المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (9)، العدد (2)، كانون أوّل 2016 م/ ربيع أوّل 1438 هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة 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. وائـل منير الرشـدان
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحـريـر:

أ.د. زياد سالم حداد
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. "محمد علي" جلال ياغان
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع
كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية، السلط، الأردن

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

د. نايف محمود الشبول
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

سكرتير التحرير:

فؤاد العمري
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: فؤاد العمري.

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** 3735
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 (9)، العدد (2)، كانون أوّل 2016 م/ ربيع أوّل 1438 هـ

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تـُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتعبة.

شروط النـشــر

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص(**نموذج التعهد**) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل **(American Psychological Association) (APA)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي:http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي:http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo)**بحيث يكون مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 14**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط: **Times New Roman**)، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع (**A4**)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحثمستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) 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 أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (9)، العدد (2)، كانون أول 2016 م/ ربيع أول 1438 هـ

البحوث باللغة العربية

•	**تدريس العزف على الآلات الموسيقية العربية بأسلوب تعدد التصويت** ***وائل حنا حداد، نضال احمد عبيدات، محمد زهدي الطشلي***	**95 -79**
•	**المفاهيم المعمارية الحديثة والتشكيل المعماري المعاصر للمسجد** ***رائد سالم التل***	**106 -97**
•	**التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصور ة التعبيرية الحية- مسرحية (هاش تاج) أنموذجا** ***محمد خير يوسف الرفاعي***	**121 -107**
•	**الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي** ***عمر محمد نقرش***	**136 -123**
•	**المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني (رسالة من جبل النار) أنموذجا تطبيقيا** ***عدنان علي المشاقبة***	**155 -137**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 9، عدد 2، 2016، 79- 95

تدريس العزف على الآلات الموسيقية العربية بأسلوب تعدد التصويت

وائل حنا حداد، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.
نضال احمد عبيدات، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.
محمد زهدي الطشلي، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.

تاريخ الاستلام: 2015/2/11 تاريخ القبول: 2016/8/23

Teaching Arabian Musical Instruments by Using Polyphony

Wael Hana Haddad, *Department of Music, Faculty of Fine Arts.*
Nedal Obeidat, *Department of Music, Faculty of Fine Arts.*
Mohammed Zuhdi, *Department of Music, Faculty of Fine Art.*

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى وضع طريقة مقترحة لتدريس العزف على الآلات الموسيقية العربية مجتمعة (عود، قانون، ناي)، من خلال استنباط أساليب تدريس جديدة تعتمد على تعدد التصويت، وذلك لمواكبة الحركة الموسيقية الحديثة في العالم العربي، ولتحقيق هذه الرؤية قام الباحثون بتأليف وإعداد ثلاثة نماذج موسيقية تلخص الأركان الثلاثة الرئيسية التي تبنى عليها مناهج تدريس الآلات الموسيقية (السلالم الموسيقية، التمارين التقنية، المقطوعات الموسيقية)، وقد خلصت هذه الدراسة إلى أن هذه الطريقة تساعد على اثارة إنتباه الطلبة وزيادة التركيز بصفة مستمرة، مما يساهم في تقدم مستواهم التقني بصورة أفضل من الطرق النمطية المعتمدة في جميع معاهد وكليات الموسيقى في العالم العربي.

الكلمات المفتاحية: موسيقى عربية، الآت موسيقية، طرق تدريس، تعدد التصويت.

Abstract

This study aimed at proposing a new method to teach Arabic musical instruments combined (Oud, Qanoon, Nay), by eliciting new teaching methods based on polyphony, in order to keep up with the modern musical movement in the Arab world. To achieve this goal the researchers prepared three musical models based on the three main pillars of curriculum design and teaching methods, namely, scales, technical exercises, and musical pieces. The study concluded that the proposed method would help in drawing and focusing the students' attention, and, ultimately, improving their technical level.

Keywords: Arabic Music, Musical Instruments, Teaching Methods, polyphony

المقدمة

تعددت الأبحاث والدراسات العلمية التي تناولت العملية التعليمية ومشكلاتها، إذاهتم جزء منها بالطالب وآخر بالمناهج ومنها الذي اهتم بطرق التدريس، وذلك لتعزيز جودة مخرجات العملية التعليمية وتحقيق أعلى معايير الجودة، والتأكد من ملائمتها لسوق العمل.

ومما لا شك فيه أن الغرب كان سباقاً في وضع المناهج التعليمية (Methods) واعتمادها في تدريس الآلات الموسيقية المختلفة، وفي العالم العربي تم وضع مناهج خاصة بآلات الموسيقى العربية كضرورة ملحة وحتمية بعد إنشاء المعاهد الموسيقية المتخصصة، حيث اشتملت هذه المناهج على العديد من الأساسيات الواجب تعلمها من خلال تمارين تقنية، مع التركيز على التراث الموسيقي العربي (الغنائي، والآلي)، ولا زالت تلك المناهج حتى الآن تبنى على أساس رؤية واجتهاد المدرس، لتكون مجموعة الخبرات المكتسبة هي العامل الأساس في اعتماد هذا التمرين أوذاك أوهذه المقطوعة أوتلك، وذلك حسب المستوى التقني والفني للطالب من خلال حصة فردية.

بظهور المؤلفات الموسيقية المعاصرة التي تعتمد على تعدد التصويت، وتكوين الفرق الموسيقية التي تؤدي هذه المؤلفات، وكذلك دخول معظم الآلات الموسيقية الغربية إلى فرق الموسيقى العربيةوما رافقه من زيادة في عدد العازفين داخل الفرقة حتى أصبحت تعتمد في تكوينها على الأسلوب الغربي، وفي المقابل لا زالت معظم المعاهد والكليات المتخصصة بالموسيقى في العالم العربي تعتمد على الأسلوب التقليدي في تعليم آلاتنا العربية (التعليم الفردي)، أصبح من الضروري استحداث وتطوير طرق تدريس تواكب متطلبات الحركة الموسيقية المعاصرة، الأمر الذي دعا الباحثين إلى وضع رؤية جديدة لتدريس آلات الموسيقى العربية (عود، قانون، ناي) تعتمد فيما بينها على تعدد التصويت، وذلك للوصول بالطلبة إلى مستوى أداء أفضل وأكثر فاعلية، تبعاً للمجال العملي الذي سوف يخوضه كل منهم.

مشكلة البحث:

لاحظ الباحثون من خلال دراستهم وتدريسهم للموسيقى العربية، ومشاركتهم في الحركة الموسيقية المعاصرة، بروز اتجاهات جديدة في منابع الفكر الموسيقي الذي جاء نتيجة طبيعية للتزاوج والتثاقف فيما بين الموسيقى العربيةوالموسيقى العالمية (الغربية)، حيث ظهر هذا الأثر في مجال تعدد التصويت وما رافقه من استحداث وبروز ما يسمى في موسيقانا العربيةبـ"التوزيع الموسيقي"، وانعكاسه في النهاية على مؤلفاتنا الموسيقية التي أصبحت تعتمد بشكل كبير على تعدد التصويت، الأمر الذي دعا الباحثين إلى وضع طريقة مقترحة لتدريس هذه الآلات تقوم على تعدد التصويت فيما بينها، مما يسهم في إعداد عازفين مهرة ومحترفين قادرين على مواكبة الحركة الموسيقية الحديثة.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى: وضع طريقة مقترحة لتدريس الآلات الموسيقية العربية (عود، ناي، قانون) بأسلوب تعدد التصويت، حيث تعتمد هذه الطريقة على تدريس عدد من الطلبة العزف على أكثر من آلة موسيقية عربية في وقت واحد، وذلك سعياً لتنمية قدرات الطلبة على الأداء الجماعي.

أهمية البحث:

بتحقيق الأهداف السابقة تساهم هذه الدراسة في تطوير المناهج المعدة لتعليم الآلات الموسيقية العربية، لتكون قادرة على تحقيق متطلبات الحركة الموسيقية الحديثة، كما تساهم هذه الدراسة في إبراز

أهمية الأداء الجماعي من خلال الدقة في إصدار النغمات من قبل الطلبة وتهيئة آذانهم على سماع الأداء متعدد التصويت، وتربية الإحساس الداخلي بالتعبير الموسيقي وتوازن الأداء بين الآخرين. كما تثري مجال التأليف العربي من خلال فتح آفاق جديدة للأجيال القادمة.

منهج البحث:

يتبع هذا البحث منهج البحوث الأساسية (Bacic reacarch): وهو من المناهج التي تسعى إلى الخروج بنظرية معينة تساعد على التعلم وغير معنية بالتطبيقات (عدس، 1992).

عينة البحث:

تمرين سلم مقام "العجم عشيران":	إعداد الباحثين.
تمرين تقني:	التأليف والتوزيع الموسيقي: الباحثون.
سماعي "عجم عشيران":	التأليف والتوزيع الموسيقي: الباحثون.

حدود البحث:

آلات الموسيقى العربية (عود، قانون، ناي).

مصطلحات البحث:

1. التوزيع الأوركسترالي Orchestration: هو فن الكتابة للأوركسترا والفرق الموسيقية وذلك بجمع مختلف الأساليب الفردية للآلات (Kennedy,1980) وخلق أساليب مشتركة متآلفة وكتابة دور كل آلة من الآلات الموسيقية في العمل (بيومي، 1992).
2. تعدد التصويت (Polyphony): بوليفوني كلمة يونانية الأصل تتكون من مقطعين (poly) بمعنى التعداد أوالكثرة، و(phone) بمعنى الصوت (قطب، 1989). وهي عبارة عن تأليف لحني موسيقي يتكون من عدة أجزاء وأصوات موسقية، حيث أن لكل صوت موسيقي لحنا خاصا به، وبالتالي خلْق نسيج غني من الأصوات والألحان الموسيقية المتناغمة، ويطلق على هذا النوع من الموسيقى تعدد التصويت، حيث انها تعتبر النقيض لموسيقى الخط اللحني الواحد والتي تسمى المنوفونية Monophony أي موسيقى الصوت الواحد(Kennedy,1980).

الدراسات السابقة:

<u>الدراسة الأولى:</u> الكردي (1996) دراسة بعنوان "ابتكارات موسيقية من صوتين لآلة القانون".

هدفت الدراسة إلى استنباط أساليب جديدة في الأداء من خلال تقديم مؤلفات ذات صوتين، تعزف على قانون واحد، تبرز إمكانات الآلة، فقد قام الباحث بإعداد أحد الألحان المعروفة (آه يا زين) بالإضافة إلى تأليفه ثلاثة ألحان جديدة، استخدم فيها أسلوب تعدد التصويت (صوتين)، ويقوم هذا الأسلوب على استقلال اليدين في العزف بما يسمح بعدم تبعية اليد اليسرى لليد اليمنى، خلافاً للعزف التقليدي. وخلص البحث إلى أن استخدام أسلوب تعدد التصويت يساهم في رفع مستوى الأداء ويثري مجالات التطوير لمؤلفات آلة القانون.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في استخدام تعدد التصويت في المؤلفات الموسيقية العربية، وتختلف في الهدف والأهمية والآلات الموسيقية، وقد استفاد الباحثون من هذه الدراسة بعض الأفكار حول كيفية إعداد المؤلفات الموسيقية العربية بأكثر من صوت.

الدراسة الثانية: قدم عبد الرحمن (2009) دراسة بعنوان "إعداد مقطوعات للعزف الثنائي لآلتي كونترباص من خلال بعض أعمال باخ".

هدفت هذه الدراسة إلى تفهم أسلوب أداء الثنائي والتعرف على القواعد والإرشادات الخاصة به على آلة الكونترباص، فقد قام الباحث بإعداد أربع مقطوعات من كتاب آنا مجداليا لباخ (منويت رقم "4، 8، 14، 19) مبسطاً في كتابتها وأدائها، من خلال اختيار الأوضاع والأقواس المناسبة واقتراح الحلول للتمكن من أدائها، وقد خلصت الدراسة إلى الخطوات التي يجب أن يتبعها الطالب عند أداء هذه المقطوعات وتشتمل على (التدريب على السلم، وأشكال القوس، والتلوين الصوتي).

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول أهمية الأداء والتدريب لأكثر من طالب واحد، وتختلف في الهدف والأهمية وفي الآلة الموسيقية المستخدمة، وقد استفاد الباحثون من هذه الدراسة في بعض القواعد والإرشادات التي تهتم بالأداء الجماعي.

الدراسة الثالثة: قدم سلامة (2009) دراسة بعنوان "دور المصاحبة في تحسين أداء دارسي آلة الكلارنيت للطالب المبتدئ".

هدفت الدراسة إلى تشجيع الطلبة على التدريب وتحسين الأداء لدارس آلة الكلارنيت من خلال الاستفادة من المصاحبة الموسيقية وكذلك التكنولوجيا الحديثة في التعليم، وقد تناول الباحث نبذة عن تاريخ المصاحبة الموسيقية، وكذلك القواعد الأساسية والمهارات الفنية اللازمة للمصاحب، وقد خلص البحث إلى أن المصاحبة الموسيقية تساعد دارسي آلة الكلارنيت على تحسين أدائهم، وتنمي الثقة في أنفسهم وتدربهم على الأداء الجماعي.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول أهمية المصاحبة الموسيقية في تحقيق متطلبات الحركة الموسيقية الحديثة، وتختلف في نوع المصاحبة والآلات التي يتم من خلالها المصاحبة، وقد استفاد منها الباحثون في بعض المعلومات التي تتلخص في تاريخ وأهمية المصاحبة.

الجزء الأول: الإطار النظري

تعدد التصويت في الموسيقى العربية

على الرغم من أن الموسيقى العربية في الأساس تعتمد على عنصري اللحن والإيقاع، إلا أن ما يبرزه لنا التاريخ أن العرب قد عرفوا تعدد التصويت في العصور الوسطى، حيث كان يعرف عندهم باسم "محاسن الألحان"، وقد ذُكر هذا العلم تحت أسماء ومصطلحات منها: (الاتفاقات والمتلائمات الصوتية، فن الاصطحاب، التضعيف والتجانس . . . الخ)، وذلك ما ذُكر في الكثير من المخطوطات العربية لفلاسفة العرب القدماء في هذا الشأن أمثال الكندي، والفارابي، وابن سينا وغيرهم، ذلك قبل تناول أوروبا لبدايات البوليفونية التي تتمثل في شكل الاورجانوم (Organum) بمختلف أنواعه (جميل، 1998).

لقد استخدم العرب تعدد التصويت بشكله البسيط، فاستخدموه عملياً في غنائهم وموسيقاهم، وكان الهدف الأساسي من استخدامه هو تحسين اللحن (الزواق)، كما جاء على لسان ابن سينا (370ه - 428ه) في كتابه الشفاء، حيث اعتمد تعدد التصويت عند العرب على عزف نغمتين أوأكثر في آن واحد، ويكون

أساس تجميع الأصوات تجميع تستلذ لسماعه الأذان، ونشير إلى أن أهم هذه التجمعات اللحنية مسافات الاوكتاف، الخامسة، الرابعة (خضيري، 1983).

أما في بدايات القرن العشرين فقد ظهراتجاه فني قوي، يضم مؤلفات موسيقية متطورة البناء، عالمية الشكل وعربية المضمون، حيث بدأت محاولات إثراء الكتابة اللحنية والصوتية بالعلوم الموسيقية المتطورة التي تمثلت باستخدام تعدد التصويت، مما أدى إلى تطور أساليب التأليف الموسيقي العربي من الناحية الجمالية والتعبيرية (حداد، أثير: 2009)، حيث بدأ العمل في هذا المجال رائد التأليف المصري يوسف جريس، فقد كتب أول موسيقى مصرية تعزفها الاوركسترا، ثم تبعه الكثيرون، أما في مجال تعليم مختلف الآلات العربية في مختلف المعاهد والكليات الموسيقية في العالم العربي فقد بقي هذا العلم بعيداً تماما عن خططها التدريسية، لهذا يحاول الباحثون من خلال هذه الدراسة فتح آفاق جديدة أمام القائمين على تدريس هذه الآلات، وتناول موضوع تعدد التصويت في إعداد خططهم التدريسية.

طرق التدريس:

يعتبر التناقل الشفهي هو الطريقة الوحيدة في توثيق الموسيقى العربية وتعلمها على مر العصور حتى الربع الثاني من القرن العشرين، ومع إنشاء المعاهد الموسيقية في الوطن العربي، أصبحت عملية وضع مناهج (Methods) تختص في تعليم الموسيقى العربية وآلاتها ضرورة ملحة وحتمية. ومما لا شك فيه أن الغرب كان سباقاً في وضع المناهج التعليمية، واعتمادها في تدريس الآلات الموسيقية المختلفة. لذا فقد قام مجموعة من الموسيقيين العرب بوضع مناهج للآلات العربية على غرار مناهج الغرب، فاشتملت هذه المناهج على العديد من الأساسيات الواجب تعلمها من خلال كتابة التمارين التقنية المتدرجة في الصعوبة، إضافة إلى مجموعة من الصيغ الآلية من السماعيات والبشارف واللونغات التي تتميز بها الموسيقى العربية، مما ساهم هذا في تقنين وتسهيل نقل مجموعة الخبرات التي اكتسبها رواد العازفين بطريقة علمية إلى طالبي التعليم في تلك الفترة، الأمر الذي انعكس إيجاباً على تطور وتقدم أسلوب العزف (حداد، وائل: 2009).

يتحمل القائمون على تدريس آلة الاختصاص مسؤولية تخريج أفواج من الموسيقيين بمستوى لائق في تخصصهم، بحيث يصلون بهم إلى مرحلة تمكنهم من تطوير إمكانياتهم الإبداعية بالاعتماد على أنفسهم، وذلك تبعاً للمجال العملي الذي سوف يخوضه كل منهم، فمن النادر أن يتجه الطالب إلى احتراف العزف على الآلة الموسيقية كأداء منفرد، وبالمقابل فأن الغالبية العظمى من الطلبة يتجهون إلى أحد مجالي العزف الجماعي في الفرق الموسيقية، أوأن يمتهن التدريس كمهنة أساسية له أوالجمع بينهما، وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة أن يحصل الطالب من خلال دراسته لمساق آلة الاختصاص على توسيع أفاق المعرفة لديه بشكل عام، بالإضافة إلى تنمية قدرته على التفكير والاستيعاب، مما يؤهله لاحقا المشاركة الفاعلة في الحياة الموسيقية، من خلال استخدامه للمعارف والخبرات التي اكتسبها أثناء دراسته وتطبيقها التطبيق الأمثل في حياته العملية اليومية (ماضي، 2011).

لقد أهملت معظم طرق التدريس المعتمدة لتدريس الآلات الموسيقية العربية جانب العزف الجماعي بتعدد التصويت، علماً بأنه من أهم الجوانب التي يجب تنميتها لدى الطلبة، وذلك من خلال التركيز على مجموعة من المفاهيم والقواعد التي يمكن تنميتها عند الطالب ليكون قادراً على التعبير عن الواقع الجديد، ومن أهم هذه المفاهيم (الجبالي، تادرس، 1999):

- التعرف على أساسيات الأداء الجماعي السليم.
- تنمية التركيز والانتباه.
- إدراك العلاقات الإيقاعية والنغمية.

- تنمية القدرة على القراءة اللحظية.
- تنمية الإحساس والإدراك الزمني.
- زيادة الحصيلة المعرفية.
- الدقة في إصدار النغمات من الآلة الموسيقية.
- تهيئة أذان الطلبة على سماع الألحان المتعددة التصويت.
- تنمية قدرة الطلبة على فهم التراكيب اللحنية وطرق بنائها.

الجزء الثاني: الإطار التطبيقي

يعتبر القرن العشرون هو بداية التحول في التأليف والتلحين الموسيقي العربي، وذلك من خلال إكساب الصيغ الغنائية والآلية التقليدية نظاما جديدا يعتمد بشكل فاعل على تعدد التصويت، لذا يرى الباحثون أنه لا بد من محاولات جادة تهدف إلى النهوض في طرق تدريس آلاتنا الموسيقية العربيةوتطوير مناهجها لتواكب متطلبات الحركة الموسيقية المعاصرة، تنطلق من طبيعة هذه الموسيقى ومن سماتها التي اكتسبتها عبر الزمن، فمن هنا وعلى الرغم من أن معظم الآلات الموسيقية تعتمد في العصر الحديث على آلة البيانو في المصاحبة الموسيقية، إلا أن الباحثين يرون أن ترافق الآلات الموسيقية العربية بعضها البعض تكون ذات فائدة أكثر، وذلك للاحتفاظ بجوهر هذه الموسيقى.

أما المعايير التي شكلت رؤية الباحثين في وضع تصور لطريقة مقترحة لتعليم العزف على الآلات الموسيقية العربية مجتمعة بتعدد التصويت فيمكن تلخيصها بالنقاط التالية:

1. التمارين المؤلفة بثلاثة خطوط لحنية للآلات الموسيقية العربية "عود، قانون، ناي"، أي بأسلوب تعدد التصويت، مع مراعاة المساحة الصوتية واختلافها بين هذه الآلات، علماً بأن هذه الآلات لم تحظ بالقدر الكافي بهذا النوع من التأليف (تعدد التصويت).
2. التوزيع الموسيقي لعينة البحث يظهر شخصية المقام والدرجات الموسيقية المسيطرة، لذلك تم صياغة التمارين المقترحةعلى أحد المقامات الرئيسية في الموسيقى العربية (عجم عشيران) الخالية من علامة "النصف بيمول"، الذي يسهل التعامل معه في بناء خطوط لحنية متوافقه هارمونياً.
3. إن يراعى في التوزيع الموسيقي لعينة البحث تأكيد أداءالإيقاع المصاحب من كل آلة في الخط اللحني الخاص بها، من خلال الإيقاع المنغم، مما يسهم في ترسيخ الإحساس الداخلي بالإيقاع لدى الطلبة.
4. مراعاة طبيعة صوت كل آلة موسيقية.
5. أن تحتوي التمارين المؤلفة على جمل لحنية تساهم في تطوير تقنيات العزف على كل آلة.
6. أن تصاغ عينة البحث باستخدام أسلوب الحوار في الجملة الموسيقية بين الآلات.
7. أن لا يسيطر التوزيع الموسيقي على الجملة الأساسية بل يجب أن يسهم في إثرائها.

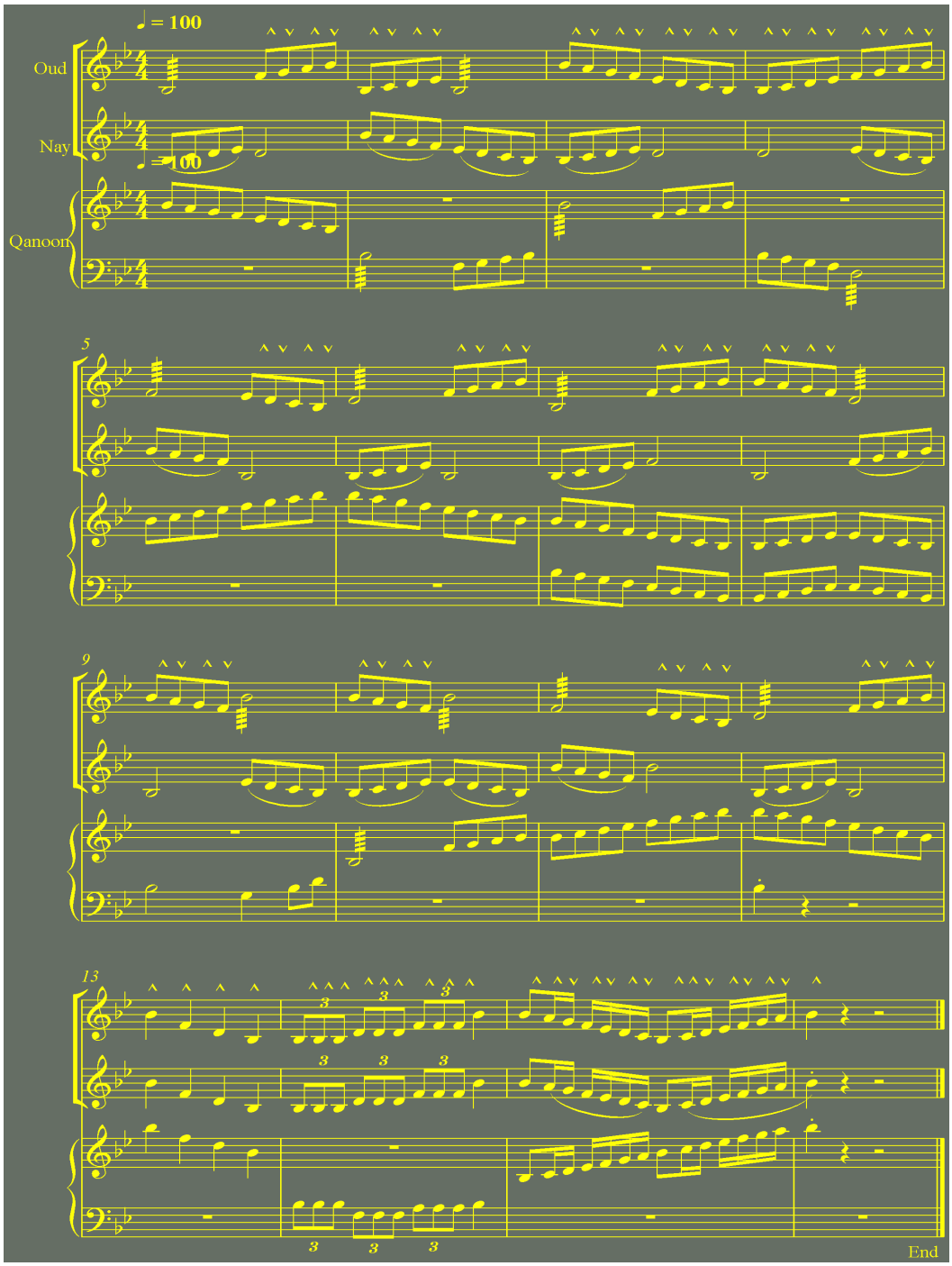
كما انطلق الباحثون في تصورهم من ضرورة التركيز على ثلاثة محاور رئيسية والتي تعتبر الأساس الذي تبنى عليه مناهج التدريس للآلات الموسيقية العربية، وهذه المحاور هي:

1. السلالم الموسيقية.
2. التمارين التقنية.
3. المقطوعات الموسيقية.

لذا سيتناول الباحثون في هذا الإطار نموذجا يمكن البناء عليه في إعداد مناهج وطرق التدريس المقترحة في المستقبل وهو: سلم مقام "العجم عشيران" وإعداده بالطريقة المقترحة وبيان الأهداف

الرئيسية التي يسعى لتحقيقها، وكذلك تأليف تمرين وإعداده بنفس الطريقة، أما في محور المقطوعات الموسيقية فسيقوم الباحثون بتأليف سماعي "عجم عشيران" وإعداده بالطريقة المقترحة (تعدد التصويت).

النموذج الأول: سلم مقام العجم عشيران



مدونة موسيقية رقم (1) سلم مقام العجم عشيران

التعليق: جاء سلم مقام العجم عشيران على شكل تمرين مبسط في ميزان 4/4، حيث احتوى على تتابع نغمات السلم بشكل صاعد وهابط، حيث جاءت الخطوط اللحنية الثلاثة للآلات بأسلوب التحاور فيما بينها.

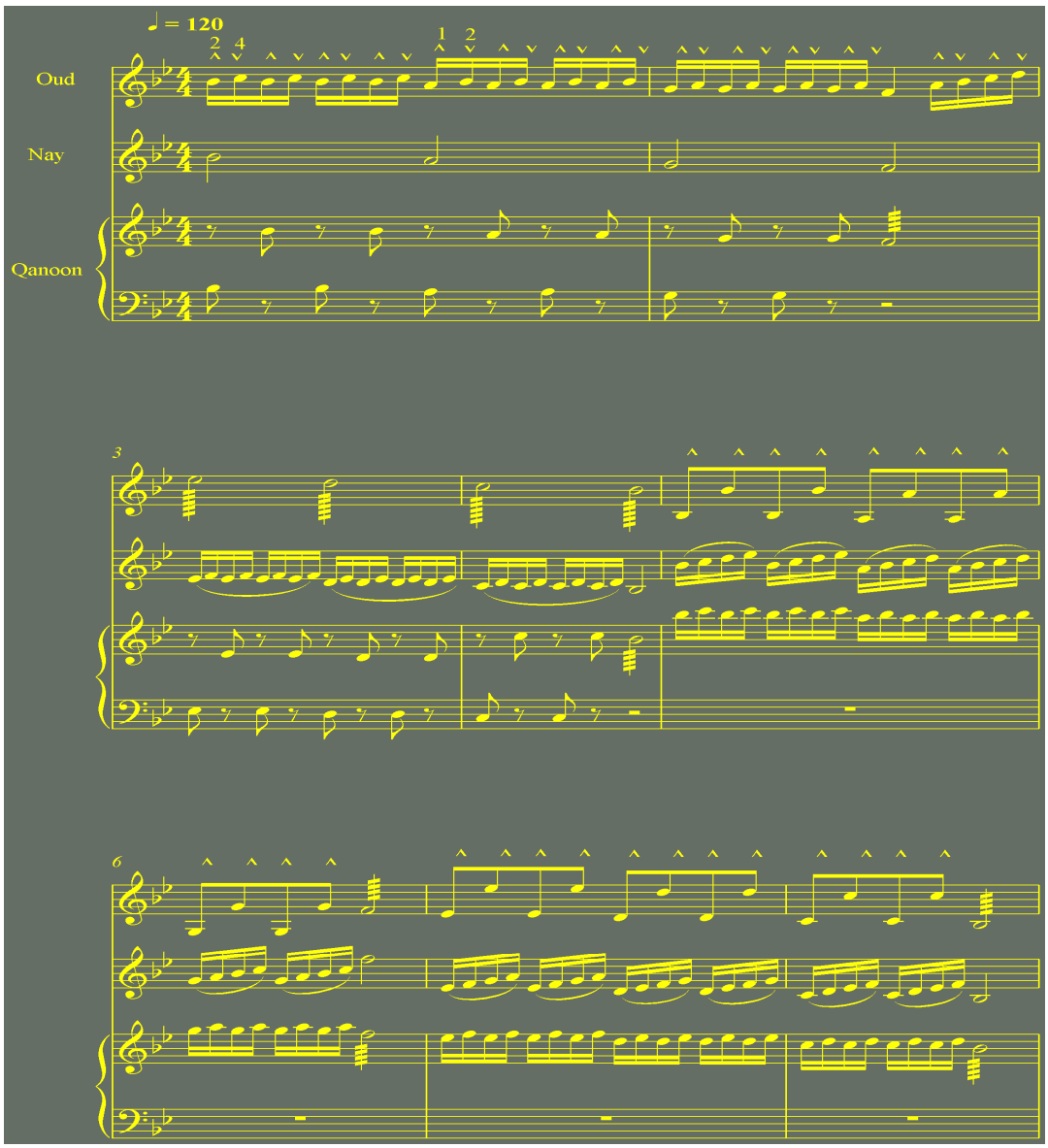
أهداف التمرين:

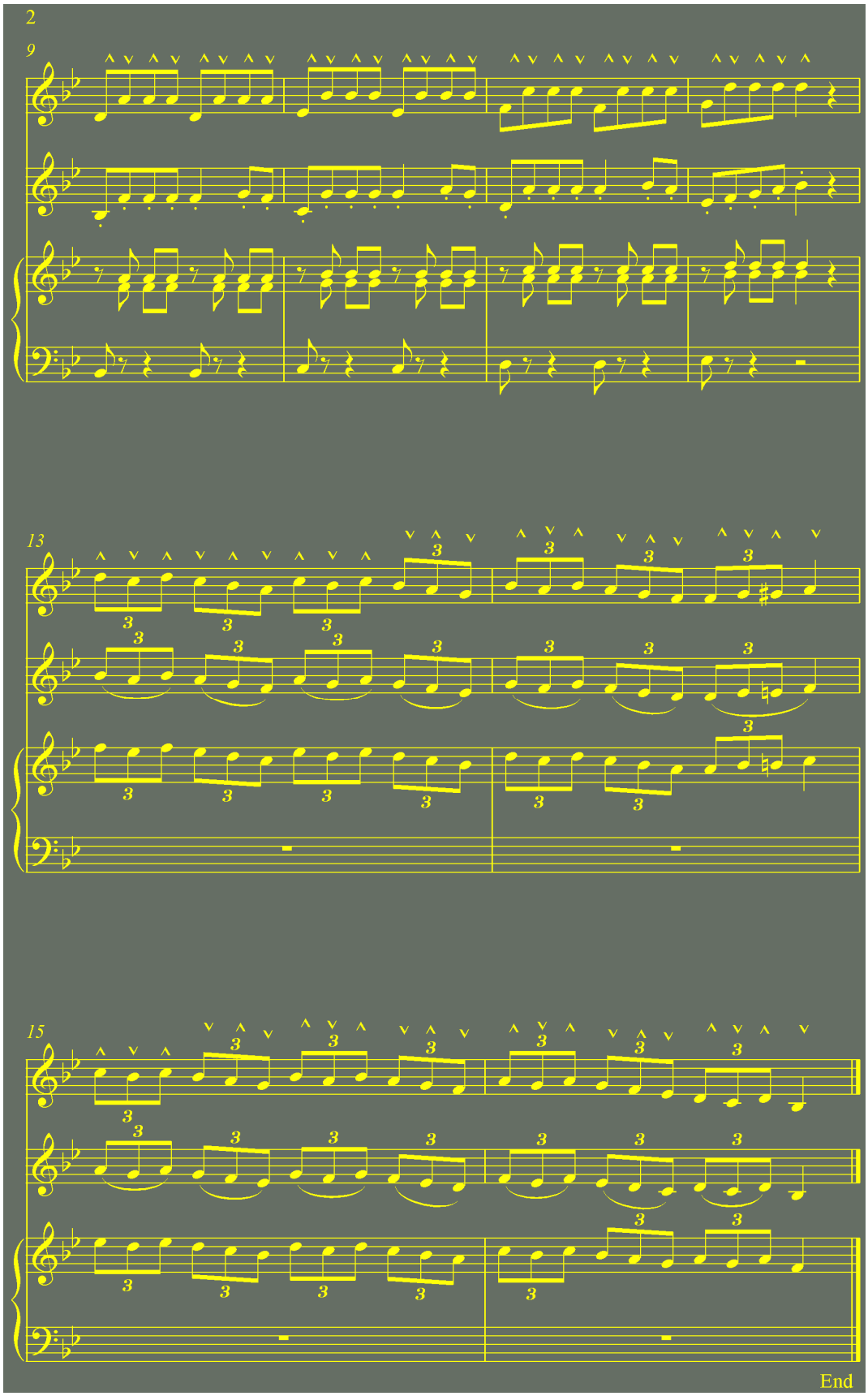
1. عزف سلم مقام العجم عشيران في ديوانين (2 Octaves) بطريقة غير نمطية وذلك من خلال استخدام تعدد التصويت وبأشكال ايقاعية متعددة، وبسرعة ♩ = 100.
2. التركيز على النغمات المسيطرة والتي يتألف منها الأربيج "أولى، ثالثة، خامسة، اوكتاف" من خلال استخدام الأشكال الإيقاعيةالطويلة (𝅗𝅥).
3. عزف الأربيج بشكل واضح من خلال شكل الثلاثيات(Triolet).
4. الخروج عن النمطية المتبعة في أداء السلم الموسيقي، وذلك من خلال توظيف القفزات اللحنية، والحوار بين الآلات.
5. التقنيات المرجوتطويرها من التمرين هي:

آلة العود: توظيف أساليب الريشة البسيطة والمقلوبة والمستمرة (الفرداش).

آلة الناي: توظيف أسلوبي عزف النغمات المتصلة (Legato) والمتقطعة (Staccato).

آلة القانون: توظيف مفتاحي "صول وفا" للعزف بكلتا اليدين بأسلوب التبادل فيما بينهما.

النموذج الثاني: تمرين في مقام العجم عشيران

مدونة موسيقية رقم (2) تمرين في مقام العجم عشيران


2
9
13
15
End

التعليق: جاء التمرين في مقام العجم عشيران في ميزان ، وقد احتوى على ثلاثة خطوط لحنية مختلفة لآلات الموسيقى العربية (عود، قانون، ناي)، كما اشتملت على تسلسل النغمات بشكل صاعد وهابط، بالإضافة الى استخدام بعض الأشكال الموسيقية الطويلة، وتوظيف الضرب الإيقاعي المصاحب وهو الوحدة السائرة (الفوكس).

أهداف التمرين:

1. استخدام الشكل الموسيقي ( ) وتكراره بشكل متتابع صاعد وهابط (Ascending and Descending).
2. الكتابة لآلة القانون بما يتلاءم مع بعض المناهج التي اعتمدت على تعدد التصويت في العصر الحديث كما في م9 ــ م12.
3. إبراز نغمات التآلف (chord) (أولى، ثالثة، خامسة) وتمييزها، من خلال استخدام شكل الثلاثيات(Triolet) للآلات الموسيقية مجتمعة كما في م13ــ م16.
4. التقنيات المرجوتطويرها من التمرين هي:

آلة العود:

- توظيف تقنية الريشة (البسيطة، والمقلوبة، والمستمرة).
- استخدام الوضع الأول (First position) على زند آلة العود.
- تدريب الأصبع الرابع الذي يعاني من ضعفه معظم العازفين.

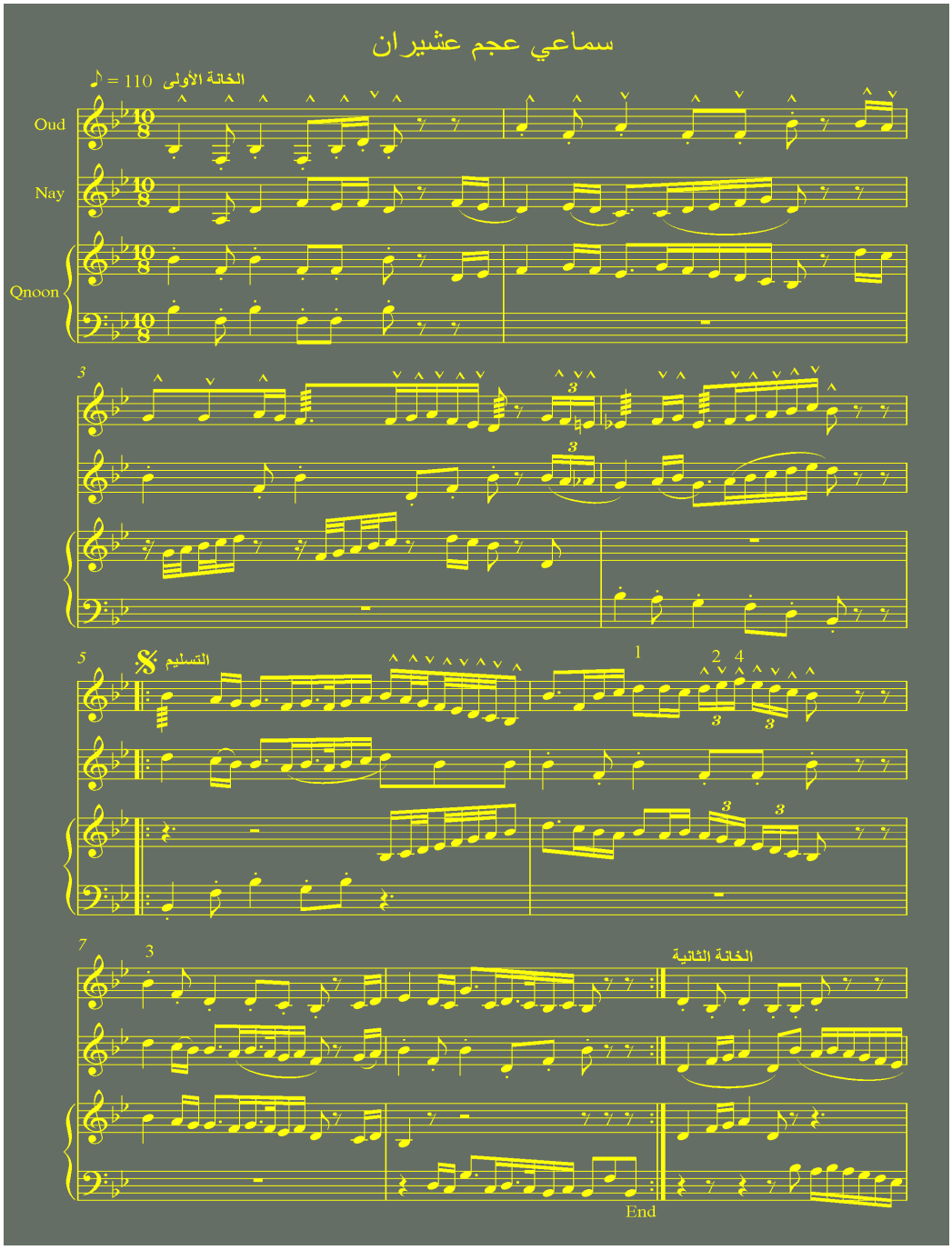
آلة الناي:

- توظيف تقنية عزف النغمات المتصلة (Legato)، والمتقطعة (Staccato).
- استخدام بعض الأشكال الموسيقية الطويلة ( )، لتدريب الطلبة على ثبات الترددات الصادرة من الآلة.

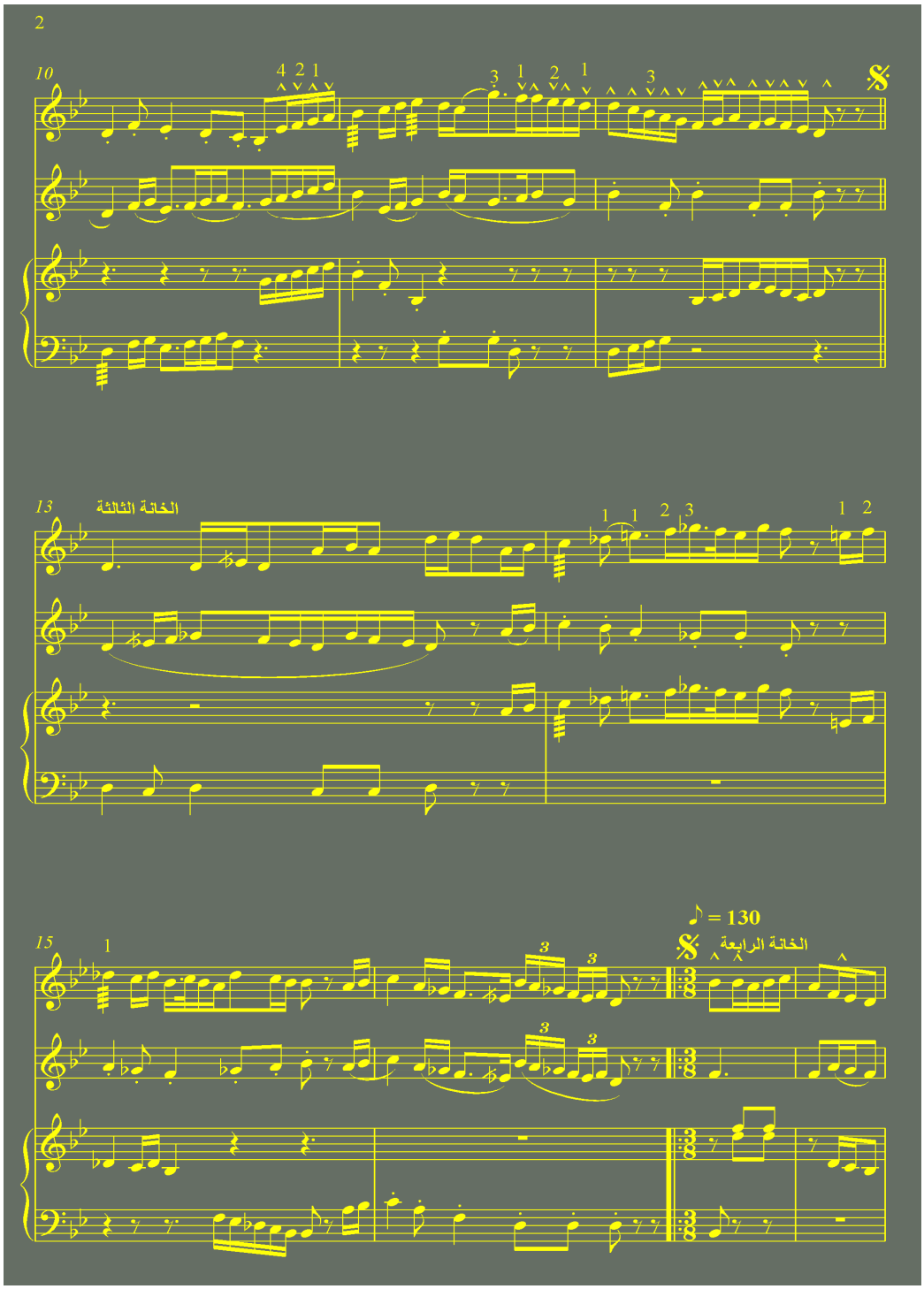
آلة القانون:

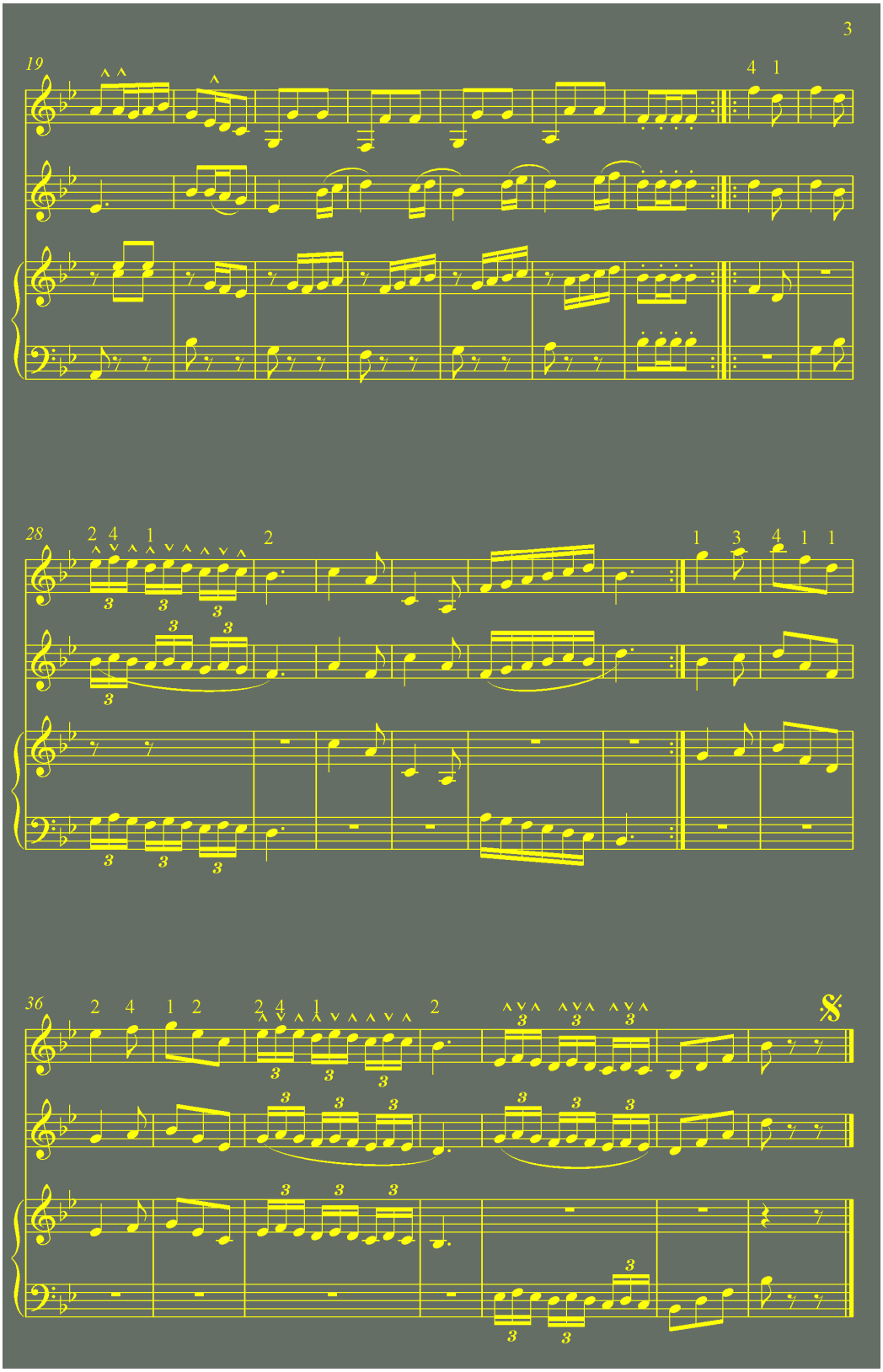
- العزف بكلتا اليدين معاً على مسافة ديوان (Octave).
- استخدام مفتاحي "صول وفا" للعزف بكلتا اليدين بأسلوب التبادل فيما بينهما.

النموذج الثالث: سماعي"عجم عشيران"



مدونة موسيقية رقم (3) سماعي عجم عشيران


2
10
13
الخانة الثالثة
15
♪ = 130
الخانة الرابعة


3
19
4 1
28
2 4 1 2
1 3 4 1 1
36
2 4 1 2
2 4 1 2

التعليق: جاء السماعي في اربع خانات وتسليم في ثلاثة خطوط لحنية مختلفة ومتوافقة هارمونياً، الخانة الأولى والتسليم والخانة الثانية جاءت في مقام العجم العشيران، في حين جاءت الخانة الثالثة في مقام صبا على الدوكاه، وجميعها في ميزان $\frac{10}{8}$، أما الخانة الرابعة فقد جاءت في مقام العجم عشيران وعلى ضرب السربند ميزان $\frac{3}{8}$، وقد احتوى السماعي بشكل عام على القفزات اللحنية المتنوعة والتسلسل النغمي الهابط والصاعد.

أهداف السماعي:

1. أداء صيغة السماعي المعروفة بالموسيقى العربية بأسلوب تعدد التصويت.
2. استخدام تعدد التصويت في إيقاع السماعي الثقيل الخاص بالموسيقى العربية مع المحافظة على الضغوط والسكتات التي تميز هذا الضرب.
3. استخدام تعدد التصويت في أحد المقامات العربية التي تشتمل على علامة النصف بيمول وهو مقام الصبا (الخانة الثالثة).
4. التقنيات المرجوتطويرها من التمرين هي:

آلة العود:

- استخدام أساليب الريشة المتعددة.
- أداء الإيقاع المصاحب من خلال الريشة.
- استخدام تقنية التنقل بين الأوضاع المختلفة.

آلة الناي:

- أداء الإيقاع المصاحب من خلال عزف النغمات المتقطعة.
- عزف النغمات المتصلة.
- التنقل بين الطبقات الصوتية لآلة الناي.

آلة القانون:

- العزف في مفتاحي "صول وفا".
- التبادل في العزف بين اليدين اليمنى واليسرى.
- أداء الإيقاع المصاحب من خلال الريشة.
- توظيف تقنية العفق المزدوج.

نتائج البحث

في ضوء أهداف البحث توصل الباحثون إلى مجموعة من النتائج على النحو الآتي:

- إعداد وتأليف ثلاثة نماذج موسيقية (سلم مقام عجم عشيران، تمرين تقني عجم عشيران، سماعي عجم عشيران) يتم أداؤها بشكل جماعي بأسلوب تعدد التصويت.
- تساعد هذه المنهجية في إدراك عازفي الآلات الموسيقية العربية (عود، قانون، ناي) للنغمات المسيطرة والمسافات الهارمونية عند أداء المؤلفات الموسيقية بشكل جماعي.
- إن خلق مؤثرات موسيقية جديدة من خلال استخدام تعدد التصويت يؤدي إلى التنوع في التعبير بين الآلات الموسيقية وذلك لإظهار جماليات العمل الفني.

- تعدد التصويت الذي اعتمده الباحثون في عينة البحث لن يؤثر على أهمية وفلسفة الإيقاع المصاحب في الموسيقى العربية، بل يتم استخدامه بصورة الإيقاع المنغم في بعض الحقول داخل عينة البحث.
- لم تؤثر الطريقة المقترحة على أسلوب صياغة تأليف السماعي في جميع أجزائه (أربع خانات وتسليم) فقد جاءت جميعها وفق الأسس المتبعة في صياغة هذا النوع من التأليف.
- الطريقة المقترحة استطاعت أن توازن بين جميع الآلات الموسيقية (عود، قانون، ناي) ولم تطغ أي آلة على الأخرى.
- هذه الطريقة تساعد على إثارة انتباه الطلبة وزيادة تركيزهم بصفة مستمرة مما يسهم في تقدم مستواهم التقني بصورة افضل من الطرق النمطية المتبعة.
- التمارين المؤلفة (عينة البحث) تقوم على توظيف تقنيات عزف كل آلة من الآلات، مما سيؤدي إلى رفع مستوى الأداء لدى الطلبة، وهذه التقنيات هي:

- **العود:** توظيف بعض أساليب الريشة (البسيطة، المقلوبة، المستمره)، واستخدام بعض الأوضاع (Position's) في العزف على زند آلة العود، تدريب الأصبع الرابع لدى الطلبة، أداء الضرب المصاحب من خلال الإيقاع المنغم.
- **الناي:** توظيف عزف النغمات المتصلة والتقطعة، وتدريب الطلبة على ثبات تردد النغمات، التنقل بين الطبقات الصوتية للآلة، أداء الضرب المصاحب من خلال الإيقاع المنغم.
- **القانون:** توظيف العزف بكلتا اليدين بأسلوب التبادل، واستخدام مفتاحي "صول وفا"، توظيف تقنية العفق المزدوج، أداء الضرب المصاحب من خلال الإيقاع المنغم.

التوصيات

- تعميم فكرة تعدد التصويت لتدريس الآلات الموسيقية العربية في مختلف الكليات والمعاهد المتخصصة للاستفادة منها في رفع مستوى الدارسين.
- تشجيع المؤلفين الموسيقيين العرب على إثراء مؤلفاتهم وإعدادها بأسلوب تعدد التصويت، والتي يمكن من خلالها إبراز خصوصية كل آلة من آلاتنا الموسيقية العربية.
- ضرورة تسجيل هذه الطريقة باستخدام وسائل التكنولوجيا المتقدمة، وذلك لتوظيفها في تعليم العزف على الآلات الموسيقية وتحليل الموسيقى العربية.

قائمة المراجع:

1. بيومي، أحمد: (1992) **القاموس الموسيقي**، وزارة الثقافة، دار الأوبرا المصرية، القاهرة.
2. الجبالي، عصمت؛ تادرس، ماجد: (1999) **الاستفادة من تدريبات نماء الصوت متعدد التصويت في ضبط الدرجات الصوتية**، المجلد الرابع، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.
3. جميل، الفرد: (1998) **تعدد التصويت في الموسيقى العربية**، المؤتمر السابع للموسيقى العربية، دار الأوبرا المصرية.
4. حداد، أثير: (2009) **دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.
5. حداد، وائل: (2009) ،**التقنيات الحديثة في استنباط السلالم الموسيقية لآلة العود**. مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 25 المجلد (1) جامعة اليرموك، الأردن.
6. خضير، عادل: (1983) **تعدد التصويت في المقامات العربية**، رسالة ماجستير غيرمنشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.
7. سلامة، محمد: (2009) **دور المصاحبة في تحسين أداء دارسي آلة الكلارنيت للطالب المبتدئ**، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد العشرين، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.
8. عبد الرحمن، عصام: (2009) **إعداد مقطوعات للعزف الثنائي لآلتي كونترباص من خلال بعض أعمال باخ**، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد العشرين، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.
9. عدس، عبد الرحمن: (1992) **أساسيات البحث التربوي**، دار الفرقان، عمان.
10. ماضي، عزيز: (2011) **مشاكل تدريس آلة الكنترباص وطرق حلها**، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 4، عدد 1.
11. مطر، إكرام: (1971) **تعدد التصويت في الغناء المدرسي**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.
12. Kennedy, M (1980) **The Concise Oxford Dictionary of Music**, Oxford University Press. New York .

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 9، عدد 2، 2016، 97 - 106

المفاهيم المعمارية الحديثة والتشكيل المعماري المعاصر للمسجد

رائد سالم التل، الجامعة الأردنية الالمانية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2016/8/4 تاريخ القبول:2016/10/6

The Impact of Modern Architectural Trends on the Mosque Form

Raed Salem Al Tal, *German Jordanian University, Amman-Jordan.*

الملخص

يركز البحث من خلال منهجيته القائمة على المدلول المنطقي Logical Reasoning إلى تحليل النظريات والاراء حول ادراك ومدلول الشكل والتشكيل البصري للمفردات المعمارية في انتاج التكوين المعماري لمبنى المسجد دون الدخول في التطور التاريخي لمبنى المسجد. وعليه تناول البحث مفاهيم الشكل والتشكيل اللغوي والاصطلاحي والفلسفي وربطها مع العوامل النفسية والبيئية في تصميم المساجد وعليه تم الرجوع إلى امثلة محدودة دون الخوض في تفاصيلها المعمارية للاستعانة بتطبيق المفاهيم التشكيلية وتأثيرها على تنوع تصميم المساجد من حيث التكوين المعماري لها وصياغة عناصرها. خلص البحث على ان التباين في تصميم المساجد المعاصرة تأثر بالمفاهيم والنظريات والمدارس المعمارية الحديثة التي اهتمت بالحداثة في طرح نماذج جديدة وفي نفس الوقت مرتبطة ولا تتعارض مع وظيفة المسجد مع مراعاة البيئة المبنية التي يبنى فيها

الكلمات المفتاحية: عمارة إسلامية، تصميم مساجد، تشكيل معماري

Abstract

This research focuses on understanding the theories of perception and visual design and their impact on the mosque architectural form. Thus, the researcher used a limited number of examples as cases, without going into the architectural details of their designs or the historical development of the architectural designs of mosques. By so doing, the researcher hopes to show the diversity of the mosques design in terms of architectural elements and composition.

The research concludes that the variation in the design of contemporary mosques has been influenced by the concepts and theories of modern architectural schools, which focus on using new architectural models without interfering with the function of the mosque or ignoring of its natural and social environment.

Keywords: Islamic architecture، mosque design، architectural perception

المدلول اللغوي والاصطلاحي الشكل والتشكيل:

الشكل في اللغة كما عرفه ابن منظور هو: "الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكل وتشكل الشيء: تصور، وشكله: صوره ". (ابن منظور، 1970)، وفي القرآن الكريم وردت كلمة "شكل"، والتشكيل بنفس المعنى المذكور، قال تعإلى "وآخر من شكله أزواج " (سورة ص،آية رقم 58)، وقوله تعالى: "قل كل يعمل على شاكلته، فربكم أعلم بمن هوأهدى سبيلاً" (الاسراء،84). ووردت كلمة صورة بمعنى التشكيل، قال تعالى: "في أي صورة ما شاء ركبك" (الانفطار، 8).

وإدراك الأشكال وتمييزها من خصائص القوة الباصرة ووظائفها عند الإنسان، حيث يقول إخوان الصفا: "أما كيفية إدراك القوة الباصرة لمحسوساتها التي هي عشرة أنواع: أو لها الأنوار والظلم والألوان والسطوح والأجسام أنفسها وأشكالها وأبعادها وحركتها وسكونها وأوضاعها" (اخوان الصفا،1957) ويقولون كذلك:"....، ولما كانت هذه الألوان لا توجد إلا في سطوح الأجسام، صارت مرئية بها، ولما كانت السطوح أيضا لا توجد إلا في الأجسام، صارت مرئية بتوسط سطوحها، ولما كانت الأجسام أيضا لا تخلومن الأشكال والأوضاع والأبعاد والحركات صارت هذه مرتبة بالعرض لا بالذات "(اخوان الصفا،1957)

والأشكال ما هي إلا وسيلة لمعرفة الأشياء من خلال ربط العناصر والمواد التي تشترك مع بعضها بنفس الخصائص الظاهرية والمعالم الرئيسية المشتركة بينها، بعد ربط ما هوفي الواقع بالصورة الذهنية المتكونة عن ذلك الشيء سابقاً في مفكرة الإنسان عن طرق القياس مع المعلومات الموجودة أصلاً في العقول عن تلك الأشكال والأجسام أو ما يشبهها (اخوان الصفا،1957)

ويتم استعادة صور هذه الأشكال من خلال التذكر، حيث نسترجع صورها إلى الذهن، وتتم استعادتها بالصورة التي سبق وتم إدراكها وتخزينها بها، ومن ثم ربطها بما يتطابق والواقع، بحيث يتم إدراكها وفهمها.(عفيف، 1970). ومن خلال تشابه الأجسام والأطر الخارجية والتفصيلية لما يمكن تصنيفها ضمن أشكال محددة تتضمن نفس الخصائص للأجسام الأصلية وترتبط ببعضها شكليا ومن خلال معايير هندسية ورياضية واحدة. ومن خلال تجريد الأجسام الطبيعية يمكن تحويلها إلى أشكال هندسية تحافظ عن نفس الخصائص والمميزات الشكلية

إن الأشكال في الفن التشكيلي تعتبر أكثر العناصر إقناعا وأهمية في العمل الفني وتصنف إلى أشكال ذات بعدين، وهي الوحدات أو الهيئات في التصوير وأشكال ذات ثلاثة أبعاد كالأثاث والمنحوتات ومن وجهة نظر الفنانين التشكيليين يعتبر التصميم المعماري هومعالجة الفضاءات المعمارية، ويعتبرون الشكل الخارجي حدودا لهذا الفضاء الذي يحتويه، وتعتبر الجدران الداخلية تقسيمات يقسم بها هذا الفضاء. (عبد الحليم والرشدان،1982).

معظم النظريات والمفاهيم المعمارية التي تناولت الأشكال المعمارية في بداية هذا القرن في أوروبا اعتمدت على الأسس الديالكتيك. والجدل أو ديالكتيك هومنطق يقوم على الحركة بدلا من الثبات أو الاختبار النقدي للمبادئ والمفاهيم من أجل تحديد معناها والفروض التي ترتكز عليها ونتائجها الضمنية.(بدوي 1991). أو مدرسة الرؤية المتكاملة – الجشطالت، وجشطالت (Gestalt) كلمة ألمانية تعني الشكل أو النمط أو الصبغة، وهي الكل المتكامل وليس مجرد مجموع للوحدات والأجزاء. وفي علم النفس تعني إدراك الشكل الكلي ثم الأجزاء ضمن الكل.(صالح 1981)

في العقد السادس من القرن العشرين كان موضوع الشكل أو الهيئة المعمارية يسيطر على الفطرة وكانت معظم الدراسات والنظريات المعمارية التي كتبت في حقل نظرية العمارة تركز على الجانب الشكلي لها، ثم أخذ الاهتمام بالجانب الرمزي والاجتماعي للشكل المعماري يندرج ضمن هذه الدراسات.

وخلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين أخذ الاهتمام بالجانب الشكلي يدرج ضمن دراسات مستقلة تعنى بالاهتمام بالفضاء المعماري من الداخل والخارج، وأخذت الأشكال المعمارية تفسر فلسفياً، ولغوياً، وسلوكياً، كما هوالحال في دراسات اذكر منها كتاب: " rchitecture, Signs and Symbols, 1981) لبرودبنت وجنكس، (Broadbent & Jencks)"، وخلصت هذه الدراسات إلى تفسير الشكل المعماري على إنه حصيلة مؤثرات ومعايير سلوكية تم تصنيفها على اعتبارها منظومات لغوية.

ولا بد من التنويه إلى أن الجانب النفسي والعلمي في معرفة الأشكال والأجسام وتمييزها، قد سبق وتم البحث فيه عند العلماء والفلاسفة المسلمين أمثال: أخوان الصفا، وابن سينا، والطرح الذي تناوله هؤلاء المسلمون لم يقتصر على البعد المادي لخصائص هذه الأجسام والأشكال ولكن كذلك البعد الفلسفي. في ذلك يقول أخوان الصفا: "أن الموجودات كلها نوعان: جسماني وروحاني، فالجسماني ما يدرك بالحواس، والروحاني ما يدرك بالعقل، ويتصور بالفكر " (اخوان الصفا،1957).

ومبدأ النظرة المتكاملة في إدراك الأجسام التي طرحت من قبل الجشطاليين سبق وأشار إلى مبادئها أخوان الصفا، حيث أشاروا إلى أن معرفة حقائق الأشياء تتم من خلال التقسيم والتحليل والحدود والبرهان، ويقولون في ذلك: "بالقسمة تعرف حقيقة الأجناس من الأنواع، والأنواع من الأشخاص، وبالتحليل تعرف حقيقة الأشخاص أعني كل واحد مما هومركب ومن أي الأشياء هومؤلف، وبالحدود تعرف حقيقة الأنواع من أي الأجناس كواحد منها وبالبرهان تعرف حقيقة الأجناس" (اخوان الصفا،1957).

وطرح ابن الهيثم عرضا لتكوين الأشكال من خلال علم البصريات، وتوصل إلى أن الصور -التشكيلات- تتكون وتدرك من خلال المعاني الجزئية المكونة لها، وحددها بما يأتي: الضوء واللون، والبعد، والوضع، والتجسيم، والشكل، والعظم، والتفرق، والاتصال، والعدد، والحركة، والسكون، والخشونة، والملامسة، والشفيف، والكثافة، والظل، والظلمة، والحسن، والقبح، والتشابه، والاختلاف (ابن الهيثم،1983).

ويرى أتباع المدرسة التشكيلية في هذا الفن أن لغته تتكون من: الخط، والمساحة، والملمس، والكتلة، والضوء، واللون. (البسيوني1980) والضوء عند هؤلاء يعني النور الذي يبرز خصائص الأجسام وطبيعته. أما الظلام، فهوالذي يزيد من غموض الأشكال والأجسام ويخفي معالمها.

كما أن للخبرة دورا مهما في عملية الإدراك، أو ما يسمى بالنمو الإدراكي، حيث يقول فاخر عاقل في ذلك: "إن النمو الإدراكي هوعملية تحصل بوساطتها العناصر المدركة بصورة تدريجية على ترابطات مختلفة من خلال الخبرة، ويتم ذلك من خلال التمييز بين المثيرات المتشابهة والعمل على التوحيد بينها بالرغم من التغييرات في المظهر ثم العمل على ربطها من خلال قواعد وأنماط".(عاقل،1981)

إذا ما طبقنا المفاهيم السابقة على طريقة إدراك الإنسان المسلم وأسلوبه في بناء المسجد وادراكه لعناصره التشكيلية عند مشاهدته او استخدامه لمسجد لاول مرة مقارنة بأبنية مساجد اخرى موجودة في بيئته العمرانية ، فإن عمليات الإدراك الحسية عنده تثير في ذاكرته الصور الذهنية المرتبطة بهذين المؤثرين مجتمعين أو منفردين. وعن طريق تقسيم الأشياء من وجهة نظره ومن ثم بعد ان تمر هذه العملية الإدراكية من خلال المراحل التي أشار إليها الباحث علي عسكر؛ فانه يتعرف على أن ما رآه أو ما سمعه يرتبط ذهنياً مع تشكيل خاص ببناء المساجد في بيئته العمرانية. وصوت الآذان إنما يدل على الصلاة والعبادة في مفهوم هذا الإنسان، وبعد هذه العملية الادراكية يبدأ إحساس المسلم بالتحول من المعنى والرمز الذي تلقاه من هذا المؤثر إلى الإحساس بالوجدان، وذلك بالخشوع، وفي هذه المرحلة يمتاز الإنسان المسلم عن غير المسلم في إدراك المسجد.

علينا التوقف عند مسألة الإدراك البصري والإدراك السمعي عند الإنسان المسلم بشكل خاص للمساجد. فالإدراك البصري يعتمد في بيان المحسوسات إما على الذات وإما على العرض "(اخوان

الصفا،1957)، وأما الاعتماد غير المطلق في التشكيل المعماري للمساجد، فالأشكال غير ثابتة في تشكيل المساجد عمرانياً؛ لأن هناك متغيرات في العناصر والأشكال وما يوجد في المساجد من عناصر وأشكال يمكن أن يوجد بغيره والعكس صحيح، ومن هنا يتم إدراكها من خلال العرض وفي حالة العرض والمقارنة بين الشيء المحسوس والشكل الموجود في مفكرة الإنسان يمكن أن يكون هناك مجال للخطأ. ويضرب إخوان الصفا مثالاً على ذلك بقولهم: "إذا رأى الإنسان السراب فظن أنه الماء، فليست الباصرة المخطئة ولكن المفكرة حكمت بأن ذلك المتلون يناله اللمس والذوق وهو جسم سيال رطب" (اخوان الصفا، 1957) ونقيس على ذلك إذا رأى الإنسان المسلم -مثلاً- بناءا معمارياً يحتوي على عناصر معمارية وتشكيلية خاصة ترتبط ببناء المساجد ضمن البيئة العمرانية الخاصة أو العامة لتشابهها مع المساجد الأخرى، فإن المفكر ة تحكم بأن هذا البناء مسجد، حسب المعطيات الشكلية، ولكن في الوقت نفسه ممكن أن يكون البناء لاستخدامات أخرى، في حين يمكن اعتبار صوت الأذان مؤشراً على وجود صلاة، ومن ثم وجود مكان لتأديتها وهوالمسجد، وإذا اجتمعت العلاقة البصرية مع العلاقة السمعية (الآذان) في مكان واحد فيمكن اعتباره مسجداً. يقول نادر اردلان في ذلك: "حتى نستوعب العمارة الإسلامية ومفرداتها والأشكال المستعملة في تكوينها يجب أن نفهم كيف يتعامل معها الإنسان المسلم، ليس من خلال العمارة فقط بما فيها المقياس المادي ولكن بما تحتويه هذه المباني، ومن هنا يجب ألا نطبق على الفراغ المعماري النظريات الهندسية والرياضية "(Ardalan, 1973) وهنا تظهر الوجدانية في إدراك الإنسان المسلم.

الاتجاهات المعمارية المعاصرة في تشكيل المسجد:

بدأ الاهتمام بدراسة الجانب الشكلي والتشكيلي لمباني المعمارية، بشكل واضح وملموس بعد الثورة الصناعية، إذ طرأت تغيرات على الأنماط المعمارية عندما دخل استعمال الآلة في الصناعات الإنشائية والمعمارية، وفرضت التقنيات المعاصرة وأساليب التصنيع الحديثة أشكالاً معمارية جديدة، تتفق أحيانا مع الأشكال التقليدية، وأحياناً تنسلخ عنها، وتبعاً لهذه التغيرات والاهتمام الشكلي في العمارة، ظهرت مدارس ونظريات معمارية تتعلق بالأشكال منها مفهوم النمط المعماري، وفكرة النمط والنمطية التي تعتبر الشكل المعماري موضوعها الأساسي، ومنها تفرعت مدارس معمارية كالمدرسة الشكلية وغيرها (جبرو، 1993).

ظهر اتجاهان في دول العالم الإسلامي لمعالجة الأشكال المعمارية، أو ما يسمى بالنمطية والتغيير وهذان الاتجاهان هما: الأول، الاتجاه التراثي أو التقليدي والثاني الاتجاه المعاصر وقد جاء الأول عند كثير من المعماريين الذين عنوا بالعمارة الإسلامية كرد فعل للاتجاه الثاني.

لقد تبنى بعض المعماريين المسلمين أمثال المعماري حسن فتحي الاتجاه التراثي في العمارة الإسلامية المعاصرة، وحاول من خلال الأشكال المعمارية التراثية ومن خلال تقنيات الإنتاج اليدوية، أن يصمم وينفذ معظم مشاريعه مثل قرية قرنة الجديدة، وقرية باريس، وغيرها من المشاريع الصغير ة التي استطاع من خلالها إحياء وتوطين المفهوم التراثي والشعبي في العمارة، ويعتقد أنه يمكن تحقيق ذلك الالتزام بالمخزون المعماري التراثي من ناحية، وباستعمال المواد الإنشائية الطبيعية المتوفرة في المنطقة نفسها، علاوة على استخدام تقنيات البناء التقليدية وأساليبها. ويرى أن الشكل المعماري بناء على هذه المعطيات يجب أن يتقرر تبعاً لاعتبارات روحية وفنية ومناخية واجتماعية، علاوة على الاعتبارات الوظيفية والإنشائية والاقتصادية. ويعزوسبب عدم التوازن والاضطرابات في الإشكال المعمارية المعاصرة في دول العالم الإسلامي إلى التباين الحضاري بين المجتمعات المؤثرة والمتأثرة. (فتحي،1988).

ويرى حسن فتحي كذلك أن الاستخدام المباشر للأشكال المعمارية المحلية يعطي الناس ثقة بحضارتهم؛ لأن هذه الأشكال تعتبر لغة خاصة بهم شأنها شأن الفنون الشعبية الأخرى: الثياب والأدوات المستخدمة وغير ذلك ويعتبر هذا من وظيفة المهندس المعماري.

لقد بلور حسن فتحي هذه الأفكار من خلال أعماله المعمارية، ومثال ذلك مسجد قرنة الجديدة (شكل 1) حيث لجأ إلى الأشكال التقليدية في التشكيل المعماري لهذا المسجد من خلال العقود والقباب والأقبية البرميلية.

(شكل 1) مسجد قرنة الجديدة في مصر

أما المعاصرة في العمارة والتصميم والدعوة إلى التغيير فقد فتبلورت في كتابات وأعمال بعض المعماريين كما هو الحال عند المنظّر المعماري رفعت الجادرجي في كتاب (الاخيضر القصر البلوري) وكتاب (شارع طه وهمرسمث) حيث خصص قسما كبيراً في هذين الكتابيين لدراسة وتحليل مفهوم الشكل وعلاقته مع الطراز المعماري والعوامل التي تؤثر في تكوينه، ونهج المنهج الفلسفي الاجتماعي والسلوكي في هذه الدراسات وحسب رأيه فإن الشكل المعماري هوحصيلة تفاعل جدلي بين تقنية إنتاج هذا الشكل وبين القيود والمتطلبات الاجتماعية. وأن هناك تناقضا دائما بين الشكل المحلي التقليدي أو المعاصر ضمن المجتمع الواحد، وبين الشكل المستورد أو الدخيل إلى هذا المجتمع، ويرد ذلك التفاوت والتمايز في إدراك الفرد أو المجتمع للعالم الخارجي، ومن هنا تظهر الخصوصية في منتجات الشعوب (الجادرجي،1991)، ولا شك في أن المعماري رفعة الجادرجي متأثر بمدرسة النقد الاجتماعي الماركسي. علما بأن له مساهمات عديدة في المعمارية الإسلامية وخاصة في العراق. وما يهمنا في أطروحته العوامل المؤثرة في تكوين الأشكال، ومنها دور الشكل السابق في تكوين الشكل الجديد. حيث يرى الجادرجي أن الشكل السابق واحد من الحلول المناسبة والملائمة في تطوير واكتشاف شكل جديد ثم ينصهر الشكل القديم في الشكل الجديد (الجادرجي،1985)

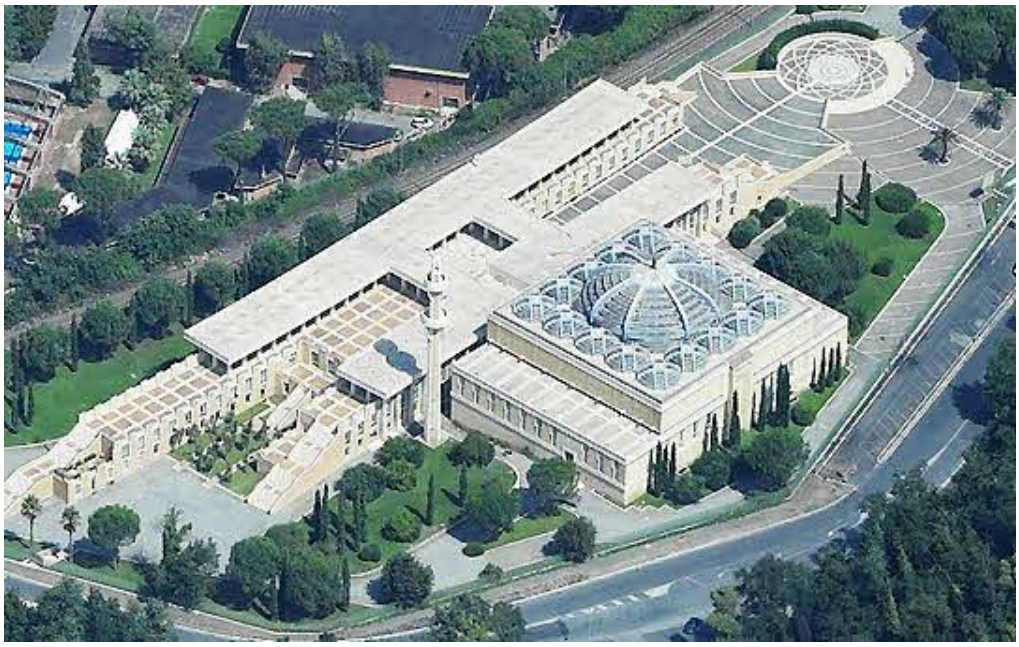
هذا الطرح ليس جديدا، واكتساب المعلومات عن طريق القياس موجودة في الدين الإسلامي، وقد تم طرحها من قبل بعض الفلاسفة المسلمين، أمثال: إخوان الصفا حيث يرد أن أكثر معلومات الإنسان مكتسبة بالقياس، وذلك من أخذ المعلومات الموجودة في ذاكرة الإنسان أو ما يسمونها الأوائل العقول.

إن تحديد حيز أو مساحة محددة من الأرض لأداء فريضة الصلاة ن يعني إعطاء صفة الخصوصية لهذا المكان، ومن خلال الحدث الذي يتم ضمن هذا الحيز، وبالتالي يفرض سلوكاً معيناً، وكأن المكان يحمى قوانين استعماله، وبالتالي تحكم الإنسان بسلوك لا يستطيع تغييره. (عسكر والأنصاري،1983)، وهو ما يطلق عليه علماء النفس السلوك العقلي، يعتمد السلوك العقلي على التأثيرات الإدراكية والوجدانية ويعتبر أكثر أنواع السلوك تعقيداً، ويتبلور هذا السلوك بالشعور الناتج عن التفاعل بين الادراك والوجدان والنزوع مثلا خلع الحذاء بمجرد الدخول إلى الحيز المخصص للصلاة والانتظام والخشوع. (عفيفي، 1970) .

ويمكن أن يكون لتحديد الفراغ دور في التركيز والخشوع، فمن وجهة نظر نادر أردلان (Nader Ardalan) أن تحديد الفضاءات المعمارية مهمة بالنسبة للإنسان، حيث يستطيع الإنسان أن يحدد موقعه واتجاهه، وكلاهما له معنى بالنسبة للإنسان كتعبير عن وجوده (Ardalan, 1973)، ويقول راسم بدران في ذلك: "رغم تفاوت العناصر التشكيلية المكونة للمسجد من حضارة إلى أخرى إلا أن هناك بعض الأجزاء الرئيسة عبر التاريخ، مثل بيت الصلاة، والرواق، والصحن، والمئذنة، وطلة القبة"...

هناك دراسات تناولت الجانب الشكلي والتشكيلي لعناصر المسجد منفردة أو مجتمعة، مثل المئذنة (رمز الإسلام) لجوناثون بلووم (Jonathon Bloom) الذي يستعرض في الأصول التاريخية للمآذن وارتباطها مع بناء المساجد، ومن ثم يعتبرها رمزاً للإسلام والمسلمين وحيثما وجدت يوجد مسلمون.

وفي كتاب معنى الوحدة The Sense of Unity يربط نادر أردلان Nader Ardalan بين الإشكال الهندسية المستعملة في المساجد، وبين المعنى الذي يحمله استعمال هذه الإشكال، ويعطي أمثلة على ذلك فمثلاً: تكرر الشكل المكعب في المساجد كرمز للاتزان والكمال من الناحية الهندسية، ومن ناحية المعنى والرمز يدل على شكل الكعبة المشرفة، والشكل الثماني استعمله المسلمون لربط الشكل الكروي أو نصف الكروي –القبة– فوق المكعب، ليعكس كرسي العرش الإلهي، والذي تبعا للعرف يرتكز على ثمانية أضلاع، والقبة عنده ترمز إلى القبة السماوية، وقد طبق بعض المعماريين هذه المفاهيم في تصميم المساجد، كما فعل باولوبورتقيزي Paolo Portoghasi في المركز الثقافي الإسلامي ومسجده في روما Mosque and Cultural Center of Rome. (شكل 2)



(شكل 2) المركز الثقافي الإسلامي ومسجده في روما

ونحا سيد حسين نصر Seyyed Hossion Nasser هذا المحنى في دراسة الأشكال المعمارية والفنية فربط البعد الشكلي والتشكيلي للعناصر المعمارية للمسجد مع المعاني الروحية، فمثلاً المئذنة أو المنارة ترتبط شكلاً ومعنى بمفهوم الهداية والاستدلال المادي للوصول إلى المسجد والروحي للهداية إلى الصراط المستقيم والابتعاد عن الضلال من خلال الصلاة. ويرى كذلك أن كثيرا من أشكال العناصر المعمارية المستعملة في أبنية المساجد تخرج من إطارها الشكلي إلى إطارها الرمزي، ويعطي مثلاً على ذلك القبة المركزية في المساجد، فيرى أنها تدل على الوحدة وترمز كذلك إلى الروح وأن القاعدة ذات الشكل الثماني التي ترتكز عليها مثل هذه القباب ترمز إلى دوران الشكل المربع الذي يرمز كذلك إلى الاتجاهات الأربعة والمكونات المادية للكون: الماء والتراب والنار والهواء.

وهناك من يهمل الجانب التشكيلي في المساجد، ولا يعتبره إلا قشرة خارجية لا تؤثر على وظيفته ورسالته، وفي ذلك يقول حسن الدين خان: "إن المسجد نوع من المباني التي تتجاوز القيود التقليدية المعمارية من خلال المعاني الرمزية والوظيفية لهذا المبنى وليس من خلال التشكيل المعماري المحسوس" (Khan, 1994).

ومن هنا فالتشكيل المعماري للمسجد غير محدد بفضاءات معينة، تعطي التشكيل سمات خاصة، كما هي الحال في أماكن العبادة في الديانات الأخرى التي تتطلب وجود فضاءات خاصة بطقوس معينة، كالحاجة إلى الوسيط، كما في الديانة المسيحية، الذي يتطلب وجود غرف خاصة بالقسيس الذي يمثله، ولكن في الإسلام هناك اتصال مباشر بين العبد وربه، وإذا كانت هناك حاجة للفراغ المعماري فهي ناتجة عن العوامل الفيزيائية، المناخية وليست الدينية. (Frishman, 1994).

ولهذا ليس هناك علاقة دينية مباشرة بين التشكيل المعماري ووظيفته في المسجد، وإنما يأتي التشكيل كحصيلة للمؤثرات البيئية الفيزيائية والسلوكية بحيث لا تتعارض مع مبادئ الدين الإسلامي وتعاليمه. مثل تأثير المناخ أحيانا على سقوف المساجد. فمثلا نجد سقوف بعض المساجد في المناطق التي تتساقط عليها الثلوج تأخذ الشكل ألجمالوني وعلى سبيل المثال بعض المساجد البوسنية تكون أسقفها من القرميد أو مائلة كما في المسجد الأبيض White Mosque في مدينة فيسكو Visoko في البوسنة Bosnia في سنة 1980 وصممه المهندس المعماري زالتكواوجلن Zaltko Ujlen (شكل3).

(شكل3) المسجد الأبيضWhite Mosque في مدينة فيسكوVisokoفي البوسنة Bosnia

وفي المناطق الحارة والصحراوية تكون الفتحات المعمارية لأبنية المساجد صغيرة ومرتفعة، وتكون السطوح العلوية لها مستوية. وتتم تهويتها من خلال أسقفها كما في قصر الحكم والمسجد الجامع في الرياض (شكل4).

(شكل 4) قصر الحكم والمسجد الجامع في الرياض –السعودية 1989

ولخصائص المواد المستعملة والمتوفرة ضمن البيئة العمرانية دور في نمطية المسجد، بحيث تملي خصائص المادة الواحدة على البناء شكلا معينا ومقاسات محددة؛ فمثلا استعمال الطين يفرض نظاما إنشائيا معينا –النظام الحامل- في حين تعطي الخرسانة المسلحة مرونة أكثر في التشكيل المعماري والحصول على فضاءات كبيرة دون اللجوء إلى استعمال الأعمدة وبالتالي يصبح موضوع التغيير في التشكيل المعماري للمسجد ضمن البيئة الواحدة متنوعا.

ويمكن القول أن تأثير العوامل البيئية على التشكيل المعماري للمساجد قد تناوله الدارسون من جانبين: تقني، وسلوكي بحيث ربط بعضهم بين التقنيات الإنتاج والمواد المستخدمة وخصائصها وبين النمطية والتغيير في ذلك التشكيل، في حين رأى آخرون إن التعاطف مع البيئة الطبيعية في الاستخدام المباشر يؤثر سيكولوجيا على مشاعر المصلي وتقوية إحساسه بعظمة الخالق سبحانه وتعإلى ويتفق الباحث مع الآراء التي طرحت في هذا المجال.

المتغيرات الاجتماعية والسلوكية

يبين ابن خلدون، أثر الزمن والتكرار على المظاهر الحضارية للمجتمع بقوله: "إن رسوخ الصنائع في الأمصار، إنما هو برسوخ الحضارة وطول أمدها، والسبب في ذلك ظاهر، وهو: "أن هذه كلها عوائد للعمران والألوان، والعوائد إنما ترسخ بكثرة التكرار وطول الأمد، فتستحكم صبغة ذلك وترسخ في الأجيال وإذا استحكمت الصبغة عسر نزعها" (ابن خلدون،ص255)، أعاد هذا الطرح الناقد والمنظر المعماري رفعت الجادرجي في كتابه شارع طه وهامر سمث بقوله: "ما أن يولد الشكل -الشكل المعماري- ويتثبت، أي أن

يصبح إنتاج الشكل ضرورة اجتماعية وتأخذ بالتكرار، حتى يصبح طرازا، وتتكون لطرازية الشكل هذا ذاتية خاصة بها تستمر في الوجود ولو بعد أن يتغير المطلب أو التقنية" (الجادرجي، 1985).

لقد أدى تكرار كثير من العناصر المعمارية في المساجد عبر التاريخ إلى رسوخ هذه الأشكال في ذهن المسلم أي تشكل له منظومة إدراكية تعمل عمل دماغ إلكتروني يتقبل عددا كبيرا من مصادر المعلومات ثم يختار منها ويوحد بينها ويجردها ويقارنها ثم يخرجها مكررة وحسب الحاجة، وأصبح المسجد في نظر الكثيرين من الناحية التشكيلية هو البناء الذي يحتوي على عناصر محددة كالمئذنة والقبة والعقود مثلا وانتقلت هذه الأشكال من مفهومها الشكلي إلى مفهومها الرمزي في ذهنية الإنسان المسلم وأصبحت بالنسبة له تشكل لغة تخاطبيه شكليا ومعنويا: فمن حيث الشكل هو مؤشر على وجود مبنى خاص بالصلاة، ومن حيث المعنى يرتبط ذهنيا بالدين الإسلامي كهوية للمجتمع الإسلامي على المستوى العام، وهذه العمومية يمكن أن تنتقل إلى الخصوصية على مستوى ثان، وأعطي مثالا على ذلك الأشكال الخاصة في المساجد والأماكن الدينية، والأحداث التي جرت بها وتأثيرها على ذهنية الإنسان المسلم، مثل قبة الصخرة المشرفة التي ترتبط مع حادثة معراج الرسول ﷺ إلى السماء(Bloom, 1989)

ارتباط بعض الأشكال المعمارية مع بناء المسجد، وتكرارها، جعلها تتحول في مفهوم الإنسان المسلم إلى معاني ودلالات فكرية مرتبطة بمبنى المسجد نفسه وكأنها خاصة به، بحيث أصبح من الصعب أحيانا التغيير في هذه الأشكال وخاصة أنها تتعلق بمنشأة دينية، وشكلت عند الغالبية اعتقاد بأنها أجزاء ثابتة يجب توفرها في المسجد، ويأخذ المسجد هويته المعمارية منها.

ومن هنا يجب ان يؤكد المصمم على أهمية دراسة البيئة الاجتماعية قبل التصميم، والتعرف على المعاني والرموز الذي يرتبط بها عند أي محاولة للتغيير في الأنماط المعمارية الموجودة فيه، كما أن نسخ الأنماط المعمارية عن الماضي ليس الحل الأمثل ولكن يجب أن يكون هناك حسن استعمال للتكنولوجيا المعاصرة وما تنتجه من اشكال معمارية بما يتلاءم وهوية المجتمع نفسه عند تصميم المساجد المعاصرة.

المصادر والمراجـــع:

1. القرآن الكريم
2. ابن خلدون،عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، دار احياء التراث العربي الطبعة الرابعة بيروت 1900 .
3. ابن الهيثم، **المناظر**، تجقيق صبره عبدالحميد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1983 .
4. ابن منظور ابي الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، دار صادر بيروت 1970 .
5. البسيوني، محمود، **أسرار الفن التشكيلي**، عالم الكتب الطبعة الأولى، القاهرة، 1980 .
6. الجادرجي، رفعت، **الأخيضر القصر البلوري**، رياض الريس للكتب والنشر، لتدن، 1991.
7. الجادرجي، رفعت، **شارع طه وهامر سمث**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. 1985.
8. الصفا، إخوان، **رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء**، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت، 1957.
9. بدوي، أحمد زكي، **معجم مصطلح الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية**، دار الكتاب العربي، 1991 .
10. جبرو، ينار حسن، **المذاهب الفكرية الحديثة والعمارة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1993 .
11. فتحي، حسن، **الطاقة الطبيعية والعمارة التقليدية لها**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1988.
12. صالح، قاسم حسين، **الإبداع في الفن**، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1981.
13. عاقل، فاخر، **علم النفس – دراسة التكييف الاجتماعي**، دار العلم للملايين بيروت 1981.
14. عسكر، علي، و، الأنصاري، محمد، **علم النفس البيني**، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، 1983.
15. عفيفي، فوزي، **السلوك الاجتماعي بين علم النفس والدين**، وكالة المطبوعات الكويت، 1970
16. عبد الحليم، فتح الباب، والرشدان، احمد حافظ، **التصميم في الفن التشكيلي**، عالم الكتب القاهرة 198.

17. Ardalan, Nader & Bakhtiar, Lailh. **The Sense of Unity**, University of Chicago Press, Chicago and London 1973.
18. Bloom, Jonathan, **Minaret Symbol of Islam**, Oxford University Press, Oxford 1989.
19. Frishman, Martin, **Islam and Form of the Mosque**, in Freshman Martin & khan Hasan-Uffin (editors), **The Mosque, Thames and Hudson**, pp, 17-42, London 1994.
20. Khan, Hasan Uddin, **An Overview of Contemporary Mosques**, in Freshman Martin & khan Hasan-Uffin (editors), The Mosque, Thames and Hudson, pp, 247-267, London 1994.
21. Nasser, Seyyed Hossion, **Islamic Art and Spirituality**, BAS Printers Limited Hampshire 1987.

التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصور ة التعبيرية الحية مسرحية (هاش تاج) أنموذجا

محمـد خير يوسف الرفاعي، *قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك*

تاريخ الاستلام: 2016/5/9 تاريخ القبول: 6/ 2016/10

The Role of Visual Formation Distribution in Creating Live expression Images The play "Hash Tag" as a model

Mohammad Alrefaee: *Drama Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University*

الملخص

تناولت الدراسة ضرورة التوزيع التشكيلي البصري وأهمية الحركة في عملية الإخراج ودورها في بناء الصورة التعبيرية الحية في مسرحية (هاش تاج)، انطلاقاً من كونها مسرحية حركية ترتكز إلى لغة الجسد، المحور المركزي لتوليد الاستجابات الانفعالية بمختلف انعكاساتها.

وهدفت الدراسة إلى ابراز طبيعة وسمات وخصائص التوزيع التشكيلي البصري من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية للشكل في عرض مسرحية (هاش تاج) حيث يتبع التغير البصري بالضرورة طبيعة الفضاء المسرحي المبتكر للعرض، وتفعيل خشبة المسرح من خلال إبداع وحدات بصرية مختلفة لتكوين فضاء العرض وتقديم الزمن المسرحي.

ولقد اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي، وخلصت إلى أن التعبير المسرحي بلغة الجسد والتعبير المسرحي التشكيلي (المرئي والسمعي) يعتمدان على عناصر تشكيل تسهم في قراءة العرض وفق رؤية فنية وجمالية يعمد المخرج إلى توظيفها في بنية العرض بوساطة التشكيل الدرامي لعناصره الفنية كالإضاءة والمؤثرات الصوتية والحيل والخدع والمناظر والتكوينات (الصامتة أو الساكنة أو الثابتة) والملابس والألوان.

الكلمات المفتاحية: التوزيع التشكيلي، الممثل، البصري.

Abstract

This study addresses the significance of visual distribution and motion in theatrical directing process, and their role in building the expressive images in the play "Hash Tag" since it is a pantomime play, and the actor's body is the central core for generating emotional responses.

The study aimed to highlight the nature and characteristics of the distribution of images through the directorial vision of the form in the play.

The study adopted the analytical method, and concluded that the theatrical expression by the body language of actors and by expression produced by equivalent visual images and sound effects depend on mediation of a dramatic restructuring by the director of the non-human elements of the theatrical production, such as lighting, tricks, scams, sightseeing, and colors. Such elements are employed to create the theatrical production according to the artistic and aesthetic vision of the director.

Keywords: formation distribution, Actor, Visual.

مقدمة الدراسة:

لا شك أن تدخل المسرح في التجارب البصرية الحديثة جعله يتأثر تأثراً عميقاً بمختلف التطورات التي شهدها هذا المجال. ففي ظل التحول الذي شهدته الثقافة البصرية عالمياً، تحول المحتوى المسرحي من نص تقليدي إلى صورة فحدث تغير ملحوظ في دراما النص، واتجه جمال المسرح وعاطفته وصورته وتركيبته وسرده وعروضه ولغته وغيرها ، من السمات الخاصة بالمسرح إلى التركيز على الناحية البصرية فكان ذلك ايذاناً بظهور (المسرح البصري).

وفي المسرح المبتكر حيث يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص، وتشكل اللغة الإيمائية (من خلال المزج بين النص المكتوب والحركة الجسدية) مفردات العرض بالنسبة للعمل، فهويتكون من صور مرتبة وحركة وموسيقى واستخدام للمفردات بأساليب جديدة. فهي وسيلة لاستخدام لغة العرض التي تتطلب بدورها لغة نقدية تتعلق برؤية العمل بشكل مختلف.

لا شك أن التطورات المذهلة في تقنيات الاتصالات الرقمية الإلكترونية خلال العقدين الأخيرين فرضت تغييرات عديدة في عناصر العملية الاتصالية، التي اشتملت (المرسل، الرسالة، الوسيلة، المتلقي، ورد الفعل).

وقد تم التعامل مع الجسد وتحولات الاشياء كمفردة بصرية ديناميكية لخلق الصورة المعبرة بأسلوب عمل فني معاصر، حيث سعت الكثير من التجارب المسرحية إلى تحقيق الجانب البصري في أداء الممثل أو الرؤيا الإخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي.

وتؤكد الكثير من الدراسات والعروض والتيارات والتجارب المسرحية الأوربية على تحقيق الجانب البصري كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءا من تجارب جوردن كريج ورابنهاردت، ومايرهولد وادلف آبيا ومخرجي مسرح الطليعة الفرنسيين وانتهاء بتجارب بيتر بروك وجوزيف شاينا وروبرت ولسن وليباج وكانتور وبينا باوش ويوجين باربا واريان منوشكين والياباني تاداشي سوزوكي وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوربي.

وفي المسرح البصري يكون دور المخرج في عملية الابداع دوراً على قدر كبير من الاهمية لإحكامه السيطرة على عناصره البصرية. وفي بيان أهمية المخرج المسرحي للعرض تقول (Tina Bicat)" المخرج هوأحد المكونات الرئيسة في أي إنتاج مسرحي حيث لا بد من أن يكون لديه تصور واضح عما يجب أن يحدث في أية لحظة من مراحل إنتاج العرض المسرحي "Tina Bicat & Chris Baldwin (2002,p12)". حيث يكون التغير البصري في الفضاء المكاني أو الشعور عاملاً اساسياً في تطور التناقض المسرحي، فلا بد لخشبة المسرح أن تعمل على ابداع وحدات بصرية مختلفة لتكوين فضاء العرض المسرحي وتعمل على تقدم الزمن المسرحي. وهذا يتطلب من المخرج ومصمم المسرح أن يتمتعا بقدرة خيالية ثرية، وأن يعملا على أن يستخدم المسرح الوسائل البصرية استخداماً فعالاً. بل وأننا نلاحظ على خشبة المسرح في العصر الحالي أن هناك الكثيرين من القائمين على العروض المسرحية بدأوا في التخلي عن العناصر الأدبية للمسرح، وبدأوا يعبرون عن فهم وإدراك وتخيل الفنانين للمسرح من خلال الربط بين الأفكار والعواطف والصوت واللون والجسد والزمان والمكان والصورة والضوء وغيرها من العناصر والأشكال المختلفة (شا ، 2012 ، ص20). والحقيقة أن الصورة المسرحية تتكوّن من مجموعة من الصور البصرية التخيلية المجسّمة وغير المجسّمة فوق خشبة المسرح(أرتو، 1983،ص80) منها: الصورة اللّغوية التي يمثّلها النصّ، وصورة الممثّل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية الإيقاعية، والصورة الرصدية

ولا شك أن جسد الممثل بوصفه ظاهرة بصرية، يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام الرموز الإيحائية التي تسعى إلى 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 اكثر مع بعضهما لصنع نسق مرئيٍ، وهنا لا يمكن تجاوز مساحة اشتغال الممثل،كونه يشكل محصلة كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي" (ديور،1998، ص114) وعليه يلتزم الممثل بتحديد مناط التعبير مجسدا لأبعاد الدور نفسه (جسديا – اجتماعيا – نفسيا)، بمعنى حرصه على تفعيل المنهج العلمي في إبراز فاعلية الصفات الخارجية بما يتواءم مع الصفات الداخلية للشخصية أثناء أدائه التمثيلي أو مشخصًا 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 ، ص.90)

مشكلة الدراسة :

تكمن مشكلة الدراسة في أنها تتناول امكانية التوظيف الدلالي والجمالي من خلال تشكيلات الجسد لدى الممثل داخل حيز التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية ، بمعنى قراءة العرض المسرحي وفق رؤية فنية وجمالية يعمد المخرج إلى توظيفها في بنية العرض عن طريق تفعيل أدواته من خلال التأمل، الاختيار، وإعادة التشكيل، والتعبير لكي تتحقق العملية الإبداعية ويكون لها قيمة عامة مؤثرة في المتلقي.

هدف الدراسة :

تهدف الدراسة إلى ابراز طبيعة وسمات وخصائص التوزيع التشكيلي البصري من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية للشكل في عرض مسرحية (هاش تاج) لتقديم نموذج اخراجي عملي يفيد الدارس في مجال التطبيق العملي ، من حيث هوابتكار خلاق لفضاء العرض المسرحي.

الدراسات السابقة:

بالإطلاع على دراسة حمادة إبراهيم (1997) حول " التقنية في المسرح – اللغات المسرحية غير الكلامية " تبين أنها قد أخذت الجانب الوصفي التحليلي للجانب التقني الفني لشكل العرض وإمكاناته غير الكلامية وعناصره البنائية الشكلية ودورها في بناء الصورة المسرحية، ودراسة ألين ستون وجورج سافانا " المسرح والعلامات (1991) وفيها عرض للشكل المسرحي ودلالات الصورة وعناصر الحركة والفعل ودور العلامة في صنع المغزى الدلالي، ودراسة بيسك ليتز "الممثل وجسده" (1996) حيث تناولت لغة الجسد وإمكاناته التشكيلية البصرية وشكل الحركة والدلالة داخل حيز فضاء المسرح، ودراسة لي شآ (2012) "المسرح البصري في الصين بين الحداثة التقنية والتقليد "تعرضت لتوظيف الحداثة ورسم الصورة الحركية ومساحات الشكل واللون للعرض المسرحي، ودراسة صلاح القصب" ما وراء الصورة " (1990) وفيها تنوع وعرض لمفهوم وطبيعة لغة الصورة وكيفية بناء عناصرها البصرية داخل حيز الفعل المتنامي. ومما لا شك فيه أنها دراسات قد شكلت جميعها مادة علمية قيمة أنارت لي الطريق وسهلت مهمتي البحثية لرسم صورة التشكيل البصري لنص العرض المسرحي وتوظيف لغة الجسد والتطبيق عمليا من خلال تأليفي وإخراجي لمسرحية "هاش تاج" في محاولة للإفادة من تلك المفردات بمفهوم تطبيقي تحليلي.

تحديد المصطلحات :

التشكيل الحركي:

ويشار اليه اصطلاحيا بالميز انسين (mise – en – scene) 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.

الصورة:

وهي التشكل المادي المدرك موضوعياً للتصورات الذهنية اللامادية أي (المشاركة في الشئ عن طريق النظر) فهي في المسرح المشاهد التخيلية لحركة ما في حيز (الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة).

الفضاء المسرحي:

هوالحيز المكاني الذي يحوي كل التكوينات والإنشاءات والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات المكانية والرمانية والبصرية التي تشمل الفضاء النصي وفضاء العرض بوحدة جمالية جدلية فنية تصهر جميع عناصر العرض المسرحي ببوتقة واحدة .

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 أوالاستعراضي والإيمائي والفانتازي.

السينوغرافيا:

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: السين بمعنى الصورة المشهدية، وكلمة 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 هوسمعي وبصري وحركي.

التكوين:

تشتق كلمة التكوين من كون يكون تكوينا، وكينونة الشيء صورته، وجمعه تكاوين (الصورة والهيئة). وللتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسية في تكوين الشكل حيث هوربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، من تصميم وحركة وبناء، ومع ذلك فهوليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه حالة الموضوع والمزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يروي الحكاية.

منهج الدراسة: أعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي لكونه أكثر المناهج قربا من موضوعة الدراسة.

مجال الدراسة: العرض المسرحي (مسرحية هاش تاج).

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في بيان طبيعة وأهمية التوزيع التشكيلي البصري لمفردات الصورة المسرحية كأساس في عملية الإخراج، ومدى الإفادة منها لرسم خطوط التواصل بين مختلف مفردات المخرج لصنع الصورة النهائية لشكل العرض الحركي (الإيمائي) اعتمادا على إحلال الممثل للشخصية التي يؤديها في جسده.

الإطار النظري:

الصورة في الأدب أو الفن تنتج التعبير (Expression) الذي يعمل على الإبانة عن فكرة أو عاطفة بكلام أو إشارة أو بملامح، ويتكون التعبير (فنياً) من أدوات ووسائل يعمد إليها الفنان، لتحقيق أثر من أثاره، وقد تكون خاصة به فتسبغ على طبيعته ميزات معينة فريدة.

ولكن التعبير المسرحي بلغة الجسد والتعبير الذي ينتجه المعادل التشكيلي المرئي والسمعي بوساطة التشكيل الدرامي لعناصر العرض المسرحي غير البشرية: الإضاءة، المؤثرات الصوتية، الحيل والخدع، المناظر، التكوينات (الصامتة أو الساكنة أو الثابتة)، الملابس، والألوان، كل هذه الأمور تساعد على تهيئة الحالة الدرامية في الحدث حيث يبنى الشكل على الحركة – حركة الممثل وعلاقته بالممثل الآخر والكتل الجماعية والعناصر التقنية – فقد يواجه المخرج أصعب الإشكاليات والمشاكل التي تعيق عملية التحويل، كأن يكون ضعف أداء الممثل في الجانب الصوتي أو الحركي، وقد لا يكون لبعض الممثلين القدرة على السيطرة على أدواتهم التعبيرية وهنا يضطر المخرج أن يجري بعض التغييرات على ما ارتسم في ذهنه من تلك التصورات، أو يلغي البعض منها.

والعرض المسرحي منظومة بصرية سمعية للتوزيع التشكيلي البصري أسست لها مجموعة التصورات الذهنية التي أنتجها الخيال عبر المراحل الإبداعية السابقة لمرحلة التعبير، وما تلك التصورات إلا صور مرئية يستعين بها المخرج لرسم عناصره البنائية الساكنة والمتحركة لتعينه على احتواء الأفكار والدلالات التي يبثها العرض، فالساكنة منها بإمكانها التأشير إلى التاريخ والمكان والزمان والوقت والجوالعام، في حين تحال كل الأفعال والأشياء والمسميات الأخرى إلى العناصر المتحركة التي هي الممثل والمجاميع، وجميع هذه العناصر بإمكانها إنتاج مهارات ومعارف متنوعة ومختلفة بحيث تطرح في كل مفصل من مفاصلها وفي كل لحظة من لحظات العرض عدداً من الاحتمالات والإمكانات اللامنتهية بصياغات تأويلية ومستويات جمالية وفكرية وعاطفية ترسم فضاء مسرح الصورة بسلسلة من التكوينات التشكيلية المركبة المعتمدة في تصميمها على عالم مزدوج يمتلك وظيفة تتشكل في إنتاجها من مستويين مستوى الإرسال، خلق التشكيل الصوري اللاواعي (نص، مخرج، ممثل) ومستوى التلقي الذي ينتج متفرجا يستطيع قراءة الصورة باعتماده على هدم المكتسب وبناء مدركات تلقي جديدة. وهذا يعني إن فضاء الصورة يقوم على ((شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة والغامضة المصممة بقصديه أو عفوية وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف إيصال معنى محدد كما في المسرح التقليدي وإنما يقوم بإرسال مجموعة من الإشارات والعلاقات والدلالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة لتولد في ذهن المتلقي مجموعة مدلولات (القصب، 1990، ص90).

لذا كان فضاء مسرح الصورة ليس خطابا ماديا منطقيا بل فكر يعلن بوسائله الغرائبية في التعبير عن اللامنطق الذي يكشف في بحثه وحركته وتشكيله بناءً جديدا يفلسف المتلقي الحياة من خلاله. وعليه فان فضاء الصورة يحتاج إلى انتقاءات وانتقالات تفسيرية غير مألوفة تعتمد على فعل ذهني يركب المادة الصورية المشكلة في المساحات المطلقة ويخلق من ترابطها المعنى المرتبط بالمدرك العام. انه فضاء (لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحا يقدم للمتفرج. ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان ونقد فكرة العرض في حد ذاتها. فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له) (اسعد،1985،ص85).

واستنادا إلى ما تقدم يمكن أن نحدد ثلاثة فضاءات يتحرك فيها مسرح الصورة لتثبيت وظيفتيه الجمالية والدلالية وهي :

1. الفضاء النصي.
2. فضاء التشكيل الصوري.
3. فضاء التلقي .

من هذا المنطلق تبدأ عملية الاشتغال الإبداعي لخلق فضاء التشكيل الصوري. وهوفضاء يجمع بين عناصر متباينة ومتناقضة ومتباعدة يعتمد إنتاجها على رؤى العالم. ليستند اليها المخرج في اختيار مساحات مطلقة تتحرك عليها (الشخصيات) حيث تؤدي طقوسها الأدائية. ولا يميل هذا الفضاء التشكيلي إلى تحديد جغرافية مقننة للعرض بل يعتمد على مفردات عرض يخرجها بحركة الممثل لخلق علاقات مكانية لها أبعاد بلاستيكية (سينغرافية)، فحركة الممثل التشكيلية هي التي تعطي للحيز الفارغ وجودا دلاليا معبرا وترسم حدود الصورة .

ولابد لنا من الإشارة إلى أن كل ما سبق ذكره إنما يقصد به قراءة للعرض المسرحي الحديث، ذلك أن العرض المسرحي في مراحل سابقة كان في بنيته اميناً على افكار المؤلف ويعود السبب في ان المؤلف كان هوالمخرج نفسه، وفي مرحلة أخرى وبعد ظهور المخرج كانت وظيفة المخرج تقتصر على النقل الحرفي لأفكار المؤلف إلى خشبة المسرح من دون زيادة أو نقصان.

لكون جسد الممثل يدرك بوصفه ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام رموز إيحائية، تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج وخبرته المكتسبة من الواقع لأجل اكتشاف المعنى ودلالته، فهيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، أما إذا أضفنا علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة، فأنها تكون لنا دلالة اجتماعية اوفكرية، فتتكون الدلالة "حالما كان هناك جزءان أو اكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعا نسقاً مرئياً" (هويسمان،1983،ص106).

وهنا لا يمكن تجاوز مساحة اشتغال الممثل، كونه يشكل محصلة كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي وبحسب فرضية (إلين ستون) فان الصورة ومن ضمنها جسد الممثل تعمل في مستويات هي "المستوى الوظيفي،خلق الجوالعام ، الوظيفة الرمزية" (ستون،1999،ص203).

وفي حركة العرض تبدأ الاشكال بالتحول إلى طاقة تعبيرية فتتنامى الأشكال المرئية وتصبح سلسلة من الرموز المتفاعلة مع دلالات العرض الأخرى، فالحركة تقوم بتفكيك ما هومركب لإعادة تركيبه من جديد ولإنجاح عملية التواصل، لا بد أن تتوافق الدلالة التي يرسلها الجسد مع الرموز التي تصل إلى ذهن المتلقي، وكما يرى (باربا) ان هناك تقنيات مشتركة لتمظهرات الجسد. وكل ما نسميه بـ" التكنيك ما هو إلا استخدام خاص لجسدنا" (باربا،1981، ص105).

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 إنعتاقه من طوق المقدس، وإن حضوره كان ولا يزال استثنائياً في فضاء المسرح الذي ينحولعوالم 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 ، وفي توجيه ارشادي ركز "Bill Lynn "على مراقبة الناس حيث قال للممثل "ابذل جهداً واعياً لمراقبة الناس في حياتك ، تعبيراتهم، توجهاتهم وعيوبهم، (Bill Lynn,2004,p12)، لابد أن تبني مكتبة من الصفات الشخصية وهي بالضرورة مخزون يثري الفعل المسرحي.

الإطار التحليلي:

- مسرحية (هاش تاج) أنموذجا تطبيقيا. (مسرحية (هاش تاج) نص مسرحي حركي، تم تقديمه كعرض مسرحي ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني 2015، وهومصنف مسجل ومحفوظ (DVD) بدائرة المطبوعات والنشر وهيئة المرئي والمسموع، عمان رقم م م / 6044 / لسنة 2016).
- المسرحية: هاش تاج # (تعبيرية حركية)
- المدة الزمنية: (45 دقيقة)
- الممثلون: (ستة : بين مؤدٍ ومؤدية)
- طبيعة المسرحية: (تستند إلى لغة الجسد بأسلوب إيقاعي موسيقي وفضاء سينغرافي وسينمائي وبانتومايم)

العمل سلسلة من التأملات الحركية والصوتية والموسيقية البصرية لمعنى الأشياء وحقيقة تفاعلها فيما يحيطنا وحقيقة تفاعلها وعلاقتنا بمن نحب أو علاقتنا الحسية بما يحيطنا تتكون المسرحية من لوحات منفصلة متصلة تلقي الضوء على حالة صراع الإنسان مع القوى المحيطة التي تحاول النيل من إنسانيته ووجوده وتنطلق من طبيعة هذا العالم المتغير والمسرح الذي يتطور بلا حدود وصولاً إلى حالة التكاملية بين عناصر العرض لإقامة علاقات جديدة على جميع المستويات بحثاً عن رموز للعلاقات التي نحياها.

مسرحية (هاش تاج) عمل في لوحات تشكل سلسلة من التأملات الواقعية التعبيرية التي يسهل مزجها بأسلوب الكاريكاتير أحيانا والواقعية النفسية خاصة في رسم الشخصيات الدرامية (شخصيات واقعية مقنعة) كل ذلك في تشكيل فني يقترب بالدراما من الموسيقى وكأننا أمام معاناة شخوص مسجونة بعلاقاتها الإنسانية تبحث عن الحرية بوصفها أساس الحياة ومعنى الوجود.

وهذه اللوحات أو التداعيات الدرامية هي:

- (لوحة خيال الظل) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن الميلاد أو البداية بحيث تمثل (القوة الموضوعية الموجهة).
- (لوحة الفوانيس) المدة الزمنية 4 دقائق، (لتمثيل المعارض أو العائق).
- (لوحة الولادة) المدة الزمنية 10 دقائق، تعبرعن فكرة المرآة وإيقاع الحياة والتشكيل بالفضاء (لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة).

- (لوحة فقدان الذات) المدة الزمنية 3 دقائق، تعبر عن فكرة التحول إلى دمى (لتمثيل ما يحصل وما يتم العمل من أجله).
- (لوحة فوانيس الرأس) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن فكرة العرافة ولغة الأقنعة (لتمثيل دور المساعد الذي يعزز إحدى القوى المسيطرة).
- (لوحة الكرسي) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن فكرة الطوفان وتحول الجامد إلى حي.
- (لوحة الرحيل) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن فكرةبناء العلاقات من خلال تحسس المكان وطبيعة المحيط العام واستخدام الأقنعة المحايدة للبحث عن مكان سعيد حيث لا نزاعات فيه.
- (لوحة الحرب والصلاة) المدة الزمنية 4 دقائق، تعبر عن فكرة الصراع وقناعة الإنسان بقدرته على شراء المكان المثالي.

حاول العرض من خلال لغة إيحائية وتجريدية - تهتم بالدلالات العامة – تفعيلا لتوزيع التشكيلي البصري وتعميق دوره في بناء الصورة التعبيرية الحية، لكونه عرضاً حركياً لا مكان فيه للغة المنطوقة، يعتمد تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات، وترويض الجسد سيميولوجيا ودراميا، أي عن طريق ذلك الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي، عبر مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة. وكل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر، والتي هي ترجمة للانفعالات مثل: الحزن والخوف والفرح.. الخ

ظهرت بذرة الصراع في العمل من التعارض بين الإرادات لفرض واقع جديد تختزل فيه شخوص العمل لمواجهة لحظة الذروة مباشرة لمصلحة الحداثة والرؤية الجديدة للعمل بالارتكاز إلى 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 تم 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 انطلاقاً من مبدأ 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 المنطوق، واستعيض عنه بلغة التعبير الحركي والإيقاع الموسيقي، بالارتكاز إلى 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.

الرؤية الفنية والمعالجة:

ارتكز العمل إلى تفعيل دور (Projection mapping) و(Motio graphic) من حيث بناء عنصر الصورة الثلاثية الأبعاد بقالب عرض صوري سينمائي دقيق الحرفية، لجعل الصورة مفتاح الفعل ومحرك الحالة التقنية البصرية الحديثة، وفق برامج خاصة ومؤثرات فاعلة بنيت خصيصا للعمل وللضرورة المسرحية الخاصة بطبيعة الفكرة البنائية للعمل (وقد استطيع أن ازعم أن مسرحية هاش تاج هي الأولى من نوعها عربيا، من حيث اعتمادها الكامل على توظيف التقنية البصرية والسمعية لمصلحة الفكرة المسرحية وابتكارها شكلا حداثيا جديدا غير مسبوق. بحدود معرفتي -. بحيث وضع العمل المشاهد أمام الصدمة التي تنتج عن

الاختيار المبتكر للمكان المسرحي - أي المسرح نفسه مادة الحدث - وتقديم الفكرة بصفتها التعبيرية ودلالتها الرمزية وتحويل الحوادث الواقعية التي نقرأ عنها في الصحف إلى حوادث رمزية تحملنا إلى أدب الفنتازيا الفكرية وتفيد تلك الظلال الوثائقية في تقليص المسافة بين عالم خشبة المسرح وواقع المتفرج في الصالة بل وتدخله في اللعبة المسرحية ذاتها مما يضعف الحاجز الوهمي الذي يفصل بين المتفرج وخشبة المسرح في المسرح الواقعي التقليدي فتنتفي صفة الواقعية البحتة عن العرض ويسهل بهذه الحالة مزج الأسلوب الواقعي المحوّر بالأسلوب التعبيري الحداثي.

المشهدية البصرية ونص العرض:

عبر النص الحداثي (هاش تاج) عن حيرة الذات المعاصرة وشكها وسلبيتها وعدم سعيها نحوإعادة التوازن للحياة، بحيث قدمت نموذجا لطبيعة العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع المتأرجح بين تمثيل لواقع وعدم تمثيله مستعينا بأشكال التجريد والخيال المكثف لتغيير فلسفة المكان والزمان لذا كان الحيز المكاني للعمل ضيقاً باردا محصورا (أشبه ما يكون بالغرفة البيضاء المغلقة) تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، وذلك لبتر التسلسل الزمني واستبداله ببعض الإشرافات الداخلية لتكوين علاقات مألوفة لكنها متناثرة وملطخة ببقع الأزمنة المتناثرة كذلك ببناء هندسي حركي سمعي بصري.

تشكل البناء الدرامي في مسرحية (هاش تاج) من وحدات فكرية مترابطة تمثل مراحل التحول الفكري للفضاء المسرحي وهوعنصر المفارقة الساخرة التي تنطوي عليه كل لوحة بدخول أو خروج احد الشخصيات أو تدخل الصوت بمجرى الأحداث.... الخ.

وفي ذلك تلخيص لبنية العالم الطبقي القائم على التنكر وتبادل الأدوار في نموذج حركي يقوم على مبدأ التفاعل الحي واستغلال مساحات الارتجال والإبداع الحركي الذي ينتجه النص لإيجاد معادلات تشكيلية بليغة تستغل مفردات الصورة الجمالية وهيمنة الموقف المادي على الإنسان وتحكمه فيه بحيث لا يتشكل الموقف من شبكة علاقات إنسانية واجتماعية منطقية مفهومة.

وعليه تخلق التفاعل من شبكة تعسفية من المفاجآت اللامنطقية والملابسات العجيبة التي تهدم منطق الأشياء، وتقلّب التوقعات المألوفة، وهذه هي صورة العالم السائد فالهزلية فيه هي سيدة المواقف والإنسان المعاصر أصبح ظاهرة مضحكة ذات دلالة مأساوية.

لذا كان البناء المشهدي البصري محكوما لترجيح تلك الرؤية وتحويلها إلى حدث درامي يتطور من خلال جدليات المنظر المسرحي المتعدد الاستخدام الذي وظف توظيفاً بنائياً دالاً جنباً إلى جنب مع السينوغرافيا البصرية والسمعية.

يؤكد (دين، 1975، ص 108) على أن "الحركة فعل بلا كلام" بحيث يستوجب استعراض نص العرض مفهوم المسرح الشامل ، فالشخوص تؤدي الحكاية وتنسج الإيقاع العام والرقص والحركة والنشاط الأدائي الصامت بأجساد الممثلين يصنع الفعل ببناء دلالي مركب بأدق التفاصيل من حيث الارتكاز إلى :

- فن الأداء الحي (performing arts)
- فن الحركات الإيحائية (Mime pantomime art)
- الرقص

حيث ركن إلى الإمكانيات الفيزيائية الممنوحة للجسد الحرفي التعبير عن موضوعات العرض، والتي اعتمدت الحركة الجسدية ودلالتها المعرفية والجمالية محورا لها في التواصل الفني والمعرفي على خشبة المسرح ومن ثم أهميته في طريقة إنشاء الإيماءة ودلالتها من الناحية الشعورية واللاشعورية الجمعية والفردية على حد سواء "لتشجيع التواصل بين الشخوص." (Kinneth Pickering, 1997, p18) "

إيقاع الصوت وإيقاع الحركة (الصورة) في العرض:

تم تفعيل هذه الايقاعات بشكل منظم لحركة الصوت في الفراغ الزماني ولحركة الصورة في الفراغ المكاني داخل العرض وكذلك الأمر بالنسبة للصورة والحركة، بحيث كان انقطاع الضوء عن الصورة بمثابة نفيها إلى العدم، ليصبح مجرد صورة ذهنية غائبة عن الحاضر، حاضرة في لا إدراك من نظرها قبلاً لتحل في الفراغ المكاني المظلم.

والكلام عن توظيف الإيقاع هنا هوكلام عن التوافق الصوتي أو التوافق الصمتي، أو التوافق الصوتي والصمتي معاً في آن واحد. وكذلك هوالكلام عن التوافق الضوئي، والتوافق الضوئي الإظلامي في آن واحد معاً. كلام عن التوافق الحركي والسكوني في آن واحد.

عناصر الصورة وعناصر التعبير المرئي:

صيغت مفردات الصورة من: إضاءة ذات ألوان وظلال متدرجة ومتنوعة، وحركة متناسقة في كتلة الفراغ المكاني في تناسب تؤدي جميعاً إلى الفكرة.

وتلك العناصر طرحت فكرة العمل إلى جانب عناصر: الزمن والتركيب والتبسيط والتجسيد الحركي للإنصات الداخلي، والإيقاع، والشحنة الانفعالية الحركية والتنافر الحركيين.

والحركة تجسدت على الخشبة تجسيداً مرئياً ـ عن طريق الانفعالات الصوتية والمرئية والمتباينة على وجوه الشخصيات من خلال التعبيرات المصاحبة للفعل.

وعليه تعامل العرض مع الأشكال الآتية من صور الفضاء الدرامي:

- صورة الفضاء الفارغ : أو ما يسمى كذلك بالمساحة الفارغة أو البيضاء عند بيتر بروك، وتؤشر هذه الصورة على مرحلة ماقبل الشروع في العمل المسرحي.
- صورة الفضاء الصامت: وهومتعلق بالمسرحية (هاش تاج) بصمت الخشبة لغويا وحواريا، وتعبيرها حركيا وأيقونيا وسيميائيا، مع تشغيل بلاغة الرؤية البصرية، واستخدام تقنيات الحذف والإضمار والصمت كما نجد ذلك في مسرح البيوميكانيك لماييرخولد، أو مسرح الميم أو البانتوميم، أو المسرح العابث، أو مسرح اللامعقول...
- صورة الفضاء المتحرك: حيث تحرك المسرح بواسطة الكتل البشرية (الممثلون)، والكتل الجامدة (الديكور، والعمارة، والأثاث، والضوء، والمنحوتات...) كما هوالحال في كل المسارح بصفة عامة.
- صورة الفضاء التجريدي: حيث تحول فضاء العرض إلى لوحات تجريدية ورمزية وتكعيبية كما في المسرح الرمزي، والمسرح السريالي...
- صورة الفضاء السيميائي: حيث تحول المسرح إلى فضاء من الرموز والعلامات والإشارات والأيقونات البصرية كما في مسرح القسوة للمخرج الفرنسي أنتونان أرتو.
- صورة الفضاء المرجعي: وقد اتضح من خلال اقتران المسرحية بعلامات مرجعية تاريخية وأسطورية وأدبية وفنية وواقعية وطبيعية كما هوحال المسرح التاريخي والتوثيقي والواقعي والطبيعي...

مسرحية (هاش تاج) في نقاط:

- المضمون مستمد من واقع الحياة عبر لوحات تعبيرية جسدية تطرح علاقة الإنسان بالسلطة بالاعتماد على لغة الحركة والتشكيلات الجماعية بمرافقة الموسيقى والصورة السينمائية.

- اعتماد الصورة المسرحية الدالة على الحدث بلغة الجسد المعبر في تشكيلات موازية ومرافقة ومتقاطعة مع الصورة السينمائية.
- استخدام الموسيقى المرافقة للتأكيد على جمالية الفكرة وتشابكها مع المفردات البصرية والسمعية لتوضيح بيئة ومناخ العرض الذي حمل قيمة الدلالة.
- اعتمد العرض تقنية حديثة ، ربما لم تعهدها خشبات المسارح العربية من قبل، لخلق اتحاد بين الممثل والخشبة داخل فضاء سينوغرافي لغرفة بيضاء ثلاثية الأبعاد تتلقى صورة البروجيكتور فتعمل على النقلات المكانية والزمانية للحدث.
- توحدت ازياء الممثلين باللون الأبيض (دال النظافة، والفضيلة، والنقاء) مع لون الخلفية والجوانب البيضاء لخلق حالة التوحد مع المكان وتلقي الصورة السينمائية كجزء من الفعل المتحرك وخلق الانسجام مع الفضاء العام للحدث.
- الاكتفاء أحيانا بحالة الرمز بدلا من كتابته، وهي دالة رياضية تحول مجموعة كبيرة من البيانات إلى بيانات اصغر، وهي عادة ما تكون قيم " هاش " أو مجاميع "هاش " أو رموز "هاش ".
- من خلال الفضاء المسرحي السينوغرافي وجه العرض الانتباه إلى الجوانب الدلالية التي تحتويها الصورة المسرحية التي كانت في تناسق بين التركيب الحركي والضوء، لخلق حالة تماثل الواقع المعاش في الوطن العربي، وفق رؤية ملموسة ومحسوسة ومرئية ومسموعة تنتج معنىً بتأثيرها وتأثرها بالجمهور المسرحي من خلال خلق قدر من الإشارات والرموز والأزياء والإكسسوارات والموسيقى مرتبطة بمحور التوقيت الثابت والزمن المتطور مع النموذج السياقي والقياسي وثنائية الصوت والمعنى لتأكيد العلامة المسرحية.
- هدم كل ما هو تقليدي جامد في العملية المسرحية إنتاجا وتلقيا وبناء فكرة جديدة عن معنى الفضاء ودوره في إرساء قوانين تلقي من شأنها أن تحول التشكيل الحركي إلى عنصر فاعل في الإثارة والاستفزاز؛ فمسرح الضوء يمتلك تشكيلا حركيا يؤسس منطوقه على لغة الفضاء البصري بمعمارها الشامل من اجل إبراز فكرة الهدم والبناء.
- أعاده تركيب المنجز التشكيلي بالاعتماد على الناحية البصرية وقوانين فعلها التجريدي، بهدف البحث عن معمار مسرحي يتشكل من خلال الحركة والموسيقى والإضاءة والذي يعد نوعا تجريبيا حدسيا يعتمد السحر في خلق مناخات نفسية وحسية خاصة تبرز قيمة الدراما كبنية مشهديه.

حول عرض مسرحية هاش تاج

لقد آثرت الرؤية الاخراجية انتقاء شواهد مسرحية من جسم العرض المتكامل في محاولة لإلقاء الضوء على طبيعة التشكيل البصري وفضاء العرض الحركي للأداء، وتوظيف الإيقاع والحركة والدلالة والإشارة والإيماءة واستخدام المؤثرات الصوتية والموسيقية، وأسلوب (الكيروكراف) الذي يعرف بـ (الرقص الدرامي) وهومن فنون الأداء القديمة الحديثة، الذي يعدّ نشاطاً ادائياً مميزاً، يحتل مكانته في التمثيل ويفصح عن الخبرات الدنيوية للفرد والجماعة بمادة حية دائمة التطور والحركة، كما يظهر الكيروكراف قدرة (جسد الممثل) على الحديث بلغات عديدة تتميز بقدرة أدائية تفسر المعنى في الرقص وتعبر عن المحتوى الدرامي للرسالة المقدمة للمشاهد من خلال التلاقح والتضافر الأدائي ما بين العناصر المسرحية كالجسد والموسيقى المتدفقة في إيقاعاتها المختلفة فضلاً عن التضافر مع الوسائل التقنية التي توّظف لخدمة العرض المسرحي كالإضاءة ومشاهد الـ (داتا شو) وغيرها من الأدوات والوسائل التي تم توظيّفها لإبراز الرؤية الإخراجية. لذا فان الوسائل التي تجسّد النص البصري هي كثافة جسد الممثل في الفضاء الإبداعي وعلاقته بالأشياء

والكتل لتجسيد وتكامل الرؤية الطقسية للعرض وهذا يعني تحقيق النوايا المطلوبة بالإيماء والحركة والرقص الدرامي المشحون بالمعنى المطلق الذي ينتجه الجسد عبر تكاملية أدائية مع العناصر الأخرى كالموسيقى والإضاءة.

توظيف الكرسي وعنصر التحول:

في لوحة (الكرسي) ثم التخلي عن وظيفته الواقعية (الجلوس عليه) وتحول إلى زنزانة في سجن أو سجين، حيث تم تطبيق فكرة الزمن الإبداعي لجعل المادة ديناميكية متحولة من جامدة إلى مادة إشعاعية في الفضاء الإبداعي من خلال التداعي البصري الحر ونموالزمان وسايكولوجيته، فتحول إلى مادة متعددة الوظائف والأشكال تتغير من شكل إلى آخر.

توظيف جماليات مسرح الصورة:

حيث تداخلت (المفردات) في غير وظائفها، وعلاماتها، وأحجامها بشكل غريب، مكونة علاقات سريالية بين المتلقي والمفردات، علاقات تبرأ مما هوكائن، وتسعى إلى ماهوممكن، فكان استخدام الإعتام والصمت لمصلحة تفعيل عنصر التوقع والتخيل لدى المتلقي لرسم تفاصيل التشكيل الجسدي من خلال الضوء اليدوي (اللوكس) والقماشة الكبيرة البيضاء وبتشكيل حركي وتداخل لوني ضوئي وفق اسلوب الأداء الحركي التشخيصي إلى جانب توظيف حيل حركية ضوئية مناقضة للمعنى لخلق حالة الدهشة والحيرة المقصودة، وتعزيز الموقف باستخدام صوت مؤثر موسيقي (همهمات بدائية) الكترونية مسجلة لخلق حالة البلبلة إزاء المعنى بحيث تصبح عملية الإدراك واستخلاص المعاني من مهمة المتلقي لحثه نحوبذل جهد مضاعف في تفسير الدلالة.

توظيف الصمت:

تم تفعل حالة التأمل باستخدام لحظات الصمت المعبر عن طبيعة الحالة النفسية للشخصية وتوظيف عنصر التكرار في الحركة لأكثر من مرة ذلك ان الرؤية الاخراجية ارادت ان تقيم علاقة تواصلية مبنية على التشكيل للحركة والصوت والصورة في المسرح لإثراء الدلالة، بحيث يصبح عنصر الصمت هوالفضاء الذي يخلق الإحساس بالحيرة والغموض، سواء كان هذا الصمت على مستوى الحركة (الثباث) أم على مستوى عناصر التجسيد الأخرى. فجاءت تلك اللحظات المشحونة بصورة بناءً معماري جديد، يدعوإلى التأمل واتخاذ موقف، حيث ارتبط الصمت ارتباطاً استعارياً برحيل الممثل عن خشبة المسرح وغيابه كدلالة على الموت والجمود، أو كدلالة أيضاً على فشله في التعبير عن مقصده بالصوت والحركة، أو كدلالة على انقطاع لغة التواصل.

توظيف المعاناة والوحدة:

تظهر من خلال توظيف دور الحركات الدائرية للممثلين وحركة الاطراف عن طريق الدوران السريع والثبات المفاجئ لتأكيد فكرة الإنسان المأزوم ورحلته للبحث عن هويته المفقودة، التي تم تجريدها منه، فأصبح يعاني وطأة نظام شمولي يتكون من مؤسسات سياسية واجتماعية فاسدة، ويعيش كأنما في مسرحية عبثية، ويشارك الجميع في خداعه مدعين أنهم يعرفون مصلحته ويدركون غايته، لكنهم في حقيقة الأمر لا تهمهم إلا مصالحهم الخاصة وغاياتهم الأنانية، من خلال الانحراف الإرادي أي الرغبة الجامحة في أن تسير

الجماهير حسب إرادة النخبة ومستوى فهمها للأمور، التي تقابلها الشعبوية، وهي المجاراة التامة للجماهير وتبني كل ما تطالب به ومحاولة إرضائها بالجمل الفضفاضة دون القدرة على حل مشاكلها الحقيقية.

توظيف مركزية الجسد:

كأساس لفكرة الفعل الحركي المتعدد الدلالة ولتأكيد حالة العزلة بين الفعل ولغة الجسد، وظفت الرؤية الإخراجية حالة الشتات والضياع من خلال حركات الممثلين وهم يلتفون ويتحلقون في العمق- كل حول دائرته الضوئية- المسقطة على الأرضية يدور حولها بإيقاع ثابت، ثم يبدأ بالتسارع شيئاً فشيئاً دون أن يستطيع اختراقها، إلى أن يصيبه الإعياء ليسقط مغشيا عليه، عندها يتضح 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 الأقنعة كلغة بصرية:

لتوظيف فكرة أن المسرح " قناع " للبحث عن حقيقة الوجود الإنساني وأن الحقيقة أمر نسبي، فكثيرا ما يخطيء الإنسان وتلتبس عليه الأمور في الوصول إلى حقيقة الأشياء، بل وحقيقة الوجود، وجوده المرتهن بالقوة الأخرى الخارجية التي تجعل منه كائنا مسيرا إلى حتمية مأساوية تثير الألم والسخرية، دون أن يتمكن من معرفة أو تلمس وجوده وسط ثنائية الوهم والحقيقة، ثم استخدام الأقنعة المسرحية بلوحة الحرب في محاولة للكشف عن الحقيقة داخل لعبة المتناقضات والشكوك، الجنون والعقلانية، الشخصية واللاشخصية، الواقع الحياتي والواقع المسرحي. للتدليل على أن العلاقة المثيرة بين العقل والشعور هي التي تؤطر تأويل الأحداث من خلال هيمنة (الألم الإنساني لا الفكر الإنساني)، في إشارة إلى أن فكرة الذات البشرية على خشبة المسرح عبارة عن مجموعة من الاحتمالات اللانهائية لذوات أخرى عديدة.

توظيف الفعل الصوتي الحركي للصورة الدرامية:

حيث أمتزج صوت موتيفة (جرس الإنذار) في لوحة الحرب كرمز لناقوس الخطر لم يلبث ان تحول إلى محفز مقصود لحث المتلقي على المشاركة في اطفاء الحريق الذي اشتعل بطريقة تهكمية لاذعة امتزجت بعرض صور إنسانية مؤلمة.

هذا بالإضافة الى أن أغلب المؤثرات الصوتية التي استخدمت داخل اللوحات في العمل المسرحي، كانت تنتج مباشرة داخل العرض بوساطة الممثلين وقطع الإكسسوارات المستخدمة، أما الموسيقى فقد رافقت العرض في معظم لوحاته، وكانت درامية محمّلة بالدلالات والإسقاطات الفكرية، من أهمها استخدام الموسيقى الرومانسية داخل اللوحات العنيفة بغرض أظهار التناقض الدرامي بين ما هومرئي وما هومسموع.

توظيف نظرية "المسرح الخالي" لتعزيز مساحة التوزيع التشكيلي للمشهد:

عمدت الرؤية الاخراجية إلى توظيف نظرية المسرح الخالي لاستغلال عنصر الصدمة التي يحدثها هذا الفراغ لدى الجمهور (Smiley, 1971 , p55) الذي أعتاد كثرة الديكورات فوظف سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الفارغة حيث كانت مشهدية اللوحة تخلوإلا من (ستارة بيضاء صافية تحيط الفضاء كغرفة مغلقة، تستمد معانيها مما يسقط عليها من صور ضوئية من جهاز (الداتا شو)، أو خيالات ذات دلالة درامية،

وكرسي معلق أعلى المسرح ثابت في مركز الخشبة، يمثل فكرة السلطة، في محاولة لإعطائه القدرة على التعبير في الفراغ. وإحداث الصدمة لنزع غشاء العادة من عين المشاهد، مثل حال رؤيته جزيئات عادية من حياته – كالكرسي – تقف معزولة عن سياقها على خشبة المسرح، عارية يغمرها الضوء الأبيض وإسقاطات الصورة فقط.

توظيف لغة التوزيع التشكيلي البصري داخل حيز المكان:

استخدمت الرؤية الاخراجية كذلك وسيلة أخرى لتأكيد وتدعيم دلالة الفصل والوصل داخل المكان الواحد، فكانت تلك الوسيلة عن طريق التغيير بدلالة الموقع الذي يمثله المكان وبطريقة فجائية بالرغم من استمرار الحدث داخل نفس المكان. ففي مشهد الولادة وبنفس المكان للحدث ـ الذي هوعبارة عن غرفة بيضاء مغلقة الجدران ـ ترتفع فجأة ستارة بيضاء كبيرة تغطي أرضية المسرح كاملة لتسقط عليها صور لونية متعانقة لتداخلات باردة للتدليل على فكرة العجز وفشل التقارب وعدم القدرة على التواصل جسداً وفكراً.

توظيف النسيج السمعي للصوت:

عمدت الرؤية الاخراجية أحيانا إلى إضفاء التنوع على النسيج السمعي للعرض وإيجاد نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي بين الصوت المسموع والمقطع الحركي، بحيث وظف الصوت احيانا بطريقة بنائية فاعلة تخدم عنصر التغريب، ليتقاطع مع الحركة الدالة لتعميق الموقف أحياناً أوليتعارض وبصورة ساخرة - أحياناً أخرى - بالارتكاز إلى لغة التعبير بالجسد وإغناء المشهد بتشكيلات حركية بصرية تختزل المعنى اللفظي.

نتائج البحث:

في محاولة البحث في التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية وشكل العرض المسرحي الذي تراوح بين المعايشة والملحمية البرشتية ، وطبيعة التعبير والتشكيل الجسدي في (مسرحية هاش تاج) ثم التوصل إلى النتائج التالية :

- استفاد العرض من تقنية الصور الرقمية والإيهام السينمائي الحركي بالإيحائية والرمزية والشاعرية والتناسق الدلالي والسيميائي لخدمة الأزمة الدرامية.
- امتلكت المسرحية التقنية (الجسدية) لاستخدامها في تجسيد الشخصية المسرحية تحقيقا للدوافع الداخلية والخارجية.
- مسرحية (هاش تاج) مجردة من حدود الزمان والمكان، حيث جاءت المناظر المسرحية معزولة، تخلو أو تكاد تخلو من عناصر الديكور، فأصبحت ترمز للعزلة والسجن في آن واحد، وكذلك الأمر بالنسبة لحدود الزمان فلا من يدل عليه أو يحدده، لا بداية له ولا نهاية.
- نقلت السينوغرافيا للمشاهد عالماً بصرياً بالدرجة الأولى حيث الصورة المسرحية هي المسيطرة في العرض لخدمة عناصر التشكيل السمعية البصرية والحركية.
- استعان العرض بالتقنيات الآلية والرقمية الحديثة لكتابة نص العرض الثلاثي الأبعاد (العرض والطول والعمق) للتأسيس لفضاء طليعي تجريبي يتسم بالحداثة.
- مسرحية (هاش تاج) بحث في الشكل والأفكار والمضامين، التي من خلالها تم عكس وجهة نظر الإخراج حول الوجود والحياة والكون.

المصادر والمراجع:

1. شا، لي. **المسرح البصري في الصين بين الحداثة التقنية والتقليد**.
http://doniaalmasrah.info/ar/index.php/theaterworld/2012-03-29-23-23-20/398-2012-05-12-11-42-33
2. الرفاعي، محمد خير (2015) **مسرحية (هاش تاج)**، نص مسرحي حركي، تم تقديمه كعرض مسرحي ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني، وهومصنف مسجل ومحفوظ (DVD) بدائرة المطبوعات والنشر وهيئة المرئي والمسموع، عمان رقم م م / 6044 / لسنة 2016.
3. ديور، أدوين (1998) **فن التمثيل الأفاق والأعماق ج1**، ترجمة مركز اللغات والترجمة، وحدة الاصدارات، القاهرة.
4. سلام، ابوالحسن (1999) **التعبير في فن الممثل**، قسم المسرح، الاسكندرية.
5. القصب، صلاح (1990) **ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة**، مجلة الأقلام، العدد الثاني (بغداد).
6. اسعد، سامية (1985) **مفهوم المكان في العرض المسرحي المعاصر**. مجلة عالم الفكر، العدد 4 يناير. فبراير. مارس (الكويت).
7. دني هويسمان (1983)، **علم الجمال**، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، ط4 (باريس : بيروت).
8. ألين ستون، جورج سافونا (1991)، **المسرح والعلامات**، ترجمة سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدوري للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة.
9. باربا (1981)، **مسيرة المعاكسين، انثروبولوجيا المسرح**. ترجمة قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى، لبنان.
10. حمادة ، إبراهيم (1997)، **التقنية في المسرح – اللغات المسرحية غير الكلامية**، مكتبة الأنجلو، (د.ت).
11. بيسك، ليتز (1996)، **الممثل وجسده**، ترجمة الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون، القاهرة
12. ارتو، انتونان (1983)، **المسرح وقرينه**، ترجمة سامية اسعد، دار النهضة العربية، القاهرة.
13. الكسندر، دين (1975)، **أسس الإخراج المسرحي**، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

14.Sam Smiley, **play writing (the structure of Action)** printed in U. S. A, in 197.

15. Tina Bicat & Chris Baldwin, **Devised and Collaborative Theatre**, Crowood, London, 2002.

16. Bill Lynn, **Improvisation For Actor's And Writers**, USA, 2004.

17. Kinneth Pickering, **Drama Improvised**, Theatre Arts Books, USA, 1997.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 9، عدد 2، 2016، 123 - 136

الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي

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

تاريخ الاستلام: 2016/7/31 تاريخ القبول:2016/10/6

الملخص

يتقــاطع مفهــوم الشخصــيّة مــن وجهــة نظــر مسـرحية مـع مفهـوم الشخصيّة الكاريزميـة فـي العلـوم الإنسانية والاجتماعية منذ الفيلسوف (أرسطو) وإلى الآن، كمــا دلــت الأبحــاث والدراســات علــى ارتبــاط المفهــومين بــدلالات مشــتركة بــين مجموعــة مــن المـدارس المختلفـة التـي تناولـت الشخصيّة بالدراسـة والنقـد والتحليـل، ودرامياً تعـد الشخصيّة جـوهر الصــراع، ومــا اخــتلاف المــذاهب والاتجاهــات إلا اختلاف في آلية التنـاول والمعالجـة الدراميـة لنماذجهـا الإنسـانية وأنماطهـا السـلوكية، لـذا هـدف البحـث إلـى المقاربـة النقديـة لمفهـوم الشخصيّة الكاريزميـة لإنتـاج معرفة نقدية تحدد سر جاذبيتها وديمومتها وتأثيرها فــي بنــاء الــنص المســرحي وإثرائــه دراميــا ودلاليــا وجماليـا، مـن خـلال الاختيـار القصـدي لعينـة توضـح القيمــة الدراميــة للشخصــية الكاريزميــة فــي الــنص المسرحي.

الكلمـات المفتاحيــة: الشخصـيّة، الكاريزمـا، الـنص المسرحي، القيمة الدرامية، ريتشارد الثالث.

Charismatic character in theatrical text

Omar Mohammad Naqrash- *Department of Theater Arts, Faculty of Arts and Design, The University of Jordan.*

Abstract

The relationship between the concept of “character” in drama and the concept of "charismatic character" in the humanities and social sciences has been a subject of study since the days of Aristotle.

“Character” is seen to lie at the core of the conflict in drama. The main differences between trends, schools, and directions in dramatic literature result from the different ways in which they treat human experiences, behaviors, and conflicts.

In this paper the researcher aims at finding out the virtues and elements of the charismatic character as a central force in both dramatic literature and theatrical performance.

To achieve this purpose, the researcher studies a selected sample of charismatic characters, trying to shed light on the character's role in constructing dramatic action and textual signification. The researcher uses descriptive and content analysis approach to reach his results.

Keywords: character, Charisma, theatrical text, Dramatic value, Richard III.

مشكلة البحث:

استقطب مفهوم الشخصيّة بشكل عام والشخصيّة الكاريزمية بشكل خاص، اهتمام العديد من علماء النفس والاجتماع، واتفقت معظم النظريات على الرغم من تباينها على أن الشخصيّة تكوين مفترض يستدل عليه من خلال السلوك الفردي والمثيرات الخارجية وتفاعلها معها بوصفها أي الشخصيّة مثير واستجابة، وهذا كله استفاد منه المشتغلون بالفن المسرحي، فكان للشخصية الكاريزمية حضورها في بنائية النص المسرحي، حيث شكلت منظومة من الصفات والقيم والرغبات والعلاقات والتحولات التي يبلورها المؤلف المسرحي على هيئة قوى متفاعلة دراماياً، وعليه تتحدد مشكلة البحث بالإجابة على التساؤل التالي: كيف يمكن من خلال المقاربة النقدية والمعرفية للشخصيّة الكاريزمية أن نحدد مقولتها وقيمتها الدرامية في بنائية النص المسرحي؟

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من محاولته الوصول إلى مفهوم الشخصيّة الكاريزمية في النص المسرحي للوصول إلى ماهيتها وآلية توظيفها مسرحياً، إذ أن الشخصيّة الكاريزمية الجذابة (سلباً أو إيجابا) لها تأثيرها القوي على الآخرين وتوجيه سلوكهم، ويسعى البحث لتفكيك هذا المفهوم إلى عناصره الأولية من خلال دراسة وتحليل النص المسرحي، هذا ويفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح والجهات ذات العلاقة.

هدف البحث:

يهدف البحث التعرف إلى مفهوم الشخصيّة الكاريزمية وخصائصها وسماتها وقيمتها الدرامية والدلالية في بنائية النص المسرحي من خلال العينة القصدية المختارة.

عينة البحث:

اختار الباحث مسرحية "ريتشارد الثالث" لـ (وليم شكسبير 1564- 1616). اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:

1- كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

2- إمكانية رصد مفهوم الشخصية الكاريزمية من خلالها رصداً واضحاً وموضوعياً.

منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي والاستدلال والاستنتاج والاستقراء في تحليل العينة القصدية المختارة لملاءمته لموضوع وأهداف البحث.

تحديد المصطلحات:

الشخصيّة: البحث عن تعريف محدد للشخصيّة وقضاياها في الدراسات النقدية الحديثة أمر صعب يحمل طابع الجدل والاختلاف بين الباحثين (باربرا، 1991، ص7) وذلك نظراً لتعدد معايير التعريف ومضامينه وخلفياته المعرفية، فالشخصية تعد علامة كبيرة ذات وجهين: وجه الدال ووجه المدلول.

مع الإشارة هنا إلى أن بعض الدراسات المختصة تناولت الشخصيّة ضمن جانبين أساسين أولهما: البعد السلوكي الظاهري (المادي) ويمثله عالم النفس (جون واطسون 1878-1958) ويعرف الشخصيّة وفق المدرسة السلوكية بأنها: "جميع أنواع النشاط الملحوظ عند الفرد عن طريق ملاحظته ملاحظة فعلية خارجية لفترة طويلة من الزمن تسمح لنا بالتعرف عليه"(سفيان،2004، ص18) أي بمعنى السلوك المتكرر والمدرك بالحواس، وثانيهما البعد الداخلي (النفسي) والذي مثله عالم النفس (مورتن برنس 1854–1929) حيث يعرف الشخصيّة بأنها "هي الكمية الكلية من الاستعدادات والميول والغرائز والدوافع والقوى البيولوجية الفطرية الموروثة وكذلك الصفات والاستعدادات والميول المكتسبة من الخبرة" (سفيان،2004 ، ص18)، ويورد المفكر الفرنسي (اليكس ميكشيللي، 1943) تعريفه للشخصيّة بأنها: "منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي" (ميكشيللي،1993 ، ص129)، بمعنى انها تتميز بالاستمرارية والتمايز والديمومة بوحدة المشاعر الداخلية المتكاملة التي تجعل الشخص يتمايز عما سواه ويشعر بتبيانه ووحدته الذاتية، وهذا يؤكد أن تعريف الشخصيّة مسألة افتراضية فليس "هناك تعريف واحد صحيح والباقي تعريفات خاطئة" (غنيم،1983، ص3-4)، وهذا الرأي نجده أيضاً عند الفيلسوف (ديفيد هيوم 1711- 1776) حيث يقول: "لا توجد في الفلسفة مسألة أكثر غموضاً من مسألة تماثل وطبيعة ذلك المبدأ الموحد الذي يكون الشخصية" (كون، 1992، ص16) حيث يتحدّد مفهوم الشخصية فلسفياً انطلاقاً من التصور الفلسفي للإنسان كذات واعية، وبذلك يتجاوز التصور الفلسفي في تحديده للشخصيّة المستوى العضوي إلى ما هوعقلي، وذلك باعتبار الإنسان كائنا يكتسب شخصيته من خلال ذاته المفكرة بحسب الفيلسوف (رينيه ديكارت 1650 - 1596)، وذاته الأخلاقية بحسب الفيلسوف (ايمانويل كانت 1804- 1724).

ويمكن للباحث حصر أهم تعريفات الشخصيّة في علم النفس في أربع مجموعات: تنظر المجموعة الأولى منها إلى الشخصيّة بوصفها مثيراً خارجياً في الآخرين، وتنظر المجموعة الثانية إليها من جانب الاستجابة للمؤثرات المختلفة، وهناك مجموعة تُعرّفها باعتبارها متغيّراً يرتبط بعوامل تتجاوز المثير والاستجابة، وتركز المجموعة الرابعة على تفاعل الشخصيّة مع العوامل المختلفة منها الثابت ومنها المتغيّر، (لازاروس، 1993، ص199)، بالمقابل يجد الباحث أنّ علم الاجتماع عنيّ بالشخصيّة بوصفها أحد أسس النظام الاجتماعي؛ فالمجتمع يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصراً مهماً وتؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع، كما يؤثر المجتمع على بناء الشخصيّة وتكوينها، وتعني الشخصيّة في هذا السياق التكامل النفسي الاجتماعي للسلوك عند الكائن الإنساني الذي تُعبّر عنه العادات والاتجاهات والآراء مع مراعاة الاختلافات النوعية المتمثلة في السمات النفسيّة (جلبي، 1984، ص345)، وعلية يُعنى علم الاجتماع بدراسة الشخص ضمن إطار المجموعة التي ترتبط بسمات مشتركة وبعوامل تتحكم في نشاطها (زيما، 1991، ص23) وهذه الجوانب من الشخصيّة تظهر بوصفها عنصر البناء الاجتماعي.

مفهوم الشخصيّة الكاريزمية:

مفهوم الشخصية الكاريزمية ومترادفاتها مثل (الشخصية المستحوذة على الانتباه، الشخصية المحورية، قوة الشخصية، الحضور الشخصي، الجاذبية الشخصية....الخ)، يعد من المفاهيم المثيرة للاهتمام عبر جميع الثقافات تاريخياً بدءاً من إطارها الديني بوصفها (هبة ربانية حبا الله بها مجموعة استثنائية من الناس) ومروراً بالتعامل معها كمجموعة من السلوكيات والصفات الفطرية أو المكتسبة، السلبية أو الايجابية، خصوصا أنها لم تكن حكراً على نخبة معينة، وتدين بالكثير لأفكار ومفاهيم الذاتية من خلال ارتباطها ارتباطاً وثيقاً بتأكيد الذات وتمكنها من التأثير بالآخرين، وحماية الطبقات الحاكمة على مر العصور للحفاظ على

السلطة بمعنى (القيادة الكاريزمية) بحسب عالم الاجتماع (ماكس فيبر) حيث عدها نوعاً من أنواع السلطة الكاريزمية التي تجعل الفرد يتميز عن العاديين من الأشخاص، وتجعله يبدوكما لو كان لديه قوى خارقة فوق مستوى البشر. (عبد المعطي، 1981، ص93) حيث يحدد (ماكس فيبر) ثلاثة أنماط للسلطة السياسية من خلال فهمه للفعل الاجتماعي للفرد والقوى الجماعية التي تدفعه باتجاه بنية السلطة:

1- السلطة التقليدية: تستند مشروعيتها لقدسية النظام ومكانة السلطة فيه، أي أنها مرتبطة بالقيمة أو الدعم الذي يتوفر لها من خلال عمرها الزمني الطويل في السلطة أو بالنظر لعدد الأشخاص المقدسين الذين شاركوا في تأسيسها، فالشرعية مكتسبة من تقاليد الاعتقاد بأنها سلطة تقليدية.

2- السلطة القانونية العقلانية: هدفها الأساس تأسيس مجموعة من العلاقات تبعاً لمبادئ العقل والمعقولية، ولا علاقة لها بالعمر الزمني في السلطة أو درجة القداسة للقائمين عليها، فالمعايير التي تحملها هي التنظيم والحساب والتخطيط الخاضع للعقل.

3- السلطة الكاريزمية: يتحكم بها شخص واحد يمتلك قدرة سحرية أو دينية أو عسكرية، ويتصور أنه يمتاز بخاصية تنبئوية سامية لا يمتاز بها باقي البشر لذلك يجب أن يؤمنوا به. (الربيعي، 2008).

فهي بالتالي قوة ثورية في العالم الاجتماعي تؤدي إلى تغير العقول من خلال إعادة التوجيه السلوكي الذاتي أو الداخلي للفرد والجماعة، فالكاريزمية هنا تشكل تعبيراً عن المشاعر السيوسيولوجية والسيكولوجية المتداخلة سلباً أو إيجابا، بغض النظر عن القدرة الحقيقية أو المفترضة للشخصية الكاريزمية ومن الضروري هنا الانتباه إلى "اقتران الكاريزما بالديكتاتورية، فالكاريزمي مهما كان نوعه وأسس كاريزميته فأنه سوف يبني سلطته على أسس لا ترضي الجميع" (الهاشمي، 2003) فالكاريزمية تبيح لذاتها تكييف المنصب القيادي حسب أهوائها الذاتية. إنها كاريزمية الكراهية والغضب ضد زعامة قسرية، وهذا ما ينطبق على العينة المختارة (ريتشارد الثالث).

وبحسب رؤية (ماكس فيبر) فإن الشخصية الكاريزمية هي شخصية تتميّز بعيب خلقي أو بصفات خارقة أو ما يستدر العطف للالتفاف حولها، ويأتي البطل الكاريزمي بشخصيته الطاغية في لحظة فراغ سياسي ليملأ هذا الفراغ مدعماً بطموحه (فندي، 2007) وهذا أيضاً ما ينطبق على شخصية (ريتشارد الثالث). لذلك يعد البعض من الباحثين الشخص الكاريزمـي ذلك الشخص الذي يبقى عالقاً بالذاكرة حباً أوكرهاً، ويتميّز بقدراتٍ لا متناهية وأهمها السيطرة على المجتمعات والشعوب والأفراد، والشخصية الكاريزمية قد تكون طيبة وخيّرة تفيد المجتمع، وقد تكون شرّيرة مدمّرة له، وفي كلتا الحالتين تبقى العنصر المؤثر في المجتمع سلبا أو إيجابا (النجار، 2008)، وهذا بالتالي يقود الباحث بالضرورة إلى تصنيف القادة الكاريزميين إلى نوعين: القائد الكاريزمي الإيجابي (الاجتماعي) الذي يقود مرؤوسيه بطريقة تحقق المساواة وتلبي حاجاتهم، ويحفزهم من خلال عملية التمكين وتعزيز دورهم، والقائد الكاريزمي السلبي (الأناني): وهو عكس الإيجابي، حيث يقود مرؤوسيه بأسلوب شمولي، ويمنعهم من إثارة التساؤلات عن قراراته، كما يلجأ إلى أسلوب العقاب والثواب لحفز مرؤوسيه، ويركز على تبعية المرؤوسين والطاعة العمياء له. (كردي، 2011) على اعتبار أن القادة بحسب رأي عالم النفس الاجتماعي (دين كيث سيمونتون 1996- 1916) لهم شخصياتهم التي تجعلهم في موضع متميّز مقارنة بأتباعهم من خلال ذكائهم وقوتهم ورغبتهم بالتفوق والتملك (الحاجة إلى الإنجاز) والسمات الأخرى المميزة لهم مثل الجنون والرغبة في القتل إضافة إلى الاضطرابات المرتبطة بالذكاء والمرض (سايمنتن، 1993، ص71)، وهذا أيضا ما ينطبق على كاريزما (ريتشارد الثالث)، وتجدر الإشارة هنا إلى أن (أرسطو) أشار إلى شي من هذا القبيل عند حديثة عن المزاج السوداوي بوصفة شرطا للموهبة الخارقة، (سايمنتن، 1993، ص89) وبغض النظر عن طريقة توظيف تلك السمات والمهارات. حيث يؤكد

سايمنتن أن"من السهل على القائد أن يحتل موقعا دائما في التاريخ سواء أكان خيّراً أم شريراً ". (سايمنتن، 1993، ص97)

بالمقابل يجد الباحث أن القائمين على السلطة لهم رؤية خاصة في استخدام آلياتها مما قد يحرفها عن مسارها الشرعي، لذلك تعمد السلطة القضائية والتشريعية والإعلامية على كبح توجهات الانحراف التي قد تظهر في ممارسات وسلوكيات السلطة والقائمين عليها.

وعليه يخلص الباحث الى ارتباط مفهوم الشخصية الكاريزمية بقدرتها على امتلاك قدرات ومهارات ايجابية تحفز وتقنع الآخرين بكفاءتها وفاعليه تفكيرها وسلوكها القيادي وتمنحها صفة النجاح والثقة بها والولاء والمصداقية لها. مع مراعاة أن الكاريزما ليست متعلقة بمسألة الشهرة والمشاهير فقط، وهي بالتأكيد لا تأتي تلقائيا إلى كل شخص مشهور فهنالك الكثير من المشاهير الذين ليس لديهم كاريزما والعكس صحيح.

الشخصية الكاريزمية في المسرح:

الاهتمام بالشخصية الكاريزمية ظهر في فترة قديمة تعود إلى (أرسطو)، حينما علّق أهمية على الفاعل بأن يُنظر إليه وهو يفعل أو يتكلم (بونيت، 1992، ص74) وقد اهتمت الكثير من الأعمال المسرحية بالشخصية الكاريزمية وربطها بدورها ووظيفتها وأخلاقياتها وأبعادها (ايجري، د.ت). مع مراعاة أهمية التعامل معها بوصفها نسيجاً عضوياً متكاملاً لا يمكن فصله عن بقية عناصر بناء النص المسرحي من خلال الخصائص والكيفية وشبكة العلاقات والصراعات التي تتمتع بها ضمن نسيج سياق أحداث النص الدرامية. مع الإشارة هنا إلى الدور الذي تلعبه البنية الدرامية في الكشف عن الكينونة الداخلية للشخصية وتجسداتها الخارجية بواسطة الصراع الذي يبّرز خصائصها بوصفه المحرك الأساسي لأفعال الشخصية والكاشف عن أبعادها وخصوصيتها (الفسيولوجية والسيكولوجية والسيسولوجية) ضمن رؤية جمالية ودلالية محددة تعمل على تصوير الفعل الإنساني (الحدث الدرامي) الذي لا يقتصر فقط على السلوك الجسماني، وإنما يصور أيضاً الأنشطة الذهنية والنفسية التي تدفع الشخصية إلى السلوك بطريقة معينة، وهذا بالتالي يجعلها أكثر حضوراً وحساسية وفعالية ويميزها عن غيرها من الشخصيات بوصفها شخصية محورية، وهذه الشخصية المحورية تمتلك بالضرورة كاريزما خاصة، تكتسبها من خلال قناعتها بعدم المساومة أو إنصاف الحلول أمام الشخصيات الأخرى وخاصة شخصية الخصم المناهضة للشخصية المحورية، على حد تعبير (لايوس). (ايجري، د.ت، ص221)، والدراما بدورها تمتلك القدرة على هيكلة العلاقات الإنسانية وبنائها من خلال تأثيرها الاجتماعي واتصالها وتفاعلها مع المتلقي على ضوء مشاهداته للأحداث وإمكانية استجابته نفسياً واجتماعياً للوصول إلى تبني أورفض الحلول التي أفرزتها تلك المشاهدات تبعاً للذائقة الجمالية والفلسفية والأخلاقية التي يتحلى بها المتلقي.

مسرحياً تباينت الآراء النقدية في أهمية الشخصية بالنسبة إلى باقي عناصر البناء الدرامي وتعدى هذا التباين إلى توصيفات وتسميات شتى للشخصيّة فبعض النقاد والباحثين والمشتغلين في الإبداع المسرحي ضيق الخناق على الشخصيّة المسرحية مؤطّراً إيّاها بحسب عائديتها المدرسية مثل: الشخصية الإغريقية، الأرسطية، الرومانسية، العبثية، البريشتية، المولييرية، الشكسبيرية،... الخ. (عمرين، 2009، ص57)، وذلك ضمن مدرستين الأولى تنادي بأن الشخصية هي أساس النص المسرحي والأخرى تعد الحبكة هي أساس النص المسرحي، وأن الشخصية ليست سوى عامل مساعد للحبكة (محمد رضا، 1972، ص334). ويؤكد هذا الرأي الناقد (روجر بسفيلد) إذا وصف الحبكة بأنها أكثر أهمية في نظر الجمهور من الشخصية، إلا أن الشخصيات أكثر منها أهمية عادة بالنسبة للكاتب المسرحي، والمسرحيات التي ظفرت بالشهرة الحقيقية في جميع العصور تمتاز عادة بميزة خلق شخصياتها (محمد رضا، 1972، ص336). مع ذلك تبقى الشخصية

بهذا المعنى العنصر الأكثر فعالية وحضور في الدراما الحديثة، ويقول الناقد (اريك بنتلي) في هذا الباب أن "الدراما الحديثة سيكولوجية كلها وشخصية كلها" (بنتلي، 1968، ص65). مع مراعاة أن الشخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما إلا من خلال ارتباطها ارتباطا عضوياً بالحدث، وبالتالي فإن طبيعة الإحداث هي التي تتحكم في رسم أبعاد الشخصية (المادية والاجتماعية والنفسية) ومدى تفاعل واستجابة المتلقي لها بوصفها منظومة الصفات والقيم والرغبات والعلاقات والتحولات التي يجسدها الكاتب الدرامي على هيئة قوى متفاعلة دراماياً، من أجل إيصال رسالته إلى المتلقي.

لذلك يلاحظ الباحث أن وعي المؤلف المسرحي حين يقدّم الشخصية الكاريزمية يقدّمها على أنها حاملة لكل القيم والمفاهيم والمثل الجمالية المنسجمة مع ما يحلم به ويطمح أن يوصله إلى المتلقي بوصفها (شخصية الكاريزمية) متفردة ومتميزة عن الآخرين، ويتوجب على المتلقي إجلالها واحترامها وتمثّل القيم التي تجسدها وعياً وسلوكاً من خلال خصائصها وأبعادها المادية والاجتماعية والنفسية.

مع الإشارة هنا إلى أنه ليس بالضرورة أن تكون تلك الشخصية شخصية نموذجية أو مثالية، وهذا ما أشار إليه الناقد (جلين ويلسون، 1942) في كتابة "سيكولوجية فنون الأداء" خلال حديثه عن مفهوم التوحد بين المتلقي والمؤدي حيث قال "على الرغم أنه ليس من الضروري أن تكون الشخصية التي نتوحد معها شخصية فاضلة، فإنها ينبغي أن تكون شخصية قابلة للتصديق" (ويلسون، 2000، ص99). ويؤكد ذلك أيضاً الناقد الجمالي وعالم النفس (شاكر عبد الحميد، 1952) في كتابه (التفضيل الجمالي) حيث قال "ليس من الضروري أن نتوحد دائما مع شخصيات طيّبة أو خيّرة فكاتب الدراما الماهر يمكنه أن يضعنا داخل أكثر العقول شراً ومرضاً وسيكوباتية وتجرداً من الضمير" (عبد الحميد، 2001، ص363). أي بمعنى القدرة التي يمتلكها الكاتب والمؤدي على تحقيق الإيهام والإقناع، ولعل هذا ما يحقق للشخصية الكاريزما وفرط الإعجاب بها، ويمكن أن يبقى هذا التأثير من طرف الشخصية إلى "درجة من القوة تجعل الجمهور يصرخ بنشوة" (عبد الحميد، 2001، ص100).خصوصاً أذا استطاعت الشخصية المسرحية أن تحقق جزء من ذاتها أو ما يسمى توكيد الذات والتي يعدها (ويلسون) ركناً مهماً من أركان الكاريزمية.كما أنه يعد دراسة مفهوم الكاريزما أو سحر الشخصية أو قوة حضورها والولع أو الإعجاب الشديد بها يقع ضمن تعالقات المفهوم في حقول علم النفس وعلم الاجتماع وربطهما بالمجال المعرفي للفن المسرحي. (ويلسون، 2000، ص11- 12) وبرأي الباحث فأن الشخصية الكاريزمية (السلبية أو الايجابية) في المسرح (النص والعرض) تشكل قيمة درامية مضافة الى بنائية العرض المسرحي. تسهم بدورها في فهم جدلية العلاقة بين الشخصية (المكتوبة والمجسدة)، وفي تحقيق حضورها الكاريزمي من خلال استجابة المتلقي لها على مستوى التطهير الانفعالي، والتحفيز على تعديل التفكير والسلوك الاجتماعي استنادا الى مفهوم المحاكاة الفردية والجماعية.

القيمة الدرامية للشخصية الكاريزمية:

تعرف القيمة:"بأنها الحاجة النفسية أو الدافع الغريزي لإيجاد التوازن النفسي والطمأنينة"(سالم، 1964، ص36) والمعتمدة على عدة خصائص من أهمها اعتبارها هي الموجه للتعبير الفني من خلال أساليبها وقواعدها التي تحدد غاياتها، وباتصافها بالتلقائية فهي ليست حكرا على شخصية ما، وهي ذات طابع مزدوج بين الحاجات الفردية ومتطلبات الجماعة، كما أنها ذات علاقة متبادلة بين التأثُر والتأثير في الإطار الاجتماعي والثقافي، كما تسود مختلف الطبقات والفئات الاجتماعية، فهي ذات بعد تاريخي واجتماعي وثقافي وتنطوي على المحددات والنواهي من خلال النسق الاجتماعي الذي ينظمها، كما أنها تؤدي وظيفتها

الايجابية في توجيه أنماط السلوك الإنساني، فالقيم الجمالية بذلك تشكل العمود الفقري لأي عمل فني بوصفها مقياساً لجمال وإبداع العمل الفني (سالم، 1964، ص41- 43).

هذا وتعد القيمة الدرامية في النص المسرحي من المفاهيم التي نالت اهتمام العديد من الدارسين والباحثين وخاصة القيم الدرامية المتعلقة بالشخصية المسرحية وأنماط سلوكها وأفعالها بوصف تلك القيم المحرك الأساسي لأفعال الشخصية؛ فالقيم" تكمن خلف السلوك وتوجهه لتعطيه المعنى وبالتالي تمثل نوعاً من الضغوط الاجتماعية المؤثرة في سلوك الفرد تأثيرا مباشراً" (حسين، 1985، ص92) وهذا يعني بالضرورة أن القيم مفاهيم دينامية مؤثرة ومتأثرة بالنسق القيمي للمجتمع، وهذا النسق هو الذي يميز سلوك وسمات الشخصيات عن بعضها، وبالتالي فإن القيمة تتضمن تفسيراً لما هو سلبي أو ايجابي في سلوك الشخصية، مع مراعاة تصنيفات القيم مثل القيمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والجمالية والدينية، وتلك القيم ما هي إلا أنعاكس ومؤشر لأسلوب الشخصية وسلوكها وأحكامها بما هو مرغوب فيه أو مرغوب عنه (خليفة، 1992، ص14) وبناء عليه فإن الشخصية المسرحية الكاريزمية تمتلك قيمتها الدرامية (نصا وعرضا) من خلال دخولها في شبكة نسيج عناصر البناء الدرامي وفق منظومة الصراع الدرامي الذي يضفي عليها قيمتها الدرامية حيث أن" الشخصية موضوعة في صراع مع الآخرين فهو الصفة التي تجعلها (درامية)، فالصراع هو الذي يبرز خصائصها السابقة كلها لأنه المحرك للفعل الدرامي." (بلبل، 2003، ص86).

كاريزما ريتشارد الثالث:

اختيار مسرحية (ريتشارد الثالث) بوصفها مثالاً على الشخصية الكاريزمية يأتي نظراً إلى ثرائها بالقضايا المتعلقة بأبعاد الشخصية ودوافعها ومن خلال تفاعلها على المستوى الفردي والجماعي والسياقي بكينونتها ووظيفتها وصراعاتها الإنسانية الداخلية والخارجية، وظهور سلوكها السلبي المتطرف من خلال تعزيز الآخرين لها بصمتهم وخنوعهم وهذا بدوره شكل العامل الرئيسي لإعطاء هالة وتبجيل للشخصية الكاريزمية وأنماط سلوكها التي تنتهي نهاية مأساوية. لذلك وحسب رأي عالم النفس الأمريكي (ب- ف. سكينر1904 - 1990) فأن الأفراد المتميزين والمشهرين يدينون بالكثير من نجاحاتهم إلى تلك المعززات السلبية منها والايجابية (سكينر،1980 ، ص100). وتجدر الإشارة هنا إلى أن عالم النفس الاجتماعي (سيمونتون) أشار إلى كاريزما الدراما والأسباب التي تجعلنا نطلق على بعض الأعمال المسرحية بأنها روائع، من خلال فحصه وتحليله لمضمون مجموعة من المسرحيات. (سايمنتن، 1993، ص 182- 183). مشيراً من خلال نتائج دراسته إلى تميّز وعظمة معظم نصوص (شكسبير) في هذا الباب من خلال طرحها قضايا مضمونيه فلسفية وجوهرية تلامس الوجود الإنساني عبر شخصيات درامية كاريزمية متميزة وأقوال لا تبرح الذاكرة وقابلية تلك النصوص للاستشهاد بها وعليها.هذا بالإضافة إلى إبداعه في رسم ملامح الشخصيات النموذجية في تنوع عوالمها الداخلية وتراكيبها السيكولوجية والسيوسيولوجية على صعيد الفكر والقيم الدرامية وعمق شخصياته وتنوعها مما جعلها مثار جدل ونقاش منذ القرن السابع عشر حتى الوقت الحاضر.

هذا وتعد شخصية (ريتشارد الثالث) واحدة من تلك الشخصيات الشكسبيرية التي يمكن أن يسلط الباحث الضوء عليها تفصيلا نظرا لما امتازت به من غنى وشمول أنساني وعمق أبعادها القابلة للتحليل والاجتهاد والتفسير وفق معطيات القيادة الكاريزمية من عدة زوايا سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية أو...الخ. ولجمعها بين مجموعة من الثنائيات المتضادة، التي جعلت منها شخصية كونية صالحة للاستحضار والتوظيف في أي عصر، وفي أي مكان؛ فهي علامة سيميائية ذات دلالات متعددة يصعب حصرها، أكثر من كونها شخصية مسرحية، علامة ذات دلالات متغيرة بالمواقف التي توجد فيها، لكنها دلالات لا تقوم بذاتها، فلا يمكن فصل دلالات (ريتشارد الثالث) عن دلالات الطغيان والاستبداد؛ فهو شخصية ذات

مكونات متداخلة، تم صهرها كلها في بوتقة اجتماعية، ثقافية، تاريخية واحدة، فتداخلت عناصرها بشكل يصعب معه الفصل بينها وهي التي شكلت في مجملها دافعاً لكثير من أفعال الشخصية التي تتسم بحب السيطرة والسلطة كتعويض عن ما كان ينقصها من أعضاء جسمانية أوتشوهات خلقية. فما يميّز تلك الشخصية النموذجية هو السقوط الحاصل نتيجة الوهم والمفارقة الضدية، نتيجة الأنا المتضخمة والطموح الشخصي الذي يغري الشخصية ويشوش أفكارها ورغباتها رغم وضوح الهدف ووضوح الوسيلة؛ فسقوط تلك الشخصية نابع من قدراتها الاستثنائية في سبيل تحقيق طموحها وأحلامها في سعيها الحثيث للمسك بزمام السلطة السياسية المبنية على القتل والعنف والقسوة والتدمير إلى أن يواجه سقوطه المريع (عمرين، 2009، ص62). لذلك بالرجوع إلى التفاصيل الدقيقة لشخصية (ريتشارد الثالث) يجد الباحث انّ شخصيته اجتمعت بها صفات وسمات الملك المخادع، الأناني، الشرير، الانتهازي، القذر، القاسي، الذي لا يرحم، المشوه، الأعرج، الذي يحمل العداوة والكراهية لنفسه وللآخرين ويمارس رغباته ونزواته من أجل الاستحواذ على السلطة، ويمضي دون هوادة في قتل الأطفال، والنساء، والأبناء، والآباء، والأقارب. كما انه يعرف كيف يغوي ويكسب قلوب النساء الأرامل، غير مكترث لموت أحد، يقتل بدم بارد من يقف في طريقه، يصعد إلى العرش فوق الجثث....، بعد أن يحيك مع أصدقائه مؤامرات في غاية البشاعة، ويتضح ذلك حين يتكلم مع نفسه (المنولوجات) ويوضح ذلك المنولوج التالي لـ (دوق جلوستر) الذي يصبح فيما بعد (ريتشارد الثالث).حيث يعبر عن مكنونات نفس الشخصية وما يعتمل بداخلها من دوافع تتمثل في البعد المادي وأثره في البعد النفسي للشخصية والتي تشكل دافعا قويا لديه في الحصول على السلطة بعد أن يستشعر إن العرش يلوح له في الأفق.

دوق جلوستر: " أما أنا، الذي لم أسوّ في خلقه تبيح لي أن أمارس أفانين الحب
ولما أخلق لأمتع النظر بصورتي على مرآة حبيبة
أنا الذي خلق على عجل ولم يؤت من جمال المحبين
ما يخطر به أمام حسناء مختالة لعوب
أنا الذي حُرم اتساق القسمات
وزيفت الطبيعة الخادعة بنيته
أنا المشوه المنقوص الذي أرسل قبل الأوان
إلى هذا العالم النابض بالحياة ولما يكد يتم خلقه
أنا الذي تنبحه الكلاب إذا وقف عليها
لما تراه من بالغ عجزه وغرابة هيئته
فلأكن إذن شريرا ما دمتُ لا أصلح للحب ولا للاستمتاع بهذه الأيام الجميلة الزاهرة
ولأمنح تلك الأيام ومتعها اللذيذة بغضي وحقدي
ألا فلترسبي أيتها الأفكار في قرارة نفسي..."(م، ريتشارد الثالث ، 1968، ص14- 15)

وفي مقطع حواري أخر يدور بينه وبين الليدي (آن) يتضح لنا ما سبق ذكره.

ريتشارد: "سيدتي إنك لا تعرفين شيئا من شرائع الرحمة التي تجزي بالشر خيرا وباللعنة بركة.

آن: أيها الشرير أنك لا تعرف شيئا من شرائع الله أو الإنسان، وما من وحش خلا قلبه من الرحمة مهما بلغت ضراوته.

ريتشارد: ولكن قلبي لا يعرف الرحمة مطلقا،فأنا إذن لست حيوانا". (م، ريتشارد الثالث، 1968، ص28)

مما دفعه على بذل المزيد من الجهد لتعويض هذا الشعور بالنقص الفسلجي (بمعنى قلة كفاءته البدنية والفسلجية) الذي يرافقه بالضرورة قصور في السلوك، حيث يعد "النقص في أحد الأعضاء يظهر ذاته في

تأثيره العام في النفس أثناء عملها وفي تأثيرها بالفكر والأحلام وفي اختيار المهنة وفي الميول " (ملاهي، 1962، ص139) ورغبة (ريتشارد) أن يصبح ملكاً ويأتمر بأمره الآخرون هو إثبات بأن القاصر يمكنه تحقيق حضوره عن طريق حب التملك والسيطرة والجرائم البشعة التي اقترفها "ريتشارد الثالث" والطرق الملتوية التي سلكها لتحقيق أهدافه وآرائه السلطوية كانت بمثابة الحافز نحو تفوقه وتأكيد ذاته، وعلى الرغم من سلبية ما قام به لتحقيق وتأكيد ذاته المعتلة بأساليب غير مشروعة ضمن مسيرته العدوانية للوصول للعرش والسلطة إلا أننا لا ننكر إعجابنا بذكائه في عقد التحالفات والمخططات فكان مثار انتباه الآخرين بواسطة سلوكه الحياتي المضاد للجميع الذي جعله متفرداً في سلوكه. (العذاري،2009)

كما نلاحظ أن (ريتشارد) يستخدم ببساطة التشوه حول جسده القبيح كأداة لكسب تعاطف الآخرين وكسب ثقتهم، إضافة إلى أهمية مهارة اللغة والتلاعب بالألفاظ التي كان يستخدمها، وأهميّة ذكائه ولطفه المفتعل في سبيل الحصول على السلطة السياسية، وكان يكرر هذه الحيلة طوال نضاله ليتوج ملكاً، ولم يتوقف عن ممارسة الكاريزما التي يتمتع بها على الآخرين، والحوار التالي بين (ريتشارد) وبين الدوق (كلارنس) -الذي يعده بتحريره من سجنه مهما كلف الأمر- يوضح طريقة (ريتشارد) في كسب ثقة الآخرين- رغم أنه غير صادق في نيته- التي تعد من صفات الشخصية الكاريزمية.

دوق جلوستر: "إنني ذاهب إلى الملك، وسأفعل كل ما تشاء، حتى أردّ لك حريتك، حتى لو اضطررت أن أنادي أرملة إدوارد بيا أختي، غير أن هذا العقوق الشديد لحق الإخوة يحز في نفسي أشد مما تستطيع أن تتخيل.

كلارنس: إني لأعلم أن ذلك لا يرضيك ولا يرضيني.

دوق جلوستر: إن سجنك لن يطول على أية حال، وسأخلصك أو ألقى في السجن دونك". (م، ريتشارد الثالث، 1968، ص 19- 20)

وفي الحوار التالي لـ (ريتشارد الثالث) يتضح كذبه وخداعه المضمر لـ (كلارنس)

دوق جلوستر: " أذهب واسلك ذلك الطريق الذي لارجعة لك منه،أي كلارنس أيها الساذج الجميل،أن لك في نفسي من الحب ما يحملني على أن أبعث بروحك قريبا إلى السماء..." (م، ريتشارد، 1968،ص20)

ويتضح ذلك أيضا في المنولوج التالي بعد حواره مع اللورد (هيستنجز) حيث يوغر صدر الملك على (كلارنس) ويتوعد الملك نفسه من بعد ذلك.

دوق جلوستر: " فلأدخل ألان لأزيده بغضا لكلارنس بأكاذيب مدعمة أحسن تدعيم بالحجج القوية،وإذا لم أفشل في خطتي الماكرة،فلن يعيش كلارنس بعد اليوم،وليتغمد الله الملك إدوارد من بعده برحمته وليترك لي الدنيا بعده لأمرح فيها". (م، ريتشارد الثالث،1968،ص22).

كما تظهر مهارة (ريتشارد الثالث) في إخفائه لغضبه وحقده الدفين وإظهار المشاعر البراقة والخداعة في ألان نفسه، ويتضح ذلك من خلال حواره مع زوجة الملك، ليدي (آن) التي تكيل عليه جم غضبها وشتائمها وازدرائها، لدرجه أنها تبصق بوجهه، وبالمقابل يمتص ذلك كله ويقلبه لصالحه، لتحقيق مطامعه وزواجه منها من خلال التغزل بها بعذب الكلام الرقيق والغزل والتملق لها، وإظهار ندمه الشديد على فعلته المشينة بقتل زوجها-علما أن لسانه لا يبث إلا السموم-، وينجح بذلك ببراعة وتستسلم له الليدي (آن) بسهولة، والمثال التالي يوضح ذلك.

دوق جلوستر:"رحماك أيتها القديسة الجميلة،ولا تجعلي الغضب يستبد بك". (م، ريتشارد الثالث، 1968، ص27)

دوق جلوستر:" وأعجب أن يستبد الغضب بالملائكة، فلتتعطف سيدتي، يا من بدأت بكمالها في صورة الملائكة، وتأذن لي أن أبرىء نفسي بالحجج البينة، من تلك الآثام المزعومة.

آن: تعطف أنت أيها المسخ، وأذن لي أن أسوق من الحجج البينة ما أرمي به نفسك الرجيمة بالآثام المفضوحة.

دوق جلوستر: يا من يعجز اللسان عن وصف جمالها، هبيني شيئا من وقتك وصبرك لأبرئ نفسي". (م، ريتشارد الثالث، 1968، ص28- 29)

وبعد نجاح (ريتشارد) في مهمته الدموية وفوزه بقلب الليدي (آن) يظهر غروره وإعجابه بنفسه وقدرته الفريدة، رغم انه أعرج ومشوه.

دوق جلوستر: "هل رأى أحد امرأة قط خطب ودها رجل على هذا النحو، وهل رأى أحد قط امرأة ظفر بها رجل على هذا النحو؟ أنا الأعرج المشوه بصورتي هذه". (م، ريتشارد الثالث، 1968، ص38-39)

وفي موضع أخر من المسرحية (الفصل الأول/المنظر الثالث) وخلال حواره مع اللورد (جراي) والملكة (اليزابث) يكشف ريتشارد عن دهائه وقدرته العجيبة في إنكار قدرته على التظرف والتملق والمداهنة والخداع والتودد للآخرين، ليبعد أية شبهة عن نفسه، ويحيلها على الآخرين بأسلوبه الحاد ولسانه السليط. حتى يقنع الآخرين بأن لا مطامح له بالعرش، علماً أنه يضمر بداخله عكس ذلك.

دوق جلوستر:" ألا أنني لا أحسن التملق، ولا التظرف، ولا ألقى الرجال بالابتسام، ولا أداهن، أو أخادع، أو أخاتل، ولا أنحني انحناءات الفرنسيين، وأتودد تودد القرود" (م، ريتشارد الثالث،1968، ص45)

دوق جلوستر: "أن أصبحت ملكاً عليكم، أني لأوثر أن أكون بائعاً جوالا، أن التفكير في ذلك لأبعد ما يكون عن نفسي". (م، ريتشارد 1968،3، ص51)

دوق جلوستر: "إني أقترف الإثم و أبدأ بالشكوى، وأتهم الآخرين بأشنع ما دبرت من شرور، فهاأنذا أبكي لمصير كلارنس الذي رميته رميا في ظلمات السجن، أمام هؤلاء السذج المخدوعين... فأبدو كالقديس وأنا أمضي في تمثيل دور الشيطان". (م، ريتشارد الثالث،1968، ص62-63)

ويستمر (ريتشارد) في مسيرته الدموية وأساليبه المتلوية والخداعة وتدبير المكائد، إلى أن يظفر بالعرش ويجعل الرجال يهتفون باسمه كملك ويتوسلون إليه. (حفظ الله الملك ريتشارد) ومثال ذلك: (بكنجهام)، و (العمدة) و (كاتسي).

بكنجهام: "لذلك نسألك ألان من قلوبنا، أن تتقدم _ لكي تنقذها_ فتحمل العبء وتقوم بحكم بلادك هذه، لا وصيا، ولا قيما، ولا نائبا، ولا وسيطا قليل الشأن... ولكن ملكا يحكم دولته، بحق وراثته الملك كابرا عن كابر... لذلك أسألك أيها اللورد الكريم أن تقبل هذا المنصب الجليل الذي نعرضه عليك". (م، ريتشارد الثالث، 1968، ص155- 159)

مع الإشارة هنا أن (ريتشارد) في مقابل ذلك يظهر أنه متواضع وزاهد بالسلطة، وهناك من هو أحق منه بالعرش، مما يدفع الآخرين للضغط عليه والتوسل إليه لقبول العرش وتتويجه ملكا عليهم، وبذلك تذللت معظم الصعاب والعقبات في سبيل وصوله للتاج الملكي. وأخرها قتل إدوارد الأمير الصغير بتحريض منه لـ (بكنجهام) الذي يرفض بدوره فسيخط عليه الملك ريتشارد ويكلف بتلك المهمة الوصيف (تيرل).

بعد ذلك تبدأ لعنات جرائمه وآثامه الشريرة ودسائسه بمطاردته محاولاً تبرير أفعاله الشائنة من خلال حواره مع والدته والملكة (الزابيث) وبالمقابل يحاول أن يوهمها أنه يود التكفير عن ذنوبه من خلال طلب ودها والتقرب من ابنتها حبا وزواجا. قاطعا لها كل أنواع القسم في سبيل ذلك، فتضعف أمام إصراره ووعوده الخداعة وكلامه المعسول لدرجة يصفها فيها بأنها عجوز ساذجة، حمقاء، عفور، متقلبة، وتسير الأحداث بعكس ما يشتهي (ريتشارد) حيث تبدأ الأخبار السيئة تنهال على رأسه والحشود تزحف نحو عرشه الذي اغتصبه بغير وجه حق، وبدأت تطارده أشباح من قتلهم وتزرع بنفسه الرعب وتهدده بأقسى انتقام،

والحوار التالي يوضح بداية سقوط وانهزام (ريتشارد) نفسيا ومعنويا لدرجة أنه يقرر الهروب من ذاته اللعينة التي يحبها وتلومه في الوقت نفسه، حتى لا تنتقم منه.

الملك ريتشارد: "أيها الضمير الوجل كم تعذبني، لقد غطت قطرات العرق الباردة الوجلة جسدي المرتجف، إذن فلأهرب، ولكن أأهرب من نفسي؟ لكي لا انتقم منها؟ ولكن أتنتقم نفسي من نفسي؟ وأسفا أني أحب نفسي"(م، ريتشارد الثالث، 1968، ص231-232)، وتستمر هزائم (ريتشارد) إلى أن يقتل وهو يصيح (جواد، جواد. مملكتي لقاء جواد..)

وبذلك جعل (شكسبير) من شخصية (ريتشارد الثالث) شخصية جذابة بسلبيتها (جاذبية الشر) التي لا تنسى والتي يحب المتلقي أن يكرهها. لذلك فإن الألقاب والصفات التي تذمّه في النص أكثر من تلك التي تمتدحه فهو: الشيطان، رسول الجحيم، كتلة الدنس، الشرير، المسيخ، العبد الرجيم، المولع بسفك الدماء، القاتل، القنفذ، الخنزير البرّي، قبضة الجحيم، الملك السفّاح، الذئب، الضفدع، العنكبوت، المتضخّم بالسم، خالق الجحيم في الأرض السعيدة... الخ، وجميع هذه اللعنات والأوصاف منسجمة بلا حدود مع شخصيته التي منحته الشهرة والكثير من التفرّد والتمايز ليساعدها على اجتياز الزمن فتصبح بطلاً يمكن أن يوجد في كل عصر وأوان، فهو طاغية قاسٍ، لكنه يذرف الدموع الغزيرة على أصدقائه عندما يُرسلهم إلى الموت، وهوقاتل شرس وهوالسفّاح الذي أسّس مملكة الأموات الأحياء. رقيق المشاعر في لحظات الحب، عنيف لا يطاق عندما يغضب. بطل يتّخذ كل وسيلة للوصول إلى ما يريد، ثم يقتل كل من كانوا تلك الوسيلة. وعلى الذين يريدون إنقاذ رؤوسهم، الدخول في لعبته الخطرة ومداعباته المخيفة، حيث يقومون بالتجسّس على بعضهم البعض، أما هو فلا يثق بأي منهم، بل يفضّل قطع رؤوسهم جميعاً إذا اقتضى الأمر، إضافة إلى قدرته الحوارية والتأويلية، ووضوح ذهنه وصفائه، الذي يدلّل على شخصيته بكل تجلّياتها، وعلى منطقها في أن الشرّ الذي يمارسه (ريتشارد) إزاء الآخرين يجب أن يُجزى خيراً، وإذا كانت أفعاله تُعتبر شراً في نظر الآخرين، فإنها تعتبر خيراً وحتمية تاريخية بحسب منطق (ريتشارد)، ففعل الشرّ هو خير يمنحه. (سوداني، 2009)

وتجدر الإشارة هنا إلى صورة البطل التراجيدي الشكسبيري الذي يمتاز بالثنائية المتناقضة والمتصارعة الذي يتلاقى فيه توتران متناقضان ويصطرعان حتى النهاية، وهاتان الثنائيتان اللتان اقرب ما يكونان إلى الخصوصية والكلية، أوالإرادة والعقل، ولذلك فإن الشخصية الكاريزمية تسحرنا لامتلاكها الطموح والقدرة والاستطاعة على تنفيذه (عمرين، 2009، ص65).بأفعالها وردود أفعالها وبفضائلها ورذائلها خيرها وشرها، سموها ونذالتها. وبرأي الباحث أن شخصية (عطيل) و (ماكبث) على سبيل التمثيل ينطبق عليهما أيضا تحليل (سيمونتون)، فشخصية القائد (عطيل) تتشكل كاريزميتها بوصفها نموذجا من نماذج المحب الغيور، وما فعلته عاطفة الغيرة المتضخمة عنده (بسبب مرجعية نسبه العربي) من عقبات وتوترات بعلاقته مع الشخصيات الأخرى. انتهت بتحوله الى قاتل مجرم بسبب هيجان عاطفته ودسيسة (ياغو) التي تسببت بمقتل ديدمونه على يده، وبالمقابل فان شخصية (ماكبث) تعد نموذجا كاريزميا للشخصية الممتلئة شرا وما يحركها هو نزعة الشر التي تدفع الإنسان الى القتل والتعطش الى الدم تحقيقا للطموح الذي يتخطى الضوابط الأخلاقية وبتحريض من الزوجة (أداة الشر) التي تغويه بالعرش وبمساندة من نبؤه الساحرات الثلاث اللواتي زرعن شهوة طمع السلطة في قلب ماكبث.

عليه يخلص الباحث إلى إن التفكير النقدي المتبصر في الشخصية الكاريزمية يقودنا دون شك إلى القاسم المشترك الذي يجمع بين النصوص المسرحية، بل والفلسفات والعلوم الإنسانية التي ساهمت إلى حد كبير في بلورة تصورات هذا المفهوم والاعتراف بأن الشخصية الكاريزمية عبارة عن بناء متجدد، ومنتوج يستجيب بشكل حتمي لتأثيرات المحيط الاجتماعي، وأن السمات المميزة لها تتوقف على نوعية الإشراطات

التي يفرضها ذلك المحيط الاجتماعي حول فعاليتها وبنيتها ومقولتها وتكوينها النفسي والعاطفي والاجتماعي، وإجراءات تحليلها وتطبيقها في الخطاب المسرحي. مع مراعاة دور المخرج والممثل في إبرازها حسب طريقة إدراكهـا في النص وبالتالي استجابة وتفاعل المتلقي معها بوصفها مثير واستجابة. حيث نلحظ وجود أفراد تشكلت شخصيتهم عن طريق التشبه بشخصية كاريزمية ما ابتدعتها مخيلة المؤلف أو المخرج أو الممثل، وهذه النماذج تصبح بالتالي مرغوباً فيها عبر قنوات التأثير المسرحية وقد أحدث الإعجاب المفرط بالشخصية الكاريزمية، ظهور نماذج اجتماعية حقيقية يصاغ فيها السلوك على طريقة تلك الشخصيات الكاريزمية التي تؤدي دوراً مهماً في تحويل السلوك العفوي إلى ممارسة وتقليد ثابتين.

نتائج واستنتاجات البحث:

يخلص البحث إلى عدد من النتائج والاستنتاجات بعد أن تم التعرف على مفهوم الشخصية الكاريزمية وقيمتها الدرامية والدلالية في النص المسرحي، ومنها ما يأتي:

1. الشخصية الكاريزمية وتطورها قد لا يسير في مجراه الطبيعي الإيجابي أحيانا بسبب اصطدامه بمعوقات تعرقل حركته وتسد عليه الطريق،مما يؤدى إلى شعورها بالاضطراب واختفائها وراء الأقنعة ومحاولتها تحقيق رغباتها بغض النظر عن المعايير الاجتماعية والأخلاقية.
2. الشخصية الكاريزمية يمكن ملاحظة تطورها وإمكانية التنبؤ بأفعالها والتحكم فيها عن طريق استخدام مبدأ التعزيز الايجابي منه والسلبي.
3. القيمة الدرامية للشخصية الكاريزمية يمكن رصد بلورتها وتطورها من خلال الصراع الذي تخوضه في سعيها لتحقيق أهدافها التي تسعى إليها انطلاقا من قصور الضبط الذاتي وعدم القدرة على التكيف من خلال عدم قدرتها على تحمل الإحباط ومقاومة الإغراء وعجزها عن مواجهة الحقيقة.
4. الطريقة التي تفكر بها الشخصية الكاريزمية السلبية غير منطقية وغير عقلانية وينعكس على سلوكها، من خلال قتل الأبرياء والأفعال الشائنة، ويكون تفكيرها بعيدا عن المنطق العقلاني وتعمل بالصورة الخيالية الموجودة في ذهنها وأن ما تقوم به هو دفاع عن الذات.
5. يقوم المتلقي بإعادة إنتاج دلالة الشخصية الكاريزمية بحسب بنائية النص المسرحي.
6. تتبلور وتتضح القيمة الدرامية للشخصية الكاريزمية من خلال أداء الممثل لها وفق معطياتها النصية.
7. الشخصية الكاريزمية تجميع لصفات اختلافيه (تمييزية) بمواصفات ووظائف مختلفة.
8. الشخصية الكاريزمية تشغل موقعا إستراتيجيا في بنية وبناء النص الشكسبيري، ويتضح ذلك من اختيار أسماء الشخصيات عنوانا دلاليا لمعظم نصوصه المسرحية.
9. دلالة الشخصيّة الكاريزمية تنبع من مجموعة من المعطيات التي يتعلق بعضها بطريقة التأليف، وبعضها بالوظيفة، وبعضها بالنمط، ومثال ذلك كاريزما شخصية ريتشارد الثالث المليئة بالقيم الإيديولوجية.
10. الشخصية الكاريزمية تسهم بشكل فعال في استجابة المتلقي وتفاعله مع معطيات النص/ العرض المسرحي.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الحسين، قصي، (1993)،**السوسيولوجيا والأدب**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
2. الربيعي، صاحب، (2008)، **أنماط السلطة السياسية**، جريدة الحوار المتمدن، العدد2261.
3. العذاري، طارق، (2009)، **الشخصية الدرامية (ريتشارد الثالث) في ضوء علم النفس الفردي**، مقاله في http://www.masraheon.com/old/makalat.htm
4. النجار، سندس سالم، (2008)، **الشخصية الكاريزمية، من تكون؟**، الحوار المتمدن، العدد 2181.
5. انجلر، باربرا، (1991)، **مدخل إلى نظريات الشخصية**، ترجمة فهد بن عبدالله بن دليم، الطائف، دار الحارثي للطباعة والنشر.
6. الهاشمي، حميد، (2003)، **الانتقال من قيادة الفرد الكاريزما إلى قيادة "المشروع الكاريزما"**، دار ناشري، بيروت.
7. ايجري، لايوس، د.ت، **فن كتابة المسرحية**، ترجمة دريني خشبة،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
8. بلبل، فرحان، (2003)، **النص المسرحي الكلمة والفعل**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
9. بنتلي، اريك، (1968)، **الحياة في الدراما**، ترجمة، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المكتبة العصرية.
10. بونيت، عز الدين، (1992)، **الشخصية في المسرح المغربي**، الدار البيضاء، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
11. جابر، عبد الحميد جابر، (1990)، **نظريات الشخصية – البناء-الديناميات - النمو- طرق البحث والتقويم**، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع،القاهرة.
12. جلبي، علي عبد الرزاق، (1984)، **دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية**، دار النهضة العربية، بيروت.
13. حسين، محمود عطالله محمود، (1985)، **العلاقة بين بعض القيم والتصلب في السلوك الاجتماعي**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، المجلد الخامس، العدد20، الكويت.
14. خليفة، عبد اللطيف محمد، (1992)، **ارتقاء القيم**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 160، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
15. زيما، بيير، (1991)، **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة.
16. سالم، محمد عزيز (1964)، **القيم الجمالية**، دار المعارف، القاهرة.
17. سايمنتن، دين كيث، (1993)، **العبقرية والإبداع والقيادة**، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد176، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
18. سفيان، نبيل صالح، (2004)، **المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي**، القاهرة، ايتراك للنشر والتوزيع.
19. سكينر، ب- ف، (1980)، **تكنولوجيا السلوك الإنساني**، بيروت،ترجمة عبد القادر يوسف، سلسلة عالم المعرفة، العدد32، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
20. شكسبير، وليم، (1968)، **ريتشارد الثالث**، ترجمة عبد القادر القط، القاهرة، دار المعارف.

21. عباس، فيصل، (1990)، **أساليب دراسة الشخصية**، بيروت، دار الفكر اللبناني.
22. عبد الحميد، شاكر، (2001)، **التفضيل الجمالي**، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
23. عبد المعطي، عبد الباسط، (1981)، **اتجاهات نظرية في علم الاجتماع**، سلسلة عالم المعرفة، العدد44، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
24. عمرين، عبد الكريم، (2009)، **حول الشخصية النموذجية في الأدب المسرحي**، مجلة الحياة، المسرحية، العدد 67، 68، دمشق.
25. غنيم، سيد محمد، (1983)،**الشخصية**، سلسلة كتابك، العدد 160،القاهرة، دار المعارف.
26. فندي، مأمون، (2007)،**كاريزما التفاهة**، مقاله في، http://www.alarabiya.net
27. كردي، علي، (2011)، **نظريات القيادة**، مقالة في http://kenanaonline.com
28. كون، ايغور، (1992)، **البحث عن الذات- دراسة في الشخصية ووعي الذات**، ترجمة، غسان نصر، دمشق، دار معد للنشر والتوزيع.
29. لازاروس، ريتشارد، (1972) **ترجمة**، سيد محمد غنيم ومحمد عثمان نجاتي، ط4، القاهرة، دار الشروق.
30. محمد رضا، حسين رامز، (1972)، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
31. ملاهي، باتريك، (1962)، **عقدة اوديب بين الأسطورة وعلم النفس**، ترجمة جميل سعيد، القاهرة، مكتبة المعارف.
32. ميكشللي، اليكس، (1993)، **الهوية**، ترجمة علي وطفة، دمشق، دار الوسيم.
33. ويلسون، جلين، (2000)، **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 9، عدد 2، 2016، 137 - 155

المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني
(رسالة من جبل النار) أنموذجا تطبيقيا

عدنان علي المشاقبة، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية

تاريخ الاستلام:25 / 7 /2016 تاريخ القبول: 6/ 10/2016

Dramatic Irony in the Jordanian Theatrical Text (Resalah men jabal al-nar) Applied Sample

Adnan Ali Almashakbh, *Department of Performing Arts, Faculty of Arts and Design, University of Jordan*

الملخص

حاول هذا البحث رصد وتعرف آليات اشتغال المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني، وذلك من خلال دراسة مفهوم المفارقة الدراميةوتحديده بمعنييه (ألمفاهيمي والاصطلاحي)، كون أن المفارقة بشكل عام والمفارقة الدرامية هي أداة أو كما يسميها الغربيون جهاز يعيد تشكيل الخطاب الظاهر عبر الإشارة إلى البنية العميقة للخطاب من خلال خلق نوع الاضطراب اللغوي أو الحدثي أو حتى المعرفي، حبث يضطر المتلقي لإعادة التفكير في الحوار أو الحدث الدائر.

ومن ثم تقديم دراسة تطبيقية تكشف الكيفيات التي وظف فيها المؤلف المسرحي الأردني المفارقة الدرامية، بالإضافة إلى ذلك فقد سعى البحث إلى استقصاء وتعرف أنواع المفارقة الدرامية الواردة في النص، وقد اتخذ هذا البحث تعرف الأغراض التي استخدمت لها المفارقة في النص المسرحي الأردني هدفا رئيسا له ليساعد في الكشف عن الجانب الاسلوبي للنص المسرحي والمؤلف على حد سواء، ويمكن لهذا البحث أن يفيد المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك من شأنه تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

الكلمات المفتاحية: المفارقة، المفارقة الدرامية، النص المسرحي، النص المسرحي الأردني، رسالة من جبل النار

Abstract

This paper aims at monitoring and identifying the mechanisms of functioning of dramatic irony in Jordanian dramatic texts. It studies dramatic irony, both at the conceptual and terminological levels, as a device or tool of re-formation of discourse through cross-reference to its deep structure by creating linguistic, narrative, or even epistemological confusion, thus compelling the recipient to re-consider the meaning of dialogue or of the on-going event.

The researcher conducts an applied study to reveal how, and for what purposes, the Jordanian playwright employs the various types of dramatic irony. It is hoped that this study would be helpful and beneficial to all those who work in the field of drama: authors, directors, actors, and critics, as well as to academic institutions concerned with the theater.

Keywords: Irony, Dramatic irony, Theatrical script, Jordanian theatrical script, Resalah men jabal al-nar

مقدمة:

يتداخل مفهوم المفارقة (IRONY) مع العديد من المفاهيم البلاغية سواء في اللغة العربية أو في غيرها من اللغات، حتى ليصعب التفريق بينها وبين بعض المصطلحات الأخرى أحيانا، وذلك نظرا لطبيعة هذا المفهوم من ناحية وتداخلاته مع غيره من تقنيات الكتابة الأدبية والفنية من ناحية أخرى، حتى أن المفارقة "لم تكن شائعة الاستخدام والانتشار بين الأدباء أنفسهم حتى أوائل القرن السادس عشر في بريطانيا، إلا أن أبرز توظيف لها ظهر في القرن الثامن عشر" (Simpson 1979, p188) من هنا أخذ مفهوم المفارقة يتسع ويتشعب ويشوبه الغموض حين يتعلق الأمر بالجانب الفلسفي لمفهوم المفارقة، ويضيَق ويبدو أكثر وضوحا حين يتعلق الأمر برصد المفارقة نفسها داخل ثنايا النص.

ويرى الباحث أن هناك تعددا في وجهات النظر والطروحات حول مفهوم المفارقة، وهذا يعود للمعنى الدلالي والتداخل المعرفي الحاصل من تعدد أغراضها، فالمفارقة لا تقتصر على كونها فقط تكنيكا أدبيا وفنيا وإنما هي كذلك تكنيك لغوي يستخدمه الناس في حياتهم اليومية لأغراض اجتماعية وتداولية ثقافية، ومن هنا برزت أهميتها حيث تأثيرها في السياق التداولي يكاد يكون بالغ الأثر نظرا لطبيعة المساحة (اللغوية-الدلالية) التي تشتغل فيها المفارقة، فهي تحضر وتتحقق بأوضح الصور في مبدأ التعارض، خاصة حين يكون التعارض بين القول ومقصود هذا القول أو الفعل ومقصود هذا الفعل، فالمفارقة إذا جاز لنا التعبير (تعزف على أوتار) الظاهر والمخفي في القول أوالفعل.

إن المفارقة تتصدى لموضوع إشكالي شائك يتعلق بإدراك جميع المشاركين في العملية الاتصالية سواء كان: المتحدث، أم المتحدَث معه، أم المتفرج غير المتورط بالحدث الدائر، وهذا يتطلب ثلاثة أدوار وظيفية أساسية لتحقيق المفارقة، ولا يقصد الباحث هنا أشخاصا بحد ذاتهم وإنما وظائف يقوم بها أشخاص، وهذه الأدوار الوظائفية هي:

1- فاعل المفارقة: وهو دور منوط بالشخصية أو الشخصيات التي تصنع الموقف المفارق وهي في الغالب تقع في منطقة إدراك أنها تقوم بفعل مفارق يحدث خلخلة في السياق الحدثي الجاري، ويستثنى من حالة الإدراك هنا، الحالة التي تكون فيها الشخصية -في الآن نفسه- فاعلا اوضحية للمفارقة.

ضحية المفارقة: وهو دور يناط بالشخصية أو الشخصيات التي تجهل أن الموقف الجاري معها لا يُحمل على معناه الظاهر سواء كان حدثا لفظيا أم فعلا دراميا وهي هنا تقع ضحية (الجهل بمقصود الموقف) من حيث لا تعلم، وبذا فهي في منطقة عدم إدراك أنها تقوم بفعل مفارق.

2- المتفرج المراقب: وهو دور يناط بالشخصية أو الشخصيات التي تراقب الموقف الجاري وتعلم أنه لا يُحمل على معناه الظاهر، وقد تكون شخصية متورطة بالحدث الجاري ولكنها لا تتدخل فيه، وقد لا تكون مشاركة بالحدث الجاري ولكنها تكون موجودة بصفتها قارئا للنص أو جمهور نظارة، وبذا فهي تكون في منطقة إدراك أنها تحضر وتشهد على فعل مفارق.

يحدث أحيانا أن يكون الفاعل الظاهر للمفارقة هو نفسه ضحية للمفارقة من حيث لا يدري، وبالتالي يترتب على ذلك فاعل مستتر أو غير ظاهر مباشرة في الحدث الدائر في الغالب قد يكون المؤلف، ولذا لجأ الباحث إلى تصنيف الأدوار وليس الأشخاص.

أما الحالة البالغة الأهمية والتي يجب تحققها في مفهوم المفارقة هي الخداع أو التظاهر، حيث أنه يجب أن يتحقق في الموقف المفارق قصدية القيام بخدعة أو التظاهر بحالة غير حقيقية سواء كان ذلك على مستوى الألفاظ أو الأحداث، لذا لا يجب اعتبار أي موقف أو لفظ ينطوي فقط على تناقض سياقي أو خطأ منطقي بأنه مفارقة، بل يجب التأكد من وجود نية الخداع أو التظاهر لدى أحد المشاركين في العملية الاتصالية مدار البحث.

وتتعدد الصيغ التي يتمظهر بها الخداع والتظاهر في المفارقة، فنجد حينا أن إحدى الشخصيات تحاول التظاهر أو خداع شخصية أخرى أو أكثر بشكل مباشر دون موارية مستفيدة من تقنية الغموض، أو استخدام المفردات اللغوية التي تستطيع أن تحمل أوجها عدة بمساعدة ظروف الكلام أو النطق المناسبة للموقف كالمبالغة في المدح أو الذم أو استخدام التهويل من حادثة بسيطة.... الخ.

وحينا آخر نجد أن الشخصية تقع فريسة لجهلها إما بالمعلومة التي توردها أو الجهل في سياق الموقف الجاري، بحيث لا تدرك أنها تورطت في حدث لا يتوافق مع موقفها المعرفي أو ألمعلوماتي، وهنا يكون الخداع أو التظاهر هو من الشخصيات الأخرى المشاركة في الحدث، بحيث تجاري الشخصية الأولى أغراض التندر أو السخرية أو كشف جانب سلبي في هذه الشخصية وتعريتها أمام باقي الشخصيات أو الجمهور.

وأحيانا يكون استحضار الشخصية ووضعها في الموقف المفارق هو نوع من الاستخدام الرمزي بحيث يكون هناك انتقال من مستوى الشخصية الفردية إلى مستوى أعلى وهو المستوى الجمعي لبيان أن المخدوع؛ وإن كان بالموقف الحالي شخص واحد، إلا أنه يمثل مجموعة كبيرة من الناس غير موجودة في الموقف الحالي، وعلى سبيل المثال شعب من الشعوب أو طائفة من الموظفين أو العمال أو حتى الجنس ذكورا أو إناثا.

تحديد المصطلحات:

تعرض الكثيرون لمسألة التحديد المصطلحي للمفارقة، ولا يزال هذا المفهوم يخلق تحديا للدارسين على مستوى انضباط المعنى وثبوت أو قطعية المعنى، حيث تتعدد التعريفات والتفسيرات والتأويلات، وهنا يناقش الباحث مصطلح المفارقة بالاستناد إلى المستوى المعجمي والمستوى ألمفاهيمي والاصطلاحي لدى الفلاسفة والمفكرين.

حيث يأتي معنى كلمة المفارقة من الناحية المعجمية في لسان العرب من مصدر الفعل فارق، "فارق الشيء مفارقة وفراقا: باينه" (ابن منظور، 1993، ص244)، ويرد معناها في القاموس المحيط "فرق بينهما: فصل، وفيها يفرق كل أمر حكيم "(الفيروز آبادي، 1983، ص247).

وفي ضوء التعريفات السابقة نلاحظ أن معنى المفارقة في جذره اللغوي يقترب من التعبير عن مفهوم المقاربة اصطلاحا لكنه يركز فقط على جانب أحادي، وهو مبدأ الفصل أو التباين، وهذا يشكل جزئية واحدة فقط من بنية معنى المفارقة في الأدب والفن، ولذا فإن المفارقة لغةً لا يمكن أن تكون معبرة بشكل كامل ودقيق عن المفارقة اصطلاحا.

وبذا يصبح من الضروري في هذا المقام توضيح معنى المفارقة اصطلاحا، حيث يشير (Clark and Gerrig) إلى أن "أصل كلمة (irony) مفارقة يعود إلى الكلمة الإغريقية (eironeia) والتي تعني بحسب - قاموس اوكسفورد للإنجليزية-التظاهر، التجاهل.

والمدعي عن قصد "(Clark and Gerrig 2007, p 25) ويؤكد عبد الواحد لؤلؤة في هذا السياق أن (الآيرونيئيا) هي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية ترد باسم (آيرون)وتفيد المُفرِّق أي الذي يفرِّق بين المظهر وواقع الحال" (لؤلؤة، 1993، ص 114).

ويشخص (Booth) المفارقة من خلال تصور عام ومبسط يضع فيه يده على أساسيات فن المفارقة ولكنه يقدم تعريفا يكتفي فيه بأن يلقي ضوءا عاما على الموضوع قائلا "إن أبسط وأكثر أشكال المفارقة استقرارا تعتمد على إدراك الجمهور أو السامع بأن ما يقوله المتكلم لا يمكن أن يكون ما يعنيه". (Booth1974, p193)

غير أن هناك العديد من الدراسات التي تعمقت في تصديها لقضية الغموض الذي يكتنف المفارقة من الجانب ألمفاهيمي، حيث يرى (Fowler) أن "المفارقة غالبا ما تقال لكي تقدم صيغة لمعنى متعارف عليه يكون في حالة تناقض مع المعنى الحرفي.ولكن ليس من الضروري أن يكون المقصود هو عكس الملفوظ، بل هو معنى مراوغ" (Burchfield 1998, p415) في حين أن (ميوك) يرى أن المفارقة تعمل على "تناول الفرق بين ما يقول الناسوما يفكرون، وبين ما يعتقدون وبين ما هو واقع الحال" (ميوك1993، ص17).

ويتفق كل من (Colebrook) و(Storm) على تأكيد ازدواجية حضور المعنى في المفارقة (Colebrook 2004, p14) ويتفق الباحث هنا مع تعريف (Storm) الذي يؤكد فيه على عنصري التعارض والاتساق حيث يرى أن "المفارقة تنطوي على التعارض، ويزداد اتساقها حين تخفي في الوقت نفسه حضور الصورة البديلة أو المعنى البديل" (Storm 2011, p1).

وإذا انتقلنا من مفهوم المفارقة إلى أنواعها فإنه لا يوجد تصنيف ثابت ومتفق عليه بالنسبة لأنواع المفارقة، وعلى سبيل المثال يحصي دوغلس كولين (Muecke 1986, p 8-13) خمسة عشر نوعا من المفارقة ولا يعتبرها قائمة تصنيفية كاملة أو نهائية، وهنا يشير الباحث إلى أن هذا الانفتاح على التعدد والتنوع في تطبيقات المفارقة إنما يعود إلى طبيعة مفهوم المفارقة نفسه الذي يكتنفه الغموض مما يجعله أكثر انفتاحا على التدليل مما لو كان محصورا ومحددا، وبالتالي يترتب على ذلك إتاحته المجال للتوسع في الاشتغال تحت مسمى المفارقة.

ومن ضمن ما يتفق عليه أغلب الدارسين والنقاد هو وجود ثلاثة أصناف أساسية للمفارقة يسميها (ميوك) المفارقة الهادفة (Mueck 1986, p56) وهي:

1. المفارقة اللفظية Verbal Irony
2. المفارقة الحدثية Irony of Events
3. المفارقة الدرامية Dramatic Irony

والمفارقة الدرامية هي التي تهمنا هنا بطبيعة الحال وهي ليست موضوعا منفصلا ومخصوصا وإنما هي أساسا تنضوي تحت تعريف المفارقة، وهي تقع أو تحدث "إذا رأى الجمهور أو عرف أكثر من الشخصية، أو إذا قوض خطاب الشخصيات إجراءات لاحقة، عندئذ يمكننا القول إن هناك مفارقة درامية، إنها مفارقة تعمل على انفصال بين الشخصية ووجهة نظر المشاهدين "(Colebrook 2004, p176) وهو ما يتبناه الباحث هنا تعريفا إجرائيا للمفارقة الدرامية.

كما أن المفارقة الدرامية ليست محصورة في تطبيقات (المفارقة في الدراما) وإنما تتعدى هذا المعنى لتجعل من (درامية المفارقة) مجالها الأوسع، بمعنى أنها تضفي صبغة درامية على الموقف المفارق، فيصبح ذا صفة درامية حتى وإن كان في متن روائي أو قصيدة شعرية، وغالبا ما يحدث لبس في تحديد واستقصاء المفارقة هنا نتيجة لتداخل مصطلحي الدراما والمفارقة سوية.

وعلى عكس الفهم الشائع بأن المسرحية أو الدراما هي المجال الذي يحدث فيه هذا النوع من المفارقة إلا أن الصحيح هو أن المفارقة الدرامية لا تتحدد فقط في المسرح أو الدراما وإنما هي مفارقة قد تحدث في أي شكل أدبي أو فني، إلا أنها تتخذ من الدرامية صفة مميزة لها، وبذا يكون تصنيفها تبعا لتحقيقها شرط الدرامية وليس وقوعها أو حدوثها في الدراما.

في المفارقة الدرامية "يغيب الدليل فليس هناك إرشاد أو تضليل، والأمر برمته متروك للمشاهد ليكتشف ويفسر ويؤول بنفسه دون تأثير" (Knox 1961, p19) وهناك مستويان لحدوث المفارقة الدرامية، الأول تكون جميع الشخصيات منخرطة في الموقف المفارق ويكون فيها المشاهد هو الوحيد الذي يدرك المفارقة، والمستوى الثاني وهو الأكثر بلاغة وتأثيرا عندما تقع المفارقة الدرامية ويشاطر إدراكها المشاهد

مع إحدى الشخصيات بينما بقية الشخصيات متورطة في الحدث المفارق،" كلما كان المشاهد على علم مسبق بما سوف تكتشفه ضحية المفارقة الدرامية فيما بعد، ازداد تأثير المفارقة في المشاهد نفسه، والكاتب يقوم بهذا الدور دون أن يظهر نفسه، سواء كان إظهاره لها على شكل مباشر أو غير مباشر. "(سليمان 1999، ص 31)

الدراسات السابقة:

في مجال الدراسات السابقة، وجد الباحث في مجالي الشعر والرواية عددا كبيرا من الدراسات التي تتعامل مع المفارقة الدرامية، إلا أنها تتناولها بشكل سطحي وعابر ضمن استعراضها لتقنيات السرد القصصي أو البوح الشعري.

ولم يجد الباحث دراسات تطبيقية عربية ولا محلية أردنية متخصصة في المفارقة الدرامية في المسرح، كذلك لم يجد محاولات تحليلية تتسم بالعمق وبالدقة العلمية، غير أن الباحث وجد مجموعة من الدراسات باللغة الإنجليزية:

الأولى جاءت فصلا في كتاب (The Philological Museum) الصادر عن جامعة كامبردج، وكانت بعنوان (في المفارقة السوفكلية) (Thirlwall 2012, p483-537) والتي يطلق فيها المؤلف اسم سوفكليس على المفارقة الدرامية، وهي تعد مصدرا أوليا لكل الدراسات حول المفارقة بشكل عام والمفارقة في المسرح.

والدراسة الثانية كانت مقالة بعنوان (المفارقة الدرامية عند تيرنس) (Flickinger 1910, p202-205)، وهي محاولة لرصد المفارقات الدرامية البارزة في مسرحيات تيرنس، إلا أنها بقيت في أطار العموميات ولم تبحث في كيفيات توظيف المفارقة الدرامية.

أما الدراسة الثالثة فهي بحث بعنوان (السخرية الدرامية في مسرحية الليلة الثانية عشر لشكسبير) (Amir 1910, p289-318) المنشور في مجلة أبحاث ميسان، وهذه الدراسة يشوبها عيب الاستناد الكامل فيما يخص المفارقة الدرامية إلى مقالات تعليمية مدرسية بسيطة مأخوذة من مواقع الإنترنت.

مشكلة الدراسة والحاجة إليها:

تحضر المفارقة الدرامية في النص والعرض المسرحي بوصفها إحدى التقنيات البالغة الأهمية التي يتاح للمؤلف المسرحي أن يوظفها بغرض إحداث تأثيرات متنوعة على المتلقي، ونظرا لأن المسرح لم يحظ بقدر كاف من الدراسات التي تستجلي كافة جوانبه الفنية والتقنية، فإن موضوع العلاقة بين المفارقة والمسرح هو ذو إشكالية ويخلق تحديا للدارسين، خاصة أن أغلب الباحثين يتجهون نحو المجالات المجاورة للمسرح كالشعر والرواية ويحاولون دوما تجنب دراسة المسرح نظرا لما ينطوي عليه هذا الفن من تحديات مركبة وتعقيدات كونه يجمع في آن واحد مجموعة متعددة من الفنون يصعب فصلها أو التعامل معها بشكل منفصل.

ذلك بالإضافة إلى "أن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة، وتعيد للحياة توازنها عندما تُحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تُحمل على ما يكفي من الجد" (ميوك، 1993، ص125) فإن هذا الدور الهام جدا لا ينبغي إهماله أو التغاضي عنه، وبالتالي يغدو من الضروري إزالة الغموض عن دور هذه التقنية الفنية ودورها في رفد المؤلف بمصادر تقنية متنوعة لإبلاغ رسالته بشكل فني وخلاق.

أهمية الدراسة:

لاحظ الباحث أن هنالك ندرة في الدراسات التي تتناول المفارقة الدرامية في المسرح، وذلك على الرغم من أهميتها، وهذا العزوف تم ملاحظته عن طريق رصد الدراسات التي تتخذ من المفارقة الدرامية مجالا لها، حيث كانت في الغالب تغطي نصوصا مسرحية عالمية ومشهورة، وفي أغلبها هي دراسات ليست عربية، وبالتالي يبقى الباب مفتوحا لتغطية القصور في الدراسات المسرحية التي تستقصي دور المفارقة الدرامية في المسرح بشكل عام.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تسعى إلى تقديم استقصاء لم يسبق القيام به في نصوص المسرح الأردني الذي لا زال يعد مجالا خصبا للدراسة والبحث وذلك بغرض التعرف والكشف عن توظيف المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني سواء لجلاء الطريقة التي تم بها ذلك أم لكشف الأهداف والغايات والأغراض التي تم استخدام المفارقة الدرامية بها في النص المسرحي الأردني.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة على التساؤلات الآتية:

1. تعرف كيفية توظيف المفارقة الدرامية في النص المسرحي الأردني.
2. تعرف تأثيرات استخدام المفارقة الدرامية على رسالة المؤلف للمشاهدين.
3. تعرف الأغراض التي استخدمت المفارقة الدرامية لتحقيقها.

منهج الدراسة:

أعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي لكونه أكثر المناهج قربا من موضوع تحليل النص المسرحي، حيث يناسب طبيعة هذا البحث من حيث المضمون والنتائج المرجو تحقيقها.

مجتمع الدراسة:

يتشكل مجتمع الدراسة من جميع المسرحيات الأردنية الجادة التي كتبت وتم عرضها على خشبة المسرح.

عينة الدراسة:

استطاع الباحث جمع ما مقداره 38 مسرحية أردنية تم تمثيلها على المسرح، وحيث أن هذا العدد من النصوص المسرحية كبير ونظرا للمساحة المتاحة لهذا البحث لكي يخرج إلى حيز الوجود، وخاصة ما يتعلق بالاشتراطات الفنية للمجلات العلمية. لذا فقد لجأ الباحث إلى الاستعاضة عن دراسة كامل مجتمع البحث دراسة عامة وغير تفصيلية باستخدام عينة للبحث تكون نموذجا لمجتمع البحث، حيث قام الباحث باختيار عينة وفقا لأسلوب العينة العشوائية وبطريقة القرعة، حيث جرى كتابة أسماء المسرحيات في أوراق منفصلة وتم سحب إحدى هذه الأوراق، وكانت نتيجة القرعة هي مسرحية "رسالة من جبل النار"

إجراءات الدراسة:

تحليل عينة الدراسة:

موقف رقم (1)

"نايف: أنا جئت لأفتح ألدكانه مثل كل يوم ولكن من يومين ما شاهدت مختار قريتنا..قبل الحرب كان لا يفارق الدكان ولا يستريح ولا يجعل الهاتف يستريح.مرة يحكي مع رقيب مركز الشرطة الشاويش المومني ومره مع متصرف اللواء ومره يحجز بين عم عبده راعي أبقار القرية وخليل سائق الباص عندما يبدآن شجارهما اليومي المعتاد بسبب زامور الباص" (الزيودي، 2010، ص 165)

هنا تحدث المفارقة الدرامية على مستوى الشخصية (نايف) التي تغادر حقيقتها الدرامية وتغادر العالم الدرامي وتتحول إلى راوي يعلق على الوضع القائم ويبوح بمعلومات بشكل مباشر للمشاهد عما كان عليه الوضع سابقا، وعما هو عليه الآن، ويؤشر لنا الى الخمول أو عدم الفعالية الذي تعيشه شخصية المختار مقارنة مع ما كان عليه سابقا (قبل الاحتلال الإسرائيلي) وبالتالي تظهر شخصية (نايف) في موقف مفارق، حيث هي هنا تمثل فاعل المفارقة الدرامية وفي نفس الوقت ضحية المفارقة، ففي حين تبدو الشخصية واثقة النفس متفاخرة بقدرتها على تحليل الوضع القائم. إلا أن الشخصية ومن حيث لا تعلم تقع ضحية للمفارقة، وكأنها لا تدرك التغيرات التي حصلت في السلطة القائمة (حيث لم يعد رقيب مركز الشرطة موجودا ولا متصرف اللواء، كما لم يعد خليل سائق باص).

هنا يتجلى توظيف الزيودي للمفارقة الدرامية، حيث أنه ومن خلال التقديمة الدرامية التي تبوح لنا فيها الشخصية عن معلومات سابقة تخص الحدث المسرحي، يسارع إلى توظيف المفارقة الدرامية عبر شخصية (نايف) حيث أنه يكون من البديهي لجمهور النظارة أن تحدث هذه التغيرات مع نشوء واقع سلطوي جديد هو واقع الاحتلال، ويظهر هنا من التصريحين اللفظي وألمواقفي على المستوى السطحي أن شخصية (نايف) لا تدرك عواقب الحرب والاحتلال، وهذا يصبغ شخصية (نايف) بالبساطة والسذاجة والعفوية.

وفي هذه إشارة إلى أن العرب ككل و(نايف) كنموذج للإنسان العربي في فلسطين آنذاك لم يكونوا علي دراية تامة ووعي بأبعاد وتعقيدات وتبعات الحرب التي تشنها عصابات الصهاينة آنئذ، فهو وحسب القراءة السطحية والمعنى الحرفي لكلامه لم يستوعب هذه التغيرات الاجتماعية والسلطوية لغاية هذه اللحظة، فيما أن المفارقة الدرامية التي يصنعها الزيودي هنا تحمل رسالة تصحيحية، يعبر من خلالها عن عظم الخطأ الذي كان وبالتالي علينا نحن المتلقين أو المشاهدين إدراك أن هناك وقائع جديدة غير التي كانت، وأن التغير في السلطة ليس بالشيء الهين أو الاعتيادي، وأن السلطة البديلة أثرت سلبا على الناس وعلى الدور الإصلاحي والخدماتي الذي كان يمارسه (المختار)، وبذا فهو يُهيئنا لشخصية (مختار) عاجز عن خدمة القرية وأبنائها.

موقف رقم (2)

"نايف: سلام عليكم، يا مختار (لا جواب) (يجلس نايف ويصب لنفسه قهوة فلا تنزل من الدله ينادي) صبحيه. صبحيه يا حرم مختارنا المصون" (الزيودي، 2010، ص 165-166)

في ظاهر الأمر هنا تلعب شخصية (نايف) دور الضيف ثقيل الظل، إلا أنه يتضح من طبيعة الموقف الدرامي والحوارات اللاحقة، أن (نايف) ليس ضيفا ثقيل الظل، وإنما جرت العادة بأن تكون مضافة (المختار) مفتوحة لأهل القرية ومن يحل ضيفا عليها، ويتضح وجوب توفر القهوة باستمرار، وبالتالي يصبح من حق (نايف) أن يستنكر عدم وجود القهوة.

إلا أن الزيودي ومن خلال هذه المفارقة القائمة على التناقض في الموقف (بيت الضيافة يخلو من أهم وسيلة للتعبير عن الترحيب وهي القهوة)، وقد جرت العادة عند العرب أنه في حال وقوع المصائب، تفرغ

ألآواني من القهوة، وهنا يعزز الزيودي توظيف المفارقة الدرامية، حيث أن (نايف) يستمر في عدم إدراك أن غياب القهوة لا يعود لتقصير من (المختار) أو زوجته (صبحية).

أما في المستوى العميق وغير المصرح به تغيب القهوة لسبب موضوعي جلل وهو وقوع مصيبة الاحتلال وتكشفه لنا هنا المفارقة الدرامية فقط حين يتم الانتباه والالتفات إلى السياق، فتقديم القهوة يدل على الكرم والجود والفرح بقدوم الضيف والاحتفاء به، إلا أن التغيرات التي حدثت ويدركها (المختار) وكذلك المتلقي أو الجمهور بشكل رئيسي أكثر من (نايف)، تستدعي تغيرا في الحالة التي كانت قائمة من قبل، حيث أن من يأتون للمضافة ليسوا كما في السابق، لم يعودوا فقط أبناء القرية أو المسئولين عن تسيير أمور المواطنين اليومية واحتياجاتهم، وإنما أصبح هناك نوعان جديدان من الأشخاص غير المرغوبين وغير المرحب بهم (ضباط الاحتلال الصهاينة، والجواسيس).

وهنا يصبح وقوع مصيبة نكسة 1967 محفزا منطقيا يستدعي من شخصية (المختار) إجراءات تتناسب والواقع الجديد، وفي أبسط مستوياتها تكون باتخاذ موقف سياسي وأخلاقي يتمثل بعدم توفير القهوة لكيلا تصبح وكأنما هي احتفاء بالمحتل وأعوانه، وهذا بالضبط ما لا تدركه شخصية (نايف)، حيث يعاود السؤال مرة أخرى

موقف رقم (3)

"نايف: لا يوجد قهوة بالدلال. لماذا تضعوهن في المضافة بلا قهوة؟" (الزيودي 2010، ص165)

وفي هذه المفارقة الدرامية يعبر لنا الزيودي عن التهكم والسخرية من فهم الإنسان العربي البسيط والساذج لواقعة الاحتلال، بل ويدين هذه السذاجة من خلال شخصية (المختار) عندما يُطمئن (نايف) بأن القهوة موجودة وسوف تأتيك ولكنها غير متاحة للجميع، فالزيودي يدفع بالمتلقي لتصور أكثر شمولية لما حدث، وأنه ليس فقط تغير حدث في السلطة السياسية أو الرسمية، ولكن ما تغير مع السلطة، هو أهداف هذه السلطة الجديدة، التي لم تعد تبحث عن مصلحة المواطن، وإنما هي بالضرورة ضد مصلحة هذا المواطن، بل هي ضد وجود هذا المواطن في وطنه.

موقف رقم (4)

"نايف: التلفون معطل.ولا كلمه.ولا حرارة فيه(حركة غيظ من المختار باستهزاء)" (الزيودي، 2010، ص 165)

يستخدم الزيودي هنا المفارقة الحركية، بعد أن شد (نايف) اهتمام (المختار) بأن شيئا مهما حدث، ويأتي بالخبر وهو تعطل التلفون، ومفردة التلفون تعني الاتصال مع العالم الخارجي (خارج القرية)، وهنا يكون المعنى الانقطاع عن العالم الخارجي والعزلة، وغيظ واستهزاء (المختار) هنا على المستوى الحركي يجمع بين نقيضين لا يدركهما (نايف):

أولاً: الغيظ لقلة الحيلة لدى (المختار) أمام سلطة الاحتلال التي هي السبب وراء هذا الفعل الذي يعزل القرية عن محيطها العربي وعن العالم.

ثانيا: الاستهزاءوالسخرية سببهما أن (المختار) يدرك أن التلفون لم يعد وسيلة لجلب الخير للقرية وحل مشاكلها والمطالبة باحتياجاتها، لكنه أصبح ذا غرض سلبي تماما على القرية وعلى أهلها، إذ أنه لم يعد يجلب سوى أوامر وتوجيهات سلطة الاحتلال وطلباتهم بالتجسس على القرية وأهلها.

وإزاء هذه الصورة يصبح انقطاع التلفون فيه خير للقرية ولشخصية (المختار) أكثر مما لو كان لا زال يعمل، وهنا في هذه المفارقة الحركية تتحقق مفارقة درامية تجمع بين كراهية انقطاع التلفون الممزوجة بالشعور بالقهر السلطوي وما كان يحققه التلفون سابقا وبين الفرح الممزوج بالتهكم والسخرية مما آل إليه التلفون الآن حيث أصبح مصدر إزعاج وقلق (للمختار) كونه أصبح وسيلة إضرار بالقرية وأهلها.

موقف رقم (5)

" نايف: سألني عن سبب وجع رجلي.قلت له إن رصاصة قديمه ضربتني فيها
المختار: رصاصة خرطوش عصافير؟" (الزيودي، 2010، ص 165)

يستخدم الزيودي هنا الاستفهام على لسان (المختار) لكي يوضح مدى السذاجة لدى شخصية (نايف) حيث أن كلمة (رصاصة ضربتني) هي كلمة حساسة الآن وفي ظل تغير الظروف ووقوع القرية تحت سلطة الاحتلال ووجود مقاومة لهذا الاحتلال وبالتالي فإن معناها للضابط الصهيوني لا يؤخذ على محمل البراءة والبساطة التي تتصف بها شخصية (نايف)، إذ قد يكون فيها حتفه.

وهنا يود (المختار) التأكد من أن المعلومة لدى الضابط هي (خرطوش عصافير) بمعنى هي شيء ليس له علاقة بالسلاح ومقاومة الاحتلال، وهذه الملاحظة يود الزيودي التأكيد عليها ونقلها من خلال هذه المفارقة إلى المتلقي والمشاهد، وهي أن المعلومة أو الكلمة العادية في الظروف العادية لا تصبح ولا تصلح أن تكون عادية في زمن الاحتلال.

فالمعنى المزدوج للكلمة قد تكون حياة الإنسان مرهونة باستخدامه بشكل واع وصحيح، وبذا يعزز الزيودي هنا من فكرة أن اللغة المستخدمة مع سلطة الاحتلال بالضرورة يجب أن تتغير لتحمل معاني أخرى غير البراءة واللطف، وهذا ما نلمسه في ختام المسرحية مع التحول الذي يجري عند شخصية نايف، من البراءة والبساطة نحو الوعي والتحدي.

موقف رقم (6)

" نايف: لو تخلصت من عملك يا مختار وعشت مثلك مثل أولاد القرية
المختار: فتشوا على واحد يأخذ أختامها مني وأنا أتنازل له الآن" (الزيودي 2010، ص 167)

تتجلى المفارقة الدرامية هنا في استمرارية جهل (نايف) بالوضع الرسمي القائم، حتى أنه يبدأ في طرح حلول للمختار من حيث لا يعلم، فـ (نايف) يتحدث عن القهوة وتوفيرها كواجب أساسي لمن يكون مختارا للقرية، في حين أن (المختار) يتحدث هنا عن أعباء لم تكن موجودة سابقا، وهنا (نايف) يطرح معنى سطحيا ومباشرا وبسيطا.

وفي المقابل يجاريه (المختار) في الحديث ولكن مولدا معنى أكثر عمقا وأقرب إلى ملامسة ما هو مستور من علاقة بين المختار والسلطة الجديدة، وبالتالي تؤثر شخصية (المختار) ترك المنصب والعيش مثل بقية أولاد القرية، ولكن ليس للسبب السطحي الذي تعتقده شخصية (نايف)، بل لسبب آخر يدركه (المختار) والجمهور سوية.

وهنا يؤكد الزيودي على عمق المعاناة والأزمة التي تعيشها شخصية (المختار) في حين لا أحد يدرك ثقل هذا العبء على كاهل (المختار) الذي وصل به المطاف لمرحلة الرغبة الأكيدة في التخلي عن منصب المختار نظرا للمعاناة التي يعيشها بين مصلحة القرية ومطالب سلطة الاحتلال منه بالتآمر على أهل القرية التي تتعارض مع واجبه الحقيقي في خدمة أهل قريته.

إن المفارقة الدرامية هنا تكمن في جهل (نايف) بالأزمة التي سوف يعيشها كل من يتقلد منصب المختار، ففي ظل التغير السلطوي الحاصل، ينتقل من يحمل أعباء هذا المنصب من خادم وصديق للناس إلى عدو وعميل للسلطة وجاسوس لها ومنفذ لأرادتها ضد إرادة أهل القرية ومصلحتهم، وتشير المفارقة هنا بشكل رئيسي إلى شخصية المختار نفسه بوصفه أفضل من يشغل هذا المنصب، لكونه يحاول بنوع من المهارة والذكاء لعب دور الوسيط الذي يجنب قريته الدمار والأذى وإن كان بأقل الخسائر، حيث يظهر لاحقا أنه تغاضى عن مواقف أضرت بالقرية وبأهلها، إلا أنه لم يفرط بالقرية ككل.

موقف رقم (7)

"المختار:...لا تعرج وتزكزك جسمك في شوارع القرية.

نايف: لا أعرج؟

المختار: لا لا تعرج.. دع القرية نائمة وساكنه

نايف: أنا أزعجت احد بعرجتي؟

المختار: امشي بدون عرج إذا تقدر

نايف: أنا أعرج من زمان طويل.عرجتي عمرها من عمر ابني الكبير (....)

نايف: لو اقدر أن امشي صحيح ما عرجت.ما رأيك أقص رجلي العرجاء؟

المختار: لا حاجة لقصها يا نايف

صبحية: (تدخل بدلة قهوة) قهوة يا نايف

نايف: لا...المختار يريدني أن أخفى عرجتي.لم ينتبه لها إلا اليوم" (الزيودي، 2010، ص 167- 168)

وهنا يستخدم الزيودي المفارقة الدرامية مرة أخرى وتكون صيغة المبالغة الاستنكارية الساخرة من قبل (نايف) هي مصدر المفارقة الدرامية، حيث يقع هو ضحية كلماته، فهو أي (نايف) لا يدرك سبب طلب المختار.

وفي حين أن المشاهد يدرك من خلال السياق خطورة المعلومة التي قدمها (نايف) للضابط الصهيوني على حياته، وبالتالي يغدو (نايف) مصرا على الإضرار بنفسه بدون وعي، فيما يلعب (المختار) دور الشخص الواعي والمدرك لما لا يراه (نايف)، وبالتالي ينقلب الموقف الظاهر في النص على أنه سخرية من قبل (نايف) بما يتلفظ به (المختار) ويتحول مع إدراك المتلقي إلى إدانة لسطحية شخصية (نايف) وإعطائه معلومة للضابط الصهيوني تحول (نايف) من أعرج وضحية لرصاصة صيد إلى شخص أصيب بالرصاص في ساحة المعركة التي جرت بين الصهاينة والعرب، وبذا يصبح مقاوما للاحتلال في نظر الصهاينة وتصبح حياته مهددة من قبلهم كعدو لهم.

إن هذا الفهم هو ما لا تدركه شخصية (نايف) ويعمل الزيودي هنا على إبرازه والتأكيد عليه، وعلى ضرورة تبليغه للمتلقي على هذا النحو عبر تقنية المفارقة الدرامية، ليس ذلك وحسب بل ويتمادى (نايف) في السذاجة حين يذكر (المختار) بأن عمر حالة العرج لديه من عمر أبنه الكبير، وهنا يسعى الزيودي لتبليغ وجهة نظره التي يرى فيها أن العرب ككل و(نايف) نموذج عنهم لم يكونوا على وعي تام بحقيقة عدوهم والواقع الجديد الذي فرضه الاحتلال وأطماعه ونواياه بعد نكسة حزيران 1967.

موقف رقم (8)

"(حركة في الخارج توتر الجو في المضافة)

المختار: (يتحفز) ادخلي القهوة. أسرعي

نايف: هيه، لم اشرب" (الزيودي، 2010، ص 167)

ينطوي هذا الموقف على التناقض الظاهر أمام المتلقي ما بين السياق الحدثي الجاري وردود أفعال الشخصيات عليه، حيث تتشكل لنا مفارقة درامية هنا تحمل لنا جزءا من المعنى العميق لمسرحية رسالة من جبل النار، يعمل الزيودي من خلال هذا الموقف ذي المسحة الهزلية على مستوى البنية السطحية الظاهرة إلى دفع المتلقي نحو اكتشاف البنية العميقة للحدث، ويطالبنا هنا بتقصي ما هو مستور ومتوار من الحدث، وذلك من خلال استخدام المفارقة الدرامية.

فالتناقض الذي يقدمه في هذا الموقف الدرامي، هو رسالة من الزيودي لكل من لا يعرف عن أوضاع القرى والمدن الفلسطينية بعد الاحتلال عام 1967، حيث من طبيعة العرب إكرام الضيف كائنا من كان، وبدون

سؤاله عن أسمه أو غايته، وحيث أن حضور أحد إلى مضافة (المختار) والذي تشير إليه كلمات (حركة في الخارج) في العادة يتطلب الفرح والتهيؤ لاستقبال الضيف.

إلا أن الزيودي يختار بدلا من ذلك، أن يستحضر الحالة المعاكسة للسياق الطبيعي لقدوم الضيف (توتر الجو في المضافة)، فالسياق الطبيعي أن يكون تحضرا لاستقبال الضيف، لكن التوتر ينشأ عن جهل (المختار) بحقيقة من يكون الشخص القادم، ولو توقف الأمر على هذا الحد لكان الموقف طبيعيا، لكن (المختار) لا يكتفي بالتوتر وإنما يبادر إلى فعل يتنافى مع الكرم الذي يجب أن يكون مختار الفرية أهلا له، حيث يدفع (صبحية) إلى إعادة القهوة إلى البيت.

وهنا تتضح غاية المختاروهي الخشية من أن يكون الشخص القادم ليس موضع ترحيب ولا يجب أكرامه أو اعتباره ضيفا، وإنما العكس يجب طرده ومنعه من تحقيق غاياته، وهو بالضبط ما لا تدركه شخصية (نايف) الذي لا يزال يقيس الأمور بمنظور سطحي وبسيط ولا يظهر وعيا بما يرمي إليه (المختار) وهو احتمالية أن يكون الضابط الصهيوني، حيث يطالب (نايف) بإعادة القهوة فقط لأنه لم يشرب، والمفارقة الدرامية هنا تأتي لتعزيز فكرة انفصال المواطن العربي البسيط عن الهم الأكبر والعام، وانشغاله بهموم آنية بسيطة.

موقف رقم (9)

"عبده: هذه أول مره تحدث. أنا مجبر أن افرق باقي البقر الموجود
عندي على أهله كل واحد له بقره عندي أردها إليه
نايف: تريد كل أهل القرية يرعون البقر؟" (الزيودي، 2010، ص 170)

تقع هنا المفارقة الدرامية عندما يحاول (نايف) إعادة تركيب موقف (عبده) بعد حادثة قتل البقرات، وذلك من خلال سؤاله المتسم بالبراءة، إلا أن (عبده) يتجاهل الصيغة الاستفهامية لدى (نايف)، وكأنما نايف غير موجود، ويتابع حواره.وهنا يسعى الزيودي إلى الإشارة من خلال هذه المفارقة الدرامية التي يكون (نايف) فاعلها وفي الوقت نفسه ضحيتها، إلى أن الوعي بالحدث السياسي اليومي وتطوراته أمر ضروري وملح لكل المواطنين العرب.

إن حادثة مقتل البقرات ليست فقط كما يصورها (نايف) بأنها ستحول أهل القرية إلى رعاة أبقار، وإنما هي أكبر من ذلك، فهي قضية مسؤولية رعاية أموال ومصالح ومصادر رزق أهل القرية، التي كان يقوم بها (عبده) في وقت السلم، لكن التغير الذي حصل في السلطة السياسية ترتب عليه أضرار وقعت على مصادر رزق أهل القرية الذين أصلا هم يعانون شحا في موارد رزقهم.

وبذا فإن الأمر لم يعد يصلح معه أن يتحمل (عبده) المسؤولية وحده، وإنما على أهل القرية إتباع تكتيكات دفاعية جديدة عن موارد أهل القرية، لذا فإن (عبده) يقرع ناقوس الخطر هنا، وتفاعل (نايف) لا يتفق مع جدية وخطورة الموقف هنا، وبالتالي تكون النتيجة الحتمية هي تجاهله وتجاهل سؤاله، الذي لو كان السياق مختلفا كما في زمن السلم، فإنه بالتأكيد يصلح حينها أن يكون موضوعا للتندر على سبيل المثال.

موقف رقم (10)

"المختار: ماذا كنت تفعل عندما سمعت صوت رصاص في نصف الليل؟؟
نايف: كنت نائما بالفراش
المختار: النائم لا يسمع صوت الرصاص يا نايف
نايف: اوهووو
المختار: كنت تخبص في القرية نصف الليل

نايف: والله العظيم ما خرجت من داري؟ كنت بين النائم والصاحي وسمعت صلية رشاش أو رشاشين" (الزيودي، 2010، ص 171)

تقع شخصية (نايف) هنا ضحية المفارقة الدرامية في هذا الموقف، حيث يجهل أنه بحديثه عن صوت الرصاص سوف يلفت انتباه (المختار) إلى تساؤل حول ماذا كان يفعل في هذا الوقت المتأخر وبالتالي يضطر إلى التظاهر والإدعاء بأنه كان نائما، وهنا (المختار) لا يفوت الفرصة في ملاحقة إدعاءات (نايف) إلى أن يصل لكشف زيف الإدعاء بالنوم، ويضطر (نايف) للاعتراف بأنه لم يكن نائم.

وهنا نجد أن المفارقة الدرامية تتركز في الانتقال بين حالة النوم وحالة (بين النائم والصاحي) وتتجه هذه المفارقة نحو كشف وفضح حالة القدرة على الفعل من عدم القدرة، حيث أن النائم لا يؤاخذ ولا يطالب بالقيام بفعل في حين هو نائم وغافل عما يجري حوله، وفي مقابل ذلك على الصاحي الواعي والمدرك يقع عبء ضرورة الفعل، و(نايف) بإدعائه النوم يحاول التملص والتهرب من مسؤولية الفعل الرجولي ويتحرر من ضرورة الفزعة في هذا الموقف كونه نائم فهو غير مؤاخذ.

إلا أن (المختار) يحرمه هذه الفرصة ويضعه في مواجهة عجزه عن الفعل، وهو نفس مضمون الرسالة التي يحاول الزيودي من خلال هذه المفارقة نقلها إلى الجمهور، بأن الإنسان العربي و(نايف) نموذج عنه ليس نائما وإنما هو صاح ويسمع ويرى ما يحدث لفلسطين، وبالتالي مكلف بأن يقوم بفعل من شأنه أن يرفع الأذى عنها، لكن العرب يتجاهلون صيحات الألم في فلسطين ولا يؤدون الواجب الرجولي تجاهها، بل كل ينزوي في بيته ودولته مكتفيا بسلامته الشخصية.

وهنا يعمل الزيودي على أعادة مناقشة مفهوم النخوة والرجولة ولكن على مستوى أكبر مما يظهر في البنية السطحية للنص، إنه يصر على فضح حالة الاستكانة والتخاذل العربي اتجاه عدو مشترك لهم جميعا وإن كان قد بدأ بفلسطين، ونظرا لوقوع التكليف بالعمل لكن النتيجة هي التخاذل والاستكانة، فإنه يثبت في النهاية صفة الخزي والعار على (نايف) وعلى العرب.

موقف رقم (11)

"المختار: غالب كيف زارك أمس؟

عبده:اليوم الصبح.أمس لم أره.

المختار: أمس ولا اليوم؟لماذا لم يدخل بيتك؟

عبده: مر من قرب البيت وأنا اشرب الشاي. عزمته على كاسة شاي كنت زعلان بسبب البقر

المختار: وحدثته عنهن وكيف دمهن صابغ الأرض وكيف كان منظرها في الوادي.قال لك شيء؟

عبده:لا

المختار: ولم يخبرك أن العسكر اليهود هم ذبحوهن ولازم نعمل عسكر وحراميه ونقتل واحد منهم بدل البقر؟

عبده: كانت رجله توجعه. لم يقدر يحكي" (الزيودي، 2010، ص 174)

تقع هنا المفارقة الدرامية في حالة جهل شخصية (عبده) بالدور الذي يلعبه الجندي الجريح (غالب) في القرية، الذي يتعدى كونه ضيفا أو لاجئا أو إنسانا جريحا، على العكس من (المختار) الذي يعلم جيدا ما يقوم به (غالب) في القرية، ويحاول بأسلوب تهكمي ساخر أن يلفت انتباه (عبده) والجمهور كذلك إلى هذا الدور، فاعل المفارقة هنا هو (المختار) وضحيتها هو (عبده).

ومقصود النص هنا يختلف تماما عما هو ظاهر من الحوار، ففي البنية السطحية للموقف الدرامي يظهر (المختار) وكأنما يهزأ بـ (عبده) ويهزئ بأفكار (غالب)، لكن المفارقة الدرامية الحاصلة تعمل على نسف الصورة الظاهرية للموقف الدرامي وتعيد تشكيل الموقف والرسالة المراد إيصالها للجمهور بطريقة مغايرة

تناغي فكر المتلقي، وتستدعي منه إعادة التفكير بحقيقة الموقف وما ينتج عنه من رسالة تتوافق والسياق الحقيقي للمسرحية، وبالتالي ينقلب المعنى الموجود ظاهريا في الموقف الدرامي من هزلي وساخر ليصبح في أعلى درجات الجدية ويصبح في غاية الأهمية من خلال حالة الاندماج أو التماهي الحاصلة بين المعنى المطروح عرضيا في هذا الموقف الدرامي وبين الرسالة الكلية المسرحية، والتي أيضا تتطابق وعنوان المسرحية (رسالة من جبل النار).

هذا المعنى الجديد المتولد بفعل المفارقة الدرامية يتلخص في أفعال (غالب) والتي بحسب ما يستخلصها (المختار) التي تتخذ الطابع التوعوي والنضالي، حيث يصبح المعنى المقصود هنا هو أن (غالب) يقرأ الأحداث من منظور أن العسكر اليهود هم وراء كل حدث يضر بمصلحة القرية وأهلها، وهو في هذا يتوافق مع (المختار)، لكنه يتعدى حالة القراءة والفهم هذه إلى مستوى آخر أكثر تقدما من (المختار) حيث أنه لا يكتفي بالفهم كما يفعل (المختار) ويقعد، بل إنه يتوجه نحو الناس محاولا ليس فقط توعيتهم بما يحدث وإنما يقوم بإجراءات عملية لدفع الضرر عن القرية وأهلها، وذلك من خلال كلمة (لازم) أي من الضروري أن نؤلف فرقة تقوم بالوقوف بوجه العسكر الصهيوني والتصدي لهم وتكبيدهم خسائر بشرية كما يتسببون للقرية وأهلها الخسائر.

موقف رقم (12)

"المختار: أتعرف إذا لم تقعد آدمي؟؟ إلا أسلمك لهم واخلص من بلاك

غالب: (بالباب) لا تفعل؟ لأني عندها سأخبرهم بأنك شريكي وان بيني وبينك أعمال (يمثل رمي قنبلة يدوية)... وعلى راسي وراسك ينهدم الكوخ يا مختار.

(غالب يخرج بسرعة. المختار فاغر الفم دهشة ثم يبدي حركة حيرة ويأخذ الدلة ويصب قهوة فلا تنزل)" (الزيودي، 2010، ص 182- 183)

تحدث هنا مفارقة درامية مركبة حين يحاول (المختار) تهديد (غالب) بأن يسلمه للعسكر الصهيوني، وهو فعليا لا ينوي ذلك ولكنه يسعى من خلال هذا الإدعاء إلى الضغط على (غالب) حتى لا يتسبب بالمشاكل للمختار وأهل القرية، إن فاعل المفارقة هنا هو (المختار)، فيما ضحيتها هو (غالب) والمراقب هنا هو الجمهور، من خلال هذه المفارقة الدرامية يحدث هنا مجموعة من التحولات الدلالية التبادلية لبنية المعنى الحرفي والمعنى الضمني غير المصرح به حيث:

أولا: هناك اشتراط من (المختار) يتأسس عليه فعله المستقبلي الذي يهدد به:

إذا تحقق الاشتراط يتحول (المختار) إلى شخص نذل

إذا لم يتحقق الاشتراط لا يحدث أي تحول ويبقى (المختار) الشخص المعهود

وما تلمح إليه وترجحه المفارقة الدرامية هنا هو أن (غالب) لن يعير اهتماما إلى طلب (المختار) وسوف يخالف رغبة (المختار) بأن (يقعد آدمي) أي أن لا يقوم بأي عمل تحريضي لأهل القرية ضد الاحتلال، وهنا يحدث خلل في بناء المعنى الحرفي، وعدم أتفاق بين الشخصيتين على حرفية معنى (يقعد آدمي) حيث كل منهما يستند إلى مرجعية تفسيرية معاكسة للآخر، (المختار) يفسر المعنى بأنه على (غالب) أن يكف عن تحريض أهل القرية، على النقيض من (غالب) الجندي الذي يفسر المعنى على أنه حتى يكون (آدمي) يجب أن يستمر بتحريض القرية ضد الاحتلال.

هنا يقع التضارب في المعنى بحسب المرجعية الخاصة بكل منهما، هذا التوتر والتضارب في ترجيح المعنى يضع الشخصيات أمام حالة اختيار أحد نقيضين:

ففي الحالة الأولى يكون إيجابيا (للمختار) إذا التزم (غالب) برؤية ومرجعية (المختار) في التفسير ويترتب على ذلك احترام المختار له وإحسان معاملته، أما في الحالة الثانية فهو يكون سلبيا (للمختار) إذ لم

يلتزم (غالب) برؤية ومرجعية (المختار) في التفسير ويترتب على ذلك اعتبار غالب مزعجا أو أكثر عداوة من الاحتلال نفسه وهذا يتطلب تسليمه لهم للخلاص من شره.

على النقيض منه يكون تفسير (غالب) لما هو إيجابي بالنسبة (للمختار) على أنه سلبي ومرفوض من قبل (غالب)، وكذلك يكون ما هو سلبي بالنسبة (للمختار) أمرا إيجابيا ومرغوبا فيه بالنسبة (لغالب) وهو معيار الرجولة والسبيل الحقيقي للخلاص والتحرر من الاحتلال.

هذا الصراع بين المعاني وتفسيراتها والمرجعيات التفسيرية لا يظهر على السطح، وإنما تكشفه المفارقة الدرامية، بما تحدثه من إيقاف لانسيابية المعنى الحرفي والعمل على خلخلة الصورة النمطية للمعنى الحرفي الأحادي، بحيث تجعل منه مصدرا مفتوحا للتأويل مولدا للصور المتعددة، التي تغني الموقف الدرامي بقيمة مضافة وتمنح المتلقي أو الجمهور فرصة الخوض في تجربة القياس ومتعة توليد المعنى المنضبطة بتوجيه من المؤلف نحو صياغة تصورات كلية للشخصيات الدرامية والحدث الدرامي ورسالة المسرحية ككل.

إن هذا التقمص من (المختار) لشخصية النذل الذي من الممكن أن يشي للصهاينة يدفع بدوره (غالب) إلى الرد أيضا بمفارقة درامية مركبة، حيث يأخذ تهديد (المختار) على محمل الجد وهذا هو ما يجعله ضحية لمفارقة (المختار)، ويكون الرد بمواجهة نذالة (المختار) بمفارقة درامية تنقلب فيها الأدوار ويتقمص (غالب) هنا نفس الدور الذي تقمصه المختار قبل لحظة، ولا يكتفي فقط بالتهديد، وإنما يذهب أيضا إلى مرافقة الأداء التمثيلي اللفظي بأداء مشهد تمثيلي حركي، مهددا بتوريط (المختار) معه بوصفه شريكا له في أفعال المقاومة.

وهنا تصبح المفارقة مركبة لأنها تبقي على نفس الثنائية المتناقضة السابقة ولا يتكلف عناء هدمها وبناء واحدة جديدة بل يتم استثمارها نفسها ويتم البناء عليها مع مراعاة أن الأدوار انقلبت هنا، فيصبح فاعل المفارقة هنا هو (غالب)، وضحية المفارقة (المختار)، ويصبح واضع الشرط هنا هو (غالب) وتتغير الأحوال وتنقلب مع التفكير الجديد الذي استخدم فيه (غالب) ذكاءه ليحصل على ميزان قوى متعادل.

من خلال هذه المفارقة الدرامية يتمكن (غالب) من أن يعيد الأمور إلى نصابها ووضعها الذي يسبق لجوء المختار إلى التهديد، وتصبح المعادلة بالشكل الآتي: إذا كانت مقاومة الاحتلال فعلا غير شرعي بالنسبة للصهاينة ومن يقوم به يكون مصيره الموت فإنك أيها (المختار) سيتم أشراكك في هذا الفعل وتوريطك فيه، وبذا فإنك تغامر بحياتك إن فكرت بكشف (غالب) أمام الصهاينة.

وينتهي الموقف بسلام على الجميع حين (غالب يخرج بسرعة) تاركا خلفه (المختار فاغر الفم في دهشة) محاولا استيعاب ذكاء شخصية (غالب) وكيف استطاع أن يقلب الموازين لصالحه، وممهدا لتعاون فعلي سوف ينشئ لاحقا بينهما.

موقف رقم (13)

"غالب:يا مختار أنت سيد من يفهم (...) المختار:بدأت أخاف عليك" (الزيودي، 2010، ص 215)

يحدث تحول في أحداث المسرحية بدأ من وسط الفصل الثاني للمسرحية بحيث تتجه الشخصيات الوطنية المقاومة في المسرحية وهي هنا جميع شخصيات المسرحية باستثناء (خليل) و(الضابط الصهيوني)، حيث تبدأ في تدبير حيلة تهدف إلى خلاص القرية من (خليل) الذي يلعب دور الجاسوس على أهل القرية، ويظهر هذا الشيء تحديدا في:

"غالب: تعرفي بيت خليل؟

صبحية: الله يلعنه

غالب: الله يلعنه لوحدها لا تكفي.اذا تبعت اللعنة حركة ممكن يخرج منها شيء" (الزيودي 2010، ص 207).

وتبدأ ملامح الحيلة بالتجلي والوضوح حين يطلب (غالب) من (صبحية) أن تحضر ملابسه العسكرية
"غالب: لا يهم؟ هي تعرف مخبأهن. أحضريهن وصريهن جيدا وتدبري شيئا من الدم وضعيه عليهن
صبحية: دم؟ من أين؟
غالب: دعي زوجة عبده تنقش انفها بإبره ودعي الدم ينشف على الملابس" (الزيودي، 2010، ص207-208).

من هنا تتحدد ملامح الحيلة الأولية، وهي أتفاق مبدئي بين (غالب) و(صبحية) ومن هنا تبدأ المفارقة الدرامية بالتشكل واتخاذ صيغتها، إذ يبدأ يتكون فريق متعاضد للقيام بخدعة أو حيلة ذات هدف نبيل من قبل أبناء القرية وبمساعدة من قبل الجندي الجريح اللاجئ إلى القرية، الذي يدبر لهم خطة ذكية للتخلص من (خليل) ويغادر القرية مع مجموعة من الشباب الذين يحملون أسلحة في إشارة إلى خروجهم للنيل من العدو الصهيوني، وبداية تشكيل فريق مقاوم للاحتلال.

وهنا تبدأ الشخصيات والأحداث تأخذ منحى جديد مغاير لما كانت عليه سابقا وتتحول إلى الإيجابية متخلصة من كل السلبيات التي كانت تثقل كاهلها، وكأنما يريد الزيودي هنا أن يقول أن الوعي بحقيقة الهم الوطني والحس التحرري يستطيع أن يشكل نقطة انطلاقة وبداية جديدة لكل الشخصيات، حيث تتوحد الشخصيات هنا في الهدف والمسعى وتتسامى على صغائر الأمور وتنجح في خلق فعل جماعي متناسق ومتعاضد للتصدي لمن يضر بالقرية وأهلها.

وتصبح المقولة التصحيحية للنص كالآتي (رغم أنهم كانوا سابقا متخاذلين، إلا أنه لم يفت الأوان على الصحوة)، وكأن لجوء الجندي الجريح إليهم هو بمثابة الحافز أو الدافع والمحرك الذي أيقظ في أهل القرية ما كان نائما، وهذه اليقظة لم تكن يقظة لفظية وكلاما وحسب بل تعاظمت حتى غدت أفعالا تعزز صفة الرجولة فيهم جميعا سواء (المختار) أو (نايف) أو (عبده) أو (بدر) وحتى (صبحية).

ويختتم الزيودي المسرحية بمشهد يعتبر بأكمله مفارقة درامية بامتياز، حيث مع دخول الضابط وخليل تنتقل باقي الشخصيات جميعها إلى لعبة اصطناع تمثيلية تكون هي بعينها المفارقة الدرامية، إن التمثيل داخل التمثيل هنا هو يشبه لعبة (المسرح داخل المسرح).

هذا التغير الذي أحدثه الزيودي في تركيبة الشخصيات جاء مقدمة لفعل المفارقة الدرامية هنا، حيث يتفق كل من (عبده، نايف، بدر، المختار، وصبحية) على ادعاء البراءة من المعرفة بوجود الجندي الجريح، وهم يتخذون هنا صفة فاعل المفارقة الدرامية، وتنطلي الخدعة أو الحيلة التي يمثلونها على (الضابط الصهيوني) و(خليل)، حيث في الظروف الاعتيادية ما كان (الضابط) ليصدقهم، ولكن وجود الملابس العسكرية الملطخة بالدم في بيت (خليل) يجعل (الضابط) يصدق أن (خليل) الذي خان أهل بلده لن يتوانى عن خيانة (الضابط) مقابل مبلغ من المال، وبالتالي يصبح (خليل والضابط) في منطقة الجهل بالترتيب المسبق بين أبناء القرية وتنطلي عليهم الخدعة

موقف رقم (14)

"الضابط: وهو كذلك.. قل ما معك
المختار: أنت الآن لا تعرف عن الجندي أين يختبئ؟؟
خليل: اخبرنا عنه يا مختار القرية الخاربه
المختار: لما لا تخبرنا أنت يا خليل أفندي؟
خليل: نعم؟؟؟ أنا؟؟
المختار: كل يوم تراه. أنت يا خليل تخبئ الجندي عندك في البيت من أيام الحرب
الضابط:ماذا تقول يا مختار. ماذا تقول؟؟"(الزيودي، 2010، ص227).

ويظهر للجمهور الإدعاء الزائف الذي تدعمه شخصيات أهل القرية على لسان (المختار) ليعمل على إحداث خلخلة في علاقة الثقة بين (الضابط) و(خليل) لتتحول أمام أعين المشاهدين العلاقة من ثقة وصداقة إلى شك وعداوة.

موقف رقم (15)

"الضابط: مختار. هل أنت متأكد من الذي قلته....

المختار: يا سيد أنا كنت أظن انك متفق مع خليل حتى تجدوا سببا لهدم القرية وأنا الآن محتار بين اتهامك أنت واتهام خليل بأنكم خبأتم الجندي لتجعلوه سببا في هدم قريتنا.

خليل: بعد قليل يظهر الصحيح. إن لم أشنقك هنا بيدي لا أكون خليل

بدر: طالما انك لا تخلص لأرضك، كيف ستخلص للجماعة الذين يحتلوها بالقوة؟" (الزيودي، 2010، ص 229).

إن المفارقة الدرامية التي يصنعها الزيودي هنا في المشهد الختامي للمسرحية تأتي حاملة للحل الدرامي بشكل مقنع ومقبول ويحقق الغاية السامية للمؤلف، وينقذ المؤلف من اللجوء إلى الخاتمة الميلودرامية ليحقق له مشهدا تتصارع فيه الإرادات البشرية (أهل القرية مقابل الصهاينة وأعوانهم) ويدير أهل القرية هذا الصراع بحكمة وحنكة وتكاتف تؤمنه لهم المفارقة الدرامية.

وبدون المفارقة الدرامية هنا لما استطاع أهل القرية التفوق على الطرف الآخر الذي هو مدعوم بالقوة العسكرية، وهنا يتناسب الحل الدرامي مع سياق المفارقة بحيث يصبح الحل هو (الذكاء وحسن التدبير هو ما يغلب القوة العسكرية) وتنتهي المسرحية بالصهاينة الذين يقتلون خليلا الذي أصبح خائنا من وجهة نظرهم واستنادا إلى الدليل الذي لفقه أهل القرية.

النتائج ومناقشتها:

كيفية توظيف المفارقة الدرامية:

1. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية في الموقف رقم (1) لتأسيس عالم درامي تعتقد فيه وبشكل خاطئ إحدى الشخصيات على الأقل أن الحياة قابلة للاستئناف بشكلها المعتاد بعد وقوع الاحتلال.
2. عمد المؤلف إلى استخدم أسلوب الراوي بوصفه شخصية تصنع المفارقة الدرامية، حيث تغادر في هذه الحالة الشخصية حقيقتها الدرامية وتغادر العالم الدرامي وتتحول إلى راو يعلق على الوضع القائم ويبوح بالمعلومات كما ظهر في الموقف رقم (1).
3. ركز المؤلف على تقنية توظيف الشخصية الواثقة بالنفس والمتفاخرة بقدرتها على تحليل الوضع القائم، مظهرا في ذلك مبدأ (المبالغة) ليس كمصدر للسقطة الدرامية للشخصية وحسب، بل وكذلك هو إحدى استراتيجيات المفارقة الدرامية المهمة لإيقاع الشخصية في تناقض مع نفسها، ويظهر ذلك في الموقف رقم (1).
4. عمد المؤلف في الموقف رقم (2+3) إلى استخدام مفردة دلة القهوة استخداما رمزيا، خلق من خلاله مفارقة درامية، ليدفع بالمتلقي نحو رؤية الدافع وراء وجود دلة القهوة في المضافة دون أن تحتوي على القهوة، كي يعمل على إعادة التفكير بهذه الحادثة مربوطة بالسياق الجديد، وهو وجود ضيوف غير مرحب بهم وهم سلطة الاحتلال.
5. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية كأداة للكشف عن الجو النفسي لشخصيات المسرحية، حيث يظهر من خلالها حيرة (المختار) وسذاجة (نايف).

6. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية على المستوى الحركي في الموقفين رقم (4) (12)، حيث تتحقق المفارقة الدرامية من الحركة التي تقوم بها الشخصية وليس من الحوار.
7. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية كوسيلة غير مباشرة وبصيغة يبتعد فيها عن المباشرة والخطابية في الكشف عما هو غير ظاهر من علاقة (المختار) بالاحتلال وذلك في الموقف رقم (6).
8. استخدمت صيغة المبالغة الاستنكارية الساخرة كطريقة لتوليد المفارقة الدرامية، كما في الموقف رقم (7).
9. استخدم المؤلف ردود أفعال الشخصيات كوسيلة لكشف المفارقة الدرامية التي تكمن في التناقض الظاهر أمام المتلقي في سياق الحدث الجاري، وذلك في الموقف رقم (8).
10. استخدمت المفارقة الدرامية كوسيلة يتم من خلالها إعادة مناقشة الجهاز ألمفاهيمي الخاص بالعرب ككل، حيث تذهب المفارقة الدرامية الحاصلة إلى مناقشة مفاهيم النخوة والرجولة كمحاولة لإخراج الشخصيات من الوداعة والهدوء إلى الثورية والنصر.
11. استخدمت المفارقة الدرامية كأداة لقلب المعنى الموجود ظاهريا في الموقف الدرامي من هزلي وساخر ليصبح في أعلى درجات الجدية ويصبح في غاية الأهمية، كما يتجلى في الموقف رقم (11) حيث تعمل المفارقة الدرامية على نسف الصورة الظاهرية للموقف الدرامي وإعادة تشكيل الموقف والرسالة المراد إيصالها للجمهور بطريقة مغايرة تناغي فكر المتلقي، وتستدعي منه إعادة التفكير بحقيقة الموقف وما ينتج عنه من رسالة تتوافق والسياق الحقيقي للمسرحية.
12. يستخدم المؤلف في موقف رقم (12) المفارقة الدرامية المركبة، حين تجتمع مفارقتان دراميتان متتاليتان في نفس الموقف، حيث تتظاهر إحدى الشخصيات بنية القيام بفعل يؤذي الشخصية الأخرى، وتقابلها الشخصية الأخرى بفهم عال للموقف فتتظاهر هي أيضا بنية القيام بفعل مبني على فعل الشخصية الأولى يحقق التعادل في الموقف والقوة بينهما.
13. يستخدم المؤلف فاعلا جماعيا للمفارقة الدرامية، حين يقوم فريق بالتعاضد معا للقيام بخدعة أو حيلة ذات هدف نبيل من قبل أبناء القرية وبمساعدة (غالب)، الذي يدبر لهم خطة ذكية للتخلص من (خليل).
14. يستخدم المؤلف المفارقة الدرامية من خلال لعبة اصطناع تمثيلية تكون هي بعينها المفارقة الدرامية، حيث يوظف صيغة التمثيل داخل التمثيل أو (المسرح داخل المسرح)، ليخلق طبقات متعددة من الإدراك والجهل، يحقق فيها نصرا ذكيا للطرف الأضعف عسكريا.

أغراض المفارقة الدرامية وتأثيراتها على النص المسرحي:

1. استخدم المؤلف المفارقة الدرامية في الموقف رقم (1) لتحمل رسالة تصحيحية، يعبر من خلالها على عظم خطأ النظرة السابقة إلى اليهود على أنهم بشر يشاركوننا السكن في الأرض.
2. تم توظيف المفارقة الدرامية تأكيدا للمتلقي على أن هنالك تغيرات جوهرية تحدث مع نشوء واقع سلطوي جديد هو واقع الاحتلال.
3. استخدمت المفارقة الدرامية لعقد المقارنة بين ما كان عليه الوضع سابقا وما هو عليه الآن في ظل الاحتلال.
4. تعزيز فكرة الوعي الفردي لدى (المختار) حيث تظهر المفارقة الدرامية أنه قصد عدم الترحيب أو الاحتفاء بسلطة الاحتلال.

5. استخدمت المفارقة الدرامية لتعزيز الموضوعة الرئيسية للمسرحية وإبقائها حاضرة وحية في ذهن المشاهد على الدوام وهي أضرار الاحتلال.
6. استخدمت المفارقة الدرامية للكشف عن المواقف السياسية والاجتماعية للشخصيات.
7. استخدمت المفارقة الدرامية بغرض خلق موقف إدانة من قبل الجمهور لسطحية بعض الشخصيات.
8. استخدمت المفارقة الدرامية لإبراز فكرة انفصال المواطن العربي العادي والبسيط عن الهم الأكبر والعام، وانشغاله بهموم آنية بسيطة.
9. استخدمت المفارقة الدرامية بغرض التأكيد على أن الوعي بالحدث السياسي اليومي وتطوراته أمر ضروري وملح لكل المواطنين العرب.
10. إظهار أن الأمر لم يعد يصلح معه أن يتحمل (عبده) المسؤولية وحده، وإنما على أهل القرية إتباع تكتيكات دفاعية جديدة عن القرية ومواردها.
11. استخدمت المفارقة الدرامية لكشف وفضح حالة القدرة على الفعل من عدم القدرة، لدى شخصيات القرية التي سمعت صوت أطلاق النار ليلا ولكنها لم تحرك ساكنا.
12. تستخدم المفارقة الدرامية لفضح حالة الاستكانة والتخاذل العربي تجاه عدو مشترك لهم جميعا وإن كان قد بدأ بفلسطين.
13. تستخدم المفارقة الدرامية لنقل رسالة المؤلف إلى الجمهور معززة بنموذج تطبيقي أكثر وضوحا وتحديدا في أن الوعي بحقيقة الهم الوطني والحس التحرري يستطيع أن يشكل نقطة انطلاق وبداية جديدة تتوافق عليها جميع الشخصيات.
14. يعمل الإدعاء الزائف الذي تدعمه شخصيات أهل القرية على إحداث خلخلة في علاقة الثقة بين (الضابط) و(خليل)، لتتكشف الحقيقة وتتحول هذه العلاقة أمام أعين المشاهدين من ثقة وصداقة وتعود إلى مستواها الحقيقي الذي هو في الأصل شك وعداوة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الزيودي، محمود. (2010). **رسالة من جبل النار ومسرحيات أخرى**. عمان، وزارة الثقافة.
2. ابن منظور.(1993). **لسان العرب**، تنسيق مكتب تحقيق التراث. المجلد العاشر. (ط3). بيروت: دار إحياء التراث العربي.
3. الفيروز آبادي، مجد الدين. (1983). **القاموس المحيط**. ج3. بيروت: دار الفكر.
4. سليمان، خالد. (1999). **المفارقة والأدب**. ط1. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
5. ميوك، دي. سي. (1993). **المفارقة. في موسوعة المصطلح النقدي**. مجلد 4. ط1. تر عبد الواحد لؤلؤة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
6. لؤلؤة، عبد الواحد. (1993). **موسوعة المصطلح النقدي**. مجلد 4. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

7. Amir, Ala. D. (2008). **Dramatic Irony in William Shakespeare's Twelfth Night**. Journal of Missan Researches, Vol (5) 9, pp. 289-319.
8. Booth, W. (1974). **A Rhetoric of Irony**, Chicago: University of Chicago Press.
9. Burchfield, R.W. (1998). **The new Fowlers Modern English Usage Revised.3 Ed**. New York: Oxford University Press Inc.
10. Clark, Herbert. H. & Gerrig, Richard. J. (2007). **On the Pretense Theory of Irony**. In Jr, Raymond W. Gibbs, & Colston, Herbert L. Irony in language and thought. (pp. 25-33). New York: Taylor & Francis Group, LLC.
11. Colebrook, Claire. (2004). **Irony the critical idiom**. New York: Routledge Taylor Francis Group.
12. Flickinger, Roy.C. (1910, Apr 23). **Dramatic Irony in Terence**. The Classical Weekly, Vol (3) 24, pp. 202-205.
13. Hare, Julius Charles & Thirlwall, Connop. (2012). **The philological museum,** Vol (2), New York: Cambridge university press.
14. Knox, Norman. D. (1960). **The Word Irony and Its Context 1500-1755**. DURHAM: Duke University press.
15. Muecke, Douglas Colin. (1986). **Irony and the Ironic**. New York: Methuen & Co.
16. Simpson, D. (1979). **Irony and Authority in Romantic Poetry**. London: Macmillan.
17. Storm, William (2011). **Irony and the Modern Theatre**. New York: Cambridge University Press.

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

Volume 9, No. 2, December 2016, Rabia1 1438 H

CONTENTS

Articleas in arabic language

•	**Teaching Arabian Musical Instruments by Using Polyphony** ***Wael Hana Haddad, Nedal Obeidat, Mohammed Zuhd***	**79 - 95**
•	**The Impact of Modern Architectural trends on the Mosque Form** ***Raed Salem Al Tal***	**97 - 106**
•	**The Role of Visual Formation distribution in Creating Live expression Images- The play "Hash Tag" as a model** ***Mohammad Alrefaee***	**107 - 121**
•	**Charismatic Character in Theatrical Text** ***Omar Mohammad Naqrash***	**123 – 136**
•	**Dramatic Irony in the Jordanian Theatrical Text (Resalah men jabal al-nar) Applied Sample** ***Adnan Ali Almashakbh***	**137 - 155**

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. Dr. Wael M. Rashdan
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

5. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

2. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

3. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo)** in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 9, No. 2, December 2016, Rabia1 1438 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-Ass'ad
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 9, No. 2, December 2016, Rabia1 1438 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 9, No. 2, December 2016, Rabia1 1438 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 Scientific Research Support Fund, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Amman, Jordan.

Chief Editor:

Prof. Dr. Wa'el M. Rashdan, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ziyad Salem Haddad, School of Architecture and Built Environment, The German -Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Mohammad Ali Yaghan, School of EngineeringTechnology, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed Rezeq Shara, Faculty of Architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Nayef Shbool, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al Naim.

Layout: Fuad Al-Omary.

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Wael M. Rashdan
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo