المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكّمة تصدر
بدعـم من صندوق دعـم البحث العلـمي

المجلد (5)، **العدد** (2)، 2012م / 1434هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكّمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن.

رئيس التحرير:

أ.د. عبد الحميد حمام
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ.د. إحسان عبد الوهاب فتحي
كلية الهندسة، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن.

أ.د. سليم صبحي الفقيه
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. كايد محمد عمرو
كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

د. نبيل صالح الدرّاس
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

د. كرام ذيب النمري
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

د. حسني محمد أبو كرّيم
كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. رامي نجيب حداد
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتير التحرير:

السيدة خلود خصاونة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): أ.د. علي الشرع.

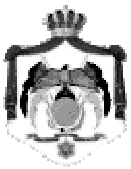
التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): أ.د. ناصر عثامنه.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: إيناس يوسف.

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك
اربد - الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3638
Email: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo



المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكّمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــم البحث العلـــمي

المجلد (5)، **العدد** (2)، 2012م / 1434هـ

Subscription Form

Jordan Journal of ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name: .....

Speciality: .....

Address: .....

P.O. Box: .....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax: .....

E-mail: .....

No. of Copies: .....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal

For

- ☐ One Year
- ☐ Two Years
- ☐ Three Years

One Year Subscription Rates

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Prof. Abdel Hamid Hamam
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
Fax: 00 962 2 7211121

قواعد عامة

1. المجلة الأردنية للفنون مجلة علمية عالمية محكّمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي، عمان، الأردن.
2. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن.
3. تنشر المجلة البحوث المكتوبة باللغة العربية والانجليزية ويجوز نشر البحوث بأية لغة تقبلها هيئة التحرير.
4. تصدر المجلة عددين سنوياً.
5. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية.
6. تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
7. تعتذر المجلة عن عدم رد البحوث إلى أصحابها في حال عدم الموافقة على نشرها.

قواعد النشر

1. يقدم البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية، شريطة أن يقدم ملخصاً للبحث بالعربية بالإضافة إلى ملخص بلغة البحث، وبواقع 150 كلمة على صفحة مستقلة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص على أن يتبع كل ملخص بالمفردات الدالة (Keywords) التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات.
2. على الباحث أن يقدم تعهداً خطياً يؤكد بأن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى.
3. أن يكون البحث مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، وتقدم ثلاث نسخ منه (إثنتان منها غفلت من الأسماء أو أي إشارات إلى هوية الباحثين وتتضمن نسخة واحدة اسم الباحث / الباحثين وعناوينهم) مع قرص مدمج (CD) متوافق مع أنظمة IBM (Ms Word) بنط Normal 14 بالعربي، بنط 12 بالانجليزي.
4. أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على (30) ثلاثين صفحة من نوع A4 وتوضع الجداول والأشكال في مواقعها وعناوينها كاملة.
5. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمين اثنين في الأقل من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
6. تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة حق إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. يأخذ البحث المقبول للنشر دوره في النشر وفقاً لتاريخ قبوله قبولاً نهائياً للنشر.
9. التوثيق: تعتمد المجلة دليل (American Psychological Association) (APA) للنشر العلمي بشكل عام ونظام التوثيق للمراجع والمصادر الانجليزية بشكل خاص وما يقابلها للمراجع والمصادر العربية، ويلتزم الباحث بالأسلوب العلمي المتبع في كتابة المراجع وأسماء الباحثين والاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وما يتضمنه الدليل من إرشادات وأسس ذات صلة بالبحث.
10. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث التي اعتمد عليها مثل (برمجيات، اختبارات، رسومات , صور ... الخ) وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق.
11. الآراء الواردة في البحوث تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط.
12. لا يخضع ترتيب البحوث في المجلة لأي اعتبارات.
13. ترسل المجلة لمؤلف البحث بعد نشره نسخة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
14. تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
15. البحوث التي يتم نشرها في المجلة توضع كاملة على قاعدة البيانات في مكتبة جامعة اليرموك ويخضع الرجوع إليها لشروط استخدام تلك القاعدة.

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكّمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــم البحث العلـــمي

المجلد (5)، العدد (2)، 2012م / 1434هـ

البحوث باللغة العربية

- **السينما اليابانيـة شيرو تويودا مرآة عصره** 129

  سمير كامل جبر

- **فاعلية البناء الفنى للفيلم وتنظيم التكوينات ثلاثية الابعاد وعلاقتها بالتطور التقنى المعاصر** 145

  محمد محمد غالب

- **جدلية استخدام المؤلفين الموسيقيين للأصوات الطبيعية والأصوات الإلكترونية في التأليف الموسيقي في أوروبا خلال النصف الثاني من القرن العشرين** 169

  إياد عبدالحفيظ محمد ورامي نجيب حداد

- **لغة الإبداع بين القائد الموسيقي والمخرج المسرحي " دراسة مقارنة "** 185

  علي عبد الله فجر

- **تقنيات الأداء على الجيتار عند نيكولو باغانيني ودورها في أدائه الاحترافي على الكمان** 213

  عزيز أحمد ماضي، نبيل صالح الدراس وصبحي إبراهيم الشرقاوي

- **"دراسة تحليلية" للأطر البنائية - التأليفية لدى باخ "رقصة الجيك من المتتالية الرابعة لآلة التشيللو أنموذجا"** 223

  نبيل صالح الدراس وعزيز أحمد ماضي

- **دراسة تحليلية لسيرة الفنانة الأردنية سلوى وموروثها الغنائي** 233

  رامي نجيب حداد ومحمد طه الغوانمة

السينمـا اليابانيــة: شيرو تويودا مرآة عصره

سمير كامل جبر، كلية العمارة والتصميم، جامعة عمان الأهلية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2009/9/31 **تاريخ القبول:** 2012/8/2

The Japanese Cinema Shiro Toyoda
The Mirror of his Time

Samir Kaml Jaber, *Al - Ahliyya Amman University, Amman, Jordan.*

ملخص

"المجتمع الياباني مجتمع شديد الخصوصية، وتعود هذه الخاصية إلى عدة أسباب تتعلق بالتاريخ والتقاليد واللغة والثقافة. وربما تكون منطلقات تلك الخصوصية وراء تعجب الكثيرين للتناقض الذي يحياه المجتمع الياباني، وتساؤلهم كيف يمكن للمجتمع الياباني الذي حقق اقصى درجات التقدم التكنولوجي والازدهار الاقتصادي أن يتعلق هكذا بتقاليد عتيدة وأفكار قديمة لاتتسق وهذه المدنية الحديثة.. كيف يمكن أن يعيش الياباني بعقليتين وطريقتين للتفكير في وقت واحد، واحدة تسعى لتسيير العلم في جميع أوجه الحياة والأخرى تولّه الأمبراطور." [1]

ان منطلقات تلك الخصوصية هي نفسها الأسباب التي أدت إلى عدم وضوح صورة المجتمع الياباني للعالم الخارجي، ... وهذا بالفعل ما يعتقده اليابانيون الذين يرجعون الآن عدم فهم العالم الخارجي لطبيعة مجتمعهم إلى عامل آخر، وهو سنوات العزلة التي فرضت عليهم قرابة مائتي عام انقطعوا خلالها عن كل ماهو أجنبي . وان تلك الأسباب كانت عاملا أساسيا في الحد من انتشار السينما اليابانية خارج حدود بلادها، وفي عدم تذوق المشاهد الأجنبي لها بصورة ملائمة وخاصة في بداياتها.

وقد استطاعت السينما اليابانية أن تعكس بدقة المجتمع الياباني بكل تقاليده وعلاقاته وتطوراته وتناقضاته. فمن خلال السينما اليابانية نرى ذلك الصراع الدائم بين القديم والحديث، ونلمس الفكر التقدمي والتحرري للأجيال الحديثة، ونرى رفض هذه الأجيال للمقومات السلبية في الشخصية اليابانية وانتقادها لبعض الظواهر الاجتماعية المرفوضة .

ولعل من أبرز المخرجين غير المعروفين كثيرا خارج اليابان، والذي صور المجتمع الياباني بعاداته وتقاليده و بكل تناقضاته بدقة وأمانه وبحس سينمائي جمـالي مؤثر، والذي كـان مـرآة عصره، المخـرج (شيرو تويودا) موضوع هذا البحث .حيث نرى من خلال أفلامه صورة المجتمع الياباني بكافة عاداته وتقاليده حينا، وتمرده عليها حينا آخر منسجما في ذلك مع جيل الشباب الصاعد الباحث عن كل ماهو جديد خارجا عن المألوف في مجتمعه.

Abstract

"The Japanese society has peculiarity of its own . This peculiarity was influenced by various factors which involve history, traditions, language, and culture. The same variables that give the Japanese society its peculiarity mystify the image of this society worldwide. The Japanese attribute the inability to understand them by other cultures worldwide to the two hundred years of isolation from the outer world. These variables played a crucial role in limiting the spread of the Japanese cinema abroad. Also, these variables contributed to the lack of understanding and appreciation of the Japanese cinema by foreign audiences especially during its early years." [1]

The Japanese cinema enables us to see the struggle between the old and the new . Furthermore , it shows the audience how the new generation rejects the negative characteristics of Japanese personality, and it criticizes some social phenomena .

Perhaps one of the most important directors unknown abroad is Shiro Toyoda the subject of this research. Who was considered the mirror of his time.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعريف ببعض جوانب السينما اليابانية التي تعكس حياة المجتمع الياباني وثقافته ومعتقداته وأسلوب حياته، وبحثه الدائم عن كل ماهو جديد. والتي مازالت غير معروفة نسبيا بالنسبة للقارئ العربي. فان أكثر ثقافتنا عن السينما اليابانية لا تتعدى المخرج العبقري أكيرا كوروساوا وبعض المخرجين الآخرين أمثال أوزو وشيندو وكوبایاتشي وايماميورا وميزوغوتشي. ومازالت السينما اليابانية تحتاج إلى الكثير من الأبحاث لكشف أسرارها الغامضة وسحرها.

أسلوب البحث

يعتمد البحث على أسلوب المقارنة والتحليل ومقاربة واقع المجتمع الياباني من خلال أهم الأعمال التي قام بإخراجها شيرو تويودا، واختلاف أسلوبه في الإخراج من فيلم لآخر، وكذلك المدارس الفنية التي تأثر بها هذا المخرج المتميز.

المقدمة

قبل أن نبدأ في صلب البحث نلقي بعض الضوء على بداية تاريخ السينما اليابانية التي تحتاج الى عدة أبحاث لكي نوفيها حقها.

بدأت صناعة السينما في اليابان بعد اختراع السينما على يد الأخوين لوميير بباريس بخمس سنوات تقريبا أي في عام 1900. وقد أثارت السينما هذا الاختراع الجديد فضول بعض صغار السن الذين ولعوا تدريجيا بها والذين عزموا فيما بعد ان يعبروا عن أفكار و موضوعات من خلال هذا الوسيط الجديد، موضوعات تختلف عن الموضوعات التي بدأت بها السينما والتي كانت مأخوذة عن مرح الكابوكي بحكاياته القديمة. وبدأ هؤلاء الشباب فعلا بتنفيذ أفكارهم في العشرينات من القرن الماضي طارحين أفكارهم الجديدة، وكانت هذه الأفلام بذرة الصراع بين الجيل والفكر القديمين وبين الجيل والفكر الجديدين، ذلك الصراع الذي استمر دائما بعد ذلك.

ونذكر على سبيل الذكر لا الحصر بعض هؤلاء المخرجين الرواد الذين أسسوا لصناعة سينمائية يابانية لايعرف العالم الكثير عنها خارج حدود اليابان." من هؤلاء كان المخرج كينجي ميزو جوتشي (1898- 1956) الذي قدم أول أعماله في 1923، والمخرج تينوسوكي كينوساجا (1896-1982) الذي قام باخراج أول فيلم ياباني ذي أهمية عام 1929 وهو فيلم " الصفحة المجنونة "، أما المخرج الثالث فهو هيروشي ايناجاكي (1905-1981) الحائز على الجائزة الكبرى من مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي عام 1958 عن فيلمه " حياة ماتسو المتمرد ". وقد اشتهرت السينما اليابانية خارج حدودها في خمسينيات القرن الماضي عن طريق المخرجين اليابانيين أكيرا كيروساوا وتاداشي ايماي. ويعتبر كيروساوا (1910-1998) أحد أكبر المخرجين في تاريخ السينما، وهو الذي وضع السينما اليابانية على خريطة السينما العالمية. وقد أخرج العشرات من الأفلام لعل أشهرها " راشومون " 1950 و " الساموراي السبعة " 1954 و " ذو اللحية الحمراء " 1965 و " درسو أوزولا " 1975 وجميعها حاصلة على عدة جوائز عالمية.

بدأ (شيرو تويودا Shiro Toyoda) عمله في الإخراج عام 1925م في فترة ما بعد (أوزو Ozu)[2] و ما قبل (ناروس Naruse)[3] ، وأنتج عدة أفلام تضاهي أفضل أفلام معاصريه. وفي الحقيقة، فإن مجموعة

أعماله السينمائية هي بطريقة أو بأخرى، أكثر تنوعاً واستثنائية من أعمالهم[4] (Film quarterly). ومع ذلك ما يعرفه العالم عن (تويودا) خارج اليابان قليل. ومع أنه عُرف كواحد من قادة مخرجي الأفلام السينمائية في اليابان في الخمسينات من القرن العشرين، وأن بعض أفلامه حققت نجاحا في مبيعات شباك التذاكر، إلا أن طريقه لتحقيق التميز ونيل تقدير الآخرين ، كان بطيئاً ومحبطاً حتى في اليابان.

عندما كان (تويودا) في العشرينات من عمره كانت لديه آمال في أن يصبح كاتباً مسرحياً، ولكن تأكد له أن فرصته في النجاح وكسب الرزق هي أفضل في السينما. حيث باشر عمله في استوديوهات (شوتشيكو Shochiku) في سن الثامنة عشرة، كمساعد وكاتب لـ (ياسوجيرو شيمازو Yasujiro Shimazu)، وهو منتجُ أفلامٍ، عمل على تبسيط الدراما الحديثة وجعلها في متناول مدارك الجمهور.

لقد أثر فيلمه الأول (شفاه ملونة Painted Lips)، الذي أخرجه عام 1929م، تأثيراً قوياً في الأستوديو، ولكن أُنزلت مرتبته إلى مساعد مخرج عام 1930م بعد إخفاقين في مبيعات شباك التذاكر. وقد مرت خمس سنوات قبل أن تسنح فرصته التالية للإخراج في عام 1937م، بعد أن انتقل إلى استوديو (توهو Toho)، حيث حقق نجاحه الهام والتجاري في فيلمه (الشابات Young People).

كان أسلوب تويودا انتقائياً يختلف اختلافاً كبيراً أحياناً من فيلم لآخر، فانه يتجنب الأداء المتسم بطول اللقطة الذي يوجد غالباً في أفلام (كوروساوا Kurosawa)[5] وانعدام الإيقاع الذي يُرى في أفلام (أوزو Ozu) الأخيرة. وطالما أن موضوعات (تويودا) وموقفه من هذه الموضوعات يعارض أيضاً التصنيف البسيط، فلا يمكن مقارنة أعماله بأعمال (أوزو) في فيلمه الأخير (الكونفوشيوسية:الركود Confucianism: Stasis)، و (ناروس) في فيلمه (التشاؤم Pessimism)، و (ميزوغوتشي Mizoguchi) في فيلمه (البوذية: الفترة الطويلة المعقدة التي استغرقتها Buddhism، Sinuous long Takes)، أو (كوروساوا Kurosawa) في (العمل السينمائي بالأسلوب الغربي Western-style Action). ويقول (دونالد ريتشي Donald Richie) " أن تويودا تميز في أعماله بأسلوبه الساخر والتعاطف مع مآسي ماتعانيه شخصيات أفلامه "[6]

ومع أن (تويودا) كان قادراً على افتعال المواقف البهلوانية، وإثارة الضحك غير المتوقع، وتوليد العواطف الجياشة، فقد اعتمد بصورة أساسية على بناء شخصيات ومواقف مقيدة ، ولكنها متصاعدة في بنائها الدرامي دائما وبالسخرية والرحمة أحيانا.

لقد " اقترب (تويودا) من صورة المخرج الهوليودي الكلاسيكي أمثال (ويلر، فورد، أو كوكور): فالعديد من أعماله مبني على الأعمال الأدبية "[7] وقد أثرت الضغوط التجارية على العديد من خياراته ومهامه. ولأنه فنان فقد اهتم كثيرا بالاستمرارية والترابط المنطقي، وغالباً ما استخدم أسلوب اللقطات السينمائية البارعة لخلق سلاسل من اللقطات أو المشاهد السينمائية المتعاقبة، كما اشتهر كمخرج بحسن اختياره للممثلين حيث يقول : "اختيار الممثل للدور وتوزيع الأدوار على الممثلين هو الأكثر أهمية وهو مفتاح نجاح الفيلم "... " المهم أن نحافظ على وحدة وترابط أداء الممثلين ومستوى الأداء والحالة النفسية للممثل ومساعدته على ابرازها "[8].

إن أسلوبه الاخراجي المتميز عموماً يتضمن مخزوناً من الاستراتيجيات البارعة، و تعديلاته الأدبية على النص نقطة انطلاق لخبرات مختلفة تماماً عن تلك الخبرات المكتسبة من الكلمة المطبوعة، واهتمامه بوحدة الأسلوب متوازن، ويرى العديد من النقاد أن إدراكه الواعي الواقعي لغير المتوقع والمتناقض، يراه

العديد من نقاد القصص التمثيلي على أنه مصدر من مصادر الخيال يريح المشاهد ويعزز الوضع الأيديولوجي الراهن. وأن أفلام (تويودا) تتحدى تلك الصورة النمطية وتلقي الضوء على قوى وإمكانات الشكل السينمائي السائد كما سيتبين لاحقا.

يرى (نويل بورش Noël Burch) إن أفضل أعمال منتجي الأفلام اليابانية على امتداد الثلاثينات والخمسينات من القرن العشرين، هي الأفلام التي أنتجت في الثلاثينات، حيث تميز الأسلوب السائد في ذلك الوقت (والذي اعتمد فيه الأداء الياباني على التقاليد والفنون التصويرية)، بالتباين، وعدم التركيز، وفقدان الترابط، وتسطيح العرض أكثر من تميزه بالإخراج. ويقول (بورش):" لقد بدأ منتجو الأفلام بعد الحرب العالمية الثانية، في تقليد النمط السائد في أفلام الولايات المتحدة التي خرجت منتصرة من الحرب، لذا فإن معظم الأفلام اليابانية في فترة الخمسينات لم تكن قادرة في الحقيقة على تحدي جمهور المشاهدين، وإنما كانت تسكّنهم وتهدهدهم بالوسائل والأدوات السينمائية للأيديولوجية البرجوازية "[9] .

ويوضح (بورش) نفسه بجلاء الخلل في هذا النقاش، عندما يؤكد في تلخيصه له قائلاً: " إن جزءاً كبيراً من الوضع الثقافي في اليابان كان غير مفهوم وغريبا وخارجاً عن المألوف "[10]. وبمعنى آخر، فإن نمط العرض في أفلام الثلاثينات كان بالنسبة للمشاهدين اليابانيين "تقليدياً" تماما كما كان نمط الإخراج الأمريكي "تقليدياً" بالنسبة للمشاهدين الغربيين. ووفقاً لحكم وتقدير مقياس (بورش) النقدي الضيق، فإن قيمة أفلام الثلاثينات اليابانية في الغرب مستمدة بكليتها مما أدخلوه وجلبوه من الخارج.

لقد شاهدت فيلمي (تويودا) الذين سبق بهما الآخرين وهما: (الشابات Young People)، و(الربيع في الجزر Spring on the Islands)، وهما يتضمنان في الحقيقة تفوقاً في اللقطات السينمائية المتوسطة والطويلة، وان اللقطات الطويلة كانت مبررة وسلسة ،وتخدم الفكرة الدرامية. ورغم أن أسلوب تويودا في أفلامه الأخيرة التي في ظاهرها تميل الى الأسلوب الغربي، فقد استخدم وسائل تعبيرية مبتكرة تثير الدهشة والإعجاب حتى بالنسبة الى المشاهد الغربي.

إشارات غير المتوقع في الأحداث السينمائية

إن أكثر استراتيجيات (تويودا) وضوحاً، استخدامه لغير المتوقع في الأحداث السينمائية المفصلة، ويصعب التنبؤ بما سيجري لاحقا من أحداث في أفلامه. إن هذه الاستراتيجية موجودة حتى في أضعف أفلامه وأكثرها تجارية.كان فيلم (أسطورة الأفعى البيضاء Legend of the White Serpent) أول أفلام (تويودا) الملونة، وهو إنتاج مشترك بالتعاون مع (هونغ كونغ)، وان تأثير (إيجي تسوبورايا eiji Tsuburaya) الذي عمل على (الجود زيلا Godzilla) وأفلام الخيال العلمي الأخرى كان واضحا، حيث بني الفيلم على أسطورة شعبية صينية. في هذا الفيلم يقع صبي مبتدئ في التدريب (هسو Hsu) في حب سيدة جميلة (بي Pai)، التي تظهر بأنها تبادله الحب بينما هي التي تسببت في سجنه بسبب سرقة. ويثبت في النهاية أن (بي) هي روح تتخذ أحياناً شكل أفعى، ولكن مدى ازدواجيتها يُترك مفتوحاً حتى النهاية. ويوضح في غضون ذلك مشهدان من مشاهد الفيلم الأسلوب غير المتوقع الذي يستخدمه (تويودا) لإحداث أثر بعيد المنال في أفلامه ، حيث يحذر عرَّاف متجول (هسو)، أنه يسيطر عليه ويتملكه شيطان ويعطيه ثلاث تعويذات ليقوم بحرقهن. وعندما يتردد (هسو) في حرق التعويذة الثالثة تقوم (بي) نفسها بذلك، وكان العراف الذي سمع يرتل وينشد في الخارج هو الذي ينخر بصوته ويفقد قوته فجأة. والعمل الثاني الجلي وغير

المتوقع، هو الذي يحدث عندما يسقط (هسو) فاقداً الوعي، وتذهب (بي) من أجل مساعدته إلى ساحر. وبقيت وصيفة (بي)، التي هي أيضاً روح أفعى، تراقب وتشرف على (هسو)، ثم تضربه فجأة بعنف على جبهته، كأنما تضرب ذبابة كانت تقف على جبهته.

إن إقحام مثل هذه العناصر الهزلية الفظة تربك وتزعج المشاهد وتبعده عن الميل للانسياق مع الفنتازيا. وحتى نهاية الفيلم غير المتوقعة، هي أكثر إثارة واستفزازية للمشاهد. حيث تقترف (بي) في هذا الفيلم، ما يكفي من الأعمال الشريرة بحيث تستحق عليها قصاصاً محتوماً لافتاً للانتباه في فيلم من أفلام هوليود، ومع ذلك، فإن الأسطورة تأخذ منعطفاً مختلفاً. عندما يحذر عراف آخر (هسو) بأن (بي) هي أفعى، يجيبه بأن في داخل كل النساء جزءاً من الأفعى، ومع ذلك فإن الرجال يحبون هذا الجزء فيهن. وعندئذ يهيم (هسو) فاراً مع (بي)، و يصعدان إلى السماء يداً بيد.

لقد اعتمد (تويودا)، على اقحامه للعناصر السياسية التي تثير التفكير أكثر مما تصلح للتأثير، في ما يبدو أنها دراما ذاتية شخصية، في فيلمه: "قصة الشفق The Twilight Story" الذي أنتج عام 1936م، وتدور أحداثه حول حب فاشل بين عاهرة ومعلم، هناك مشاهد لغارات جوية وتدريبات حربية للطلاب العسكريين، وإشارات إلى عاهرات تنقل بالسفن إلى الجُند في منشوريا؛ وساقي المشروبات في الحانة في فيلمه: (قصر الديبلوماسي Diplomat's Mansion) يصبح حفيد الديبلوماسي، الذي يحرمه سجله السياسي، كطالب متطرف سابق، من الحصول على شهادة جامعية يعمل بواسطتها.

ويضيف (تويودا) في فيلمه: (بلاد الثلج Snow Country)، المعدل عن رواية (ياسوناري كاواباتا Yasunari Kawabata) إشارات لثورة الضباط العسكريين الشباب التي قامت في 26 شباط 1936، واغتيل فيها عدد من السياسيين. هناك تقارير إذاعية ومناقشات تدور حولهم من قبل أناس في الفندق الواقع إلى الشمال من منتجع بلدة (هونشو) حيث مكان الحدث. ومع هذا، فإن (تويودا) لم يجعل من ذلك هجوماً صريحاً على العسكرية. ومن ناحية ثانية، فإن الفيلم بكليته – الذي يتناول كفاح غايشا (مغنيه وراقصة يابانية) تصارع من أجل البقاء على قيد الحياة وهي تواجه التزاماتها العائلية والحب المستحيل- هو رفض للقيم العسكرية. ومع ذلك، فإن الشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم، تتجاهلان الثورة مما يفيد كمُذكّر بأن الشخصانية الذاتية لا توجد في فراغ اجتماعي.

تتجاوز العناصر السياسية في أفلام (تويودا) زخرفة واجهات العرض ولكنها لا تهدف إلى إرسال رسالة ما؛ إنها تصلح لإثارة التفكير أكثر. ولأن هذه العناصر تُقحم في القصص الشخصية، فأنها تبرز بقوة أكثر مما هي في الأفلام السياسية الصريحة.

نقل الأحداث من فيلم لآخر

يرجع (تويودا) في أعماله السينمائية، كغيره من العديد من مخرجي الأفلام، إلى مواضيع وعناصر معينة بطرق مختلفة. ومن ناحية ثانية، فإن طريقته استثنائية، بمعنى أن هذه المراجعات والتعديلات قد تثير أو لا تثير إحساساً بالتكرار. حتى عندما تكون هناك تغيرات ثانوية غير مهمة في موقف أساسي، فإن كل فيلم من أفلامه يقدم هذا الموقف بمنظور جديد لافت للنظر. وهذا بارز في الأفلام التي تستكشف أفعال وردود أفعال شخصيات مشابهة في نفس الموضوع، فتظهرها بمظهر مضخم أو متناقض.

تتضمن مثل هذه الاستكشافات غالباً نمطين يابانيين مألوفين: " نمط الرجل الضعيف السلبي، ونمط المرأة المعانية تماما "[11]. يذكرنا (تويودا) أن لا ضرورة لأن يكون نموذج الشخصية مطابقا للشخصية الأصلية تماما (One-to-One) طالما أن نفس الشخصية يمكن أن تنتقل في ظروف اجتماعية مختلفة من نموذج أصلي إلى آخر (أو أنها في ظروف اجتماعية مختلفة لا تنتقل لأي نموذج مطلقاً). وهذا واضح في طريقة طرح (تويودا) المتكرر لشخصية الرجل الضعيف السلبي (هيسايا موريشايج Hisaya Morishige).

في فيلميه: (العلاقات الزوجية Marital Relations)، و (قطة، وشوزو وامرأتانCat ، Shoso A and two Women) لا يكون لشخصية (موريشايج) وظيفة، يتصرف كطفل، ويعامل محبوبته كوالدته، وفي نهاية الأمر يرفض النساء تماماً في الفيلم الأخير. إن دوره الصغير، كعضو في مجلس النواب وصاحب فندق صغير في (بلد الثلج "Snow Country") دور محوري بين عوالم النساء وعوالم الرجال: يمثل دور مهرج، يتصرف بحماقة نوعاً ما مع الغايشات في حفلة، ولكنه يناقش بشكل حيوي الأنباء السياسية والاقتصادية مع الرجال الآخرين في فيلم (عطلة صاحب فندق Hotelman's Holiday)، ودور نقاش على الحجارة الكريمة في فيلم (قصر الديبلوماسي Diplomat's Mansion) يتم التركيز على الجانب المهني من حياة شخصية (موريشايج Morishige)، والتعامل مع الرجال بدلاً من التعامل مع النساء، وهنا يكشف عن نفسه على أنه واسع الحيلة. ولكن في فيلم (السيدة آكي Madame Aki) يُظهر لنا (تويودا) فقط سلوكه الفظ مع زوجته والنساء الأخريات. ويصل (الرجل الضعيف السلبي Weak Passive Male) مرحلته الأخيرة في آخر فيلم لـ(تويودا) مع شخصية (موريشايج Morishige)، وهو فيلم (سنوات الشفق)، حيث اعتزل عالم الرجال وأصيب بمرض خرف الشيخوخة ، وارتد إلى طفولته الأولى وأصبح يظن أن زوجة ابنه هي أمه.

وتظهر شخصية (الأنثى المعانية تماماً The all-Suffering Female) تنوعاً أكثر في أفلام (تويودا). وكما يشير (تاداو ساتو Tadao Sato) " فإن الأفلام اليابانية، تتضمن نسبة كبيرة من فتيات الحانات والغايشات (مع بعض الممرضات والمعلمات والمعلمين) لأن هذه المهن وفرت للنساء اليابانيات أفضل الفرص للتفاعل الاجتماعي "[12]. وأفلام (تويودا) استثنائية في توفير أدوار نسوية محورية وحيوية – قمن بأدوار مختلفة من فيلم لآخر، فهنّ صبية في فيلم (الربيع في الجزر Spring on the Island)، وطالبات مدارس في فيلم (الشابات) وفيلم (العرق الحلو sweet sweat)، ونساء متزوجات في فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان)، و (قصة الشفق)، و(السيدة آكي)، و(سنوات الشفق). وعلى الرغم من أن معظم الزوجات ينتهي بهن الأمر إلى قبول تسويات الزواج المذلة، إلا أنهن لا يعانين بصمت بل مكافحات ضد الظلم والخضوع. ويستخدم (تويودا) النزاعات العائلية لتركيز الانتباه على العلاقة بين الجنسين (الذكور والإناث): حيث النزاعات العائلية في فيلم (السيدة أكي) و فيلم (سنوات الشفق)، كل منها تطيل بقاء حماقة الزوج، بشكل مرح مبطن بالحزن.

لقد اهتم (تويودا) بتطوير الأدوار النسوية المألوفة لتتجاوز كثيراً أدوار الرجال في التعقيد. ان فتاة الحانة الأم في فيلم "الشابات" هي شخصية ثانوية غير هامة، تنظر إليها ابنتها المراهقة ومعلمتها نظرة سلبية. حيث تلعب (ماري Mari) دور فتاة الحانة في فيلم (قصر الدبلوماسي) وهو من أهم الأدوار في هذا الفيلم رغم أنه ليس دورا محوريا. كما أن فتاة الحانة (أوميكو umeko) التي تبلغ من العمر 36 عاما في فيلم

(العرق الحلو) تجمع بين الصفات المميزة الإيجابية والسلبية لأسلافها، وكبطلة للرواية، تنطلق بها إلى مدى أبعد.فهي أنانية وسخية، ذكية وغبية، مرحة ويائسة، شجاعة وحساسة، تفرض نفسها كأم تقليدية مكافحة و شجاعة.

يصور (تويودا) ثلاثة أفلام عن الغايشات (إحداهن في الواقع عاهرة) يكنَّ على علاقات غرامية مع رجال متزوجين. تختلف الحوادث المفصلة لكل فيلم، كما تختلف شخصيات الغايشات الثلاث: (تشوكو choko) في فيلم (العلاقات الزوجية) تكون تلقائية؛ و (كوماكو komako) في فيلم (بلد الثلج) متقلبة المزاج ولكنها الأكثر واقعية من الثلاث؛ (أويوكي oyuki) في فيلم (قصة الشفق) هي الأكثر لطفاً.

يصور (تويودا) في هذه الأفلام الثلاثة العلاقات الغرامية غير المتكافئة وذلك بتأطيرها في سياق قصصي متميز. في فيلم (بلد الثلج)، يلتقي الزوج (من طوكيو) الغايشا وهو في رحلة عطلة في الشمال من (هونشو). لا تظهر زوجته مطلقاً في (الفيلم) وتشمل الصراعات (الثانوية التي تساهم في إنهاء العلاقة الغرامية) عائلة الغايشا بالتبني. وفي فيلم (العلاقات الزوجية) أيضاً، لا تظهر الزوجة مطلقاً ولكن هنا، تشمل الصراعات الثانوية (التي لا تنهي العلاقة الغرامية) عائلة الزوج. كما أن فيلم (قصة الشفق) يعرض الصراعات الثانوية لكل من الغايشا والزوج، وهذه المرة تظهر الزوجة على الشاشة . لقد حاول (تويودا) نقل الأحداث من فيلم لفيلم، مع التركيز في كل مرة على تفاعل مختلف للقوى الشخصية والاجتماعية.

رفض الإذعان

مع أن العديد من أفلام (تويودا) تعرض مظاهر تقليدية للمجتمع الياباني الا أن تويودا لم يذعن الى التقاليد الكلاسيكية (للعائلة الكونفوشيوسية المنسجمة The Harmonious Confucian Family) الآيلة الى الانقراض. حيث نجد أمهات مهملات بشكل متعدد المظاهر في فيلم (الشابات)، وفي فيلم (العرق الحلو)، و(النهر الخالد River of Forever)، وهناك أم تكسب النقود من عمل يدها في فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان)؛ وأب في فيلم (الإوز البري The Wild Geese)، وأم في فيلم (بلد الثلج) كلاهما يخشى فقدان النقود إذا ما تخاصمت بناتهما مع "الزبائن الدائمين"؛ وأب نكد دائم الشكوى وابن وقح في فيلم (علاقات زوجية)؛ كما نجد في فيلم (صورة الجحيم Portrait of Hell) أباً يترك ابنته تحترق حتى الموت؛ و(رونين Ronin) "ساموري لا سيد له" (تابع عسكري لنبيل ياباني إقطاعي)، وفي فيلم (وهم الدم Illusion of Blood) يقتل الزوج زوجته ووالدها.

في الأفلام اليابانية الكلاسيكية تتغلب الالتزامات الاجتماعية (الجيري giri) دائماً على المشاعر الانسانية (النينجو Ninjo). في أفلام (تويودا) القليلة التي تظهر فيها (الجيري) يكون العنصر غامضاً.

في نهاية فيلم (بلد الثلج) مثلاً، تظل (كوماكو) ترعى أختها في الرضاعة المشوهة (يوكو Yoko)، مع أنهما تكرهان بعضهما بعضاً؛ ولكنها متأكدة مسبقاً أن عشيقها لن يترك زوجته مطلقاً. وعندما تعود (آكي) في فيلم (السيدة آكي) إلى زوجها غير الوفي بعد محاولة فاشلة في علاقة غرامية خاصة به، فإن أحد الأسباب الرئيسة في ذلك، هو أن تهديد "المرأة الأخرى" قد تضاءل في آخر توقف لها لتقديم حفلة في ليلة من الليالي. أما(أكيكو) في فيلم (سنوات الشفق) فتعتني بحماها المصاب بمرض الخرف على مضض لأنها ملتصقة به، وتحاول أن تجعل زوجها يساعد، ولكن الرجل العجوز لم يعد يتعرف على ولده ويصر على أنه لص.

"ومع أن الإلحاح على الامتثال والإذعان للعادات والتقاليد اليابانية الصارمة يعتبر قوة رئيسة في المجتمع الياباني، فإن القليل من شخصيات (تويودا) تستسلم له "[13]. البعض يتجنب الامتثال بالكف عن الاشتراك في المجتمع . لذا فإن وريث التاجر الثري في فيلم (علاقات زوجية) يفقد ميراثه في سبيل أن يبقى مع الغايشا (تشوكو)، وتفقد (تشوكو) بدورها أمنها الاقتصادي لتبقى معه. وفي فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان) يقايض بطل الرواية العلاقات الإنسانية والأمن بولعه وافتتانه الشديد بقطته.

وفي أفلام أخرى، أيضاً، تقاوم شخصيات (تويودا) بكل قوة الخضوع للامتثال. فمثلا تتجاهل فتاة المدرسة في فيلم (الشابات) القوانين وتتظاهر بأنها حامل من (مازاكي Mazaki)، وهو معلم تعلقت به، وتهرب من أمها التي كانت تعمل فتاة حانة لتبقى معه، ويحاول المعلم والآنسة (هاشيموتو Ms. Hashimoto) وهي معلمة تحبه، أخذ الفتاة إلى بيت المعلمة، ولكنها ترفض. ينتهي الفيلم دون أن تنحل العقدة بالوصول إلى قرار، لأن المعلم والمعلمة تحيّرا فيما يفعلان. وهنا يقارن (تويودا) مقاومة الفتاة بما يمكن تسميته(امتثال هاشيموتو). بعد أن يشتكي طالب من أنه فقد نقوداً ترفض (هاشيموتو) اقتراحاً بتفتيش غرف نوم الطلاب الداخليين، ولكن غالبية الهيئة التدريسية توافق على ذلك. وعندما يحتج الطلاب على التفتيش، يخبرهم (مازاكي) أن (هاشيموتو) عارضت ذلك ، وتذكره بعنف أنها قبلت قرار الأغلبية. يترك المشاهد ليوازن فضيلة التخلي عن القناعات الشخصية ، من أجل مصلحة الجماعة. ومع أن (تويودا) لا يهاجم المعتقدات والمؤسسات الدينية التقليدية كما يفعل (أوشيما Oshima) و(يوشيدا Yoshida) ومنتجو أفلام الموجة الجديدة الآخرون، إلا أنه مع ذلك لايحقق توقعات المشاهد التقليدية.

الاستقلالية في معالجة النص الأدبي

كان تويودا يتصرف في تعديل النصوص الأدبية لتوافق رؤيته الإخراجية .وكان من أشهر معارضيه كاتب سيناريو فيلم (صورة الجحيم) (تاتسويا ناكاداي Tatsuya Nakadai). حيث يتصرف (تويودا) بحرية في أصل النص الأدبي.ويحول الأسطورة الساخرة إلى دراما تثير المشاعر العاطفية. لا ليغير مضمونها، ولكن ليجعلها أشد حدة.

في القصة الأصلية، التي وضعت في عهد (هيان Heian) منذ حوالي ألف سنة، تنطبق أفكار (يوشيهايد) المتطرفة على غروره فقط: " عندما كان رساماً في بلاط سيد إقطاعي، ادّعى أنه أبرع رسام في اليابان، وعندما كلف أن يرسم صورة "الجحيم" في لوحته، طلب من السيد أن يسمح له بحرق عربة وفي داخلها سيدة من سيدات البلاط كنموذج. وقد وافق السيد على ذلك، ولكن السيدة كانت ابنة (يوشيهايد) "[14]. تُروى القصة كما لو أنها لسيدة بلاط فعلا تصدق السيد، ويتبين فيما بعد أنه يحرق ابنة يوشيهايد ليعاقب غروره وليس كما يقول البعض، لأن الابنة رفضت عروض السيد.

وبعيداً عن تحويل الشخصيتين الرئيسيتين إلى بطلتين بسيطتين وساذجتين، فإن البعد السياسي الذي يضيفه (تويودا) للفيلم يزيد في تعقيدهما. في فيلمه (يوشيهايد كوري الجنسية) حيث في الفترة التي كان بها الكوريون يعانون من التمييز العنصري في اليابان، (في ذلك الزمان كان الكوريون بين قادة حرفيي البلد وكان يتم قبولهم في طبقة النبلاء اليابانيين). وعلى الرغم من أن (يوشيهايد) لا يزال فخوراً وصلباً أمام الذين تتلمذوا على يديه ، فإنه الآن يخبر السيد بفظاظة أن الشعب لا يحبه (وليس كما يدّعي ويدافع رجال البلاط)

وأنهم يعيشون في تعاسة مريرة. تجبر ابنة (يوشيهايد) على الرضوخ لعروض السيد. وكموديل لرسم لوحته، يطلب (يوشيهايد) عربة ليتم حرقها وبداخلها رجل لا امرأة، ويقبل السيد هذه الرغبة ليكون هو االذي يشرف على ذلك. ويطلب السيد تجهيز العربة والابنة مقيدة داخلها. ويطلب من (يوشيهايد) أن يعتذر أو أنه سيأمر بحرق العربة التي فيها ابنته، يرفض (يوشيهايد)، ويتحدى السيد أن يصدر الأمر الذي أصدره فعلاً مع أنه كان يرتجف. ويكمل (يوشيهايد) العرض ويشنق نفسه فيما بعد. يتوهج لهب العرض ويلتهم السيد نفسه.

إن مشهد الاحتراق كما صوره تويودا لا ينتزع الخوف فحسب بل جمال المشهد المصور بتقنية عالية أيضاً، كما هو الحال في استجابة (يوشيهايد) الساحرة لكليهما. إنه الليل أمام قصر السيد؛ يتطاير الشرر عالياً باتجاه السماء المظلمة، ويسقط الرماد كالثلج المترامي حول (يوشيهايد) وهو يحملق بالحريق الذي انعكس لونه الأصفر على وجهه. وينتهي المشهد عند القصر بطلوع النهار تحت الثلج الحقيقي، موحياً ليس باليأس البارد والمثبط للهمة الذي سيحمل (يوشيهايد) على الانتحار، ولكن أيضاً بتواجد العزلة الباردة المقشعرة في داخله مع حرارة المشاعر الجياشة.

مع أن التعديلات التي أجراها(تويودا) لمصادر نصوص أدبية أخرى هي أقل تميزا عما هو في فيلم (صورة الجحيم)، فإن لها غالباً التأثير نفسه في إحداث تأثير أكثر تعقيداً وتحدياً. فعلى سبيل المثال، إن سيناريو (جونيتشيرو تانيزاكي Junichiro Tanizaki) لفيلم (قطة، وشوزو وامرأتان) ينتهي بأن تبدأ الزوجة الأولى تشعر بالتعاطف مع القطة وعلى استعداد للعودة إلى (شوزو). أما الفيلم نفسه فهو أكثر تهكمية وأكثر حدة من النص الأصلي، حيث أن الزوجة تلقي القطة من نافذة الطابق الثاني، وليس هناك أي تلميح لتسوية الخلاف بينهما. وكما هو واضح فإن (تويودا) كان على استعداد لتعديل النصوص الأدبية لمؤلفين مشهورين ومعروفين أمثال (تانيزاكي وكاواباتا)، إذا اقتضت رؤيته الإخراجية ذلك.

إن القوة المزدوجة لسخرية تويودا وتعاطفه مع شخصياته تظهر نفسها أكثر قوة عندما تثير المشاهد من خلال الصراع الدرامي ومن خلال ردود الأفعال اليقظة لأبطاله .لقد أثارني الفيلمان (علاقات زوجية) و (بلد الثلج) إلى حد ما عندما شاهدتهما. وبالرغم من جاذبيتهما الواضحة، فالفيلم الأول يتضمن حركة ودعابة متكررة، ويتضمن الفيلم الثاني شكاً ومواقف استثنائية. ولقد استطعت أن أتذوقهما فقط عند إعادة الأحداث والتأمل فيها. ويمكن عزو إثارتي إلى فجوة ثقافية: في كلا الفيلمين امرأة تعاني، وتكرس نفسها لرجل ضعيف غير مناسب. ومن ناحية ثانية،إن هذا الموقف شائع في السينما اليابانية، وأنا في العادة لا أنشدُّ إلى الأفلام الفردية التي تفسره . لم أشعر بمثل هذه الإثارة عندما شاهدت فيلم (قصة الشفق) الذي يصور مشهداً منعزلاً بنفس الموقف.

إن عدم الراحة الذي شعرت به مع فيلم (علاقات زوجية) وفيلم (بلد الثلج)، نشأ بسبب بنائهما الدرامي. تعتمد كلتا القصتين بطرق مختلفة على التكرار.في فيلم (علاقات عائلية) سلسلة من القصص تبدأ كل منها بالغايشا (تشوكو) والمستهتر المفلس (ريوكيتشي Ryukichi) وهما سعيدان معاً، وتنتهي القصة (وعادة بسبب ضعف ريوكيتشي) بعائق أو مشكلة. القصة مملوءة بالأحداث دون تقدم، وينتهي الفيلم والزوجان على وشك أن يباشرا عملاً في حلقة أخرى من الأحداث.

أما فيلم (بلد الثلج) فله مستويان من التكرار، أحدهما يرتكز على زيارات الفنان (شيمامورا Shimamura) إلى المناطق الشمالية الغربية والقيام برحلات فيها، ويرتكز الآخر على تقلبات الغايشا (كوماكو Komako) العاطفية في استجابتها لكل زيارة. وفي الفيلم الأخير تحدٍ إضافي لسببين أولا: لقد كان (شيمامورا) كتوما ومتحفظا، ولذلك يظهر أكثر تماسكاً واتساقاً من (كوماكو)، لذلك فإن مسؤولية الصعود والهبوط في علاقتيهما تبدو مرتكزة عليها.ثانيا: تتكررمواقف (كوماكو) بشكل شديد الإيجاز من قبل زميلتها الغايشا (كيكويو Kikuyu) التي تتخاصم مع راعيتها وتفقد حبيبها.

ومع أن التكرار يواجه المشاهدين بالنظرة الضيقة للحياة المفتوحة أمام هاتين المرأتين، فإن التركيز على الشخصية يُقحم المشاهدين في حياتهما. وفي الفيلمين (علاقات زوجية) و(بلد الثلج) يقف كل من الفيلمين مع جميع النسوة اللواتي يعانين عندما ينفصل عنهن محبّوهن. ولذا فإن المشاهد (ذكراً كان أم أنثى) عليه أن يتعاطف مع المرأة في ارتباكاتها وقيودها وإحباطاتها المتكررة أكثر من تعاطفه مع حرية الرجل. وفي الوقت نفسه فأن الأفلام تجذب المشاهد بإغرائه بمتعتها البصرية والسمعية وتحجزه داخل إطارها.

التعاطف دون التركيز على الشخصيات

ان أفلام (تويودا) المحركة الدافعة- الجاذبة تخلو فعلياً من اللقطات التي تركز على وجهة نظر شخصية ذاتية متماسكة منسجمة كاللقطات القريبة وزاوية الكاميرا الذاتية أو الصوت على سبيل المثال.

وعلى الرغم من أن الفيلمين (علاقات زوجية) و (بلد الثلج) يعتمدان على الشخصيات الأنثوية، فإن (تويودا) يتجنب الوسائل التقنية مثل التعليق الصوتي، أو زاوية الكاميرا الذاتية التي يمكن أن تنتزع تعاطف المشاهد. حيث يلجأ (تويودا) عادة الى تصوير المحبين عندما يكونون معاً في لقطتين رشيقتين متتابعتين مع إحداث التوازن والانسجام بين تغيرات اتجاهات زاوية الكاميرا وتغيرات اتجاهات شخصيات الفيلم، وهكذا يجعل من المشاهد ملاحظاً متيقظاً بدلاً من أن يكون ملاحظاً حياديا.

إن التفاعل مع أحداث الفيلم يشجع التعاطف حتى مع أقل الشخصيات حظاً – المرأة – ولكنه يترك المشاهد أيضاً حراً في استنتاج أن (تشوكو Choko) في فيلم العلاقات الزوجية، تكرس نفسها لرجل لا يستحقها، بينما (كوموكو) في فيلم (بلد الثلج) تضيع عواطفها على حبيب مفلس لا مستقبل له.

تبدو (السيدة أكي) في الفيلم الذي يحمل اسمها استثنائية في البداية، ورغم أننا لانرى السيدة آكي على الشاشة وانما نسمع صوتها فقط مع تعليقات صوتية كثيفة جداً تستمر في مشهد لا تظهر هي فيه. ومن ثم تتضاءل وتختفي الغطاءات الصوتية وتتقدم شخصيات الفيلم إلى أمامية الصورة، رغم ذلك كله تبقى (أكي) محورية، ومركز التعاطف والاهتمام.

في بعض الأفلام هناك أكثر من شخصية محورية: ففيلم (قصة الشفق) يتبع المعلم (جونبي Junpei) والعاهرة (أيوكي Oyaki) إلى مواقع عائلاتهما، ويبدأ الطالب الراديكالي المتطرف (شيميش) منذ بداية فيلم (قصر الديبلوماسي) وحتى نهايته حلقة الوصل بين جميع شخصيات الفيلم تقريباً، بينما تكون صاحبة الحانة (سنكو Senko)، سيدة والد (شيميش) محور القصة.

أكثر وسائل (تويودا) انتشاراً في الحفاظ على التعاطف المنسجم ، إشراك شخصياته المحورية في مواقف غير سارة وحتى منفرة ومثيرة للاشمئزاز. وفي الفيلمين الوحيدين اللذين فيهما شخصية واحدة

مسيطرة وجديرة بأن تحب – شخصية (أوتاما Otama) في فيلم (الإوز البري) وشخصية (أكيكو Akiko) في فيلم (سنوات الشفق) فإن الأسى يكمن فيما واجهتاه. (أكيكو) مثلاً، تبقى في حالة نشاط مستمر بسبب مطالب حماها المصاب بمرض الخرف الذي يحتاج لأن ينظّف بوله وبرازه. وفي معظم الأفلام، الشخصية المحورية المثيرة للتعاطف هي التي تخلق المواقف المنفرة. مع (يوشيهايد) في فيلم (صورة الجحيم) يدفع (تويودا) هذا التناقض إلى الحد الأقصى. وفي مثلٍ على التناقضات غير المتوقعة، تأمل هذا المشهد من (رحلة حج طويلة في الليل).

" يركز الفيلم على محاولات الكاتب (كنساكو Kensaku) في التوصل إلى تفاهم مع اكتشافه بأنه وُلد نتيجة علاقة غرامية بين والدته وحماها. إن ظروف ولادته التي استطاعت أن تتحمل أي صفات وراثية معرضة للمخاطرة ، والتركيز على شجاعته النضالية تجذب التعاطف بسهولة، ولكن بعد زيجات (كنساكو Kensaku)، يحول (تويودا) ذلك التعاطف إلى الزوجة (ناوكو Naoku) في واحد من الأحداث الأكثر بروزاً في الفيلم منها في الرواية التي يستند إليها الفيلم "[15]، يذهب (كنساكو وناوكو) في نزهة مع مدبرة منزلهما وصديق. ولأنهما تأخرا بسبب تغيير ملابس طفلهما، تجري (ناوكو) إلى منصة محطة القطار وتصل في الوقت الذي يتحرك فيه القطار، تناول طفلها إلى الآخرين ممن كانوا قد ركبوا القطار من قبل على باب القطار، ولم تستطع عمل شيء إلا أن تجري معهم بجانب القطار. ويصرخ عليها (كنساكو) بحدة قائلاً "اذهبي إلى البيت" !، وعندما كانت تواصل الجري بجانب القطار يدفعها. ونرى من خلال القطار المتحرك تمددها بلا حراك على منصة القطار. في القصة الأصلية ينظر (كنساكو) من حوله ويصرخ وهو غير مصدق: "أنا دفعتها!". وفي الفيلم يبقى صامتاً وتقول له مدبرة المنزل: "أنت الذي دفعتها!".

ذلك الحدث هو أحد أكثر الأمثلة دراماتيكية على الاستراتيجيات التي أكد فيها (تويودا) أسلوبه الإخراجي ليدفع المشاهد بعيداً عن الاتزان. يربك المشاهد ويجعله بعيداً عن الانسجام ولكن لا يبعده على أية حال عن المتعة. لقد اعتمد الدعابة غير المتوقعة كإحدى استراتيجياته الاخراجية .

في نهاية فيلم (قصة الشفق) تنتهي القصة عند المعلم (جونبي Junpei) في البيت مع زوجته، وهو يعبر عن شعوره بالذنب لخلاعة العاهرة (أويوكي) التي ترقد في المشفى. هنا ينقطع صوت راوي القصة ليخبرنا بأنها مريضة بدون أمل في الشفاء، ويتحول المشهد بصورة مفاجئة إلى راوي القصة وهو يمشي في شارع خال تضيئه إضاءة حمراء ليلا موضحاً أن إطفاء الأنوار يبعد معظم الزبائن. وينتهي الفيلم بمشهد ذي مسحة جمالية حزينة ومؤلمة : لقطة طويلة للكاميرا المحمولة على شاريو تستعرض واجهات مباني بيوت الدعارة المعتمة ، في كل بيت منها عاهرة تفتح نافذة صغيرة مضاءة وتبتسم بأمل أمام كاميرا التصوير قبل إبعادها خارج الإطار إلى عالم النسيان.

تعتبر اللقطات التي تؤخذ من خلف الكتف (Over shoulder) واللقطات العكسية (Revers) من استراتيجيات تويودا الأساسية، (وهي من اللقطات الأساسية في السينما) وقد اعتمد تويودا كثيرا على هذه اللقطات للتركيز على أبطاله بدلا من اللقطات القريبة . فقد استخدم (تويودا) هذه الوسيلة في معظم الحالات دون حوار، ويكون ذلك عادة في نهاية تحول ما، خالقاً بذلك توقعاً مفاجئاً غير منجز لكلام آخر سيأتي لاحقا. في فيلم (النهر الخالد) يصور سلسلة متعاقبة من اللقطات واللقطات العكسية مع حوار غير هام يدفع به (تويودا) لزيادة الأداء البارع المتسم بالثقة بالنفس. وفي الختام يُحْمل سائق شاحنة مريض على الاعتقاد بأن ممرضته التي ذهبت إلى البيت في زيارة قصيرة لن تعود الى العمل.

يخرج السائق مسرعاً ويقفز إلى شاحنة موجودة في موقف السيارات، ويسير في الطريق مسرعاً بمحاذاة القطار الذي ركبت فيه. ثم يستعرض (تويودا) بين لقطات السائق في أمامية الصورة مع لقطات الممرضة على باب القطار في خلفية الصورة وهو يحاول أن يناديها بصوت يعلو صوت هدير الشاحنة، ولقطات الممرضة في أمامية الصورة والسائق في خلفية الصورة وهي تحاول أن ترد على ندائه بصوت يعلو صوت هدير القطار. هذا الصراع الدرامي المزدوج من خلال المونتاج المتوازي يخطف أنفاس المشاهدين ويشدهم الى الشاشة. إن هذا الاحتفال المزدوج في مشاهد الفيلم والحياة في أشد لحظاتهم صعوبة، يغلف القدرة الكامنة وراء عمل (تويودا) السينمائي.

بعض التناقضات الظاهرية النهائية

لقد علق (دونالد ريشي) على الشكل والحركة في أسلوب (تويودا) الإخراجي المتميز، مستشهداً بالمشهد المؤثر في فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان) حيث تنسل زوجة (شوزو) الأولى عائدة إلى البيت، حيث تزلق يدها على درابزين درجات السلم. كما اقتبس (ريشي) ماقاله (كوروساوا) ل (تويودا) بعد أن رأى كيف أن الأخير تناول نصه المكتوب (أربع قصص حب Four love stories) في فصل واحد قائلاً: " لقد وصفتُ حب هؤلاء الشباب من الناحية النفسية (السيكولوجية) فقط وأما أنت فقد وصفته من الناحية الفسيولوجية الشكلية "[16].

استخدم (تويودا) في فيلم (الإوز البري) هذه الشكلانية ليتطرق في النهاية إلى الألم الشخصي أو الاجتماعي لخليلات لا يرغب فيهن مرابي متزوج. كان باب البيت الأمامي ونوافذه الذي خصصه المرابي من أجل (أوتاما Otama)، كانت النوافذ مقسمة بشرائح خشبية طويلة عمودية منفصلة عن بعضها بمسافة 15 سم تقريباً، وتُرى (أوتاما) باستمرار من خلالها كما لو كانت وراء قضبان سجن. لقد استخدم مخرجون آخرون وسيلة مشابهة، ولكن (تويودا) ذهب إلى أبعد من ذلك محولاً أشياء بسيطة كالطعام و الباراسول (Parasol) (مظلة خفيفة للوقاية من أشعة الشمس خاصة للنساء)، والكيمونو: (ثوب فضفاض واسع الرُّدنين يرتديه اليابانيون أو ثوب نسوي فضفاض) محولاً هذه الأشياء إلى أدوات تعذيب.

عندما يأتي المرابي إلى البيت الذي أعده لـ (أوتاما)، حيث أعدت له وجبة طعام. يصر رغم ممانعتها، على إدخال لقمة من الطعام إلى فمها بأصابعه – تذوّق مبدئي للعنف المادي الآخر الذي سيعقب ذلك. وفي وقت لاحق، بينما كانت (أوتاما) تحمل مظلة تقابل امرأة تحمل مظلة من الطراز نفسه هي زوجة المرابي، وتنظر إلى (أوتاما) بغضب شديد. وعندما تلبس (أوتاما) الكيمونو وتذهب إلى بيت جارة لها، تهاجمها هناك بعنف امرأة أخرى ، حيث أن الكيمونو مصنوع من قماش كان المرابي قد ابتزه من هذه المرأة كفائدة على ديْن. وتشبثت يدا المرأة بالكيمونو، و حولته إلى شيء بشع. عادت (أوتاما) مسرعة إلى البيت وخلعته بقوة.

إن هذا المنحى – استخدام المحسوس، وغير المتوقع، والمتناقض – يبقى فعلياً متناغماً خلال عمل (تويودا) السينمائي جاعلاً من أقل أفلامه شأناً فيلماً يستحق المشاهدة.

حيث نرى أن تويودا أعطى صورة حية في أفلامه عن المجتمع الياباني عاكسا عاداته وتقاليده حينا وتمرده عليها حينا آخر، منسجما في ذلك مع جيل الشباب المتطلع الى كل ماهو جديد وخارج عن المألوف في مجتمعه . فقد عكس حياة المجتمع الياباني بواقعية وأمانه ساخرا منها حينا ومتعاطفاً معها حينا آخر،

مكررا الأحداث والظواهر الاجتماعية من فيلم لآخر ولكن بأسلوب مختلف كليا. وقد اهتم في أفلامه بطبقة الفقراء والمسحوقين والمهمشين في المجتمع الياباني الذين يعيشون حياة قاسية متقلبة يمتزج فيها الحزن والألم مع البساطة والفرح.

ورغم أن أسلوب تويودا في أفلامه الأخيرة والتي في ظاهرها تميل الى الأسلوب الغربي، الا أنه استخدم وسائل تعبيرية مبتكرة تثير الدهشة والاعجاب حتى بالنسبة للمشاهد الغربي.

لقد كان قلب تويودا وفكره ينبضان بهموم مجتمعه وصراعه الدائم بين العادات والتقاليد اليابانية الصارمة وبين كل ما هو جديد ومتطور. لقد كان حقا المرآة الصادقة لمجتمعه وعصره.

الأفلام التي تمت مناقشتها

- "قطة، وشوزو وامرأتان"، (1956).
- "قصر الديبلوماسي"، (1961).
- "وهم الدم"، (1965).
- "أسطورة الأفعى البيضاء"، (1956).
- "علاقات زوجية"، (1955).
- "رحلة حج في الليل"، (1959).
- "صورة الجحيم"، (1969).
- "النهر الخالد"، (1967).
- "بلد الثلج"، (1957).
- "الربيع في الجزر"، (1940).
- "العرق الحلو"، (1964).
- "قصة الشفق"، (1960).
- "سنوات الشفق"، (1973).
- "الإوز البري"، (1953).
- "الشابات"، (1935).

الهوامش

[1] يوسف ، أيمن – (1989 سبتمبر)- أضواء على السينما اليابانية - مجلة فنون - القاهرة

[2] مرعي، فريدة – (1987)، أوزو حكاية طوكيو - نشرة نادي سينما القاهرة ، " أوزو ياسوجيرو - (1903 -1963) من أكثر المخرجين الذين تأثروا بالسينما الأمريكية تلك التي تصور الحياة اليومية . وقدم أفلاما مشابهة تصور حياة الطبقات الدنيا في المجتمعات اليابانية. من أفلامه: قصة طوكيو 1953 والابن الوحيد 1936".

[3] رزق الله ، يوسف شريف – (1972)، الجنس والعنف – نشرة نادي سينماالقاهرة، " حتى بداية الستينات كانت أفلام " الدراما المنزلية " مثل أعمال أوزو وناروس وغيرهما من كبار السينمائيين تحتل مكانا مرموقا في الإنتاج السينمائي الياباني ...غير أن هذه النوعية من الأفلام توارت عن الأنظار مع نهاية ذلك العقد ، بل إنها اختفت تماما وحلت محلها موضة أفلام الجنس والعصابات".

[4] Jonson,William -(1996-97 Winter) Film Quarterly – valume50 – number2, University of California Press, Berkeley P.40

اخرج تويودا الذي توفي عام 1977 ستون فيلما بالطو ل الكامل .

[5] فريد، سمير – (2001) السينما اليابانية في النقد السينمائي العربي - كتابات مختارة – منشورات وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما - سلسلة الفن السابع ص 90، " يعتبر أكيرا كيروساوا " كنز اليابان الحي " هذا لقبه الرسمي في بلاده. وهو من أهم المخرجين اليابانيين والعالميين ". ولد في 30 آذار 1910 بمدينة طوكيو وتوفي في 6 أيلول 1998. وأخرج 30 فيلما طويلا . من أشهر أفلامه " راشومون " " الأبله " " الساموراي السبعة " " ذو اللحية الحمراء " " ظل المحارب " " درسو أوزولا " والعديد من الأفلام الأخرى .وحازت أفلامه على أفضل الجوائز العالمية .
للمزيد من المعلومات أنصح بمراجعة كتاب الناقد السينمائي سمير فريد: السينما اليابانية في النقد السينمائي العربي _ منشورات وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما – سلسلة الفن السابع2001

[6] Richie, Donald,(1958 October) “ a Talk with Shiro Toyoda “ Film Journal 11 Broadway, New York, P.13.

7 Jonson,Williams,(96-97Winter),Film Quarterly – V50 – N2 ,University of California Press,Berkeley P.40

كان تويودا عنصرا فاعلا في رابطة (Junbungaku) الأدب الخالص ، التي أطلقها (Gosho) ومهمتها رفع مستوى النصوص المعدة للسينما من أجل رفع مستوى الأفلام.

[8] Richie, Donald,(October 1958) " a Talk with Shiro Toyoda" Film Journal 11, Broadway, New York,) P.14

[9] Bursh, Noel ,(Rev.Ed.1979) To the distant Observer :" Form and meaning in the Japanese cinema" , Berkeley ,CA : University of California Press , p. 112

[10] نفس المصدر السابق ص115

[11] Barrett, Gregory ,(1989) Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines (London and Toronto: Associated University press, p.87

[12] Tadao, Sato ,(1982) Currents in Japanese Cinema: Essays by Tadao Sato, trans. Gregory Barrett, New York: Kodansha, P.73

[13] (الباحث) هنا كما هو الحال في المناقشات السابقة لل (Giri) ، العائلة الكونفوشيوسية ، والتحول المنظور من فيلم الى فيلم . أنا لا أقول بأن هذه المظاهر لا توجد عند مخرجين يابانيين آخرين ، ما أود تأكيده إن هذه المظاهر عند تويودا أكثر استقلالية وأقل اعتمادا على الظروف خارج سيطرة الشخصية .

[14] Kojima, Takashi ,(1987) in Hell Screen, Cogwheels, A Fool's Life, by Ryunosuke Akutagawa, Hygiene. CO: Erdanos press, p.48

[15] McClellan, Edwin ,(1990) A Dark Night's by Naoya Shiga, trans. (New York: Kodansha International, p.37

[16] Both citation Appear (in slightly different form) in " A talk with Shiro Toyoda " and Joseph L. Anderson and Donald Richie, The Japanese Film: Art and Industry (Rutland, VT, and Tokyo: Charles E. Tuttle, rev.ed.1982) pp371-372.

المراجع

فريد، سمير. (2001). **السينما اليابانية في النقد السينمائي العربي**، وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، سوريا.

Anderson. Joseph and Richi. Donald. (1982). *" The Japanese Film " Rutland*, VT, and Tokyo: Charles E, Tuttle, rev. ed.

Barrett. Gregory. (1989). *"Archetypes in Japanese Film"* (London and Toronto: associated University Press.

Bursh. Noel. (1979). Form and Meaning in the Japanese Cinema, (Berkeley.CA: University of California press, rev, ed.

Johnson. William. (1996-97 Winter). *" Toyoda and the challenge of representation"* Film Quarterly, Volume 50 – Number 2.

Naoya. Shiga. (1990). *" A dark Night's Passing "* trans. Edwin McClellan (New York: Kodansha International.

Richi. Donald. (October 1958). "*A talk with Shiro Toyoda ",* Film Journal 11 (October 1958).

Ryunosuke Akutagawa. *" Hell screen"* trans. Takashi Kojima (Hygiene, CO: Eridanos Press, 1990).

Tadao. Sato. (1982). *" Currents in Japanese Cinema "* trans. Gregory Barrett (New York: Kodansha.

فاعلية البناء الفنى للفيلم وتنظيم التكوينات ثلاثية الابعاد وعلاقتها بالتطور التقنى المعاصر

محمد محمد غالب حسان، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، مصر.

تاريخ الاستلام: 2011/6/9 **تاريخ القبول:** 2012/2/8

Effectiveness of the Technical Construction of the Film and the Organization of three - dimensional Configurations and its Relationship to Development of Contemporary Technical

Mohamed Mohamed Ghaleb, *Faculty of Fine Arts, Helwan University, Egypt.*

ملخص

منذ قديم الأزل حاول الإنسان أن يجد قناة اتصال بين أفكاره وأحاسيسه المختلفة يستطيع من خلالها أن ينقل ما يختلج داخله إلى الناس والمشاهدين، فتعددت الفنون بكل أنواعها وخاصة الفنون المرئية ولان شغف الإنسان قد تطور كذلك بسبل التعبير المختلفة فقد حاول أن يتوصل إلى فنون التعبير عن الحركة وطبيعتها، فظهرت فنون التحريك عن طريق الرسوم المتحركة المتتابعة بكل أنواعها، ولما كانت الرسوم المتحركة تندرج تحت الفنون المرئية كفن السينما-ميكنة التصوير،الإضاءة والحركة من ناحية، والفنون التشكيلية من ناحية كالرسم، والتصوير والتصميم من ناحية أخرى-فقد تطورت مدارسها الفنية والتقنية لتتناسب مع المدارس والاتجاهات الفنية للسينما والفن التشكيلي معا، ويستعرض الباحث في هذه الدراسه مدى الأثر الذي تركته -وما تزال- التقنيات الحديثة الرقمية والمؤثرات البصرية Visual Effectsوما وصلت إليه الإبداعات التقنية الفنية– التشكيلية–واستخدام تلك التقنيات الرقمية في الفيلم عامة وعلى صورة الدمية بشكل خاص ،لقد أصبحت المؤثرات البصرية الخاصة، ومعالجة الصورة التي تتم باستخدام الكمبيوتر جزءا حيويا من صناعة الفيلم اليوم، مثلما احتلت الخلفيات مساحة كبيرة في كادرات الأفلام الحديثة، وتعد تكملتها وتهيئها عن طريق الكمبيوتر من الأشياء البارزة في الفيلم، ولا تقل أهمية من حيث تأثيرها على ميزانية الإنتاج من الناحية الاقتصادية، حيث تستخدم تقنيات مقاربة لتقنيات التحريك وذلك عن طريق إبداع مواقع تصوير كاملة باستخدام الكمبيوتر، والحقيقة أن هذه التقنية تتيح إمكانات فنية جديدة مثل: الحركات والتنقلات المركبة للكاميرا على سبيل المثال، التي كان يستحيل إخراجها باستخدام التقنيات التقليدية علاوة على ذلك تتزايد في عمليات إخراج الأفلام المساحة التي تحتلها المؤثرات غير المرئية ، أي المؤثرات التي قد لا يراها الجمهور ويشعر بها من خلال عناصر الكادر الأخرى، ويدخل في هذا جميع الظواهر الجوية كالطقس والماء والنار والانفجارات والدخان والمؤثرات الضوئية وغيرها من تلك التي يمكن بواسطتها التأثير في الجو العام للصورة بشكل أقـوى وأكـثر تحكما.

كل ذلك عبر قواعد من المعلومات الدقيقة التي يتم إدخالها للكمبيوتر للحصول على النتائج المطلوبة التي نفذت في العديد من مشاهد أفلام الخيال العلمي وأفلام الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد .

Abstract

The modern techniques of digital - and the visual effects, which used that digital technologies in the film in general and the image of the puppet in particular, that's made the visual effects for the image processing is a vital part of the film industry.

The backgrounds take large area in the films which made through the computer where techniques are used approach to the techniques of stirring and through the creativity of sites complete imaging using the computer and in fact that this technology offers the potential of new art, which was impossible to remove them using traditional techniques.

Moreover, the rise in operations directed by film area occupied by the effects are not visible, any influences that the public may not see and feel them through elements other staff, involve into this all weather phenomena such as weather, and light effects, and other that which it could influence the general atmosphere of the image.

المقدمة

مشكلة البحث

تتركز في عدم وجود منهج في معاهدنا الفنية لتدريس هذا الفن وارتباطه بالتقنيات الحديثة. ومن هنا يتضح أن المشكلة ليست فنية إبداعية فقط و إنما أكاديمية أو منهجيه كذلك .

هدف البحث

- محاولة توضيح العلاقة بين تحريك الدمى التي يتم تصويرها بنظام صورة- صورة (Fram by Fram) واستخدام التقنيات الرقمية الحديثة، والتعرف إلى دورها في إنتاج الشخصية من خلال عرض لنماذج مختلفة لأحدث الوسائل التقنية في تصنيع وتحريك هذه الشخصيات .
- إظهار المراحل الإبداعية للفنان من أصالة وحساسية ومرونة، وطلاقة واستشفاف المشكلات التي يمر بها إنتاج الفيلم للوصول به إلى أعلى درجات المتعة البصرية والحسية، والتعرف إلى المشاكل التي يمر بها المبدعون المتخصصون في هذا المجال ؛ مما يؤدى إلى تطوير العمل بشكل جيد.

فروض البحث

افتراض إمكانية حدوث تطور في الوطن العربي في مجالات الدمى وعلاقتها بالتقنيات الرقمية ضمن تكوين عناصر الفيلم ؛ لإظهار القيم الجمالية والتشكيلية الهامة في التصميم والإخراج والتحريك، وإظهار مؤثرات الجو العام في ظل وجود الأجهزة التي تساعد على ذلك.

مسلمات البحث

عدم الاستغناء عن التقنيات الرقمية في إنتاج الأفلام وخاصة أفلام الدمى المتحركة (كادر كادر)، وعلى الرغم من أن عمليات التطور في مزج هذا الفن بالإبداع الرقمي تتم بخطوات سريعة إلا أن التركيز على كل منها يعتبر لازما.

منهج البحث

يتبع الباحث منهجا تحليليا من خلال التعرض لبعض تقنيات المؤثرات الرقمية، والأداء الفني وكيفية استخدامها ، بهدف الوصول إلى النتائج المرجوة.

البدايات الأولى لتصميم الدمية

يخرج الفنان التشكيلي إنفعالاته في صورة تصميمات أولية، ورسومات سريعة تمهيدية (إسكتشات) مشبعه بنوع من الانفعال السريع القائم على دراسة واعية ، محاولا تدعيم عمله هذا بكل خبراته التشكيلية في تطوير هذه الرسومات السريعة جماليا وتعبيريا، وذلك لتدعيم كافة مقوماتها البنائية والكلية لخدمة الهدف وهو إخراج عمل متكامل متوازن من كافة نواحيه المختلفة. هذه المرحلة هي مرحلة الحرية المطلقة للفنان التشكيلي لوضع تصوراته للشخصية، والعمل ككل بما يحتويه من ديكورات وإكسسوارات وأثاث وملابس وإضاءة دون التأثر بآي أفكار مسبقة .

ومن أجل تصميم الشخصيات بشكل يحاكى البعد الثالث، والابتعاد فيه تماما عن التصميمات المرسومة باليد والثنائية الأبعاد ، يقوم الفنان التشكيلي من خلال الكمبيوتر بنسخ الصورة والتصميمات عن طريق الماسح الضوئي(Scanner) ، وباستخدام البرامج الجاهزة (Software) يصبح التصميم شبه مجسم بشكل نهائي على شاشة الكمبيوتر؛ مما يتيح للفنان القدرة على التحكم في رسم الخطوط بدقة، وبالكثافة الظلية المطلوبة مع إمكانية التدرج الكثافى واللوني للخط ، كذلك رسم الصور ذات الدرجات الظلية المستمرة مع إمكانية نعومة التدرج الظلى واللوني. ويتمكن الفنان من الحصول على مدى واسع من إمكانية تمثيل الملمس لمختلف أنواع السطوح والأجسام مع إضافة الظل والنور؛ لتأكيد الأشكال وزيادة بروزها ويتمكن من تناول التصميم أو الرسم بالتعديل و بالحذف والإضافة ، وتغيير النسب لأي جزئية من جزيئات التصميم .

يبدأ الفنان بعد كل الخطوات السابقة في صناعة نموذج منحوت (دمية) من الطين أو الشمع، والعمل في الهيكل المعدني الميكانيكي ويقوم بتجهيز اللوحة التي يرسم عليها الرواية "القصة المرسومه" STORY BOARD وعلى الأقل الخطوط العريضة لها، وربما بعض الرسوم التخطيطية للشخصية التي يريد عملها.

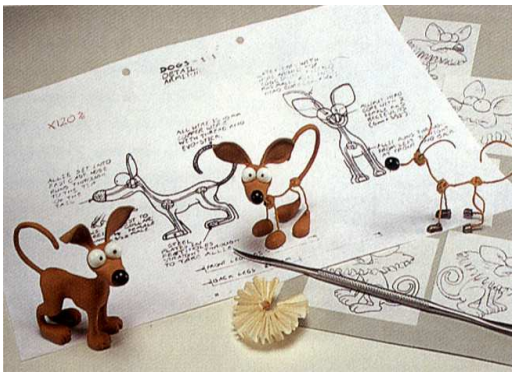
ثم يفكر في بعض التفاصيل الخاصة بطبيعة الشخصية، والحجم والشكل والوزن ونوع الحركات التي يريد من الشخصية أدائها.

وإذا كان الشكل صغيراً جداً فلن يكون هناك مكان لوضع الهيكل الميكانيكي (Armature) الذي يسمح للشخصية بثبات موقعها وأوضاعها. (شكل 1) الذى يمثل هياكل دعامية لشخصيتين، هذه الهياكل الميكانيكية مصممة بدقة، و مبنية من رسومات مفصلة " للدمية".

(شكل 1)

يمتاز النموذج الكبيرمنها أنه يعطى تفاصيل كثيرة.

غير انـــه- النمـــوذج ألكبير- كلما ازداد حجمه كانت مجموعته وجهازه أكبر؛ مما يؤدى إلى ظهور مشاكل خاصة به؛ وبالنسبة على شكل بشر من" 8-10 بوصة " (20-25 سم) فيكون هـذا المقاس أساس بناء أى شئ اخر ليتناسب معه. وقد يصبح الوزن أيضـا مشكلة، إذا كـانت الشخصية لهـا رأس كبير حتى ولـو استخدمـت رأساً مجوفـة فإنها ستحتاج كذلك إلى دعامة خاصة لها، وربما تكون الدعامة غير كافيه إذا كان حجم التدعيم المطلوب المصنوع هيكله من سلك بسيط عندها فيحتاج إلى هيكل قوي من قضبان ومفاصل؛لأنها عملية اتزان بين المتطلبات الفنية للحجم الذي يجب أن يكون الرأس عليه. وتتوافر الكثير من الطرق الخداعيه اللازمه لحفظ اتزان حركات الشكل الصلصالى، ومنعه من السقوط مثل: وضع دبوس لتثبيت القدم أو مغناطيس أو دعامة خفيفة في الظهر لا تراها الكاميرا، أو سلك صيد السمك الرقيق جداً المعلق من دعامة فوق الشخصية، ومن المشكلات الأولى التي يقع فيها الفنان المحرك هي استخدامه للشخصيات الصلصالية غير المدعمة بالهيكل الحديدي، فليس من اليسير تحريكه حيث يتسخ وينبعج مع كل وضع، مما يوجب على الفنان أن يقيمه ويعيد تشكيله مع كل لقطتين أو ثلاث لقطات. هذا بالاضافة الى فقدان المرونه نسبياً بسبب الوزن.



فمن الأفضل للمحرك إذن استخدام شكـــل مدعمـــاً أجزاءه بالسلك لتصبح الدميه صلبة، ففى (شكل 2) شخصية تعتمد في بنائها على السلك.

والشخصيات المصنوعة من السلك يكون تحريكـها اكثر سهولـــة من النمـــاذج أو الدمى الصلصاليـــة وأرخص في عملها من الشخصيات التي تعتمد على الهياكل الصلبة، غير انها تميل إلي الإعوجاج إذا طُلب منها حركات أكثر من اللازم .

أما الرأس فمصنوعة من خشب البالسا أو مادة الفيبرجلاس (Balsa or Fibre glass) وذلك لتقليل الوزن، فهما خامتان خفيفتان، كما يجب تغطية هيكل الشخصية بإسفنج أو قماش للحفاظ عليه من الصدأ. والشخصية المصنوعة بهذه الطريقة تدوم لوقت أطول وتستعمل مراراً، بالاضافة الى انها تحتفظ بمواصفات الشخصية الاساسية وذلك بالحفاظ على شكلها، وهذا هام جداً لمنع تغيرها، بحيث يمكن قطع العديد من الأجزاء الصغيرة مع الصلصال بين لقطات التصوير، أو تغيير شكل الشخصية لتنتهي بشخصية تبدو مختلفة تماماً، لا تثير إعجاب الجمهور لأنهم يريدون التعرف إلى شخصية واحدة تبقى ثابتة ومعروفة لديهم، وإذا لم يخشَ الفنان التجربة ازداد تمكنه في مراحل بنائه للهياكل اللازمة وازدادت قدرته على تقديم الحلول المختلفة عند استخدامها في المواقف المختلفة، وأثناء تصميم وبناء شخصية واحدة سوف يستطلع عشرات المواد المختلفة، فلا توجد عند تنفيذ الشكل مجموعة دقيقة وكاملة من الإجابات علي كيفية صناعتها، فكل شخصية تتطلب طريقة عمل مختلفة ،وقد يحتاج الفنان أحيانا إلى بناء شخصية كاملة لسلسلة معينة، ويعرض البحث في (شكل 3) تجربة عمل شخصية يمكن تحريكها بيسر ،وتصور لقطات الشكل ما يلي:

(صف 4) (صف 3) (صف 2) (صف 1)

(شكل 3)

الصفان (1،2) تُصنع الأرجل من خطين طويلين من السلك المبروم من الألومنيوم – والقدم تصنع من أقراص معدنية لها مساكات لربطها مع الأرجل ومع العامود الدعامى، وتغطي الأرجل بشبكة تلف علي سلك الألمونيوم ،وتشكل الرأس من كتلة عامة مصبوبة بها حفر وثقوب للعين والأذن ويتم ثقبها بالمثقاب الكهربي.

الصفان (3،4) يشيران الى أن المرحلة الأولى قد تمت واكتملت بعد أن أضيف عامود مفرغ و مربع لربط الأرجل بالجسم، وصنعت العينان من زجاج ملون ومشكل عليها شكل بؤبؤ العين بالفرشاة بطلاء خزفي، وأول ما يتم عمله عند صنع العينين ثقب للعين بخيط دعامي تثبت فيه العين، ثم يوضع في المثقاب الآلي بحيث تكون حدقة العين مستوية، أما الجسم فيصنع من غطاء من مادة الـ (بلاستازوت Plastazote) وهي خامة فوم إسفنجي قوى ، يوضع على الهيكل المعدني مع تشكيلة بالقاطع، ليأخذ الشكل المطلوب، مع عمل فتحات لدخول الإضافات مثل: الأرجل والرأس والذيل وتصنع الأذن من دعامة معدنية من سلك

الألومنيوم المبروم مع ترك عقدة في أحد أطرافها،ويوضع عليها شبكة سلكية ثم تشكل عليها الأذن المصنوعة من المطاط ،ثم يوضع في الفرن ليتم حرقه.

وفى المرحلة الثانية يظهراكتمالها بعد إتمام تشكيل الجسم ويتم عمل الأرجل من المطاط الذي تم نحته ثم حرقه ليأخذ الشكل المطلوب ،وبعد ذلك يغطي الجسم والذيل بالفوم ويهذب بالمقص، ليتم إزالة الزوائد وقصها ، وبعد الانتهاء من صنع الجسم بالفوم المقوى يتم تغطيته بالفوم ولصقه بالغراء، ويتم تهذيبه.

أما جفن العين فيصب ملونا ثم يرتب وينسق مع الشكل، وعند نهاية تشكيل الرأس يتم لصق الأذن والرقبة في كتلة الرأس بغراء لزج ، وشكل العينين ومهما كان توضع في التجويف المحدد لهما، وتلصق بشمع خاص ليمسك بالعينين مع السماح لهما بالحركة.

وبالنسبة لتصوير الرأس والكتفين فيكفى أن يبنى النصف العلوي للجسم ويوضع على قطب خشبي رئيسي، وطالما أن "الدمية" مثبتة لأجل التصوير العلوي فإنها لا تحتاج إلى سيقان ، وإذا كان محور اهتمام التحريك في "الدمية" حركة اليدين؛ فإن هاتين اليدين تحتاجان إلى هيكل خاص ، وأصابع طويلة مرنة للغاية حتى تمكنها من أن تؤدى المهمة الدقيقة للتحريك، ونظراً لسهولة كسر يدى هذه الدمية، فسيحتاج الفنان إلى عمل عدة نماذج من هذه الأيدي لتحل محل تلك التي يمكن أن تتكسر ، ولعمل ذلك يجب توفير ثقب في نهاية الذراع عند تصميم الدمية الأساسية، فهي عملية تحتاج إلى جهد في التخطيط والتنفيذ.

عمل نموذج بنائي (تركيب الدمية)

عند تصميم "الدمية" يعرف أنه عليها أن تتحرك بسهولة وبكثرة، والقيام بعمل الكثير من الإيماءات والحركات، فتتكون الرأس أساسا من كرة صلبة منحوتة ومغطاة بالصلصال وكذلك اليدتن، وبقية الجسم مصنوع من إسفنج موضوع على دعامة معدنية كما فى (شكل 4).

(شكل 4 أ)

(شكل 4 ج)

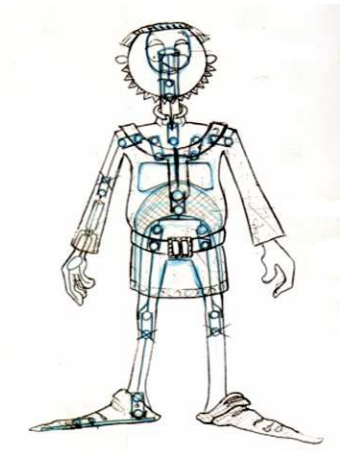
(شكل 4 ب)

(شكل 4 د)

(شكل 4 هـ)

(شكل 4)

(الشكل 4أ) يبدأ بالدعامة ووضع الكتل الأولية للرأس والجسم، وتشكل الشخصية من الصلصال وتنعم تدريجيا" بأداة التشكيل، وفى شكل (4 ب- هـ) يمكن إضافة التفاصيل النهائية مثل العين والآذن والأنف والذيل، والعين تصنع من حبات من الزجاج الملون وعليها بؤرة العين، أما الآذن والذيل فقد صنعا من سلك مبروم والتي يمكن تغطيتها بالقطن أو الخيوط أو غيرها من المواد؛ لتساعد الحركة ثم تركب وتنعم مع الشكل[1].



(شكل 5)

ونوع الإسفنج المستخدم هنا لين يصب ويسمى (لا تكس Latex Foam) وينقسم التركيب إلى العديد من المراحل الأساسية، حيث يبدأ بلوحة رواية القصة (STORY BOARD) ليتمكن صانع الفيلم من إعطاء عرض حقيقي لأي رسوم تخطيطية سابقة كان قد رسمها لهذه الشخصية، ومن ثم يقوم بثم نحت الشكل بالصلصال ورسم تصميم دعامته كما فى (شكل 5)، يوضح الشكل عملية الرسم التوضيحية للدعامات الحديدية للمفاصل والجذع للشخصية، و يتم لف الدعامة عند تصنيعها في شريط لجعلها مربوطة جيداً بالغطاء الإسفنجي كما يتم تجزئة "الدمية" إلى

عدة أجزاء مثل الجذع وعمل قوالب جصية لها ، وهكذا ينتج قالب من الجص (Gypsum) توضع فيه الدعامة ويغطى بالمادة الإسفنجية[2].

(شكل 6)

(شكل 6) الصف الأيسر :مادة إسفنجية (لاتكس) توضع على قالب الجص مع تركيب الكرة والجورب الملفوف بشريط، ومن ثم ينفصل القالب بعد الحرق، ويتم نزع الجذع المصنوع من المادة الإسفنجية وإزالة أي أجزاء زائدة من المادة الإسفنجية.

الصف الأيمن: تلوين الجذع بمزيج المادة الإسفنجية المخفف.

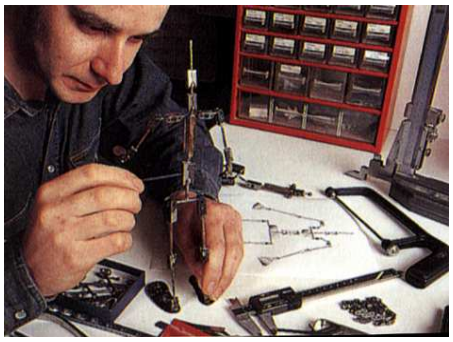
ولتلوين الأشكال يمكن رش الجذع كله بنفس اللون الأساسي، ثم تلوين التفاصيل باليد مثل: الحزام، أو يمكن إخفاء الأجزاء التي لا نريدها بتغطيتها ورش الباقي،ثم تجمع أجزاء(الدمية) وتركب بعد تلوينها، وتتحت اليدان من الصلصال إن كانتا تستخدمان في حركات كثيرة خلال الفيلم، وهذا يعنى استبدال اليدين من حين لاخر بنموذج أخر من ذات اليدين.

(شكل 7)

ويتم حرق القالب والجذع الناتج وأي جزء اخر يتم نزعه لتلوينه وجمعه مع الرأس والساقين واليدين كما فى (شكل 7).

(الشكل 7) الشكل النهائي" للدمية" بعد تجميع الرأس والساقين واليدين وتلوين الجذع[3].

كما فى (شكل 8) وتوزع هذه الأجزاء الثلاثة وزن الشكل أو "الدمية" على مساحة كبيرة وتسمح لمصمم الحركة أن يحرك القدم بطريقة مقنعة عندما تكون الشخصية نفسها في حالة حركة .إن عمل الدعامة هو عملية دقيقة ومتخصصة لا تقل عن الهندسة في الأشياء الدقيقة، وتوضح الصورة فى (شكل 8) صانع الشخصية وقد أحاطت به أدوات صناعته.



(شكل 8)

ونراه فى الخلفية الأمامية يمسك بأداة لقياس السمك مع وجود مفاتيح وأدوات تركيب.

ومن الحلول الأخرى اللازمة لمشكلة الاستقرار على سطح خشبه مسرح التصوير دق مسمار أو دبوس في القدم، وإخفاؤه بقطعة من الصلصال وتلوينه جيدا، أو يمكن استخدام قطعة صغيرة لزجة من الشمع وخلطها مع الصلصال لإخفائها، ثم وضعها لتثبيت القدم في المكان المناسب ومن الخيارات الأخرى استخدام زوج من المغناطيس أحداهما ثابت في القدم والآخر موضوع على الجانب الآخر من خشبة المسرح، وإن لم تكن هذه الحلول كافية عندما تكون "الدمية" واقفة على ساق واحدة أو مائلة أو تمسك بشيء، فيمكن وضع قطعة من السلك المقوى في الظهر لتدعيمها ثم تثبيته في قطعة من الصلصال وراء الشكل، بحيث لا تكون مرئية للكاميرا، ولجعل الدمية ترتفع أو تسقط أو تطير، ويوضع سلك حديدي ورقيق في السمك حول الوسط والرقبة، وتعلق "الدمية" من سلك موضوع خارج مجال الرؤية، وعند وضع السلك على خلفية بيضاء لا يكون مرئيا، وان لم توجد خلفية بيضاء يمكن إخفاؤه برشه بنفس اللون الذي يتفق مع الخلفية[4].

التقنيات الحديثة في السينما

في هذا الجزء من البحث سوف نستعرض نماذج من أهم التقنيات الحديثة التي أسهمت في تشكيل الصور السينمائية، ومنها الحديث ومنها المطور من برامج أو تقنيات أخرى، وسنبدأ من الحديث إلى الأحدث.

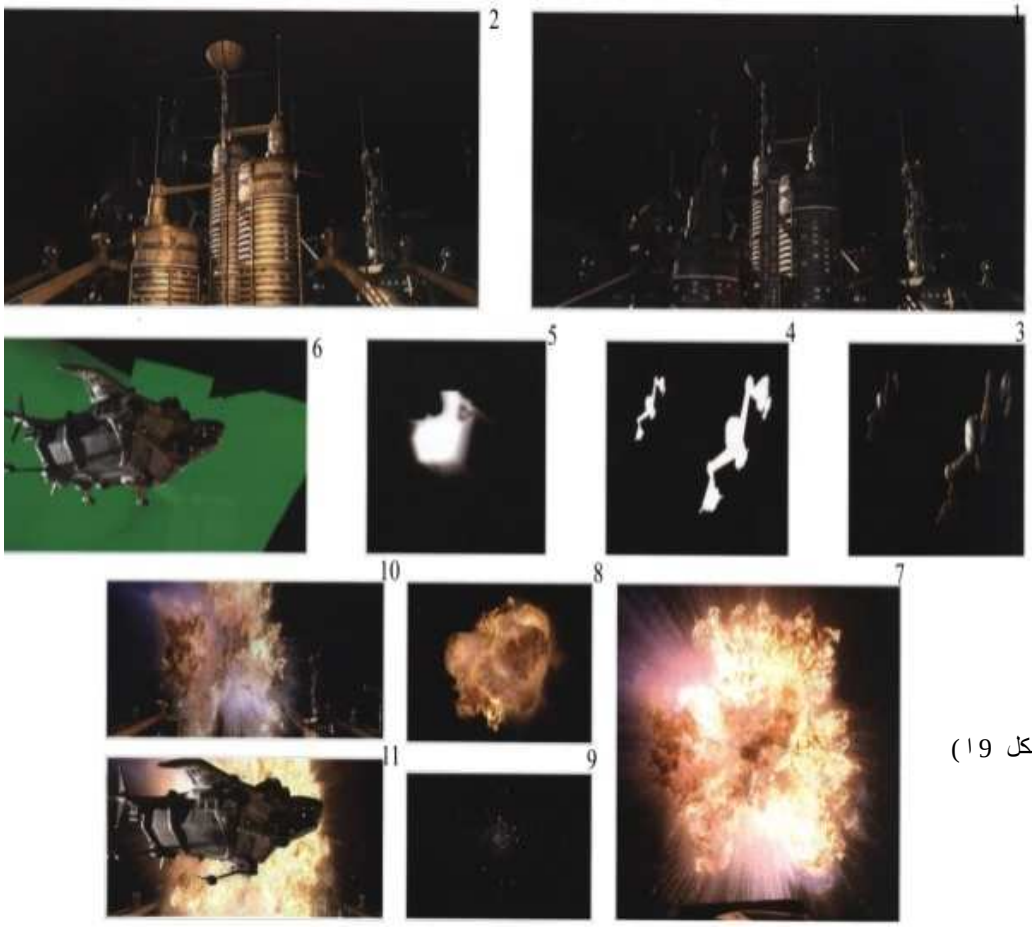
تقنية دمج الصورة (Photo Editing)[5]

وهي تقنية أساسية و تتم مع كافة التقنيات الأخرى بشكل أساسي، أي أنها تعتبر قاسماً مشتركاً بين التقنيات المختلفة، وأساساً ثابتاً، وتتم من خلال الخطوات التالية:

1. يصور الفيلم بالطريقة العادية (هناك طبعا تخطيط مسبق لكل ما سيتم دمجه).
2. يسجل الفيلم على الكمبيوتر بطريقة المسح (Scanning).
3. يتم ضغط (Compacting) وتكثيف الصورة عن طريق برنامج مخصوص مثل برنامج المونتاج (Premier) .
4. يجزأ الفيلم إلى مشاهد كل مشهد يخزن في قطاع (Site).

5. يجزأ المشهد إلى لقطات كل لقطة توضع في ملف خاص (File).

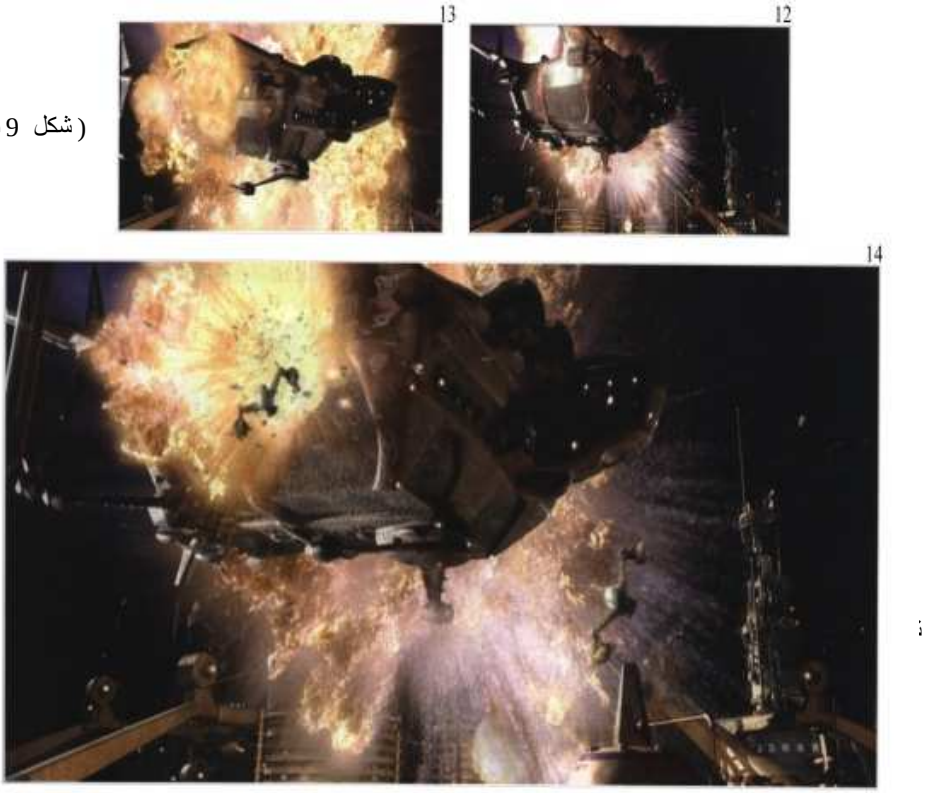
يبدأ كل مبرمج من فريق العمل بتعديل ما اتفق عليه على كل لقطة تبعا للتقنية أوالبرنامج، ويتم ذلك بإضافة جزئية أوإزالة جزئية أو تعديل عنصرموجود أوتركيب صورة كما فى شكل (9- ا، ب):



(شكل 19)

الاشكال توضح مراحل تركيب عناصر الصورة مأخوذة من فيلم مفقود في الفضاء Lost in Space من انتاج كمبيوتر فيلم لندن London's Computer Film وبترتيب الأشكال (1) شكل المدينة المصممة بالكمبيوتر3D ،(2) نسخة أخرى للمدينة مضاءة بإضاءات لامعة تناسب الانفجارات، (3) شكل المركبة المقاتلة، (4) حجب مكان المقاتلة للتركيب، (5) حجب مكان الانفجار، (6) المركبة الفضائية أمام شاشة خضراء استعدادا لإزالتها وتركيب الخلفية مكانها، (7) شكل انفجار خلفي، (8) انفجار أمامي، (9) شكل الحطام، (10) جمع الانفجارالخلفى مع شكل المدينة، (11)اندماج عناصر الخلفية مع المركبة الفضائية.

(شكل 9 ب)



شكل (9- ب)، (12) إضافة إضاءة خلفية لانفجار المركبة، (13) دمج الانفجار الأمامي مع المركبة والعناصر الخلفية، (14) الشكل النهائي ويتضمن الانفجارات أمام المركبة الفضائية وخلفها بالإضافة الى المراكب المقاتلة.

تقوم مجموعة العمل بتجميع اللقطات بعد الانتهاء منها في مشاهد، ثم تجميع المشاهد والقيام بعملية المونتاج و الماكساج، ووضع اللمسات الأخيرة من تصحيح الألوان، والهدف هنا تقليل التكاليف وتوفير الوقت و الجهد غير الضروريين.

تقنية الشاشة النظيفة (Clean Plate)

وهي تقنية مستحدثة من تقنية الكروما (Croma) التي استخدمت في السينما والتليفزيون لسنوات عديدة ومازالت تستخدم بوسائل أكثر حداثة، و تتلخص في تصوير أي أجسام أمام خلفية زرقاء، وحيث يتم التصوير ثم يعزل أللون الأزرق، ومن ثم يتم إضافة خلفية كما يريد المخرج ... وقد استغلت هذه الطريقة في تقنية الشاشة النظيفه بتغطية جزء من جسد الشخصية باللون الأزرق ويتم التصوير كما يلي:

1. يصور المكان (أ) بعد ضبط الإضاءة بحركة محسوبة للكاميرا (Digital) بدون وجود الشخصيات.

2. يتم تصوير الشخصية على خلفية زرقاء مع تغطية الجزء المراد اخفاؤه باللون الأزرق أيضا.

3. يتم حذف الخلفية على الكمبيوتر وتركيب الشخصية على المكان (أ)، فيبدو الجزء المغطى باللون الأزرق مخفيا ويظهر الديكور مكانه. كما فى (شكل 10) من فيلم استيف بارون (Steve Barron) فيلم مغامرات بنوكيو The Adventures of Pinocchio امريكا 1996م.

(شكل 10)

(شكل 11) شكل يوضح تدريب المحركين على الحركة قبل عملية التصوير، وقد تستغرق شهورا للحصول على حركات الجسم مضبوطة وذلك للحصول على دمية خشبية حية تمشى في الشارع.

(شكل 11)

(شكل 12) شكل الدمية الخشبية بنوكيو(Pinocchio) وشكل قضيب التحريك عليها.

(شكل 12)

(شكل 13 – أ)

(شكل 13 – ب)

شكل (13 – أ، ب) من فيلم جون كاربينر(John Carpenter) الرجل الخفي(InvisibleMan) (أمريكا1992)، وقد تم تغطية جزء من جسدالشخصية باللون الأزرق، ثم حذف اللون الأزرق من الشخصية وظهور الخلفية مكانه.

تقنية الحبال المعلقة (Wires Tec)

وهي تقنية اخترعها المخرج الكوري يون ووبنج (Youn Wo Ping) وبدأ في استخدامها في أفلام القتال اليدوي كالكاراتية. وتعتمد على تعليق الممثل بمجموعة حبال معلقة في مجموعة أحزمة حول وسط الممثل ومن مراكز ثقل معينة ومن الجهة الأخرى بروافع معينة كما فى (شكل 14) بحيث يمكن أن يؤدي حركات في الهواء، أو أن يقفز قفزات خيالية، أو أن يمشي على الحوائط أو ما إلى ذلك ... أحيانا تستخدم هذه التقنية مع أساليب وتقنيات تصوير معينة، لزيادة المتعة والإبهار في المشاهد مثل تقنية التصوير الدائري والحلزوني (Spiral Camera Movement) أومع تقنية صور-صورة (Stop Motion) وهي من التقنيات القديمة المستحدثة.

(شكل 14)

وفي أحيان كثيرة تستخدم مجموعة من الحبال المتعارضة لإضافة حركة طولية أو عرضية مع الارتفاع في القفزات كما فى (شكل 15) فتصبح الحركة مركبة وأحيانا كثيرة تستخدم في أفلام الحروب أو الانفجارات، فيتم سحب الممثل مع الرفع إلى الخلف أو حسب زاوية الاندفاع والارتطام بالأرض فتبدو اللقطة كأنها حقيقية.

(شكل 15)

وفى (شكل 15) من فيلم الرحم (The Matrix2003م أمريكا) اخراج لارى واشووسكى واندى واشووسكى Larrywachowski, Andy WachowskI وفى اللقطة يتعلق الممثلان بمجموعة حبال معلقة في مجموعة أحزمة حول الوسط بحيث يستطيعان أن يؤديا حركات في الهواء أو أن يقفزا قفزات خيالية.

تقنية زمن الطلقة (Bullet Time)

(شكل 16)

وهي تقنية مرتبطة بشكل كبير بتقنية الحبال المعلقة Wires Tec وكذلك تقنية التصوير الحلزوني Camera Movement Spiral، وهي تصوير مشاهد في لحظة معينة يكون الممثل في لحظة قفز مثلا ويتفادى جسماً سريعاً جداً متحركاً نحوه فيتم تصويره دائريا وهو يجري أو يقفز ببطء شديد، وتبدو حركة الجسم السريع طبيعية بالنسبة و التناسب للسرعتين كما فى (شكل 16) وتتم عن طريق دمج الصور للجسم السريع مع الصورة المأخوذة عن طريق ما تم شرحه سابقا من أسلوب التصوير بتقنية الحبال المعلقة مع التصوير الدائري أو الحلزوني، فتبدوا صورة مذهلة ذات تقنية عالية فتثرى الصورة السينمائية بشكل كبير.

تقنية النماذج الإلكترونية (Animatronics)

(شكل 17)

وهي نماذج لأجسام متحركة إليكترونياً، و تستخدم في الأفلام التي تعتمد على مخلوقات غريبة أو وحوش ... الخ. وفى الشكلين (17، 18)، نموذج (دمية) لوجه غوريلا الإلكترونية (Animatronics) و شكل النموذج الإلكتروني وقد ارتداه المحرك لآداء الحركة.

وهي عبارة عن جسم ميكانيكي يصممه، وينفذه مهندسون متخصصون، وتتحرك أجزاؤه عن طريق دوائر كهربية إليكترونية كما فى الشكلين (19، 20)، ويغطى الجسم بطبقة من الإسفنج والمطاط، ويتم كسوه بطبقة تضاهي الملمس المطلوب سواء جلد إنسان كما فى شكل (21) أو فراء نوع من الحيوان أو أي شئ أخر، ويعالج من الخارج عن طريق فنيين لإضفاء الحيوية.

(شكل 18)

وان كان النموذج لحيوان مثلا يتم معالجة الفم والأسنان مع إضافة دهانات ومواد لزجة، وكذلك العيون تعالج بدهانات لإضفاء الحيوية، وفي أحيان أخرى يتم رفع أجزاء قابلة للنفخ للإيحاء بالتنفس أو إعطاء حركات عضلية معينة سواء في الرأس أو الجسد.

(شكل 19)

(شكل 19) الشخصية موصلة بدوائر كهربية إليكترونية خاصة بالتحريك عن بعد.

(شكل 20) شكل يوضح عملية تحريك الدمية الإلكترونية.

(شكل 20)

(شكل 21) نموذج إلكتروني (دمية) وقد تم كسوته بطبقة تضاهي الملمس المطلوب، وهو جلد الإنسان ويستخدم كبديل للممثل في المشاهد الصعبة مثل التصوير داخل حريق، كما يمكن التقليد ببناء (دمية) متحركة لإنسان باستخدام التكنولوجيا الحديثة في التشكيل، ليبدو صورة طبق الأصل عن الحقيقة، وأيضا في تطور لهذا الأسلوب اصبح له مكونات كهربائية وأنظمة رقمية (كمبيوتر) تتحرك من خلال سلسلة من البرامج، و يتم ذلك بتوصيل جميع الأعضاء التي تتحرك بوصلات سلكية بالكمبيوتر ويحركها الفنانون عن طريق البرامج من خلال لوحات التحكم عن بعد.

(شكل 21)

تقنية التصوير الرقمي الحلزوني Spiral Camera Movement والتصوير الدائري Camera 360 Movement ثم عرفت بتقنية توقيت الشرائح الفوتوغرافية Time Slice Photography

وقد استخدمت هذه التقنية في بادئ الآمر من قبل منتج الأفلام البريطاني " تيم مكميلان Tim Mcmillan " في أوائل الثمانينات حيث كانت تتطلب صفاً من كاميرات التصوير السينمائي 35 مليمتر توضع حول الشخصية، وكل آلة تصوير تبرمج لآخذ صورة وحيدة للشخصية في وقت واحد ثم تجمع الصور بشكل متعاقب على شريط فيلم واحد بالسرعة الطبيعية (24 كادر /الثانية)، مما يعطى الإيحاء بتجمد الشخصية في مكانها وسلاسة في حركة الكاميرا ، الا أن هناك تأخيراً جزئياً في وقت التجمد؛ لذا طورت شركة المؤثرات البصرية الأمريكية "مانيكس Manex " تلك التقنية إلى تقنية التصوير بالشريحة

الفوتوغرافية (Time Slice Photography) وسميت زمن الرصاصة (Bullet Time) وعدت من أحدث التقنيات؛ إذ تعتمد على وضع خلفيات خضراء تغطى حوائط الأستوديو، ثم توضع حوامل حول ثلاثة أرباع الدائرة، وتغطى باللون الأخضر، وتوضع كاميرات يصل عددها إلى 120 كاميرا رقمية متصلة جميعا بوحدة تحكم رقمي(كمبيوتر) على دائرة نصف قطرها حوالي 10 أمتار وعلى مسافات ثابتة، ويصور المكان الأصلي بطريقة دائرية في البداية تصويراً فوتوغرافياً كما فى (شكل 22) ثم يوضع الممثل أو الممثلين في منتصف الدائرة كما فى (شكل 23)، ويتم تصويرهم بسرعة ثابتة[6].

(شكل 22)

(شكل 23)

ويمكن التحكم في السرعة لتبدو بطريقة أبطأ ومفصلة في نفس الوقت Slow Motion ثم تجمع اللقطات على الكمبيوتر وتدمج مع الخلفية المصممة سلفا على برامج الكمبيوتر، لتتماشى مع الشكل الدائري لحركة الكاميرا. ويظهر فيها كذالك الممثل وكأنه قد جمد في لحظة واحدة بمرور الوقت ، وغالباً ما تستخدم هذه التقنية مع تقنية الحبال المعلقة(Wires Tec)لإضفاء الإبهار والدهشة على القفزات.

تقنية كاميرات الحزم الضوئية (Micro Camera)

وهي من التقنيات التي أفادت السينمائيين جدا، وتعتمد على كاميرات صممت بنفس أسلوب المناظير الجراحية ولكن بأسلوب متطور في حزم الخلايا الضوئية والخرطوم المقوى الذي يمكن التحكم في اتجاهاته بوحدة تحكم لاسلكية، وقد أفادت هذه الكاميرا في تصوير الأماكن التي لا يمكن الوصول إليها أو المخاطرة بتصويرها كأن يقترب من إطار دراجة ناريه ويصورها عن قرب شديد كما فى (شكل 24)، من فيلم هالى بيرى Halle Berre المرآة القطة Catwoman أمريكا 2004 إنتاج شركة Warner Bros Pittures لقطات متتابعة لإطار دراجة بخارية عن قرب شديد بكاميرا الحزم الضوئية.

(شكل 24)

أو أن يدخل من جهة لأخرى في مكان ضيق للغاية، أو استحالة الاقتراب منه مثل الدخول في ثنايا محرك سيارة وتصوير الأجزاء بدقة متناهية، أو متابعة حشرة داخل جحرها مثلا... الخ.

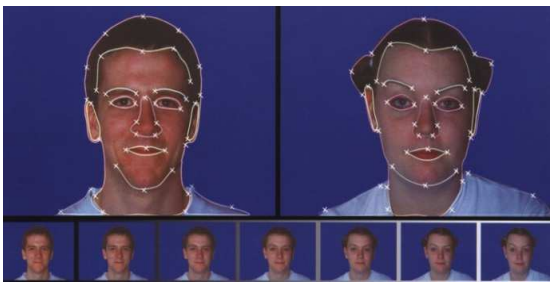
تقنية التحور (Morphing)

هي إحدى تقنيات السينما القديمة والحديثة جدا، وهى طريقة تحول الصورة في اللقطة من شكل إلى اخر باستخدام التكنولوجيا الرقمية، وذلك بربط النقاط الموجودة في الصورة الأولى بنفس الموقع المراد التحول إليها في الصورة الثانية. وقد بدأت مع بدايات السينما وكانت تنفذ يدويا كتحور شخصية من طور إلى آخر، إذ كانوا ينفذونها عن طريق صورة صورة (StopMotion) وعمل أي تغيير جزئي كما فى (شكل 25)، من فيلم بوابة النجوم (Stargate) للمخرج الأمريكي رولأند اميرش Roland Emmerich أمريكا 1994م. وكذلك الديكور أو الخلفيات يتم تصويرها صورة صورة، وكانت هذه الطريقة تأخذ وقتا وتستلزم ضبط الإضاءة والجو العام ولكنها تبدوا غير حقيقة بدرجة كافية، ثم أصبحت تتم بطريقة تركيب الصورة سابقة الذكر .

(شكل 25)

تتم هذه الطريقة حديثا عن طريق الكمبيوتر ببرنامج يسمى (Morphing)، وتوضع في البداية الصورة الأولى وفي النهاية الصورة الأخيرة للتحور، ويقوم البرنامج بتحوير الشكل عن طريق تماثل نقاط أساسية في الشكلين، وتسجيلها على البرنامج فى عدة كادرات كما فى (شكل 26).

وهناك أسلوب أخر إذ يمكن بناء شكل على الكمبيوتر وعمل تطابق (Simulation) كما حدث في فيلم (مومياء Mummy) إخراج الأمريكي (ستفن سيمرز Steven Summers عام 2000) ففي مشهد قيام المومياء اراد المخرج أن تظهر بعض أجزاء الوجه والرقبة متآكلة.



(شكل 26)

وتخرج حشرات من الداخل إلى الخارج، ولتعود عن طريق الفتحات إلى الداخل، فيتم تصوير الممثل في لقطة مقربة نصفية، وفي زمن محدد يحرك فمه كأن يأكل الحشرة التي دخلت، ويتم إدخالها إلى الكمبيوتر، ومن خلال شبكة من الخطوط (Line Screen) على أماكن بعينها كما فى (شكل 27) ومعالجتها في مرحلة أولى لتبدو كأنها جلد متآكل، ثم مرحلة ثانية يتم وضع الرتوش الأخيرة.

(شكل 27)

وبعد ذلك تستخدم طريقة تحريك الرسوم لوضع دمية على هيئة حشرة الجعران وكأنها تخرج وتدخل متلمسة الشبكة المجسمة فتبدو وكأنها حقيقية تماما، وتساعد سرعة اللقطة في المونتاج على إضفاء الصدق، وكثيرا ما تستخدم هذه التقنية في أفلام الخيال العلمي كأن يتحور شكل بشرى إلى مخلوق فضائي، والأسلوب بسيط لكن الإبهار كبير.

تقنية ثلاثية الأبعاد بأجيالها انتهاءً بتقنية برامج (المايا) 3D Max Generations & Maya Tec

بدأت تقنيات ثلاثية الأبعاد مع بدايات التسعينات، وهي تعتمد على البناءات الهندسية المعتمدة بدورها على المساقط الرأسية والأفقية عن طريق شبكة خطوط معقدة، يتم تكسيتها بمسطحات كبداية التجسيم ، ثم في مرحلة ثالثة توضع الملامس والألوان المختلفة من خلال خرائط خاصة داخل البرنامج، ثم في مرحلة رابعة تضبط الإضاءات المتنوعة إضافة إلى إمكانيات التجول خلال أجزاء التصميم عن طريق كاميرا متحركة. وهى التقنية التي تم إضافة تأثيرات وانعكاسات طبيعية اليها مثل حركة مياه وما شابه ذلك في أجيال لاحقة من نفس التقنية... الخ .

وقد استخدمت هذه التقنية كثيرا وخصوصا في بناء المدن و المباني إذا أريد إحداث شيء فيها كما يحدث في زلزال مثلا أو احتراق مبنى أو هدمه. الخ .،وهي برامج - هذه التقنيات - أثرت السينما العالمية لسنوات عديدة إلا أنها ظلت لقطات سريعة، و تعطي فى نفس الوقت الإحساس بالجمود أو الغرابة، ومن ثم استخدمت بصورة أوسع في أفلام الخيال العلمي و العوالم الغريبة و الغيبيات الكونية .

(شكل 28)

وظهر بعد ذلك ومع بداية الألفية الثالثة تقنية المايا والتي عدت ثورة وإحدثت انقلاباً في عالم السينما، وان كانت الأجيال الأولى حقيقة تتمكن من إبراز حدوث الفعل الطبيعي كتأثير الريح وحركة الماء... الخ .

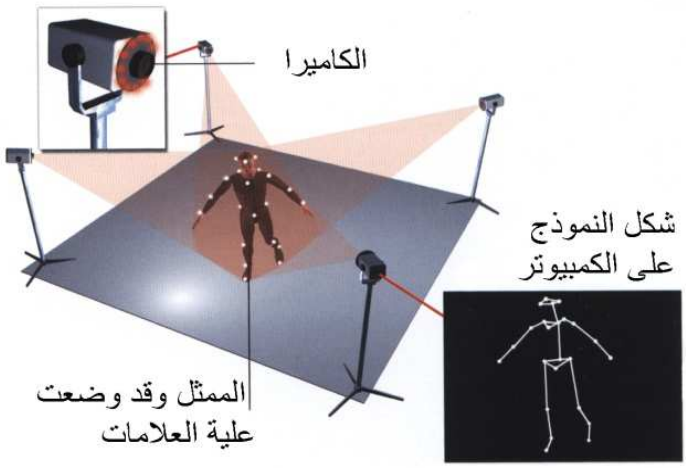
فان برنامج الـ Maya يتمكن من إبراز الفعل وردة الفعل مما جعل الأشياء والشخوص وكأنها حية بالفعل للدرجة التي جعلت مخترعى البرامج يقومون بعمل فيلم سينمائي كامل أذهل العالم بأثره مثلما حدث فى فيلم (الصرخة Shriek) للمخرجين الأمريكيين اندرو ادمسون وفكي جنسون Andrew Adamson & Vicky Jenson عام 2002، والذي تبدو المناظر فيه بشكل طبيعي بأقصى حد كما فى (شكل 28)، وكذلك حركة الأشجار و تأثير حركة الرياح على أدق الأشياء، وتبدو حركة الأشخاص طبيعية للغاية ومدروسة دراسة يظهر فيها الفعل ورده على حركة العضلات سواء الشخصيات البشرية أم الحيوانية.

كما يمتد التأثير في هذا البرنامج إلى حركة الأقمشة وعلاقاتها بالأجسام وملمسها من الخشونة إلى النعومة مثل ملامس جلود الشخصيات البشرية كما فى (شكل29) لقطة من فيلم (سيد الحلقات) (Lord of the Rings) لبيتر جاكسون (Peter Jackson عام 2003) شخصية الجولم المصممة بالكمبيوتر وبها شكل وملمس الجلد في الصورة، وتوزيع الإضاءات المختلفة على الجسم ولمعان العين.

(شكل 29)

تقنية محاكاة الحركة (Motion Capture)

لقد عدت هذه التقنية من أهم التقنيات التي أسهمت بشكل في تحقيق طموحات السينمائيين إذ استخدمت في تجسيد الشخصيات التي تتحرك في المشاهد سواء كانت الحركة متكررة أو عشوائية أو حظيرة من التي لا يستطيع الممثل أداءها، وذلك عن طريق المحاكاة بالكمبيوتر Computer Simulation وتبدأ عن طريق شخص يرتدي ملابس خاصة مثبت عليها علامات في نقاط محددة وفي المفاصل، والمحاور و يحيط الجسد بكاملة، وهي حساسة للنقاط الممثلة على هيكل الدمية داخل الكمبيوتر كما فى (شكل 30)[7].



(شكل 30)

ثم يبدأ من الحركة من شكل ما أو السقوط على سطح مائل. الخ .ثم يتم تتبع و تسجيل كل حركة على الكمبيوتر بدقة ويمكن تكرار الحركة في اتجاهات مختلفة و تسجل على نموذج للدمية داخل برنامج محمل على الكمبيوتر(Puppet)، بعد ذلك يتم بناء هيكل بشري ويكسى بالعضلات ثم الجلد ويرتدي ملابسه المناسبة من خلال برنامج خريطة الملابس Teture Map، وإذا كانت الشخصية ذات طبيعة خاصة يمكن وضع كافة الرتوش الخاصة بها وتتحرك تماما كما يتحرك المؤدي الأول، ثم يتم دمجها كما سبق داخل مشهد الفيلم كما تم في لقطة سقوط الأشخاص من سطح المركب بعد انشطارها في فيلم (تيتانيك Tiyanic 1997) للمخرج الأمريكي جمس كاميرون (Cameron James)، من ارتفاع عال مما يصعب على أي بديل القيام به كما فى (شكل 31) و محاكاة حركات الوجه والحوار كما في فيلم سيد الخواتم (Lord of the Rings)، للمخرج بيتر جاكسون (Peter Jackson) 2003.

(شكل 31)

كما فى (شكل 32) حيث توضح لقطات متتابعه للممثل مؤدى حركات الشخصية والشخصية (الجولم) المصممة داخل الكمبيوتر.

(شكل 32)

النتائج:

1- التعرف بشكل تفصيلي على جميع التقنيات الفنية المختلفة القديم منها والحديث في صنع الشخصيات وتحريكها في الفيلم الصلصال يساعد المخرج على اتقان توظيف هذا المجال.

2- اضافة النظم الحديثة مثل الكمبيوتر وطرق التحكم في حركة المجسمات من حيث الوزن و الاحتكاك والملمس والنظام الخاص بحركة الجزيئات أضافت تفوقاً جديداً لا يمكن تحقيقة بالطرق التقليدية.

3- إن استخدام التقنيات الفنية الحديثة في مجال صنع الشخصيات الصلصالية وتحريكها يحتاج إلى دور كبير ومجموعات كثيرة من فرق العمل كل في مجال تخصصه واحترافه في استخدام التكنولوجيا الحديثة التي أصبح لها أثر قوي في صنع الشخصيات وتحريكها وكل ما هو خيالي لتصل بالشخصية لأقصى درجات الإقناع.

4- يمتلك الكمبيوتر جرافيك الأدوات و المؤثرات وخلاصه عقول صانعي البرامج لتسهيل المساحات الابداعية وفتحها أمام تنفيذ أجيال الفنانين المبدعين في شتى جنبات الخيال الفني، لعمل أشكال فنيه جديدة من حيث التأثير والمؤثرات الخاصة مما يثرى العمل الفني و يجعله أكثر إبهارا.

5- اتساع دور الفنان التشكيلي في مجال السينما ولاسيما في تصميم الشخصيات الخيالية – الصلصالية وغيرها - بعد أن أصبح لديه فرصة أقوى وحرية أكبروانطلاقة أوسع يتخطى بها كل الحدود المكانية والزمانية.

6- إن دور الفن وارتباطه بالعلم قد زاد واتسع في الآونة الأخيرة في السينما العالمية، نظرا للتقدم الهائل في صناعة التكنولوجيا الحديثة ، مما ساعد على الوصول بالفيلم السينمائي إلى أقصى درجات الإقناع والواقعية، وظهور أعمال فنية عالية المستوى من حيث التكوين و التصميم والمؤثرات اللونية و الذي أستخدم فيها المصمم أدوات الجرافيك المختلفة التي توافقت مع طموحاته الفنية، لتحقيق فكرة التصميم وإضفاء فكرة الإبهار البصري.

7- إن ندرة استخدام التقنيات الحديثة في السينما المصرية،والعربية، أضعف إنتاجها بحيث يصعب مقارنتها مع السينما الأمريكية ،مما يصعب مهمة الدراسة والتحليل والتقييم خصوصا في مجتمعات ذات ثقافات مختلفة يمكن المقارنة بينها وبين مثيلاتها.

8- ندرة المكتبة العربية من المراجع السينمائية التي تهتم بالتحليل وبالدراسة للتقدم التكنولوجي السريع.

9- ندرة الحصول على تجارب شخصية لفنانين مبدعين في مجال إبداع أفلام صلصالية باستخدام التكنولوجيا الحديثة.

التوصيات:

1. اهتمام كليات الفنون المختلفة (خاصة قسم الجرافيك) بالاتساع في تدريس التقنيات الرقمية الحديثة وتطبيقها على التحريك ثلاثي الأبعاد، وذلك بإنشاء شعبة خاصة تخرج كوادر متخصصة في هذا المجال.
2. الاهتمام بالتنوير و التثقيف و الإقناع، تغيير المفاهيم و السلوك والتركيز على بعض مشكلات المبدعين، و إلقاء الضوء على الأحداث الهامة و الجارية في هذا المجال.
3. عمل دورات تدريبية و ندوات للدارسين و العاملين في مجال الرسوم المتحركة والمجسمات، للتعريف بعلاقة التقنيات الحديثة و المؤتمرات الخاصة بهذا الفن و كيفيه إثرائه.
4. التوجه بشكل قوي وفعال وبإمكانات جادة لصنع أفلام عربية تستخدم فيها تلك التقنيات، تعين المجتمع العربي على التأمل والتخيل للمستقبل ومسايرة الأفكار الجديدة في مجال العلم.

5. على الجهات المعنية وأهمها الكليات و المعاهد المتخصصة تنظيم مسابقات لتلك النوعية من الأفلام التي تدخل فيها الجوانب التقنية الحديثة، وتقديم الجوائز و الحوافز المجزية.

الهوامش

[1] Nick, Park, Peter Lord & Brian Sibley (2004) Creating 3d Animation. Usa, The Ardman Book Of Film Making.

[2] Richard, Rickitt, (2000).Special Effects, USA ,Watson- Guptill.Ed.

[3] مرجع سابق

[4] Nick, Park, Peter Lord & Brian Sibley (2004) Creating 3d Animation. Usa, The Ardman Book of Film Making.

[5] Richard, Rickitt, (2000).Special Effects, USA ,Watson- Guptill.Ed.

[6] جوتيران، فرانك(2001م) – مختارات مترجمة - دراسات بقلم عشرة من كبار السينمائيين في العالم ، عشرة أفلام هزت العالم. (ترجمة عبد القادر التلمسانى) .مصر. فنون السينما، المشروع القومي للترجمة ،المجلس الأعلى للثقافة .

[7] أبو شادي ،على(2006م). سلسلة الفنون سحر السينما .مصر. مكتبة الآسرة.

المراجع

أبو شادي،على. (2006). **سلسلة الفنون سحر السينما**، مكتبة الآسرة، مصر.

جوتيران، فرانك. (2001). مخ**تارات مترجمة - دراسات بقلم عشرة من كبار السينمائيين في العالم، عشرة أفلام هزت العالم**. (ترجمة عبد القادر التلمسانى). فنون السينما، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.

سيد حسين، فاروق. (2001)، **قاموس مصطلحات – الحاسب الآلي – الانترنيت – الإلكترونيات**، الهيئة المصرية العامة للكتاب – الأعمال العلمية – مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، مصر.

كلهين، جون. (1986). (ترجمة ألاعصر، محمد علاء الدين) الخدع السينمائية والمؤثرات الخاصة في السينما، النهضة العربية، مصر.

مرسى، احمد كامل؛ وهبة، مجدي؛ **معجم الفن السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

Nick, Park, Peter Lord & Brian Sibley (2004). *Creating 3d Animation*. USA, The Ardman Book Of Film Making.

Richard ,Rickitt. (2000). *Special Effects,* USA,Watson - Guptill.Ed.

Rita ,Street. (1998). *Computer Animation*, USA,Rockport.

Thomas, Smith G. (1986). *The Art Special Effects*, USA, Del Ray Book,NY.NY.

جدلية استخدام المؤلفين الموسيقيين للأصوات الطبيعية والأصوات الإلكترونية في التأليف الموسيقي في أوروبا خلال النصف الثاني من القرن العشرين

إياد عبدالحفيظ محمد، الأكاديمية الأردنية للموسيقا، عمان، الأردن.
رامي نجيب حداد، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2011/6/14 **تاريخ القبول:** 2012/4/22

Dialectics of use by Composers of Natural and Electronic Sounds in European Composition of the 2nd Half of the 20th Century

Eyad A. Mohammad, *The Jordan Academy of Music, Amman, Jordan.*
Rami N. Haddad, *Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Amman, Jordan.*

ملخص

يهدف البحث إلى تحديد التوجهات الرئيسة في مجال التأليف الموسيقي الذي يَستخدم الأصوات الإلكترونية (Electronic) جنبا إلى جنب مع الأصوات الطبيعية (Acoustic)، من خلال تحليل طبيعة وأنماط العلاقة التي تربط هذين النوعين من الأصوات في أعمال المؤلفين الأوروبيين في النصف الثاني من القرن العشرين.

وتقوم منهجية البحث على تحليل ثلاثة جوانب رئيسية للمؤلفات الموسيقية المختارة وهي: الأبعاد الثقافية والجمالية للمادة الصوتية المستخدمة، والخصائص الصوتية-الفيزيائية لكل مادة صوتية وعلاقة هذه الخصائص ببعضها البعض، ودور البعد المكاني في تشكيل البنية الكلية للعمل الموسيقي.

وتكشف الدراسة من خلال التحليل الموسيقي لأعمال عدد من كبار المؤلفين الأوروبيين المعاصرين عن ثلاثة توجهات رئيسة في العلاقة بين الأصوات الطبيعية والإلكترونية. ويشكل التضاد المباشر بين مجموعتي الأصوات الطبيعية والإلكترونية بما يحملانه من رمزية لمفاهيم "الطبيعي" و"الاصطناعي" وأحكام وقيم مرتبطة بها في ثقافتنا المعاصرة أول أشكال هذه العلاقة الجدلية. أما التوجه الثاني فيتمثل في لجوء الكثير من المؤلفين في تأليفهم إلى تفعيل عناصر إضافية للعمل الموسيقي، تشكل بدورها معايير بديلة لتقسيم الأصوات المستخدمة ومحاور جديدة للتضاد فيما بينها، وذلك في محاولة لتجاوز أحادية التضاد المباشر في التأليف الموسيقي. ويُظهر التحليل أن من بين أهم هذه العناصر الإضافية التي يتم تفعيلها الخصائصُ الصوتية-الفيزيائية للأصوات المستخدمة، والبعدُ المكاني للمسرح ومدرجه الذي يتم تفعيله من خلال استخدام وسائل تقنية متنوعة كالأجهزة الصوتية والمايكروفونات والسماعات أو من خلال توزيع العازفين في قاعة المسرح بشكل غير تقليدي. أما التوجه الثالث الذي يكشفه بحثنا في عدد من الأعمال التي تعود إلى الربع الأخير من القرن العشرين، فيتجسد في العودة إلى الرمزية الثقافية لمفاهيم "الطبيعي" و"الاصطناعي" لكن في إطار علاقة أكثر تكاملية بين نوعي الأصوات تعكس علاقة المادة الصوتية بالذات والآخر في الوقت نفسه ويُرفع فيها التناقض بين قطبي التضاد في بعدهما الثقافي.

Abstract

This paper aims at identifying the main trends in musical composition using Electronic sounds along with Acoustic sounds, through the Analysis of the nature and relationship between those two types of sounds in the framework of European composers of the second half of the twentieth century.

The study reveals three major tendencies in the relationship between Acoustic and Electronic sounds. The direct contrast between these two sets, is the first form of this dialectic relationship. The second tendency is represented in the activation of additional elements of musical composition, which in turn, constitute alternative criteria to divide the voices used and new lines of contrast between them, in an attempt to avoid the single direct contrast in musical composition.

The third dimension represents a return to the cultural symbolism of the "Acoustic" and "Electronic" and establishing a complementary relation between them.

المقدمة

لقد تزامنت التطورات والتغيرات في نمط الحياة السياسية والاجتماعية للشعوب على مدى التاريخ مع تغيرات في علاقة الإنسان بالعالم المحيط به، في علاقة الناس بعضهم ببعض، بل وفي طريقة تفكير الإنسان نفسها، الأمر الذي كان على الدوام يؤدي إلى تغيرات في مجالات الحياة الثقافية والفنية. ولما تتصف به العلاقة بين الحياة السياسية-الاجتماعية والاكتشافات العلمية من تشابك وتداخل، فقد واكبت الموسيقا ومنذ نشأتها هذه التطورات العلمية والتكنولوجية وتأثرت بها، شأنها شأن الفنون الجميلة الأخرى في البحث الأزلي للإنسان عن وسائل جديدة للتعبير عن الذات. ولم يقتصر هذا التأثير على تسخير الاختراعات والابتكارات الجديدة لخدمة الماكينة الموسيقية للعصر (مصطلح لاخنمن) المتمثلة في آلاته الموسيقية وتقنيات العزف عليها ووسائل التدوين والتسجيل والنقل وظروف الاستماع إلى الموسيقا، بل تجاوز ذلك بكثير ليطال أسس اللغة الموسيقية وجمالياتها وفلسفتها. فقد لعب تطور الفكر العلمي منذ بداية "الزمن الجديد" (عصر التنوير) دورا حاسما في تكون مبادئ التفكير الهيكلي (Structuralism) والمنطق البنيوي للفنون ومن بينها الموسيقا منذ القرن السادس عشر.

وقد كان لتطور التقنيات الصوتية الإلكترونية المتنوعة، سواء تلك المتعلقة بالتسجيل والمعالجة الصوتية، أو المرتبطة بتقنيات إنتاج الأصوات الاصطناعية، علاقة مباشرة بفن التأليف الموسيقي، مما أدى إلى أن يكون لها تأثير حاسم على التوجهات الفنية والجمالية في مجال التأليف الموسيقي في النصف الثاني من القرن العشرين. فالكثير من الأعمال الموسيقية يعتمد على معالجة مادة صوتية ذات أصل طبيعي بوسائل إلكترونية تغير من خصائصها الفيزيائية والمكانية والزمنية بحيث يتغير معناها الثقافي والرمزي بالنسبة للمستمع. كما أن بعض المؤلفات الموسيقية مبنية على تقابل وتفاعل المواد الصوتية الطبيعية والإلكترونية بأسلوب قد يؤكد على التضاد أو حتى التناقض بينهما أو – على العكس من ذلك – يصهرها في مادة صوتية جديدة ومتجانسة. بالإضافة إلى ذلك فإن الإمكانيات الرياضية للحاسب الآلي يمكن أن تلعب دورا هاما في هيكلة الأعمال الموسيقية كما هو الحال في أشكال التأليف الموسيقي المبنية على نظرية الاحتمالات كالموسيقا الستوخاستية لمؤلفين مثل الفرنسي من أصل يوناني "يانيس كسيناكيس" (I. Xenakis, 1922-2001). وتعكس هذه الاستخدامات المتنوعة للتقنيات الإلكترونية في مجال التأليف الموسيقي تفاعلا متزايدا بين فن الموسيقا والتكنولوجيا المعاصرة يؤدي إلى نشوء أشكال جديدm للتعبير الموسيقي. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قدرة الفنون عامة والموسيقا خاصة على مواكبة التطورات والمستجدات والتعامل الإيجابي مع التقنيات الحديثة دون أن تفقد من قيمتها الفنية أو محتواها الإنساني.

تعريف الموسيقا الإلكترونية

لقد مر مفهوم "الموسيقا الإلكترونية" مثله مثل العديد من المصطلحات المرتبطة بموسيقا القرن العشرين بمرحلة تكوّن تميزت بانعدام الوضوح فيما يتعلق بالحصر الدقيق للظواهر الموسيقية التي يشملها والتمييز بين المفاهيم العامة والأكثر تحديدا. فقد شهد النصف الأول من القرن العشرين – وخاصة الأعوام ١٩٤٥-١٩٥٠ – تطورا سريعا ومتعدد الاتجاهات والمحاور لوسائل وتقنيات إنتاج الأصوات وتسجيلها ومعالجتها إلكترونيا، الأمر الذي أدى بدوره إلى تشكيل توجهات ومدارس فنية وجمالية متنوعة تميزت

مواقف ممثليها بالراديكالية والاستثناء المتبادل. ومن أهم التوجهات الفنية التي ظهرت على الساحة الموسيقية الأوروبية خلال هذه الفترة:

1. "الموسيقا العينية" (Musique Concrète): التي اعتمد مؤلفوها على استخدام تقنية المونتاج في تأليف الأعمال الموسيقية من مقاطع صوتية مسجلة من مختلف الأصوات، وخاصة الأصوات اليومية للمدن الصناعية المعاصرة.
2. استخدام شريط ممغنط (Tape Recording): يحتوي أصوات مسجلة متنوعة ذات أصل طبيعي أو اصطناعي.
3. "الموسيقا الإلكترونية" (Electronic Music): بالمعنى الضيق للكلمة، أي التي يتم تأليفها باستخدام الأصوات ذات الأصل الاصطناعي البحت فقط، مما يستثني أي مظاهر قد يُنظر إليها على أنها قريبة من "الموسيقا العينية".

إلا أن التطور السريع للتكنولوجيا والتداخل المتزايد لهذه الاتجاهات الفنية والذي سرعان ما طغى على خصائصها وميزاتها الفردية، جعل من الواضح للعيان أنها لا تتعدى كونها أشكالا فنية مختلفة لظاهرة موسيقية-ثقافية واحدة أصبحت تُعرف بـ"الموسيقا الإلكترونية" بمعناها الأكثر اتساعا وشمولية. ولعل من أفضل تعريفات "الموسيقا الإلكترونية" وأوضحها هو التعريف الذي يعطيه الباحث ريتشارد أورتون (R. Orton) في قاموس Grove الجديد للموسيقا والموسيقيين، والذي يُعرفها بأنها "الموسيقا التي يتم إنتاجها أو تعديلها باستخدام الأجهزة الإلكترونية، بحيث تكون المعدات الإلكترونية ضرورية للتمكن من الاستماع إليها" [Grove، 107]. وإذا كان الجزء الأول من هذا التعريف يشير إلى إنتاج الأصوات و/أو معالجتها إلكترونيا، فإن جزأه الثاني يوسع حدود المصطلح ليشمل مظاهر "للموسيقا الإلكترونية" ظهرت في فترات لاحقة مثل "الموسيقا الإلكترونية الحيّة" (Live Electronic Music) في منتصف الستينيات و"موسيقا الكمبيوتر" (Computer Music) في الثمانينيات. وقد تكون الإشارة إلى "الأداء باستخدام الوسائل الإلكترونية" [ماك، 1] الواردة في تعريف "ماك وكونغ ومغ" لمفهوم "الموسيقا الإلكترونية" إضافة مهمة إلى التعريف الأول، لارتباطها الواضح بمفهوم الأداء الموسيقي الحيّ.

ويؤكد الباحث الأميريكي ديفيد كوب (D. Cope) في كتابه "الموسيقا الإلكترونية" على وحدة المظاهر المختلفة للـ"موسيقا الإلكترونية" بتحديده أربعة مفاهيم أساسية مرتبطة بها في تفسيرها الموسع وهي:

1. المبادئ العامة لعلوم الصوت
2. مصادر الصوت الإلكترونية
3. معالجة الصوت
4. المونتاج والتحرير

[اقتباس حسب ماك، 2-3]

ومن الواضح أن هذه المفاهيم الأربعة تشكل قاعدة مشتركة لمختلف أساليب التأليف الموسيقي التي ذكرت، وهي في الوقت نفسه تُبقي الباب مفتوحا أمام الاتجاهات المحتملة للتطور المستقبلي لتكنولوجيا إنتاج ومعالجة الصوت، وأمام أساليب التأليف والجماليات التي قد تأتي بها هذا التطورات.

مراحل تطور الموسيقا الإلكترونية

لقد اعتمدت الآلات الإلكترونية الأولى التي ظهرت خلال النصف الأول من القرن العشرين مبادئ الكهرميكانيكية لإنتاج الأصوات الاصطناعية. ونذكر منها آلة التيلهارمونيوم (Telharmonium) والمعروفة كذلك بالديناموفون (Dynamophone) من اختراع الأميريكي "تاديوس كاهيل" (Th. Cahill, 1867-1934) في العام 1902، والقادرة على إصدار عدد كبير من النغمات بشكل آني وبدرجات مختلفة من القوة. وفي العام 1924 قام المخترع الروسي "ليف تيرمين" (1896-1993 L. Theremin,) بعرض الثيريمين (Theremin) والمعروف كذلك باسم الثيريمينفوكس (Thereminvox) للمرة الأولى في العاصمة الروسية بيتروغراد (لاحقا لينينغراد). وقد كان العازف على الثيريمين يتحكم بالنغمة وقوة الصوت من خلال موقع يديه في الهواء حول لاقطين معدنيين، حيث كانت الإشارات الكهربائية الناتجة عن حركة اليدين تنقل إلى السماعات مرورا بمضخم للصوت. وسرعان ما ظهر العديد من الآلات الموسيقية التي تعتمد مبادئ كهرميكانيكية مشابهة ومن أهمها "موجات مارتينو" (Ondes-Martenot) التي ابتكرها الفرنسي "موريس مارتينو" (M. Martenot, 1898 - 1980) في العام 1928، وآلة التراوتونيوم (Trautonium) المصممة من قبل الألماني "فريدريخ تراوتفاين" (F. Trautwein) في العام 1930.

إلا أن فترة ازدهار هذه الأشكال المبكرة من الآلات الإلكترونية كانت وجيزة للغاية، كما أن شعبيتها لم تتجاوز حدود الدوائر المتخصصة في مجال الموسيقا المعاصرة، وذلك رغم كل الاهتمام الذي لاقته من قبل مؤلفي الموسيقا من أمثال "باول هيندميت" (P. Hindemith) و"آرتور أونيغّير" (A. Honegger) و"داريوس ميوه" (D. Milhaud) و"أوليفييه ميسيان" [1] (O. Messiaen)، ورغم الاهتمام النسبي الذي أبدته صناعة السينما ممثلة بمؤلفي الموسيقا التصويرية.

وقد كان العام 1935 حاسما في تاريخ تطور الموسيقا الإلكترونية لسببين أساسيين هما: أولا، ظهور "أورغ هاموند" (Hammond Organ) من اختراع الأميريكي "لوريس هاموند" (L. Hammond, 1895-1973)، والذي صُمّم في الأصل كبديل أقل كلفة للأورغان الكنسي ذي الأنابيب، إلا أنه سرعان ما اكتسب شعبية كبيرة في مختلف الدوائر الموسيقية فبادر "هاموند" إلى فتح شركة خاصة لتصنيع هذه الآلة بكميات تجارية. وثانيا، عرض الشركة العامة للكهربائيات (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft, AEG) الألمانية لأول مسجل أشرطة يتم تصنيعه لأغراض وبكميات تجارية (Magnetophon). فكان لهذين الابتكارين وللطابع التجاري لتصنيعهما أثر كبير في تحديد اتجاهات تطور الموسيقا الإلكترونية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

أولى الاتجاهات الجديدة التي ظهرت على الساحة الموسيقية الأوروبية في فترة ما بعد الحرب كانت "الموسيقا العينيّة" (Musique concrète)، التي استخدمت أسلوب دمج ومونتاج مقاطع صوتية مسجلة من أصوات العالم المحيط كأصوات الطبيعة وضجيج المدن الصناعية والأصوات الموسيقية والبشرية. وقد نشأ هذا الأسلوب في التأليف الموسيقي في استوديو الإذاعة والتلفزيون الفرنسي في باريس

(Radiodiffusion Télévision Française, RTF)، والذي قام ببث أول عمل موسيقي عينيّ هو "تمرين موسيقي مع السكك الحديدية" (*Étude aux chemins de fer*, 1948) للمؤلف "بيير شيفير" (P. Schaeffer, 1910–1995). ويعتبر هذا العمل جزءا من مجموعة من الأعمال العينيّة المبكرة لـ"شيفير" تشمل كذلك "كونشيرتو الضجيج" (*Concert de bruits*, 1948) وغيرها من الأعمال التي تشكل أنواعٌ مختلفة من الضجيج الحضري أساسَ مادتها الصوتية. بعد ذلك ظهرت مجموعة أعمال قام "شيفير" بتأليف بعضها بالتعاون مع المؤلف "بيير أنري" (P. Henry, 1927) وتستخدم أصوات آلات موسيقية مسجلة كما في "تمرين للبيانو" (*Étude pour piano*) و"تمرين مأساوي"، (*Étude Pathétique*) وكلاهما يستخدم صوت البيانو، و"تنويعات على فلوت مكسيكي" (*Variations sur une flûte Mexicaine*) التي تستخدم تسجيلا لصوت الفلوت، و"سمفونية لإنسان واحد" (*Symphonie pour un homme seul*, 1950) المؤلفة باستخدام مقاطع للصوت البشري في حالات عاطفية متنوعة كالصراخ والحديث والبكاء والهمس. وقد تلت هذه المؤلفات أعمال أخرى متنوعة في طابعها ومصدر مادتها الصوتية، إلا أنها تشترك جميعها في اعتمادها تقنية مونتاج المقاطع الصوتية المسجلة.

وفي مقابل استوديو الإذاعة الفرنسية في باريس تشكلت مجموعة من المتحمسين " للموسيقا الإلكترونية" البحتة في استوديو الموسيقا الإلكترونية في "إذاعة شمال-غرب ألمانيا" (Nordwestdeutscher Rundfunk, NWDR) في مدينة "كولن" بإدارة المؤلف والناقد الموسيقي "هربرت أيمرت" (H. Eimert, 1897-1972) وتحت الإشراف الفني للأستاذ المساعد في جامعة بون "فيرنير ماير-إبلير" (W. Meyer-Eppler, 1913-1960). وقد كانت أول مشاركة للمؤلفين العاملين في هذا الاستوديو في حفل موسيقي عام في مدينة "كولن" في العام 1954 حيث تم عرض سبعة أعمال من بينها "الأجراس" (*Glockenspeil*) و"تمرين على خليط من الأصوات" (*Etüde über Tongemische*) لـ"هربيرت أيمرت" و"تمرين 1" و"تمرين 2" (*Etüde I, II*) لـ"كارلهاينتس شتوكهاوزن" (K. Stockhausen, 1928-2007) وأعمال أخرى. ولا بد من الإشارة إلى أن ردود فعل الصحافة الألمانية على هذه الأعمال كانت سلبية إلى درجة كبيرة، بما في ذلك الصحف التي كانت عادة تقف إلى جانب الموسيقا الحديثة ومن أهمها صحيفة "Musica Viva" التي خرجت بعد إحدى أمسيات الموسيقا الإلكترونية التي أقيمت في مدينة "ميونخ" الألمانية بمقالة كبيرة بعنوان "صدمة إلكترونية في ميونخ".

وتميز العام 1957 بظهور آلتين موسيقيتين جديدتين على الساحة: أولاهما الحاسب الآلي الذي أصبح آلة موسيقية بعدما استحدث رائد الموسيقا الإلكترونية الأميريكي "ماكس ماثيوز" (M. Mathews, *1926) برنامج (Music 1). وقد كان هذا البرنامج بالرغم من بساطة الوظائف التي يقوم بها أول برنامج للحاسب الآلي يستطيع توليد الأشكال الرقمية للموجات الصوتية باستخدام تقنية دمج الصوت (Sound Synthesis)، كما أنه كان أول برنامج يلقى تقبلا واسعا لدى مجتمع الباحثين في مجال الموسيقا الإلكترونية. أما الآلة الثانية فكانت ما اتضح فيما بعد أنه أول دامج إلكتروني للصوت (Electronic Sound Synthesizer) سمي بدامج الصوت "RCA Mark II". وكانت هذه الآلات – على عكس سابقاتها كالثيريمين وموجات مارتينو – تحتاج إلى برمجة مسبقة مكثفة، ولم يكن العزف الحيّ عليهما ممكنا بعد.

أصبح العزف الحيّ للأصوات الإلكترونية وما يسمى بالتأليف الحيّ من أهم مميزات حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، حيث تتابعت الابتكارات والتحسينات في هذا المجال من خلال تطوير إمكانيات "دامجات الصوت" (Sound Synthesizer) و"المُسَلسِلات" (Sequencer) المصمَّمة للعزف الحيّ. فكانت "آلة بوخلا" (Buchla) من تصميم المهندس "دون بوخلا" (D. Buchla) في العام 1963 من أولى هذه الآلات. وهي في الواقع عبارة عن دامج منظّم للصوت (Modular Synthesizer)، أي أنه كان يدمج موجات صوتية ذات ذبذبات معينة كما يفعل دامج الصوت العادي ولكن بعد تعديلها إلكترونيا. وسرعان ما ظهر العديد من الآلات الإلكترونية التي يمكن العزف عليها دون برمجة مسبقة اكتسبت شعبية كبيرة لدى المؤلفين، ومنها دامج الصوت لـ"روبرت موغ" (Moog Synthesizer, 1964) ذو المفاتيح و"الإلكترونيوم" (Electronium) من تصميم "رايموند سكوت" (R. Scott, 1971) الذي استخدمه "كارلهاينتس شتوكهاوزن" في عدد من مؤلفاته. وقد كانت هذه الابتكارات الإلكترونية في مجال التقنيات الصوتية والموسيقية مقدمة لعصر التأليف الإلكتروني باستخدام الحاسب الآلي (Computerized Composition) أو موسيقا الكمبيوتر (Computer Music) التي سيطرت على عقول الطليعة (Avant-garde) الموسيقية خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات.

فلسفة الموسيقا الإلكترونية

مما لا شك فيه أن المضمون الجديد يتطلب أشكالا ووسائل جديدة للتعبير. لذا كان العنصر المشترك بين نقاط التحول الرئيسة في تاريخ الموسيقا مبدأ نفي مبادئ التأليف الموسيقي للمرحلة التي سبقت – التأليفية-التقنية منها والجمالية على حد سواء – وابتكار مبادئ مناقضة لها إلى درجة كبيرة مع اللجوء أحيانا إلى مبادئ تأليف تعود لعصور بعيدة في القدم. إلا أن شغف التجديد هذا كان في كل مرة يفقد من حدته وراديكاليته تدريجيا حتى يصل إلى مرحلة يعود فيها المؤلفون إلى استكشاف العلاقة الجدلية بين الفن الجديد وفن المراحل التاريخية السابقة.

ولم تبتعد الموسيقا الإلكترونية كثيرا في مرحلة نشوئها عن هذا النمط في التفكير. فإذا ما تركنا جانبا التجارب المبكرة في مجال ابتكار الآلات الموسيقية الكهرميكانيكية والتي تعود إلى النصف الأول من القرن العشرين، فإننا نستطيع القول بأن الموسيقا الإلكترونية بصفتها لغة موسيقية جديدة مع ما يتبع ذلك من تغيرات في مجال فلسفة الموسيقا وجمالياتها قد ولدت بعد الحرب العالمية الثانية، أي في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي. وفي حين اعتبر الكثيرون أن الموسيقا الإلكترونية لا تمت إلى "الموسيقا" أو الفن أو الجمال بصلة، بالغ مؤلفو ومؤيدو الموسيقا الجديدة في مدحها وتصويرها في دور الثورية و"الانقلاب النهائي ضد الموسيقا القديمة". ومثال على ذلك مقولة القائد الفكري لاستوديو الموسيقا الإلكترونية في إذاعة "كولن" "هربيرت أيمرت" بأن "الموسيقا الإلكترونية تبدأ حيث تنتهي الموسيقا الآلية" [اقتباس حسب كوهوتيك، 27]. وقد أدى هذا التطرف بالبعض إلى القول بضرورة فك الارتباط الكامل للموسيقا الإلكترونية ليس فقط بمبادئ التأليف في جانبها التقني والجمالي، بل وفي جوانبها النفسية-العاطفية والتاريخية-الثقافية. "فهربيرت أيمرت" مجدداً يقول؛ "من الضروري أن نسمع الأصوات الإلكترونية دون أن نتخيل أي شيء معين، أي أنه لا بد لنا من التخلص من كافة ذكرياتنا وتصوراتنا عن الموسيقا التقليدية" [اقتباس حسب كوهوتيك، 27].

إلا أن تطرف مثل هذه المواقف سرعان ما تبدد تاركا الساحة لوجهات نظر أكثر تسامحا. "فكارلهاينتس شتوكهاوزن" على سبيل المثال يفرق بشكل مبدئي بين مجالي الموسيقا الإلكترونية والتقليدية بناء على النتيجة الصوتية النهائية فيقول: "إن وظيفة دامجات الصوت ومضخماته والأشرطة المسَجَّلة التي تُستخدم في الموسيقا الإلكترونية هي توليد أصوات لن يتمكن أي عازف على آلة تقليدية من توليدها. وفي الوقت نفسه فإن العازف على الآلة التقليدية يستطيع أن يعزف ما لن يتمكن أي جهاز إلكتروني من إصداره أو تكراره، أو حتى محاولة محاكاته" [اقتباس حسب ديبيليوس 1،113].

وقد أصبح استخدام التقنيات الإلكترونية في الموسيقا جزءا لا يتجزأ من المشهد الثقافي الموسيقي لأوروبا منذ ستينيات القرن الماضي تقريبا. فتقاطع مجال هذه التقنيات مع مجال الموسيقا التقليدية وأصبحت الأصوات الاصطناعية تستخدم في العمل الواحد جنبا إلى جنب مع الآلات الموسيقية التقليدية، كما تخلت الموسيقا الإلكترونية عن معاداتها للمبادئ البنيوية الموروثة واقتربت مما يسمى بالبنيوية ما-بعد-الفيبيرنية (post Webern structuralism) أي المبادئ البنيوية للسيريالية الشاملة (Integral Serialism)، واتضح وجود العديد من العوامل المشتركة بينها وبين الموسيقا السونورية (موسيقا الغيوم الصوتية). وكنتيجة حتمية لذلك أصبحت التقنيات الإلكترونية المتنوعة تستخدم على مختلف مستويات عملية التأليف الموسيقي مما أدى إلى ظهور أنماط مختلفة من العلاقات بين الأصوات ذات الأصل الطبيعي والتقنيات الإلكترونية المستخدمة في العمل الموسيقي الواحد.

جدلية التكامل والتضاد في علاقة الأصوات الطبيعية والاصطناعية

- التضاد المباشر: "بيريو" و"كاغل"

إن من أبكر الأعمال الموسيقية التي تتقابل فيها الأصوات الطبيعية والأصوات الإلكترونية بشكل مباشر عملان يعودان إلى نفس العام 1959، ألا وهما: (*Différences*) للمؤلف الإيطالي " لوتشيانو بيريو" (Luciano Berio, 1925-2003)، و(*Transición II*) للمؤلف الألماني من أصل أرجنتيني "ماوريسيو كاغِل" (Mauricio Kagel, 1931-2008).

لقد قام "بيريو" بتأليف (*Différences*) لخمس آلات وشريط ستيريوفوني ممغنط في استوديو الإذاعة الإيطالية (Radio Audizioni Italiane, RAI) في ميلانو[2] بناء على طلب أوركسترا "Domaine Musicale" الفرنسي، فقاد قائدُ الأوركسترا والمؤلفُ الفرنسي "بيير بوليه" (P. Boulez) العمل في عرضه الأول في آذار/مارس 1959. وتعتمد هذه المقطوعة الموسيقية مبدأ التضاد المباشر بين طبقتين صوتيتين، تُشكل مجموعة الآلات الموسيقية التقليدية والتي تشمل آلات الفلوت والكلارينيت والفيولا والتشيللو والهارب أولاهما (طبقة الأصوات الطبيعية)، بينما تتكون الطبقة الثانية (طبقة الأصوات الاصطناعية) الصادرة من أربع سماعات كبيرة من أصوات تم تسجيلها على الآلات نفسها وتم تغييرها وتعديلها بوسائل إلكترونية. وبذلك يكون التضاد الأساسي لهذا العمل الموسيقي والذي يشكل جوهرَ عقدتِهِ الدرامية هو التضاد بين "الطبيعي" و"الاصطناعي" بكل ما تحمله هذه المفاهيم من قيم وأحكام مستترة، متجذرة في الثقافة الصناعية المعاصرة لفترة ما بعد الحرب.

إلا أن العديد من الباحثين الأوروبيين يشيرون إلى أن الفكرة الأساسية لهذا العمل الموسيقي ليست استعراض هذا التضاد بشكله المطلق والمستقر، بل تثبيت التضاد بصفته الحالة الأولية التي تنطلق منها بعد

ذلك عملية تفاعلية نشطة بين الطبقتين. فالآلات الموسيقية تبدو وكأنها تتفاعل مع الأحداث الصوتية المسجلة والمعدلة إلكترونيا التي نسمعها من السماعات الأربع، فتستجيب لها بتطويرها وتبادل الأدوار معها ومحاولة محاكاتها. وتؤدي هذه العملية الموسيقية تدريجيا إلى تقارب بل وانصهار متبادل للطبقتين، ما يحوّل حالة التضاد الأولية إلى ما يصفه المؤلف بـ"حالة تكامل متبادل لخصائصهما الصوتية" [اقتباس حسب ديبيليوس 179,1]. إلا أنه وبالرغم من كل ملامح التكامل والوحدة التي تحققها المادة الصوتية في نهاية العمل، فإن انعدام تجانسها الداخلي فيما يتعلق بخصائصها الصوتية، وقابليتها الواضحة للتفكك في أي لحظة، بل والهشاشة المتعمدة التي يُضفيها "بيريو" على هذه الكتلة الصوتية الكثيفة، لا تترك مجالا للشك في أن التضاد بين مجموعتي الأصوات الطبيعية والاصطناعية يبقى هو التضاد الأساسي لهذا العمل الموسيقي بأكمله.

أما مقطوعة "ماوريسيو كاغل" (*Transición II*) للبيانو والإيقاع وشريطين ممغنطين، والتي تم تأليفها في العام نفسه في استوديو الإذاعة في "كولن"، فتعتمد المبادئ ذاتها التي بنيت عليها مقطوعة "بيريو" لكن على مستوى أكثر تعقيدا. ففي هذا العمل ثلاث طبقات صوتية مستقلة يشكل عازف البيانو الذي يعزف على مفاتيح الآلة بالإضافة إلى عازف الآلات الإيقاعية الذي يعزف باستخدام مختلف أنواع المطارق على أوتار البيانو وأجزائه الخشبية طبقة صوتية "طبيعية" واحدة منها. وتتكون الطبقة الثانية من مقاطع موسيقية مسجلة معزوفة على الآلات نفسها وبالأسلوب ذاته، إلا أنها – وكما هو الحال في مقطوعة "بيريو" – مغيرة ومعدلة إلكترونيا. أما الطبقة الصوتية الثالثة – ولربما هي الأكثر لفتا للانتباه – فهي مادة الطبقتين الآنفتين التي يتم تسجيلها خلال الحفل الموسيقي نفسه وإعادة بثها بتأخير زمني بسيط، لتشكل طبقة صوتية ثالثة هي في الواقع مجموع الطبقتين السابقتين مزاحتين[3] في الزمن.

ومن الجدير بالذكر أن مادة الطبقة الصوتية الأولى تخفي في داخلها عمليتين موسيقيتين متعاكستين. فعازف البيانو يتحرك تدريجيا على مدى المقطوعة من عزف نغمات مستقلة ومحددة الارتفاع (Defined pitch) إلى عزف "بقع صوتية"[4] (Clusters)، بينما يتحرك عازف الإيقاع من العزف على الأجزاء الخشبية للبيانو إلى العزف على أوتاره، أي إلى عزف نغمات محددة الارتفاع. وبذلك يمكن اعتبار هاتين العمليتين مكمّلتين لبعضهما البعض، يعوض اتجاه إحداهما اتجاه الأخرى مما يضفي على الطبقة الصوتية اتزانا وتجانسا داخليين. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار حقيقة أن الطبقتين الصوتيتين الأخريين تتكونان بشكل كامل من أصوات تم الحصول عليها من جراء العزف على آلة البيانو بالأسلوبين المذكورين نفسهما، فإننا نكون قد وصلنا إلى أساس الوحدة الداخلية التي هي عامل أولي يوحد جميع الطبقات الصوتية لهذا العمل الموسيقي رغم تضادها بل وحتى تصادمها الظاهرين. فالطبقة الصوتية الثالثة هي الرابط بين الطبقتين المتضادتين بشكل مباشر، وهي بذلك تشكل خطوة هامة نحو نمط جديد من التأليف الإلكتروني، يرمي إلى تجاوز التضاد المطلق والمباشر بين الأصوات الطبيعية والإلكترونية، وهو التوجه الذي سنرى نماذج مختلفة ومتنوعة لتجسيده خلال عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

- محاور التضاد البديلة: "شتوكهاوزن" و"لاخنمن"

لم يكن من الممكن أن يكون التضاد البسيط المباشر والثابت (وبذلك المطلق) بين الأصوات الطبيعية والاصطناعية حلا مرضيا للغالبية العظمى من المؤلفين على المدى البعيد، كونه يشكل طريقا مسدودا في

تطور العلاقة الجدلية الغنية بين هذين العالمين من الأصوات اللذين لم يعد من الممكن الإبقاء على أي منهما مغلقا أمام الآخر. فكان لا مفر من ظهور المحاولات العديدة والمتنوعة من قبل المؤلفين لتجاوز هذا التضاد المتجذر في وعي العامة وأذهانهم من خلال بلورة محاورتضاد بديلة في الأعمال التي كانت تستخدم الأصوات الطبيعية والاصطناعية في آن معا. وقد اقتصرنا في بحثنا هذا على أهم هذه المحاور البديلة والتي تضمنت محور الخصائص الصوتية الذي سمح بإعادة "تجميع" الأصوات بغض النظر عن مصدرها الطبيعي أو الاصطناعي بناء على هذه الخصائص فقط، ومحور تفعيل البعد المكاني للمسرح ومدرّجه الذي سمح كذلك بإعادة هيكلة العلاقات بين الأصوات بناء على مصدرها في المكان المحيط بالمستمع.

- محور الخصائص الصوتية في (Kontakte)

بعد عام على العروض الأولى لأعمال "بيريو" و"كاغل" قدم "كارلهايتنس شتوكهاوزن" في 11 حزيران/يونيو 1960 العرض الأول لمقطوعته (*Kontakte*) للأصوات الإلكترونية والبيانو والآلات الإيقاعية، وهو عمل أصبح – رغم ضعف الاهتمام الذي أثاره عرضه الأول في المهرجان الثالث والأربعين للموسيقا العالمية في مدينة "كولن" – يُعتبر من أهم أعمال الموسيقا الإلكترونية على الإطلاق، ويشكل منعطفا هاما على طريق تقارب الأصوات الطبيعية والإلكترونية في الموسيقا الأوروبية. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا العمل يعتمد على مبادئ في التأليف الموسيقي تختلف إلى حد بعيد عن تلك التي قامت عليها مقطوعتي "بيريو" و"كاغل" رغم التشابه الظاهر بين المؤلفات الثلاثة.

فبعكس العملين السابقين – كما يشير "شتوكهاوزن" في محاضرته "الأسس الأربعة للموسيقا الإلكترونية" (محاضرة ألقاها شتوكهاوزن في العام 1973في مدينة دوسيلدورف وتم تدوينها ونشرها لاحقا) – فإن المادة الصوتية المسجلة على الشريط الممغنط بكاملها ذات أصل إلكتروني بحت، تم تكوينها بالكامل – بما في ذلك الأصوات التي تشبه بعض الآلات الإيقاعية المعدنية أو الخشبية – من مجموعة واحدة من الضربات المسجَّلة وذلك باستخدام وسائل وأساليب متنوعة للتغيير والتعديل الإلكتروني [شتوكهاوزن نصوص حول الموسيقا 1970 -1977 ، 365-364]، مما يجعل المادة المسجلة على الشريط من أصل مغاير عن الآلات التي يتم العزف عليها إلى جانب التسجيل في هذه المقطوعة الأمر الذي يقوي حالة التضاد الأولية التي ينطلق منها هذا العمل.

وتتكون (*Kontakte*) من حيث القالب من ثلاثة أقسام أساسية. ففي القسم الأول تطغى الأصوات ذات النغمات المحددة في حين تشغل الأصوات غير المحددة – بما في ذلك تلك التي تصدرها الآلات الموسيقية – معظم القسم الثاني. أما القسم الثالث فهو الذي تجري فيه عمليات التقارب بين الأصوات الطبيعية والإلكترونية، وهي في هذه المقطوعة تختلف إلى درجة كبيرة عنها في (*Différences*) و(*Transición II*). فبعكس هذين العملين اللذين يتم فيهما البحث عن الطبقات الصوتية المختلفة واستكشاف الأرض المشتركة بينها باعتبارها موجودة أصلا بحكم الأصل المشترك لهذه الطبقات، يعمل "شتوكهاوزن" في (*Kontakte*) على "خلق هذه الوساطة الصوتية (Kontinuum) وتأليفها في الأرض المحايدة بين الأصوات الطبيعية والاصطناعية"، بحيث يظهر كل صوت بصفته شكلا معدّلا لصوت أو أصوات أخرى [اقتباس حسب كورتس، 140].

ولا بد هنا من الإشارة إلى ميزة أخرى هامة تميز مقطوعة "شتوكهاوزن" عن سابقاتها، متعلقة بمبادئ تقسيم المادة الموسيقية إلى مجموعات وطبقات متضادة. ففي (*Différences*) و(*Transición II*)

كانت المادة الصوتية مقسمة إلى طبقات – إلى طبقتين في (*Différences*) وثلاث طبقات في (*Transición II*) – بناء على المنبع الذي تصدر عنه، فكانت الآلات الموسيقية تشكل طبقة واحدة في الوقت الذي كان فيه كل شريط ممغنط يشكل طبقة مستقلة عن الأولى ومضادة لها. بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن هذا التقسيم كان تقسيما مطلقا وثابتا على امتداد العمل كله، في حين أن المادة الصوتية في (*Kontakte*) لـ"شتوكهاوزن" لا تنقسم بناء على مصدرها، بل بناء على معيار انتمائها إلى مجموعة "النغمات" (الأصوات الموسيقية ذات النغمة المحددة – Ton) أو إلى مجموعة "الأصوات غير الموسيقية" (الضجة – Geräusch) وبغض النظر عما إذا كان مصدرها إلكترونيا أم طبيعيا-فيزيائيا (الآلات الموسيقية)، أي بناء على خصائصها الصوتية-الفيزيائية فقط. وهو مبدأ تقسيم يمكن وصفه بالنسبي والمتحرك أو المرن لأن مصدر هذا النوع من الأصوات أو ذاك يمكن أن يتغير خلال العملية الموسيقية. وبذلك يكون قد حصل انقلاب في المعايير التي ينظر المؤلف من خلالها إلى الأصوات يتمثل في أولوية الخصائص الصوتية-الفيزيائية للمادة الصوتية على مصدرها (أي على رمزية وسيلة إنتاجه).

لقد أشار "كارلهاينتس شتوكهاوزن" في محاضرته المذكورة "الأسس الأربعة للموسيقا الإلكترونية" إلى أهمية هذه النظرة الجديدة إلى الأصوات للموسيقا المعاصرة عامة والموسيقا الإلكترونية خاصة. فيقول في سياق حديثه عن الأساس الرابع للموسيقا الإلكترونية (المساواة بين النغمات الموسيقية (Ton) والأصوات غير الموسيقية (Geräusch)): "في أيامنا هذه يشكل كل صوت مادة موسيقية محتملة للمؤلف ... ما يهم هو الإطار الذي يوضع فيه هذا الصوت ... فليس الصوت بحد ذاته هو الجميل أو القبيح لأن جماله يتحدد بما نفعله به" [شتوكهاوزن نصوص حول الموسيقا 1970-1977، 392-394].

يمكن تلخيص المعنى الفلسفي لما أنجزه "شتوكهاوزن" في (*Kontakte*) بتحقيقه جدلية أكثر حيوية ومرونة بين وحدة وتضاد الأصوات الطبيعية والإلكترونية وذلك من خلال ترسيخه لمبدأ التضاد في بداية المقطوعة باستخدامه أصوات إلكترونية بحتة، ثم تجاوز هذا التضاد بتمويه المصادر الفعلية لكل من "النغمات الموسيقية" و"الأصوات غير الموسيقية" في عملية موسيقية متعددة الأبعاد تنصهر فيها الأصوات الإلكترونية بأصوات الآلات الموسيقية التقليدية.

- **المحور المكاني في (Mantra) و(Schwankungen am Rand)**

من الواضح أن الأعمال الثلاثة التي قمنا بتحليلها تتضمن عنصرا مشتركا آخر لم نتطرق إليه حتى الآن ألا وهو العنصر المكانيّ، أو بالأحرى "التضاد في المكان"[5]. فإذا ما نظرنا مرة أخرى إلى (*Différences*) و(*Transición II*) لوجدنا أن المكان يلعب دورا أساسيا فيهما ويجد انعكاسه في الإحداثيات المكانية لكل مصدر من مصادر الصوت المستخدمة، سواء قصدنا الآلات الموسيقية أم السماعات وغيرها من المعدات التقنية التي قد تستخدم في العمل الموسيقي. ومما لا شك فيه فإن استيعاب المستمع لهذه الإحداثيات وربطه إياها بمصادر مجموعات وطبقات معينة من الأصوات يشدد مبدأ التضاد بينها ويضفي على هذا التضاد – وفي الوقت نفسه على كل محاولات التقارب وتجاوز هذا التضاد – بعدا مكانيا.

أما "كارلهاينتس شتوكهاوزن" فيتعامل مع المكان بوصفه أحد الأسس الأربعة الرئيسية في تأليف الموسيقا الإلكترونية. فحسبما يرى "شتوكهاوزن" فإن المؤلف يتعامل مع "حيز موسيقي متعدد الطبقات" يمكن فيه تأليفُ "ألحان مكانيّة وهارمونيات مكانيّة"، أي ألحان وهارمونيات يلعب توزيعها في المكان دورا

أساسيا في تشكيلها وصياغة مضمونها [شتوكهاوزن نصوص حول الموسيقا 1970-1977، 381]. وعند تحليل الدور الذي يلعبه عنصر المكان في عمل موسيقي مثل (*Kontakte*) فإننا نجد أن هذا الدور مغاير إلى حد بعيد لما وجدناه في الأعمال السابقة. ذلك أن المكان لم يعد عنصرا إضافيا يدعم استقلالية الطبقات الصوتية المحددة منذ بداية المقطوعة، ولم تعد طبقات معينة مرتبطة بإحداثيات مكانية ثابتة. بل على العكس من ذلك، فقد أصبح من الممكن أن تصدر أصوات متشابهة بطبيعتها وخصائصها – لكن مختلفة من حيث مصدرها الفعلي – من إحداثيات مكانيّة مختلفة، وأصبح المكان لاعبا مستقلا وفعالا في صياغة البنيات الموسيقية للعمل.

وتشكل مقطوعة "شتوكهاوزن" (*Mantra*, 1971) لعازفَي بيانو بداية مرحلة جديدة في إبداع هذا المؤلف ترتبط بابتكاره واستخدامه لتقنية تأليف عُرفت بـ"التأليف باستخدام الصيغ الموسيقية" (Formelkomposition). وهي تقنية تعتمد على تأليف "صيغة موسيقية" (في واقع الأمر لحن أساسي) تعتبر أولية للعمل بأكمله، "بحيث يكون كل عنصر مستخدم في تأليف العمل وعلى كافة المستويات البنيوية مُستنبطا من هذه الصيغة الأولية" [كورتس، 242]. إلا أن ما يهمنا في هذا العمل هو الجانب المتعلق باستخدام التقنيات الإلكترونية لتغيير الصوت ودورها في تفعيل العنصر المكاني للقاعة.

فـ"شتوكهاوزن" يستخدم في (*Mantra*) – إلى جانب آلتي البيانو وعددٍ من الآلات الإيقاعية البسيطة التي يعزف عليها عازفا البيانو – جهازَين من كل مما يُعرف بـ"المحوِّل الحَلَقي" (Ring modulator) و"مُولد الموجات الجَيبية" (Oscillator)، التي يتم تشغيلها من قبل العازفين كذلك. وتكمن فكرة هذا العمل في التغيير الآني للأصوات الصادرة عن كل من آلتي البيانو عبر دمج موجاتها مع الموجات الجيبية الصادرة عن "مولد الموجات الجيبية" باستخدام "المحولات الحلقية" وإعادة بثها عبر سماعات موزعة في القاعة و/أو على مدرج المسرح. وتؤدي هذه العملية الإلكترونية إلى توليد "أصوات فوقية" (Overtones) غير اعتيادية وذات طابع اصطناعي واضح، تغير كليا الخصائص الصوتية-الفيزيائية لصوت البيانو الأصلي وسلاسل "الأصوات الفوقية" التي يولدها مع الحفاظ على النغمات الأساسية.

أما فيما يتعلق بالبعد المكاني فيتم تفعيله في هذه المقطوعة من خلال التضاد بين طبقة الأصوات الطبيعية الصادرة من مركز المسرح وبين طبقة الأصوات الصادرة من السماعات الموزعة في القاعة، بحيث تتضارب الأصوات ذاتها التي تصدر في آن واحد من اتجاهين مختلفين (من المسرح ومن السماعات) لكنها تستعرض خصائص صوتية-فيزيائية مختلفة. وهذا التضارب هو ما وصفناه بـ"التضاد مع الذات في المكان". ذلك أن الأصوات المغيرة إلكترونيا ليست فقط أصوات الآلات التي يُعزف عليها بشكل حيّ، بل إنها هي نفسها الأصوات التي تـُعزف وفي الوقت نفسه الذي تـُعزف فيه، فمن الجدير بالذكر أن عملية التغيير الإلكترونية بأكملها لا تستغرق زمنا يمكن ملاحظته من قبل المُستمع.

وقد قام المؤلف الألماني "هلموت لاخنمن" (Helmut Lachenmann) بتجربة مشابهة في عمله (*Schwankengen am Rand*, 1975) [حرفيا: "ذبذبات على الحافة"] المكتوب لمجموعة من الآلات النحاسية والوترية في العام ١٩٧٥. فـ"لاخنمن" يوزع العازفين في هذا العمل على مدرج المسرح بموازاة الحائط المحيط بالحضور، وفي الوقت نفسه يتم استخدام المعدات التقنية من ميكروفونات وسماعات لزيادة قوة الصوت. وبعكس ما قد يوحي به هذا الوصف من بساطة، فإن الهدف الفعلي من استخدام هذه المعدات

هو إعادة توزيع الصوت بشكل أكثر تجانسا في قاعة المسرح، بحيث "يتغلب هذا الصوت على البعد المكاني المعلَن أصلا بتوزيعه المؤدين في القاعة" [لاخنمن، 154]. ونتيجة لهذا "التلاعب" بالأبعاد المكانية تصبح الموسيقا التي يسمعها كل فرد في الحضور تجربة فردية تختلف عن تجربة المستمعين الآخرين ولو قليلا. فمن جهة هنالك الصوت الصادر من السماعات، وهو صوت متجانس من حيث قوة الآلات المختلفة وإحداثياتها المكانية، ومن جهة أخرى هنالك أصوات الآلات الأكثر والأقل بعدا عن كل مستمع حسب مكان جلوسه في القاعة والتي يسمعها في الوقت نفسه بدرجات متنوعة من القوة وبشكل يسمح بتحديد المكان الذي تقع فيه هذه الآلات في القاعة. وبالرغم من أننا لا نستطيع التحدث في هذا العمل عن أصوات إلكترونية بالمعنى الحرفي للكلمة، فلا بد من الإشارة إلى العنصر التقني المستتر الذي يلعب دورا أساسيا في تشكيل فكرة المقطوعة وإظهار بعدها المكاني. فهذه المعدات التقنية هي التي تخلق الطبقة الصوتية الثانية التي تشكل تضادا للأولى رغم كونها نسخة كاملة غير معدلة عنها من الناحية الموسيقية.

وبذلك نرى كيف أن تطور التكنولوجيا في مجال تغيير الصوت سمح بشق "المكان الموسيقي" وتقسيم المادة الصوتية الواحدة إلى طبقات صوتية متضادة ذات خصائص صوتية-فيزيائية متناقضة وإحداثيات مكانية متمايزة وقابلة للتمييز من قبل المستمع، وكل ذلك بشكل آني استبعد البعد الزمني، عارضا بذلك على المستمع محور تضاد مكانيّ بديلاً للتضاد بين الطبيعي والاصطناعي. فلم تعد المادة الصوتية التي تؤدى بشكل حيّ على المسرح تصطدم في المكان بمادة صوتية أخرى مسجلة ومغيرة مسبقا أو منتجة إلكترونيا (مسبقا كذلك)، بل أصبحت تصطدم بنفسها المغيرة إلكترونيا وآنيا، بالذات المغيرة (Altered Self) إذا ما سمحنا لأنفسنا بهذا التعبير الفلسفي.

- **رفع التضاد عبر التكامل: "نونو" و"تسيمرمان":**

في مساق حديثه عن (*Différences*) لـ"لوتشيانو بيريو" يقول "بيتر ماننغ" أن هذه المقطوعة تُظهر "كيف يمكن توسيع عالم الأصوات الطبيعية بشكل خفي من خلال الاستخدام الماهر لوسائل وأساليب المعالجة الإلكترونية للأصوات" [ماننغ، 69].

ولا شك في أن الإمكانيات الواسعة للتقنيات الصوتية الإلكترونية من حيث المساحة الصوتية (Range) والخصائص اللونية (Timbre) كانت من أهم العوامل التي جذبت المؤلفين إلى مجال الموسيقا الإلكترونية في خمسينيات القرن العشرين. وبعد شوط طويل قطعته الموسيقا الإلكترونية على طريق تطوير التقنيات والجماليات عادت هذه الإمكانيات لتكون محط اهتمام العديد من المؤلفين منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي. إلا أن هذا الاهتمام لم يعد منصباً على الأصوات الإلكترونية بحد ذاتها بالقدر الذي انصب على مدى إمكانيات توسط تلك الآلات بين عالمي الأصوات الطبيعية والإلكترونية من خلال الانصهار المتبادل للآلة التقليدية والآلة الإلكترونية لتشكل وجوداً واحداً تعبر فيه الأصوات من عالم إلى آخر في كلا الاتجاهين بحرية مطلقة، دون أن يمكن التعرف على هويتها أو مصدرها، ودون وجود تضاد مستتر ومموه.

وقد قام المؤلف الإيطالي "لويجي نونو" (Luigi Nono, 1924-1990) باستخدام "الأصوات الإلكترونية الحية" (Live Electronic) في مقطوعته (Post-Prae-Ludium) لآلة التوبا وجهاز السامبلر[6] (Sampler) والمكتوبة في العام 1987. حيث يستخدم "نونو" السامبلر لإصدار أصوات قريبة بخصائصها الفيزيائية من صوت التوبا في طبقات صوتية مختلفة، بما في ذلك نغمات تقع خارج المساحة الصوتية للتوبا.

وتتشكل بنية العمل الموسيقي من علاقات تكامل وتضاد بين آلة التوبا والسامبلر يمتزج فيها صوتا الآلتين ويتداخلان بحيث يصبح من الصعب التمييز بينهما أحيانا، ويتحول صوت السامبلر إلى امتداد للتوبا في نغمات تقع فوق مساحتها الصوتية أو تحتها.

إلا أنه وفي الوقت نفسه يبقى هنالك تضاد أساسي لا يمكن تجاوزه ينبع من الطبيعة الفيزيائية للتوبا والإلكترونية للسامبلر والفرق الكبير للخصائص الصوتية-الفيزيائية للآلتين. وفي هذه العلاقة الجدلية بين التكامل والتضاد نجد التوبا تعزف في مناطق لم نعتد عليها من مساحتها الصوتية، كأن نجدها "محبوسة" لفترات طويلة في المجالات العليا، ما يشكل تحديا كبيرا لأي عازف توبا. ولا بد من الإشارة إلى أن العزف "الحي" على آلة السامبلر بدل استخدام الأصوات المسجلة مسبقا يحول هذه المقطوعة إلى تجربة فريدة في كل عرض لها، حيث تستكشف المساحات الصوتية والخصائص الفيزيائية لأصوات كل من الآلتين.

وقد قام المؤلف الألماني فالتر تسيمرمان (Walter Zimmermann, 1949) بتجربة مماثلة في عمله (Singbarer Rest) المكتوب في العام ١٩٩٣ لتسعة أصوات سوبرانو وسامبلر، والمكتوب على نص من كتاب الكاتب الفرنسي إدمون جابيه (Edmond Gabès) "حوار وردتين".

ويمثل هذان العملان محاولة واضحة لرفع التناقض بين مفهومي "الطبيعي" و"الاصطناعي" في زمن "ما-بعد الحداثة"، الذي ترفض جمالياته التناقضات الثنائية البسيطة لصالح طيف لامتناه من تعددية المفاهيم الدائرة في علاقة أزلية من النسبية الجدلية.

الخلاصة

يتضح من استعراضنا لمراحل تطور الموسيقا الإلكترونية في شقيها التقني والفلسفي-الجمالي، ومن تحليلنا لمجموعة من الأعمال الموسيقية النموذجية، بأن العلاقة بين الأصوات الطبيعية (Acoustic) والإلكترونية (Electronic) في أعمال النصف الثاني من القرن العشرين هي علاقة مبنية على جدلية التضاد والتكامل، تعكس علاقة المادة الصوتية بالذات والآخر في الوقت نفسه. فهي تعكس علاقة مع الذات لقرب المادة الصوتية الإلكترونية في خصائصها الفيزيائية من المادة الطبيعية (لكونها على سبيل المثال مسجلة مسبقا على الآلات الموسيقية ذاتها التي تشكل المادية الصوتية الطبيعية ومُغيرة، أو بثا آنيا مغيَّرا لما تعزفه هذه الآلات، أو لقربها لها حسب معايير موسيقية مختلفة أو حتى مكانية). وهي في الوقت نفسه تمثل علاقة بالآخر لأن الأصوات الطبيعية والإلكترونية تشكلان قطبي تضاد أساسيين للعمل الموسيقي بسبب تضاد الرمزيات الثقافية المرتبطة بها والمتعلقة بتضاد مفاهيم "الطبيعي" و"الاصطناعي". وتتميز هذه العلاقة الجدلية بين الأصوات الطبيعية والإلكترونية بالمرونة والنسبية المبنيتين على التداخل والانصهار المتبادل للطبقات الصوتية، بحيث تلعب الخصائص الصوتية-الفيزيائية دورا أساسيا في تحديد طريقة التعامل مع هذه الطبقات في العمل الموسيقي.

وتكشف دراستنا عن ثلاثة توجهات رئيسة في أعمال الموسيقا الإلكترونية التي يتم فيها توظيف الآلات الموسيقية (الأصوات الطبيعية)، تمثل في واقع الأمر ثلاث مراحل في التطور المنطقي لجدلية التضاد والتكامل بين الأصوات الطبيعية والإلكترونية، ألا وهي:

1. التضاد المباشر بين مجموعتي الأصوات الطبيعية والإلكترونية بما يحملانه من رمزية لمفاهيم "الطبيعي" و"الاصطناعي" في ثقافتنا المعاصرة.

2. تفعيل عناصر إضافية للعمل الموسيقي تشكل بدورها معايير إضافية لتقسيم الأصوات المستخدمة ومحاور جديدة للتضاد فيما بينها، وذلك في محاولة لتجاوز بساطة التضاد المباشر كأسلوب للتأليف الموسيقي. حيث يُظهر التحليل أن أهم هذه العناصر الإضافية الخصائص الصوتية-الفيزيائية للأصوات المستخدمة، والبعد المكاني للمسرح ومدرجه الذي يتم تفعيله من خلال استخدام وسائل تقنية متنوعة.

3. العودة إلى الرمزية الثقافية لمفاهيم "الطبيعي" و"الاصطناعي" لكن في إطار علاقة أكثر تكاملية بين نوعي الأصوات تعكس علاقة المادة الصوتية بالذات والآخر في الوقت نفسه. وهي علاقة يُرفع فيها التناقض بين هاتين المجموعتين في بعدهما الثقافي.

وبذلك نكون قد تمكنا من بلورة نظرةٍ إلى الأعمال الموسيقية الإلكترونية التي يتم فيها توظيف الأصوات الطبيعية للآلات الموسيقية التقليدية، مبنيةٍ على أنماط العلاقة الجدلية التي تربط هذين النوعين من الأصوات، وذلك في محاولة لتجاوز محاولات التحليل والتصنيف للأعمال الإلكترونية التي تتبنى معايير التسلسلية التاريخية الجامدة أو الجوانب التقنية البحتة للمؤلفات الموسيقية.

الهوامش

[1] من الأعمال النادرة التي ما زالت تستخدم فيها آلة "موجات مارتينو" (Ondes-Martenot) حتى اليوم أعمال أوليفييه ميسيان "ثلاثة قداسات صغيرة" (*Trois Petites Liturgies*) و"سمفونية تورانغاليلا" (*Turangalila Symphony*).

[2] تم تأسيس هذا الاستوديو للموسيقا الإلكترونية في العام ١٩٥٥ من قبل المؤلفين الإيطاليين "لوتشيانو بيريو" و"برونو ماديرنا" (Bruno Maderna, 1920-1970)

[3] استخدم الباحثان كلمة إزاحة وتعني تأخير صدور صوت النغمة في المقطوعة الأولى عن الثانية لتُسمع كأنهما منفصلتين ولكل منهما استقلاليته

[4] "البقع الصوتية" أو (Sound Cluster) هي ظاهرة في الموسيقا المعاصرة يُفهم بها عزف عدد كبير من النغمات المتجاورة (وبذلك المتنافرة) في آن واحد.

[5] والمقصود هنا "المكان" بمعناه الفيزيائي (Space).

[6] السامبلر (Sampler) هو آلة موسيقية إلكترونية قريبة من السنثيسايزر (Synthesizer). لكنه وبدل إنتاج الأصوات بشكل إلكتروني بحت، فإنه يستخدم أصواتا مسجلة مسبقا (عينات) ويعيد عزفها بناء على برمجة مسبقة.

المراجع

Dibelius U. Moderne Musik I 1945–1965.– München: Serie Musik. Piper München. Schott Mainz, (1991). 2. Auflage.– 401 s.

Dibelius U. Moderne Musik II: 1965–1985.– München: Serie Musik. Piper München. Schott Mainz, (1991). 3. Auflage.– 447 s.

Kohoutek C. Техника композиции в музыке XX века (перевод К. Н. Иванова).– Moscow: Muzika, (1976). 368.

Kurtz M. Stockhausen eine Biografie.– Basel: Bärenreiter Kassel, (1988). 336 S.

Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995.– Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. Insel Verlag, (1996). 454 s.

Mak C., Kung E., NG P. Understanding Contemporary Music, Module 14: Electronic Music, Computer, Synthesizers and Studios.– Hong Kong: The Chinese University Press, (2006). 87.

Maning P. Electronic and Computer Music.– New York: Oxford university Press, (2004). 474.

Orton R. Electronic Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians.– New York: Macmillan Publishers Limited, (1980). 237-242

Stockhausen K. Texte zur Musik 1970–1977.– Köln: DuMont Buchverlag, (1978). Band 4. 696 s.

لغة الإبداع بين القائد الموسيقي والمخرج المسرحي
" دراسة مقارنة "

علي عبد الله، قسم الدراما، جامعة عمان الأهلية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2011/7/27 **تاريخ القبول:** 2012/4/22

The Language of Creativity between the Director and the Conductor
A Contrastive Study

Ali Abdullah, *Department of Drama, Al Ahllya Amman University, Amman, Jordan.*

ملخص

تناولت الدراسة في مستهلها استعراضاً تاريخياً لواقع الفن الموسيقي والفن المسرحي، ووسائل العرض في كلا الفنين، والمراحل التي مهدت لظهور الحاجة الموجبة إلى وجود القائد الموسيقي والمخرج المسرحي ونشأة وتكوين كل من المصطلحين اللذين أصبح لهما دور كبير في تطوير حقلي الموسيقى والمسرح، ومهد ذلك إلى ظهور أبرز القادة الموسيقيين وأبرز المخرجين المبدعين في كلا الحقلين. كما تم التعرف على دور كل منهما وتحديد أدواتهما وعناصر تكوين منجزهما الإبداعي ، فضلاً عن المهام التي أنيطت بهما كي يلعبا دورهما الإبداعي في تحقيق الصورة المسموعة والصورة المرئية، وصولاً إلى تحليل لأوجه الاختلاف في الرؤى التفسيرية للقائد الموسيقي الإيطالي (أرتورو توسكاني – Arturo Toscanini) في تناوله للنموذج الذي اعتمده الباحث في الدراسة وهو سيمفونية (رقم 4 في سلم Mi الصغير) للمؤلف الموسيقي (برامز - Brahms) مقارنة مع القائد الروسي (سيرج كوسفيتسكي - Serge Koussevitzky).

وفي المقابل تم تناول النموذج المُقارن في المسرح الذي اعتمده الباحث في الدراسة والمتمثل بعملية إخراج مسرحية (هاملت) مقارنة بين المخرج الألماني الدوق (ساكس ماينجن - Saxe Mainingen)، والمخرج العراقي (سامي عبد الحميد). وتطـرقت الدراسة إلى المـهام التي تتعلق بكلا المبدعيـن القائد الموسيقي والمخـرج المسرحي لتحقيـق (الحلم) المشروع الفني وتحَمُل المسؤولية التاريخية والأخلاقية في المحافظة على رسالة الفن والإسهام في تحقيق أهدافه الإنسانية النبيلة.

Abstract

The study begins with a chronological review about the means used to display the art of music and the art of drama. It, then, deals with the stages that preceded and necessitated the presence of the "director" and the "conductor" and the formation of these two terms that gained later on a large role in the development of music and drama and paved the way for the appearance of prominent figures in both fields as the best directors and conductors.

This is done in the aim of analyzing the differences between the explanatory visions of the Italian conductor Arturo Toscanini and the visions of the Russian conductor Serge Koussevitzky regarding the sample chosen by the researcher, i.e. Brahms 4 symphony.

Another comparison is also made in this study between the German director Duke Saxe Mainingen and the Iraqi director Sami Abdul Hameed regarding the process of directing the sample chosen by the researcher, i.e. Hamlet.

مشكلة البحث

مع تقدم الحياة في كافة مجالاتها وتنوع الفنون الإبداعية وتطورها في شتى المجالات وبالأخص فن الموسيقى وفن المسرح، تمخضت مسيرة هذين الفنيين عن وجود قيادة مركزية تتحكم في سير المنجز الإبداعي وتتحمل مسؤولية عرضه أمام الجمهور المتلقي، فظهر الفنان المفسر للمقطوعة الموسيقية وبخاصة المؤلفة الموسيقية التي تعزف من قبل الاوركسترا السيمفوني بما يتضمنه العرض من عناصر أساسية يقف في مقدمتها (العازف الإنسان)؛ وبعد أن تبلوّر دور هذا الفنان أصبح يطلق عليه لقب القائد الموسيقي.

وأنتج فن المسرح قائداً من طراز أبداعي آخر يفسر النص الأدبي ويحيله إلى صورة مرئية من خلال تنسيق عناصر العرض المسرحي التي يقف في مقدمتها (الممثل الإنسان)؛ يصهرها في بوتقة متجانسة واحدة ينتج عنها عرض مسرحي يراعي فيه كل ما له علاقة بالجوانب العقلية والفكرية والجمالية، ويأخذ على عاتقه مسؤولية المراحل التي تمر بها المسرحية ابتداءً من القراءة الأولى وحتى انتهاء العرض الأول أو العرض الثاني، هذا الفنان أصبح يطلق عليه لقب المخرج المسرحي.

يعتمد المخرج المسرحي في عمله الأساس على تفسير لغة النص عبر فيزيقيا الجسد من خلال تكوين المنشأ الحركي لجسم الممثل، وتنشيط العوامل التكنيكية لكافة عناصر العرض، وتدعيم رؤياه التفسيرية والتأويلية من خلال الترابط المشهدي المتجانس مع ضرورات الإيقاع الجمالي (الحسي والمسموع والمرئي).

ومن أجل التعرف على هاتين الوظيفتين الإبداعيتين وسبر أغوارهما في الكشف عن مكوناتهما لما يحملانه من دلالات أبداعية في كلا الحقلين الفنيين، وبغية الوصول إلى عوامل مشتركة قد تجمع بينهما، جرت هذه الدراسة.

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. التعرف على اللغة الإبداعية عند القائد الموسيقي والمخرج المسرحي، ودور كل منهما في تكوين المنجز الإبداعي.
2. التعرف على العلاقة الإبداعية بين القائد الموسيقي والمخرج المسرحي.

أهمية البحث

تفيد هذه الدراسة العاملين من المتخصصين والمهتمين بحقلين حيويين من حقول الثقافة هما: فن الموسيقى وفن المسرح.

حدود البحث

تم تحديد البحث بدراسة عوامل تكوين كل من القائد الموسيقي (ضمن نطاق الموسيقى الغربية أو العالمية، وتحديداً في تعامله مع الشكل الموسيقي السيمفوني – Symphony Form) والمخرج المسرحي.

تحديد المصطلحات

لأغراض هذه الدراسة اعتمد الباحث التعريفات الإجرائية الآتية:

1. الإبداع:

يخضع مفهوم الإبداع الى تفسير الفلاسفة والعلماء والمفكرين والمتخصصين، وبغية التعرف على هذا المفهوم سوف يتم التطرق لتلك التفسيرات (إصطلاحياً ولغوياً وفنياً)، حيث حظي مصطلح الابداع باهتمام العلماء والمفكرين لما يحمله من دور كبير واهمية بالغة في تطور المجتمع والإرتقاء به:

الإبداع إصطلاحياً: لقد خضع هذا المصطلح عبر التاريخ إلى جملة من التعريفات في تحديد مفهومه ودلالته، وسواء أكانت تلك التعريفات متفقة أم مختلفة في جوهر الموضوع إلا أنها تؤشر المكانة التي احتلها هذا المصطلح، فهو في نظر المفكرين: (شتاين - Stein) " عملية ينتج عنها عمل جديد يُرضي جماعة ما، أو ترى أنه مفيد، وعند (سيمبسون - Simpson) بالمبادرة التي يبديها شخص يمتاز بقدرته على الانشقاق من التسلسل العادي في التفكير الى تسلسل مخالف كلية "[1].

الإبداع لغوياً: الإبداع من بَدعَهُ؛ يَبدَعهُ؛ بدعاً، أي بدأه وأنشأه على غير مثال سابق، والبديع المبتدع كما في قولى تعالى (بديع السماوات والأرض)، وعلم البديع من العلوم العربية التي يُعرف بها وجوه تحسين الكلام، والإبداع عند الحكماء هو إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم، وقيل هو إخراج الشيء من العدم[2].

والإبداع في اللغات الحديثة ومنها اللغة الإنجليزية (Creative)،" هو الخلق بواسطة المهارة أو الذكاء "[3]، لقد تطور المعنى اللغوي لمفهوم الابداع خلال حقب طويلة من الزمن وقد دل في العصور الحديثة على التفوّق في مجال من المجالات الحيوية التي تطلبتها الحياة المعاصرة وأصبحت أكثر حاجة الى بلورة هذا المفهوم نظرياً مثلما هو عملياً.

التعريف الإجرائي: الإبداع هو عملية خلق أو تطوير رؤى وأفكار أصيلة وواعدة لمواقف مختلفة، يقوّمها المبدع ويرضى عنها، ثم يقوّمها (المجتمع) المتلقي وينتفع بها لكي تعد نتاجاً مبدعاً على وفق معايير الظروف المحيطة في الزمان والمكان.

يكمن الابداع عند القائد الموسيقي والمخرج المسرحي من خلال الرؤية التحليلية والتفسيرية للعمل الفني وإدارته من دون المس بجوهر المكونات الاساسية للنص ومحاولة مصادرة فكر المؤلف وبنائه، إذ يعتمد كل منهما في عملية إظهار العمل الفني وإدارته بالشكل الذي ينسجم مع روح العصر والمعالجة التي تخدم المجتمع في الجوانب الثقافية والفكرية والمعرفية والسياسية والاقتصادية.

2. القائد الموسيقي (Conductor أو (Maestro)[4]

وهو الشخص المفسر للمدونة الموسيقية (Score) الذي يقوم بتحويل رؤياه التفسيرية إلى صورة سمعية من خلال مجموعة من الموسيقيين في نطاق الاوركسترا السيمفوني، نظراً لما تحمله تلك الاوركسترا من مدى صوتي هائل تتحرك وتتشكل فيه موسيقى درامية تعبيرية وتصويرية تقتضي الكثير من الوعي الخلاق لإدارة دفتها في تحقيق الهدف المنشود.

3. المخرج المسرحي (Director)

هو الشخص المسؤول عن تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة، وربما يكون بمثابة قراءة ثانية أو تأليف ثانٍ للنص الأدبي أو رؤية فنية فكرية.

4. المدونة الأوركسترالية (Score Reading)، أو (Partitura)

السجل الموسيقي الخاص بالقائد الموسيقي والذي يكون أمامه أثناء أداء دوره، يتضمن ذلك السجل المؤلف الموسيقي بشكله المتكامل، إذ تجتمع فيه كتابة اللحن لكل الالآت الموسيقية مع العلامات الإرشادية (الإيقاع - Rhythm، الزمن –Duration، سرعة العزف – Tempo)، ودرجة الصوت المطلوب (قوي - F، منخفض – P، منتهى خفوت الصوت - PP)، وأية ملاحظات يكتبها المؤلِف الموسيقي فوق أو تحت المدرج الموسيقي.

تثبت الكتابة الموسيقية (النوتة) بشكل عمودي في المدونة وتشمل الصفحة الواحدة اثني عشر حقلاً (Measure)[5]، وكجزء من مهمته فإن القائد الموسيقي يُقلِب الصفحات بسرعة كبيرة قياساً بأعضاء الاوركسترا.

منهج البحث

اعتمد الباحث في هذه الدراسة المنهج ألوصفي التحليلي المقارن.

نبذة عن تاريخ تقنية القيادة الموسيقية:

اقتصر أداء الموسيقى خلال العصور الوسطى على مجاميع صغيرة محدودة العدد، ما لبثت تلك المجاميع أن توسعت بفعل التطوّر الذي شهدته الالآت الموسيقية وبشكل خاص مجموعة الكمان، مما أسهم في زيادة عدد العازفين الذي انعكس بالنتيجة على طبيعة التأليف الموسيقي وشهد بدايات إزدهاره.

تزامن ذلك التطور مع ظهور حاجة تلك المجاميع الموسيقية إلى شخص يقوم بمهام تنظيم العرض الموسيقي وكانت البداية مع استخدام حركات الرأس والأيدي للتعبير عن الإشارات الإرشادية البسيطة التي لم تتعدَ الإيماءات الثلاث في إدارة الفرقة والتي كانت بمثابة دلالية تقود العازفين إلى بداية العزف وضبط الإيقاع والتوقف والختام.

وفي نطاق الكنيسة التي احتضنت الفن الموسيقي وارتقت به؛ جرت العادة أن يحمل قائد الفرقة الموسيقية المرافقة للقداس بيده اليمنى أي أداة توضح حركته، فكان يقوم بتحريك هذه الأداة إلى الأعلى والى الأسفل لتوضيح الإيقاع.

ومع بوادر عصر النهضة المبكر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر وكجزء من المؤشرات الحضارية لذلك العصر بدأت التشكيلات الموسيقية والتي كانت في معظمها مجاميع غنائية تجتمع لأداء بعض المقطوعات الغنائية التي نضجت فيما بعد وأسهمت بظهور فن الأوبرا وتعزيز دوره الإبداعي.

على الرغم من التطور الذي شهده عصر النهضة بما حمله من تقدم ملموس في علوم الموسيقى، والتطور الذي حصل في التشكيلات الغنائية والآلية وظهور تسمية مجموعة الحجرة أو موسيقى الصالة (Chamber Music)[6]، إلا أن تلك المجاميع لم تؤسس في مرحلتها الأولى الحاجة إلى دور القيادة

الموسيقية، فلقد كان أحد العازفين للآلات الوترية ـ في الغالب يكون عازف الكمان ــ هو الذي يتكفل بأداء هذا الدور معتمداً على حركة رأسه أو قوس آلته الذي كان يستخدمه بمثابة عصا للقيادة.

لكن أساليب توضيح الإيقاع كانت قد اختلفت بعض الشيء في القرن السابع عشر، إذ شهدت تلك الحقبة شيوع استخدام الأوراق الملفوفة أو أي قطعة خشب صغيرة في اليد اليمنى، مع الاستمرار باستخدام الأيدي للإشارة، وأصبح من المألوف أيضاً قيام أحد أعضاء الفرقة بقيادتها أثناء عزفه، وفضلاً عن عازف الكمان وقوسه، كان هذا الدور يمكن أن يناط بعازف الفلوت الذي يقود الفرقة بحركات رأسه وجسده أيضا، أما في المقطوعات التي كانت تستوجب استخدام آلة (الهاربسيكورد ــ Harpsichord) فقد عهدت تلك المهمة إلى عازف تلك الآلة ذات لوحة المفاتيح [7] الثابتة.

في هذه المرحلة المهمة من تاريخ الموسيقى والدراما، كان فن الأوبرا قد قطع شوطاً مهماً من مسيرته الحافلة بالتطوّر حتى أصبح التأليف الأوبرالي هو الفن المتسيّد على الساحة الموسيقية والمسرحية على حد سواء، وهو الفن الذي أرسى تقاليد جديدة في مجال الموسيقى والمسرح، لذلك شهدت عروض فن الأوبرا الفرنسية خلال القرن الثامن عشر دوراً جديداً للقائد الموسيقي، يقوم به المؤلف الموسيقي (ملحن الأوبرا) بنفسه بعد أن اتخذ مكاناً قصياً، حيث يقف خلف الستارة ويوجه العازفين بصوت مسموع، أو يضرب برجليه على خشبة المسرح لضبط الإيقاع[8]، وهو أمر يكاد يكون مألوفاً، إلى حد ما، على الرغم من المشاكل والمساويء التي كانت ترافقه.

كما شهدت الأوبرا في نفس المرحلة ظهور أكثر من قائد للاوركسترا أحدهما عازف على إحدى الآلات ذات لوحة المفاتيح يهتم بجوقة المغنين (Chorus)، والثاني هوعازف الكمان الأول الذي يهتم بشؤون الاوركسترا.

ومع نهايات القرن الثامن عشر كانت الموسيقى قد حققت نقلة نوعية كبيرة عندما انتقلت من الجمهور النخبوي، حيث استمرت حكراً على أدائها داخل القصور والقلاع الأرستقراطية، إلى الجماهير العريضة التي أصبحت تستمع لها بدهشة وتتفاعل معها بشغف لا نظير له، أسهمت تلك النقلة النوعية بزيادة كبيرة في عدد العازفين؛ حيث تعدى اثني عشر عازفاً في الفرقة الموسيقية الواحدة، تحت قيادة المؤلف الموسيقي نفسه.

وبذلك أنتقل العزف من أسلوب الحجرة إلى الصالات الأكبر حجماً لتستوعب ذلك الجمهور العريض المتعطش لسماع الموسيقى، وعندها برزت مشاكل جديدة أبرزها مشكلة الهندسة الصوتية في تحقيق الموازنة ما بين نسبة عدد العازفين قياساً بنسبة عدد الجمهور[9]، لذلك تطلب الحل زيادة عدد العازفين إلى أكثر من أربعين عازفاً، وتزامن هذا المتغيّر الكبير مع تبدل أسلوب التأليف الموسيقي فظهرت السيمفونيات الرومانسية التي عكست تأثيرات الثورة الفرنسية على حياة الشعوب في أوروبا بكل ما تحمله من دلالاتها الفكرية والثقافية.

مهدت تلك الأحداث وتطوراتها مع بدايات القرن التاسع عشر إلى تحول مهم في تاريخ القيادة الموسيقية عندما توقف القائد الموسيقي عن إطلاق الصوت المسموع وإصدار الصوت من ضرب الأقدام على الخشبة، وأتجه إلى استخدام قطعة خشبية طويلة وممشوقة يقود بها جموع العازفين، ليصبح منذ ذلك

التاريخ تقليداً وعرفاً يتمثل بتخصص شخص معين بقيادة الاوركسترا من دون أن يقوم ذلك الشخص بالعزف أثناء العرض على آلة موسيقية[10].

ويعود الشكل الأساس للاوركسترا السيمفونية الحالي إلى بدايات القرن التاسع عشر بفضل جهود (بيتهوفن) الذي شكل الاوركسترا من أزواج آلات نفخية خشبية ونحاسية بناءً على مفهوم التوازن الصوتي بين تلك الآلات، واستمر تطور الاوركسترا صعوداً حتى وصل إلى التشكيلة الكبيرة التي تحتوي على (100) عازف تقريباً، وهي معروفة حالياً باسم الاوركسترا السيمفونية أو الاوركسترا الفيلهارمونية[11].

أوكلت مهمة القائد الموسيقي في بداية أمرها (على الأغلب) إلى المؤلفين الموسيقيين أنفسهم، وفي هذا السياق حاول (بتهوفن) في مراحل عمره المتقدمة قيادة بعض أعماله على الرغم من صممه المتفاقم، وفي ذلك حادثة مأساوية معروفة عندما وقف بتهوفن إلى جانب القائد الموسيقي في افتتاح العرض الخاص بالسيمفونية التاسعة (الكورالية).

والمؤلم في هذه الواقعة التاريخية أن الاوركسترا كانت تلتزم الإشارات الصادرة عن عصا القائد ولا تلتزم بإشارات بتهوفن لأن سمعه ما عاد يتيح له أن يساير ضغوطات الإيقاع، والأكثر ألماً عندما أعلن القائد إشارة التوقف والختام، وبدأ تصفيق الجمهور يتصاعد إعجاباً ودهشة بذلك العمل المذهل، في الوقت الذي كان مؤلفه (بتهوفن) ما يزال مستمراً بالتلويح إلى الاوركسترا، مغمض العين من شدة اندماجه الذاتي، وعندما فتح جفنيه وشاهد توقف الالآت، التفت إلى الجمهور وكانت هي النظرة الأخيرة، وتسببت تلك الحادثة إلى عزلته التامة حتى وفاته[12].

ومع ازدياد الاهتمام بالثقافة والفنون بدأ يظهر مفهوم الاوركسترا[13] بشكل أكثر فاعلية، ويتوسع حجمها وبشكل خاص عندما أقدم (ريتشارد فاجنر) في خطوته الجريئة على توسيع رقعة الاوركسترا بما ينسجم مع نظرياته الموسيقية وإنجازاته في (الدراما الموسيقية ــ Drama per Musica)، ضمن تصميمه المعماري لمسرحه المثالي في مدينة (بايرويت - Bayreuth)، فجعل قوامها يتكون من (155) عازفاً، وعندها أصبح دور القائد أهم، واستخدام عصا القيادة مألوفاً أكثر بالضرورة كونه الوسيلة الأدق من حركة الأيدي والأوراق الملفوفة في إدارة هذا العدد الهائل من العازفين والجوقة الغنائية الضخمة (Chorus) التي كانت ترافق العرض الأوبرالي وتشكل أحد أهم عناصره الدرامية الفاعلة.

من أوائل قادة الاوركسترا في العالم: (ريتشارد فاجنر، لويس شبور، كارل ماريا فون فيبر، لويس أنطوان جوليان، وفيليكس مندلسون) وجميعهم كانوا من المؤلفين الموسيقيين، ومن بين القادة المعاصرين يعد القائد الأسطورة Herbert Von Karajan)[14] الذي ولد في سالسبورج في النمسا عام (1908) وهو من أعظم الشخصيات المتميزة في تاريخ القيادة الموسيقية حيث يعتبره المفكرون والنقاد ثاني أشهر أبناء سالسبورغ بعد العبقري الثالث[15] لودفيج فان بيتهوفن.

ويسجل التاريخ أن المؤلف الموسيقي ألألماني (مندلسون ــ Felix Mendelssohn) أول قائد اوركسترا استخدم عصا خشبية دقيقة وأنيقة للمحافظة على الإيقاع، وهو التقليد المتبع حتى أيامنا هذه؛ وإن وجد قادة اوركسترا مشهورون لا يقومون باستخدام تلك العصا مثل (بيير بوليز) و (ديمتري ميتروبولوس).

أما (هيكتور برليوز ــ Berlioz) و(ريتشارد فاجنر ــ Wagner) فكانا قائدي أوركسترا من طراز خاص، إذ يعدُ (برليوز) أول قائد اوركسترا متميز بمواصفات أهمها الإدارة والحزم، في حين كان (فاجنر)

مسؤولاً عن تغيير دور قائد الاوركسترا من شخص مهتم بتوقيت أداء الأدوار والمحافظة على الإيقاع إلى شخص يقوم بإضفاء ترجمة شخصية للمقطوعة الموسيقية ومدلولاتها الدرامية.

ومن الناحية التقنية فإن قيادة الاوركسترا، كانت وما تزال، تعتمد على لغة التواصل الفني بين المشاركين في أداء العمل الموسيقي، ولم تكن تحمل قواعد محددة تقضي بصحة أسلوب القيادة هذه أو تلك.

ومن أجل إنضاج الوظيفة التي يمكن أن يلعبها قائد الاوركسترا تم تلخيص دوره في بداية الأمر بـ: تحديد الإيقاع وإعطاء الإشارة للعازفين بحلول دورهم، والسيطرة على الصوت الصادر من المجموعة، يسبق كل ذلك دراسة دقيقة لعناصر التعبير الموسيقي للمقطوعة المؤداة وإيصال هذه المعلومات إلى المجموعات.

وتساعد حركات الأيدي في توضيح ذلك بعد دراستها من خلال التعرف على المدونة الموسيقية وتحليلها، ومنها يستقي قائد الاوركسترا جنس النبض بشكل عام مستخدماً يده اليمنى مع العصا أو من دونها، في الوقت الذي تقوم اليد اليسرى برسم بعض من الأشكال المتعارف عليها على وفق اللغة المشتركة بين القائد الموسيقي وأعضاء الاوركسترا، وتتعلق تلك الأشكال المرسومة بمقياس المقطوعة وتعبيراتها.

في النصف الأول من القرن العشرين كانت القيادة الموسيقية قد اجتازت محطات متعددة بعد مرحلتها التأسيسية، فتطورت خلالها أساليب التأليف الموسيقي وكذلك صناعة الالآت الموسيقية، وتميزت تلك المرحلة باهتمام القادة الموسيقيين بالرشاقة والجمال [16] بعد أن أصبحوا يدركون مكانة تواجدهم وظهورهم على خشبة المسرح، فلقد أدركوا أيضاً أنهم جزء مهم من أساليب التشويق في العرض المسرحي، مما دعا النقاد إلى اتهام أولئك القادة بالرقص على منصة المسرح.

شهد النصف الثاني من القرن العشرين ظهور قادة موسيقيين عرب تعاملوا مع صيغ متعددة من أشكال (Forms) الموسيقى العالمية برؤية وتفسير مختلف تماماً عن أقرانهم من قادة الموسيقى الغربيين، عندما أثبتت تجاربهم نجاحاً متميزاً في أعمالهم بسبب طبيعة خيال الإنسان العربي الأخاذ وإبحاره في العوالم السحرية المسكونة بآلاف الأساطير والملاحم والحكايا الدرامية وجمالياتها[17].

وتعد ابتكارات القادة الموسيقيين خلال القرن العشرين في معالجة موسيقى العصر التي بنيّت هياكلها على الإيقاعات المعقدة التي دخلت واقع التأليف الموسيقي المعاصر، ومنها ما جاء به القائد (بيار بوليز ــ Boulez) من مجموعة إشارات في حركات اليدين للتعامل مع الواقع الجديد، إذ تمكن من إعطاء نوعين من الإشارات الإيقاعية في آن واحد في كل يد إيقاع مختلف عن الآخر، وكأي ظاهرة جديدة فمن الطبيعي أن تواجه بالقبول أو الرفض من قبل المعنيين في هذا الميدان.

فالنقاد يجمعون على أنها من المستجدات الجيدة والمثيرة في مسيرة الموسيقى المعاصرة، ويصفها البعض أنها تهدف إلى إثارة الغموض لتترك مجالاً للخيال الإنساني وتعبيراته، في حين يمثلها بعضهم الآخر بناطحات السحاب الزجاجية؛ فهي تثير الناظر إليها في بداية الأمر، لكنها تغضبه بعدئذ، ويعد (كارلوس كلايبر ــ Caliper) من ابرز القادة الموسيقيين المعاصرين الذين وقفوا بالضد من ذلك الأسلوب.

لا تقتصر قيادة الاوركسترا على وقفة القائد الموسيقي أمام الاوركسترا وما يصدر عنه من إشارات وحركات جسمانية (بحسب التصور العام)[18]، بل هي اختصاص معقد ودقيق جداً، خاصة بعد التطــوّر الذي

شهدته مهمة قائد الاوركسترا التي حولته من مرشد للحركات والإيقاع إلى مخرج للعمل الموسيقي بكل تفاصيله ومكوناته، كما أن معرفته الموسيقية وتمتعه بالصبر والتحمل فضلاً عن مقومات أخرى أصبحت تسهم في نقل أفكاره وتصوراته الموسيقية وتلعب دوراً كبيراً في إخراج العمل الموسيقي وتناسق مفرداته بشكل متوازن ورائع.

من خلال هذا الاستعراض التاريخي يتضح أن فن قيادة الاوركسترا يُعد فناً حديثاً بالنسبة لفنون العزف الآلي ولكنه تطور بسرعة كبيرة ليصل إلى شكله الحالي وليس النهائي حيث مازالت مدارس قيادة الاوركسترا وكلياتها تعمل على تطوير هذا الفن القيادي وصقله بالشكل الذي ينسجم مع روح العصر ومتطلباته.

لذلك أصبح القائد الموسيقي، فضلاً عن تمتعه بالخواص الفنية في ملكته الحسية والفكرية والجمالية المرهفة، مطالباً بتوافر الخواص العلمية التي تكوّن شخصية القائد الموسيقي في إلمامه المتقن بكل ما يتوفر من علوم الموسيقى: علم الالآت وأبعادها الفيزياوية وألوانها الصوتية، علم التجانس الموسيقي (Harmony)، علم الطباق اللحني (Counterpoint)، علم موسيقى الشعوب (Musicology)، وعلوم الهندسة الصوتية (Acoustic Sound)، فضلاً عن الحضور الشخصي (Charisma)، وقدرته الشخصية على التحليل والتفسير، ومعرفته بأصول فن المسرح وعلاقة العرض بالمتلقي، والفلسفة، والرياضيات، والفيزياء، وكل ما يستجد من علوم ومعارف من شأنها أن ترتقي بهذا الفن الإبداعي الجميل.

وفضلاً عن موهبته وإلمامه بكل تلك المعارف والعلوم فإن القائد الموسيقي يجب أن يتحلى بالثقافة العامة وان تكون لديه معرفة كبيرة بحقائق الطبيعة البشرية بكل أبعادها، وعليه أن يتمتع بقدرة سحرية على التواصل الإنساني الفني مع الموسيقيين لتسهيل عملية نقل أفكاره وتصوراته إليهم، التي يصل فيها إلى العرض المثالي الذي يحقق من خلاله درجة عالية من التأثير في مستمعيه بخفة وبساطة لا يعتريها التكلف.

وفي ذلك يختلف أسلوب عمل كل قائد اوركسترا عن غيره، إذ هنالك من يقوم بشرح ما يريد في بداية العمل ثم يقوم بإيقاف الاوركسترا باستمرار لتصحيح الأخطاء، ويبتعد بعضهم الآخر عن لغة الكلام

ويعتمد حركات اليدين وتعابير الوجه لتوضيح توجيهاته إلى الفرقة، وهنالك نوع من قادة الاوركسترا ينهجون أسلوباً في تكرار أداء المقطوعة الموسيقية كاملة من البداية إلى النهاية عدة مرات (ومن دون أي توقف) ويراهنون فيها على تجاوز الأخطاء في كل مرة، ومن ثم يقومون بتوجيه بعض الملاحظات التي يجدونها ضرورية، بعدها يستأنفون عزف المقطوعة مرات عديدة أخرى.

وتتخذ مجموعة أخرى من قادة الموسيقى أسلوبا مغايراً؛ فتقوم باختيار المقاطع الصعبة تقنياً أو موسيقياً ليعملوا معها بتأن، ومن ثم تتم عملية ربط هذه المقاطع مع بعضها البعض ليكتمل الشكل النهائي للمقطوعة، وهناك قادة اوركسترا يتحلون بصبر وهدوء أعصاب وشخصية جذابة، مقابل قادة آخرين مشهورين بطباعهم الحادة والعنيفة إلى حد النفور.

وهكذا يمكننا القول بأن لكل قائد موسيقي شخصيته ولغته الخاصة، ذلك أن التعبير البشري، باليدين أو الوجه أو بحركة الرأس والجسم، شديد التنوّع، حتى يمكن القول إن لكل قائد اوركسترا مجموعة خاصة به من أساليب التعبير، ويروي قائد الاوركسترا الشهير (روبرت سبانو– Spano)[19]:

أن العلاقة بين القائد وفرقته، تصبح بمرور الوقت علاقة متفقاً عليها، إذ يستطيع أن يفهم كل منهما أية نبرة أو إشارة تصدر عن الآخر، ولذا فالقائد مرشَّح لتقليل حركاته واشاراته مع مضي الوقت، إلى الحد الأدنى، لأن غرضه أصبح مفهوماً، ولم يعد بحاجة إلى كل ما كان يؤديه في بداية عمله مع تلك الأوركسترا، فطبيعة البشر ميالة إلى لغة التفاهم التي تعتمد الحركات وتعابير الوجه أكثر من الكلمات[20]، ولغة الإشارة بما تحمله من إيماءات دلالية هي أول لغة تعلمها الإنسان وأتقنها.

مساعد القائد الموسيقي ومهامه:

بعد أن تبلور دور القائد في قيادة العمل الموسيقي والتطورات التي فرضتها موسيقى العصر على مهامه، ظهرت وظيفة مساعد القائد الموسيقي الذي تحمل جزءاً من تلك المهام في إعانة قائد الاوركسترا على تحقيق غاية فن الموسيقى.

يسهم مساعد القائد الموسيقي في تهيئة بعض المستلزمات المتعلقة باستعدادات الاوركسترا في التدريب والعرض، وتثبيت الملاحظات والتوجيهات التي تصدر عن القائد خلال التدريبات ومتابعتها بدقة والتذكير بها، ومتابعة الشؤون الإدارية التي تتعلق بعمل الاوركسترا وأعضائها، والالتزام بمواعيد العرض والإعلان عنها، فضلاً عن إعداد خشبة المسرح بكل مستلزماتها، بما فيها التأكد من تثبيت مواقع مجاميع العزف والكشف على صلاحية مقاعد الجلوس العازفين، وكافة عناصر العرض الأخرى .

أدوات القائد الموسيقي ووسائله التعبيرية:

- المدونة الأوركسترالية (Score Reading)
- العازف (الإنسان)
- العازف (الآلة)
- الآلة الموسيقية
- اللون الصوتي (يختلف اللون الصوتي بحسب الشكل الموسيقي والمدرسة وسمات العصر؛ على سبيل المثال، يكون اللون الصوتي للمؤلفات الموسيقية الانطباعية أو التأثيرية براقاً أكثر من المعتاد، قياساً باللون الصوتي للموسيقى الكلاسيكية) .
- الزمن (Duration)
- ميزان السرعة والإبطاء (وزن الإيقاع)، (Tempo)
- طبيعة الأداء: تختلف طبيعة الأداء على وفق أسلوب العصر والطراز الذي كتب فيه المؤلَف الموسيقي، على سبيل المثال، تختلف طبيعة أداء موسيقى الباروك في الكلاسيك عنها في أداء الموسيقى الرومانتكية.
- الجوقة (الكورال): إن وجد له مكاناً في المؤلَف الموسيقي، كما في السيمفونية التاسعة لبتهوفن والتي تسمى السيمفونية الكورالية).

- الشكل العام للعرض بكل ما يتضمنه من الأزياء المعروفة والخاصة بالقائد الموسيقي والعازفين، والتوزيع الأمثل للمجاميع والآلات الموسيقية.
- الإيقاع العام للعرض: يشكل الإيقاع العام في الشكل الموسيقي وبخاصة الشكل السيمفوني العماد الفقري الذي تتحكم به خبرة وذائقة القائد الموسيقي خلال العرض في محاولة الإمساك بالمتلقي والوصول به إلى الغاية التي كتبت من أجلها تلك الموسيقى بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من المتعة الجمالية الحسية.

مهام القائد الموسيقي:

1. لا يمتلك القائد الموسيقي الحرية المطلقة في التعامل مع أدواته وعناصره في تغيير جوهر الأفكار التي وظفها المؤلف الموسيقي في القطعة الموسيقية، سواء أكانت سيمفونية أم صوناتا أم كونشرتو، أم أي شكل من الأشكال الموسيقية التقليدية والمعاصرة.

   فالقطعة الموسيقية هي مركب متجانس يجب المحافظة على مكوناته الأساسية في وحدة متناغمة واحدة، وعدم تمييز أو تفضيل أي من تلك العناصر على غيرها إلا في حالة العزف المنفرد (Solo) وبشكل خاص في الشكل الموسيقي (الكونشرتو) الذي يتطلب المهارة الشخصية للعازف المنفرد بكل ما يحمله من تقنيات عزفية وجمالية لبلوغ الغاية التي كُتبَ من أجلها ذلك المؤَلف الموسيقي.

2. في مرحلة الاستعداد لعزف المقطوعات الموسيقية الكبيرة التي تحتاج إلى (اوركسترا متكاملة) أو كادر موسيقي إضافي كبير؛ يقوم القائد الموسيقي بتقسيم أعداد العازفين إلى مجاميع الآلات التي تسمى بلغة العائلة، فالالآت الموسيقية مماثلة للبشر لكل منها شخصيتها ولونها وتقنياتها الخاصة، فيقال عائلة الكمان، وعائلة النحاسيات، والهوائيات ـ الخشبية، والنقريات، والإيقاعيات، وعلى هذا الأساس يتم تنظيم عملية الهندسة الصوتية إذ تأخذ كل مجموعة مكانها على خشبة المسرح وتشكل في مجملها النظام الصوتي والشكلي الأمثل للاوركسترا.

   وفي بعض الأحيان يأخذ القائد الموسيقي على عاتقه مهمة اختيار أحد العازفين من تلك المجاميع ممن تتوافر فيه بعض المواصفات التقنية والمقدرة العزفية المتميزة، مع تمتعه بالمرونة و القدرة على الإقناع، على أن تكون مهمته هي تدريب المجموعة على الجزء الخاص بها، وعلى الجمل الموسيقية (الموصلة) التي تربط بين الأجزاء، ربما تكون فكرة اللحن الأساس (Theme)، على سبيل المثال.

   تسهم تلك المشاركة الجماعية في تيسير مهمة القائد في جمع تلك الأجزاء في وحدة موسيقية متجانسة، تلك العملية الضرورية ليس في مجال اختزال الزمن فقط، بل في تعرف العازفين على كل التفاصيل الدقيقة التي تتضمنها المقطوعة الموسيقية، وربما تسهم، من ناحية أخرى، في تشكيل النواة للقادة الموسيقيين مستقبلاً.

3. بوصفه المفسر والمحلل للمقطوعة الموسيقية، يقوم القائد الموسيقي بدراسة للمدونة الأوركسترالية (Score Reading)، الخاص بالمدونة الموسيقية وتحليلها للتعرف على نسبها اللحنية ومكوناتها النغمية وأبعادها الجمالية بغية تحويل لغتها المكتوبة بألوان الحبر إلى لغة صوتية حيّة تنبض بألوان الطبيعة البراقة وسحرها الخلاب.

4. بوصفه القاريء المثالي الذي يمتلك المقدرة العالية على متابعة اللغة الموسيقية بكل تفاصيلها، فإن القراءة الأولية للمدونة الأوركسترالية (Score Reading)، يطبقها ،أغلب القادة، بأنفسهم على آلة البيانو أو أية آلة موسيقية أخرى للتعرف على الإئتلافات النغمية (Chords)[21] وأجوائها والمناطق الصعبة فيها عن كثب.

5. التمتع بالأمانة العلمية بأقصى دراجاتها في الحفاظ على أصل المقطوعة الموسيقية التي كتبها المؤلف الموسيقي، والالتزام بمهمته في تفسير تلك الصور التعبيرية وتنسيقها بعد قراءته التحليلية التي يتلمس فيها ما بين سطور المؤلف الموسيقي بكل ما تحمله المقطوعة الموسيقية من صور نغمية غير محسوسة يحيلها بفضل ذائقته المتفردة إلى صور صوتية محسوسة، ويستطيع من خلالها أن يستمع لأصوات تلك المقطوعة الموسيقية كاملة في ذهنه، تلك الخاصية التي يستحضر فيها كل ما تختزنه ذاكرته من الأبعاد الفيزيائية والجمالية لطبيعة الالآت الموسيقية وتقنياتها.

تسهل تلك الخاصية على القائد الموسيقي نقل الصورة الصوتية إلى أعضاء الاوركسترا ليتذوقوا ويتفهموا كل ما كتبه المؤلف الموسيقي لتتمكن الاوركسترا من أداء دورها في نقل المدوّنة بأمانة إلى الجمهور المتلقي، وتلك إحدى القدرات الأساسية التي تتوقف عليها درجة تميز قائد موسيقي عن أي قائد آخر.

6. يقوم القائد الموسيقي بتوزيع الأدوار على مجاميع الالآت الموسيقية في الاوركسترا على وفق ما تحمله المدونة الموسيقية من مفاتيح الموسيقى الخاصة بكل مجموعة من الالآت، وربما بالآت منفردة عن تلك المجاميع بحسب طبيعة المؤلف الموسيقي الآلي، على سبيل المثال، ضمن عائلة الكمان فإن مفتاح آلة الفيولا أو الآلتو هو مفتاح (دو على الخط الثالث)، مفتاح آلة التشيللو أو الفيلونسيل هو مفتاح (فا - Buss) وكذلك آلة الكونترباص[22]، في حين يكون مفتاح آلة الفيولينا أو الكمان هو مفتاح (صول).

7. يُعَدُ تنظيم الإيقاع وضبطه من المهام الرئيسة للقائد الموسيقي، فالتنسيق والتنوع في الإيقاع من سمات تميزه وتفرده، لأن النسب الإيقاعية في المؤلفات الاوركسترالية تكون في الغالب شديدة التعقيد، إذ ينضغط الزمن ويتمدد من دون أن يفقد بنيته الأساسية الماسكة بقبضة المقطوعة كلها، فإذا ما أستمر الإيقاع من أولها إلى أخرها بوتيرة واحدة؛ تبدو الموسيقى آلية ومملة لا نبض فيها ولا حياة.

وإذا كانت هنالك مبالغة بتواتر السرعة والبطء من دون منطق تعبيري مقصود؛ فتبدو الأصوات الصادرة وكأنها فوضى غير مقنعة، وهنا يأتي دور القائد الموسيقي وأهميته، فالقائد الناجح هو الذي يمتلك الإحساس الرفيع بتواتر الزمن الإيقاعي وضرورات تنوعه ضمن هيكلة البناء اللحني للمقطوعة الموسيقية من خلال السيطرة والانتباه الدقيق على عملية تنسيق إيقاع العرض العام والإمساك به طوال العرض.

8. يحرص على إظهار الصور الموسيقية التي تنشدها المقطوعة الموسيقية وتعبيراتها.

9. يهتم بتحقيق التوازن الصوتي والتعبيري بين مجاميع الالآت الموسيقية.

10. ينبه العازفين إلى ضرورة استخدام الكاتم الصوتي الخاص ببعض الالآت النحاسية الصادحة عندما لا تتوافر قاعة العرض على عوامل الهندسة الصوتية المناسبة (Acoustic Sound)، أو تكون هنالك حاجة لتغيير لونها الصوتي، أو خفضه عن المعتاد.

11. يكون القائد الموسيقي مسؤولاً عن توزيع أماكن (الشخوص) العازفين ومجاميع الالآت على وفق التصميم الهندسي والصوتي والجمالي على خشبة المسرح، وربما يكلف مساعده بهذه المهام التنفيذية.

12. يُصدرُ إشارة البدء وإشارات التوقف، وإشارات درجة الصوت ونوعها (قوية، خفيفة، ناعمة أو عنيفة) بحسب طبيعة متطلبات الجملة والموسيقية وتعبيراتها، وتلك الإشارات بمجملها تسهم من جانب آخر في تعزيز ثقة العازف بنفسه، إذ على الرغم من معرفة كل عازف بأماكن البدء وأماكن التوقف (بحسب مدونته الموسيقية) إلا أن العازفين في معظم الأحيان يحتاجون إلى إشارة تعطيهم الثقة بالدخول، وخصوصاً بعد فترات صمت طويلة لآلاتهم، وتلك من أهم هموم العازف التي ربما تزداد كلما ازدادت حرفيته، لأن الفنان المبدع لابد أن يلازمه الشعور بالقلق وهو الشعور الإنساني الذي يمنحه في كل مره القدرة على الاستمتاع بفكرة الولادة.

فالقائد الموسيقي هو الوحيد الذي يقرأ الموسيقى من المدونة الكاملة (Reading Score) للعمل الموسيقي حيث نجد أدوار الآلات المختلفة للفرقة منسقة بشكل عمودي خلافاً للمدونة الخاصة بكل عازف والتي لا تتيح له سوى قراءة دوره فقط، وبذلك يكون قائد الاوركسترا هو الوحيد الذي يستطيع رؤية مضمون المقطوعة وشكلها.

13. يتمتع القائد الموسيقي بتعبير جسدي يضفي على العازف والمتلقي ظلال شخصيته بما يتمتع به من مواصفات تنعكس على الجانبين (العازف والمتلقي) فتسهم في بث روح جمالية حيّة تسهم في عملية التواصل بين صورة الموسيقى الحسية وصورة العرض المرئية.

14. من الواجبات الأساسية للقائد الموسيقي إيجاد أفضل الصيغ لتسهيل مهمة العازف سواء أكانت من ضمن المجاميع أم العازف المنفرد (Solo) بشكل خاص ليشعره بالراحة، إذ يتوجب على القائد أن يكون مدركاً لكل المصاعب التي قد تواجه العازف في أدائه لمقطع معين ولديه الحلول المناسبة لها.

15. السيطرة على الصوت الصادر من المجاميع الموسيقية بما يتفق مع دراسته الدقيقة لخواص التعبير الموسيقي للمقطوعة الموسيقية المؤداة (السرعة وتغيراتها، التباين الصوتي، ووضوح تقنيات العزف) وغيرها.

16. ينظم دخول الجوقة (الكورال) إذا كان لها أي دور مكتوب في المقطوعة الموسيقية، ويسهم بالمحافظة على أدائها السليم بما يتجانس مع الموسيقى المرافقة بكل ما تحمله من نسيج موسيقي هارموني يجب أن لا يغيب عن الأسماع أي من تلك العناصر لتحقيق وحدة الصورة الموسيقية التي صممت من أجلها المقطوعة.

17. يراعي القائد الموسيقي وهو على منصة القيادة خلال العرض موضوعة الإيقاع في التمهيد والانتقال السليم لحركات المقطوعة ومتغيراتها، فلكل منها إيقاعها الخاص والتي تشكل بمجملها الإيقاع العام للعرض.

18. الانفعالات الشخصية (عاطفية، ثورية، حماسية)، والانطباعات الآنية التي يحملها القائد الموسيقي خلال العرض، إيجابية كانت أم سلبية، يمكن أن تؤثر ليس على العازفين فقط ، بل وتنعكس على الجمهور المتلقي بشكل أكثر تأثيراً، والجانب الأخطر في الانفعال هو ما يحصل للقائد الموسيقي

وينعكس على صحته[23]، أما تأثير القائد الطبيعي على الجمهور فيكمن في تسلله إلى أسماعهم بخفة وبساطة ومن دون أي مبالغة.

لقد أصبحت شخصية القائد الموسيقي من الشخصيات الفاعلة والمؤثرة بالجمهور المتلقي، فلم يعد الاستماع كافياً لاستيعاب مضمون الموسيقى و جمالياتها، بل أثبتت الدراسات الحديثة أن العرض الذي يقدمه القائد الموسيقي له من الفاعلية التأثيرية ما يدعم المادة السمعية وتذوقها، لذلك استحدثت بعض القاعات الموسيقية الحديثة (كاميرا) توضع أمام القائد الموسيقي تنقل بشكل مباشر عبر شاشة خاصة انطباعات وانفعالات القائد أثناء العرض.

19. على الرغم من تشابك النسيج الموسيقي (Polyphonic) فإن تفرد القائد الموسيقي بحاسة السمع الدقيق التي تجعله متمكناً من تميز الخطأ الأدائي أو الصوت (النشاز)، أو سهو العازف ونسيان دوره أثناء التدريب أو العرض، يسهل على القائد الموسيقي تقويم الأخطاء في المسار (Track) وتحقيق انسيابية في عزف المقطوعة من دون توقف اللحن الأساس (Melody) أو أي من المسارات اللحنية الأخرى، وتلك مهمة يجب أن يتميز بها القائد الموسيقي بدرجة الحساسية عن سواه من العاملين في الحقل الموسيقي.

أما القائد الناجح فهو الذي يستعين بذاكرته في قيادة الاوركسترا ولا يعتمد على المدونة ومتابعتها فقط ، وعلى حد قول القائد الموسيقي (لورين مازل ــ Mazel)[24] فإن قيادة الاوركسترا السيمفونية من الذاكرة أمر مهم جداً، فعندما يكون أمام القائد الموسيقي أكثر من مئة عازف لابد من أن يعرفهم بالمشاهدة، ففي مقطع ما، على سبيل المثال، يكون على عازف آلة الترومبيت (Trumpet) الثاني أن يعزف جملة معينة ولا يرفع الآلة استعداداً لأدائها، ويكون عندها القائد مشغولاً بالتركيز على متابعة المدونة الموسيقية وتقليب صفحاتها السريعة، فإنه لن يشاهد ذلك الخطأ، لكنه يستشعره[25].

20. يحرص القائد الموسيقي في حالة الاوركسترا السيمفونية الكبيرة، على توزيع مجاميع الآلات الموسيقية على خشبة المسرح بما ينسجم مع (Mise en scene) تحقيق الموازنة الصوتية والشكلية، إذ تتقدم الآلات الوترية في الأمام، وتكون الآلات الهوائية الخشبية خلف الوتريات، وتتوزع على جانبي خشبة المسرح الآلات النحاسية، في حين تأخذ الآلات الإيقاعية مكانها في الخلف، وذلك تقليد أصبح متبعاً كلما دعت الحاجة إلى تكامل الاوركسترا بحجمها المتكامل.

21. تقع عليه مهمة اختيار المكان المناسب لتقديم العرض.

22. يحرص القائد الموسيقي على التمسك بالتقليد المتبع في أسلوب العرض بدءاً من فتح الستارة وخروج العازفين وجلوسهم، ثم ظهور العازف الأول (وهو في الغالب يكون عازف الكمان الأول) الذي يقوم بضبط الأصوات الصادرة عن أوتار الآلات الوترية (دوزنة) وتنظيم أصوات الآلات الهوائية والنقرية والإيقاعية التي يأتي خفوتها التدريجي وصمتها إيذاناً بظهور القائد الموسيقي الذي يقابله العازفون بالوقوف والتحية إجلالاً واحتراماً، وبعد أن يحييّ الجمهور والعازفين يؤذنهم بالجلوس ليبدأ العرض مع إشارة عصا القيادة الأولى.

نبذة عن تاريخ تقنية الإخراج المسرحي:

مر المسرح في مسيرته الإنسانية بثلاث مراحل: مرحلة المؤلف (الكاتب) ومرحلة الممثل ومرحلة المخرج، وظهرت خلال تلك المراحل أنواع من المسارح؛ منها المسرح السياسي، ومسرح القسوة، ومسرح الغضب في إنجلترا، ومسرح الصورة، ومسرح الفرجة، ، ومسرح العبث في فرنسا، والمسرح الملحمي في برلين، والمسرح الفقير في بولونيا ، وغيرها العديد من تلك الأشكال التي تعاملت مع الواقع الحياتي وأعربت عن الحاجة الاجتماعية الملحة لتلك الثقافة التي قدمت الكثير من الحلول لمشاكل العصر وتطلعاته.

ومنذ بزوغ تنظيرات الفيلسوف اليوناني (أرسطو – Aristotle)[26] للخطاب المسرحي في كتابه "فن الشعر" التي اعتمد فيها على الأعمال الدرامية لأشهر شعراء المسرح الإغريقي (سوفكلوس وأسخيلوس ويوربيديس وأرستوفانوس)، كانت مهمة قيادة العرض يضطلع بها (الشاعر) المؤلف المسرحي[27]، فهو الذي يأخذ على عاتقه مهمة الإرشاد من خلال ما يكتبه من تعليمات وتفسيرات توضح إشاراته وتوجيهاته التي تسعف الممثلين وتساعدهم على تجسيد الرواية المسرحية وتحقيق الغاية من رسالة فن المسرح الإنسانية السامية، فالإخراج موجود في النص ضمناً، وأن المؤلف هو ابن المسرح، لذلك فهو الشخص الأول الذي يستطيع أثناء كتابة المسرحية أن يستحضرها (في ذهنه) ويراها تؤدى على الخشبة بكل ما تحمله من حوار وأجواء درامية وعناصر العرض الأخرى.

ومع دخول العصر الرومانتيكي وتغلغله في الحياة بشكل عام وفي الحياة الفنية بشكل خاص؛ تراجعت مكانة المؤلف وسلطته وحلت محلها مرحلة الممثل، إذ أصبحت الأهمية تعطى للممثل النجم الذي يشكل محور المسرح الرومانسي حيث توافر في هذا العصر المناخ المناسب الذي يُمجَد فيه الفرد وإبداعه الذاتي والشخصي وترفض كل القيم الكلاسيكية المتزمتة.

لكن تلك المرحلة الرومانتيكية في المسرح شكلت أقصر المراحل إذ بدأت تتضاءل مكانة الممثل تدريجاً بوصفه (القائد الأول للعرض) ليشهد المسرح الولادة الحقيقية لظهور مصطلح المخرج الذي أصبح يتحكم في النص والممثل والعرض المسرحي على حد سواء بغية تقديم فرجة مسرحية تجذب الجمهور وتشركه في الفعل الدرامي.

ظهر مفهوم الإخراج المسرحي في منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني (ساكس ماينجن – Saxe Maininger)[28] في (1874م)، عندما أعلن ثورته على شكلانية المسرح وسطحيته في تعامله مع الأساليب التقليدية التي تناولها خلال تلك المرحلة، وأعلن تمسكه بالأصالة التاريخية وخاصة في مجال (السينوغرافيا)[29] التي تشمل كل ما يبدو على خشبة المسرح بما فيها تصميم المناظر والأزياء وملحقاتها، كما أعلن رفضه للزخرف المسرحي الباروكي معتمداً في ذلك على الدقة ومعايشة الأحداث الواقعية والتاريخية في تقديم عروضه الدرامية التي شكلت منعطفاً كبيراً في تاريخ المسرح العالمي.

وتهدف نظرية (ساكس ماينجن) في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الأصالة[30] والمعاصرة في تقديم نظرية التصميم بالتركيز على المناظر والأزياء، وبشكل خاص إذا كان المخرج من الموهوبين في فن التشكيل والتجسيد البصري على أن لا يخل ذلك بمضمون العمل المسرحي المنجز.

ويعني (ساكس ماينينجن) هنا أن واقع المخرج كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن (سينوغرافيا) تاريخية دقيقة وأصيلة وموضوعية وواقعية، بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في التزويق اللفظي التي طغت على مسرح العصور الوسطى و الزخرفة الباروكية التي هيمنت على عروض المسرح الكنيسي التي انتشرت كثيرا في إيطاليا.

في هذه المرحلة بدأ مفهوم المخرج ينضج ودوره يتضح أكثر ليقوم بمهمته الرئيسة في تحويل النص من حالة التصورات الكتابية وخيالاتها المجردة إلى حالة المعايشة والتجسيد الحركي المنظور والملموس، ومع تطور مفاهيم المسرح الحديث وظهور مجموعة من المخرجين الطليعيين المحدثين، تلك المرحلة المهمة في تاريخ المسرح الحديث تحديداً التي تبلور فيها مفهوم المخرج الذي أصبح يحمل ثلاثة معايير: (المخرج المفسر - المخرج الحرفي)، و(المخرج المرآة - المخرج الذي يلتزم بروح النص ولا يخرج عنه مطلقاً)، و(المخرج المبدع - الذي يعيد تركيب النص وبناءه من جديد).

من هنا جاء دور الفنان المخرج وأهميته في إنجاز المنتج المرئي للعرض المسرحي بوصفه المبدع المفسر للنص، وعليه أن يتحلى بضمانات فنية كالذوق الحسي الرفيع والتذوق الموسيقي العالي والبصيرة اللونية التشكيلية المرهفة، وإلمامه بالمناظر (الديكور) ، والأزياء، والإضاءة، وتناظر الكتل وتوازنها، وفن توزيع المسافات، والثقافة الخزينة (كل ما تحتفظ به الذاكرة الانفعالية من مواقف)، التي تخلق لديه وعياً تراكمياً نوعياً لمهاراته الفنية (السينوغرافية - Scenograph).

اهتم المخرج بكل ما يعزز من صفاته العلمية المهنية التجريبية، التي توجب عليه المعرفة الدقيقة في جملة من الحقول العلمية المتعلقة بذات الاختصاص مثل (الهندسة المعمارية – Architectural Engineering) و (الهندسة الإنشائية –Structural Engineering) و(الصورة المرئية – Visible Picture) و (الصورة الثابتة – Fixed Picture) و (الصورة المتحركة – Movable Picture) و(الإدراك الحسي – Perception) والاحاطة بـ (الأحجام والمسافات – Volumes and Distances) و (المناخ التاريخي – Historical Climate) و(العوامل التقنية – Technical Factors) وعلم (الرياضيات – Mathematics) و (هندسة المسافات – Engineering Distances)، وعلم الاجتماع، الثقافة الموسيقية وتذوقها، وجملة من العلوم التي لا مجال لحصرها، فضلاً عمّا سوف يستجد منها[31].

من أبرز المخرجين الذين حملوا لواء الإبداع في المسرح الحديث: (K.Stanslavski , Andrea Entwine, Meryhold, Adolph Appia, Edward Gordon Graig, Jerzy Grotowiski, Brandilo, Biskator, Bertolt Brecht, Antonin Artou, Peter Shaman, Peter Brook).

مساعد المخرج المسرحي ومهامه:

بعد أن تعاظم دور المخرج في قيادة العمل المسرحي وكثُرت المهام الملقاة على عاتقه، استوجبت تلك الحالة استحداث وظيفة مساعد المخرج ليحمل جزءاً من تلك المهام التي يمكن أن تعين مخرج العرض على أداء دوره على أكمل وجه في تحقيق الهدف المنشود من رسالته في المسرح.

يمثل مساعد المخرج حلقة الوصل بين المخرج والعاملين، ويسهم بتهيئة العديد من مفاصل العمل، إذ يقوم بتوفير الكثير من المستلزمات، ومنها تنسيق مواعيد التدريب ومواعيد العرض، وتثبيت الملاحظات

والتوجيهات التي تصدر عن المخرج خلال التدريبات والتذكير بها، ومتابعة الخطة الإخراجية المرسومة من قبل المخرج وتنفيذها على خشبة المسرح، ومتابعة الجوانب الإدارية والمالية وشؤون الفنانين المشاركين بالعرض، وربما يكون هنالك أكثر من شخص يقوم بهذه الوظيفة[32].

ولا تتوقف مهام مساعد المخرج على تنظيم سير العمل بكل ما فيه من تفاصيل تسهم في توفير الزمن المناسب للمخرج المسرحي على التركيز في المشروع الإبداعي، بل تكاد تكون أهم وظيفة له هي الإسهام في دفع العمل الفني إلى الأمام لتحقيق النجاح.

أدوات المخرج المسرحي وعناصر العرض:

- النص المسرحي
- الممثل (الإنسان)، (المخرج الإنجليزي جوردن كريج استعاض بالدمى بدل الممثل الإنسان).
- المناظر المسرحية
- الإضاءة
- الأزياء وملحقات الزينه (Accessories)
- فن التجميل (Make - up)
- فنون بصرية: تشكيل الصورة (Scenography)
- فنون سمعية (موسيقى تعبيرية، غناء درامي، مؤثرات موسيقية وسمعية)
- الكورال (الجوقة إن وجدت)
- (Mise en scene): التشكيل الحركي من خلال وضع مشاهد النص على ساحة التمثيل.
- الإيقاع المشهدي
- الإيقاع العام

مهام المخرج المسرحي:

1. يأخذ المخرج المسرحي على عاتقه الالتزام بتطبيق العناصر الخمسة الأساس للإخراج المسرحي، بحسب وصايا (الإكسندر دين)، وهي: (التكوين، التصوير التحليلي، الحركة، الإيقاع، والتصوير الدرامي)[33].
2. يراعي المخرج المسرحي الجوانب الفكرية والعاطفية والجمالية لأدواته وعناصره في تحقيق وحدة العرض من دون التركيز أو الاهتمام بعنصر منها على حساب العناصر الأخرى، إذ يجب أن يخرج المتلقي من العرض بانطباع واحد لا يتعدى وحدة العرض بكل مكوناته، وفي حالة خروج المتلقي مشيداً بأحد تلك المكونات فذلك يعد خللاً أساسياً في الرؤية الإخراجية، إلا إذا كان ذلك مقصوداً ضمن تفسير الرؤية الإخراجية، كما هو في أسلوب مسرح (بريخت)، على سبيل المثال، الذي يقوم بملاحقة المتلقي لتحقيق الصحوة خلال العرض للوصولً إلى هدف المسرح الملحمي في كسر الإيهام.

3. يعمل المخرج (في مرحلة الاستعدادات لتقديم المسرحيات التاريخية أو الملحمية التي تتطلب مجاميع كبيرة) على تقسيم المجاميع وفق النظريات التي أضافها (ساكس ماينجين) في تشكيل جماعات يسيرها قائد فني مرن له تأثير كبير على مجموعته التي يتحمل مسؤولية تأطيرها والإشراف على تدريبها.

ويعني هذا أن كثرة عدد الممثلين الذين سيؤدون أدوارهم في المسرحية التاريخية كما في مسرحية "يوليوس قيصر"، على سبيل المثال، تحتاج إلى مستوى رفيع من التدريب التقني والحركي، لذلك على المخرج أن يقسم تلك المجاميع إلى فرق منفصلة، لكل فرقة قائدها الفني الذي يعمل على تدريبها وتكوينها فنياً وحركيا، وربما يشرف على تنفيذها مساعد المخرج.

4. بوصفه المفسر أو المؤلف الثاني للنص، يقوم المخرج المسرحي بقراءة النص والتعرف على القيم العقلية والقيم العاطفية والقيم الجمالية بغية تحويل الخطاب الأدبي إلى خطاب مسرحي يتجاوب مع مفردات العرض في التجسيد والتشخيص والتعبير[34].

5. يحاول الوصول من خلال الخبرة والدراية إلى حالة التطابق مع الشخصيات الفنية المُتخيلة التي يختارها على وفق الشخصيات المجسدة للعرض، ويمكنه رؤية وسماع تلك الحوارات والتعرف على شكل العرض العام وربما أصغر التفاصيل المكونة له ذهنياً.

6. يصمم الخطة الإخراجية بشكل مرسوم ويحاول تطبيقها بشكل يتسم بالمرونة، إذ يستمع المخرج أثناء التدريب إلى أراء الممثلين والمصممين الموضوعية التي ربما تضيف وتخدم العرض المسرحي، وفي ذلك ترجمة حرفية لفن المسرح بوصفه فن العمل الجماعي.

7. يقوم بتوزيع الأدوار على الممثلين.

8. يشرف على القراءة الأولية للنص، مع شرح واف لرؤياه الإخراجية، ويترك للممثلين التعرف على مكنونات الشخصيات المسرحية ومتطلباتها.

9. الإشراف على تنفيذ الخطة الإخراجية وفق تصميمه للتشكيل الحركي ألـ (Mise en scene) سواء أكانت على المنصة أم في الفضاء الخارجي مستعيناً بالذاكرة الانفعالية[35].

10. المخرج المسرحي هو الشخص الذي يتحمل المسؤولية الكاملة عن كل ماله علاقة بخشبة المسرح (المنصة) وكل ما يظهر عليها خلال العرض.

11. الإشراف على تصميم المناظر المسرحية (الديكور) وتنفيذها.

12. يسعى لتحقق التوافق العميق بين أجزاء العرض المكونة للوحدة الفنية، وإيجاد الانسجام بين جميع العناصر التي تخلق سيمفونية العرض المسرحي، وتحقيق حالة الإيهام عند المتلقي، ما عدا المخرج في المسرح الملحمي الذي تتناقض فلسفته مع مفهوم الإيهام لذلك ينشد استثارة وعي المتلقي لأنه يرفض التقمص والتطهير، ويطالب بأن تبقى المنصة خشبة للمسرح والتمثيل، من هذا المنطلق يدفع المخرج المسرحي بالمتلقي إلى التفاعل والمشاركة مع كل ما يحدث على خشبة المسرح ويدعوه إلى نقدها أو إيجاد الحلول المناسبة لها.

13. الإشراف على تصميم الإضاءة المسرحية وتنفيذها بما يتناسب مع رؤيته الإخراجية التي تشكل الإضاءة فيها عاملاً من عوامل كشف الحقيقة والإيهام.

14. الإشراف على تصميم التجميل المسرحي (Make-up) وتنفيذه، و الأزياء وملحقاتها التزينية (Accessories).

15. الإشراف على تصميم الموسيقى المرافقة وتنفيذها، والمؤثرات الموسيقية والصوتية التي من شأنها أن تدعم الفكرة الإخراجية.

16. يراعي المخرج الجانب الحسي بإتقان ذاتي (شخصي) لمهمة الإيقاع المشهدي وترابط إيقاع المشاهد وصولاً إلى رسم معالم الصورة الحسية لإيقاع العرض العام.

17. يحرص المخرج المسرحي من كل تلك المهام على بلوغ غاية المسرح ورسالته في توصيل الفكر المسرحي بسلاسة وإتقان إلى المتلقي الذي يعد العنصر الأساس بين عناصر المسرح بكل ما يصدر عن هذا المكون من رؤية نقدية متذوقة (متخصصة) كانت أم تلقائية.

18. تقع عليه مهمة اختيار المكان المناسب لتقديم العرض.

19. يقوم المخرج بالطرق على خشبة المسرح بالضربات الثلاث إيذاناً ببدء العرض المسرحي، وتلك وسيلة قديمة توارثتها طقوس العرض المسرحي وأضطلع بها المخرج في المسرح الحديث، وما تزال العديد من المسارح العالمية تستخدم تلك التقنية التقليدية، حرصاً على التمسك بتقاليد المسرح العالمي.

20. يتابع المخرج ردود فعل المتلقي واستيعابه بدقة تحليلية متناهية (انطباعات العرض الأول والثاني)، مما قد تدفعه نتائج تلك المتابعة إلى اختصار أو اختزال أو إعادة بناء بعض المشاهد، وتعزيز إيقاع العرض العام، و في هذه الحالة يؤكد المخرج احترامه وتقديره لمهنة المسرح ولجمهوره المتلقي للعرض.

المقارنة بين القائد الموسيقي والمخرج المسرحي

أوجه التقارب والاختلاف:

1. كلاهما يضع لمساته وتفسيراته وتحليلاته على مضمون وشكل المنجز الإبداعي، فالمخرج المسرحي إذا تناول نص مسرحية (هاملت) لشكسبير، على سبيل المثال، فإنه يتعامل مع النص من وجهة نظره الذاتية الخاصة ضمن إطار درامي موضوعي، لذلك يُخضِعُهُ إلى تفسيراته وتحليلاته التي تنطلق من واقعه وفكره التأويلي الخاص، وربما يتحمل النص الجديد إسقاطاً معيناً أو مقصوداً لواقع قد يراه المخرج ضرورياً في مرحلة ما.

وهنا تكمن جدة الموضوع من خلال المعالجة الجديدة التي لا تحاكي معالجات المخرجين السابقين للنص المسرحي نفسه وتأويلاتهم، وفي درجة الاختلاف ومخرجاته بما يتحقق فيها من متعة فكرية ومنفعة ثقافية، إن المقارنة بين الحالتين ونتائجها هي التي تشكل معياراً لنجاح المخرج المسرحي ومقداراً لتميزه عن المخرجين الآخرين.

وفي هذا السياق نستعرض مثالين مختلفين عن إخراج مسرحية (هاملت) لشكسبير، فعندما قام المخرج الإنجليزي (جوردن كريج – Edward Gordon Graig) بإخراج هذه المسرحية بدعوة من المخرج الروسي (ستانسلافسكي) لفرقة الفن بموسكو، كانت معالجته الإخراجية تقوم على تحويل فكرة الغموض والكشف عن مدلولاتها من خلال تماثل الالآت الموسيقية مع الطبقات الصوتية البشرية، لذلك

طالب الممثلين بالعمل على قياس طبقة كل منهم مع طبقة آلة موسيقية معينة، باعتبار أن الالآت الموسيقية تقابل كل منها صوتاً إنسانياً معيناً، ويمكنها من ناحية أخرى أن تقترب من العالم السحري الذي ينشده المخرج (كريج) في مسرحه[36] المثالي.

في حين ركز (سامي عبد الحميد)[37] في معالجته الإخراجية لمسرحية (هاملت) على فكرة الهم الإنساني المشترك وكشف أسرار الغموض الذي يحيط بشخصية بطل المسرحية هاملت من خلال البحث عن حلول منطقية تكون بعيدة عن فكرة الانتقام والثأر التي يعتمدها المخرجون الآخرون، وركز (عبد الحميد) في إسقاط ذلك الهم الإنساني على عينة اجتماعية معينة تبحث عن الخلاص، ومما يؤكد إسقاطه للواقع الاجتماعي العربي وإرهاصاته بقصدية تامة، أنه أضاف الى تسمية المسرحية عنواناً جديداً هو (هاملت عربياً).

والقائد الموسيقي أيضاً يتصف معياره الإبداعي بأبعاده الفكرية والجمالية وثقافته الموسيقية التي تناول فيها المدونة الموسيقية، ومعالجته للجوانب التعبيرية والجمالية التي تؤكد فلسفته الفنية ورؤيته الموسيقية الشخصية التي يستطيع أن يصل بها إلى أسماع المتلقي من خلال إعادة التفسير ورسم معالم تصويرية تدعم المؤلف الموسيقي وتسهم في توضيحه الى الجمهور المتلقي وتنشط خياله وذاكرته بروائع الأعمال الموسيقية وعظمتها، فالموسيقى شأنها شأن المسرحيات لا بد أن يعاد تفسيرها لكي تحيا من جديد.

فإذا تناول القائد الموسيقي مدوّنة موسيقية لسيمفونية (بتهوفن) التاسعة، على سبيل المثال، فإنه يخضع تلك المدوّنة الموسيقية إلى رؤاه وتفسيراته التي يعتمد فيها على مدركاته العلمية والتحليلية والجمالية، وبذلك تكون تلك المدونة بحلة جديدة تحمل لمسات ذلك القائد ويكون متميزاً في تصميمه الإبداعي ومختلفاً عن سابقيه من القادة الموسيقيين الذين تناولوا نفس المدونة، ومنذ ظهر جهاز التسجيل الصوتي كان هنالك طلب يتزايد على المقطوعة التي تحمل اسم القائد الموسيقي لنفس المؤلِف.

وفي هذا السياق نستعرض مثالين مختلفين عن القيادة الموسيقية لإحدى سيمفونيات المؤلف الموسيقي الألماني (برامز- Brahms) (رقم 4 في سلم Mi الصغير)، ففي قيادته لهذه السيمفونية قام القائد الإيطالي (أرتورو توسكانيني ــ Arturo Toscanini) وهو قائد موسيقي يميل إلى النزعة المحافظة في الكلاسيكية التي تقتضي خاصية مهمة في العزف مع انفصال شخصية العازف عما يعزفه.

لهذا يتولد الشعور عند الاستماع لموسيقى (توسكانيني) وكأنه يتناول أداة يصبها خلف المسرح لكي تنعم النظر إليها وتستمتع بها، وتشعر بنوع من الانفصال العجيب بينه وبين الموسيقى، ومن مزايا (توسكانيني) أنه يحب أن يبرز سير (الميلودية) اللحن الأساس ويبرز البناء في مجموعه، ولا يهتم للتفصيلات مطلقاً أو لجزء خاص بها، فالموسيقى معه تتحرك وتعيش من أجل كيانها وحسب[38].

أما القائد الموسيقي الروسي (سيرج كوسفيتسكي - Serge Koussevitzky) فإنه رومانتيكي بطبيعته، منغمس في الموسيقى يقوم بتفسيرها بجسده وروحه، فلا يعنى إلا قليلاً بمقاييس الموسيقى، ويبرز عنده في هذه السيمفونية الشعور الرومانتيكي المتقد بالخيال الدرامي ودقة الحس، ويتصف (كوسفيتسكي) في قيادته بأنه يقف على رأس معركة يقودها إلى قتال عظيم ويكون متأكداً في نهايتها بأن النزعة الإنسانية سوف تنتصر، لهذا فهو في ساعات اندماجه مع الموسيقى يكون تأثيره عظيماً[39].

وعندما تطبق هاتان الشخصيتان المتعارضتان مواهبهما في عزف سيمفونية لمؤلف موسيقي ألماني يقوم بتفسيرها قائد إيطالي وقائد روسي فالنتيجة حتماً مختلفة مع اختلاف المعالجة والتفسير، إذ لم يقدم أحدهما نوعاً من الأثر الصوتي الذي قد يدفع بأحد الألمان على أن يصف ما يسمعه بأنه موسيقى (ألمانية بحتة)[40].

2. كلاهما يمتلك مقومات الرؤية النقدية للمنجز الإبداعي.
3. كلاهما يجتهد في قيادة العرض الفني، ويشترك (على الأغلب) في تقديمه على خشبة المسرح.
4. ينتهي دور المخرج (غالباً) عند بدء الستارة في العرض الثاني.
5. يستمر دور القائد الموسيقي مع العرض و يكون مشاركاً وظاهراً فيه أمام الجمهور في المساحة المخصصة في (وسط أسفل المنصة)، ويكاد يكون القائد الموسيقي الشخص الوحيد الذي يتطلب في ظهوره على خشبة المسرح أن يكون ظهره باتجاه الجمهور ووجهه يقابل عناصره الأساس (أعضاء الاوركسترا) في العرض.
6. يتقارب البناء والتكوين بين الشكل الموسيقي السيمفوني (Symphonic Form) والمسرحية في الجانب الدرامي الحركي، إذ تتكون السيمفونية من أربع حركات (سريعة، بطيئة، متوسطة السرعة أو راقصة، ثم سريعة)، وتكون المسرحية معتمدة في بنائها على (البداية، الوسط ، والحل ــ النهاية)، وتلك أهم مزايا التنوّع الذي يمنح العرض التماسك في البنية، ويمنحه من ناحية أخرى القدرة على التواصل في مهمة شد انتباه الجمهور لمجريات العرض ومتابعته من البداية وحتى النهاية.
7. ومع تقدم العصر وتطوراته وتنوع أساليب الحياة الجديدة حظيت كلتا الوظيفتين بالعمل مع الفرق الأخرى، إذ أصبحت استضافة القادة الموسيقيين الزائرين والمخرجين المسرحيين من الأمور الشائعة والمتعارف عليها بين كافة الفرق الموسيقية والمسرحية العالمية، فلقد أصبحت الظروف مهيأة مسبقاً لإعداد برامج تلك الزيارات التي تسهم في تبادل الخبرات ووجهات النظر بين القادة الموسيقيين والمخرجين المسرحيين من جنسيات وبيئات مختلفة.

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج توصلت الدراسة إلى الاستنتاجات الآتية:

- توصل البحث إلى أن كلتا الوظيفتين الجماليتين اللتين يؤديهما القائد الموسيقي والمخرج المسرحي تزامن ظهورهما خلال القرنين الماضيين، إذ شهد القرن التاسع عشر بلورة هاتين الظاهرتين اللتين أسهمتا في عمليتي التطور والارتقاء بفن الموسيقى وفن المسرح والوصول بهما الى المراحل المتطورة في مواكبة روح العصر ومستجداته.
- توصل الباحث إلى الهدف المنشود من إجراء الدراسة في معرفة الدور الذي يمكن أن يلعبه القائد الموسيقي والمخرج المسرحي في تحقيق المنجز الإبداعي وإدارته وفق مفهوم إعادة الخلق الفني (Re- Creation) من خلال المحافظة على المكونات الاساسية للنص الموسيقي أو النص الأدبي المسرحي وأختيار بناء هيكلي جديد في إعادة الصياغة الفنية والفكرية التي تنطلق من خيال الفنان

المحرك للفعل الجديد بما يعبر عن روح العصر وأنسجامه مع الجوانب الإجتماعية والسياسية والفلسفية المكونة لفكر المجتمع وثقافته.

مع الأخذ بنظر الإعتبار أن الحرية التي يتحلى بها كلا الفنانين المبدعين في عملهما هذا؛ فإن هذه الحرية تتبع من إدراكهما للأمانة العلمية والفكرية والفنية التي يحرصان فيها على منهج النص الأصلي وأحترام أفكار المؤلف، وتكمن مصادرهما الإبداعية في مقدار المحافظة على روح النص الأصلي ومكانته التاريخية والفكرية، ودرجة إتقانهما في الإمتناع عن المساس بجوهر البناء الأساسي للعمل الفني، وأحترام إرادة المؤلف في رسم حدود ومعالم طراز الشكل الفني، وهذا هو سر نجاح عمل كل منهما.

لذلك وجدنا من خلال التحليل والمقارنة بين مخرجين مسرحيين عالميين أن الفكرة الأساس لمسرحية (هاملت) بقيت هي الثيمة الجوهرية التي حافظ عليها كل منهما في المعالجة الإخراجية المختلفة، إذ تعامل المخرج الإنجليزي (جوردن كريج – Edward Gordon Graig) مع فكرة المؤلف من خلال تماثل الممثلين للآلات الموسيقية وأصواتها، فالموسيقى من وجهة نظره بما تحمله من قدرة تجريدية هي الكفيلة بكشف ما تخبئه نظرية المؤامرة، في حين جاءت معالجة فكرة المسرحية عند المخرج العربي (سامي عبد الحميد) في الكشف عن مضامين المسرحية من خلال إسقاط تلك الثيمة وتحويلها الى باحة عربية تستطيع إستيعاب معاناة الإنسان العربي وهمومه.

وينطبق ذلك على القائدين الموسيقيين في معالجتهما لسيمفونية (برامز- Brahms) (رقم 4 في سلم Mi الصغير)، إذ أستطاعا أن يحافظا على جوهر الروح في العمل السيمفوني، وأنطلقا من عملها في إعادة هيكلة العمل الموسيقي وفق مفهومها الذي ينبثق من النص ويجسد روح المؤلف ويحافظ من ناحية أخرى على هيكله الأصلي، إذ يهتم القائد الموسيقي الإيطالي (توسكانيني) باللحن الأساس (Melody) منطلقاً من التزامه بالنزعة الكلاسيكية المحافظة، في حين يعالج القائد الموسيقي الروسي (كوسفيتسكي) بالروح الرومانتيكية وما تحمله من وصف للخيال المتقد.

- توصل البحث إلى إيجاد علاقة بين دور القائد الموسيقي والمخرج المسرحي في المسؤولية عن إدارة العرض بشكل كامل.
- تم التعرف على العوامل التي تجمع بين دور القائد الموسيقي والمخرج المسرحي في تفسير العمل الفني وتحليله.
- يعد فن الأوبرا هو الفن الأكثر وضوحاً وهو الحاضن الأمثل لعملية الجمع بين الوظيفتين الإبداعيتين (القائد الموسيقي) و(المخرج المسرحي)، إذ تتصهر فيه جهود كل منهما لتحقيق الهدف من العرض والوصول الى عمل مسرحي موسيقي مثالي، وهو ما تحقق عند (ريتشارد فاجنر) في دراماته الموسيقية.
- يوجد فارق إبداعي ملموس يؤكد اختلاف الرؤية التفسيرية الجمالية وتفردها بين القائد الموسيقي في تعامله مع مقطوعة موسيقية معينة عن غيره من القادة الذين تعاملوا مع نفس مدونة المقطوعة الأوركسترالية (Score Reading) ، وذلك ينبع من ثقافته وإدراكه لمفاصل عمله وإتقانه للتعامل مع مفهوم إعادة الخلق الفني (Re- Creation) .

- يوجد فارق إبداعي محسوس ومرئي يؤكد اختلاف الرؤية التفسيرية والتأويلية وتفردها بين المخرج المسرحي في تعامله مع نص مسرحي معين عن غيره من المخرجين الذين تعاملوا مع نفس النص المسرحي، وهو الجانب الذي يؤكد ثقافة المخرج المسرحي وملكته الجمالية في المواءمة بين فكر المؤلف ولعبة الفن المسرحي في التعبير عن الجوانب الإنسانية وتلبية حاجات المجتمع ومتطلباته.
- كلاهما يقوم باختيار العمل الفني، إذ يقوم القائد الموسيقي بانتقاء المقطوعة الموسيقية وإحضار مدوناتها، وتقع نفس المسؤولية على المخرج المسرحي، فهو يقوم أيضاً باختيار النص الأدبي المطلوب العمل عليه مسرحياً.
- يوجد تقارب كبير في أغلب مفردات العمل الفني وأدواته.
- كلاهما يتوخى الدقة التاريخية في التعامل مع أفكار المؤلف وأسلوب عصره، ولن يكون من المقنع، على سبيل المثال، أداء مقطوعة موسيقية ذات أسلوب رومانتيكي على وفق الأسلوب الكلاسيكي، وينطبق ذلك على الأسلوب والطراز الذي يتضمنه النص المسرحي.
- يتعامل كل من القائد الموسيقي والمخرج المسرحي مع مبدأ الأمانة وصيانتها في الالتزام بالأسس الجوهرية للمؤلِف والكاتب والمحافظة على النص الأدبي والمدونة الموسيقية وأن لا يكون هنالك أي تغليب في عملية التفسير والتأويل أو الرؤيا البصرية والصوتية على أساس تلك الثوابت أو المساس بجوهرها.
- يوجد تقارب بين الوظيفتين في إتباع آلية هيكلة البناء والتكوين خلال التمارين منذ القراءة الأولى وحتى تقديم العرض.
- كلاهما يصمم العرض (المثالي) لتقديمه على خشبة المسرح.
- كلاهما يمتلك السلطة المركزية والسيطرة الكاملة على كل صغيرة وكبيرة، وتحمل المسؤولية شبه المطلقة عن صورة المنتج النهائي للعمل الفني.
- القائد الموسيقي يكاد يكون الشخص الوحيد الذي يظهر على خشبة المسرح مستديراً بظهره إلى الجمهور استجابة لوظيفة الدور ومتطلباتها، لذلك فإن القائد الموسيقي يقود العرض مرتين في نفس الوقت، العرض الأولى إلى الاوركسترا عندما يتجه إليهم ويكون محط انتباههم بحركاته الجسدية وإشاراته وتعابير وجهه وانفعالاته، فينقل أحاسيسه ومشاعره إلى أعضائها، ومن خلالهم يسهم بالعرض الثاني للجمهور المتلقي.
- يحتاج المسرح العربي إلى وظيفة المخرج لتوافر كافة عناصر العرض، فطبيعة فن المسرح تتقبل فكرة التفسير والتأويل وهو الأساس في دور المخرج المسرحي، في حين لا تحتاج الموسيقى العربية بالضرورة إلى دور القائد الموسيقي (وفق وظيفته ودوره في الموسيقى الأوركسترالية الغربية) لأن صفة الموسيقى العربية ليست بحاجة إلى تفسير أو تأويل تعبيري غير ظاهر، فطبيعة فن الموسيقى العربية أحادية الصوت (Monophony)، حتى وإن تعاملت مع النسيج الموسيقي فإنها تركز كثيراً على اللحن الأساس (Melody).

- تحوّل بعض القادة الموسيقيين والمخرجين الموسيقيين إلى نجوم في سماء الفن يشار لهم بالبنان بفضل مجهوداتهم الإبداعية، وبذلك أثبتوا أن النجومية لم تقتصر على الممثلين أو العازفين المنفردين أو مغني الأوبرا فقط .
- تتقارب المدونة الأوركسترالية (Score Reading) مع الخطة الإخراجية المسرحية، أو فكرة السيناريو السينمائي والتلفزيوني.
- كلا الموضوعين في الدراسة يحملان صفة الفن الجماعي ولا يتم إنتاجهما إلا وفق روح الجماعة وتعاونها.
- كلتا الوظيفتين، القيادة الموسيقية والإخراج المسرحي، استحدث لهما شخص يساعد في تهيئة بعض المهام الإدارية والفنية.
- نتيجة للتباين والتنوع التفسيري بين القادة الموسيقيين والمخرجين المسرحيين، فقد أصبح من الشائع استقدام أو استضافة القائد الزائر ـ المخرج الزائر إلى الفرق الموسيقية ــ المسرحية، لتنشيط العمل الفني وتنوع المخرجات الإبداعية الناتجة عن شخصية كل منهما في هذين الحقلين الإبداعيين.

التوصيات

في ضوء الاستنتاجات يوصي الباحث بالآتي:

1. بضرورة إجراء دراسات توضح العلاقة بين الفنون لما لتلك الدراسات من دور مهم في التعرف على مكنونات تلك الفنون وتعزيز مدلولاتها، وتضفي من ناحية أخرى لمسات جديدة تسهم في إلقاء الضوء على جوانب غير مكتشفه، وربما يكون ما يزال يعتريها بعض الغموض.
2. اعتماد القائد الموسيقي عنصراً من عناصر العرض الحيّة حتى وإن كانت وقفته تشكل مخالفة صريحة لمباديء العرض المسرحي.
3. اعتماد المخرج المسرحي عنصراً أساسياً من عناصر العرض متواجداً على خشبة المسرح مع العناصر الأخرى طيلة مدة العرض وليس بعد العرض الأول أو الثاني.

الهوامش

[1] نقلاً عن: صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، ص14.
[2] ينظر: البستاني، قاموس محيط المحيط، ص31.
[3] The Universal English Dictionary, P,257.
[4] (Maestro): كلمة ترجع في أصولها إلى اللغة اللاتينية وتعني أستاذ في فن ما.
[5] (Measure): الحقول أو الوحدات الصغيرة التي تتكون منها القطعة الموسيقية، وتتألف من قيم زمنية متساوية حسب الميزان الذي يختاره المؤلف، ويتوقف عدد الحقول على حجم القطعة الموسيقية نفسها.
[6] موسيقى الصالة (Chamber Music): تسمية تُطلق على كافة التشكيلات التي يمكن أن يعزف أعضاؤها في غرف القصور وصالوناتها، بقي هذا النوع من الموسيقى ولأكثر من (200) سنة يُؤدَّى من قبل جميع الموسيقيين الهواة منهم والمحترفين، وارتبط اسم التشكيلة بعدد العازفين فيها: فالثنائي يطلق على التشكيلة المتكونة من عازفين، والثلاثي يطلق على التشكيلة ذات الثلاثة عازفين، والرباعي يطلق على التشكيلة التي تضم أربعة عازفين، إلخ .
[7] ينظر: عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2005، ص205 - 214.
[8] من المآسي التي يرويها تاريخ الموسيقى العالمية في هذا المجال أن سبب موت المؤلف الموسيقي الفرنسي (جان باتيست لولي) جاء نتيجة إصابة رجله بالعصا التي كان يضرب بها الإيقاع وهو يقود من خلف الستار متحمساً ومندمجاً مع أوبراه (Te Deum) بمناسبة شفاء الملك، وأحدث ذلك إلتهاباً شديداً في جرحه حتى تُوفِّيَ بعدها بشهرين.
[9] شخصت تلك الحادثة التقنية مشكلة مهمة تتعلق بموضوعة المعالجة الصوتية في المبنى المخصص للعرض، إذ لم تكن تلك الصالات مهيأة معمارياً لاستقبال صوت الموسيقى، مما أفسح المجال أمام الدراسات والتجارب في هذا الميدان والتي توصلت فيما بعد إلى نظام صوتي مناسب استخدم في صالات الأوبرا، ومهد ذلك النظام إلى ابتكار نظام التكيف الصوتي (Acoustic Sound) الذي أصبح أساس المخططات المعمارية للقاعات المتخصصة بفنون الموسيقى والغناء والرقص. ينظر: عبد الله، علي، الفن والتكنولوجيا، ص 18- 19.
[10] ينظر: نصار، زين، عالم الموسيقى، ص 42.
[11] " لا يوجد أي اختلاف بين هاتين التشكيلتين من حيث الآلات والتركيبة ونظام عملهما، ويكاد يكون الفرق الوحيد هو التسمية، حيث جاءت كلمة فيلهارموني من اجتماع الكلمتين المأخوذتين عن اليونانية Fil أو phil و Harmony وبهذا فإن المصطلح يعني محبّو الانسجام أو محبّو الموسيقى، وقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة في بريطانيا خلال العام (1881) حيث اجتمعت نخبة مهمة من محبي الموسيقى في مؤسسة سميت بـ " المؤسسة الفيلهارمونية".
[12] الأوركسترا: المصطلح المنحدر من اللغة اليونانية القديمة ومن المسرح اليوناني حيث يشير إلى المساحة الممتدة من المسرح إلى الجمهور والتي غالباً ما كان يحتلها الكورس اليوناني في المسرحيات الإغريقية.
[13] حافظ، محمود سامي، محاضرات في مادة تاريخ الموسيقى العالمية، ألقيت على طلبة قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة، بغداد، العام الدراسي 1975/1974.
[14] عندما مات (كارايان - Karajan) في عام (1989) م، كان اسمه يتصدر الأسماء في النصف الثاني من القرن العشرين مع (أرتورو توسكاني – Arturo Toscanini) وغيرهما.
[15] يتفق النقاد والمؤرخون الموسيقيون على تصنيف العباقرة الموسيقيين الثلاثة على وفق التسلسل التاريخي: (باخ، موتسارت، وبتهوفن).
[16] من أشهر قادة الاوركسترا السيمفونية (فيلم منغلبرغ)، (وفيلهلم فورتفنغلر)، وهما من أعظم القادة في التاريخ، بل إن (فورتفنغلر) كان يعد مفكراً كبيراً ، وتتم قيادته عن عمق فلسفي ووجداني واضح، لكن قيادة هذين الاثنين تبدو الآن أقل رشاقة وجمالاً من قيادة النمساوي (هربرت فون كارايان – Herbert Von Karajan)، الذي ينتمي إلى الجيل التالي من القادة الأوروبيين.
تميزت قيادة (فون كارايان) بالرشاقة والجمال في حركة الجسم أيضاً، حتى شبهت حركته بحركة (هر متسلل)، من شدة رشاقتها وجمالها، وشارك (ليوناردو بيرنشتاين) في رسم صورة المايسترو المتألق الذي صار نجماً في ذاته، مع أنه لا يعزف ولا يغني، لكن في مقابل رشاقة (فون كارايان) وجمال حركته على المسرح كانت حركة (بيرنشتاين) تمتاز بالانضباط والوضوح. نصار، زين، عالم الموسيقى، ص 42.
[17] أبرز القادة الموسيقيين العرب الذين تعاملوا من أشكال الموسيقى العالمية: فريد الله ويردي، وليد غلمية، سليم سحاب، محمد عثمان، وآخرون.
من الناحية العلمية والعملية وعلى ضوء الدراسات للواقع الموسيقي العربي، فإن الموسيقى العربية لا تحتاج إلى قائد موسيقي وفق وظيفته في الموسيقى الغربية نتيجة احتوائها على الإيقاع المسموع وعدد ليس قليلا من الالآت النقرية، لكنها تكون بحاجة دائماً إلى إشارة البدء والتوقف والختام فقط .
ولأن صفة الموسيقى العربية الغنائية التطريبية جعلتها لا تحتاج إلى التفسير والتأويل التعبيري غير المحسوس، وعلى هذا الأساس فإن دور القائد عادة ما يقوم به أحد العازفين - على الأغلب - عازف آلة الكمان الأول، وعندما توسعت الفرقة الموسيقية العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين؛ وبلغت أعداداً كبيرة من الآلات الموسيقية، أصبح عازف آلة القانون الذي يأخذ في جلوسه الموقع الوسط بين العازفين في الخط الأمامي هو المسؤول عن تلك الوظيفة الفنية.
[18] من أسرار هذه الحركات والتعابير التي تعني الكثير من دون أن يقول القائد شيئاً، أن اليد اليمنى إذا كانت ترفع العصا وتخفضها في حركة عمودية، فذلك يعني أن العزف يجب أن يكون منقطعاً (Staccato)، وعند تحرك يد القائد من اليسار إلى اليمين، فيوحي بوضوح ببطء وليونة وانسيابية (Legato)في العزف.
أما إبعاد اليدين عن جسم القائد في الاتجاهين، اليمين واليسار، مثل طائر يفرد جناحيه، فيعني أن يزيد العازفون قوة الصوت واتساعه، فيما يقتضي خفض الصوت إذا ضم القائد يديه قريبتين من جذعه، وإذا عبس القائد وضمَّ قبضة يده اليسرى وحركها بعصبية، فهذا يعني بالطبع أنه يريد عزفاً حازماً نشيطاً وقوياً، أما إذا فرد يده اليسرى وقرَّبها من وجهه، وأمال رأسه جانباً، فهو يقصد حتماً عزفاً عاطفياً رقيقاً مؤثراً، وحين يرفع القائد سبَّابة اليد اليسرى، في سياق المعزوفة، ويرفع حاجبيه ويوزِّع نظراته على العازفين، فلا شك أنه يريد أن ينبه العازفين إلى قرب حدوث تبدُّل دراماتيكي في المعزوفة، حتى يستعدوا للأداء المطلوب. ينظر: Burrows, John, Classical Music, London,2005,P40

[19] (روبرت سبانو– Spano) قائد موسيقي معاصر، وناقد من طراز خاص، وفي ذلك وصفه لقيادة (كارلوس كلايبر – Caliper) " إنه أشبه بمستمع مستمتع منه قائد اوركسترا فهو لا يعنى بتوضيح الإيقاع على الدوام، لكنه قادر على الإمساك به لأنه قائد عظيم ".
leaven, Robert. T., & Meredith Hamilton , Orchestra Story , Do black Leviathan ,2010, P.74

[20] ينظر: leaven, Robert. T., & Meredith Hamilton, Ibid, P.109

[21] (Chords) : مفردها (Chord)، وهو التآلف أو المركب الصوتي الذي يتكون من عدة أصوات ويعزف في آن واحد.

[22] يتم التدوّين لآلة الكونترباص "على مسافة أكتاف (ثمانية درجات نغمية) أعلى من أصواته الحقيقية، لسهولة قراءتها، وهي الآلة الوحيدة التي تنفرد بطريقة الكتابة المختلفة عن الأصوات الحقيقية أو أوكتافاً كاملاً، في حين توجد ألآت أخرى يقوم عازفها بإضافة خمس درجات إلى النوتات المكتوبة لها، وأخرى يضاف إليها اثنتان أو أي من الأبعاد الموسيقية الأخرى وتسمى هذه الالآت ذات القراءة المحولة (Instruments Transpositeurs)". دانهاوزر، أدولف، نظرية الموسيقى، ص22.

[23] تشير الباحثة (تيريزا مارين - Marin) ا المتخصصة في دراسة قادة الاوركسترا من الناحية النفسية والوجدانية، أنها أحصت بالوسائل الطبية دقات قلب (فون كارايان) وهو يقود الافتتاحية الثانية ليونورا للودفيغ فون بيتهوفن، وفي منتصف الافتتاحية، حين تقترب المقطوعة من ذروتها الموسيقية الانفعالية، تبلغ دقات قلب (فون كارايان) 150 نبضة في الدقيقة، وهذا غير عادي أبداً لرجل كان آنذاك في الستين من العمر.
ولأن القائد (كارايان) يحب قيادة الطائرات النفاثة، فاختبرته هذه الباحثة مرة وهو يقود الطائرة ويتجه بها نحو الأرض، ثم يصعد بها مرة أخرى إلى الفضاء، الغريب في الأمر أن قلبه لم يخفق نتيجة للمغامرة الطائرة مثلما خفق لموسيقى بيتهوفن، ثم ابتدعت الباحثة عصا رقمية، وسترة رقمية، واختبرتهما مع عدد من القادة، لترصد علاقة الحركة، حركة يد القائد وحركة جسمه بالموسيقى والتعبير الموسيقي، وخلصت دراستها إلى أنه لا يمكن التكهن سلفاً بالانفعال الذي يمكن أن تحدثه عظمة العرض الموسيقي الحي. Boron, Jack, Ed. Music Theatre in Changing Society, Printed by Desclee, Tournai, Unesco, 1968 . P121.

[24] (لورين مازل – Mazel): قائد موسيقي معاصر، وناقد، وعازف كمان، ومؤلف اوبرالي شهير، ترأس إدارة اوركسترا قطر الفلهارمونيك، وقاد أهم عروضها التي أقيمت على مسرح قاعة (ألبرت) الملكية البريطانية في لندن عام 2010، يكمن تميزه كقائد موسيقي في امتلاكه القدرة الفائقة على جعل الاوركسترا تؤدي التعبير الموسيقي الذي ينشده.

[25] ينظر: leaven, Robert. T., & Meredith Hamilton, Ibid, P.112

[26] يعد أرسطو أول من نظر لفن المسرح في كتابه " فن الشعر" خاصة تجنيسه لفن المأساة حينما عرفها بقوله: إن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم؛ لأن الشيء يمكن أن يكون تاما من دون أن يكون له مدى، والتام هنا هو ما له بداية ووسط ونهاية.
في كل مأساة جزء يسمى العقدة وجزء آخر هو الحل، والوقائع الخارجية المحيطة بالمأساة والأحداث الداخلية فيها تكون العقدة، ويعني بالعقدة ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي يصدر التحول أما إلى السعادة وأما إلى الشقاوة، أما الحل فهو ذلك الجزء من المأساة المبتدئ ببداية هذا التحول حتى النهاية.
ومن أهم أسس التنظير الأرسطي تقسيم المسرحية إلى أجزاء أساسية: البداية والوسط والحل، وتقديم صورة تركيبية للمسرح مع تقسيمها إلى مشاهد وفصول، كما أثبت أرسطو أن أي عمل مسرحي لابد أن يرتكز على ثلاثة مبادئ كبرى هي: وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان، كما قدم نظرية للأنواع المسرحية وأنماطها الصغرى حينما ميز بين (التراجيديا) و (الكوميديا)، وفصل بين الهزل والجد، تلك الأسس التي اعتمدها المخرج في عمليته الإخراجية وتأويلاتها. ينظر: طاليس، أرسطو، فن الشعر، ص 22 - 48.

[27] على الرغم من أن المسرح الإغريقي كان قد شهد دوراً مهماً لقائد الجوقة"(الكوريفايوس - Coryphaeus)، وهو الشخص الذي كان يجيب عن الأسئلة التي يوجهها إليه الكورس خلال التمثيل".عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص83.

[28] الدوق (ساكس ماينجن – Saxe Mainingen)، الذي عشق فن المسرح وقاد بنفسه فرقته المسرحية في عام (1874 م) إلى برلين ليقدم أول عرض مسرحي عرف بمسرح المخرج.

[29] يعود أصل كلمة (Scenography) إلى اليونانية وهي كلمة (Skini-Grafo) وهي تنقسم إلي مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني أن تكتب أو تصف؛ لذلك يكون معناها الأصلي هو أن تصف شيئا علي خشبة المسرح.

[30] تتجلى هذه الأصالة في إخراجه لمسرحية "يوليوس قيصر" لوليام شكسبير. وقد أعد المخرج في هذه المسرحية "العدة لتقصي كافة تفاصيل المناظر والأزياء الخاصة بالمسرحية، ومحاكاة العمارة الرومانية وضخامتها عند تصميم أعمدة القصور والمباني الرومانية القديمة، وتأكيداً على الدقة التاريخية يبعث (ماينجن) إلى روما برسول يأتيه بتفاصيل وزن العباءة التي يرتديها (يوليوس قيصر)، وطولها ولونها وكل المعلومات الأخرى المتعلقة بها.
اهتم (ماينجن) أيضا بالأقنعة وتفاصيلها والمجوهرات والحلي وغيرها من الملحقات التجميلية المسرحية، وكان يجتهد كثيرا من أجل أن يوفر لعمله النجاح والكمال والدقة، لذلك كان يعد كل ما يخدم المسرحية والممثلين من ملابس وإكسسوارات وأزياء عصر المسرحية في أصالتها ويقربها لهم بعد أن يوفرها في مخزن المسرح، ويضعها بين أيدي فرقته المدربة أحسن تدريب والتي تقوم بأدوارها المسرحية في فريق جماعي منسجم. ينظر: كارتر، كونراد، الإخراج المسرحي، ص 9 - 17.

[31] ينظر: Boron, Jack, Ed. Music Theatre in Changing Society, Ibid. P82

[32] هنالك فارق كبير بين مساعد المخرج والمخرج المساعد والمخرج المنفذ، فالمخرج المساعد اصطلاحاً يعني شغلِه لوظيفة المخرج الثاني، أما المخرج المنفذ فهو الشخص الذي تقع عليه مهمة تنفيذ المخطط الإخراجي المصمم من قبل المخرج، و المصطلحان الأخيران شاع استخدامهما في الإنتاج الدرامي السينمائي والتلفزيوني أكثر من الإنتاج المسرحي.

[33] ينظر: دين، الكسندر، أسس الإخراج المسرحي، ص 1563.

[34] ينظر: نيلمز، هينج، الإخراج المسرحي، ص108-113.

[35] كل ما يتعرف عليه الإنسان من تجارب شخصية وأحداث وظواهر وطبائع البشر وسلوكيات الأشخاص، ويحتفظ بها في ذاكرته ليُفعِلها عند الضرورة بما يتطابق مع الحالة أو الموقف أو الشخصية التي تستوجب ذلك.

[36] ينظر: عبد الله، علي، موسيقى الدراما، دار آيله للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص50.

[37] سامي عبد الحميد: مخرج وممثل عراقي، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، أخرج العديد من المسرحيات العالمية والعربية، وأسهم في أبرز الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية والإذاعية، صدر له العديد من الكتب المؤلفة والمترجمة، كما صدرت له مجموعة مهمة من البحوث العلمية في المجلات العالمية والعربية والعراقية.

[38] ينظر: .Brocket, Oscar and Robert R. Findlay, Century of innovation,P132-

[39] ينظر: .Brocket, Oscar and Robert R. Findlay, Ibid.,P141_140-

[40] ينظر: كوبلاند، آرون، كيف تتذوق الموسيقى، ص320 - 322.

المراجع

البستاني، (1977). **محيط المحيط**، ج 1، مكتبة لبنان، بيروت.

الشوان، عزيز. (2005). **الموسيقا للجميع**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

دانهاوزر، أدولف. (1975). **نظرية الموسيقى**، ترجمة محمد رشاد، مكتبة نهضة مصر، القاهره.

دين، الكسندر. (1975). **أسس الإخراج المسرحي**، ترجمة سعديه غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

حافظ، محمود سامي. محاضرات في مادة تاريخ الموسيقى العالمية، ألقيت على طلبة قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة، بغداد، العام الدراسي 1975/1974.

طاليس، أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،(ب. ت).

كارتر، كونرادا. (1962). **الإخراج المسرحي**، ترجمة اخنوخ، دار النهضة العربية، القاهرة.

كوبلاند، آرون. (1961). **كيف تتذوق الموسيقى**، ترجمة محمد رشاد بدران، الطبعة الثانية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

نصار، زين. (2005). **عالم الموسيقى**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

نيلمز، هينج. (1960). **الإخراج المسرحي**، ترجمة أمين سلامه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

عبد الله، علي. (2009). **الفن والتكنولوجيا**، دار الأديب للطباعة والنشر، عمّان.

عبد الله،علي. (2010). **موسيقى الدراما**، دار آيله للنشر والتوزيع، عمان.

عكاشة، ثروت، **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، (ب،ت).

صالح، فاسم حسين. (1981). **الابداع في الفن**، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.

تايلر، جون رسل. (1990) **الموسوعة المسرحية**، الجزء الأول، ترجمة سمير عبد الرحيم الجبلي، بغداد، سلسلة المأمون، مطابع دار الحرية للطباعة.

Boron, Jack, (1968). Ed. Music Theatre in Changing Society, Printed by Desclee, Tournai, Unesco.

Brocket, Oscar and Robert R. Findlay, (1983). Century of innovation, Prentice – Hall, Inc. New Jersey.

Burrows, John. (2010). Classical Music, Editor, Nicolas Slonimsky, London.

leaven, Robert. T ., & Meredith Hamilton. (2010). Orchestra Story, Do black Leviathan.

The Universal English Dictionary, (H.C. Wield) & Concise Oxford Dictionart,London,1998.

تقنيات الأداء على الجيتار عند نيكولو باغانيني ودورها في أدائه الاحترافي على الكمان

عزيز أحمد ماضي ونبيل صالح الدراس، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
صبحي إبراهيم الشرقاوي، كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2011/10/16 **تاريخ القبول:** 2012/5/7

Nicolo Paganini's Performance Techniques on the Guitar & its Role in his Professional Performance on the Violin

Aziz A. Madi and Nabil S. Darras, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*
Subhi I. Sharqawi, *Faculty of Educational Sciences, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.*

ملخص

أشتهر نيكولو باغانيني بأدائه الاحترافي على آلة الكمان، وعرف كعازف أسطوري على هذه الآلة، ولكن ذلك لم يمنعه من تحقيق مكانة مميزة في مجالات موسيقية أخرى كتأليف الموسيقى والأداء المتقن على آلة أو آلات أخرى غير الكمان، وقد خُصصت هذه الدراسة لإلقاء الضوء على أحد أهم الجوانب الابداعية في حياة باغانيني الموسيقية، والمتمثل في احترافه الأداء على آلة الجيتار بالإضافة إلى مؤلفاته المميزة لهذه الآلة الإسبانية المنشأ، والتي اشتهرت في الفترة الرومانتيكية واستهوت كثيرين من مؤلفي تلك الفترة، لما حققته من شعبية واسعة وانتشار سريع شمل جميع الدول الأوروبية. تناولت الدراسة أهم تقنيات الأداء على الجيتار عند نيكولو باغانيني وأثرها في ما حققه من مستوى أدائي احترافي على آلة الكمان، وفي مؤلفاته ككل، كما تعرض الدراسة خصائص بعض من مؤلفاته المكتوبة للجيتار، منها مؤلفات خصصت للأداء الفردي وأخرى للعزف الجماعي.

Abstract

Nicolo Paganini was famous for his professional performance on the violin. also he was known as a legendary performer on this instrument, but that didn't stop him from achieving a leading position in other areas of music like composing and mastery performance on instruments other than the violin. this study attempts to shed light on one of the most important creative aspects of Paganini's musical life, namely his professional performance and compositions on the guitar, an originally Spanish instrument, which was known during the romantic period and lured a lot of composers in that period because of its wide popularity all European countries.

The research also discussed the most important techniques of performance on the guitar by Nicolo Paganini, and their impact on his professional performance level on the violin and in all his compositions. The study also discusses the properties of some of his compositions on the guitar, which were devoted for solo performance or chamber music.

مشكلة الدراسة وأهميتها

- ندرة الدراسات التي تتناول الجوانب المتعلقة بأداء باغانيني على آلة الجيتار.
- افتقار المكتبة الموسيقية إلى دراسات ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بموضوع الدراسة.

أهداف الدراسة

- التعرف إلى أهم التقنيات الأدائية على الجيتار عند باغانيني، وأثرها على أسلوب التأليف الموسيقي لديه.
- توضيح مدى العلاقة ما بين حرفية باغانيني في الأداء على الكمان وأدائه على الجيتار، ومدى الاستفادة من تجربته في الإبداع الأدائي على كلتا الآلتين.

المقدمة

عرف الإيطالي نيكولو باغانيني[1] كأعظم عازف على آلة الكمان بين موسيقى العصر الرومانتيكي، وكان يلقب من قبل معاصريه بـ "شيطان الكمان"، وقد عرف عنه القليل فيما يخص العزف على آلة الفيولا -بالرغم من كونه عازفا متألقا على هذه الآلة أيضا- وقائدا مبدعا للفرق الموسيقية (الأوركسترا)، وعازفا محترفا على آلة الجيتار[2].

كتب باغانيني عددا هائلا من المؤلفات الموسيقية، كان النصيب الأكبر منها لآلتي الكمان والجيتار، وقد تنوعت مؤلفاته للجيتار بين مؤلفات خصصت للأداء المنفرد وأخرى أدت فيها الجيتار دور المرافقة، بما في ذلك مؤلفات موسيقى الحجرة (Chamber Music) من رباعيات وغيرها، ولم يكن من الغريب أن يكرس باغانيني جلّ اهتمامه للجيتار في تلك الفترة، لما كان لهذه الآلة من شهرة كبيرة بلغت ذروتها في الفترة ما بين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وتعود شهرتها إلى اهتمام المؤلفين الموسيقيين الاسبان بها، حيث كانت الآلة الرئيسية التي ترافق الغناء الرومانسي في تلك المنطقة، وتعتبر من أبرز الآلات الشعبية الإسبانية، ثم أخذت بالانتشار في جميع أنحاء أوروبا، مما ساهم في ظهور مناهج متعددة لتعليم العزف على الآلة، أبرزها مدرسة أجوادو الإسباني عام 1825 (Dionisio Aguado - Escuela de Guitarra) وقد كان عازفا ومدرسا لآلة الجيتار الكلاسيكي، وقد ترجمت هذه المدرسة لاحقا إلى اللغة الفرنسية.

لم يقتصر الاهتمام بالجيتار على المؤلفات المخصصة للأداء المنفرد فحسب، وإنما سعى المؤلفون إلى استثمار إمكانات الآلة كآلة مرافقة، فكتبت مؤلفات ثنائية بمشاركة الجيتار، ومؤلفات خصصت للصوت البشري (الغناء) بمرافقة الجيتار، وأخيرا مشاركة الجيتار في عدد هائل من مؤلفات موسيقى الحجرة، وقد حفلت تلك الفترة من العصر الرومانتيكي بوجود نخبة من المؤلفين الذين أتقنوا العزف على الجيتار ومنهم، كارل ماريا فيبير (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber)، فرانز شوبرت (Franz Schubert) وهكتور برليوز (Hector Berlioz) وغيرهم، مما جعل من اهتمام المؤلفين الرومانتيكيين بهذه الآلة سمة من سمات الموسيقى في هذا العصر، إذ من المعروف أن الرومانتيكيين اهتموا كثيرا بتوظيف التراث الشعبي في ألحانهم ومؤلفاتهم الموسيقية [de Courcy, 1957, p.53].

الجيتار في حياة باغانيني

أتقن باغانيني العزف على الجيتار منذ طفولته، وقضى حياته وهو يعزف ويؤلف لهذه الآلة، وأكبر دليل على ذلك يكمن في مؤلفاته المؤرخة المخصصة للجيتار، إلا أن أداءه عليها كان مقتصرا على لقائه بأصدقائه فقط، ولم يكن يعزف في الحفلات الموسيقية أمام الجمهور، فكانت شهرته الأوسع كعازف كمان، بينما حرفيته في العزف على الجيتار بقيت غامضة وغير مكشوفة للجميع، وقد كرست هذا الدراسة لإلقاء الضوء على هذا الجانب الإبداعي لديه.

يذكر يوليوس شوتكي (Julius Max Schottky 1797–1849) - المؤرخ الذي يعد أول من كتب عن سيرة حياة باغانيني - أن باغانيني كان يحب الرقص على أنغام الجيتار بمقطوعات مكتوبة بصيغة التارنتيلا [3] Tarantella، ويروي كذلك أنه كان يأخذ دروسا لتعلم الموسيقى على يد عازف الفيولا المشهور آنذاك وهو أليساندرو رولا (Alessandro Rolla) المولود في إيطاليا عام 1757 [Stratton, Stephen S., 1907, p.10].

ويؤكد شوتكي في كتاباته أن الطالب الوحيد الذي درس الموسيقى على يد باغانيني وهو إرنيستو سيفوري (Ernesto Camillo Sivori 1815-1894) كان متمكنا من العزف على الجيتار، وقد خصص له باغانيني عددا لا بأس به من مؤلفاته على شكل مقطوعات للكمان بمرافقة الجيتار، ليؤديها سيفوري بمشاركة باغانيني نفسه [Prod'homme, J.G., 1911, p.63].

أجمع العديد من معاصري باغانيني ومن شهدوا عزفه على الجيتار على أن أداءه كان احترافيا، ومنهم من كان يجد في مستوى أدائه على الجيتار ما يوازي مستوى أدائه على الكمان، مؤكدين أن أسلوب باغانيني في الأداء على الجيتار لم يكن متأثرا بمنهاج ماورو جولياني (Mauro Giuliani)[4] لتعليم آلة الجيتار الكلاسيكي –كما يدعي البعض- [Jarosy, 1924, p.28].

تقنيات الجيتار وعلاقتها بالأداء على الكمان

استطاع باغانيني أن يحقق أداء احترافيا على آلتي الجيتار والكمان دون أن تؤثر أي منهما سلباً في مستوى أدائه على الأخرى، بالرغم من الاختلاف الواضح بينهما من الناحية التقنية (خاصة تقنيات اليد اليمنى)، ومع ذلك فقد استطاع توظيف التقنيات الأدائية على الجيتار في رفع المستوى التقني لأدائه على الكمان، وهو ما يتضح في مؤلفاته، خاصة تلك المؤلفات التي جمع فيها ما بين آلتي الكمان والجيتار بأدوار رئيسية لإحداهما ومرافقة الأخرى، بالإضافة إلى الرباعيات الوترية بمشاركة الجيتار، حيث جعل باغانيني أداء هذه الرباعيات يتم بتناوب ما بين الجيتار والكمان، وكان هذا التناوب يتم أثناء العزف بسرعة فائقة، حاصرا الكمان بين ركبتيه أثناء عزفه على الجيتار وهكذا [تيبالدي-كيوزا، 2008، ص 30].

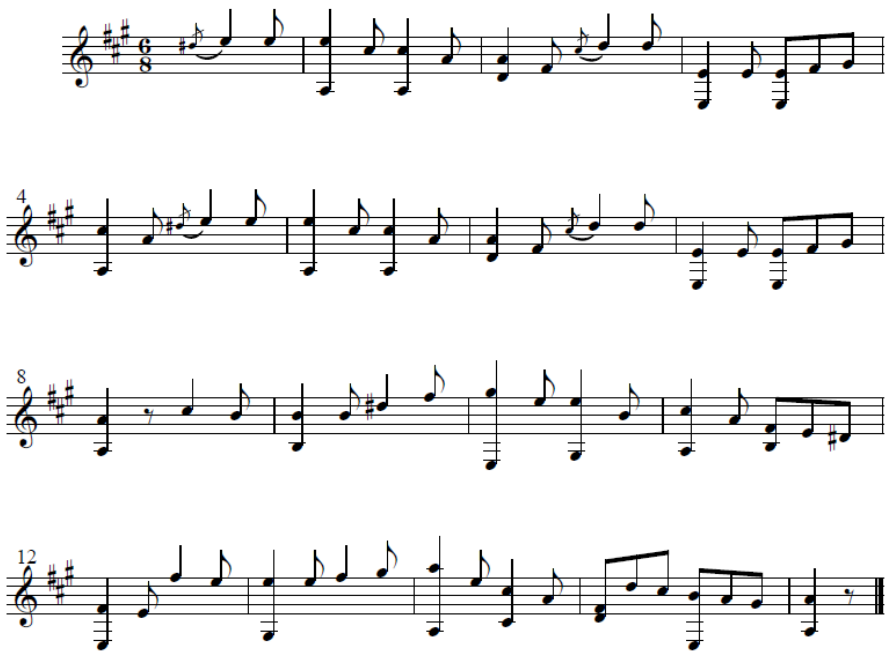
يذكر شوتكي في ما وثقه عن حياة باغانيني بأنه كان يغني اللحن الذي يؤلفه للكمان أو يؤديه بأسلوب الصفير، وفي نفس الوقت كان يؤدي دور المرافقة بعزف التآلفات على الجيتار، وبذلك يتحقق من مدى ملائمة المرافقة للحن المخصص لآلة الكمان [Schottky, 1830, p.270].

وبالنظر إلى مؤلفات باغانيني المكتوبة للكمان نجد بأن معظمها يعكس تأثره بما حققه من تقنيات أدائية على الجيتار، كان من أبرزها استخدامه للفلاجوليه المزدوج (Double harmonics)، ووضعية

أصابعه على ملمس الآلة المتعلقة بأوضاع التآلفات، وقدرته على تنفيذ التآلفات بطريقة الفلاجوليه وعزفها بشكل متصل، بالإضافة إلى تغيير ضبط الوتر الثالث (صول) والأوتار الغليظة للآلة [Lahee, Henry C., 1906, p.129]، ومن أشهر هذه المؤلفات الأربعة والعشرين كابريس للكمان، حيث نجد فيها كثرة استخدام النقر بالأصابع (بيتسيكاتو Pizzicato) والتآلفات المفككة، وهو ما يعزز هذه الفكرة [Jarosy, 1924, p.27]، في الوقت الذي كان يقتصر فيه استخدام تقنية النقر بالأصابع (بيتسيكاتو Pizzicato) على الأداء ضمن مجموعات العزف الجماعي فقط - أي فرق الأوركسترا وغيرها من الفرق – وقد كان يتم باستخدام أصابع اليد اليمنى فقط، ولكن باغانيني طور هذه التقنية وأوصلها حد الحرفية باستخدامه لأصابع اليد اليسرى في نقر أوتار الكمان والعزف بالقوس في آن معا، محققا بذلك آلية تشبه آلية إصدار الأصوات على الجيتار، بالإضافة إلى تقنية العزف بالنقر بأصابع اليد اليسرى على أوتار الكمان دون استخدام القوس، إذ نجد في مؤلفاته الكثير من التقنيات المتنوعة والمعقدة التي تعتمد النقر بالأصابع، مما يؤكد أهمية الدور الذي لعبه باغانيني في الارتقاء بتقنية النقر بالأصابع على أوتار الكمان إلى أعلى مستويات الأداء، وهو ما يتضح في الكثير من أعماله [Lahee, Henry C., 1906, p.129].

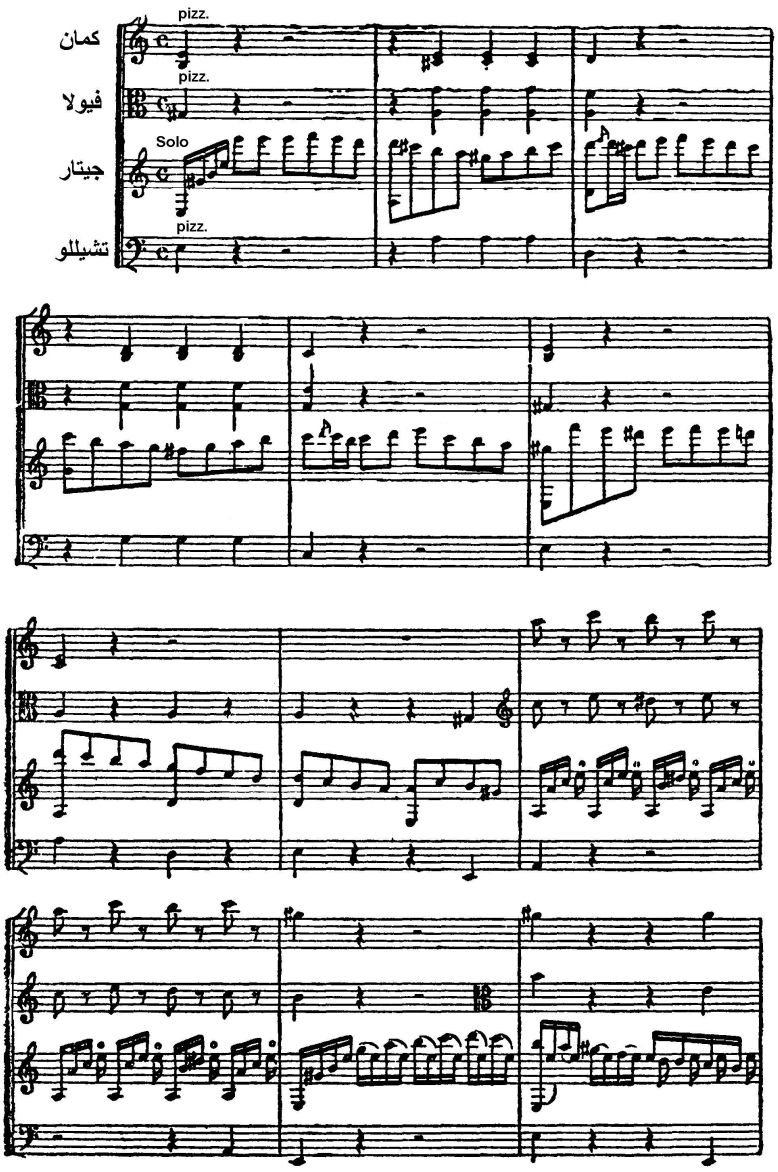
خصائص مؤلفاته للجيتار

استطاع باغانيني أن يجعل من آلة الجيتار حلقة الوصل ما بين مؤلفاته والفلكلور، وهو ما ينعكس في مؤلفاته لهذه الآلة، وقد بقيت هذه المؤلفات مجهولة حتى عشرينيات القرن الماضي، حيث عثر على عدد لا بأس به من المؤلفات المخصصة للجيتار وموسيقى الحجرة بمشاركة الجيتار، مما ساهم في انتشارها بشكل واسع [فولمان، 1968، ص 28].

تتسم أغلب مؤلفات باغانيني للجيتار بطبيعة إرتجالية، وهو ما تعبر عنه التسمية «Ghiribizzi» ومعناها الحرفي (نزوة)، ويغلب عليها الروح الشعبية بطابع راقص (مينويت، فالس، مارش.....)، أغلب هذه المؤلفات لا تزيد عن الـ (15 - 20) مازورة، وقد اتسمت بالبساطة إلى حد يمكن معه لغالبية عازفي الجيتار الكلاسيكي أن يتمكنوا من أدائها، أغلب هذه القطع كتبت في سلم لا الكبير، مما يسهل استخدام الأوتار الغليظة المطلقة في مرافقة اللحن، وقد بلغ عددها الكلي 43 قطعة بمصنف يحمل رقم M.S. 43، كما كتب أيضا مقطوعتين تحملان اسم بيريجولدينو Perigoldino وهي رقصة غاية في المرح ولكنها تتطلب مهارة عالية، كانت تؤدى على آلة البيفيرو (Piffero)[5]، وقد بُنيتا على نفس فكرة Ghiribizzi الشعبية، احداهما قطعة بيريجولدينو Perigoldino رقم 2 في سلم لا الكبير – وتحتوي على فكرة تنويعين (Theme and 2 variations) - كتبها باغانيني للجيتار بطابع فريد من حيث التآلفات التي وجدت فيها، والتي تذكرنا بطابع موسيقى آلات القِرب ذات الجراب [يامبولسكي، 1961، ص 272]:

مقطع من الفكرة من بيريجولدينو لباغانيني (Theme of Perigoldino)

بينما في الرباعيات والمؤلفات ذات الصيغ الموسيقية الكبيرة عند باغانيني فقد اختلف دور الجيتار كليا عما هو في قطعه الراقصة البسيطة، ففي الرباعيات التي تؤدى بمشاركة الجيتار كان يُبرز دور الآلة ويساويه بدور آلة الكمان الأول بكل ما تحويه من تقنيات وصعوبات، ويستخدم فيها جميع الإمكانات الصوتية الممكن استخدامها للآلة إلى جانب التقنيات المستخدمة في الكمان، كان من أبرزها تقنية الباريولاج [6] Bariolage، والليجاتو Legato (مترابط)، وبالرغم من وجود هذه التقنيات في مؤلفات تعود لمرحلة تاريخية سبقت باغانيني كمؤلفات عازف الجيتار الكلاسيكي المشهور ماريو جولياني (1781-1829)، إلا أن الفضل الأكبر يعود لباغانيني في تطويرها وتوظيفها بشكل أفضل.

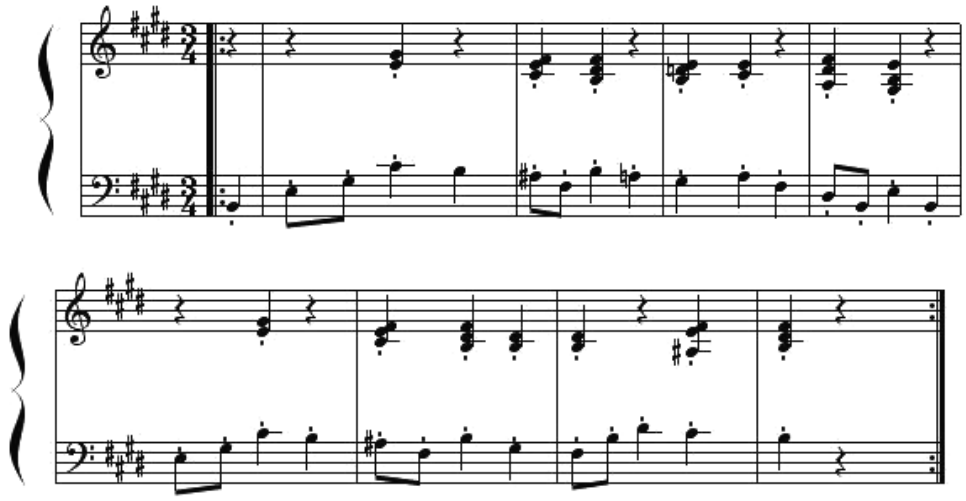
تمثلت الرباعيات التي ألفها باغانيني بثلاث رباعيات ضمن مصنف يحمل رقم 5 (Tre Quartetti a Violino, Viola, Chitarra e Violon-cello, Composti e Dedicati Alle Amatrici Da Nicolo Paganini. Milano. Presso Gio. Ricordi)، وقد كتبت للكمان، الفيولا، الجيتار، والتشيللو، وبمقارنة هذه الرباعيات بشكل الرباعي الوتري المتعارف عليه نجد بأن باغانيني قد استبدل دور الكمان الثاني بآلة الجيتار، مما يؤكد أهمية دور الآلة ومكانتها في هذه الرباعيات [Stratton, Stephen S., 1907, p.161].

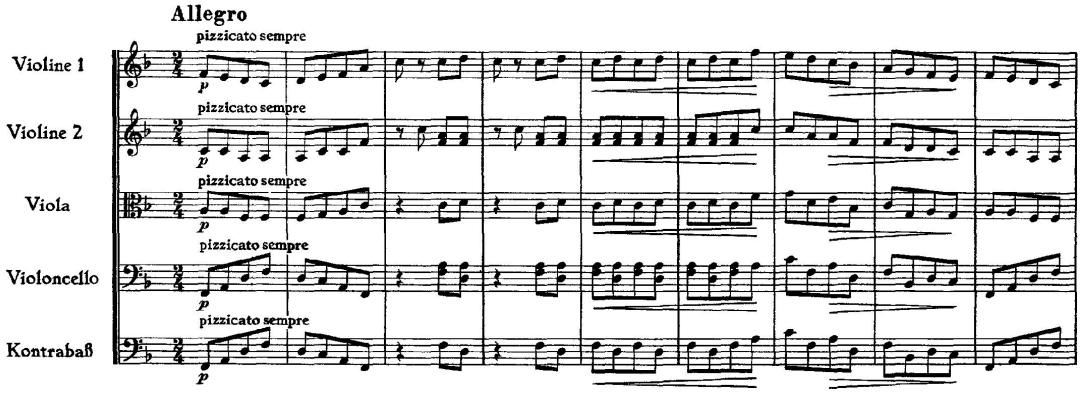
يمثل هذا النوع من موسيقى الحجرة (الرباعيات) أحد الخيارات المحدودة المتاحة أمام عازف الجيتار في مجال العزف الجماعي، فالجيتار ليست آلة أوركسترالية، ودورها في العزف الجماعي يقتصر فقط على بعض أنواع موسيقى الحجرة، وفي ذلك ما يشير إلى دور باغانيني في تفعيل دور الجيتار في الأداء الجماعي من خلال تخصيص أدوار ذات فعالية لتؤديها الجيتار في مؤلفاته للثنائي والثلاثي والرباعي، وهو ما يتضح – على سبيل المثال - في التنويع الأول من الحركة الثانية للرباعي الأول بسلم ري الكبير مصنف رقم 5 لباغانيني، وفيه يكرر الجيتار نفس الجمل الموسيقية التي يؤديها الكمان منفردا، وهو ما يحدث في أجزاء متعددة من الرباعي، حيث كان باغانيني يؤديها على كلتا الآلتين:

مقطع من الحركة الثانية من الرباعي رقم 1 بسلم ري الكبير مصنف رقم 5 لباغانيني

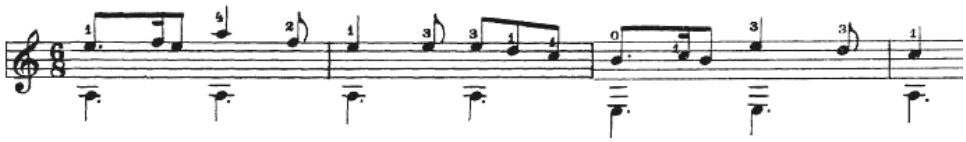
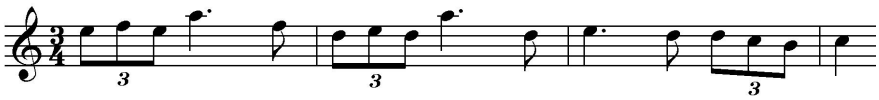
بالإضافة إلى ما كان يخصصه للجيتار من أدوارا منفردة ذات خصائص تقنية معقدة لم تكن مرتبطة بأدوار الكمان، مما يعطي الموسيقى طابعا فريدا من نوعه وجمالية مميزة للألحان الموسيقية [يامبولسكي، 1961، ص 292-294].

تجدر الإشارة إلى ما ضمنه باغانيني في هذه الرباعيات من دلالات تشير لعازف الجيتار برفع ضبط أوتار الآلة بمقدار نصف درجة، كما في الرباعي الثالث من مصنف رقم 5، إذ نجد في الحركة الثانية من هذا الرباعي أن دور الجيتار يحوي إشارات تدل على ضرورة تغيير ضبط أوتار الآلة بحيث تصبح في سي بيمول (in Bb) أي أعلى بنصف درجة من الضبط المعتاد، وهو ما يتضح أيضاً في عدد من مؤلفات باغانيني المبكرة – أي قبل تأليفه لرباعيات المصنف رقم 5 (1802-1805) - كما وظف باغانيني هذا

الأسلوب في وقت لاحق في أدوار آلة الكمان من خلال مؤلفات متعددة منها الكونشيرتو الأول لآلة الكمان، مما يشير إلى احتمالية أن تكون هذه الفكرة مستوحاة من التقنيات الأدائية التي وظفها للجيتار في الرباعيات [Phipson, 1896, p.59].

وقد وجدت تقنيات الجيتار مكانا لها أيضا في الرباعيات الوترية القوسية، ومنها المينويت في الرباعي رقم 7 بسلم مي الكبير، والذي بُني على استخدام تقنيات النقر بالأصابع (بيتسيكاتو Pizzicato):

مقطع من المينويت من الرباعي رقم 7 بسلم مي الكبير لباغانيني

وبالنظر إلى مؤلفات باغانيني بشكل عام فإن هناك ما يدل على أنه أول من وظف تقنية النقر بالأصابع (بيتسيكاتو Pizzicato) بشكل واسع في موسيقاه، ثم أخذت بالانتشار وأصبحت تستخدم في مؤلفات من أتوا بعده من مؤلفين، كان أبرزهم تشايكوفسكي الذي استخدم بيتسيكاتو في السكيرتزو (Scherzo) الحركة الثالثة من سيمفونيته الرابعة [يامبولسكي، 1985]:

مقطع من بداية الحركة الثالثة (III. Scherzo – Pizzicato Ostinato) من سيمفونية تشاكوفسكي رقم 4

بالإضافة إلى كل ما ذكر من التقنيات التي استخدمها باغانيني على الجيتار، إلا أن التقنيات الأدائية التي كان يوظفها في مؤلفاته للأداء المنفرد لم تكن من الصعوبة والتعقيد بمستوى التقنيات التي استخدمها في مؤلفاته ذات الصيغ الموسيقية الكبيرة، وأهمها الصوناتة الكبيرة (Grande Sonate) بسلم لا الكبير للجيتار بمرافقة الكمان، إذا ما قورن هذا العمل بالمؤلفات التي كتبت قبله للكمان بمرافقة الجيتار ذات التصنيف رقم 1 و 2، إذ نجد بأن صيغتها البنائية تبدو أكثر تطورا، فهي بشكل ثلاثي دائري تذكرنا بصيغة الكونشيرتو، وتتطلب مهارة فائقة في الأداء وتحديدا في التنويعات الختامية، كما تجدر الإشارة إلى أن الحركة الثانية البطيئة "رومانس" - تعدّ نموذجا لصيغة موسيقية آلية رومانتيكية مبكرة، كُتبت بالرسم الإيقاعي للسيسيليانا Siciliana7، وتحمل سمات الموسيقى الشعبية الإيطالية، ويتميز هذا الرومانس بطبيعة غنائية أقرب ما تكون إلى السيرينادا الغنائية (Leise flehen, meine Lieder) لـ "فرانز شوبرت"، ويكمن الفرق بينهما في أن الطابع الشعبي في مؤلفة باغانيني كان أكثر وضوحا مما هو عليه عند شوبرت الذي كان يسعى لأن يحقق قدرا من التوازن في مؤلفاته [يامبولسكي، 1961، ص 273]:

مقطع من الرومانس، الحركة الثانية من صوناتة باغانيني للجيتار بمرافقة الكمان

مقطع من السيرينادا لشوبرت

إن دراسة مؤلفات باغانيني للجيتار بشيء من التعمق تكشف عن الكثير من ملامح الإبداع لديه، وتشير إلى بعض المقومات التي ساهمت في تحقيقه لمستوى أدائي احترافي على الكمان، وربما ساعدت تقنيات الجيتار في زيادة المسافة ما بين أصابع يده اليسرى، آخذين بعين الاعتبار الاختلاف الواضح بين الآلتين من حيث وضع الأوتار والمسافات بين النغمات عليها، وهو ما ساعد في زيادة ليونة أصابعه مما سهل حركة أصابع اليد اليسرى على زند الآلة، وبالتالي سهولة الانتقال بين الأوضاع المختلفة على الآلة محققا أكبر استفادة من إمكانيات آلة الكمان [تيبالدي-كيوزا، 2008، ص 30].

نتائج الدراسة

يعدّ باغانيني أحد أبرز العازفين المبدعين على الجيتار، وينسب له الفضل في تطوير كثير من تقنيات الأداء على هذه الآلة، كان أبرزها تطويره لتقنيات النقر بالأصابع (Pizzicato) والتي استعملها في كثير من مؤلفاته، كما تصنف مؤلفات باغانيني لآلة الجيتار على أنها مؤلفات صعبة الأداء، إذ يتطلب أداؤها مهارة ومستوى عالياً من الأداء.

استفاد باغانيني بشكل واضح من تقنيات الجيتار واستطاع أن يطبقها على الكمان خاصة ما يتعلق منها بتقنيات اليد اليسرى، إلى حد يمكن معه اعتبارها أحد أسرار تألقه في العزف على الكمان.

يعود الفضل لباغانيني في تفعيل دور آلة الجيتار ضمن إطار الأداء الجماعي وخاصة فيما يتعلق بموسيقى الحجرة.

التوصيات

- إدخال الموروث الموسيقي لباغانيني في مناهج تعليم الجيتار الكلاسيكي، لما يحويه من مؤلفات كثيرة ومتنوعة وتصلح لجميع المراحل التعليمية، بما في ذلك الأعمال المخصصة لموسيقى الحجرة لكونها تمثل الأعمال الوحيدة التي يشارك فيها عازف الجيتار في العزف الجماعي مع آلات موسيقية أخرى.
- تدريس آلة الجيتار كآلة ثانوية لطلاب آلة الكمان أو الفيولا، لما قد يسهم به ذلك من تحسين تقنياتهم وقدراتهم الأدائية على آلاتهم بشكل خاص – بالاستفادة من تجربة باغانيني - ويعزز ثقافتهم الموسيقية بشكل عام.
- توسعة مجالات البحث والدراسة فيما يتعلق بتقنيات الأداء عند باغانيني.

الهوامش

[1] نيكولو باغانيني ولد في جنوة – إيطاليا ب 27 أكتوبر 1784 وتوفي في نيس – فرنسا ب 27 مايو 1840.

[2] الجيتار: وهو الجيتار الكلاسيكي الذي يحتوي على ستة أوتار مصنوعة من النايلون، وتنقر أوتاره باستخدام الأصابع الأربعة من اليد اليمنى يستثنى من ذلك أصبع الخنصر، وبإمكان الآلة أداء اللحن والمرافقة معا في آن واحد، مما يجد الكثيرون فيه صعوبة في الأداء، ففي الوقت الحاضر هناك عدد هائل ومتنوع من آلات الجيتار ليس لها أية صلة بالجيتار الكلاسيكي الذي نتحدث عنه في هذه الدراسة.

[3] تارنتيلا Tarantella: رقصة شعبية إيطالية تكون عادة بمرافقة آلة الجيتار وآلة التمبورين والكاستنيت في صقلية، تبنى على ميزان $^{3}/_{8}$ أو $^{6}/_{8}$، وتتميز طبيعة بنيتها الإيقاعية بكثرة الثلثيات (Triplets)، وتنفذ الرقصة بزوج أو عدة أزواج من الراقصين، ونادرا ما يرافقها الغناء.

[4] ماورو جولياني Mauro Giuliani: يعد من أبرز عازفي ومدرسي آلة الجيتار الكلاسيكي الإيطاليين في تلك الحقبة من الزمن.

5 آلة البيفيرو Piffero: آلة نفخ خشبية ذات ريشة مزدوجة نوع من الأبوا، تستعمل في الموسيقى الشعبية الإيطالية منذ القرن ال 15.

[6] الباريولاج Bariolage: وتعني الطلاء المنوع، وهو التناوب في العزف على وترين أو أكثر على أن تكون جميع الأوتار مطلقة ووتر واحد منها يتم تبديل النغمات فيه وذلك باستخدام قوس الستوكاتو الطائر.

[7] السيسيليانا Siciliana: رقصة إيطالية قديمة ذات سرعة معتدلة بميزان 6\8 أو 9\8 أو 12\8 ، تكتب عادة باستخدام السلم الصغير، وهي ذات طبيعة غنائية.

المراجع

de Courcy, G.I.C. (1957). Paganini the Genoese Volume 1. University of Oklahoma Press.

Jarosy, Albert. (1933). A New Theory of Fingering (Paganini and His Secret). English Version by Seymour Whinyates. Allen and Unwin, London, Original French Title "Nouvelle Théorie du Doigté-Paganini et son secret". Max Eschig, Paris, 1924.

Lahee, Henry C. (1906). Famous violinists of to-day and yesterday. Boston, L.C. Page & Company Publishers.

Moretti, Maria Rosa and Sorrento, Anna. (1982). Catalogo Tematico delle musiche di Niccolò Paganini, Comune di Genova.

http://www.paganiniana.org.uk/Comps.htm

Phipson, T. L. (1896). Famous Violinists and Fine Violins (Historical Notes. London, Chatto & Windus, Piccadilly.

Prod'homme, J.G. Nicolo Paganini, a Biography. (1911). (Translated from the original French ed. by Alice Mattullath). New York, Fischer.

Schottky, Julius Max. (1990). Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch: mit unpartheiischer Berücksichtigung d. Meinungen seiner Anhänger u. Gegner. Prag, 1830, Reprint Vaduz/Liechtenstein.

Stratton, Stephen S. Nicolo Paganini: his life and work. London, Strad, 1907.

Вольман Б. Гитара и гитаристы. Ленинград, Музыка, 1968.

(فولمان، ب. الجيتار وعازفو الجيتار. موزيكا، لينينغراد، 1968).

Тибальди-Кьеза, Мария. Паганини из серии "Жизнь замечательных людей". Молодая гвардия, 2008.

(تيبالدي-كيوزا، ماريا. باغانيني من سلسلة "حياة العظماء"). مولودايا جفارديا، موسكو، 2008.

Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи / Ред. Ю. Келдыш. - М.: Сов. композитор, 1985.

(يامبولسكي، إ. م. دراسات ومقالات مختارة. سوفيتسكي كومبوزيتور، موسكو، 1985).

Ямпольский, И. Никколо Паганини: жизнь и творчество. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1961.

(يامبولسكي، إ. نيكولو باغانيني: حياته وأعمله. موسكو، 1961).

"دراسة تحليلية" للأطر البنائية - التأليفية لدى باخ "رقصة الجيك من المتتالية الرابعة لآلة التشيللو أنموذجا"

نبيل صالح الدراس وعزيز أحمد ماضي، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2011/10/23 **تاريخ القبول:** 2012/8/2

Analyzing the Structural Frameworks –Composing ″Bach Gigue from the Fourth Suite for Cello Solo ″

Nabil S. Darras and Aziz A. Madi, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

ملخص

تناولت الدراسة بالتحليل الأطر البنائية المميزة لشكل البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في أحد مؤلفاته (الجيك من السويت الرابع للتشيللو الصولو)، والذي كتبت بصيغته العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية، وخاصة تلك التي أولاها باخ اهتماما كبيرا مثل: "المتواليات الفرنسية"، "المتواليات الانجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات الكلافير المعدل. وقد هدفت الدراسة من خلال مفهومي "ديناميكية التطور اللحني"، و"الوظيفة البنائية" إلى الكشف عن أساليب ربط البناءات المكونة للبناء الثنائي كقانون مميز لهذه الصيغة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر. وقد خلصت الدراسة إلى أن خصوصية أي بناء وشخصيته الفريدة التي لا تتكرر تعتمد على كافة عناصره المكونة، وأساليب ربط تلك العناصر طبقا للقوانين التالية:

- بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط مختلفة،
- بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط موحدة،
- بناءات ذات عناصر واحدة وقوانين ربط مختلفة.

برز في النموذج الموسيقي عشر بناءات متحولة باستخدام العنصر المشترك، وخمس بدون استخدام للعنصر المشترك.

Abstract

This analytical study explores the distinctive frameworks of the binary form of "The Gigue from the Fourth Suite for Cello – Solo" by Johannes Sebastian Bach, according to which many dances of suites and preludes and other pieces were composed, such as: "French suites", "English suites", "Partitas for Clavier", "Preludes for Clavier".

Through the concepts of "dynamics of melodic evolution" and "functional structure", the study aimed at discovering methods of structural frameworks constituting binary form as a distinctive canon at the end of the 17th century and the beginning of the 18th.

The study shows that the particularity and singularity of every structure depends on its' constituting components and their connecting methods according to the following canons:

- Different structures with different connecting canons
- Different structures with the common connecting canons
- Common Structures with different connecting canons

The analysis concluded 10 modulated structures through a mutual component and 5 without.

المقدمة

تعتبر عملية تحليل المؤلفات الموسيقية من العمليات المعقدة التي تضع أمام الدارس صعوبات مختلفة، يمكن تعليل وجودها من خلال مقولة الفيلسوف والشاعر الألماني الشهير غوته عندما عبر عن ذلك بأن "الجميع يستطيع الإحساس بالمضمون، والكثيرون قادرون على استيعاب الجوهر، إلا أن استيعاب الشكل أو البناء فيقتصر على الأقلية فقط" (ميلنيك، valeriivolko.narod.ru/abcaa.htm).

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن بعض الجوانب البنائية للبناء الثنائي Binary form في مجموعة مؤلفات يوهان سباستيان باخ الموسيقية المعروفة ب"المتتاليات الست لآلة التشيللو المنفرد "[1] Six-Suites For Violoncello Solo - وذلك من خلال قانونية الاستيعاب السمعي لتلك المؤلفات، علما بأنه يتم تناول القضية المطروحة من جانب واحد يمثل ديناميكية التطور اللحني، وبالتالي فإن الأساس المنهجي لهذه الدراسة يقوم على مفهوم "الوظيفة البنائية" في العمل الموسيقي.

ولتحقيق أوضح للنتائج، فقد تم اختيار نموذج منفرد من بين مكونات السويت، وهو نموذج الجيك Gigue من السويت الرابع في سلم "مي بيمول ماجور" كعينة، نظرا لما يمثله من قانونية بنائية لخصوصية البناء الثنائي لدى باخ، بل وإبان عصر الباروك.

نبذة عن بعض مصطلحات الدراسة

الوظيفة البنائية: كلمة البنائية Constructivism مشتقة من البناء Construction أو البنية Structure، والتي هي مشتقة من الأصل اللاتيني Sturere، بمعنى الطريقة التي يقام بها مبنى ما (فضل، 1985، 175). وفي اللغة العربية تعني كلمة "بنية" ما هو أصيل وجوهري وثابت لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات (ناصر،2001، 420).

ويعّرف فضل البنية بأنها "كلّ مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون هو إلا بفضل علاقته بما عداه" (فضل، 176). وبناءً على ذلك يرى البنائيون أن كل ما في الوجود (بما في ذلك الإنسان) هو عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية بينها علاقات محددة ، وهذه الأبنية الجزئية لا قيمة لها في حد ذاتها بل قيمتها في العلاقة التي تربط بعضها ببعض والتي تجمعها في ترتيب يؤلف نظاماً محدداً يعطي للبناء الكلي قيمته ووظيفته.

السويت: وقد تعرف ب "المتتالية" (بيومي، 1992، 399-400). وهي عبارة عن نموذج من التأليف الموسيقي الآلي في القرن السادس عشر. وتتشكل من توالي مجموعة من المقطوعات الموسيقية القصيرة أو الرقصات الشعبية متنوعة الإيقاعات والسرعة والطابع، يوحدها بداية المقامية المشتركة، وفي نفس الوقت تتناقض فيما بينها من خلال علاقات أخرى، وخاصة السرعة. وتتضمن المتتالية أربع رقصات رئيسة، هي على التوالي:

1. Allemanlo سريعة في ميزان $^4/_4$.
2. Couranto معتدلة السرعة في ميزان $^3/_4$ أو $^3/_2$.
3. Sarabanda بطيئة في ميزان $^3/_4$ أو $^3/_2$.

4. Gigue سريعة في ميزان $^{6}/_{8}$، $^{12}/_{8}$، $^{3}/_{8}$، $^{9}/_{8}$.

وقد أضيف لها في القرن السابع عشر رقصات أخرى مثل: الجافوت Gavotte، والمينويت Minuet ، والبوربيه Bouree، والبريليود Prelude.

الجيك (ماسلي، 2003): رقصة شعبية قديمة ذات طابع سريع، لا تزال محافظة على وجودها في أيرلندا. وعادة ما يتم أداء هذه الرقصة بمرافقة الكمان القديم، والذي بسبب شكله غير العادي سمي الجيك. وفي الجزر البريطانية تعرف رقصة الجيك منذ القرن الخامس عشر. كانت رقصة الجيك في الأصل مقترنة بالرجال، وقد انتشرت بين البحارة كنوع من الرقص المنفرد ذي الطابع الفكاهي والسريع جدا. وبعد فترة قصيرة استطاعت رقصة الجيك الولوج إلى الموسيقى الاحترافية، حيث تم العثور على مثل هذه المؤلفات بنفس الاسم في مصنفات العود والفيرجينال الانجليزية التي تعود إلى القرن السادس عشر. أصبحت الجيك في القرن السابع عشر منتشرة كنوع من رقص الصالون في العديد من بلدان أوروبا الغربية. من ناحية أخرى أصبحت تشكل الفقرة النهائية من متتالية Suite الآلات في عصر الباروك. في هذا الإطار كانت الجيك تشهد تطورا بطرق مختلفة.

تميزت الجيك في موسيقى العود في فرنسا من القرن السابع عشر بالميزان الرباعي، وببداية لحنية معتمدة على المونوفونية، إلا أن المتابعة كانت عبارة عن محاكاة أو هوموفونية. أما في الموسيقى الفرنسية لآلة الكلافير فكان هناك نوع آخر من الجيك عرف على أنه ذو وتيرة معتدلة السرعة في الموازين الموسيقية $^{3}/_{4}$، $^{3}/_{8}$، $^{6}/_{4}$، $^{6}/_{8}$. إن الطابع الإيقاعي المنقوط والنسيج البوليفوني قرب هذا النوع من الجيك إلى رقصات فرنسية مثل لور وكناري. مثل هذه الرقصات(الجيك) معروفة في مؤلفات الباليه لدى لوللي.

تتميز الجيك في موسيقى الكمان الايطالية لمنتصف القرن السابع عشر بهيمنة التشكل الهوموفوني، والسلاسة الإيقاعية ذات الثلثيات، والاستخدام الواسع للتشكيلات. كما وسيطرت عليها الموازين $^{6}/_{8}$، $^{9}/_{8}$، $^{12}/_{8}$، وفي بعض الحالات هناك الميزان الرباعي المقسم إلى ثلثيات. أما الوتيرة فكانت أكثر سرعة (vivace presto).

تشكلت الجيك الألمانية تحت تأثير الأنواع الفرنسية والإيطالية. إلا أن تشكيلتها الألمانية ذات طابع قريب من الفوجة، ولذلك سميت جيك - فوجة، وذلك على يد فروبيرغير. فهي تتميز بصياغة تشبه الفوجة في معالجة اللحن وإدخال القسم الثاني المعتمد في بنائه على انقلاب اللحن الرئيس.

على الرغم من أن مختلف أنواع الجيك قد تكون موجودة في أعمال مؤلف واحد كما هو الحال عند باخ على سبيل المثال، إلا أن الجيك الإيطالية تكتسب في الموسيقى الأوروبية بشكل عام الأهمية الكبرى مع نهاية القرن السابع عشر ومطلع الثامن عشر. فأكثر مؤلفات الجيك لدى هاندل على سبيل المثال تنتمي إلى الجيك الإيطالية. وقد جاءت كقسم ختامي في مؤلفات السوناتا والمتتالية لما قبل الكلاسيكية لدى كوريللي، وفيفالدي، ورامو. أما لدى باخ، فإنه إضافة إلى أنواع الجيك السابقة، إلا أن هناك نماذج منها لديه يصعب تصنيفها.

البناء الثنائي (ميلنيك، الموضوع 15): يختلف شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي، وأصبح معروفا باسم البناء الثنائي القديم.

وقد كتب في هذا الشكل البنائي العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية.

كتب الجزء الأول من نموذج البناء الثنائي القديم في بعض الحالات (المينويت، الجافوت، السربند) بالصيغة التربيعية أو غير التربيعية، والمكررة أو غير المكررة للدائرة اللحنية. أما في مقطوعات الأليماند والكورانت والجيك، والبريليود، فجاء بناء هذا الجزء تحت تأثير اللحنية البوليفونية ومبادئ تطورها البنائي، مما جعله أكثر تعقيدا وصعوبة، ليأخذ شكل الدائرة اللحنية المعتمدة في تشكلها على ما يسمى "الانتشار".

مثل هذه الدائرة اللحنية إما أن لا تكون منقسمة إلى جمل، وإما أن تتضمن بداخلها عددا من البناءات التي لا تتميز بقفلات واضحة. فهي تبدأ بنواة لحنية قصيرة نوعا ما كبداية، يتلوها تطور سيكوينسي متحول، متميز بالتدرج وعدم الانقطاع. وتنتهي هذه الدائرة المتجانسة اللحنية إلى قفلة تامة في مقام آخر، عادة ما يكون مقام الدرجة الخامسة أو الماجور الموازي إذا ما كان العمل في مقام المينور.

أما الجزء الثاني من نموذج البناء الثنائي القديم فيستند على تلك المادة اللحنية في الجزء الأول، ولكنه يتسم من ناحية بقدر أكبر من التقلبات المقامية التي تبدو غير مستقرة، ومن ناحية أخرى بحجم أكبر من القسم الأول، حيث يصل إلى ضعفين أو ثلاثة أضعاف أحيانا.

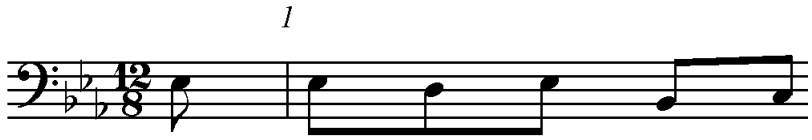
يبدأ الجزء الثاني من النوى نفسها التي وردت في الجزء الأول، ولكن بعد تحويلها إلى سطح آخر، عن طريق القلب في نفس المقام على نفس الخلفية الهارمونية التي انتهى إليها الجزء الأول ومن ثم الانتقال إلى الرابعة.

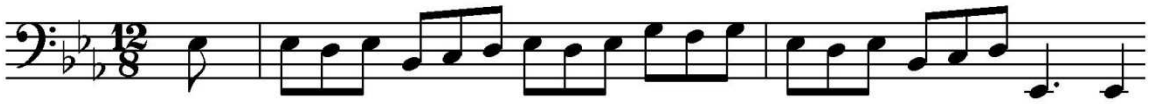
في كثير من الحالات، يتضمن الجزء الثاني قفلة تامة – Perfect cadence في مقام قريب (مقام الرابعة، أو المينور الموازي أو الخامسة)، ومن ثم العودة إلى المقام الرئيس مع قفلة ختامية في النهاية.

تجدر الإشارة إلى أن تصميم البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر مختلف بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي، وأصبح معروفا باسم البناء الثنائي القديم (مازل، 1979، 228 – 229). وقد كتبت في هذا الشكل البنائي العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية. ولقد أولى باخ اهتماما كبيرا للبناء الثنائي خاصة في رقصات "السويت الفرنسية"، "السويت الانجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات الكلافير المعدل.

الإطار التحليلي

إن بعض الأجزاء المكونة للتشكيل الموسيقي (النغم، الإيقاع) المكتمل نسبيا (الموتيف، الجملة، العبارة، ... إلخ) قد تكون خاضعة أثناء عملية التطور الموسيقي إما لخاصية التكرار (أو التكرار الدقيق)، أو لخاصية التجديد. وفي كافة الظروف، فإن أي تشكيل بنائي عادة ما يكون متعدد المكونات، بل وكل مكون يعبر عن معلومة موسيقية ما (ميلكا، 1971، 250).

يعتمد تشكيل البناءات اللحنية في النموذج على خلية إيقاعية ـ لحنية قصيرة نوعا ما كبداية، ومتشكلة من ست نغمات:

(مثال رقم 1)

يتضح من المدونة أن هناك عملية تكرار (تماثل) للتشكيل الإيقاعي لهذه الخلية، والذي يأخذ بعين الاعتبار توالي العناصر الإيقاعية التالية: ذات السن، ثلاث من ذات السن، اثنتان من ذات السن منذ البداية وحتى النهاية، مع بعض التغيرات التي تمس الخلايا الواقعة على نهايات البناءات المغلقة التي تشكل قفلات، كما هو الحال في الحقول: 2، 10، 26، 27، 42، حيث يتم تحويل الثلاث من ذات السن إلى سوداء منقوطة، والاثنتين من ذات السن إلى سوداء. علما بأن تقسيم السوداء المنقوطة والسوداء إلى أجزاء أصغر هو أمر يفرضه الطابع الإيقاعي لهذا القالب الموسيقي، ولذلك يلاحظ سيطرة تقسيم الأزمنة الطويلة على مدى المؤلف الموسيقي، في حين أن وجود التقسيم مقتصر على عناصر القفل فقط.

(مثال رقم 2)

أما من حيث التشكيل النغمي للخلية، فقد اعتمد المؤلف ربط المكون الأول من الخلية (العنصر المنفرد)، من درجة ارتفاع ما بالمكون الثاني (ثلاثي النغم)، والذي تتحرك فيه النغم هبوطا بخطوة إلى ثانية صغيرة ومن ثم العودة إلى النغمة الأولى، وهذا يشكل علاقة زخرفية، وبالتالي برزت هنا نغمتان طرفيتان من نفس درجة الارتفاع، وثالثة وسطية مختلفة. وجاء المكون الثالث للخلية (ثنائي النغم) متشكلا من نغمتين مختلفتين، تتحرك الثانية إلى مسافة ثانية كبيرة في اتجاه صاعد بالنسبة للأولى المتحركة إلى رابعة هابطة بالنسبة للضلع الأخير من المكون الثاني.

وإذا ما بدا التشكيل الإيقاعي متماثلا (مكررا) بصورة واضحة على مدى النموذج، فإن التماثل في التشكيل النغمي يبدو ذا نزعة نحو مفهوم التنويع Variation، والذي سيأخذ مسارات مختلفة سيكون لها الأثر لاحقا في السمة المتكاملة للبناء الثنائي القديم. وسنضع هنا بعضا من نماذج التنويع النغمي للخلايا الإيقاعية المستخدمة في العينة:

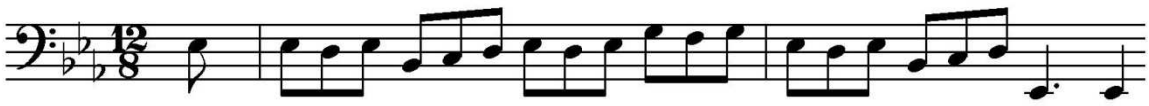
- فالمكون الأول من كل نواة على سبيل المثال يتمتع بخصوصية العنصر المنفرد، أي أنه عبارة عن نغمة واحدة متكررة أو متجددة في سياق العلاقة مع المكون الثاني من الحلقة. بل وهي في ذلك تبدو متجددة دائما، إذ عمل المؤلف على الانتقال بها بين كافة درجات السلم الرئيس، بل ولامس أحيانا درجات سلم آخر كما هو الحال لنغمة مي^{b} في الحقول 24،25، و فا$^{\#}$ في الحقل 26، وري^{b} في 31، 32، 34، و لا^{b} في 35.

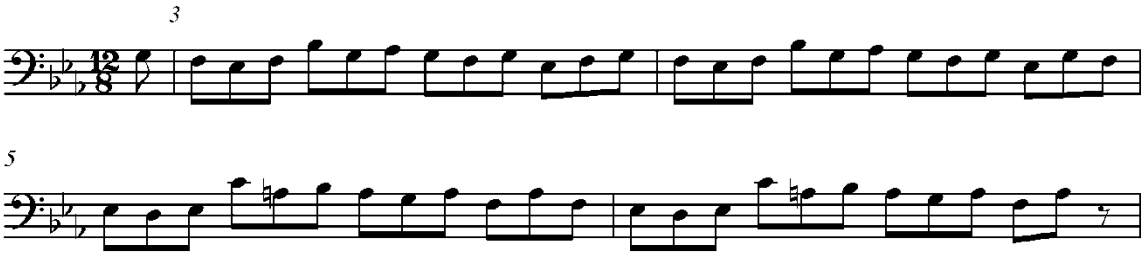
- أما المكون الثاني، فنجد فيه:

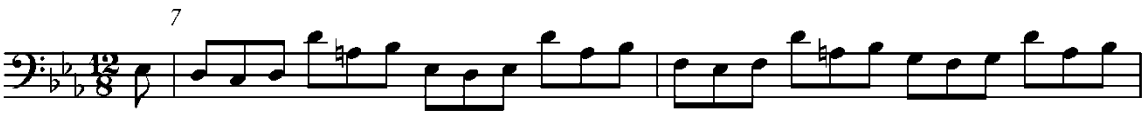
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى ثالثة أخرى في نفس الاتجاه (10، 42)[2] ، وهذا يشكل علاقة هارمونية. وهنا تبرز ثلاث نغمات مختلفة درجة الارتفاع.
- الانتقال صعودا قافزا إلى خامسة (تامة أو زائدة أو ناقصة) والعودة هبوطا قافزا إلى سادسة (كبيرة أو صغيرة) (9، 41).
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى رابعة (تامة أو زائدة أو ناقصة) في نفس الاتجاه (15، 16، 17،18، 37، 38).
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى ثانية (زائدة، أو كبيرة، أو صغيرة) في نفس الاتجاه (20).
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى رابعة (تامة أو زائدة أو ناقصة) في الاتجاه المعاكس (24، 25).
- الانتقال صعودا قافزا إلى سابعة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى سادسة (كبيرة أو صغيرة) في الاتجاه المعاكس (24، 25).
- الانتقال هبوطا قافزا إلى رابعة (تامة أو زائدة أو ناقصة)، ومنها إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة) في نفس الاتجاه (26).

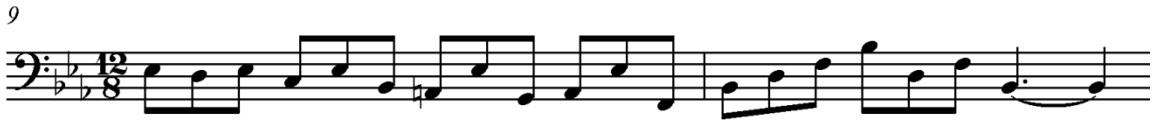
- المكون الثالث: ويتشكل من نغمتين مختلفتين، تتحرك الثانية في اتجاه صاعد (1) أو هابط بالنسبة للأولى (3)، علما بأن البعد المتشكل بين النغمتين قد يتراوح على مدى المؤلفة الموسيقية بين الثانية والخامسة.

من هنا، يبدو من الواضح تلك النزعة نحو التغيير النغمي للتشكيل الإيقاعي على مستوى الخلايا، وبالتالي ستظهر بناءات إما أن تكون مكررة تكرارا دقيقا، وإما أن يكون التكرار عن طريق نقل ذلك البناء إلى طبقة أخرى في نفس الإطار السلمي siquence، وإما أن تبرز علاقات نغمية متغيرة تماما عن البناء الأساس. وفي جميع الظروف فإن كل نوع من هذه البناءات سيؤدي وظيفة بنائية ما. وبالتالي فإن خصوصية أي بناء وشخصيته الفريدة التي لا تتكرر ستعتمد على "كافة عناصره المكونة، وأساليب ربط تلك العناصر طبقا لهذا القانون أو ذاك من قوانين البناء" (سفيديرسكي، 1965، 137). من ناحية أخرى، فإن المادة الموسيقية أثناء عملية تطورها عادة لا تبقى ضمن بناء واحد، بل تتحول منه إلى بناء آخر. مثل هذا التحول سنسميه "البناء المتحول" - Modulated Structure.

في هذا الإطار على سبيل المثال، يتشكل الحقل الأول من خليتين،الثانية منها عبارة عن تنويع نغمي يمس المكونين الأول والثالث من الخلية. ونظرا لانتهاء الحقل على نغمة الثانية (فا) غير المستقرة الوظيفة، فإن النزعة نحو الاستمرار تقود إلى الحقل الثاني الذي يتشكل من تكرار غير دقيق (تنويع) للخلية الأولى من الحقل الأول، يضاف إليها خلية القفل، حيث تكتمل الفكرة البنائية- اللحنية ويتم إغلاقها على الدرجة الأولى المستقرة من السلم الرئيس (مي بيمول). وسنعطي هذه الفكرة الرمز (a1). بل ويمكن اعتبارها على أنها الجملة الموسيقية الأولى- جملة السؤال.

(مثال رقم 3)

ويمكن ملاحظة بداية تشكل العلاقات الجديدة في الحقل الثالث والرابع، وهما ما سيشكلان جملة الجواب المفترضة طبقا لقانونية "الاستشراف السمعي" والتي نرمز لها a2 ليكون هناك تكرار إيقاعي دقيق للحقلين الأول والثاني، وقد تخطى المؤلف هذا الاستشراف الإيقاعي، إذ سيشكل الحقل الثالث بناءً "مشتركا" بين a2 والبناء المتشكل الجديد b1. ونقصد بالبناء المشترك هنا، ذلك البناء الأخير المرتبط بقانونية بنائه الأولي، ليصبح البناء الأول في البناء التالي. تجدر الإشارة إلى أن استخدام العنصر المشترك في البناء المتحول يعتبر "لحظة ديناميكية قوية وواضحة، وهو ما يشكل حافزا أكبر نحو التطور" (ميلكا، ص. 259). فالحقلان (4،3) يشكلان البناء الأخير من البناء "المفترض" التام كجواب للحقلين (2،1)، وقد أصبحا يشكلان الحلقة الأولى من البناء التالي. إذا، الحقول من 3-6 تمثل أيضا في تشكلها، سواء على مستوى الحقل كاملا أو على مستوى الخلايا، تكرارا نغميا غير دقيق للحقل الأول. إلا أنه وفي نفس الوقت تبرز علاقة التكرار الدقيق بين كل حقلين متتاليين، وإذا ما رمزنا للحقل الثالث كبناء b1، فسيكون الحقل الرابع b1 ايضا. أما الحقول الخامس والسادس فسيأخذ كل منها الرمز b2.

(مثال رقم 4)

الحقول 7-8 تمثل أيضا استمرارا للتكرار غير الدقيق على المستويات السابقة، إلا أنه من الملفت للانتباه ظهور علاقات بنائية أخرى داخل الحقل الواحد. إذ تتوزع أضلاع الحقل ما بين ضلعين متماثلين نغميا (الثاني والرابع)، وآخرين متماثلي الحركة اللحنية، إلا أنهما متغيران نغميا (الأول والثالث). وسنعطي هذا النوع من العلاقات الرموز c1,c2,c3,c4 على التوالي.

(مثال رقم 5)

الحقول 9-10 عبارة عن مضمون نغمي- إيقاعي – هارموني جديد سنرمز له D1، ينتقل المؤلف فيهما من تآلف الرابعة إلى الخامسة في سلم مي بيمول ماجير لتشكل قفل القسم الأول.

(مثال رقم 6)

مثل تلك العلاقات يمكن ملاحظتها في القسم الثاني من النموذج، والتي صممت من خلال الخارطة البنائية التحليلية التالية التي تأخذ بعين الاعتبار تنوع العلاقات البنائية طبقا لأرقام الحقول المثبتة في الخانات العلوية من التصميم في المؤلفة الموسيقية أما الحروف اللاتينية فتشير إلى البناء اللحني وموقعه ونمطية تفاعله.

خارطة التحليل البنائي

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a1		a2							
		b1	b1	b2	b2	b3			
						c1c2	c3c4	D1	

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
a3															a4
		b4	b5	e1	e2	e3	e4								
							f1f2								
								a5							
										g1	g2				
											c5c6	c7c8	h	h	g3g4

27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
a6		a7													
		b6	b6	b7	b7	b8	b8	b9							
								e5	e6	e7	e8	e9			
												c9c10	c11c12	D2	

الخلاصة

تناولت الدراسة بالتحليل الأطر البنائية المميزة لشكل البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في أحد مؤلفاته (الجيك من السويت الرابع للتشيللو الصولو)، والذي كتبت بصيغته العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية، وخاصة تلك التي أولاها باخ اهتماما كبيرا مثل: "المتوليات الفرنسية"، "المتواليات الانجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات الكلافير المعدل. ومن خلال مفهومي "ديناميكية التطور اللحني"، و"الوظيفة البنائية" تم الكشف عن أساليب ربط البناءات المكونة للبناء الثنائي كقانون مميز لهذه الصيغة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر.

كما أن خصوصية أي بناء وشخصيته الفريدة التي لا تتكرر تعتمد على كافة عناصره المكونة، وأساليب ربط تلك العناصر طبقا للقوانين التالية:

1. بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط مختلفة.
2. بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط موحدة.
3. بناءات ذات عناصر واحدة وقوانين ربط مختلفة.

هذا وقد برز في النموذج الموسيقي عشر بناءات متحولة باستخدام البناء المشترك، وخمس بدون استخدام له.

الهوامش

[1] تمت طباعة التدوين الموسيقي وتصويره طبقا لكراسة Bach, J.S. Six suites for violoncello solo, BWV 1007-1012, Edited by August Wenzinger. BA 320.

[2] الأرقام بين الهلالين تشير إلى الحقول في المؤلفة الموسيقية.

المراجع

مقتبس عن ميلنيك، آنا. نظرية تحليل المؤلفات الموسيقية. valeriivolko.narod.ru/abcaa.htm

تمت طباعة التدوين الموسيقي وتصويره طبقا لكراسة Bach, J.S. Six Suites for Violoncello Solo, BWV 1007- 1012, Edited by August Wenzinger. BA 320.

بيومي، أحمد. (1992).القاموس الموسيقي. دار الأوبرا المصرية.

سفيديرسكي، ف. (1965). بعض قضايا ديناليكتيك التغير والتطور. موسكو.

فضل، صلاح. (1985). نظرية البنائية "في النقد الأدبي"، بيروت، دار الآفاق الجديدة.

ماسلي، س. (2003). السويت - الجوانب الدلالية والدرامية والتاريخية، أطروحة دكتوراه، موسكو.

مازل، ليونيد.(1979). بناء المؤلفات الموسيقية.موسكو، موزيكا.

ميلكا، أ. (1971). بعض قضايا التطور والتشكل في متتاليات باخ لآلة التشيللو الصولو. مقالة في كتاب المسائل النظرية للأشكال والقوالب الموسيقية. موسكو.

ناصر، إبراهيم. (2001). فلسفات التربية. عمان، دار وائل.

دراسة تحليلية لسيرة الفنانة الأردنية سلوى وموروثها الغنائي

رامي نجيب حداد، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
محمد طه الغوانمه، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2011/11/23 **تاريخ القبول:** 2012/8/2

Analytical Study of the Biography of Jordanian Artist Salwa and her Musical Heritage

Rami N. Haddad, *Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.*
Mohammed T. Al-Ghawanmeh, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

ملخص

تعد هذه الدراسة دراسة علمية توثيقية لسيرة الفنانة الأردنية سلوى، باعتبارها أول مطربة أردنية ورائدة الأغنية النسائية في الأردن، تضمنت الدراسة تتبعاً لسيرتها الفنية الحافلة بالعطاء، وجمع وتفريغ أشعار وألحان أغانيها، كما تضمنت تحليلاً علمياً لأغانيها: شعراً ولحناً وإيقاعاً وأداءً، وقد أبرزت الدراسة إبداع الفنانة سلوى من خلال تتبع حياتها وتحليل سيرتها الفنية بما تكتنف من محطات حياتية وطرائف فنية وإنسانية، بالإضافة إلى ذلك تضمنت الدراسة تحليلاً لما اشتملت عليه أغانيها من كلمات شعرية، وأوزان وضروب إيقاعية، وألحان ومقامات موسيقية، مما ساعد في التعرف إلى أبرز الخصائص الفنية التي تتسم بها أغاني الفنانة سلوى، وما تتضمنه مدوناتها الشعرية والموسيقية من صور وجماليات فنية.

جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول، اشتمل الأول منها على مشكلة الدراسة وأهميتها والدراسات السابقة، في حين تناول الفصل الثاني نشأة الفنانة سلوى وحياتها، ودخولها للعمل في الإذاعة الأردنية من خلال برنامج ركن الهواة، والعلاقة الفنية ما بين الفنانة سلوى وزوجها الفنان الأردني الراحل جميل العاص، ومشاركاتهما المحلية والعربية والعالمية، والجوائز التي حصلت عليها، أما الفصل الثالث فقد تضمن تحليلاً فنياً لموروثها الغنائي مدعماً بالجداول التوضيحية التي ساهمت في استخلاص نتائج هذه الدراسة، كما تضمن هذا الفصل تدويناً شعرياً وموسيقياً لأغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة).

Abstract

This is a biographical study of the Jordanian artist Salwa, who is to be considered the first Jordanian female singer and a pioneer of women singing in Jordan. The study is a track to her musical tender, collecting her songs and offers a scientific analysis of her songs: Lyrics, Melodies, Rhythm, and performance.

The study highlighted Salwa's creativity by tracking her social and professional life and by analyzing her works. All that helped to identify the main characteristics of her songs, and shed light on the aesthetics of her poetic and musical forms.

The study included the emergence of the artist Salwa and her involvement in Jordanian radio, and the substantive relationship between the artist Salwa and her husband, the Jordanian artist Jamil al-Aas, and her local and international participations, as well as awards received.

المقدمة

إن دراسة الأغنية الأردنية وتطورها تتطلب التعرف إلى مسيرة وحياة من كان لهم الدور الأكبر في هذا التطور، ومن هؤلاء الفنانة سلوى وذلك وبالنظر لما قدمته للأغنية الأردنية خلال مسيرتها الفنية العطرة التي رافقت تطور الدولة الأردنية، باعتبارها أول مطربة أردنية، ورائدة الغناء النسائي في الأردن، حيث تجلت إبداعاتها بأداء أجمل الأغاني الأردنية، وتناولت مختلف أشكال الغناء الأردني (أهازيج وطنية، وأغاني شعبية، وقصائد غنائية، وابتهالات دينية، ومواويل وغيرها)، وكل منها يعد نموذجاً أصيلاً واكب مراحل تطور الأردن وثقافته وفنونه.

وبالنظر لما شكلته الفنانة سلوى من حالة فنية فريدة في مسيرتها الفنية وفي لونها الغنائي الأردني الأصيل، الذي عشقه كل الأردنيين والعرب، فقد جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على المسيرة الفنية الحافلة وعلى الإبداع الغنائي المميز للمطربة الأردنية الأولى، من خلال دراسة علمية تحليلية جادة لأغانيها، بما تتضمنه من كلمات شعرية وألحان موسيقية، وما تشتمل عليه من ضروب إيقاعية ومقامات موسيقية، بالإضافة إلى ما تشتمل عليه من مضامين أدبية وموضوعات فنية وسمات إبداعية. وذلك بهدف جمعها وتفريغها ودراستها، والمحافظة عليها وحمايتها، ونشرها والتعريف بها، والاستفادة منها في إبداع أعمال فنية متطورة توازن بين عنصري الأصالة والمعاصرة.

مشكلة الدراسة

إن من الواجبات الأكاديمية الملقاة على عاتق القائمين على الأبحاث والدراسات الموسيقية المتخصصة بالتراث الغنائي النسائي وأغاني المطربات الأردنيات الرائدات ومنهن الفنانة الكبيرة سلوى بشكل خاص أن يسعى هؤلاء لتوثيق وتحليل الانتاج الفني وبيان أهميته الفنية وما أضافه مثل ذلك الفن الشعبي الى الحراك الموسيقي في الأردن والوطن العربي؛ فعلى الرغم من أن الفنانة سلوى فنانة أردنية معطاءة، إلا أنها لم تلق الاهتمام الكافي من قبل النقاد والفنيين والباحثين الأكاديميين، سواء في دراسة سيرتها الفنية أو في تحليل أعمالها الغنائية، إذ تعتبر أغانيها ثروة تراثية أردنية لا تقدر بثمن، ونموذجاً صادقاً للأغنية الأردنية بمجمل مواصفاتها الفنية، وحرصاً على هذه الثروة من الضياع أو الاندثار أمام المتغيرات العالمية وتحت وطأة الظروف المعاصرة، وبخاصة ما تتعرض له الأغنية التراثية الأردنية والعربية بشكل عام من استبعاد واستضعاف أمام تحديات العصر وتقلباته، فلا بد من إلقاء الضوء على هذا الإنتاج الغنائي القيِّم وتبويبه وربطه بالحياة الأردنية.

والفنانة سلوى فنانة أردنية معطاءة لم تُجمع أعمالها الفنية بعد، ولم يتم تحليلها شعرياً وإيقاعياً، كما أن أغانيها لم تحلل موسيقياً من الناحية الإيقاعية والمقامية ولا من ناحية الأشكال البنائية التي انتظمت فيها هذه الأغاني.

أهداف الدراسة

سعى الباحثان من خلال هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:

1. التعرف إلى حياة الفنانة سلوى.
2. جمع وتفريغ أشعار وألحان أغاني الفنانة سلوى.

3. تحليل وتصنيف أغاني الفنانة سلوى (شعراً، ولحناً، ومقاماً، وإيقاعاً، وأداءً).

التعرف إلى أهم الخصائص الفنية التي تميزت بها أغاني الفنانة سلوى والتعريف بها.

أسئلة الدراسة

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن السؤال التالي؛ ما أهم الخصائص الفنية التي تميزت بها أغاني الفنانة سلوى من حيث: التحليل الشعري، المقامات الموسيقية والضروب الإيقاعية، والألوان الغنائية؟

أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة من أهمية الفنانة الأردنية سلوى باعتبارها أول مطربة أردنية، وأهمية دورها المبكر في تقديم الأغنية الأردنية بأجمل صورة وأبهى حلة، فقد بدأت مشوارها الفني مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، وعايشت مختلف الأحداث الجسام التي مرت بالدولة الأردنية بخاصة والأمة العربية بعامة.

كذلك فإن مثل هذه الدراسة يمكن أن ترفد دراسات موسيقية متعمقة في التراث الموسيقي الأردني، وأعمال الفنانين الأردنيين الروّاد وبخاصة التراث الغنائي النسائي وأغاني المطربات الأردنيات الرائدات وعلى رأسهن الفنانة سلوى، وذلك أسوة بالدراسات الموسيقية التي أجريت على أعمال المطربة أم كلثوم والمطربة منيرة المهدية في مصر، والمطربة فيروز في لبنان، والمطربة فريدة في العراق وغيرهن مما يتيح الفرصة لإجراء دراسات موسيقية عربية مقارنة لإبداعات هؤلاء الفنانات، والاستفادة منها في إثراء المكتبة الموسيقية الأردنية والعربية بمثل هذه الدراسات الموسيقية المتعمقة.

حدود الدراسة

تغطي الدراسة حياة الفنانة الأردنية سلوى ومسيرتها الفنية منذ ولادتها عام (1943) وحتى نهاية العام (2010)، وتتناول ما قدمته من أعمال غنائية عبر حياتها الحافلة بالعطاء.

مجتمع الدراسة

اشتمل مجتمع الدراسة على كافة الأعمال الغنائية للفنانة سلوى التي كتبها أو لحنها لها الشعراء والفنانون الأردنيون والعرب وعلى رأسهم زوجها الفنان الراحل جميل العاص، وذلك من خلال التسجيلات المتوافرة لدى إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية، ولدى بعض الإذاعات العربية، وكذلك تلك التسجيلات المتوافرة في المكتبة الخاصة بالفنانة سلوى.

عينة الدراسة

لقد تمكن الباحثان من حصر خمسين أغنية من أغاني الفنانة سلوى متكاملة بكلماتها وألحانها وتسجيلاتها وهي تشكل حوالي (33%) من مجموع أغانيها، ولم يتمكنا من الوصول إلى كثير من أغانيها لا سيما تلك التي تم تسجيلها أو بيعها لدى العديد من الأقطار والإذاعات العربية وبخاصة لدى إذاعات: الكويت، والسعودية، وقطر، وعُمان، والعراق، ولبنان، وبعض الإذاعات الأجنبية، وكذلك بعض التسجيلات الأخرى التي أنتجتها أو رعتها بعض المؤسسات والشركات الخاصة[1].

بالنظر لعدم توفر الإمكانات المالية، وعدم توفر الوقت الكافي لزيارة الإذاعات العربية والعالمية التي تمتلك حقوق الملكية للكثير من أغاني الفنانة سلوى المسجلة لديها، وبالنظر كذلك لصعوبة الحصول على كامل التسجيلات المحلية لهذه الأغاني وبخاصة تلك الموجودة لدى إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية، حيث كان يتم التنسيق المسبق مع إدارة المكتبة الموسيقية في الإذاعة ويتم الاستماع لهذه الأغاني بواسطة الأجهزة الخاصة بها، وحيث لا تسمح حقوق الملكية الفكرية والتعليمات الإدارية بخروج تسجيلات هذه الأغاني من الإذاعة. فقد اضطر الباحثان للقبول بإجراء الدراسة على عينة من أغاني الفنانة سلوى تمثل مختلف مراحل حياتها الفنية وتشتمل على مختلف المضامين الشعرية والموسيقية والأدائية.

وتجدر الإشارة إلى أن الباحثين تمكنا من الحصول على كلمات لعدد من أغاني الفنانة سلوى دون ألحانها. كما حصلا على ألحان لأغان أخرى دون كلماتها، وعليه فقد اعتمدا لغايات التحليل والدراسة مجموعة الأغاني الخمسين التي تم التأكد منها شعراً ولحناً، من خلال تفريغ كلماتها وتدوين ألحانها بحسب التسجيلات الصوتية التي تمكنا من الوصول إليها.

منهج الدراسة

اتبعت هذه الدراسة المنهجين: التاريخي والوصفي التحليلي، مقرونين بالدراسة المسحية الميدانية الشاملة لكافة المراحل الفنية التي مرت بها الفنانة سلوى، وتم تصميم عدد من البطاقات التحليلة لأهم الخصائص الفنية المكونة لأغاني الفنانة سلوى تشتمل على أهم الخصائص الفنية في تلك الأغاني ومنها : اسم الأغنية، ومدتها، وموضوعها، ولهجتها، وقالبها، وقافيتها الشعرية، واسم الشاعر، واسم الملحن، والمقام الموسيقي ودرجة الركوز، والوزن الموسيقي، والضرب الإيقاعي، واللون الغنائي، والتركيب الفني للألحان، وشكل الأداء. وانقسمت الدراسة في جزأين أساسيين هما:

1. الجزء النظري: ويشتمل على الدراسات السابقة ونشأة الفنانة سلوى وحياتها
2. الجزء التطبيقي: ويشتمل على الخصائص الفنية لأغاني الفنانة سلوى.

أولاً: الجزء النظري

الدراسات السابقة

الدراسة الأولى: أجرى غوانمه (2002) دراسة بعنوان "عبده موسى رائداً ومبدعاً"، هدفت إلى التعرف إلى مسيرة الفنان الأردني الراحل عبده موسى، وعلاقته بآلة الربابة باعتباره من أشهر عازفي هذه الآلة الشعبية البسيطة في المنطقة، ومراحل حياته الفنية، بالإضافة إلى التعرف إلى أعماله الغنائية وتفريغها شعرياً وموسيقياً، ومن ثم استخلاص الخصائص الفنية لهذه الأعمال، مع الإشارة إلى أبرز الإيقاعات والمقامات الموسيقية التي وظفها عبده موسى، واللهجات والقوالب الغنائية التي استخدمها في غنائه، وأبرز الشعراء والملحنين الذين صاغوا أغانيه، وطرق أدائه لهذه الأغاني. وتضمنت الدراسة شرحاً وافياً لآلة الربابة العربية وتطورها عبر العصور، وطريقة صناعتها وأهم مكوناتها وإمكانياتها وأنواعها.

كما اشتملت الدراسة على مجموعة نادرة من الشهادات الأدبية لنخبة من رجالات الأردن وأسرة الفنان الراحل عبده موسى، عبقت بأرق الأحاسيس وأبلغ العواطف تجاه الفنان الراحل. وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج كان من أبرزها التعرف إلى أهم الخصائص الفنية التي تميز بها الفنان عبده موسى

والتي من أبرزها: اتقانه للعزف على آلة الربابة من خلال التحكم الفريد بقوس الآلة، وأدائه مختلف القوالب الموسيقية الشعبية بمصاحبة هذه الآلة، وإجادته للغناء بصوت غنائي رنان مفتوح، وإتقانه للتنفس الصحيح خلال الغناء، والوضوح التام لمخارج الحروف أثناء الغناء، بالإضافة إلى شخصيته الفنية القوية المعززة بالثقة بالنفس.

اتفقت دراستنا مع دراسة الغوانمة من حيث المنهجية العلمية، حيث سلكت كل منهما المنهج التريخي والوصفي التحليلي، وقد استفاد الباحثان من دراسة الغوانمة في كيفية تحليل وتصنيف الأغاني شعريًا وموسيقيًا.

الدراسة الثانية: أجرت الدميسي (2007) دراسة بعنوان "واقع احتراف المرأة الأردنية للأداء الموسيقي". هدفت تلك الدراسة إلى التعرف إلى واقع المرأة الموسيقية في الأردن في مجال التعليم والعمل والاحتراف الأدائي، كما هدفت إلى التعرف إلى المعيقات الاجتماعية والثقافية، والاقتصادية التي تواجهها المرأة الموسيقية في الأردن، وتحد من احترافها للأداء الموسيقي (عزفًا وغناءً). كما هدفت الدراسة إلى التعرف إلى السِّيَر الفنية لعدد من الموسيقيات المحترفات الأردنيات بقصد التعرف إلى المعززات الإجتماعية، والإقتصادية، والثقافية التي تساعدهن في طريق الاحتراف.

أجرت الباحثة مقابلات شخصية مع مجموعة من الموسيقيات الأردنيات (عينة الدراسة) بقصد التعرف إلى أعمالهن وإنجازاتهن الموسيقية، ومعرفة بعض الجوانب الشخصية الخاصة بهن، والإطلاع على أبرز المعيقات التي تواجههن في طريق الاحتراف. كما أجرت مقابلات شخصية أخرى مع عينة من العاملين والعاملات في المجال الموسيقي للوقوف على المعيقات والمعززات الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية التي تدعم احتراف المرأة للأداء الموسيقي.

وقد اسفرت الدراسة عن بعض النتائج منها أن هناك معززات ثقافية تعود لأهمية التعليم الإلزامي الذي تتلقاه الفتاة في المدرسة، و تفعيل حصة الموسيقا ينعكس إيجابياً على احتراف المرأة الموسيقية، ويعمل على تأسيس جيل أردني مثقف موسيقياً، كما أن هنالك اقبالاً على التعليم الموسيقي الجامعي لدى الفتاة الأردنية، وكذلك على العمل في مجال التدريس الموسيقي، وقد عزت الباحثة ذلك الإقبال إلى إن التعليم الموسيقي في الأردن وصل إلى مرحلة متقدمة، وأن هناك ثقافة موسيقية منفتحة أدت إلى عدم جعل العامل الثقافي عائقاً أمام احتراف المرأة للأداء الموسيقي، وبالمقابل فإن هنالك انخفاضاً في نسبة مشاركة المرأة الموسيقية في الفرق المحلية الأردنية مقارنة بمشاركة الذكور، كما بينت نتائج الدراسة أن هناك معيقات اجتماعية وثقافية واقتصادية تحد من احتراف المرأة الأردنية للأداء الموسيقي بدرجات متفاوتة.

أظهرت الدراسة أيضاً أن هناك معيقات ومعززات اجتماعية تخص فئة المحترفات الأردنيات للأداء الموسيقي تؤثر سلباً على احتراف المرأة للأداء الموسيقي تعود لعدم التقدير المناسب من المجتمع الأردني للفنانة الأردنية العازفة أو المغنية"، بالإضافة إلى "عدم دعم البيئة المحيطة بالمرأة المحترفة كالعائلة والأقارب"، وبالمقابل فقد أظهرت نتائج الدراسة أن هناك معززات اجتماعية تساعد المرأة المحترفة على الاستمرار في طريق الاحتراف تعود: "المحبة الناس وتقديرهم للفنانة الأردنية".

وأظهرت نتائج الدراسة أيضًا وجود معيقات ثقافية تتعرض لها فئة المحترفات تعود لعدم كفاءة القيِّمين على الحركة الثقافية الموسيقية في الأردن". وبالمقابل فقد أظهرت نتائج الدراسة إلى أن هناك معززات ثقافية تساعد المرأة الأردنية على الاحتراف الأدائي (العزف أو الغناء).

أما من الناحية الاقتصادية فهناك بعض المعيقات التي تتعرض لها فئة المحترفات تعود "لقلة المردود المادي من ممارسة الاحتراف الأدائي"، وعدم توفر شركات إنتاج متخصصة تدعم الفنانة الأردنية وتتبناها.

وفي ضوء نتائج الدراسة، أوصت الباحثة بضرورة الاهتمام بدعم الفنانة الأردنية نحو الاحتراف الموسيقي، وتفعيل دور وسائل الإعلام المختلفة في التوعية نحو ذلك، وتطوير خطط التعليم الموسيقي الجامعي لتخريج فتيات أردنيات مؤهلات في مجال الأداء الموسيقي.

اتفقت هذه الدراسة مع دراسة الدميسي من حيث المنهجية في عرض الجانب التاريخي والسيرة الفنية للفنانات الأردنيات، فيما اختلفت هذه الدراسة في أنها تناولت الجانب التحليلي للأغاني شعراً ولحنًا وإيقاعًا الأمر الذي لم تتعرض له الدميسي.

الدراسة الثالثة: أجرت طوالبة (2010) دراسة بعنوان "جميل العاص حياته، وأعماله"، هدفت إلى التعرف على حياة الفنان جميل العاص، وشخصيته الفنية، وأسلوبه في التلحين، باعتباره واحداً من أهم الموسيقيين الأردنيين الرواد، إذ يمتلك أسلوباً مميزاً في العزف على آلة البزق وفي التلحين والغناء. وهدفت الدراسة كذلك إلى جمع ما يمكن الوصول إليه من أعماله، وتدوينها، وتحليلها. وقد تكون مجتمع الدراسة من الأعمال الموسيقية لجميل العاص كافة، في حين تكونت عينة الدراسة من مجموعة مختارة من أبرز أعماله الموسيقية.

اتبعت الباحثة منهج تحليل المحتوى إذ صممت بطاقة تحليلية خاصة بالأعمال الفنية لجميل العاص، وقامت بتدوين هذه الأعمال شعرياً موسيقياً، ومن ثم تحليلها، كما أجرت مقابلات شخصية مع الفنانة سلوى "زوجة الفنان الراحل جميل العاص" وبعض أفراد أسرته وعدد من الموسيقيين الأردنيين الذين عاصروه، للتعرف إلى الجوانب الفنية والإنسانية في شخصية هذا الفنان.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج ومنها: إن الفنان جميل العاص يعد واحداً من أبرز العاملين في مجال الموسيقا الأردنية، حيث جمع بين العزف والتلحين والغناء وكتابة الكلمات، وله ما يزيد على خمسمائة عمل موسيقي موثق، وامتلك قدرة فنية مميزة في تطويع الأعمال التراثية للتطوير والتوزيع الموسيقي ووظف كثيراً منها في أعماله الموسيقية، وذلك اعتماداً على تجربته العميقة في مجال الموسيقا العربية وتذوقها عزفاً وغناءً.

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم الفنان العاص آلات التخت الموسيقي الشرقي وآلات الأوركسترا في كثير من أعماله الموسيقية، كما وظف بعض الآلآت الموسيقية الشعبية مثل المزمار والناي مع الأوركسترا في أعمال أخرى وبطريقة جميلة تدل على حنكة ودراية موسيقية عالية.

كما توصلت الدراسة إلى أن الفنان جميل العاص استخدم أسلوباً خاصاً في تلحين وغناء كلمات الأغنية بألحان مختلفة، مع استخدام أسلوب الغناء بالتبادل ما بين الكورال والمطرب والذي يطلق عليه مصطلح تقابل الأصوات الإنتيفونية (Antephony)، وذلك منعا للرتابة والملل في العمل الموسيقي.

بالإضافة إلى ذلك امتاز الفنان جميل العاص بكثرة التنقل بين الضروب الإيقاعية، وتغيير الضروب بما يتناسب مع كلمات الأغنية، ومع الجو العام لها حيث استخدم الإيقاعات الصاخبة في بعض الأغاني الوطنية لإثارة الحماس، كما استخدم الإيقاعات البسيطة في الألحان الشعبية.

وفي ضوء نتائج الدراسة قدمت الباحثة عدداً من التوصيات العلمية ومن أهمها: ضرورة إجراء دراسات متعمقة في مختلف مجالات الموروث الموسيقي في الأردن، وبخاصة أعمال الفنانيين الأردنيين وتدوينها وتحليلها وحفظها، وإتاحة الفرصة للإطلاع عليها من قبل الباحثين والدارسين.

بالإضافة إلى حث المؤسسات الفنية على الاهتمام بالموسيقيين الأردنيين والاستفادة من خبراتهم وتجاربهم.

اتفقت هذه الدراسة مع دراسة طوالبة من حيث المنهجية في دراسة الشخصيات الموسيقية وتتبعها طبقًا للمنهج الوصفي التحليلي، في حين اختلفت الدراسة عن دراسة طوالبة في أنها تناولت جانبًا فنيًا واحدًا وهو الجانب الغنائي، بينما تناولت دراسة طوالبة جوانب فنية أخرى منها التلحين، والعزف، وتأليف الشعر لدى الفنان الأردني جميل العاص.

وبالإضافة إلى ذلك فقد أُجريت في الأردن مجموعة من الدراسات العلمية الخاصة ببعض الجوانب الإنسانية والاجتماعية المتعلقة بالمجتمع الأردني، كالدراسات التربوية والثقافية المرتبطة بجوانب مختلفة من الحياة الأردنية، ومنها دراسات قليلة طرقت جوانب محددة من أغاني التراث الأردني، وعلى سبيل المثال لا الحصر فقد بحث كل من: "عبد الحميد حمام" في أصالة القوالب الغنائية البدوية، و"هاني العمد" في أغانينا الأردنية في الضفة الشرقية من الأردن، وأجرت "عبلة حمارنه" دراسة بعنوان أغانينا الأردنية مثل نبع المية، وأجرى "محمد غوانمة" دراسة بعنوان الأهزوجة الأردنية، وبحث "نبيل الدراس" في دور الشباب الموسيقي في تطوير الأغنية الأردنية، وبحث "علي الشرمان" في الثقافة الغنائية الأردنية المعاصرة، في حين أجرى "توفيق أبو الرب" دراسة بعنوان دراسات في الفلكلور الأردني.

وجميع تلك الدراسات لم تتناول بالبحث والتحليل الإبداع الموسيقي النسائي في الأردن، وعليه فإن إجراء مثل تلك الدراسة سيكون له مردود علمي إيجابي كبير على الحركة الموسيقية الأردنية، كما أن من شأنه أن يفتح الباب لدراسات علمية موسيقية جادة أخرى في مجال الموروث الغنائي النسائي في الأردن.

نشأة الفنانة الأردنية سَلْوَى وحياتها[2]

ولدت الفنانة الأردنية نوال عبدالرحيم أحمد عجاوي الملقبة فنياً (سَلْوَى) في قرية عجا التي تقع جنوب مدينة جنين في شمال فلسطين يوم السبت الموافق1943/8/14، لأسرة بسيطة متواضعة، كان والدها يعمل حينذاك مع جيش الانتداب البريطاني في مطار "الحضيرة" ومطار "عين شَمَّر"، وبعد حرب فلسطين سنة 1948، ومساعدة الانجليز لليهود في الاستيلاء على معظم فلسطين، أصبح الوضع الاقتصادي في عموم فلسطين والمنطقة صعباً للغاية، فعمل والدها بالزراعة ليؤمن لقمة العيش لأسرته، وأول ما بدأ بزراعة حديقة منزله الواسعة بالكثير من أنواع الأشجار المثمرة والخضراوات، كما قام بتربية بعض أنواع الطيور في تلك الحديقة التي كانت تحبها الطفلة نوال وتسرح وتمرح فيها صباح مساء.

كان الذكاء متقداً لدى الطفلة نوال منذ نعومة أظفارها، فألحقها والدها للدراسة في مدرسة بنات جنين الثانوية، وكانت محط إعجاب واحترام مديرتها ومعلماتها حتى أن مديرتها السيدة (ثُؤْدُد عبدالهادي)

كانت تجلس معها في بعض أوقات فراغها وتتحدث إليها وكأنها تتحدث إلى شابة يافعة، استمعت مديرتها ومعلماتها إلى غنائها أكثر من مرة، وأبدين إعجابهن بهذا الصوت الجميل، وشجعنها على الغناء، وكذلك الحال لدى زميلاتها طالبات المدرسة اللواتي كنَّ يغبطنها على موهبتها الغنائية وصوتها الرائع.

برنامج "رُكْنُ الهُواة" يُغَيِّر مجرى حياتها

برنامج "رَكْنُ الهُواة" من البرامج الإذاعية المشهورة التي كانت تبثها إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية، كان يقدمه المذيع المتميز الراحل "إبراهيم الذهبي"، وكان يقدم من خلاله فقرات فنية غنائية للشباب الهواة، اتفقت بعض معلمات مدرسة جنين الثانوية مطلع العام 1959 وأرسلن رسالة إلى الإذاعة يُزَكِّين من خلالها موهبة الطالبة نوال عجاوي في الغناء ويطلبن مشاركتها في البرنامج، وبعد بضعة أيام جاء الرد عبر رسالة يطلب فيها مقدم البرنامج من طالبة الصف الأول الثانوي ذات الستة عشر ربيعاً الحضور من جنين إلى مبنى الإذاعة المؤقت في جبل الحسين في العاصمة عمّان للمشاركة في برنامج ركن الهواة، فطارت نوال فرحاً وسعادة بهذه الرسالة، اصطحبها والدها الذي كان يقدر موهبتها ويشجعها إلى دار الإذاعة، فقدمت أغنية "دَخْل عْيُونِكْ حاكِينا" من أغاني المطربة اللبنانية المشهورة "صباح"، تألق صوتها المتقد الواعد من خلال أدائها لهذه الأغنية الجميلة، وحالفها النجاح بعد بث الأغنية، فتلقت الكثير من رسائل الثناء والإطراء والتقدير لهذا النجاح، وطالبها مقدم البرنامج والمستمعون بتكرار المشاركة.

بعد فترة وجيزة حضرت نوال بصحبة والدها مرة أخرى إلى دار الإذاعة الأردنية في مبناها الجديد الدائم في أم الحيران جنوب العاصمة عمان، وقدمت هذه المرة أغنية من أغاني المطربة المصرية المشهورة نجاة الصغيرة هي أغنية "عَطْشَانْ يا اسْمَرَانِي مَحَبَّه"، وحالفها النجاح مرة أخرى بل وازدادت تألقاً، فقدم لها مدير الإذاعة حينها الشاعر عبد المنعم الرفاعي (رئيس الوزراء فيما بعد) وبإلحاح من رئيس القسم الموسيقي حينها الفنان جميل العاص الذي سحرته موهبتها الغنائية، قدم لها عرضاً مغرياً جداً هو تعيينها في القسم الموسيقي في الإذاعة براتب شهري مقداره (13) ثلاثة عشر ديناراً، وهو راتب يفوق الراتب الذي كانت تتقاضاه مديرة مدرستها آنذاك. لم تفكر نوال بالأمر كثيراً فقلبها توّاق للموافقة لكنها لا تستطيع أن تعطي قراراً، فالأمر أوّله وآخره عند والدها الذي هاله العرض وأعمل فيه عمله، فطلب مهلة لاستشارة إخوته وأقاربه بهذا الأمر.

عادت نوال ووالدها من عمان إلى جنين فرحة مسرورة، وعندما دخلت المدرسة في اليوم التالي استقبلتها زميلاتها في زفة وفرح كأنما هي عروس في ليلة عرسها، وكل منهن تقول للأخرى "هَاي نَوَال اللِي غَنَّتْ بِالإِذَاعَة" وكذلك الحال عمّت الفرحة قلوب مديرتها ومدرساتها وجاراتها.

أما والدها الذي استشار إخوته وأقاربه في الأمر، فقد تمنى لو أنه لم يستشر أحداً، إذ انهالت عليه صنوف من الاستنكار والازدراء والعتب والملامة لم يكن يتوقعها منهم، ووصل الأمر بهم أن هَدَّدُوا بالبراءة منه، وقالوا له: "إذا وَظَّفِتْ بِنْتَكْ بالإذاعة إحنَا مِتْبَرِيين مِنَّك"، فدارت برأسه الدَّوائر، فكيف له أن يوفق بين تحقيق رغبة ابنته الشابة وهو من أشد المعجبين بصوتها وبين ما يشغل باله، فهو من جهة بحاجة للمساعدة المالية لرعاية أبنائه، وعرض الراتب المقدم لابنته نوال عرض مغر، ويمكن أن يحقق له المساعدة ويفك ضائقته المادية، ومن جهة أخرى هو يخشى من لوم إخوته وأقاربه الذين لا يعجبهم أن تصدح ابنة العشيرة بالغناء عبر أثير الإذاعة، إن لذلك في رأيهم منقصة من شأن العائلة والعشيرة. وأخيراً كان قراره الصعب

أن يقف إلى جانب ابنته، فقبل العرض، وتخلّى عنه الأقارب، وفي رأي نوال أن مشيئة الله التي كانت تتمناها فوق كل شيء، وقدَّر الله وما شاء فعل.

حضرت نوال ووالدها إلى عمان وتم تعيينها فعلاً في القسم الموسيقي في الإذاعة كمرددة في الكورال أول الأمر، وبالراتب المقدم في العرض المسبق (13) ثلاثة عشر ديناراً شهرياً، قام والدها باستئجار بيت لهما من السيد نجيب السرّياني في حي الأرمن في جبل الأشرفية ليكون قريباً من الإذاعة، والتحق بهما فيما بعد والدتها وباقي أفراد الأسرة للسكن في مدينة عمان.

بدأت نوال عملها في الإذاعة الأردنية كمرددة في "كورال" القسم الموسيقي التابع للإذاعة، وكان يطلق على المرددين حينها اسم "المَجْمُوعَة"، وتجدر الإشارة إلى أن مجموعة المرددين "الكورال" كانت في حقيقة الأمر هي مجموعة مطربي الإذاعة آنذاك، حيث كان يردد كل مطرب منهم مع المجموعة خلف أي من زملائه أثناء تسجيل ذلك الزميل لأغانيه الخاصة به كمطرب منفرد (Solo).

وتشير الفنانة سلوى في هذا المضمار إلى أن القسم الموسيقي في الإذاعة كان بمثابة المدرسة الموسيقية التطبيقية لكافة فناني الإذاعة من مطربين وموسيقيين، حيث تم إنشاء هذا القسم مع بدايات تأسيس الإذاعة الأردنية في مدينة رام الله عام 1948م، وانتقل معها إلى العاصمة عمان سنة 1959، واستمر فنانو القسم الموسيقي في أداء الواجب الموكل إليهم بكل حماس وعطاء اعتماداً على مواهبهم الذاتية، إذ لم تكن ثمة معاهد أو كليات موسيقية للدراسة التخصصية في ذلك الوقت، فكانت الموهبة والقدرات الفنية الخاصة هي الشرط الأول لتعيينهم في الإذاعة، وبعدها يتم تدريبهم وصقل مواهبهم وقدراتهم العزفية أو الغنائية من خلال التدريبات (البروفات) اليومية في القسم الموسيقي، على أيدي بعض أصحاب الخبرة الموسيقية من زملائهم الذين سبقوهم في التعيين. وترى الفنانة سلوى أن أستاذها الأول الذي تتلمذت على يديه هو الفنان جميل العاص، الذي أصبح فيما بعد شريكاً لحياتها ورفيقاً لمشوارها الفني الطويل[3].

أول أغنية لسلوى

بعد أن مارست الفنانة سلوى تدريباتها مع مجموعة الإذاعة لبضعة أشهر، أثبتت من خلالها جديتها والتزامها وحبها لعملها الجديد، عرض عليها الفنان جميل العاص أن تشاركه في غناء أغنية وطنية بعنوان "أهْلاً ياحُسينْ" نظمها ولحنها بمناسبة عودة الملك الحسين طيب الله ثراه من رحلة عمل إلى بعض دول العالم.

وتروي الفنانة سلوى عن دورها في تلك الأغنية فتقول: "كان دوري في تلك الأغنية بسيطاً، وربما كان إعطائي تلك الفرصة مبنياً على ما أثبته من قدرة فنية والتزام مع المجموعة، وهو كذلك محاولة للتأكد من قدرتي على تحمل مسؤولية الغناء المنفرد فيما بعد، وقد تلخص دوري بترديد مقطع محدد في الأغنية بعد كل مقطع يغنيه الفنان جميل العاص وكما يلي":

أهْلاً يا حُسينْ

جميل:

أهْــلا وسَهْــلا بالسَّلامِـــــــهْ

رُحْــتُ وْجِيـــتْ بالسَّلامِـــــــهْ

أهــلاً يا حُســينْ أهْــــــــلاً

يا أعْلَــى مْـنِ الْعِـينْ أهْــــــــلاً

سلوى:

رُحْــتُ وْجِيـــتْ بالسَّلامِـــــــهْ

لمَّــا جِيـــــتْ بالسَّلامِـــــــهْ

أهــلاً يا حُسـينْ

جميل:

أهْـلاً يـومْ طلّيــتْ عَالأرْدُنْ بِسْــــرُورْ

يومِـنْ رُحْـتُ وْجِيـتْ زَادِ الأرْدُنْ نُــــورْ

سلوى:

رُحْــتُ وْجِيـــتْ بالسَّلامِـــــــهْ

لمَّــا جِيـــــتْ بالسَّلامِـــــــهْ

أهــلاً يا حُسـينْ

جميل:

قــال الشَّعـبِ هَنِيِّـــهْ لِحْســين الْمَحْبُــوبْ

وْأدَّى الْجيـشْ تَحِيِّـــهْ لِمَلِيــكِ الْقُلُــوبْ

سلوى:

رُحْــتْ وْجِيـــتْ بالسَّلامِـــــــهْ

لمَّــا جِيـــــتْ بالسَّلامِـــــــهْ

أهــلاً يا حُسـينْ

وتكمل الفنانة سلوى قائلة:

"لقد كان نجاحي في أداء ذلك المقطع البسيط عنوان نجاح للأغنية حينها، وذلك بشهادة الزملاء والرؤساء في الإذاعة، ولا تقل عن ذلك شهادة جمهور المستمعين الذين كانوا يُمطرون الإذاعة برسائلهم لطلب الاستماع إلى الأغاني الجميلة التي تعجبهم ومنها أغنية "أهْلاً يا حُسين"، وذلك ما شجع الفنان جميل العاص لأن يقدم لي مجموعة متميزة من الألحان تباعاً. وأذكر بالخير اهتمام الشيخ الشاعر الراحل رشيد زيد الكيلاني الذي كتب لي حينها مجموعة من الثنائيات الغنائية الرائعة التي لحنها الفنان جميل العاص ومنها: عَلى دَلْعُونَا مع المطرب شُكري عَيَّاد، وبين الدَّوالِي مع يوسف رضوان، ودَوَالِي يا عِنب مع جميل العاص، بالإضافة إلى كتابته مجموعة قيمة من الأغاني لأغنيها منفردة مثل: وين عَ رَامَ الله، بَسِّ ارْفَع ايدَكْ، يا ليلَ اللهْ وغيرها كثير"[4].

سلوى هي نوال

سلوى هو الإسم الفني لها، أما اسمها الحقيقي كما أسلفنا فهو (نوال عبد الرحيم عجّاوي)، ولذلك قصة طريفة وهي: أن الفنانة سلوى عندما بدأت مشوارها الفني كانت أول فتاة أردنية تغني خلف ميكرفون الإذاعة، ولعلمها التام بموقف الأهل والمجتمع الحذر المتشدد بل الرافض آنذاك لاحتراف الفتاة للموسيقا والغناء ، ولعلم زملائها ورؤسائها في الإذاعة ووعيهم لتلك الظروف، ومن أجل أن تبقى الفنانة نوال على الخارطة الفنية الأردنية وبهدف التَّمْويه، فقد اتفق الجميع على تغيير اسمها إلى (سَلْوَى).

وبالرغم من أن هذا التَّمْويه لم يستمر كثيراً، إذ سرعان ما اكتشف أقاربها وأهالي بلدة "عَجَّة" هذه اللعبة، فهم جميعاً يعرفون جمال صوت ابنة قريتهم نوال وجاذبيته، حتى وإن كان عبر المذياع، فجاؤا من جنين إلى دار الإذاعة في عمان ثائرين غاضبين لثنيها وثني إدارة الإذاعة عن الاستمرار في الغناء، إلا أن الفنانة سلوى كانت أشبه بزيتونة أردنية أصيلة ضربت جذورها في أرض خصبة، فصمدت أمام الريح وثابرت فأعطت لبلدها وفنها دونما حدود[5].

ثنائيات غنائية

غنت الفنانة سلوى أثناء عملها في الإذاعة الأردنية مجموعة من الثنائيات الغنائية (duetto) مع عدد من الفنانين الأردنيين، تأكيداً منها على روح المشاركة والتعاون التي سادت العلاقة الفنية بين مطربي الإذاعة الأردنية كافة، وإيماناً منها بأن هذا اللون من الغناء هو إضافة فنية للمطرب وتنويع وتجديد، يمكن المطرب من استعراض إمكاناته الفنية مع المطرب الآخر، ولذا فقد قدمت الفنانة سلوى أغاني وحواريات ثنائية متميزة مع عدد من الفنانين الأردنيين نذكر منهم[6]:

- جميل العاص: قدمت معه مجموعة من الأغنيات منها "بالسَّلامَه" التي كانت أول أغنية لها بعد تعيينها في الإذاعة الأردنية، كذلك قدمت معه: بْعَهْدَكْ غَنّينا، بَعْدِ الصّوم، عَاليانِي اليانِي، عاليَادِي اليادِي، يا حَبيبْتِي يا مَامَا، يا نَجيِّه، دَوالِي يا عنبْ.
- شكري عياد: عَلى دَلْعونا، "سكتش" صُبّ القَهْوَة.
- عبده موسى: هَالله هَالله يا جَمْلون.
- يوسف رضوان: بين الدَّوالِي، "سكتش" صُبّ القَهْوَة، طلّت عَالمَرْج الأخْضَر.

- سامي الشايب: "سكتش" صُبّ القَهْوَة.
- محمد وهيب: الفِرْقه الأولى.
- الياس عوالي: الفِرْقه الأولى.

كما تجدر الإشارة هنا بأن الفنانة سلوى قد تأثرت بكبار المطربات وعلى وجه الخصوص تأثرها بالفنانة الكبيرة نجاة الصغيرة، ويظهر ذلك التأثر في أنه عند اصطحاب والدها لها إلى مبنى الإذاعة الجديد قامت بالغناء لنجاة، كما أشارت الفنانة سلوى خلال مقابلة الباحثين لها إلى تأثرها بالفنانة اللبنانية صباح، عوضاً عن تأثرها بأسلوب غناء زوجها الفنان جميل العاص.

رعاية ملكية سامية

حظيت الفنانة سلوى برعاية ملكية سامية من لدن الملك الحسين بن طلال طيب الله ثراه، وهي ترى أن جلالته قد أولى الأغنية الأردنية اهتماماً خاصاً، فرعى الفنانين الأردنيين وأكرمهم ورفع من شأنهم، وكان يستمع لغنائهم في مختلف المناسبات الرسمية، ويلتقي بهم أثناء زياراته المتكررة للإذاعة، يستمع إلى تسجيلاتهم فور إنجازها في استوديوهات الإذاعة، ويهتم بكل ما من شأنه تسهيل عملهم وتعزيز مشاركاتهم داخل الأردن وخارجه، وتذكر الفنانة سلوى أن جلالة الملك الحسين طيب الله ثراه، قد وصل إلى الإذاعة ذات مساء صيفي جميل بطائرة مروحية، بعد أن بُثّت أغنية "بين الدَّوَالِي" للمرة الأولى من الإذاعة، وأن جلالته قد استمع للأغنية بعد استقباله فأعجب بها وأثنى عليها، وأن الفنانة سلوى كانت في كل مرة تحظى بمزيد من الاحترام والتقدير.

تذكر الفنانة سلوى كذلك أنها قد تغنت بأجمل الأغاني الأردنية في حضرة الملك الحسين وكبار ضيوفه من الرؤساء العرب والأجانب، ومنها: أهلاً يا حسين، الله معك، أعيادك أعيادنا، بعهدك غنينا، تخسا يا كوبان، حبيت الشعب، أبو الثوار، كنا معك يا حسين، يالبيت العلي، يا سليل الأسود، يا بو عبدالله منصور من الله، يا بو عبدالله يا قمر الليالي، ملكنا أبو عبدالله.

وتشير الفنانة سلوى في هذا المقام إلى مكارم الملك الحسين طيب الله ثراه مع أسرتها كذلك، فتذكر أن جلالته قد أنعم على ابنها الأكبر طارق ببعثة دراسية للحصول على درجة الماجستير في الإعلام من جامعة محمد الخامس بمدينة الرباط في المملكة المغربية، إضافة إلى أن سيارتها الخاصة كانت تحمل رخصة القصور الملكية العامرة[7].

وتضيف الفنانة سلوى بأنها لاقت ذات الاحترام من جلالة الملك عبدالله الثاني بن الحسين الذي قدمت له مجموعة متميزة من الأغاني الملكية التي تليق بمقامه الكريم ومنها: السيف يزهى بكفك، عهود للهاشمي، يا ابن الحسين.

ورعاية أخرى من رؤساء الوزارات وزوجاتهم

تردد الفنانة سلوى بالخير اسم دولة المرحوم هزاع المجالي، لرعايته واهتمامه بالأغنية الأردنية والفنانين الأردنيين، كما وتذكر بالخير كذلك اسم دولة المرحوم وصفي التل، الذي كان يرعى الفن والفنانين ويؤمن برسالتهم ودورهم الوطني من خلال أغانيهم وألحانهم، وكان يهتم كثيرا بمتابعة مسيرة الفنانة سلوى وأهازيجها الوطنية، فعندما تم ترشيحها للمشاركة في مهرجان جرش الأول سنة 1961، وكان المهرجان

حينها ليوم واحد وحفلة واحدة تزيد مدتها على ثلاث ساعات، يُحْييها مجموعة من المطربين الأردنيين، يومها طلب من زوجته السيدة " سَعْدِيَّة التَّل" أن تهتم بملابس الفنانة سلوى لتلك الليلة، وطلب أن تتكون الملابس من: الثوب الأردني المُطَرَّز مع الدَّامِر والحَطَّة المُقصَّبة[8].

مشاركات محلية ودولية

شاركت الفنانة سلوى بالعديد من المهرجانات الدولية والعربية والمحلية، فقد مثلت الأردن وقدمت أجمل أغانيها وأهازيجها في مختلف بلدان العالم وأشهر عواصمه ومدنه، حيث قامت بإحياء الكثير من الحفلات الغنائية، وشاركت في العديد من المهرجانات الفنية في كل من: البحرين، والكويت، والإمارات العربية المتحدة، والعراق، وقطر، وسوريا، والولايات المتحدة الأمريكية، وبريطانيا، واليونان، ولبنان، وغيرها، وتذكر الفنانة سلوى بأنها شاركت في أول مهرجان غنائي أردني عام 1961، وقد أقيم آنذاك في مدينة جرش الأثرية، وتوالت مشاركاتها في مهرجان جرش لأكثر من مرة، كذلك فقد شاركت بمهرجان عين القصر في رام الله، ومهرجان الكرك للثقافة والفنون ومهرجان برقش في محافظة إربد، والكثير الكثير من الاحتفالات والمناسبات المحلية، فهي لم تترك مناسبة وطنية أردنية إلا وقدمت فيها أروع الأغاني وأعذبها، فقد غنت وبإحساس مرهف للأرض والشجر والجيش والأهل والعشيرة، وقبل هذا وذاك لم تنس القيادة الهاشمية الحكيمة، فغنت وشدت لهذه القيادة بأروع الكلمات وأعذب الكلمات.

ومن أجمل ذكريات الفنانة سلوى التي تفخر بها أنها مثلت بلدها الأردن في العديد من المشاركات الفنية العالمية بصحبة زوجها الفنان الراحل جميل العاص، ومنها تلك المشاركة الرائعة على مسرح (ألبرت هول) في العاصمة البريطانية لندن إلى جانب المطرب العربي الراحل عبد الحليم حافظ، وبمصاحبة فرقة عالية للفنون الشعبية بقيادة الفنان مروان جرار[9] ، وعلى مسرح كمبنسي في العاصمة الألمانية برلين بمصاحبة عرض خاص للأزياء الأردنية للمصممة الأردنية المتميزة صيتة الحديد، وعلى مسرح مدينة "أزمير" التركية، ومهرجان مدينة "المنستير" في تونس بصحبة الفنان جميل العاص الذي فاز يومها بجائزة المهرجان لعزفه المتميز على آلة البزق. وعلى مسرح "راسا" في "أوترخت" في هولندا، ومسرح مدينة "فرانكفورت" في ألمانيا والمعهد الدولي للموسيقا الفلكلورية في مدينة "بون" في ألمانيا، وفي قاعة ألف ليلة وليلة في مدينة "دوترويت" في الولايات المتحدة، ومشاركات فنية أخرى في عدد من المدن الأمريكية منها: نيويورك، شيكاغو، لوس أنجلوس.

وبالإضافة إلى ذلك فقد شاركت الفنانة سلوى بمصاحبة فرقة الإذاعة الموسيقية في أشهر المهرجانات الفنية العربية، وقدمت كذلك أجمل أغانيها في الاحتفالات الوطنية لمعظم الأقطار العربية، حيث سجلت لكل منها عدداً من الأغاني الوطنية المعبرة عن عمق مشاعرها تجاه هذه الأقطار، وبما يؤكد روح الأخوة بين الأردنيين وأشقائهم العرب.

كما شاركت الفنانة سلوى في العديد من المسلسلات الدرامية الإذاعية والتليفزيونية، من خلال مقدمات غنائية جميلة، أو بغناء بعض الأغاني الخاصة بالأحداث الدرامية لتلك المسلسلات، أو اختتام حلقاتها بأجمل أغانيها، ومن المسلسلات التلفزيونية الأردنية والعربية التي لاقت كل النجاح بصوت الفنانة سلوى نذكر: رَاس غْليصْ، الغَرِيبَة، شَمْسُ الأعْوَار، قَرْيَة بلا سُقُوف، غَدَاً تَدُقُّ الأقْدَار، وغيرها الكثير.

كذلك فقد شاركت الفنانة سلوى في أداء أغانيها عبر عدد من البرامج التلفزيونية إلى جانب كبار المطربين العرب، ومن أشهر تلك البرامج: برنامج ورد وشوك للمخرج الأردني الراحل حسيب يوسف، وتقديم الفنانين اللبنانيين إحسان صادق وسميره البارودي، وبرنامج ستوديو: 1984، 1985، 1986، 1987 للمخرج نفسه، حيث برز من خلال حلقات هذا البرنامج مجموعة من ألمع نجوم الغناء العربي. بالإضافة إلى ذلك شاركت الفنانة سلوى في العديد من البرامج التلفزيونية والإذاعية العربية[10].

شغفت الفنانة سلوى بحب الأردن وقيادته الهاشمية، فترجمت ذلك الحب إلى واقع فني محسوس في غنائها للأردن والأردنيين والهاشميين، فهي تبدأ غنائها في كثير من الأحيان بموّال وطني جميل اعتادت على أن يكون مطلعاً لوصلاتها الغنائية في مختلف المناسبات والمهرجانات ومن ثم تشدو بأغانيها الجميلة التي اشتهرت بها وكانت تقول في ذلك الموال:

تِسْلَمْ يا صَقْرِ العْرَبْ يَالْ مِنْ بَنِي هَاشِمْ حِبْنَاكْ تِسْلَمْ يا بُسْتَانِ الْوَفَا صُبْحُ وْمَسَا حُبْنَاكْ

تِسْلَمْ يا حْسِينْ يا قْنْدِيلْ ظْلْمِتْنَا كُلْ مَا سْرَاجْنَا انْطَفَى لدَرُوبْنَا حِبْنَاكْ

ومن الذكريات الجميلة التي لا زالت الفنانة سلوى تذكرها أنها كانت مع فرقة الإذاعة الأردنية نجمة الحفل الموسيقي الغنائي الذي أقامه الملك الحسين بن طلال على شرف الشيخ عبدالله مبارك الصباح أمير دولة الكويت طيب الله ثراهما، وذلك في ستينات القرن العشرين في نادي الضباط في مدينة الزرقاء، وكانت أغنيتها المشهورة بين الدوالي قد غطت الآفاق، وقد أوعز الراحلان هزاع المجالي ووصفي التل لحامل دلة القهوة العربية أن يكون جاهزاً عند هذه الأغنية وتحديداً عندما تصل الفنانة سلوى إلى غناء المقطع التالي:

صَبَّابِ الْقَهْوَهْ دُورِ بْدَلْتُهَا

هَالسَّهْرَهْ الحِلْوَهْ مَا بْقَوِّتْهَا

بين الدَّوَالِي

وبالفعل ما أن بدأت غناء هذا المقطع حتى قام من فوره بصب القهوة لكل من الزعيمين الكبيرين، فكانت الفنانة المبدعة سلوى والأغنية الجميلة والقهوة المعبرة عن الأصالة العربية محط إعجابهما وإعجاب كبار رجالات الدولتين والضيوف الذين حضروا الحفل.

طفرة الأغنية الأردنية[11]

ترى الفنانة سلوى أن فترة الستينات والسبعينات من القرن العشرين هي فترة مجد الأغنية الأردنية, فقد كانت تمثل مرحلة النماء والثراء لهذه الأغنية، وقد شكلت بحق طفرة في مسيرة هذه الأغنية، إذ لم يكن الحال قبل هذه الفترة ولا بعدها بمثل ما كانت عليه الأغنية الأردنية في تلك الفترة من نواح مختلفة،فاهتمام المسؤولين في الدولة الأردنية كان في أوجه، وحماس المطربين والموسيقيين، وأعداد الأغاني المنتجة ونوعياتها ومعاييرها، والظروف السياسية في المنطقة، وذائقة المستمعين الأردنيين لأغانيهم، كلها كانت أسباباً داعمة ومحفزة لمسيرة الأغنية الأردنية.

وترى الفنانة سلوى أن لكوكبة من الشعراء الأردنيين الفضل الأكبر على الأغنية الأردنية، إذ أولوها اهتمامهم، ونظموا كلماتها الصادقة الجميلة المعبرة عن عمق إحساسهم وفيض ومشاعرهم في مختلف مواضيعها ومناسباتها وأوزانها، وهي تذكر بالخير كلاً من الشعراء: جميل العاص، حيدر محمود، وعبد المنعم الرفاعي، ورشيد زيد الكيلاني، وحسني فريز، وسليمان المشيني، ونايف أبو عبيد، وإبراهيم مبيضين، وعساف طاهر، وعلي عبيد الساعي، وعارف اللافي، وعبد الفتاح حياصات وحبيب الزيود، وحسن النعيمي، وعبد الرحيم عمر، وخالد محادين، وعيسى الناعوري، ومصطفى عبد الرازق، وعصمت الترك.

أما الملحنون الذين اهتموا بالأغنية الأردنية وأبدعوا في صياغة ألحانها فتذكر الفنانة سلوى أن من أبرز هؤلاء الملحنين: جميل العاص، وتوفيق النمري، وروحي شاهين، ومحمد وهيب، وإميل حداد، وعيسى البلّه، وكرامه حداد، ومحمد الأدهم، وعبد الغني الشيخ.

وكذلك فإن الفنانة سلوى ترى أن من أشهر المطربين الذين ساهموا معها في نشر الأغنية الأردنية إلى العالم من خلال أصواتهم العذبة الجميلة كلاً من المطربين الأردنيين: توفيق النمري، وعبده موسى، واسماعيل خضر، ومحمد وهيب، وفهد نجار، وشكري عياد، وسهام الصفدي.

أما المطربون العرب الذين ساهموا في نشر الأغنية الأردنية فنذكر منهم كلاً من المطربات: هيام يونس، وسميره توفيق، وسهام الصفدي، وغيرهن، في حين ترى أن في مقدمة رجال الدولة الذين اهتموا برعاية الأغنية الأردنية، الملك الراحل الحسين بن طلال طيب الله ثراه، وأصحاب الدولة الراحلون: وصفي التل، وهزاع المجالي، وعبد الحميد شرف، وعبد المنعم الرفاعي، وكل من السادة: صلاح أبو زيد، ونصوح المجالي، ومروان دودين، ومحمد الخطيب، وساري عويضه، ونزار الرافعي، وموسى الكيلاني.

جوائز وتقدير

الفنانة سلوى هي أول مطربة أردنية تغنّت بالتراث الغنائي الأردني على اختلاف ألوانه وأشكاله، فقد التحقت بالإذاعة الأردنية في ريعان شبابها، وأفنت زهرة عمرها من أجل الكلمة الصادقة واللحن الأصيل، تعطي وتعطي بلا حدود، فقد دخلت بيوت جميع الأردنيين والعرب دونما استئذان من خلال المذياع، فأحبها الناس وأحبوا الأغنية الأردنية من خلالها.

وقدّرت سلوى لعطائها الكبير، وإبداعها المميز،وإثرائها الساحة الأردنية والعربية بالكثير من الأغاني والأهازيج الجميلة التي لا زال بريقها وألقها ونضارتها في العيون والقلوب، كيف لا وقد استلهمتها من وجوه الطيبين، ومعاناة الشدائد التي مرت ببلدها وأمتها، وأحست معها بعظم المسؤولية الملقاة على عاتقها، فقدمت أجمل ما استطاعت واستحقت التقدير والاحترام.

حازت الفنانة سلوى على جوائز قيمة وشهادات تقديرية على العديد من مشاركاتها العالمية والمحلية، ومنها درع رابطة الفنانين الأردنيين عام 1989، ومهرجان رام الله في فلسطين عام 1999، وشهادة تقدير من المجمع العربي للموسيقا التابع لجامعة الدول العربية عام 2006م، وجائزة الدولة التقديرية في مجال الغناء من وزارة الثقافة في الأردن عام 2007، ومهرجان جرش في الأردن عام 2008.

ثانيًا: الجزء التطبيقي

الخصائص الفنية لأغاني الفنانة سلوى

اتسمت أغاني الفنانة سلوى بمجموعة من الخصائص الفنية الشعرية والموسيقية التي عكست موضوعات ومضامين الحياة الأردنية بمختلف جوانبها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، ويمكن للمتتبع المختص لأغاني الفنانة سلوى أن يلحظ اشتمال هذه الأغاني على مجموعة من الخصائص الفنية في مجالات: الكلمة، واللحن، والإيقاع، والأداء، وسيقوم الباحثان بتوضيح هذه الخصائص على النحو الآتي:

1. الكلمة:

اعتمدت أغاني الفنانة سلوى في معظمها على اللهجة الأردنية المحكية، حيث صيغت كلماتها كنصوص شعرية شعبية بسيطة لتترجم حياة الأردنيين وما يكتنفها من مناسبات أو ظروف، كما أن كثيراً من أغانيها نظمت أصلاً على منوال قوالب غنائية شعبية أردنية كما هو الحال في: أغنية وش هالغزال، وأغنية لا تطلعي ع الدرج اللتان صيغتا في شكل أغاني التراويد الشعبية الأردنية، وأغنية تخسا يا كوبان التي صيغت في شكل قالب زريف الطول، وأغنية على دلعونا في قالب الدلعونا، كما أن بعض أغانيها جاء في أشكال أهازيج وطنية أردنية وقومية عربية لتلهب حماس الأردنيين والعرب وتستثير هممهم لمقارعة الاعتداءات الإسرائيلية المتكررة على القرى والمدن والبوادي الأردنية والعربية.

وقد اعتمدت الفنانة سلوى على مجموعة متميزة من الشعراء الأردنيين الذين كتبوا كلمات أغانيها ومنهم: رشيد زيد الكيلاني، وحيدر محمود، وخالد محادين، وحسني فريز، وابراهيم مبيضين، ونايف أبو عبيد، ومصطفى عبد الرازق، وعصمت الترك، وعساف طاهر، والفنان جميل العاص الذي كتب لها كلمات عدد من الأغاني، بالإضافة إلى بعض الشعراء العرب الذين كتبوا لها بعض الأغاني وبخاصة في المناسبات الوطنية الخاصة بأقطارهم، أو خلال اللقاءات الفنية العربية والعالمية أو أثناء فترة عملها في إذاعة دولة الكويت.

فرصيدها يشتمل على الكثير من الأغاني الجميلة التي تعبر من خلال موضوعاتها وأوزانها عن عميق الصلة بين الفنانة سلوى والأردنيين الذين أحبوا أغانيها ورددوها في مختلف مناسباتهم. بالإضافة إلى ذلك، فإن لدى الفنانة سلوى مجموعة من الأغاني الاجتماعية والغزلية الرقيقة ذات البعد العاطفي الإنساني النبيل، وبعض الأغاني الوصفية التي وصفت البيئة الأردنية أجمل وصف، والجدول التالي رقم (1) يوضح توزيع أغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة) بحسب اللون الغنائي.

الخصائص الفنية لأغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة)

(اللون الغنائي)

الرقم	اللون الغنائي	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	وطني	8	%16
2	غزلي	29	%58
3	ديني	1	%2
4	اجتماعي	2	%4
5	وصفي	8	%16
6	قومي	2	%4
المجموع		50	%100

(جدول رقم 1)

2. اللحن:

تستمد أغاني الفنانة سلوى أصالتها الفنية من جذور المقامات الموسيقية العربية التي اعتمدت عليها أغانيها، فقد طرقت هذه الأغاني مجموعة من المقامات الموسيقية الأصيلة ومنها: البياتي، والراست، والسيكا، والصبا، والهزام، والعجم، والنهاوند. وقد صيغت معظم أغانيها في مقام موسيقي واحد للأغنية الواحدة، كما احتوت بعض أغانيها على تحويلات مقامية خلال الأغنية الواحدة. واتسمت ألحان أغانيها بالبساطة والجمال، من خلال جملها اللحنية القصيرة الواضحة والمتناسقة مع كلماتها، فدخلت قلوب عشاقها وعقولهم عبر نغماتها الرقيقة السهلة الخالية من أي تعقيد، والجدول التالي رقم (2) يوضح المقامات الموسيقية التي طرقتها أغاني الفنانة سلوى:

الخصائص الفنية لأغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة)

(المقامات الموسيقية)

الرقم	المقام	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	مقام البَيَاتِي	31	%62
2	مقام الرَّاسْت	6	%12
3	مقام السِّيكا	4	%8
4	مقام الصَّبَا	3	%6
5	مقام الهُزَام	3	%6
6	مقام العَجَم	2	%4
7	مقام النَهَاوَنْد	1	%2
المجموع		50	%100

(جدول رقم 2)

وتجدر الإشارة إلى أن معظم أغاني الفنانة سلوى قد لحنها زوجها الراحل الفنان جميل العاص الذي عرف موهبتها وقدراتها وإمكاناتها الفنية فصاغ لها ألحاناً خاصة بصوتها العذب وفي إطار موهبتها الفنية الناضجة، وبالإضافة إلى الفنان العاص فقد شارك بعض الملحنين الأردنيين والعرب في تلحين أغانيها ومنهم: إميل حداد، ومصطفى عبد الرازق، وريمون لحود، وابراهيم صلالة وغيرهم.

3. الإيقاع:

تزخر أغاني الفنانة سلوى بجملة من الإيقاعات العربية الأصيلة، ارتكزت في تنظيمها وأدائها على آلات إيقاعية عربية، فالإيقاع عنصر أساسي في تكوين اللحن الموسيقي، وانتظام إيقاع الكلمة والمقطع من أبرز سمات التنظيم الزمني شعرياً ولحنياً في أغاني الفنانة سلوى، ولا شك أن العلاقة الوطيدة بين عروض كلمات الأغاني وإيقاعاتها الداخلية قد جعلتها تنفذ إلى آذان مستمعيها على طبق لحني بسيط المبنى عميق المعنى، يبعث البهجة والسرور في نفس من يستمع إليها، وقد انتظمت أغاني الفنانة سلوى في مجموعة من الموازين الموسيقية والضروب الإيقاعية الأصيلة منها: المَقسُوم (الدّويكْ)، والأيُّوب، والمَلْفُوف (اللف)، والبَلَدي (المصمودي الصغير)، والوحدة السَّائِرة، والهَجَع، والبَمْب، وغيرها، والجدول التالي رقم (3) يبين مجموعة الإيقاعات والموازين الموسيقية في عيّنة الدراسة المستخدمة في أغاني الفنانة سلوى:

الخصائص الفنية لأغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة)

(الضروب الإيقاعية والموازين)

الرقم	الضروب الإيقاعية المستخدمة	الميزان	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	المقسوم (دويك)	4/4	17	%34
2	الأيوب	2/4	11	%22
3	الملفوف (اللف)	2/4	8	%16
4	البلدي (المصمودي الصغير)	6/4	4	%8
5	الوحدة السائرة	2/4	2	%4
6	الهجع	2/4	1	%2
7	البمب	2/4	1	%2
8	قتاقوفتي	4/4	1	%2
9	السداسي	4/4	1	%2
10	الزفة	4/4	1	%2
11	الرمبا	4/4	1	%2
12	الشفتاتلي	4/4	1	%2
13	المصمودي الكبير	8/4	1	%2
المجموع			50	%100

(جدول رقم 3)

4. الأداء:

يشكل الأداء بتقنياته المختلفة المرحلة الأخيرة من مراحل انتاج العمل الفني، وقد أولت الفنانة سلوى جلَّ عنايتها واهتمامها لأن يكون أداء أغانيها في أفضل الصور وأصدقها، ولذلك فقد حرصت على أن تعطي كل كلمة وكل مقطع من أغانيها العناية الكافية من التدريب والحفظ قبل التسجيل، وكذلك الحال أثناء

التسجيل، مع ثقتها وحرصها التامّين على أن الموهبة الفنية التي وهبها إياها البارئ جديرة بأن تحترمها وتحافظ عليها وفق الأصول الفنية والصحية المتعارف عليها.

قدمت الفنانة سلوى عبر أغانيها مجموعة من أشكال الأداء الفني الرفيع، فهي غنت الموّال الحر والموال المقيد، وأدت الأغنية في شكلها الشعبي البسيط المكون من جملة لحنية واحدة، وفي شكلها البنائي المطور المكون من جملتين لحنيتين، وبالإضافة إلى ذلك فقد أدت الأغنية الفنية الحديثة في شكلها المعاصر الذي يتكون من ثلاث جمل لحنية فأكثر أو ربما يشتمل على لحن خاص لكل مقطع من مقاطع الأغنية. والجدول التالي رقم (4) يبين التركيب الفني لأغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة):

العناصر الفنية في أغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة)

(التركيب الفني للألحان)

الرقم	التركيب الفني	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	أغاني ذات جملة لحنية واحدة	14	%28
2	أغاني ذات جملتين لحنيتين	32	%64
3	أغاني ذات ثلاث جمل لحنية فأكثر	4	%8
المجموع		50	%100

(جدول رقم 4)

كذلك الحال فقد أدت الفنانة سلوى الغناء المنفرد وأدت الغناء الثنائي مع عدد من المطربين الأردنيين ومنهم: جميل العاص، وشكري عياد، وعبده موسى، ويوسف رضوان، والجدول التالي رقم (5) يبين توزيع أغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة) بحسب شكل الأداء فردياً أم ثنائياً:

الخصائص الفنية لأغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة)

(شكل الأداء)

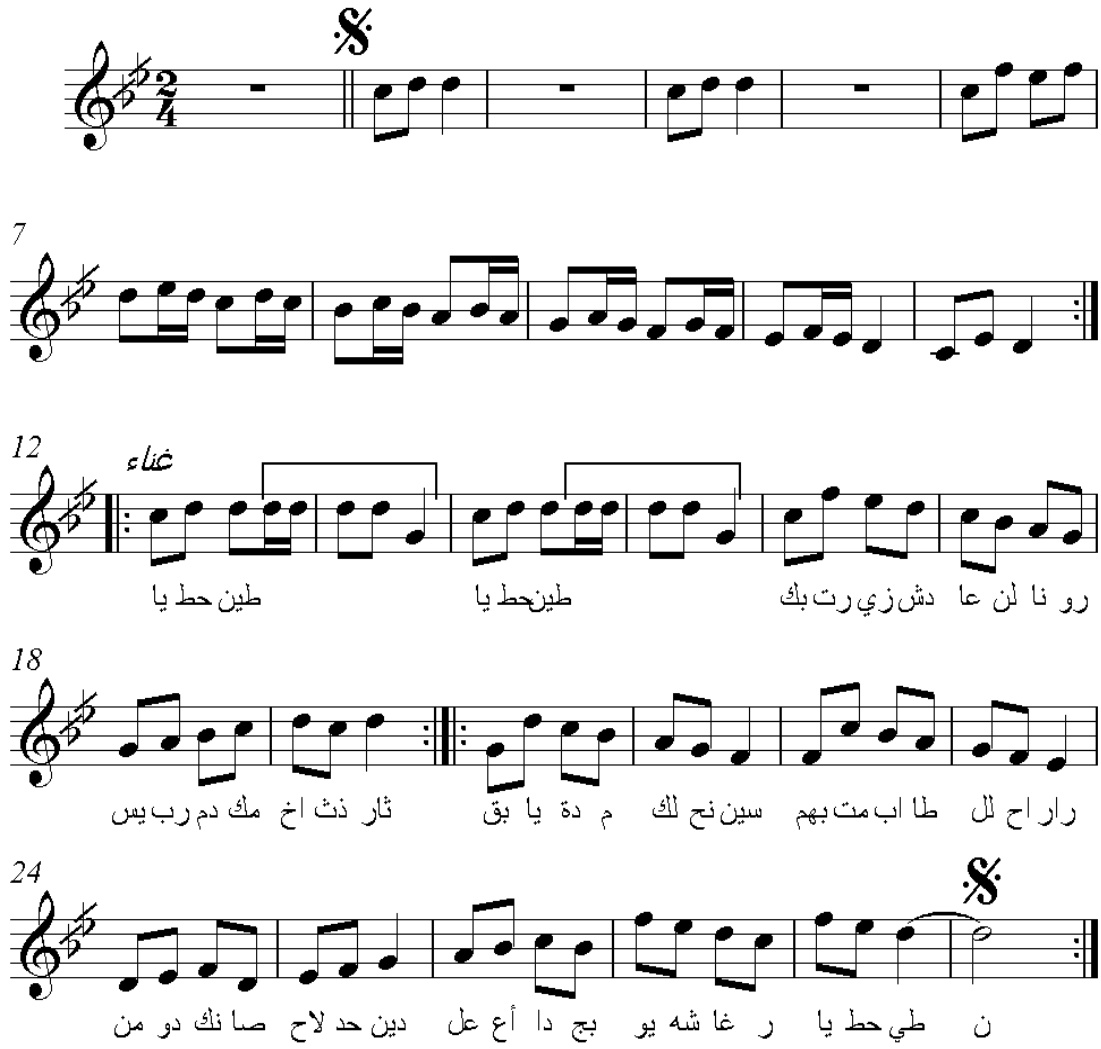
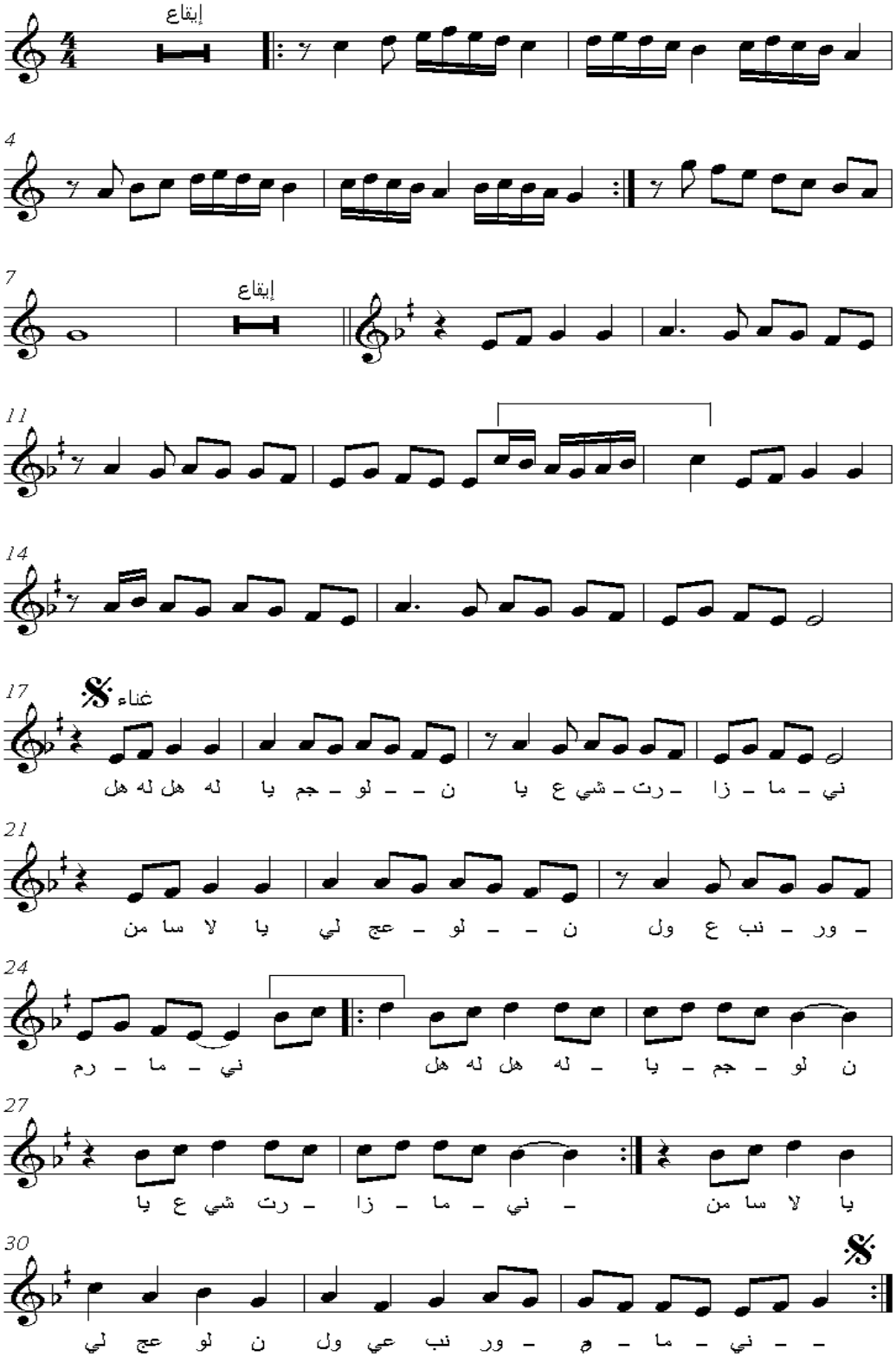
الرقم	شكل الأداء	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	غناء منفرد	44	%88
2	غناء ثنائي	6	%12
المجموع		50	%100

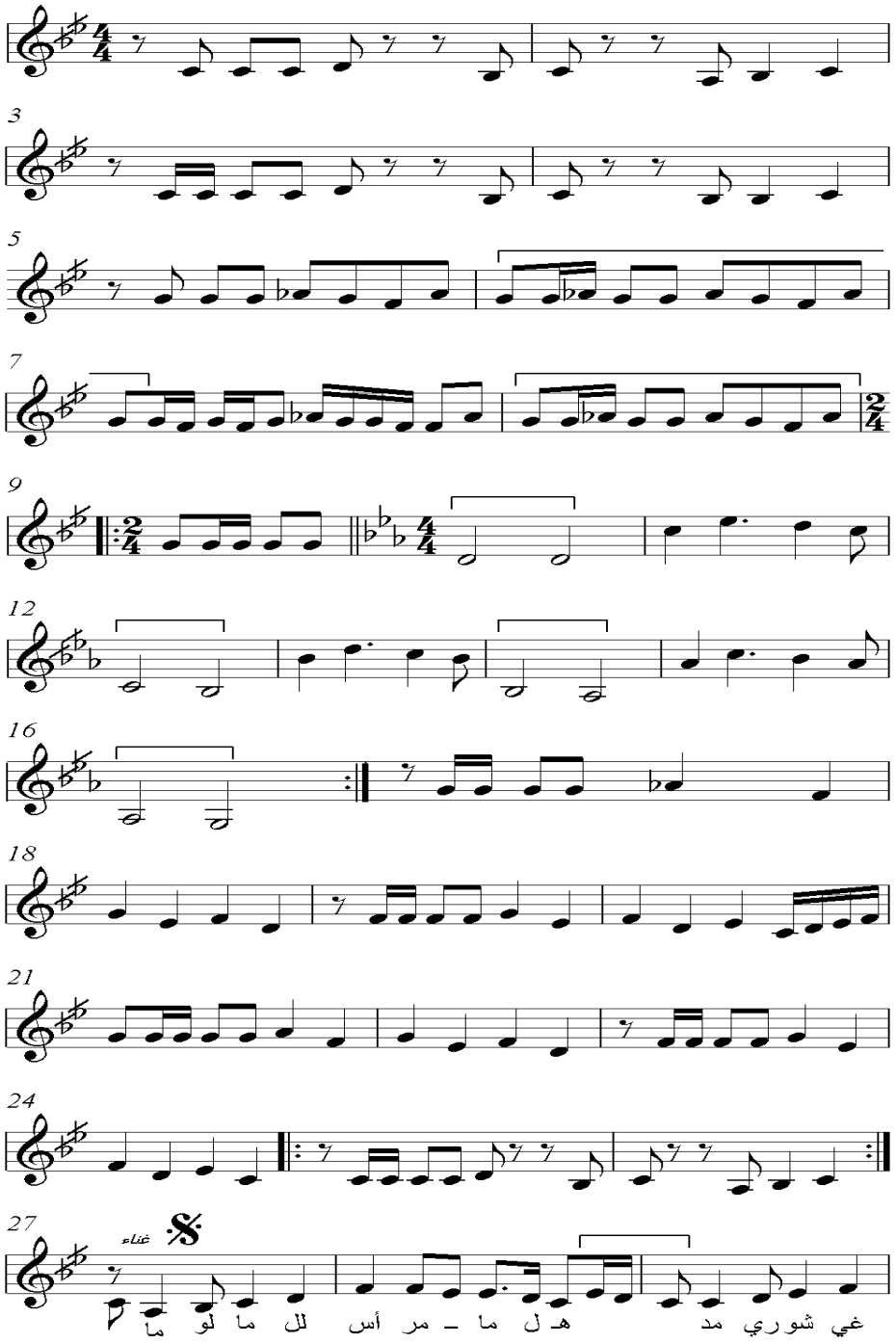
(جدول رقم 5)

5. الطبقة الصوتية والمجال الصوتي:

تمتعت الفنانة سلوى بخامة صوتية فريدة وبمجال صوتي يتراوح في معظم أغانيها بين نغمة (رى) فوق (دو) الوسطى تبعًا للتدوين بمفتاح (دو)، ونغمة (فا) بعد الأوكتاف الأول، أي أن مجالها الصوتي الذي يظهر في حده الأقصى بما أدته هو أوكتاف وثلث تقريبًا، ويصّنف الباحثان هذا المجال في المستوى الطبيعي لمطربة، إلا أن ما يميز الفنانة سلوى هو خامتها الصوتية الرنانة، وتبعًا للتصنيف العالمي للأصوات

البشرية، فإن الطبقة الصوتية للفنانة سلوى هي طبقة "السوبرانو" (Suprano)[12] ، ويظهر أقصى مدى أدته الفنانة سلوى في عدد من ألغاني منها على سبيل المثال أغنية (يا حطين)، و(هَاللهْ هَاللهْ يا جَمْلونْ)، و(الشمس غابت)، و(عالياديالي اليادي)، وغيرها وتالياً نموذجان من التدوين الموسيقي لأغنيتي (يا حطين)، و(هَاللهْ هَاللهْ يا جَمْلونْ) يظهر فيهما المجال الصوتي للفنانة سلوى

التدوين الموسيقي لأغنية (يا حطين)

التدوين الموسيقي لأغنية (هَاللهْ هَاللهْ يا جَمْلونْ)

وتجدر الإشارة إلى أن الفنانة سلوى استطاعت في إحدى أغانيها الوصول إلى نغمة (لا) تحت (دو) الوسطى، لكن مثل هذه الحالات تعتبر نادرة في أغانيها، وقد رصد الباحثان هذه الحالة في أغنية مَالْهْ الأسْمَرْ مَالْهْ.

جزء من التدوين الموسيقي لأغنية (مَالْهْ الأسْمَرْ مَالْهْ)

المدونات الشعرية والموسيقية لأغاني الفنانة سلوى

للفنانة سلوى الكثير من الأغاني والأهازيج الجميلة، فقد غنت مختلف الألوان الغنائية الأردنية الريفية والبدوية، وأجادتها بمنتهى الروعة والجمال، كما تغنت بمجموعة متميزة من الأغاني الخليجية الأصيلة التي لاقت نجاحاً كبيراً لدى جمهورها الأردني والعربي.

تزخر مكتبة الإذاعة الأردنية الموسيقية وبعض الإذاعات العربية والعالمية بكم وافر وجميل من أغاني الفنانة سلوى المشهورة، والجدول التالي رقم (6) يبين مجموعة أغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة) المسجلة لدى المكتبة الموسيقية لإذاعة المملكة الأردنية الهاشمية، كما يبين الجدول أسماء الشعراء الذين كتبوا كلمات الأغاني التي شدت بها، حيث يتبين لنا أن الشاعر الراحل الشيخ رشيد زيد الكيلاني هو أكثرهم كتابة للفنانة سلوى، بالإضافة إلى زوجها الفنان الراحل جميل العاص.

أغاني الفنانة سلوى المسجلة لدى إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية (عينة الدراسة)

الرقم	اسم الأغنية	الشاعر	الملحن	رقم الشريط	المدة	ملاحظات
1	إنْ مَرَّه جينَا عَ البَالْ	جميل العاص	جميل العاص		2:56	من مسلسل قرية بلا سقوف
2	ابْنِ وْجِدْ	جميل العاص	جميل العاص	ك5098 ص	2:35	أهزوجة
3	ابْنِ وْعَلّي	خالد محادين	جميل العاص	م4533ص	3:25	أهزوجة
4	إحْنَا صبَايَا الفَرَحْ	عبد الرحيم عمر	جميل العاص	م4179ص	3:20	ترويدة شعبية
5	اللهْ مَعَاكْ	جميل العاص	جميل العاص	م7250ص	2:15	
6	آهْ مِنْ ضَرْبِ الشَّبَارِي	جميل العاص	جميل العاص	م7054	3:05	
7	البَارِحَهْ يَا مَلا الزِّينْ	ابراهيم صلاله	ابراهيم صلاله	م1195 ص	3:25	أغنية كويتية/ ملحن كويتي
8	بَاللهْ يَا طيرْ	ابراهيم مبيضين	جميل العاص	م5032ص	3:30	اهزوجة
9	بسِّ ارْفَعْ إيدَكْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م 321 ص	4:15	
10	بَطَّلْتِ الحُبْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م5678 ص	2:50	
11	بيرَق الوَطَنْ	ابراهيم مبيضين	جميل العاص	م762 ص	2:30	
12	بين الدَّوالِي	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م157 ص	4:45	مع يوسف رضوان
13	ثْخَسَا يا كوبَانْ	حسني فريز	جميل العاص		5:40	أهزوجة
14	دَقّ الرَّبَابَهْ	جميل العاص	جميل العاص	م15032ص	3:05	
15	دَوالِي يا عِنْبِ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م2172ص	5:00	مع جميل العاص
16	الشَّمِسْ غَابَتْ	جميل العاص	جميل العاص	م6786ص	3:25	
17	طَلّتْ عَ المَرْجِ الأخْضَرْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م687ص	6:05	مع يوسف رضوان
18	عَ اليَادِي اليَادِي	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1482ص	3:00	مع جميل العاص
19	عَ اليَانِي اليَانِي	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م9101ص	4:25	
20	عَلَى بير الطَّي	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1032ص	3:45	
21	عَلَى دَلْعونَا	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م5821ص	6:20	مع شكري عياد
22	فوِّرْ يا قِدْري	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1181ص	5:15	
23	قِدْنَا المَشَاعِلْ	جميل العاص	جميل العاص	م14396ص	4:45	
24	قَلْبي حَبُّ وْقَرْحَانِهْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1650 ص	4:30	
25	قُومُوا اسْمَعُوا	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م6562ص	5:45	فـــن

الرقم	اسم الأغنية	الشاعر	الملحن	رقم الشريط	المدة	ملاحظات
26	لا تِطَلّعِي عَ الدَّرَجْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1659ص	4:15	ترويدة شعبية
27	لاحْمِلْ بيدِي جوز قْرُودْ	حيدر محمود	جميل العاص		4:26	
28	لايقْ عَليكِ الثُّوبْ	مصطفى عبد الرازق	مصطفى عبد الرازق	C.D1542م	6:30	سُجلت في إذاعة الكويت عام 1963م
29	مَالُهْ الأسْمَرْ مَالُه	جميل العاص	جميل العاص	م 1814 ص	5:25	
30	مِنْ يومْ غَابِ الوَلِيفْ	جميل العاص	جميل العاص		3:34	
31	مِنْ يومْ هَبِّ الهَوَا	جميل العاص	جميل العاص			مسلسل شمس الأغوار
32	هَاتِ ايدَكْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1164 ص	3:35	
33	هَاللهْ هَاللهْ يا جَمْلونْ	فلكلور	جميل العاص	م3922 ص	3:45	مع عبده موسى
34	هَالليلِهْ مِنْ أحْلَى اللّيَالِي	جميل العاص	جميل العاص		5:07	
35	هَبَّتِ النَّارْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1811ص	4:15	
36	هَلّ هْلالكْ يا رَمَضَانْ	ريمون لحود	جميل العاص	م12797 ص	3:00	
37	وَاللهْ لابْنِيلِكْ أوضَهْ	عصمت الترك	جميل العاص	م7051ص	5:17	
38	وشْ هَالغَزَالْ	فلكلور	جميل العاص	م15243ص	4:20	ترويدة شعبية
39	وينْ عَ رَامَ اللهْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م1661ص	5:05	
40	يا حِطّينْ	عساف طاهر	جميل العاص	م1103ص	2:50	أهزوجة
41	يا زَرِيفِ الطّولْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م413ص	4:30	
42	يا طيرِ الحَمَامْ	جميل العاص	جميل العاص	م7747ص	4:16	
43	يا عْقِيدِاللُولُو	عساف طاهر			4:00	
44	يا عَلاّنِي مَرْجَ اخْضَرْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م654ص	5:00	مع يوسف رضوان
45	يا عَنَودَ المَهَا	إبراهيم مبيضين	جميل العاص	م5105ص	3:40	
46	يا مْغَرِّبِين مْغَرِّبْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م829ص	3:46	
47	يا مْهَدِّبَاتِ الهَدَبْ	حبيب الزيودي	جميل العاص		3:42	
48	يا هْويدَلَكْ	رشيد زيد الكيلاني	جميل العاص	م2176ص	4:15	
49	يُمَّهْ لا تْقَسّي قَلْبِكْ	سليمان المشيني	جميل العاص		4:00	
50	يُمَّه مْوَالِي الهَوَى	جميل العاص	جميل العاص	م7977ص	5:50	

(جدول رقم 6)

التحليل الشعري لأغاني الفنانة سلوى (الموضوع، اللهجة، القالب، القافية)

الرقم	اسم الأغنية	الموضوع	اللهجة	القالب	القافية
1	إنْ مَرَّه جينَا عَ البَالْ	اجتماعي	عامية	أغنية مسلسل	متعددة *
2	ابْنِ وْجِدْ	وطني	عامية	أهزوجة	جِدْ
3	ابْنِ وْعَلّي	وطني	عامية	أهزوجة	متعددة
4	إحْنَا صبَايَا الفَرَحْ	وصفي	عامية	أغنية شعبية	آرْ
5	اللهْ مَعَاكْ	وطني	عاميه	أهزوجة	متعددة
6	آهْ مِنْ ضَرْبِ الشَّبَارِي	غزلي	عامية	أغنية شعبية	هْ
7	البَارِحَهْ يَا مَلا الزِّينْ	غزلي	عامية خليجية	أغنية شعبية	آن+ يَّهْ
8	بَاللهْ يَا طيرْ	اجتماعي	عامية	أغنية شعبية	متعددة
9	بسِّ ارْفَعْ إيدَكْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	متعددة
10	بَطَّلْتِ الحُبْ	غزلي	عامية	أغنية فنية	بي
11	بيرَق الوَطَنْ	وطني	عامية	أهزوجة	متعددة

الرقم	اسم الأغنية	الموضوع	اللهجة	القالب	القافية
12	بين الدَّوالِي	وصفي	عامية	أغنية شعبية	لِي
13	ثْخَسَا يا كوبَانْ	وطني	عامية	أهزوجة	لِي+ رِي
14	دَقّ الرَّبَابَهْ	وصفي	عامية	أغنية فنية	آرْ
15	دَوالِي يا عِنْبِ	وصفي	عامية	أغنية شعبية	لِي
16	الشَّمِسْ غَابَتْ	غزلي	عامية	أغنية فنية	لِي
17	طَلّتْ عَ المَرْج الأخْضَرْ	غزلي	عامية	أغنية فنية	هَا
18	عَ اليَادِي اليَادِي	غزلي	عامية	أغنية شعبية	يَّهْ
19	عَ اليَانِي اليَانِي	غزلي	عامية	أغنية شعبية	نِي
20	عَلَى بيرِ الطَّي	غزلي	عامية	أغنية شعبية	متعددة
21	عَلَى دَلّعونَا	غزلي	عامية	أغنية شعبية	ونَا
22	فَوِّرْ يا قِدْرِي	غزلي	عامية	أغنية شعبية	يْ
23	قِدْنَا المَشَاعِلْ	وطني	عامية	أهزوجة	آ
24	قَلْبي حَبُّ وْقَرْحَانِهْ	غزلي	عامية	أغنية فنية	بي
25	قُومُوا اسْمَعُوا	غزلي	عامية	أغنية شعبية	نِي
26	لا تِطّلّعِي عَ الدَّرَجْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	متعددة
27	لاحْمِلْ بيدِي جوز قْرُودْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	تَمْ
28	لايِقْ عَليكِ الثُّوبْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	وبْ
29	مَالُهْ الأسْمَرْ مَالُه	غزلي	عامية	أغنية فنية	لُهْ
30	مِنْ يومْ غَابِ الوَلِيفْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	يِّهْ
31	مِنْ يومْ هَبِّ الهَوَا	وصفي	عامية	أغنية مسلسل	متعددة
32	هَاتِ ايدَكْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	آتْ
33	هَاللهْ هَاللهْ يا جَمْلونْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	آن
34	هَاللِيلهْ مِنْ أحْلَى اللّيَالِي	قومي	عامية	أغنية شعبية	متعددة
35	هَبَّتِ النَّارْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	متعددة
36	هَلِّ هْلالَكْ يا رَمَضَانْ	ديني	عامية	أغنية فنية	متعددة
37	وَاللهْ لابْتِيلِكْ أوضَهْ	غزلي	عامية	أغنية فنية	متعددة
38	وشْ هَالغَزَالْ	وصفي	عامية	أغنية شعبية	هْ
39	وينْ عَ رَامَ اللهْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	متعددة
40	يا حِطِّينْ	قومي	عامية	أهزوجة	آرْ
41	يا زَرِيفِ الطّولْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	نَا
42	يا طيرِ الحَمَامْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	ليشْ
43	يا عقيدِاللُولُو	غزلي	عامية	أغنية شعبية	سِي
44	يا عَلاّبِي مَرْجَ اخْضَرْ	غزلي	عامية	أغنية فنية	آن
45	يا عَنَودَ المَهَا	غزلي	عامية	أغنية فنية	متعددة
46	يا مْغَرِّبِين مْغَرِّبْ	وصفي	عامية	أغنية شعبية	اللهْ
47	يا مْهَدِّبَاتِ الهَدَبْ	وطني	عامية	أغنية شعبية	ي
48	يا هْويدَلَكْ	غزلي	عامية	أغنية شعبية	لِي
49	يُمَّهْ لا تْقَسِّي قَلْبِكْ	وطني	عامية	أغنية شعبية	يَّهْ
50	يُمَّه مْوَالِي الهَوَى	غزلي	عامية	أغنية شعبية	يَّهْ

(جدول رقم 7)

* القافية المتعددة: تعني أن مقاطع الأغنية لا تلتزم بقافية محددة بل أن لكل مقطع فيها قافية خاصة به.

التحليل الموسيقي لأغاني الفنانة سلوى (المقام، الركوز، الميزان، الإيقاع)

الرقم	اسم الأغنية	المقام الموسيقي	درجة الركوز	الميزان	الضرب الإيقاعي
1	إنْ مَرَّه جِينَا عَ البَالْ	راست	ري	4/4	بلدي+ مقسوم
2	ابْن وْحِدْ	عجم	دو	2/4	وحدة سائرة
3	ابْن وْعَلّي	بيات	مي	2/4	أيوب+ بمب
4	إحْنَا صبَايَا الفَرَحْ	بيات	ري	2/4	أيوب
5	اللهْ مَعَاكْ	عجم	فا	2/4	أيوب
6	آهْ مِنْ ضَرْبِ الشَّبَارِي	بيات	مي	2/4+ 4/4	لف+ بلدي
7	البَارِحَهْ يَا مَلا الزِّينْ	بيات	مي	4/4	مقسوم
8	بَاللهْ يَا طيرْ	بيات	صول	2/4	أيوب
9	بِسِّ ارْفَعْ إيدَكْ	راست	ري	2/4	لف
10	بَطَّلْتِ الحُبْ	راست	ري	4/4	مقسوم+ جيرك
11	بيرَق الوَطَنْ	بيات	مي	2/4	أيوب
12	بين الدَّوالي	راست	ري	2/4	أيوب
13	تْخَسَا يا كوبَانْ	بيات	ري	4/4	مقسوم
14	دَقّ الرَّبَابَهْ	بيات	ري	4/4	مقسوم
15	دَوالِي يا عِنَبِ	بيات	مي	2/4	أيوب
16	الشَّمِسْ غَابَتْ	بيات	ري	2/4+ 4/4	لف+ مقسوم
17	طَلّتْ عَ المَرْج الأخْضَرْ	هزام	مي نص b	2/4	لف
18	عَ اليَادِي اليَادِي	بيات	مي	2/4	لف
19	عَ اليَانِي اليَانِي	بيات	مي	4/4 + 2/4 + 4/4	بلدي + لف + مقسوم
20	عَلى بير الطَّي	بيات	ري	4/4	مقسوم
21	عَلى دَلْعونَا	بيات	مي	4/4	مقسوم
22	فوِّرْ يا قِدْرِي	بيات	مي b	4/4	مقسوم
23	قِدْنَا المَشَاعِلْ	راست	ري	2/4	لف
24	قلْبي حَبُّ وْقَرْحَانِهْ	هزام (راحة الأرواح)+ بيات	سي نص b ري	4/4	مقسوم
25	قُومُوا اسْمَعُوا	صبا+ بيات	ري	2/4	بمب
26	لا تِطْلَعِي عَ الدَّرَجْ	هزام	فا	4/4+ 2/4	زفة+ أيوب
27	لاحْمِلْ بِيدِي جوز قْرُودْ	راست	ري	2/4	لف
28	لايِقْ عَليكِ الثُّوبْ	بيات	مي	4/4+ 2/4	بلدي+ بمب
29	مَالُهْ الأسْمَرْ مَالُه	بيات	ري	4/4	مقسوم + بلدي
30	مِنْ يومْ غَابِ الوَلِيفْ	بيات	مي b	4/4	بلدي
31	مِنْ يومْ هَبّ الهَوَا	سيكا	فا نص #	2/4	هجع
32	هَاتِ ايدَكْ	سيكا	مي	2/4	أيوب
33	هَاللهْ هَاللهْ يا جَمْلونْ	صبا	مي	4/4	مقسوم
34	هَاللَيلِهْ مِنْ أحْلَى اللَيَالِي	بيات	ري	6/4	سداسي
35	هَبَّتِ النَّارْ	سيكا	فا نص #	2/4	أيوب
36	هَلّ هْلالَكْ يا رَمَضَانْ	بيات	دو #	4/8 + 4/4	مصمودي كبير+ مقسوم
37	وَاللهْ لابْنِيلِكْ أوضَهْ	بيات	ري	4/4	مقسوم
38	وشْ هَالغَزَالْ	بيات	ري	2/4	أيوب+ لف
39	وينْ عَ رَامَ اللهْ	بيات	ري	2/4	لف
40	يا حِطِّينْ	بيات	ري b	2/4	لف

الرقم	اسم الأغنية	المقام الموسيقي	درجة الركوز	الميزان	الضرب الإيقاعي
41	يا زَرِيفِ الطّولْ	بيات	ري	4/4	مقسوم
42	يا طيرِ الحَمَامْ	بيات	مي b	4/4	مقسوم
43	يا عِقْيدِاللُولُو	بيات	ري	4/4	رمبا
44	يا عَلاّنِي مَرْجَ اخْضَرْ	نهاوند	دو	2/4	وحدة سائرة+ أيوب
45	يا عَنَودَ المَهَا	بيات	ري	2/4	شفتاتلي+ أيوب
46	يا مْغَرِّيين مْغَرِّبْ	بيات	ري	2/4	أيوب+ بمب
47	يا مْهَدِّبَاتِ الهَدَبْ	بيات	ري	2/4 +4/4	قتاقوفتي+ لف
48	يا هْويدَلَكْ	صبا	ري	4/4	مقسوم
49	يُمَّهْ لا تْقسِّي قلْبكْ	سيكا	مي	4/4	مقسوم
50	يُمَّه مْوَالِي الهَوَى	بيات	ري	4/4	مقسوم

(جدول رقم 8)

نتائج الدراسة

قدّمت الفنانة سلوى وضمن مسيرتها الفنيّة مختلف أنواع الغناء، إلا أن تركيزها كان على الغناء الغزلي، كما غنّت في المقامات المتعددة المستخدمة عادةً في منطقة بلاد الشام، وقد أظهرت هذه الدراسة النتائج التالية:

1. غنّت الفنانة سلوى معظم أغانيها في مقام البيات.
2. استخدمت الفنانة سلوى أيقاع المقسوم (دويك) في معظم أغانيها يليه إيقاع (أيوب).
3. جاءت معظم أغانيها في جمليتين لحنيتين.
4. غلب الغناء المنفرد على أدائها.
5. انحصر المجال الصوتي لها بين نغمتي (رى) فوق (دو) الوسطى و (فا) فوق الأوكتاف الأول. باستثناء حالات نادرة وصلت فيها إلى (لا) تحت (دو) الوسطى.

توصيات الدراسة

في ضوء نتائج الدراسة، يوصي الباحثان ما يلي:

1. أن يتم تسجيل ألبومات تحتوى المجموعة الكاملة لأغاني الفنانة سلوى، تسجيلًا حديثًا وبنوعية صوت عالية الجودة.
2. أن يقوم الباحثون المتخصصون والطلبة الدارسون المهتمون بشكل عام بالاستفادة من أغاني الفنانة سلوى والعمل على صياغة أعمال فنية متطورة جديدة مستوحاة من روح هذه الأعمال.
3. أن يتم إجراء دراسات مقارنة لصوت الفنانة سلوى من حيث المجال والخامة وطريقة الأداء مع فنانات أخريات عاصرن الفنانة سلوى أو ممن أدوا في نفس أسلوبها.

الهوامش

[1] الجدول رقم (6) يبين أسماء الأغاني العينة التي قام الباحثان بدراستها.

[2] الفنانة سلوى، مذكرات خاصة غير منشورة.

[3] مقابلة شخصية مع الفنانة سلوى في منزلها، عمان، الأردن، 2010/11/5.

[4] مقابلة مع الفنانة سلوى في منزلها، عمان، الأردن، 2010/7/5.

[5] غوانمه، محمد، 1997، الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن.

[6] مقابلة مع الفنان محمد وهيب في بيت الرواد، عمان، الأردن، 2009/4/13.

[7] الفنانة سلوى مذكرات خاصة غير منشورة.

[8] مقابلة مع الفنانة سلوى في منزلها، عمان، الأردن، 2010/6/8.

[9] فرقة أردنية أسستها ورعتها لمدة تزيد على عشر سنوات شركة طيران عاليه التي تم تعديل اسمها فيما بعد لتصبح شركة (الملكية الأردنية).

[10] الفنانة سلوى، مذكرات خاصة غير منشورة.

[11] مقابلة مع الفنانة سلوى في منزلها، عمان، الأردن 2010/7/30

[12] تم الرجوع إلى جدول تصنيف الأصوات البشرية في قاموس راينغولد الموسيقي Rheingold Dictionary of Music in Sound

المراجع

برامج إذاعية وتلفزيونية مختلفة، مؤسسة الإذاعة والتلفزيون، عمان، الأردن.

توفيق، أبو الرب. (1980). **دراسات في الفلكلور الأردني**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

حمارنة، عبلة. (2001). **أغانينا الأردنية مثل نبع المية**، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

حمام، عبد الحميد. (2008). **الحياة الموسيقية في الأردن**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

حمام، عبدالحميد. (1988). **أصالة القوالب الغنائية البدوية**، مجلة التراث الشعبي، العدد(3)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.

الدراس، نبيل. (2002). **دور الشباب الموسيقي في تطوير الأغنية الأردنية**، بحث منشور، ملتقى الموسيقا في الأردن، وزارة الثقافة، عمان الأردن.

الدميسي، شروق. (2007). **واقع احتراف المرأة الأردنية للأداء الموسيقي**، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الموسيقا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

طوالبه، سلام. (2002). جميل العاص، حياته وأعماله، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الموسيقا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

غوانمة، محمد. (1997). **الأهزوجة الأردنية**، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن.

غوانمة، محمد.(2002). **عبده موسى رائداً ومبدعاً**، اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، عمان، الأردن.

مجموعة تسجيلات الفنانة سلوى المتوافرة لدى الإذاعة الأردنية، وبعض الإذاعات العربية الشقيقة، ومكتبتها الخاصة.

النمري، توفيق. (1972). **ثقافتنا في خمسين عاماً (الموسيقا والغناء)**، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن،.

سلوى (الفنانة سلوى)، مذكرات غير منشورة.

مقابلات شخصية متكررة مع الفنانة سلوى.

مقابلات مع عدد من الفنانين الروّاد الذي رافقوا الفنانة سلوى واطلعوا على تجربتها الفنية عن قرب.

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 5, No. 2, 2012, 1434 H

CONTENTS

Articles in Arabic

- **The Japanese Cinema Shiro Toyoda the Mirror of His Society** **129**
  Samir Kaml Jaber
- **Effectiveness of the Technical Construction of the Film and the Organization of three - dimensional Configurations and its Relationship to Development of Contemporary Technical** **145**
  Mohamed Mohamed Ghaleb
- **Dialectics of Use by Composers of Natural and Electronic Sounds in European Composition of the 2nd Half of the 20th Century** **169**
  Eyad A. Mohammad and Rami N. Haddad
- **The language of Creativity between the Director and the Conductor " A contrastive study "** **185**
  Ali Abdullah
- **Nicolo Paganini's Performance Techniques on the Guitar & its Role in his Professional Performance on the Violin** **213**
  Aziz A. Madi, Nabil S. Darras and Subhi I. Sharqawi
- **Analyzing the Structural Frameworks – Composing″ Bach Gigue from the fourth Suite for Cello Solo″** **223**
  Nabil S. Darras and Aziz A. Madi
- **Analytical Study of the Biography of Jordanian Artist Salwa and Her Musical Heritage** **233**
  Rami N. Haddad and Mohammed T. Al-Ghawanmeh

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 5, No. 2, 2012, 1434 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad AI-Assád
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

General Notes

1. Jordan Journal of The Arts (JJA) is an international refereed research journal issued by Higher Scientific Research Committee, Ministry of Higher Education & Scientific Research, Amman, Jordan.
2. JJA is published by Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid , Jordan.
3. Manuscripts should be submitted in Arabic or in English. However, submissions in any other language is subject to approval by the Editorial Board.
4. JJA is published biannually.
5. JJA publishes genuinely original research characterized by clear academic methodology.
6. JJA accepts papers in all fields of Arts only.
7. Unpublished manuscripts will not be returned to their authors.

Publication Guidelines

1. JJA is published in Arabic and in English. All manuscripts must include an abstract containing a maximum of 150 words typed on a separate sheet along with keywords which will help readers to search through related databases.
2. Papers should be computer-typed and double -spaced. Three copies are to be submitted (Two copies with no author names or author identity but one copy with author's / names and addresses together with a compact disk CD (compatible with IBM) Ms Word 2000, 79, XP , font 14 Normal /Arabic and 12 English.
3. Papers including figures, drawings, tables and appendices should not exceed thirty (30) pages size (A4). Figures and tables should not be colored or shaded and should be placed in their appropriate places in the text with their captions.
4. Papers submitted for publication in JJA are sent, if initially accepted, to at least two specialist referees ,who are selected by the editor-in-chief confidentially.
5. JJA reserves the right to ask the author to omit, reformulate, or re-word his/her manuscript or any part thereof in a manner that conforms to publication policy.
6. JJA sends to the authors letters of acknowledgment, acceptance, or rejection.
7. Accepted papers are published based on the date of final acceptance for publication.
8. Documentation: JJA applies (APA) American Psychological Association guide for research publication in general and the English system documentation in particular .Researchers should abide by authentication style in writing references, names of authors and citations. Also they should refer to the primary sources and publication ethics.
9. Researchers should submit a copy of each appendix they based their research on (if available) such as programs, tests ... etc .and should submit a written statement in which he acknowledges other peoples' copyrights (individual right) and should specify the method for those who benefit from the research to obtain a copy from the programs or tests.
10. Copyright of accepted articles belongs to JJA.
11. JJA will not pay to the authors for accepted articles.
12. Ten offprints will be sent free of charge to the principal author of the published manuscript as well as a copy of JJA in which the article is published.
13. Arranging articles in JJA is based on editorial policy.
14. Opinions expressed in JJA are solely those of their authors and do not necessarily reflect the policy of the Ministry of Higher Education and Scientific Research or Yarmouk University.
15. The author should submit a written admission that his/her article is not published or submitted to any other journal.
16. Published articles will be stored in the University online database and retrieving is subject to the database's policy.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

An International Research Journal

Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 5, No. 2, 2012, 1434 H

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 5, No. 2, 2012, 1434 H

Jordan Journal of the Arts (JJA): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the support of Scientific Research Support Fund, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Amman, Jordan.

Editor-In-Chief:

Prof. Dr. Abdel Hamid Hamam, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ihsan Fathi, Faculty of Engineering, Philadelphia University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Salim Al-Faqih, School of Architecture and Built Environment, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Kayed Amr, Faculty of Educational Sciences, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.

Dr. Nabil Al-Darras, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Dr. Keram Nimri, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Rami Haddad, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Editorial Secretary: Kholoud Khasawneh.

Language Editor (Arabic): Prof. Ali Al-Shari.
Language Editor (English): Prof. Nasser Athamneh.
Cover Design: Dr. Arafat Al Naim.
Layout: Enas Yousef.

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Abdel Hamid Hamam
Editor-in-Chief, *Jordan Journal of the Arts*
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3638
E-mail: jja@yu.edu.jo