الطب والمرض»، مستشرفا انتهاء أمراض السرطان، والعمى والسمع، ومتنبئا أن الكآبة ستكون مرض العصر القادم، في ظل المعطيات والتطورات الكبيرة الحالية، والمستقبلية، التي تقدمها الثورة الصناعية الرابعة.

أما الفصل الثالث، فكان بعنوان: «مستقبل الوظائف والعمل»، إذ يتحدث عن التحديات الكبيرة التي يطرحها الذكاء الاصطناعي على سوق العمل، حيث من المتوقع أن يتم الاستغناء عن نحو (85) مليون وظيفة ومهنة حالية، ولكن الكاتب، يستشرف في المقابل الفرص الكثيرة التي تطرحها الثورة الصناعية الرابعة لسوق العمل، والتي ستوفر نحو (90) ألف وظيفة ومهنة جديدة، مقابل المهن والوظائف التي انتهى زمنها.

ويتحدث الفصل الرابع من الكتاب عن «مستقبل الزراعة والغذاء»، موضحا أن الزراعة الرقمية ستقود مستقبل الإنتاج الغذائي في العالم خلال العقود المقبلة، ومؤكدا أن التحول للزراعة الرقمية أمر حتمي مع ازدياد أعداد البشر، وحاجتهم المستمرة للمزيد من الطعام.

وتناول الفصل الخامس «مستقبل الإنترنت الذي يتجسد في (الميتا فيرس)»، التي تربط تقنيا بين عالمين، ويتناول الكاتب بالتفصيل الصراع على الميتا فيرس بين كبرى الشركات العالمية، والدول التي تحاول السيطرة على إنترنت المستقبل، وكذلك الفرص الاستثمارية الكبرى، التي تتيحها الميتا فيرس، وخصوصا في قطاع العقارات الرقمية.

الفصل السادس حمل عنوان «الذكاء الاصطناعي هو المستقبل»، وهو جوهر هذا الكتاب، بل هو روح الثورة الصناعية الرابعة، يطرح الكاتب عددا من الأسئلة الجوهرية مثل: هل يمكن أن يصبح للذكاء الاصطناعي روح كالبشر؟، وهل يمكن أن يتحد العقل البشري مع العقل الاصطناعي لتشكيل إنسان جديد خارق؟.

الفصل السابع تناول «مستقبل الأدب والرواية في ظل الثورة الصناعية الرابعة»، متنبئا بولادة إنسان جديد أطلق عليه اسم «الإنسان المنغمس»، وهو الإنسان المنخرط تماما في العالم الافتراضي، أي أنه سيستخدم كافة حواسه الخمس، فهو يُحسُّ ويرى ويسمع ويشم ويتذوق داخل هذا العالم، وهو مختلف عن الإنسان الافتراضي الذي ليس قادرا في ظل الثورة الثالثة على استخدام الحواس، وهذا هو الفرق الأساس بين الإنسان الافتراضي، والإنسان المنغمس.

يوضح الكاتب، أن هذا الإنسان الجديد بمجتمعه الجديد، بحاجة إلى أدب مختلف، ورواية من نوع آخر للتعبير عنه، مؤكدا، أن أدب ورواية «الواقعية الرقمية»، هي أدب المستقبل، ويشرح المؤلف نظرية الواقعية الرقمية بإسهاب، مستعرضا «الواقعية الرقمية/النظرية العامة»، التي تتحدث عن الشكل والأسلوب، و«الواقعية الرقمية/ النظرية الخاصة»، التي تتحدث عن الإنسان المنغمس بمجتمعه الجديد.

يقول الناقد والمفكر المغربي الدكتور سعيد يقطين، في معرض تقديمه للكتاب: «حين يكتب محمد سناجلة، فهو في آن واحد: رائد ومغامر، تبدو ريادته المغامرة منذ أكثر من عقدين من الزمان، حين فتح باب الإبداع الرقمي لأول مرة على الصعيد العربي، ونشر أولى نصوصه التي أدرجها في نطاق الواقعية الرقمية، في الوقت الذي لقيت دعوته مواقف متناقضة، ومع مرور الزمن، صارت مغامرته مقبولة، ومعترفا بها، ويشهد بذلك عدد الرسائل التي كتبت حول تجربته الرقمية، والتي هي في تزايد متواصل، والتي صارت نموذجا يحتذى».

أرشيفية

أسيرُ إلى حيثُ أنا

أُجَالِدُ الحَظَّ قَطْعاً لا أُدَارِيهِ
وأَجْلِبُ النَّصْرَ مِنْ أَقْصَى مَآتِيهِ

وأَسْتَرِيحُ على أَنْقَاضِ عَافِيَتِي
أَسْتَمْطِرُ الصَّبْرَ أَرْجُوْ خَيْرَ ما فِيهِ

فَثَمَّ فِي العُمْرِ يَوْمٌ لا أُفَوِّتُهُ
وثَمَّ فِي الوَقْتِ ما أَحْتَاجُ باقِيهِ

وثَمَّ لِلآنِ آمَالٌ مُعَطَّلَةٌ
تَحْتَاجُ مِنِّيَ إلى ما لَسْتُ لاقِيهِ

وثَمَّ باقٍ مِنَ الآهاتِ ما خَرَجَتْ
أَبْقَتْ مِنَ الهَمِّ ما لا كُنْتُ أُبْقِيهِ

فَأَعْظَمُ الغَيْظِ غَيْظُ النَّفْسِ إنْ سَئِمَتْ
وأَسْوَأُ المُرِّ ما تُسْقَىْ بَوَاقِيهِ

وأَصْعَبُ الشَّكْوِ ما لا أَنْتَ تَأْلَفُهُ
وجُلُّ ما فِيكَ ما لا أَنْتَ تَشْكِيهِ

وتَسْتَحِيلُ مِنَ الغَايَاتِ أَسْهَلُهَا
إنْ أَلْهِيَ الفِكْرُ في ما لَيْسَ يُلْهِيهِ

أَيَّانَ صَبْرِيْ على نَفْسِيْ يُبَاغِتُهَا
لِيَصْفَعَ الغَيْثَ إنْ جَفَّتْ مَآقِيهِ؟

أَنَا على العَهْدِ مَعْ ذَاتِي فَمَا فَتِئَتْ
رُوْحِي تُقَبِّلُ هَذَا العَيْشَ مِنْ فِيهِ

لَنْ أَتْرُكَنَّ لِعِزْرَائِيْلَ أَخْيِلَتِيْ
ولا فَضَائِيَ الَّذي ما زِلْتُ أَبْنِيهِ

لَنْ أَتْرُكَ المَوْتَ يَأْتِيْ بَغْتَةً فَكَمَا
لاقَيْتُ عَصْفَكِ يا دُنْيَا أُلاقِيهِ

إمَّا يَؤُوبُ إلى مِنْ حَيْثُ أَقْبَلَ أَوْ
لا عِشْتُ يَوْماً إذا ما كُنْتُ مُرْدِيهِ

سَأَشْحَذُ العَزْمَ رَغْماً عَنْ مُقَنِّنِهِ
وأَسْحَلُ العَدْلَ مِنْ أَحْضَانِ قَانِيهِ

كَيْ لا يُقَالَ بِأَنِّيْ مَنْ تَمَلَّكَهُ
فَقْرُ الإِرَادَةِ مُذْ فَاضَتْ مَآسِيهِ

ولَنْ أُفَوِّتَ لِلأَيَّامِ ما صَنَعَتْ
ما دُمْتُ ذَاكَ الَّذي لا شَيءَ يَثْنِيهِ

فَقَدْ بَذَلْتُ على رَأْسِيْ فَمَا حَمَلَتْ
عُنُقِيْ مِنَ العِبءِ ما أَخْشَى تَعَنِّيهِ

ولا حَمَلْتُ مِنَ الأَحْلامِ أَسْفَهَهَا
لأَدْفَعَ العُمْرَ مِنْ تِيهٍ إلى تِيهِ

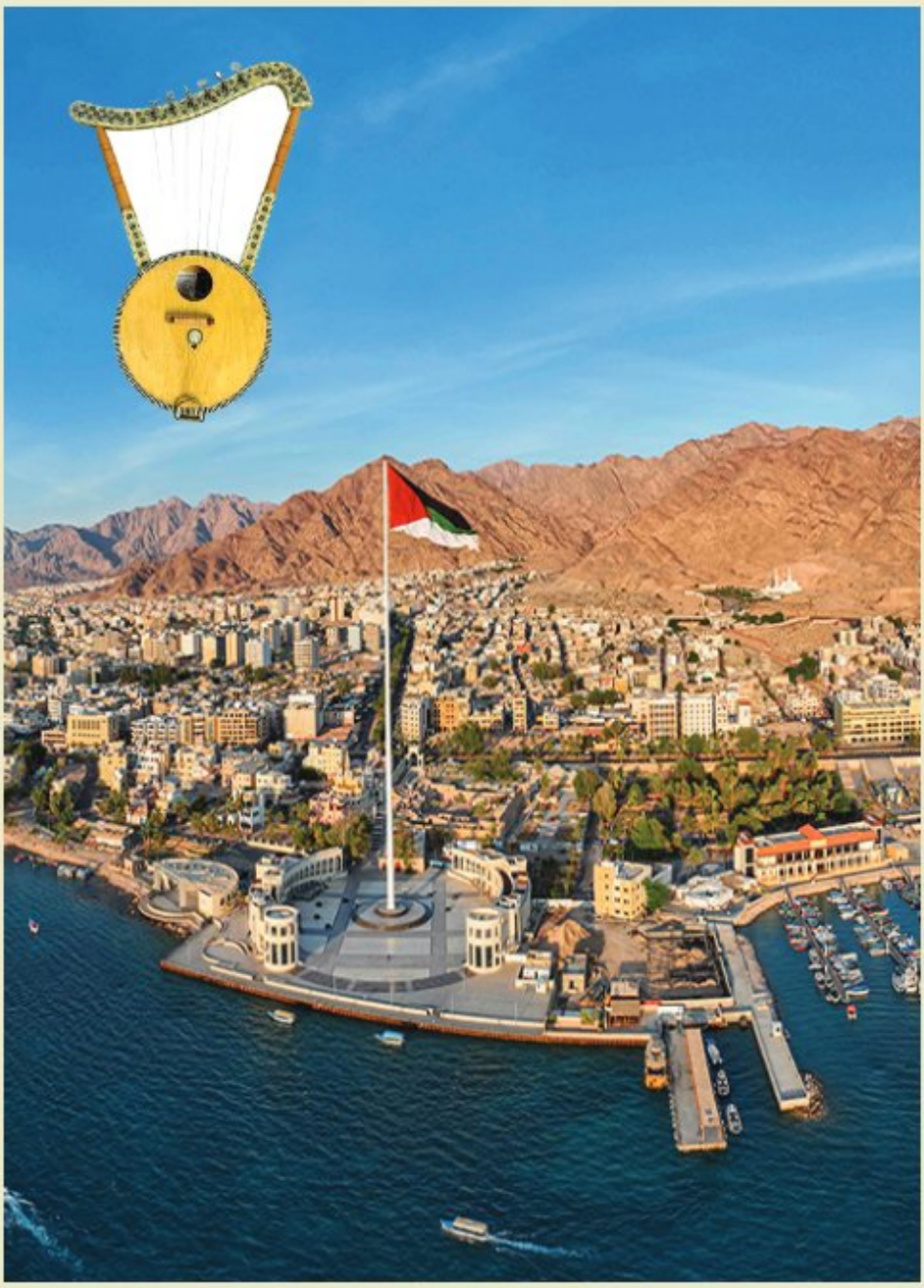
ولا مِنَ الجُبْنِ ما أَحْتَاطُ سَطْوَتَهُ
قَدْ سَطَّرَ الأَمْسُ ما قَدْ كُنْتُ ناسِيهِ

مَنْ يُحْضِرِ الجِنَّ يَعْرِفْ كَيْفَ يَصْرِفُهُ
ويَدْخُلِ الحَرْبَ مَنْ لا رُوْحَ تَعْنِيهِ

ولَيْسَ يَدْرِيْ مِرَاسَ البَحْرِ رَاكِبُهُ
بَلْ يَحْمِلُ الرَّكْبَ مَنْ يَدْرِيْ مَرَاسِيهِ

لا بَأْسَ؛ فالفَوْزُ لا يَأْتِيْ طَواعِيَةً
إنْ لَمْ تَكُنْ ذَاكَ مَنْ تُخْشَى رَوَاسِيهِ !..

للفنانة فاطمة الحمادي - الإمارات



مدينة العقبة/ الأردن

57
2025 - 2024
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن