59
2023 - 2024

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

- الطرز المعمارية في بيت المقدس
- مهرجان الأردن المسرحي في دورته الثلاثين
- فن الجداريات في الأردن

59
2023 - 2024

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

- الطرز المعمارية في بيت المقدس
- مهرجان الأردن المسرحي في دورته الثلاثين
- فن الجداريات في الأردن

أرشيفية

فنون

59

2025 - 2024

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

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 .. وان لا تزيد المادة على 1500 كلمة.
- هيئة التحرير هي المسؤولة من إجازة المواد للنشر او 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 ان 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 (للاردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال مقيماً في الخارج.
- تُرسل الموضوعات مطبوعة على إميل المجلة.

صور الأغلفة للمصور الفوتوغرافي :
حمّاد المجالي/ الأردن

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

المراسلات : Funoon.m@culture.gov.jo

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

المحتـويـات

- أول القول: الصناعات الثقافية والهوية الوطنية ..... رئيس التحرير 8
- الهاشميون إذ يحملون شرف الوصاية على المقدسات الإسلامية والمسيحية ..... محمد جميل خضر 10
- فن الجداريات في الأردن .. تدوين الهوية والذاكرة البصرية ..... أحمد الطراونة 18
- مهرجان الأردن المسرحي في دورته الثلاثين ..... رنـا حـداد 26
- نافذة على الفنون والتاريخ: بين الجمالي والإنساني في سياق الحضارة الإنسانية ..... د. رياض ياسين 32
- المرأة والفنون التشكيلية: رحلة إبداع طويل .. من الهامش إلى قلب المشهد الفني ..... أسيل عزيزية 36
- دور «الكاميرا» في الترويج لصورة «النسويّة» الإسلاميّة المعاصرة ..... د. إياد كنعان 40
- «فنانون تحت الأرض» .. تجارب تشكيلية وراء الأسوار ..... صالح حمدوني 46
- الفن في فلسطين في مواجهة الموت الجماعي ..... منذر جوابرة - ترجمة : مدني قصري 50
- حق الفنان والمقتني في العمل التشكيلي ..... عبدالرحيم العرجان 56
- تطبيقات عملية على تقييم الصور والتحكيم في مسابقات التصوير ..... أشرف حسن 60
- إذا جُنّ ليلُك فارصدْ .. مقام الراست إذ يبوح بالشجن ..... فتحي الضمور 66

contents

- الرواية الدرامية .. محاولة في تأصيل المصطلح ..... د. صبحة علقم 70
- أولويّةُ صناعة المسرح على الصعيد الوطني ..... د. أنس الزيود 74
- مسرحُ العبث .. حينما ينحشر العالَمُ في خيمة مفزعة ..... د. مخلد بركات 78
- مسرحية «موت بائع متجول» لـ«آرثر ميلر ..... مفلح العدوان 84
- المسرح الأردني في زمن الذكاء الاصطناعي ..... فراس المصري 88
- روايات أردنية في طريقها لشاشة السينما ..... سليم النجار 94
- الفيلم التسجيلي الأردني من الشكل الكلاسيكي الى الاشتغال على الإبهار البصري ..... ناجح حسن 98
- ترويض الصورة السينمائية ..... فيصل الزعبي 104
- المباني التراثية في الطفيلة، المهندسة المعمارية ..... وفاء مدالله الطراونة 108
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 116
- نص / النص البيت العتيق ..... موسى حوامدة 122

أوَّل القول:

الصناعات الثقافية والهوية الوطنية

لا أحد يمكن أنْ ينكر أو يخفي الآثار التي تركتها التحولات التكنولوجية ، والاتصال على أسواق النشر ومحركاته الاقتصادية، وتحديدًا اقتصاديات الكتاب، غير أنّ لا أحد يمكن أنْ ينكر، أو يهمل الديناميات التي اقترحتها أسواق المعرفة ، والثقافة والفنون واقتصاداتها التي تتسم بالجدة والحيوية، والتي تربط التقنيات التكنولوجية والذكاء الاصطناعي .

في قراءة لحركة السوق، في العقود الأخيرة، هناك ما يشير إلى اتساع في أسواق الفنون، واقتصاديات الثقافة، والسياحة الثقافية والحرف والفنون الشعبية، والصناعات التقليدية، وهناك دراسات اقتصادية تشير إلى أنّ اقتصاد الثقافة والفنون يسهم بأكثر من12 % من الدخل العالمي.

وبالنسبة للأردن، فإنّ قطاع الإنتاج الحرفي والفني والثقافي ما يزال على مسافة بعيدة من عتبة الأسواق العالمية، رغم حجم الإنتاج وتنوعه، لكن العقبة الوحيدة، هي مشكلة الترويج والتسويق. وكذلك عدم انخراط القطاع الخاص في سوق الثقافة والفنون.

ثمة ضرورة إلى إعادة إنتاج وترتيب الأولويات ، والنظر إلى الثقافة ، من طرف الرأسمال الوطني والقطاع الخاص ، للالتفات إلى أهمية مثل هذه الأسواق والتواصل مع منتجيها ، من الأدباء والفنانين ومؤسساتهم التي تعد احتياطًا استراتيجيًا، ورأسمال غير منظور للمساهمة في الاقتصاد الوطني.

ثمة أسواق ما تزال بكرًا، بينها: أسواق الفنون، ومنها: الحرف اليدوية والخط العربي والزخرفة الإسلامية والنحت والخزف والفسيفساء وكتابة السيناريو، والإخراج السينمائي وكلّ حقول الثقافة التي تشكل جزءًا من تراث كلّ مدينة وقرية وبادية ومخيم.

وقد عملت وزارة الثقافة على توسيع مراكز تدريب الفنون على امتداد الوطن، لتزويد الشابات والشباب بالمهارات اللازمة التي تتجاوز الهواية ، والشغف إلى الاحتراف . فضلاً على وجود أجنحة لمبادرة سمو ولي العهد الأمير حسين التي تُعنى بالتدريب على مهارات الحاسوب والتكنولوجيا.

إنّ وجود القطاع الخاص في المشهد الثقافي ضروري جدًا للصناعات الثقافية ، والفنون والثقافة ؛ لأنّه يوفر التمويل والاستثمار اللازمين لدعم الإبداع ، وخلق فرص عمل من شأنها أنْ تسهم في حلّ مشكلة البطالة من ناحية ، ومن ناحية أخرى تسهم في تعزيز الابتكار والإبداع عند الأجيال ، كما تعمل على الحفاظ على التراث الثقافي عند المجتمع، وتنشيط السياحة الثقافية، والتي من شأنها تعزيز الهوية الثقافية والوطنية.

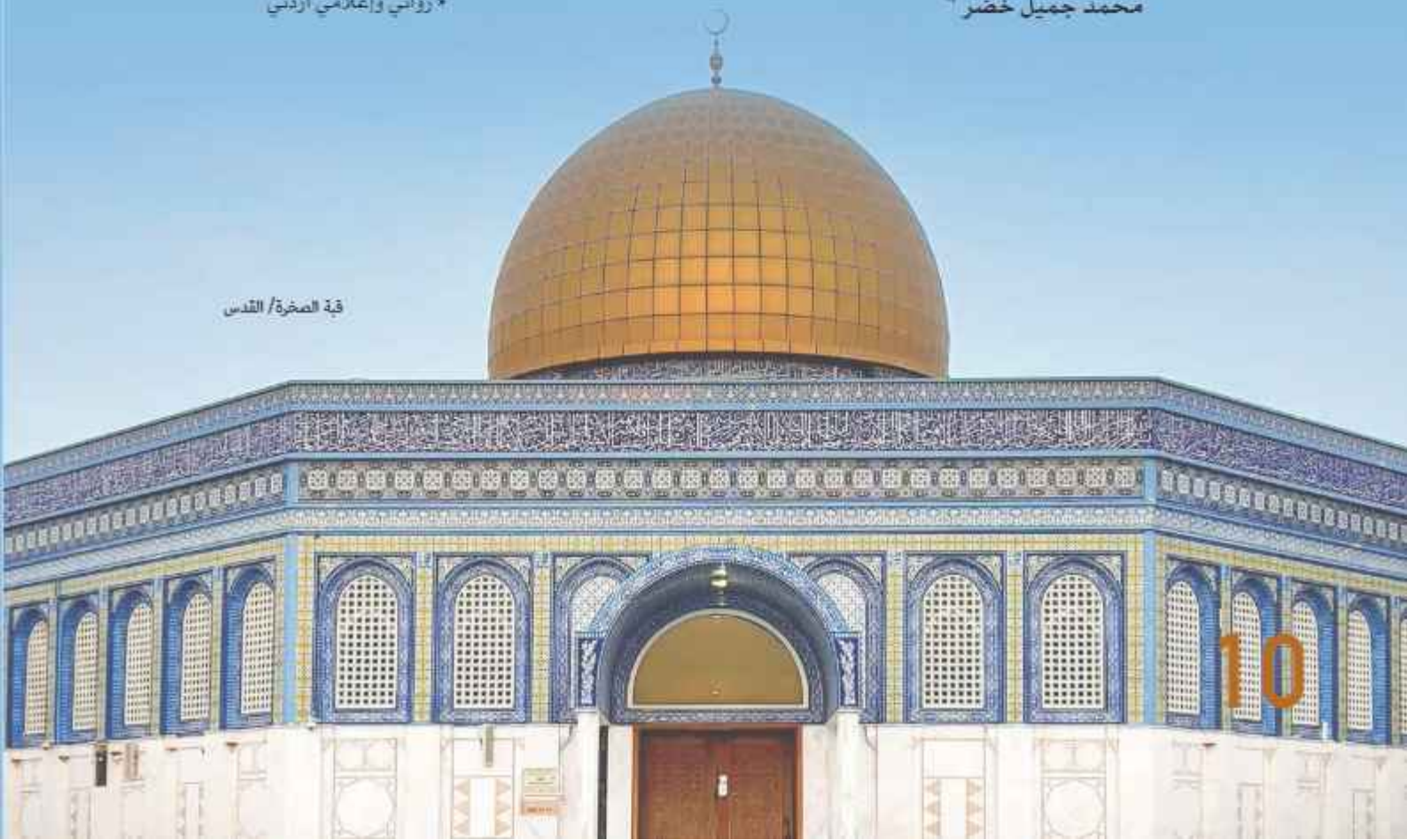
رئيس التحرير

الهاشميون إذ يحملون شرف الوصاية على المقدسات الإسلامية والمسيحية

الطُّرُز المعمارية في بيت المقدس .. قطوف الحضارات

محمد جميل خضر *

* روائي وإعلامي أردني



قبة الصخرة/ القدس

لأنّ القدس هي - بحسب الديانات السماوية - بوابة الأرض إلى السماء، ومجد القيامة، وعتبة المعجزات، فقد تسابق أبناء الحضارات المرتبطة بهاتين الديانتين، إلى تثبيت بعض من آثرهم وآثار خطوهم فيها.

ولأنّ حارات القدس عتيقها وجديدها، تحوّلت منذ عَرف بنو البشر قيمة المدينة السابحة في جلال المدى، إلى «موزاييك» يأوي داخل جدران بيوتاته أممًا من مشارق الأرض ومغاربها. فإنّ العمارة التي شيّدها أبناء هذه المرجعيات الغزيرة المتدافعة إلى لمس مطالع البركة، وتلمُّس أقواس الروح، عكست تنوّعهم جميعه، وكشفت عن حرص بليغ على جعل المدينة زهرة المدائن حقًا وقولًا كما غنّت لها فيروز.

وبينما يعبّر التراث المعماري في القاهرة عن العهد الفاطمي والمملوكي، والتراث المعماري في العراق عن العصر العباسي، وفي دمشق عن العصر الأموي، فإن التراث المعماري المقدسيّ يعبّر عن تلك الحقب التاريخية جميعها مضافًا إليها بيوتات المقدسيين في حارات القدس جميعها، زاخرةً بتنوّع معماريٍّ يعكس خصبًا جماليًا وتلاقحًا حضاريًا.

قبابٌ ومدارسُ وأسواقٌ وحمّاماتٌ ومفرداتٌ معماريةٌ لا تكاد تُحصى، تخبرنا جميعها كم هو المعمارُ المقدسيّ كنزٌ ثمينٌ يعبّرُ عن تاريخ المدينة المقدسة، ويشفُّ عن مدد حضارات تعاقبت عليها، وعن خصوصية المقدسات المتوزّعة جهاتها.

قبّة الصخرة، وكنيسة القيامة وغيرهما؛ تُحفٌ معمارية تحتشدُ بالجماليات وتخطف الأبصار.

القدس هي، في أوّل القول، مدينة كنعانية تعود أحقابها التأسيسية القديمة إلى أزيد من 5600 سنة ماضية، والمعروف والمتواتر بالحجج والاكتشافات والنقوش والآثار، أنّ الكنعانيين كانوا ماهرين في فن البناء، وفي قَطْع الحجارة الضخمة، وكانت مدنهم حصينة ومحاطة بالأسوار. علاوة على مهاراتهم في صناعة الفَخّار والنسيج، وإنّهم من أوائل الحضارات التي أتقنت أبجديات الزراعة جميعها. وارتبط الزيتون بهم حصرًا ودلالات وتجذرًا في الأرض والحكاية.

قبة الصخرة من الداخل/ القدس

وعرفوا، إلى ذلك، المعادن والتعدين، وسنّوا الشرائع والقوانين، واخترعوا الكتابة عندما اخترعوا حروف الهجاء ، ودوّنوا عبرها أجزاءَ من تاريخهم، ومنجزاتهم، وشرائعهم، وسير قادتهم، وحكايات جدّاتهم.

في الزمن القديم حماها ملكها عبد-هبا ما استطاع إلى ذلك سبيلًا، على أنّ أهلها الذين عمّروها وهندسوا مداميك قوامها الأول، لم يبرحوها قبل أنْ يتركوا ما يدلّ عليهم. وعليه باتت القدس، وحتى يومنا هذا، حصنَ السلام الحصين، مدينة الألق المعماري الطالع من عناقيد السماء؛ أعمدة وأسوار وبيوت حجر وعروق أصالة يصعب القفز عنها إلى أيّ ادّعاء حولها، أو محاولة لهيكلة حقيقتها بالاستناد إلى خرافة، أو كذبة، أو تلفيق.

كلّ حبة ثرى في رحابها العتيقة تقول إنّها تشبه شعبها الفلسطينيّ وريث الكنعانيين وابنهم الشرعيّ المذكور في اللقى والأوابد والسطور والأناشيد.

عمارة القدس الإسلامية..

المسجد الأقصى المقصود في الآية الكريمة الأولى من سورة الإسراء: (**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ**)، هو كلّ المكان الذي يسمّى «الحرم الشريف»، وهي أرض واسعة تحيط بها الأسوار بطول يصل إلى 492 م من الغرب، وإلى 462 م من الشرق، وعرضه في الشمال 310 م، وفي الجنوب 281 م، وله عدد من المداخل الرمزية مؤلّفة من أقواس وأعمدة أطلق عليها اسم الميازين، في هذه الساحة منشآت تعود إلى مختلف العهود الإسلامية، مدارس ومساجد وقباب وأهمها قبة الصخرة والمسجد الأقصى، يتبرّك المسلمون بهما فور وصولهم مدينة القدس.

في عام 72هـ/ 691م، أمر عبد الملك بن مروان بإنشاء قبّة الصخرة، وابتدأ بإنشاء المسجد الأقصى الذي أتمّه بعد ذلك ابنه الوليد سنة 97هـ/ 715م. ولقد أنفق عبد الملك مالًا وفيرًا في القدس لإنشاء هذين الصرحين للدلالة على قوة الإسلام وانتصاره، وأمر بتعبيد الطرق بين الشام والقدس، لتسهيل سبل زيارة الحرم القدسي.

وكما كان الأيوبيون أبطالًا في التحرير، كانوا، كذلك، قدوةً في الإعمار والإنشاء، حيث قام صلاح الدين بإعادة بناء سور القدس سنة 587هـ/ 1191م، وأمر بحفر خندق حول الأسوار.

كما جدّد، بعد تحرير القدس سنة 583هـ/ 1187م المحراب وزينه بالفسيفساء، واستحضر من حلب المنبر الخشبي الذي أحرقه الصهاينة في آب 1969م.

المسجد الأقصى/ القدس

وتابع أبناؤه من بعده الإعمار والرعاية، الملك العادل (شقيق صلاح الدين) أنشأ الجامع العمري سنة 589هـ/ 1193م، وبنى سقاية لحفظ الماء وتموين القدس.

وأنشأ ابنه الأفضل المدرسة الأفضلية، وقبّة المعراج، والزاوية الجراحية، والمدرسة الناصرية، وزاويتيّ الدركاه والهنود.

تابع المماليك عمارة القدس وأصبحت المدينة في عهدهم أكثر ازدهارًا. فخلال فترة حكم الملك المملوكي الناصر محمد بن قلاوون، التي امتدّت 43 عامًا، حفلت القدس بالعمائر المملوكية التي باحت بتطوّر رائع حفلت به أيامهم العمارة الإسلامية: أنشأ قلاوون أروقة المسجد الأقصى الممتدّة من باب الحرم حتى باب الغوانمة، وعمّر السور القبلي، وأمر بترخيم صدر المسجد الأقصى وصولًا للحائط الجنوبي، وجدّد تذهيب قبّتيّ الأقصى والصخرة سنة 720هـ/ 1320م، وعمّر الميازين مقابل باب حطّة وباب شرف الأنبياء، كما جدّد عمارة باب القطانين، وأحيا قناة السبيل عند بركة السلطان، (القناة الداخلة للقدس من عين العروب). وأنشأ جامع القلعة 710هـ/ 1310م.

في عهد السلطان الأشرف قايتباي أُنشئت الأشرفية، ومُدّ سبيلٌ في الحرم الشريف يحمل اسمه، وشُيّدت المدرسة المزهرية. السلطان برقوق أنشأ، بدوره، المدرسة الجهاركية، وبركة وخان السلطان.

من مآذن الحقبة المملوكية المئذنة الفخرية 677هـ/ 1278م، وهي مربّعة وفوقها شرفة تحمل بيت المؤذن وفوقه قبة مثمّنة ثم قبة صغيرة، إضافة إلى مئذنتيّ باب الغوانمة 730هـ/ 1329م، وباب الأسباط 769هـ/ 1367م. ومن المساجد مسجد القلعة 710هـ/ 1310م، والمسجد القيمري 674هـ/1276م، وجامع الخانقاه الصلاحية.

المدارس والزوايا

على صعيد المدارس التعليمية، فإنّ الرحّالة والمستكشف العثماني «أوليا جلبي» (1611-1684)، يورد في كتاب رحلته المنشور في عشرة مجلدات، أنّ عدد المدارس والزوايا في القدس خلال القرن الحادي عشر الهجري كان 630 مدرسة، ومن أقدم المدارس المدرسة

المنصورية التي أنشأها الملك المنصور قلاوون، وهي أكثر المدارس الإسلامية الباقية من العهد المملوكي الذي امتد حتى عام 923هـ/ 1517م، وقد اهتم المماليك بتأكيد المذهب السنّي بمذاهبه الأربعة وبخاصة المذهب الشافعي، ولذلك فإنّ بناء المدرسة يتضمّن أربعة أواوين لتدريس الفقه حسب المذهب الحنفي والشافعي والحنبلي والمالكي، وكان الإيوان القبلي هو حرم للصلاة ومدرسة لتدريس المذهب الشافعي.

استهل العهد العثماني علاقته بعمارة القدس بانطلاق أعمال الترميم التي قام بها السلطان سليمان القانوني في سور المدينة.

كما شيّد بُرجيّ اللقلق والكبريت وأبراجًا أخرى، وجدّد أبواب العامود، ودمشق، والساهرة، وستّي مريم، والخليل، والمغاربة. وأنشأ عددًا من السبلان في الطرق المؤدية للحرم القدسي: منها سبيل بركة السلطان، وسبيل باب العتم، وسبيل باب الناظر وغيرها. واستبدل الزخارف الفسيفسائية التالفة في واجهة قبّة الصخرة وأمر بتغطيتها بألواح القيشاني التي ما تزال قائمة تحمل اسمه وتاريخ الترميم.

الإعمار الهاشميّ ومشروعية الوصاية..

حمل الهاشميون، شرف الوصاية على المقدسات الإسلامية والمسيحية في بيت المقدس.

وفي عام 1924، تبرّع الشريف الحسين بن علي من ماله الخاص بـ (26677 جنيهًا، حوالي 50 ألف ليرة ذهبية)، ومعه ابنه الملك عبد الله الأول (الملك المؤسس للمملكة الأردنية الهاشمية) لإنجاز الإعمار الهاشميّ الأول الذي لا تذكر لنا المصادر التاريخية ما الذي تضمّنه. وتصدى الملك الراحل الحسين بن طلال للإعمار الهاشمي الثاني الذي انطلق في عام 1959 وانتهى في عام 1964، متضمّنًا: تقوية القبّة من الداخل، حيث استُعيض عن خشبها القديم الذي تآكل بفعل السوس بخشب صالح وجيد، ورُفعت ألواح الرصاص التي كانت تغطّي القبّة من الخارج، ورُكّبت بدلًا منها قبّة مصنوعة من الألمنيوم المذهّب، ورُفع الهلال القديم وكان مصنوعًا من النحاس، ووُضع مكانه هلالٌ مصنوع من الألمنيوم المذهّب تعلوه مانعة للصواعق من البلاتين، وقُوّيت الجدران من الخارج

بالخرسانة المسلّحة، ووُضعت دعامات له من الداخل، ورُفعت ثلاثة أعمدة جديدة : اثنان من الناحية الشرقية القبلية للصخرة، وثالث إلى الشمال.

كما جرى إصلاح الفسيفساء في القبّة من الداخل، والرخام والقاشاني في جوانب أخرى من المسجد.

الإعمار الهاشميّ الثالث انطلق بعد الحريق الذي ارتكبه الصهاينة، واستمر حتى عام 1994، مشتملًا على إنشاء شبكة كاملة للإطفاء بالمياه، وشبكة إنارة أمنية للمحافظة على الحرم الشريف.

قُسّم مشروع العمل إلى مرحلتين: مرحلة إنشائية هُدم فيها الجزء الجنوبي الشرقي وأعيد بناؤه، ومرحلة الأعمال التكميلية والزخرفة. وأعيدت خلال العملية تكسية قبّة المسجد الخارجية بمادة الرصاص كما كانت عليه قبل عام 1964 بدلًا من ألواح الألمنيوم الأبيض.

ونُفذت أعمال تركيب شبابيك جصّية داخلية وخارجية في جميع فتحات المسجد، بلغ عددها نحو مائتي شباك، وكذلك تبليط وترميم جامع عمر، ومحراب زكريا ، ومقام الأربعين. ورُممت المصاطب والقباب، ومن أبرزها: قبّة السلسلة، والمحاريب، والسبل وفي مقدمتها سبيل قايتباي. كما رُمّم المتحف الإسلامي، وضريح الشريف الحسين بن علي، وجامع المدرسة الأرغونية، والرواق الغربي.

أما منبر صلاح الدين الذي أراده الملك الراحل جزءًا من الإعمار الهاشميّ الثالث، فقد تحقق في عهد الملك عبد الله الثاني ابن الحسين، حيث أُرسل المنبر إلى مكانه في المسجد الأقصى في الثالث والعشرين من كانون الثاني/ يناير 2007، بعد الانتهاء من إنجازه داخل جامعة البلقاء التطبيقية.

وشملت الوصاية الهاشمية ترميمات لبعض المفردات المعمارية المسيحية، مثل: ترميم القبر المقدس في كنيسة القيامة نيسان/ إبريل 2016، وترميم كنيسة الصعود على جبل الزيتون عام 2017، وغيرها من أوجه العناية بالمقدسات الإسلامية والمسيحية داخل أسوار المدينة العتيقة.

قسّم المسلمون المدينة إلى حارات (خطط)، وفي هذه الأحياء أسواق محلية صغيرة استقلّت عن الأسواق الرئيسة، وكانت الأحياء تضمّ مجموعات سكانية منسجمة في بيئتها الاجتماعية والدينية، وطرق المدينة القديمة متعرجة، غطّي بعضها بعقود. بيوتها عالية وعتباتها واسعة.

وتمتاز عمارة المدارس بالفِناء ذي البِرْكة (البحرة في الشائع الدمشقيّ)، تنتشر حوله الأواوين والغرف، أمّا الواجهات الجميلة التي تدخل منها إلى المدرسة من خلال دركاه/ ضريح لولي، فهي من ميزات العمارة المملوكية.

ورغم أنّ المدارس المملوكية في القدس لم ترْقَ إلى مستوى مدارس عهودهم في القاهرة، المتميّزة بالاتساع والفخامة كمدرسة السلطان حسن، إلا أنّ مدارسهم المقدسيّة تتمتع بالأناقة والبساطة والوحدة.

ومن مدارسهم الباقية حتى اليوم: السلامية، الجاولية، الملكية، الفارسية، الأرغونية التي تضم ضريح الحسين بن علي، والقشتمرية وغيرها.

في موضوع عمارة القدس، لا بد من الإشارة إلى أنّ عددًا من الزلازل عصفت بالمدينة خلال حقب مختلفة، خصوصًا في الفترة ما بين القرنيْن الثامن والحادي عشر الميلاديين، وغيّرت هذه الزلازل كثيرًا من معالم المدينة وأودت ببعض عمارتها، إلا أنّ الخلفاء والقادة ظلوا يواجهون كل زلزال بإعادة إعمار، وترميم ما أصاب الحجارة المقدسة من دمار.

المستشرق السويسري «ماكس فان برشيم» (1863–1921) وثّق معظم معالم العمارة الإسلامية في القدس وسماتها وخصائصها، ومما وثقه الترميمات المهمة التي قام بها المهندس التركي كمال الدين.

ويورد «برشيم» في توثيقه أنّ كمال الدين استخدم في ترميمه فسيفساء تعود إلى العهد الفاطمي، المختلف بجودته ورسومه وطريقة تنضيده عن الفسيفساء الأموي. والفسيفساء الفاطمي مثال نادر في الأقصى فقط وليس له مثيل في أيّ عصر آخر.

يجسّد الحرم الشريف (وخصوصًا قبّة الصخرة) روائع العمارة الإسلامية، فالحرم هو أولى القبلتيْن وثالث الحرميْن الشريفين ، والقبّة صرحٌ لحماية الصخرة المقدسة، ومن هناك تحققت معجزة معراج رسول الله محمد .

خصوصية القبّة..

لا بدّ من الوقوف طويلًا أمام قبة الصخرة، هذه الآية الرائعة التي قال عنها الرحالة والمؤرّخ السويسري (مكتشف البتراء) «جون لويس بركهارت» (1784–1817): «إنّ إشادة بناء بهذا المستوى من الكمال والإتقان الفني، يُعد عملًا خارقًا في دولة لم يكنْ قد مضى على ظهورها سوى قرن واحد».

المخطط الثمانيّ المتفرّد بابتكاريّة فذّة من المعماريين رجاء بن حياة الكندي ، ويزيد بن سلّام.. روعة الزخارف الفسيفسائية في القبّة.. الحوامل الممشوقة في دائرة يحيطها مثمّن طول ضلعه 20,60م، مؤلّف من جدران ارتفاعها 9,5م تعلوها تصوينة/ جدار .. مثمّنات ودوائر أخرى، وحوامل، وأقواس، ودعائم، وجدران، وأبواب،

وأعمدة، وعضّادات، ومساقط، ومربعات، ومكعّبات، ومحاريب، وإيوانات، وزوايا، ورؤوس زوايا، ومنظور لولبي، تتضافر جميعها لتمنحنا تحفة معمارية قد لا يجود الزمان بمثلها.

وهي تحفة شكّلت تحريضًا معماريًا جماليًا يواصل المعماريون والدارسون والأكاديميون محاولة فك شيفرة تفاصيلها، وفهم مرامي تشييدها وفق الهندسة التي جرى تشييدها عبرها.

يقرأ بعض المعماريين الانتقال من المربع إلى مضاعفاته وصولًا إلى الكرة المتمثلة بالقبّة، أو أنصاف القبّة، أو الدائرة، بوصفه انتقالًا كونيًا توحيديًا: فالمربع يمثل الأرض بجهاتها الأربع، والدائرة تمثّل السماء وكل ما يرتبط بها من مطلق ومقدس ومشتهى، والمثمّن يمثل التحام المربع والدائرة بعناصر الطبيعة الأربعة الماء والنار والتراب والهواء.

صحيحٌ أنّ القبّة تقليدٌ معماريٌّ قديمٌ، وهي حلٌّ إنشائيٌّ ذكيٌّ لتغطية المباني، بَيْد أنّها في العمارة الإسلامية ارتقت إلى كونها رمزًا لملكوت الواحد الأحد؛ عبْرها يصعد الابتهال والدعاء، ومنها تشع الرعاية والحماية.

المعماريان المصمّمان الكندي وسلام أرادا أنْ تعبّر قبّة الصخرة في مقاسها وتشكيلاتها عن رموز وحدانية، وهنا نتذكر أسباب تسمية القبّة بالسلسلة، هذه التسمية التي أطلقها العامة على القبة تعبيرًا عن علاقتها بالسدّة السماوية، فالمعتقد الشائع أنّ ثمّة سلسلة معلقة في السماء توصل الصاعدين الصالحين إلى السدّة العليا.

هكذا يحمل شكل القبّة معنى دينيًا محددًا، التشكيلات والمقاييس والنسب في قبة الصخرة تعبّر عن هوية البناء باعتباره مظلة للصخرة المقدسة، وآبدةً رمزية للإيمان والارتباط بالخالق، وطلبًا لرحمته وعنايته، إذْ إنّ القبة التي تعبّر عن الكون والسدة السماوية تغطّي حادية حامية موضع التكريم والتمجيد، برمزيّة تراوح بين الدائرة والشكل المثمّن والمربّع.

وسواء رمزنا للقبّة بطاسة المحراب، أو أيّ مسمّى آخر، فإنّها تبقى في مختلف أشكالها ومسمّياتها رمزًا للعلاقة التي تربط الأرض بالسماء.

أمّا النجمة الثُمانية في معمار القبّة فتعبّر عن مفهوم الكون وخالق الكون في الفكر الإسلامي، فهي تتألّف من مربعيْن متقابليْن بمركز واحد: مربّع يمثّل الجهات الأربع كما هو مربّع الكعبة المشرفة، ومربّع يمثل عناصر الطبيعة الأربعة: الماء والهواء والنار والتراب.

صحيح أنّ عمارة القبّة لها نظائرها في عمائر أخرى سابقة للإسلام، مثل قلعة سمعان (قرب حلب)، وكاتدرائية بصرى (حوران)، وها هو المعماري الفرنسيّ «ميشال إيكوشار» (أو إيكوشاغ) يذهب إلى أنّ كثيرًا من الرموز الرياضية المألوفة في الثقافة الإغريقية عند أفلاطون وفيثاغورس كانت معروفة عند علماء المسلمين، ولكنّ الشيء الجديد في قبّة الصخرة كما يرى، هو تحوّل الشكل المربّع الذي يرمز إلى جغرافية الأرض بأبعادها الأربعة، إلى شكل ثماني مؤلف من مربعين متقابلين في قبة الصخرة يشكّلان نجمة ثمانية هي إشعاع القبة، هذا الشكل الكروي المعبّر عن قبّة الكون، كما لو أنّه بحسب الكندي وسلام يمثّل العناية السماوية على الصخرة المشرفة.

إضافةً إلى ذلك لا يخلو جمال تكوين القبة من علاقات رياضية علمية، فلقد لاحظ عالم الآثار الإنجليزي «آرنيست رينشموند» أنّ مقطع القبة يمكن حصره ضمن مثلث متساوي الساقين، نسبة ارتفاعه إلى قاعدته هي نسبة ذهبية 1,6/1، وهي النسبة التي يربطها المعماريون بالمقدّس والمطلق.

لقد حقّق مصمّما قبة الصخرة أسسًا معمارية تقوم على نظرية الأشعريين وفكرهم الوحداني القائم على وحدة الوجود المرتبطة بواحديّة الخالق.

منبر صلاح الدين الأيوبي/ القدس

كما أنّ القيشاني والزخارف النباتية والفسيفسائية المحلية بمجملها، والخزف، والخطوط (خصوصًا الخط الجليليّ الشامي)، والألواح النحاسية، والمدّات والمنحنيات، والرقّوش، تتآلف جميعها لتشكّل صيغًا فردوسية مشتاقة لحياة ما بعد الموت، ولنعيم ما بعد الشقاء، وهي في هذا الإطار بعيدة كلّ البعد عن الصيغ المعمارية المادية الدنيوية.

إنّها عمارة التجريد المطلق، حيث تنتقل الوردة من واقعيتها المتعيّنة في دار المرء، إلى روحها النابضة بحدائق الجنان الخالدة في دار المقر.

العمارة الإسلامية في القدس تمثّل البساطة التي لفحتها الشمس، وعلى حيطان القبّة تفاصيل الفردوس السابحة في بحار من بلّور وسهول خضراء وشعاع لا ينتهي. لا تخفى على عين علاقة مفردات تلك العمارة بالضّوء/النور، فللنور في الوجدان الإسلاميّ معانٍ كبرى: **(اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ)** (الآية 35 من سورة النور).

باقي عمارات القدس..

تقع كنيسة القيامة (وهي المعْلم المعماري الأهم عند الحديث عن باقي عمارات القدس)، داخل أسوار البلدة القديمة، محاطة بمناطق أثرية وأسواق تاريخية، تتيح للزوار فرصة ملاحظة التأثيرات المعمارية المتعددة التي تميز البناء، والمهارة الفائقة للحرفيين الفلسطينيين على مرّ العصور (يقال إنّ بنّاءً فلسطينيًا شيّد وحده، وعلى مدى أعوام ممتدّة، 50 عمودًا من أعمدة كنيسة القيامة).

وما تزال الكنيسة صامدةً ، عاكسةً بمختلف تفاصيلها ومعانيها تجربة ثقافية متكاملة تجمع بين الإيمان والفن المعماري والتراث الحضاري.

بعض رخامها أحضره الفرنسيسكان من إيطاليا.. قبابها متأثرة بمفهوم القباب في الحضارة الإسلامية.. الروح الرومانية مبثوثة في عمارتها، وكذلك اليونانية، وهي بما تحظى به من قيم الجمال والبهاء أصبحت أيقونة لعمارة الكنائس على امتداد أوروبا، إذ إنّ كثيرًا من الكنائس والأديرة في أوروبا مثل تلك الموجودة في ألمانيا وروسيا وغيرهما صُممت كليًا، أو جزئيًا على نمط كنيسة القيامة، حتى أنّ بعضها يُعيد بناء الأماكن المقدسة لكي يراها مَن لا يستطيع زيارتها الحقيقية: من بين هذه الأماكن كنيسة القبر المقدس في «غورليتس»

تم البناء 1481 و1504، ودير القدس الجديد في مقاطعة موسكو الذي أسسه البطريرك «نيكون» بين عامي 1656 و1666، ودير جبل القديس الفرنسيسكان في واشنطن العاصمة الذي بُني عام 1898.

تعكس (القيامة) العلاقة الوثيقة بين الدين والحياة اليومية في بيت المقدس، وتعبّر عن التفاعلات بين الطوائف المسيحية المختلفة. كما أنها توفّر فضاءً للتأمّل، ومساحة لسرد قصص الإيمان والمقاومة والصمود عبر القرون.

العمارة المسروقة..

في القدس، إضافة لما تقدم، بيوت فلسطينية تحظى بعمارة عريقة وعابقة بالرقيّ سرقها الغزاة، أبحر الباحث والأكاديميّ جورج كعدي في إحصائها والإشارة إلى بعضها في مقاله المنشور في «ضفة ثالثة» بتاريخ 21 تشرين الأول/ أكتوبر 2025، تحت عنوان «أحزان البيت الفلسطينيّ السليب»، وفيه يمرّ على بيوت أعيان فلسطينيين مثل: الطبيب المقدسيّ توفيق كنعان، ورجل الأعمال حنّا سلامة، وبيت أسرة الأكاديمية مروة داودي، والدكتور محمود طاهر الدجاني أول نقيب أطباء في فلسطين، والتربوي خليل السكاكيني وعشرات غيرهم في حي القطمون والقرمي والبقعتين الفوقا والتحتا والطالبية والوعرية والدجانية وغيرها.

بيوت تزهو بحجارتها الوردية، أو (البيج)، أو الرمادية المستجلبة من مقالع الأحجار الكلسية المتوافرة في منطقة القدس، لون قرنفليٌّ يزيّن أطر النوافذ والشرفات والزوايا.

نوافذ مقوّسة وأعمدة وشرفات داخلية وخارجية، سقوف مقبّبة بحقوق مُلكية فلسطينية خالصة، قرميد أحمر، قضبان حديد متشابكة وفقًا لتصاميم تعكس أذواق المالكين، مصاريع معدنية خارجية بألوان متنوعة، بلاط محليّ جميل بألوان زاهية يُرصف على نحو معقد تتكرّر أشكاله الهندسية ورسومه. البيوت محاطة بالحدائق، ومبنية كلّها من دون استثناء من الحجر، وأكبرها من طبقتين وأربع شقق، مشهد عام لهذه الأحياء يسحر النُظّار: حدائق غنّاء.. زهورٌ باسمة.. وأشجار مثمرة.

قطوفٌ حضارات هي القدس.. منارةُ علم وعزم وعمارة.. معراجٌ لا ينتهي ولا يرتوي من دماء الأتقياء بين الأرض والسماء.

مشهد عام من الأعلى للمسجد الأقصى/ القدس

جدارية الشاعر حبيب الزيودي/ عمان

فن الجداريات في الأردن.. تدوين الهوية والذاكرة البصرية

احمد الطراونة*

على الرغم من تزايد حضور الجداريات في الفضاء الأردني، إلاّ أنّ التساؤل الكاشف ما إذا كان فن الجداريات في الأردن فنًّا حقيقيًا بمعناه الفني الصارم، أم هو مجرد تعبيرات اجتماعية عابرة؟ جعلنا نكتشف أنّ التجربة الأردنية تقع في منطقة وسطى بين التأسيس والتشكل، حيث تتشابك الاجتهادات الفردية مع تأثيرات فنّ الشارع والجرافيتي.

* إعلامي وروائي أردني

ليبرز سؤال أساسي آخر: كيف تشكّلت هذه التجربة، وما العوامل التي أسهمت في نشأتها وانتشارها؟

فتتوزع الإجابة بين المبادرات الفردية، والدور المتنامي للمؤسسات الرسمية، وتأثير الحراك الشبابي والانفتاح على التجارب العالمية.

وحول الفن والإبداع يطرح السياق سؤالاً آخر يتعلق بمستوى الوعي الجمالي والثقافي لدى المجتمع الأردني اتجاه الجداريات، وإلى أيّ حدّ يمكن اعتبارها ذاكرة حضرية وهوية بصرية للمدينة، لا مجرد أثر بصري عابر.

وكيف تجلّى دور الفنان وذاكرته الخاصة في تحويل الخبرة الفردية إلى سجل بصري جماعي، استنادًا إلى المكان والرموز المحلية، ليصبح الفن أداة حقيقية لتشكيل الهوية البصرية للمدينة.

ويتعمق البحث أيضًا في دور الجداريات الوطنية والتراثية في بناء الذاكرة الجمعية، خاصة تلك المرتبطة بالشهداء والقيم الوطنية، مع طرح سؤال محوري عن أسباب التأخر التاريخي لهذا الفن في الأردن، وما إذا كان التأخر يعود إلى محدودية المبادرات، وضعف الدعم المالي والمؤسسي، والرقابة الاجتماعية، أو التركيبة الاقتصادية والثقافية للمجتمع.

وتبرز أهمية العلاقة بين الجمال الفني والرسالة التي تحملها الجداريات، وكيفية تأثيرها في إعادة تعريف الحي وتحويل الجدار من كتلة صامتة إلى وسيط حضري قادر على خلق سلوكيات إيجابية لدى السكان. وكيفية الموازنة بين انتشار الجداريات والحفاظ على اتساق الجمالية العامة للمدينة، وضرورة وضع ضوابط وتشريعات تنظم هذا الفعل الفني، وتضمن جودة التنفيذ، وحماية حقوق الفنان، والحفاظ على الهوية البصرية دون تحويل الفن إلى أداة تسويقية أو شعار موجّه.

إنّ فن الجداريات الأردني يقف اليوم عند نقطة تحول: تجربة نابضة بالحياة، تحتاج إلى تراكم مستمر، ودعم مؤسسي، وضبط تنظيمي ليصبح عنصرًا راسخًا في الهوية البصرية والثقافية للأردن، جامعًا بين الجمال، الرسالة، والذاكرة الحضرية.

حول فن الجداريات يقول رئيس رابطة التشكيليين الأردنيين د. إبراهيم الخطيب: إنّ الفن الجداري موجود منذ سنوات لكنّه يتطور ببطء، مدفوعًا باجتهادات فردية وبانتشار الجرافيتي بأبعاده الاجتماعية.

ويؤكد الفنان أمين الدومي أنّ الجدارية ليست تقنية بقدر ما هي رؤية ورسالة، وأنّ ارتباطها بالناس وهمومهم يكفي ليمنحها القيمة الفنية، تمامًا كما فعلت «غيرنيكا» عالميًا.

ويرى عميد كلية الفنون في الجامعة الأردنية د. جهاد العامري أنّ المشهد الأردني، رغم زخمه البصري، ما يزال يفتقد التأطير العلمي لفن الجداريات ، ويختلط فيه الفن الجاد بفن الشارع والجرافيتي.

ويذهب الفنان محمد دياجة إلى أنّ تنوّع التجربة لا يلغي فنّيتها، بل يعكس طورًا طبيعيًا من التراكم والنضج التدريجي.

أمّا الفنان عماد مدانات فيميّز بوضوح بين الأعمال العميقة المؤسَّسة على دراسة ورؤية، وتلك التي تُقدَّم بوصفها «محاولات» لا تتجاوز التعبير السطحي رغم صدق نوايا أصحابها.

وبين هذه الآراء تتبلور حقيقة أساسية: أنّ فن الجداريات في الأردن موجود، نابض، لكنّه لم يصل بعد إلى مرحلة المدرسة الفنية المكتملة، وهو يقف اليوم عند تخوم التحوّل، بين الحاجة إلى الوعي والدعم، وبين طموح الفنانين إلى رسم ذاكرة بصرية أعمق وأبقى.

وبحسب د. الخطيب، فإنّ الفن الجداري دخل إلى الأردن متأثرًا بالمدارس العالمية، لكنّه سرعان ما اكتسب طابعًا محليًا خاصًا في الأسلوب والموضوع، مدفوعًا بدعم وزارة الثقافة والسياحة التي أسهمت في إنتاج سلسلة من الجداريات في المدن الكبرى.

ويذهب الدومي إلى أنّ الظاهرة لم تبرز فجأة، بل نمت عبر تراكمات بدأت بمبادرات توعوية واجتماعية خلال التسعينيات، ثم تطورت مع دخول المؤسسات والمبادرات الشبابية التي رفعت مستوى الوعي الفني، قبل أنّ تبرز خلال العقد الأخير تجارب ناضجة قدمت روحًا شخصية وهوية بصرية متمايزة.

فن الشارع

يعيد د. العامري بدايات الفعل الجداري إلى مبادرات أمانة عمان، والمراكز الثقافية الأجنبية التي احتضنت الجرافيتي في مطلع الألفية، قبل أنّ تلعب وزارة الثقافة حديثًا الدور الأكثر وضوحًا في توجيه هذا الفن نحو سرديات وطنية وإشراك الشباب في إنتاجها.

ويشير الفنان محمد دياجه إلى أنّ نقطة التحوّل كانت بعد 2010 مع موجات فن الشارع، والتي أعادت تعريف الجدار كحيّز فني مشروع، لتتفاعل في عمّان ثلاثة عوامل متوازية: تأثير الخارج، الحراك الشبابي، والمشاريع المؤسسية، مانحة التجربة طبيعتها الهجينة التي تستلهم من الخارج دون أنْ تذوب فيه. وفي قراءة الفنان عماد مدانات، يتضح أنّ الفن الجداري في الأردن يخضع، مثل أيّ ممارسة ثقافية، لواقع المجتمع وظروفه ومعرفته، لذلك تتراوح الأعمال بين العميق والمؤسس على رؤية وفلسفة، وتلك التي تبقى في إطار المحاولة، تبعًا لقدرة الفنان على تجاوز بيئته وتحويل الجدار إلى خطاب بصري ناضج.

وبهذه النظرة المركّبة، يتبين أنّ الجداريات في عمّان ليست فعلًا مستوردًا بالكامل، ولا ممارسة محلية خالصة، بل هي نتاج بيئة حضرية متحوّلة تختبر أدواتها، وتتأثر بالعالم، وتعيد تشكيله وفق سياقها، لتصوغ حضورها البصري الخاص الذي يتقدّم بتدرّج، ويبحث عن معنى أصيل في مدينة تتغيّر باستمرار.

جدارية جرش

جدارية علمنا عالٍ/ عمان

يعتبر الدومي أنّ الجدارية لم تعد مجرد أثر بصري على الجدار، بل أصبحت وسيلة للتعبير عن الاحتياجات، وفضاءً للحوار مع المدينة، وممارسة إبداعية ضد تشوهات الواقع. ويرى أنّ اتساع الوعي الجمالي مرتبط أيضًا بتأثير التكنولوجيا ومنصات التواصل، التي جعلت الفن أقرب إلى الناس، وأسهمت في تشكيل رأي بصري جديد لم يكن متاحًا للأجيال السابقة.

أمّا د. العامري فيربط صعود هذا الفن بقدرة الجمال على مواجهة التلوث البصري والفوضى الحضرية، معتبرًا أنّ الجدارية باتت عنصرًا مهما لتحسين المزاج العام، وتحمل مسؤولية مجتمعية بالقدر نفسه الذي تمثله المؤسسات الرسمية.

يُذكّر عماد مدانات بأنّ ازدهار أيّ فنٍّ يظل مشروطًا بالظروف الاجتماعية والاقتصادية الداعمة، وأنّ تطور الجداريات لا ينفصل عن الإمكانات المادية للمؤسسات الثقافية، وهو ما يجعل المسار محكومًا بعوامل أعقد من مجرد الرغبة الجمالية.

وبين هذه القراءات المتعددة، يظهر أنّ فنّ الجداريات في الأردن لا يتحرك بدافع التقليد وحده، ولا يقف عند حدود الظاهرة العابرة، بل يعكس تحوّلًا أعمق في إدراك قيمة الجمال كأداة اجتماعية.

هوية بصرية...

تبدو فكرة الجدارية بوصفها «هوية بصرية وذاكرة حضرية» طرحًا يكتسب وجاهته تدريجيًا في المشهد الأردني، وإنّ كانت بدايات الفن الجداري لم تُنشأ أصلاً من هذا الوعي كما يشير الخطيب، بل أخذت تتجه نحوه مع تنامي دور المؤسسات الثقافية، وفي مقدمتها وزارة الثقافة، في تنظيم الفعل الجمالي داخل الفضاء العام.

ويدعم هذا القول: الدومي الذي يرى أنّ الجداريات باتت بالفعل تشكّل سجلًا بصريًا حيًا يوثّق الأحداث ويعكس الرموز الثقافية . ويحوّل المدينة إلى معرض مفتوح يتفاعل فيه الناس مع تاريخهم ومع أسئلتهم اليومية؛ فالفن هنا لم يعد مجرد تزيين بل أداة لتشكيل الوعي الحضري.

ويضع مدانات هذا التحوّل في ميزان أكثر نقدية، لافتًا إلى أنّ العمل الفني لا يتحول إلى ذاكرة جمعية إلا بقدر ما يلامس حياة الناس ويحقق أثرًا وحقوقًا ومنفعة حقيقية، ما يفتح السؤال حول مدى قدرة التجربة الأردنية – بحدودها ومسيرتها المتواضعة – على بلوغ هذا العمق.

أمّا العامري فيعيد النقاش إلى جوهر الفن نفسه بوصفه ذاكرة، مؤكدًا أنّ خاصة الجداريات تكمن في أنّها تُبنى على مرجعيات المجتمع لا على مزاج الفنان الفرد.

فهي نتاج ثقافة مشتركة تشكل خطابًا بصريًا عامًا يمكن من خلاله تأكيد الرسالة الثقافية في الفضاءات المفتوحة، شأن تجارب عالمية راسخة مثل أصيلة في المغرب وجربة في تونس، حيث تحولت الجداريات إلى عنصر سياحي وثقافي يرسّخ هوية المكان.

وبجمع هذه الرؤى يتضح أنّ الفن الجداري في الأردن يسير بخطى متسارعة نحو أنْ يصبح جزءًا من الهوية الحضرية.

ملمح الهوية البصرية

يؤكّد الخطيب الذي يربط أعماله التي تتصل بالهوية البصلة عضوية مع الأرض والمباني والرموز المحلية، معتبرًا أنّ حضور المكان في ذاكرته هو البذرة التي تنمو منها صيغته الإبداعية.

ويعمّق الدومي هذا البعد، باستعادته أولى تجاربه في قريته عام 1993، حين رسم جدارية بسيطة عن خيول تركض بين الحقول دون دعم أو فريق، لكنّها بقيت حيّة في ذاكرة أهله، لتصبح بالنسبة إليه شاهدًا مبكرًا على قدرة الجدار على حمل الذاكرة الفردية والجماعية معًا؛ تلك اللحظة التأسيسية التي واصلت التأثير في كلّ جدارية شارك فيها لاحقًا.

أمّا ديباجة فيستعيد بدايات أكثر تواضعًا، حيث كانت الجداريات الشعبية غير الاحترافية التي يرسمها الشباب على أسوار المدارس والأزقة تحمل صدقًا خامًا هو ما منحها قيمتها الأولى، ليؤكّد بذلك أنّ الذاكرة الفنية لا تُبنى فقط بأعمال كبرى بل أيضًا بلحظات فطرية شكلت وعيه الأول بالفن في الفضاء العام.

ويمنح العامري الذاكرة بعدًا ثقافيًا أوسع، مستشهدًا بنموذج «دييغو ريفيرا» في المكسيك كواحد من أبرز مَن صنعوا حركة جدارية ذات تأثير عالمي، ليصل إلى تجربته هو في جدارية جسر المطار التي أنجزها بالتعاون مع وزارة الثقافة، مستلهمًا التراث المحلي وقصيدة «صباح الخير يا عمان» لحبيب الزيودي، ومؤسسًا لخطاب بصري يجمع بين السردية الأردنية والزخارف والأزياء التراثية.

مقطع من جدارية جرش

وفي المقابل، يقدّم مدانات رؤية نقدية تشير إلى أنّ ترسيخ هذه الذاكرة مرتبط بوعي المتلقي وبنضوج البيئة الثقافية نفسها، معتبرًا أنّ الوصول إلى فهم عميق لدور الجداريات يحتاج إلى زمن وتراكم وأجيال جديدة قادرة على قراءة هذا الفن في سياقه الحضاري.

الذاكرة المكانية

تشكّل ذاكرة الفنان في سياق الفن الجداري أحد أهم محددات تطوّر الهوية البصرية في المدن، إذ تكشف التجارب الفردية المتراكمة عن كيفية تحوّل الخبرة الفنية إلى سجل بصري متشارك. وتُعد تجربة الخطيب نموذجًا تأسيسيًا لهذا التحوّل، حيث ترتبط أعماله – من جدارية رئاسة الوزراء إلى جداريات مأدبا والجامعة الأردنية – بتمثيلات مكانية مباشرة تستند إلى مبان ورموز محلية، ما يعكس دور الذاكرة المكانية في صياغة خطاب جداري مرتبط بالأرض والهوية. وتأتي تجربة الدومي لتؤكّد البعد التكويني لهذه الذاكرة؛ فالجدارية الأولى التي أنجزها في قريته / كفر الماء عام 1993 مثّلت لحظة وعي جمالي مبكر، تحوّل معها الجدار إلى وسيط بين التعبير الفردي والذاكرة الجمعية، وهو ما بقي فاعلًا في تطور ممارساته اللاحقة.

يضيف ديباجة بُعدًا آخر، عبر استدعائه الجداريات الشعبية الأولى التي رسمها الشباب في الأزقة والمدارس، مبينًا أنّ قيمة تلك التجارب تكمن في صدقها وبساطتها، وهو ما يجعلها جزءًا من الذاكرة البصرية التأسيسية التي سبقت الاحتراف ، ورافقت تشكّل الحس الجمالي في الفضاء العام. وفي مستوى أوسع،

ويربط العامري بين الذاكرة المحلية والمرجعيات العالمية، لافتًا أنّ الذاكرة الجدارية يمكن أنْ تتطور إلى خطاب بصري ثقافي ذي بعد وطني.

أمّا مدانات فيرى أنّ الفن لا يتحوّل إلى ذاكرة فاعلة إلا بقدر ما يحظى ببيئة ثقافية قادرة على تأويله واستيعاب رموزه. ومن خلال هذه المقاربات يمكن القول إنّ ذاكرة الفنان في الجداريات الأردنية تُبنى عبر تفاعل معقّد بين التجربة الفردية، والمخيال الجمعي، والبنية الثقافية للمجتمع، وهو تفاعل يشكّل الأساس العلمي لفهم دور الجداريات في إنتاج الهوية البصرية الحضرية في الأردن.

وتُظهر الشهادات الفنية المتعددة أنّ فنّ الجداريات في الأردن بات يمثّل أحد أهم الوسائط التي تُسهم في تشكيل الذاكرة الجمعية وصياغة الهوية الوطنية في الفضاء العام. فالخطيب يؤكّد الدور المركزي للجداريات ذات الطابع الوطني – وخاصة تلك المرتبطة بالشهداء والمعارك وقيم التضحية – في ترسيخ الوعي الجمعي وصناعة رموز بصرية قادرة على الانتقال بين الأجيال باعتبارها «هالة وطنية» تحمل دلالات الانتماء.

ويذهب الدومي وديباجة إلى المقاربة ذاتها، لكن بمنظور أكثر اتساعًا ، فهذه الجداريات ليست مجرد تمثيلات جمالية بل تتحوّل إلى وثائق بصرية حيّة تحفظ الذاكرة الوطنية وتعيد تعريف الشارع بوصفه فضاءً للحوار البصري والتذكير بالرموز الثقافية والشخصيات التي شكّلت الوجدان العام.

ويرى العامري أنّ الفن الجداري يشكّل «الخزّان البصري لسيرة الإنسان»، أيْ أنّه يُعيد تكوين الرواية الوطنية عبر أدوات تشكيلية تُجسّد التاريخ الثقافي والاجتماعي، مستندًا إلى تراث بصري عميق يمتد من تماثيل عين غزال وحتى التجارب المعاصرة. وفي المقابل، يقدّم مدانات قراءة نقدية تحذّر من اختزال الذاكرة البصرية في المنجز الفني وحده، مشددًا على أنّ تحوّل الجداريات إلى ذاكرة منهجية فاعلة يستلزم تراكمًا ثقافيًا أوسع ووعيًا متقدمًا لدى المتلقي.

وفيما يتصل بتكوّن «الهوية البصرية الأردنية» للجداريات، فتتفق الآراء على أنّ هذه الهوية موجودة بالفعل.. حيث يشير الخطيب إلى أنّ خصوصية الموضوعات الوطنية تضفي طابعًا أردنيًا واضحًا على الجدران.

جدارية جرش

يرى الدومي أنّ الهوية المحلية تنبع من مزج التراث بالمعاصرة دون استنساخ لتجارب عربية أخرى ، كالتي تظهر في القاهرة أو بغداد. ويضيف ديباجة أنّ الفنان الأردني يميل إلى الحسّ الرمزي والاقتصاد اللوني وتوظيف الجغرافيا والمكان بوصفهما جزءًا من معنى العمل، وهي عناصر تُعد نواة لهوية جدارية قيد الاكتمال.

أمّا العامري فيقدّم مقارنة تاريخية تحيل إلى غياب تراكم جداري كثيف في الأردن مقارنةً بمدن عربية ذات تقاليد جدارية راسخة مثل بغداد والقاهرة، مؤكدًا أنّ المبادرات المؤسسية - وخاصة التي بادرت بها وزارة الثقافة - بدأت تسدّ هذا النقص وتعمل على بناء خطاب جمالي يعكس رسالة الدولة وتراثها.

وعليه، يمكن القول إنّ الجداريات ذات الطابع الوطني والتراثي تسهم بوضوح في بناء الذاكرة الجمعية، وأنّ الهوية البصرية الأردنية في هذا الفن تُصاغ اليوم عبر تفاعل ثلاثي: تراث بصري عريق، وتجارب معاصرة تحمل رمزية محلية، ومبادرات مؤسسية تهيئ فضاءً بصريًا مستدامًا. هذه الهوية ليست مكتملة بعد، لكنّها تسير باتجاه ناضج يربط بين الذاكرة الوطنية والخصوصية الجمالية للأردن في المشهد العربي.

الفن في الفضاء العام

عن تأخر تبنّي فنّ الجداريات في الأردن ، فيرى العامري المشكلة ضمن إطار بنيوي أشمل، مؤكّدًا أنّ إنتاج الجدارية ليس فعلاً جماليًا فقط ، بل عملية مكلفة تحتاج إلى تمويل مؤسسي مستدام، ويشير الدومي إلى عامل داخلي إضافي وهو ضعف العمل التشاركي داخل الوسط الفني الأردني، ولا سيما المؤسسات المهنية التي كان يمكن أنْ تقود حركة جداريات أكثر تنظيمًا وتأثيرًا.

ويشير ديباجة إلى ضعف المبادرات المؤسسية في البدايات، وتردد اجتماعي اتجاه الرسم في الفضاء العام.

وبين خطر خسارة الاتساق الجمالي للمدينة ، أو تسليع الفن وتحويله إلى شعار موجَّه؟ لتخرج إجابات المشاركين بخريطة واضحة تدعم الانتشار المشروط بإطار تنظيمي وفني متكامل، حيث يؤيد الخطيب التعميم المدروس لفن الجداريات باعتباره «مرآة لهوية البلد» ورافعة جودة حياة مجتمعية، لكنّه يلحّ على ضرورة تأسيس لجان متخصّصة لتحديد الأهداف والمقاييس قبل أيّ تعميم، بحيث لا يُترك «الحبل على الغارب».

ويضيف الدومي بُعدًا مهنيًا وأخلاقيًا، فالانتشار مرحب به شرط الجودة الاحترافية والالتزام بالمعايير المكانية والفنية ، لأنّ التنفيذ غير المتخصص يؤدي إلى تشويه بصري وفقدان الرسالة . ولذلك يرى ضرورة إيجاد إطار قانوني يُقيّم كلّ مشروع قبل التصديق عليه. فيما يركز ديباجه على البُنية التخطيطية، حيث أنّ انتشار الجداريات يجب أنْ يسير وفق رؤية واضحة تحترم السياق العمراني، وتفرض ضوابط تمنع الفوضى البصرية وتحمي العمل من الاستغلال الدعائي أو التجاري ، أيّ حماية للفن كي يبقى فنًا لا شعارًا. ويرى العامري أنّه لا بد من التمييز بين أنواع التعبير (الجداريات، فن الشارع، الجرافيتي)، لأنّ الخلط بينها يُضعفُ قدرة المدن على إدارة فضائها البصري بذكاء.

ختامًا، يرى المشاركون أنّ لا تعارض بين الانتشار والحفاظ على الاتساق الجمالي إذا ما رافقهما إطار مؤسسي مهني وقانوني ينسق الرؤية، يحمي الفنان، ويضمن جودة التنفيذ؛ فالمسألة ليست «نعم أو لا» لانتشار الجداريات، بل «كيف» تنتشر، والجواب يكمن في التنظيم والاحتراف والالتزام بالمعايير.

أرشيفية

مهرجان الأردن المسرحي في دورته الثلاثين..

فضاء يوسّع حضور الفنان الأردني ويؤمّن للمسرح العربي نبضه المتجدد

رنا حداد*

منذ انطلاقته الأولى، نجح مهرجان الأردن المسرحي في ترسيخ مكانته كأحد أهم المنابر الفنية في المنطقة، ليس بوصفه فعالية سنوية فحسب، بل كحركة ثقافية تُعيد تنظيم علاقة المجتمع بالمسرح. فقد استطاع عبر دوراته المتعاقبة أنْ يمنح الفنان الأردني مساحة تليق بطموحه، وأنْ يقدّم للمشهد العربي تجارب جديدة تنبض بأسئلة الإنسان والهوية والتحوّل.

على المستوى المحلي، شكّل المهرجان رافعة حقيقية للحركة المسرحية، إذ جمع في فضاء واحد مخرجين شبابًا، مخضرمين، وفرقًا تبحث عن مساحة للتجريب وطرح رؤى مختلفة. أمّا عربيًا، فقد بات محطة سنوية أساسية لتلاقي تجارب من دول متعددة، ما جعل عمان أحد مراكز الحراك المسرحي الأبرز في الشرق الأوسط، ومختبرًا تُتداول فيه الأفكار وتتشكل على خشبته اتجاهات جمالية جديدة.

هذا المهرجان، بتراكمه وخبراته، تجاوز فكرة «العروض المتتابعة» ليصبح مشروعًا ثقافيًا كاملًا يعمل على صقل المواهب، تنشيط الإنتاج المسرحي، وخلق حوارات نقدية وجمالية تتفاعل معها الأوساط الفنية والجمهور على حد سواء.

* إعلامية أردنية

من عروض المهرجان

افتتاح يليق بالمسرح

جاء افتتاح هذه الدورة برعاية وزير الثقافة معالي الأستاذ مصطفى الرواشدة ، ونقيب الفنانين الأردنيين المخرج محمد يوسف العبادي ، وحضور اللجنة المنظمة وجمع غفير، محمّلًا بطاقة وجدانية خاصة، إذ اختارت وزارة الثقافة إهداء المهرجان إلى روح الفنان الراحل أشرف طلفاح، الذي ترك بصمة إنسانية وفنية لا تُنسى في الدراما والمسرح الأردني.

كان التكريم بمثابة لحظة صمت واعتراف، ليس فقط بتاريخ الفنان، بل بكلّ الوجع الإنساني الذي يتركه رحيل مبدع حمل المسرح في قلبه حتى اللحظة الأخيرة. وفي مشهد مفعم بالتأثر، استُعيدت صوره وأدواره وكلماته، فبدت روحه حاضرة في القاعة كأنّها تدير الحوار بصمتها المعهود.

الافتتاح حمل كذلك لمسة احتفالية راقية، جمعت بين الكلمات الرسمية والمقاطع الفنية المختارة، في سبيل التأكيد على أنّ المسرح مهما اشتدت الظروف، يبقى قادرًا على جمع الناس حول الجمال وقيم الحرية والإبداع.

المسرح قيمة اجتماعية

الأمين العام لوزارة الثقافة نضال الأحمد أكد أنّ مهرجان الأردن المسرحي لا يُقام من باب الاحتفاء الشكلي، بل من منطلق إيمان عميق بأنّ المسرح عنصر أساسي في بناء الوعي المجتمعي.

وتحدّث الأحمد عن أهمية استمرار المهرجان رغم التحديات التي تواجهها المؤسسات الثقافية في المنطقة، مشيرًا إلى أنّ الوزارة تنظر إلى المسرح باعتباره وسيلة لتوسيع الخيال، وتعزيز قيم الحوار، وتحصين المجتمع عبر الفنون. وقال إنّ ما يميز الفنان الأردني هو قدرته على خلق مسرح صادق ونابض رغم محدودية الإمكانيات، الأمر الذي جعل عروضنا تحظى باحترام عربي متزايد.

تجارب متنوعة

شهدت الدورة الثلاثون عروضًا مسرحية عربية متنوعة قُدّمت على مسرح المركز الثقافي الملكي ومسرح مركز الحسين الثقافي في رأس العين، حيث تنوّعت العروض بين الدرامي والتجريبي والوجداني والاجتماعي، مقدّمةً للجمهور فسحة واسعة لاكتشاف رؤى مسرحية جديدة من مختلف أنحاء الوطن العربي.

وزير الثقافة مصطفى الرواشدة في افتتاح المهرجان

المخرجة رشا المليفي، قدمت عرضًا وكأنّه يوجّه نداءه للجمهور: كن شريكًا في التفكير، لا مجرد متفرّج على الحدث. كان يطلب منّا أنْ ننخرط في اللعبة المسرحية بعقولنا لا بتصفيقنا، وأنْ نعيد النظر في وعينا الجمعي ونحن نقف أمام مرايا التاريخ.

ما يجعل هذا العمل مختلفًا هو أنّه ينتمي إلى مسرح يعيد تعريف الفعل المسرحي ذاته. رشا المليفي لم تُهادنْ في طرحها، بل وضعت شخوصها على حافة الذاكرة، وجعلتهم يواجهون أسئلة الهوية والانتماء بصدقٍ مؤلم، دون تزيينٍ أو محسنات شكلية. الجسد هنا لم يكن وسيلة استعراض، بل أداة تفكير تُفصح بالحركة عنما يعجز عنه الكلام. تلك الجرأة في تحويل المسرح من مساحة ترفيه إلى مساحة تفكير، هي ما منح العرض نضجه الفني وتماسكه الداخلي.

قدّمت فرقة مسرح الخليج العربي عرضها المسرحي بعنوان «مخلب القرد»، وهو عمل رمزي يناقش الطمع الإنساني والرغبة في السيطرة على مصير الأفراد والمجتمعات. استند العرض إلى القصة الكلاسيكية للكاتب «ويليام جاكوبس»، مع معالجة إخراجية متقنة قدمها المخرج فهد الأحمد، حيث جسّدت المسرحية صراع الإنسان مع القدر وجشعه لتحقيق أمنياته.

تميز العرض بتجربة بصرية وسمعية غامرة، إذ استُخدمت عناصر المسرح لتعزيز أجواء الرعب والغموض، ما جعل الجمهور يعيش تجربة مكثفة ومتنوعة من الانفعال العاطفي والحسي. وقدّم العمل مزيجًا متقنًا بين الأداء التمثيلي والسينوغرافيا المعاصرة، مع إبراز الرمزية في كلّ تفاصيله، مؤكدًا قدرة المسرح على الجمع بين العمق الدرامي والجاذبية البصرية في آن واحد.

لغة مسرحية شعرية

قدمت المسرحية المغربية «إكستازيا» تجربة درامية فريدة تجمع بين اللغة الشعرية المكثفة والتجريب في الأداء الجسدي والموسيقى الحية، في بناء درامي متشابك يعكس أسئلة الإنسان الكبرى حول الحرية والحب والهوية والمعاناة.

يروي العمل حكاية زوجين يعيشان حياة نفسية مضطربة، حيث يعاني الزوج آدم، أستاذ الفلسفة، من اكتئاب حاد وثقل رتابة الأيام، بينما تواجه رغبته في الإنجاب معارضة شديدة من زوجته «ليليث»، الرسامة المحبة للفن والاستكشاف، ما يخلق صراعًا متشابكًا بين الرغبة الفردية والقيود العاطفية والاجتماعية.

مسرحية «أسطورة شجرة اللبان» – سلطنة عمان

أخرج المسرحية يوسف البلوشي، وشارك في تمثيلها نادية بنت عبيد، سامي البوسعيدي، عمير أنور، معتز أبوالغنم، ماهر السعدي، مشعل الغويسي، سعيد الشكليلي، مع مساهمات موسيقية وإضاءة وديكور وإدارة مسرحية متعددة، لتقدم للعمل تجربة مسرحية متكاملة.

على المسرح الرئيسي في المركز الثقافي الملكي، قدّم العرض الأردني «توحّش» من إخراج وسينوغرافيا محمد الجراح، وتأليف الكاتب العراقي علي عبد النبي الزيدي.

يقدّم العمل رؤية رمزية معاصرة لانتشار «الفيروس» كمجاز عن العنف، والفقر، والحرب، والعزلة التي تنهش المجتمعات الحديثة. وتدور أحداث المسرحية حول زوجين يجدان نفسيهما معزولين في ليلة زفافهما بسبب فيروس غامض، ليواجه كلٌ منهما ذاته والآخر في مرآة الخوف.

من عروض المهرجان

من خلال لغة بصرية مكثّفة، يعكس العرض الوجه المتوحش للعولمة، التي فرضت أنماطًا فكرية وسلوكية غريبة على الإنسان، وجعلته يعيش حصارًا وجوديًا يتجاوز حدود المرض إلى الاغتراب الداخلي والانعزال النفسي.

حضور الأسطورة

تحكي المسرحية أسطورة امرأة من قبيلة بني الخفاء (الجن) وقعت في عشق إنسي، فخانت عهود القبيلة وأعرافها، وعاقبت نفسها بتحولها إلى شجرة تخرج منها مادة «اللبان» بدلاً من الدم عند جرحها. تنطلق الأحداث في بيئة جافة، حيث تنشأ علاقة حب بين الإنس غدير والجنية «موشكا»، التي تختلف عن بقية الجن بميلها للبشرية وحقهم في السلام. الصراع الدرامي يتمثل في مواجهة «موشكا» لعقاب أبيها وقومها من الجن، بينما تحافظ على حياة حبيبها وتحميه، قبل أنّ تختار التضحية بنفسها والتحول إلى شجرة «البان» التي تفوح عطورها كلّما جرحت.

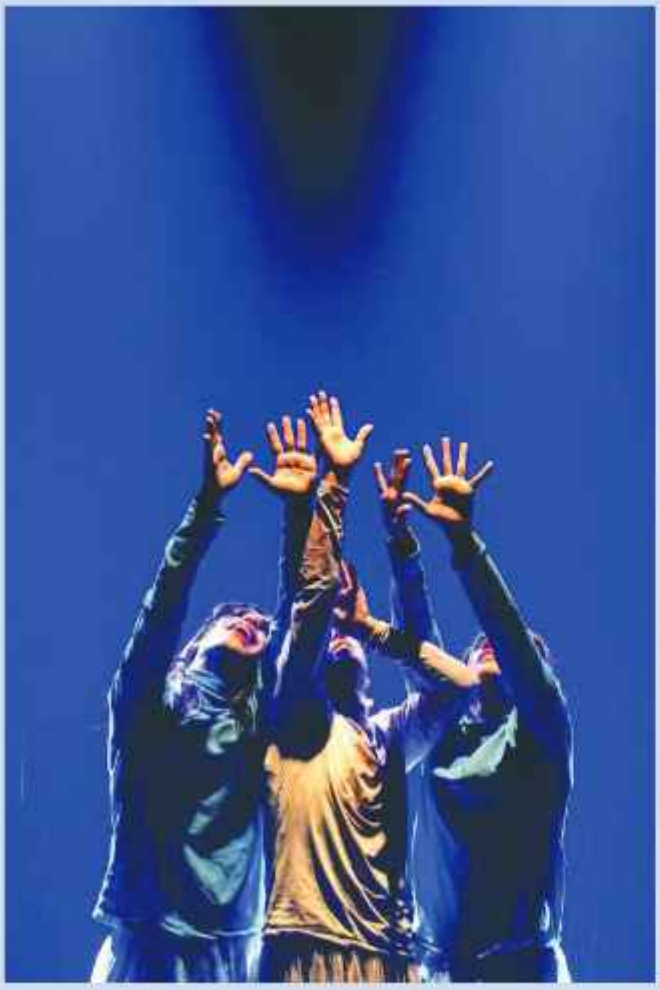
يبرز العمل رؤية المخرج السينوغرافية في تحويل القصة الأسطورية والتراثية إلى عرض حي ينبض بالحياة، مجسدًا الحب والتضحية والصراع بين القيم الفردية والعرفية في قالب بصري غني.

قدّم العرض الأردني – المسرحية - على خشبة المركز الثقافي الملكي، بإخراج وتصميم سينوغرافي عمر الضمور، وتمثيل أحمد إسماعيل، بتول الضمور، تمارا الوقاد، زيد السيوف، مع تصميم موسيقي وإضاءة ومكياج وإدارة خشبة متكاملة.

تدور أحداث المسرحية في زمن ومكان مجهولين، حيث تجد عائلة مكونة من أربع كائنات شبه بشرية نفسها عالقة في قاع سحيق مليء بالتراب. تحاول هذه الكائنات النجاة عبر أرجوحة جوية تمتد في عمق القاع، في صراع لاستعادة هويتهم الإنسانية ووجودهم بين الضحية والجلاد، في مجتمع تشوهت ذاكرته وهويته بفعل عوامل داخلية وخارجية.

تستعرض المسرحية الأبعاد النفسية والاجتماعية للمجتمع، بما في ذلك النزعة النرجسية والدفاعية والانحراف العاطفي، وتقدم تجربة مسرحية تجريبية تعكس الصراع الداخلي للإنسان، شهوة تدمير الذات، والبحث عن معنى ضمن الفراغ والعدم، مع تصوير رمزي ومعمق لألم الإنسان وصراعه مع الذات والمجتمع.

أخرج المسرحية ياسين أحجام، وقام بالتشخيص كلٌ من قدس جندول، رضى بنعيم، رشيد العدواني، وياسين الترجماني، بينما تولى السينوغرافيا عبد الحي السغروشني. وقد نالت المسرحية جوائز أفضل عرض متكامل، أفضل تأليف موسيقي لياسر الترجماني، وأفضل سينوغرافيا لعبد الحي السغروشني، في تأكيد على جودة العمل الفني وتفرده ضمن الدورة الثلاثين لمهرجان الأردن المسرحي.



من عروض المهرجان

صراع الضحية والجلاد

أخرجه مرتضى علي، وشارك في تمثيله علي دعيم، علي جابر، مهتدى باسم، فكرت حسين، مرتضى علي، مع سينوغرافيا علي محمود السوداني، وإنتاج منتدى المسرح التجريبي – قسم المسارح – دائرة السينما والمسرح 2025.

يستند العرض إلى نص «تشيخوف» «الشقيقات الثلاث»، ويطرح حالة الرضوخ واليأس والاضطهاد التي تعيشها المرأة، مشيرًا إلى أنّ هذه الحالة امتداد تاريخي لحضارات سابقة فرضت مركزية ذكورية على حساب المرأة. تدور الأحداث حول السيدات الثلاث اللواتي يخضعن للأعراف القاسية، ما يحجب عنهن نورهن الداخلي والخارجي ، ويحول حياتهن إلى حلقة مفرغة من الصراع مع القيود المجتمعية، في محاولة للعثور على أمل ضائع.

يقدم العرض قراءة نقدية للمجتمع، مستعرضًا الصراع بين الضحية والجلاد، والصراع الداخلي للإنسان بين انكساره وهويته، مع إبراز رمزية القيود الاجتماعية والنفسية التي تعيق التحرر، في تجربة مسرحية تجمع بين الأداء الجسدي المكثف والسينوغرافيا المبتكرة.

رحلة في النفس البشرية

قدّمت المخرجة رانيا الخلايلة العرض المسرحي «الطريق والذيب» عن نص للكاتب نور الدين الهاشمي، وهو عمل خارج المسابقة الرسمية، يجمع بين السرد الأدبي والحركة التعبيرية والرقص المعبر في تجربة مسرحية جمالية تبحث في العلاقة بين الإنسان والخوف والحرية.

تدور أحداث المسرحية حول صديقين يلتقيان في مكان غامض بعد حادث سير مأساوي، لتتحول رحلتهما إلى مواجهة داخلية مع الذات، تفيض بالغموض والتوتر، وتعكس صراع الإنسان مع ماضيه وظله ومخاوفه.

تألف فريق العمل من: محمود أحمد الرشايدة، إسلام فضل العوض، سيدال زيدان الحسنات، أحمد وائل ذيب، يزن فريد الحوجري، مازن محمد سليمان، والموسيقى من تأليف محمد الشريف، والسينوغرافيا لمحمد عبد عيد المراشدة، ومساعد المخرج ومصمم الحركة عمر إسماعيل سلام، فيما قدّم أسامة هاني الجراح المعالجة الدراماتورجية، والمكياج لفرح المصري، وإدارة الخشبة لأمجد فيصل الرواشدة.

أخرجه حمادي الوهابي، واعتمد النص على تأليف بوكثير دومة، مستلهمًا من مسرحية «شكسبير» الشهيرة «عطيل»، مع توظيف مأساة غزة كخلفية موضوعية. أدّى الأدوار مهذب الرميلي، نور الدين الهمامي، محمد شوقي خوجة، بهرام علوي، سامية بوقرة، إباء الحملي، فاتن الشوابي، وأنتج العمل المركز الثقافي الدولي بالحمامات.

يعيد العرض طرح الأسئلة حول علاقة العرب بالغرب، ويكشف المسكوت عنه في التفاعلات الثقافية والسياسية، من خلال إعادة قراءة الإرث الشكسبيري بما يتيح نقد الفكر الغربي المعاصر. المسرحية تعاملت مع مأساة غزة لتجسيد الصراع الإنساني والسياسي، مع الحفاظ على الأداء بالعربية الفصحى لتوجيه الرسالة إلى جمهور واسع، مؤكدًا على قدرة المسرح التونسي على دمج النص الكلاسيكي مع الموضوعات المعاصرة والتجريب الفني.

تتويج الأعمال الفائزة

– جائزة لجنة التحكيم الخاصة: المسرحية الأردنية «خلفك منعطف تاريخي» من إخراج رشا المنوفي.

– جائزة أفضل ممثل: الفنان التونسي مهذب الرميلي عن دوره في «عطيل وبعد».

– جائزة أفضل ممثلة (مناصفة): التونسية فاتن شويبي عن «عطيل وبعد»، والعُمانية نادية بنت عبيد عن «أسطورة شجرة اللبان».

– جائزة أفضل تأليف موسيقي: المغربي ياسر الترجماني عن موسيقى «أكستازيا».

– جائزة أفضل سينوغرافيا (مناصفة): العراقي علي السوداني عن «اليوم والآخر»، والمغربي ياسين أحجام عن «أكستازيا».

– جائزة أفضل إخراج: الكويتي فهد الأحمد عن «مخلب القرد».

– جائزة أفضل تأليف مسرحي: التونسي بوكثير دومه عن نص «عطيل وبعد».

– جائزة أفضل عرض متكامل: العرض المغربي «أكستازيا».

من عروض المهرجان

صور المهرجان للفوتوغرافي حمّاد المجالي

أرشيفية

نافذة على الفنون والتاريخ:
بين الجمالي والإنساني
في سياق الحضارة الإنسانية

د. رياض ياسين*

تُعدّ الفنون أحد أعمق مظاهر النشاط الإنساني وأكثرها قدرة على اقتناص جوهر الروح البشرية، فهي مرآة الوعي الجمعي ، ومجال رحب للتعبير الفردي في آن واحد . ليست الفنون ترفًا عابرًا ولا زينة تُضاف إلى الحياة؛ بل هي جزء من نسيج التاريخ الإنساني، تتشكّل معه وتتشكّل به، وتمنح الحضارات هويتها البصرية وذاكرتها الرمزية. ولعلّ كلمة « فن» في اللغة العربية ، بما تحمله من معنى التنوّع والضرب من الشيء، تُحيل إلى طبيعة هذا المجال الواسع الذي يصعب حبسه في تعريف واحد، كما يذهب الفلاسفة قديمًا وحديثًا. فقد رأى الإغريق، وعلى رأسهم «أرسطو»، أنّ الفن محاكاة للطبيعة، بينما اعتبره المفكرون المعاصرون لغة تعبيرية تتفلت من أسر المنطق لتتجه نحو الداخل، حيث تنبض المشاعر والرؤى.

* أكاديمي أردني

أرشيفية

لم تكن الفنون عبر التاريخ بابًا من أبواب الرفاهية، بل نافذة تطل على عوالم الإنسان الداخلية، تكشف هواجسه وأحلامه ، وتصوغ رؤيته لوجوده. وقد ميّزت الفنونُ المجتمعات القديمة وأعطتها حضورها الحضاري، فكانت الرسوم والنقوش والعمارة والنحت شاهدة على صعود الثقافات وتحوّلاتها. وقد أدرك عدد من المصنّفين المسلمين هذا التنوع الواسع، وفي مقدمتهم ابن النديم الذي عدّ الفنون ميادين معرفية تشمل أخبار الفلاسفة والعلوم القديمة والعشّاق والآداب. فقسّمها في «الفهرست» إلى اثنين وثلاثين فنًا موزّعة على عشر مقالات، مسجّلًا بذلك أحد أقدم المحاولات لتصنيف المعرفة الإنسانية بوصفها فنونًا متداخلة ومتآلفة.

ويحمل العمل الفني في جوهره وظيفة تاريخية خالصة؛ إذ يُعد وثيقة حية تكشف ملامح الإنسان وثقافته، وتُترجم رموزُهُ الكثيرَ من القيم والتصورات التي سادت في حقب زمنية محددة. ومن خلاله نستطيع قراءة التحولات الكبرى في المجتمعات، ورصد تطور طرائق التعبير ووسائل الإبداع التي تميّز حضارة عن أخرى.

وتعود جذور الفنون إلى أعماق ما قبل التاريخ، حيث ظهرت رسوم الكهوف الأولى، تلك اللمسات البدائية التي لم تكن مجرد تصوير للصيد والطبيعة، بل محاولة أولى لفهم العالم ونسج علاقة رمزية وروحية معه. ومع نشوء الحضارات الكبرى في بلاد الرافدين ومصر ووادي السند والصين، اتخذ الفن بُعدًا أكثر نضجًا، فارتبط بالسلطة والدين، وبُنيت المعابد والقصور وفق قوانين جمالية صارمة تعكس رؤية الإنسان للكون، وتبرز مهارته التقنية وقدرته على تحويل المادة إلى معنى.

وفي كثير من التجارب الحضارية، تزاوج الدين والفن في علاقة تكاملية. ففي أوروبا العصور الوسطى، فرضت الكنيسة حضورها على الفنون، فكانت الأيقونات المسيحية والعمارة القوطية تجسد روحانية تفيض بالرمز والدلالة. وفي المقابل، أنتج العالم الإسلامي مدارس في الخط والزخرفة تُعد من أرقى أشكال الفن التجريدي، قائمة على مبدأ التناسق الهندسي وتكرار الأنماط، مانحة بذلك العمارة الإسلامية شخصيتها الفريدة.

ومع عصر النهضة، عاد الإنسان إلى مركز الإبداع، فانبثقت أعمال « ليوناردو ، ومايكل أنجلو» لتعلن ثورة جمالية أعادت الاعتبار للعقل والطبيعة والتشريح والمنظور، متحررة من سطوة الكنيسة ، ومؤسسة لعهد جديد من التحرر الفني .

أمّا في العصر الحديث، فقد شهد القرن التاسع عشر وما تلاه انفجارًا في المدارس الفنية: من الانطباعية والتعبيرية إلى التكعيبية والسريالية والتجريدية، وتمرد الفنانون على الواقعية ليجربوا اللون والخط والشكل بطرق غير مسبوقة. ورافق ذلك تطور النحت والعمارة والتصوير الفوتوغرافي والفنون الأدائية. فبات المسرح والسينما منصّتين لعرض قضايا الإنسان المعاصر، وتعقيداته النفسية والاجتماعية. ودخل الأدب والشعر مرحلة جديدة من التجريب اللغوي والرمزي، تعكس تحولات الفكر والوعي.

وفي زمن الرقمنة، أصبح الفن ابن العصر الجديد: يستلهم أدوات التكنولوجيا ويجرب حدودها في الإبداع . فظهرت الفنون الرقمية، والواقع الافتراضي، والأنظمة التوليدية، وارتفعت قدرة الفنان على الوصول إلى الجمهور مباشرة، في عالم تتقاطع فيه الصور والأفكار بسرعات غير مسبوقة، ويغدو التواصل جزءًا من ماهية العمل الفني ذاته.

إنّ تاريخ الفنون هو تاريخ الإنسان نفسه : بحث دائم عن الجمال، ومعنى الوجود، واللحظة التي يتصالح فيها الخيال مع الواقع. وكلما تطورت الحضارات وتغيّرت أشكال الحياة، ظلّ الفن هو البوصلة التي تهدي الروح إلى ذاتها، وتمنح التاريخ لغته الأكثر توهجًا وخلودًا.

أرشيفية

أرشيفية

جورجيا أوكيف أمام لوحة لها

المرأة والفنون التشكيلية : رحلة إبداع طويل .. من الهامش إلى قلب المشهد الفني

أسيل عزيزية*

كانت المرأة حاضرة في عالم الفنون التشكيلية حضورًا ملتبسًا على مدى عدة قرون مضت ؛ فهي تعتبر موجودة بقوة كموضوع للوحة، لكنّها وبشكل ما كانت مُغيَّبة كفنانة تقف خلف الإبداع.

وبالرغم من هذا التهميش التاريخي، إلا أنّ الأثر الذي تركته النساء في مسار الفن لا يمكن تجاهله أبدًا ، وبقدر ما حاولت السرديات التقليدية من تقليص دورهن، فإنّ المراجعات الحديثة للتاريخ الفني أخذت تكشف حجم المساهمة النسائية الكبيرة، وتعيد الاعتبار إلى أسماء وأساليب وتجارب ظلّت لوقت طويل خارج الضوء.

كيف شقت المرأة طريقها في عالم الفن؟ رحلة بين الماضي والحاضر، وكيف استطاعت برغم القيود أنْ تخلق جمالها الخاص في رحلة بين الماضي والحاضر؟ وكيف استطاعت أنْ تفرض رؤيتها الجديدة في مواجهة بُنى اجتماعية واقتصادية وثقافية لم تكن مهيأة لتقبلها كفنان نِدّ للرجل ؟

* فنانة تشكيلية ومترجمة أردنية .

من الظل إلى الضوء

لم يكن الطريق ممهدًا أمام النساء لدخول عالم الفن، فمنذ العصور الوسطى حتى القرن التاسع عشر، لم يُسمح لهن بدراسة الرسم في الأكاديميات المرموقة، وكانت الكثير من أبواب التعليم الفني مغلقة أمامهن، بل إنّ حضورهن كان محدودًا إلى درجة دفعت مؤرخين إلى الاعتقاد الخاطئ بأنّ النساء بطبيعتهن أقل قدرة على الإبداع الفني من الرجال.

كانت النساء الفنانات بالبداية يتسللن إلى الفن من نافذة صغيرة جدًا ، كرسامة في ورشة عائلية، أو زوجة فنان، أو تلميذة تتلقى تدريبًا سريًا، أو امرأة تعمل بصمت في الظل، ولهذا، لم يكن غريبًا أنْ تُفرض عليهن موضوعات محددة، فكانت الطبيعة الصامتة، والمشاهد المنزلية، والزهور، وبورتريهات النساء والأطفال هي المساحة شبه الوحيدة المتاحة لهن في ذلك الوقت.

وضمن هذه الحدود الضيقة، استطاعت نساء كثيرات أنْ يبتكرن أساليب خاصة، وأنْ يتركن بصمة يتردد صداها حتى اليوم.

ويكفي أنّ نستحضر فنانات مثل: الفرنسية «اليزابيث لوي فيغ لوبرون» ، والإيطالية «ارتيميسيا جنتلسكي» ، اللواتي تحدّين بنية اجتماعية كاملة ليقلن بصوت عالٍ: بأنّ الفن ليس حكرًا على أحد.

المرأة تكسر القواعد في القرن العشرين

مع بدايات القرن العشرين، تغيّر كلّ شيء تقريبًا، الحداثة التي قلبت قواعد الفن قلبت معها أدوار الفنانين والفنانات.

ومع ظهور الحركات النسوية، وتوسع فرص التعليم، بات للمرأة مساحة أكبر لإعلان حضورها، ولم يكن هذا الحضور ضعيفًا ، بل كان له دويّ وصدى تخطى الحدود، فقد قدّم جيل الفنانات اللواتي بزغن في تلك المرحلة أعمالاً صادمة وجريئة وجذابة في آن واحد.

ومن بين تلك الفنانات « فريدا كاهلو» مثلاً، التي لم تقدم لوحات مألوفة ؛ بل قدّمت نفسها: جسدها، ألمها، هويتها، جراحها، وذاكرة وطنها، وأصبحت تجربتها نموذجًا لتحويل الألم إلى جمال، والذات إلى فلسفة.

فريدا كاهلو أمام لوحة لها

وفي الولايات المتحدة، صنعت «جورجيا أوكيف» عالمًا بصريًا من الطبيعة والزهور والأشكال، بلغة لونية تجمع بين القوة والشفافية. أمّا «لويز بورجوا» فقد صنعت منحوتات تفيض رمزية، تستدعي الذاكرة والجسد والعائلة والخوف والرغبة، كلّها في أعمال ضخمة ومقلقة ومبهرة.

ومن هنا بدأت المرأة تتحرر من إطار اللوحة الضيق، وتتجه نحو تجارب تستفزّ اللغة البصرية، وتوسّع حدود الفن العالمي.

نساء يُعدن رسم العالم

لقد كان الحديث عن الفن يخص أسماء مشهورة لفنانين رجال فقط، أمّا اليوم، فلا يمكن الحديث عن الفن المعاصر دون الوقوف على الدور البارز للفنانات، فقد بات المشهد البصري العالمي أكثر اتساعًا وثراءً مع أصوات نسائية قادمة من مختلف الثقافات.

ولم تعد الأعمال النسائية مرتبطة بالزهور والمشاهد المنزلية، بل غدت منصّة لطرح أسئلة سياسية واجتماعية وإنسانية معقدة، وأصبحت الفنانات المعاصرات يعالجن موضوعات، مثل: الجسد، والهوية، والغربة، والمنفى، والعلاقة

بين تكنولوجيا العالم الحديث والذات الذاكرة الجماعية ، والنزاعات البيئة والمناخ ، وقضايا النوع الاجتماعي والعدالة وغيرها من المواضيع التي تُعبّر عن قضايا مجتمعية يعاصرنها .

لكن، ما يزال التمييز قائمًا برغم الحضور الإبداعي الطاغي لهن، حيث تشير الإحصاءات العالمية بوضوح إلى أنّ أعمال الفنانات تحصل على تقييم مالي أقل بكثير من أعمال الفنانين الرجال، وأنّ نسب تمثيلهن في المتاحف والمعارض الكبرى ما يزال أقل من النسب التي يستحقها حجم إنتاجهن الفني.

حتى المزادات العالمية، التي تُعد مؤشرًا واضحًا لقيمة الأعمال الفنية، تُظهر فجوة جندرية غير مبررة، حيث تُباع أعمال الفنانات بأسعار أقل رغم جودتها وتفرّدها، وهنا يظهر السؤال المهم في الفنون التشكيلية: هل الفن يُقيَّم بالجودة أم بالاسم والجندر والتاريخ؟

الفن في زمن الرقمنة

لم تعد المرأة بحاجة إلى بوابة كي تدخل عالم الفن، فالثورة الرقمية منحت الفنانات وسيلة للتعبير والنشر، بعيدًا عن الحواجز التقليدية للمؤسسات الثقافية، حيث تعتبر الآن منصات التواصل الاجتماعي، والمعارض الافتراضية، والمجتمعات الرقمية الفنية فضاءً جديدًا يسمح بظهور الفنانات الشابات من أنحاء العالم كافة، وتعريف الجمهور بلوحاتهن وتجاربهن دون الحاجة للسّفر وحضور معارضهن .

وفي عالمنا اليوم هناك فنانات من الشرق الأوسط، وشمال إفريقيا، وأمريكا اللاتينية، وجنوب آسيا، أصبحن جزءًا من الحوار الفني العالمي، يتقاسمن تجاربهن وذاكرتهن وتراثهن في فضاء واسع مفتوح ومتاح للجميع.

ومع ذلك، يبقى هذا العالم الرقمي سلاحًا ذا حدين: فهو يمنح الفرصة بالتأكيد، لكنّه أيضًا يفرض إيقاعًا سريعًا ومنافسة قوية وضخمة، ويضع الفنانة أمام امتحان الظهور الدائم للحفاظ على جمهورها ومكانتها .

فريدا كاهلو

لا تعتبر قصة المرأة في الفنون التشكيلية قصة فنية فحسب: إنّها حكاية مقاومة ومحاولة مستمرة لانتزاع الاعتراف من مؤسسات لم تُصمّم أساسًا لاحتضانها .

وتجارب عدة في رحلة متراكمة من الكفاح الصامت، والمجد المؤجل، والسعي الدائم نحو مساحة تستحقها، ولو أعدنا النظر في تاريخ الفن، لظهر جليًا أنّ استبعاد الفنانات لم يكن بسبب ضعف في الموهبة ، أو قدرات ضعيفة، بل كان ضعفًا في الرؤية التي حكمت تاريخ الفن نفسه، وإنّ الزمن وحده كفيل لأنْ يُعيد توزيع الضوء بالعدل.

مستقبل تتسع فيه اللوحة للجميع

لم يعد الفن يكتمل بدون صوت المرأة، ومع استمرار الجهود الهادفة إلى توثيق أعمال الفنانات، وإعادة قراءة التاريخ، وإقامة معارض مخصصة لهن، يقترب العالم أكثر من إدراك حقيقة قديمة وجديدة في الوقت نفسه:

إنّ الإبداع لا يعرف جنسًا، ولا علاقة له بنظام القوة، بل هو وعي ينبع من القلب والخيال والقدرة على تحويل الحياة إلى شكل ولون ومساحة مفتوحة للتأمل.

ومع اتساع المنصات ، وتحوّل الفن إلى لغة عالمية، ستبقى المرأة شريكًا أساسيًا في تشكيل الصورة البصرية للعصر، وتُنتج وتُقدّم جمالها الخاص، وتعيد صياغة علاقة الإنسان بذاته وبالعالم، وتؤكد دائمًا أنّ الفن مساحة حرّة.. وأنّ اللوحة تتّسع للجميع.

من أعمال لويز بورجوا

شيرين نشأت/ إيران

من «سونتاغ» إلى «هنتنغتون».. دور «الكاميرا» في الترويج لصورة «النسويّة» الإسلاميّة المعاصرة

رسم ملامح «الاستشراق» البصريّ الجديد بعد عام (2001م)

د. إياد كنعان *

* فنّان وباحث في الفنون التشكيليّة والبصريّة / الأردن .

فاطمة الزهراء سرّي، المغرب

بالرغم من أنّ أغلب ما يمكن أنْ يُوصف اليوم بـ «الفنّ الإسلاميّ المعاصر»، وأخصّ هنا ما تناول منه قضايا اجتماعيّة وثقافيّة «إشكاليّة» تتصل بوضع «المرأة» في المجتمعات العربيّة والإسلاميّة، قد أنتج بأيادي «فنّانات» مسلمات (غالبًا)، أو نشأن في بيئات اجتماعيّة «إسلاميّة» (ومنهنّ فنّانات عربيّات)، إلا أنّ جزءًا أساسيًا منه يكاد يكون انعكاسًا لمفاهيم تندرج تحت «الخطاب الجندريّ» لـ «النسويّة» الغربيّة، التي وُلدت في حقبة «الحداثة» (الغربيّة)، التي ترافقت مع بروز نزعات نقديّة «جندريّة» ذات طبيعة سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وقيميّة عامّة، كردّات فعل على هيمنة «الرجل» (الغربيّ) على مصائر شعوب بأسرها (غربيّة وغير غربيّة)، خاصّة دوره في إشعال الحربين العالميّتين الأولى والثانية، التي تتصّلت من نتائجهما «المرأة» (الغربيّة).

كما عبّرت عنه بداية كتابات البريطانيّة «فرجينا وولف»، وتاليًا تبنّتها الأمريكيّة «سوزان سونتاغ» ، التي لا مجازفة إذا ما قلنا أنّها دشنت «النقد الجندريّ» في مجال «الصورة الضوئيّة» في الغرب.

وهو الموقف عينه الذي تبنّته الإيرانيّة المقيمة في أمريكا شيرين نشأت، خاصّة في سلسلة «نساء ..»، التي تشي بموقف مشابه لموقف «وولف»، لجهة التنصّل من المسؤوليّة عن مشاركة «المرأة» الإيرانيّة في «الثورة الإسلاميّة»، ومن بعدها «الحرب العراقيّة – الإيرانيّة» (1980 – 1988م)، بوصفها ضحيّة لقرار اتخذه «الرجل» لا ذنب لـ «المرأة» فيه.

الفنّ العربيّ والإسلاميّ

في المقابل يلحظُ المتابع لحضور جوانب أساسيّة من تجليّات الفنّ العربيّ والإسلاميّ المعاصر في التظاهرات «البصريّة» ودور العرض الغربيّة ، إنّ بعضًا من أهمّ التجارب العربيّة والإسلاميّة «النسويّة» تحديدًا، التي حظيت بتغطية إعلاميّة ودعم مؤسساتيّ غربيّ (غالبًا)، قد أسهمت في إعادة رسم «صورة» المجتمعات العربيّة والإسلاميّة ضمن الأبعاد «النكوصيّة» التي حَدّدت «الهويّات المعَولمَة» الجديدة لتلك المجتمعات، خاصّة لجهة موضعتها ضمن خطوط «الصدع» و«الصراع» (التاريخيّ والسياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ والقيميّ العام)، الذي استفحل مع دخولها حقبة «الاهتزاز»، وتمثّلها خصائص مجتمعات «ما بعد الحداثة».

تلك «الهويّات المعَولمَة» الجديدة صيغت وفق رؤى غربيّة ايديولوجيّة منحازة خطابيًّا، لا تعبّر بالضرورة عن واقع تلك المجتمعات وتطلّعاتها الحقيقيّة، بالرغم من وقوفها عند إشكالات «واقعيّة» تخصّها، ولا يمكن نفي وجودها.

ولا مبالغة إذا ما قلنا أنّ قسمًا من الأعمال الفنيّة التي تناولت جوانب من «الإشكاليّات» الثقافيّة المرتبطة بالمجتمعات العربية والإسلاميّة تقوم على الإستراتيجيّة الخطابيّة الغربيّة الجديدة اتجاه العالمين العربيّ والإسلاميّ بعد عام (2001م)، خاصّة في الحقبة التي تلت تصنيف «الحضارة الإسلاميّة» (بشقّيها الموروث والمعاصر) على قائمة «الأعداء» المفترضين لـ «الحضارة الغربيّة».

المفارقة الفكريّة الغربيّة

إنّ هذه المفارقة الفكريّة الغربيّة، التي لا تعدم وجود ما يبررها (أو يحرّض على تبنّيها) في الموروث الثقافيّ «الشعبيّ» الغربيّ، الذي أعاد إنتاج بعض صوره حول «الإسلام» (كثقافة ودين) ضمن رؤى أكثر تطرفًا، فضلاً عن إعادة إنتاج «أساطير» ومرويّات شعبيّة تتكئ على تصوّرات منقطعة عن الواقع ، تستدعيّ بحثًا في المرجعيّات «الخِطابيّة» الغربيّة (التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة القيميّة العامّة)، التي شكّلت الأطر الإيديولوجيّة التي رافقت وأحاطت بطبيعة حضور «الفن الإسلاميّ المعاصر» في المحافل الغربيّة، خاصّة لجهة علاقتها الوثيقة بـ «الخِطابات» الفكريّة العنصريّة التي أطلقها كلّ من «فرانسيس فوكوياما»، وتاليًا «صمويل ب. هنتغتون» المحرّضة على «الإسلاموفوبيا» قبل هجمات نيويورك.

وتبينت صلتها الوثيقة بالتحوّل الذي طال «الآليّات» و«التقنيّات» البصريّة التي تمّ استقبالها في المحافل الفنيّة الغربيّة ودورها «الخِطابيّ»، الذي أسهم في إعادة موضعة «الفن الإسلاميّ المعاصر» ضمن المحدّدات الجديدة لـ «الهويّات المعَولمَة» المستحدثة، خاصّة لجهة دعم فرضية تعبيرها عن «الهويّة» الواقعيّة للمجتمعات التي تمثلها وتمّ حجبها لعقود.

الهويات المعولمة

في هذا السياق المعولم، يُلحظ أنّ طبيعة «الهويّات المعَولمَة» الجديدة والمراوِغة للمجتمعات العربيّة والإسلاميّة، تشي برغبة غربيّة بإعادة صياغة «صور» و«تصورات» و«قيم» تخصُّ موروث تلك المجتمعات (العربيّة والإسلاميّة) الموغل في القِدَم، على قاعدة «القيم» الغربيّة المعاصرة (خاصّة موقفها من «الجسد»)، ضمن قيم «الصراع» وحالة «عدم الاستقرار» الحضاريّ التي ينشدها الغرب في المنطقتين العربيّة والإسلاميّة، التي تقوم على تثوير أبعاد «سرديّة» موروثة (تاريخيّة وسياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وقيميّة عامّة)، تُوضعُ في تعارض دلاليّ «لا منهجيّ» مع سياقاتها التاريخيّة (وحتى مبرراتها البيئيّة)، ضمن قيم «الحداثة» الغربيّة التي تمّ تبنّي أغلبها. في المقابل شكّل إعراض المجتمعات العربيّة والإسلاميّة عن بعضها الآخر أرضيّة لـ «الخِطابات التفكيكيّة» الغربيّة، التي أُطلقَت تباعًا نهايات القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، وتوجّهت بشكل خاصّ نحو الروافع الفكريّة والثقافيّة (الموروثة والحديثة) التي تقوم عليها «الكيانات الوطنيّة» في العالمين العربيّ والإسلاميّ، التي تستند غالبًا على «أيديولوجيّات» مستحدثة بمرجعيات غربيّة ، أسهمت «القوالب» الثقافيّة والبصريّة التي استلهمت تراثها «الوثنيّ» (الأشوريّ، الفرعونيّ، الكنعانيّ، االفنيقيّ، النبطيّ، إلخ)، كما استلهمت «موروثها» الجماليّ العربيّ والإسلاميّ، الذي لم يفقد صلاحيته وحضوره فيها إلى هذه اللحظة، ليشكّل ركائز لاستقرارها.

وفي كلا الحالتين جاء هذا الاستلهام للموروث ضمن أطر معاصرة جامعة لمختلف شرائح وأطياف «المجتمعات» العربيّة والإسلاميّة، على تباين المرجعيّات الأيديولوجيّة لخِطاباتها، سواء صيغت ضمن الأطر «الوطنيّة» أو «القوميّة» (العربيّة) و«الدينيّة» (الإسلاميّة)، الذي عبّر وفق رؤى «الحداثة» التشكيليّة العربيّة عن خصوصيّتها الجماليّة الجامعة، وجوانب من أصالتها الحضاريّة الضاربة في التاريخ.

الخطاب المراوغ

على هذا الأساس «الخِطابيّ» المراوِغ، استهدفت «الهويّات المعولمَة» الجديدة في حقبة «ما بعد الحداثة» العربيّة والإسلاميّة، التي قامت على تثوير «الهويّات الفرعيّة» (منها «الهويّات» الدينيّة والطائفيّة والمذهبيّة)، و«نزعات» المطالبة بحقوق «الفئات الأقل تمثيلًا»، ومنها الحق بالتعبير عن «هويّاتها» المستقلة (ومنها «هويّاتها» الجندريّة)، ودعم «نزعات الانفصال» (القوميّ والدينيّ والطائفيّ واللغويّ والثقافيّ)، أغلب «القيم الثقافيّة الجماعيّة» التي قامت على أساس من «التمايز الحضاريّ» (الوثنيّ والدينيّ)، بما فيها فكرتي «الروحانيّة» و«الإيمان»، ضمن دعوة ضمنيّة شكّكت بأهميّة ودور محددات تلك «الهويّات الجماعيّة» الموروثة (في تموضعها الوطنيّ والقوميّ والدينيّ)، وصولًا إلى الانحيازلـ «الهويّات الفرديّة» وتشجيع تبنّيها (ومنها «الهويّة الجندريّة» (إمرأة \ رجل \ غير ذلك)، وإلى إعادة صياغة «الهويّات الجماعيّة» ضمن أبعاد شخصيّة وفرديّة («جندريّة» غالبًا).

وعليه لا غرابة إذا ما قلنا إنّ الدفع بـ «الفن الإسلاميّ المعاصر» إلى واجهة الحدث السياسيّ والثقافيّ الغربيّ والعالميّ قد تمّ خدمة لأهداف أيديولوجيّة «استشراقيّة» بصريّة جديدة، خاصّة بعد أحداث الحادي عشر من أيلول عام (2001م)، وذلك في إطار مشروع معوّلم ثقافيًا، يعيد تأطير وإنتاج «صورة» المجتمعات العربيّة والإسلامية «خطابيًا» و«جماليًا»، من خلال مخرجات «الفنّ المعاصر» وضمن تياراته وتوجهاته وخِطاباته «التفكيكيّة»، حول جملة من «القضايا الإشكاليّة» العربيّة والإسلاميّة ذات الطبيعة «المؤسساتيّة». أيّ أنّها تمسّ «المرجعيّات المؤسّسة» (التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والقيميّة العامة) للمجتمع والثقافة الأكثر تمثيلًا وحضورًا، بغض النظر عن انتمائها الوطنيّ أو القوميّ أو الدينيّ، خاصة المتصلة بجملة من المفاهيم والتصورات «الموروثة» من حقبة «ما بعد الوثنيّة».

في هذا السياق الخِطابيّ المعولَم شديد التعقد، شكل التحوّل في النظرة إلى «المرأة» محورًا للتبدل الخِطابيّ الغربيّ اتجاه العالمين العربيّ والإسلاميّ (في أبعاده التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والقيميّة العامّة).

الخصوصيّات الثقافيّة

بعد أنْ كانت صورة «المرأة» حالة قدّمها الفنان العربيّ والمسلم (رجلاً كان أو امرأة)، اكتسبت فيها صفات إيجابيّة من الفعاليّة التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والقيميّة العامّة، وتمّ تقديمها بشكل فاعل لتقود «النهضة» و«التحوّل» في «القيم الجماعيّة»، وتكرّس حالة المشاركة والمدافعة الفاعلة مع الرجل في بناء «الدولة» والمجتمع، في حقبة «الحداثة» التشكيلية في المجتمعات العربيّة والإسلاميّة، كما عبر عنه مثلاً تمثال «نهضة مصر» للفنان محمود مختار، أو تمثال «الحريّة» للفنان العراقي جواد سليم، أو أعمال الفنانة الأردنيّة منى السعودي، وغيرها الكثير من الأعمال التي عكست روح تلك الحقبة البنّاءة التفاؤليّة، حيث احتلت «المرأة» (العربيّة والمسلمة) جوهر «الخِطاب» التقدّميّ والتحرريّ (العربيّ والإسلاميّ)، مثّل النكوص الخِطابيّ اتجاه صورة «المرأة» العربيّة والمسلمة، ودورها الاجتماعيّ والثقافيّ والسياسيّ والتاريخيّ جوهر «الخِطاب» المعولم الجديد في حقبة «ما بعد الحداثة»، خاصّة في الأعوام التي تلت أحداث نيويورك عام (2001م). في المقابل توارت «الخصوصيّة الثقافيّة» لـ «المرأة» العربيّة، و«الخصوصيّات الثقافيّة» الوطنيّة لـ «المرأة» في المجتمعات المسلمة (غير العربيّة)، لصالح «الخصوصيّات الثقافيّة» الفرديّة، ضمن المؤثرات الإسلاميّة (التي بدت مفروضة عليها)، بوصفها حالة واحدة تتخذ صورًا متعددة، تشترك جميعها في تكريس حالة «الاضطهاد» و«اللا مساواة» بين الجنسين، فضلاً عن تكريس صورة «القمع» ومصادرة الحقوق، وغيرها من الخطابات النكوصيّة اتجاه دور المرأة العربيّة والمسلمة.

النسويّة الإسلاميّة المعاصرة

في هذا السياق المراوغ خِطابيًا شكّلت المطالبة بحقوق «المرأة» (العربيّة أو المسلمة)، بوصفها «ضحيّة» للثقافتين العربيّة والإسلاميّة، جوهرًا لخِطاب «النسويّة الإسلاميّة المعاصرة»، انعكست في صورة «المرأة المقيّدة» (كبديل عن صورة «المرأة الحرّة» أو رمزًا للحريّة)، الذي يستدعي تحريرها «تفكيكًا» للمنظومتين التاريخيّتين، والسياسيّتين والاجتماعيّتين والثقافيّتين والقيميّتين العامتين العربيّة والإسلاميّة.

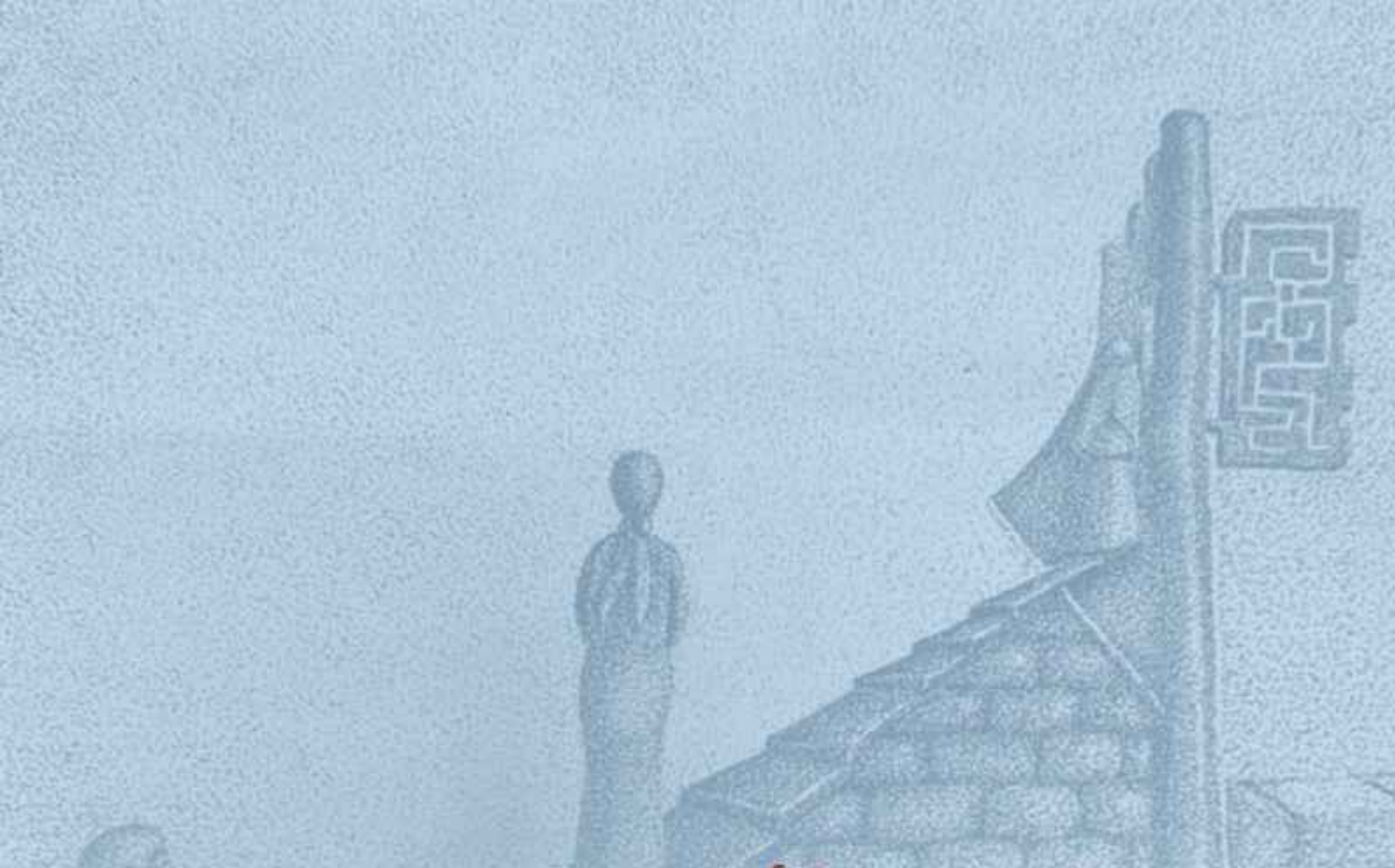
وتاليًا استبدالهما بمنظومة سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وقيميّة عامّة غربيّة، كبديل أكثر جدوى من محاولات استنهاض الفكر التقدميّ البنّاء والفاعل من داخل المجتمعات العربيّة والإسلاميّة.

بذلك شكلت صورة «المرأة الضحيّة» في المجتمعات العربيّة والإسلاميّة جوهرًا لـ «الخِطاب» الثقافيّ الغربيّ اتجاه العالمين العربي والإسلاميّ، وتاليًا جوهرًا لمفاهيم «الاستشراق» البصريّ الجديد، الذي رسم معالمه (غالبًا) «فنّانات» عربيّات ومسلمات، أنجزن أعمالاً غالبًا ما قدمنّ فيها «صورهنّ» و«هويّاتهنّ» وملامحهنّ الخاصّة والفرديّة، كبديل عن «الهويّات الجماعيّة» العربيّة والإسلاميّة، التي شارك في رسمها سابقًا فنّانون وفنّانات عرب ومسلمين من كلا الجنسين.

صدمة التحديث

أمّا على المستوى التقنيّ البصريّ، فيُلحظ في هذا السياق الملتبس دلاليًا طغيان تأثير تقنيّات «التصوير الضوئيّ»، وتقنيات «تحرير الصُورة» على مخرجات «الفنّ الإسلاميّ المعاصر» في تموضعه الخِطابيّ الجديد، ضمن موجة من تكريس تقنيّات «الفنون البصريّة»، مثل: «فن التحريك»، و«القصص المصورة»، و«فن الفيديو»، وتقنيات مستمدة من «مسرح الحياة الواقعيّة»، والموجات الجديدة من «سينما الواقع»، التي تعاظم حضورها على حساب توظيف «الخامات النبيلة» (الحجر، والبرونز والألوان الزيتيّة)، التي رسمت ملامح صورة «المرأة» في الخِطاب «النسويّ» العربيّ في حقبة «الحداثة»، لصالح مواد أسرع وأسهل في التنفيذ والعرض والترويج والانتشار، لتمثل الأعمال التي تناولت جوانب من «النسوية» الإسلاميّة المعاصرة والجديدة صورة عن «صدمة التحديث»، التي وقفت عائقًا (وفق الرؤية الغربيّة) دون إحداث تبدّل جذري في دور «المرأة» على المستويات كافة، وعن «الإخفاقات» المفترضة التي طالت المشروع العربيّ والإسلاميّ في اللحاق بركب «الحداثة» الغربيّة، تماشيًا مع الدعوات الغربيّة لـ «دمقرطة» المجتمعات العربيّة والإسلاميّة، وإيصال صوت وتمثيل «الفئات الأقل تمثيلاً» في المجتمع. بذلك بات «الفنّ الإسلاميّ المعاصر» انعكاسًا لجوانب من الرؤية «الجندريّة» الخالصة والمشوّهة (والمشوّهة) لـ «الاستشراق» البصريّ الغربيّ الجديد، أكثر من كونه تعبيرًا جماليًا معاصرًا عن الخصوصيّة الثقافيّة العربيّة والإسلاميّة، كما قد يبدو الأمر للوهلة الأولى، أو انعكاسًا موضوعيًا للواقع الجديد لتلك المجتمعات، أو لوضع «المرأة» الراهن فيها.

محمود مختار «نهضة مصر»



«فنانون تحت الأرض» ..
تجارب تشكيلية وراء الأسوار

صالح حمدوني *

في واحدة من تجليات التحدي والصمود والإصرار، يُعرّف الأسير نفسه كـ «إنسان لم يتمكن السجان من انتزاع انسانيته»، وأصرّ على الحياة والتعبير عن ذاته من خلال الكتابة والفن والدراسة ، ومحو الأمية جنبًا إلى جنب ، من مواجهة السجان وسياسته القمعية ، وإهماله الطبي المتعمد.

وبهذا حقق الأسير انتصاره المادي والمعنوي، وحقق حضوره وإنسانيته التي يعيد التأكيد عليها في كلّ معركة يخوضونها داخل باستيلات العدو الصهيوني.

يقول الأسير المحرر والفنان التشكيلي زهدي العدوي: «تصبح المعاناة لوحة، ويصبح الفكر حبرًا وألوانًا، وتصبح المُخيلة تلك المطرقة التي تُحطّم قيود السجون، وتنطلق لتنقل التمرد والمقاومة إلى العالم الخارجي».

الفنانون كغيرهم من الأسرى عاشوا تجربة الاعتقال والاستجواب والتعذيب والعزل الانفرادي، واكتشفوا بحساسيتهم الحادّة وبضميرهم الإنساني والتزامهم بواجبهم النضالي، اكتشفوا بأنّ الأسر يصنع إنسانًا أكثر فهمًا ووعيًا والتزامًا، ووجدوا أمامهم في الأسر الأديب والشاعر والمفكر وقلّة من الفنانين، لذا جعلوا من أقلامهم البسيطة وما تيسر من الألوان سلاحًا يواجهون به العدو، فكانت لوحاتهم أيقونات نبتت في رحم الزنازين وبين القضبان.

* كاتب، مصور فوتوغرافي

تصوير الأمل والتحدي

أفرغ زهدي العدوي مشاعره وأحاسيسه المتّقدة على مناديل قماشية لا تتجاوز 30×30 سم وبوساطة أقلام ملونة كانت تُهرّب إليهم خلال الزيارات، كما استخدم تفل الشاي والقهوة، «وجوه المخدات ليست للنوم، بل هي أفضل وسائط إيقاظ الشعوب».

يقول العدوي الذي اعتقل في سجن عسقلان عام 1970 وابتدع خلال اعتقاله مدرسة (وجوه المخدات)، فكلّ مخدة كانت كافية لإنتاج أربع قطع قماش كتانية، تتحول بين يديه إلى لوحات يتم تهريبها إلى خارج السجن أثناء زيارة الأهل ، لتنطلق وتروي حكاية مرارة السجن والحلم بالحرية .

ويعتبر العدوي من أهم الفنانين الذين رسموا في السجن ، وابتدع التعبير الحقيقي عن أفكاره، وأولى الألوان اهتمامًا كبيرًا لتُسهم في دمج أفكاره التعبيرية مع الألوان الانطباعية، فكان يختار ألوانًا معاكسةً لألوان السجن القاتلة القاتمة، لتعويض الواقع المنقوص بألوان فَرِحة زاهية تخدم الأمل والتحدي والحرية.

وقد أشاد كثيرون بهذه الحيلة الفنية التي استخدمها العدوي، كان اللون يخدم الفكرة لدرجة أنّ الناس لم تكن تصدق أنّ هذه اللوحات قد خرجت من السجن.

تعمقت فكرة الرمزية عند العدوي خلال تجربته الفنية في الأسر، حين راح يرسم على ورق الزبدة ، وأوراق الرسائل الملونة، ويضمّنها رموزًا لكلّ ما حُرِم منه .الأم والأطفال والكلاشنكوف.

وتطوّرت لديه فكرة الوطن المحتل، فصارت تظهر في لوحاته الرموز الفلسطينية، الكوفية والعلم الفلسطيني، وفي ذلك يقول: «البوصلة دائمًا فلسطين، منذ الصباح وبمجرد أنْ أستيقظ كنت أفكر باللوحة التي سوف أرسمها لفلسطين».

كانت المرآة الرمز الأقوى تعبيرًا في حياة الأسرى، لذا لم تَغِب عن لوحاته، فظهرت مثل رأس الهرم الفني في العمل النضالي الفلسطيني.

وقف العدوي أمام سؤال الحرية، الحرية التي لم يعرفها طيلة ثمانية عشرة عامًا في الأسر، لذا بدأ يتخيّلها، ما لونها وما شكلها ؟.

الرسم كأداة للصمود

تتقاطع تجربة العدوي مع تجربة زميله في الأسر الفنان التشكيلي والمحرر محمد الركوعي، ليشكلا معًا تجربة فنية إبداعية نضالية أسموها «فنانون تحت الأرض» التي تتخذ من الرسم أداة للصمود والحياة.

يقول الركوعي: «رسوم وراء القضبان من واقع الأسر وأحلام السجين وصمود المعتقلين، لوحات مليئة بالعناصر والرموز النضالية، رسمتُ بأدوات بسيطة جدًا، قطع صغيرة من ألوان الشمع الذي يستخدمه الأطفال ، ومن أقلام الحبر الجاف ، وعلى قطعة من القماش من وسادتي التي أنام عليها، ومن خلال النور الذي يدخل من شباك غرفتي الصغيرة، وفي زاوية بعيدة عن عين السجّان، من خلال هذه الظروف كنّا نحيا ونحلم بالحرية».

ومحمد الركوعي فنان تشكيلي متمرّس أقام معرضه الأول في غزة عام 1970 ويحمل شهادة الدبلوم في التربية الفنية منذ ما قبل اعتقاله عام 1973 والحكم عليه بالسجن المؤبد، ليمضي نحو ثلاثة عشرة عامًا في الأسر والمعتقلات.

حاول الركوعي أنّ يوثق تلك المرحلة ويحمل رسالته التعبيرية بألوانها وأشكالها، ويحرّرها بدوره لتصبح لغة عالمية تعبّر عن وطنه بكلّ تفاصيله الحضارية والثورية والإنسانية، وعمل على تطوير منجزه ،ليتحول به من المباشرة إلى التحريك الذهني، ومن الرمزية الواضحة إلى الرمزية ذات الدلالة التي تُشكّل لغة بصرية في حدّ ذاتها.

كان الرسم عند الركوعي مَنفذًا للتعبير والتحدي، وكانت مواضيعه عن الثورة والحرية والمقاومة بالسلاح والحجر وغصن الزيتون، والأرض والقدس، أعمالاً ثورية مكتظة بالعناصر والرموز، وكان يُحمّلها حواس السجين التي تتكئ على الذاكرة، بألوان زاهية ومشرقة تتحدى عتمة الزنزانة مثل حلم إنسان بتحطيم القضبان والتحليق.

هذه تجربة امتدت على مدار الخمسين عام الماضية، وما زالت مستمرة بنفس الروح والزخم والإصرار، يمارس أصحابها دورهم النضالي الذي صقلوه وعمّقوه في الأسر، والأهم أنّ هذه التجربة ألهمت فنانين أسرى وفنانين لم تطالهم يد السجّان، فعبّروا بعمق ووعي عن

من أعمال زهدي العدوي

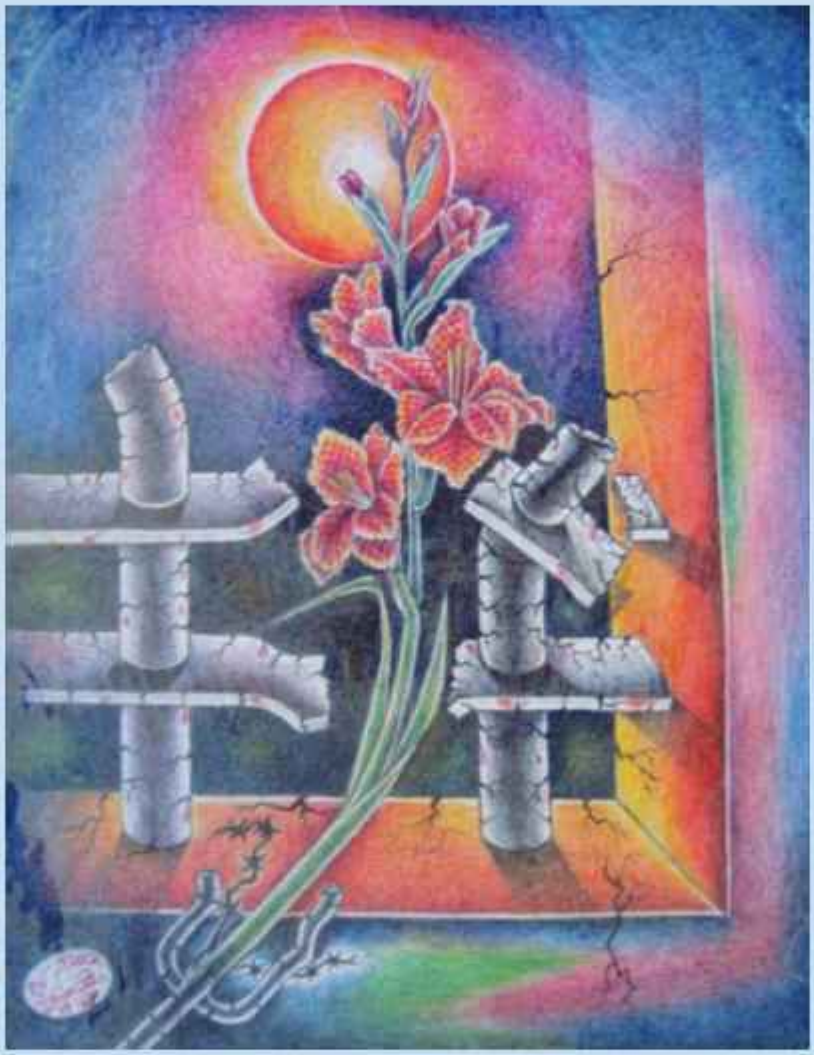
تجربة الأسر، وأسهموا كلّ في مجاله واختصاصه ومكانه في التعريف بقضية الأسرى الفلسطينيين في سجون الاحتلال، ودقّوا جدران خزان الصمت الرسمي والوعي الشعبي حيال ظروف الأسر وحق الأسرى بالحرية، وأنّهم بشر لهم حيواتهم وأحلامهم، وليسوا أرقامًا مهمَلة في سجلات الاحتلال والمؤسسات الإنسانية.

توازيات الرسم والكتابة

مع توالي تجارب الكتابة من داخل أسوار الأسر تفاعلت فكرة الرسم مع الكتابة، فرسم الأسير جمال الهندي لوحات عديدة في الأسر، واستطاع إيصال بعضها للخارج، وتم استخدامها في بوسترات لعدة مناسبات تخصّ الحركة الأسيرة، وطُبعت بعدة لغات، كما يعمل على رسم لوحات لتكون أغلفة لكتب زملائه الأسرى بعد أنْ يقرأها أو يواكب عملية كتابتها.

وقد اتسمت أعمال جمال الهندي ببساطة الفكرة ووضوحها ، واستخدم في إنتاجها القلم والورق المتوفر في السجن، رسم عليها بطريقة التنقيط عن الأم والمرأة وفلسطين والأسرى والوقت الذي يأكل حياة الأسرى وعن العودة.

أمّا الأسير الكاتب منذر مفلح صاحب كتاب، والذي يخوض غمار فن الخزف مع الكتابة، وله عدد من الأعمال التي وصلتنا بفضل المحامي الحيفاوي حسن عبادي، فقد استثمر بعض مكتسبات حققتها الحركة الأسيرة عبر نضالاتها ضد سياسات الاحتلال القمعية في السجون، فتعلّم استخدام الخزف لإنتاج مجسمات لافتة يمكن استخدامها بطرق مختلفة، لإضاءة الشموع وعلب حلوى ولوحات مختلفة، لوّنها بألوان مفعمة بالفرح والأمل، ألوان تفترك المرّ في عين السجان ، لتؤكد أمامه دائمًا أنّ أسرانا الأحرار يستحقون الحرية ... كلّ الحرية.



الفن في فلسطين في مواجهة الموت الجماعي

منذر جوابرة*

* ترجمة : مدني قصري*

أحدثت الحرب على غزة عام 2023 تغييرًا كبيرًا في الموضوعات التي يستكشفها الفنانون، الذين يعيدون تمثيل الحرب أو آثارها وكذلك الحياة اليومية فيها، مما أدى إلى ظهور اتجاهات متعددة في شكل التعبير.

ويمكن تقسيم هذه الأشكال إلى ثلاثة محاور مرتبطة بالتقسيم الجغرافي/ السياسي الداخلي، والذي يتأثر بشكل مباشر بتعزيز السياسات العنصرية والفصلية للمحتل ومعاملته للمناطق وفق اختلافاتها.

* فنان تشكيلي فلسطيني

* إعلامي ومترجم جزائري مقيم في الأردن

خطاب فني بصري

لقد طرأت تغييرات جوهرية، من الفرد إلى الجماعة، وبدأ خطاب فني بصري وطني مشترك يتبلور، ليصبح قضية عامة، منذ النداء الأول حول قضية الفن في زمن الحرب، الذي أطلقه مرسم 301 في بيت لحم، انضم العديد من المهتمين بالنقاش والحوار في تشرين الثاني 2023، من داخل فلسطين وخارجها، بفضل التواصل الإلكتروني.

ثم واصلت مجموعتان من الفنانين تأملهما ونقاشهما وحوارهما معًا، مما أدى إلى فهم مشترك للعلاقة بين الفن والمجتمع، وبناء جسر مباشر لإعادة التماسك والمشاركة والبناء الاجتماعي.

استلهم المرسم أعماله من فنان الفهود السود «إيموري دوغلاس»، خلال حركة التحرر الوطني والاجتماعي ضد التطرف العنصري في أمريكا، وكذلك الحركة الفنية الثورية لفن الملصقات في ثورة الطلاب الجامعيين ضد السياسات الاستعمارية الأمريكية في فيتنام، وصولاً إلى حركة التحرر الوطني الفلسطينية مع انضمام العديد من الفنانين غير الفلسطينيين إلى هذه الحركة، مثل نذير نبعة، برهان كركوتلي وغيرهم.

أدت هذه اللقاءات إلى ظهور مجموعة متخصصة في الطباعة اليدوية، لإعادة إحياء العمل الإنتاجي الموجه مباشرةً نحو المجتمعات بروح جماعية.

في غضون ذلك، أطلقت مؤسسة عبد المحسن القطان برنامجًا حواريًا أسبوعيًا بعنوان «غزة عند منعطف – حول مسألة الفن» مع فنانين فلسطينيين، استمر لمدة 25 أسبوعًا، بإشراف القيّم الفني يزيد عناني.

وكان الحوار يستضيف في كلّ أسبوع، أربعة فنانين لمناقشة قضايا الفن، والحرب، والإنتاج، والممكن، وغيرها، وهو ما ساهم في إعادة التواصل الجماعي بين المجتمع الفني، وقد تُوّج بمعرض «غزة عند منعطف» في آذار 2024 في مؤسسة القطان، والذي جمع أكثر من 40 فنانًا لعرض أعمالهم الفنية التي أنتجت خلال الحرب.

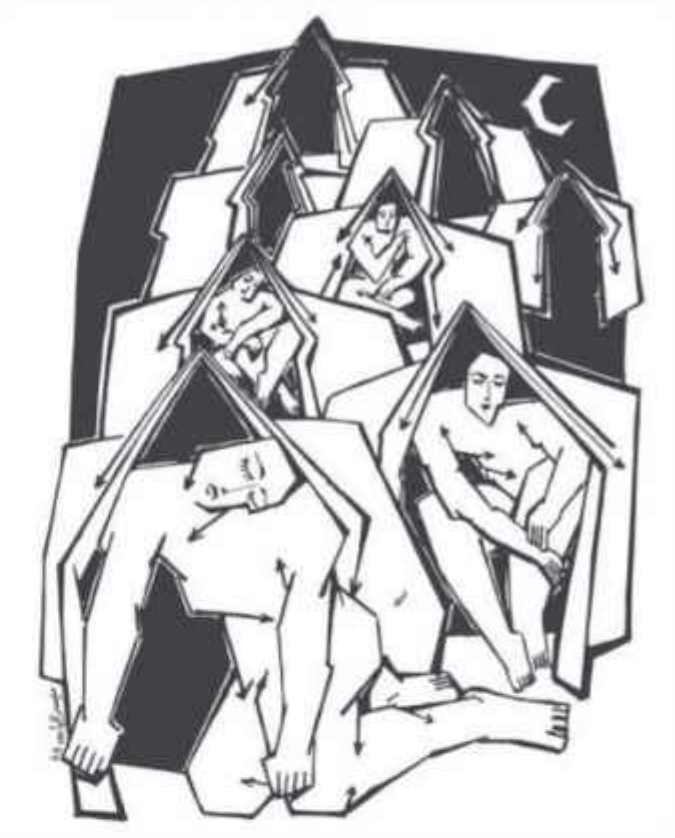
هذا ليس معرضًا

في شباط 2024، أطلق المتحف الفلسطيني معرضه «هذا ليس معرضًا»، الذي يجمع أعمال فنانين غزيين من مجموعات المؤسسات والأفراد الفلسطينيين في الضفة الغربية.

ويمثل المعرض خطوةً مهمةً في تعزيز الصمود من خلال الفن، لا سيما بعد أنّ فقد فنانو غزة أعمالهم جراء الحرائق والدمار والقصف والتهجير.

وتُعد هذه التجربة بالغة الأهمية لأنّها تُحدث تحولًا جذريًا في نموذج المتاحف التقليدي، الذي يعتمد على استراتيجيات وخطط راسخة، وتحرره من سياسات المؤسسات والبيروقراطية والمشاريع الممولة، ليستعيد الروح الوطنية وواجبه المقدس اتجاه قضاياه في مرحلة حرجة، في وقت سعت فيه بعض المؤسسات والفنانين إلى التستر على الحقيقة ، وإعلان موقفهم الصريح ضد الاحتلال والإبادة الجماعية.

في تموز 2024، قدّم الفنانون الشباب معرضهم «بصوت واحد» في مرسم 301 في بيت لحم، لمشروع فن بصمة اليد للفنانين الشباب، وهم: إسلام محيسن، كاترين مطر، محمد الراعي، محمد عبيد الله، منى خليل ، ووئام معمر.



على الصعيد الفردي، أعاد معرض الزاوية عرض مجموعة «ما زلت حيًا» للفنان الغزّي ميسرة بارود، وهي مجموعة من رسومات الحرب، تلتها مجموعة «تشريح السيطرة» للفنان محمود الحاج في يوليو 2024.

عرض وديع خالد عمله «من غرفتنا في المخيم» في مايو 2024 في معرض باب الدير، وأقيم معرض أمجد غنام «سكان القيامة» في يوليو 2024 في معرض «وان».

مفردات رمزية

يختلف التعامل مع الفنانين الفلسطينيين في الداخل، إذ ضيّقت قوات الاحتلال الخناق عليهم، فراقبت حساباتهم على مواقع التواصل الاجتماعي وغيرها، ومنعتهم من التعبير عن أنفسهم بحرية.

هكذا اعتقلت قوات الاحتلال الفنانة دلال أبو آمنة في أكتوبر/ تشرين الأول 2023، بسبب جملة كتبتها على مواقع التواصل الاجتماعي: «لا غالب إلا الله»، وهذا حال الفنانة ميساء عبد الهادي.

وهذا ما دفع الفنانين إلى التعبير عن مواقفهم بشكل غير مباشر، باحثين عن مفردات وعناصر فنية مبهمة، بالإضافة إلى الرمزية، فيما يمكن وصفه بعجز عن التعبير عن الصمود وإنكار الإبادة الجماعية.

يتميز عمل كريم أبو شقرة بمشروعه «مصباح بيكاسو»، وهو نقد مقارن لحرب الإبادة الجماعية مع ما تُجسّده لوحة «غيرنيكا» كرمز للإبادة الجماعية والحروب المميتة.

بدلاً من التعبير المباشر، يستخدم الفنان مصطلحات وعناوين تتأرجح بين الواقع وإنكاره، بحيث يصبح المكان والزمان والفضاء والحركة، وما إلى ذلك، جزءًا من هويته الجديدة.

يوميات الحرب بصريًا

واصل بعض الفنانين الفلسطينيين إنتاج أعمالهم الفنية اليومية خلال فترة الحرب في ظلّ ظروف نفسية ولوجستية صعبة. تُنتج هذه الأعمال بطاقة تعبيرية مباشرة، وتمثل حالة مهمة يمكن وصفها بحالة من الفوضى التي أدّت إلى تكوين مجموعة من الفنانين المنتجين الذين يعكسون واقع هذه الفترة الخطرة، لنتمكن من إعادة قراءة أعمالهم واكتشافها في الزمن والمستقبل، بالإضافة إلى توثيقها، كحدث بحد ذاته.

وعمل الفنانون بصورة يومية، وهم: ميسرة بارود، سهيل سالم، مروان نصار، محمود الحاج، ماهر المغاري، رائد عيسى، باسل المقوسي، وغيرهم.

لقد ألهم ميسرة بارود، وحفز الفنانين الفلسطينيين في غزة وخارجها على العمل والإنتاج بدلاً من حالة اليأس التي أصابت الحركة الفنية، مؤسسات وأفرادًا، في بداية الحرب.

وسجّل بارود واحتفظ بمذكرات حرب منذ اليوم الأول، موثّقًا الحياة اليومية للنازحين والموت والدمار بالحبر وبالأبيض والأسود. وثّق حياته اليومية خلال الحرب دون انقطاع، بأكثر من 320 عملًا فنيًا.

دفعه تفاعل الفنان الغزّي المباشر إلى إنتاج أعماله بأسلوب توثيقي، مع شعور دائم بالتهديد واحتمال الاغتيال.

يقول الفنان غانم الدين، المقيم في غزة: «هذه الحرب ليست كسابقاتها؛ إنّها من أعنف الحروب، وتهدف إلى الإبادة الديمغرافية والطبوغرافية».

وهكذا يجد الفنان نفسه في حالة بحث عن البقاء وإشباع الحاجات الحيوية، فيلجأ إلى رسومات سريعة تُعبّر عمّا يراه، معظمها أفلام وثائقية...

من الصعب القول: إنّ هناك تغييرًا جذريًا في التقنية أو العمليات في أعمال الفنانين، حيث يصبح الموضوع اللحظي واليومي مؤشرًا على المباشر من خلال استخدام مفردات تحاول تقديم شهادات حية للتجربة والخضوع للحدث، بحيث يصبح الفن جزءًا من المرونة والانخراط في الفعل الثوري من أجل البقاء على قيد الحياة والشهادة.

موضوع الفن خلال الحرب

تتجلى إعادة تجسيد البعد الإنساني والجسد بشكل عام في الأعمال الفنية المنتجة خلال الحرب، إذ لم يعد الفن ملاذًا للمتعة والجمال، بل يميل إلى استحضار الحالة الفلسطينية بين النقد والتمثيل، والألم والموت، وإحياء الذاكرة كمصدر إلهام للأصل والجذور، وبين الصورة التي تستحوذ وتملأ المشهد اليومي والأخبار، للأجساد الملقاة على الأرض باستمرار.

يُمثّل كل هذا ترميمًا لعمل ثوريّ تجلّى من أواخر الستينيات إلى أوائل التسعينيات في فنّ الملصقات والرسم، مُستحضرًا الجسد في ظلّ اغتياله في الواقع.

يمكننا العودة تاريخنا إلى نكبة فلسطين عام 1948، وإلى منتصف الخمسينيات، فبعد أن فقد الفلسطينيّ كلّ شيء، من منزله ومكانه وعائلته إلى الورقة والقلم، استطاع استعادة وجوده وقوته، وقد شرع في فنّ المقاومة والتعبير حول فترة اللجوء.

ثم نصل إلى يوم مصيبة فلسطين، أو النكسة، حيث أصبح الفنان بارعًا في السعي وراء مساعيه الفنية مهما كانت الظروف.

ربما تكون حرب الإبادة الجماعية الحالية قد تجاوزت حقبتي النكبة والنكسة مجتمعتين، لكن القرائن الرئيسية تشير إلى أن البقاء هو سرّ بقاء الفلسطيني، مذكّرةً بأسطورة سيزيف الذي خدع آلهة الموت، قبل أنْ يُحكم عليه عبثًا بالخلود والعذاب الأبدي، بدحرجة الصخرة إلى أعلى، لتنزلق إلى أسفل، ثم دحرجتها مرة أخرى إلى ما لا نهاية.

إنها عبثية الوجود والبؤس الذي عاشته فلسطين منذ الأزل، وصراع الحضارات والقوميات.

هناك شواهد على استمرارية الفن الفلسطيني وقدرته على تمثيل فترة زمنية محددة يمكن وصفها بالفن الفلسطيني، حيث لا تكمن المشكلة في تقنياته أو خاماته بقدر ما تكمن في موضوعه، والذي من خلاله نستطيع رصد جميع مراحل الحياة الفلسطينية خلال الفترة الحالية، انطلاقًا من أعمال رائد عيسى، وميسرة بارود، ومراد نصار، وسهيل سالم.

الفن من أجل الحياة

يُمكن القول إنّ الفن الفلسطيني مستمر، وإنّ التحولات لا تحدث إلا من خلال القضايا الراهنة، قبل أن يُوظّف في بُعدٍ عاطفي انفعالي، لينتقل إلى معالجات تقنية وشكلية

بعد أنْ يتخلص من الانفعالية الزمنية التي تُسيطر على الفنان، والتي سيتحرر منها مستقبلًا. والتي تتيح له استعادة ذاكرته بفضل تقنيات ووسائط متعددة تتجاوز مسرح ومرحلة الحدث.

فما جدوى الفن إذًا في مواجهة الموت الجماعي، عندما نقف منتظرين دورنا في المسلخ ؟!

إنّ تكرار مسيرة طويلة من المجازر التي هيأت الفلسطيني لمواصلة العيش بين الجثث ، يُذكرنا بذلك الفتى المجهول من غزة الذي نجا من المجزرة خلال القصف الذي نسف المنازل، فرفع يده وصاح: «نحن أبطال... نحن غزة...». هذه العبارة تُلخص كلّ شيء. لم يكن الفنان يومًا بعيدًا عن المجتمع، بل كان، ولا يزال، عنصرًا فاعلًا فيه.

إنّه يعاني من نفس الظروف القاسية التي يعاني منها المجتمع الفلسطيني، مما دفع معظم الفنانين لاختيار مواضيعهم الفنية بالجمع بين البحث عن الذات في ظلّ الحصار اليومي ومسألة الجدار، كموضوع رئيسي في العناصر الفنية للعمل، إلى جانب الحصار والمكان، في حين تراوحت مواضيع الفن قبل «أوسلو» بين المنفى واللجوء والحصار والنكبة وحق العودة.

قال «غوغان» ذات مرة عن زهور عباد الشمس إنّها توقيع «فينسنت فان غوخ»، في رسالة إلى أخيه «ثيو» .

قال «فان غوخ»: «بالنسبة لي، عباد الشمس هو الامتنان»، وفي جنازة «فان غوخ»، حمل إخوته باقات من عباد الشمس بأيديهم، تظهر زهرة «فان غوخ» مختلفة في كلّ لوحة، إمّا في مزهرية أو على الأرض، متناثرة أو ذابلة، ويبدو أنّها رسمٌ لذلك الأمل الذي سعى إليه الفنان طوال حياته.

(*) وُلد منذر جوابرة عام 1976 في مخيم العروب للاجئين في فلسطين. تخرج في جامعة النجاح الوطنية في نابلس عام 2001. يعمل في مجالات فنية متنوعة، من الرسم إلى الفيديو وفنون الأداء، بالإضافة إلى الوسائط التفاعلية والتجريبية القائمة على أبحاث مستمرة. يُعتبر منذر جوابرة فنانًا ناشطًا على المستويين الشخصي والمؤسسي، وقد شارك في تأسيس وإدارة العديد من المعاهد الفنية في فلسطين، بالإضافة إلى عمله التدريسي في الجامعات والمراكز التعليمية الفلسطينية. يقيم ويعمل في بيت لحم.

أرشيفية

قضية للنقاش..

حق الفنان والمقتني في العمل التشكيلي ..

عبدالرحيم العرجان*

كثيرًا ما تنشأ خلافات بين المقتني والفنان بعد فترة زمنية من عملية البيع، نتيجة لتعاظم القيمة التي قد يحققها المقتني بإعادة البيع، مطالبًا الفنان بنسبة من هذا العائد بصفته منتج العمل وصاحب الفكرة الإبداعية.

ولحسم الشك باليقين، ومن خلال الخبرة بسوق الفن العربي ومتابعة حركته المتكاملة الأركان، والتي ما تزال واعدة بمعظمها بالمقارنة بالأسواق العالمية الناضجة، نضع في هذا المقال للنقاش:

* مصور فوتوغرافي، مدير جاليري قدرات

من ورشات عمل حول قضايا اللوحة

البيع في القانون

جاء في القانون (*) أنّ البيع هو تملّك مال أو حق معلوم، على أنْ يتفق المتبايعان كاملا الأهلية على تحديد الثمن العادل بسعر السوق ، أو تقديرهما في مكان وزمان محددين عند إتمام البيع أو التعاقد، مع وجوب تسمية الثمن المطلق المقرون بالمشاهدة أو الإشارة المشفوعة بوصف (القياس والمواد)، معززًا بصورة، ولا ينتقص أو يزيد بعد إتمام البيع بالاتفاق، سواء أكان دفع الثمن كاملاً أو على أقساط بالتراضي.

وفي المقابل، يلتزم الفنان بنقل ملكية المبيع بمجرد إتمام عملية البيع إلى المشتري، ما يقتضيه القانون أو الاتفاق خلاف ذلك، ويجوز للبائع تعليق نقل الملكية حتى تؤدى جميع الأقساط باعتبارها دينًا مؤجلاً.

أما إذا مات المشتري مفلسًا بعد تسلّم العمل، فليس للفنان حق المطالبة باسترداد العمل، بل يكون الثمن دينًا على التركة، والبائع كغيره من الغرماء.

وإذا اتفق الطرفان على نسبة من ريع ما بعد البيع، فإنّها تضمن الحق للفنان أو ورثته، ولا تتوالى بعد ذلك إلا بعقد واتفاق جديدين مع المالك الثاني والمتوالي.

وهذا يمثل عقبة كبيرة في عملية التسويق، خصوصًا إذا تمّ البيع خارج الحدود، نظرًا لصعوبة الإثبات وكلفة التقاضي ، والتزام المشتري المتوالي أو ضمان الحق لدى الغرماء (الورثة).

أنواع عقود البيع :

1- المبيع الأول التام المباشر: يكون بالتعاقد والتراضي بين الطرفين، أي أنّه بمجرد سداد كامل المبلغ تنتقل الملكية الكاملة والتامة وحق التصرف من الفنان إلى المقتني، الذي له الحق المطلق بإعادة البيع دون شرط أو قيد في المكان والزمان، ويلتزم بدفع كامل قيمة البيع حتى لو هلك أو سُرق العمل قبل إتمام دفع الثمن المتفق عليه.

2- المبيع المشروط بالريع: هنا يُوضع حدّ أو جملة شروط، منها نسبة معلومة من الريع بعد البيع، تُحدد بعد خصم المصاريف الترويجية ، أو ثابتة محددة القيمة. لكن هناك معوقات لذلك، وتتجلى في:

- صعوبة واستحالة توالي البيع المقرون بهذا الشرط.
- صعوبة وارتفاع كلفة التقاضي في حال حدوث خلافات مالية عبر الحدود.
- غبن البائع الأول إنْ كان الشرط مقصورًا عليه.
- معوقات الإثبات والتقاضي بين الغرماء للطرفين.
- صعوبة التسويق والالتزام الجغرافي بالبيع في مكان محدد.

من ورشات عمل حول قضايا اللوحة

حقوق الفنان ما بعد البيع

ما أنّ يتم التعاقد، حتى تنتقل جميع الحقوق المالية للعمل الفني للمشتري أو متولي الشراء، مع ثبات الفنان بالملكية الفكرية والإنتاجية، وحق الإفصاح والإشهار. (**)

ولا يحق له إعادة نسخه ، أو استنساخ العمل بهدف البيع ، أو الريع ، أو التبرع للأعمال الاجتماعية ، أو الخيرية إلا بموافقة خطية من المشتري أو المتوالية.

ويحق للمقتني حينها إيقاف النشاط المترتب على العائد ، أو المطالبة بالحق النسبي ، أو التعويض وفق تقدير الخبراء والاجتهاد.

وفي هذا السياق، فهناك حالات تسويقية، أجازها المشتري بالتراضي مع الفنان، بطبع سلسلة بمواصفات وعدد محدد موقعة من الفنان لتعظيم الشهرة، مع الاتفاق الصريح والواضح على احتساب التكاليف والعائد.

ولضمان هذا الحق المقرون بالزمن للطرفين، يجب أنّ يكون مكتوبًا، ويُستحسن الإفصاح عند البيع التالي للعمل الأصلي بعدد المطبوعات. خلاف ذلك، يحق للطرف "المشتري الثالث" أو من يليه المطالبة بنسبة.

وتشمل الحقوق المتعلقة بالشُهرة والقيمة: طباعة العمل، سواء أكان موقعًا أم لا، المطبوعات العامة من أغلفة كتب ومنشورات وبطاقات بريدية، أو إعادة رسم العمل بشكل يخلق للمشاهد مشابهة أو صفة مقرونة بالمحتوى، بغض النظر عن القياس المستحدث، ولا فرق إذا تمّ الاستعاضة بمواد إنتاج مختلفة مثل ألوان زيتية أو مائية أو أكريليك، والخشب أو الجدارية من السيراميك أو المعدن.

ويشار إلى أنّه إذا تلف العمل أو فُقد لدى المشتري أو المتوالية أو من يمثلهم من مستحقي التركة، لا يحق للفنان إعادة رسمه إلا بالموافقة والاتفاق الصريح مع المقتني الأخير، مع تحديد قيمة الشراكة المالية أو أتعاب إعادة الرسم بالقيمة الجديدة.

مغامرة الاقتناء بهدف الربح

في أسواق دول العالم الثالث، ليس من السهل تعظيم الربح بشكل سريع، حتى لو اقترن ذلك بالنُدرة أو توقف إنتاج الفنان بالاعتزال أو المرض أو الوفاة. فالسوق بالمجمل ما زال واعدًا، وفي بعض الدول رواد فنّ معظمهم على قيد الحياة، مثل فلسطين ودول الخليج، مع أن بعض الأسواق وصلت إلى مرحلة النضوج، مثل جمهورية مصر، وسوق دولي مثل الإمارات العربية، أو تعثر نتيجة الحروب والاضطرابات مثل العراق وسوريا ولبنان.

ومع ذلك، لم يكتمل السوق لأسباب كثيرة، منها ثقافة الاقتناء أو مغامرة الاستثمار، مع أنّ معدل النمو السعري السنوي للفنانين العرب محدود.

وعلى سبيل المثال، في المملكة الأردنية الهاشمية، يتنامى بمعدل 5 إلى 7% حسب بحث لكاتب السطور بعنوان: «سوق الفن الأردني في مائة عام»، مع أنّ بعض الفنانين العرب حققوا طفرة ذاتية أو قفزات مصطنعة في دور المزادات. (***)

بالنسبة للمقتني المستثمر، الذي يضع نصب عينيه تعظيم الربح بمعدل أعلى من نسبة النمو السعري الطبيعية للفنان، فإنّه يلجأ لطرق إبداعية من تسويق وترويج، سواء عبر وسائل الإعلام أو شبكات التواصل الاجتماعي، لتعظيم الذاكرة الإنسانية للعمل، وتسخير التقييم النقدي، ونقل العمل عبر الحدود للمشاركة في المعارض، وتضمينه ضمن مطبوعات ومنتجات تذكارية.

ويشمل ذلك التكاليف الثابتة للعناية بالعمل والتأمين السنوي ضد السرقة أو التلف، ما يستوجب دفع مبالغ محسوبة ضمن خطة العمل الاستثماري لبلوغ الهدف المنشود، سواء بالبيع المباشر أو الإدراج ضمن مبيعات دار مزاد، التي تصل عمولتها أحيانًا إلى 40% من قيمة البيع، إضافة للرسوم والضرائب والشحن والتأمين، مع مراعاة قيمة المخاطرة بالتدني السعري إذا فشلت عملية البيع بعد أعوام من الاستثمار. وقطعًا، لا يعتبر سعر المزاد هو السعر العادل إلا إذا كان متقاربًا مع القيمة السائدة لأعمال مشابهة في دور العرض، مع مراعاة الندرة والأهمية، حيث أنّ التباين قد يؤدي إلى معضلة التسعير الحقيقي.

الختام

العمل الفني بكلّ أشكاله هو استثمار تتعاظم قيمته بمرور الزمن، فاستمتع به واجعله ذخرًا للزمان.

ملاحظات:

(*) البيع في القانون الأردني هو عقد يلتزم فيه البائع بنقل ملكية مال أو حق مالي للمشتري، مقابل ثمن محدد يلتزم المشتري بدفعه. وبحسب المادة (465) من القانون المدني، فالبيع هو «تمليك مال أو حق مالي لقاء عوض».

(**) قال الفنان سليمان منصور: عند بيع اللوحة للمرة الأولى، ينتقل حق الملكية والملكية الفكرية بشكل كامل إلى المالك الجديد، وتصبح كلّ المعاملات المستقبلية باسم المالك الجديد، وليس الفنان، وإنّ سعر لوحة «جمل المحامل» بعد بيعها لا يعود للفنان، بل يعود لمن يمتلك اللوحة. هذا يعني أنّ الأرباح من إعادة بيع العمل الفني في المستقبل لا تعود للفنان الأصلي، بل لصاحب اللوحة الحالي.

(***) عبدالرحيم العرجان. «سوق الفن الأردني في مائة عام»، بحث مقدم في مؤتمر الجامعة الألمانية 2022.

أرشيفية

تطبيقات عملية على تقييم الصور والتحكيم في مسابقات التصوير

أشرف محمد حسن *

من أصعب الأمور في مجالات احتراف التصوير تقييم الصور، خاصة التحكيم في المسابقات ؛ وذلك لتعدد مدارس ومناهج التصوير، ولا يمكن لمقيمي الصور الاعتماد على جماليات الصور أو تكوينها فقط ، دون الأخذ بعين الاعتبار المجال والنهج المعتمد للصورة ، أو المدرسة الفنية التي تنتمي إليها.

ولذلك لا بد من تحديد فئات أو محاور لإدراج الصور تحتها ، وتتم على مرحلتين أو أكثر بحسب فروع المسابقة ، ليصار إلى تحديد أسس التقييم وفق المساقات والمناهج المختلفة في فنون التصوير.

وإذا لم يتم تحديد أسس تقييم للعمل الفني تبقى حسب الأهواء والميول الفنية للمقيم، ومن هنا فقد كانت هناك محاولات لتحديد مساقات ومحاور عدة في مسابقات إلا أنّها تبقى في إطار المحاولات.

* مصور فوتوغرافي أردني

ومن الأمثلة على طرق التقييم، أنّ الصورة إذا كانت ضمن إطار التصوير التجريدي فإنّ تقييمها يتم وفق هذه المدرسة من قبل شخص متمرس ، أو متخصص في هذا المجال . وتوضع العلامة المناسبة، وإنّ كانت سليويت أو سريالية أو حياة برية أو إلى غير ذلك من مدارس التصوير، وتقيّم من قبل مختص وفق منهجها الأول ليصار بعدها إلى تقييمها مرة أخرى كصورة فوتوغرافية ، أو لوحة فنية وفق شروط ومعايير الصورة الفوتوغرافية المجردة.

وقد يتم إجراء التقييم لأكثر من مرة، خاصة وأنّ بعض الصور قد تتقاطع مع عدة مجالات أو مدارس فنية فوتوغرافية، بحيث تجمع العلامات المتحققة للوحة وتقسم على عدد مراحل التقييم.

برامج التعديل

إنّ من غير المنطق أنّ تقيّم صورة لحادث ما، وصورة أخرى لحديقة زهور ، وأخرى لمركبة باستخدام أحد برامج تعديل الصور، أو تقييم لقطة من إحدى المباريات الرياضية وغيرها وفق فئة مجال واحد ، دون اللجوء إلى التقييم وفق مراحل مختصة بالمناهج المختلفة قبل الوصول إلى المرحلة النهائية من تقييم الصورة (التحكيم).

وهذا في حالة ترتيب المتسابقين إلى فئات: أولى وثانية وثالثة وفق حقل واحد تحت اسم الصورة الفوتوغرافية ، أو «مسابقة التصوير الفوتوغرافي».

أمّا إذا كانت هناك عدة حقول ، فعملية التحكيم تكون أكثر بساطة، وإنصافًا من وجودها ضمن المسابقة الواحدة .

أرشيفية

أرشيفية

تقييم الصور المعدلة

عند إدخال الصورة لأحد برامج تعديل الصور «كالفوتوشوب» يجب إحضار الصورة الأصلية خاصة عند مشاركتها في مسابقة ما .. ؛ لمعرفة ما تمّ تعديله على عناصر تكوين الصورة، حيث لا يمكن التعامل مع الصورة المعدلة بالقياس نفسه للصورة الأصلية غير المعدلة، فقد تكون الصورة الأصلية مختلفة تمامًا عن الصورة النهائية، كما أنّها قد تكون مركبة من صورتين أو أكثر.

وإذا تم التقييم بالدرجة نفسها فإنّنا نقيّم عمل فنان جرافيك لا مصور .. وهنا يختلف الأمر كليًا، ولا يجوز التعامل معهما بالسوية نفسها، فالصورة يجب أنْ تكون كما وردت من الكاميرا مباشرة دون أيّة تعديلات، وإنْ اضطررنا لإدخالها ضمن المساق ، علينا حسم بعض العلامات من الصورة المعدلة بحسب مقدار التعديلات التي تمت عليها وذلك بهدف الوصول إلى نتيجة أكثر إنصافًا ، وعدالة بالنسبة لتقييم صور ضمن مسابقات التصوير.

أمّا بالنسبة للصورة الصحفية أو التوثيقية ، فلا يجوز تعديلها نهائيًا، وفي حال اضطررنا إلى التعديل في الإضاءة، فلا بد من عرض الصورة الأصلية كما وردت من الكاميرا.

وفي حال تمّ التعديل على جوهر الصورة كإضافة عنصر أو حذف جسم ما من الصورة فيجب أنْ يتم استبعادها نهائيًا.

وإذا تمّ استخدامها كصورة صحفية توثيقية من قبل وسائل الإعلام ، فيجب الإشارة إلى ذلك التعديل عند

النشر من أجل مصداقية المؤسسة الإعلامية ، والأمانة الصحفية في نقل الخبر والصورة.

وفيما يلي جدول مقترح تقييمي يمكن استخدامه من خلال لجان التحكيم في مسابقات التصوير يعطي نتائج أكثر عدالة.

جدول تقييم وتحكيم مسابقات الصور

مجالات تكوين الصورة، جماليتها ومثاليتها ومطابقتها للكادر التكويني المدرسة أو النهج الفني المنتمية إليه الصورة كالتجريدية، السريانية، الرياضية ... الخ ، ملاحظات أو في حال وجود أكثر من نهج تنتمي إليه الصورة .

- العلامات
- المعدل التراكمي
- التعديلات
- حسم العلامات حسب التعديل
- العلامة النهائية

يتم استخدام هذا الجدول لتقييم الصورة من قبل أعضاء اللجنة بشكل منفرد، ووضع العلامة المناسبة ، ثم يصار إلى التقييم من قبل المختص في (المجال الفني الذي تنتمي إليه الصورة) وفي حال تقاطعت الصورة مع نهجين مختلفين من المجالات أو المدارس الفنية في التصوير، فيتم جمع العلامات وتقسيمها على عدد مراحل التقييم، وفي حال وجود تعديلات على الصورة يتم حسم بعض العلامات بحسب مقدار ونوع التعديل، وفي حال وجود تعديلات جوهرية على الصورة يتم إقصاؤها بشكل نهائي.

طرق كشف تعديلات الصور ومرجعيات كشف تعديل الصور :

يمكن أنْ يقوم الخبير بالبحث عن المرة الأولى التي استُخدمت فيها الصورة ؟ (هل هي سابقة للصورة التي تتحقق منها؟) وهناك عدة مواقع تعمل على مقاربة الصور وأجزائها أو مكوناتها ومن أبرزها :

كاشف الصور المزيفة

Fake Image Detector

«تِن آي»

www.tineye.com

request desktop site - https://images.google.com ومن جوجل -

وما هو السياق الذي استُخدمت فيه؟ (على سبيل المثال: في بعض الأحيان، تظهر صور قديمة من سوريا ، أو أفغانستان في فترات احتدام لأوضاع في غزة أو العراق أو أي من بؤر التوتر في العالم) .

وبالرغم من وجود مواقع تُعد مرجعيات للكشف عن الصور المعدلة ، إلا أنّ عملها يقتصر على تقريب الصور المنشورة على الشبكة العنكبوتية «الإنترنت» إلى أصول الصور المنشورة وتظهر النتيجة بناء على تلك المقارنات، ولكن إذا لم تكن الصور المكونة للصورة النهائية «المراد تحليلها» منشورة على أيّ من وسائل الإعلام الرقمية ، فإنّ الأمر سيكون صعبًا، ولا يمكن الكشف عن حقيقتها إنْ كانت متقنة الدمج أو التعديل ، إلا من خلال الخبراء في مجال التصوير وفنون الجرافيك ، والذين يعتمدون في الأساس على السياقات المنطقية في الصورة ، أو الأخطاء في عمليات التعديل وفقًا للعديد من الأمور، ومنها : الإضاءة وتناسب الظلال، الفروق في جودة جزيئيات الصورة ، تناسب الأجسام داخل كادر الصورة ، ... .

توزيع الظلال والإضاءة

من طرق كشف التعديلات على الصور هي التدقيق في توزيع الظلال والإضاءة وزواياها في سائر أجزاء الصورة وأوقات التصوير، وتدرجات الألوان، وجودة أجزاء الصورة، ووحدة الأجزاء وعناصرها ومنطقيتها في بعض الأحيان، بالإضافة إلى الفلاتر المستخدمة إنْ وجدت. ولا بد للخبير من البحث في «منطقية الصورة»، وذلك بالتأكد من طبيعة الملابس التي يرتديها الأشخاص في الصورة ؟ وهل تتلاءم ملابسهم مع ذائقة البلد المُفترض أنّ الصورة التقطت فيها.

وأيضًا البحث عن «علامات الطريق، وواجهات المحلات، واللوحات الإعلانية»، والنظر إنْ كانت تتواءم مع اللغة وطبيعة الإعلانات مع المكان المُفترض للموقع الجغرافي، وكذلك الانتباه إلى «الوقت والأجواء المحيطة وما هي طبيعة الطقس في الصورة»، ومن ذلك أنّ الثلوج الكثيفة بصورة تم التقاطها في أوج الصيف الشمالي تشي بأنّ الصورة قديمة أو تنتمي إلى مكان آخر.

البحث عن «الانحرافات عند الحواف»: سواء كانت الحواف لأشخاص أو عناصر أخرى، وعندما يكون التلاعب قد تمّ على نحو سيء، فإنّ تحديد الأمر يكون سهلًا.

ومن المهم البحث عن «الإضاءة غير المتناسقة في الصورة»، وهل ينعكس الضوء على العناصر المتقاربة من بعضها بالطريقة نفسها، أم أنّ بعضها يبدو أكثر سطوعًا بينما يبدو الآخر أكثر عتمة، فإنْ كان الأمر كذلك، فإنّ هناك احتمالًا كبيرًا أنّ تكون العناصر قد أضيفت إلى الصورة أو أنّ الصورة تم التلاعب بها رقميًا.

قد يجد المراقب بعض الاختلافات في جودة الصورة من جزء لآخر فقد تكون الصورة النهائية مكونة من صورتين أو أكثر ، فقد يكون هناك اختلاف في نوعية الكاميرات المستخدمة في التقاط الصور المكونة ، وقد تكون من ذات النوع، إلا أنّ الإعدادات قد تختلف من صورة لأخرى مما يؤدي إلى اختلاف في جودة الصورة بين الأجزاء المكونة للصورة النهائية ، ولعل (الصورة الأولى والثانية والثالثة) تقدم بعض التوضيح ، فعدد النقاط المكونة لأجزاء الصورة تختلف من جزء لآخر، فأبسط الطرق لكشف التعديلات هي أنْ يقوم الخبير أو المقيّم بنسخ الصورة وتجزئتها إلى عدة أجزاء متساوية بشكل مربعات أو مستطيلات : ليحتسب عدد النقاط المكونة للصورة في كلّ جزء من هذه الأجزاء بواسطة برامج الصور المعتمدة كبرامج «الفوتوشوب» ، ومن ثم مقارنتها ببعضها .

غالبًا ما تتخلل الطبيعة تغيرات طفيفة في الضوء واللون والظلال. إذا تمّ تعديل صورة باستخدام أحد البرامج، ولعل الصورة (الرابعة) توضح كيفية الاختلافات في اتجاهات ظلال العناصر الموجودة في الصورة. وعلى المحكم أنْ يتحقق من الأمر ثلاث مرات على الأقل قبل إعطاء رأيه .

أرشيفية

مثالية تكوين الصورة

تعد جودة تكوين الصورة من أهم الأسباب التي تدفع بالمقيّم أو الخبير إلى البحث والتمحيص والتدقيق في كلّ جزء من أجزاء الصورة ، والتأكد منها خاصة الصورة الصحفية والتوثيقية، ولا يوجد سيناريو متفق عليه مسبقًا ، كتصوير العمل الدرامي أو السينمائي وفق مسافات وإضاءات ومقاييس محددة ، ومعدات مناسبة ومضبوطة ، لالتقاط الصور في اللحظات الأنسب.

إقصاء الصورة

أشار «لارس بورينغ» مدير مؤسسة «وولد برس فوتو» المعروفة بجائزتها السنوية، والمرموقة في مجال التصوير، خلال حديث عام 2018م ، حول اللجوء لروتوشات رقمية لتعديل الصور التي تنشرها وسائل الإعلام، قال: «إنّ 20% من الصور التي بلغت الدور الأخير من المسابقة التي نظمتها مؤسسته العام الماضي، استُبعدت ؛ لأنّها خضعت لتعديلات وتحتوي على تلاعب ما».

وأضاف أنّ: التلاعب والتعديل والتضليل في متناول جميع المصورين اليوم، يكفي أنّ تحرك فأرة «الكمبيوتر» حتى يظهر ذراع أو تختفي طائرة... التلاعب بالصور هو كذب ، وهو يعني هذا ما لم تره عيني ، وإنّما ما وددت أنّ تراه ولا يرى «بورينغ» أنّ هناك تلاعبًا كبيرًا وآخر صغيرًا.

ومن الصور الصحفية التي تمّ التلاعب فيها والتي أثارت جدلاً في الأوساط الإعلامية دخان بيروت عام 2006 ، اكتشف أنّ المصور تلاعب بالصور التي التقطها عقب غارة إسرائيلية على بيروت، حيث تعمد إظهار مزيد من الدخان فوق مبانٍ في العاصمة اللبنانية عن طريق برنامج «فوتوشوب» .

توظيف الصورة المضبركة

مع التقدم التكنلوجي العلمي المتسارع في مجال التصوير وانتشار البرمجيات المختلفة ، والتي تعمل على تحسين الصور وتعديلها، والأمثلة كثيرة على ذلك وبهذا الخصوص أقمت معرضًا فوتوغرافيا في عمان عام 2016م بعنوان «صور مخادعة» شرحت من خلالها إحدى أهم وأبسط طرق فبركة صور حربية لا أساس لها من الصحة ، بحيث يتم توظيفها في بناء الاتجاهات وصناعة الحدث. فقد أصبح للإعلام دور في حسم المعارك الحربية والسياسية والصور من (الصورة الخامسة وحتى السابعة) ، توضح إمكانية توظيف مثل هذه الصور، وأشير هنا إلى أنّه على المُتلقي البحث في مصدر الصورة وتحليلها ، ومن الممكن الاستعانة بخبراء في هذا المجال، ويستند التحليل على عوامل عدّة محيطة بالصورة.

وحول هذه القضية أيضًا تقدمت الباحثة حنين سعد سليمان عبد الله ببحث بعنوان «توظيف الصورة الصحفية في المحتوى الرقمي للتنظيمات الإرهابية» بأطروحة علمية تناولت خلالها العديد مما نشرته هذه التنظيمات بهدف تحقيق عدة مكاسب ، ومنها إشاعة حالات الانفلات الأمني ورفع معنويات مقاتليها ، وإثارة الرعب في صفوف المواطنين، وكان السلاح الحاسم فيها هي الدعاية ، والتي أصبحت الصورة فيها هي الأساس في العديد من أماكن تواجدها .

وهنا علينا التأكيد بأنّ المصور، سواء كان صحفيًا أم وثائقيًا، غير مسؤول عن محتوى الصورة التي ينقلها بعدسته، وليس بالضرورة أنّ تعبر عن رأيه، وإنّما تتحدد مسؤوليته عند محتوى الصورة ، والمصور ليس جزءًا من الصورة، بمعنى أنّه لا يتدخل لتغيير مجرى الحدث الذي يوثقه ، ولا تجوز ملامته إنْ لم يعجبك محتوى صورته، وبما أنّه لا يجوز للمصور التأثير على المشهد أثناء تصويره، فيجب الحديث عن عدم التأثير على المشهد بعد التصوير، ويمنع استخدام أدوات النسخ وغيرها من الأدوات المتاحة لتعديل محتوى الصورة، ومن الأمانة المهنية الصحفية والتوثيقية أنّه عندما يضطر المصور لنشر صورة تمّ إدخال تعديل عليها الإشارة إلى ذلك وما هو حجم التعديل .

أرشيفية

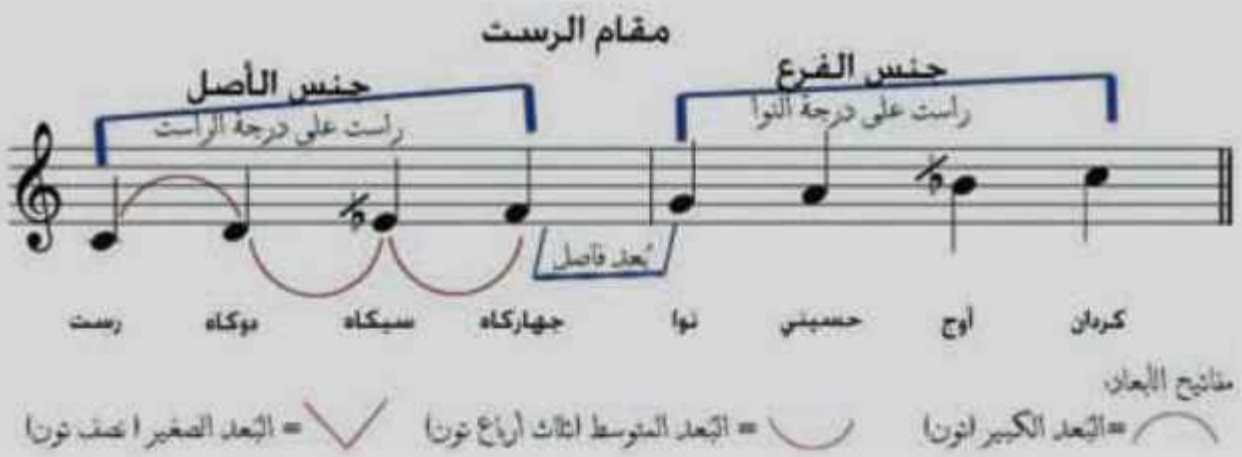
إذا جُنَّ ليلُك فارصدْ .. مقام الراست إذ يبوح بالشجن

فتحي الضمور*

هَجَرتْ فبتُّ بمُقلة لم تَرْقُد
فأنا على الحالين راعي الفَرْقَد
يا طالما حكت النُجومُ بحُسنها
حتّى حكتها في المقام الأبعد
سُبحانَ من طبَعَ القُلوبَ على الهوى
فتراهُ يقصدُها وإنْ لم يُقصَد
لاخيرَ في قلبٍ بلا شُغلٍ ولا
أرَبٍ فذلك قطعةٌ مـنْ جلمَد
ولقد وَقفتُ على المنازل باكيًا
بينَ العميقِ وبينَ بُرقة ثهمَد
ما كانَ من شيَمي البُكاءُ وإنّما
يأتي الزّمانُ بشيمة لـم تُعهد
ولَرُبَّ طيفٍ زارني تحتَ الدُّجى
فلقيتُهُ طَربًا بلهجة مَعبَد
وسألتُ زورتَهُ الغداةَ فقالَ لي
مهلاً إذا ما جَنَّ ليلكَ فارصُد

أرشيفية

هذه الأبيات للشاعر اللبناني «ناصيف اليازجي» 1871–1800م، وهي مدخل للحديث عن (أبو المقامات)، «الراست» وهو المقام الذي نشأ في بلاد فارس.

* ملحن وقاص أردني

ومعنى «الراسات» المستقيم أو الصحيح، ويعتبر من أكثر المقامات الأقرب إلى النغم الشرقي. ويتكوّن من جنسين أساسيين، هما: الراست، وهو الأصل «قرار» على الدرجة الأولى (دو، ري، مي نصف بيمول، فا، صول)، والراست الأعلى «النهاوند» أو «النوى» ويبدأ من الدرجة الخامسة (صول، لا، سي نصف بيمول، دو).

وإذا كان - كما يقولون - الأسود ملك الألوان، والأسد ملك الغابة، والحوت ملك البحر، والعود ملك الآلات؛ فإنّ «الراست» كما شاع عند أهل الفنّ، ومن وجهة نظري أيضًا، فإنّ «الراست» هو ملك المقامات.

أرشيفية

تراتبية المقامات

وليست جزافًا تلك التسميات التي كانت تشيع على ألسنة الناس عمومًا، والعارفين بها على وجه الخصوص. كيف لا يكون كذلك، وهو «أبو المقامات» وأوّل المقامات السبعة الأصلية في الموسيقى الشرقية، وأساس النغمات في التراتبية المقامية، وهو أيضًا، من المقامات التامة؛ فمن جذره تتفرّع كلّ أنواع النغمات، وهو كذلك، مقام بسطيّ على حدّ قول القدماء، لأنّه يبعث على البسط والسعادة والبهجة، وهو الجامع لكلّ ما يختلج النفس من الفرح، الشوق، الفراق، الحنين، والآه المسكونة بالشجن لا الحزن.

ومن هنا جاءت المقولة الشهيرة: «إذا جُنّ ليلكَ فارصد» أيّ أنّه مهما كانت حالة الشعور التي تنتابك، اعزفْ وغنّ ما شئتَ على هذا المقام، فإنّه يريح النفس، ويشرح الصدر، ويخفّف وطأة الدنيا على قلب المستمع للراست.

الموشّحات والأغاني

يجد المتتبع لأغاني الثلاثينيات حتى أواخر الثمانينيات، أنّ الكثير منها على مقام الراست، ومن جملة الموشّحات والأغاني على سبيل المثال لا الحصر: موشّح يا شادي الألحان، موشّح ملا الكاسات وسقاني، موشّح يا عُذيب المرشف، ليه تلوعيني، اسأل مرة عليّا، ودع هواك وانساه، الناس المغرمين، حبيبك وبحبك، يا محلاكي، السبت فات، غريب يا زمان، أنت مسافر، خليكو شاهدين، يا غالي عليّا، أيوة تعيني هواك وياك، أنا قلبي إليك ميال، متحبنيش بالشكل ده، ماستغناش عنك.

وكذلك، اسهر وانشغل آنا، ساعة ما بشوفك جنبي، على طرف جناحك، فكروني، على بلد المحبوب، رباعيات الخيام، غنيلي شويه شويه، قلي حاجة، معندكش فكرة، ليلية بترجع يا ليل، يا داره، من عزّ النوم، ورقو الأصفر، آسمينا، حاقابله بكره، إنّ كنت ناسي أفكرك، أوعدك، عالله تعود، آنا اللي أستاهل، يا حبيب الروح، عندما يأتي المساء، عنابي، إن حبتني أحبك أكتر، يا سلام على حبي وحبك، ليلة الوداع، مين عذبك.

وهذا غيض من فيض الأغاني التي تمّ تلحينها الموسيقي على هذا المقام، وإنّ دلّ ذلك على شيء، فإنّما يدلّ على أنّ نغمة الراست كانت ملاذ الملحنين، للتعبير عن وجدانهم وتجلياتهم، لدرجة أنّها كانت ولا تزال تنال من أوتارهم، وتسكن آرواحهم. ورغم كثرة الأغاني هذه، إلا أنّها ما زالت متجددة، وعالقة في قلوبنا وأرواحنا ومسامعنا، كنهر لا ينضب.

عائلة الراست

لمقام الراست عائلة كبيرة، تعتبر من المقامامات الفرعية المنبثقة عنه، ويشتق من هذه العائلة: السوزناك، السوزدالار، سازكار، الدلنشين، الرهاوي، الماهور، النيروز، النيشابورك، ومقامات فرعية آخرى.

وفي حوار مع الملحن البديع، الأسطورة بليغ حمدي، الذي لحن مئات الأغاني لكبار المطربين والمطربات، سُئل عن أحب الأغاني إلى قلبه، فأجاب: «أيّ دمعة حزن لا» التي تبدأ بمقدمة موسيقية على مقام الراست، ومن ثمّ تبدأ الأغنية بمقام الهزام، ويعود إلى الراست

في التحويلات اللحنية المتنوعة، ثم النهاوند والعشيران، ولكنّ الراست من أكثر الجمل النغمية في هذه الأغنية التي جمعت الشجن والفرح في آنٍ واحد، ولهذا السبب كانت الأقرب إلى قلب بليغ.

كما أنّ الكثير من المقرئين، يفضلون استخدام «الراست» في تلاوة القرآن الكريم، والأذان، والأناشيد الدينية، فهو يبعث على الشعور بالهدوء والثبات والتوازن والطمأنينة. ولما له من تأثير وجدانيّ ودينيّ على وقع المستمع.

إنّ لكلّ مقام موسيقيّ طابعه المتفرّد، ولذته الخاصة عن باقي المقامات، وتأثيره على مسامع الآخرين، لكنّ مقام «الراست» متفرّد عن باقي المقامات بشمولية بوحه النغميّ، والحديث عن مقام «الراست» يطول، ويحتاج إلى دراسة مستفيضة، بالقدر الذي يليق بسحر أنغامه وتحويلاته ودرجاته القريبة البعيدة، فهو السهل الممتنع، العصيّ على التعريف الحسيّ، إلا لمن رصد إذا ما جُنّ ليله.

أرشيفية

الرواية الدرامية:
محاولة في تأصيل المصطلح

د. صبحة علقم*

لا نجد في الفكر العربي القديم مصطلح الأجناس الأدبية، وكلّ ما عرفه النقاد العرب هو تقسيم الأدب إلى نوعين : شعر ونثر ، وللشعر فنون وأغراض كما للنثر فنون وأغراض [1].

ولعل مصطلح «متعدد الخواص» هو المصطلح الأقل استعمالاً والأكثر ملاءمة من بين المصطلحات الأخرى للتعبير عن ظاهرة تداخل الأنواع، إذ يشير إلى تمتع النص بخواص متعددة تتداخل وتتفاعل داخل نسيجه، مما يجعله نصًا غير قابل للحصر في نوع محدد [2].

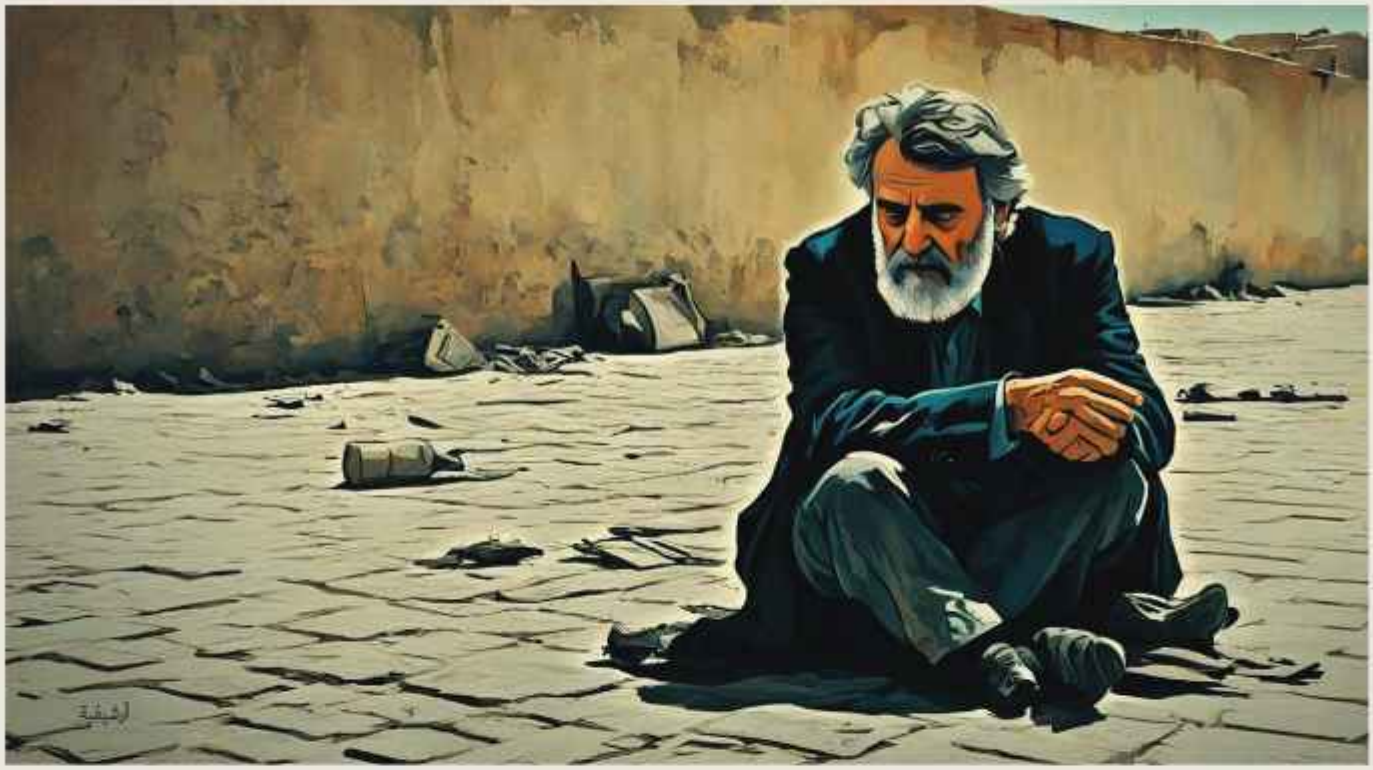
وعند الحديث عن علاقة السرد بالدراما تقدم الرواية بعدّها المولود الشاذ للدراما، فالرواية في القرن التاسع عشر كما يرى بعض النقاد مدينة للتراجيديين والإغريق و«لشكسبير» أكثر مما هو معترف به فعلاً [3].

* ناقدة وأكاديمية أردنية

(1) أسماء، معيكل، تعدد الخواص في الخطاب الروائي المعاصر، وليمة لأعشاب البحر نموذجًا، تداخل الأنواع الأدبية، ط1، منشورات عالم الكتب الحديث، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، 2019، ص 102.

(2) المرجع نفسه، ص 102.

(3) س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، ط1، باريس-بيروت: منشورات عويدات، 1990، ص 108.



وأكثر من ذلك أنّ مجمل مصطلحات السرد هي في الأساس مصطلحات نشأت من أجل النص الدرامي وبعد ذلك غزت عالم السرد، وهذه إشارة واضحة إلى أنّ الدراما في هذا العصر لم تعد حكرًا على الفن الدرامي، بل تجاوزته إلى الموسيقى والشعر والسرد وغيرها من صنوف الإبداع [4].

وهذا يقود إلى حديث عن دلالة مصطلحي الدراما والدرامية ، وقد وضحته في كتابي تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الحديثة، لذلك هنا سأكتفي بالقول: بأنّه ليس هناك ثمة تعريف مقبول للدراما على الرغم من آلاف المجلدات التي سطرت عن الدراما، لأنّ الدراما تستطيع أنّ تجدد نفسها بنفسها ، أو بتجديدات خارجة عن نطاقها، فهي تجاوزت أنّ يكون تعريفها بأنّها «حكاية تصاغ» في شكل حدثي لا سردي، وفي كلام له خصائص معينة يؤديها ممثلون أمام جمهور [5]، كما تجاوزت هذا المصطلح الذي يشير إلى المسرحية إلى مصطلح يشير إلى فعل الدراما وأثرها وهو «الدرامية» الحيوية والحركة.

وفي النقد الحديث نجده يرتبط بحشد من المصطلحات مثل: الموقف والتوتر والصراع، والاستجابة والعرض وغيرها [6]، وهذا الارتباط جعلها من الوسائل المفضلة للتعبير عن الحياة والإنسان، فهي تجعله في حوار دائم مع نفسه ومجتمعه ومن هنا لجأت الرواية إليه، وعرفت على أساسها بأنّها «حوار من اللغات والأصوات المنوعة والمنظمة» [7]، وغدت الدرامية في نهاية الأمر مصطلحًا يعلو على الدراما التي احتضنته زمنًا طويلاً.

وقد نقل «باختين» قوام هذا المصطلح (الحوار) إلى السرد تحت مسمى الحوارية، وأعطى هذا المصطلح النقدي مفهومًا واسعًا يجاوز في دلالته الحوار العادي والمشهدي إلى السرد الحواري الذي تتحقق فيه أسلبة اللغات الاجتماعية أو الأدبية بمختلف مستوياتها ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية (8)، وهي التي تحقق جمالية الصنف الروائي.

(4) علي، بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ط1، الدار البيضاء-المغرب: المركز الثقافي العربي، 2003، ص 13-12.

(5) عبدالعزيز، حمودة، البناء الدرامي، ط3، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 4.

(6) يوسف، اليوسف، ما الدرامية، الحياة المسرحية، سوريا: دمشق، ع7، 1979، ص 17.

(7) باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برّادة، ط1، القاهرة: دار الفكر، 1987، ص 39.

(8) المرجع نفسه، ص 123-122.

من مسلسل التغريبة الفلسطينية

فذاكرة الروائي تختزن العديد من اللغات والأصوات التي سمعها أو قرأها، وعند البدء بالكتابة يسترجعها، ويعيد كتابتها بصورة وبأسلوب جديدين، والأصوات لا دلالة لها إلا من خلال السياق الذي تحكمه ظروف تاريخية وقصدية معينة، واختلاف هذه الظروف ، وتباين مقاصد الأصوات يخلق توترًا داخل النص الروائي يثير القارئ، ويزيد من إقباله على قراءة النص، فضلاً على أنّه يفرض تجديدًا وتنوعًا على لغة النص الروائي ما يجعل القارئ يعيش داخل الرواية وعوالمها المختلفة، وهذا مقصد الرواية الدرامية التي أشار إليها «ادوين موير» بتعريفها بأنّها شكل روائي تختفي فيه المسافة بين الشخصيات والحبكة، فالشخصيات لم تعد فيها جزءًا من آلية الحبكة، ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل تلتحم كلتاهما معًا في نسيج لا ينفصم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورًا إياها[9]، فنزوع كاتب الرواية نحو الدراما يكون بتحويل أفكار الشخصيات ودوافعها إلى أحداث، وحيوية الأحداث وحركتها هي التي تدفع القارئ إلى مراقبتها باهتمام، لذلك الأحداث لا بد أنْ ترسم بدقة في الرواية الدرامية. وحدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين وأكثر، وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئًا مركبًا، وتتحول هذه النقط نحو المركز اتجاه حدث واحد، تتجمع فيه كلّ الأحداث الثانوية وتذوب، وتتسم الأحداث هنا بالتوتر كذلك. ولعل هذا التوتر يذكيه اقتصار الرواية الدرامية على مشهد ضيق، وقطاع واحد من الحياة، «ففي المساحات المغلقة وحدها يمكن للصراع أنْ ينشأ وينمو وينتهي في حتمية»[10]، كذلك يساعد هذا التحديد في التقليل من تدخل العالم الخارجي في سير الأحداث مما يقلل مجالها، ويزيد من منطقيتها، ويشكل العنصر الدرامي فيها. يقول «بيرسي لبوك» في كتابه صنعة الرواية: «يتشكل العنصر الدرامي في الرواية عندما يلتفت القارئ إلى أحداث الرواية نفسها، ولا يشغل نفسه بالسارد أو تعليقاته، فقد حوّل المؤلف مسؤوليته،

(9) ادوين، موير، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرافي، ط1، القاهرة: الدار النصرية للتأليف والترجمة، د.ت، ص 45.

(10) المرجع نفسه، ص 56.

وهي تقع الآن حيث يستطيع القارئ رؤيتها وتحديدها، فالسمة الاعتباطية التي قد تكتشف في صوت المؤلف في أيّ وقت، تختفي في صوت الناطق باسمه» [11].

وهو يتحدث هنا عن الروائي السارد المحايد الذي يختفي وراء شخصياته التي تظهر وكأنّها تعبّر بتلقائية عن نفسها على مسرح الأحداث تمامًا مثل المسرحية، والحقيقة أنّ هذا الوجه للسارد أو السرد الموضوعي كما أطلق عليه يفرض على الرواية ظلالاً من الوهم بالواقع تطمح الرواية المعاصرة إلى بلوغه، وجوًا من الحرية في طرح وجهات النظر التي يتبناها الروائي، أو يسعى إلى تجسيدها عبر شخصياته التي يبتدعها بعيدًا عن محدوديات السرد، وقد يكثر في الروايات أيضًا الحوارات الدرامية وهي: حوارات داخلية تقدم من خلالها حياة الشخصيات الروائية دون توسط سردي، وتتعدد الأصوات فيها وما إلى ذلك من أشكال المناجاة، ومخاطبة الغير بشكل غير مباشر، وكأنّما تصبح مرتبطة بإرث المونو دراما المسرحي.

وقد طالب العديد من النقاد والروائيين مثل: «هنري جيمس» باختفاء السارد «مؤمنًا بأنّ القصة يجب أنْ تحكي ذاتها، وذلك عن طريق السرد أو التلخيص» [12] ؛ لأنّ المؤلف الذي تحدث باسمه عن حياة الشخصيات إنّما يضع عقبة بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده، لذلك شاع هذا النوع من الروايات في القرن العشرين ، ولاقى رواجًا كبيرًا عند القراء والنقاد ، آذكاه أنّ الحبكة في الرواية جزء من معناها [13]، وليس فيها ما يهمل المؤلف بيانه أو يتركه لافتراض القارئ، وهي منطقية ومركزية تصنعها شخصيات الرواية بنفسها بحرية تامة، فالشخصية حدث، والحدث شخصية، وبالتالي الحقيقة والمظهر شيء واحد في هذا الشكل الروائي، أمّا النهاية

في هذا الشكل فإنّها حلّ للمشكلة التي تبدأ فيها حركة الأحداث، وعندما يكون الحدث الخاص قد استكمل بناءه خالقًا الدرامية هو نفسي تحدده حركة الحدث وإبطاؤه [14].

وعلى الرغم من هذا الرواج للرواية الدرامية في القرن السابق إلا أنّه لم يفت بعض النقاد التنبيه على أنّ الإفراط في توظيف تقنيات الدراما في العمل الروائي يضعف من البناء الروائي [15].

والحقيقة إنّي أرى أنّ الرواية الدرامية لا يملك زمامها إلا روائي ماهر يفيد من سحر الدراما، ولكنّه لا يقع فريسه له.

(11) بيرسي لبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبدالستار جواد، ط1، عمان: دار مجدلاوي، 2000، ص 215.

(12) انجيل، بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، القاهرة، مج2، ع 2، 1982، ص 11.

(13) أدوين موير، مرجع سابق، ص 41.

(14) أدوين موير، مرجع سابق، ص 87.

(15) وليد، الخشاب، عندما تلجأ الرواية للمسرواية، مجلة فصول، القاهرة، مج12، ع1، 1993، ص 60.

مسرحية سلومي/ الأردن

أولويّةُ صناعة المسرح على الصعيد الوطنيّ

د. انس الزيود*

الفنونُ عامةً عنوانٌ لتقدّم الأمم ورقيها، وتعكس مستوى التمدّن والرفاه الذي تعيشه المجتمعات؛ لكونها من مظاهر الإبداع الإنسانيّ، فلا إبداع تتحقّق صناعته من دون استقرار وأمان اجتماعيّ وإنتاج اقتصاديّ، يظهر ذلك عند النظر في تاريخ تطوّر الحياة الإنسانيّة؛ فالإنسان البدائيّ بعد أنْ أمّن حياته في الكهوف ، ووفّر حاجاته الأساسيّة من الماء والغذاء واللباس، شرع يفكّر ويتخيّل، فانعكست أفكاره وتخيّلاته رسوماتٍ ونقوشًا خطّها على جدران الكهوف، فكانت هذه الرسومات البذرة الأوليّة لنمو الفنون الإنسانيّة.

* أكاديمي أردني

ثم أصبح الإنسان يحاكي الحيوانات ومظاهر الطبيعة، فبدأ مع ذلك فنّ التمثيل، وما رافقه من رقصات وأهازيج، وهكذا ظلّ التقدّم الإنسانيّ يتصاعد، وتنمو مع تصاعده الفنون، إلى أنْ أصبحت – على ما هي عليه – سبعة فنون رئيسة: الرسم، والنحت، والعمارة، والموسيقى، والكتابة (مسرح وشعر)، والأداء (رقص وتمثيل)، والسينما.

المسرح وفن الكتابة

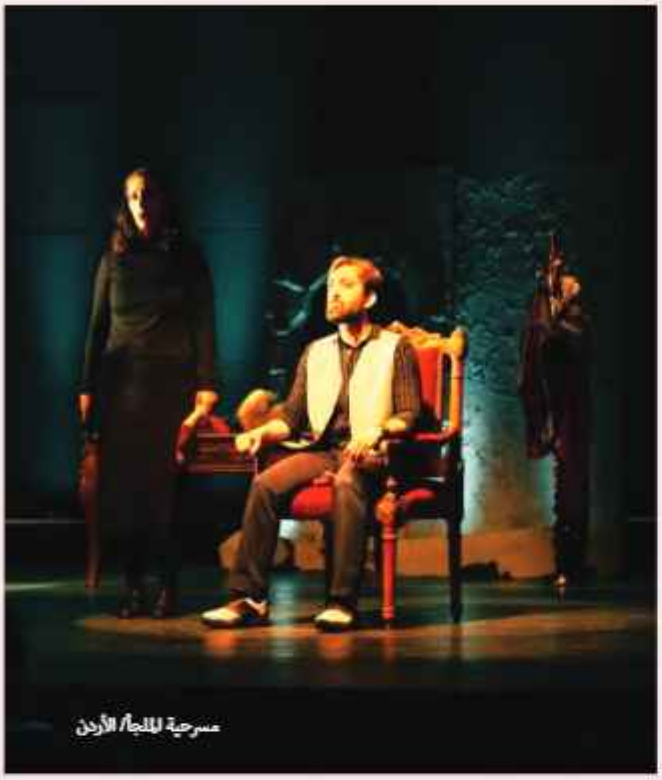
المسرح أحد هذه الفنون، ينتمي إلى فنّ الكتابة، ويراه كثير من الدارسين أكثر الفنون شمولاً وغزارة؛ لكونه يرتكز على اللغة السحريّة الأخّاذة، والإلقاء الجميل المؤثّر، وما يرافقه من أداء حركيّ ورقصات، وموسيقى وأناشيد تردّدها الجوقات على مسامع الجمهور، إضافة إلى أعمال الهندسة وتصميم الديكور في تجهيز مكان عرض المسرحيّة.

هذه الأسباب حدت بالدارسين أنْ يعدّوا المسرح أبا الفنون، وما أكسبه هالة وأهميّة أنّه ارتبط في نشأته بالعقائد الدينية البدائية وطقوسها، أثناء ممارسة الحضارات القديمة كالحضارة الإغريقيّة والرومانيّة احتفالاتها وطقوسها الدينيّة.

والحديث عن تأثير المسرح في حياة الأفراد، وما يعود به على الجمهور الذي يتابعه، يُبيّن أنّ صناعة هذا الفنّ من الضروريّ أنْ تحظى باهتمام ورعاية من الجهات الرسميّة، ولا يمكن عدّها من كماليات الحياة، بل المسرح أولويّة ينبغي العمل على تنفيذها وتأمينها مثل باقي الحاجات الإنسانيّة، كالماء والغذاء والدواء والتعليم والصحّة.

المسرح ومشاعر الإنسان

من أبرز فوائد المسرح تهذيب النفوس وترقيتها، عبر إثارة عواطف المتفرّجين وتحريك مشاعرهم نحو الخير والجمال، وقد تنبّه النقاد قديمًا إلى هذه الوظيفة التي يؤدّيها المسرح، وفي مقدمتهم «أرسطو» عندما طرح مفهوم التطهير، وهو انفعال المشاهد مع أحداث المسرحية انفعالاً يُحرّره من المشاعر السلبيّة الضارّة، عبر ما تثيره المسرحية فيه من عواطف، لا سيما عاطفتا الخوف والشفقة، وهذا التطهير يتزامن معه تحقّق المتعة


مسرحية المأجأ/ الأردن

والتسلية أثناء مشاهدة المسرحيّة، لذا يمكن عَدّ العرض المسرحيّ وعظًا أخلاقيًا مغلّفًا بالمتعة والتسلية، ينسجه خيال الكاتب وعقله وعواطفه.

أضف إلى ذلك المسرح يربّي في نفوس متابعيه القدرة على اتّخاذ المواقف وإصدار الأحكام، فتفاعل الجمهور مع وقائع المسرحية بالتصفيق والتصفير، والضحك والبكاء، يُظهر أنّ هذا الجمهور يحسّ ويشعر وينفعل، ويقدر أنْ يعبّر عن رفضه للواقع الذي لا يرضى عنه، وهذا الموقف من الجمهور ما كان له ليتحقّق لولا براعة الممثّل في الأداء، وإبداع الكاتب في تحبير مسرحيته.

محاكاة الواقع

كثيرة هي المسرحيات التي تنتقد الواقع، فالمسرح يقوم على محاكاة الواقع، وهو أشبه بالمرآة التي تعكس ما يدور في المجتمع من قضايا وأحداث، والكاتب في تناوله لقضايا مجتمعه، قد يطرح حلاًّ لها في ثنايا العرض المسرحيّ، وقد يترك الحلّ للمتفرّج، هو الذي يقرّر شكله وكيفيّته، وهنا يصبح المتفرّج غير سلبيّ، وربما يقتحم خشبة المسرح ويشارك في تغيير الأحداث، ومسرحيات الكاتب الألمانيّ «برتولد بريشت» مثال على ذلك، فهي تمنح المتفرّج فرصة المشاركة في العرض.

وهذه الفكرة -مشاركة المتفرّج - تطوّرت وأدّت لما صار يُعرف بـ «مسرح المُضطهَدين»، الذي وضعَ أدبيّاته الكاتب البرازيليّ «أوغستو بوال»، يعبّر هذا المسرح عن الصّراعات التي يخوضها المقهورون في العالم، وتكون المسرحيات مصدر إلهام لمقاومة الواقع وتغييره، وهكذا يتجاوز المسرح دور تهييجِ مشاعر المشاهدين، إلى التأثير في عقولهم ودفعهم إلى التفكير، وحضّهم على الصحوة ممّا هم غافلون فيه وعنه، وإيقاظ وعيهم حوله.

والمسرح وسيلة مهمّة لتثقيف الناس وتربية أذواقهم، فلكوّنه محاكاة للواقع، يتعرّف الناس من خلاله على الجوانب المخفيّة في حيواتهم، والقضايا المحتاجة لتسليط الضوء، فيؤدّي المسرح بذلك دورًا إعلاميًّا. والمحاكاة لا تقتصر فقط على الواقع، فربما تكون لأحداث وشخصيّات من التاريخ، يُعيد المسرح بثّها وقراءتها من جديد بشكل مختلف، وهنا تظهر براعة الكاتب المسرحيّ، فربما يتعرّف الجمهور على أحداث ووقائع في تاريخهم تكاد تكون منسيّة، وإنْ كانوا يعرفونها، قد يعيدون النظر فيها ، وتتغيّر أحكامهم المسبقة اتجاهها عند رؤيتها على شكل أعمال مسرحيّة.

منمنمات تاريخية

والأمثلة على ذلك كثيرة، سواء في المسرح العالميّ أم في المسرح العربيّ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، (منمنمات تاريخية) لسعدالله ونّوس، التي تتناول حصار التتار بقيادة «تيمورلنك» لمدينة دمشق، وما تبع ذلك من أحداث، و(وداعًا قرطبة) لمحمد عبد الحافظ ناصف، التي استحضر من خلالها تاريخ الدولة الأمويّة في الأندلس زمن الخليفة الحكم المستنصر، و(أرض الله) للكاتب نفسه، وقد تناول فيها حياة الفقيه العزّ بن عبد السلام، ونذكر أيضًا (غروب الأندلس) لعزيز أباظة التي صوّرت زوال الحكم العربيّ من شبه الجزيرة الإيبيرية (إسبانيا والبرتغال)، وغير ذلك كثير من المسرحيات التاريخيّة التي حفل بها تاريخ المسرح العربيّ في القرن العشرين.

مسرحية منعطف تاريخي/ الأردن

والاستلهام من التراث لا يقتصر فقط على الأحداث والشخصيّات، فقد يكون بتوظيف الأمثال والحكايات الشعبيّة، وهذا يعطي الأعمال المسرحيّة طابعًا اجتماعيًّا وواقعيًّا، ويُذكي إحساس المتفرّجين بهُويّاتهم المحليّة، ويعرّف الآخرين بها. إنّ المسرح باستلهامه من التاريخ والتراث يصنع شعبًا مثقفًا، ويربط الحاضر بالماضي والتراث، ويجعل منهما جسرًا نحو المستقبل، وما من شكّ أنّ هذه وظيفة خطيرة يؤدّيها المسرح.

المسرح والتعليم

وإذا ما أردنا الحديث عن علاقة المسرح بالتعليم، فإنّ هذا يُحيلنا إلى مسرح الطفل، الذي يعود بفوائد جمّة على الطلبة، لا سيما في المرحلتين الابتدائيّة والأساسيّة، فالمعروف أنّ مسرح الطفل هو الذي يكون القصد منه إمتاع الطفل وإثارة وجدانه وخياله، وحثّه على التفكير، سواء أكان المؤدّون لهذا المسرح كبارًا أم صغارًا.

وهذا المسرح وسيلة تربوية ناجعة، تنمّي خيال الطفل، وقدرته على التأمّل والاستنتاج، وتزيد في معارفه وفي معجمه اللغويّ، فتتحسّن قدرته على التعبير، ويرتفع مستوى الذوق الفنّيّ عنده، إضافة إلى أنّ مشاهدة الطفل للمسرحَ تُحرّره من المشاعر السلبيّة كالملل والخوف والتوتر، فيصبح بذلك إنسانًا متوازنًا من الناحية العاطفيّة والاجتماعيّة. أضف إلى ما سبق مسرح الطفل وسيلة جيّدة لمعالجة مشكلة الانطواء والعزلة لدى الأطفال، ويساهم في إكساب الطلبة القيم الخُلقيّة الإيجابيّة، عندما ينمّي ويقوّي فيهم الوازع النفسيّ نحو قيم الحقّ والخير والجمال.

وإذا ما أردنا التحدّث عن أثر مشاركة الطفل في المسرح، فإنّ هذه المشاركة ذات أثر إيجابيّ على شخصيّته، تغرس في نفس الطفل الجرأة والشجاعة، وتعزّز ثقته بنفسه، وقدرته على المواجهة والصبر والتحمّل، والالتزام والانضباط، وتنمّي الروح الاجتماعيّة عنده. وهذا يطرح تساؤلاً: لِمَ لا يكون المسرح جزءًا أساسيًا من العمليّة التربويّة والتعليميّة؟ إنْ لم تسعف الإمكانات على إنشاء مسرح في كلّ مدرسة، لِمَ لا يكون ثمّة عمل جدّيّ على مسرحة بعض الدروس في منهاج الطلبة الدراسيّ؟ ذلك سيلعب دورًا فعّالاً في تحسين جودة العمليّة التدريسيّة والتربويّة.

المسرح والمجتمع

يبيّن الحديث السابق عن دور المسرح وتأثيره في المجتمع وتحسين حياة الأفراد، إنّ صناعة هذا الفن لا بدّ أنْ تحظى باهتمام جدّيّ على الصعيد العمليّ من الجهات الرسميّة، فهذا يمنح الممثّلين فرصة العمل، والمتفرّجين فرصة المتعة والتسلية، وبين الفرصتين تتحقّق وظيفة المسرح في إنارة العقول، وتدريب النفوس على اعتماد العقل والمنطق لاتّخاذ الموقف الصحيح، فضلاً عن تشكيل الوعي والفكر السليم لديهم.

لا عجب القول: «إنّ المسرح أبو الفنون»، فمن يتدبّر صناعة هذا الفنّ وارتدادته على المشهد الثقافيّ، يتيقّن من صحّة هذه المقولة، فتحضيرات العمل بما تفعله من تهيئة المشاهد لمتابعة العرض المسرحيّ، وأداء الممثّلين عندما ينفعل معه الجمهور المتفرّج، إلى جانب القضية التي يعالجها العمل، ولغة الحوار التي تشدّ المتلقّي وتشحنه عاطفيًا، وتجعله متيقّظًا طوال مدة العرض لمتابعة تطوّر أحداث المسرحيّة، ناهيك عن أثر الموسيقى وما تضفيه من جوّ جاذب على قاعة المسرح، كلّ هذه الأسباب تضمن نجاح العمل المسرحيّ، وتضمن استمرار هذه الصناعة، فيعود الإقبال على شبابيك التذاكر للمسارح كما كان إبّان فترات ازدهار هذا الفنّ، وأنْ يصبح على هذه الشبابيك ازدحامٌ، كما في ملاعب الرياضة المختلفة، فهذا هدف منشود وأمل ينبغي العمل على قدم وساق لتحقيقه من الجهات الرسميّة.

مسرحية توحش/ الأردن

أرشيفية

مسرحُ العبث؛
حينما ينحشر العالَمُ في خيمة مفزعة!!

مخلد بركات*

حينما استأورت الحربُ العالمية الثانية، وخلّفت جنونًا وحشيًّا على أديم لم يبرح داميًا من البشر والحجر، وتدمير البنى التحتية وأحلام الإنسان، برزت العديدُ من التيارات والمدارس التي ناضلت ضد هذه الحرب المؤلمة، واتخذت في طروحاتها أشكالاً من الفوضى واللامعنى، والاغتراب الإنساني، وفقدان الهدف والمعنى في عالم مجنون لا غاية له أو هدف، ومن هذه المدارس: الوجودية، الدادائية والسوريالية في المسرح والفنّ التشكيلي ، حينما تبنّت مقولةَ (انظر خلفك في غضب)، والرواية العبثية كما عند «باتريك زوسكيند» في روايته (العطر)، و«مايكل هاريسون» في (الضوء)، و«كافكا» في (المسخ) و«ألبير كامو» «Albert Camus» في (الغريب)؛ الذي كتب مقالته الشهيرة (أسطورة سيزيف) عام ١٩٤٢، وتناول فيها صراحةً مفهوم العبث الوجودي. وفي أعمال «جان بول سارتر» «Jean-Paul Sartre» وأفكاره حول الحرية والمسؤولية الوجودية. وفي السينما، في أفلام المخرج السويدي «إنجمار بيرجمان» «Ingmar Bergman» في عملية (الختم السابع) و(شخص ما)، حينما رصدت موضوعاتٍ وجوديةً فيها من القلق والاغتراب، وكذلك في مسرح العبث في أبعاده سواء خلال مرحلة الصفر الكتابي أو في التنفيذ على الخشبة.. كأنّما فيها عودةً إلى الأدب الجنائزي لدى الفراعنة في مصر.

* روائي وكاتب دراما

وهنا نلقي حزمةً من ضوء على مسرح العبث:

البدايات

كانت له إرهاصاتٌ وبذورٌ منذ الثلاثينيات من القرن العشرين في فرنسا، حينما ظهرت مجموعةٌ من الشباب تقدّم مسرحًا مغايرًا للمألوف نوعًا ما، ومتمردًا على الواقع، في شكل جديد ومضمون مخالف، لكنّه تبلور وبدأ بالوضوح أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن العشرين، وتحديدًا في باريس، بعد مخلفات الحرب العالمية الثانية الثقيلة، من دمار رهيب وأزمات نفسية أخلاقية عاشها الإنسان آنذاك غير مصدق وفي حالة من الانشداه، كأنّما صار كائنًا لا تُحتمل خفته، من هلامية نفسية، وضياع وجداني.. قلق وجودي، «وتشيؤ» بطعم الصقيع؛ ومن هنا برز المسرح العبثي كتعبير فنيٍّ عميقٍ عن حالة العدمية والسراب في وجود عالم آمن، لا يد ثقيلة فيه تخنق الحياة.. بما هي الحياة!!.

وبحسب العديد من الباحثين، لم يظهر المسرح العبثي، أو الكوميديا المظلمة، أو مسرح اللاتوصيل، كحركة منظمة أو مدرسة فنية ذات معالم واضحة وبيّنة. ففي الكتاب الشهير «مسرح العبث» «Theatre of the Absurd» للناقد الإنجليزي «مارتن إيسلن»، 1961، نجد أنّه أول مَن أطلق هذا الاسم، وأشار إلى هذه الرؤية التأسيسية، لمسرح العبث، بأنْ بدأ بجهود مجموعة من الكُتّاب المسرحيين حينما تشابهت رؤاهم الفنية والفلسفية، دون اتفاق مسبق بينهم. وفيه يحدّد الخصائص المشتركة بين عدد من المسرحيات التي كُتبت في الخمسينيات، وأعدّها اتجاهًا فنيًا جديدًا يتخذ هُويته أولاً بأول.

د. حسن حماد في كتابه (فلسفة العبث) يرصد تعريفًا لمفهوم العبث عند نجيب محفوظ بقوله(أي محفوظ): «العبث هو فقدان المعنى، معنى أيّ شيء وانهيار الإيمان، الإيمان بأيّ شيء والسير في الحياة بدافع الضرورة وحدها، ودون اقتناع وبلا أمل حقيقي، وينعكس ذلك على الشخصية في صورة انحلال سلبية، وتصبح البطولة خرافةً وسخريةً، ويستوي الخير والشر، وتموت القيم جميعًا وتنتهي الحضارة».

محدّدات ومزايا مسرح العبث

بحسب العديد من النقاد فإنّه: يفتقر إلى التنظيم أو الغاية والهدف، بنيةُ التصاعد الدرامي فيه دائريةٌ، حيث تبدأ المسرحية من نقطة ما، أو مشهد ما، وتعود إليه

أرشيفية

في قفلتها، وفي الغالب يخيم صمتٌ ثقيلٌ في الخاتمة، كالموت، في رمزية على النهاية المأساوية للإنسان، وأنّه سيغرق لا محالة في صمت كوني ثقيل، إلى الأبد. يرتكز إلى شخصيات وأحداث غريبة غير منطقية، تعكس اللامعقول، تفكّك الروابط البشرية، وعجز اللغة عن إيصال المعنى.

لا يقدّم إجابات أو حلولاً، إنّما يطرح أسئلةً وجوديةً عميقةً حول معنى الحياة، الهدف، والتواصل الإنساني، مما يجعله انعكاسًا مباشرًا لقلق الإنسان في العصر الحديث. الحوارُ فيه غامضٌ ومبتورٌ، ولا يوصل رسالته، كأنّما الأمر فيه متروك للمتفرج في صالة العرض ليلملم كلّ هذه الفوضى أمامه في صندوق صغير في العقل الباطن، ويفكّك هذه الشيفرات اللامترابطة مثلما هي الحياة قفزات ومفاجآت لا مترابطة ولا معقولة أحيانًا، فيظهر مجسّدًا لهذه الحياة في قسوتها وكيدها، غموضها وشرها، مكرها ودهائها، وهي تتلاطم بالإنسان نحو المجهول. فيه تتحول اللغة إلى مجرد أصوات فارغة من المعنى، أو تكرير لعبارات تافهة ومبتذلة، أو تتناقض الكلمات مع الأفعال، الزمان والمكان مبهمان مما يعطي الأحداث طابعًا كونيًا أو وجوديًا عامًا، بلا ترابط سياقي. فيه أطيافٌ من الكوميديا السوداء والمفارقة، حينما يمزج بين المأساة والهزل بصيغ غير متوقعة، لتعرية عبثية الوجود الإنساني.

من الأعلام والروّاد فيه

مطلع الخمسينيات، قدّم الرائد لهذا النوع من المسرح «صموئيل بيكيت» (1906-1989) إيرلندي الأصل فرنسي الموطن، حاز جائزة نوبل للآداب، مسرحية (في انتظار غودو)، ومثّلت ثورةً في الشكل والمضمون، ثورةً على الشكل الأرسطي (الزمان، المكان، الحدث) معنى ومبنى، وأسّست للعبثية، وأسئلة الوجود، فقدان اليقين، وانتظار الإنسان للاجدوى... وظلّ «غودو» لغزًا عصيًا على الفهم!! واتّخذ غيابُه العديدَ من التفسيرات والتأويل، ربما إلى هذه الأيام. ومما كُتب عنها أنّها تنتمي للامعقول، اتسمت بالغموض في الفكرة، وغياب التكنيك المسرحي التقليدي، والتنامي في الحدث والعقدة والحل، فظهرت رمزيةً في أجواء من الغموض والإبهام، وقلة الشخصيات على المسرح، ومحدودية المكان والزمان في بؤرة ربما واحدة. وفي عمله الآخر (نهاية اللعبة) «Endgame » نجد الحدث يدور في غرفة مغلقة مع أربع شخصيات محاصرة في علاقات مدمرة. فتستكشف موضوعات كالموت والنهاية والعلاقات الإنسانية الباهتة.

من مسرحية (في انتظار غودو)

«هارولد بنتر» الإنجليزي الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2005، قدّم شخصية الأخرس/ رئيسة: في رائعته (النادل الأخرس): التي قال عنها الناقد رافع البرغوثي في صحيفة القبس عدد 10 ديسمبر 2020: «مسرحية تدور أحداثها في غرفة طابق سفلي لمنزل قديم، يربطه بالطوابق العليا مصعد صغير لنقل الطعام ونظام اتصال داخلي، ويخيم عليها شبح الخطر والتهديد الخارجي والداخلي. نفهم من حديث الممثلين فيها أنّهما قاتلان مأجوران ينتظران تحديد شخصية ضحيتهما المقبلة في أجواء من العدمية والرعب».! ومسرحياتُ «هارولد بنتر» عمومًا تدور أحداثها داخل غرفة، مظلمة موحشة، أو باردة ورطبة، يظلُّ من يعيش فيها قلقًا متوجّسًا، بالخارج الموحش، واللامفهوم. وهو ما يُعرف بـ(الكوميديا المخيفة) أو (مسرح التهديد)، امتزاج الحياة العادية بالتهديد الغامض والعنف المحتمل.

ومن الملهمين كذلك في هذا النوع المسرحي «آرثر آداموف» الروسي،» Arthur Adamov» حين تناول في أعماله القلق الوجودي والاغتراب، مثل عملية «الاجتياح «The Invasion» و«البينغ بونغ «Ping-Pong. و«جان جينيه» الفرنسي في استخدامه الطقوس المسرحية والرموز لاستكشاف الهُوية والسلطة، كما في مسرحيته الخادمات»» The Maids.

«يوجين يونيسكو» الرومانيُّ الفريدُ في مسرح العبث.

«يوجين يونيسكو»

في «سلاتينا»، رومانيا، ولد لأب روماني وأم ذات أصول فرنسية، عاش معظم طفولته في فرنسا، كتب بدايةً الشعر والنقد باللغة الرومانية، ثم درس الأدب الفرنسي في (جامعة بوخارست)، وغدا عضوًا في الأكاديمية الفرنسية عام 1970. نال جائزة المسرح لجمعية المؤلفين، 1966، الجائزة الوطنية الكبرى للمسرح، 1969؛ وجائزة الدولة التمساوية للأدب الأوروبي، 1970؛ جائزة القدس، 1973؛ عاش متفحصًا لتفاصيل الحياة منذ طفولته، قلقًا ثائرًا، وعند تفتح وعيه، اكتشف أنَّ هذا العالمَ منغمسٌ في الانحلال والفساد، يغوص في ماديته بلا رحمة أو هوادة، وفيما بعد عبَّر عن مكنوناته الذهنية والروحية في معظم أعماله المسرحية العبثية، يتميز أسلوبه بالتركيز على سخافة اللغة والتواصل البشري، وبرع في استخدام المسرح المضاد، والصور السريالية. من أعماله: الكراسي «The Chairs» القاتل، السائر في الهواء، الجوع والعطش، زيارة الموتى، ورائعته (المغنية الصلعاء) «The Bald Soprano» عُرضت مطلع الخمسينيات على المسارح، يعبّر فيها عن جوهر الفصام الإنساني، لا تقوم على حبكة قصصية أو قضية تشدُّ المتفرج، فيها من السخرية، والتهكم من مصير الإنسان، والبرجوازية المتسلّطة، بطلاها زوج وزوجة، يفقدان الشعور ببعضهما البعض، يعجزان عن التواصل، في عزلة مميتة، واغتراب جارح ونازف، كصمغ البطم.

فلسفةُ مسرح العبث

يجسّد موقفًا فلسفيًا شاملاً اتجاه الوجود الإنساني... حيث أنَّه يفتقر إلى جوهر أو نظام يحكمه ضمن أطر العدالة، وأنَّ الإنسان فيه ملقى في فوضى معايير السلوك. وهو بالضرورة يطرح سؤال المعنى بطريقة راديكالية، يشكّك في إمكانية وجود معنى من الأساس للحياة، يواجه الحقيقة الوجودية القاسية، ولا يهرب منها إلى الأوهام المريحة، المخدرة.

يلتمس مفهومًا جديدًا للحرية، غير مخادع أو مزيف، حرية من نوع خاص؛ ليست هذه الحرية التي هي مزيجٌ من الإطلاق وغياب المعنى الموضوعي التي خلقت حالةً من القلق الوجودي واللاتوازن.

يصوّر الإنسانَ في حالة اغتراب دائم، عن نفسه، عن العالم، ومن يحيط به حتى إنَّ اللغة نفسها تصبح عائقًا أمام التواصل الحقيقي، الكلمات فيها تُستخدم بطريقة تظهر عجزها عن نقل المعنى أو إقامة العلاقات الحقيقية بين الناس.

وهو بالتالي يصادم الأنظمة الفكرية الشمولية والإيديولوجيات التي تدعي أنَّها تمتلك الحقيقة المطلقة. ويقدّم بديلاً عنها رؤية فيها من النسبية والشك اتجاه العالم. يدعو الجمهور من خلال ممثليه على الخشبة إلى النضال في مواجهة قبح الواقع ومجابهته دون تبريرات أو أقنعة وأوهام. مسرح العبث دائم التركيز على ثيمتي الاغتراب والعزلة، شخصياته على المسرح في الغالب معزولة عن بعضها البعض، تجسيدًا للفكرة الأم التي يتغذّى منها، وهو يمتدُّ ليشمل علاقة الإنسان بموضوعي الزمن والموت، في انتظار ما لا معنى له، ينتهي بالفناء الحتمي، ولا يبقى سوى أوهام خلّب من الإنجازات.

يناوئ السلطة والقمع، الأنظمة الاجتماعية والسياسية الراكدة، حينما تعمل على إخضاع الأفراد وتسلب ما تبقى من إنسانية فيهم.. وأنَّ الطقوس والعادات الاجتماعية التي تبعها الإنسان في آلية مكرورة، غالبًا ما تكون خالية من المعنى، ولا تبنى على استقلالية وتفكير.

المسرحُ العبثيُّ وتأثيره في المسرح المعاصر

يطالعنا اليوم، متأثرًا ومؤثرًا، في العديد من الأشكال والتجارب المسرحية الجريئة التي تتحدى التقاليد وتكسر القواعد الكلاسيكية، وخاصةً في مسرح ما بعد الحداثة، الذي يتصف بحسب العديد من النقاد بتبني التشكيك في السرديات الكبرى، وتفكيك البنى التقليدية، واستخدام المفارقة والسخرية. وهدم الجدار الرابع، واستخدام الميتا – مسرح، وتكسير الزمن والمكان.. وتظهر ظلال المسرح العبثي في أعمال «ديفيد مامت» «David Mamet» «وسارة كين» Sarah Kane في بريطانيا، وسواهم من كُتاب خلخلوا واقعهم بهذه الصور من التعبيرية العبثية الصادمة.

أمَّا تأثيره على العالم العربي فبرز في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، تأثر به عددٌ من المسرحيين والكُتّاب العرب خاصةً وأنَّ العالمَ العربيَّ يغرق في الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويلزمه مثل هذا النوع من المسرح في مجابهة هذه السياقات والاختلالات. وتلقُفُه في العالم العربي اتّخذ العديدَ من المواقف والرؤى والتجارب؛ في تنوع؛ بين تقليد أعمى واستنساخ، وبين استلهام وإعادة صياغة من منطلق الهُوية والخصوصية الثقافية العربية، ليتم تذويبه فيها، وامتصاصه دون جور على الأصول.

توفيق الحكيم من أبرز المتأثرين، في بعض أعماله التي حملت سمات المسرح العبثي، ونجد سعد الله ونوس حين استلهمه كذلك في بعض أعماله المسرحية السياسية والاجتماعية. ولدى العراقي فؤاد التكرلي، والكاتب المسرحي المصري صلاح عبد الصبور قدَّم مسرحية (مأساة الحلاج) (1968) ، حيث مزجت بين الصوفية والعبثية، وطرحت تساؤلات فلسفيةً وجودية، في تماس مع روح المسرح العبثي.

وتبدّى كذلك في مسرحية (الإنسان الطيب) لفرج سعيد حينما عكست صراع الإنسان مع الحياة، وفي جهود مجموعة (مسرح الشمس) في لبنان، بقيادة المخرج ماريو سابا، حينما تبنّت هذا الاتجاه في أعمالها لتقديم مسرح يمزج بين العبثية والسياسة. وفي تونس، أسهم الكاتب حسين بوجمعة في استلهام عناصر من المسرح العبثي في أعماله، بطرح الأسئلة الوجودية وثيمات عديدة في حياة مهزومة تعاني من الفوضى والضياع. وفي الأردن برز المسرح العبثي في بعض من الأعمال التي اتكأت على أعمال أجنبية ومسرحيات عالمية، تم أردنتها مسرحيًا من مثل مسرحية (المغنية الصلعاء) «ليوجين يونسكو»، من إخراج الأردني كامل شاويش، ونجد ظلالاً من المسرح العبثي في بعض تجارب المخرج المرحوم حسين نافع التي أعادت صياغة مسرحيات عالمية، وفي بعض أعمال الكاتب هزاع البراري التي تميل إلى العزلة وفلسفة الموت، وأسئلة الوجود والعدم، «وتشيؤ» الإنسان ووحدته القاتلة، كما (في قلادة الدم)، و(حلم أخير) ومسرحية (ظلال أنثى).

قُفل

هو من أكثر أنواع المسرح جدلاً، بين مؤيد لطروحاته وبخاصة رصده لمعاناة الإنسان في قالب من الفوضى والرمزية، والتفكّك، ولما يطرحه من أسئلة فلسفية عميقة حول الوجود الإنساني، ولدوره في تحدي الأشكال التقليدية وإبداع لغة وشكل مسرحي مغاير، عبّر عن قلق الإنسان المعاصر وحيرته في مواجهة عالم يبدو بلا معنى كتلة يبتلعها الضباب. وبين معارض له، بحكم أنَّه تجاوز إيجابيات كثيرة في حياتنا، وأنَّه ضرب بعيدًا في مجاهيله في إظهار بؤس الحياة وعدميتها، والإفراط في ذمها وتصويرها بالباذنجانة الكبيرة الفاسدة! وهي بالضرورة ليس كذلك...

وعلى كلٍّ حال: يظلُّ المتجاوزَ، خارجَ صندوق المعهود، مرايا حدباء تعكس ظلمةً حالكة..وفجرًا ينوس في البعيد!!

من المصادر

1- «مسرح العبث» (Theatre of the Absurd) (مارتن إيسلن).

2- (فلسفة العبث) تجلياتها في المسرح والرواية، د. حسن حماد/ إضاءات للنشر والتوزيع، 2024

3- مسرح العبث ومظاهره، جيارة إسماعيل/ 2021

4- مسرح العبث بين الصعود والأفول، ريم غنايم، دار النهضة العربية.

مسرحية الإنسان الطيب/ بريخت

مسرحية «موت بائع متجول» لـ«آرثر ميلر»:

اغتراب الإنسان، في ظلال السوق والأرقام

مفلح العدوان *

يُعدّ الكاتب الأمريكي من أصل بولينـي، «آرثر ميلر»، من أبرز كُتّاب المسرح الأمريكي الحديث، حيث كان من أبرز المدافعين عن الحرية الفكرية، والمنادين بفكرة المسرح في متناول الجمهور، وكان يعبر في مقالاته عن آرائه بأنّ «المسرح يحمل عبئًا قديمًا، هو الإضاءة الأخلاقية للمجتمع وللوضع الإنساني».

* كاتب أردني

وقد اشتهر «ميلر» المولود عام 1915م، بآرائه اليسارية التي عرّضته لاتهامه بالشيوعية في الخمسينيات من القرن الماضي، تلك الآراء التي طرحها في أعماله المسرحية، من حيث تناوله لإشكاليات الإنسان المعاصر، والإنسان الأمريكي بشكل خاص، حيث عبّر عنها في مسرحياته: «المحنة»، و«نظرة من الجسر»، و«كلهم أبنائي» التي حصلت على جائزة «توني» لأفضل مسرحية في عام 1947م، كما مُنح جائزتي «بوليتزر» وجائزة نقاد الدراما في عام 1949م، عن مسرحية «موت بائع متجول»، التي ترجمت إلى أكثر من 20 لغة، بعد شهور على ظهورها، وما زالت تدرس وتعرض حول العالم حتى الآن.

ما زالت مسرحية «موت بائع متجول»، وبعد أكثر من سبعين عاماً على كتابتها، تُستعاد على خشبة المسرح، لا بوصفها عملاً كلاسيكيًا فحسب، بل كصوت يظلّ يهمس في آذان الحاضر بأسئلته: عن قيمة الإنسان، وعن عبء التطلّعات التي لا تجد أرضًا تقف عليها، وعن هشاشة العائلة حين تصطدم بالعالم الخارجي، وحضورها اليوم لا يعد استذكارًا للماضي، بقدر ما هو اعتراف بأنّ ما انكسر في بطل المسرحية «ويلي لومان» لم ينتهِ، وأنّ صدى سقوطه لا يزال يتردّد في مدن تغيّرت وجموع تبدّلت، فيما جوهر المأساة بقي كما هو: إنسان يبحث عن معنى في عالم يزداد ضجيجًا وفراغًا.

وفق هذا التصور والإطار والفكر، كتب «آرثر ميلر» المتوفى عام 2005م مسرحية «موت بائع متجول»، ليشدّ خيوط المسرح بيد تعرف وجع الإنسان وحنينه، كما لو أنّه ينقّب في الطبقات السفلى للروح، يستخرج من الرماد شرارات الأسئلة، ويترك المتفرّج معلّقًا بين الصمت والاعتراف، كأنّ «موت بائع متجول» شاهدة على انكسار الحلم الأمريكي، كأنّ هذا النص حاضر في الواقع المعاصر، تمر عليه الأزمنة، دون أنّ تنجح في إطفاء وهجه، أو تبطل مراياه الجارحة.

الصراع بين الأجيال

تتناول مسرحية «موت بائع متجول» موضوع الصراع بين الأجيال داخل العائلة الواحدة، وقلة تقدير الجيل الشاب لتضحيات الجيل الذي سبقه، وهي تنتقد بين صفحاتها الحلم الأميركي، حيث نجد أنّ الكاتب

آرثر ميلر

يلقي الضوء على قضية الفقر والطموح ضمن بعدين مختلفين، الأول هو العائلة الواحدة، وما ينتج عنه من تفكك وتناقضات في وجهات النظر، والثاني في الاستغلال والطمع وما ينتج عنه من أزمات اجتماعية.

تكمن قوة تأثير وحضور مسرحية «موت بائع متجول»، واستمراريتها حتى بعد مرور سبعة عقود على كتابتها، بسبب عمق صدقها الإنساني، وتلمسها لتناقض الحلم الأمريكي المحمل بالوعود الوردية البراقة، وبين آلام الواقع القاسي المرير، حيث أنّ القضايا التي تناولها «ميلر» ، ما زالت حاضرة في مجتمع قائم على التنافس والاستهلاك، فما زالت حاضرة أزمات الاغتراب، وضغط العمل، وانهيار منظومة النجاح الاجتماعي، لذلك فإنّ «موت بائع متجول» مسرحية تتجاوز الزمان والمكان، كونها تعاين حالة البحث عن المعنى والاعتراف، في ظل تغول رأس المال وعالم لا يمنح ذلك بسهولة، وفي هذا تعامل مع جوهر التجربة الإنسانية، إنْ كان في أمريكا، أو في أيّة بقعة في العالم.

يعتبر «ويلي لومان» بطل المسرحية، نموذجًا للإنسان المعاصر في أيّ مكان في العالم، وليس في أمريكا فقط، هذا الإنسان الذي يعيش في سباق محموم بين طموحاته وإيمانه بذاته وقدراته، وبين واقع اقتصادي متوحش لا يرحم، وفي هذا السياق، تتحول مأساة «ويلي لومان» إلى صورة كونية قاتمة للاغتراب والخذلان، يفقد فيها الإنسان إيمانه بذاته في ظل شروط السوق والاقتصاد، الذي لا يعترف بالعمر ولا العاطفة ولا الضعف الإنساني.

من عروض المسرحية

الثورة الرقمية

لعلنا الآن، وفي سياقات الثورة الرقمية، نستحضر بشكل أعمق «مسرحية موت بائع متجول»، حيث أنّ الرقمنة عمقت هذا الصراع، وأعادته بشكل أكثر قسوة، فالواقع الآن يحدث فيه الفشل بلمسة زر، ومن خلال خوارزمية رقمية، تستبعد الإنسان دون إبداء أسباب، أو أيّ تفسير، فتكون هنا مأساة حالة السقوط والاستبعاد أكثر ألمًا ووحدة واغترابًا.

وبعد 75 عامًا على كتابة «موت بائع متجول»، ما زال جوهر الصراع قائمًا، غير أنّ الذي تغير هو شكله، فقد كان «ويلي لومان» يمارس مهنته وعمله حاملاً حقيبته، في مواجهة المشتري وصاحب العمل، بينما في العصر الرقمي، فالسوق رقمي، يدار عبر الشاشات والمنصات الرقمية، صار الإنسان يسوّق لصورته، البيع تحول من السلعة المادية، إلى تسويق للصورة وللذات وللشخصية التي صار المحتوى هو السلعة، وبذلك فقد صار عالم اليوم أكثر اتصالاً ولكن أقل إنسانية، وهنا تتكرر مأساة «ويلي لومان» مع كلّ موظف مستنزف ، وكلّ شاب يسعى إلى النجاح السريع، في عالم رقمي بارد لا يرحم.

كما أنّ «ويلي لومان» في المسرحية، يعبر عن مأساته الإنسانية بأنّه إنسان، وليس مجرد رقم في دفتر مبيعات،

هذه الصرخة تتكرر في ضوء الأزمات الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة الآن، في ظل التضخم، وفقدان الأمان الوظيفي، وتراجع حضور الطبقة الوسطى، وسحقها. تحضر هنا مسرحية «مأساة بائع متجول»، مستعيدة راهنيتها العبقرية الخلّاقة المبدعة، في زمن تقاس قيمة الفرد بمدى إنتاجيته وربحه، بعيدًا عن متطلبات حياته وقدراته وإنسانيته، يختزل فيه الإنسان إلى رقم بارد، في الدورة الاقتصادية، ضمن زمن تتسع فيه مساحات الاغتراب واللايقين، وفي المسرحية دعوة مستعادة للتفكير في معنى النجاح وقيمة الكرامة

غلاف المسرحية

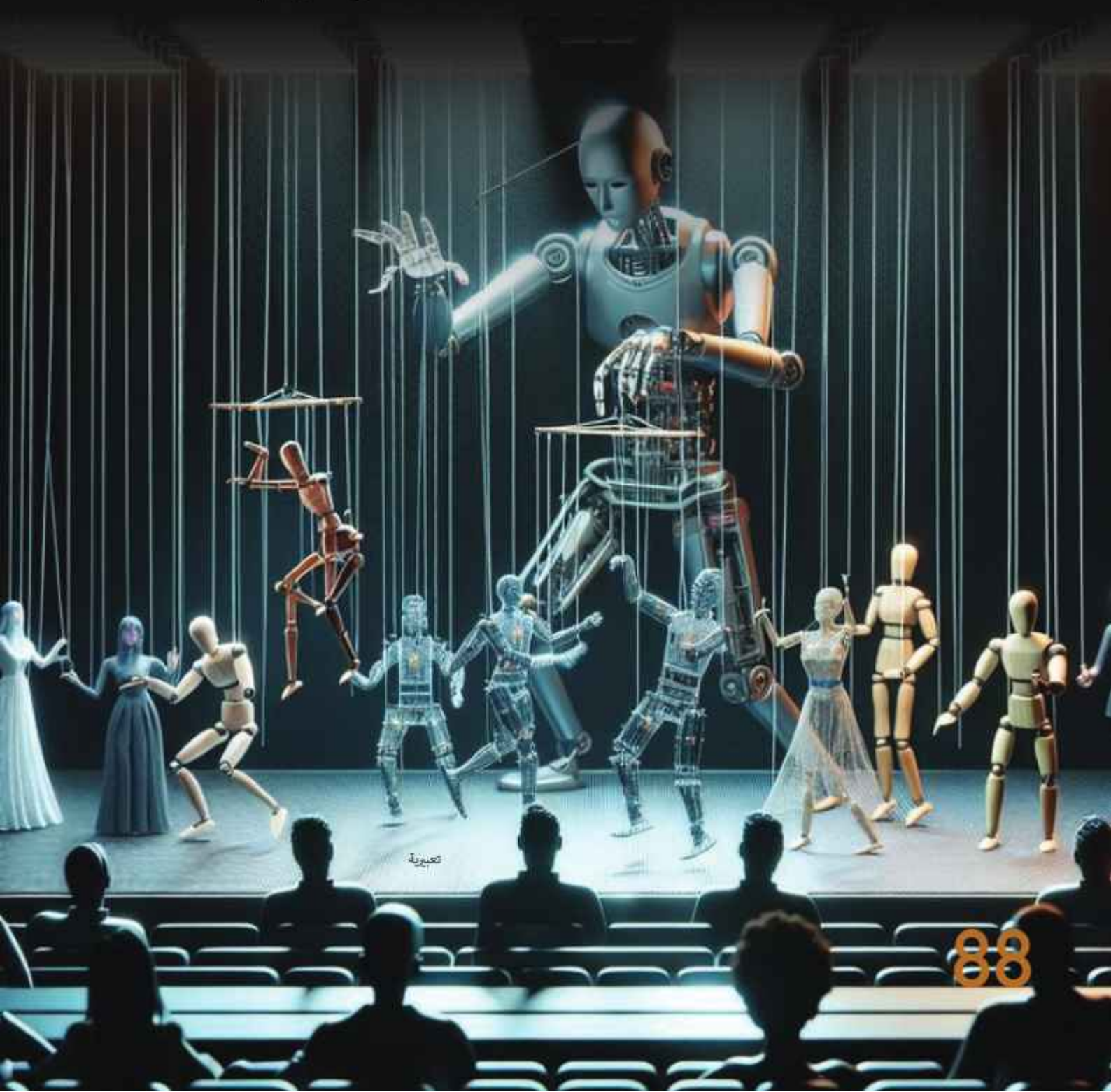
من عروض المسرحية

المسرح الأردني في زمن الذكاء الاصطناعي..

إعادة تشكيل جماليات الفرجة وتوليد الدلالة

فراس المصري*

* مخرج مسرحي أردني



تعبيرية

مقدمة

بين التقليد والتحول الرقمي

في عالم تتسارع فيه التكنولوجيا الرقمية يومًا بعد يوم، ويعيد الذكاء الاصطناعي تعريف كثير من مفاهيم الحياة، يجد المسرح الأردني نفسه في مفترق طرق. لم يعد السؤال هو مجرد قبول استخدام الذكاء الاصطناعي في الفنون الأدائية، بل أصبح يتصل مباشرة بكيفية إعادة تشكيل البنى الجمالية، وطبيعة العلاقة بين العرض والجمهور، وآليات إنتاج الدلالة في سياق محلي يمتاز بخصوصيته الثقافية والاجتماعية.

المسرح الأردني، منذ نشأته، كان يحمل هموم الهوية والذاكرة والتحولات المجتمعية. منذ تأسيس فرقة المسرح الأردني عام 1966، مرورًا بتجارب فرق مثل: الفوانيس، وفرقة المسرح الحر، وصولًا إلى المشاريع التجريبية الحديثة، كان المسرح وسيلة لفهم المجتمع والتعبير عن همومه.

في هذا السياق، يظهر الذكاء الاصطناعي كأداة جديدة يمكن أنّ تعمّق التجربة المسرحية، لا لتستبدل المبدع البشري، بل لتفتح أفقًا جديدًا للإبداع وتوظيف التراث المسرحي بأساليب مبتكرة.

الذاكرة المسرحية:

من الحكواتي إلى التفاعلية الرقمية

يستند المسرح الأردني إلى إرث ثقافي غني ومتعدد الطبقات:

1. **الأشكال الشعبية والتقليدية:**

كانت تجربة الحكواتي والسامر قائمة على التواصل المباشر مع الجمهور. التفاعل اللحظي، الإيماءات، والمشاركة في سرد الحكايات كانت جوهر الفرجة.

2. **المسرح المؤسسي والتجريبي:**

مع تأسيس فرق مسرحية رسمية، ظهر المسرح الواقعي النقدي، الذي تناول القضايا الاجتماعية والسياسية المحلية بأسلوب محدد وواضح. أعمال مثل «عمان في مواجهة التغيير» لأسماء رواد المسرح الأردني مثل نادر عمران، حيث جسدت هموم المجتمع الأردني بطريقة مباشرة وحسية.

3. **المسرح ما بعد الدراما:**

المشاريع الحديثة، مثل عروض الرحالة، حاولت تفكيك السرد الخطي واستكشاف أشكال جديدة للتجربة المسرحية، باستخدام البصريات التفاعلية وتجريب الزمن المسرحي، وتعدد مستويات المعنى.

الذكاء الاصطناعي في هذا السياق ليس مجرد أداة، بل وسيلة لإعادة قراءة الأرشيف المسرحي الأردني ، وتحويله إلى مادة قابلة للتشكيل. يمكن للأنظمة الذكية تحليل النصوص المسرحية لاستخراج الأنماط السردية، إعادة تركيب المواد الأرشيفية البصرية والسمعية، وحتى محاكاة أساليب الأداء الخاصة برواد المسرح الأردني، مثل أسلوب هزاع البراري ، أو جمال أبوحمدان. بهذه الطريقة، يتحول الذكاء الاصطناعي إلى وسيط يساهم في تحديث التراث المسرحي وتحويله إلى مصدر إلهام للأعمال المعاصرة.

تفكيك العملية الإبداعية: الذكاء الاصطناعي كفاعل مسرحي

يمكن للذكاء الاصطناعي أنْ يعيد تعريف كلّ مراحل العملية الإبداعية:

1. **الكتابة المسرحية التشاركية:**

يمكن لنموذج لغوي مدرّب على الأرشيف المسرحي الأردني أنْ يساعد الكاتب في تطوير الحوارات، بناء الشخصيات، أو اقتراح أفكار تتماشى مع المجتمع المحلي. يظل الإبداع البشري هو القائد، بينما يصبح الذكاء الاصطناعي مساعدًا استراتيجيًا يوسع خيارات الكاتب.

2. **تحليل النص والإخراج:**

يمكن لأنظمة الذكاء الاصطناعي الكشف عن البُنى الضمنية للنص، توازن الشخصيات، وتوقع ردود فعل الجمهور بناءً على تحليل عاطفي للخطاب المسرحي. هذا يسمح للمخرج باتخاذ قرارات مستنيرة، مثل تعديل إيقاع المشهد ، أو إعادة توزيع الحوارات ؛ لتحقيق تأثير أكبر.

3. **الأداء والتوليد البصري الحي:**

تتيح الأنظمة التوليدية تصميم سينوغرافيا ديناميكية تتغير استجابةً لحركات الممثل أو نبرة صوته. كما يمكن دمج شخصيات رقمية تتفاعل مع الممثلين الحيّين، مما يخلق حوارًا جماليًا بين الواقعي والافتراضي ويعكس أسئلة الهوية في الفضاء الرقمي.

4. **التصميم الصوتي والإضاءة الذكية:**

تستخدم خوارزميات تعلم الآلة لتحليل المشهد دراميًا وعاطفيًا، ثم توليد مؤثرات صوتية وإضاءة تتكيف مع المشهد في الوقت الحقيقي، مما يعزز تجربة الجمهور ويعمق انغماسه في العرض.

في هذه المرحلة، يصبح الذكاء الاصطناعي شريكًا فاعلًا، لا مجرد أداة مساعدة، حيث يسهم في إعادة تشكيل النص والعرض بطريقة تتسم بالمرونة والتفاعلية.

الفضاء والجمهور:

نحو مسرح هجين وتفاعلي

إحدى أهم مساهمات الذكاء الاصطناعي هي إعادة تصور العلاقة بين المسرح والجمهور:

1. **المسرح الافتراضي والمعزز:**

يمكن للواقع الافتراضي نقل الجمهور إلى قلب التجربة، مثل تجربة اللجوء في مخيم الزعتري، بينما يمكن للواقع المعزز تحويل الفضاءات العامة، مثل ساحة رغدان أو جبل القلعة، إلى خشبات مسرحية مفتوحة.

2. **الجمهور المشارك:**

عبر تطبيقات تفاعلية، يمكن للجمهور توجيه مسار العرض، اختيار نهايات بديلة، أو حتى التفاعل مع الشخصيات الرقمية، محوّلًا المتفرج من مستهلك سلبي إلى شريك في صناعة المعنى.

3. **الأرشفة الذكية والنقد التحليلي:**

يمكن استخدام تقنيات كاميرات 360 درجة والذكاء الاصطناعي لتوثيق العروض بالكامل، تحليل المشاهد المهمة، وتوليد قراءات نقدية أولية، ما يخلق ذاكرة رقمية متجددة تعكس التطور المستمر للمسرح المحلي.

التحديات الأخلاقية والجمالية

مع كلّ هذه الإمكانيات، تظهر تحديات جدية:

خطر التغريب الثقافي: قد يؤدي الاستخدام السطحي للتكنولوجيا إلى عروض جذابة بصريًا لكنّها منفصلة عن السياق المحلي.

إشكالية الأصالة والملكية الفكرية:

مَـن يملـك النـص المسـرحي المولـد آليًـا؟ كيـف نحافظ على البصمة الإنسانية في ظل الشخصيات الرقمية المثالية؟

الفجوة الرقمية:

مـن الضـروري تطويـر استراتيجيات لضمـان وصول كلّ شرائح المجتمع إلى التجارب المسرحية الرقمية.

الحاجة إلى كوادر متخصصة:

يجب إعداد جيل من «الفنانين التقنيين» يجمع بين المعرفة المسرحية والقدرة على استخدام الأدوات الرقمية.

سيناريوهات مستقبلية للمسرح الأردني

1. **مسرح البيانات:**

عـروض مستوحاة من تحليل بيانات وسائل التواصل الاجتماعي المحلية، تعكس نبض الشارع الأردني بشكل مباشر.

2. **مختبرات المسرح الرقمي:**

هاكاثونات تجمع الفنانين والمبرمجين لتطوير أدوات ذكاء اصطناعي مفتوحة المصدر تلبي احتياجات المسرح المحلي.

3. **أوبرا الواقع المعزز:**

أعمال سردية ضخمة تعرض عبر «AR» في فضاءات المدينة، تمزج بين الحكاية التراثية والموضوعات المعاصرة.

4. **الأرشيف الحي:**

تحويل الأرشيف المسرحي إلى منصة تفاعلية، يمكن للجمهور إعادة تمثيل العروض التاريخية أو محاورتها.

5. **التعاون الإقليمي الافتراضي:**

إنتاج عروض مشتركة مع فناني الدول العربية عبر تقنيات الأداء عن بعد ، والفضاءات الافتراضية المشتركة.

خاتمة:

الإنسان في قلب التحول

الذكاء الاصطناعي في المسرح الأردني ليس مجرد أداة، بل فرصة لإعادة طرح السؤال الجوهري: ما دور المسرح في عصر الخوارزميات؟

يمكن توظيف هذه الأدوات لتعزيز قدرة المسرح على المفاجأة وإثارة الوعي، مع الحفاظ على اللحظة الإنسانية التي تجمع الممثل والجمهور. ستتغير الخشبة، الأدوات، وطريقة التلقي، لكن الجوهر الإنساني سيظل محور التجربة المسرحية. المسرح الأردني الجديد سيصبح فضاءً هجينًا، يجمع بين التراث المحلي والعولمة الرقمية، ويعيد إنتاج الجماليات والفكر النقدي بما يتوافق مع عصره دون فقدان جذوره.

تعبيرية

أرشيفية

روايات أردنية
في طريقها إلى شاشة السينما

سليم النجار *

لا شيء أكثر بلاغة من عدسة السينما حين تلتقط وجع الرواية، وتحويلها إلى صورة نابضة في الحياة، فثمّة ارتباط وثيق بين الفيلم والرواية التي يؤخذ منها، رغم أنّ هناك بعض التغيرات التي تنشأ بينهما، إلا أنّ الفيلم السينمائي يجب أنّ يكون له أصل أو أساس ولو إشارة في النص الروائي.

فالرواية جنس أدبي معقد يعتمد على الحكي والحدث ، وعن طريق شخصيات وسط زمان ومكان، والرواية بمعناها الفني نشأت في عالمنا العربي في مطلع القرن العشرين. أمّا السينما فهي صناعة التصوير المتحرك ، وعرضه على الجمهور من خلال شاشات عرض كبيرة.

* ناقد أردني

وقد حظيت السينما المصرية بخطوات أبعد في استلهام واقتباس الأعمال الروائية الناجحة وتحويلها إلى أفلام. نذكر منها فيلم «الكيت كات» عام ١٩٩١م عن رواية (مالك الخريف) للروائي إبراهيم أصلان.

وقد استفادت الرواية العربية من تقنية السينما في الدعاية لها عندما يكون العمل السينمائي مقتبسًا منها.

السؤال :

- هل اعتمد الروائيون على كتابة الرواية من تقنيات السينما ؟

يجيب الناقد الأردني ناجح حسن على هذا السؤال بقوله: (من الثابت والمعلوم أنّ السينما الأردنية ظلت انتاجاتها محصورة بعدد ضئيل من الأفلام التسجيلية والروائية ، إلا أنّ هاجس التاريخ والتوثيق للثورة العربية الكبرى وما شكّلته من تحولات كبيرة في مجتمعنا ، أصبح هاجس صناع الأفلام . ويضيف ناجح حسن هناك عدد لا بأس به من صناع الأفلام اعتمدوا على تجربتهم الذاتية ورؤيتهم الفكرية ، بعيدًا عن أخذ روايات أو قصص أردنية).

ولا بد هنا من الإشارة إلى أنّ أول فيلم أردني روائي طويل كان في العام ١٩٥٨م « صراع في جرش» من إنتاج أردني ، ومن إخراج الفنان واصف الشيخ ياسين ، إلى جانب قيامه بالتمثيل مع مجموعة من الفنانين الأردنيين، منهم: أحمد القرى ، وعلى أبو سمرة، وفائق القبطي ، وصبحي النجار، وقد كتب قصة الفيلم فخري آباظة ، حيث يوثق الفيلم للمدن الأردنية والفلسطينية ، كما عُرض الفيلم في العديد من دور العرض السينمائية مثل : سينما الفيومي ، وسينما بسمان في عمان ، وفي مدن أخرى كإربد ، والزرقاء.

يقول الناقد الأردني رسمي محاسنة: (لو أحصينا عدد المخرجين الأردنيين، وعدد ما « سمي بأفلام سينمائية» فإن الحصيلة ستكون كبيرة جدًا، لكن غالبيتها لم تكن تنتمي للسينما، وهي أقرب إلى «الريبورتاج» ، أو لغة التلفزيون لكن هذا لا يمنع من قيام تجارب سينمائية أردنية في الخارج، كما يوضح الناقد محاسنة (بأنّ هناك تجارب للأردنيين مثل فيلم « ٣ في الداخل و ١٠ في

الخارج» للفنان توفيق ناصر السعيد، في إيطاليا، وكذلك تجربة محي الدين قندور في أمريكيا بفيلم « طيف ادغار الآن بو» . ومما لا شك فيه وجود عدد من الطلاب الأردنيين الذين درسوا السينما، وأذكر منهم المخرج فيصل الزعبي الذي قام بإخراج فيلم (الحرباء و٠٠٠) ، وإيهاب الخطيب بفيلم «أوراق البحر» . ويشاركنا المخرج السينمائي موضحًا عن مسيرة السينما الأردنية في ضوء التطور والذي كان لعدة أسباب منها :

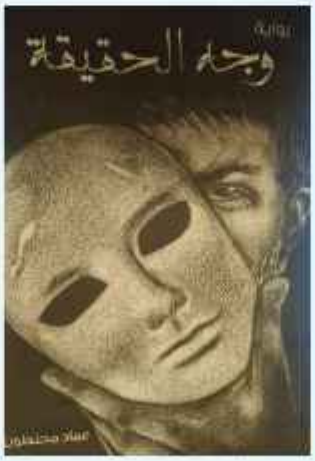
إنّ السينما صناعة قائمة بذاتها ، وهي بطبيعة الحال بحاجة لأموال طائلة لتستطيع الإنتاج، وفي هذا السياق يؤكد المخرج السينمائي إسحاق أنّه رغم ذلك انتجت الفيلم السينمائي «الصدمة» والذي أنتج عام ٢٠١٢م ، وتم عرضه في المهرجان السينمائي الأول، وكان من تمثيل الفنانين ربيع زيتون ، وعايد علقم ، وسعيد الدين عطية ، والفنانة زينة ، والفنانة سمر، حيث كتب السيناريو عايد علقم، وكان من إنتاج وزارة الثقافة. وكانت مدة العرض ساعة من الزمن : وكذلك أنتجت فيلم وثائقي عن الناقد الراحل حسان أبوغنيمة بتاريخ ٢٠٢١م ، وكانت مدة الفيلم ربع ساعة من إنتاج وزارة الثقافة).

وقد ثار جدل طويل منذ وقت مبكر بين الأدباء حول أهمية ذلك الوسيط الجديد ودوره في الحياة الأدبية العربية ، ففي كتاب « الفن والأدب» للكاتب الكبير توفيق الحكيم الذي صدر العام ١٩٥٢م ، أثار العلاقة الملتبسة بين عالم الأدب وعالم السينما.

وفي هذا السياق يثير الكاتب والروائي أحمد الطروانة قضية مهمة حول الفيلم الوثائقي قائلًا: (إنّ هناك تناغمًا وتكاملًا في النص الوثائقي والرؤية البصرية، ويتابع الطراونة كتبت سيناريو فيلم عن الروائي الراحل جمال أبي حمدان « فيلسوف الموت»، وكان الفيلم يتحدث عن مجموعة من رواد الحركة الإبداعية في الأردن منذ مائة عام، وأُنتج الفيلم بمناسبة الاحتفاء بمئوية الدولة الأردنية، وقد كان مشروعًا للأفلام الوثائقية ، شمل « ٣٠» مبدعًا في جميع المجالات، وأخرج الفيلم إسحاق ياسين)٠

في هذا السياق أقامت الهيئة الملكية – قسم الإنتاج السينمائي ورشات تدريب ما بين عامي

(٢٠٢١- ٢٠٢٢م) أشرف عليها المخرج المصري رامي عبدالرازق، أمّا الروايات التي أخذت نصوصها للتدريب فهي : «عروس عمان» و «ليل حمل» للروائي فادي زعموت، ورواية « ثلاث برك آسنة» للروائي إبراهيم غبيش ، ورواية « خبز وشاي» للروائي أحمد الطروانة٠



أرشيفية

أرشيفية

الفيلم التسجيلي الأردني

من الشكل الكلاسيكي إلى الاشتغال على الإبهار البصري

ناجح حسن*

ظهرت بدايات الفيلم التسجيلي بالأردن، من خلال مجموعة من الأفلام القصيرة التي حملت موضوعات إخبارية، عندما وفد مع مطلع العقد الثاني من القرن العشرين عدد من مصوري الأفلام إلى الأراضي الأردنية، أغلبهم من الأوروبيين والأميريكيين والأستراليين، بصحبتهم آلات وسيارات وكاميرات تصوير، التقطوا جملة من المناظر لألوان من الحياة اليومية في الأردن، التي غالبًا ما كانت تتناول آثار ومعالم دينية وعادات اجتماعية ، موزعة على مساحات من التضاريس الطبيعية لمزارع على ضفاف نهر الأردن ، أظهرت مشاهد لسيول وأنهار فرعية ، وغابات وأشجار وصحاري ، وبيوتات ومراع ، وخطوط مواصلات كالسكك الحديدية والقطارات، بالإضافة إلى حراك يومي لمواطنين في أسواق وتجمعات، وكان هناك رعاة أغنام وبيوت شعر ومزارعين، وقاطني مدن وقرى يتحركون في وسائل نقل بسيطة في أكثر من منطقة أردنية.

* إعلامي وناقد سينمائي أردني

لكن مع بداية تأسيس الإمارة، أخذت الأفلام التسجيلية تتنوع في التقاط أخبار تتناول احتفالات ونشاطات رسمية وشعبية، بحيث نجحت في نقل وقائع لعدد من الفعاليات اليومية داخل البيئة الأردنية إلى العالم، وأغلبها ما يزال محفوظًا كوثائق في مكتبات فيلمية في أكثر من بلد أوروبي ، وفي مؤسسات أسترالية وأميريكية.

التأريخ والذاكرة

اختلف كثير من نقاد السينما العربية في بحثهم المتواصل عن التأريخ لذاكرة الأمة، حول بدايات الفيلم التسجيلي في الأردن : لأن أغلبية صنّاع تلك الأفلام كانوا مجرد أجانب عابري سبيل، إلاّ أنّ واقع الحال يشير إلى وجود صالات سينما في عمان، أخذت تعرض الكثير من الأفلام التسجيلية القصيرة، الآتية من بلدان عالمية ، وهي تعرّف بآخر الأخبار والمستجدات حول النشاط الإنساني في أرجاء المعمورة.

عقب الحرب العربية – الإسرائيلية العام 1948، وصل إلى الأردن عدد من السينمائيين الذين رأوا في الفيلم التسجيلي وسيلة للتعبير عن الحق العربي في فلسطين ، مقابل أفلام السردية الدعائية للاحتلال الإسرائيلي، وتصادف ذلك مع عودة سينمائيين أردنيين أنهوا دراساتهم في مجال صناعة الأفلام بالخارج، وعمل الكثير منهم لاحقًا في مؤسسات وشركات القطاع الخاص ، والبعض الآخر التحق بالعمل في قسم السينما بوزارة الإعلام، قبل أنْ يجري الحاقه في التلفزيون الأردني، الذين نجحوا في إنجاز أفلام تسجيلية لافتة مثل: «هجرة» 1967 لعلي صيام، يستعرض فيه كلمة جلالة الملك الحسين – طيّب الله ثراه – في الأمم المتحدة في تبيان همجية العدوان الصهيوني، وعن سير الحياة اليومية للناس داخل العاصمة عمان، وعلى الحب والترابط الأسري الذي يجمع ما بين الضفة الغربية والشرقية لنهر الأردن، وصولاً إلى الظروف المأساوية التي يتعرض لها النازحون من الضفة الغربية، «زهرة المدائن»1967 لعلي صيام ، «كتاب لك» 1968 لعلي صيام ، «لقاء في عجلون» 1968 لعدنان الرمحي، يصور فيه عملية البناء والتعمير في الأردن، «عشرون عامًا» 1968 لعدنان الرمحي، «بعد النكبة» 1968 لسمير حسن، «الشريف حسين والثورة العربية الكبرى» العام 1968 لعدنان الرمحي ، وهو فيلم يحكي عن فترة تاريخية مهمة من حياة الشعب الأردني التي مهدت لتحقيق استقلاله ، «الأرض المحروقة» 1969 لعلي صيام الذي عمل أيضًا في جريدة الأردن الناطقة والمصورة سينمائيًا، والتي قدم فيها فيلمًا عن زيارة الحبيب بو رقيبة إلى الأردن.

منجزات تسجيلية

حفل عقد ستينيات القرن الفائت، بمنجزات تسجيلية متباينة الموضوعات، وغالبًا ما كانت تنتج شكلًا وطنيًا ساحته العمل السياسي والاجتماعي والتنموي، بجهود أفراد ومؤسسات مثابرة من بينها قسم السينما في التلفزيون الأردني الذي تأسس العام 1968، وكانت تصور عبر كاميرات سينمائية 16 و35 ملم، ما آلت إليه التحولات المتسارعة التي عصفت بالمنطقة والأردن خاصة.

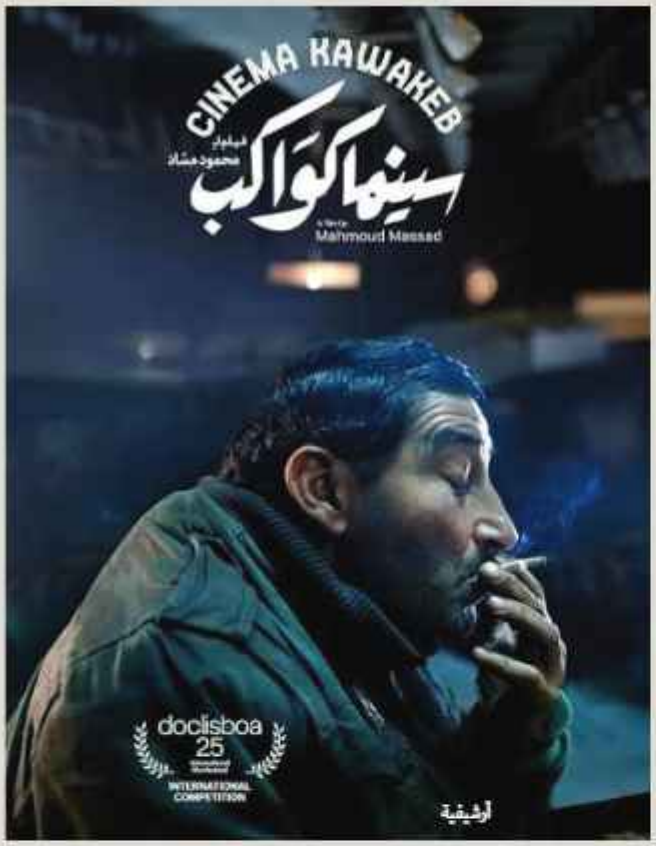
تواصلت الإنجازات التسجيلية الأردنية بقدوم عقد السبعينيات من القرن العشرين، الذي شهد تدفقًا واسعًا للصورة السينمائية، والذي توافق مع المستوى التقني في استعمال كاميرا السينما والفيديو، والحدث الأبرز في هذه الفترة، كان عقد مهرجان الفيلم التسجيلي في عمّان، في الفترة بين 28 شباط إلى 3 آذار العام 1970، حين انبثقت الدعوة إلى عقد هذا اللقاء من خلال مهرجان «لايبزج» السينمائي للأفلام، الذي كان يعقد في تشرين الثاني من كلّ عام في ألمانيا الديمقراطية آنذاك، ويختص بالأفلام التسجيلية والتلفزيونية.

عندما وجّهَ السينمائيون العرب أثناء تواجدهم في مهرجان «لايبزج» دورة العام 1969، نداء إلى كلّ السينمائيين والتلفزيونيين لعقد مؤتمر للسينمائيين العرب، تكون خطواته الأولى خلال انعقاد الدورة الثامنة لاتحاد الإذاعات العربية في شباط بعمّان سنة 1970.

وقد استجابت الدول العربية، وتكوّن الوفد الأردني من: علي صيام مدير السينما والتلفزيون (مخرج ومنتج)، عدنان الرمحي مراقب البرامج الثقافية في التلفزيون (مخرج تلفزيوني وسينمائي)، عبد الوهاب الهندي مخرج سينمائي في دائرة السينما والتصوير، محمد صلاح جوهر مصور سينمائي في دائرة السينما والتصوير، إلى جانب أسماء: ضياء البياتي معاون قسم السينما (مخرج سينمائي عراقي)، خليل العزاوي مدير إنتاج مصلحة السينما والمسرح (ممثل سينمائي عراقي)، عبد الحميد مرعي مدير عام المؤسسة العامة للسينما في سوريا، محمد شاهين مدير الشؤون الفنية في المؤسسة العامة للسينما (سوريا).

وتكوّن وفد مصر، من: سعد نديم مخرج سينمائي في شركة القاهرة للإنتاج، أحمد راشد مخرج سينمائي في الوكالة العربية للسينما. عبد المنعم سعد مدير المهرجانات في المؤسسات المصرية العامة للسينما.

وضمّ الوفد اللبناني: سمير نصري ممثل مركز التنسيق السينمائي العربي في بيروت وناقد سينمائي، وثريا أنطونيوس مديرة السينما في رابطة الخامس من حزيران، وخلال فترة انعقاد المهرجان استطاعت هذه الوفود الخمسة وضع نواة تأسيس الاتحاد العربي للفيلم التسجيلي.



أرشيفية

تعزيز الصورة السينمائية

في السنوات اللاحقة من السبعينيات، برزت جملة من الأفلام التسجيلية التي حاكت موضوعاتها بوعي وحرفية جمالية وواقعية متقنة، تنأى عن الشطط والزعيق والمبالغة، وهذا ليس بالشيء السهل، وفيها تعزز دور الصورة السينمائية في سياق خطاب الفيلم الفكري العميق، على هذا الطريق أنجزت المخرجة خديجة الحباشنة التي أنهت دراسة الفلسفة في الجامعة الأردنية، فيلمًا تسجيليًا العام 1978 إبان إقامتها في بيروت، حمل عنوان «أطفال .ولكن»، والذي احتُفل بعرضه بعمان من خلال إحدى فعاليات النادي السينمائي الأردني في المركز الثقافي الملكي مطلع عقد الثمانينيات.

وفيلم «أطفال .ولكن»، عمل مؤثر متقن الصياغة والبناء ، تناولت فيه الحباشنة جوانب مهمة من واقع الطفل الفلسطيني بشكل عام سواء في المنفى، أو في داخل الأرض المحتلة، جسدت ذلك من خلال الفيلم الذي يصور في مؤسسة بيت أطفال الصمود في لبنان، الذي يهتم برعاية أبناء وبنات الشهداء، والتعرف على الحياة اليومية للأطفال ونشاطاتهم.

كما احتوى الفيلم على مقابلات ريبورتاجية مع عدد من القاطنين والعاملين في المؤسسة، للتعريف على الظروف التي قادتهم إلى هذا البيت. وتضمنت أحداثه مشاهد وثائقية للعدوان الإسرائيلي الذي يستهدف الأطفال ، والمعاناة اليومية إثر النكبة في داخل المخيمات الفلسطينية والحياة البائسة فيها، ليضيف الفيلم بعد ذلك شهادات من الصحافة الإسرائيلية عن استغلال أرباب العمل من الإسرائيليين للأطفال الفلسطينيين، واستخدامهم في العمل ضمن ظروف بائسة.

ويقارن الفيلم هذه المشاهد مع وثيقة حقوق الإنسان ، والميثاق العالمي لحقوق الطفل بشكل خاص، مبرزًا بالصورة ذلك التناقض الصارخ بين تلك الحقوق وحالة الطفل الفلسطيني.

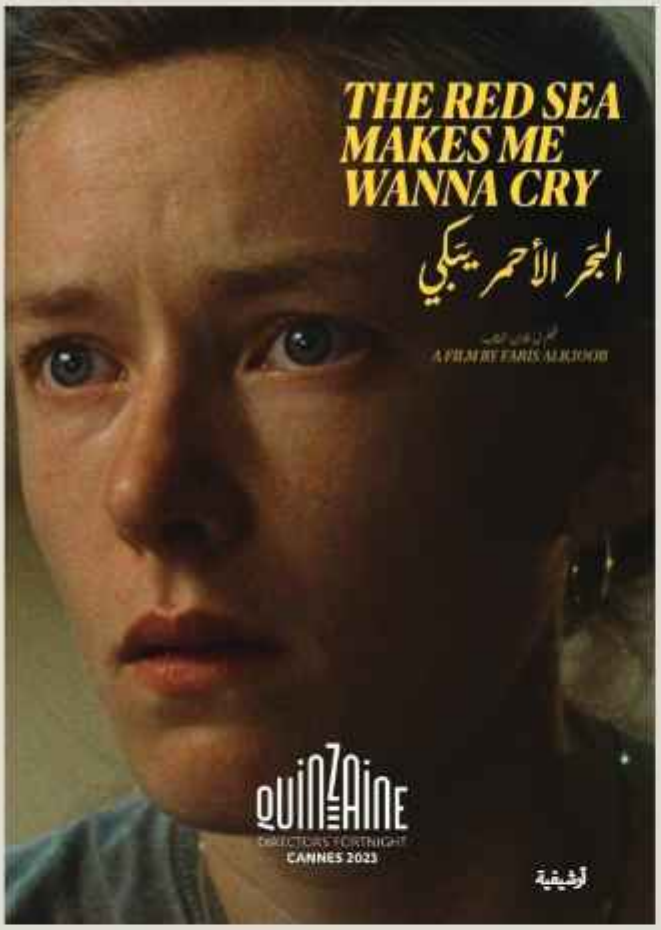
الوثيقة السينمائية

نجحت المخرجة الحباشنة في إيصال فكرة الفيلم إلى ذهن المشاهد عن طريق استخدام الوثيقة السينمائية الملائمة لموضوع الفيلم، وهذا ينطبق على اختيار الموسيقى التي رافقت أحداث الفيلم، وهي مأخوذة عن عدة أغنيات ناجحة للأطفال. وجاءت عملية تضمين الفيلم لعدة صور ثابتة لكبار قادة إسرائيل في مشاهد متلاحقة مع حياة البؤس والقتل للأطفال من جراء الغارات الإسرائيلية على المخيمات الفلسطينية.

مؤلفات في السينما

ورفد المخرج والناقد السينمائي عدنان مدانات، المكتبة العربية بالعديد من المؤلفات التي تعنى بجماليات السينما التسجيلية وأغراضها الفكرية كان أبرزها: «الحقيقة السينمائية والعين السينمائية»، مثلما نجح في تحقيق عدد من الأفلام التسجيلية ما بين بيروت ودمشق، منها فيلم «الفصول الأربعة» و«التكية السليمانية»، كلّ ذلك بدافع المساهمة في تغيير معايير فنية تساعد في تطوير حراك الفيلم التسجيلي، والسعي إلى تحفيز المتلقي في الفهم والانحياز إلى خطابية اللغة الفكرية والجمالية للسينما التسجيلية.

ومن توقيع المخرج السينمائي اللبناني فؤاد نعيم، الذي كان يعمل صحفيًا في مكتب وكالة الأنباء الفرنسية في عمان وقبرص، أربعة أفلام تسجيلية من النوع القصير



عن الأردن، الأول حمل عنوان «الثورة العربية الكبرى»، وهو فيلم تسجيلي متوسط الطول، شارك فيه باسم الأردن في مهرجان دمشق السينمائي الأول العام 1979.

أمّا فيلمه التسجيلي الثاني فقد كان بعنوان «الأردن تداعي حر»، عن أبرز مظاهر الأردن المعاصر ثقافيًا وسياحيًا ، وعن التراث والمعاصرة في الحياة اليومية للشعب الأردني، بالإضافة إلى فيلم تسجيلي ثالث عن حياة رئيس الوزراء الأردني الأسبق الراحل عبد الحميد شرف، بالإضافة إلى فيلم رابع عن حياة مؤسس البنك العربي عبد الحميد شومان.

تأصيل جماليات السرد

وعلى صعيد آخر، قدمت المخرجة فكتوريا عميش، من خلال عملها في التلفزيون الأردني، وهي التي شاركت في عدة دورات سينمائية، وجالت في أعمالها بأغلب المهرجانات السينمائية الدولية: «برلين» و«موسكو» وغيرها، عددًا من الأفلام التسجيلية، كان من بينها فيلمًا تسجيليًا عن الحرب العراقية – الإيرانية بعنوان:

«عروسة مندلي»، كما وأنجز الكاتب والشاعر الأكاديمي الدكتور فواز طوقان لحساب التلفزيون الأردني، عددًا من الأفلام التسجيلية اللافتة من أبرزها: «القدس قضيتنا الأولى»، «القدس مدينة عربية»، و«الإسلام في الأردن»، جميعها عرضت في عدد من المحطات التلفزيونية العالمية.

بدوره حقق المخرج محي الدين قندور، مجموعة من الأفلام الدعائية والتسجيلية مع الشركة الفنية للسينما والتلفزيون وكان واحدًا من مؤسسيها، إلاّ أنّه هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك حقق بالتعاون مع عدد من شركات الإنتاج السينمائية العالمية، العديد من البرامج والأفلام التسجيلية المتنوعة.

ومن إخراج سميح عبده حضر الفيلمان التسجيليان: «حياة البدو في الأردن»، «مملكة الأنباط» 1984، من إنتاج وزارة الإعلام بالتعاون مع الحكومة الإسبانية، في حين أخرج محمد عبده غنمة الفيلم التسجيلي «الزراعة في الصحراء»، وأنجز المخرج محمد الرمحي تحت عنوان «يا هلا»، جملة أفلام وبرامج تسجيلية، من إنتاج التلفزيون الأردني العام 1984، صورها محمود الهباهبة، وكتب لها السيناريو بلال التل عن مدن أردنية (مأدبا، العقبة، الأزرق..)، الذي بدوره أخرج سلسلة من الأفلام التسجيلية بعنوان «من بلدي» بتقنية سينمائية من إنتاج الإعلام التنموي، تصوير محمود الهباهبة عن مواقع أردنية «بصيرا، وادي موسى..» سيناريو بلال التل.

كما أخرج محمد علوه الفيلم التسجيلي «مذكرات معلم في البتراء» من إنتاج الإعلام التنموي، (30) دقيقة، سيناريو: سالم علي ذياب، تصوير: محمود الهباهبة، مونتاج: عبد الفتاح عواملة، وحقق المخرج والإعلامي إبراهيم أبو ناب الفيلم التسجيلي «قصيدة الفصول الأربعة» العام 1985، وذلك بالتعاون مع فريق إعلامي بولندي.

إنّ أغلبية نتاجات بدايات الفيلم التسجيلي، كانت صدى لأحداث جسيمة، وانتهجت سردًا للوقائع من التاريخ القريب والبعيد، يميل إلى البحث الوثائقي أو في توظيف أشرطة مصورة سابقًا وتقديمها أحيانًا عبر صوت الراوي في طريقة تقليدية، من حيث أسلوبية السرد، وذلك لدعم توجهات صانعي الأفلام ومحاولتهم إقناع المتلقي البسيط الذي غالبًا ما يكون معظمهم من مشاهدي بث القناة التلفزيونية الرسمية الوحيدة.

السينما والتطور التقني

مع مطلع القرن الجديد، الذي شهد التطور التكنولوجي في عالم صناعة الأفلام من خلال الكاميرا الرقمية، وأيضًا مع تأسيس الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، امتلك الفيلم التسجيلي خصوصيته اللافتة في القدرة على المنافسة، حين أخذ يجوب الكثير من مهرجانات السينما العربية والعالمية، ويحقق فيها الكثير من إعجاب المشاهدين والظفر بالعديد من الجوائز الرفيعة، على غرار أفلام المخرجين: محمود المساد، أصيل منصور، معتز جانخوت، يحيى العبدالله، عبدالسلام الحاج، وداد شفاقوج، أسماء بسيسو، ناجي أبو نوار، هبة البوريني، ساندرا ماضي، أحمد الخطيب، دارين سلام، ماجدة الكباريتي.

وكذلك أفلام دينا ناصر، أنس بلعاوي، أمجد الرشيد، فراس طيبة، أحمد اليسير، فارس الرجوب، موني أبو سمرة، وسواهم كثير .. قدموا فيها مجتمعين معالجات جريئة وطموحة لأحوال أفراد وجماعات في أكثر من محطة إنسانية وبيئة ثقافية، مليئة بالتنوع والرؤى الجمالية والفكرية المفعمة بالمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. مثلما قدمت في الوقت نفسه أكثر من نظرة إبداعية، سعت إلى المزج بين أهمية الموضوعات والاشتغال عليها بقدرات فطنة، وبالتالي نجحت في تقديم معالجات جريئة وبصرية مبهرة، تتضوي في إطارها حكايات وقصص مستلة من واقع وذاكرة الإنسان الأردني.

أرشيفية

أرشيفية

ترويض الصورة السينمائية

فيصل الزعبي *

لم يكن بحسبان الأخوَين «لوميير» الفرنسيين، أنّ اختراعهما المذهل في تحريك الصورة، سيكون القيمة المكثفة لكافة الفنون. يخيّل إليّ أنّهما قد لعبا لعبة تقنية خالصة، وهذه اللعبة قد غيّرت وجه العالم؛ فقد تجسدت هذه الصورة الواقعية للوهلة الأولى اختراعًا مدهشًا، ثم ما فتئت أنّ تمّ تحميلها وتجسيدها في دلالات ووظائف لا نهاية لها.

*مخرج سينمائي أردني

من الصورة المذهلة إلى الصورة المدهشة إلى الصورة ذات المغزى، حمّالة الأوجه، فنًا وإبداعًا وتوثيقًا. ومن التوثيق لما حدث ويحدث، واعتقال الزمن في صندوق، وعلى شريط خام صامت، ما إنْ تضعه على آلة العرض حتى تدب فيه الحياة بكلّ المشاعر والمعاني. ومن التوثيق واقعيًا إلى التجسيد دراميًا، لكن ثمة صنوف وعقول واحتياجات في الحياة، تترقب هذا المولود المدهش، لتوظفه في كلّ ما يخطر في بال. ومن التوثيق الفج إلى الفن الرفيع، إلى كلّ ما تحتاج إليه الحياة من الصورة، الصورة التي تشبه الحياة تمامًا.

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

لم يتوقف العلم والعلماء، بحيث واصل في تطوير وتنمية هذا المولود، وخلال نصف قرن، لتصبح الصورة في كلّ بيت، عن طريق شاشة ساحرة اسمها التلفزيون. وهنا بدأت الثورة الثانية لهذه الصورة المتحررة من جمود الفوتوغراف: ثورة حملها الأثير على شكل موجات، تشبه المذياع الذي كان الوسيلة الوحيدة التي يلتف حولها الناس أثيريًا. وبالتحالف مع العلماء، شارك أساطين الإعلام الذين كانوا يتمركزون في الصحفية والمذياع، ليحوز التلفزيون وصورته السينمائية المركز الأول، في الاستحواذ على الجمهور، كإعلام وتسلية وإدهاش، وتواصل بين الجماهير.

الصورة السينمائية، قبل نهاية قرن من عمرها، تستحوذ على أفئدة الناس، وأصبحت عاملًا مقنعًا في المرتبة الأولى لهم، في المعلومة والرفاهية.

توالت الاختراعات العلمية، وثورة تكنولوجيا المعلومات، لكنّها بقيت مأسورة للصورة المتحركة / السينما : كونها

ساحرة وواقعية ومقنعة ومضللة، وتمكن الإعلام – من خلالها – من أنّ يقوم بثورته الجديدة / ما بعد الإعلام المكتوب، الذي كان مقتصرًا على المطبوعات، والمحكي من خلال الإذاعة. جاءت الصورة تحمل دلالات خفية وظاهرة، لتجعل الإعلامَ قائدَ الكون الأول.

ولأنّ الفن السينمائي الدرامي هو المطور الأول لمعنى الصورة؛ لم يوفر الإعلام وقتًا، فاستفاد من كلّ تفاصيل درامية الصورة، لتصبح في خدمة الإعلام وأفكاره الإيجابية والمدمرة معًا، وكأنّه في حالة تربص في تطوير القيمة الذهنية والفنية للصورة، كي تصبح هذه الصورة المتحركة الأداةَ الأولى في لعبة الإعلام الكونية.

قيمة الصورة والسيطرة على بثها وإدخالها كلّ بيت، ثم في كلّ كف إنسان، في جهازه المتحرك: «الموبايل». لذلك يمكن وضع عنوان وبحث خاص عن دور استخدامات الصورة الدرامية، وليس الصورة في الإعلام وحسب، فكلّما تماهى الفن وعباقرة أصحاب المخيال الصوري،

من فنانين ورسامين وغيرهم: سطا الإعلام على كلّ ذلك، وتمّ استعارته، من تشويق وإبهار، ولعبة المونتاج، والمؤثر الصوتي، والألوان والدلالات وغيرها. جميعها كانت في خدمة التقارير والأخبار الإعلامية، والترويج للأفكار والأحداث، وربما يتم خلق كلّ ذلك من العدم، من دون أساس لذلك.

اختلطت سلطة الفن السينمائي للصورة المتحركة، مع سلطة الإعلام، مع سلطة السياسي، ورجال الاقتصاد، والعسكر، حتى العصابات أصبح لها حصة في هذا المخلوق الجديد، الذي لم يزد عمره عن مئة عام ونيف.

لقد أصبح للسينما / الصورة المتحركة، مواقع خارج وظيفة الفيلم السينمائي صاحب المتعة والإدهاش، ليصبح له أمكنة مظلمة ومضيئة، كالعلم تمامًا، كاختراع الديناميت الذي بواسطته تم تفجير الجبال للحصول على الحجر لإعمار الكون، وفي الوقت ذاته، الديناميت ذاته هو الذي يقوم بتدمير الإعمار في الكون وتشريد وقتل الناس أيضًا.

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

أرشيفية

ربما نستطيع القول إنّ الحياة، وعلومها وإمكانية اكتشافاتها واختراعاتها الجديدة، أصبحت مستحيلة خارج ثورة السينما بصورتها المتحركة الساحرة. باعتقادي، أستطيع القول - بالرغم من كلّ ذلك - إنّ الصورة السينمائية ما زالت في مرحلة الطفولة ، وثمة نضوج أكثر وأكبر قادم، من الصعب تخيله. ويمكن القول إنّ الصورة قد توحشت، وحان ترويضها، من خلال ثورة جمالية إنسانية معقدة.

أرشيفية

أرشيفية

الطفيلة

المباني التراثية في الطفيلة

المهندسة: وفاء مدالله الطراونة*

مقدمة

لطالما كانت العمارة مرآةً صادقة تعكس روح الحضارات وتاريخ الشعوب، فهي ليست مجرد بناء من حجر وطين، بل تجسيد حيّ لقيم المجتمع، ورؤيته الجمالية، ومعتقداته، وتطوره العلمي والاقتصادي، فالعمارةُ تحكي قصص الملوك والعلماء، وتُخلّد في جدرانها نبض الحياة اليومية للأمم، من البيوت البسيطة إلى القصور الفخمة، ومن المعابد إلى الأسواق.

إنّ دور العمارة في بناء الحضارة لا يقتصر على الشكل والمظهر، بل يمتد إلى الوظيفة والرمزية: فهي توحّد بين الفن والعلم، بين الجمال والغاية، وتُسهم في تشكيل الهوية الثقافية لكلّ أمة.

ومن خلال تتبّع الأنماط المعمارية في مختلف العصور، يمكن قراءة فصول من التاريخ، وفهم تحولات المجتمعات، وتقدير إرثها العريق.

فتراث الأمّة الحضاري – أيّة أمّة من الأمم – أفضل زاد فكري عندما تستغلق المسائل العلمية، والحفاظ على هذا التراث الحضاري على اختلاف أشكاله وأنواعه، بما هو مبعث فخر الأمة واعتزازها ومظهر عراقتها وأصالتها، وما يتجلى فيه من المُثل والعقائد والأفكار والعادات والتقاليد والعمران والصنائع والفنون. التي تكاد تكون حتى عهود قريبة عرضة للضياع والاندثار.

* ماجستير في الهندسة المعمارية

التراث المعماري في الطفيلة

أصل تسمية الطفيلة والتي تعني كلمة توفل الطفل أو الطفال وهو الطين اليابس والصلصال الفخاري الذي تشتهر به المنطقة. فمدينة الطفيلة القديمة من الناحية الجيولوجية، تقوم على طبقات من الصلصال الفخاري. مناخها جبلي بارد شتاءً، معتدل صيفًا. أثّر ذلك على طبيعة البناء واستخدام المواد المحلية .

والطفيلة تتميّز بتضاريسها المتنوعة بين الجبال والسهول والوديان، مما أكسبها طابعًا عمرانيًا متكيّفًا مع الطبيعة. لذلك تعاقبت على الطفيلة حضارات متعددة مثل: الأدومية ، والرومانية ، والإسلامية، مما أغنى نسيجها الثقافي والمعماري. وقد ساهم موقعها الاستراتيجي على طريق الملوك في جعلها محطة حضارية وتاريخية مهمة في الأردن.

والتراث المعماري يوصف بأنّه ذاكرة نابضة بالحياة، من بين الجبال والوديان شيّد الأجداد من الحجارة ذاكرة لا تنطفئ. والتراث المعماري هو ذلك الجزء الملموس من الهوية الثقافية للمجتمعات، ويتجلى في الأبنية والأساليب الإنشائية والتفاصيل المعمارية التي تعبّر عن تفاعل الإنسان مع بيئته وموارده. ويُعتبر هذا التراث مرآة لحياة الأجداد، حيث يختزن القيم الاجتماعية والاقتصادية والتقنية التي سادت في مراحل زمنية مختلفة، ويشكل اليوم أساسًا للهوية الوطنية ومصدرًا للفخر الثقافي. فالتراث لا يُبنى من جديد، لكنّه يُروى ويُحفظ في الذاكرة والوجدان.

تبرز أهمية التراث المعماري فيما يلي:

- أنّه يمثل الهوية الثقافية المحلية للمجتمع.
- يعكس التفاعل بين الإنسان وبيئته الطبيعية.
- يسهم في السياحة الثقافية والتنمية المحلية .

خصائص العمارة التراثية التقليدية في الطفيلة

تتسم العمارة التراثية في الطفيلة بالبساطة الوظيفية والانسجام مع المناخ والبيئة. من حيث توجيه المباني والشبابيك حسب حركة الشمس، واستخدام الجدران السميكة لعزل الحرارة والبرد.

أرشيفية

استخدم الأجداد المواد الطبيعية من البيئة المحلية، فالمباني تُشيّد غالبًا باستخدام الحجر المحلي والطين، مع أسقف من جذوع الأشجار وسعف النخيل. كما يعتمد التصميم على الفناء الداخلي الذي يوفر الخصوصية والتهوية الطبيعية. ويلاحظ في كثير من البيوت وجود عناصر معمارية مثل العقود الحجرية، والأقواس والنوافذ الصغيرة، التي تعكس الطابع المحافظ والتقشف المعماري الملائم للبيئة الجبلية.

أنواع المباني التراثية

تزخر الطفيلة بتنوّع معماري غني، من بيوت سكنية ذات طابع ريفي بسيط، إلى مساجد ومقامات دينية تعبّر عن البعد الروحي للمجتمع. كما تنتشر فيها القلاع والحصون التاريخية، التي كانت تستخدم لأغراض دفاعية ورقابية، إلى جانب المعاصر القديمة والآبار التي تعكس الجوانب الاقتصادية للمنطقة وتشكل هذه المباني كنزًا حضاريًا يلقي الضوء على أساليب الحياة التي سادت في المنطقة عبر العصور.

وتتنوع المباني التراثية في الطفيلة ، ويمكن تقسيمها كما يلي:

1- **القلاع مثل:**

قلعة الطفيلة: تعود إلى العهد الأدومي وتطورت في العهدين المملوكي والعثماني، تقع على تلة استراتيجية.

قلعة السلع: مبنية فوق الجبل، استخدمت لأغراض دفاعية ودينية، وتضم آثارًا نبطية وأدومية.

قلعة الحسا: قلعة عثمانية صغيرة خدمت طريق الحج، بطابقين وبئر مياه.

2- **الخراب مثل:**

خربة الضريح (الذريح): موقع أثري نبطي يتميز بالزخارف الحجرية والنقوش الكلاسيكية.

خربة التنور.

3- **المعاصر التقليدية.**

4- **المساجد:** مثل المسجد الحميدي.

5- **مقامات الصحابة** (مثل مقام الحارث بن عمير الأزدي، فروة الجذامي).

6- **البيوت التراثية القديمة** المنتشرة في كلّ قرى الطفيلة مثل(بصيرا، القادسية، عيمة، صنفحة، النمتة ضانا المعطن السلع.. الخ).

7- **آثار لكنيسة. بصيرا**

عمارة البيوت التراثية في الطفيلة

سيتم تركيز الحديث على عمارة البيوت في الطفيلة، وأنماطها، وبيان العوامل المؤثرة في تشكيلها.

العوامل المؤثرة في التشكيل العمراني للبيوت في الطفيلة:

تأثر التشكيل العمراني للبيت في الطفيلة - وسائر البيوت في المدن الأردنية بشكل عام - بعدة عوامل أعطت للبيت خصائصه الأساسية والتفصيلية، ويمكن اختصار هذه العوامل على النحو الآتي:

العامل الاجتماعي:

يقصد بالعامل الاجتماعي أثر الدين، والعادات، والتقاليد. ظهر ذلك ابتداءً من التخطيط العام للبيت، حيث بُني النظام الاجتماعي في مجتمع الطفيلة طبقًا للمبادئ التي صاغتها الشريعة الإسلامية، مع الإبقاء على القيم الاجتماعية السائدة باعتبارها من مكارم الأخلاق التي يتميز بها الإنسان العربي بفطرته، وما تربى عليه من قيم الفضيلة والإنسانية التي دعت إليها الديانات السابقة.

فاهتم الإسلام بالحفاظ على حرمة سكان البيت كعادة من عادات العرب، ولذلك تمّ توجيه البيت الطفيلي - كما هي حال البيوت العربية - نحو البيئة الداخلية (صحن البيت أو الفناء)، منفصلاً عن البيئة الخارجية (الحي أو الزقاق) ، تميزت النوافذ بصغر حجمها وارتفاعها ، وأحيانًا ندرتها لعوامل اجتماعية ومناخية.

أمّا المفهوم الاجتماعي من حيث العادات والتقاليد في البيت الطفيلي، فكانت السمة الغالبة هي متانة الروابط العائلية بين الأفراد، فظهرت الأسرة الممتدة، حيث كان مألوفًا زواجُ الابن وسكناه مع والديه، فيُعطى غرفة خاصة له ولزوجته. وكان مألوفًا أيضًا تخصيصُ أجزاء من البيت والفناء لحيواناتهم ودوابهم ومواشيهم، ولأجل ذلك فقد تمّ تشكيل البيت الطفيلي بناءً على تلك المعطيات الاجتماعية وحاجاتهم الاقتصادية.

العامل الطبيعي(البيئي)

يشمل هذا العامل: المناخ، والتضاريس، ومواد البناء. وكان له دور أساسي في منح الشكل للبيت الطفيلي، حيث تتأثر الطفيلة بمناخ حار وجاف، لذا استخدمت العناصر الملطفة مثل الخضرة، بانتشار الأشجار والنباتات التي تساعد في تلطيف حرارة المناخ، وانتشار الظل في الصيف، واستخدام النوافذ الصغيرة والعالية، والأحواش الأمامية، ومواد البناء المحلية مثل الطين الصلصالي، والحجارة، وأخشاب أشجار العرعر واللزاب، والقصب المنتشر على ضفاف الأودية.

كانت الطفيلة تمثل منطقة حرجية واسعة، تتوفر فيها عناصر الغطاء النباتي لحوض البحر الأبيض المتوسط، مثل: البلوط، والعرعر، والخروب، وأشجار الزيتون - معظمها روماني قديم - وهي الآن تشكل العنصر الأساس من الغطاء النباتي في الطفيلة. وقد تمّ الاستفادة من أشجار اللزاب والقصب في تسقيف البيوت، خصوصًا في القرى الطينية الشهيرة كقرية ضانا، والنمتة، والسلع، وبصيرا.

وتميزت الجدران بالسماكة العالية التي تتراوح بين نصف متر ومتر واحد. كما أثّرت التضاريس المتنوعة لمدينة الطفيلة على اختيار موقع البناء، فاختيرت المناطق المرتفعة والآمنة، مما أثّر على تصميم البيت، وارتفاعاته، وتوجيهه.

العامل الاقتصادي:

أثّر العامل الاقتصادي على مستوى البيت في الطفيلة من حيث المساحة، وعدد الغرف، ونوعية مواد البناء، مما انعكس بدوره على النظام الإنشائي، ودرجة التعقيد أو البساطة في تفاصيل وزخرفة البيت.

فظهرت أنماط متنوعة للبيوت، وتدرجت من البيوت البسيطة ذات المساحة الصغيرة إلى البيوت ذات الوظائف المتعددة والمساحة الكبيرة. فكان الأغنياء يقطنون الدُّورَ الكبيرة، أما الفقراء فكانوا يسكنون في مساكن صغيرة ومتواضعة. لذا كان البيت يعكس بصورة صادقة مكانة أصحابه الاجتماعية وقدرتهم الاقتصادية.

أنماط عمارة البيوت في الطفيلة

مرت عمارة البيوت في الطفيلة بمراحل تطور عديدة شملت أنماطًا مختلفة من حيث طريقة التوزيع الداخلي وأساليب الإنشاء ومواد البناء حيث تبلورت هذه الأنماط لتشمل أربع مراحل من التطور.

أنماط العمران الريفي:

في هذه المرحلة كان البيت الريفي ذو الفناء المفتوح النموذج التصميمي الأساس في تشكيل النسيج العمراني التقليدي ، الذي يتصف بأنّه ذو نمط مجمع. تكون فيه المساكن كتلة بنائية واحدة متصلة، تعكس ببساطتها نموذج الحياة الريفية السائدة في ذلك الوقت.

النمط الأول: البيت الريفي البسيط:

يتكون هذا البيت من غرفة واحدة أو غرفتين على الأكثر مجمعة حول فناء مفتوح. وتستخدم هذه الغرف للمعيشة والنوم والطبخ وتخزين الحبوب. وهو بذلك يشكل وحدة اجتماعية واقتصادية منتجة . يتم الدخول إلى البيت عبر بوابة تؤدي إلى الفناء الخارجي المكشوف الذي يلتف حوله عدد من البيوت. ومن الناحية الأمامية المحاذية للممر الخارجي سور تبلغ سماكته 70 سم تقريبًا، ومبني من الطين والحجارة، ويكون ارتفاعه كافيًا بحيث يمنع المارة من خرق خصوصية أهل البيت.

ونظرًا لتوجيه الغرف حول الفناء فقد خلت من الفتحات المعمارية ما عدا مداخلها التي هي عبارة عن فتحات مستطيلة تعلوها أعتاب حجرية مستقيمة. النظام الإنشائي المستخدم في هذا النمط هو الحوائط الحجرية الحاملة لأسقف طينية مرتكزة على جسور من جذوع الأشجار والقصب، وهذا النمط كان سائدًا في الفترة ما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

النمط الثاني: البيت الريفي ذو العقود (بيت القناطر):

يتصف هذا البيت بأنّه ذو نمط مجمع، حيث يتم الدخول إلى البيت عبر بوابة خارجية تؤدي إلى الفناء الذي تحيط به الغرف. ويحد الفناء من الجهة الأمامية سور سميك يكمل شكل الفناء. تلتف حول الفناء عدة غرف أهمها غرفة العائلة وتسمى «الدار»، وتتألف من عدة قناطر يتحكم في عددها المكانة الاجتماعية والاقتصادية لصاحبها وعدد أفراد أسرته. وهذه الغرفة عبارة عن قاعة مستطيلة بطول يتراوح بين 9 إلى 15 مترًا، وعرض 8 إلى 10 أمتار، وبارتفاع خمسة أمتار غالبًا. تتوسطها قناطر على شكل قوس نصف دائري بقطر يتراوح بين 6 إلى 8 أمتار.

ويحتوي البيت على عناصر معمارية داخلية منها:

المسطبة: مخصصة للنوم وعادة تكون مرتفعة. الراوية: لتخزين الحبوب والتبن.

الكوارة: صندوق طيني لحفظ القمح والطحين. قطع: مخصصة للدواب.

أما الخدمات الأخرى مثل المرحاض والطابون وبئر الماء، فتوجد في زوايا الفناء.

أرشيفية

النمط يخلو من الفتحات ما عدا الباب وفتحة صغيرة في السقف للتهوية. النظام الإنشائي يعتمد على عقود حاملة بالحجر غير المهذب، والأسقف مدعمة بجسور من جذوع الأشجار ومغطاة بطبقة طين ممزوج بالقش والتبن.

أنماط العمران الحضري:

استمر البيت الريفي ذو الفناء كنموذج تصميمي، إلا أنّ تحولاً حدث في أساليب بنائه. فقد أدخلت أساليب جديدة على أيدي بنائين من مدينة الخليل حوالي عام 1894، وتميزت بدقة التفاصيل المعمارية، واستخدام الحجر بشكل منتظم ومداميك متساوية، وزخارف معمارية حول الفتحات.

وشهد البيت في هذه المرحلة تحولات وظيفية وتشكيلية أدت إلى ظهور أنماط جديدة.

النمط الأول: البيت ذو الفناء:

يُعد هذا النمط امتدادًا لصيغة التجميع حول فناء مكشوف. يحقق الفناء عدة وظائف: حركة وانتقالاً بين الغرف، حيّزاً اجتماعياً للأسرة، وتحقيق التهوية والإنارة.

الغرف صغيرة منتظمة، تفتح مباشرة على الفناء بأبواب وشبابيك تعلوها أعتاب قوسية من الحجر.

الأسلوب الإنشائي يستخدم الحوائط الحجرية الحاملة، مكسية داخليًا بالقصارة، والأرضيات من قطع حجرية ملصقة بمونة ترابية. تطور النظام الإنشائي ليظهر القبو المتقاطع والبرميلي. يتم بناء القبو بوضع طبقة من الحجارة الصغيرة فوق قالب ترابي حتى الوصول لنقطة الغلق بحجر يعرف بـ (صرة العقد).

النمط الثاني: البيت متعدد الوظائف ذو الثلاثة بحور:

ظهر هذا النمط منذ القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، ويعبر عن تطور ملحوظ في العمارة السكنية، بتقسيم البيت إلى أجنحة:

- جناح المعيشة: غرف معيشة ونوم.
- جناح الاستقبال: غرفة الضيوف بمدخل مستقل.
- جناح الخدمات: المطبخ والحمام والمخازن.

يعكس هذا النمط طبقة اجتماعية أرقى، ويتيح التوسع الأفقي والعمودي. الواجهات مزينة، والفتحات مستطيلة بأعتاب مستقيمة أو قوسية. تطور النظام الإنشائي ليشمل الجسور الحديدية (على شكل I) بدلاً من جذوع الأشجار، واستخدام الأسقف الخرسانية.

أرشيفية

مبادرة لتوثيق مبنى تراثي

تم توثيق بيت الباشا صالح العوران معماريًا بمبادرة شخصية للحفاظ على التراث. أما طباعته ككتاب ونشره، فكان بدعم واسع من وزارة الثقافة ممثلة بمديرية ثقافة الطفيلة بإدارة الدكتور سالم الفقير.

ويتضمن الكتاب كلّ ما يحقق هدف توثيق البيت من اسم صاحب البيت وتاريخه ومكانته الاجتماعية، وموقع البيت، وتاريخه، والوصف المعماري الدقيق له، والعوامل المؤثرة في تكوينه المعماري.

يتكون البيت في تكوينه العمراني من بيتين متلا صقين :

البيت الأول:

وهو البيت الأقدم، ويعود في الأصل لوالده ذياب العوران، والذي بني على مرحلتين. وهذا البيت غير مشغول بسبب الانهيار الجزئي لبعض أسقفه، وجدران واجهته الغربية، إلا في غرفتين منه يسكنها من يقوم بخدمة الحديقة وحراسة البيت وهذا البيت كانت تسكنه عائلة الشيخ ذياب العوران ، ومن بعده ابنه الشيخ صالح العوران وذلك حتى عام 1930م، العام الذي انتقلت فيه العائلة للسكن في البيت الجديد، حيث لا تزال غرف البيت القديم خاوية منذ ذلك التاريخ لحاجة البيت للترميم وإعادة التأهيل. وتبلغ مساحة هذا البيت 542م^2.

البيت الثاني:

وهو البيت الأحدث نسبيًا، ويعود لابنه صالح العوران، الذي عاش فيه حتى وفاته مع أصغر زوجاته. وهذا البيت الثاني ملاصق للبيت الأول، وبني أيضًا على مرحلتين. وتبلغ مساحة هذا البيت 230م^2.

التحديات والتهديدات للتراث المعماري في الطفيلة

يعاني التراث المعماري في الطفيلة من الإهمال، وخصوصًا البيوت التراثية وسط غياب عمليات الترميم، حيث تعاني هذه البيوت من التدهور والهدم التدريجي نتيجة عوامل المناخ والتعرية. فتحولت إلى مكاره صحية، ومكان للخارجين عن القانون، وأصبحت ملاذًا للحشرات والزواحف والحيوانات الضالة والتي بدورها تشكل تهديدًا وخطرًا على المواطنين. أمّا عن أهم التحديات والتهديدات الأخرى التي تواجه التراث المعماري في الطفيلة فيمكن إدراج أهمها:

1- الزحف العمراني الحديث، وتغير أنماط السكن والبناء. شهدت العمارة في الطفيلة تحولات ملحوظة نتيجة للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ففي حين كانت الأبنية القديمة تعتمد على المواد الطبيعية والتقنيات اليدوية، بدأت العمارة المعاصرة تستعين بالخرسانة والحديد والأنماط الحديثة، مما غيّر من ملامح المشهد المعماري.

2- الجهل وعدم الوعي الكافي لدى المواطن بأهمية هذه المواقع التراثية، ودورها في الحفاظ على الهوية والاقتصاد والسياحة .

3- قلة أو ربما فقدان الحرفيين المهرة في الترميم وإعادة التأهيل.

التوصيات:

تحت شعار: «تراثنا مستقبلنا»

توصيات واقتراحات عملية لحماية هذا التراث لإدراج الطفيلة على خارطة السياحة التراثية.

دعوة للجهات المختصة لدعم مبادرات الترميم والتوثيق للمباني التراثية.

الطلب من الجهات الرسمية بإعادة النظر في قوانين التنظيم، لإحياء المباني التاريخية ذات الطابع التراثي المتكامل، لإحياء هذه المباني، والمحافظة على طابعها المعماري.

الطلب من دائرة الآثار العامة للقيام بتكليف المتخصصين بالحفاظ المعماري على البيوت التاريخية : لإعادة تأهيلها وتفعيلها حتى لا تتأثر بالأخطار التي تتعرض لها المباني التاريخية، لأنّها ركن أصيل من أركان الهوية الوطنية في جانبها المعماري من التراث المادي المتمثل في المباني التاريخية.

الطلب من وزارة التربية والتعليم تقديم التوعية بقيم التراث الثقافية المتضمنة في الأبنية القديمة، والعراقة التراثية، وذلك للجيل الجديد من طلاب المدارس.

تقديم الحوافز التشجيعية للمواطنين من أجل الحفاظ على الأبنية التراثية، كالإعفاء الضريبي ، أو تقديم المعونات المادية للقيام بأعمال الصيانة والترميم.

إصدار كُتيبات أو نشرات تُعنى بالأبنية التراثية وتبين أهميتها لنشر الوعي التراثي بين المواطنين، مع بيان أهمية إشراك المجتمع المحلي في حماية هذا الإرث ،حتى لا يُحرم الجيل القادم من حضارته وثقافته وأصالته وقيمه الحضرية والإنسانية ومراكز تغذية عقله بالإبداع والجمال وحب الحياة.

الاستفادة من التقنيات الرقمية وأدوات الذكاء الاصطناعي في التوثيق وإعادة الترميم والتأهيل.

دعم الحرفيين المحليين.

اعتبار بيت صالح باشا العوران أنموذجًا يُحتذى به لبيت يجمع بين الأصالة والمعاصرة، فهو توفيق بين القديم والجديد . ويمكن الاستفادة من طريقة بناء البيت وتشكيله، ونظامه الإنشائي، حيث تبين مقدار المتانة والوظيفة والجمالية فيه، وملاءمته للعادات والتقاليد الأردنية، وذلك عند القيام بتصميم البيوت الأردنية في الظروف الحالية.

المراجع

قوابعة، سليمان، 1985م، الطفيلة موجز في جغرافيتها التاريخي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دارالمعرفة، عمان.

قوابعة، سليمان، 1986م، الطفيلة تاريخها وجغرافيتها الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دار المعرفة، عمّان.

الفقيه، سليم، 1989 م، دراسة معمارية في البيئة المحلية، منشورات الجامعة الأردنية.

الموسى، سليمان، ورفيقه، 1990 ، إمارة شرقي الأردن نشأتها وتطورها في ربع قرن (1921-1946) منشورات لجنة تاريخ الأردن الطبعة الأولى، عمّان الأردن.

عمارين، إيهاب هاني، 1993 م، المحافظة على النسيج العمراني التاريخي في الحي المسيحي مدينة الكرك القديمة، رسالة ماجستير في هندسة العمارة الجامعة الأردنية.

الطراونة، موسى سليم، 1997م، العوامل المؤثرة في صياغة النّسيج العمراني وإبراز الهوية المعمارية المحلية، أثر التشريعات التنظيمية على النسيج العمراني لمدينة الطفيلة، رسالة ماجستير، الجامعة لأردنية، عمّان.

الدراسة الميدانية التي قامت بها الباحثة لتوثيق البيت

أرشيفية

رف الكتب

ميرفت هليل*

*عنانة تشكيليّة أردنيّة

أرشيفية

«صالات السينما في عمّان.. ذاكرة المكان والناس والأفلام»

صدر حديثًا عن وزارة الثقافة ضمن مكتبة الأسرة، الكتاب التوثيقي «صالات السينما في عمّان.. ذاكرة المكان والناس والأفلام» للكاتب وليد سليمان.

وقال سليمان إنّه اعتمد على لقاءات وحوارات مع أشخاص كانت لهم علاقة مباشرة مع صالات السينما، وكذلك ما كان يُنشر عن الأفلام والصالات في أعداد الصحف قديمًا، وعدد من كتب المذكرات الشخصية لكتّاب أردنيين وغيرهم.

وتناول الكتاب الذي جاء في 255 صفحة من القطع المتوسط، لافتات السينما ، وأفلام العيد ، والأفلام الصامتة ، ونوعية التذاكر وروادها من فنانين ومشاهير عرب ، وغيرها من محطات منذ افتتاح أول صالة سينما في عمّان في عهد الإمارة ، وصولاً إلى سينما المول في بداية حقبة الألفية الثالثة.

وزخر الكتاب بصور قديمة تُوثق لعدد من صالات السينما وروادها ، ولافتات الأفلام ، وإعلانات عروض الأفلام في الصحف وغيرها.

«مهارات تصنع المستقبل.. القيادة والريادة والابتكار والمسؤولية الاجتماعية»

صدر حديثًا، ضمن مكتبة الأسرة عن وزارة الثقافة، كتاب جديد بعنوان (مهارات تصنع المستقبل.. القيادة، الريادة، الابتكار، المسؤولية الاجتماعية)، للدكتور أمجد الزعبي، والدكتور هشام بني عمر ، ووداد العقرباوي.

يتألف الكتاب من خمسة فصول ، تناولت محاور العنوان في الكتاب، حيث يتناول المهارات الضرورية اللازمة للإنسان للدخول في العصر ، من حيث أنّ المهارة هي فعل عقلي إبداعي تتجلى في التعرف على القيادة والنظريات المتعلقة بها.

ويبين الكتاب كيفية انعكاس ذلك على تأهيل القيادات الشابة للوصول إلى المحور الثاني في الكتاب المتعلق

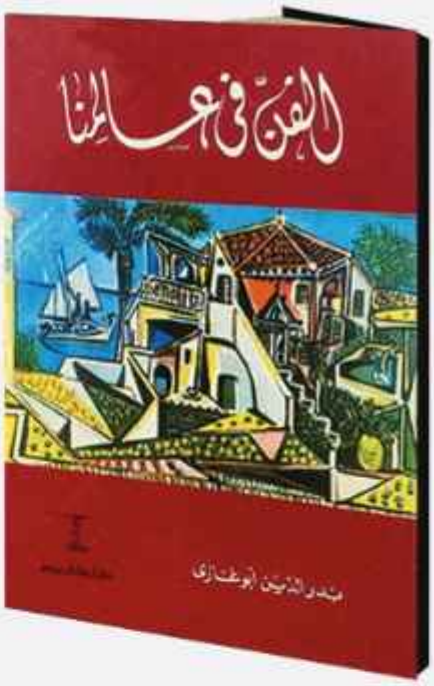
بالريادة والابتكار، كمهارات قادرة على النهوض بالإنسان المبدع بما ينعكس على المحور الأخير في الكتاب ، والمتعلق بالمسؤولية الاجتماعية، فأيّ مشروع ريادي ابتكاري بالضرورة أنْ ينعكس على بُنى المجتمعات الاقتصادية والاجتماعية.

«الفن في عالمنا»

يستعرض الكاتب بدر الدين أبو غازي، في كتاب «الفن في عالمنا»، مساراتِ الفن وتحوُّلاته في عالَم يشهد تغيرًا مستمرًا.

ويكشف المؤلف عن دور الفنَّان في مجتمعه، ومكانة الفن مسلطًا الضوء على تجارب الفنون التشكيلية في مصر بعد ثورة ١٩١٩م، وكيف تفاعلت مع قضايا المجتمع المختلفة.

ولا يقتصر التحليل على الفنون التشكيلية فحسب، بل يمتدُّ ليشمل التخطيطَ العمراني، والمباني العامة، والمتاحف: حيث يؤكّد المؤلف أهميةَ القيم الجمالية في بناء الإنسان، ويدعو إلى إنشاء نظام تعليمي يُعنى بالفن، ويُسهم في النهوض بالذوق العام.



ومن وحي الفنون الشعبية، يربط الكاتب بين الفلكلور والابتكار ، محللاً العلاقة المتبادلة بين الفن والأدب، من خلال قراءة لأعمال كبار الأدباء مثل: عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني، والشاعر أحمد شوقي ، والروائي نجيب محفوظ ، مُركزًا على حضور الفن التشكيلي في نتاجهم الأدبي.

«مذكرات في الفن الإسلامي»

يتناول هذا الكتاب «مذكرات في الفن الإسلامي» الصادر عن وكالة الصحافة العربية، للكاتب عباس بدر عددًا من الموضوعات التي تدور حول: (نشأة الفن الإسلامي وأقسامه ، كالتصوير والخزف والمنسوجات والأخشاب والزجاج، والأعمدة الإسلامية ، والمصرية القديمة ، واليونانية ، والفارس الأخامينى، والتغطية في الفن المصري القديم ، وعند الإغريق والرومان وفي الإسلام، والعقود، كما يوضح المواد المستعملة في البناء عند الرومان وفي الإسلام، وبعض التأثيرات القبطية في الفن الإسلامي).

«فنون ما بعد الحداثة ، وانعكاسها في الفن التشكيلي المعاصر»

يشكّل كتاب « فنون ما بعد الحداثة ، وانعكاسها في الفن التشكيلي المعاصر»، للفنان والناقد الدكتور تحرير علي الجيزاني، مرجعًا مهمًا لفهم التحوّلات الجذرية التي أحدثتها ما بعد الحداثة في مسار الفنون التشكيلية، وكيف انعكست تلك التحوّلات على لغة اللون، الشكل، الرمز، والتقنيات المعاصرة.

ويقدّم المؤلف في الكتاب قراءة تحليلية معمّقة لمسار الفن منذ الحداثة وحتى ما بعدها، كما يناقش العلاقة بين الفلسفة والفن التشكيلي المعاصر، يكشف أثر التحوّلات الثقافية والاجتماعية على اتجاهات الفنانين وتجاربهم الإبداعية.

الكتاب موجّه للباحثين، الفنانين، النقّاد، والمهتمين بالثقافة البصرية والفكر الجمالي، وهو يُثري المكتبة العربية.

«المسرح والخيال»

صدر كتاب «المسرح والخيال»، ضمن منشورات دائرة الثقافة في الشارقة في الإمارات العربية المتحدة، الذي أعده الناقد المسرحي عصام أبو القاسم.

يُناقش الكتاب، علاقة المسرح «أبو الفنون» بالخيال في ظل التطور التكنولوجي الملحوظ خاصة في مجال الاتصال البصري والسمعي ، إلى جانب الحضور القوي لعروض الأداء الحي.

وجاء الكتاب في إطار سلسلة نشرية تصدرها الدائرة ، وتُعنى برصد وتوثيق المداخلات التي تقدم في إطار ملتقى الشارقة للمسرح العربي الذي يُنظم سنويًا ، ويمثل منصة مفتوحة لتبادل الأفكار والآراء والمعارف بين المشتغلين في المجال، من مختلف الأجيال والحساسيات الفنية، حول تداخلات الفن المسرحي مع قضايا المجتمع والثقافة والفلسفة والعلم.

ضم الكتاب مداخلات قدمت في الدورة السابعة عشرة من الملتقى في شباط 2020، وشارك فيه، عمر الرويضي (المغرب) ببحث تحت عنوان « شعرية الخيال في العرض المسرحي»، وأسامة غنم (سوريا) بشهادة «عن المعرفة والخيال : ورشات مختبر دمشق المسرحي نموذجًا .»

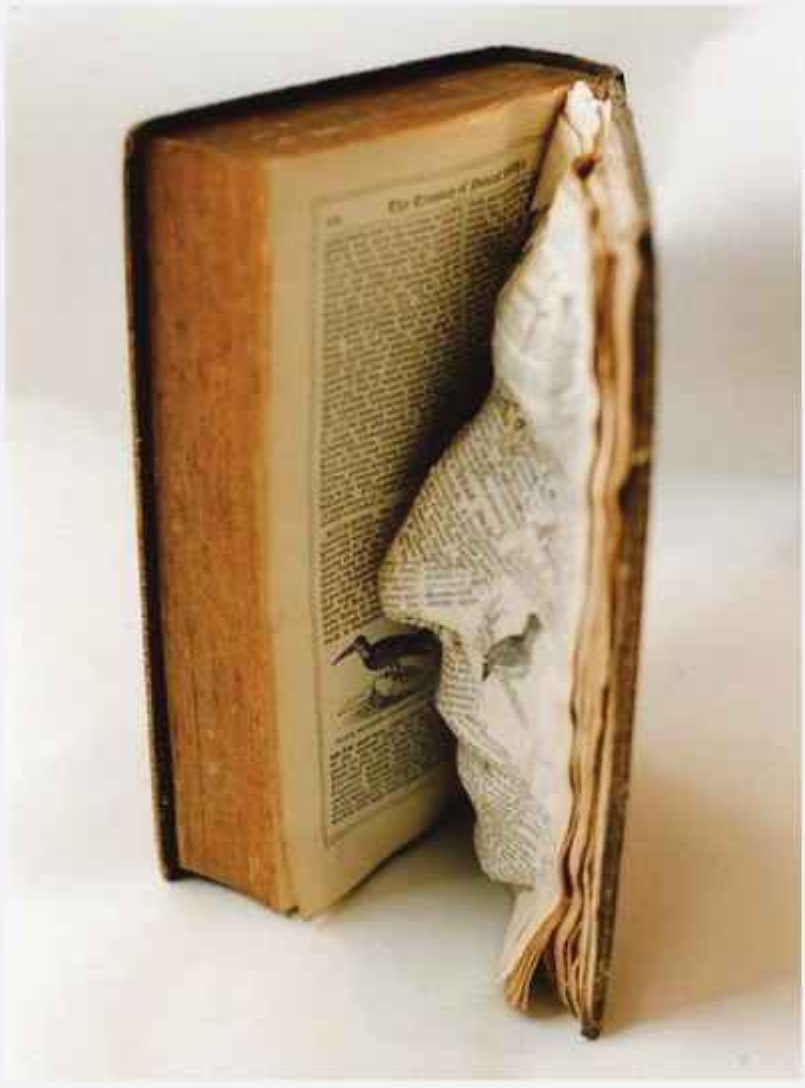
وجاءت ورقة جمال ياقوت (مصر) بعنوان « توظيف الخيال في عروض المسرح المعاصر»، بينما كتب جاسم الغيث (الكويت) حول «تغريب الأبنية التخيلية في المسرح النسوي العربي»، وصورية غجاتي (الجزائر) عن «جدل الواقعي والماورائي في مسرح القسوة » ، وأحمد بدوي (مصر) عن «المسرح بين الواقع والخيال»، وعماد الشنفري (سلطنة عمان) عن «الخيال في المسرح بين النص والعرض»، وميسرة صلاح الدين عن «الصورة التي لا تكتمل باكتمال أجزائها : قراءة في تقنيات مسرح ما بعد الدراما».

«المسرح تطوره وطبيعته»

عن سلسلة «مسرح» التي تصدرها دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة والسياحة والآثار صدر حديثًا كتاب «المسرح تطوره وطبيعته» ترجمة الدكتور حميد حسون.

يُعدّ الكتاب، وهو من تأليف « ر. ف كلاترك » ، من بين الكتب السهلة التي تساعد القارئ حول تاريخ المسرح عبر التأريخ : ابتداءً من اليونان والرومان، ومرورًا بمعقل تطوره في أوربا في عهد التنوير وانتهاء بعصرنا الحاضر.

أرشيفية



أرشيفية

موسى حوامدة *

البيت العتيق

«البيت لم يُغْلَقْ منذُ ماتَ جدي
ليس لأنّه أخفى المِفتاح
أو أمرنا بذلك
ولكن لأنّنا لم نجد مكانًا مناسبًا لمقبرة العائلة». (*)

كانت ولادتي في بيت عتيق، يسمى العقد، وهو عبارةٌ عن غرفة كبيرة واحدة تشكل المصطبة، التي تعتبر غرفة النوم، وغرفة المعيشة والمطبخ وغرفة الخزين.

وفي البيت ترى الصوامع المليئة بالحبوب، وسفط اللحف والجوادل، والمخدات وبعض الصناديق الخشبية الكبيرة، إضافة إلى أدوات الطبخ الموضوعة في زاوية خاصة، بينما هناك جهة الباب العملاق، ذي المفتاح الخرافي الضخم، حيزٌ ليس واسعًا، تحت المصطبة، لوضع عُدة الحراثة: مثل السكك والمحاريث والمناسيس (جمع منسَاس).

وتجد في البيت عُدة الحصاد من مناجل وقوالش (جمع قالوش) ومذاري (جمع مذراة)، وقطع الجلود المدبوغة «التي كان الحصادون يربطونها على صدروهم، أثناء الحصاد»، وكنتَ تجد الأواني الكبيرة، مثل القدور وطناجر النحاس العملاقة، والصواني النحاسية الكبيرة، وحتى المرايا المغروزة في خيطان الصوف المنسوج، أو خيطان القش.

وكان يمكن رؤية أماكن ربط البهائم والحيوانات، أو مذاود العلف، في المنطقة الواقعة أسفل الصهوة (المصطبة)، وكأنّها الحظيرة، التي خُصّصت للحيوانات العزيزة والغالية، والتي تنام مع السكان، تحت سقف واحد، تسمع همهماتهم وحواراتهم، وأنّاتهم وحتى تأوُّهاتهم المكتومة التي لا يريد أصحابها لأحد من السكان سماعها. وربما اختلطت أصوات الحيوانات، وأنينها مع أصوات وهمهمات البشر، وكانت واقيًا من الفضيحة.

وعلى جدران العقد، تجد لوحات «سيلفادور دالي» و«بيكاسو»، عبارة عن صواني قش، وغرابيل مخرمة بخروم متباينة، ومختلفة الحجم، وعددًا من الكنوف يدوية النسج، وبعض الصُرر المعلقة، التي ارتاحت من ثقل أحمالها المعارة دائمًا للجيران.

أما المصدر الوحيد لدخول الشمس، التي لم تكن تعرف لها طريقًا إلى داخل العقد الهَرم الجاثم بكلّ ثقة، عدا الباب العملاق، فهو عبارة عن نافذة صغيرة يمكن الوصول إليها من جانب العقد الخارجي بشكل ميسر، حيث كانت الأرض الملاصقة للعقد، مرتفعة، مما كان يسهل بَرْك الجمال أو الدواب، وتفريغ حَمولتها من الحبوب، لكن تلك الطاقة الصغيرة لم تكن مشرعة دائمًا، فنادرًا ما رأيتها تفتح، أمّا الإضاءة الليلية فكانت ضعيفة جدًا، حين تأتي من لمبة «لامضة» كاز معلقة في زاوية بعيدة من زوايا العقد، أو أقل ضعفًا حين تأتي من سراج صغير، ولم نكن نعرف الشموع، فهي ترفٌ لم نكن قد وصلنا إليه بعد.

يتربع «البيت العتيق» هذا، بين عدد كبير من بيوت متشابهة، متكئة على بعضها البعض، ومن الصعوبة بمكان أنْ تعرف لمن تعود ملكية الجدران، فغالبية العقود تشترك في نفس الجدران السميكة، لكنّك ببساطة تعرف مساحة السطوح المقببة، والمبنية على شكل دائرة مرتفعة لمنع تجمع المياه، ولعدم وجود حديد بناء يمسك السطوح، فلم يكن مستخدمًا حينها في البناء، فكانت تُسقف بالشيد الذي يتم حرق حجارته في أتون مخصص لهذه الغاية، ويتم بناء السقف بشكل مخروطي، ثم تُصب عليه صبة الطين وتُملس بالشيد، ولكلّ بيت من هذه البيوت حوش، يتسع ويضيق حسب مساحة الأرض المبني عليها، وعادة ما يبنى الحوش من حجارة كبيرة وقديمة، ربما تكون قد نزعت من مبانٍ أثرية، حيث تجد على بعضها حروفًا غريبة، محفورة بشكل بارز، وقد كاد الزمن يطمس معالمها.

وفي زاوية من زوايا الحوش، تجد بيت الراحة، أو المرحاض، في ركن قصي وبعيد، وبالطبع فهذه الحمامات، لم تكن مربوطة بمجار أو تصريف صحي، ولم تكن حتى مبنية فوق حفر امتصاصية، كما تطور الحال فيما بعد، بل كانت تنظف يدويًا، ولك أنْ تتخيل حجم عناء اختيار مكان الجلوس لقضاء الحاجة، وأنت تحمل إبريق الماء للغسيل، أو تستخدم الحصى والحجارة للتنظيف.

أما الاستحمام، فكان يتم في المصطبة، وفي لجن كبير، وغالبًا ما كان يتم تحميم الأولاد، أو حتى الكبار، بجانب نار الموقد، التي يجلس على حجارتها الثلاثة المحروقة قدر تسخين الماء. ولهذا كان كثير من الرجال يستحمون في العراء، بعضهم يلجأ إلى غدران المياه، أو السيول، أو في كهوف قريبة، أو حتى خلف حجر كبير، وكم سمعت عن رجال استحموا في الماء البارد في عز الثلج والمطر.

* شاعر وإعلامي أردني

(*) ديوان للشاعر بعنوان «أسفار موسى العهد الأخير»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.

أرشيفية

أرشيفية

59
2025 - 2024
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن