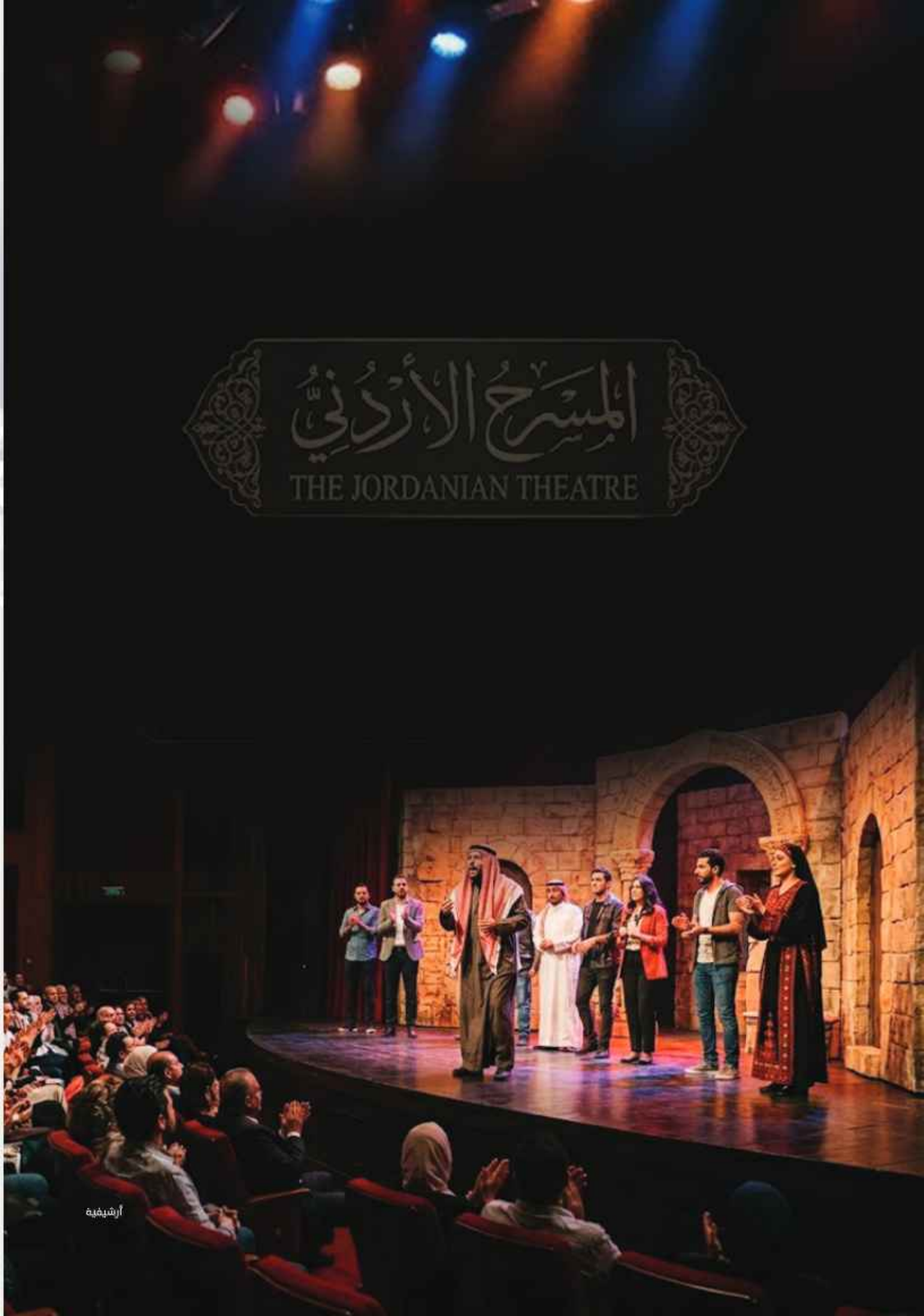
61
2026 - 2025
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
وزارة الثقافة



- المتاحف الأردنية..
  من حراسة الأشياء إلى الفضاءات السردية
- اقتصاديات الثقافة • سينما الواقع الافتراضي
- إطلالة على الأغنية الأردنيّة الفصيحة



لوحة الرحلة الأخيرة .. للفنان الروسي فاسيلي بيروف 1865



أرشيفية



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



صورة غلاف العدد

للنشر في مجلة فنون يُرجى مراعاة ما يلي:

- أن تكون المواد غير منشورة في أي من وسائل النشر، وأن لا تزيد المادة على 1500 كلمة.
- هيئة التحرير هي المسؤولة عن إجازة المواد للنشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- لا تعاد المواد المرسلة للنشر إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترفق الصور اللازمة مستقلة عن المادة وبجودة عالية.
- إذا كانت المادة مترجمة يرفق معها النص الأصلي واسم المصدر أو المرجع.
- ترتيب المواد في المجلة ومواعيد نشرها تخضع لاعتبارات فنية.

أصول البحث العلمي

- يراعى في الدراسات أن تكون موثقة بحسب البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.
- يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته، مرفقة باسمه الثلاثي والرقم الوطني (للأردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال مقيماً في الخارج.
- تُرسل الموضوعات مطبوعة على إميل المجلة.

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

المراسلات: Funoon.m@culture.gov.jo

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

المحتويات

- الشفاهية والرواية الغائبة ..... رئيس التحرير 6
- المتاحف الأردنيّة.. من حراسة الأشياء إلى الفضاءات السرديّة ..... أحمد الطراونة 8
- إطلالة على الأغنية الأردنيّة الفصيحة ..... د. راشد عيسى 14
- المسرح الأردني.. ذاكرة الخشبة وأسئلة المستقبل ..... مصطفى أبو هنود 18
- القصيدة على أزياء النساء: حين يتحوّل الشعر إلى بيان بصري ..... نضال برقان 24
- العنف في الدراما.. الشرّ إذْ يتحوّل إلى فنّ ..... د. زياد أبولبن 30
- سينما الواقع الافتراضي.. نفي الواقع وشطب الحقيقة ..... عدنان مدانات 34
- عروض «البانوراما»: نحو تجربة إبداعيّة جماليّة جامعة ..... محمد جميل خضر 38
- ملامح الحياة اليوميّة في التصوير الجداري والفسيفساء ..... د. محمد نصار 44
- شيخوخة النقد المُمَنهَج في عصر الميديا العابرة للقارّات ..... فيصل الزعبي 52
- وجوه الفيوم المصرية ..... الدكتورة كندة معروف 56
- المسرحُ في التاريخ الإسلامي؛ أشكالٌ ورؤى ..... د. مخلد بركات 66

الأردني
THE JORDANIAN
فنون

contents

- قراءات في مسرح مفلح العدوان.. تشريح للوعي الجمعي ..... ممدوح عبد الستار 72
- أنْ ترى بعَينِ الأسطورة.. تجلّيات البوح ..... مفلح العدوان 78
- فيلم «سينما الكواكب» للأردني محمود المسّاد ..... ناجح حسن 84
- «شُفت بعيني».. قصة أغنية لكوكب الشرق أمّ كلثوم ..... أحمد فضل شبلول 84
- الأشجار في مسرح شكسبير .. قراءة في علاقة الإنسان بالطبيعة ..... ترجمة: أسيل عزيزية 90
- اقتصاديات الثقافة.. الأفكار والإبداع مصدران للثروة ..... حسين نشوان 96
- متحف مؤسسة «بايلر».. مدينة الفنّ والمتاحف ..... د. خالد الحمزة 102
- التشكيليّة السعوديّة «شاليمار» الشربتلي ..... غازي إنعيم 108
- الفنُّ والوظيفةُ ..... سناء العبداللات 112
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 114
- نص / النص.. الرّحلةُ الأخيرةُ ..... محمد خضير 120

أوَّل القول:

الشفاهية والرواية الغائبة

على الرغم مما يشكله الأدب الشعبي والشفاهي في وجدان الغالبية العظمى من المجتمع على اختلاف مستوياته وفئاته، إلاّ أن مثل هذا الحقل الثقافي لا يحظى باهتمام النقاد والباحثين في المؤسسات الأكاديمية.

وتكشف ندرة الدراسات التي تعنى بالأدب المحكي وفنونه وأنواعه وموضوعاته وتقنياته عن قحط عميم ليس له ما يبرره، خصوصًا في ظل هيمنة مفهوم العولمة وخلخلة الخصوصيات الوطنية.

وكشف غياب الاهتمام عن عدم وعي بالتحديات التي تواجه الهوية التي تتشكل من ينابيع ومرجعيات مدونة وأخرى ما تزال محفوظة في الصدور والذاكرة، وأن الأخيرة تحتاج إلى جهود مضنية للحفر ليس في بطون الكتب والآثار والشواهد، وإنما في أعماق الإنسان من خلال حكاياته وأقواله الدارجة، وأمثاله وحركته وسكونه وألوان أغانيه وأنماط معاشه، فهي تنطوي على سلوكات مموهة أحيانًا لا تخلو من دلالات بإزاء الأحداث والوقائع التي يعبر عنها برموزه الخاصة وأحيانًا بصمته الذي يلوذ به.

ومن المؤكد أن غياب المؤسسات الاكاديمية ومراكز البحوث يغيب الكثير من الإرث الثقافي والفني والجمالي، ويغيب المنهجي العلمي في تتبع مصادر الرواية في مظانها المختلفة.

ومع أن التيارات البحثية الحديثة في العالم تولي أهمية بالغة للأدب المحكي والشفاهي ليس كأدب مواز للأدب النخبوي، وإنما كرواية تكشف عن سرديات عقل المجتمع الشعبي، الا ان النقاد ينظرون الى مثل هذا النوع من الأدب بطريقة متعالية تصدر عن خلط بين الأدب الشعبي واشكاله التعبيرية ومنهج دراسته كأداة معرفية.

وربما جاء مثل هذا الخلط نتيجة النظرة الدونية لهذا الحقل الأدبي أو لانطلاقه من النظرة الاستشراقية التي تضع الأدب الشفاهي في خانة ثقافة الآداب البدائية.

ووفق هذه الرؤية تشكلت مواقف نقدية تقوم على المايزة، وهي مواقف فضلاً عن مجانبتها لمناهج البحث وأدوات المعرفة فانها تنطوي على موقف انتقائي يقوم على أدلجة المعرفة التي لا تُغيّب جانبًا من الحقيقة فحسب، وإنما توقع الظلم على جانب مهم من السردية التي تتصل بحكاية الأرض والإنسان، وتشير إلى أن ثمة «رواية غائبة»، وان ما تم تدوينه يمثل نصف الواقعة، وهي دعوة إلى الالتفات لتوثيق الأدب والعادات والتقاليد والقوانين العشائرية الشفاهية ووسائل الطب والعلاج، وبطولات الشهداء الذين كتبوا رواياتهم بدمهم ولم يتسن لهم روايتها.

رئيس التحرير



المتاحف الأردنيّة..
من حراسة الأشياء إلى الفضاءات السرديّة

أحمد الطراونة*

في كلّ الأمكنة تتكوّن ذاكرة لا تُختزل في النصوص أو الوثائق، وإنّما تتجسد في الأشياء التي تبقى شاهدة على ما كان، ورغم الصمت المادي للقطع التي عبرت الزمن دون أنّ تفقد قدرتها على الإيحاء والكلام. هناك، ما يمكن أنّ تقوله هذه القطع وأنّ تبوح به، وعلى هذا الأساس تشكل المتحف بوصفه أكثر من مكان لحفظ اللقى أو عرضها؛ إنّه سردية كبرى للوجود، ومرآة كثيفة تعكس ملامح الهوية حين تتشكل وتتراكم وتعيد إنتاج ذاتها عبر الزمن، ومن خلال قاموس مرئي تقرأ فيه أسرار الحياة وسيرورتها.

* إعلامي وروائي / الأردن

مختبرات للذاكرة

المتاحف ليست مخازن للماضي كما يُعتقد في الوعي الشائع، بل هي مختبرات للذاكرة، يُعاد فيها تركيب الزمن، وتُستعاد فيها علاقة الإنسان بجذوره، وتُعاد صياغة الهوية الوطنية بوصفها بنية متحركة لا ثابتة، تمتد من أعمق طبقات التاريخ إلى أكثر لحظاته المعاصرة حضورًا. ففي المتحف، لا يعود التاريخ سلسلة أحداث منفصلة، بل يتحول إلى نسيج من العلامات: قطعة فخار، زجاجة عتيقة، نقش على حجر، سوار معدني، أداة زراعية، نول خشبي، سكين من الصوّان، أو سيف صدئ. كلّها ليست أشياء صامتة، بل مفاتيح لقراءة الإنسان بوصفه كائنًا منتجًا للمعنى، وصانعًا للحضارة، وراويًا غير مباشر لتاريخه عبر المادة.

ومن هذا المنظور، فإنّ الهوية الوطنية لا تُفهم بوصفها شعارًا سياسيًا أو خطابًا جاهزًا، بل باعتبارها تراكمًا طويلًا لتجارب الإنسان في علاقته بالأرض، وبالعمل، وبالجمال، وبالخوف، وبالفرح، وبالمقدس. والمتاحف هي التي تمنح هذا التراكم شكله المرئي، وتحوّله إلى خطاب بصري يمكن قراءته كما تُقرأ النصوص، بل أعمق، لأنّها نصوص مادية مشحونة بالزمن والذاكرة.

في هذا السياق، لا يعرض المتحف الماضي فقط، بل يعيد كتابة الأشياء بلغة بصرية، تجعل من القطعة الأثرية جملة، ومن المجموعة المتحفية نصًا، ومن القاعات كتابًا مفتوحًا على التأويل. لذلك، فإنّ المتحف ليس فضاءً للعرض، بل فضاء تتشكل فيه الهوية البصرية عبر الضوء، والمسافة، والسياق، وطريقة الترتيب، بما يجعل من كلّ عنصر متحفي جزءًا من سردية أكبر أو قصة أوسع.



وتتجلى الهوية داخل المتحف في أنساق متعددة متداخلة، تشكل في مجموعها صورة الإنسان في مجتمعه عبر الزمن. فالهوية الغذائية، على سبيل المثال، لا تظهر في المتحف بوصفها طعامًا، بل بوصفها ثقافة مادية كاملة تتجلى في أدوات الطهي، وأوعية التخزين، وأدوات الزراعة والحصاد. هذه الأدوات تكشف عن علاقة الإنسان ببيئته، وعن قدرته على تحويل الموارد الطبيعية إلى نظام معيشي متكامل، وعن فلسفة البقاء التي حكمت حياته اليومية. فالجرّة الفخارية أو المطحنة الحجرية ليست مجرد أدوات، بل هي سجل اقتصادي واجتماعي يعكس أنماط الإنتاج والمعيشة، ويكشف عن البنية العميقة للحياة اليومية في المجتمعات التقليدية.

شواهد ولغة اجتماعية

إنّ الهوية الجمالية أو الزينة، تتجلى في المصاغ والحلي التقليدية، التي تتجاوز وظيفتها الجمالية إلى كونها لغة اجتماعية مشفّرة. فكلّ قطعة تحمل دلالات على المكانة الاجتماعية، والحالة الاقتصادية، والانتماء الجغرافي، وأحيانًا البعد الرمزي أو الروحي . الذهب والفضة والخرز ليست مجرد مواد، بل وسائط ثقافية تحمل ذاكرة الجماعة، وتعكس حسها الجمالي، وتكشف عن علاقتها بالعالم المادي والطبيعة. في هذه التفاصيل الصغيرة، تختبئ فلسفة الجمال كما تشكلت في الوعي الشعبي، بعيدًا عن التنظير لتلك الحالة دون الوعي بها.

ولعلّ هوية القوة التي تتجلى في أدوات الحرب والدفاع : كالسيوف، والرماح، والدروع، والأقواس، لا تُقرأ بوصفها أدوات عنف فقط، بل بوصفها شواهد على تشكل مفاهيم السلطة والسيادة


المتحف الوطني

والحماية. إنّها تعكس التنظيم الاجتماعي في فترات مختلفة، وتطور الدولة وقوتها، وبنية الصراع بين البشر، وفهم المجتمعات لمفهوم الأمن والبقاء. وعند تحويلها إلى قطع متحفية، تتحول من أدوات قتل إلى نصوص تاريخية تكشف عن طبيعة العلاقة بين الإنسان والسلطة والقوة عبر الزمن.



متحف الآثار الأردني

كتابة غير لفظيّة للتاريخ

تعد الهوية الثقافية، الأكثر عمقًا وتجريدًا، وتظهر في النقوش والزخارف والرموز التي تزين الفخار والمعمار والأدوات اليومية. هذه العلامات ليست زينة سطحية، بل نظام رمزي كامل يعكس رؤية الإنسان للعالم، ومعتقداته، وتصوراته عن الجمال والكون والروح. إنّها كتابة غير لفظية للتاريخ، تُقرأ بالعين وبالحدس، وتُفكك عبر التأمل في تكرارها وتحولاتها، لتكشف عن طبقات من الوعي الجمعي الّذي أنتجها.

وفي الهوية العمرانية تكشف النماذج المعمارية عن علاقة الإنسان بالمكان. فالبيت التقليدي، والساحة، والقوس، والنافذة، والسقف، وطريقة البناء ذاتها ليست مجرد عناصر بناء، بل هي ترجمة مادية لفكرة الحياة ذاتها. إنّها تعكس كيف يفكر الإنسان في الخصوصية، وكيف ينظم علاقته بالآخر، وكيف يتعامل مع المناخ، وكيف يحول البيئة إلى مأوى ومعنى. في هذا المستوى، تصبح العمارة فلسفة حياة قبل أنْ تكون هندسة بناء.

وعند الحديث عن الهوية الاجتماعية، التي تمنح هذه الأنساق الهوياتية كلّها روحها الحية، عادة ما تتجلى في أدوات الاحتفال، والفرح، والحزن، والموسيقى، والطقوس اليومية. فالمتحف حين يعرض آلة موسيقية شعبية، أو زيًا احتفاليًا، أو أدوات عزاء، فإنّه لا يوثق لحظة زمنية، بل يوثق شعورًا جمعيًا متكررًا. الفرح والحزن يصبحان طقسًا، والموسيقى لغة روحية، والاحتفال يصبح بنية ثقافية متكاملة. وهكذا يظهر المجتمع ليس كمجموعة أفراد، بل كنسيج من المشاعر المنظمة التي تتكرر وتتشكل عبر الزمن.

إنّ تداخل هذه الهويات داخل الفضاء المتحفي يؤكد على تراكم حضاري طويل يُعاد تقديمه


المتحف الوطني

بوصفه نصًا مفتوحًا على القراءة، لا حقيقة مغلقة على التفسير. ومن هنا، تبرز أهمية الهوية البصرية التي يصنعها المتحف. فالمتحف لا يقول فقط «هذا ما كان»، بل يقول أيضًا «هذا من نحن».

المادة المتحفية

إنّ المتاحف الأردنية، على تنوعها وثرائها، ما تزال في جزء كبير منها تعمل ضمن إطار العرض أكثر من إطار السرد. فالمادة المتحفية غنية، لكنّ تحويلها إلى خطاب متكامل ما يزال غير مكتمل. إذْ لا تزال كثير من المتاحف تقدم القطع بوصفها شواهد منفصلة، لا بوصفها عناصر في سردية وطنية واحدة. كما أنّ غياب التكامل بين المتاحف المختلفة يجعل كلّ مؤسسة تعمل بشكل شبه مستقل، دون إطار وطني جامع للسردية، أو لقصة الحياة وتشكل الوعي والحضارة على هذه الأرض.

إضافة إلى ذلك، فإنّ محدودية التفاعل مع الجمهور، جعلت الطابع التقليدي يغلب على تجربة المتحف، مقابل ضعف في التوظيف التفاعلي والتقني الّذي يمكن أنْ يحول الزائر إلى مشارك في إنتاج الوعي بالمكان والزمان. كما أنّ إدماج التقنيات

الحديثة، مثل الواقع المعزز والسرد الرقمي، ما يزال محدودًا، وهو ما يقلل من قدرة المتحف على مواكبة التحولات العالمية في هذا المجال.

لذلك كلّه تبرز الحاجة إلى إعادة التفكير في المتحف الأردني بوصفه مشروعًا وطنيًا متكاملًا، لا مجموعة مؤسسات متفرقة. مشروع يقوم على تحويل المتحف من «حارس للقطع» إلى «فضاء سردي»، ومن فضاء للحفظ إلى فضاء لإنتاج المعرفة. أيّ الانتقال من عرض التاريخ إلى تفسيره، ومن جمع اللقى إلى قراءة الإنسان من خلالها.

ويقوم الأمر على ثلاث ركائز أساسية: أولها بناء سردية وطنية متحفية موحدة، تُقرأ فيها المتاحف بوصفها فصولًا في قصة واحدة للإنسان الأردني عبر الجغرافيا والتاريخ. ثانيها إدخال التحول الرقمي والتقنيات التفاعلية التي تنقل المتحف من المشاهدة إلى المشاركة. ثالثها إعادة ربط المتحف بالمجتمع من خلال الذاكرة الشفوية والحرف التقليدية والتجربة الحية، بحيث يصبح امتدادًا للحياة لا فضاءً منفصلًا عنها.

إنّ المتحف في هذا التصور لا يعود مؤسسة جامدة، بل كيانًا حيًا يتقاطع فيه التاريخ مع الحاضر، وتلتقي فيه الذاكرة مع الهوية، ويصبح فيه الإنسان محور السرد لا موضوعه فقط. ومن هنا، فإنّ تطوير المتاحف الأردنية لا يُعد ترفًا ثقافيًا، بل ضرورة معرفية ووطنية، لأنّ طريقة تعاملنا مع المتحف هي في جوهرها طريقة تعاملنا مع ذاكرتنا، ومع صورتنا عن أنفسنا.

وعليه، فإنّ اللحظة الراهنة – لحظة الانتباه للسردية الوطنية – تضع المتاحف الأردنية أمام سؤال حاسم : هل تبقى فضاءات تحفظ الأشياء ؟ أم تتحول إلى فضاءات تحفظ الذاكرة بكلّ أشكالها وتعيد إنتاجها بصريًا في سردية محكمة ؟.



أرشيفية



أرشيفية



عرار

إطلالة على الأغنية الأردنيّة الفصيحة

د. راشد عيسى*

حملت الإذاعة الأردنية منذ إنشائها مسؤولية إعلامية كبيرة في مختلف المجالات، لكنّ دورها في إحياء مواريث الفولكلور الشعبي من أغانٍ ، وحكايات وأمثال وآلات موسيقية كالربابة والشبابة والبزق وموسيقى القِرب والعُود، والأهازيج ، كان كبيرًا وشموليًّا بحيث صنعت الإذاعة بهذه المواريث هويةً وطنية ، وإسهامًا عظيمًا في التوجه المعنوي وفي الترفيه الفنّي، بصفة أنّ كلّ ذلك جزءًا مهما من معالم المسيرة الثقافية في الأردن، ولا سيّما وحدة التناغم بين الإنسان ومكانه.

* روائي وشاعر/ الأردن

لكنّ هذا التنامي الكبير في الجانب الفني الغنائي كان يمتد ويتطور سنة بعد سنة، ومن مظاهر هذا التوهج كتابة الأغاني باللغة الفصيحة. ولعل النشيد الوطني الّذي كتبه عبد المنعم الرفاعي وهو نشيد السلام الملكي، الّذي لحنه محمد عبد الوهاب، ما زال أيقونة كلّ احتفال وطني في البلاد.

وقد لحن عبد الوهاب أيضًا قصيدة (نجوى) للرفاعي وموضوعها تأملات في نهر النيل، وبزغ نجم الشاعر الإعلامي المخضرم سليمان المشيني الّذي كتب أكبر عدد من القصائد الوطنية (الأناشيد) لمختلف أقسام الجيش العربي، من مثل (أنا الأردن) و(وطني الأردن أعمّره) كما كتب بعض القصائد الوجدانية الذائعة الصيت على غرار:

أحبّ مها ولا تدري وأعشق حُسْنها عمري
وألمحُ في محيّاها رواءَ فاتنَ السّحْرِ
وأبصر حُلْوَ طلتها فأشهد روعة البدْرِ

وقد شدا بها المطرب إسماعيل خضر، وانتبهت الإذاعة كذلك إلى بعض قصائد (عرار) مصطفى وهبي التل، فغنت له هيام يونس قصيدة مطلعها:

أهكذا حتى ولا مرحبا لله أشكو قلبك القُلّبا

وغنت لهُ كذلك:

ظبيات وادي السير هل نفرتْ من سربكن الظبية السمرا
فهي التي خطّت أناملها في سفر حبي آية غرا
سكرانة الألحاظ مرحمة حنّي علي بنظرة سكرى
من عينك اليُمنى فإنْ بخلتْ فتصدقي من عينك اليسرى



حيدر محمود



عبدالمنعم الرفاعي

ثم استرسل عمر العبدللات في اختيار مقاطع من شعر عرار وغناها في مناسبات مختلفة مثل:

يا أردنيات إنْ أوديتُ مغتربًا فانْسِجْنَها بابي أنتن أكفاني

على أنّ حيدر محمود كان خصبًا ومتميزًا في قصائده الوطنية التي تعتز بالوطن والمسيرة من مثل:

على ذُرا أردننا الحبيبِ الأخضرِ العابقِ بالطيوب

وقد أصبحت هذه القصيدة ضمن منهاج اللغة العربية في المدارس الأردنية. غير أنّه كتب أشهر قصائده الوطنية التي غنتها نجاة الصغيرة:

أرخت عمّانُ جدائلَها بين الكتفين
فاهتز المجدُ وقبّلها بين العينين
بارك يا مجدُ منازلها والأحبابا
وازرع بالورد مداخلها بابًا بابا



نجاة الصغيرة


فيروز


سعيد عقل

وكان ذلك عام 1977م، وقد لحنها جميل العاص وما تزال تذاع حتى الآن بسبب جمالياتها كلمة ولحنًا وقيمًا وطنية.

ولعل الشاعر العربي اللبناني الرائد سعيد عقل كان أهم الشعراء العرب الذين تغنوا بالمكان العربي والأردني، حيث كتب قبل ذلك قصيدة (غنيتُ مكة أهلها الصيدا) فلحنها الأخوان رحباني وغنتها فيروز، ثم كتب قصيدته الشهيرة عام 1963م:

أردنُّ أرض العزم أغنية الظّبا
نَبت السيوف وحدُّ سيفك ما نبا
في حجم بعض الورد إلّا أنّه
لك شوكة ردّت على الشرق الصّبا

والقصيدة من ألحان محمد عبد الوهاب أيضًا.

كما غنت فيروز من كلمات سعيد عقل قصيدة:

عمّانُ في القلب أنت الجمر والجاهُ
ببالي عودي مرّي مثلما الآهُ
سكنتُ عينيك يا عمّانُ فالتفتت
إليّ من عطش الصحراء أفواهُ

وسبق لفيروز أنّ غنت قصيدة من ألحان الرحباني في افتتاح الإذاعة الأردنية عام 1959م، وهي (أوبريت)، حيث رافقت المجموعة (الكورس) فيروز في الأداء.

وفي السنوات العشرين الأخيرة ازدادت القصائد الوطنية حضورًا من لدن نخبة من الشعراء الشباب، فأقبل الملحنون عليها كمحمد واصف ، وهيثم سكرية ،ونضال نصيرات.

كما تضاعف الاهتمام بتلحين أناشيد الأطفال في مهرجان الطفل العربي الّذي تنظمه وزارة الثقافة الأردنية ، وتشرف عليه وفاء القسوس في حقبة التسعينيات . وقد حقق المهرجان سمعة رحيبة وقدّم ملحنين شباباً موهوبين : كوائل الشرقاوي ، وضرغام بشناق، ومحمد بشناق ، وماهر الحلو وغيرهم. وهكذا أسهمت القصيدة الفصيحة في تثقيف الذوق وتأنيس اللغة العربية ، والاعتزاز بها بسبب تحول القصائد إلى أغانٍ مسموعة.. وبذلك يزيد تأثيرها الجمالي وسحرُها في نفوس الجماهير العاشقة للحن والصوت والأداء.



عمر العبداللات



أرشيفية

المسرح الأردني...
ذاكرة الخشبة وأسئلة المستقبل

مصطفى أبو هنود *

حين يُذكر تاريخ الأمم الثقافي، لا تُستعاد الكتب وحدها، ولا القصائد وحدها، بل تُستعاد أيضًا الخشبات التي وقف عليها الناس ليحكوا ذواتهم أمام ذواتهم. فالمسرح، منذ نشأته الحديثة، ظلّ الفنّ الأكثر قدرة على جمع المجتمع في لحظة واحدة ؛ يضعه أمام أسئلته، ويكشف ما يخفيه، ويقترح ما يمكن أنْ يكونه.

ومن هذه الزاوية، فإنّ الحديث عن المسرح الأردني ليس حديثًا عن نشاط فني فحسب، بل عن جزء أصيل من سيرة الدولة والمجتمع، وعن ذاكرة حيّة كتبت تحولات البلاد على الخشبة كما كُتبت في الوثائق والكتب.

لقد عرف الأردن المسرح مبكرًا عبر المدارس والجمعيات الثقافية والأنشطة التعليمية، لكنّ تشكّل الحركة المسرحية بوصفها ظاهرة ثقافية متكاملة ارتبطت بمراحل لاحقة انتقل فيها المسرح من المحاولة الفردية إلى المجال العام، ومن الهواية إلى الاحتراف النسبي، ومن العرض المناسباتي إلى السؤال الجمالي والفكري.

* فنان مسرحي وإعلامي/ الأردن

البدايات... من المحاولة إلى الوعي بالحركة

من المهم التمييز بين وجود عروض مسرحية مبكرة، وبين نشوء حركة مسرحية ذات ملامح واضحة واستمرارية. وفي هذا السياق يرى د. مفيد حوامدة أنّ عام 1965م يشكّل لحظة مفصلية في تبلور الحركة المسرحية الأردنية بصيغتها الفعلية، حيث بدأ المسرح ينتقل من مبادرات متفرقة إلى مشروع أكثر تنظيمًا ووعيًا بأدواته. [1]

ويمنح هذا الرأي المقال أساسًا تحليليًا مهمًا: فالتاريخ الثقافي لا يُقاس بأول عرض فقط ، بل بلحظة تشكّل الظاهرة واستمرارها.

مرحلة الرواد... هاني صنوبر وجيل التأسيس

في تلك السنوات، برزت أسماء أسست تقاليد أولى في الأداء والإخراج والتنظيم، ويأتي في مقدمتها هاني صنوبر، الذي ارتبط اسمه مبكرًا بتوسيع حضور المسرح في الحياة الثقافية الأردنية، وبالعمل على تقديمه بوصفه فنًا جادًا لا نشاطًا هامشيًا.



هاني صنوبر

ويشير الكاتب والباحث عبداللطيف شمّا إلى أنّ المسرح الأردني الحديث تشكّل في أواسط الستينيات، ويربط ذلك بالدور الريادي لهاني صنوبر، واصفًا المسرح بأنّه «مؤتمر ثقافي جماعي»: أي فضاء يلتقي فيه المجتمع ليتحاور مع نفسه، لا مجرد عرض للفرجة. [2]

هذا الوصف بالغ الدلالة، لأنّه يضع المسرح في مكانه الحقيقي: مساحة للفكر العام، لا مجرد خشبة.

من الجهود الفردية إلى البناء المؤسسي

مع اتساع الحياة الثقافية في الأردن، بدأت الدولة تؤسس أطرًا أكثر تنظيمًا لرعاية الفنون. وهنا برز دور المؤسسات الثقافية الرسمية، التي تطورت لاحقًا ضمن وزارة الثقافة الأردنية، في دعم الفرق وتنظيم المواسم وتوفير فضاءات العرض.

وفي هذا السياق، شكّل تأسيس أسرة المسرح الأردني، ضمن دائرة الثقافة والفنون، محطة مهمة في تجميع الطاقات المسرحية داخل إطار مهني وفني أكثر وضوحًا. لم يعد المسرح قائمًا على أفراد متفرقين فقط ، بل على فكرة جماعة فنية لها أهداف مشتركة، وهو ما أسهم في تحويل المسرح إلى حقل ثقافي أكثر رسوخًا.

لقد أدركت تلك المرحلة أنّ المسرح لا يقوم بالموهبة وحدها، بل يحتاج إلى نصوص، وتدريب، وإدارة، ونقد، وجمهور.

الفوانيس... حين صار الشكل سؤالًا

إذا كانت المراحل السابقة قد انشغلت بإثبات وجود المسرح، فإنّ مراحل لاحقة انشغلت بسؤال آخر: كيف يكون المسرح ؟

وهنا تبرز تجربة فرقة الفوانيس بوصفها واحدة من أبرز العلامات التي دفعت بالمسرح الأردني نحو التجريب في اللغة البصرية، والعلاقة بين الجسد والفضاء، وإعادة التفكير في النص والعرض.



مسرحية يا طالعين الجبل

لم يعد المسرح مجرد حكاية تُروى، بل صار بناءً جماليًا مركبًا تُشارك فيه الإضاءة و«السينوغرافيا»، والإيقاع الحركي والرمز، وبهذا المعنى، دخل المسرح الأردني في حوار مع تيارات عربية وعالمية رأت أنّ الخشبة ليست قالبًا ثابتًا، بل فنًا دائم التجدد.

ويقول «بيتربروك» في كتابه الفضاء الخالي:

«يمكنني أنْ آخذ أيّ فضاء فارغ، وأسميه مسرحًا»[3].

زمن المهرجانات.. الحضور والانفتاح

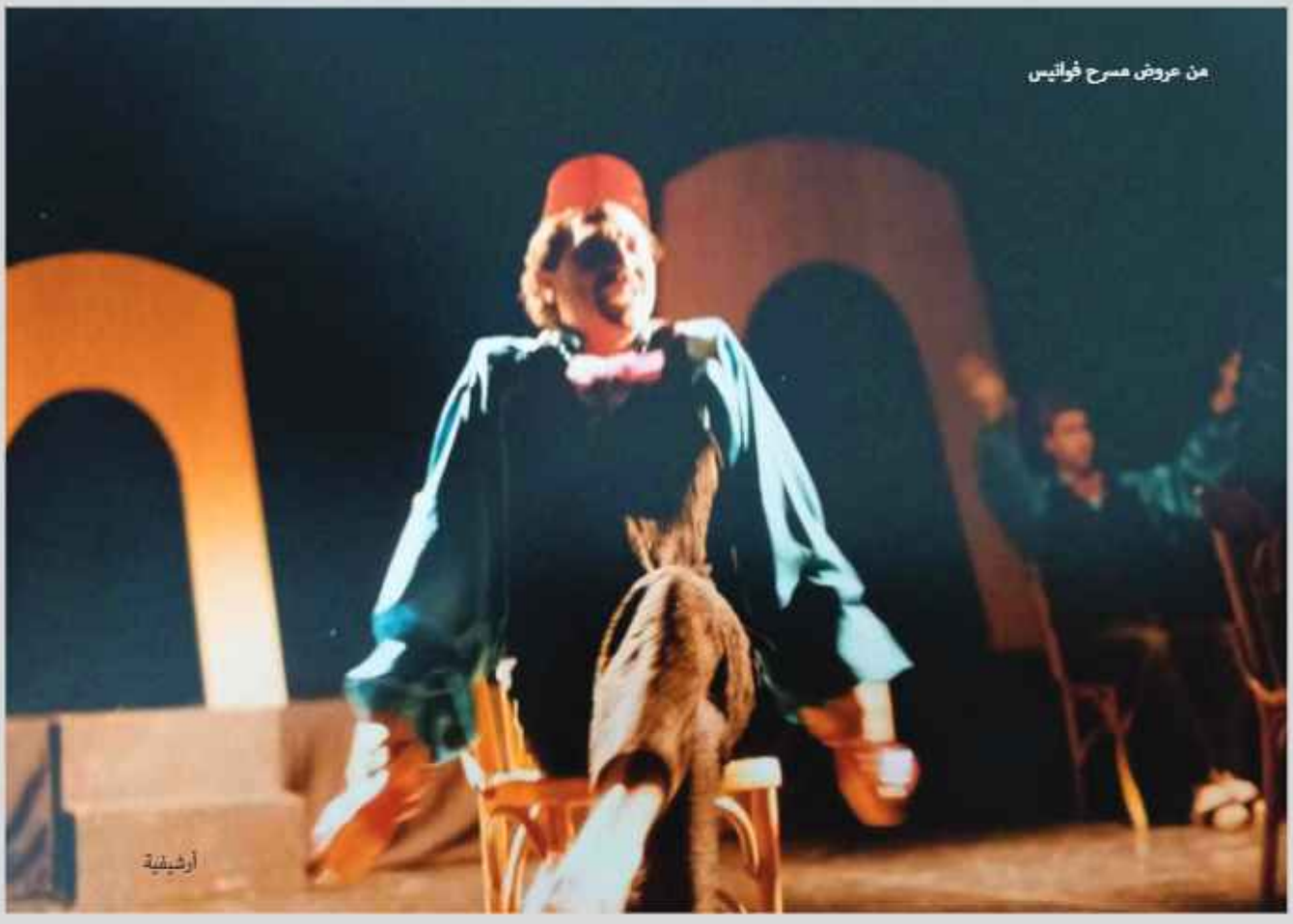
شهد الأردن لاحقًا تنامي ظاهرة المهرجانات المسرحية، وفي مقدمتها مهرجان المسرح الأردني، إلى جانب تظاهرات عربية ودولية استضافتها البلاد أو شارك فيها المسرحيون الأردنيون.

لعبت هذه المهرجانات دورًا مهمًا في إبقاء المسرح حاضرًا في الوعي العام، وفي خلق فرص للتبادل المهني والتدريب والاحتكاك بتجارب مختلفة، كما منحت الجمهور نافذة على مدارس وأساليب متعددة.

غير أنّ السؤال النقدي يبقى مشروعًا: هل تحولت المهرجانات إلى أثر دائم في البنية المسرحية ؟

أم بقي بعضها مناسبات احتفالية تنتهي بانتهاء أيامها؟

السؤال هنا ليس تقليلًا من قيمة المهرجانات، بل دعوة لتحويلها من حدث موسمي إلى مشروع إنتاجي وثقافي مستمر.


من عروض مسرح فوانيس

أرشيفية

بعد هذا التراكم... أين نقف اليوم ؟

إذا كان المسرح الأردني قد مرّ بكل هذه المراحل من الرواد، إلى التنظيم، إلى التجريب، إلى المهرجانات، فإنّ السؤال الراهن يصبح أكثر إلحاحًا: ما مخرجات هذا المسار الطويل؟

لدينا تاريخ محترم، وأسماء لامعة، وتجارب جادة، لكنّ المشهد الحالي يواجه تحديات واضحة:

- جمهور محدود ومتقطع.
- ضعف الاقتصاد المسرحي واستدامة الإنتاج.
- غياب مواسم عرض منتظمة.
- مركزية النشاط في العاصمة أكثر من المحافظات.
- تراجع النقد المسرحي المتخصص.
- حاجة ملحّة إلى نصوص أردنية جديدة تعبّر عن زمن جديد.

إنّ الأزمة هنا ليست أزمة موهبة، فالأردن لم يخلُ يومًا من المبدعين، بل أزمة تحويل الطاقة الثقافية إلى مشروع مستدام.

أسئلة المستقبل

المستقبل يبدأ حين نمتلك شجاعة السؤال. ومن أهم ما ينبغي طرحه اليوم:

- هل نريد المسرح بوصفه مناسبة، أم بوصفه سياسة ثقافية ؟
- هل يمكن إدماج المسرح في التعليم المدرسي والجامعي بصورة أوسع ؟
- أين منصات الشباب الجديدة في الكتابة والإخراج ؟
- كيف نخلق جمهورًا يرى أنّ الذهاب إلى المسرح يمثل جزءًا من حياته المدنية ؟

• هل يمكن تحويل المهرجانات إلى منصات إنتاج لا منصات عرض فقط ؟

هـذه الأسئلة ليست رفاهيـة فكريـة، بـل شـروط نهضـة جديـدة.

الخشبة التي تنتظر

يقـول «برتولـت بريشـت» : «الفـن ليـس مـرآة تعكـس الواقـع، بـل مطرقـة لتشـكيله.»

وإذا كان ذلـك صحيحًـا، فـإنّ المسـرح الأردنـي لـم يكـن يومًـا مجـرد مـرآة : لقـد حـاول، في أفضـل لحظاتـه، أنْ يشـارك في تشـكيل الوعـي العـام، وأنْ يمنـح المجتمـع فرصـة لرؤيـة نفسـه بصـدق.

إنّ ذاكـرة الخشـبة الأردنيـة لا تـزال حيّـة. ومـا تحتاجـه اليـوم ليـس الحنـين إلـى الماضـي، بـل الثقـة بالمسـتقبل. ففـي كلّ مـرة يُضـاء فيهـا المسـرح، لا يبـدأ عـرض جديـد فقـط.. بـل تبـدأ إمكانيـة جديـدة لبلـدٍ يريـد أنْ يـروي حكايتـه.

مراجع:

(1) مفيد حوامدة، دراسات ومقالات حول الحركة المسرحية الأردنية، منشورات صحفية وثقافية.

(2) عبداللطيف شمّا، ندوة حول نشوء وتطور المسرح الأردني، صحيفة الرأي.

(3) Peter Brook, The Empty Space, 1968



النهر لن يفصلني عنك



مسرحية زريف الطول



أرشيفية

القصيدة على أزياء النساء:
حين يتحوّل الشعر إلى بيان بصري

نضال برقان *

بين قماشٍ يُفصَّل على الجسد، وقصيدةٍ كُتبت لتُتلى، تولد اليوم لغة ثالثة: تُرى ولا تُقرأ فقط.

لم تعد أبيات ولّادة بنت المستكفي، وهي ليست مجرد شاعرة، بل أيقونة للجرأة الأنثوية في الذاكرة التاريخية العربية، حبيسة الكتب، بل خرجت إلى الشارع، تمشي على الأكتاف، وتلتف حول الخصر، في تجربة جمالية تُحوّل الشعر من نصٍّ يُحفظ، إلى هويةٍ تُرتدى.

* شاعر وإعلامي/ الأردن

تقول الشاعرة:

« أنا والله أصلح للمعالي

وأمشي مشيتي وأتيهُ تيها

وأمكنُ عاشقي من صحن خدّي

وأعطي قُبلتي مَن يشتهيها».

هنا، لا تتزيّن المرأة بالكلمات فحسب، بل تعيد كتابة ذاتها بها.

الأمر نفسه نجده في العبارة الشعرية: «على هذه الأرض ما يستحق الحياة» للشاعر الفلسطيني محمود درويش، والتي تُستخدم كثيرًا في فضاءات الأزياء، لارتباطها بالبعد الوطني.

لقد تحوّل الحرف العربي، بعد دخوله إلى عالم الموضة والأزياء، إلى مادة بصرية نابضة بالحياة، تتقاطع فيه الجماليات مع الهوية، ويتحوّل فيه النص إلى شكل، والمعنى إلى قماش يُرتدى. فقد أضحت الأبجدية العربية، بما تحمله من انسياب زخرفي وإيقاع بصري، عنصراً مركزياً في تصميم الأزياء المعاصرة، ليس فقط في العالم العربي، بل حتى في مشهد الموضة العالمي.

وهكذا، يصبح الشعر العربي في عالم الموضة نوعاً من «الهوية القابلة للارتداء»، حيث يلتقي الوجدان بالتصميم، وتتحول الكلمات إلى علامات تجارية للذاكرة الثقافية.

من الوجدان إلى القماش: كيف بدأت الحكاية ؟

لم يبدأ الحرف العربي رحلته مع الأزياء من منصّة عرض، بل من جدار صامت في مسجد قديم، ومن رقعة كان الخطّاط يسكب عليها روحه. هناك، حيث وُلدت الهيبة البصرية للكلمة، قبل أنْ تصبح قطعة تُرتدى.

بشكلٍ خافت، بدأ الحرف يتسلّل إلى الأقمشة في العصور الإسلامية، عبر التطريز على العباءات والأثواب، خصوصًا في البيئات العثمانية والمملوكية، حيث كان النصّ يحمل بركةً أو مكانة. لكنّ التحوّل الحقيقي لم يحدث إلّا في أواخر القرن العشرين، حين قرّر المصمّم العربي أنْ يحرّر الحرف من إطاره الكلاسيكي، ويضعه في قلب المشهد العالمي، لا كزينة، بل كهوية تمشي على قدمين.

هنا تغيّرت قواعد اللعبة. لم يعد الحرف يُطرَّز ليُرضي العين فقط ، بل ليُخاطب الوعي. دخلت الفلسفة إلى القماش، وصار النصّ يُختار كما تُختار القصيدة: بعناية، وبقصد. تأثّر هذا التحوّل بحركات فنيّة مثل الحروفية العربية، التي أعادت قراءة الحرف كعنصر تشكيلي مستقل، لا تابع للنص. ومن هنا، صار القميص بيانًا، والفستان نصًا مفتوحًا، والموضة منصةً تقول: «أنا لست مجرد شكل، أنا موقف».



أرشيفية

الخط والزخرفة

نحن، في هذا المقام، أمام امتداد لفنون الخط والزخرفة، لأنّ الجذور لا تُمحى: ما زال الحرف يستند إلى قواعد الجمال التي أسّسها أعلام مثل ابن مقلة ، وابن البواب، وهو قفزة، لأنّ السياق تغيّر: لم يعد الحرف يُقرأ فقط ، بل يُلبس، يُعرض، ويُستفز به السؤال.

الحرف العربي لم يغادر ماضيه، لكنّه غيّر طريقة حضوره، من نقشٍ على جدار... إلى نبضٍ على جسد.

ومن زينة صامتة... إلى خطاب يمشي في الشارع، ويقول، بأناقة وجرأة: «أنا نصّك الّذي خرج من الكتاب... ليواجه العالم».

الجسد كمنصّة: مَن يملك المعنى ؟

العلاقة، في هذا المقام، ليست خطًّا مستقيمًا، بل دائرة خفيّة. المرأة، حين تنتقي عبارةً لتلبسها، تبدو كأنّها صاحبة القرار، لكن النصّ أيضًا يختبرها: هل تُشبهه؟ هل تحتمل معناه؟ هل تجرؤ على حمله في العلن؟

في الحقيقة، الاختيار متبادل: هي تختار ما يعبّر عنها، والنصّ لا يستقرّ إلّا على مَن يستطيع أنْ يمنحه صوتًا. كأنّ القصيدة تبحث عن جسدٍ يليق بإيقاعها، لا لتتزيّن به، بل لتُستعاد حيّة، خارج الورق.

ماذا يحدث عندما تُنقل القصيدة من سياقها إلى سياق استهلاكي؟

يحدث توتّر... وأيضًا ولادة. في الكتاب، القصيدة تُقرأ ببطء، تُفكّك، وتُؤوَّل. أمّا على القماش، فهي تُختصر، تُختطف من سياقها، وتُعرَض كإشارة سريعة في شارع مزدحم.


أرشيفية

قد تفقد بعض عمقها، نعم، لكنّها تكتسب جمهورًا لم يكن يقترب من الدواوين. تتحوّل من نصّ نخبة إلى ومضة يومية، من تأمّلٍ صامت إلى احتكاك بصري مباشر.

إنّها صفقة بين العمق والانتشار: تخسر شيئًا من عزلتها، وتربح حياةً أخرى، أقلّ نقاءً... وأكثر صخبًا.

الجسد، حين يحمل نصًا، يصبح منصة بثّ: يمرّ بين الناس، يلتقطون العبارة، يعيدون قراءتها، وربما يعيدون التفكير. هذا هو البعد الإعلامي.

لكن في الوقت ذاته، الجسد نفسه يفرض شروطه: يختار ما يُقال عليه، وكيف يُعرض، ومتى يُرى. هنا يتحوّل إلى مساحة مقاومة ناعمة، مقاومة لا تصرخ، بل تهمس بوضوح.

في زمن الصورة السريعة، قد يكون أقوى احتجاج هو أنْ ترتدي فكرة، وتمشي بها بثقة. حين تُلبس القصيدة، لا تعود مجرد كلمات، تصبح موقفًا يمشي. والجسد، في هذه الحالة، ليس لوحة إعلان... بل نصٌّ ثانٍ، يكتب نفسه على الهواء.

بين التمكين والتسليع: الخط الرفيع

قد يكون ارتداء الشِّعر فعل تمكين، ولكن ليس دائمًا. حين تختار امرأة بيتًا شعريًا ليكون على كتفها أو صدرها، فهي لا تزيّن جسدها بعبارة؛ بل تعيد تعريف حضورها: تقول «أنا نصّ، لا هامش». هذا تمكين حين يكون الاختيار واعيًا، وحين يكون النصّ امتدادًا لصوتها لا قناعًا عليه.

لكن إنْ صار الحرف مجرد إكسسوار بلا معنى، يتحوّل من موقف إلى ديكور، ومن تمكين إلى تكرار أنيق لفكرة فارغة.

أم أنّ السوق التقط اللغة الشعرية وأعاد تعبئتها كمنتج فاخر؟

بصراحة: السوق لا يترك شيئًا دون أنْ يجرّبه على ميزان الربح.

التاريخ الحديث للموضة، من صعود الحروفية العربية إلى تبنّي دور الأزياء العالمية للنصوص، يُظهر كيف يمكن للقصيدة أنْ تُعاد صياغتها كـ«قيمة مضافة» على القماش. تُختصر، تُلمّع، وتُسعَّر.

هنا يحدث الانزلاق: المعنى يُضغط ليلائم المقاس، واللغة تُقدَّم كترف بصري. ليست خيانة بالضرورة، لكنّها مخاطرة دائمة: أنْ يصبح العمق مجرد تأثير بصري عالي الجودة.

عندما تُفصل القصيدة عن سياقها، وتُربط باسم تجاري أكثر مما تُربط بصاحبها أو زمنها تصبح «ماركة»، عندما يُقرأ البيت بوصفه «تصميمًا مميزًا» لا بوصفه فكرة.



وعندما تُختزل القصيدة في قابلية الطباعة، لا في قابليتها للتأويل.

لكن المفارقة الجميلة، وربما العادلة، أنّ القصيدة ليست سهلة الانقياد، حتى وهي على قميص، قد تُربك من يراها، حتى وهي في واجهة متجر، قد تهمس بما لا يُباع.

ارتداء الشعر يمكن أنْ يكون تمكينًا... إذا ظلّ المعنى حاضرًا.

والسوق سيحاول دائمًا أنْ يحوّل كلّ معنى إلى منتج.

أمّا القصيدة، فتصبح «ماركة» فقط عندما نسمح لها أنْ تنسى أنّها وُلدت لتُقلق، لا لتُرضي.

عندما يصبح الحرف جسدًا

الخط العربي (ثلث، ديواني، كوفي...) يغيّر معنى القصيدة على الجسد. القصيدة لا تبقى كما هي حين تغيّر جلدها.

خطّ الخط الكوفي يمنحها صرامةً هندسية: كأنّ الكلمات تُقال بوقارٍ حجري، ثابت لا يساوم.

أمّا الخط الديواني فيُذيب الحروف في انحناءات لينة: القصيدة هنا تهمس، تراوغ، وتغوي بعذوبةٍ مُلتفّة .

وفي خط الثلث، ترتفع الكلمات كأقواسٍ معمارية: فخامةٌ تُعلن حضورها، كأنّ المعنى يلبس عباءة احتفالية.

النتيجة؟ النص نفسه، لكن بأصوات مختلفة: مرّةً يُقال كبيان، مرّةً كرسالة حُبٍّ، ومرّةً كطقس.

عندما تتراجع الدلالة خطوة، وتتقدّم البصريات خطوتين، تتحول الكلمة إلى شكل، والشكل إلى إحساس.

الحرف العربي بطبيعته قابل للتمدّد، للانحناء، للانفلات المدروس. هنا لا تُقرأ الكلمة فقط ، تُرى، تُلمس بعينك.

الانحناءة تولّد ليونة، الزاوية الحادّة تولّد توترًا، الامتداد يفتح أفقًا، والتكدّس يخلق اختناقًا جميلًا .

هكذا، يتحوّل الشكل إلى جهاز عصبي مصغّر: يرسل إحساسًا قبل أنْ يرسل معنى.

في فضاء الأزياء، غالبًا ما يُقرأ الإيقاع قبل النص. العين تلتقط الموسيقى البصرية أولًا، توازن الحروف، مساراتها، فراغاتها، ثم، إنْ أُتيح لها الوقت، تعود لتفكّ الشيفرة اللغوية.



أرشيفية



أرشيفية

لكن هذا لا يُنقص من قيمة النص؛ بل يعيد ترتيب أولوياته: المعنى لم يعد وحده في الواجهة، بل صار شريكًا في رقصةٍ مع الشكل.

عندما يُلبس الحرف، لا يعود سؤال «ماذا تقول؟» كافيًا . السؤال الأذكى يصبح: كيف تُقال... وكيف تُرى؟

وهنا، القصيدة لا تُقرأ فقط ، بل تُشاهَد، وتُحَسّ، وربما... تُعاش.

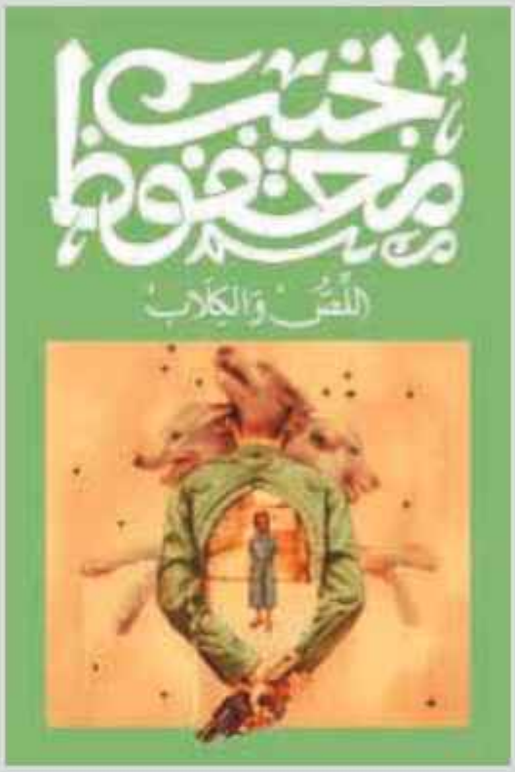
خاتمة: مَن يكتبُ مَن ؟

لم تعد القصيدة تُقرأ فقط ، بل تُستهلك، وتُعاد صياغتها، وأحيانًا تُفرَّغ من معناها. لكن السؤال يبقى: مَن يكتب مَن؟ هل تُطرّز المرأة النص، أم يُعاد تفصيلها على مقاسه؟

ربما الحقيقة أكثر التباسًا: كلٌّ منهما يعيد كتابة الآخر، لكن الفارق الحقيقي، أنّ أحدهما يُفصَّل.. والآخر لا يقبل أنْ يُختصر.



أرشيفية



العنف في الدراما.. الشرّ إذْ يتحوّل إلى فنٍّ

د. زياد أبولبن *

كيف تحوّلت قصص الشرّ إلى أساطير فنيّة؟

الدراما ليست انعكاساً للخيال وحده، بل مرآةٌ تخترق الواقع بحمولته من خوف ودهشة، تتجوّل في أروقة النفس والمجتمع، وتجرفنا معها إلى أماكنَ كنّا نظنّها بعيدةً عنّا. بين صفحات المسرح وشاشات السينما، وبين أعمال درامية عربية، تمتدّ خيوطٌ رفيعة تربط الجمهور بعالمٍ مظلمٍ لجرائمَ حقيقية، لكنّ الفن يحوّلها إلى بحثٍ إنسانيٍّ عميقٍ.

وما بين العمل المعاصر سفاح الجيزة، والقصتين الكلاسيكيتين ريا علي همّام وسكينة علي همّام من جهة، واللص والكلاب من جهة أخرى. نرى كيف تتحوّل الجريمة من حدثٍ إلى تحليل، من دمٍ إلى معنى.

* قاص وناقد/ الأردن

الوجه المعاصر للشرّ

مسلسل «سفّاح الجيزة» من بطولة أحمد فهمي، وياسم سمرة، وركين سعد ،وحنان يوسف، وتأليف محمد صلاح العزب. يستوحي مسار القصة من قصة حقيقية هزّت مصر خلال عامي 2015 و2017م، حين ارتكب القاتل قذافي عبدالعاطي عبدالغني أربع جرائم قتل بشعة، مستخدماً مظهراً اجتماعياً ودوداً ليخفي وراءه وجه الشر.

العمل لا يكتفي بسرد الوقائع، بل يسعى إلى تحليل سيكولوجية القاتل، والدوافع النفسية والاجتماعية التي تدفع الإنسان إلى خرق القواعد. فنرى شخصية القاتل كإنسان ضائع بين المظاهر والواقع، بين الضمير المتهالك والرغبة في السيطرة والحصول.

وما يجعل المسلسل عملاً جديراً بالمتابعة هو الكيفية التي يُظهر بها أنّ الخطر قد يكون كامناً خلف وجه مألوف، وأنّ الثقة قد تتحول إلى فخّ، وأنّ المظاهر تخون عندما يُنبش الشرّ تحتها.



مسلسل سفاح الجزيرة

«ريا وسكينة»: الأسطورة الشعبيّة

تعود بنا الذاكرة إلى أوائل القرن العشرين وقصة الشقيقتَين ريا وسكينة علي همّام: حيث ارتكبتا، بمشاركة شقيقهما أبو العُلا، أكثر من سبع عشرة جريمة قتل، جميع ضحاياها من النساء. في ديسمبر 1919م إلى نوفمبر 1920م، سارت القصة كصدمة في مجتمع الإسكندرية، إذ شكلتا عصابة تستدرج الضحايا وتقتلهنّ وتسرق مجوهراتهن.

منذ ذلك الحين، لم تهدأ ذاكرة الفن المصري عن إعادة إنتاج القصة. ففي عام 1922م قُدّمت أول مسرحية عنهما، ومن بعدها أفلام ومسرحيات ومسلسلات: فيلم 1935م، فيلم 1955م «إسماعيل ياسين يقابل ريا وسكينة»، مسرحية 1982م، فيلم 1983م، مسلسل 2005م، وغيرها.

لكنّ ما يلفت الانتباه هو كيف تحوّلت حكايتهما من جريمة حقيقية إلى رمزٍ جماليّ في الوعي الشعبي. فقد خلص الناقد صلاح عيسى إلى أنّ الأعمال المرئية أغفلت السياق الاجتماعي والدافع الحقيقي للجريمة، فقال:

«إنّ انعدام محاولة تفهم الدوافع الحقيقية والسياق الاجتماعي للجريمة، هما ما ميّز أعمال ريا وسكينة...».



مسرحية ريا وسكينة

بهذا تصبح ريا وسكينة ليستا فقط سفاحَتين في الوعي الجماعي، بل إشارة إلى البؤس الاجتماعي وانحراف الأخلاق والقهر الّذي ينتج عن التهميش.

«اللص والكلاب»: الأدب يتأمل دوافع الشرّ

في 1961 م صدرت رواية «اللص والكلاب» للأديب المصري العظيم نجيب محفوظ، استوحاها من قصة السفّاح محمود أمين سليمان، الّذي شغل الرأي العام، ولّدت منه رواية تختبر علاقة الفرد بالسلطة والآخرين والانتقام.

في الرواية، وتحديداً في شخصية سعيد مهران، نرى لصّاً مطارداً، مُخدوعاً، متمرداً، لكنّ أيضاً ضحية للخيانة والظلم الاجتماعي. ثم تحوّلت إلى فيلم عام 1962 م من إخراج كمال الشيخ، بطولة شكري سرحان، وشادية، وإلى مسلسل تلفزيوني عام 1998م.

نكتب هنا عن فيلم «اللص والكلاب» كمَنصة فنية، وليس مجرد تمثيل للرواية؛ إذ إنّ السيناريو والمعالجة البصرية وضعتا البطل في مواجهة مع الخيانة والعزلة والعدالة الاجتماعية. يقول الباحث إبراهيم أزروال:

«إن مأساة سعيد مهران كامنة في تمسّكه « الدوغمائي» بحقائق قابلة للتعديل والتجاوز...».

بهذا، تحوّلت الجريمة إلى تجربة إنسانية، والكفاح على أنْ يكون المرء إنساناً.



فيلم اللص والكلاب

من الوقائع إلى تحليل السيكولوجيا الاجتماعيّة

ما يجمع بين هذه الحكايات الثلاث: «سفّاح الجيزة»، «ريا وسكينة»، و«اللص والكلاب»، هو أنّها تتجاوز كونها مجرد جرائم. إنّها تعبير عن واقع اجتماعي ونفسي: الفرد المضطرب، المجتمع المقسوم، الضحية التي تتحول إلى جلّاد، والجاني الّذي يعكس صورة مقلوبة للمجتمع.

فيها الجريمة ليست فعل تهديد مباشر فقط، بل نافذة إلى هشاشة القيم، غياب العدالة، الشعور بالضياع. الفن في هذه الحالات ليس مجرد ترفيه، بل محاولة لفهم الشرّ، للبحث عن الأسباب، للتمثّل في الآخر الّذي أصبح قاتلاً أو مطارداً أو مزيجاً منهما.

في «سفّاح الجيزة» نرى القاتل مستخدماً مظهراً اجتماعياً، ما يجعلنا نعيد النظر في قدرة المظاهر على خداعنا. في «ريا وسكينة» نرى المرأة في دور نادر في تاريخ الجريمة العربية، سلم مقلوب، فاعليته خطيرة لكنّها تنبثق من واقع القهر الاجتماعي. وفي «اللص والكلاب» نصل إلى مستوى أعمق: المسألة ليست السرقة أو القتل، بل الصدام بين الفرد والواقع، بين الحبّ والخيانة، بين الأمل واليأس.

السينما والدراما العربيّة.. أدوات تعليميّة وجماليّة

ما يميّز الدراما العربية هو أنّها توظّف القصص الحقيقية ليس لإعادة تمثيلها فحسب، بل لتحليلها بصرياً ونفسيّاً. كلّ إعادة إنتاج لقصة «ريا وسكينة» أو «اللص والكلاب» تحمل تنوّعاً بحسب روح العصر، وهي أيضاً تُعيد طرح تساؤلات أخلاقيّة واجتماعيّة.

وفي الأعمال المعاصرة مثل «سفّاح الجيزة» نجد الدمج بين التقنية الحديثة والعرض البصري المعاصر وبين العمق النفسي، الشيء الّذي يجعل العمل ليس «مشاهدة» فقط، بل «تجربة فكرية».

دروس في الحياة والإنسانيّة

عند متابعة هذه الأعمال، يمكن القول إنّ الفن يقدم لنا مرآة للذات وللمجتمع، لكنّه أيضاً أداة لفهم النفس البشرية. الجريمة هنا ليست رياضة للإثارة، بل مادةٌ للتأمل.

الفنّ يعرض الدم، لكنّه لا يحتفي به؛ يعرض القتل، لكنّه لا يمجّده؛ بل يحوّله إلى درس إنسانيّ: كيف يُصبح الإنسان قاتلاً؟ كيف تتهشّم القيم؟ كيف ينهار الضمير؟ وكيف نعيش بعد أنْ نخرّبَ ما حولنا؟

من خلال «سفّاح الجيزة» نتعلّم أنّ الشرّ لا يبدو دائماً شيئًا شرساً ظاهراً، لكنّه قد يكون، نحن مَن نسمح له أنْ يقف خلفنا. من خلال «ريا وسكينة» نتعلّم أنّ التهميش والظروف القاسية قد تقود إلى فعلٍ باسم البقاء، ولو بخطأ كبير. ومن خلال «اللص والكلاب» نتعلّم أنّ الجريمة هي صراخٌ وجوديّ، ليس فقط عبثًا، بل استجابةً لضميرٍ مكسور، ولعيشٍ مهشّم.

قبل الخاتمة:

في كلّ عمل فني عن جريمة حقيقية، أشعر أنّ الفن لا يسعى إلى إعادة تمثيل القبح، بل إلى فهمه وتفكيكه.» فسفّاح الجيزة « لا يُرينا فقط قاتلاً، بل إنساناً ضلّ طريقه بين الرغبة والأنانية. و«ريا وسكينة» ليستا مجرد سفاحتين، بل نتاج بيئة مسحوقة بالفقر والقهر. أمّا «اللص والكلاب»، فالجريمة فيه تُصبح صرخة فلسفية ضد الظلم والخذلان.

الفنّ، حين يقترب من الجريمة، لا يُكرّس العنف، بل يحوّله إلى معرفة. فالجريمة على الشاشة، مهما بدت مروعةً، تذكّرنا بأنّ الإنسان كائنٌ متقلب بين



الخير والشر، بين الضحية والجلّاد، وأنّ الدراما ليست إلّا محاولتنا الدائمة لفهم هذا الكائن الّذي اسمه الإنسان.

خاتمة:

تؤكد هذه الأعمال الفنية، سواء أكانت مسلسلات أو أفلاماً أو مسرحيات، أنّ الفنّ العربي قادرٌ على التفاعل مع الواقع الاجتماعي والجريمة الحقيقية، وتحويلها إلى تجربة فنية تحمل في طيّها أسئلة أخلاقية وإنسانية.

من «سفّاح الجيزة» إلى «ريا وسكينة» إلى «اللص والكلاب»، ندرك أنّ الدراما ليست مجرد تسلية، بل نافذةٌ لفهم الإنسان والمجتمع، وصوتٌ للفلسفة الأخلاقية في خضمّ الخراب والعنف.

وهكذا، يظلّ الفن وسيطاً بين التاريخ والذاكرة، بين الواقع والخيال، بين القتل على الأرض وشرّه في عيوننا، مذكّراً بأنّ الجريمة على الشاشة ليست نهاية، بل بداية لفهم أعمق للإنسان نفسه.



أرشيفية

سينما الواقع الافتراضي..
نفي الواقع وشطب الحقيقة

عدنان مدانات *

في حين تربط الكثير من الدراسات النظرية المعاصرة مستقبل السينما بما ستصل إليه التقنيات الرقمية من إنجازات، وآخرها الذكاء الاصطناعي، يسعى بعض الباحثين إلى التأكيد على فكرة أنّ فنّ السينما الرقمية الخالصة سيكون التجسيد الأوضح لمقولات ما بعد الحداثة، خاصة المتعلقة بنفي «حقيقة» الواقع وشطب مفهوم «الحقيقة» بحد ذاته.

بدأت هذه المقولات، منذ النصف الثاني من القرن العشرين تنتشر في العالم الغربي ، حيث ظهرت بوادر تيارات فكرية فلسفية صارت تروّج لفكرة نهاية عصر الحداثة وبداية عصر جديد، تمّ وصفه لاحقًا بأنّه عصر ما بعد الحداثة، العصر المتزامن مع التراكم غير المسبوق لرأس المال والتراجع التدريجي لسلطة الدولة عليه ، وبروز الشركات الرأسمالية الكبيرة التي لم تعد ذات صفة وطنية خاصة بدولة محددة ، بل غدت شركات عابرة للقارات، متعددة الجنسية، أو بشكل أدق «متعدية الجنسية»، حسب تعبير المفكر المصري سمير أمين. وقد ارتبطت المفاهيم الخاصة بفترة ما بعد الحداثة على المستوى الفلسفي بالدعوة إلى رفض الفلسفات السابقة التي كانت تنطلق من مفاهيم كليّة، سواء الفلسفات المادية أو المثالية، من أجل فهم وتفسير العالم، وأنكرت مفاهيم ما بعد الحداثة بالتالي قدرة العقل على فهم العالم وعلى الوصول إلى الحقيقة.

* ناقد سينمائي/ الأردن

الذاكرة والحلم والعاطفة

قد تتشابه دعوات ما بعد هذه التي تتخذ موقفًا سلبيًا من العقل مع دعوات بعض الاتجاهات الطليعية في بداية القرن العشرين، مثل السريالية، لكن ما يجعلها تختلف عنها بشكل جذري كونها لم تطرح البديل كما فعلت السريالية عندما لجأت إلى «اللاوعي» والذاكرة والحلم والعاطفة، بل سعت إلى نسف إمكانية أو حتى ضرورة البحث عن الحقيقة برفضها لفكرة «اليقين» وإحلال مبدأ الشك محلها.

وحسب الباحث الأكاديمي «ديفيد هاري» فإنّ: « فكرة ما بعد الحداثة مالت إلى إنكار أيّ شيء منهجي أو عام في التاريخ، وإلى خلط الصور معًا دون نظام، وكذلك الأفكار، وكأنّ معايير الترابط لا تهم: لقد أكدت على الفصل والتشظي والآنية والاختلاف... والأكثر من ذلك، قدّم بعض منظري الحداثة الحجة على أنّ العالم لم يكن قابلاً لأنّ يُعرف :لأنّه لم تكن هناك طريقة أكيدة لترسيخ المعرفة.

تجاوبت بعض الاتجاهات الطليعية في السينما في جانب منها مع مقولات ما بعد الحداثة دون أنّ يكون هذا الأمر على الأغلب متأثرًا بهذه المقولات بشكل مباشر. والمثال الأبرز هنا هو أفلام المخرج الفرنسي «جان لوك غودار» الّذي سعى منذ أفلامه الأولى إلى صنع سينما مضادة للسينما السائدة، خاصة السينما «الهوليودية»، عن طريق تفكيك السرد وتقديم بنية درامية مضادة للدراما التقليدية، أو بالأحرى «ضد دراما» ، وكسر وتشويه قواعد التكوين داخل اللقطة وقواعد المونتاج، وإلغاء علاقة التعاطف بين المتفرج وأحداث وشخصيات الفيلم، وذلك على غرار ما سعى إليه المسرحي



أرشيفية

الألماني «برتولت بريخت» من خلال مسرحياته التي ألّفها وأخرجها مُطبقًا من خلالها نظريته الثورية حول التغريب المسرحي.

الخط السردي

وقد أكد عليه الناقد الأمريكي «بول وارن» في دراسة له حول سينما «جان لوك غودار» ، عندما أشار إلى أنّه: « بذل جهوده منذ أفلامه الأولى لتحطيم قيد الخط السردي المتواصل، إذ اكتشف في مكنون ذاته ضرورة التحرر، وربما أيضًا أنّ رسالته تتمثل في تخليص السينما ممّن أسماهم فيما بعد « جيستابو البنيات».

وقد استفاد هذا التحطيم للبنيات في وقت لاحق من التطور المتسارع في عالم صناعة السينما وتقنياتها ، والّذي يربطها بشكل أو بآخر ببعض دعوات ما بعد الحداثة، خاصة من حيث فك


أرشيفية

الارتباط الشرطي الإلزامي الّذي كان يربط السينما بالواقع ، وتأثير فكّ الارتباط هذا على موقفها من مفهوم الحقيقة ومفهوم الواقع، فقد تزامنت المقولات حول بروز مرحلة ما بعد الحداثة مع بداية الانتشار الواسع لاستخدام التقنيات الإلكترونية في مجال السينما وصولاً إلى زمن أصبحت فيه هذه التقنيات المتطورة تبشر بمستقبل للسينما جديد من كلّ النواحي، خاصة من حيث إمكانية تخلّي السينما عن العكس المباشر لصور الواقع المادي والارتكاز على صور تعكس واقعًا افتراضيًا، أيْ غير مادي.

ومع دخول العالم في عصر نظام «الكمبيوتر» الرقمي ، بدأ يشيع استخدام مصطلح جديد هو «الواقع الافتراضي» الّذي يجسد قدرة التقنيات الرقمية على الاستغناء عن الواقع المادي عن طريق خلق واقع افتراضي جديد، يؤدي إلى إنتاج صور تشبه الواقع ولكن لا وجود لأصلٍ واقعي مادي لها .

الصورة السينمائية

في الأصل، كانت الصفة التي تتمتع بها تقنيات السينما وتميزها عن باقي الفنون، باستثناء فن التصوير الفوتوغرافي، تستند إلى وسائل تحققها التي تعتمد التقنيات الفيزيائية المرتبطة بكاميرات التصوير والتقنيات الكيميائية المرتبطة بعمليات تحميض وطبع الأشرطة الفيلمية ، والتي تجعلها


أرشيفية

قادرة على عكس صور الواقع المادي بشكل مباشر، إذ إنّ الكاميرا التقليدية التي تتعامل مع أشرطة الفيلم الخام لا تستطيع أنْ تصور أيّ شيء إلّا إذا كان موجودًا أمام عدسة آلة التصوير، سواء أكان موجودًا بشكل طبيعي، أم كان موجودًا على شكل مادة مصنعة ، ديكور منزل مثلاً، أو دمية أو مجسم لشيء ما .

وينطبق هذا الشرط على العالم المتخيل الّذي تعرضه أفلام الخيال العلمي التي كانت تُنتج في عصر ما قبل التقنيات الرقمية، وهو عالم غير موجود أصلاً، لا يتجسد في شكل إلّا بعد أنْ يتم صنعه ماديًا من خلال نماذج وخدع بصرية تعكسها آلة التصوير في شكل مجسد .

من حيث المبدأ، لا تحتاج التقنيات الرقمية إلى مرجعية صور واقعية مادية كي تصنع مادة الفيلم،



أرشيفية


أرشيفية

فما أنّ تتبلور الفكرة وتُصاغ عبر سيناريو، حتى يصبح بالإمكان برمجتها ، ومن ثم تجسيدها عبر رموز رقمية لتوحي بوجود شكل متحرك مرئي مسموع ، يمكن تقبله، لحظة المشاهدة على الأقل كحقيقة ، والتفاعل معه كما لو أنّه واقعي ومُعاش، أمّا من حيث الممارسة الفعلية، فإنّ الوضع يشير إلى أنّ طموح الانسلاخ كليًا عن المرجعية الواقعية المادية لا يزال غير ممكن التحقق، فبالرغم من أنّ تقنيات التصوير الرقمية قد لا تحتاج إلى نماذج مادية عيانية كأساس للتصوير، فإنّ الخيال البشري لم يستطع بعد أنْ يتصور أو يخترع أشكالاً مادية أو أجسامًا حية منسلخة تمامًا عن الأشكال الموجودة في الواقع المادي ، ويمكن استيعابها والتعرف عليها بعيدًا عن أيّة مرجعية واقعية.



أرشيفية



أرشيفية

عروض «البانوراما»:
نحو تجربة إبداعيّة جماليّة جامعة

محمد جميل خضر *

زمان في عمّان، قبل زهاء 33 عامًا، عندما كان الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي والفنان الفلسطيني وضاح زقطان، وكانت رابطة الكتّاب الأردنيين تلعب دورًا أكثر من مجرّد منصّة للمتنافسين على مقاعدها الخاوية..

في ذلك الزمّان، تابعتُ ربما لمرّتيْن، أو أكثر، عروضًا حملت عنوانًا جامعًا هو: «بانوراما». والبانوراما التي قصدها من حمّلوا هذا النوع من النشاط هذا الاسم، هو إنجاز فعالية فنية تجمع في فقراتها أنواعًا مختلفة من الفنون: الرسم والعزف والغناء والأداء التمثيلي والتعبيريّ الراقص، مع مشاركة شعرية وأخرى قصصية. وحين حققتْ تلك الفكرة التي كانت رائدة في وقتها حضورها، نقل القائمون عليها إحدى فعالياتها إلى المركز الثقافي الملكي، وتحديدًا المسرح الدائري (مسرح محمود أبو غريب)، داخل فضاءات المركز الّذي كان أيامها مفتوحًا أكثر على المشهد الثقافي المحلي داعمًا ومانحًا مبدعي الوطن مساحة أكبر، وأوجب، وأوجه، من دون شخْصنة، أو محسوبيات، أو حسابات.

* إعلامي وروائي/ الأردن

في الفعالية التي احتضنها المركز الثقافي أذكر أنّ الشاعر العراقي الراحل عبد الوهاب البياتي (1926-1999م) شارك بقصيدة، والفنان الفلسطيني الراحل وضاح زقطان (1956-2025م) شارك بأغنية مترافقة مع عزفه على الغيتار، لا أذكر من شاركه، أو شاركته، الغناء، أمّا القاصة سامية العطعوط فقد قرأت في السياق قصة، بينما واصل الفنان التشكيلي محمد العامري تلوين قماش فوق المنصّة لينجز مع ختام الفعالية لوحة فنية تلتقي بدلالاتها مع روح الفعالية ومقاصدها. وبالعودة إلى الصديق الفنان محمد العامري أفادني بمعلومات كانت غائبة عني: أولًا الفعالية التي أقيمت في المركز الثقافي الملكي حملت عنوان «عربة الغجر» ، وعرضت مطالع العام 1993م . والعامري نفسه كان منتج العرض، وجرى فيه تلحين قصيدتين للشاعر والروائي الأردني الراحل تيسير سبول (1939-1973م) لحنهما من ديوان «أحزان صحراوية» ،وغناهما ووزّعهما الموسيقار الراحل غازي الشرقاوي (1935-1999م)، أمّا مدرب الرقص الأدائي الذي قُدمت فقرة منه في العرض الجامع فقد كان بحسب العامري، الفنان الراحل ياسر المصري (1970-2018م). كما تضمّنت الفعالية تسجيلات صوتية، ومرورًا شفيفًا على مقتطفات من سيرة سبول. كلّ هذا وذاك



عبد الوهاب البياتي

وسط تفاعل لافت من جمهور الفعالية التي قرر القائمون عليها بعد نجاحها في عمّان السفر بها إلى محافظات أخرى، فالغجر لا يؤثرون الاستقرار، والعربة لا بد أنْ تسافر من أفق إلى فضاء إلى ساحة إلى قنطرة، ولا بد أنْ تشد فضول الصغار والناس أجمعين.

على كلّ حال فكرة «عربة الغجر» لم تكن وليدًا عمّانيًا خالصًا، فالفنان العراقي جبّار جنابي الّذي شارك بإنجاز عربة غجر عمّان، كان أنجز مثلها قبل ذلك بسنوات في بغداد وفي بابل، وكانت عربة الغجر العراقية قد أنجزت حتى العام 1986م، وقبل أنْ تحط رحالها في الأردن عشرة مواسم .





محمد العامري

احتضن مهرجان بابل معظمها، وجميعها كما هو حال العربة أينما تجلّت وعرضت، شملت عروضًا بانورامية شاملة . فيها الشعر، وفيها القصة، وفيها الدراما، والرسم، والعزف، والغناء، متفاعلة جميعها بحثًا عن لحظة هارموني إبداعيّة نمائيّة بنّاءة وجامعة. وبحثًا، إلى ذلك، عن لحظة انعتاق من واقع كبّل شعوبنا العربية، وجعل مهمة المبدعين مركّبة معقدة في بلاد لا تكاد تنتهي من حرب حتى تلج أخرى، وفي حين تعلن اعترافها بعدو أزليٍّ، لا تفعل ذلك قبل أنْ تجترح لها عدوًا جديدًا حتى لو كان من بني جلدتها، أو ديانتها، أو عاداتها، أو قيمها، أو حرارة شرقها؛ متشاركًا معها بآلامها وآمالها وأحلامها وتطلعاتها.

السؤال الجوهري هنا، هل كان يبحث منظمو هذا النوع من الفعاليات عن تزامن حسّيٍّ « Synesthesia » ؟ من شأنه أنْ يولّد لحظات نادرة في الحياة الثقافيّة لا تُقاس بما قُدّم فيها من مواد، بل بما أُتيح خلالها من تماسّ حيّ بين الحواس. هو تزامنٌ يسعى، على ما يبدو، إلى اختبار حدود الإدراك، بوصف هذا الاختبار بابًا، أو مدخلًا، لحثّه نحو الوصول إلى أقاصيه التي من شأنها أنْ تفجّر طاقة تلقٍّ مضاعفة، أو لم تطرق أبوابها بعد. السؤال الثاني: هل كان من تصدّوا لهذا النوع من الأنشطة والفعاليات والعروض الجامعة يأملون، من خلال تنويعهم وتفجيرهم جلّ ممكناتهم، بلوغ ما يمكن تسميته: التجربة الجماليّة الكلّيّة ؟

تجربة ريادية فذّة قادها العامري ومَن معه ليخبرونا أنّ الفنون، على اختلاف وسائطها، لا تعيش في جزرٍ منفصلة، بل في أرخبيل دلاليٍّ واحد، حيث يمكن للصوت أنْ يوقظ اللون، وللون أنْ يستدعي اللغة، وللكلمة أنْ تُعيد تشكيل الإيقاع. هنا نستحضر مفهوم« Synesthesia»، ليس بوصفه ظاهرة عصبية فحسب، بل كأفق جمالي يسمح بانتقال الإحساس من حاسّة إلى أختها، وتحويله إلى لغة مشتركة بين الفنون.

لقد وعى بعض الفنانين هذه الإمكانية مبكرًا. «فاسيلي كاندينسكي»، على سبيل المثال، لم ينظر إلى اللوحة إلا كمعادل بصري للموسيقى: اللون عنده نغمة، والتكوين إيقاع، واللوحة سمفونية صامتة. وعلى الضفة الأخرى، كتب «شارل بودلير» عن «تراسلات» خفيّة بين العطور والألوان والأصوات، وكأنّه يؤسس شعريًا لفكرة أنّ العالم نفسه نصٌّ متعدد الحواس، وأنّ الفن ليس سوى إعادة تنظيم لهذا النص.

القصيدةُ لونٌ..

صحيح أنّ القصيدة لا تُرسم بالمعنى الحرفي للمفردة، لكنّها، من زاوية نظر غير تقليدية، تُنشئ شروط الرؤية. في هذا السياق، وحين يقول شاعر «سماء من رماد» على سبيل المثال، فهو لا يصف لونًا فحسب، بل يبني مزاجًا بصريًا ونفسيًا. اللون هنا ليس مادة، بل حالة: ليس طلاءً، بل توترًا داخليًا



شارل بودلير

يتخذ شكلًا لغويًا. بهذا المعنى، تنقش القصيدة ألوانها في الوعي لا على القماش. وفي سياقه تصير حروفها وأبياتها ودفقاتها الشعرية الشعورية (سواء موزونة بحسّ التفعيلة، أو منثورة بموسيقاها الداخلية)، تصير جميعها رشقًا من غضب الأحمر والبرتقاليّ حين تطلع الحروف من لحظة حارّة غاضبة، أو يهدهد روعها الأزرق، أو الأخضر، حين يكون التأمّل هو البوصلة التي قادت القصيدة نحو مراميها. ينشد الشاعر، ويرشق ألوانه الرسام، ويراقص المؤدون موج الدوائر في محيط البحث عن لحظة صوفية خالصة التوحّد مع مفردات الكون، ويحكي القاص سرديّة التوظيف لكلّ ما يراه، ويموسق الموسيقار أنغام التعافي، ويتحفّز النظّارة في مقاعد الفرجة الباتعة، فإذا بنا نؤجج فعلًا فوق رتابة اليوميّ، وأعلى من سكونية العادي، يبقى ويرسخ في الذاكرة، ويترك فوق سديم الكون ضربته التي لا تشبه غيرها.

اللوحةُ نصٌّ..

في المقابل، اللوحة ولا مرّة كانت مجرّد حبيسة صمت. إنّها تكتب نصّها الخاص بها عبر الإيحاء، وتدع المتلقي يقرؤها كما يقرأ قصيدةً بلا نهاية مغلقة. كلّ نظرة هي تأويل، وكلّ مسافة بين عنصرين في التكوين هي جملةٌ مؤجّلة. اللوحة لا تبوح بقصيدة محددة، لكنّها تستدرج القصيدة الكامنة في عين مَن يراها.

المتلقي بوصفه مشاركًا..

حين تتجاور الفنون بهذا الشكل، لا نعود أمام عمل يمكن استهلاكه، بل أمام حدث يُعاش. المتلقي لا يتلقى فحسب، بل يشارك في بناء المعنى؛ ما يسمعه يعيد تشكيل ما يراه، وما يراه يعيد تفسير ما يسمعه. هكذا تتضاعف طبقات التأويل، ويغدو العمل فضاءً مفتوحًا للتجربة لا مادة مغلقة للتلقي.

هَزَمتُكَ يا موت..

في لحظة كهذه، حيث تتجاور الفنون وتتآزر، لا يعود الإبداع مجرد ترف جمالي، بل يصبح فعلَ مقاومة وجودية تستحضر صيحة محمود درويش: «هزمتُكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها»، ليس بوصف الهزيمة هنا نفيًا للموت، بل بوصفها محاولةً جادة لتأجيله (عبر المعنى على الأقل): إذْ تمنح الفنون الإنسان قدرةً على البقاء خارج حدوده الزمنية الضيقة. حين تتكامل القصيدة مع اللون، وتتجاور الموسيقى مع الصورة، لا يتكاثر الجمال فحسب، بل تتكاثر احتمالات النجاة الرمزية. إنّه نشدان الخلود، وجع الإنسان الباقي، توقه للخروج من ثنائية حياة/ موت، أو موت/ حياة، نزعته العنيدة لترك ما يشير إليه، ويذكّر به، وينفع الناس ويجدد معزوفة عمره المحدود كلّما قاربت تلك المعزوفة على إكمال مقطعها الأخير.

بهذا المعنى، لا يعود التداخل بين الفنون مجرد لعبة جمالية، بل يتحول إلى رهان على خلود إنساني لا يتحقق في الجسد، بل في الأثر. كلّ عمل فنيٌّ متكامل هو محاولةٌ أخرى لقول ما لا يُقال، ولتأجيل الصمت الأخير، ولو لبرهةٍ من نور.


غسان زقطان

الرؤية والعبارة..

يقولون كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، وبغض النظر هل سبق النفّري أحد لصياغة هذه العبارة، أو ما يقاربها ويقترب منها، أو أنّه هو صاحبها وأوّلها وآخرها، فإنّ ما تأخذنا مراميها إليه يجعلنا نراجع تفاعلنا مع الفنون الجامعة، رائين فيها حيلةً لتوسيع الفكرة من دون تضييق العبارة، وفعلًا جماعيًا دلاليًا إبداعيًا ضاغطًا ومثابرًا للإمساك بالفكرة، أو بعضها على أقل تقدير.

ما تقدم يجعلنا نخلص إلى أنّ العلاقة بين الفنون ليست علاقة ترجمة حرفية، بل تجاور خلّاق: كلّ فن يضيء الآخر من زاوية لا يملكها. القصيدة لا تتحول إلى لوحة، لكنّها تجعلنا نرى اللوحة بطريقة أخرى؛ واللوحة لا تصبح قصيدة، لكنّها تمنح اللغة ما تعجز عنه الكلمات. في هذا الأفق، يغدو الفن مساحةً لتبادل الحواس، وتبادل المعاني، وربما (وهنا بيت القصيد) لتبادل الإنسان نفسه عبر أشكال متعددة من التعبير.

لا تعود «البانوراما» وفق ما تقدم، وبما تراكم لدينا بعد هذه القراءة لـ«عربة الغجر»، مجرّد ذكرى عرض ثقافي، بل تصبح نموذجًا قابلاً للتجدد، وكلّما أحسنّا تنظيم التداخل، ازداد العالم قابلية لأنْ يُرى ويُسمع ويُقال ويُبْتَهَج في آنٍ معًا.

ولأنّ المِسَك مليحٌ في الختام، أتركنا جميعنا مع ضفاف واحدة من الأغنيات التي لحّنها الشرقاوي وغنّاها في «عربة الغجر» للسبول عليهما السلام:

«أنا يا صديقي
أسير مع الوهم، أدري،
أيمّم نحو تخوم النهاية
نبيًا غريب الملامح أمضي
إلى غير غاية.
سأسقط، لا بدَّ، يملأ جوفي الظلام
نبيًا، قتيلًا وما فاه بعد بآية..
وأنت صديقي،
وأعلم، لكنّ قد اختلفت بي طريقي
عُذَيْرُكَ، بعد،
إذا ما التقينا بذات منام
تفيق الغَداة وتنسى
لكم أنت تنسى
عليك السلام».



أرشيفية



أرشيفية

ملامح الحياة اليوميّة
في التصوير الجداري والفسيفساء ..
الفنون في كنائس العصر البيزنطي بمأدبا

د. محمد نصار*

* باحث أكاديمي/ الأردن

تُعدّ الفنون البصرية، ولا سيّما التصوير الجداري والفسيفساء، من أهم المصادر الأثرية التي تُسهم في إعادة بناء ملامح الحياة اليومية في المجتمعات القديمة، بوصفها وثائق مادية وبصرية تكشف جوانب اجتماعية واقتصادية وثقافية قد تغيب عن المصادر النصية.

وتبرز أهمية أرضيات الفسيفساء البيزنطية في الأردن ضمن هذا السياق، باعتبارها جزءًا جوهريًا من التراث الفني والمعماري المرتبط بالمراكز الدينية والعمرانية خلال العصر البيزنطي. وتُعدّ مدينة مأدبا من أبرز المناطق الغنية بهذا الإرث، إذ تضم مواقع عديدة تحتوي على فسيفساء ذات قيمة توثيقية وجمالية عالية، ويُعدّ جبل نيبو من أهمها لما يحتفظ به من مشاهد تصويرية للحياة اليومية، ولا سيّما الأنشطة الزراعية المرتبطة بجني الثمار ونقلها. وتعكس هذه المشاهد واقع الحياة الريفية والاقتصاد المحلي، كما يرتبط حضورها بازدهار النشاط الزراعي في المناطق القريبة من الينابيع المائية . وقد نُفّذت أرضيات الفسيفساء في الكنائس البيزنطية بالأردن وفق تقنية متقاربة تقوم على قاعدة تأسيسية متعددة الطبقات تبدأ بتربة محلية حمراء مضغوطة، تعلوها طبقة من الحصى المرصوص، ثم طبقة من الرماد وملاط الجير لتكوين سطح ملساء بسماكة قد تصل إلى نحو (13 سم)، وفوق ذلك تُفرش طبقة من الجص الجيري الرطب بمتوسط سماكة يقارب (1 سم) وتُطبّق على مراحل، ثم تُرسم التخطيطات الأولية للتكوينات باللون الأحمر أو الأسود قبل رصف المكعّبات الفسيفسائية (التسّيرات) داخل الجص قبل جفافه. وغالبًا ما كانت (التسّيرات) مربّعة بحجم يقارب (1×1 سم) ،ومقطوعة من مواد محلية مثل الحجر الجيري والبازلت واليشب، مع استخدام مكعّبات زجاجية أحيانًا لإضفاء ألوان أكثر إشراقًا ولمعانًا كالأخضر والأزرق والذهبي.

موضوعات الفن القديم

يمكن من خلال الرسومات المختلفة أن نرصد مشاهد قطاف الثمار، ولا سيّما جمع العنب، تُعدّ من الموضوعات الشائعة في الفنّ القديم منذ العصر الروماني، وتكتسب في الفنّ البيزنطي قيمة خاصة بوصفها تمثيلات تجمع بين تصوير الحياة اليومية والبعد الرمزي الديني. ففي سياق هذه الدراسة، تُقرأ مناظر حصاد الكرمة على أنّها ليست توثيقًا للعمل الزراعي فحسب، بل تحمل دلالات روحية ولاهوتية واضحة، خصوصًا أنّها نُفّذت داخل الكنائس وأماكن العبادة، مما يؤكد أنّ حضورها يتجاوز الزخرفة إلى التعبير عن رمزية الكرمة المرتبطة بالخصب والبركة الإلهية كما ترد في نصوص الكتاب المقدّس، وبخاصة في سفر المزامير. وفي الأردن، تتكرر هذه المشاهد في عدد من الكنائس البيزنطية، ولا سيّما في منطقة جبل نيبو، حيث تُعدّ مواقع المخيّات وعيون موسى من أبرز الأمثلة التي حفظت نماذج واضحة لمشاهد الفلّاحين أثناء قطف العنب، وقد جرى توثيق نموذجين متشابهين في جبل نيبو يمثّلان هذا النوع من المناظر.

في موقع جبيل نيبو (المخيط)، تظهر أرضية كنيسة الشهيدين القديسين «لوط ، وبروكوبيوس، (شكل 1). وتؤرّخ الكنيسة إلى سنة 557م، ويمثل هذا المشهد فلّاح يقف بين لفافة من الأوراق وثمار الكرمة. يرتدي الفلّاح تونيكًا (chiton) قصيرًا باللون الرماديّ فاتحًا محدّدًا بخطّ أسود داكن، وجهه بيضاوي، وعيناه الواسعتان الداكنتان موجّهتان نحو عناقيد العنب، أمّا شعره الداكن فيبدو ممشّطًا قليلًا، متموّجًا، ومصفّفًا بعناية. يمسك الفلاح بيده اليمنى منجلًا يُستخدم لقطع عناقيد العنب، بينما تحمل يده اليسرى عنقودًا من العنب. وخلفه تظهر سلّة كبيرة ممتلئة بعناقيد عنب داكنة باللونين الأحمر والأسود؛ وقد لُوّنت

السلّة بالأحمر والأسود الداكن، في حين يتضمّن وسطها شرائط عمودية مطلية بالأصفر الداكن، أمّا الجزء الداخلي من هذا الوسط فجاء على هيئة خطوط أفقية ، ومُلوّن أيضًا بالأحمر والأسود الداكن، ويظهر الفلّاح والسلّة ولفائف الأوراق والعنب جميعها على خلفية بيضاء.



شكل 1: كنيسة الشهيدين القديسين « لوط ، وبروكوبيوس» جبل نيبو / مأدبا

ومن خلال اللوحة الفسيفسائية السابقة يظهر مشهدٌ تصويريٌّ يرتبط بالعمل الزراعي، يتمحور حول حصاد العنب بوصفه أحد الموضوعات المتكرّرة في فنون أواخر العصور القديمة والعصر البيزنطي. يتوسّط التكوينَ فلّاحٌ مرسوم بأسلوب تصويري واضح، يقف في وضعية حركة ديناميكية تُوحي بالفعل والعمل: إذ يبدو منحنياً قليلًا إلى الأمام، مع تباعد القدمين واتّزان الجسد، بما يعبّر عن لحظة حية من عملية جمع ثمار الكرمة. يتخذ التكوين شكلًا شبه دائري ،و تحيط به إطارات زخرفية من خطوط لأغصان كرومية متعرّجة باللون الأحمر الداكن، تلتف حول شخصية الفلاح والعناصر النباتية، وتعمل على تنظيم المجال التصويري وإبراز المركز. أما الخلفية فقد نُفّذت بتيسيرات حجرية فاتحة اللون (أبيض/ كريمي) تمنح تباينًا واضحًا مع ألوان الشخصية والعنب، وتساعد على قراءة المشهد بسهولة. الناحية الأسلوبية تجمع اللوحة بين التبسيط التشكيلي والحرص على الوضوح السردي، وهو ما ينسجم مع وظيفة الفسيفساء الأرضية في فضاءات العمارة الداخلية، يبدو أنّ العناصر تُقرأ من مسافة ،وبزوايا نظر مختلفة. كما أنّ اختيار موضوع من الحياة اليومية المتعلق بحصاد العنب لا يقتصر على بعده التوثيقي للحياة الريفية، يبدو بأن له دلالات رمزية مرتبطة بالخصب والوفرة .

الفن يرصد شواهد الحياة اليومية

ويمكن رصد الشواهد الحياتية على أرضية صحن كنيسة المخيط في المصلى السفلي لكاهن يوحنا في جبل نيبو (شكل 3)، ويعود تاريخ الكنيسة إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلاد، وتُظهر الصورة لوحة فسيفسائية بيزنطية تمثّل فلّاحًا أثناء جني العنب ضمن مشهد زراعي واضح الدلالة. يقف الفلّاح وسط إطار بيضوي تحيط به زخرفة كرميّة (أغصان وثمار). يظهر الفلّاح في وضعية حركة وانحناء خفيفة، حيث يمدّ ذراعه اليمنى باتجاه سلّة ممتلئة بعناقيد العنب تقع على يمينه، بينما تتدلّى عناقيد عنب أخرى من الكرمة في الجهة اليسرى من اللوحة. يرتدي الفلّاح رداءً قصيرًا ملوّنًا بدرجات رمادية وبشريط يلتف حول الخصر باللون أصفر/ذهبي. الجسد مرسوم بخطوط واضحة، ويظهر الرأس بحجم كبير مقارنة بالجسم، والوجه بيضاوية والعيون واسعة، وشعر الفلاح داكن قصير. أما السلّة فتظهر مزخرفة بخطوط عمودية صفراء وسفلية رمادية، وتحتوي على عنب داكن اللون (أسود/أرجواني).



شكل 2: كنيسة المخيط في المصلى السفلي لكاهن يوحنا
جبل نيبو /مأدبا

ومن خلال (شكل 2) يظهر الفلّاح بوصفه العنصر المحوري داخل إطارٍ بيضوي مغلق يمنح المشهد وحدة بنائية واضحة، حيث تتكامل الوظيفة السردية مع الطابع الزخرفي في صياغة متماسكة. ويقوم التكوين على توازن بصري غير متماثل؛ إذ تتمركز الكتلة الإنسانية في قلب اللوحة باعتبارها محور الثقل البصري، بينما تتوزع العناصر النباتية حولها لتحقيق الانسجام، فتؤدي السلّة الممتلئة بالعنب دور كتلة داعمة تعادل بصريًا العناقيد المتدلية في الجهة المقابلة دون اعتماد التناظر المباشر. وتتجلى الحركة من خلال انحناءة الفلّاح واتجاه الذراع نحو السلّة، مع إيقاع بصري ناتج عن تكرار وحدات العنب الدائرية وانسيابية الخطوط المنحنية للأغصان والإطار، بما يوجّه حركة العين ويؤكد استمرارية الفعل المصوّر. أسلوبيًا، يبرز الخط المحدِّد كعنصر إنشائي يرسّخ الحدود ويبسّط التناسب التشريحي لصالح الوضوح التعبيري، وتظهر ملامح الوجه بعيون واسعة وخطوط واضحة تؤكد حضور الشخصية أكثر من محاكاة واقعية دقيقة، كما تعزز الخلفية الفاتحة وضوح القراءة البصرية عبر إبراز الكتلة الإنسانية ضمن فضاء محايد. في حين تُملأ الأطراف بعناصر نباتية لا تنافس المركزية، مع توظيف تدرجات لونية بين الأحمر والبني والأصفر والرمادي وإبراز العنب بدرجات داكنة لإحداث تباين، بحيث يؤدي اللون وظيفة بنائية في تحديد الكتل والحدود بما يتوافق مع طبيعة الفسيفساء.

وقد اثبتت الشواهد والدراسات الأثرية أنّ موقع عيون موسى - جبل نيبو يضمّ كنيستين تحتويان على مشاهد لفلاحين يقومون بحصاد العنب، ومن أمثلة ذلك:

أولا: أرضية كنيسة الشمّاس توما (شكل 3) يؤرَّخ إلى العصر البيزنطي ، غير أنّ هذا المشهد يخلو من السلة، على خلاف المشهد السابق. وتُظهر الصورة لوحة فسيفسائية داخل إطار دائري مزدوج باللونين الذهبي والبني المحمّر. في مركز المشهد يقف فلاح بوضعية منحنية للأمام وكأنّه في لحظة عمل أثناء جمع العنب. جسده مرسوم بأسلوب بيزنطي مبسّط، بلون وردي فاتح مع خطوط تحديد خارجية بلون أحمر- بني. ملامحه واضحة ومبالغ بها قليلًا؛ عينان كبيرتان، وجه بيضاوي طويل، وشعر قصير داكن. يرتدي الفلاح قطعة قماش قصيرة حول الخصر باللون الرمادي الداكن. في يده اليسرى يمسك منجلًا صغيرًا بلون أصفر ذهبي، بينما تمتد يده اليمنى إلى الأعلى وهو يمسك عنقود عنب أو يقطفه. على الجهة اليسرى من المشهد يظهر عنقود عنب متدلٍ متصل بغصن وأوراق كرمة، وحباته دائرية بلون أحمر داكن. أما على الجهة اليمنى فيوجد سلة ممتلئة بالعنب، تظهر فيها الحبات بلون رمادي مزرق/ داكن، وتحتها زخرفة تشبه عيدانًا عمودية باللون الأصفر الذهبي. وفي أسفل اللوحة تمتد زخرفة نباتية حلزونية (Scroll) بنمط زخرفي بيزنطي، مما يعزز الطابع الفني للمشهد ويُبرز فكرة الوفرة والخصب المرتبطة بالكرمة.



شكل 3: كنيسة الشمّاس توما- عيون موسى / مأدبا

وتُظهر هذه الفسيفساء مشهدًا زراعيًا لحصاد العنب، يتصدره فلاحٌ في وضعية حركة واضحة يمسك منجلًا بيده اليمنى موجّهًا نحو عنقود الكرمة، بينما تحيط به عناصر نباتية من أوراق وأغصان وعناقيد تتخذ وظيفة الإطار الزخرفي للمشهد. يقوم البناء التكويني على مركزية الشكل البشري بوصفه المحور الرئيس للحركة، في حين تتوزع عناقيد العنب على جانبي التكوين بما يحقق توازنًا بصريًا قائمًا على تناظر نسبي، وتعمل التواءات ساق الكرمة وخطوطها المنحنية على ربط أجزاء اللوحة وتوجيه النظر داخل فضائها، فتتحول العناصر النباتية إلى بنية زخرفية تؤطر الفعل الإنساني وتؤكد استمرارية الإيقاع. وتتجلى الحركة عبر انثناء الجسد وتقدم إحدى القدمين، بما يوحي بالفعل المتواصل، ويعزز ذلك اتجاه الذراعين نحو العنب حيث يتشكل مسار بصري يقود عين المتلقي من المركز إلى المحيط، بينما يمنح تكرار وحدات العنب الدائرية وتوزيع الأوراق الداكنة إيقاعًا زخرفيًا قائمًا على التكرار والتنويع، محققًا توازنًا بين الطابع السردي للمشهد ووظيفته التزيينية. أسلوبيًا، اعتمد الفنان على تحديد خطي داكن لإبراز هيئة الفلاح والعناصر النباتية بما يضمن وضوح القراءة من مسافة، وجاءت الخلفية كفراغ بصري يعزل العناصر ويبرزها، فيما تشكلت الكتل الرئيسة عبر تباين لوني بين درجات الوردي والبني في جسد الفلاح ودرجات الأوراق الداكنة مع ألوان مائلة للأحمر في العناقيد، بما يعزز مركزية الحدث ويقوي حضور العناصر. تقنيًا، تكشف المكعبات الفسيفسائية عن معالجة تميل إلى التبسيط أكثر من الواقعية الدقيقة؛ إذ صُوِّر العنب بوحدات متكررة ذات طابع زخرفي، وشُكّل الجسد بتدرجات محدودة تمنح إيحاءً بالحجم دون تفاصيل تشريحية معقدة، وهو ما يعكس توجهًا يوازن بين الوظيفة الزخرفية وقدرة العمل على نقل مضمون سردي مباشر. وبذلك يتجسد المشهد ضمن خصائص الفن البيزنطي من حيث وضوح التكوين، والإيقاع الزخرفي، والقيم اللونية، والتوازن بين السرد والحلية ضمن إطار بصري منسجم.

ثانيا: كما في ارضية كنيسة «كايانوس» التي تعود إلى القرن السادس الميلادي، وتُظهر هذه اللوحة الفسيفسائية (شكل 4) مشهدًا زراعيًا واضح الدلالة يتمحور حول حصاد العنب، حيث يحتلّ الفلّاح مركز التكوين بوصفه العنصر الإنساني الوحيد داخل إطار زخرفي نباتي. صور الفلاح بجسد نحيل ومتّزن في وضعية حركة توحي بالنشاط والعمل. يتقدّم بخطوة إلى الأمام مع انحناءة خفيفة في الجذع، بما يعكس لحظة قطف العنب داخل كرمة كثيفة الأغصان. ويُبرز الفنان تفاصيل الأطراف عبر خطوط داكنة تحدّد الذراعين والساقين، مما يمنح الهيئة وضوحًا داخل الخلفية الفاتحة. ملامح الفلّاح جاءت مبسّطة لكنّها معبّرة؛ إذ يبدو وجهه بيضاويًا بعينين واسعتين ونظرة متجهة نحو عناقيد العنب، مع شعر داكن قصير يحيط بالرأس، ويرتدي ثوبًا قصيرًا بزخارف خطّية داكنة، يلتف

حول الخصر ويكشف الساقين، كما يمسك بيده اليمنى المنجل ويمسك بيدة اليسى غصن الكرمة الّذي يحمل عنقود العنب ، وسلة مليئة بعناقيد العنب وضعت امامة.



شكل 4: كنيسة «كايانوس» – عيون موسى / مأدبا

ويُقدّم المشهد الفسيفسائي تصويرًا من الحياة اليومية يتمثّل بحصاد العنب ضمن إطار زخرفي من أوراق وأغصان الكرمة، وتتداخل في العمل الوظيفة التزيينية مع الدلالة الرمزية المرتبطة بالكرمة وثمارها. يتكوّن التكوين داخل مستطيل تتوسطه دائرة مركزية تشغل المساحة الأبرز، اعتمد الفنان تنظيمًا محوريًا دائريًا يوجّه حركة العين حول مركز المشهد. تظهر شخصية الفلّاح في الجهة اليسرى داخل الدائرة بوصفها العنصر الإنساني الرئيس، يتوازن حضور الفلّاح مع كتلة السلة الممتلئة بعناقيد العنب في القسم السفلي. يحقق هذا التوزيع توازنًا بصريًا بين الكتلة البشرية والكتلة الجامدة، كما يساهم تكرار العناقيد والأوراق على أطراف الدائرة في خلق إيقاع زخرفي متكرر، تزداد الحركة عبر وضعية الفلّاح المنحنية وثني الساقين بما يوحي بلحظة عمل نشطة. وتؤكد الخطوط المنحنية للأغصان الحلزونية هذا الإيقاع وتربط أجزاء التكوين، وبذلك تتحول لحظة الحصاد إلى صياغة متوازنة تجمع بين السرد والزخرفة والوضوح البيزنطي.

المعايير الجماليّة في أرضيات الفسيفساء

إنّ تحليل المشاهد المصوّرة على أرضيات الفسيفساء البيزنطية في كنائس الأردن، يسهم في الكشف عن المعايير الجمالية والتشكيلية التي اعتمدها الفنانون عند تصوير موضوعات الحياة اليومية، ولا سيما أعمال الفلاحين والأنشطة الزراعية والصيد. ويبرز الخط بوصفه عنصرًا بنائيًا رئيسًا في تشكيل التكوينات، إذ تنوّعت أنماطه بين المنحني ونصف الدائري والدائري والحاد، بما أسهم في رسم اللفائف النباتية ومحاليق الكرمة وأوراق الأقنثا وإبراز تفاصيل الأدوات والشخصيات. كما تتضح أهمية الشكل في تنظيم العناصر البشرية والحيوانية داخل وحدات زخرفية مترابطة، بينما يتحقق الملمس عبر تباين الأسطح وتوظيف الحجارة المصقولة، ويُعزَّز الإيهام بالحجم من خلال التدرجات اللونية التي تُظهر الظل والنور وتمنح المشاهد بعدًا شبه ثلاثي. وعلى مستوى الفراغ، تتسم التكوينات بكثافة زخرفية تقلّل المساحات الفارغة لصالح التماسك البصري، الأمر الّذي يدعم الوحدة والاتزان من خلال توزيع العناصر بصورة منطقية ومنسجمة. كذلك يظهر الإيقاع عبر تكرار الوحدات النباتية وتدرّج الأشكال والألوان، في حين تتحقق السيادة بتأكيد العناصر المحورية، خصوصًا صور الإنسان داخل إطار زخرفي متوازن يعكس خبرة الفنان البيزنطي وقدرته على بناء مشهد متكامل يجمع بين الوظيفة الجمالية والدلالة الثقافية.

وفي ضوء ذلك تعد مشاهد قطف العنب المصوّرة على أرضيات الفسيفساء البيزنطية في مأدبا، ولا سيّما في جبل نيبو وعيون موسى، تمثّل نموذجًا فنيًا مركّبًا يجمع بين البعد التوثيقي للحياة اليومية والبعد الرمزي ضمن السياق الكنسي. وقد كشفت القراءة التحليلية أنّ الفنان البيزنطي صاغ هذه المشاهد وفق تنظيم بصري قائم على التوازن والإيقاع وتوزيع الكتل وتوظيف الفراغ، بما يمنحها وحدة تصويرية متماسكة تعكس واقع البيئة الزراعية من جهة، وتُحيل إلى دلالات روحية مرتبطة بالخصب والعطاء من جهة أخرى. كما تُبرز النتائج خصوصية التجربة الأردنية مقارنة بندرة الموضوعات اليومية في المناطق المجاورة، فضلًا عن تداخل التأثيرات الرومانية والبيزنطية في العناصر الزخرفية والتكوين العام، بما يعكس ثراءً حضاريًا وجماليًا في إنتاج فسيفساء مأدبا.

المصادر:

- البيطار، محمد (2012) الرموز النباتية في الفن البيزنطي. عمّان: دار الشروق.
- هلسة، عمر (2015) الفسيفساء البيزنطية في الأردن: دراسة فنية وأيقونوغرافية. عمّان: الجامعة الأردنية.



أرشيفية



أرشيفية



أرشيفية

شيخوخة النقد المُمَنهَج في عصر الميديا العابرة للقارّات

فيصل الزعبي *

لم يعد من الصعب، لمن يتابع المشهد الثقافي العربي المعاصر، أنّ يلحظ مقدار الترهل البنيوي الذي أصاب الخطاب النقدي في مختلف حقول الأدب والفنون: من الرواية والشعر، وصولاً إلى المسرح والسينما والفنون التشكيلية.

المشكلة اليوم لم تعد تكمن في غياب النقد كممارسة، بل في حضوره الطاغي بوصفه ممارسةً شكليةً مُقنَّعة بجلباب المنهج، وخطاباً مُعاد التدوير، يخرج من أجيالٍ قد تكون شابّة في أعمارها، لكنّها هرِمة في أدواتها التحليلية وأسئلتها الوجودية.

* مخرج وكاتب سينمائي/ الأردن

النقد، في جوهره الفلسفي، ليس مجرد استعادة للقديم بوصفه تراثاً حيّاً أو متحفياً، بل هو مساءلة مستمرة لهذا القديم، وتفكيك لسلطته المعرفية، وفتح لمسارات جديدة في آفاق الفهم والجمال. غير أنّ ما نشهده اليوم في الساحة العربية هو عملية إعادة إنتاج مشوهة للقديم بوصفه سلطةً نقديّة مطلقة: سلطة الأسماء الكبيرة التي تجاوزها الزمن، وسلطة المنابر التي لا تقبل التجديد، وسلطة لغة نقديّة مُغلقة على ذاتها. نرى جُملاً «عميقة» تُلقى في المقالات والندوات بشكل منفرد، بلا سياقٍ معرفيٍّ رصين أو أساس جماليّ واضح، وهي جمل تهدف فقط إلى إيهام المتلقّي بأنّ شيئاً ما قد قيل، فيما الحقيقة أنّها لا تعدو كونها ملأً للفراغ المعرفي بضجيج البلاغة الإنشائية.

هذا النوع من النقد «الشيخوخي» لا يصنع معرفة حقيقية، بل يصنع لذّةً زائفة وهشّة. إنّها لذّة عابرة تُصيب المبدع، تشبه في مفعولها أثر المشروبات الغازية: انتفاخاً مؤقّتاً يشعر المبدع معه بالعظمة، ثم يعقبه فراغ كامل وتسطيح للتجربة. في هذا المناخ، لا نجد تراكماً في اللغة، ولا تطوّراً في الرؤية الكلية، ولا قلقاً جمالياً حقيقياً يدفع المبدع نحو المغامرة والتجريب. بل نجد رضىً سريعاً يُغني عن السؤال، ويُقنع صاحب العمل الفني بأنّه وصل إلى القمة، بينما هو لم يبرح مكانه بعد.

إنّنا، من الناحية الثقافية، نتحرّك كثيراً لكن دون أنْ ننتقل شبراً واحداً إلى الأمام. نشبه في حركتنا تلك مَن يمشي لساعات على جهاز فحص الجهد: حركة محمومة في المكان نفسه، وجهد مبذول بلا مسافة مقطوعة. أو كمن يحاول تعلّم السباحة نظرياً على سرير النوم: كلّ التقنيات والخطط حاضرة في ذهنه، إلّا العنصر الجوهري وهو الماء.

هذا النوع من النقد لا يُفيد المبدع ولا يستفيد منه القارئ، لأنّه ببساطة مقطوع عن أيّ نظريّة معرفيّة متماسكة، ومنفصل تماماً عن تحوّلات العالم المعاصر وأسئلته الحارقة.

في حقل الأدب، يتجلّى هذا العطب النقدي بوضوح فاقع. ثمة كمٌّ هائل من الروايات والدواوين التي تصدر سنويّاً، وتُقام لها ندوات احتفالية وتُكتب عنها مقالات المديح، لكن قلّما نقرأ نقداً يشتبك بجدية مع البنية السرديّة، أو يحلل اللغة بوصفها رؤية للعالم، أو يغوص في العلاقة الشائكة بين النصّ وسياقه الاجتماعيّ والسياسيّ. غالبًا ما يتحوّل النقد الأدبي لدينا إمّا إلى تلخيصٍ أنيق لأحداث الرواية، أو إلى احتفاءٍ «علاقاتي» قائم على المداهنة، أو إلى إسقاطٍ لنظريات غربية جاهزة لا تنبع من النصّ ولا تعود إليه بأيّ فائدة. وهكذا تُنتَج وفرة من الإصدارات بلا أثر باقٍ، وضجيج إعلامي بلا صدى معرفي.

أمّا في عالم السينما، فإنّ المشهد يتكرر بصورة أكثر مأساوية. أفلام تُنتَج وتُعرض وتُطاف بها المهرجانات الكبرى، ثم تختفي من الذاكرة بمجرد انطفاء أضواء الحفل. النقد السينمائي العربي، في معظمه، إمّا صحافة انطباعيّة سريعة، أو لغة

احتفالية توزّع الأوصاف الرنانة بلا تحليل حقيقي للغة الصورة، أو إيقاع المونتاج، أو فلسفة الزمن، أو علاقة الفيلم بالجسد والذاكرة والوجود. تتحوّل السينما هنا إلى مجرد بطاقة عبور للمهرجانات الدولية، لا إلى مشروع جماليّ مغامر يحاول إعادة صياغة الواقع عبر اللغة البصرية.

وفي المسرح، يُعاد تدوير الخطاب الخشبي نفسه منذ عقود: احتفاء مبالغ فيه بالنصّ المسرحي كأدب، أو بالإخراج كتقنية، أو بالرسالة الأخلاقية المباشرة، دون مساءلة حقيقية لفعل العرض بوصفه حدثاً حيّاً وتجربة وجودية. يغيب النقد الّذي يفكك العلاقة المعقدة بين الجسد، والفضاء المسرحي، والجمهور، والزمن الفعلي للعرض. إنّنا أمام نقد يتكلّم عن المسرح كفكرة ذهنية أكثر ممّا يُصغي إليه كفعل حسّي واجتماعي متجدد.

وفي الفنون التشكيلية، انحدر النقد ليصبح وصفاً إنشائياً للألوان والمساحات، أو بياناً نظرياً يُكتب بعد انتهاء العمل لتبريره بدلاً من قراءته. غابت القراءة البصريّة المعمقة التي تفكّك العلاقة بين الشكل والمعنى، وبين المادة الخام والسياق الثقافي، وبين الفنّ كقيمة والسوق كقوة ضاغطة. وكأنّ اللوحة لم تعُد مساحة لتجربة إنسانية فريدة، بل مجرد وثيقة اجتماعيّة داخل شبكة معقدة من المصالح الضيقة والتحالفات الفنية والمؤسساتية.

الأخطر في هذا كلّه هو تحول ما يُسمّى «جماعات نقديّة» من تيّاراتٍ فكريّة تتصارع حول الأفكار، وهذه المجموعات تتنقّل بين المهرجانات والجوائز، تتبادل عبارات المديح، وتُقصي بضراوة كلّ صوتٍ لا ينتمي إلى شبكتها المصلحية.

وهنا يصبح النقد وظيفة رتيبة تهدف لتسيير الأعمال لا مغامرة فكرية، ويغدو المهرجان هو الغاية والهدف بحد ذاته، بدلاً من أنّ يكون وسيلة لعرض الإبداع الحقيقي.

في المقابل، نجد تجارب عالمية تثبت أنّ الصدق الفني يتجاوز هذه الشبكات. ففي مكانٍ آخر، قد تجلس كاتبة وحيدة لتكتب رواية تخاطب الوجدان الإنساني، فتخترق الآفاق وتدخل القلوب عبر القارات بلا حاجة لشِلّة أو مهرجان.

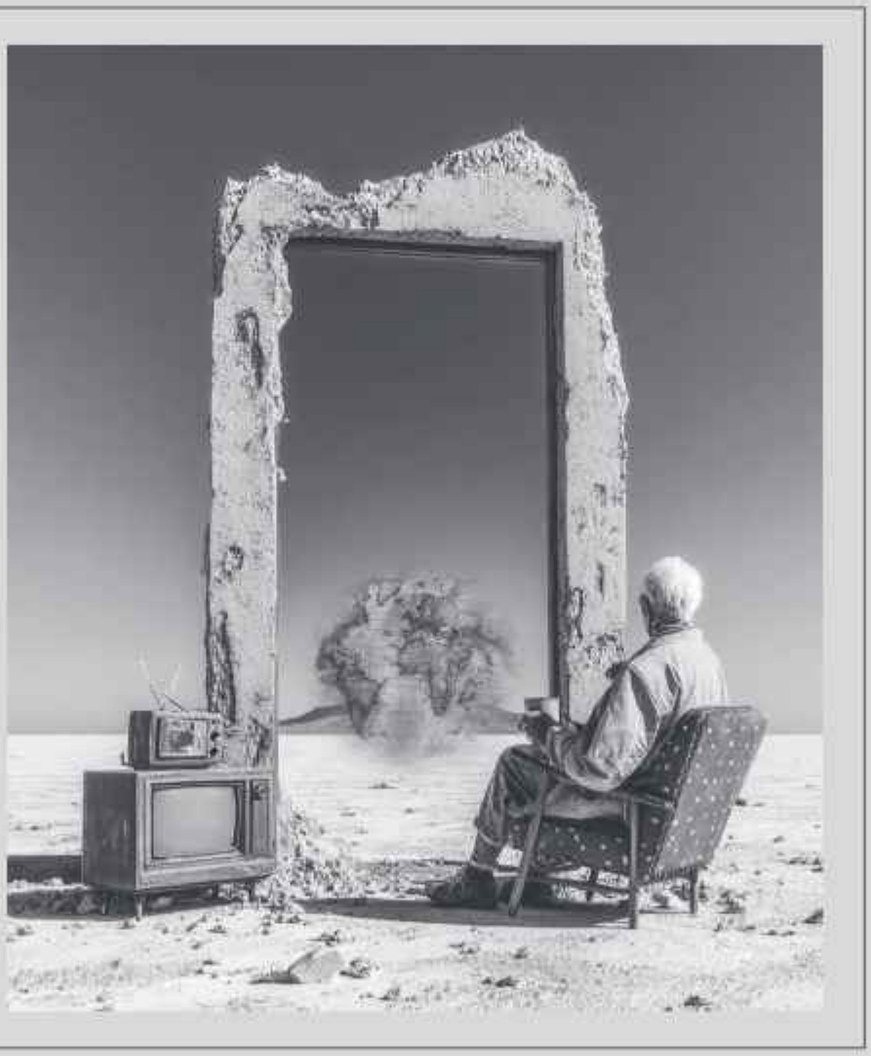
وفي السينما، قد يصنع مخرج فيلمه الأول بميزانية زهيدة ولكن برؤية بصرية صادقة، فيجبر العالم على الانتباه لأنّ الصورة كانت ضرورة وجودية، لا لأنّ علاقاته العامة كانت قوية. وفي الفن التشكيلي، يولد الاتجاه الحقيقي من عزلة المرسم ومعاناة الفنان، لا من البيانات الجماعية الجاهزة.

خلال عقود من المهرجانات العربية الصاخبة، أُنتِج كمٌّ هائل من الأدب والفنّ، ومع ذلك نجد أنّ القليل جداً منه هو ما استطاع الوصول إلى العالمية الحقيقية والاشتباك مع الآخر. والسبب ليس مؤامرة كونية ضدنا، بل لأنّ ما يُنتَج محلياً محكوم بمنطق «الشبكة والمصلحة» لا بمنطق «السؤال والبحث».

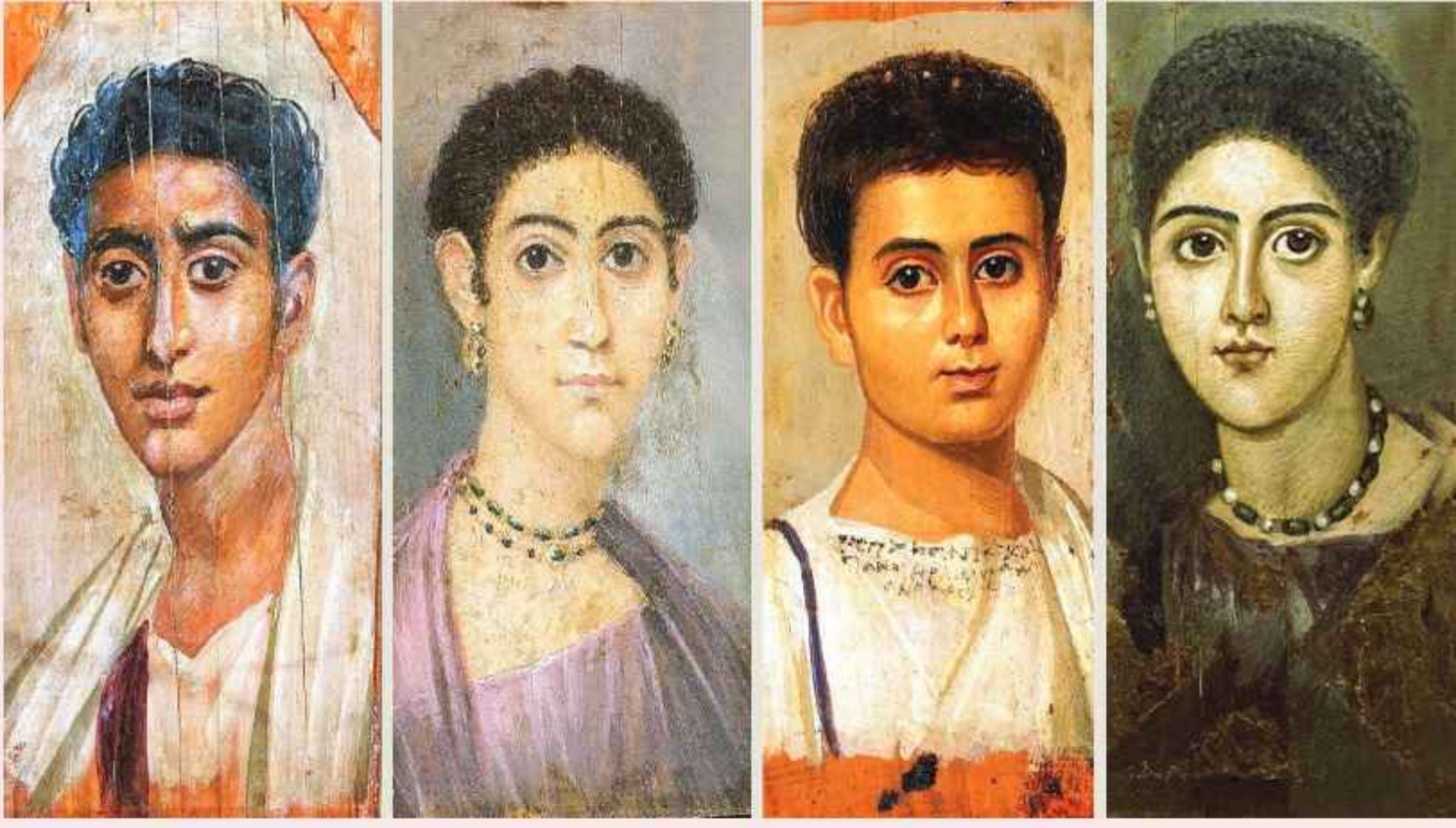
إنّنا نعيش في عصر الميديا العابرة للقارّات، حيث يمكن للفكرة الصادقة أنّ تعبر العالم في ثوانٍ، ومع ذلك لم يتغيّر في مشهدنا شيء جوهري سوى الوسائط التقنية.

لقد شاخ النقد المُمَنهج لدينا قبل أنْ يُنجِز مهمّته التاريخية: في أنْ يكون فعلَ مساءلة حقيقية للسلطات بكافة أشكالها، لا أداة للتواطؤ مع السائد؛ وأنْ يكون مغامرةً معرفيّة كبرى تقودنا نحو اكتشاف أنفسنا، لا مجرد إدارة باردة للعلاقات العامة. وما لم يتحوّل النقد إلى قوة «خطرة» تهدد الركود الثقافي وتفضح الزيف، سيظلّ الفنّ العربي يدور في حلقة مفرغة، مهما تعاقبت الأجيال وتغيّرت الأزمنة.

إنّ استعادة حيوية النقد تتطلب أولاً كسر هذه العصابات الثقافية، والعودة إلى النص والعمل الفني كمرجعية وحيدة، بعيداً عن صخب المهرجانات وأضواء الجوائز الزائفة والمجاملات التي قتلت الإبداع.



أرشيفية



وجوه الفيوم المصرية ..

الدكتورة كندة معروف *

مقدمة

في عام 1615 م ومنذ أكثر من أربعة قرون مضت، بدأت أرض الفيوم في إخراج كنزها «Pietro Della Valle» الثمين، حين عثر المستكشف الإيطالي «بيترو ديلا فاليه»[1] على أول تلك «البورتريهات»، لتتوالى الاكتشافات الأثرية، إلى أنْ عُثر في مقابر الفيوم على(900 لوحة)، مازالت على حالتها الأولى، وجوهٌ حافظت على ألوانها فجاء الأبيضُ فيها يلمع بشفافية، والأسود يغني بحزن..

في وجوه الفيوم، نجد أقوى حالة تعبيرية تتأرجح ما بين الفن التشكيلي والإرث الحضاري حالة من الغموض تتسرب من تلك العيون الواسعة تشعرنا حين نتعمق فيها بالذهول، تحمل أسراراً لا تحصى، هي مزيج ساحر بين البقاء والرحيل.. الحياة والموت، إنّها تعبير عن الإنسانية في أصدق حالاتها، لذلك جاء هذا البحث ليخوض في جوانب الفن والتعبير في تلك الوجوه، حيث أنّ أقوى حالة دراما تتحاور معك تجدّها في وجوه الفيوم.

* ناقدة وأكاديمية / مصر

1 – بيترو ديلا فاليه (1586 – 1652 م) هو رحالة إيطالي.... سافر إلى فلسطين والعراق والهند، واستغرقت رحلته أثنتي عشرة سنة.... وكان واحدا من عدة رحالة أجانب زاروا بغداد

- تاريخ وجوه الفيوم ولماذا في مصر:

لقد حرص المصريون القدماء على توثيق حياتهم اليومية على المعابد، وكان للفن الجنائزي حضور كبير إيمانًا منهم بالحياة الأخرى، والبعث الآخر ، حيث ساد التأمل الديني عندهم إلى أنّ قادهم ذلك التأمل إلى فكرة البعث ، ومقاومة الفناء وبمؤثرات مادية عديدة أهمها الأهرامات ومن ضمنها وجوه الفيوم.

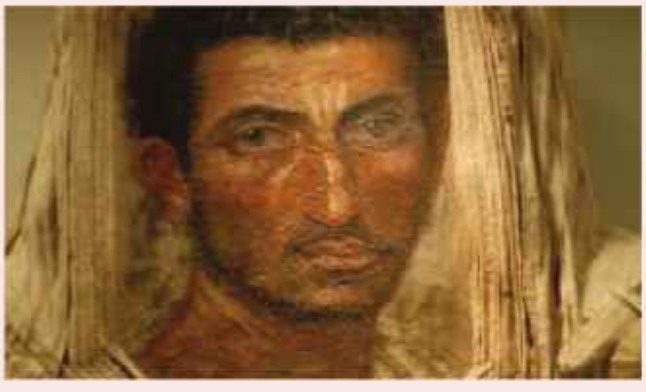
إنّ فكرة البعث والخلود هي مصرية بحتة ، وهذا ما يجعل وجوه الفيوم مصرية بامتياز، حيث غاب معتقد الخلود في مناطق أخرى مثل بلاد الرافدين (حسب أسطورة جلجامش)، بينما كان شغل المصريين الشاغل هو فكرة الخلود والبعث بعد الموت، كما اهتم المصريون القدماء بالفن ، تداخل إرث التحنيط المصري مع أساليب الرسم الرومانية، فكان الناتج طقسًا متكاملاً لدفن الميت المحنط داخل تابوت محكم مزين بالكتابات «الهيروغليفية» ، لكن الإضافة أنّ ذلك التابوت يملك وجها مرسومًا بعناية ودقة ،وبألوان تحاكي الطبيعة وتحاكي ملامح الميت، حسب ما هو معتقد.

بحسب كتاب «الفيوم» للكاتبة جيهان مأمون[2]، فإنّ وجوه الفيوم مجموعة من «البورتريهات»، وتعد من أعظم إنجازات الفن المصرى، وعثر عليها فى الفيوم وهوارة، اكتشفها المُنقّب البريطانى وليم «ماثيوس تيرى «عام 1888م، واستطاع اكتشاف 146 لوحة منها، ورغم أنّه تم العثور على هذه «البورتريهات» في منطقة سقارة ، فإنّ القسم الأكبر منها عثرعليها في الفيوم، وهذه اللوحات تزيد على ألف لوحة استخدمها الرومان من القرن الأول الميلادى إلى القرن الثالث .

(الفيوم جيهان: من كتاب الفيوم بتصرف). قبل القرن التاسع عشر و في 1615 زار المستكشف «الإيطالي «بيترو ديلا فاليه»[3] Pietro Della Valle

مدينتَي سقارة ومنف في مصر، فكان أول أوروبي يكتشف لوحات «المومياوات» ويصفها. وقد نقل بعض «المومياوات والبورتريهات» إلى أوروبا، وهي الآن معروضة في متحف «ألبرتينوم[4]» Barbara Borg: «Der zierlichste Anblick der Welt ...»., Mainz 1998, p. 10

وبحسب عدد من الباحثين تعود أصول «وجوه الفيوم» إلى العصر اليوناني الروماني، حيث ظهر حينها الاهتمام بالوجه والجسد الإنساني، وانتقل هذا الاهتمام إلى مصر فى القرن الرابع قبل الميلاد بعد احتلال الإسكندر المقدوني لمصر، والتأثير الكبير للفنانين اليونانيين الذين نشروا هذا النمط في مصر.



وتضاعف الاهتمام بهذا النمط الفني- بعد دخول الرومان مصر عام 30 قبل الميلاد ، بعد وفاة كليوباترا، و لكن اهتمام المصريين الكبير بالحياة الأبدية حول رسم الوجوه إلى فن جنائزي (محمد : عبد الرحمن - مجلة اليوم السابع - فن تخليد المصريين) .إن نظرة هذه الوجوه تتطلع للأبدية ، فالموتى عن طريق هذه اللوحات يظلون على قيد الحياة بالرغم من موتهم ،فيبدو الميت حياً خالداً ، وهذا هو الهدف الذي صُورت من أجله هذه الوجوه فى نظر أصحابها.

تعود لوحات وجوه الفيوم الى فترة السيطرة الرومانية في القرن الأول للميلاد ، وحتى القرن الثالث والرابع للميلاد، و هي لوحات لأشخاص تبدو وكأنّها

---

2 - جيهان مأمون 2021 - 1952 : م كاتبة ومؤرخة وروائية مصرية متخصصة في الكتابة التاريخية لها العديد من الإصدارات ...

3 - بيترو ديلا فاليه Pietro Della Valle من مواليد عام 1586 ومات عام 1652 م هو رحالة إيطالي، سافر إلى فلسطين والعراق والهند، واستغرقت رحلته أثنتي عشرة سنة.

4 - ألبرتينوم بالألمانية(albɛʁ'ti:num)، وهو متحف للفن الحديث، يقع مبنى عصر النهضة الجديد المكسو بالحجر الرملي في شرفة برول في المركز التاريخي لمدينة درسدن.

شخوص حقيقية تنظر إليك ،وتم رسم هذه الوجوه على ألواح خشبية ،ووضعها على أوجه «المومياوات» بالفيوم في جنوب غرب القاهرة .





فيما يوضح الدكتور زاهي حواس[5]، وزير الآثار الأسبق، في كتابه «آثار وأسرار - الجزء الأول» أنّ أكبر وأهم مجموعة من تلك اللوحات عثر عليها المستكشف الإنجليزي الملقب» بأبو المصريات» السير «فلندرز بترى[6]»، أثناء تنقيبه بالفيوم عام 1888م، بالجبابة الرومانية بمنطقة هوارة ، كما كشف عما يقرب من 146 لوحة أخرى، توجد الآن حوالي 900 لوحة مكتشفة في المقابر التاريخية في الفيوم.

Berman, Lawrence, Freed, Rita E., and Dox-.ey, Denise. Arts of Ancient Egypt. p.193

ونظرًا للمناخ الجاف والحار للمنطقة فقد حفظت اللوحات بشكل ممتاز، لدرجة أنّ ألوان الكثير منها تبدو كأنّها لم تجف بعد .

كما تميزت الألوان بدفئها حيث جاءت بإضاءة تشعرنا جميعها أنّها رسمت في فترة ثابتة معينة من النهار، لم يسلط ضوء ساطع على أي من الوجوه أو خلفيتها رغم إشباع تفاصيل الوجه بضوء مريح يثبت تفاصيل الملامح، ويؤكد على نظرة العيون المفعمة بالحياة، بالأمل والتأمل، مع مسحة من الحيرة وهي التي تخلق ذلك الحوار السحري الغريب مع المتلقّي.

إنّ «البورتريه» كان جزءًا لا يتجزأ من «المومياء» ، لذلك فإنّ الغرض منها جنائزي ،وهي مستوحاة من العقيدة الفرعونية، لعل روح تلك العقيدة هي ما تجلت في تلك الوجوه الغامضة.

ومع ذلك الأسلوب المتفرد في الرسم كان لا بد من طرح السؤال:

من هم المصوَّرون حقا لتلك الوجوه؟

لا توجد إجابة دقيقة عن هذا التساؤل، في كتاب «بورتريهات الفيوم» للدكتور عزت حامد قادوس[7] أستاذ الآثار اليونانية الرومانية بجامعة الإسكندرية،حيث يوضح أنّ راسمي لوحات الفيوم هم فنانون مصريون ، استعملوا في رسمها قواعد المدرسة الإغريقية الفنية، التي هيمنت على فنون الشرق، كما اتسمت وجوه الفيوم بالإطار الفرعوني والأصول الفنية المصرية القديمة، وبشكل مؤكد أنّ أصحاب تلك «البورتريهات» من الطبقة العليا من الأثرياء، وهناك العديد من التوابيت التي وجدت دون رسوم عليها.

5 - زاهي حواس (مواليد 28 مايو 1947) هو عالم آثار وعالم 3-مصريات مصري، ووزير دولة سابق لشؤون الآثار. كما عمل في المواقع الأثرية في دلتا النيل، والصحراء الغربية.

6 - وليام ماثيو فلندرز بترى (William Matthew Flinders Petrie) ، (يونيو 1853 – 28 يوليه 1942) ، كان عالم مصريات إنجليزي ورائد ومنظم فى علم الآثار.

7 - قادوس: عزت زكي حامد : حاصل على الدكتوراه من ألمانيا الغربية فى مجال الآثار اليونانية الرومانيّة، وقد ألّف فى مجال التخصص أكثر من ثمانين بحثًا وخمسة عشر مؤلفًا.

قادوس:عزت زكي حامد: بورتريهات الفيوم – مكتبة الإسكندرية، ص34.

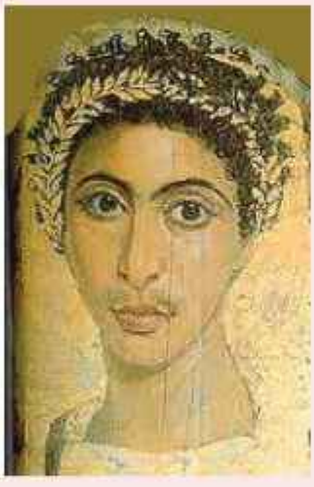
أهمية وجوه الفيوم من الناحية الفنية والتشكيلية:

يُعد «البورتريه» مساحة فنية متسعة تألقت بطول التاريخ، إنّه فن يتجاوز في طرحه الإطار الخارجي لشكل وملامح الشخصية في ما تحمله من سمات خارجية، ويدخل في التعبيرعن الذات، وعن الانفعالات الداخلية، إنّه أيقونة التعبير ، ودنيا المشاعر،هو الفن الذي يجسد حالات وآفاق وملامح من الروح والصورة ، إلى الشكل والمعنى كالحزن أو الفرح... الصمت البليغ والتأمل، التفكير والسخرية، المرح والشاعرية، الابتسام والوقار، يعكس الدهشة والشفقة وحتى الألم والرعب ، وعدم الرضا والأمل والحنين . بتنوع الوجه الإنساني وثرائه من شخصية إلى ولو كان فنّ «البورتريه» يقتصر على توثيق هيئة الشخص المرسوم، لَفَقد قيمته. ولكنّه فن يدخل فيه التعبير عن مكانة وأهمية واهتمامات وطباع الشخص المرسوم، وصولاً إلى حالته النفسية، حتى ولو كان ذلك على حساب دقة التشابه، وهذا ما يتطلب براعة كبيرة وجهداً ذهنياً ملحوظاً. يختلف «البورتريه» جذرياً عن (اللقطة) السريعة والعفوية التي تمثل وجه شخص ما، سواء أكان رسماً يدوياً أم لقطة فوتوغرافية. ففي «البورتريه» يكون هذا الشخص في وضع ثابت ومدروس، تحت ضوء ما، وللفنان أنّ يقرّر التركيب العام ،وما إذا كان سيرسمه محاطاً بأشياء مثل أم على خلفية فارغة وغير ذلك.(ويقول الفنان «بول سيزان»: إنّ ذروة الفن كلّه في رسم الوجه .



ولقد تفاوتت الصورة الشخصية بين الضرورة الفنية والدينية والاجتماعية ،فكانت هناك صور الفراعنة على الجداريات ،وفي مجسمات وتماثيل تؤكد عمق الشخصية في الفن المصري القديم.

ومع الفنَّيْن الإغريقي والروماني ، وصلت الصورة الشخصية إلى حد الكمال من الأداء الكلاسيكي ، كما تجسدت روح الصين في فن «البورتريه» قبل وبعد الميلاد. وتمتد الرحلة أيضًا في التاريخ من الفن البيزنطي إلى الفن القوطي وعصر النهضة ، وفي الفن الحديث باتساع الحركات والتيارات والاتجاهات والمدارس .





الصور الذاتية للفنانين يمكن أنّ تكشف في كثير من الأحيان عن ملامح زمنية وتاريخية وعلمية يمكن استغلالها وثائقيًا أو تاريخيًا .

لا يجب بالضرورة أنّ تكون الصورة الذاتية واقعية ، فمع نمو الفن التجريبي ودفع الحدود ، بحث الفنانون عن طرق متعددة خاصة رمزية أو تعبيرية ، كما يمكن لغياب ملامح الوجه في الصورة أنّ يترك العمل الفني مفتوحًا للتفسير، وقد يتمكن المشاهدون من رؤية أنفسهم بقوة أكبر في صورة شخصية مجهولة الهوية ، والتعرف على عمل فني ، في وجوه الفيوم ورغم واقعيتها نجد ما يشبهنا فيها، هي ملامح لكلّ زمان ومكان لعلها تشبه فكرة الخلود في صياغتها الفنية والفكرية.

اهتمت وجوه الفيوم بتصوير الشخصيات تصويرًا واقعيًا وطبيعياً، ورُسمت بأسلوب معين، فأتت فياضة بالمشاعر الإنسانية محملة بحالات شعورية غامضة . وتملك تلك الوجوه دلائل على موهبة صانعيها ومهاراتهم الفنية الفريدة ، فلعلها هي أول «البورتريهات» في المدرسة الواقعية في تاريخ الفن التشكيلي قاطبةً.

بالرغم من مرور عشرات القرون على إنجاز وجوه الفيوم ، إلا أنّه ما تزال شخصيات تلك الوجوه تفيض بالحياة وكأنّها تعيش بيننا ، من ينظر إليها يشعر وكأنّها تمتلكه وتحتويه ، وهي ترمقه بنظراتها الثاقبة ، وعبثاً يحاول الاقتراب منها فتزداد هي غموضاً ، بل وتنقل من يتأملها لعالم يسبح في الروحانية ، ولعل هذه هي التعبيرية في أعلى درجاتها.

- وجوه الفيوم ما بين غموض الواقعية ولغز التعبيرية .

(التعبيرية هي مذهب في الفن ، يستهدف في المقام الأول، التعبير عن المشاعر أو العواطف، والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان، ويرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية) البعلبكي: منير(2008). بيروت: دار العلم للملايين. ص. 418.

تحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك بطرق يختارها الفنان مثل تكثيف الألوان.. وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط والمساحات.. وكلّ ذلك يتبع إلى ذاتية الفنان ، وقد أشار الناقد «جيرالد ويلز[8]» بأنّ المذهب التعبيري هو أكثر مذهب فني متأثر بالذاتية المفرطة د: صليحة نهاد .التيارات المسرحية المعاصرة، ص. 64-63 .

تتأرجح وجوه الفيوم ما بين الواقعية والتعبيرية، الواقعية كونها تمثل أشخاصاً معينين بملامح واقعية واضحة ،هي صور حية لأصحابها، حيث رسمت بواقعية حتى تستطيع الروح التعرف على صاحبها عند البعث حسب معتقداتهم، وهذا جعل لوحاتهم تفيض بعمق المعنى وقوة التأثير والقدرة على إثارة الخيال. نظرة هذه الوجوه تتطلع للأبدية، فالموتى عن طريق هذه اللوحات يظلون على قيد الحياة بالرغم من موتهم ، فيبدو الموت حياً خالداً.

لذلك لا يمكن تجاهل ذلك الجانب التعبيري الكامن في تلك العيون الواسعة التي تحمل لمعة الحياة بشكل متعمد، متشابهون رغم كون لكلّ منهم ملامحه الخاصة.



نظرة العيون المحملة بذلك الكم الهائل من الحيرة والغموض تخترق الناظر إليها ليمتزج معها بفكرة الفناء أحياناً والأبدية أحياناً أخرى، تضم لوحات الفيوم وجوهاً لأشخاص بالغين ،وأطفال ،ومراهقين من الجنسين، وتشترك جميعها تقريباً في الأسلوب نفسه.



8 - جيرالد الويلزي (باللاتينية: Giraldus Cambrensis) ولد عام 1146 ومات عام 1220، هو مؤرخ من العصور الوسطى ويدعى أيضًا جيرالد دي باري، وولد في بيمبروكشاير

من جهة هي تأريخ لأسلوب الملبس لمجموعة من البشر في زمن معين، ومن جهة أخرى تحدد طبقة اجتماعية واقتصادية معينة قادرة على تحمل ذلك النوع من الرفاهيات في المظهر، وفي هذه «البورتريهات» تُضفي نظرة الأشخاص المرسومين هالة سحرية على الوجه، فعلى الرغم من الفترة الزمنية الممتدة التي أنتجت خلالها تلك الصور، كان هناك حرص مشترك على الاحتفاظ بنظرة العين موجهة مباشرة إلى المشاهد، إلى جانب الإتقان في رسم الملامح والتعبير عن السمات الشخصية لكلّ وجه، وتوظيف الظلال لإعطاء بُعد مجسم للصورة. خلافاً لكلّ هذه السمات بمقدور هذه اللوحات أنّ تُعطينا لمحة تقريبية عن عصرها، من ملابس وقصات شعر وحُليّ، وغيرها من التفاصيل الأخرى ، لكن رغم ذلك تبدو وكأنّها لكلّ عصر، ولكلّ زمان ومكان .

ما يميز هذه المجموعة من الصور الملونة والمعروفة بوجوه الفيوم أنّها ما تزال محتفظة بألوانها ورونقها كأنّها قد رسمت للتو.

إنّ وجوه الفيوم تعبر عن مزيج من المعتقدات الدينية المصرية ، والشعائر الجنائزية والظروف الحياتية ، إلى جانب ذلك المزيج من الحالات الشعورية العميقة والمتعددة.

يمكن الجزم بتأثير تلك الوجوه على المتلقّي، فكلّ منها دون شك يملك شخصية مميزة سواء كان الفارق في نظرة عين معينة ، أو لمسة فرشاة غيّرت شكل اللحية ، واتجاه لفائف الشعر، وعلى الرغم من كونها صورًا لشخوص قد ماتوا بالفعل ، فإنّ صناعها حاولوا جاهدين ضخ الحياة بداخلها. وجوه الفيوم وثيقة تاريخية لطبيعة الحياة والأزياء في تلك الفترة، وهي وثيقة تعبر عن الفكروالمعتقد وعن قصة حياة.

حتى الألوان تبدو في الصور الشخصية كائنات حيوية، يعيش كلّ منها بالتضافر مع الألوان الأخرى، فتتبادل الخصائص اللونية. إنّه ما يمكن أنّ ندعوه روح اللون، وكلّ ما يحمل المشاعر إلى المتلقّي، الذي يلتقط الاهتزازات الموسيقية للألوان والخطوط.

بعض الصور الشخصية تحمل ابتسامة خفية، وبعضها تسيطر عليه الكآبة، وأخرى واجمة.. الخ، إنّها قصة حياة هذا الوجه، نراها حسب المنطق الداخلي للفنان، وكذلك عبر اختيارات ألوانه المرتبطة عادة بنوعية الشخصية المرسومة، التي ترغب بتثبيت ذكرى وجودها في هذه الحياة، أو في حيوات أخرى قبل أنْ يمحوها الوقت ويطويها النسيان.

وهو ما يمكن اعتباره مقدمة لرسم الأيقونات، ولقد انتهى بها الأمر مثل نوايا صانعيها ، فلقد تخطت تاريخ أصحابها وعاشت حتى عصرنا لكي تموه الخط الفاصل بين الحياة والموت.

- (وجوه يثقلها الهدوء) مقارنة ما بين وجوه الفيوم و«بورتريهات» الفنان «موديلياني»

يمكن تقدير وجوه الفيوم تشكيلياً وبشكل فني مجرد بعيداً عن هدفها الأصلي ضمن طقوس الدفن، أو تصنيف «المومياوات»، فهي تعتبر شواهد على بداية الواقعية في فنّ تصوير الوجوه «البورتريه» ، بالإضافة للسمات أسلوبية مستوحاة من الفن المصري القديم ، وكذلك الروماني والإغريقي.





ومن جهة أخرى هي لوحات ذات قيمة تاريخية للفن ،فهي انتقال من الفن المصري الذي اشتهر بالرسم على الجدران والكهوف ، إلى الرسم على ألواح مستقلة متنقلة تحمل طبقات متعددة من الألوان.

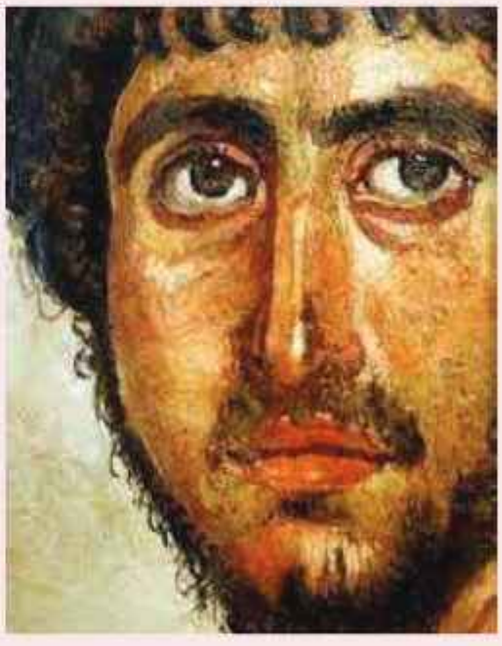
الخط ذو اللون الأسود سيد الموقف في وجوه الفيوم، هو الذي يخلق حالة التضاد اللوني ويقوم بمهمة التأكيد ..

التأكيد على النظرة، على الملامح الخاصة بكلّ شخص.. التأكيد على الوجود.

الأسود المحيط بالعين، يعلن عن جمال الأبيض ويأخذنا ويسافر بنا مع ما يحيط به من ألوان إلى تلك العوالم الغريبة .

ويحيط الخط الأسود أيضاً بالوجه، ليفصل بين الوجه والخلفية، ويقوم بالتأكيد على شخصية صاحب الوجه، محدّداً جمال وبطولة الفرد وعمقها، بذلك الأسلوب الفني المدروس تكون هذه الأعمال هي أجمل الفنون الكلاسيكية العالمية، وإذا كنّا منصفين، فهي من أجمل الحالات التعبيرية على الإطلاق، لاسيّما أنّها مهّدت وبشكل حقيقي لتعبيريين كبار، على الرغم من أنّ الدراسات العالمية لم تنصفها بقدر حقها التشكيلي الحقيقي .

ومن هؤلاء الفنانين الفنان «موديلياني[9]». تجتمع « بورتريهات» «موديلياني» مع وجوه الفيوم بأنّها وجوه – لو تأمّلتها فقط . تمر عليك الساعات وأنت ثابت بروحك في تلك العيون .



تأثر الفنان «موديلياني» بالفن الروماني، ولعل في وجوهه سحر من وجوه الفيوم. طول الرقبة، طبيعة الألوان المستخدمة، والعين التي تجذبنا للحوار، كلّ ذلك يضعنا أمام تساؤل: أليس هناك علاقة بين وجوه الفيوم ووجوه موديلياني؟ وفي محاولة لإعادة قراءة وجوه «موديلياني» بمقارنة مع وجوه الفيوم سنكتشف العديد من النقاط المشتركة، ويعيدنا ذلك، إلى رصد أجراء الفنان المصري حامد عبدالله[10]، لتأثر الفنانّ «غوغان[11]» بالفن المصري الفرعوني، الأمر الذي لم يتم الاعتراف به، حتى وقت قريب، على اعتبار أنّ الشرق هو من ينهل من الفنون الأوروبية، ومن العار أنّ يكون هو رافد أساسي في تاريخ الحركة الإبداعية الفنية، لاسيّما أنّهم روّاد التجديد والحداثة.



وضعيات الأشخاص ما بين وجوه «موديلياني»، ووجوه الفيوم متشابهة إلى حد كبير جداً، الجوانب التعبيرية في ميلان الرأس والنظرة، جميعها محملة بتلك الحالة من الغموض والتساؤل والحيرة.



« أميديو موديلياني»
امرأة شابة
Jeune Femme
1917

9 – أميديو كليمينتي موديلياني بالإيطالية (Amedeo Modigliani) هو رسام ونحات إيطالي، (1917–1920 .m) بمدينة ليفورنو في مقاطعة توسكاني بإيطاليا.

10 – حامد عبد الله /1917 /1985 فنان تشكيلي مصري ولد في القاهرة شق طريقه فى الفن والحياة بأسلوبه الخاص عتى حامد عبدالله بدراسة الشرق في أسفاره الكثيرة التي قام بها لاسيما في صقلية، حيث واجهه الكثير من كنوز الفن العربي.

11 – بول غوغان (بالفرنسية: Paul Gauguin) رسّام فرنسي تخرج من بين أحضان المدرسة الانطباعية، إلا أنه أبدى ميولا أخرى، فكان من المؤسسين لحركات فنية لاحقة.

مع العلم أنّه ورغم تحرُّك «موديلياني» في أوساط رواد الحداثة الفنية، إلا أنّه لم يتأثر بها كثيراً، وفي «البورتريه» عند «موديلياني»، يظهر رأس الشخص أمام خلفية غير محدَّدة، مائلاً قليلاً، وفي حالة إعياء كامل وعزلة عما حوله وإحساس بالغربة، هو في حالة ما بين الحياة والموت، كما في وجوه الفيوم. أمّا العيون، فهي عيون شاخصة لا ترى شيئاً ، وتُعبِّر عن فتور الهمة.



«أميديو موديلياني»
Girl in a Sailor»s) ,Blouse
فتاة في بلوزة بحار
1918

عبر سلسلة « البورتريهات » التي منحته مجده العالمي، تتبدى التأثيرات الفنية والنفسية في حياة «موديلياني» ، تلك الأعناق الطويلة والعيون اللوزية ، والوجوه البيضاوية ،والشفاه المائلة، تعطي إحساساً بالحزن والهجر والانفصال، شخصيات ساكنة، ملامحها هادئة، تعكس انطوائية الرسّام نفسه، وضعيّاتهم في اللوحات توحي بالانسحاب كما لو أنّهم يحترسون من بيئاتهم المحيطة، تشترك معه وجوه الفيوم في تلك الحالات والآفاق والملامح من الروح والصورة إلى الشكل والمعنى، من الحزن والفرح إلى الصمت البليغ والغوص في التأمل.

يقول صدقي إسماعيل في كتاب «مطالعات في الفن التشكيلي العالمي»: «عبرت أعمال «موديلياني» عن حرارة الرغبة الإنسانية في التصوير الحديث، غير أنّ رسومه لا تخلو من نزعة إلى الخيال. فقد كان حريصاً على تبديل الواقع وفق النزعات العاطفية الدفينة، هذه النزعات التي ألهمته فكرة الامتداد والاستطالة



في الأشكال. فمعظم رسومه تبدو وكأنّها تنعكس في مرآة صافية، توحي بالامتداد الذي لا يعرف النهاية، وكأنّها فكرة الخلود التي حملتها وجوه الفيوم. فجاءت الوجوه البشرية التي رسمها «موديلياني» كما وجوه الفيوم تحمل إلى جانب الحيرة والغموض، ملامح الاستسلام والوداعة .

وكما رصدت وجوه الفيوم فئات اجتماعية وعمرية متنوعة ، فقد حول «موديلياني» العالم إلى ألبوم من الشخصيات الفنّية المتنوع في زمانه ، والأشخاص الذين كانوا يعيشون حوله، حيث رسم نحّاتين ، وشعراء ، ورسّامين ، بالإضافة إلى الرجال والنساء العديدين الذين كان يراهم وهم خارجون من مبنى الأوبرا، ورسم أيضًا الخادمات والموسيقيين وأطفال الحيّ، وكأنّه كانت تتملّك «موديلياني» رغبة عميقة في تخليد كلّ شخص يعرفه.



«اميديو موديلياني»
ملاءة مع ربطة عنق سوداء
La femme à la cravatte noir 1917

ملامح البرود والهدوء والمحايدة والاحتراس من العالم، هي السمات المشتركة بين الفيوم و«موديلياني»، مع شعور بالاغتراب والانفصال عن الواقع يتبدى في مقلة العين الضيقة عند «موديلياني» ، والواسعة في وجوه الفيوم، وهنا تكمن مفارقة الأسلوب رغم وحدة المعنى، تلك النظرات التي تخفي أكثر مما تظهر، فتبرز الأغوار العميقة .



في عيون يقبع داخلهما كائن متوار لا يستبين ، لتتبدى المقابلة الصارخة بين الفناء والأبدية.

لقد أثبتت وجوه الفيوم وشاركتها وجوه الفنان «موديلياني» نظرية أنّ بعض الفنون تستطيع أنْ توقف الزمن وتهزم الموت وترسم الخلود .

وختاماً:

تلك العيون ذات النظرة الخاوية التي تطل باستسلام على الأبدية، إنّه مفعول السحر مع استعادة الروح المصرية القديمة، واستعادة الشغف الإنساني بالغموض الكامن وراء آثار البشر، هذا هو الطابع الرئيسي لأول رسم لوجه الإنسان في تاريخ فنّ «بورتريهات» الفيوم.. وجوه تتطلع إلى الحياة الأبدية..

معها نشعر أنّنا نسمع ذلك الصدى الذي يأتي من الماضي السحيق ،عابرًا آلاف الأعوام يجذبنا ..يدهشنا.. نسمعه وهو يرتل.. وهو يبتهل...

يخبرنا أنّ بعض الأسئلة تبقى بلا أجوبة رغم مرور الزمن ، ويبقى الفن هو الحقيقة الوحيدة.

ملاحظة: لم يتم توثيق اللوحات المرتبطة بوجوه الفيوم في البحث ؛لأنّه لم يتم اكتشاف أيّ شيء يدل عليها،هي فقط مرتبطة بالفترة الزمنية التي توقعها المكتشفون ودون إثباتات أو وثائق.



المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1- التيارات المسرحية المعاصرة، د: نهاد صليحة. الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1994

2- عزت حامد قادوس:الآثار والفنون المسيحية الآثار والفنون والعمارة القبطية، فن الأيقونات القبطية و الزخارف، القاهرة 1998

3- تاريخ الفيوم مؤلف: إبراهيم رمزي، دار القاهرة للنشر1995

4- محمد رمزي، «القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة 1945»، طبعة 1994، 5 مجلدات، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5- جمال حمدان، «شخصية مصر – دراسة في عبقرية المكان»، 4 أجزاء، دار الهلال.

6- إبراهيم رمزي، «تاريخ الفيوم»، طبعة 2014، 112 صفحة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

7- أبو عثمان النابلسي الصفدي الشافعي، «تاريخ الفيوم وبلاده»، طبعة 1898، 204 صفحة، المطبعة الأهلية.

8- عبد الحميد حسين محمود حمودة، «تاريخ الفيوم السياسي والحضاري منذ الفتح الإسلامي إلى نهاية العصر الفاطمي»، طبعة 2007، زرقاء اليمامة.

9- جيمس بيكي، ترجمة / لبيب حبشي، شفيق فريد، نور الدين الزراري، «الآثار المصرية في وادي النيل»، طبعة 1999/1993، 5 أجزاء، مطابع الدجوى، مطابع سجل العرب.

10- وصف محافظة الفيوم بالمعلومات»، طبعة 2005، 17 صفحة، مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار.

11- مسعود علي عبد الحميد، ندى محمد الحسيني، «دراسة / المتغيرات الاجتماعية والثقافية المؤثرة على تحسين نوعية السياحة البيئية بالفيوم»، 20 صفحة، جامعة الفيوم.

12- عزت زكي حامد قادوس، «دراسة / بورتريهات الفيوم»، 43 صفحة، مكتبة الإسكندرية.

المراجع الأجنبية:

13-H. J. L. Beadnell, «The topography and geology of the Fayum province of Egypt», Pages 166, Published 1905, Cairo National Painting Department.

المواقع الإلكترونية:

www.wataninet.com

القيمة-الفنية-لأيقونات-الفيوم

https://egyptiangeographic.com/ar/news/show/234

https://www.aljazeera.net/art

https://www.syr-res.com/article/7068.html





أرشيفية

المسرحُ في التاريخ الإسلامي؛

أشكالٌ ورؤى

د. مخلد بركات *

يلامس المسرحُ حوافَّ ما قبل التاريخ، منذ الفيلسوف الإغريقي (أرسطو طاليس)، وقد أعدّه نوعًا من التطهير والتفريج عن النفس المتعبة، ليظلّ المسرحُ أبًا للفنون يلعب دوراً كبيراً في حياة الشعوب، في فنونها وتقاليدها وأشكالها التعبيريّة، حين حمل رسالته النصّيّة والأدائيّة في التغيير والتجديد، ومناقشة قضايا الحياة اليومية فوق الخشبة، لأنّه يقوم على عناصر رئيسة منها: الفكرة والممثل والحوار والديكور، في مقابل جمهور متعطش للفكرة، والابتسامة، والمعرفة.

* أكاديمي وروائي/ الأردن

وظهرت له خلال تاريخه الطويل العديدُ من الأشكال، منها التراجيدي والكوميدي، ومسرح الفرجة، والمسرح الذهني عند رائده توفيق الحكيم، ومسرح العبث عند «يوجين يونسكو»، والإيرلندي «صموئيل بيكيت»، «وكامو»، والمسرح الملحمي عند الألماني (بريشت)، ومسرح(المشكلة/ القضية) عند «هنريك إبسن»، ومسرح الظل والأراجوز الموجّه للأطفال، وهي أشكالٌ مثّلت نقطة جذب للمتفرج، بما يناسب مدركاته وشغفه وتوجهاته، وقد ظهر في الوطن العربي منذ أكثر من مئة عام، في العديد من الحواضر والعواصم العربية، وبخاصة في القاهرة ودمشق وعمّان وبغداد، وفي دول شمال إفريقيا، ونقش حضوره الفعال في خريطة المسرح العالمي.

لم يظهر المسرحُ في التاريخ الإسلامي بشكله المعهود اليوم، إلّا أنّه ظهرت منه نصوصٌ أقرب إلى الحبكة المسرحية، منها فنُّ المقامات، والمسرحُ الشعري في المعلقات، حكايات جحا ومقالبه، غزلُ عمر بن أبي ربيعة، نقائض جرير والفرزدق، ومسرح خيال الظل الّذي ظهر بدايةً في العصر العباسي.

وحديثًا تنامى مفهوم المسرح الإسلامي في البلدان العربية، وهو المسرحُ الّذي يُعنى بالقضايا الإسلامية، ومناقشتها على الخشبة ضمن التقاليد الإسلامية الرصينة، وعلى ضوء الشريعة الإسلامية وتعاليمها،



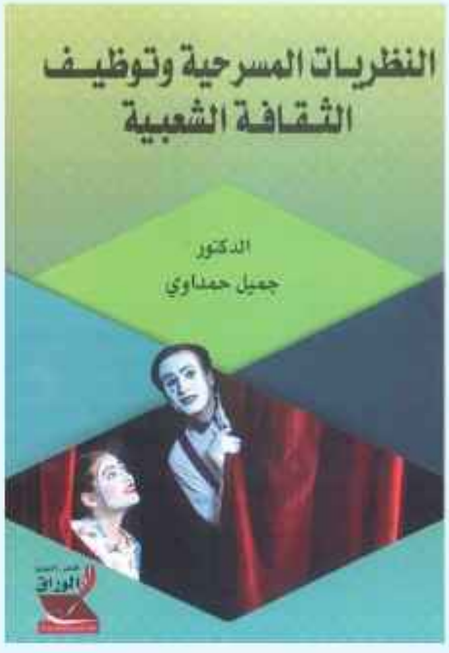
أرشيفية

والعديد من أشكاله غادرت نحو التاريخ الإسلامي لتضيء جوانب عديدة منه، وتصور وتعيد للأذهان أبطاله كخالد بن الوليد ،وصلاح الدين الأيوبي، والمظفر قطز، ومن جانب آخر إيصال رسالة الإسلام السمحة عن طريق هذا الفن المرغوب للناس منذ أقدم العصور.

وترى الباحثة في الدراما والمسرح د. (نانيس عبد الفتاح) أنَّ المسرح مثل الفنون الأخرى يحاكي الحياة البشرية في قوتها وضعفها وفي شرها وخيرها.. والمجتمع المسلم الأول لم يعرف هذا الفن بشكل مباشر وإنّما عرف بعض عناصره الفنية. وعناصره موجودة في الإبداع الإسلامي الإنساني ، ومتداخلة مع الفنون التي تفوّق فيها العرب مثل الخطابة والقصة والشعر والكتابة النثرية. والحضارةُ الإسلاميةُ في الأساس هي حضارةُ الكلمة والتعبير، كما هي حضارة الفكر والواقع، وأنَّ التسلية في الإسلام مشارٌ إليها في قول علي بن أبي طالب – رضي الله عنه –: «إنَّ القلوب تمل كما تمل الأبدان، فابتغوا لها طرائفَ الحكمة».

ويرى الباحث (فرح الحاج دياب) أنَّ المسرح في التاريخ الإسلامي نبع من فنِّ الحكواتيّ عند العرب، وهو ذلك الراوي الّذي يحيي سهرات شهر رمضان الكريم بتلاوة الملاحم الفروسيّة مثل: سيرة عنترة بن شداد، أبي زيد الهلالي، الزير سالم، بأسلوب سردي مميّز وجذّاب، ويعدُّ النقّاد هذه السِّير ومهارة الراوي الأدائيّة فيها مسرحاً بحدّ ذاته؛ نظراً إلى الجانب التمثيليّ الّذي هو من خصائصه الواضحة، وإلى تفاعل الحضور معه ومع الطابع المثير للأحداث المرويّة في مخيّلة السامعين.

وفي هذا السياق يقول الباحث المغربي جميل حمداوي في مقالته « المسرح الإسلامي وفق مقاصد الشريعة»: «يجب أنْ يلتزم بالشروط التي تتمثل في احترام ثوابت الشريعة الإسلامية، والسعي نحو الحق والصواب، والقيم الإسلامية السمحة؛ وبناء الإنسان وتعليمه أصول العقيدة، والعبادات وأصول المعاملات،



وقد أشارت إلى هذه الشروط والمحدّدات العديدُ من المؤلفات: منها كتاب (منهج الفن الإسلامي) لمحمد قطب، و(الإسلام والفنون الجميلة) لمحمد عمارة و(التصوير الإسلامي) للكاتب ثروت عكاشة.

وقد ظهرت في بلدان العالم الإسلامي، مع ثمانينيات القرن العشرين، مجموعةٌ من الدعوات إلى مسرح إسلامي بديل، يناقش قضايا العالم الإسلامي، كما في كتابات عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، وحكمت صالح، ومحمد عزيزة.

ويُعرّف المسرحُ الإسلامي بأنّه المسرحُ المتكامل في الشكل، والوظيفة والمضمون، وهو الحاملُ لرؤية إسلامية شاملة تنسجم في نظرتها إلى الإنسان، والكون، والحياة، وذلك في توازن بين المادة والروح، والدنيا والآخرة، وبين العقل والعاطفة، والعبادة والعمل، وينطلق المسرح الإسلامي من التصور القرآني للحياة، ومن الهدي النبوي الشريف، ويراعي مقاصد الشريعة الإسلامية في الطاعة والمسؤولية والبناء. ومن أهدافه السموّ بالإنسان إلى الكمال والرقي، والوصول به إلى قمم الفضيلة والسعادة في الدنيا والآخرة.. وفي المقابل، يدعو إلى الإيمان الصادق، والعمل الصالح، والصبر في الحياة من أجل نيل النصر المبين.

والإنسانُ المسلمُ له غايةٌ في هذه الحياة وهو لم يُخلق عبثًا، بل هو فاعلٌ ومشاركٌ فيها، وذلك بالعمل والعبادة والسمو الأخلاقي، مع الأمل وحبّ التعمير للكون من أجل المصالح العامة، يقول الله تعالى في سورة الذاريات: «وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ، مَا أُرِيدُ مِنْهُم مِّن رِّزْقٍ وَمَا أُرِيدُ أَن يُطْعِمُونِ». صدق الله العظيم

ومن أبرز كتّاب المسرح على ضوء الإسلام وتعاليمه نجد الكاتب المصري نجيب الكيلاني، وهو طبيبٌ وأديبٌ بارز وعضو في رابطة الأدب الإسلامي العالمية، وله مسرحية (حبيبتي سراييفو) ،وهي عن عاصمة البوسنة والهرسك التي تلقب بـ(قدس أوروبا) لطبيعتها ومُناخها الإسلامي، وأيضًا كتابه المهم (المسرح الإسلامي)، وينطلقُ هذا المسرح عنده من رؤية تراعي مقاصد الشرع من جهة، وحاجيات الإنسان الفطرية من جهة أخرى.

ومما يقوله هنا: «إنَّ المسرحَ يجمع بين الفائدة والمتعة، ويتأرجح بين الجد والترفيه والتسلية. والترفيه فيه يكون هادفاً ومفيداً ومرتبطاً بتنمية الوعي الإسلامي». وضمن هذه الرؤية يقول الكاتب المسرحي المصري شوقي خميس: «نطلبُ منه ذلك الوعي الّذي يضاعف الحياة داخلنا، ويزيدها عمقاً واتساعاً، وتحرراً وإمتاعاً، وهو من أدوات الترفيه عن البشر المتعبين والضائعين، والمسرح الجاد تضاعفت مسؤوليته في استعادة الإنسان المغترب عن عالمه إلى الواقع».

والمسرحُ الإسلامي- عنده - يتناول كلّ المواضيع والقضايا ومنها السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، بشرط ألّا تتناقض مع تعاليم الإسلام، لأنّه يحمل في طياته، رؤيةً إنسانيةً ونظرة متكاملةً نحو سعادة الإنسان في الدارين. كما يستوعب الحياة بكلّ ما فيها، وينهض بعزائم المستضعفين، وينصر قضايا المظلومين، ويخفّف من أحزان المعذبين، ويبشر بالخير والحبّ والحق والجمال.


أرشيفية

وفيما يتعلق باللغة المسرحية، فهي بعيدةٌ عن الصرخات المنفرة، والدلالات المعتمة، وعن الخطاباتِ التي تبعث على اليأس، ويجب أنْ تخلو من الغموض والترميز، هي لغةٌ مؤثرةٌ ومقنعة، قويةٌ بالحجة والبرهان، وهي جميلةٌ وساحرة البيان مصداقًا لقول الرسول - صلى الله عليه وسلم-: «إنَّ من الشعر لحكمة، وإنَّ من البيان لسحرا».

وحول مسرح خيال الظل في التاريخ الإسلامي، هذا اللونُ الجميلُ والشكلُ البهيجُ، يقول الباحثُ العراقي عمر محمد الطالب: «عُرف مسرح خيال الظل إبّان الدولة الأيوبية وما قبلها، فقد ورد عن (مظفر الدين كوكبري) حاكم أربيل في العراق، في عهد صلاح الدين الأيوبي، أنّه كان يستعدُ كلّ عام للاحتفال بذكرى المولد النبوي، فإذا كان أول شهر صَفر، زيّنوا تلك القباب بأنواع الزينة الفاخرة، وكان مظفر الدين ينزلُ كلّ يوم بعد صلاة العصر ويقف على قبةٍ ويتفرج على خيالاتهم، وما يفعلون في القباب من عروض».

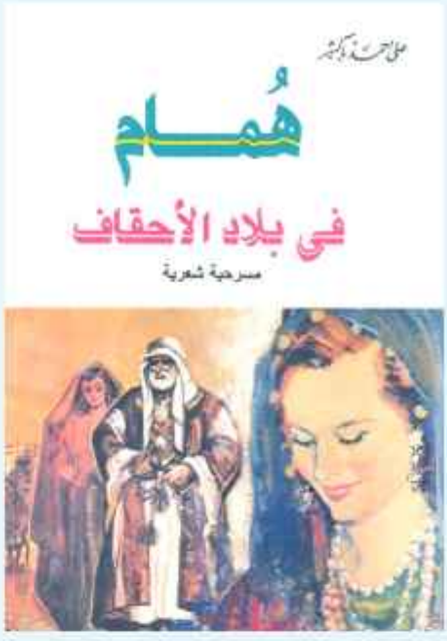
وحديثاً؛ وجدوا في القصّ الشعبي مثل حكايات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبيّة، مادةً أولية تعينهم على تحقيق الهدف الّذي ينشدونه في المسرح، ومنه خيال الظل، أي تحقيق التسلية والترفيه، وذلك لما في هذه القصّ من مغامرات عجيبة وموضوعات مثيرة، وأجواء خيالية تحفز على التشويق والمفاجآت، والمتعة والسرور.

وفي هذا السياق يقول الباحث المصري إبراهيم حمادة: «إنّ مسرح خيال الظل ربما وفد على مصر مع الوفود العديدة التي جاءت لزيارة الإمام الفاطمي، أو مع التجار الذين كانوا يفضلون بيع بضائعهم للفاطميين بسبب ثرائهم الفاحش، وولعهم باقتناء كلّ غريب طريف ونفيس فريد. وكان الفاطميون مولعين بالفنون على اختلاف ألوانها؛ ويُكرمون أربابها، وكانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات ، ولإضحاك الجنود في ثُكناتهم؛ وهنا لا غرابة أنْ يحظى فنُّ خيال الظلِّ بالاهتمام في عصر الفاطميين».

كما عُرف خيالُ الظل عند الأتراك بـ (الكراكوز)، وهو المهرج الّذي يُضحك الناس ويسرّي عنهم الهمومَ ومصاعب الحياة الغليظة، ويستعين بمسرح الدّمى والعرائس في تقديم الفرجة الدرامية للصغار والكبار، وباللهجة المصرية الدارجة يسمى الأراجوز.

كما تُظهر الوثائقُ التاريخية أنَّ مسرح خيال الظل كان موجوداً في العراق بدايةً من القرن الثالث الهجري إبّان الدولة العباسية، وكان يُطلق عليه الناس (الخيال)، ومن أشهر كتّابه ومخرجيه: محمد بن دانيال الموصلي، المتوفى في القرن الثامن الهجري.


أرشيفية



ولـه ثـلاثٌ مـن مسـرحيات خيـال الظـل هـي: الأميـر وصـال، وعجيـب وغريـب، والمتيـم والضائـع اليتيـم، وهـذه المسـرحياتُ الثـلاث موجـودة علـى شـكل نسـخ مخطوطـة في القاهـرة وإسـتانبول.

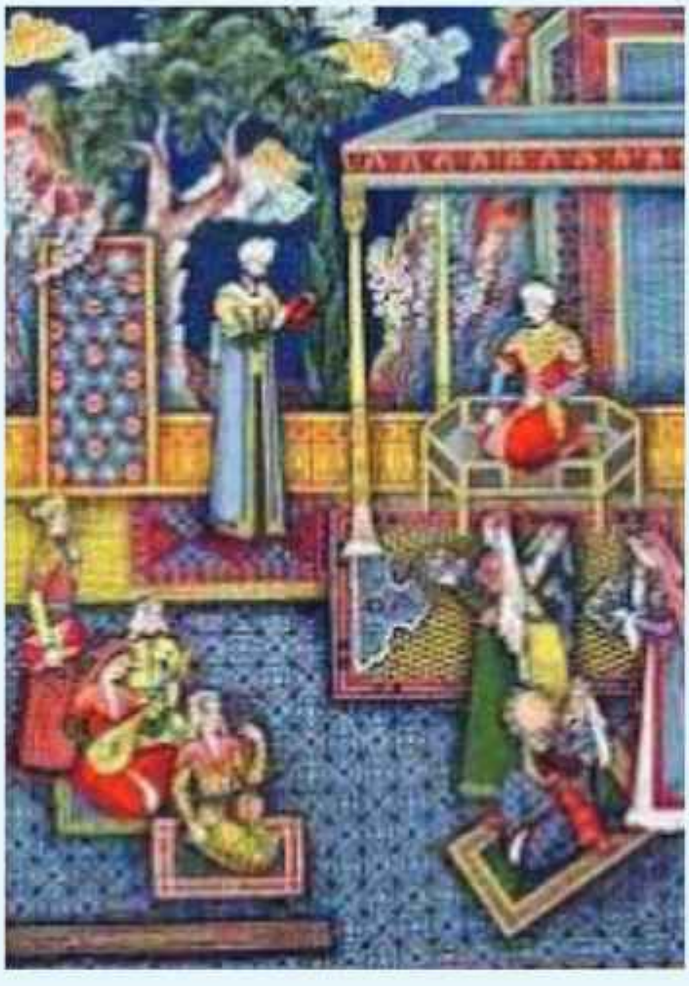
وفي مخطوطـة ضمّنهـا بعـض أزجالـه، أشـار الشـاعرُ والزجّـالُ داود العطـار، أنَّ أول مسـرحية وصلتنـا ضمـن خيـال الظـل تسـمّى (حـرب العجـم) أو (لُعـب المَنـار)، وسـبب هـذه التسـمية أنّهـا تتنـاول الحـروب الصليبيـة، ولأنَّ أحداثهـا وقعـت في الإسـكندرية، وترجـعُ إلـى القـرن السـادس أو السـابع الهجـري... وقـد اسـتمر خيـالُ الظـلّ إلـى عصرنـا الحالـي باسـتعمال الأدوات القديمة نفسـها، وفي الوقـت ذاتـه، أفـاد مـن تقنيـات جديـدة علـى مسـتوى العـرض والإضـاءة، وتحريـك الشـخوص علـى الخشـبة، وبنـاء «السـينوغرافيا» والديكـور.

ويقـول المفكّـر العراقـي والمؤرخ المسـرحي عمـاد الديـن خليـل: «إنَّ المسـرحَ، فـنٌّ مركـبٌ وشـامل يعبـر عـن أزمـة الإنسـان في مختلـف جوانبهـا، ويرصـد مـن جانـب آخـر مأسـاة العصـر الّـذي نعيـش فيـه.. وهـو مـرآةٌ لنقـل تجـارب الـذات وتناقضـات الواقـع الموضوعـي، ويظهـر فيـه التقـاط تفاصيـل المجتمـع في صراعـه الجدلـي، وتصويـر معانـاة الحيـاة الإنسـانية وفوضـى العالـم والكـون والإنسـان في عالـم معاصـر فقـد إنسـانيته وأصالتـه وقيمـه الحقيقيـة، ويضيـف خليـل: «وهـذا الاختيـار الحضـاري الإسـلامي، هـو الّـذي هيـأ للمسـلمين أنْ يتسـلّموا زمـامَ المبـادرة، وأنْ يتولـوا قيـادة التـراث البشـري بنجـاح كبيـر، وسـط عواصـف الجاهليـة وأنوائهـا التـي أحاطـت بهـم مـن كلّ مـكان....».

وهنـاك العديـدُ مـن المسـرحيات الإسـلامية الهادفـة التـي انطلقـت مـن التصـوّر الإسـلامي في بنـاء الإنسـان وفـق القيـم الحقـة، ومنهـا مسـرحية (الشـيطان يسـكن في بيتنـا) المأخـوذة مـن كتـاب بالعنـوان نفسـه، للعلامـة والمفكـر الإسـلامي مصطفـى محمـود، ومسـرحية (بـاب الفتـوح) لمحمـود ديـاب، ومسـرحية (المأسـورون) لعمـاد الديـن خليـل، كمـا نجـد مسـرحياتٍ عديـدةً للكاتـب علـي أحمـد باكثيـر، هـو شـاعرٌ وكاتـب مسـرحي وروائـي (يمنـي مصـري)، لـه العديـدُ مـن المسـرحيات الملحميـة الشـعرية والنثريـة؛ ومـن أشـهرها ملحمـة عمـر بـن الخطـاب، والروايـات التاريخيـة والمسـرحيات، ومنهـا: (واإسـلاماه!!، والثائـر الأحمـر، عـودة الفـردوس، ومسـرحية حبـل الغسـيل)، وحـاز جائـزة الدولـة التقديريـة المصريـة الأولـى مناصفـةً مـع الروائـي الشـهير نجيـب محفـوظ.

المصادر والمراجع

- محمّد قطب، « منهج الفن الإسلامي» دار الشروق
- محمـد عبدالمنعـم محمـد، «المسـرحية الإسـلامية في مصـر في العصـر الحديـث»، رسـالة دكتـوراه في الأدب والنقـد، جامعـة الأزهـر، 1978م.
- أحمـد إبراهيـم: «الدرامـا والفرجـة المسـرحيـة»، الإسـكندريـة: دار الـوفاء للطباعـة والنشـر، 2006 م.
- جميـل حمـداوي، «خصائـص المسـرح الإسـلامـي»، الشـاملة الذهبيـة .
- جميل حمداوي، «النظريات المسرحية وتوظيف الثقافة الشعبيّة»، الوراق للنشر والتوزيع.
- د. نورة لغزاري، «الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل نموذجا»، دار كنوز المعرفة.



أرشيفية


أرشيفية

قراءات في مسرح مفلح العدوان..

تشريح للوعي الجمعي

ممدوح عبد الستار*

ليس الحصار في مسرح «مفلح العدوان» مجرد حالة عابرة أو حدث طارئ، بل هو أصل الوجود وشرط الإنسان الأول. فمنذ أنّ نفتح أعيننا على العالم، نكتشف أنّنا محاصرون: بالأرض التي نفقدها، بالأحلام التي تقدسها أيدينا فتصير أقفاصاً، بالقيادات التي تتحدث باسمنا فتخوننا، وبالأجهزة التي توهمنا بالاتصال فتعزلنا أكثر.

أربع مسرحيات قصيرة يقدمها «العدوان»، أربع حكايات تبدو مختلفة في شكلها وزمانها، لكنّها تشتبك مع سؤال واحد: لماذا نبقى محاصرين، حتى حين نظن أنّنا أحرار؟ الجواب الّذي تقترحه هذه المسرحيات معاً هو أنّ الحصار لا يأتي من الخارج فقط، بل ينمو في داخلنا.

*روائي وناقد/ مصر


من مسرحية الوتر الخامس

العدو ليس فقط أبرهة وفيل، بل أيضاً خوفنا وجبننا وانشغالنا بالخبز والمال. السجن ليس فقط جدران الزنزانة، بل أيضاً البيت والمدرسة واللغة والتكنولوجيا التي نمسكها بأيدينا كلّ يوم. الحصار ليس ظرفاً استثنائياً، بل هو السجن الأزلي الّذي نولد فيه ونعيش ونموت. من الرحم إلى القبر، نتنقل بين زنازين مختلفة، بعضها من لحم ودم، وبعضها من أوامر ونواهي، وبعضها من شاشات وأزرار.

لا تقف هذه المسرحيات عند حدود كونها أعمالاً منفصلة، بل تشكل معاً رباعية فكرية متكاملة، تنطلق من «الحصار» كاستعارة لفقدان الأرض والهوية، لتغوص عميقاً نحو «السجن» كشرط وجودي يُطبق على الحالة الإنسانية بأكملها. نستعرض في هذه المقالة كلّ مسرحية على حدة، ونتبع المسار التصاعدي من الخاص إلى العام، ومن الواقعي إلى المجرد، لنكشف الرؤية الفنية والفلسفية التي يقدمها «مفلح العدوان» حول مفهوم الحرية في مواجهة قيودها المتعددة.

«ظلال القرى».. حصار الهوية

تؤسس مسرحية «ظلال القرى» للمشروع الفكري للرباعية، مقدمة الحصار في صورته الأكثر مباشرة: الحصار السياسي والجغرافي المتمثل بفقدان الأرض. العمل، ببنيته الملحمية التي تشبه الألواح («لوح الخلق»، «لوح العودة»)، يستلهم أحداثه من مرجعيات تاريخية ودينية متعددة ليطرح أسئلة معاصرة حول السلطة والخيانة والوعي الجمعي.

تتحول الشخصيات في هذه المسرحية إلى علامات تحيل إلى قوى مجردة وأفكار متحركة. أبرهة والفيل يمثلان السلطة الخارجية الغاشمة التي لا تكتفي بالاحتلال العسكري، بل تسعى لطمس الهوية الأصلية. «أبرهة» لا يظهر كقائد عسكري فقط، بل «نحات» يخاطب الصخرة قائلاً «كوني»، ليصنع منها إلهه الجديد «هبل»، في إشارة واضحة إلى محاولة خلق أيديولوجيا زائفة وفرضها بالقوة.

هذه الاستعارة (النحات الّذي يصنع إلهاً من الصخرة) هي جوهر رؤية «العدوان»: الأيديولوجيا ليست وحياً من السماء، بل صناعة أرضية بآلة النحت والمطرقة. في المقابل، يقف «ميشع» كشخصية نبوية، هو صوت الحقيقة والوعي الأصيل للقرية. إنّه ضمير الناس الّذي يحذرهم بلسان «الهدهد» من الخطر الوجودي قائلاً: «إنّه التراب.. تراب القرى الّذي ستفقدون!».

بين هذين القطبين، تقف شخصيات أخرى تجسد أسباب السقوط الداخلي. الشيخ يمثل السلطة التقليدية العاجزة والمترددة، التي تشكك في «ميشع» حيناً وتستنجد به حيناً آخر. العرافة هي الذاكرة

الجمعية التي تقرأ في رمالها خطايا القرية وانقساماتها التي أدت إلى ضعفها، حين تقول: «واحد .. في الأول من حزيران.. كانت عصا لم تحسنوا الإمساك بها، فسرقت منكم». أمّا الواشي، فهو رمز الخيانة الداخلية الصريح، الّذي يسهل مهمة العدو مقابل «ثلاثين من الفضة»، في إسقاط واضح على خيانة المسيح.

لا تلقي المسرحية باللوم على العدو الخارجي فقط، بل تتعمق في تحليل أسباب الهزيمة الداخلية التي أدت إلى حصار الأمة. فالخيانة، والانقسام، والطمع الّذي يظهر في تصارع أهل القرية على رغيف الخبز والمال، ورفضهم الاستماع لصوت الحكمة، كلّها عوامل أدت إلى سقوط القرية. هنا يبرز المستوى الأعمق للتحليل: إنّ ثنائية (ميشع وأهل القرية) أكثر إشكالية وأكثر دموية من ثنائية (ميشع وأبرهة). فالصراع الحقيقي في المسرحية ليس خارجياً بين المحتل والمقاوم، بل داخلياً بين صوت الحقيقة وبين الضعف والجبن والانشغال بالخبز والمال. الهزيمة لا تأتي من العدو أولاً، بل من الذات قبل العدو. السقوط يبلغ ذروته المأساوية حين يتحول أهل القرية في النهاية إلى «ظلال»، وهو تعبير مسرحي بليغ عن الموت الوجودي، حيث لم يعد هناك كيان حقيقي، بل مجرد أشباح وهوامش بعد فقدان الجوهر والهوية والإرادة. «ظلال القرى» هي صرخة تحذيرية تؤكد أنّ الهزيمة تبدأ من الداخل، وأنّ الحصار الأول هو التخلي عن الذاكرة، وخيانة صوت الحقيقة.

«عشيات حلم».. حصار الأمل والانتظار

بينما تجسد «ظلال القرى» مأساة الحصار السياسي والمادي، يأخذنا «العدوان» في مسرحية «عشيات حلم» إلى مستوى أكثر ذاتية، حيث يصبح الحصار حالة نفسية وروحية. هذه المسرحية، التي تتمحور حول فكرة الانتظار، تستكشف كيف يمكن للحلم نفسه، الّذي يُفترض أنّ يكون أداة للتحرر، أنّ يتحول إلى قيد.

الصراع هنا ليس بين شخصيات متضادة، بل بين جدلية الحضور والغياب. الشاعر (عرار)، الّذي يمثل الحلم والوعد بالخلاص، غائب جسدياً، ولكنّه حاضر بقوة طاغية من خلال كلماته وقصائده التي تشكل دستور حياة النساء المنتظرات. قصائده هي «الإرث الوحيد»، ومصدر إيمانهن الّذي يتجلى في حوارهن: «هو لن يخذلنا بعد أنّ دعوناه!». لكن في مقابل هذا الحضور القوي للكلمة، هناك غياب مؤلم للفعل وللشاعر نفسه، مما يطرح السؤال الوجودي: هل تكفي الكلمات والأحلام وحدها للبقاء؟

الرمز المركزي في المسرحية هو «الصندوق» الّذي تبنيه النساء في طقس مقدس لحفظ قصائد الشاعر. لكنّ هذا الصندوق يتحول مع تطور الأحداث درامياً وبصرياً إلى «قفص». هذا التحول (من الصندوق إلى القفص) هو اللحظة الأكثر تعبيراً في المسرحية. فما كان وعاءً للذاكرة والخلاص، وما كان للأحلام والقصائد، يتحول فجأة إلى أداة للحبس والعزلة. إنّه تحول درامي بصري يعكس سقوط الحلم في فخ التقديس، حيث يصبح ما نقدسه هو نفسه ما يقيدنا. فما كان مقدساً لحفظ الذاكرة، أصبح سجناً يعزل النساء عن الواقع ويقيدهن في حلم لا يتحقق. الانتظار، الّذي بدأ كفعل إيماني، يصبح عبئاً، وتتحول القصائد المقدسة إلى مجرد أوراق تطرح النساء تساؤلات مريرة حول جدواها في مواجهة واقعهن في «الخرائب». هذا التساؤل يبلغ ذروته حين يصرخن: «هل نحتفل بالشاعر دون أنّ نجمع أشياءه وديوانه؟!».

وإذا قارنا فكرة «الانتظار» هنا مع «الانتظار» في «ظلال القرى»، نجد فرقاً كبيراً. ففي «ظلال القرى»، كان أهل القرية ينتظرون «تموز» أو «المخلص» القادم من الخارج لينقذهم من أبرهة والفيل. وكان انتظارهم مشوباً بالخوف والتردد والخيانة. أمّا في «عشيات حلم»، فالنساء ينتظرن شاعرهن «عرار»، الّذي يمثل الخلاص بالكلمة والجمال والحلم. لكن كلا الانتظارين ينتهي إلى خيبة مماثلة: الأول يؤدي إلى تحول أهل القرية إلى «ظلال» بلا وجود، والثاني يؤدي إلى تحول «الصندوق» إلى «قفص» وحبس القصائد بدلاً من أنّ تنطلق. «عشيات حلم» هي تأمل مؤثر في علاقة


أرشيفية

الأمة بمثقفيها وأبطالها الحالمين. إنّها مسرحية عن عبء الأحلام الجميلة، وعن الألم الّذي يصاحب تحول الانتظار المقدس إلى حصار يائس، حين يصبح التمسك بالأمل هو ذاته القيد الّذي يمنع التقدم.

«بلا عنوان»..حصار الخذلان

تعود بنا مسرحية «بلا عنوان» مرة أخرى إلى الحصار السياسي، لكنّ برؤية أكثر قسوة وجرأة ومباشرة، حيث يصبح العنوان الفرعي «(عن القدس في كلّ زمان)» مفتاحاً لفهم هذا العمل. المسرحية تجسد المدينة في شخصيتي «فتاة 1» و«فتاة 2»، وتضعها في قلب صراع مرير بين عدو خارجي و«أبناء» غير متعاونين. تبدأ المسرحية بمشهد «الاغتصاب»، وهو استعارة صادمة لفعل الاحتلال، لكن جوهر النص لا يكمن في إدانة العدو بقدر ما يكمن في نقده الحاد للذات.

يشكل جسد الفتاتين (القدس) صورة مزدوجة: هو من جهة رمز للعذرية والطهر والنور، كما تقول إحداهما: «قلبي بياض، وروحي فضة». ومن جهة أخرى، هو جسد منتهك ومغتصب، تتراكض عليه الأيدي وتنهشه السياط. هذا التوتر بين القداسة والانتهاك، بين النقاء والتدنيس، هو مصدر القوة الدرامية في المسرحية. فالمدينة التي يفترض أنّ تكون مصانة محمية، تتحول إلى جسد مكشوف لكلّ معتدٍ.

الحصار الحقيقي هنا ليس حصاراً عسكرياً يضربه العدو، بل هو حصار الخذلان الداخلي. الأبناء الستة يمثلون القيادات الفاشلة التي انشغلت بالخطابات الرنانة والمناصب الزائفة ،بينما تُنتهك المدينة. مشهد «المؤتمر» ومشهد «عرس الكرسي» هما ذروة الكوميديا السوداء، حيث يتصارع الأبناء على سلطة وهمية، ويخطبون الخطب الحماسية، ويتوعدون الأعداء، بينما جوهر القضية قد ضاع، والمدينة تغتصب خلف ظهورهم. هم الطرف المسؤول عن المأساة، فهم من سمحوا للعدو بالدخول عبر «أبوابهم» الستة المفتوحة والمتحركة، والتي ترمز للانقسام والضعف وغياب الموقف الموحد.

هنا نجد تكثيفاً رمزياً بارعاً: الأبواب المفتوحة (ستة أبواب) هي أبواب الضعف والخيانة والانقسام. كلّ باب يمثل قائداً أو جهة أو قراراً خاطئاً سمح للعدو بالدخول. في المقابل، هناك باب واحد ثابت ومغلق، هو «باب الشهيد»، الّذي يحرسه الرجل الضرير (الشاهد الشهيد). هذا الباب يمثل طريق التضحية والخلاص الحقيقي، الطريق الصعب الّذي تم التخلي عنه لصالح الحلول السياسية الزائفة والمؤتمرات الفارغة. الثنائية هنا تتوازى بوضوح: (المتحرك/الثابت) يوازي (الخيانة/الشهادة) و(الكلام الفارغ/الفعل الحقيقي).

وإذا قارنا هذه المسرحية مع «ظلال القرى»، نجد أنّ كلتيهما تحللان الهزيمة من الداخل. لكنّ «ظلال القرى» تركز على «الخيانة الداخلية» التي تمثلها شخصية الواشي، وانشغال الناس العاديين بالخبز والمال والطعام. بينما «بلا عنوان» تركز على «القيادات الفاشلة» التي يمثلها الأبناء الستة. وانشغالهم بالكراسي والخطابات والمؤتمرات. معاً، تقدم المسرحيتان صورة متكاملة عن أسباب السقوط: خيانة القاعدة وضعف القمة. فالهزيمة لا تأتي من عامل واحد، بل من فشل القائد وانشغال المحكوم معاً. «بلا عنوان» هي عمل مسرحي قاسٍ وضروري، يوجه مرآة صادمة إلى الذات، محمّلاً الأبناء مسؤولية ما حدث. إنّها تحول القضية من صراع مع عدو إلى محاكمة داخلية، وتساؤل أزلي حول معنى الوطن والتضحية والخيانة، وتؤكد أنّ الحصار الفعلي هو ذلك الّذي نصنعه بأيدينا حين ندير ظهورنا للحقيقة.

«سجون».. من الحصار إلى السجن

تصل رحلة «مفلح العدوان» الفكريّة إلى ذروتها الفلسفيّة والتجريديّة في مسرحيّة «سجون». هنا، ينتقل المفهوم من «الحصار» الخارجي إلى «السجن» الداخلي والأبدي. في هذه المسرحيّة، تتداخل الأدوار وتنهار الحدود التقليديّة. فالقاضي الّذي يحاكم المتهمين هو نفسه سجين داخل قفص المنصة. والراوي الّذي يروي القصة يصبح متهماً في النهاية. وصكوك الغفران البيضاء هي نفسها صكوك الإدانة السوداء، كلاهما يصدر من يد القاضي نفسه. لا يوجد «خارج» حقيقي للسجن، فالكلّ داخل النظام، والجميع سجناء، سواء أكانوا جلادين أو ضحايا. يتخلى الكاتب عن أيّ سياق سياسي أو جغرافي محدد، ليعلن أنّ السجن هو الشرط الأزلي والمطلق للإنسان. المسرحية عبارة عن تشريح لمختلف السجون التي تقيد الروح، وتتبع هذا التحول عبر تسعة مشاهد رمزية تشكل دائرة مغلقة.

تبدأ الرحلة من السجن الأول والأكثر بدائية: سجن الرحم، حيث تتساءل الأجنة عن العالم الخارجي،



وتتوق إلى الخروج منه ظناً أنّ الولادة ستكون تحرراً. لكنّ الولادة ليست تحرراً، بل هي انتقال عنيف إلى سجون أخرى أكثر تعقيداً: سجن الرواية واللغة، حيث يصبح الإنسان أسير الحكاية التي تُروى عنه، ولا يملك أنْ يروي حكايته بنفسه؛ ثم سجن المجتمع (البيت والمدرسة)، بجدرانه المتمثلة في الأوامر والنواهي التي يرددها الكبار في وجه الطفل: «لا تخرج، لا تسأل، لا تتكلم، لا تتدخل»؛ ثم سجن الذات والضمير الّذي يحكمه الخوف الداخلي؛ وصولاً إلى التجسيد الأكثر حداثة للسجن، وهو سجن التكنولوجيا الّذي يعزل الأفراد ويوهمهم بالاتصال. في مشهد «التكنولوجيا» هذا، يقول أحد السجناء عبارة تلخص الحال: «صرت أسير محطة الألعاب، مبهورًا بأبطال رقميين بعد أنْ خذلتني أساطير الأولين». هذه العبارة تلخص تحول البطل الأسطوري الحقيقي إلى بطل افتراضي على شاشات الألعاب، والحرية إلى وهم تفاعلي خلف الشاشات. التكنولوجيا هنا ليست أداة تواصل وتحرر كما وعدتنا بها الحداثة، بل هي سجن بلا جدران،

سجن أكثر فتكاً لأنّه لا يشعرك بأنّك مسجون. الشخصيات هنا، مثل «الراوي» و«القاضي/السجين»، هي أدوات فلسفية تجسد فكرة أنّ كلّ مَن يشارك في النظام، سواء كان جلاداً أو ضحية، قاضياً أو متهماً، حارساً أو سجيناً، هو في النهاية سجين لهذا النظام. الرحلة تنتهي في سجن القبر، لتكتمل الدائرة وتؤكد أنّ ما بين المهد واللحد لم يكن سوى تنقل بين زنازين مختلفة: من رحم إلى بيت إلى مدرسة إلى وظيفة إلى تكنولوجيا إلى قبر.

مشهد «المحكمة وصكوك الغفران» يضيف بُعداً آخر قاسياً: سجن العدالة. فالمربع الأبيض والمربع الأسود ليسا سوى خيارين داخل نظام واحد. حتى «الغفران» الأبيض هو شكل من أشكال السجن، لأنّه يتم توزيعه من أعلى (من القاضي) ولا يمنح حرية حقيقية. العدالة هنا تتحول إلى طقوس كاريكاتورية ساخرة، حيث تُوزع الأحكام دون مرافعة، ودون سماع صوت المتهم، ودون عدل حقيقي. إنّها تعيد إنتاج القهر تحت غطاء القانون. «سجون» عمل وجودي متشائم، لكنّه شديد العمق، يقدم رؤية بأنّ الحضارة الإنسانية، بكلّ مؤسساتها وتقنياتها وأفكارها، لم تفعل سوى استبدال سجن بآخر أكثر تعقيداً وخداعاً. إنّها لا تدعو إلى اليأس، بقدر ما تدعو إلى الوعي بهذه السجون كخطوة أولى وضرورية لمقاومتها، حتى لو كانت هذه المقاومة مجرد صرخة. فالوعي بأنّك مسجون هو أول خطوة نحو الحرية الحقيقية، أو على الأقل نحو عدم الرضا بالسجن.

* * *

ختاماً، يتضح أنّنا لسنا أمام أربعة نصوص منفصلة، بل أمام رباعية فكرية متكاملة، تشكل معاً مشروعاً مسرحياً واحداً لتشريح مأساة الإنسان، العالق بين البحث عن الحرية وحتمية الحصار. ينتقل «العدوان» ببراعة من الخاص إلى العام، ومن القضية السياسية المباشرة إلى التساؤل الوجودي المطلق. تبدأ هذه الرحلة من أرض الواقع المثقل بالتاريخ في «ظلال القرى» و«بلا عنوان»، حيث يكون الحصار هو فقدان الوطن والهوية تحت وطأة عدو خارجي وخيانة داخلية. ثم يأخذنا «العدوان» خطوة نحو الداخل في «عشيات حلم»، حيث يصبح الحصار حالة نفسية وروحية، حصاراً للأمل والانتظار. وتصل الرحلة إلى ذروتها في «سجون»، حيث يتخلى الكاتب عن أيّ سياق محدد ليصل إلى حقيقة أنّنا نولد ونعيش ونموت داخل سجون لا جدران لها أحياناً.

ما يقدمه «مفلح العدوان» في هذه الرباعية هو تشريح للوعي الجمعي من خلال أدوات مسرحية رمزية وشعرية. إنّه يخبرنا أنّ الحصار ليس حدثاً طارئاً يأتي من الخارج ليفاجئنا، بل هو بنية وجودية نعيش فيها ونصنعها بأيدينا. الحصار الحقيقي ليس هو الأسلاك الشائكة والدبابات، بل هو الخوف الّذي في قلوبنا، والجبن الّذي يمنعنا من المواجهة. والتحرر، إنْ أمكن، لا يبدأ بتغيير العدو أو بانتظار مخلص من الخارج. بل يبدأ بإعادة بناء الذات من الداخل: استعادة الذاكرة الجماعية ضد أصنام هبل، وكسر تقديس الحلم الّذي يتحول إلى قفص، وفضح خطاب القيادات الزائفة وأبوابهم الستة المفتوحة، والأهم من كلّ ذلك، الوعي بأنّ كلّ سجن يبدأ عندما ننسى أنّنا بداخله. ربما لهذا السبب جعل «العدوان» مسرحيته الأخيرة «سجون» بلا أبطال ولا ضحايا واضحين، وبلا حدود فاصلة بين الجلاد والضحية، وبلا لون أبيض نقي ولا أسود قاتم، بل ظلال رمادية كثيفة. فالكلّ سجناء في النهاية، والوعي بالسجن- رغم قسوته - هو أول خطوة نحو كسر جداره الوهمي، أو على الأقل نحو الصرخة التي تقول: «أنا أعرف أنّني مسجون». وهذه الصرخة وحدها قد تكون بداية التحرر.



أرشيفية

أنْ ترى بِعَينِ الأسطورة.. تجلّيات البوح

مفلح العدوان *

هذا التشكيل الجميل الّذي نمارسه عند الخوض في مغامرة الإبداع، وخاصة في المسرح والفن، يزداد تألقًا حين تكون الأسطورة محور تجليات البوح والاحتراق، وهنا حين يكون التعريج على جانب الكتابة المسرحية في الأسطورة، يصبح للحالة مذاق الخلق، وإعادة التشكيل، ورسم الواقع بريشة الخيال المؤسطر.

في الكتابة للمسرح ضمن مدارات الأساطير يصبح النسيج الّذي يغزله الحرف انطلاقًا من قلق الشخوص والأحداث التي تواطن وجدان الكاتب، حيث يتولّد لديه حافز داخلي للتعرف دائمًا على الجديد، لا الانقياد لسطوة العتيق الّذي تمثله الأسطورة، وهذا بعض سحر كتابة الأسطورة..

*روائي وقاص/ الأردن

ها هي روح الكاتب/ المبدع فينا تتساءل: ماذا هناك وراء الحدود؟

ما الحضارات الأخرى المختبئة في تلك المساحات؟ وكيف هو نسق تفكيرها بنا ؟ ما طقوس الكتابة التي يجب أنْ تكتب بها الأساطير الآن؟

وكيف يكتبها الآخرون؟ هل مازالوا يندهشون بها؟ هل لهم أساطيرهم مثلما هي عندنا؟

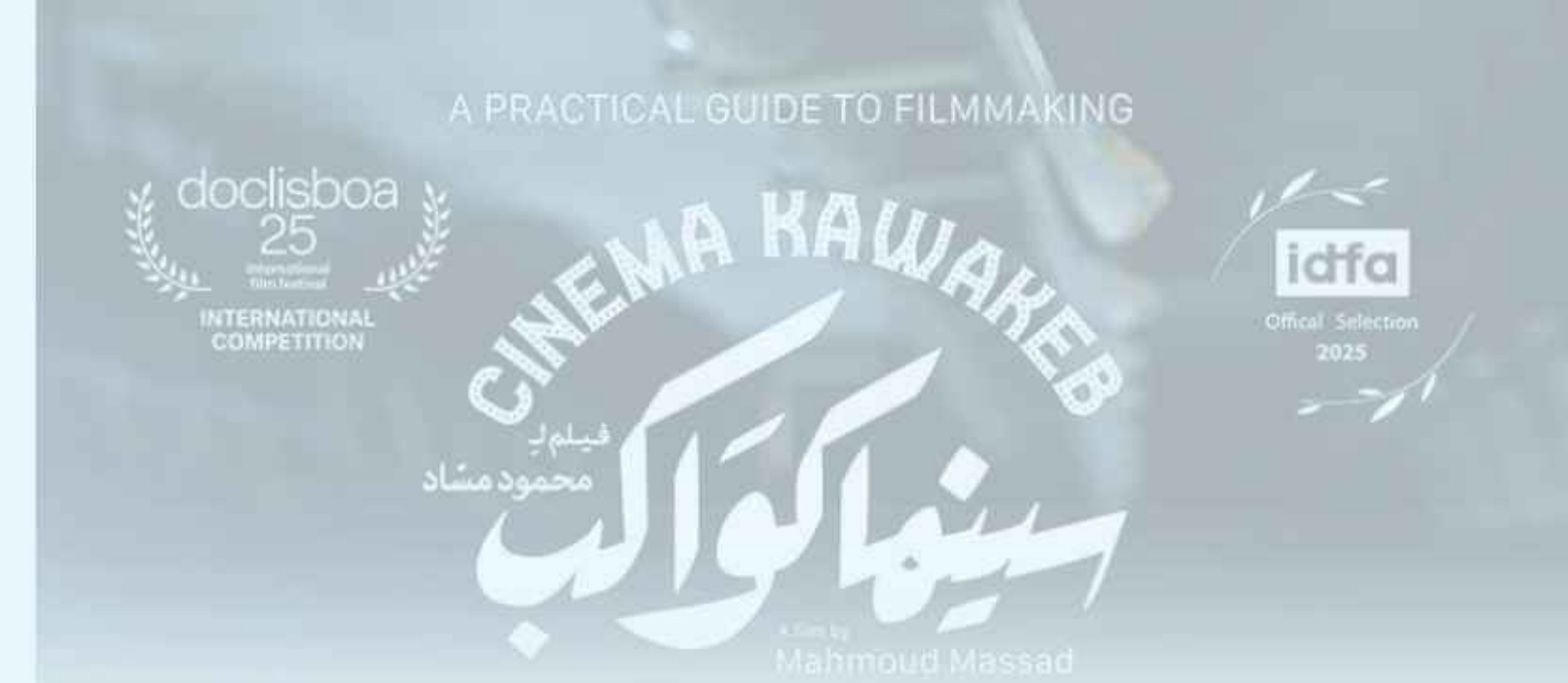
ويستمر البحث حتى يتجلى الذهن عن فكرة عالمية الأسطورة التي بشّر بها، كاتب مثل الأمريكي «جوزيف كامبل»، في كتابه قوة الأسطورة، وهو أيضًا من خلال ذات الكتاب يأخذ على النظام الأميريكي أنّ الدولة فيه والمؤسسات بات كلّ اهتمامها ينصبّ في التعامل مع الشؤون الاقتصادية والسياسية، ولم تعد تسمع لصوت العقل أبدًا!!

الفكرة كانت جميلة، ربما فيها تجسيد إنساني لفكرة العولمة ولكنّ بشكل إنساني أنقى، وحضاري أعمق، فيها بحث عن أسطورة جديدة، تلك الأسطورة التي يتماهى فيها الفرد ليس مع مجموعته الخاصة، وإنما مع الكوكب الّذي يعيش فيه، إنّها الأسطورة التي تتبنى على معتقد أنّ الكرة الأرضية بمجملها تحتوي على جوهر أسطوري واحد، تتكىء عليه ذاكرة العالم في مخاضه الباحث عن رفاهه، وخلاصه في ذات الوقت، وبالتزامن مع قراءته الموحدة لبدء الخلق، والطوفان، والثواب، والعقاب، والطبيعة ومظاهرها، وأصول الأشياء بكلّ تجلياتها، وبما يترتب عليها من طقوس مرتبطة بها..

متعة الكتابة هنا في أنّها تطرح أفكارًا للعالم أجمع، على الصعيد الثقافي، والإنساني، دون مصادرة السياسة، والاقتصاد، وتشكل في التلقّي الأول لها صدمة، ومباغتة، كردة فعل أولى تخوفًا من مصائد الاقتصاد، والسياسة، ولعنات العولمة التي سُوِّقت بالحرب حينا، وبمصادرة الآخرين أحيانا أخرى، ولهذا فإنّ المتلقّي لنْ يتجرعها بسهولة في البداية، وإنْ تقبّلها فبحذر وشك، لكنّه بعد تجاوز العتبة البكر لهذا النقاش تتبلور عنده الحقائق واحدة وراء أخرى، وتذوب متاريس الريبة لديه، ثم يتبدد التخوف ليحل مكانه نوع من الأخذ والعطاء في سبيل كتابة هذه الأسطورة الجديدة، ذات القوة السحرية التي تجعل الكرة الأرضية في مصدر مائها الحقيقي تستقي من نبع واحد عتيق، قديم، يحمل في نقاء مائه تجاوزًا لكلّ النظريات الحديثة التي تزاود على إرثنا الموحد ، الّذي له سماء واحدة، ومطر واحد، وماء واحد، هو مصدر الحياة لتلك الأسطورة الواحدة التي تجعل من الجميع سواسية في أمومة تلك الأساطير التي هي وحدها من شكّل ملامح الأرض، وطوّع الطبيعة والبشر ليكون بينهما ذاك الانسجام الّذي أمدّ في عمر كوكبنا، واستمر حتى الآن، تحت مظلة ذاك الإرث الثري بتلك الأسرار، والرموز، فبات علينا، الآن أنْ نفك تلك الشيفرات لأساطيرنا ، وأساطير الشعوب الأخرى، لنرى كيف أنّ أصول كلّ تلك الأساطير نهر واحد ، لكنّ الصراع، وواقع الحال، طيلة الفترة السابقة، هو الّذي جعل الجميع ينكبّون على تفسير أساطيرهم، وديانتهم، وحكاياتهم، ضمن شروط الحقائق المتاحة لديهم، ووفق رؤاهم السياسية، وأطماعهم التوسعية، ورؤاهم الثقافية المغلقة، بعيدًا عن فتح الآفاق نحو التوجه إلى الداخل في فهم تلك الأشياء وفق تصوّر أنّ كلّ تلك الأساطير هي منتج متعدد لمادة أولية واحدة، كانت هي الأصل الّذي وَحّد الأرض ولم يفرقّها!!



أرشيفية



فيلم «سينما الكواكب» للأردني محمود المسّاد..

اشتغال جمالي يرصد تفاصيل إنسانيّة عميقة

ناجح حسن *

باتت تنويعات العمل في حقل السينما التسجيلية، تشكل تيارًا اساسيًا وجديدًا في دنيا الأطياف والأحلام، خصوصًا عندما يمتلك هذا الحقل الإبداعي، جملة من القواعد والأحكام، الّتي يجد فيه مخرج الفيلم التسجيلي، ضرورة الاعتناء بها، سواء من جهة تناوله لأطياف من الرؤى والأفكار، التي تعانق أسئلة الموضوعات والأحوال والمشكلات الاجتماعية والسياسية والذاتية في أكثر من حقبة زمنية ومكانية.

* إعلامي وناقد سينمائي/ الأردن


أرشيفية

وعملاً على تحديد دقيق لتلك المفاهيم، حضر الفيلم التسجيلي الأردني الطويل المعنون «سينما الكواكب» للمخرج محمود المساد، باندفاعه ورشاقته وحيويته، وفيه عزف على أبعاد نظرية وجمالية، بإطار أنيق في اشتغال هو أشبه بالتجريب ينطوي على أزمات ومآسٍ وهموم وانكسارات فردية وجماعية، إلّا أنّها تظل مفعمة بالآمال والأحلام، مزنرة بشهادات ووقائع آتية من صعود وأفول صالة سينما شعبية في وسط العاصمة عمّان، ظلت لسنوات طويلة تحمل مسمى «سينما الكواكب»، كما أنّها من خلال ما عرضه الفيلم غدت شاهدة من خلال ما كانت تعرضه من أفلام سينمائية متنوعة عربية واجنبية على كثير من الأحداث والتحولات السياسية، التي كانت تعصف بالمنطقة، تجسدت على الشاشة بكلّ أمانة وإخلاص بأطياف من ذكريات وتأملات في تلك الحقبة الزمنية المحملّة بوقائع خصبة.

تاريخ الصالات

يستمد «سينما الكواكب»، الّذي أنجز بدعم من الصندوق الأردني لتمويل الأفلام التسجيلية الطويلة، جماله من براعة مخرجه محمود المساد في التقاط هذه الصالة الشعبية، التي دأبت على مدار سنواتها الثمانين الفائتة في عرض ألوان من السينما السائدة، الآتية من استوديوهات القاهرة والهند و«هونغ كونغ ، وهوليوود»، إلى أنّ وجدت الصالة ما تعيشه حاليًا من حالة احتضار، بعد أنّ اتجه روادها صوب الشاشة التلفزيونية أو الصالات السينمائية المُريحة الموزعة في المراكز التجارية بأرجاء العاصمة.

منذ بداية الفيلم، يكشف المسّاد من خلال عدسة الكاميرا، عن موقع الصالة المطل على الشارع الرئيسي، الّذي يتوسط قلب العاصمة، وهي تبدو في هيئة انقاض لصالة سينما قديمة، يتعرف عليها المشاهد من بقايا فيشات أفلام عربية قديمة ،وأفلام أجنبية من نوعية

الكاوبوي والكاراتيه، فضلاً عن كراسي القاعة المكسرة، وبقايا لشبابيك وأبواب ،وغرفة لآلة عرض الأفلام، ثم تأخذ الكاميرا في تصوير شخصيات من قاع المدينة وجدوا أنفسهم ملتصقين بتاريخ هذه الصالة، سواء بوصفهم من روادها أو ممن وجَدوا في أنقاضها مأوى لهم بعد أنْ ضاقت بهم سبل العيش وأقعدهم المرض والعجز والضياع والتهميش.

تفاصيل صغيرة

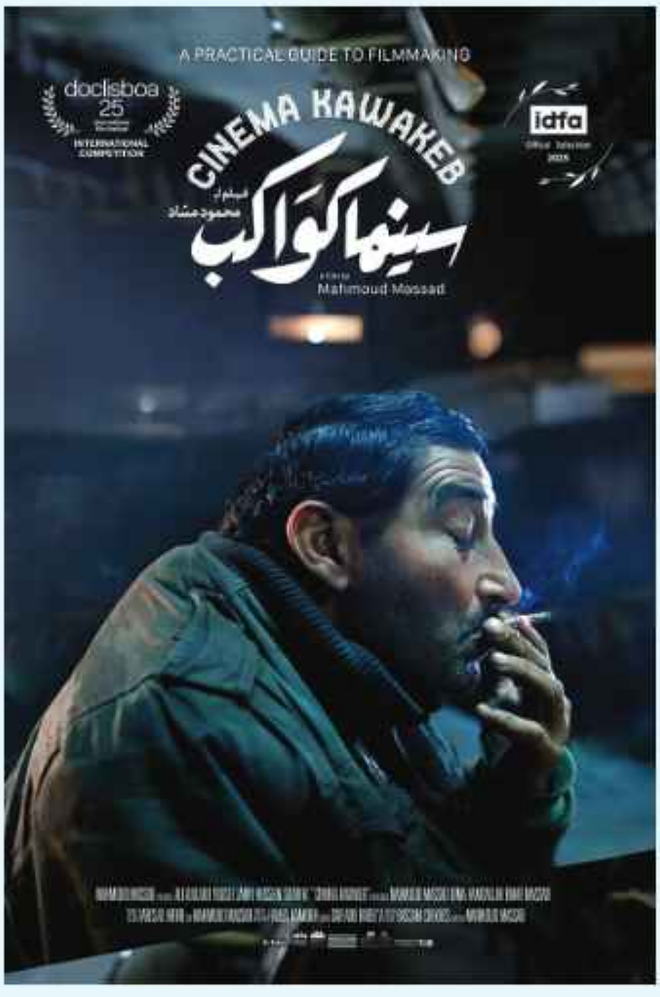
ترصد كاميرا المسّاد بمهارة، جملة من التفاصيل الصغيرة داخل أطلال الصالة القديمة، إلى جوار أطياف من المشاعر البليغة، التي يتحدث بها شخوص الفيلم عن ماضي وحاضر المكان، وكلّ ذلك يأتي مدعمًا بحركة الشارع اليومية، البعض منها يطل على هموم وأحداث وظروف أفراد وجَدوا أنفسهم في حالة انكسار، بعد سنوات من العمل والتعلق في الصالة، التي غدت اليوم بمثابة المأوى والمزار لهم، فهي لا زالت عالقة بذكريات البسطاء منهم، على غرار العامل في تدوير النفايات، أو ممن يبيع بضاعته البسيطة على أرصفة المدينة.

خصوصية وتميز «سينما الكواكب»، تبرز بشكل جلي ليس بموضوعه وحكايات شخوصه، وتكوينات صوره المتنوعة والممتعة فقط ، ولكن في سعي مخرجه صاحب الفيلمين التسجيليين «إعادة خلق» و«الشاطر حسن» والفيلم الروائي الطويل «إن شاء الله استفدت»، إلى اسلوبية سينمائية تنهل من مفردات لغة سمعية بصرية مبتكرة، تؤكد فرادة ما يتمتع به الفيلم التسجيلي، من قدرة على إثراء الذائقة الجمالية بحبكة مجبولة بقصص وحكايات الواقع ، في تجانس وانسجام، مع منحى فكري عميق الإشارات والدلالات، داخل مناخات من الشاعرية والوجدانية، تفيض بالهواجس والأحلام، والمواقف المحملة بروح الدعابة السوداء، وصولاً إلى أسئلة الوجع الإنساني، مخضبة بمواد فيلمية توثق محطات بارزة، شهد فيها العالم جولات من الصراع مع أشكال من التسلط والهيمنة والاحتلال، الّذي ووجه بتحدي صلب في أكثر من بيئة إنسانية.

السينما الوثائقية

منذ بداية الفيلم، لجأ المخرج محمود المسّاد إلى محاولة كسر الإيهام، عبر أسلوبية فضلى في تصوير شخصياته من داخل أطلال الصالة، والسعي بفطنة إلى إقامة حوار بسيط مع عدد من الشخصيات، ممن وجدوا ملاذهم في هذه المساحة المجردة، إلا أنّ كلّ أثر فيها يحكي قصة وحالة وظرف، إلى أنّ يصل إلى ملامسة حركة التاريخ الإنساني، التي أسفرت عن تحولات في التاريخ القريب، وما شهدته من بروز حركات التحرر العربي، انعكست صورها في كثير من اللقطات المنتقاة الدارجة في جرائد السينما الوثائقية، إلى جانب لقطات مجتزأة من أغانٍ وأفلام عربية وأجنبية برع في تطويعها المسّاد، وهي تنادي بمواقف سمعية بصرية لافتة تشي بالدعابة والمتعة، إلّا أنّها تغرف من محطات تنشد وعيًا وحرية ووحدة وتضامن.

بينما ظلّ فيلم «سينما الكواكب»، يهبنا خبرة عميقة الرؤية في تأمل العالم من خلال صعود وأفول صالة السينما الشعبية، التي تبدو موضوع الفيلم، في تألق وفي السرديته النابشة في وقائع ما آلت إليه حال الصالة القديمة، عبر تجوال الكاميرا في الشوارع القريبة، والغرف المغلقة الملحقة بالصالة ومقاعدها الفارغة، ممّن كانت ذات يوم تزدحم بروادها من مختلف الأعمار، إلّا أنّه حمل مذاقه الخاص والجديد غير المألوف للعين في السينما الأردنية، التي أثبتت عبر مسيرتها وأفلامها المعدودة، أنّها سينما لا تحتاج إلى أيّ من غموض وتناقضات الإبهار والإثارة والدراما المجانية : لأنّ حريتها الحقيقية تكمن في بساطتها المركبة، وصدقها وانغماسها بواقع محيطها الإنساني الرحب، وهذا هو موطن جاذبية فيلم «سينما الكواكب» ولقياته الآسرة.


A PRACTICAL GUIDE TO FILMMAKING
doclisboa
25
INTERNATIONAL COMPETITION
idfa
CINEMA KAWAKEB
سينما كواكب
فيلم لـ
محمود مساد
Mahmoud Massad

أرشيفية



«شُفت بعيني»..
قصة أغنية لكوكب الشرق أمِّ كلثوم

أحمد فضل شبلول*

تُعد أغنية «شُفت بعيني ما حدش قال لي» (المعروفة أيضاً بـ «التقل ليه») من الأعمال النادرة والمفصلية في بدايات أم كلثوم الفنية. وقد سُجلت عام 1926م، وهي تمثل مرحلة الانتقال من الإنشاد الديني إلى الغناء العاطفي الصرف. كتبها الشاعر أحمد رامي (1892 – 1981م)، ولحّنها أحمد صبري النجريدي (1900 – 1969م)، وهو طبيب أسنان هاوٍ للموسيقى، ويُعدّ أول ملحن يضع ألحانًا خاصة لصوت أم كلثوم بعد أنْ كانت تغني ألحان أو أغنيات غيرها.

* شاعر وروائي/ مصر

تنتمي الأغنية لقالب «الطقطوقة»، وهو قالب غنائي خفيف يتكون من مذهب (مقطع رئيسي) وعدة كوبليهات، ولحنها النجريدي من مقام الشوري (أو البياتي شوري)، وهو مقام يتميز بلمحة من الشجن والوقار رغم خفة الإيقاع.

ويعكس اللحن تأثر النجريدي بمدرسة سيد درويش، خاصة في استخدام «الآهات» والمقاطع التي تُبرز مرونة الصوت الكلثومي في بداياته قبل نضج مدرسة القصبجي والسنباطي.

تتناول كلمات الأغنية موضوع «الدلال» والحيرة في الحبّ بلهجة عامية بسيطة ومباشرة. وتعتمد على فكرة الشهادة المباشرة للعين لقطع الشك باليقين حول جفاء الحبيب. استخدم رامي صورًا تقليدية مثل «غصن البان» و«الرمّان» لوصف جمال المحبوب، وهي صور كانت شائعة في أغاني ذلك العصر، وما قبله.

الرؤية و السمع

تكمن أهمية هذه الأغنية في أنّها توثّق صوت أم كلثوم الشاب بطبقاته الحادة والقوية قبل أنْ يستقر على الرزانة المعروفة لاحقًا. كما تعكس التمرد الفني في بداياتها عبر غناء كلمات اعتبرها البعض في ذلك الوقت جريئة لمطربة من الريف بدأت كمنشدة، مثل: (قوامه يشبه غصن البان) و(ولمحت على صدره الرمّان).

تعتمد الأغنية على «المذهب» الّذي يطرح القضية (الرؤية بالعين مقابل السمع عن الآخرين)، ثم تتفرع الكوبليهات (أو الأغصان) لتقدم تفاصيل هذا «التقل» أو الدلال.

وقد لاحظنا أنّ اللحن الّذي وضعه النجريدي كان بسيطًا، لا يعتمد على التخت الكبير، بل يركز على الحوارية بين صوت أم كلثوم والآلات التي خلفها، مما يجعل البناء يخدم «الكلمة» أكثر من الاستعراض الموسيقي.

جاءت جملة «شُفت بعيني» لتعبر عن رغبة النفس في التحرر من «الشك» أو «الوسواس» الّذي تسببه الوشاية. فالحبيبة هنا ترفض دور الضحية التي تسمع «القيل والقال»، بل هي ذات فاعلة تراقب وتتأكد. وتسأل «التقل ليه؟»، وهو سؤال يعكس حيرة الحبيبة أمام «الأنا» المتضخمة للمحبوب. النفس هنا تعيش حالة من التوتُّد الّذي يقابله صدّ متعمد، وهو ما يخلق توترًا نفسيًا بين الرغبة في القرب والكرامة الشخصية.

كما تعكس الأغنية صراعًا فلسفيًا قديمًا حول مصادر المعرفة، هل الحقيقة هي ما يُنقل لنا (السمع/ الخبر)، أم ما ندركه بحواسنا (الرؤية/ العيان)؟ وينتصر رامي والنجريدي في هذه الأغنية للمدرسة التجريبية: فالعين هي الميزان الفلسفي الوحيد للحقيقة.



أم كلثوم في فيلم فاطمة



أم كلثوم في فيلم دنانير

تتعرض كلمات الأغنية لفلسفة الوقت الضائع. والتساؤل عن سبب «التُّقل» هو تساؤل عن جدوى إهدار زمن الحبّ في الجفاء، وهي فلسفة «انتهاز الفرصة» التي كانت سائدة في شعراء تلك الحقبة.

لهجة راقية

لقد استخدم رامي لغة عامية مهذَّبة (لغة الطبقة المتوسطة الصاعدة)، التي تبتعد عن فجاجة بعض الأغاني في تلك الفترة، وفي الوقت نفسه تبتعد عن تقعر الفصحى.

وقد لاحظنا أنّ كلمات مثل «ما حدش قال لي» و«التُّقل»، وهي مفردات قوية في المرجعية الشعبية المصرية، تختصر مسافات طويلة من الشرح. استخدام استفهام «ليه؟» يكرر الحيرة اللغوية والوجودية داخل النص. وغناء مثل هذه الكلمات عام 1926 م يمثل «زمن التحرر»؛ فالآنسة التي كانت تغني بالقفطان والعمامة أو العقال، قبل سنوات قليلة، أصبحت الآن تغني عن «رؤية المحبوب» ومواجهته بـ «دلاله، وصفاته الحسية.

ونشير إلى أنّ الإيقاع الزمني (الوحدة) في هذه الأغنية كان رتيبًا نوعًا ما (بمعنى الانتظام)، وهو ما يصور حالة «الانتظار» أو الزمن الّذي يمر ببطء حين يتدلل المحبوب. وهو ما جعل أم كلثوم تغني بعد ذلك: «أنا في انتظارك» (1943م) كلمات بيرم التونسي (1893 – 1961م) ولحن زكريا أحمد (1896 – 1961م).

وليس هناك شك أنّ أغنية «شفت بعيني» هي إعلان عن ميلاد «أم كلثوم العصرية» التي لم تعد تكتفي بالإنشاد، بل أصبحت تعبر عن خلجات النفس البشرية بوعي يجمع بين اليقين الحسي (الرؤية) ، والتحليل العاطفي (سبب الدلال).

وبالنظر إلى المقطع:

التقل ليه ده حرام عليك ..

يكفي دلال وحياة عينيك

فإنّه يعتبر «الذروة العاطفية» في أغنيات ذلك الوقت، وفيه تتبلور العلاقة بين الحبيبة (المُحبة) والمحبوب (المتدلل). فاستخدام كلمة «التقل» (وهي مفردة شعبية بليغة تعني التمنع المتعمد) بدلاً من «الهجر» أو «الجفاء» يوحي بأنّ الحبيبة تُدرك أنّ هذا البُعد ليس كراهية، بل هو «لعبة قوة» يمارسها المحبوب. و«أديني أهو»: تعبير عامي مصري غاية في المباشرة والوضوح، يعكس حالة من الاستسلام الواعي. هي لا تتخيل وجودها، بل تؤكده بحضورها المادي والروحي.

في علم النفس، يسمى هذا النوع من الخطاب «الكشف عن الذات». الحبيبة هنا تكسر «إيجو» (أنا) المحب»

إذن هذا المقطع يصور صراعًا بين «الأنا المتضخمة» للمحبوب التي تمارس «التقل»، و«الأنا المخلصة» للمحبة التي تطلب الرحمة (الوازع الأخلاقي/الديني) و«حياة عينيك» (الوازع العاطفي).

فلسفة المفارقة تكمن هنا في: المحب «حاضر» جسديًا (بين يديك) لكنّه «غائب» شعورياً (بسبب الدلال). وعبارة «يكفي دلال» هي نداء فلسفي لإيقاف «العبث» بالوقت. الحبّ في فلسفة رامي هنا يجب أنّ يكون «اتصالاً» لا «انفصالاً». والدلال هو عائق يحول دون تحقيق وحدة الوجود بين المحبين.

زخارف صوتيّة

عندما غنّت أم كلثوم «وحياة عينيك»، استخدمت «عرباً» صوتية رقيقة (والعرب عبارة عن تقنيات وزخارف صوتية دقيقة يُضيفها المغني للمقام الأصلي لإضفاء الجمال والطرب)، تخرج من حنجرة كانت لا تزال تحمل «بحة» الصبا وقوة الإنشاد.

وقد لاحظنا أنّ لحن النجريدي في هذا المقطع يميل إلى التبسيط ليعطي مساحة للمستمع ليتأمل «الرجاء» في صوتها، وكأنّ اللحن ينسحب ليترك الكلمة تتحدث.

واستخدام كلمة «حرام» هنا ليس بمعناها القيمي، بل بمعناها الشعبي الّذي يعني «الظلم». هي تُضفي صبغة أخلاقيّة على الحبّ؛ فتعذيب المحبّ المُخلص يُعتبر في «شريعة الهوى» خطيئة تستوجب العتاب.

وأعتقد هذا المقطع هو الّذي جعل الأغنية تلامس قلوب الناس في العشرينيات، لأنّه نقل الحبّ من «القصائد الفخمة» والألفاظ السامية، وخاصة في القصائد الشعرية، إلى «المشاعر اليومية» الملموسة.

أمّا مقطع:

شفت الحليوة في البستان ..

قوامه يشبه غصن البان

فيمثل الجانب «الحسي» والجمالي في الأغنية، وفيه يستعرض رامي قدرته على دمج الموروث الشعري القديم بلغة العصر (العشرينيات). فكلمة «الحليوة» (تصغير «حلو»)، وهو استخدام مصري دارج، يُضفي نوعًا من التودد والتدليل للمحبوب. واستخدامه هنا ينقل الأغنية من الفصحى الوقورة إلى العامية «الرشيقة».

أمّا «غصن البان» فهو استعارة تراثية شهيرة في الشعر العربي والموشحات لوصف القوام الممشوق واللين. رامي هنا يربط بين حداثة الأغنية وأصول الشعر العربي.

واختيار المكان (البستان) ليس عشوائيًا، فهو يمثل «الفردوس الأرضي»، مكان التحرر والجمال الطبيعي حيث تلتقي العين بالجمال دون قيود الجدران.

النص هنا ينتقل من «الشك واليقين» في المذهب (شفت بعيني)، إلى «الوصف التفصيلي» في هذا الكوبليه، .. ويجسد حالة «الاستلاب الجمالي».

والمحبة هنا «تتأمل» وتدقق في التفاصيل الخارجية الحسية (القوام، المشية). ونلاحظ أنّ هناك نوعًا من «الاحتفاء بالجسد» كقيمة جمالية، وهو ما يعكس ثقة الشخصية التي ترصد الجمال وتتغزل فيه .

هنا تكتمل فلسفة «العيان» التي بدأت في مطلع الأغنية. فإذا كان المذهب يقول «شفت بعيني»، فهذا المقطع يقدم «الدليل البصري».

إنّها «فلسفة الصورة»؛ فالجمال لا يحتاج إلى برهان سوى الرؤية، والرؤية في البستان هي قمة التجلي للحقيقة الجمالية. ولعل هذا يأتي من تأثر رامي بقراءاته للشعر الفارسي وخاصة «بستان» سعدي الشيرازي (1210 – 1291م).



أم كلثوم

التحرر مكّن القوالب التقليدية

عام 1926م، كان تصوير المحبوب بهذه الأوصاف (غصن البان، الرمان) يُعد قمة الحداثة أو «المودرن» في الأغنية المصرية، حيث بدأت الأغنية تتحرر من القوالب الجامدة لتصبح أكثر حيوية. وصوت أم كلثوم، أو غناؤها لهذه الكلمات في بداياتها كان يتسم بنوع من «الفرح» والنبرة الواثقة، بعيداً عن «الميلودراما» الحزينة التي ميزت بعض أغانيها اللاحقة.

وعليه فإنّ هذا المقطع هو «لوحة تشكيلية» رسمها رامي بالكلمات، ولحّنها النجريدي ببساطة، لتوثق لحظة انبهار حسي تجمع بين الرقة والجرأة.

إنّ التعبير الحسي هو الّذي يخاطب الحواس (العين في هذه الحالة). واستخدام «الرمان» كاستعارة جمالية كلاسيكية غارقة في القدم، وُجدت في الشعر الجاهلي والعباسي وصولاً إلى الموشحات والشعر الشعبي، وهو ما يؤكد ثقافة رامي الأصيلة. الهدف هنا هو «التصوير»: رامي يريد رسم لوحة لجمال طاغٍ يشبه الطبيعة (بستان، غصن، رمان)، بحيث يصبح جسد المحبوب جزءًا من خضرة البستان ونضارته.

قوة الصوت وبلاغة المعنى

لقد كانت أم كلثوم محظوظة بظهورها في زمن «النهضة المصرية» ، حيث كان الفن وسيلة للتحرر والاستكشاف، وليس مجرد مادة للاستهلاك أو المحاكمة.

ولعلّنا نتوقف عند لحن النجريدي لأغنية «شفت بعيني»، فهو لم يكن مجرد نغمات، بل كان «مختبرًا» لصوت أم كلثوم الشاب. ولكون النجريدي، هاويًا ومثقفًا (طبيبًا)، تعامل مع صوتها بمرونة تختلف عن قوالب الملحنين المحترفين التقليديين آنذاك.

وكان صوت أم كلثوم في منتصف العشرينيات من القرن الماضي يتميز بقوة «رعوية» أو «ريفية» فطرية ناتجة عن سنوات الإنشاد في القرى. ولم يحاول النجريدي تهذيب هذه القوة، بل استغلها في اللحن، حيث اعتمد على قفزات صوتية تبرز مساحة صوتها. واستخدم مقام الشوري (البياتي شوري)، وهو مقام يجمع بين الحزن الرقيق والقوة، مما يناسب حالة «العتاب» في كلمات رامي.

كما أنّ النجريدي جعل الموسيقى في هذه الأغنية بمثابة «سنّاد» لصوت أم كلثوم. فاللحن يعطيها مساحة لـ «التفريد» (الارتجال) في نهايات الجمل، خاصة عند قولها «التقل ليه».

هنا نجد اللحن يتباطأ ليسمح للحنجرة الكلثومية بأنّ تتلاعب بالكلمة، مما يعزز المعنى النفسي للحيرة. ودائمًا ما يُقال إنّ القصبجي هو رائد التعبير، لكنّ النجريدي سبق بتقديم «تعبيرية» فطرية.

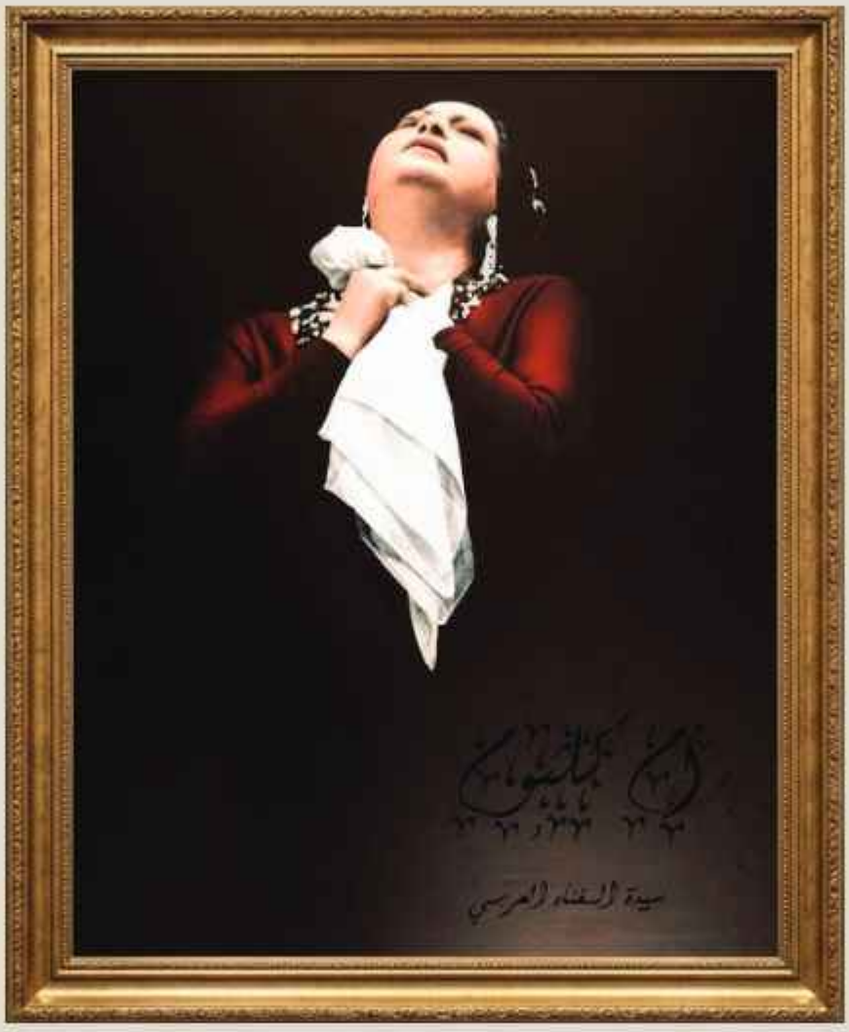
روح الأغنية

نخلص إلى أنّ لحن النجريدي كان هو «الجسد» الّذي ارتدته كلمات رامي الجريئة؛ من خلال لحن غير معقد، صادق، يترك (أم كلثوم) تتحدث وتتمايل بصوتها كما تتمايل الوردة في «البستان»، وهو ما يدعو إلى التساؤل: كيف لصوت بهذا الجلال أنّ يغني بهذه الرقّة؟

إنّ غناء أم كلثوم لهذه الطقطوقة جعل الفن الراقي متاحًا للجميع، دون أنّ يتنازل عن كبريائه. لقد كانت أم كلثوم هي «الروح» التي نفختْ في جسد الأغنية المصرية الحداثة، فجعلت من كلمات رامي البسيطة وألحان النجريدي الخفيفة تراثًا لا يشيخ.

كلمات أغنية «شفت بعيني»:

«شُفت بعيني محدّش قال لي
التقل ليه يا مالك قلبي ..
قصدي تمللي تكون جنبي
ما تقول لي بس ايه ذنبي
شفت بعيني محدش قال لي..»



أم كلثوم



أرشيفية

الأشجار في مسرح شكسبير .. قراءة في علاقة الإنسان بالطبيعة

ترجمة بتصرف: اسيل عزيزية*

عندما نقول «شكسبير»، تتوارد إلى الذهن فورًا صورٌ كثيرة: المسرح واللغة والسيوف، والخناجر، والتيجان والمؤامرات والحروب، ولكن قلّما نفكر في الأشجار، أو قد لا تخطر على الذهن أبدًا، ولهذا تحديداً أُجريت دراسة نقدية أعدّها الأكاديميان «أندوني كوسيو، ومارتن سيمونسون» من جامعة إقليم الباسك، ونُشرت في مجلة «شكسبير متعدد الثقافات» عام 2020 م. الدراسة تحمل عنوانًا دقيقًا وهو: «التقليد الشجري والتمرّد: قراءة بيئية نقدية لتصوير شكسبير للأشجار والغابات».

كيف وظّف أعظم كاتب مسرحي في اللغة الإنجليزية هذا العنصر الطبيعي لخدمة الدراما، وكيف قلب التقاليد الأدبية رأساً على عقب عندما انتقل من الشجرة الواحدة إلى الغابة ؟

ففي مسرح «شكسبير»، لا تأتي الأشجار والغابات كخلفية عابرة أو ديكور جامد. إنّها تحمل دلالات عميقة، وتؤدي وظائف درامية دقيقة، وتعكس وعياً مبكراً بعلاقة الإنسان بالطبيعة. والأهم من ذلك، أنّ « شكسبير» يمارس معها لعبة ذكية: في مستوى الشجرة الواحدة يلتزم بالتقاليد الرمزية المستقرة، وفي مستوى الغابة يتمرد عليها.

* فنانة تشكيلية ومترجمة / الأردن

قراءة بيئية للطبيعة في النص المسرحي

قبل الغوص في التفاصيل، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ النظر إلى الطبيعة في الأدب ليس مجرد عدّ للأشجار والنباتات. بل هناك منهج نقدي متكامل يُعرف بـ«النقد البيئي» هذا المنهج، الّذي ظهر بقوة في العقود الأخيرة، ينظر إلى الأدب باعتباره وثيقة تعكس علاقة الإنسان بالطبيعة. الطبيعة هنا ليست خلفية تزيينية، بل عنصر فاعل في الدراما، يحمل دلالاته ويؤثر في الشخصيات والأحداث.

هذا المنهج هو ما يكشف لنا أنّ «شكسبير» لم يخلق رمزية الأشجار من فراغ. لقد استند إلى تراث طويل من الأساطير والخرافات والفولكلور الأوروبي، لكنّه لم يكتف بالنقل، بل أضاف إليه، وقلَبه، وتمرّد عليه في مواضع محددة.

الشجرة الواحدة: حين تلتزم الرمزية

إذا تأملنا مسرح «شكسبير» نجد أنّ هناك مستويين من الوجود الشجري ، الشجرة الواحدة من جهة، والغابة او الوعر من جهة اخرى. والتمييز بين المستويين ليس شكليًا، بل هو جوهر العمل.

في مسرح «شكسبير»، تحمل الشجرة الواحدة دلالات تقليدية لا تحيد عنها كثيراً. هناك الشجرة التي تشير إلى الموت، وهناك الشجرة التي ترمز إلى السحر، وهناك الشجرة التي تكون مكاناً للقاء المصيري. هذه الرموز تجدها في مسرحيات مثل «هاملت ، وماكبث» وتاجر البندقية و«ريتشارد» الثاني والعاصفة.

في «ماكبث» مثلا، عندما تسمع الساحرات نبوءاتهن، هناك مشهد يمر فيه «ماكبث وبانكو» في «مكان مقفر» قرب شجرة قبل لقاء الساحرات، فإنّ الشجرة هنا ليست عابرة. إنّها جزء من الجو السحري المريب الذي يسبق اللقاء بالمصير (مواجهة القدر). الشجرة، في هذا السياق، تحمل من التقليد الرمزي ما يجعل المشهد أكثر إيحاءً وأعمق دلالة.


أرشيفية

أما في «هاملت»، عندما يُقتل «بولونيوس» خلف الستارة، فإنّ الصورة الذهنية للستارة تُقرأ في ضوء تقليد أدبي طويل يربط بين الأشجار والموت المفاجئ. والستارة هنا تقوم مقام الشجرة، أو هي امتداد رمزي لها. «شكسبير» يعرف جيدًا أنّ جمهوره يقرأ هذه الإشارات، فيوظفها لتعزيز تأثير المشهد.

وحينما سقط «ريتشارد» الثاني، في المسرحية تكون الأشجار شاهدة على ذلك، فالطبيعة تتحول من مجرد مكان إلى شاهد تاريخي. الأشجار هنا تكتسب صفة الأبدية مقابل زوال السلطان البشري.


أرشيفية

هذه الأمثلة وغيرها في مسرح «شكسبير» تؤكد أنّ «شكسبير»، حين يتعامل مع الشجرة كفرد منفرد، يلتزم برمزية تقليدية في مستوى الشجرة الواحدة، لأنّه كان يدرك تمامًا أنّ هذه الرموز جزء من موروث ثقافي واسع بتقليد رمزي متوارث. لا يحيد عنه أبدًا، بل يستثمره لخدمة الدراما، ويستخدمه ليعزز من مصداقية المسرحية في عيون جمهور عرف كيف يقرأ الطبيعة.

الغابة: حيث ينهار النظام

لكنّ الأمور تختلف تماماً عندما ننتقل من الشجرة الواحدة إلى الغابة أو الوعر. وهو التحول الحقيقي أو التمرد. ويحدث هنا أنّ «شكسبير» لا يلتزم بالتقاليد، بل يقلبها رأساً على عقب.

الغابة في مسرح «شكسبير» هي فضاء الارتباك، والمظاهر الزائفة، والخطر، والسحر. لكنّها أيضاً – وهذا هو الأهم – فضاء تُسأل فيه التقاليد والخرافات، ويُعاد فيه النظر في النماذج الاجتماعية القديمة.

في حلم ليلة صيف مثلاً، الغابة هنا ليست مجرد مكان للأحداث، بل هي فضاء يتحرر فيه العشاق من قيود المدينة، وتتدخل فيه قوى خارقة تخلط الأوراق وتقلب الموازين. العقل والجنون، الحبّ والهوى، النظام والفوضى – كلّ هذه الثنائيات تُختبر في رحاب الغابة. والنهاية، رغم عودة الأمور إلى ظاهرها، تترك في



النفس سؤالاً عن طبيعة الحبّ وعن مدى هشاشة اليقينيات البشرية.

أمّا في «نساء وندسور المرحات»، فالغابة تتحول إلى مسرح للمقالب والخدع. هنا تفقد الغابة هالتها المقدسة أو المرعبة، وتصبح فضاءً للفضح والسخرية. الرجال الذين يظنون أنفسهم أذكياء تتكشف حماقاتهم في رحاب الغابة. إنّها مساحة للاختبار، لكنّ الاختبار هنا ليس مأساوياً، بل ساخراً ممتعاً.

وفي «تاجر البندقية»، هناك مشهد يمكن قراءته في ضوء هذه المقاربة وإنْ لم يكن مباشراً: عندما يختار «باسانيو» صندوق الرصاص بعد أنْ خدعته المظاهر، فإنّ الصندوق الخشبي – ابن الشجرة – يصبح رمزاً للبساطة التي تخفي الجوهر، في مقابل الذهب والفضة – ابنا الأرض – اللذين يخفيان الزيف. إنّها لعبة ذكية بين عنصري الطبيعة : خشب الشجرة مقابل معدن الأرض.

«شكسبير» والوعي البيئي المُبكر قبل عصره

هنا يبرز سؤال: هل كان «شكسبير» يمتلك وعياً بيئياً بالمفهوم الحديث؟ الجواب ليس بنعم أو لا بشكل قاطع، لكن القراءة المتأنية لنصوصه تكشف عن مفاجآت.

لو قرأنا بتعمق كيف يتعامل «شكسبير» مع الغابة باعتبارها فضاء للتحرر من القيود الاجتماعية، نجد أنّه يقدم رؤية مختلفة تماماً عن النظرة السائدة في

عصره. في ثقافة القرن السادس عشر، كانت الغابة تُنظر إليها عادة كمكان للوحشية والخطر، كمقابل للحضارة والمدينة.

«شكسبير» لا ينفي هذا البعد، لكنّه يضيف إليه أبعاداً أخرى: الغابة أيضاً مكان للاحتماء، للخلاص، لاختبار الذات، لقلب الموازين. وهنا هذا التمرّد على التقليد ليس مجرد خيار درامي، بل هو نوع من إعادة الاعتبار للطبيعة كفضاء يحمل إمكانات إنسانية واجتماعية.

عندما يجعل من الأشجار شهوداً على الأحداث المصيرية، (كما في «ريتشارد» الثاني حيث تكون الأشجار شاهداً على سقوط الملك)، فإنّه يمنح الطبيعة دوراً فاعلاً في الدراما، وليس مجرد ديكور أو مجرد خلفية مسرح. هذه النظرة تجعل من «شكسبير»، بطريقة ما، رائداً لنظرة لاحقة ستصبح مركزية في الشعر الرومانسي وفي الأدب البيئي الحديث.

التقليد والتمرّد : ثنائية مركزية

ما يثير الانتباه في معالجة «شكسبير» للطبيعة هو عدم وقوعه في فخ التبسيط. إنّه ليس ضد التقليد تماماً، وليس معه تماماً. الثنائية أكثر تعقيداً:


أرشيفية


أرشيفية

في مستوى الشجرة الواحدة، يلتزم بالتقليد الرمزي. الشجرة المفردة تحمل دلالاتها المستقرة: الموت، السحر، اللقاء المصيري. «شكسبير» لا يحاول قلب هذه الدلالات، بل يستثمرها لخدمة أغراضه الدرامية.

لكنّ في مستوى الغابة، يتمرد على التقليد. الغابة عنده ليست مجرد وعر مخيف، بل هي فضاء للاختبار والتحرر وقلب الأعراف. هذا التمرّد ليس عبثياً، بل هو واعٍ ومقصود. «شكسبير» يعرف التقاليد المرتبطة بالغابات في الفولكلور والأدب، لكنّه يختار – بوعي – أنّ يمنحها أبعاداً جديدة.

فهذه المعرفة يستخدمها بوعي لخدمة أغراض درامية متعددة : تعزيز معنى الحدث، تدعيم سمات الشخصيات، دفع الحبكة إلى الأمام، وخلق أجواء محددة.

ربما يمكن قراءة هذا التمرّد في سياق أوسع: الغابة في مسرح «شكسبير» هي المساحة التي تُسأل فيها الخرافات والنماذج الاجتماعية القديمة، لصالح فهم أكثر عقلانية ومعقولية للعالم. ليس لأنّ «شكسبير» كان «عقلانياً» بالمعنى الحديث، ولكن لأنّ مسرحه كان يعكس تحولاً ثقافياً أوسع كان يحدث في إنجلترا في مطلع القرن السابع عشر.

من «شكسبير» إلى عالمنا

هذه القراءة لـ «شكسبير» تفتح الباب أمام أسئلة أوسع. إذا أردنا أنّ ننقل هذه المقاربة إلى السياق



الثقافي العربي، فكيف نقرأ تراثنا الأدبي العربي في ضوء مقاربات مماثلة ؟

وهل هناك تقليد أدبي عربي مشابه يربط بين الأشجار والغابات والرموز الدرامية ؟

كيف يمكن لقراءة بيئية نقدية أنْ تكشف عن طبقات جديدة في نصوصنا التراثية ؟

لقد حضرت الشجرة بشكل قوي في الشعر الجاهلي، كالنخلة في المعلقات تحمل دلالات البقاء والعطاء والجذور.

وشجرة الطوبى في الأدب الصوفي، ومن الأشجار في كليلة ودمنة إلى الحدائق في الشعر الأندلسي. لكنّ هل هناك ما يعادل «الغابة» بوصفها فضاءً للتمرّد على التقليد في تراثنا ؟

ربما في مقامات بديع الزمان الهمذاني، حيث تتحول الأماكن الطبيعية إلى فضاءات للسخرية والقلب. أو في رسائل إخوان الصفا، حيث الطبيعة تصبح نصاً فلسفياً يُقرأ.

كذلك، يمكن أنْ نقرأ تجارب مسرحية عربية معاصرة في ضوء هذا المنهج. مسرحيات سعد الله ونوس، مثلاً، تعتمد كثيراً على فضاءات طبيعية تحمل دلالات سياسية واجتماعية. قراءة بيئية نقدية لهذه النصوص قد تكشف عن طبقات لم نكن نراها من قبل.

..في الأدب الحديث، روايات إبراهيم الكوني عن الصحراء تقدم نموذجاً مذهلاً لعلاقة الإنسان بالطبيعة، حيث الصحراء ليست مجرد مكان، بل هي شخصية فاعلة، تحمل وعيها وإرادتها. وقصائد محمود درويش عن الأرض والجذور تمنح الشجرة – خاصة شجرة الزيتون – رمزية تتجاوز التقليد إلى التمرّد على الاحتلال والاغتراب.

خاتمة: لماذا نقرأ الطبيعة في الأدب؟

قراءة الطبيعة في الأدب ليست ترفاً أكاديمياً. إنّها محاولة لفهم كيف شكلت النصوص الثقافية علاقتنا بالعالم الطبيعي، وكيف يمكن للأدب أنْ يساهم – اليوم – في إعادة تشكيل هذه العلاقة.

«شكسبير»، الّذي يفصلنا عنه أربعمئة عام، لا يزال يعلمنا درساً: الطبيعة في الأدب ليست ديكوراً. إنّها لغة، ورمز، وفضاء للاختبار، وأحياناً شريك صامت في الدراما. وعندما نتعلم قراءة هذه اللغة، نكتشف أنّ النصوص الكلاسيكية لا تشيخ أبداً. إنّها تنتظر فقط من يقرأها بعيون جديدة.

وفي النهاية، تبقى هذه الترجمة «بتصرف» مستوحاة من دراسة أكاديمية منشورة، أعيدت صياغتها وتحريرها، كمحاولة لفتح نافذة على جهد أكاديمي رصين، وإعادة صياغته بطريقة تتناسب مع القارئ العربي، مع إضافة أسئلة قد تفتح آفاقاً جديدة للتفكير في علاقتنا بالطبيعة في الأدب، وبالأدب في زمن الأزمات البيئية. مع إضافة أمثلة واستنتاجات من التراث والأدب العربي.

المصدر الأصلي المستوحى منه:

Cossio, Andoni, and Martin Simonson. «Arboreal Tradition and Subversion: An Ecocritical Reading of Shakespeare›s Portrayal of Trees, Woods and Forests.» Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance, vol. 21, no. 36, 2020, pp. 85-97.



أرشيفية



أرشيفية

اقتصاديات الثقافة.. الأفكار والإبداع مصدران للثروة

حسين نشوان *

في الاقتصادات المعاصرة، وتحديدًا حقبة العولمة لم تعد المصادر الأولية تشكل عماد الناتج الاقتصادي والدخل القومي، بل أصبحت الأفكار هي المصدر الرئيس للثروة.

وإذا كانت تقاس التأثيرات العالمية بالقوة العسكرية والاقتصادية والسياسية، فإنّ القوة الثقافية (القوة الناعمة)، بالنسبة لبعض البلدان، ومنها: الفنون والسياحة الثقافية هي التي تُحدث التأثير الأقوى في العالم الأوسع، وتحديدًا مع اتساع العولمة، وتسارع التحولات التكنولوجية، والتي نتج عنها ما يسمى (اقتصاد المعرفة) الّذي يقوم على (سوق الأفكار)، ومنها الثقافة والفنون التي ارتبط نشاطها بالمناحي الاقتصادية والصناعية، والسياحة الثقافية والاستثمار في الفنون التي نشطت في حقبة العصر الراهن.

* ناقد وفنان تشكيلي، الأردن


أرشيفية

أنماط إنتاجية جديدة

إنّ من المهم الالتفات إلى أنّ الثقافة والفنون تنشطان وتتطوران ضمن عاملي الرفاه، والتحول التقني والفكري، ولا يقصد بالتقنية في وجود الصناعات الكبرى، فحسب، بل إنّ الانتقال من شكل فكري ونمط إنتاجي إلى آخر يمثل انتقالاً في أنماط الثقافة وتقنيات الفن ويؤثر فيهما، وهو انتقال في النمط الحياتي الثقافي الّذي يحتاج إلى المتخيل والإبداع، فالنظرية النسبية «لآنشتاين» كانت من أكثر الظواهر التي أثّرت في الثقافة والفن والاقتصاد بتناولها لأبعاد الحركة، والفراغ والكتلة والضوء، كما أثّرت النزعة المستقبلية للفن في التيارات الفكرية الاجتماعية والعلمية.

إنّ الارتباط بين الفن والثقافة والاقتصاد هو شرط جدلي، وليس تابعي، ولكن المشكلة أنّ الثقافة والفن بقيا في البلدان العربية في إطار النمط الإنتاجي الخدمي الّذي لا يرتقي إلى الشراكة الحقيقية مع الإنتاج.

والسؤال الملح، هل هناك اقتصاد ثقافي، بمعنى وجود برامج تقوم على التخطيط قصير الأمد وطويل الأمد، وتوفير الموازنات والتسويق؟ وهل هناك إدارة ثقافية ؟ وهل هناك استثمار اقتصادي في الحقل الثقافي ؟ وما هي مجالاته؟

إنّ الاقتصاد الثقافي يمكن أنْ يكون مفهومًا رائجًا في الكثير من الأدبيات الإنسانية، خاصة على مستوى تصميم الأسواق الثقافية، وتحريك اقتصادياتها، وإتاحة المجال لفرص استثمارية في مجال طبع الكتب وإصدار الدوريات والتنسيق مع الجامعات لتعزيز فعاليات البرامج المعلوماتية وتكنولوجيا المعلومات، وإيجاد (سوق معلومات) و(سوق احصائيات) تعزز الدور الواسع والعملياتي للمظاهر المدنية واللوجستية للثقافة، وهو ما يحتاج إلى استعدادات واسعة وإلى خبرات مدربة وفاعلة لكي يدخل في إطار صناعة الأسس العملياتية للتنمية.

السياحة الثقافية

إذا كان مفهوم الاقتصاد بالمعنى الّذي يتصل بالانتفاع بكلّ الموارد المتاحة، فإنّ الثقافة تمثل موردًا مهمًا، فالدراسات بين الحركة الثقافية والتنمية الاقتصادية، إذْ يرى كثير من الباحثين أنّ الاستثمار في القطاع الثقافي سبب رئيس في الانتعاش الاقتصادي للدول، فانتعاش القطاع الثقافي لدولة ما، يسهم في زيادة السياحة الثقافية وبالتالي ارتفاع الدخل المصاحب للحركة السياحية.

يقول د. محمد الرميحي: «في يقيني أنّ لا جدال اليوم على أهمية الثقافة في التنمية في أي مجتمع... وإنّ الثقافة الحية والحديثة العقلانية والقائمة على أسس علمية، هي التي تقود إلى تنمية المجتمعات ودخولها بشكل سلس في النسيج الاجتماعي العالمي، وهو صفة عصرنا الّذي نعيش، والتي تحقق الأمن والاستقرار والرفاه والسلم للمجتمعات، وهي عملية لم تعد سهلة، وإنّ ما يعطل التنمية المرجوة في بلادنا أساسه ثقافي».

إنّ فكرة الثقافة وعلاقتها بالاقتصاد تتصل بنوعين متكاملين، فالأول يتصل بالمناخات التي توفرها الثقافة كإطار معرفي تنويري لخلق الوعي بعوامل النهضة والتقدم.

والثاني يتصل بالمنتج الثقافي والفني على المديات المختلفة، ومنها صناعة الكتاب، والسينما والفنون البصرية، والسياحة الثقافية، وكلّ حقول الإبداع. حيث تقدر دراسات أنّ العلامة التجارية أو الثقل الاقتصادي لأيقونة باريس الثقافية، برج «إيفل»، بما قيمته (464 مليار) يورو، وأنّ عائدات إسبانيا من السياحة الثقافية تقدر بـ(33 مليار) يورو.

قوة الثقافة العالمية

هناك بلدان تؤثر في قوة الثقافة العالمية وصنفت هذه البلدان من قبل مؤسسة «يو أس نيوز أند وورلد ريبورت» وفقًا لعوامل مختلفة، من قبيل سمعتها كبلدان مرموقة، وعصرية، وراقية، وسعيدة، ومميزة ثقافياً من حيث الترفيه والمتعة، وتضم القائمة إيطاليا وإسبانيا وفرنسا والمملكة المتحدة، واليابان والبرازيل .

وتتبوأ الولايات المتحدة في كونها «مؤثرة في مجال الفن» عن طريق الأفلام، والموسيقى، والبرامج التلفزيونية، وحتى عندما يسبقها بلد آخر في شيء ما مثل تلفزيون الواقع، الّذي بدأ في المملكة المتحدة، فإنّ أميركا تعمل على توسيعه ليصبح مشهوراً على مستوى العالم.


أرشيفية

وتتميز أميركا بأنّها موطن «الفيسبوك وتويتر وغوغل وأمازون»، حيث يتفاعل ملايين الناس يومياً مع هذه الخدمات والشبكات الاجتماعية. وبالنسبة لإسبانيا فقد ساهمت الأفلام الناطقة بالإسبانية وبرامج التلفزيون والموسيقى الإسبانية في تبوء البلاد مكانة مرموقة بين الدول المؤثرة في الثقافة العالمية.

ولا يتوقف النشاط الثقافي في بريطانيا عند العاصمة التي نشأ فيها مزاد «كرستيز» الّذي ينظم سنوياً نحو (350) مزاداً على امتداد أكثر من ثمانين فئة مختلفة، منها الفنون الجميلة والزخرفية والمجوهرات والصور الفوتوغرافية والمقتنيات وغيرها، وهناك مدينة «إدنبرة» التي تحظى بتأثير ثقافي كبير، حيث تستضيف مهرجان «فرينج فيستيفال»، الّذي يُعد أضخم مهرجان فني في العالم، فضلاً عن كونها مسقط رأس «هاري بوتر»، كما تُعد مدينة «بيرمنغهام» في وسط البلاد منافسًا آخر لكلٍّ من «لندن» و«إدنبرة» في مجال الثقافة.

القوة الناعمة

تسمى الثقافة بالقوة الناعمة، حيث يتم التبادل بين الدول من خلال المعارض الفنية ، والفرق والأسابيع الفنية التي تفتح الأبواب للتبادل التجاري، ويقول د. محمد الأرناؤوط، المستشار في معهد الدراسات الشرقية في «كوسوفو»: إنّ «المهرجان الشعري الّذي نظمته مؤسسة البابطين في «سراييفو» برحلة عن طريق طائرة مستأجرة، قد فتح الباب لرحلات سياحية إلى تلك البلد بواقع رحلتين في اليوم من منطقة الخليج».

ويمكن إلقاء الضوء على المردود المادي للحقول الثقافية والفنية والتي لا يكون تأثيرها في الجانب المالي، بل يتسع لتغيير المزاج العام للمستهلكين.

أمّا المردود الآخر فهو يتعلق بحجم العمالة التي يوظفها في أعماله وبرامجه، ومقدار مساهمته في الدخل القومي ومعالجة مشكلة البطالة.

الفن السابع (السينما)

ويمكن تناول نموذجين من السينما العالمية، وهما «هوليوود» الأميريكية ، «وبوليوود» الهندية.

ويصل متوسط إنتاج «هوليوود» إلى الخمسمائة فيلم في السنة، حيث أنتجت السينما الأميريكية عام 2002 ، (449) فيلمًا ، وفي 2003 ،(459) فيلمًا ، و في 2004 ،(474) فيلمًا ، و في 2005 أنتجت (535) فيلمًا، و في عام 2006، (599) فيلمًا. وفي عام 2011، (819) فيلمًا .

وتنتج الصناعة السينمائية في الهند نحو (1000) فيلم في العام ، وفي عام 2012 وصل عدد الأفلام وحدها إلى (1602) فلمًا ، أمّا فيما يخص الصناعة السينمائية العربية وبالتحديد المصرية فإنّ حالة اقتصاديات الإنتاج السينمائي تشير إلى إحصاء (378) فيلمًا منتجًا بين عامي 2002 و 2011.

ووصل عدد المشاهدين لأفلام (هوليوود) نحو(2.6 مليار) في العالم، بينما ارتفعت جماهير الأفلام الهندية إلى (3 مليارات)، ما يعادل نصف عدد سكان الكرة الأرضية.

وتشير الإحصائيات إلى أنّ مداخيل مؤسسة الأفلام السينمائية الأميركية (MPAA) بلغت (36 بليون) دولار أميريكي، منها (26.0 بليون) دولار من دور السينما الأجنبية ، والباقي من دور السينما في الولايات المتحدة.

وحققت إيرادات السينما الهندية عام 2014 مداخيل مالية تقدر بـ(25 مليار) دولار مقارنة بما حققته في العام 2010.

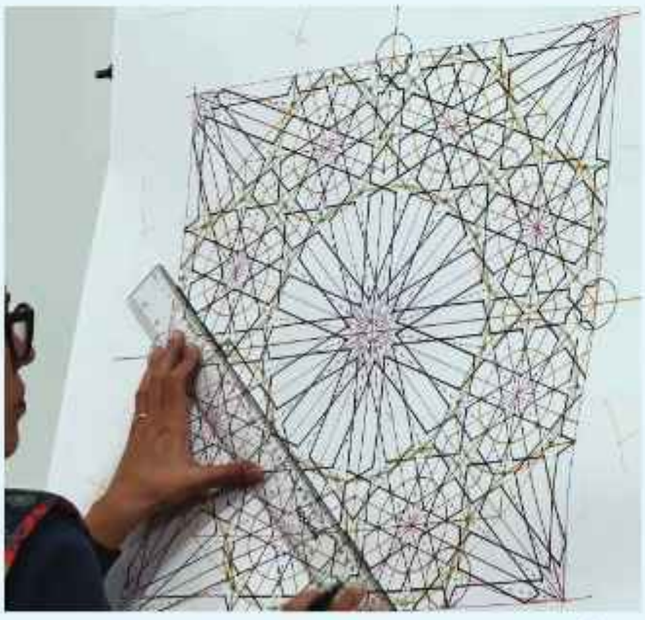
ولا تتوقف مداخيل السينما عند شباك التذاكر بل هناك مصادر تتصل بمبيعات المنتجات التجارية التي تقترن بهذا النوع من الأفلام، والتي تشمل التسجيلات الموسيقية والكتب والصور والألعاب و اللعب والألعاب الإلكترونية والملابس والمأكولات والمشروبات والملصقات والهدايا التذكارية.

ووصلت إيرادات فيلم (التايتانيك لجيمس كاميرون) لأكثر من (2.15 مليار) دولار، وحاز على إيرادات إضافيّة وصلت لـ (343.6 مليون) دولار، وبذلك يكون مجموع ما حقّقه الفيلم (2.18 مليار) دولار.

سوق اللوحات

أمّا سوق اللوحات، فقد أصبح ناشطًا في العقد الأخير ولم يقتصر على الأثرياء، بل أصبح سوقًا مفتوحًا، وقدر سعر لوحة «المونوليزا» للرسام الإيطالي «ليوناردو دافينشي» ، (750 مليون) دولار أميريكي عام 2018، وهي غير قابلة للبيع لأنّها إرث فرنسي وتدر أرباحًا من زوار متحف «اللوفر» كما يتحقق من زيارات المعالم الأثرية.

وبيعت لوحة «مخلص العالم»، لـ « دافينشي « من مزاد «كريستي « في نيويورك عام 2017، بسعر يصل إلى (نصف مليار) دولار أميريكي.



أرشيفية

أمّا لوحة «التبادل» للرسّام التعبيري التجريدي «ويليم دي كوننج» ، فقد بيعت بسعر(303 ملايين) دولار ، وبيعت لوحة «لاعبو الورق» للرسّام الفرنسي «بول سيزان» بسعر(250 مليون) دولار عام 2011.

وشهد اقتصاد الفن العالمي نموًا كبيرًا في عام 2018، بمعدل (12%)، وبقيمة مبيعات عالمية تقدر بـ (63.7) مليون دولار، فهناك نحو(35٪) من أصحاب الثروات بجمع الفن والتحف عام 2017، برغبة الاستثمار في سوق الفن الّذي يعد أكثر أمانًا من البورصة، فاللوحات الفنية كالسلع هي الأنسب للبيع والشراء.

وبيعت لوحة «بابلو بيكاسو دارا»، بنحو (112 مليون) دولار أميريكي، وامرأة جالسة بنحو(45 مليون) دولار أميريكي، وأخرى بنحو(158 مليون) دولار أميريكي، وصبي وغليون بنحو(131 مليون) دولار أميريكي.

وبلغت قيمة خمس لوحات تعود للفرنسي «بول غوغان»، والفرنسي الأصل «بول سيزان»، الإسباني «بابلو بيكاسو»، و «النرويجي إدورد مونج» بـ (خمسة مليارات) دولار أميريكي.

وهناك تقديرات تقول إنّ المبالغ المدفوعة على اللوحات ازدادت من (عشرة مليارات) دولار قبل خمس سنوات إلى (خمسين مليار) دولار، بما يعني أنّ العالم يتعامل مع اللوحة. والغريب أنّ سوق اللوحة لم يعد حكرًا على الأثرياء فقط، بل أصبحت مادة متداولة بين المقتنين.

صناعة الكتاب والنشر الإلكتروني

أمّا صناعة الكتب فقد تطورت بشكل كبير في شقيها الورقي والإلكتروني، ومن أشهر الكتب التي حازت على مردود كبير، سلسلة «هاري بوتر» للبريطانية «ج ك رولنج» التي طبعت دور النشر عام 1997 (ألف نسخة) من الجزء الأول، حجر الفيلسوف، وبعد خمسة أشهر فاز هذا الجزء بأول جائزة له، وبعدها بثلاثة أشهر جاءت الجائزة الثانية ثم الثالثة، وشهد شهر عام 1998 طباعة الجزء الثاني من القصة.

وتقدر القيمة المالية للعلامة التجارية «لهاري بوتر» بأكثر من (15 مليار) دولارأميريكي، وترجمت إلى (65 لغة) في العالم، وبيع منها أكثر(400 مليون) نسخة عالميًا.

وحققت مبيعات الكتب وحدها (1.2 مليار) دولار، ووصل عدد الكتب المباعة إلى (150 مليون) كتاب، وكانت الأربعة كتب الأخيرة حققت أرقامًا قياسية كونها الأسرع مبيعاً في التاريخ ، وتم بيع (11 مليون) نسخة منها.

وقامت شركة «وارنر بروذرز» بإنتاج 8 أفلام مقتبسة عن سلسلة الكتب السبع للكاتبة «جاي كاي راولنغ»، وحققت هذه الأفلام ما يقدر بـ (6.4 مليار) دولار في المبيعات العالمية، وهو أعلى مبلغ حققته أيّ سلسلة أفلام في العالم.

وسجلت عوائد مبيعات التذاكر في أميريكا وحدها نحو(2 مليار) دولار، وتشكل عوائد الأفلام ما يوازي(9 بالمئة) من إجمالي العائدات التي تحققها العلامة، وتم بيع نحو(1.3 مليون) نسخة من المؤلفات الموسيقية في الأفلام.

وحققت مبيعات الأفلام المنزلية للسلسلة (3.9 مليار) دولار أميريكي، أمّا ألعاب الفيديو فساهمت بـ (1.5 مليار) دولار أميريكي حيث بيع منها ما يزيد عن (40 مليون) وحدة. وبلغت حقوق عرض الفيلم على القنوات والمحطات العالمية (1 مليار) دولار.

الرواية والنشر الإلكتروني

رواية «دان براون» «شيفرة دافنشي» التي مزجت بين الفن والكتابة الروائية صُنف مؤلفها عام 2005 كأحد أثرى الكتاب في العالم، حيث بلغت ثروته من الكتابة وحدها (76.5 مليون) دولار، كما يبلغ إجمالي ثروته (120 مليون) دولار أميريكي.

وعلى صعيد النشر الإلكتروني فقد بينت مجلة «فوربس» الأميركية، في تقرير لها أنّ ثروة مالك «أمازون» ، «جف بيزوس» ، وهي مكتبة «إنترنت» لبيع أقراص الفيديو الرقمية، والألعاب والقراءة الإلكترنية، تجاوزت (150 مليار) دولار أميريكي، «أنا بيل غيتس» مالك ومؤسس «مايكروسفت» فقد بغلت ثروته (91.1 مليار) دولار أميريكي، و«مارك زوكربيرغ» مؤسس «الفيسبوك» فقد بلغت ثروته نحو(60 مليار) دولار أميريكي، ويعد أصغر ملياردير في العالم.



أرشيفية



أرشيفية

متحف مؤسسة «بايلر».. مدينة الفنّ والمتاحف

د. خالد الحمزة *

أقمت صيف عام 2020 م عدة أيام في مدينة «بازل» السويسرية الغنية بمتاحفها ومؤسساتها الثقافية المتنوعة، وقد قمت في الأيام الأولى من وصولي إلى المدينة بزيارة متحف الفن ، ومتحف «تينغويلي» ومؤسسة «فيترا» للتصميم وغيرها .

زرت خلال ذلك متحف مؤسسة «بايلر» في قرية «راين» القريبة، وعرفت بأنّه مفتوح للزوار كلّ أيام العام من العاشرة حتى السادسة، فمّة البهجة أنّ تستيقظ على مهل في صباح يوم مشرق من أيام الصيف المعتدلة الحرارة الّذي تستمتع فيه بهواء المدينة النقي؛ لأنّ كلّ المواصلات المتنوعة والتي تصل بين كلّ الأماكن التي يتنقل الناس بينها بسهولة تعمل بالطاقة الكهربائية. توجد نقاط اتصال لتغيير وسيلة النقل وخاصة في مركز المدينة، لذا وجدتني أتجه إليه لركوب الحافلة المتجهة إلى «راين».

استغرقت الرحلة ما يقرب من العشرين دقيقة ، حيث نزلت في المحطة القريبة جدًا من باب المؤسسة المقصودة، ولقد دهشت من أنّ الباب يشبه إلى درجة كبيرة باب مزرعة بها منزل ريفي، وقد كانت كذلك قبل أنّ توجد المؤسسة ومتحفها فيها، ويقع هذا الباب في جدار مرتفع لا يبين خلفه أي شيء سوى قمم أشجار عالية، ولا ينبئ بكلّ تلك الكنوز التي توجد خلفه.

* أكاديمي وفنان تشكيلي/ الأردن


أرشيفية

تجانس العمارة والفن والطبيعة

تدخل وتجد إلى يسارك المبنى القديم الذي رمم وأصبح مطعمًا داخل الدور الأول وأمامه، وتجد أعلاه مكاتب لإدارة المؤسسة والمتحف، وأمّا إذا اتجهت إلى اليمين فترى واجهة المتحف الجنوبية ، وتجد بجانبها طريقًا قصيرة منحدرة قليلًا توصلك إلى باب المتحف الّذي تمّ افتتاحه عام 1997م.

أراد «بايلر» أنّ يحقق تجانسًا بين العمارة والفن والطبيعة. يتميز المبنى الّذي صممه المعماري المعروف «رنزو بيانو» بتوافقه وانسجامه مع البيئة الطبيعية التي استقر فيها. اختار المصمم أنّ لا يتجه إلى السير في ركب المباني الضخمة ،وذات الحضور الطاغي كمتحف «بلباو لفرانك جيري» في شمال إسبانيا . ولا مبانيه نفسه كمركز «بومبيدو» للفن والثقافة في باريس.

يتكون المبنى من أربعة جدارن متوازية تصنع بينها ثلاث قاعات متشابهة تقريبًا ،ويبلغ طوله مئة وثلاثين مترًا وعرضه خمسًا وثلاثين مترًا. وتميز المتحف برحابة قاعاته وعلو سقفها وجدرانها الداخلية الجصية غير الحاملة والتي تخفي الأعمدة داخلها. ويطغى اللون الأبيض على السطوح الداخلية التي تم تغطيتها بقماش مطفأ يقلل الانعكاسات.

تمّ عملُ الجدارين الجنوبي والشمالي اللذين يسدان القاعات من الزجاج المقوى المصفي للضوء الطبيعي. وجعل السقف أيضًا من الزجاج من ثلاث طبقات ،وذلك لحماية الداخل ولإدخال خمسين بالمئة من الضوء الطبيعي، وهناك نظام متقدم يكمل الطبيعي بالصناعي حسب الحاجة. ويبدو السقف خفيفًا وطافيًا ، ويستمر بعد الأعمدة الخارجية لحماية المعروضات تحته من الضوء المباشر. تبلغ مساحة العرض حوالي 3700 مترًا مربعًا.


أرشيفية


أرشيفية

سوق المتحف

بلغ عدد زوار المتحف في العقد الأول بعد افتتاحه حوالي ثلاثة ملايين زائر، أتو من مختلف بلاد العالم. توافقت العمارة مع محتوى الأعمال الفنية ، فتجد في الجهة الجنوبية ثلاث قاعات، تتصل في الأولى غابة «روسو»، في عمله الأسد الجائع يهاجم الغزال والتماثيل الأولية، مع البيئة الطبيعية في الخارج. وفي الثانية لوحة «مونيه» زنابق الماء الكبيرة متصلة مع الزنابق الحقيقية والبحيرة في الخارج كذلك.

أمّا في القاعة الثالثة فلا يمكن الإحساس بفاصل بين الخارج والداخل الذي به تماثيل «جياكوميتي» . حيث تجد عند المدخل مكتب التذاكر ، ثم الاستقبال ، ثم سوق المتحف الّذي يحوي مطبوعات المتحف وكتبًا عن الفنانين الذين يقتني المتحف أعمالهم خاصة ، وعن الفن الحديث عامة، بالإضافة إلى الهدايا المتنوعة التي تناسب أغراضًا عديدة ذات علاقة بالمعروضات. ثم تدخل قاعات العرض التي تضم مجموعة « آرنست بايلر» وزوجته «هيلدي».

مهرجان لتسويق الفن

دخل «آرنست بايلر» موظفًا في «جاليري» للمخطوطات القديمة والمطبوعات في «بازل». ثم امتلك «الجاليري» بعد وفاة صاحبه في عام 1952م. سدد ديونه وشاركته زوجته في إدارته، وانطلقا في البداية إلى عرض وتسويق المطبوعات الحجرية ، والتصوير التعبيري لفنانين ألمان مثل «كولفيتز ، ومونش»، ثم


أرشيفية



أرشيفية

أضافا التصوير الفرنسي. ولقد تميز «الجاليري» بعمل الكتالوجات الفائقة الإتقان، وكان ناجحًا فيما يقوم به من أعمال ، فقد كان مشهورًا وموثوقًا ، حيث اقتنى العديد من المتاحف في ألمانيا والولايات المتحدة عن طريقة الكثير من الأعمال الفنية.

لقد كوّنا هذه المجموعة على امتداد خمسين عامًا ،حيث وظفا خبراتهما الكبيرة مع الفن الحديث من خلال» الجاليري» الخاص بهما منذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي. لقد مرّ عليهما أكثر من ستة عشر ألفًا من الأعمال الفنية خلال سني عملهما كمسوقي فنّ. وقد أسس «آرنست بايلرً لاحقًا مع شريكين آخرين مؤسسة خاصة لإقامة مهرجان سنوي لتسويق الفن عرفت بـ» آرت بازل « منذ العام 1970م، وما يزال مستمرًا حتى يومنا هذا ، ولقد فتح له مؤخرًا فروعًا كـ» آرت بازل ميامي بي آرت بازل هونج كونج» .

وتميز بقدرته على المغامرة إذ اشترى في عام 1990م من المقتني «ج. ديفيد ثومبسون» مئة لوحة «لبول كليه» ، وقد سوق معظمها إلى متاحف مهمة. واشترى في صفقة أخرى حوالي تسعين عملاً نحتيًا لـ» جياكوميتي» وسوقها أيضًا ،واستبقى لمجموعته عددًا منها.

تتكون المجموعة من أعمال لأكثر من أربعين فنانًا مما يمكن أنْ يعرف بالفن الحديث الكلاسيكي، وركزت على التصوير أكثر من النحت بالإضافة إلى أعمال من الفن المعاصر، وقطع من الفنون الأولية من إفريقيا وجزر المحيطات. تبدأ المجموعة مع ما بعد الإنطباعية مع أعمال «ديجا ،وسيزان ،وفان كوخ ،وردان» ، ثم «روسو ،وموندريان ، وليجيه ،وكاندنسكي، وبرانكوزي ،وميرو ،وكليه ،وماكس آرنست». ثم تأتي إلى أعمال الفنانين الأمريكيين التعبيريين التجريديين مثل «بولوك ،ونيومان ،وروثكو»، ثم يتبعهم فنانو الفن الجماهيري.

ثم تعود إلى أوروبا مع أعمال لـ «جياكوميتي ،ودوبوفيه ،وبيسليز ،وكيفر، وتابي».



أرشيفية

توجد مجموعة أعمال لكلّ من الفنانين «ماتيس وبيكاسو، وموندريان وكليه ، وروسو، وجياكوميتي»، أكثر عددًا مما لغيرهم. رحلة تملؤك بالغبطة برفقة كلّ هؤلاء العظماء الذين وطّدوا الحداثة كلّ باسلوبه المميز، وتركوا أثرًا طاغيًا على مَن أتى بعدهم.

ورش فنية للأطفال

يقوم المتحف بوظائف عديدة تتعدى عرض الأعمال وترميمها والحفاظ عليها، إذا يقدم ورشًا للأطفال والشباب لتعرفهم بالفن الحديث من خلال التعامل مباشرة مع الأعمال الفنية المعروضة.

ويشجع على زيارات مجموعات الشباب مجانًا، وتوفير مرافقين مختصين لمرافقتهم وفق ترتيبات مسبقة. ويعمل المتحف كذلك على دعم وإقامة مشاريع فنية في المدينة وخارجها. وينظم المتحف سنويًا ثلاثة معارض متوالية، وذات موضوعات محددة ، أو لمنتج فنان كبير بعينه ، أو مراحل معينة من منتجه على أنْ يكون لها علاقة وطيدة بمقتنياته ، ويبرز من بينها معارض «جورجيا أوكييف ، وجاسبر جونز، وكاندنسكي ، وروي ليشنشتاين ،وأندي ،ورهول ،وروثكو ،ومونيه، وكيفر، وجياكوميتي ،وروسو، وديجا ،وجيف كونز» وغيرهم. ويتم نقل هذه المعارض عادة إلى متاحف أخرى سواء أكانت في سويسرا أو في خارجها.

ذكرى ميلاد «موندريان»

صادفت زيارتي المعرض المقام بمناسبة ذكرى ميلاد فنان عظيم المئة والخمسين ، بعنوان تطورات «موندريان» الّذي ملأت إعلاناته الأماكن العامة في «بازل» مما جعله حدثًا مميزًا في المدينة والمتحف. حشد المتحف لهذا المعرض أعمالاً من مقتنيات المتحف ،وأعمالاً استعارها من مؤسسات ومتاحف أخرى.

يؤكد العرض على أهمية هذا الفنان كونه واحدًا من الفنانين الرواد في الفن الحديث. لقد نقل التصوير من التشخيص إلى النقيض المجرد الخالص. ويظهر المعرض بداياته حيث كان متأثرًا بتصوير المنظر الطبيعي في القرن التاسع عشر، ثم بالرمزية والتكعيبية. وقد وصل في عام 1920م إلى اللاستحضار مقتصرًا على الخطوط السوداء الأفقية والرأسية ، وعلى الألوان الأساسية الثلاثة بالإضافة إلى الأبيض.

واعتمد المعرض على المقابلة بين المبكر والمتأخر في الموضوع الواحد من خلال تجاور العملين. توزعت الأعمال على موضوعات عدة عالجها الفنان شملت طواحين الهواء ، والبحر، والبيوت الريفية منعكسة على سطوح الماء ، وكذلك النباتات في حالات متنوعة من التجريد.

تستحق بعد الانتهاء من هذه الجولة الممتعة لعدة ساعات أنّ تستريح أمام المطعم بحيث يمكنك تناول الطعام أو الاكتفاء بفنجان من القهوة. وتحيط بك مجموعات من الشباب قد انتهوا لتوهم من جولة في المتحف.

وتجد بعض العائلات والأفراد الذين يستمتعون بالمكان الّذي يمتلئ بالأشجار الوارفة الظلال ، ويطلعون على حصيلتهم من مطبوعات المتحف المجانية التي تحوي مشاريعه الحالية والقادمة.



أرشيفية



أرشيفية



الفنانة أمام واحدة من لوحاتها

التشكيليّة السعوديّة «شاليمار» الشربتلي..
تنوع الإيقاعات والرؤى المتحركة أسهمت في وصولها إلى العالمية

غازي انعيم *

تعد تجربة الفنانة التشكيليّة السعوديّة « شاليمار الشربتلي» واحدة من التجارب المتميزة في الفن التشكيلي السعودي المعاصر بشكل خاص والعربي والعالمي بشكل عام، حيث تنفرد هذه الفنانة برؤية ذاتية مشبعة إلى أقصى الحدود بالمخزون البصري والعاطفي.. وبما تعكسه من خيالات تجسدت خطوطًا وألوانًا وملامس وتكوينات محسوبة الأشكال على (الكانفس)، وكذلك على الفن المتحرك الّذي ابتكرته ونفذته على السيارات، والدراجات، والجلود، والحقائب، والأحذية من أجل نقل الفن من داخل البيوت وصالات العرض والمتاحف إلى الشارع ؛ ليتذوقه الناس ويتفاعلوا معه، وبذلك تساهم الفنانة في محو الأمية البصرية ورفع الذائقة الجمالية لدى الناس.

* فنان وناقد تشكيلي/ الأردن

لقد وجدت « شاليمار » في الفن على اختلاف تقنياته سواء « رسمًا » أم « شعرًا » متنفسًا للتعبير عما يجيش في داخلها بصدق. وتعلم أنّ هذا الصدق هو دليلها إلى سجل التاريخ، لذلك لم تحاول «شاليمار» أنْ تكون إنسانة أخرى غير نفسها، أو تندرج تحت اتجاه فني معين، محليًا كان أو عالميًا ... لذلك كانت مؤهلة لأنْ تقدم النموذج الّذي يحاكي حركتيّ السكون والحركة في فنها.. ومؤهلة أيضًا لأنْ تقدم بل وتحاكي بصفاء ما ترغب في رؤيته العين.

«شاليمار» من مواليد مدينة جدة عام 1971 م، كانت في الثالثة من عمرها عندما بدأت تخط بالأقلام والألوان على الورق، وكان لوالدتها الرسامة دور مهم في توفير المواد الفنية لها ثم توجيهها ورعايتها؛ مما جعلها تواصل مزاولة الرسم في المرحلة الابتدائية، وفي هذه المرحلة عرض التلفاز السعودي لوحاتها للمشاهدين كتشجيع لموهبتها، كما نشرت بعض الصحف والمجلات السعودية بعض أعمالها، ومن يومها لا تترك الريشة وأوراقها وأقلامها الملونة أبدًا.

لكنّ دوافعها الفنية التي تعتبرها «شربتلي» كنقطة البداية لأعمالها الفنية قد بدأت منذ اشتراكها في أول معرض وهي في سن (12) سنة، بلوحة كان عنوانها «الأمومة» وقد فازت هذه اللوحة بالجائزة الأولى.

كما تمّ اختيار «شاليمار» وهي في هذا السن للاشتراك في المعرض الأول الجماعي للفن الحديث بجدة، بثلاث لوحات، حملت العناوين التالية: (القدس، إبراهيم صعابي، والأغلال).

وهذا الاختيار، كان بمثابة تكريم من المملكة العربية السعودية للطفلة الصغيرة.

في نهاية المرحلة الثانوية عام 1987 م، قام الفنان التشكيلي المصري «صلاح طاهر» والشاعر«فاروق جويدة» بافتتاح معرض فنيٍّ لها في مدينة القاهرة، وقد أثار المعرض الّذي حمل عنوان «صراع» ذهول رواده لجرأة طرحها، وتعبيرها عن أعماق الإنسان برؤيتها الخاصة بها ، مما فتح المجال أمامها للرسم على الغلاف الأخير لمجلة «صباح الخير» حيث قامت بتوظيف قصائد الشاعر فاروق جويدة في لوحاتها.

بعد امتلاك الفنانة «شاليمار» لسر الصنعة وسر الإبداع الرصين، وسيطرتها على التكوين وعناصر اللوحة بدأنا نلاحظ تناسقًا متقنًا من خلال ما تطرحه من لوحات، حيث جاءت لوحاتها كقصائد شعرية ملونة وأغنيات تغوص في أعماق القلب. لذلك مَن يشاهد لوحاتها يخرج بانطباع يظل عالقًا في الذاكرة... فهي تبعث من الأسود الزاحف من خلال بقعة ضوء الخيالات من رقادها... فتبدو الأجساد بحركتها المختلفة فراشات مجنحة تتماوج على بقعة ضوء ملبية إملاءات الروح.

كما يستطيع المتأمل للوحاتها أنْ يتبين فيها الشكل المفهوم والرمز الواضح فضلاً عن الأسلوب المصقول، وهذا يقوده بأنْ يسبح خياله داخل الأشكال والعناصر، حيث تتنقل عيناه بين النُظم اللونية والتقاسيم الخطية، ويعيش في عالم جديد هو عالم «شاليمار».

والمدقق في لوحاتها أيضًا يلاحظ أنّها اتجهت لتوظيف الإنسان، وذلك لتحقيق قيم تشكيلية جديدة من خلال (أعضاء جسم الإنسان) على مسطحاتها بأشكال متحررة الإيقاع تتحاور مع أرضيتها اللونية في تآلفات مختلفة، فهي هنا توظف بعض العناصر على مسطحات لوحاتها حسب متطلبات العمل الفني لتصنع من الشكل المراد ما تريد، من أجل الوصول به إلى أقصى معطياته التكوينية والجمالية.

كما وظّفت خطوطها بديناميكية عالية على مسطحات لوحاتها محدثة تناغمًا هارمونيًا ناجحًا، وهذا ناتج عن تحول الشخوص إلى مساحات لونية



من أعمال الفنانة

وخطوط مجردة، تكون ثابتة داخل إطار اللوحة أحيانًا، وتتحرك بعشوائية ديناميكية محدثة تناغمًا يشبه الموسيقى أحيانًا أخرى، وهذا إنْ دلّ على شيء إنّما يدل على قدرة الفنانة على اختيار اللون وصياغة الأشكال.

إيقاعات متناظرة

وتؤكد الفنانة في لوحاتها الفنية على الطابع التكراري للأشكال الهندسية المتنوعة... والإيقاعات المتناظرة في الخطوط التي تحتويها، والتي لا تخلو من تحريفات شكلية لهياكل عظمية من الأيادي والجماجم والأقدام والأقنعة... على مساحة اللوحة الواحدة، فمرة يكون هذا الشكل خطوطًا متداخلة بطريقة سريعة وعفوية، تاركة في هذا التداخل والتكرار فراغات شبه متماثلة، فتعود وتلونها بألوانها وتتبع الأسلوب نفسه في التخطيط؛ ومرة أخرى تتحول المساحة إلى دوائر وأشكال بيضاوية تتقارب أو تتماثل، بحيث تبدو اللوحة أشبه بمجموعة من الألوان والخطوط.

نحن إذن أمام أسلوب ينحدر من المنطق الرياضي وهو إحدى الخصائص الكبرى التي قام عليها الفن الإسلامي بمنطقه الرياضي الباهر، لذلك وظّفت الفنانة «شاليمار» هذا المنطق في لوحاتها، فنلاحظ أنّها توقفت عند المساحة البيضاء ، لتقسمها أو توزعها، أو تملأها، أو تغطيها حسب طرق ونُظم محددة تتبع منطق التناسب والتكرار والتداخل والتقابل.

الفن المتحرك

ابتكرت الفنانة مصطلح « الفن المتحرك » الّذي حاولت من خلاله أنْ تضع الفن في الحياة مباشرة مع الجمهور، بعد أنْ كان حبيس الجدران، فبدأنا نرى إبداعاتها على الألبسة والحقائب والأحذية والدراجات النارية، والسيارات.. حيث قامت الفنانة «شاليمار» في عام 2014 م، بالرسم على سيارة «كاريرا بورش» مستخدمة ألوان « الدوكو » الخاصة بالسيارات، وقد أضافت لمساتها الفنية على السيارات لتكسر ما اعتدنا عليه من جمود ورتابة في ألوان السيارات، وتثبت أنّ جميع مجالات الحياة قابلة لإدخال الجمال عليها حتى لو كانت «سيارة»، ولتكون أول مصممة عربية ترسم سيارات شركة «بورش» في المونديالات العالمية للسيارات.

بعد هذا الإنجاز اختارتها شركة «أيد ديزاين» الإيطالية للرسم على سيارة «فورمولا 1 موناكو» أول سيارة سباق ذات تقنية متطورة في العالم، وهي الإصدار الأول الّذي تمّ توزيعه على معارض العالم، خصوصًا أنّ اختيار

«أيد ديزاين» للفنانة «شاليمار» يعود لمشاهدة الشركة لإبداعاتها المتعددة ؛ ليثمر هذا التعاون عن أول سيارة مخصصة للسباقات يتمّ الرسم عليها من قبل الفنانة ، مما ساهم في رفع قيمة سعر السيارة.

وفي عام 2016م، قامت «شاليمار بالرسم على أغلى سيارة في العالم وهي «الفيراري»، «الموفينج آرت» التي ابتكرتها، وقد بيعت السيارة في مزاد بمدينة «فلورنسا» الإيطالية.

بعد ذلك رسمت بريشتها فوق مجموعة فريدة من الحقائب والجاكيتات الجلدية التي صممت خصيصًا لشركة «Foglizzo» الإيطالية ، التي تصمم جلود السيارات الفاخرة الحصرية وسيارات «الفورميلا»، وجلود الطائرات الخاصة . وهي من أهم وأرقى الماركات العالمية الفاخرة.. والمدقق في هذه العناصر التي قامت بالرسم عليها يلاحظ أنّ «شاليمار» تمتلك قدرة على مزج الألوان وتوظيف ما ينتج عنها بكفاءة على مسطحات أعمالها الفنية، فهي تعتمد اللون بعد أنْ تستخلصه من مجموع الألوان، ليأتي لونًا يؤكد قدرتها على التعبير الحيوي عمّا تفكر به وتراه في الواقع؛ ليخدم العمل الفني ويوصل رسالتها للمتلقي بيسر وسهولة، لقد جاء توظيف اللون نتيجة خبرة وممارسة ليحقق رؤيتها الذاتية، المتجددة، التي تشبه النهر بمائه وجريانه.

مما لا شك فيه أنّ الفنانة التشكيلية «شاليمار» تمتلك طاقة غنائية جيدة عندما تتعاطى مع الألوان، ولذلك لا نستطيع وصفها بالفنانة التعبيرية أو السريالية ولا بالفنانة التجريدية، وهنا يكمن سرها، بل نجاحها.

لذلك لا نستطيع أنّ نحصرها في اتجاه فني واحد، فهي تعبيرية بمفهوم الاهتمام بأنّ يصبح الشكل حاضرًا بقوة، كما في أعمالها التي تمثل العلاقة ما بين المرأة والرجل، والتي تقول عنها بأنّها: «ليست علاقة عاطفية بل هي علاقة حيرة وتساؤل»، وتقدم الفنانة عبر أعمالها تلك قيمًا تعبيرية تكمن في وجوه ناظرة في حيرة وتساؤل وهي ترقب بحذر.. إلى شيء غير محدد ينتشر في تلك العوالم.. وتطويعها لتلك الأجواء لجعلها منفذًا تطل منه لتحاورنا حوارًا جدليًا حول تلك العلاقة التي لا تنتهي أسئلتها.

وهي سريالية تمزج الحقيقة بالخيال، بمفهوم ترك الفنانة للخيال كي يصوغ ويركب ويولد عوالم أشبه بتهويمات الأحلام، أيّ أنّها لا تنتمي إلى اتجاه محدد تحصر نفسها فيه... لكنّها ترسم وهي واعية لمفهوم لغة الفن.

وهي تجريدية بمفهوم ترك الاعتماد على علاقات الأشكال والألوان كما هو الحال في عناصر فنّها المتحرك.

رحلة فنية

قدمت الفنانة «شاليمار» عبر رحلتها الفنية قيمًا تشكيلية متنوعة البحث والتجريب في تنوع الإيقاعات والرؤى المتحركة... ساهمت في إيصالها إلى العالمية.

- استضافها زاهي وهبي في شهر تشرين الثاني 2006 م في برنامج «خليك بالبيت».

- أقامت معرضًا فنيًا مشتركًا عام 2006م في إسبانيا مع ابن الفنان العالمي «سلفادور دالي خوان راميرز».

- احتفى متحف «اللوفر» بالفنانة «شربتلي» ووضعها في صدارة فنانيه عندما أقام في عام 2015 م معرضًا فنيًا لأهم (450) شخصية فنية عالمية ، وعرضت لوحتين من أعمالها، كما اختارت إدارة المعرض لوحة «القبلة» لتضعها في «بروشور» المعرض الّذي ضم (عشرة فنانين) فقط من بين (450 فنانًا)، وهي الفنانة العربية الوحيدة التي شاركت في هذه التظاهرة الفنية العالمية.



من أعمال الفنانة

- اختيرت في عام 2016 م سفيرة للنوايا الحسنة للفن التشكيلي في الشرق الأوسط ومنطقة الخليج.

- وفي عام 2019 م، أقامت شربتلي أول معرض للفن الحركي « الموفينج آرت » في « آرت يلزوفاء الدخيل » في صالة عرض «عائشة العبار آرت جاليري» بمدينة دبي.

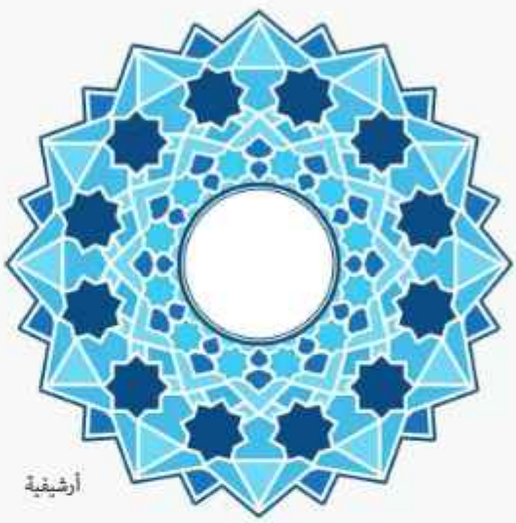
- في عام 2021 م شاركت في معرض «اللوفر، آرت شوبينج» في باريس، ويضم هذا المعرض أهم وأشهر فناني العالم المعاصرين، وقد اختار» اللوفر» لوحة من لوحات «شاليمار» ضمن (10 رسامين) فقط للدعاية « للوفر».

- في عام 2019 م نالت جائزة «ماتيس» الفرنسية، وهي إحدى أرفع الجوائز الفنية في العالم، حيث شارك في المسابقة أكثر من (500 فنان) تشكيلي من (36 دولة).

- فازت بالجائزة الشرفية الأولى، جائزة حفيد «ينوار» في صالون الخريف في دورته (106)، وكانت أول فنانة تشكيلية عربية تشارك في المسابقة وتحصد جائزتها.

- كما تمّ اختيارها سفيرة للنوايا الحسنة لدورها في التطوع والمساهمة في الثقافة السعودية، وكانت أحد مقدمي جوائز رابطة الصحفيين الأجانب في لندن، إنجلترا.

- في عام 2026 م كرّمت جامعة الدول العربية ممثلة في اتحاد قيادات المرأة العربية الفنانة العالمية «شاليمار» شربتلي، بمنحها وسام المرأة الملهمة تقديراً لمسيرتها الفنية المؤثرة ، ودورها الريادي في إبراز الفن العربي على الساحة الدولية، وذلك بالتزامن مع انطلاق النسخة الأولى من مبادرة «بصمة شاليمار» في إمارة دبي.



أرشيفية

«الفنُّ والوظيفةُ»

سناء عقلة العبداللات *

الفن حديقة تشع بهجة في روح كلّ مبدع ، الفن طبيب كلّما اعتراني وجع، وحبيب، كلّما شعرت بالحاجة للحديث، وأمان كلّما أردت اللجوء ، و حياة كلّما شعرت بضياع وتشتت..

قديمًا كان الفنّ مصدر رزق لكثير من الفنانين، سواء الممثلين ، أو الرسامين، أو المبدعين، نعم وما زال، فمَن كانت لديه موهبة تميزه عن غيره كان يسارع لصقل موهبته في المجال الّذي يبدعه، من كافة صنوف الفنون التي تساهم في توظيف الشغف من جهة ، ومن جهة أخرى مصدراً للرزق، وهنا يطلق العنان للفنان لينحت له اسمًا على جدارية القلوب والعقول في مجال الفنّ الّذي يحبُّ ويبدع.

* كاتبة من الأردن

والعامل البيئي صقل الكثير من المواهب في توظيف البيئة لحرفة أو مهنة لسكانها، ومنها ترمز لتراث تلك المنطقة التي تحوي تلك الحرفة، ومنها مثلاً صناعة المهباش المصنوع من الخشب الموجود في شجر البطم، أو شجر الزان، أو شجر الليمون، أو الخروب، أو التوت ، وصناعة الأواني الفخارية؛ فهي من طينيات فخارية ، وغيرها من الصناعات التي تعد وظيفة لها مصدر دخل للأفراد، حيث يوفر انسجامًا كاملاً بين البيئة والإنسان، ورمزاً لتراث الأمة في المحافظة على الوحدات التراثية الشعبيّة والفنيّة على مدار الأزمان .

ومع الزمن والمعاصرة والحداثة أصبحت هناك مراكز ومؤسسات تُعنى باستقطاب المواهب ضمن إطار منهجي ومعاصر، لتجمعهم ثقافة الفنّ مهما ابتعدت المسافات والمدن .

فإنّ المعاصرة لا توصف بتملك شيء مادي أو جوهري محدد، حيث إنّنا لم نجد متاحف أو مراكز لتسويق الفن تحتوي عبارات «ما بعد الحداثة»، باستثناء المهندسين المعماريين الذين استخدموا هذا المصطلح للدلالة عن أسلوب إنشائي معين لهم، يميز أعمالهم بأنامل عصرية مميزة .

وعليه فإنّه يختلف مفهوم المعاصرة عن ما بعد الحداثة للمراكز والمتاحف التي ترتبط بالممارسات، أمّا مصطلح الفنّ ما بعد الحداثة فقد ارتبط مفهومه في الجامعات والثقافة والمال وأعمال التجارة، مما أعطى امتدادًا للمصطلحين «المعاصرة»، و ما بعد الحداثة ، فاستخدم مصطلح المعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن، فأطلق مصطلح «الفن المعاصر» على قطع فنية محددة في مزادات بيع الفنون، وتمّ تداوله بين النقاد أيضاً.

الفنّ المعاصر ظهر فجأة على نحو غير متوقع، والسبب يعود إلى ازدهار الإنتاج الفني في المرحلة الأخيرة، وعليه فإنّ الفنون تشمل توظيف الحياة وتكيفها مع البيئة والمجتمع، ولا نستطيع أنّ نبعده أو نتجاهل ما له من دور مهم في بناء ثقافات ومجتمعات وغايات سامية.

فلم يكن الفن يومًا ما تسلية ومتعة فحسب، إنّما هو رسالة يتمّ توظيفها ضمن معالجات فنية، وحل لمشكلات وأزمات تجعل منه رسالة ذات غايات نفعية تلامس الواقع وما يحمل في طياته من أحوال ومتغيرات.

وبناءً على ما تقدم يبقى هناك حالة تساؤلية مفادها: هل وظيفة الفن الّذي لا يعد بالطبع نقلاً حرفيًا لما في الواقع، بل هو معالجة جمالية لما يجري فيه؟ هل هو تجميل لذلك الواقع بالنظر إلى الكيفية التي انتهجها الفنان في معالجته لبعض قضاياه عبر إبداعه تقوم على الانتقاء وإعادة التشكيل ؟

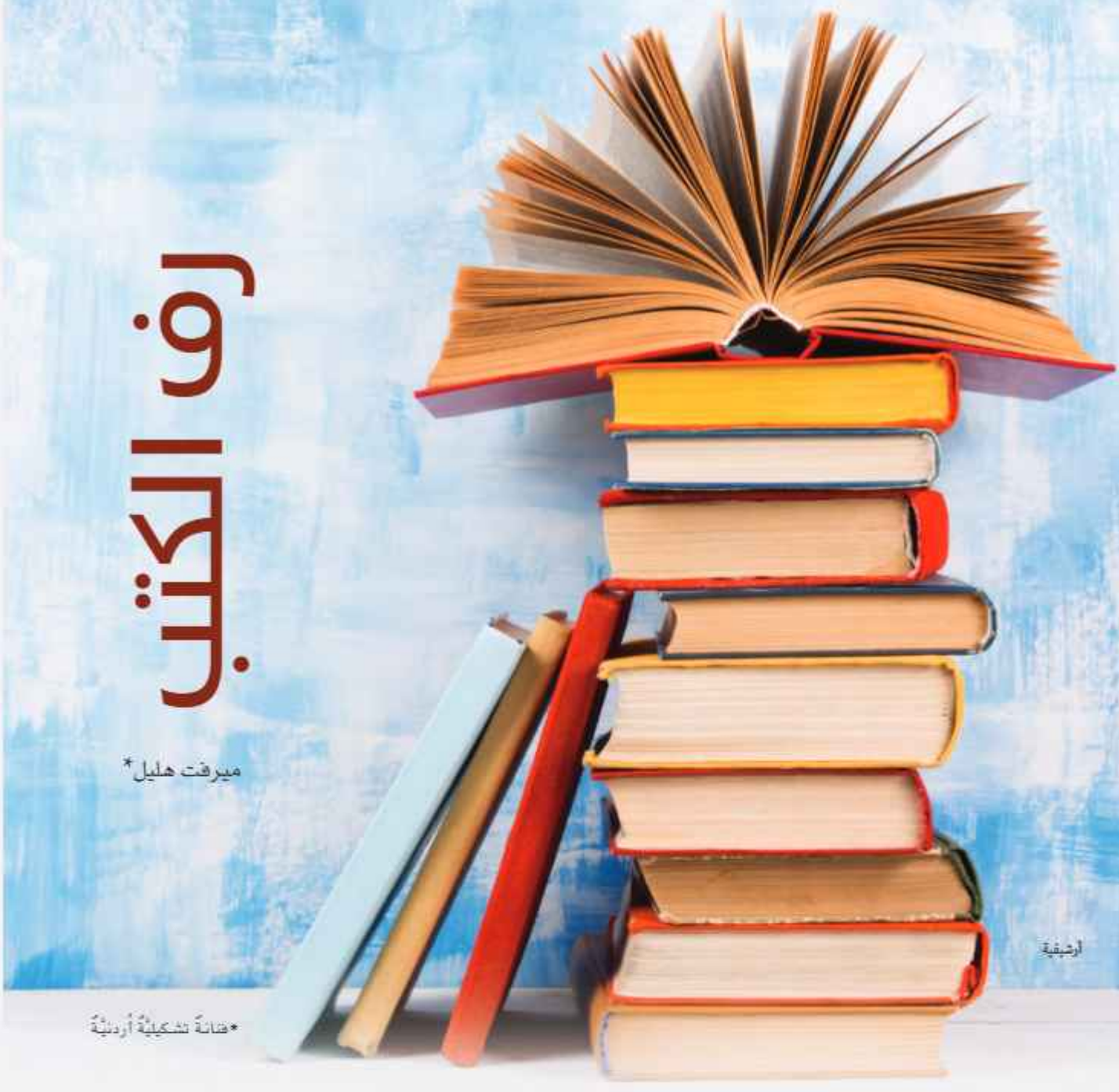
أم هو تزييف لذلك الواقع في هيئة تجعل منه: بوصفه موضوعًا أو فكرة في داخل الفن صورة تأتي على النقيض تمامًا للحضور الموضوعي الحقيقي له في فضاء المرجع؟ وتساؤلات كثيرة حول العديد من التمكين الوظيفي للفنّ ورسالته ضمن تأطير إرثي ومعاصر للأجيال القادمة وبث رسائل تحاكي الواقع والطموح.

لا شك بإنّ جمال الفن وتميزه هو قدرته وفاعليته التي هي مرهونة بالطريقة التي يتشكل بها؛ و في صياغته إلى المحتوى الفكري والبصري والحسي الّذي يجب أنّ يكون حاملاً له.

ويبقى الفن موطنًا للإبداع والحس ورسائل جميلة بأنامل ومشاعر الفنانين في نقل الصورة والجمال بإبداع مبهر.

رف الكتب

ميرفت هليل*



أرشيفية

*فنانة تشكيليّة أردنيّة









السينما الرقمية..
التحول التقني وصناعة الصورة في عصر البيانات

صدر عن دار أمجد للنشر والتوزيع في عمّان كتاب بعنوان «السينما الرقمية ..التحول التقني وصناعة الصورة في عصر البيانات»، لقاسم زيد أحمد أبو زيد، وتكمن أهمية الكتاب في كونه يمثل مرجعاً مهماً للباحثين وصنّاع الأفلام ، والمهتمين بدراسات الإعلام والاتصال.

يتناول الكتاب الّذي يقع في (81 صفحة) من القطع الوسط وعشرة فصول ، التحولات الجذرية التي شهدتها صناعة السينما في ظل الثورة الرقمية والتطور المتسارع في تقنيات التصوير والمعالجة والإنتاج، مقدماً قراءة تحليلية شاملة في عشرة فصول متكاملة ترصد مسارات التحول التقني والجمالي والقانوني في عالم الصورة.

يبدأ الكتاب بمدخل نظري يتناول مفهوم السينما الرقمية، واختلافها عن السينما التقليدية، ويعاين في الفصل الثاني تكنولوجيا التصوير الرقمي، وأنواع الكاميرات الرقمية، متوقفًا عند معايير الجودة التي تميز الصناعة السينمائية المعاصرة.

يتتبع المؤلف في الفصل الثالث تطور التقنيات في مجال المؤثرات البصرية، والعلاقة بين المشاهدات الحقيقية والافتراضية، ومساهمة التقنيات الرقمية في إعادة تشكيل مفهوم الواقعية البصرية داخل العمل السينمائي.

وفي الفصل الرابع يذهب المؤلف إلى دراسة المونتاج والصوت في السينما الرقمية، ودور الذكاء الاصطناعي في عمليات التحرير ، وتحسين جودة الإنتاج السمعي والبصري.

ويتطرق في الفصل الخامس، إلى تقنيات ثلاثية الأبعاد والواقع الافتراضي، وتأثيرها على تجربة



المشاهدة وتفاعل الجمهور، بينما يناقش الفصل السادس دور الذكاء الاصطناعي في صناعة السينما الرقمية في كتابة السيناريو وتحليل البيانات ودعم قرارات الإنتاج والتوزيع، مركزًا في الفصل السابع على منصات البث الرقمي وصناعة الفيلم.

وفي الفصل الثامن يتوقف المؤلف عند التحديات القانونية والأخلاقية المرتبطة بالتحول الرقمي، ويعاين في الفصل التاسع مستقبل السينما الرقمية، ومن بينها: السينما التفاعلية، والعروض الرقمية، وآفاق السينما الرقمية.

وفي الفصل العاشر والأخير يتناول الكاتب أبرز الاتجاهات والتحديات الإنتاجية الرقمية، والفرص المتاحة أمام السينما العربية، مستدركًا بالنظر إلى واقع السينما العربية في عصر الرقمنة.

«المسرح المصري
وقرن ونصف من الإبداع»

عن المجلس الأعلى للثقافة المصرية، صدرت طبعة جديدة ، من كتاب «المسرح المصري وقرن ونصف من الإبداع» للناقد والمخرج المسرحي د. عمرو دوارة.

يتضمن الكتاب رصدًا وتوثيقًا لأهم الأحداث والأنشطة والظواهر المسرحية منذ بدايات المسرح المصري وحتى عام 2024م.

يشي الكتاب بمدي تأثر الإنتاج المسرحي بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهو ما يتضح في توقف الإنتاج المسرحي تقريبًا خلال الثورة العرابية ، وبداية الاحتلال الإنجليزي (1882-1884م)، وكيفية مشاركة المسرح في التعبير عن أحداث «دنشواي» 1906م، وتأثر المسرح بأحداث ثورة 1919م، ومدى تأثير (الأزمة الاقتصادية العالمية) منتصف الثلاثينيات في القرن الماضي ، وتوقف نشاطات الفرق، ثم تأسيس أول فرقة تابعة للدولة «الفرقة القومية عام 1935م».

يرصد الكتاب مجموع العروض الاحترافية التي تمّ إنتاجها منذ بداية المسرح المصري، منذ 1870 م، وحتى 2024م، حيث وصل عدد العروض إلى (7500) عرضٍ.



«علامات هوية»
في الوشوم والثقوب

يتناول كتاب «علامات هوية »، الّذي ترجمه المفكر والمترجم المغربي عبد السلام بنعبد العالي التعابير الجسدية من قبيل الوشوم والثقوب والإمارات الجسدية التي تحولت إلى علامات لنشوء هويات فردية متنوعة ، تحمل في عمقها تغييرات عديدة على مستوى فهمنا للجمال والحياة بصورة عامة.

يؤكد المؤلف «دافيد لوبروتون» في الكتاب أنّ صناعة الرسوم على الجسد حققت ازدهارًا كبيرًا، فالوشم والثقب اللذان لم يعودا من قبيل الهامشي، صارا اليوم أدوات لإبراز الذات واستعراضها، ويبين أنّ الجسم الّذي يحمل علامات ، كان منذ العصور القديمة وعند المجتمعات التقليدية، يمثل تعبيرًا عن مسار، وعن رسالة، وبخاصة وتعبيرًا عن هوية.

ويدرس المؤلف الطريقة التي يتدخل بها الوشم باعتباره لغة تمرد، - حتى أيامنا هذه - حيث غدا ثقب الجسد، الهوية الظاهرة على الجلد التي تعني الشباب،



يستند عمل «لوبروتون» إلى بحث ميداني يحلل: العلامات الجسدية في المجتمعات الغربية، والتي انتقلت من ازدراء الذات إلى إثباتها، ثم البحث عن هوية، وعن شعائر الانتقالات، وعن ميلاد ثقافة.

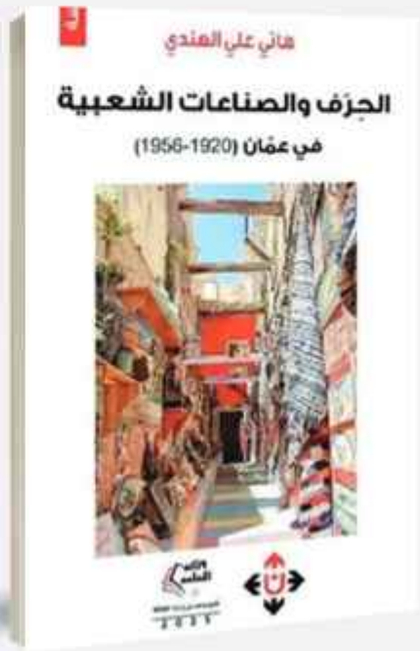
الحِرف والصناعات الشعبيّة في عمّان..

حكايات الأجداد تنبض بالحياة

تمثل الحِرف والصناعات اليدوية التقليدية جزءًا أساسيًا من التراث الثقافي للشعوب، فهي تعكس حياة الإنسان في مختلف مناحي حياته، وطرق اختراعه وابتكاره ووسيلته لإيجاد حلول تكنولوجية تخفف عَنَتَ الحياة.

وفي الوقت فإنّ هذه الصناعات التراثية تمثل وثيقة على نوعية الحياة، وفلسفة الجمال ، وأرشيفًا يروي قصص تاريخ الأدوات، والعادات والتقاليد التي تتصل بممارستها. وتعكس قدرتها على التكيف مع بيئتها ومحيطها.

وفي الحالة، يقدم الباحث هاني علي الهندي، في كتابه «الحِرف والصناعات الشعبية في عمّان (1920-1956م)»، الصادر عن الآن ناشرون وموزعون، بدعم من



وزارة الثقافة، رؤية حول كيفية تطور هذه الحِرف في عمّان على مدار عقود عدة، وكيف أنّ هذه الصناعات تشكل جزءًا من هوية المدينة.

استند الهندي، في دراسته، على المصادر التاريخية والمراجع المتاحة، رغم قلتها، لإبراز التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي شهدتها عمّان..

يقول المؤلف: «يحتوي الكتاب على تقسيمات منهجية؛ في بابين، يختص الأول بالصناعات التقليدية الشعبية ويضم ستة فصول. حيث تناول الفصل الأول الصناعات والحرف الحجرية والطينية والرملية، بينما اشتمل الفصل الثاني على الصناعات والحرف الجلدية. أمّا الفصل الثالث، فحمل عنوان «الصناعات والحِرف الخشبية «. وتطرق الفصل الرابع إلى الصناعات والحِرف المعدنية. وعرض الفصل الخامس الصناعات والحِرف الغذائية، ليختم الفصل السادس بالصناعات والحِرف النسيجية.

أمّا الباب الثاني، فقد تمّ تخصيصه للحِرف الشعبية، مشتملاً على ثلاثة فصول، تناول الأول الحِرف التي تُمارس داخل الدكاكين، بينما خصص الفصل الثاني للحِرف التي يظهر أربابها في الشوارع والحارات، أمّا الفصل الثالث، فتمّ تخصيصه للباعة المتجولين في الشوارع والحارات والأحياء.

يقول المؤلف هاني الهندي في تمهيد الكتاب: « ارتبطت الحِرف والصناعات الشعبية بحاجة السكان لتغطية احتياجاتهم اليومية... فالصناعات الشعبية تحفظ تراثنا الشعبي، وتحمي تاريخنا، وتجسد هويتنا. وزاد أنّ هذا الكتاب يقدم للقارئ الأردني والعربي تاريخ هذه الحِرف والصناعات عبر العصور القديمة، مرورًا بجزء من تاريخ عمّان الحديث... معرفًا الفرق بين الصناعة والحِرفة.

ضمن منشورات وزارة الثقافة صدور كتاب «خمسون عامًا وراء الميكرفون» للإعلامي الراحل سالم العبادي، مشتملاً على سبعة فصول تسرد شهادات وذكريات وخواطر ورحلات توزعت في العمل ما بين الإذاعة الأردنية وهيئة الإذاعة البريطانية «بي بي سي».

استهل الكتاب الّذي يقع في (250 صفحة) من القطع الوسط بتقديم الإعلامي الدكتور محمد المناصير، الذي أشار فيه إلى أنّ العبادي ترك بصمته في محطات كثيرة، بصوته المميز وأسلوبه الفريد، فقد صنع تجربة لافتة وضعته في سدة الخبراء، وهذا الإصدار يصدر عن خبرته المديدة في العمل خلف الميكروفون ، ليكون شهادة للأجيال الجديدة، مثلما هو رغبة من المؤلف بتعريف المستمع للإذاعة بشخصيته وخبراته وتجاربه وعلاقاته مع باقي زملائه في مهنة المتاعب.

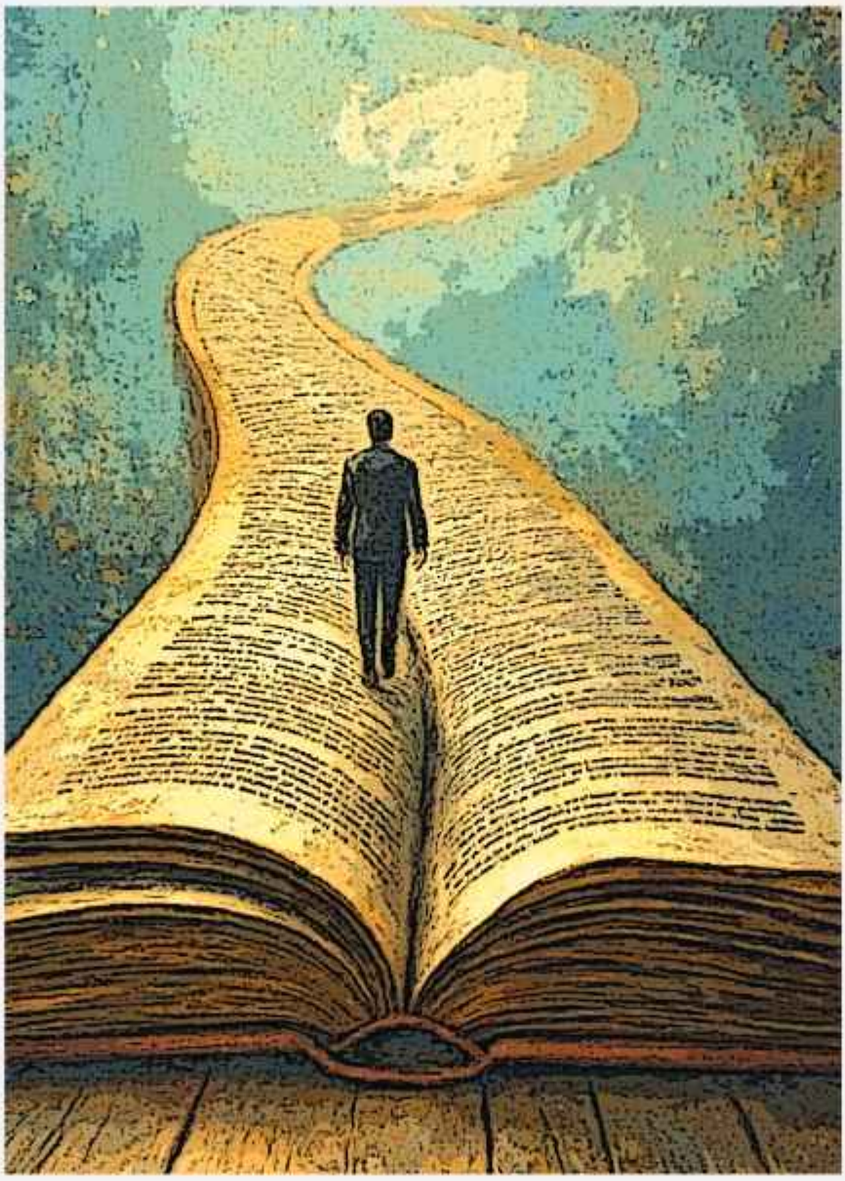
تناول الفصل الأول شهادات لكلّ من وزير الإعلام الأسبق نصوح المجالي، ووزير الداخلية الأسبق سمير الحباشنة، والإعلامي نائب رئيس القسم العربي في محطة «بي بي سي» مصطفى أنور، وجميعها تتأمل وتستذكر جهود العبادي في مسار حياته بالعمل الإذاعي، وقدرته على استيعاب الجوانب الفنية للعمل الإذاعي وإجادته إيصال الخبر إلى المستمع بسلاسة ويسر.

ضم الفصل الثاني من الكتاب نبذة عن حياة المذيع سالم العبادي، وهو المولود في قرية الصبيحي العام 1949م، وبدايات تحصيله العلمي في مدرسة معدّي الثانوية للبنين في الأغوار الوسطى ، ومن ثم انتقاله إلى كلية الشهيد فيصل الثاني بعمّان التابعة لقسم الثقافة العسكرية في القوات المسلحة الأردنية، والتي تخرج منها حاملاً شهادة الدراسة الثانوية العام 1969م، ومنها بدأت رحلته في البحث عن طريق يقوده إلى العمل في الإذاعة الأردنية، مشيرًا إلى الظروف الحياتية والمعيشية الصعبة التي عاشتها أسرته في مسقط رأسه، لافتًا أيضًا إلى تعلقه بالمذياع إبّان حقبة خمسينيات القرن الفائت، والّذي كان لظهوره شعبية واسعة بين الناس في الريف الأردني، حيث كان يتسابق على شرائه أولئك الذين يملكون ثمن هذا الجهاز « الأعجوبة ، أو الساحر والفاتن» .

يستذكر المؤلف اللحظات الأولى التي قادته صوب الإذاعة الأردنية، بعد أنْ قرأ إعلانًا عن حاجة الإذاعة إلى مذيعين، وأجرى هناك مقابلة عمل، قابل فيها اثنين من كبار المذيعين: مدير الأخبار نقولا حنا، وكبير المذيعين غازي زعبلاوي، إلى أنّ أتيحت له الفرصة ليصبح مذيعًا رئيسيًا العام 1973م، ثم انطلق في تقديم وإعداد مجموعة من البرامج الإذاعية اليومية والأسبوعية المتنوعة، التي تهتم بتغطية المناسبات والاحتفالات والأعياد الرسمية والوطنية والدينية ، بالإضافة إلى برامج تدور حول الجيش والشرطة في خدمة الشعب، وبرامج البث المباشر والعمال والسياحة وفنون العزف والغناء، ومذيع الربط في النقل المباشر لأبرز النشاطات الرياضية، وأيضًا في برامج تسلط الضوء على عمل البلديات في المملكة وإبراز أهم إنجازاتها.

ويخصص العبادي الفصل الثالث من الكتاب، عن بداياته في العمل في هيئة الإذاعة البريطانية، ويتوقف في رؤية العرب لهذه المحطة، والعديد من المواقف التي واجهها هناك، وكذلك عند لقائه مع الملك عبدالله الثاني في لندن، ولقاء آخر مع الأمير الحسن بن طلال، مبينًا الدروس المستفادة من العمل في بريطانيا.

وتتوالى باقي فصول الكتاب، عن مخاطر المهنة، وحواراته مع عدد من الشخصيات والقادة، وخواطر إذاعية حول بروز اسمه في الإعلام، ورؤيته في تراجع شعبية الإذاعة مع تعدد وسائل التواصل، والعلاقة بين المذيع والمستمع، والصحفي الملتزم والحوار الهادف، وشهادته حول تاريخ إذاعة «بي بي سي» قبل إيقافها.



أرشيفية

محمد خضير*

الرّحلةُ الأخيرةُ

في المَدى الّذي لا ينتهي، حيثُ يمتزجُ بياضُ الأرضِ بشُحوبِ السّماءِ، تمضي القافلةُ الصغيرةُ نحو صَمتها الأبديِّ... الرّيحُ وحدَها تعرفُ الوُجهةَ، والجليدُ تحت الخَشبِ يئنُّ أنينًا كأنَّه صرخةٌ مكتومةٌ في حنجرةِ الوجودِ! هي رحلةٌ بلا إيابٍ، يقودُها حصانٌ أرهقَهُ الحزنُ، يجرُّ خلفَهُ ثقلًا يُقاسُ بمرارةِ الغيابِ؛ يطأطئُ رأسَهُ كأنَّه يستسمحُ التّرابَ قبلَ أنْ يُودِعَ فيه أمانتَهُ الأخيرةَ! تَمضي القوائمُ في وحلِ الثلجِ، تَعثرُ وتَقوى، كأنَّ هذا الحيوانَ الأعجمَ باتَ يدركُ أنَّ ما بينَ دفَّتي الخشبِ ليس جسدًا، بل هو جزءٌ من تاريخِ التّعبِ.

فوقَ تلكَ المزلقةِ المتهالكةِ، يربضُ الموتُ في صندوقٍ خشبيٍّ بسيطٍ، يجاورُهُ يُتْمٌ يرتجفُ تحتَ الأسْمالِ... طفولةٌ ذبلَتْ ملامحُها، وعيونٌ ترنو إلى ذلكَ الخشبِ السّاكتِ، كأنَّها تحاولُ استردادَ دفءٍ ولّى. الظلالُ المنكسرةُ تحكي قصةَ الأيدي التي جفَّ فيها النّبضُ فوقَ هذا الطريقِ المُوحشِ! وبجانبِهم، امرأةٌ انحنى ظهرُها حتى صارَ قوسًا للحُزنِ، غابَ وجهُها في غَيابَةِ شالِها، وكأنَّها لم تعدْ تملكُ وجهًا تواجهُ به القسوةَ، بل استحالَتْ ظلًا يبكي ظلًا، وروحًا تُساقُ إلى قدرٍ لا تملكُ من أمرِهِ شيئًا؛ لقد تركَتِ العالمَ خلفَها واصطفَّتْ مع الراحلينَ وهي لا تزالُ على قيدِ الشّهيقِ.

كلُّ شيءٍ هنا يتحدّثُ لغةَ الرّمادِ: فالضوءُ شاحبٌ، والأفقُ غائمٌ لا يَعِدُ بشمسٍ، والكلبُ الوحيدُ يتبعُ الأثرَ بخطواتٍ مكسورةٍ، كأنَّه الحارسُ الأخيرُ للذكرياتِ... لا ضجيجَ في هذا المَدى، بل هو سكونٌ جنائزيٌّ يُعلّمُنا كيفَ يصبحُ العمرُ كلُّه «رحلةً أخيرةً» تقطعُ براري البردِ بحثًا عن مستقرٍّ لا وجعَ فيه. إنَّها لحظةٌ خارجَ الزمنِ، تتلاشى فيها الأصواتُ ويبقى صريرُ الخشبِ، بينما يظلُّ الصمتُ هو الشاهدَ الوحيدَ على حكايةٍ نَحَتها الشّتاءُ في جدارِ البقاءِ قبلَ أنْ تُروَى.

* شاعر وروائي وفنّان تشكيلي/ الأردن





أرشيفية



أرشيفية

61
2026 - 2025
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن