62
2026 - 2025
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة



- مهرجان جرش الـ (40) للثقافة والفنون حضور لسردية الموسيقى والمسرح الغنائي
- مهرجان «المونودراما» المسرحي الرابع أحد عشر عرضاً.. وممثل واحد
- المخرج سعود الفياض خليفات: حارسُ القرى الرائي والمختلف في أعماله الدرامية



من عروض مهرجان جرش



فنون

62

2026 - 2025

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

- مهرجان جرش ال (40) للثقافة والفنون حضور لسردية الموسيقى والمسرح الغنائي
- مهرجان «المونودراما» المسرحي الرابع أحد عشر عرضًا.. وممثل واحد
- المخرج سعود الفياض خليفات: حارسُ القرى الرائي والمختلف في أعماله الدرامية



من عرض أم كلثوم

فنون

62
2026 - 2025

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

رئيس التحرير
حسين نشوان

مدير التحرير
حسين دغيمات

هيئة التحرير
عبد الكريم الجراح
رسمي المحاسنة
غازي إنعيم

سكرتيرة التحرير
حواء حيانة

المدقق اللغوي
عبد الباسط الكيالي

الإخراج الفني
يوسف الصرايرة

للنشر في مجلة فنون يُرجى مراعاة ما يلي :

- أن تكون المواد غير منشورة 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 (للأردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال مقيماً في الخارج.
- تُرسل الموضوعات مطبوعة على إميل المجلة.



صورة غلاف العدد

صور الغلاف الأول والداخلي الأول والأخير
للفوتوغرافي: حماد المجالي.

المراسلات : Funoon.m@culture.gov.jo

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

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

المحتـويـات

- ترويج الصناعات الثقافية الإبداعية.. الميزة النسبية والندرة ..... رئيس التحرير 6
- مهرجان جرش الـ (40) للثقافة والفنون.. حضور لسردية الموسيقى والمسرح الغنائي ..... إبراهيم السواعير 8
- مهرجان «المونودراما» المسرحي الرابع ..... عبدالرزّاق الربيعي 14
- المسرح والذكاء الاصطناعي: دفاعًا عن الإبداع الحيّ ..... د. مؤيد حمزة 20
- الأسطورة والفن.. «نارت سوسروقا» نموذجاً ..... د. كمال ميرزا 28
- جدلية الناقد والمخرج في صناعة الفيلم السينمائي ..... ناجح حسن 34
- جماليات السينما وجاذبية «الدراما» التلفزيونية ..... د. أمل الجمل 38
- المخرج سعود الفياض خليفات: حارسُ القرى الرائي والمختلف في أعماله الدرامية ..... د. مخلد بركات 46
- هل يمكن للذكاء الاصطناعي أن يحل محل الفنانين؟ ..... ترجمة : مدني قصري 52
- الموسيقى المسرحية ودلالاتها الدرامية في المسرح الأردني ..... د. محمد واصف 60
- رأس المال الاجتماعي ومنعة المجتمع.. الثقافة والهوية الوطنية ..... د. حلمي الساري 67

contents

- التشـكيلي المصري محمد عباس ..... غازي انعيم 72
- الجسد وجذره «الميثولوجي».. «شنيار» عبدلله نموذجًا ..... محمد العامري 78
- تمثال نهضة مصر ، لمحمود مختار.. تاريخ الفن وحكاية الإنسان ..... محمد بن حمودة 86
- اللعبة ما بعد الحداثيّة.. الجمالية كمشروع مطلق ..... غسان أبو لبن 92
- من العين إلى الروح: جماليات فن الخط العربي ..... د. نصار منصور 98
- الفن طريقة لفهم الإنسان والزمن ..... هشام شديفات 104
- فنُّ خداع البصر في الأزياء الحديثة.. جماليات مُضَلِلَة وإيهام مدروس ..... د. محمود شاهين 108
- الموروث الثقافي غير المادي توظيفه في الفنون الأدائية ..... فراس رستم المصري 112
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 116
- نص / النص.. الفتى الإربديُّ ..... أحمد طناش الشطناوي 120

أوَّل القول:

ترويج الصناعات الثقافية الإبداعية.. الميزة النسبية والندرة

إنّ أهم ما يميز الألفية الثالثة الانفجار المعرفي التقني الذي أجج الثورة الرقمية وسرّع عجلة الاتصال واجترح الذكاء الاصطناعي، وعمل على تسارع التحولات التكنولوجية في المناحي الصناعية والاجتماعية والثقافية .

وما يميزالألفية الثالثة أيضًا، ضعف الطلب على المصادر الطبيعية، والاهتمام بمنتج العقل، وفي هذه المناخات لم تعد قوة الدولة مرتبطة بامتلاكها للمعادن – على أهمية ذلك – وإنما في امتلاك اقتصاديات المعرفة والتجارة الإلكترونية وتطوير طاقة المكان والموارد المتجددة .

وبموازاة ذلك، وعلى صعيد الثقافة والفن والبيئة والانفتاح الكوني، فقد ظهرت أسواق جديدة تعنى باللقيا والفنون، وتحديدًا الفنون التقليدية والشعبية، والصناعات الثقافية والحرف والفن التشكيلي والسينما والدراما التي منحت المكان وتاريخه بُعدًا ثقافيًا وحضاريًا .

وفي الربط بين التقليدي والحداثي، فقد ظهرت العديد من المنصات الرقمية والأسواق الإلكترونية المتخصصة في الترويج للحرف اليدوية والفنون التراثية والأزياء والصناعات النسيجية ، والقطع المبتكرة التي تربط الفنانين والحرفيين المحليين بأسواق أوسع لعرض أعمالهم وإرثهم الإبداعي .

وعندما نتحدث عن تاريخ الأردن الذي تراصفت فوق أرضه الكثير من الحضارات، ويحتوي على (100 ألف) موقع أثري، سجل منها (15 ألف) موقع، وأدرجت (ستة مواقع) على التراث العالمي(اليونسكو)، وأكثر من (30) موقعًا ضمن التراث الإسلامي، يوجد في الأردن أكثر من (سبعة مواقع) ترتبط بحلف (الديكابولس) ، (المدن الرومانية) والذي يؤكد ثراء الأردن، ويمنح المكان ميزة قادرة على الإفادة من العمق التاريخي والتراث لاكتساب الميزة النسبية للندرة.

وكانت وزارة الثقافة قد أطلقت العديد من المبادرات التي تتصل بدعم الصناعات الثقافية الإبدعية ، والتي من شأنها تحويل الثقافة إلى قطاع منتج ومؤثر يدعم التنمية المستدامة والاقتصاد الإبداعي .

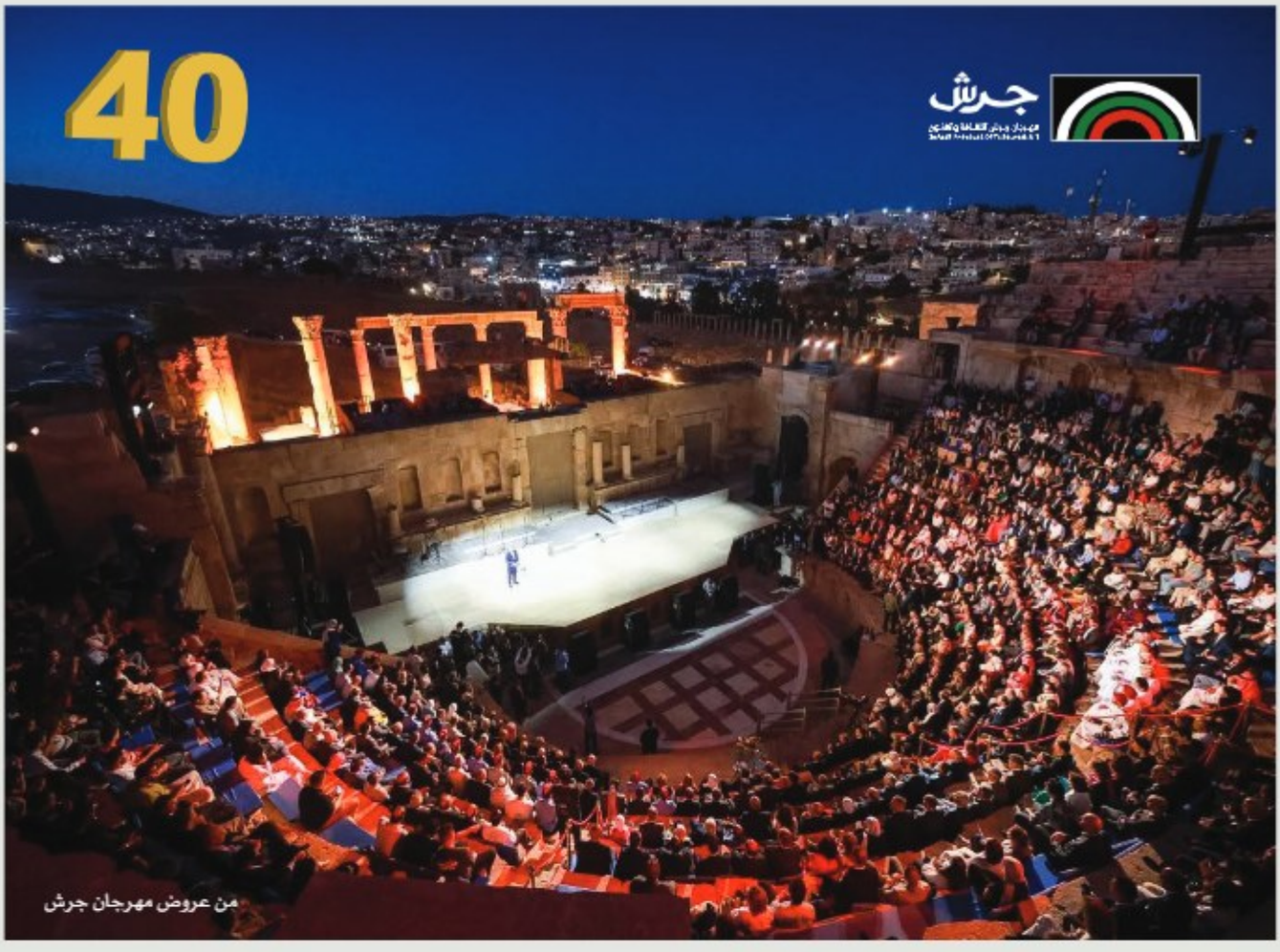
كما عملت على إنشاء عدد من المنصات التي تستجيب لروح العصر ولغته، ولتعميق التواصل مع الجمهور والتعريف بالأدب والأدباء والفن والفنانين الأردنيين، ومنها: منصة «قصص من الأردن»، التي تسعى لتعزيز المشاركة المجتمعية في توثيق السردية الأردنية.. حكاية الأرض والإنسان، ومنصة «وثق»،«الكتبا» و «ثقافة»، التي تشكل فضاء للأدباء والمفكرين والفنانين والحرفيين لتعزيز التبادل الثقافي والفكري، وتوفر الفرصة لتبادل الخبرات بين المبدعين.

ومن المؤكد أنّ مثل تلك المنصات يمكن أنْ تطور حلقات جديدة لمجتمعها والمتعاملين معها لإظهار الميزة النسبية لكل قرية أو مدينة من المدن الأردنية بما تشتهر به من الصناعات الثقافية، وعلى سبيل المثل ما تشتهر به مأدبا بصناعة البسط ، وفن الفسيفساء، وعجلون التي تشتهر بالحفر على الخشب، ومنها صناعة المهابيش، وجلّ المحافظات بصناعة الطعام الشعبي والأزياء، وهي الصناعات التي تعزز مفردات الهوية الوطنية .

إنّ تلك الميزة النسبية لا تتوقف عند التسويق، فحسب، وإنّما تتصل بمكون المدينة لتشكل جوهر هويتها وثقافتها، وتعزز الشعور لدى أبناء المنطقة بالانتماء، وتجذب الزوار بما يعكس أصالة المكان وقيم الفرادة التي يحملها المكان.

إنّ الفنون التي أرّخت للحضارات وعرفت بها منذ القدم، ظلت مخلصة لدورها بوصفها حاضنة للهوية، وإطارًا للسرديات التي توثق كل ما أنتجه الإنسان في المكان عبر الزمان، ولعل الميزة النسبية للمكان الأردني وتنوعه، والندرة تمثل قيمة تسويقية مهمة للثقافة والفنون، حيث يتحول المكان إلى حاضنة مزخرفه تمنح العمل قوته وجاذبيته وجماله، بينما تولد الندرة دوافع الطلب النفسي والاستثماري.

رئيس التحرير
حسين نشوان



من عروض مهرجان جرش

استعاد كوكب الشرق وروائع التراث العربي والعالمي

مهرجان جرش ال (40) للثقافة والفنون.. حضور لسردية الموسيقى والمسرح الغنائي

إبراهيم السواعير *

حفل الافتتاح..أنغام تراثية ومعاصرة

من الطبيعي لمهرجان كبير، بحجم مهرجان جرش للثقافة والفنون في دورته الأربعين، أن يكون حفل افتتاحه معبِّرًا عن وجه الأردنّ الفني لهذا المهرجان، وبالتالي فإنَّ فكرة الافتتاح، الذي رعاه مندوبًا عن جلالة الملك، رئيس الوزراء د.جعفر حسان، كانت معنيّةً بتقديم الموسيقى الأردنية وسيرها الإبداعي والغنائي، واستعراض تطوّرها؛ كوجه من وجوه التعبير الفني والفلكلوري.

* شاعر وإعلامي/ الأردن

وفي الحفل، عاش الجمهور الأردني وضيوف المهرجان العرب والأجانب، تجارب أردنية موسيقية غنائيّة تدرجت نحو التجارب المعاصرة، وأكّدت حضورنا الفني التراثي الأصيل، حيث جمع العرض بين الأداء الموسيقي الحي و «الأوركسترا» والجوقة، بالإضافة إلى مشهديات وإسقاطات بصرية وتقنيات في الإضاءة استطاعت أن تعزز مفهوم الفن في الأردن خلال (40 عامًا) من عمر المهرجان.

وجاءت فكرة حفل الافتتاح، والأردن يشرع في كتابة سرديته الوطنية في حقول عديدة ومتكاملة، إذ استعادت الفقرات ذاكرة الأردنيين من خلال الأغاني وجمالياتها، بمشاركة فنانين أردنيين، منهم عمر العبداللات ، وحسين السلمان ، وعزيز مرقة، ونداء شرارة. وعصام النجار.

وشهد الحفل كلمات «بروتوكولية»، منها كلمة وزير الثقافة الأستاذ مصطفى الرواشدة، رئيس اللجنة التنفيذية العليا للمهرجان، الذي أكد أهمية العنوان الثقافي الوطني والإنساني، وثقافات الشعوب التي يستوعبها المهرجان، ودور الثقافة والفنون كجسر للتقارب بين الشعوب، من خلال الاحتفاء بالإرث الوطني والعربي على مسارح جرش ومدرجاتها، بما يعزز الهوية الوطنية والاستثمار بالثقافة، وتقديم الصورة الناصعة لتراثنا الأصيل بين الأمس واليوم.


من عرض أم كلثوم


رئيس الوزراء د. جعفر حسان يتوسط وزير الثقافة مصطفى الرواشدة ووزير الثقافة السوري محمد ياسين صالح

إطلاق مسرح « الهيبودروم» .

وفي دورة هذا العام للمهرجان، شهدنا إطلاق مسرح «الهيبودروم»، ولأول مرة، كإضافة نوعيّة؛ خصوصًا وأنّ «الهيبودروم»، كما أكّد مدير المهرجان المستشار يزن الخضير، يُعدّ أحد أبرز المعالم الأثرية في مدينة جرش، وشُيّد في العصر الروماني ليكون مضمارًا لسباقات الخيل والعربات، ومن الجميل أن يستعيد دوره اليوم، ليحملنا إلى عبق التراث والمكان بين القديم والحديث، من خلال الفنون والموسيقى والثقافات العالمية.

وفنيًا احتضن هذا المسرح (35) فعالية توزّعت ما بين فعاليات عالمية وعربية وأردنية، كما شكّل فضاءً جديدًا لاستيعاب المزيد من زوار المهرجان، كملتقى للثقافات العالمية والبرامج العائلية الترفيهية المتكاملة، من خلال برنامج متنوع يجمع ما بين الموسيقى، والعروض «الفلكلورية»، والفنون الشعبية، والرقصات التراثية والمعاصرة.

«فلكلور» عربي وعالمي .

وحلّت دولة قطر ضيف شرف الدورة الـ (40) لمهرجان جرش للثقافة والفنون، من خلال مشاركة ثقافية وفنية وتراثية متكاملة عكست ثراء المشهد الثقافي القطري، وقدّمت للجمهور الأردني والعربي تجربة متنوعة من الفنون الشعبية والموسيقى والتراث.

وشاركت فرق عالمية من إيطاليا، واليابان، وروسيا، وكازاخستان، وجورجيا، واليونان، وكوريا، والصين، والفلبين، وسريلانكا، إضافة إلى فرق عربية من فلسطين، ومصر، وسوريا، وتونس، والعراق، والسودان، والسعودية، والكويت، وقطر، إلى جانب فعاليات أردنية.

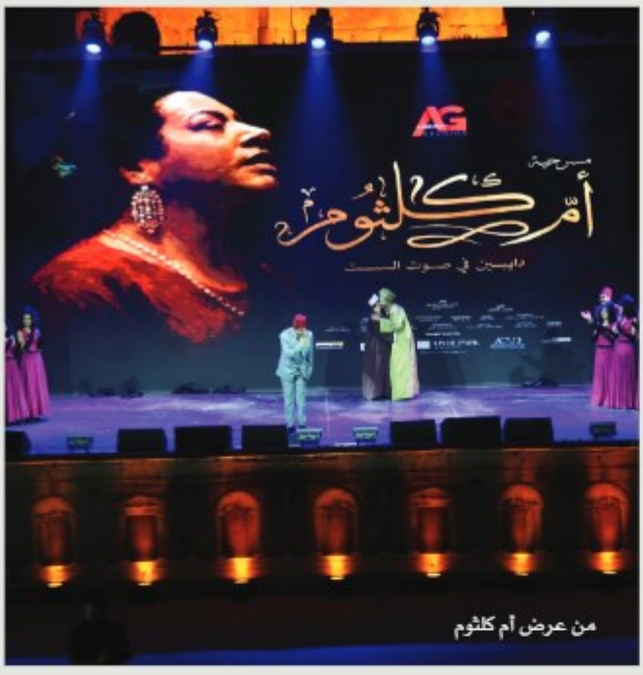
وعلى الصعيد «الفلكلوري» العربي عرضت فرق عربية روائع تراثها، إذ قدّمت جامعة الاستقلال الفلسطينية للفنون الشعبية لوحات استعراضية اعتمدت فيها على الفقرات الفنية الجماليّة المعروفة للتراث الفلسطيني، المتنوع والمرتبط بعادات وتقاليد وقيم المجتمع الفلسطيني.

كما قدّمت فرقة «دانس» السورية للرقص المسرحي، عرضها اللافت «وردة إشبيلية»، حيث عاش جمهور المهرجان ذكريات وأمجاد الحضارة العربية والإسلامية في بلاد الأندلس، من خلال عرض فني «ميوزيكال» يروي قصّة ملحمية وجدانية، حملتنا إلى مدينة إشبيلية، وجماليات التراث العربي.

وبكل امتدادات التراث الغنائي اليمني العريق في الذاكرة العربية، استضاف المهرجان الفرقة الوطنية للرقص الشعبي، والتي أدّت العديد من الرقصات اليمنية المميزة والمتنوعة بتنوع «الفلكلور» اليمني في مختلف مناطقه ومحافظاته.



من عروض فرقة كركلا اللبنانية



من عرض أم كلثوم

وشاركت « أوركسترا « السلام العراقي، بتجسيد جماليات التراث الموسيقي العراقي والعربي بروح واكبت العصر، وحافظت في الوقت نفسه على أصالة هذا التراث وقيمته الثقافية.

جناح السفارات .

وتنقّل الزوار ببستان متنوع من التراث العربي والعالمي، من خلال «جناح السفارات»، الذي ضمَّ (12) جناحاً تراثيًا لعدد من الدول الشقيقة والصديقة، التي عرضت موروثها الثقافي وفنونها الشعبية ومنتجاتها التراثية، كتجربة ثرية للاطلاع على ثقافات العالم وفنونه وتراثه بشكل تفاعلي في هذه الدورة من دورات المهرجان.

مسرحية أم كلثوم .

وفي المهرجان، كانت الفنانة العربيّة الكبيرة «كوكب الشرق» أم كلثوم، حاضرةً على المسرح الجنوبي، من خلال العرض المسرحي الغنائي الذي حمل اسم هذه الفنانة ، واحتفى بسيرتها وإرثها الكبير في وجدان الإنسان العربي ورومانسيّته، كشخصيّة مؤثرة في أجيال حضرت المسرحيّة، مستعيدةً سيرة «السّت»، ومشروعها الغنائي وتحدياته، في عرض جمع ما بين التمثيل والغناء.

فنون تشكيلية .

وفي مجال الفن التشكيلي، شاركت رابطة الفنانين التشكيليين ضمن فعاليات مهرجان جرش الأربعين للثقافة والفنون، حيث انطلقت في رحاب الجامعة الأردنية/ كلية الفنون والتصميم، فعاليات «سيمبوزيوم» النحت، وافتتاح معرض الرسم والنحت بمشاركة (25) فنانًا تشكيليًا، كما أقيم «سمبوزيوم» بجامعة اليرموك بعنوان «ارسم وطنك الأردن: الأرض والإنسان.. الهاشميون: مسيرة قيادة وبناء أمة»، نظمته جمعية الرواد للفنون التشكيلية بدعم من مهرجان جرش.

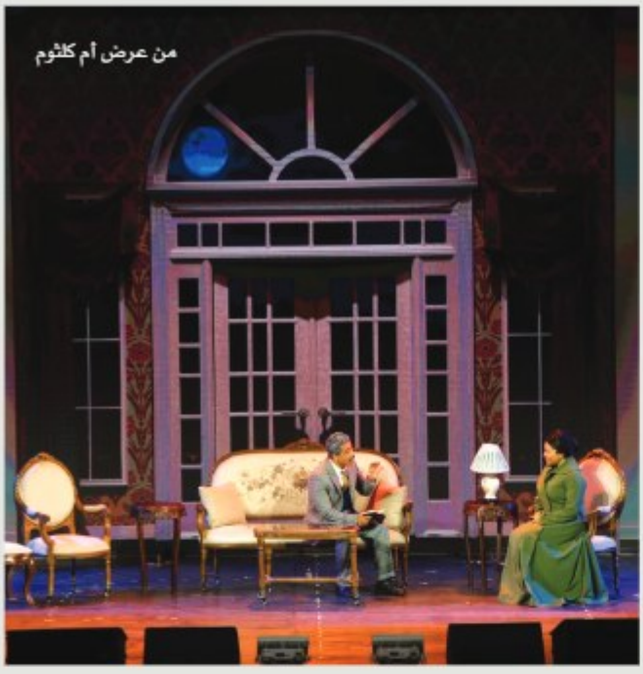
نجوم عرب .

واستضاف المسرح الجنوبي للمهرجان كوكبة من أبرز نجوم الغناء العربي، وهم: ماجدة الرومي، جورج وسوف، عبادي الجوهر، إليسا، أحمد سعد، الشامي، مروان خوري، وعبير نعمة، إلى جانب عروض قدّمتها فرقة « كركلا اللبنانية « ، إضافة إلى عروض الأكاديمية الشركسية.

كما احتفى المسرح الشمالي، بالموسيقى والتجارب الإبداعية، مستضيفًا مجموعة من أبرز الفنانين والفرق الأردنية، من بينهم «أوركسترا» هيثم سكرية، طلال أبو الراغب، فرقة أوكتاف، أتوستراد، جوقة موزاييكا، الفرعي، والمربع، إلى جانب مشاركات عربية وعالمية، أبرزها الموسيقار اللبناني إبراهيم معلوف، والفنانة التونسية درصاف الحمداني، والموسيقي المغربي أمين بودشار، وفرقة «فينيكس الأميركية»،



من عروض الافتتاح



من عرض أم كلثوم

في برنامج جمع ما بين الموسيقى الكلاسيكية والجاز والموسيقى البديلة والتراثية.

وراهن المهرجان على عدد من الأسماء العربيّة ذات الشهرة والحضور لدى الجمهور الأردني والعربي، مثل الفنانة ماجدة الرومي، التي استذكرها محبّو الكلمة الجميلة واللحن الرائع والكلمات العذبة الفصيحة والمحكيّة، خصوصًا وقد أبدعت في حفلتها على المسرح الجنوبي للمهرجان، على أنغام «أغنية عربية» كتبها الشاعر حيدر محمود، وقصيدة «سلامٌ عليك»، التي كتبها الشاعر اللبناني حبيب يونس.

كما استعادت فرقة « كركلا اللبنانية « ألق حضورها العريق في دورات سابقة، حيث أبدعت في مسرحية «ألف ليلة وليلة»، والعرض الجميل والمدهش الذي لامس الحضور المثقف لهذه الفرقة ذات التأثير الجميل من متابعي المشروع الغنائي و«الفلكلوري» العربي، كتراث شرقي.

ومن الحفلات المشهودة في المهرجان، حفلة الفنان السعودي عبادي الجوهر، المعروف بمهارته في العزف على العود وحسّه الطربي الأصيل، حيث غنّى لعمّان، وسط تفاعل وإعجاب أردني بالأغنية

السعودية والخليجية التي عبّرت عن قضايا الذات الإنسانية العربية وعتابات الزمن الرومانسي، بالإحساس الجميل لهذا الفنان.

كما قدّمت الفنانة التونسيّة درصاف الحمداني قصائد تراثيّة عربيّة بصوت متألق وإحساس عال، جمعت ما بين أغاني فنانات كبار، وأغانٍ أردنيّةً، وتونسيّة رائقة.

وقدّمت الفرقة الفرنسيّة «فينيكس» على المسرح الشمالي للمهرجان، عروضًا لعدد من أعضائها، في الرقص والضوء والصوت، كنوع لافت ومميز في رقصات استخدمت فيها النار، لمزيد من التفاعل والانسجام.

وشارك في المهرجان الفنان اللبناني مروان خوري، والمعروف باشتغالاته على الأغنية العربية الحديثة، وسط تفاعل من محبّي هذا الفنان وتجديداته وفهمه للموسيقى وعناصر نجاح الأغنية، وشاركته في هذه الحفلة الفنانة اللبنانية عبير نعمّة، في أغانٍ عذبة لامست إحساس العائلة والشرائح المجتمعيّة الباحثة عن الطرب والفنّ.

أمّا الفنان اللبناني جورج وسوف، فكان مجرّد حضوره تذكيرًا لمحبيه وجمهوره بما قدّم من روائع الأغاني الطربية والعتابيّة والمواويل اللبنانية التي اعتادها عشّاق «أبو وديع» سلطان الطرب، حيث عاش الجمهور أغانيه بالمحبة ذاتها الثابتة في قلوبهم اتجاه هذا الفنان.

إلى ذلك، نوّع المهرجان من خياراته الفنية والشبابية بما يناسب توليفة الجمهور واهتماماته وأذواقه، مثل استضافة الفنان المصري أحمد سعد، وعناوين أغانيه ما بين الشعبية الجاذبة وأغاني بعض الفنانين العرب، والفنان السوري «الشامي»، الذي عبّر عن مفردات أحبّها الشباب الأردني والعربي، ولامست عاطفتهم ومشاعرهم، بين الأغاني والرقصات السريعة والمواويل.

التراث الشركسي .

وأدّت فرقة أبناء الجبال التابعة للأكاديمية الدولية للثقافة الشركسيّة، متألقةً بموسيقى الشركس المعروفة وأزيائهم التراثيّة ورقصهم الفلكلوري، بما عُرف عن التراث الشركسي من تناسق في الأداء والحركات المحسوبة وحيوية الشباب والشابات، كحاملين لثقافة وقصص وحكايات جميلة لعادات أصيلة تحافظ عليها الأجيال.

ولفت الحضور ما أدّته فرقة الفنان والمؤلف الموسيقي اللبناني - الفرنسي إبراهيم معلوف وموسيقى الجاز، حيث تجلّت آلات (السّاكسوفون) و (الترمبت) و (الجيتار) الكهربائيّ و (الدرمز)، وتوظيف هذه الآلات في مقطوعات ودبكات عربيّة.

مسرح «المونودراما» .

وشهد مهرجان «المونودراما» المسرحي، الذي أقيم بالتعاون مع مهرجان جرش للثقافة والفنون في دورته الأربعين، العديد من العروض الجادّة، مثل مسرحيّة «مزاد عاطفي» السعودية، ومسرحيّة «الجنين» الليبيّة، حيث تمّ طرح مواضيع ذات حضور مجتمعي وعائلي وشبابي، مثل نظرة المجتمع للمرأة وهموم وتحديات العائلة والسلطة داخل البيت، وقضايا تحقيق الذات، ورحلة الإنسان في حياته وقضايا وجوده وفلسفة حريّته ومنطلقاته.

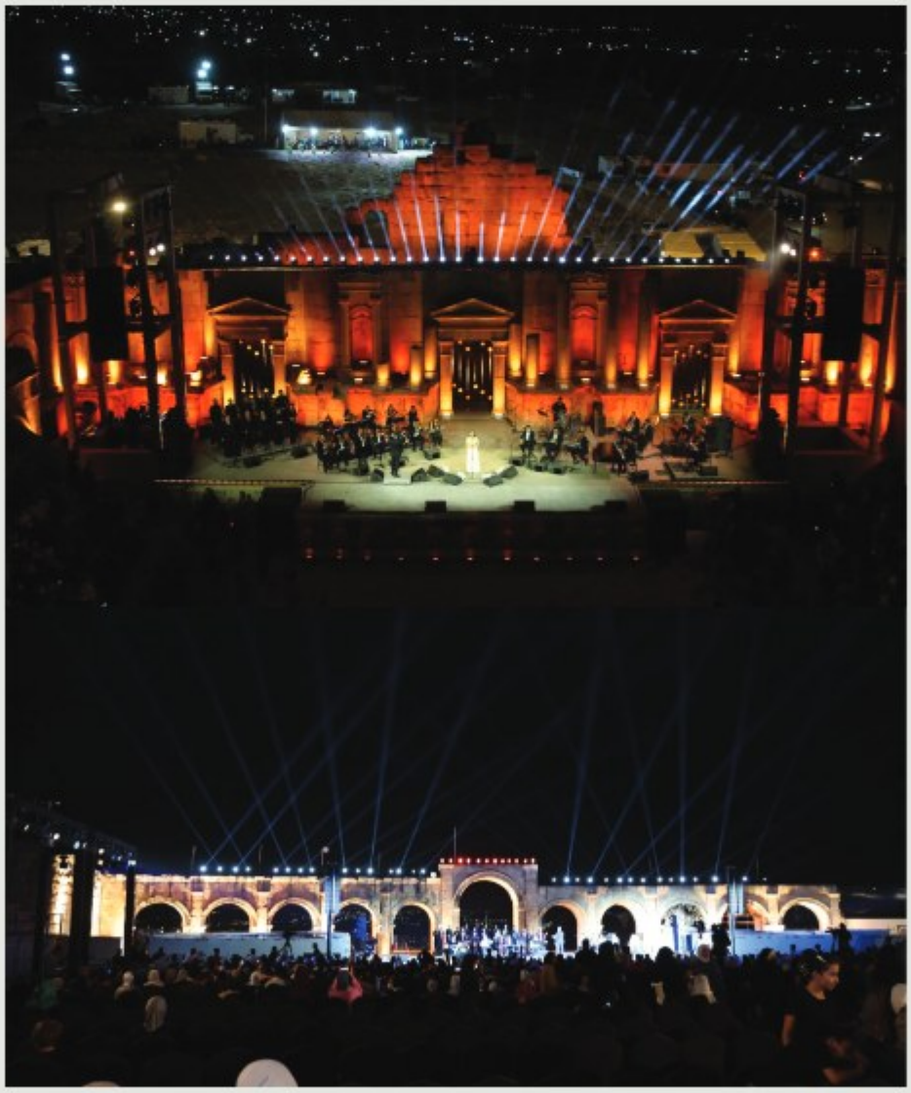


من عرض فرقة أبناء الجبال الشركسية

تطلعات لمهرجان 2027 .

وعلى مستوى الحضور والمتابعة، وجد الزوار مساحة طيّبة للترفيه والاستجمام في صيف 2026، متنقلين في أجنحة المهرجان في المدينة الأثرية بجرش، ومسارحه وشارع الأعمدة وساحته الرئيسية، بحيث كانت هذه المساحة فضاءً لعرض المأكولات الشعبيّة الأردنية للمجتمع المحلي لمحافظة جرش، وكذلك التراث الحيّ من الإكسسوارات والآلات الموسيقية الريفية والبدوية كالربابة والشبابة، والتي قدّمتها جمعيات متخصصة في هذا المجال. وما بين المسرح الجنوبي والشمالي كانت رحلة الزائر الأردني والعربي والأجنبي غنيّةً بالمؤثرات البصريّة وحضور العائلة الأردنية من العديد من المحافظات.

وتطلّع زوّار وضيوف إلى توسيع الفعاليات الحيّة ذات العلاقة بالطفل والترفيه في أرض المهرجان، كفقرات للتسلية وتقديم الأجواء المناسبة، والتي لاقت هذا العام حضورًا واضحًا لدى شرائح عمرية متنوعة، كما كان إطلاق مسرح «الهيبودروم» خطوةً مناسبة وفاعلة في توسيع فضاءات استيعاب الأنشطة والحضور، نحو المزيد من هذه الأفكار الخلاقة مستقبلًا...



من عروض مهرجان جرش



من عروض المهرجان

مهرجان «المونودراما» المسرحي الرابع أحد عشر عرضًا.. وممثل واحد

عبدالرزّاق الربيعي *

دورة بعد أخرى يؤكد مهرجان «المونودراما» المسرحي الرابع الذي أقيم ضمن فعاليات مهرجان جرش للثقافة والفنون في دورته الـ «40» ، أنه يواصل رحلته بثبات ونجاح، بفضل إصرار مديرته الفنانة عبير عيسى على المضي قدمًا، متجاوزة العقبات التي تعترضه، ليستمر بفضل الدعم الذي يحصل عليه المهرجان من وزارة الثقافة، إيمانًا منها أن هذا المهرجان «يمثل مشروعًا ثقافيًا تنويريًا وطنيًا وعربيًا وعالميًا، للدفاع عن هويتنا وقيمنا بالثقافة الجادة والفن الراقي». كما قال معالي وزير الثقافة الأستاذ مصطفى الرواشدة، في افتتاح فعالياته التي انطلقت للفترة من(26 يوليو واستمر لغاية 1 أغسطس) على قاعتي المسرح الرئيسي والمسرح الدائري في المركز الثقافي الملكي، وفيه التقت الأجيال وتكثف حضور الإرث المسرحي لينفتح على آفاق فنية جديدة، تجسيدًا لشعار دورة مهرجان جرش» إرث يمتد .. أجيال تلتقي».

* شاعر وإعلامي/ عُمان

مشاركة عربية وتكريم

شاركت في المهرجان عروض مسرحية من الأردن وعدد من الدول العربية الشقيقة، وكرّم المهرجان الفنانة الأردنية قمر الصفدي، تقديرًا لمشوارها الفني الطويل إلى جانب الفنانة اللبنانية جوليا قصار، والفنان السوري عبد المنعم عمايري وتميزت هذه الدورة بمشاركة واسعة من عشر دول عربية تشمل:الأردن، تونس، البحرين، العراق، السعودية، ليبيا، مصر، السودان، فلسطين، وسوريا.

تنوعت مضامين العروض المسرحية المشاركة في المهرجان التي اختارتها من بين عشرات العروض التي تقدّمت لجنة المشاهدة المؤلفة من : د. مخلّد الزيودي، ود. عمر نقرش، وحملت هذه العروض عدة ثيمات، من خلال طرح عدّة أساليب اجتهد مخرجوها في التعبير عنها، وناقشت عدة قضايا إنسانية واجتماعية وفكرية، فالمصري «the arrival» الذي كتبته وفاء حسن ، وأخرجته ومثلته: هند نعمان بحثت فيه البطلة عن الانتماء عبر رحلة في خفايا النفس.

لغة الجسد

حضرت في هذا العرض لغة الجسد، لترسم على المسرح مشهدية بصرية، فيما تداخلت ثنائية الغياب، والحضور في العرض السوداني «بالروج الأحمر» وهو من تأليف وإخراج محمد عليش، وتمثيل وسام صلاح، فخبيرة التجميل تظل تنتظر عودة زوجها الذي غيّبته الحرب دون أن تفقد الأمل، وتستعد لهذه العودة المستحيلة، رافضة الموت متحدّية الحرب، ولو بالحلم، وقد جسدت الفوضى المحيطة بها آثارها، والدمار الذي خلفته وبدت واضحة على المكان مثلما هي واضحة على النفوس الجريحة.


من عروض الافتتاح

أما بطلة العرض الفلسطيني «الحاكورة» الذي كتبته ومثّلته لينا فاعور، وأعدّه وأخرجه سعيد سلامة، فهي سجينة تواجه حكمًا بتهمة قتل زوجها المختفي لكنها تنفي التهمة، وخلال ذلك تستعرض جانبًا من علاقتها المتوترة به، وتحضر ابنتها في تلك المشاهد من خلال ظلها على الشاشة الخلفية، حيث تتداخل المشاعر وتتناقض، وفي النهاية تعترف بقتله، ضمن ملابسات يفرضها الواقع.

سيد الخشبة

جسّد عرض «سيد الخشبة» الذي كتبه البحريني يوسف الحمدان بالاشتراك مع السوري زيناتي قدسية، ومثّله وأخرجه السوري زيناتي قدسية، رحلة فنان كرّس حياته للمسرح، في زمن أدار ظهره له، فيطلب من مدير المسرح ساعة واحدة يتحدّث فيها مع نفسه في القاعة، مستحضرًا عدة شخوص تعاني من الخيبة ، مبينًا تغيرت الأحوال، ولكسر حالة الجمود لجأ إلى مخاطبة الجمهور، كاسرًا الجدار الرابع، مستعينًا بخبرته الطويلة مع مسرح «المونودراما»، فقدّم عرضًا امتزجت به المتعة بروعة الأداء، فكان من العروض التي شكّلت درسًا جماليًا من واحد من الفنانين الكبار للأجيال الجديدة.

ناقش العرض السعودي (مزاد عاطفي) الذي كتبته عهود القرشي وأخرجه تركي باعيسى

ومثلته أفنان الخضر، قضية اجتماعية تتعلق بامرأة تحاصرها الجدران وأعراف قديمة جعلتها مثل سلعة في مزاد يستهلك عواطفها ويحط منها كإنسانة، لها مشاعر تقف بمواجهة نظرة المجتمع لها وصراعها من أجل تحقيق الذات.

العرض الليبي (الجنين) الذي أخرجه عواض الفيتوري، ومثّله حسين العبيدي، فقد استعان بالأداء الجسدي ليعبر عن رحلة الإنسان من الولادة حتى الموت متطرقًا للتحديات التي تواجهه وتهدد وجوده، وتتسبب بضياع حلمه ويسقط ذلك على الواقع من خلال الاستعانة بنشيد الحلم العربي.

أسئلة الوجود

طرح العرض الأردني «حور» للمخرج نور أبو سماقة العديد من الأسئلة الوجودية . أمّا العرض البحريني (المدعو صدفة) ليوسف الحمدان كاتبًا وإبراهيم المنسي مخرجًا، وكامل البوسعيدي ممثلًا، فهو يدور حول «بؤرة واحدة تتمثّل في الوعي الإنساني والقيم التي تتلبس إنسان هذا العصر بما تحمله من التباسات وصراعات متناقضة «ويتطرق إلى أهوال الحروب والخراب الذي تتركه على الواقع من خلال طرح أسئلة تدعو للتفكير أكثر مما تبحث عن إجابة، وتطرّق العرض التونسي «قفص» للمخرج صفوان الكشباطي، لمحاولات الإنسان المستمرّة لكسر القيود الاجتماعية، والتمرّد على الخوف.

وقد وظّفت الممثلة صابرين الرمضاني لغة الجسد توظيفًا فنيًا، استطاعت من خلاله التعبير عن الصراع الذي تعيشه البطلة، وتحدّث عرض «الغداء الأخير» للمخرجة نجوى قندقجي والممثلة ريتا عكروش حكاية امرأة فلسطينية تتحدّث عن أفراد عائلتها الغائبين، وهي تعدّ أطباق الغداء التقليدية رافضة هذا الغياب متشبثة بأمل العودة والبقاء وعدم الاستسلام، ورفض طمس الهوية متحدّية قسوة الفقد، وخلال ذلك يحضر الحبيب الغائب الذي ترك رائحته ومضى، حيث لا عودة، لكنه لم يغب عنها، فقد ترك أثرًا لا يُمحى.

ويتحدّث العرض العراقي (دخان) الذي كتبه، ومثّله أحمد عباس، وأخرجه علي عدنان التويجري، عن شاب يحمل شهادة جامعية يصطدم بالفساد المستشري في المجتمع، فيواجه التحولات التي أصابت المجتمع، من خلال عمله كبائع توصيل (دلفري) وأدت لاختلال الموازين وعدم تكافؤ الفرص فيقف وحيدًا في وجه اختلال الموازين وغياب العدالة الاجتماعية، وقد نجح المخرج في توظيف الشاشة الخلفية والمؤثرات السمعية والبصرية في كسر الجمود، والمساهمة في تلوين الأداء.

لجنة التحكيم

في حفل الختام أعلنت لجنة التحكيم التي ضمّت: عبد الكريم الجراح من الأردن (رئيسًا) ، ونايف البقمي من السعودية، وأكرم مصطفى من مصر (أعضاء) جوائز الدورة بعد أن ألقت بيانها الذي أشادت به بالعروض المشاركة، وتنوّعها، في المضامين والأساليب، وهذا دليل على ثراء العروض، ومواكبتها للتطوّر الذي تشهده الحركة المسرحيّة، وانفتاحها على التجارب العالميّة، وجاءت النتائج على النحو الآتي: جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأفضل ممثل: كامل البوسعيدي عن مسرحية «المدعو صدفة» – البحرين . جائزة أفضل ممثلة: صابرين الرمضاني عن مسرحية «قفص» – تونس.

ورش تدريبية

لم تتوقّف فعاليّات المهرجان على العروض، فقد شهد إقامة ورشة تدريبية حول توظيف الذكاء الاصطناعي في مسرح «المونودراما»، قدّمها الدكتور أحمد الفالح، في فندق «حياة كراند» ، مقرّ إقامة



من عروض المهرجان

الوفود، واستهدفت المخرجين المسرحيين، والممثلين، ومصمّمي الديكور، والإضاءة، وطلبة الفنون، والمهتمين بالتقنيات الإبداعية الحديثة، وتمحورت حول الذكاء الاصطناعي في الإبداع الفني بمسرح «المونودراما» من الفكرة إلى خلق مشاهد بصرية «ديناميكية» تدعم الأداء الفردي، وتثري تجربة الجمهور، وكيفية توفير الوقت وتقليل التكاليف في إنتاج عروض «المونودراما»، ومساعدة التقنيات الذكية في تسريع عمليات تصميم الديكور، والمشهدية المسرحية مع الحفاظ على جودة عالية وبميزانية مناسبة، كما ناقشت الورشة التصميم الافتراضي للمشاهد المسرحية الفردية ، وكيفية استطاعة المخرج والممثل في «المونودراما» تجربة الفضاء المسرحي والتفاعل مع الديكور والإضاءة الرقمية قبل التنفيذ الفعلي بما يسهل التجهيزات الفنية ويعزز التناغم بين العناصر وكيفية توظيف أدوات الذكاء الاصطناعي الرائدة في خلق بيئات مسرحية متجددة ومتغيرة تدعم عروض «المونودراما» بشكل مباشر.

كما أقيمت ندوة نقدية بعنوان «المونودراما وإشكالياتها بالمسرح العربي»، بمشاركة يوسف الحمدان من البحرين، وعبد الرزاق الربيعي من سلطنة عمان، والمخرج زيد مصطفى من الأردن، وأدارها الإعلامي رسمي محاسنة.

ورأى الحمدان «أن أزمة «المونودراما» العربية هي في جوهرها أزمة فكرية ومرجعية، إذ تحتاج هذه التجارب إلى تأسيس رؤية مسرحية واضحة تستوعب تحولات المسرح الحديث، وتستفيد من التجارب العالمية التي أعادت اكتشاف طاقة الممثل بوصفه مركز العملية المسرحية. كما تستحضر الورقة تجارب مخرجين مثل «غروتوفسكي» و«كانتور»، اللذين أكدا أهمية الممثل بوصفه عنصرًا حيًا يمتلك إمكانات جسدية وروحية وفكرية،


من عروض المهرجان

وليس مجرد أداة لتنفيذ رؤية إخراجية» وناقشت ورقة المخرج والممثل «زيد خليل»: جدلية العلاقة بين المسرح والجمهور (الأثر والتأثير) وتوقّف عند جدلية العلاقة بين المسرح والجمهور، متسائلاً عن الأسباب التي دفعت التجارب العالمية إلى تبني «المونودراما»، في ضوء التحولات السياسية والاقتصادية التي أثّرت في المسرح وأعادته إلى مساءلة أدواته ووظائفه. كما تناقش خصوصية «المونودراما» بين سهولة إنتاجها تنظيميًا وماليًا، وتعقيدها الفني، مستعرضةً آليات تحويل النص إلى عرض، عبر تكامل رؤية المؤلف والمخرج والممثل في بناء التجربة المسرحية، وتساءل المخرج زيد: هل استطاع المسرح أن يلعب هذا الدور في مجتمعاتنا العربية رغم ما شهده في السبعين سنة الماضية من أحداث وتغيرات جذرية ليكون منبراً لخلق حالة وعي تقود للتغيير، ويشكل ضرورة ثقافية ملحّة قادرة على التأثير؟

خصوصية «المونودراما»

حملت ورقة كاتب السطور عنوان (مسرح المونودراما..خصوصية الكتابة وتجاوز رتابة السرد) التي تحدّث خلالها عن تجربته في كتابة «المونودراما» وتساءل: هل استطاع الكاتب العربي تفادي الوقوع في فخاخ اللغة، والاسترسال، لصالح البناء الدرامي وتجاوز رتابة السرد؟» وقال إن الكتابة لمسرح «المونودراما» ليست بالسهولة التي يظنها البعض، فالكاتب يواجه مشكلة في غياب الصراع الخارجي، وينبغي عليه تعويض هذا الغياب بإظهار الصراع الداخلي، عن طريق استدعاء شخصيات افتراضية ومحاورتها، وإيهام الجمهور بوجودها على المسرح، وهذا يتطلب مجهودًا كبيرًا من الكاتب والممثل».

إنّ مهرجان «المونودراما» يُعدّ إضافة مهمّة للمهرجانات في المشهد المسرحي الأردني والعربي، وهو مشهد يحتاج مثل هذه المهرجانات التي تؤكّد حيويّته.



من عروض المهرجان



أرشيفية

المسرح والذكاء الاصطناعي:

دفاعًا عن الإبداع الحيّ

د. مؤيد حمزة *

لم تكن الخشبة يومًا بعيدة عن أدوات زمنها، فمنذ أن تعلم المسرح كيف يصغي إلى الضوء والصوت والآلة، صارت التقنية جزءًا مركزيًا من أحلامه: توسيع المجال، وتحرير الخشبة من محدوديتها، ومنح المخرج والممثل أدوات جديدة للتعبير. ومع كل دخول جديد للآلة، كان السؤال القديم يعود بصيغة مختلفة: إلى أي حد تستطيع الخشبة أن تستفيد من التقنية دون أن تفقد طبيعتها الخاصة؟

* أكاديمي وناقد مسرحي/ الأردن

اليوم يعود السؤال بحدة أكبر، فالذكاء الاصطناعي لا يكتفي بإضافة جهاز جديد إلى غرفة الإضاءة، أو مؤثر بصري إلى العرض؛ إنه يقترب من مناطق أشد حساسية: تحليل النصوص، اقتراح الشخصيات، توليد الصور، كتابة الحوارات، بناء التصورات «السينوغرافية»، وربما اقتراح حلول إخراجية جاهزة. هنا تتعلق المسألة بطريقة تفكير الفنان نفسه، لا بما تضيفه الآلة إلى العرض وحده.

قد يبدو تجاهل هذه الأدوات نوعًا من العزلة عن زمننا. لكن المشكلة تبدأ حين يتحول الاستخدام إلى تبعية هادئة: حين يتراجع الجهد البطيء الذي يحتاجه الخيال، ويحل مكانه اقتراح سريع، مصقول، قابل للتكرار، ومطمئن أكثر مما ينبغي.

تأتي قوة المسرح من العلاقة القلقة بين جسد حاضر، وجمهور حاضر، ولحظة لا يمكن ضبطها بالكامل؛ أما الكمال التقني، مهما بلغ، فيبقى عنصرًا مساعدًا لا مصدرًا رئيسًا للحياة المسرحية. لذلك، يصبح الدفاع عن المسرح اليوم دفاعًا عن تلك المنطقة الحية فيه: منطقة الخطأ، والانتباه، والتوتر، والمفاجأة، وما يحدث في القاعة قبل أن يتحول إلى قرار فنيّ واضح.

المسرح باعتباره فنّ الحضور الحيّ

في المسرح لا توجد مسافة آمنة تمامًا بين الفعل ومَن يشاهده. ما يحدث على الخشبة لا يصل إلى الجمهور بعد اكتماله، كما في السينما أو التلفاز؛ فالمسرح يتكون أمام أعين المشاهدين في اللحظة نفسها. الممثل يرى الجمهور، حتى حين لا ينظر إليه مباشرة. والجمهور يشعر بالممثل، حتى حين يلتزم الصمت. تتشكل طاقة بين الطرفين يصعب قياسها، لكنها قادرة على تغيير إيقاع العرض ودرجة توتره وطريقة استقباله.

قد يكون النص ثابتًا، وقد يبقى الديكور في مكانه، والإضاءة قد تحضر مسبقًا، لكن العرض لا يعود في كل ليلة بالصورة ذاتها. تولد في كل مرة تفصيلة صغيرة: وقفة أطول، ضحكة في غير موضعها المتوقع، صمت ثقيل، ارتباك عابر، اندفاع مفاجئ، أو استجابة من الجمهور تفتح للممثل طريقًا لم يكن محسوبًا.

من هنا تأتي مركزية الممثل. في جسده تتخذ الخطة الفنية حرارة اللحظة، وتخرج من كونها تصورًا مُعدًا سلفًا إلى فعل يحدث أمامنا، فهو لا ينقل معنى مكتوبًا، ولا ينفذ حركة مرسومة فقط. قد يتبع «ميزانسين» دقيقًا، وقد يلتزم بإيقاع متفق عليه، لكنه يظل مطالبًا بأن يجعل هذا كله حاضرًا الآن، لا مجرد استعادة باهتة لبروفة سابقة.

أتذكر هنا عرضًا مسرحيًا شاركتُ به في «مولدافيا» بعنوان (الأب). كانت بنيته العامة أقرب إلى «التراجيديا»: أب عجوز، عزلة، قرية، ابن غائب، وزمن يضغط على الشخصيات. في إحدى الليالي، قُدِّم العمل أمام جمهور خاص حضر بعد كلمات رسمية طويلة أثقلت القاعة... حدث شيء غير مخطط له. التقط الممثلون تعب الجمهور وضجره، فمالوا أكثر إلى اللحظات «الكوميدية» الكامنة في النص. لم يتغير النص، ولم تتغير الشخصيات، لكن العرض في تلك الليلة تنفس بطريقة مختلفة. بعد العرض قال المؤلف، كما أتذكر، ما معناه: كأنكم تقدمون المسرحية كما كتبتها فعلاً للمرة الأولى. في اليوم التالي، ومع جمهور آخر، عاد العرض إلى نبرته «التراجيدية» الغالبة.

تكمن أهمية هذا المثال في ما يكشفه عن طبيعة المسرح. العرض كائن يتأثر بمن يحضره، وبمزاج القاعة، وبحالة الممثل، وبالظروف التي تسبق رفع الستار. هذه المرونة جزء من حياته، لا خلل في دقته.

لذلك تبدو الآنية أكثر من صفة زمنية. إنها بنية داخلية في الفن المسرحي. فالمسرح يحدث في زمن لا يمكن عزله عن أجساد المشاركين فيه. حتى الصمت في الصالة يصبح مادة من مواد العرض، لأن الممثل يشعر به، ويعيد تنظيم حضوره وفقًا له.

هنا يظهر الحد الفاصل بين تقنية تخدم المسرح وتقنية تضعفه. كل أداة تزيد حساسية العرض للحظة الحية تصبح جزءًا من قوته. أما الأداة التي تدفعه إلى إيقاع مغلق، غير قابل للاستجابة، فإنها تضعف قدرته على أن يكون حدثًا حيًا لا نسخة مكررة.

حين تصغي التكنولوجيا إلى المسرح

تركت التكنولوجيا في كل مرحلة تاريخية أثرها على الخشبة: في شكل القاعة، وهندسة المنظر، وأدوات الإضاءة، وأنظمة الصوت، وإمكانات الحركة داخل الفضاء. تأتي قيمة هذه الأدوات من قدرتها على الدخول في نسيج العرض من دون كسر منطقه الداخلي، ولا تأتي من حداثتها وإبهارها فحسب.

تشكل الإضاءة مثالاً واضحًا. فالإضاءة المسرحية لا تجعل الممثل مرئيًا فقط؛ إنها تنظم النظر، وتخلق الإيقاع، وتكشف التوتر، وتدفع العين إلى منطقة دون أخرى. وقد تكون أحيانًا أقرب إلى الشريك الصامت في الأداء. لكنها تفقد شيئًا من قيمتها حين تتحول إلى استعراض مستقل، أو حين تصبح برمجتها أكثر صلابة من جسد الممثل وحالته. في هذه اللحظة لا يعود الضوء مصغيًا إلى العرض، ويصير العرض مطالبًا باللحاق به.

لهذا تحتاج التكنولوجيا في المسرح إلى وعي جمالي قبل المهارة التقنية. يستطيع العرض أن يستخدم أحدث الأدوات ويبقى فقيرًا من الداخل، كما يستطيع أن يستخدم أدوات محدودة ويبلغ أثرًا عميقًا. المسألة تتعلق بموقع التقنية داخل الفعل المسرحي: هل تعمق العلاقة بين الممثل والجمهور؟ هل تمنح العرض طبقة إضافية من المعنى؟ هل تفتح إمكانات لم تكن متاحة من قبل؟ أم تكتفي بإظهار قدرة الإنتاج على الإنفاق والإبهار؟

البرمجة تجعل هذا السؤال أكثر حساسية. فهي تمنح العرض دقة كبيرة، وتساعد على ضبط الانتقالات وتنسيق الضوء والصوت والصورة. هذه ميزة حقيقية. غير أن الدقة قد تتحول إلى جمود إذا أُغلقت تمامًا أمام ما يحدث في اللحظة الدرامية. فالمسرح يحتاج إلى مساحة يستجيب فيها صانعوه لما يتغير أمامهم: نفس الممثل، إيقاع الجمهور، خطأ طارئ، صمت أطول من المتوقع، أو طاقة جديدة تفرضها القاعة.

مَن يقود اللحظة المسرحية؟ هل يقودها الممثل والفعل الحي وتأتي التقنية لخدمتهما؟ أم تقودها البرمجة فيلحق الجميع بزمنها؟ حين يسود الاحتمال الثاني، يبدأ المسرح بفقدان مرونته. قد يبدو العرض جميلاً ومنظمًا ومبهرًا، لكن شيئًا أساسيًا يكون قد تراجع: قدرة الخشبة على التنفس، وسيادة فن الممثل.

التكنولوجيا التي يحتاجها المسرح تصغي إلى الممثل، وإلى الفضاء، وإلى الصمت، وإلى اضطراب اللحظة. عندئذ لا تبقى التكنولوجيا عنصرًا خارجيا مضافًا إلى العرض، بل تصبح جزءًا من لغته. عند هذا الحد فقط، تستحق أن تسمى تكنولوجيا مسرحية؛ لأنها لا تستعرض نفسها، بل تدخل في نَفَس العرض ولغته.

الذكاء الاصطناعي وحدود الإبداع المولَّد

مع الذكاء الاصطناعي، يدخل النقاش منطقة أكثر حساسية. فنحن أمام أدوات تقترب من مناطق كانت تحسب طويلاً على جوهر العمل الإبداعي:


أرشيفية

اقتراح الفكرة، تحليل الشخصية، توليد الصورة، كتابة الحوار، بناء الاحتمالات، ومحاكاة الأساليب.

هنا يصبح السؤال عن الإبداع ضروريًا.

يمكن لأي أداة ذكية أن تنتج نصًا مرتبًا، أو صورة جذابة، أو تصورًا أوليًا لفضاء مسرحي. وقد يبدو الناتج مقنعًا بما يكفي. لكن الإبداع لا يقاس بسلامة الشكل وحدها. العمل الإبداعي يكتسب أهميته حين يجمع بين الجدة والقيمة: فالجديد قد يكون غرابة عابرة، والقيمة قد تكون تكرارًا محترمًا لما نعرفه. الإبداع الحقيقي يحتاج إلى توتر بين الاثنين: أن يأتي بشيء غير مألوف، وأن يكون لهذا الشيء معنى.

من هنا تبدو «مارغريت بودن» مفيدة في هذا النقاش. أهميتها أنها درست الإبداع في منطقة قريبة من الذكاء الاصطناعي نفسه: العلاقة بين العقل، والخيال، والأنظمة الحاسوبية، وطريقة توليد الأفكار. فهي لا تتعامل مع الإبداع بوصفه لغزًا رومانسيًا مغلقًا، ولا تختزله في عملية آلية باردة. تقف في مساحة وسطى تسمح لنا بأن نسأل: هل ما تنتجه الآلة إبداع فعلاً، أم صورة مقنعة عن الإبداع؟

تميز «بودن» بين إبداع يحدث على المستوى الشخصي، حين يكتشف الفرد شيئًا جديدًا بالنسبة له، وإبداعًا تاريخيًا يحدث عندما يقدم الإنسان شيئًا لم يكن معروفًا من قبل. هذا التمييز يعيد الإبداع إلى تجربة الاكتشاف، ولا ينحصر بالنظر إلى النتيجة. فالطفل الذي يفهم للمرة الأولى علاقة الماء بشكل الإناء يمر بتجربة إبداعية على مستواه الشخصي. أما العمل الذي يغير طريقة نظرنا إلى الفن أو العلم أو الإنسان، فينتمي إلى مستوى أكثر ندرة وتأثيرًا.


أرشيفية

ما ينتجه الذكاء الاصطناعي قد يكون جديدًا بالنسبة إلينا في لحظة التلقي. وقد يكون مفيدًا، مرتبًا، لامعًا، وقابلاً للاستخدام. لكنه لا يمر بتجربة اكتشاف. لا يندهش مما يصل إليه، ولا يغير فهمه لذاته، ولا يصطدم بالعالم كما يفعل الإنسان. إنه يعالج أنماطًا هائلة من البيانات، ويعيد تركيبها بطرق قد تبدو مدهشة. الدهشة هنا تقع عند المستخدم، لا داخل الآلة.

هذه المسافة أساسية. فالكاتب المبدع لا يكتب من اللغة وحدها؛ إنه يكتب من ذاكرة، وخوف، وتردد، ورغبة في قول شيء لم يستطع قوله من قبل. والمخرج يبني العرض المسرحي من جسد الممثل، وحدود الخشبة، ومزاج البروفات، ومقاومة المادة، وضغط الزمن، واستجابة الفريق، لا من تجميع وانتقاء لأفكار مجردة فحسب. أما الممثل، فإبداعه يظهر في جعل الشخصية تمر عبر جسده ونبرته وتاريخه الشخصي وحالته النفسية في تلك الليلة بالذات، ولا يظهر في فهمها فقط.

هنا تتضح حدود الذكاء الاصطناعي في المسرح. نعم، يستطيع أن يقترح قراءة لشخصية «هاملت»، أو احتمالات بصرية لمشهد العاصفة في الملك «لير»، أو حوارًا على طريقة كاتب معين. لكنه لا يعرف معنى أن يقف ممثل أمام جمهور وهو يحمل رعب التردد، أو أن يكتشف أثناء الأداء نبرة لم تظهر في البروفة، أو أن يغير صمت المتفرجين إيقاع المشهد كله. هذه ليست معلومات ناقصة يمكن تزويد الآلة بها لاحقًا. إنها جزء من طبيعة التجربة الحية. وهنا يظهر معنى أن المسرح فنّ حيّ.

لذلك ينبغي الحذر من الخلط بين الإنتاج والإبداع. الذكاء الاصطناعي ينتج بسرعة مذهلة، يفتح احتمالات، ويختصر وقتًا طويلاً في البحث الأولي. ويمكن للفنان الذكي أن يستفيد منه، تمامًا كما استفاد المسرح من الضوء والصوت والشاشة. غير أن تحويله إلى بديل عن التجربة الإبداعية سيجعل المسرح أكثر فقرًا، حتى لو بدا أكثر تنظيمًا.

الخطر الأكبر لا يكمن في أن ينتج الذكاء الاصطناعي عملاً رديئًا. الرداءة سهلة الكشف غالبًا، ويمكن أن تسقط أمام الخبرة والذائقة. الخطر الأعمق أن ينتج أعمالاً مقبولة: نصوصًا سليمة، شخصيات قابلة للتصديق، أفكارًا مرتبة، صورًا جذابة، ومقترحات تبدو ذكية عند القراءة الأولى. عندها قد يحل المقبول محل العميق، والسريع محل المتأمل، والجاهز محل المكتشف.

ومع الوقت، قد يصبح التشابه هو الخطر الحقيقي. حين يستخدم عدد كبير من الطلبة والكتاب والمخرجين الأدوات نفسها، فإنهم لا يحصلون على إجابات متقاربة فقط، بل يتدربون تدريجيًا على نوع متقارب من التفكير. تتشابه المداخل، والحلول، وحتى الجرأة؛ لأنها جرأة محسوبة داخل نماذج آمنة. تظهر وفرة في النصوص والصور والمقترحات، لكنها قد تخفي ضيقًا في الخيال.

الفن يحتاج إلى ما هو أبطأ من الاقتراح الفوري. يحتاج إلى الخطأ، والطريق غير المباشر، والجملة التي لا تأتي بسهولة، والبروفة التي تفشل كي تكشف ما لم يكن ظاهرًا. كثير من الاكتشافات المسرحية لم تولد من الكفاءة، وإنما من مقاومة المادة: ممثل لا يجد الإيقاع، مشهد لا يستقيم، صمت يطول أكثر مما ينبغي، جسد يفتح معنى لم يكن في ذهن المخرج، وأحيانًا من قيد خارجي، كرقابة أو منع أو ظرف إنتاجي قاسٍ، يدفع الخيال إلى طرق ملتوية. هذه اللحظات لا تبدو منتجة بمعنى السرعة، لكنها شديدة الخصوبة بمعنى الإبداع.

قيمة الذكاء الاصطناعي تتحدد بموقعه داخل العملية. حين يساعد الفنان على البحث، أو يفتح احتمالاً أوليًا، أو يحرض الخيال على الذهاب أبعد، يمكن أن يكون أداة نافعة. لكن حين يوفر بدائل جاهزة عن التفكير، وعن التجريب، وعن الاصطدام البطيء بالمادة المسرحية، فإنه يهدد أعمق ما في الفن: القدرة على أن يولد من تجربة لا تشبه غيرها.

المسرح يكشف هذا الحد أكثر من غيره؛ لأنه لا يقدم لنا نتيجة إبداعية فحسب، بل يضع أمامنا العملية نفسها وهي تحدث في جسد حي وزمن مشترك. لذلك يبقى السؤال حاسمًا: هل نستخدم الذكاء الاصطناعي كي نوسع احتمال الإبداع، أم كي نعفي أنفسنا من صعوبة الوصول إليه؟

لا يحتاج المسرح إلى أن يصبح آلة كي يثبت معاصرته. فالمعاصرة في الفن لا تقاس بكمية الأدوات المستخدمة، ولا بسرعة الاستجابة لكل تقنية جديدة. أحيانًا تكون المعاصرة في القدرة على التمييز: أن يعرف الفن ما يأخذه من زمنه، وما يرفض التخلي عنه من جوهره.

عاش المسرح مع التكنولوجيا، واستفاد منها، ووسع عبرها إمكاناته البصرية والسمعية والفضائية. وسيعيش أيضًا مع الذكاء الاصطناعي، لأن تجاهل هذه التحولات لن يكون ممكنًا ولا مفيدًا.

ما ينبغي حمايته في المسرح ليس شكله القديم، ولا طقوسه الموروثة، ولا صورة رومانسية عن خشبة خالية من الوسائط. ما ينبغي حمايته هو تلك المنطقة الإنسانية التي تمنح المسرح سبب وجوده: جسد



أرشيفية

حاضر، وممثل يختبر اللحظة، وجمهور يؤثر في ما يشاهده، وعرض قابل لأن يتغير لأنه يحدث بين بشر أحياء.

يمكن للذكاء الاصطناعي أن يساعد، أن يقترح، أن يسرع بعض المراحل، وأن يفتح احتمالات أولية. لكن عليه أن يبقى في موقع الأداة. وحين يتقدم ليحل محل التجربة، أو يختصر طريق الاكتشاف، أو يجعل الخيال أكثر تشابها واطمئنانًا، فإنه لا يهدد المسرح من الخارج، بل يضعف حساسيته من الداخل.

ربما تكون مهمة المسرح في زمن الذكاء الاصطناعي أعمق من مجرد التكيف مع التقنية. ربما عليه أن يذكرنا بما لا يمكن توليده بالكامل: الارتباك، الإصغاء، الخطأ، اللمسة، الصمت، والمفاجأة التي تولد حين يلتقي إنسان بإنسان آخر في لحظة لا تتكرر. هنا تكمن معاصرته الحقيقية: أن يدافع، وسط عالم يزداد آلية، عن إنسانيته.



أرشيفية



أرشيفية



أرشيفية

الأسطورة والفن..
«نارت سوسروقا» نموذجاً

د. كمال ميرزا *

لو سألتَ خبيراً، أو الذكاء الاصطناعيّ، أيّاً كان تفضيلكَ في هذا العصر الرقميّ الذي نحيا فيه، عن العلاقة بين الأسطورة والفن، لأجابكَ بكلّ ثقة أنّ العلاقة بينهما علاقةٌ وثيقةٌ من حيث كون الأساطير معيناً غنياً وخصباً من الرموز والقصص التي طالما استلهمتْ منها الفنون موضوعات لأعمالها، ولربما دلّل على كلامه هذا بأمثلة مستمدّة من لوحات ومنحوتات ما يُسمّى «عصر النهضة» الأوروبيّة صعوداً، والمستلهمة بدورها من التراثين اليونانيّ والرومانيّ القديمين.

* باحث أكاديمي/ الأردن

وإذا كنتَ من الذين يؤمنون، باسم «العقلانيّة»، فلربما أضفتَ إلى المثال أعلاه جداريات الكنائس والمعابد، وزخارفها، وأيقونات القدّيسين، ويمكن أنّ «نوسّع البيكار» قليلاً لنشمل فنوناً أخرى، كفن المسرح عودةً إلى المسرح الإغريقيّ، أو الرقصات والطقوس الشعائريّة باعتبارها ضرباً من فنون أدائيّة.

الرأي أعلاه، على وجاهته، ورغم رصانته «العلميّة» و«الأكاديميّة» الظاهرة، إلّا أنّه يبقى أسير قيدين قلّما يوليهما الباحثون الانتباه، وإذا نُبّهوا إليهما، قلّما يوليانهما الاهتمام:

القيد الأول هو قيد «المركزيّة الأوروبيّة» أو الغربيّة، وهذا قد قيل فيه الكثير ولا حاجة للمزيد من الإطالة والتكرار.

والقيد الثاني، وهو الأهم في هذا السياق، قيد «الكتابيّة» في مقابل «الشفاهيّة»، والذي يمنعنا من إدراك أنّ الأسطورة في حدّ ذاتها «فنّ»، أو بالأحرى «فنّ شفاهيّ»، وهذا الفنّ لا ينطبق عليه تماماً – أو ربما لا ينطبق عليها إطلاقاً – مفهومنا نحن أبناء «الثقافات الكتابيّة» لما ينبغي أن تكونه الفنون!

موطن الفنّ وموطن الإبداع وموطن العبقريّة في الأسطورة ليس نابعاً من مضامينها؛ فهذه المضامين «الإنسانيّة» واحدة ومشتركة بين سائر الشعوب ومختلف الثقافات، وقد أسهب كثير من علماء «الأنثروبولوجيا» وعلماء النفس في الحديث عن تلك «الوحدة المهيمنة للأفكار الإنسانيّة الأساسيّة على الكرة الأرضيّة بكاملها» على حدّ تعبير عالم «الأنثروبولوجيا» «فرانز بواز»، أو «النماذج البدئيّة» على حدّ تعبير المؤسس الفعليّ لمدرسة علم النفس التحليليّ «غوستاف يونغ».

بل إنّ الأساطير تشترك في بُنيَتها، أي في منطقها الداخليّ، وهنا تبرز أعمال «كلود ليفي شتراوس» شيخ البنيّويين المعاصرين، ويبرز الكتاب المهم والممتع لـ «جوزيف كامبل» بعنوان «البطل بألف وجه» كمثال فوق العادة بهذا الخصوص.

مكمن الفنّ في الأسطورة هو في القدرة على نظم الأسطورة، أيّا كان موضوعها ومضامينها وأفكارها، على شكل أغنيّة شعبيّة أو نشيد أو شعر أو مرويّة. والقدرة على ارتجالها، وتوليفها، وتكييفها، والإضافة إليها. وفكرة التأليف الجمعيّ التي سبقت بقرون طويلة هرطقات «ما بعد الحداثة» وفكرة «موت المؤلّف». وفكرة «التداوليّة» أو القابليّة للتداول الواسع قبل أنّ تكون هناك وسائل إعلام حديثة و«سوشيال ميديا». وقدرة كلّ منشد أن يضفي لمسته الخاصة وإبداعه الخاص على الأسطورة التي يلقيها، وأن يتمايز عن أقرانه، دون أن يمسّ في الوقت ذاته بالنمط العام والوحدة العامّة للأسطورة، وأصالتها، وديمومتها.

وكتاب «الشفاهية والكتابيّة» فائق الأهميّة لـ «والتر ج. أونج» (ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، ومراجعة الدكتور محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة) يسهب في شرح أبعاد «النظريّة الشفاهيّة»، والفرق بين الثقافات الشفاهيّة والثقافات الكتابيّة ليس فقط من حيث بنية الكلام واستخدام اللغة، بل وانعكاسات ذلك على الديناميات النفسيّة والذاكرة والفكر والوعي.

والثقافات الشفاهيّة كما يقول «أونج» في كتابه: «تُنتج أداءات لسانيّة مليئة بالقوة والجمال، وذات قيمة فنيّة وإنسانيّة عالية»، وهي «أداءات لا تعود ممكنة في اللحظة التي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشريّة». ومن هنا فإنّ الثقافات الشفاهيّة يمكن أن تتساهل فيما يتصل بـ «الأفكار المبتذلة»، ولكنّها لا يمكن أن تتساهل فيما يخصّ «اللغة المبتذلة».

مَن هو «سوسروقا»:

بالنسبة للقارئ العربيّ عموماً، والقارئ الأردنيّ على وجه الخصوص، لا يبدو اسم «سوسروقا» (أو سوسروقة بالتاء المربوطة) غريباً تماماً، فهو يظهر في عنواني روايتي الكاتبة الأردنية الراحلة «زهرة عمر» اللتين لقيتا حفاوة كبيرة عند صدورهما: «الخروج من سوسروقة»، و«سوسروقة خلف الضباب».

و«سوسروقا»، أو «نارت سوسروقا» كما يُتداوَل اسمه عادة، هو أحد الأبطال الأسطوريّين لدى الشعب الشركسيّ، وهو البطل الأبرز والأشهر بين سائر «النارتيّين»، وهم الشعب الأسطوريّ الذي ينسب الشراكسة أنفسهم إليه. وهناك من الباحثين الشراكسة مثل «برزج سمكوغ» والدكتور «محمد خير مامسر» في موسوعته مَن يجزمون أنّ «النارت» أو النات» هم شعب حقيقيّ وليس شعباً أسطوريّاً أو مُتخيّلاً، وذلك بحكم الانتشار الواسع لملاحم وأساطير النارت في الوطن الأم شمال القفقاس، والتي تُمثّل سجلاً شاملاً للعادات والتقاليد الشركسيّة، وبالتالي فلا بدّ من وجود أساس ماديّ ما وحقيقة موضوعيّة معيّنة انبثقت منها هذه الأساطير ولم تنبع من فراغ.

تتألف كلمة «سوسروقا» من كلمتين: «سوسر» و«يوقا»، ومعناها الحرفيّ «ابن سوسر»، أو «ابن الراعي» باعتبار أنّ «سوسر» قد كان راعي أبقار وفق الأسطورة، وهو الذي وهب «سوسروقا» داخل لفيفة ساخنة إلى أمّه الأميرة «ستناي قواشة» (وفي روايات أخرى ستناي هي الأم الكبيرة/ الآلهة الأم)، والتي احتفظت باللفيفة في شقّ صخريّ بعيداً عن الأعين تسعة أشهر حتى اكتملتْ على شكل طفل ناريّ يتوهّج جسده بلهب أزرق، لتستعين عندها بالحداد «لبْش» (وفي روايات أخرى لبش هو إلاه الحديد)، والذي أمسك الطفل من ركبتيه بملقط الحِدادة، وأخرجه من شقّ الصخرة، وغمسه في ماء النهر سبع مرات حتى برد جسده وأصبح قويّاً منيعاً كالفولاذ (باستثناء ركبتيه موضع الملقط اللتين أصبحتا بمثابة نقطة ضعف ومقتل لـ «سوسروقا» بصورة تشبه عقب «آخيل» في الأساطير الإغريقيّة).

وقد قام الكاتب الراحل «ناظم قاسم قردن» بتجميع وتأليف أساطير «نارت سوسروقا» بالعربيّة في كتاب صادر عن الجمعيّة الخيريّة الشركسيّة سنة 1977. وقد قدّم للكتاب عميد البحث العلميّ والدراسات العليا في الجامعة الأردنيّة وعضو مجمع اللغة العربيّة في حينه الدكتور «محمود إبراهيم سيف» (عم الدكتور وليد سيف)، والذي لمس في الكتاب ملمَحَين يسترعيان التوقّف:

أولاً: التشابه بين شعوب القفقاس وعرب الجاهليّة من حيث تقاليد الفروسيّة، ومفاهيم الشرف والمروءة، والاهتمام البالغ بالخيل، ومكانة الحصان لدى فارسه، والتي تتفوّق عند الفارس الشركسيّ حتى نظيرتها لدى الفارس العربيّ لعدم وجود الإبل في جبال القفقاس كمنافس للخيل في المكانة والوظيفة.

ثانياً: النمط غير الثابت والمتغيّر من السمات والأخلاق التي تضفيها الأساطير «النارتيّة» على «سوسروقا»، وذلك بخلاف ما جرت عليه شخصيّات الأساطير في العادة: فهو مخادع وماكر وشرير وقاسٍ بلا رحمة في كثير من الأحيان.. وهو بطل قومه، والحامي لذمارهم، والمستنفذ لأموالهم من المغيرين، والباطش بالمردة واللصوص وعناصر الشر، والموزّع للغنائم على الفقراء والمحتاجين في بعض الأحيان. بل قد يبلغ به الأمر في لحظات استيقاظ مفاجئ للضمير أن تتملّكه الرحمة بضحاياه فيبكي إشفاقاً عليهم!


أرشيفية

ما بين «سوسروقا» و«الكتابيّة»:

بالعودة إلى ثيمتي «الشفاهيّة» و«الكتابيّة»، يقول الكاتب «ناظم قردن» في التمهيد الذي استهلّ به كتابه:

هذا كتاب جديد في موضوعه، قديم في زمانه، غريب في أحداثه، لم يطرق بابه باللغة العربيّة أحد!

فالزمان سحيق في القدم، مجهول التاريخ، والمكان أعالي جبال القفقاس التي كانت مسكن الآلهة في زمن التخريف والتهويل، وأما الموضوع فأساطير منسوجة حول شخصيّة غريبة تُدعى «سوسروقا» ، ربما كانت خياليّة! وربما كانت حقيقيّة برزتْ على أقرانها فتناقل الرواة بطولاتها، وأضفى عليها مرور الزمن رونقاً وبهاءً، ونسج حولها نسيجاً من التهاويل والأساطير، فانقلبت إلى شخصيّة أسطوريّة!

وقد سمعتُ كثيراً عن هذه الشخصيّة من جدّي لأمّي وأنا حدث صغير فسجّلتها الذاكرة الفتيّة، ولم تستطع آفة مرور الزمان ولا آفة النسيان محو تسلسل أساطير وخرافات الشخصيّة من الذاكرة، ولكنهما - أي الآفتين - استطاعتا أن تزيلا من الذاكرة الأشعار والأغاني التي كانت تروى مع الحكايات»!

الدالّ في هذا الاقتباس الطويل نسبيّاً يكمن في الجملة الأخيرة، فكرة أنّ آفتي الزمان والنسيان قد أزالتا من ذاكرة الكاتب الأشعار والأغاني التي كانت تروى معها وبها الأسطورة.

الفنّ هنا، في هذه الأشعار والأغانيّ بغض النظر عن مضمونها وأحداثها، في الطريقة التي كانت تُنظَم بها الأسطورة وتُحبَك وتُولَّف لتُلقَى وتُسمَع لا لتُكتَب وتُقرَأ، وبلغتها الأمّ وما تنضوي عليه هذه اللغة من طاقة تعبيريّة ومقترح جماليّ قلَّ ذلك أو كَثُر.

وعبر جميع صفحات الكتاب، تُلقي «الكتابيّة» وفنيّاتها بظلالها على ما يُفترّض أنّه «شفاهيّ»؛ ففي أحد المواضع يورد «ناظم قردن» العبارة التالية: «ولكنّها كانت أميرة لها عزّة نفس الأميرات وأنفتهنّ، فكيف تسعى مثلها إلى راعي أبقار ليس في العير ولا في النفير».

في مقام آخر قد يُسجّل تعبير «ليس في العير ولا في النفير» نقطةً لصالح الكاتب؛ فهو ينقل الأساطير الشركسيّة إلى اللغة العربيّة، وهو لهذه الغاية لا يترجم حرفيّاً بل يستخدم من التعابير والتراكيب العربيّة المكافئة والمرادفة ما يكفل إيصال المعنى والدلالة.

ولكن من منظور «شفاهيّ» فإنّ هذه الترجمة، أو هذا النقل الاحترافيّ «زيادة عن اللزوم»، هو مثلبة وليس ميزة!

وفي موضع آخر يقول «ناظم قردن»: «وكان «لبش» لا يعصي لها أمراً ولا يردّ لها طلباً من شدّة تعلّقه بها، حتى شاعت حولهما الشائعات، وسلقتهما الألسنة الحِداد».

وتعبير «سلقتهما الألسنة الحِداد» ليس فقط تعبيراً عربيّاً يُغيِّب الأصل الشفاهيّ الشركسيّ، بل هو تعبير مستقى من «الكتاب»، من «القرآن الكريم»، أي أنّ الكاتب هنا قد اتكأ على نصّ دينيّ لاحق في معرض سرده لأسطورة وثنيّة سابقة!

هل يعني هذا الانتقاص من أهميّة العمل الذي قام به «ناظم قردن»، والجهد الذي بذله، ومدى تمكّنه من أدواته المنهجيّة واللغويّة والتعبيريّة؟ قطعاً لا. فالشقّ الثاني من اقتباس «أونج» الذي


أرشيفية

سبقت الإشارة إليه أعلاه يقول: «ومع ذلك، فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنسانيّ أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال والقوة. وبهذا المعنى، تحتاج الشفاهيّة أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها».

وتدوين التراث الشفاهيّ لأساطير «نارت سوسروقا» كما تناقلها جيل من المهاجرين الشراكسة هو «المصير» الذي جرت الأسباب على يد الأستاذ «ناظم قردن» ليضطلع به مشكوراً، وليتكبّد مشقّة إنجازه.

الفكرة هنا تتجاوز حدود العمل المُتمرّس والمُتقن الذي قام به الأستاذ «ناظم قردن»، الفكرة هنا أنّ التدوين يحوّل الأسطورة من «فنّ» إلى «علم»، ومن مادة إبداعيّة حيّة ومتفاعلة وحرّة إلى مادة معرفيّة جامدة وناجزة وخاضعة!

بكلمات أخرى، بمقدار ما أنّ تدوين وتوثيق الأساطير (وغير الأساطير) هي مسألة بالغة الأهميّة وحيويّة وحسّاسة من أجل حفظ تراث الشعوب والثقافات وحمايته من الاندثار والنسيان، فإنّ الشعوب والثقافات تبقى حيّةً حقّاً، ومحتفظةً بعراقتها وأصالتها حقّاً، بالمقدار الذي تكون فيه أساطيرها وسرديّاتها وسائر مفردات تراثها الشفهيّ، أو للدقة المَلَكَة التي تُنتج هذه الأساطير والسرديّات، فناً حاضراً ومتفاعلاً ومندغماً في تفاصيل عيشها اليوميّة، وفي الحكايا التي ترويها الأمّهات إلى الأبناء (إن كانت هناك ما تزال أمّهات يروين الحكايات لأبنائهنّ)، والجدّات إلى أحفادهنّ (إن كان هناك ما يزال أحفاد يستمعون إلى جدّاتهم)، والجلساء والمنشدون و«الحكواتيّة» إلى جمهور متعطّش (إن كان هناك ما يزال جمهور متعطش يرضى أن يكون مُستقبلاً، ولا يتفلّت لأن يكون هو المُرسِل، ولا ينظر إلى وجوده الجمعيّ باعتباره مطيّة لنسج أسطورته الشخصيّة كما تُملي عليه وعود السوق).. وباستثناء ذلك تؤول هذه الأساطير والسرديّات إلى محض «كلاشيهات» رتيبة و«خطاب» أجوف سمج!

باختصار، الأسطورة بما هي أسطورة فنّ، وهي كذلك روح الفنّ، لا بما تقدّمه من حبكات وتوفّره من رموز وتقترحه من موضوعات، بل باعتبارها تجسيد لحريّة خيال الإنسان وقدرته على الانعتاق والتحليق، وباعتبارها «حلماً لا شخصيّاً» على حدّ تعبير «جوزيف كامبل»، في حين أنّ «الحلم هو أسطورة شخصيّة»، وكلاهما «يمثّلان رمزيّة ديناميك النفس بالطريقة ذاتها».

أمّا البطل، «سوسروقا» أو غير «سوسروقا»، أو حتى شعباً بأكمله مثل الشعب الشركسيّ في كفاحه ضدّ الغزاة، أو الشعب الفلسطينيّ في غزّة، فهو كما يعرّفه «كامبل»: ذلك الإنسان، سواء أكان رجلاً أم امرأة، الذي لديه المقدرة على أن يكافح من خلال حدوده الشخصيّة والتاريخيّة والمكانيّة في سبيل الأشكال الإنسانيّة التي تتمتع بالصلاحيّة المُطلقة (وليس في سبيل المصالح والمكتسبات الماديّة الآنيّة). أمّا رؤاه وأفكاره وإلهاماته فتأتي نقيّة منبثقة من المنابع الأولى للحياة والفكر الإنسانيّين (وليس من السياسة كفنّ الممكن والبرغماتيّة والذرائعيّة). ومن هنا فهي حاسمة لا تُرَد. وهي لا تصدر عن المجتمع الحالي السائر في طريق الانحلال، وإنّما عن المنبع الذي لم يُمَس، والذي سيولد المجتمع الجديد من نقاء مياهه.



أرشيفية

جدلية الناقد والمخرج في صناعة الفيلم السينمائي

رؤى جمالية وفكرية بليغة آتية من طبيعة الواقع وهمومه

ناجح حسن *

غالبًا ما تتردد مقولة «أن الناقد السينمائي هو مخرج فاشل»، وبالقطع إن مثل هذا الزعم يجافي الحقيقة على أرض الواقع، ففي أكثر من ندوة وجلسة نقاشية دارت موضوعاتها حول أهمية النقد السينمائي في الحياة الثقافية، وجد هناك من يفند مثل هذا الزعم ويرفض تلك المقولة، هناك ثمة الكثير مما يمكن إسناده حول تلك الفكرة، فهي لم تنبت من فراغ، بل لطالما حضرت إلى المشهد السينمائي بفعل وجهات نظر دارجة، متأثرة بالمناخ السائد في فضاءات الإبداع السينمائي، الذي احتدم فيه الصراع حول مفاهيم نظريات الفيلم وجمالياته، حين اصطف فيه الناقد والمخرج في جبهتين متناقضتين.

* ناقد سينمائي/ الأردن

لكن ذلك لم يمنع من بروز عدد محدود من النقاد، آثر إيجاد لحظات من التفكير والهدنة في مسعى للإنصاف في الاصطفاف على نحو عادل وصريح إلى جوار أعمال سينمائية متنوعة ومتباينة الأساليب، والدفاع عنها بشكل حار وجارف وأيضًا عن مبدعيها، وفي الغالب كانت أدبيات هذا النوع من النقاد، آتية من أخلاقيات مهمات البحث والدراسة والتأريخ، وجد فيها المخرج السينمائي الإلهام في النقد البناء، هذا النوع من الجدل النقدي كان يجري عقب مناقشة الأفلام في نوادي السينما أو في احتفاليات عروضها الأولى، أو من خلال مشاركاتها في المهرجانات السينمائية، كل ذلك بمعزل عن كتابات نقاد الدوريات الصحفية والتعليقات السيارة، إلى أن وجدت ظاهرة النقاد الذين كونوا أنفسهم وطوروا أدواتهم خارج الخلفية الأكاديمية والصحافة والوسط السينمائي بمفهومه المهني الضيق، كان من بينهم ألمع النقاد العرب، وهم بحق من نهض النقد السينمائي العربي على أكتافهم، فلا توجد كلية أو معهد لإعداد نقاد السينما، وإنما الناقد السينمائي مجموعة مهارات مكتسبة متداخلة تؤطرها ثلاثة عناصر لا غنى عنها هي؛ خلفية عشق وهيام وشغف «بالسينما»؛ وثقافة عامة واسعة؛ ثم ثقافة فنية متكاملة تحيط بكل الفنون التي تحويها «السينما» (الفن السابع) باعتبارها أكثر الفنون جمعًا للفنون.

أنواع النقد

بالرغم من كل هذا، فإن أسوأ الكتابات النقدية، هي تلك التي تحاول تثقيف المخرج وتوجيهه في اتخاذ أسلوبية صنع عمله الإبداعي، خاصة وأن هناك عدة أنواع من النقد، غالبًا ما تكتب حول جوانب الفيلم المتعلقة بمفرداته المتباينة، من سيناريو، تصوير، مونتاج، إخراج، أداء، إضاءة، اكسسوارات وديكورات، وتدرجات الظل والنور داخل المشهد، بالإضافة إلى الموسيقى والصوت،


أرشيفية

ويجري التعبير عن كل ذلك بأكثر من وسيلة تشتمل على طرح أفكار مسبقة حول نظرية الفيلم وعناصره، وأما بشرح طريقة المخرج في الاشتغال على البعدين الجمالي والفكري، وأكثر ما يتبدى ذلك في نوعيات: النقد النظري، الأكاديمي، الفلسفي، والانطباعي، وإلى حد ما يجده القارئ في حالات من النقد الصحفي والوصفي والتاريخي والنقد التوثيقي.

التيارات النقدية

إن مثل تلك التيارات النقدية، ليست بصدد تقويم وتعليم المخرج ودفعه إلى تفسير عمله، بقدر ما هو التعايش مع قدراته في الابتكار على مستوى تعميق الأفكار والوقوف إلى جانب المبادئ الإنسانية، فضلاً عن تجاربه في تطوير أدوات أساليبه الجمالية، فعلى هذا الأساس من النادر أن تتواجد الصناعة

السينمائية بمميزاتها وخصائصها الإبداعية، في ظل غياب النقد السينمائي الطموح والرفيع الشأن في مستوى تخصصه وتجلياته، وجوانبه الإبداعية النظرية والتطبيقية، فالناقد السينمائي لا يكتب مقالته التحليلية في تفكيك الفيلم السينمائي إشفاقًا على مخرج أو منتج، أو تحقيقًا لرغبة شخصية في المجاملة أو لاستعراض أدواته النقدية، ولا تنديدًا بتجاهل للحراك السينمائي داخل بيئته الثقافية ومحيطه الإنساني، لكنه يكتب في تثبيت لحظة وعي وفهم خاصين به لدقائق وتفاصيل العمل السينمائي، والغوص في كنه خطابه الجمالي والدرامي ليس بمعزل عن الظروف التي قادت إلى إنجاز الفيلم، ليضرب من خلال تناوله كثيرًا من الثوابت السردية الناعمة، التي تدغدغ مزاجه النقدي ليتحدى فيه قواعد وأحكام الذائقة الشائعة للمتلقي/ المشاهد العادي الغارق في ثباته، بغية إحداث خطاب جديد قادر على حفر بصمة نقدية خاصة في وضعية المشهد السينمائي العام.

قوة النقد

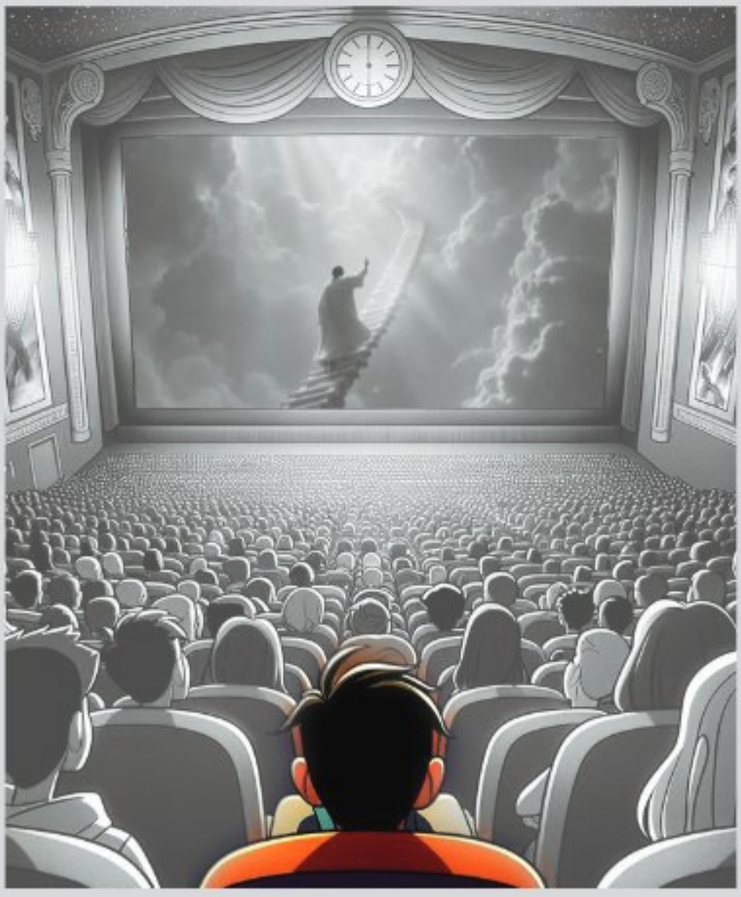
إن سحر وقوة النقد ومغزاه العميق والعنصر اللاوعي فيه، تفرض مجتمعة إيقاعاتها الخاصة على الفيلم بوصفها أدوات مفيدة في دراسة العمل السينمائي، فهي تستند إلى ارتباط وثيق بدنيا الأطياف والأحلام، وتتطور معه، محفزة الناقد في ضرورة البحث عن أشكال ومضامين جديدة للإبداع السينمائي وصيرورته، في توليفة من الرؤى والأساليب المحملة بأسئلة فلسفية وجمالية وكتابة نقدية متميزة دون تعقيد، تبحث عن الجوهر والحيوي والاجتماعي في العمل السينمائي، قريبة جدًا من ابتكار لنص إبداعي طموح، في نأي عن تلك الكتابة «الشعبوية»، لكن يجب ملاحظة أن صانع الفيلم وإمكانياته الإبداعية في سائر السمات المميزة في فيلمه، قد تبدو عصية على فهم الناقد في الوصول إلى ما يتوارى خلفها من إشارات ودلالات، لكن من الممكن الاستدلال على لقيات منها بفعل ما يرشحه العمل من مواقف ومشهديات ممتعة، تنجح في جذب الناقد إلى ما يبحث عنه من رؤى وأفكار وأساليب تتيح للناقد فرصة شرح الفيلم وتفكيكه عبر ذائقته الخاصة باتزان ويسر تعين المتلقي وتمكنه على فهم العمل بترو وسلاسة دون عسر أو غلو أو إجحاف.

تقنيات «الكومبيوتر»

عمومًا، إن ما بات يشهده القرن الحادي والعشرين من ثورة في التقنيات الكومبيوترية والاتصالات الهائلة واتساع رقعة وسائل التواصل الاجتماعي، فرضت على الناقد نزعة أصيلة في التخصص، بالأخذ في تعلم مهارات جديدة لمواكبة هذا التطور الرقمي الجارف، ليس في قواعد العرض والمشاهدة، وإنما أيضًا في متابعة تقنيات حديثة مبتكرة في عالم صناعة الأفلام الجديدة، لأنها تفيد الناقد في قراءة الفيلم بوضوح وما تنطوي عليه من مفاهيم وقيم إنسانية بين ثنايا الإبهار السمعي البصري للعمل السينمائي، وأن يفهم ما أراد المخرج التعبير عنه من داخل مناخات فيلمه المدعمّة بقدرات إبداعية تنهض على ذكاء وإرادة وموهبة لتحقيق تلك النتيجة، فالفيلم ينجز ليدافع عن قيم إنسانية وأخلاقية دائمة، من هنا تأتي مهمة أن ينظر للفيلم ليس كتقويم فقط، وإنما أيضًا كتفسير أمام تلك المشاكل الحيوية التي ينطلق منها العمل السينمائي سواء في أسلوبية تصويرها أم عبر إثارته للجدل من داخل تفاصيل الحياة الواقعية، فالعمل النقدي لا يقدم إجابات نهائية، بل تترك للمشاهد حرية التفكير والتأمل، ويدعوه إلى طرح تساؤلات حول طبيعة العيش اليومي وتعقيداته، فصانع الفيلم يضع في بؤرة اهتمامه قوة الصورة وقدرتها على تشكيل الواقع معززة

بتلاوين الاشتغال على مصائر شخصياته، واعيًا بدقائق وتفاصيل حكاياتهم وقصصهم، وما ينتهي إليه من صعود ولمعان وإشراق أو يبقيهم في دائرة الظل والتهميش والانكسار.

على الرغم من وجود صناع أفلام مميزين، إلا أن غالبيتهم يشجبون ما سطرته أقلام نقاد لدى تناولهم أعمالهم، بحكم أو ذريعة افتقارهم للرؤى والقواعد والذائقة الجمالية التي يضع فيها الناقد العمل السينمائي على مشرحة التفكيك والتحليل، خاصة أن العديد من المخرجين باتوا اليوم أقرب إلى الظاهرة النجومية، بعكس الناقد الذي يفتقد إلى نفوذ وشهرة واسعة لدى رواد الأفلام، إلى ذلك قد تحضر مشكلة أخرى لدى الناقد الذي يجب ألا يغض النظر عن الظاهرة الثقافية ذات الطابع الجماهيري، فهناك بالطبع مستويات مختلفة من أذواق رواد السينما وفهمهم للفيلم السينمائي ومقوماته الفنية والواقعية، وليس للناقد أن يمتلك حق الجمهور – ثمة حضور لا بأس به من موهوبين يتميزون بالذائقة الجمالية والفكرية للأفلام – في رفض ما يطلبه من صانع الفيلم، لذلك من الأفضل للمخرج والناقد أن يتكاتفا معًا، من دون أن يتحامل هذا الطرف على الآخر، وإنما الشراكة في السعي إلى خلق ظروف مواتية للوصول إلى علاقة صحية تثير الاهتمام والجدل في منجز كل منهما على قاعدة «روح النقد والاختلاف»، ولئن لم يقدم كلاهما إجابات نهائية حول الأفلام، بل تترك للمتلقي حرية طرح الأسئلة والتفكير والتأمل، فضلاً عن الإسهام في بناء حالات في تشكيل ملامح وإنسانية بليغة من خلال الشفافية والغموض والحيرة والقلق والترقب.



أرشيفية

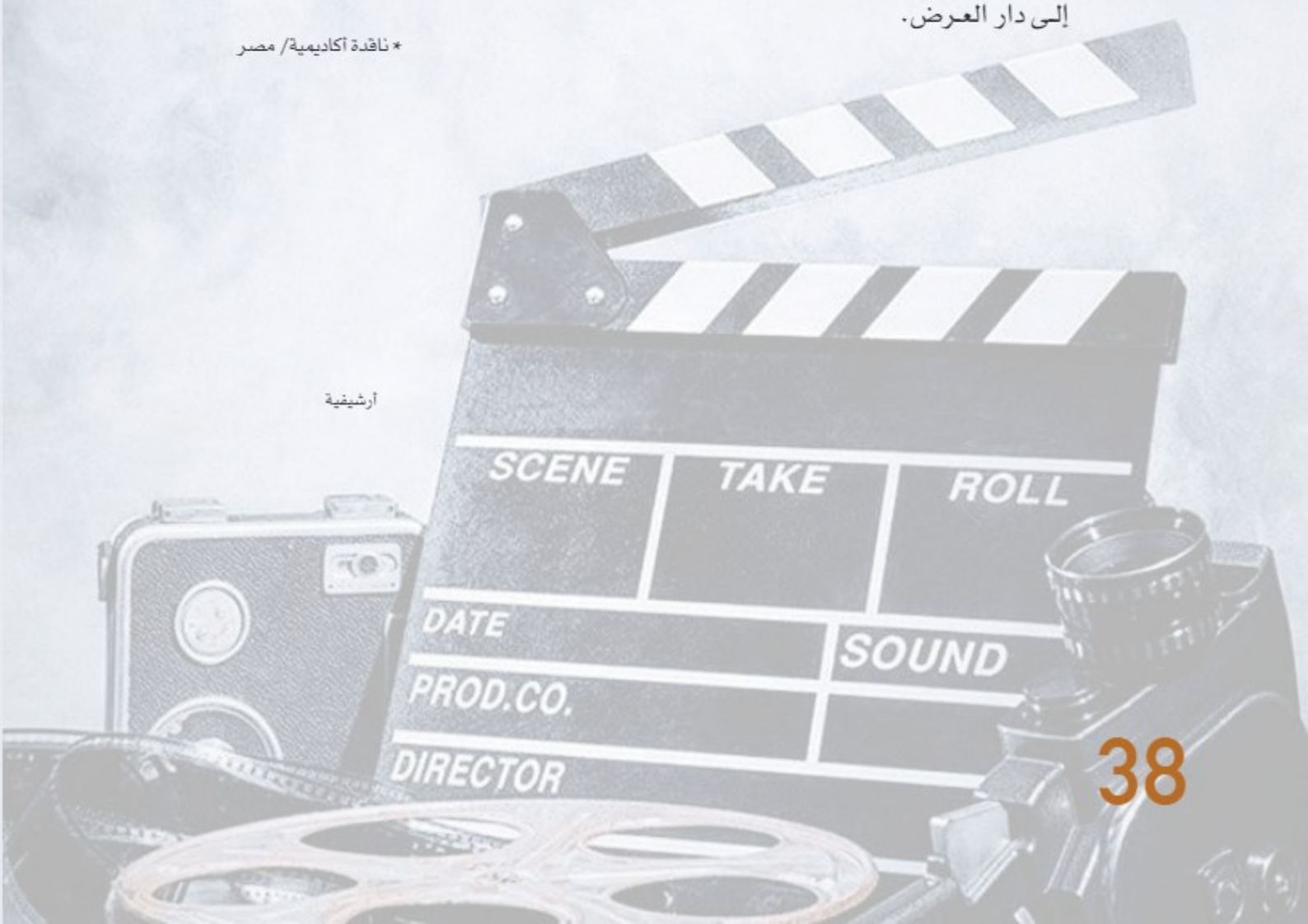
جماليات السينما وجاذبية «الدراما» التلفزيونية

د. أمل الجمل*

للتلفزيون جاذبية غير هينة، رغم النظرة الدونية له - فنياً - في كثير من الأحيان، وهو ما يمثل تناقضًا صارخًا، حيث يمتلك التلفزيون شعبية طاغية، بسبب الجانب الاقتصادي، ولأنه متاح للجميع، بدون فاتورة إضافية، ويصل إلى الناس في بيوتهم، وفي غرف نومهم بالمجان تقريباً، بينما السينما تحتاج إلى بذل الجهد والمال للذهاب إلى دار العرض.

* ناقدة أكاديمية/ مصر

أرشيفية



هـذا يُعيدنـا إلـى أحـد أبـرز العوامـل التـي أثـرت في شـكل «الدرامـا» التلفزيونيـة، وميراثهـا الثقيـل الـذي لـم تسـتطع التخلـص منـه: نقصـد الجانـب الإعلانـي التجـاري، ونشـأة مصطلـح مسلسـلات «أوبـرا الصابـون» أو «سـوب أوبـرا»، وهـو تعبيـر يحمل سـخرية مجازيـة مـن الطابـع النمطـي التجـاري لتلـك «الدرامـا» الموسـومة بالعواطـف الجياشـة، بالمبالغـة في الصراعـات المسـتمرة أحيانـاً كمـا في «الأوبـرا». كان ذلـك في ثلاثينيـات القـرن العشـرين، بـدأت مـع «الراديـو» ثـم انتقلـت للتلفـاز، حـين قامـت شـركات الصابـون والمنظفـات بإنتـاج عدد من هذه المسلسـلات أو رعايتهـا. كانـت موجهـة خصيصـاً لربـات البيـوت – تُبث صباحـاً أو في فتـرة الظهيـرة – لأنهـا اعتبرتهـن شـريحة مثاليـة للإعـلان عـن منتجاتهـا، لأن ثلاثـة من كل أربـع نسـاء في الولايـات المتحـدة آنـذاك لـم يكـنّ يعملـن. ورغـم حبكتهـا «الميلودراميـة» المتواصلة، لكنهـا أصبحـت جذابـة للكثيـرات.

ومـا أدركـه التجـار منـذ ثلاثينيـات القـرن الماضـي مـا يـزال مؤثـراً لليـوم، إنـه قانـون رأس المـال، إضافـة لجانـب «سـيكولوجي» كان قـد أشـار إليـه «أرسـطو» «التطهـر»، النـاس تريـد أن تنسـى عجزهـا وآلامهـا ومشـاكلها الواقعيـة وتهـرب إلـى عالـم من الخيال يسـرقها، يُؤجج خيالهـا، فتحمـد اللّه أنهـا أفضـل حـالاً، أو تتماهـى مـع أبطالـه الرومانسـيين متجاهلـة أي مبالغـات، بالجمهـور العريـض لا تشـغله الأمـور الفنيـة.

مـع ذلـك هنـاك فنانـون أبدعـوا في مجـال «الدرامـا» التلفزيونيـة فأكسـبوها قيمـة، لكنهـم لـم ينجحـوا في تغييـر سـمعتها إلـى العكـس تمامـاً. هـذا يأخذنـا إلـي منطقـة التسـاؤلات المتعـددة: لمـاذا – نحـن النقـادُ والباحثـون – عندمـا نصـف الفيلـم بأنـه «تلفزيونـي» يحمـل في طياتـه تقليـلاً مـن القيمـة الفنيـة للعمـل، ويشـي بقـدر من الاسـتخفاف بـه، كأنمـا هـذا الوصـف – تلفزيونـي – يشـي بنظـرة دونيـة، في حـين يصبـح وصـف «سـينمائي» مـن قبيـل المديـح والإطـراء علـى مسـتواه الفنـي ولغتـه الإبداعيـة.



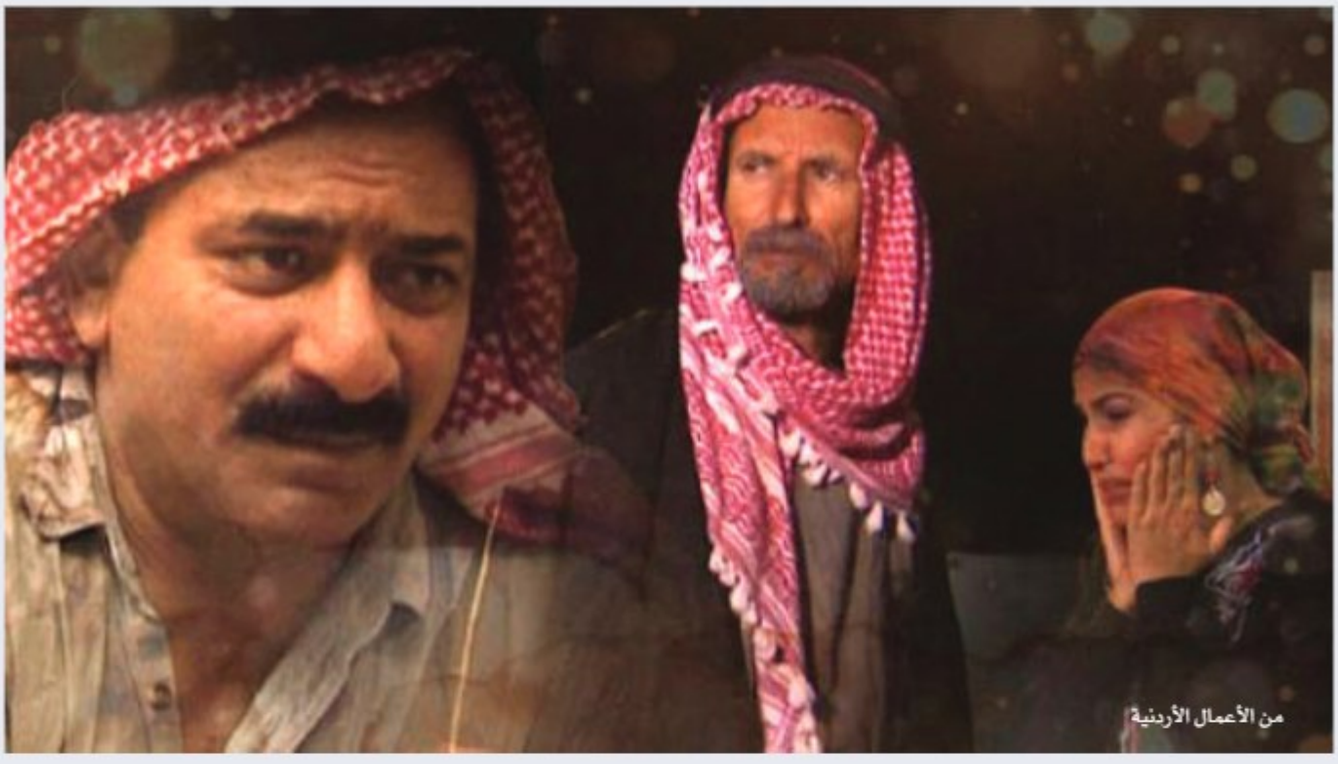
لغة الفيلم السينمائي

مـا الـذي نقصـده بالفيلـم السـينمائي ؟ وهـل يمتلـك لغـة تختلـف عـن نظيـره التلفزيوني؟

هـل هـو مـا نشـاهده علـى شاشـة «السـينما» ؟ بينمـا الفيلـم التلفزيونـي هـو مـا يُعـرض علـى شاشـة التلفـاز؟ هـل اسـتخدام الشـريط الخـام السـينمائي – السـلولويد – أو الكاميـرا «الديجيتـال» هـو الـذي يُحـدد نوعيـة الفيلـم؟

إذاً، فمـاذا عـن الأفـلام المصـورة علـى شـريط 35 ملـم لأجـل العـرض التلفزيونـي؟ خيـري بشـارة، وداود عبـد السـيد ، وعلـي بدرخـان قامـوا بتصويـر أفـلام علـى شـرائط خـام 35 ملـم للعـرض التلفزيونـي بمصـر. كذلـك سـعد النـديم، هاشـم النحـاس، وعلـي الغزولـي، عطيـات الأبنـودي وآخريـن، مصريـين وعـرب وأجانـب مـن شـتى دول العالـم.

علـى صعيـد آخـر، أليسـت هنـاك أفـلام سـينمائية – وثائقيـة وروائيـة – تـم تصويرهـا بكاميـرا «الديجيتـال» وعُرضـت علـى الشاشـات الكبيـرة بـدور العـرض السـينمائي؟ ألا تُؤكـد المؤشـرات العالميـة أن الشـريط


من الأعمال الأردنية

الخام 35 ملم في طريقه إلى الاختفاء، وأن ماكينات العرض السينمائي يتم استبدالها بأجهزة الـ «دي سي بي»؟ إن الأمر واقع لا محالة، وهناك إحلال تدريجي في مختلف بلدان العالم. تساؤل آخر يشغلني: هل كل الأعمال التي تم تصويرها على شرائط 35 ملم جاءت سينمائية؟

ألم يكن بعضها لا يرقى إلى مستوى عمل وثائقي مشغول باللغة السينمائية؟ أليس بعض هذه الأعمال أقرب إلى التحقيق التلفزيوني؟ هذا يطرح تساؤلاً آخر: لماذا عندما يتم تصوير فيلمين بالكاميرا «الديجيتال» يأتي أحدهما سينمائياً والآخر تلفزيونيًا؟ فهل هناك موضوعات تناسب التلفاز أكثر من «السينما» ؟ السؤال بصيغة أخرى: هل هناك موضوعات تصلح للمعالجة التلفزيونية ولا تصلح للمعالجة السينمائية؟

بعد تجربة طويلة – تتجاوز العشرين عاماً – في تأمل الأعمال الروائية وكذلك الوثائقيات بأنواعها من موقع الناقدة السينمائية والباحثة في بنية النص التحتي ولغة العمل الفني، وبعد تجربة ليست بالقصيرة في صناعة الوثائقي، وفي المشاركة في لجان التحكيم وصلت كاتبة هذه السطور إلى قناعة بأن أي وكل موضوع يمكن معالجته بشكل سينمائي. الأمر يعتمد على المبدع ومهارته في خلق لغته السينمائية.

إذاً، ليس الموضوع هو الفيصل، وإنما اللغة ومنظور الرؤية والأسلوب الفني هو الذي يحسم الأمر بالانتماء إلى أي من العالمين، السينمائي أم التلفزيوني. لا يشغلني ما إذا كان الفيلم يعكس الواقع بصدق تام أم لا؟ الأهم بالنسبة لي طريقة معالجة الواقع، وهل أدهشني – أو أربكني – الواقع الجديد المطروح على الشاشة أم لا؟

ثورة الصوت

هنا يمكننا أن نتطرق إلى أدق تفاصيل اللغة السينمائية، لكن هذا يقودنا إلى نظرة سريعة على تاريخ «السينما» والتلفاز الحافل بالتطورات/ سواء كانت إيجابية أم سلبية/ سواء واجهت مقاومة أو



ترحيباً عند ظهورها، فمثلاً مع ظهور الصوت - نهاية العشرينيات وتحديداً عام ١٩٢٧م حينما أصدرت شركة «وارنر بروذرز» فيلم «مغني الجاز»، وهو أول فيلم روائي طويل يستخدم الصوت المتزامن في مشاهد الحوار- انقسم المخرجون بين مؤيد لأهمية الصوت وآخر رافض له بحجة أن الحوار يقتل لغة الصورة البصرية، ويُحد من بلاغتها، فالصوت يسحب «السينما» إلى شاطيء المسرح المصور، من هؤلاء المخرج «سيرجي إيزنشتاين» أحد أبرز المنظرين السينمائيين وله نظرته الخاصة لفن المونتاج، من هنا نتفهم موقفه لأن وجود الصوت كان يأخذ «السينما» إلى منطقة السرد المباشر، مما يحد من خياله الإبداعي في البحث عن معادل مجازي عبر المونتاج، يأخذ من مهارته في الاشتغال على الصمت التعبيري الذي وسم حقبة «السينما» الصامتة، لكن يبقى التساؤل الآن: هل حقاً تسبب دخول الصوت لعالم «السينما» في إلحاق ضرر إبداعي ؟ أم أنه كان بمثابة أداة لتعزيز درامية الفيلم؟.

الواقع يقول: إن اكتشاف الصوت كان ثورة عظيمة، إنه قدم مزايا عديدة «للسينما» ودعم شبابها بقوة دفع استثنائية، فرسخ مكانتها بين الفنون الأخرى، لأن الصوت لا يتوقف عند الحوار، لكنه يمتد إلى شريط الصوت بالكامل، بما يتضمنه من مؤثرات صوتية بمسارات متعددة وموسيقى، ومع التطور التكنولوجي ظهرت القدرة على تسجيل الصوت مباشرة على شرائط الفيلم باستخدام مسارات صوتية بصرية. وقد أتاح ذلك تزامن الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية، مما أحدث ثورة في كيفية إنتاج الأفلام.

استنطاق الشخصيات

إن الحوار يعد أحد أبرز نتاجات اختراع الصوت، والأمر يعتمد على موهبة المبدع، فكاتب السيناريو والحوار أولاً، كيف يفكر؟ فإذا كان يستنطق الشخصيات بلسان حالها، ولغتها التي تعبر عن مستواها الاجتماعي والتعليمي بشكل مقتصد كاشف للتيارات التحتية التي تجتاح بواطن الشخصية هنا يكون المبدع سينمائيًا بامتياز؛ لأنه لا يكتب لفظة حوار واحدة يمكن الاستغناء عنها، لابد للحوار أن يقول ما لا يستطيع الديكور أو التعبيرات والإيماءات الجسدية النطق به. هنا أستعيد رأيًا للأديب العالمي نجيب محفوظ - فيما يخص مأزق الحوار السينمائي في العالم العربي و«السينما» المصرية - فقد ميز بين الحوار العادي والحوار بالفيلم.

إذاً الأمر لا يقتصر فقط على «الدراما» التلفزيونية، وإنما تصطبغ بعض الأعمال السينمائية بذات الأمر. صحيح إنه بالمقارنة بين «السينما» والتلفاز نلاحظ أن الأخير يعتمد - في أغلب أعماله - على الحوار المطول، الذي يصل حدود الثرثرة لملء الفراغ وإطالة دقائق البث، بينما صناع الفن السابع المبدعون يحاولون الاقتصاد قدر الإمكان، وبعضهم يدخل تحدي الذات فيجعل الحوار شحيحاً جدًا بالأفلام. مع ذلك هناك استثناءات تكاد تكون محدودة في عالم «الدراما» «التلفزيونية كما فعل حاتم علي الذي استخدم بنية سينمائية شديدة التميز في أعماله التلفزيونية.

كثافة الإيقاع البصري

لا شك أن «الدراما» التلفزيونية مثلما استفادت من الصوت وغيره من الأمور التقنية، فقد اكتسبت مزيداً من الواقعية حين خرجت الكاميرا من الاستوديو إلى الطبيعة، إذ أكسبها ذلك كثافة في الإيقاع البصري وساهم في كسر الجمود بالتصوير داخل الاستوديو مما جعلها تقترب من حدود «السينما» مع استخدام المشهد المكون من عدة لقطات بدلاً من المشهد الواحد سابقاً، مما جعل الإخراج أكثر سينمائية وواقعية، بإضفاء قدر أعلى من المصداقية على الأحداث.

مع ذلك، يظل التلفاز محكوماً بأمور عدة منها: ضرورة الحفاظ على إيقاع سردي يناسب الشاشة الصغيرة، وتقديم موضوعات عائلية اجتماعية، فالقضايا الفنية، التي تشغل النخبة قد لا تهم الجماهير الشعبية، من دون أن ننسى التكلفة الإنتاجية الأقل مقارنة «بالسينما»، والاعتماد بشكل أكبر على الحوار ليس فقط لتوضيح الأحداث، ولكن لأن كتابة الحوار أسهل وأسرع من الإبداع البصري، خاصة في المسلسلات الطويلة.

الزمن النفسي

هناك أعمال تلفزيونية حققت نجاحًا كبيراً يتفوق على الأعمال السينمائية حين غاصت تلك الأعمال في أعماق النفس البشرية، كما في أعمال أسامة أنور عكاشة مثل: أبنائي الأعزاء شكرًا، الشهد والدموع، ليالي الحلمية، حتى أن نجيب محفوظ وصف أعماله بأنها: «روايات مرئية ميزتها أن غير المتعلم يستطيع أن يقرأ ما فيها بسهولة ومتعة، وما أكثر غير المتعلمين في العالم العربي. إن أسامة أنور عكاشة مؤلف مجتهد وخلاق، وعلى الرغم من ابتعادي عن شاشة التلفاز، فإني أتابع أعماله، لأنها بالنسبة لظلام الشاشة مصابيح مشتعلة بالوعي والفن والأصالة، وهو بحق صاحب فضل في نقل الأدب إلى التلفاز، وخاصة للذين لا يعرفون القراءة والكتابة» .

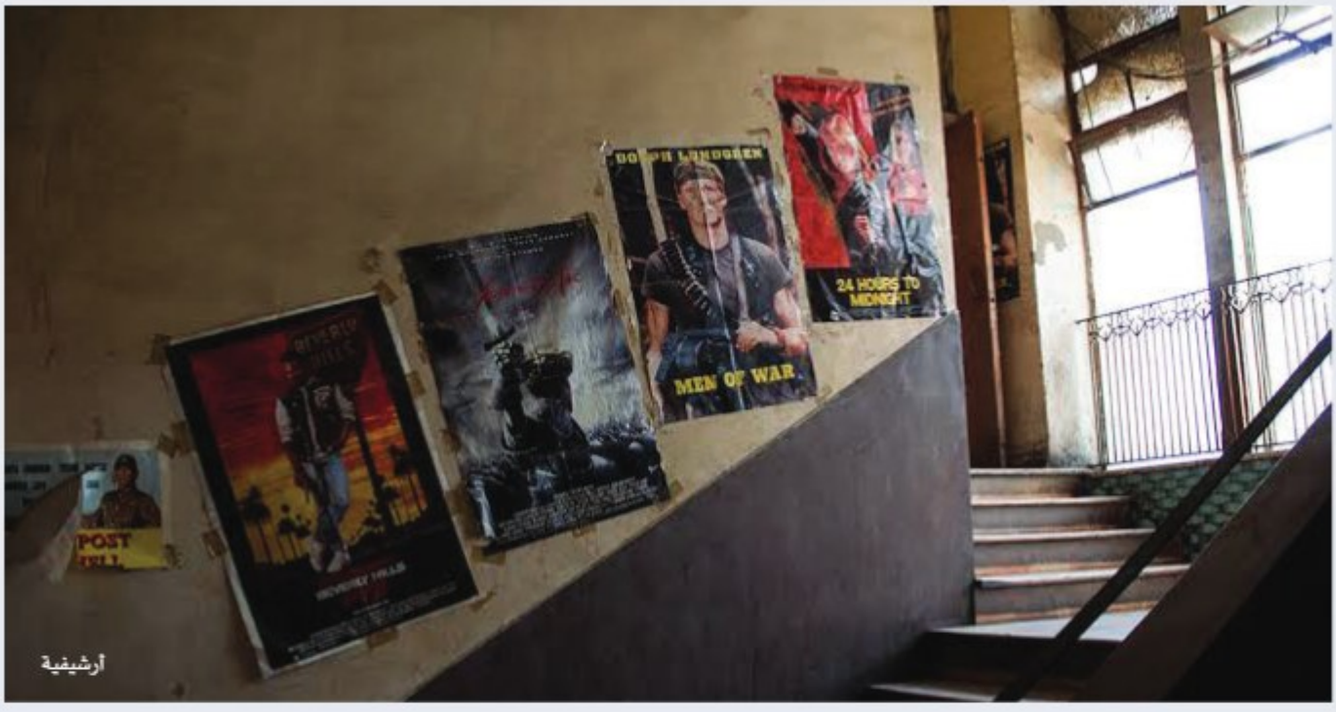
وحسمًا لتلك القضية أرى بشكل شخصي أنه مهما اختلفت التقنية، سواء مع التلفاز أو «السينما»، فإنه إذا التزم أحدهما أو كلاهما بتفاصيل اللغة السينمائية – التي سنرى بعضًا منها في السطور التالية – يكون العمل موسومًا بالفن السينمائي حتى لو كان عملاً مصوراً للتلفاز.

يقولون إنه في «السينما» الصورة تحكي بينما يبتكر المونتاج معانٍ ودلالات جديدة. مع ذلك ورغم أهمية المونتاج لكني أنحاز إلى وجهة نظر «تاركوفسكي» حيث يري أن «الإيقاع وليس المونتاج هو العنصر والمكون الرئيس للسينما» ، الإيقاع الذي يرتبط ارتباطًا وثيقاً بالزمن النفسي، فماذا نقصد بالزمن النفسي؟

الزمن النفسي هوالزمن الداخلي، الذي يرتبط بالوعي والوجدان، بالحواس والمشاعر، بالمدركات والمحسوسات، إنه مزيج من الأحاسيس والانطباعات والتجارب وتراكم الخبرات. هو الزمن الذي يعاينه كل إنسان شعورياً، ويختلف تقديره من شخص إلى آخر وفق حالته الجُوانية، إن إحساس الإنسان بعمق الزمن وكثافته يختلف بين وقت وآخر، بين إنسان وآخر، فالمرء قد يشعر بالزمن بطيئاً ثقيلاً أو سريعاً خفيفاً وفق حالته النفسية.

هل المونتاج ضرورة للزمن النفسي؟

يبدو أن الزمن النفسي والمونتاج مترابطان أشد الترابط. لماذا؟ لأن «السينما» هي عملية «نحت في الزمن» كما وصفها «تاركوفسكي »، وهو الأمر الذي تفتقده «الدراما» التلفزيونية. فأثناء النحت في الزمن بكافة أشكاله يستند المبدع أساساً على المونتاج ، سواء في التداعي المُقنن للذكريات، أم في تشظي الزمن بين الأمام والخلف ما بين «الفلاش



أرشيفية

باك والفلاش فورود» ، أو في كثافة الزمن المتتابع، أو في تمديد وضغط الزمن، أو في نحت الشخصيات والتفاصيل، أو في الروابط الشعرية. إنها إذاً عملية معقدة مترابطة أشد الترابط في حلقاتها الإبداعية.

«وهذا الرصد الذي تُنجزه الصورة السينمائية مع وقائع الحياة هو رصد انتقائي. نحن نترك على الفيلم فقط ما هو مبرر بوصفه مكملاً للصورة.» (1).. «فالمبدع يختار أجزاء من الواقعة المتعاقبة ويربطها معاً، لأنه يرى ويسمع بدقة ما يقع بينها وأي نوع من القيود يُوحدها ويجعلها متماسكة. هذه هي «السينما».

التفاصيل ضرورة لتشبع الزمن

إذاً كان الزمن النفسي يلعب الدور الحاسم في مدى سينمائية العمل من عدمه. لماذا؟ لأهميته، سواء كان ممتداً أو مكثفاً، بما له من امتداد عميق وقيمة مؤثرة كبيرة وخطيرة. وللزمن حضوره الملفت في التصاعد الدرامي للحدث، في إضافة أو خلق أبعاد جديدة لبنية العمل الفني، في تعميق المأساة أو تخفيف حدتها، في عرض وقائع نشعر بالانفعال إزاءها فتُثير فينا الإحساس وفق ما تجلبه من منافع أو ما تدفعه من أضرار، في كشف تغير الأشياء وتبدل غايات الناس وحالاتهم الوجدانية العاطفية في محيط وبيئة العمل الإبداعي، في تكثيف الواقع وإعادة تشكيله ونظمه وفق رابط منطقي، وفي ترك أثر عميق في نفوس المشاهدين. مع مراعاة أن خلق الإحساس الصحيح والزمن النفسي المنضبط يحتاج إلى الاهتمام بالعامل السيكولوجي والحالة الذهنية للشخصيات، وهذا يتطلب أن لا تهمل الظروف المحيطة المسببة لتلك الحالة الذهنية.

«الشيطان يختبئ في التفاصيل» هكذا قال أحدهم، وهي مقولة تنطبق تماماً على الشريط السينمائي الذي لا يخلو من التفاصيل، فعملية تكثيف وتمديد الزمن تخضع للتفاصيل، فتمديد الزمن لا يستقيم دون أن يكون مُشَبَعاً بالتفاصيل، وضغط الزمن وتكثيفه يرتكز أساساً على تمحيص كثير من التفاصيل لاستبعاد بعضها والاحتفاظ بالبعض الآخر، دون أن نغفل أهمية المهارة

والكيفية التي يتم بها غرس التفاصيل عبر الزمن، على مسافات متباعدة أو متقاربة. المهم أن تكون المسافات مدروسة ولها قدر مُحدد، ففي لحظة معينة، يغرس المؤلف/ المخرج تفصيلة جديدة – أو لقطة مشحونة بالتفاصيل – وعندها نستعيد التفاصيل القديمة، فتتكون لدينا نحن المشاهدين حالة شعورية ضاغطة. إنه بناء تتراكم فيه التفاصيل على تنوعها.

مع ذلك، ورغم ما سبق، لا أعتقد أن هناك قاعدة محددة بدقة، أو وصفة سحرية تقول إن هكذا يُصنع الفيلم السينمائي وما عكس يكون من نصيب «الدراما» التلفزيونية. لأن كل فيلم هو كائن حي ينمو ويتطور وفق أشياء كثيرة لها علاقة بالمخرج وبأسلوبه، وإحساسه ووعيه، وعلاقته بالمحيط الذي يعمل فيه وبالناس أبطال مشروعه، وبمدى تحضيره لمشروعه، وتمتعه بدقة الملاحظة والبحث عن الحقيقة ومساءلتها، ثم حضور ذهنه واستعداده لتلقف الهدايا التي قد ترسلها السماء له أثناء التصوير وذلك قبل أن تأتي مرحلة المونتاج التي تعيد خلق هذا الكائن الإبداعي. فالمخرج الروسي الشهير «أندريه تاركوفسكي « اعترف أن الفيلم كان يتكشف له أثناء عملية المونتاج، وأنه أثناء مونتاج فيلمه «مرآة» شعر بالإحباط في مرحلة ما ؛ لأن الفيلم لم يكن يسير في الخط الصحيح، وأنه كان أمام نحو عشرين طريقة لمونتاج الفيلم، وأنه في لحظة ما شعر وأن الفيلم قد فشل بسبب أخطاء وقعت في خطة التصوير، وذلك قبل أن يهتدي أخيراً للخطوة الصائبة، وهذا لا يعني أن المونتاج هو الذي يخلق الفيلم من العدم، لكن في


أرشيفية

تقديري أن المونتاج هو إعادة إحياء، وإعادة إبداع يختلف بدوره بين التلفزيوني والسينمائي، لكن هذا لا ينفي أبداً وجود أعمال تلفزيونية تم إنجازها بلغة سينمائية خالصة تماماً.

وأخيراً، أقول: للتلفاز جمهوره ومواضيعه وأفكاره المناسبة أكثر، وذلك كما يُردد دائماً الموزعون والمنتجون والقنوات التلفزيونية المتحكمة في الإنتاج، وهم أيضاً – في الغالب – مصدر جملة: ليست كل الأفكار المناسبة لصنع أفلام سينمائية صالحة بالضرورة للعرض في التلفاز أو على الأقل للإنتاج عبر قنوات التلفاز، فالتلفاز ورجاله يفكرون في الجمهور ونسبة المشاهدة والإعلانات. تماماً كما يفعل الموزع مع الفيلم الروائي. وإن كان هذا لا ينفي أن كثيراً من الأفلام التي رفض تمويلها منتجو التلفاز وشركات الإنتاج قد تم عرضها على شاشات التلفاز بعد أن تم إنتاجها بتقنية «السينما» وضمن دائرة الإنتاج المستقل في الغالب. وكذلك لا يمكن إنكار أن عدداً من مخرجي التلفاز يقدمون أعمالاً بلغة سينمائية بليغة.



أرشيفية

المخرج سعود الفياض خليفات: حارسُ القرى الرائي والمختلف في أعماله الدرامية.

د. مخلد بركات *

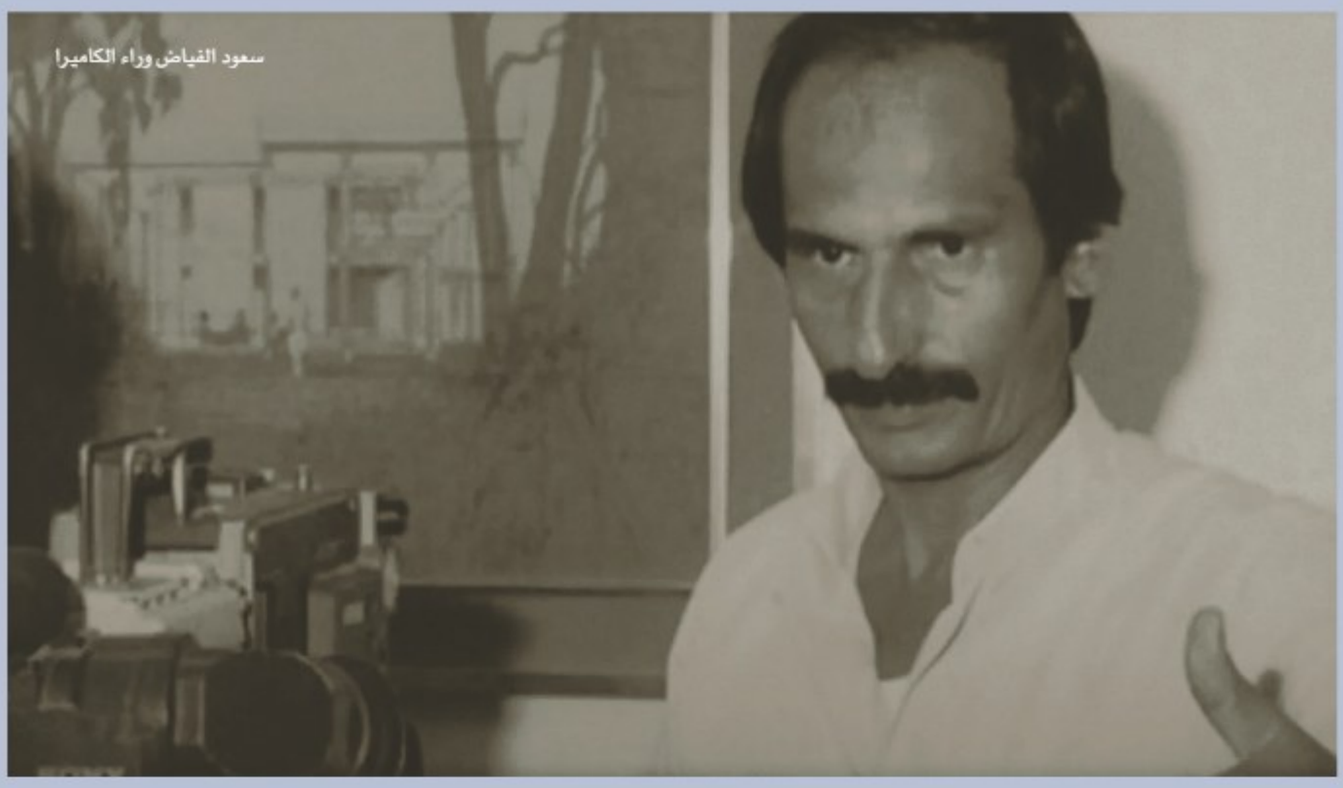
في السلط، من العام 1943، والمغاريبُ هناك إطلالةٌ على الغور وفلسطين الجريحة، وعلى ضباب خفيف، والمدى مضببٌ بالأُرجوان، ولد المخرج والكاتب سعود الفياض خليفات، نشأ طفلاً قرويًا، ينصب فخاخًا للريح والحجل، يلملم (الشّمول) وراء الحصادين في الموارس، ويرسم أبجديات الصحو على مرايا الغدران... وصعد أدراج العمر، نال شهادة البكالوريوس في علم النفس في الجامعة الأردنية منتصف الستينيات، ثم درس بشغف فنَّ الإخراج في لندن وأميركا، ليطوّر من أدواته الإخراجية ويغدو واحدًا من المخرجين الكبار.

* روائي وأكاديمي / الأردن





المخرج سعود الفياض خليفات


سعود الفياض وراء الكاميرا

كتب وأخرج أوّل أعماله وكان مسلسلاً بعنوان « لحن البوادي»... تعاون مع الكاتب والسينارست محمود الزيودي ليشكّلا ثنائيًا ناجحًا في أعمال عديدة نبشت في حكايا الأرض المعطاءة، في القيم الأصيلة، لترسّخ ملامح الهُوية الأردنية، غناء الحصادين، ليالي السمر فوق السطوح المكشوفة، أحزان (جروح)، وهي نبضٌ لكل المتعبين، في حياة كفاح أطول مما ينبغي، وأقصر من شتلة نعناع قريبة من فوهة بئر، مسلسلات عالجت بدراية ووعي إشكاليات الهجرة من الريف إلى المدينة، وإعلاء دور المرأة في المجتمع الريفي من زوايا الإنتاج والإعالة لأسرتها ومقارعة الزمان، ولعلّ من أبرز هذه الأعمال: شمس الأغوار، قرية بلا سقوف، المحراث والبور،.. ولذلك وحين «نستالوجيا»، وحنين غامض لتلك الأيام ومنجزاتها الدرامية، كان (يصفن)، ويتنهّد مشيحًا بوجهه إلى البعيد، وهو يهمس: «سقا الله على أيام الفن الجميل».

المخرج سعود الفياض - رحمه الله - كان عضوًا في نقابة الفنانين الأردنيين، أخرج العديد من البرامج الأسبوعية: التلفزيونية ونشرات الأخبار، وعشرات الأعمال الوثائقية والمسلسلات البدويّة والقرويّة، ومن أبرزها: تمثيلية (القفاز) عام 1969، (من بوادينا) وهي سلسلةٌ وثائقية تلفزيونية، لحن البوادي، بيت بلا رجل، قرية بلا سقوف، شمس الأغوار، الطواحين، ومسلسل جروح، والمحراث والبور، وجه الزمان، والسقاية، والمسلسل الشهير أم الكروم العام 1997 للكاتب والأكاديمي مخلد الزيودي.

ولمسيرته الفنية اللافتة، حيث البصمة الدرامية الخاصة به، حاز العديد من الجوائز المرموقة منها الجائزة الفنية في (مهرجان شاليمار) في الباكستان عن فيلمه (القضاء العشائري)، وجائزة مهرجان اتحاد الإذاعات الآسيوية في طوكيو عن فيلمه (حياة البادية). ومن البلاد التي شارك في مهرجاناتها الدرامية التلفزيونية، نذكر مثلاً: المغرب حيث حصل على جائزة حول مسلسله (وجه الزمان) الذي أعدَّ السيناريو له محمود الزيودي عن رواية الكاتب والصحفي المعروف طاهر العدوان،








لقطات للفياض في مشاهد من أعماله الفنية

وكذلك في بغداد وتونس والقاهرة التي شارك فيها في دورات عديدة بأعماله الدرامية المميزة، ومنها مسلسل(السقّاية) آخر أعماله، حيث نال الجائزة البرونزية في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون عام 2000.

ولعلَّ من أسباب التفوق والإبداعيّة في المعالجة الدرامية في مجمل أعماله وسر نجاحها؛ أنَّه كان يختار القصة والسيناريو بعناية، في تأمل وغوص في ثنايا النص والفكرة، وكأنَّما كان يسأل: هل من جديد في هذه الفكرة، هل من إضافة؟. هل تحمل قيمًا حول الأرض والإنسان؟، وهذا ديدنُ المخرج الملتزم بقضايا وهموم الوطن والناس، الهادف إلى المحافظة على جذور الشجرة وتنميتها نحو المستقبل الجميل.. منذ بواكيره الأولى تنقل في بوادي الأردن، عايشها وانغمس في تفاصيلها بعين الطائر الذي يرى ما لا يراه الآخرون.. للمعرفة وللاطلاع وللتصوير من واقع الحياة وأعماقها لا من سطحية هشّة، يتفحص الأمكنة، يحدّق في الأشياء، يربط ويقارن، ليكون المُنتَج: سلسلة من الأفلام البدوية تحتشد بسيرة سكان البادية وتفاصيل الحياة في الصحاري.. وقد شكلت تلك الزيارات والأعمال والمعايشة في الطبيعة الصحراوية، ينبوعًا صافيًا في ذاتيته القلقة، يمدّه بنعومة الخرير كلَّ آن، ورطوبة تقي من شمس ثقيلة، هي الذات المفتشة دومًا عن النجاح الحقيقي لا الإبهار المجاني، وظلّت أرضيةً ومرايا متعاكسة في الشكل والمضمون، للمسلسلات البدوية الجميلة التي أخرجها فيما بعد.

وعن تجربته الدرامية الجميلة والعميقة تقول الكاتبة والإعلامية عزيزة علي [1]: «من خلوته بمنزله الريفي بمنطقة «المغاريب»، غرب مدينة السلط، وهي منطقة جبليّة عالية مشرفة على الأغوار وجبال فلسطين، يطلُّ علينا المخرج سعود الفياض خليفات، من هذه المنطقة وذكرياتها، فيقول: «منذ زمن وفي شهر رمضان، كان سكان هذه المنطقة يفطرون على صوت مدفع رمضان الذي ينطلق من مدينة القدس المباركة، وحين يكون الجو صافياً نستطيع أن نرى جبل نبو، في مأدبا، ثغر نابلس، وادي الباذان، البحر الميت، أريحا، ومآذن القدس، هذه المشاهد، تمنح متعة نفسية لا تضاهيها متعة».. يطلُّ علينا صاحب القامة

(1)جريدة الغد/ 19/5/2020



من أعمال الفياض

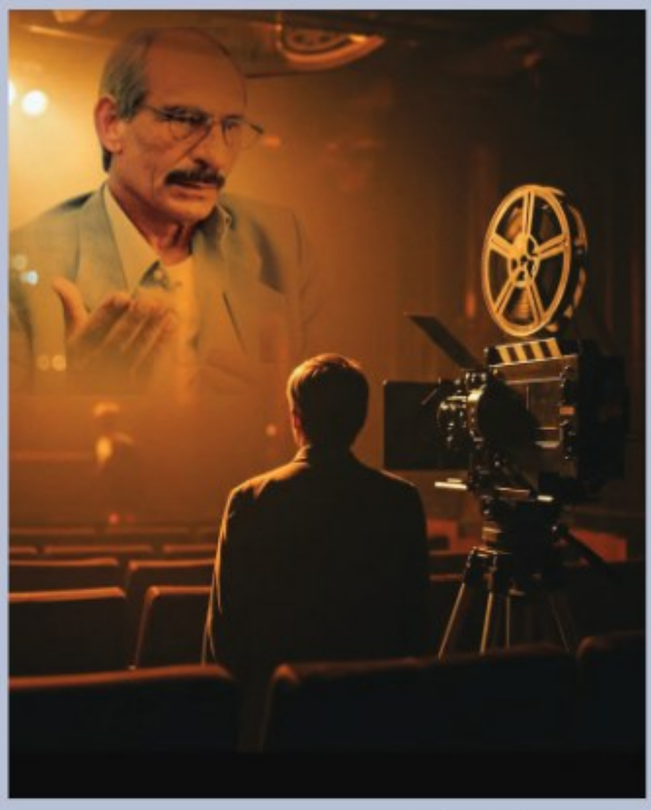
العالية في الإبداع الأردني، وصاحب الباع الطويل في إخراج «الدراما» الأردنيّة سواء كانت البدويّة التي تحمل المعنى والمضمون الحقيقي للبداوة، أو «الدراما» القرويّة التي تتناول القرية الأردنيّة في الماضي بالمعنى الصادق والحقيقي، وما أُدخل من مدخلات غريبة وطارئة على مجتمعها وقيمها الحضاريّة؛ ليُعيدَ لنا ذكريات الزَّمن الجميل و«الدراما» الأصيلة التي وُسمت بها المسلسلات الأردنيّة التي جابت أنحاء العالم العربي.

وهو يرى أنَّ الأردن تميَّز بالمسلسلات البدويّة والقرويّة التي يملك المخرج أدواتها وعناصرها المطلوبة، والمعرفة التامة بطبيعة مجتمعاتها وحكاياتهم وتقاليدهم وقيمهم. لافتًا أنَّه ركَّز في تلك الفترة على إبراز هُويّة القرية الأردنية معاينًا مشكلاتها والتحدِّيات التي تواجهها لجهة الحداثة والقفزات المدنيّة.

وحول المكان في أعماله الدرامية قال: «هويّة المكان أساسيّة، لكن المحتوى الذي تُطرح من خلاله هذه الأعمال الدراميّة هو من يشمل بيئة الزمان والمكان والناس، وهذا ما تأسّس عليه كمثال مسلسل «أم الكروم»، ومسلسلات أخرى، إذْ وجد الناس معرفتهم فيما طرح، وشملت هذه المعرفة حياتهم المعيشة والتحوُّلات التي عصفت بهم، فكان الصدق هو العنوان الرئيس لهذا الطرح، وهذه هي «الدراما» التي تعمل على إعادة صياغة الواقع برؤية معيَّنة وبصورة كاملة التفاصيل».

وتناول الكاتب والإعلامي وليد سليمان تجربة خليفات- رحمه الله- قائلاً [2]: «المخرج التلفزيوني المعروف سعود الفياض خليفات، شخصية ثقافية واسم فني شهير.. كنا نشاهد وما زلنا أعماله الدرامية المشوقة من على الشاشات الفضية العربية؛ وأولها التلفزيون الأردني خلال فترة الثمانينيات من القرن الماضي وحتى بداية الألفية الثالثة.. أخرج العديد من المسلسلات الأردنية التي تابعها قديمًا جمهورٌ عريضٌ في الأردن ومعظم الدول العربية بكل شغف. وهو الذي يعتز بتراب الأرض، فيقول: «أحنُّ لتراب هذه الأرض المعطاءة الشامخة في جبال السلط، أحببتُ الزراعة والشجر والتراب والأعشاب والزهور والحجارة والهواء هناك، وكل ذلك يمدّني بالصفاء الروحي ومتعة التفكير وجلاء النفس والبصر».

(2)جريدة الرأي/ أبواب/ 3/4/2016



المخرج سعود الفياض خليفات

وسعود الفياض هو ابن فلاح بسيط ومالك أرض زراعية، كان والده يهتم كثيرًا بالزراعة والفلاحة وتربية المواشي، لذا فقد اهتم سعود منذ صغره بهذه الأمور الحياتية مصدر رزق الأهل، فقد كان يساعد والده في الحراثة والدراسة وتربية الحيوانات الأليفة، حتى إنَّه عندما كبر ربّى العديد من الخيول.. ولم تبق إلا فرسٌ واحدة ما زالت رفيقته التي يركبها ويربيها ويصادقها بكل رفق وحنان.

في منزله نلاحظ جماليات المعروضات الشعبية من أدوات الزراعة التي كانت خاصة بأهله مثل: لوح الدراس الخاص بالبيدر، والشواعيب والقادم والمذراة، والاحتفاظ بأنواع متعددة من البُسط والسجاجيد الشرقية والمحلية، كذلك التونسية والإيرانية والباكستانية التي كان يشتريها عند زيارته لتلك الدول. والعديد من المقتنيات الأخرى من أدوات الطعام والشراب النحاسية والمعدنية مثل: أوعية الحليب والزبدة والزيت ودلال القهوة والملاعق ومغارف المناسف والأوعية والأواني.

ولأنَّه عاشقٌ للمطالعة نجد في بيته مكتبة ضخمة من الكتب والمراجع والأشرطة في معظم مجالات الحياة الثقافية باللغات العربية والأجنبية.. وهي مكتبة مشتركة له ولزوجته المخرجة هيفاء كتّاب الفياض.

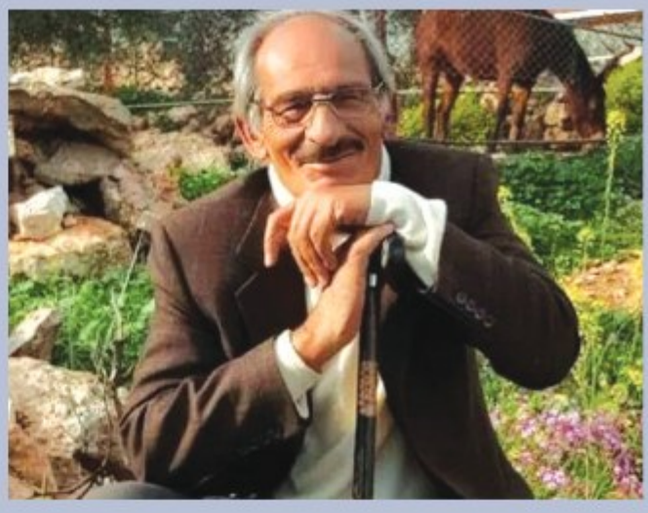
تميز المخرج سعود الفياض في مجمل أعماله الدرامية التلفزيونية بتمسكه بالأرض وتراب الوطن وإدانته هجمة الانفتاح الاستهلاكي وضعف الوعي بالأصالة والجذور، والاتجاه للتقليد الفارغ من المعنى الإيجابي لدى فئات كثيرة من المجتمع الأردني.

كان - رحمه الله - مشغولاً بهموم ومشاكل الفلاحين وأصحاب الأرض ومشكلاتهم، منذ (شمس الأغوار) وصولاً إلى (أم الكروم).. حتى شاركت بعض هذه المسلسلات وغيرها في مهرجانات عربية، ونالت الاستحسان والمشاهدة والتفاعل مع مشاهدي الدول العربية، حتى شعروا أنَّ تلك المواضيع والشخصيات كأنَّها تحكي عنهم، وعن أحوالهم في مناطق عربية بعيدة». ويضيف الكاتب نبيل سليمان: «وفي آخر لقائنا مع الفنان المبدع سعود الفياض خليفات سألناه: ماذا تفعل الآن؟ أو ما هي طموحاتك وأفكارك الشخصية للأيام القادمة؟.

فأجاب: «أنا الآن أكتب سيرة ذاتية وفنية، أعتقد أنَّها ستكون مثالاً حيًا لجيلي كله.. وهناك حلمٌ يراودني في إخراج وإنتاج رواية (الزوبعة) دراميًا بأجزائها الستة للروائي الأردني الراحل زياد قاسم التي تحكي تاريخ المنطقة بشكل مبهر».

أمّا الكاتب والإعلامي طلعت شناعة، فقد وصفه قائلاً [3]: «بعد أن عاش خلف الكاميرا أكثر من

(3) الدستور 29/5/2016



المخرج سعود الفياض خليفات



امن أعمال الفياض

(30) عامًا مخرجًا وراصدًا تفاصيل الحياة الريفيّة والبدويّة في الأردن ومنطقة بلاد الشام، عبر أعماله الدرامية التي كانت الأرض والتعلق بها محورها وجذرها، اضطر الفنان سعود الفياض خليفات للعودة إلى الأرض من جديد، حيث يقضي ومنذ سنوات وتحديدًا منذ عام 2006 ، حيث كان آخر عمل أخرجه وتناول فيه رئيس وزراء الأردن الراحل وصفي التل من خلال حلقات وثائقية باللغتين العربية والإنجليزية. أما آخر المسلسلات التي أخرجها الفيّاض فكان مسلسل (السقّاية) عام 1999 وصرح المخرج سعود الفياض حول البدايات قائلاً: «بدأتُ حياتي عام 1976 من خلال كتابة وإخراج حلقات بعنوان (لحن البوادي) وتتناول قصة قصيدة بدوية، وكنت أتناول شخصيات العشّاق مثل خلف الأسير وغيره من عشاق البادية». ويصف حياته اليومية، وما يتواجد في حديقة المنزل: «نعم، أنا زرعت أشجارها ونباتاتها.. ويشير بإصبعه: وهذه الفرس (حلا)، وهنا اللوزيات وأشجار الزيتون. كل يوم أخرج صباحًا ومبكرًا أتفقدها، حتى أنسى نفسي، فتفاجئني زوجتي وتذكرني عبر الهاتف أنَّه حان موعد الغداء. أقضي وقتي بمتابعة الفعاليات الثقافية والفنية وأتردّد على مقر نقابة الفنانين الأردنيين وكذلك أتابع الأعمال التلفزيونية». سعود الفياض خليفات، ظلّ يحمل رؤاه الكبيرة والعميقة حول الأعمال الدرامية في الآونة الأخيرة قبل وفاته، وكان ناقدًا يشير إلى مواطن الخلل، يحلّل أسباب التراجع، والخفوت، وأنَّ الطريق واضحٌ إلى العافية لمن أراد إلى ذلك سبيلاً.. وهذه منطلقاته، في النفس التواقة الحالمة، سعود الأسمر النحيل، بلون البن، شموخ الصفصاف وحزن الربابة، الذي ظل عاشقًا للعشب والحجر والتلاع، للمشمومات البرية، للغيصلان والكزبرة وتفاح (أبو مجن)، محبًا لها وشومًا حدّ التصوف، الأمر الذي مكنه من التجليات العالية في أعمال تلفزيونية ما تزال في ذاكرة الأجيال، ليغدو واحدًا من حرّاس القرى، من صانعي «الدراما» الماهرين، والراصدين للتفاصيل الغائبة.

وذات شمس دنت كثيرًا، من عام 2021، عام (الجائحة المريبة) ومغاريب السلط شهقاتُ حزن تجعّد الفراغ، رحل سعود، في عينيه الصامتتين بروقٌ مخبأة، فرسٌ جموح، وشيء من سدر قليل، وأُغلق باب الحكاية التي نثرت طيوبها، وعمَّ صمتٌ ثقيل.



أرشيفية

هل يمكن للذكاء الاصطناعي أن يحل محل الفنانين؟

ترجمة : مدني قصري*

يتمتع الذكاء الاصطناعي بقدرات هائلة، ولكن هل يمكنه أن يحل محل الفنانين؟ تستطيع التقنيات الحديثة إنتاج صور قريبة جدًا من الواقعية، ما قد يدفعنا للاعتقاد بأنها قادرة على إنتاج أعمال فنية حقيقية. يشهد مجال الذكاء الاصطناعي تطورًا سريعًا، ونتائجه دائمًا ما تكون مُذهلة، حتى في عالم الفن. فما هو الوضع الراهن؟ دعونا نستكشف إمكانية أن يلعب الذكاء الاصطناعي دورًا محوريًا في عالم الفنانين، وإن كان ذلك ممكنًا، فكيف؟

* مترجم جزائري مقيم في الأردن

هل يستطيع الذكاء الاصطناعي ابتكار صور فنية؟

يُحدث الذكاء الاصطناعي تغييرات جذرية في الممارسات والمهن في جميع المجالات. تتطلب المهنة الإبداعية الحقيقية سنوات من التعلم والممارسة. واليوم، أصبح الذكاء الاصطناعي واقعًا، وأصبحت إمكانيةُ تحقيق نتائج مذهلة بأقل جهد ممكن أمرًا واردًا. مع ذلك، لا تزال الإمكانات الفنية للذكاء الاصطناعي تعتمد على توجيه مستخدمه. فالذكاء الاصطناعي ليس مبدعًا بمفرده، بل يحتاج إلى أشخاص ذوي خبرة بصرية حقيقية لإنشاء صور جميلة حقًا. لذا، يمكنه مساعدة الناس في إنشاء الصور وإلهامهم لإنشاء صور جديدة. تتطور هذه التقنية بسرعة فائقة، بل أسرع من اللازم. غالبًا ما تُستخدم الصور التي يُنتجها الذكاء الاصطناعي مرارًا وتكرارًا، وبالتالي تميل إلى الظهور متشابهة فنيًا. يكمن التحدي أمام مصممي «الجرافيك» والمتخصصين في هذا المجال في إضافة لمسة جديدة وقيمة مضافة حقيقية لهذه الصور. لا ينبغي تهميش الذكاء الاصطناعي، بل استخدامه بحكمة، كفرصة ومصدر للإبداع

الفن المُولَد بالذكاء الاصطناعي: فهمُ الموضوع

بدايةً، من الضروري فهم ماهية إنشاء الأعمال الفنية باستخدام الذكاء الاصطناعي. يُنشأ هذا الفن بواسطة خوارزميات الذكاء الاصطناعي، ويتخذ أشكالاً متعددة: صور رقمية، وفيديوهات، ومنحوتات، وموسيقى، وغيرها. يتطلب الفن المُولّد بالذكاء الاصطناعي استخدام خوارزميات متخصصة، قادرة على تمييز الأنماط وتوليد أنماط جديدة بناءً على معرفتها المكتسبة. يستخدم الذكاء الاصطناعي شبكات خُصومية توليدية (GANs)، وهي نماذج تَعَلُّم آلية غير خاضعة للإشراف. تستخدم هذه التقنية الشبكات العصبية لتوليد بيانات جديدة. مع ذلك، ورغم قدرة الذكاء الاصطناعي على إنشاء أعمال فنية تُحاكي إبداعات الإنسان، إلا أنه يفتقر إلى وعي الفنان، الذي يُضفي لمسةً أكثر أصالةً وحساسيةً وإنسانية.

الفن المُولَد بالذكاء الاصطناعي: هل يُشكّل عائقًا أمام إبداع الفنان؟

لذا، يُعدّ دور الذكاء الاصطناعي في الفن موضوعًا للنقاش. هل لا يزال الإبداع ممكنًا في عالم ينتشر فيه الذكاء الاصطناعي بهذا الشكل الواسع؟ يؤكد بعض مؤيدي الذكاء الاصطناعي أن الفن المُولّد بالذكاء الاصطناعي يُتيح إمكانيات لا حصر لها للإبداع. بينما يعتقد آخرون أن استخدام الذكاء الاصطناعي أمرٌ لا مفر منه، وأنه سيُستخدم قريبًا في العديد من المهن (كالطب، والمصارف، وغيرها). في المقابل، يخشى أشدّ المعارضين للذكاء الاصطناعي من أن استخدامه يُقلّل من شأن التجربة الإنسانية والمشاعر التي ينقلها العمل الفني. كما يُجادلون بأن الإبداعات البشرية تُصبح أقل قيمةً نظرًا لتلاشي التمييز بين الإنسان والآلة.

مثال على عمل فني مُولَد بالذكاء الاصطناعي

في أكتوبر/تشرين الأول 2018، في نيويورك، بيعت لوحة بعنوان «بورتريه إدموند بيلامي»، مُولّدة باستخدام الذكاء الاصطناعي، بمبلغ (432،500) دولار أمريكي. في مزاد «كريستيز Christie›s»، «بيعت هذه اللوحة بـ (45) ضعف سعرها المُقدّر. وقد أنتجَ



أرشيفية

هذه اللوحة الفنانون الباريسيون في شكرة «أوبفيوس Obvious «باستخدام خوارزمية. ملاحظة جانبية: صيغة الخوارزمية مُدوّنة في الزاوية اليمنى السفلى من اللوحة. لإنشاء هذه اللوحة، حلّل البرنامج أكثر من (15000) صورة شخصية من العصور الوسطى وحتى القرن العشرين. ثم أُرسِلت الصورة إلى برنامج آخر لتحسينها بحيث لا يمكن تمييز هذه التقنية عن إبداع بشري. ولكن، هل يُمكننا حقًا القول إن الذكاء الاصطناعي هو من أنتج هذا العمل الفني؟ أليس كبار علماء الحاسوب في شركة» Obvious «هم من يقفون وراءه؟ إذن، البشر هم من قاموا بذلك، وليس الذكاء الاصطناعي!

كيف يُستخدم الذكاء الاصطناعي في الفنون؟

لا ينبغي النظر إلى الذكاء الاصطناعي على أنه عدو، بل كأداة في عالم الفن، تمامًا كما هو الحال في المجالات الأخرى. يلعب الذكاء الاصطناعي دورًا هامًا في الفن، وقد أثبت بالفعل قدراته في قطاعات متنوعة، بما في ذلك الموسيقى والفنون البصرية والتصميم. تُحلل الخوارزميات كميات هائلة من البيانات وتُولِد أفكارًا جديدة.

الذكاء الاصطناعي والإبداع الفني

من مزايا الذكاء الاصطناعي في الفن سرعة وفعالية إنتاجه. يُمكن للفنانين ومصممي «الجرافيك» وغيرهم من المتخصصين في هذا المجال استخدامه بسهولة. يُتيح لهم ذلك تجربة تقنيات وأفكار جديدة بسرعة أكبر، فهو مكسب للوقت وأداةً تُعزز الأشكال الفنية التقليدية. وهو يُحدث ثورةً في التصميم الفني ويدفع الفنانين إلى الابتكار، ومع ذلك، فإنه يؤثر على الفنان وإبداعه. معًا، يُمكنهم إنتاج أعمال تعاونية. يفتح هذا التفاعل بينهما آفاقًا فريدة تُشكّل إضافةً قيّمة. يُمكن استخدام الفن المُبتكر بواسطة الذكاء الاصطناعي في عملٍ فنيّ من إبداع الإنسان، والعكس صحيح.


أرشيفية

الذكاء الاصطناعي وإدراك الفن

بالطبع، لا ينبغي للفنانين التوقف عن العمل وترك الذكاء الاصطناعي ينفرد بالعمل وحده. ففي أي ظرف من الظروف الذكاء الاصطناعي قادر على استخدام البيانات المتعلقة بالبشر لإنتاج عمل فني. في الواقع، هكذا يعمل. إنه أشبه بمرآة للمجتمع، تعكس القيم الحقيقية. فهو يترجم ويفسر البيانات التي يقدمها البشر. ومع ذلك، فإن الفن أكثر تعقيدًا، إذ هو ينقل المشاعر والانفعالات. لذا، يجب أن يحمل تعبيرًا إنسانيًا، لا آليًا فقط. فالمشاعر والتجارب والسياقات الثقافية والروابط الاجتماعية كلها جزء من كل متكامل يجب أن يكون جليًا في العمل الفني.

الذكاء الاصطناعي والملكية الفكرية: ما هي الحقيقة؟

الصورة التي يُنشئها الذكاء الاصطناعي ملك للجميع. يمكن لأي شخص تنزيل عمل من إنتاج الذكاء الاصطناعي، وتعديله، وامتلاكه. وهكذا دواليك. يمكن لأي شخص أن يأخذ عملاً من إنتاج الذكاء الاصطناعي والتصرف به كما يشاء. وهذا بالتالي يُعد ضربة قوية للملكية الفكرية. فهي لا تندرج فعليًا ضمن «الإطار القانوني» للذكاء الاصطناعي، والذي لم يُحدَّد بوضوح بعد. إذا ثبت انتحال عمل فني بواسطة الذكاء الاصطناعي، فإنه يتطلب شكوى من المؤلف. وهذا نادر الحدوث في الوقت الراهن. لا شك أن القانون سيشهد تطوراً في الأشهر المقبلة، ربما بإضافة شرط الإشارة إلى أن العمل من إنتاج الذكاء الاصطناعي. ستكون هذه طريقة بسيطة وفعالة لمنع أي إساءة استخدام للأعمال الفنية. وبالمثل، لن يُعترف بالإبداع الفني الذي تُنتجه آلة ذكية استناداً إلى عمل أصلي على أنه عمل «فريد».

ما مستقبل الذكاء الاصطناعي في الفن؟

يرتبط الفن والذكاء الاصطناعي فيما بينهما ارتباطًا وثيقًا. يكتشف الفنانون، ومنشئو المحتوى، ومصممو «الجرافيك»، وغيرهم من المهنيين، أساليب عمل جديدة من خلال التعاون مع الذكاء الاصطناعي. تتسع الآفاق، وتزدهر معها الإبداعات. ويتجلى ذلك بوضوح مع استخدام برنامج «Midjourney»، الذي يُولّد صورًا باستخدام الذكاء الاصطناعي، في وقت قياسي، وبشكل متواصل. فهو يُنشئ صورة فريدة حسب الطلب. هذا التعاون الجديد ليس مُقدّرًا له الزوال، بل النمو. سيواصل فنانو المستقبل استخدام الذكاء الاصطناعي لتعزيز إبداعهم واستكشاف أساليب


أرشيفية

عمل جديدة. كما ستستمر التقنيات في التطور، مُتيحةً للفنانين فرصًا لابتكار أعمال أكثر روعةً وإبداعًا. يعمل الذكاء الاصطناعي كشريك عمل، ليدفع وينمي حدود إبداعه وخياله وحدوده الفنية. مستقبل الفن يصبح مزيجاً مثالياً بين الخيال البشري والذكاء الاصطناعي. من الواضح أن الذكاء الاصطناعي مُسرّع للإبداع. يمكن للفنانين استخدامه في أعمالهم لتحفيز إبداعهم، وزيادة إلهامهم، واكتشاف تقنيات جديدة. يبقى السؤال مطروحاً حول ما إذا كان بإمكان الذكاء الاصطناعي أن يحل محل الفنانين: وحده الزمن كفيل بإثبات إلى أي مدى قد يدفع حدود الفن ويتجاوز في نهاية المطاف المبدعين البشر.


أرشيفية

هل يُشكّل الذكاء الاصطناعي التوليدي، القادر الآن على إنتاج صور واقعية ومناظر طبيعية خيالية، تحديًا لمكانة المصورين، والفنانين عمومًا؟ ليس بالضرورة، كما يرى البروفيسور أحمد الجمال، الذي يُشير إلى أنه في القرن التاسع عشر، نُظر إلى صعود التصوير الفوتوغرافي على أنه تهديد للتعبير الفني. ومع ذلك، فقد ساهم في ظهور حركات فنية جديدة، واعتُرف به كشكل فني مستقل. وقد يُبشّر الذكاء الاصطناعي أيضًا بعصر إبداعي جديد.

أحمد الجمال

أستاذ في قسم علوم الحاسوب بجامعة «روتجرز» (الولايات المتحدة الأمريكية)، وهو مدير مختبر الفن والذكاء الاصطناعي الذي أسسه.

هل يُمثل الذكاء الاصطناعي تهديدًا أم فرصة للفنانين؟ في الواقع، لا يُطرح السؤال بنفس الطريقة بالنسبة للرسامين، والمصورين، والفنانين الرقميين، والرسامين التوضيحيين، والمصممين، وفناني المؤثرات البصرية، ومصممي ألعاب الفيديو. يتفاعل كل مجال من هذه المجالات مع التكنولوجيا بطريقة مختلفة. ومن بين جميع هذه التخصصات، يُعد التصوير الفوتوغرافي بلا شك أحد أكثرها تأثرًا بهذه الثورة. وتزداد أهمية ملاحظة تأثيرات الذكاء الاصطناعي عليه نظرًا لأن التصوير الفوتوغرافي نفسه شكّل نقطة تحول في تاريخ الفن.

حتى القرن التاسع عشر، استخدم الفنانون أعينهم وأيديهم وخيالهم لتمثيل العالم. من رسومات الكهوف إلى روائع عصر النهضة، ومن اللوحات الزيتية على الخشب إلى رسومات الفحم على الورق، سعوا إلى تجسيد الحياة – أو رؤية للحياة.

تغير كل شيء مع ظهور التصوير الفوتوغرافي، الذي أتاح التقاط الواقع آليًا. ولأول مرة، أصبح بإمكان الضوء نفسه «رسم» صورة على الفيلم. أثارت هذه القفزة التكنولوجية نقاشًا حادًا: هل سيضع التصوير الفوتوغرافي حدًا للدور التقليدي للفنانين؟

إلى حد ما، فعل ذلك. فقد أدى التصوير الفوتوغرافي العديد من الوظائف الاجتماعية التي كان الفنانون يؤدونها سابقًا. على سبيل المثال، أصبح فن رسم البورتريه، الذي كان حكرًا على الأثرياء، في متناول الجميع.

طرق جديدة لرؤية العالم

لم يُقصِ ظهور التصوير الفوتوغرافي على الفن، بل أحدث فيه تحولًا جذريًا. استجاب الفنانون بتوسيع آفاق فنهم، فظهرت حركات فنية كالانطباعية والتكعيبية والسريالية، جزئيًا، كرد فعل على التصوير الفوتوغرافي. فبدلًا من التنافس مع المصورين في التقاط الواقع، بدأ الفنانون باستكشاف طرق تعبيرية جديدة لرؤية العالم، مركزين على الحالة المزاجية والعاطفة والتجريد والخيال.

ظهرت الانطباعية والتكعيبية والسريالية، جزئيًا، كرد فعل على التصوير الفوتوغرافي. وفي نهاية المطاف، اعتُرف بالتصوير الفوتوغرافي نفسه كشكل فني. وما كان في البداية عملية آلية تحوّل إلى عملية إبداعية، وطوّر المصورون رؤيتهم الجمالية الخاصة.

أصبح التصوير الفوتوغرافي في نهاية المطاف فنًا قائمًا بذاته. فما بدأ كعملية آلية بحتة تحوّل إلى عملية إبداعية، وطوّر المصورون رؤيتهم الجمالية الخاصة.

نشهد اليوم ثورة تكنولوجية مماثلة، تتمحور هذه المرة حول الذكاء الاصطناعي. يُتوقع أن يُحدث الذكاء الاصطناعي ثورة في عالم التصوير الفوتوغرافي وإنتاج الصور، لدرجة تُضاهي تأثيره على التصوير الفوتوغرافي مقارنةً بالرسم في القرن التاسع عشر. بات الذكاء الاصطناعي قادرًا على توليد صور لأشخاص وأماكن ومشاهد لم تكن


أرشيفية

موجودة من قبل. حتى أن الشركات باتت قادرة على إنشاء حملات إعلانية كاملة باستخدام نماذج افتراضية، دون الحاجة إلى جلسات تصوير فعلية.

تزخر قواعد بيانات الصور على الإنترنت بالفعل بصور مُولّدة بواسطة الذكاء الاصطناعي. مناظر طبيعية، ديكورات داخلية، شوارع مدن، غروب الشمس – لم تعد العديد من هذه «الصور» تُؤخذ بالكاميرا، بل تُنشأ بواسطة خوارزميات.

هل يُغني هذا عن التصوير الفوتوغرافي الفني؟ ليس تمامًا. لا يُنتج الذكاء الاصطناعي ذلك النوع من الأعمال الفنية ذات الطابع المفاهيمي أو المؤثر عاطفيًا التي تُعرض في صالات العرض الفنية أو مهرجانات التصوير. ولكنه يُؤدي الآن دورًا في بعض وظائف التصوير الفوتوغرافي اليومية.

تلتقط عدسة الكاميرا التقليدية ضوء مشهد معين في لحظة محددة، مسجلةً الواقع مباشرةً على فيلم أو مستشعر رقمي. أمّا الذكاء الاصطناعي، فيلتقط الضوء من مليارات الصور الموجودة، و«منشوره» عبارة عن بيانات. تقوم أنظمة الذكاء الاصطناعي بتحليل هذه الصور إلى عناصر صغيرة (رموز بصرية) وتتعلم كيفية ارتباطها بالكلمات والأوصاف (رموز لغوية). وبذلك، يستوعب الذكاء الاصطناعي اللغة البصرية للعالم.

هذا يجعل توليد الصور اصطناعياً مشتقاً من الواقع. فالكاميرات تلتقط الواقع مباشرةً، بينما يعيد الذكاء الاصطناعي تفسيره من خلال مرشح مليارات الصور الموجودة واللغة البشرية. ولهذا السبب تبدو هذه الصور مألوفة وغير واقعية في الوقت نفسه، فهي مُجمّعة من الذاكرة الجماعية «للإنترنت.»

قوى جديدة وحدود جديدة

تقدم التقنيات الحديثة إمكانيات غير مسبوقة. فالكاميرا محدودة بالفعل بالعالم الواقعي، إذ لا يمكنها التقاط سوى ما هو موجود فعليًا أمام عدستها. أما الذكاء الاصطناعي، فهو غير مقيد بالواقع بنفس الطريقة، إذ يمزج ويجمع عناصر من مصادر لا حصر لها لإنتاج مشاهد جديدة كليًا. بإمكانه خلق صور لأماكن لم تكن موجودة، وأشخاص لم يولدوا، ولحظات لم تحدث. هذا الخيال التجميعي يُمكّنه من توليد صور تتجاوز حدود العالم الواقعي، وهي قدرة تحوّل عملية إنشاء الصور إلى نوع من الإبداع التركيبي لمناظر طبيعية أشبه بالأحلام.

إعادة تفسير الواقع

يُعتبر التصوير الفوتوغرافي، بلا شك، أكثر الفنون عرضةً للتأثيرات السلبية للذكاء الاصطناعي. فحتى قبل ظهوره، كان العديد من المصورين يواجهون تحدي وفرة الصور الرقمية. واليوم، يُهدد الذكاء الاصطناعي بأتمتة جزء كبير من عمل المصورين، لا سيما في القطاعات التجارية كالتصوير الفوتوغرافي التجاري، وتصوير البورتريه، وتصوير المنتجات.

الفنانون هم من يُبدعون الفن

ينظر العديد من الفنانين إلى الذكاء الاصطناعي كأداة فعّالة.

كما حررت «الفوتوغرافيا» الرسامين من التزامهم بتصوير الواقع، ممهدةً الطريق لحركات فنية جديدة، يُمكن للذكاء الاصطناعي أن يُحرر جيلاً جديداً من الفنانين من قيود العالم المادي.

في نهاية المطاف، الفنانون هم من يُبدعون الفن. يكمن الاختلاف في النية والمعنى والتفسير. الإبداع البشري ضروري لتحويل مُخرجات الذكاء الاصطناعي إلى عملٍ يُلامس المشاعر والثقافات.

دور الفنان لا يتلاشى، بل يتطور. نحن على أعتاب فصل جديد في تاريخ الفن، حيث يتقاطع الخيال والتكنولوجيا والإبداع البشري بطرقٍ ما زلنا في بداية فهمها.



أرشيفية



أرشيفية

الموسيقى المسرحية
ودلالاتها الدرامية في المسرح الأردني: دراسة تحليلية لثلاثة عروض مسرحية

د. محمد واصف*

تُعدّ الموسيقى المسرحية أحد أهم العناصر البنائية في العرض المسرحي الحديث، لما تمتلكه من قدرة على تشكيل المعنى، وتوجيه الإحساس، وبناء الإيقاع الداخلي للعرض، فهي ليست عنصراً تزيينياً أو مكملاً جمالياً فحسب، بل لغة درامية موازية للنص والحركة والضوء، و (السينوغرافيا). وقد أكدت العديد من الدراسات المسرحية العالمية أنّ الموسيقى في المسرح تؤدي وظيفة فكرية وجمالية ونفسية، إذ يرى المخرج والمنظّر المسرحي «برتولد بريخت» أن الموسيقى ليست أداة لإغراق المتلقي في العاطفة، وإنما وسيلة لخلق مسافة نقدية تدفع الجمهور إلى التفكير والتأمل، بينما يذهب «قسطنطين ستانسلافسكي» إلى أنّ الموسيقى تمتلك قدرة عميقة على كشف العالم الداخلي للشخصية المسرحية، وإبراز الانفعالات التي قد يعجز الحوار عن التعبير عنها .

* موسيقي أكاديمي/ الأردن

كما تشير دراسات المسرح الموسيقي الحديثة إلى أنّ الموسيقى أصبحت شريكاً أساسياً في صناعة الفعل الدرامي، لما تؤديه من دور في تنظيم الزمن المسرحي، وبناء التوتر، وتكثيف الإيقاع، وربط المشاهد ببعضها، إضافة إلى مساهمتها في خلق البُعد الرمزي والفلسفي للعرض. فالموسيقى قادرة على إنتاج دلالات تتجاوز الكلمة المنطوقة، إذ تتحول أحياناً إلى شخصية درامية قائمة بذاتها، تشارك في السرد، وتعلّق على الحدث، وتُسهم في تشكيل وعي المتلقي اتجاه ما يُعرض على الخشبة.

وفي المسرح العربي عموماً، والمسرح الأردني خصوصاً، شهدت الموسيقى المسرحية تطوراً ملحوظاً في العقود الأخيرة، حيث انتقلت من كونها مجرد خلفية صوتية أو فواصل لملء الفراغ بين المشاهد، إلى عنصر درامي فاعل يشتبك مع النص والإخراج والأداء والضوء. وقد برزت في الأردن تجارب مسرحية حاولت إعادة تعريف وظيفة الموسيقى داخل العرض المسرحي، ومن بينها تجارب فرقة (ع الخشب) المسرحية التي قدمت أعمالاً اعتمدت على الموسيقى بوصفها لغة موازية للفعل المسرحي، لا تقل أهمية عن بقية عناصر العرض.

ومن خلال تحليل ثلاث مسرحيات هي) : أوبرا القروش الثلاثة)، و (ع الخشب)، و (هاملت بعد حين)، يتضح أنّ الموسيقى المسرحية في التجربة الأردنية قد مرت بمراحل من التطور على مستوى الوعي الجمالي والدرامي. ففي مسرحية « أوبرا القروش الثلاثة» حضرت الموسيقى حضوراً كثيفاً ومتنوعاً بين الموسيقى العالمية والموروث الشعبي، واستطاع المؤلف الموسيقي أن يخلق انتقالات جريئة بين المقامات الشرقية والموسيقى الغربية الحديثة، غير أنّ الموسيقى في بعض المشاهد بدت أقرب إلى ملء الفراغ أو المرافقة المباشرة، دون أن تتعمق دائماً في معالجة القضايا الفكرية أو تحريك وعي المتلقي بصورة كافية.

أمّا في مسرحية «ع الخشب»، فقد بدا واضحاً تطور العلاقة بين المخرج والمؤلف الموسيقي، حيث تحولت الموسيقى إلى أداة درامية أكثر نضجاً، قادرة على كشف الرموز وإثارة الدلالات، خاصة عبر توظيف الجوقة والأداء الصوتي الجماعي بوصفه بديلاً عن الموسيقى التقليدية. وقد ساهم الأداء الهارموني والانتقالات الصوتية المدروسة في خلق حالة درامية متماسكة، عكست وعياً متقدماً بوظيفة الموسيقى في بناء المشهد المسرحي.

وتبلغ الموسيقى المسرحية ذروة نضجها في مسرحية «هاملت بعد حين»، حيث لم تعد الموسيقى مجرد عنصر مصاحب، بل أصبحت محوراً رئيسياً في تشكيل الرؤية الإخراجية والفكرية للعرض. فقد حضرت الموسيقى بوصفها شخصية درامية تكشف المستتر، وتبني الجدل، وتدير الإيقاع الزمني للمشهد، مع تنوع مدروس بين الآلات الغربية والشرقية، وبين المقامات العربية والسلالم الغربية، بما يخدم الفضاء الدرامي للنص. كما أظهر العرض وعياً عميقاً بأهمية العلاقة بين الموسيقى والزمن المسرحي، وبين الإيقاع والفعل الدرامي، الأمر الذي منح العرض بعداً فكرياً وجمالياً متكاملاً.

وعليه، فإن دراسة الموسيقى المسرحية في هذه الأعمال تكشف عن تطور ملحوظ في التجربة المسرحية الأردنية، وعن إدراك متزايد لأهمية الموسيقى بوصفها عنصراً فكرياً وجمالياً ودرامياً فاعلاً، يسهم في بناء العرض المسرحي وتكثيف أثره الفني والفكري. كما تؤكد هذه التجارب أنّ نجاح الموسيقى المسرحية لا يتحقق بجمال اللحن فقط، وإنما بقدرتها على الانسجام مع النص والإخراج والحركة والضوء، لتصبح جزءاً عضوياً من البنية الدرامية الكلية للعرض المسرحي.


من مسرحية هاملت بعد حين

المسرحية الأولى : أوبرا القروش الثلاثة

– في هذه المسرحية، حضرت الفرقة الموسيقية والمغنين على المسرح ، وارتدوا أزياءً خاصةً بالعرض وكأنهم ممثلون فيه، لكن بدون أية حركات مسرحية. واعتمد المخرج على مطربَيْن هما «يوسف كيوان» و «بيسان خليل» كممثلين رئيسيين في الحركة المسرحية أيضاً.

– بدأ العرض المسرحي بمشهد تمثيلي اعتمد على إظهار جمالية صوت الممثل (المغني)، وبمساحة صوتية كبيرة وطبقة موسيقية عالية. وبالتحديد في القالب الغنائي العربي (الموال). والجوقة (الممثلون) يؤدون دور الآلات الموسيقية بغناء درجة الركوز في المقام (Tonic) التي يغني فيه الممثل.

– يُحسب للمؤلف الموسيقي أنه أشعرنا بالموسيقا الغربية والعالمية، الكلاسيكية منها أو الحديثة من خلال آلة موسيقية واحدة وهي آلة (البيانو)، وقابلها الغناء والرقص وباقي الآلات الموسيقية على المسرح في أداء المقام الشرقي والأغنية الشعبية. والأجمل أنه كان يطوّع (البيانو) في بعض الأماكن لخدمة الأغنية الشعبية حتى لو من خلال الإيقاع.

– في أوبرا القروش الثلاثة كانت الموسيقا بعيدة عن بعض المواقف المسرحية ؛ فلا تعالجها معالجة مباشرة ولم تترك مجالاً للمشاهد لاستخدام خياله، بسبب التغيّرات السريعة في الإيقاع والسلّم الموسيقي والشكل.

– في بعض الأماكن في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة، جاءت الموسيقا لملء الفراغ. وخصوصًا بين المشاهد، ولم تكن للهدف الأسمى وهو المصاحبة الموسيقية لترجمة مختلف الأحاسيس التي يشعر بها الممثلون عند أداء أدوارهم إلى تعبير موسيقي يعمل على تأكيدها وعلى تعميق الخط الدرامي الذي يدور على محوره النص.

– وعكس ذلك كان (للبيانو) والناي، حضورهم المدروس بمرافقة بعض المشاهد مثل مشهد الجوكر، ثم الانتقال إلى الثيمة الشعبية. وفي بعض المشاهد، سبقت الموسيقا المشهد لتمهد له، وتهيء الممثل وأيضاً مشاعر الجمهور.

– كسر الغناء – بالتحديد في الموال- في كثير من الأحيان الاندماج مع العرض، ومن الممكن أن المخرج قد تعمّد ذلك لجعلها عنصراً مضاداً


من مسرحية عالخشب

للحدث، ومعلقاً عليه ليقطع الاندماج بين المتفرج وعرضه، وفي الغالب كانت ساخرة وبالتالي التعليق عليها سيكون ساخراً وبذلك تمنع الاندماج.

– يُحسب للمؤلف الموسيقي في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة جرأته في سرعة الانتقال من الموسيقا العالمية إلى جُمل الموروث الغنائي. والانتقال إلى الموسيقا العالمية الحديثة مثل الجاز، ثم العودة إلى الموروث، بطريقة سلسة ورشيقة، وقد ساعده في ذلك براعة الموسيقيين والمغنين والممثلين.

– لكن في ظلّ ما انشغل به المؤلف الموسيقي والمخرج أيضاً لتحقيق ذلك، هل انتبها إلى الدلالات الموسيقية التي ستعالج القضايا الفكرية وتثير التساؤلات وتحرك أذهان المتلقين؟ وهل التنقل بين العالمية والموروث الغنائي الأردني، واختلاف الإيقاع والمقامات بشكل مفاجئ، قام بدور المحرض وساهم في قلب الأحداث؟

ممكن أنه ساهم لكن مساهمة بسيطة جداً في بعض المشاهد مثل الانتقال من طاولة «بريخت»، وإسقاط المشهد على الدراما والمسرح في الأردن، حينما تحولت الموسيقا من العالمية إلى المحلية الشعبية.

المسرحية الثانية: (ع الخشب)

في هذه المسرحية، كان للموسيقا حضور أهم من مسرحية القروش الثلاثة التي سبقتها، وتشعر أن علاقة الفهم والوعي بدأت تظهر بين المخرج والمؤلف الموسيقي. فقد استُخدمت الموسيقا في هذه المسرحية على شكل مقاطع غنائية، وبهذا أخرجها المؤلف الموسيقي من مساحات الانطباعية (الرتابة)، ومساحات التعبيرية (الأحادية المهووسة)، فتأتي لتصور العمق الدرامي، وإثارة ما تُخفيه المشاهد الدرامية وتفك الرموز وترسل الشيفرات لتفتح الدلالات والإشارات التي رسمها العرض المسرحي. فكانت في بعض الأحيان مقاطع واضحة في تصويرها، وكان المخرج يغيّر من شكل الإضاءة في جو العرض، وخاصة خلال الأغاني، وهذا ساهم في خلق جو مناسب للأحداث الدرامية. لكن وقع المؤلف الموسيقي في بعض مشاهد هذه المسرحية بنفس الفخ الذي وقع فيه في المسرحية السابقة، ولكن بنسبة أقل بكثير، وهو الانتباه إلى الدلالات الموسيقية التي ستعالج القضايا الفكرية وتثير التساؤلات، وتحرك أذهان الجمهور، وللإنصاف قامت بعض المقاطع الغنائية بدور المحرض في قلب الأحداث.



من مسرحية أوبرا القروش الثلاثة

وإذا اعتبرنا أن المقاطع الغنائية التي قدمتها الجوقة الموجودة على خشبة المسرح هي خطوط موسيقية لخدمة المشاهد المسرحية، فقد حملت في أغلب الأحيان رأيها الخاص وتأثيرها المنفصل عن الفكرة المسرحية. لذلك شكلت صراعاً في حد ذاتها خصوصاً وهي تُناقض العاطفة وتعاكسها لتقطع بذلك الاندماج مع النص والرواية المسرحية.

لذلك أرى أن أجمل ما في مسرحية (ع الخشب) أنّها خلت من الموسيقا التقليدية بآلاتها لملء الفراغ أو مرافقة المشاهد، ولم نشعر بذلك ؛ لأنّ جميع مَن هم على خشبة المسرح أدّوا أدوارهم كممثلين، كلٌ قام بدوره في أداء النصوص المنطوقة بالصراخ والهمس والرقص والتعبير والإنشاد والآهات.

ويُحسب للمخرج والمؤلف الموسيقي والجوقة في مسرحية (ع الخشب): احترافية أعضاء الجوقة في أداء الآهات، والخطوط الهارمونية التي دعّمت الخط الغنائي الأساسي. وهذا لا يمكن أن يظهر بهذا الإتقان إلا بعد تمرينات طويلة، وارتقى الأداء للإبداع لعدم مرافقة آلة موسيقية للجوقة أثناء أداء أكثر من خط لحني. وهذا المستوى الرائع للجوقة مع وجود المؤلف الموسيقي على المسرح معهم أوصل لنا هذا الإحساس من خلال:

أداء خطوط الهارموني بطريقة سليمة.

المحافظة على الطبقات الصوتية بدون مرافقة الآلات الموسيقية.

إتقان الأداء في الانتقال من الصوت الضعيف إلى القوي، وبالعكس ، وهذا الانتقال كان مدروساً ومهماً.

مرافقة الإيقاع اللفظي مثل (دم دم دم دم دم) للآهات، وبرتابة رفعت حالة الجدل في المشهد.

المسرحية الثالثة: (هاملت بعد حين)

الموسيقا التي قُدمت في مسرحية (هاملت بعد حين)، فيها مُخاطرة وجرأة بنفس الوقت، وذلك لأن آفاق الفهم والوعي قد تخمّرت ونضجت أكثر بين المخرج والمؤلف الموسيقي، وانعكس ذلك بوضوح على فريق العمل.

لأن الموسيقا التي تُشكل عنصراً مهماً في العرض المسرحي لا تعتمد على «الميلودي» الذي تطرب له الأذن، بل يجب صياغة موسيقا تتجه مباشرة

إلى عقل المتفرج. لأن «الميلودي» يقف ضد تركيب الموسيقا الصحيح. والخوف إذا طربت أذن المتفرج لجملة موسيقية ، فإن ذلك يعني انصراف اهتمامه لما يجري فوق خشبة المسرح.

في مسرحية «هاملت بعد حين» انتبه المخرج لهذا الموضوع، وفهم المؤلف الموسيقي ذلك، ومع نص مهم، ترجما الفهم والوعي بذهابهما بالموسيقا والغناء وحضور المؤدين إلى تعبير موسيقي عقلاني دون أن يفقد اتصاله الرشيق بمشاعر المتلقي. ولهذا فإنّ الموسيقا في هذه المسرحية هامة وخطيرة، وقد ساهمت مساهمة كبيرة في إيصال التعبير المسرحي الذي أراده المخرج إلى الجمهور. وكانت الموسيقا إبداعاً يوازي إبداع المخرج، وقيمة النص، وصدق الحركة، فحققت مهمتها وهذا الهدف الأهم.

في «هاملت بعد حين» انتبه المخرج إلى أن الفعل الدرامي هو نسق زمني متناسق ومنضبط كالموسيقا، وأن المسرح المتألق الباهر هو الذي يعتمد على الإيجاز المبدع في الزمن، والزمن هو الإيقاع، والإيقاع قاعدة الفعل الفني، ومنظم لأيّ فعل موسيقي.

وما يشدّك في «هاملت بعد حين» براعة العازفين والمغنية ومستواهم الرائع، الذي لم يستفز المؤلف الموسيقي، عندما لم يغفل عن قضية مهمة أن الموسيقا المسرحية لا تُختار لجمال ألحانها وخطوطها وجملها الموسيقية، أو للتعبير عن الانفعالات النفسية؛ بل يجب أن يُراعى في اختيارها العناصر الأخرى وهما عاملا الزمان والمكان.

في «هاملت بعد حين» لم يجد «هاملت» المخرج أهم من الفن وسيلة لكشف زيف عمله مع ممثلين مخبرين في مسرحيته، التي لم تجد أهم من الموسيقا للوصول إلى الهدف.

لذلك لم يحتج المخرج في هذه المسرحية إلى مقدمات حتى يُعلن أن الموسيقا هي بطلة العمل، فبدأ عازف الكمان العرض، وتبعه الجمل الموسيقية التي رافقها (البيانو)، ثم التقاسيم الشرقية الواضحة وكأن الزمان وليس فقط المكان شرقيًا بامتياز.

جمل على السلم الصغير (مانور) في الموسيقا الغربية، ثم يفاجئنا الكمان بتحويلاته الشرقية على المقامات الموسيقية العربية. ثم يدخل «الكلارنيت» بعنفوانه وحنوه، والكمان يحفظ مكانه بالنغمة الأساس (Tonic)، وبعد أن حملت موسيقا آلة النفخ الجدل الكبير، سرعان ما عاد المقام الشرقي الواضح وهو (الصبا) مع بداية الحوار. إلى جانب حضور الغناء في وقته وبشكل لافت.

مشاهد مهمة وقوية بُنيت في «هاملت بعد حين» على الموسيقا، وآلاتها الموسيقية الحاضرة في العرض. فعند استخدام آلة الكمان كقطعة اكسسوار تُمنح إحدى الممثلات القوس، وتُمنح الأخرى الكمان، فتتقلب الأدوار العازف يمثل، وهنّ يعزفن ويغنين، لكن سرعان ما يعترض العازف على نشازهن، ويسترد الآلة فتعود الموسيقا لشموخ الملك وحنو العازف.

تنوع الإضاءة والمثلثات المقلوبة في الإضاءة، شكلت مع الموسيقا ثنائية بنيت على وعي وفهم ظهر واضحًا في اختيار الآلة الموسيقية للمشهد، وهذا أيضًا يُحسب للمؤلف الموسيقي، لدرايته بعلم الآلات الموسيقية، المعني بطبيعة صوت الآلة ومساحتها الصوتية.

وحضور الموسيقا كشخصية درامية في العرض لتُفصح عن مكنونات الشخصية المستترة حضور لافت؛ فتطلب الأم «جيرترود» من « كوديوس» أن يعزف (اعزف يا «شهريار» الملكة الجديد...

اعزف لحن مجدي... وأظل أغني وأغني تا يتعب التعب اللي خلف رماد).

في «هاملت بعد حين» حضر الصوت البشري في خطوط الموسيقا بين الحين والآخر ليجيب على الأسئلة التي حملتها موسيقا (البيانو) المرافق، إلى جانب أسئلة المشهد.

وحضور «الريكوردر»، ناي الرقص والفوضى، مع إيقاع شرقي ثنائي وهو اللف، إيقاع الدبكة. ثم يصبح «الريكوردر» عصا الضابط، وبعد الترحيب به، يعود لآلته عازفاً، فتعود الأسئلة بعودة (البيانو) طبعًا وتتصاعد الموسيقا مع الرقص، ليتصاعد المشهد.

التنوّع الموسيقي في «هاملت بعد حين» كان مدروسًا، وساهم مساهمة كبيرة في خدمة النص والمخرج وإراحة الجمهور، حتى النشاز كان بمكانه، وبإسقاطاته خادمًا للمشهد فتقبله الجمهور.

عازف آلة النفخ (الدودك) مع الإضاءة في عمق المسرح يُعلن صدّاحًا عن بدء العرض فيدخل الممثلون وفريق العمل لموسيقا الكون والواقع، على إيقاع تصفيق الجمهور، فتبدأ الأسئلة من جديد ترافقها موسيقا الأرض.

وقد توصل مؤلف الكتاب إلى بعض الأمور الهامة التي ساهمت بنضوج الموسيقا، ودورها اللافت في مسرحية «هاملت بعد حين»، وهي:

أولاً: نضوج فكرة الموسيقا، والفريق، وارتقاء الهارموني بين المخرج والمؤلف الموسيقي، وانعكاس ذلك على كافة أعضاء الفريق حبًا وفرحًا.


أرشيفية

ثانياً: نص ممدوح العدوان وعلاقته بالموسيقا، وأكدّ ذلك دهاء المخرج حين أقحم قصيدة العدوان التي كتبها بعد عشرين عامًا من كتابته لمسرحية «هاملت بعد حين»، كأغنية في العرض المسرحي. وقد قال العرب قديمًا «أنشد شعرا» وليس نظم شعرًا. أي أنّ قصائدنا هنّ من بنات أغانينا.

ثالثاً: جهة الإنتاج، العملان: (أوبرا القروش الثلاثة، وع الخشب) ، من إنتاج مهرجان المسرح الأردني. أمّا «هاملت بعد حين» فهي من إنتاج خاص بالفرقة. فحلقت الموسيقا بفضاء أرحب كما النص والإخراج والحركة.

رأس المال الاجتماعي ومنعة المجتمع.. الثقافة والهوية الوطنية

إنّ النهوض بالمجتمع وفكرة التنمية الاقتصادية لا تبدو ممكنة من غير مشروع ثقافي.

د. حلمي الساري*

يمكن النظر إلى المنعة الاجتماعية كمفهوم متعدد الأوجه، يعكس قدرة المجتمع على الصمود والتعافي من الأزمات والصراعات والمعاناة الناجمة عن الحروب . وفي هذا المجال تُقدم العلوم الاجتماعية ثلاثة أنواع من المنعة:

1. المنعة على المستوى الفردي : وهي ما يشار إليها بالمنعة النفسية ، أي قدرة الفرد على تنظيم انفعالاته وإدارة مشاعره ، ومرونته المعرفية ،وقدرته على التكيف .

2. المنعة على المستوى المجتمعي، وهي المنعة التي تتسم بها بعض المجتمعات المحلية، أو تسود بين جماعة اجتماعية ما من الجماعات حين تتعرض لأزمات أو ضغوطات .

3. المنعة على المستوى الاجتماعي: ويستخدمها الباحثون في العلوم الاجتماعية لتفسير التباين بين الأفراد والمجتمعات في مواجهة مختلف المصاعب والمشكلات والتوترات، وقدرتهم على التعافي والصمود والمرونة في مواجهة ذلك.

وكثيرًا ما يستخدم بعضهم هذه الأنواع بشيء من التداخل والترادف ، وبخاصة مفهومي المنعة النفسية والاجتماعية ، ذلك لأنّهما يشكلان معًا الأساس المهم لفهم كيفية قدرة الأفراد والمجتمعات على الصمود والتكيّف والنمو في مواجهة الأزمات. ولكنّ الباحث أونغار، بدراساته العديدة على المنعة الاجتماعية ، أزال هذا التداخل ، ووضح بشكل دقيق الاختلاف بين هذه المفاهيم ؛ حيث بيّن أنّ المنعة الاجتماعية تختلف عن المنعة النفسية ؛ إذ أكد هذا الباحث إلى نهج جديد يتجاوز التركيز التقليدي على القدرات الفردية للمنعة، والتركيز بالمقابل على قدرة ما تملكه بعض المجتمعات من مقومات اجتماعية تعمل على منعة أفرادها وصمودهم وتماسكهم في أوقات الأزمات.

* أستاذ علم الاجتماع/ الأردن

السلوك البشري والبيئة الثقافية

يستند نهج « أنغار «إلى النموذج البيئي الذي يرى أنّ السلوك البشري يتأثر بشكل عميق بالعوامل البيئية والاجتماعية والثقافية التي تؤثر تأثيرًا قويًا في تشكيل قدرة الفرد على التكيف والصمود والمنعة في مواجهة الشدائد . وبناءً على ذلك، اقترح «أنغار» أنّ المنعة الاجتماعية يمكن فهمها على أنّها سمة من سمات البيئة وقدرتها على تيسير النمو، وهي لا تشمل السمات الشخصية فحسب، بل تشمل أيضًا التفاعل المعقد بين البيئة والفرد؛ ففي فترات الشدة والحوادث الصادمة، ترتبط القدرة في الوصول إلى الموارد الأساسية ارتباطًا وثيقًا بالوضع الاجتماعي والاقتصادي للفرد وسياقه الثقافي. ويلفت « أنغار» أنظار الباحثين إلى ضرورة التمييز بين المنعة الاجتماعية المُصممة، والمنعة الاجتماعية المكتسبة؛ فالمفهوم الأول عنده يشير إلى الجهود التي تقودها الدولة في التصدي للأزمات والمحن والحروب، وأما المفهوم الثاني، فيشير إلى قدرة المجتمع على المنعة والصمود والتكيف والثقة والذاكرة المجتمعية . وهذا المفهوم هو المقصود في كثير من الأحيان حين نتحدث عن المنعة الاجتماعية.

مقومات المنعة الاجتماعية

لا تقتصر أهداف الحروب على تحطيم الخصوم تحطيمًا ماديًا، كما يعتقد بعض الناس ، بل تتسع هذه الأهداف لتصل إلى تحطيم من نوع آخر لا يقل أهمية عن التحطيم المادي ، وهو تحطيم ثقافة أولئك الناس بكل أبعادها الروحية والأخلاقية والقيمية والاجتماعية والأدبية والفنية . وفي هذا الصدد يرى «كارل فون كلاوزفيتز، المُنظّرالشهير للحرب، أنّ الخصوم لا تسعى إلى تقويض أعدائها وتدميرهم على المستوى المادي فحسب، بل تدمير مقومات وجودهم الثقافي والأخلاقي، وتدمير تماسكهم ، وتقويض قدرة مجتمعاتهم على الصمود ؛ فالتدمير المادي المتعمد ليس سوى شكل من أشكال الحرب النفسية التي يقوم بها الخصوم بهدف النيل من مقومات صمود الآخرين ومنعتهم النفسية والاجتماعية والثقافية.

ولكن ما المقصود بالثقافة التي يرمي الخصم إلى تحطيمها وتدميرها ؟

يقدم علماء «الانثروبولوجيا» وعلماء الاجتماع تعريفات عديدة للثقافة، ويكفي تقديم التعريف «السوسيولوجي» المختصر التالي لها ، لأنّه يتسق مع أهداف هذا المقال، فالثقافة وفقًا لهذا المنظور، هي: «نسق من القيم والمعايير والعادات والرموز في المجتمع» . وبهذا المعنى فهي أعمق من مجرد ممارسات ظاهرة أو تقاليد وعادات متوارثة؛ إنّها المضمون الروحي والفكري والوجداني والرمزي الذي يشكل الذاكرة الجمعية لأيّ جماعة اجتماعية. تتجلى الثقافة في شكلها الواسع كفضاء حي تلتقي فيه الأجيال السالفة والحالية، ليس بهدف نقل تراث الماضي إلى الحاضر فحسب، بل لتجديد ذاتها ، وإعادة تكوينها وبنائها، وتكثيف إبداعاتها في مجالات خلاقة . ففي كلّ زمن، يعيد الإنسان من خلال ثقافته بالمعنى السابق ، بناء ذاته، ويعمل على نموها وتطويرها ؛ إذ يطرح من خلالها أسئلته الوجودية الكبرى ، ويستثمرها كأداة مقاومة فاعلة ، ومنعة اجتماعية صلبة في مواجهة كلّ مَنْ يحاول النيل منها، ومن رموزها وقيمها وإنسانها، وينظر إليها بازدراء وسخافة ودونية .

ولكن كيف يمكن أنْ تكون الثقافة منعة اجتماعية، وسلاحًا قويًا يمكن استخدامها في وجه «الخصوم الأقوياء»، وبخاصة في وقت الحروب ؟ قد يبدو السؤال مستهجنًا لدى البعض، لأنّهم يرون الثقافة من منظور مبتسر وضيق ؛ منظور ما فيه سوى مجرد مجالات للفن والأدب والشعر والتعليم

والموسيقى .إنّ الثقافة بمعناها الحقيقي أكثر من هذه الساحات بكثير . إنّها ميدان مدجج بالسلاح الصامت، وفعل مقاوم يحرر العقول من التبعية «للآخر القوي»؛ هي في جوهرها سلاح ماض يعيد بناء الكرامة الإنسانية التي يحاول هذا «الآخر القوي» طمسها وتدميرها.

إنّ استهداف» الآخر القوي « لتحطيم «ثقافة» الآخر، المستهدف، ورأس ماله الاجتماعي بكلّ عناصره الثقافية ، هو جزء من استراتيجيته بعيدة المدى وجزء راسخ من تفكيره لتدمير فكر هذا المُستهدَف، وطمس هويته، وتعطيل لغته، وإنهاء تاريخه.

رأس المال الاجتماعي

يعدّ رأس المال الاجتماعي ، في الحقيقة ، حجر الزاوية في دراسات المنعة الاجتماعية والصمود الاجتماعي والمجتمعي، وبخاصة في أوقات الأزمات والصراعات؛ إذ يصعب فهم المنعة الاجتماعية دون تحليل عميق لمقومات رأس المال الاجتماعي .

وفي هذا الصدد تبين نتائج عدد غير قليل من الدراسات الاجتماعية التي أجريت على مجتمعات مختلفة، وجود تأثير كبير لرأس المال الاجتماعي على منعة الناس الاجتماعية والنفسية ،وقدرتهم على التماسك والصمود في مواجهة الأزمات والحروب.

وقد وضعت تقارير التنمية البشرية الإنسان منذ بداياتها الأولى محوراً للتنمية ، فهي لا تركز فقط على الدخل القومي كونه أحد أهم محاور التنمية، بل تمتد لتشمل رأس ماله الاجتماعي بكلّ ما فيه من قدرات ، وطاقات، ومقومات ثقافية ، ومكامن قوة وضعف، لضمان رفاهه الاجتماعي.

يتفق معظم الباحثين في العلوم الاجتماعية على أنّ رأس المال الاجتماعي هو من أهم الموارد الثقافية للمجتمعات، ومن أبرز مقومات منعتهم الاجتماعية. ودون الخوض في تتبع تاريخ مسيرة مفهوم رأس المال الاجتماعي في التراث «السوسيولوجي» والسياسي ، غير أنّه يكفي القول في هذه الورقة أنّه مفهوم مشتق أصلاً من مفهوم «رأس المال» المادي الذي قال به «كارل ماركس» ؛غير أنّ رأس المال بهذا المفهوم تطور على يد عدد كبير من الباحثين في العلوم الاجتماعية في السنوات اللاحقة، وفي مقدمتهم «هانفان» و«بيير بوردو» و «جيمس كولمان» و «بتنام» مدخلين عليه أشكالاً جديدة من رأس المال غير رأس المال المادي الذي قال به «ماركس» ، كرأس المال الاجتماعي، والبشري، والديني، والثقافي، والروحي.

يتجسد رأس المال الاجتماعي في التفاعلات والعلاقات الاجتماعية، والشبكات الاجتماعية الرسمية وغير الرسمية ، وقيم التضامن القائمة بالمجتمع ، والتماسك والتعاون ، والمعايير الاجتماعية وفي مقدمتها الثقة الاجتماعية التي تُسهّل هذه التفاعلات، وتيسّر التبادلات وتعمّق التعاون داخل هذا المجتمع .

ورغم دراسة رأس المال الاجتماعي بهذه الأبعاد من قبل عدد غير قليل من الباحثين في العلوم الاجتماعية، كما أشرنا، يبقى روبرت بتنام هو الأشهر بينهم؛ حيث إليه يعود الفضل بانتشار هذا المفهوم، وتحليله تحليلاً شافيًا ووافيًا. قام «بتنام « بتطبيق رأس المال الاجتماعي بأبعاده المختلفة على الولايات المتحدة في مرحلة الستينيات وبعدها ؛ وقد خلص إلى نتيجة مفادها أنّ انهيار الحياة المدنية والاجتماعية والترابطية في الولايات المتحدة منذ ستينيات القرن الماضي تعود إلى تراجع رأس المال الاجتماعي في هذا المجتمع.

الهوية الجماعية

يعرّف «بتنام» رأس المال الاجتماعي بأنّه الشبكات الاجتماعية الرسمية وغير الرسمية، والعلاقات، والمعايير، والمؤسسات، والثقة الاجتماعية التي تُسهّل التفاعلات، والتبادل، والتنسيق، والتعاون داخل المجموعات الاجتماعية وفيما بينها .

ويصنف «بتنام» رأس المال الاجتماعي إلى ثلاثة أنواع أو أشكال رئيسية، هي:

1. رأس المال الاجتماعي الترابطي: ويشمل العلاقات الشخصية القائمة على الهوية الجماعية والتضامن، وغالبًا ما يكون ذلك بين العائلات والأصدقاء والمجتمعات التي تتشارك في سمات مشتركة كالدين والعرق والثقافة والوضع الاجتماعي والاقتصادي، وما إلى ذلك.

2. رأس المال الاجتماعي التجسيري: الذي يشمل العلاقات التي تُسهّل الوصول إلى الموارد الخارجية وتُنشئ روابط بين المجموعات والجماعات التي يتكون منها المجتمع، وبخاصة بين (الجماعات اللاجئة والنازحة، والجماعات المضيفة).

3. رأس المال الاجتماعي الواصل، الذي يشمل العلاقات التي تربط الأفراد والجماعات بالمؤسسات الرسمية ومقدمي الخدمات، وبالموارد والخدمات التي يقدمونها.

وتعدّ الثقة، وشبكة العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع، على حد تعبيره، المُقوِّم المهم المشترك بين هذه الأنواع من المنعة ، ويعتبرهما الأساس في نجاح تماسك المجتمع وبقائه فاعلًا وحيويًا ، وأنّ خسارتهما هي الخسارة الأكبر لأيّ مجتمع . صحيح أنّ الحروب تقود إلى خسائر مادية كبيرة تتجسد في تدمير شبه كامل لمؤسسات الدولة واقتصادها، كما يقول، غير أنّ الخسارة الأكبر والأعظم والأكثر فداحة، هي تدمير شبكة العلاقات الاجتماعية والثقة ، ذلك أنّ هذا التدمير يرجع المجتمع إلى انتماءاته الأولية من قبيلة وعقيدة وجغرافيا، وهنا تكمن الخسارة الكبرى.

إنّ النهوض بالمجتمع وفكرة التنمية الاقتصادية لا تبدو ممكنة كما يرى من غير مشروع ثقافي واجتماعي؛ وهذا المشروع لا يمكن أنْ يتم تطويره دون رأس مال اجتماعي قائم على الثقة والتعاون المتبادل والتماسك المجتمعي.

وبالإضافة إلى هذه المقومات المهمة لرأس المال الاجتماعي ، غير أنّنا نجد أنّ بعض الباحثين في مقومات رأس المال الاجتماعي في السنوات اللاحقة قد أضافوا أبعادًا أخرى لهذا المفهوم ؛ كالمواطنة ، والعدالة ، والتسامح، والمسؤولية الاجتماعية .

تعمل مقومات رأس المال الاجتماعي التي قال بها « بتنام» والباحثون الذين جاءوا من بعده ، بأكثر من طريقة للتصدي للضغوطات والأزمات النفسية والاجتماعية التي تتعرض لها المجتمعات في أوقات الأزمات والحروب ، وذلك من خلال الآليات الآتية. وسنقوم بذكر أهم هذه المقومات وكيف تعمل وقت الأزمات :

- الثقة الفردية وتوفير الدعم العاطفي والمادي:

تعدّ الثقة ركيزة نفسية أساسية من ركائز رأس المال الاجتماعي ومقوماته الأساسية لأيّ مجتمع في أثناء الأزمات وعند انهيار مؤسساته بسبب الحرب ؛ فغالبًا ما يعتمد الأفراد على بعضهم البعض للحصول على الدعم النفسي في مواجهة ما يتعرضون له من تدمير لمجتمعاتهم.

وقد رأينا ذلك بوضوح كبير في المجتمع الفلسطيني في قطاع غزة أثناء الحرب عليه من قبل إسرائيل في عام (2023)؛ حيث تجلت الثقة النفسية والاجتماعية بوضوح في المجتمع الغزي خلال تلك الحرب. أفصحت هذه الثقة عن نفسها في مجالات عديدة، منها على سبيل المثال

تبادل الجيران المساعدات الحيوية الأساسية فيما بينهم، وتقديم غير المتضررين منهم من الحرب المساعدة المالية للمتضررين، وترحيبهم وإيوائهم للعائلات النازحة المتضررة (رأس المال التجسيري عند بتنام). لقد عملت هذه الثقة المتبادلة بين الأفراد كحاجز وقائي ضد الصدمات، والنزوح، والخوف، والفقد .

- شبكات التواصل الاجتماعية غير الرسمية كمنعة اجتماعية من الضغوطات:

يشكّل الدعم الاجتماعي المُستمد من الشبكات غير الرسمية في المجتمع، كالأُسَر والجيران وقادة المجتمع المحلي ، عاملاً جوهريًا وبُعدًا محوريًا في تخفيف الضغط النفسي والاجتماعي أثناء الحرب؛ إذ تعمل هذه الشبكات على تعويض أوجه القصور المؤسسية التي لم تستطع مؤسسات المجتمع القيام بها بسبب الحرب. وبالعودة إلى الحرب على المجتمع الفلسطيني في غزة وجدنا تجسيدًا واضحًا وقويًا وشافيًا لهذا النوع من المنعة الاجتماعية والنفسية .

- القوة الثقافية والروحية كسلاح تصعب مقاومته :

يعزّز السياق الثقافي والديني الراسخ في المجتمع، كالمجتمع العربي الفلسطيني ، شبكات الدعم غير الرسمية؛ إذ تتحول البنى الاجتماعية الأساسية القائمة في هذا المجتمع ، كالأسَر والجيران والأقارب والأصدقاء والتجمعات الدينية والشبكات المحلية، بمثابة شريان حياة خلال الحرب. ففي المجتمع الفلسطيني في قطاع غزة، على سبيل المثال ، بِعَدّه مجتمعًا عربيًا تتجذر فيه العقيدة والتقاليد الدينية والمقاومة ، قامت آليات ثقافية فعّالة لدعم المنعة الاجتماعية والصمود النفسي، كطقوس الحداد العامة، على سبيل المثال. فقد وفّر هذا الطقس الديني قناة للتعبير الروحي، ومتنفسًا عاطفيًا استطاع مقاومة الحزن والألم .

لقد ساهم تعزيز الوعي الجمعي في المجتمع الغزي على تحفيز المجتمع على مواصلة المقاومة والصمود وعدم الاستسلام للضغوطات، فعندما يتشارك الأفراد في الاحتفالات الثقافية، والمهرجانات العامة، والأنشطة الاجتماعية، يتحقق نوع من التماسك والتكاتف الاجتماعي يعمل على حمايتهم ومنعتهم وصمودهم .

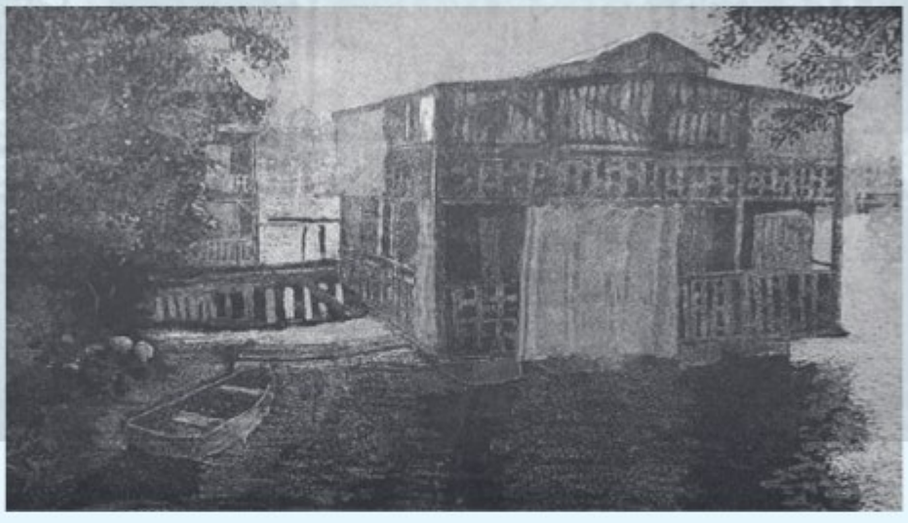
- الهوية الوطنية: مقوم محوري من مقومات المنعة الاجتماعية:

تساهم الثقافة بأبعادها السابقة ، في تعزيز الهوية الوطنية لأيّ مجتمع من المجتمعات ؛ إذ تعمل هذه الثقافة على ترسيخ الانتماء إلى الأرض ، والتراث ، والذاكرة، والذكريات . ويعدّ تمسك الأفراد بهويتهم الوطنية أثناء الحروب والصراعات من أهم مصادر المنعة الاجتماعية والنفسية والمقاومة ضد أيّ محاولة يقوم بها الخصم للنيل منها أو تفكيكها أو التقليل من شأنها الثقافي؛ وقد كان ذلك واضحًا وجليًا طيلة فترة الحرب على غزة، والأمثلة على ذلك عديدة وتكاد لا تحصى.

الخلاصة:

يؤدي رأس المال الاجتماعي بكلّ مقوماته الثقافية دوراً محورياً وأساسيًا في بناء منعة الأفراد والجماعات والمجتمعات على حد سواء، وبخاصة في أوقات الحروب والأزمات؛ فهو من أقوى أسلحة المقاومة والمنعة والصمود والمرونة التي يمكن استخدامها في مواجهة المحن والأزمات والحروب.

وتشكل مقومات الثقافة المستمدة من رأس المال الاجتماعي لأيّ مجتمع منعة وصمودًا يُثبّت جذور أصحابها في أرض الوطن. وفي هذا السياق يعدّ التمسك بالهوية الوطنية ، واستثمار شبكات العلاقات الاجتماعية الرسمية وغير الرسمية الموجودة في المجتمع ، وتعميق الثقة والبعد الروحي بين الأفراد، من أهم مقومات المنعة الاجتماعية في أوقات المحن والصعاب والحروب والأزمات. إنّها أهم ما يجب العودة إليه، والتمسك به في هذه الحالات.



من أعمال الفنان محمد عباس

التشـكيلي المصري محمد عباس :

عـالم من الذاكـرة والحـُلم وتوق إلى الحرية والتجديد

غازي انعيم *

يعد الفنـان المصـري محمـد عبـاس الـذي اشـتغل علـى أكثـر مـن تقنيـة، التـي مارسـها بهوايـة وحـب وبمعالجـة واعيـة وهادفـة إلـى خلـق شـكل فنـي جديـد يحمـل جماليـة راقيـة، وهـو العـارف بخصائـص كل تقنيـة، كمـا يسـعى الفنـان عبـاس إلـى تطويـر أدوات التعبيـر لديـه مـن خـلال التجريـب الدائـم كمـا عمـل علـى أكثـر مـن منحـى وشـكل وتعبيـر تميّـز فيـه دون غيـره مـن أبنـاء جيلـه في الحركـة التشـكيلية المصريـة.

* ناقد وفنان تشكيلي/ الأردن

يصعب فصل المراحل في تجربة الفنان محمد عباس لتدرجها المنطقي بدءاً من مرحلة الدراسة في كلية الفنون في جامعة حلوان عام 1978 مروراً بالماجستير والدكتوراه ، حيث عكست أعماله في هذه المرحلة موهبة واجتهادًا واضحين، حيث ظهرت هذه السمات في مشاركاته الفنية التي شكّلت مفصلاً مهماً في تجربته التي بدأت تتشكل لوحة بعد أخرى لتتفرد عمّا هو سائد في المشهد التشكيلي المصري.

كان الفنان « عباس « المولود عام 1960، مقتنعاً أن الفن لا يقف عند حدود الموهبة فقط، بل بحاجة لتعلم أصول الفن وأساسياته بشكل سليم، لذلك قرر بعد الثانوية العامة دخول كلية الفنون الجميلة، قسم «الجرافيك»، شعبة تصميم مطبوع، من أجل صقل موهبته، وفيها خاض غمار البحث والتجريب، وانعكس ذلك على مشاريعه الفنية التي اتسمت بطروحات لونية وشكلية ضمن تقنية (الجرافيك/ الحفر والطباعة)، وتوّجت تلك التجربة بمشروع تخرجه « الجرافيكي « الذي نال عليه درجة تقدير (جيد جداً) مع مرتبة الشرف عام 1983.

عراقة التقنية وتأصيل الممارسة

شكل فن الحفر المطبوع، إضافة إلى الرسم والتصوير والنحت، الأركان الرئيسة في أسرة الفنون التشكيلية، ناب عن فنون الدعاية والترويج، ردحاً طويلاً من الزمن وذلك لامتلاكه خاصية الاستنساخ والتكرار بوساطة المكابس اليدوية التي تطورت فيما بعد؛ لكنها ظلت مرتبطة بيد الفنان وخبرته. عمل الفنان « محمد عباس « على تأصيل هذه التقنية بالممارسة من خلال مشروع تخرجه، الذي عمل من خلاله على مقاربة الواقع في لوحاته «الجرافيكية» المطبوعة، فشكلت عمارة القاهرة القديمة مادة كبيرة لخطابه البصري والفني باعتبارها تمتلك تاريخاً حضارياً وثقافياً وجمالياً.. وإلى جانب ذلك كانت القرية المصرية بعواماتها حاضرة على مسطحات لوحاته الفنية.. وقد عكست تلك الموضوعات التي نفّذت على ألواح المعدن والحجر والخشب وبالريشة المعدنية وقلم «الرابيدو»، ملامح البيئة والتراث والحياة الشعبية..

وإذا كانت الطباعة الخشبية التي تناول على مسطحاتها البيئة المصرية تعتمد على الحفر ثم تحبير السطح وطباعته على الورق بشكل مباشر من خلال اسطوانة المكبس الضاغط، فإن طباعة صفائح المعدن التي تناول على مسطحاتها عبق التاريخ القديم لعمارة القاهرة، تمر بعدة طرق: فبعد تحضير صفيحة المعدن تغطى بمادة «الورنيش» العازلة، ثم يبدأ الفنان بالرسم عليها من خلال كشط مادة «الورنيش» بـ «الإبرة الحادة» وبعد الانتهاء من تحضير العمل الفني توضع الصفيحة في الحمض من أجل التفاعل وبعد ذلك تتم عملية التحبير والطباعة على الورق.

هناك طرق «غرافيكية» أخرى للرسم على المعدن، مثل الطريقة المباشرة من خلال استخدام مادة «الاكواتنت/ القلفونة»، والتي تُعزَل على صفيحة المعدن بمادة» الورنيش» وبعد الانتهاء من تحضيرها، توضع في الحمض من أجل التفاعل والحفر.. وبعد ذلك يتم تنظيفها وتحبيرها وطباعتها على الورق.

لقد طوَّع الفنان تلك التقنيات التي تنوعت ما بين استخدام الإبرة الحادة والحفر الغائر والبارز وطريقة السكر، «والاكواتنت، والليثو غراف»/ الطباعة الحجرية.. حيث تعتمد الأخيرة على الرسم بالقلم الدهني وبعد ذلك يثبت الرسم من خلال مزيج الحمض والصمغ العربي السائل، ثم يغسل الحجر ويحبر ثم يطبع من خلال المكبس. تلك التقنيات التي وظفها لخدمة مشروعه الفني تجاوبت مع طموحه في الإحاطة بتفاصيل عوالم لوحاته التي يستدعي من خلالها زمناً جميلاً ساحراً، عاشه في طفولته ويفاعته، معتمداً في ذلك على مخزون ذاكرته الحبلى بصور الأحياء الشعبية

القديمة في القاهرة ومظاهرها المختلفة.. حيث صوَّر الشوارع والمآذن وسطوح المنازل والعوامات وعربات الباعة والأشخاص، وحرص على التقاط الدقائق الصغيرة لعناصر المشهد - القاهرة التاريخية - الذي ينتهي بالأفق البعيد المترامي خلف القباب والمآذن، والأزقة القديمة، كما تناول الإنسان الذي أصبح جزءًا من التكوين البنائي في لوحته إلى جانب المناظر الطبيعية والريفية حيث سجل على مسطحات لوحاته جمال مناظرها وحركة ناسها من عمال وفلاحين إلى جانب الحيوانات والأشجار بشكل تسجيلي واقعي من حيث المضمون، مع محاولة لاكتشاف بعض الصيغ الفنية، التي تصلح للاستفادة منها في تقديم موضوعاته مراعياً فيها القوانين الأكاديمية التي تعلمها حيث أظهر الفنان «عباس « من خلالها اهتمامه بالجانب المعماري والبنائي.. كما أظهر اهتمامه بالخطوط التي تحكم الكتلة، بالإضافة إلى ذلك أظهرت قدرته الفائقة في توظيف درجات النور والظل والتي جاءت في انسجام وتناغم لخدمة التكوين العام للوحة..

أما بالنسبة إلى درجات الظل والنور في لوحاته التي تنوعت تقنياتها فقد اتسمت بصراحتها. لتوحي بالحالة التعبيرية المعززة بشبكة من الخطوط التي كثيراً ما تنهض بالعناصر والتي تحدَّدت معالمها ومواقعها بانطباعية وفائض تعبيري خرج من لدن الفنان الذي راح يغذي هذا الواقع ويشحنه بأنفاسه الخاصة. وتجلت تلك الأنفاس في كل أعمال هذه المرحلة، التي انطوت على فكر ومضمون ينبع من تجربة الفنان وفلسفته الخاصة التي صارت علامته المميزة؛ سيما أنها عكست صدق إحساسه ونهجه والأسس التي يعتمدها في مسيرته الفنية، كما أظهرت براعته في خلق عالمه بهذه التقنيات التي تحتاج إلى مهارة خاصة ومثابرة اعتمدت على الصدفة أحياناً استثمرها الفنان بالتفكير والتأمل من أجل بناء الذاكرة الجمالية.. فالسطح عند الفنان أثناء التنفيذ يخضع أحياناً للصدفة في السياق الإبداعي .. وقد عكست هذه المرحلة تفوق الفنان في مجال التقنية للوصول إلى سطوح فنية عالية القيمة.

فضاء «ديناميكي» يعتمد على الخيال

شكلت تلك المكونات المحطة الأولى في عملية التأمل والبحث والتجريب ومنها استطاع «محمد عباس» أن يشق طريقه بثقة الفنان العارف بإمكانياته وأدواته الفنية.. لذلك اكتسبت تجربته في المراحل التالية أكثر من ملمح، على صعيد التعبير أو التقنية أو فن الرسم، بل على صعيد الارتقاء بالموضوع إلى مستواه المضموني والفني معاً. فالرسم في سياق تجربته، بمثابة حياة تتجدد داخل الفعل الإبداعي، حيث اكتشف الفنان أصالته في الموضوعات المستمدة من « الأسماك « كرمز لبنية النص وعلامة متداخلة بين دافعها التعبيري، والجمالي معتمداً في تنفيذها على تقنية ألوان « الإكريليك « . وهذه التقنية أعطته تميزاً ما لتجربته الجديدة التي أفسحت المجال من أجل خلق فضاء رحب يتسع للعديد من التصورات والأفكار التي شكلت معاً شكل ومحتوى أعماله الفنية ذات الطابع الرمزي التعبيري .

هذه التجربة التي أنتجت لوحة جديدة في بنائها ودلالاتها.. حملت معها العديد من الإشارات الرمزية؛ ومنحت الفنان « عباس « صفة الباحث في تراكيب السطح عن عناصر أخرى غير العناصر التي تناولها في تجربته الأولى ، فاختار في هذه التجربة الشكل الفني الذي يناسبه مع الاهتمام بعناصر سطح اللوحة بما يتفق مع المعنى المقصود ، وبذلك نجح الفنان «عباس» في خلق التوازن المطلوب بين الشكل والمضمون، لا سيما أنه

يملك خيالاً خصباً يمكنه من تصوير الموضوعات المستمدة من الواقع بالاعتماد على الخيال وليس نقلاً حرفياً للواقع. لذا فإننا نجده في هذه التجربة يتجه صوب الفضاء المائي، صوب أعماق البحر.. متجاوزاً حدود وعيه بذاته إلى محاولة الوعي بما هو خارج الذات لتصوير عناصر فردوس الماء والبراءة الغامضة.. في مشهد مسرحي يبث محتواه عبر نظام خاص لحركة الأسماك المتناسقة الجمال في الماء بأفواهها المفتوحة وعيونها الجميلة التي لا تعرف النوم وهي تنظر نحو عيني المشاهد.

وجاء تناول «عباس» لعنصر «السمكة» على مسطحات لوحاته بأشكالها وألوانها الجميلة وأوضاعها الحركية الرشيقة المختلفة لجذب الانتباه إليها.. وفي هذا السياق نلاحظ اهتمامه بالنسب الجمالية مع إهمال التفاصيل والاكتفاء بالإيحاء المعبِّر عن حركتها. حيث نلاحظ تحرر الفنان «عباس» من التفاصيل وهذا لم يأت على حساب الخط الذي تحققت من خلاله قيمٌ تعبيرية جمالية.. فالفنان «عباس» الذي تمسك بالمناطق السحرية لواقع المشهد المائي وما يتضمنه من عناصر وألغاز وحركة.. لا يبالغ في أي شيء على حساب القيمة الجمالية.. فعندما نتأمل مسطحات لوحاته سواء كانت تمثل مجاميع مكتظة من الأسماك أو المتباعدة منها.. وهي تسير في حركة متسقة تحمل سرها في داخلها، سيكتشف المشاهد أن الفنان « عباس » يصور لنا عالمه الفني الخاص بوعي فني لا ينفصل عن روح المغامرة.

إن «عباس» أدرك أنه لا يريد تكرار تجارب سابقة، فترك خياله، مع أصابعه، يعملان بحرية غير مقيدة، فأجاد اللعبة اللونية التي تحملها ضربات الريشة من جهة وتحريك الأشكال من جهة ثانية، وهذا ساهم في خلق وحدة انسجام بين التراكيب اللونية والخطية والأشكال التي يصنعها، وهو يعرف كيف يصمم لوحته وينتبه جيداً إلى الخط وهارمونية الألوان.

كما نلاحظ تلك العفوية التي تظهر من خلال ألوانه عناصره وهي مجسمة، سيما أنه كثيراً ما يعتمد في رسوماته على عملية خلق أجواء لونية متجانسة ومبهرة، يريد من خلالها أن يبرهن للمشاهد على حرفيته في طريقة صياغته للوحة، وفق الأسس المدروسة للموضوع المرسوم. ونلاحظ أيضاً نجاحه في توظيف الضوء والظل من أجل تأكيد الكتلة التي تظهر في تكوين متزن ومحكم البناء. مع العلم أن سقوط الضوء في لوحاته لا يرتبط بمصدر واحد، إنه ضوء خاص بالفنان يسقط على مناطق لتأكيد حضورها.. ملتزماً في ذات الوقت بالمعنى الجمالي الذي يحافظ على تماسك العمل الفني ووحدته في خطابه التشكيلي الذي يعكس شاعريته اللونية وفق وضوح إيقاعاته المتجانسة في أغلب أعمال هذه المرحلة مما يؤكد هذا توفر الخبرة لعملية البناء الإنشائي للعمل الفني.

وثيمة « السمكة » التي اعتمدتها عدة حضارات منها الوثنية مثل الرومان واليونان وغير الوثنية بالنسبة للبيزنطيين، لها دلالات كثيرة ومتنوعة فهي تمثل رمز السيد المسيح، وهي معجزة السبع خبزات والقليل من السمك التي أشبعت أربعة آلاف شخص وكانت لدى الأشوريين رمزاً لابن الخالق الذي كان رأسه رأس إنسان وجسمه جسم سمكة، وعند الفرس مؤلهة إذ تعيش حيث لا يستطيع الإنسان العيش وإن أتت إلى عالم الإنسان تموت.. أما بالنسبة إلى الفنان «محمد عباس» فتعبر ثيمة «السمكة» التي ارتبطت بالموروث الشعبي والحضاري العربي بـ «الرزق والخير والخصب والحياة والسعادة والحكمة والجمال والقوة والحركة والحرية».

ورود واحساس بالحياة

واصل «عباس» تجربته باقتحام آفاق جديدة في الفن بجرأة وثقة.. فكانت تجربته الجديدة الأكثر إثارة للدهشة عندما قدم لوحات مستوحاة من «الزهور» والتي كانت وستظل مصدراً لإلهام الفنانين وهي لم تكن في أي يوم من الأيام حكراً على فنان ما.. حيث نهل كل فنان نموذجاً للوحاته الجديدة، لذلك نرى «عباس» يستلهم من «الورود» ويقوم بإعادة تكوينها بشكل ورؤية تعبيرية جديدة.. ترتكز على حرفية في الرسم ونقل جمالها.. لا سيما أنها ذات شكل جمالي جذاب بألوانها المتناغمة وأشكالها المتناسقة الغنية بالمعاني المتجددة التي ترمز إلى النقاء والحب.

هذه التجربة التي خاضها الفنان «عباس» وقدَّم من خلالها سلسلة من لوحات تمثل «الورود» في الطبيعة وفي «المزهريات» بألوان «الأكريليك» على «السلوتيكس» وعلى «الأبلكاش» نشاهدها وهي تعلو من عنق «المزهرية» بألوانها الزهرية والحمراء والبرتقالية والبنفسجية والبيضاء التي تجلب الفرح والانتعاش.. وقد عكست هذه اللوحات حُلم الفنان الذي يوضح عالمه الصافي من خلال تكوين مرهف الحس ينفذ إلى وجدان المتلقي بلغة بالغة الرقة والعذوبة والجمال.. كما استطاع أن يغوص عميقاً في الورود ووريقات أغصانها الثابتة والمتحركة والتي يظهرها من خلال التنويعات اللانهائية للألوان البنفسجية والبرتقالية والفيروزية ومشتقاتها.. ويلاحظ المشاهد أن هذه الورود جاءت على أرضية دافئة وخلفية باردة وبالعكس؛ وذلك لتأكيد درامية الموضوع وتحقيق النسيج العضوي في اللوحة، كما استخدم الفنان «محمد عباس» التباين اللوني لإعطاء الحد الأقصى من الفاعلية في تصوير الموضوع الذي يعرف كيف يمر من تفاصيل الرسم إلى جماليات اللون وكيف يعيد للخط طراوته وللون كتلته المتزنة الراسخة البناء. وقد جاء اختياره للورود في هذه التجربة لأنه يؤمن بالتجدد الدائم بعيداً عن الاستكانة إلى تكرار قوالبه وأفكاره التي سبق أن تناولها في موضوعاته السابقة.

وتكشف هذه التجربة – الجديدة – التي وازى فيها بين الكثافة والشفافية اللونية التي عكست بهاء اللون ورصانته.. الحس الذي ينظم المشهد باللون وما يقدمه من إحساس بالموهبة والتي أوصلته إلى شاعرية استقاها من واقع عكس قدرته على تنظيم المساحة التي أعطت التناغم شكلاً جمالياً آخر.. يختلف عما قدمه في التجارب السابقة.. وهنا يتجلى التعبير اللوني في هذه التجربة من خلال ريشته التي منحها العنان في تقديم التفاصيل، وفي بناء اللوحة التي ذهب من خلالها إلى أقصى ما يمكن أن تعطيه له من مشاعر متدفقة أمام «الزهور». التي ستظل مصدراً للشعور بالجمال والإحساس بالحياة، وهو في هذه التجربة القريبة بموضوعاتها نراه يسير إلى لغة خاصة تتأكد من خلال إخلاصه للون المتدفق شاعرياً فوق أسطح لوحاته..

لقد شكلت مسيرة الفنان محمد عباس خلال (45 عاماً) فرصة للتأمل في ملامح تجربته التشكيلية التي تعد واحدة من التجارب «الجرافيكية» والتصويرية المصرية الثرية والمتميزة والفاعلة على الساحة التشكيلية.

أخيراً، يستند الفنان «محمد عباس» إلى تجربة أكاديمية مهمة لها تأثيرها على العديد من دارسي الفنون في مصر والأردن، حيث قام بالتدريس في قسم التصميم «الجرافيكي» في جامعة المينيا، وفي كلية الفنون في جامعة جنوب الوادي، كما عمل مدرساً للفنون في الجامعات الأردنية مثل «جامعة الشرق الأوسط، وجامعة الزرقاء الأهلية، وجامعة فيلادلفيا». وإلى جانب ذلك أعماله مقتناة من قبل العديد من المؤسسات، مثل: وزارة الثقافة المصرية ومتحف الفن الحديث والمركز الدولي للمؤتمرات والمجلس الأعلى للشباب والرياضة والهيئة العامة للقصور الثقافية جامعة المنيا وبعض الهيئات والأفراد في مصر والخارج، كما له العديد من الأبحاث والدراسات وكتابين هما «البيئة المصرية وأثرها على إبداعات فناني «الجرافيك»، والطبيعة الصامتة في فن «الجرافيك» من «الباروك» حتى العصر الحديث».



من أعمال الفنان محمد عباس

الجسد وجذره «الميثولوجي»..
«شنيار» عبدالله نموذجًا

محمد العامري*

«إننا لا ندرك العالم بعقولنا المجردة، بل بأجسادنا التي تعيش التجربة»

«موريس ميرلوبونتي»

تمهيد

في ميدان الخزف يبرز اسم الخزّاف العراقي «شنيار» عبد الله كمفردة فاعلة في اقتراحات دائمة للخروج من القيمة المحدودة للمادة ، والذهاب إلى تجليات الفن الصافي عبر تقانة الطين ، ومساراته العديدة في سياق خبراته العميقة بكيمياء المادة ونتائجها .

وتتجلى ثنائية المادة والموضوع بوصفهما مرتكزًا يحدد مسارات العملية الإبداعية والتشكيل الجمالي القابل للتأويل والقراءات العديدة، فالموضوع الذي يتمثل في النظام البنائي والصياغة المتجاوزة ورشاقة الشكل وفق التقانة والمهارة في أفق الحركة المتحررة من الشكل التقليدي للفعل الجمالي، تلك الحرية مسار اتخذه «شنيار» كخيار للإضافة والتجاوز، المساحة الواعية التي ينفتح فيها على التجربة الجمالية عبر تجاوز الحرفة في سياق الفعل التعبيري المرتكز على التجريب والمجاورة بين المخيلة والواقع الموضوعي للشكل، بل يفتح أفقًا مغايرًا لتحقيق القيمة الجمالية لمادة الخزف.

* فنان تشكيلي وشاعر وناقد/ الأردن



هـذا التوجـه يفتـح سـؤالًا واسـعًا في التعامـل مـع مـا يذهـب إليـه «شـنيار» عبـدالله بخصـوص التجـاوز وإحـداث دهشـة النحـات والرسـام في سـياق الطـين وتجلياتـه في الحـرق والتزجيـج. سـؤال الانتقـال مـن التجريديـة الهندسـية الليّنـة ومسـار التشـخيصية التعبيريـة في النحـت الطينـي الـذي انتصـر فيـه لقيمة الجسـد المؤنـث كقيمـة معرفيـة عميقـة جذورهـا غائـرة في الأسـطورة القديمـة ومـا تدلنـا عليـه تلـك الأشـكال مـن مؤونـات بعيـدة المـدى تنتظـم في سـياق التاريخانيـة الجماليـة للشـعوب.

الأنثى وتطور الشكل

يعايـن الموضـوع المرجعيـات التـي يذهـب إليهـا «شـنيار» في مسـألة الأنثـوي ، وتطـور الشـكل مـن التجريـد إلـى التشـخيصية التعبيريـة وصـولًا إلـى أيقنـة الشـكل كقيمـة مقدسـة، مـرورًا بالأسـاليب السـابقة التـي انتهجهـا «شـنيار» في التعبيـر عـن الهندسـية الموسـقة في سـياق الخطـوط والبنائيـات الليّنـة للبنـاء الخـزفي، والمزاوجـة بـين الخـط اليابـس واللـيّن في سـياق المربـع والموجـة.

ويتمثـل موضـوع البحـث في نمـاذج سـابقة كمرجعيـة للتحـولات والتركيـز علـى المرجعيـات الجديـدة في منحوتاتـه الخزفيـة التـي تختـص بالأنثـى، حيـث أخـذ وضـع المـرأة ومكانتهـا في المجتمعـات صـورًا مختلفـة، تتأرجـح عـادة مـا بـين التقديـس مـن ناحيـة، والإقصـاء والدونيـة مـن ناحيـة أخـرى، بدايـة مـن الحضـارات القديمـة ومـرورًا بالأديـان التوحيديـة، ووصـولاً إلـى الفكـر الليبرالـي في العصـور الحديثـة، ناهيـك عـن الشـرق وموروثاتـه، التـي أسسـت ورسـخت صـورة مشـوهة للمـرأة ودورهـا في الحيـاة، هـذه الصـورة التي بدورهـا تتبايـن في الدسـاتير الشـرقية عـن وضعهـا الفعلـي في الواقـع.

ومـن ناحيـة أخـرى لـم يكـن الفـن بعيـدًا عـن انعكاسـات هـذه الصـورة واختلافاتهـا وتوتراتهـا، ممـا يعـد مـرآة بهـا الكثيـر مـن الصـدق.

بعـد تطـور العلـوم الإنسـانية وعلـوم الأرض ودراسـة آثـار المجتمعـات، اكتشـف أن المجتمعـات الإنسـانية البدائيـة كانـت تحكمهـا النسـاء.. واسـتتبع ذلـك أن تبـدأ تصـورات الإنسـان حـول القـوى الغيبيـة التـي تحكـم الطبيعـة مـن حولـه بتقديـس النسـاء، الحاكمـات، صاحبـات المقـام الرفيـع، واهبـات الحيـاة والمحافظـات عليهـا، «الأم الكبـرى»، والإلهـة الأنثـى.

«في الحضـارات الأولـى تؤكـد آثـار الطبيعـة ورواسـبها علـى شـراكة المـرأة والرجـل في بنـاء شـكل الحيـاة ولـوازم بقائهمـا معًـا ككيـانٍ واحـد، وتفيـد دراسـات حديثـة عـن آثـار مكتشـفة تعـود إلـى العصـر الحجـري، علـى أن الرسـومات علـى جـدران كهـوف ذلـك العصـر كانـت مـن عمـل النسـاء وليـس الرجـال، وجميعهـا توثـق تلـك المرحلـة وتصـف مراحـل صيـد الحيوانـات كجـزء مـن طبيعـة الحيـاة وطـرق الحصـول علـى الغـذاء ، وتؤكـد الدراسـات سـيطرة النسـاء في ذلـك الزمـن وقدرتهـن علـى الصيـد ومـا يرافقـه مـن صعوبـات، ثـم مـع تغيـر الحيـاة وتقلّـب الحضـارات تقاطعـت طريقهمـا علـى نحـو غيّـر شـراكتهما إلـى النقيـض وغيّـر وجـه مسـاواتهما الفطـري»[1].

صورة المرأة في المجتمع الأمومي

شـهدت المـرأة في الأسـطورة السـومرية تحـولات مـن الأنثـى والمـرأة إلـى الأم والإلهـة، وأثـرت بحضورهـا القـوي علـى الأسـرة والمجتمـع؛ حيـث كانـت الإلهـة في صـورة «إنانـا» السـومرية التـي صوّرهـا السـومري في عـدّة أشـكال ونسـج حولهـا الكثيـر مـن الأسـاطير التي صاغـت وأوصلـت هـذا التقديـس بصورتـه النصيـة والرمزيـة، فكانـت بذلـك الإلهـة «إنانـا» السـومرية، أكثـر صـورة أنثويـة شـكلت مفهـوم القداسـة الأنثويـة بعـد المجتمـع الأمومـي الأوّل.

1. رشا ديرية، فتنازيا المرأة، موقع الجزيرة الإلكتروني،2018

وقد انتبه الفنان «شنيار» عبد الله إلى ذلك عبر مجموعة من المسارات المختلفة التي تتمثل في تحولات النحت الخزفي من الحضور المجرد إلى الحضور التشخيصي الذي يقودنا إلى الشكل الأسطوري المحور، والذي يقدم احتمالات جمالية متوالدة.



نحت خزفي – تجريدية هندسية- شكل1



شكل خزفي يعبر عن بداية التحولات 2

تبدو الانتقالات من الشكل رقم 1 إلى الشكل رقم 2 واضحة، لكن التحول لا ينفصل عن طبيعة الشكلين الداخلية، ففي الرقم 1 نلحظ الخطوط اللينة المحاطة بخطوط يابسة وهندسية قاسية، حيث أضفت الخطوط اللينة المحصورة في الشكل الهندسي مساحة من المقاربة بين الشكل اللين في رقم 1 وترددات تلك الأشكال الموجية ، كما لو أنها مجموعة من الأشكال الأنثوية العمودية المجردة.

ونرى كذلك في الشكل رقم 2 الذي كسر فيه «شنيار» الشكل الهندسي من خلال شكل أقرب إلى الشكل البيضوي غير المنتظم، معتمداً على تحولات الخط الخارجي المتموج، ويظهر ذلك جلياً داخل التكوين الذي يظهر شكل امرأة مجردة من الملامح ، وتحيلنا على ما نتج عنه من أشكال أنثوية في منحوتاته الخزفية الخاصة بالمرأة والمرتكزة بالدرجة الأولى على الشكل الأسطوري للأنثى.

ويرى المتلقي أن «شنيار» لم يغترب عن مفهوم الجسد حتى حين لا يصرح به، ففي الشكل 1 يظهر الفعل الأنثوي عبر التجويف الذي يشكل كُوة وحاضنة للإيقاع الموجي الليّن داخل الكُوة، كصورة من صور التزاوج بين الخط اليابس والليّن، وهي ثنائية تعبر عن مفهوم كوني ورياضي يسهم في توازن البناء الفني والجمالي، والشكل المُوّجي الموجود داخل الكُوة هو معادل آخر للشكل الموجود داخل الشكل رقم 2، حيث يشتركان بطبيعة الخطوط ، ففي الشكل 1 نشاهد التكوين العمودي للموجة وترددتها داخل الكُوة وفي الشكل رقم 2 نلتقط تطابقًا في الشكل عبر الوضع الأفقي للموجة. كما لو أنه يجاور جسدًا مبهمًا منذ بدء الفكرة الأولى في الكَيْن في سيرورة تشكلها الأول والأقرب إلى خلق مساحة متطورة للمخيلة ومقاربتها مع مرجعيات الواقع المرئي.

الجسد بين الواقعي والمتخيل

إن الجسد يمتلك قوة في حضوره المتخيل والواقعي في سياق الأدب والفن والحكايات الشعبية، فالصور المتعددة للجسد لم تقتصر على الجمال فقط بل حمل صورة شيطانية في سياق تحميلها تأويلات متخيلة ، حيث تشوه مظهرها عن طريق الحب أو الغضب. وجعلت «رولان بارت» يمركز الإشكالية حول خصائص تلك الصور التي تصبح من المعطيات المباشرة بمجرد وضع السؤال حول الجسد.

فالجسد يضع نفسه في مرمى النظر أو في احتجاج جسدي لفكرة ما، فحيث الجسد هناك دائماً استعراض له ولفكرة وجوده، وقد يتعلق الجسد بالأساس بكل ما هو «سيميولوجي» من حيث أنه لا توجد هناك مثالية في الجسد يمكن تنافس مثالية الأعداد أو القيم. فالجسد المثال ليس دائمًا هو الجسد الحقيقي.



نحت خزفي - امرأة شكل 3 الآلهة الأم في بلاد الرافدين 8000 ق.م شكل 4

وفي سياق المقاربة بين الذات وتخيلاتها نجد «شنيار» وقد حلّ في الذات «الميثولوجية» التي اختلطت بالحلم الشخصي بما يخص الجسد وما ينتج عنه من أشكال ونصوص، فالجسد لديه متحول بأساس «ميثولوجي» وذاتي، فهو الخصب والأم والحبيبة والطين ، الذي تشكل منه حيث تضغط الأصابع في لحظة الفعل الجمالي على مناطق في الطين كما لو أنه يداعب دمية كان يحلم بها، يحاول أن يجد مسارات وحزوز وملامس أقرب إلى الفعل الأثري للمدفونات.

وتبدو تعبيريته صارخة لها حضورها القوي والفاعل، لجهة الجسد الموشوم بالظهور والمحو في آن، وفي السياق نفسه نجد أنّ الجسد الإنساني يتبادل في تغيراته في حركة تماثلية تارة، وتارة أخرى تبادلية بين تناظر الكتل البارزة والمتساوية في الغالب كفعل للتوازن، حيث يظهر الجسد أحاديًا محكومًا بهيئة الانتظار والسكون عبر هيئة أقرب إلى الأيقونة المقدسة.

سلاسل من التجارب شكّلت أسلوب النحات.

لقد تفحص النحات «شنيار» تحولات الأشكال، بمتغيرات أنظمتها، كما حلل النحات تلك الأشكال حدّ التفكيك، مقاربًا مفاهيم الفن في حداثته الأوروبية، كي لا يتخلى، في دوافعه، التي تصدر عن رؤية شرقية تأملية حاملة لتشفيرات حضارة وادي الرافدين، والشرق عامة، بإزاء عصر استبعد (الميتافيزيقا) عنه.

وها هنا - إزاء الصدمات - يتمسك «شنيار» عبد الله بالتنفيذات والواجبات العملية، كجذر لم تتخل عنه أساطير أسلافه - ولا أساطير الحضارات القديمة»[2]

فالجسد بالنسبة له، هو بمثابة المرآة الكاشفة التي تعكس الوجود الإنساني في حقيقته في مواطن قوته وتميزه، وصور تناهيه، ونقصه. وهو أيضًا يمثل المرآة التي ينعكس عليها الآخر وينعكس عليها العالم. وهو يشكل صورة يرتسم فيها التاريخ بوصفه تعبيراً عن مزاج جمالي وطقسي لحقبة ما، حيث يمتلك الجسد مركزية مهمة في تاريخ البشرية كقيمة تعبيرية وفلسفية وسياسية كذلك.

ففي مقاربة بين الشكل رقم 3 والشكل رقم 4 سيدرك المتلقي مباشرة المرجعية البعيدة التي ترتكز على التاريخ البصري لوادي الرافدين، فالنحات لم يتورط في المطابقة بين ماضيه وحاضره بل استعان بالماضي كمحفز لتحويرات جسده الذي يتقاطع مع تمثال الأم الرافدية التي وُجدت قبل 8000 ق. م، حيث يشكل التقاطع كامتداد جمالي بين الأثر البعيد والحاضر الجمالي للفنان.

2. عادل كامل - الخزف المعاصر في العراق - المخيال بملفزات الموروث ومشفراته.



منحوتة خزفية- امرأة مستلقية- «شنيار» عبد الله شكل رقم 5





شكل رقم 6 شكل رقم 7

في الشكل رقم 5 يتابع «شنيار» عبد الله البحث عن معنى الجسد «الميثولوجي» بوصفه حاضرًا بتنويعات جديدة دون أن يتخلى عن المعنى الأسطوري للمرأة الأم أو الإلهة، مرتكزًا في التكوين على المبالغة في منطقة حوض المرأة والذي يحيلنا مباشرة إلى الأشكال الأسطورية التي تعبر عن الخصب والولادة واستمرار الحياة كقيمة عليا لدى الإنسان.

هذه الدلالات التي تُظهر معاني ترميزية في بنية الشكل، حيث يظهر المعنى جليًا بنيته الرمزية والتوليدية، فبنية الرمز تقدم مدلولات مختلفة تجتمع في جسد واحد من حيث استعمالات المعنى الذي ندركه.

وإذا ما نظر المتلقي إلى تحولات الدائرة والكرة وتمثلاتها في طبيعة التكوين الأنثوي، فقد انتقلت الكرة كشكل مجرد إلى فعل تشخيصي يتمثل في الخطوط الليّنة، تتمركز تجربة «شنيار» حول الأنثى بكل تجلياتها المنظرة والمتخيلة بوصفها محورًا بصريًا ودلاليًا؛ غير أنها تنزاح عن ماضيها «الميثولوجي» عبر تحويرات واضحة في الشكل والبنية.

التحولات الأسلوبيّة بين المخيلة والتأويل

إن تجربة «شنيار» عبد الله تتمحور في مسار التحولات الأسلوبيّة من منظور المعنى التأويلي للذاكرة ومخيالها على الجسد الذي أثقل عبر مُتغيّرات الزّمن بدافع العاطفة الغامرة من الخيال والحدس تحمل معاني ودلالات إبداعيّة متأصّلة في ذاكرة الجسد وحضوره.

ويتأسس الاشتغال لدى «شنيار» على الأنثى ككائن مركزي في الحياة الواقعية والمتخيلة عبر فكرة إعادة البناء وقابلية الشكل نفسه للتفكيك والتركيب، إذ يتحوّل الجسد إلى مادة طينية حيّة تحمل في مادتها تقانات عديدة لها علاقة بالحرق ودرجة الحرارة وطبيعة الملامس والنتوءات كصراع بين العناصر العديدة، ما يمنح النحت الخزفي قيمة متجددة وغنية بحضورها الطاغي. ساعيًا للمحافظة على خصوصيتها الرافدية والتاريخية، التي تعبّر عن امتداد جمالي للحضارات الرافدية القديمة منها السومرية والبابلية والأكادية. وفي هذا السياق، نرى منحوتات «شنيار» أقرب إلى الفعل الأثري وصياغات إلى جسد يكتمل بالتأويل ، حيث يطرح الجسد ناقصًا أو مبتورًا، كما لو أن حوض الأنثى هو الفعل المركزي في التكوين النحتي وباقي الأطراف هامشًا له. ويرى الناقد خضير الزيدي، أن «خزفيات «شنيار» عبد الله، كانت في معظمها تعتمد على المدرسة الرمزية والخروج عن المألوف».

الجسد أساس كلّ معرفة حسيّة

لقد اختار «شنيار» منحوتاته الأنثوية لايقاظ الذاكرة الجمعية والرجوع بها إلى جذوره الرافدية التي تشكل المرتكز الأساسي في هذه التجربة، وهي صورة من تحولات الفنان في اختبار الشكل النحتي الخاص بالأنثى، حيث يظهر الجسد المنقوص كصورة من صور التأويل وإكمال الشكل بالمشاهدة ، فالأثر يدل على الجسد بكامله.

«موضوعة الجسد عند «ميرلوبونتي» حيث يهتم بتبيان تصوره للجسد، وكذلك توضيح الكيفية التي أصبح معها الجسد، عنده، يشكل أساسًا «أنطولوجيًا» لنقد الفكر الفلسفي الحديث. هنا تأتي أصالة طرح «ميرلوبونتي» لتثبت وحدتنا الوجودية والجسد ووحدتنا الوجودية والعالم. هذا الإثبات هو أساس الوصف «الفينومينولوجي» الذي يقدمه «ميرلوبونتي» للإدراك الحسي للعالم، وكذلك للعالم الذي ندركه والذي نعيش فيه وبه»[3]. إن التماثيل الإغريقية، كما اللوحات الفنية منذ عصر النهضة، تمنح تصوّرات جمالية ومرجعية عن الجسد الذكوري والأنثوي في الغرب، غير أن الفن منذ الانطباعية يعمل على خلخلة الجسد الواقعي وتفكيكه وإعفائه من سياقات المحاكات المتطابقة. فبدت المنحوتات الفخارية « لشنيار» أنموذجًا جماليًا يسعى من خلاله إلى إحالتنا لمرجعيات جمالية مؤسطرة، كمن يقوم بجراحة جمالية للشكل الأسطوري الأنثوي عبر حذف بعض الأطراف والإبقاء على موئل الخصوبة في الشكل الأنثوي.

«حسب لوبروطون، بين المظهر والجوهر، سعي الفرد إلى تجاوزه وتحويله، ليس أمرًا مخصوصًا بالحداثة وما بعدها. ففقدان الجسد لقداسته وارتباطه بالعالم والكون ليس مخصوصًا بالراهن، بل أخذ أشكالاً مغايرة. ومجاوزة الجسد ليست خصيصة الحداثة والرقمية التكنولوجية، بل عاشها الإنسان بأشكال أخرى أخذت طابعًا رمزيًا وروحانيًا ومقدسًا، سواء في الديانات السماوية أو غيرها من الديانات والطقوس والشعائر».[4]

إن الجسد في أعمال «شنيار» تعمل في نطاق التحولات الشكلية والجوهرية للجسد الفخاري والاحتفاء بالمبالغات البنائية للجسد من باب تعميق الدلالة والمعنى الذي ينسكب في سياق تثوير المعنى الأسطوري والطقوسي للجسد «الميثولوجي» تحديدًا الأمومة المتمثلة بالخصب واستمرارية الحياة.

ففي الشكل رقم 6 يتحول الجسد إلى مكان للوشوم وترميز بحساسيات وملامس خشنة، ولون مفارق للون السائد في الجسد، وذلك لتفعيل القيمة الجمالية ، والخروج من رتابة اللون فبدت الوشوم كما لو أنها رموزٌ وحروفٌ مبهمة مما أعطى الشكل قيمة أخرى، قيمة توليدية ومتعددة.

ويمكن القول إن منحوتات «شنيار» الفخارية تندرج في سياق وطأة التخطي المتداول في التعاطي مع الجسد، والذي يقودنا إلى قراءات مغايرة للجسد ووظيفة حضوره في العمل الفني، والتعامل معه على أساس «سيسيولوجي» ثقافي ، لما يقدمه من معانٍ ودلالات دينية وطقوسية واجتماعية كذلك، بموجب ذلك نلاحظ أن « نيتشه « «عمل على زعزعة الإرث المفهومي للحقيقة وراح يبحث لها عن موطن آخر، ألا وهو الجسد كقوة غريزية منتجة للخطاب والثقافة، هذه الأخيرة التي أصبحت مسكناً للجسد بوصفه نصاً ثقافياً قائماً بذاته». ومهما تكن طبيعة التّدخل على مستوى المعطى الجسدي، فإنه من المستحيل فصل الجسد عن السياق الثقافي الذي يلقي بتأثيره على السياسي والأيديولوجي والاقتصادي، بحيث يمكن أن يكون

3. https://asjp.cerist.dz/en/article/66319

4. مجدي عزالدين حسن –فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي 2018

مجالًا للتمايز الثقافي الذي يُضمر حقيقة الصراع والمنافسة حول الخبرات الثقافية.

هنا يتحول الجسد إلى نظام تواصلي، فيه وعبره تتشكل المعاني والمحمولات الدلالية والرمزية، معرفية كانت أو وجدانية، سواء كان في وضعية تلقٍّ أو إرسال، «الجسد وسيط للتواصل الوجداني لذاته وللآخر، بحيث لا يمكن للمشاعر أن تشتغل إلا في حضوره.. إنه مجال لتشكّل طرق التعبير، وتلقّي الانطباعات بما يساهم في تثبيت الوعي بالموضوع».

تقول «روزلين إيفيلين» في كتابها تاريخ الحياة، تاريخ الأجساد: «إنّ الجسد ومنذ بداياته الأولى في النمو، هو بمثابة مجال لممارسات فعل الحضارة، فهو مشروع ينبغي أن يستدمج المعايير الاجتماعية والتاريخية، ومن ثم، تحديد إطار مجالي وجسدي تُمليه أشكال لا حصر لها من الأوامر والنواهي».

فالجسد النحتي الذي يقدمه «شنيار» ليس بوصفه نحتًا وحسب، وإنما يقدم لنا فعلًا ثقافيًا واجتماعيًا وصولًا إلى طقوسية تقديسية مستقاة من إرث رافدي له مكوناته الاجتماعية والثقافية والدينية، تلك الأجساد الفخارية هي بمثابة دلالات وعلامات محمّلة بالمعاني والتأويلات العديدة التي تعكس حياة مجتمع بأكمله، هذا الامتداد الجمالي في مرجعيات «شنيار» هو إيقاظ لذاكرة «ميثولوجية» كادت أن تُنسى ، فقام بإيقاظها عبر تقاطعات شكلية وثقافية بين الماضي البعيد والحاضر المعيش.

«صحيح أن مُجمل التمثلات حول الجسد تستقي مرجعيتها من السياق الثقافي للمجتمع، إلا أن الصحيح أيضًا، هو أنه داخل المجتمع نفسه، تتأسس هوية الجسد تبعًا لمجموعة من المحددات التي تتوزع بين عوامل متعددة كالجنس والسّن والانتماء الطبقي والانتماء «السّوسيو» – مهني، علاوة على طبيعة التديّن وأشكال الممارسات الطقسية لدى الفاعلين الاجتماعيين، ذلك أن هامش الاختلاف في التعاطي مع الجسد وتدبيره يظل واردًا، وهو ما يُقلّص من درجة تجانس الأجساد البشرية داخل المجتمع الواحد».[5]

تتحقق النتائج في أعمال «شنيار» عبدالله النحتية في سياق البحث عن الذات البعيدة الذي ينتمي إليها الفنان كسياق ثقافي ومكاني «رافدي» والذي شكل مرجعية عميقة لاشتقاقاته النحتية المعاصرة المرتكزة على جمالية «ميثولوجية» بعيدة.

لقد بدا واضحًا أن الجسد يحتل منزلة حاسمة في تشكيل الملامح الثقافية للمجتمعات البشرية منذ زمن بعيد، فأصبح منطقة للدرس النقدي والفن بصورة عامة. فالجسد يمثل وجودًا «إبيبيستيمولوجيًا» يساعدنا في قراءة وتفكيك وتركيب الوقائع «السوسيوثقافية» والسياسية والاقتصادية المواكبة للتحولات التي تجتاح المجتمعات، فهذا من شأنه أن يقدم لنا مادّة معرفية، نستطيع من خلالها التعرف على مظاهر عديدة في سياق التبادل والتثاقف، ومستويات التأثير والتأثر بين الجماعات البشرية، فيما يتعلق بثقافة الأجساد وطبيعة التمثلات القائمة حولها، وأساليب تناولها وتطقيسها.

5. فريد الزاهي، لماذا يتبع الجسد تحولات الصورة؟، صفة ثالثة، 2026



Venus_von_Willendorf

عمر التمثال ق 3000عام ق.م واكتشف العام 1990

تمثال نهضة مصر لمحمود مختار..
تاريخ الفن وحكاية الإنسان

محمد بن حمودة*

* ناقد تشكيلي/ تونس



تمثال نهضة مصر لمحمود مختار

من يراجع صفحة «الوكيبيديا» (الموسوعة الحرة العالمية) بخصوص تمثال الحرية بـ «نيويورك» ثم يتصفح الصفحة الخاصة بتمثال نهضة مصر في نفس الموسوعة الحرة ، سيتفاجأ بدسامة الصفحة الأولى ، وباقتضاب مضمون الصفحة المخصصة للتمثال المصري، فهي أقل من صفحة، وهي فيما يبدو انطلقت كمشروع ملف ينتظر توافد الإسهامات، وذلك منذ سنة 2016 تاريخ افتتاح الصفحة، ولكن الصفحة المذكورة لم تجمع إلى اليوم من المادة ما يؤلف صفحة كاملة. فلماذا هذا التباين الحاد بين وضع تمثالين فرضا نفسيهما ؟ لا فقط في إطار تاريخ الفن، ولكن كذلك في إطار التاريخ الإنساني العام.

لعل أحد الأسباب الرئيسة لهذه اللامبالاة هو تموضع تمثال «نهضة مصر» في موقع وسط بين تاريخ الفن وبين التاريخ الوطني العام للشعب المصري. والملاحظ، أنه من منظور القراءات الفنية التي واكبت تجربة مختار النحتية، فقد ساد تصور يضع المسألة في موقع أقرب للفني منه للتاريخ العام، سواء مصريًا أو عربيًا أو عالميًا. فمثلاً، استهل بدر الدين أبو غازي مقاله الموسوم «نهضة مصر .. وعصر مختار» بالحديث عن ضخامة تمثال «نهضة مصر» فأشار إلى أنه «كان لبداية مختار روعة القوة والثبات، فهو قد دخل بفنه إلى المجتمع من الباب الكبير .. لم يبدأ الفن بفن الخاصة، وإنما بدأ بعمل ضخم جهير ربط بينه وبين القومية، ومن هنا سيطر اسمه وتمثاله على فترة يمكن بحق أن تعتبر عصره.»[1]

الفن والسياسة

على هذا النحو، يبدو مؤرخ الفن المصري مواصلاً لمنظور مؤرخي الفن الأوروبي الذين درسوا تاريخ مصوري عصر النهضة الأوروبية بوصفه في معظمه نتاج طلبيات عمومية، وبذلك تقاطع إبداع الفنان الشخصي مع توجهات المؤسسات العمومية. وعلى هذا النحو، كان الفن يساهم في تجميل السياسة من دون أن يتعاطى السياسة ،ومن دون أن يعمل على تسييس الجماهير.

ولعله تكريسًا لهذا التوجه (التلقائي) للفنون الكلاسيكية ساد بين فناني ونقاد الفن المصريين الأوائل توجه نحو (الأكدمة). وحين يتابع أبو غازي الكلام الحديث فيجزم بأن «هذه البداية ما كانت غريبة على مختار، وإنما كانت متسقة مع شباب تجربته الفنية، فهو منذ اتجه إلى دراسة الفن بمدرسة الفنون الجميلة سنة 1908 وحُلم (العمل الكبير) يستحوذ على مشاعره ....»، فإنه لا بد من الانتباه إلى أن صدق هذا الكلام لا يعني أنه دقيق، ذلك أن مسيرة مختار تكشف عن حياة فنان لم يعطِ البتة الأولوية المطلقة لنجاحه الشخصي. وهو لم يكن ميالاً للتأكد بحكم اعتماده المبدئي والرئيسي لمرجعية الفلاح والفلاحة في كل ما أنجز وفي كل ما أبدع. ولهذا، فإنه لا لبس في أن إغراء النحت المصري القديم بالنسبة لمختار له صلة بدوره الثقافي الذي يخترق الدور الفني.

حقًا هو كان يريد لأعماله أن تلقى الترحيب الكامل من قِبل مجمل مكونات ما يسمى (عالم الفن) (زملائه الفنانين، نقاد ومؤرخي الفن، مجمعي اللوحات، مديري المتاحف والمؤسسات الفنية ...الخ)، ولكنه كان يشترط قبل ذلك أن يفهم المصريون منحوتاته ،وأن ينخرطوا في بلاغتها المفتوحة على التراث وعلى التقديري في آن واحد، وهو ما يعني أنها مفتوحة على تراث غير مقفل ولا ينبغي له أن يذعن لمقتضيات الإقفال.

من هذا المنظور، فقد مثلت عملية (عرض) (رفع الستار) تمثال نهضة مصر مشهدًا نادرًا



النحات محمود مختار/ مصر

من مشاهد تقاطع الإبداع النحتي مع كل من القدسي والتاريخي والاحتفالي، وذلك بالرغم من مفعول التأطير السياسي الضخم لحفل التنصيب. في المقابل، فإن ما كان يجمع بين مختار والجماهير من ناحية، وبين العمل النحتي من ناحية أخرى، هو الشعور المشترك بأن التمثال يتمحور حول مسألة (الجوهري). وفعلاً، كان مختار ساعتها، وكان عمله النحتي وكذلك الجماهير الحاضرة يومها أو المشاركة في الاكتتاب الذي ساهم في تمويل تنفيذ التمثال، خارج منطق المصلحة السياسية وخارج اعتبارات المردودية العملية أو الوجاهة الاجتماعية والمدنية. ويذكر أبو غازي أن حفل التنصيب، يومها، كاد يشوبه حادث بروتوكولي مزعج وذلك عندما نودي على مختار من أجل تكريمه فإذا به خارج المنصة الشرفية وبجانب الصحفيين والجمهور؛ وبالرغم من أن مراسل مجلة (العصور) لم يتعرض للأمر ولكن الإشارة إليها وردت ضمنيًا عندما كتب: «وتفضل جلالة الملك فأمر باستدعاء الأستاذ مختار، وكان جالسًا بين مندوبي الصحف.»[2]

النحت والميادين العامة

من ناحيته، وصدورًا عن تصور يحرص على أن يكون حضور الفن في الميادين العامة متناغمًا مع سياسة الحكومة القائمة، فقد ربط العقاد بوضوح بين احتفائه بتنصيب التمثال وبين التوجه الديمقراطي للحكومة المتعهدة بالسلطة في مصر آنذاك. وضمن مقاله المنشور (بالجهاد) يوم 19 مارس 1934 تحت عنوان (النبوغ المصري والحكومات الديمقراطية) اعتبر العقاد أن «اليوم الذي أميط فيه الستار عن تمثال مختار كان يومًا مذكورًا في سجلات الحكومة والشعب، فشاءت الأقدار ألا يقام تمثال نهضة مصر ولا يماط الستار عنه إلا في عهود وزارات النهضة وعلى أيدي زعمائها وأبنائها الذين يمثلونها من ناحية أخرى.» ولهذا فقد اختلف تمامًا موقفه من تنصيب التمثال في الميادين العامة عندما كانت الحكومة يمينية. وقد نشر آنذاك مقالاً عنوانه (تمثال نهضة مصر) بعدد جريدة الأفكار الصادر يوم 20 أغسطس 1922. ونقرأ بالخصوص في خاتمة المقال مضمون المطالبة الملحة التالية: «اجعلوا تمثال نهضة مصر باكورة محمودة، وأفيضوا عليه ما يروقكم من التشجيع والاستبشار، ولكن لا تنصبوه في الميادين العامة؛ إذ ليست ميادين الأمم محلاً لعرض خطوات التدرج في تعلم الفنون وترتيب النماذج في أطوار مرانها. محل هذا في مدارس الفن أو في المتاحف الخاصة، أما الميادين ، فلا تتسع لغير الأعمال الصحيحة التامة التي تجاري الأمم في حياتها، وتستمد حقها في البقاء من المقدرة الخالدة، لا من التغاضي والمحاباة.» ولكن على أي أساس استثنى العقاد تمثال (نهضة مصر) من دائرة الأعمال النحتية الصحيحة التامة التي هي في غنى عن التغاضي والمحاباة؟

ورغم الطقوس الافتتاحية، فقد برز موقف سلبي من تمثال مختار، حيث صرح العقاد، أولاً، أن «فكرة التمثال مسروقة». وهو زعْم لا ضرورة للتوقف عنده تجنبًا لهدر الطاقة والوقت. ثم يمر العقاد للحديث بعد ذلك عن عيب آخر في التمثال مرده إلى «أنه يوهمنا كأنما أبو الهول الرابض كان رمزًا إلى الجمود والتأخر؛ لأنه يتخذ من نهوضه وتحامله رمزًا إلى الحياة والتقدم، وليس أضل من هذه الفكرة؛ لأن أبا الهول قد بُني رابضًا هكذا في دولة مصرية كان لها من البأس وعلو الكعب في الفنون والصناعات ما لم يكن لدولة غيرها في تاريخ الأسر العشر الأولى.»

مثل هذا الإدراك «الإستطيقي» والذوقي لهيئة أبي الهول تدل على أن العقاد أصبح عالة على قراءاته في هذا المجال وعلى أحاديثه مع الأفندية الذين يتقاسم معهم حياته؛ فهو لو سأل أي فلاح عن إحساسه بعد إبصاره لهيئة أبي الهول رابضًا ضمن تمثال (نهضة مصر) لحدثه مستفيضًا عن الهالة ، وعن سريان البهاء ، وعن معطيات من هذا القبيل والتي لا صلة لها البتة لا بقيم الجمود ولا بمظاهر التأخر.

وقد سبق للعقاد أن نسب لتمثال (نهضة مصر)«عيبًا آخر يُحسب من عيوب النظر الفني والنظر التاريخي معاً؛ ذلك أن أبا الهول المصور فيه ، لا يشبه في شيء من ملامحه أبا الهول القديم الذي بناه الفراعنة، وإنما هو صورة منقولة عما في معابد البطالسة من هذه النصب.» وهنا يظهر بجلاء تورط العقاد الحاد في (الأكدمة) التي قطعت صلاته الذوقية و«الإستطيقية» بذائقته التراثية والشعبية. فهو يفترض بكل ثقة في النفس أن مختار مثله مثل الفنان التشخيصي يحاكي وينسخ ما هو موجود وماثل في الطبيعة وفي المجتمع. والحال أن العبقرية الشرقية تضمنت على الدوام ضاربًا تجريديًا، كما تضمنت باستمرار حضور قوة تتسم بحرصها على السيطرة على الطبيعة؛ وعليه، فإن الشرق لا يحاكي الطبيعة، بل يؤسلب.

هكذا أصبح الجليل سمة شرقية عتيقة، كما أصبح الجمال سمة فنية غربية محورية لأنها موسومة تاريخيًا. إذ بناء على التزام اليونان بمحورية الجمال وبما يتطلبه من شعور بالذاتية المتألقة، فقد قاموا بتمزيق التشابه بينهم وبين الكون والطبيعة، وبالتالي قاموا بتعطيل صلاحية مرجعية الدواب (la référence à l'animal) نظرًا لصلاتها الحميمة بمرجعية الجليل وبمعاييره. بل إن ما يلام عليه المصريون القدامى، من هذا المنظور، هو فرط تمسكهم بالطبيعة و) بمرجعية الدواب) على نحو جعلهم لا يقومون بأنسنة القوى الروحية والطبيعية ، فيشاركون الإغريق تحررهم من النمط الحيواني؛ علمًا وأنه بسبب هذا الامتناع عن تعطيل الإحالة على (مرجعية الدواب) مثلت الإبداعات النحتية المصرية في نظر دعاة الجمال في الفن «تركيبًا ملغزًا من أشكال بشرية وحيوانية.»[3]

بمقتضى هذا الحال، فإن العقاد أسقط على مختار اختياراته «الإستطيقية» والذوقية ثم حاسبه بمقتضاها؛ وهو غبن ما بعده غبن.

بين الواقع والخيال

مجمل القول، أن خلط العقاد بين الجمال والجلال هو أخطر بكثير من تورط التمثال في عيب تقني- فني، لو كان بالفعل ذلك التصرف في هيئة أبي الهول عيبًا. والواقع أنه ليس عيبًا، وذلك لصدور مختار عن تصور عبّر عنه من خلال قوله: «لقد أوجد الإغريق نحتًا فيه رشاقة عن النحت المصري ، ولكني لا أحس فيه صفاء نحت مصر

القديمة وما يحمله من طاقات القوة والحياة.»[4] ومن المرجح أن يكون العقاد قرأ المقال الذي كتبه سامي كمال ووسمه «مختار .. !»، وضمنه شدد على أن الأخير «أوجد فنًا خاصًا (...) ولتدرك ذلك الطابع تمامًا تصور ذلك الفنان القوي، وقد نشأ في قرية مصرية، أفعم قلبه بحب الفلاحين، وملأ عينيه من تلك التماثيل المصرية القديمة، ثم من ذلك الفن المصري في جميع صوره.»[5] ويسترسل سامي كمال في تعليل اختلاف ذلك الفن المصري القديم عن الفن اليوناني- الروماني فيضيف مدققاً أن الفن الفرعوني «قد امتاز بالبساطة وجمال التنسيق وعدم الاكتراث بما يقع تحت الحس تمامًا، غير ناظر إلا إلى الموضوع المطلوب تصويره ، فينتظم التصوير في أسلوب واحد، كان الجمال فيه لتلك الخطوط والمسطحات المنتظمة.»

ومن المؤسف جدًا أن يتسبب غياب الحزم الاصطلاحي في عجز سامي كمال عن تسطير الخط الفاصل بين مقولتين «استطيقيتين» محوريتين، عنينا بالحديث مقولة الجمال، ومقولة الجليل والجلال.

ومما يضاعف شعورنا بالإحباط أن كلام سامي كمال واضح وضوحًا يدل على سلامة التصور والفهم للمسألة، ولا ينقص إلا وضع الدال على المدلولات. فهو يذكر ضمن بقية حديثه السابق أنه «تلك كانت آية الفن عند قدماء المصريين، فلما انتقل منهم إلى اليونان فالرومان فالغرب أخيرًا، عمدوا إلى تصوير الجمال كما يجب أن يكون في الواقع لا في الخيال، فجمال المرأة أو الرجل صار تمثيلاً لبعض النساء أو الرجال فعلاً.»[6] غريب كيف لم يستغرب سامي كمال أن تغطي نفس مقولة الجمال منهجين متعارضين كل التعارض وأن لا يرى في ذلك إشكالاً ما !!!

ومن اللافت جدًا للنظر أن سعد الخادم بين لنا كيف أن الرسوم الحائطية كانت قبل عصر الأسرات تنتظم كأنها «شرائط لا نهائية؛»[7] لكن هذه الرسوم « نراها تختفي تدريجيًا عند بداية عصر الأسرات، فتتخذ شكلاً اصطلاحيًا قلّما تغير.»[8] وبنوع من الإجمال البالغ الاختصار نذهب إلى التخمين بأن العودة العالمية الراهنة للجداريات كما يتم تأثيثها ضمن ما يسمى (فن الشارع) هي خير تكريس لما أسماها «رمسيس يونان» «الجديدة» والتي هي ثورة متجددة – ولكن بلا قطيعة – ضد هيمنة الفكر الاصطلاحي بأصنافه.

---

1. بدر الدين أبو غازي، نهضة مصر .. وعصر مختار، ضمن مجلة 'المجلة'، العدد 66، يونيو 1962، ص 64
2. مقال 'تمثال النهضة' ضمن مجلة 'العصور'، بقلم رئيس التحرير، مصدر مذكور، ص 1128
3. هيغل، فن النحت، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص 124
4. ذكره صبحي الشاروني، عرض وتعليق على كتاب بدر الدين أبو غازي 'المثال مختار'، ضمن مجلة 'المجلة'، العدد 110، فبراير 1966، ص 123
5. د. سامي كمال، مختار .. !، ضمن مجلة 'الرسالة'، العدد 45، مايو 1934، ص 815
6. نفس المصدر، ص 815
7. سعد الخادم، التصوير الشعبي قبل الأسرات، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، أكتوبر 1963، ص 7
8. نفس المصدر، ص 9



تمثال نهضة مصر لمحمود مختار


أرشيفية

اللعبة ما بعد الحداثيّة.. الجمالية كمشروع مطلق

غسان أبو لبن*

حين يتأمل المرء المشهد البصري للفن المعاصر، تجتاحه ريبةٌ نابعةٌ من الهوّة السحيقة التي تفصل بين العمل الفني الأصيل وبين الأحجيات البصرية التي تملأ صالات العرض اليوم، والتي تبدو في أغلبها نكاتاً مفاهيميةً سمجة. إننا نقف أمام واقع تشظّت فيه المعايير وتلاشت الحدود، وانمحت فيه «الهالة» التي تحدث عنها «فالتر بنيامين»؛ ليحل محلها استعراضٌ مستمر للمفارقات، وانغماسٌ في ما أسمّيه بمرارة «فخّ اللعبة». هذه اللعبة التي بدأت مسعىً تحررياً نبيلاً في الفلسفة الحديثة، انتهت في عصر ما بعد الحداثة إلى وحش يلتهم الفن، ويُحيل الفنان إلى مجرد «حاوٍ» يمارس ألاعيبه في فراغ عدميّ يفتقر إلى المرجعية. إن إشكالية الفن التشكيلي المعاصر لا تكمن في افتقاره للمهارة فحسب، بل في انزلاقه المأساوي نحو هاوية اللعب المجاني، حيث يتم تجاوز شروط الفن، لا لتأسيس رؤية جديدة للعالم، بل لتفكيك مستمر لا يفضي إلا إلى المزيد من العدم. هنا، وسط هذا الخراب الجمالي الذي يتخفّى بعباءة التجديد، أجد نفسي مدفوعاً للتمرد على هذه اللعبة ومساءلة جذورها الفلسفية، قبل إعلان انفكاكي النهائي عنها، والعودة الوجودية والروحية إلى الجسد الأسمى في تاريخ الإبداع البشري: الجماليات.

* فنان تشكيلي وشاعر/ الأردن


أرشيفية

لفهم كيف تحوّل الفن إلى مجرد لعبة عبثية في عصرنا، لا بد من العودة إلى الجذور الفلسفية الأولى لمفهوم «اللعب» في سياق «الاستطيقا»، وتحديداً عند «إيمانويل كانط» ، الذي أرسى في كتابه «نقد ملكة الحكم» القواعد الأولى لهذا المفهوم في أرقى صوره.

ملكات المعرفة

لقد رأى «كانط» أن التجربة الجمالية، أو الحكم الجمالي، لا يتأسس على المعرفة المفاهيمية الصارمة ، ولا على الرغبة الحسية المباشرة، بل ينبثق من حالة فريدة أسماها «اللعب الحر لملكات المعرفة»؛ أي التفاعل الحر بين المخيلة والفهم. وفي هذه الحالة، لا تكون المخيلة مقيدة بقوانين الفهم التي تسعى لتصنيف الأشياء في قوالب جاهزة، ولا يكون الفهم غارقاً في فوضى الحواس، بل يدخل الاثنان في رقصة متناغمة تُولّد في النفس متعة مُنزّهة عن الغرض. كانت اللعبة هنا أسمى درجات التحرر الروحي، واللحظة التي يتجرد فيها الإنسان من منفعته المادية ورغباته الاستهلاكية ليقف أمام الجميل كغاية في ذاته.

وقد التقط «فريدريك شيلر» هذا الخيط «الكانطي» ليذهب به إلى أبعد مداه، حين أعلن أن غريزة اللعب هي التي تُوفّق بين غريزة الشكل وغريزة المادة، مؤكداً أن «الإنسان لا يلعب إلا حين يكون إنساناً بكل معنى الكلمة، ولا يكون إنساناً كاملاً إلا حين يلعب». لقد كانت اللعبة في فجر الحداثة مفهوماً مرادفاً للحرية والتوازن، ووسيلة لاستعادة كمال الإنسان المفقود في خضم الحضارة المادية، فلم تكن حينها فخاً، بل كانت أفقاً للخلاص.

سرعان ما اتخذ هذا الفهم الذاتي والنفسي للعب عند «كانط وشيلر» منعطفاً «أنطولوجياً» حاسماً في الفلسفة التأويلية المعاصرة، وتحديداً على يد الفيلسوف الألماني «غادامير» في كتابه «الحقيقة والمنهج». لقد أحدث «غادامير» ثورةً في فهم العمل الفني بإخراجه من دائرة الذاتية «الكانطية» المغلقة


أرشيفية

ليمنحه كينونةً مستقلة؛ فبالنسبة له، اللعبة ليست مجرد نشاط تمارسه الذات، بل هي كيانٌ يمتلك وجودَه المستقل، «فاللعبة هي التي تلعب باللاعبين». فعندما نقف أمام لوحة تشكيلية، لا نقوم بإسقاط ذواتنا عليها، بل إن العمل الفني – بوصفه لعبةً أنطولوجية – يجذبنا إلى عالمه، ويفرض علينا قواعده، ويجعلنا مشاركين في «موقف الحقيقة» الذي يتجلى من خلاله. فالعمل الفني عند «غادامير» ليس موضوعاً جامداً أمام ذات تتأمله، بل هو حدثٌ ومهرجانٌ وصيرورةٌ مستمرة لا تكتمل إلا بالتفاعل مع المتلقي.

الفن التشكيلي ومركز الجمال

في هذا السياق، يصبح اللعب تجلّياً لوجود العمل الفني ذاته، حيث تتكشف الحقيقة من خلال هذا التفاعل «اللعبيّ الجادّ». لقد رفع «غادامير» اللعبة إلى مصاف الحدث الذي يتجلى فيه الفن بوصفه حقيقةً تعجز العلوم التجريبية والمناهج الصارمة عن القبض عليها. لقد كانت اللعبة عند «غادامير» بالغة الجدية، بل هي أشد جدية من أي شيء آخر؛ لأنها تتعلق بانكشاف كينونتنا أمام بهاء العمل الفني.

من أين جاء الخراب؟ وكيف استحالت هذه اللعبة الفلسفية النبيلة، التي أسس لها «كانط» ورفع شأنها «غادامير»، إلى هذه المهزلة العدمية التي نشهدها اليوم في صالات العرض التشكيلية؟ تكمن الإجابة في المنعطف الخطير الذي دشّنته فلسفة ما بعد الحداثة، وتحديداً مع أطروحات التفكيك عند «جاك دريدا»، وما رافقها من إعلان «موت المؤلف» عند «رولان بارت»، وسقوط السرديات الكبرى عند «ليوتار».

لقد جرّدت ما بعد الحداثة مفهوم «اللعب» من أي غاية «أنطولوجية» أو جمالية، وحوّلته إلى تلاعب حرّ بالدوال، في غياب تام ومقصود لأي مدلولٍ نهائي أو حقيقة متعاليةٍ. وفي هذا المناخ الفلسفي المشبع بالشك والعدمية، فقد الفن التشكيلي مركزه الجمالي؛ فلم يعد هناك شكل خالص، ولا معنى باطني، ولا حقيقة تتجلى. صار كل شيء نصاً مفتوحاً على تأويلات لا نهائية، وأضحى العمل الفني مجرد إحالة إلى أعمال أخرى أو سخرية منها، فكرة تؤول إلى فكرة أخرى. ربما بدأ هذا الانزلاق مع «مبولة» «مارسيل دوشامب»، التي كانت في وقتها صدمة ضرورية وتساؤلاً مشروعاً عن

حدود الفن، لكن ما بعد الحداثة حوّلت استثناء «دوشامب» إلى قاعدة مطلقة؛ فطغى المفاهيمي على البصري، وأصبح التبرير اللغوي المرافق للعمل أهم من العمل ذاته. انخرط الفنانون المعاصرون في سباق محموم نحو تفكيك شروط الفن: بالتخلي عن اللوحة، والمهارة اليدوية، والصنعة، والجمال، وحتى عن ديمومة العمل الفني من خلال فنون الأداء والتجهيز، مع احتفاء مبالغ فيه بالأعمال التي تُفكَّك وتُرمى فور انتهاء العرض. تحولت صالات العرض إلى مختبرات باردة للتجارب «السوسيولوجية» والسياسية والنفسية تحت غطاء من اللعب المجاني، الذي يدّعي تفكيك السلطة، بينما هو في الحقيقة يؤسس لسلطة جديدة أكثر طغياناً؛ سلطة المؤسسة الفنية التي تفرض «اللا فن» كفن وحيد معترف به. تلك هي، إذن، شروط اللعبة الجديدة.

الصدمة والمفارقة

في قلب هذه الإشكالية، يتجسد الفخّ المروّع؛ إذ بات الفنان المعاصر مأسوراً في اللعبة ما بعد الحداثية، ومجبراً على ممارستها لينال الاعتراف المؤسساتي. إنها لعبةٌ تقوم على استراتيجية الصدمة المستهلكة، والمفارقة الساخرة، والتمرد الزائف الذي صار متوقعاً ومبتذلاً. لم يعد الفنان يتجاوز شروط العمل الفني استجابةً لضرورة روحية كما كان يفعل الانطباعيون أو التعبيريون، بل انصياعاً لمتطلبات سوقٍ فنّية مفاهيمية لا تبالي بالجمالية بقدر ما تحتفي بالجدل والغرابة.

إنها لعبةٌ استنزافية تفرغ الفنان من طاقته الشعورية الصادقة، وتضطره لارتداء قناع المفكر البارد الذي يتلاعب بالأفكار بحذلقة ذهنية جافة. لقد نسي الفنان المعاصر، وهو غارقٌ في محاولة كسر القواعد، أن تجاوز الحدود المستمر يؤدي في النهاية إلى محوها تماماً، وحين تتلاشى الفواصل بين الفن واللا فن، وبين الجميل والقبيح، وبين الإبداع والابتذال، فإن الفن يموت منتحراً في ساحة لعبه الخاص.

إن الانجرار إلى هذا الفخ هو استسلامٌ لعدمية العصر، وتنازلٌ طوعيٌّ عن دور الفنان كراءٍ وشاهد ووسيطٍ بين المرئي واللا مرئي، وكحارسٍ لنار الجمال في عالمٍ يزداد برودةً وقسوة.

إنَّ الجماليات -أو «الإستطيقا» في معناها الأعمق- ليست مجرد مبحثٍ فلسفيّ أكاديمي، ولا بحثاً في الزخرفة السطحية، بل هي المأوى الأخير لكينونتنا الإنسانية في هذا العالم الموحش. إن العودة إلى الجماليات تعني الإيمان بأنَّ للعمل الفني جوهراً، ومعياراً يتجاوز الذائقة النسبية والمزاج الاستهلاكي السريع؛ فتعود اللوحة نافذةً على المطلق، والمنحوتة تجسيداً لانتصار الروح على ثقل المادة.

فنانو ما بعد الحداثة والاغتراب

إنني أنشدُ الفنَّ الذي يزلزل كياني، ويقف المرء أمامه مأخوذاً بالرهبة والدهشة والسمو، الفن الذي يعيد ربطنا بجذورنا الأرضية والسماوية معاً. إنَّ التجاوزات التي مارسها فنانو ما بعد الحداثة لم تنتج سوى اغتراب مضاعف؛ فقد ظنوا أنهم بتحطيم الأطر والقواعد يحررون الفن، وما حرروا إلا الفوضى. لا يمكن للفن التشكيلي أن يستمر في إنتاج المعنى والجمال إذا تخلّى عن شروطه الأساسية، وعن القوانين الخفية التي تربط بين التكوين واللون، والظل والنور، والمرئي واللامرئي. إنَّ الانصراف عن «اللعبة» المعاصرة هو عودةٌ إلى العمل الفني بمعناه الجاد والشاق؛ حيث الجهد المخلص، والمكابدة الروحية، والبحث المضني عن الكمال المستحيل.

أمام هذا المشهد الخانق، وهذا الاستلاب القسري لروح الفن، أقف اليوم لأعلن اعتراضي الجذري والمطلق على الانجرار الأعمى نحو فخ اللعبة ما بعد الحداثية. إن سعيي للانفكاك من هذه المتاهة ليس نكوصاً نحو كلاسيكية ميتة، ولا عداءً للتجريب أو لتجديد دماء الفن التشكيلي، بل هو يقظة وجودية تنبع من إدراك عميق بأن هذه اللعبة قد استنفدت أغراضها، وتحولت من أداة لتحرير الفن إلى زنزانة تخنق أنفاسه.

أرفض أن أكون ذلك اللاعب الغافل الذي يجمع شظايا الأشياء اليومية ليعرضها بادعاءات مفاهيمية جوفاء، وأرفض المشاركة في هذه الخيانة العظمى لتاريخ اللون والخط والكتلة والنور. إن التحرر من هذه اللعبة يتطلب مواجهة التيار السائد، ورفض الخضوع لابتزاز المؤسسات النقدية التي توصم كل باحث عن الجمال بالسذاجة أو التقليدية المتكلسة؛ فالخروج على شروط اللعبة المعاصرة هو التمرد الحقيقي، إذ أصبح التمسك بالجمال، في عصر يحتفي بالقبح والتشوه والعبث، الفعل الأكثر ثورية على الإطلاق.

كفنان ومتأمل في هذا الوجود، أرفض هذا العبث الذي جرّد الفن من أبعاده «الميتافيزيقية» والروحية، وأعلن انتمائي الصريح والكامل للجوهر الإنساني للفن: الجماليات.

عندما أعلن انتمائي إلى الجماليات، فإنني أصطفُّ إلى جانب أولئك الذين رسموا ثيران «لاسكو» في أعماق الكهوف المظلمة، وإلى جانب «مايكل أنجلو» وهو يكتبُ التاريخَ على سقف «السيستينيا»، وإلى جانب «رامبرانت» وهو يستنطقُ أرواحَ البشر من خلال العتمة والنور، وإلى جانب كلّ فنانٍ أدرك أن الفنّ ليس نكتةً تُحكى في صالة عرضٍ مضاءة بالنيون، أو لوحَ زجاج نحطّمُه لابتزاز التصفيق أو لنكون وجهةً للمنصّات الاجتماعية، بل هو ممارسة بصريّة تُرفَع في محراب الوجود. الجمالُ ليسَ تَرفاً، بل هو ضرورةٌ «أنطولوجية» لا غنى عنها لبقاءِ إنسانيّتنا.

في مواجهة هذا اللعب المجّاني الذي يَغرقُ فيه الفنّ المعاصر، أَختارُ الجَمال. أختارُ أن أقفَ خارجَ حلبة هذا السيرك المفاهيميّ، قابضاً على فرشاتي، محاولاً، بكلّ ما أوتيتُ من قوّة ومن ضَعف، أنْ أصطادَ ومضةً من وَمَضات ذلك النورِ المُتعالي، وأنْ أُثبّتها على القماش، لعلّها تُضيء ولو رُكناً صغيراً من ليلِ هذا العالم. هذا هو طريقي، وهذا هو خياري، لا لعب بعد اليوم، بل مكابَدةٌ خالصةٌ في كتابِ الجماليات الأبدي.



أرشيفية



من العين إلى الروح: جماليات فن الخط العربي

د. نصار منصور*

يحتلّ الخط العربي مكانةً متفرّدة في تاريخ الفنون البصرية؛ فهو فنٌّ يجمع بين الصورة واللغة، والتشكيل والمعنى، والبناء الهندسي والانفعال الروحي. وإذا كانت الفنون التشكيلية تخاطب العين مباشرةً عبر اللون والكتلة والفراغ، فإن الخط العربي ينفرد بمخاطبة العين والعقل والوجدان في آنٍ واحد؛ فالحرف فيه ليس مجرّد شكلٍ مرئي، والكلمة ليست مجرّد وعاء للمعنى، بل يلتقي الشكل بالمضمون في وحدة جمالية نادرة، تجعل من العمل الخطي تجربةً بصرية وفكرية وروحية متكاملة.

ولطالما كان الخط العربي، عبر قرون طويلة، أكثر من مجرّد وسيلة للكتابة؛ فقد مثّل لغةً فنية عبّرت عن حضارة بأكملها، وتجسّدت في المصحف والعمارة والكتب واللوحات والأدوات اليومية والمساحات العامة. وقد نبعت جمالياته من قدرته الفريدة على المزاوجة بين الوظيفة والجمال، والنظام والحرية، وقدسية النص وحيوية الشكل. نتناول في هذا المقال طيفاً من الجوانب الجمالية التي ميّزت فن الخط العربي عن سائر الفنون البصرية.

* خطاط وأكاديمي/ الأردن

جماليات التنوّع:

ثراء الحرف وتعدّد لغاته البصرية

من أبرز ما يلفت النظر في الخط العربي ذلك التنوّع الثريّ الذي شهده عبر تاريخه؛ فقد تطوّر الحرف العربي في اتجاهات متعدّدة، نشأت عنها مدارس خطية تتمايز في شخصيتها البصرية، وإيقاعها، وعلاقتها بالفراغ والكتلة والقراءة.

فالكوفي في صورة «1 + 1aa + 1a» ، على سبيل المثال، يُقدّم خطابًا بصريًا قائمًا على الصرامة والبناء والهندسة. تبدو حروفه وكأنها معمارٌ بصري قائم بذاته؛ تتجاور فيه الزوايا والاستقامات والتوازنات الرياضية، فيمنح العين شعورًا بالثبات والهيبة. ولهذا وجد مكانه الطبيعي في العمارة والزخارف الحجرية والعملات والنقوش التذكارية.

أمّا الصورة الثانية، فتمثّل ذروة الاحتفاء بالخط العربي؛ فهو خطٌّ يمتلك حضوراً بصرياً قوياً يقوم على الامتداد، والحركة، والانحناء، والتشابك، والارتفاع. إنه خطٌّ يُرى قبل أن يُقرأ، ويملأ المساحة بطاقة بصرية تمنح الفنان فضاءً رحباً للتشكيل والتكوين والإبداع.

يُعدُّ الخط المُحقَّق (صورة 3) عنواناً للفخامة والوضوح، وهو ما جعله في طليعة الخطوط المُستخدمة في كتابة كلمات الله الكريمة. وفي المقابل، يتخذ خطا الريحاني والنسخ طابعاً مغايراً؛ إذ يتميزان بالمرونة والرشاقة والانسيابية، مما يجعلهما الأقرب للقراءة اليومية. وبفضل وضوح حروفهما وتوازن نِسَبهما وسهولة امتدادهما، كانا الخيار الأمثل لنسخ الكتب والمخطوطات الدينية والعلمية والأدبية، حيث يستمدان جمالهما من التوازن والراحة البصرية. أمّا خطا الديواني وجلي الديواني (صورة 4) فيمثلان مدرسة الحركة والانحناءات المتدفقة، بما يحملانه من ليونة وأناقة وتداخل، مع قوة ومتانة جعلتهما الخط المعتمد في الدواوين الملكية والسلطانية. ويأتي خط النستعليق / الفارسي (صورة 5) ليضفي بُعداً شاعرياً رقيقاً، تتجلى فيه الحركة والامتداد والإيقاع الهادئ بين الرقة والكثافة، بينما يبدو خط الرقعة أكثر مباشرة واختزالاً وعملية، وصولاً إلى التجارب المعاصرة التي أعادت قراءة الحرف العربي ضمن فضاءات تصميمية وفنية متجددة.

لا يمثل هذا التنوع اختلافاً في هيئة الكتابة فحسب، بل يكشف عن ثراء ثقافي وجمالي عميق يكمن في الحرف العربي ذاته؛ فهو قادر على أن يكون معمارياً وهندسياً، كما يمكنه أن يكون ليناً وشاعرياً، رسمياً أو يومياً، احتفالياً أو وظيفياً. وتلك القدرة على التحول دون فقدان الهوية تمنح الخط العربي أحد أعظم أبعاده الجمالية.

جماليات المعنى:

حين يحمل الحرف ما هو أبعد من صورته

إذا كان الشكل هو المدخل الأول لتلقي العمل الخطي، فإن المعنى هو العمق الذي يمنحه امتداده الداخلي.

وهنا تتجلّى خصوصيته الكبرى بين الفنون البصرية؛ إذ إنّ العمل الخطي ليس شكلًا مجرّدًا منفصلًا عن مضمونه، بل هو شكلٌ يصوغ معنى، ومعنى يتجسّد في شكل.

وحين يختار الخطاط نصًا للكتابة، فهو لا يختار كلمات فحسب، بل يختار طاقة معنوية ومجالًا شعوريًا وفكريًا سيدخل في بنية العمل الفني. لذلك كثيرًا ما تستمد اللوحة الخطية حضورها من العلاقة بين النص ومضمونه من جهة، وبين صياغته البصرية من جهة أخرى.

آية قرآنية عن الرحمة، مثلًا، تفتح أمام الخطاط إمكانيات بصرية تختلف عن آية تتحدث عن القوة

أو الجلال. وكذلك الحكمة الشعرية أو الدعاء أو القول المأثور؛ فلكل نصّ مناخ بصري خاص ينعكس على اختيار الخط، ومساحة الامتداد، وتوزيع الكتلة، وإيقاع الحركة داخل اللوحة.

ولهذا لا يُقرأ العمل الخطي بعين واحدة؛ بل بعين ترى الشكل، وعين تتأمل المعنى. فالجمال فيه لا ينفصل عن دلالة النص، بل يتضاعف بها. وقد يكون وقع الكلمة المكتوبة أحيانًا جزءًا من التكوين نفسه؛ فالمعنى ينعكس في الصورة، والصورة تعيد إنتاج المعنى بصريًا صورة 6.

جماليات التكوين:
انسجام ترتيب اللوحة مع روح النص

في العمل الخطي لا تقوم الجمالية على الحرف وحده، بل على علاقته بما حوله: بالمساحة، والفراغ، والكتلة، والاتجاه، والإيقاع، والنِّسب. فترتيب الكلمات داخل اللوحة الخطية ليس ترتيبًا اعتباطيًا، بل هو بناء بصري دقيق يُعاد من خلاله تنظيم النص ليولد من جديد في صورة تشكيلية.

هنا يظهر دور الخطاط بوصفه فنانًا ومصمّمًا بصريًا بامتياز؛ فهو لا يكتب النص فقط، بل يوزّعه، ويوازن بين أجزائه، ويخلق علاقة بين الكتلة والفراغ، وبين الثقيل والخفيف، وبين البسط والقبض ، وبين الحركة والسكون صورة 7.

وقد تبلغ هذه العلاقة بين التكوين والمعنى درجة عالية من الانسجام؛ فالنص الذي يتحدث عن العلو قد يُبنى عموديًا صاعدًا، والنص الذي يتحدث عن الاتساع قد يمتد أفقيًا، والنص ذو الإيقاع التأملي قد يتخذ بناءً دائريًا أو متوازنًا حول مركز بصري ثابت.

وفي بعض الأعمال الخطية، تتحول الكلمات إلى بنية معمارية قائمة بذاتها، بينما تبدو في أعمال أخرى أقرب إلى تيار بصري متدفق. وفي الحالتين، يبقى النجاح الحقيقي للعمل مرتبطًا بمدى توافق التكوين مع روح النص ودلالته ورسالته، بحيث



من لوحات الفنان

يشعر المتلقي أن الشكل لم يُفرض على المعنى، بل خرج منه.

وهنا تكمن واحدة من أرفع جماليات الخط العربي: أن التنظيم البصري لا يكون منفصلًا عن المضمون، بل ترجمة مرئية له.

جمالية حضور الخط
في الحياة اليومية والفضاء العام

من الخصائص اللافتة للخط العربي أنه لم يبقَ حبيس الورق أو داخل إطار اللوحة، بل امتد حضوره إلى تفاصيل الحياة اليومية ومظاهر العمران والثقافة المادية.

لقد ظهر على واجهات المساجد والمدارس والقصور والبيوت، وعلى المحاريب والقباب والمآذن، وعلى المداخل، وعلى المواد المتنوعة كالخشب والمعادن والخزف والزجاج والمنسوجات والعملات والأسلحة والمجوهرات والأواني. فقد تداخل مع تفاصيل الحياة حتى أصبح جزءًا من البيئة البصرية اليومية للمجتمع.

وهذا الحضور الواسع منح الخط العربي بعدًا جماليًا إضافيًا؛ إذ جعله فنًا معاشًا لا يُشاهد فقط داخل المتاحف أو صالات العرض، بل يُرى في الطريق، وفي البيت، وفي العمارة، وفي الأشياء المستعملة صورة 8.

إن رؤية الحرف العربي منحوتًا في الحجر، أو مشكّلًا في الخشب، أو منفّذًا بالفسيفساء أو المعدن أو السيراميك، تمنحه حياة جديدة تتجاوز الصفحة. ويتحوّل الخط هنا من كتابة إلى عنصر معماري أو زخرفي أو تصميمي يتفاعل مع المادة والمكان والضوء والظل .ولهذا أصبح الخط العربي أحد أهم عناصر الهوية البصرية في الحضارة الإسلامية، ليس بوصفه زينة مضافة، بل بوصفه عنصرًا بنائيًا مؤسسًا في تشكيل الفضاء.

جمالية الخط في المصاحف:
اكتمال الفن وقدسية النص

إذا كان للخط العربي ذروةٌ تجلّت فيها طاقاته الفنية والروحية بأوضح صورها، فإن هذه الذروة تتجسد في كتابة المصحف الشريف صورة 9.

لقد ارتبط تاريخ الخط العربي بتاريخ كتابة القرآن الكريم ارتباطًا وثيقًا، وكان نسخ المصحف من أعظم الميادين التي دفعت الخطاطين إلى بلوغ أقصى درجات الإتقان. وفي هذا السياق تطورت نسب الحروف، وتبلورت قواعد الخطوط، ونضجت المدارس الخطية، وتراكمت الخبرة الجمالية عبر القرون.

وفي المصحف تبلغ العلاقة بين الشكل والمعنى أسمى درجاتها؛ فالنص هنا يحمل قدسية خاصة، ولذلك تصبح الكتابة فعل جلال وجمال في آن واحد. وكل عنصر بصري في الصفحة، من هيئة الحرف، إلى التشكيل، إلى المسافات، إلى توزيع الأسطر، إلى علامات الوقف والزخارف، يدخل في نظام بصري بالغ الدقة والانسجام.

وتمتلك الصفحة القرآنية جمالًا خاصًا نابعًا من التوازن بين الوضوح والجمال. فهي مكتوبة لتُقرأ بسهولة ودقة، لكنها في الوقت نفسه تحمل نظامًا بصريًا راقيًا يجعلها موضوعًا للتأمل الفني أيضًا.



من لوحات الفنان

وفي كثير من المصاحف التاريخية تتحوّل الصفحة إلى وحدة فنية متكاملة، يتجاور فيها الخط مع الزخرفة واللون والهندسة ضمن نظام بصري شديد التوافق والانسجام، دون أن يطغى عنصر على آخر، ودون أن يُزاحم الجمالُ النصَّ أو يشتّت حضوره .وهنا تتجلّى فرادة الخط العربي في المصحف: أنه فنّ يخدم القراءة، ويحتفي بالنص، ويمنحه في الوقت نفسه أبهى حضور بصري ممكن.

جماليات السموّ الروحي:
الحرف بوصفه ذكرًا وحضورًا معنويًا

من أعمق وجوه الجمال في الخط العربي أنّه لا يكتفي بتقديم النص في هيئة بصرية متقنة، بل يحمل في كثير من تجلياته معاني سامية تتجاوز حدود الشكل إلى أثر وجداني وروحي عميق. فالنصوص التي طالما احتضنها الخط العربي، من آيات قرآنية، وأدعية، وأذكار، والحِكم والمأثورات ذات المضامين التأملية، منحت هذا الفن بُعدًا معنويًا خاصًا، وجعلت التلقي فيه تجربة تجمع بين النظر والتأمل الداخلي.

وحين يقع نظر المتلقي على عمل خطي يحمل لفظ الجلالة، أو آية رحمة، أو دعاءً مأثورًا، فإن العلاقة معه لا تبقى محصورة في إدراك جمال



من لوحات الفنان

التكوين أو براعة الأداء؛ بل تمتد إلى مساحة وجدانية يستدعي فيها النص معناه وما يرتبط به من مشاعر السكينة والطمأنينة والتأمل. وهنا يتحوّل الحرف من شكل يُرى إلى حضور يُعاش، وتغدو اللوحة أكثر من تكوين بصري؛ تصبح وسيطًا بين العين والروح صورة 10.

وفي هذا السياق تكتسب الكتابة نفسها بعدًا قريبًا من الذكر؛ فالنص المكتوب يُقرأ، ويُتأمل، ويُردَّد أحيانًا في النفس، فتتشابك الرؤية مع الاستحضار الذهني والمعنوي للكلمات. وربما لهذا السبب حافظت الأعمال الخطية، خصوصًا تلك المرتبطة بالنصوص القرآنية والذكرية، على حضور دائم داخل البيوت والمساجد والفضاءات العامة؛ إذ لم تكن تؤدي وظيفة تزيينية فحسب، بل كانت تخلق جوًا من الألفة الروحية، وتضفي على المكان معنى من السكينة والبركة والوقار.

إن في الخط العربي قدرة نادرة على تجسيد المعنى السامي دون أن يجرّده من حسّه الجمالي؛ فهو يمنح الكلمات المضيئة هيئة تليق بها، ويكسو المعاني الروحية صورة مرئية تُجاور الإنسان في حياته اليومية، فتذكّره، وترافقه، وتمنح المكان بعدًا يتجاوز ماديّته. ومن هنا تنبع خصوصية الخط العربي بوصفه فنًا بصريًا قادرًا على أن يكون في الوقت نفسه فنًا للتذكير والتأمل والحضور الروحي.

الخط العربي بوصفه ذاكرة حضارية

لا يُنظر إلى الخط العربي بوصفه جمالًا بصريًا فقط، بل بوصفه وعاءً للذاكرة الحضارية والثقافية. فمن خلاله حفظت العلوم، ونُقلت المعرفة، ودوّنت النصوص الدينية والفلسفية والأدبية والتاريخية .وعبره انتقلت أفكار القرون من جيل إلى آخر .لذلك فإن الحرف العربي يحمل ذاكرة أمة كاملة؛ يحمل التاريخ، واللغة، والهوية، والرسالة، والروح .وحين نتأمل لوحة خطية قديمة، فإننا لا نرى فقط أثر يد خطاط، بل نرى أثر زمن كامل وثقافة كاملة وتجربة إنسانية ممتدة صورة 11.

الخط العربي: فنّ لا يزال حيًا

ما يمنح الخط العربي حضوره المستمر حتى اليوم هو أنه لم يتحول إلى تراث جامد أو أثر تاريخي من الماضي، بل ظلّ فنًا حيًا قادرًا على التجدّد. فما زال الخطاطون والفنانون والمصممون يعيدون اكتشاف الحرف العربي، ويقدّمونه ضمن لغات بصرية جديدة تجمع بين الأصالة والتجريب.

وفي زمن الصورة الرقمية، والتصميم البصري المعاصر، والهويات البصرية الجديدة، ما يزال الحرف العربي يحتفظ بطاقة استثنائية تجعله حاضرًا بقوة في الفنون التشكيلية، والتصميم، والعمارة، والطباعة، والفضاءات العامة.

وربما تكمن سرّ هذه الاستمرارية في أن الخط العربي لم يكن يومًا مجرّد كتابة جميلة، بل كان دائمًا مساحة التقاء بين الفن والفكر والروح؛ بين ما يُقرأ وما يُرى؛ بين المعنى والصورة.

إنه فنّ يجعل اللغة مرئية، ويمنح الحرف روحًا، ويحوّل الكلمة إلى شكل نابض بالحياة.

ولهذا يبقى الخط العربي أحد أكثر الفنون قدرة على التعبير عن الجمال في معناه الواسع: جمال الشكل، وجمال المعنى، وحسن الترتيب، وجمال الحضور الإنساني للحرف في المكان والزمان.



من لوحات الفنان



من أعمال الفنان

شهادة..



الفن طريقة لفهم الإنسان والزمن

الفنان هشام شديفات*

تمر الأيام والسنوات وتأبى ذاكرتي نسيان ذكريات الطفولة البريئة في محافظة المفرق حيث ولدت عام 1966. وقد ارتأيت أن أترجم تلك الذكريات إلى حروف وكلمات ترسخ أحداثها الجميلة مع الفن التشكيلي ، حيث عملت منذ دخلت عالم الفن التشكيلي على تطوير تجربتي من خلال البحث والتجريب في الخامات الطبيعية والعناصر البصرية المرتبطة بالإنسان والذاكرة والمكان.

ويبقى من أجمل ما يمكن أن يقدمه الفنان في تجربته، أن يكون صادقًا مع المادة التي اختارها، لأن الخامة ليست مجرد وسيلة تنفيذ، بل جزء من الفكرة والهوية والذاكرة.

وفي تجربتي الفنية، لم تكن القهوة مادة عابرة دخلت إلى اللوحة من باب التجريب فقط، بل كانت بداية رحلة طويلة من البحث عن ذاتي الفنية، وعن لغة تشكيلية قادرة على التعبير عني وعن البيئة التي أنتمي إليها.

* فنان تشكيلي/ الأردن

بدأت علاقتي مع القهوة منذ سنوات طويلة، قبل أن تتحول إلى أداة للرسم.

القهوة العربية بالنسبة لنا ليست مجرد مشروب يومي، بل حالة اجتماعية وإنسانية متجذرة في تفاصيل الحياة. ترتبط بالضيافة والكرم واللقاءات والوجوه والحكايات القديمة. رائحتها تحمل ذاكرة المكان، ولونها يحمل شيئًا من الزمن، وكأنها تختزن داخلها أثر الناس والأيام.

ومن هنا بدأت الفكرة.

كنت أبحث دائمًا عن خامة أشعر أنها تشبهني، خامة لا تكون منفصلة عن هويتي وعن إحساسي الداخلي. جربت الكثير من الوسائل الفنية، لكنني كنت أشعر أنني أريد شيئًا أكثر قربًا من الروح، شيئًا يحمل حرارة اليد والذاكرة معًا. ومع أولى تجاربي في الرسم بالقهوة، شعرت بأنني وجدت جزءًا من صوتي الفني الحقيقي.

في البداية، كانت التجارب بسيطة وتلقائية، مليئة بالفضول والاكتشاف.

كنت أراقب كيف تتفاعل درجات القهوة على الورق، وكيف يمكن لهذا اللون الواحد أن ينتج عشرات الحالات البصرية المختلفة؛ من الشفافية الخفيفة إلى العمق الداكن، ومن الهدوء إلى الحدة. كنت أشعر أن القهوة مادة حيّة، لا تمنح الفنان نفسها بسهولة، بل تحتاج إلى صبر وفهم وإحساس عالٍ بالتفاصيل.

ومع مرور الوقت، أصبحت القهوة بالنسبة لي أكثر من مجرد لون، بل أصبحت حالة فنية كاملة.

تعلمت كيف أتعامل مع طبيعتها المختلفة عن بقية الألوان، وكيف أستفيد من آثارها العفوية ومن انسيابها غير المتوقع أحيانًا. هذا ما منح أعمالي شيئًا من الصدق والتلقائية، لأن القهوة لا يمكن السيطرة عليها بالكامل، بل تترك دائمًا مساحة للمفاجأة، وكأنها تشارك الفنان في تشكيل العمل.


من أعمال الفنان

أكثر ما جذبني في الرسم بالقهوة هو علاقتها بالزمن.

فهي مادة تتغير مع الوقت، وتجف بطريقة خاصة، وتترك آثارًا تشبه أثر العمر على الوجوه والأشياء. ولهذا وجدت نفسي قريبًا من رسم البورتريه والوجوه الإنسانية، لأنني كنت أشعر أن القهوة قادرة على نقل الإحساس الإنساني بطريقة عميقة ودافئة، بعيدة عن البرود أو التصنع.

ومع تطور تجربتي، لم أعد أكتفي بالقهوة وحدها، بل بدأت رحلة أخرى من البحث عن خامات وعناصر تحمل المعنى نفسه من حيث الارتباط بالطبيعة والإنسان والحياة.

ومن هنا دخلت الجذور إلى أعمالي.

الجذور بالنسبة لي ليست مجرد شكل بصري جميل، بل هي رمز عميق للانتماء والبداية والاستمرار.

حين أتأمل الجذور، أرى فيها الإنسان؛ أراه وهو يتمسك بأرضه وذاكرته وهويته مهما تغيّرت الظروف من حوله. أرى فيها التاريخ الخفي الذي لا يظهر على السطح، لكنه يمنح الحياة معناها واستمرارها.

كنت أشعر أن الجذور تشبهنا كثيرًا.

فكما تمتد داخل الأرض بصمت، يحمل الإنسان داخله جذورًا نفسية وروحية وثقافية لا يراها أحد، لكنها تشكل شخصيته ومشاعره وارتباطه بالمكان والناس والذكريات.

وعندما بدأت بإدخال الجذور إلى أعمالي الفنية، لم يكن هدفي مجرد إضافة عنصر جمالي، بل كنت أبحث عن حالة من الحوار بين المادة والفكرة.

القهوة تمثل بالنسبة لي الذاكرة والدفء والأثر الإنساني، بينما تمثل الجذور العمق والثبات والانتماء. ومع اجتماع الاثنين بدأت أشعر أن العمل الفني أصبح أكثر قدرة على التعبير عن رؤيتي الداخلية.

لاحقًا دخل عنصر الأسلاك إلى التجربة، وكان ذلك نتيجة تأمل طويل في الواقع الذي نعيشه اليوم.

فالإنسان المعاصر يعيش وسط عالم متشابك ومعقد، مليء بالاتصالات السريعة والعلاقات المتداخلة والضغوط اليومية. الأسلاك بالنسبة لي كانت انعكاسًا لهذا التشابك؛ فهي تربط الأشياء ببعضها، لكنها أحيانًا تتحول إلى قيود غير مرئية.

في بعض أعمالي تبدو الأسلاك وكأنها تحاصر الجذور، وفي أعمال أخرى تبدو وكأنها تحاول حمايتها أو التواصل معها.

وهذا التناقض مقصود، لأن علاقتنا بالعالم الحديث ليست واضحة أو ثابتة؛ فنحن نحاول التقدم والتطور، لكننا في الوقت نفسه نخشى أن نفقد جذورنا الحقيقية وسط هذا التسارع الكبير.

ما أبحث عنه دائمًا في أعمالي ليس الجمال البصري فقط، بل الشعور الإنساني الكامن خلف العمل.

أحاول أن تكون لكل خامة رسالة، ولكل تفصيل معنى، وأن يشعر المتلقي بأن العمل ليس مجرد لوحة معلقة، بل تجربة تحمل ذاكرة وإحساسًا وحكاية.

وربما أكثر ما يميز رحلتي الفنية هو أنني لم أتعامل مع الفن كقالب ثابت، بل كرحلة مستمرة من البحث والتجريب والتطور.

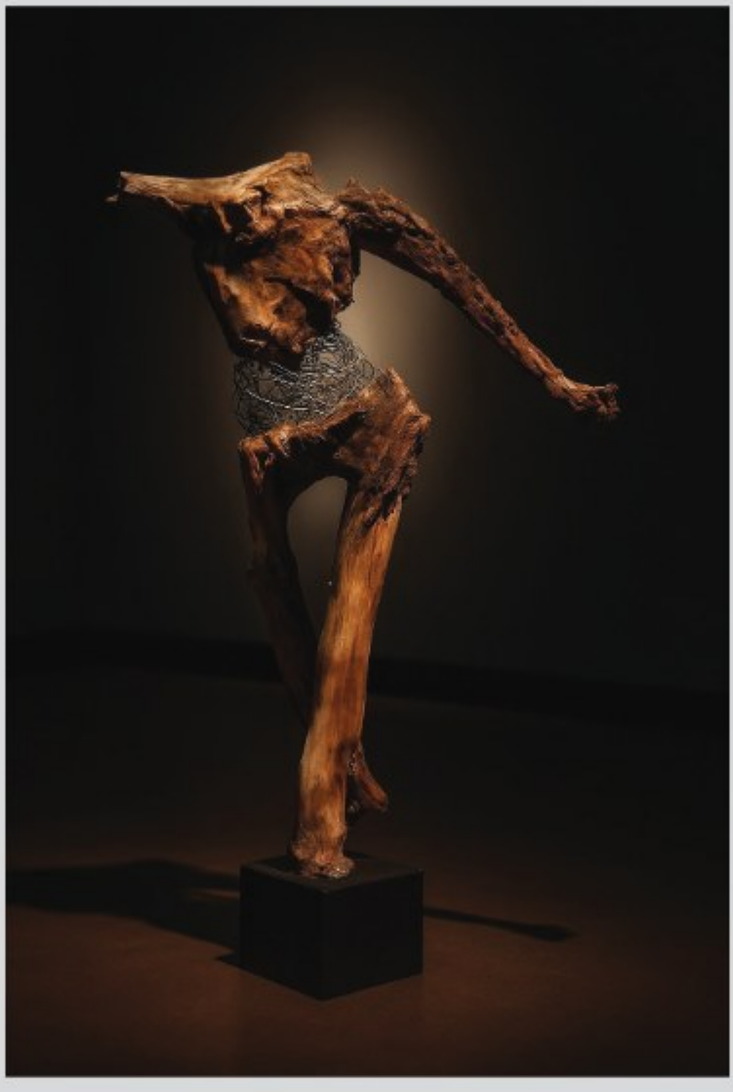
كل مرحلة من حياتي تركت أثرها على أعمالي، وكل تجربة جديدة كانت تفتح أمامي بابًا مختلفًا للفهم والرؤية.

الفن بالنسبة لي ليس ترفًا بصريًا، بل طريقة لفهم الإنسان والحياة والزمن.

ومن خلال القهوة والجذور والأسلاك، أحاول أن أروي شيئًا من هذه الرحلة؛ رحلة الإنسان بين أصله وتحولاته، بين ذاكرته، والعالم الذي يحيط به، وبين حاجته الدائمة للتمسك بجذوره مهما ابتعد.



من أعمال الفنان



من أعمال الفنان



أرشيفية

فنُّ خداع البصرِ في الأزياء الحديثة
جماليات مُضَلِلَة وإيهام مدروس

د. محمود شاهين *

منذ أن دبت قدما آدم وحواء على الأرض، أصبح اللباس أو الثوب، ملازماً للإنسان، ومظهراً من مظاهره. أما أول من غزل ثوبًا في التاريخ، فثمة عدة آراء. ففي حين تُشير المراجع إلى أن أمنا حواء، هي أول امرأة غزلت ثوباً من صوف الضأن، يُنسب إلى نبي الله إدريس-عليه السلام -، أنه أول من خاط الثياب بالإبرة.

وفي الأسطورة البابليّة، إشارة إلى أن البطلة أو الربة (برتا) هي أول امرأة غزلت بيدها ونسجت أول ثوب في العالم، إيماناً منها بأن الكساء سيجلب إليها أنظار المعجبين.

* ناقد تشكيلي/ سوريا

رحلة الإنسان مع اللباس

هكذا بدأت رحلة الإنسان مع اللباس، الذي صنعه من خامات ومواد عديدة لستر عورته، وحماية جسمه من الحر والبرد، والمطر والثلج منها: صوف ووبر وشعر الحيوانات وجلودها، ثم من الألياف النباتيّة كالقنب والكتان والقطن، وصولاً إلى الحرير والخيوط الصنعيّة. في البداية، اشتمل الإنسان الثوب، ثم ارتداه وتفنن بطرزه وألوانه وزخارفه، ونوّع بأجزائه وأقسامه وملحقاته التي أصبحت اليوم كثيرة كالحقائب، والزنانير، والإيشاربات، والجرابات، والأكف، وأغطية الرأس، واللفحات، وربطات العنق، والمناديل، والأحذية وغيرها.

لقد أصبح اليوم كل شيء في الأزياء النسائيّة والرجاليّة مدروساً في أقسامها وأجزائها وملحقاتها: لوناً وشكلاً، انسجاماً وتوافقاً، جمالاً ووظيفةً، والهدف تحقيق المظهر الحسن، المرغوب والمطلوب للجنسين. من أجل هذا، تعكف بيوتات الأزياء الكثيرة في العالم، على ابتكار طرز وموديلات متنوعة وتجديدها باستمرار، بهدف تلبية ذائقة الناس، ونيل رضاهم، وكسب أموالهم.

ولتحقيق هذا الهدف، تحولت دور الأزياء إلى مؤسسات ضخمة، يديرها أصحاب رؤوس الأموال ومجموعة كبيرة من الخبراء، بينهم علماء نفس، وفنانون مختصون بالتصميم، والألوان، وأنواع الأقمشة، والطباعة الحراريّة، والعرض، والإعلان، والحرفيون الماهرون، والمتخصصون بعادات وتقاليد الشعوب وبيئاتها الاجتماعيّة والمناخيّة، حيث يضعون لكل بيئة، طرزاً من الأزياء وملحقاتها، تنسجم وتتوافق مع توجهات ناسها الفكريّة والعقائديّة والتراثيّة، ونوع المناخ السائد فيها. فالثياب حاجة ماديّة وروحيّة في آنٍ معاً، وهذه الحاجة تأصلت في كيان الإنسان منذ صيرورته الأولى، مارسها اعتماداً على الجماليّة الفطريّة التي ولدت معه، وكانت الدافع الرئيس لقيامه بتزيين وتزويق ثيابه، وتنظيم مكان عيشه وعمله، وتجميل الأشياء التي تُسعفه في ممارسة حياته اليوميّة، بهدف تحريك رتابتها، وخلق مبررات دائمة، تدفعه للحياة وحب الحياة.

الأزياء والتكنولوجيا

مع دخول التكنولوجيا الحديثة والمتطورة الحياة المعاصرة، ومحاصرة الميكنة لروح الإنسان، ووطأتها الشديدة على أحاسيسه، يقود الفن عموماً، والفن التشكيلي خصوصاً هذه الأيام، عملية ترميم مهمة وضروريّة لكيان الإنسان المعاصر، والرد على حاجته الماديّة التي تمكّنه من الاستمرار في العيش، وحاجته الروحيّة التي تتكامل مع الأخرى، مقدمةً له أسباباً جديدة ودائمة للحياة وحب الحياة. لهذا لم تعد وظيفة الفن مقتصرة على إنتاج الرائعة الفنيّة المسطحة أو المجسّمة، وإنما طالت كل شيء في حياة الإنسان، من بينها الأزياء التي ارتبطت بعدة وظائف، حضاريّة واجتماعيّة وتاريخيّة، فهي تدل على المكان والزمان وجنس مرتديها ومعتقداته وعمله وحالته الاجتماعيّة والثقافيّة، كما تساهم في عكس حالته النفسيّة، لهذا تطورت الأزياء عبر التاريخ، ضمن أنساق ومفاهيم وأسس جماليّة ووظيفيّة.



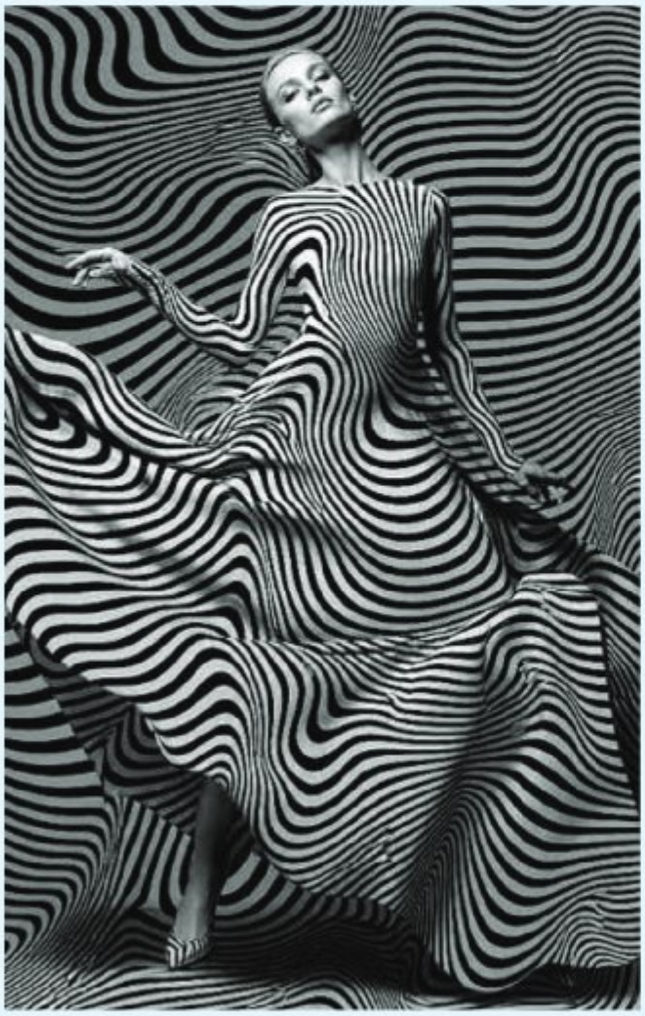
أرشيفية

تعود علاقة الفن التشكيلي بالأزياء إلى مراحل تاريخيّة متقدمة، لكنها ازدادت وتوطدت في عصرنا الحالي، وبالتحديد منذ ظهور الاتجاهات والمدارس الفنيّة الحديثة، لاسّيما منها التجريديّة الأنسب لها، والأكثر رواجاً وقبولاً بين عامة الناس، ولعل أول من تنبه إلى أهمية المزاوجة بينهما هو الفرنسي (ايف سان لوران 1936–2008) الذي سكنه هاجس تحويل (باريس) إلى (روما) جديدة، واشتغل على إدخال الفنون البصريّة الفرنسيّة إلى تصاميم أزيائه الرائدة والمشهورة على مستوى العالم.

الزي والفن التشكيلي

استفاد مصممو الأزياء الحديثة والمعاصرة من غالبيّة مذاهب الفن التشكيلي، وأدخلوها إلى تصاميمهم، ورصعوا بها (إلى جانب قطعها الرئيسة) ملحقاتها (اكسسواراتها) كالحقائب، وربطات العنق، والايشاربات، واللفحات، وكان للفن البصري (optical art) أو فن خداع البصر، الدور الأبرز في هذا الحقل. ينتمي هذا الفن إلى أسرة الفن الحركي المجرد، وله علاقة مباشرة بالعين، حيث يأتي تأثيره من خلال الإحساس الفوري المباشر، وليس من التأثير الإدراكي للكليات. انتشر فن خداع البصر بشكل واسع في تصميم الأزياء وملحقاتها، وتطور جنباً إلى جنب مع الفن الشعبي أو الجماهيري (popular art) إبان ستينيات القرن الماضي. نهض الفن البصري على مجموعة من الصدف العلميّة الكيميائيّة التي تحدث مع العلماء وليس مع الفنانين التشكيليين، وتأتي خواصه ومقوماته وإضافاته من نتائج علميّة مُحكمة ومدروسة، لعلاقة الشكل واللون والحركة والتضاد اللوني الصريح والحاد، كالأبيض والأسود، وهو يتوجه مباشرة إلى العين، فيتصيدها ويُوحي لها بأشكال واقعيّة وافتراضيّة، واضحة ومجهولة، مقروءة وغامضة في آنٍ معاً.

أنيطت بهذا الفن مهام عديدة، فنيّة ووظيفيّة وتوجيهيّة ونفسيّة، كما شكّل عملاً فنياً بحد ذاته. أستُخدم بكثرة في العمارة الخارجيّة والداخليّة، وفنون الكتاب والإعلان والأعلام والشعارات (اللوغو) والتوجيه وعلم الدلالة. كما استخدمه علماء النفس في العديد من تجاربهم، لمعالجة جوانب من حالات الخداع الذي تمارسه بعض الأشكال والأشياء على الإنسان، والانعكاس التضليلي لهذه الحالات، على إدراكاته الأوليّة السريعة. يُعد الفنان المجري (فيكتور فازاريللي 1906–1997) والفنان الفنزويلي (خيسوس رافاييل سوتو 1923–2005) في طليعة رواد فن خداع البصر، الذي دخل بقوة إلى عالم تصميم الأزياء الحديثة والمعاصرة، لغايات وظيفيّة وجماليّة عديدة منها، تعديل عيوب أجسام بعض الناس، بإخفاء



أرشيفية

امتلائها، أو تطويلها إن كانت قصيرةً، وخلق حالة جميلة من الحركة المتموجة أثناء المشي، والإيهام بأبعاد تجسيميّة مثيرة في القوام.

وظائف جمالية

تعززت هذه الوظائف والأدوار الجماليّة التضليلية، بعد إدخال تعديلات ومعايير، على أسس تصميم الأزياء القائمة على فن خداع البصر، لاسيّما بعد نجاحه في التقليل من عيوب الجسم الإنساني، ومنحه جماليات مصطنعة وخادعة، يحتاجها صاحبه لغايات وأسباب مختلفة، تتعلق بشريك العمر أو بحبيبته، أو بمهنته (مذيع، مطرب، ممثل، أديب، مدرّس، قائد، سياسي، مدير مؤسسة) ، وتتقدم كل هذه الفئات المرأة المهووسة بأن تبقى شابة، جميلة، رشيقة القوام، مرغوبة ومحبوبة من الجميع. ولتحقيق هذه الغايات والأهداف، يلجأ مصممو الأزياء المعتمدين على معطيات فن خداع البصر، إلى جملة من الحلول البصريّة منها دمج مساحات لونيّة داكنة عند الجوانب من الزي، مع ألوان فاتحة في وسطه، ما يُؤدي إلى الإيهام بارتفاع الخصر، ورشاقة القوام. كما أن اعتماد الخطوط الطولانيّة الرأسيّة، توحي بالطول والرشاقة، بينما الخطوط الأفقيّة، تزيد من حجم المناطق النحيفة، والخطوط المائلة والمتلاقية، تؤدي إلى تقليل حجم الخصر، وتبرز حضور الأنوثة في بنية القوام ككل.

وهكذا فإن الاستخدام الجمالي والتطبيقي لفن خداع البصر، في الأزياء، يُبرز ويعزز مكامن الجمال في الجسم، من خلال الاختيار الصحيح والمدروس، لزوايا الإدراك المناسبة والقادرة على جعل المتلقي يتحسس هذا الجمال. إن وجود هذا الفن الخادع والمُضَلِل في تصاميم الأزياء، يستنهض حالة جماليّة بصريّة أصيلة في قوام مرتديها، الذي ينقلها بدوره إلى الفضاء الذي يتحرك فيه، داخلياً كان أم خارجياً.

وفي النهاية، لا بد من الإشارة إلى أن التطور التكنولوجي ساهم كثيراً، في تطوير وتحسين صناعة الملابس والأزياء، ووفر إمكانات هائلة لمصمميها ، للاستفادة من مدارس وتوجهات الفن الحديث، لاسيّما منها فن خداع البصر، الذي ساهم بقوة، في إدخال مفردات وأنساق جماليّة عديدة إليها، وصل ببعضها إلى تحقيق النسبة الذهبيّة في الجسم الإنساني، والتي سعى الإغريق طويلاً، لتحقيقها في فنونهم، معتمدين على الحسابات الرياضيّة الدقيقة، بينما اهتدى إليها الفنان التلقائي البدائي، من خلال فطرته الجماليّة، وإحساسه النقي غير المشوش، بقواعد وروائز ودراسات وأبحاث، أكاديميات الفنون ومدارسها.



أرشيفية

الموروث الثقافي غير المادي توظيفه في الفنون الأدائية مشروع وطني لتعزيز الهوية الثقافية الأردنية نشمي نموذجًا

فراس رستم المصري*

المقدمة

لم تعد الثقافة اليوم مجرد وسيلة لحفظ الذاكرة أو توثيق الماضي، بل أصبحت ركيزة أساسية للتنمية الشاملة وصناعة القوة الناعمة للدول. والتجارب المعاصرة أثبتت أن الأمم القادرة على تحويل تراثها إلى مشاريع إبداعية حية هي الأكثر حضوراً وتأثيراً، ليس لأنها تمتلك تاريخاً عريقاً فحسب، بل لأنها نجحت في إعادة إنتاج هذا التاريخ بلغة يفهمها إنسان اليوم.

في هذا السياق يبرز التراث الثقافي غير المادي كأحد أهم حقول السياسات الثقافية بعد اتفاقية اليونسكو 2003 التي أكدت أن الحكايات الشعبية والفنون الأدائية والعادات والطقوس والمعارف التقليدية والحرف اليدوية هي ذاكرة الشعوب الحية، وأن صونها لا يكون بالأرشفة فقط، بل بضمان استمرارها وإعادة إنتاجها ونقلها للأجيال بأساليب تواكب التحولات التكنولوجية.

يمتلك الأردن رصيداً ثرياً من هذا التراث، تشكل عبر آلاف السنين من تفاعل الإنسان مع المكان. من الشمال إلى الجنوب، ومن البادية إلى الأغوار، تتنوع الحكايات والأغاني والدحية والسامر واللباس التقليدي والمضافات والحرف لتشكل منظومة ثقافية متكاملة تعكس شخصية المجتمع الأردني.

ورغم هذا الثراء، لا يزال تقديم هذا التراث محصوراً في إطار احتفالي فولكلوري موسمي في المهرجانات والمناسبات الوطنية، دون أن يتحول إلى صناعة ثقافية مستدامة تنتج المعرفة وتدعم الاقتصاد الإبداعي وترسخ الهوية لدى الشباب. من هنا يبرز السؤال المركزي: كيف نحول هذا الإرث من مادة للحنين والتوثيق إلى مشروع إبداعي يومي يعيش في المدرسة والمسرح والمنصة الرقمية؟ الإجابة تكمن، في جزء كبير منها، في الفنون الأدائية.

* مخرج وباحث في الشأن الثقافي والفني/ الأردن

أولاً: التراث غير المادي..
الذاكرة الحية التي تصلح مادة للخشبة

التراث غير المادي ليس مبانٍ وأحجاراً، بل هو ما يمارسه الناس يومياً: حكاية الجدة، أغنية الحصاد، إيقاع الدحية، حكمة المثل، هندسة المضافة. وهو وفق «اليونسكو»، الثقافة الحية التي يعاد إنتاجها باستمرار.

في الأردن، هذا المخزون متنوع بفعل الجغرافيا والتاريخ. ففي الشمال تتجلى ملامح الحياة الزراعية بأغانيها ومواسمها، وفي الوسط تبرز الحواضر التاريخية بعاداتها وأسواقها ومهنها، بينما تعكس البادية منظومة قيمية خاصة تقوم على الكرم والفروسية والشعر النبطي والدحية، ويقدم الجنوب والأغوار أنماطاً أخرى مرتبطة بالمكان والعمل والبيئة.

كل عنصر من هذه العناصر يحمل في داخله بنية درامية قابلة للتطوير. الحكاية الشعبية الأردنية ليست مجرد تسلية، بل هي وعاء معرفي يحمل منظومة قيم أخلاقية واجتماعية، وتختزن خبرات الأجداد في مواجهة تحديات الحياة. في كل حكاية نجد بناءً درامياً متكاملاً: شخصيات، وصراعاً، وذروة، ورسالة أو حكمة. وهذا يجعلها نصاً أولياً جاهزاً للتحول إلى مسرحية أو فيلم أو مسلسل رسوم متحركة دون أن تفقد أصالتها.

وينطبق الأمر على الأغنية الشعبية التي هي وثيقة اجتماعية تسجل تفاصيل علاقة الإنسان بأرضه وعمله وأفراحه وأحزانه. ألحانها وإيقاعاتها مخزون موسيقي غني يمكن إعادة توزيعه وتوظيفه في أعمال مسرحية واستعراضية معاصرة.

ومن أبرز النماذج الأدائية الأردنية فن الدحية. لا يمكن اختزال الدحية في كونها رقصة، بل هي منظومة أدائية متكاملة تجمع الشعر والإيقاع والغناء والحركة والتفاعل الجماعي. بنيتها الدرامية واضحة: حوار بين الشاعر والجوقة، وتصاعد إيقاعي مدروس يصل إلى الذروة، وهي


أرشيفية

بنية قريبة جداً من مفاهيم المسرح الاحتفالي والطقسي. والسامر كذلك فضاء مفتوح للتعبير الجماعي يتداخل فيه الشعر والارتجال والموسيقى والحركة، ويعكس روح المشاركة المجتمعية.

حتى الأزياء التقليدية هي لغة بصرية درامية. الثوب المطرز والشماغ والعقال والحلي ليست زينة، بل تحمل دلالات اجتماعية وجغرافية. وعندما توظف بوعي فني على خشبة المسرح، تتحول إلى أداة لبناء الشخصية وإيصال المعنى.

والمضافة الأردنية ليست مكاناً لاستقبال الضيوف فقط، بل هي مؤسسة اجتماعية وسياسية شهدت الحوار وحل النزاعات ورواية الحكايات. إنها مسرح طبيعي جاهز، بكل ما يحمله من رمزية للحوار والتكافل. والأعراس الشعبية أيضاً عروض أدائية مكتملة تشارك فيها الجماعة بأكملها وتعبر عن منظومة قيم الفرح والانتماء، وتختلف تفاصيلها من محافظة لأخرى مع وحدة روحها.

ثانياً: الفنون الأدائية..
الجسر الذي يعيد الحياة إلى التراث

لم تكن الفنون الأدائية يوماً مجرد ترفيه، بل كانت الأداة الأولى لحفظ ذاكرة الشعوب قبل الكتابة. الحكاية كانت تُروى، والملحمة تُغنى، والطقوس تُمارس، والرقصات الجماعية تؤدى في الساحات لتصبح وسائط ثقافية تصوغ الوعي الجمعي. لذا فالعلاقة بين التراث والفنون الأدائية ليست علاقة توظيف عابر، بل علاقة عضوية.

اليوم، مع تسارع التحول الرقمي وصعوبة جذب انتباه الأجيال الجديدة، لم يعد كافياً حفظ التراث في الكتب والمتاحف. لا بد أن يتحول إلى تجربة حية يعيشها الإنسان ويتفاعل معها. وهنا تتفوق الفنون الأدائية لأنها تجمع الكلمة والصورة والموسيقى والحركة والفضاء والتفاعل الإنساني في لحظة واحدة.

المسرح يأتي في مقدمة هذه الفنون. فالمسرح ليس منصة لعرض النصوص، بل فضاء لإعادة بناء الحكايات والأساطير والسير والأمثال في صياغات جديدة تكشف أبعادها الإنسانية. الحكاية الشعبية الأردنية بمادتها الغنية قابلة للتحول إلى عروض مسرحية معاصرة تحافظ على روح التراث وتخاطب جمهور اليوم.

ودَوْر المسرح لا يقتصر على النص، بل يمتد إلى المكان والرمز. المضافة يمكن أن تتحول إلى خشبة لعروض تفاعلية تعيد إحياء قيم الحوار والكرم، والبيوت التراثية في السلط والكرك والساحات العامة والمواقع الأثرية كجرش والبترا يمكن أن تصبح منصات للعروض الحية، حيث يندمج المكان الحقيقي مع الحكاية التي يرويها، في تجربة تتجاوز المسرح التقليدي.

وتحتل الموسيقى مكانة لا تقل أهمية. فالأغنية الشعبية الأردنية وعاء يحفظ الإيقاعات والمقامات والأساليب الأدائية. وعندما يعاد توزيعها وتوظيفها داخل أعمال مسرحية أو أفلام أو إنتاجات رقمية، فإنها تكتسب جمهوراً جديداً دون أن تفقد هويتها. إنها ليست ألحاناً قديمة، بل لغة وجدانية تختزن ذاكرة المكان ويمكن أن تكون أساساً لإنتاج موسيقي معاصر يعبر عن الهوية الأردنية بلغة عالمية.

أمّا الرقصات الشعبية، وفي مقدمتها الدحية والسامر، فهي تمثل أشكالاً متقدمة من الأداء الجماعي. لأنها تجمع بين الحركة والإيقاع والغناء والمشاركة، فهي قريبة من مفاهيم المسرح الحركي والمسرح الاحتفالي. ويمكن عبر إعادة قراءتها أن تتجاوز تقديمها كفقرة فولكلورية لتصبح جزءاً من بناء درامي متكامل يحمل رسالة ثقافية وفكرية.

وفن الحكواتي، الذي عرفته المجتمعات العربية لقرون، يمثل اليوم فرصة استثنائية. في زمن الحاجة الماسة إلى محتوى ثقافي موجه للأطفال واليافعين، يمكن للحكواتي أن يعود في صورة جديدة، مستفيداً من المسرح التفاعلي والوسائط الرقمية والواقع المعزز، ليقدم الحكاية الأردنية بأسلوب يجمع بين الأصالة والإبداع. لقد أثبتت تجارب عالمية أن الأساطير والرقصات التقليدية تحولت إلى مهرجانات وعروض مسرحية وأفلام رسوم متحركة وألعاب تعليمية عززت حضور دولها ثقافياً واقتصادياً، ليس عبر النقل الحرفي، بل عبر إعادة التفسير.

يمتلك الأردن كل المقومات لتجربة مماثلة: تنوع البيئات، وغنى الموروث، ووجود كوادر فنية وأكاديمية، وانتشار المسارح والمراكز الثقافية والجامعات. لكن هذا يتطلب الانتقال من المبادرات الفردية إلى التخطيط المؤسسي طويل المدى، بحيث تصبح الفنون الأدائية جزءاً من السياسة الثقافية الوطنية، عبر شراكة حقيقية بين وزارة الثقافة والتربية والسياحة والجامعات ونقابة الفنانين.

كما أن التحول الرقمي يفتح آفاقاً جديدة: العرض المسرحي لم يعد محصوراً في الخشبة، بل يمكن أن يمتد إلى المنصات الرقمية والواقع الافتراضي والألعاب التعليمية والأفلام القصيرة، مما يمنح التراث الأردني فرصة غير مسبوقة للوصول إلى جمهور أوسع داخل الأردن وخارجه.

ثالثاً: من الفولكلور إلى الصناعة الإبداعية... ونشمي نموذجاً

شهد مفهوم التراث تحولاً عالمياً. لم يعد النجاح يقاس بعدد المتاحف، بل بالقدرة على تحويل التراث إلى منتج ثقافي حي يخلق فرص عمل ويعزز الصورة الوطنية. تجارب اليابان وكوريا وأوروبا أكدت أن التراث يحيا حين يصبح جزءاً من الاقتصاد الإبداعي والتعليم والإعلام والسياحة.

في الأردن، لا يزال التراث يقدم كمشهد احتفالي عابر. المطلوب هو تحويله إلى منظومة صناعات ثقافية متكاملة: عروض مسرحية مستلهمة من الحكايات، أعمال موسيقية تعيد تقديم الألحان التراثية، أفلام رسوم متحركة بشخصيات محلية، كتب مصورة وألعاب تعليمية وتطبيقات تفاعلية، ومسارات سياحية أدائية في المواقع التاريخية تجعل الزائر يعيش الحكاية بدلاً من مشاهدتها.

من هنا تنبثق فكرة نشمي ليس كشخصية كرتونية فحسب، بل كمنصة ثقافية وطنية تتقاطع فيها الفنون الأدائية والتعليم والإعلام والتقنيات الرقمية. نشمي ليس بطلاً خيالياً منفصلاً، بل هو تجسيد رمزي للإنسان الأردني بقيم الشهامة والكرم والعمل والانتماء والتسامح. قوته في أنه لا يمثل منطقة بعينها، بل الأردن كله: يرتدي الثوب السلطي حين يروي حكاية السلط، والزي الشمالي في إربد وعجلون، ولباس البادية وهو يقدم الدحية والشعر النبطي، وملامح الجنوب حين يستحضر البترا ووادي رم.

وظيفة نشمي أدائية بامتياز. هو الحكواتي الذي يروي للأطفال، والممثل الذي يقود العروض المسرحية التفاعلية في المدارس والمراكز الثقافية، والموسيقي الذي يعرف بالإيقاعات التراثية، والمرشد الذي يصحب الزائر في المواقع الأثرية عبر عروض حية، والسفير الثقافي في المهرجانات الدولية.

في المسرح يمكن أن يكون محوراً لعروض للأطفال واليافعين تتنقل بين المحافظات، وفي كل حلقة يعرف بعنصر من التراث في قالب ممتع يجمع المعرفة والتشويق. وفي السياحة، يمكن توظيفه في عروض أدائية في البترا وجرش وأم قيس والسلط والكرك، بحيث يعيش الزائر التجربة عبر الأداء والموسيقى والسرد وليس عبر اللوحات التعريفية فقط.

إن ما يميز نشمي أنه مشروع مؤسسي طويل الأمد وليس احتفالاً مؤقتاً. يمكن أن يتطور باستمرار ويستوعب مساهمات الفنانين والباحثين والمجتمعات المحلية ويواكب التقنيات الحديثة، ليشكل مظلة وطنية تتكامل تحتها المبادرات الثقافية المختلفة.

الخاتمة

إن حماية التراث الثقافي غير المادي لا تعني تجميده في صورته التقليدية، وإنما تعني تمكينه من مواصلة الحياة عبر أشكال تعبير جديدة تحترم أصالته وتمنحه القدرة على مخاطبة العصر. وهذا هو التحدي الحقيقي: أن نحول التراث من ذاكرة محفوظة إلى طاقة إبداعية تبني المستقبل.

الفنون الأدائية هي المختبر الأكثر قدرة على هذا التحويل. فالمسرح والموسيقى والرقص والحكواتي قادرة على تحويل عناصر التراث إلى تجارب إنسانية حية تتجاوز حدود التوثيق لتصبح أدوات للتربية والتوعية والحوار وتعزيز الانتماء.

ومشروع نشمي يمثل انتقالاً من مرحلة عرض التراث إلى مرحلة إنتاجه. إنه إعلان عن مرحلة جديدة في العمل الثقافي الأردني، تنتقل فيها الدولة من سياسة الحفاظ على التراث إلى سياسة الاستثمار الثقافي فيه، ومن التوثيق إلى الإبداع، ومن الاحتفال بالماضي إلى توظيفه في صناعة المستقبل. فحين يصبح التراث حاضراً في المسرح والموسيقى والتعليم والسياحة والفضاء الرقمي، فإنه يتحول إلى قوة ناعمة تسهم في بناء الإنسان وترسيخ صورة الأردن بوصفه دولة تؤمن بأن الثقافة ركيزة أساسية من ركائز التنمية المستدامة.

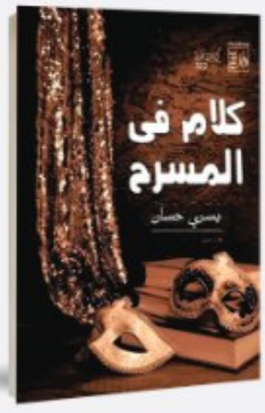
رف الكتب



ميرفت هليل*

أرشيفية

*قناةٌ تشكيليّةٌ أردنيّةٌ









مباني الجامعة الأردنية..

الألفية الثالثة في عهد الملك المعزز عبدالله الثاني

كتاب جديد للدكتور علي أبو غنيمة يوثق مباني الجامعة الأردنية بعنوان: «مباني الجامعة الأردنية – الألفية الثالثة في عهد الملك المعزز عبدالله الثاني».

يقع الكتاب في (160) صفحة ملونة من القطع الكبير، نسخة رقمية بصيغة (PDF).

شارك في إعداد الكتاب فريق عمل من المعماريات: ربى السويلمين، نور الهدى أبو غنمي، إيمان طلالقة، سجى رواحنة، دانة الدباس وهدى غرندوقة.

يتناول الكتاب بالصور والمخططات الهندسية توثيق مباني الجامعة الأردنية في عهد جلالة الملك عبدالله الثاني، كما وثّق المباني التي تم إنجازها في الألفية الثانية من خلال صور وتواريخ الإنشاء.

كما صدرت النسخة الورقية من الكتاب العاشر للدكتور أبو غنيمة بعنوان: « الحجر في عمارة حوض البحر الأبيض المتوسط».

ويُعد هذا الكتاب الثاني من سلسلة إصدارات «ملتقى معماريي المتوسط» بالتعاون مع «البرفيسورة أوليفيا لونغو» من جامعة «بريشا الإيطالية»، بعد الكتاب الأول:» الفناء الداخلي في عمارة حوض البحر الأبيض المتوسط « .



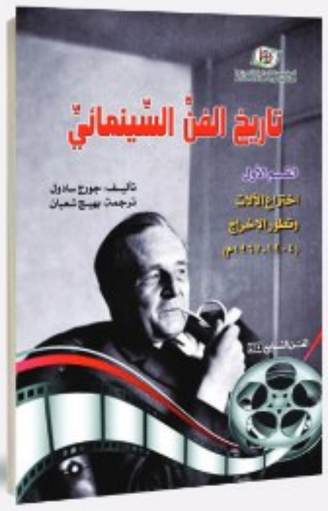
«الفنُّ والتأويلُ»..
دراساتٌ نقدية في الفن التشكيلي العُماني

يتأمل كتاب «الفن والتأويل/ دراسات نقدية في الفن التشكيلي العُماني» أنجَز الفن العُماني، الحديث والمعاصر، وفق مناهج ومداخل تهدف إلى فحص ظواهرِه في تناميها التاريخي، وفي علاقتها بالجاري على ساحة الفن العالمي.

يشكّل الكتاب، الصادر عن الآن ناشرون وموزعون، إضافة جديدة في قائمة الدراسات النقدية الفنية، إذ يضمّ الكتاب مجموعة من الدراسات الفنية لمجموعة من الباحثين المعتبَرين في تاريخ الفن والنقد الفني.

جاء الكتاب، الذي راجعته وحررته الأستاذة الدكتورة، فخرية اليحيائية، في ثلاثة فصول، الأول حمل عنوان «النحت العُماني والمغربي/ مقاربة جمالية في المشابهة والاختلاف»، وقد كتبه الباحث والناقد المغربي إبراهيم الحيسن، لافتًا خلالها إلى ما يجمع التجربتين النحتية العُمانية والمغربية، من انفتاح على تنويع الخامات والسنائد من الخشب والرخام والحديد والنهل تجريديّاً وتعبيريّاً من التراث المحلي المتجسِّد في اللغة التشكيلية المستعملة في التجسيم والتوليف، إلى جانب تحوير الأشكال العضوية والنماذج الآدمية والحيوانية واختزالها لتصير مبسطة.





تاريخ الفن السينمائي

صدر ضمن سلسلة «الفن السابع» كتاب «تاريخ الفن السينمائي - القسم الأول» اختراع الآلات وتطوّر الإخراج»، تأليف: «جورج سادول»، وترجمة: بهيج شعبان.

يلخص الكتاب تجارب «جورج سادول» (1904 - 1967) الذي واكب فيه السينما العالمية منذ نشأتها في أواخر القرن التاسع عشر حتى عصره، ويحكي عن المراحل التي مرت فيها السينما بجميع تفاصيلها الفنية و«التكنيكية» والاقتصادية، من حيث تطور الموضوعات والإخراج والأساليب الفنية واختراع الآلات وتطورها.

يؤرخ الكتاب لجميع التيارات التي أنضجت هذا الفن الجماهيري بعد أن عاشت فيه وتفاعلت معه.

كلام في المسرح

كتاب «كلام في المسرح» الصادر عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة «كتابات نقدية»، للمؤلف يسري حسان.

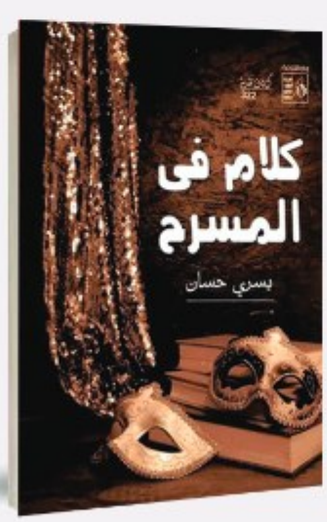
تتناول فصول الكتاب عبر» 39» عملاً مسرحياً مصرياً، عُرضت في الفترة بين عامي (2023 و2024) ، التي تخاطب القارئ غير المتخصص.

يستعرض المؤلف عددًا من العروض، ونأخذ منها: ثلاث مسرحيات، الأرتيست، البؤساء ومسرحية عن أعمال «كافكا» وحياته.

ويظهر الكاتب حسان مسرحية (الأرتيست) للمخرج محمد زكي في إطار السيرة الذاتية للفنانة الكوميدية الراحلة زينات صدقي، حيث يقدمها المخرج في العمل نموذجًا للتعبير عن كفاح الفنانة العربية في العموم، وتضحياتها من أجل فنها في وسط محافظ.

ولعل استعادة سيرتها هنا تؤشر إلى أن نظرة المجتمع للمرأة العاملة بالفن لا تزال لدى بعضهم تحمل تلك الرواسب القديمة التي تجعلهم متحفظين اتجاهها، ساخرين من أن تلجأ لهذا العمل حتى وإن أبدوا إعجابهم به ظاهرياً.

يحمل العرض في طياته رسالته مضمرة، يسعى من خلالها إلى الانتصار للمرأة الفنانة، وبيان ما تعانيه من آلام نفسية، وما تدفعه من أثمان غالية نتيجة نظرة المجتمع إليها، ولذلك لم ينشغل بسرد السيرة الذاتية لزينات صدقي بقدر ما أجرى عملية انتقاء لبعض الملامح الدالة التي تؤكد على جمال الرسالة الفنية، وعمق الألم الذي يتحمله صاحبه في سبيل توصيلها.



ومن الأمثلة النقدية، مسرحية (البؤساء)، للمخرج محمود جراتسي المأخوذة عن رواية تحمل الاسم نفسه للشاعر الفرنسي «فيكتور هوغو»، وأهمية هذا العرض في تقديمه من خلال مسرح الدمى .

قدم المخرج العمل مازجاً بين الدمى والعنصر البشري بشكل تغلب عليه «الكوميديا» السوداء في بعض المشاهد، ومن يقرأ الرواية أو يشاهد الفيلم بنسخه الأجنبية والعربية أو العمل المسرحي ، سيرى الجحيم البشري الذي يصوره «هوغو»، والمتمثل في الجهل، والبؤس، والقوانين التي لا تعرف المرونة، أو لا تضع الرحمة فوق العدل، فقد لا ترد إلى ذهنه فكرة تقديمها مسرحياً بطابع تغلب عليه «الكوميديا» للنص الأصلي من دون أن ينزلق إلى الاستغراق في «الكوميديا»، أو يعممها على المشاهد كافة، وهي على أي حال «كوميديا» سوداء تجلب الضحك والأسى في آنٍ واحد.

ومن الأمثلة أيضًا، ما قدمه المخرج مارك صفوت عن إحدى روايات الكاتب التشيكي «فرانز كافكا « مسرحيًا، وحمل العرض اسم «التحول» عن نص كتبه محمود محمد سيد الذي مزج فيه بين روايات (المسخ) و(المحاكمة)، و(حياة كافكا).



أرشيفية

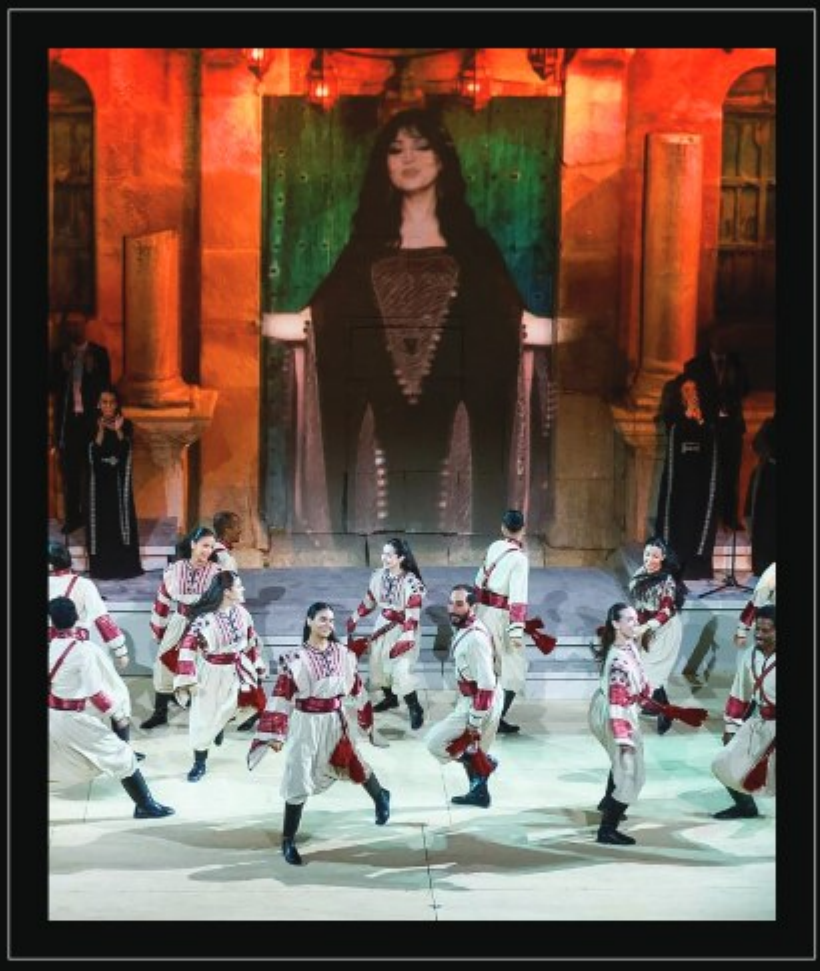
أحمد طناش الشطناوي*

الفتى الإربديُّ

قَصَدوا رحالَ الشِّعْرِ لم يَتثبّتوا ... أنّ الحَياةَ على الرّحى تَتفتّتُ
نالوا نَصيبًا من فُتاتِ حُضورِهِمْ ... واستَيْقَنوا أنّ الهَوى يُستَنْبَتُ
الأربديُّ على يَدَيْهِ ستَنْحني ... هاذي الحُروفُ، وفَوْقَ كَفِّكَ تَنْبُتُ
فأتَيْتُ إربِدَ والوَفاءُ مَطيّتي ... والشَّوْقُ في محْرابِها يَتفلّتُ
حَوْرانُ يَغْفو حَوْلَها مُتفرّداً ... بجَمالِهِ إذْ وَشّحَتْهُ الخُضْرَةُ
تلكَ السّنابلُ والرّياحُ تَعُبُّها ... ذَهَبًا يُجلّيهِ الخَيالُ وبُرْدَةُ
زَيْتونُها صَمْتُ السّنينِ وهَيْبَةٌ ... من ألْفِ عامٍ لم تَخُنْهُ القصّةُ
دَحْنونُها الغافي على وَجَناتِها ... شَفَقٌ بساحاتِ الجَمالِ وحُمْرَةُ
والتّلُّ يَرْبو في القُلوبِ مَهابَةً ... تاريخُهُ يَحْكي عَرارٌ ويَسْكُتُ
وأتَيْتُ إرْبِدَ باحثاً في طينِها ... عن سِرِّ مَجْدٍ خَلّدَتْهُ الأُمَّةُ
يَرْموكُها أُسْطورَةٌ لَنْ تَنْتَهي ... والنّهْرُ يَشْهَدُ والرُّبى والتّلّةُ
سَحَبَ الزّمانُ ذُيولَهُ عن خَيْلِها ... فَتَسَطّرَتْ بِبَني كِنانَةَ نَخْوَةُ
شَرِبَ الثّرى ضَوْءَ السُّيوفِ فَخِلْتُهُ ... مِنْ فَرْطِ شُرْبٍ بالْبُطولَةِ ينبتُ
ما حُمْرَةُ الدّحْنونِ غيرَ رَسائلٍ ... نُسِخَتْ بِنَزْفِ السالفينَ لِيَثْبُتوا
مِنْ ثَغْرِها الرّمْثا تَفَتّحَ بابُها ... فَخْرًا، وفيها للبسالَةِ مَنْبِتُ
والكُورَةُ الشّمّاءُ في غاباتِها ... سِرٌّ بِبَرْقِشَ تَنْتَخيهِ الدّهْشَةُ
وبَني عُبَيْدٍ يا لحِصْنِكَ لم يَزَلْ ... تاريخُهُ بِدَمِ الطّهارةِ يُنْعَتُ
والغَوْرُ محْرابُ الشّهادَةِ والنّدى ... فَوْقَ الكَرامَةِ كَمْ تَطيبُ السّجْدَةُ
بِمَزارِها تيكَ العَوالي عُتّقَتْ ... وكأنّها مِنْ فَرْطِ شَوْقِكَ جَنّةُ
والطّيبَةُ الغَرّاءُ فاضَ أريجُها ... صُوفيّةٌ فيها تَحُلو الشّطْحَةُ
واقْبِضْ مِنَ الوَسْطيّةِ اسْتِئْذانَها ... فَلَها مِنَ الخَيْلِ الأصايلِ صَهْوَةُ
هيَ إرْبِدُ الأنْوارِ، كُلُّ مَدينَةٍ ... تَفْنى، وفَلْسَفَةُ البَقاءِ سَتُنْحَتُ
يا إرْبِدَ الأمْجادِ حَسْبُكِ رِفْعَةً ... أنّ الجَمالَ على يَدَيْكِ يُوَقّتُ

* شاعر/ الأردن





أرشيفية

62
2026 - 2025
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن