المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (7)، العدد (1)، 2014م/ 1435هـ

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. محمد غوانمة
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. 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.

سكرتيرة 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: خلود خصاونة.

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 محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

المجلد (7)، العدد (1)، 2014م/ 1435هـ

قواعد عامة

1. المجلة الأردنية للفنون مجلة علمية عالمية محكَّمة 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 محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (7)، العدد (1)، 2014م / 1435هـ

البحوث باللغة العربية

- **الهوية العمرانية في زمن الاحتلال: دراسة في مدينة القدس** **1- 24**

  ياسر ابراهيم الرجال

- **مفهومُ الصّورةِ الدّراميّةِ في النّصِّ المسرحيّ.** **25- 42**

  عمر محمد نقرش

- **تشكيلات جسد الممثل داخل فضاء العرض المسرحي مسرحية (انتيجونا الحلم والواقع) أنموذجاً** **43- 58**

  محمد خير الرفاعي، غسان عيد حداد

- **الخصائص الفنية لموسيقا الثورة الفلسطينية** **59- 90**

  احمد محمد عبدربه موسى

- **خصائص استخدام إيغور سترافينسكي لتقنية الدوديكافونية في "مراثي النبي إرميا" (Threni)** **91- 110**

  اياد عبدالحفيظ محمد

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 7، عدد 1، 2014، 1- 24

الهوية العمرانية في زمن الاحتلال: دراسة في مدينة القدس

ياسر إبراهيم الرجال, كلية العمارة والتصميم الحضري، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 2012/12/12 **تاريخ القبول:**2014/1/22

ملخص

تشهد مدينة القدس المحتلة مجموعة من التحولات الناتجة عن كونها تحت الاحتلال، والتي أثرت على الهوية العمرانية للمدينة من عدة نواح، حيث تسجل هذه الدراسة مظاهر التغيير في كل من:

1. **بنيوية المدينة:** التغير في النسق والنسيج والنمط العمراني المميز للمدينة، وتشكيل الأرض وعلاقته بالبيئة المبنية، وعزل المدينة عن محيطها الطبيعي، وتوظيف التخطيط الحضري في خدمة الأمن القومي لدولة الاحتلال.
2. **الأنماط السلوكية والاجتماعية في المدينة:** التغير في الأنماط السلوكية والاجتماعية التي كانت المدينة قادرة على توليدها أو استيعابها، وخلق واقع جيو سياسي وديموغرافي جديد فيها.
3. **المعاني الروحية والرمزية المرتبطة بالمدينة:** المحاولات المتعددة لايجاد معان رمزية مستحدثة في المدينة وتجييرها للوجود اليهودي، وانكار المعاني الرمزية الموروثة والذاكرة التاريخية المسيحية والاسلامية للمكان.

تعتمد الدراسة منهجية "البناء/ التركيب الكلي" في تحديد وتحليل التحولات العمرانية في مدينة القدس، وفي تحليل المظاهر المصاحبة لها والانطباعات المتولدة تجاهها، وفي تحديد أثرها على الهوية العمرانية للمدينة، حيث تم اعتماد هذه المنهجية كونها تتناسب مع صعوبة استيعاب الموقف الجماعي بتعقيداته وتناقضاته في ظل الظروف التي تعيشها المدينة تحت الاحتلال.

تبين الدراسة تأثير الاحتلال ودوره في دعم وتشجيع مظاهر التغيير السابقة، والتي لا يمكن بحال من الأحوال نسبتها الى اسباب النمو الحضري الطبيعية، وتستعرض السيناريوهات المختلفة المطروحة لمستقبل مدينه القدس، وتقدم توصيات عملية مرتبطة بالمحافظة على الهوية العمرانية للمدينة.

الكلمات المفتاحية: القدس، الهوية العمرانية، المراكز الاستيطانية، حاضن/غلاف القدس

Urban Identity and Occupation: A Study in Jerusalem

Yasser Ibrahim Rajjal, Assistant Professor in Architecture and Urban Design, German Jordanian University

Abstract

Jerusalem has witnessed a number of changes resulting from the Israeli occupation practices, which have had several impacts on the urban environment leading to an obvious alteration in the urban identity of the city. The aspects of this alteration include:

1. **Morphology of the city**: the distinctive urban form, tissue and pattern of the city and landform and the relation thereof with the built and natural environment.
2. **Behavioral Aspects**: these are related to the human relations generated by the urban environment besides the activities produced and assimilated by the city.
3. **Spiritual and Symbolic Meanings** associated with the urban environment of the city of Jerusalem.

The study adopts the "holistic constructive approach" as a methodology for identifying and analysing the urban transformations in Jerusalem. The visual and spatial representations of the transformations are identifed and the impressions developed towards them are recognized as well as their effect on the urban idenity of the city. This approach is considered approriate for percieving the collective viewpoints with their complex and contradictory nature resulting from the fact that the city is under occupation.

The study illustrates the role of the Israeli occupation in supporting and encouraging these transformations, which cannot be related to the natural historic developements. It also reviews the various senarious of the future of the city, and it presents a number of recommendations for preserving the urban identity of the city.

Keywords: Jerusalem, Urban Identity, Israieli Settlements, Jerusalem Wall

تشهد مدينة القدس تحت الاحتلال الاسرائيلي مجموعة من التحولات التي أثرت عليها من عدة نواح، وأدت إلى تغيير واضح في هويتها العمرانية، حيث تتناول الدراسة هذه التغيرات من خلال اتباع منهجية للبحث تتلاءم مع ظروف المدينة لكونها تحت الاحتلال، ومن ثم تحديد العناصر المكونة للهوية العمرانية، ودراسة التغيرات في مكونات الهوية العمرانية لمدينه القدس والمظاهر الناتجة عنها، والانطباعات المتولدة تجاهها لدى طرفي الصراع، ومن ثم تقديم توصيات مرتبطة بالمحافظة على هويتها العمرانية.

1. منهجية البحث

تعتمد الدراسة منهجية "البناء/ التركيب الكلي" (holistic constructive approach) في تحديد وتحليل التحولات العمرانية في مدينه القدس، وفي تحليل المظاهر المصاحبة لها والانطباعات المتولدة تجاهها، وفي تحديد أثرها على الهوية العمرانية للمدينة. وتم اعتماد هذه المنهجية التي تركز على الأساليب التي يتبعها الأفراد في ادراكهم للبيئة العمرانية من خلال التجارب الفردية (Jonassen, 1999)، كونها تتناسب مع صعوبة استيعاب الموقف الجماعي بتعقيداته وتناقضاته في ظل الظروف التي تعيشها المدينة تحت الاحتلال، حيث توفر هذه المنهجية صيغة تساعد على التعرف على وجهات النظر المختلفة عند جانبي الصراع بغرض الوصول الى نتائج موضوعية، وقد تم اعتماد الوسائط التالية في جمع وتحليل المعلومات المتعلقة بالدراسة:

1.1. اللقاءات والاتصالات

تم اجراء عدد من الاتصالات غير الممنهجة (unstructured) مع عدد من سكان المدينة العرب، وذلك بالتوازي مع اجراء العديد من الاتصالات عبر مواقع التواصل الاجتماعي المختلفة، والاطلاع على العديد من المدونات المنشورة على المواقع الالكترونية التي تعبر عن وجهات نظر جانبي الصراع حول المدينة، وذلك بغرض التعرف على جوانب التغير في المدينة وتأثير ذلك على هويتها العمرانية من وجهة نظر قاطنيها من مقدسيين ومستوطنين.

تبع ذلك اجراء عدد من اللقاءات و/أوالاتصالات شبه الممنهجة (semi-structured) مع باحثين وناشطين ومهتمين بشؤون القدس وهويتها العمرانية، حيث ساعدت نتائج هذه اللقاءات و/أو الاتصالات في تقديم تفسير للآراء والأفكار المختلفة التي تتناولها هذه الدراسة، وشملت اللقاءات و/أو الاتصالات كلاً من الأب حنا عطا الله (مطران الروم الأرثوذوكس)، والدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي (باحثة في شؤون القدس)، والمرحوم الدكتور صبحي غوشه (الرئيس السابق لجمعية بيت المقدس في عمان)، وزكي الغول (آخر من تولى منصب أمين القدس قبل الاحتلال الاسرائيلي عام 1967)، والمهندس عبد الله العبادي (مدير مشروع الاعمار الهاشمي للحرم القدسي الشريف في وزارة الأوقاف والشؤون والمقدسات الاسلامية الأردنية)، وخليل التفكجي (مدير دائرة الخرائط والمساحة)، وعبد الله كنعان (رئيس اللجنة الملكية لشؤون القدس في الأردن)، وقد تم خلال هذه اللقاءات و/أو الاتصالات مناقشة المحاور التالية:

- التحولات العمرانية في مدينة القدس تحت الاحتلال الاسرائيلي, ومسبباتها، وهل هي ناتجة عن النمو والتطور التاريخي الطبيعي للمدينة أم غير ذلك.
- الطابع المعماري والعمراني للمراكز الاستيطانية الاسرائيلية, ومدى توافقها مع المحيط المبني والطبيعي للمدينة.
- تأثير "غلاف / حاضن القدس" (المعروف بجدار الفصل العنصري) الذي اقامته حكومة الاحتلال على المدينة وسكانها.

- المظاهر المصاحبة للتحولات العمرانية في المدينة، والانطباعات المتولدة تجاهها لدى كل من مجتمع القدس العربي والاسرائيلي.
- الدراسات التخطيطية المختلفة التي تم اعدادها للمدينة من قبل طرفي الصراع ، واثرها على الهوية العمرانية للمدينة.

1.2. أرشيف البحوث والدراسات السابقة

تم مراجعة عدد من البحوث والدراسات السابقة المرتبطة بالتحولات العمرانية في مدينه القدس، حيث يمكن تصنيف هذه الدراسات الى نوعين، الأول والذي يتبنى وجهة النظر الفلسطينية التي تربط هذه التحولات العمرانية بممارسات الاحتلال الاسرائيلي في المقام الرئيس، في حين ان النوع الثاني يعزي هذه التحولات الى مسار التطور التاريخي الطبيعي للمدينة، مع المساواة ما بين ممارسات الاحتلال وردود الفعل لدى الجهات الفلسطينية، اضافة الى ذلك فقد تمت مراجعة السيناريوهات المختلفة لمستقبل مدينة القدس والتي تم طرحها من الجانبين العربي والاسرائيلي لمعالجة واقع القدس التخطيطي. كما تمت مراجعة أرشيف عدد من الصحف العربية والاسرائيلية والبرامج الوثائقية التي اعدتها بعض المحطات التلفزيونية كفضائية الجزيرة والعربية و BBC Arabic وغيرها، والتي شارك فيها باحثون وناشطون يمثلون طرفي النزاع من مؤيدين ومعارضين ومتحفظين على الحل السياسي لقضية القدس، وذلك بغرض تكوين صورة متكاملة عن التحولات التي شهدتها ولا تزال تشهدها المدينة في زمن الاحتلال، والتعرف على وجهات النظر المختلفة والمتضاربة حولها.

1.3. العناصر المكونة للهوية العمرانية

تعتمد الدراسة على أفكار Norberg-Schults (1983) في تحديد العناصرالمكونة للهوية العمرانية ، حيث تسجل الدراسة مظاهر هذا التغيير في كل من:

1. **بنيوية المدينة:** النسق والنسيج والنمط العمراني المميز للمدينة، وتشكيل الأرض وعلاقته بالمحيط المبني والطبيعي.
2. **النواحي السلوكية:** وتتعلق بالعلاقات الإنسانية التي تولدها البيئة الحضرية، والفعاليات والنشاطات التي تنتجها المدينة وتستوعبها.
3. **المعاني الروحية والرمزية** المرتبطة بالبيئة العمرانية لمدينة القدس.

تبع ذلك تحليل للأراء ووجهات النظر المختلفة التي تم الاطلاع عليها ومناقشتها في اللقاءات والاتصالات وفي أرشيف الدراسات السابقة، وذلك بغرض تحديد المظاهر المصاحبة لهذا التغيير، والانطباعات المتولدة لدى جانبي الصراع تجاهه.

2. التحولات العمرانية في مدينه القدس

تعتبر مدينة القدس بما تمثله من نواحٍ روحية وإنسانية موقعاً حضرياً متميزاً ذا هوية عمرانية فريدة تم اكتسابها عبر التطور التاريخي للمدينة، حيث كانت هذه الهوية العمرانية نتاجاً لتفاعلات بنيوية المدينة (Morphology) بالنواحي السلوكية وأنماط النشاطات الإنسانية التي تولدها، وبالمعاني الروحية والرمزية التي ترتبط بالمكان (جدول رقم 1)، فكانت القدس نموذجاً فريدا للمدينة الروحية والانسانية، وقد تعرضت

مدينة القدس في العقود الخمسة الأخيرة إلى سلسلة من الإجراءات والممارسات التي تناولت الجوانب السابقة في هويتها العمرانية ، مما أفقد المدينة طابعها الروحي والإنساني، وأعطاها صبغة غريبة تعكس مفاهيم القمع والتسلط، حيث تبين الدراسة مظاهر التغيير على النحو التالي :

جدول رقم 1: عناصر الهوية العمرانية.

بنيوية المدينة	النواحي السلوكية	المعاني الرمزية
تفاعلات المحيط المبني والمحيط الطبيعي	**اسلوب الحياة**	**الذاكرة البيئية**
تشكيل الأرض	التركيب الاجتماعي	عبقرية المكان
النسق	العادات والتقاليد	الاحساس بالمكان
النسيج العمراني	الأعراف	المعتقدات
نمط النمو	القيم السائدة	الطقوس
النواحي الحسية	الالتزامات الاجتماعية (الفرد والمجتمع)	النواحي العاطفية
التنظيم	النمط الاقتصادي	الانتماء

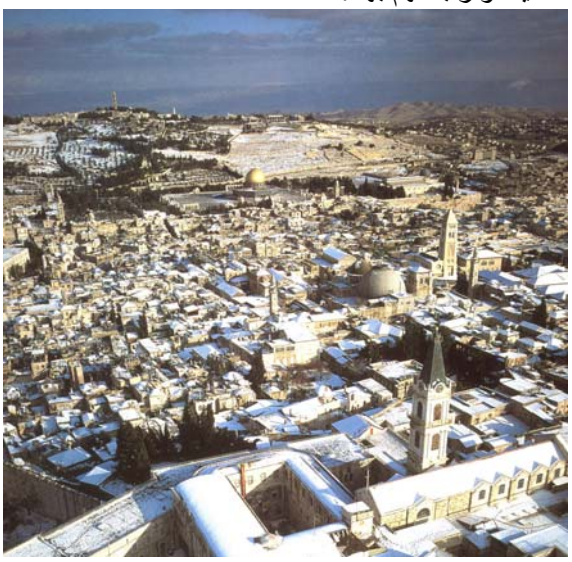
2.1. بنيوية المدينة

ترتبط بنيوية المدينة بالتفاعلات ما بين المحيط المبني (Built Environment) وما يحتويه من عناصر بنائية وفراغية ، وبين المحيط الطبيعي (Natural Environment) ، حيث ينتج عن هذه التفاعلات تشكيل الأرض (Landform) ، والنسق (Form) ، والنسيج العمراني (Urban Tissue) (Bacon 1982 and Scully 1991). شكلت هذه المدينة مثالاً للنمو العضوي (Organic Growth) الممتد من الأسفل إلى الأعلى، ضمن إطار عام يؤكد هيمنة الحرم القدسي الشريف ومبنى قبة الصخرة على المدينة، حيث شكل الحرم القدسي مرتفقاً (Podium) مرتبطاً بالأرض، يحتوي المدينة ويبرز قبة الصخرة كعنصر ذي أهمية كبرى في تشكيل خط السماء، حيث من الممكن رؤيتها من كل الاتجاهات - عدا الناحية الشمالية - وبشكل يبرز جزءا كبيرا من المدينة ويميزها عن باقي الأجزاء، كما أن تشكيل القبة وكمال تكوينها الهندسي أعطاها صورة يسهل تذكرها واسترجاعها، وقد ساعد ذلك في تأكيد الطابع الكوني للمـدينة (Cosmic Order)، (Norberg-Schultz, 1979).

تعتبر المباني الأخرى في مدينة القدس بشكل عام - مع بعض الاستثناءات- ذات مقياس سكني (Residential Scale) متراكب ، ترتبط فيه المباني بالأرض وببعضها البعض، مكونة نسيجاً متضاماً (Compact Tissue) تغلب عليه الصلادة والفتحات الصغيرة الرأسية التكوين والمزدوجة في كثير من الأحيان، وقد سمح التفاوت البسيط في ارتفاعات المباني – والذي لم يتجاوز الثلاثة طوابق - إلاّ في حالات معدودة- بربط أسطح المباني بطرقات المدينة، و بالقدرة على الوصول إليها من مستوى الشارع .

يتخلل هذا النسيج مجموعة من العناصر الرأسية، كأبراج الكنائس ومنارات المساجد وأشجار الأرز والسرو الرأسية التكوين، والتي عملت كمعالم مميزة (Landmarks) في نسيج المدينة العمراني (شكل رقم 1). شكلت هذه المعالم المميزة نظاماً فراغياً للتوجيه (Spatial Orientation System) أعطى المدينة درجة عالية من الوضوح في أعين ساكنيها، كما ساهم تدرج طرقات المدينة في العرض

والأهمية ودرجة الخصوصية ، في تدعيم هذا النظام الفراغي وتقويته ، وأعطت التنويعات الفضائية وتداخلات الضوء والظل والكثافة البنائية (شكل رقم 2)، شعوراً بالدفء والحنين انعكس ايجابيا على سكان المدينة وارتباطهم بها .



شكل رقم 1: النسيج العمراني المتراكب وقد تخللته أبراج الكنائس ومنارات المساجد والتي عملت كمعالم مميزة في نسيج المدينة.

المصدر: Tal, Duby., and Moni Haramati. (1997).

شكل رقم 2: التنوييعات الفضائية وتداخلات الضوء والظل والكثافة البنائية في مدينه القدس.

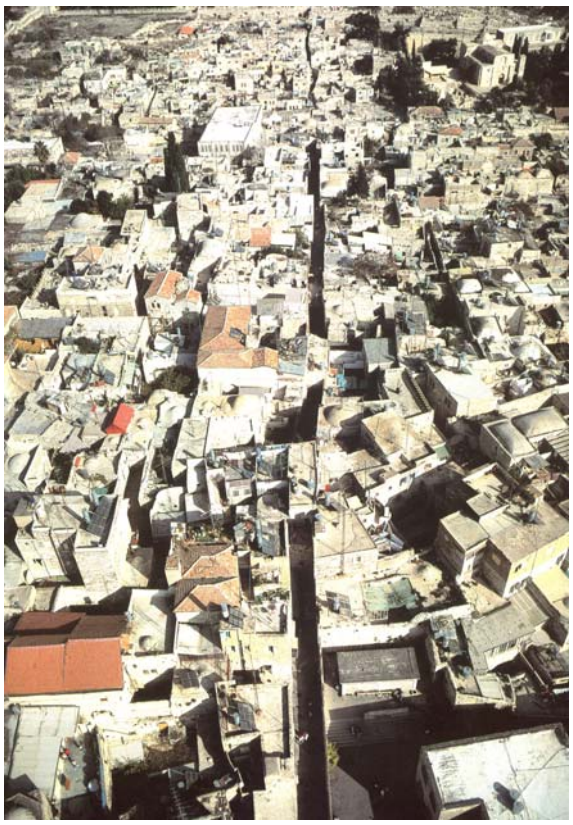
المصدر:

http://estadak.net/forum/index.php?showtopic=48801

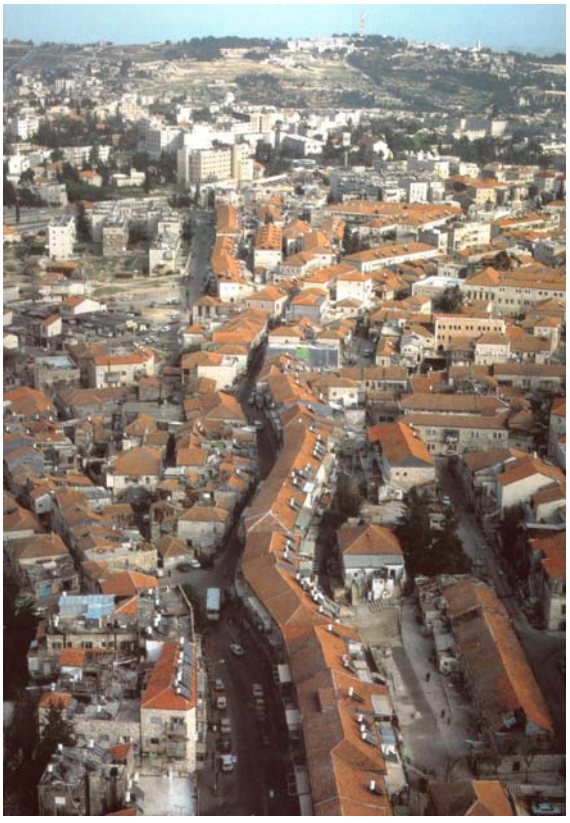
نمت مدينه القدس القديمة لتشمل مجموعه من القطاعات الجديدة خارج الأسوار، حيث شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر ظهور مجموعة من الأحياء العربية والتي تخللتها بعض الإنشاءات التابعة للكنيسة المسيحية المقدسية ، والتي آلت إليها بالشراء أو من خلال الهبات العثمانية لأراضي الدولة، كما شهدت نفس الفترة ظهور عدد من الأحياء اليهودية خارج الأسوار من الناحية الغربية (التفكجي 2000)، وقد كان نمو المدينة الى ما قبل الاحتلال الإسرائيلي للقطاع الغربي من القدس عام 1948 نمواً يحترم الاستمرارية في التطور، ومتناغماً مع النسق والنسيج والنمط العمراني للمدينة وإن كان أكثر حداثة في طابعه (شكل رقم 3 و 4).

بدأ تشويه هذا التناغم قبل احتلال القطاع الغربي من المدينة ببضع سنوات، حيث تطلبت عملية السيطرة اليهودية على المدينة تهجير السكان العرب من خلال الحرب النفسية وتخريب البنى التحتية، وتزامن ذلك مع تدمير مجموعة من المنشآت العامة الحكومية والتجارية والسياحية والدور السكنية خارج الأسوار، مما دفع بالكثير من العرب من سكان القطاعات الجديدة من المدينة إلى مغادره بيوتهم، فتحولت هذه القطاعات إلى خرائب متناثرة وأحياء ودور مهجورة، تفصلها مجموعات كثيفة من الأسلاك الشائكة، وقد زال التناغم في بنيوية القطاعات الحديثة بصورة تامة بعد سيطرة القوات الإسرائيلية على معظم هذه القطاعات عام 1948، والتي كان العرب يمتلكون حوالي 80% منها، فتحولت في غضون أشهر قليلة من

قطاعات متنوعة السكان الى مناطق تواجد يهودي بحت، في حين بقيت البلدة القديمة (داخل الأسوار) وبعض الأجزاء من القطاعات الجديدة خارج الأسوار تحت السيطرة العربية، وتم إنشاء جدار فاصل على طول خط الهدنة بين الجانبين العربي والإسرائيلي.



شكل رقم 4/ أ: النمط والنسيج الحضري في البلدة القديمة (داخل الأسوار)



شكل رقم 4/ ب: نمو المدينة وبشكل متناغم مع النسق والنسيج والنمط العمراني في البلدة القديمة وإن كان أكثر حداثة في طابعه

المصدر: Tal, Duby., and Moni Haramati. (1997).

أدى العدوان الإسرائيلي عام 1967 إلى وقوع باقي فلسطين تحت الاحتلال الإسرائيلي فأصبحت مدينة القدس بأكملها موضعاً لتطبيق القوانين الإسرائيلية عليها، وتم إزالة الجدار الفاصل بين شطري المدينة، وتم مباشرة ربط القدس عملياً "بأرض إسرائيل" ، في حين أن الضم الرسمي للقدس كان في 31-7-1980 عندما تم إعلان القدس الموحدة عاصمة ومقراً لرئيس الدوله وللمحكمة العليا (Kutcher, 1975) وقد تعرضت مدينه القدس بقطاعاتها المختلفة القديمة والجديدة إلى سلسلة من الإجراءات التي أدت إلى احداث تحولات كبيرة في بنيوية المدينة وعلى النحو التالي:

2.1.1. عزل المدينة عن محيطها الطبيعي:

تم إعلان القطاع الغربي من المدينة عاصمة لدولة إسرائيل في 11-12-1949 وتم تطبيق القوانين الإسرائيلية عليه ، ومن ضمنها "قانون أملاك الغائبين" الذي سمح بمصادرة مساحات واسعة من أراضي المدينة ومحيطها، ومنها قرية الشيخ بدر التي تمت إزالتها بالكامل لإنشاء مجموعة من المباني الحكومية

عليها ، كالكنيست ووزارة الخارجية (التفكجي، 2000). واكب ذلك نشاط عمراني ضخم، فتم إخلاء القطاعات الجديدة من غالبية سكانها العرب مسلمين ومسيحيين لاقامة مجموعة من المراكز الاستيطانية الجديدة لاستيعاب المهاجرين اليهود، وتم تخطيط هذه المراكز الاستيطانية بشكل يراعي المتطلبات الاستراتيجية "للأمن القومي" وتحصين دولة الاحتلال من التحركات الجماهيرية والعمليات الفدائية العربية وأي حروب مستقبلية، فكانت هذه المراكزعسكرية الطابع ذات جدران حجرية شاهقة مصمتة ومنغلقة (شكل رقم 5)، تعكس عقده الاضطهاد، وبشخصية تمثل جميع معاني الانتهاك والعدوان والهيمنة، عملت هذه المراكز الاستيطانية على إحاطة المدينة من جميع الجهات بمجموعة متتالية من الأطواق (جدول رقم 2)، أدت إلى عزل المدينة عضويا عن محيطها العربي وحجبها بصرياً من معظم الاتجاهات (شكل رقم 6)، وقد أدى ذلك إلى تغيير خط السماء في الاتجاه الغربي.

يمكن تصنيف المراكز الاستيطانية الى ثلاثة أنواع رئيسية هي (Rajjal, 2001) : المراكز الاستيطانية المكانية والوظيفية والعقائدية، حيث تتمتع المراكز الاستيطانية المكانية بمدلولات جغرافية واستراتيجية ، من حيث تميزها بنطاقها الجبلي والذي يشكل مع الأودية المحيطة نطاقا امنيا دفاعيا عازلا، كما تتوافر في هذه المراكز سبل الحياة والنجاة المختلفة، والتي تمكنها من مقاومة الحصار لفترات طويلة، وتعتبر هذه المراكز الأكثر عددا والأكبر في طاقتها الاستيعابية من بين أنواع المراكز الاستيطانية الإسرائيلية، نظرا لاقبال المستوطنين عليها بعد أن جذبتهم الحوافز الاقتصادية كالمساعدات المالية، وتحسين مستوى المعيشة، والخصم الضريبي.

تقام المراكز الاستيطانية الوظيفية بالقرب من مراكز العمل، لتوفير فرص العمل للمستوطنين في المجالات السياحية والزراعية والصناعية والعسكرية، و تهدف هذه المستوطنات الى نفي الصفة العسكرية عن المجتمع الاسرائيلي وتقديمه كمجتمع مدني منتج، بينما يشير الواقع إلى عكس ذلك نظرا لهيمنة العسكرة على كافة مناحي الحياة في دولة الاحتلال بشكل عام وفي المراكز الاستيطانية بوجه خاص.

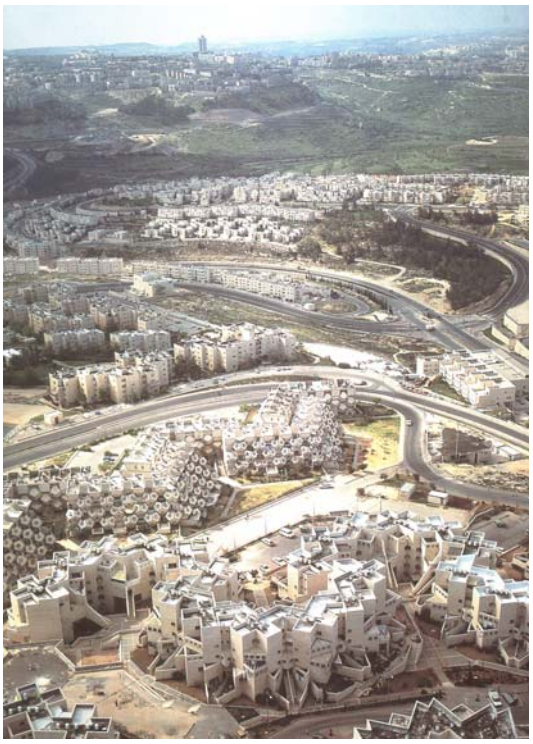
وتعتبر المراكز الاستيطانية العقائدية والعسكرية من أخطرأنواع المستوطنات، نظرا لاستهدافها الأحياء العربية في البلده القديمة، حيث انتقل اليها المستوطنون ذوو الاتجاهات الأيديولوجية الأصولية التي تتمحور حول فكرة "إن أرض إسرائيل هي لشعب إسرائيل فقط"، ويعتبر غلاة المتطرفين اليهود الفئة الأسرع نموا بين المستوطنين في هذه المراكز (Ju'beh, 2001)، والتي قامت باستبدال المعالم التاريخية والتراثية للمدينة بأخرى غريبة عنها (شكل رقم 7).

جدول رقم 2: الأطواق الاستيطانية حول مدينة القدس.

بتصرف عن: التفكجي، خليل، الاستيطان الجغرافي والديمغرافي وأخطاره في قضيه القدس،.2000

الطوق الأول: حول المدينة
الحي اليهودي (داخل الأسوار)، رامات أشكول، جفعات همغتار، التلة الفرنسية/ الجامعة العبرية، بسكات زئيف، بسكات عومر، النفي يعقوب، راموت، ريخس شعفاط، تلبيوت الشرقية، وجيلو.
الطوق الثاني: ضمن مجال القدس الكبرى
معاليه ادوميم، مشور ادوميم، خطه E ، كفالر ادوميم، جبعات زئيف، هار شموئيل، جبعات بنيامين (آدم)، علمون، جفعون حدشاه، وهارآدار.
الطوق الثالث
البوابة الشرقية، هارحوماه (جبل أبو غنيم)، مشروع شارون، والبوابات.

شكل رقم 5: الطابع العسكري للمراكز الاستيطانية ذات الجدران الحجرية الشاهقه والمصمتة



شكل رقم 6: سلسله من الأطواق الاسستيطانية المحيطة بالمدينة و التي تفصلها عن محيطها العربي

المصدر: .Tal, Duby., and Moni Haramati. (1997)

شكل رقم 7: المراكز الاسستيطانية اليهودية في البلدة القديمة (داخل الأسوار)

المصدر: .Tal, Duby., and Moni Haramati. (1997)

ويظهر تقرير صدر في عام 2011 لمؤسسة القدس الدولية زيادة النشاط الاستيطاني في المدينة ، حيث يصل عدد المراكز الاستيطانية الرسمية في الضفة الغربية حوالي 144 ألف مركز، منها 16 الفا في القدس، اضافة الى أكثر من مائة بؤرة استيطانية غير رسمية في مختلف أنحاء الضفة الغربية وفي قلب الأحياء العربية في القدس، ليتجاوز عدد المستوطنين في عام 2011 نصف مليون مستوطن ، منهم مئتا ألف في مدينة القدس (ابحيص، 2011).

على الرغم من الدور الواضح الذي لعبته المراكز الاستيطانية في عزل القدس عن محيطها الطبيعي، فقد كان لجدار الفصل العنصري الذي قامت سلطات الاحتلال بتنفيذه في شقه المتعلق بالقدس الأثر الأشد والأعمق في تعزيز هذا العزل، وفي تدعيم السيطرة على المدينة، ولتنفيذ هذا الجدار قامت سلطات الاحتلال اعتبارا من عام 2003 بمصادرة مساحات من الأراضي الفلسطينية في ضواحي القدس الشرقية لاقامة ما يعرف بـ "غلاف/ حاضن القدس" (ابحيص، 2010)، والبالغ طوله ما يقارب 50 كم، والذي يشكل عائقا فيزيائيا وبصريا متصلا ما بين الأحياء العربية في طرفي المدينة الشمالي والجنوبي، في حين يقوم - من خلال شبكة من الطرق والأنفاق - بربط المراكز الاستيطانية المقامة خارج حدود "بلدية القدس" بتلك الواقعة داخل حدود المدينة ، وبالعمق اليهودي في القدس الغربية لتحقيق التواصل المباشر ما بين الأحياء اليهودية وبالأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948 أوما يسمى "بدولة اسرائيل". نتيجة لذلك، فقد تم سلخ أحياء عربية بكاملها عن القدس وأراضي الضفة الغربية، وعزل حوالي 225 ألف فلسطيني من سكان (القدس الشرقية) داخل الحدود الإدارية لبلدية القدس، اضافة الى انتزاع أكثر من 90% من مساحة القدس الموسعة بعد سنة 1967 خارج الأسوار، اي ما يساوي (70كم2) ودمجها بـ "دولة اسرائيل" (ابحيص، 2010).

2.1.2. الاعتبارات الاثنية في النمو الحضري:

كان للأحياء اليهودية التي أقيمت خارج أسوار المدينة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بعد إستراتيجيي يهدف إلى تحقيق الغالبيه السكانية اليهودية لاحقا، حيث ساهم الانتداب البريطاني في إحداث تغيير جذري للواقع الجغرافي والسكاني في المدينة لصالح المستوطنين اليهود، وذلك من خلال العمل مع "منظمة الصهيونية العالمية" في إحداث توجيه مكثف للهجرة اليهودية نحو القدس، ودفع المخططات الهيكلية للمدينة باتجاه الغرب حيث تنمو الأحياء الاستيطانية اليهودية، مما يتيح ضم المستوطنات اليهودية إلى المدينة، وقد تم ترسيم حدود بلدية القدس في عام 1921 إبان الانتداب البريطاني لتشمل هذه الأحياء ، والتي ضمت للمدينة رغم بعدها النسبي عن الأسوا ر(حوالي 7 كيلومترات)، في حين تم إبقاء القرى والتجمعات والأحياء السكنية العربية المتاخمة للمدينة في الاتجاه الشرقي خارج حدود البلدية (التفكجي، 2000).

كما واكب احتلال القطاع الغربي من المدينة في عام 1948 توسعة حدود البلدية استنادا الى اعتبارات اثنية وجغرافية مرتبطة بالوجود اليهودي، وذلك تحقيقا لسياسة التوازن السكاني التي أعطت الغالبية المطلقة لليهود، واستهدفت تحويل العرب الى أقلية لاتزيد نسبتها عن 24% من السكان في المدينة، فتم ضم التجمعات السكانية اليهودية للبلدية، كما تم ضم الأراضي التابعة للقرى العربية اليها مع استثناء التجمعات السكنية العربية من الضم، وذلك بغرض الوصول إلى أكبر مساحة ممكنة مع أقل عدد ممكن من السكان العرب، وقد اعتمدت التوسعة معايير متضاربة تتوافق مع ذلك الهدف ، حيث اعتمدت طبوغرافية

المواقع تارة والشوارع القائمة تارة أخرى كمرجعية لتحديد التوسع، لتصبح مساحة بلدية القدس الكبرى (Metropolitan Jerusalem)840 كيلومترا مربعا في العام 1999 (العبد، 1999) ، أي ما يعادل 15% من مساحة الضفة الغربية.

أما في الجانب العربي وقبل وقوع كامل المدينة تحت الاحتلال الإسرائيلي عام 1967، فقد كانت توسعة الحدود البلدية خارج الأسوار محدودة، فلم تتجاوز البلدية العربية مساحة 6,5 كيلومترا مربعا، وبالرغم من المصادقة على المخطط الهيكلي الذي أوصى بزيادة حدود البلدية العربية إلى 135 كيلومترا مربعا في عام 1957 (التفكجي، 2000)، إلا أن ظروفا مختلفة حالت دون تنفيذ هذه التوصية، وقد كان لذلك أثران أحدهما إيجابي والآخرسلبي على المدينة، ففي الجانب الإيجابي تمت المحافظة على صورتها وخط السماء من الناحية الشرقية، فلم يتم إقامة أي إنشاءات ضخمة هناك تحجب الحرم الشريف وقبة الصخرة المشرفة، أما الأثر السلبي فتمثل في فقدان المدينة أغلبيتها السكانية العربية لاحقا.

2.1.3. تقسيم المدينة:

بعد الاحتلال الإسرائيلي للبلدة القديمة في عام 1967 تم إعداد مخطط جديد لكامل المدينة (Kroyanker, 1982) شكلت فيه المباني العالية التي سمح باقامتها على التلال المحيطة طوقا أمنيا يحجب البلدة القديمة، وبما يخالف بعضا من مفاهيم التخطيط العمراني المألوفة في المواقع الجبلية فيما يتعلق بتحديد مواقع المباني العالية، وبالرغم من أن المخطط كان يستهدف توحيد المدينة وفقا لبعض الباحثين الغربيين، إلا أنه أدى في الواقع إلى تكريس تقسيم المدينة.

واشتمل المخطط إنشاء حزام أخضر يحيط بالبلدة القديمة بديلا للجدار الفاصل الذي تمت إزالته عام 1967، ويشكل حاجزا فيزيائيا يفصل البلدة عن امتدادها الطبيعي، وقد استدعى ذلك إزالة كافة الأحياء التاريخية والمقابر المحيطة بأسوار البلدة القديمة، واستبدالها بما يعرف بمنتزه "وولفسون" (لجنه القدس، 1984)، (شكل رقم 8). كما اشتمل المخطط على إزالة مجموعة من الأحياء القديمة داخل الأسوار وإقامة مجموعة من البؤر الاستيطانية اليهودية بدلا منها داخل التجمعات العربية ذات الكثافة السكانية العالية، بهدف خنقها وتهجير واقتلاع سكانها منها بصورة تدريجية، مما أدى الى احداث خلخلة سكانية أصبحت بموجبها الأحياء العربية جزرا صغيرة في بحر الأحياء اليهودية، يضاف الى هذا الطابع الغريب لهذه المراكز الاستيطانية والذي يشوه معالم المدينة، حيث تختلف مباني هذه المراكز في نسقها ونسيجها ونمطها عن ذلك السائد في البلدة القديمة.

شكل رقم 8: الحزام الأخضر وتكريس تقسيم المدينة

المصدر: .Tal, Duby., and Moni Haramati. (1997)

2.1.4. فرض واقع جيوسياسي جديد:

تولي حكومة الاحتلال مسألة السيطرة الأمنية على مداخل ومخارج المدينة والطرق المؤدية إليها اهتماما شديدا، فشرعت في تنفيذ مشروع "حاضن / غلاف القدس" المعروف بجدار الفصل العنصري، والذي يتضمن إنشاء مجموعة من الأنفاق تحت المدينة القديمة للربط ما بين المستوطنات في الناحيتين الشرقية والغربية من خلال شبكة من الطرق تحت مستوى الأرض ، مما استوجب مصادرة العديد من الأراضي العربية لأغراض إنشاء الطرق الالتفافية المصاحبة لذلك.

كما تعمل بلدية القدس على قطع الخدمات البلدية عن الأحياء الشرقية الواقعة خلف الجدار لأسباب أمنية، وبناءا على ذلك تم نقل إدارة هذه الأحياء العربية إلى الإدارة المدنية في الجيش (احبيص، 2011)، يضاف الى ذلك فقد ساهم هذا الجدارمساهمة فاعلة في تعميق فصل شرقي القدس عن المدن والقرى الفلسطينية الأخرى في الضفة الغربية، وادى الى تقسيم عدد من القرى والأحياء العربية مما جعلها أشبه بمعسكرات الاعتقال، مما سيؤدي في النهاية الى فرض واقع جغرافي جديد ذي بعد سياسي يحقق السيطرة اليهودية الكاملة على المدينة بعد تهجير سكانها الأصليين منها.

2.2. النواحي السلوكية

تشكل النواحي السلوكية جانباً رئيسياً في تشكيل الهوية العمرانية للمدينة ، والمتمثلة في العلاقات الإنسانية التي تولدها البيئة الحضرية و الفعاليات والنشاطات التي تنتجها المدينة وتستوعبها، حيث يمكن وصف مدينة القدس كمسرح كبير تقام عليه فعاليات إنسانية متنوعة يؤديها عامة الناس، بشكل يعكس أنماط الحياة اليومية وما يرافقها من نمو وتغير اجتماعي وثقافي ، فكانت القدس بوتقة للحضارات المختلفة عبر العصور، وقد ظهر ذلك جليا في التنوع في أنماط عمارتها وألسنة وأشكال وملابس قاطنيها ومعروضات محلاتها التجارية، وقد شهدت فضاءات القدس الحضرية انحساراً شديداً في فعالياتها وأنماط نشاطاتها بعد الاحتلال، نتيجة للعزل الاجتماعي والتغير الحاد في النمط السكاني ، ويمكن عزو ذلك إلى :

2.2.1. تغيير الواقع الديموغرافي للمدينة:

لم يكن تهجير الفلسطينيين من القدس حدثا مرحليا يرتبط بحربي 1948 و 1967، فقد منعت حكومة الاحتلال اللاجئين من حق العودة خلافاً للقرار رقم 194 الصادر عن الجمعية العامة للأمم المتحدة في 11-12-1948 (لجنه القدس، 1984)، في حين تم فتح باب الهجرة اليهودية وتوطين المهاجرين اليهود داخل وخارج أسوار البلدة القديمة، وقد جلب هؤلاء المهاجرون الجدد قيما ثقافية واجتماعية جديدة غربية الأصول في الغالب، تعارضت مع القيم الشرقية السائدة ولم تستطع التأقلم معها، مما أدى إلى المصادمات اليومية بين السكان الأصليين والجدد، والى استفزاز السكان العرب من خلال الاعتداء على الحرمات والمساكن بغرض قلعهم ودفعهم للهجرة وبيع أراضيهم، تجنباً للاحتكاك بالمستوطنين الإسرائيليين، مما ساهم في تفريغ المدينة من سكانها العرب، وقد ظهر ذلك جليا بعد نجاح "ارييل شاروون" في احتلال أحد المنازل العربية في طريق الواد داخل الأسوار، حيث ازدادت اعتداءات الجماعات الدينية اليهودية المتطرفة، ومن هذه الجماعات: "عطيرت كوهانيم"، "توراة كوهانيم"، حركة اسرائيل الفتاة، "شوفوبانيم" وغيرها (التفكجي، 1999).

ومن اجل ضمان الغالبية السكانية اليهودية تم ربط "قانون الدخول الى اسرائيل" للعام 1974 بمجموعة من الأنظمة والتعليمات التي تحدد الظروف التي تنتهي بموجبها الاقامة الدائمة في المدينة، مما أدى الى فقدان آلاف المقدسيين لحقهم في الاقامة بسبب تواجدهم خارج المدينة بهدف العمل أو الدراسة (التفكجي، 2000)، كما لم تصاحب عملية ضم أراضي القدس الشرقية ضما سكانيا، فأصبح بذلك المقدسيون مقيمين في المدينة وليسوا مواطنين فيها، مما أثر على الحقوق المترتبة عليهم من قبل حكومة الاحتلال، وأتاح المجال للسلطات الإسرائيلية لإلغاء اقامة العديد منهم، وتبع ذلك اصدار قانون "اثبات مركز الحياة " في عام 1997 (التفكجي، 2000)، والذي ربط بين اقامة العرب في القدس وبين مكان السكن والعمل، فأعطى حق الاقامة لمن يسكن في حدود المدينة، واعتبر المواطن المقدسي الذي يعمل خارج القدس مجرد زائر في مدينته، مما هدد حوالي 40% من المقدسيين بالحرمان من الاقامة الدائمة فيها، كما تم تطبيق "قانون أملاك الغائبين" الصادر في 31-3-1950 على مدينة القدس (التفكجي، 2000)، مما أدى إلى مصادرة الأراضي والعقارات التي كان أصحابها خارج المدينة عند الاحتلال، اضافة الى منع الأزواج الشابة من السكان العرب من الاقامة داخل المدينة إذا كانت الزوجة لا تحمل هوية القدس، مما يعزز الهجرة ويحد النمو الطبيعي للسكان العرب.

2.2.2. تعقيد إجراءات البناء والتطوير:

تبنت حكومة الاحتلال منذ العام 1967 سياسة تخطيطية عملت على عرقلة وتعقيد اجراءات البناء والتطوير بالنسبة إلى السكان العرب، وذلك على الرغم من النمو السكاني الذي يتطلب بالضرورة زيادة الأبنية وتوسيع المشيَّد منها، حيث فرضت عليهم قيودًا تجعل الحصول على تراخيص البناء أمرا شبه مستحيل وذلك لصعوبة إثبات ملكية الأرض المراد البناء عليها، حيث لا تعترف حكومة الاحتلال بحقوق الملكية الفلسطينية للعديد من الأراضي والعقارات باعتبارها أرضاً مشاعاً (يشارك بها أكثر من مالك)، أو لوجود تسجيلات مغلوطة في المساحات، وقد أدى ذلك إلى عدم إعطاء رخص بناء أو ترميم في هذه الأملاك، وبذلك دفعت سلطات الاحتلال السكان العرب إلى البناء دون ترخيص، وبالتالي تقوم بإزالة أي مبنى يتم اقامته او ترميمه بدون ترخيص، ويقع ضمن ذلك قرار محكمة بلدية القدس الصادر عام 2011 القاضي بهدم 29 منزلاً من أصل 88 منزلاً في حي البستان، حيث تخطط السلطات الإسرائيلية الى السيطرة

على كامل الحي لإقامة حديقة توراتية فيه تعرف باسم "حديقة الملك داود" (احبيص، 2011). إضافة إلى إزالة أو اغلاق أي مبنى يتم اتهام مالكيه أو قاطنيه بأعمال مخلّة بالأمن، اضافة الى الإجراءات المعقدة والتكاليف المطلوبة للحصول على التراخيص، حيث يحتاج الحصول على رخصة بناء إلى حوالي 9 سنوات من المتابعات المضنية والى تكاليف تصل إلى 20 ألف دولار أمريكي، مما يعيق النمو العمراني العربي في المدينة.

صاحب ذلك عدم العدالة في احكام البناء والتمييز ما بين الأحياء العربية واليهودية ضمن المنطقة الواحدة، فقد تم تحديد الحد الأقصى لعدد الطوابق المسموح بانشائها في الأحياء العربية بثلاثة طوابق، في حين يصل ذلك إلى ثمانية طوابق في الأحياء اليهودية (Coon, 1992) ، مما أدى إلى ارتفاع أسعار الأراضي في الأحياء العربية، واضطرار الراغبين بالتوسع من سكان المدينة العرب إلى الخروج منها. كما أقر الكنيست (البرلمان الاسرائيلي) في عام 2011 زيادة على ضريبة المسقفات في المدينة (احبيص، 2011)، مما يضيف الى صعوبة الواقع المعيشي والاقتصادي الذي يعيشه سكانها العرب، ويعرضهم لامكانية سحب هوياتهم المقدسية في حال عجزهم عن تسديد الضرائب المتراكمة عليهم.

كما تضمنت السياسة التخطيطية للمدينة مصادرة العديد من الأراضي الفلسطينية الصالحة للتوسع العمراني واعتبارها مناطق خضراء ومحميات طبيعية، ومنع استخدامها من قبل اصحابها الأصليين لأغراض البناء والتوسع العمراني، في الوقت الذي يتم استغلالها - بعد أن تتم مصادرتها – لبناء المراكز الاستيطانية عليها بشكل مكثف (Mier, 2006)، مما يعكس التمييز الذي تمارسه سلطات الاحتلال بحق السكان العرب بغرض التضييق عليهم ودفعهم إلى الرحيل عن المدينة وتهجيرهم منها، ومن الأمثلة على ذلك مصادرة أراضى جبل أبو غنيم الذي تبلغ مساحته 1850 دونما واعلانه كمناطق خضراء، وبعد ذلك إقامة أحد أكبر المراكز الاستيطانية عليه والمعروف بمستوطنة "معالي ادونيم"، والتي تستوعب المرحلة الأولى منها نحو 45000 مستوطن.

2.2.3. انحسار الفعاليات التجارية والاجتماعية:

يعمل المخطط الجديد للمركز التجاري للبلدة القديمة على تقييد الفعاليات التجارية والحرفية التقليدية فيها، ففقدت الكثير من أسواق القدس القديمة بموجبه ميزتها التخصصية وقدرتها على استيعاب العديد من النشاطات، يضاف الى ذلك سياسة الاغلاق واثرها في انحسار الفعاليات التجارية في المدينة، ومن ذلك إقامة الحواجز العسكرية ونقاط التفتيش على مداخل المدينة، وعدم السماح لمواطني المدن والقرى المحيطة بدخول القدس إلا بتصريح يصعب الحصول عليه، اضافة الى تشديد التفتيش الأمني وإعاقة تخليص البضائع الواردة للتجار العرب مقارنة بتلك التي يستوردها التجار الإسرائيليون (جويلس وابو السعود، 2008).

2.3. المعاني الروحية والرمزية

هناك أهمية خاصة للمعاني الروحية والرمزية التي ترتبط بها مدينة القدس وفضاءاتها الحضرية في تشكيل الهوية العمرانية للمدينة، فقد جعلها بسبب كونها موئلا للديانات السماوية، مثالاً لتعايش الأديان والمذاهب والأعراق والألسنة والعادات ضمن الإطار العربي العام، وقد عمل الاحتلال الإسرائيلي على تشويه المعاني الروحية والرمزية التي تمثل هذا التعايش الحضاري (Fenster, 2004)، ومن الأمثلة على ذلك:

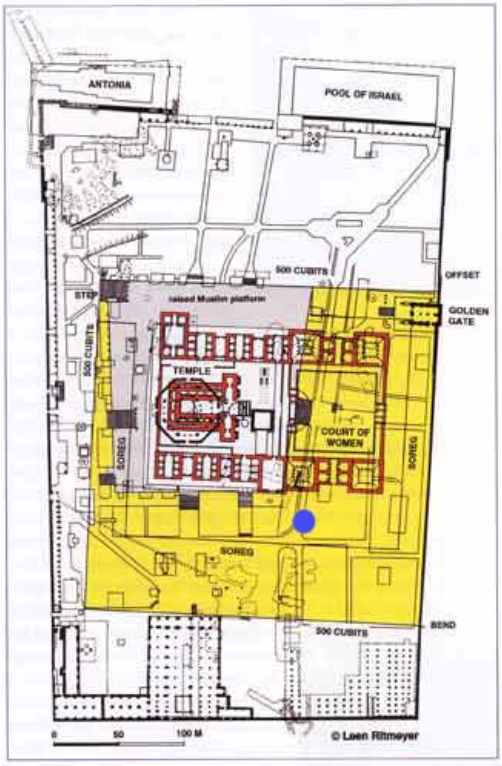
2.3.1. تشويه الرموز الدينية المسيحية:

يشمل ذلك الاعتداءات المتكررة على المقدسات والرموز الدينية المسيحية، ومن ضمنها إزالة مجموعة من الأحياء على جانبي "طريق الآلام" التي يجري عليها العرب المسيحيون مسيرتهم السنوية احتفالاً بعيد القيامة، مما أدى إلى إضاعة حدود أجزاء من هذا الطريق، يضاف الى ذلك اعلان بلدية القدس في عام 2011 عن مخطط جديد لبناء "مركز تجاري وموقف خاص للسيارات" على أراض تابعة لدير الأرمن في البلدة القديمة في القدس، مع حرمان الدير من الاستفادة من عائدات هذا المشروع (ابحيص، 2011).

2.3.2. الاعتداء على الرموز الدينية الإسلامية:

قامت حكومة الاحتلال بالعديد من الاعتداءات على المقدسات والرموز الدينية الإسلامية، بهدف الاستيلاء على الحرم القدسي الشريف وإنشاء "الهيكل الثالث" في موقع قبة الصخرة المشرفة، وقد تم الاعلان عن توصيات تهدف لتحقيق هذا الأمر على أرض الواقع، كما تم توزيع صورة للمسجد الأقصى المبارك وقد أزيلت منها قبة الصخرة وأضيف اليها "الهيكل الثالث" في موقع القبة (شكل 9)، كصورة تمثّل "جبل المعبد" وفق التسمية اليهودية للحرم القدسي الشريف، وضمن هذا السياق فقد جرت محاولة لاحراق المسجد الأقصى في 21-8-1969 فاحترق ثلث مساحة المسجد (نجم، 1981)، وطال الحريق منبر صلاح الدين بما يمثله من معانٍ ترمز الى تحرير القدس من الفرنجة، إضافة إلى احتراق المحراب والقبة الخشبية والزخارف الجصية وغير ذلك، وقد تم ترميم المسجد واعادة بناء المنبر ضمن مشاريع الاعمار الهاشمي للمدينة المقدسة (Katz, 2003).

كما تم إجراء العديد من الحفريات الأثرية من خلال مخطط منهجي يستهدف تجيير الفترات التاريخية السابقة العربية والرومانية للوجود اليهودي السابق في المدينة، وبما يشوه ويختصر الوجود العربي المتواصل فيها، فاجريت الحفريات تحت المسجد الأقصى للكشف عن ما يدعى "بحائط المبكى" ـ وهو المسمى اليهودي" لحائط البراق الشريف"، وقد تأثرت أساسات المسجد الأقصى بهذه الأعمال، مما يعرضه - مع تكرار وتعمق تلك الحفريات - إلى خطر التصدع أو الانهيار.



شكل 9: تخطيط "الهيكل الثالث" في موقع قبة الصخرة المشرفة

المصدر: http://www.arabs.com/showthread.php?1387

لقد تم الاستيلاء على العديد من المعالم الدينية الإسلامية ومن ضمنها المدرسة التكنزية الملاصقة للجدار الغربي للحرم الشريف واستخدامها ككنيس يهودي، وتزامن ذلك مع فتح خندق أسفل هذا الجدار - الذي يشكل الجدار الغربي للهيكل حسب زعم حكومه الاحتلال- واقامة كنيس يهودي آخر داخله، مما أثر على السلامة الإنشائية للعديد من المباني المتاخمة وأعطي ذريعة لإزالتها، حيث تم هدم وإزالة العديد من المباني التاريخية من معاهد ومدارس ومساجد وأسواق وكنائس لهذا السبب، يضاف الى ذلك رصد ما يقارب المليون دولارأمريكي في العام 2011 لإقامة مركز ديني جديد تحت الأرض جنوب الأقصى ضمن مخطط يهدف الى إقامة سبعة مبان تلمودية تحيط بالمسجد الأقصى كمرافق للهيكل، كما تجري حفريات واسعة في الموقع وجواره كجزء من التهيئة لبناء "متحف ضوئي سمعي" عليه بالقرب من المسجد الأقصى المبارك (احبيص، 2011).

كما تتعرض ساحات المسجد الأقصى لعدد من الممارسات من قبل حكومة الاحتلال ، ويشمل ذلك إغلاق المدينة والساحات ومنع المصلين من دخولها في العديد من المناسبات بذريعة الأمن، ولهذا الغرض فقد تم تركيب كاميرات رصد ومراقبة تكشف ساحات المسجد الداخلية وما حوله مما يجعل رواد المسجد تحت المراقبة الدائمة، يضاف الى ذلك تجوال المجموعات العسكرية في ساحات المسجد بالملابس العسكرية، وصاحب ذلك التوجه إلى اعتماد مخطط للتقسيم الزماني والمكاني للأقصى بحيث يتم منع المسلمين من الدخول الى المسجد في أوقات محددة وأماكن معينة وبما يتوافق ومسار المستوطنين اليهود

الذين يقومون باقتحام المسجد بصورة متكررة والاعتداء على المصلين واستفزازهم، اضافة الى التمادي في انتهاك حرمة المسجد الأقصى من خلال اعتبار ساحاته فضاءات ومتنزهات عامة، والسماح للسياح بصورة يومية بالغناء والرقص الجماعي فيها.

2.3.3. تغيير الذاكرة التاريخية:

اضافة الى ما تقدم، تقوم حكومة الاحتلال الإسرائيلي بتنفيذ عدد من الخطط في القدس المحتلة بهدف تغيير الذاكرة التاريخية للمدينة، وتزوير التاريخ من خلال تجيير الفترات الزمنية التي مرت عليها لصالح الوجود اليهودي بها، وبدون الاستناد الى ادلة تاريخية معتمدة، ومن ضمن ذلك تنفيذ الآلاف من القبور اليهودية الوهمية حول المسجد الأقصى والبلدة القديمة بالقدس في منطقه جبل الزيتون، وذلك من خلال تثبيت قوالب اسمنتية لقبور دون شواهد وزعم بأنها تقوم على رفات ليهود عاشوا وماتوا في المدينة قبل آلاف السنينن، وبموجب ذلك تم اعتماد جبل الزيتون كموقع للمقبرة اليهودية الأولى في العالم وكموقع قومي وتاريخي لليهود.

كما باشرت حكومة الاحتلال في عام 2011 بالتخطيط لتنفيذ مشروع "الحوض المقدس" (احبيص، 2011)، والذي يعتبرمن أخطر مشاريع التهويد في المدينة، حيث يهدف الى مصادرة الهوية العربية والإسلامية للبلدة القديمة، وفرض واقع جديد يحسم مسألة القدس بشكل عام والمسجد الأقصى بشكل خاص لصالح دولة الاحتلال، ويشمل الحوض المقدس كل "المواقع اليهودية" التي لا يمكن لـدولة الاحتلال التنازل عنها كالبلدة القديمة، واللطرون وجبل الزيتون وسلوان، وذلك على الرغم من أن هذه المواقع تضم العديد من المعالم الدينية والتاريخية والتراثية العربية الإسلامية والمسيحية، ويعتبر خليل التفكجي/ مدير دائرة الخرائط والمساحة في جمعية الدراسات العربية (التفكجي، 2000)، أن مفهوم الحوض المقدَّس مرتبط بالإيديولوجية الإسرائيلية التي تهدف إلى ضم المساحة الكبرى من البلدة القديمة بغطاء ديني تاريخي يضمن لدولة الاحتلال سيادة ثابتة لها فيها، ويشمل المشروع إقامة شبكة من الحدائق والطرق لتطويق البلدة القديمة وإحداث تغيير جذري في الوضع القائم فيها. كما يشتمل على بناء حوالي مائة كنيس داخل البلدة القديمة وفي محيط المسجد الأقصى، بالاضافة الى هدم عدد من المعالم التاريخية في المدينة كجسر باب المغاربة واستبداله بجسر دائم يتيح المجال لدخول اليهود إلى المسجد الأقصى بأعداد كبيرة، اضافة إلى تسهيل عملية دخول آليات الجيش الإسرائيلي إذا دعت الحاجة إلى قمع المصلين في أي مواجهة مستقبلية في ساحات المسجد.

كما تقوم حكومة الاحتلال باستغلال الثقافة والفن في عملية تهويد المدينة، ومن الامثلة على ذلك احتفالات "أسبوع الأنوار" والذي يتم فيها استبدال الطابع العربي الإسلامي والمسيحي بآخر يهودي غريب عن المدينة ولا ينتمي اليها، بحيث يتم تمرير سياسات التهويد في ظل الانشغال بصخب الموسيقا والألوان والأنوار المصاحبة لهذه الاحتفالات.

كما قامت حكومة الاحتلال باستبدال أسماء العديد من المعالم والشوارع والساحات العربية في مدينه القدس، وذلك بغرض تغيير الذاكرة التاريخية لهذه الأماكن وفرض هوية بيئية وثقافية جديدة تتوافق مع المفاهيم العقائدية اليهودية، ومن أبرز هذه التغييرات تسمية الحرم الشريف بجبل الهيكل (Temple Mount)، وتسمية حائط البراق الشريف بحائط المبكى، واستبدال أسماء العديد من المعالم ومن ضمنها بوابات المدينة بمسميات جديده، ويبين الجدول رقم 3 ملخصا لبعض الاجراءات التي فرضتها سلطات الاحتلال بهدف تغيير الذاكرة التاريخية للمدينة.

جدول رقم 3: ملخص لبعض الاجراءات التي فرضتها سلطات الاحتلال بهدف تغيير الذاكرة التاريخية في القدس.

المصدر: تم تجميعها من مصادر متنوعة

الاجراء	وجه التغيير	
الحفريات الأثرية	تجيير الفترات التاريخية السابقة للوجود اليهودي السابق في المدينة، وبما يشوه ويختصر الوجود العربي المتواصل فيها، اضافة الى تأثير هذه الحفريات على السلامة الانشائية للعديد من المباني التاريخية وبما يعرضها لخطر التصدع أوالانهيار، مما يعطي ذريعة لازالتها.	
التوجه إلى اعتماد مخطط للتقسيم الزماني والمكاني للأقصى	سيؤدي ذلك –في حال تطبيقه- الى تخصيص اجزاء من المسجد الاقصى المبارك لاستخدامه ككنيس يهودي، ومنع المصلين المسلمين من استخدام هذه الأجزاء كما هي الحال في الحرم الابراهيمي الشريف في الخليل.	
انشاء المقبرة اليهودية الأولى	اعتبار موقع المقبرة موقعا قوميا وتاريخيا لليهود، بحيث يضم قبورا وهمية بدون شواهد بزعم أنها تقوم على رفات يهود عاشوا وماتوا في المدينة قبل آلاف السنين.	
المباشرة في تنفيذ مشروع الحوض المقدس	يقدم هذا المشروع غطاءا ايدولوجيا تم من خلاله اعتبار مساحات واسعة من البلدة القديمة مواقعا يهودية لا يمكن لدولة الاحتلال التنازل عنها, وشمل بناء نحو مائة كنيس وهدم العديد من المعالم التاريخية الاسلامية فيها.	
إنشاء حزام أخضر يحيط بالبلدة القديمة بديلا للجدار الفاصل الذي تمت إزالته عام 1967	يشكل الحزام الأخضر حاجزا فيزيائيا يفصل البلدة عن امتدادها الطبيعي، وتضمن إزالة كافة الأحياء التاريخية والمقابر المحيطة بأسوار البلدة القديمة، وإزالة مجموعة من الأحياء القديمة داخل الأسوار وإقامة مجموعة من البؤر الاستيطانية اليهودية بدلا منها.	
احتفالات أسبوع الأنوار	ويتم خلالها ترويج سياسات التهويد وتقديمها للعالم في قالب ثقافي وفني لتكريس ربط المكان بالمفاهيم التواراتية.	
عرقلة وتعقيد اجراءات ترميم المباني في البلدة القديمة	أدى ذلك الى اعتبار العديد من المباني التاريخية كمبان غير صالحة من الناحية الانشائية، وبالتالي هدمها ومصادرة أراضيها لاقامة البؤر الاستيطانية عليها.	
مصادرة العديد من الأراضي الفلسطينية الصالحة للتوسع العمراني	اقامة المراكز الاستيطانية اليهودية على هذه الأراضي، وبطابع معماري لا يتوافق مع الطابع الموروث في المدينة.	
سياسة الاغلاق	تقييد الفعاليات الاجتماعية والدينية والتجارية والحرفية التقليدية في البلدة القديمة، مما أفقد الأسواق ميزتها التخصصية وقدرتها على استيعاب العديد من النشاطات.	
استبدال الأسماء العربية للمواقع بمسميات جديدة	**الأسماء العربية**	**المسميات الجديدة**
	الحرم القدسي الشريف	جبل الهيكل
	حائط البراق	حائط المبكى
	حاره الشرف	الحي اليهودي
	باب عبد الحميد	باب الجديد
	باب الزاهرة	باب هيرود
	باب الأسباط	باب الأسود
	باب الرحمة	الباب الذهبي
	باب النبي داوود	باب صهيون
	باب محمد/ حطى/ المغاربه	باب دونغ
	طريق الواد	طريق حباي
	عقبه الخالدية	طريق حشمونائيم
	دير مار يوحنا	نؤوب دافيد
	حوش الشاويش	بيت رعوت

3. النقاش

من خلال تحليل وتفسير المعلومات التي تم جمعها عن التحولات العمرانية في مدينه القدس في زمن الاحتلال، يظهر جليا التباين الواضح في وجهات النظر ما بين طرفي الصراع، وبشكل يعكس الجدلية ما بين الطرفين العربي و"الاسرائيلي" في اسباب التحولات العمرانية في المدينة ومظاهرها المختلفة الإقليمية والديموغرافية والاقتصادية والسياسية والأيديولوجية، مع اتفاق الطرفين بأن الجانب "الاسرائيلي" كان ولا يزال يمتلك ميزان القوة في هذا الصراع.

ففي مجال بنيوية المدينة، يربط الطرف العربي التحولات في الهوية العمرانية في المدينة بالاحتلال الاسرائيلي للبلدة القديمة للقدس عام 1967، وبأن تلك التحولات كانت ولا تزال ناتجة عن ممارسات السلطات الإسرائيلية المختلفة العسكرية والحكومية والبلدية، اضافة الى المستوطنين المفترض بهم تمثيل "المجتمع المدني" الإسرائيلي، في حين يعتبر الطرف الاسرائيلي القرارات التخطيطية والممارسات التي قامت بها سلطات الاحتلال معالجات حتمية تطلبها الحفاظ على "الأمن القومي" والدفاع عن ما يسمى بـ "أرض اسرائيل" من الهجمات الفلسطينية، ويتناسى الطرف الاسرائيلي بأن الطرف العربي كان دائما في موقع الدفاع عن حقوقه التي سلبته اياها سلطات الاحتلال، وهنا لا بد من الاشارة الى بعض الباحثين والناشطين "الاسرائيلين" الذين يخالفون رأي الغالبية "الاسرائيلية"، بل ويعملون بالمشاركة مع عدد من الباحثين العرب على تقديم دراسات تخطيطية تراعي الهوية العمرانية التاريخية للمدينة ومن ضمنهم Mier Margalit and Michael Yunan، (Khamaisi, 2009).

ولا يمكن فصل التحولات التي اثرت في الجانب السلوكي عن التحولات في بنيوية المدينة، وذلك لارتباطهما العضوي، وخاصه فيما يتعلق بدور المراكز الاستيطانية وجدار الفصل العنصري في عزل المدينة عن محيطها العربي، وبدور القوانين الاسرائيلية في تهجير المواطنين العرب، وانحسار النشاطات الاجتماعية في المدينة. اما في الجانب الرمزي، تعتبر القدس المركز الديني والروحي والثقافي لجميع الفلسطينيين مسلمين ومسيحيين، في حين ان الطرف الاسرائيلي يعتبر العرب قوما طارئين على هذه المدينة، وبالتالي فهو يمارس "حقه" في اعادة انشاء رموزه التاريخية والدينية فيها، ولو كان ذلك على حساب الرموز "الطارئة" عليها وفق تعبيره، وهذا يمثل ترجمة عملية لسياسات الوكالة اليهودية تجاه مدينة القدس، المتمثل بمقولة رئيسها "ثيوذور هيرتزل": "إذا حصلنا يوماً على القدس، وكنت لا أزال حياً وقادراً على القيام بأي شيء فسوف أزيل كل شيء ليس مقدساً فيها لدى اليهود، وسوف أحرق الآثار التي مرت عليها قرون" (الأحمد، 1985).

بناءاً على ما تقدم، وبعد الاطلاع على الواقع الذي آلت اليه مدينة القدس تجاه هويتها العمرانية، فان الباحث يتبنى رؤية الطرف العربي في أن المدينة تتعرض إلى أخطار كبيرة تستهدف تغيير هويتها العمرانية كمدينة روحية وإنسانية، وتحويلها إلى مدينة غريبة الطابع تعكس مفاهيم القمع والتسلط، وبأنه لا يمكن بحال من الأحوال نسبة هذه التحولات إلى أسباب النمو الحضري الطبيعي فقط، ولكن إلى ممارسات الاحتلال الإسرائيلي ودورها في دعم وتشجيع هذا التغيير من خلال:

1. مشاريع الاستيطان الإسرائيلي داخل وخارج الأسوار وتأثيرها على تشويه النسق والنسيج والنمط العمراني وخط السماء، اضافة الى الآثار السلبية لـ "حاضن/ غلاف القدس" المعروف بجدار الفصل العنصري على بنيوية المدينة، وعلى قدرتها على استيعاب الأنماط السلوكية التقليدية المتوارثة فيها على مر الأزمان.

2. تغيير الواقع الديمغرافي في المدينة من خلال قوانين البناء والتنظيم المطبقة، ومصادرة الأراضي وعدم الاعتراف بحقوق التصرف بالملكية.
3. تزييف الذاكرة التاريخية للمدينة من خلال تهويدها بما في ذلك التخطيط للاستيلاء على الحرم القدسي الشريف وبناء الهيكل الثالث.

ويلخص الجدول رقم 4 التحولات العمرانية في مدينه القدس والمظاهر المصاحبة لها وانطباعات السكان المقدسيين والمستوطنيين الاسرائيلين حولها، وفق ما توصل اليه الباحث من مراجعته وتحليله لنتائج اللقاءات والاتصالات التي اجراها، والدراسات السابقة التي اطلع عليها، وقراءته التحليليه لمواقع التواصل الاجتماعي والمدونات على الشبكه العنكبوتية.

جدول رقم 4: التحولات العمرانية في مدينه القدس والمظاهرالمصاحبة لها وانطباعات السكان المتولدة عنها

المصدر: الباحث

التحولات الناتجة	المظاهر المصاحبة	الانطباعات المتولدة لدى المستوطنين الاسرائيليين	الانطباعات المتولدة لدى العرب
المراكز الاستيطانية	مبان معزولة ذات طابع عسكري، وجدران حجرية شاهقة ومصمتة	الشعور بالعزلة والانغلاق، كانعكاس لعقدة الاضطهاد الموروث والخوف من المستقبل التي يعاني منها المجتمع الاسرائيلي	الشعور بالانتهاك، والظلم، والعدوان والهيمنة عدم امكانية التعايش السلمي
ربط توسعة المدينة بالوجود اليهودي	تغيير الواقع الجيوسياسي والديموغرافي لصالح الوجود اليهودي	السيطرة الأمنية	الشعور بالتهديد على نحو دائم
الاطواق الاستيطانية وجدار الفصل العنصري	تكريس تقسيم المدينة وعزل المدينة عن محيطها الطبيعي فيزيائيا وبصريا تغيير خط السماء اقتلاع السكان العرب وتحويل الأحياء العربية الى جيوب صغيرة متقطعة الأوصال	الخوف والترقب من امكانية احداث بلدية عربية في اجزاء من المدينة	الأمل في امكانية الانسحاب الاسرائيلي من اجزاء من البلدة القديمة داخل الاسوار ومن القطاع الشرقي للمدينة
تعقيد اجراءات الحصول على رخص البناء	تجميد عمليات البناء والتطوير في الأحياء العربية انحسار الفعاليات التجارية والاجتماعية	امكانية الاستيلاء على مزيد من الأراضي والعقارات العربية	الشعور بأن السبيل هو ترك المدينة
تحويل الطابع الروحي والانساني للمدينة الى طابع غربي	الاعتداء على الرموز الدينية الاسلامية والمسيحيه	التطلع الى هدم الأقصى وانشاء الهيكل الثالث	الخوف من هدم الأقصى
تجيير الفترات التاريخية السابقة للوجود اليهودي	تغيير اسماء المواقع تغيير الذاكرة التاريخية	الرغبه في تثبيت يهودية المدينة	الخوف من تهويد المدينة

4. خاتمه

يقدم العرض السابق تشخيصا موضوعيا لطبيعة التحولات الناتجة عن الاحتلال الاسرائيلي لمدينه القدس، وفي ضوء عدم توازن ميزان القوى بين طرفي الصراع، كان هناك ضرورة لمراجعة السيناريوهات المختلفة المطروحة حول مستقبل البلدة القديمة، بغرض تقديم تصورات لانقاذ الهوية العمرانية للمدينة من خلال افتراض احدى هذه السيناريوهات، والتي يمكن تلخيصها كما يلي (Bar, 1993; Ashour, 2012; and Wasserstein, 2002) :

1. تدويل البلدة القديمة (Internalization / special international system).
2. سيادة مشتركة عربية واسرائيلية على البلدة القديمة (Joint sovereignty).
3. تقسيم السيادة في البلدة القديمة الى مواقع عربية واخرى "اسرائيلية" (Division of sovereignty)
4. عدم منح اي من طرفي الصراع حق السيادة على البلدة القديمة (Non – sovereign zone for any party).
5. سيادة "اسرائيلية" مطلقة على البلدة القديمة (Absolute Israleli sovereignty) ، وبما يتوافق مع الخطاب الرسمي الاسرائيلي الذي يؤكده بنيامين نتنياهو رئيس الوزراء حكومة الاحتلال: "إسرائيل" بلا القدس كجسد بلا قلب, وأن قدسا مقسمة تعني قلبا ضعيفا (ابحيص، 2011).

وقد وجد الباحث وجود تباينات جلية في وجهات النظر بين المكونات المختلفة لدى كل من طرفي الصراع حول هذه السيناريوهات، حيث وجد الباحث بأن غالبية "الإسرائيليين" الذين تم الاطلاع على دراساتهم المنشورة وآرائهم في المدونات ومواقع التواصل الاجتماعي يؤيدون السيناريو الخامس الذي يعتبر القدس بقطاعيها الغربي والشرقي مدينة موحدة ضمن "دولة إسرائيل"، مع امكانية دمج أو استيعاب "الأقلية" السكانية العربية في البلدة القديمة في الحياة البلدية لمدينة "القدس الموحدة"، والسماح لها بممارسة نشاطاتها "الثقافية" فيها، على الرغم من أن بعض الباحثين "الاسرائيليين" يؤيدون سيناريوهات مختلفة لمستقبل المدينة تحترم الوجود الفلسطيني، في حين يقدم غالبية العرب الذين تم التواصل معهم سيناريو سادس يعتبر القدس الشرقية بما فيها البلدة القديمة عاصمة لدولة فلسطين وبأن السيادة عليها يجب أن تكون فلسطينية مطلقه، مع تحفظ الغالبية على السيناريوهات الأربعة الأولى، ورفض تام للسيناريو الخامس الذي يعطي السيادة المطلقة لحكومة الاحتلال، وتتبنى هذة الدراسة رأي الغالبية العربية التي تم التواصل معها باعتبار القدس عاصمة لدولة فلسطين.

وحيث ان ميزان القوى الذي يميل الى جانب الاحتلال لا يمكن من تبني وجهة نظر الباحث حول المدينة في المستقبل المنظور، تقدم الدراسة مجموعة من الاقتراحات القابلة للتطبيق في ضوء الواقع الحالي للمدينة وبما يتماشى مع القوانين المطبقة عليها، ففي مجال بنيوية المدينة تقترح الدراسة:

1. اعداد مخططات هيكلية بديلة (counter master plans) للمدينة مع مقترحات تخطيطية لاعادة التوازن السكاني فيها، من خلال ايجاد مناطق تماس اقتصادية مع القطاعات الجديدة من المدينة، تعمل على ايجاد فرص عمل للسكان العرب داخل حدود "بلدية القدس".
2. مقاضاة "بلدية القدس" للمساواة في الاحكام التنظيمية واجراءات الحصول على التراخيص ما بين المناطق العربية والمناطق اليهودية ذات الطبيعة المتشابهة، اضافة الى مقاضاتها ايضا فيما يتعلق بتنصلها من مسؤولياتها في تقديم الخدمات البلدية في المناطق التابعة للمدينة والتي اصبحت خلف جدار الفصل العنصري، واستخدام وسائل الاعلام الدولية في عرض ذلك.

3. توظيف القرارات الدولية بخصوص عدم شرعية كل من جدار الفصل العنصري وبناء المستوطنات في وسائل الاعلام الدولية.
4. مقاضاة حكومة الاحتلال لالغاء القرار الاداري بإغلاق مجلس الإسكان الفلسطيني في القدس، والذي يقوم بتمويل مشاريع الاعمار في المدينة.

أما في النواحي السلوكية فتدعو الدراسة إلى اتخاذ عدد من الإجراءات الهادفة إلى عدم تفريغ السكان، ومنها:

1. مراجعة سجل الأملاك العثماني لاستصدار سندات ملكية لجميع العقارات التي لا تعترف دولة الاحتلال بحقوق ملكية الفلسطينيين لها، إضافة إلى حماية الممتلكات الحالية من التهديدات.
2. توظيف مكاتب خبرة قانونية وتخطيطية لتقديم حلول قانونية وتنظيمية وهندسية لقضايا الملكيات المشتركة (المشاع)، وبما يتوافق مع القوانين المطبقة.
3. توجيه الدعم المالي واللوجستي لمؤسسات الدفاع القانوني في القدس والتي تقوم بمكافحة تهجير مواطني القدس، خاصة في قضايا املاك الغائبين، واثبات مركز الحياة، والمواطنة والاقامة، ونزع الهويات، ومصادرة الأراضي.

أما في مجال المحافظة على الرموز الروحية والتاريخية المرتبطة بالمدينة، فتدعو الدراسة إلى:

1. تصميم وتنفيذ حملة اعلامية متطورة على المستوى الدولي للمحافظة على البلدة القديمة بشكل عام والحرم القدسي الشريف بشكل خاص، لمنع أي إجراءات تهدف إلى تغيير واقع المدينة العمراني والروحي والانساني.
2. إعداد دراسات ميدانية معمارية وتاريخية وقانونية واجتماعية، يتم بموجبها تحديد المواقع والمباني المهددة، وتقديم تصور شامل لعملية الحفاظ على هذا التراث الحضاري الإنساني من خلال الإعمار الطارئ للمباني المهددة، والإحياء العمراني الشامل للمدينة.
3. تشجيع ودعم الباحثين والهيئات والبرامج العلمية التي تعمل على تسجيل وتوثيق وترميم المباني في البلدة القديمة، وتوفير التمويل المالي لتلك الهيئات لزياده نطاق عملها وزيادة عدد المنازل التي يتم تأهيلها واعادة أعمارها، ومن هذه البرامج برنامج إحياء مدينه القدس القديمة المدعوم من الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي (طوقان، 1999).

تشكل المقترحات أعلاه حلولا واقعية تهدف إلى استمرارية الهوية العمرانية للمدينة وتأصيلها، ومعالجة الأبعاد السياسية والعقائدية والجغرافية والاقتصادية والديموغرافية المرتبطة بها.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

الأحمد، نجيب. (1985). تهويد القدس، بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة التوجيه والإعلام القومي.

أبحيص، عبد الله، وبراءه درزي. (2011). تقرير حال القدس (3) خلال الفترة من تموز/يوليو حتى أيلول/سبتمبر 2011، القدس: ادارة الاعلام والمعلومات في مؤسسة القدس الدولية.

أبحيص، حسن، وخالد عايد. (2010). الجدار العازل في الضّفّة الغربيّة، تحرير: محسن صالح، بيروت: مركز الزيتونة للدّراسات والاستشارات.

جويلس، نائلة، وعزام ابو السعود. (2008). تقرير أثر سياسة الاغلاق: الحواجز العسكرية وجدار الفصل العنصري على القطاعات الإقتصادية في القدس، ، القدس: الغرفة التجارية الصناعية العربية،101-116.

التفكجي، خليل. (199). التهويد المبرمج للبلدة القديمة، القدس: دائره الخرائط والمساحة.

التفكجي، خليل. (2000). الاستيطان الجغرافي والديمغرافي وأخطاره في قضية القدس، وقائع الندوة العالمية لشؤون القدس، عمان: المؤتمر الاسلامي العام لبيت المقدس.

طوقان، شادية. (1999). التطويع الوظيفي للمباني التاريخية في البلدة القديمة في القدس، وقائع مؤتمر القدس الآن - المدينة والناس: تحديات مستمرة، بيروت: هيئة المعماريين العرب.

العبد، سميح. (1999). مخطط القدس الكبرى في المنظورين الفلسطيني والاسرائيلي، وقائع مؤتمر القدس الآن - المدينة والناس: تحديات مستمرة، بيروت: هيئة المعماريين العرب.

لجنة القدس. (1984). وثيقة القدس، الرباط : منظمة المؤتمر الإسلامي.

نجم ، رائف يوسف. (1981). الحرم الشريف خلال فترة الاحتلال الإسرائيلي، أبحاث ندوة المدينة العربية، تحرير : إسماعيل سراج الدين وسمير الصادق، الرياض : المعهد العربي لإنماء المدن، 151-161.

المراجع الأجنبية:

Ashour, Kamila. (2012). *Envisioned Jerusalem Spatial Structure*, Unpublished M. Sc. Thesis, Amman: German Jordanian University.

Bacon , Edmund.(1982). *Design of Cities*, New York : Thames and Hudsan.

Bar, Haviva. (1993). *The Future of Jerusalem in the Eyes of its Jewish and Arab Citizens*, Jerusalem: Guttman.

Coon, Anthony. (1992). *Town Planning Under Military Occupation*, Aldershot: Dartmouth Publishing Company.

Fenster, Tovi. (2004). *The Global City and the Holy City: Narratives on Planning, Knowledge, and Diversity*, Harlow, England ; New York : Pearson/Prentice Hall.

Jonassen, D. H. (1992). Designing Constructivist Learning Environments, in: C. M. Reigeluth (Ed.), *Instructional Design Theories and Models: A New Paradigm of Instructional Theory*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Inc., 217-239.

Ju'beh, Nazmi. (2001). Jewish Settlements in the Old City after 1967: In: *Palestine-Israel Journal of Politics, Economics, and Culture*, Vol. VIII, No.1., Jerusalem: Middle East Publications, 48-54.

Khamaisi, Rassem, Robert Brooks, Mier Margalit, Rami Nasrallah, Michael Yunan, and Abdalla Oweis. (2009). *Jerusalem Old City: Urban Fabric and Geopolitical Implications*, Jerusalem: International Peace and Cooperation Center: Publication XVII, 2009.

Katz, Kimberly. (2003). Building Jordanian Legitimacy: Renovating Jerusalem's Holy Places, in: *Muslim World*, vol. 93, no. 2, 211-232.

Kroyanker, David. (1982). *Jerusalem: Planning and Development: 1979-1982*, Jerusalem: Jerusalem Institute for Israel Studies.

Kutcher, Arthur. (1975). *The New Jerusalem: Planning and Politics*, Cambridge: MA; MIT Press.

Meir, Margalit. (2006). *Discrimination in the Heart of the Holy City*, Jerusalem: International Peace and Cooperation Center.

Norberg-Sochulz, Christian. (1979). *Genius Loci: Toward a Phenomenology of Architecture*, New York : Praeger.

Rajjal, Yasser. (2001). Jerusalem: Occupation and Challenges to Urban Identity, in: *Islamic Studies*, Autumn-Winter, 439-462.

Scully , Vincent. (1991). *Architecture : the Natural and the Manmade*, London: Harvill.

Sharon , Arieh. (1973). *Planning Jerusalem : the Old City and its Environs*, Harvard Jerusalem Studio, Jerusalem: Weidenfeld and Nicolson.

Tal, Duby., and Moni Haramati. (1997). *Jerusalem Skyline*, Bnei Brak: Mod Publishing House, English Edition.

Wasserstein, Bernard. (2002). *Divided Jerusalem: The struggle for the Holy City*, London: Profile Books.

المواقع على الشبكة العنكبوتية:

http://www.arabs.com/showthread.php?1387
تاريخ دخول الموقع: 28-11-2012
http://estadak.net/forum/index.php?showtopic=48801
تاريخ الدخول للموقع: 28-11-2012
/http://urbantimes.co/2011/05/israelpalestine-101/10-the-dome-of-the-rock
تاريخ دخول الموقع: 28-11-2012

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 7، عدد 1، 2014، 25- 42

مفهومُ الصّورةِ الدّراميّةِ في النّصِّ المسرحيّ

عمر محمد نقرش
كلية الفنون والتصميم، قسم الفنون المسرحية، الجامعة الأردنية

تاريخ الاستلام: 2013/11/24 **تاريخ القبول:**2014/3/25

Dramatic Image in Theatre Text

Omar Mohammad Naqrash, Collage of Arts and Designe, University of Jordan

ملخص

هدفَ البحثُ إلى استقصاءَ مفهومُ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ بوصفِهِ مدونةً أوليةً لخطابِ العرضِ المسرحيِّ ، وجودةَ النصِّ المسرحيِّ تتمثلُ في قدرتهِ على إثارةِ الصّور الدراميّةُ ، فهي المحفّزةُ للرّؤيةِ الإخراجيّةِ للعرضِ المسرحيِّ كونه يتشكّلُ من صورٍ سمعيّةٍ وبصريّةٍ تفترض وجود مرسِلٍ ورسالةٍ ومرسَلٍ إليه، من خلالِ خاصيّةِ التّبادلِ الحواريِّ وخاصيّةِ التّجسيدِ الذي يرتَقي بدراميّةِ النّصّ، ولِما تنطوي عليهِ من وظائفَ تكسبُه قيمةً دراميّةِ وجماليةً إلى جانِبِ قيمتِها التَواصُلِيَّةً والتعبيريّةِ والدلاليّة، آخذاً بعينِ الاعتبارِ إستراتيجيّةَ التلقّي كمعيارٍ لذلكَ، ومبتغًى في الفهمِ والتحليلِ واستخلاصِ النتائج. ممّا يمنَحُها القُدرَةَ على خَلقِ استِجابَةٍ تَفاعُلِيَّةٍ مع المُتَلَقّي. كما يعدّ اعتمادُ الصورةِ الدراميّةِ معياراً نقديّاً في الخطابِ المسرحيِّ أمرًا ضروريًّا لإبرازِ الأدواتِ الجماليّةِ الناظمةِ له، وقد استعرض الباحث في سبيل ذلك أمثلة توضيحية منتقاة ، ومستنبطاً نتائجه من مؤشرات الإطار النظري والمنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: الصّورةُ الدراميّةُ، النصُّ المسرحيُّ، العرضُ المسرحيُّ، نظريَّةُ التّلَقِّي.

Abstract

This paper aims at researching dramatic image and studying it as the seed for the theatre performance discourse. A good theatre text is able to stimulate dramatic images that trigger ideas for directing vision for theatre performance. The theatre performance itself is formed by audio and visual images that require having a message, a sender, and a receiver. Dramatic image that is carried by the dialogue is later transformed into embodiment, dramatic/and aesthetical value. In this study the dramatic image and its communicative and expressive values are analyzed using reception strategy as a criteria in understanding and drawing conclusions. The research considers and examines dramatic image as a dramatic criteria in theatre discourse, the researcher uses selected examples and draws conclusions based on theoretical groundings and on content analysis methodology.

المقدمة:

تعددَّتْ وتنوّعَتِ المناهجُ النقديّةُ الّتي تعاملَتْ مع النّصِّ المسرحيِّ تحليلاً وتفسيرًا، وشكّلَتْ في مجملِها مَدخلاً هامًّا لدراستِهِ وتفسيرِهِ واستجلاءِ طبيعتِهِ الجماليّةِ والدراميّةِ وتأثيرِها في المتلقّي، وتشكّلُ الصّورةُ الدراميّةُ بوصفِها معطىً جماليًّا أهميةً كبيرةً في بناءِ النّصِّ المسرحيِّ؛ لِما تنطوي عليهِ من وظائفَ تكسِبُهُ قيمةً دراميّةً و جماليةً إلى جانِبِ قيمتِها التعبيريّةِ والدلاليّة، فهي المحفّزةُ للرّؤيةِ الإخراجيّةِ للعرضِ المسرحيِّ، بوصف النّصِّ المسرحيِّ يحملُ مشروعيّةَ التعاملِ معَهُ كونه خِطابًا يتشكّلُ من صُوَرٍ سمعيّةٍ وبصريّةٍ تفترضُ وجودَ مُرسِلٍ ورسالةٍ ومُرسَلٍ إليه، من خلالِ خاصيّةِ التّبادلِ الحواريِّ وخاصيّةِ التّجسيدِ كبُنيةٍ مشهديّةٍ وصُوَريّةٍ متكاملةٍ للخِطابِ المسرحيِّ الذي يرتَقي بدراميّةِ النّصّ.

تتمثلُ أهميّةُ الصّورةِ الدراميّةِ في الطّريقةِ التي تفرضُ علينا نوعاً من " الانتباهِ للمعنى الّذي تعرِضُهُ، وفي الطّريقةِ الّتي تجعلُنا نتفاعلُ مع ذلكَ المعنى ونتأثّرُ بِهِ "(عصفور،1992، ص327-328)، ونظرًا لسُلطةِ الصّورةِ في سياقِ تلقّي الخطابِ المسرحيِّ فأنه يستوجبُ استجلاءَها بالدّراسةِ والتّحليل بدلالاتِها وسياقاتِها المختلفة، ورَبطِها بالمُدرَكاتِ الحسيّةِ وخاصةً البصريّةِ والسمعيّةِ مِنها، وهذا ما يسوِّغُ استدعاءَ الحواسِ لاستيعابِ ماهيّةِ التشكيلِ الجماليِّ لها ممّا يسهمُ في فهمِ واستيعابِ بنائيّةِ النّصِّ المسرحيِّ، فالنّصُّ ينفتِحُ على جملةٍ من التّشكيلاتِ الصّوريّةِ الدّراميّةِ المحمَّلةِ بالدّلالات والمرتبطة بالخيالِ ارتباطًا وثيقًا، فبواسطَةِ فاعليّةِ الخيالِ ونشاطِهِ" تنفَذُ الصورةُ إلى مُخَيِّلَةِ المتلقّي فتنطبِعُ فيها بشكلٍ معيّنٍ وهيئةٍ مخصوصَةٍ" (هلال،1973، ص168)، كما أنَّ الكشفَ عنها يتيحُ لكلَّ من المُخرِجِ والممثلِ والمتلقّي الوصولَ إلى اكتشافاتٍ جديدةٍ حول جماليّةِ ودلاليّةِ الصّورةِ الدّراميّةِ، وعلى الرّبطِ بينَها و بينَ المعاني الّتي تختفي وراءَها، فالصَورةُ ليستْ مَقصورَةً على الهَدَفِ الجَماليِّ و إنّما تَنطَوي أيضًا على قيمٍ عاطفيةٍ ووصفيّةٍ ومَعرفيّةٍ مُرتبطةٍ باللّغةِ، فالحِوارُ المسرحيُّ يُفصحُ عن ماهيّةِ الصّورةِ الدّراميّة.

ومع كلّ ذلك بقيَ النقدُ المسرحيُّ بعيداً كلّ البعدِ عن دراستِها وسَبرِ أغوارِها، علماً أنَّ الصّورةَ تُعدُّ أيضًا من "أهمّ معاييرِ النّاقدِ في الحُكمِ على التّجربةِ الفنيّةِ وأصالتِها، ولمّا كانت الصّورةُ تصهرُ في شكلِها النهائيِّ عناصرَ متعددةً: ذاتيّةٍ وموضوعيّةٍ، فإنّ دراستَها تعني دراسةَ تلك العناصرِ منفردةً ومجتمعة، وهي لهذا تُعدُّ الطّريقَ الهامّةَ بالنسبةِ إلى النّاقدِ، للولوجِ إلى جوهرِ العملِ الفنيِّ وجمالياتِهِ المُختلفةِ " (العسّاف، 2005م ص28)، لذا يُعدُّ اعتمادُ الصورةِ الدراميّةِ معياراً نقديّاً في الخطابِ المسرحيِّ وأمرًا ضروريًّا لإبرازِ الأدواتِ الجماليّةِ الناظمةِ له، وهذا بالضرورةِ يُسهِمُ في إقامةِ وشائجَ متينةٍ مابين النقدِ المسرحيِّ والمتونِ الإبداعيّة، التي تمثلُ قاعدةَ الانطلاقِ نحوَ التّجسيدِ المسرحيِّ خصوصاً في ظلِّ ما تعانيهِ بعضُ النّصوصِ المسرحيّةِ من الفَقرِ الدرامي وإغراقِها في السّرديّةِ والنثريّة، لذا استهدفَ هذا البحثُ استقصاءَ ملامحِ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ بوصفِهِ مدونةً أوليةً لخطابِ العرضِ المسرحيِّ آخذاً بعينِ الاعتبارِ إستراتيجيّةَ التلقّي كمعيارٍ لذلكَ ومبتغًى في الفهمِ والتحليلِ واستخلاصِ النتائج، من ثمّ فإنّ جودةَ النصِّ المسرحيِّ تتمثلُ بما يحقّقُهُ من دراميّةٍ وقدرةٍ على إثارةِ الصّور الدراميّةُ، وبذلك يكونُ المسرحُ في جوهرِهِ مزيجاً من الدّراما والصّورة، والصّورة هنا هي شكلُ الحدثِ وصياغتُهُ.

مشكلةُ البحث: تتلخّصُ مشكلةُ البحثِ في التّساؤلاتِ التّالية:
- كيف يمكن لنا التعرّفُ إلى مفهومِ وأهميّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ.
- كيف يمكن لنا التعرّفُ إلى فاعليّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في الرؤيةِ الإخراجيّة.
- كيف يمكن لنا التعرّفُ إلى أهميّةِ الصّورةِ الدراميةِّ في إثراءِ التّذوّقِ الفنيِّ لدى المتلقّي.

أهدافُ البحث: يستهدفُ البحثُ ما يلي:
- التعرفُ إلى مفهومِ الصورةِ الدراميّةِ وتَحقُّقِها في النّصِّ المسرحيّ.
- توضيحُ أهميّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في عملِ المخرجِ المسرحيّ.
- التعرفُ إلى دورِ الصّورةِ الدراميّةِ في فعلِ التّلقّي.

أهميّةُ البحث: يكتسِبُ البحثُ أهميَّتَه من خلالِ الآتي:

يُعدُّ البحثُ محاوَلةً جديدةً لترسيخِ وتعميقِ أهميّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ والكشفِ عن أبعادِها المُختلفةِ، من خلالِ دراستِها وتحليلِها ومقاربتِها معرفيّاً ونقديّاً ومسرحيّاً، وما تتركُهُ من استجاباتٍ انفعاليّةٍ لدى المتلقّي، هذا ويفيدُ البحثُ المشتغلينَ في مجال الفنِّ المسرحيِّ من مؤلفينَ ومُخرِجينَ وممثلينَ ونقادٍ، وكذلكَ تقديمُ الفائدةِ للمؤسّساتِ الأكاديميّةِ التي تُعنى بالمسرحِ والجهاتِ ذاتِ العلاقة.

منهجُ البحث:

يعتمدُ الباحثُ في سبيلِ تحقيقِ أهدافِ البحثِ أسلوبَ تحليلِ المُحتوى من الناحيةِ الكَيفيّة، بوصفِهِ أحدِ تقنياتِ منهجِ البحثِ الوصفيّ التحليليّ القائمِ على جمعِ المعلوماتِ والبياناتِ من المراجعِ والمصادرِ ذاتِ العلاقةِ لبناءِ الإطارِ النظريّ، وصولاً لنتائجِ البحثِ من خلالِ بعضِ الأمثلةِ القصديَّةِ الّتي توضّحُ أهميّةَ وخصوصيّةَ الصّورةِ الدراميّة.

تحديدُ المصطلح:

استُخدِمَتْ كلمةُ(الصّورة) في الدراساتِ الأدبيّةِ والنقديّةِ والفنيّةِ تحتَ جُملةٍ من المصطلحاتِ والمُسمّياتِ والدّلالاتِ المترابطةِ والمُتداخِلة، وذلكَ بحسبِ طبيعةِ انتمائِها الإيديولوجيّ أو الفنيّ أو الجماليّ، مما يجعلُ من تحديدِها وتعريفِها أمرًا ليسَ من السّهولةِ بمكانٍ والباحثُ هنا ليسَ بصددِ تتبُّعِ التّسلسلِ التّاريخيِّ لمفاهيم الصّورةِ في مدوّناتِ النّقدِ العربيّ والغربيّ، لذلكَ لن يخوضَ في تفاصيلِ ذلك، خوفًا من أن يستنطِقَ النّصَّ المسرحيّ ما لم يقلْهُ وما لا يحتمِلُهُ، وإنّما يوردُ بعضَ التعريفاتِ الّتي تخدمُ موضوعَ البحث.

الصّورةُ لغةٌ تعني: الشكل؛ لقوله تعالى: (فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ) (سورة الانفطار، الآية: 8)، ويعرِّفها لسانُ العرب، بأنَّها: " الصورةُ في الشكلِ، والجمعُ صُوَرٌ و صِوَرٌ و صُوْرٌ، وقد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وتَصَوَّرْتُ الشيءَ، توهّمت صُورتَهُ، فتصوَّر لي" (ابن منظور، 1997 ص 85)، وعرَّفَها قاموسُ المصطلحاتِ اللّغويّةِ والأدبيّةِ، بأنّها: "خيالُ الشّيءِ في الذّهنِ والعقلِ، وصورةُ الشّيءِ، ماهيّتُهُ المجرّدة" (يعقوب، وزملائه، 1987، ص247)، الناقدُ الفنيُّ جيروم ستولنيتز، بدورِهِ حدّدَ معنى الصّورةِ، بأنّها: " تنظيمٌ قائمٌ على الارتباطِ المتبادلِ بينَ عناصرِها ليؤسّسَ لوحدةِ العملِ الفنيِّ الّذي يؤدّي من ثمّ إلى دلالاتٍ

فكريّةٍ وتعبيريّةٍ وجماليّةٍ، تجلُبُ المتعةَ والمسرةَ للمتلقّي".(ستولنيتز،١٩٨١، ص٢٣٩) ويعرّفُها الناقد جابر عصفور، بأنّها "طريقةٌ خاصّةٌ من طرقِ التعبيرِ أو وجهٌ من أوجهِ الدّلالة".(عصفور،1992،ص56) مع الأخذِ بعينِ الاعتبارِ أنّ هناكَ علاقةً تكامليّةً ترابطيّةً ما بينَ الصّورةِ والكَلمةِ تصلُ إلى حدِّ التوازنِ معها، فالصّورةُ البصريّةُ تُعَدُّ تجلِّيًا للّغةِ اللفظيّةِ، وما سبَقَ يُؤشِّرُ بوضوحٍ بأنَّ الصّورةَ إبداعٌ ذهنيٌّ يَعتمدُ على الخيالِ ويقومُ العقلُ بإدراكِ علاقاتِها بشكلٍ بصريٍّ معيّن، فالصّورةُ بذلكَ هي الشكلُ أو نتيجتُهُ، وتعبّرُ في مُجمَلِها عن " المعنى الذهنيّ، والحالةِ النفسيّةِ، وعن الحادثِ المحسوسِ، والمشهدِ المتطوّرِ، وعن النموذجِ الإنسانيِّ، والطبيعةِ البشريّةِ". (قطب، د.ت، ص34).

التعريفُ الإجرائيُّ للصّورةِ الدراميّةِ:

طريقةٌ من طرقِ التعبيرِ الّتي تقومُ على تصوراتٍ ومقترحاتٍ مرئيّةٍ ومسموعَةٍ ومحسوسَةٍ، مبنيّةٍ ومنتظمَةٍ وُفقَ تشكُّلٍ أسلوبيٍّ معينٍ وسياقاتٍ دالّةٍ على المعنى تُشيرُ إلى الشكلِ البصريِّ، يستطيعُ المخرجُ أن يُؤَوّلها من خلالِ عناصرِ العرضِ، مما يُضفي على النّصِّ المسرحيِّ قيمةً دراميّةً و دلاليّةً و جماليّة، تُسهمُ في تعميقِ الرؤيةِ الإخراجيّةِ وتحقيقِ فاعليّةِ التّلقّي والاستجابَةِ.

الصورةُ الدراميّةُ و داراماتورجيا النّصّ المسرحيّ:

تُعنى الداراماتورجيا بوصفِها فنُّ تأليفِ المسرحيّاتِ بدراسةِ البناءِ الدراميِّ للنصِ وتهيئتِهِ للعرضِ بمساندةِ الداراماتورج (الخبير أو المستشار الدرامي للنّصّ والعرضِ) لخلقِ النسقِ الناظمِ أو النسيجِ الجماليِّ لعناصرِ النصِّ والعرضِ وكلّ ما يشكّلُ خاصيّةَ العملِ المسرحيِّ، ولخلقِ توازناتٍ بينَ ماهو سمعيٌّ ومرئيٌّ في عمليّةِ تحوّلِ المدلولاتِ النّصيّةِ إلى علاماتٍ متحقّقةٍ في الفضاءِ المسرحيِّ لإضاءةِ النصِّ بصريًا (صليحة،2009،ص45) وعليه يقفُ الداراماتورج موقفَ القارئ الجماليِّ لبنائيّةِ الصورةِ الدراميةِ بين النصِّ والعرضِ، انطلاقاً من الفكرةِ الرئيسيةِ والحدثِ الدّراميِّ ورسمِ الشخصياتِ بأبعادِها الثّلاث (الماديّة والاجتماعيّة والنفسيّة) واللّغةِ الحواريّة المُلائمةِ لسلوكيّتِها في الفضاءِ الزّمانِيِّ والمَكانِيِّ، ممّا يجعلُ المُتَلَقّي يشكّلُ بخيالِهِ صورًا وحركاتٍ وأفعالًا وانفعالاتٍ وأماكنَ وأزمنةً ضمنَ نسقٍ بصريٍّ متحركٍ، وهذهِ العمليّةُ أشبهُ بتلكَ الّتي يسمّيها رائدُ نظريّةِ التلقّي الألمانيّ(فولفغانغ إيزر) (البنية النصيّة المحايثة) والّتي يُقصدُ بها مجموعُ التوجّهاتِ الداخليّةِ التي يُهيّئُها النصُّ للمتلقي.

يرتبطُ مفهومُ الصّورةِ دراميًّا بنظريّةِ أرسطو (384-322 ق. م) في المحاكاةِ للشخصياتِ والانفعالاتِ والأفعالِ، الّتي تؤدّي إلى تحقيقِ غايةِ التّطهيرِ (catharsis) لذا أكّدَ أرسطو على دورِ الفنّانِ في المحاكاة، ووسيلَتُهُ في ذلكَ الخيالِ الّذي يُمثلُ القُدرةَ العقليةَ النّشيطةَ على تكوينِ الصّورِ التي تتمّ بواسطةِ: الوسيلةِ (الأداة أو الوسيط)، والموضوعِ (المادة المحكيّة)، والطريقةِ (الأسلوب)، لتوضيحِ مقدرةِ المؤلّفِ على التّصويرِ الفنيِّ ويقولُ في كتابَةِ فنِّ الشّعر: " علينا أن نَنْهَجَ نهجَ المصوّرينِ البارعينِ الّذينَ يوضّحونَ الملامِحَ بدقّةٍ ولا يُغفِلونَ الشَّبَهَ بينَ الحقيقةِ والصّورة " (أرسطو،ب.ت،ص63) أي بمعنى التّماثلِ لأنّ الصّورةَ تُقرّبُ المعنى من خلالِ التّوافقِ مع الشّيءِ الّذي تدلُّ عليه، والشّاعرُ الرّومانيِ هوراس (65–8 ق. م) بدورِهِ استلهَمَ من أرسطو موضوع المُحاكاةِ مشبِّهًا القصيدةَ بالصّورة، وناصِحًا الشّعراءَ الدّراميّينَ بالتقاطِ صورِ موضوعاتِهم من الواقع. حيث قال: " إنّي لأنصحُ الفنانَ بأن يتّخِذَ من الحياةِ وعاداتِها أنموذَجَهُ الذي يَحتذي بهِ ويَصوغُ منهُ صُوراً حيّةً ناطقةً."(هوراس، 1988،ص132).

لذا فإنّ باستطاعةِ المؤلِّفِ المسرحيِّ بما يُتاحُ لَهُ من أدواتِ التّعبيرِ اللّفظيّةِ وغيرِ اللّفظيّةِ، رسمَ صورٍ متنوّعةٍ ومتتاليةٍ ومترابطةٍ تنبِضُ بالحياةِ والعواطِفِ وتسمَحُ باستثارةِ خيالِ المتلقّي، ودراسةُ النّصِّ في ظلِّ غيابِ دراسَةٍ للصّورِ الدّراميّةِ الّتي تُعاضِدُهُ، يُعدُّ ضَربًا منَ الكلامِ المألوفِ، فالصّورةُ تُعدُّ غَرَضًا أُسلوبيًّا يقدّمُ المعنى بطريقةٍ دلاليّةٍ ويَمنَحُهُ قيمةً دراميّةً وجماليّةً تُسهِمُ في إثارةِ وتشكيلِ الصّورِ البصريّةِ والسّمعيّةِ في ذهنِ ومخيلةِ كلٍّ منَ المخرجِ والممثلِ والمتلقّي، فالتّذوّقُ الجماليُّ للخطابِ المسرحيِّ مصدَرُهُ الصورةُ الّتي تُساعدُ على اكتمالِ خصائِصِهِ الفنيّةِ. أي بمعنى إنّ للصّورةِ الدّراميّةِ وجهين لا يقومُ أحدُهُما دونَ الآخرِ، أحدُهُما يمثلُ مادةَ الصورةِ بمعنى الشّكلِ، والآخرُ يمثلُ صورةَ المعنى أو المضمون. لذا عُدَّتِ الصورةُ الدّراميةُ منَ الرّكائزِ والمكوّناتِ الأساسيّةِ الّتي تشكّلُ النّصَّ المسرحيَّ بوظائِفِهِ الثّلاث: الدّراميّةُ(الحاملةُ والمفسّرةُ للفعلِ)، والشّعريّةُ (الحاملُة لكلِّ الحيلِ والمهاراتِ البلاغيّةِ)، والتواصليّةُ (بين المؤلِّفِ والشّخصياتِ والجمهورِ). كما أنّها لا تتواجَدُ منفصِلَةً عن بقيّةِ عناصرِ البناءِ الدّراميِّ، وإنّما مجتمِعَةً بحيث تصدُرُ كلُّ قيمةٍ عن قيمةٍ سابقةٍ لها، وتأخذُ نفسَ الاهتمامِ لدى المؤلِّفِ لتمتزِجَ مع سائِرِ الأجزاءِ فتبدو كلًّا مُنسجِماً في توازُنٍ تامّ، ودراستُها منفصِلةٌ لا يَعني أنّ لها قيمةٍ مستقلّةٍ عن الأخرى بل مرتبطةٍ بوظيفةٍ دراميّةٍ، فالكاتبُ المسرحيُّ بدورِهِ يعتمِدُ على الصّورةِ الدّراميةِ لرَبطِ الشّخصياتِ والأحداثِ وعكسِ وِجهةِ نظرِهِ داخلَ النَّصِّ، فمُعظمُ المسرحيّاتِ الّتي نالَتْ شُهرَةً استندَتْ إلى مجموعةِ صورٍ دراميّةٍ تمتازُ بحُسنِ الصّياغةِ وسلامةِ وسلاسةِ التكوينِ حاملةً بداخلِها مجموعةٍ من العواطفِ والأفكارِ والأحلامِ والصّراعاتِ، ومثالُ ذلكَ الحوارِ بينَ الأمِّ والعَريسِ من مسرحيَّةِ عُرسِ الدَّم للكاتب الاسباني فيديريكو غارثيا لوركا (1898-1936) الّتي تَطغى عليها الصّورُ الشّعريةُ الدّراميّةُ.

" **العريس**: لكنك ستأتي معنا.

الأم: لا.لا أستطيع أن أترك أباك، وأخاك هنا وحيدين.لابد أن أذهب إليهما كلّ صباح وإذا ابتعدت فمن الممكن أن يموت واحدٌ من عائلة فلكس، واحد من القتلة- فيدفنوه قرب رجلينا.ذلك ما لن يحدث أبدًا.؟ أوه، لا! ذلك لن يحدث أبدًا!لأنني سأنبشُ عليهما بأظافري وأخرِجُهم وبمفردي سأسحقُهم على الجدار".

(لوركا، 2011، ص10)

وفي حِوارٍ آخَرَ بينَ الأبِ والأمِّ الّذي يَصِفُ فيهِ كلٌّ مِنهُما حَسَناتِ ابنِهِ.

" **الأم :**ابني وسيم، وهو لم يعرف أية امرأة أبدًا، واسمه أنظف من ملاءة فُرِدَت في الشمس.

الأب:لا داعي أن أخبرك عن ابنتي، في الثالثة حين تلمع نجمة الصباح، تعدّ الخبز.إنّها لا تتكلم أبدًا:ناعمةٌ كالصّوف وتطرزُ كلّ أنواعِ الشغل الجميل وتستطيعُ أن تقطعَ حبلًا قويًّا بأسنانِها".

(لوركا، 2011، ص30)

وفي الحِوارِ بينَ الخادِمَةِ والعَروسِ خلالَ فعلِ تمشيطِ الشَّعرِ والحَديثِ عن مفهومِ الزَّواجِ وصورةِ الزَّفافِ.

" **العروس:**..... الجدرانُ نفسُها تنفثُ حرارة.أي – ي- ي! لا تشدّي بقسوةٍ إلى هذا الحدّ.

الخادمة: أنا أحاولُ فقط أن أثبّتَ هذه الخصلة على نحوٍ أفضل.أريدُها أن تسقطَ على جبهتِكِ.

(تنظُرُ العَروسُ إلى نفسِها في المِرآةِ) ما أجملك أي- ي- ي!(تقبّلُها بحرارة)

العروس: (بجد) استمري في المشط.

الخادمة:(تمشّطُ) أوه، محظوظةٌ أنتِ تضعينَ ذراعَيكِ حولَ رجلٍ، وتُقبّلينَهُ، وتُحسِّينَ بِثقله.

العروس: هص.

الخادمة: وأجملُ ما في الأمرِ حينَ تصحينَ وتحسّينَ بهِ إلى جنبِكِ وحينَ يداعبُ كتفَيكِ بنفسِهِ، كريشَةِ عندليب!

الخادمة: لكن يا طفلتي ! ما هو الزّواج؟ الزواجُ: هو هذا ولا شيءَ آخرَ. هل هو الحلوى أو باقاتُ الزّهور؟لا.إنَّهُ فراشٌ متألقٌ ورجلٌ وامرأة".(لوركا،2011، ص36،37)

لذا فإن إستراتيجيةَ بناءِ الصّورةِ الدّراميّةِ تتطلبُ من المؤلّفِ المسرحيِّ وضعَ شخصيّاتِهِ في أماكِنِها وأزمِنَتِها المناسبةِ إضافةً إلى استيفائِها المقوّماتِ الأساسّيةِ الّتي تنهضُ عليها ابتداءً منَ الدّوافعِ الّتي تحرّكُها وعواملِ نموِّها وأوجهِ التّبايُنِ بينَها وبينَ ما يُحيطُها من شخصيّاتٍ، والحوارُ الذي يُعبِّرُ ويَكشِفُ بِهِ عن فكرتِهِ وعنِ صورِ الأحداثِ والشّخصيّاتِ، لذا فإنَّهُ يَسعى باستمرارٍ إلى صياغَةِ حوارٍ منسجِمٍ ومُتناسِقٍ من حيثِ البلاغةِ والإيجازِ والتّكثيفِ ليحقِّقَ به أقصى طاقةٍ دراميّةٍ للمعنى ودلالاتِهِ الصّوريّةِ، واستخدامِ مفردةِ الصّورةِ في النّصِّ كدلالةٍ أو إشارةٍ إيحائيّةٍ لتصوّراتٍ ورؤًى ذهنيّةٍ ضمنَ ما يُطلقُ عليهِ بالحِيَلِ الدّراميّةِ يقوّي ويزيدُ من جماليّةِ وبنائيّةِ النّصِّ، وتتيحُ في الوقتِ نفسِهِ للمتلقّي فُرصَةَ التفسيرِ والتحليلِ لِيُنتِجَ ويشكِّلَ هو الآخرُ نصَّهُ الجديدَ (نصُّ المتلقّي) وكلٌّ حسَبَ مرجعياتِهِ وثقافتِهِ ونوعِ القراءةِ الّتي يستخدمُها.

ومثالُ ذلِكَ: الحوارُ بينَ القسِّ والمربيّةِ في مسرحيّةِ دون كيشوت للكاتِبِ الفرنسيِّ إيف جامياك.

" **القسّ:** هس أمسكي لسانَكِ أيتها التّعسة!

المربّية: ماذا جرى ؟ هل خرجَ من فمي نمرٌ متوحش!

القسّ: كان من الممكنِ أن ترضى السماءُ عن قطيعٍ من الغنمِ يخرجُ من فمِكِ أكثر مما ترضى عن هذه الكلمةِ..." (جامياك،إيف،1987، دون كيشوت، ص13) إذ يستخدمُ المؤلّفُ في هذا الحوارِ الإحالةَ الصوريَّةَ والاستعارةَ لتصويرِ فظاعةِ اتهامِهِ بالجنونِ.

ويتضّحُ ذلكَ أيضًا في مسرحيّةِ"حالة طوارئ" لألبير كامو (1913 - 1960).

" **دييجو:** أنت تنعقُ كالبومة، فكفَّ عن إنذارِنا بالمصائبِ، فإنّ ساعةَ الحقِّ التي تعنيها إنما هي ساعة القضاء بالموت.

نادا: صدقت، فلتمُتِ الدّنيا بأكملِها.آه لو استطعتُ أن أجعلَها تمثُلُ أمامي قطعةً واحدة كأنها ثورٌ ترتجفُ قوائمُه وتتقد عيناه الدّقيقتان بالمقتِ والضّغينة، ويتبلّلُ أنفه بلعابٍ عكرٍ رخوٍ مثل كساء متّسخٍ من الدنتيلا، إذن يا لها من لحظة "(كامو، 2009، ص26). فوظيفةُ الإحالةِ الصّوريةِ والاستعارةِ هنا كنايةٌ عن صورةِ مرضِ الطّاعونِ وحالةِ فُقدانِ الإنسانِ للإيمانِ وخوفِهِ واستسلامِهِ لمَصيرِهِ المَحتومِ بواسطَةِ(شخصية دييجو) ودعوةِ المؤلِّفِ إلى إعلاءِ قيمةِ الحبِّ الّذي يُخفِّفُ الطّاعونَ وأثارِهِ النّفسيَّةِ الهدّامَةِ بواسطَةِ(شخصية نادا) الظّريفةِ والحَكيمةِ.

الكاتبُ المسرحيُّ هنريك أبسن(1828-1906) يركّزُ بدورِهِ على الصّورةِ الدّراميّةِ الذّهنيّةِ في بناءِ الشّخصيّةِ وتصوّرِها بشكلٍ كليٍّ، وماهيّةِ تصرّفاتِها وسلوكِها وعلاقتِها وصّراعِها مع بقيةِ الشّخصيّاتِ في إطارِ بناءِ صورَتِها الدّراميّةِ، ومثالُ ذلِكَ: شخصيةُ نورا في مسرحيّةِ بيتِ الدّميةِ، فالصّورةُ الّتي رسَمَها لها من خلالِ علاقتِها بالآخرين هي صورةُ المضحّيةِ الّتي أرادَتْ أن تنقذَ حياةَ زوجِها وبالتّالي تُنقِذُ بيتَها من الضّياعِ، وهي في نفسِ الوقتِ عكسُ الصّورةِ الّتي رسَمَها زوجُها لها، أي صورةُ الإنسانةِ السّاذجةِ والمبذّرةِ، وعليهِ فقد صوّرَ "أبسن" ملامحَ شخصيّةِ نورا من خلالِ تصوّراتِها هي عن نفسِها، فبدأَتْ ترى علاقَتَها بالآخرين من خلالِ هذهِ الملامِحِ التي تحدّدَ صورتَها في النّهايةِ من خلالِ موقِفِها الرافِضِ (صفقة الباب) رافِضَةً أنْ تكونَ مجردَ دميةٍ في البيتِ.

" **هيلمر:** نورا ! (يتجهُ إليها ويفرك أذنَها مُداعباً) سذاجةٌ وعبط.
لنفرض أنّني اقترضتُ اليوم خمسين جنيهاً وأنكِ بذّرتِ
المبلغَ بأكملِهِ في أسبوعِ عيد الميلاد ثمّ حدثَ في ليلةِ رأسِ
السّنةِ أن سقطَ لوحٌ من السقفِ على دماغي ففُضيَ عليّ عِندئذٍ.

نورا: (تضع راحتيها على فمه) أوه، لا تقلْ هذه الأشياء المُفزعة.

هيلمر: ومع ذلك فلنفرض أنَّ شيئاً من هذا القبيل حدث، فماذا يكون العمل؟

نورا: لو حدث ذلك فلا أظنُّ أني سأبالي وقتها إن كنت مدينةً بالمال أم لا.

هيلمر : صحيح، ولكن ماذا يكونُ شأنُ أصحابِ تلك الديون؟

نورا: أصحاب الديون؟ ومن يبالي بأمرهم في ظرفٍ كهذا ؟ لن أهتمَّ وقتها حتى ولا بالتعرّف على ملامِحِهم "(أبسن، 2007، ص19). هذه النظرةُ وهذا الإحساسُ بقِيا يُلازِمان "نورا" و يُسبِّبان لها القلقَ والخوفَ حتّى بدأَتْ صورةُ "هيلمر" في داخِلِها تأخذُ صورةَ الهاجِسِ الّذي يذكِّرُها دائِماً بأنَّهُ سوفَ لنْ يُنصِفَها أو يفهَمَها إذا تكشَّفَ لَهُ أمرَ الدّينِ، إنَّ تصوّرَها لزوجِها يُشعِرُها بصورةٍ مُغايرةٍ عمّا اعتقدَتْهُ وعمّا قدّمَتْهُ من تضحيةٍ لأجلِهِ، فهيَ كانَتْ ترى بأنَّ زوجَها سوفَ يكونُ فخورًا بِها لأنَّها ضحَّتْ لأجلِهِ، لكنّ كلَّ المُعطياتِ بدأَتْ تتغيَّرُ نتيجةً لرأيِ زوجِها بأنَّ الأمَّ هي مصدرُ الشَّرِّ لأبنائِها، وبتقدُّمِ الأحداثِ وصلَتْ في نهايتِها إلى الصّورةِ الحقيقيّةِ لزوجِها وهي صورةٌ مغايِرَةٌ لما رسمَتْهُ في بدايَةِ المسرحيّةِ فجاءَتِ اللّحظةُ الّتي بدأَتْ تدركُ فيها الحقيقَةَ :

" **نورا:** (تحدق فيه بنظراتٍ ثابِتَةٍ وقد بدأتْ تعلو وجهَها سيماءُ الفتور) نعم، لقد بدأتُ الآن أدركُ الحقيقة.

هيلمر:(وهو يذرع أرض الغرفة) يا لها من صحوةٍ مفجعةٍ، ثماني سنوات وأنا أعقدُ عليها أملي في الحياة، وأنظرُ إليها بخيلاء.. فإذا بها منافقةٌ كاذبة.. بل وأسوأ من هذا.. مجرمةٌ، إنَّ بشاعةَ اللّفظِ وحدها تثيرُ الاشمئزاز، ياللعار ! ياللعار ! (تظلّ نورا، ساكنةً، محدّقةً فيه بنظراتِها الثابتةِ، يقف هيلمر في مواجهتها) كان يجب أن أتوقعَ شيئاً من هذا القبيل، كان يجب أن أستبقَ الحوادثَ بشيءٍ من بُعدِ النّظر، إنّ خِسّةَ أبيكِ وطباعِهِ المُتدَهورَة، أسكتي...! إن خِسّةَ أبيك وطباعَه المتدهورة قد انتقلتْ إليكِ، فلا دين ولا أخلاق، ولا إحساس بالواجب، وهذا عقابي لأنني أغمضْتُ عيني عن سيئاتِهِ من أجلك، يا له من جزاء. "(أبسن، 2007،ص93،92).

لذا فأنَّ الشخصيّةَ بوصفِها مكوّنٌ أساسيٌّ في بنيةِ النَّصِّ المسرحيِّ، تتحقَّقُ صورتُها الدّراميّةُ من خلالِ الوضعيّاتِ والأبعادِ والكيفيّاتِ التي ترسُمُ واقِعَها وسلوكيّاتِها وبيئتَها المُعاشَةَ بِسِعَتِها وتنوّعاتِها، وتحويلِها بالتالي إلى قِيَمٍ جماليّةٍ مُتحقّقَةٍ مسرحيًّا من خلالِ تمثّلِها لما هو موضوعيٌّ، ضِمنَ الصّورةِ الدّراميّةِ (الجزئيّةِ أو الكُليّةِ)، مع مراعاةِ أنَّ الصورةَ الجزئيّةَ تؤدّي إلى الصّورةِ الكُليّةِ باعتبارِ أنَّ الصّورةَ الدّراميّةَ تتكوّنُ من اتحادِ العناصِرِ الموضوعيّةِ بالعناصِرِ الذّاتيّةِ، ضمنَ السّياقِ العامِّ للمسرحيّةِ، لذا يَرى روجر بسفيلد "إنّ المسرحياتِ التي ظفَرَتْ بالشهرةِ الحقيقيةِ في جميعِ العصورِ تمتازُ عادةً بميّزةِ خُلُقِ شخصيّاتِها" (بسفيسلد،1964، ص56) وبحسب آن أوبرسفيلد فإنَّ الشّخصيةَ في النصِّ المسرحيِّ تحقِّقُ أيضا "صورةً استعاريّةً لمختلِفِ مستوياتِ الواقعِ"(آن أوبرسفيلد،1994، ص150) ومثالُ ذلكَ نماذجُ شخصياتِ شكسبير.

الصّورةِ الدّراميّةِ والإرشاداتِ المسرحيّةِ:

صورةُ فضاءِ الشّخصيّةِ الّذي تَتَحرَّكُ فيهِ مسرحيًّا، تُستَقى أحيانًا من النّصِّ الموازي (الإرشادات) أو من خلالِ الاستنباطِ من متنِ الحِوارِ وسياقِهِ، الّذي يُعطي الإشاراتِ الحركيّةَ والإيمائيّةَ،، بحيث تسمَحُ هذهِ "الإشاراتُ للمخرجِ ولقارئِ المسرحِ ببناءِ المكانِ الّذي يتمُّ فيهِ الحدثُ" (آن أوبرسفيلد،1994،ص178) وبالتّالي فإنَّ الفضاءَ المسرحيَّ هوَ صورةٌ لمختلَفِ القنواتِ المجازيّةِ والاستعاريّةِ في النّصِّ المسرحيِّ الّذي يتركَّبُ بحسبِ النّاقدةِ آن أوبرسفيلد من صِنفَينِ مِن النّصوصِ هما: نصُّ الحوارِ أو خِطاباتُ الشّخصيّاتِ، ونصُّ الإرشاداتِ المسرحيّةِ أو خطابُ المؤلِّفِ الّذي يَكمُنُ في قائِمةِ الإرشاداتِ والمعلوماتِ والملاحظاتِ الّتي يُقدِّمُها عن المَكانِ والزّمانِ والحَرَكَةِ والحالاتِ الشّعوريّةِ للشّخصياتِ، والّتي اصطلَحَ على تسميتِها بالنّصِّ الثّانويِّ (نصٌّ بصريٌّ مرئيٌّ حركيّ) وهذه الإرشاداتُ بدورِها تحدِّدُ براغماتيّةَ الكلامِ (بالمعنى التداوليّ والتواصليّ) كما أنّها تحدِّدُ أيضًا التّقسيماتِ الدراماتورجيّةِ للنّصِّ (فصول أو مشاهد). (آن أوبرسفيلد،1994،ص25). والإرشاداتُ التّعبيريّةُ والنَّصيّةُ الّتي يورِدُ المُؤلِّفُ داخلَ النّصِّ تؤشِّرُ إلى موضوعيّتِهِ من خلالِ الحِوارِ وإلى ذاتيّتِهِ من خلالِ الإرشاداتِ. كما هوَ الحالُ عندَ الكاتِبِ الإيطاليّ داريوفو(1926-) ففي مسرحيّتِهِ الأبواقُ والتوتُ البريُّ نجدُ مِثالًا على ذلك.

" تضاءُ أنوارُ خشبَةِ المسرحِ ببطءٍ، يَظهرُ أمامَنا جناحُ الإفاقةِ في المستشفى، أربعةُ ممرِّضينَ يتحرّكونَ بعَجَلَةٍ، يَرتدي المُمرِّضونَ مَلابِسَ حجرةِ العَمَليّاتِ: أرديةٌ خضراءُ أغطيةُ رأسٍ خضراءُ ، قفّازاتٌ بلاستيكيّةٌ، كمّاماتٌ معقّمةٌ تُشبهُ أقنِعَةَ المُهَرِّجينَ، ما إن تَظهرُ الإضاءةُ حتّى يُحضِرَ المُمَرِّضونَ معدّاتٍ إلى خشبةِ المسرحِ: أسلحةُ الجِراحَةِ، أجهزَةٌ الكترونيّةٌ متنوِّعةٌ، مَقعَدَا مكتبٍ من النّوعِ المتحرّكِ، كلُّ شيءٍ مغطًّى بأفرخِ السّوليفان الشّفافِ ليوضِّحَ أنَّ المكانَ معقَّمٌ وخالٍ من الجَراثيم..."(داريوفو،2013، ص39)، وفي موضعٍ آخرَ منَ المسرحيَّةِ خلالَ حوارِ الطّبيبِ معَ روزا لتتعرّفَ على الجُثَّةِ المُشوَّهةِ. نُلاحِظُ أَهميَّةَ النّصِّ المُوازي في تَشكيلِ رُؤيةِ العَرضِ المسرحيِّ وتَجسيدِهِ.

"**الطبيب:**.....لا أريدُ أنْ أُخاطِرَ بأنْ أُعرِّضَكِ لِصدمَة، للأسَفِ نحنُ نفعلُ ذَلِكَ من أجلِ تَحديدِ الهَويّةِ، فالقانونُ يَقتضي ذلك، سيدتي، هيّا، وكوني شجاعة.(بإشارةٍ من يدِ الطبيبِ يدورُ سريرٌ متحرّكٌ على عَجَلٍ فوقَ خشبةِ المسرحِ، يرقدُ على السريرِ زوجُ روزا المفترَض، انطونيو، في الحقيقةِ هي دميةٌ مربوطةٌ بضمّاداتٍ من الشّاش والبلاستر، ممرِّضونَ يأخذونَ طرَفَ السِّلكِ المتدلّي من إطارٍ في السّقفِ ويوصِلونَهُ بالدُّميةِ. بهذِهِ الطريقةِ، وكما يتطلّبُ الموقفُ، يُمكِنُ تَحريكُهُ كدُميَةٍ ضَخمَةٍ كبيرةٍ) (يُصاحِبُ دخولُ الدميَةِ موسيقَى) (تنهضُ روزا وتحدّثُ الدُّميةَ)" (داريوفو،2013، ص41) فالإرشاداتُ هنا لا يمكنُ الاستغناءُ عنها، وإذا أغفَلَها القارئُ أو المخرجُ سيحدُثُ نقصٌ وخلَلٌ في فهمِ النّصِّ، فهي تَدخلُ في صميمِ الفعلِ المسرحيِّ وتساهمُ في تطويرِ الصِّراعِ والأحداثِ، وتوضيح المُفارقَةِ الدّراميَّةِ من خلال شخصيّةِ انطونيو الّتي تَظهرُ فيما بَعد، بحسب ما تُوضِّحُه الإرشاداتُ.

وفي مثالٍ آخرَ من مسرحيّةِ دون كيشوت للكاتِبِ الفرنسيِّ (إيف جامياك) نَجدُ أنَّ الإرشاداتِ تأخُذُ حيِّزًا مُهمًّا في بنائيّةِ الصّورةِ الدراميَّةِ القابِلَةِ للتّنفيذِ مسرحيًّا.

" **كيشوت:**(يهزُّ سيفَهُ، تَهرَعُ الشَّخصيّاتُ الأربَعَةُ إلى المقدِّمةِ وتَقِفُ في مُواجَهةِ الساتِرِ لتَحتَمي بِهِ، وهُنا يُلاحَظُ أنَّ السّاترَ يتكوَّنُ من أربعِ ورقاتٍ، كلُّ ورقةٍ تَنطوي على شخصيّةٍ مُشكِّلَةً بِذلك غلافَ الكِتاب،الحلّاقُ والقسُّ والفتاةُ والمربيّةُ يتحوَّلون بهذا إلى أربعةِ كُتُبٍ).

(جامياك، 1987، ص24)، ويتمُّ استكمالُ المشهدِ وهُم يَتحدَّثونَ من داخِلِ الكُتُبِ وكأنَّهُم كتبٌ ضخمةٌ تهتزُّ، وبالمقابلِ نُلاحِظُ أنَّ كيشوت يتحرّكُ وفقَ وصفِ المؤلِّفِ وإرشاداتِهِ.

" الأصواتُ: (تتوالى) الذراعُ اليُمنى الّتي تَحمي الشَّجاعةَ (دون كيشوت يرفعُ ذِراعَهُ اليُمنى) الذِّراعُ اليُمنى الّتي تَحمي الجَراءة (يرفعُ ذراعَهُ اليُسرى) الصَّدرُ الّذي يَحمي القَلبَ (يحدبُ نِصفَهُ الأعلى) عينُ الضَّمير (يَغمِزُ بإحدى عَينَيهِ) عينُ العَدالةِ (يَغمِزُ بالعينِ الأُخرى) اللِّسانُ الّذي يقطَعُ النَّميمةَ (يُخرِجُ لسانَهُ) الفَخذُ اليُمنى (يرفَعُ فخذَه اليمنى) الفخذُ اليُسرى (يَرفَعُ فخذَهُ اليُسرى) القاعدةُ (يظلُّ بلا حِراكٍ) القاعدةُ القاعدةُ ياسيّد يامُرَشَّح، القاعدةُ الّتي بِدونِها لا يَستطيعُ الفارسُ أنْ يَقعُدَ على جوادِهِ! القاعدةُ من فَضلِك (دون كيشوت يتردّدُ يُديرُ ظَهرَهُ للجُمهورِ ويَنحني لِيُبَيِّنَ أسفلَ ظهرِهِ)" (جامياك، 1987، ص26،27).

وفي مِثالٍ آخَرَ من مَسرحيّةِ "زيارة السيدة العجوز" للكاتِبِ السويسري "فردريش دورينمات (1921-1990) نلاحظُ دَورَ الإرشاداتِ في تركيبيّةِ الصُّورةِ السَّمْعيَّةِ البَصَريَّةِ.

"أجراسُ مَحَطَّةِ سكَّةٍ حَديديَّةٍ تُدَوّي قَبلَ رَفْعِ السِّتارِ، بَعدئِذٍ لافتةُ جوللين، واضحٌ أنَّهُ اسمُ البلدةِ الصَّغيرةِ المُخَطَّطَةِ المَلامِحِ في المُؤخِّرةِ، مُحَطَّمَةٌ، خَرِبَةٌ، كذَلِكَ مَبنى المَحَطَّةِ خَربٌ، تارةً بِحواجِز وتارةً بدونِ حواجز حَسَبَ المَنطِقَةِ، لَوحَةُ مواعيدِ القيامِ و الوصولِ مُقَطَّعَةٌ على الحائِطِ مَقصورَةُ التَّحويلِ والإشارةِ يَعلوها الصَّدَأُ، بابٌ عَليهِ لافِتةُ ممنوعٌ الدُّخول، ثمَّ في الوسطِ شارعُ المحطَّةِ البائِسُ، كذلِكَ الشَّارِعُ يَبدو مُجرَّدَ مُخطَّطٍ،(.....) دَويٌّ صاخِبٌ صادِرٌ من قطارٍ سريعٍ عابِرٍ، أمامَ المَحَطَّةِ ناظِرُ المحطَّةِ يؤَدّي التَّحيَّةَ، يَظْهَرُ الرِّجالُ الجالسونَ على المَقْعَدِ يُلاحِقونَ القِطارَ السَّريعَ المُنطلِقَ بِنَظَراتِهِم، وذلِكَ بِتَحويلِ رُؤوسِهِم من اليسارِ إلى اليمينِ،(دورينمات، 1964، ص45).

وفي مسرحيَّةِ يرما لـ غارثيا لوركا، وخلالَ حِوارِ يرما مع زوجِها عندما ألمَحَ إلى خيانَتِها. نلاحظُ عمقَ تأثيرِ نصِّ الحوارِ أو خِطاباتِ الشّخصيّاتِ في بنائيّةِ الصّورةِ الدّراميَّةِ والحالاتِ الشّعوريّةِ.

"**خوان:** ماذا تفعلينَ في هذا المكانِ؟ لو استطعْتُ أن أصيحَ لأيقظْتُ القريةَ كلَّها ليَرَوا إلى أين يمضي شرفُ بيتي، لكن عليَّ أن أجرعَ كلَّ شيءٍ وألوذَ بالصّمتِ- لأنَّكِ زوجتي.(.....).

يرما: لن أدعكَ تنطقُ كلمةً أخرى، ولا كلمةً أخرى. أنتَ وأهلُكَ تتخيّلون أنّكم الوَحيدون الّذين يحافظونَ على الشّرفِ، (.....) تعالَ الآنَ اقتربْ وشمَّ ملابسي. اقتربْ أكثر! انظرْ إن كنتَ تجدُ رائحةً ليست رائحتَكَ، ليستْ من جسدِكَ، أوقِفني عاريةً وسطَ الميدانِ وابصقْ عليَّ افعلْ ما تشاءَ بي، فأنا زوجتُكَ،لكنْ حذارِ أن تلصِقَ اسمَ رجلٍ بصدري".(لوركا،2011، ص146،147).

ومن الأمثلَةِ على أهميَّةِ ودورِ الصّورةِ الدّراميَّةِ في النّصِّ المسرحيِّ ما ذَكَرَهُ المسرحيُّ السّويديّ أوجست سترندبرج (1849-1912) في مُقدّمةِ مسرحيَّتِهِ الآنسة جولي حيثُ يَصِفُ المسرحَ بأنَّهُ " إنجيل العامّةِ: فهو إنجيلٌ بالصُّورِ، يَخدِمُ هؤلاء الّذينَ لا يُمكِنُهُم قراءةَ ما هوَ مكتوبٌ أو مَطبوعٌ"، وهذا يُسهِمُ في توفُّرِ تَجرُبَةٍ ثَريَّةٍ للمتلقّي سواءً تعامَلَ مع المسرحيَّةِ على مستوى القراءةِ أو المُشاهَدَةِ، وهذا ما نُلاحِظُهُ على سبيلِ المِثالِ في بعض الرُّموزِ المُستخدَمَةِ في المسرحيَّةِ.إذ أنَّ لكلِّ فعلٍ أو لَفظٍ صورةٌ تُؤَشِّرُ إلى دلالةٍ ما،ومثال ذلك: رمزُ ثُنائيَّةِ الحذاءِ(حذاء الكونت وحذاء جوليا) الّذي يُؤَشِّرُ إلى الصّورةِ الدّراميَّةِ لِطَبيعةِ العَلاقَةِ بينَ جان وجوليا. ففي الحوارِ الآتي يحاولُ جان التَّأثيرَ على جوليا من خلالِ تذكيرِها بأنَّهُ خادمٌ بالإشارةِ إلى سُلطَةِ الأبِ الغائِبِ، وطقوسُ ُإلباسِ الكونت للحذاءِ، الّتي تمثلُ الكثيرَ من المذلَّةِ والإهانَةِ، والّتي طالَما حَلُمَ جان بأن يتخلَّصَ مِنها.

"**جان:** (.....) أرجو أن تسمحي لي بالانصرافِ لاستئنافِ عملي (....) إنَّ الكونت يريدُ أن يكونَ حذاؤُهُ مُعدّاً له وقد جاوزَتِ السّاعةُ منتصفَ اللّيلِ.

جوليا: أجل إعدادُ الحِذاءِ.

جان : لا، إنَّهُ عَمَلي الّذي أنا مُكلَّفٌ بأدائِهِ"(سترندبرج،1970، ص72).

وتتعمق الصُّورةُ الدّراميَّةُ دلاليًّا لِيُشكِّلَ الحِذاءُ مُعادِلاً للشَّبقِ الجِنسيِّ والإهانةِ، وتظهرُ علاماتُ ذلكَ في الطَّريقةِ الّتي قَبَّلَ بها جان حذاءَ سيدَتِهِ.

"**جوليا:** برافو(.....) الآن يجب أن تقبّلَ حِذائي لِتكتملَ الصّورةُ (جان يتردَّدُ لحظةً ثمَّ يُمسكُ بقدمِها ويُقبِّلُ الحِذاءَ" (سترندبرج،1970، ص65) ومما يُعَمِّقُ الصّورةَ الدّراميَّةَ في المسرحيَّةِ صورةُ العصفورِ في القفصِ الّذي يُمثلُ القواسِمَ المشترَكَةَ بينَهُ وبينَ جوليا من حيث الوَحدةِ والسِّجنِ والرِّقةِ.

وفي الحوارِ التّالي يَتَغيَّرُ رمزُ حذاءِ جوليا مرةً أخرى ليُصبِحَ مُعادِلاً لِموضوعِ الإهانَةِ،

"**جوليا:** منذُ لحظةٍ قبَّلْتَ حِذائي (....) و الآن !

جـان : (بشـدّة) نعـم, كـان ذلـكَ فـي حينِـهِ (.....) أمَّـا الآن فلـدَينا أمـورٌ أخـرى نفكِّـرُ فيهـا "(سترندبرج،1970،ص86).ومما يعمّقُ الصُّورةَ الدّراميَّةَ في حوارِهما صورةُ العُصفورِ في القفصِ الّذي يُجَسِّدُ القاسِمَ المُشترَكَ بين جان وجوليا من حيث الوحدةِ والسِّجنِ والضَّعْفِ.

مما سَبَقَ نُلاحِظُ أنَّ دراسَةَ الصُّورةِ الدّراميَّةِ تَعني دِراسَةَ عناصِرِها ودراسَةَ تَفاعُلِ تلكَ العناصِرِ فيما بينَها من خِلالِ النَّظَرِ إلى تلكَ العَناصِرِ مُجتَمِعَةً مَهما تَعدَّدَتْ موضوعاتُ الصّورةِ الدّراميَّةِ واتَّسَعَتْ مَجالاتُها، ويُمَثِّلُ النَّموذَجُ الإنسانيُّ الجَذرَ الأساسيَّ في تشكيلِ تلكَ الصُّوَرِ الدّراميَّةِ، حيثُ نَجِدُ التَّركيزَ والاهتِمامَ في النّصِّ المَسرحيِّ مُنْصَبَّينِ على القِيَمِ الإنْسانِيَّةِ و القِيَمِ الشُّعوريَّةِ ورَسمِ المَلامِحِ و تَحديدِ السِّماتِ في تصويرِ طَبائِعِ البَشَرِ وتمثيلِ وتَجسيدِ مَشاعِرِهِم ورَغَباتِهِم وانفِعالاتِهِم ومَظاهِرِهِم السُّلوكِيَّةِ ضِمنَ ثُنائِيَّةِ الزَّمانِ والمَكانِ الّتي تُسهِمُ في تَنميتِها و إنْضاجِها، فالنَّصُّ المَسرحِيُّ بشِقَّيْهِ الحِواريِّ أو الإرشاديِّ يَضَعُ أمامَنا مَعالِمَ الشَّخصيَّةِ الّتي تَتَحرَّكُ أثناءَ الأحداثِ، أو تَتَمَحْوَرُ حَولَها أحداثُ المسرحيَّةِ وتَتَشارَكُ معَ غَيرِها في بناءِ المسرحيَّةِ، فَتُحدِّدُ نوعيَّةَ الشّخصيَّةِ المَسرحيَّةِ من خِلالِ وَضعِها في مواقفَ مُتجَدِّدَةٍ ممّا يَدفَعُ بالشّخصيَّةِ إلى الحَرَكَةِ الدّائِمَةِ ما يَجعَلُها تَتَّخِذُ صورَةً ما، كما نَستخلِصُ من هذا كلِّهِ أنَّ دورَ الكلمةِ في بناءِ الصّورةِ الدّراميَّةِ دورٌ تأسيسيٌّ، ودورَ الفعلِ دورٌ بنائيٌّ، فالكلمةُ نقرَؤُها ونتخيَّلُ ما وراءَها من الأصواتِ والصّورِ والمَعاني والشّخصياتِ، أمَّا الفعلُ فإنّهُ يَجعلُنا نرى كلَّ ذلكَ مُباشرةً. فالصّورةُ اللُّغويَّةُ المَنطوقةُ تحملُ في طيّاتِها تجلّياتِ الصّورةِ البصريَّةِ، ويوردُ الباحِثُ هنا قولَ (آن أوبرسفيلد) في بابِ أهميَّةِ قراءةِ النَّصِّ المسرحِيِّ بوصفِهِ يحمِلُ بذورَ العرضِ والعرضُ بدورِهِ يحمِلُ بذورَ النَّصِّ. (آن أوبرسفيلد، 1994ص12).

الصّورةُ الدّراميَّةُ والخيالُ:

إنَّ تضمينَ النَّصِّ المسرحيِّ للصُّورِ الدّراميَّةِ يأتي أيضًا بالإضافةِ إلى التّعبيرِ عن النَّواحي الجَماليَّةِ والمَعرفِيَّةِ والفِكريَّةِ, لِتجاوُزِ تَسمِيَةِ الأشياءِ والموضوعاتِ بمُسمَّياتِها المباشرَةِ، والسَّعيُ إلى التَّكثيفِ والإيحاءِ, ولأنَّ النَّصَّ مزيجٌ من الواقِعِ والخيالِ، فالواقِعُ يدفَعُه إلى نقلِ بعضِ صورِ الحياةِ لتَجعَلَ القارئَ يدرِكُ ويصدِّقُ ما يَقرأُهُ، وأمَّا الصّورُ الخياليَّةُ فتُقدِّمُ الصّورَ الّتي تَفوقُ تَصوُّراتِهِ وإدراكِهِ بعيدًا عن كلِّ ما هو مألوفٍ من سياقاتٍ دراميَّةٍ، فالصّورةُ هنا "أداةُ الخيالِ، ووسيلَتُهُ، ومادَّتُهُ الهامَّةُ الّتي يُمارِسُ بها ومن خِلالِها

فاعليَّتَهُ ونشاطَهُ " (عصفور،1992، ص14) أي بمعنى الصّورةُ الّتي تُمثلُ أو تُماثِلُ المعنى، وهذا بدورِهِ يُؤسِّسُ للجوِّ العامِّ في المسرحيَّةِ بوصفِهِ من القيمِ الدّراميَّةِ الّتي تعبِّرُ عن الحالَةِ النَّفسِيَّةِ والعَقلِيَّةِ والوجدانيَّةِ للشَّخصيَّةِ بما تتضمَّنُهُ من أفعالٍ وردودِ أفعالٍ تُجاهَ حدَثٍ معينٍ، وبذلكَ تَغدو الصّورةُ الدّراميَّةُ ذات دلالاتٍ متعدِّدَةٍ تتنَوَّعُ مُستوياتُها التَّعبيريَّةُ من مُؤلِّفٍ لآخر، وليست مُجرَّدَ ألفاظٍ مُجتمِعَةٍ في نَسَقٍ مُعيَّنٍ، فهي دوماً تعلو على لُغةِ التَّواصُلِ العاديَّةِ، فالصّورةُ بهذا المعنى عملٌ تركيبيٌّ يقومُ الخيالُ ببِنائِها ومثالُ ذلكَ: الصّورةُ الدّراميَّةُ للمكانِ والزَّمانِ حيث يتشكَّلانِ بينَ زاويَتينِ هما: زاويةُ التَّشكيلِ الدّراميِّ الّتي يتحكَّمُ فيها الخيالُ ليمنحَهُما تأثيراً جماليّاً، وزاويةُ التَّأويلِ الّتي يتحكَّمُ فيها المتلقِّي بذائِقَتِهِ وخيالِهِ.

وتَجدُرُ الإشارةُ هنا إلى رأيِ الشّاعِرِ الإنجليزيّ ويليام وردزورث (1770- 1850) في تحديدِ مفهومِ الخَيَالِ، والدَّورُ الّذي يؤَدّيهِ في العمليَّةِ الإبداعيَّةِ، بخَلقِهِ الانسجامَ بينَ الأشياءِ المُتنافِرَةِ والقُدرَةِ على اختراعِ ما يُلبِسُ اللّوحاتِ المسرحيَّةِ لِباسًا تَكتسي فيه أشخاصُ المسرحيَّةِ بِنَسيجٍ جديدٍ، كي تصيرَ مجموعًا مُتآلِفًا، فالخيالُ لديهِ مَلَكَةٌ إيجابيَّةٌ مُنتِجَةٌ تَجعَلُ مُعطياتِ الحسِّ عندَ المؤلِّفِ تتشكَّلُ من صورٍ لها القدرةُ على الإبداعِ والجمعِ والتَّركيبِ، انطلاقًا من ما يَختزِنُهُ الذِّهنُ من صورٍ.(هلال،1973، ص،413،412) وهذا أيضًا ما أكَّدَهُ الشّاعِرُ والنَّاقدُ صموئيل كولردج (1772- 1834) من حيث أنَّ "ملكةَ الخيالِ تعمَلُ على التّأليفِ بينَ أجزاءِ الصّورةِ الواحدَةِ ومجموعِ الصّورِ اعتمادًا على المُدركاتِ الحِسيَّةِ والرَّبطِ بينَ الطَّبيعةِ والعملِ الفَنيِّ. (بدوي، 1958، ص 158) وهذا يدلُّ على أنَّ الخيالَ لا يخرجُ في تركيبِهِ للصُّورِ عن الأشياءِ المَحسوسَةِ الّتي انتقلَتْ إلى الذّهنِ بعدَ الإدراكِ لتتشكَّلَ لها صورةٌ مُقابلةٌ، فالخيالُ وإنْ تصرَّفَ بالتّركيبِ والزّيادَةِ أو النُقصانِ لتلكَ المعاني الذِّهنيَّةِ فإنَّهُ لا ينطلِقُ من العدَمِ، فالمعنى أمرٌ ضَروريٌّ لوجودِ الصّورةِ، والخيالُ هو ما يَبُثُّ الرّوحَ في تلكَ الصُّورِ الذّهنيَّةِ، و يقومُ بالدَّورِ الفعَّالِ في ترتيبِ المعاني وتَركيبِها وإحداثِ التَّناسُبِ بينَها، وبذلكَ لا تكونُ المعاني في الذّهنِ مُجرَّدَ انعِكاسٍ للمُدرَكاتِ الحِسيَّةِ الّتي تُمثِّلُ بِدَورِها المادَّةَ الخامَ في تشكيلِ الصُّورِ، والّتي تَكونُ المُحاكاةُ فيها الأداةَ النَّاقِلَةَ لها، حيثُ يعمَلُ الخيالُ على إعادَةِ بَلوَرَةِ هذهِ الصّورِ و تركيبِها في إنشاءِ صورٍ جديدةٍ تتلاءَمُ و طبيعةِ الموضوعِ. مع مُراعاةِ الرَّبطِ بينَ المعاني الذِّهنيَّةِ والمعاني الحِسيَّةِ، وذلكَ مراعاةً لتَحقيقِ الاستجابَةِ الانفعاليَّةِ للمتلقّي باعتبارِ أنَّ تلقّي العملِ الفنيِّ هو إعادةُ إنتاجِهِ من جديدٍ، و من ثمَّ يكونُ تلقّي تلكَ الصّورةِ مُعتَمِدًا أيضًا على خيالِ المُتلقّي.

الفيلسوف إيمانويل كانت (1724-1804) بدورِهِ يَعتَبِرُ الخيالَ أمرًا ضَروريًّا، لأنَّهُ قُدرَةٌ إنسانِيَّةٌ لا يُمكِنُ تجاهُلَ دورِها، فهي الّتي تقومُ بوظيفةِ تركيبِ ما في الذّهنِ مِن صورٍ مُنفَصِلَةٍ وتقديمِها في صورةٍ مُتكامِلَةِ الأجزاءِ، ويُمَيِّزُ في هذا البابِ بينَ ثلاثة مُستوياتٍ من الخَيالِ أوّلُها: الخيالُ المُولِّدُ بمعنى التَّصور، وثانيها: الخيالُ المُنتِجُ الّذي يَربِطُ بينَ الإدراكِ الحِسيِّ والفَهمِ، وثالثها: الخيالُ المتسلسِلُ وهوَ الّذي يَربِطُ عالمَ الفِكرِ بعالمِ الأشياءِ.(بريث،ر.ل، 1979)، وتجدُرُ الإشارةُ هنا إلى طبيعةِ العلاقةِ بينَ الخيالِ والذّاكِرَةِ والإدراكِ (بشقَّيهِ الحسيِّ والعقليِّ) في تشكيلِ وفهمِ الصّورةِ حيثُ تُشيرُ الدِّراساتُ السَّيكولوجِيَّةُ إلى ارتباطِ الصُّورةِ بالإدراكِ بوصفِهِ يُسهِمُ في بناءِ الصّورةِ أو العملِ الفنيِّ، وعلى هذا النَّحوِ يبدو" الإدراكُ الحِسِّيُّ من خِلالِ مُعطياتِهِ بِمثابَةِ شَرطٍ للتَّخيُّلِ والتَّذَكُّرِ" (نصر، 1984، ص17) والصّورةُ هُنا تُمثِّلُ حدًّا مُشتَرَكًا بينَ الإدراكِ والخيالِ والذّاكِرَةِ، ويَتَنَوَّعُ الإدراكُ بِتَنَوُّعِ الحَواسِ الّتي تَستَقبِلُ المُنَبِّهَ أيًّا كانَ مَصدَرُهُ، فالحواسُ كلُّها وسائطُ للإدراكِ الحِسِّيِّ بِصفَةٍ عامَّةٍ، ويأتي دورُ الإدراكِ في تفسيرِ تلكَ التَّنبيهاتِ الحِسيَّةِ المُختَلِفةِ وإضافةِ معنًى عليها، فتقومُ عمليةُ الإدراكِ بإعطاءِ المَعنى للمُثيراتِ الحِسِّيَّةِ المُختَلِفَةِ، لذا فإنَّ للخَيالِ والذّاكِرَةِ "موضوعات مُشتَرَكَةٌ (.....) والصُّورُ الّتي تُكوِّنُها الذّاكرةُ هي الّتي يُكَوِّنُها الخيالُ"

(نصر،1984، ص44) ويؤكد الباحِثُ هنا إلى أهمية التّمييز بينَ الخيالِ والذّاكِرَةِ، من حيث رَبَطِ الخيالِ بالصُّورِ والتَّذَكُّرِ بمعنى تلكَ الصّوَرِ، والعمليَّةُ بِمُجمَلِها تبدأُ من الإدراكِ الحسِّيِّ وتنتهي بالإدراكِ الذّهنيِّ بوصفِ الأخيرِ مسؤولٌ عن تشكيلِ وتركيبِ الصّورِ المُستمَدَّةِ من الذّاكرةِ وُفقَ مبدأ الاستدعاءِ الّذي يُمثِّلُ استحضارَ الماضي والحاضرِ في صورةِ ألفاظٍ وحركاتٍ أو صورٍ ذِهنيَّةٍ، و دورُ الخيالِ هو الرَّبطُ بينَ الوجودِ الحسِّيِّ و الوجودِ الذِّهنيِّ للمُدرَكاتِ من خلالِ التَّشكيلِ والتَّركيبِ المُختَلِفِ للصُّوَرِ.

الحِوارُ التَّالي: يُجسِّدُ مِثالًا على أهميَّةِ الخيالِ في صِياغَةِ الصُّورةِ الدّرامِيَّةِ وفي تَحفيزِ خيالِ المُتَلَقِّي لِنَقلِ الصّورَةِ الدّرامِيَّةِ من فضاءِ النَّصِّ إلى فَضاءِ العَرضِ.

" ألا ليتَ الشّعرَ نارٌ تَشتعِل، وتَرقَى إلى إبداعِ سَماواتِ الابتكارِ، وليتَ المَسرحَ مملكَةٌ، والمُمَثلينَ أُمراءُ، والنّظارةُ مُلوكٌ يَشهَدونَ المَنظَرَ الرّائعَ! هُناكَ يبدو الغازي هنري في صُورةٍ تَليقُ بِهِ لَهُ صَولةُ مارس ورَوعَتُهُ، وفي رِكابِهِ الجوعُ والحديدُ والنّارُ، يُسلِّطُها على أعدائِهِ كأنَّها كلابُ صَيدٍ. فاصْفَحوا إذن يا سادة عن هذه الكائناتِ التَّافِهَةِ الّتي تَجَرَّأَتْ على عَرضِ هذا الموضوعِ الخَطيرِ، فوقَ هذا المَسرحِ الحَقيرِ.

وهل تستطيعُ هذهِ الحُفرةُ أنْ تَسَعَ مَيادينَ فرنسا المُترامِيَةَ الأطرافِ؟

وهل يجوزُ لنا أنْ نَحشُرَ في هذه الدَّائرَةِ الخَشَبِيَّةِ تلكَ الخوذاتُ الّتي ارتعدَ لها الهواءُ في اجنكور؟

العفوُ إذن! فرُبما استطاعَ رقمٌ صغيرٌ أنْ يُعبِّرَ عن المليونِ، على ضآلةِ حَجْمِهِ. فدَعونا، وإن لم نكنْ سِوى أصْفارٍ في هذا المشروعِ الخَطيرِ، نَعملُ على إثارةِ مُخَيِّلَتِكُم.

فتَصوَّروا أنَّ هذا النِّطاقَ من الجدرانِ يَحتوي مَمْلَكَتينِ عَظيمَتينِ يَفصِلُ بينَ تُخومِهما المُتقارِبَةِ بحرٌ مُحيطٌ ضيِّقٌ شَديدُ الخَطَرِ.

فَلْتَسُدُّوا ما بِنا مِن نَقصٍ بِخيالِكُم، واجعلْ مِن الرَّجلِ الواحدِ ألفًا مِن الرِّجالِ، وتَخَيَّلوا أمامَكُم جَيشًا جرّارًا، وإذا ذكرْنا الخَيلَ فَتَخيَّلوا أنَّكُم تَرَوْنَها رأيَ العَينِ، وهي تَطبَعُ حَوافِرَها على أديم الثَّرى. فإنَّ خَيالَكُم وَحدَهُ الّذي يَستطيعُ أنْ يَستعرِضَ مُلوكَنا ويَنتَقِلَ بِهِم مِن مَكانٍ إلى مكانٍ ويَخطو بِهِم الأيامَ والأعوامَ،حتّى تَحصُروا أعمالَ السِّنينِ العَديدةِ في ساعةٍ منَ الزَّمانِ، واجْعَلوني المُعَقِّبَ في هذهِ الرِّاويَةِ حتى أُعاوِنَكُم على تَتَبُّعِها، وها أنا ذا أفتَتِحُها بأنْ الْتَمِسَ مِنكُم أنْ تُنصِتوا في أناةٍ إلى مَسرحِيَّتِنا وأن تَحكُموا عَلَيها بِرِفقٍ". (شكسبير،1993، ص15،16) ومن خلال ما يقولُهُ الكَورَسُ في هذه المَسرحِيَّةِ، فإنَّه يَطلُبُ من المُتَلَقّي أن يُشارِكَ مُباشرةً في الأحداثِ بِاستِخدامِ مُخَيِّلَتِهِ لتَسهيلِ عَمليَّةِ إيصالِ الوَهمِ المَسرحِيِّ، فالكَورَسُ هُنا لا يَروي الأحداثَ، بل يُذَكِّرُ المُتلقّي في كلِّ لَحظَةٍ بأنَّه يُشاهِدُ مسرَحاً، وأنَّ مُخيِّلَتَهُ هي الّتي تُساهِمُ في رسمِ صُورَتِهِ النِّهائِيَّةِ.

الصّورةُ الدّرامِيَّةُ والرُّؤيَةُ الإخراجِيَّةُ:

تُشَكِّلُ الرُّؤيَةُ الإخراجِيَّةُ القاسمَ المُشتَرَكَ الَّذي يُؤَسِّسُ لِمفهوم الصّورةِ الدّراميَّةِ بينَ النَّصِّ والعرضِ المَسرَحِيِّ، والنَّصُّ المَسرحيُّ يَفرِضُ مُناخَهُ وأُسلوبَهُ على المُخرجِ وفريقِ العملِ المَسرحيِّ بالمفرداتِ البَصَرِيَّةِ والصّوَرِيَّةِ بِطابَعِها التَّشكيليِّ ضِمنَ مَنظومةِ العَرضِ المَسرَحِيِّ، ونظراً لأهميتِهِ بِوَصْفِهِ مُرتَكَزًا للمُقارَبَةِ الإخْراجِيَّةِ وموضوعًا مُتخيَّلًا للعَرضِ المَسرحِيِّ، تَقَعُ على المُخرجِ فَرَضِيَّةُ صياغَةِ المُفرَداتِ الدّاخِلَةِ في نسيجِ البِناءِ الفَنيِّ لمنظومَتِهِ البصريَّةِ، بِاتّجاهِ بعثِ الحياةِ فيه من خِلالِ رَدَّهِ أو إحالَتِهِ إلى علاماتٍ بَصَرِيَّةٍ تُثري العَرضَ، وعِندَئِذٍ يَكْتَسِبُ هذا الأخيرُ جَدواهُ وتَأثيرَهُ في المُتَلَقِيَ، لأنَّ هدفَ العَرضِ المَسرَحيِّ ومَوضوعِهِ الأساسِيِّ هوَ تحقيقُ القيمَةِ الدّراميَّةِ الجَماليَّةِ الّتي تُعَدُّ العَلامَةَ الدّالَّةَ على نُضجِ المُقارَبَةِ

التَّطبيقِيَّةِ، ولمّا كانَ النَّصُّ المَكتوبُ يَعتَمِدُ النِظامَ الحواريَّ فإنَّ تداوليَّتَهُ تَنتَهي على هذا المُستوى لتَحقيقِ التَداوُلِيَّةِ البَصَريَّةِ في العَرضِ، إلّا أنَّ المُخرِجَ صاحِبِ العَرضِ لا يُمكِنُ أنْ يَنفيَ النَّصَّ نفيًا إلغائِيًّا يَطالُ المَظْهَرَ والجَوْهَرَ، لأنَّ ذلكَ نَفيٌ لمَوجودٍ أسبقَ منهُ في الوجودِ ألا وهوَ (النّصّ)، أي أنَّ النَّصَّ ومُكوِّناتِ فضائه الدراميِّ تكشِفُ علائِقَ ودلالاتٍ مرتبطةً بأنساقٍ بَصَريَّةٍ تَمنَحُ النَّصَّ والعَرضَ إمكانِيَّةَ التأويلِ البَصريِّ فَتكونُ المُعادلةُ أكثرَ تكثيفًا حيثُ تَتَحَوَّلُ من علاقَةِ المُؤلِّفِ بالنَّصِّ بِاعتِبارِهِ (النَّصّ كوسيطٍ) إلى علاقَةٍ جديدةٍ بينَ النَّصِّ الّذي يكونُ بالضَّرورَةِ بَصَريًّا ككيانٍ إبداعِيٍّ مُستَقِلٍ وبينَ المُتَفرِّجِ الّذي "يجب أنْ يَمتَلِكَ القدرةَ على أنْ يكونَ مُتفاعِلًا حتّى يَفهَمَ بَصَريّاتِ النَّصِّ والعَرضِ" (بلبل،2003، ص: 19) وعليهِ نتوصَّلُ إلى تحديدِ ثلاثةِ عناصِرَ وهيَ: نصٌّ بصريٌّ وعرضٌ بصريٌّ وجُمهورٌ مُتفاعِلٌ، ولهذا فإنَّنا يُمكِنُ أنْ نَدْعُوَ النَّصَّ المَسرَحِيَّ غيرَ البَصريِّ بالنَّصِّ الأدبيِّ المُغلَقِ أو النَّصِّ المَيِّتِ، ويُحيلُنا ذلكَ إلى القولِ بأنَّ الإخراجَ الجَيِّدَ يَتَأَسَّسُ من داخلِ النَّصِّ لا من خارِجِهِ، حيثُ يَخلُقُ لغَةً جديدةً ومُفرداتٍ مرئيَّةً ومَسموعَةً مِن داخلِ المُفرداتِ اللَّفظِيَّةِ و يَعمَلُ على سبْرِ أغوارِ القِيَمِ الدّرامِيَّةِ الكامِنَةِ فيها، فيَكشِفُ بذلكَ عن جوهرِ دراميَّةِ الصُّوَرِ في النّصِّ والعَرضِ، ويقودُ المُتَلَقّي إلى قراءتِها وتَحليلِها والتّفاعُلِ معها.

وبالإشارَةِ إلى جُملَةِ المُتَغَيِّراتِ الّتي شَهِدَها الإخراجُ المسرحيُّ أصبَحَ هناكَ أسلوبٌ تركيبيٌّ وآخرُ تصويريٌّ، فأمّا التّركيبيُّ: فيَنْحو إلى تركيبِ أشكالٍ فنيَّةٍ مُنفَصِلَةٍ مثلَ الرَّقصِ والتّشكيلِ والضّوءِ والحَرَكَةِ والموسيقى في سِياقٍ واحدٍ لِصياغَةِ عملٍ فنيٍّ مُترابِطٍ. أمّا الأسلوبُ التَّصويريُّ: فَيَنحو إلى طُغيانِ التَّعبيرِ المَرئِيِّ، كي يستخرجَ الدّلالةَ من تَراكُمِ الصّوَرِ المسرحيَّةِ بِعَدِّها العنصرِ الخالِقِ للمَعنى، ويُقَلِّلُ في نفسِ الوقتِ من الاعتمادِ على اللُّغةِ المَنطوقَةِ، ولا يَعني هذا أنَّ المُخرِجَ إمّا أنْ يكونَ هذا أو ذاك، لأنَّ جميعَ المُخرِجينَ بالضّرورةِ تَصويريّونَ وتَركيبيّونَ، أمّا وصفُ المُخرِجِ بأنَّهُ تصويريٌّ أو تَركيبيٌّ فمَرجِعُهُ إلى أنَّهُ ليسَ هُناكَ مَساحةٌ كبيرةٌ بينَ المادّةِ الدّراميَّةِ المَكتوبَةِ والتَّناوُلِ الإخراجِيِّ لها على المسرحِ، والمُخرِجُ المَسرَحِيُّ بِدَورِهِ يُحاوِلُ مُجتَهِدًا تفسيرَ النَّصِّ المسرحيِّ من خلالِ رُؤيتِهِ الإخراجِيَّةِ والجَماليَّةِ للصُّورِ الدّراميَّةِ لِخَلقِ ذلكَ التَّطابُقِ المَرئِيِّ للعَرضِ عَبرَ الصّورةِ والجَسَدِ وتَنسيقِ الحَرَكَةِ وُفقَ فَنِّ (الميزانسين mise en scene) ساعِيًا إلى التّفسيرِ والتّعبيرِ عن مُجمَلِ الأحداثِ عبرَ الصّورةِ التّكوينِيَّةِ للمُمَثلينَ والشّكلِ العامِ المَرئِيِّ لـ(العرضِ المسرحيِّ)، معَ الإشارَةِ هُنا إلى أنَّ الصّورةَ بِقِيَمِها العاطِفِيَّةِ والفِكرِيَّةِ والجَماليَّةِ في النَّصِّ المَسرحِيِّ هي الجَوهَرُ الجَماليُّ، ووَظيفَةُ الصّورةِ هُنا تُعَدُّ بِمثابَةِ مُحاوَلَةٍ للتَّفكيرِ والتَّأمُّلِ وقُوَّةً تَعبيريَّةً عالِيةً المُستَوى وتَجرُبَةً شُعوريَّةً هَدَفُها الإيحاءُ و تَشكيلُ الزَّمانِ والمَكانِ وتَحويلُ الواقِعِ الحِسِيِّ والأفكارِ التّجريديَّةِ الجامِدَةِ إلى روحٍ نابِضَةٍ بِالحياةِ تَستَهدِفُ المُتَلَقّي، بِوَصفِهِ المَخزونَ الدّلاليّ للصّورةِ، فالصّورةُ تُؤَثِّرُ تأثِيرًا عَميقًا في المُتَلَقّي و تَترُكُ بَصمَةً واضِحَةً في مُخَيِّلَتِهِ وذاكِرَتِهِ، والمُتَلَقّي بِذلكَ يَبني مُعظَمَ مُدرَكاتِهِ على الصُّوَرِ البَصَريَّةِ والذّهنِيَّةِ الّتي تَقودُ إلى فَهمِ المُنجَزِ المَسرحِيِّ وإدراكِ بُنيَتِهِ وخَصائِصِهِ التَّعبيريَّةِ، وذلكَ باعتِمادِ مَنهَجِيَّةِ تَلَقّي تأخُذُ بعينِ الاعتِبارِ مَعنى التَّفاعُلِ والتَّواصُلِ بينَ المُتلَقّي والعَرضِ المَسرَحِيِّ بِوَصفِهِ نَصًّا بَصَريًّا مَليئًا بِالتفكيرِ الفنيِّ وصِيَغِ المُعالَجَةِ الجَماليَّةِ، ومن ثَمّ يَكونُ المُتلقّي مُلزَمًا بترتيبِ المُدرَكاتِ الحِسِيَّةِ والخَواصِ البَصَريَّةِ المُؤَسِّسَةِ للمُنجَزِ المسرَحِيِّ.

معَ الإشارةِ هُنا إلى أنَّ رَوافِدَ الصّورةِ الدّراميَّةِ لكلٍّ منَ المُؤلِّفِ والمُخرِجِ تَنطَلِقُ من البيئَةِ الاجتِماعِيَّةِ والواقِعِ بِتَفاصيلِهِ المُتَباينَةِ وما تُدرِكُهُ حواسُهُما فَيستَمِدّانِ مِنها ألفاظَهُما وصُوَرَهُما وتَشبيهاتِهما، حيثُ تحتلُّ مُفرداتُ الواقِعِ والتَّفاصيلُ الاجتماعِيَّةُ اليَومِيَّةُ مَساحَةً مُهمَّةً من النَّصِّ والعَرضِ المَسرَحِيِّ عَبرَ الصُّوَرِ السَّمعِيَّةِ والبَصَريَّةِ والذّهنِيَّةِ. معَ الإشارَةِ هُنا إلى أهميَّةِ تَجسيدِ الصّورةِ الدّراميَّةِ و المَسرَحِيَّةِ على

هَيئةِ رَمزٍ أو رُموزٍ لإثراءِ القِيمَةِ الفَنِّيَةِ والجَماليَّةِ والدَّلاليَّةِ لِمَنظومَةِ الخِطابِ المَسرَحِيِّ، فَعلى سَبيلِ المِثالِ نَجدُ في المَسرحِ الإغريقيِّ والرومانِيِّ أنّ الرُموزَ شكَّلَتْ علامَةً مَقروءَةً ومَرئِيَّةً مثلَ الأقنِعَةِ والأزياءِ والمشاعِلِ والأحذِيَةِ العالِيَةِ و الإكسسواراتِ.

الصّورةُ الدّراميَّةُ والمُتَلَقِّي:

مَفهومُ الصَورَةِ حَظِيَ باهتمامٍ كبيرٍ على اختِلافِ مُسَمَّياتِها وخُصوصِيَّةِ تَوظيفِها، وذلكَ لِما لها من أهمِّيَّةٍ كبيرةٍ في فاعِلِيَّةِ التَّلَقِّي، لاسِيَّما أنَّ فاعِلِيَّةَ المُتَلَقِّي " لا تَقِلُّ عن فاعِلِيَّةِ المُبدِعِ ذاتِهِ من حيث إعطاءِ الصّورةِ أبعادَها النِّهائِيَّةِ الّتي تُحَدِّدُ دَورَها في العملِ الفَنِّيِّ وعَلاقَتِها بِهِ"(أبو ديب، 1979، ص43)، كما أسهَمَتْ نَظَرِيَّةُ التَّلَقِّي ومَفاهِيمُها إسهامًا فَعَّالاً في تَركيزِها على المُتَلَقِّي بوصفِهِ ذاتاً فاعِلَةً تُسهِمُ في إعطاءِ أبعادٍ دَلالِيَّةٍ للصّورةِ الدّراميَّةِ في الخِطابِ المَسرَحِيِّ، ممّا ساعَدَ في انفِتاحِه وإعادةِ إنتاجِهِ. مع الأخذِ بعينِ الاعتِبارِ أنَّ انفتاحَه يَتبَعُهُ بالضَّرورَةِ برَأيِ (امبرتو ايكو) انفتاحٌ وتَعدُدٌ في مَناهِجِ قِراءَتِهِ وطُرُقِ تَلَقِّيهِ، كَما يُوصَفُ التَّأويلُ بأنَّهُ لَحظَةٌ من لَحَظاتِ إستراتيجِيَّةِ التَّلَقِّي، الّتي تُنَظِّمُ إستراتيجيَّةَ القِراءَةِ وتُنَظِّمُ العَلاقَةَ بينَ النَّصِّ والمُتَلَقِّي وُصولاً إلى المَعنى المَقصودِ الّذي يَكمُنُ في ثَنايا الخِطابِ المَسرَحِيِّ، لِلانتِقالِ بعدَ ذلكَ من مَرحَلَةِ التَّفسيرِ إلى مَرحَلَةِ الفَهمِ، وبالاعتِمادِ على القِيمَةِ المَرجَعِيَّةِ ليسَ فقط في بُعدِها الجَمالِيِّ ولكن التَّركيبِيِّ أيضًا بوصفِها تُلهِمُ المُتَلَقّي وتُغَذِّي نَشاطَهُ والتَّأويليّ في ذلك.

ونَستَطيعُ هُنا أنْ نُشيرَ إلى أهمِّ أركانِ التّأويليَّةِ، كما جاءَتْ عِندَ الفَيلَسوفِ والمُفَكِّرِ الألماني شلير ماخر(1768-1834). فقدِ اعتَمَدَ على سَيكولوجِيَّةِ الفَهمِ والمَزجِ بينَ الحِسِّ النَّقدِيِّ والحِسِّ الرّومانسيّ، مُؤَكِّدًا أهمِيَّةَ الخَيالِ في ذلكَ، بوصفِها شُروطاً ضَرورِيَّةً للفَهمِ وتَجنُّبِ سوءِ الفَهم، وهذهِ العمليَّةُ يَشتركُ فيها كلٌّ منَ القارِئِ والنّاقِدِ والمُخرِجِ، من حيث أنَّ الفّهمَ غايةُ التّأويلِ.(ماكلين،1998، ص34) ولذا فإنّ ثُنائِيَّةَ التَّفسيرِ والتَّأويلِ سَبَبٌ في غزارَةِ مَعنى الصّورةِ الدّراميَّةِ استنادًا إلى علاقَةِ المُرسِلِ بالمُتَلَقّي.

وتَجدُرُ الإشارةُ هُنا أنَّ البَحثَ عنِ المَعنى مِنْ وُجهَةِ النّظَرِ التّأويليَّةِ مُرتَبِطٌ بِفِعلِ الوَعي أو الفِعلِ القَصدِيِّ، وهو ما يُسَمّيه هوسرل (1859-1938) (القصدِيّة) الّتي تُحقِّقُ المَعنى مِن خلالِ الفَهمِ الذّاتِيِّ أو الشُعورِ القَصدِيِّ الآنيّ (المُتَعالي) بعيدًا عنِ المُعطَياتِ السّابِقَةِ. أو بِمعنًى آخرَ ربطُ الذّاتِ بالمَوضوعِ في وُحدَةٍ مُتَعالِيَةٍ، ونَجِدُ بِالمُقابِلِ أنّ رومان انجاردن (1893-1970) يُعارِضُ رَبطَ القَصدِيَّةِ أو التَّعالِي بِعُمومِ المَوضوعاتِ وإنَّما بالعملِ الفَنِّيِّ فقط. الّذي يَحوي حَسَب مَنْظورِهِ على بُنيَتَينِ واحدةٌ ثابِتةٌ والأخرى مُتَغَيِّرَةٌ، ويَتَكَوَّنُ المَعنى نتيجةَ التَّفاعُلِ بينَ بُنيةِ العَمَلِ الفَنِّيِّ وفِعلِ الفَهمِ(صالح، 1999، ص24،25)، ونستطيعُ هُنا الرَّبطَ بينَ الفينومنيولوجيا (الظاهراتية) ونَظرِيَّةِ التّلَقّي من خلالِ التّوَجُّهِ إلى إعلاءِ قيمَةِ الذّاتِ في بناءِ وإنتاجِ المَعنى، وهذا أيضًا ما يَقومُ عَليهِ مَفهومُ الصّورةِ في أحدِ جَوانِبِهِ.

وبالانتِقالِ إلى جورج غادامير الّذي اعتَمَدَ في فَلسَفَتِهِ التّأويليَّةِ على مَفاهيمِ هوسرل وهيدجر، نَجِدُهُ يُخضِعُ التّاريخَ (الماضي) لِمِعيارِ الفَهمِ من مَنظورٍ ذاتِيٍّ لأنَّ الإنسانَ لا يَستطيعُ نَزعَ ذاتِهِ من هذا التّاريخِ الّذي يَضُمُّ المُدرَكاتِ والخُبُراتِ السّابقةَ الّتي تُساعِدُ الذّاتَ خلالَ فِعلِ التّأويلِ وهذا ما أُطلِقَ عَليهِ (الأفُقُ التّاريخيُّ)، بوصفِهِ إجراء يَتِمُّ بِهِ تفسيرُ التّاريخِ، وإعادةُ بناءِ المَعنى وإنتاجُ المَعرِفةِ (خضر،1997، ص101)، وذلكَ لأنَّ الأفُقَ الذّاتيَّ لِلمُفَسِّرِ أو المُؤَوِّلِ يُوَلِّدُ فَهمًا مُحَدَّدًا للعَملِ الفَنّيِّ أو الأدبِيِّ، معَ الإشارةِ هُنا إلى أنّ مَفهومَ الأفُقِ التّاريخِيِّ عندَ غادامير ساهَمَ فيما بعد في صياغَةِ مَفهومِ

(أفُقِ التّوقُعاتِ) الّذي يَدخُلُ في آليَّةِ الكَشفِ عن أبعادِ الصّورةِ الدّرامِيَّةِ في الخِطابِ المَسرَحِيِّ، وفي تَحديدِ استجابَةِ القارِئِ الّتي تُشَكِّلُ نواةَ حُكمِ القِيمَةِ.

هذا من جانبٍ، ومِن جانبِ آخرَ نَجِدُ أنَّ (فولفغانغ أيزر) الّذي عَدَّ القِراءَةَ عمليَّةً تَفاعُلِيَّةً تُنتِجُ المَعنى الّذي يَنجُمُ أثناءَ القِراءَةِ وليسَ المّعنى الكامِنَ في النَّصِّ، رابطًا ذلكَ بِمَجموعَةِ مَفاهيمَ مثلَ (القارئ الضّمنيّ) بِوصفِهِ نَموذَجًا فاعِلاً في إنتاجِ المَعنى ومُنفَعِلاً في البُنى النَّصّيَّةِ الّتي تُحَدِّدُ مَوقِعَهُ، وكَذلِكَ مَفهومُ (الذّخيرة الأدبيّة) الّتي تُمثلُ مَجموعةَ المَعاييرِ الاجتِماعِيَّةِ والثّقافِيَّةِ الّتي تُساعِدُ القارِئَ بعدَ إعادَةِ تَنظيمِها لكي تُصبِحَ فاعِلَةً، و (الاستراتيجيّات الأدبيّة) الّتي تُمثّلُ شكلَ (الذّخيرة الأدبيّة)، مثلَ الفِكرَةِ، والأفُقِ، والفَجَواتِ الّتي يَنطَوي عليها النَّصُّ. معَ الأخذِ بِعينِ الاعتِبارِ أنَّ النَّصَّ يَنطَوِي في بُنيَتِهِ الأساسِيَّةِ على قارِئٍ افتَرَضَهُ المُؤَلِّفُ بِصورَةٍ لاشُعورِيَّةٍ، يَنتُجُ التّفاعُلُ بينَ النَّصِّ والقارِئِ على هذا الأساسِ بعيداً عن ارتِباطِ الذّاتِ بِالواقِعِ بَقَدَرِ ارتِباطِها بِالنّصِّ الّذي يَمنَحُهُ القارِئُ صِياغَةً جَديدَةً من خِلالِ مَلءِ الفَجَواتِ النَّصّيَّةِ إلى تَحَقُّقِ فاعِلِيَّةِ الاتِّصالِ بينَ النَّصِّ والقارِئِ (ماكلين،1998، ص38) اعتِماداً على انفِتاحِ النَّصِّ من خِلالِ الدَّورِ الفاعِلِ الّذي يَضْطَلِعُ بِهِ القارِئُ / المُتَلَقّي، الّذي يَستَوعِبُ النَّصَّ اعتِماداً على خزينٍ مَعرِفِيٍّ وخُبُراتٍ ذاتِيَّةٍ مُستَنِدَةٍ إلى السِّياقِ التّاريخِيِّ الثّقافِيِّ، فالصُّورَةُ تَعمَلُ على استِثارَةِ القُدُراتِ الذِّهنِيَّةِ والحِسِّيَّةِ للمُتَلَقّي، بِوصفِها " عَمَلِيَّةَ خَلْقٍ يَقومُ بِها المُؤَلِّفُ وإعادَةَ خَلْقٍ في لَحظَةِ الإدراكِ من قِبَلِ المُشاهِدِ أو القارِئِ" (غيورغي،1990، ص15) وعليه فإنّ الصّورَةَ الدّرامِيَّةَ تَعتَمِدُ من خلالِ نظريَّةِ التّلَقّي على مَفاهِيمَ إجرائِيَّةٍ خاصَّةٍ بالقِراءَةِ والتّلَقّي، مثلَ التّأويلِ وآليّاتِ الفَهمِ والتّفسيرِ والتّطبيقِ، والكَفاءَةِ الأدَبِيَّةِ ومَفهومِ أفُقِ التَّوقّعاتِ، والمَسافَةِ الجَمالِيَّةِ.

خـُلاصاتٌ ونَتائِـج:

1. إنَّ الصّورَةَ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ تُمَثِّلُ قِيمَةً ووَظيفَةً دراميَّةً وشِعريَّةً وتَواصُلِيَّـةً. يَسعى المُخرِجُ وُفقَ رؤيَةٍ إخراجِيَّةٍ إلى تَوظيفِها في بُنيَةِ العَرضِ المَسرَحِيِّ لِتشكيلِ مَنظومَةٍ بَصَرِيَّةٍ سَمْعِيَّةٍ أسَّسَتْ لها مَجموعَةُ الصُّوَرِ الدّراميَّةِ الّتي تَنعَكِسُ قيمَتُها الفِكريَّةُ والجَماليَّةُ بِوَسائِطَ مادِيَّةٍ (العناصر السّينوغرافيّة)، وتَخضَعُ مَنهَجِيَّةُ التَّعامُلِ معها حسبَ السّياقاتِ الدّراميَّةِ إلى فِعلِ التّحويلِ من اللّامَرئِيِّ إلى المَرئِيِّ ولِعَمَلِيَتَيّ البِناءِ والهَدمِ وإعادةِ البِناءِ، والانتِقالِ من التَّحليلِ إلى التّأويلِ، وُصولاً إلى المُعادَلَةِ بينَ المَعنى والتّعبيرِ، ممّا يمنَحُها القُدرَةَ على خَلقِ استِجابَةٍ تَفاعُلِيَّةٍ مع المُتَلَقّي.
2. الصّورةُ الدّراميَّةُ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ تأتي على عِدَّةِ أنماطٍ ومِنها:
   أ- الصّورةُ البَصَرِيَّةُ:الّتي تَعتَمِدُ على حاسَّةِ البَصَرِ في تَشَكُّلِها وإدراكِها وتَلَقّيها.
   ب- الصّورةُ السَّمْعِيَّةُ: الّتي تَعتَمِدُ على حاسَّةِ السَّمْعِ في تَشَكُّلِها وإدراكِها وتَلَقّيها.
   ت- الصّورَةُ الحَرَكِيَّةُ: الّتي تَتَشَكَّلُ من الصّورَةِ البَصَرِيَّةِ والسَّمْعِيَّةِ.
   ث- الصّورَةُ الذِّهنِيَّةُ: الّتي تُمَثِّلُ مَجموعَةً منَ التّصوُّراتِ والأحكامِ تُجاهَ شَخصٍ أو حَدَثٍ ما، وتُشَكِّلُ أساساً ومُنطَلَقًا لِلتَقييم.
   ج- الصّورةُ النَّمَطِيَّةُ: بِمعنى التَّصَوُّرِ الذّهنِيِّ للحَدَثِ أو للشَخصِيَّة اعتِمادًا على أحكامٍ مُسبَقَةٍ.
3. أنّ الصّورةَ الدّراميَّةَ هي إحدى المَقولاتِ المَركَزِيَّةِ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ بِوَصفِها حامِلَة لِدلالاتٍ، يَقومُ المُتَلَقّي بِمُخَيِّلَتِهِ البَصَرِيَّةِ لها بِتَقديمِ ضَماناتٍ على حُضورِها، إذ أنّ التّشَكُّلَ الدّلاليَّ للنَّصِّ يَشتَرِطُ إشراكَهُ مِن أجلِ الكَشفِ عنِ المَعنى.
4. تَقتَرِنُ الصُّوَرُ الدّراميَّةُ بِالحَرَكَةِ ومِن ثمّ يُساعِدُ ذلكَ على تَحويلِ الصُّوَرِ المُجَرَّدَةِ إلى صُوَرٍ مَحسوسَةٍ، كاشِفَةً بذلكَ عنِ الأحداثِ و الشّخصِيّاتِ ودَوافِعِها وعلاقاتِها ومَشاعِرِها وموجِيَةً بِالصِّراعِ وخُطوطِهِ.
5. تُمَثِلُ الصُورَةُ الدّراميَّةُ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ مَنظومَةً دَلالِيَّةً مَنطوقَةً (حِوار) وغيرَ مَنطوقَةٍ (علاماتٌ سَمْعِيَّةٌ وبَصَرِيَّةٌ) تُتيحُ لهُ تأويلاً وتَمنَحُهُ أبعادًا دَلالِيَّةً مُتَنوِّعَةً، تَعملُ على إنتاجِ المَعنى.
6. يُعَدُّ الخَيالُ بِصِفَةٍ عامَّةٍ القُوَّةَ الخَلّاقَةَ المُبدِعَةَ للصُّوَرِ المَرئِيَّةِ المَلموسَةِ، سواءً أكانَتْ صُوَراً مُفرَدَةً مُتنافِرَةً أم صُوَراً مُترابِطَةً مُتّسِقَةً.
7. تُشَكِّلُ الصُورَةُ رِسالَةً تَحمِلُ مَعلومَةً مُشَفَّرَةً يَقومُ المُتَفَرِّجُ بِفَكِّها.
8. إنّ العَرضَ المَسرَحِيَّ يَقبَلُ العَديدَ من القِراءاتِ، بِقَدَرِ المُتَلَقّينَ، فهوَ يُطَوِّرُ نَفسَهُ مِن حيث غِنى الدّلالاتِ والعَلاماتِ والمَعاني.
9. اعتِمادُ الصّورَةِ الدّراميَّةِ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ يُسهِمُ في اختِزالِ اللُّغَةِ (الحُوار المَسرحِيِّ) إلى علاماتٍ مَرئِيَّةٍ مَسموعَةٍ تَمنَحُ النَّصَّ القُدرَةَ على التَّعدُّدِ في المَعنى و التّأويلِ.
10. الصُّورَةُ تَختَلِفُ في إدراكِ هَوِيَّتِها بِاختِلافِ المَدارِسِ النَّقدِيَّةِ وتَتَضافَرُ مَجموعَةُ عناصِرَ بِنائِيَّةٍ من أجلِ تَوصيلِها إلى مَركَزِ المَعنى، فالصّورَةُ هُنا تَرسُمُها الكَلِمَةُ والحَرَكَةُ وتُشارِكُ فيها العاطِفَةُ والحَدْسُ وتَمُرُّ بِمآرِبَ النّفسِ لتَصِلَ إلى غايَةِ المَعنى.

قائمة المصادرُ و المَراجِعُ:

القرآنُ الكريم.
أبسن،هنريك،2007، بيت الدمية، ترجمة كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنّشر، بغداد.
ابن منظور،1997، لسان العرب، الطّبعة الأولى، المجلّد الرّابع، دار صادر، بيروت.
أبو ديب، كمال،1979،جدليّة الخَفاء والتّجلّي، دراسات بنيويّة في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت.
أرسطو، ب.ت، فن الشعر، ترجمة إحسان عباس، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة.
العساف،عبدالله خلف، 2005، دراسات جماليّة نصيّة في الشّعر السّعودي الجديد (ممارسة في النقد التطبيقيّ) منشورات جامعة الملك فهد للبترول والمعادن، الرياض.
آن أوبرسفيلد،1994، قراءة المسرح، الجزء الأول، ترجمة مي التلسماني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،القاهرة.
إيميل يعقوب، وآخرون،1987، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ط 1، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف و الترجمة و النشر، بيروت، لبنان.
بدوي، محمد مصطفى،1958، كولردج، دار المعارف بمصر، القاهرة.
بسفيسلد، روجر،1964، فنّ الكاتب المسرحيّ، ترجمة دريني خشبه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة
بريث،ر.ل،1979، التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد.
بلبل، فرحان، 2003، النص المسرحي الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
جامياك،إيف،1987، دون كيشوت، ترجمة فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.
خضر، ناظم عودة، 1997، الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع،
دورينمات، فردريش،1964، زيارة السّيّدة العجوز، ترجمة مصطفى ماهر، سلسلة روائع المسرح العالمي،العدد54، المؤسّسة المصريّة العامّة للتّأليف والأنباء والنّشر، الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة.
ستولينتير، جيروم،١٩٨١، النقد الفنيّ، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة.
سترندبرج، أوجست،1970، الآنسة جوليا،الأب، ترجمة محمد توفيق مصطفى، سلسلة "من المسرح العالمي"، العدد12، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت.
شكسبير،وليم، 1993،هنري الخامس، ترجمة محمد عوض، دار المعارف،القاهرة.
صالح، بشري موسى، 1999، نظريّة التّلقّي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،
صليحة، نهاد، 2009، الدراماتورج أو الترجمة، مجلة الحياة المسرحيّة،العدد 67،68، دمشق.
عصفور، جابر، 1992، الصّورة الفنيّة (في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
غاتشف، غيورغي،1990، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، العدد 146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
فو، داريو، 2013، الأبواق والتوت البري، ترجمة سامية دياب، سلسلة المسرح العالمي، العدد 363، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت.
قطب، سيد، د0ت، التصوير الفنّيّ في القرآن، ط10، دار المعارف، القاهرة.

كامو، ألبير،2009، حالة طوارئ، ترجمة كوثر عبد السلام البحيري، الطبعة الثانية،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
لوركا، فيديريكو غارثيا،2011، ثلاث تراجيديات، ترجمة، سمير عزت نصار، سلسلة المسرح العالمي، ط4،الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
ماكلين، ايان،1998، التأويل والقراءة، ترجمة خالدة حامد، مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، بغداد: الاتحاد العام للأدباء والكتاب،
نصر،عاطف جودة،1984،الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
هلال، محمد غنيمي،١٩٧٣، النقد الأدب،الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت.
هوراس، 1988، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 7، عدد 1، 2014، 43- 58

تشكيلات جسد الممثل داخل فضاء العرض المسرحي مسرحية (انتيجونا الحلم والواقع) أنموذجاً

محمد خير يوسف الرفاعي
قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد- الأردن
غسان عيد عيسى حداد
قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد- الأردن

تاريخ الاستلام: 2013/12/27 **تاريخ القبول:**2014/3/25

Formations of Actor's Body Inside The Space of Theatrical Performance: Antigone Dream and Reality

Mohamad Khair Youssif Al-Refai, Drama Departmen, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Ghassan Eid Issa Haddad, Drama Departmen, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

ملخص

تناولت الدراسة الحركة كأساس الفعل في عملية الإخراج، وذلك انطلاقاً من كونها فعل بلا كلام وجسم الممثل هو المحور المركزي لتوليد استجابات انفعالية بمختلف انعكاساتها، وهي ليست عفوية وارتجالية بقدر ما هي حركات مدروسة ومحسوبة بدقة على الممثل أن يستوعبها كوسيلة لا بد منها، للكشف عن العالم الداخلي للشخصية، المواقف، المكان، والجو المسرحي.

وهدفت الدراسة إلى وصف طبيعة وسمات وخصائص التشكيل الحركي النسبي في العرض المسرحي (انتيجونا. الحلم والواقع) من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية للواقع وبما يضمن أمكانية محاكاة شخوص وكيانات إنسانية مستخلصة من البيئة.

اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي، وخلصت إلى ضرورة امتلاك الممثل للتقنية (الجسدية) الكافية لاستخدامها في تجسيد الشخصية المسرحية وخلق حالة مثالية في التلقي. كما خلصت إلى أن السينوغرافيا قادرة على نقل عالم بصري كثّفت فيها كلمات النص على شكل أفكارٍ مقتضبة تترجم عن طريق مفرداته المسرحية، وخصوصاً جسد الممثل.

كلمات مفتاحية: تشكيلات الجسد، الممثل، الفضاء.

Abstract

The study examined the movement on stage as the basic action in the directing process, since it is done without words، and the body of the actor is the central hub for generating emotional responses to various implications. Movement on the stage are not spontaneous or improvised، but they are deliberate and calculated accurately by actors toreflect the inner world of the character,his attitudes , location , and atmosphere of the theater.

The study aimed to describe the nature and composition of the attributes and characteristics of movement formation in performances of " Antigone" and "Dream and Reality" through observations of directing vision of reality, and to ensure the possibility of creating human characters and entities extracted from the environment.

The study used the analytical approach، and concluded the necessity for actors to own enough physical technique to be used in the process of creation of their characters. It also concluded that sceneography is also able to create visual images in the form of brief ideas translated through the vocabulary and components of the play, especially the body of the actor.

مقدمة البحث:

يدرك جسد الممثل بوصفه ظاهرة بصرية، لذا يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام الرموز الإيحائية التي تسعى الى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المشاهد وخبرته المكتسبة من الواقع بهدف اكتشاف المعنى ودلالته، وإن هيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، وإذا ما تم إضافة علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة فإن هذه الشخصية تكون ذات دلالة اجتماعية أو فكرية، وبالتالي " تتكون الدلالة عندما يجتمع جزءان أو أكثر مع بعضهما لصنع نسق مرئيً، وهنا لا يمكن تجاوز مساحة اشتغال الممثل، كونه يشكل محصلة كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي"(ديور،1998، ص114) وبحسب فرضية ألين ستون (Elaine Stone) فإن الصورة ومن ضمنها جسد الممثل، تعمل على تفعيل المستوى الوظيفي أي خلق الجو العام وإغناء الوظيفة الرمزية.

وبالطبع ليس المقصود من المهارة هو الجسد الخام المستخدم في الأشكال اليومية وإنما المقصود هو الشكل المفعّل للحركة وتحرير طاقة الجسد من شكله الخامل إلى شكله الجديد الناشط. وتكمن الخطوة الأهم في فهم تقنية الجسد اليومي الذي من الممكن أن يستبدل بعد ذلك بتقنية إضافية، أي تقنية لا تسير وفق الحالات المعتادة للجسم وهذه التقنية الأخيرة هي ما يقوم الممثل باستخدامها داخل العرض المسرحي (بيسك،1997، ص 45).

إن وظيفة جسد الممثل في العرض ليست معنية بنقل المشاعر، بقدر عنايتها بما يرمز اليه هذا الجسد في تشكيلاته التشريحية، لأن المشاعر يمكن ان تنقل عن الطريق اللفظي للممثل بمستوين:

الأول: طبيعة الجسد كعلامة، و"علاقته بالموجودات الأخرى التي تشبهه والتي تختلف عنها (زكي، 1998، ص 86)."

الثاني: مدى فاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية ذلك ان التشكيل الحركي في ضوء وجهة نظر أفلاطون (Platon) يظهر طبيعة العروض المسرحية التي تستند فلسفتها الى منطوق النظرية أعلاه، حيث يمثل التشكيل الحركي النسبي الذي استنبط المخرج مقوماته الجمالية من ملاحظته للواقع وأستطاع أن يحاكي تشكيل الطبيعة الإنسانية بأبعادها السيكولوجية والسيسيولوجية، فأنتج شخوصا وكيانات إنسانية مستخلصة من البيئة بشكل هيئات سلوكية تمتلك علاقة مكتسبة من الواقع (هلتون، 1994، ص76).

وهنا يلتزم الممثل بتحديد مناطق التعبير القولى في حواره مجسدا لأبعاد الدور نفسه (جسدياً – اجتماعياً – نفسياً)، بمعنى حرصه على تفعيل المنهج العلمي في إبراز فاعلية الصفات الخارجية بما يتواءم مع الصفات الداخلية للشخصية أثناء أدائه التمثيلي أو مشخصّا له (بأداء يقف عند الصفات الخارجية الاجتماعية للشخصية، حالة رسمها رسما نمطيا، غير مكتمل الأبعاد، وبخاصة البعد النفسي) حالة إتباع منهج التغريب الملحمي(سلام، 1999، ص90).

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في انه يتناول قضية التعبير في فنون المسرح بين النص والعرض بوصفه معادلا ذا بعدين، بعدٍ لغوي مسموع، وبعدٍ غير لغوي مرئي، بمعنى آخر إن قراءة العرض المسرحي من خلال تشكيلات الجسد لدى الممثل تبدو جلية داخل فضاء العرض المسرحي وفق رؤية فنية وجمالية يعمد المخرج إلى توظيفها في بنية العرض المسرحي عن طريق تفعيل أدواته من خلال التأمل، الاختيار، وإعادة

التشكيل، والتعبير لكي تتحقق العملية الإبداعية ويكون لها قيمة عامة مؤثرة في المتلقي. ذلك ان عملية تكوين الرسالة على خشبة المسرح إنما هي وليدة لعدد كبير من من الجزيئات التي تشكل بدورها ما يعرف بـ (الفعل المسرحي).

هدف البحث:

يهدف البحث إلى: إبراز طبيعة وسمات وخصائص التشكيل الحركي النسبي الذي استنبطت مقوماته الجمالية من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية. للشكل في العرض المسرحي (انتيجونا.. الحلم والواقع) وبما يضمن أمكانية محاكاة تشكيل الطبيعة الإنسانية لشخوص وكيانات إنسانية مستخلصة من البيئة بشكل هيئات سلوكية تمتلك علاقة مكتسبة.

الدراسات السابقة:

من خلال استعراض الدراسات والبحوث المتعلقة بجسد الممثل داخل فضاء العرض المسرحي وأثر التقنيات المسرحية على المتفرج، تبين أن البعض منها قد تناول علم الدلالة بوصفه علامة سيميائية تستمد معناها من المحيط بكامل عناصره كما في دراسة ألين ستون وجورج سافانا (المسرح والعلامات)، او كما طرح عامر الربيعي في دراسته حول سينوغرافيا تشكيل الصورة المسرحية ، والبعض الآخر تناول مرجعيات الترميز لجسد الممثل في العرض المسرحي وعلاقته بالفضاء المسرحي كما في دراسة راسل كاظم ودراسة جوليان هلتون (نظرية العرض المسرحي) و دراسة بيسك ليتز (الممثل وجسده) ودراسة بيرجيو (علم الإشارة السيميولوجيا) ومما لا شك فيه ان تلك الدراسات ذات قيمة علمية وفنية انارت لي الطريق وسهلت لي مهمتي البحثية باتجاه توظيف لغة الجسد داخل فضاء العرض المسرحي والتطبيق عمليا من خلال إعدادي وإخراجي لمسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع) في محاولة لتفعيل مفردات اللغة البصرية داخل الفضاء المسرحي بمفهوم تطبيقي تحليلي، ولعل هذه الدراسة توجه عناية المهتمين بتشكيلات جسد الممثل كعنصر فاعل من عناصر نجاح العمل المسرحي.

تحديد المصطلحات:

الصـــــورة:

الذي نعنيه بالصورة: (المشاركة في الشئ عن طريق النظر، فهي في المسرح، المشاهد التخيلية لحركة ما في (الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة) تصورت الشيء: توهمت صورته لي، صور (تشكل).

الحركة والإشارة:

هما الطريقتان اللتان يصور فيهما الممثل طريقة مشي الشخصية المسرحية وقامتها وإشاراتها ومميزاتها الجسمانية الخاصة، وهو المسؤول عن إخراج هذا النموذج التجريدي إلى حيز الوجود، بقدرته على فهم هدف كل دافع عاطفي وراء كل حركة تقوم بها الشخصية، ذلك انها تخلق المكان وتحدد الزمان،

انطلاقاً من أن جسم الممثل هو المحور المركزي لتوليد استجابات انفعالية بمختلف انعكاساتها، وهي ليست عفوية وارتجالية بقدر ما هي حركات مدروسة ومحسوبة بدقة، على الممثل أن يستوعبها كوسيلة لا بد منها. والحركة بما هي إيماءة في بعض الأحيان كبديل عن الكلمة تكشف العالم الداخلي للشخصية، لذا اهتم بها معظم المسرحيين الكبار والمخرجين ومنظري المسرح (فيريتسكايا 2012، ص35).

الأداء:

يعني الإحساس بالتناغم والترابط اللذين ينتجان عن جهد الممثلين التعاوني الشامل. ويتأتى الأداء عندما يتأقلم كل ممثل مع حاجيات المسرحية ككل، ويكون في نفس الوقت على بينة من طرق تمثيل زملائه الآخرين ومواطن ضعفهم وقوتهم.

تقنية الممثل:

هي الوسائل التعبيرية التي تكون الأدوات الإبداعية، وهي تختلف من ممثل إلى آخر، وتختلف أيضا من نوعية إلى أخرى من نوعيات المسرح، فالأدوات الإبداعية لممثل الكوميديا غيرها عند ممثل المأساة، والأدوات الإبداعية عند ممثل الدراما تختلف عن أدوات ممثل المسرح الغنائي او الاستعراضي والإيمائي والفانتازي.

التشكيل الحركي:

(mise – en – scene) يشار اليه اصطلاحيا بالميزانسين، ويعني وضع المشهد على الخشبة، بمعنى البحث عن طريقة بنائية إنشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض المسرحي ليعبر بها بصريا عن مضمون العمل الدرامي وللتشكيل الحركي جماليات خاصة يعمل فيها الزمان والمكان.

الزمـــــن:

هو حركة، وانتقال لصورة ثابتة و متحركة من اجل تكوين التشكيل والحس البصري والنفسي.

اللغـــــة:

هي إحدى وظائف الزمن داخل العرض المسرحي, فزمن الفرجــة المسرحية مغاير لزمن المشاهد خارج قاعة العرض, أي ان إحساس المتفرج في المسرح بالزمن مهمة العرض عن طريق إيهامه بأن زمن الحدث الدرامي مماثل للزمن خارج المسرح.

السينوغرافيا:

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: السينو بمعنى الصورة المشهدية، و كلمة غرافيا تعني التصوير، وتعني باليونانية (Scenographie) تصميم أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرّسوم

وبهذا فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة، ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير انسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي. ومن ثم، تحيل السينوغرافيا على ماهو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة.

التكوين:

تشتق كلمة التكوين من كوّن يكوّن تكوينا، وكينونة الشيء صورته، وجمعه كينونات الصورة والهيئة.

وللتكوين عدة عوامل مساعدة او عوامل رئيسية في تكوين الشكل حيث هو ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، من تصميم وحركة و بناء، ومع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه حالة الموضوع والمزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يروي الحكاية(انه التكنيك وليس الصورة).

في الدراسات المسرحية التنظيرية تعددت التعريفات حول مفهوم الفضاء المسرحي لامتلاك هذا المصطلح دلالات عديدة على مستوى الخطاب الأدبي أو الخطاب الإيمائي وكذلك على مستوى استجابة المتفرج ومن هذا الفهم الشامل للفضاء يمكن تحديد تعريف ننطلق من خلاله لتأسيس مفردات البحث، فالفضاء هنا: هو الحيز المسرحي الذي يحوي كل التكوينات والإنشاءات والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات المكانية والزمانية والبصرية التي تشمل الفضاء النصي وفضاء العرض (سلام،2002، ص40).

منهج البحث: تحليلي.

مجال البحث: العرض المسرحي مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع).

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث من أمكانية الوقوف على مفردات الأسلوب وطبيعة التعامل مع تشكيل الصورة وإعادة صياغة التحليل الأدائي للتشكيلات الحركية لجسد الممثل ومحاكاتها للواقع على الخشبة، ومدى الإفادة منها في صنع الصورة المسرحية اعتمادا على إحلال الممثل للشخصية التي يؤديها في جسده، بحيث يصبح جسده جسدها وصوته صوتها ودوافعه النفسية هي دوافعها.

الإطار النظري:

يستخدم البشر لغتين منفصلتين تماما لنقل المعلومات وحقائق الأشياء والتعبير المنطقي وحل المشكلات، أحدى هذه اللغات اللفظية او المنطوقة، مثلا اللغة الانكليزية، أو العربية، أو الفرنسية، أو غيرها من اللغات. واللغة الثانية، والأكثر عمومية، تسمى لغة الجسد وهي" لغة تستخدم بشكل لا شعوري وتعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية في ذواتنا "Swift)،(1976 P113، وهي تعبر عن المشاعر والانفعالات. وفي المسرح يمكن التعبير عن الشخصية من خلال الجسد. فالبعض رأى ان " الجسد ذاته هو الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي، والبعض الآخر رأى أن الجسد ذاته هو الموضوع الذي تبدو فيه أعمال

الشفرات الأيديولوجية الخادعة والصعبة على التحليل ومنهم من رأى الجسد وسيلة أداء للعرض، ومنهم من رأى دور الجسد في العرض مقصورا على تصوير الجسد نفسه "(بنتلي، 1975، ص96-103).

إن النظرة إلى الجسد كظاهرة مسرحية، يمكن دراسة نموها وتطورها من خلال التقاليد المسرحية، وكذلك التأثيرات التي حدثت عبر الزمن، ويعزى ذلك إلى الدوافع المحدثة للتطور والتغيير. ففي القرن العشرين حدث الانفتاح على العالم بكل معطياته ومنها المسرح، وذلك من خلال التبادل الثقافي بين بلدان العالم، مما جعل المسرح الشرقي يتأثر بالمسرح الغربي ويتعرف على احدث عروضه.

لقد شغل جسد الممثل – خلال التاريخ المسرحي الطويل – مكانة ما في العرض المسرحي تأرجحت بين البزوغ والأفول ثم البزوغ ثانية كحتمية ضرورية في تعبير الممثل حيث نشأت الظاهرة المسرحية في الشرق الأوسط من خلال الطقوس والرقصات الدينية المبكرة، وكذلك من القراءات التمثيلية التي استمدت من القصائد الملحمية القديمة أهمها: "الرمايانا"، و"الماهابهاراتا"، إلا أنه لم تكن مهمة المؤدي أو الممثل أو الراقص بأن يحاكي فعلًا ما، أو عاطفة لشخصية معينة (بيرجيو 1988،ص80)، ولكن انحصرت مهمته في محاكاة الطبيعة الأولى بشكل أكثر جاذبية مما هي في الواقع.

إلا ان أساليب التعامل مع جسد الممثل في المسرح الحديث والمعاصر قد تمايزت عن بدايات المسرح، حيث ركزت على الجوانب النفسية للممثل، ومن ثم ابرزتها عن طريق الجسد أي من الداخل إلى الخارج بينما ركزت الأخرى على الجوانب الفيزيقية التي تهتم بتنمية قدرات الممثل الجسدية للتعبير عما بداخله من الخارج إلى الداخل، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذا التقسيم لا يعد من قبيل وضع حدود فاصلة بين اتجاهين متناقضين إذ أن هناك تداخلًا بينهما، وهذا التصنيف جاء لضرورة هذه الدراسة ليكون بمثابة ضوابط يسير على أساسها في تحليله.

يقول (دين، 1975، ص 108) بأن " الحركة فعل بلا كلام " و يعني بالفعل تتابع من تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين وأوضاع الجسم والحركات التي يلاحظها الممثل أو المخرج في الحياة، ويستخدمها استخداماً تخيلياً لقول شيء فيما يتعلق بعناصر الشخصية والمواقف والمكان والجو المسرحي

وتجدر الإشارة الى ان مواضيع التعبير الأساسية لدى الممثل هي " الوجه،الأطراف، الجسد" حيث يستطيع الممثل من خلال هذه الرسائل التعبيرية الموجودة في جسده ان يعبر عن حالة معينة ويقول ستانسلافسكي في ذلك " نظريتي هي ان تأخذ النص بعيداً جدا عن الممثل لكي يعمل فقط مع افعاله " (الحمامصي، 1994، ص 76) اي انه حتى في المسرحيات الحوارية يستعمل الممثل جسده ويعبر عن انفعالاته الداخلية لكي يصاحب الحوار توصيل المعنى. والحركات هي" الحياة التي يعيشها الممثل على المسرح، ومصدر هذا الحركات هو جسده، الذي يحتاج الى من يحركه بشكل صحيح معبرا عن حالة معينة وهذا التعبير لا يأتي الى من الأفعال" (P64، Cole،1960)

لذا ظل الجسد خطاباً ملتبساً ومتلوناً ومهدداً، ولكنه حاضر وفاعل ومؤثر رغم كل ما أحاط به من حواجز وكبت ومحاولات تهميش وحجب لقدراته وحريته، ولكن رغم كل ذلك مارس الجسد حراكاً وتمرداً في الحياة والثقافة كونه مكمن الخطورة وشرارة العواطف, واتخذ تمرده سمات متعددة لا سيما بعد انعتاقه من طوق المقدس، وإن حضوره كان ولا يزال استثنائياً في فضاء المسرح الذي ينحو لعوالم الخيال والافتراض مما وفر للجسد مكاناً آمناً إلى حد ما لممارسة حضوره وإنشاء عوالمه واستبيان خطابه. لذلك كان مثار اهتمام المسرحيين على مر العصور كونه علامة ذات دلالة باتجاه سيميائي لها قابلية التحول والتوليد والمراوغة والانشطار وهي من أبرز مظاهر البنى المتحركة في العرض المسرحي وما يمنح

الجسد قيمة التصدر عندما يكتسب ذاتيته السيميائية ويوظف قدراته التعبيرية في تكوينات غير مألوفة وغرائبية تشحن البعد البصري قوة وتنوعاً.

الإطار التحليلي:

تعد مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع)[1] إضافة – بلا شك – إلى محاولات إعادة بناء المسرح الشعري، ذلك البناء الذي يستند إلى الشعر المسرحي، أي إلى تطويع الصيغة الشعرية لمقتضيات المسرح، الرؤية الإخراجية التي اتخذت من التجريب على الكلاسيكيات الإغريقية القديمة مادة للعرض، فقد أفاد العمل من النقد الذي كانت توجهه الفلسفة إلى الآلهة الإغريقية على تناقضها وظلمها للإنسان، فها هي انتيجونا تصر على دفن أخيها تحقيقا للواجب العلوي الديني القاضي بضرورة اكرام الميت ودفنه لتصطدم بسلطة القانون الوضعي لكريون القاضي بعدم دفن الخائن لوطنه وترك جثته بالعراء.

تظهر بذرة الصراع في العمل من التعارض الحاد بين إرادتين لتفترض واقعا جديدا تختزل فيه شخوص العمل الى ثلاثة فقط انتيجونا، الحارس، وكريون في مواجهة لحظة الذروة مباشرة لتغير طبيعة الحكاية القديمة مكانا وزمانا وظرفا لمصلحة الحداثة والرؤية الجديدة للعمل بالارتكاز الى لغة الجسد وتشكيلاته الحركية واختزال لغة الحوار المنطوق. في محاولة للتفكيك وإعادة

التركيب والبناء، بغية التعمق في أبعاد لغة الجسد وقدرتها على نقل المعنى ، لرسم صور جديدة متخيلة.

من هنا كانت الانطلاقة، حيث اعيد بناء المشاهد على شكل لوحات منفصلة بعضها عن بعض من حيث الشكل متصلة من حيث المضمون، بمعايير فنية، وفكرية، واجتماعية، تسهم في تفسيرها وصياغتها بطريقة جديدة تعتمد الصورة والحركة والإيقاع والصمت، وتقلل من استخدام الحكي، انطلاقاً من مبدأ

---

1 أنتيجونا تلفظ باليونانية [ænˋtɪgəni] (*Ἀντιγόνη*) هو اسم لامرأتين مختلفين في الأساطير اليونانية . وربما يكون اسمها يؤخذ على أنه يعني "لا تتزعزع" . هي ابنة من زواج محارم غير مقصود بين الملك أوديب ملك ثيفا ووالدته)جوكاست(وبالتالي، هي أيضا شقيقة والدها أوديب، وحفيدة والدتها جوكاستا.(وهي موضوع القصة الشعبية التي قالت أنها حاولت تأمين عملية الدفن محترمة لشقيقها بولينيسيس، على الرغم من انه كان خائنا لثيفا.في الإصدار الأقدم من القصة، تجرى جنازة بولينيسيس خلال عهد أوديب في ثيفا. ومع ذلك، في أفضل الروايات المعروفة، تراجيديا سوفوكليس (أوديب في كولونس) ومسرحية (أنتيجون)، تحدث القصة في السنوات التي تلت نفي أوديب وموته، وكفاح أنتيجون ضد كريون .تنتهي مسرحية*أنتيجون* لسوفكليس بكارثة، حيث ابن كريون ابن هايمون، الذي أحب أنتيجون يقتل نفسه. كما تقتل الملكة يوريديس (زوجة الملك كريون) نفسها في نهاية القصة نتيجة لرؤية مثل هذه الأعمال التي سمح بها زوجها ووفاتها ألمحت إلى الأقدار الثلاثة في الأساطير اليونانية كتب الكاتب الدرامي يوريبيديس أيضا مسرحية بعنوان *أنتيجون*، وهي مفقودة، ولكن حفظ بعد الكتاب اللاحقون بعضا من نصها، ومقاطع منها موجودة في مسرحيته *المرأة الفينيقية* .في مسرحية يوريبيديس، تم تفادي الكارثة من خلال وساطة ديونيزوس وتبع هذا زواج أنتيجون من هايمون.

التعويض وتعدد الصور المعبرة عن الحالة بوسائل كثيرة، فثنائية الصراع بين الإنسان والسلطة فكرة أزلية عبرت عنها شخصيات العمل.

الصراع إذاً صراع حرية وعبودية صراع بين الكمال والنقص فالإنسان دائم البحث عن فضاءات يجد فيها نفسه، يجد حريته، بعيداً عن فعل التهميش وتفرد السلطة، لذا اختزل الحوار السردي واستعيض عنه بلغة التعبير الحركي والإيقاع الموسيقي، بالارتكاز الى تعابير الوجه والإشارة والإيماءة للكشف عن المشاعر والمزاج العام للشخصيات. حيث أصبح النص (نص حالات) يغزل ما بينهما المؤثر البصري والسمعي بأشكاله المتعددة، في محاولة لإلغاء حدود الزمان والمكان، وتعميم الفكرة من أجل تعميق الصورة الكونية التأملية لمعاناة الإنسان.

(حول عرض مسرحية انتيجونا الحلم والواقع)

لقد آثرت الرؤية الإخراجية للمخرج انتقاء شواهد مسرحية من جسم العرض المتكامل في محاولة لإلقاء الضوء على طرق الأداء، وتوظيف الإيقاع والحركة والدلالة والإشارة والإيماءة والغناء واستخدام المؤثرات الصوتية والموسيقية.

توظيف المباشرة والتحدي:

ومثال ذلك حوار البداية لانتيجونا حيث توجهت نحو الجمهور بحالة من الاصرار لتقول:

لا أريد ان أفهم، ذلك من شأنك، أما أنا
فأنا هنا لشيء اخر غير الفهم
إنني هنا لكي أقول لك لا، ولكي أموت (الرفاعي، 1992، ص5)

أشارت الرؤية الإخراجية بعلامات خطية تحت بعض الكلمات التي تم التعامل معها من قبل الممثلة وفق أسلوب الأداء التشخيصي الى جانب توظيف حيل حركية مناقضة للمعنى المنطوق لخلق حالة الدهشة والحيرة المقصودة، وتعزيز الموقف باستخدام صوت مؤثر موسيقي (شوشرة) الكترونية مسجلة لخلق حالة البلبلة إزاء المعنى بحيث تصبح عملية الإدراك واستخلاص المعاني من مهمة المتلقي لحثه نحو بذل جهد مضاعف في تفسير الدلالة.

توظيف الصمت:

تم تفعيل حالة التأمل باستخدام لحظات الصمت المعبر عن طبيعة الحالة النفسية للشخصية وتوظيف عنصر التكرار في الحوار لأكثر من مرة ذلك ان الرؤية الإخراجية أرادت ان تقيم علاقة تواصلية مبنية على التشكيل الصوتي للحركة والصوت في المسرح لإثراء الدلالة، بحيث يصبح عنصر الصمت هو الفضاء الذي يخلق الإحساس بالحيرة والغموض، سواء كان هذا الصمت على مستوى الحوار أم على مستوى عناصر التجسيد الأخرى.

فجاءت تلك اللحظات المشحونة بصورة بناء معماري جديد، يدعو إلى التأمل واتخاذ موقف، حيث ارتبط الصمت ارتباطاً استعارياً برحيل الممثل عن خشبة المسرح وغياب صوته كدلالة على الموت

والجمود، أو كدلالة أيضاً على فشله في التعبير عن مقصده بالصوت والحركة، أو كدلالة على انقطاع لغة التواصل فيما بينهما:

انتيجونا: استعارة دلالة الثبات والتحدي:

أيها المسكين كريون.

(صمت وثبات بالحركة)

إنني ها هنا، بأظافري المكسورة المليئة بالتراب، والعلامات الزرقاء التي خلفها حرسك في ذراعي وبالخوف الذي يلوي أحشائي

(صمت وحركة انتقالية) استعارة لدلالة القوة في التعبير

وإظهار فعل التحدي لكريون .

انا ملكه.....

استعارة لدلالة الإصرار وعدم اظهار الضعف، تؤكدها الممثلة عن طريق:

(صمت طويل) تستعرض من خلاله المشاهدين بعينيها، ثم تجلس على الأرض بثبات (الرفاعي، 1992، ص11).

توظيف الوحدة والألم:

تظهر من خلال

(حركة دائرية للممثلة، تتجه نحو المقدمة ثم تنحني) **باستعارة لحركة الاطراف وتفعيل لغة الجسد بالدوران السريع والثبات المفاجيء لتقول:**

كيف سيجعلونني أموت **؟!**

(ثم تجلس الممثلة في هذا المشهد القرفصاء بثبات كامل

لتتصاعد بالأداء التمثيلي)متنقلة بين حالة وأخرى في استعارات دلالية بليغة **لفكرة الرحيل لتقول:**

كنت واثقة من انك سوف تحكم علي بالموت

ومع ذلك كان واجبا علي

ان من لا يدفنون يظلون ابدا هائمين على وجوههم دون ان يجدوا راحة ابدا..

(صمت قصير حيادي) **لتأكيد الحالة النفسية** (الرفاعي، 1992، ص9)

توظيف مركزية الجسد:

كأساس لفكرة الفعل الحركي المتعدد الدلالة نرى الممثل لدور(الحارس) يجلس القرفصاء بثبات كامل ويديه فقط ترتفعان ببطء نحو الأعلى ليقول:

أي لعبة تلعبين ؟

ولما تقومين بهذا العمل اذن؟

في حين ان الممثلة لدور (انتيجونا) تتمركز بوسط المسرح وهي تداعب شعرها ببطء في اشارة

لحالة الوحدة والألم وعدم القدرة على خلق فعل التواصل.

ولتأكيد حالة العزلة بين الفعل ولغة الجسد وظفت الرؤية الإخراجية حالة الشتات من خلال:

حركة (كريون) وهو في العمق يدور حول دائرة من الضوء الأبيض، مسقطة على الأرضية يدور بإيقاع ثابت، ثم يبدأ بالتسارع شيئاً فشيئاً دون أن يستطيع اختراق دائرة الضوء إلى أن يصيبه الإعياء ليسقط مغشيا عليه، ليتضح الضعف والانعزال عن مركز الحركة في الجسد، فتتحول - هذه العلاقة - إلى المستوى النفسي بحيث تصبح علاقة الارتكاز الجسدي في المكان علاقة ارتكاز نفسي، تتحول إلى فقدان للتوازن عن طريق الخطوات المتعثرة والمشية المتعبة، الدالة على الضعف والانهيار.

توظيف مخالفة الموروث:

وفي إشارة مباشرة لمخالفة العرض المسرحي لبعض الدلالات الموروثة، وقلبها رأساً على عقب، لمنح الممثل فرصة تحقيق الانقلاب الدلالي كقوة درامية نشاهد (كريون) وهو يعلن عن سلطته وقوته:

كريون:

(يرتدي زياً منمقاً، زاهياً، وقد علـق

على صدره مجموعة كبيرة من الأوسمة

والنياشين من كل الأحجام والألوان)

لعلك ظننت ان كونك بنت أوديب، اوديب المتكبر،- ظننت ذلك- يكفي لتكوني فوق القانون

انا كريون.. انا كريون (الرفاعي، 1992، ص12).

نشاهده أثناء أداء حواره يتبختر على خشبة المسرح بحركة جسدية تعبيرية واسعة متوهماً أنه يرتدي أجمل الثياب ومع اشتداد حدة التوتر يفقد السيطرة على أعصابه فيقوم بتمزيق ملابسه بانقلاب مفاجئ شكلاً ومضموناً، فيبدو شبه عارٍ مما يصيب المتلقي بالدهشة والصدمة، وتخالطه أحاسيس بالسخرية والغرابة مع مشاعر الحزن والأسى بل والغضب مما آل إليه حاله.

وفي هذا إشارة إلى أن لغة الجسد الحركية وطريقة ارتداء الملابس، والمنظر العام قد لعب دوراً مباشرا في إقامة الدلالات الخاصة بالعرض، هذا بالطبع إلى جانب انتقاء لونها وخامتها، فالملابس المسرحية في هذا المشهد، وعبر تحولاتها الجزئية والتغيرات التي طرأت عليها، قد أظهرت التحولات الدرامية في موقف الشخصية.

توظيف الأزياء والأقنعة بوصفها لغة بصرية:

نشاهد الممثلة (انتيجونا) وهي ترتدي رداء أسود ملصقاً عليه دائرة متكاملة (باللون الأصفر) مقسمة إلى أربعة أقسام، ومع كل تحول في حركة الشخصية كان يرافقه نزع لجزء من أجزاء الدائرة المتكاملة الملصقة على صدرها، في إشارة إلى تعدد الفعل الحركي الجسدي لخلع تلك الملصقات بطريقة متكررة، في اشارة الى أن فكرة الذات البشرية على خشبة المسرح، عبارة عن مجموعة من الاحتمالات اللانهائية لذوات أخرى عديدة(إيلام، د، ت، ص73):

" **انتيجونا:** *تجلس بمقدمة المسرح*

الحارس: يدنو من القناع المعلق على جدار الزنزانه.. يتوقف امامه، يفكر يسقطه بسلاحه على الارض، يلتقطه يرفعه على سن رمحه وهو يقول في نفسه:

كم هي مسلية لعبة الحاكم.. ماذا لو لعبت ؟ الجميع يلعبون انا والحاكم وهذه
(يقترب من انتيجونا ويضع القناع امام وجهه متصنعا صوت وهيئة كريون او أي حاكم فرد):
الحارس: اسمعت النداء بقراري في مفترقات الطرق ؟
(يرافقه نزع لجزء من الدائرة كتحول في الشخصية)
الحارس: وقرأت الاعلان الملصق على كل جدار في المدينة ؟
(يرافقه نزع جزء آخر من الدائرة في إشارة إلى تحول جديد)
" **الحارس:** *(وقد اختلط عليه الأمر، يصيح فيها كالمحموم)*
هيا اذهبي ولا تصعقيني بنظراتك هكذا ؟
(ينزع جزء آخر من الدائرة في إشارة جديدة إلى تحول آخر
يرافقه نزع الجزء الأخير من الدائرة) (الرفاعي، 1992، ص13)

توظيف التعبير الحركي للجسد:

يتضح في مشهد القطع والوصل والحركة الدائبة المتواترة بين الماضي والحاضر والمستقبل في دوائر متلاحقة ومشتبكة في التشكيل الدرامي ومخاطبة الذات كشخصية حاضرة حيث:

(ترتفع خطوات نعلي الحارس العسكرية وانتيجونا تشخص حالتها وحالة كريون في موقف ماض) فتقول:

أتذهبين انتيجونا .. تعاودين هذا العمل السخيف ؟
_ يجب ان اذهب لأدفن أخي
_ حتى لو استطعت ان تغطيه مرة أخرى لكشفوا جثته كما تعرفين تماما
_ يجب ان اذهب لأدفن أخي
_ ماذا بوسعك ان تفعلي أذان.. اللهم ان تدمي أظافرك مرة أخرى
_ يجب ان اذهب لأدفن أخي
_ تدعيهم يقبضون عليك ؟
_ اعرف أنني لا استطيع شيئا غير ذلك، ولكن ذلك على الأقل استطيع ان افعله وحتما على المرء ان يفعل ما يستطيع.

(تؤدي ذلك بشكل ترتيلي حركي دائري) حيث توظف الرؤية الإخراجية مشهد المواجهة مع الذات لتتضح فكرة التعبير الحركي بالإيقاع السريع والانتقال من حالة الى أخرى في وظيفة دالة للحركة انقسمت الى:

- حركة تعبيرية بملامح الوجه.
- حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد.

حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين (الرفاعي، 1992، ص15).

وفي مقابل ذلك النسق الحركي والصوتي لشخصية انتيجونا التزم (الحارس) بنسق أداء معارض فأكد ذلك من خلال تغطية نفسه بستارة سوداء كاملة تظهر منها يداه فقط، وتكثيف حركات أصابعه كدلالة على الثبات ونقل المعنى من الجزء للدلالة على الكل مستخدما طريقة التعبير الإيمائية الإشارية باستخدام يديه فقط.

توظيف الملامح الصوتية والحركية:

يمتزج صوت موثيفة (الجرس) كرمز لناقوس الخطر لا يلبث ان يتحول الى عربة مطافي تحث المتلقي على اطفاء الحريق الذي اشتعل بطريقة تهكمية لاذعة تمتزج بصوت الحارس مع انتيجونا في الحوار التالي:

الحارس: أتظنين ؟

انتيجونا: لا نجاتي ولا قهري

الحارس: ايتها المتكبرة، يا أوديب الصغير

انتيجونا ليس بوسعك الا ان تميتني

(يتداخل صوتها مع صوت المؤثر الموسيقي) (الرفاعي، 1992، ص12)

إلا أن غالبية المؤثرات الصوتية التي استخدمت داخل العمل، كانت تنتج مباشرة داخل العرض بوساطة الممثلين وقطع الإكسسوارات المستخدمة، عن طريق محاكاتها بالصوت البشري أما الموسيقى فقد رافقت العرض مدة ليست بالقصيرة، وكانت درامية محمّلة بالدلالات والإسقاطات الفكرية، من أهمها استخدام الموال والموسيقى الطربية لإظهار التناقض الدرامي بين المرئي والمسموع .

توظيف نظرية المسرح الخالي لتعزيز مساحة الفعل الحركي:

عمدت الرؤية الإخراجية الى توظيف نظرية المسرح الخالي لاستغلال عنصر الصدمة التي يحدثها هذا الفراغ لدى الجمهور Smiley، 1971، (pp55) الذي أعتاد كثرة الديكورات فوظف سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الفارغة حيث كان المسرح يخلو إلا من (ستارة خلفية تغطي الواجهة بيضاء صافية، في منتصف عمق المسرح تستمد معانيها مما يسقط عليها من صور شعاعية من جهاز البروجكتور، أو خيالات ذات دلالة درامية، وكرسي ثابت في مركز الخشبة في المقدمة، يمثل عدداً من الحالات في كل مرة كان يستمد بُعده الدرامي من خلال أداء الممثل الحركي الجسدي وطبيعة توظيفه له، في محاولة لإعطائه القدرة على التعبير في الفراغ حال رؤيته جزيئات عادية من حياته – كالكرسي – تقف معزولة عن سياقها على خشبة المسرح، عارية يغمرها الضوء الأبيض فقط .

توظيف لغة الحركة داخل حيز المكان:

استخدمت الرؤية الإخراجية كذلك وسيلة أخرى لتأكيد وتدعيم دلالة الفصل والوصل داخل المكان الواحد، فكانت هذه الوسيلة عن طريق تغيير تعريف الموقع الذي يمثله المكان بطريقة فجائية، بالرغم من استمرار الحدث داخل نفس المكان، ففي مشهد المواجهة:

(يقترب الحارس من انتيجونا فتدفعه لتسقط قناعه وتبتعد)
(يضع القناع امام وجهه)
الحارس : ان غرفتك من هذا الباب فإلى أين تذهبين من هناك !
انتيجونا: انت تعرف تماما
(صمت طويل.. ينظر احدهما الى الاخر وهما واقفان وجها لوجه
تبدأ بالدوران بحركة إيحائية
بالمكان تشعرنا بالحيرة والاضطراب)

تهبط فجأة ستارة بيضاء كبيرة تغطي خلفية المسرح كاملة.تسقط عليها صوراً لتماثيل حجرية متعانقة بعيون جاحظة في محاولات فاشلة للتقارب باستعارة دلالية لفكرة العجز وعدم القدرة على التواصل جسداً وفكراً. كل هذه الأحداث تدور بنفس المكان الذي هو عبارة عن قاعة كرسي العرش (الرفاعي، 1992، ص16).

توظيف النسيج الصوتي:

عمدت الرؤية الإخراجية الى إضفاء التنوع على النسيج الصوتي للعرض المسرحي، وإيجاد نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي بين الحوار المنطوق والمقاطع الغنائية الحركية، حيث وظف الغناء بطريقة بنائية فاعلة تخدم عنصر التغريب، بحيث كانت تتقاطع محاور الأغنية مع الحوار المنطوق، بصورة مستمرة لتعمق دلالة الموقف أحياناً ولتعارضه وبصورة ساخرة أحياناً أخرى بالارتكاز الى لغة التعبير بالجسد وإغناء المشهد بتشكيلات حركية بصرية تختزل المعنى اللفظي:

انتيجونا: (عيناها مغمضتان.. تهمهم بأغنية حالمة وعلى شفتيها شبح ابتسامة بائسة)
(الحارس متصاعد مع مقاطع ألأغنية)
انتيجونا:كم هو بشع كل ذلك، كل شيء بشع جدا
(تحاول التحليق)
(وتتحرك هنا راقصة برشاقة)
(يزداد الإيقاع ويرتفع صوت الطرق على خشبة
المسرح مع صوت همهمات الحارس وهو يتابع رقصها مذهولا)
(صمت يتخلله صوت ضحك) (الرفاعي، 1992، ص16)

نتائـــج البحـــث:

في محاولـة البحـث فـي فن الممثـل وطبيعـة التعبيـر والتشـكيل الجسـدي وشـكل العـرض المسـرحي (انتيجونا الحلم والواقع) الذي تراوح بين المعايشة والملحمية البرشتية تمّ التوصل الى النتائج التالية:

- ضرورة امتلاك التقنية (الجسدية) الكافية لاستخدامها في تجسيد الشخصية المسرحية تحقيقا للدوافع الداخلية والخارجية ذلك ان لكل وضع جسدي على الخشبة مدلولاته وتعبيراته.
- عرض مسرحية (انتيجونا الحلم والواقع) مجرد من حدود الزمان والمكان، حيث المناظر المسرحية معزولة تخلو أو تكاد تخلو من عناصر الديكور، ترمز للعزلة والسجن معا، وكذلك الأمر بالنسبة لحدود الزمان فلا شئ يدل عليه أو يحدده (لا بداية له ولا نهاية).
- نقلت سينوغرافيا مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع) للمشاهد عالماً بصرياً بالدرجة الأولى حيث هيمنت الصورة المسرحية على سير الحدث.
- الأداء المسرحي التعبيري لدى الممثل ضرورة للإفادة من فن الإيماء لنقل المعنى داخل العرض
- سعى العمل نحو الاستفادة من نهج التغريب في الأداء التعبيري للممثل، وتحرره من وهم الزمان والمكان.
- جاء إعداد النص المسرحي (انتيجونا.. الحلم والواقع) محاولة لتقريبه من الواقع الدرامي بلغته وبيئته وأحداثه وشخوصه.
- مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع) بحث في– الشكل – والأفكار والمضامين التي من خلالها تم عكس وجهة نظر الاخراج حول الوجود والحياة والكون.
- العمل المسرحي عالم لا ينتهي بمجرد النظر إليه، ولا يتحدد ببعد الرؤية المجردة... إنما هو يمتلك أجواء وعوالم لا نهائية من الاحتمالات المتاحة للعرض.

قائمة المصادر والمراجع:

الحمامصي، عثمان (1994) نظرية ستانسلافسكي والنظريات المعارضه،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

ارتو، انتونان (1983) المسرح وقرينه، ترجمة سامية اسعد، دار النهضة العربية، القاهرة

الرفاعي، محمد خير (1992) مسرحية انتيجونا (الحلم والواقع)، اربد، مخطوطة بخط يد المؤلف الكسندر، دين (1975) أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

ايلام، كير (د. ت) سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، عمان

بنتلي، اريك (1975) نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح، دار الشؤون الثقافية، بغداد

بيرجيو (1988) علم الإشارة السيميولوجيا، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق .

بيسك، ليتز (1996) الممثل وجسده، ترجمة الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون، القاهرة

ديور، أدوين (1998) فن التمثيل الأفاق والأعماق ج1، ترجمة مركز اللغات والترجمة، وحدة الاصدارات، القاهرة.

زكي، احمد (1998) اتجاهات المسرح المعاصر والصورة الابداعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

سلام، ابو الحسن (1999) التعبير في فن الممثل، قسم المسرح، الاسكندرية.

سلام، ابو الحسن (2002) الأسس العملية لحركة الممثل، مكتبة قسم المسرح، الاسكندرية

فيريتسكايا، مهران (2012)، حركة الممثل على خشبة المسرح، اكاديمية الفنون، القاهرة

هلتون، جوليان (1994) نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

المراجع الأجنبية:

Clive Swift, (1976), the Job of Acting, (Aguide to Working in the theatre) London.

Sam Smiley, (1971), play writing (the structure of Action) printed in U. S. A

Toby Cole (omp) (1960), Acting Handbook of the stanislavski Method, New York, crown.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 7، عدد 1، 2014، 59- 90

الخصائص الفنية لموسيقا الثورة الفلسطينية

احمد محمد عبد ربه موسى

كلية الفنون، قسم الموسيقا، جامعة النجاح، فلسطين.

تاريخ الاستلام: 2013/5/23 **تاريخ القبول:**2014/1/22

Artistic Features of Palestinian Revolution Music

Ahmad M. Mousa, collage of Fine Arts. Alnajah University, Nablus, Palestine.

ملخص

كانت موسيقا الثورة الفلسطينية نموذجاً يحتذى به في التعبير الوطني الصادق الذي يرتقي بالصورة الفنية كلمة ولحناً وغناءً، إلى آفاق تتبدى فيها قوة التعبير وصدق المشاعر والقدرة على صناعة ذاكرة فنية توازي الذاكرة الوطنية، وكانت أهم خصائص موسيقا الثورة الفلسطينية أنها ذات ألحان مفردة، تؤدى غالباً جماعياً، استخدمت مقامات الموسيقا العربية نفسها مع التركيز في الأناشيد على مقام العجم والراست ذوي الطابع الحماسي، بعضها لحنت حسب الطريقة التقليدية القديمة، وأخرى لحنت بالطريقة الحديثة، كما استخدمت بعض ضروب الموسيقا العربية وإيقاعاتها، مع التركيز على ميزان 4/2 و 4/4 وتؤدى بمصاحبة التخت الشرقي.

Abstract

The Palestinian Revolution music was an exemplary model of honest، patriotic expression that promoted the artistic image in words، tunes and songs. This powerful expression of true feelings enhanced the ability to create artistic memories equivalent to patriotic ones. The Palestinian Revolution music was notably characterized by its single tunes، which were very often played collectively. The Palestinian Revolution music also employed musical scales with special emphasis on Al-Rast and Al-Ajam that produced songs with enthusiastic، patriotic inclinations. Whereas some of these songs were tuned following the traditional way، others were tuned according to modern standards. An additional feature of these songs was that they made use of Arab rhythms with focus on 2/4 and 4/4 scales and following Eastern orchestra standards.

مقدمة

اشتهرت فلسطين بالأغاني الشعبية التي كانت ولا تزال تجسد مشاعر الفلسطينيين وحبهم للموسيقا والغناء. ويرى عبود (عبود،2004، ص355) أن تلك الأغاني تلعب دورا له أهمية في توجيه الشعب نحو الأفضل، وفي تمهيد الطريق أمام حياته ونمط تفكيره. ورغم النكبة التي حلت بفلسطين وشردت الكثير من سكانها في مختلف الأقطار العربية، لم يزل الفلسطينيون، الذين فضلوا الموت في مسقط رأسهم على التشرد، متشبثين بأغلى تراب وأقدس وطن، محافظين على تراثهم الموسيقي الغنائي.

وإذا أردنا أن نلمس ملامح قضية فلسطين فإننا نكتشف تاريخا من العلاقة القائمة على التفاعل الحي، إن في تلمس جوهر القضية الفلسطينية أو في مواكبة متغيراتها وأسلوب التعبير عن نتائجها من خلال الأغاني الوطنية الفلسطينية (منصور، 2004، ص145) وبالرغم من تجسد القضية الفلسطينية أو الأغنية الفلسطينية في أغاني الفنانين غير الفلسطينيين، إلا أنه يرى تواجدا للفنانين الفلسطينيين الذين يعملون في مجال هذه الأغنية وهم يشكلون زادا ودعما لمسيرة هذه الأغنية في الوطن العربي.

ويرى فخري (فخري، 1982،ص399) أن الأغنية الفلسطينية بدأت بوساطة الشعب الذي لم يجد في الأغنية الرسمية ما يعبر عن مواقفه تجاه الأحداث والمواقف التي تمر به، فيلجأ إلى استخدام تراثه كلاما أو لحنا، في خلق أغنيته الخاصة. وهكذا بدأ الشعب الفلسطيني فى خلق أغنيته منذ بدء المؤامرة الصهيونية على الوطن الفلسطينى عندما أخذ أغانيه الفلكلورية القديمة وغير كلماتها مبقيا على لحنها لتعبر عن الموقف الذى يواجهه أو يمر به وأصبح "للميجنا والعتابا والدلعونا، والأوف مشعل.....إلخ كلمات جديدة يستخدمها الفلسطيني في نضاله سواء داخل الأرض المحتلة أم في الشتات، حتى غدت الأغاني الجديدة تغنى في الأفراح والمناسبات الأخرى.

وهكذا وجدت الأغنية الشعبية الدارجة ديمومتها عند الفنانين الشعبيين الذين حافظوا عليها ونشروها في كل ديار فلسطين وفي الشتات، حتى أصبحت بعد أن جمعت وهذبت من تراث الشعب الفلكلوري إلى جانب الغناء الكلاسيكي.

ولا يمكننا إغفال ما للأغاني القومية الوطنية من أهمية ملحة في حياة شبابنا، إذ إن كلماتها تبث في نفس هذا الشباب حب بلاده، كما أن طابع موسيقاها يلهب حماسه ويدفعه دفعا للذود عن وطنه الغالي وحمايته (فريد، أمين- د- ت، ص 194)، ويرى سحاب (سحاب، 1980، ص 249) أن الأغنية المتداولة والمتوارثة لم تعد تعبر عن الجماهير وان الأغنية السياسية الجديدة هي التعبير الأصيل الجديدي عن الجماهير وعن روح الأمة وتراثها. وترى نجم (نجم،2004، ص 224) أن الأغنية الوطنية هنا ليست مارشا عسكريا، ودعوة إلى حرب، وأبواق استنفار ورائحة نار وقتال، إنها التشبث بتراث الوطن والتجذر مهما تكن النتائج، ومهما تقسو الظروف فلا مجال للمساومة أو التراجع، هذه الأغاني إنها الهوية الحقيقية للشعب الفلسطيني المناضل تفاعلت وستبقى تتفاعل مع الزمان والمكان، ينبثق من عنفوانها فجر كل يوم ويولد جيل جديد للمقاومة.

وقد كانت الأغنية الوطنية في جميع الثورات أصدق ترجمان وأفصح معبر عن أحاسيس الامة وغضبتها من أجل حريتها، وطالما توجت الأمم والشعوب انتصاراتها بالأناشيد الوطنية، وكانت هذه الأغاني و الأناشيد وما زالت سلاحا من أسلحة المعارك الوطنية ضد أعداء الوطن (أبو المجد، 2005، ص 26)، وأغاني الثورة الفلسطينية هي أغان سياسية ثورية متنوعة كانت تذاع عبر أثير صوت فلسطين من

القاهرة، والعديد من هذه الأغاني استلهمت ألحانها وكلماتها من أصول شعبية حقيقية، مع استخدام ألحان ضمن أساليب حديثة تتماشى مع المرحلة المعاصرة (عباس، 2001، ص 176).

وفي أواخر القرن العشرين قامت الحياة الموسيقية في فلسطين على فن الأغنية وبخاصة الوطنية منها، وقد بلغت أوجها على يد مجموعة من الفنانين الفلسطينيين في الداخل و الخارج كان منهم (مهدي سردانة، حسين نازك، صبري محمود، وجيه بدرخان، طه العجيل، محمد شريف، عبدالله حداد، غازي الهمص) وكذلك مجموعة من الفنانين العرب كان على رأسهم (الأخوان رحباني، على اسماعيل، مارسيل خليفة، سميح شقير، جوليا بطرس، الشيخ إمام).

واقتصرت الأغاني الوطنية الفلسطينية على بعض قوالب التأليف الغنائي العربي، كان أهمها:{القصيدة، الأغنية الكلاسيكية (الطقطوقة)، الأغنية الشعبية، الموال، النشيد}، الى جانب موسيقا الدبكة الشعبية الفلسطينية ولعبت الأغنية الوطنية دورا مهما في التعبئة السياسية، كما تحولت الى مكون مهم من ثقافة المقاومة التي تكون مدرسة كبيرة للشعب الفلسطيني في مراحل نضاله، محققة دورها المهم في التربية السياسية للمواطنين، لذا تظل لأغنيات هذه الحقبة جاذبيتها واغراؤها، ودرسها المتجدد، ويرى خضر (خضر- 2006) أن دور الأغنية السياسية أن تحلم وأن تمضي أبعد من قدرة الحركة على الفعل لتصنع فجرا وترسم أفقا أمام الشعوب، وإذا تعثرت الخطى، ونال الأعداء من الثورة، أو فقدت أرض تبقى الأغنية تعبئ الصفوف وتشحذ الهمم، ويقوم الفكر بالتكامل مع هذا البعد بترشيد العمل وتنظيم المسيرة، ولقد ظل حلم العودة واحدا من المفردات الأساسية التي صاغ الفنانون الفلسطينيون رؤيتهم تجاه القضية الفلسطينية، وأضحت الأغاني الوطنية الفلسطينية الأكثر تعبيرا عن هذا الحلم وتأكيدا وإصرارا على إذكائه. إن لغة الثورة وإرادتها الفولاذية وقدرتها على مواجهة التحديات لغة تحريضية، ولقد كانت مسيرة الثورة الفلسطينية في السبعينات من القرن العشرين مليئة بهذه التحديات.

وظلت الأغنية الوطنية تصوغ معالم التحول وترصد ملامح النضال الفلسطيني المتجدد وتترجم مكتسبات الشعب وتمضي أبعد من ذلك بصياغة حلم المستقبل في العودة وبناء الدولة الفلسطينية، ولما كان العدو الصهيوني لم يترك أمام أبناء شعبنا أي خيار سوى الصمود، لعبت الأغنية الوطنية دورا مهما في تعزيز هذا الصمود. ويرى الحسيني(الحسيني، ص 271) أن الأغنية الفلسطينية الوطنية كانت الزاد الثقافي لمقاتلي الثورة الذين استلهموا من أغانيهم وأهازيجهم مادة لبث الحماس الوطني، في قلوب متشوقة للفداء في سبيل الوطن، وانتشرت الأغاني الوطنية خاصة الشعبية منها في معسكرات الفدائيين والأشبال والزهرات وكل قواعد الثورة الفلسطينية، ومنها انتقلت الى الشارع الفلسطيني والعربي، حيث تم تكريس الأسلوب الغنائي المقاتل، ليصل الى أسماع العالم عبر إذاعة فلسطين صوت الثورة الفلسطينية.

الدراسات السابقة:

من الدراسات التي تناولت موضوع الموسيقا الوطنية دراسة علي (علي، 2005) حيث هدفت للتعرف إلى بعض نماذج من الأعمال الغنائية الوطنية وتحليلها، ومعرفة أساليب أداء هذه الأغاني وكيفية صياغتها، والتعرف إلى أثر ثورة 23 يوليو 1952 في تفجير طاقات فنية كبيرة لدى الفنانين المصريين الذين عاصروا تلك الفترة، وكذلك هدفت دراسة الشيمي (الشيمي، 2003) إلى تصنيف الألحان الوطنية لمحمد عبد الوهاب وتحليلها لمعرفة المسارات اللحنية والمقامات المستخدمة وانتقالاتها، وقد قام الكردي (الكردي، 1978) بدراسة الدور المهم الذي تلعبه الموسيقى والغناء الوطني موضحا خصائصه وتحليل

أسلوب أدائه، كما تناول تفاعل الغناء الوطني في مصر مع الأحداث الوطنية، بينما هدفت دراسة أبي المجد (أبو المجد، 2005) التعرف إلى الأغنية الوطنية وأشكالها المختلفة وصياغاتها المتنوعة عند كل من رياض السنباطي وكمال الطويل وبليغ حمدي.

مشكلة البحث:

يمثل فن الموسيقا الفلسطيني المعاصر تجربة من التجارب الموسيقية الطليعية في العالم وتجربة متطورة، فهو يتميز بارتباطه العضوي بالواقع الفلسطيني من أعوام النكبة الى زمن الثورة، وبجمالياته المستمدة من الجذور الحضارية الفلسطينية وقنواتها المعاصرة التي استمرت حافظة أصالتها في الفلكلور الفلسطيني بمختلف أجناسه الابداعية.

لذا يحاول الباحث أن يتعرف إلى الخصائص الفنية لأغاني الثورة الفلسطينية من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي: ما الخصائص الفنية لموسيقا الثورة الفلسطينية؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنه الأول من نوعه الذي يحاول أن يتعرف إلى الخصائص الفنية لموسيقا الثورة الفلسطينية، كما يحاول البحث تسليط الضوء على الدور الذي لعبته موسيقا الثورة الفلسطينية في زرع معاني التفاؤل من منطلق الانتماء العميق لقضية فلسطين، وكذلك استخدام الأغنية الوطنية سلاحا فعالا ومؤثرا من أجل المشاركة في تنمية وعي الجماهير، وكذلك استخدام الأغنية الوطنية وسيلة إعلامية مهمة من أجل القيام بدورها من أجل القضية الفلسطينية، وتطوير قناعة حقيقية لدى أبناء شعبنا الفلسطيني بدور الفن بشكل عام وبدور الأغنية الوطنية بشكل خاص، وتعريف أبناء شعبنا الفلسطيني بحقبة مهمة من تاريخه النضالي، من خلال تعريفه بأهم أغانيه الوطنية، كما تعود أهمية البحث الى أنه يعمل على تدوين أهم هذه الأغاني الوطنية بالنوته الموسيقية التي لم تلق الاهتمام من الدارسين والباحثين لنشرها والحفاظ عليها من الاندثار.

أهداف البحث: يهدف البحث الى:

1- التعرف إلى الخصائص الفنية لأغاني الثورة الفلسطينية.
2- التعرف إلى ملامح الأغنية الوطنية الفلسطينية.
3- نشر بعض نماذج من هذه الأغاني مدونة بالنوتة الموسيقية.
4- التعريف ببعض الملحنين الفلسطينيين والعرب الذين أسهموا في إبداع هذه الأغاني.
5- التعرف إلى أهم الوسائل التي ساعدت على نشر هذا التراث بين صفوف أبناء شعبنا الفلسطيني في الداخل والخارج.

منهج البحث: استخدم الباحث المنهج الوصفي والتحليلي نظراً لملاءمته لأغراض البحث وأهدافه.

حدود البحث:

اقتصر البحث على أشكال التأليف الغنائي للثورة الفلسطينية (قصائد، أغان كلاسيكية، أغان شعبية، مواويل، أناشيد) كما اقتصر على الفترة الزمنية منذ العام 1967 (انبثاق الثورة الفلسطينية) الى العام 1993 (اعلان السلطة الفلسطينية)، كما اقتصرت على الأغاني التي أذيعت عبر إذاعة فلسطين أ و التي غنتها الفرق الموسيقية الفلسطينية.

نبذة مختصرة عن الثورة الفلسطينية

تصاعدت نضالات الشعب الفلسطيني وانتفاضاته في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين وبلغت ذروتها في ثورة 1936، ورغم أن الثورة لم تحقق أهدافها إلاأن الشعب الفلسطيني لم يرم السلاح ولم يستسلم لواقع الهيمنة الاستعمارية والمخطط الصهيوني، وظل يناضل ضد الصهيونية، جاء التدخل العربي عام 1948 ليسجل أول هزيمة عربية أمام العدو الصهيوني على أرض فلسطين، (نجم، 1986،ص159) وأثناء ذلك قدم الفدائيون تضحيات كبرى ونفذوا عمليات جريئة خلف خطوط العدو، إلا أن افتقار الشعب الفلسطيني لأداته الثورية المنظمة والموحدة أضعف دوره في الصراع، من هنا فإن الأنظمة العربية والقوى العربية الثورية والقوى الفلسطينية الوطنية وجدت في انبثاق منظمة التحرير الفلسطينية ضرورتها للتعبير عن الهوية الوطنية الفلسطينية، وللعمل على توحيد الأطر التنظيمية للقوى الفلسطينية، وتعميق خطها السياسي والنضالي، ورغم أن المنظمة عند انبثاقها لم تمثل تنظيميا القوى الفلسطينية الثورية التي كانت تعمل بمعزل عنها، إلا أن انبثاقها أعطى دفعا لهذه القوى التي اختار بعضها عام 1965 طريقا مستقلا عن سياسات الأنظمة ومواقفها باتباع أسلوب الكفاح المسلح طريقا للتحرر والبدء بتنفيذ العمليات الفدائية ضد العدو ومؤسساته. وبعد الخامس من حزيران 1967 انضمت جميع القوى الفلسطينية إلى مسيرة العمل الفدائي وبرزت للمقاومة الفلسطينية مكانة رفيعة في أوساط الجماهير التي منحتها كل الدعم والإسناد فكانت رأس الرمح في مواجهة الصهاينة.

وكانت فصائل الثورة الفلسطينية تؤمن بأن حرية شعبنا لن تتحقق إلا من خلال كفاحنا المستمر لأن طموحنا الثوري في بناء دولة فلسطينية مستقلة، لن يرى النور إلا بالتصدي الشجاع للمؤامرات الامبريالية الصهيونية، والكفاح الذي نخوضه يربطنا أساسا بهدف تحرير الأرض وعودة الإنسان الفلسطيني إلى نفسه من خلال عودته إلى أرضه المحررة الحرة. (فلسطين الثورة،1977، ص3).

إن الشعب الفلسطيني كان يحاول أن يتمسك بحق ثابت له في أرض وطنه وكان يحاول فرض إرادته على الأرض وعلى سائر الأمور التي تنطلق من السيادة على الأرض، وذلك من خلال إقامة حكم وطني يتولى وضع التشريعات وتطبيقها وإقامة المؤسسات، وإدارة الخدمات وتوفير الأسس الاقتصادية التي تؤمن تنمية المجتمع واستيعاب طاقاته البشرية وإتاحة الفرصة لقدراته الإبداعية (الدجاني، 2000، ص 1483).

أشكال التأليف الغنائي لأغاني الثورة الفلسطينية

للغناء العربي أنواع وأشكال أو صيغ معينة ولكل نوع من هذه الأنواع سمات معينة وإطار خاص سواء من حيث النظم أي التأليف اللفظي أم البناء اللحني الذي يلتزم به كل من المؤلف والملحن. وهذه الأنواع هي: القصيدة – الموشح – الدور – الموال – الطقطوقة (الاهزوجة) – المونولوج – الأغنية الشعبية – الأغاني الدينية – النشيد..... واغاني الثورة الفلسطينية اقتصرت على خمسة أنواع من أشكال التأليف العربي وهي: (القصيدة – النشيد - الموال – الاهازيج (الأغاني الكلاسيكية) – الاغاني الشعبية) لمناسبتها للدور الذي تلعبه هذه الأغاني وهو يتلاءم مع الغناء الوطني.

فالقصيدة: هي عبارة عن شعر عربي فصيح تتكون من مجموعة من الأبيات الشعرية الموزونة والمقفاة ذات البحر الشعري الواحد وينفرد المطرب بأدائها دون مصاحبة لجماعة المنشدين. وكانت القصيدة في مرحلتها الأولى تعتمد على الارتجال ولم يكن لها لحن ثابت وعلى يد عبده الحامولي أصبح لها بناء لحني لا يخرج عنه كل من يؤديها من المغنيين.
ويتوقف مهدي سردانة (سردانة، د – ت، ص12) عند تجربة حليم الرومي كونه الأب الروحي للقصيدة المغناة في فلسطين ويرى أنه أبدع في تلحين القصائد، وجاء بعده ملحنون من فلسطين اهتموا بالتلحين وفق أسلوب القصائد المغناة منهم وجيه بدرخان، وطه العجيل، وغازي الشرقاوي، وصبري محمود، وجميل العاص، والقصيدة المغناة في فلسطين وقفت على قضية واحدة هي الإنشاد للأرض والنضال ولم تتناول مشاعر الحب والعاطفة.

أما الموال: فيرى الباحث والملحن الفلسطيني مهدي سردانة (سردانة، د- ت،ص17) أن الموال أحد القوالب الغنائية المهمة في الغناء العربي والمحور الأساس لفن الغناء الارتجالي حيث يستغرق المؤدي قمة ابداعه في التطريب والانتقال والتحليق بين المقامات الموسيقية والوصول إلى حال من النشوة لدى المستمع وفي فلسطين يقسم الموال إلى ثلاثة أنواع هي: الموال البغدادي والموال المصري والمواويل الشعبية.

أما الأغاني الكلاسيكية (الأهازيج): فيقصد بها الأغنية الخفيفة التي لا يتطلب تلحينها تلحينا فنيا متقنا مركبا كسواها من أنواع الغناء. ويرى الحلو (الحلو،1972،ص 185) أن للأهزوجة أثرها الكبير في التوجيه الخلقي والسياسي للشعب لأنها سهلة الحفظ والإنشاد وكثيرة الذيوع، أما ميزانها فيوقع على الوحدة البسيطة 4/2 أو ميزان الدارج 4/3 أو المصمودي الصغير 4/4.

أما النشيد: فيرى الحلو (الحلو،1972،ص 186) أنه قطعة موسيقية غنائية منظومة شعرا وملحنة تلحينا خاصا بلون خاص وطابع يعرف به وهو مماثل لطابع المارش بكل خصائصه. ويؤدى إما فرديا أو جماعيا ويوقع غالبا على ميزان الوحدة البسيطة 4/2 ويمكن توقيعه على موازين 4/4، و 4/3 وذلك تبعا للميزان الشعري. وعند تلحين النشيد يختار اللحن بحسب مطابقته لمعاني الكلمات، فإن كان المعنى حماسيا اختير له مقام حماسي كالعجم أو الراست أو الجهاركاه،وقد ألهبت أناشيد الثورة الفلسطينية حماس الجماهير وحضتهم على مقاومة الظلم والطغيان.

أما بالنسبة للأغنية الشعبية فترى محمد (سهير،1992، ص74) أنها أغنية متوارثة مجهولة النسب أنتجها الشعب نفسه فقد نماها وطورها وتناقلها من جيل إلى آخر، حتى وصلت بشكلها الحالي، يؤديها كل الناس وليس لها مغن محدد معروف، بينما يعرفها مرسي (مرسي،1970) تعريفا أكثر شمولية حيث يرى أنها الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها مشافهة وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي، وقد عملت الأغاني الشعبية الوطنية على إيقاظ الشعور الوطني والاصرار على رفض الهزيمة، وعبرت بصدق عن المراحل التاريخية لشعبنا الفلسطيني كما عبرت عن صورة الشخصية الوطنية للشعب الفلسطيني.

انتشار الأغنية الوطنية الفلسطينية

يرى موسى (موسى، 2006، ص40) أن من أهم العوامل التي أسهمت في انتشار الأغنية الوطنية الفلسطينية لكل قطاعات الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج بعد عام 1967 كانت:

1- وحدة الظروف التي عاشها أبناء شعبنا الفلسطيني من غربة وتشتت وألم ومعاناة وشوق متدفق نحو الحرية والاستقلال، حيث تولد هذه الظروف أحاسيس مشتركة تجد تعبيرها في الاغنية الوطنية، وليس غريبا أن تنتشر مثل هذه الأغنية لدينا:

يـــا يُمـــا فـــي دَقـــة عَ بَابنـــا	يـــا يُمـــا هـــاي دَقـــة أحبابنـــا
يـــا يُمـــا هـــاي دَقـــة قَويـــة	يـــا يُمـــا هـــاي دَقَـــة فدائيـــة
يـــا يُمـــا عُشـــاق الحُريـــة	يـــا يُمـــا دَقـــوا علـــى بوابنـــا

2- لعبت وسائل الاتصال الحديثة دورا كبيرا في انتشار الأغنية الوطنية الفلسطينية، ومن أبرز هذه الوسائل إذاعة فلسطين التي كانت تبث أكثر من 20 عاما من مختلف الأقطار العربية، حيث تذيع هذه الإذاعة إلى جانب الاخبار والتحليلات السياسية، الاهازيج والأغاني الوطنية الفلسطينية التي أصبحت جزءا من التراث الشعبي الفلسطيني.

3- الظروف التي عاشها الشعب الفلسطيني خلقت حركة الاهتمام بالتراث الشعبي الفلسطيني وخاصة الوطني منه مناخا ملائما لانتشار الأغنية الوطنية، فالاهتمام الأكاديمي والفني أعاد للأغنية قيمتها.

4- ازدياد اعداد المبدعين والموهوبين في مجال الغناء والفن بشكل كبير، وتعود هذه الزيادة للمعاناة التي كان يعاني منها الشعب الفلسطيني، فالمعاناة تخلق الإبداع، واستعمل المبدعون أشكال الغناء الفولكلورية من عتابا وميجنا وغيرها.

5- أصبحت الأغنية الوطنية شكلا من أشكال المقاومة للاحتلال، إذ إن الاحتلال لا يستطيع، مهما بذل من جهد، منع انتشارها أو مراقبتها والحد من تأثيرها، وما تعرض له أبناء شعبنا من تنكيل وتشريد وسجن وهدم بيوت تجد صداه في الأغنية حيث ترفض الأغنية هذا الظلم وتقاومه.

أهم موسيقيي الثورة الفلسطينية

مهدي سردانة: من أشهر موسيقيي الثورة الفلسطينية، وقد قام بتلحين العشرات من الأغاني التي تغنت بها الجماهير الفلسطينية في مراحل النضال الفلسطيني المختلفة، فقد غنت له الجماهير الفلسطينية في قطاع غزة قبل عام 1967 أغنية " من ورا المنطار عيني شافت شي " ثم غنت له الجماهير بعد قدوم السلطة الوطنية الفلسطينية أغنية " صور يا مصوراتي ".

ولد مهدي سردانة في 1940/10/15 في قرية الفالوجة المغتصبة في فلسطين المحتلة، هجر منها الى قطاع غزة في العام 1948، وبعد هزيمة 1967 استقر في جمهورية مصر العربية وحصل على دبلوم المعهد العالي لدراسة الموسيقا العربية عام 1970، اشتهر في بداية حياته الفنية بوصفه مطربا، ثم ملحنا ومؤلفا موسيقيا، وباحثا ومستشارا للموسيقا.

حسين نازك: ولد حسين نازك في القدس عام 1942، وهو مؤسس فرقة العاشقين، ومؤسس فرقة زنوبيا القومية السورية ومديرها، عاش في سورية، وتابع نشاطه الموسيقي وتطوره الفني هناك، وقدّم للمسرح والسينما في سورية أعمالا موسيقية تصويرية أضافت دائماً جمالية للعمل الفني، والفلسطينيون خارج سورية سمعوا بحسين نازك من خلال حفلات فرقة العاشقين وأشرطتها، ولكن كثيرين لم يتعرّفوا إلى دوره الفني، وقدراته، وإمكاناته الموسيقية، بل إن كثيرين لا يعرفون أنه فلسطيني، وأنه مسكون بالهم الفلسطيني، وأنه مشغول دائماً بتقديم موسيقا تخدم فلسطين القضية، والشعب البطل...، وهو مؤلف موسيقي، وموزع، وملحّن... وقد ابدع أجمل الأناشيد والأغاني الوطنية الفلسطينية عندما كان يقود فرقة العاشقين.

وجيه بدرخان: ولد في القدس العام 1929، عين رئيسا لقسم الموسيقا والغناء بإذاعة صوت العرب منذ تأسيسها، وكذلك في إذاعة صوت فلسطين، لحن العديد من الأغاني والأناشيد للثورة الفلسطينية منها: الفدائيون،والشعب الفلسطيني،وحرب الشوارع، والمد المد.

عبد الله حداد: فنان فلسطيني دون اسمه على القائمة السوداء وأسهم من أسهم في عملية ابعاده ودثر أعماله. ولقد اسهم في إغناء الفن الفلسطيني كلمة ولحنا، وعبد الله حداد فنان فلسطيني عرف بوطنيته ونضاله ومشواره الطويل مع قضيته الفلسطينية، فبعد السنوات الطويلة من النضال والرحلة الطويلة عبر البلدان، ينتهي به المطاف مع عائلته في بلاد الشمال الأوروبي الدنمارك، لجأ عبد الله حداد الى الدنمارك حاملا قضيته في قلبه وعقله، حاملا مشواره الطويل مع الكفاح وفي عام 1994 توفي الفنان الفلسطيني في الدانمارك، وكل أغاني عبد الله حداد من كلماته والحانه غنى بعضها بصوته، والبعض الآخر غنتها فرق فلسطينية أسسها في لبنان في السبعينات من القرن الماضي. ترك الفنان حداد العديد من الأعمال الفنية التي تحيي ذكراه.

صبري محمود: وهو ملحن ومطرب فلسطيني وقد أدى الكثير من الأغاني الجميلة خصوصا الأغاني الوطنية، تعلم العزف على آلة العود على يد سيدة عراقية حيث تمكن من إجادة العزف خلال سنة واحدة واستقر به المطاف في الكويت وهو زوج المطربة الأردنية المصرية الأصل غادة محمود.

فهيم السعدي: ملحن ومطرب فلسطيني، من ألحانه نشيد خذ سلاحي ونشيد وحملت قلبي قنبلة.

أحمد الشريف: وهو ملحن فلسطيني لحن العديد من الأغاني والأناشيد للثورة الفلسطينية منها: أشبالنا زهراتنا ولحظة الانتصار والحرب.

طه العجيل: وهو ملحن مصري من أصل فلسطيني، وقدم عددا من الالحان للثورة الفلسطينية كان أهمها: نشيد الثوار، من كلمات سعيد المزين، وأغنية ثورة ويا هالربع كلمات عبد البديع عراق.

علي اسماعيل: وهو موسيقار مصري ومؤلف وموزع موسيقي شهير له الكثير من الأعمال في الاذاعة والسنيما والمسرح وفرقة رضا للفنون الشعبية، كما لحن النشيد الوطني الفلسطيني ومجموعة من الأناشيد الوطنية الفلسطينية.

عبد العظيم محمد: وهو ملحن مصري ولد العام 1923،ومن الألحان التي قدمها للثورة الفلسطينية: وصية شهيد، وشدوا الطوق، و والد شهيد، ومولوتوف.

عبد المنعم البارودي: وهو ملحن مصري ولد العام1935، وقدم مجموعة من الأناشيد كان أشهرها: أنا يا أخي في موطني، ونشيد المقاومة، وأغنية خذ من جرحي.

تدوين أغاني الثورة الفلسطينية

يشكل تدوين الأغاني الوطنية الفلسطينية مرحلة متطورة في مجال الاهتمام بهذه الموسيقا، وهنا سوف أقوم بعرض بعض أهم أغاني الثورة الفلسطينية متناولا كلماتها وتدوين لحنها ثم تحليله.

أغنية اللوز الأخضر

كلمات: أحمد دحبور — ألحان: حسين نازك

والله لأزرَعَكْ بالدّار — يا عُود اللوز الأخْضَر

وأروي هالأرضِ بدّمي — تَتْنوّر فيها وِتِكْبَر

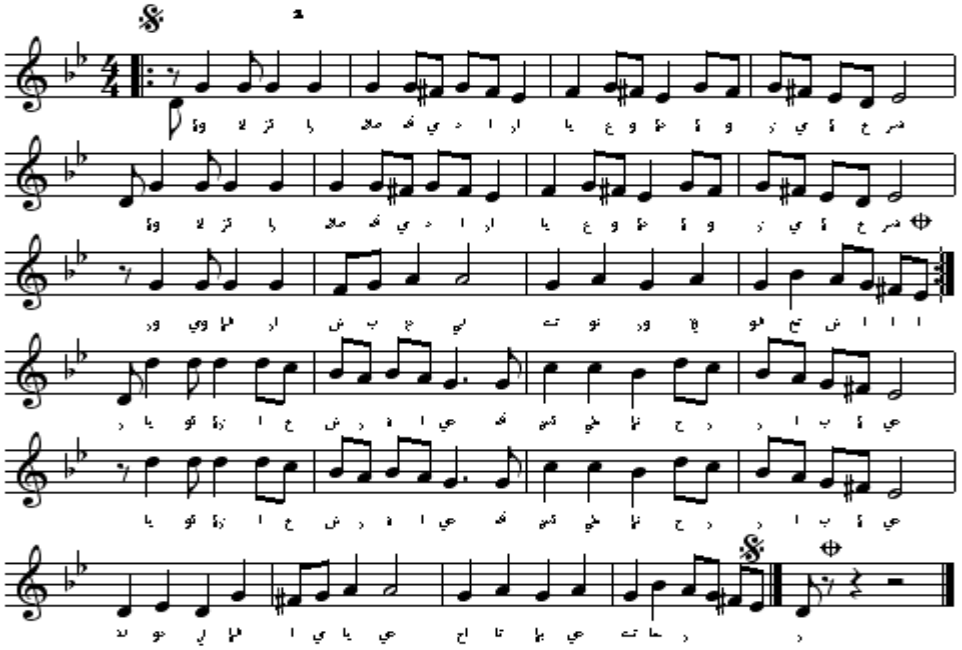
يا لوز الأخْضَر نَادي — فلسْطين الخَضْرا بلادي

مِدّو لي هالأيَادي — لحَتّى بلادي تِتْحرر

والكَرّمِل جَبَلي المَوصول — بالشَّمّسِ الحُرّة على طُول

من عَرَقِ جدَادي مَجْبول — بِتْرابِ الوَطَن الأطْهَر

عالجَرمَق غَنَّى الصَّفَدي — غَزّة والبِيْرَة بَلَدي

والقُدّس تِهْتِف وَلَدي — أوعَك عَنِّي تِتْأخر

تحليل اللحن:

اللحن مبني على أغنية شعبية وهي تتكون من مذهب وثلاثة أغصان، وتحتوي على لحنين لحن للمذهب وآخر للأغصان، وتؤدى الأغنية جماعياً، وهي مصوغة على مقام الحجاز على الدوكاة ودليله سي بيمول ومي بيمول و فا دييز، وهي موقعة على ميزان 4/4

طل سلاحي

يـــا ثَورِتْنَـــا طَـــلّ سلاحِـــي طَـــلّ سلاحِـــي مِـــن جِرَاحـــي

تِنـــزَع مِـــن ايـــدِي سلاحِـــي ولا يُمكِـــن قُـــوَّة فـــي الدُّنيَـــا

طَلّ سلاحِي طَلّ سلاحِي

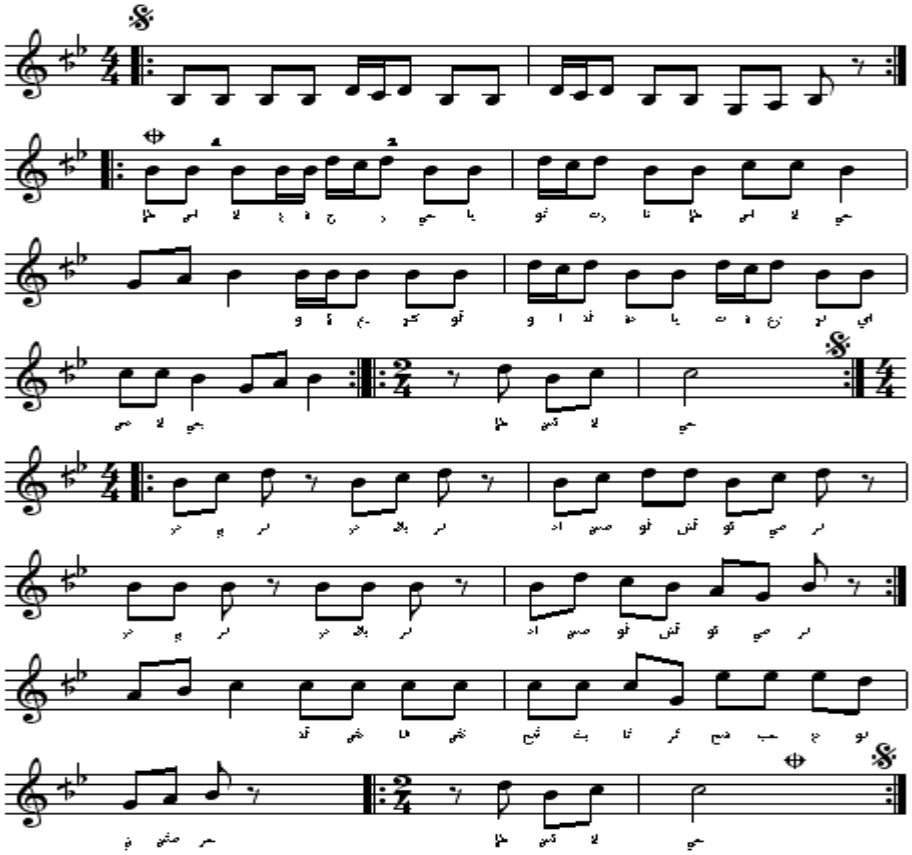
إدعَـــسْ فُـــوقْ ضُـــلوعِي ومُـــرّ دَرّبِـــي مُـــرّ دَرّبَـــك مُـــرّ

ضَـــحّى وقَـــدّم تَيْعِيـــش حُـــرّ قَـــدّيش هَـــذا الشَّـــعْبِ الثَّائِـــر

طَلّ سلاحِي طَلّ سلاحِي

لَـــو ســـالْ دَمّـــه وغَطّـــى الأَرض اللّـــي بِدَّمُـــه يِجُـــودْ مـــا يهِمُـــه

بِبّقَـــى وجُـــودي مَفْـــروضْ فَـــرّض طُـــول مـــا ســـلاحِ الثَّـــورَة فِإِيـــدِي

طَلّ سلاحِي طَلّ سلاحِي

تحليل اللحن : تتكون الأغنية من مذهب وغصنين وتحتوي على لحنين أحدهما للمذهب والآخر للأغصان، وهي مصوغة في مقام راحة الأرواح ودليله سي نصف بيمول و مي بيمول و فا دييز، تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية صغيرة ثم يغنى المذهب ثم ننتقل إلى الغصن الأول بلحنه الجديد، والأغنية موقعة على ميزان 4/4، والمذهب والأغصان في المقام نفسه..

حرب الشوارع

كلمـــات حسيب القاضي ألحان وجيـــه بدرخان

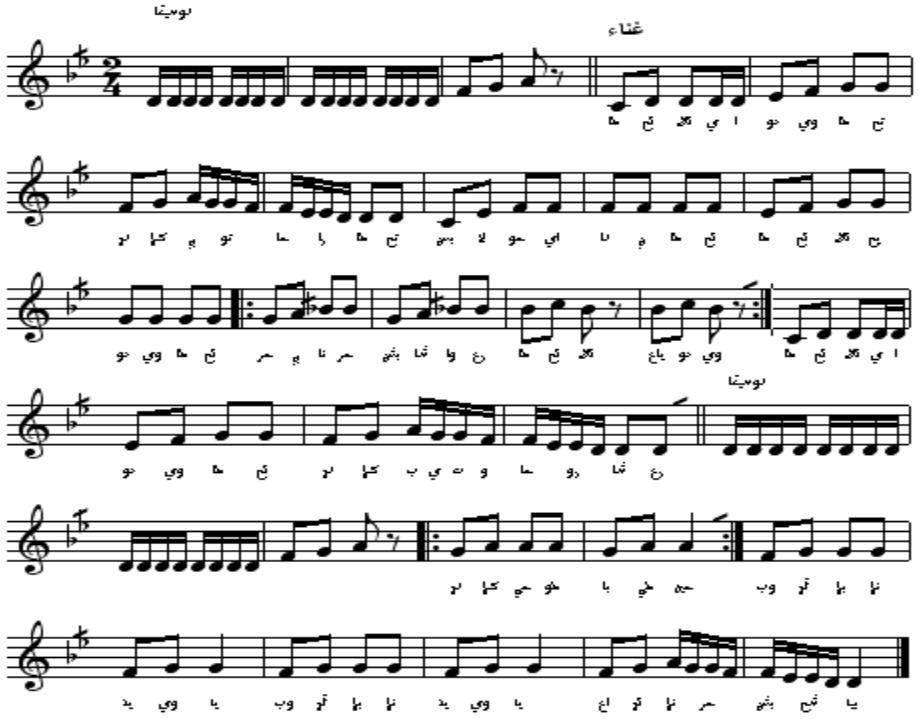
مِـــنْ كُـــل بِيـــت وحَـــارَة وشَـــارِع طَـالِـــعْ لَـــكْ يـــا عَـــدّوي طَالِـــعْ

وحَـــرّبِنْـــا حَـــــرّبِ الشَّـــوَارِع بِسْلاحـــــي وايمَانـــــي طَالِـــــعْ

بِالتَّقَاصيـــــــــر وبِالسَّكَاكيـــــنْ مِـــن كُـــل حِيطَـــة وبَـــابْ طَايحِيـــنْ

أعْلَنَّـــا الحَـــــــرّبِ الشَّعَبِيّـــة وبْقَنَابِلـــــنا اليَـــــدّويـــــة

مـــــِـــن يَـــدّ الثَّـــورَة والشّعَـــب قَسَـــمـــاً مـــا تِفْـــلِت يـــا عَـــدّوي

والجَمَـــــــاهير سَدّيـــن الـــدَّرب وِيـــن تِفْـــلِت مِـــن طُـــوقِ النَّـــار

تحليل اللحن:

تتكون الأغنية من مذهب وغصنين، وهي مصوغة على مقام البياتي على الدوكاه حيث دليل المقام هو سي بيمول و مي نصف بيمول، تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية صغيرة ثم يغنى المذهب يليه الغصن الأول ثم العودة إلى المقدمة الموسيقية ثم الانتقال إلى الغصن الثاني وتشتمل الأغنية على لحنين أحدهما للمذهب وآخر للأغصان وهي موقعة على ميزان 4/2.

صوت الثورة

كلمات محمد حسيب القاضي ألحان مهدي سردانة

صُـــــوتِ الثّـــــورَة عَـــــالي عَالـــــــي ظَلّـــــكْ عَالـــــــي

وِفلســـطِيـــــــنْ بِلادّنَـــــــا أغْلَـــــــى مِـــــن ولادّنـــــا

ولا يُمكِـــــن يـــــا فلســـــطِينْ بِقْـــــــدَر حَـــــدّ يُردّنـــــا

وأنَـــا جَـــاي دَمّـــي عَلـــى كَفـــي ولا بِـــــغَلى عَلِيـــك غَـــالي

صُوتْ الثَورَة عَالي عَالي

طّـــــلِ بِنَـــــار الوَقّـــــادي عَلـــــى رُؤوسِ الأعَـــــادي

واللـــــــي بِقْطَـــــــع دَربنَـــــــا نُقَابلُـــــــه بِقَـــــــطِعِ الأيَـــــــادي

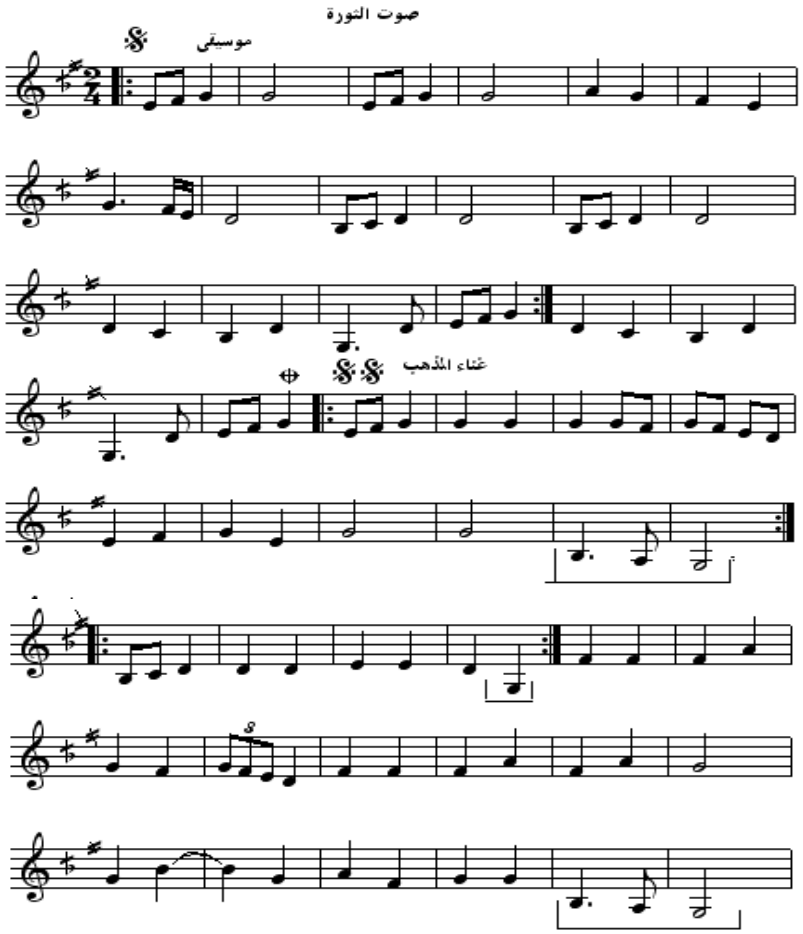
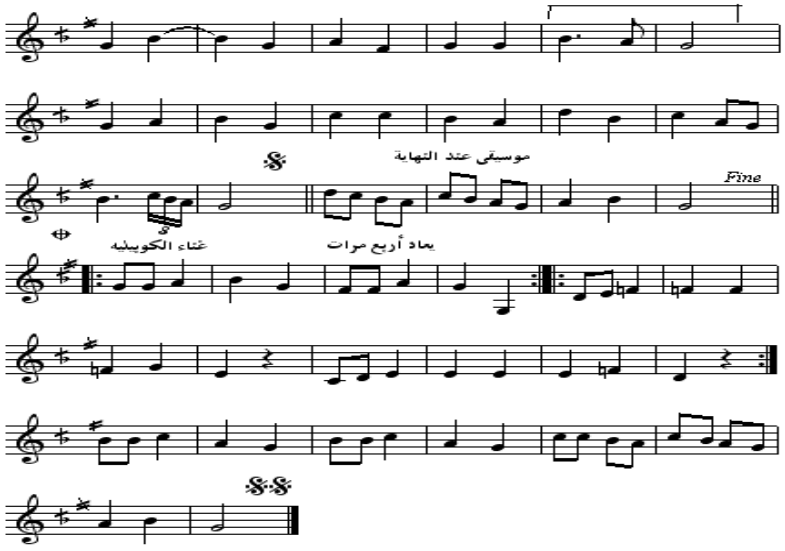
والـــــــي يمْـــــــسِّ وُجودَنـــــــا بِلقـــــــى البَوَاريـــــــد شَعَّالـــــــي

صُوتْ النَّورَة عَالي عَالي

هَـــــذا دَرّبـــــي وهَـــــذا طَرِيقـــــي ظَـــــلّك هَـــــاجِم يـــــا رَفِيقـــــي

والعَرَبـــــي الحُـــــرّ الوَطْـــــن هُـــــو ذِرَاعـــــي وشَقِيقِـــــي

وبِوحـــــدِة بَـــــارود الثّـــــورَة ولا قُـــــوة تِثْحَـــــدّى لِـــــي

صُوتْ النَّورَة عَالي عَالي

تحليل الأغنية:

تتكون الأغنية من مذهب وغصنين وتؤدى جماعياً، وهي مصوغة على مقام الراست مصوراً على درجة النوى، ودليل المقام هو سي نصف بيمول وفا نصف دييز، تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية على إيقاع المارش ثم يغنى المذهب في مقام الراست مصوراً على النوى، ثم يتم العودة إلى المقدمة الموسيقية ثم ينتقل إلى الغصن الأول حيث يبدأ لحنه بمقام الراست مصوراً على درجة النوى ثم ننتقل إلى مقام النهاوند مصوراً على درجة الدوكاه، ثم يعود إلى مقام الراست.

وطن الحب

كلمات صلاح الدين الحسيني ألحان مهدي سردانة

غَنّـــى الحَـــادي قَـــال بِيُـــوت بِيُـــوت غَـــنّاها الحَـــادي

أيَّـــام بتِجّـــرِي وتِفُـــوت تِحكِـــي حِكَّايـــات بِـــلادي

يا هلا بَك يا هلا

تِحّكـــي حكَايـــة أرّض وشَـــعبْ وغِنيّـــه عَ فَـــمْ ولادي

ياوَطَنـــي يـــا وَطْـــنِ الحُـــبّ حُبَّـــك فِـــي قَلبـــي عِبَـــادي

يا هلا بَك يا هلا

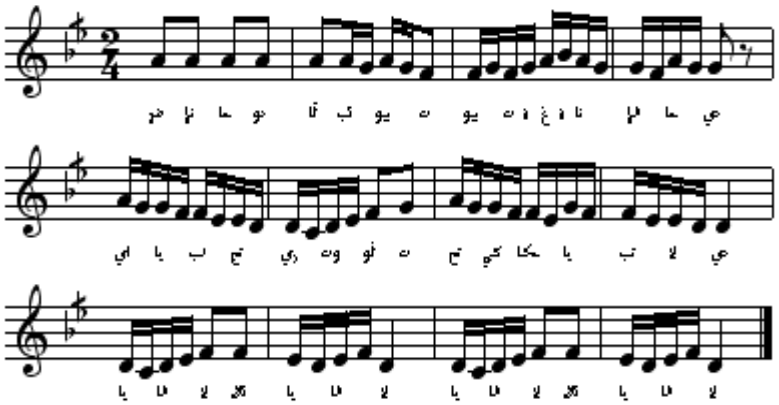
فُـــوقِ الـــتَّل وتَحـــتِ التَـــل بـــينِ الـــوَادِي والـــوَادِي

وانْ تِسْـــأل عَنَّـــا تِـــندَل تِلقَـــاني وتِلقَـــى ولادِي

يا هلا بَك يا هلا

لأزّرَع يَاســـمينة فِـــي الـــدَّار وأقلَـــع شُـــوك اللّـــي يعَـــادِي

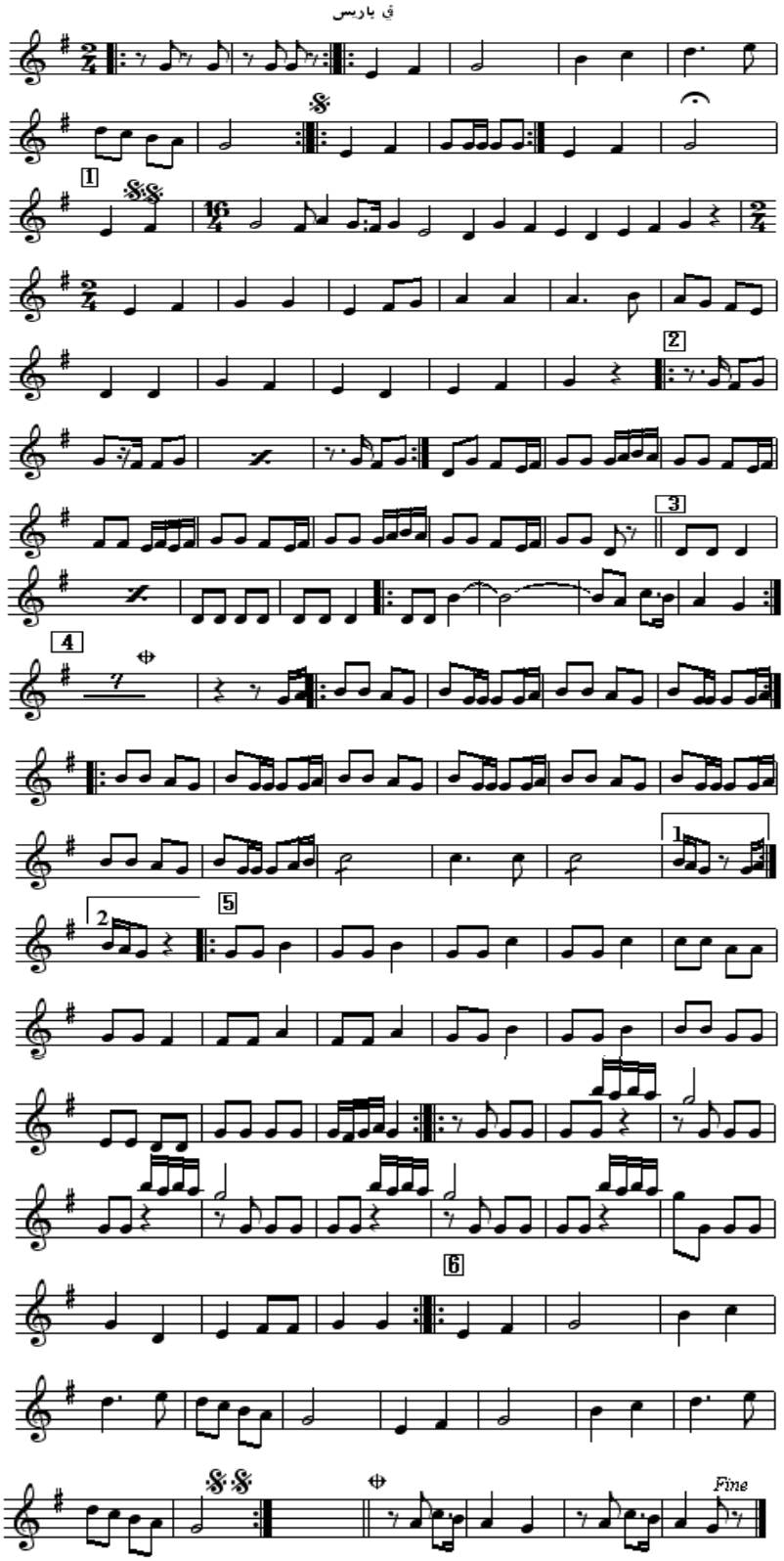
بُكـــرَة رَاجِعْـــلِك يـــا دَار ونَسْـــم يـــا هَـــوَى بِـــلادي

يا هلا بَك يا هلا

تحليل اللحن:

وهي أغنية بدوية مبنية على لحن شعبي تتكون من مذهب وثلاثة أغصان، ويتم تبادل الغناء فيها بين الكورال لغناء المذهب بينما ينفرد المطرب في غناء الأغصان، وهي مصاغة على مقام البياتي على درجة الدوكاه، ودليله سي بيمول ومي نصف بيمول، تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية ثم ينتقل إلى غناء المذهب فالعودة للمقدمة الموسيقية ثم الانتقال لغناء الغصن الأول، ثم العودة إلى غناء المذهب ثم أداء المقدمة الموسيقية وبعدها الانتقال إلى الغصن الثاني ثم إلى الغصن الثالث، وهو على لحن الغصن الأول نفسه، والأغنية موقعة على ميزان 2/4.

في باريس

لحن عبدالله حداد

فـي بَاريـس في الحَـيِّ اللاتِيـني أَشبَال الثَّورَة جِيل النَّصر
شُفنَا صَبية شُفنَا صَبية بِثُوب فَلسطِيني تُرّسُم بِايدِيها عَلامة نَصِر
طَلَبتها دَعِيتها اِجَت عِنا سَألتَها مِين الصَّبِية قَالتْ يَهودِية مِين الصَّبِية قَالتْ يَهودِية
فَترِة صَمْت وبَعد الصَّمْت فِهمت هيَّ مَعنّى الصَّمت قُلتِ لها مِش صَهيونِية لالا مِش صَهيونِية
قُلنا لها لِبسَت الثُّوب قَالتْ حَبيتِ الثُّوب
وبَسْ بِقَلبْ الثُّوب لا غَالِب ولا مَغلوب
الحَاخَام رَجُلِ الدِّين بِحبْ بِيجيب كِثير الحَطَّات ضِحِك وسَلّم بِالايدِين
وقَال وصِلنا وصِلنا وصِلنا قال وصِلنا المَحطَة
فِلسطِينيةَ دِيمُوقرَاطِية
الها ارادِة حُرَّة أَبية
في بَاريس حَطَّة وثُوب فلسطِينية
في بَاريس عَلامِة نَصِر تحَييني
في بَاريس في الحَيِّ اللاتيني أشبَال الثُّورةَ جِيل النَّصر
شُفنا صَبية شُفنا صَبية بِثُوب فِلسطِيني وتُرسُمْ بِايدِيها عَلامِة نَصِر
طَلَبتها دَعِيتها اجَت عِنَّا سَألتهَا مِين الصَّبية قَالتْ يَهُودِية مِين الصَّبية قَالتْ يَهُودِية
فَترِة صَمْت وبَعّد الصَّمْت فِهمِت هيِّ مَعنَى الصَّمْت قُلت لها مِش صَهيُونِية لالا مِش صَهيُونِية

في باريس
Fine

تحليل اللحن:

الأغنية ملحنة تلحيناً مقطعياً حيث تتكون من ستة مقاطع لكل مقطع لحنه الخاص والأغنية مصوغة في مقام العجم مصوراً على درجة النوى وهو يقابل سلم صول الكبير في الموسيقا الغربية، والأغنية موقعة على إيقاع المارش 4/2 وفي بداية المقطع الاول يحتوي اللحن على جزء غير مقيد بميزان وتؤدى الأغنية فردياً.

اشهد يا عالم

كلمات: أحمد دحبور ألحان: حسين نازك

اِشّـهَد يـا عَالـم عَلِينـا وعَ بَيـرُوت اِشّـهَد للحَـرب الشَّعبِيـة

واللـي مـا شَـاف بِالغُربَـال يـا بَيـرُوت أَعْمـى بِعيُـون أَمرِيكيـة

بِالطَيّـارات أَوَّل غَـارة يـا بَيـرُوت غَـارة بَرِّيـة وبَحْرِّيـة

بُـرّج الشَّمَـالِ و بِـالبَحر يـا بَيـرُوت صُـور الحُـرَّةَ والرَشِـدِية

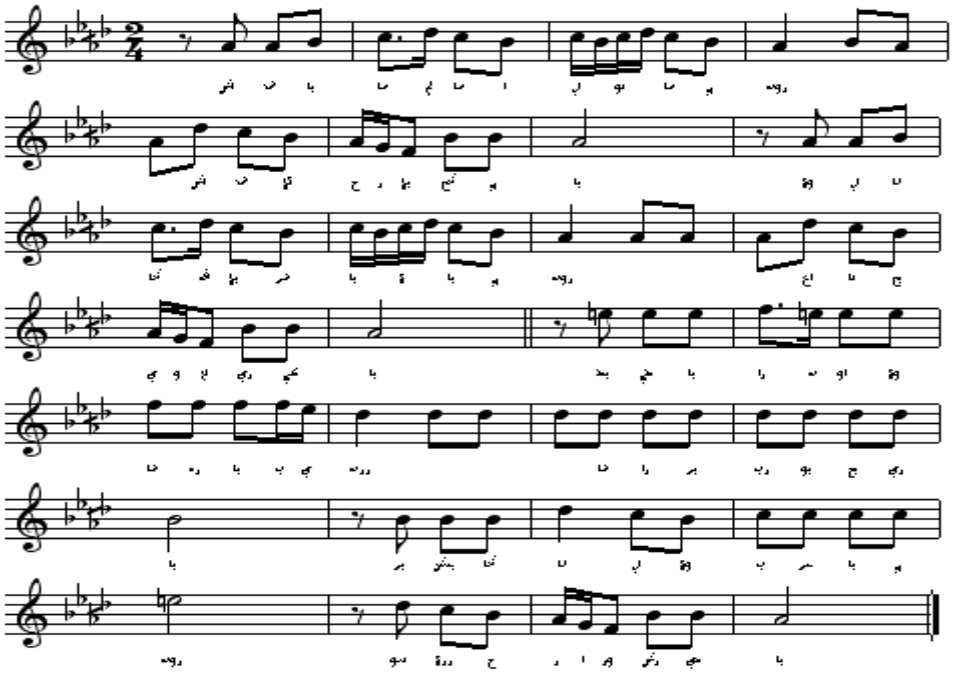
قَلعِـة الشّـقِيف اللـي بِتشـهَد يـا بَيـرُوت عَـاللي دَاسُـوا رَاسِ الحَيَّـة

الشَّـجَر قَاتَـل والحَجَـر يـا بَيـرُوت والوَاحَـد جَابَـه دَورِّيـة

جَبَـلِ المَحَامِـل شَعبِنَـا يـا بَيـرُوت بِعْـين الحُلـوِة والنَّبَطِيـة

واحنَـا رَدِينـا الآليـة يـا بَيـرُوت بِحجَـارِة صِـيدَا والجِيـة

تـراب الـدَّامُور اللـي بِشّـهَد يـا بَيـرُوت عَالخَسَـارةَ الصَّهيُونِيـة

وبخَـلدَه خَلـدَّنا الوِحـدِة يـا بَيـرُوت لِبنَانِيـة وفلِسطِينـيـة

تحليل اللحن: تتكون الأغنية من مذهب ومجموعة من الأغصان وتحتوي على لحنين أحدهما للمذهب وآخر للأغصان، وتؤدى الأغنية بالتناوب بين الكورس والمغني المنفرد، حيث يؤدي الكورس المذهب بينما ينفرد المغني بغناء الأغصان، والجديد في هذه الأغنية أن كلمات المذهب تتغير بعد كل غصن، وهي مصوغة على مقام الهزام مصوراً على درجة لا نصف بيمول، حيث يكون دليل المقام هو سي بيمول و مي بيمول ولا نصف بيمول و ري بيمول، وهي موقعة على ميزان 4/2.

وعهد الله ما نرحل

عَهّدَ الله نجُوع نمُوت ولا نِرحَل

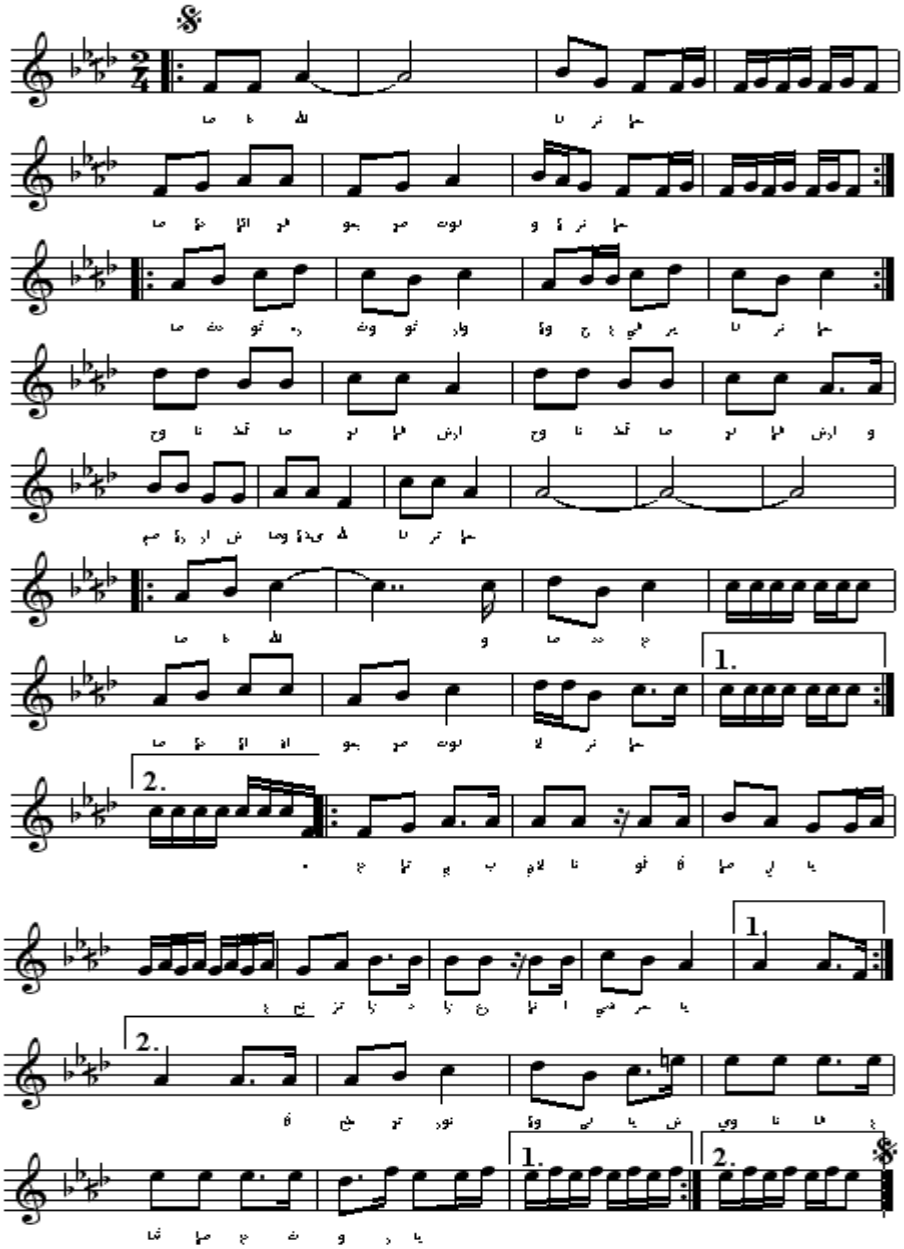
عَهـــــــــدِ الثَّـــــورةَ والثُّـــــوَار والـــــــــجَمَاهِير مـــــــا نِرحَـــل

واحِنـــــا قِطعَـــــة مِـــــن هَـــــالأرّض وعُمـــر الأرَضْ وعَهـــدَ الله مـــا بنِرحَـــل

عَهـــــــــــد الله وعَهـــــــــدِ الـــــدَّم عَـــــهدَ الله نجُـــوع نمُـــوت ولا نِرحَـــل

هَـــدَمتوا البِيـــت بَنِينـــا فُوقُـــه عِلِّيـــة مَنَعتـــوا الـــزَّاد زَرعْنَـــا الأرَض حُرِّيـــة

قَطَعتـــــــــُوا النُّـــــــــور والمَيـــــةَ ضـــــــــَوِيناها مَشاعِـــــل دَم ثَّوريـــة

وفَجّرنَاها ثَورةَ.. ثَورةَ شَعبِية

تحليل اللحن:

تتكون الأغنية من مذهب وغصنين، وهي مصوغة على مقام الهزام مصوراً على درجة لا نصف بيمول، ودليله سي بيمول و مي بيمول و لا نصف بيمول و ري بيمول، وتحتوي الأغنية على لحنين أحدهما للمذهب وآخر للأغصان، والمذهب والأغصان على المقام نفسه، وتؤدى الأغنية جماعياً، وهي موقعة على ميزان 4/2.

مش منا

مِـــش مِنّـــا أَبَـــداً مِـــش مِنّـــا اللِـــي بِسَـــاوِم عَلـــى مَوطِنَّـــا

اللِـــي يُفَـــاوِض واللِـــي بِصَـــالِح واللِـــي بِطعَـــن ظَهـــرِ مكَـــافِح

مِش مِنّـا أبداً مِش مِنّـا

مِـــش مِنّـــا ولا مِـــن أُمِتنـــا اللِـــي يعَادِيـــكِ يـــا ثَورِتنـــا

اللِـــي بِعَـــادِي الفَجـــرِ تَبعَنـــا اللِـــي بِكـــرَه صُـــوتْ مَـــدَافِعنا

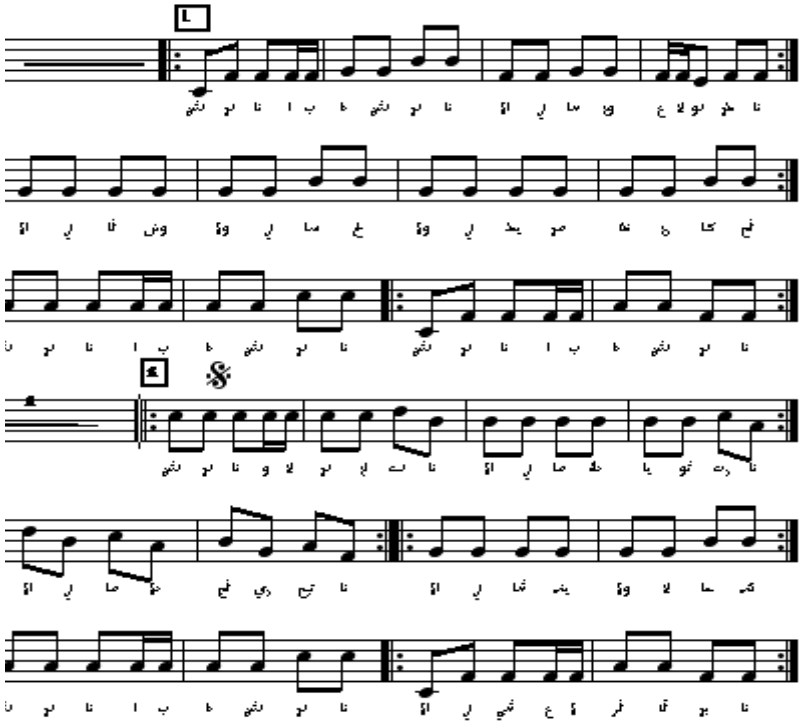
اللِـــي شَابِـــف ولا حَـــالِف إنـــه يُخـــرُج عَـــنْ جَمعِتنـــا

مِش مِنّـا أبداً مِش مِنّـا

مِـــش مِنّـــا ولا هـــوّ مِنّـــا اللِـــي بِشِـــيع الفُرقَـــة بِينَـــا

اللِـــي بِـــدَنِس صَـــف الوِحـــدة واللِـــي الوِحـــدةِ بِقَلبُـــه جَمّـــرَة

اللِـــي بِتَـــاجِر بِـــدَم الثَّائِـــر ولا بِهـــادِن ولا بِسَابِـــر

واللِـــي بِمشِـــي بِـــدرَبِ الغَـــادِر مِـــش مِنّـــا أبَـــداً مِـــش مِنّـــا

تحليل اللحن:

يتكون النشيد من مذهب وأدوار، وهو مصوغ في سلم العجم مصوراً على درجة الجهاركاه، وهو يقابل سلم فا الكبير في الموسيقى الغربية، ويحتوي النشيد على لحنين أحدهما للمذهب وآخر للأدوار ويؤدى جماعياً وهو موقع على ميزان 4/2.

بايدي رشاشي

كلمات حسيب القاضي ألحان صبري محمود

بِإِيـــــــــــدِي رَشَـــــــــــاشي وبـــــــدِّي أَضـّــــــلنِي مَاشـــــــي

وأرضِنْـــــــــــا المُحتَلِـــــــــــة مَـــــــا بِترجَـــــــع بَلاشِـــــــي

وبِـــــــدي أضَـــــــلنِي مَاشـــــــي وبِـــــــدي أضَـــــــلنِي مَاشـــــــي

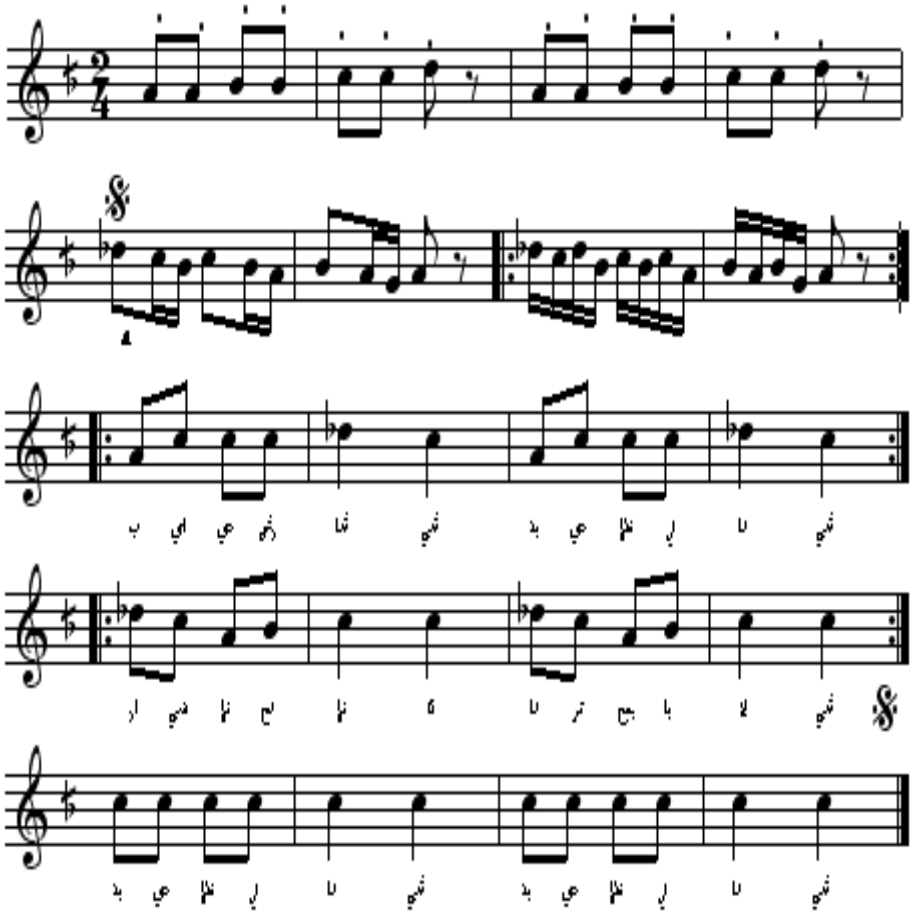
رَشَاشِـــــــــي ورصَاصِـــــــــي طَرِيـــــــــقِ الخَلاصِـــــــــي

والِلـــــــي بيُوقِـــــــف سِـــــــيرِى بِنطَلَقَـــــــــــه بِالرَاسِـــــــــي

رَشاشِـــــــــي رَفِيقِـــــــــي أَخُويَـــــــــا وصَدِيقِـــــــــي

لَغوِتنَـــــــــــا مَفهومِـــــــــــة بِينجِدنِـــــــــــي بِالضِيـــــــــــقِ

رَشَاشِـــــــــــي عَأكتَافِـــــــــــي فَرّشِتِـــــــــــي ولحَافِـــــــــــي

وطُـــــول مـــــا احْنّـــــا سَـــــويَة عُمرنَـــــا مـــــا بِنخَـــــافِ

تحليل اللحن:

تتكون الأغنية من مذهب وثلاثة أغصان، والمذهب والأغصان على نفس اللحن، وهي مصاغة على مقام الصبا مصوراً على درجة الحسيني والذي دليله سي نصف بيمول وري بيمول، تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية صغيرة ثم يغنى المذهب والأدوار، وهي موقعة على ميزان 4/2.

أنا صامد

كلمات سعيد المزين (فتي الثورة) ألحان صبري محمود

انـــا صَـــامِد صَـــامِد أنـــا صَـــامِد وبـــأَرضِ بِـــلادِي أَنـــا صَـــامِد

وإن سَـــرقُوا زَادِي أَنـــا صَـــامِد وإن قَتَلـــوا وَلادِي انـــا صَـــامِد

وإن هَـــدَمُوا بِيتِـــي يـــا بِيتِـــي فِـــي ظِـــل حُطامِـــك أنـــا صَـــامِد

انا صَامِد صَامِد أنا صَامِد

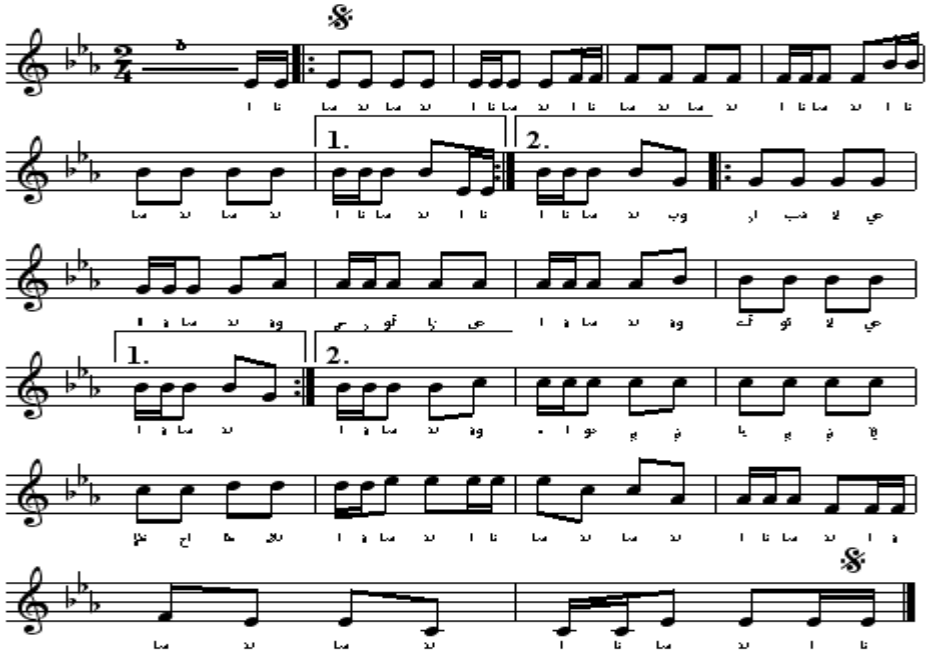
وبَنفـــسِ أَبيَـــة أنـــا صَامِـــد وعَصَـــا وشـــبرِيَة انـــا صَـــامِد

والرَايِـــة فِـــي إِيـــدِي أنـــا صَـــامِد وإن قَطَعُـــوا إِيـــدِي والرَايَـــة

بالإِيـــدْ الثَّانيَـــة انـــا صَامِـــد انـــا صَـــامِد صَـــامِد أنـــا صَـــامِد

بِحَقلـــي وبُســـتَاني أنـــا صَـــامِد بِعَزمِـــي وبِإِيمَـــانِي أنـــا صَـــامِد

بِظُفـــرِي وأســـنَانِي انـــا صَـــامِد وإن زَادّت فِـــي جِســـمِي جرُوحِـــي

بِجرُوحـــي ودَمـــي انـــا صَـــامِد انـــا صَـــامِد صَـــامِد أنـــا صَـــامِد

تحليل اللحن:

يتكون النشيد من مذهب ودورين، وهما على لحن المذهب نفسه، وهو مصوغ على مقام العجم مصوراً على درجة الكرد، وهو يقابل سلم مي بيمول الكبير في السلالم الغربية، واللحن موقع على ميزان 4/2، ويؤدى جماعياً ويخلو النشيد من أية انتقالات مقامية.

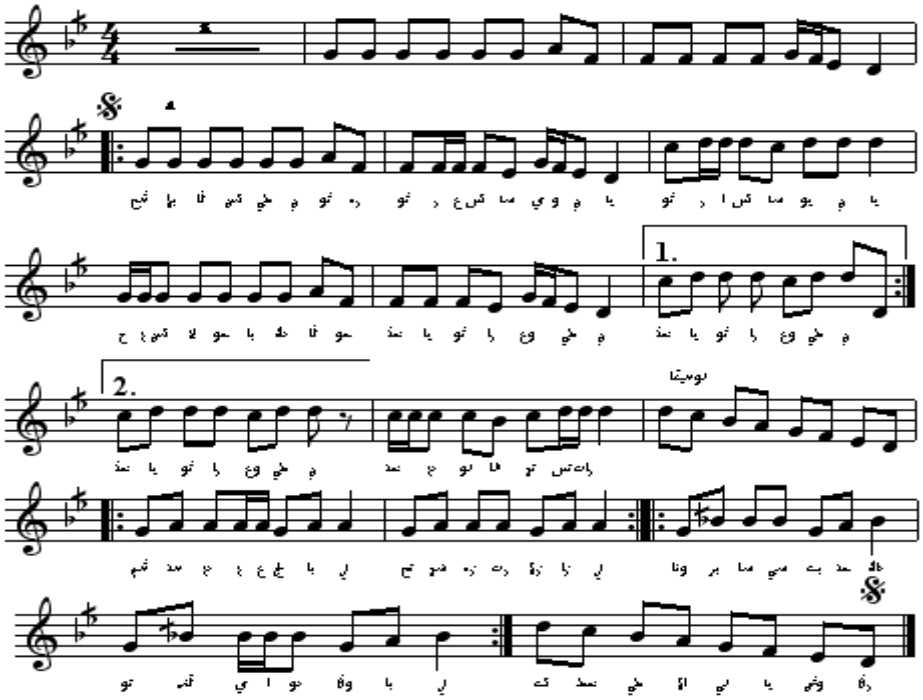
الشعب الفلسطيني

الشّعَـــــبِ الفَلسطِينـــــي ثَـــــورَة ثَـــــوَرةَ عَلـــــى الصَّهيُونِيـــــة

حَمَـــل سِلاحُـــه وبَـــدا كِفَاحُـــه خُـــذِي يـــا ثَـــوَرةَ وَأعطِينِـــي

خُذِّي دَمِّي وهَاتي اِنتِصَارَات
شَمـــسِ الـــدَّم عَلـــى جِبَـــالي تُحضُـــن زَهـــرِة زِلزَالـــي

وأنـــا بِرصَاصـــتِي بَتحـــدَاك تُوقَـــف يـــا عَـــدُّوي اقبَالـــي

ولا تَخطِي المَيَّـةَ وشَـرق

تحليل اللحن:

تتكون الأغنية من مذهب وغصنين، وهي مصوغة على مقام البياتي ودليله سي بيمول و مي نصف بيمول، والأغنية تتكون من لحنين أحدهما للمذهب وآخر للأغصان، وتبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية صغيرة ثم يغنى المذهب على مقام البياتي ثم ينتقل إلى الغصن الأول مبتدئاً بمقام البياتي ثم ينتقل إلى مقام الحسيني وفي نهاية الغصن يعود إلى مقام البياتي، وهي موقعة على ميزان 4/4.

نتائج البحث

إن أغاني الثورة الفلسطينية تعطي صورة واضحة عن غنى الفن الفلسطيني والثقافة الفلسطينية، خاصة الغناء الفولكلوري، والفن الشعبي والأشكال الغنائية الأخرى ترسم صوراً جمالية مؤثرة للحياة الفلسطينية والثقافة الوطنية، ونظراً لما للغناء والموسيقا من فعل سحري في النفوس كان لا بد من اعتماد هذا الفن وسيلة تعبوية.

ومن الأسباب التي جعلت أغاني الثورة الفلسطينية تعيش في وجداننا حتى الآن هو الابتكار واللحن الجميل المبدع ومستوى الكلمة والمطرب الجاد، ويعود الفضل لنجاح هذه الأغاني لمجموعة من الشعراء الفلسطينيين الذين نذروا أنفسهم لكتابة هذه الأغاني والقصائد والأناشيد كان منهم (هارون هاشم رشيد، صلاح الحسيني، أحمد دحبور، محمد حسيب القاضي، سعيد المزين) وكذلك مجموعة من الملحنين الفلسطينيين كان منهم (مهدي سردانة، حسين نازك، صبري محمود، طه العجيل، عبدالله حداد، وجيه بدرخان، محمد شريف، غازي الشرقاوي، غازي الهمص) وكذلك مجموعة من الملحنين العرب وعلى رأسهم الملحن والموزع الموسيقي علي إسماعيل ملحن النشيد الوطني الفلسطيني، وكذلك الأخوان رحباني ومارسيل خليفة وسميح شقير.

أولا: النتائج المتعلقة بقوالب أغاني الثورة الفلسطينية:

اشتملت أغاني الثورة الفلسطينية على مجموعة من القوالب الغنائية العربية كان منها:

1. القصائد: ومنها قصيدة "يا غاصباً حقنا" كلمات محمد حسيب القاضي وألحان مهدي سردانة، وقصيدة إليك نجئ من كلمات مريد البرغوثي وألحان مهدي سردانه وقصيدة "عائدون" من كلمات الشاعر هارون هاشم رشيد وألحان أحمد موسى، وقصيدة "القدس جوهرة تشع" من كلمات عبد اللطيف عقل وألحان خالد صدوق.
2. الأناشيد: ومنها نشيد "فوق التل" كلمات صلاح الحسيني وألحان علي إسماعيل، والنشيد الوطني الفلسطيني من كلمات سعيد المزين وألحان علي إسماعيل، ونشيد "فلسطين أفدي ثراك بعمري" كلمات وألحان أحمد موسى، ونشيد "أنا يا أماه فلسطيني" كلمات لطفي زغلول وألحان خالد صدوق، ونشيد "لبيك يا قدس" من كلمات منور قبلاوي وألحان محمد شريف وغنائه.
3. الأغاني الوطنية: ومنها أغنية "وطن الحب" كلمات صلاح الحسيني وألحان مهدي سردانة، وأغنية "أنا من هذي المدينة" كلمات توفيق زياد وألحان غاوي غاوي، وأغنية "انزلنا ع الشوارع" من ألحان وليد عبد السلام، وأغنية "حرب الشوارع" كلمات محمد حسيب القاضي وأحان وجيه بدرخان، وأغنية "في باريس" من كلمات عبدالله حداد، وألحانه وغنائه، وأغنية "اشهد يا عالم" كلمات أحمد دحبور وألحان حسين نازك، وأغنية "بإيدي رشاشي" كلمات محمد حسيب القاضي وألحان صبري محمود، وأغنية "المد المد يا ثورتنا الشعبية" كلمات صلاح الحسيني وألحان وجيه بدرخان.
4. الأغاني الشعبية: ومنها "على دلعونا" و"ع اليادي اليادي" و"علاً يا ديني" و"جفرا" و"وسعوا المرجة" و"يما مويل الهوى" وكانت تغنى جميعها بمضامين وطنية.
5. الموال: كان يبدأ به الوصلات الغنائية وأحياناً يقدم قبل غناء بعض الأغاني الوطنية، ومن المواويل التي استخدمها مغنو الثورة الفلسطينية: الموال البغدادي، والموال المصري والمواويل الشعبية التي تقوم على فن الغناء المرتجل.

ثانيا: النتائج المتعلقة بملامح نصوص الأغنية الوطنية الفلسطينية:

لقد اطلع الباحث على المئات من الأغاني الوطنية الفلسطينية الشعبية منها والكلاسيكية التقليدية منذ نكبة 1948 وحتى اقامة السلطة الوطنية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة، وقد لاحظ الباحث أن حلم العودة والتمسك بالأرض والكفاح بشتى السبل ظل واحدا من المفردات الأساسية التي صاغت معظم أغانينا الوطنية الفلسطينية، وقد اقترن هذا الحلم على الدوام بعناصر رئيسية كان منها:

1- النبرة الرومانسية التي تعبر عن الحنين إلى المكان السليب، والذكرى التي تصدم نبراتها في النفوس كلما أوغل المكان الذي احتضنها في الغياب، وهو يظهر رغبات أبناء شعبنا في العودة إلى وطنهم حالة من الصراع الواقعي الملموس الذي يحيل واقع الاحتلال إلى جحيم يضغط عليه للتراجع، وهذا يتضح من خلال الأغاني الآتية:

خُـــدنِي عَ الـــدَّار وَدِينـــي عَ الحَبَايِـــب وسِـنِين كِتَّـار بِـبلادِ الغُربِـة غَايِـب

خُـــدنِي عَ الـــدَّار وعَ الحَبَايِـــب وَدِينـــي نَسِـيني الهَـم وطُـول الغُربِـة نَسِـينِي

مُشـــتَاقِ كِتِيـــر للزَيتُونِـــة والتِينِـــة وبَـــيِّ الخِتيَـــار والاهِـــل والقَرايِـــب

2- البعد التراجيدي الذي يستحضر آلام الغربة ولوعة الانتظار والذي يعبر عن عمق المأساة بشاعرية راقية وجلال بعيدا عن بكائية الميلودرامية الفجة. فهناك العديد من الأغاني الوطنية تشترك في ظاهرة رفض المنفى والغربة، فالغربة آلام تمزق الوجدان. وهذه المعاني تتضح من خلال كلمات هذه الاغنية:

قـــالوا الـــوطن أرض وبيـــت قلـــت الـــوطن أغلـــى

مـــن كـــل بيـــوت الدنيـــا ومـــن جنتهـــا احلـــى

لـــو جـــابوا كنـــوز الأرض بعينـــي مـــا تحلـــى

مـــا برضـــى غيـــر فلســـطين وطـــن وهويـــة

3- الامل الراسخ بامكانية العودة وحتميتها، مهما طال زمن الانتظار ولا بديل عن هذا الوطن، وهذه المعاني تتضح من خلال كلمات هذه الأغنية:

طـــالع لـــك يـــا عـــدوي طـــالع مـــن كـــل بيـــت وحـــارة وشـــارع

وأيضا كلمات هذه الأغنية:

وعهـــد الله مـــا نرحـــل عهـد الله نجـوع نمـوت لا نرحـل

عهـــد الثـــورة والثـــوار والجماهيـــر مـــا نرحـــل

واحنـــا قطعـــة مـــن هـــالارض وعمـر الارض وعهـد الله مـا بترحـل

4- حث جماهيرنا الفلسطينية المتجذرين في الأرض المحتلة على الصمود والتمسك بالأرض، ولقد كانت عمليات الثورة وتوجيهاتها تنعكس على أهلنا في الوطن، وتدعوهم إلى الصمود رغم فداحة القهر والحيف ومؤامرات التشريد والسجن وهدم البيوت وجرائم الإبعاد والطرد. وهذه المعاني تتضح من خلال كلمات هذه الاغنية:

أنـــا صـــامد صـــامد أنـــا صـــامد وبـــأرض بـــلادي أنـــا صـــامد

وإن ســـرقوا زادي أنـــا صـــامد وان قتلـــوا ولادي أنـــا صـــامد

وان هدمـــوا بيتـــي يـــا بيتـــي فـــي ظـــل حطامـــك أنـــا صـــامد

5- حث الجماهير الفلسطينية في الداخل والخارج على الثورة ضد المحتل ومواصلة الكفاح المسلح حتى تحرير وطن الاجداد وهذه المعاني تتضح من خلال العديد من الأناشيد والاغاني الوطنية التي كان منها:

أغنية: الشعب الفلسطيني ثورة ثورة على الصهيونية

وأغنية: ثوري ثوري ياجماهير الارض المحتلة ثورتنا انطلقت قيدي من دمك الشعلة

6- حث الجماهير والفصائل الفلسطينية على التمسك بالوحدة في مواجهة المحتل، حيث ظل الشعب الفلسطيني المؤمن بدينه وعروبته بحسه المرهف يضع نصب عينيه ضرورة الوحدة، لأنها هي الطريق الوحيد للنصر، وهذه المعاني تتضح من خلال كلمات هذه الاغنية:

واحـــــــدة لغـــــــة البـــــــارود واحـــــــد اســـــــأل الرصـــــــاص

واحـــــــــــد دم الثـــــــــــوار واحـــــــد واســـــــال التـــــــراب

وحـــــــدة وطنيـــــــة واحـــــــدة بـــــــالثورة الصـــــــاعدة واحـــــــدة

7- التمسك بسلاح الثورة لأنه هو الكرامة بعينها وكذلك لأن السلاح هو عنوان تحرير الأرض ومعول هدم الاحتلال، ويتضح ذلك من خلال كلمات هذه الاغنية:

طـــــل ســـــلاحي مـــــن جراحـــــي يـــــا ثورتنـــــا طـــــل ســـــلاحي

ولا يمكـــــن قـــــوة فـــــي الـــــدنيا تنـــــزع مـــــن ايـــــدي ســـــلاحي

ثالثا: النتائج المتعلقة بالخصائص الفنية لموسيقا الثورة الفلسطينية:

كانت موسيقا الثورة الفلسطينية نموذجاً يحتذى به في التعبير الوطني الصادق الذي يرتقي بالصورة الفنية كلمة ولحناً وغناء، إلى آفاق تتبدى فيها قوة التعبير وصدق المشاعر والقدرة على صناعة ذاكرة فنية توازي الذاكرة الوطنية واتسمت موسيقا الثورة الفلسطينية بالخصائص التالية:

1. أنها ذات ألحان مفردة (مونوفونية) أي لا تعرف ازدواج الألحان أو تعددها وهو ما يسمى في الموسيقا الغربية بالبوليفونية (Polyphony).
2. تؤدى هذه الأغاني والأناشيد غالباً جماعياً، حيث كان هناك قرار في إذاعة صوت فلسطين، بأن تكون كل الأناشيد والأغاني جماعية وقد أسهم هذا القرار في تطوير الأغنية الجماعية، وظهر هذا الأثر ليس في الأغنية الفلسطينية فحسب بل تعداها للأغنية المصرية والعربية أيضاً،كان الأداء جماعيا رجاليا في معظمه والقليل منه تبادلي رجالي ونسائي في أغان أخرى.
3. المقامات التي صيغت عليها هذه الأغاني هي في مجملها مقامات الموسيقا التقليدية نفسها {الراست: أغنية "صوت الثورة"، والبياتي: أغنية "وطن الحب"، وأغنية "حرب الشوارع"، وأغنية "الشعب الفلسطيني"، والعجم: نشيد "أنا صامد"، ونشيد "مش منّا"، وأغنية "في باريس"، والحجاز: أغنية "والله لازرعك بالدار"، والهزام: أغنية "اشهد يا عالم" وأغنية "عهد الله"، والصبا: أغنية "بإيدي رشاشي"، وراحة الأرواح: أغنية "طل سلاحي"}.

4. اختيار اللحن الذي يطابق معاني الكلمات، ونظراً لأن غالبية هذه الأغاني حماسية الطابع فقد اختار الملحنون مقامات تظهر هذا الطابع الحماسي كمقام العجم والراست أو الجهاركاه ولهذه المقامات طابع لحني يثير الحماس ويلهبه.
5. لحنت بعض هذه الأناشيد بالطريقة التقليدية القديمة حيث يكون المذهب والأغصان على اللحن نفسه مثل نشيد "فوق التل" من ألحان علي إسماعيل، ونشيد "أنا صامد"، بينما لحنت مجموعة أخرى من الأناشيد حسب الطريقة الجديدة حيث يبدأ الملحن بتلحين النشيد من صميم المقام الذي ينتسب إليه، ثم ينتقل الملحن في وسط النشيد إلى لحن آخر، وهذا اللحن يكون من عقود المقام الأساسي للنشيد، ليظل اللحن متين التركيب قوي الصياغة والإنشاد ثم يكون الركوز في النهاية على قرار المقام أو على جوابه وذلك حسب معاني الكلمات الختامية للنشيد مثل نشيد "مش منّا".
6. لحنت بعض الأغاني الوطنية على الطريقة القديمة التي يكون فيها المذهب والأغصان على اللحن نفسه مثل اغنية "بإيدي رشاشي"، بينما لحنت معظم الأغاني بالطريقة الحديثة التي يكون فيها لحن للمذهب وآخر للأغصان مثل أغنية "الشعب الفلسطيني"، وأغنية "طل سلاحي"، وأغنية "اشهد يا عالم"، وأغنية "عهد الله"، وأغنية "حرب الشوارع"، وأغنية "صوت الثورة"، وأغنية "والله لازرعك بالدار"، وأحياناً أخرى لحن للمذهب ويلحن الأدوار الثلاثة كل دور بلحن مخالف للحن الدور الأول.
7. تمثل الأغاني الوطنية حالة شديدة الخصوصية في سياق التعبير الغنائي عن مفهوم الأغنية الوطنية تعبيراً رومانسياً خالصاً في الكلمة واللحن والبناء الموسيقي العام، فالحنين هو العنصر المسيطر على الحالة الشعورية لمعظم هذه الأغاني والتغني بالوطن باعتباره الحب والذكريات هو الحجر الأساسي الذي يشكل أساس الانتماء لهذا الوطن خارج الشعارات والأيدولوجيات، حب الوطن هو اليقين الراسخ بالعودة مهما طال الزمن وامتدت المسافات.
8. استخدمت أغاني الثورة الفلسطينية بعض الموازين المستخدمة في الموسيقا العربية وكان أكثرها استخداماً إيقاع 4/2 كنشيد "أنا صامد"، وأغنية "بإيدي رشاشي"، وأغنية "اشهد يا عالم"، ونشيد "مش منا"، وأغنية "عهد الله"، وأغنية "حرب الشوارع"، و"صوت الثورة"، و"في باريس"، وفي ميزان 4/4 كأغنية "الشعب الفلسطيني"، و"طل سلاحي"، و"والله لازرعك بالدار".
9. استخدمت الأغاني والأناشيد على العديد من الضروب العربية كان أكثرها استخداما: ايقاع الملفوف والزار، ومن أكثر الايقاعات الغربية استخداما كان: الفوكس والمارش.
10. بدأت معظم هذه الأغاني والأناشيد بمقدمات موسيقية قصيرة، كما احتوت على لوازم موسيقية قصيرة جدا.
11. صاحب الغناء فرق موسيقية (التخت الشرقي) الذي يتكون عادة من آلات الكمان والعود والقانون والناي الى جانب الآلات الإيقاعية (الطبل والدف). وكذلك رافقت بعض الأغاني بعض آلات الموسيقا الشعبية كالأرغول أو المجوز.
12. تحمل الألحان التراثية القيمة نفسها، حيث اتزانه وجرأة طرحه حيث نجد أنه يعبر عن واقع اجتماعي راق يرسم صورة لمجتمع متحضر اتسم بالقوة والبساطة واللحن الرائع المتميز.

التوصيات:

1- العمل على جمع كل أغاني الثورة الفلسطينية في كتاب واحد لأن هذه الأغاني تعطي صورة واضحة عن الثقافة الفلسطينية، وصورة مشرقة عن مراحل نضال شعبنا الفلسطيني.
2- تسجيل أغاني الثورة الفلسطينية على أقراص مدمجة (CD) وتوزيعها على مدارس السلطة الفلسطينية والمراكز الثقافية الفلسطينية في الداخل والخارج.
3- تدوين ألحان جميع هذه الأغاني بالنوتة الموسيقية حتى يتسنى لدارس الموسيقا أداؤها عزفا وغناء.
4- إجراء بحوث إضافية لجمع الأغاني الوطنية العربية التي تناولت القضية الفلسطينية.
5- العمل على دمج بعض هذه الأغاني في المنهاج الفلسطيني حتى يتسنى لأطفال فلسطين التعرف إليها، حيث أصبحت الأغنية الوطنية شكلا من أشكال مقاومة الاحتلال.

قائمة المصادر والمراجع:

أبو المجد، أحمد محمد (2005) أثر ثورة يوليو على تطور الأغنية الوطنية من خلال ألحان رياض السنباطي وكمال الطويل وبليغ حمدي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

الحسيني، عيسى خليل محسن(2006) دراسات في الفولكلور الشعبي الفلسطيني، التراث الغنائي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

الحلو، سليم (1972) الموسيقى النظرية، الطبقة الثانية، بيروت، لبنان.

الدجاني، برهان (2000) العرب ومواجهة إسرائيل، الجزء الثاني، بحث بعنوان القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.

الشيمي، غادة يوسف (2003) الغناء الوطني عند محمد عبد الوهاب، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

افتتاحية فلسطين الثورة (1977) عدد خاص يصدر عن الصحيفة المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية.

الكردي، عبدالله (1978) الموسيقا والغناء الوطني في مصر في الفترة من أوائل القرن التاسع عشر وحتى اليوم، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

خضر، محسن(2006) تأملات حول الأغنية السياسية في مصر، مجلة الفنون، العدد(24) صادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدلب، الكويت.

سحاب، إلياس (1980) دفاعا عن الأغنية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

سردانة، مهدي (د - ت) قالب القصيدة المغناة، مجلة الموسيقى العربية، العدد 14 صفحة 12 يصدر عن المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية.

سردانة، مهدي (د - ت) الموال في الغناء العربي، مجلة الموسيقى العربية العدد 19 صفحة 17 يصدر عن المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية.

عباس، فؤاد إبراهيم (2001) احتفالية القدس، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 61/60 القاهرة، مصر.

عبود، خازن(2004) الموسيقى والغناء عند العرب، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ص 355.

على، سماح اسماعيل (2005) الأغنية الوطنية عند عبد الحليم حافظ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

فخري، عدلي(1982) الأغنية الفلسطينية الجديدة، مجلة فلسطين الثورة، ص 399.

فريد، بثينة وأمين، أميمة (د- ت) البيانو والتربية الموسيقية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

محمد، سهير عبد العظيم(1992) أجندة الموسيقا العربية، جامعة حلوان،ج م ع.

محمد، سهير عبد العظيم (1992) أجندة الموسيقا العربية، اصدار كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

مرسي، أحمد (1970) الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر.

منصور، محمد (2004) فيروز والفن الرحباني، دار كنعان، دمشق، سوريا.

موسى، أحمد محمد (2006) الفولكلور الموسيقي الفلسطيني من منشورات أكاديمية بيت لحم للموسيقى، فلسطين.

نجم، ريما (2004) فيروز وعلى الأرض السلام، دار الشمس للطباعة، بيروت، لبنان.

نجم، نوري (1986) فلسطين والصراع العربي الصهيوني، دار الحرية للطباعة بغداد- العراق.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 7، عدد 1، 2014، 89 - 110

خصائص استخدام إيغور سترافينسكي لتقنية الدوديكافونية في "مراثي النبي إرميا" (Threni)

إياد عبدالحفيظ محمد
قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

تاريخ الاستلام: 2013/11/17 **تاريخ القبول:**2014/3/25

The Particularities of Stravinsky's Use of Dodecaphony in his Work "Threni"

Iyad A. Mohammad, Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University

ملخص

يتناول البحث تقنية الدوديكافونية المستخدمة فيعمل المؤلف الروسي إيغور سترافينسكي "Threni" (مراثي النبي إرميا)، وذلك بالتركيز على تحليل الخطوط الغنائية من النسيج الموسيقي للعمل، والتي تعكس الجوانب التقنية الأساسية في استخدام المؤلف للدوديكافونيا.

ويهدف البحث إلى تحديد الخصائص التي تميز استخدام سترافينسكي لتقنية الدوديكافونية في التأليف الموسيقي خلال الفترة الدوديكافونية من أعماله. كما يقارن البحث استخدام سترافينسكي للدوديكافونيا مع الأسلوب التقليدي لاستخدامها الذي أسس له مبتكر الدوديكافونية المؤلف أرنولد شونبرغ. ويعتمد البحث على منهجية التحليل البنيوي للعناصر الموسيقية للمصنف وعلى رأسها المصفوفات الدوديكافونية. يخلص البحث إلى أن سترافينسكي يستخدم الأشكال الأربعة الأساسية التي يعتمد عليها مبتكر الدوديكافونية أرنولد شونبرغ في مؤلفاته. إلا أن سترافينسكي يخرج عن القواعد التي وضعها شونبرغ للدوديكافونيا من خلال تكراره للنغمات ومجموعات النغمات خارقا بذلك تسلسل النغمات في المصفوفة، وعلى عكس شونبرغ يقتصر سترافينسكي على استخدام عدد محدود من تصويرات الأشكال الأربعة الأساسية للمصفوفة، وبشكل أساسي التصويرات الواقعة على أبعاد التريتون والرابعة التامة والخامسة التامة. كما يستخدم سترافينسكي في تأليفه مختلف التقنيات الدوديكافونية غير التقليدية في اشتقاق المصفوفات الجديدة، والتي تلعب دورا بنيويا أساسيا في بناء النسيج الموسيقي، إلى جانب كونها تشكل عنصرا هاما في أسلوب سترافينسكي في التأليف الموسيقي.

Abstract

This research explores the use of dodecaphony in the composition of the Russian composer Igor Stravinsky`s "Threni", concentrating on the vocal parts of the musical texture, which reflect the general technical aspects of the composer's use of dodecaphony.

The research aims at determining the particularities that distinguish Stravinsky's use of the mentioned technique during the dodecaphonic period of his life. The research comes to the conclusion that Stravinsky uses the four main forms of the row worked out by Schönberg. However, Stravinsky, unlike Schönberg, limits himself to using only a number of their transpositions, mainly those situated as a triton, as well as a perfect fourth and fifth from the prime row. He also uses various unorthodox techniques (rotation, mutation, permutation etc.) to create new forms from the prime row, which play a fundamental structural role in the forming of the musical texture and are an essential component of Stravinsky's Musical style and language.

مقدمة

يتناول البحث تقنية الدوديكافونية المستخدمة في عمل المؤلف الروسي إيغور سترافينسكي "مراثي النبي إرميا" (Threni) لستة مغنين منفردين وكورال مختلط والأوركسترا، والتي تم تأليفها خلال العامين 1957-1958 على نص باللغة اللاتينية مقتبس من العهد القديم للإنجيل.

يحدد البحث بالخطوط الغنائية من النسيج الموسيقي للعمل، وهو أمر مبرر نظرا للاستقلال النسبي الذي تتميز به الخطوط الغنائية عن النسيج الأوركسترالي، بالإضافة إلى أنها في الوقت نفسه تعكس الخصائص البنيوية ذاتها التي نجدها في النسيج الأوركسترالي.

ويهدف البحث إلى تحديد الخصائص التي تميز استخدام سترافينسكي لتقنية الدوديكافونية في التأليف الموسيقي خلال الفترة الدوديكافونية من حياته، آخذين أحد الأعمال الناضجة العائدة لهذه الفترة انموذجا. كما يقارن البحث استخدام سترافينسكي للدوديكافونية مع الأسلوب التقليدي لاستخدامها الذي أسس له مبتكر الدوديكافونية المؤلف النمساوي أرنولد شونبرغ (1874-1951) في كتاباته النظرية ومؤلفاته.

يعتمد البحث على منهجية التحليل البنيوي للعناصر الموسيقية للمصنف وعلى رأسها المصفوفات الدوديكافونية المستخدمة في كل جزء من أجزائه واستخراج الخصائص التي تميز التقنيات المختلفة لاستخدام سترافينسكي لهذه المصفوفات ومقارنتها بالمبادئ العامة النظرية التي كان وضعها مبتكرها أرنولد شونبرغ، وبكيفية تطبيق الأخير لها في أعماله.

مصطلحات البحث

الدوديكافونية، المصفوفة، مصفوفة السير العكسي، مصفوفة الانقلاب، مصفوفة السير العكسي للانقلاب، مربع المصفوفات، تقنية التدوير، تقنية التجزئة، تقنية التحوير، تقنية الاستبدال، التكامل العامودي، التكامل الأفقي.

الدراسات السابقة

تتناول العديد من الدراسات والأبحاث حياة سترافينسكي وأعماله سواء في الأدب السوفييتي- الروسي أم في الأدب الأوروبي الغربي والأميريكي. إلا أن الدراسات الروسية، وعلى رأسها كتاب ميخائيل دروسكين "سترافينسكي: شخصيته، أعماله، فكره" (دروسكين، 1979) وكتاب فسيفولود زاديراتسكي "التفكير البوليفوني عند سترافينسكي" (زاديراتسكي، 1980)، اعتادت على تجاهل أعمال سترافينسكي المتأخرة لسببين. الأول لإيمان المدرسة النقدية الروسية بأن الدوديكافونية هي مجرد شكل من أشكال الإنحلال في الفن البرجوازي، وثانيا لأن المدرسة ذاتها كانت تتجاهل الأعمال الدينية والروحية بشكل عام لأسباب أيديولوجية لم يكن من الممكن مناقشتها دون التعرض لانتقادات حادة.

أما في الأدب الغربي فتبرز رسالة الماجستير للباحث روستي إلدير المقدمة لجامعة ميسوري-كولومبيا في العام 2008 وعنوانها "الأعمال الكورالية المتأخرة لإيغور سترافينسكي: تاريخ التقبل" (إلدير، 2008)،

وهي تتناول بالدرجة الأولى تاريخ تقبل هذه الأعمال من جانب مجمع النقاد الموسيقيين والموسيقيين المحترفين والجمهور ولا يتطرق الباحث فيها البتة للجوانب التقنية التأليفية للأعمال.

ويمثل كتاب تشارلز جوزيف "سترافينسكي من الداخل إلى الخارج" (جوزيف، 2000) سيرة حياة كاملة ومفصلة للمؤلف. لكنه يركز بشكل أساسي على علاقات سترافينسكي الأميريكية مثل محاولاته العمل كمؤلف للموسيقى التصويرية في هوليوود والأفلام الوثائقية بالإضافة إلى استعراض مفصل لكتاباته ومذكراته حول حياته في الولايات المتحدة الأميريكية. ومن الملفت للنظر أن الكتاب لا يذكر "المراثي" ولو مرة. ولا يختلف كتاب جوناثان كروس "رفيق كامبريدج إلى سترافينسكي" (كروس، 2003) كثيرا عن سابقه، سوى في كونه يتناول حياة المؤلف بكافة مراحلها، حيث أنها تتضمن مقالة منفصلة من تأليف جوزيف ستراوس تتناول الجوانب الجمالية فقط للمرحلة الدوديكافونية في أعمال سترافينسكي.

كما تشمل الدراسات الغربية دراسةهامة ذات علاقة لماريون غيليون في مجلة Choral Journal الأمريكية بعنوان "الروحية الأرثوذوكسية الشرقية في أعمال الكورال لإيغور سترافينسكي.

إلى جانب هذه الدراسات يمدنا كتابا سترافينسكي "الشعر الموسيقي، على شكل ست محاضرات" (سترافينسكي، 1947) و"حوارات" (سترافينسكي، 1971) بالكثير من المعلومات الهامة عن فكر المؤلف وجمالياته لكن دون التعرض المباشر لتحليل تقنياته في التأليف الموسيقي.

المرحلة الدوديكافونية في أعمال إيغور سترافينسكي (1951-1971)

تنظر العلوم الموسيقية التاريخية الروسية والغربية على حد سواء إلى حياة وأعمال المؤلف الروسي إيغور سترافينسكي (1882-1971) على أنها تتكون من ثلاث مراحل أساسية. وترتبط المرحلة الأولى والتي عرفت بالمرحلة الروسية أو مرحلة الفلكلورية الجديدة (Neo-folklorism) بتأثير المؤلفين الروس كأستاذه ريمسكي-كورساكوف ومجموعة الخمسة الروس (وعلى رأسهم موسورغسكي وبورودين) وتشايكوفسكي، إلى جانب التأثر القوي بالفلكلور الروسي القديم. وتتميز المرحلة الثانية المعروفة بمرحلة الكلاسيكية الجديدة (Neo-classicism) باستخدام المؤلف لأساليب وتقنيات تأليف تعود لعصور سابقة من تاريخ الموسيقى الأوروبية كالباروك والكلاسيك والرومانتيك، لكن بعد تطويعها لأسلوب وتوزيع سترافينسكي الفريدين.

وترتبط الفترة الثالثة من إنتاج سترافينسكي الموسيقي بتقنية التأليف باستخدام الإثنتي عشرة نغمة أو الدوديكافونية والتي ابتكرها المؤلف النمساوي أرنولد شونبرغ، وتشمل الأعمال التي قام سترافينسكي بتأليفها خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياته (1951-1971)، علما بأن سترافينسكي توقف عن التأليف بعد العام 1966. وقد بدا تحول المؤلف إلى استخدام تقنية الدوديكافونية أمرا مفاجئا وغريبا إلى حد بعيد لمعاصريه وذلك لعدة أسباب. فقد كان شونبرغ للجزء الأكبر من حياته منحازا لمبدأ اللامقامية في التأليف، بينما كان سترافينسكي – وخاصة في فترته الثانية النيوكلاسيكية – ملتزما بالمقامية وإن كان ذلك في أشكالها غير التقليدية الموسعة والأكثر تعقيدا. إلى جانب ذلك كان هنالك تناقض واضح بين الجماليات التي كان يتبعها كل من المؤلفيَن. فقد اتبع شونبرغ منذ بداية مسيرته الفنية المبادئ الفلسفية والجمالية للتعبيرية التي يعتبر مؤسسها في مجال الموسيقى، هذه المبادئ التي تنص على التعبير المباشر وغير المجمّل لأعمق المشاعر الإنسانية، عن

مخاوفه وآلامه ومعاناته. بالمقابل اتبع سترافينسكي جماليات النيوفلكلورية (حتى 1919 وتُعرف كذلك بالفترة الروسية) والنيوكلاسيكية (1919-1951) التي تجمعها فكرة التعبير غير المباشر من خلال التقليد والتشبيه والتلاعب بأسلوب التأليف الموسيقي لعصور سابقة أكثر أو أقل قدما. وقد أدت هذه الاختلافات في الآراء والأذواق إلى توتر العلاقة الشخصية بين المؤلفين وتفاديهما كل للآخر ولموسيقاه وإلى ظهور المقالات الناقدة التي تنتقد أعمال الآخر وأسلوبه في التأليف. بل أن شونبرغ قام بتأليف قصيدة لاذعة وساخرة بعنوان "الكلاسيكية الجديدة" وتلحينها للكورال ("ثلاثة قصائد ساخرة" تصنيف 28 للكوال المختلط، 1925). وهذا ما يكتبه شونبرغ في العام 1928 عن الأوبرا-أوراتوريا لسترافينسكي "Oedipus Rex" (الملك أوديب):

"لا أدري ما الذي يجب أن يعجبني في أوراتوريا "Oedipus Rex". فكل ما فيها سلبي: أسلوب مسرحي غير اعتيادي، حل غير اعتيادي للعقدة الدرامية، أسلوب غنائي غير اعتيادي، تمثيل غير اعتيادي، ألحان غير اعتيادية، هارموني غير اعتيادي، كونتربوينط غير اعتيادي، توزيع أوركسترالي غير اعتيادي – كل هذا الـ"غير"، دون أن يكون شيئا إيجابيا على الإطلاق" (شونبرغ، 482-483).

ويرى المفكر والفيلسوف جوزيف ستراوس أن سترافينسكي كان في لحظة تحوله نحو الدوديكافونية يمر بأزمة إبداعية تعود إلى "انهيار المساحة المكانية التي نشأت فيها أعماله المكتوبة بأسلوب الكلاسيكية الجديدة" [كروس، 2003، 150]. ويقول سترافينسكي في حوار مع المؤرخ الموسيقي الشهير كرافت عن هذا التحول: "إن مهمة الإنسان المبدع تكمن في نقل العناصر الفنية من المخيلة إلى الواقع، ولهذا لا بد للنشاط الإنساني أن يفرض على نفسه حدودا. فكلما كان الفن مسيطر عليه أكثر، محدودا، متعوبا عليه، كلما كان أكثر حرية. لذلك فإن حريتي تكمن في تحركي داخل الإطار الضيق الذي حددته لنفسي في كل من مؤلفاتي" [كروس، 2003، 152].

وتتميز المرحلة الثالثة أو الدوديكافونية لسترافينسكي (1951-1966) عن سابقاتها بسيطرة الأعمال الغنائية على الموسيقى الآلية. ويتنوع اختيار المؤلف للآلات الموسيقية المستخدمة في هذه الأعمال إلى جانب المغنين المنفردين والكورال، فحينا يستخدم عددا صغيرا من الآلات وحينا يستخدم مجموعات كبيرة تذكرنا بالأوركسترا السيمفونية الكاملة. إلا أنه في جميع الحالات يتفادى المجموعات التقليدية ويبتكر أشكالا فردية للأوركسترا في كل عمل. كما لا يمكن تسمية الموسيقى المكتوبة لهذه الآلات بـ"المرافقة" بالمعنى التقليدي، فأصوات المغنين والكورال متداخلة لدرجة كبيرة مع أصوات الآلات مما يؤدي إلى تداخل عناصر وأساليب التأليف الغنائي والآلي في نسيج بوليفوني عالي التعقيد.

أغلب أعمال سترافينسكي المكتوبة في هذه الفترة ذات محتوى روحي ديني. فإلى جانب "مراثي النبي إرميا" (Threni) - موضوع البحث الحالي - والتي تم تأليفها في الأعوام 1957-1958، تتضمن قائمة أعمال هذه الفترة "Canticum sacrum" (التراتيل المقدسة، 1955-1956) على نصوص من العهدين الجديد والقديم للإنجيل، "Requiem canticles" (التراتيل الجنائزية، 1965-1966) على نصوص القداس الجنائزي التقليدي للكنيسة اللاتينية، "الطوفان" وقد أسماه المؤلف بـ"الاستعراض الموسيقي لقارئ ومغنين منفردين والأوركسترا ومجموعة من الراقصين" (1961-1962)، و"إبراهيم وإسحاق" وقد أسماها المؤلف بـ"البالادا المقدسة" للباريتون العالي والأوركسترا الحجرية. وكلها أعمال يصفها دروسكين بأنها تتميز بـ"صرامة العهد

القديم" [دروسكين، 1979، 188]، ويصفها إلدير بأنها تعكس "الصرامة والتقشف الكنسيين" [إلدير، 2008، 86]. وقد جلب هذا الطابع العام لموسيقى "المراثي" لسترافينسكي الكثير من النقد. فعلى سبيل المثال كتب الناقد الأميريكي رونالد آير بعد العرض الأول للعمل: "ليس للعمل جاذبية حسية مباشرة، فالجفاف والقحط تهيمنان على الانطباع الأول فتذكرنا بتجارب سترافينسكي في مجال الموسيقي اللامقامية. الكثير من العقل و القليل من القلب. هذا هو التقييم الذي نتوصل إليه مباشرة و منذ بداية الأداء" [إلدير، 2008، 86]. وقد اعتاد سترافينسكي أن يجيب على هذه التهم كما فعل في العام 1936 في مقابلة مع صحيفة La Nacion بأن "موسيقاي لا تخلو من بعض الجفاف. إلا أن ذلك هو ثمن الدقة" [إلدير، 2008، 88].

ولا شك أن كثيرا من الأسئلة الأخلاقية كانت تقلق سترافينسكي في تلك المرحلة كثيرا رغم أنه كان على الدوام يخفي هذا الاهتمام تحت غطاء من السخرية اللاذعة. وقد كتب سترافينسكي في كتابه "الشعر الموسيقي" (سترافينسكي، 1947): "إننا نعيش في زمن يشهد فيه الوضع الإنساني الكثير من التوترات. إن الإنسان المعاصر يفقد بشكل متسارع فهمه للقيم. وهذا العجز عن فهم الوقائع الأساسية للوضع الإنساني هو أمر جاد للغاية، ويقودنا لا محالة نحو خرقٍ للقوانين الأساسية للتوازن الإنساني" [سترافينسكي، 1947، 47].

وقد أوضح سترافينسكي سبب اهتمامه بالقوالب الغنائية اللاتينية وليس الأرثوذوكسية التي تنتمي إليها الكنسية القومية الروسية، وذلك بعدم سماح قوانين الأخيرة بإدخال الآلات الموسيقية إلى صلواتها وطقوسها. إلا أن من الواضح أن اهتمامه بأعمال المؤلفين الأوروبيين من العصور الوسطى وعصر النهضة من أمثال باليسترينا وأورلاندو دي لاسّو ودو بريه كان له دور مهم في تشكيل اهتمامات سترافينسكي وتحديد النصوص وتقنيات التأليف والقوالب التي استخدمها [سترافينسكي، 1971، 275].

مراثي النبي إرميا (Threni)

يوصف الطابع العام لموسيقى "مراثي النبي إرميا" بالقاسي والصارم، وهذا دون شك يتناسب مع طبيعة النص الإنجيلي ويذكرنا بقدم هذا النص العائد للعهد القديم، ويقترب من طابع موسيقى العصور الوسطى وموسيقاها البوليفونية البدائية والصارمة. فالمؤلف يستخدم في الأصوات الغنائية المونوديا (Monody)[1] والهيتيروفونيا (Heterophony)[2] والقراءة غير الملحنة، كما يطغى على أغلب الغناء الإيقاع المنتظم والرتيب الذي يعود إلى القراءة الكنسية البسالمودية والريتشيتاتيف (Recitativo)[3]. وفي سياق إجابته عن تأثير مؤلف معين على أسلوب "المراثي" يقول سترافينسكي: "لقد درست العديد من قداسات باليسترينا، إضافة إلى مراثي تاليس وبيرد، لكنني لا أعتقد أن مؤلفا معينا كان له تأثير مباشر على هذا العمل لدي" [إلدير، 2008، 94].

وتعتبر "مراثي النبي إرميا" من أكبر مؤلفات سترافينسكي من حيث عدد الموسيقيين المشاركين بعد الأوبرا في ثلاثة فصول "The Rake's Progress" ("تقدم الفاسق"، 1951). ففي "المراثي" يستخدم المؤلف إلى جانب

1. الموسيقى التي تتكون من خط لحني واحد دون مرافقة.
2. الموسيقى التي تتكون من خط لحني واحد دون مرافقة لكن مع وجود "انحرافات" إيقاعية بسيطة ما بين الآلات أو الأصوات الغنائية.
3. القراءة الملحنة في الأعمال الغنائية الدينية والدنيوية والأوبرا لاحقا.

مجموعة الوتريات التقليدية آلتي فلوت، آلتي أوبوا إضافة إلى البوق الإنجليزي، آلتي كلارينيت (سي بيمول ولا) إضافة للباص كلارينيت، سارّوسوفون4، أربعة أبواق فرنسية، ثلاثة آلات ترمبون (آلطو، تينور وباص)، فلوغلهورن كونترآلتو سي بيمول5، توبا، طبول التيمباني، التام-تام، البيانو، التشيليستا، الهارب، ستة مغنين منفردين (SATTBB) وكورال مختلط. وتؤدي الأوركسترا بشكل رئيسي دور الأساس الهارموني للأصوات الغنائية، ولو أن التآلفات التي يستخدمها سترافينسكي لا يمكن أن توصف بالهارمونية بالمعنى التقليدي، بل هي تآلفات متنافرة تنشأ عن تتابع نغمات المصفوفات المستخدمة. ومن الجدير بالذكر أنه وبالرغم من الحجم الكبير نسبيا والتشكيلة المتنوعة وغير التقليدية للأوركسترا فإنه قلما نقابل في هذا العمل عزفا آنيا للأوركسترا الكاملة (tutti). فالآلات تتبادل الدخول على شكل مجموعات صغيرة وغير ثابتة، تتغير تشكيلتها من دخول إلى آخر [دروسكين، 1979، 188].

أما المغنون المنفردون فيشكلون في مقابل الكورال نسيجا أقل كثافة في فقرات شبه مستقلة على شكل غناء منفرد أو ثنائي تشمل قالب الديافونيا (أي الدويت) في الحركة الأولى وقالب الكانون في الحركة الثانية، وهي قوالب موسيقية تعود لعصر النهضة مثل الموتيت والريتشيركار والكانسون، أي إلى الموسيقى البوليفونية السابقة لعصر الباروك.

ورغم كون "المراثي" هي العمل الثالث لسترافينسكي المكتوب باستخدام تقنية الدوديكافونية، إلا أنه العمل الأول الذي يستخدم فيه هذه التقنية بشكل حصري وشامل. وفيه يستخدم المؤلف دمج المصفوفات وتدويراتها وتحويراتها إلى جانب استخدام المصفوفات غير الكاملة، كما تلعب المصفوفات دورا أساسيا في صياغة القالب العام للعمل.

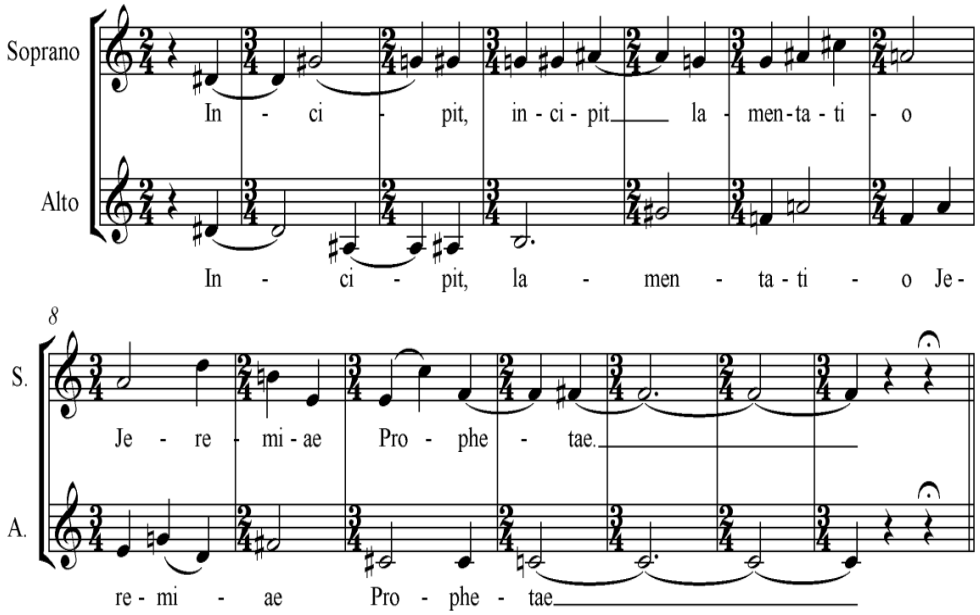
أما كتاب مراثي النبي إرميا فهو نشيد رثائي جنائزي تعتبره الكنيسة من نظم إرميا النبي بوحي من الروح القدس في نحو القرن السادس ق.م. في أعقاب سقوط مدينة القدس. ويُعتبر النبي إرميا شاهد عيان على ما حل بالمدينة المقدسة من ويلات وخراب فوصفها وصفا مليئا بالتفاصيل الأليمة ليكون ذلك عبرة لمن اعتبر. وتكاد هذه المرثاة أن تخلو من كل عزاء لولا ما نراه في صلاة إرميا الواردة في الفصل الخامس التي يتخطى فيها الظروف الراهنة إلى ما بعد الفاجعة وركام المدينة المجيدة.

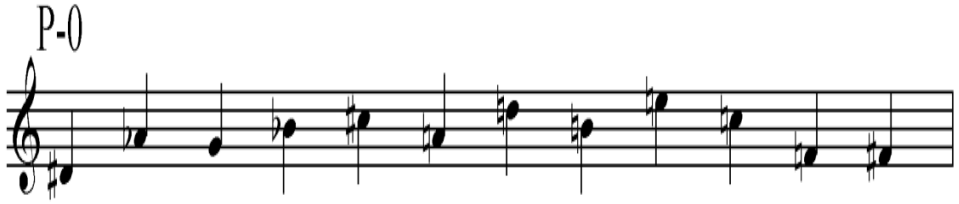
وتتكون "مراثي" سترافينسكي من ثلاث حركات مركبة تنقسم الثانية منها إلى ثلاثة أجزاء داخلية. ويستخدم سترافينسكي في كل حركة نصا من فصل مختلف من كتاب المراثي: تُبنى الحركة الأولى "De elegia prima" (الإليجيا الأولى) على نص من الفصل الأول، والحركة الثانية "De elegia tertia" (الإليجيا الثالثة) على نص من الفصل الثالث والحركة الثالثة "De elegia quinta" (الإليجيا الخامسة) على نص من الفصل الخامس من كتاب "مراثي النبي إرميا".

4. السارّوسوفون (**sarrusophone**) هي مجموعة من الآلات النحاسية المصّورة قام بابتكارها بيير-لوي غارترو في العام 1856 وسميت باسم قائد الباند الفرنسي الشهير بيير-أوغوست سارّو (1813-1876) الذي يعتبر صاحب الفكرة الأصلية. وكان الهدف من هذا الاختراع أن تستبدل هذه الآلات آلتي الأوبوا والباصون التي كان صوتها في ذلك الوقت أضعف من أغلب الآلات الأخرى المستخدة في الفرق العسكرية.

5. الفلوغلهورن (**flugelhorn**، **flugelhorn**) هو آلة نحاسية تشبه في الترمبيت لكنه ذو فوهة أمامية أوسع على شكل مخروط وبذلك تكون قريبة في شكلها من آلة الكورنيت.

وتسبق الحركة الأولى مقدمة قصيرة (المازورات 1-18) على نص "Incipit Lamentation Jeremiae Prophetae" (الآن تبدأ مراثي النبي إرميا) من أداء مغنيتي السوبرانو والآلتو يتم فيها استعراض المصفوفة الأولية في تصويرها الأصلي (P-0) الذي يبدأ من النغمة "ري دييز" (D#) عند السوبرانو بينما يمثل لحن الآلتو مصفوفة الانقلاب (I-0) (المازورات 5-18):



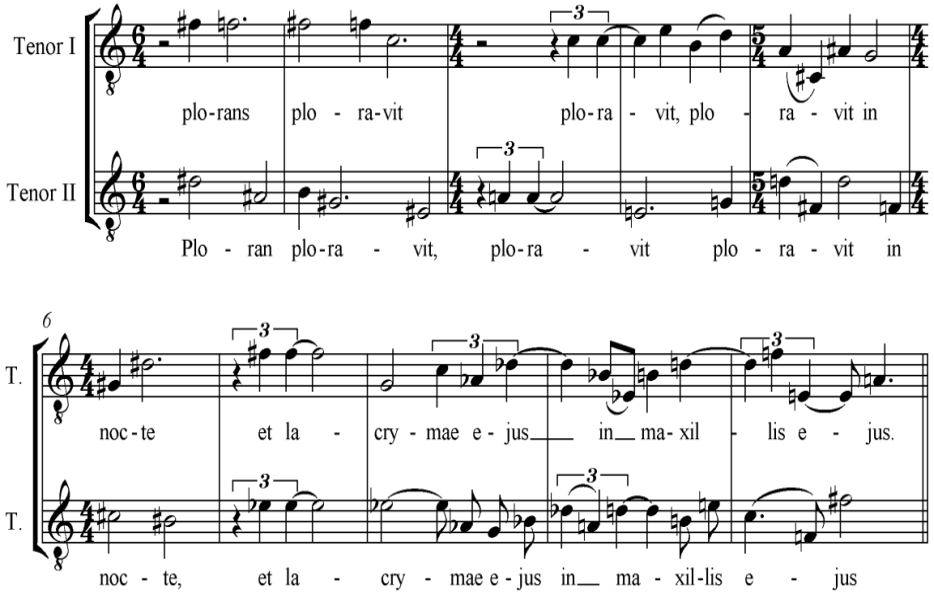
ونستخرج من هذا المقطع المصفوفة الأولية التالية (بحذف النغمات المتكررة):

بعد ذلك نشكل من المصفوفة الأولية المصفوفات المستنبطة الثلاث ثم نقوم بتصوير المصفوفات الأربع جميعها من كافة النغمات لنحصل على مربع المصفوفات (Matrix) التالي والذي يحتوى المصفوفات الثماني والأربعين الناتجة:

	I-0	I-5	I-4	I-7	I-10	I-6	I-11	I-8	I-1	I-9	I-2	I-3	
P-0	D#	Ab	G	Bb	C#	A	D	B	E	C	F	F#	R-0
P-7	Bb	D#	D	F	Ab	E	A	F#	B	G	C	C#	R-7
P-8	B	E	D#	F#	A	F	Bb	G	C	Ab	C#	D	R-8
P-5	Ab	C#	C	D#	F#	D	G	E	A	F	Bb	B	R-5
P-2	F	Bb	A	C	D#	B	E	C#	F#	D	G	Ab	R-2
P-6	A	D	C#	E	G	D#	Ab	F	Bb	F#	B	C	R-6
P-1	E	A	Ab	B	D	Bb	D#	C	F	C#	F#	G	R-1
P-4	G	C	B	D	F	C#	F#	D#	Ab	E	A	Bb	R-4
P-11	D	G	F#	A	C	Ab	C#	Bb	D#	B	E	F	R-11
P-3	F#	B	Bb	C#	E	C	F	D	G	D#	Ab	A	R-3
P-10	C#	F#	F	Ab	B	G	C	A	D	Bb	D#	E	R-10
P-9	C	F	E	G	Bb	F#	B	Ab	C#	A	D	D#	R-9
	RI-0	RI-5	RI-4	RI-7	RI-10	RI-6	RI-11	RI-8	RI-1	RI-9	RI-2	RI-3	

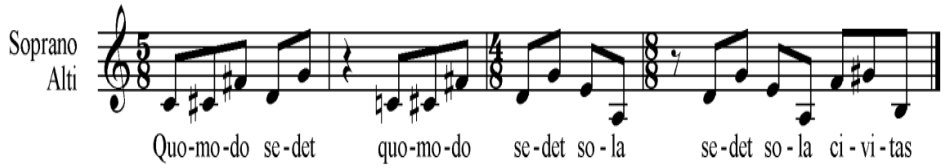
وكما نرى فإن مصفوفة سترافينسكي تلبي الشروط العامة التي التي كان آرنولد شونبرغ قد صاغها في مقالته "التأليف باستخدام الإثنتي عشرة نغمة" لتركيبة المصفوفة الأولية (P). فهي لا تتطابق مع السلم الملون أو أي من دائرتي الرابعات والخامسات، وهي تمتلك اتجاها عاما صاعدا في الثلثين الأولين للمصفوفة وهابطا في ثلثها الأخير، وبذلك تكون ذورتها هي النغمة "مي" (E) التي تبعد عن أخفض نغمة في المصفوفة بتاسعة صغيرة. كما أنها تلبى معايير عدم تكرار الأبعاد الطنينية والخلط ما بين الأبعاد الكبيرة والصغيرة، الصاعدة والهابطة، ونغماتها لا تشكل تآلفات هارمونية.

إلا أننا نجد في الوقت ذاته خروجا واضحا على منطق شونبرغ في استخدام المصفوفة من حيث ضرورة تكوينها من اثنتي عشرة نغمة لا تتكرر. فمن الواضح وجود تكرار لبعض النغمات حيث تعود النغمة صول بيكار (G) بشكل متكرر في لحن السوبرانو في المازورات 3-5، والأمر ذاته صحيح فيما يتعلق بالنغمة لا بيكار (A) في المازورات 6-7 من لحن الآلتو.

ونستطيع التأكد من صحة الفرضية بأن النغمات المكررة ليست جزءا أصيلا من المصفوفة الأولية بمقارنة التكرارات في المقطع أعلاه بتكرارات نغمات المصفوفات في مقطع غنائي آخر من الحركة الأولى ذاتها هو الديافونا الأولى (Diaphona I) على النص "تبكي بمرارة في الليل، ودموعها تنهمر على خديها" (إرميا، 1:2) (المازورات 66-67):



وكما نرى فقد استخدم سترافينسكي المصفوفات R-0 وRI-6 على التوالي في لحن التينور الأول، والمصفوفات I-0 وP-0 على التوالي في لحن التينور الثاني. وبمقارنة النغمات الواردة في الألحان بنغمات المصفوفات المذكورة نجد تكرارات مشابهة في النمط للتكرارات السابقة في الحقلين الأول والثاني من لحن التينور الأول وفي الحقل الرابع من لحن التينور الثاني.

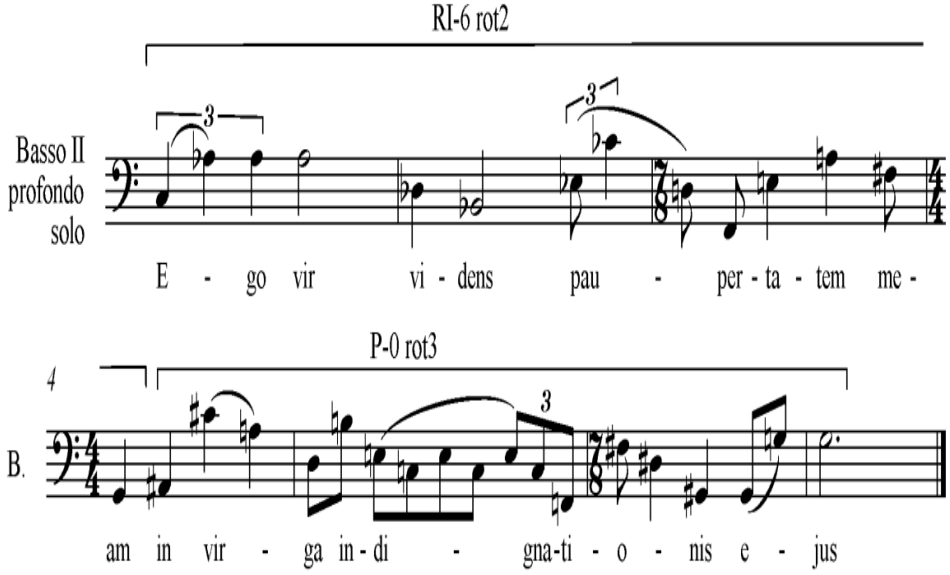
وفي مثال آخر نجد أن سترافينسكي يستخدم تكرار مجموعات كاملة من النغمات وذلك في لحن السوبرانو والآلتو من الكورال في المازورات (42-45) من الحركة الأولى على النص "كيف أصبحت المدينة الآهلة بالسكان مهجورة وحيدة؟ صارت كالأرملة! هذه التي كانت عظيمة بين الأمم. السيدة بين المدن صارت تحت الجزية!"(إرميا، 1:1)، والتي يستخدم فيها سترافينسكي المصفوفة RI-0 (المازورات 42-45):

وبذلك نكون قد حددنا الخاصية الأولى التي تميز استخدام سترافينسكي لتقنية الدوديكافونية، ألا وهي **تكرار نغمة أو مجموعة من النغمات من المصفوفة قبل مرور بقية النغمات الاثنتي عشرة أولا**، أي أنه يعود في المصفوفة إلى الوراء نغمة أو نغمتين أو أكثر ليكرر النغمات التي سبق وأن سمعناها وقد يفعل ذلك لأكثر من مرة كما في المثال الأخير بشكل متتالي. ومن الملاحظ أن سترافينسكي كثيرا ما يستخدم هذا الأسلوب لتكرار النغمات الأولى من المصفوفة المُستخدمة. وهذا الأسلوب عند سترافينسكي مستوحى من فترة أعماله الأولى التي

عرفت بفترة الفلكلورية الجديدة (Neo-folklorism)، حيث أن الترانيم الروسية القديمة مبنية إلى درجة كبيرة على تكرار الموتيفات القصيرة ذات العدد القليل من النغمات.

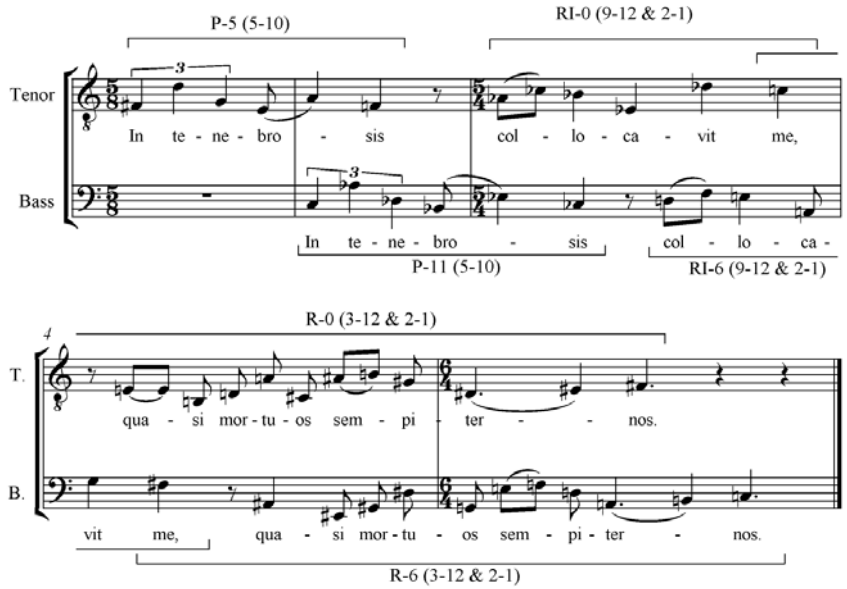
إن الحركة الثانية من "المراثى" وخاصة الجزء الأول من هذه الحركة والذي يحمل العنوان "Querimonia" (الشكوى) هو الأكثر إثارة للاهتمام في هذا العمل. ففي هذا الجزء تظهر بوضوح تقنيات أخرى أكثر تعقيدا في استخدام الدوديكافونية إلى جانب دمجها بالتقنيات البوليفونية القديمة التي تعود إلى عهد مدرسة الأراضي الواطئة في التأليف الموسيقي في القرنين 15-16 وممثليها يوهانس أوكيغيم (1425-1495) وياكوب أوبريخت (1450-1505).

تتكون هذه الحركة البوليفونية من ثلاثة ألحان أحادية (مونوديات: Monody)، ثلاثة كانونات ثنائية، ثلاثة كانونات ثلاثية وثلاثة كانونات رباعية. ويستخدم سترافينسكي هنا **تقنية التدوير**، حيث لا تبدأ المصفوفة بنغمتها الأولى بل بإحدى النغمات التالية وتسير حتى نهايتها ثم تعود وتبدأ من البداية حتى تصل النغمة السابقة للنغمة التي بدأت منها. فعلى سبيل المثال يكون التدوير الأول للمصفوفة الأولية (P-0 rot1)، أي الذي يبدأ من النغمة الثانية للمصفوفة، هي (من اليسار إلى اليمين): #D-#F-F-C#-E-B-D-A-C-Bb-G-Ab، وتدويرها الرابع (P-0 rot4)، أي التدوير الذي يبدأ من النغمة الخامسة للمصفوفة، هي:

C#-A-D-B-E-C-F-F#-D#-Ab-G-Bb. وعند تحليل المونوديا الأولى على النص "أنا هو الرجل الذي رأى مذلةً بقضيبِ سخطِهِ"(إرميا، 3:1) نجد أنها تتكون من المصفوفات (RI-6 rot2) و(P-0 rot3) على التوالي (الحقل 167):



ويستخدم سترافينسكي في الكانون الثنائي الثالث على النص "أسكنني في ظلماتٍ كموتى القِدَمِ" (إرميا 3:6) تقنية أخرى هي **تقنية التجزئة** حيث يستخدم أجزاء مختلفة من مصفوفات متنوعة في كل لحن على النحو الآتي (الحقل 178):

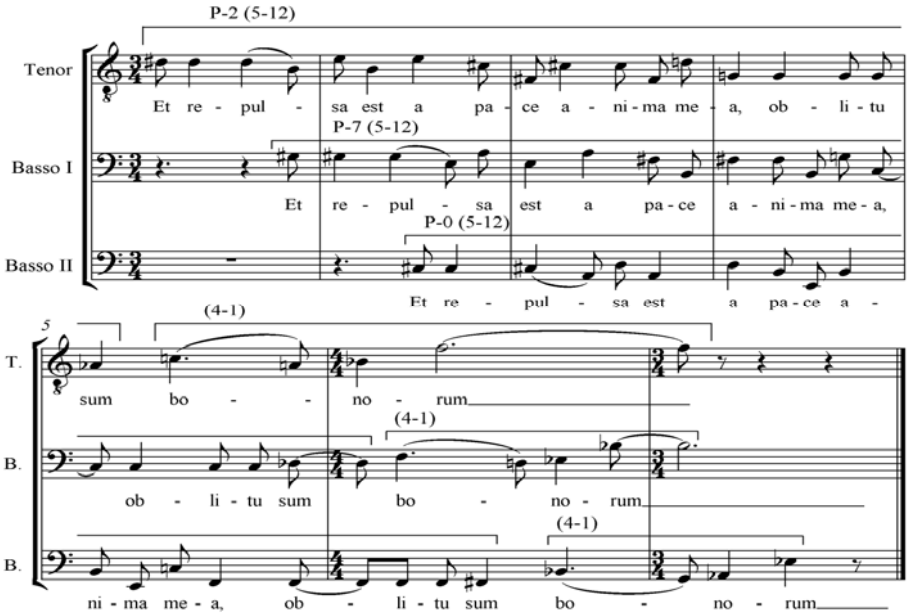
Tenor I	P-5 (5-10)	RI-0 (9-12 & 1-2)	R-0 (3-12 & 2-1)
Bass II	P-11 (5-10)	RI-6 (9-12 & 1-2)	R-6 (3-12 & 2-1

ولا بد هنا من الإشارة إلى المنطق العام الذي يحكم اختيار سترافينسكي لأجزاء المصفوفات المتنوعة. فهو في المقطع الأول يستخدم النغمات الخامسة إلى العاشرة من المصفوفتين P-5 (لحن التينور) وP-11 (لحن الباص) وهما جزءان مكملان لبعضهما البعض،أي أنه لا يوجد بينهما نغمات مشتركة ويشملان معا على النغمات الاثنتي عشرة كاملة (ستة نغمات في كل لحن). والأمر ذاته صحيح فيما يتعلق بأجزاء المصفوفات RI-0 وRI-6. ويسمى ذلك **بالتكامل الرأسي** (Vertical complementarity). ومن ناحية أخرى نجد أن كل زوج من أنصاف المصفوفات المستخدمة في الصوت الواحد (5-10) P-5 و(1-2 & 9-12) RI-0 في التينور // (5-10) P-11 و(1-2 & 9-12) RI-6 في الباص) تشكل كذلك أنصافا متكاملة، أي أن كل زوج منها يشكل كذلك مصفوفة جديدة من اثنتي عشرة نغمة غير متكررة فيما يسمى **بالتكامل الأفقي** (Horizontal complementarity).

أما في المقطع الأخير من الكانون فيطبق سترافينسكي تقنية تسمى **بتقنية تحوير المصفوفات** (Mutation) على مصفوفتين كاملتين R-0 (التينور) وR-6 (الباص)، حيث تظهر النغمات الثالثة إلى الثانية عشرة تليها النغمتان الثانية ثم الأولى من كل مصفوفة. كما تتضمن هاتان المصفوفتان ما يعرف **بالاستبدال** (Replacement) وهو استبدال نغمة أو أكثر من نغمات المصفوفة بأخرى، حيث يستبدل سترافينسكي النغمة

العاشرة من مصفوفة الصوت الأول (التينور) R-0 صول (G) بالنغمة سي (B)، بحيث تصبح الأخيرة مكررة والأولى معدومة في المصفوفة الناتجة. كما يستبدل المؤلف النغمة العاشرة من المصفوفة R-6 في الصوت الثاني (الباص) دو دييز (C#) بالنغمة فا (F) بنتيجة مماثلة للصوت الأول. ومن الأرجح أن سترافينسكي لجأ إلى مثل هذا الاستبدال لهدف لحني هو الحصول على الثانية الصغيرة الصاعدة، حيث يتشكل منها تآلف صغير هابط هو تآلف الصول دييز مينور (G# minor) في التينور وتآلف الري مينور (D minor) في الباص.

بالإضافة إلى ما ذكر هنالك عامل بنيوي أساسي لا بد من ذكره في هذا الكانون، ألا وهو أن كل زوج من المصفوفات P-5/P-11، RI-6/RI-0 و R-6/R-0 تقع مصفوفاته على بعد الرابعة الزائدة (أو الخامسة الناقصة) عن بعضهما البعض، وهو بعد الطونات الثلاثة الكاملة أو التريتون (Triton) الذي يعتبر من أكثر الأبعاد تنافرا في الهارموني الكلاسيكي والرومانسي والبعد الأكثر قربا لجماليات شونبرغ والمدرسة التعبيرية في الوقت ذاته.

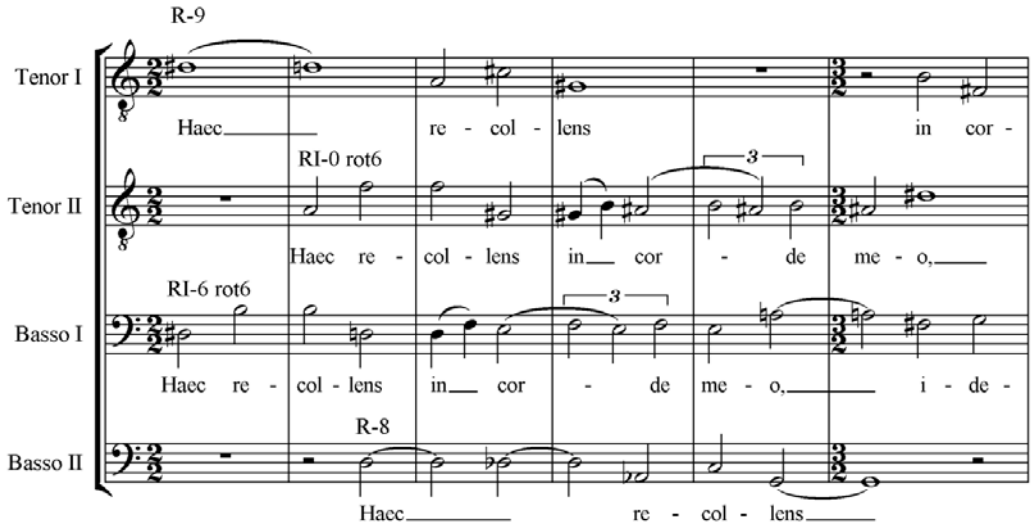
ونرى هنا أن عملية التأليف الموسيقي هي بالنسبة لسترافينسكي عملية اختيار الأنسب، وكما يكتب المؤلف في كتابه "الشعر الموسيقي": "التأليف يتقدم من خلال التخلص من العناصر الفائضة. والأهم هنا هو أن تعرف مما تتخلص. فالتأليف كما أراه هو عملية البحث عن الواحد من بين المتعدد" [سترافينسكي، 1947، 69].

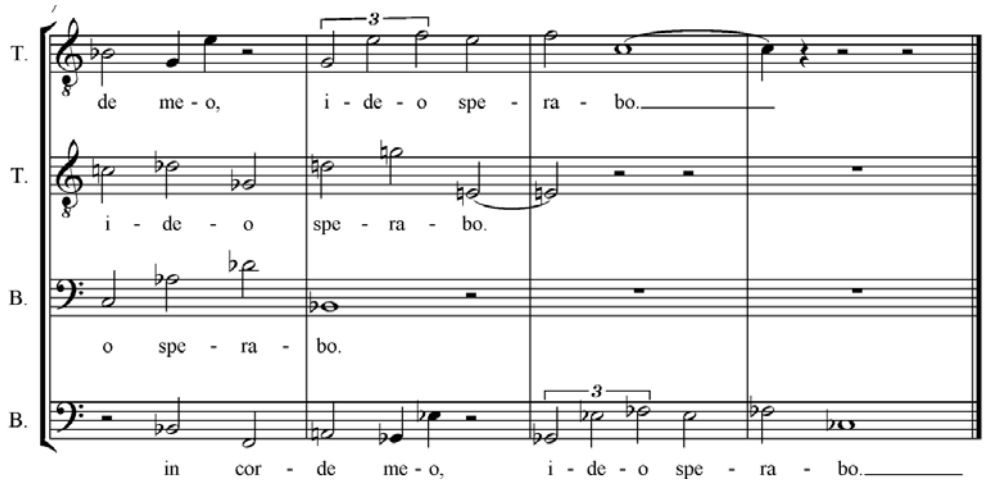
ويستمر سترافينسكي في استخدام التقنيات ذاتها في الكانونات الثلاثية والرباعية التالية دامجا فيها تقنيات تجزأة المصفوفات وتحويرها بالتقنيات البوليفونية القديمة [زاديراتسكي، 1980، 244]. وتتركز الأبعاد ما بين الأصوات فيها على بعد التريتون كما في المثال أعلاه وأبعاد الرابعة والخامسة التقليدية للموسيقى البوليفونية للمدرسة الهولندية وعصر الباروك، بالإضافة إلى بعد الثالثة أحيانا. ويمثل الكانون الثلاثي على النص "وقد أبعدتَ عن السلامِ نفسي. نسيتُ الخيرَ" (إرميا 3:17) مثالا آخرا على استخدام التقنيات المذكورة (الحقل 182):

وكما نرى من التدوين الموسيقي للكانون فإن كل خط لحني يتشكل من نغمات مصفوفة واحدة محورة بالطريقة ذاتها بحيث تستخدم نغمات المصفوفة من الخامسة إلى الثانية عشرة تليها نغماتها من الرابعة حتى الأولى بالترتيب العكسي، كما هو واضح في الجدول أدناه:

Tenor I	P-2 (5-12 & 4-1)
Bass I	P-7 (5-12 & 4-1)
Bass II	P-0 (5-12 & 4-1)

إضافة لذلك فإن كل صوت يقع تحت سابقه بخامسة تامة. وللمقارنة نذكر أن كل صوت في الكانون الثلاثي الأول يقع تحت سابقه برابعة تامة، كما يقع كل صوت في الكانون الثلاثي الثالث تحت سابقه بثالثة كبيرة. ونلاحظ في هذا المثال الكثير من التكرارات لمجموعات من نغمتين كالتي وجدت في الحركة الأولى، الأمر الذي يثبت أن هذا الأسلوب جزء أساسي من اللغة الموسيقية الدوديكافونية والمنطق التأليفي والجمالي لسترافينسكي.

وتعتبر الكانونات الرباعية في الحركة الثانية من الأجزاء الأكثر تعقيدا من حيث التقنيات الدوديكافونية والبوليفونية، التي سنلقي الضوء عليها من خلال تحليل الكانون الرباعي الثالث على النص "أردد هذا في قلبي. من أجل ذلك أرجوه" (إرميا 3:21):

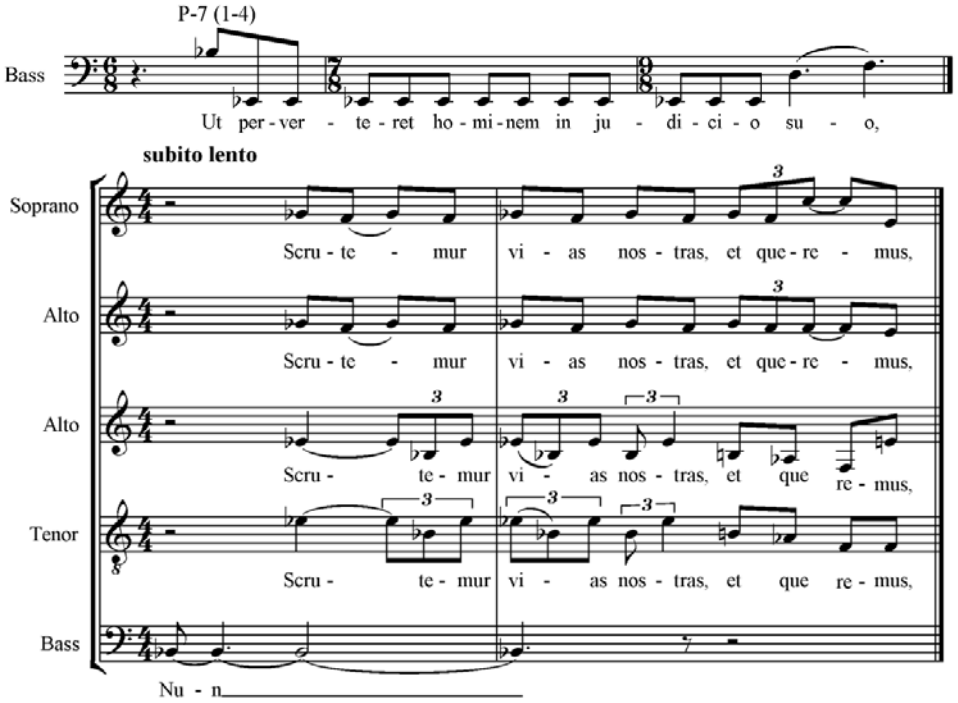
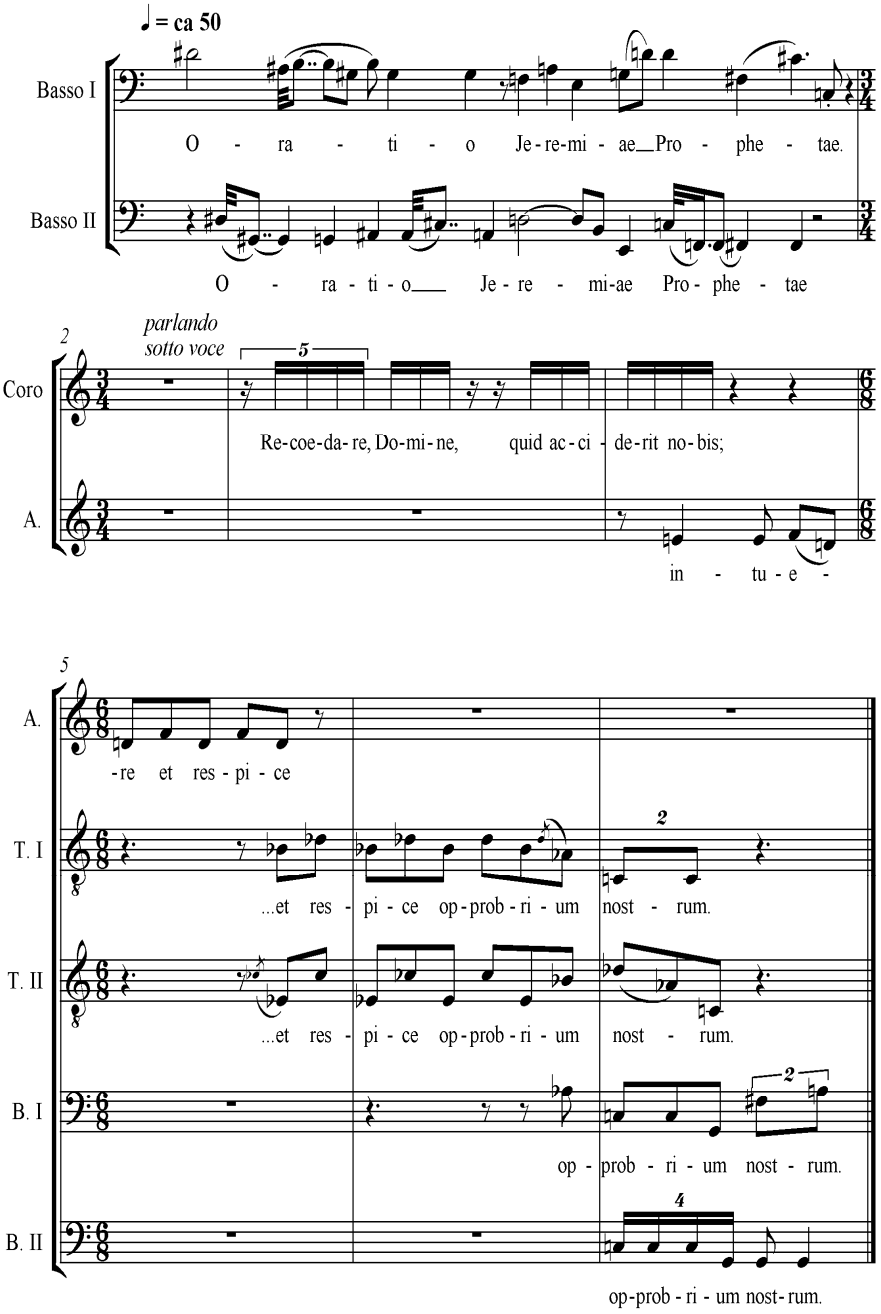




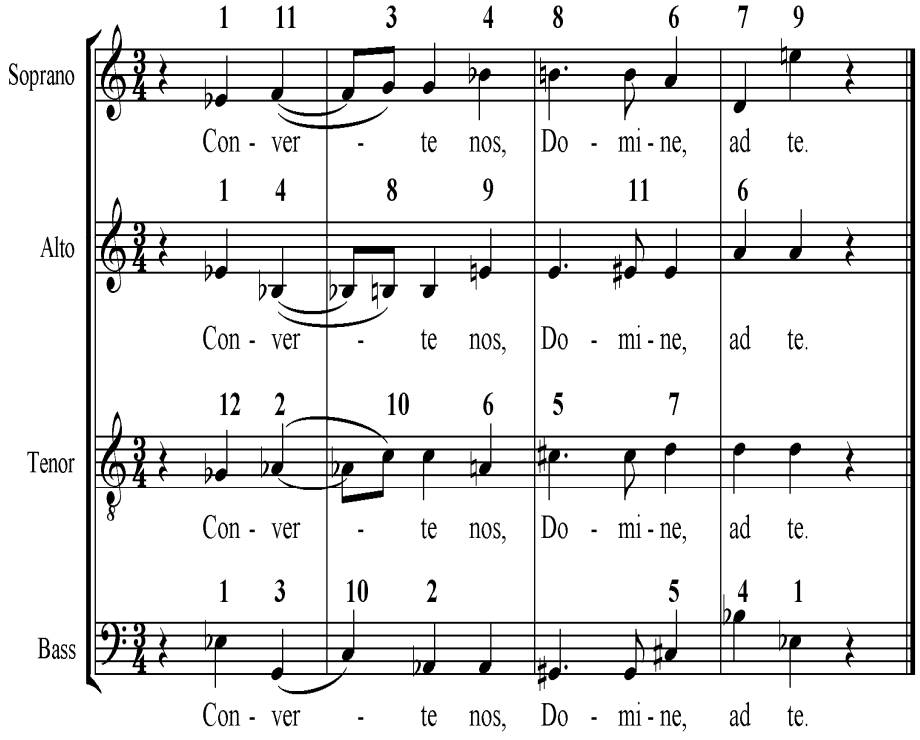
وكما نرى فإن الكانون الرباعي الثالث، كما هي الكانونات الرباعية الأخرى في هذا العمل، كانون مزدوج، أي أنه مبني على تقليد لحنين آنيين بدل تقليد لحن واحد. ويستخدم سترافينسكي في هذا الكانون المصفوفات البسيطة والمدورة التالية (الحقل 193):

Tenor I	R-9
Tenor II	RI-0 rot6
Bass I	RI-6 rot6
Bass II	R-8

ويظهر التدوين الموسيقي لهذا الكانون تغيرا في العلاقتين الأفقية والرأسية بين اللحنين بين دخولهما الأولي في صوتي التينور الأول والباص الأول وبين دخولهما الثاني (التقليد) في صوتي التينور الثاني والباص الثاني. فمن حيث العلاقة الرأسية نرى بأن المصفوفتين في الدخول الأولي، رغم اختلافهما، تبدآن بالنغمة ذاتها وهي ري دييز (D#)، بينما يصبح البعد ما بين بدايات المصفوفتين في التقليد خامسة تامة (D-A) مع قلب الصوتين. أما من حيث العلاقة الأفقية فإننا نجد تغيرا من حالة الدخول الآني للصوتين الأوليين إلى وجود فارق زمني قيمته ضربتان (بلانش واحدة) بينهما ما يدل على المستوى العالي من التعقيد البنيوي الذي يصل إليه سترافينسكي في هذه الحركة. وكما يشير زاديراتسكي فإن المؤلف يعتمد هنا إلى درجة كبيرة على استخدام التقنيات غير التقليدية للدوديكافونية والاقتصار بالمقابل على عدد محدود من تصويرات الأشكال الأربعة الرئيسية للمصفوفة والتي يتضمنها مربع المصفوفات (وعددها الإجمالي 48 مصفوفة) [زاديراتسكي، 1980، 246]. ونرى في هذه الحقيقة ابتعادا جوهريا عن التقنية التي كان يستخدمها شونبرغ في مؤلفاته والتي يعتمد فيها بشكل حصري على هذه المصفوفات الأربع والثمانين.

أما الجزءان الثاني (Sensus spei) "إحساس بالأمل" والثالث (Solacium) "السَّكينة" من الحركة الثانية فيسيطر عليهما نمط القراءة الكنسي التي تعرف بالبسالموديا (Psalmody) والقريبة مما يعرف في الموسيقى بالريتشيتاتيف (Recitativo)، لذا يستخدم فيهما المؤلف أجزاء صغيرة نسبيا من المصفوفات نظرا لقلة النغمات المطلوبة وتكررها المستمر في أسلوب القراءة كما هو واضح من المثالين أدناه (المازورات 226-228، و231-232):

تتميز الحركة الثالثة من "المراثي، (De elegia quinta) الإليجيا الخامسة (Oratio Jeremiae Prophetae) "مناجاة النبي إرميا" على النص (Recordare, Domine, quid acciderit nobis) "اذكر يا ربُّ ماذا صار لنا"، بقصرها الشديد فعدد حقولها لا يتجاوز الستة والثلاثين حقلا، كما يميزها دمج غير مسبوق للتقنيات بل وأساليب الغناء المختلفة التي استخدمها سترافينسكي في الحركات السابقة. فمنذ المازورات الأولى يتوالى الغناء البوليفوني للمصفوفتين (P-1) و(I-1) والقراءة غير المنوطة (القراءة الإيقاعية الحرة النغمات) والقراءة الدوديكافونية (R-6 rot1) للكورال (المازورات 384-390):

وينهي سترافينسكي هذه الحركة والعمل بأكمله بكورال تقليدي هوموفوني رباعي الأصوات يستخدم فيه شكلا جديدا محورا من المصفوفة الأولية الأصلية. ويتلخص هذا الشكل الجديد من التحوير (Permutation) في استنباط مصفوفة من المصفوفة الأولية بحيث يصبح تسلسل النغمات فيها حسب الترقيم التالي: 1-12-2-11-3-10-4-9-5-8-6-7، أي النغمة الأولى ثم الأخيرة، ثم الثانية فقبل الأخيرة وهكذا، كما يتم توزيع

النغمات على أصوات الكورال بطريقة بوليفونية كما هو واضح من التدوين أدناه حيث تظهر نغمات المصفوفة P-0 مرقمة (المازورات 405-408):



الاستنتاجات

يمكننا من التحليل السابق استخحلاص الاستنتاجات التالية المتعلقة باستخدام سترافينسكي لتقنية الدوديكافونية:

1. يستخدم سترافينسكي الأشكال الأربعة الأساسية للمصفوفة وهي المصفوفة الأولية (P) والسير العكسي (R) والانقلاب (I) وانقلاب السير العكسي (RI) وتصويراتها التي تتلخص في مربع المصفوفات (Matrix)، وهي المصفوفات ذاتها التي يعتمد عليها مبتكر الدوديكافونية آرنولد شونبرغ في مؤلفاته.
2. يخرج سترافينسكي عن القواعد التي وضعها شونبرغ للدوديكافونية من خلال تكراره للنغمات ومجموعات النغمات خارقا بذلك تسلسل النغمات في المصفوفة، وعنصر التكرار هذا من عناصر تأليف سترافينسكي التي تعود إلى الفترة الأولى من أعماله التي عرفت بفترة الفلكلورية الجديدة.
3. يقتصر سترافينسكي على استخدام عدد محدود من تصويرات الأشكال الأربعة الأساسية للمصفوفة، وبشكل أساسي التصويرات الواقعة على أبعاد التريتون (الرابعة الزائدة أو الخامسة الناقصة) والرابعة التامة والخامسة التامة، وذلك على عكس شونبرغ الذي كان يتعمد في كثير من الأعمال استنفاذ جميع المصفوفات الثماني والأربعين الموجودة في مربع المصفوفات.

4. يستخدم سترافينسكي في عمله "المراثي" مختلف التقنيات الدوديكافونية غير التقليدية في اشتقاق المصفوفات الجديدة، ومن أهمها التدوير والتحوير والتجزئة والاستبدال، والتي تلعب دورا بنيويا أساسيا في بناء النسيج الموسيقي، إلى جانب كونها تشكل عنصرا هاما في أسلوب سترافينسكي في التأليف الموسيقي. وذلك على عكس شونبرغ الذي كان في تأليفه يقتصر على استخدام الأشكال الأربعة الأساسية للمصفوفة وتصويراتها الموجودة في مربع المصفوفات.

قائمة المصادر والمراجع:

Cross J. The Cambridge Companion to Stravinsky. Cambridge University Press, 2003.

Druskin M. Igor Stravinsky (in Russian)."Sovetsky Kompozitor" Publishers, Leningrad, 1979.

Elder R. The Late Choral Works of Igor Stravinskly: A Reception History. Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of Missouri-Columbia, 2008.

Gillion M. Eatern Orthodox Spirituality in the Choral works of Igor Stravinsky. Choral Journal, 2008, Vol. 40 Issue 2, P 8-25.

Joseph Ch. Stravinsky Inside Out. Yale University Press, New Haven and London, 2000.

Kohoutek C. Composition Technique in 20th Century Music (in Russian). "Muzika" Publishers, Moscow, 1976.

Schönberg A. Style and Idea selected writings. Trans by L. Black. Faber and Faber, London, Boston, 1984.

Stravinsky I. Dialogues (in Russian). "Muzika" Publishers, Leningrad, 1971.

Stravinsky I. The Poetics of Music in the form of six lessons. Trans. by A. Knodel and I. Dahl. Harvard University Press, Cambridge, 1947.

Zadiratsky V. The Polyphonic Thinking of I. Stravinsky (in Russian). "Muzika" Publishers, Moscow, 1980.

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 7, No. 1, 2014, 1435 H

CONTENTS

Articles in Arabic

- **Urban Identity and Occupation: A Study in Jerusalem** — **1- 24**
  Yasser Ibrahim Rejjal
- **Dramatic Image in Theatre Text** — **25- 42**
  Omar M. Nukrosh
- **Formations of Actor's Body Inside The Space of Theatrical Performance: Antigone Dream and Reality** — **43 - 58**
  Mohamad Khair Youssif Al-Refai,Ghassan Eid Issa Haddad
- **Artistic Features of Palestinian Revolution Music** — **59 -90**
  Ahmad M. Mousa
- **The Particularities of Stravinsky's Use of Dodecaphony in his Work "Threni"** — **91 -110**
  Iyad A. Mohammad

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. Mohammad Gawanmeh
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
Fax: 00 962 2 7211121

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, submission 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 manuscript will not be returned to another 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 paper 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 address) 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 to authentication style in writing references, names of authors and citations. Also he/she should refer to the primary sources and publication ethics.
9. The researcher should submit a copy of each appendix she/he 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 manuscripts 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 and Yarmouk University.
15. The author should submit a written consent 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.

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 7, No. 1, 2014, 1435 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-Assóad
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.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 7, No. 1, 2014, 1435 H

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 7, No. 1, 2014, 1435 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.

Chief Editor:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh, 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. 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.

Arabic Language Editor): Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al Naim

Layout: Kholoud Khasawneh

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Mohammad Gawanmeh
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