58
2023 - 2024
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
وزارة الثقافة

- ملف البيوت التراثية
- جرش 39.. أوبريت ذرى المجد
- ملف الفن والتكنولوجيا
- مهرجان ليالي المسرح الحر الدولي

أرشيفية

58
2025 - 2024

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

- ملف البيوت التراثية
- جرش 39.. أوبريت ذرى المجد
- ملف الفن والتكنولوجيا
- مهرجان ليالي المسرح الحر الدولي

وزارة الثقافة

رئيس التحرير
حسين نشوان

مدير التحرير
حسين دغيمات

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

سكرتيرة التحرير
سناء العبداللات

المدقق اللغوي
عبد الباسط الكيالي

الإخراج الفني
يوسف الصرايرة

غلاف العدد

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 (للإردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال مقيماً في الخارج.
- تُرسل الموضوعات مطبوعة على إميل المجلة.

المواد المنشورة في هذا العدد تَعبرّ عن آراء كتّابها
ولا تَعبرّ بالضرورة عن رأي المجلة

المراسلات : Funoon.m@culture.gov.jo

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

58

المحتـويـات

- الذكاءُ الاصطناعيّ ..... رئيس التحرير 8
- «جرش» 39 .. أوبريت « على ذُرى المجد» ..... إبراهيم السواعير 10
- الزخرفة الإسلامية.. ألوان زاهية واستخدام ماهر للقوانين الرياضية في التصميم بين العناصر المختلفة .... علي الجيزاوي 14
- ليالي المسرح الحرّ الدولي .. حين تلتقي خشبات العالم في قلب عمّان ..... فداء الحمزاوي 18
- بيوت قريتنا الطّينيّة .. الحجارة إذْ تبوح بالحكايات ..... نعمات الطراونة 22
- «بَيْتُ عَـرَارٍ» .. مُتْحَفٌ يُؤرخُ لشاعرِ الأُردنّ ..... سامر المعاني 26
- «روبرت ويلسون» ومسرح الرؤى .. أوبرا الصمت ..... د. يحيى البشتاوي 30
- الذكاء الاصطناعي.. آفاق جديدة في تعليم الموسيقى ..... د. نضال نصيرات 34
- النقد الفني بين الفلسفة وعلم الأعصاب ..... د. موفق السقار 38
- عبد الرؤوف شمعون .. العالم في مرمى التهتّك والجمال ..... غسان مفاضلة 42
- النحت الخزفي.. جماليات الطين ..... د. منذر العتوم 46
- الفن فضاء حرّ لتعزيز قدرات الطفل واكتشاف مراحل نموه ..... لانا أرناؤوط 54

contents

- المكان.. فضاء سردي للإبداع ..... د. حلمي ساري 60
- الإبداع الآلي في منافسة مع الإنسان ..... محمد العامري 64
- قوانين استخدام الذكاء الاصطناعي في الفنون بين الحرية والإطار القانوني ..... د. صهيب علي الهروط 70
- الإبداع الفني في زمن التكنولوجيا: السينما والفنون البصرية بين التحول والتحدي ..... ضحى أولاد نصيرة 74
- الفن الرقمي في الإبداع التشكيلي حين يَحلُّ «الكمبيوتر» مَحِلَّ القماش والورق، والفأرة مَحِلَّ الفرشاة ... غازي انعيم 80
- الفن المعاصر والتكنولوجيا الجدلية الجمالية بين الوجود والتحوّل الأخلاقي ..... غسان أبو لبن 86
- الفنُّ والتكنولوجيا هَلْ صَدَقَتْ نُبوءَةُ « والتر بنيامين «؟ ..... إبراهيم الحَيْسن 92
- سؤال الجمال وتمكين الذات ..... حسن المجالي 100
- متحف «بيكاسو» في برشلونة ..... د. خالد الحمزة 102
- الصور الفوتوغرافية والمواد البصرية .. مصدرٌ لكتابة التاريخ ..... هاني حوراني 108
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 114
- نَصّ / النَصّ «أمنيات الشاعر البدويّ» ..... عاقل الخوالدة 122

أوَّل القول:

الذكاءُ الاصطناعيُّ

بدايةً، أريد تعريف المصطلح، وأريد الاختلاف مع مَن نحت مفهوم الذكاء الاصطناعيّ، وهو المصطلح الّذي أُطلق على العملية الّتي تتم ضمن أجهزة الحاسوب ، ويُطلق عليها «ذكاء»، وهو أمر لا يتجاوز ما يمكن أنْ نُطلقَ عليه الحرفة.

ويمكن وصفها بأنّها عمليات بحث نمطية، تكرارية، تتبُّعيّة لشيء موجود، وتُعيده نصًا دون التحقق من صحته ، أو أهميته ، ودون تغيير، بمعنى أنّها تستعيد نتيجة البحث في المخزن الآلي كلَّ ما كُتب عن الموضوع ، أو ما تشابه معه، وهذا ليس تفكيرًا، بل استعادة مقاطع ، أو استخراج «تنصيصات»، تتوافق مع ما يُطلب من جهاز «الكمبيوتر» ، أو «التلفون» ، أو أية وسيلة يمكن أنْ تُدرج تحت اسم الذكاء الاصطناعيّ.

ونحن هنا، ننطلق في النظر إلى المفهوم ،أو المصطلح ،أو العملية من زاوية إنسانية ثقافية معرفية، تُركّز على دراسة العلاقة بين العمليات النفسية (العقل والعاطفة) والتنوع الثقافي، ونفهم أنّ الذكاء بهذا المعنى ينطوي على ابتكار ما، بمعنى إنتاج شيء من لا شيء، وهو نشاط عقليّ ذهنيّ وجدانيّ فكريّ ومعرفيّ يقوم به العَقل، ويُعرف بأنّه القدرة العقلية على التفكير، التحليل، الاستنتاج، التعلم، وحلّ المشكلات، والقدرة على إدراك المعلومات وتطبيقها في سياقات جديدة، بينما ما يُسمى الذكاء الاصطناعيّ، هو محاكاة قدرات البشر في التعلم والفهم والإبداع ، واتخاذ القرارات المستقلة.

يقول سمو الأمير حسن، إنّ أطول مسافة يمكن أنْ يقطعها الإنسان، هي «المسافة بين العقل والقلب»، وهي بالقياس السنتيمتري لا تتجاوز الخمسين سم، ولكنّها بالبُعد المعرفيّ تنطوي على أكوان من الكلمات ، والصور ، والأفكار ، والمشاعر ، والأحاسيس الّتي تبتكر ما وراء الموجود من خلالً التخيل الّذي وصفه «أينشتاين» بأنّه أهم من المعرفة :لأن المعرفة محدودة، بينما الخيال يشمل العالم أجمع.

إنّ ما ينقص الذكاء الاصطناعيّ، هو الخيال الّذي يمتلكه الأديب والفنان، وما ينقصه العاطفة الّتي تُزهر تحت أضلاع الأمّ، وتُنوِّر زهرة على قلب العاشق.

نحن لا نريد ذكاءً اصطناعيًا ميكانيكيًا يحوِّل عواطفنا إلى أرقام، ومشاعرنا إلى أشكال صماءَ، وأفكارنا إلى اقتباسات جافة، وأيدينا إلى قطع معدنية ، وبراغي ، وزنبركات، ويُحوِّل النَّص إلى (بلوكات) واللوحة إلى تبقيعات لونيَّة.

نريد أنْ نعود إلى شغف طفولة الأسطورة ، الّتي تُحوِّل الكون إلى صورة ضبابية غامضة، ولكنّها تلامس القلب.

نريد ذكاءً ممزوجًا بالحلم والمتَخيل.

رئيس التحرير

من الأوبريت

«جرش» 39

أوبريت « على ذُرى المجد».. دراما غنائيّة بصريّة للاحتفاء بالأردن

محمد واصف: العمل تجسيد حيّ للعلاقة بين اللغة والقصيدة والوطن

إبراهيم السواعير *

* إعلامي أردني

في كلّ دورة من دورات مهرجان جرش للثقافة والفنون، يترقب الجمهور الأردني والعربي والضيوف من شتى دول العالم، ليلة افتتاح المهرجان وطقوسه التي تأتي غالبًا على شكل أوبريت على المسرح الشمالي للمدينة الأثرية في جرش.

وفي الواقع، عُرضت في افتتاحيات المهرجان في سنوات سابقة أوبريتات وقصائد وأغانٍ وطنية، وكان الجمهور في كلّ عام يستمتع ويقرأ المشهد ما بين البحث عن متعة العرض ومحتواه ورسالته، بحسب هذا الجمهور المهرجان من النُخب والمثقفين والإعلاميين والحضور بوجه عام، كما تبحث النخب دائمًا عن التجديد والمغايرة في بناء مثل هكذا أعمال.

وفي دورة المهرجان التاسعة والثلاثين لهذا العام 2025، كان أستاذ الموسيقى الفنان الدكتور محمد واصف، مشرفًا وصاحب فكرة أوبريت حفل الافتتاح «ذرى المجد»، بل والعنصر الرئيسي فيه، خصوصًا وأنّه اشتغل في وقت قياسي، بحسب ما صرّح به لمجلة «فنون»، التي حاورته ووقفت معه على رسائل الأوبريت وجمالياته وممثليه وأبطاله وفكرته الجديدة.

يقول الدكتور محمد واصف إنّه حاول أنْ يوفّق بين الرسالة والمتعة البصرية، وأنّ يغاير قليلًا في الفكرة المطروحة قيد التجسيد، فكانت دورة المهرجان التاسعة والثلاثون مهمةً وتشكّل تحديًا، لأنّ المهرجان دائمًا يحظى برعاية ملكية سامية، وقد حضره وأوقد شعلته، مندوبًا عن جلالة الملك عبدالله الثاني، دولة رئيس الوزراء الدكتور جعفر حسان، بحضور وزير الثقافة (رئيس اللجنة التنفيذية العليا للمهرجان) مصطفى الرواشدة، ومدير عام المهرجان أيمن سماوي، وسفراء ودبلوماسيين ومثقفين محليين وعرب وأجانب.

من الأوبريت

من الأوبريت

عمل فني درامي غنائي بصري

قدّم الدكتور محمد واصف فكرة أوبريت «على ذرى المجد»، كعمل فني درامي غنائي بصري، للاحتفاء بالأردن، بمتابعة من رئيس الوزراء، لأهميته كأوبريت يعطي صورة نابضةً، ويكون مُعبّرًا عن الدولة الأردنيّة في المجال الثقافي الفني والأدبي والفكري.

يقول الدكتور واصف إنّ أبطال هذا العمل كانوا: الأردن بتاريخه وقيادته وشعبه، واللغة العربية؛ باعتبارها سيدة الأفق العربي، والقصيدة الوطنية الفصيحة، والشاعر حيدر محمود، والفنان عمر العبدلات، حيث حضرت هذه العناصر الخمس في إبداع هذا العمل الذي تمحورت فكرته حول تجسيد العلاقة الروحية بين اللغة والقصيدة والوطن في إطار درامي غنائي بصري.

ولعلّها من الأمور اللافتة أنّ يتم الاشتغال على اللغة والقصيدة، باجتراحات أو آفاق جديدة تنشد التغيير؛ إذا ما علمنا أنّ السرد والشعر والدراما على تجدد مستمر في الإبداع، فقد تمّ تجسيد العلاقة الروحية بين اللغة والقصيدة والوطن في إطار درامي غنائي بصري، كما تخللت العرض وصلات غنائية وطنية فصيحة كتبها الشاعر حيدر محمود؛ وهنا علينا أنّ نشي على جهد الدكتور محمد واصف، باعتباره متخصصًا في الموسيقى، ولعودته إلى فترات سابقة قرأ فيها الشاعر حيدر محمود الذي كانت كلماته وما تزال، حاضرةً في الوجدان الغنائي المحلي والعربي.

يضاف إلى هذا أنّ الدكتور محمد واصف ارتبط وجدانيًا بشعراء الأردن المبدعين، مثل الشاعر حيدر محمود، والشاعر حبيب الزيودي، والشاعر جريس سماوي، حتّى عدّه كثيرون مشاركًا ورفيقًا للشاعر الزيودي، وكانت له علاقة مميزة معه في رحاب الجامعة الأردنية التي ظللت كلّ تلك المحبة والصحبة التي تركت أثرها برحيل الشاعر حبيب - رحمه الله - عن تسعةٍ وأربعين عامًا من العمر، كما أنّ عودة الدكتور واصف وتفتيشه عن قصائد الشاعر حيدر محمود، يؤكد أهميّة الرؤية الفنية حين تدخل ضمن حفلات افتتاح المهرجانات الكبرى المعبّرة عن الأوطان.

إبراز المادة الأثرية

كان التحدي الذي واجه الدكتور محمد واصف هو في الوقت القصير، وإنجاح الحوارات وحضور الموسيقى والغناء، وإبراز المادة الأثرية لمسرح المهرجان، بل وفي العودة المتأخرة من المسرح في ساعات الفجر، للتأكد من مناسبة الحجر للوحات المعروضة، ولذلك كنّا في العرض مع وصلات غنائية وطنية فصيحة للشاعر حيدر محمود، تمت إعادة صياغتها في توزيعها الموسيقي، وأداها فنانون أردنيون واعدون، كإفساح للشباب لأنْ يأخذوا فرصتهم الحقيقية، بمرافقة فرقة استعراضية محترفة، ليثمر هذا التعب الموصول عن مشاهد بصرية مبهرة على واجهة الحجر الأثري للمسرح الروماني، فيتحول المكان إلى ذاكرة حيّة تنبض بالمجد.

على المستوى الدرامي كحكاية، يشرح الدكتور محمد واصف لمجلة «فنون»، أنّ العرض انطلق من صوت الراوي الذي كان يستحضر التاريخ وينادي على بطلات الحكاية، وهذه بحدّ ذاتها رؤية فنية، بالتعاون مع عناصر الأوبريت في الإخراج والأمور الأخرى في الأداء والتمثيل.

ويؤكّد أنّه اهتمّ بأنْ تظهر اللغة العربية بصوت مهيب، ويتم تجسيدها كشخصية درامية، وكذلك تجسيد القصيدة كشخصية حيّة نابضة بالحسّ تخاطب اللغة كجدة وأم ورفيقة درب، وتعلن مسؤوليتها في تخليد الوطن بالكلمة، لتنطلق الوصلات الغنائية التي تُنشَد فيها أجمل القصائد الوطنية التي كتبها حيدر محمود، وكلّ وصلة غنائية تجسّد قصائد فصيحة، وتقدّم، كما يقول محمد واصف، عبر أداء صوت درامي مدروس ترافقه لوحات استعراضية راقصة تعبّر عن معاني القصيدة من الفخر والانتماء.

وحول الانتقالات بين الحوارات والقصائد، كان هدف محمد واصف أنْ تكون هذه الانتقالات سلسة ومدروسة، وتُظهر التحول من التأمل إلى الغناء ثمَّ إلى الحركة والمشهد الدرامي الكامل. كما كان واصف شغوفًا بأنْ يستخدم الحجر الأثري للمسرح الروماني كشاشة عرض بصرية تعرض عليها مشاهد رقمية 4d تشتمل على صور أرشيفيّة تاريخية ،وأعلام أردنية ، ولوحات رمزية ، ومشاهدَ شعرية متحركة.

ولذلك تكامَلَ هذا البُعد البصري، كما يقول واصف، مع الحدث الدرامي، ليربط بين روح القصيدة وذاكرة المكان، فيكون العرض كلّه رسالة واحدة مكتوبة بالحركة والنور والصوت، كتوليفة فنية جديدة جمعت بين الأغاني

أرشيفية

الوطنية الفصيحة والحكاية الدرامية في توافقية عالية؛ إذْ كان ينطلق من ذلك، باعتباره أكاديميًا موسيقيًا ومُلحّنًا، لحضور البناء الدرامي للموسيقى وأثرها في تشكيل المعنى المسرحي.

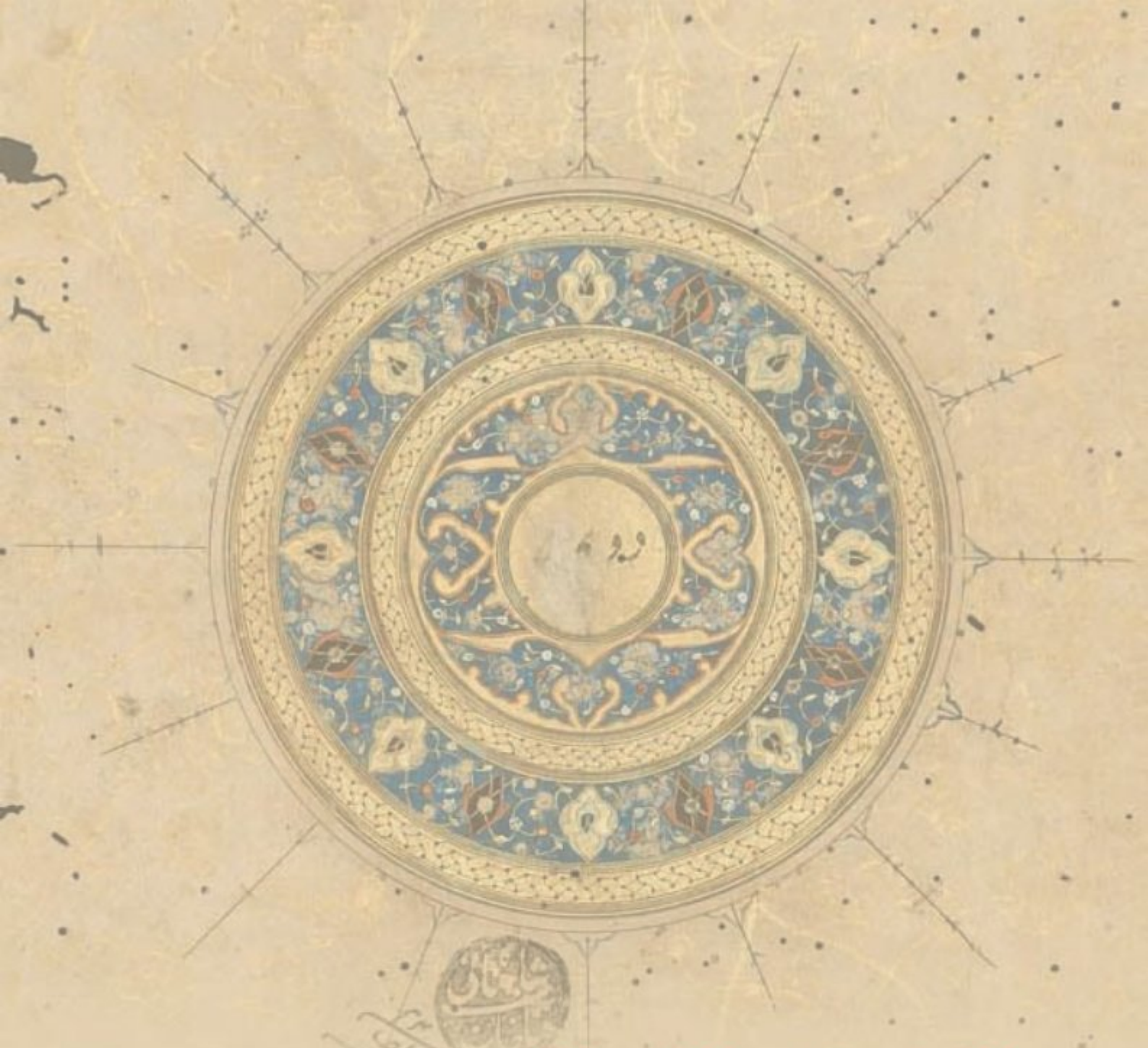
روح القصائد في الأوبريت

كان اختيار الأصوات التي أدّت هذه الأغنيات لحمل روح القصائد، ملائمًا لحسّ الحكاية الدرامية التي كتبها وصاغها ببراعة. أمّا بالنسبة للفنان عمر العبدالات، فقال الدكتور واصف بأنّ حضوره في الأوبريت جاء باعتباره صوت الأردن، ولتأكيد أهمية الفكرة الدراميّة كأجيال تسلّم أجيالًا عبر مسيرة الأغنية الوطنية، فكان هذا الحضور لافتًا في نهاية العرض.

وكرؤية لهذا الأوبريت، فقد قدّم العبدالات قصائد لحيدر محمود بالفصحى، وظهر دور اللغة «فصيحة»، الذي أدّته الفنانة أمل الدباس، بمشاركة الفنان هاني الخالدي، والفنانة نغم رشيد، فيما قدّم الأغاني الفنانون: مكادي نحّاس، ونانسي بيترو، ونتالي سمعان، ونبيل سمور، وسعد حطيبات، وياسمين أحمد، وعبدالرحمن الخضور، وقدّمت فرقة مجدل للاستعراض الحركي اللوحات الراقصة والتعبيرية التي رافقت هذه اللوحات الغنائية.

وفي ختام حديثه لمجلّة «فنون»، أكّد الفنان الموسيقي الدكتور محمد واصف أنّ أوبريت «على ذُرى المجد» هو وثيقة فنيّة ثقافيّة ووطنيّة حملت رسالة إبراز الأردن والاعتزاز به، كما حمل الأوبريت تكريمًا للشاعر الأردني الكبير حيدر محمود، بربط ذكي بين القصيدة الوطنية كمرآة للمجد، ومن هنا كان «ذُرى المجد» كعنوان.

كما جاءت اللغة العربية حاضرة، وكذلك المزج بين الأصالة والتكنولوجيا، من خلال توظيف المكان الأثري والتقنيات الحديثة لتجسيد الحكاية.



الزخرفة الإسلامية ..

ألوان زاهية واستخدام ماهر للقوانين الرياضية في التصميم بين العناصر المختلفة

علي الجيزاوي*

* خطاط من الأردن

مقدمة

يعود تاريخ نشأة فنّ الزخرفة الإسلاميّة إلى أوائل عهد الخلفاء عمر بن الخطاب ، وعثمان بن عفان - رضي الله عنهما - ؛ حيث كان المسلمون حينها مُنشغلين بالفتوحات الإسلامية، وتوجّهت أنظار المسلمين في هذه الفترة إلى مَنْح دور العبادة طابعًا خاصًا يتشابه مع الدّور المُشيّدة في بلاد فارس. يشيد المسلمون بفضل عبد الملك بن مروان كونه أوّل المهتمين بالزخرفة الإسلاميّة؛ إذ تمثل ذلك بصب جُل اهتمامه على قبة الصخرة في القدس الشريف لتصبح رمزًا معماريًا راقيًا.

أنواع الزخرفة الإسلامية

تُقسم الزخرفة الإسلامية إلى أنواع عديدة، هي كما يأتي:

1- الزخرفة النباتية: وهي أحد أشكال الفن الإسلامي أُطلق عليها أيضًا فن التوريق وتعتمد على الزخرفة المأخوذة من أشكال أوراق النباتات والأشجار والزهور المختلفة، وقد تم استخدام هذه الزخرفة بعدة أساليب مختلفة وأبرزها الأسلوب الفردي ، والأسلوب المزدوج ، وأسلوب التقابل، وأسلوب التعانق، وكثيرًا تم استخدام الأسلوب الفردي من التوريق مكون من عدة مجموعات من العناصر النباتية المتداخلة والمتصلة والمتماثلة ، ويتم تكريرها بجانب بعضها بشكل منظم ومتتالٍ.

2- الزخارف الخطية: من الجوانب المميزة لفن الزخرفة الإسلامية هو استخدام الخط العربي بجميع أشكاله كجزء من التصميم. بحيث يتم تضمين آيات من القرآن الكريم ، والأحاديث النبوية ، والأشعار في الزخرفة الإسلامية. يعتبر هذا الجمع بين الكلمة المكتوبة والعناصر الزخرفية من الجوانب المميزة لهذا النوع من الفن.

وتتمثل بأنواع الخط العربي كالخط الفارسي ، والديواني ، والأندلسي، والثلث ،والديواني الجلي، والكوفي بأنواعه المتعددة.

3- الزخرفة الهندسية: بدأ التوجه لاستخدام الزخرفة الهندسيّة في العصر الأموي، وأبدع فيها بشكل قلّ نظيره وليس له مثيل في أي حضارة أخرى، بالرغم من بساطتها لاستخدامها الأشكال الهندسيّة الأساسيّة ، المربعات والمستقيمات ، والدوائر، والمثلثات، حيث كان لهذه الأشكال المختلفة دورٌ أساسي ومهم في الزخرفة العربيّة، حيث أصبحت أساسًا لأشكال الزخرفة الإسلاميّة، حيث تميّزت بطابعها القوي الذي يظهر جليًا في استخدام تكوينات الأطباق النجميّة التي ازدانت بها المصنوعات الفنيّة وأسطح العمائر.

وقد أبدع الفنان المسلم في خياله، واستطاع أنْ يبتكر أشكالاً مختلفةً وغير تقليدية تختلف عن الطبيعة ، وهي الزخرفة الهندسية التي بعدت عن الأشكال الحقيقية وعناصر الطبيعة، وتم تطبيقها في تزيين قباب المساجد والجدران ، وعلى مجلدات الكتب ، وفي إطار الصفحات ، وعلى المزاهر والتحف الفنية المصنوعة من الخزف والنحاس والزجاج، فهو النوع الأحدث من الزخرفة الإسلامية ، وقد أبدع المسلمون في الرسم بالخطوط الهندسية ، ورسم عدة صور فنية في غاية الجمال، وتم ابتكار أشكال نجمية، وأشكال مضلعة ،وأشكال دائرية متداخلة ،وتمّ استخدام تلك الصور الفنية في تزيين الجدران والمباني والتحف الفنية المصنوعة من الخشب والنحاس، وتمّ استخدام الأشكال الهندسية أيضًا في تزيين الأبواب والأسقف ،وهذا الانتشار يدل على أنّه كان من صور التقدم الحضاري الهندسي العملي.

أرشيفية

وقد تم ابتكار أشكال أخرى متنوعة من الزخرفة الإسلامية على يد الفنانين المسلمين ، مثل الأشكال الدائرية ،والأشكال السداسية ،والأشكال الثُمانية، والأشكال الخماسية، والمعشر بجانب المربع والمثلث، وتمَّ تداخل تلك الأشكال أيضًا مع بعضها حتى امتلأ الفن الإسلامي بعدد كبير جدًا لا يمكن حصره من الأشكال الزخرفية الهندسية التي تلفت الأنظار وتجعل المُشاهد يشرد في تفاصيلها ، وطريقة تداخلها معًا، وكان هدف الفنانين المسلمين في هذا الوقت هو ابتكار أشكال مختلفة ومتميزة يتم صنعها من تشابك الأشكال الهندسية الزخرفية ، والتقاطع بينهم ، وازدواج الرسومات الهندسية وغيرها من الأساليب المختلفة التي تساعد على ابتكار أشكال مختلفة من الفنون الإسلامية.

أنواع أشكال الزخرفة الهندسية في الفن الإسلامي:

أ. الأشكال الدائرية: تستخدم بعدة أساليب مختلفة منها المتماسة والمتداخلة والمتجاورة والجدائل والخطوط غير المستقيمة والمتشابكة.

ب. الأشكال النجمية : تُعد أهم أشكال الزخرفة الهندسية الإسلامية ، ويوجد منها أشكال مختلفة متعددة الأضلاع ، والتي تُنتج في النهاية أشكالاً تعرف باسم الأطباق النجمية ، وتمّ استخدام هذه الطريقة من الأشكال الزخرفية الهندسية في التحف المصنوعة من الخشب ،والنحاس ،والذهب ،والمعادن، وصفحات الكتب ،والمصاحف المذهبة ،وفي زخرفة الأسقف.

الزخارف المعمارية:

هذا الفن ظهر نتيجة امتزاج الحضارة العربية وتطورها في العصر الإسلامي الذهبي مع الشعوب الأخرى ، إلا أنّه كان جليًا لدى الأندلسيين الذين طوروه بشكل كبير ولاسيما في مجال الأعمدة ،ونصف الأعمدة المربعة وفوق الجدران وعلى الأسقف..

وإلى جانب العمارة وُجدت الزخرفة التي وُصفت بأنّها لغة الفن الإسلامي، وتقوم على زخرفة المساجد والقصور والقباب بأشكال هندسية أو نباتية جميلة تبعث في النفس الراحة والهدوء والانشراح..

وبإعمال الفنان المسلم خيالَه استطاع أنْ يبتعد بفنّه عن تقليد الطبيعة، فجاءت توريقاته عملاً هندسيًا، أُميتَ فيه العنصرُ الحيُّ، وساد فيه مبدأ التجريد، وقد انتشر استعمال هذه الزخارف في تزيين الجدران والقباب،والمساجد .

أبرز العمليات الفنية في الزخرفة الإسلامية

عملية الترصيع.
عملية التكفيت.
عملية التلبيس.
عملية التعشيق.
عملية التطعيم.
عملية التجصيص.
عملية القرنصة.
عملية التزويق.
عملية التصفيح.
عملية التوشيع.

تَستخدم الزخارف الإسلامية أشكالاً معقدة ومتناسقة، مثل المناظر الطبيعية والأشكال الهندسية الجمالية ،والزهور، والأوراق ، والأشكال المجردة الأخرى بدون أرواح .كما تتميز الزخارف الإسلامية بألوانها الزاهية واستخدامها الماهر للقوانين الرياضية في التصميم والتناغم والتنسيق بين العناصر المختلفة. يُعد فن الزخرفة الإسلامية أحد التحف الجمالية التي تعكس الثقافة والتاريخ والإبداع الإسلامي، وقد تأثرت بتطورات العصور المختلفة وانتشرت في مختلف أنحاء العالم الإسلامي وحتى في منابع العالم الغربي.

قام الفنانون المسلمون بتزيين المساجد والقصور والمباني العامة بالزخارف الإسلامية،وتعتبر الفنون الإسلامية بمثابة نموذج تجديدي للتصميم والتزيين ، حيث يتم استخدام الزخارف لإعطاء المكان جوًا من الجمال والأناقة. يتم إنشاء الزخارف الإسلامية عن طريق تكرار الأنماط والرموز في ترتيب فني دقيق.

فن الزخرفة الإسلامية ينتشر في مناطق واسعة من العالم الإسلامي، بدءًا من الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، وصولاً إلى آسيا الوسطى وإسبانيا. تتميز الزخارف

زخرفة قبة الصخرة

الإسلامية بأنّها تجمع بين عناصر مختلفة من مختلف الثقافات المحلية، مثل الفن البارثي ،والفن البيزنطي ،والفن الفارسي. هذا الاختلاط الثقافي يعطي الزخرفة الإسلامية تنوعًا وثراءً في التصميمات.

فن الأرابيسك

الأرابيسك هو شكل من أشكال الزخرفة الفنية التي تتكون من الأنماط الإيقاعية من التمرير وتضافر أوراق الشجر، إلى جانب بعض العناصر الأخرى. عادة ما يتألف فنُّ الأرابيسك من تصميم واحد مع تكراره بسلاسة عدة مرات. يظهر فن الأرابيسك ضمن مجموعة واسعة جدًا من الفن الزخرفي الأوراسي والذي يضم الزخارف المطابقة لهذا التعريف الأساسي، والذي يتمُّ استخدامه في مصطلح «الأرابيسك» .

الأرابيسك هو عنصر أساسي للفن الإسلامي ، بينما هو العنصر المتطور من قبل مجيء الإسلام. كما أنّ بعض زخارف الأرابيسك الغربية مستمدة من الفن الإسلامي، ولكن البعض الآخر يعتمد بشكل وثيق على الزخارف الرومانية القديمة . في الغرب وجدوا أساسًا للفنون الزخرفية، ولكن بسبب طبيعتها التصويرية فإنّها ترجع إلى الفن الإسلامي، حيث أنّ زخارف الأرابيسك غالبًا ما تتكون من عنصر بارز في الأعمال الأكثر أهمية، والتي تلعب دورًا كبيرًا في زخرفة العمارة .

فن الأرابيسك وتصاميمه هي» biomorphic «، وهي ذات زخارف نباتية تمثل النظام الأساسي لوحدة الطبيعة ؛ والتي تنعكس بوضوح في معالمها الفنية ذات الثقافات المختلفة من داخل العالم الإسلامي من المغرب إلى ماليزيا .

هناك مجموعة متنوعة من الأنماط المختلفة من فن الأرابيسك داخل الفن الإسلامي ، وتنطبق هذه المبادئ على» biomorphic « المميزة بالفنون الزخرفية التي تضم العديد من الثقافات المختلفة في جميع أنحاء العالم . يتميز الأرابيسك بزخارفه المنحنية والمجردة ، وهي الزخارف المستمدة من عمل الحرفيين الهلنستين في آسيا الصغرى ، إلى أنْ أصبح الأرابيسك جزءًا أساسيًا من التقاليد الزخرفية في ثقافتنا الإسلامية .

في أوروبا منذ عصر النهضة وحتى أوائل القرن آل 19، تمّ استخدام الأرابيسك للتزيين بالمخطوطات المزخرفة والجدران ، والأثاث ، والقطع المعدنية ، وصناعة الفخار . وعادة ما تتألف هذه التصاميم إمّا إلى التوأمة،أو المخطوطات المتعرجة ، بالإضافة إلى إضافة الخطوط المزخرفة المستخرجة من هذه الأشكال الطبيعية . غالبًا ما كانت الشخصيات البشرية جزء لا يتجزأ من تصاميم الأرابيسك الغربية . حافظ الأرابيسك على نهضة التقاليد الكلاسيكية مع تجانس الزخارف المدهشة .

من عروض المهرجان

ليالي المسرح الحرِّ الدولي ..
حين تلتقي خشبات العالم في قلب عمّان

فداء الحمزاوي*

احتضنتْ عمّان فعاليات الدورة العشرين من مهرجان «ليالي المسرح الحر الدولي»، لتتحول العاصمة الأردنية إلى مسرح كبير يضم تحت سقفه فناني الوطن العربي والعالم، في أجواء من البهجة والاحتفاء، حضر الافتتاح وزير الثقافة مصطفى الرواشدة ، ونقيب الفنانين الأردنيين محمد يوسف العبادي، ليشاركا المسرحيين كتابة فصل جديد من حكاية هذا المهرجان الذي أصبح علامة فارقة في المشهد الفني العربي.

هذا المهرجان الذي يعود لفرقة « المسرح الحر» وإدارتها الفنية المبدعة، التي انطلقت قبل خمسة وعشرين عامًا، حيث وضعت بصمة لا تُمحى في الحركة المسرحية الأردنية، بفضل إصرار أفرادها كلٌ باسمه على أنْ يبقى المسرح منبرًا للحرية والإبداع، وأنْ تُفتح خشباته لكلّ ما هو جريء وصادق وإنساني.

* كاتبة أردنية

مسيرة المسرح

استهل الحفل بعرض أرشيفي وثق مسيرة «المسرح الحر» على مدى عقدين من العطاء، ثمَّ فيلم مؤثر مُهدى لروح الفنانة الراحلة رناد ثلجي، للمخرج أحمد الفالح، ليُذكرَ الحضور بأنَّ المسرح ذاكرة لا تنسى أبناءه، لذا كانت هذه الدورة لاستذكار رناد ثلجي، تلا ذلك تقديم لجنتي التحكيم الدولية برئاسة هزاع البراري، والشبابية برئاسة فراس المصري، مع تكريم المهندس محمد الأفخم ،والكاتب إسماعيل عبد الله من الإمارات ، ونقيب الفنانين العراقيين جبار جودي ، والفنان الأردني محمد الضمور، اللذين تركوا بصمة على خشبات المسرح العربي.

أضفى العرض الغنائي «نهيل» للمخرج إياد شطناوي، وبأصوات غادة عباسي ، ورامي شفيق ،ونانسي بيترو، لمسة دافئة حين امتزج التراث الأردني بالأداء الحي، فاهتز المسرح على أنغام الحنين.

لكنَ المهرجان لم يكن عروضًا وحسب، بل كان بيتًا دافئًا للضيوف العرب، حيث حرص القائمون على أنْ يحملوا أجمل صورة عن الأردن، بساطة الناس، دفء اللقاء، وكرم الضيافة، جلس الضيوف على موائد المنسف الأردني الأصيل، يتذوقون نكهة الأرض وعبق البادية، في أجواء عائلية حقيقية جعلت من المهرجان مساحة إنسانية بقدر ما هو مساحة فنية.

تنوعت العروض الدولية بين التجريب، الرمزية، والسرد البصري العميق، فقدَّم هشام سويدان المسرحية الأردنية «حمام الهنا « كرحلة بصرية نفسية عن الرجل ، وضغوط القوالب الاجتماعية، مستلهمًا أساليب « بينا باوش « و«ميرهولد»، أمّا العماني عدي الشنفري فجاء بـ «العاصفة» كاستعارة سياسية عن الطبقية واستغلال الشعوب، في حين أنّ المخرج ياسين أحجام من المغرب ، لم يقدم حكاية بل قدم معملًا إنسانيًا، ثلاث دمى، ثلاث شخصيات، ثلاث احتمالات، تُحركها يدٌ خفية في «جدار الضوء نفسه أغمق»، ومن تونس حمل الطاهر عيسى بن العربي «لام وضى» كصرخة ضد هيمنة صناعة الأزياء والرأسمالية، مضمخًا العرض برسالة تضامن مع فلسطين، واختتم السوري حسام الشاه المهرجان بمسرحية «970/970» التي كشفت قسوة المعتقلات وعبثية القمع، في نص شخصي حاد شاركه كتابته مخرج المسرحية زين طيار.

من عروض المهرجان

المسار الشبابي

في المسار الشبابي تحت إدارة الفنانة أريج الدبابنة، قدَّم راكان الشوابكة "أنا والعذاب وهواك" بصوت جيل مسحوق بين الأمل والانكسار، بينما طرحت نور أبو سماقة « أوار خامدة» كمرآة لعلاقة زوجية مأزومة، وقدمت ديانا باكو «العميان» كرحلة فلسفية في عَمى البصيرة، وجاءت داليا المومني بـ «اليوبيل» ككوميديا خيالية عن فساد نفسي وأخلاقي واجتماعي، حيث تتكرر دورة الفساد جيلاً بعد جيل، بينما صاغ حمزة أبو الغنم في «حزينة ما زالت.. ومرعبة خضرة التل» عرضًا صامتًا يَحفر في جراح الروح، قدم عثمان عاشور «العجلة» كرمزية لصراع الأجيال ، واحتكار الكبار للكراسي والمناصب، فيما فتح المخرج حسام حازم نافذته على العبث الإنساني في عرضه «محاولة إخراج ممثلين حمقى» ، عرض يشتبك مع فكرة الضياع الوجودي والبحث المحموم عن الخلاص.

حصدت «العاصفة» جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وفازت المغربية قدس جندول بجائزة أفضل ممثلة، بينما ذهبت جائزة أفضل ممثل للسوري حسام الشاه، نالت «لاموضى» أفضل سينوغرافيا وإخراج والجائزة الذهبية، فيما حصلت «حَمَّام الهنا» على البرونزية ، و«جدار الضوء نفسه أغمق» على الفضية.

وفي المسار المحلي، مُنحت شهادات تميز لكامل الشاويش، وعبدالله خليل، وجائزة أفضل ممثلة لنور أبي سماقة، وأفضل ممثل بالتقاسم لعمر الضمور ، ومعتصم السميرات، حصل يزن عيد على أفضل سينوغرافيا، وراكان الشوابكة على أفضل إخراج عن «أنا والعذاب وهواك» التي فازت بالفضية، فيما ذهبت الذهبية لـ «العميان وجائزة التحكيم الخاصة لـ «حزينة ما زالت..ومرعبة خضرة التل».

الندوات الفكرية

وقدَّم المهرجان ندوتين، الأولى: بعنوان ندوة فكرية تعاين التجربة العربية في الهيئة الدولية للمسرح ITI 2014–2024 «محمد سيف الأفخم»، وندوة ندوة تعاين تجربة فرقة المسرح الحر 25 عامًا على التأسيس، ندوة استذكار رناد ثلجي، وعقدت الفنانة إيناس حسينية من سوريا ورشة المسرح التفاعلي ضمن البرنامج التدريبي للمهرجان، و استحدث المهرجان هذه الدورة «البودكاست» باسم «المسرح الحر» واستضاف «البودكاست» أسماء لامعة من الضيوف والمشاركين وإدارة المسرح الحر ، وقام بتقديم حلقاته حلا المراشدة ، وحنين البحيصي ، وفداء الحمزاوي.

اختُتم المهرجان بأمسية لفرقة الرواد ، ثمّ توزيع الجوائز، تاركًا عَمّان مبللة بوهج الخشبات، ومثبتًا أنّ المسرح حين يكون صادقًا، يجمع بين المقاومة والجمال، بين الوفاء للماضي وحلم الغد، وبقيت رناد ثلجي حاضرة رغم غيابها ، فآثر الفراشة لا يُرى أثر الفراشة لا يزول

من حفل الافتتاح .. الوزير مصطفى الرواشدة يتوسط الحضور

من عروض المهرجان

بيوت قريتنا الطّينيّة .. الحجارة إذْ تبوح بالحكايات

نعمات الطراونة*

* أكاديمية أردنية

تحتلّ سويداء القلب قبل أنْ تتوسّط القرية، تحفّها البيوت الإسمنتيّة الحديثة وتحتضن هياكلها الشّاهدة على أنّهم هنا كانوا، وهنا ما زالت الحجارة التي يجلسون عليها صباحًا ينتظرون حُمُول العنب والتّين الآتية من قرى الحزمان (عي والعراق)، وما زال صدى صوت أعواد الطّاب يرنّ بين جنباتها عصرًا «طاب يا عود»، تبوح حجارتها بأنّ قلوبهم كقلوب الطّير لا ضغينة ولا بغضاء ولا تشاحن.

كلّما يمّمت وجهي صوبها، وجدتُها تفتح ذراعيها مُشرّعة أبوابها تروي لنا حكاية الاستقرار بعد حياة التّنقّل في بيوت الشّعر، فهي عبارة عن غرفة واحدة لكلّ أسرة، لكنّها متراصّة لا ارتدادات بينها وبين البيوت الأخرى، تتشارك في الجدران والأسقف، تمشي على أسطحها التي تصعد إليها بسهولة عن طريق تلك الحمَّالَة، هذه الحمَّالة التي كنّا نتزلج عليها عندما يغطيها الثلج، وكانت مكان تجمع النساء وتبادل الأحاديث والتّسرية عن النّفس.

بيوتنا تشبهنا

بُنيت هذه البيوت من الحجارة التي تعاون الجميع على نقلها من الخرْبَات على ظهور الدّواب، فقد كانوا يحفرون الأساس ويرفعون البناء من مدماكين عرضهما ما يقارب المتر تقريبًا، ويرتبط اتّساع البناء بمكانة صاحبه ووجاهته، فالبناء واسع ليتسع للضيوف والزوّار، وهذا يتطلب أنْ تكون الدّار على عدّة قناطر، إمّا قنطرة واحدة أو قنطرتين أو ثلاث، وتُعقد القناطر من ستة وثلاثين حجرًا ، ومع حجر الغلق تصبح سبعة وثلاثين، وحتى يتم رفعها وتثبيتها على شكل نصف دائرة يُوضع تحتها تبانيات التبن(أكياس التبن الكبيرة)، وتُقَسَّم القناطر البناءَ من الدّاخل إلى عدّة قُطُوع/ مفردها قَطْع، لكلّ قَطْع استعمالاته، فمنها ما يستخدم للنوم، وبه يُرفع الوَهد/ الفرشات والملاحف، وعدّد الزوجات لصاحب البيت أو العائلات(زوجات الأبناء) في البيت الواحد يُحدّد عدد القطوع المشغولة للنوم، وقَطع آخر لحفظ المواعين من طناجر، وقلان الماء، والرّوايا، والمُخمر، وصندوق خشبي فيه السّكّر والشّاي والمِدهنة أو المَرْو(جلد يُحفظ

أرشيفية

به السّمن) ومعظم مونة البيت، أمّا زير الماء فيقع جانب الباب من الدّاخل، وقَطع يُخَزّن فيه الحطب والجَلّة وقودًا للشتاء، وآخر يتم إغلاقه من الخارج وتكون فتحته على الجنب وهذا يُسمّى التّبان أو الرّفس وفيه يُحفظ التّبن وتعلوه في السطح فتحة منها يتم تفريغ التبن عند تخزينه، وبجانب القنطرة تُبنى الكوّارة التي تستعمل لحفظ القمح أو الطحين، وعلى سطحها يُرفع الشنشون(وعاء من الجلد) يُحفظ به القُطّين أو اللبن(الجميد) لحين موسم الشتاء، وعلى باب أحد القطوع تتدلّى بحبلين مُثبّتين بخشب السّطح حمّالة الرّضيع، الذي تضعه أمّه بها خوفًا عليه من البواهش(الهوام والحشرات) وليسهل هزّه حتى ينام.

تقع الطّاقة (خزانة مربعة أو مستطيلة الشّكل) في صدر البيت، يُوضع فيها الفنيار أو البنُّورَة أو الضّواية، ووسط البيت جورة للنّار تضمّ اللّدايا(الأثافي)، هذه الجورة هي مكان خبز الصّاج، وقرص النّار(العربود)، والطّهي بكافة أشكاله، وحولها يَتحلّق الجيران ليلاً للتعليلة وشرب القهوة، وتلتف العائلة حولها للتدفئة في فصل الشّتاء، وتعلو الجورة مباشرة فتحة في السّطح للتهوية، يتم إغلاقها في فصل الشّتاء، وعلى عتبة الباب توجد فتحة أو عدّة فتحات أخرى للتهوية.

أرشيفية

سقف القصب

ويُبنى السّقف برصّ أعواد القصّيب(القصب) بجانب بعضها بعضًا، تحملها أعواد خشب تستند من الجانبين على البناء والقنطرة تكون المسافة بينها أقلّ من متر تقريبًا، وتُصَفّ فوق القصّيب أشجار الوسبا والبلان والعلندا وهي خضراء، ثم البَلّة/ التراب المخلوط مع التبن، وتكون الكميّة مناسبة لتمنع(الدّلف/ تسرب الماء في فصل الشتاء من السّقف)، الذي يؤرق ربّة البيت ويجعلها تضع معظم المواعين تحته، هذا فضلاً عن صوته الذي يقضّ المضجع طوال الليل، وقد يسقط السّطح إذا تعرّض لتسرب مياه أكثر، أو أثقلته كثافة الثّلج، وتُدْخَل الأسطح بمدحلة(حجر أسطوانية الشّكل، مثبّت بطرفيها قضيب من الحديد) لشدّ البَلّة وتماسك الطّين وسدّ الشّقوق.

وتُعْمَل هذه الأسطح مائلة باتجاه المزاريب التي تُصنع يدويًا من صفيحة حديد وتُثبّت جيدًا حتى لا تسقط، أو تؤثر عليها سرعة الرّياح، وتُطَيَّن البيوت من الدّاخل بالطين الممزوج بالتبن، وتُسَدّ جميع الفتحات حتى لا تكون ملاذًا للفئران، وجحورًا للأفاعي، وقد تُجصّص بالشّيد والنيْلة لتكون بيضاء ناصعة، وغالبًا ما يكون الشّيد للأوضة، وهي الغرفة التي تخلو من القناطر.

لوحة الفنان بشارة النجار/ الأردن

زند الباب

أمّا البوابة، فالعتبة تعلو مقدار المترين، وفي الأسفل الدّواسة وهي عبارة عن حجر مستطيل عرض الباب وأحيانًا حجرين، والباب مصنوع من الخشب بطريقة يدوية، يُعلّق في الحائط خلفه مطرق من حديد يُسمّى بـ(

زند الباب) إذا أُغلق الباب من الدّاخل تمّ إدخال هذا الزّند المعقوف طرفه في حلقة مثبتة في الباب فلا يُفتح من الخارج، وهناك الزّرفيل الضخم، والمفتاح الحديدي؛ لإغلاق الباب من الخارج.

يُحيط بالبناء الحَوْش، ويُبنى من الحجارة وعلى مدماكين؛ ليكون أكثر متانة، ويسمّى(الحوش الحَلّ/ إذا لم تُثبّت حجارته بالطّين)، وفي إحدى زواياه يوجد مذواد أو مشواد للحمير، تُدار حوله مجموعة من الحجارة لمنع المخلفات من التناثر في الحوش، وليسهل جمعها مع بقايا العُقّدة(الخشن من التبن) فتكون زبلاً للطابون، وفي الزّاوية الأخرى زرب(خمّ) الدّجاج الذي يتم إغلاقه عليها بعد العصر حتى لا تعبث في مَنَاقل الحَلال(علف الأغنام)، وهناك يقبع الطّابون الذي ترتاده ربّة البيت مرتين في اليوم صباحًا ومساءً؛ لخبز عجينها فتُخرج أرغفة ذهبيّة، تُعدّ الطعام الرئيس لأفراد أسرتها مع ما تجود به الأغنام من رايب وزبدة وسمن بلديّ، ودجاجاتها من بيض.

عِدّة الحراثة

وفي الزّاوية الرّابعة تُحفَظ عِدّة الحراثة من سِكة، وفدّان وأدوات متعدّدة الاستعمالات، إضافة إلى بيت الشّعر المطوي والمرفوع على برميلين بعد لفّه وتغطيته عن الشمس، ورشّ التتن العربي(الهيشي) وسطه للحفاظ عليه من(السّويهكة/ العث)، ووجود بئر للماء جهة المزراب أمر ضروري، لتُملأ في فصل الشّتاء وتبقى صافية الماء حتّى الموسم التالي، تُغلق بباب حديدي ثقيل عليه حجر خوفًا من عبث الصغار، ويعلوه دلو الحنتور، المربوط في زُرّقعه رُمّة(حبل مصنوع من صوف الغنم بعد غزله وجَدْله) رِشَاء له، فكلّما ابتَلّت الرُّمّة كانت أشدّ وأكثر متانة، وبالتالي تستمر لسنوات طويلة.

يُغْلِق باب الحوش بابٌ خشبيّ مُغلّف بصفائح من التّنك المثبت بالمسامير المختلفة الأحجام حسب سُمْك الخشب والحديد، قد يكون هذا الباب بعتبة أو بلا عتبة، لكنّه باب واسع يسمح بدخول الحمار منه حاملًا عِدّل الطّحين، وبين حجارة هذا الحوش القريبة من مدخل الدار يحتفظ صاحب البيت بشفرة الحلاقة، وتدسّ ربة البيت إمشاقة شعرها، وتُعَلّق الجلود والمناجل، والغربال والكربال، وخلّة البيت وحباله وغيرها الكثير؛ لتكون في متناول اليد عند الحاجة، وهناك صخرة ملساء توضع عليها مخلاة الجبجب حتى يُصفّى المصل منها بعد ربصها في حجر عريض.

بيوتهم شاهدة على بساطة عيشهم، لكنّها تشي بشظف العيش وقسوته، فكلّ شيء أوجدوه بأنفسهم .

«بَيْتُ عَـرَارٍ» ..
مُتْحَفٌ يُؤرخُ لشاعرِ الأُردنِّ.

سامر المعاني*

* كاتب أردنيّ

لوحة الفنان خليل الكوفحي/ الأردن

هُنا صَيفُ إربدَ ، الأُقحوانُ والزَّعترُ والشّيحُ . ليمونةُ البيت تستنطقُ الحياةَ ، تلوّنُ بخضرتها قلوبَ زوارِها، حيثُ المكانُ الواسعُ مكشوفُ السطحِ ، تسكنهُ صورُ وكلماتُ عرار ، وجلساتُ الصيفِ الممتدةُ حولَ جدرانِ البيتِ لمَنْ أرادَ أنْ يستذكرَ جلساتِ الأجدادِ على (سباطةِ البيتِ الممتدةِ) ، والّتي تتسعُ لكلِّ الأحبابِ والرِّفاقِ والأصدقاءِ ..

بيتُ عرارِ الثقافيُّ في مدينةِ إربدَ شمالِ الأُردنِّ هُوَ واحدٌ مِنْ أهمِّ المعالمِ الثقافيَّةِ في الأُردنِّ، ويقعُ في منزلِ الشّاعرِ الراحلِ مصطفى وَهبي التَّلِّ، الملقبِ بـ «شاعرِ الأُردنِّ» ، وعرارُ صاحبُ القبرِ المسكونِ في مُنتصفِ البيتِ خلفَ منصةِ الحُروفِ ، وهوَ والدُ رئيسِ الوزراءِ الأردنيّ السابقِ وَصفي التَّلِّ. تمَّ بناءُ هذا المنزلِ في عامِ 1888م على الطِّرازِ الدِمشقيِّ

القديم، ويتميزُ بتصميمه الفريد الّذي يعكسُ الهندسةَ المعماريَّةَ السائدةَ في تلكَ الفترةِ ، ويُعتبرُ بمساحتهِ وغُرفهِ انْعكاسًا لمكانةِ صاحبِ البيتِ مِن حيثُ حجم وشكل وموقع البيتِ.

مئذنةٌ وكنيسةٌ

يقعُ بيتُ عرارٍ عَلى السفحِ الجنوبيِّ لتلِّ إربدَ، ويطلُّ على فضاءِ المدينةِ بجوارِ مئذنةٍ وكنيسةٍ ، ممَّا يؤكدُ على التآخي الرُّوحيِّ بينَ عبادِ اللهِ، حيثُ يحيطُهُ أقدمُ مسجدٍ وأقدمُ كنيسةٍ في مدينةِ إربدَ الّتي تربطُ الشارعَ الهاشميّ بمنطقةِ البارحةِ ، حيثُ تُعتبرُ منطقةُ إربدَ القديمةِ. تمَّ توسيعُ المنزلِ في عامِ 1905م ، ويتكونُ حاليًا مِن خمسِ غرفٍ ، وساحةٍ كبيرةٍ تتسعُ لثلاثمئةِ شخصٍ، رُصفَتْ بالحجرِ الأسودِ ، وحجرِ القرطيانِ المُوشّى باللونِ الورديِّ .

مَعْلَمٌ سِيَاحيٌ

يُعتبرُ بيتُ عرارٍ الثقافيُّ مِن حيثُ الأهميّةِ الثقافيَّةِ ، مكانًا يزخرُ بالحياةِ الثقافيَّةِ والفنيَّةِ، حيثُ تُقامُ فيهِ العديدُ من النَدواتِ الأدبيةِ ، والأمسياتِ الشعريَّةِ المحليَّةِ والعربيَّةِ. كَما يستضيفُ البيتُ معارضَ فنيةً ومهرجاناتٍ ثقافيَّةً، ممَّا يجعلهُ وجهةً مثاليَّةً لمُحبي الفنِّ والثَّقافةِ.

ومِنْ جهةِ الفنِّ المِعماريِّ، يتميزُ بيتُ عرار بتصميمِه المِعماريِّ الفريدِ، حيثُ يتكونُ مِن غُرفٍ مُتعددةٍ حولَ فناءٍ مرصوفٍ بالحجارةِ البُركانيَّةِ السوداءِ. الجدرانُ الداخليَّةُ للمنزلِ مصنوعةٌ مِن الطّوبِ والقشِّ الطينيِّ، ويضمُ البيتُ شجرةَ توتٍ عملاقةٍ يزيدُ عمرُها عَن مائةِ عامٍ. هذهِ الشجرةُ أصبحَتْ مَعْلمًا مُميزًا للبيتِ، وتُضفِي عليهِ جمالًا طبيعيًا رائعًا.

لقدْ تبرَّعَ آلُ التَّلِّ قبلَ ثلاثةِ عقودٍ مِن الزمنِ بالبيتِ ليكونَ مَزارًا ، ومَحجًا لكلِّ مُثقفٍ أردنيٍّ، حيثُ أصبحَ إداريًا تابعًا لوزارةِ الثقافةِ ممثلةً بمديريَّةِ ثقافةِ إربدَ ، فاتحًا أبوابَهُ في جميعِ الأوقاتِ لعُشاقِ الثقافةِ والفنونِ، حيثُ الأُمسياتُ الشعريَّةُ، والمعارضُ الفنيَّةُ ، الجماعيَّةُ والفرديَّةُ ، التشكيليَّةُ والنحتُ والخزفُ،

كَما هي المحاضراتُ والندواتُ والمهرجاناتُ الثقافيَّةُ والعلميَّةُ والسياسيَّةُ.

ويُعدُ بيتُ عرار الثقافيُّ مِن أهمِّ المَعالمِ السياحيَّةِ في إربدَ، يجذبُ الزّوارَ مِن مُختلفِ أنحاءِ العالَمِ مِن زُوارِ المدينةِ .

« روبرت ويلسون » ومسرح الرؤى .. أوبرا الصمت

د. يحيى سليم البشتاوي*

(المخرج والسينوغرافي الأمريكي روبرت ويلسون 1941 . 2025م)

لاقت أعمال الفنان والمخرج والسينوغرافي والمصمم الأمريكي «روبرت ويلسون» إشادة واسعة لاستخدامها المبتكر للإضاءة والمساحة والصوت.

كما بلور التكوين المعماري والبصري للعرض منطلقًا من خلفيته الثقافية كمعماري، ودرايته الواسعة في استخدام التقنيات الحديثة، بالإضافة إلى اعتماده على فريق كبير من أمهر التقنيين في مختلف التقنيات المطلوبة في العرض المسرحي.

اعتمد «ويلسون» المتوفى (في 4 أكتوبر 1941 . 31 يوليو 2025م) في عروضه على تكوين تراكيب تشكيلية / بلاستيكية، لا أدبية ولا سريالية يطلق عليها «أوبرا الصمت» تبرز اهتماماته بفن التشكيل من جهة، وبفن العروض الجماهيرية من جهة أخرى.

* أكاديمي ومخرج وناقد مسرحي أردني

(صورة من أوبرا بارسيفال من تأليف ريتشارد فاجنر ومن إخراج ويلسون)

وقد أخرج العديد من المسرحيات كانت أهمها: «سيجموند فرويد» 1969، (نظرة شخص أصم) 1970 وفيها اعتمد على تجربة العمل مع مراهق أبكم وأصم، (افتتاحية الجبل كا) 1972، (الملكة فكتوريا) 1974م، حياة «جوزيف ستالين» وأزمنته (1974)، «أينشتاين على الشاطئ»1976، وقد تعاون فيه مع الملحن «فيليب غلاس « ، الموت والدمار»وديترويت» 1979، (الشرفات الذهبية) 1982، الحروب الأهلية (1983)، «الملك لير» 1990، (في شعر) 1989، و «أوبرا بارسيفال» 1991م من تأليف «ريتشارد فاجنر»، (حورية البحر) 1998م من تأليف «هنريك أبسن»، (14 وقفة) 2000 . كما قدم في مهرجان أيام قرطاج المسرحية مسرحية (كتاب الأدغال) عام 2023م. وكان نطاق ويلسون واسعًا؛ فقد أنتج مسرحيات نو يابانية، وأوبرا كلاسيكية مثل الناي السحري وسالومي ، ومسرحيات مدتها اثنتي عشرة ساعة، وقد تخللت غالبية عروضه سردًا رقميًا مميزًا ، الأمر الذي جعله من المتصدرين المعاصرين للتقنيات الرقمية.

وإذا وضعنا جانب الانتقادات الموجهة إليه، والتي تتلخص بطغيان الجانب البصري في عروضه على حساب النص والمضمون، فإنّ لـ«روبرت ولسون» طريقة متميزة، ولغة فنية خاصة به ، فهو يقول : « إنّني أفكر في إعداد الصوروالتصاميم والرسوم البيانية، لكن ليس الهدف من الصور تصوير النص» .

تنظيم معماري في الزمن والفضاء

اعتاد «ولسون» الذي درس إدارة الأعمال لكنّه ترك الدراسة، وحصل على شهادة في التصميم الداخلي من معهد «برات» في «بروكلين» عام ١٩٦٦، ثمَّ أسس مجموعته المسرحية الطليعية التجريبية الخاصة، وهي مدرسة «بيرد هوفمان» لفرقة «بيردز»، على النقد المألوف الذي مفاده كيف يقوم المخرج برسم العرض قبل أنْ يلتقي بالممثلين؟ أو كيف يتمُّ رسم الصورة «والميزانسين» دون وجود الممثل ؟ وفي هذا الصدد يقول :» إنّه مسألة تنظيم معماري في الزمن والفضاء، ولا يهم إنْ كان هناك ممثلون أو لا، فالضوء يتحرك، والأدوات المستعملة على المسرح تتحرك، إنّها مسألة التوقيت، إنّه البنيان (البناء) في الفضاء، لذلك أعتقد، أنّه المعمار، أيّ بناء الشيء، سواء كان ذلك عند «موزارت «أو «فاغنر» أو» شكسبير»، باختصار إنّه الأداء على أسس الرقص، دون الاكتراث بالبناء الأدبي للنص، فالقيمة البصرية تحل محل القيمة الأدبية دائمًا). وعليه فإنّ الغرض القائم جماليًا لا يُمس من قبل الجمهور، «ولسون» يحتفظ بخط «البروسينيوم» ، والمعمار التقليدي للمسرح ويسعى أنْ يُقيمَ المتفرج علمه المسرحي هناك على مسافة.

(روبرت ويلسون في مؤتمر صحفي في مهرجان أيام قرطاج المسرحية 2023)

يبدأ «ولسون» عادة تمارينه بتنظيم ورشات عمل مع ممثليه لإلغاء المهمة الشفوية للعمل المسرحي، وغالبًا ما تحدد متطلبات عمل الورشة باحتياجات الممثلين الفردية، لكن الورشة تحتوي دائمًا على حركات جسدية عامة، يؤديها الجميع للعمل المسرحي، ويعرف مسرحه بمسرح المتناقضات المتعددة، ويوصف بأنّه اسفنجة أساطير ، حيث تتميز أعماله بالإستاتيكية الصورية ، والخطوات البطيئة والتناقض، وفي مسرحه ترتبط فكرة التناقض بالصور التي تنحل وتتداخل مع اشياء أُخرى ، وتتشظى ويُعاد تشكيلها، وعندما صمم «روبرت ويلسن» مسرحية «خطاب إلى الملكة فكتوريا» للعرض في منطقة «برونسيوم»، استخدم فيها ديكورات ضخمة معقدة، والمسرحية ليس فيها قواعد سرد (بداية ووسط ونهاية)، حيث تكون الخشبة فيها مقسمة بعدة مناظر مسرحية ، يتم إدخال عدة تقنيات توحي بتغاير المكان مثل: رأس التمساح ، أو صخرة وممثلين يحملون أرقامًا بدلًا من الأسماء، فعملية التحويل المستمرة دائمًا تغير من طبيعة مكان العرض المسرحي وتكسبه مغايرة.

توظيف تكنولوجيا المسرح التقليدي

كما أنّ «ويلسن» استخدم كلّ التكنولوجيا ،ومؤثرات المسرح التقليدي لخلق الإيهام بالمكان المتغاير، فقد اعتمد على تصميم ملابس وأدوات وإكسسوارات توحي بالغرابة والتناقض، حيث استخدم الأقنعة والحقائب والعربات وغيرها بطريقة تمنحها بُعدًا ومعنى جديدين، بعد أنْ تتغير وظائفها الواقعية، وكذلك فقد اعتمد على ممثلين غير محترفين للوصول للعفوية في الحركة والصورة، وعندما أخرج مسرحية (الحلم) للكاتب السويدي «أوجست سترندبرج» ، أخرجها على شكل لوحات فنية ساحرة وطريقة سينوغرافية راقية.

وبرغم الخطوط العامة والسمات المشتركة لأسلوب «ولسون»، فإنّه دائمًا يبتكر شكلًا متميزًا غير مألوف للعرض. ففي مسرحية «ماكنة هاملت» «لهنري ميللر» القصيرة، كان المؤلف قد خطط للعرض كي لا يتجاوز 15

صورة من مسرحية (كتاب الأدغال) لـ« ويلسون» التي قُدمت في مهرجان أيام قرطاج المسرحية 2023م.

دقيقة، لكن العرض في معالجة «ولسون» استغرق ساعتين ونصف، حيث وزّع حوار المسرحية على الممثلين بشكل عشوائي، مما أعطى للعرض طابعًا سرياليًا صرفًا. وتشكل الموسيقى في عروض «ولسون» في الغالب عنصرًا مهمًا في العرض من البداية وحتى النهاية، ثمَّ هناك الكلمات التي تدخل العرض بشكل متقطع. أمّا السينوغرافيا في العرضالمذكور فتتضمن، بالإضافة إلى الهيكل المعماري، الصور المرسومة على الستائر، السلايدات المنفذة بدقة، بحيث تدخل البناء المعماري في إيقاع واحد مع الموسيقى والأداء المؤسلب المتأثر بروح المسرح الشرقي كما في مسرح النو الياباني.

الرسم والنحت كوسائل سردية

إنّ مسرح الرؤى عند «ويلسون» هو أحد الاتجاهات المسرحية التجريبية الحديثة في العالم، وهو يؤكد على البعد الكيفي من فنون تشكيلية كالرسم والنحت كوسيلة بالغة الأهمية في السرد، وبما أنّ هذه الفنون لا زمانية فإنّ مسرح الصور لا زماني، في حين يسود في هذا المسرح البعد المكاني والتجربة الحسية، وبالتالي فإنّ مسرح الصور هو مسرح تجريدي، غير أنّه يؤنسن الأشياء، وهو مسرح ساكن غير متحرك يعتمد على مشاهد يمارس الاستغراق الذهني في فهم وربط الأفكار والرموز، وكان من الطبيعي أنْ تكون أمريكا وهي المجتمع التقني والذي تسود فيه المؤثرات البصرية والسمعية وهي المنتج لهذا النوع من المسرح الذي خلقه «ميل جيل» مبدع شب على السينما والتلفاز، وكان من بينهم كلّ من «روبرت ولسون» و«ريتشارد فورمان»، وقد قدما عددًا من المسرحيات التي بدت العبارات فيها مبتورة مفككة غير موصولة، أو ملفات ناقصة، والبناء اللغوي يبدو غير منطقي، فالمرء يفقد مقومات التجربة الحسية المسرحية ولا يحصل على متعة التبادل الفكري إنْ اعتمد على قراءة النص فحسب، حتى الشخصيات تبدو مجرد صور، وباختصار يبدو أنّ هذا المسرح خارج عن القوانين المتعارف عليها للمكان والزمان.

ففي مسرحية (خطاب إلى الملكة فكتوريا) لا تجد بناء سرديًا، فهي تفتقد إلى نقطة البداية والنهاية، وكاتبها «ويلسون» يعتبرها عملًا «أوبراليًا» بالرغم من عدم وجود مغنين أو غناء.

أمّا موسيقاها فخُطب تمثيلية شفوية ذات موضوعات متعددة منها: الحرب الأهلية، الاستعمار الثقافي، القنبلة الذرية، والحضارات القديمة.. إنّها تبدو كتعليق سياسي واجتماعي على أحوال الناس، وهي مسرحية تطهيرية، فيها تصوير للحياة الأمريكية الخالية من المعنى بطريقة غير مألوفة. فهناك تابلوهات صامتة وصاخبة، ومناظر مقتطعة من الجرائد والتلفزيون والراديو والسينما، كلّ ذلك في تجميع يسوده نشاز.

يبدأ العرض وينتهي بالصراخ والكلمات المبهمة ، وحوافر الخيول وصفير القطارات ودوي القنابل. وتبدأ المسرحية أساسًا من خطاب حقيقي كتبه أحدهم في القرن التاسع عشر للملكة فكتوريا يقول فيه: «إنّني يا سيدتي لا أستحق شرف التعرف على جلالتكم، كما إنّي أعلم أنّني لا أستحق شرف المثول أمام شمسكم الساطعة. إنّ مكانتي تلك الوضيعة لتجعل تقدمي لجلالتك هكذا جرأة غير مغفورة» .

إنّ مسرح «ويلسون» يقدم رموزًا قوية من الإشارات والأصوات ،لأنّه لا يوجد ديالوج بين الممثلين، وإنّما سطور متقطعة تكرر من فصل لآخر. و«ويلسون» مثل«كاندينسكي» يخلق مناظر طبيعية على الخشبة من الأشكال المنحوتة التي تبهرنا بقوة ألوانها، كما أنّ أعماله توهمنا بوجود مسرحية تتطور من خلال استخدام صور مألوفة لا يمكن الوصول لتصور نهائي وحيد بشأنها، وقد وضع «ويلسون: تعريفًا جديدًا للخشبة المهجنة، وهي المزج بين (الحركة الباردة) ، والرؤية الفنية ، وأنواع غريبة من الألفاظ الكلامية والأغاني، و له رؤية سريالية جديدة للعالم، لذا يُعدُّ وريثًا للسرياليين. ومما سبق نجد أنّ « ويلسون» يكتب لموضوعات مادته بأهمية بالغة لا تقل أهمية عن الصورة الشكلية للعمل، وإذا كانت هذه الصور لا تبلور موضوعًا مسرحيًا في نهاية الأمر، فإنّها تؤدي وظيفة شكلية هامة ؛ لأنّها صور مألوفة لها أصداء عاطفية في وجداننا مما يعطيها ثقلًا شكليًا كمادة للعمل.

الذكاء الاصطناعي..
آفاق جديدة في تعليم الموسيقى

د. نضال نصيرات*

* موسيقي وأكاديمي أردني

في ظل الطفرة الرقمية المتسارعة التي يعيشها العالم اليوم، أصبح الحديث عن الذكاء الاصطناعي ليس مجرد رفاهية فكرية أو نظرية مستقبلية، بل واقعًا ملموسًا يطال كافة مجالات الحياة، ومن بينها مجال التعليم بمختلف تخصصاته. وإذا كان التعليم التقليدي قائمًا على التلقين والتوجيه المباشر من المعلم إلى الطالب، فإن دخول التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي قد أعاد رسم المشهد التعليمي بصورة جديدة، وجعل من عملية التعلم أكثر مرونة، وأكثر تفاعلية، وأشد التصاقًا بمتطلبات القرن الحادي والعشرين.

ومن بين التخصصات التي تأثرت بشكل عميق بهذه الطفرة، يبرز التعليم الموسيقي بوصفه مجالًا يعتمد على التفاعل الحي، والتجربة الفردية والممارسة المستمرة ، فالموسيقى ليست مجرد أصوات ونغمات، بل هي لغة إنسانية تقوم على الإحساس، والإبداع، والتواصل بين العازف والمستمع.

ومن هنا تأتي أهمية استكشاف الدور الذي يمكن أنْ يلعبه الذكاء الاصطناعي في إثراء هذا المجال، وكيف يمكن لهذه التقنيات أنْ تدعم العملية التعليمية من دون أنْ تفقد الموسيقى روحها الإنسانية.

لقد أصبح من الممكن اليوم أنْ يتلقى الطالب تدريبًا موسيقيًا من خلال تطبيقات ذكية تراعي مستواه الفردي، وتُعدل المحتوى وفقًا لقدراته الخاصة، بل وتقدم له تغذية راجعة لحظية توضح نقاط القوة والضعف في أدائه .

ومن أبرز الأمثلة على ذلك البرامج التي تحلل العزف أو الغناء بدقة، وتقارن بين الأداء الحالي والأداء المثالي، ثمّ تقدم مقترحات عملية للتحسين.

إنّ هذا النوع من التفاعل المباشر، والذي يعتمد على الخوارزميات الذكية، يسهم في رفع مستوى الطالب، ويمنحه ثقة أكبر بقدراته، كما يوفر على المعلم وقتًا وجهدًا كانا يُستهلكان في تصحيح الأخطاء المتكررة.

وفي جانب آخر أسهمت برمجيات توليد الموسيقى فتح آفاق جديدة للإبداع ، حيث يمكن للطلبة تجربة ألحان مبتكرة أو تعديل تراكيب لحنية جاهزة، أو حتى المزج بين أنماط موسيقية متعددة لإنتاج عمل جديد.

أرشيفية

وهنا تظهر قيمة الذكاء الاصطناعي في تحفيز الخيال، إذْ يمكن لهذه البرامج أنْ تقترح مئات الأفكار الموسيقية في وقت قصير، ليختار منها الطالب ما يناسب رؤيته الفنية ويطوره بأسلوبه الخاص .

لكن وفي مقابل هذه الإيجابيات، لا يمكن إغفال التحديات إذْ ثَمة خشية من أنْ يؤدي الإفراط في الاعتماد على التكنولوجيا إلى تراجع التفاعل الإنساني المباشر بين المعلم والطالب، وهو عنصر أساسي في العملية التعليمية الموسيقية. فالمعلم لا يقدم للطالب مجرد مهارة تقنية، بل ينقل له خبرة حياتية، وإحساسًا فنيًا،وقدرة على قراءة النصوص الموسيقية في سياقاتها الثقافية والتاريخية.

ومن هنا فإنّ دور الذكاء الاصطناعي يجب أنْ يظلَّ دورًا مكملًا، لا بديلاً، عن العنصر البشري الذي يُضفي على الموسيقى عمقها ومعناها.

الذكاء الاصطناعي والدافعية

لقد أشارت العديد من الدراسات الحديثة إلى أنّ الذكاء الاصطناعي يمكن أنْ يسهم في تعزيز دافعية الطلبة، وذلك من خلال أنشطة تعليمية مرنة تستجيب لاحتياجات كلّ طالب على حدة، وتدعم التعلم الذاتي والتقويم الذاتي. كما أنّ بعض التطبيقات الذكية تسهم في بناء الفكر

النقدي عند الطلبة، إذْ تتيح لهم مقارنة أدائهم بمعايير دقيقة، وتدفعهم إلى التمييز بين جوانب القوة والخلل في عزفهم أو غنائهم.

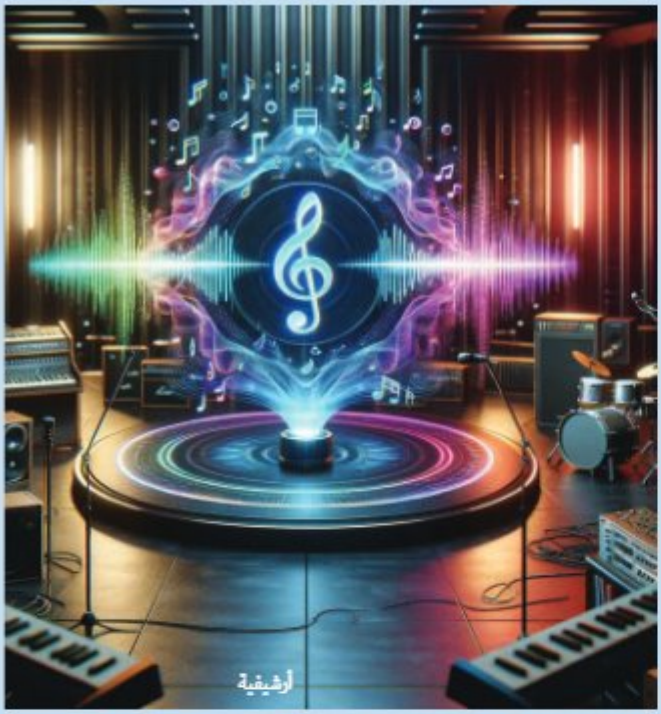
ومن التطبيقات الواعدة في هذا السياق استخدام تقنيات الواقع الافتراضي والواقع المعزز في تعليم الموسيقى إذْ يمكن للطالب أنْ يعيش تجربة غامرة وكأنّه على خشبة المسرح، يؤدي أمام جمهور حقيقي، يعزف ضمن فرقة افتراضية ، مما يساعده على التغلب على رهبة الأداء، ويمنحه فرصة لاختيار مواقف متعددة قبل خوضها في الواقع الفعلي.

أمّا على صعيد المعلمين، فإنّ دمج الذكاء الاصطناعي في العملية التعليمية يمثل فرصة لتطوير أساليب التدريس التقليدية، وتبنّي استراتيجيات أكثر حداثة وفاعلية. فعلى سبيل المثال، يمكن للمعلم أنْ يستخدم منصات تحليل الأداء لمتابعة تقدم كلّ طالب بشكل فردي، وأنْ يحدد النقاط التي تحتاج إلى تدخل مباشر، مما يعزز كفاءة العملية التعليمية.كما يمكن أنْ تساعد هذه التقنيات في توثيق الأداء الموسيقي، والحفاظ على التراث الموسيقي العربي من خلال الأرشفة والتحليل الرقمي.

لكن ثَمة عقبات عملية تواجه هذا التحول، أبرزها الحاجة إلى تدريب المعلمين على استخدام هذه الأدوات بكفاءة،إضافة إلى الكلفة المادية لبعض البرمجيات المتخصصة، وضرورة توفير بنية تحتية تقنية متقدمة في المؤسسات التعليمية.

كما أنّ هناك حاجة ماسة إلى وضع أطر تنظيمية وأخلاقية تضمن الاستخدام المسؤول لهذه التقنيات، بما يحافظ على القيم الإنسانية، ويحول دون اختزال الموسيقى إلى مجرد بيانات رقمية ، ومع كلّ هذه التحديات، يظل المستقبل واعدًا، إذْ إنّ الذكاء الاصطناعي ليس تهديدًا للموسيقي أو المعلم، بل هو أداة تفتح أمامهما آفاقًا جديدة للتعبير والإبداع.

فالآلة مهما بلغت من التطور، لا يمكن أنْ تحل محل الإحساس البشري، لكنّها قادرة على أنْ تكون عونًا له في تحسين الأداء، وتوسيع المدارك، وتسريع عملية التعلم.



التجربة الأردنية في الذكاء الاصطناعي

إنّ التجربة الأردنية والعربية في هذا المجال لا تزال في بداياتها، لكنّها تحمل الكثير من الإمكانات، خصوصًا مع اهتمام الجامعات والمؤسسات الثقافية بإطلاق مبادرات تهدف إلى دمج الذكاء الاصطناعي في المناهج الموسيقية. ومن شأن هذه المبادرات أنْ تضع العالم العربي في قلب المشهد العالمي لتطور التعليم الموسيقي، وأنْ تسهم في صياغة نموذج تعليمي يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وبين الروح الإنسانية والابتكار التكنولوجي.

وفي النهاية، يمكن القول إنّ الذكاء الاصطناعي قد فتح بالفعل آفاقًا جديدة في تعليم الموسيقى، وأنّه سيواصل لعب دور متزايد الأهمية في السنوات القادمة.غير أنّ نجاح هذا الدور مرهون بقدرتنا على توظيفه بحكمة، وتسخير إمكاناته لخدمة الإنسان.

بهذا نكون أمام مرحلة جديدة من التعليم الموسيقي، مرحلة لا تلغي الماضي ولا تتجاهله، بل تبني عليه لتؤسس لمستقبل أكثر إشراقًا، حيث يلتقي الإبداع الإنساني مع قوة الذكاء الاصطناعي ، ليقدما معًا تجربة تعليمية وفنية أكثر ثراءً وعمقًا وإلهامًا .

أرشيفية

تعبيرية

النقد الفني

بين الفلسفة وعلم الأعصاب

د. موفق السقار*

تعدّ دراسة الأعمال الفنية ونقدها من الحقول التي شهدت تحولات نوعية عميقة في العقود الأخيرة، بحيث لم يعد من الممكن التعامل مع العمل الفني بوصفه مجرد كيان جمالي مستقل أو نتاجًا ثقافيًا محضًا يمكن تأويله بمعزل عن باقي العلوم الإنسانية والتجريبية. النقد الفني في صورته الحديثة لم يعد حبيس الأطر الكلاسيكية التي كانت تقتصر على الوصف والتحليل الجمالي أو ربط العمل بسياقاته التاريخية والاجتماعية، بل أصبح يتجاوز ذلك نحو أفق معرفي أشمل، يدمج بين الفلسفة وعلم الأعصاب والتحليل الفني ضمن منظومة نقدية متكاملة تسعى إلى تفكيك العمل الفني وفهمه كظاهرة إدراكية وثقافية مركّبة. هذا التحول لا يمكن النظر إليه كإضافة سطحية، بل كإعادة صياغة جذرية لمفهوم النقد الفني، تواكب التحولات المعرفية والتكنولوجية التي ميزت القرن الحادي والعشرين.

* أكاديمي أردني

تعبيرية

الفن والخيال والإبداع

الفلسفة في هذا السياق تقدم البنية النظرية الأكثر عمقًا التي تسمح بطرح أسئلة جوهرية حول طبيعة الفن والخيال والإبداع. من خلال مفاهيم «كانط» عن الحكم الجمالي الذي يتجاوز المنفعة المباشرة، وفلسفة «ميرلو-بونتي «حول الإدراك المتجسد، ودور الجسد في تشكيل وعينا الجمالي، وتأملات «باشلار»عن خيال المادة وارتباطه بالذاكرة الشعرية، وتحليلات «غيلبير دوراند» للأنماط الرمزية في اللاوعي الجمعي، يمكننا أنّ نفهم كيف يتشكل العمل الفني كصورة ذهنية محملة بدلالات وجودية. هذه الرؤية الفلسفية تجعل الفن ليس مجرد نشاط شكلي بل تجربة معرفية ووجودية ، تعكس علاقة الإنسان بذاته وبالعالم . إنَّ العمل الفني في هذا المنظور هو انعكاس للخيال الإنساني بوصفه قوة فاعلة قادرة على إعادة تشكيل الواقع وتوسيع حدوده.

لكن هذه الرؤية الفلسفية تظل بحاجة إلى سند تجريبي يربطها بالواقع العلمي، وهنا يأتي دور علم الأعصاب الذي فتح آفاقًا جديدة لما يعرف اليوم بـ علم الجمال العصبي (Neuroaesthetics). بفضل التطور الهائل في تقنيات تصوير الدماغ مثل fMRI» وEEG»، صار بالإمكان رصد النشاط العصبي المرتبط بالعملية الإبداعية، سواء لدى الفنان لحظة إنتاج العمل ، أو لدى المتلقي أثناء تذوقه. وقد أظهرت الدراسات أنّ مناطق الدماغ المسؤولة عن العاطفة والذاكرة البصرية ، تنشط بشكل متزامن في هذه التجربة، مما يعني أنّ العمل الفني هو مساحة تلاقي بين الإدراك الفردي والوجدان الجمعي. بل إنّ بعض التجارب بينت أنّ التفاعل مع الفن يمكن أن يعيد تشكيل الشبكات العصبية ويحدث تغييرات في الإدراك والانفعال، وهو ما يفسر التأثير العميق للفن على الإنسان عبر العصور. علم الأعصاب إذن لا يكتفي بوصف العمليات، بل يقدّم دليلًا علميًا على أنّ الفن جزءٌ لا يتجزأ من تكويننا العصبي والنفسي.

تعبيرية

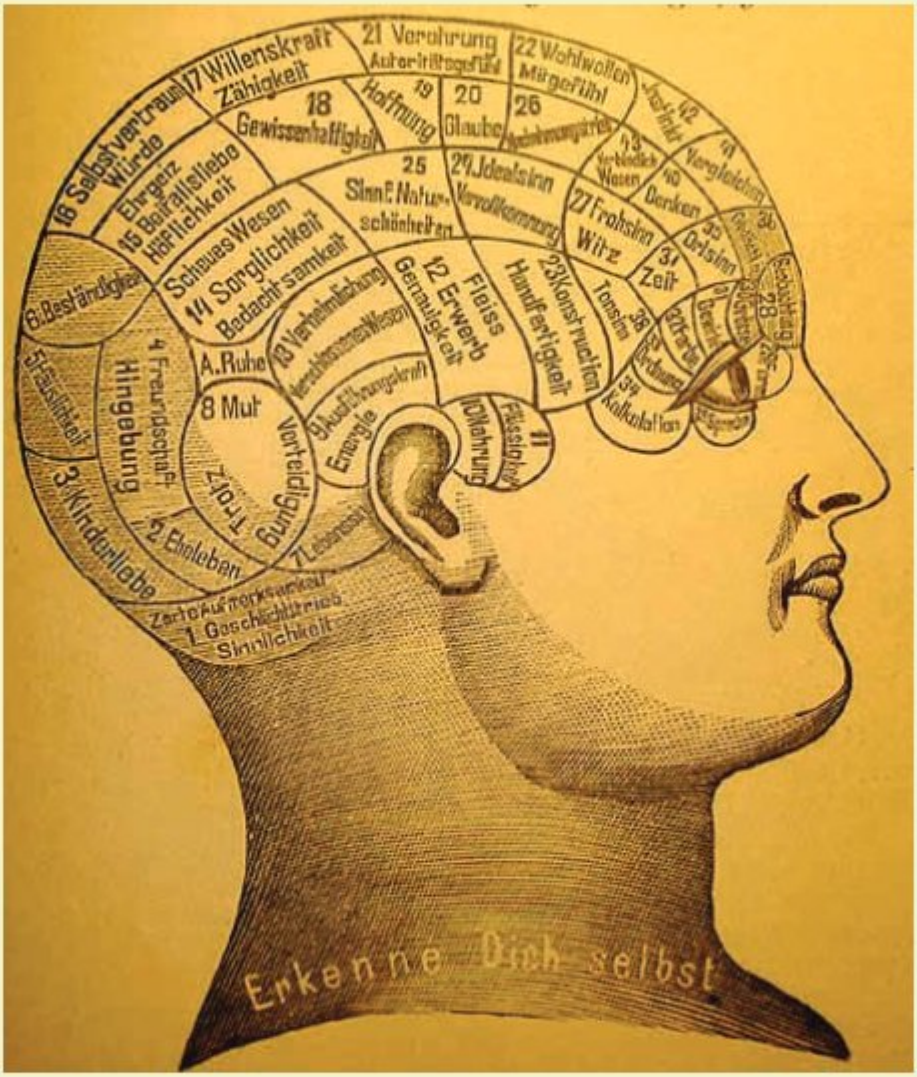
التحليل الفني والمعطيات الفلسفية والعصبية

أمّا التحليل الفني فيأتي ليترجم هذه المعطيات الفلسفية والعصبية إلى أدوات نقدية ملموسة. فالخطوط والألوان والرموز والتكوينات ليست مجرد عناصر شكلية، بل هي انعكاس لإيقاعات ذهنية وعاطفية. التحليل الفني يمكّننا من تفكيك هذه البنية المرئية وفهم كيف تحولت الأفكار المجردة والخيالات الباطنة إلى صور بصرية محسوسة. فعندما نقف أمام لوحة سريالية، أو عمل رقمي تفاعلي بالواقع المعزز، نحن لا نتلقى فقط جماليات شكلية، بل نتعامل مع تراكم معرفي وعاطفي مكثّف تَجسّد في صورة مرئية. وهنا يظهر دور النقد الفني بوصفه عملية فك شيفرات، تستند إلى خلفية فلسفية وعلمية، لكنّها تظل في النهاية مرتبطة بالجانب الإنساني من التجربة.

هذا النهج التكاملي – الفلسفة، علم الأعصاب، والتحليل الفني – يشكل نقلة نوعية في حقل النقد الفني. فهو يسمح بقراءة العمل الفني على أكثر من مستوى: مستوى فلسفي يتعامل مع أسئلة الوجود والخيال، مستوى علمي يتعامل مع العمليات الإدراكية والدماغية، ومستوى تحليلي بصري يتعامل مع الشكل والرمز والتكوين. هذه المستويات لا تعمل بشكل منفصل بل تتداخل لتشكّل صورة أكثر شمولًا للعمل الفني كظاهرة إنسانية معقدة. إنّ الفن في ضوء هذا النهج لا يعود مجرد انعكاس للثقافة أو تعبير عن الذات، بل يصبح بنية إدراكية وثقافية تشكّل وتعيد تشكيل وعي الإنسان بذاته وبالعالم من حوله.

في عصر يزداد فيه التعقيد الثقافي والتكنولوجي، حيث باتت الفنون الرقمية والوسائط المتعددة والواقع الافتراضي جزءًا من التجربة الفنية اليومية، يصبح من الضروري اعتماد هذا النهج التكاملي لفهم العمل الفني. النقد التقليدي الذي يقتصر على الوصف أو التأويل لم يعد قادرًا على ملاحقة هذه التحولات، في حين أنّ الجمع بين الفلسفة والعلوم العصبية والتحليل الفني يوفر إطارًا نقديًا مرنًا وشاملاً يتيح قراءة معمقة لهذه الظاهرة. بهذا المعنى، فإنّ النقد الفني الحديث ليس مجرد خطاب تفسيري، بل مختبر معرفي متعدد التخصصات يسعى إلى فهم الفن كأحد أعقد أنشطة الإنسان وأكثرها قدرة على التأثير في وعيه ووجدانه.

هذا التوجه لا يخدم النقد الفني فحسب، بل يعزز أيضًا مكانة الفنون الإنسانية عمومًا، إذ يعيد التأكيد على دورها الجوهري في صياغة التجربة الإنسانية المشتركة. فالفن ليس زينة أو ترفًا، بل ضرورة وجودية تنبع من طبيعة الإنسان ذاتها، باعتباره كائنًا خياليًا إدراكيًا يسعى باستمرار إلى إعادة تشكيل العالم من حوله. ومن هنا، فإنّ دمج الفلسفة وعلم الأعصاب والتحليل الفني ليس خيارًا معرفيًا فحسب، بل هو استجابة حتمية للتعقيد المتزايد للواقع الثقافي والتكنولوجي، ورهان على قدرة الفنون على الاستمرار كقوة فاعلة في تشكيل الوعي الإنساني عبر الزمن.


16 Selbstvertrauen
Würde
17 Willenskraft
Zähigkeit
21 Verehrung
Autoritätsgefühl
22 Wohlwollen
Mitgefühl
18
Gewissenhaftigkeit
19
Hoffnung
20
Glaube
26
42
41
Vergleichen
Eifersucht
Ehrgeiz
15 Beifallsliebe
Höflichkeit
25
Sinn f. Natur-
schönheiten
29 Ideensinn
Vervollkommnung
27 Frohsinn
Witz
43
Denken
Ortssinn
Schuldbewusstsein
Schönes Wesen
14 Sorglichkeit
Bedachtsamkeit
13 Verheimlichung
Geheimnisvolles Wesen
12 Erwerb
Genauigkeit
Fleiss
23 Konstruktion
Handfertigkeit
31
Zeit
Tonsinn
Gedächtnis
Farbensinn
Sprachsinn
Kalkulation
8 Beständigkeit
A. Ruhe
8 Mut
Ausführungskraft
Energie
10 Mehrung
Essigsinn
11
Vertheidigung
Trotz
Lebenssinn
4 Freundschaft
Hingebung
2 Eheleben
3 Kinderliebe
Zartes Aufmerksamkeit
1 Geschlechtstrieb
Sinnlichkeit
Erkenne Dich selbst

تعبيرية

من أعمال الفنان شمعون/ الأردن

عبد الرؤوف شمعون ..
العالم في مرمى التهتّك والجمال

غسان مفاضلة*

أنْ تكون مقذوفًا في العالم يعني أنْ تكون منذورًا لعجينة الاغتراب، وهي تتشكّل وجوهًا وأجسادًا مقمّطةً بأسباب التهتّك والهلاك. ولئن كانت هذه واحدة من وجوه عجينة «الاغتراب» التي طافت منذ نحو خمسة عقود، على وجوه ومرئيات لوحة عبد الرؤوف شمعون (1945 ـ 2024) الذي غيّبه الموت مؤخرًا في عمّان؛ إلا أنَّ الوجه الحقيقي الذي خمّر تلك العجينة وأوغل في تشكيلها هو الوجه الذي تعرّف إليه مبكرًا إبّان النكبة الفلسطينية، وهو ما يزال طفلًا في الثالثة من عمره، ليحفر بعيدًا في أعماق صاحب «هندسة الخراب»، ويظلّل دروبه حتى منتهاها الأخير.

صار وجه شمعون لاحقًا، كلما تقدّم في العمر، وجه الطفل الذي وجده قبل نحو سبعة عقود، مقذوفًا بين الصور والخيالات التي لازمت اجتثاثهُ من مسقط رأسه في غزة، حتى آخر أيام حياته المهورة بالأمل، والمجروحة بالوعد والخذلان.

* فنان وناقد تشكيلي أردني

الوجه والقناع

صار وجهه «قناعًا غادره واستوطن لوحاته» وفق زياد بركات الذي لم يجد خلْف قناع الوجوه في لوحاته «سوى وجه عبد الرؤوف شمعون نفسه، الحزين، المتأمل، والمتمهل». غادر وجه الطفل مكانه من على أطراف النسيان إلى مكانه الجديد على سطح اللوحة التي صارت قِناعَهُ ومسْكنهُ البديل؛ البديل عن المؤقت والطارئ نشدانًا للدائم والمقيم فيها. ولكن عن أي دائم كان يبحث الفتى المقذوف في العالم؟!.. هل كان في نسيجِ لوحته المُتخيَّلة، أمْ في نسيج واقع الشتات وضراوته؟! هل كان في مخيم الفوار (الخليل) الذي أقام فيه بعد النكبة، أمْ في مخيم الوحدات محطته التالية في عمّان، أمْ في السعودية التي اضطرته الظروف للعمل فيها بعد تخرجه من الجامعة الأردنية أواخر ستينيات القرن الفائت، مفوّتًا على نفسه دراسة الفنون في روما؟! بالتأكيد، الدائم الوحيد ظلّ دائمًا هناك «في فلسطين، وتحديدًا في غزّة التي كانت تنأى كلما تقدم الفتى في العمر، وتخمّر في التجارب».

«أحدّق في مرئيات العالم لكي تراني»، ربما تُشكّل هذه العبارة بمسْحتها الوجوديّة و«الظواهريّة»، والتي ظلّ يجترحها شمعون بكيفيّات وصياغات عديدة من دون أنْ تبارح مقصدها، مَدخلاً جوهريًا إلى رؤيته الفنيّة، ومفتاحًا لمعاينة تبصّراته في أحوال المرئي ،وتحوّلاته التي لم تستسلم إلى إغراءات التشبية والتمثيل، ولم تُراهِن على استدعاء الصور والخيالات المطبوعة سَلفًا في خزين ذاكرة تُشاغل وطأة التوجّس بالنسيان؛ التوجّس من أنْ تكون لا مرئيًا، ومقذوفًا خارج الزمان والمكان.

كان عليه ابتداء، أنْ يواصل ابتكار ملاذ وجهه البديل من على سطح التصوير. فكان نسيج «التجريد» ملاذه الأثير الذي أفضى إلى تخفّفه من مكابدة المقاربات السرديّة/ الانطباعيّة والتعبيريّة، باتجاه المساحة الأرحب لمعاينة علاقة الإنسان مع المكان، خاصةً تلك العلاقة التي وجد نفسه فيها لاجئًا وطارئًا، وربما هامشيًا، ليس في المكان وحده، وإنّما في العالم المجافي الذي ظلّ يُحدّق في وجهه ، وهو يتمتم في سرّه: هل يعرفني؟!

من أعمال الفنان شمعون/ الأردن

«هندسة الخراب»

من المطرح ذاته، بدأت الأمكنة بظواهرها وشواهدها، تحفر في العمق علاماتها على سطح لوحته الذي صار ملاذه من النكران والنسيان. ومن على السطح نفسه، راح يُهندس معمار مشهدياته من تهتّك الصور والخيالات التي ارتسمت في الذاكرة القصيّة للطفل الذي كأنّه مع رحلة الخروج الأول من فلسطين «الأهل تحت شيء يشبه الخيمة، وبعض أصوات آدميّة تهتف على إيقاع طبل، تبشّر بالهلاك، وتعلن موعد قيام القيامة»، يقول الفنان في إحدى شهاداته.

ومع تواصل انثيال أسئلة الذات والعالم، وبعد ربع قرن من تراكم مغالباته «التعبيريّة والوجوديّة»، كان شمعون على موعد مع «هندسة الخراب» التي اشتقّها عنوانًا وبنيانًا لمعرضه في «دارة الفنون» بعمّان أواسط تسعينيات القرن الفائت. لم تكن تلك «الهندسة» بمنأى عن مراحله الأولى بداية سبعينيّات القرن ذاته، حين كان ينحى باتجاه احتواء المرئي، لا ليجعله مجرد استعارة شكليّة، وإنّما ليُقيمَ معه بوصفه محفّزًا بصريًا راشحًا من نسيج التجربة التي شكّلت روافعه التعبيريّة الجماليّة.

من هناك، من سيولة الانطباعيّة وعنفوان التعبيريّة الرمزيّة، وصولًا إلى تجريدات «هندسة الخراب» وما تلاها، واصل شمعون الحاصل على جائزة الدولة في الفنون عام 1990، والجائزة التقديرية لبينالي الشارقة في دورته الأولى عام 1992، سلسلة تحوّلاته التي تقاطعت مقارباتها المتأنّية والثريّة، في ترسيم معمار آخر تحت مظلة «الوحدة والتنوّع» والتي اتخذها عنوانًا ومفتاحًا لمقارباته وانشغالاته الأخيرة.

«الوحدة والتنوّع»

لم يكن التنوّع في إطار لوحته مجرد كشف عن وحدة الإيقاع الناظم لمؤثثاتها وعلاقاتها فقط ، بل شكّل أيضًا مساحته المفتوحة على فاعليّة تلك العلاقات وتحوّلاتها داخل نظام اللوحة نفسها. لم يعد شمعون يرسم «الأشياء»، راح يرسم العلاقات بين «الأشياء». صار رسّام عَلاقات، ليس بين عناصر اللوحة وحدها، وإنّما بين أساليبَ وطرائق تعبير متنوّعة تلتطم على سطح اللوحة ذاتها. وهو ما أتاح له تاليًا، الإنصات إلى «القاسم المشترك» بين أعماله ومراحله على مدار خمسة عقود، بدءًا من معرضه الأول عام 1972 في الجامعة الأردنيّة، وحتى آخر أعماله بنزعتيها التعبيريّة والتجريديّة.

توّصل شمعون في هذه التجربة إلى بصمته الخاصة التي صبغت بنيان عمله الفني على إيقاع «الوحدة والتنوّع»، والتي أفضت، بناءً على مخرجاتها، إلى أنّ التغيّر في شكل العلاقات بين عناصر العمل الفني، لا يستدعي بالضرورة تغيّر نظام العمل، بل غالبًا ما يُفضي إلى إعادة تشكيل مكونات النظام نفسه، وفق السياق الذي تلتحم فيه الرؤية مع أفق التعبير.

من تلك المسافة التي دَرَج على تذويبها بين الرؤية والتقنيّة والتعبير، بدأت رحلته مع مخلفات الأمكنة وترسباتها في أقاصي الذاكرة، لا ليقف على أطلالها، بل ليمنحها ذلك النسّغ الذي يمدّها بأسباب التعرّف على بصمته في الوجود: «أحدّق في الأشياء لكي تعرفني». سوف يؤول تحديقه في مرئيات العالم، وعبر سلسلة انزياحات من على سطح التصوير، إلى مكونات بصريّة مُتخيَّلة، لها من الألفة والانسياب، بقدر ما لها من المكابدة والاغتراب. إنّها انزياحاته المغموسة في مشهديات المكان ، وهي تُتشكّل بالتفسّخ والتآكل على سطح «هندسة الخراب».

من أعمال الفنان شمعون/ الأردن

الأثر وترسبات المكان

ظلّ المكان بالنسبة له يمثّل صورةً جوهريةً للإنسان. إنّه هويّته ومرآته التي يتمرأى من على سطحها، تمثّلاته وتحوّلاته. والمكان على ضوء ذلك، لا يغدو بالنسبة له، سوى حيز مُصْمت ومُفْرغ من القيمة، ما لم يكن للإنسان فيه بصمة حقيقيّة لا تزول. كانت لوحته هي بصمته التي أضفاها على مرئيات المكان. ربما كان ذلك بحثًا عمّا وراء الظاهرة المرئية، أو بحثًا عن ذاته المتوارية في مرئيات العالم. وفي الحالين، ظلّت لوحته تحمل بتلك البصمة في تشاكلها الجمالي والتعبيري مع المكان. وظلّت على التوازي، مفتوحةً على طيف واسع من التأويلات الممكنة، حتى وإنْ كانت تقيم وراء حجاب، أو قناع. فهنالك ما هو جليٌّ وكاشفٌ بما يشيعهُ من أثَر، وبما يبثّهُ من إشارات وإيماءات؛ جلاءٌ تكتسي به مشهدياته، يحجبها، ويخترقها بصمتٍ رصين.

احتلّ الأثر صدارة مرجعياته في الطبيعة وواقعه المحيط، ليستحيل في لوحته إلى طاقة مُحركة للمدركات الحسيّة والتخيليّة. ورغم ما يحيط بمفهوم الأثَر من إبهام والتباس (سواء أشار إلى ما يمكث في المكان، أم دلّ على حركة الصيرورة الإبداعية عند نشأتها) فإنّه ظلّ في لوحته يحوّم حول تلك التخوم التي يتقاطع فيها الغياب مع الحضور،

ويمتزج في متونها الواقع مع الحلم والمخيال. ومن بين ترسبات الأثر نفسه، ظلّ شمعون يبحث عن صورته تحت عينيه وهي معلّقةٌ بزمن يمضي مجافيًا للتوقعات، ويظلّلها بعمق داكن غير السوّاد. هل كان يعطي أفضليّة للحلم والغموض؟! ربما حدث ذلك؟! ولكن كيف كان بإمكانه أن يملأ بالغموض الموحي عصر المكائد واشتباك القيم والمعايير على سطح التصوير؟ ومتى؟ وأين؟ في بُقعه المكشوفة للنهايات، أم في فضائه المفرط بالأحلام؟! الفضاء نفسه الذي شهد «مصادرة الأسطورة أولًا، ثمَّ الهَتْك الأخير للرومانسية تاليًا».

المكان على أطراف المخيم، والمقاطع المتسلسلة من عشوائياته وتراكيب بيوته البسيطة التي أُقيمت على عجل بانتظار الرجوع الموعود؛ كلّها ظهرت على سطح لوحته، واكتست ملمحها وهويتها بعد مخاتلة وعد الرجوع: «في بداية طفولتي وجدت نفسي في المخيم، والمخيم غير منفتح، إنّه أشبه بعلب مُغلقة. كنّا نسكن بيتًا ينفتح على شارع، ينفتح بدوره على سوقٍ شعبي يضجّ بالحركة، بائعو خضار، نساء ينقلن الماء وأطفال في الأزقة. وكنت باستمرار أفتح الباب وأسرق المشهد».

«طريق الموت»

بعدما تمرّس في اختطاف المشهد، ونَهْب كلّ ما يسقط في مرمى عينيه، أمضى سنوات يتتبع «أثر» المشهد، يحفر في تربة الأرض تحت إغراء تراكيب الصدأ الذي قاده إلى البحث عن بقايا بيوت مهجورة ومنسيّة في أقاصي المدينة. اكتشف أثر الزمن وفعله في الإنسان والمكان عَبْر تراكم طبقات الصدأ وتحولاتها على شرائح الحديد؛ «بقيتُ عدة سنوات وأنا أدرس لونيًا هذه السطوح، من دون أن أعرف إلى أين ستقودني، حتى وصلت إلى مشهد لا يمكن أنْ أنساه. هذا المشهد فجّر عندي الأسلوب الذي قادني إلى «هندسة الخراب»؛ على طريق الموت، طريق سحاب (15 كم جنوب شرقي عمّان) توقفت أمام مكان هامشي ومهجور، سطوح متآكلة ومهترئة كانت في يوم ما، تنبض بالحياة. فجأةً، وجدت شخصيتي وروحي معلّقة في هذا المكان».

من ذلك المكان الهامشي والمهجور، بدأت دوائر السؤال تتسع كلما أوغل في معاينة الأثر وتحولاته: «هل أنت هامشيٌّ ومنسيٌّ؟!»... ولأنّه كان يبحث عن تلك البصمة التي من

من أعمال الفنان شمعون/ الأردن

شأنها أنْ تخفّف من وطأة أنْ يكون طارئًا وهامشيًا، ويكون بمقدورها في الوقت نفسه أنْ تُحيل التهتك والنسيان إلى روافع وجوديّة وجماليّة؛ كان عليه أنْ يُقيم في لوحته، وأنْ يبحثَ عن ذاته في إزاحته التعبيريّة/ المكانيّة الجديدة التي خلّفها ذلك المكان المنسيّ والمهجور: «كنت أعطي لنفسي مبررًا، فأقول: هناك شيء من هذا القبيل، ففي الشعر العربي هناك الأطلال، الخرابات، حتى المقابر والأماكن التي تسمى المزارات، أو المقامات. لماذا يذهب إليها الناس ويستمدون منها شيئًا من الرومانسيات؟!، هم يبحثون عن ذواتهم في المكان».

قبل مشهد «طريق الموت» كان عبد الرؤوف شمعون يُكابد في تحقيق المواءمة بين فكرة العمل وبين تعبيريّة الشكل، وكان يحاول الخروج من مُعتركه الناعم بين انطباعية أسلوبية قابلة للتجديد، وبين النظريات الجماليّة في الفن. ليعترف بعد ذلك، وبعد أنْ أفرزتْ التجارب العمليّة والتقنيّة بعض ملامحه الشخصية والتعبيريّة، بخديعة النظريات التي أوصلت عبد الرؤوف شمعون: إلى تقْميط العالم بالتهتّك والجمال.

أرشيفية

النحت الخزفي.. جماليات الطين

د. منذر العتوم*

يعتبر فن النحت والخزف مجالين شقيقين لأنّهما يستخدمان الطين كوسيط للحوار البصري، حيث يجمع النحت الخزفي بين فن النحت وفن الخزف، وهذا بطبيعة الحال يعتمد على الفنان وكيفية تعامله مع الشكل الخزفي ومهارته في بناء أشكال خزفية نحتية بأحجام متنوعة، وذلك بالاعتماد على الأسس الفنية التشكيلية، والقدرة على التعامل مع أنواع الطين وقدرتها على تحمل الحجم، فالعمل النحتي الخزفي يستوجب أنْ يكون مفرغًا من الداخل، وذا سماكات موحدة، فكلما زاد حجم العمل زادت السماكات، وهنا لا بد من توضيح الفرق بين العمل النحتي والعمل الخزفي من حيث البنية والتركيب والخصائص، فكلاهما يعتمدان على مادة الطين الصلصال، بينما يقوم العمل النحتي على أساس أنّه ممتلىء بالطين، ويتم في مرحلة معينة صبه وأخذ نسخة أو أكثر عنه باستخدام مواد أخرى كالبرونز أو الفايبر وغيرها عن النموذج أو القالب، أو استخدام مواد أخرى في النحت بها أو تجميعها، بهدف خدمة أغراضه الإبداعية، كما يحتاج في الأعمال ذات الحجم الكبير إلى هياكل حديدية أو خشبية تغطى بالطين وينحت ويتم صبه بمواد أخرى، ولا يحرق بالفرن.

* باحث أكاديمي

أرشيفية

أمّا النحت الخزفي أو النحت الفخاري فهو مفرغ من الداخل أو مجوف وذو سماكات موحدة، بالإضافة إلى إمكانية فتح فتحات في العمل للسماح للرطوبة بالخروج من العمل بسهولة، ويتم حرقه ويعامل معاملة العمل الخزفي ويحرق عادة على درجة حرارة تتراوح ما بين (980–950 درجة) إذْ يتحول إلى عمل فخاري، يتم تزجيجه بأكاسيد المعادن وإدخاله مرة أخرى في الفرن ، ليحرق ويصبح عملاً نحتيًا خزفيًا، وبذلك فإنّه يمكن النظر إلى النحت الخزفي على أنّه فرع من فروع الخزف من حيث الإجراءات والخطوات وطرق الحرق، ويتشابه مع العمل النحتي من حيث الشكل العام والحجم، حيث يمكن تقسيم المنتج النهائي لفن الخزف إلى فئتين هما: الأواني، والنحت الخزفي. أمّا فيما يتعلق بمواد النحت الخزفي فإنّه يمكن تقسيمها إلى الطين والطلاءات الزجاجية، كما إنّ إمكانيات فن النحت من حيث استخدام الخامات تعتبر مفتوحة، بينما تكون معدومة بالنسبة لفن الخزف، مما يقيد من الإمكانات الإبداعية لدى الخزّافين.

1. النشأة والتطور:

يعتبر الفخار من أقدم المواد التي استخدمها الإنسان عبر التاريخ، حيث استخدم فن النحت الخزفي في العديد من الحضارات القديمة ، وتأثر بتوجهات تلك الحضارات وفلسفتها، ويغلب عليه الاستخدام النفعي بصورة أكبر من النواحي الجمالية.

الشكل (1) تمثال أوشابتي (شاوابتي)، متحف الآثار بمكتبة الإسكندرية / ح. ماضي، مصنوع من خزف الفيانس، الارتفاع 15.3 سم، قاعة الحياة في العالم الآخر، فاترينة 4

https://antiquities.bibalex.org/collection/Detail.aspx?lang=ar&a=1083

ونجد في الحضارة المصرية القديمة انتشارًا للنحت الفخاري بشكل كبير، تطور مع الزمن ليأخذ التزجيج في مرحلة متأخرة أهميته تميزت بصنع تماثيل «الأوشابتي»

أرشيفية

التي كانت توضع مع الميت لخدمته في الحياة الأخرى ، رُسم على أسطحها بالطلاءات الزجاجية، وجاءت بأحجام صغيرة، تمّ تزينها بالكتابة الهيروغليفية كما يظهر في الشكل رقم (1).

اهتمت الحضارة الصينية بفن النحت الخزفي ، والنحت الفخاري المزجج وغير المزجج من خلال عمل منحوتات بالحجم الطبيعي، ومن الأمثلة على ذلك مجموعة جيش الطين (المحاربون القدامى) التي دفنت مع الإمبرطور لحمايته كما يظهر الشكل رقم (2) ،جاءت بالحجم الطبيعي مصنوعة من النحت الفخاري. وفي الحضارة الإسلامية اعتمد الإنتاج الخزفي على وجود منحوتات خزفية تميزت بالبريق المعدني ، بالإضافة إلى الإنتاج الخزفي المرتبط بالوظيفة والتعبير، علاوة على التنوع في طبيعة النحت الخزفي تبعًا للأقطار العربية.

الشكل (2) جيش الطين (Terracotta Army) ، أكثر من 8000 جندي، 209-210 قبل الميلاد، متحف موقع ضريح الإمبراطور تشين شي هوانغ.

https://www.audleytravel.com/china/things-to-do/terracotta-army-excursion

2. **الطينات:**

هناك العديد من الطينات التي يستخدمها الخزافون في أعمالهم الفنية، ويتم اختيار نوع الطينة بناءً على مجموعة من الخيارات المناسبة لطبيعة العمل، حيث يختلف كلّ نوع عن الآخر، ويتميز بمجموعة من الخصائص.

2 . 1. أنواع الطين:

يمكن تصنيف الطين إلى نوعين أساسيين هما :

2 . 1 . 1. الطين المتبقي أو الابتدائي: وهذا النوع من الطين لم ينتقل بفعل العوامل الطبيعية من مكان لآخر، بل بقي في مكان نشأته، ويتميز باللون الأبيض والنقاء، وعادة ما تكون حبيباته كبيرة، ودرجة لدونته متدنية، ومن الأمثلة عليه: الكاؤلين، والطين الصيني.

2 . 1 . 2. الطين الرسوبي أو الثانوي: وهذا النوع ينتقل من مواقع تكونه إلى أماكن أخرى بفعل العواصف ، أو التيارات الهوائية ، وبواسطة مياه الأمطار أو السيول، ويمتاز هذا النوع بصغر حجم حبيباته ودرجة لدونة كبيرة، ويحتوي على نسب متفاوتة من المواد غير الطينية ، والتي تؤثر على صفاتها وألوانها بحسب مكوناتها، ومن الأمثلة عليه: الطين الكروي، والطين الناري (الحراري)، والطين الحجري.

وعلى الرغم من تنوع الطينات وأنواعها المتعددة إلا أنّها تشترك في العديد من الخصائص الطبيعية التي تجعلها صالحة للتشكيل الخزفي، وهناك العديد من ألوان الطين لكلّ منها استخداماته، منها: الأحمر، والأخضر، والأسود ، والأبيض، وطين الكاولين (الأبيض)، وطين النار.

2.2. **تجهيز الطين:**

عادة يتم جلب الطينة من أماكن تواجدها في الطبيعة، وتكون على شكل مسحوق، يتم تنخيلها ووضعها في أحواض كبيرة الحجم مملوءَة بالماء، ويتمّ وضعها بنسب مناسبة لكمية الماء أو المكونات، ثم يتمّ تقليبها وتترك لبدء عملية التخمير، فكلما زادت فترة التخمير ساعد ذلك على تحلل جزيئات الطينة وتداخلها مما يكسبها صفة اللدونة، ويتم بعد ذلك تصفيتها من الماء وتترك لتجف لدرجة الحصول على الليونة المناسبة، وبعد ذلك يتم حفظها في أكياس البلاستيك وإغلاقها جيدًا لتكون جاهزةً للاستخدام.

3. **مراحل تنفيذ العمل النحت الخزفي:**

هناك العديد من مراحل تجهيز العمل الخزفي، سيتم عرضها على النحو الآتي:

3.1. تجهيز الطينة: يتم في هذه المرحلة عملية إعداد الطينة وتجهيزها وتنظيفها من الشوائب، ثمّ يتمّ عجنها والتأكد من إخراج الهواء منها. وتعتبر هذه العملية ضرورية لضمان تجانس وتماسك للحصول على طينة مرنة قابلة للتشكيل.

3.2. تشكيل العمل: يتم تشكيل العمل بناءً على الفكرة المراد تنفيذها مع المحافظة على نسبة سماكة الطين التي يجب أنْ تكون موحدة بين جميع أجزاء العمل، ويمكن أنْ يكون التشكيل بالإضافة أو الحذف، بعد ذلك تتم تغطية العمل بالخيش الرطب أو البلاستيك في مكان مناسب؛ لضمان عدم جفافه وتشققه، وللعمل عليه لحين الانتهاء من تنفيذ الفكرة.

3.3. التجفيف: تتم عملية التجفيف بعد الانتهاء من العمل في مكان معتدل التهوية ولأطول فترة ممكنة ليجف بشكل تام؛ لضمان حرقه في الفرن بشكل صحيح والابتعاد عن مشاكل الرطوبة.

3.4. الحرق الأول: بعد الانتهاء من مرحلة التجفيف، يتمّ إدخال العمل إلى الفرن، وعادةً ما تكون درجة حرارة 950 درجة مئوية، (ويتمّ) حرقه أوليًا للحصول على عمل نحتي فخاري.

3.5. التلوين: يتم إعداد الأكاسيد المعدنية أو الطلاء الزجاجي الشفاف والبطانات الخزفية حسب العمل والحاجة إليها، واستخدام الطريقة المناسبة لتنفيذها على السطح بالفرشاة، التغطيس أو الرش (انظر 6.1. و6.2. و6.3.).

3.6. الحرق الثاني: بعد عملية التلوين، يتمّ وضع العمل مرة أخرى في الفرن للحصول على عمل نحتي خزفي نهائي.

4. **الأدوات المستخدمة:**

هناك العديد من الأدوات الأساسية التي يعتمد عليها الخزّاف في إنتاج عمله الفني، وهذا يعتمد على طبيعة العمل وحجمه، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

4.1. السلك: عبارة عن سلك من النايلون أو المعدن يوجد في نهايته من الطرفين مقبض من الخشب، وله العديد من الاستعمالات، كقطع أجزاء من الطين، وتنظيف الشوائب، وإزالة العمل عن القاعدة.

4.2. الإبرة: وهي عبارة عن أداة (تشبه إبرة الخياطة)، عادة تنتهي بمقبض خشبي أو بلاستيكي أو معدني، لها العديد من الوظائف كقص الحواف وعمل الحزوز والزخارف والتهذيب.

4.3. أدوات الدمج: وهي مجموعة من الأدوات الخشبية تشبه الأقلام إلى حد كبير، لها أشكال متعددة على طرفيها، مصنوعة من خشب الليمون؛ لأنّه لا يتأثر بالماء. تستخدم للدمج والتشذيب والعديد من الوظائف والاستخدامات الأخرى المهمة في جميع مراحل البناء.

4.4. قطع التشكيل: وهي عبارة عن قطع من الخشب متعددة الأشكال تساعد على تشكيل العمل الخزفي أو في التشطيبات النهائية.

أرشيفية

4 . 5 . أدوات الحفر ذات الاتجاهين: وهي عادة ما تكون أداة بمقبض خشبي من الوسط يكون طرفها أو طرفاها مصنوعين من المعدن، وتأتي بأحجام وأشكال مختلفة، وتستخدم عادة في تفريغ العمل والحفر وإزالة الطين الزائد.

4 . 6 . السكاكين الفولاذية: وهي مجموعة من السكاكين تشبه الكلية مصنوعة من الفولاذ، وتأتي على نوعين: صلبة غير مرنة، وناعمة مرنة. تستخدم الصلبة في قطع كمية الطينة المراد استخدامها ، أو في قطع مناطق من الشكل، أمّا النوع المرن فيمكن ثنيه في المناطق الضيقة والمنحنيات المتعددة، كما تستخدم السكاكين الفولاذية في ضبط الأسطح وتنعيمها.

4 . 7 . الإسفنج: تعد القطع الإسفنجية سواء أكانت طبيعية أو صناعية ، من أكثر المواد الضرورية للخزّاف؛ لدورها الفاعل في امتصاص الماء وتوزيعه، كما تستخدم في ترطيب وتجفيف وتهذيب الشكل، أو لإيجاد تأثيرات لونية أو ملمسية على سطح العمل.

4 . 8 . الفرّادة الخشبية: مصنوعة من الخشب، وتستخدم لفرد الطين وتساعد على تسهيل العمل خصوصًا في طريقة الشرائح، وعادة يتمّ وضع قطع خشبية على طرفي الشريحة بسماكة (بارتفاع) (1 سم) ، من أجل الحصول على سماكة موحدة للشريحة.

4 . 9 . القرص الدوار: عبارة عن عجلة حديدية قابلة للدوارن ،توضع على الطاولة لتنفيذ الشكل عليها، ويمكن استخدام نوع آخر، كما يمكن التحكم بارتفاعها، وتساعد العجلة على تشكيل العمل ورؤيته من جميع الاتجاهات.

4 . 10 . اللوح الخشبي: يوضع عادة تحت العمل المراد إنتاجه بهدف تسهيل نقل العمل إلى أيّ مكان، دون نقله باليد وترك تشوهات فيه.

5 . طرق التشكيل.

هناك العديد من طرق بناء وتشكيل العمل الخزفي يمكن استخدامها بشكل منفصل، أو يمكن الاستفادة من بعضها لخدمة الطرق الأخرى، وتتمثل في عمليات البناء والتجميع والإضافة والقطع وإعادة التركيب والفصل والدمج، وهذا بطبيعة الحال يعتمد على طبيعة العمل النحتي الخزفي وحجمه، ومدى مناسبته مع عمليات التجفيف والحرق، ونذكر من هذه الطرق ما يلي:

5 . 1 . طريقة الضغط: تعتبر طريقة الضغط بالأصابع من الطرق المثالية للتعامل مع الطين ؛لأنّها تساعد على تطوير الإحساس بسماكة الجدار الطيني، والتأكد من خلوه من الكتل ، أو فقاعات الهواء، أو بعض الشوائب، وينصح بالتدرب عليها وإتقانها كمهارة للتعامل مع الطين في تنفيذ الأعمال ذات الأحجام الصغيرة والكبيرة.

5 . 2 . الحبال الطينية: تعتبر طريقة الحبال الطينية من أكثر الطرق شيوعًا في عمل الأشكال الطينية، حيث يُشكَل الطين على شكل حبال ذات سماكات متساوية ، يتمّ ربطها ببعضها البعض عن طريق ما يسمى بالتغرية بعد القيام بتحزيز الحبال من خلال أدوات مثل الشوكة أو المشط ؛ لإيجاد ثقوب في الحبل لتقوم التغرية بإيجاد ترابط قوي بين الحبلين ، مما يجلهما أكثر تماسكًا، ولضمان نجاح هذه الطريقة لا بد من إضافة الحبال بنفس الجلسة ، أو بجلسات متتالية قد تمتد لأيام أو أسابيع شريطة المحافظة على نفس درجة الرطوبة للطين لغاية الانتهاء من العمل، ولضمان جفافة بشكل موحد .

5 . 3 . الشرائح الطينية: تعتمد طريقة الشرائح الطينية على البناء أو التجميع أو الطَرق أو التمييل وغيرها، وتساعد هذه الطريقة على تشكيل أعمال نحتية متنوعة سواء أكانت مستديرة أو بيضوية أو مربعة أو إنسيابية، ويمكن توجيهها بشكل عمودي أو أفقي أو مائل، وتشبه طريقة ربط الشرائح طريقة ربط الحبال الطينية، وقد تكون أقوى من طريقة الشرائح لأنّها تعتمد على حواف منتظمة تساعد على ثبات البناء الشكلي.

5.4 . طريقة الدولاب: يحتاج تنفيذ هذه الطريقة خزّافًا متمرسًا يمتلك القدرة على التحكم بالدولاب ، ومن أهم ميزات هذه الطريقة أنّها تعتبر من أسرع طرق التشكيل للحصول على أشكال طينية مجوفة جاهزة لعملية الإضافة أو، الحذف(القطع) ، أو التهذيب.

5 . 5 . طرق الصب والكبس في القوالب: تعتبر طريقة الصب في القوالب من الطرق الأولية التي استخدمها الخزّافون القدماء من خلال صنع القوالب ، أو استخدام الأصداف أو السلال أو ثمار اليقطين وغيرها من النماج الطبيعية المتوفره، أمّا طريقة الكبس فتعتمد على كبس الطين على القالب الجبسي، وهذه الطريقة تساعد على أخذ العديد من النسخ ، وتحافظ على درجة سماكة موحدة للشكل، ويمكن الحصول على نتائج عالية الجودة بطريقة الصب للقوالب وللمنحوتات والأعمال ذات التفاصيل الدقيقة، كما تتميز بسرعة الإنتاج وخفة الوزن.

6 . **طرق تقنيات التزجيج:**

هناك العديد من التقنيات التي تتعلق بطلاء الأسطح الفخارية بالأكاسيد المعدنية ، أو الطلاءات الزجاجية الجاهزة، وعادة تحتاج إلى خبرة ومهارة عالية تعتمد على حجم وشكل العمل النحتي، للوصول بالشكل النهائي بعد المعالجة الحرارية إلى عمل متقن ، ومخرج بشكل فني ونذكر منها: طريقة الطلاء بالفرشاة، بالتغطيس، بالرش والصب.

6 . 1 . الفرشاة: يفضل استخدام الفرشاة في معالجة الأسطح الخزفية ذات الأحجام الصغيرة، مثل الزخارف، الخطوط، والمناطق ذات المساحات الصغيرة الحجم . حيث تساعد في الحصول على الدقة والتساوي في توزيع السطح الزجاجي.

6 . 2 . التغطيس: يتمّ في هذه التقنية تغطيس القطع الخزفية بلون التزجيج المعد، وتستخدم عند وجود كمية كبيرة من الزجاج، أو كميات كبيرة من القطع الخزفية المراد طلاؤها، ويُستخدَمُ ملقطٌ فولاذيٌ لحمل ونقل القطع الخزفية، وتحتاج القطع إلى وقت؛ لتتمّ عملية تجفيفها ، ولتهيئتها لدخول الفرن.

6 . 3 . الرش: تستخدم هذه الطريقة في معالجة القطع ذات الأسطح الكبيرة، ولها ميزات جمالية تتمثل في تداخل الألوان مع بعضها البعض، ودخول عامل الصدفة من خلال تواجد الرذاذ اللوني على السطوح.

6 . 4 . الصب: تعتبر هذه الطريقة من أقل الطرق استخدامًا نظرًا لأنّها تحتاج إلى مهارة وسرعة ودقة من قبل المستخدم لإحداث طبقة متساوية من الزجاج على السطح الزجاجي.

7 . **إرشادات عامة:**

– عند بناء العمل النحتي الخزفي لا بد من التأكد من أنّ إنتاجه قد تمّ في ضوء مجموعة من المعايير، نذكر منها:

– ارتباط الشكل بالمضمون والرسالة المراد توصيلها للمتلقي، بحيث تثير الحواس وتجذب المشاهد.

– يجب أنْ يكون العمل معبرًا ومختصرًا قدر الإمكان ، وغير مكتظٍ بالرموز أو العناصر.

– يجب أنْ يمتاز العمل بوضوح الفكرة وبساطتها، بحيث يستطيع المتلقي فهمها بسهولة.

- العمل على إتقان العمل النحتي من جميع جوانبه؛ كونه مجسماً ثلاثي الأبعاد يتيح للمشاهد رؤيته كاملاً.

- ترتيبُ عناصرِ العمل النحتي بأسلوبٍ يمتاز بالحيوية والجمالية والتعبيرية.

- مراعاةُ أسس وعناصر بناء العمل النحتي الخزفي كالاتزان والوحدة والانسيابية واللون والوحدة والتنوع والكتلة والفراغ والحجم وتجانسها.

- الأخذ بعين الاعتبار أنّ النحت الخزفي يتيح القدرة على إنتاج أعمال فنية ذات أحجام كبيرة وبجماليات خزفية تُثري العمل.

- لإنتاج أعمال خزفية نحتية ناجحة يمكن الابتعاد قدر الإمكان عن المراحل أو العمليات الصناعية من صب ونسخ وغيرها، والاستفادة قدر الإمكان من إمكانيات خامة الطين واستجابتها للتشكيل باليد.

8. النحت الخزفي المعاصر

يعتبر النحت الخزفي أحدَ أنواع الخزف، وله امتداده التاريخي في العديد من الحضارات، ويستمدُ أصولَه من النحت الفخاري والخزفي القديم، ولكنّه يمتاز بأساليبَ خاصة متأثرة بالتطورات التي أثّرت على مفهوم المعاصرة في الفن ، والاتجاهات والمفاهيم المعاصرة وبصياغات تقاربية ، والاتجاهات الفنية الحديثة وربطها بها مما أكسبها حضورًا عالميًا، لقد أثّرت التقنيات الحديثة والتطورات الفكرية والفلسفية لنظرة الفنان والعمل الفني المنتج في الفنون بشكل عام، وأدت إلى انعكاسات على الشكل النحتي الخزفي الذي يتميز بتجاوز الشكل التقليدي في بنائه ، وفي إيجاد صياغات جمالية ذات أبعاد فكرية وتعبيرية ورمزية مع المحافظة على شكل المجسم ذي الثلاثة أبعاد بطريقة احترافية ، تعتمد على إيجاد التوازن بين التقنية والشكل في ضوء غرابته أو تأويلاته ودلالته كمنجز يعبر عن مضمون وفكرة جمالية بحته، وهذا بطبيعة الحال لا يمنع من إيجاد التوازن مابين الجمال والنفع للمنتجات الخزفية.

لم يعُد النحت الخزفي مقتصرًا على موضوعات محددة متأثرة بالفلسفة والفكر الحضاري، وإنّما تقترب إلى مشاعر الفنان، مما يجعلها فنًا خالصًا ، وليست حرفة يدوية تعتمد على إنتاج منتجات نفعية، ولذلك نجد أنّ الموضوع والفكرة ومشاعر الفن هي مَنْ تحرك عمله الإبداعي وعواطفه ورسالته، على عكس ما كان معروفًا ، حيث نجد أنّ معظم المنحوتات الخزفية التقليدية قد كانت متأثرة بالضرورات الدينية ، أو الحاجات اليومية ،وفي تمثيل شخصيات تقليدية أو دينية أو سلطوية أو حيوانية وغيرها.

يعتمد النحت الخزفي على توظيف المهارات ، والتعبير عن المشاعر والإرادة الذاتية، والتحول من الذوق الجمالي التقليدي إلى الاتجاه الجمالي الجديد، انظر الشكل رقم (3)، مثله مثل الفنون الأخرى أو أشكال الفنون الأخرى، حيث يمكن اعتبار فن الخزف تعبيرًا عن العالم الروحي للفنان.

إنّ فنَّ المنحوتات الخزفية يهتم بالتعبير عن الفردية، فإذا كان الخزف التقليدي يعتمد على الجدية والصرامة في المنتج ، فإنّ النحت الخزفي المعاصر يعتمد أساليبَ متعددة لإنتاج عمله النهائي ، مثل إحداث الشقوق والضرب والتمزيق والسحب والتمييل وغيرها ، ومثل ضغط الأصابع وإيجاد ملامس سطحية بالإضافة إلى التوسع بطرق الحرق والرسم بعد الحرق ، وذلك بهدف إيجاد منحوتات خزفية معاصرة.

الشكل (3) زاهد تاج الدين. «كلمات». 2013. الحجم 40سم

/https://www.zahedtajeddin.com

ويعتبر النحت الخزفي نشاطًا إبداعيًا ثقافيًا، حيث نجد أنّ الفن النحتي الخزفي قد انفصل تدريجيًا عن التطبيقات العملية للمنحوتات الخزفية التقليدية ، من حيث الخصائص الفنية، وتطور الإبداع تدريجيًا من

خزف للفنان يعقوب العتوم/ الأردن

الحرفة إلى حرية أكبر في الأسلوب، وتخلى إلى حدٍّ كبير عن المنحوتات الخزفية ذات الجماليات التقليدية المثالية، ووصل إلى أنْ يكون عملاً فنيًا خالصًا ومستقلاً ، للتعبير عن المشاعر والقضايا الإنسانية، وهذا لا يعني بطبيعة الحال التخلي عن طرق الإنتاج التقليدية، كما يُعد من أهم التعبيرات البصرية التي ستؤثر على الفترة المعاصرة والمستقبلية للمجتمعات.

المصادر والمراجع:

أحمد، سلوى، «التقنيات الخزفية كوسيلة للتعبير الفني بأسلوب النحت البارز». مجلة الفنون والعلوم الإنسانية، 6(12)، 2023، صص. 85- 94.

البدري، علي، التقنيات العلمية لفن الخزف. إربد: دار الكندري للنشر والتوزيع، 2000.

بيللينكتون، دورا، فن الفخار صناعة وعلمًا، ترجمة عدنان خالد وأحمد شوكت. العراق: وزارة الإعلام، 1974.

تويج، عماد، والياسري، صبا، «إشكالية تركيب الأشكال في المنحوتات الخزفية المعاصرة». مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، 9 (3)، 2019، ص. 79- 114.

درويش، محمد، «ارتباط النحت الخزفي بالمجتمع». مجلة البحث في التربية وعلم النفس، 35(1)، 2020، ص. 111- 130.

الزيات، نذير، فن الخزف. بيروت: دار الراتب الجامعية، 2002.

عمر، نجية، «المتغيرات التشكيلية للاسطوانة مع العنصر الآدمي في التشكيل الخزفي النحتي»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، 65(3)، 2007، ص. 1148- 1190.

Chen, Yuqian & Zhou, Lin. "Reflections on the development of contemporary ceramic aesthetics". Advances in Computer Science Research (ACSR), volume 76, 2017, pp. 1903-1906.

Greenhalgh, Paul. Ceramic, Art and Civilization. London: Messums, 2021.

Rado, Paul. An Introduction to the Technology of Pottery. England: Pergamon Press, 1988.

Rhodes, Daniel. Clay and Glazes for the Potter. London: Pitman Publishing Limited, 1975.

Rogers, Mary. Pottery Technique, Porcelain Technique. New York: Sherborne. Watson-Guptill Publications, Alphabooks, 1979.

Waal, Edmund. 20th Century Ceramics. New York: Thames & Hudson, 2003.

أرشيفية

الفن فضاء حرّ لتعزيز قدرات الطفل واكتشاف مراحل نموه

لانا آرناؤوط*

ظلّ الفن فضاءً حُرًا، منذ أنّ خط الإنسان الأول أُولى رسومه على جدران الكهوف، يتنفس فيه الوجدان ويعيد تشكيل العالم وفق رؤيته الداخلية. وإذا كان الفن في جوهره فعلًا إبداعيًا ينقلنا من سطح الأشياء إلى أعماقها، فإنّ قيمته بالنسبة للطفل تتجاوز كثيرًا حدود الترفيه أو ملء أوقات الفراغ؛ إذّ يصبح الفن أداة بنائية تنسج في الطفل القدرة على التعبير، والتخيل، والإنصات للذات، وتحويل التجربة إلى معنى.

تنبع قيمة الفن في حياة الطفل من كونه وسيلة للاتصال تتجاوز اللغة المباشرة، فتمنح الطفل فرصة استكشاف ذاته ، والتعبير عن مخاوفه ورغباته وصراعاته في أشكال رمزية آمنة. إنّ الرسم، والموسيقى، والمسرح، واللعب الفني، كلّها أدوات يتعلم الطفل من خلالها كيف يترجم أحاسيسه إلى أفعال إيجابية، ويعيد إنتاج العالم بمعايير جديدة أقل توترًا وأكثر انفتاحًا على الآخر.

* كاتبة أردنية

أرشيفية

أما من جهة دورة الفن وآليات عمله، فيتحول النشاط الفني إلى مختبر للعلاقات الإنسانية، حيث يتعلم الطفل قواعد التعاون والمشاركة واحترام الاختلاف. فالفن، من خلال عمله الجماعي أو حتى في التجربة الفردية، يتيح للطفل أنْ يتدرب على الإصغاء والانضباط وتقبل النقد، ويحرر طاقاته في سياق بنّاء يعيد ضبط السلوك وتعديل الانفعالات. من هنا تأتي أهمية إدماج الفن في العملية التربوية: ليس بوصفه مادة ترفيهية، بل بوصفه ممارسة يومية تنسج مع الوقت مناعة نفسية واجتماعية ضد كلّ أشكال العلاقات السلوكية الضارة، من التنمر إلى العدوانية إلى الانسحاب أو القلق الاجتماعي.

الفن كوسيط لبناء منظومة القيم

يعمل الفن، إذًا، كوسيط لإعادة بناء منظومة القيم والسلوكيات لدى الطفل. إذ يكسر الدوائر المغلقة للعادات السيئة عبر تقديم بدائل إيجابية، ويتيح مساحة للطفل ليعيد تعريف ذاته من دون خوف أو قمع. فحين يرسم الطفل غضبه أو قلقه، أو يمثل دورًا على المسرح يعكس تجربة خياله، فإنّه يواجه مشكلته في عالم رمزي، فيتوازن داخليًا ويكتسب أدوات جديدة لحل النزاعات.

إنّ إدخال الفن في حياة الطفل يتيح له اكتشاف إمكاناته الكامنة، ويزرع فيه بذور التفكير النقدي والخيال المبدع. ومع الوقت، يغدو الطفل أكثر قدرة على تجاوز العلاقات السلوكية الضارة لأنّه اكتسب لغة ثالثة: لغة التعبير الجمالي، ولغة الحوار مع الذات والآخر، ولغة التفكيك وإعادة البناء. هكذا يصبح الفن ملاذًا، ومدرسة للحياة، تفتح للطفل أفقًا رحبًا يتجاوز حدود التقليد والضيق نحو فضاءات الابتكار والتحرر.

حين نتحدث عن الفنون التي تناسب الطفل وتخدم نموه النفسي والاجتماعي وتُعينُه على تجاوز العلاقات السلوكية الضارة، نقصد بذلك منظومة من التجارب الجمالية المتنوعة، تتلاءم مع مراحل الطفل العمرية وخصوصياته الثقافية والاجتماعية. إنّ كلّ نوع فني يفتح للطفل نافذة مختلفة على العالم وعلى ذاته، ولكل منها أثره الخاص في بناء شخصية متوازنة قادرة على التّواصل والتعبير، وحل الإشكالات السلوكية.

الرسم والتلوين هما البداية الأكثر تلقائية؛ ففي هذا الفضاء، يمنح الطفل حرية غير مشروطة ليبوح بمشاعره ، ويترجمها إلى ألوان وخطوط وصور. ويتيح له الرسم التعبير عن الانفعالات التي يعجز أحيانًا عن قولها بالكلمات، ويعلمه الصبر والانضباط، ويغرس فيه القدرة على التخيل والبناء والتفكيك، كما يتيح للراشدين قراءة رموز الطفل وفهم عالمه الداخلي.

تنمية مهارات العمل الجماعي

أما الموسيقى، استماعًا أو أداءً، فتُعد من الفنون التي تخاطب الوجدان مباشرة وتعلّم الطفل مهارات الإصغاء، وتنظم إيقاعه الداخلي وتضبط انفعالاته. وتساعده على تنمية مهارات العمل الجماعي حين ينضم إلى فرقة موسيقية أو كورال، فيتعلم كيف يكون جزءًا من كلّ متناغم، وتخفف عنه مشاعر القلق أو العدوانية من خلال قنوات

أرشيفية

تفريغ آمنة وراقية. وفي عالم المسرح والدراما تتكون لدى الطفل فرصة استثنائية ليخرج من قوقعته، ويتقمص أدوارًا متعددة، فيتعرف إلى وجهات نظر مختلفة ويتدرب على مهارات الحوار وحل النزاعات. ويُحرر المسرح الطفل من مخاوفه، ويعزز ثقته بنفسه، ويتيح له التعبير عن مشاعره وتجسيدها أمام الآخرين ضمن بيئة آمنة. إنّ اللعب الحركي والتعبير الجسدي، كالرسم بالحركة، أو الرقص التعبيري، أو حتى الألعاب الشعبية ذات الطابع الفني، كلّها تساعد في إطلاق الطاقة المكبوتة وتنظيم العلاقة بالجسد والآخر، وتحول السلوك العدواني إلى طاقة خلاقة يمكن استثمارها. لا شكّ أنّ الحكاية والسرد هما أصل الفنون جميعًا. فالحكاية تمنح الطفل مفردات جديدة للعالم،

وتفتح خياله على إمكانات لا نهائية، وتبني فيه قدرة على تحليل الأحداث وفهم العلاقات، وتعلمه التعاطف والانتماء إلى منظومة أوسع من ذاته الفردية. وأذهب إلى أنّ الطفل يحتاج إلى الانفتاح على كلّ هذه الفنون بتدرج يناسب مرحلته وميوله، وأنّ يكون التلقي اختبارًا وتجريبًا وحوارًا مع الفن نفسه. ولا ينبغي حصر الطفل في فن واحد أو إجباره على قالب محدد، فالأجدى أنّ نوفر له طيفًا من الخيارات ليكتشف ذاته ويعيد تشكيل علاقاته بالآخرين من خلال الفن الذي يجذبه ويعبر عنه بصدق. وهكذا، يغدو الفن طريقًا متنوع المسالك، يهدف إلى تعديل السلوك، وإلى تمكين الطفل من بناء عوالمه الداخلية والخارجية بحرية ووعي، لينمو إنسانًا قادرًا على الحب، والإبداع، ومقاومة كلّ ما يحدُّ من إنسانيته.

كي يتقبل الطفل الفن وسيلةً للتربية والعلاج، لا بد أنّ يتحول الفن من ممارسة خارجية مفروضة إلى خبرة داخلية محببة، وأنّ يشعر الطفل بأنّه شريك في العملية الإبداعية، لا مجرد متلقٍ لأوامر أو تعليمات. تتحقق هذه الغاية من خلال بيئة حاضنة، وسياسات تربوية واعية، وأدوات ذكية تستثمر فضول الطفل وحاجاته النفسية في مسار تلقائي لا يخلو من المتعة والحرية.

الفن وسيلة للعلاج والنمو عند الطفل

وإذا أردنا أنّ يكون الفن وسيلة للعلاج والنمو عند الطفل، ينبغي تحرير الفن من ثقل التقييم المدرسي والعقوبات والواجبات المنزلية؛ فالفن مجال حرية وتجريب، وليس مادة اختبارية تخضع للنجاح أو الفشل. كلما شعر الطفل بأنّ الفن مساحة لعب واكتشاف، سيُقبل عليه بحماسة وتلقائية، دون خوف من النقد أو العقاب، فعلى المربي والموجه أنّ يشجع كلّ مبادرة، حتى وإنّ بدت ساذجة أو غير مكتملة، وأنّ يحتفي بمحاولات التعبير أكثر من النتائج النهائية. كما ينبغي دمج الفن بالحياة اليومية للطفل، بحيث لا يصبح حدثًا استثنائيًا ، أو نشاطًا معزولًا عن باقي خبراته. حين نمنح الطفل أدوات للرسم واللصق والتلوين في البيت والمدرسة، ونحكي له القصص، ونشركه في إعداد مشاهد مسرحية بسيطة أو ألعاب موسيقية جماعية، يصبح الفن جزءًا من نسيج حياته، لا غريبًا عن واقعه.

ويتحقق تقبّل الطفل للفن كعلاج حين يرى فيه أداة لفهم ذاته ومشكلاته ووسيلة للتسلية. وعلى الأهل والمعلمين أن يربطوا بين الفن وتجارب الطفل اليومية: أنّ يدعوه إلى

أرشيفية

رسم ما يشعر به عندما يغضب، أو أن يكتب حكاية عن يوم صعب، أو أنْ يمثّل مشهدًا عن موقف أزعجه. هكذا، يتعلّم الطفل أنّ الفن وسيلة آمنة لاحتواء مشاعره وتجاوز أزماته. وحين يرى الطفل الكبار من حوله يمارسون الفن، يقلدهم تلقائيًا ويفقد الفن هالته الغريبة. التشجيع هنا هو حضور فعلي وحوار متواصل حول أعماله وتجربته، والإصغاء إليه باهتمام حقيقي.

وينبغي أيضًا ربط الفن بقيم الطفل وأحلامه وتطلعاته، وأنْ يشعر أنّه حر في اختيار الموضوع والشكل، وأنّ صوته مسموع ومعتبر، وأنّ الفشل في الفن خطوة على طريق الاكتشاف.

تشكل الطفولة النواة الأولى في عمر الإنسان، حيث تتكوّن الأُسس الأُولى للشخصية والقيم والقدرات، وتُرسَم الملامح الأُولى لما سيكون عليه الفرد في مراهقته ورشده وشيخوخته. فكلما كانت هذه المرحلة أكثر غنى من حيث الاهتمام والرعاية، كانت البذرة أصلب جذورًا وأكثر قدرة على النمو والتفرع في أرض الحياة. ويبرز الفن هنا، ليس كترف عابر أو نشاط هامشي، بل كرافعة تربوية عميقة تتجاوز حدود التصنيف التقليدي بين اللعب والتعلم، بين الانضباط والحرية، بين الواجب والمُتعة. يصبح الفن في الطفولة بمثابة اللغة السرية التي يعبر بها الطفل عن انفعالاته وأحلامه، لغة تخرج من أعماق اللاوعي وتتكثف في صورة أو لحن أو حركة، فتتكشف لنا عبرها عوالمه الداخلية دون وسائط أو محاذير.

حين نراقب رسوم الطفل الأُولى، تتبدى لنا رحلة من الدهشة والتطور، من الخربشات غير المنظمة في السنوات الأولى، إلى ظهور الدوائر والخطوط الهندسية، ثم الرموز التي تنطق بعلاقة الطفل بذاته وبمحيطه، وصولاً إلى رسوم أقرب إلى الإدراك الواقعي في مراحل الطفولة المتأخرة والمراهقة. كلّ مرحلة من هذه الرحلة تحمل بصمة تطور عقلي وحركي وانفعالي، وتكشف عن مدى انسجام الطفل مع ذاته أو قلقه من محيطه، وعن قدرته على الخيال والتعبير الحر. ليست الرسوم مجرد خطوط أو ألوان عابرة، بل هي خارطة النمو النفسي والاجتماعي للطفل.

يمتد أثر الفن في حياة الطفل إلى بناء شخصية متوازنة قادرة على التعبير عن الذات بلا خوف أو عُقَد، فيتعلم كيف يحوّل قلقه أو غضبه أو فرحه إلى أشكالٍ بصرية، ويجد في كلّ تجربة فنية مساحة للتنفيس والتطهير الداخلي. يمنح الفن الطفل مهارات التفكير البصري، ويغرس فيه بذرة الخيال والحس الجمالي، فيتعلم كيف يرى الجمال في التفاصيل الصغيرة، ويكتسب القدرة على النقد والتقدير، ليس في الفن وحده، بل في مختلف تجليات الحياة.

على صعيد العلاقات الاجتماعية، يتحول الفن إلى مختبر لتدريب الطفل على التعاون والانضباط واحترام عمل الآخرين، فيشارك في أنشطة جماعية ويتعلم كيف يصغي ويقترح، ويتقبل النقد ويبني أفكاره على أفكار أقرانه. في الفنون يجد الطفل ذاته متساويًا مع الجميع، فالفن لا يعرف التمييز، ويتيح لكلّ طفل أنْ يكون مبدعًا على طريقته، سواء كان من ذوي الاحتياجات الخاصة أو ممن ينعمون بصحة تامة، فالاختلاف يتحول هنا إلى مصدر إثراء لا سببًا للإقصاء.

الفن لغة للتعبير عن المشاعر والأفكار

يكبر الطفل بالفن وهو يكتشف عالمه، يجرب ويخطئ ويتعلم أنّ الخطأ ليس إلا خطوة على طريق الإبداع، فتتعزز ثقته بنفسه ويصبح أكثر جرأة في الابتكار واستكشاف ذاته. حين يتحول الفن إلى جزء من الحياة اليومية، ويجد الطفل في كلّ زاوية من زوايا بيته ومدرسته دعوة إلى الإبداع، يصبح الفن لغة طبيعية للتعبير عن المشاعر والأفكار. يزدهر أثر الفن عندما يُقدَّر جهد الطفل لا النتيجة فقط، وتتاح له بيئة آمنة للتجربة، بعيدًا عن الخوف أو المقارنة. تزداد قيمة الفن حين يرتبط بتجارب الطفل الحقيقية، فيتحول الرسم أو التمثيل إلى وسيلة لتفريغ المشاعر وفهم الذات، وتصبح مشاركة الكبار في النشاط الفني جسرًا للحوار والدعم. ومع احترام الفروق الفردية، يغدو الفن مساحة حرة للشفاء والنمو، وأفقًا مفتوحًا لتكوين شخصية متوازنة وواثقة.

حين ننظر إلى تطور التعبير الفني عند الطفل، نكتشف أنّه أشبه برحلة متدرجة من الفوضى الساحرة إلى النظام المعبر، رحلة تنمو فيها اليد والعين والخيال جنبًا إلى جنب مع نمو المشاعر والإدراك. يبدأ الطفل أُولى محاولاته مع الفن بشكل غريزي، حيث يخط الخطوط بلا هدف سوى

المتعة الحسية في الحركة واللون، فلا يهمه آنذاك أنْ يكون هناك شكل محدد أو معنى ظاهر، بل يكفيه أنْ يرى أثره على الورق أو الجدار، ويعيد اكتشاف نفسه في كلّ بقعة لون. في هذه اللحظة، لا يُنتظر من الراشد سوى أنْ يسمح له بالتجربة دون تدخل أو سخرية، لأنّ الحرية هنا أصل كلّ موهبة لاحقة.

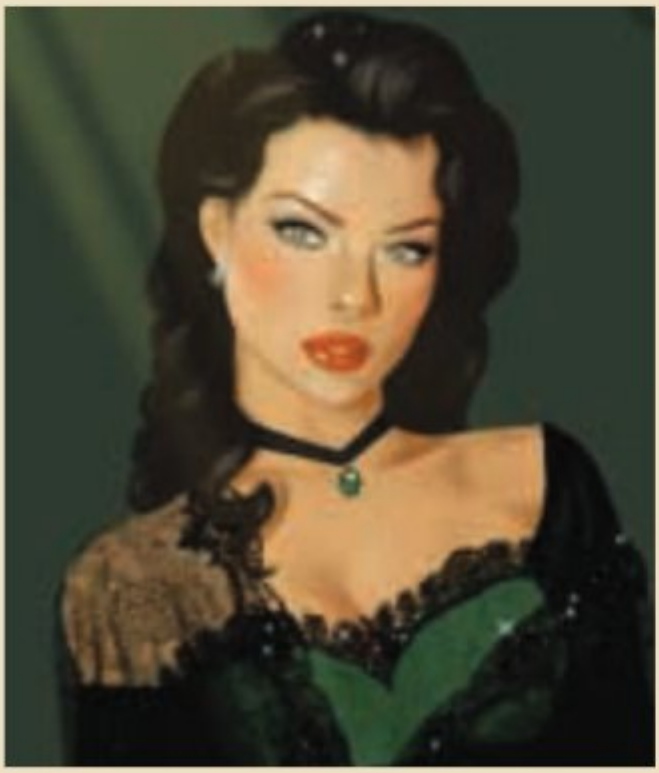
ومع الوقت، تتولد في الطفل رغبة عميقة في التنظيم، فيظهر ميله لتكرار الخطوط أو رسم الدوائر، وأحيانًا تسمية تلك الأشكال بأسماء من واقعه الحسي أو الخيالي. يبدأ الطفل في هذه المرحلة بتلمس العلاقة بين ما يخطه وما يسميه، فتغدو رسوماته امتدادًا للغته وأفكاره، وتكون مهمّة الكبار تعزيز هذا الاندماج بين التعبير البصري واللفظي بالسؤال والحوار، لا بالتصحيح أو الإملاء. ثم ما يلبث الخيال أنْ يصير أكثر جرأة، فيستعين الطفل بأشكال هندسية وبألوان مألوفة ليجسد معارفه عن العالم: السماء زرقاء، الشمس صفراء، والماء بلون البحر أو النهر كما يحسّه أو يتخيله. وقد تتنوع الألوان بحسب مزاجه أو عالمه الداخلي، فتبدو رسومه أحيانًا غير واقعية، لكنّها في الحقيقة أكثر صدقًا مع دواخله من أي محاكاة جامدة للطبيعة.

كلما نضج إدراك الطفل وقويت يده، أصبحت رسومه أكثر وضوحًا وتنظيمًا، وبدأ في رسم عوالمه الصغيرة بتفاصيل يختارها: بيت وأشخاص، أماكن وأحداث، وكأنّه يسرد قصته على الورق. يمزج بين الواقع والخيال، ويجرّب المبالغة أو التبسيط بحسب مزاجه، من غير خوف من مقارنة أو حكم. ومع تقدمه، يتطور وعيه بالنسب والمسافات ويهتم أكثر بتوزيع الأشكال، ويكتشف الفرق بين القريب والبعيد، ويغامر برسم الظلّ والنور ولو ببساطة. هنا يزداد احتياجه للبيئة الداعمة الغنية بالمحفزات، التي تتيح له حرية التجربة دون نقد ، أو قوالب جاهزة للجمال.

وعند عتبة المراهقة، يصير التعبير الفني أكثر خصوصية وعمقًا؛ فيسعى أحيانًا لمحاكاة الواقع وأحيانًا

أرشيفية

لاكتشاف صوته الخاص، فيلوّن العالم كما يشعر به ، أو يتأثر به من حوله. تظهر الشاعرية والرمزية والزخرفة والتجريد في رسومه، ويزداد انفتاحه على المدارس الفنية والتجريب الحر. في كلّ ذلك، يظلُّ دور المعلم أو المربي جوهريًا: أنْ يرافق الطفل باحترام لفرادته، فيمنحه الثقة ويُبعد عنه المقارنة والأحكام، ويجعل من الفن ساحة حرية لا اختبارًا. هكذا ينمو الطفل واثقًا بذاته، قادرًا على تحويل مشاعره وأفكاره إلى لغة بصرية حرة، تليق بجمال اختلافه.



أرشيفية

أرشيفية

لانا أرناؤوط

إيميل : **lanaarnaout4@gmail.com**

أرشيفية

المكان.. فضاء سردي للإبداع

د. حلمي ساري*

* أستاذ علم الاجتماع

يشكل المكان بكلّ مفرداته المتنوعة، فضاءً سرديًا حيويًا ملهمًا للإبداع الأدبي والفكري عند الأديب «الحسّاس»، وعند عالم الاجتماع المنتمي إلى المكان، والملتزم بالدفاع عنه وعن أصالة هويته؛ فعند الأديب، كما عند السوسيولوجي، تتحول كلّ مفردة من مفردات المكان إلى شخصيات حيّة فاعلة تنبض بالحياة، وإلى دلالات رمزية لا يفهم كنهها إلا من تربطه عروة وثقى بالمكان.

فالأديب وعالم الاجتماع، كلّ منهما يرى المكان بعين مختلفة عن نظرة العيون الأخرى؛ فعدسات عيونهما، مختلفة عن عدسات عيون الآخرين؛ فهي ترى مفردات المكان التي لا تثير الاهتمام عند البعض، وتكون جديرة بالتأمل والتوقف عندها؛ فالأديب وعالم الاجتماع يتوقفان عند هذه المفردات ليعطي كلّ منهما من روحه ونَفَسِه معنى لها يضفي عليها دلالة عميقة، وبعدًا مهمًا من أبعاد الهوية.

ويصبح المكان عند الأديب وعند عالم الاجتماع، بما فيه من شجر، وحجر، ونهر، وسهل، وعين ماء، ونبع شقّته الطبيعة في الصخر، يشرب منه أطفال القرية، وبيوت متهالكة، وأزقة ضيقة، وبيوت من صفيح، وجامع قديم، ودير مهجور، ومهباش خشبي، ومحماسة قهوة، ومنْقلة خشبية مصنوعة من جذع شجرة السنديان، ومنجلٌ، ليس مجرد مفردات عادية بلا معنى، بل هي كما يراها الأديب وعالم الاجتماع تراث أمة، وهوية شعب.

هذه المفردات التراثية التي يعجّ بها المكان في بلاد الشرق، ليست مفردات ميّتة، بل هي مادة للإبداع،،، مادة خصبة تدفع الأديب وعالم الاجتماع ليصوغا نصًا أدبيًا وفكريًا يبث فيها الحياة؛ وهنا يصبح نصُّهما فعلَ بناء يعيد الحياة إلى مفردات المكان، وفعلَ تثبيت لرمزيته، والمحافظة عليه من الزوال والمحو.

إنّ المكان بهذا المعنى يتجاوز كونه فضاءً ماديًا جامدًا، خاليًا من المعنى، ليغدو فضاء مشبعًا بالدلالات النفسية والاجتماعية والتاريخية والتراثية، يغذّي الذاكرة، ويثير الخيال والذاكرة، ويستَجْرُ منهما نصًا إبداعيًا خالدًا.

وهكذا يصبح لكلّ مفردة من مفردات المكان دلالاتها الرمزية، ومعناها التاريخي، وشحنتها العاطفية، ويملك المكان، «قدسيته» و «قدسية» ساكنيه؛ فهو عندهما (الأديب ، وعالم الاجتماع) ليس مجرد حجارة، إنّه ذاكرة حيّة، وفضاء رحب للسرد والإبداع ومناجاة للتاريخ.

وهما مَن يبث الحياة في المكان، وهما مَن يجعلانه يتكلم من جديد، فيصبح ماثلاً أمامنا، نكاد أن نتلمسه و«نشم رائحته» و«نرى» مَن عاش فيه.

وبهذا المعنى لم يعد المكان بهذا النَفَسّ، وبهذه الرؤية مجرد مظهر من مظاهر الجمال، بل هو ركن أساس، ومقوم جوهري من أركان الهوية الثقافية ومقوماتها، ومخزون لقيمها الاجتماعية والثقافية.

وهكذا فإنّ الأبنية التي نراها في قرانا ومدننا، ومساجدنا وكنائسنا القديمة التي صلى فيها الأجداد، والأماكن المهجورة التي تنتشر على أطراف قرانا ومدننا، والتي تعشش في شقوقها العصافير والدبابير، هي ليست مجرد أماكن من حجارة جامدة، بل مرايا للروح التي عاشت فيها: روح الآباء والأعمام والأخوال، والأجداد، وأجداد الأجداد؛ وهي امتدادٌ لتجربتهم الحياتية/ وتجسيد للزمان والمكان لهذه التجربة؛ هذه الأمكنة لم تعد مجرد حجارة دارسة عند الأديب وعند عالم الاجتماع، بل ذاكرة حية تُعيد تشكيل وجداننا.

إنّها «صدى التاريخ الحاكي»

إنّها.. أنا.

وللمكان بهذا المعنى، قدرة مذهلة عند بعض الأدباء لاستفزازهم للكتابة الإبداعية، وهذه القدرة للمكان، تساعدنا -جزئيًا – في تفسير طقس كتابي يمارسه بعض الأدباء، وهو ذهابهم إلى بعض هذه الأماكن: (شجرة، ينبوع ماء، صخرة كبيرة، رأس جبل.. إلخ) ليستلهموا منها، نصًا أدبيًا مشحونًا بصدق العاطفة، وإلهام الأجداد، واسترجاع التاريخ.

في نهاية مداخلتي أود أنّ أؤكد على الصلة الوثيقة بين عين الأديب وعين السوسيولوجي الملتزم بقضايا الوطن، فكلا العينين لا تريا المكان المادي بحد ذاته، بل «ما وراء المكان»، بكلّ ما في هذه «الماورائية» من دلالات ورموز ومعانٍ .

هنا يصبح حفاظهم على المكان هو حفاظ على الهوية، وحفاظ على التراث، وحفاظ على التاريخ، والانتماء إلى المكان. فالمكان عندهم هو مفردة رائعة من مفردات إثراء خيالهم في الكتابة عن «الوطن». فليس الوطن عندهما بقعة جغرافية، بل هو أكثر من ذلك بكثير، فهو المكان بكلّ تنوع مفرادته.

ويتجلى الوطن عند الأديب وعند عالم الاجتماع، كما قال الوطن عند محمود درويش ليس في: «البيت»، وحده، وإنّما في شجرة التوت، وقنّ الدجاج، وقفيرالنحل، ورائحة الخبر والسماء الأولى ....».

ويذهب درويش أبعد من ذلك في وصف الوطن/ المكان:» الوطن ليس سؤالًا تجيب عنه وتمضي، إنه حياتك وقضيتك معًا « . وليس الوطن هو الناس الأحياء فوق الأرض، بل هو أيضًا الأموات تحتها!!! وهذه الشجرة: شجرة السنديان التي تضرب بجذورها في أعماق الأرض على امتداد مئات السنين، إنّها شجرة البلوط التي صلّى تحتها الأجداد، ودقوا تحت أغصانها مهابيشهم، الوطن هو شجرة التوت التي كان الأجداد يتسامرون تحتها، و شجرة الليمون التي كان الأجداد ينامون تحتها، ويوصون أحفادهم بأنّ يدفنوهم تحتها، وهو شجرة التين والزيتون والرمان واللوز، والشيح والزعتر.

الوطن هو كلّ هذا.

والأديب وعالم الاجتماع، هما اللذان يضفيان على كلّ مفردة من هذه المفردات التي تعمّر أمكنتنا، والتي قد تبدو غير ذات معنى عند البعض، معنى له دلالته ورمزيته التراثية.

هنا تصبح الأشجار والحجارة هوية شعب، يتنفسون منها عبق الماضي الذي لا يتذوق معناه، ولا يدرك دلالته إلا من عاش على ترابه، وقدّر معناه، كما يقول المثل الشعبي: «اللي مش من ترابه، ما يهمّوا خرابه»، وهو ما يفسر مقدار التوحش والإجرام الذي يمارسه المستعمر والمحتل بحق شجر فلسطين وحجره المحتلة، لا لشيء إلا لأنّه لا ينتمي إلى ترابه، ولا إلى مكانه.

من محاضرة القيت في دارة جميلة عمايرة بتنظيم جمعية تواصل الثقافية

أرشيفية

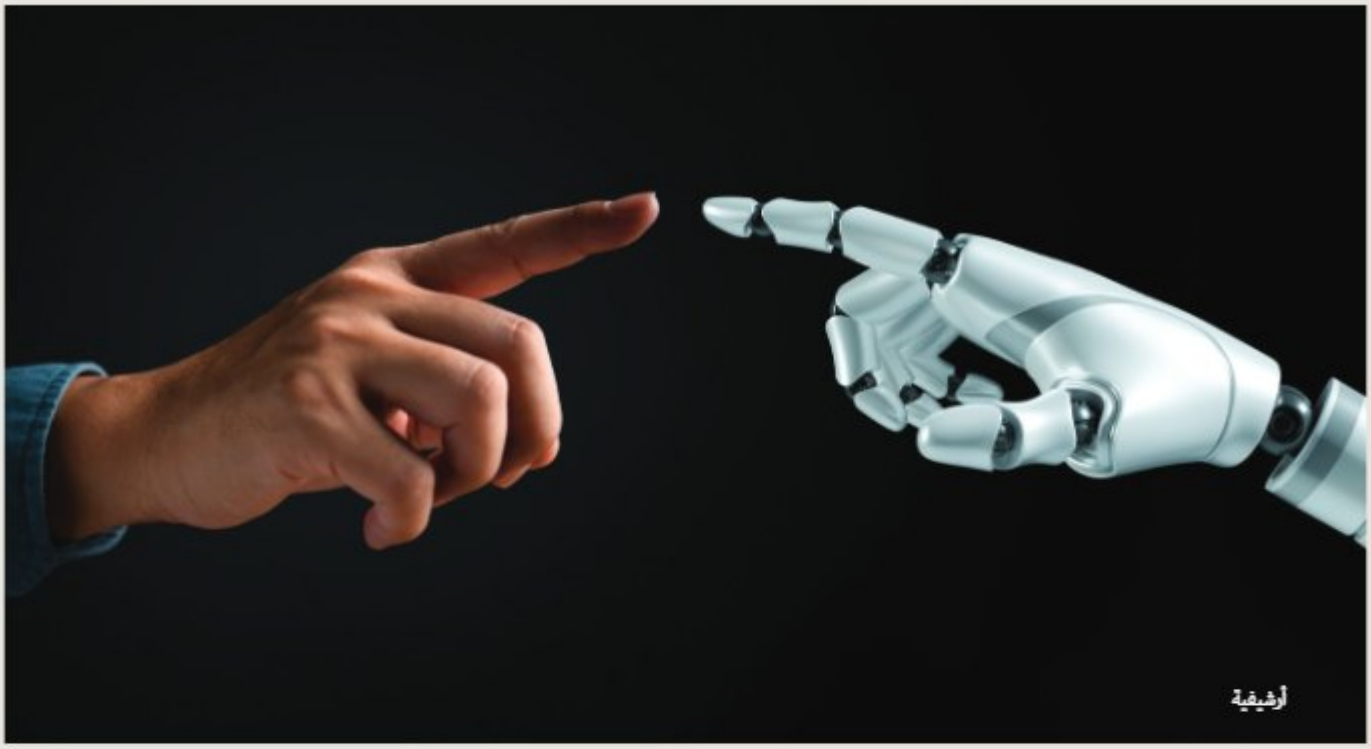
أرشيفية

أرشيفية

الإبداع الآلي
في منافسة مع الإنسان

محمد العامري*

* فنان تشكيلي وناقد أردني


أرشيفية

المحاولات الإنسانية البعيدة والقريبة هي ذاتها في إيجاد طرائق مبتكرة لتطوير الأدوات الإبداعية الخلاقة للإنسان، هذا الأمر جاء عبر تطور إجباري في طبيعة الحياة وما تفرزه من أدوات تختصر الزمن إلى جانب تأثيرها على مخرجات العمل الفني وطرائق عرضه في الفناء الخارجي والداخلي على حد سواء.

أدى التطوّر التكنولوجي والرقمي الذي يشهده عصرنا إلى صياغة علاقات جديدة بين العمل الفنّي المبني على العاطفة الإنسانية «اليدوي» ، الذي يمتلك مراحل انفعالية متراكمة في مراحل انتاج العمل الفني، والتي تشي بتبدلات كبيرة تنعكس على أديم اللوحة وفكرتها، ونرى أعمالاً كثيرة لفنانين في العالم تخبئ تحت جلدها مجموعة من الأعمال الفنية ، والتي تعكس القلق والهاجس في التعديل والطمس والإضافة.

لكن التكنولوجيا التي قامت باختصار كلّ تلك الانفعالات بكبسة واحدة، إلى جانب أنّ منتج العمل الفني الرقمي القائم على تطبيقات وبرامج الكترونية لا يمتلك سوى ظاهرة ، ومعفيًا من الطبقات العديدة للعمل اليدوي، هذا الأمر نتاج تطور في طبيعة الأدوات السريعة وما تعطى من أوامر لإنتاج لحظة الصورة.

فقد أثّر ذلك على تجارب العديد من الفنانين الذين اعتقدوا أنّ مواكبة التطور التكنولوجي في إنتاج العمل الفني قد أصبح ضرورة، وفهموا هذا التطوّر على أنّه توجُّه جديد ينضوي على جمالية جديدة.

ولا غرابة في هذا الأمر، فالتاريخ البشري، بشكل أو بآخر، يكرّر نفسه، بصيغ مختلفة؛ إذ حدث الأمر نفسه في القرن العشرين مع الحركات الطليعية الجديدة، التي فهمت الفنّ على أنّه صياغة علاقات جديدة بين الأشياء والأشكال.

في جهة أخرى، يُصرَّ بعض الفنّانين بالتمسّك بالأشياء الأصلية الأولى، والابتعاد عن كلّ ما هو صناعي. على اعتبار أنّ الذاكرة الإنسانية متبدلة، لها ظروفها الانفعالية وطرائق التعبير عنها في شتى المراحل النفسية.

وهنا طرف ثالث قام بدمج العمل التكنولوجي واليدوي معًا، واستعانوا بالعناصر الطبيعية في عملهم الفنّي دون أنْ يهملوا التطوّر التقني والحداثي الذي يحيط بنا، فكان عملهم الفني تجربةً تمزج اليدوي والتكنولوجيا.

لا شك أنّ التكنولوجيا من العوامل الرئيسية التي ساهمت في تغيير طريقة عمل الفنانين في العصر الحديث.

أرشيفية

فقد أتاح ظهور الأدوات الرقمية والفنون التفاعلية للفنانين فرصة للتعبير عن أفكارهم بطرق جديدة ومبتكرة. على سبيل المثال، يمكن للفنان استخدام برامج التصميم ثلاثي الأبعاد لإنشاء أعمال فنية معقدة ،تتجاوز الحدود التقليدية للرسم والنحت.

هذه الأدوات لا تقتصر فقط على تسهيل عملية الإبداع، بل فتحت آفاقًا تفاعلية بين المُتلقي والعمل الفني من خلال انتقال الحدث الفني إلى العديد من الأماكن في نفس الوقت ، كما لو أنّنا أمام محو الحدود في الحدث الفني، وساهمت التكنولوجيا كذلك في سهولة الوصول إلى الموارد التعليمية والمعلوماتية التي يحتاجها الفنانون لتطوير مهاراتهم وتقنياتهم في العملية الفنية.

حيث يمكن للفنانين اليوم الاستفادة من دروس تعليم الفنون عبر الإنترنت والمنصات المختصة بذلك، هذا التفاعل الرقمي يعزز من قدراتهم ويشجعهم على الابتكار، مما يؤدي إلى إنتاج أعمال فنية تعكس التنوع الثقافي والتقني في المجتمع المعاصر.

فقد تَنَبَّأَ الفيلسوف الألماني «والتر بنيامين» بأثر التكنولوجيا على الفن ، ودور وسائط الاتصال في تغيير الطابع التفرُّدي للفن.

فقد لمسنا مدى تأثير الوسائط التكنولوجية الحديثة على رؤية الفنان وتفكيره اتجاه الفن ،ودفعه إلى إعادة النظر في أشكاله الفنية.

ورغم تسمية الفن الذي يتم تطبيقه عبر التكنولوجيا بالفن الحديث أو المعاصر، لكن يبدو لي من الضرورة بمكان لتقعيد التسمية والمصطلح في سياق طبيعة الأدوات المستخدمة، والانتباه إلى أنّ الحداثة التي سترتبط بالفن يجب أنْ تكون حداثة في الأسلوب، أو في الابتكار الذي

أرشيفية

يصنعه الإنسان، والمعاصرة ليست مقرونة بساق الآلة التي تنتج العمل الفني، كما علينا الانتباه إلى أنّ التكنولوجيا لم تصل بعد في مقدرتها إلى ابتداع فن جديد، لأنّ الإبداع الأساسي يتمثل في قدرة إنسان مبتكر على منح التكنولوجيا القدرة على إنجاز عمل ما، لكن إنجاز التكنولوجيا نفسها ليس إبداعًا بقدر ما هو إعادة إنتاج ، ما دامت كلّ الأدوات والوسائل التكنولوجية تتشابه قدراتها في إنتاج عمل فني ، وبنفس المواصفات والقدرات.

فما تفعله التكنولوجيا هو محض خيال الإنسان وبتوجيه منه، لكن ما تفعله هو تسريع المنتج زمنيًا ليس إلا، فالتنويع في الخطوط العربية جاءت في الأصل من الخط الذي أنتجه الفنان العربي وقِسّ على ذلك.

فقد اتبعت فنون كثيرة طرقًا جديدة ومختلفة في تطورها عبر توظيف التكنولوجيا في المنتج الفني، فمعظمها مبني على نمط الحياة المعاصرة واللحاق بما يفعله الغرب من صيحات فيها الكثير من المغامرة.

هذا الأمر مَهّدَ للتطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجيا الحديثة، الأمر الذي أدى إلى تبدلات في معايير الذائقة الجمالية المتجددة باستمرار.

واليوم يستعين صناع الأفلام بأكثر التقنيات تقدمًا في صناعاتهم الفيلمية، أشهرها تقنية استخدام النموذج المصغر، وتقنية التقاط الحركة في الكثير من الأعمال الجديدة بشكل كبير، مما أدى إلى انتقال الفن إلى مراحل جديدة ومتنوعة.

على اعتبار أنّ الفن والتكنولوجيا اتحاد قد يبدو غريبًا إلا أنّه أصبح واقعًا في يومنا الحالي. هذا الفن يُبرِز العديد من الأفكار المختلفة التي تجمع بينه وبين العلوم الحديثة الواسعة الانتشار في عصرنا الحديث.

هذا النوع من الفن يشمل كلّ الممارسات التي تستخدم الإلكترونيات كعنصر في العمل الفني، ومثال على ذلك هو استعمال جهاز الروبورت الآلي في العملية الإبداعية، مما وضعنا أمام أشكال فنية تحمل في طياتها الصدمة لماضي العمل الفني، كشكل من أشكال التضافر بين الفن والتكنولوجيا الحديثة بصفتها وسيطًا، مثل فن الفيديو «والبيرفورمانس» على سبيل المثال، وصولًا إلى النحت الآلي ثلاثي الأبعاد .

فقد مكنت الطفرة التقنية في العالم الافتراضي من تسخير العلوم لصالح الفنون، فلم يعد يصعب على صناع الأفلام من تصوير مشاهد كانت مستحيلة ، ومجرد التفكير فيها كان وكأنّه ضرب من الجنون، فبإمكان اليوم تصوير مشهد لآلاف من الناس لكنّهم في الحقيقة أقل من ذلك بكثير.

ورغم ذلك يعتبر كثير من المبدعين أنّ التكنولوجيا ساهمت في قصور المخيلة الإبداعية، مما سيؤدي إلى الاعتماد الكامل على التقانة بعيدًا عن الحس الإنساني المشفوع بالعاطفة التي لا تمتلكها التكنولوجيا. والبعض الآخر يعتبر أنّ التكنولوجيا الحديثة أدخلت على الفن مزايا جديدة ساعدت في بناء النص الذي يعتبر العامود الفقري لأي عمل فني، إذْ إنّها تساهم في دمج مشاهد الخيال العلمي والمشاهد صعبة التنفيذ مع المشاهد

أرشيفية

الواقعية مما يسمح للكاتب والمنتج بإطفاء صفة التنويع ، والذي يساعد في تطوير خياله واندماجه في عوالم جديدة ربما لم يحلم بها من قبل.

في نهاية الأمر تبقى التكنولوجيا واحدة من منتجات العصر الحديث التي تعيش معنا ، ولا بدّ من التعامل معها كجزء أساسي في حياتنا اليومية والإبداعية.

أرشيفية

أرشيفية

قوانين استخدام الذكاء الاصطناعي
في الفنون بين الحرية والإطار القانوني

د. صهيب علي الهروط *

مع تسارع الثورة الرقمية وتغلغل الذكاء الاصطناعي في مختلف المجالات، لم يعد الفن بمعزل عن هذه الموجة التقنية. ظهرت أدوات قادرة على إنتاج لوحات تشكيلية، مقطوعات موسيقية، قصائد شعرية وحتى أفلام قصيرة بكفاءة تثير الدهشة والجدل في آن واحد. لكن السؤال الأبرز الذي يفرض نفسه: ما هي القوانين والضوابط التي ينبغي أنّ تحكم استخدام الذكاء الاصطناعي في الفنون؟ وهل يمكن تحقيق توازن بين حرية الإبداع وحماية الحقوق الفكرية والأدبية؟

* أكاديمي أردني

تعبيرية

أولاً: الملكية الفكرية وحقوق المؤلف

أحد أكثر التحديات إلحاحًا يتمثل في ملكية العمل الفني الناتج عن الذكاء الاصطناعي.

هل يُنسب الإبداع إلى المبرمج الذي طور الخوارزمية؟

أمْ إلى المستخدم الذي أعطى الأوامر للنظام؟

أمْ أنّ العمل لا يملك مؤلفًا بشريًا بالمعنى التقليدي؟

القوانين الحالية في معظم الدول لا تعترف بالذكاء الاصطناعي كـ «مُؤَلف» مستقل. لذلك، غالبًا ما يُسند الحق إلى الشخص الطبيعي أو الاعتباري (الشركة) الذي قام بتشغيل النظام. غير أنّ هذا يثير إشكالات عند وجود آلاف المستخدمين الذين يوجّهون نفس الأداة لإنتاج أعمال متشابهة.

ثانيًا: حماية حقوق الفنانين التقليديين

يشتكي العديد من الفنانين من أنّ نماذج الذكاء الاصطناعي تدربت على أعمالهم دون إذن، مما يشكل انتهاكًا لحقوق النشر. هنا تتدخل القوانين لتحديد:

هل يُعد استخدام الأعمال الفنية في تدريب الخوارزميات ، شكلًا من أشكال « الاقتباس المشروع » ؟

أمْ أنّه استغلال غير قانوني يستوجب التعويض؟

الاتحاد الأوروبي مثلًا يسعى إلى فرض التزامات على الشركات المطورة ؛ لتوضيح مصادر البيانات المستخدمة في التدريب، مما يعزز الشفافية ويحمي الفنانين.

ثالثًا: القوانين الأخلاقية والرقابة على المحتوى.

الفن ليس مجرد ملكية مادية، بل هو أداة للتأثير الثقافي والاجتماعي. استخدام الذكاء الاصطناعي قد ينتج صورًا أو موسيقى تتضمن:

1. رموزًا دينية أو سياسية حساسة.
2. محتوى غير لائق أو يحض على الكراهية.
3. محاكاة ساخرة قد تسيء لأشخاص أو مؤسسات.

هنا يطرح المشرّع قوانين أخلاقية تفرض على مطوري أدوات الذكاء الاصطناعي إنشاء آليات فلترة، وإلزام المستخدمين بعدم إساءة توظيف هذه التقنيات.

رابعًا: حقوق الجمهور والشفافية.

من حقوق المتلقي أنّ يعرف ما إذا كان العمل قد أُنتج بواسطة إنسان أو آلة. لذا بدأت بعض التشريعات بفرض الإفصاح الإجباري، أي التنويه بأنّ اللوحة أو الموسيقى « مولّدة بالذكاء الاصطناعي». هذا يحفظ ثقة الجمهور ويمنع التضليل.

خامسًا: التوازن بين الابتكار والقيود القانونية .

القوانين الصارمة قد تعرقل الإبداع، في حين أنّ الفوضى المطلقة قد تؤدي إلى فوضى في الحقوق. المطلوب إذن هو:

1. قوانين مرنة تسمح بالتجريب والاستخدام المشروع.

2. آليات تعويض للفنانين المتضررين من استخدام أعمالهم في التدريب.

3. معايير دولية موحدة تحدّ من التناقضات بين تشريعات الدول .

سادسًا: التجارب العالمية .

1. الولايات المتحدة: المحاكم رفضت الاعتراف بالذكاء الاصطناعي كمؤلِف، معتبرة أنّ الإبداع البشري شرط أساسي لحقوق النشر.

2. الاتحاد الأوروبي: يعمل على تشريع « قانون الذكاء الاصطناعي» الذي يتضمن بنودًا خاصة بالشفافية والاستخدام الأخلاقي.

3. اليابان وكوريا: تميلان إلى سياسات أكثر تساهلًا بهدف تشجيع الابتكار الفني.

سابعًا: المستقبل المحتمل للقوانين .

مع تزايد إنتاج الأعمال عبر الذكاء الاصطناعي، يُتوقع أنْ تتبلور قوانين جديدة تتضمن:

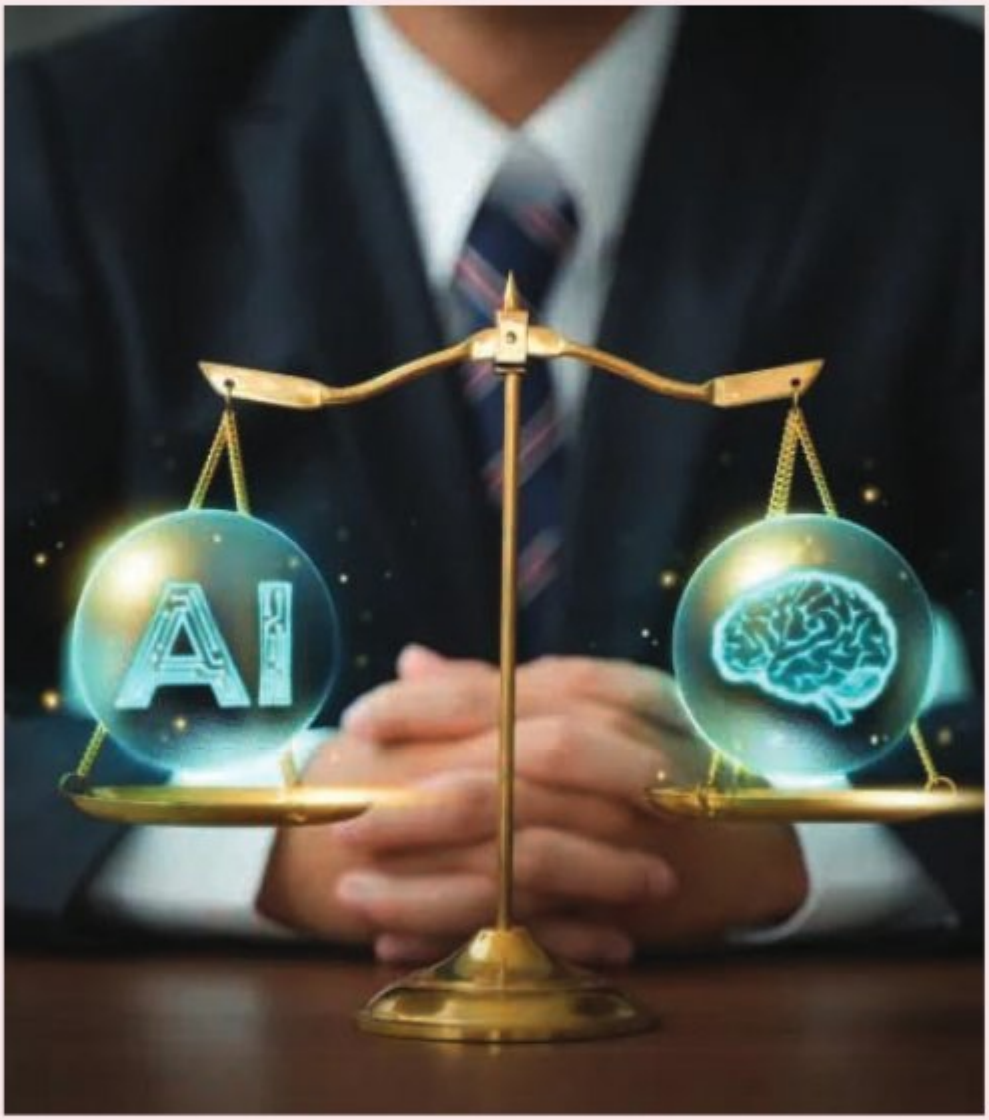
1. ترخيص استخدام البيانات: إلزام الشركات بالحصول على إذن مسبق لتدريب خوارزمياتها على أعمال محمية.

2. آليات تقاسم الأرباح: بحيث يحصل الفنانون الأصليون على نسبة من العوائد عند استخدام أعمالهم كأساس للتدريب.

3. هيئات رقابية مستقلة: لمتابعة مدى التزام الشركات والمستخدمين بالمعايير الأخلاقية والقانونية.

وفي النهاية الذكاء الاصطناعي في الفنون سيف ذو حدين؛ فهو يفتح آفاقًا غير مسبوقة للإبداع والتجريب، لكنّه في الوقت نفسه يثير قضايا قانونية معقدة تمس جوهر الفن وحقوق الإنسان. المطلوب اليوم هو تشريعات متوازنة تراعي مصالح جميع الأطراف: المبدع التقليدي، المطور التقني، والجمهور المتلقي. فالقانون ليس قيدًا على الفن، بل ضمانة لاستمراريته ونزاهته في عصر تتداخل فيه حدود الإنسان والآلة.

تعبيرية



تعبيرية

تعبيرية

الإبداع الفني في زمن التكنولوجيا:
السينما والفنون البصرية بين التحول والتحدي

ضحى أولاد نصيرة *

* تقديم:

أثّرتْ التقنيات الحديثة على التعبير الفني في السينما والفنون البصرية، إذْ أحدثت تحولاً كبيرًا في كيفية إنتاج الأعمال السينمائية والفنون البصرية ، وكيفية تفاعل الجمهور معها. فتطورت التكنولوجيا خاصة في مجال السينما، فأصبح من الممكن الآن إنشاء مشاهد خيالية وواقعية بشكل لم يكن ممكنًا في السابق. والأفلام الحديثة تستخدم تقنيات «الجرافيكس» والتأثيرات البصرية بشكل واسع لخلق عوالم ساحرة ومشاهد مثيرة، وهو ما سمح للمخرجين والفنانين بتحقيق رؤى إبداعية كانت محدودة في الماضي (Uddin, 2023).

فلا يمكن تجاهل دور وسائل التواصل الاجتماعي والأجهزة الذكية في توجيه كيفية تعبير الفنانين والتفاعل مع الجمهور. فالفنان اليوم يمكنه استخدام هذه الوسائل لعرض أعماله والتواصل مع جمهوره بشكل مباشر، مما يغير نوع التفاعل الفني ويجعل الفن أكثر وصولاً وتفاعلاً. لذا نستطيع الجزم بأن زمن الذكاء الاصطناعي قد أحدث تغييرًا كبيرًا في التعابير الفنية في السينما والفنون البصرية عامة (Tsiavos, 2025; Oksanen, 2023).

* ناقدة سينمائية تونسية

تعبيرية

أ. التأثيرات الإيجابية:

التركيز على الجوانب الإيجابية للتقنيات الحديثة في السينما والفنون البصرية يمكن أنْ يكون مفيدًا في تعزيز فهمنا للتطورات الإيجابية التي ساهمت في تحسين صناعة السينما والفنون البصرية. فعندما نبرز هذه الجوانب الإيجابية ،يمكننا الاستفادة من تطور التقنيات في إثراء الإبداع وتوسيع حدود الفنون ، وتخصيص الأدوات الإبداعية (Manovich, 2020) . هناك أيضًا جوانب أخرى إيجابية لا يجب أنْ نغفل عنها مثل القدرة على الوصول إلى جمهور أوسع من خلال التقنيات الحديثة ، وتوسيع دائرة النقاش حول الفن بصفة عامة والسينما بصفة خاصة. بفضل وسائل التواصل الاجتماعي والإنترنت، أصبحت الأعمال الفنية والسينمائية في متناول الجميع بشكل أسرع وأسهل مما كان عليه في السابق.

وفيما يلي بعض الأفكار حول التأثيرات الإيجابية للتقنيات الحديثة على التعبير الفني:

1. توسيع نطاق الإبداع:

إتاحة الوصول إلى أدوات جديدة: توفر التقنيات الحديثة للفنانين أدوات جديدة لم تكن متاحة من قبل، مما يسمح لهم بمزيد من الإبداع والتعبير . (Oksanen, 2023)

كسر الحواجز: تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بكسر الحواجز الجغرافية واللغوية والثقافية، مما يسمح لهم بمشاركة أعمالهم مع جمهور أوسع (Tsiavos, 2025).

تجارب جديدة: تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بتقديم تجارب جديدة للجمهور، مثل الفن التفاعلي والواقع الافتراضي (Pallud, 2022).

2. تعزيز التعاون:

التواصل مع الفنانين الآخرين: تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بالتواصل مع الفنانين الآخرين من جميع أنحاء العالم، مما يسمح لهم بالتعاون على مشاريع جديدة (Jen-kins et al., 2020).

المشاركة في المجتمعات الفنية: تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بالمشاركة في المجتمعات الفنية عبر الإنترنت (Gauntlett, 2018).

3. زيادة فرص الوصول إلى الفن:

نشر الأعمال الفنية عبر الإنترنت: تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بنشر أعمالهم الفنية عبر الإنترنت، مما يسمح للجمهور بالوصول إليها بسهولة أكبر (NEA, 2023).

أرشيفية

عرض الأعمال الفنية في المتاحف والمعارض الافتراضية: حيث تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بعرض أعمالهم الفنية في المتاحف والمعارض الافتراضية، مما يسمح للجمهور بالوصول إليها من جميع أنحاء العالم. (Pallud, 2022)

بيع الأعمال الفنية عبر الإنترنت: تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بتسويق أعمالهم الفنية (Gauntlett, 2018).

4. دمقرطة الفن:

إتاحة الوصول إلى أدوات الإنتاج: تسمح التقنيات الحديثة لأي شخص بإنتاج أعمال فنية عالية الجودة (Manovich,2020).

كسر احتكار المؤسسات الفنية: تسمح التقنيات الحديثة للفنانين بمشاركة أعمالهم مع الجمهور دون الحاجة إلى الاعتماد على المؤسسات الفنية التقليدية (Jenkins et al., 2020).

5. الحفاظ على التراث الثقافي:

توثيق التراث الثقافي: تسمح التقنيات الحديثة بتوثيق التراث الثقافي، مما يساعد على الحفاظ عليه للأجيال القادمة (UNESCO, 2021). من المهم مناقشة هذه التأثيرات الإيجابية لتطوير حلول مناسبة لضمان استخدام التقنيات الحديثة بشكل مسؤول وأخلاقي.

بعض الحلول المقترحة:

التعليم والتدريب: يجب على الفنانين تعلم مهارات جديدة للتكيف مع التقنيات الحديثة.

دعم الفنانين: يجب دعم الفنانين من خلال توفير فرص العمل والتمويل.

II. التأثيرات السلبية:

من الطبيعي ومن المهم جدًا مناقشة الجوانب السلبية لتأثير التقنيات الحديثة على التعبير الفني، وخاصة فيما يتعلق بالوظائف التقليدية في صناعة السينما والفنون البصرية. يمكن أنّ يكون التأثير السلبي للتكنولوجيا في هذه المجالات واضحًا. أحد الجوانب السلبية الرئيسية هو تقليل عدد الفرص الوظيفية في هذه الصناعات. بسبب التطور التكنولوجي السريع، قد يؤدي استخدام التقنيات الحديثة مثل الرسوم المتحركة والمؤثرات البصرية إلى تقليل الحاجة إلى العمالة البشرية في بعض الوظائف التقليدية (Autor, 2015). على سبيل المثال، في السينما،

تعبيرية

قد تتسبب التقنيات المتطورة في تقليل حاجة المخرجين والفنانين. هذا يمكن أنْ يؤدي إلى تقليل الفرص المتاحة للمبدعين البشريين في هذه الصناعات ويمكن استبدالهم بالآلة أو الذكاء الاصطناعي.

قد يؤدي الاعتماد المتزايد على التكنولوجيا والبرمجيات إلى فقدان بعض العناصر المتميزة من التعبير الفني، لذلك قد تفقد الأفلام الرقمية الجديدة بعضًا من الدفء والإحساس الذي يمكن أن توفره الأفلام المصنوعة بالتقنيات التقليدية ، مثل الحركة الواقعية للممثلين والديكورات اليدوية... هذا يمكن أنْ يؤثر على تجربة المشاهدين ويقلل من التواصل الإنساني الذي يمكن أنْ يحققه الفن التقليدي. علاوة على ذلك، يمكن أنْ يؤدي التركيز الزائد على التكنولوجيا إلى إبعاد الفنانين عن العمل اليدوي والتجربة الإبداعية التقليدية. في السينما وصناعات الفنون البصرية، قد يجد الفنانون أنفسهم يعتمدون بشكل كبير على البرمجيات والأجهزة الحديثة بدلاً من استخدام مواد فنية تقليدية مثل الدهانات والقماش (Sinnerbrink, 2019).

هذا يمكن أنْ يؤدي إلى فقدان الجوانب الإبداعية والفنية الفريدة التي تأتي مع العمل اليدوي، وقد يقلل من التنوع والتعبير الشخصي في الإنتاج الفني (Manovich, 2020). ومن الجدير بالذكر أنّ التكنولوجيا قد تؤدي إلى تغييرات في تجربة الجمهور مع تقدم التكنولوجيا يمكن للجمهور تجربة الأعمال الفنية بطرق جديدة ، مثل الواقع الافتراضي وألعاب الفيديو. وعلى الرغم من أنّ هذه التجارب يمكن أنْ تكون مثيرة وجديدة، إلا أنّها قد تقلل من القيمة والأهمية المحورية للتجارب الفنية التقليدية (Pallud, 2022). بالتأكيد، يجب أنْ نشير إلى أنّ البرمجيات الحديثة تقدم العديد من الفوائد والإمكانيات الإبداعية. ومع ذلك، يجب أنْ تؤخذ الجوانب السلبية في الاعتبار عند التفكير في تأثير التكنولوجيا على التعبير الفني.

III. التحديات التي تواجه الفنانين والمخرجين في استخدام التقنيات الحديثة.

إذا كان هناك غياب في النقاش حول التحديات التي تواجه الفنانين والمخرجين في استخدام التقنيات الحديثة مثل التكلفة العالية وتعلم المهارات الجديدة، فإنّ هذا مؤشر على الحاجة الماسة للحديث عن هذه القضايا المهمة التي تؤثر في مستقبل صناعة الفن والسينما. بدايةً، يمكن للتكلفة العالية أنْ تكون تحديًا كبيرًا للفنانين

تعبيرية

والمخرجين الذين يسعون لاستخدام التقنيات الحديثة. فعلى سبيل المثال، قد تتطلب تقنيات الرسوم المتحركة الثلاثية الأبعاد أو الاستخدام الشامل للمؤثرات البصرية ميزانيات ضخمة لتطوير وتنفيذ الأعمال الفنية. يجب على الفنانين والمخرجين العمل على إيجاد حلول إبداعية لتقليل التكاليف مثل الشَراكات مع شركات تكنولوجيا المعلومات ، أو البحث عن تمويل من مصادر بديلة مثل المنح الفنية أو التمويل الجماعي (Mollick, 2014).

وفيما يتعلق بتعلم المهارات الجديدة، نجد أنّ التحول السريع للتكنولوجيا يمثل تحديًا كبيرًا للفنانين والمخرجين. فمع كلّ تطور تكنولوجي، يجب عليهم أنْ يتعلموا مهارات جديدة للتكيف مع العصر الحديث. وهذا يتطلب وقتًا وجهدًا كبيرين لتحقيق مستوى عالٍ من الإتقان. لكن يمكن الحد من هذا التحدي عبر الأستفادة من البرامج التعليمية عبر الإنترنت، وورشات العمل والتكوين الذي يمكن أنْ يساعد الفنانين والمخرجين في اكتساب المهارات الجديدة بشكل مستدام (Gauntlett, 2018).

من الواضح أنّ هذه التحديات تشكل عائقًا كبيرًا أمام الفنانين والمخرجين، ولذلك يجب أنْ يكون هناك منبرٌ لمناقشة هذه القضايا بشكل مفصل داخل المجتمع الفني. يمكن أنْ تقوم الجمعيات الفنية والمعاهد السينمائية والمنظمات ذات الصلة بتنظيم ندوات وورشات عمل ، تتناول هذه القضايا وتسلط الضوء عليها. بالإضافة إلى ذلك، يمكن لوسائل الإعلام أنْ تلعب دورًا حيويًا في رفع الوعي حول هذه التحديات من خلال تقديم تغطية شاملة للقضايا التقنية والمالية التي تؤثر على صناعة الفن والسينما (Deuze, 2007).

كما يمكن أنْ يساعد تبادل الخبرات والأفكار بين الفنانين والمخرجين في بناء استراتيجيات من شأنها التغلب على هذه التحديات. على سبيل المثال، يمكن للفنانين الذين نجحوا في التعامل مع هذه التحديات أنْ يشاركوا تجاربهم مع الآخرين ، ويقدموا نصائح قيّمة حول كيفية التغلب على الصعوبات وتحقيق النجاح في استخدام البرمجيات الحديثة (Livingstone, 2019).

الخاتمة

للتقنيات الحديثة تأثير عميق على التعبير الفني في السينما والفنون البصرية. ساعدت هذه التقنيات على إتاحة إمكانيات جديدة للفنانين وصانعي الأفلام ، للتعبير عن أفكارهم وإبداعاتهم بشكل أكثر إثارة وابتكارًا . مع ذلك، هناك بعض التحديات التي يجب معالجتها لضمان الاستفادة من هذه البرمجيات بشكل أفضل. إنّ التفاعل المستمر بين التكنولوجيا والإبداع الفني يشكل محركًا قويًا للتطور والابتكار، وقد أظهرت التكنولوجيا الحديثة قدرة فائقة على تغيير وتطوير نمط التعبير الفني في هذه الفنون. ويجدر بنا التأكيد على أنّ الاستخدام الذكي للتكنولوجيا يمكنه أنْ يعزز التعبير الفني بشكل كبير، طالما أنّه يدعم رؤية الفنان ويعزز قدرته على التواصل مع الجمهور بشكل فعال. ويجب علينا أنْ نحافظ على توازن مستدام بين الابتكار التكنولوجي والتعبير الفني الأصيل، حتى لا نفقد الجوانب البشرية والإبداعية في عملية الفن.

أرشيفية

أرشيفية

المراجع

Autor, D. H. (2015). Why are there still so many jobs? The history and future of workplace automation. Journal of Economic Perspectives,

Benjamin, W. (2008). The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media (M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds.). Harvard University Press. (Original work published 1936)

Deuze, M. (2007). Media work. Polity Press.

Gauntlett, D. (2018). Making is connecting: The social power of creativity, from craft and knitting to digital everything (2nd ed.). Polity Press.

Jenkins, H., Ito, M., & boyd, d. (2020). Participatory culture in a networked era. Polity Press.

Livingstone, S. (2019). Audiences in an age of datafication: Critical questions for media research. Television & New Media, 20(2), 170–183. https://doi.org/10.1177/1527476418811118

Manovich, L. (2020). Cultural analytics. The MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/11885.001.0001

McKinsey Global Institute. (2017). A future that works: Automation, employment, and productivity. McKinsey & Company.

Mollick, E. (2014). The dynamics of crowdfunding: An exploratory study. Journal of Business Venturing, 29(1), 1–16. https://doi.org/10.1016/j.jbusvent.2013.06.005

National Endowment for the Arts. (2023). Art and digital engagement in the post-pandemic era. Washington, DC: NEA.

Oksanen, A. (2023). Artificial intelligence in fine arts: A systematic review. Arts and Humanities Research Review, 12(3), 45–62.

Pallud, J. (2022). Augmented reality and virtual reality in cultural heritage: A literature review. International Journal of Information Management,

Sinnerbrink, R. (2019). Cinematic ethics: Exploring ethical experience through film. Routledge.

Tsiavos, V. (2025). The digital transformation of the film industry: How artificial intelligence reshapes production and creativity. Journal of Media Innovation, 8(1), 1–18.

Turkle, S. (2011). Alone together: Why we expect more from technology and less from each other. Basic Books.

Uddin, S. M. I. (2023). Innovations and challenges of AI in film. In Proceedings of the ACM Conference on Multimedia (pp. 101–110). ACM.

Ulin, J. C. (2019). The business of media distribution: Monetizing film, TV, and video content in an online world (3rd ed.). Routledge.

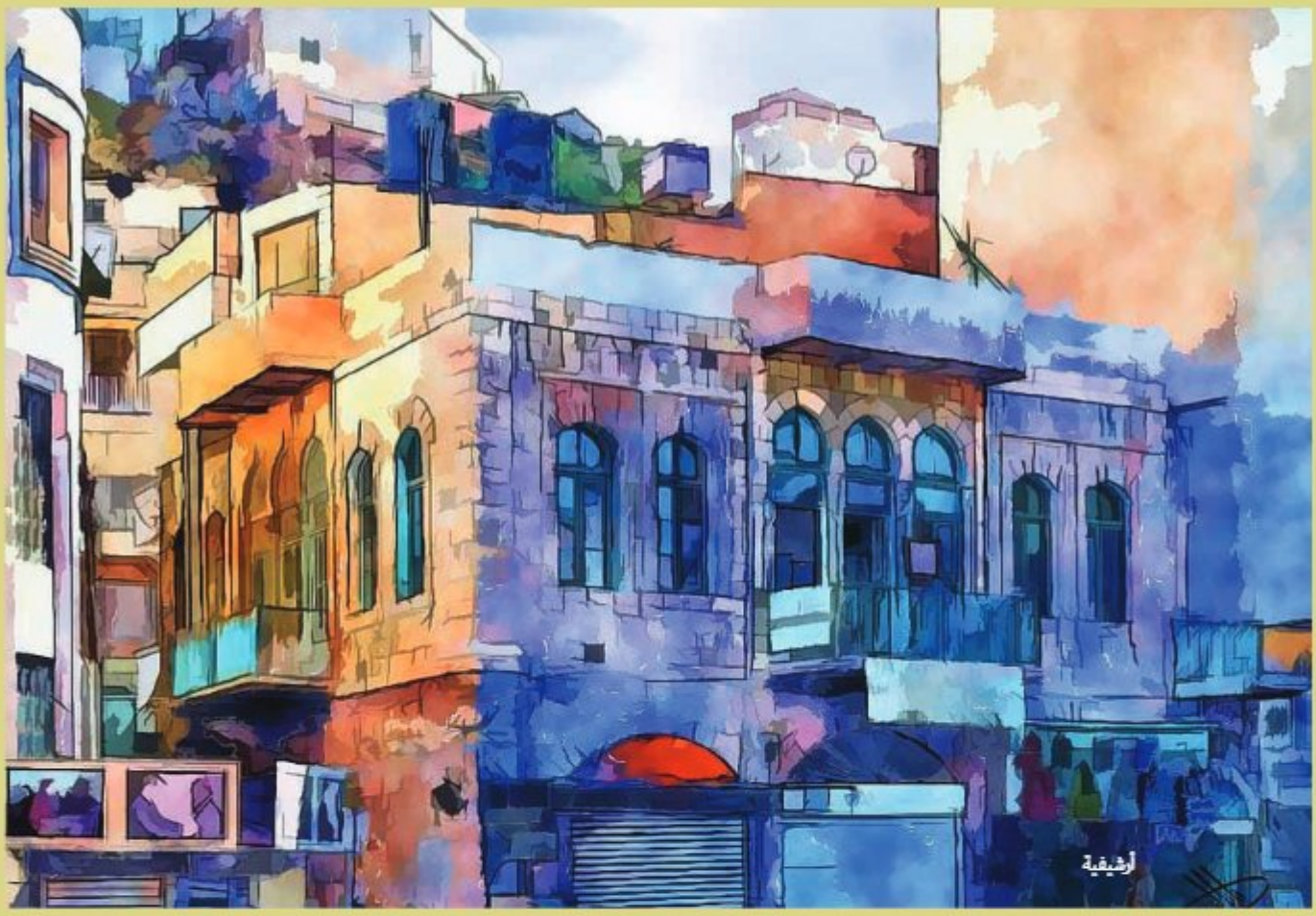
UNESCO. (2021). The UNESCO recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form. Paris: UNESCO Publishing

الفن الرقمي في الإبداع التشكيلي

حين يَحلُّ «الكمبيوتر» مَحِلَّ القماش والورق، والفأرة مَحِلَّ الفرشاة

غازي انعيم*

* فنان تشكيلي وناقد أردني



أرشيفية

يعتبر الفن الرقمي شكلًا من أشكال الفنون البصرية التي تعتمد على التقنية الرقمية كوسيلة لإنشاء الأعمال الفنية، وهذا النوع من الفن يختلف عن الفن التقليدي بمساره ووسائله، حيث يستفيد من الأدوات الرقمية مثل الحاسوب والأجهزة اللوحية ، والهاتف الذكي والبرمجيات المتطورة. بينما كانت الفنون التقليدية تقتصر على الألوان والفُرش والأقمشة، وقد وفَّرَ الفن الرقمي الممزوج بالتطورات التقنية والفنية التي أدخلت عبر الزمن عالمًا واسعًا من الإمكانيات الإبداعية ، من خلال الاستخدام المُبتكَر للتقنية التي ساهمت في فتح آفاق جديدة للتعبير الفني. وهذا جعل قدرات الفنانين في الإبداع والتعبير أكثر تنوعًا، كما أنّ الفن الرقمي لم يعد مقتصرًا على الفنانين المحترفين فقط، بل أصبح متاحًا للجميع، حيث يمكن لأي شخص لديه فكرة ووسيلة رقمية أنْ يخلق عالمًا فنيًا خاصًا به، وتساهم هذه العملية التقنية، في تشكيل تجربة فنية شاملة تنقل الفن إلى آفاق جديدة.

ساهم ظهور التقنية الرقمية الحديثة في تسهيل تواصل الفنانين ببعضهم البعض، كما سهلت تعلم الفن من تصوير ورسم وغيره. وبات كثير من الفنانين يعمل على تخطيط لوحته عن طريق الحاسب الآلي، ثم ينفذها بعد ذلك على الكانفس أو الورق، وبعضهم يلتقط صورًا للوحته ويعدلها من خلال برامج الرسم الرقمي قبل أنْ يعدلها عمليًا على إطار اللوحة. وليس هذا فحسب، بل تأثرت بأساليب الرسم الرقمي من ناحية اعتماد الألوان والمواضيع وطريقة العمل، كما سهّلت التقنية الرقمية الحصول على المحاضرات والدروس الفنية عبر الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، وتبادل الآراء والخبرة وتسهيل إقامة المعارض المشتركة ،أو حتى المعارض الافتراضية. علاوة على ذلك استغنى بعض الفنانين عن دفتر التخطيط ، واستبدل به جهازًا لوحيًا أو هاتفًا ذكيًا في أثناء تنقله ، أو عند رغبته في عمل تخطيط سريع. هذا الخيار حلَّ مشكلة توافر الأدوات، فكلّ ما يحتاج إليه الفنان هو جهازه وإصبعه ويديه. لذلك لا يعني الفنان ما كان يقال في

الأوساط النقدية والنظرية حول التسميات.. لأنّ التسميات من وجهة نظري لا تهم، الذي يهم هو أنّ الفنانين بدأوا يبحثون عن وسائل يتجدد من خلالها التعبير العميق للفن من دون أنّ تفقده الوسيلة الحرية الكامنة فيه، وهذا أيضًا مربط الفرس الذي يقودنا إلى مواكبة كلّ ما هو جديد. حيث لم يعد الفنان التشكيلي بمنأى عن التطورات والتحولات المعاصرة، بل إنّه سعى جاهدًا ليلتحق بالركب ، ويطوع هذه التقنيات لخدمة أفكاره ؛ ليخاطب إبداعُهُ إنسان عصره بلغة مرادفة للثقافة السائدة، لينخرط المبدع التشكيلي مع المبتكر العلمي لأجل تقديم أعمال فنيّة تقرأ بلغة عصرها، وأحيانًا يستغل هذا وما توصل إليه المبدع ليكمل رحلة الإنتاج.

الحقيقة الفنّية إذن قد لا تكتمل بالنسبة لهؤلاء بدون اللجوء إلى مثل هذه الأدوات التقنيّة ، والتي تساعد في البحث وتطوير لغة الخطاب فيه، والتي من ضمنها يمرر أفكاره حول العالم والأشياء، وفي هذا طوّع الاستراتيجيات الرقمية لتحمل فكرة ممارسته وتكون وسيطًا للتعبير وحاملة لمنظومة فكرية استطيقية مزاوجة بين المادة الفنيّة الانشائية والأسلوب العلمي التقني.

تاريخ الفن الرقمي

عندما نذكر الفن الرقمي فإنّنا نذكر فنَّ الجرافيك، الذي تطوّر عبر التاريخ من الرسم باليد والطباعة اليدوية وتوقيع وترقيم المطبوعة، إلى الرسم بالماوس والطباعة التقنية كوسيلة للإنشاء ثم توقيع وترقيم المطبوعة، وهو بذلك يستكمل مسيرة الجرافيك (الحفر والطباعة)، من خلال توظيف الفن الرقمي، الذي ظهر أول مرة عام 1963، تحت اسم لوح الرسم.

وكان برنامج الرسم الأساس لاختراع فكرة الحاسب اللوحي، الذي ظهر بالشكل البدائي في بداية السبعينيات، حيث بدأت أولى التجارب الفنية باستخدام الحواسيب. في تلك الفترة كانت اللوحات الرقمية تُعتبر تجارب فنية بسيطة تعكس صعوبات التقنية آنذاك، لكنها ساهمت في فتح آفاق جديدة للتعبير من خال ظهور برامج جديدة مثل برنامج الرسام MacPaint الذي يعتبر أول برنامج رسم رقمي ينتشر انتشارًا تجاريًا ، وقد أطلق أول إصدار منه عام 1984 ، وهذا ساهم في ظهور فنانين استخدموا

هذا البرنامج لتوسيع نطاق إبداعهم. وفي هذه المرحلة ساعد الفنان «دافيد كرافن»، في توسيع فهم الفنون الرقمية وجعلها جزءًا من المعارض الفنية التقليدية.

لقد أصبح الحاسب الآلي والوسائط المتعددة بالإضافة للفن السيبراني تشكّل معيارًا للفن الرقمي في تسعينيات القرن الماضي، وأصبح الفنان في هذه المرحلة يرسم بالأدوات الرقمية الحديثة للحصول على نتائج مشابهة للرسم التقليدي. مثل ما نراه من رسم زيتي أو أكريليك أو مائي أو باستيل وغير ذلك من تقنيات الرسم التقليدية.

وقد شهدت الفنون الرقمية في الألفية الجديدة، انتعاشًا ملحوظًا بفضل تطور الإنترنت. مما أدى إلى خلق مساحات جديدة للفن. حيث بدأت المؤسسات الفنية الكبرى في هذه المرحلة بدمج الفن الرقمي ضمن معارضها، مما ساعد على اعتراف أوسع بهذا النوع من الفنون التي شهدت تطورًا في الوسائل التقنية الرقمية، وهذا أتاح للفنان استخدام الأجهزة المختلفة كالحاسوب والتابليت والقلم الرقمي والماوس لإنتاج لوحة فنية باستخدام برامج كثيرة مثل:

Paint , Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, . AdopIndesign, Blender, Gimp, Inkscape, Canva, ArtStudio, Brushes, Adobe ideas, layers, Pro-.. create

هـذه البرامـج سـاهمت مـن خـلال اسـتخدام الأجهـزة الإلكترونيـة لالتقـاط وإنشـاء وتحريـر ومشـاركة الصـور الرقميـة والفوتوغرافيـة أو المسـح الضوئـي.. ليُعـدِّل الفنـان عليهـا وتغييـر ملامحهـا. وقـد امتـاز التصويـر الرقمـي بمجموعـة مـن التقنيـات كالكولاج وتجميع العناصـر والصور. ومـا يميـز هـذا الفـن أنّـه بإمكان الفنـان أنْ يعـرض أعمالـه الفنيـة التـي رسـمها عـن طريـق عرضهـا داخـل شاشـات العـرض ،مـن غيـر الحاجـة إلـى طباعـة العمـل الفنـي ليحولـه إلـى نسـخة ماديـة. ويمكـن للفنـان اسـتخدام الكاميـرا في هـذا الفـن لالتقـاط الصـورة المـرادة، ثـم يقـوم بعمـل التغيـرات والتأثـرات التـي تتيحهـا لـه أجهزتـه ،فتحولهـا إلـى لوحـة فنيـة في غايـة الجمـال. وإلـى جانـب ذلـك ظهـر النحـت الرقمـي حيـث وفـرت هـذه التقنيـة العديـد مـن البرامـج للتعامـل مـع عناصـر مصنوعـة مـن مـادة حقيقيـة كالطـين، فضـلاً عـن التصويـر الثلاثـي الأبعـاد، وتعزيـز قـدرات التصميـم التقليديـة.

وتُقـدِّم الإنشـاءات الرقميـة تصنيفًـا جديـدًا مـن حيـث علاقتهـا بالمشـهد، بحيـث يمكـن أنْ تُقـدِّم هـذه الأعمـال الفنيـة (التـي تسـتجيب لمدخـلات الـزوار مـن لمس أو حركـة أو غيرهـا) بيئـة مكانيـة جديـدة، وتسـاهم تقنيتـا الواقـع الافتراضـي والواقـع المعـزز، في إنتـاج أشـكال فنيـة تناسـب المتاحـف والمؤسسـات العامـة، كمـا تُوفِّـر مسـاحات شاسـعة وبنـى تحتيـة للنـاس.

أمـا الوسـائط المختلفـة فهـي تنطـوي علـى عناصـر ذات طبيعـة مختلفـة ، يمكـن ربطهـا وتنسـيقها لخلـق تجربـة جديـدة، كمـا يمكـن مـن خلالهـا الجمـع بـين الأعمـال الفنيـة كالصـوت والصـور والواقـع المعـزز، والصـور المتحركـة وغيرهـا لإنتـاج عمـل فنـي جديـد.

وبالعـودة إلـى برامـج الرسـم الرقميـة سـنلاحظ أنّهـا تحـاول مـن خـلال الفـرش إعطـاء ملامـس لـلأدوات التقليديـة ، كمـا أنّهـا تعمـل علـى تنويـع الألـوان والملامـس، وتتيـح بعـض البرامـج إمكانيـة الحصـول علـى تأثيـرات طبيعيـة قريبـة تمامًـا مـن واقـع الرسـم الزيتـي أو المائـي مثـلاً. وبعـض البرامـج الرقميـة تتيـح للمسـتخدم إمـكان صنـع فُرَشـه الخاصـة بمـا يتناسـب وطريقـة اسـتخدامه ورغبتـه وتسـهيل حصولـه علـى نتائـج في غايـة الجمـال.

أرشيفية

مـع التطـور الهائـل الـذي وصلـت إليـه أجهـزة الحاسـب، ومـع تنـوع البرامـج والتطبيقـات، انتشـر وازدهـر الفـن الرقمـي علـى نحـو أتـاح للفنـان القـدرة علـى العمـل بوسـائل وإمكانـات لا يمكـن الحصـول عليهـا في الرسـم التقليـدي، مثـل العمـل علـى طبقـات، والتحكـم بالشـفافية، وإمكانيـة التراجـع عـن الأخطـاء ومسـحها والرجـوع إلـى الخطـوات السـابقة، وإمكانيـة تكبيـر الصـورة مـن أجـل العمـل في التفاصيـل. إضافـة إلـى القـص وتدويـر اللوحـة والتعديـل للحصـول علـى أفضـل نتيجـة. كمـا تتيـح البرامـج الرقميـة للفنـان خيـارات لونيـة واسـعة لا يمكـن أن يحصـل عليهـا في الرسـم التقليـدي، حيـث تتضمـن قائمـة الألـوان علـى آلاف الخيـارات، كمـا تتنـوع الفُـرَش وأحجـام اللوحـات تنوعًـا غيـر محـدود، كمـا أنّ خيـار تعديـل حساسـية الجهـاز للّمـس، واسـتخدام أدوات مثـل الأقـلام والفُـرَش وكلّ الأدوات المتوفـرة في العالـم الرقمـي لا تُكلّـف الفنـان أي شـيء.

الفنانون الرقميون المؤثرون

يشكل الفنانون الرقميون، بتنوعهم وابتكاراتهم، جزءًا لا يتجزأ من المشهد الفني المعاصر. وهؤلاء الفنانون يستخدمون منصات رقمية مختلفة للترويج لأعمالهم، مما يتيح لهم الوصول إلى جمهور عالمي أكبر، وما يعزز من شعبيتهم هو وجود متاحف حديثة خصصت قاعات خاصة فيها لعرض الأعمال الفنية التي أنتجت بالأجهزة اللوحية مثل « الآيباد » و « الجلاكسي » وغيرها. مثال ذلك « متحف لويزيانا للفن الحديث » في الدنمارك، الذي أقام في صيف 2011 معرضًا فنيًا للفنان ديفيد هوكني تحت اسم « أنا أرسم في الآيباد »، عرضت فيه عشرون لوحة من رسومه التي رسمها عن طريق تلك الأجهزة. وقد علق على جدار القاعة جهازًا عُرضت الأعمال من خلاله، وقد رافق المعرض أجهزة عرض ضوئية كانت تبث مقاطع فيديو، توضح مراحل العمل في اللوحات. ومن الفنانين الذين تركوا بصماتهم في هذا العالم المتجدد. الفنان « بيكسي»

الذي اشتهر باستخدامه لأدوات البرمجة لخلق أعمال فنية تفاعلية تتحدى المفاهيم التقليدية للفن. تسهم تقنياته في تشكيل تجارب متعددة الأبعاد، حيث يتفاعل المشاهدون على نحو مباشر مع العمل الفني مما يعكس روح العصر الرقمي .

وتعتبر أعمال الفنان « بيل غيتس » تجسيدًا للابتكار؛ نظرًا لاستخدامه البرمجيات في إنجاز لوحاته التي أظهرت إمكانيات التقنية في تعزيز الإبداع من خلال دمج الألوان والخطوط بأسلوب جديد وغير تقليدي.

من جهة أخرى، يتميز الفنان «تيم ماغي» بأسلوبه الفريد في استخدام الفوتوشوب، حيث ينشئ صورًا توضيحية تعكس تقنيات الفوتوغرافيا الحديثة. وتحمل أعماله الفنية، رسالة قوية حول قدرة الفن الرقمي على تجسيد الواقع بأساليب متعددة، مما يعزز التواصل بين الناس والفنون .

بقي أنْ نشير إلى أنّ مستقبل الفن الرقمي يرتبط بتزايد الاستخدامات التجارية للفنون الرقمية. حيث يُمكن للفنانين استخدام» البلوكتشين « لحماية حقوقهم وإطلاق مشاريع فنية جديدة مثل NFTs (الرموز غير القابلة للاستبدال)، وهذا يفتح مجالات جديدة للابتكار والإبداع.

أخيرًا يمكن اعتبار الفن الرقمي بمثابة منصة مثيرة للمبدعين، حيث يعزز التنوع والمشاركة في العصر الرقمي. ومع استمرار تقدم التقنية، من المتوقع أنْ يستمر الفن الرقمي في النمو والتطور، كما أصبح العديد من الفنانين المعروفين في العالم يجسدون التطورات التقنية الحديثة في أعمالهم، مما يعكس تأثير التقنية على الإبداع. ومن ثمّ، فإنّ تاريخ الفن الرقمي يجسد رحلةً مثيرة تعكس تكامل الإبداع والتقنية، وهذا ساهم في تشكيل المشهد الفني الحديث.

المراجع:

مجلة القافلة – العدد 3 – مجلد 66 – مايو – يونيو 2017 .

مجلة فكر الثقافية – العدد 20 آب ، أغسطس – تشرين الأول أكتوبر 1917.

تداخل الإبداع والتكنولوجيا، من موقع: جزيل الإلكتروني.

ما هو الفن الرقمي، تعريف ونطاق الوسائط الجديدة من موقع: medium.com .

التصوير الرقمي من موقع: www.techopedia.com

ما هو النحت الرقمي من موقع: www.themighty-gorgonion.com

لوحة للفنان يوسف الصرايرة/ الأردن

تعبيرية

الفن المعاصر والتكنولوجيا الجدلية الجمالية بين الوجود والتحوّل الأخلاقي

غسان أبو لبن*

يُعاني الفن المعاصر اليوم من قلق وجوديّ وأخلاقي كبيرين، وقد استمرأ الفنانون الوقوف أمام مفترق طرق غائم، تشابك فيه القلق الوجودي للفنان مع وعود التكنولوجيا السحريّة ، ومع تحدّي أخلاقي شائك. حين يتشابك الإبداع الإنساني مع البُنى الرقمية يصعب على المرء أنْ يميّز بين ما هو إنتاج بشري خالص ، وما هو منتج صناعي، أو بين ما هو وهمي ، وما هو واقعي . في حقبة التكنولوجيا التي نعيش، ما الذي يحرّك الفن في مساحة مشتركة ومتقاطعة، وما الذي يحتمل خسرانه، وما الذي يحتمل اجتراح فتوحاته بفضلها؟

* فنان تشكيلي أردني

أرشيفية

في هذه المقالة، وبالرجوع إلى فلسفة التقنية والنظرية الجمالية، وقضايا الهوية، الأصالة، الأخلاق، والمستقبل أسعى إلى تحديد فهم نقديٍّ لهذا التفاعل. رغم أنّ الفلسفة النقدية الحديثة والتاريخية لا تقدّم تفسيرًا قاطعًا يمكن الاستناد إليه ليستقيم هذا الفهم. إذْ إنّ تحليل المظاهر المحددة للفن المعاصر المرتبط بالتكنولوجيا. اختلطت أوراقها منذ منتصف العقد السابع من القرن الماضي، ومع التغطية الفلسفية لأبعاد جديدة في الفكرة الفنية ، والشكل الفني المرتبط بما بعد الحداثة، وفقدان المضمون والمحتوى، والقطيعة مع الفنون التقليدية كشكل وكمضمون ، وأيضًا كتقنيات، والتشجيع على الانسلاخ عن كلّ ما هو مرجعيّ في تاريخ الفن ، وفتح احتمالات تأويل الفكرة الفنية ، وتبنّي كلّ ما هو غريب ، أو متفكك ، وعزل المهارات الفنية والتقنيات عن العملية الإبداعية ، وتحييد القيم الموضوعية الجمالية التي نشأت عليها جميع المدارس الفنية لغاية منتصف القرن العشرين.

بالنسبة للعقيدة الفنية التاريخية ، وُجدت التقنية كمكوّن وجودي ، ولم تكن مُجرد أداة موضوعية ، ووسيط يسخّره الفنان لتحقيق الغاية التصويرية. بل أصبحت، ما بعد «هيجل»، أداة تنتج رؤية للعالم، تفترض التصوّرات، وتصنع أنماطًا جديدة للحسّ، تؤثّر على الكيفية التي نرى ونشعر بها. يشير «مارتن هايدغر» في مقاله «السؤال المتعلّق بالتكنولوجيا» الا إنّ التقنية ليست مجرد وسيلة تُستخدم، بل تحولت إلى «موقف» يُحجَبُ من خلاله العالم، ويُحوّل الأشياء إلى «موارد»، مما يُفقد الوجودَ أبعادَه التأملية. أما «ألبرت برجمان» في «التكنولوجيا وشخصية الحياة المعاصرة» فيطرح مفهوم النمطية الآلية ، أو النمطية الميكانيكية، حيث تستحيل التقنيات إلى آليّات ميكانيكية تحوّل الأفق الفني إلى مدى مغلق على التجربة الحقيقية، حيث يتمُّ خنق الفعل الفني حين يتعلّق الأمر بالتعمّق الوجودي وباللذة الحسية. هذا، ومن وجهات نظر أُخرى، يدافع بعض الفلاسفة والفنانين المعاصِرين عن

أرشيفية

كون التقنية مكوّنًا بديلًا للإنسانية، وساحة لتجربة «ما بعد الإنسان»، حيث تتماهى على الخارطة الإبداعية الحدود بين الجسد والماكينة، بين المكوّن الحي والمكوّن المصنوع. تُصبح الكائنات الحية والموجودات الماديّة أنماطًا شبكية تصنعها التكنولوجيا ، وتُعيد تعريف مفهوم مظهرنا الخارجي، ومفهوم ذواتنا الداخليّة. التقنية، إذن، من وجهة نظر التكنولوجيا، ليست وسيطًا فقط ، بل حالة وجوديّة تعبّر عن كيف نعيش الآن، كيف نفكّر، كيف نشعر، كيف نوجد . أي أنّ الدافعيّة والمحرّك الإبداعي أصبح في الوجود المادي الخارجي وليس في الذات الداخليّة، والمَلَكَة الفنية لم تعد مهارة واستعدادًا وموهبة، بل مكوّنًا مرتبطًا بالقدرات التي تمنحها التكنولوجيا للفرد ، وبمدى قرته على استغلالها وتطويعها .

السؤال الجمالي

مما سبق، فإنّ الفن المعاصر الذي يستخدم التكنولوجيا يقوم بطرح السؤال الجمالي من منظور مختلف عن المفاهيم السابقة ؛ فهل الجمال يُولد من التقنية ؟ وهل التجربة الجمالية الرقمية على نفس المستوى من التجربة الحسية التقليدية ؟ هل يمكن للفن الرقمي توليد حساسية ذات تجربة مختلفة ؟ وهل أصبح مطروحًا ومقبولًا استبدال تجربة الحواس بتجربة الخوارزميات ؟

وأود هنا الإشارة إلى مصطلح يتمّ تداوله في الأوساط الثقافية الرقمية، وهو مصطلح «Digital Sublime» أي «السموّ الرقمي»، وهو مصطلح يشي بالجمالية الجديدة ذات السحر الرقمي. إنّه أفضل مؤشر إلى ما يمكن أنْ نصل إليه حين نتلقى منتجًا بصريًا لكيانات تقنية رقمية بنسخة تكنولوجية معقّدة لا نقدر على إدراكها بالكيفية التي كنّا ندرك بها الواقع الخارجي؛ إذْ إنّنا هنا نتعامل مع كم هائل من البيانات والخوارزميات ، وما يسمّى بالفضاء السيبراني بطبيعته الغامضة المرهَّبة، وتَخفّيه خلف حواجز كثيرة أقلها عجزنا عن مواكبة تطوره ، وتعدّدية أنماطه ومستوياته ، وعدم قدرتنا على تجاوز طبيعته المثيرة للدهشة والإعجاب والرهبة. وهنا تتجاوز التكنولوجيا كونها مجرد وسيط لتصبح الموضوع بذاته، فتتخذ من الصوت والشكل والحركة واللون، ومن الذكاء الاصطناعي ذاتًا لها ، ومكونات للتجربة ذات أبعاد لا حدود لها ، واحتمالات لا يمكن توقع قوتها ومجالاتها ، ولا نملك السيطرة عليها. ونحن حقيقة لا نستطيع تحديد الخط الفاصل

بين التجربة الحسية الحقيقية وبين التفاعل المبني على وهم التكنولوجيا حين نصبح جزءًا من الاستجابة التفاعلية ، ونخرج من طبيعتنا الفاعلة الذاتية إلى ذات مشاركة ومستلبة في فضاء قائم على البديل لما هو حقيقي. حينها نصبح جزءًا من النمط الآلي، نتحول إلى مؤدٍ آلي نوعًا ما، يعمل كمستجيب مأخوذ بدهشة مواربة، ونكتفي بالتجربة الجمالية المؤقتة، العابرة، دون القبض على أي تجسيد لها.

سؤال الأصالة

هذا الجديد في التجربة الرقمية أدّعَى إلى خلق قلق مشروع من فقدان الأصالة. هل ما زلنا قادرين على أنْ نسمي العمل الفني منجزًا بشريًا إذا كان يُنتَج بشكل جزئيّ ، أو كليّ بوساطة الذكاء الاصطناعي ، أو بمساعدة الخوارزميات؟ هلْ هناك قيمة فنية حقيقية في إبداع الفنان، أو لوحة ذات سوية فنيّة، أمْ تختلف القيمة في المنتج الإنساني ، والمنتج الرقمي حين يكون المقيِّم خاضعًا للذهنية الرقمية؟ ربما يكون الخاسر هنا هو القيمة الإنسانية، فالمفاضلة ليست في صالحها، حين تكون وسائط العرض والتلقّي أيضًا محكومة للمنظومة الرقمية!! أي يمكن أنْ نذهب بمفهومي الأصالة والابتكار في عصر يتمُ تصنيع الفن فيه من خلال وسيط غير بشري! لكنّ المسألة هنا لا تقتصر على البعد الجمالي أو الفني، بل هناك بعدان فاعلان هما السلطة والمال، فتحديد الهوية الإنسانية أو الرقميّة مسألة من المسائل العالقة في الفن المعاصر. حين تتدخل التكنولوجيا في المشهد الفني من أجل تحديد علاقات جديدة مرتبطة بالسلطة المالية ، والسلطة السياسية، فإنّ ذلك سيعيد تشكيل البُنى والديناميات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وتعيد تعريف الهوية بناءً على تلك الديناميات.

لا شك أنّ هناك أعمالاً فنية ستنهض لكي تُحرّض على التفكير في أجندة المنصّات، في تحديات الخصوصية، وحماية البيانات، في حدود المراقبة، وما هو خاضع للاستغلال وإعادة التدوير، في تفكيك الأعمال الفنية وإعادة بناء المحتوى من خلال سرقة تجارب سابقة. يحاول المدافعون عن استخدام التكنولوجيا لتوليد الفنون إلى ابتكار أسماء جديدة لممارسة ألعاب ذهنية ، لتشتيت النقد وبناء جدران حماية لمواجهته، من مثل تلك الأشكال الجديدة للمسميات ما يدعى بـ «الفن التوليدي»، غالبًا ما تستفزّ منتجاته الفنية أسئلةً متنوعة تمتحن أخلاقيات الفن الرقمي بعمومه. مَن الذي يملك البيانات في الحقيقة؟ ومَن الذي يقوم بالصنعة الفنيّة؟ هل هناك أحقيّة إبداعية، بمعنى مَن له الحق بادعاء ملكية العمل الفني؟ إنّني أرى أنّ العمل الفني، المنتج بشريًا له الحق بممارسة المقاومة النقدية للسلطة التي تفرضها التكنولوجيا على الحقول الإبداعية. بدءًا من استمراره في الوجود والإعلان عن نفسه كمرجع حقيقي لبشرية العملية الإبداعية التي تتمُّ بدون وسيط ، وتعتمد على التفاعل الحسي والتقني المباشر ، وعلى المهارة والتقنية المكتسبة. وبذلك ينفي عن نفسه السلطة التقنية والاقتصادية ويعرّي السلطة المتخفية وراء الخوارزميات، ويخضع مَن يتحكم فيها ، ومَن يستفيد منها للمساءلة الأخلاقية ، ويستمر في ذلك لغاية تهميشه وتحييد دوره في فرض جماليات وهمية بديلة. حين تذوب الهوية في وهم التقنية ويتمُّ تهميش البُعد الإنساني في الفعل الفني الإبداعي ، وفي خلق المحتوى الجمالي ، فإنّنا نفتح الباب على مصراعيه للبديل المهجّن، بديل لا يمتلك روحًا ، أو وعيًا وجوديًا من خلاله يَطرح الأسئلة التي تحكم ارتقاءه الجمالي والإنساني. سنعيش في بُعد افتراضي يحتفي بمسميات لا حضور للقيمة الإنسانية؛ سيكون هناك فقط الواقع المعزّز، الواقع الافتراضي، الذكاء الصناعي، التعلّم الذاتي، الهويّة الرقميّة، سوف تستقيل الذات المبدعة لصالح بديل خارجيّ يسبح في وهم «الذات المتغيّرة» ، و «الذات المتجدّدة» ، وأيضًا «الذات المشفّرة». إنّ هذا البُعد التكنولوجي في الفن المعاصر يُمثل دعوة للتحرر من قيْد الفيزيائية العضوية ، والبيولوجية ، ومن الثقافة الأكاديمية والمعرفية، بل وسيصبح خاضعًا من حيث لا يدري للمراقبة الرقمية، وللسوق الرقمي وللتفكيك الرقمي، وسوف تتحكم فيه المنظومات التقنية في أبعادها غير الشفافة.

في اعتقادي أنّ الخسارة الكبرى التي تتسبب بها التكنولوجيا على البُعد الفني والإبداعي هي خسارة البعد التأملي للفن. على مرّ الأزمان كان الفن مجالاً تأمليًا ، مجالاً لإبطاء إيقاع الحياة ، والنظر إلى طبقاتها المتعددة التلقّي، إنّها تقنية تستمد طاقتها من تراكم

المراقبة ، والإعادة والتوقّف ، وحتى في إمكانية تأليف الاحتمالات والممكن في ذات اللحظة المعيشة، تأملٌ يتمُّ من خلاله نمو التجربة الجمالية ، وتطوير التقنية الفنية ،واكتسابها كمكوّن عضوي داخلي، وهذا ما لا يمكن تعويضه من خلال التكنولوجيا. فهي قائمة على استبعاد وظيفة التأمل؛ إنّ أهم التحوّلات التي أنتجتها التكنولوجيا هي التسريع والاستهلاك، وعدم التوقّف والاستيعاب لعصر رقمي ديدنه السرعة والخوف من البطء وتجاوز كلّ محاولة لامتلاك الوقت من أجل استيعاب التجربة، وذلك بالهروب إلى التجربة اللاحقة والاحتمال الجديد الذي نصل إليه دون جهد، دون تدخّل من التجربة الفنية المكتسبة، دون تأمل يستدعى بالضرورة نموًّا في الروح ، والقيمة الوجوديّة.

استعادة وظيفة التأمل

ربما يكون أحد أهم تحويلات الفن المعاصر المرتبط بالتكنولوجيا هو القدرة على استعادة وظيفة التأمل في العصر الرقمي. بدلًا من أنّ التقنية تكون دائمًا تسريعًا، إنتاجًا، استهلاكًا، يمكن أنْ تصبح حجر تأمل: تجربة تبطئ، تستوقف، تتيح تأملًا حول ما نكون، ما نريد، إلى أين نتجه. إنّ التحدي الأكبر الذي نواجهه اليوم هو التقيّد بالشرط الإنساني، فلم تكن التكنولوجيا في جوهرها العلمي بالضرورة نقيضًا للفن، بل إنّها أداة تحويلية. لكنّنا أمام مفارقة، فهي قادرة ويمكن أنْ ترينا أبعادًا لم يكن من الممكن تخيلّه سابقًا، ويمكنها في الوقت نفسه أنْ تشتّت الحسّ الفني وتغرقه في التشويه. يبقى من المهم أنْ يظلّ الفنان والمجتمع على وعي بالقوة التي تمتلكها التكنولوجيا ، والتحوّلات التي يمكن أنْ تنقض كلّ ما هو إنساني وجمالي، علينا أنْ نُبقي التكنولوجيا ضمن الحدود. إنّ الفن المعاصر والتكنولوجيا يقومان باختبار بعضهما بعضًا، في المساحات التي يمكن لهما من السيطرة عليها وتطويعها. في هذه اللحظة الرقمية لا يزال الإنسان يبحث عن ذاته، عن المعنى، عن الجمال، عن الحقيقة في عالم المفاهيم والمعاني، تغيّرت فيه تعريفات الأشياء، وتغيّر الواقع نفسه وبالتالي تغيّرت أدوات التعبير عنه. ربما يكون الفن والتكنولوجيا أبعد ما يكون عن كونهما خصمين، لكن تفاعلهما الحالي يحتاج إلى نقد على مستوى التفاعل والتجربة، يسائل التكنولوجيا ولا يرفضها، ويعيد ترتيب المفاهيم وتعريفها ضمن البعد الإنساني المعرفي، القائم على التجربة الحرة، بعيدًا عن التحيّز ، وقريبًا من إنسانيته المتأملة.

أرشيفية

أرشيفية

الفنُّ والتكنولوجيا

هَلْ صَدَقَتْ نُبوءَةُ «والتر بنيامين»؟

إبراهيم الحَيْسن*

* باحث من المغرب

تعبيرية

التكنولوجيا، فخُّ الاستنساخ الآلي

عندما تَنَبَّأَ الفيلسوف الألماني «والتر بنيامين» 1892-1940 بأَثر التكنولوجيا على الفنّ ودَوْر وسائط الاتصال في تغيير الطابع التفرُّديّ للفنّ ، كان على حَدس كبير لمعرفة درجة تأثير الوسائط التكنولوجية الحديثة على رؤية الفنان ، وتفكيره اتجاه الفنّ ودفعه إلى إعادة النظر في أَشكاله الفنية.

سبق «لبنيامين» – وهو بالمناسبة أَحد أَبرز مفكري مدرسة «فرانكفورت» – أَنْ أَصدر في طبعات عديدة كتاب «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»[1] متسائلاً فيه ومن خلاله عن مصير الفنّ في المجتمعات الغربية ومؤكّدً بأَنّ الوسائل التقنية والتجارية المعاصرة قد تؤثر سلبًا على العمل الفني بشكل يترتب عنه تدهور وانحطاط العمل الفنّي ويرمي به إلى تلاشي أَصالته وحقيقته، لاسيَّما عندما يخضع هذا العمل لمنطق السوق والربح والاستهلاك، مثلما أَكد أيضًا على أَنَّ العمل الفني ينبغي أَنْ يكون متميِّزًا ومنفردًا وأَصيلاً منبِّهًا في الوقت نفسه أَنَّ النسخة المنقولة عن الفنّ مهما تضاهت مع الأَصل، فإنَّها «تظلُّ تفتقد عنصرًا واحدًا مُهمًّا على الأَقل: هو وجود هذا الأَصل في الزَّمان والمكان، ذلك أَنّ خامات العمل الفنّي أَوْ طبيعته الأَصلية لا تظهر في النُسخ المطبوعة ، ولا تشير إلى زمانه ومكانه، ومن ثمّ لا تُبِين ظروف إنتاجه وموقعه في التاريخ»[2].

وقد اعتبر كثيرون هذا الكتاب سندًا مرجعيًا في بحث الصلة بين العمل الفنيّ والعصر الّذي يُعيد إنتاجه تقنيًا، وفيه نظر «بنيامين» لمفهوم الهالة، أَوْ العبق «Aura» أَدبيًا وفنيًا ، والّذي يتبدَّى من خلال حقيقة الفنّ ومفرادته وزوال طابع التقديس عن العمل الفنيّ الّذي مهَّد للابتكار في الفن المعاصر، بحسب تصوُّره. وفيه أَشار أَيضًا إلى أَنَّ إنتاجَ الفنّ على شكل سلعة يُعاد إنتاجها آليًا. مع العلم أَنَّ ما يَسِمُ الإنتاجَ الفنيَّ بالطرق التقليديَّة هو ارتباطُه بآليات أَضحت متجاوزة

1- للقراءة والاستزادة:

.W. Benjamin: L'Œuvre d'art à l'époque de sa productibilité technique. Paru en 1935 et publié en 1955 - .Ed. Allia. Puis Gallimard, Paris- Ed. Folio (12); Janvier 2008

2- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات. العدد 311، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت- يناير/ كانون الثاني 2005 (ص. 241).

في الوقت الرَّاهن، وحلَّت محلها وسائلُ تعبيريَّةٌ أُخرى مُغايرة من حيث الإنتاجية كمًّا وكيفًا ، لاسيما عقب اكتشاف الفوتوغرافيا واختراع آليات متطوِّرة للطباعة وإعادة إنتاج الأعمال الفنيَّة، لذلك أمست التكنولوجيا اكتشافًا بشريًّا جديدًا يمنح الفنان ترسانة من الإمكانات التعبيرية التي تجعل المواد والأدوات والحوامل الوسيطة أكثر طواعية في يَد المستعمل. هذه التكنولوجيا خلقت واقعًا جديدًا في مجال الفنِّ، وذلك على مستويين: مستوى استعمال التكنولوجيا بشكل مباشر، مثال على ذلك البرامج الحاسوبية والمعالجات الرقمية و«الروبوت» (الإنسان الآلي)، ومستوى فنون الميديا الجديدة، كما هو الأمر في إبداعات فنِّ الفيديو والأفلام التجريبية ، وغيرها من الوسائط والإبداعات التكنولوجية ، التي ألغت السمة الفردية للفنِّ ، وحوَّلته إلى ممارسات وعادات إبداعية مشتركة متاحة للجميع، ضمن نسق معرفي تواصلي واسع ، وممتد يُعرف بـ«عصر الصناعة الثَّقافيَّة»، كما في توصيف «أدورنو Adorno» .

هكذا، فبين الفنِّ والتكنولوجيا روابط متينة تجعل منهما حقلين معرفيين فاعلين، فحاجة كليهما إلى الآخر تزيد من توطيد هذه العلاقة المبنيَّة على درجة كبيرة من التكامل والتوافق. فكثير من الفنانين المُحدَثين أصبحوا يعتمدون في تشكيل إبداعاتهم على تقنية الوسائط المتعدِّدة «Multi-média أوْ الديجيتال»، التي تختص في عرض الصوت والصورة والحركة والنصِّ واللون، لاسيما في مجال التصميم الرقمي والفوتوغرافيا الجديدة والفيديو الإنشائي والأداء الحيِّ «البرفورمانس»، المعتمد على الإدماج البصري للوسائط التكنولوجية المنتجة للصور المتحرِّكة، كشاشات العرض الضوئية و«البروجيكتور»، وفي هذا نماذج إبداعية عديدة منها تجربة الفنان السويسري من أصل ألماني «ديتير روث 1998- 1930» Dieter Roth الذي اشتغل سابقًا ضمن جماعة «فلوكسس» وتميَّز بتجهيزاته المكوَّنة من شاشات وتلفزات كثيرة متقايسة على شاكلة الكتب المرتبة داخل رفوف الخزانة ، إلى جانب كونه اشتُهر أيضًا باستخدامه للمواد الغذائية القابلة للتحلل، حيث قام بإنشاء منحوتات وتركيبات واسعة النطاق من الجبن والشوكولاتة والسكر التي تنبعث منها رائحة قوية عند عرضها.

انتعش استعمال الوسائط المتعدِّدة في الإبداع التشكيليِّ الحديث والمعاصر، خصوصًا مع تيارات الحداثة الفنيَّة وما بعدها، بدءًا مع الحركة الدادائيَّة، بجانب مجموعة من الاتجاهات الفنية الحديثة الأخرى ذات الأبعاد البصرية، والتي ظهرت على خلفية التصدِّي للتجريد اللاشكلي ،أبرزها تجربة «جماعة البحث للفنِّ المرئيِّ ، المعروفة اختصارًا بـ «غراف» ، «Groupe) «، «GRAV de Recherche d›Art Visuel»[3] ،التي تأسَّست عام (1960م) ، ويوجد من بين أعضائها الفنان «جان- بيير إيفارال J. P. Yvaral» ؛ نجل رائد الفن البصري الحديث «فيكتور فاساريللي V. Vasarely» ، وضمن هذا التيار الفني المرئي برزت بشكل ملفت للنظر الفنانة الأمريكيَّة « بريدجيت ريلي Bridget Riley » ، التي عدَّها الكثير من نقاد الفن «ملكة الفن البصري»، هذا إلى جانب تجربة الفرنسي « فرانسوا موريليه F. Morellet » ، صاحب «الأنسجة العنكبوتيَّة الكرويَّة» والأرجنتيني «خوليو لي بارك Julio Le Parc » ، مبدع «مرايا» و«كرات متدحرجة» والحائز على الجائزة الكبرى في «بينالي» البندقية لعام (1966م) ، وأيضًا النَّحات الروسي «نعوم غابو Naum Gabo » ، وشقيقه الأكبر النَّحات «أنطوان بيفزنير A. Pevsner» ،صاحب المنحوتات المستقبليَّة (الحدائيَّة) القائمة على الحركة والدينامية البصرية والبناءات الهندسية الدقيقة.

في سياق العلاقة المذكورة بين الفنِّ والتكنولوجيا، يُذكر أنَّ أول برنامج للرسم ظهر على «الكومبيوتر» ، يعود إلى عام (1980 م) ، باسم «باينت بوكس Paint Box»، كما أنَّ ظهور أول برنامج «فوتوشوب Photo-shop» ، قبل وضعه على «كومبيوتر ماك» يرتبط بعام (1986م).

مثال ذلك مجال الرسوم المتحرِّكة «Dessins animés» ،التي يُعاد صنعها بإمكانات «الكومبيوتر» في التشكيل بالصور والرسوم والألوان والخطوط والأصوات والحركات. ومن النماذج التي تؤرِّخ لبداية

3- L'art moderne et contemporain- Peinture, sculpture, photographie, graphisme ,(nouveaux medias; Sous la direction de . Editeur: Larousse- 2010 (p. 208.

هـذا الفـن – بصيغتـه الجديـدة – أَفـلام الثمانينيـات، وعلـى الخصـوص كتـاب الغابـة (الأول والثانـي) «Livre de la jungle»، وهـو مجموعـة مـن القصـص القصيـرة الخياليّـة كتبهـا «روديـارد كيبلينـغ Rudyard Kipling » في «فيرمونت» – الولايات المتحدة الأَمريكيّة. تحوَّل هـذا الكتـاب إلـى فيلـم مغامـرة عـام (2003م)، إلـى جانـب أَعمـال مماثلـة، كالملك والأَسـد، « ميريـد، بوكاهونتاس « ، قبـل أَنْ تظهـر أَفـلام كارتـون أُخـرى (مرئيـة / مسـموعة) مـن صنـع «الكومبيوتـر» كُليًّـا دون الحاجـة إلـى الأَوراق والأَقـلام، خصوصًـا مـع التجـارب الرائـدة كـ«حيـاة بقـة» و«النمـل». وقـد ظهـرت تجـارب كارتونيـة لاحقـة تتميَّـز بصنـع شـخصيات «بالكومبيوتـر» تقـوم بتقليـد الممثلـين البشـر في تعابيـر وسـحنات الوجـه وحـركات الجسـد..إلخ. فـكلُّ هـذه الإبداعـات الجديـدة هـي مـن صنـع شـركات مختصـة، أَبرزهـا شـركة «بيسـكار» الّتـي هـي فـرع مـن فـروع «أَبـل» الصانـع الشـهير «لكومبيوتـر الماكينتـوش».

وقـد تكاثـرت مثـل هـذه الإنجـازات بفضـل الاسـتعمال المكثـف للفـن الرقمـي « Digital Art «الـذي جسَّـد بالفعـل الارتبـاط الوثيـق بـين التكنولوجيـا والفـن، مـن خـلال جعـل الآلات الإلكترونيـة صانعـة ومبدعـة لفـن غيـر مألـوف لـدى البشـر. مـن الفنانـين المعاصريـن الذيـن أبدعـوا كثيـرًا في مجـال الفـن الرقمـي، نذكـر مثـالاً: «شـيجيرو ميامـوتـو Shigeru Miyamoto »، «فيـرا مولنـار Vera Mol-nár»، «باتريـك مويـا Patrick Moya »، «كاتريـن نييكـي Catherine Nyeki »، «ماسـاكي فوجيهاتـا Masaki Fujihata »، «طـورو إواطانـي Tōru Iwatani»، «جـون مايـدا John Maeda»، «جـون كلـود مينـار Jean-Claude Meynard « ،صاحـب العمـل الفنـي الموسـوم بـ«بابـل العالـم» ، عبـارة عـن تركيـب فيـلا طماريـس كان أنجـزه عـام 2010م.

الفن والحاجة إلى الرقمنة

مـن المؤكـد أنّ الثـورة الرقميـة للإبـداع وللفـن فتحـت عالمًـا جديـدًا موازيًـا للعالـم الواقعـي هـو العالـم الافتراضـي والتقديـري « Virtuel «الـذي بفضلـه أمكـن للفـن اسـتعمال أدوات ووسـائل جديـدة تأتمـر بأوامـر أنظمـة الـذكاء الاصطناعـي، واستُشـكلت علـى إثـر ذلـك الـذات المبدعـة والفـرد العبقـري الخـلَّاق، واعتُبـرت العمليـة الإبداعيـة سـيرورة يتقاطـع فيهـا الذاتـي بالآلـي، والإنسـاني بالتكنولوجـي، والواقعـي بالافتراضـي، ومُكّـن الفنـان – بفضـل الثـورة الرقميـة – مـن وسـائل ووسـائط لا ماديـة كثيـرة ومتنوّعـة[4]، بمعنـى آخـر، يصـحُّ القـول كـون علـوم التكنولوجيـا الحديثـة «سـاعدت علـى الخـوض في الشـعور الإنسـاني واكتشـاف حقائـق متعـدّدة ومتغيّـرة، ويظـلُّ الإنسـان هـو الرَّائـد في كلّ أدوات حياتـه التـي صنعهـا، وبـدون فكـر الإنسـان»[5]. وتظـلُّ كلّ الوسـائط التـي تتيحهـا التكنولوجيـا في مجـالات إبداعيـة وإنتاجيـة شـتى مرتبطـة بتدخـل الإنسـان وقدرتـه علـى اسـتخدامها واسـتثمارها علـى نحـو وظيفـي فاعـل لـه إيجابياتـه وتأثيراتـه في تيسـير أمـور الحيـاة.

هكـذا، ومـع ظهـور جماليـات العوالـم الافتراضيـة التـي ميَّـزت أعمـال فنانـي الميديـا التشـكيليين في فنـون مـا بعـد الحداثـة، وداخـل دواليـب هـذا العالـم الإبداعـي الجديـد، أمسـى الفنـان في قلـب الاختيـارات التكنولوجيـة، حيـث سـاهم ظهـور التقنيـات الجديـدة في إحـداث تغييـر كبيـر في علاقتنـا بالفـن. لقـد غيـرت التطـورات التكنولوجيـة أسـلوب عيشـنا وحياتنـا في مجـالات متنوّعـة عمَّـت التواصـل والأمـن والراحـة والترفيـه والإبـداع والتوثيـق والتسـويق والخدمات..إلـخ.

في المجـال الفنـي، يُوجـد العديـد مـن الأدوات والتقنيـات الجديـدة التـي فتحـت حقبـة جديـدة في تاريـخ الفنـون بتوفيـر المهـارات الفنيـة والتقنيـة الضروريـة التـي صـارت واقعًـا، ولـم تعـد الأشـياء الافتراضيـة «عبـارة عـن صـور ونصـوص وأصـوات ولا حتـى التوليـف الوحيـد مـن الأحاسـيس واللمـس، بـل هـي آلات مركبـة مشـتركة تتضمـن الأدوات التـي أعدتهـا. ومـع التفاعليـة الرقميـة، تتـاح مسـاحات جماليـة جديـدة للفنـان لتشـكيل المواقـف والأحـداث ، ويقـع التفاعـل في قلـب الكتابـة الناشـئة للتشـكيلية الجديـدة التـي ظهـرت مـع تقنيـات «الكمبيوتـر» والمعلوميـات»[6].

4- عبد العالي المعزوز: فلسفة الصورة/ الصورة بين الفن والتواصل- منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014 (ص. 33).

5- صالح رضا: ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر. منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب "سلسلة الفنون"، 2005 (ص. 134).

6- Jean-Louis Bossier,

بهذا المعنى، تأثر الفن الجديد بالميديا الرقمية وبسطوتها، وأمسى الفن المعاصر أسيرًا لسطوة الأنظمة ووسائط الاتصال الحديثة، كما تقول الفيلسوفة «آن كوكلين A. Coquelin»، ذلك أنّ الفنانين الجدد أمسوا يوظفون حوامل غير مألوفة في قطعهم التشكيلية والجمالية، كالصورة بمختلف أبعادها وتقنيات إنجازها والآليات الصوتية بجودة ومعاييرَ حديثة ومبتكرة..إلى غير ذلك من الوسائط التكنولوجية المعتمدة في التصوير الجديد والنحت الحي والعروض الأدائية (برفورمانس) ، والفيديو الإنشائي والتنصيبات الفنية متعدّدة الشاشات « Installations multi-écran »، كما هو الأمر في أعمال العديد من الفنانين المعاصرين، أمثال: «دوغ آيتكن Doug Aitken » من أمريكا، «إيجا- ليزا آتيلا Eija- Liisa Ahtila » من فنلندا، «آن- صوفي سيدن Ann-Sofi Sidèn » من السويد و» بيير هويغ P. Huyghe «من فرنسا.. وغيرهم كثير.

ففي ظلّ الاستعمال المكثف للوسائط التكنولوجية الحديثة في الفن التشكيلي، تعاظمت مؤسسات هذه الوسائط بشكل مهول وأصبحت مهيمنة بشكل واسع اقتصاديًا وسياسيًا على العالم، وفرضت بالتالي منتجاتها على البشر ، ودفعتها أول ما دفعتها إلى الفنانين في مجالات الصور المتحرّكة، فاختفت التقنيات التشكيلية التقليدية في إنتاج اللوحة والتمثال والمطبوعة إلى هذه التقنيات الحديثة التي ترعاها وتدعمها مؤسسات الميديا العالمية، وهجر من هجر من المبدعين أساليب الإبداع ، التي ظلت متوارثة من قديم الزمن إلى هذه الوسائط الحديثة ، وبدا جيل جديد يمارسها مباشرة دون أنْ يكتسب أية مهارات في مجالات الإبداع التشكيلي الثابت ، كمهارة الرسم أو التلوين7.

من ثمَّ، صار للفن تكنولوجيته الخاصة، لغته التعبيرية الجديدة، والمتمثلة في مجموعة من الآليات والوسائط الحديثة المساعدة على الابتكار، والتصميم والإنتاج السريع والمتكرّر. هذه الوسائط حرَّرت الفنان من ذاتيته وجعلته يتغلّب على كلّ ما هو شخصي بفعل التعامل مع الآلة ، القوَّة الحيوية ذات الصبغة الميكانيكية. من ثمّ أيضًا، أضحت التكنولوجيا تتصل اتصالاً وثيقًا بإبداع الفنون، ذلك أنّه بفضل التطوُّر الهائل والمذهل الذي شهدته البشرية في مجالات تكنولوجيا المعلومات، أمسى الفنان المعاصر ينزع نحو توظيف العديد من الوسائط السمعية البصرية في الإبداع التشكيلي، مثلما صار يَدمج مواد وحوامل جديدة للتعبير ثنائية وثلاثية الأبعاد. ومن ثمَّ، انتشرت الصور المخلقة بـ«الكومبيوتر»، وتقدَّمت الفنون المتَّصلة بالرسوم المتحرّكة وتعزَّزت العديد من الأقسام والشعب والمحترفات بكليات ومعاهد الفنون الجميلة وأمست تضمُّ تخصُّصات خاصة بـ«الكومبيوتر غرافيك- Computer Graphics».

وفقًا لذلك، حلَّت الآلة محلَّ اليَد، وأضحت تصنع الفن وتُبدعه على نحو مباشر وفعَّال، أي أنّ الفنان المعاصر لم يعد بمقدوره إنتاج الفن بمفرده بعد أنْ فَتحت وسائط التعبير الجديدة الباب واسعًا أمام المُتلقي للانخراط في التجريب والابتكار ، بدعم واستعانة بالعديد من البرامج والتعليمات المبرمجةُ الخاصة بالخَلق والإبداع.

الفيديو، وسائطيات بصرية

الفيديو مصطلح غربي حاول كثيرون ترجمته إلى اللغة العربية بمصطلح رديف هو «الصور المتحرّكة»، ويقصد به عادة تقنية تسجيل الصوَّر المتحرّكة، والذي يصاحبه في الغالب التسجيل الصوتي « Audio- Vidéo». ويُشير الباحث اللبناني محمود أمهز (1996) إلى أنّ تسمية فن الفيديو تمَّت بناء على اسم شريط الفيديو الذي كان شائعًا كوسيلة تعبيرية أثناء ظهوره الأول، قبل استعماله من طرف الفنانين كوسيط إبداعي ، وكمصدر لإنتاج الأفلام ، ويُضيف – في مقارنة بين فن الفيديو وفن السينما- بأنّ الأول لا يَستخدم ممثلين ،وقد لا يتضمَّن حوارات. ويُعَدُّ فن الفيديو

« Vidéo -Art » «من أهم الفنون التي ميَّزت الفن المعاصر، إذ مكَّن الفنان من التعامل مع الصورة وتفجيرها»8، باستعمال تقنيات سمعية بصرية متنوّعة في التوليف والتوضيب ، وتكوين الفكرة والموضوع.

كما أنّه، ومنذ السبعينيات، انتعش فن الفيديو في الولايات المتحدة الأمريكية، وقدَّم الفنانون التشكيليون

إبداعات تجريبية قامت على توليف وتوضيب الصور والرسوم والنماذج بالعمل اشتراكًا مع المختصين في الإعلاميات ، ومعالجة الصور وإعادة إنتاجها على نحو جمالي وتعبيري باستغلال مختلف التقنيات التكنولوجية الممكنة والمتوفرة.

وستشهد الفترة نفسها تطوُّرًا واضحًا لفن «الفيديو آرت Vidéo Art » إلى جانب الفيلم التجريبي الذي ساهم بدوره في قلب معادلات الفن الحديث. نذكر على سبيل المثال تجارب كلّ من الفنان المفاهيمي الأمريكي «روجير ويلش R. Welch » (من مواليد 1946) ، الذي أبدع فيديوهات إنشائية سردية جسَّدت ريادته في ما يُسمَّى ما بعد المفاهيمية في بلاده ، والفنان الأمريكي « ستينكامب جينيفر Steinkamp Jennifer » ،صاحب عمل «كلّ شيء يُمكنك القيام به» ، الذي أنجزه عام 2000، وأيضًا الفنانة الفرنسية « لور بروفوست Lau-re Prouvost »(من مواليد 1978) ، التي نالت إحدى جوائز «تورنر» للفن المعاصر عام 2013.

وقد لقي فن الفيديو انتقادات لاذعة من طرف «آلان كابرو A. Kapprow» الأب الرُّوحي الكلاسيكي «للهابينينغ»، مع أنّه استُعمل كثيرًا لغايات إبداعية كثيرة، وأمسى فضلاً عن ذلك، يُشَكِّل أداةً للتعبير الفني والجمالي، ذلك أن البدايات الأولى لهذا الوسيط الإبداعي تعود إلى عام 1963، حين استخدم الفنان الكوري «نام جون بيك Nam June Paik» ،للمرة الأولى جهازًا إلكترونيًا تلفزيونيًا لأغراض فنية. فهو يُعَدُّ إلى جانب الفنان «بروس ناومان Bruce Naumann)» (1941 ، أوّل مَنْ استخدم فن الصور المسجلة (المتحرِّكة) كجزء من أعمالهما الفنية الإنشائية.

وتُرجِّح غالبية الدراسات، أنّ فن الفيديو بدأ خطواته الأولى مع الفنان «نام جون بيك» الذي يقوم إبداعه على تركيب شاشات أجهزة التلفزيون وتنضيدها مع استخدام المغناطيس لتغيير أو تشويه الصور. ومن التجارب الفنية التأسيسية التي قام بها، في السياق المذكور، أنّه أقام عام 1963 معرضًا فنيًا حظي باهتمام إعلامي أطلق عليه تعبير«Electronic Ex-position Of Music 12 Par-»، وذلك في رواق «بارناس Wuppertal)» nass) وقد حشد فيه عددًا هائلاً من التلفزات والشاشات المتراصة التي ترسل صورًا مختلفة ومشوّشة، وذلك وفق أسلوب فني يقوم على الالتزام بإشراك المُتلقي في العملية الإبداعية عبر المشاهدة وتقاسم الإثارة..

سبق للفنان «جون بايك «أقام معرضًا مهمًا عام 1963 ولو بطريقة لا إرادية عن طريق فخاخ كاميرا المراقبة، كما فعل الفنان الألماني «ديتر فروسيز Diet-er Frosese)» 1937)، ولاسيما عمله المنجز عام 1987 والموسوم بـ «Nota model for big Brother's soy cycle»..

على مستوى المعارض الفنية الجماعية الشاهدة على ولادة الفن الرقمي، نذكر معرض «مصادفة سيبيرية»، «Cybernetic Serendipity» الذي أقيم في لندن عام 1968 برعاية «جاسيا ريتشارت Jasia Reichardt «وبمشاركة مجموعة من الفنانين الموهوبين «نام جون بيك، إيانيس كسيناكيس ، جون كيج ، بيتر زينوفيف، جان تانغلي، جون بيلينجسلي، رولان إيميت.. وآخرون»، اهتمَّ المعرض عمومًا بالخوارزميات ،وأجهزة إنتاج وتدوين الموسيقى والهواتف الكبيرة والروبوتات والراديو والمنحوتات الإلكترونية وآلات الرسم الخاصة، إلى جانب دلائل وكتيبات وملصقات ورسومات تشرح قوَّة أجهزة الكمبيوتر في إجراء عمليات حسابية معقدة.. وغير ذلك من الآليات والتركيبات.

ليتوالى، عقب ذلك، بروز فنانين معاصرين كثر، أمثال: «ماثيو بارني Matthew Barney»، «طوني أورسلر T. Oursler»، «بيل فيولاّ Bil Violla»، «غاري هيل Gary Hill»، «وستان دوغلاس Stan Douglas»، وكلّهم كانوا من ألمع الفنانين المشاركين في «دوكيمونتا» – الطبعة السادسة، إلى جانب فنانين آخرين أبدعوا كثيرًا في فن الفيديو المفاهيمي، أبرزهم الألماني «بيتر كامبوس P. Campus)» 1931)، والأمريكي «ويليام فيغمان W. Wegman)» 1943)، دون نسيان الفنان «غراهام» الذي شرع في استخدام الفيديو كوسيلة في الأداء الفني بشكل مبكر يعود إلى عام 1969، والفنانة البريطانية «إليزابيث براس E. Price)» 1966) التي أبدعت كثيرًا في

فن الفيديو بحسٍّ إبداعي نادر مكّنها من الفوز بجائزة «تورنر» لعام 2012، وكذا الفنان الهولندي «سبينهوفن بيل Spinhoven Bill» الذي قامت جُلُّ إنجازاته الفنية على استعمال الحاسب الآلي ، ودراسة العلاقة بين الزمان والمكان مستفيدًا في ذلك من اشتغاله السابق كفوتوغرافي محترف.

فضلاً عن ذلك، شاع الفيديو الإنشائي «Vidéo in-stallation» مع كوكبة من الفنانين المرموقين، منهم الفنان الإيرلندي «دونكان كامبل Duncan Camp-bell» ،الحائز على الجائزة المذكورة عام 2014 بفضل إنجازه لفيديو إنشائي توثيقي موسوم بـ «هذا من أجل الآخرين» «It For Others» ،يستنكر من خلاله تجاهل الفن الإفريقي في سياق مناهضة الاستعمار. الفيديو الذي أنجزه الفنان «كامبل» وهو عمل مُستوحى من الفيلم الوثائقي القصير «التماثيل تموت أيضًا» «Les statuettes meurent aussi» (30 د)، الذي أنجزه عام 1953 كلٌّ من «كريس ماركر Chris Marker» و«آلان ريسنيه A. Resnais» و«غيسلان كلوكيه Ghislain Clo-quet»..

ويجدر التنويه في هذا السياق بالتجربة الرَّائدة لفنان الفيديو الأمريكي المعاصر «بيل فيولا Bill Viola» (نيويورك، 1951) ،الذي تندرج أعماله الفنية ضمن ما يُمكن تسميته بـ«النهضة الإلكترونية» بالنظر إلى كونه صياغة إلكترونية لإبداعات فنان عصر النهضة المشهور «مايكل أنجلو Michel-Ange» ، حيث تولَّدَ لديه هذا الاهتمام في سن مبكرة على ضوء رحلة تكوينية إلى «فلورنسا»، مهد النهضة الإيطالية، مكنته من صقل مهاراته الإبداعية والاحتكاك مع نخبة من مصوِّري فن الفيديو.

إلى جانب فنانين آخرين سعوا إلى طرح قضايا اجتماعية وسياسية متصلة بالهوية، كما هو الشأن لدى الفنان «ماثيو بارني 1967)» Matthew Barney) ، الذي تميَّز بإنجاز فيديوهات إنشائية بمسحة مسرحية، وبعناصر تكنولوجية متنوِّعة بغرض إثارة مواضيع متعلقة بالمجتمع المعاصر بشكل عام، على خلاف الفنان «ستيف ماكوين 1966)» Steve McQueen) ،الذي اهتم بقضايا الإنسان الأسود، دون الحديث عن جيل جديد من الفنانين المرموقين (أواخر التسعينيات)، يُوجد في طليعتهم الفنانان البريطانيان «كيث بيبر Keith Piper 1960)» و«صونيا بويس Sonia Boyce 1962)». مع التنويه بجماعة «EAT» «(تجارب في الفن والتكنولوجيا) التي أسَّسها عام 1966 فريق مكوَّن من فنانين ومهندسين وعلماء يتقدَّمهم الفنان «بيلي كلوفر Billy Klüver» و«فريد والدوير Fred Wald-hauer» ؛ بغرض الاهتمام بتجارب وأبحاث الفن المرئي، وكذلك الأمر بالنسبة للجماعة الفنية اليابانية المسمَّاة «Dump Type» ،التي أسَّستها عام 1984 نخبة من خريجي معهد الفنون الجميلة بطوكيو بتأطير من الفنان «تيجي فوروهاشي–1960)» Teiji Furuhash 1995)، إلى جانب الفنان «وشيرو تاكاتاني Shiro Takatani» «مديرها الفني منذ عام 1995. تضمُّ هذه الجماعة الفنية ممثلين ومصمِّمي «الغرافيك» ومصوِّري الفيديو والمهندسين المعماريين ، والراقصين ومهندسي الصوت ، والموسيقيين الذين يعرضون أعمالهم في كلِّ مكان، منتقدين بواسطتها وبفكاهة وسخرية تحوُّل حياتنا اليومية عن طريق التكنولوجيا، والتشكيك في القدرة المطلقة لوسائل الإعلام..

كما اهتمت فعاليات فنية دولية بفن الفيديو وأَوْلَته أهمية قصوى تحفيزًا على المزيد من الإنتاج والإبداع، منها على سبيل المثال معرض «آرت بازل» «Art Basel» منذ عام 1999، حيث أفرد له قسمًا خاصًا بالأفلام؛ اعترافًا بالدور الهام الذي أضحت تلعبه الصور المسجلة بالفيديو التي نَمَتْ وتطوّرت مع حلول العصر الرقمي..

والتر بنيامين

سؤالُ الجمالِ وتمكينِ الذاتِ

حسن المجالي*

لعلّ سؤالَ الجمالِ من أعمقِ الأسئلةِ وأجلّها ، وأكثرِها حضورًا في مسيرةِ الفكرِ والفلسفةِ والفنِ والأدبِ عبرَ القرونِ ، ويزدادُ السؤالُ إلحاحًا حينَ تفسدُ الحواسُ، ويعبثُ الهوى بالقلوبِ ، وتُعطّلُ الغفلةُ والألفةُ العقولَ؛ فتتحدرُ الذائقةُ ، وينعدمُ التمييزُ بينَ الجميلِ والقبيحِ ؛ كما يرى أبو حيانِ التوحيديّ ؛ الّذي عبَّرَ عن رؤيةٍ صافيةٍ للتربيةِ الجماليةِ ، مَا برحَ الفلاسفةُ يُؤكدونَها وهُم يربطونَ «تربيةَ الذوقِ» بـ« تنقيةِ الحواسِ» ، وبتعبيرٍ أكثر دقةً «تحريرِ الحواسِ» من سطحيةِ التلقّي الآليِ للوجودِ ، ومن استعبادِ العادةِ والألفةِ – الّتي تفقدُ العجبَ كما تقولُ العربُ – ، فتنعدمُ الدهشةُ الّتي تصنعُ الوعيَ بالأشياءِ وتدفعُ نحوَ التفاعلِ معَها؛ حينَ تضعُها في بؤرةِ الإعجابِ والاهتمامِ !!!

* أكاديميّ أُردنيّ

إنَّ الحريـة بمفهومهـا الشـامل شـرطٌ لتـذوّق الجمـال، وهـي في الوقت ذاته بعضُ عطاياهُ : إذْ من خلاله «يسيرُ الإنسـانُ نحـوَ حريتـه « وفقَ مَـا يَـرى» فريدريـش شـيلر»، في علاقـة تبادليّـة يمنـحُ كلٌ منهمـا الآخـرَ مزيـدًا مـن الحضـورِ والتألّـقِ والنَّمـاءِ والتَأثيـر !!!

ولعلَّ في إصـرارِ بعـضِ الفلاسـفةِ علـى عـدم الربـطِ بـينَ الجمـالِ والمَنفعـة مَـا يُؤكـدُ هـذه العلاقـة ويُعلـي مـن شـأنها؛ إذْ يقـررُ غيـرُ واحـد منهـم أنَّـهُ ليسَ من الضـرورةِ أنْ يكونَ الجميلُ نافعًا - بالمَعنى الماديِّ المباشـر للمنفعةِ - فهـذا «كانـت» يَنفـي أنْ يقـومَ الحُكْـمُ الجَمالـيُّ علـى المنفعـة، ويؤكـدُ أنَّـهُ يقـومُ علـى « مُتعـة خالصـة « مبـرّأة مـن الغـرضِ ؛ كأنَّـهُ يُؤكـدُ أنَّ الجمـالَ فـوقَ الأغـراضِ، وأنَّ المُتعـةَ المُتحققـةَ منـه تتمتَّـعُ بالجـلالِ والهيْبـةِ اللذيـن يرفعانِهـا لتكـونَ غايـةً سـاميةً بِسـموِ الجمـالِ نفسـهِ.

وإذا كانَ الإنسـانُ هـو محـورُ الحيـاة، وبنـاؤُه غايتُهـا؛ فـإنَّ في رعايتـه وتنميـة ملكاتـه وتغذيتـه بالجمـالِ ظاهـرًا وباطنًـا تمكينًـا لـهُ ؛ ليكـونَ منـذُ البـدءِ جميـلًا ، فيـدركَ جمـالَ الوجـود ، ويصيـرَ صانـعَ جمـالٍ وحارسًـا لقيـم الجمـالِ الّتـي تَحمـي الفـردَ والمجتمـعَ والحيـاةَ كلَّ الحيـاةِ مـن الانْحـدارِ في أوديـةِ القُبـحِ، وأقبيـةِ البشـاعةِ، وظلمـاتِ الكآبـةِ ومتاهـاتِ العَدَميـةِ والعَبـثِ.

والتربيـةُ الجماليَـةُ لا شـكَّ ليسَـتْ تَرفًـا مَجانيًـا نُمارسُـهُ بقَـدرِ مَـا هـي ضـرورةٌ للارتقـاءِ بالذائقـةِ فكـرًا ، ولغـةً وسـلوكًا ؛ كـي نبنـيَ شـخصيةً فيهـا مـن التـوازنِ والاتّـزانِ مَـا يجعلُهـا قـادرةً علـى إدراكِ الجمـالِ في ذاتِهـا وفي العالَـمِ ؛ تسـتمعُ بخشـوعٍ إلـى خريـرِ المـاءِ ، وحفيـفِ الشـجرِ وتُـرددُ مـع العصافيـرِ أورادَهـا في الصبـاحِ ، وتحتفـي بـكلِّ أصـواتِ الحيـاةِ في الكائنـاتِ ، وتقـفُ خاشـعةً أمـامَ فضَّـةِ المـاءِ وذَهـبِ الشَّـمسِ ، وآيـاتِ الوجـودِ في كلِّ مـا يُـرى ويُسـمعُ ويُحـسُّ ويُـدرَكُ ... وتَطـربُ لبيـتِ شـعرٍ أوْ خاطـرةٍ، وتَنتشـي لمعزوفـةٍ وتنظـرُ بكامـلِ الدهشـةِ للوحـةِ إبـداعٍ ...

والجمـالُ فضـلًا عـن كونـه خاصيـةً في الأشـياءِ أوْ بعضِهـا ، وفي الأفـكارِ والأشـخاصِ ؛ فإنَّـه طريقـةٌ في النظـرِ إليهـا والتفاعـلِ مَعَهـا ، وبهـا تُمنـحُ الـذاتُ طاقـةً إيجابيَّـةً هائلـةً تُقـاومُ بهـا كُلَّ تكاليـفِ الحيـاةِ وأسـبابِ اليـأسِ والقُنـوطِ ، وتَحميهـا مـن السـقوطِ في شـراكِ القُبـحِ والتـردّي والسـلبيَّةِ ، والشـعورِ بعـدمِ الجَـدوى الّـذي معـهُ تفقـدُ الـذاتُ قدرتَهـا علـى الفِعـلِ بعـدَ أنْ تفقـدَ رغبَتَهـا فيـهِ ...

متحف «بيكاسو» في برشلونة

د. خالد الحمزة*

ينبغي لزائر مدينة برشلونة أنْ لا يفوِّتَ فرصة إلا وأنْ يقوم بالوقوف على العديد من معالم هذه المدينة الغنية بمؤسساتها الثقافية الهامة ، ومن ضمنها عدد من المتاحف الشهيرة عالميًا. متحف «بيكاسو» واحد من أهمها ، وهو كذلك أهم متاحف إسبانيا الثلاثة المخصصة «لبيكاسو» ، إذْ هناك واحد في «مدريد» وآخر في «ملقة» . ويمكنك الوصول إلى متحفنا ، في الحي القديم المعروف بحي العصور الوسطى ، باستعمال النقل العام أو بالتاكسي . ستجد الحي ثريًا بالمحال المتنوعة بالبضائع والخدمات ،وهو متميز بدروبه الضيقة المزدحمة ، ويجاور في الوقت نفسه أحدث الأحياء التجارية في المدينة الذي تَعرِض محالُه العلامات التجارية العالمية. تدخل طريقًا ضيقًا وتنعطف قليلاً وتسير مسافة عدة أمتار لتجد نفسك أمام مدخل المتحف. ينفتح أمامك فراغ كبير ، تلج منه إلى الاستقبال والتذاكر، ومن ثمّ تبدأ التجوال في القاعات العديدة التي تعرض مجموعة المتحف.

* فنان تشكيلي وأكاديمي أردني

سيرة المتحف والمبنى

تعني برشلونة «لبيكاسو» الكثير، فهي المدينة التي عاش فيها سنوات تدريبه الأساسي كفنان ،وعرف تفاصيلها وأحبها ، واستمرت علاقته بها طيلة سني حياته. وكانت أمنية «بيكاسو» أنْ يكون لأعماله متحف يعرضها بشكل دائم في برشلونة ، وكان لسكرتيره وصديقه «جوم سبارتيس» دورٌ حاسمٌ في تحقيق هذه الأمنية. ووقع اختيارة على مبنى في الحي القديم بالقرب من المكان الذي عاش فيه الفنان ويعرفه جيدًا. وكان المبنى هو قصر «أقويلار» ، وهو اسم مالكه منذ 1400م ، وتناوبت على ملكيته عدة عائلات نبيلة ذات صلة ببلاط «أراغون». كان في حالة يُرثى لها ، ويحتاج إلى إصلاح وترميم لتهيئته ليكون متحفًا. افتتح المتحف الذي امتلكته البلدية منذ نهاية عام 1953م ، بالتعاون مع بلدية المدينة في عام 1963م. وأضيفت إليه أربعة مبانٍ مجاورة من القرن الثالث عشر، والرابع عشر ، بُنيت وفق الأسلوب الكتالوني في العمارة القوطية المدنية ، منها قصر «بارو» الذي انتقلت ملكيته إلى البلدية في الخمسينيات من القرن الماضي. وأضيف قصر «ميكا» في 1982م ، و«ماسا موري» في عام 1999م. وتحول «فاينسارس» إلى البلدية ،ومن ثمّ إلى المتحف في عام 1972م ، وهو مقرُ المعارض المتغيرة. وتمّ ترميمها كلّها وربطها ببعضها البعض. وتبلغ المساحة الكلية للمتحف أكثر من أحد عشر ألف متر مربع موزعة على اثنتين وعشرين قاعة تَعرض المجموعة الدائمة. يوجد مبنى جديد خلف المتحف ويتصل بحديقته. تمّ تسليمه عام 2011م ، صممه المعماري «جوردي غارسيس» . تبلغ مساحة هذا المبنى حوالي ألف وخمس مئة متر مربع. وخصص المبنى كمركز للبحث في فن « بيكاسو» ، وكمقرٍ للنشاطات الثقافية الخاصة بالمتحف. ويضم هذا المبنى الجديد المكتبة وقسم التوثيق ، وقاعات متعددة الأغراض.

مجموعة المتحف :

يبلغ عدد الأعمال الفنية في المتحف أكثر من أربعة آلاف ومئتي قطعة ، معظمها من الفترة التي أقام فيها في المدينة أثناء تدربه فيها على الفن، دخولًا في المرحلة الزرقاء والمرحلة الوردية. توزعت الأعمال في الدورين الأرضي والأول. وقد بدأت المجموعة بتبرع صديقه

بمجموعته التي بلغت 574 عملًا، وأعمال كانت في حوزة مدينة برشلونة ، ومن جامعي الأعمال الفنية ، ومن متحف المدينة للفن الحديث ومن « بيكاسو» نفسه. لقد تبرع «بيكاسو» بحوالي ألفي قطعة من إنتاجه ، كانت لدى عائلته لثلاثة أجيال ، بالإضافة إلى أعمال أخرى.

كان «بيكاسو» في بداياته مغرمًا برسم الصور الشخصية فأنتج منها العشرات لأفراد العائلة ، والدته ووالده وأخته « لولا» ، وبتقنيات عديدة مستخدمًا الرصاص والمائي والباستيل . ويوجد في المتحف معظم هذه الرسومات ، تبرز منها واحدة لوالدته صُوِّرت بالباستيل على ورق ، وتبلغ خمسين ارتفاعًا ، وأربعين سنتمترًا عرضًا. وهي من عام 1896م في برشلونة إذْ عملَهُ كواجب دراسي في الأكاديمية في الرسم من الموديل الحي ، وكانت سِنُّهُ حينها خمس عشرة سنة. تظهر إمكاناته المتميزة في الخط واللون والملمس وفي القدرة على التعبير عن سّكينة السيدة في المنظر الجانبي لوجهها.

تدرب سنتين في مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة من عام 1895 إلى عام 1897م. ورسم الكثير من الموديل الحي ، حيث يقتني المتحف منها خمسة وأربعين رسمًا. وبعدها قضى سنتين في مدريد في معهدها ، ولكنّه لم يكمل دراسته والتحق بمرسم فنان مشهور برسم الموضوعات الدينية وحاصل على جوائز. هناك رسم لصديقه «فينتوسا» بالفحم وقلم الرصاص من عام 1899م ، هو واحد من مائة رسم أنتجها في وقت قصير لمعرض . تميزت كالرسوم الأخرى بخلفية ذات مسحات خفيفة ، للتمييز بين لون الورق والخلفية. استطاع الفنان أنْ يمسك بالشبه وبطبيعة الشخصية الخجولة ذات النظرة الضائعة. وهناك عملٌ آخر في المجموعة ، بالألوان الزيتية على كانفاس من عام 1900م ، يصور فيه أخته واقفة في داخل غرفة أمام نافذة مفتوحة على منظر طبيعي. لم يركز على الخط واللون ، ولكن على معالجة المنظر بطريقة فيها تعبير عن حال ما ، وهو هنا متأثر بأعمال «إدفار مونش» الذي ظهر تأثيره في أعمال أخرى للفنان.

يستكشف الزائر أعمالًا فريدة وكأنّها لفنان لا يعرفه ، لأنّ «بيكاسو» أنتجها قبل أنْ يجد أسلوبه الذي عُرف به. أتت هذه الأعمال من فترة تدربه ، والخطوات الأولى في مسيرته الفنية. ويمكن ملاحظة تطور الفنان في الخروج عن الفن الإسباني التقليدي في القرن التاسع عشر ، واكتشافه للتوجهات الجديدة. ولدى المتحف السلسلة التي أعاد بها تصوير «وصيفات الشرف» «لفلاسكويز » في عام 1957م ، وتتكون من ثمان وخمسين لوحة بالألوان الزيتية. هناك عمل متميز بينها رسمه في «كان» ، وهي أول لوحة كبيرة لمجموعة الأشخاص ،

وهي أفقية وليست عمودية كما الأصل ، وجعل الفنان في مركز اللوحة ، وعمل على تبسيط الأشخاص إلى بُعدين تقريبًا ، وأصبحت الألوان بشكل أساسي الأسود والأبيض ، ونعرف بأنّه اعتمد صورة التقطها للعمل بالأبيض والأسود ، بالإضافة إلى ما يتذكره عن العمل الذي عاينه مباشرة خلال زياراته العديدة إلى متحف «ألبرادو» منذ العام 1895 ، وحتى 1937م. لقد مارس في النسخ التجريب على عدة مستويات في الفراغ والخط واللون والضوء وتوزيع الأشخاص والإيقاع والحركة ، بحيث تختلف كلّ واحدة في الستّ عشرة لوحة الجماعية عن الأخرى. ولقد انشغل « بيكاسو» بأعمال فنانين سابقين عندما دخل في السبعينيات من عمره ، باحثًا في المسائل المتعلقة بالموضوعات والأشكال التي اهتم بها طيلة حياته ، ومن هؤلاء «كراناش» الأصغر، و«ألجريكو» ، و«بوسان» ، و«ديلاكروا» ، و«كوربيه»، و«مانيه». أعاد تصوير الأميرة «مارغريتا ماريا»،وهي الشخصية الأساسية في العمل ، في أربعَ عشرة لوحة عالجها وِفق نظرات مختلفة. بينت معالجاته للعمل تجريبه في اللون والأشكال والضوء والإيقاع ، وركز على تقابل النور والظلّ في تفاصيل وجه الأميرة وملابسها.

صور تسع لوحات لبيوت طيور الحمام ، بالزيت على كانفاس في عام 1957م ، في مدينة «كان» ، وهو الذي قدّم إحداها هدية إلى المتحف. عمل في كلّ اللوحات التكوينَ نفسَه ، أماكن الحمام إلى اليسار ، وحمام يلتقط الحَبَّ في الأسفل ، ونافذة كبيرة تملأ نصف اللوحة في أعلاها ويمينها. لقد رسم الحمام كثيرًا طفلًا ، حيث كان والده شغوفًا به ويصوره. أمّا عنصر النافذة فهو مُغر له، حيث يربط بين الداخل والخارج ، وتنفتح على المنظَر الطبيعي المتوسطي المليء بالخضرة وأشجار النخيل والبحر والسماء الصافية. وتذكر النافذة بظهورها المتكرر في أعمال «ماتيس». لقد توفي «ماتيس» قبل عامين ، أي عام 1955م، وكان قد أهدى «بيكاسو» زوجًا من فراخ الحمام .

يوجد في المُتحف عدد كبير من القطع الخزفية التي بدأ في إنتاجها منذ 1946م ، واستمر فيها حتى أواخر حياته. لقد خصص لهذا المجال الفني مشغلًا خاصًا به في جنوب فرنسا ، ومنها إحدى وأربعين قطعة

أهدتها زوجته «جاكلين» إلى المتحف عام 1982م. لم يكن «بيكاسو» خزّافًا بالمعنى الحرفي ،ولكن كان شغوفًا بالتشكيل اليدوي ، ناظرًا إليه كنحت على حد قوله ، ومهتمًا بالزخرفة والألوان ، وحُبّ انتظار الحرق ليراها متجاوزة توقعاته. تجد من أعماله في الخزف في المتحف أطباقًا مزخرفة بما يشبه وجه الإنسان ، أو رأس القط أوغيرذلكمنعناصرنباتيةوموضوعاتأسطورية.

ولديّه أيضًا مجموعة فريدة من المطبوعات الفنية منذ التجارب الأولى وحتى المرحلة الأخيرة من حياته، وهي النُّسخ الأولى التي يعطي الفنان موافقته عليها لمؤسسة الطباعة للاستمرار في الطباعة. اهتم «بيكاسو» كثيرًا بالطباعة الفنية منذ 1904م على اختلاف أنواعها ، كالحفر على المعدن والخشب واللينو والحجر. وقد طبع ما يزيد على ألفي مطبوعة ظهرت بها كلّ مراحله الفنية ، ولقد أغنى المجال وحقق فيه ابتكارات مهمة تَعدَّى بها التقنيات التقليدية. شملت هذه المطبوعات المنفردة ، وتلك التي تمّ تكليفه بها لتظهرَ كرسوم كتب. يقتني المتحف من الأخيرة نسخة من ثلاثة وأربعين من مئة وستة وخمسين كتابًا تمت فهرستها. تعتبر «مسخ المخلوقات» «لأوفيد»، و» الأعمال الكاملة» «لبلزاك» في عام 1931م قمة إنتاجه في هذا المجال.

توجد في المتحف آخر لوحة يستحضر فيها مدينة برشلونة ، وهي زيت على كانفاس ومن عام 1917م ، التي تُظهر توجُّهَهَ التكعيبي من تعدد المناظير فيها من زوايا نظر مختلفة. وتُظهر كذلك تقابلًا بين الداخل والخارج ، ومركزية الخطوط المنكسرة في عناصر التكوين. لقد رسم عدة صور شخصية لراقصة الباليه «أولغا خوخلوفا » في شرفة غرفته في الفندق الذي كانت تنزل فيه فرقة الباليه الروسية؛ لإقامة عروضها في برشلونة ، وقام بتصميم الأزياء والمسرح لها ، ولقد أصبحت «أولغا» زوجته الأولى.

سوق المُتحف

ونتحدث أخيرًا عن سوق المتحف الذي لاحظت فيه الازدحام الشديد في المعروضات ، وفي كثرة الأشخاص الراغبين في الاقتناء منها. يتكون هذا السوق من مساحة كبيرة بحيث شملت عدة أجزاء خصص كلّ جزء منها لنوع معين من المنتجات. وقد لاحظت كبر حجمه مقارنة بالمتاحف الأخرى من نوعه ، إذْ نجد فيها قسمًا للمطبوعات كقمصان وحقائب وخلافه. وهناك بالطبع جزء مخصص لبيع الكتب التي تناولت «بيكاسو» ، بالإضافة إلى الكتالوجات المتنوعة الأحجام، ومجموعات الأعمال التي تحويها وهي بالعشرات وفي عدة لغات. وتجد قسمًا للأدوات المكتبية على اختلاف أغراضها واستعمالاتها، والملصقات المتنوعة الأحجام. وهناك التحف والتذكارات والنسخ المصغرة من بعض الأعمال المشهورة. ترتبط كلّ تلك الأشياء في السوق بأعمال « بيكاسو» المعروفة ، سواء أكانت من مقتنيات المتحف أو من مجموعات أخرى في العالم.

- لجولة افتراضية في ساحة المتحف انظر.

/http://courtyard.museupicassobcn.org

- لنظرة في المباني انظر.

https://chambersarchitects.com/blog/archi-
-tectural-tour
/picasso-museum-barcelona

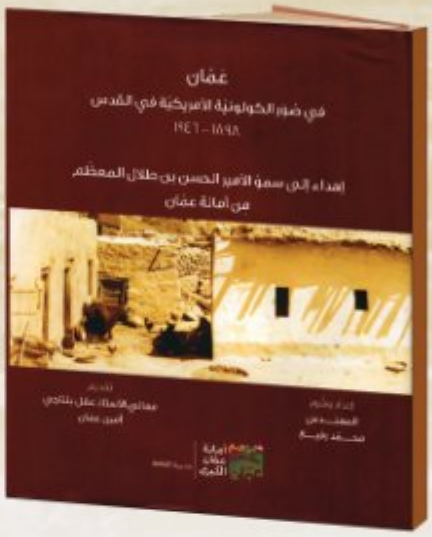
- لتوزيع الأعمال في الدورين الأرضي والأول انظر https://maps-
barcelona.com/maps-barcelona-attractions/
-picasso-museum-barcelona
map

- موقع المتحف على النت

https://museupicassobcn.cat/en

- مختارات من مجموعة المتحف وتعليقات عليها في.

Malen Gaul and Eduard, editors, Guide to The Collection, Fundacio
Muse



الصور الفوتوغرافية والمواد البصرية .. مصدرٌ لكتابة التاريخ

هاني حوراني*

مدخل

تعود جذور استخدامات المواد البصرية في البحث التاريخي إلى القرن الخامس عشر، حيث أخذ علماء التاريخ في استقراء المواد المرئية والأجسام التي تحتوي على شارات أو رسوم أو رموز، مثل العملات المعدنية والميداليات واللوحات الجدارية والمخطوطات والمطبوعات القديمة باعتبارها قرائن مادية عند إجراء تحرياتهم حول الماضي.

لكن القفزة الكبرى في التعامل مع الصور «The Images»، كمصدر للمعلومات، أو كوثائق بصرية، تحققت بعد اختراع التصوير الضوئي، في نهاية ثلاثينيات القرن التاسع عشر، ثم مع بزوغ السينما المتحركة في بداية القرن العشرين، حيث تزايد الاعتماد على الصور والمواد المرئية بوصفها مصادر تاريخية لا تقل أهمية عن النصوص المكتوبة.

* باحث وفنان بصري

1- نشوء التاريخ المصور .

وفي البداية أخذ المؤرخون يتعاملون مع الصور باعتبارها عنصرًا مكملًا للنص المكتوب، أو يعدونها وثائق داعمة أو براهين إضافية على صحة الأحداث التاريخية التي يروونها، وهكذا ظهرت المؤلفات المدعوة بالتاريخ المصور«pictorial History» ، وهو نمط من التأريخ يعتمد على الصور لتوضيح أو توثيق الأحداث التاريخية، حيث تستخدم الصور الفوتوغرافية، (وغيرها من المواد البصرية مثل الرسوم التوضيحية، اللوحات، الخرائط) ، كوسيط توضيحي يقوم بدور مكمل للنص المكتوب، وليس باعتباره مصدرًا للمعلومات بحد ذاته. وهنا لعبت الصور دورًا داعمًا للنص المكتوب بصريًا، وكان الغرض من استخدام الصورة هو جعل العرض التاريخي أكثر قابلية للفهم وأكثر جاذبية، بكلمات أخرى فإنّ النص ظلّ هو الأساس في كتابه التاريخ، بينما تلعب الصور الفوتوغرافية وغيرها من الأشكال المرئية دورًا مساعدًا .

ومن الأمثلة الشائعة على هذا النوع من الكتابة التاريخية مطبوعات مجلة « Life » الأمريكية، التي تُصدر عادة كتبًا مصورة تروي الأحداث، مثل الحروب، من خلال نصوص مقتضبة تورد الوقائع المهمة للأحداث التاريخية ذات العلاقة ،مرفقة بصور فوتوغرافية، وأحيانًا خرائط أو رسوم توضيحية.

2- الصورة لا تعكس الواقع بحياد وإنّما هي حاملة رسالة ضمنية

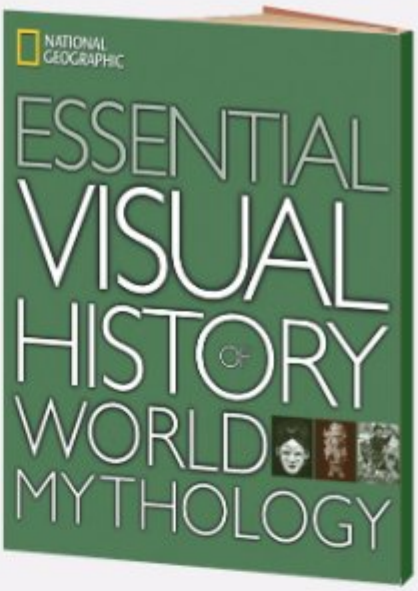
مؤلفات في التصوير الاستعماري

لكن منذ النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت مناهج في علوم التاريخ ،لا تكتفي بالتعامل مع الصورة كما لو كانت وثيقة بصرية محايدة تنقل الواقع، وإنّما باتت ترى في هذه الصورة حاملاً لرسالة ضمنية ذات طابع سياسي أو أيديولوجي، تعكس وجهة نظر الجهة التي تقف وراء عدسة الكاميرا. ولعل أبرز الأمثلة القريبة على هذا النوع من الاستخدام للصورة هو الحركة الصهيونية التي عملت على تصوير الأرض الفلسطينية كما لو كانت أرضًا خلاء، من أجل الترويج لمشروعها الاستيطاني، ولاستدراج لمزيد من المستوطنين اليهود إلى فلسطين. لقد استخدمت الحركة الصهيونية التصوير الفوتوغرافي في إضفاء طابع «البطولة» و«الريادة» على المستوطنين الصهاينة الذين تمّ تصويرهم على شكل «بناة» و«مزارعين» يقومون بإحياء الأرض اليباب. وعمومًا لجأت الدول الاستعمارية كافة إلى استخدام الصور الفوتوغرافية لتزيين ممارسات المستعمرين عن طريق تشويه وعي الشعوب المستعمَرة من خلال طمس الطابع الاستغلالي لوجودهم في المستعمرات، وثانيًا لإظهار الدول الاستعمارية كصانعة حضارة وتقدم، وثالثاً لترويج تفوق العرق الأبيض... الخ. وهكذا تطورت مناهج قراءة الصور لتصل إلى إثبات أنّ الصورة، وإنْ بدت كما لو أنّها توثق الواقع كما هو، إلا أنّها ليست محايدة، فهي تتأثر برؤية وخيارات المصور أو الجهة التي تستخدمه.

3- نشوء التاريخ البصري

مؤلفات حول الصورة باعتبارها رسالة

اعتبارًا من سبعينيات القرن الماضي تطورت مناهج تحليل الصورة، مستفيدة من العلوم الأخرى، مثل علم الإنسان، (الأنثربولوجيا)، وعلم الاجتماع والإعلام ودراسات الذاكرة، ونشأ ما بات يسمى بالتأريخ البصري « Visual History» ، وهو حقل بحثي تحليلي يقوم على دراسة دَوْر الصور وغيرها



من المواد البصرية، مثل أشرطة السينما والفيديو والملصقات والرسوم في صناعة الوعي التاريخي. وفي كلمات أخرى فإنّ التاريخ البصري أصبح حقلًا عابرًا للتخصصات، إذ بات يجمع ما بين التاريخ والعلوم الاجتماعية والإعلامية ، ودراسات الثقافة البصرية والأنثروبولجيا البصرية، كما توسعت مجالات اشتغاله، لتشمل السينما التسجيلية والمواد الدعائية والأراشيف المصورة والمتاحف... إلخ.

لم تعد الصورة وغيرها من المواد البصرية مجرد وثيقة ساكنة من منظور التاريخ البصري وإنّما أصبحت تُعامَل باعتبارها منتج ثقافي واجتماعي وسياسي، وهي بذلك مصدر هام للتحليل التاريخي. فهي لا توثق فقط للحدث، وإنّما توفر إمكانية تحليل الواقعة التي تتضمنها الصورة.

ومن هنا فقد شكل التاريخ البصري نقلة نوعية، من مجرد استخدام الصور لتوثيق الحدث التاريخي إلى تمكين المؤرخ من تحليل الصورة، باعتبارها نصًا بصريًا، حاملًا لمعنى، حيث يطرح المؤرخ على نفسه جملة من الأسئلة من قبيل: مَنْ الذي التقط الصورة، ولصالح مَنْ؟ وما الذي يُراد إظهاره في الصورة وما يُراد إخفاؤه؟!

وهكذا بات التاريخ البصري يلعب دورًا مهمًا في صناعة المعنى التاريخي وفي تشكيل الذاكرة الجَمْعية.

ثانيًا :الصورة في كتابة التاريخ العربي .

ظلَّ التاريخ العربي عمومًا، والأردني خصوصًا، معتمدًا في غالبية إنتاجه على الوثيقة المكتوبة. وينطبق هذا بشكل خاص على التاريخ السياسي الذي ارتكز على الوثيقة الرسمية، بوصفه المرجعية الأكثر موثوقية من غيرها، ولذلك أستعين بها بشكل رئيسي، في وصف الأحداث والوقائع التاريخية، انطلاقًا من افتراض امتلاكها، دون غيرها، شرعية وحصانة لا تتوفر لغيرها من الوثائق أو المرجعيات الأخرى، كالشهادات والمذكرات ومقابلات شهود العيان.

ولقد أدى ذلك إلى إلحاق إجحاف كبير، وطويل المدى، بأشكال الكتابة التاريخية الأخرى، لاسيما كتابة التاريخ الاجتماعي والتاريخ الشفوي، مما اقتضى جهودًا كبيرة وحثيثة لإلغاء التراتبية الشكلية ما بين أنواع الكتابة التاريخية. وقد واجه التاريخ البصري تحديات مماثلة، وربما أكثر حدة مما واجهته فنون الكتابة التاريخية الأخرى. إذْ ظلَّ التاريخ الأكاديمي حتى وقت قريب تاريخًا نصيًا، أي تاريخًا معتمدًا على النص المكتوب، حيث لم يُرَ في المواد البصرية، ولا سيما الصور الفوتوغرافية، إلا وسيلة لتأكيد حقيقة تاريخية، سبق وأنْ تمَّ التوصل إليها عن طريق اعتماد قرائن غير بصرية.

على أنّ الحال مع المؤرخين العرب كان ولا يزال، كما كتب د. عصام نصار، يراوح عند التعامل مع التصوير الفوتوغرافي على أنّه مصدرٌ ثانويٌ في أفضل الأحوال، وأنّ المؤرخين العرب إذا ما باتوا يتعاملون مع الصور الفوتوغرافية كمصدر جاد، فإنّهم يفعلون ذلك من قبيل تزيين الكتب والمقالات، بدلًا من استعمالها كبينات تاريخية.

تجارب عربية حديثة في التأريخ البصري

لكن، ورغم أنّ السِّمة العامة للكتابة التاريخية في العالم العربي لا زالت معتمدة على النص المكتوب، إلا أنّ العقدين الأخيرين شهدا جنوحًا متزايدًا لاعتماد الصورة والمواد البصرية الأخرى في كتابة تاريخ العديد من الدول العربية، ولا يقتصر الأمر على مجرد ازدياد عدد المطبوعات التاريخية المصورة، وإنّما شمل أيضًا ظهور محاولات جادة لاستنطاق الصورة ولتحويلها إلى مادة معرفية ناطقة.

فعلى صعيد بلدان المشرق العربي نجد أنّ فلسطين تحتل الموقع الأبرز في التأريخ بالصور، مقارنة ببقية البلدان العربية الأخرى. فالمؤلفات التاريخية التي استعانت بالصور الفوتوغرافية لفضح الممارسات الاستعمارية البريطانية والأطماع الصهيونية في فلسطين، أو للتعريف بنضالات الشعب الفلسطيني ضد هذه الممارسات والأطماع تعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي. وقد استمرت المؤلفات التاريخية الفلسطينية المصورة بالصدور بعد وقوع نكبة عام 1948، وقد انخرط في هذه المهمة مؤرخون وأكاديميون بارزون، مثل عارف العارف، وليد الخالدي، إلياس صنبر، عصام نصار وآخرين.

كتب قديمة استعانت بالصور للحديث عن النضال الفلسطيني

وخلال السنوات الأخيرة انتقلت مهمة التأريخ المصور من المؤرخين الأفراد إلى المؤسسات الجامعية والمتاحف والمنصات الإكترونية. وعلى سبيل المثال دشنت جامعة بيرزيت أرشيفًا رقميًا للصور والوثائق التاريخية الفلسطينية. «Digital Palestinian Archive» كما أسس المتحف الفلسطيني في رام الله بدوره أرشيفًا رقميًا للصور «Palestinian Museum Digital Archive» يُغذي المصادر التاريخية الفلسطينية المكتوبة ، من خلال تشجيع الأفراد والأُسر والمؤسسات على التبرع بالصور للأرشيف الرقمي المذكور.

ومؤخرًا تأسست في لبنان منظمة غير ربحية هي الأرشيف الفلسطيني الصور والأفلام «Palestine Image and Film Archive»، وهي تعمل على جمع الصور والأفلام المتعلقة بفلسطين من بداية فترة الانتداب البريطاني إلى اليوم.

مؤلفات حديثة حول التصوير الفلسطيني

أمّا لبنان الذي عُرف بتقاليده العريقة في مجال الطباعة والنشر الورقي، فقد كان رياديًا في إطلاق أُولى المبادرات الرامية إلى جمع وحفظ الصور الفوتوغرافية العربية ودراستها، وهو ما قامت به «المؤسسة العربية للصورة» «Arab Image Foundation»، والتي تأسست في بيروت عام 1997. وهي اليوم تدير أرشيفًا ضخمًا يحتوي على مئات الآلاف من الصور، كما تمتلك مكتبة عامة تحتوي على مراجع في التصوير والنقد البصري والثقافة المرئية. كما بدأت المؤسسة المذكورة بإصدار كتب تتناول التصوير كممارسة اجتماعية، وتضيء على دور الصورة كوثيقة وذاكرة.

وفي مصر يُنفذُ حاليًا مشروع المدق «Al Madaq»، وهو مشروع بحثي أكاديمي، يديره مؤرخون مصريون يعملون على توثيق تطور مدينة القاهرة من خلال الخرائط التاريخية والصور الفوتوغرافية والمواد المرئية الأخرى والنصوص، وهو يهدف إلى بناء أرشيف إفتراضي لتاريخ القاهرة.

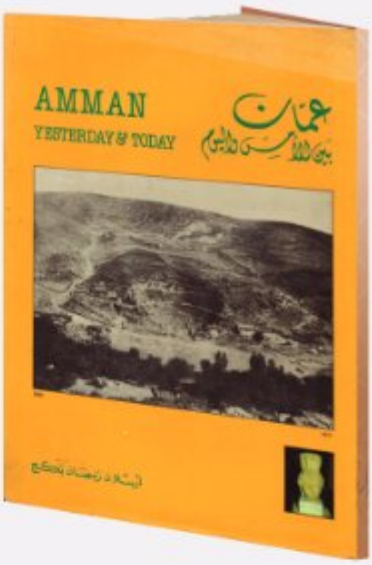
وهناك مشروع أرشيف آخر هو «The Barakat Trust» الذي يهدف إلى تحسين أرشَفَة صور القاهرة في متحف «فيكتوريا والبرت» ، مع ربط عملية التوثيق بالبحث الأكاديمي.

وفيما يخص المبادرات الأردنية في مجال التاريخ المصور والتاريخ البصري، فلا بد من الإشارة إلى جهود مركز الأردن الجديد للدراسات، الذي أولى التاريخ الاجتماعي اهتمامًا خاصًا ، وكرّس له ستة مؤتمرات دولية، تضمن بعضها عروضًا بالصور الفوتوغرافية لِسِيَرِ بعض السياسيين، كما أقام إلى جانب المؤتمرات معارض صور فوتوغرافية توثق لتطور مدينة عمّان منذ مطلع القرن العشرين، وهو يرعى حاليًا برنامجًا طموحًا للتاريخ البصري.

ويقوم المركز الأمريكي للأبحاث «ACOR» منذ سنوات ببناء أرشيف صور رقمي، يعنى بالعمارة الأردنية ، والتراث والحياة الاجتماعية والمدن. وهناك مهرجان عمّان للصورة « Amman Image Festival» الذي وثّق في بعض دوراته للتاريخ الاجتماعي في الأردن.

ثالثًا: التجربة الأردنية في كتابة التاريخ من خلال الصور الفوتوغرافية

يُعد أرسلان رمضان بكج من أكثر معدي الكتب المصورة على الصعيد المحلي الأردني، وهو من مواليد عمّان، عام 1934، وقد التحق بالجيش الأردني عام 1948، وأمضى ثمانية عشر عامًا في الحرس الملكي قبل أنْ يتقاعد عام 1975.



أغلفة كتب أرسلان رمضان بكج

وبالنظر إلى هوايته كمصور فوتوغرافي، ودوره في تأسيس «نادي الصيد الملكي» الذي تحول لاحقًا إلى «الجمعية الملكية لحماية الطبيعة»، فقد طور اهتمامًا خاصًا بالنشر المصور، حيث أصدر عددًا من البطاقات البريدية التي تتضمن صورًا للطبيعة الأردنية، ولا سيما للبادية والقصور الصحراوية. واعتبارًا من مطلع الثمانينيات بدأ بنشر أولى كتبه المصورة، وهو «صور من التراث الأردني الفلسطيني»، (1981)، وتلاه كتابه الأكثر شهرة، وهو «عمّان بين الأمس واليوم» (1983)، الذي جمع فيه صور قديمة لعمّان تقابلها صور حديثة لنفس الأماكن قام بالتقاطها بنفسه، وقد صدر الكتاب المذكور باللغتين العربية والإنجليزية.

وفي العام 1988 أصدر بكج كتابًا مصورًا بالإنجليزية تحت عنوان « The Land of Jordan» . وفي عام 2002 أصدر كتابه الثاني عن عمّان تحت عنوان «عمّان تاريخ وصور»، بمناسبة اختيار عمّان عاصمة للثقافة العربية في ذلك العام.

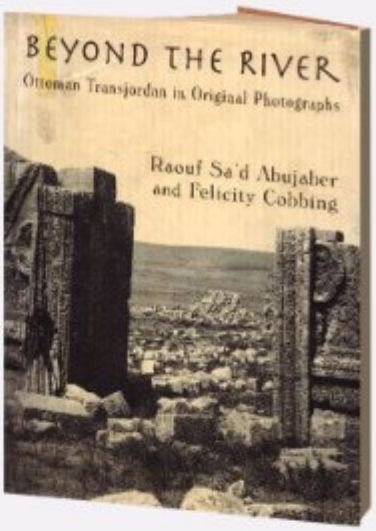
في نهاية السبعينيات أو مطلع الثمانينيات صدر كتاب «تاريخ الأردن المصور» عن وزارة الثقافة والشباب، وهو من إنتاج «شركة شعاع للإنتاج الفني»، لكنّه رغم كونه من الكتب النادرة التي اعتنت برواية تاريخ الأردن من خلال الصور الفوتوغرافية، كما يدل عليه اسمه، إلا أنّه جاء خلوًا من ذكر أسماء مُعدّي الكتاب أو تاريخ صدوره. وقد ضم الكتاب 174 صفحة ذات قطع عرضي (30 × 19سم)، وتخللت نصوصه 112 صورة فوتوغرافية.

بدعم من الديوان الملكي الهاشمي أصدر مدير متحف السيارات الملكي رجا غندور ألبومًا أرشيفيًا من ثلاثين صفحة من القطع الكبير نسبيًا (25.5 × 32سم) بعنوان «Amman, May 1948»، وهو يضم 35 صورة فوتوغرافية التقطها المصور الأمريكي «جون فيلبس»، مصور مجلة «Life» الأمريكية، إبان وجوده في عمّان في أيار 1948، حيث أوفدته المجلة المذكورة لتغطية وقائع حرب 1948.

ورغم اقتصار الألبوم على عدد قليل من الصور إلا أنّها تُظهر بعض ملامح الحياة في مدينة عمّان في منتصف القرن العشرين، مثل أحياء عمّان الشرقية، ووسط المدينة، كما يبدو من الجهة المقابلة للمدرج الروماني، وبعض المهن التقليدية. كما يضم الكتاب صورًا لمواقع هامة في وسط المدينة مثل الجامع الحسيني ومحيطه؛ موقف السيارات في ساحة فيصل؛ الشوارع الرئيسية للعاصمة، بعض النوادي والمرافق الرياضية، مثل سباق الخيل ولعبة التنس والسباحة. كما ضم الكتاب صورة وحيدة لنهر الأردن، هذا وقد احتوى الكتاب على عدد آخر من الصور للملك عبد الله الأول ونجله الأمير طلال، ووثّق الكتاب للقصور الملكية ومواكب الحراسة المرافقة لجولات الملك في العاصمة.

هذا وقد خلا الألبوم من أيّ نص باستثناء تقديم قصير لمُعدّه، ووصف مختزل للأماكن والأشخاص الظاهرين في الصور. ويشار هنا إلى جودة طباعة الألبوم ، ووضوح الصور التي جاءت جميعها باللونين الأبيض والأسود.

يُعد كتاب «Beyond The River, ottoman Trans Jordan» الصادر في لندن عام 2005 in original photographies» «(من وراء النهر، شرق الأردن العثماني في الصور الفوتوغرافية الأصلية). الذي أعده كلّ من



رؤوف أبو جابر، و» فيلستي كوبينج « من المؤلفات الرصينة النادرة التي استخدمت الصور الفوتوغرافية والمواد البصرية الأخرى، مثل الخرائط واللوحات الفنية والتخطيطات، في رواية تاريخ شرق الأردن العثماني، وصولاً إلى تأسيس الأردن الحديث بُعيد الحرب العالمية الأولى مباشرة.

غلاف كتاب من وراء النهر

وقد استخدم مؤلفا كتاب «خلف النهر» ما يزيد على 200 صورة بالأبيض والأسود، وبعض الصور الفوتوغرافية الملونة في تدعيم فصول الكتاب، التي بلغت تسعة فصول، إضافة إلى ملحقين يُعرِّفان بالمصورين الفوتوغرافيين الذين مروا بالأردن خلال القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين، وبقائمة الصور والمواد البصرية التي نُشرت في الكتاب.

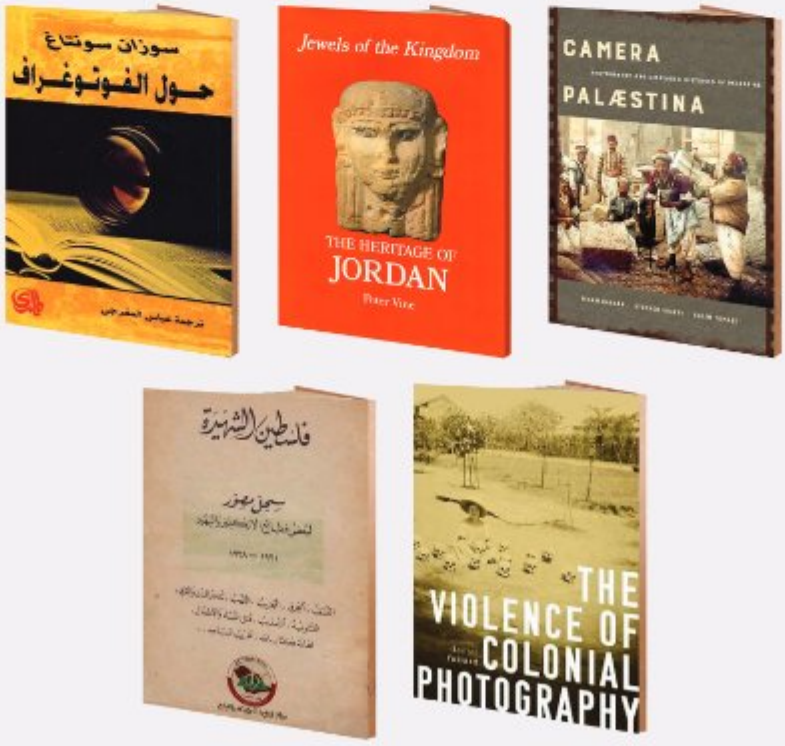
هذا وقد صدرت العديد من الكتب التاريخية المصورة عن الأردن، من إعداد مؤسسات غير أردنية، لعلَّ أهمها كتاب «الإمبراطورية والمملكة»، «الأردن من منظور المعهد الفرنسي لدراسة الكتاب المقدس» والآثار في القدس، وهو يغطي السنوات الممتدة ما بين 1893 و1935.

كتب استعانت بالصور كمصادر للتاريخ الأردني

يقع الكتاب في 176 صفحة من القطع الكبير المتوسط (24.5 × 48.5سم)، وضم 150 صورة قديمة التقطها رهبان المعهد المذكور، وقد حرر الكتاب د. « جيرالدين شاتلار « ، والأب «جان ميشيل دو تارا غون «، وقد صدر الكتاب بالعربية عن المركز الثقافي الفرنسي ومتحف الأردن.

---

*الجزء الأول من محاضرة أُلقيتْ في الموسم الثقافي لمعرض عمّان الدولي للكتاب الخامس والعشرين، 2 تشرين الأول 2025.



رف الكتب

ميرفت هليل*

*فنانة تشكيليّة أُردنيّة

أرشيفية

عظماء في عصرنا

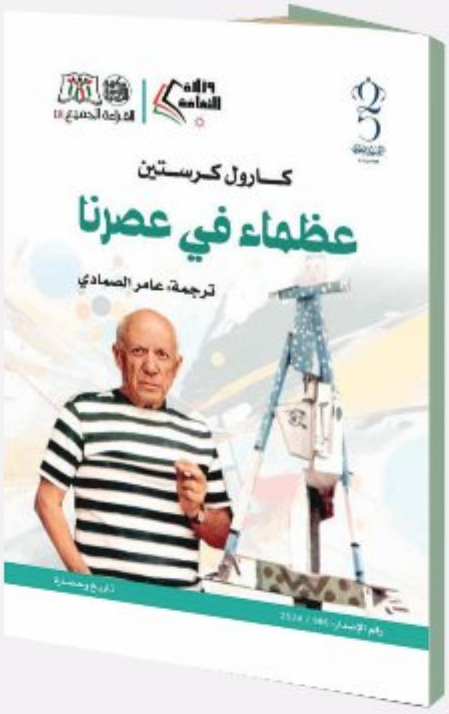
عن وزارة الثقافة، وضمن مكتبة الأسرة – القراءة للجميع صدر كتاب بعنوان «عظماء في عصرنا» من تأليف «كارول كرستين»، وترجمة الإعلاميّ عامر الصمادي.

يقع الكتاب الّذي يتناول سيرة حياة وإبداع عشر شخصيات عالمية ضمن حقل «تاريخ وحضارة» في (132) صفحة من القطع الوسط، وتتنوع اشتغالات هذه الشخصيات العالميّة بين السياسة وعلم النفس والفن التشكيليّ والسينما والفكر ..

يشتمل الكتاب على تقديم للإعلاميّ الراحل، وزير الإعلام السابق الدكتور نبيلٌ الشريف، الّذي كتب أن العظماء هم المشاعل الّتي تضيء لنا طريق الخير والنجاح، وهم النموذج الأسمى للتضحية والعطاء، وتقديم مصلحة المجتمع والأمة على المصلحة الفردية، وللعظماء أيضًا أيادٍ بيضاءُ لا تُنسى ، وإسهامات خالدة طيبة في سجلّ العطاء الإنسانيّ، ولهذه الأسباب مجتمعة، ولغيرها من الأسباب تهفو النفس البشرية للاستزادة من تاريخ العظماء، ولمعرفة الطرق الّتي سلكوها، والمصاعب الّتي اجتازوها لتحقيق عظمتهم وتميزهم في مختلف المجالات.

كما اشتمل الكتاب على مقدمة للمترجم الصمادي تُعرِّفُ بمحتوى الكتاب، ولماذا اختار هذه الشخصيات، وماذا قدموا للإنسانيّة، واعدًا أنْ يكون كتابه المقبل عن شخصيات من العرب والمسلمين، كوْن هذا الكتاب ضمّ عشر شخصيات أجنبية.

يُلقي الكتاب الضوْءَ على سيرة الشخصيات : الكاتب « هيربرت جورج ويلز» ، عالم النفس «سيجموند فرويد «، السياسي « المهاتما غاندي» ، الطبيبة التربوية « ماريا مونتسوري»، الطبيب والفيلسوف « ألبرت شويتزر»، الفنان السينمائي «شارلي شابلن»، الناشط والمناهض للاستعمار «جومو كينياتا»، سياسي أمريكي،



الرئيس (35) للولايات المتحدة مطلع الستينيات «جون كينيدي»، رجل دين وناشط سياسي «مارتن لوثر كينج»، والفنان التشكيلي «بابلو بيكاسو رويز» .

ونلقي الضوْءَ على شخصية «بيكاسو» الّتي اختارها المترجم غلافًا للكتاب.. حيث يقول المترجم: «إنّ أولَ ما يلاحظة الناظر إليه، هو تلك النظرة الواسعة لعينيه المفتوحتين على اتساعهما.. ولم تكن الحياة سهلة لرسام مغمور وقتذاك، وبدأ الصراع يظهر في اختيار مواضيعه، لم ينتظر «بيكاسو» طويلًا كي ينجحَ.

بدأت النتائج في البداية غريبة وغير حقيقية، فاللوحات كانت عصية على الفهم، ، ..فانتقل فيما بعد فيما عرف بالتكعيبية، بعض لوحات «بيكاسو» غنية وهادئة الألوان وجميلة، وبعضها الآخر بشع وغليظ وغريب، وبه خطوط سوداء حادة...، رسم «بيكاسو» آلاف اللوحات بالعديد من الأساليب..لعبت الأشياء والأماكن والطيور دورًا في رسومات «بيكاسو»، ومن أشهر لوحاته «جرنيكا» الّتي تعرض مأساة الحرب والمعاناة الّتي تُسببها للناس.

الفنان رفيق اللحام/ الأردن

رَفيقُ اللحام ..
رحلتي مع الحياةِ والفنِ

ضمن سلسلة آداب وفنون لبرنامج مكتبة الأسرة التابع لوزارة الثقافة، صدر كتاب « رفيق اللّحام .. رحلتي مع الحياة والفن»، والّذي يشتمل على مذكرات الفنان الأردنيّ الرائد رفيق اللحام.

أشرفَ وحررَ الكتاب الّذي يقع في (256) صفحة من القطع الوسط، الفنان والباحث هاني الحوراني .

اشتمل الكتاب على ثمانية فصول، بالإضافة لكلمات لرئيس الوزراء الأسبق أحمد اللوزي، وكلمة للعين ميشيل حمارنة، وشهادة للفنان هاني الحوراني، وملاحق تتناول سيرته الذاتية.

تناول الفصل الأول بعد مقدمة المؤلف، بعنوان الجذور، طفولة رفيق اللحام، ومكان ولادته في حي الصالحية بدمشق ودراسته، ويلقي الفصل الضوء على عائلة الفنان واهتمامها الأدبيّ والثقافيّ ، ودراسته الابتدائية ، وتعلقه بالخط العربي ، ودراسته للفنون والصناعة وعمله الإعلامي وحبّه للأدب.

وفي الفصل الثاني الّذي حمل عنوان «في البدء كانت عمّان»، يدوّن اللحام ذكرياته في المكان العَمَّاني في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي ، وأنماط العمارة والحياة الاجتماعيّة والمحلات والأسواق، وأهل عمّان ومدرّسيها وتحولات المدينة ونهضتها.

ويتذكر في الفصل الثالث الحياة العملية ومعترك الوظيفة من معهد النهضة مدربًا للرسم، ثمّ كلية الحسين، ثمّ وزارة الأشغال، إلى القصور الملكية.. ووزارة السياحة والّتي جال من خلال فضاء العمل فيها معظم البلدان العربيّة والأجنبيّة.

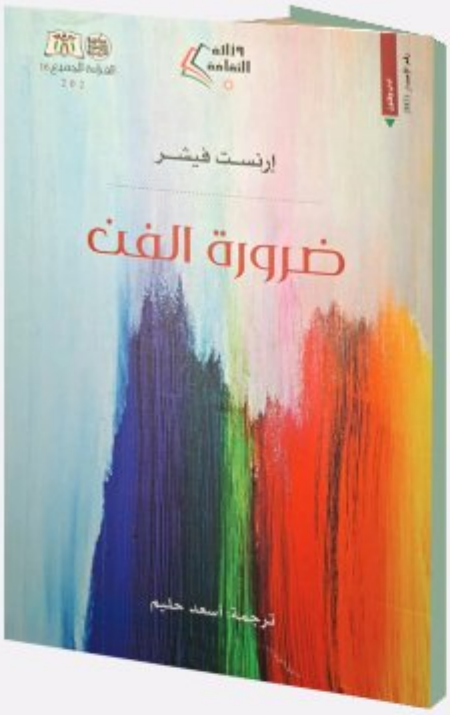
في الفصل الرابع يدوّن تجربته في الرسم، والّتي حملت عنوان «ستون عامًا في الرسم»، وكان أول معرض شارك فيه عام 1951م ، ثمّ سفره للدراسة في إيطاليا عام 1963م، والتحاقه للدراسة في أميريكا، وإقامة أول معرض لفن الجرافيك.

واحتوى الفصل الخامس الّذي حمل عنوان «مساهمات في الفنون التطبيقية « على تصميم الشعارات والطوابع البريديّة والميداليات والأعلام لبعض الدول العربية، وكذلك الملصقات والأدلة والكتيبات والمنشورات.

واشتمل الفصل السادس الّذي حمل عنوان « في تاريخ الحركة التشكيليّة الأردنيّة»، على خطاطة حول تاريخ الحركة التشكيليّة الأردنيّة وأبرز الفنانين الّذين أثروا في تأسيس الفن التشكيلي، ومنهم التركي ضياء الدين سليمان، وجورج أليف، ويعرض كوكبة من أسماء الفنانين الأردنيين الرواد.

في الفصل السابع، يتوقف المحرر عند «محطات في بناء الحركة التشكيليّة الأردنيّة والعربيّة»، ودور اللحام في تأسيس الاتحادات والنوادي والنقابات الفنيّة الأردنيّة والعربيّة، ومنها تأسيس رابطة التشكيليين الأردنيين .

ويلقي الفنان اللحام الضوء على تجربته «في عالم الصحافة والأدب»، وكتابته للشعر وعمله الصحفي ، ليختتم الكتاب بشهادات ونصوص ومقتطفات تتناول سيرة الفنان اللحام وإبداعاته.



ضرورة الفن

ضمن سلسلة آداب وفنون لبرنامج مكتبة الأسرة التابع لوزارة الثقافة، صدر كتاب « ضرورة»، لمؤلفه «إرنست فيشر»، وترجمة أسعد حليم.

يقع الكتاب في (297) من القطع الكبير، ويشتمل على خمسة فصول، تتناول وظيفة الفن، البدايات الأولى للفن ، والفن والرأسمالية، والمضمون والشكل، وضياع الحقيقة واكتشافها.

يقول الكاتب يوسف غيشان عن ضرورة الفن: «هكذا اكتشف الإنسان الأول أداته الأولى بواسطة الفن ..فن الرسم، حيث سلّح نفسه بالأداة الأولى لمواجهة الحيوانات المفترسة ..إنّها الشكل الأولي للرمح.

هكذا وبواسطة الفن ، تمكن الإنسان الأول من اكتشاف الآلة الّتي يواجه بها هذه الحيوانات، ويصطادها ويأكلها، ويركبها، ويستولدها ويدجنها بالكامل.

بالطبع لم يتوقف الإنسان عند الرمح، بل أدرك – بواسطة الفن- أنّ الخيال يمكن أنْ يغيرَ الواقع ، إذا حولناه إلى ممارسة يومية ، وهكذا صنع المصائد

الأولى والأدوية والسموم واكتشف الزراعة والرعي ، إلى أنْ تمكن من السيطرة على الطبيعة بكامل تقلباتها.

ويخلص غيشان في مقال نشر بيومية الدستور أنّ للفن دورًا مهما في منح الفرح للإنسان، وهو يغيره من الداخل ويجعله أكثر رُقيًا ، لكن للفن أيضًا أدوارًا مهمة في تطوير مَلَكات الإنسان العمليّة، ونحن ندين للفنان الأول على جدران الكهوف بكلّ ما نملك من قوة وقدرة حتّى الآن.

ويأخذنا أحد النقاد إلى منطقة الفلسفة بالقول: إنّ الفنّ ضرورة؛ لأنّه نشأ من سؤال الإنسان عن سرّ وجوده، وعن معنى حياته وامتداد حدوده، وعن مغزى مآله في نهاية الطريق، ومن حواره مع خالقه العظيم منذ بدء الخليقة والتكوين؛ لذا فمن أعماق دور العبادة تفتّحت كلّ الفنون؛ الستّة القديمة «النحت والرسم والموسيقى والرقص والتمثيل والشعر»، وجاء سابعها الحديث «السينما».

هذه الفنون يدركها الإنسان جميعًا بحواسّه الخمس، فمن حوار الإنسان مع أخيه الإنسان تأسّس التواصل والاتّصال، وابتدأ تاريخ الذوق.

موجز تاريخ المسرح

عن وزارة الثقافة، وضمن مكتبة الأسرة – القراءة للجميع صدر كتاب بعنوان « موجز تاريخ المسرح»، بحث وإعداد المخرج المسرحي غنّام غنّام.

ويقع الكتاب في (96) صفحة من القطع الكبير، وهو ضمن سلسلة آداب وفنون، ويشتمل على كلمة الباحث وتوطئة وعرض لمراحل المسرح والمهرجانات والإصدارات المسرحية والعروض، ومسرح الطفل حتّى العام (2007).

يقول غنّام: إنّ المسرح في الأردنّ لم يحظَ بما يفيه حقه من التوثيق المنشور ، والمنتشر عربيًا إلّا من بعض الجهود الّتي لم تسد الحاجة، لافتًا إلى جهود الفنانين الأوائل مثل: «عبد اللطيف شما، وأحمد شقم، وصادق خربوش، ومحمود إسماعيل

بدر، وحاتم السيد، ومخلد الزيودي، وعادل لافي، ومفيد حوامدة»، وآخرين عملوا ما استطاعوا لتوثيق الحركة المسرحيّة.

وتحت عنوان «توطئة»، يقول غنّام «إنّ المسرح الأردنيّ يقف شاهدًا قويًا على تحولات المجتمع الأردنيّ، تلك التحولات الّتي تمظهرت سياسيًا وثقافيًا واجتماعيًا بولادة النظام السياسي الأبرز في حياة الأردنيين قوميًا ووطنيًا، ألا وهو تأسيس الدولة الأردنيّة، إمارة شرق الأردن، في مطلع العشرينيات من القرن الشعرين؛ لذا فإننا نجد أول إشارات على تقديم عمل تمثيلي مدون تعود إلى العام (1918) ، فيما يُعدّ عقد الستينيات عقد التأسيس قبيل ولادة مؤسسات مسرحية تُعنى بالحرفة والتخصص، وتمثلت بأسرة المسرح الأردنيّ الّتي أسسها الأستاذ هاني صنوبر».

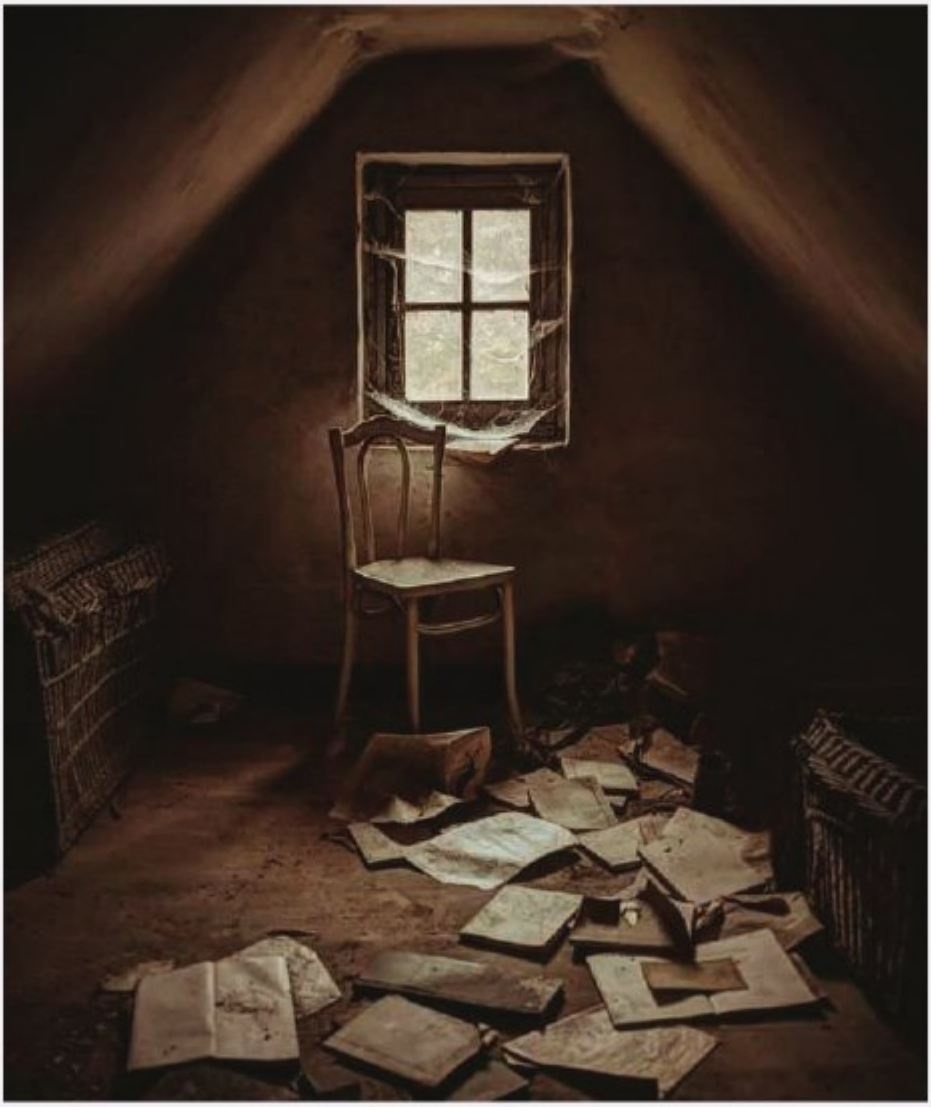
يسجل الباحث في الكتاب للمسرح الأردني الحديث، المسرح في ثمانية وثمانين عامًا من (2006-1918)، مبينًا أنّ الكشّاف الملحق والمثبت بهذا الموجود يُقسّم المراحل على النحو الآتي «1959-1918 الإرهاصات

والإشارات الأولى ما قبل التأسيس، من 1960-1969 مرحلة التأسيس، من 1970-1979، من 1980-1989، من 1990-2000، من 2001-2006».

يرصد الباحث النصوص والكتب المسرحيّة الأردنيّة، والمهرجانات والجوائز الّتي حصدها المسرحيون الأردنيون، وسجل المسارح والقاعات في الأردن، مشيرًا إلى أنّ هذا الكشاف يشتمل على الأعمال المسرحية على صعيد الاحتراف والفرق، ولم يسجل للمسرح المدرسيّ أو الجامعيّ أو مسرح الهواة.

توقف المؤلف عند مرحلة الستينيات، هذه المرحلة الّتي شهدت بروز أول نشاط مسرحي محترف على يد الفنان المؤسس هاني صنوبر في أسرة المسرح الأردني، وهي المرحلة الّتي شهدت ولادة المسرح في الجامعة الأردنية.

أرشيفية



أرشيفية

أرشيفية

عاقل الخوالدة*

أمنيات الشاعر البدويّ *

لوْ كُنتُ طَيرًا... ما ضَمَمتُ جَناحا
أو كنتُ غيمًا عابرًا.. ورياحَا
فَسَرَقْتُ مِنْ شمسِ الصباحِ مَلامِحي
أو كُنتُ نجمًا لامِعًا وضّاحَا
رافقتُ أسرابَ الحمامِ فلمْ أعُدْ
للأرضِ ثانية لكيْ أرتاحَا
ومللتُ من سيري و قطعانِ المها
واشتقتُ وجه الظبي.. حينَ أشاحا
فسريتُ في ليلٍ أُحاولُ وَصْلَهُ
وتَخِذتُ من قلبي لهُ مِصْباحَا

* * *

قلبي كعصفورٍ يُراودهُ المدى
فيَمدُّ للحلواتِ منهُ جَناحَا
بالعطرِ والريحانِ يومَ غَسلْنَهُ
ولَفَفْنَهُ مِنْ حُسنِهنَّ وِشاحَا

* * *

لغتي كعمّانَ الحبيبةِ حينما
تصحو فتُهدي للصباحِ صَباحَا
يَتسلقُ الغيمُ الندِيُّ جبالَها
كيْ يَستفزَّ عَبيرَها الفوّاحَا
ويَتيهُ فيها العاشقونَ صبابةً
يتنافسون بنادقًا ورماحَا

* * *

قلميْ يئِنّ على الدفاترِ كُلّما
آنستُ حرفًا اشبَعَتْهُ جِراحَا
غَنّيتُ أشعاري بنبضِ مواجعي
ما كنتُ يومًا شاعِرًا مَدّاحَا

* * *

يا مَنْ يُحيلُ البؤسَ بَسمَةَ عاشقٍ
ويحيلُ همَّ المُرهَقينَ مُزاحَا
ويقومُ كالدحنونِ أيقظهُ النَّدى
كي يعلنَ الأعيادَ والأفْراحَا

* شاعر أردني

*أعتمد النص وأدرج ضمن المكتبة الرقمية 2025 لليونسكو

لوحة الفنان ياسر وريكات/ الاردن

أرشيفية

58
2025 - 2024
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن