12
1996

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي * جامعة بغداد * كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير — د. فاضل خليل رشيد — أستاذ
سكرتير التحرير — جعفر علي عباس — أستاذ مساعد
مدير التحرير — خليل ابراهيم الواسطي — أستاذ مساعد

المحتويات

- دراسة مقارنة بين مسرحيتي : رقصة الموت . . وفلنمثل سترندبرج — آ . د . عبدالاله كمال الدين
- جدلية مسرح الصورة بين الفلسفة والفن — د. صلاح القصب
- د. عباس علي جعفر
- في الدراما والاسلوب . . بحثاً عن المعنى — جعفر علي عباس
- دراسة تحليلية لفلم «سحابة صيف» — د. كاظم مؤنس
- مدينة الحضر بهيئة بشرية - نصب النصر — د. ناصر عبدالواحد الشاوي
- شمولية الخطاب والتلقي في مسرح الاطفال — حسين الانصاري
- ارض الرافدين وعملية استمرار العطاء الحضاري فيها — د. طارق عبدالوهاب مظلوم

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

دراسة مقارنة بين مسرحيتي رقصة الموت - لأوجست ستريندبرج و فلنمثل ستريندبرج - لفردريك دورينمات

آ . د . عبد الاله كمال الدين
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

■ يتناول البحث المقارنة بين مسرحية "رقصة الموت" لستريندبرج ومسرحية "فلنمثل ستريندبرج" لدورينمات عبر الاجابة عن عدد من التساؤلات والافتراضات تفترش مساحة البحث وفي مقدمتها تأشير الاضافات والانحرافات والشطوبات الجوهرية في نص الكاتب السويسري دورنيمات "فلنمثل ستريندبرج" مقارنة مع النص الاصلي في ضوء المبررات الفكرية والاسلوبية للتكييف الدورينماتي الذي تفصله فترة نصف قرن عن المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها "رقصة الموت" الستريندبرجية .

تاريخ أستلام البحث ٢٤/ ٩/ ١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ١/ ١٠/ ١٩٩٥

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يعتبر مجال الدراسات الادبية المسرحية المقارنة مجال فسيح يعنى اساساً بالكشف عن الروابط المتكونة بين اداب وكتاب بلدان مختلفة قد تكون متجاورة او متباعدة، ذلك ان الجهد الانساني للادب المسرحي لم يحققه ضمن الزمن جهد مستمر لوطن واحد او كاتب مسرحي معين بل الجهود المتعاقبة لعدة اوطان وجمهرة من الادباء والمؤلفين حيث الاشعاع الابداعي يأخذ مدياته وآفاقه بين المجتمعات.

ان اساليب الادب المسرحي المقارن تظهر اكثر من غيرها المنعطفات التي يسلكها المنجز المسرحي من اجل التطور والتجريب والاضافة الابتكارية الخلاقة وتنوع الاقطار التي يخترقها وكل الاثار التي يخلفها عند عبوره كل بلد وهذه الاساليب ضرورية لتفسير وتحليل وتأويل وتقويم التيارات الادبية المسرحية والوقوف على مجمل خواصها الفنية وتحديد الاختلافات بين عدة عبقريات وطنية شريطة توفر صلة مباشرة او غير مباشرة او بين المؤثر والمتأثر فاذا انعدمت الصلة خرج البحث من حيز الادب المقارن الى حيز تاريخ الافكار.

ان ضرورة انتماء عينات البحوث الى لغات ومراحل ومناطق جغرافية وقوميات مختلفة من المقومات الرئيسية في الادب المقارن بالاضافة الى تعدد مناهج الادب المقارن ونقده بتعدد المناهج التي يستخدمها النقد العام (بنيوي، نفساني، ايديولوجي، تاريخي، اسطوري...الخ) على وفق توجهات الباحث وغاياته في تشخيص الاختلاف والتماثل بين ادبين مسرحيين او بين كاتبين مختلفين او اكثر.

ومن الطبيعي ان تكون نقطة الانطلاق في جميع انواع التاثير مرتكزة على النتاج او الكاتب او التيار او المذهب المسرحي المؤثر فيقع تحليله في مرحلة اولى لمعرفة اركانه وخصائصه ثم يقع تتبعه في الاداب العالمية للوصول الى نتائج دقيقة بشأن عملية التأثير والتأثر عند هذا الكاتب المسرحي او ذاك.

ونظراً لاهمية النتاج المسرحي للكاتب السويدي اوجست سترندبرج ومكانته

المتفردة في الادب المسرحي العالمي من حيث فاعليته وتفرد عناصره في الشكل والمضمون والتأثير الذي تركه في الادب المسرحي المعاصر تنبع الحاجة الى تتبع هذا التأثير في نتاج كتاب آخرين. وينهض بحثنا هذا بهذه المهمة عبر الدراسة المقارنة بين مسرحية «رقصة الموت» لسترندبريج ومسرحية «فلنمثل سترندبرج» للكاتب السويسري دورينمات بموجب ما يتطلبه النقد المقارن من مكونات تقدم كشفاً بأجابات واضحة عن تساولات تتعلق بمديات تأثير سترندبرج على دورينمات واوجه التشابه والافتراق في المعالجات الفكرية والاسلوبية بين النصين اللذين تفصل بينهما مسافة زمنية تقترب من سبعة عقود، لاسيما وان الدراسات المسرحية المقارنة في واقعنا النقدي نادرة بالرغم من اهميتها في المحيط الثقافي العام والمحيط الاكاديمي على نحو خاص .. ويأتي بحثنا (في حدوده المعلن عنها) خطوة بهذا الاتجاه للمقارنة بين نصين عالميين لكاتبين بارزين في المسرح العالمي وبما يمكن ان توفره هذه الدراسة المقارنة من طرح نماذج اكاديمية تزيد من خبرات العاملين في الحركة المسرحية وطلبة المسرح بوجه خاص في منظور الاهتمام مستقبلاً بمثل هذه الدراسات التقويمية للنصوص المسرحية من خلال الغوص في مكوناتها الداخلية وعلاقاتها الخارجية بالبيئة والمجتمع وروح العصر.

اهمية البحث واهدافه:

تتجلى اهمية البحث واهدافه في الحاجة الماسة لاشاعة الدراسات المسرحية المقارنة بغية تعميق الرصيد المعرفي لدى المعنيين بالادب المسرحي عبر تحقيق الاهداف التالية:

١- ما الذي انجزه دورينمات بتكييفه لنص «رقصة الموت» لسترندبرج؟

٢- ما هي الاضافات والانحرافات والشطوبات الجوهرية في نص دورينمات

(فلنمثل سترندبرج) مقارنة مع النص الاصلي)

٣- ماهي المبررات الفكرية للتكييف الدورينماتي في اطار الفارق الزمني بين تاريخ صدور «رقصة الموت» والنص المكيف؟

٤- ما هي الاختلافات الاساسية بين اسلوب سترندبرج في «رقصة الموت» واسلوب دورينمات في «فلنمثل سترندبرج»؟

حدود البحث:

تنحصر حدود البحث بالدراسة المقارنة بين مسرحية سترندبرج « رقصة الموت» ومسرحية دورينمات «فلنمثل سترندبرج».

منهج البحث:

يعتمد البحث منهج النقد المقارن مستثمرا توجهات النقد النفساني والنقد التحليلي بقدر حاجات البحث ومقاصده.

الدراسات السابقة:

لا توجد اية دراسة سابقة في مجال البحث.

المبحث الاول:

سترندبرج: أثر السيرة في النتاج الدرامي

القلائل من كتاب الدراما في التاريخ يصل الى قمة الشهرة والتأثير في الادب المسرحي العالمي وفي مقدمة هؤولاء الكاتب السويدي سترندبرج الذي يحتفي به

بلده احتفاءً قومياً لم يحظ بمثله احد من القادة او سواهم ففي كل عام ينظم اكبر مهرجان للمشاعل تلقى فيه خطابات المشاهير من ادباء ونقاد وفلاسفة.

ولم يكتسب سترندبرج هذه المكانة بعد وفاته بسرطان المعدة عام ١٩١٢ كما هو نصيب من تكتشف بعض المجتمعات تأثيرهم الفاعل في آفاق الابداع والحياة ما بعد رحيلهم وانما كان لسترندبرج مثل هذا التأثير وهذه المكانة في اثناء حياته وحسبنا ان نشير الى معاصره (هنريك آبسن) الذي كان يحتفظ بصورة سترندبرج امامه في مكتبه حتى اذا سئل عن السبب اجاب (كيف وهو اعظم مني والكاتب الملهم الذي يوحي الى جميع الكتاب ولسوف يظل يوحي اليهم ما دام في الدنيا مسرح. ان ذاك الرجل يناصبني العداء، لكنني لا استطيع ان اكتب كلمة او اخط حرفاً الا اذا كانت صورته هذه تحملق في وتتفرس في اغوار روحي فتلهمني ما اتوق اليه وتهفو اليه نفسي)(١) ويحدد كبير كتاب امريكا المسرحيين يوجين آونيل رأيه بسترندبرج فيقول (لقد كان سترندبرج رائد التجديد والطرافة في مسرحنا وسيبقى بين اكبر كتابنا المحدثين في العصر الحديث)(٢) اما الفيلسوف الساخر برنادشو فقد تنازل عن جائزة نوبل التي فاز بها عام ١٩٠٥ لسترندبرج وخصص قيمة الجائزة لترجمة اعمال سترندبرج الكاملة اعترافاً بعبقريته وهو يردد عباراته المعروفة عن سترندبرج (انه الكاتب المسرحي الشكسبيري الاصل الوحيد في عصرنا الذي نعيش فيه)(٣). وهكذا لم يكن سترندبرج كاتباً سويدياً او كاتباً اسكندنافياً لامعاً وحسب، بل انه ينتمي الى البشرية بأسرها.

ان من الملفت للانتباه بصفة خاصة ان اعمال سترندبرج هي اصداء لحياته هو.. تلك الحياة القاسية والمريرة التي حياها معذبا وقلقاً ودفعته بأن يصف نفسه بصدق بأنه «ابن الخادمة» التي تزوجها والده الارستقراطي بعد ان ضيع امواله في الملذات.. ولم تكن والدة سترندبرج في حقيقة الامر سوى بنت من بنات الهوى عملت «ندمانة» في حانة للخمر.. لقد توفي عدد من اخوته وعاش ثمانية منهم في كنف العوز والحرمان. اما سترندبرج فقد أثقلته وعذبته عذاباً مبرحاً

وخامة المنبت وسخرية المجتمع الراقي ابتداء من مرحلة الحياة المدرسية وانتهاء بمكابداته نزيلاً في مستشفى الامراض العقلية، وكان المتنفس الوحيد المتاح له ما تخطه يده من حوار جامح تتضمنه مسرحياته التي تعتبر بحق الميدان الرحب لدراسة اغوار النفس الانسانية وفضح اسرارها وتعرية ما تنطوي عليه من انحرافات توردها مهالكها اخر الامر، ومن ابرز ما يتصل بهذا الاتجاه من موضوعات وصور (اهتمام سترندبرج بأفات ابدية مردها الى الفطرة الانسانية التي تتحكم فيها عاملا: الجنس في ابشع صورة (الشهوة الجنسية) وحب السيطرة، سيطرة احد الجنسين على الاخر)(٤) فضلاً عن تأثر سترندبرج بافكار وفلسفات عميقة من ابرزها الفلسفة التي عرف بها الفيلسوف الانكليزي هنري توماس (١٨٢١- ١٨٦٢) (حول تأثير المناخ على اخلاق الناس فشكلت منطلقات هذه الفلسفة وجوداً في معظم مسرحياته الطبيعية)(٥) كما تأثر بآراء الفيلسوف امانويل سويدنبرج (١٦٨٨- ١٧٧٢) رائد الفلسفات الروحية وبالمحلل النفساني والكاتب الالماني (فرانك ودكند) والكاتب النمساوي (آرثر شنتلر) في نظرياتهم السايكولوجية ما قبل ظهور طروحات فرويد.

لقد مجد سترندبرج في جزء من دراماته (الفضائل الرجولية الخشنة وكانت اشد الفضائل التي اعجب بها- هي قوة الارادة... قوة الفكر... قوة الجسد. ومن هنا كانت صورة شخصياته على غرار سوبرمان ينتشة)(٦).

وفي الموت وحده استطاع سترندبرج ان يجسم متناقضات نفسه فعند احتضاره(كان يضم انجيلا كبيرا الى صدره ويتمتم «لقد كفرت عن كل شئ»)(٧). لقد اهتدى الى طريقه نحو السكينة التي ظل يبحث عنها طوال حياته وهو شبه مغرم بالموت.

لقد انجز سترندبرج الكثير من المسرحيات البليغة بدءاً بمسرحية (طريد العدالة) عام ١٨٧١ وانتهاء بمسرحية (سوناتا الشبح) عام ١٩٠٧ ومن خلال ثلاثة وعشرون نصاً امتزجت فيها الطبيعة بالتعبيرية والرمزية اطلق نماذج

متنوعة من الشخصيات المسرحية التي تجمع بين الفقراء والبرجوازيين والسادة والخدم وجاء انتاجه لمسرحية «رقصة الموت» عام ١٩٠١ في فترة عصيبة اخرى من فترات حياته المريرة بعد ان تماثل للشفاء وهو في سن الخمسين بيد ان سترندبرج انخرط في نوبة من الكآبة الغامرة وراحت الذكريات تبرح به، وعاودته التيارات القديمة المسممة بالبغض والشك وجنحت به الى اسلوب اكثر عنفاً فقرر ان يكتب هذا النص الفريد الذي تتلخص حكايته:

بأن «ادغار» الكابتن بالمدفعية في الجيش السويدي يقيم مع زوجته «آليس» في جزيرة محصنة من جزائر بلاده قريباً من الساحل، وهو رجل مخيب للآمال لا ينفك المرض يهدده ويملأ نفسه باليأس وهو لذلك يكره كل شئ... ضاق بالدنيا وما فيها ومن فيها حتى نفسه ورفاقه وزوجته، وهو يعنف تلك الزوجة ويعذبها ويسقيها الذل، بل حاول ان يغرقها ذات مرة، وهي لذلك تبادله كرهاً بكره وتتمنى له الموت والدمار.

ثم يأتي الى الجزيرة شخص يدعى «كورت» فاذا به هو ابن عم الزوجة اتى ليبني محجراً صحياً في الجزيرة.. ويأخذ ادغار في لومه ويلقي عليه وزر هذا الزواج البائس، ويدافع كورت عن آليس فيثير دفاعه عنها الغيرة في قلب الزوج الذي لا يملك الا ان يصرح بان رأيه قد استقر على طلاق آليس وان عليها ان تحزم حقائبها وتغادر الجزيرة دون اي تأخير. ويكون تهديده ونذيره لها لا لشئ الا ليعذبها ويمتحنها. ولكن آليس تحاول ان تنتقم منه باخبار السلطات عن سوء استغلاله واختلاسه للاموال العامة، ويثور الكابتن ويخرج عن طوره فيهجم على آليس ملوحاً بسيفه الا ان نوبة قلبية تفاجئه فيترنح ثم يهوي على الارض فاقد الوعي. ويتماثل الكابتن للشفاء من هذه الصدمة ببطء ويخبرآليس انه كان مازحاً بشأن رغبته الانفصال عنها او ايذاء كورت حينها تضطرب عواطف آليس بين حب وكره وينتهي بهذا الجزء الاول من المسرحية.

في الجزء الثاني وبعد ان يشعر الكابتن ادغار بشئ من القوة والصحة يعود

الى طبعه القديم ومكره السئ الذي يورط فيه ابنته (جوديت) كما يورط ابن كورت (آلان) لقد وقع الفتى في غرام جوديت الا ان الكابتن يأبى الا ان يفرق بينهما بارسال الشاب (المتدرب تحت امرته) الى مكان مهجور منعزل. فاذا ثارت ابنته جوديت اتهم امها أليس بتحريضها عليه.. وتتوصل جوديت الى قرار فرارها مع حبيبها الان فتصبح هذه الخطوة بمثابتة الضربة القاضية لوالدها ادغار اذ تنتابه ازمة قلبية اخرى بعد ان فشلت خططه في تزويج جوديت من الكولونيل العجوز ضماناً لمصالحه... وفي لحظة فراقه للحياة يتمتم بعبارة (اغفر لهم فهم لا يعلمون ما يفعلون).. يغادر كورت الجزيرة وتبقى أليس، فريسة مشاعر متضاربة فلقد احبت هذا الرجل الميت يوماً ما.

ان دراسة نص مسرحية «رقصة الموت» يفضي بوضوح الى جملة حقائق مهمة منها صلة احداث المسرحية بمعاناة سترندبرج الشخصية في الحياة حيث جاءت شخوص النص كأصداء من حياته ولمحات من التجارب والالام التي مر بها (فشخصية ادغار تحتوي على الكثير من شخصية سترندبرج نفسه وسلوكه الذي هو في اقصى درجات الشذوذ والدفاع عن النفس انما يمثلان سترندبرج وهو القائل «بان الحياة بشذوذها وعدائها وحقدها قد صيرتني بدوري حقوداً»(٨) وهذا بالضبط ما يقوله الكابتن ادغار في نص المسرحية (لقد كانت الحياة شديدة العداء لي، شديدة الحقد، وكان الناس من شدة الحقد بحيث صرت بدوري حقوداً ايضاً)(٩).

فضلاً عن ان حياة الكابتن ادغار في شبابه تتماثل هي الاخرى مع حياة سترندبرج ويفصح عن ذلك النص من خلال حديث الزوجة أليس عن زوجها ادغار! (لقد نشأ في بيت فقير مع كثير من الاخوة والاخوات وكان عليه منذ وقت مبكر ان يعول اسرته عن طريق اعطاء الدروس، وكان ابوه متلافاً..او اسوأ.. وانه لمن الصعب جداً على شاب ان ينزل عن كل مباهج الشباب ويكد في سبيل جمع من الاطفال لم يكن له يد في مجيئهم الى هذا العالم)(١٠).

اما في شخصية«كورت» موظف الحجر الصحي العائد بعد خمسة عشر عاماً قضاها في امريكا وطلقت زوجته واغتصب منه اولاده فقد (رسم سترندبرج صورة اخرى لنفسه، مرهف الحس، طيب النية، ضعيفاً، وحتى استخدام آلة البرق في المسرحية مأخوذ من حياة سترندبرج ذاتها حين استخدم بعض الوقت في دائرة البرق وتعلم ارسال تقارير الطقس... وبالنسبة لشخصية «أليس» زوجة الكابتن فقد صورها سترندبرج بالحقد الذي كانت تثيره فيه دائماً ذكريات حبه وكرهه لزوجته الاولى الممثلة سيري فون اسن)(١١).

لقد عرف عن سترندبرج تقلبه في النظرة الى الدين ففي مرحلة من حياته كان بعيداً عن الايمان بالدين وفي مراحل اخرى كان شديد الحماس للعقيدة الدينية ولعله هنا يماثل الكابتن ادغار في «رقصة الموت» فهو في الجزء الاول من المسرحية يعبر عن شكه في وجود الدنيا الاخرة، ولكنه يتشبث بها في المشهد الاخير من النص وهذا ينبع من ان (نظرة سترندبرج الى الدين تتصل بحالته النفسية وليس من شك انه كان يحب ان يتألم ويحب ان ينفس عن نفسه بالتعبير عما يملأ جوانبه من الكراهية الشديدة لما يحيط به من اوضاع وشخوص)(١٢). وبالرغم من تقلبات المواقف والفلسفات في حياة سترندبرج الا انه وفي اغلب مسرحياته (اقام نفسه نصيراً للرجل ومد للاعلى تفوقه في الحرب العقلية بين الجنسين «الرجل والمرأة»)(١٣). وفي ضوء ذلك يمكن تفسير الذكاء الشيطاني في شخصية (ادغار) في النص لانها تجسد مثل هذا الرأي لدى سترندبرج.

المبحث الثاني: دورينمات: الكوميديا الصارمة وآفاق التجريب

في عام ١٩٦٨ وبعد حوالي سبعين عاماً على ظهور مسرحية «رقصة الموت» لسترندبرج قام الكاتب السويسري فريدريك دورينمات (المولود عام ١٩٢١) بتكييف المسرحية، وقد سمى رؤيته في هذا التكييف تحت عنوان (فلنمثل

سترندبرج) وقد جاء التكييف مفعماً بالايقاع العصري الذي يتوافق وتوجهات دورينمات الاسلوبية والفكرية.

ودورينمات (وهو واحد من ابرز كتاب المسرح الاوربي بعد الحرب العالمية الثانية) يتوهج على المستوى العالمي في عقد الخمسينات ويبلغ الذروة في عدد من اعماله وفي مقدمتها المسرحية المعروفة «زيارة السيدة العجوز» عام ١٩٥٥، انه كاتب خصب العطاء فقد كتب مسرحيات معدة للتمثيل على خشبة المسرح ومسرحيات اخرى معدة للاذاعة، كما كتب الروايات البوليسية ومخطوطات الاعمال السينمائية والقصص القصيرة والبحوث النظرية ومن اهمها دراسته المعروفة «مشكلات المسرح» وفي اجمالي نماذج الدراما الحديثة يمكن ان يوضع دورينمات بمستوى يونسكو وبرشت من حيث التنوع الاسلوبي وكثافة الافكار.

يواجه دورينمات كمؤلف تراجيكوميدي لا معقولية الحياة وعدم جدواها بطريقته الخاصة، ويظل ابداً مشغولاً بجميع صنوف معضلات العصر، اما (خياله فهو كئيب معتم وجذل صاخب في آن معا حيث يمزج الاهتمامات الاخلاقية العميقة بروح الدعابة والمرح الساخر، وعموماً فان عالم دورينمات الابداعي، هو الغرابة الخيالية المتنافرة، فاعماله حافلة بالنزاعات مستعصية الحل، بين الكوميدي والتراجيدي، بين الحياة اليومية العادية والهموم الاخلاقية الاساسية، بين الفرد والجماعة، فهو بالاحرى تجريبي معنى بالدرجة الاساس بالافكار)(١٤).

ينطلق دورينمات قبل كل شئ من فهمه للمسرح المعاصر (عندما يعمل في معالجة النص يحاول على حد تعبيره «الابداع بالارتباط مع خشبة المسرح» وهو حينما يكتب مسرحياته، ويعد مسرحيات غيره، فانه يعالجها لا ككاتب مسرحي وانما كمخرج ولهذا تهمه على وجه الخصوص وسائل العرض المسرحي)(١٥).

ان دورينمات من ابرز الكتاب فهماً للتاريخ (واكثرهم احساساً بالتاريخ الديني فقد كان ابوه قساً بروتستانياً وربما كان هذا هو السبب في انطلاقه وتحرره من الجو الكهنوتي الى الجو الساخر، فكل ما ادخره ابوه من جد وصرامة بدده

دورينمات في الضحك، في الكوميديا وان كانت ضحكات دورينمات في غاية الجد والصرامة ايضاً)(١٦) من جانب اخر فاننا اذا تأملنا ملياً اعمال دورينمات وجدنا ان كل عوالمه المتخيلة تدور حول الموت بطريقة تبدو احياناً قاسية واحياناً مفترسة مريرة ولكنها دائماً ساخرة قارصة. وانه يعالج غالباً (موضوع السلطة التي تجنح بالانسان الى الفساد وفي اعماله نجد شخوصه تفقد اتزانها نتيجة حصولها على السلطة والقوة)(١٧) ومن هنا نلاحظ ان دورينمات (يتشابه مع مؤلفي الدراما الطليعين في ان مسرحياته يسيطر عليها الاحتجاج والتناقض)(١٨) والنظر للحياة المعاصرة كظاهرة اجتماعية معقدة. اما اصراره على الاسلوب الساخر فانه ينسجم مع رأيه في ان (مهمة الدراما في يومنا هذا، هي خلق شيء محسوس، شيء له شكل وافضل نوع لتحقيق هذا هو الكوميديا)(١٩).

وبموجب هذه هذه السياقات تعامل دورينمات مع مضامين واساليب مسرحياته التي كتبها وتلك التي قام بتكييفها كمسرحية «الملك جون» ومسرحية «تيتيوس اندرونيكوس» لشكسبير ومسرحية «مينافون بارنهيلم» للسينغ.

وحينما يعمل دورينمات في اية مسرحية كانت فانه قبل كل شيء (يختصر ويضغط الفعل وبهذا يلقي عبئاً باهظاً على كاهل الممثل الذي يصبح عليه ان ينقل الحد الاعلى من المضمون بحد ادنى من الكلمات والزمان)(٢٠)، وهو في هذا الجانب يمنح ايقاع الفعل المسرحي ودرجة تركيز الحوار الاولوية استجابة كوسائل التعبير التي خلقتها خشبة المسرح المعاصرة.

ولهذا فأن تكييف «رقصة الموت» يشكل لوحة من العمل للمسرح فقد اسهمت الشخصيات العاملة في المسرحية في تنقيح المخطوطة وانجاز الشطر الاعظم من العمل خلال التمرينات وبهذا الصدد يقول دورينمات: (في عام ١٩٦٨، اقرأ الصفحات الاولى من مسرحية «رقصة الموت» فأجد فيها فكرة درامية ممتعة. إلا ان التجسيد الادبي لها (الحياة البرجوازية × الابدية) يجعلني احجم عنها..

احاول اعادة كتابتها عن طريق الاختصار.. ثم اتخلى عن ذلك!.. السبب ان عمليات تعديل سترندبرج المعتادة عن طريق الحذف واعادة ترتيب المشاهد، تشوه سترندبرج، وهي محاولات مشكوك بقيمتها: اتصور ان اعادة كتابتها من الاصل هو الافضل. وابدأ في نوفمبر ١٩٦٨ اعادة كتابتها بالاتفاق مع المخرج ديوغلين المشرف على مسرح مدينة بازل)(٢١). وهكذا ظهرت مسرحية «فلنمثل سترندبرج» ككائن جديد خلقه دورينمات بادواته الخاصة محملاً بافكار دورينمات نفسه ومسارات معتقداته عموماً فماهي اذن مواصفات هذا الكائن المستحدث؟ وماهي جذوره وعلاقاته مع «رقصة الموت» «السترندبرجية»؟.. ان الحصول على كل تلك الاجابات لايمكن ان يتحقق دون تفكيك مسرحية «فلنمثل سترندبرج» وتقويمها ومقارنتها بالمسرحية الاصل للوقوف على جهد دورينمات الابداعي.

المبحث الثالث: الجذور والمعالجة المغايرة

-: قبل كل شيء، يقيم دورينمات نسقاً غير واقعي للمحيط، انه يحذف انشاء اجواء الحصن القديم حيث ادغار وأليس يواصلان تعذيب احدهما الاخر للخمسة والعشرين عاماً من حياتهما الزوجية. ان كل مايريد دورينمات ان يراه على خشبة المسرح هو قطع قليلة من الاثاث والمقتنيات (طاولة بمبرقة وبيانو، وشماعة ملابس لتجهيزات ادغار العسكرية، وكراسي قليلة، وطاولة مستديرة، وسرير، ليس ثمة مدخل في الجدار الخلفي يفضي الي بطارية المدفعية والبحر، وكذلك ليس ثمة نقطة حراسة او سيطرة تتحكم في الدخول الى البطارية والخروج منها)(٢٢) ان دورينمات يقلص حجم ومديات العمق في خلفية عمله المسرحي ومن تكييفه ككل ما يهمه هو العلاقة بين الممثلين.

بين المشاهدين يجلس الممثلون، على كل جانب من خشبة المسرح، برؤية كاملة من قبل النظارة، ويجلبون معهم الى الخشبة كل ما يستعان به من الاثاث

والملابس، ويعلنون بداية الجولات الاثنتي عشر، كما تدعى هنا، وثمة فوق الخشبة، دائرة معدات الاضاءة، تلكم هي خلفية مباراة الملاكمة.. ان البؤرة المركزية في هذه السينوغرافيا المقترحة هي الحلقة (طوق الملاكمة).

-: يصنع دورينمات حواره حاداً، جازماً، لاذعاً عن طريق التقليص الشديد للجمل ذاتها، ان مثالاً نموذجياً يمكن ان يؤخذ من مشهد مبكر يصف جانباً هادئاً في الحياة الزوجية لادغار وآليس.

لقد جاء عند ستريندبرج (المسرحية الاصلية «رقصة الموت» كالاتي:

[آليس: الا تريد ان تتناول شرابك الان.

ادغار: سأنتظر قليلاً](٢٣).

اما عند دورينمات فقد جاء بهذا الشكل:

[آليس: الويسكي

ادغار: فيما بعد](٢٤).

ان حوار مسرحية «فلنمثل سترندبرج» يتكون اساساً من الجمل القصيرة ومن دون جمل ثانوية تابعة، في الجولة الاولى بخاصة، وهي الجولة التي تؤسس العلاقة بين آليس وادغار ثمة نموذج يتكرر داخل كل مجموعة، فان كل مجموعة من بضعة سطور تنتهي ببيان سلبي جاف ينكر قيمة بعض الاشياء.

[اليس: (الى ادغار) هل تعرف ولو زواجاً سعيداً؟]

اليس: (الى ادغار) هل يعرفك اي انسان؟](٢٥).

ان الكلمات هنا تأتي وكأنها كلكمات في مباراة ملاكمة لا نهاية لها في مسرحية مبتناة على نظام معقد من الاعادات اللفظية، والمعبر عنها جزئياً عن طريق الاحداث والاوضاع المكررة.

-: في الجولة الثانية التي تبدأ بهذا الشكل:

[آلس: الجولة الثانية

ادغار: اخيراً - جاء ضيف](٢٦).

تتكرر جملة «لن نتحدث عن هذا اكثر»[٢٧]. خمس مرات في حوالي صفحتين يقولها ادغار بعد دخول كورت ابن عم أليس الى المسرح ليستمع بنفاذ صبر الى الشخصيات الاساسية (ادغار وأليس) واكمال ثالوث شخصيات المسرحية، ان هذه العبارة المكررة تخلق جواً من الخفاء والسرية: ثمة كثير من المواضيع غير السارة في المناقشة ينبغي تجنبها اكثر من كشفها، وفي الوقت ذاته فأن الاعادات تحول المسألة الى مزحة.

. -: إن الوضع البؤري المتكرر، هو نوبة اصابة ادغار بالاغماء وباعتقاد كورت وأليس بأن ادغار غير واع (لانه مغمى عليه) فانهما يقولان ما لاينبغي ان يسمعه، كما ان الحدث الاكبر في حبكة مسرحية «رقصة الموت» لسترندبرج هو ان ادغار يمضي الى البلدة، ليطلق حزمة من الاكاذيب، عند عودته للجزيرة، ويؤسلب دورينمات هذا الملمح المضلل في شخصية ادغار، يجعله يختلق هجمة المرض، انه حاضر على خشبة المسرح ويسترق السمع في وضعه الاغمائي، الى مشهد (ممارسة الحب) بين أليس وكورت... ان ادغار في «رقصة الموت» يخمن فقط وقوع هذه العلاقة الغرامية قصيرة الاجل. اما (ادغار) مسرحية دورينمات فهو يعرف ذلك، وبتغيير في الدوافع يجعل دورينمات واضحاً ان أليس تقترف الزنا مع كورت بسبب شهوة الانتقام وليس بسبب ايما علاقات مع كورت ايام الطفولة.

ان نتيجة هذة النوبة المرضية المختلفة (في الجولة الخامسة) هي ان أليس وكورت لا يعودان يحملان ادغار محمل الجد، حتى حين ينتابه نوبة قلبية حقيقية، ويسأل العون، وفي هذه الجولة بالذات نجد احدى اهم المسائل الغريبة الساخرة التي ينبغي التركيز عليها في «فلنمثل سترندبرج» فاثناء نوبة ادغار، يمضي كورت وأليس في لعب الورق، دون اكتراث:

[ادغار: استدعوا الطبيب

أليس: كف عن هذه اللعبة

ادغار: انا اموت

اليس: لن نقع في هذه المصيدة مرة اخرى

ادغار: انا اموت

اليس: يا حرام![٢٨]

ان عنصراً بالغ الجدية يُحول هنا الى شيء غريب سافر.

* * * * *

-: ان سترندبرج يمتلك القدرة على تحويل قلقة، وهواجسه ومشاعره المتكافئة حباً وكراهية، او الاهانات التي يتعرض لها او يتخيلها ،تحويل كل هذه الامور الى شعر للمسرح يرتبط بالبيئة وخصائص مكان الحدث، وفي هذا الشأن نستعين برأي احد قادة اوربا في الاربعينات حول طبيعة سكان الدول الاسكندنافية يقول: (بما ان بيوت الفلاحين في تلك الاقطار، يبعد احدها عن الاخر مابين ٣٠-٦٠ ميلاً ، وبما ان الشعب بمثل هذا الوضع محكوم عليه بالوحدة والانفراد، خصوصاً في الشتاء، ويشعر، بالتالي بالحاجة للانشغال بالانشطة الذهنية، فان التدين بالغ القوة او التطرف في الموقف المناوىء للدين يكون امراً لا ينبغي ان يثير العجب والدهشة بوجود انشطار في الشخصية)[٢٩].

ان هذا التحليل يفيد كمؤشر لكونه لا ينطبق على الوضع الشخصي الذي كان عليه سترندبرج حسب بل ينطبق كذلك على الاجواء العامة وشخوص مسرحية «رقصة الموت» وعلى نحو في غاية الوضوح.

اما بالنسبة للكاتب السويسري دورينمات الذي هو قطعاً ليس تحت تأثير ذات الظروف فانه في تكييفه لـ«رقصة الموت» كان لابد له ان يؤكد هذه الناحية في اطار بعض الروابط مع النص الاصلي.

-: اذا توقفنا عند توقفنا عند احد المشاهد وهو مشهد رقصة «ادغار» بمصاحبة عزف (أليس) و (كورت) على البيانو لمقطوعة «دخول البايار» حيث يقطع الرقصة سقوط «ادغار» ضحية لنوبة مرضية خطرة: فتحول هذا الصدمة

المشهد الي مفارقة غريبة. وفي ذات الوقت فان هذه اللحظة (لحظة سقوط ادغار) انما تشكل مثالاً على الصورة المسرحية التي يكون فيها الحدث، والحركة، والحوار، والتوتر، تكون فيها كل هذه العناصر منسوجة في ذروة مفعمة بالدلالة الموضوعاتية. ان العناصر المركزية للمسرحية حاضرة في هذه الصورة: تشبث «ادغار» المهوس بالكفاح حتى النفس الاخير، واحلام «أليس» العتيقة المهجورة والتي لاسبيل الى تحقيقها. وبالطبع فان دورينمات استبقى هذا المشهد، بل انه حتى اكده وعززه بدرجة اكبر، ضارباً بذلك في صميم الحالة الغريبة المتنافرة الحافلة بالمفارقات... انه يضيف تخيلاً ذكياً للماضي بجعل (أليس) و (كورت) يتصفحان ألبوم التصاوير. وفي هذا تكمن نقطة التوافق بين «رقصة الموت» و «فلنمثل سترندبرج» وعلى نحو استثنائي مقصود.

-: كانت غاية دورينمات تحويل «تراجيديا» رقص الموت الى كوميديا ولذا قلص جانباً من سطور «رقصة الموت» ذات الطابع الساخر ببدائل اشد في تأثيرها الكوميدي فمثلاً حين وصف ادغار متعة تناول السمك المشوي، بكلمات متقدة، تعلق أليس بكلمات ساخرة جافة:

[أليس: (الى ادغار) لكم اصبحت طلق اللسان](٣٠).

ان هذا السطر مسقط بقلم دورينمات، الكوميدي وكذلك الامر بخصوص «ادغار» المتهكم على نفسه.

(ادغار: ماذا تقترحين ان افعل.. الا ترين اننا نعيد نفس الهراء كل يوم؟ عندما كررت عبارتك المألوفة: «في هذا المنزل على أي حال» «كان علي ان اقول» «ان شؤون هذا البيت ليست من عملي». ولكن لما كنت قد كررت هذه العبارة خمسمائة مرة من قبل. فقد تثاءبت هذه المرة، وتثاؤبي يمكن ان يفسر بعبارة «لايمكن حملي على الاجابة» أو «انت محقة يا ملاكي» أو «فلنكف عن الكلام»](٣١).

ان دورينمات انما اسقط هذا الحوار، لانه استخلص فكرته الاساسية للاعادات الدائرية فلجأ الى ضغطه ببضع كلمات.

-: ان احدى السمات المميزة لكامل انتاج دورينمات المسرحي هي انه ناقد ومحاك ساخر، فهو بحاجة الي معادلة فنية للتفكير يشتبك معها ويؤسس توتراً بين كامل النص المنتقى من قبله والذي يتعامل معه وبين ابداعه الخاص.. انه في (فلنمثل سترندبرج) يكتب اسكتشات مضادة (مشهد مسرحي هزلي) تتجلى في عنوان المسرحية، وفي شخوصها وفي فكرتها الكلية الشاملة، وباستعماله مصطلحه الدرامي الخاص يتحدث عن الفكرة الرئيسية الكامنة وراء مسرحية «رقصة الموت» ويصفها بما يمكن تسميته بالاختراع الفني الذي يكمن اساساً في تجاهل دورينمات للعناصر الساخرة في نص سترندبرج من اجل الشروع ببنية ذات كثافة كوميدية مميزة.

* * * * *

اما فيما يتعلق بالاضافات الجوهرية لدورينمات فان المقارنة بين المسرحيتين تكشف عن عدد من النظائر المماثلة، مقابل عدد من الانحرافات والابتكارات الملحوظة. ان كل فكرة ترد على الصفحات الاول في عمل دورينمات كانت قد وردت ايضاً في عمل سترندبرج، بذات النسق ولكن بشكل مقتضب، ومع تتابع وقائع واحداث المسرحية فأن الانحرافات تحتل المقام الاول.

-: يفتتح سترندبرج المنظر الثاني من الفصل الثاني في مسرحية «رقصة الموت» بالتمثيل الايمائي حيث نرى الكابتن «ادغار» ينظف طاولته برمي الاشياء الى الخارج من النافذة ومن بين هذه الاشياء - مفتاح البيانو، ويلف ملابس آليس واكليلها في حزمة ويمزق صورة زوجته ارباً اربا بدلاً من هذا نرى دوريتمات في «فلنمثل سترندبرج» يصور ادغار وهو يلتهم وجبة غريبة متنافرة، ان تناول هذه الوجبة يشكل جواً طقوسياً وكأنها الوجبة الاخيرة المبتناة على تضادات بالغة الغرابة والمفارقة، ان ادغار ينطق بمثل هذا الحوار:

[ادغار: ها نحن نستمتع «بطيبات هذا العالم» انا لا اضيع الوقت عبثا](٣٢).

وبهذا يترك دورينمات لوجبة الطعام ان تمثل حدثاً رمزياً. اما الحدث

المحسوس فانه يتمثل في الوجبة الجنسية التي تقدمها آليس تواً لكورت.

-: ان دور كورت في «رقصة الموت» هو واحد من الادوار الطويلة في عالم الدراما.. انه مرآة عاكسة لآليس وادغار.. اما كورت في تقديم دورينمات فهو مجرم شديد البأس، صعب المراس، طافح بالطاقة والاقتدار بحيث انه فوق القانون وخارجه. ان هذه الانعطافة تفيد كعنصر مفاجأة في المشاهد الاخيرة، من مسرحية «فلنمثل سترندبرج» وبخلاف ذلك فان النهاية هي نوع من التوفيق بين الفصلين الاول والثاني من الجزء الاول في «رقصة الموت» ففي القسم الاول يتشبث ادغار وآليس بنوع من النجدة وتكون النهاية المعزية

[ادغار: (الى آليس) لنحتفل بالعيد الفضي لزواجنا اخيراً](٣٣).

ان هذه الطريقة التوفيقية تجنح نحو التسوية وهي تعتبر كذلك فقط اذا قورنت مع النهايات الممكنة الاخرى: الطلاق.. موت ادغار.. فرار آليس مع عشيقها كورت.

اما الجزء الثاني من المسرحية فينتهي بموت «ادغار» وهو امر تلقته آليس بالبهجة حيث تتنفس الصعداء بعد طول عناء.

[آليس: انتهى؟ يا الهي احمدك عن نفسي وعن الجنس البشري كله اذ خلصتنا من هذا الشر، اريد ان اخرج لاتنفس واتنفس](٣٤).

لكنها لا تلبث ان تنطلق بفيض من كلمات الاعجاب حول زوجها.

[آليس: (الى كورت) اني الآن وقد مات اشعر بميل غريب الى ذكره بالخير](٣٥).

والامر يختلف عند دورينمات في «قلنمثل سترندبرج» حيث نرى ادغار في نهاية المسرحية يجلس مشلولاً على خشبة المسرح، مديراً ظهراً الى الجمهور، مطلقاً ضجيجاً يصعب تميزه تقاطعه آليس بين الفينة والفينة وهو يعامل كطفل عاجز.

-: ان صورة «كورت» في مسرحية دورينمات «فلنمثل سترندبرج» وهي صورة

مميزة لمجرم عريق وهو صنف مشابه لشخصيات اخرى في مسرحيات دورينمات وبخاصة لشخصية «كليرزا جانيسيان» في «زيارة السيدة العجوز و (لملك قطاع الطرق) في مسرحية «فرانك الخامس» حيث الغرابة المتنافرة بالمفارقات لعالم رجال المصارف.. ان دورينمات يكشف عن «كورت» نصاباً ومختلساً وجامعاً للملايين بالاحتيال وخائناً للصداقة القديمة مع «ادغار» من خلال علاقته الجنسية بـ «آليس» وها هو في الجولة الحادية عشر (ماقبل الاخيرة) يتحدث الى آليس:

[كورت: لقد جمعت الملايين والنصابون من حجمي لا يصل اليهم النائب العام](٣٦).

-: يعمق دورينمات من جوانب الشر والمكر في شخصية «ادغار» بموازاة «كورت» و «آليس» ففي مجال علاقة ادغار بزوجة كورت السابقة يلمح سترندبرج في «رقصة الموت» الى وجود نوع من صلات الصداقة والود بين الاثنين وان ادغار لعب دوراً خبيثاً في عملية انفصال الزوجين. اما في «فلنمثل سترندبرج» فالصورة مختلفة تماماً حيث نرى الكابتن ادغار في الجولة الخامسة وبعد ان يقرر الانفصال عن زوجته آليس يعلن صراحة انه سيستبدلها بامرأة اخرى ويعني بذلك زوجة «كورت» السابقة:

[ادغار: لقد اتخذت قراراً بقضاء آخر عشرين سنة من حياتي مع المرأة التي تحبني، والتي ستشيع في البيت الدفء والراحة والرعاية والجمال.

آليس: هل تريد ان ترميني في الشارع؟

ادغار: سأتزوج زوجة كورت السابقة](٣٧).

-: يلجأ دورينمات الى اسلوب مستحدث في «فلنمثل سترندبرج».. الممثلون الثلاثة الذين يقومون بالادوار (ادغار.. آليس.. كورت) يعلنون في بداية كل جولة من جولات المسرحية عن عنوان الجولة ثم يباشروا تجسيد احداثها امام الجمهور.. وهم بهذا مجرد ناقلين لمضمون النص على طريقة تقترب من اسلوب بيراندللو في (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ولاريب ان شيوع ابتكار اساليب

واشكال جديدة هي واحدة من اهم سمات المسرح الطليعي المعاصر. ان دورينمات يكشف عن هذا الاسلوب بدءاً من فاتحة المسرحية.

(فوق الخشبة حلقة من البرجيكتورات، مستخدم يضرب الجرس)

على المسرح آليس وادغار وكورت

[آليس: سنمثل مسرحية سترندبرج

ادغار: مسرحية اوجست سترندبرج «رقصة الموت»

كورت: صاغها من جديد فريدريك دورينمات.

(يبتعد كورت خارج الدائرة ويجلس على مقعد في يمين المسرح بين لوازم العرض).

ادغار: الجولة الاولى

آليس: محادثة قبل العشاء

ضربةجرس](٣٨).

-: في الجزء الاول والثاني من «رقصة الموت» ثمانية شخوص يجسدون احداث النص وقد عمد سترندبرج في الجزء الثاني الى تقديم حكاية تتصل بالحكاية الاولى وتعتبر امتداداً لها، وهي حكاية «جوديت» ابنة ادغار وآليس و (الان) ابن كورت.. والضغوط التي يمارسها ادغار للفصل بين الحبيبين للثأر من كورت وآليس وتحقيقاً لخططه في تزويج جوديت من الكولونيل العجوز.. الا ان قرار (جوديت) بالهرب مع (الان) يأتي كضربة قاضية لآمال «ادغار» ويكون موته كنتيجة لهذا الموقف بيد ان دروينمات في «فلنمثل سترندبرج» حذف الجزء الثاني باكمله وحصر الاحداث بثلاثة شخوص فقط (كورت، وادغار، وآليس) مغيراً من صفاتهم ومن تطور العلاقات فيما بينهم ويتجلى ذلك في نسيج النص كله وفي المشاهد الاخيرة خصوصاً اذ يصبح «ادغار» مشلولاً عاجزاً ويهجر «كورت» آليس بعد ان تساقطت الاقنعة وظهرت النوايا على حقيقتها. ان الشر يستوطنهم جميعاً دون استثناء ومحاولاتهم للايقاع ببعضهم لا تتوقف عند حد

فكل من ادغار وآليس في المشاهد الاخيرة.. يحاولان (كل على انفراد) ابتزاز كورت السارق للاموال ليسلم ما سرقه لهم والا يبلغا الشرطة عنه.. بيد ان كورت يتخلص من «ادغار» بعد وقوعه مشلولاً ويرشي مسؤول الامن في الجزيرة (بعد ان يجعله شريكاً في احدى مؤسساته التجارية) بغية تفويت الفرصة على آليس.

الجولة الاخيرة:

[ادغار: الجولة الاخيرة. الوداع

(يعود الى الجلوس على الكرسي لتمثيل دور المشلول)

ضربة جرس

آليس: كورت خذني معك.

كورت: يجب ان تبقي معه.

آليس: كورت كل شيء قذر في هذا العالم.

كورت: ان امثالي من الناس يساهمون على كل حال في تحطيمه](٣٩).

-: في مسرحية «رقصة الموت» يظهر ادغار في حالة من التأرجح بين الالحاد في المشاهد الاولى من المسرحية والايمان في المشاهد الختامية اما في مسرحية «فلنمثل سترندبرج» لدورينمات فاننا نرى (ادغار) يفصح بوضوح عن عدم ايمانه دون اي تغيير في موقفه طوال احداث النص وها هو في الجولة الثانية يعبر عن ذلك من خلال حديثه مع (كورت).

[كورت: هل تؤمن بالله وفي الحياة الاخرة.

ادغار: الي حد ما.. لا اؤمن.

كورت: هل تؤمن بالعالم الاخر.

ادغار: اؤمن فقط بالفناء التام](٤٠).

-: يقدم سترندبرج في «رقصة الموت» شخصية ادغار المغرم بمقطوعة «دخول البايار» التي تعزفها زوجته بالحاح منه فتنتابه حينئذ نوبة من النشاط والحيوية ويقوم يرقص في انتشاء.. (ومقطوعة «دخول البايار» أو «موكب البايار»

هي مقطوعة من اوبرا (ملادا) للموسيقار ريمسكي كورساكوف والبايار تعني طبقة الاقطاعين التي كانت سائدة في روسيا قبل ان يلغيها بطرس الاول) ولعل سترندبرج اراد الربط بين مضمون المقطوعة والتركيب السايكولوجي لشخصية ادغار المستبدة والغارقة في اوهام العظمة والسطوة كما هو حال دهاقنة الاقطاع. ويلاحظ ان دورينمات قد عمد الى تحويل الالفاظ السردية في «رقصة الموت» الى صورة الفعل المجسد في «فلنمثل سترندبرج» ففي نهاية الجولة الثانية تنفجر آليس في وجه آدغار:

[ادغار: لقد كان البايار سادة حقيقين (تنتابه نوبة اغماء).

آليس: افطس اخيراً ايها البايار الكئيب، تحول الى زبل للبستان، كل عمري ابقيتني حبيسة هذا البرج](٤١).

ان مفردات حوار آليس تعري شخصية ادغار الاستبدادية التي (تأخذ ما لدى الاخرين عن طريق الاجبار والقوة والاغتصاب وهي حتماً شخصية مريضة سادية السلوك)(٤٢).

-: في الوقت الذي يركز فيه سترندبرج على إظهار كل عيوب «ادغار» كنموذج للطغيان والاستبداد والانانية والازدواجية ويمنح «آليس» بعض العيوب كرد فعل مبرر لسلوك «ادغار» ويجعل من «كورت» حكماً ومتفرجاً ومساهماً بحدود في اتساع عدوى الشرور ومواقف الاذى المتبادل، نلاحظ دورينمات في «فلنمثل سترندبرج» يجعل كل الشخوص على مستوى واحد من التركيب السايكولوجي والنزعة الشريرة. بل انه منح «كورت» صفات اضافية وجعل اليس» تكذب احياناً للاساءة لادغار.. ففي «رقصة الموت» يتضح ان ليس هناك شيء من الطعام لدى الاسرة وان الحال قد وصل مرحلة افلاس «ادغار». على الضد من ذلك في «فلنمثل سترندبرج» ففي الجولة السابعة يدور الحوار التالي:

[كورت: (الى ادغار) من اين اتيت بهذا الطعام الوافر؟

ادغار: من بيت المؤنة.

كورت: ولكن لا يوجد هناك حتى قطعة خبز اليس كذلك؟

ادغار: انت لا تعرف زوجتي بعد، بيت المؤنة محشو حشواً بمختلف الاطعمة](٤٣).

-: يطرح سترندبرج في «رقصة الموت» بعضاً من اسباب العقد النفسية لدى ادغار ومنها فشله حتى النهاية في الحصول على ترقية لرتبة «رائد»، كما تبين ذلك من حوار أليس وكورت في المنظر الاول من الجزء الاول. ولكن دروينمات عالج هذه القضية على نحو مغاير ففي الجولة السابعة وحين تبدأ آلة البرق بالدق يحصل مايلي:

[ادغار: التلغراف يدق.. انهم يخطرونني بانني ترقيت الى رتبة رائد](٤٤).

وبهذا يقصي دورينمات احد الاسباب الجوهرية في سلوك «ادغار» العدواني ليركز على بواعث اخرى مؤثرة في هذا السلوك.

-: كان انتقاء سترندبرج لعنوان المسرحية نابعاً من هدف فلسفي حاول من خلاله ايجاد تلاحم بين عنوان النص «رقصة الموت» ومضمونه ونعتقد انه استوحى هذه الفكرة في العنوان من (رقصة الموت في الاداب والفنون كموضوعات كانت شائعة في اوربا أواخر القرون الوسطى والتي تصور موكباً من الاحياء (حسب تدرجهم الاجتماعي) يقودهم الاموات الى اللحد. والمقصود من هذا التصوير هو بيان حتمية الموت ومساواة الناس امامه، فهو بمثابة انذار للناس ومناشدتهم بالاسراع في التوبة. ولم تخل هذه التصويرات الادبية والفنية من العنصر الساخر والتهكمي)(٤٥) ووفقاً لهذا يمكننا ان نقف على اصداء هذا التقليد القديم في نص سترندبرج كطلب ادغار الغفران قبل موته وحتمية موت أليس فيما بعد (وان كانت بين الاحياء في ختام المسرحية) بسبب تراكم الاحزان والاثام ولعلها اكثر من غيرها بحاجة الى التوبة ونبذ الماضي والافادة من دروس الحياة... اما دورينمات فلم يكن هدفه سوى تقديم بعض افكار سترندبرج بمنظور معاصر يرتكز على المعالجة الابتكارية وعلى اساس ذلك اختار لنصه عنوان «فلنمثل سترندبرج».

الاستنتاجات العامة

ان تحليلنا المقارن لمسرحيتي «رقصة الموت» لسترندبرج ومسرحية «فلنمثل سترندبرج» لدورينمات منحنا الاستنتاجات الرئيسية التالية:

١- ان الموضوعة الاهم في مسرحية «رقصة الموت» السترندبرجية هي التوتر والتناقض بين الحب والكراهية، بينما لايوجد «حب» في المسرحية المكيفة «فلنمثل سترندبرج».

٢- ان كثيراً من جمل سترندبرج الاصلية في «رقصة الموت» قد استبقيت في مسرحية «فلنمثل سترندبرج» ومع ذلك فان الجو العام للمسرحية ومصائر الشخوص ومواقفهم ونواياهم قد تغير.

٣- ان شخصيات دورينمات في «فلنمثل سترندبرج» لم تعد حاملة للتفرد الذي يتكشف تفصيلاً وبالتدريج. بل للمحاججة لان نص دورينمات لايمنح الرؤية للعمق احياناً نتيجة للاختزال الشديد.

٤- لقد استعان دورينمات في التكنيك الاسلوبي لمسرحية «فلنمثل سترندبرج» بجميع صنوف الالعاب المؤادة.. العاب الورق. العاب الرقص.. الجنس كأدوات انتقام متقابل بين الشخوص.

٥- ترجم دورينمات اسلوب سترندبرج المميز ولغته المسرحية لكي تلائم لغته الغريبة والمتنافرة ذات المفارقات المقصودة اثناء عرض المسرحية وتنفيذها على الخشبة وكان انتقائياً بما يخدم اهدافه هو في هذا الشأن.

٦- ان الحوار الذي يطلع به دورينمات باسم «الحوار المضاد» لسترندبرج ليس دائماً في صميم الموضوع، لانه ثمة مسبقاً عناصر التهكم على الذات وعناصره المحاكاة الساخرة للذات في نص سترندبرج الاصلي.

٧- كان دورينمات مؤهلاً لتكييف مسرحية «رقصة الموت» لسترندبرج من حيث انه قدم نصاً بكيان خاص مستقل لا يقلل أو يؤثر على كيان المسرحية الاصل.

٨- ان مسرحية «فلنمثل سترندبرج» تمتلك مقومات المسرحية المكرسة للعرض المسرحي اذ يتضمن النص في داخله طريقة اخراجه. وهو بهذا لا يوفر مساحة واسعة للتأويل الاخراجي بقدر ما يمنح الممثلين امكانية استنزاف الاوضاع المسرحية المختلفة عبر الاداء.

٩- تعمد دورينمات ان يحدد جولات المسرحية بـ «اثنتي عشر» جولة وذلك تماشياً مع قانون لعبة الملاكمة (باستثناء ان المباراة في النص تقوم بين ثلاث شخصيات وليس بين شخصيتين كما هو مألوف في مثل هذه اللعبة). وقد وزع الاحداث على هذه الجولات بما يتناسب وتصاعد الصراع والبناء الدرامي والتوتر بين الشخوص الذين كانوا يكيلون اللكمات لبعضهم وجاء تحديده للجولة الاخيرة ضمن هذا المخطط كنهاية يتلقى فيها «ادغار» الضربة القاضية ليقع مشلولاً عاجزاً.

١٠- ان دورينمات حين يجمع حواره في سياقات قصيرة، يظل يوجه همه الى جميع النقاط مثلما يفعل الملاكم، ولا يوجه همه الى الشخصيات ككائنات حية تحتاج للجدل التفصيلي للافصاح عن ارائها او الكشف عن مكوناتها الداخلية كغاية.. وهو بهذا يسعى الى تأكيد سمات الايقاع العصري السريع للانسان الاوربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

١١- الغى دورينمات كل مكونات المنظر المسرحي (السينوغرافيا) المقترحة في مسرحية «رقصة الموت» ذات البناء الطبيعي ليستبد لها بمقترحات جديدة تخدم غرضه في تجسيد «حلبة الملاكمة».

١٢- كان سترندبرج في مسرحية «رقصة الموت» من اشد الدراميين ذاتية في عالم الادب المسرحي، بينما يظل دورينمات في «فلنمثل سترندبرج» بالمقابل واحداً من اشد الكتاب موضوعية. اذ يظل راوي قصص يخفي نفسه وراء حكاية النص.

١٣- ان العناصر المهمة المميزة لدى سترندبرج في «رقصة الموت» يمكن ايجادها

في مفاهيم مثل «الجو» و«وصراع الضدين» و الانشداد للماضي» اما دورينمات فانه في «فلنمثل سترندبرج» يشعر باللذة حينما يتفنن في عمله كما يمكن لرياضي متمرس ان يفعل.

المصادر والمراجع والهوامش:

(1). (2). (3)-ZDENEK STRIBRNY- PORTRETY- AUGUST STRINDBERG- CESKOSLOVENSKA/ PRO SIRENI POLITICKYCH A VEDECKYCH ZNALOSTI / P.35.48.52 PRAHA 1964

(زدنيك سترشيبرني- الاعلام- اوجست سترندبرج). باللغة التشكية - براغ ١٩٦٤.

(٤) (٥) - كمال الدين (عبدالاله)/ الانسة جوليا بين طبيعة النص وتعبيريته/ مجلة فنون الاردنية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الابداع الفني/ تصدر عن وزارة الثقافة/ العدد ١٥/ نيسان ١٩٩٣ ص٨٦.

(٦) (٧) بروستاين (روبرت)/المسرح الثوري «دراسات في الدراما الحديثة»/ترجمة عبد الحليم البشلاري/المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر/ص٩٣ و ١٢١.

(٨) سبرج (اليزابيث) ملاحظات بصفحتين فقط حول مسرحية «رقصة الموت» عرضها محمد توفيق مصطفى في صدر ترجمته للمسرحية.. ويذكر ان هذه الملاحظات انجزتها الكاتبة حين ترجمت النص من السويدية للانكليزية/ص٥.

(٩) سترندبرج (اوجست)/نص مسرحية «رقصة الموت»/ترجمة محمد توفيق مصطفى/سلسلة «من المسرح العالمي» العدد ٦٥/وزارة الاعلام/الكويت/فبراير ١٩٧٥ ص٩٨.

(١٠) سترندبرج (اوجست) نص مسرحية «رقصة الموت» ص٦٣.

(١١) سبرج (اليزابيث)/مصدر سابق ص٦.

(١٢) بنتلي (أريك) المسرح الحديث/ترجمة محمد عزيز رفعت/الدار المصرية للتأليف والترجمة/ص٢٩٩.

(١٣) ديوكس (أشلي) الدراما/ ترجمة محمد خيري/مصر/وزارة الثقافة والارشاد القومي/ص٨٠.

(14) (15) JAN KOPECKY - NEDOKONCENE ZAPASY DIVADLO - CESKOSLOVENSK SPISOVATEL - PRAHA 1971 - P 142.

(يان كوبتسكي.. الصراع اللامتناهي في المسرح - باللغة التشيكية)

(١٦) منصور (انيس) مقدمة مسرحية «الشهاب» لدورينمات/مجلة المسرح المصرية/العدد الرابع والثلاثون/اكتوبر ١٩٦٦/ص٧٥.

(١٧) (١٨) فهمي (د. انيس)/النسيج الفكري لمسرح دورينمات/مجلة المسرح القاهرية/العدد٤٩/يناير١٩٦٨/ص٦٧.

(١٩) دورينمات (فريدريك)/مشكلات المسرح/ترجمة فاروق عبد الوهاب/مجلة المسرح القاهرية/العدد الثامن عشر/يونيه ١٩٦٥/ص ٧٠.

(٢٠) فهمي (د. انيس) النسيج الفكري لمسرح دورينمات/مصدر سابق ص٦٨.

(٢١) دورينمات (فريدريك)/اشارات توضيحية بصفحة صغيرة واحدة تقدمت نص «فلنمثل سترندبرج»/ترجمة سعيد حورانية/دار الفارابي/بيروت/١٩٧٩ ص٩.

(٢٢) دورينمات (فريدريك) نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ ترجمة سعيد حورانيه ص١١.

(٢٣) سترندبرج (اوجست) نص مسرحية «رقصة الموت»/ص١٦.

(٢٤) دورينمات (فريدريك) نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص١٢.

(٢٥) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص١٧.

(٢٦) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٢٣.

(٢٧) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٢٥.

(٢٨) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٦٩.

(29) ZDENEK STRIBRNY - PORTRETY - AUGUST STRINDBERG - P.88

(زدنيك ستر شيبرني/الاعلام/اوجست سترندبرج - وقد نقل الكاتب التشيكي هذا الرأي من مجلد «احاديث المائدة» لادولف هتلر. وكان هتلر قد صرح بهذه الاراء عندما اقام مأدبة غداء في مقره في الخامس من حزيران ١٩٤٢).

(٣٠) سترندبرج (اوجست)/نص مسرحية «رقصة الموت»/ ص١٦.

(٣١) سترندبرج (اوجست)/نص مسرحية «رقصة الموت»/ ص٢٨.

(٣٢) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٦٠.

(٣٣) سترندبرج (اوجست)/نص مسرحية «رقصة الموت»/ ص١٠٧.

(٣٤) سترندبرج (اوجست)/نص مسرحية «رقصة الموت»/ ص١٨٠.

(٣٥) سترندبرج (اوجست)/نص مسرحية «رقصة الموت»/ ص١٨١.
(٣٦) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٧٥.
(٣٧) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٥٥.
(٣٨) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص١١.
(٣٩) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٧٦.
(٤٠) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٣٢.
(٤١) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٤٢.
(٤٢) مناف (د. متعب)/ايرك فروم وعلم النفس الاجتماعي/مجلة المعلم الجديد/الجزء الاول/المجلد ٣٦ تشرين الثاني ١٩٧٤/بغداد/ ص٤١.
(٤٣) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٦١.
(٤٤) دورينمات (فريدريك/ نص مسرحية «فلنمثل سترندبرج»/ص٦٢.
(٤٥) وهبي (مجدي)/معجم مصطلحات الادب/ مكتبة لبنان/بيروت/ ١٩٧٤ ص١٠٠.

جدلية
مسرح الصورة
بين الفلسفة والفن

د. صلاح القصب
أستاذ فن
د. عباس علي جعفر
استاذ مساعد
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

■ تنطلق الصورة من الفلسفة كون الصورة هي التي تشكل روح العرض . والتشكيل ليس بناء شكلي فقط بقدر ماهو انطلاق الرؤيا من خلال التيارات الفلسفية التي هي جوهر التفكير لبناء الرؤيا .

ان الصورة تغوص عميقاً في الشعر وتأخذ منه رموزاً متتالية توخز في المتلقي حساً متعالياً يأخذ مصداقيته من تطابق او تداخل او اختراق رموز واشكال الحياة مع رموز واشكال اللغة .

والصورة هي حزم من الشعر والفلسفة والتشكيل .

تاريخ أستلام البحث ١/ ١٩٩٦/٣
تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/٤/١

الفصل الاول

(١) مشكلة البحث والحاجة اليه

يشكل مسرح الصوره احد اهم العناصر التي ساهمت في خلخلة السائد في أتجاهات المسرح العراقي حيث ولد صدمة وخلق سؤالاً له روح المنطلقات الفلسفية في بث عدد من الشفرات التي لا بد من اعادة فكها بحيث تقترن بتركيب البنية المؤسلبة موحية بالوجد والصوفية في انعزالها المتواجد على رصيف القلق الانساني معانقة خيالات الهذيان الباحث لأعقد اشكالات النهوض المتولد لزمن اسطوري في خفاء متخيل يجسد اللامرئي في تركيبه مشهد ليس من السهولة حصرها في قوالب واساليب جامدة ذلك لانها امتحان لوجودية المتخيل المسرحي فهي ضد التمركز المنطقي على حد تعبير الباحث جاك دريدا[١]

وانما يقوم بارسال مجموعة كبيرة من الاشارات والعلاقات والدالات الى المتلقي عبر سياق وشفرة لتولد في ذهنه مجموعة ودلولات ويعارض المسرح الصوري اي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي[٢] .

يحاول الباحث في هذه الدراسة مناقشة جدل الصوره من منطلق فلسفي ذلك لان هذا الاتجاه انعطف بحياة المسرح العراقي الى افاق آخرى تحررت من الاطر السائدة على المستويين الدرامي والمشهدي ذلك (لان الرسالة الجمالية في هذا المسرح نظام متواصل متعدد المستويات ولانه يرمي الى توسيع التجربة الذوقية للمتلقي في ذاتها بعيداً عن النظريات والمذاهب الجاهزه فهي لا تنتهي للفن الراكد الذي لا يمنع حركة للفكر وللتصور ان ينطلق في تأمل وصلاة للروح[٢] .

(٢) اهمية البحث

تتجلى اهمية البحث الحالي في كونه يسلط الضوء على البنية الفلسفية والفنية لمسرح الصورة باعتباره اتجاه جديد في مسيرة المسرح العراقي كما ان الباحث يزعم بان هذه الدراسة من شانها ان توخي الدارسين المختصين في قراءة بيانات مسرح الصورة قراءة مغيارة ركيزتها الفلسفة والتربية الجمالية ولان مسرح الصورة شكل انعطافه في توجيهات الحياة المسرحية العراقية واثارة اسئلة مختلفة حول اساليبة ومنطلقاته ورواءه الكونية خلال فترة ليست قصيرة وتتبلور اهمية البحث ايضا في الاساس الذي تستند اليه مبادى مسرح الصورة وعناصره ومفاهيمه وتوجهاته الجديدة نحو الملتقى اذ انه يهدف الى الارتقاء

بالذائقة الجمالية لدى المشاهد البعيدة عن الاطر والمذاهب الجاهزة .

(٣) اهداف البحث :-

يهدف البحث الحالي الى

١.التعرف على مصادر مسرح الصورة ومرجعياته الفلسفية من خلال دراسة بيانات مسرح الصوره الثلاث .

٢.الكشف عن المرتكزات الفلسفية لبيانات الصوره كمنطلقات نظرية للتطبيق .

٣. التعرف على توجيهات المسرح الصوري نحو المتلقى من خلال عناصر الرؤيا الاخراجية وعناصر الرؤيا والتكوين لمصمم انشاءية ومعماريته المكان.

(٤) فرضيات البحث :-

١. مسرح الصورة منطوق فلسفي . وتطبيقي من خلال عناصر الوؤيا للمكان.

٢. مسرح الصورة ضياءة فنية لجدلية الصورة الفلسفية .

(٥) حدود البحث :-

يتحدث البحث الحالي بمناقشة البيانات الثلاث لمسرح الصورة للدكتور المخرج صلاح القصب وصادر مراجعه الفكرية والفنية .وعرض مسرحية عزله في الكرستال ١٩٨٥.

(٦)مجتمع البحث :-

١.البيانات الثلاث لمسرح الصورة .

٢. محاضرات الباحث الدكتور صلاح القصب في مرحلة الدكتوراه ١٩٩٥.

٣.عرض مسرحية عزله في الكرستال كنموذج تطبيقي ١٩٨٥.

الفصل الثاني

تمهيد

ان مسرح الصورة عبر بياناته وعروضه المتميزة يسعى الى تحريك جميع المشاعر الممكنة فنيا وتسريب جميع المضامين الحية الى باطن انفسنا واثارة جميع هذه الخلجات الداخلية بواسطة واقع حي مدرك ثم بناءه على إسس اسطورية تجريدية فهو يدعونا الى سؤال دائم عن ماهية الفن واهدافه وهل يكمن في (تلطيف الهمجية) على حد تعبير الفيلسوف هيكل[١] (ويحيطنا مسرح الصورة بأسمى مقاصد الفن الا وهو ذلك المشترك

بينه وبين الفلسفة الا ان الفن يختلف عن الفلسفة بكونه يمتلك المقدرة على اعطاء تلك الافكار تمثيلا حيا يتيح لنا منطق الصورة النفاذ الى اعماق مافوق الحي ويعارض به كما لو انه عالم الغيب ويسعى الى تلبية الحاجة المعرفية الجمالية بعيداً عن البث الاتصالي المعلوماتي بارتفاعه فوق العوالم الدنيا للوقائع ليمثل روحاً متناهية في طقسيتها . اذ يقوم المسرح الصوري (على شبكة من التكوينات والانسجة المركبة الغامضة يقصد به او عفوية للاضفاء الجو الطقسي على العرض)[٣] .

ان مسرح الصورة يتقاطع مع الانجاز المباشر ذلك لانه يعد روح الفلسفة غير منفصلة عن روح الفن والدين على حد سواء صحيح اننا نواجه قطيعة مع العالم الخارجي كما نراه من وجهة نظر سائدة تراكمة او بالقياس الى ماتخزنه الذاكرة انه يتوجه الى مايمكن في عالمنا الباطن وفي وعينا وما يشكل جوهر الطبيعة والروح[٤] . انه يتألف من المفهوم الذي يرى في الفن وسطا تتم فيه المصالحة بين الروح القائم في ذاته بين الطبيعة سواء في تظاهراتها الخارجية ام في تظاهراتها الداخلية وبعد التوفيق بين هذين المستويين يحقق الفن اتجاههما .

فهو قدرة تخيلية صورة ميتافيزيقية تقترب من وقع الشعر صورة وعمل المخيلة في هذه الحالة عمل مزيد من نزعه هي ليست مخيلة ترددية للواقع وانما ابداعية فهي اي الصورة المسرحية ليست الفن الاكثر تكثيفا فحسب بل هي ايضاً الفن الاكثر فلسفة[٥] (الصورة المسرحية كالشعر تنشأ لكن بسبل اخرى عن فوضى تنتظم بعد صراعات فلسفية تمثل الجانب المثيرة لهذه التوحيدات البدائية[٦] ومن خلال التمعن في فقرات نلاحظ البيانات لاحظ تكرار موضوع النطاق الفلسفي والابعاد الفلسفية والصراعات وهذا يعني ان الفلسفة تتأمل بعمق في الوجود بشتى وجوهه وابعاده وشكلت ركيزة مهمة انطلق منها مسرح الصورة حيث التوحد بين اللاوعي والوعي والعالم بين الفكر والجسد وهذا بدوره يفترض توحداً مماثلاً بين اللغة والفكر بتركيب العالم الدولي الذي يتخذ شكلاً وبعدا بختلف عن تصور الاخرين (ان الجسد هو مجموعة العلاقات المعنوية مع العالم) فالصورة توغل في مناطق السر ويأخذ مداها الفلسفي بأن يكشف نتائجه للأخرين بقراءات متعددة[٧] فهي موطن العظمه وتشكيل الاثير .

تحاول الصورة في بنائها الانشائي ايجاد اشكال مختلفة لتلبية متطلبات معقدة والتحليل الذي يقدر مشكلته على انها مشكلة ايجاد الشكل الملائم البسيط المركب لها جس مبدع اي الوسيط المركب انه الفضاء الفلسفي .

ان الفضاء يختلف عن الفضاء الدرامي لان الاخير يعتبر مرئياً في عملية الاخراج المسرحي بينما الاول فضاء حلمي ماورائي تصوري تخيلي خارق وخارج من حلم وهلوسة عن طريق الرموز والاشارات المتعددة لمفردات الصورة الجمالية والفلسفية من خلال عدم الترابط السببي .

الفضاء الفلسفي – الفضاء الدرامي – تقاطع لاسببي
الهدم والبناء المتجدد

بحيث لاينمو طبيعاً كما هو الحال التقليدي[٨] فهو لغة خاصة يبعث في مشاهديه يكونيه المجال المحاط بروحية الوحدة الصدفيه لان الفن كما هو عند شوبنهاور (مظهرلتلك القوة الكامنة في الكون)[٩] فالصورة الفنية مكتظة بالرمز والايحاء والاسطورة في العمق في زمكانية مجردة والسؤال ليس من السهولة حصره في زوايا النقد السائد اذ لابد من اجابة اخرى تتعانق مع ماهية الفن والدين والفلسفة ولان مايميز القوة الخلاقة فنياً هو استحالة وصفها ادبا لاننا كذلك دخلنا في معركة مشكل اللغة كنظام وصفي وتحليلي وهنا لايستقيم مع عمق الصورة الفلسفي في العرض المسرحي الصوري .

جدل الصورة بين الفلسفة والفن

اولا : الصورة الفنية بين الماهية والانجاز

ثانيا : تداخل الصورة والبنية في البناء

ان الصورة بالمعنى الفلسفي هي التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل واكتساب المادة من حيث كونها كذلك ووجودها النهائي فالاشياء قبل التشكيل هي مادة وعند التشكيل اصبحت صورة والصورة في الفلسفة تبحث في كل الاشياء في كل الموجودات بوصفها اشياء قوامها المادة بذلك فهي اعم واشمل من الصورة الفنية فالمسرح الصوري على هذا الاساس هو كم (من الحركات المتداخلة الاجزاء والتي هو في حالة صراع للتشكيل او هي السعي لاكتمال الشاعرية فصراع هذه الاجزاء هو وليد افرازات فلسفية اندفعت من فكر المتخيل)[١٠] .

وهي تكوينات تظهر مبعثرة وبعيدة (عن مضمون فلسفي هائل يوحد جزئياتها ليفجر الشكل)[١١] وهذا التشكيل يمكن ان نطلق عليه مصطلح صورة بالمعنى الفلسفي وكذلك نشأة الانسان او الشجرة مثلا اذ تبدأ عملية الانشاء منذ البذرة الاولى ثم النمو الحر وصولا الى التشكيل النهائي او اكتساب الصورة دون ان توضع اي حواجز في طريق النمو او حدود اصطناعية توقف النمو في مرحلة بواسطة تدخل صناعي يوقف الحركة الحرة للمادة باتجاه صورتها ، فهي اي الصورة المسرحية تكثيف ماورائي لمرئية التكوين الصوري باتجاه الاشيء .

١. المقولة الكيفية .
٢. المقولة العلاقية
٣. المقولة التصرفية
٤. المقولة الوجدية
٥. المقولة التخزينية

المنطوق الفلسفي الإشارة ح - ف
التصنيف

١- فوضى - الحلم - قلق - اليقظة
ا. رؤية التوغل الساكن
ب. رؤية التوغل المتحرك
٢. المدار الفلسفي
٣. خزن اللاسفور
٤. تواصيلة المثير
٥. تشكيل الاثر - الهاجس الاثيري
٦. هديته المكان

اليقظ

١ ذاكرة الصوت
٢. تركيب الهيولى
٣. استدعاء الذاكرة

صلاة - ضوء
- الفيض -
- -
الوسيط
المركب

التخزين
١. حلم الذاكرة
٢. كونية التحرك
٣. التأثير التشكيلي

تكوين تشكيلي
١. التشكيل الصوري
٢. استفزاز الذكرة

تكوين اسطوري
١. التحرك السرمدي اللاتهائي
٢. محيط الفلسفة

فالصورة هنا تلخص موضوعه نسبية المعنى والذوق والحكم الجمالي وخداع اللغة وسطوتها على الفكر وبتأثير الايديولوجية على فهم الكون والعالم وكذلك باهمية التحليل اللغوي والدقيق وللمعنى واللفظة فقد طرح دريدا منهجا يعتمد على توضيح كميات المتعددة وعناصر المفارقة والتروية[١٢] .

الصورة = المفارقة الدرامية = سؤال فلسفي

|

التوريه

|

البناء الذاكري

|

اعادة الارتباط من قبل المتلقي

فالنص المسرحي (ما هو الانتاج فكري لزمن ميت علينا ان نستحضره الى زماننا فهو خاصة اولية) تتم اعادة صياغتها (فالنص هو حلم متدفق يمنحنا احقية تثير فينا كل ذلك الكم الذي يعيش في عمقنا)[١٣] .

النص معتمداً على الغموض في تركيب الصورة وعلاقاتها البصرية تستطيع وهناك عدة نصوص في مسرح الصورة :

١. النص الادبي

٢. النص الدرامي

٣. النص المركب - الحلم

٤. النص المثقوب

٥. نص العرض السري - نص المرسل اليه

فالصورة هنا (بينصي)[١٤] اذ يغيب العقل بين العرض والتلقي لان لايتركز على الكم الجمعي - السائد بل يلغيه فتصبح الذاكرة ازلية اي لحظة (الترك) بين الخالق والمخلوق)[١٥] . لحظة الولادة والفراغ وانشطار البذرة[١٦] .

فالعرض على خلاف العروض الاخرى لايزود المشاهد بخلفية نصية وفي هذا المعنى لايكون الاطار مرجعياً بل الاطار النقي العرض الصوري × اطار مرجعي .

العرض الصوري × اطار نقي (تشكيل البذرة الخلقية ان ادراك المشاهد المعرفي -

المرجعي ومعرفته بالقواعد واللعبة المسرحية او القوانين النصية)[١٧] يشكلان بالاضافة الى اعداده الثقافي وتأثير النقاد مايعرف علم جمال المتلقي[١٨] .

ان مرجعية الصورة تكثيف للرؤى الفلسفية الا انها لاتعيدنا الى السياق الاجتماعي والتاريخي للفرد ان عرض مسرح الصورة ظاهرة فنية قائمة بذاتها اذ تقوم نظرية شوبنهاور الجمالية على القول بان الفن نوع من نفسه ليس معرفة تصورية مجردة (وانما يحتل الفن موقعاً وسطا) ان صورة المسرح الجمالية ادراك فلسفي لوحده الفكره مع مظهرها الحسي .

(هذا يرد الى الجانب الفلسفي في حركة اللون والنص وعناصره الدرامية فالفن لايعيش الا بصورة والرموز فهو لايكتفي بان يقبل في تطوره قيام مدارس الفكر والاساليب بل ان كل عمل فني ينجم عنه عبارة عن تمثيل شيء لايتميز عن طريق تمثيله فهذا الطرح الفلسفي كان واضحاً في مسرحية الملك لير في الزمن المغاير زمن الاسرار والاسطورة وصرخات ليل المدوية في همه وصراخه . ان مسرح الصورة حلم يصنع المستحيل من الواقع ينقل الواقع الى المستحيل الحلم يوحد الافراد وهو الانشطار الروحي الذي يتجاوز كل اسرار الواقع اذ ان هدف مسرح الصورة هو (موضع الانسان في استقطاب روحي يتجاوز المستحيل يتجاوز المنطق للوصول الى ابعاده العميقة - الحلم صيغة تضع الدهشة في المألوف[١٩] .

فالفن هو حلم الانسان مجسدا وهو ايضا اللاوعي الجماعي وهو (تلك الاحلام التي لاتتذكرها عندما تستيقظ)[٢٠] ، ويقترب مسرح الصورة من فلسفة كروتشه حيث ان نلاحظ ان مسرح الصورة لايعبر عن الاحاسيس التي يتأملها الفنان ويعطيها شكلاً جمالياً من خلال اللغة الشعرية او الصورة الفنية اوماسيسيمه كروتشه (التعبير الجمالي)[٢١] .

فالحدث هنا موضوع تأمل وليس مجرد حدث معاشي وهذا مايسبغ عن الفن صفة (اللاناهي) فالعرض المسرحي الصوررري يتضمن الكل ويعكس (بعض النظر عن نظرية الانعكاس) بذاته الكون .

١. فالمسرح الصوري (معرفة حدسية) مستمدة من الخيال على حد تعبير كروتشه وهي فردية ذاتية متجه للصور الخيالية .

٢. وهي معرفة منطقية من العقل اي كلية منتجة التصورات[٢٢] وانتاج الصور

خيالياً انما تسند الى عملية خلق فلسفية بمعنى ان الحقيقة الكلية هي الاساس المعرفي والمدركة بالحدس او عن طريق الخيال فالخيال في مسرح الصورة وهو القوة الممكنة التي تقوم بتجسيد مبدأ التوافق بين المضادات (وفي حالات الشعور الفلسفي يصبح الخيال هو القوة التي تمكن الفيلسوف من التأمل الباطني)[٢٣] .

لذا نجد ان مصطلح مخرج مسرحي على اهميته لايستقيم ليصف لنا الاخراج في مسرح الصورة كمهمة معروفة بأولويتها الفنية والادارية حيث نجد ان بيان ماوراء الصورة يعد تحديا ذاتياً لتطور المخرج الذي بات يواجه المصطلح للاخراج بالمقارنة التي تمتلك عمقاً فكرياً يقترب ويتناسب مع دور الفلسفة تجاه الانسان وهواجسه واسئلته الاثيرة وهذه المرة يتم الالغاء السلطوي لتمركز الاخراج كأداة تفسير وتحليل وهذا تجاوز (البحث مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) باطارها المنهجي الشائع ليقدم لنا دوراً لمهام المخرج في مواجهة البعد المرئي المتناهي لتجليات الذاكرة المرئية حيث يتم للتأكيد على طريقة البنية وافراز اللاوعي في خلايا الشخصية عبر كثافة الرموز والاشارات لمفردات الصورة عن طريق النفوذ الايماءة والتصور الجمالي لكيان العرض فهي هنا صورة تواصلية في اثارتها الغرائبية ومندمجة بعالم الحلم والاسطورة مند حرجه نحو البدائية حيث ينصهر الكل في لحظة الخلق لتكون الصورة في اوج طقسيتها فهي حركة مركب من التاريخ ومصير الانسان ولهذا تسكب الالوان في حزن الصورة الازلي ثم مايتفرع عن الحياة من حب - فن - صفو - قلق - اقتراب - ظلمة (ان المسرح الكلي الذي يلغى الترابية التي كانت قائمة في المسرح)[٢٤] .

المكان في مسرح الصورة

الصورة المسرحية هي الوجهة الاخر للشعر حيث انها تنطلق من ذلك التأمل والخيال وهي انفجار لاشعوري يحدث في الحياة الشعورية لذلك فأن المخرج في مسرح الصورة لايشبه بالضرورة عمله لانه هو نفسه قد يصبح اداة بيد تلك القوة الابداعية الصورية التي تنتمي الى الشعر والتي تسكنه ، وهي القوة التي تعد وحدها مسؤولة عن ذلك النضج الروحي الضروري لتحقيق الابتكار[٢٥] .

ان مسرح صورة يعمل على خلق الصورة في ذهن المشاهد بطريقة استفزازية بوسائل

غير منطقية تتقاطع مع منطلق الواقع السائد وهي عملية اثارة اللاوعي عند الانسان ليحلم بعالم يسبق منطق الحدث المتداول اي خلق الصورة المستقبلية وماتحمله من توقعات بشقيها السلبي والايجابي بطريقة متشعبة. . . وبهذا يمكن ان يشعر الفرد بحالة انفرادية يصعب المسك بها لربط تلك الاحداث مع بعضها البعض فهو يشكل معرفة حدسية مستمرة من الخيال فردية ذاتية منتجة للصورة الخيالية . . . وهذا مايذكرنا بمسرح اللامعقول الذي يحدده لنا (مارتن اسلن) حيث يقول في مسرح اللامعقول ينبغي نبذ كل امارة من امارات التركيب المنطقي والترابط العقلي بين الفكرة والفكرة في سياق منطقي معقول[٢٦] .

وفي هذا الجانب فان مسرح الصورة يلتقي في حالات عديدة مع مسرح اللامعقول من حيث تناول الموضوعات والافكار وطريقة عرضها فهية لاتدهش المشاهد بمعناها الجمالي بل تستفزه وتثيره في اتجاه عدم منطقيتها للحدث السائد داخل المجتمع . . .

ان الصورة في مسرح الصورة تعتمد الشعر الصعب المركب لهذا نرى ان الصورة تستبدل الشعر (الحوار) يشعر في الفضاء يجد بالذات حلاً في مجال مالاتملكه الكلمات فقط ان شعر الفضاء قادر على خلق انواع من الصورة المادية تساوي صورالكلمات فهي ويجد نتيجة لتركيبات من الخطوط والاشكال والالوان والاشياء الخام تلك التي توجد في كل الفنون الجامعة الشارات والحركة والوقفة كتلك التي توجد في البانتومايم[٢٧] .

فالحوار عند القصب يتحول الى تكوينات في الفضاء المسرحي تكون أدواته الممثلين والمشاهدين واجزاء الديكور لنشكل صوراً ناطقة بدون كلمات ونعني هنا في المكان في مسرح الصورة هو المساحة الفيزيائية التي تتقدم عليها احداث مسرح الصورة والتي ستخلق لنا مساحات عديدة متخيلة تشكل الاساس لفهم المكان في مسرح الصورة عن طريق الحذف والاضافة ، وصولا الى تلك القيم الجمالية التي تبثها الصورة عبر منطلقاتها الفلسفية والتكوينية في العرض المسرحي . . . وبهذا فان مسرح الصورة لايقتصر على تلك المساحات المعدة سلفا والتي تحمل معناها وتكرارها الممل في العرض المسرحي بل البحث عن المكان خارج هذا الاطار في ذهن المشاهد لصور متخيلة . . . وبذلك نجد مسرح الصورة يبحث عن تلك الاماكن التي تساعده على تحقيق اهدافه وبالامكان اعتبار الارض كلها مسرحا له يختار منها ذلك الجزء الذي وقع عليه اختياره وعند ذاك يدخل في اعادة تنظيم تلك المساحة .

مما يتفق وضرورة ذلك العرض المسرحي ونادراً مانجد اماكن معدة ومنظمة سلفاً للمتفرجين كتلك التي يجلس عليها متفرجوا المسارح التقليدية فمرة نجدهم واقفين داخل تلك المساحة واخرى يتجولون بين المساحات استعداده للعرض وهذا يدل على ان المشاهد في مسرح الصورة يشكل جزءاً من جمالية وفلسفة مسرح الصورة .

اما بالنسبة لتقنية المكان في مسرح الصورة فأنه يعتمد على الابهار الجمالي والتشكيلي وبذلك فأ التأثير التي يبثه المكان الى المشاهد عبر استخدام تلك الادوات الديكورية بواسطة الممثلين وبمساعدة طبيعة ذلك المكان الذي خلق لنا قدرة تقنية نابعة من طبيعته المعمارية فمثلاً اختيار مكان بين بنايتين شاهقتين تم استخدامها لتساقط بعض الادوات اوصعود الممثلين والحديث عبر منافذها . . . الخ .

او اختيار مساحة واسعة الحركة لاستخدام الدراجة النارية او حركة الممثلين العنيفة او لاقامة الحرائق عليها . . . الخ .

و استخدام بعض الادوات في العرض المسرحي وعن طريق حركة الممثلين تخلق لنا مساحات ومتعددة بحيث لايشعر المشاهد بأن هناك وسائل تقنية ساعدت على تلك المتغيرات في المساحة كما هو الحال في مسرحية الملك لير في استخدام قطعة القماش (كنت اتابع تجليات هذه القماشة او حضورها الغامر والكثير ، هذه القماشة كانت المسرحية كلها الديكور والملابس وهي بطلة المسرحية الاولى : الموت ، بياض الموت ، والكفن الابيض ، هي البيت والعراء ، الثوب ، والكفن ، الستارة المسرحية التي تحجب الخشبة هنا ، والسعادة التي يؤدي الممثلين ادوارهم فوقها . . . لها تكسرات المؤمراة وتجاعيد الشيخوخة . ولها انبساط الحلم ، تتهادى مثل موج البحر وتنتفض مثل الحشرجات الاخيرة فوق رقاد الموت) (٢٨) .

هذه الادوات بحيث تخلق لنا في كل حركة تأثير مساحي جديد يعيد بدوره التنظيم المساحي للعرض المسرحي ولايمكن ان تكتمل تلك الصورة الابوجود الممثل الى جانبها فهو الاساس الباعث لحركة هذه الاشياء وسببيتها على خشبة المسرح لخلق الموقف الفلسفي والجملي للصورة المكونة لحظة ضهورها للشاهد (والممثل هو الذي يفسر الاحداث وهو عنصر من العناصر الدرامية) (٢٩) .

وبهذا فان الممثل يشكل جزء مهم في الكتلة وقد اعتبره ادواف ابيا احد عناصره

التركيبية في المنظر المسرحي ، ان مسرح الصورة لايعتمد على المكان في النص المكتوب بل يبتعد عنه كلياً واحالته الى مكان شعوري يتم خلقه عن طريق تلك الادوات التي يتشكل منها العرض المسرحي مثل الالات الموسيقية والتوابيت التي تحمل دلالاتها المكانية وبذلك فأن المساحة بالنسبة لمسرح الصورة هي مطالقة وغير محدودة لاتعلم بحدودها وهويتها من خلال الاستخدام المقصود لتلك الادوات .وعلى الرغم من ذلك فأن المكان هو كيان غير مستقر ينمو ويتطور مع تقدم العرض المسرحي وهو يعتمد على مبدأ (الهدم والبناء) اضافة الى كونه مكان غير متجانس ودلالاته عن طريق الاختزال (الحلم الضوئي) ومسرحية (العاصفة) او مسرحية (عزلة في الكرستال) ونظراً الى كون المساحة في مسرح الصورة ينظر اليها بنظرة شمولية وتعتبر منطقة بؤرية واحدة على الرغم من عدم تجانس محتوياتها الا ان هناك تحديداً بؤرياً يحدث احياناً في حالات محدودة عندما يقتضي الفعل المكاني تأثيره الفلسفي بقوة مثل (البحيرة) في طائر البحر (والبيانو) في احزان مهرج السيرك واحياناً يزول هذا التحديد البؤري متحولاً الى حركة متعددة الاشكال تضع المتفرج امام حيرة وتساؤل (احياناً ينقسم المكان بحيث يفقد مركزه واستقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة واذا فقد المكان مركزه امكن تصوير مشاهد مختلفة في اماكن مختلفة في وقت واحد مما يدعو المتفرج الى بذل شيء من الجهد لدمج العناصر المبعثرة مع بعض)[٣٠] .

والمكان في المسرح الصورة هو عبارة عن اشكال دلالية تقود المتفرج الى الاحساس بالمكان اكثر من ان تكون خلق بيئة معينة او انشاء معمار محدد وبذلك نجد تصرفاً لامحدود في البعد الفيزيائي للمكان وتحويله الى اشكال متعددة ومختلفة غير متجانسة وغريبة غير مألوفة عن طريق اعادة تشكيلية فضائيا بواسطة ادوات بسيطة مثل اجساد الممثلين تحت قطعة قماش في مسرحية (الخليقة البابلية) . بواسطة التكسرات الجسمانية للمثلين المثيرة في شكلها والغريبة في حركتها . .

نموذج تطبيقي في مسرحية (عزلة في الكرستال)

ان مكان تقديم احداث الحفل المسرحي لمسرحية (عزلة في الكرستال) وقع اختياره بين بنايتين تتخللها ساحة تحيطها ممرات كجزء من متطلبات التصميم المعماري لهما . . . هذا المكان المفتوح والذي تطل عليه مداخل ونوافذ تلك البنايتين من الجانبين والارض التي تم تغطيتها بالرمل تم توظيفه واعادة تنظيمها بما لايؤثر على الهيكل المعماري والهندسي

للبنايتين (تم تشيد الاحتفالية البصرية في الفضاء المفتوح داخل حرم اكاديمية الفنون الجميله وسط عناصر هندسية عديدة ابرزها واجهة احد المباني في استعراضه الهادىء ساحة مستطيلة تحيط بها المباني ويغلفها الليل احتشد المشاهدين حائرون حولها لا يعرفون اي حدث يتابعون ناراً مشتعلة وتلاشي عازف كمان والصمت والرعب ، واصوات غامضة وقرع على النوافذ وجوه مفعمة خارجه من مصح دراجة نارية لاندري ماذا اتى مسافر مسافرون . ألة كاتبة . رجل بمنضار عشرات الاطياف تخرج وتدخل تصعد السلالم تطل من النوافذ العلوية ثم تختفي او تترك ايديها واصواتها تنوب عنها ، مهرجون ممرضون ، رهبان كرمليون في جنازة صامتة يحملون نعشاء عملاقا)[٣١] .هذا المكان المطلق الذي احتوى كل شيء من التناقضات المرئية وضعت المشاهد امام حيرة من التساؤلات الذي اصبح المشاهد فيها جزءاً من تلك المكونات المرئية للمساحة فهناك الحريق والدراجة النارية المحطمة ، الة الطابعة ، العجلة ، التابوت . . . وهناك حركة الرهبان والممرضات واصوات الرعب وجنازة صامتة انها صورة الموت الجماعي والانفراد الذي تنتظره البشرية ، انه الخوف خلق تلك التنبؤات بعالم تسودة الفوضى . . .وسرعان مايزول هذا الاطلاق في المكان ويصبح مكاناً مقصوداً وصور ناطقة بدون كلمات يشخص هويتها ماتحويه من دلالات مرئية وحركة ممثلين وحوارات مقتضبة ان الفهم العميق لدلالة المكان في مسرحية عزلة في الكريستال لم تكن مدركة من خلال الوحدات المرئية المعزولة عن بعضها البعض والتي روح العرض بل من خلال تتابع المرئية المعزولة عن بعضها البعض من خلال تتابع هذه الوحدات المرئية والنظر اليها بشمولية لتحتوي المكان كله فحركة الممثلين في أعلى البناية ومن خلال النوافذ والرهبان والممرضين وكثافة الدخان جراء الحريق التي غطت فضاء المكان كلها دلالات تكمل بعضها البعض الرغم من عدم منطقية تسلسلها فأنها تقودنا الى فهم ادراك واضح ليفهوم المكان في العرض المسرحي (فالعناصر المشاعدة التابوت ، الجذع ، الاله الطابعة ، النار . . . الفضلات المتعددة بعمل مواقعها ، تلتحم بقوة فوضاها في صورة مشهديه متداخلة العناصر تترك بتناقضاتها وصدفتها ومعانيتها الى فضائها الديناميكي الدلالي بأيقاع واحد وهذا مايجعل عن عزلة في الكريستال عملاً مسرحياً لامجرد مشاهد او التقاطات عرضا رضه)[٣٢] .

انها مهمة صعبة وشاقة بالنسبة للمشاهد العادي والتي تحتاج الى مشاهد يصلح من

ذهنه كل ترسبات التأثير التقليدي للعرض المسرحي التي اعتاد عليها في سياق التحليل المنطقي للحدث والصورة (اسلوب القصب بهدف الى احداث الصدمة والتهشيم قالب الزجاج الذي يحيط بالرؤية والوعي الانساني ويجعله منغلقا على ثوابت تشعر بمرور الوقت والمتفرج لديه هو شرك منتج للدلالات والمعاني والبنى المعرفية والفكرية من خلال مشاركة فاعلة)[٣٢] وبهذا يحتاج من المتفرج المتابعة الدقيقة لمجريات الاحداث ووضعها ضمن سببية المشاهد المشاهد السابقة واللاحقة متجاوزا منطقية ترابطها وانها ستثيره في ذهنه من حالات اثارة الرعب . . . الخوف . . . الموت عند ذاك يعمل الى حالة التجلي الاعظم لفهم هذا العالم الذي يشكل هو جزء منه . . .ان التقنية التي احتوت المكان في مسرحية عزلة في الكريستال كانت من خلال الاستخدام الشامل والمتشعب للمساحات المتعددة والمختلفة فالشبابيك وسطح البناية المطل على الساحة ومكان لهيب النار المشتعلة التي عوضت عن بعض مستقط الاضائة بتأثيرها الواسع وحركة الشخوص المتعبة بتأثير الرمل الذي غطى المساحة وتساقط المعاطف السوداء بكثافتها وسط تلك الظلمة الحالكة من اعلى المبنى الشاهق كل ذلك شكل دلالات وعلامات الانتحار الجماعي كلها ساهمت وبشكل فاعل في تحقيق المتعة للمشاهد بعيداً عن التأثير التقني المصنع المعروف في المسارح التقليدية .المكان في النص المكتوب لاعلاقة له بمكان العرض المسرحي الذي نشاهده فالنص بالنسبة لمسرحية عزلة في الكريستال هو بمثابة نقطة البداية لانطلاقه نحو عالم جديد لم نجده في محتوى الكلمات المكتوبة في النص بل هو اعادة كتابة النص من جديد وبشكل جديد بواسطة الحفل المسرحي (لذا حطم صلاح القصب النص الشعري الجميل والحي الذي كتبه (خزعل الماجدي) وجعله من حطام الذاكرة الحقة بتهتيم اللحظات المبهمة فشتت سياقه وجرده من خصوصيته الشعرية ومن انتمائه الاصلي)[٣٤] .وبذلك نجد هناك اختزال كبير للنص وتحويلها الى صور مرئية ذات معاني اخرى لا نجدها في النص المكتوب (علينا ان بحث عن المعنى في مكان اخر خارج الكلمات في الهواء والتراب في الذعر المنتشر الذي لايسمى في الكواليس)[٣٥] .هذا ويرى عز الدين المدنى في مسرحية عزلة في الكريستال (لاتروى حكاية منظمة الحلقات كما هو الشأن في فن الحكاية بل هي تثب من موضوع اخر دون تسلسل وربط سبب بسبب ، كل هذا يجعل الجمهور الذي اكتظ به الفضاء السطحي والعمودي يندهش اندهاشا جمالياً كبيراً فليس ذلك هو غاية كل حفل

مسرحي)[٣٦]. اما البؤرة في المكان في عرض مسرحية عزلة في الكريستال فأن المساحة اكتظت بعدة بؤر متوزعة على المساحة مثلاً مكان لهيب النار (الحريق) المستمر وحركة الشخوص عبر الابواب والشبابيك ومكان الدراجة النارية . . . الخ كلها تشكل حضور مستمر طوال فترة العرض ولكن انتقال العرض من مكان الى اخر هو الذي نعتبره بالبؤرة الاساسية وبقية المساحات بؤر مساعدة بدونها لايكتمل المعنى والتأثير المطلوب اضافة الى ماذكرناه فأن طبيعة تنظيم المكان الذي تحيط به البنايات والجمهور في اكثر اتجاهاته جعل في كل بقعة من هذه المكان مهماً ويقع في تأثيره المباشر على الجمهور وذلك بحضوره خلال فترة العرض وهذا مايذكرنا بالخشبة المركزية التي اتسمت بأهمية مساحتها بنفس الدرجة لجميع مساحتهما المكونة بسبب احاطة الجمهور لهما بأكثر اتجاهاتها خلال العرض المسرحي.

الهوامش

١. نقلا عن كير ايلام (السينما والمسرح والدراما) ترجمة رئيف كرم المركز الثقافي العربي : بيروت ص١٢٥ .
٢. صلاح القصب (ماوراء الصورة) الاشارة الاولى لصورة الذاكرة مجلة الاقلام ع٢ ١٩٩٠ ، ص٦٤ .
٣. ينظر هيفل - المدخل الى علم الجمال - ترجمة جورج طرابيل - دار الطليعة - بيروت ص٢٨ .
٤. صلاح القصب - ماوراء الصورة - مجلة الاقلام ع٢ شباط ١٩٩٠ ص٦٤ .
٥. هيفل - المصدر السابق نفسه ص٢٩ .
٦. صلاح القصب - مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق - جامعة بغداد : نيسان ١٩٨٦ ص٣ .
٧. صلاح القصب المصدر نفسه ص٣ .
٨. صلاح القصب - المصدر نفسه - ص١٠٩ .
٩. ينظر صلاح القصب المصدر نفسه ص٦٥ .
١٠. قداد زكريا اراء نقدية في مشكلات الفكر والفلسفة القاهرة الهيئة المصرية للكتاب ص٢٧٧ .
١١. صلاح القصب - ماوراء الصورة - مصدر سابق ص٦٥ .
١٢. صلاح القصب - مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ص١ .
١٣. نهاد طيحة - المسرح بين الفن والفكر ص٧٢ .
١٤. صلاح القصب - المصدر السابق - ص٦٦ .
١٥. كير ايلام - المصدر السابق نفسه ص١٤٤ .
١٦. حسام الدين الالوسي ، الانسان والفلسفة - بغداد كلية الاداب - ص٥٨ .
١٧. حسام الدين الالوسي - الانسان والفلسفة - بغداد كلية الاداب ص٥٤ .
١٨. داميز حلمي مطر : في فلسفة الجمال - القاهرة كلية الاداب ص١٥٤ - علامة خاصة لمعنى العقد الاجتماعي علامة خاصة لمعنى ان المشاهد خاص ذو تجربة جمالية هو المشاهد المثالي الباحث .
١٩. كير ايلام : المصدر السابق ص١٤٧-١٤٨ .
٢٠. جبرا ابراهيم جبرا الفن والحلم والفعل - مجلة الفكر العربي المعاصر ص٤١ .
٢١. د. صلاح القصب - ماوراء الصورة - ص٦٥ .
٢٢. د. امير حلمي مطر - فلسفة علم الجمال - ص٢٦٧ .
٢٣. ينظر حمدنان رشيد - دراسات في علم الجمال - بيروت دار النهضة العربية ص٢٠٩ .
٢٤. محمد زكي العشماوي - نظرية الخيال عند كولرج ص٢٣٨ .
٢٥. بول شاوول - الممثل وحرية الابداع المسرحي تونس : مجلة فقاءات مسرحية ع٨/٧/ ص٥٥ .

٢٦. جريدة مهرجان بغداد المسرحي الاول - العدد الثاني ١١ تشرين الثاني ١٩٨٥ .
٢٧. مارتن اسلن - تشريح الدراما - ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة - دار الحرية للطباعة بغداد - ١٩٧٨ - ص٥٠ .
٢٨. صلاح القصب - مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق - بحث مقدم الى الحلقة الدراسية لقسم الفنون المسرحية - بغداد نيسان ١٩٨١ ص٣ .
٢٩. مجلة كل العرب العدد السابع والستون بعد المئة الاربعاء ٦/تشرين الثاني ١٩٨٥ للكاتب شربل داغر تحت عنوان (غابت التجربة واحتل التلفزيون الخشبة) .
٣٠. مسرح للصورة بين النظرية والتطبيق المصدر السابق ص٧٠ .
٣١. سامية احمد اسعد - مفهوم المكان في مسرح المعاصر - مجلة عالم الفكمر العدد الرابع ١٩٨٥ ص٩١ .
٣٢. بيار ابي صعب - مجلة اليوم السابع العدد ٢٠٤ السنة السادسة الاثنين/اذار ١٩٩٠ تحت عنوان المسرح العراقي والعربي بين ترسبات الماهلي واحلام التجاوز .
٣٣. الناقد بول شاوول - نص التعقيب الذي قدمه في مهرجان بغداد الثاني المسرح العربي في مسرحية عزلة في الكريستال ١٩٩٠ .
٣٤. نازل الاعرجي - جريدة الجمهورية - العدد ٧٤٥٥ الخميس ١٥/شباط / ١٩٩٠ .
٣٥. الناقد بول شاوول - المصدر السابق .
٣٦. الناقد بيارابي صعب - المصدر السابق .
٣٧. عز الدين المدني - جريدة الصحافة ١٩٩٠/٢/٢٧ .

المصادر

١. ايلام كبيـــر - السينما والمسرح والدراما - بيروت - المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ .
٢. العشمـــاوي محمد زكي نظرية الخيال عن كوابرج - الكويت - عالم الفكر ١٩٨٠ .
٣. الالوسي حسام الدين - الانسان والفلسفة - بغداد - جامعة بغداد ١٩٨١ .
٤. اسلن - مارتن - تشريح الدراما - ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت - بغداد - دار الحرية ١٩٧٨ .
٥. بينتلي - اريك - نظرية المسرح الحديث - ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت بغداد - دار الحرية الثقافة العامة - ١٩٧٥ .
٦. جبرا ابراهيم جبرا الفن والحلم والفعل - الكويت - عالم الفكر العربي المعاصر ١٩٨٩ .
٧. هيغل المدخل الى علم الجمال - ترجمة جورج طرابيس - بيروت - دار الطليعة ١٩٨٠ .
٨. زكريا - فؤاد - اراء نقدية في مشكلات الفكر والفلسفة - القاهرة - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧ .
٩. حليمة - نهاد - المسرح بيس الفن والفكر .
١٠. مطر - امير حامي - فلسفة علم الجمال .
١١. رشد - عدنان - دراسات في علم الجمال .
١٢. رشيد - كريم - جماليات المكان في العرض المسرحي العراقي المعاصر - بغداد - كلية الفنون ١٩٨٩ رسالة ماجستير .
١٣. القصب - صلاح مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق - بغداد - بحث مقدم للحلقة الدراسية في كلية الفنون الجميلة ١٩٨٦ .
١٤. القصب - صلاح - ماوراء الصورة - مجلة الاقلام - بغداد - وزارة الثقافة والاعلام العدد ٢ ١٩٩٠ .
١٥. اسعد (سامية) مفهوم المكان في المسرح المعاصر - مجلة عالم الفكر - الكويت العدد الرابع ١٩٨٥ .
١٦. داغر - شربيل - مجلة كل العرب العدد السابع والستون بعد المئة / الاربعاء ٦ تشرين الثاني ١٩٨٥ .
١٧. أبي الصعب - بيار - مجلة اليوم السابع - العـدد ٣٣٠٤ السنة السادســة - الاثنين/٥/آذار .
١٨. شاؤول - بول نص التعقيب الذي قدمه في مهرجان بغداد الثاني المسرح العربي في مسرحية عزلة في الكريستال ١٩٩٠ .
١٩. الاعرجي - نازك جريدة الجمهورية العدد ٧٧٥٥ الخميس ١٥/شباط ١٩٩٠ .
٢٠. جريدة مهرجان بغداد المسرحي الاول - العدد الثاني ١١/تشرين الثاني ١٩٨٥ .
٢١. جريدة الصحافة ليوم ١٩٩٠/٢/٢٧ .
٢٢. جريدة القادسية السنة السادسة - العدد ١٦٣٠ في ١٧تشرين اول ١٩٨٥ .

في الدراما والأسلوب
بحثاً عن المعنى
دراسة تحليلية لفلم «سحابة صيف»

جعفر علي عباس
استاذ مساعد
د. كاظم مؤنس
استاذ مساعد
قسم السمعية والمرئية - كلية الفنون الجميلة

■ في الدراما والاسلوب بحثاً عن المعنى ، بحث يتناول فلماً عراقياً بالتحليل البنائي الحديث ، ويساهم في دعم حركة التنظير البنائي من خلال القائه الضوء على الاسلوب والمعادل المكافىء لمشيرات الواقع في ركائز البنية الدرامية .

تاريخ أستلام البحث ٦/ ١٩٩٦/٣
تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/٤/١٢

مشكلة البحث.والحاجة اليه

رغم ان عمر السينما العراقية يمتد الى مايقارب نصف قرن ورغم القائمة المليئة باسماء عشرات الافلام التي انتجت خلال هذه الفترة ، فقد ظلت الدراسات النظرية في هذا المجال شحيحة ان لم نقل تكاد تكون معدومة .

ولأن ثمة رابطة قوية بين الدراسات النظرية والفلم على مستوى تبادل التأثير المرهون بأن تطور اي منهما مرهوْن بتطور الاخر فقد اخترنا فلم – سحابة صيف – باعتباره واحداً من الافلام العراقية الحديثة اضافة الى فوزه بجائزة أفضل موسيقى تصويرية في مهرجان النصر والسلام آذار عام ١٩٨٩) ليكون موضوعاً لدراستنا .

ومن اجل ان نضع تحديدات ادق وافضل فقد وضع الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل التالي :

هل استطاع المخرج عبر تصميم البنية الدرامية ان يخلق لرموزه معادلاً واقعياً وان تفجر التقنية في المعنى تعددية موضوعية ؟

ان هذه التساؤلات دفعتنا الى تحديد الاجابة على مشكلة البحث في محورين اساسين ، هما بلاشك خلاصة الرؤية الكلية في فلم – سحابة صيف – للمخرج صبيح عبدالكريم ، وقد تجلت بعنوان البحث الموسوم (في الدراما والأسلوب . . . بحثاً عن المعنى). دراسة تحليلة لفلم "سحابة صيف"

أهمية البحث :

تتمثل اهمية البحث في تحقيقه الفائدة لطلبة فرعي السينما والتلفزيون والعاملين في الدراسات النقدية الحديثة واجراءات تطبيقها في مجال السينما كما يفيد العاملين في ميدان السينما والتلفزيون .

أهداف البحث :

تتجلى اهداف البحث بالاتي :

١. يهدف البحث الى كشف المعادل المكافىء لمشيرات الواقع في ركائز البنية الدرامية .

٢. يهدف البحث الى كشف دور الاسلوب واللغة في تفجير تعددية المعنى .

حدود البحث :

يقتصر البحث على دراسة وتحليل الفلم العراقي (سحابة صيف) من أخراج صبيح عبدالكريم انتاج دائرة السينما والمسرح عام ١٩٨٩ .

في الدراما بحثاً عن المعنى

ان كل فلم عبارة عن نظام من الاختيار الواعي المستند الى المدركة بالعقل . . . وأن أية نقطة غموض او فجوة مهما صغرت لاتبعث الحياة في داخل المشهد تنتقل بالضرورة الى العمل بأكمله ، ولذلك فان أهم مايميز (سحابة صيف) هو تشعب الموضوعة الدرامية وانفصال القيمة الرئيسية وتطورها بمعزل تام عن السياقات الثانوية مما يستنفذ ديناميكيتها في التنامي عبر مرحلة البحث وصولاً الى النهاية ورغم المحاولة المتواضعة للطلوع بالفعل من مستوى الحدث الى مستوى الفن فان الاستنزاف المستمر أنهك حوافز التوثب فيه واصابها بالترهل والخمول هذا اضافة الى هشاشة النسيج الدرامي وتفكك وحدة الفعل الذي لم يستطع ان يتنامى في ظل الحدث المركزي ويتنفس في زمنه الحقيقي ، بل ينحسر مضطراً في خط واحد لاتاحة المجال أمام أفعال ثانوية أخرى تزاحمه في التقدم والظهور فتتنامى على حساب مساحته الدرامية فتختفي وحدة المضمون وتضعف شدة التوتر والتصادم حين تتوزع كثافة القيم الدرامية كما يتوزع أهتمام المخرج على اكثر من محور داخل بنية واحدة بينما الشروط التكوينية للفلم تقتضي ان يكون (وحدة متكاملة . . . اذ لابد ان تتوفر الوحدة وان يكون شيئاً كاملاً في حد ذاته)[١] وبخلافه يطغي الوهن على الصلابة والقوة فنكون ازاء عمل ذي ارضية متسعة ومتشعبة .

ان القفزات العديدة التي ظهرت في الفلم تدفعنا للأعتقاد بان تفاصيلاً قد حذفت اذ ان ثمة دلالات واضحة تشير الى حالة من الاضطراب وعدم تواصل تسلسل الفعل مما يوحي بان شيئاً اضيف اليه او حذف منه . وما يعزز هذا الاعتقاد لدينا هو ان العمل قد اعد عن قصة لقاسم محمد ولعل تحويلها الي فلم مروراً بالسيناريو الذي لايظهر عليه التشابك المتين هو التفسير الوحيد لذلك الهدم الصوري ، الذي أقل مايمكن ان نقول عنه انه يتمثل في تلك المشاهد الفجائية او تلك اللقطات المتيسرة التي نراها في الفلم نذكر فيها على سبيل المثال : المشهد الذي تظهر فيه حسنة واقفة بجوار الموقد تمد يدها لاناء الشاي ، ثم تدخل وهي تحمل اقداح الشاي في صينية ، وكذلك المشهد الذي يظهر فيه ابراهيم

راكضاً في الصحراء بعد سقوط علوان مباشرة ، ومن ثم المشهد الذي يفاجئنا فيه ابراهيم بمغازلة ورده وهي بدورها تقوم برشه بالماء من دون اي تحضير مسبق يؤيد وصول هذه العلاقة الى هذاالمستوى وعموماً فأن الهيكل البنائي في الفلم يتكون في تقطيعه من الاجزاء التالية :

١. الجزء الاول يعالج مشكلة السقي ، مقتل شلال ، رحيل القربة ورحلة البحث عن يونس الوادي وصولاً الى المشروع .

٢. الجزء الثاني يعالج دخول ابراهيم الى المشروع واشتراكه في العمل الى جانب المجموع وارتباطه بورده والاخرين .

٣. الجزء الثالث يبدأ بظهور يونس الوادي ، المواجهة بينه وبين ابراهيم ، الانعطاف الكبير في شخصية الاخير واتخاذ القرار وبالتالي المواجهة مع فليح .

ان كل من يدقق في هذا التقسيم يتأكد ان هذه الاجزاء أنما تنتمي الى موضوعة واحدة وخارجها لاوجود لأي جزء له علاقة بموضوع الفلم . . . وبناء عليه فان موضوعه سرقة الحديد والاخشاب من قبل – عبود وذياب – تبقى موضوعاً اخر لاعلاقة له بهذا التقسيم (أنظر مخطط الفكرة الرئيسية في الفلم ، رقم١) وسنأتي على ذكرها فيما بعد .

أن هذه الاجزاء تتوازن مع بعضها بمستوى معين من الفن والمعالجة فالجزء الاول مثلاً يتضمن مشكلة السقي ويخطط لتوسيع قاعدة الخلاف تمهيداً لصياغة مقتل شلال ، اذ أن وضع الحادثة في أطار الخلاف بين الاطراف المتنازعة ، سيقود بالضرورة الي حرق القرية وهروب الفاعل ، ويهيء للدخول في مرحلة البحث عنه وصولاً الى المشروع .

أما الجزء الثاني فهو مكرس بشكل اساسي للأعلان عن الابعاد الدرامية لشخصية ابراهيم وخط تطور وعيها وهو بلاشك اكثر مرونة وثراء من سابقه اذ تنشر فيه مساحة الحدث وتتسع دائرة العلاقات ولكن الجزء الاول يظل متصاعداً على الثاني من ناحية الدقة والاتقان الحرفي المتمثل في الاستيعاب الواعي لحركة التكوين والكاميرا ، ولو ان الثاني يتجاوز الاول في شكل الترتيب الواسع للتعبير عن حركة الحدث . . هذا الى جانب الاهمية في التمهيد لظهور الجزء الثالث الذي يصل الى حد الاندماج به والتقاطع معه عبر تلك اللقطات القليلة والقصيرة التي كونت مشهر – الفلاش باك – الذي يتوصل فيه ابراهيم الى

صيغة قراره بالتخلي نهائياً عن فكرة الثأر لوالده . . .

ان الجزء الثالث لايظهر مستقلاً عن الثاني كما هو الامر مع الجزء الاول بل يستند اليه في انبثاقه وتطوره . اذ يجد فيه تبريراً لذلك الانعطاف الفكري والنفسي الذي طرأ على شخصية البطل ، وتبلور بعد لحظة المواجهة مع يونس الوادي والذي أعلن عنه البطل بقوله لورده (من انه سيهتم بها وبعمله فقط) بهذا التصور يصبح واضحاً أن في كل مشهد من تلك التي تنتظم في سياق هذه الاجزاء يوجد مايسميه ، روم (بالحمل التركيبي المحدد ، لأنه : أولاً يطور الحدث الكامن في الاجزاء السابقة ، وثانياً يجهز مانطلق عليه اسم الارضية من اجل الحركة التالية)[٢] على هذا الخط عموما كان يتموضع كل مشهد في مكانه رغم ان الجزء الاخير كان يفتقر الى تحقيق النمو الواثب المتكاثف التدريجي الا أنه ظل يعزز ببساطة شديدة التعارض بين الاطراف المتناقضة .

والشخصيات في سحابة صيف تمثل في غالبيتها قالبا متالفا يقترب كثيراً من بعضه البعض حتى انه يكتسب ابعاداً فكرية ونفسية واجتماعية متشابهة ، ففليح مثلاً تكريساً لكل شوائب الماضي المعتم وعجرفته الفارغة المشبوهة بنوازع حاده للأعتداء والقتل والانتقام وهي صورة تكتمل بفشله من الحصول على حسنة التي من الواضح انها كانت ترتبط بعلاقات من الحب او المودة ولو ان الفلم اعطانا بعض الايماءات البليغة بهذا الصدد ولكنها ظلت منتشرة وقليلة يشوبها الغموض وعدم الوضوح اذ ظل ماضي كل من الشخصيتين بعيداً عن تناول المخرج في حين ان تعميقه كان من الممكن ان يضع بين ايدينا مفاتيح لسبر اغوار شخصية فليح ومعرفة الاسباب والنوازع المحركة لميوله الشديدة وهي كما رأينا شخصية تتطور بشكل متواز مع شخصية ابراهيم ولكن على الضد منه ، فبينما تتنامى شخصية الحفيد متصاعدة نحو مستوى أعلى من الشعور بالمسؤولية والوعي والالتزام تزداد سرعة انحدار شخصية الجد نحو الاسفل بحيث يعمد المخرج الى اجهاض كل مافيها بينما يجب ان تمر الشخصية (كي تصل الى هدفها في سلسلة من المواجهات المتتالية)[٣] لأن ينسف في لحظة ساخرة تصل الى حد التخريف والتصرف اللامتوازن والغير مسؤول مدفوعاً بحوافز غير معقولة يتساوى فيها هدم نفسه مع هدم حلمه الخرافي في القضاء على يونس الوادي .

وفي محور علاقته بحسنة تظل الاخيرة صدى لحوار مباشر مستلب لا يعلن عن نفسه

بقدر مايعلن عن نوازع فليح الداخلية بصيغة حوار تبادلي كقولها له مثلاً : «بستك من الشر» وهي اذ تتجسد فيه فكرة الشر تتحول الى انعكاس مباشر يفصح عن أغوار شخصية فليح الذي لم يتردد لحظة في الاعلان عن دوافعه القوية التي حولته الى شبح هزيل في المسافة الزمنية للفلم ، والتي أباطت اللثام عن صورة الاستقرار والرسوخ الآني الذي لازمها في البداية وتحولت تدريجياً الى نموذج خال من الوعي يبعث على السخرية حين تستعبده خزانة "الطير الهائم" الذي يطالب بالدم ! .

وفليح شخصية لايتم بناؤها على نحو آلي يقترن بحدود الحدث الدرامي ومايشغل من حيز في الزمان والمكان وانما يتم بناؤها على مستوى تعبيري بدلالات ومعان وتجاوز اطار الحدث وسياقاته الخارجية التي قدمت في أطار حادثة القتل بالرغم من انها كانت تشكل في الجزء الاول من الفلم المحاور الاساسية لانبثاق ابعاد هذه الشخصية واستمرارها في الفلم . . . فهي منذ اللحظة التي ظهر فيها أبراهيم أنقلبتالى عالم اكبر يحتوي على كل ماهو سلبي ويقوم على تكريس فكرة الشر وقطع الحياة وبهذا نصبح قريبين من ادراكمعنى المشروع الذي يطرح نفسه كنظام بديل يتمثل في حل موضوعي لمشكلة السقي ومايمكن ان تجره من مشاكل كبيرة والمشروع لايبقى في حدود معناه التقليدي بل يتعداه الى مستويات اخرى من المعاني والدلالات الفكرية والاجتماعية . . . فهو في معناه الخارجي برتبط بالواقع عبر ثلاث مستويات من المعنى (أنظر المخطط -٢-) .

١. كونه مكاناً للتقاطع بين كل افكار الشخصيات واهدافها كما أنها مفترق الطرق الذي تتجه اليه كل شخصية حسب مخطط مرسوم . . . وهو من جانب اخر يشكل فاصلاً حاداً بين فليح وابراهيم . . .
٢. كونه مكاناً للتلاقي تتبلور فيه شخصية ابراهيم وتنضج وتستقيم رؤياه وتصبح اكثر شمولية من خلال علاقته بورده وزملائه في العمل .
٣. كونه مكاناً للأنطلاق نقطة للبداية بالنسبة لشخصية ابراهيم الجديدة الذي يسعى لتعلم مهنة ما وتكوين أسرة كما هو انطلاقة للحياة الجديدة التي ينتظر أكتمالها الكثيرون بفارغ الصبر .

ولذلك فان المشروع في هذا المظهر لايرتبط بنظام الحدث المجرد المعبر عنه بواسطة

اللغة بل هو فكرة حقيقية تتنامى خارج المشروع نفسه اما دلالته الداخلية فهي تتجلى بسرية مشبوبة بالحذر من خلال دعوة تقليدية بأرتياد عالم الخير . . .

أما المشروع على مستوى الفكرة داخل الدراما الفلمية فهو يدعونا لأستذكار ذلك الخلاف الساخن بين فليح وفرحان الوادي ، فكما رأينا في بداية الفلم أن الخلاف دار حول مشكلة السقي ، لكن صبيح عبدالكريم يسدل ستاراً سميكا يحجب الرؤيا عن هذه المشكلة ويأخذنا الى قضية أخرى تظهر بالصدفة فتطغي على المشكلة الاولى التي تتناساها بسبب متابعتنا لابراهيم والبحث عن يونس فرحان الوادي . . . بينما الفلم يضخ كما قلنا سابقاً نظاماً بديلاً لمشكلة السقي وما يمكن ان تقود اليه من تبعيات ولذلك فالمشروع ماهو الا الحل المقترح من خلف مشكلة الثأر (انظر مخطط رقم ٣) . . . وهو في حقيقته يبقى مشروعاً أنقلابياً الا أن أهماله في داخل الاحداث وعدم معالجته تواصلاً مع الفكرة الاولى وأمام التقدم السريع الذي كانت تحققه مسألة الثأر على حسابه والتشعبات الكثيرة التي رافقتها وانبثقت منها رغم أن من البديهي في بناء أي سيناريو جيد أن يقوم الكاتب (بتحديد الفكرة الاساسية تحديداً دقيقاً)[٤] .

ولأن كل هذا لم يحصل فقد أدى ذلك الي اختفاء وحدة الموضوع والى ضعف البناء الدرامي والغاء دور البيئة المكانية رغم (ان السينما هي في المكان)[٥] على حد تعبير موريس شيرر ، ومما زاد الامر سوءاً هو بروز التنامي المتوازي لمشكلة عبود وذياب التي حشرت قسراً وشغلت حيزاً كبيراً رغم ضيق المساحة الدرامية ، أن كل هذه العوامل مجتمعة اشتركت في الغاء وتحجيم فكرة المشروع الانقلابي اذ عزلته عن الأرتباط المباشر والعضوي مع فكرة السقي التي طالعنا بها الفلم في بدايته والتي أريد لها أن تكون نقطه للأنطلاق وقاعدة للتأسيس واذا كانت صورة هذه المعالجة قد تمت في الفلم بتجسيد العنصر المكاني الوصفي حينا والدلالي في حين اخر فهي قد خلقت حتى النهاية حافزاً ذهنياً غير مباشر لدى ابراهيم الذي تنتظم بنية شخصيته عبر سياقات متعددة تقوم على التقابل العكسي بين انسحاقه تحت هيمنة الجد وبين رد فعله المستند الى رفض تلك الهيمنة والاستعداد للتملص منها . . أن اول هذه السياقات يعود بنا الى مشهد (ذبح الدجاج) الذي وضعنا مباشرة أمام حقيقة مفادها ان ابراهيم يخشى رؤية الدم والسبب لم يكن واضحاً في حينه الا انه كون لدينا قناعات كبيرة من ان ثمة علاقة ماضية تفسر ذعر

ابرهيم العاصف حين رأى الدم في يديه . . . وان هذه الدلالة لابد وان يكون مصدرها عالم ابراهيم الداخلي ، وهي تظهر كلما استفزت أو كلما اقترنت بحادث يمنحها فرصة الطلوع الى السطح . . . وتتحول شكوكنا الى حقيقة حين نرى في مشهد العوده الي الماضي واقعة ترتبط بطفولة ابراهيم تتمثل في مشهد الختان . . . الذي لايبدو انه قد احتل مكانة الصحيح اذ كان من الممكن ان يحقق وظيفته الدرامية والنفسية على مستوى الحدث الدرامي ويعمقه لو انه تقدم على مشهد (ذبح الدجاج) ولتجنب المخرج القفزة في التسلسل والاضطراب المشوش الذي وضعنا ازاء حالة غريبة غير مألوفة ومتيسرة في الوقت نفسه مما زاد في ارباكنا كمشاهدين . ان هذا الذي يجول داخل كيان الشخصية يمكن اعتباره أول معوق يحول دون تنفيذ رغبة الجد ، أما السياق الثاني فيتمثل بالشخصيات المحيطة بابراهيم وتفاعلها الايجابي معه والذي ادى دوره على المستويين الدرامي والفكري وجود «ورده» باعتبارها المحور المباشر الذي يتصل بشخصية ابراهيم ، ولو أن المخرج حجم كثيراً من فاعلية هذه الشخصية ولم يعمق علاقتها مع البطل ووضعتنا امام حالة جاهزة من دون أية معلومة مسبقة ونذكر على سبيل المثال المشهد الذي يقوم به ابراهيم بمغازلة ورده وتقوم هي برشه بالماء وهو ياتي تعميقاً لمشهد سابق تتذكره البطلة في طفولتها مع البطل وهما يتراشقان بالماء ، وهو الاخر يبدو مقحماً جداً لاتفرضه أي ضرورة درامية بحدود طبيعة تسلسل الاحداث وخط تطورها في الفلم ومع ذلك فان ورده وكما اريد لها ان تكون تعتبر عاملاً مضافاً الي مجموعة المشروع ، يساهم في بلورة هذا الاضطراب النفسي والذهني لدى ابراهيم الذي يهتز عبر تلك الصدمات المتوالية التي تقترن بظهور فليح على الشاشة من حين لاخر ، حيث كان من المفروض أن تتجسد بشكل صراع داخلي حاد يعصف بابراهيم ويدفعه باتجاه فعل تستطيع الشخصية ان تضع فيه شحنتها الشعورية والذهنية المتوترة شريطة ان تتفجر بشكل تيار معارض يصطدم بالضغوط الخارجية المتمثلة هنا بحلم فليح واصراره على قتل يونس الوادي . . .

أن كل ما كان يحتاج اليه الفلم يتجسد بتفجير الصراع داخل الشخصية واغناء اقترانه بالزمن في أطار ابعاده الثلاث على اعتبار ان الحاضر والمستقبل مجرد دلالتين يعاد من خلالها الماضي كونه البعد الزمني الثابت والمستمر في داخل الشخصية حتى النهاية . . . اذ يتجسد بصورة النوازع الوحيدة والمؤكدة في العالم الداخلي في شخصية

ابراهيم كما انه الحيز الواقعي الذي انتظم البناء الزمني للشخصية فيه عبر سنوات عديدة كانت تستجيب فيها لنوازع فليح الشريرة بحيث هيئتها تماماً لتأدية فعل القتل بدليل ان ابراهيم كان مستعداً كما رأينا لقتل سائق – الشفل – من جانب اخر ان السنوات الطوال التي قضاها ابراهيم الى جانب فليح وحرمانه من التعليم جعلت منه شخصية ذات وعي محدود بحيث يصبح من السهل السيطرة عليها وهذا اسهل كثيراً من مهمة فليح التي كانت على وشك أن تتم لولا التجربة الجديدة لابراهيم التي بدأت تمنحه على شكل جرعات المضاد المناسب لأرادة فليح والذي تمثل أول الامر في تردد ابراهيم ومن ثم أهماله للقضية وفي الآخر رفضة الانصياع لصوت الشر .

أما الشخصيات التي تظهر الى جانب ابراهيم في المشروع فهي تكتسب وجودها لأسباب درامية وفكرية ذات دلالات فكرية وحضارية مختلفة ، فشخصية فريدة مثلاً موجودة كونها نموذج المرأة التي تقف الى جانب الرجل في عملية البناء والتقدم . . وهي في ادائها لاتختلف ولاتتأخر عن اداء رئيس العمال . . .

أما شخصية علوان فهي موجودة بشكل اساسي لضرورات درامية بحتة ولو أن عملية سقوطه من الاعلى تحولت الى قفزة يؤديها (فاضل خليل) من أرتفاع بسيط الا انها كانت ضرورية جداً اذ عن طريقها تم ابعاد علوان من ساحة العمل وأتاحة الفرصة لظهور يونس الوادي الذي لم يتأخر بالافصاح عن نفسه بحوارات مباشرة تؤكد كونه نموذجاً مصغراً لعالم المشروع .

أما الشخصيات الاخرى التي نميز من بينها الاداء العفوي "لعقيل مهدي" وديناميكية "جلال كامل" فهي تشترك جميعاً لاضفاء مسحة واقعية في أطار حالة العمل داخل المشروع ، كما انها تعمل باخلاص على اضفاء شيء من الكوميديا الخفيفة في الفلم ، هذا عدا تكريسها ذاتياً لابراز شخصية ابراهيم التي أداها الممثل (رياض شهيد) أما عبود وذياب المسألة التي ارجئنا الحديث عنها الى هذه اللحظة فهي مشكلة مستقلة تماماً لاعلاقة لها بالموضوع الرئيس كما انها لاتغذيه ولاتدفع به نحو مستوى اخر من النضج والصراع . . . فهي بحد ذاتها لاترتبط بشيء مع مشكلة الثأر ولامشكلة السقي ولذلك فاننا حين عمدنا الى تقسيم العمل الى ثلاثة اجزاء اسقطنا هذا الموضوع كونه منفصلاً ويدور بمعزل تام عن الخط الرئيسي ومتشعباته ولايراد له اكثر من ان يجعل منه المخرج

دلالة رمزية لعنصر الشر داخل المشروع محاولاً التعبير عن فكرة بسيطة مفادها بان الشر يمكن ان يوجد في كل زمان ومكان وباشكال مختلفة .

ان مفهوم الخير والشر لدى صبيح عبدالكريم ذي بعد واحد . . . فالمخرج حين يعمد الى تجسيد الشر فهو يتمادى في تصويره كما رأينا في تزمت وعناد فليح بالتركيز علي ضرورة قتل يونس الوادي ، ونراه ايضاً في التمادي المنصب على الاساءة الى عبود الذي يسرق الحديد والخشب من المكان الذي يعمل فيه ثم يبذر المبلغ في حفلة غنائية تؤديها(ريم) نشاهد فيها عبود يقوم برمي الاوراق النقدية بافتعال كبير . . . بلا شك ان هذا الفعل مقصود وهو مفسر كما قلنا سابقاً ان الشر في ذهن مخرج سحابة صيف مؤشر حتى الاكتمال والخير هو خير حتى النهاية .

في الاسلوب بحثاً عن المعنى :

(ان السرد السينمائي هو سرد يتحقق بالوسائل السينمائية ومن هنا فهو لايعكس فقط القوانين العامة لأية قصة ، بل ايضا السمات النوعية الخاصة بكل سرد يتحقق بالوسائل السينمائية)[٦] وهنا يبرز دور اللغة كعنصر بان يستطيع من خلالها مخرج الفلم ان يخلق توازناً موضوعياً يرتفع بالعمل الى مستوى متقدم جداً في عدد قليل من المشاهد (التي سنشير اليها هنا) لولا التشتت والضعف الذي أصاب ثنايا الاسلوب والذي انعكس بالتالي على المستوى التعبيري والدرامي للفلم اذ ان (العثرة في الاسلوب تعني عادة العثرة في حركة الفكرة ذاتها)[٧] من هذا المنطلق فقد انتشرت مظاهر الضعف وغطت على المظاهر الحسنة الصنع التي ومضت في عدد قليل من المشاهد ، فالعلاقة العضوية القائمة بين الفكرة والاسلوب أو اللغة والمعنى أنما تحوي في ثناياها ذلك البناء الموحد بين ماهو سمعي ومرئي ، بين الصورة والمعمار / المعمار والفكرة ، ولايمكننا أن نناقش أي منهما بمعزلٍ عن هذه العلاقة التبادلية التي ترهن نضوج أحدهما بالاخر داخل وحدة الفلم المكونة من جميع عناصرهما ، ولذلك فاننا في الاعمال الفنية (نفقد السيطرة على معيار للمناسبة مالم نستطيع أن ننظر الى النتاج كوحدة تعود اليها جميع عناصرها)[٨] ولن يفوتنا هنا ان نذكر القيمة السلبية التي يمكن ان تتركها هذه الهوه بين الاسلوب والافكار على تحديد طبيعة المعنى ودفعه الى الامام خصوصاً وأن (الاسلوب وجه من وجوه المعنى)[٩] ورغم بروز

اشكالية التزاوج بين أكثر من أسلوب في الفلم فقد ظلت رغبة المخرج عارمة في محاولته للأقتراب من نهاية التكامل المتوازن في تثوير شكلاً غير مألوفاً متمثلاً في تلك البداية ذات الطاقة العنيفة التي اقتحمتنا بشحنتها الشعورية وهي تتناغم بنعومه مع كل عناصر اللغة السينمائية التي تتكامل في لحظة يتوقف فيها الزمن على الشاشة ، ولو ان أستقرار الاحداث وسعتها المتجاوزة لأطارها الدرامي المحدود أدت الى هبوط التوتر وخلق نوعاً من الصراع الساكن لايتفق على الاطلاق مع تلك البداية الوهاجة التي طالعنا بها الفلم والتي تركت في داخلنا احساساً عارماً بحيوية الفعل والتأثير الحركي الذي تفجر لحظة أنبثاق الضربة الموسيقية ودخولها في تزاوج خلاق ينم عن توازن موضوعي بالغ الروعة بين العنصر الصوتي والتشكيل المرئي المتمثل في تلك «اللقطة المجمدة» التي علقت مشهد أحتراق القريبة على الشاشة ، ودفعت بنا للأعتقاد باننا ازاء فلم ملحمي على مستو عال من النضج اللغوي الذي يوحي بدلالات ذات طبقات مختلفة من المعنى ، فصورة النار التي ثبتت على الشاشة انما تؤكد استمرار حالة الغضب والاشتعال في شخصية فليح اذ من (المنطقي تماماً افتراض ان الصور البصرية للشيء لها نفس معنى الشيء ذاته في الحياة الحقيقية)[١٠] في ظل هذا التصور تصبح النار استعارة لعظمة الحقد المدمر الذي يصخب داخل عالم الشر لدى الشخصية المذكورة . . كما يمكن اعتبارها بداية جيدة يمكن ان يستند اليها الفلم كونها شكلاً تأسيسياً في انطلاقة خط التطور الدرامي ولكونها هكذا فهي تلغي اية ضرورة لاعادة الحكاية بالتفصيل . . لذلك فان اعادة مشهد البداية مرة اخرى جعل المخرج يخفق في الحفاظ على الهيكل البنائي بين المشهدين وتواصلية الايقاع في تدعيم وتعميق الفهم الدرامي . . وبالرغم من ان البعض يعد (الحركة المجمدة) تشويهاً لاستمرارية الحركة وايقاف لتطور الحدث ومصادرة مساحة الزمن المقترن بصيرورته داخل المشهد[١٢] الا انها تبقى بمثابة بديلاً شرعياً غير مألوف يمكن ان يحل محل الحركة الطبيعية في لحظة محدودة من الزمن . وعلى الرغم من ندرة طريقة التقديم التي اتبعها صبيح عبدالكريم والمتجسدة هنا بـ " Flash ForWard" فان مخرجين كبار سبق وان استخدموها اذكر على سبيل المثال : "جريس ماركر في الرصيف ١٩٦٣ ، والان رسنايس في أحبك ، أحبك ١٩٦٨ وهواكس في النوم الأزلي ١٩٤٦)[١٣] . ولانعرف كيف استطاع صبيح عبدالكريم ان يضع يده على مثل هذا الاسلوب الذي ينم عن معالجة لاتخلو من

شاعرية اسرة تصل الى اقصى مايمكن حين يتصاعد المشهد الي نهايته ليلتحم "بالحركة المجمدة" التي تفجر داخل المشهر ديناميكية تتجاوز فضائل الكادر وصولاً الى المشاهد الذي يتهيء حسياً لاستقبال سيلاً من التدفق الحركي الذي سرعان مايتحول الى خيبة في المشهد التالي الذي يعيد علينا الوقائع بالتفصيل مرة اخرى . وبالرغم من (ان الحركة هي نبض الفيلم) فان (سحابة صيف) يعلن عن ميل واضح لمسحة من التأمل الغير معمق بما يكفي ، يستند في حقيقته على خلق حالة من الحركة الداخلية لدى الشخصيات وبالذات (ابراهيم وحسنة) ولعل هذا يبرر وجود تلك النزعة السكونية المتمثلة في حصر الحركة داخل المشهد الى حدودها الدنيا رغم ان الحركة تكون حقاً القيمة الجمالية الاولى للصور على الشاشة على حد تعبير (جان أبشتين) .

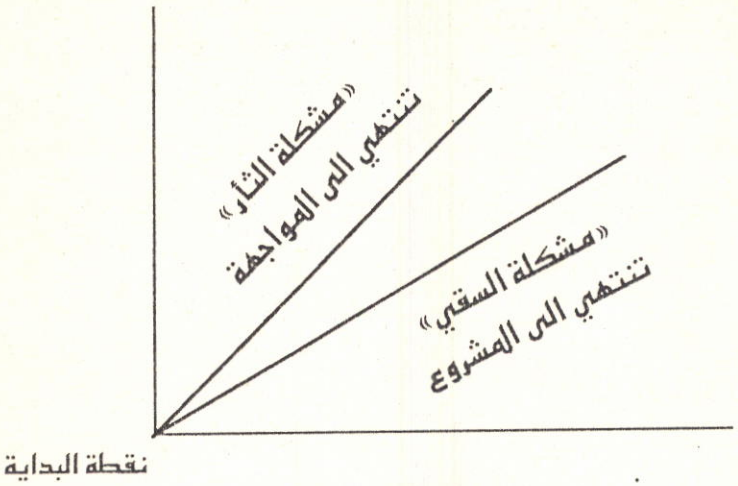
ان حصر الحركة في هذا الشكل كان من الممكن ان يكون مقبولاً كما كان بمقدوره ان يطلق واقعها بديناميكية فاعلة لو انها رسمت بمعزل عن هذه المحاولة البائسة التي تعمد الي مزجها مع دفعات غير محجمة من الطاقة المزعجة التي تكسر للتأمل سكونه وتربك بنيته في نسيج غير متجانس من اسلوبية تقوم على تناقض حالتين شكليتين مختلفيتين . . ان هذا المظهر الذي لايقوم على الوحدة الاسلوبية بل على التعددية هو مايعرفه "باختين" (بالتهجين)[١٤] حيث يقوم التجابه الحواري للأساليب برسم حدود تتيح الاحساس بها فنجدنا ازاء تعددية اسلوبية عامة قد تصبح شباكا قاتلة للفلم بالذات . ولعلنا بهذا نجد تفسيراً لذلك التمزق الذي يعلن نفسه بضراوة في بنية النسيج الفلمي والذي يمكننا ان نميزه بسهولة بالغة في الاتجاهيين التاليين : الأول : يتمثل في الميل الى السينما الصرفة كما رأينا في مشهد البداية وفي اقتحام الكاميرا للأبواب الصغيرة في مشهد الختان كذلك في المشهد الذي يظهر فيه ابراهيم من خلف قضبان الحديد بينما يقف جده ملثماً في الجانب الاخر ، وفي التداعي وضياء شعلة "الولدن" المنعكس على وجه ابراهيم لحظة اقترابه من القرار الحاسم واعلان المواجهة مع فليح . ان هذه المشاهد على قلتها وصغر المساحة التي تمثلها تعلن عن قدرة اخراجية استطاعت ان تترك اثراً بالغاً في نفوس المشاهدين ، بسبب الاستخدام المتقن القائم بالاساس على توظيف عناصر سينمائية خالصة بأسلوب تعبيري . . وبالرغم من ان هذا المظهر او الاتجاه يتناقض تماماً مع المظهر العام للفلم كونه موضوعاً لايحتمل مثل هذا الاسلوب ولايتماشى مع طبيعة موضوع

.الفلم ولايتجانس مع اسلوبيته ، فهو كذلك ، ليس خلقاً اصيلاً بل نسخاً تقليدياً لكلائش جاهزة ومألوفة يمكن ان نجدها في الكثير من افلام الرعب والمفاجئات .

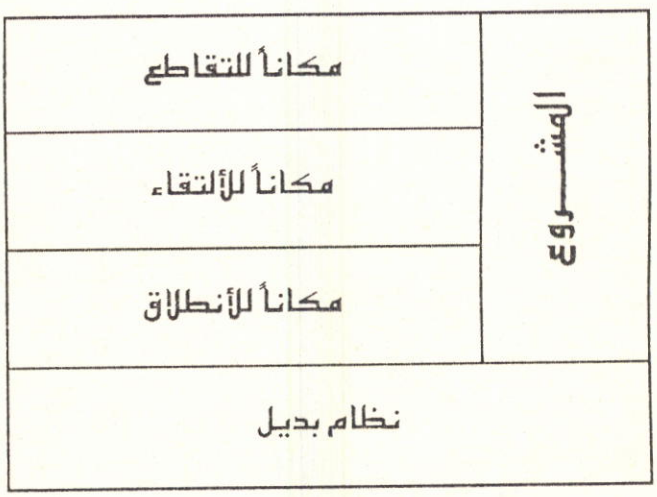
الثاني : يعلن الفلم ببساطة شديدة باستثناء المشاهد السابقة الذكر عن اسلوب نمطي لايتميز عن اسلوب أي من الافلام الاخرى التي نستطيع ان نضعها تحت مصطلح – سينما . . بلاسينما – حيث يكون التطور التقليدي للحدث باتجاه النهاية عاملاً اساسياً في بناء تواصليه المشاهد . . ولذلك فان التعبير الفني في مثل هذه السينما لاينم عن خيال خلاق اذ يصل في احيان كثيرة الى حد افتقاد التناسق او الترابط الظاهرى في بناء الشكل ويظل هذا الاسلوب بشكل عام بعيداً عن الاستخدام التركيبي المتقن لمفردات اللغة السينمائية ويكمن قصور المخرج هنا في محاولته التي تسعى الى تركيب عناصر مختلفة داخل عالم اللغة بدلاً من توظيف عناصر اللغة في علاقات متناسقة داخل وحدات جامعة تنتمي بأصالة خاصة الى نسيج موحد ومما يؤخذ على فلم "سحابة صيف" ايضاً ، هو الاستغراق في العودة للماضي مع وعينا التام بان هذا (الزمن يجده البعض افضل طريقة تعبيرية ، كونه يمتلك حرية كبيرة في الشكل السردي للأحداث تسمح له بقلب التواريخ)[١٥] ومع ذلك فان اخفاق صبيح عبدالكريم كان واضحاً وملحوظاً ، اذ تمثل في خمسة مشاهد اندرجت تحت القطع الصريح من دون ان يصمم الى انتقالات تؤشر حدود الزمن بين الحاضر والماضي بين الواقع والحلم . . فليس ثمة شك من ان الماضي هو دائماً تذكري وللتذكر في السينما حدة الصورة الواقعية وبالتالي هي المعادل الموضوعي الذي ينظم التبادل بين الواقع وغير الواقعي وهي على الرغم من كونها صوراً لحالات جاهزة يمكن استدعائها على امل ان تكون فاعلة ، اذ يجب ان تنطوي بالضرورة على نوع من الصدمات الشعورية بحيث يتحول فيها الماضي الى حاضر من دون ان ينسلخ من صيغة الذكرى ، كما يجب ان تظل وظيفتها محصورة بأختلاف شكلها في حقيقة كونها قيمة مضافة لتغذية القيم الفلمية الاخرى ، وفي كل الاحوال يشترط ان يكون السياق كاف لجعل المعنى واضحاً بحيث يمكن معه تتبع تسلسل القصة داخل الفلم . وعلى العكس من هذا يثبت المخرج قدرة جيدة في استخدامه للأستعارات والرموز ، وهي بالرغم من قلتها فان ظهورها يقترن باستمرار بدلالات كبيرة تقود الى طبيعة الحالة او جوهر المعنى كما يجب ان تنبثق بعفوية من زمان ومكان الحدث نفسه كما في المشهد الذي يقوم فيه ابراهيم بربط

قضبان الحديد فيظهر جده في الجانب الاخر من السور الحديدي يتحقق الرمز هنا على مستويين الاول يتمثل بتلك القضبان القوية التي تقوم بين الاثنين كحواجز من الزمن الذي يفصل بين فليح – الماضي – وابراهيم – الحاضر – ويوحي بحتمية الفصل بينهما بينما الثاني يتجسد باستعارة قضبان السجن التي تجعل كلاً منهما مشدوداً للأخر وسجيناً له ، وبالذات ابراهيم الذي يبدو صغيراً وكأنه اسير ارادة – فليح – التي حاول جاهداً الخلاص منها وفي الوقت الذي يحقق فيه المخرج الفكرة بدلالة الرمز كما في المشهد الذي ينهار فيه البئر على فرحان الوادي الذي يعتبر في داخله دلالة على قبر كل تلك العادات والموروثات السلبية والضارة ، فأنه يخفق بان يجعل منه جزءاً من سياقات تستل الفعل بحيث يصبح حضوره مقبولاً ومرتبطاً بزمان ومكان الحدث . من جانب اخر ابدى الفلم اهتماماً ملحوظاً في تكوينات اللقطات القريبة والقريبة المتوسطة الا انه اهمل بوضوح بالغ الاهتمام بتشكيل اللقطات الاخرى ونشير هنا الى عدم الالتفات للعلاقة بين الاطار والمحتوى (رغم ان الاطار يقوم بوظيفة القاعدة للتكوين في الصور الفنية)[١٦] .

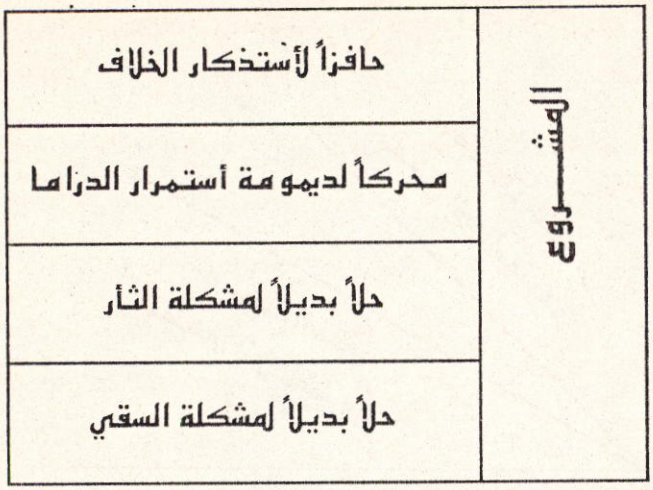
اما استخدامه للموسيقى فقد اتسم بالجرأة والسلاسة الا ان استخدامها الجيد يبرز بتأديتها لعدد من الوظائف ، فهي تتسامى بتلاحم سمفوني مع صرخة فليح عند مقتل شلال . . كذلك تؤدي دوراً بالغ الاهمية على الصعيد الدرامي وبمستويات مختلفة فهي تأتي كضربة مميزة حين تكون صوتاً قادماً من الماضي يذكر الشخصية بشيء ما كما فعلت «حسنة» وهي تتذكر اين رأت وجه «فليح» او حين تعلن الكشف عن شيء ما كقول فليح لابراهيم (هذا هو المشروع) او كما حدث في المشهد الذي ظهر فيه الممثل «محمود ابو العباس» وقدم نفسه «كيونس الوادي» ، عندها تدخل الضربة الموسيقية بدلالة الكشف عن الشخصية او الهدف اما الاستخدام الغالب لها اضافة الي ماتقدم فيتمثل في الاستخدام الواقعي وهو اسلوب بسيط لاينم عن تكنيك معقد بل على العكس يتواصل ببساطة كبيرة مع طبيعة تركيب الفلم وبساطة اسلوبه في البناء .



«مخطط رقم 1 »
مخطط الفكرة الرئيسية



«مخطط رقم 2 »
المشروع (المكان الواقعي) كنظام بديل



«مخطط رقم. 3 »
المشروع على المستوى الدرامي

- النتائج -

لقد أفرز البحث النتائج التالية :

- أن شخصيات الفلم بمجملها لم يتم بناؤها على نحو آلي يقترن بحدوث الواقع الدرامي ومايشغل من حيز في الزمان والمكان وانما تم بناؤها على مستوى تعبيري بدلالات ومعان تتجاوز اطار الحدث .
- أن الشخصيات جميعها (السلبية والايجابية) تفصح بسهولة عن واقعها الفكري والنفسي ولاتتستر عليه .
- ان الشخصيات هي نتاج ماضيها وذكرياتها حيث تتواصل في داخل عالمها النفسي والقيمي موروثات الماضي مع معطيات الحاضر الذي ترغب فيه او تبتعد عنه بقدر مايحقق لها من مصالح .
- يظل الماضي بعداً زمنياً ثابتاً ومستمراً داخل الشخصية حتى النهاية وهو الحيز الواقعي الذي انتظم فيه البناء الزمني للشخصية عبر سنوات عديدة .
- ان التطور الذي يحدث للشخصية هو تطور تدريجي يتنامى ببطء داخل شخصيات تكتسب ملامحها من حالة الانقلاب المتمثل بالمشروع بما ينطوي عليه من مظاهر درامية وفكرية ودلالات حضارية .

- يتأكد دور اللغة كعنصر بأن استطاع ان يخلق توازناً موضوعياً في عدد من المشاهد .
- لم تتخل بعض مناطق الفلم من التشتت والترحل والضعف الذي اصاب ثنايا الاسلوب الامر الذي انعكس بالتالي على المستويين التعبيري والدرامي .
- تأكد الدور التبادلي للعلاقة بين الفكرة والاسلوب ، اللغة والمعنى وتجلت الصورة كونها صدى للمعمار والاخير صدى للفكرة ولايمكن مناقشة اي منها بمعزل عن الاخر .
- يتحول المشروع في الفلم الى نظام بديل لحالة حضارية تتمثل بالحل العلمي المقترح لكل مشاكل التخلف والعادات البائدة .
- يتحول المكان على المستوى الفكرى الى مشروع أنقلابي ويتحدد وسط العلاقات الدرامية بنموذج المجتمع الجديد الذي يسوده الود والمحبة والتآخي .
- بقيت فكرة الماضي مسيطرة على النموذج الفكري العصري الامر الذي أسهم في تحجيم فكرة المشروع الانقلابي وعزلته عن الارتباط العضوي بفكرة البداية .
- لم يخل الفلم من الاستمارات والرموز التي اقترنت بدلالات ذات طبقات مختلفة من المعنى ارتبطت جميعها بمكونات العالم الداخلي للشخصيات .
- ان "الحركة المجمدة" التي رسمت كشكل تأسيسي في انطلاقه الاحداث أخفت الفلم في التجسير بينها والجزء الذي يليها وتحولت من حالة تدعيم الفعل الدرامي الى حالة فقدان استمرارية الحركة فعوقت تطور الحدث واوقفت تدفق السرد .
- يشتمل الفلم على نسيج غير متجانس من اسلوبية تقوم على تناقض حالتين شكليتين مختلفتين تتمظهران بانعدام الوحدة الاسلوبية وتمثلها الاتجاهين التاليين:

الاول : يتمثل في الميل الى السينما الخالصة حيث يقوم على توظيفه عناصر سينمائية خالصة باسلوب تعبيري .

الثاني : يتمثل باستخدام اسلوب تقليدي يكون تطور الحدث فيه عاملاً اساسياً في بناء تواصيله المشاهد ، ونصطلح على تسميته بـ – سينما بلاسينما – ومن ميزته أن التعبير في هذه الحالة لايتم عن خيال خلاق .

- يفتقر الفلم للأستخدام ام التركيبي المتفق لمفردات اللغة السينمائية حيث عمد المخرج الى تركيب عناصر مختلفة داخل عالم اللغة بدلاً من توظيف عناصر اللغة في علاقات متناسقة داخل وحدات تنتمي الى نسيج موحد .
- لم يهتم الفلم للعلاقة بين الاطار والمحتوى رغم ان الاطار يقوم بوظيفة القاعدة للتكوين في الصورة الفلمية . . لكنه أبدى اهتماماً ملحوظاً في تكوينات اللقطات القريبة والقريبة المتوسطة .
- تكثر في الفلم مشاهد "العودة الى الماضي" حيث تتمثل في خمسة مشاهد ، من دون أن يصمم لها انتقالات تؤشر المحدود بين الحاضر والماضي بين الواقع والحلم .

المصادر

١. لندجرن ، أرنست – من الفلم – ترجمة صلاح التهامي ، مطابع شركة الاعلام والنشر . القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص٢٩ .

٢. روم ، ميخائيل . احاديث حول الاخراج السينمائي ، ترجمة عدنان مدانات ، دار الفارابي، بيروت ١٩٨١ ، ص١٩٠ .

٣. سوين ، دوايت ، كتابة السيناريو للسينما ، ترجمة أحمد الحضري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥

٤. بودوفكين ، الفن السينمائي ، ت صلاح التهامي، دار الهنا للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٧ ص١٤ .

مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤ ص٢٢٥ .

٥. لوتمان ، يوري ، مدخل الى سيميائية الفلم ، ترجمة نبيل الدبس ، مطبعة عكرمة ، دمشق ١٩٨٩ ، ص٩٥ .

٦. تشيتشرين . ا . ف . الافكار والاسلوب ، ترجمة حياة شراره ، دار الشؤون بغداد (بلاسنه) ، ص٣٨ .

٧. كورك ، جاكوب . اللغة في الأدب الحديث ، ترجمة ليون يوسف ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص١٧١ .

٨. حاف ، كراهام ،. الاسلوب والاسلوبية ، دار افاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥ ، ص٢٣ .

القاسم ، سيزا ، انظمة العلامات في الزدب والثقافة ، منشورات عيـن ، بيروت ، (بلاسنة) ، ص١١٥ .

9- Riambauu , Esteve . La Cienciay la Ficcion, Lerna, Barcelona , 1988 , p. 30 .

10- Deleuze , Gilles, La Imagen - Novimiento , Paidos Barcelona , 1984 , p. 22 .

١١. مارتن ، مارسيل . المصدر السابق ص١٣ .

١٢– الحمداني ، حميد . أسلوبية الرواية مدخل نظري ، منشورات دراسات إسال ، المغرب ، ١٩٨٩ ، ص٨٥ .

١٣. مؤنس كاظم ، مجلة فنون ، الزمن في السينما ، العدد ١٥٢ في ١٩٨١/٨/١٧ . بغداد .

١٤.دي جانيتي بولي – فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، دار الخلود للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ص٧٧ .

١٥. الحمداني ، حميد ، اسلوبية الرواية مدخل نظري ، منشورات دراسات إستال المغرب ١٩٨٩ ص٨٥ .

١٦. ارنهايم ، رودولف ، فن السينما ، ترجمة عبدالعزيز فهمي ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ص١٢١–١٢٢ .

مدينة الحضر بهيئة بشرية
- نصب النصر -

د. ناصر عبدالواحد الشاوي

استاذ مساعد

قسم الفنون التشكيلية - كلية الفنون الجميلة

■ يتناول البحث التعريف بالتمثال الذي عثر عليه في أحدى غرف المعبد الخامس في مدينة الحضر عام ١٩٥٢ ، والمسجل في المتحف العراقي برقم ٥٦٧٦٦ م . ع . ، والذي عرف انه يعود الى اله اسمه أشور بل او أنه للأله بفلشمين - وبعد التحليل والمقارنة يقدم الباحث تشخيصاً جديداً هو ان التمثال يصور مدينة الحضر نفسها بهيئة رجل عسكري يحرسه الاله شمش وحارسه المدني الآلهة تايكه ، وقد اقيم في مدينة الحضر بعد صمودها في الحصار الذي فرضه عليها الرومان عام ١٩٨م .

تاريخ أستلام البحث ١٥/ ٣/ ١٩٩٦

تاريخ قبول النشر ١٢/ ٤/ ١٩٩٦

مقدمة:

خلال تنقيبات الموسم الثاني(١٩٥٢) في اطلال مدينة الحضر الاثرية وفي احدى الغرف الجانبية للمعبد الخامس عثر على تمثال منحوت من الرخام يبلغ ارتفاعه ١١٢سم ،سجل هذا التمثال في سجلات التنقيب تحت رقم ٢/حضر ١٤٣، وفي المتحف العراقي تحت رقم ٥٦٧٦٦.م .ع ومع ان حالة التمثال جيدة جدا الان الراس باستثناء اللحية والرقبة والكتفين من نهاية الساعد ، واجزاء بسيطة غير مهمة من القاعدة مفقودة .حددت الشخصية التي يمثلها هذا التمثال من قبل جميع المختصين الذين اشارو ا اليها او درسوها بانها تمثل الها حضريا .لكن تباينا واختلافا كبيرا ظهر بينهم حول تحديد هوية الاله .

يتناول هذا البحث النصب المذكور بالتحليل والدراسة والمقارنة بغية التعرف على هويته الحقيقية ؟ ودوافع اقامته ؟ والزمن الذي اقيم فيه ؟ذلك لان الباحثين السابقين الذين درسوه او اشاروا اليه لم يتفقوا على تحديد هويته بشكل قاطع ،ولم يتعرضوا للاجابة على السؤالين الاخرين، لذلك فان اهمية هذا البحث تكمن في تقديم اجابات تميط اللثام عن غموض هذا التمثال الذي مر على اكتشافه قرابة الاربعين عاماً .

الوصف :

التمثال (شكل ١) يمثل شخصاً واقفاً عليه معالم الهيبة والاقتدار لحيته طويلة مموجة مدرجة بانتظام ومقطوعه من الاسفل لذلك فهي تختلف كثيراً عن لحى الحضريين وتذكرنا كثيراً باللحى الاشوريه . ذراعا الرجل مثنيتان عند المرفق بزاوية قائمة وتتجهان الى الامام بحيث تناظر وتوازي احدهما الاخرى . الساعدان منحوتتان من الرخام ايضاً بشكل منفصل ومثبتتان عند المرفق بقضيبين من الحديد[١] .

حلة الرجل عسكرية تتالف من درع روماني مصنوع اصلاً من المعدن يغطي الصدر ومعظم البطن وينتهي بصفين من الصفائح المعلقة من الاعلى وكل قطعة تغطي الجانب الاعلى من تلك التي قبلها ، وتغطي نهايات الصف الاول من القطع بدايات الصف الثاني ، ويغطي الجميع اسفل الحوض والفخذين . اما كتفا الرجل وعضداه فتغطيها ثلاث صفوف من صفائح تشابه من حيث التفاصيل السابقة الا انها تختلف عنها قليلاً من حيث الحجم والشكل ، يصل اخرها الى المرفقين وينتهي بخطوط مموجة بادية على جانبي التمثال اريد بها تمثيل شريط مهدب يزين نهاية الصفائح (الشكلان ٢/٣) . الدرع مشدود حول الوسط

بمستوى حزام عريض من القماش معقود من الامام اما الظهر فتغطيه عباءة او شمله عسكرية لها حافات كانها مبرومة (شكل٤) يتصل بهذه العباءة عند الرقبة شريط نهايتاه متناظرتان على جانبي الرقبة وفوق الصدر ، وهو مزين بزخرفه نباتيه على شكل خطوط محزوزة . الوجه الخلفي للعباءة مغطى بصفوف من قطع صغيرة تشبه الحراشف او الصدف مصفوفه بشكل وكأنها تنبثق من مركز لها وسط الظهر اسفل لوحي الكتفين حيث وجه فتي يطوقه شعر الرأس بشكل متناظر ، وكانه مشدود بربطه او شريط عقدت نهايته اسفل الحنك تماماً فوق قمة الرأس ثبت جناحان منشوران الى الخارج والاعلى بشكل متناظر .

صدر الرجل مزين بقلاده مؤلفه من سلسلة مزدوجة او على الأرجح ظفيره ينتهي راسيها بقطعتين صغيرتين ويحملان عقداً بيضوياً مزين وسطه بشكل بيضوي اخر يمثل حجراً كريماً على وسط الصدر ، بين القلاده والحزام المشدود حول الدرع ، يوجد تحت نصفي بارز يمثل راس وصدر اله شمسي شاب ، شعره مرتب بخصل منتظمه تبدا من سمة الراس وتنتهي حول الوجه وهي مشدوده بشريط وينبثق من خلف هذا الراس اثني عشر شعاعاً مدبباً . الرجل يرتدي عباءه عسكريه معقوده على كتفه الايمن بواسطة كلاب دائري الشكل .

تجثم على قاعدة التمثال امام الرجل الهة بشكل مواجة للناظر راسها مائل قليل الى اليمين وهي تستند على ركبتها اليسرى بينما تنثني رجلها اليمنى عند الركبه لتسند قدمها على القاعده وهي مثبتتان من خارجه قليل الى جانب اليمين . يدا الالهه مثبتان من المرفق الى جانبي الجسم وبشكل متناظر ، فيكون كفيها المنبسطين بمستوى الكتفين . رداء الالهه فضفاض جداً يغطي كل جسمها باستثناء الراس والرقبه ومقدمة القدم اليمنى ، بحيث يشكل طيات عديده متناظره على جانبيها شعر راسها مفروق من الوسط وممشوط الى الخلف على هيئة خصل متناظره على جانبي الجبين وفوق الراس تاج مبرج . الحركه الباديه على هذه الالهه هي على الضد تماماً من الهدؤ والاستقرار البادى على الشخص الذي تركع امامه .

على جانبي الشخص وعلى القاعدة يستقر نسران بشكل متناظر وبوقفة يبدو عليها الاقتدار والتأهب والشموخ ، جناحا النسرين مفتوحتان الى الخارج قوادمهما الى الاسفل لتلاقي القاعدة ، يحيط النسران بالرجل من الجانبين والخلف وهما حريصان تماماً على ان لا يبدو منه شيء او يتعرض لاي خطر خارجي .

على قاعدة التمثال يظهر ثقب ربما كان قد ثبت فيه رمح طويل كان الشخص ممسكاً به باحدى يديه لكنه الان مفقود .

التشخيص الحالي :

اتفق كافة المختصين على ان هذا التمثال يصور احدى الالهة التي عبدها الحضريون لكنهم في نفس الوقت اختلفوا في تحديد هوية هذا الاله فكان ذلك مدار بحث واجتهاد .

حدث الامر لان الاثاريين لم يوفقوا الى اكتشاف نص مكتوب او رمز معلوم يساعد في الدلالة او الوصول الى الشخصية الحقيقية لهذا التمثال بالدليل او بالقرين . لقد اعتقد مكتشفي التمثال وهما المرحوم فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى انه يعود لاله مجهول الاسم او ربما يكون لزعيم مؤله[٢] . في حين ظن الاصيل انه صورة باقية عن الاله اشور عظيم الهة الاشوريين وعرف في الحضر بأسم اشور بل[٣] ، كان هذا الراي استناداً الى كتابات تشير الى مثل هذا الاله او الالهة في الحضر[٤] واحتمل الصالحي ان التمثال هو تشخيص او صورة من صور زوس ماجستوس - بعلشمين بل[٥] ، وايد كونه الاله بعلشمين باحث آخر في دراسة لاحقة ، واضاف ان التمثال يصور الاله بعلشمين مردوخ[٦] .

ان الادلة التي قدمها الباحثون لدعم تشخيصهم المقترح بقيت مدار شك وبقي باب البحث مفتوحاً امام تشخيص جديد . فعلى الرغم من شبه الاجماع الكامل على ان التمثال يصور اله نلاحظ شكاً اورده سفر ومصطفى بقولهم عنه (لاله او زعيم مؤله)[٧] ، هذا القول ينطوي على احتمال كونه بشر رفع الى منزلة الالوهية لسبب وجيه . ومع ان الباحثين يشيران الى تالية بعض الملوك الحضريين[٨] ، فانه ليس هناك اي دليل من ان عرب الحضر كانوا قد انزلو اي بشر بهذه المنزلة اللهم الا الشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن مدينتهم[٩] . واذا ما ذكرنا ان الالهة الحضرية هي معروفة الان برموزها واسمائها لدى المختصين ، فانه يصعب ان نضفي هذه الالوهية بمعناها الضيق على هذا الشخص . وبالتعميم فهو اذن ليس الاله اشور بل لعدم وجود مثل هذا الاله في مدينة الحضر[١٠] . كما انه ليس الاله بعلشمين الذي خصص المعبد الثالث لعبادته في الحضر لان هيئة هذا الاله معروفة وان رموزه لدى الحضريين هي العجل وحزمة البرق والصولجان[١١] ، حيث عثر على تمثالين صغيرين في

المعبد الثامن يمثلان الاله بعلشمين وهو جالس على عرش يحيط به عجل من كل جانب ، ويحمل في يده اليمنى الصولجان واليسرى حزمة البرق[١٢] ، وكذلك اقترن هذا الاله في مدينة دورا وخربة التنور مع الثور وحزمة البرق ايضاً . ولما كنا لم نجد الثور او حزمة البرق او الصولجان ممثله مع هذا الشخص لذلك يكون امر تعريفه انه الاله بعلشمين موضع شك . وان كان الامر كذلك يصبح الرأيان بانه الاله زوس ماجستوس بعلشمين - بل[١٤] ، او انه الاله بعلشمين مردوخ[١٥] . اكثر بعداً عن القبول .

التشخيص الجديد :

لما كان الشك يشوب التشخيص السابق ، فمن يكون اذن هذا الشيخ الوقور الذي تسربل ببزه عسكرية ووقف مهيبا شامخا يحمي صدره اله الشمس ، وظهره وجه مدوسة تحيل الناظر اليها الى حجر ، وتركع امامه حارسة المدن الالهة تايخة ،ويحرسه نسران رمز الالهة مرن- شمش عظيم اله الحضر ،والكل يقض حذر لكي لايحيق بهذا الشخص المبهم اي خطر او يمسه سوء ؟

التعرف على موضوع هذا العمل يكمن في دراسة هيئة التمثال العامة ومقارنتها مع اعمال فنية اخرى قريبة اليه في الشكل ،ويكمن كذلك في التعرف على الرموز المرافقة له ،وتحديد مضامينها ومعانيها وسبب وجودها مجتمعة لتكون مفاتحينا للوصول الى رأي اكثر قبولا في تحديد شخصية هذا الرجل ، او معرفة الشي الذي يرمز اليه ، ولما كنا قد وصفنا الرجل مفصلا فيما تقدم ،نركز الان على دراسة العناصر المرافقة له ، وتلك العناصر هي الاتية :

١ - البزة العسكرية التي يرتديها الرجل .

٢- الرأس المزود بزوج من الاجنحة والمعلق على ظهر الشخص .

٣- الاله النصفي الذي تنطلق اشعة الشمس من خلف راسه والمعلق على الصدر .

٤-النسران اللذان يحرسانه .

٥- الالهة ذات التاج المبرج التي تركع امامه.

١ - البزة العسكرية :

تعرف من الارث الحضاري لتلك الفترة ان الرومان دأبو على اقامة نصب ببزات

عسكرية لترمز الى انتصاراتهم الحربية ،وقد وصل الينا بعضها منحوتا بشكل مجسم او بارز على بعض النصب التذكارية . مثال لها يشاهد بجانب جنرال روماني يؤرخ الى القرن الاول قبل الميلاد وهو محفوظ الان في المتحف الوطني في روما[١٦] . ومع ان هذه البزه قد استغلت من الناحية التشكيلية كدعامة لاسناد التمثال ، الاانها من الناحية الرمزية تشير الى اقتدار هذا القائد العسكري وانتصاراته الحربية . وقد تمثل نصبا اقيم بمناسبة الانتصار في احدى المعارك . يلاحظ ان هذه البزة مشدودة عند الصدر بحزام عريض من القماش ،وان وسط الصدر فيها محمي كذلك برأس مدوسة حول وجهها ربطة مشدودة اسفل الحنك ، وفوق قمة راسها زوج من الاجنحة[١٧]، ويبدو ان الرومان كانوا قد اقاموا العديد من نصب النصر هذه حيث يظهر بعضها منحوتا بشكل بارز على احد النصب التذكارية الذي يعود تاريخه الى نهاية القرن الاول الميلادي ، او ربما يعود الى القرن الثاني الميلادي[١٨].

هناك نصب مهم اخر يذكرنا ،من ناحية الموضوع ،كثيرا بالتمثال مدار البحث أقيم هذا النصب في مدينة روما زمن الامبراطور دوميتيان Domitian الذي حكم بين الاعوام ٨١ - ٩٦ ميلادية ، وذلك تخليدا لانتصاراته العسكرية (الشكل ٥)[١٩] .يصور التمثال شخصا ببزة عسكرية فخمة وهو يحمل ترسين ، في كل يد واحد تغطيهما زخارف نباتية ويتوسط كل واحد منهما وجه مشابه لذلك الذي قلنا عنه انه وجه مدوسة ، كذلك علقت على بدنه شارات النصر ، وامام هذا الشخص امراة واقفة ، هي على الارجح الهة ، وكانها تذود عنه او تحميه[٢٠] .

كان الرومان اذن يقيمون مثل هذه النصب التذكارية في احتفالات خاصة تجرى بعد الانتصارات العسكرية ، وهذا مانراه موضحا جيدا في المشهد الاحتفالي الذي اقامه الامبراطور اوغوسطوس Augustus الذي حكم بين الاعوام ٦٣ ق.م - ١٤م وقد استمر مثل هذا التقليد لفترة طويلة من بعده[٢١] .

استنادا الى ما سبق يمكن القول ان اقامة نصب ببزات عسكرية كان عملا رمزيا يراد به تخليد الانتصارات الحربية . اما مثال نصب دوميتيان بالتحديد والذي مثل بهيئة شخص عسكري منتصر ربما يرمز الى مدينة روما نفسها .

عباءة التمثال الحضري مغطاة بما يشبه الصدف او حراشف ثعبان ، والثعبان في الفكر العراقي القديم هو رمز الخلود والحياة الابدية[٢٢] . مثل هذه الحراشف تشاهد على درع

الالهة الاغريقية اثينا Athena كما يرى في النسخة الرومانية للتمثال الذي كان قد صنعه اصلاً من العاج والذهب النحات الاغريقي فيد ياس Phidias بين الاعوام ٤٤٧ - ٤٣٩ ق.م[٢٣] ، كذلك ترى الحراشف على درع الالهة الرومانية مينرفا Minerva والذي زين على الصدر بوجه مدوسة ايضاً[٢٤] ، ونشاهد هذه الحراشف على اطار دائري كانه جسم افعى يخرج منه تمثال نصفي يعتقد انه يمثل الامبراطور الروماني تراجان Trajan[٢٥] الذي حكم من عام ٩٧م وحتى عام ١١٧م . كما تظهر مضافاً اليها وجه مدوسة على درع الامبراطور الروماني ماركوس اورليوس Marcus Aurelius[٢٦] الذي حكم بين الاعوام ١٦١ - ١٨٠م . وكما كانت الالهتان اثينا ومينرفا هما الهتي حرب ، وان الامبراطورين الرومانيين هما رجلا حرب ، لذلك يمكن القول ان لهذه الحراشف علاقة بالحرب والنصر والحياة .

٧. الرأس المزود بزوج من الاجنحة :

يعتقد ان هذا الوجه الذي اخذ مركز السيادة على ظهر التمثال ، انما يمثل رأس الاله هرمز Hermes[٢٧] ، والاله هرمز هو اله اغريقي ، واصل اسمه يعني الفعل يحمي . وهو يأتي الى الارض بتكليف من والده عظيم الالهة الاغريقية زوس رسولا في اكثر الامور حساسية وهو المسؤول عن عقد المعاهدات والاتفاقيات[٢٨] . كذلك فهو رسول الموت الذي حصل على لقب المدمر . وهو من الناحية الاخرى يمنح الثروة لمن يشاء ويضمن سلامة الطرق التجارية[٢٩] .

لقد عرف الرومان الاله هرمز باسم الاله ميركوري Marcurius والذي يعتقد ان لجذر اسمه علاقة بالتجارة . وقد صور على هيئة شاب غير ملتح يلبس قبعة مجنحة ويحمل في يده كيس نقود[٣٠] .

الاله هرمز ليس غريباً عن مدينة عسكرية تجارية كالحضر[٣١] وقد عرف في هذه المدينة مع الاله الروماني ميركوري ، كذلك مثل بهيئة شاب فوق راسه زوج من الاجنحة وفي يده كيس النقود[٣٢] .

لكن وجهاً كالذي نحن بصدده صورة على صدر الالهة اللات التي بدت واقفة على

ظهرا اسد بين امرأتين متعبدتين ، ووجه اخر نحت على جانب حجر ، يزينه غصن كروم مثقل بالعنب ، وعلى جانبيه ثعبانان متناظران . وقد عرف الوجهين كليهما بأنهما يمثلان وجه مدوسة . وبان للحجر علاقة بالطقوس الجنائزية[٣٣] . كذلك ذكر الصالحي بان الراس الذي علقته الالهة اللات على صدرها هو قناع غورغونه[٣٤] . والمدوسه هي غورغونه فهي واحدة من اخوات ثلاثة ، كما تقول الميثولوجيا الاغريقية ، كسيت رؤوسهن بالافاعي بدلاً من الشعر ، وبأن لهن القدرة على تحويل كل من ينظر اليهن الى حجر .

لقد كانت المدوسة اصلاً فتاة جميلة لكنها فعلت فعلة مع الاله بوسايدن في احد معابد الالهة اثينا Athena ، لذلك قررت اثينا معاقبتها فساعدت برسيوس الذي كان يروم الحصول على رأسها لغاية في نفسه بان وضعت له خطة القتل ، وساعد في ذلك الاله هرمز Hermes بان منحه منجلاً مكنه من قتلها . سلخت الالهه اثينا جلد المدوسة ولبسته درعاً لها وعلقت راس المدوسة عليه حرزاً يحميها من كل خطر . ان دم المدوسة الماخوذ من عروق جانب جسمها الايسر له القدرة على بعث الموتى ، واما ذلك الدم الماخوذ من عروق جانب جسمها الايمن فانه يورد الردى في الحال . استخدام النصف الاول اسكلبيوس Asclepius لانقاذ الحياة ، واستخدمت النصف الثاني منه الالهة اثينا لاشعال الحروب وسلب الحياة[٣٥] .

ان قدرة راس المدوسة على ضمان الحماية لمن يرتديه وايقاع الموت بالاعداء ، دفع بعض الاباطرة الرومان على وضعه فوق دروعهم كما يشاهد على تمثال هيدريان Hadrian[٣٩].

الذي حكم بعد موت تراجان ، وتمثال ماركوس اورليوس Marcus Aurelius المصنوع من الذهب ، وعلى درع سبتيموس سفيروس Septimus Severus[٣٧] .

ان درع ماركوس اورليوس احتوى على ما يشبه الصدف والحراشف كما مر معنا ، وقد غطت الصدر بتوزيع مشابه لذلك الذي شاهدناه على التمثال الحضري . كذلك استخدام الرومان راس المدوسة لحماية المدن والابنية[٣٨] . وتجدر الاشارة هنا الى ان عرب الحضر امنو بمثل ذلك[٣٩] .

الصفة المشتركة بين الاله هرمز والمدوسة هي القدرة على الحماية عند حلول مخاطر الحرب . الاول بقدرته الالهية على عقد المعاهدات في اخطر الامور حساسية او بانزال الموت

والدمار عندما يشاء ذلك . اما المدوسة فهي ضمانة تحصين لا يتمكن من الوصول اليها اي مخلوق دون ان يتحول الى حجر . لذلك ليس بعيداً ان الحضريين دمجوا بين الاثنين . اعني الأله هرمز والمدوسة ، للمساعدة في مهمة وقاية مدينتهم من اي خطر محدق بها فاضافوا الاجنحة المميزة للاله هرمز الى وجه المدوسة التي لا تملكها في حالتها الاعتيادية .

٣. الاله النصفي الذي تنبثق اشعة الشمس من خلف راسه :

اتفق المختصون على هوية هذه الاله بدلاله الهالة المشعة خلف الراس والتي ترمز لاشعة الشمس . لذلك فهو دون ريب اله الشمس[٤٠] ، وعلى وجه التحديد اله الشمس شمش نفسه[٤١] ، لقد عظم الاله الشمس على مر العصور في حضارة وادي الرافدين ، ومنحته القبائل العربية مركز السيادة في عبادتها ، وكانت مدينة الحضر نفسها ملك هذا الاله كما ورد في العبارة المدونة على مسكوكات المدينة (الحضر مدينة الشمس)[٤٢] . لقد عبد الحضريون الشمس اول الامر باسم مرن ، اي سيدنا اضافة الى معرفتها باسم شمش[٤٣] . وصور الاله مرن – شمش بهيئة شاب يقظ تنطلق من خلف راسه اشعة الشمس وهو يبزغ من الغيوم او الجبال التي مثلت بصفوف من اشكال كروية[٤٤] . كذلك صور على عدد كبير من الرايات[٤٥] . وقد رمز للاله شمش بالنسر للتعبير عن هيمنتـه وسيادته[٤٦] .

الاله شمس الذي صور وسط صدر التمثال موضوع البحث ، يلبس عباءة او شملة مثل تلك التي يرتديها الفرسان والعسكريون في الحضر[٤٧] . لذلك يمكن القـول ان الاله الذي يمتلك مدينة الحضر هو هنا في مهمة حربية لحمايتها والدفاع عنها .

٤. النسران :

حظي النسر منزلة رفيعة عند الحضريين[٤٨] . لذلك صور على بوابة المدينة وعلى مداخل المعابد وجدران الاواوين[٤٩] . وفوق قمم سوارى معظم الرايات الحضرية[٥٠] ، ان لم يكن جميعها ، وعلى كتفي اله الشمس مرن ، وفوق كتف قرينته الالهة مرتن ، وعلى بعض المنحوتات الدينية[٥١] ، وفوق جبهات وتيجان الملوك الحضريين[٥٢] . كما نحت للنسر عدد من التماثيل المدوره والبارزه وقد قلد فيها القلائد والاوسمة وشارات النصر[٥٣] . والمعاني الرمزية للنسر في الفكر الحضري لايشوبها اللبس او الغموض ، فهو ان صور بجناحين منشورين كان رمزاً لأله الشمش شمش ، وان صور بجناحين مضمومين كان رمزا للاله

مرن[٥٤] . ويتفق كل الباحثين ان النسر في الحضر اوتبط بعبادة الاله الاعظم مرن - شمش .

ان سبب وجود النسرين مع الشخصية مدار البحث ، كما يقول سفر ومصطفى يحميان بجناحيهما جنبي التمثال وظهره ويتطلعان بيقظة الى الامام وهما ملتصقان بسيدهما التصاقا شديدا للتعبير عن حمايته[٥٥] . ويقول عنها الصالحي صور النسران بوضعية حماية وتحفز[٥٦] اذن نحن جميعاً متفقين ان النسران هما حارسان يقظان مهمتهما الدفاع عن تلك الشخصية التي يحيطان بها ،. وهذا يعني ايضا ان مايمثله الرجل العسكري ، الذي نحن بصدد التعرف عليه ، هو بحاجة الى حراسة وحماية الاله مرن - شمش ممثلا برمزه النسر .

٥. الالهة ذات التاج المبرج :

الالهه تايخه كما تفيد الاساطير الاغريقية هي ابنة زوس عظيم الالهة ، منحت من قبله قدرة تحديد حظوظ الاشخاص ، فهي تنعم على البعض منهم بالخير والرفاه او تمحق كل الذي يملكه اشخاص اخرون ، عندما تقوم الالهة بهذا الدور يكون رمزها الكره[٥٧] ، وهذه الالهة ربما عرفت في مدينة الحضر[٥٨] ، لكن الالهة تايخه اتخذت كحارسة وحامية للمدن حتى انه كان لكل مدينة تاريخ خاصة بها . ان مايميز الالهة تايخه كحامية للمدن هو تاجها العالي الذي يشبه السور المبرج[٥٩] .

يتفق الباحثون على ان الالهة تايخه عرفت بدورها كحامية لمدينة الحضر ، وقد اوكلت اليها مهمة حراسة المدينة .

ووزعت تماثيلها في اماكن متفرقة من المدينة وعلى الشرفات[٦٠] ، كما يتفقون على ان الالهة ذات التاج المبرج التي صورت راكعة امام الرجل الوقور لتحميه من الامام هي الالهة تايخه[٦١] ، ويرجع هذا الاتفاق لوضوح صورة الالهة ورمزها المميز التاج المبرج .

ان دور هذه الالهة في الفكر الحضري اذن هو حراسة وحماية المدينة من كل خطر يتهددها .

الاستنتاج :

دراسة التمثال – الشيخ الوقور والرموز المرافقة له :مدوسه ، صورة الاله شمش ، النسر رمز الاله مرن – شمش والالهة حارسه المدن تايخه ، تبين ان الشيخ يرمز الى شيء له هيبة ومكانة ووقار كبير في نفوس الحضريين وهو يتميز بصفة عسكرية واقتدار حربي بدليل الدرع المعدني الذي يغطي جسمه ، والرمح الذي كان يحمله ، وربما حمل ترسا والات حربية اخرى في كفيه المفقودتين الان . هذا الشيء محروس من كل صوب بشكل اصبحت عملية النيل منه او ايقاع الضرر به مستحيلة . اذن هو بحاجة الى حماية الالهة وهذا يجعل الافتراض القائل ان هذا التمثال هو لاله أو لشيخ مؤله بعيد الاحتمال .

ان كان الصدف على ظهر التمثال للاشارة الى حراشف الافعى ، فذلك دليل الحياة والعمر المديد ، وان كان الوجه المعلق على الظهر هو للاله هرمز ، فذلك للاشارة الى دوره في التجارة وفي ابلاغ كلمة عظيم الالهة في اخطر الامور حاسيه واعني الحرب . اما ذا كان الوجه لمدوسه غور غونه ، فانه حرز مابعده حرز يقلب كل من وقعت عيناه عليه الى حجر ، ووجوده هو عامل دفاع . اما الاله شمش فظهر بعبائه عسكرية وتركز على الصدر ليؤدي مهمته في الحماية والدفاع ، يساعده في ذلك النسران اللذان احاطا بقاعدة التمثال ، ولما كان الاله شمش هو مالك مدينة الحضر ، فهو اولى بالدفاع عنها عندما تتعرض للحصار او الخطر . اما وجود الالهه تايخه فانه يزيد الامور وضوحا فقد اوكل اليها الحضريون مهمة حماية مدينتهم . مما تقدم يصبح جلياً ان الشيخ الوقور يرمز الى مدينة الحضر نفسها ليس غير . وان النصب اقيم تخليدا لانتصار الحضريين عسكريا .

ان مدينة الحضر هي القلعة العربية الحصينة والقوية عسكريا التي وقفت شامخة دون ان تنال منها قوى الرومان التي اسقطت العديد من المدن واخضعت الكثير من الشعوب ، فهي جديرة بان تمثل بهيئة رجل ناضج وقور بزي عسكري ، رمزا لهيبتها ومكانتها الدينية والعسكرية يحميها مرن – شمش مالك المدينة والهها الاعظم ، والذي لبس عباءه عسكرية هو الاخر ، وتحرسها الريه تايخه التي اوكلت اليها مهمة حراسة المدينة في الحضر[٦٢] .

يبدو ان نصب النصر التذكاري هذا اقيم من قبل الحضريين لتخليد صمود مدينتهم بحراسة الهتها ، وتخليداً لانتصارهم في احدى الحروب التي خاضوها ضد الرومان . فقد

تعرضت مدينة الحضر الى غزو الروم مرتين : الاولى بقيادة تراجان (٩٧م - ١١٧م) ابان حكم نصرو السيد ، والثانية بقيادة سبتيموس سفيروس (١٩٣م - ٢١١م) زمن حكم الملك عبد سميا الذي كان يلقب بملك العرب[٦٣] .

ان اسلوب نحت هذا التمثال لايتفق ومميزات النحت الحضري خلال العقد الثاني من القرن الثاني الميلادي[٦٤] ، لذلك يكون الارجح ان هذا النصب اقيم بعد الانتصار الذي حققه الحضريون بصمودهم البطولي ضد حصار الرومان عام ١٩٨م [٦٥] .

اما سبب وجود هذا التمثال في المعبد الخامس الذي خصص لعبادة الالهة اللات التي عرفت بلقب (اشريل)[٦٦] . فذلك لان الحضريين عبدوا هذه الربه كالهة حرب ساعدتهم على الصمود والنصر .

الهوامش

١. سفر ومصطفى . الحضر مدينة الشمس بغداد ١٩٧٤ ص٢٣٦ .

٢. المصدر السابق . ص٣٥٦ .

3. Al.Asil Naji The Short-lived plendours of the Desert Fortress -Shrine of Hatra The Illustrateol london News . December 18-1954 . pp.115-116 .

٤. راجع الكتابات رقم ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ التي تشير الى وجود الهه كانت مرتبو كاهنه لها عرفت باللقب "اشريل" ويقويل ميليك ان اشريل تعني :فرحة بل" وهذا وصف للالهة العربية اللات التي وجد احد تماثيلها في المعبد الخامس اي نفس المعبد الذي وجد فيه التمثال .

مدار البحث - راجع واثق الصالحي ، "بعلشمين - اله البرق والمطر في الحضر" مجلة كلية الاداب ، جامعة بغداد ، العدد الخامس والعشرون ، شباط ١٩٧٩ ص٤٦٢ . راجع كذلك سفر ومصطفى - المصدر السابق ص٣٥٦ . ايد كون هذا التمثال يعود لاله من اصل اشوري . الباحث الياباني شجي فوكي .

Shinji Fukai , The Artifects of Hotra and Parthian Art" East and West X1,2,3 Rome , 1960 - P . P . 153-154 .

٥. واثق الصالحي المصدر السابق ص٤٦٤ .

٦. ماجد الشمس ، الحضر العاصمة العربية . بغداد ١٩٨٨ ص١٠٢ ، ١٠٤ .

٧. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص٢٣٦ .

٨. نفس المصدر السابق ص٤٣ .

٩. اعتقد ان التماثيل المشخصة في انها تعود لالهة محاربين وفي مقدمتها ، تمثال كنزى بن ابي بن كنزى ربما تعود لاشخاص محاربين استشهدوا دفاعا عن المدينة فرفعوا الى جوار ربهم (مرتبة الالوهية) ليكتسبوا صفة الخلود التي اقتصرت على الالهة دون البشر . هذا موضوع بحث مازلت متقدما فيه .

١٠. راجع الهامشين ٣ ، ٤ .

١١. سفر ومصطفى ، المصدر السابق ص٢٨٦ .

١٢. المصدر السابق ص٣٦٠ - ٣٦١ .

١٣. واثق الصالحي" بعلشمين اله البرق والمطر في الحضر" ، المصدر السابق ص٤٥٧-٤٥٨ .

١٤. المصدر السابق ص٤٦٤ .

١٥. ماجد الشمس ، ماجد المصدر السابق ص١٠٢-١٠٦ .

16. Donald . Strong . Roman Art . Penguin Books-1982 p. 38 Pl 9.
17. Ibid pp.223 - 224 pl. 157 .
18. Ibid pp. 48-49 . pl.17 .
19. R. Bianchi , Bandinelli . The Art of Mankind - Rome the center of power . New york 1970 pl.247
٢٠. لم تتح لي فرصة دراسة هذا التمثال عن كثب ، انما تطلعت عليه منشورا في المصدر السابق . لذلك لم اتبين لمن يرمز الشخص الذي يصوره التمثال . ايكون مدينة روما نفسها ؟
٢٢. في اسطورة كلكامش وبعد أن حصل البطل على عشب الحياة سرقته منه الافعى وبذلك اكتسبت صفة الخلود تجدد جلدها كل عام ولذلك تسميها حية ، لعلاقة الافعى بالخلود انظر :
Du Mesnil , du Baissan Lesd Tesseres et les Monnais de Palmyre , Paris 1962 . pp. 326-327 .
وائق الصالحي ، بعلشمين اله البرق والمطر في الحضر . المصدر السابق ص٤٦٤ .
23. Felix Guirand (Editor) New - arous Encyclopedia of Mythology , Hamlyn 1977 - P . 107 .
24. Ibid p208 .
25. Strong , Donold op . c . t pl.96 pp..160-161
كذلك صورة الغلاف .
26. Ibid . pl . 12.
٢٧. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص٢٣٦ كذلك وائق الصالحي ، بعلشمين اله البرق والمطر في الحضر . المصدر السابق ص٤٦٤ .
28. Felix Guirand . OP . cit . P.123 .
29. Robert , Graves . The Greek Myths , Peng. pongwn Books Vol 1. 1977, pp. 65 . 245 H . J . Rose .Greek Mythology , New Yourk , A Handbook of creek Mythology Naw York 1959 . pp . 145 , 149 .
30. H . J . Rose . OP.cit . p. 149 . Felix , Guirand , (editor) . op. cit . p.207 .
٣١. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص٦٦-٦٨ ، ١٣٤ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٦ .
32. Wothig , Al . Salihi . The Sculptures of Divinities from . Hatra . A Dissertation for the ph . d . Princeton U. 1994 . pp . 144-146 .
٣٣. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص٢٣٢-٢٣٣ شكل ١١٨ ، ٢٢٤ .
34. Wathiq , Al. Salihi . The Sculptures of Divinities from Hatra op. cit . p.110 .
35. Robert . Graves . op. cit , vol . 1 pp. 127 , 175 , 237 . 242 . vol 2 p . 185 .
36. Diann , Bowder . (Editor.) . Who . was who in the Roman World, New York . 1930 . p. 104 .
37. Donald . Strong . O. p. cit pp. 215 , 229 . pls 151 - 184
38. Ibid p.157 .
٣٩. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص٤٦ .
٤٠. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص٢٣٦ .
٤١. وائق ، الصالحي ، بعلشمين - اله البرق والمطر في الحضر ، المصدر السابق ص٤٦٢ .
٤٢. سفر ومصطفى . المصدر السابق ٤١ .
43. Harald , Inghalt . Parthian Sculptures from Hatra. Memars of the Connecticat

Acadimy , of Arts and Science . New Haven , 1945 . p. 29 .

٤٤. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص١١٣ ، ١٧٨ .

45. Susan . Dawney . A Priliminary Corpus of the Standards of Hatra . Sumer . Vol . 28 . 1970 . p.206 .

٤٦. يعتقد انكهولت ان النسر اذا ماصور بجناحين مضمومين فهو رمز للاله مرن ، اما عندما يكون بجناحين مفتوحين فهو رمز للاله شمش .

47. Nasser Al . Shawi . Sculptures of Hatrns - A study of Costume and Jewrlery-A . Dissortotion for the ph.D. Indiana U . 1986 . PP. 100 . 73 .

٤٨. عن النسر في الحضر راجع سفر ومصطفى ، المصدر السابق ، الصفحات ٦٥ ، ٦٦ ، ٧١-٧٣ ، ١١٧ ، ١٤٠ ، ١٤٣-١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٦ ، ١٧٩ ، ١٩١ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٢٦٦-٢٦٩ ، ٢٨٤ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٣٠٠ .

٤٩. المصدر السابق - ص٤٥ ، ١٤٣ ، ٢٦٧ .

50. Suan . Downny . Op . cit pp 195-225 .

٥١. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص١٧٨-١٧٩ ، ٢٠٤ .

52. Nasser. Al-Shawi . Op. cit . p.30.

٥٣. سفر ومصطفى . المصدر السابق ص٢٨٤ ، ٢٩٤ .

٥٤. راجع هامش ٤٣ . عن معنى النسر على الرايات الحضرية راجع :

Susan . Downoy . op. cit p. 206

٥٥. سفر ومصطفى ، المصدر السابق ص٢٣٦ .

٥٦. واثق الصالحي ، واثق بعلشين اله البرق والعطر في الحضر المصدر السابق ص٤٦٢ .

57. Robert , Gruves . Op. cit Vol . 1 . p . 125 .

٥٨. سفر ومصطفى ،. المصدر السابق ص٢٥٦-٢٥٧ .

59. Guirand , Folix . (Editor) . Op . cit p . 164 .

٦٠. سفر ومصطى ، المصدر السابق ص٤٦ ، ١١٢ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ٢٦١ .

٦١. المصدر السابق . ص٢٣٦ . واثق الصالحي بعلشمين اله البرق والمطر في الحضر المصدر السابق ص٢٦٢ .

٦٢. ليس غريبا على الفن الهلنستي والروماني تصوير المدن بهيئة بشرية ، فقد صورت مدينة انطاكية مثلا بهيئة حارسة المدن تايخه .

Gisela , Richter . A Handbook of Greek Art , New York , 1930 . Pl 223 pp. 148-196

كذلك صوت مدن اخرى مثل تدمر وغيرها .

Perkins . Ann . The Art of Dura Europos . oxford , 1973 . pl.32 .

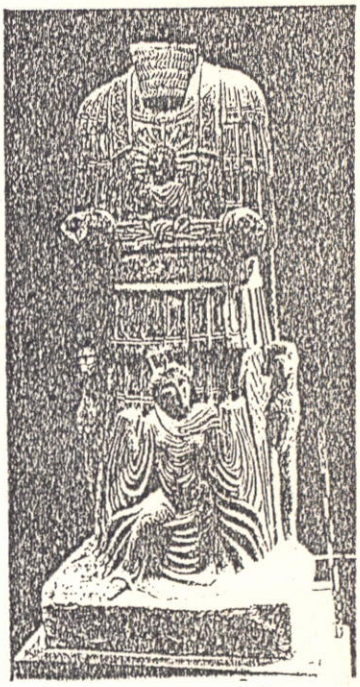
٦٣. رغم فشل الحصار - يضن ان مشهده صور بالنحت البارز على القوس الذي اقامه سبتيموس سفيروس لتخليد انتصاراته .

Donald . Strong . Op . cit pp. 219-220 .

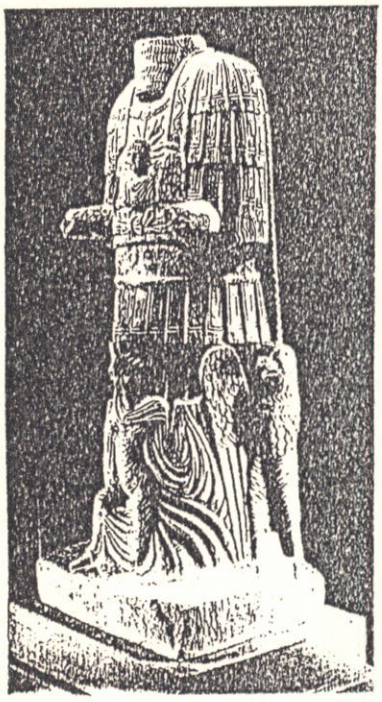
٦٤. عن اسلوب النحت راجع حمد سلطان السعدون : تطور اسلوب النحت الحضري ، رسالة ماجستير غير منشورة ١٩٨٨ ص١١٥-١١٩ .

٦٥. ان صح هذا الراي فانه يكون دليل اضافي لنقض التشخيص السابق ، لان الديانة الحضرية كانت تبلورت تماما ولايحتمل ان الحضريين اضافوا الى الهتهم المعروفة الها جديدا في نهاية القرن الثاني الميلادي .

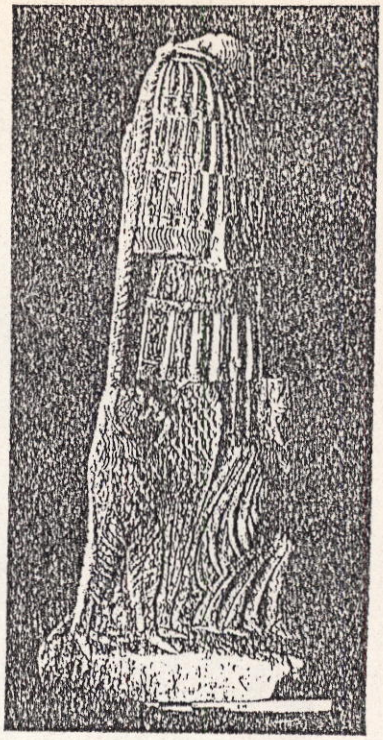
٦٦. سفر ومصطفى ص٤٤-٤٥- ٣٥٦ .



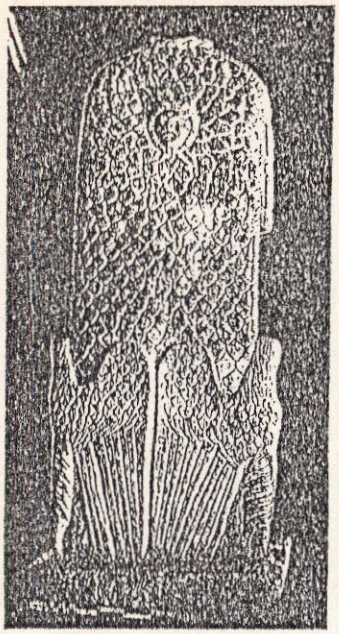
(١) شكل



(٢) شكل



شكل (٣)



شكل (٤)

شكل (٥)

شمولية الخطاب والتلقي في مسرح الاطفال

حسين الأنصاري
أستاذ مساعد
قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة

■ تزداد اهمية هذا الفن في مرحلة الطفولة اذ يساهم في بناء شخصية الطفل وسقي مواهبه وتطوير قدراته المعرفية والذوقية انطلاقاً من طبيعة المسار بأعتباره فناً سمعياً وبصرياً وحركياً .

يتناول الباحث هنا جانباً مهماً من خطاب مسرح الطفل وخصوصية تلقيه من وجهة نظر تؤكد على شمولية وكلية الخطاب والتلقي معاً الى جانب الوقوف عند العوامل التي تؤثر في اعداد الطفل المتلقي للمسرح وكيفية تبادل الاثر والتأثير والمساهمة في أعادة انتاج المعنى .

تاريخ أستلام البحث ١٦/ ٢/ ١٩٩٦
تاريخ قبول النشر ٢٥/ ٣/ ١٩٩٦

٨٣٥

المقدمة

يحتل المسرح مكانة متميزة في حياة المجتمعات الحضارية المعاصرة فما يتمتع به من امكانيات واسعة تؤدي وظائف عديدة منها التعليمية والتكوينية والترفيهية . . .

تزداد اهمية هذا الفن في مرحلة الطفولة اذ يساهم في بناء شخصية الطفل وصقل مواهبة وتطوير قدراته المعرفية والدوقية انطلاقاً من طبيعة المسرح باعتباره فناً سمعياً وبصرياً وحركياً .

وان العناصر الجمالية والفكرية للعرض المسرحي تتصل بالمتفرج من خلال نظم أشارية كلية لاتقبل الاختزال ، تتم قرأتها بمشاركة آنية فاعلة تعتمد على خبرات وكفاءة خبرات وكفاءة المتلقي في فك واكتشاف شفرات الرسالة .

ان الابحاث والدراسات الادبية والفنية الحديثة تولي اليوم عناية خاصة بعملية تلقي كونها المحدد الرئيسي في تقويم وقياس جودة العمل الابداعي فالتلقي هو المرحلة النهائية للاتصال او انه الاثر والتأثير لكل رسالة تسعى الى ايصال فكر أو معلومه للأخر .

وقد تناول الباحث هنا جانباً مهماً من خطاب مسرح الطفل وخصوصية تلقية من وجهة نظر مؤكد على شمولية وكلية الخطاب والتلقي معاً .

الى جانب الوقوف عند العوامل التي تؤثر في اعداد الطفل المتلقي للمسرح وكيفية تبادل الاثر والتأثير والمساهمة في اعادة انتاج المعنى .

لقد انصب اهتمام جل الدراسات الاكاديمية المسرحية سيما في قطرنا بدراسة الخطاب المسرحي وبأتجاهات بحثية عديدة شملت الكتابة والاخراج والاداء والتقنيات الا أن نصيب المتفرج منها كان يسيراً ولاسيما المتلقي في مرحلة الطفولة وهذا كان أحد الدوافع التي جعلت الباحث يتناول هذا الموضوع ودراسته أأمل في هذه المحاولة البحثية أن أكون قد ساهمت في القاء الضوء على مفهوم الخطاب والتلقي المسرحي الموجه للطفل سعياً الى متلق كفوء لمسرح طفل مزدهر .

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه :

لاشك ان طبيعة الفن المسرحي تختلف عن بقية الوسائل التعبيرية الاخرى من حيث العلاقة مع المتفرج اذ ان خصوصية المشاهدة في المسرح تتطلب المواجهة الأنية المباشرة

والمشاركة الحية مع مرسلي الخطاب المسرحي هذا من ناحية ومن ناحية اخرى ان المسرح فناً مركباً وشاملاً يتشكل من عناصر مختلفة سمعية – بصرية – حركية ، بالمقارنة مع الفنون الاخرى مثل الرسم الموسيقى الرواية . . . الخ ، فهذه الفنون تعتمد في علاقتها على وسيلة اتصالية محددة فهي أما بصرية في الرسم أو سمعية في الموسيقى والاذاعة او لغوية في الرواية والقصة .

كما وأن المتلقي في المسرح يتحقق من خلال شبكة من الدلالات والشفرات المنتجة داخل منظومة معرفية تشكل مجموعة ونسق من الاشارات المتنوعة والمختلفة تستعمل في نظام من انظمة التواصل يقف وراء انجازها مجموعة من المرسلين كون التواصل المسرحي يتسم بعض التعقيد نظراً للطابع التركيبي للعرض المسرحي .

وكما تحدد الباحثة آن اوبرسفيلد ذلك بالترسيمة التالية [١] المرسل (المؤلف) المرسل ٢ (المخرج) المرسل ٣ (الممثل) + شروط الانتاج (الارسالية) (العرض) لسانية شفهية وسمعية وبصرية المتلقي (متعدد) الجمهور .

– واذا كان هذا نموذجاً عاماً للتواصل المسرحي فكيف يتم التلقي في مسرح الطفل ؟وهل ثمة اختلاف عما يسجل في مسرح الكبار ؟ وماهي خصائص جمهور الاطفال ؟ وكيف تتحقق الصلة بينه وبين العرض المسرحي ؟

أن مشكلة المتلقي في مسرح الطفل تكون اكثر تعقيداً مما هي عليه في مسرح الكبار لكون جمهور الصغار يكون دائم التعبير والتحول لاسيما في المراحل العمرية المبكرة والتي تعد من أهم مراحل الاعداد فهي مرحلة (القواعد والمهام)[٢] .

وبناء الاساس وخلق مكونات التلقي والاستجابة التي تكون لدى الطفل الواعي والفهم والاستعداد والخبرة لفك رموز الشفرات المرسلة باتجاهه وبالتالي اعادة قراءة العرض وانتاج المعنى .

ان طرفي عمليته الاتصال في العرض المسرحي اي الباث (الممثل والعناصر الاخرى) والمستقبل (المتفرج لابد ان يتبادلان الموقع وان يكونا على درجة من التقارب والتكافؤ التي يتحقق الانتاج وتبادل الخطاب وذلك لان كثيراً من الاعمال المسرحية الموجهة للاطفال لاتلقي رغم توفرها على شروط العمل المسرحي الناجح نتيجة القصور في طرف المتلقي

حيث لاتتحقق الاستجابة .

واحياناً يكون الخلل في طرف الباث اي في منظومة العرض التي تضيع في وسط فوضى العلاقات المشوشة التي تفتقر الى انتظام علاقاتها في نسق هارموني (فكري وجمالي) وهذا من شأنه ان يربك افق توقع المتلقي[٣] ويقطع التواصل مع العرض عند ذاك تضيع الجهود وتكون الفائدة اقل من المأمول .

ومثلما ينبغي الاهتمام بالرسالة المسرحية الموجهة للطفل وشروطها المطلوبة من ناحية الموضوع واللغة والشخصيات والعناصر الاخرى التي تشكل بنية العرض المسرحي الشاملة .

لابد من الاهتمام بالجمهور المتلقي لها وتهيئة لمستوى الاستقبال المطلوب وتأهيله لقراءة شمولية العرض .

ان اعداد الطفل المتلقي للمسرح يعد حاجة اساسية نهدف جميعاً مربون وفنانون الى تلبية متطلباتها كي يكتمل الخطاب وتتحقق رسالة المسرح الفنية والتربوية التي يكون فيها الجمهور عنصراً اساسياً وجوهرياً لانتاج المعنى وخلق خطاب التواصل الابداعي .

هدف البحث :

جاء هذا البحث كي يوضع الحدود الفاصلة لتلقي الخطاب المسرحي بين جمهور الكبار والاطفال فهو يهدف ضمناً الى اعداد الطفل المتلقي للعرض المسرحي بشموليته التي تتأسس انطلاقاً من الاهداف المقترحة من خصوصية مرحلة الطفولة سيكولوجيا وادراكياً واجتماعياً وتربوياً وجمالياً .

حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة البنية الشمولية المشتركة بين الخطاب المسرحي والطفل المتلقي . اي دراسة العناصر الدرامية الكلية للعرض المسرحي الموجه للأطفال في المرحلة العمرية من ٦-١٢ سنة .

منهج البحث :

أعتمد الباحث في كتابة بحثه هذا على المنهج الوصفي التحليلي للظاهرة المسرحية ومشكلة المتلقي .

تحديد المصطلحات :

مسرح الطفل : يعرف وينفريد وارد مسرح الطفل بأنه (المسرح الموجه الى الاطفال ابتداء من سن السادسة حتى من بعد الثانية عشر بقليل)(٤) .

– ويعرفه ابراهيم حمادة بأنه «المكان المهيأ مسرحياً لتقديم عروض تمثيلية كتبت واخرجت خصيصاً لمشاهدين من الاطفال وهو مسرح متكامل العناصر من حيث الارتباط الجاد والجيد الذي يقوم بين المؤلف والمخرج والممثل ومصمم الديكور والمتفرجين من أجل توليد نفس الخبرة المسرحية التي يسعى الى تحقيقها مسرح الكبار»(٥) .

– ويعرفه عبدالفتاح ابو معال (بأنه جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص ونوعية الممثلين والاهداف والافكار)(٦) .

– ويعرف الباحث مسرح الطفل (بأنه المسرح المخصص لجمهور الاطفال من خلال تقديم عروض مسرحية متكاملة وشاملة ينسجم مع طبيعة وخصوصية جمهور الاطفال ويهدف الى تقديم المتعة والتربية معاً) .

المتلقي : يعرفه محمد رضا مبارك بأنه (المستجيب للنص وهو المستقبل والفاهم ايضاً وهو المرسل اليه وهو المخاطب والسامع والقارىء)(٧) .

– ويعرفه ابراهيم حمادة بأنه (المستهلك العام للمسرحية اي مشاهدها او قارئها الذي يتوجه اليه النص المسرحي)(٨) .

ويعرفه الباحث (بأنه الطرف الاخر في عملية التواصل المسرحي الذي يستقبل الرسالة المسرحية ليقوم بتحليل وتفكيك شفراتها ثم اعادة انتاجها بمعنى جديد) .

الفصل الثاني

شرطية الخطاب المسرحي :

المسرح عالم واسع من عوالم الثقافة وتنوير المجتمع وهو مجال رحب للترويج والترفيه والتعليم والتلقي والاستمتاع في ان واحد ولايتحدد المسرح بتوجيه رسالته لشريحة معينة او طبقة او فئة معينة من الناس بل هو للمجتمع دون استثناء لكن التحديد فيه هو من جانب الجمهور المتلقي حيث يتفاوت الناس في ميولهم للمسرح واستعدادهم وكفائتهم في فهم وتقبل عروضه .

ويشكل الطفل بنية حيوية يصعب الكشف عن جانب من مكوناته الانسانية دون

الرجوع الى تلك البنية الكلية ، أنه شأن الخطاب المسرحي فهو ايضاً بنية متكاملة يصعب النظر الى مكون من مكوناته في معزل عن تلك البنية العضوية التي تؤسس وحدته الكلية ، ومن هنا تبدأ خطورة ممارسة مسرح الطفل دون خبرة ودراية بهذا الفن وعالم الطفل .

– ان المسرح فن شرطي اولاً فن لأنه يتطلب الالمام بتخصصات عدة : أدبية وعلمية وتربوية وفنية وبيولوجية وغيرها ، فهو يعتمد على مجموعة من الوسائل التعبيرية التي يشترك فيها السمعي والبصري بالسايكولوجي بالحدسي اي انه لايعتمد على اللغة الابجدية كما هو حال اغلب الانجازات الادبية كالرواية والشعر والقصة والمقامة . . . . الخ

كما أنه لايعتمد على الصورة التعبيرية او التشكيل فقط كما هو حال الفنون التشكيلية ولايعتمد على اللغة المنطوقة كذلك فقط وانما يستمد شمولية خطابه من هذا التعدد اللغوي بمختلف فصائله التعبيرية .

– وهو فن شرطي ثانياًلانه يتعامل مع العلامات «اذ يعتبر كل مافوق خشبة المسرح علامة دالة)(٩) وهذا يعني ان الطفل في هذه الحالة يقوم بتفكيك العلامة ، وهنا تكن مهمة الابداع المسرحي والجمالي لانه مطالب بتهيئة الطفل لفك رموز العلامة وتحديد وظيفتها داخل السياق الخاص للعرض المسرحي .

– والمسرح فن شرطي ثالثاً لانه الى جانب كل ماذكرنا لابد ان يكون المبدع المسرحي مؤهلاً معرفياً وتربوياً وعلمياً ليتعامل مع الاطفال بذكاء وفطنة والا سيضيع ماساهمت به المدرسة او البيت من تنشئة لاسيما اذا كانت هذه التنشئة برمجه وفق تخطيط دقيق .

وفي ضوء هذا يتحتم على العاملين في مسرح الاطفال ان يكونوا على اطلاع دائم بما يستجد من برامج تعليمية ومخططات تربوية حتى يكون عملهم متوازياً لما يقدم في المدرسة والبيت بوجه عام .

اذ أن هذه الحلقات يجب أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً وان تعمل في اتجاه واحد يؤدي الى بناء شخصية الطفل بناءاً سليما .

هناك عدة عوامل تؤثر في شخصية الطفل وتعمل بشكل مباشر في تغيير سلوكه العام وحالية النفسية وتصرفاته وطبيعة علاقته مع الاخرين كما انها تساهم في بناء قدراته الذهنية والمعرفية والجمالية وهذه العوامل هي :

١ - **الاسرة** : هي الوسط الاول الذي يترعرع فيه الطفل ويكتسب منه العادات والطبائع والتربية ويتأثر فيه بشكل مباشر وان دور الاسرة فيه مهم جداً في تشكيل الملامح الاساسية لشخصية الطفل من خلال التوجيه والاشراف والنصح والممارسة ومتابعة ميوله وهواياته ومراقبة مايقرأه ويشاهده ويسمعه من برامج وموضوعات ، لذلك فمن الضروري ان تهتم الاسرة بتنسيق الذوق الجمالي عند اطفالها غير ان هذه المهمة تقتضي ان يكون الاولياء مؤهلين لادراك الفواصل بين مختلف المراحل العمرية وخصائص كل مرحلة حتى يستطيعوا فهم السايكولوجية لابنائهم ومايترتب عن ذلك من سلوكات تحدد ميولهم النفسية وقدراتهم الادراكية التي تلخص كل العمليات العقلية عندهم كالتفكير ومايترتب عنه من معادلات شبه رياضية والتخييل واتساع مساحته الابداعية والتذكر ومايختزنه من عمليات استرجاع وهذه الملكات تساهم كلها في بلورة حدود التذوق ونوعيته ومايرتبط به من جماليات لفن التلقي .

وماتجدر الاشارة في هذا الصدد الى ان منظمة اليونسكو قد قررت في المؤتمر الذي نظمته في باريس عام ١٩٧٥ ضرورة الاهتمام بالاباء والامهات ونوعية تعليمهم .

٢- **البيئة** : للبيئة تأثير واضح في زيادة خبرة الطفل اذ يكتسب منها الكثير من المعارف والعادات والافكار الجديدة ويمكن ان تعمل في اتجاه معاكس للوسط الاول (الاسرة) هي وسط خطير جداً حيث تنعدم فيه ميزة الرقابة العائلية وفي هذه البيئة الواسعة يتاح امام الطفل مجال واسع للاحتكاك والاختلاط بالكثير من الافراد ذوى الميول والأمزجة المختلفة التي يكون فيها ماهو ايجابي مفيد وماهو سلبي حيث هو حصيلة تراكم خبرات الافراد غير الناضجين واذا علمنا ان الطفل في هذه المرحلة العمرية يكون اشبه بالصندوق يجمع العادات والخبرات وتسجيل كل مايدور في الحياة لادركنا خطورة التعلم والاكتساب من البيئة دون رقابة .

فاذا توفرت امام الطفل بيئة مليئة بالمثيرات الفكرية والجمالية بالتأكيد سيتأثر بما يحيط به وبالتالي ينعكس ذلك على مجمل خبراته المعرفية والذوقية والعكس صحيح .

٣- **المدرسة** : هي الوسط الثالث الذي يؤثر في شخصيته والمكان للتربية الثانية حيث تسمى البيت الثاني للتربية ولما تتميز المدرسة من نظام تعليمي يتسم بالعلمية والتقويم ومتابعة دقيقة والتخطيط في البرامج ضمن المنهاج الدراسي المقرر لكل مرحلة وبما يخدم

الاهداف التربوية والتعليمية للطلبة فالمدرسة تؤثر تأثيراً ايجابياً في شخصية الطالب. لاسيما اذ توفرت العلاقة المشتركة بين البيت والمدرسة وقد أخذت المدرسة الحديثة تولي اهتماماً كبيراً بجانب التعليم الابداعي للطالب وتعمل على صقل مواهبه وتطوير مدركاته الفنية والعقلية من خلال مختلف البرامج وانشطة داخل الصف وخارجه .

٤- التلفزيون : اذ كان للطفل رصيد محدود الكلمات والرموز فأن له ثروة كبيرة من الاحساس ويتحمل التلفزيون مسؤولية حمل الطفل على العيش في عالم الكبار بالآمة وافراحه وتعقيداته دون مراعاة ان الطفل اكثر عاطفة من الكبار .

ومشاهدة التلفزيون ماهي الا عملية تعلم وحيوية التلفزيون وعاطفية تجعل منه سلاحاً هاماً في تكييف مدركات الطفل(١٠) .

والتلفزيون من اخطر العوامل المؤثرة في الطفل فهو بمثابة اشباع دائم ومستمر وتغذية فكرية ونفسية لاتنقطع (وليست مبالغة متطرفة يقال عن الطفل اليوم بأنه جيل ينشأه ويربيه ثلاثة : الاب والام والتلفزيون)(١١) .

ان التلفزيون جهاز موجود في البيت يراه الجميع وهو من اخطر الاجزاء المتدخلة في تربية الطفل لذا يجب ان يدخل التلفزيون الى حياة الاطفال من باب اجتماعي تربوي واع يدرك اهدافه ويتقن اساليبه وان يخاطبهم عن طريق التوجه الى خيالهم وعواطفهم وليس عن طريق الاقناع والتجريد ان ابتعاد الوسائل السمعية والبصرية عن صفوف المدارس يؤدي الى غربة بين حياة الطفل وحياته في المجتمع اذ أن الاطفال داخل صف المدرسة يجدون انفسهم بين اربعة جدران بمواجهة لوح خشبي ومعلم يحاول ان يعطيهم المعرفة تلقيناً واقناعاً واكراهاً لذا تصبح حلقات الربط بين المدرسة والبيت والبيئة ضعيفة وغير مترابطة .

لذا ينبغي مراعاة وقت برامج الاطفال من حيث اوقات البث والموضوعات المختارة وتنوعها وملائمتها مع حاجات الطفل واهتماماته المعدودة الى جانب هذه المؤثرات هناك عوامل أخرى تؤثر في ذائقة الطفل وقدرته المعرفية والجمالية بنسب متفاوتة مثل الصحف والمجلات الملونة وكتب الاطفال المختلفة وبعض الالعاب المخصصة للطفل كذلك الاندية والمراكز التي ينتمي لها الاطفال لاستغلال وقت الفراغ وممارسة الهوايات التي يفضلونها .

التلقي وخصوصية مسرح الطفل

الواقع في عروض الاطفال عموما هو الواقع العادي الذي يدركه عالم الكبار والذي يرى منظروا الواقعية النقدية (ان معرفته لاتقوم على مجرد ادراك صور مطابقة للعالم اخارجي بل ادراك لصورة معدله بفعل العقل الذي يمكن له ان يتجاوز الجزيئيات الى الكليات)(١٢) .

ان الواقع عند الطفل واقع نفسي بالدرجة الاولى يتمثل في سيطرة التخيلات وكيفية اشباعها ، فالطفل يريد تحقيق رغباته غير المسموح بها وغير القادر عليها فيلجأ الى تحقيقها عبر تخيلاته، لذلك كان حب الاطفال للأساطير والحركة غير الواقعية والصورة الجميلة الغريبة والشكل الجديد غير المألوف وللون الصارخ الجذاب والى كل ماهو بعيد عن ارض الواقع – خيالي – يمتع الذهن والذاكرة ويجذب الانتباه ويقدم مايثير التساؤلات والدهشة والاستغراب في الوقت نفسه وهذا كله يشكل معادلا موضوعياً لتخيلاتهم الذاتية .

ان مسرح الطفل يملك خصوصية من عالم الطفل نفسه لذا يتوجب على العاملين في هذا الميدان ان يوفروا لانفسهم كل اليات ومؤهلات المربي النفسية والتربوية والاجتماعية الى جانب المؤهلات الفنية فيما يخص الكتابة الدرامية والاخراج والاداء وتحديد الاهداف التربوية التي ينبغي ان لا تتناقض مع جمالية العرض في كليته وهذه الكلية لاتتم الا بتحديد غايات الرسالة المسرحية ، ولاشك في ان هذه الغايات ماهو معرفي وماهو جمالي وماهو فكري وتربوي وكل هذه الغايات تنطلق من ثنائية التربية والمجتمع ، اذ يشترط في مسرح الطفل ان يؤهل المتلقي الطفل للدخول الى صراعات المجتمع بكل استعداد بدني وعاطفي وفكري وعقلي .

ان عالم المسرح بشخصيته وحكاياه وحيله والوانه يمثل بالنسبة للطفل استمرارا للاحاجي ولكن بشكل عملي ومرئي ، كما انه من ناحية اخرى استمراراً لوظيفة اللعب ومكانته في تنمية مجموعة من الملاكات والمهارات بأعتبار ان المسرح نوع من اللعب ، بل هو لعب فني وعلمي وهذا مايفسر ارتباط مصطلح – تمثيل – بكلمة – لعب – في قاموس المسرح العالمي – وفعل اللعب كما نعلم يساهم في نمو النشاط العقلي المعرفي وفي نماء الوظائف العقلية المعرفية العليا ، كالادراك والانتباه والتذكر والتميز والاستكشاف (فمن

خلال اللعب يتعلم الطفل الكثير عن ذاته وقدراته وامكاناته بما يمكنه من بناء تصور اوضح عن ذاته) (١٣) .

وهذا يعني ان الابعاد النفسية والتربوية مرهونة بالمنهج الذي يوظفه المبدع المسرحي وبالادوات التي يعتمدها لتحقيق تواصل ناجح مع الطفـــل المتلقي بعيدا عن القوالب الجاهزة .

ان مسرح الطفل كما يحدده احد الباحثين (عالم كامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل انه عالم الخيال والعاطفة في ارض الاحلام . واذا نحن لم نضع هذا الفهم في اعتبارنا او تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في ابعاده عنا . فان النتيجة ستكون مسرحا بعيدا تماما عما نريد)(١٤) .

وهذا يعني ان العاملين في مسرح الطفل عليهم مراعاة شروط الطفل وسنه مؤهلاته وذوقه ورغباته ، وقد اثبتت التجـــارب بان هناك تقسيمات لشكل ومضمون المســـرح المتوجه للطفل وفقا للمراحل العمـــرية المختلفة حيث يتم تقسيـــم جمهور الاطفال الى فئات هي :

- اولا : فئة الاطفال من (٥-٦) سنوات .

وهي اصغر فئة من الاطفال يمكن ان تعرض لها مسرحيات من خلال مسرح الطفل ، وتميز اطفال هذه الفئة بقصر فترات الانتباه . . . والانتباه هو من شروط التلقي لما يدور ويعرض امام المتفرج ويمكن تمييز نوعين من الانتباه (الداخلي والخارجي)(١٥) ، الخارجي هو الانتباه المرتبط بمواضيع خارج الانسان ، ويمكن ان تكون الاشياء - الحية وغير الحية - والاصوات المحيطة ويمكن ان يكون الانتباه الخارجي بصريا او سمعياً او لمسيا او شميا او ذوقيا ، والانتباه الداخلي الذي يمثل الاحاسيس التي تولدها محفزات - داخل الجسم - كالجوع والعطش واحاسيس الالم كما تولد افكار ومشاعر الانسان وكذلك الصور التي تبدعها المخيلة او الخيال الفني وغالبا مايكون الانتباه الخارجي لاأرادي وسلبي اما الانتباه الداخلي فهو مشروط بعملية التفكير وعند ذلك يكتسب الصفة الايجابية .

ان اطفال الفئة (٥-٥) سنوات يتميزون بسرعة الاستجابة باحاسيسهم واجسادهم ولذا فمن الصعب عليهم ان يلتزما الصمت خلال مشاهدة العروض ويحتاجون الى الفضول وحسب الاستطلاع ونشدهم قصص الخيال والفكاهة والحيوانات .

- ثانياً : فئة الاطفال من ٧-٩ سنوات :

في هذه السن يبدأ الطفل في ممارسة الهوايات والانشطة الجماعية وتكوين العلاقات الاجتماعية واستخدام القدرة الجسمانية ويميل الاطفال الى الموضوعات والحكايات الكلاسكية التي تتوفر على عنصر الخيال والمغامرة والحيوانات .

ثالثاً : فئة الاطفال من ١٠-١٣ سنة :

عادة مايكون الاطفال في هذه السن ذوي شخصيات متميزة ، يتعرفون على اهمية التنافس في الالعاب والمسابقات كما يبدأون في التطلع الى القيادة الجماعية وحب السيطرة ويكثر الاطفال في هذه الفترة من الاطلاع والقراءة وتجذبهم قصص المغامرات والرحلات والقصص البوليسية ، اما الفتيات فيفضلن الموضوعات الرومانسية والقصص التي تتحدث عن مشاكل الحياة اليومية .

ان الطفل عالم متحرك مشحون بالعواطف المتغيرة باستمرار تبعاً لسمات الطفولة الدائمة التغيير ومن هنا تتجلى خصوصيات مسرح الاطفال حيث يكون لكل فئة مجموعة من المسرحيات ورغباتها وتناسب خصائصها النفسانية بحيث يمكن للطفل وقتا للتطور الذي يعيشه ان يجد اجابات للاسئلة التي يطرحها او تطرح عليه من جراء تفاعله مع محيطه .

الفصل الثالث

سمات الخطاب المسرحي الموجه للطفل

١ - النص وفن الكتابة للأطفال :

ان مكونات العرض المسرحي الموجه للأطفال يسند الى كل مامر ذكره من خصائص وسمات لمراحل الطفولة المختلفة ولكن ثمة صفات عامة تشترك فيها هذه الاعمال ، فالنص المسرحي والكتابة للطفل يجب ان تنطلق من القدرة الطبيعية على الخلق والابداع الادبي والفهم العميق لعقلية الطفل ونفسيته واحساسه والتقدير الدقيق لسعة خياله والوسيلة التي تستخدم في الاتصال والتأثير . ومن السمات التي يجب مراعاتها عند كتابة مسرحيات الاطفال هي :

- ان يكون الموضوع مناسبا لعمر الطفل .
- ان تكون المسرحية مناسبة الوقت .

- تجنب المسرحيات التي تدور حول حكايات معقدة او تحتوي على شخصيات كثيرة او فيها عقد ثانوية الى جانب العقدة الرئيسية او التي تحتوي على مشاهد عديدة تنتقل في ازمان واماكن عديدة او تتوفر على مشاهد الاسترجاع الكثيرة .
- ضرورة الاهتمام بالبداية او الاستهلال المشوق والخاتمة العادلة .
- من المهم تضمين العرض روح الفكاهة والمرح فالوظيفة الترفيهية يجب ان تولى اهتماما خاصا من الكتاب عند اعداد النصوص او الاعمال المسرحية (لأن المسرح تجمع وفرحة وانتقال قبل ان يكون وعطا وارشادا ومدرسة وبوق دعابة)[١٦] .
- الحوار واللغة ومراعاة مستوى الاطفال اللغوي .

وفي هذا المجال لابد من ان يكون كاتب النص المسرحي عارفا بالقاموس اللغوي لجمهور الاطفال وان يكون ملما بالالفاظ المتداولة بينهم ومدلولاتها كما يفهمونها هم وان يستخدم كلما امكن من الكلمات ذات المضمون المادي الملموس اكثر من الكلمات ذات المعني المعنوي ، فيختار من الالفاظ مايثير المعاني المتعلقة بالبصر والسمع والحركة واللمس والذوق والشم فكل حواس الاطفال تشارك في التعرف على العالم المحيط بهم قبل ان تصبح قدرتهم اللغوية كاملة النضوج .

٢- جماليات العرض وتقنيات الاخراج :

ان وجود النص وبكل مايحمله من قيم يمكن ان يوظفها الكاتب المسرحي لتحريك مشاعر الطفل لاتكفي لخلق تواصل مسرحي مالم توظف في مجال سينوغرافي مناسب ، ولايوجد مجال تتبلور فيه خصوصية المسرح المنتج للطفل كما هو الحال في مجال الجماليات والتقنيات فهو المحور الاساسي الذي يتعين على المسرحي استغلاله من اجل كسب انتباه الطفل اهتمامه من خلال الاخراج الذي ينبغي ان يلائم الغايات التربوية للخطاب المسرحي في شموليته دون التضحية باشخصيات المسرحية وبنيتها وطبيعتها وبالبناء الدرامي وحبكة الاحداث ، وعلى المخرج ان يوظف كل ذلك في اطار رؤية جيدة فعلية ان يهتم بالحركة وتنوع الايقاع اذ ان جمهور الاطفال يتأثرون بالحركة والنموذج المجسد اكثر من تأثرهم بمواقف الحوار الجامدة وللحركة دورها في الاشباع والتهذيب الجمالي لخيال الطفل فهي تساعده على تفريغ الطاقة الهائلة الكامنة في نفسه وتقتل الملل

وتجعله يتخلص من الضغوط الحياتية والمشاعر العدوانية لذا فبأمكان الاخراج استثمار النشاط الحركي في اثراء خيال الطفل المتلقي بصور ولوحات وتشكيلات جمالية مدهشة ومثيرة ولكن دون اللجوء الى التقنيات المعقدة التي تتطلب الاجهاد الذهني او العملية التركيبية في استيعاب الاحداث وبناء العلاقات بين عناصر العرض المسرحي ولكن هذا لا يعني التضحية بالجانب الفني والابداعي لان الطفل يجب ان يشعر بفنية وعجائبية الصورة المسرحية من اجل تنمية ذكائه وفتح افاق ذاكرته وخياله وفكره بالغريب والجديد والمثير . وهذا لايتأتى الا من خلال الجهد الاخراجي من تحويل النص الى صور مرئية على الخشبة وتوظيف الالوان في عناصر الازياء والديكور والضوء لأن الزي الواحد واللون الثابت يؤدي الى الثبات والاشباع نتيجة تكرار الصورة ، وكذلك بالنسبة للديكور اذ يستحسن تصميم ديكورات متنقله ومتعددة الاحجام والالوان والدلالات . فالديكور يخدم عدة اغراض في العرض منها السرد والتصوير . وبامكان الطفل المتلقي ان يستخلص الكثير من المعلومات التي تعينه على فهم المسرحية والاستمتاع بها وذلك من خلال الديكور والازياء التي يرتديها الممثلون ، اضافة الى هذا على المخرج ان يراعي التنويع في استخدام الوسائل الاتصاليه مع المتفرج الصغير حيث يمكن توظيف الموسيقى والاغاني والرقص واللوحات التعبيرية والايمائية والاقنعة الى جانب المشاهد الحوارية وهذا من شأنه ان يجذب انتباه الطفل ويضمن تواصله مع استمرارية العرض المسرحي .

٣- الممثل ومهارة الاداء

يعتبر الممثل من ابرز واهم عناصر العرض المسرحي فهو الاداة والوسيط في نقل افكار ورؤية العمل المسرحي الى الجمهور اذ تشترك جميع العناصر في خدمته من اجل ابراز الشخصية التي يمثلها . ويتفق معظم الباحثين في مسرح الطفل على ان الأداء المسرحي للطفل يتطلب مؤهلات وخبرة ودرايه كافية برد هذا المتلقي الذي يتسم بالعفوية والتلقائية وخلق كفاءة اليات التلقي بحكم خبرته القليلة .

ان الاطفال على استعداد لمعايشة ما يرونه في عرض مسرحي واكتساب خبرات جديدة متنوعة منه ، من خلال ملاحظتهم لاداء الممثل الذي يمتلك القدرات في انشاء الصلة بين الخشبة والصالة والتأثير في المتفرجين لمتابعة العرض والاستغراق في احداثه وبالتالي التفكير فيما يشاهدونه واعادة انتاجه .

وتتنوع وسائل الاداء فهناك الممثل الحقيقي الذي يؤدي دور ه فوق الخشبة وهناك الممثل الذي يستخدم الدمى او خيال الظل .

كما ان هناك ممثلون كبار وممثلون من الاطفال وبرغم هذا التنوع في الوسائل التعبيرية الا ان وظيفة الاداء تكمن في كيفية تجسيد الحالات والمواقف المختلفة وبما يجعل من العرض تجربة حبه يشترك في انازها الممثل والجمهور وبذلك يتحقق الهدف المنشود .

الفصل الرابع
المتفرج الطفل وشمولية التلقي

ان المحصلة النهائية للانجاز المسرحي تنتهي عند المتلقي وان دور المتفرج في المسرح وخاصة في مسر ح الطفل ليس دوراً سلبياً (لأن درجة كمال العرض المسرحي مقترنه بمشاركة المشاهد في تطوير الافكار والمعاني) (١٧) .

ولكي تتضمن الرسالة اكبر قدر ممكن من المعاني فانه لابد ان يكون المرسل والمتلقي على قدر كبير من الذكاء ، ومهما اختلفت اشكال المسرح الا ان عملية تلقيه تظل في جوهرها قائمة بين ممثل وجمهور اذ يتم من خلال الممثل وادواته – الصوت والجسد – ارسال عددا معين من الرسائل انها شفرات ذات ايقاعات مختلفة تصل للمتلقي عن طريق الكلمات ، اوضاع الممثلين ، الايماءات ، النظر الازياء ، الاضاءة ، الالوان ، الموسيقى وغيرذلك .

تتداخل كل هذه العناصر لتكون دينامية العرض مع المكان – الخشبة والصالة – حيث يشترك فيه الممثل والمتفرج في انتاج وتلقي المعنى في ذات المكان والزمان . ولكي تتم عملية انتاج المعنى فأنه لابد ان يتبادل المرسل والمتلقي ادوراهما اثناء حدوث عملية الاتصال وان تتحقق الممارسات العملية التالية بينهما :

ا . التكييف

اي تكييف العرض مع مع مستوى وعقلية ووجدان المشاركين في اللقاء اي انفتاح العرض على ثقافة المتلقي ومرجعياته وهنا تقع المسؤولية على عاتق المرسل ويتطلب منه الالمام بخبرات جمهوره وقدراته في تحليل شفرات العمل وبما ان المتفرج هنا هو جمهور الاطفال لذا يتعين على جهة الارسال ان تراعي كافة الجوانب التي تتعلق بكفاءة اليات التلقي ومعرفة حاجات الجمهور ومايريده من منفعة وامتاع معا اي ينبغي اثناء الاعداد

للرسالة المسرحية ان يكون الجمهور حاضراً ومتخيلا في اذهان المعدين انه الجمهور الضمني الذي سيقوم باستقبال الرسالة اثناء العرض ويحيل علاملاتها الى اشياء محسوسة ومدركة اعتمادا على الخبرات الحياتية والثقافية والقدرة على التخيل التي تحقق الاستجابة .

٢. التحويل

المقصود به عمليات الهدم والبناء التي تمارس في العرض المسرحي ذاته اي هدم معنى وبناء عنى آخر وبتحويل حدث او شخصية او حوار وان المرجع الاساسي للتحويل هو المتلقي بوصفه المكمل للعرض .

ان الرسالة المسرحية تتغير في كل لحظة من لحظات العرض وهذا التغير يقوم بوظائف تعبيرية عديدة منها فعل الاتصال . والمتلقي يقوم بملىء فجوات العرض واستكمال المعنى من خلال عمليات التفكير والفهم والتأويل التي تنطلق من فكر ومخيلة الطفل المتلقي .

وتختلف استجابة المتلقي والتأويل بين طفل واخر تبعا لكفاءة التلقي التي لاتولد غريزيا وانما تتكون نتيجة المحصلات الحياتية والثقافية والذوقية التي تتأثر بعوامل البيئة الاسرة المدرسة ونوع الخيرات السابقة .

وتؤكد نظرية الستقبال على دور المتلقي في انشاء المعنى اثناء عملية التلقي والتي تفرض عليه مهمة تفسير المعلومات المرسلة وتكميلها من واقع خبرته وتوقعاته فتحوله الى مشارك ايجابي للتجربة المسرحية وكما يقول (جان جاك روسو) (ان معيار نجاح العروضالمسرحية هو قدرتها على تحويل الحاضرين جميعا الى مؤدين مشاركين بحيث يصبح الجمهور هو العرض)[١٨] .

٣. الفعل والممارسة

ويعني تشغيل الشفرات (كلمات ، حركات أصوات) بين المرسل والمتلقي لكي يتحقق الاتصال عبر اتفاقية تضمينية . وبما ان العرض المسرحي لغة تقوم على اساس نظام علاماتي فيكون من الاشارات المرئية والسمعية تستخدم داخله وسائل عديدة لنقل الافكار بين المرسل والمتلقي معتمدافي ذلك على الواقع الذي يمكن المتلقي وهو الطفل من القدرة على الفهم والتأويل (لقد وضع – كير ايلام – نموذجاً للتواصل في المسرح يحاول ان يشمل كل تشعبات الخطاب (الارسال) والتلقي في العملية المسرحية[١٩] .

ويبدأ نموذجه من مصادر الارسال وكما يلي :

مصادر الارسال والاستقبال

مؤلف – مخرج – ممثل – مصمم ديكور – موسيقي – تقنيين . . . . الخ وهذه بدورها تشكل جهاز ارسال من جسد – صوت – اكسسوار – ديكور – اضاءة . . . الخ مكونا اشارات من خلال الحركة – الصوت – الرائحة – النبض .

يتم ارسالها بواسطة قنوات – موجات ضوئية – صوتية – قنوات الشم واللمس فتكون وسائل – كلام – ايماءات – موسيقى – صور .

وهنا يأتي دور المتلقي الذي يقوم باستقبال الرسالة بواسطة حواس النظر السمع والشم اللمس . . . . الخ ثم تحويل المتفرج الى مرسل مكونا جهاز ارسال اخر عبر – الوجوه – الايدي – الاصوات . . . الخ مرسلا بذلك اشارات من خلال – اصوات حركات بواسطة قنوات – موجات صوتية وضوئية مكونا رسائل بمثابة رد فعل – التصفيق – التصفير – صيحات – الاستنكار – الانسحاب من العرض وهنا تغلق الدائرة لتبدأ من جديد .

المتلقي واستجابة الطفل

ان عملية دخول المتفرج على عالم العرض بمثابة عملية عبور على مستوى الادراك من منطقة الوعي التي تتصل بالعالم خارج المسرح الى منطقة الوعي التي تتصل بالعرض المسرحي فيصبح فيها المتفرج جاهزا للتلقي وفك شفرة الاشارات العلامية المرسلة من خشبة المسرح .

وان مهارة البث – الاداء وتقنيات العرض – من شأنها ان تخلق المشاركة والاستجابة للتلقي . والاستجابة عند الطفل المتلقي تكون استجابة بريئة وساذجة توجد في ثقة بين الواقع بين مايراه في العرض المسرحي ولكن كلما ازدادت خبرات المتلقي تحولت استجابته الى الفهم المتعاطف ، اي الادراك الفكري والعرض للموقف المعروض .

ويرى شيللر (ان المتفرج المثالي ينبغي ان يجمع الاستجابتين وان يمزج بين الاندماج الطفولي الكامل وبين الادراك الناجح العاطفي والتأمل الفكري الواعي)[٢٠] .

واذا كانت الغاية من الفن المسرحي الموجه للطفل هي بناء شخصيته وتنمية قدراته الفكرية والخيالية وامتاعه وتعليمه في آن واحد من خلال شمولية عناصره التعبيرية فأن

هذه الرسالة لايمكن ان تتحقق مالم نجد صداها عند الطفل والذي ينبغي ان ينظر اليه على انه شريك اساسي في صياغة التجربة المسرحية واعادة انتاجها فالعرض المسرحي يتأسس انطلاقا من الاهداف المقترحة من خصوصية الطفل السيكولوجية والاجتماعية والادراكية .

وهذا يعني انه لاوجود للعرض المسرحي النموذجي بالتحديد لكن هناك عرض مسرحي متحرك ومتغير بتغيير ظروف وملابسات عملية التلقي في شموليتها . .

الاستنتاجات

١. ان العرض المسرحي الموجه للطفل هو خطاب شرطي يتطلب الالمام بخصوصية عالم الطفل في مختلف المراحل العمرية ، حاجاته ، رغباته ، ميوله وكيفية مخاطبته عبر فن المسرح .

٢. هناك عوامل مكتسبة تؤثر في كفاءة المتلقي المسرحي عند الطفل منها البيئة ، الاسرة ، المدرسة ، التلفزيون ، ووسائل اتصالية اخرى حيث تجعل اعادة انتاج المعنى تختلف من طفل لاخر .

٣. بما ان الخطاب في مسرح الطفل سمعيا وبصريا وحركيا في كليته فان عملية التلقي هي الاخرى تستند الى الظاهرة المسرحية بشموليتها وتقوم على ايوحد بينهما من اسس اجتماعية ونفسية وثقافية .

٤. ان من سمات مسرح الطفل البساطة ، الاختزال ، الوضوح ، التأكيد ، التكرار في الشكل والحوار واللون والحركة وذلك لانتاج دلالات ورموز فكرية وجمالية .

٥. ان عملية التلقي في مسرح الطفل تتطلب المهارة المتكافئة للمرسل والمتلقي لضمان عملية الاتصال وتحقيق الاثر والاستجابة والتقبل .

٦. ان اعداد الطفل للتلقي المسرحي هو ضمان لتطور مستقبل الفن المسرحي والطفل على حد سواء .

٧. ان التلقي عند الطفل هو استجابة تلقائية توحد بين العرض المسرحي والواقع وكلما ازدادت خبرة الطفل تحولت استجابته الى الادراك الفكري للموقف المعروض .

المقترحات والتوصيات

١. الاهتمام بمسرح الطفل من حيث الكم الانتاجي والتواصل في تقديم عروض تتناسب مع المستويات العمرية ومتطلباتها .

٢. ضرورة العمل على اعداد الطفل لتلقي الفن المسرحي من خلال مناهج علمية وعملية .

٣. نوصي بتدريس مادة مسرح الطفل وادخاله ضمن مفردات المناهج الدراسية في المعاهد والكليات الفنية .

٤. نوصي باجراء بحوث ودراسات علمية في مجالات مسرح الطفل والتلقي لمختلف عناصره وقنواته الارسالية والاستقبالية نظريا وتجريبيا .

المصادر

١. بناني – رشيد – نحو منهجية العرض المسرحي – مجلة افاق المغربية ع آ ١٩٨٩ .

٢. جواد برج – موسيس – مسرح الطفل . . . فلسفة وطريقة – ترجمة بهاء الدين محمود عبدالحميد ، مجلة الفيصل ع ٣ آذار ١٩٨٨ .

٣. سلدن – رامان – النظرية الادبية المعاصرة – ترجمة سعيد الغاني – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٦ .

٤. وارد – وينفريد ، مسرح الطفل – ترجمة محمد شاهين الجوهري ، الدار العربية للتوزيع والنشر ط٤ ١٩٨٦ عمان – الاردن .

٥. حمادة – ابراهيم – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – دار المعارف – مصر ١٩٨٥ .

٦. ابو معال – عبدالفتاح – في مسرح الاطفال – دار الشرق للنشر والتوزيع – الاردن – ط١ ١٩٨٤ .

٧. مبارك – محمد رضا – القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي – رسالة دكتوره مقدمة الى جامعة بغداد – كلية الاداب ١٩٩٤ .

٨. فلتر وسكي – جي – العلامات في المسرح – ترجمة سيزا قاس – الدار البيضاء ١٩٨٧ .

٩. الجابر – زكي – الطفل العربي والمستقبل – كتاب العربي – الكويت ١٩٨٩ .

١٠. مزاحم – عباس علي ، جمهور مسرح الاطفال في العراق – مجلة سينما ومسرح – مطبعة الاديب ١٩٨٢ .

١١. ابو علي – محمد ريان – الفلسفة ومباحثها – دار المعارف ١٩٦٦ .

١٢. ابراهيم – فؤاد – الاسس النفسية والاجتماعية للبرامج العقلية والمعرفية واللغوية لطفل ماقبل المدرسة – مجلة ثقافة الطفل – مصر ١٩٩١ .

١٣. السويركي – رأفت – الطفل بين ازمة مسرح الكبار وغياب مسرح الطفل – مجلة الرواية – مصر ١٩٨٦ .

١٤. زاخوف – بوريس – الانتباه المسرحي – ترجمة عبدالهادي الراوي – مجلة فنـــون الاردنية ع٢٠ كانون الثاني ١٩٩٥ .

١٥. عيازه – محمد – التجريب المسرحي في مجالات المأثور الشعبي – مجلة دراسات مسرحية ع ٤ ، ٥ ، تونس ١٩٩٥ .

١٦. كرومي ، عوني – الجمهور والمسرح – محاضرة القيت في المهرجان المسرحي الاول لمجلس التعاون لدول الخليج العربي ، الكويت اذار ١٩٨٨ .

١٧. هلتون – جوليان – نظرية العرض المسرحي – ترجمة د. نهاد مليحة ، الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ١٩٩٤ .

١٨. جلال – زياد – مدخل الى السيمياء في المسرح – منشورات وزارة الثقافة – الاردن – عمان ١٩٩٤ .

أرض الرافدين وعملية استمرار العطاء الحضاري فيها

د. طارق عبدالوهاب مظلوم
استاذ مساعد
قسم الفنون التشكيلية - كلية الفنون الجميلة

■ يؤلف التراث في حضارة وادي الرافدين قاعدة للأنطلاق نحو المستقبل في هذا الوادي ، رغم المحن والصعوبات التي تمثلت بالاحتلال الاجنبي والكوارث والفيضانات المستمرة ، فلم تثنى عزيمة العراقيين مثل هذه العوائق ، بل كانت كثيراً ماتحفز وتدفع ابناء الرافدين الى ابداعات جديدة .

تاريخ أستلام البحث ١/ ٣/١٩٩٦
تاريخ قبول النشر ٢/٤/١٩٩٦

المقدمة

لايمكن ان نأخذ الشعوب التي لم ترث ارثاً حضارياً عن اجدادها بنفس النظرة التي احتوى تاريخ امة ما على ارث حضاري كبير . ففي هذا المضمار لايمكن ان تقارن حضارة العراقي وارثه العميق وهي خصوصية تقع ضمن اطار حضارة الامة العربية بالشعوب التي انقطعت عن تراثها القديم اوالتي لاتملكه اصلاً ، متخذة سبل للعيش لايربطها شيىء بالماضي ، على ان اهم مايربط الأمم وروح حضارتها عدد من المقومات اهمها اللغة والانجازات الحضارية المعنوية (كالدين والتراث الشعبي وطرق العيش واصوله) وكذلك الانجازات الحضارية المادية كالعمارة وتخطيط المدن والفن بفروعه المعروفة . كما ان علينا ان لاننسى اضافة الى ماذكرنا ، ارض الوطن التي تشكل هي الاخرى الركيزة الأساس في قاموس حضارة الشعوب . فلايمكن ان نجعل العراقي على سبيل المثال يغمض عينيه في ليلة وضحاها وينسى ، ليعيش في ارض اخرى ليست فيها جماليات الجبل في الشمال ومنارة الحدباء وملوية سامراء والمدرسة المستنصرية والأسواق المحيطة بها وطبيعة ارض ابي الخصيب وعمائرها القديمة ، فالخصوصية الوطنية للعراقي تلاحقه دائماً رغم حبه لجميع الخصوصيات الفنية والجغرافية المورفولوجية التي يعرفها في الاقاليم العربية ، ومعرفته كذلك لجماليات المواقع والانجازات العمارية للشعوب الاسلامية وغيرها من اللامم الاخرى .

لقد تحدد الكيان الفكري والثقافي للفرد العراقي واصبح بهذا الاطار لدخوله تجارب مستمرة خاصة به ، فهو عبر التاريخ ونتيجة لموقعه الجغرافي محاط بالطامعين ، هذا بالاضافة الى تحديات الطبيعة له المتمثلة بفيضانات انهارة وسبل احتواء مياهها الغزيرة ، اضف الى ذلك انشغاله بتوفير وتهيئة بيئة مناسبة وملائمة للعيش المستقر في الصيف والشتاء في النهار والليل[1] كل تلك الامور هي التي حددت شخصية العراقي منذ اقدم العصور وحتى الوقت الحاضر .

لابد ان نشير الى ان الصيغ الجديدة التي يبتكرها العراقي والتي هي مزيج من التجارب الماضية وضرورات الحياة المعاصرة ، هي امور ذات كيان مستنبط يتلائم ومستجدات نمط العيش في كل حقبة ، وهكذا كان العراقي في كل عصر يجد سبلاً للعيش تتلائم وعصره مستنداً على تجاربه الماضية .

الاحتلال الاجنبي للعراق ليس معناه وقف عجلة الخلق الفني والابداع عند العراقيين

مرت على العراق منذ فجر التاريخ وحتى وقتنا الحاضر احداث جسام اهمها الأعمال العدوانية التي مانفك العراقيون يواجهونها من الاعداد المجاورين الطامعين . ففي بحثنا الذي نشر في مجلة الاكاديمي[٢] ذكرنا كيف كانت هجمات الاعداء واحتوائها من قبل العراقيين ، سبيلاً في انبثاق افكار وثابة يصاحبها روح احيائية تأتي بصيغ مبتكرة تحفز العراقي نحو عالم واجواء وآمال جديدة ، وهكذا استمرت ابداعات الفنان العراقي وعطائه رغم ضراوة هجمات الاعداد وسيطرتهم .

فعندما سقطت بابل سنة ٥٣٩ ق.م على ايد الفرس الاخمينيين تمكن هؤلاء من السيطرة على البلاد عسكرياً وليس حضارياً ، فالمعمار والنحات والاستاذ المختص والحرفي العراقي استمر يعمل ويعطي ويجتهد اثناء خضم ذلك الاحتلال . فهو بلاشك كان معتمداً في حركته الدئوبه والبناءه على قوة موروثه ومخزونه الحضاري ، بينما كان الدخيل المحتل لايحمل في عقله ونفسه وروحه ما كان يحمله العراقي من ارث وتجارب حضارية ديناميكية خلاقة مستمرة فلم يجد الأخمينيون اللذين قدموا الى العراق وهم كما نعرف قد بدأت حياتهم كرعاة متجولين في ايران احسن من قصر نبوخذ نصر في بابل ليتخذونه مركزاً لحكمهم . . . وهذا مافعله الأسكندر الكبير ايضاً عند احتلاله للبلاد بعد القضاء على الحكم الاخميني ، رغم ماعرفناه من مقدرة اليونان على البناء والعمران وتزين المباني بالمنحوتات المختلفة .

لقد كانت الحقبة الزمنية التي حكم فيها الاجانب من فرس اخمينين ويونان ثم فرس فرثين وساسانين طويلة بلغت اكثر من (١٢٠٠) الف ومائتي عام . فلم يوقض هذا الكابوس الا حرب التي خاضتها الامة العربية ابان الفتوحات الأسلامية في معركة القادسية . فهل ماتت جذوة الأبداع والخلق الحضاري عند العراقيين اثناء هذه الحقبة الطويلة . فقبل الفتح العربي للعراق تمكن العراقيون من دحر الفرس الساسانيين في يوم ذي قار المشهور[٣] ، فتاريخ العراق اثناء الاحتلال الساساني لايخلو من دور تحرري وانعتاقي اذ ظهرت دولة كرخ ميسان العربية في جنوب البلاد في الربع الاخير من القرن الثالث الميلادي ، وفي زمن

قبل هذا نشأت دولة الحضر في الاجزاء الشمالية الغربية من البلاد . وشهد القرن الثالث الميلادي كذلك نشوء امارة عربية جديدة في الحيرة استمرت حتى مقتل النعمان بن المنذر ومجيىء الفتح العربي في القرن السابع للميلاد[٤] . لقد كانت الاشتباكات والحروب مستمرة بين السلطة الساسانية الحاكمة للبلاد والقبائل العربية المنتشرة في الشمال والجنوب فلم يهنىء هؤلاء المحتلين باحتلالهم للعراق بل على العكس ، اذ منذ الايام الاولى للاحتلال الاخميني عبر العراقيون عن رفضهم ومقاومتهم له ، ولاننسى كيف ثارت مدينة بابل بعد الاحتلال الاخميني مؤكدة فشل هذا الاحتلال[٥] ، وهكذا كان نفس الامر تحت الاحتلال الفرثي ايضاً اضافة الى ماتم توضيحه بهذا الشأن في العصر الساساني .

ومن الجدير ذكره فان الصراع لم يكن في هذه الحقبة عسكرياً فحسب بل رافقه وعي قومي وحضاري ، فلقد تحسس العراقيون للعنصرية الفارسية ليس فقط من ناحية رغبتهم في قمع قمعهم واذلال أهل العراق بل رافق ذلك اختلاف في الذوق والأتجاه الثقافي . فالعراقي كان يعي ويتحسس ان ليس للفرس ثقافة وتجارب في البناء والفن عامة فالفرس الساسانيين شيدوا عاصمتهم الشتوية المدائن في ارض العراق المحتلة مستفدين من خبرة اهل البلاد ، مستخدمين المهندسيين والبنائيين والفنيين العراقيين في تشيد قصر المدائن . هذا القصر الذي يقف اليوم قسماً منه شامخاً وهو الايوان المشهور شيد على غرار ماكان معروفاً في بلاد الرافدين من طرز بناء القصور ذات الأواوين الأربعة التي تطل على ساحة داخلية[٦] : اذ لم يعرف الفرس مثل هذا النمط من العمارة في بلادهم فلم نعثر ولو على نموذج واحد لهذا الطراز في ايران كلها . بل نجد في العراق نماذج سبقت ايوان المدائن كما وان هناك نماذج جاءت بعده . الم يكن هذا الأمر دليلا قاطعاً على عدم افول الفكر العراقي وتوقف ابداعاته . واذا كان هذا الأمر ينطبق على البناء وتشييد القصور فان الامر ذاته ينطبق على كل ماهو فني وصعب وشائك في المجالات الاخرى .

استمرار العطاء الحضاري بين فترة سقوط بغداد على يد المغول وتأسيس الحكم الوطني .

لقد استمرت الحقبة الحالكه بين سقوط بغداد (١٢٥٨م) وتأسيس الحكم الوطني عام ١٩٢١م زهاء ٦٦٣ عام . ولقد جابه العراقيون الويلات الجسام نتيجة تعسف المحتلين

الاجانب المتعددي الجنسيات والاعراق والملل ، ورغم ماأصاب البلاد من دمار وخراب فلقد استطاع العراقيون بحكم موقعهم الجغرافي وصناعاتهم وزراعتهم المعروفة ان يحافظوا على مركزهم التجاري المهم على مر العصور . فالتجارة كانت من اهم المقومات في حياة الشعب حتى في الأزمان الصعبة من عصور الغزو والاحتلال . لقد مارس العراقيون بعض الضغوط على الاجانب المحتلين بحكم نفوذهم في مسك زمام التجارة والزراعة والصناعة الأمر الذي اثر على ذالكم الدخلاء . ولقد ساعد في هذا الأمر هو ان الاقوام الغازية لم تكن تمتلك اساساً ادراكاً واضحاً لمقومات التجارة والزراعة والصناعة والفن والاقتصاد ولذلك كان على هؤلاء الدخلاء ان ينساقوا في كثير من الاحيان الى كفة الشعب والرضوخ الى مايبغيه . فلقد اكتسب العراقي بحكم موقفه الجغرافي وتاريخه الطويل خبرة في هذا المجال لم تكن على نفس الدرجة لدى العدو المحتل .

ولأجل الالمام بحالة البلاد في هذه الحقبة فان ماأصاب معظم العراقيين من فقر وتدني في المستوى المعاشي ، فان الشعب ظل محافظاً على مستواه وحالته التي تعود العيش من خلالها ، فلقد بقيت المدن الرئيسة وبخاصة بغداد والموصل والبصرة ترفل بتجاراتها على الصعيد الداخلي او الخارجي ، وكذلك بقيت العادات والتقاليد والمجالس الادبية والازياء والبناء المعماري والاحتفالات التي الفها الناس في القرون الماضية التي سبقت الغزو المغولي . وهذا الامران دل على شيء فانما يدل على مدى تمسك الشعب العراقي باصالته وتراثه من ناحية وصموده بوجه التيارات المعادية الخارجية من ناحية أخرى[٧] .

واذا تفحصنا بعض الفقرات الفنية في حياة الشعب كالبناء واعمال الحفر على المعادن وتكفيته والنحت على الخشب وصناعة الفخار باشكاله المتعددة فاننا سوف نجد انها لن تتوقف اثناء هذه الحقبة . ففي حالة البناد والتشييد والاعمار قام العراقيون المقتدرون والحكام المحليون بتشييد الجوامع والمساجد والمدارس والاضرحة والمشاهد والربط والتكايا والمساكن . فلم تمنع الموجات الزاحفة المختلفة ، الدخلاء على ايقاف عملية التطور الحضاري والثقافي بل علي العكس هناك اشراقات جديدة في العمارة العراقية لما بعد الغزو المغولي تمثلت بالعديد من المباني الشهيرة والتي مازال قسماً منها قائماً حتى اليوم ، نذكر منها على سبيل المثال ماذنة جامع الخلفاء ٦٧٨هـ(١٢٧٩م) ومجمع المباني

القديمة في الكفل ٧٠٣-٧١٦هـ (١٣٠٣ - ١٣١٦م) والمدرسة المرجانية وجامعها ٧٥٨هـ (١٣٥٧م) وجامع الكواز في البصرة ٩٢٠هـ (١٥١٤م) وجامع الحيدر خانه (١٢٣٢ - ١٢٤١هـ) (١٨١٦ - ١٨٢٥م) وجامع الأحمدي (١٢١٠ - ١٢١١هـ) (١٧٩٥ - ١٧٩٦م)[٨] . وكذلك العديد من المباني في بغداد وخارجها والتي نتمكن هنا من ذكرها وهي ذات تخطيط متكامل ومشيدة على احسن حال ومزينة بالطابوق المزجج (القاشاني) ذي الزخارف المختلفة ، هذه المباني تشمل على مراقد بعض الأولياء وعدد من المباني الكبيرة كالخانات ودور الدولة والبيوت وهي تتدرج من حيث تأريخ انشائها حتى ان بعضاً منها شيد مابعد ١٩٠٠ ميلادية .

اما صناعة الأواني النحاسية وتزينها وزخرفتها بالنقوش البارزة والمكفته فقد راجت في كل سنين هذه الفترة ولعلنا نذكر في هذا المجال كيف هاجر الى مصر عدد من الصناع الموصليين المشهورين في صناعة النحاس وزخرفته . فهناك شمعدان مكفت بالفضة والذهب محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة صنعه النقاش محمد بن حسين الموصلي سنة ٦٦٨هـ (١٢٧٠م) . وتتميز مواضيع هذه القطعة الفنية الفريدة بالتفريعات النباتية ومناظر الرقص والشرب والطرب والغناء اضافة الى مناظر اخرى تصور البلاط وابهته وعظمته[٩] . وبهذا الصدد يمكن الاشارة الى الصندوق المكفت بالفضة الذي نقشه في مصر الفنان العراقي الصانع احمد بن بارة الموصلي عام ٧٢٣ (١٣٢٣م)[١٠] . ولايخفى علينا كيف ان هجرة هؤلاء الفنانين من الموصل الي القاهرة ادت الى فتح افاق جديدة لدى المصرين آنذاك وكانت بلاشك الطريق الى ظهور الطراز المملوكي في صناعة التحف المعدنية[١١] .

ولقد امتدت صناعة التحف المعدنية الموصلية الى اوربا في القرون الوسطى خاصة مايتعلق بتكفيت المعادن بالفضة والذهب . فقد قلد الاوربيون في البندقية (فينس) وجنوا هذه الصناعة ، اذ ذكر انه استقدم الي ايطاليا في العصور الوسطى عدد من فناني صناعة هذه التحف من بلاد المشرق وقد نشأت من جراء ذلك مدرسة اظهرت بوضوح المزيج من عناصر اسلامية واوربية والتي عرفت بمدرسة البندقية في عصر النهضة[١٢] .

المدارس واستمرار واجباتها :

لقد لعبت المدارس في بغداد وكذلك في المدن العراقية الاخرى كالموصل والبصرة دورها في تأجيج وترويج كفة العلم والتعليم عند العراقيين ، فلقد استمر العراقي في كل هذه الفترة يمجد العلم والعلماء والاساتذة الكبار . كما ان الموسرين من العراقيين اغدقوا المبالغ الطائلة في بناء المدارس المختلفة ولم يكن ذلك حكراً على الرجال بل اشتركت النساء العراقيات ايضاً في اقامة دور العلم وتزويدها بما تحتاج من اساتذة وكتب ولوازم اخرى[١٣] ، ويمكن حصر اسماء عدد من المدارس التي تقع بين منطقة باب المعظم وحتى شارع المستنصر في الرصافة بمقدار ثلاثين مدرسة[١٤] . فلقد انشأ عدد من هذه المدارس في العصر العباسي وظل التدريس مستمراً فيها حتى قيام مدارس اخرى بعدها . واضافة الى هذه المدارس فعلينا ان لاننسى ان هناك عدد آخر من المدارس كانت ضمن المساجد والجوامع وتقوم بدورها التعليمي .

وللمكتبات والكتب التي كانت تحويها هذه المدارس اثر كبير في ابقاء المعرفة وتطويرها لما يخدم تأجيج الروح الوطنية والانعتاق وحب الاستقلال والتخلص من هؤلاء الدخلاء . فلقد اصبحت كراهية الشعب العراقي للأجانب المحتلين في هذه الفترة من الامور البديهية ، فما ان دخل المغول بغداد حتى اصبحت المقاومة الشعبية المسلحة في المدن والقرى والبادية شائعة وفعالة[١٥] . وقد ادت هذه الحالة الى ان يتردد المغول وقائدهم هولاكو في البقاء ببغداد اذ بعد مدة وجيزة تركت بغداد من قبل هؤلاء اللذين فضلوا الرجوع الى ايران ، ولقد شجع على مثل هذا الوضع وجود القبائل القوية في العراق ، اذ تمكنت هذه القبائل العربية ان تمارس بين حين وآخر الضغوط المختلفة لتقويض النفوذ الاجنبي وتكون في نفس الوقت عون لكل من يثور عليهم[١٦] .

استمرار اصول الفن التشكيلي العراقي في القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين .

لقد استعرضنا فيما مضى الحالة العامة للبلاد والتي سادها الاحتلال الأجنبي المتعدد الجنسيات ، ولاجل ان نقف على مابقي وترسب لدينا من مقومات حضارية وثقافية ، وجدنا ان نلقي الضوء على بعض خصائص الفن التشكيلي العراقي للقرنين الاخيرين من هذه

الحقبة التي دعاها البعض بالفترة المظلمة وهما القرنان الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد ومما هو جدير بالذكر فلقد مارس الاتراك العثمانيون في هذين القرنين الأحتلال والحكم المباشر ، اذ ارتبط العراق بعجلة الحكم بالاستانة مباشرة ورغم ماكان يطمح اليه ويبغه الاتراك في احتواء العراقيين الى جانب العنصر التركي في اللغة والحياة العامة كالملابس والعادات الا ان العراقي ظل محافظاً على اصالته ولغته وذوقه وفنه .

وفي هذا المجال علينا ان نوضح ان ماوصلنا من امثله عمارية وفنية من هذه الحقبة كالمباني والدور والرسم والنحت والموسيقى ماهي الا نماذج تطورت عن اصول رافدينيه – عربه عريقة لاتمت بالاتراك او الايرانيين او غيرهم بأية صلة ، فعلى سبيل المثال فان تخطيط البيت العراقي (البغدادي) وكذلك تزيناته وقفراته المعمارية لاتشبه تلك التي نعرفها في المدن التركية . . .

ان مكونات ومقومات الفن المعماري والتشكيلي قد تركزت اساساً في البيت العراقي (البغدادي) في هذين القرنيين . فلقد ورثنا من ابائنا واجدادنا انهم اغدقوا كل مالديهم من اموال وجهود في سبيل اخراج واظهار دور سكناهم بأبهى حله واحسن انشاء . فالبيت لديهم كان عنوان غناهم او فقرهم وهو النموذج الحي الذي يجتمع فيه كل الفنون المعروفة في آن واحد ، فالبيت يحوي اسلوب العمارة ومكوناتها من مواد انشائية محلية او مستوردة حيث راعى المعمار تأثير البيئة وتغيير المناخ من فصل الشتاء الى الصيف والربيع والخريف . فكانت الساحة الوسطية والأيوان (الليوان) الواحد او الاثنان المطلان عليها من الأساسيات في تخطيط هذه الدور ، كما كان لأختيار المواد الانشائية من طابوق اعتيادي ومنجور ، اضافة الى الخشب والحديد والزجاج الملون وغير الملون واستعمال الشبابيك المزدوجة الشناشيل ابلغ الاثر في اظهر هذه الدور باشكال برز فيها الجمال اضافة الى تمكن الفرد العراقي من الركون في داخلها والتمتع بالراحة الكاملة .

والدار العراقي اذا ما كان مشيداً من قبل احد الموسرين فانه بلاشك تحفة من التحف الآخاذة . فعلاوة على الخصائص العمارية التي مر ذكرها فأنه يضم كل عناصر الفنون التشكيلية آنذاك . فالزخارف المنفذة على الطابوق والخشب والمواضيع الفنية بالنحت البارز والرسم شملت معظم جدران الدار . ولقد اعطى المصمم اهمية خاصة لمدخل البيت وواجهته المطلة على الشارع . فالمدخل كان لايحتوي على الباب الخشبي المزين

بالنقوش البارزة والمحلى بالقطع النحاسية كالمدقات والمسامير فقط بل كانت الكتيبة التي تعلوه من التحف المميزة لكل دار . وهذه الكتائب تضم عناصر زخرفية بالنحت البارز والملون ، منفذة بالطابوق المنجور والجص تضم في وسطها آجره كتب عليها تاريخ انشاء الدار بالهجري او الميلادي واحيانا الاثنان . اما داخل هذه الدور فكانت الاعمدة (الدلكات) وتيجانها والسقوف التي حملتها ذات زخارف واصباغ شتى . ولجميع هذه الدور شناشيل (مشربيات) تبرز نحو الشارع او الزقاق الخارجي وهي تضم شبابيك ذات زخارف حديدية وزجاج مختلف الالوان ، كما حوت جدران هذه البيوت خاصة الطابق الارضي على مواضيع فنية منفذة احياناً بطريقة الرسم او بالطابوق المهندم وبالنحت البارز ، فقد اشتملت مواضيع البعض منها على حيوانات متقابلة من اسود وطيور وغزلان تحيط بها الأغصان والزخارف المختلفة اذ غالبا مانرى وقد ادارت هذه الحيوانات رؤوسها نحو المشاهد .

بهذا الوصف لمكونات البيت العراقي فان واقع الحال يشيرالى ان كل انواع الفنون من ريازة ورسم ونحت وتصميم زخرفي واعمال فنية منفذة بالخشب والزجاج والحديد قد تضافرت سوياً لتجعل من الدار العراقي تحفة لاتضاه . ان الخطأ الكبير الذي ارتكب في مطلع القرن العشرين هي القفزة السريعة الغير علمية وغير المدروسة التي قادتنا وبشكل اعمق الى الأساليب الأوربية في البناء والفنون التشكيلية اضافة الى القفزات السريعة في المجالات الاخرى . وقد ادى هذا الأمر الى نبذ تراثنا الموروث الذي لم نعطيه المكانة اللائقة لكي يأخذتطوره الطبيعي ضمن المؤثرات الخارجية التي بدأت تدخل البلاد في نهاية القرن التاسع عشر .

لقد كان التأثير على البلاد وفي كل المجالات قوياً ومباشراً في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، الامر الذي جعل الفرد العراقي المنحدر في ثقافته من التراث والبيئة المحلية غير مستساغ من قبل الاغلبية . فتبدلت الالبسة التقليدية بالألبسة الاوربية كما اصبح البناء والذوق العام في البلاد يجاري مفاهيم الاوربية، ودخلت مفاهيم واساليب في الحياة العراقية لم تكن معروفة في السابق . واذا اخذنا مثال على هذه الحالة فاننا نجد حتى مدرسى الرسم في المدارس حينما يعلمون الطلبة على الرسم يرسمون لهم نماذج من بيوت مشيدة على الطريقة الغربية ذات السقوف المنحدرة ومزودة بمداخن يخرج منها الدخان .

لقد اوقعنا العديد من المعنيين بالفن التشكيلي بالكثير من المتاهات والأوهام التي تكرس حقيقة عدم وجود فن تشكيلي في البلاد قبل ظهور الفنانيين والرواد . وهنا يكمن الخطأ ، اذ بمجرد مقارنة مالدى العراقيين او الاقطار العربية بالفن الأوربي نكون قد خسرنا رهان الحقيقة وفقدان طرق الوصول الى الجوهر . ففي العراق كانت اللوحة المنفصلة عن الجدار لامعنى لها في مكونات الدار او المباني الاخرى ، بل ان معنى اللوحة كامن في صفحات الكتب والرسوم الصغيرة المنفذة على الورق او اية مادة مشابهة ، كما وقد عرف العراقي الرسوم الجدارية منذ العصور الأولى لحضارته القديمة[١٨] واستمرت معمول بها حتى في الحقبة موضوعة البحث ، ولقد شاع في هذه الفترة استبدال الرسم المباشر على الجدار برسوم منفذة على الزجاج او على الورق الذي كان يعرف (المعشر) لتزين جدران المقاهي والاماكن العامة والبيوت احياناً ، بمواضيع مستمدة من الاساطير الشعبية كشخصية ابو زيد الهلالي وعمر بن ود العامري وعنتره . كما ان بعضها يمثل مواضيع دينية كصور الحج والكعبة المشرفة وبعض الاضرحة والمراقد المشهورة وبطولات الحسين (رض) .

ومن الجدير بالذكر ان فن الرسم في هذه الحقبة كان يمارسه عدد من الرسامين بمقدورنا ان نصفهم بالفنانين . فكان الرسام نيازى مولوي البغدادي في اواخر القرن التاسع عشر يسير على النهج المتوارث لفن الرسم العراقي المنحدر من المدارس الفنية في البلاد كمدرسة يحيى الواسطي[٢٠] . واذا اردنا ان نتعرف على بعض رسوم هذا الفنان وتلميذه عبدالوهاب نيازى فهناك نماذج رائعة محفوظة في خزانة الاثارة تظهر ماتمخضت عنه رسوم مدرسة بغداد لهذه الفترة . وهذه الرسوم تضم تخطيطات ورسوم ملونة ، فمنها تخطيط لدرويش يرتدي لباس رأس مرتفع على الطريقة المولوية يعزف على الناي وصورة لشخص يركب حماراً والى جانبه بعير ، كما ان هناك صورة لشخص جالس وامامه دواة للحبر وكتاب وخلفه شخص واقف يحمل كتاباً[٢١] هذه امثلة تظهر لنا مدى تمكن الرسام البغدادي في هذه الحقبة ومعرفته الفائقة في التخطيط والألوان وتتبع تفاصيل جسم الانسان . كما ان اسلوبه في الرسم يظهر لنا بوضوح نهج مدرسة بغداد التي اصبحت بهذا الشكل في نهاية القرن التاسع عشر ، وسوف تظهر الدراسات في المستقبل العديد من هذه الأمثلة والتي ستلقى الضوء الساطع الذي سيزيد من معرفتنا بفن الحقبة الزمنية التي سبقت مرحلة التأثير الاوربي الذي خضعت له البلاد بعد الاحتلال البريطاني عام ١٩١٧ .

الهوامش

١. د. طارق عبدالوهاب مظلوم / مواضع استعمال اللبن وحمايته في الابنية الاشورية ، مجلة التراث والحضارة العدد (٥) ١٩٨٣ صفحة ٢٤ .

٢. طارق عبدالوهاب مظلوم : الفنان العراقي واستمرار ابداعاته عبر الحقبات التاريخية الحالكة ، مجلة الاكاديمي العدد ٧ تموز ١٩٩٤ صفحة ٢٤-٢٩ .

٣. د. نزار الحديثي : العراق عند مجيء الاسلام ، حضارة العراق ، الجزء الخامس صفحة ٧-٢٥ .

٤. نفس المصدر السابق .

٥. نفس المصدر السابق .

٦. د. طارق عبدالوهاب مظلوم ، المدائن (طيسفون) ١٩٧٠ - ١٩٧١ ، مجلة سومر المجلد ٢٧-١٩٧١ صفحة ١٣١ انظر نفس المؤلف / نماذج من النوافذ والفتحات البنائية في العمارة العراقية / دورة المعالجات البيئة لتصميم المباني عند العرب ١٩٨٨/١/٣-١٩٨٨/١/٤ ص ٣ .

٧. د. طارق نافع الحمداني ، مظاهر الحياة الاجتماعية في العصر العثماني ، حضارة العراق الجزء العاشر صفحة ٢١٣ - يتبع .

٨. د. طارق جواد الجنابي ، العمارة العراقية ، حضارة العراق ، الجزء العاشر ، ص ٢٤٣ - ٣٦٦ .

٩. د. عبدالعزيز حميد ، التحف المعدنية ، حضارة العراق ، الجزء التاسع صفحة ٢٠٥ -٢٠٦ .

١٠. نفس المصدر اعلاه .

١١. نفس المصدر اعلاه .

١٢. نفس المصدر اعلاه ، ومن الجدير ذكره ان مثل هذا الامر حصل في القرن الثامن قبل الميلاد حينما هاجر فنانون من الشرق الى ايطاليا وقاموا بنفس الدور . راجع Maxwell-Hyslop , Uratian Bronzes in Etruscam Tomos , IRAQ .17(1956).P.15off

١٣. هناك العديد من اسماء هذه المدارس وقد اقترنت لسيلات . راجع الدكتور مصطفى جواد / المدرسة النظامية ببغداد ، سومر المجلد (٩) ١٩٥٣ صفحة ٣٢٨ يتبع .

١٤. د. طارق عبدالوهاب مظلوم ، موضع المدرسة النظامية ببغداد ، التراث والحضارة ، العدد ١٢-١٤ (١٩٩٠-١٩٩٢) صفحة ١٣ .

١٥. د. صالح العابد ، النظام الادرامي / حضارة العراق ، الجزء العاشر صفحة ١٦ وكذلك د. عماد عبدالسلام ، نفس المصدر صفحة ٣٧-٤٠ .

١٦. د. عماد عبدالسلام ، الجيش والقوى والمؤسسات العسكرية ، حضارة العراق ، الجزء العاشر صفحة ٣٧-٣٨ .

١٧. عز الدين جعفر الصندوق ، المباني والدور التراثية وكيفية توثيقها ، التراث والحضارة العدد ٨-٩ ، ١٩٨٦-١٩٨٧ صفحة ١٨٦ يتبع ، كذلك في نفس العدد انظر صفحة ٢٥٥-٢٧٠ ، وكذلك صفحة ٤٢٢-٤٤٠ .

١٨. انظر انطون مورتكات ، الفن في العراق القديم ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي . مطبعة الاديب صفحة .

١٩. شاكر حسن ، الفن التشكيلي ، حضارة العراق ، الجزء الثالث عشر صفحة ٢٨٧ .

٢٠. اسامة النقشبندي ، فنون الكتاب ، حضارة العراق ، الجزء الحادي عشر صفحة ٢٥٣-٢٥٤ .

٢١. نفس المصدر اعلاه .

المصادر

١. ندوة الخصوصية الوطنية في العمارة العربية المعاصرة ، الجمهورية العرقية وزارة الاسكان والتعمير بغداد ١٤-١٦ تشرين اول ١٩٨٩ .

٢. ندوة اعادة التخطيط والتجديد الحضري لمراكز المدن الرئيسة ، جمهورية العراق ، وزارة الاسكان والتعمير ، كانون الثاني ٢٧-١٩٩٢/٢٩ .

٣. حضارة العراق تأليف نخبة من الباحثين العراقيين بغداد (١٩٨٥) ، وزارة والثقافة والاعلام .

٤. التراث والحضارة الاعداد ٥-٧ وكذلك ٨-٩ ، و ١٠ اصدار المركز الاقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية . بغداد .

٥. انطوان مورتكات ، الفن في العراق القديم بغداد مطبعة الاديب .

٦. ريتشارد اتنغهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، وزارة الاعلام بغداد .

٧. الدكتور احمد سوسه ، ري سامراء في عهد الخلافة العباسية ، الجزء الاول والثاني ، بغداد ١٩٤٩ .

٨. الدكتور احمد سوسه ، فيضانات بغداد في التاريخ ، القسم الاول والثاني مطبعة الاديب ، بغداد ١٩٦٣ .

٩. رانسمين ، ستيف ، بغداد والقسطنطينية مركز الحضارة في العصور الوسطى ، سومر المجلد ١٢ (١٩٥٦) ص١٠١ - ١٠٧ .

١٠. د. زكي محمد حسن ، مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي سومر المجلد ١١ (١٩٥٥) ص١٥ - ٤٦ .

١١. د. ابراهيم السامرائي ، الاصول التاريخية العامية البغدادية في (الف ليلة وليلة) سومر - المجلد ٢٠ (١٩٦٤) ص١٧٥ - ٢٠٨ .

١٢. ناصر النقشبندي ، مرقد الشيخ محمد بن سكران ، سومر - المجلد ١٩٦٢١٨ . ص١٩٧ - ٢٠٠ .

١٣. عباس العزاوي ، مشاهير الخطاطين في العراق في عهد المماليك سومر - المجلد ٥ (١٩٤٩) ص٨٥ - ٩١ .

١٤. عباس العزاوي ، تاريخ العراق بين احتلالين ، سبعة اجزاء . بغداد .

١٥. نجيب محمد البهبيتي ، المعلقة العربية الاولى او عند جذور التاريخ ، القسم الاول والثاني ، الدار البيضاء (١٩٨١) .

١٦. جان بوتيرو ، بلاد الرافدين ، الكتابة - العقل - الالهة ، سلسلة المائة كتاب - الثانية ، ترجمة الاب البيرايونا .

١٧. بصمه جي ، الدكتور فرج : كنوز المتحف العراقي ، جمهورية العراق ، وزارة الاعلام ، مديرية الاثار العامة ، السلسة الفنية ١٧ .

١٨. موسوعة الموصل الحضارية (٥) مجلدات ، جامعة الموصل ١٩٩١ .

١٩. اندري بارو : سومر ، فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي بغداد ١٩٧٩ .

٢٠. د. طارق عبدالوهاب مظلوم ، نينوى محلة سومر ، ٢٤ (١٩٦٨) ص٤٩-٦٢ ، ٢٥(١٩٦٩) ص ٨١-٩٠ ، نينوى في ضوء التنقيبات الاثرية .

شروط النشر في مجلة الاكاديمي

(١) تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.

(٢) ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة اخرى.

(٣) ان لايزيد طول البحث عن ٢٠ صفحة من حجم ٨/١ .

(٤) ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق ان وجدت.

(٥) تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر.

(٦) ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (٢٥٠) كلمة.

(٧) يقدم البحث بثلاث نسخ.

(٨) مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث.

(٩) تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص.

(١٠) تنتقل حقوق طبع ونشر البحث الى المجلة حال اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.

(١١) لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.

(١٢) يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.

(١٣) يستوفى مبلغ (٣٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (١٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر.

(١٤) توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة).

مجلة الاكاديمي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد.

RESEARCH ABSTRACTS

1.Dance of Death , Dr.Abdul Elah Kamal Al-Deen

The Research throws light on the additions , and deletions , and deviations , in the text of the swiss writer Duren mat , on the original text .

2. Theimage Theater , Dr . Salas Al-Kasab
Dr.Abbas Ali Jaafer

The image is a bondle of poetics , phylosophy , and composition . It goes deep into poetry , taking a succession of symbols , signalling in the receptor akeen sense of reality , and taking from reality its meaning .

3. Style and Meaning , Asst . prof . Jaafer Ali Abbas
Asst . prof . Dr. KadhuMunis

Style and meaning is an attempt to analye the Iraki film "Sahbat seif" structurally according to modern .

4. The personification of the City of Hatra
Dr. Nassir Al-Shawi .

The study intoduces a new identification of a ststue previously identified as of agood named Asur-bel ( ) or of the good Baolshamin .

5. Mesopotamia and the cultural heritage .
Dr . Tariq A . Methloom .

Inspite of the many catostophies faced it never stopped ito mainstream .