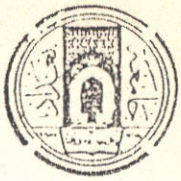
13
1996



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

- جواد سليم . . مدخل الى عالمه الفني والانساني — صالح عبدالكريم القره غولي
- خصوصية الاكاسيد المعدنية وتقنياتها في اظهار الوان معدنية «دراسة تجريبية» . — د. علي حسين الاسدي
- وظيفة العروض المسرحية في المدارس العراقية ١٩٠٠-١٩٤٠ — احمد سلمان عطية
- توظيف الديكور المسرحي لعروض اجنبية في منتدى المسرح . — ضياء انور حبش
- مشكلة العلاقة الجمالية بين الممثل والشخصية — ثامر كريم عبد / عبدالصاحب نعمة مرعي
- أعادة تقويم دور المونتير في التلفزيون . — عصام عيسى علوان

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

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 أخرى .
٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .
٤. تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .
٥. تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص .
٦. ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (١٠٠) كلمة
٧. ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .
٨. مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث .
٩. ان لايزيد طول البحث عن ٣٠ صفحة من حجم ٨/١ .
١٠. تنتقل حقوق الطبع 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. يستوفي مبلغ (٥٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (٢٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر .
١٤. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة) .

مجلة الأكاديمي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد

جـــواد سليـــــم
مدخـــل الـــى
عالمـه الفنـي والانسانـي

صالح عبدالكريم القرغولي
استاذ مساعد
قسم الفنون التشكيلية - كلية الفنون الجميلة

■ يلقي الباحث الضوء على حياة الفنان العراقي الكبير جواد سليم وعلى اعماله في الرسم والنحت ، كما يتناول بعض ماقاله عنه رفاقه من الفنانين عن حقيقة الانجاز الذي توصل اليه منذ نشأ في بيت الفن والثقافة ضمن تقاليد حققتها الاسرة مروراً باكماله واطلاعه على الحضارات القديمة والعراقية منها على نحو خاص .

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

المقدمة

اذا استثنيا الموهبة التي تمتع بها جواد سليم ، والمحيط العائلي الذي نشأ فيه ، فان العوامل الأخرى ، كسفره الى ثلاث عواصم اوربية مهمة ، وتعلمه لعدة لغات ، وشغفه بالموسيقى ، وثقافته الراقية ، وبحثه في العلاقة الشائكة بين اسرار العصور السالفة والأبتكارات المطلوبة لروح العصر ، وتجرده النادر من الأنانية ، وبحثه عن الذات الحرة الخ لاتقل أهمية في تكوين جواد سليم ، كفنان تمتع بمكانة ممتازة ولايمكن ان ننسى لزمن غير قصير .

وربما البحث في هذه العناصر ، والتوقف عند بعضها ، يساعدنا في فهم مكونات الفنان ، وشخصيته ، والنتائج التي توصل اليها ، فقد استطاع ان يحقق ، في عمر قصير جداً ، قياساً بزميله فائق حسن . . وقياساً بالأفكار والمشاريع والأمال التي كان يحلم ان ينجزها ، مايجعلنا نتأمل ، مرة بعد مرة ، ما تم انجازه ، على صعيد النحت والرسم بالدرجة الأولى ، ومن ثم ، ثانياً ، على صعيد منح الحركة التشكيلية بعداً أصيلاً يتمتع بالأصالة والصدق .

فقد كان جواد سليم ، بعد الواسطي ، الأسم الذي يذكرنا بتراث وادي الرافدين ، بدون صعوبة تذكر وسنبقى نشعر أمام هذه الموهبة الفذة ، بضرورة العودة لها ، ودراستها ، كجزء من التراث المعاصر للحركة التشكيلية في العراق والوطن العربي ايضاً .

انطلاقاً من هذه الأشارات ، ساكرس هذا البحث ، لرائد الفن جواد سليم ، واهميته ، فنياً وعلى صعيد الرؤية . . وتخليداً للرموز التي مازالت قادرة على استكمال ابعادها ، خارج زمنها المادي ، اي على مستوى الهوية ، والصدق ، والعمق ، فجواد سليم يتمتع بهذا الدفق والقوة والباعث ، في مشكلات الفن ، وقيمته الانسانية المباشرة او التاريخية والروحية التي تمثل اعلى مراتب القيم الأنسانية .

النشأة

اذا لم تكن عوامل الوراثة قد درست بشكل متقدم ، على الصعيد الثقافي أو الفني ، مثلما درست العوامل الأخرى على البايولوجي ، فأن الباحث «قاسم حسين صالح» يقول : «مايلفت النظر ان الموهبة لفن الرسم قد ظهرت لدى كل من بيكاسو وغويا وجواد سليم في وقت مبكر وهم لم يبلغوا العاشرة من العمر ، وحقيقة كهذه تدفعنا الى ان نميل الى

الأعتقاد باهمية الجانب الوراثي او التركيب البايولوجي ، سيما وان والد بيكاسو كان رساماً ومدرساً للرسم ، وان والد جواد سليم كان رساماً»[١] الا انه يتوصل أو يثير قضية جديرة بالدرس «اننا اذاافترضنا ان الفنان يولد متمتعاً بمناطق مخية اكثر تطوراً من مناطق مخية اخرى (هي المناطق المخية الثلاثة الحسية على رأي الدكتور نوري جعفر) أو أي تفسير فسلجي ممكن ، فانه مع ذلك ، يتطلب توفير الظروف الاجتماعية المناسبة والمناخ الفكري والتربوي الملائم ، بحيث تمكنه من ان يستثمر تطور هذه المناطق المخية ، باعلى درجة وأن يستفيد من مبكانزمات ومانحة بافضل مستوى من الكفاءة ، لكي يكون فناناً مبدعاً وانه كلما تهيأت تلك الظروف بشكل افضل زادت امكانية الحصول على فنانين مبدعين كماً ونوعاً»[٢] .

وقد ولد جواد سليم في عائلة (مثقفة) ولاتتقاطع مع تطلعات الابناء الفنية او الثقافية بهذا الصدد تصف نزيهة سليم مناخ العائلة الثقافي فتقول «نحن أول من اهتم بسماع الموسيقى الكلاسكية في بغداد ، وكان والدي يتذوق المقام العراقي ويقرأه ، كما كان يجود القرآن الكريم»[٣] ه الملاحظة تؤكد ماذهبت اليه الست سلوى الحصيري في حديث لها عن المناخ العائلي ، قالت « . . كان الجو رائعاً حقاً مليئاً بالفن والموسيقى واللوحات الفنية»[٤] وهو الذي يجعلنا لاننفي الاستعداد المبكر للفنان أو الموهبة الفطرية التي كانت قد ولدت معه ، بعد ان وجدت المناخ الذي ترعرت فيه ، ونشأت ، وتكاملت فموهبة جواد سليم طغت على افراد اسرته ، وهو الأمر الخاص بالموهبة او الاستعداد مع عناية خاصة من قبله بتطويرها او للمصادفات التي لعبت دورها في بلورة شخصيته الفنية .

سليم ، شقيق جواد ، ان نبوغه يواكب التطور السياسي والقومي في العراق والأقطار العربية بين ١٩٤٠ و ١٩٦١ ، يتصل به على نحو قد لايكون واضحاً عند أول وهلة»[٥] .

عدنا الى النشأة الاولى ، فقد ولد جواد سليم في انقرة عام ١٩٢٠ وكان والده ضابطاً في الجيش التركي ، وحين عاد الى العراق أستمر في تحصيله الثانوي .

وفي بيت قديم بشناشيل تطل على زقاق ملتو يمتد بين البيوت البغدادية المتعانقة ، نشأ جواد ، وقطع فترة طفولة في احضان أب كان يعشق الرسم ويعتبره هوايته المفضلة ، وأم ذكية ذات حس فطري ، كانت تجبل من الطين تماثيل صغيرة لقرويات الجنوب ،

وتقدمها لطفلها الوديع جواد . . . كما كانت تحوك السجاد وتقطع سأم الليالي الشتوية بصنع الجوارب الملونة . . .

وحياة جواد سليم ، بعد ان اتم دراسته الثانوية ، وارسل في بعثة لدراسة الفن في باريس ، فالتحق بمعهد الفنون الجميلة العليا الـ (بوزار) سيواجه حياة غنية بالأستقرار والقلق فبعد ان نشبت الحرب العالمية الثانية سيعود الى بغداد ، بعد ان تحولت اوربا الى سماء سوداء وأرض ممزقة[٦] .

وعلى كل فان نشأة الفنان ، في العائلة مهدت له صورة كبيرة للمستقبل والفنان استطاع ان يستثمر المصادفات التي مرت به . سيدرس الفن ، ويطور مهارته ، ليتوجها في نصب الحرية .

اوربا وجواد سليم

لابد من القول بأن أوربا لم تقدم جواد سليم وتفصله عن وعيه بالموروث الحضاري العراقي القديم او المصري ، بل سيدرك مغزى تأثير الشرق في الغرب وستلاحظ من خلال دراسته في أهم ثلاث عواصم اوربية ، كيف طور مفهومه ورؤيته التي شيدت بها مفهوم جماعة بغداد للفن الحديث ، فالبرغم من تفتح جواد سليم لعناصر الأبتكار والتجديد في الابداع (الا انه لم يفرط بمغزى الاصالة . . . يقول «لكي لايتأثر الفنان بمؤثرات اخرى عليه ان يظل باقياً على وعيه الفطري»[٧] . . ومع ذلك فقد تتلمذ جواد سليم على مجموعة من الاساتذة البارزين ، أدت الى تطوره السريع والمثمر ففي باريس تتلمذ على يد الفنان الكلاسيكي البرفسور «كاومونت» وهناك تفتحت مواهبه الفنية وطفق ينهل من معين الفن في تلك المدينة ماشاءت طبيعته الخصبة ان ينهل ثم رجع الى العراق ، يشد الرحال مرة اخرى الى ايطاليا وفي روما تتلمذ على يد الأستاذ «زونيلي» . . . وفي كلية (سليد)[٨] بلندن تلقى آخر دروسه الفنية حيث عاد بعد ذلك الى بغداد ليدرس فن النحت بمعهد الفنون الجميلة ، ثم ليكون – آخر الأمر – رئيساً لهذا الفرع في المعهد المذكور حتى نهاية حياته .

واذا سألنا السؤال الذي وضعه الناقد الألماني ، في مقالة عن جواد سليم اي (كيف يمكن مجاراة الحياة العصرية مع الأحتفاظ بالذات ؟ نرى الجواب على النحو التالي :

. . كل هذا ينبغي ان يقال ان اراد الانسان ان يفهم أهمية عمل خلاق استنزف حياة صاحبه كعمل جواد سليم ، إذ في عمل هذا الفنان العراقي ضرب توازن بين الفن الحديث

والتقاليد الشرقية العظيمة لقد تعلم جواد سليم طريقته بصورة جوهرية من اوربا. وفي اوربا ومر تمرنه في مراحل اتصل خلالها بالمهاجرين البولنديين في بغداد الذين عزمّوه بالفن الحديث وبمدارس الفن الحديثة في لندن وايطاليا . . . لقد تكونت اداته وعينه في اوربا ، فماذا نجم عن الشرق ؟ المضمون . . . وهل يعني هذا المادة ؟ انه اكثر من ذلك . . التراكيب التي ينفذ اليها والعالم المحيط الذي يعرض بمظاهره الجوهرية هي شرقية ، بغدادية ، جوادية . . . غير ان مايظهر حولها ايضاً هو شرقي . ان ماتوفر عليه الفن الشرقي المؤمل في القدم قد عاد بحلته الجديدة يحقق ذاته ويعود للحياة العصرية . . . لقد عرف جواد كل هذا . . . وكان شديد الأهتمام باختام مابين النهرين ، وبالزخارف العربية ، وبفن العمارة التركي ، وكان يعلم انه كان بوسائله (المكتسبة حيث كانت الأدوات هي الفضلى والعيون هي الأشد يقظة) يواصل مهمتها الممعنه في القدم ، وخدمها وبيّنها في الدنيا للعالم بأسره[٩] .

فاوربا فتحت ذهنية الشاب الموهوب ودفعته الى اسئلة تخص جوهر ومعنى الفن في عصرنا . . .

ومع ذلك فسيبقى انتماء جواد سليم لموطنه قوياً . . . في الرؤية الفنية ، كما في المكان فعن حبه لوطنه تذكر نزيهة سليم ، : «من انسانية جواد ووطنيته انهم طلبوا منه بعد فوزه في مسابقة نصب السجين السياسي المجهول ان يأتي الى انكلترا فاجابهم يانا اسكن في دربونة من درابين بغداد ويظل ذلك عندي أحلى من التفرغ في (اتيبلية) في اي مكان في العالم»[١٠] .

وحتى ماذهب اليه شاكر حسن في مقاله (تمثال السجين السياسي المجهول) فأنه يظهر انتماء جواد سليم للفكر الأنساني ، ولكن من خلال البعد الموضوعي . يكتب :

ليس السجين السياسي المجهول هوالدلالة الصريحة للقيد الحديدي الذي سوف يغل يد السجين ، والزنزانة التي ستحويه ، ولاحتى حيل المشنقة او الرصاصة التي سترديه ، بل هو الرمز المفصم للتمرد المشلول الذي يكابده المناضل القصدي ، فجواد في تعبيره سيحمل لنا مشكلة أزلية تتجسد في موضوعه عن (السجين) ولكنها طالما تجسدت خلال العصور المنصرمة ، فهي التي شهدت جميع حروب الحضارات القديمة ، وهي التي فجرت الحروب الصليبية ، وهي التي تؤجج اليوم حرب التحرير أو المقاومة السلبية في مواضع شتى من سطح الأرض»[١١] .

ولكن تمعننا في هذا النضب فاننا سنجد جواد سليم قد فكر في مصادر ثقافته العامة والخاص :

– في الفنون القديمة . . .

– وفي السجن ، كقيد دنيوي . . .

كما تمثل التقنيات الأوربية بالتعبير عن فكرة عامة ، فكرة الاغتراب التي تطرق اليها الفلاسفة من زمن قديم فأوربا ، في هذا الأطار ، اعطت جواد سليم :

١. وعياً بتأمل تأثير الشرق في الغرب . . .

٢. وبدراسة موروثة العظيم الذي لم يدرس بعد أو الذي هو قيد الدرس . . .

٣. الأستفادة من الاتجاهات التقنية والتكنيك والوسائل الأوربية دون التخلي عن جذره الواقعي من جهة او الروحي الشرقي – العراقي من جهة ثانية . . .

ويوجز **الفنان اسماعيل الشيخلي** الخلاصة التالي :

«لقد عاد جواد الى بغداد أواخر عام ١٩٤٩ من لندن ، ومن الجائز القول بانه في هذه الفترة قد اكمل مراحل الدراسة والتقضي والبحث اذ سبق له ان درس في باريس وروما ثم عمل في المتحف الوطني العراقي . . . وعلى هذا الاساس فانني أعتقد بان هوية جواد لم تتحدد قبل ذلك التاريخ كما لم تتحدد معالم مسيرة الفن العراقي المعاصر اذ كانت اعمال الفنانين التسكشيلين عموماً لاتتعدى حدود رسم المناظر الطبيعية او الوجوه بصورة تقليدية اكاديمية الأسلوب . . . لقد بدأ نشاط جواد يتعمق وينمو بعد عودته من لندن ، وحملت اعماله الفنية مدلولات جديدة مؤثرة وفاعلة لانه طرح فيها افكاراً وقيماً جديدة هي في واقعها جزء من منطلقات الفن العالمي المعاصر وقيمه الحديثة ، حيث كانت مفاهيم الفن التكعيبي والتجريدي مازالت هي المحركة والفاعلة في اوربا والعالم اجمع . . .»[١٢] .

لقد عاد جوار من اوربا – وهو يحمل افكاره وتطلعاته الجديدة مستفيداً من اتقانه للغات عديدة منها الانكليزية والفرنسية التي اتاحت له التعرف بدقة على احدث الافكار والمنطلقات الجديدة في الفن والثقافة بصورة عامة . وبالرغم من تشبع الفنان بالأتجاهات والمدارس والمفاهيم الأوربية ، فانه لم يغادر روح موروثه العراقي القديم والاسلامي فقد استلهم التراث وبشكل خاص التراث البغدادي تكنيكياً وشكلياً ، اي الاستفادة من العناصر الأساسية في تكوين اللوحة عند يحيى الواسطي على سبيل المثال وهي في نظري تمثل البداية السليمة والانطلاقة الجديدة في الفن العراقي ، وعلى الأخص لدى الشباب

الفنانين ويعود الفضل في ذلك لذكاء هذا الفنان وقابلياته وماقدمه من اعمال جميلة ورائدة اعتبرت الأولى من نوعها في العراق كلوحاته المعروفة(مجلس الخليفة ، مكر النساء ، الشجرة القتيلة) وغيرها . . . فكان تأثر جواد برسوم يحيى الواسطي مباشراً وعميقاً وخاصة في اسلوب تكوين اللوحة وتوزيع المساحات اللونية وطريقة رسمها وتخطيطها دون التعمق في جوهرها والتأثر اللاواعي بروح العصر الذي ظهرت فيه . لقد رسم جواد سليم مواضيع بغدادية باسلوب تراثي ولكن بفكر الفنان المعاصر[١٣] .

ان هذه الخلاصة تفصح عن تشبع الفنان بماضيه الحضاري وبالمراحل اللاحقة . . . كما استفاد من الحركة المعاصرة لأعلى صعيد التكنيك او الرؤية ، بل على صعيد بلورة اسلوبه (الجوادي) وقد تلمس هذا جيداً في فكرة جماعة بغداد للفن الحديث ، كاستجابة لمكوناته الكثيرة المزدحمة في فكره ورؤيته للفن وللحضارة .

جواد وجماعة بغداد للفن الحديث

يلخص **شاكر حسن آل سعيد** ، في نهاية الاربعينات ، المبررات التي كونت جماعة بغداد للفن الحديث ، بقوله « . . . لقد اصبح الطريق واضحاً الان للعمل على الخلق) فن أو مدرسة فنية تجمع مابين التأثر بالفكر الغربي ومن ثم العالمي والبحث عن الشخصية او الطابع المستقل عن الملامح الاجنبية في نفس الوقت ، وكان مثل هذا (البناء) ولايزال ، يبدو مستحيلاً أو على الأقل (متناقضاً) في طرح الموقف الأنساني لأول وهلة ، خصوصاً وان جميع اسباب نهضة العراق الحديثة منذ أواخر القرن التاسع عشر كانت تشير الى نوع واحد من المعرفة والتطور الفني العلمي ، وهو الذي يستهدي ان لم يكن ليسير في ركب الحضارة الأوربية الى ماشاء الله»[١٤] ويقول «اذا كان جواد سليم ، كاقدم مثال واضح نستطيع الاستشهاد به على هذا الأيمان اللاشعوري بعمق الجذور الحضارية ، التي بلورت لديه فكرة عمله للنحت البارز المسمى (بالبناء) وهي خلاصة «نحته قبل ان يذهب الى انكلترا لأستئناف الدراسة . . والتي جعلها (اي المنحوتة على غرار النحت الناتىء الأشوري ولكنه ادخل فيها القنطرة العربية . . .) . . . اما بالنسبة لجماعة بغداد فان الرؤية الجماعية التي التزمتها كانت (اسلوبية) اما (واقعيتها) فستظل من اجتهاد الفنان نفسه ، والمهم في مانذكره هو ان جذور هذا الموقف الأنساني الجماعي للفنان العراقي في فترة الخمسينات في التزامه للتعبير عن الرؤية الحضارية – الأسلوبية معا ، كان قد بدأ منذ الأربعينات ، وبشكل التزام ذاتي (ثقافي وواقعي) مما هو مانجد فيه رؤية جواد سليم

الشخصية بالذات[١٥] ..

ويلخص **جبرا ابراهيم جبرا** في كتابه الرحلة الثامنة انطباعه عن المناخ الثقافي العام الذي تألفت فيه جماعة بغداد للفن الحديث بالعبارات التالية[١٦] : «. . . كان الميل الاشد يتجه نحو هجر الانطباعية التي يلتزمها معظم الرسامين من اجل شيىء أعنف تعبيراً عن مضامين النفس عن الغضب ، عن التمرد ، كانت الوجودية في تلك الاونة قد غزت اذهان الشعراء والادباء والفنانين في العراق بنظريات فيها كثير من الالهام الفلسفي ولكن فيها كثير من الحث على المخاطرة والتفرد وفي الوقت نفسه على الالتزام ، اما اليساريون وكانوا كثيرين فكانوا يطالبون بانزال الفن الى الشارع والمقهى بايصال التعبير الى الجماهير بالنطق عن حاجة الجماهير وفي هذا الخضم من الرأي والأنتاج تألفت جماعة بغداد لتحاول شيئاً أبعد من ذاك لتحاول ايجاد اسلوب عراقي لاتأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر . . .» ويقول **الفنان محمود صبري** : «. . . الى عهد قريب كان الذوق السائد متأثراً بالثقافة العثمانية . . . الا ان تأثر العراق السريع بالغرب قلب هذه المفاهيم رأساً على عقب وتحول مصدر الأسهام في مظاهر الحياة الغربية . . . ولهذا اسبب بالذات الذي ينعكس في جوهره في فقدان الفنية الموروثة الثابتة لم يكن في التحول عما يخفي اي تقدم وارتقاء حقيقين في مستوى تذوق الفئات بل مجرد تغير في نوعية المنتجات التي اخذت تكدس وتجمع كبرهان زائف لمكانة اجتماعيةج او اقتصادية عالية . . . تحت تأثير هذه الظروف القاسية المتناقضة يعمل الفنان العراقي جاهداً لخلق تقاليد فنية ثابتة تعكس حقاً الأوضاع والمتطلبات الجديدة المتنامية»[١٧] .

وفي عام ١٩٥١ ، اي بعد عام واحد من تأليف جماعة الرواد اقامت جماعة بغداد للفن الحديث معرضها الأول ، وفي المعرض القى أول بيان فني حددت فيه بوضوح الخطوط الرئيسية لأهدافها وكان أول بيان فني تصدره جماعة فنية عبر تطور الحركة الفنية العراقية المعاصرة ، ندرج بعض فقراته الزساسية ، لنلاحظ دور جواد سليم فيه وفي الجماعة :

«في الوقت الذي تعبر الحضارة الغربية عن نفسها في مضمار الفن تعبيرزاً يسم العصر الراهن بالتوق الى تحقيق الحرية خلال النزعات الحديثة ، يجهل الجمهور لدينا أهمية فن التصوير كمقياس لدى يقظة البلاد ومعالجتها لمشكلة الحرية الحقة .

إلا ان اتجاها جديداً في فن التصوير سيتولى حل المشكلة في يقظة تقطع نفس

الطريق التي قطع المراحل الأولى منها فنان القرن الثالث عشر الميلادي . ولسوف يجد الجيل الجديد ان بداية ابتدأها اسلافهم تتلمس طريقها ارغم الظلمة والخطورة وتثقل كاهل الفنان العراقي الحديث بوقر ثقافة العصر وطابع الحضارة المحلية . . .» «. . . لقد كان المنطق رائدنا منذ البداية ثمة امران وسيلة وغاية . . وفي الفن تصبح الغاية هي الوسيلة . . . ومن ناحية مايصح الأسلوب الفني الحديث وصميم الفكرة التي سنحققها ، اما النظرة التقليدية التي تجرد ابداً الفكرة عن الأسلوب فهي نظرة ضيقة ومن بقايا رومانسية اوائل القرن الماضي ولامبرر للتمسك بها طالما تستدعي تفكيك العمل الفني ومن الناحية الاخرى تذهب جهودنا عبثاً مالم نسمها بسمة التحديد والأبداع . . .» «. . . وهكذا نعلن اليوم ميلاد مدرسة جديدة في فن التصوير، تستمد اصولها من حضارة العصر الراهن بما تمخضت عنه من اساليب المذاهب في الفن التشكيلي ، ومن طابع الحضارة الشرقية الفذ . ولسوف نشيد بذلك ماانهار من صرح فن التصوير في العراق منذ مدرسة يحيى الواسطي) او مدرسة الرافدين في القرن الثالث عشر الميلادي سوف نصل بذلك السلسلة التي انقطعت منذ سقوط بغداد على ايدي المغول ، عن بذلها من اجل حضارتنا ومن اجل الحضارة العالمية والتي تتعاون الشعوب لانمائها . . .» ويختتم البيان بـ «ان ميلاد مدرسة في فن التصوير نعلنها اليوم نحن (جماعة بغداد للفن الحديث) من أجل حضارتنا ، والحضارة العالمية . . .»[١٨] .

فكانت جماعة بغداد للفن الحديث ، منذ تأسيسها لغاية عام ١٩٦١ المؤشر الواضح لتطور الحركة التشكيلية المعاصرة لتلك الفترة سواء في التصوير أو النحت . فالحديث عن جماعة بغداد هو حديث عن مطلع جركة التجديد في الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة بصورة غير مباشرة ، كما هو حديث عن جواد سليم على نحو خاص . . وبهذا المعنى كتب الناقد جبرا ابراهيم جبرا ، احد اعضاء جماعة بغداد في مقدمته عن الفن العراقي المعاصر : (ومن هنا جاءت اهمية اعمال جواد سليم (١٩١٩-١٩٦١) ونظرياته في الرسم والنحت : فظهوره في مطلع حركة التجديد في الرؤية الفنية ببغداد هيأ وثبة للفن العراقي في الأتجاه الصحيح ، لكانت لولاه تأخرت جيلاً آخر على الأقل . ولكي ندرك مدى انجاز جواد سليم ، علينا ان نراها ضمن اطارها الزمني ان نبوغه يواكب التطور السياسي والقومي في العراق والأقطار العربية بين ١٩٤٠ و ١٩٦١ . ويتصل به على نحو قد لايكون واضحاً للعين عند أول وهلة ،ولذا فان قيمة اعمال جواد سليم متعددة الاوجه ، فهي أولاً

قيمة مطلقة تشير الى ذهن فذ وخيال فذ ، وهي كاتباً قيمة تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي الأقدم ، وهي ثالثاً قيمة تتصل بالبحث النفسي الدائب في امة تستفيق فجأة فتريد ان تحقق ذاتها ، وتوطد قدمها في عام اليوم)[١٩] .

جواد سليم اراء في فنه وشخصيته

لم تتضارب الاراء في تجربة الفنان جواد سليم ، بل تكاد تشترك في حكم يقيم هذه التجربة الفذة . . . فيقول الرسام والناقد شوكت الربيعي «كان جواد سليم (النحات والرسام) اقتصادياً بارعاً في اللون والخط والحركة ، استطاع ان يعبر عن مضمون شرقي بتحقيق حديث يحمل سمات اعمال (يحيى بن محمود الواسطي) اشهر رسامي القرن الثاني عشر والثالث عشر للميلاد في العصر العباسي وصاحب مدرسة بغداد للتصوير . . . ساهم (جواد سليم) بتشكيل الرؤية الواضحة لبدايات الفن المعاصر في العراق ابتداء من وعيه العميق بالتاريخ والتراث وارتباط ثقافته بوجود حضاري ضمن التيارات المعاصرة في العالم . . .»[٢٠] .

ولقد كان يؤكد على أهمية استلهام وحدات التراث من القيم السومرية والاكدية والبابلية والاشورية والعربية الاسلامية . . . وكان يؤمن بأن الفن العراقي كالشعب مرتبطاً بالأرض التي تحمله فلم يبلغ الكمال ولم يعرف الأنحطاط وعنف التعبير . . . كان يطغي على ذروة العنفة والجرأة ، والأبداع وعلى كمال الأخراج : متبغاه الدائم الحرية في التعبير . . . فحتى في فن آشور الرسمي كان للفنان الحقيقي ينطق خلال مأساة الحيوان الجريح .

ويكتب الباحث **قاسم حسين صالح** : «ولم يحك جواد سليم في نصب الحرية» معاناة الأنسان العراقي ، بل معاناة الأنسان في سياق تطوره التاريخي والأجتماعي ، وكان قد تمكن في اعماله الفنية من نقل الفن العراقي من صيغته المحلية «الذاتية» الى صيغته العلمية الموضوعية»[٢١] .

وكتب **نوري الراوي** : «كان جواد في هذه المرحلة من تاريخ الفن العراقي يمثل . . ذروة التفتح الفني في الشرق العربي ، وذلك لأنه استطاع ان يصل بفنه الى مستوى المشكلات العصرية دون ان يضحي بالروح الشرقية اجمالاً والروح العراقية على وجه التخصيص فهو في صورة (البغدادية) يضع «البعد الزمني» موضوع المناقشة لأنه يجمع فيها روح عصرين : بغداد القديمة التي بدأت تذوب بشناشيلها وقبابها واقواسها والوانها

الزرقاء والخضراء والفيروزية . . . الأهلة الشاحبة والأقواس العربية ، وشناشيل مابعد الفترة المظلمة ، حيث يخيل للمرء ان ارواحاً انسية تعمرها من خدور الخريم ، حتى ردهات الاستقبال العصرية»[٢٢] .

ويقول في نهاية الكراس الذي اعده حول جواد سليم «كان جواد نحاتاً من طراز فريد . . . وكان رساماً فذاً ايضاً ، وهذا قول ليس بالجديد في هذا الرجل ولكن الذي احسسنا بفقده حتى الأعماق ، كان شيئاً مؤسياً غير هذا . . . انه النفس الرائعة التي انطوى فيها العالم الاصفر باحاسيسه الانسانية الرفيعة ، ومده العبقري المذهل ، وبساطته التي تحكي براءة الأطفال . . . وهذا هو حقاً مانذكره بحسرة وعم حكما طافت صورة جواد بيننا . . .» .

وكتب **عادل كامل** «لقد عاش جواد سليم فترة معقدة وزاخرة بالتناقضات المختلفة سياسياً واجتماعياً ، وقد شهد ، بادىء ذي بدء ، مرحلة التحدي للامة ضد واقعها والأستلاب الممتد الى عدة قرون وفكرة النهوض التي تجسدت في الأفكار القومية والوطنية. . . وانه ، لكل هذه العوامل والمصادر ، والأسباب تحتم على جواد سليم ان يقول كلمته الاخيرة ، وان يحدد طبيعة وعيه ، واختياره ولقد انجز ذلك في نصب الحرية ، وانما عبر تجاربه الكثيرة في الرسم او في النحت ، والتي كانت تشير الى نتيجة من هذا القبيل (نصب الحرية) واذا كان الافتراض التالي : ضمير جيل ، شائك ، أو غير اكيد ، أو كونه يعبر عن نتيجته ، فان هذا الافتراض قياساً لما انجزه جيل جواد سليم ، والجيل التالي لايشير مزيداً من الشكوك . . .»[٢٣] .

وكتب **شاكر حسن آل سعيد** «. . . يتضح لنا ان ماحاول ان يكلمه جواد سليم بخطابه المحكي أو المدون يحاول ان يؤديه بفنه نفسه فمع ان الحوار هو حوار مابين فنان وناقد اي انه يتمم ما بدأه جواد في الخمسينات ، الا أنه يتسم بالصمت ، وهذا مايدفعنا الي التحري عن طبيعة الخطاب في فن جواد سليم بالذات ان الوثيقة الاكثر وضوحاً من سوادها في طرح مقولة جواد سليم هي ماتمثله نزعته الوظيفية في استخدام الفن كاداة للتواصل اللغوي . . . وهذا مايتضح بجلاء في عمله الفني : (نصب الحرية) ، وذلك ان هذا العمل الفني الهائل يظل ممتلكاً منبره الخطابي في صلب (رؤية) جواد سليم وفي اسلوبه وتقنياته باعتباره مناخاً خصباً للتعبير عن (موقف للفنان العراقي والواقع ان تكريس الفنان فنه للنفناء المعماري بحيث يصبح في آخر الأمر بمثابة الهاجس الجمالي والثقافي

للجمهور العريض يتطلب من الفنان الأحاطة التامة التامة بفن النصب»[٢٤] .

وكتب الناقد **عباس الصراف** «لم يخلق جواد نظرية فنية جديدة ، ولم يدع الى مثالية فريدة ، بل كان امينا على انطباعاته الذاتية ، واننا نشعر انه واثق من نفسه ومتأكد من العمل الفني الذي ينجزه وهو لايطمح ان يباغت الجمهور بمفاجأة أو تساؤلات ويظهر ان حياءه المفرط منعه من الثورة في الفن فاننا لانجد في فنه طفرات مباشرة او أندفاعات مفاجئة ، بل يسير بأناة ومهل وشيء من الرتابة ، ومع ذلك فاثاره وفيه للفن لعمقها وشحنتها النابغة . . . وهو صبور . . . يعرف كيف يعمل ليؤدي بفنه الي الابداع»[٢٥] .

وفي كتاب «جواد سليم ونصب الحرية» لجبرا ابراهيم جبرا نطالع : «كان جواد سليم من تلك الفئة القليلة في تاريخ الفن التي استطاعت ان تجمع بين النحت والرسم طبعاً على النحات ان يتقن الرسم ، ولكن رسمه يظل دائماً من قبيل الدراسات الضرورية لنحته فهو أمر ثانوي لديه لايبغيه لذاته ، اما الرسم لدى جواد فهو الشق الاخر من حياته ، وقد مر في فترات كثيرة انقطع فيها من النحت ليجري بحثه في الرسم ، وقبل عام ١٩٥٨ ، كنت اقول انه رسام قبل ان يكون نحاتاً لأن ادراكه قيمة الخط واللون كان شيئاً ظاهراً جداً ، يثير الأهتمام والجدل في المشاهدين ، بينما كانت منحوتاته على جمالها وقوتها تتباعد زمناً ، وتتضاءل كماً ازاء صوره ، غير ان مذكراته تكشف لنا عن ألمه في هذا الصدد»[٢٦] .

ان مجمل هذه الاراء ، وغيرها ، تفصح عن حقيقة الانجاز الذي توصل اليه جواد سليم ، منذ نشأ في بيت للفن والثقافة ، ضمن تقاليد حققتها الأسرة ، مروراً باكماله لدراسته الثانوية في بغداد ، وسفره الى اهم ثلاث عواصم ، باريس ، روما ، لندن . . . وأطلاعه على الحضارات القديمة والعراقية منها على نحو خاص . . . وتأمله للتراث العربي . . . والأسلامي . . . (اكتشاف مدى تأثر الغرب بالفن الشرقي . . . وتعلمه لعدة لغات ، اضافة لثقافته العربية واطلاعه على فنون الأدب والقصة والشعر . . . وعشقه للموسيقى وتعلمه لها . . . وانسانيته . . . ومقدار قوته في التعبير عن الانسان ، في مختلف اوضاعه ، انطلاقاً من ايمانه بالمستقبل الحضاري ، الذي يليق بالبشر . . . ان هذه العوامل مع موهبة فطرية لم يفرط بها جواد سليم ادت الى اسهامه الكبير ببلورة الفن العراقي في الأربعينات والخمسينات والستينات . . .

ولاشك ان رحيله ، وهو في قمة توقد موهبته ، وتمكنه الإبداعي ، ادى الى خسارة لايمكن النظر لها الا كخسارة كبرى . . . فقد كان الفنان ينمو ويتطور على نحو مثير ومدهش . . . ولعل عمله البارز نصب (الحرية) يمثل ذورة ابحاثه . . . ولكن جواد سليم ترك مشاريع ومسودات ومخططات كثيرة لم ينجزها . . . ستبقى تذكرنا بأنه كان موهبة كبيرة جديرة بالدراسة والتأمل . . .

واجد من المناسب ان نصغي – ونطالع – بعض كلماته التي تركها ، لأنها جزء يمثل شخصية جواد سليم الأنسانية ، والفنية . . .

«ان اللوحة ينظرها الساذج بعينيه ، ويشاهدها المثقف ببصيرته ومستواه الثقافي» ففي عصرنا مؤثرات لاتحصى على المرء ان يعرفها لكي يبقى على مايريد وينبذ الباقي» .

وكتب بتاريخ [١٩٩٤/٥/٢٩] «لأول مرة في حياتي شعرت باليأس وانا الذي كنت دائماً بعيداً عن التشاؤم اصابني يأس منزعج بأس من المستقبل ؟ لاأريد بالمرة ان اكون ضحية عملي أريد ان اعيش اعيش ككل الناس لأني سأموت مثلهم أخذت افكر الان بصورة جدية في قضيتي . ان الأنسان كلما تقدم بالسن اصبح واقعياً»[٢٧] .

وفي ١٩٤٤/٨/٢ كتب «الحرب على مايظهر تقترب من النهاية هذه الحرب السوداء التي كانت شراً على كل انسان هذه الحرب التي حرمتني من كل شيء تقريباً في دور الأحتضار وستموت بلاشك ولكن لاأدري في هذه السنة أم السنة المقبلة على كل مع قرب النهاية فاني لاأرى المستقبل اذ كثيراً مايتصور الأنسان خطواته في المستقبل ويرى نفسه يصعدها واحدة واحدة ، ولكن هذه الحوادث الهائلة والانقلابات الجمة جعلتني ارى كل شيء تقريباً ينهار ويتهدم»

وفي اليوم ذاته يكتب :

«هناك مئات الأعمال التي يجب ان انجزها : القراءة ، الترجمة ، الرسم ، الدراسة الهتني عن انجاز المواضيـــــع التي يجب ان اتمها للمعرض السنوي واشياء اخرى التي اراها تتراكم كالجبال على رأســـــي . ان الحرب على وشك الأنتهاء وعندي قطع صخريةكثيرة لاأود تركها ، ثم عندي اصباغ ومواد لرسم اريد ان اقضـــي عليها جميعـــاً . .»

الهوامش

١- في سايكولوجية الفن التشكيلي / قاسم حسين صالح . دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد ١٩٩٠ ص ٢٠٧ .

٢- المصدر نفسه ص ٢٠٨ .

٣- شاكر حسن آل سعيد / جواد سليم والاخرون . دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - ١٩٩١ ص ٢١٦ .

٤- المصدر نفسه ص٢٢١ .

٥- نزار سليم - الفن العراقي المعاصر - بغداد ١٩٧٧ ص١٠٣ .

٦- جواد سليم - كراس كتبه نوري الراوي .

٧- جواد سليم - الفنان والاخرون - مصدر سابق ص٢١٦ .

٨- يمكن ذكر الاستاذ (جيرارد) شوكت الربيعي - لوحات وافكار العراق - ص٦١ .

٩- نزار سليم . عن مقالة للناقد الالماني (اند ارنولد هوتنكر) المنشور في مجلة (فكر وفن) العدد ٣ عام ١٩٦٤ (بترجمة فؤاد ترزي) .

١٠- شاكر حسن . جواد سليم . . . الفنان والأخرون ص٢١٨ - ٢١٩ .

١١- عباس الصراف آفاق النقد التشكيلي دار الرشيد نشر / سلسلة الكتب الفنية / بغداد ١٩٧٩ ص٣٥٤ .

١٢- مجلة الرواق - العدد ١٤ ص١٢ مقال : نظرة جديدة في اعمال جواد سليم) بقلم اسماعيل الشيخلي .

١٣- المصدر السابق ص١٤ .

١٤- شاكر حسن آل سعيد فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق الجزء الاول . بغداد . ١٩٨٣ ص١٥٣ .

١٥- المصدر ذاته ص١٥٤ .

١٦- جبرا ابراهيم جبرا / الرحلة الثامنة / بيروت ١٩٦٧ ص ١٩٨ - ١٩٩ .

١٧- محمود صبري/ مجلة الاداب ٤ (١) لسنة ١٩٥٦ مشكلة الرسم العراقي المعاصر / ص٦٩ .

١٨- بيان جماعة بغداد للفن الحديث (البيان الاول) ١٩٥١ .

١٩- جبرا ابراهيم جبرا (الفن العراقي المعاصر) وزارة الاعلام / ١٩٧٢ .

٢٠- شوكت الربيعي «لوحات وافكار» الجمهورية ١٩٧٦ ص ٦٢ .

٢١- قاسم حسين صالح «في سايكولوجية الفن» بغداد ص ٢١٣ .

٢٢- نوري الراوي - كراس حول جواد سليم .

٢٣- عادل كامل «الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق / مرحلة الرواد سلسلة الكتب الفنية / الجمهورية العراقية ص ٤٠ - ٤١ .

٢٤- شاكر حسين / جواد سليم . . . ص١٢٦ .

٢٥- عباس للصراف «افاق النقد التشكيلي» دار الرشيد النشر ، بغداد ١٩٧٩ ص ٣٩٠ .

٢٦- جبرا ابراهيم جبرا . . . جواد سليم ونصب الحرية ص١٧ .

٢٧- مجلة حوار العدد [٨] ص١٠٥ .

٢٨- المصدر السابق ص١٠٦ - ١٠٧ .

خصوصية الأكاسيد المعدنية وتقنياتها في إظهار ألوان معدنية دراسة تجريبية

د. علي حسين الاسدي
مدرس
قسم الفنون التشكيلية - كلية الفنون الجميلة

■ تناول البحث بدراسة عملية لتقنيتين من مجموع التقنيات التي تظهر البريق المعدني وامكانية ايجاد السبل التي قام بها الباحث لصيغة تزجيج تحتوي على الرصاص مع اوكسيد النحاس

تاريخ أستلام البحث ٧/ ١٩٩٦/٤
تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/٥/٢٠

ملخص البحث

اشتمل البحث الحالي على اربعة فصول فقد تناول هذا البحث دراسة التقنيات التي تظهر البريق المعدني في الخزف وحدد البحث بدراسة تقنيتين من التقنيات السبعة التي عرضت في الفصل الثالث (الجانب التجريبي من البحث) ، هي التقنية الاولى والثانية ، مع دراسة اختبارية على النماذج لصيغة تزجيج واحدة كانت درجة حرارة النضج المثلى لها ٩٧٠° م .وقد تم اختبار اوكسيد النحاس (cuo) مع هذه الصيغة بالتقنيتين المذكورتين اعلاه .

وقد قام الباحث ببناء فرن غازي لاجراء التجارب التي تمت بالتقنية الثانية ، وفعلا تم انضاج طلاءات التزجيج واجراء العمليات المطلوبة . وكان استنتاج الباحث مايأتي :

١. اللون الناتج من اجراء التقنية الاولى والثانية الواضح والصريح هو اللون الاحمر القاني المسمى بدم الثور (ox blood) مع طغيان ظلال معدنية فضية اللون ناتجة من وجود الرصاص في مركبات التزجيج .

٢. تعتمد كثافة اللون ذو البريق المعدني على كمية او نسبة الاوكسيد الملون المضاف ، حيث تبين من استبدال النسبة ٣٪ وزن من (cuo) الى ٥٪ وزن منه قد اعطى لون احمر معدني اكثر وضوحا وعمقا .

٣. ليس كل اوكسيد ملون له تأثير ايجابي في ظهور تأثير لوني معدني حيث يعتمد ذلك على نوعية الاوكسيد الناتج للمعدن .

٤. تعتمد شدة اللون المعدني على كثافة الاختزال فكلما ازدادت كثافة الاختزال (اختزال تام) ازدادت احتمالية ظهور اللون المعدني بوضوح .

الفصل الأول . . أطار البحث

(١-١) اهمية البحث :

تأتي أهمية هذا البحث موافقة لحاجة مكتبتنا العربية الى مثل هذه البحوث التي تعمق المسار الواضح في التطبيق العملي .

ومن الحقائق الثابتة تلك الشهرة الواسعة التي اشتهرت بها بلادنا على مر العصور بحب هذا اللون من الفنون وتطويره .

ان اللون احد مقومات العمل الخزفي الذي يعطيه الجمالية والاثارة والقيمة ، ولاشك ان من بين هذه الالوان هي الالوان المعدنية ، وبعد فقد كان للون اهمية واسعة اذ تمكن الباحثون في مجال الالوان من تسمية مايقارب عشرة ملايين لون ، ومن هنا ندرك اهمية حصر المؤثرات التي تنتج متغيرات لونية ، وبما ان الخزف كان احد المجالات الفنية التي

تعطي الى اللون اهمية كبيرة في اخراج لوني مؤثر فقد بات انجاز مثل هذه البحوث ضرورة يمكن ان تعزز وتدفع العلم والفن الى فتح آفاق جديدة نحو التطور .

(١-٢) هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى دراسة التقنيات التي تنتج للخزاف اللون المعدني المعروف بالبريق المعدني ، كما وهدف البحث الى دراسة تاريخية في العودة لمنابع ظهور هذا النوع من الخزف وتطوره على مر العصور .

(١-٣) حدود البحث :

تحدد هذا البحث بدراسة عملية لتقنيتين من مجموع التقنيات التي تظهر البريق المعدني وامكانية ايجاد السبل لتطبيقها من خلال التجارب التي قام بها الباحث لصيغة تزجيج تحتوي على الرصاص مع اوكسيد النحاس .

(١-٤) تحديد المصطلحات :

(١ , ٤ , ١) البريق المعدني Lustre Ware :

مصطلح اطلقه المختصون العرب في مطلع هذا القرن عند ترجمتهم للكتب المعنية الاجنبية كالكلمة (Lustre) [١] الانكليزية ، والمقصود بالبريق المعدني هو الانعكاس الضوئي على سطح المعدن والذي قد يستدل منه على نوعيته وكثافته [٢] .

ومن الاوائل من اطلق هذه التسمية (البريق المعدني) هو زكي محمد حسن ، وكان ذلك في اول مؤلف له في الفنون الاسلامية الصادر في القاهرة عام ١٩٣٥م [٣] وقد سار على نهجه معظم اساتذة الفن الاسلامي العرب . ومما لاشك فيه ان التسميةملائمة ، اذ ان البريق لغويا يعني اللمعان والتلألؤ [٤] ، ومن الواضح في الوان الخزف ان البريق هو نتيجة لطبيعة المعادن الداخلة في صيغة التزجيج [*١] كالفضة وبعض مركبات النحاس والحديد وغيرها .

(١ , ٤ , ٢) الاكاسيد المعدنية Mineral oxides

تسمى مركبات الاوكسجين الثنائية مع العناصر بالاكاسيد وهي من اهم مركبات العناصر ، كما ان خواصها ذات اهمية كبيرة بالنسبة لتصنيف هذه العنصر [٥] .

ان صفة المعدنية جاءت نتيجة كون هذه العناصر المرتبط الاوكسجين معها ذات صفات معدنية ، والمفهوم الدقيق للمعادن هو مادة صلبة متجانسة تكونت بفعل عوامل طبيعية غير عضوية وله تركيب كيميائي محدد ونظام بلوري مميز [٦] والمعدن اما ان يكون عنصرا او مركباً كيميائيا ، كبريتيد ، كاربونات او كلوريد الفلز . وان لكل اوكسيد من اكاسيد المعادن لونا خاصا به .

والجدول الاتي يبين اهم اكاسيد التلوين المعدنية والالوان المتوقع ان تعطيها .

اللـون	الاوكسيد الملون	النسبة ٪ وزن	درجة الحرارة	جو الحرق الداخلي في الفرن
الاسود	كوبلت مع منغينز او	(4-2)(2-1)	جميعها	التأكسد والاختزال
	كوبلت مع حديد مع منغنير	3.3.1	جميعها	التأكسد والاختزال
أزرق	كوبلت	1/2	واطئة	تأكسد
شذري	نحاس مع مواد قلوية	5-3	واطئة	تأكسد
ارجواني	منغنيز بوجود K_2O , Na_2O	6-4	جميعها	تأكسد
ارجواني	نيكل مع خارصين	3-1	واطئة	تأكسد
القهوائي	روتيل	5	جميعها	أختزالي
	كروم مع (ZnO , MgO)	5-2	واطئة	التأكسد والاختزال
	الحديد	7-3	جميعها	تأكسد
	المنغنيز	5	جميعها	تأكسد واختزال
	نيكل مع خارصين	4-2	جميعها	تأكسد
الاخضر	النحاس مع الرصاص	5-1	جميعها	تأكسد
	كروم	4-1	واطئة	تأكسد
وردي	كروم مع قصدير	5	واطئة	تأكسد
قرنفلي	كروم مع كمية عالية من الرصاص	5	واطئة	تأكسد
الاحمر	النحاس	4-1	جميعها	اختزال
رمادي	الحديد	3	واطئة	تأكسد
	نيكل	5	واطئة	تأكسد
الاصفر	انتيموني مع الرصاص	5-3	واطئة	تأكسد واختزال
	يورانيوم مع كمية عالية من الزركونيوم	(8-3)(8-5)	واطئة	تأكسد

التقنية : Technique

لغويا : اتقن الامر ، احكمه ، والتقنية والتكتيك[٧] .

وتعني التقنية في البحث الحالي الطريق او الاسلوب الذي يتبع في انتاج الوان ذات بريق معدني في الخزف[*٢] .

اللون : The Colour

تلون الشيء : صار ذا لون واكتسى لونا غير الذي كان عليه وعرفه يحيى بأنه ذلك التأثير الفسيولوجي اي الخاص ، بوظائف اعضاء الجسم الناتج على شبكية العين سواء اكان الناتج من المادة الصبغية الملونة ام عن الضوء الملون[٨] .

تعتبر دراسة خصوصية الوان الاكاسيد المعدنية (Metallic Oxides) الناتجة في التزجيج (Glaze) ذات اهمية متميزة لانها تشكل جانبا مهما وضروريا في استعمال تلك الاكاسيد ، ولان الاكاسيد المعدنية لها اهمية بالغة من بين تلك الاكاسيد التلوينية (Colouring Oxides) ولها تاثير كبير في اظهار تلوينات خاصة .

(1.2) ظهور اللون : Colour Apparition

طبقا للنظرية الالكترونية للذرة (Electronic Theory of Atom) فان الالكترون عندما ينتقل من اوربيتال [٣*] اعلى الى اوربيتال ادنى يصرف الطاقة (Energy) التي كان قد امتصها من الضوء (light) عندما انتقل من اوربيتال ادنى الى اوربيتال اعلى وبتكرار صرف الطاقة (Energy) يظهر اللون اي ان الطاقة التي يعكسها الالكترون اذا انسجمت مع طاقة احد الوان الطيف المرئي (Visible Spectrum) فان اللون المعين يظهر لذلك فان للاكاسيد المعدنية او اكاسيد التلوين قابلية على التعامل مع الوان الطيف المرئي لا حتواء عناصرها على مدار خارجي غير مشبع بالالكترونات وهناك عوامل اساسية تؤثر في ظهور اللون في التزجيج كالحالة التأكسيدية (Oxidation state) ، تركيب التزجيج (Glaze composition) ، درجة الحرارة (Temperature) وجو الحرق (Firing atmosphere) ، ومن وجود الاوكسيد الملون مع مركبات التزجيج (Glaze Compounds) تحدث تفاعلات (Reactions) ، يمكن حصرها بما يأتي:

التفاعل الايوني [٤*] Ionic reaction

التفاعل الغروي [٥*] Colloidal reaction

التفاعل البلوري [٦*] Crystalline reaction [١٠] .

ومن الواضح في اعلاه فأن في التفاعل الغروي يحدث اظهار للون المعدن او بمعنى اخر ان اكاسيد التلوين تظهر قابلياتها المعدنية اللونية خلال هذا التفاعل فتظهر فيه تأثير الحبيبات او دقائق المعدن .

(٢,٢) الخزف ذو البريق المعدني الاسلامي :

اولى المختصون في الفنون الاسلامية عامة والخزف اهتماما كبيرا وبشكل خاص فيما يتعلق بموطنه الاول ، فظهرت عدة اراء ابرزها ثلاثا مثارا للجدل والنقاش .

الرأي الاول :

انه اقدم الاراء الثلاثة والذي يعرف بالرأي الفارسي ويعتبر الباحث الفرنسي (ميجون) اول من نادى به في كتاب ظهر له سنة ١٩٠٧م معتبراً ان بلاد فارس هي الموطن الاطلي لتلك الصناعة[١١] ، كما سار على خطاه كل من (بيزار) سنة ١٩٢٠م و (كوكلن) في سنة ١٩٢٨ واعقبهما بوب في سنة (١٩٣٩) معتبرين ان تلك الصناعة ظهرت اولا في مدسنة سوسة(*٧) او الري(*٨) وهم يرون ان بلاد فارس كانت في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة قد قطعت شوطا بعيدا في سلم الحضارة فضلا عن ان ماوجد فيها من خزف ذي بريق معدني كان اكثر مما وجد في الاقاليم الاخرى بما في ذلك العراق .

الرأي الثاني :

مفاد هذا الرأي ان مصر هي الموطن الاول لهذه الصناعة ويعد البريطاني (بتلر) من اكثر المتحمسين له وقد ايده في رأيه هذا (مارتن) (F.R.Martin) و(جاليوس) (H . Gal-lois) واستند بتلر في رأيه على اكتشاف كميات كبيرة من كسر من هذا الخزف في موقع الفسطاط[*٩] ، ويرجع ان الزجاج المموه بالبريق المعدني والخزف ظهر في مصر لاول مرة منذ القرن الثالث او الرابع الميلادي مستندا الى قطع الانية الخزفية المحفوظة في المتحف البريطاني سواء على الزجاج او الفخار[١٢] .

الرأي الثالث :

جاء بهذا الرأي الاثاري الالماني زره (F.Sarre) ومفاده ان العراق كان الموطن الاول لهذا الضرب من الخزف ويتلخص رأيه بأن جاء نتيجة لمساعي الخزافين في العثور على بديل للاواني الذهبية والفضية الذي كان استعمالها غير محبب او غير مرغوبا فيه لدى المسلمين ، وان سامراء التي شيدت في (٢٢١هـ / ٨٣٦م) وماعثر بها من خزف ذي بريق معدني يعد الافضل سواء كان ذلك من حيث الرقة او من حيث الالوان ومافيه من انسجام وتناسق لوني وخزفي[١٣] انظر الشكل رقم (٢) لقد جرت مناقشات عدة حول الاراء الثلاثة ، فيرى المختصون المحدثين ان جميع مااكتشف من خزف ذي بريق معدني في الري خاصة وبلاد فارس عامة الذي يرجع الى الحقبة الزمنية الواقعة بين القرنين الثالث والرابع الهجريين ، الثامن والتاسع الميلاديين مستورد من العراق وان صناعة الخزف ذي البريق المعدني بدأت في بلاد فارس مابعد انتقال الصناع العرب المسلمين اليها في القرن ٦هـ / ١٢م[١٤].

اما بالنسبة للرأي المصري فأن الحجج التي جاء بها (بتلر) قد فندت من قبل (كوكسن) سنة (١٩٢٨م) و (كونل) سنة (١٩٢٤م) وان جميع ماعثر عليه في الفسطاط يرجع الى الحقبة الطولونية اي الى النصف الثاني من القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي وهوهستورد من العراق[١٣] .

ان الحجج التي ساقها الاستاذ كونل في انه ليس فقط ان العراق هو الموطن الاول للخزف ذو البريق المعدني بل ان تلك الصناعة قد ظهرت في بغداد اولا ومنها انتقلت الى سامراء وعن طريق سامراء انتقلت الى ارجاء العالم الاسلامي ، يبدو ان هذا الرأي قد بات مقبولا اليوم من قبل العلماء والمختصين في الفنون الاسلامية ينظر (شكل ٢) .

(٣,٢) التقنية المستخدمة لإظهار الوان البريق المعدني الاسلامي

Isamic Lustre ware technique

بعدما تقدم فأنه في العصر الاسلامي عرف الخزاف المسلم تقنية صناعة الخزف ذو البريق المعدني حرصا منه على ان يبتكر نوعا من الخزف الفاخر يصلح لان يكون بديلا عن اواني الذهب والفضة اذ تعتبر هذه التقنية صنعة انفرد بها الخزاف المسلم[١٥].

يعتقد بعض الباحثين ان الخزاف المسلم حول بعض المعادن الى مواد سائلة ورسم بها في سطوح الانية المطلية بعد حرقها للمرة الاولى وبحرق الانية مرة ثانية وبدرجة حرارة اقل يكتسب الاناء البريق اللازم دون ان يتعرض للكاربون[١٦] حيث كان المعتقد من بعض الباحثين ان الخزاف المسلم قد تمكن من عمل البريق المعدني على فخار اصفر يغطى بطبقة من المينا القصديرية[*١٠] ترسم عليها العناصر الزخرفية بالاكاسيد المعدنية بعد الفخر للمرة الاولى وفي الحرقة الثانية تحرق حرقا بطيئاً في درجة حرارة اقل من الاولى تتراوح بين (٥٠٠-٨٠٠م) فتتحول الاكاسيد المعدنية بأتحادها مع الدخان المستعمل كعامل اختزال الى طبقة معدنية لماعة رقيقة ويصبح لون البريق معدنياً وحسب نوع الاوكسيد المستعمل والتركيب الكيميائي لنوع التزجيج[١٦] .

وللخزاف المصري المعاصر سعيد الصدر[*١١] بحث في الخزف وتقنياته بالعودة الى التراث[١٧] حيث عمل ولفترة طويلة للحصول على البريق المعدني الناتج في الفترة الاسلامية ، واشار الى الغازات المؤثرة في الاكاسيد المعدنية كغاز الاستصباح وغاز احادي اوكسيد الكاربون وكذلك فقد اشار الى الدخان الناتج من احتراق الخشب (Wood) على

التزجيج (Glaze) وذكر في دراساته الاربع[١٨] التي اجراها في لندن عام (١٩٣١) الاستنتاج الاتي :

ان البريق المعدني الاسلامي في مصر لم يكن قد نتج في جو اختزال وانه منقطع الصلة بالكاربون واثبت ذلك خلاصة تجاربه التي اجراها لبعض شقفات اسلامية قد حصل عليها من المتحف المصري حيث ان الالوان المعدنية الاسلامية كانت محاليل ومركبات من المعادن رسمت فوق الطلاء اللامع السطح ثم سويت تسوية عادية على درجة حرارة منخفضة .

الفصل الثالث . . تقنيات اظهار الالوان المعدنية (في التزجيج) حديثا

- الجانب التجريبي -

تم في هذا الفصل عرض التقنيات التي تنتج البريق المعدني ، كما قام الباحث بأجراء تجارب عملية للتقنيتين الاولى والثانية .

(٣، ١) التقنية الاولى :

تتلخص هذه التقنية بأستخدام اوكسيد الفلز المعدني (Metallic Oxide) مع زيت (Oil) قابل للتطاير (Volatile) وتطبق هذه العملية عادة على التزجيج المحروق مسبقا ثم يحرق بدرجة حرارة منخفضة (Low temperature) ولاجراء هذه التقنية تم استخدام صيغة التزجيج الاتية :

وحـــدات الصيغة

RO	R_2O_3	$R\ O_2$
R_2O		
0.7 PbO	0.2 Al_2O_3	1.8 SiO_2
0.3 CaO		
1		

النسب المئوية للصيغة

مركبات صيغة التزجيج	رموزهـــا	النسبة المئوية
سليكات الرصاص الثنائية	$PbO_2\ 2SiO_2$	7 4,646
كاربونات الكالسيوم	$CaCO_3$	9.318
الطين الصيني	$Al_2O_3 . 2SiO_2 . 2H_2O$	16.034

يضاف لهذه الصيغة اوكسيد النحاس (CuO) بنسبتين (٣٪ و ٥٪) . ان الصيغة اعلاه هي صيغة تزجيج لماعة (Shiny Glaze formuls) وتنضج بدرجة حرارة مثلى (٩٧٠م) .

(٣، ١) التقنية الثانية[*١٢] :

تتم هذه التقنية بأستخدام افران يكون الغاز السائل[*١٣] (Liquid Gas) وقودا للاحراق وذلك بتوصيل اسطوانة الغاز السائل او انابيب الغاز الى حارقة[*١٤] ، ويستمر بالحرق الى ان ينضج التزجيج ثم تغلق فوهة الفرن العليا وتترك الفتحة الجانبية من الامام (Spy hole) لغرض توفير مخرج للغازات خلال فترة الاختزال .

وبعد غلق مجال الحارقة الذي يسمح بدخول الهواء بوساطة السدادة وغلق الفوهة العليا في سقف الفرن (Kiln) مع مرور فترة الاحتراق يبدأ الاوكسجين بالنفاذ مما يعمل اول اوكسيد الكاربون (CO) على سحب اكبر كمية من تركيزات الاوكسجين الموجود داخل الفرن ومن مركبات التزجيج ومن اكاسيد التلوين ، ونظرا لان اكاسيد التلوين عندما يخرج الاوكسجين منها تتأثر لونيا فيعود العنصر الى لونه المعدني الطبيعي (لون العنصر الموجود في الطبيعة والمتميز به) بالاضافة الى ماتقدم فقد استخدمت نفس صيغة التزجيج المستعملة في التقنية الاولى ونفس الاوكسيد الملون ونسبته المضافة .

وقد قام الباحث ببناء فرن غازي[*١٥] لأنجاز هذه التقنية انظر الصورة (١) .

(٣، ٣) التقنية الثالثة[*١٦]

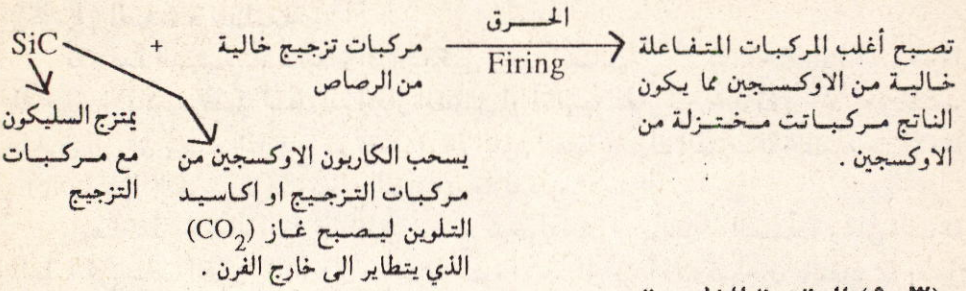
بأستعمال غاز اول اوكسيد الكاربون (CO) او غاز الهيدروجين (H) او غازات اخرى ، حيث تربط القنينة التي تحتويه بأحكام بالفرن بواسطة انبوب زجاجي مزود بصمام يمكن التحكم بغلقه او فتحه عند الحاجة فيكنر دور (Co) هو امتصاص الاوكسجين الموجود في الفرن وضمن التزجيج لكي يتحول الى حالة اكثر استقرار هي ثاني اوكسيد الكاربون (CO_2) وكما موضح في المعادلة الاتية :

$$\underset{\text{حالة غير مستقرة}}{2CO + O_2} \longrightarrow \underset{\text{حالة مستقرة}}{2CO_2}$$

(٣، ٤) التقنية الرابعة :

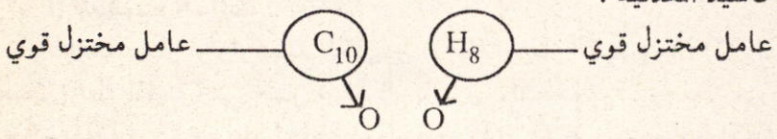
تتم هذه التقنية بأستخدام مركبات تكون كعوامل اختزالية (Reduction agents) مثل اضافة كاربيد السليكون (Sic) مع التزجيج ، وهذا المركب يحتوي على السليكون (Si) وعلى فحم الكوك (C) ، فأضافة (٥٪) وزن تقريبا من هذا المركب الى التزجيج سوف ينتج تأثيرات اختزالية في الفرن الكهربائي ، والتزجيج الذي يستخدم معه هذا المركب يجب ان يكون قاعديا (Basic) عديم الرصاص (Leadless) وتحتاج الى اوكسيد القصدير (SnO2) لتحسين اللون بنسبة (١٠٪) وزن او اكثر وان الكميات

الكبيرة من كاربيد السليكون تسبب خطورة في اظهار فقاعات يتميز شكلها بالتزجيج بأظهار فوهات كبيرة وممتلئة بالغازات او منفجرة .



(٣،٥) التقنية الخامسة :

ادخال مجموعة من كريات النفثالين ($C_{10}H_8$) في الفرن وبشكل تدريجي اثناء فترة النضج ، فكلما ازدادت كمية النفتالين ازداد الجو الاختزالي تأثير داخل الفرن فبأحتراق النفتالين يتولد لهب غازي متكون من الكاربون والهيدروجين وهما عنصران مهمان في الاختزال وينتج من ذلك سحب تركيزات الاوكسجين وبتكرار العملية يؤدي الى فقدان اوكسجين الاكاسيد المعدنية .



(٣،٦) التقنية السادسة(*١٧) :

اضافة مواد تحترق بسرعة من فوهة الفرن عندما ينضج التزجيج والمواد المضافة كالاخشاب او النشارة ، الفحم ، سعف النخيل الجاف ، او اي مواد تحترق بسرعة وذلك تعرض توفير الكاربون الذي يكون له قابلية شديدة في الاتحاد مع الاوكسجين .

(٣،٧) التقنية السابعة :

تتم هذه التقنية بأستعمال طريقة الراكو(*١٨) (Raku) وهي من الطرق او التقنيات التي اكتشفت بالمصادفة في نهاية القرن السادس عشر الميلادي من قبل بعض الخزافين الصينين عندما كانوا يعملون بلاطات (Tiles) تحرق بأفران بواسطة وقود الخشب (Wood) وقد كان الخزافون متعجلين في عملهم لاتمام انجاز البلاطات ، فكانوا يخرجونها بسرعة فائقة حيث كان البعض من هذه البلاطات من جراء ذلك يسقط بالرماد (Ash)

المتناثر قرب الافران وبينها ، وقد اتضح لهؤلاء الخزافين نتائج لونية مخالفة ومغايرة تماما فظهرت الوان لها بريق معدني وبعد ذلك جرت حول هذه التقنية بحوث ودراسات لتطويرها الى يومنا هذا .

ولعمل تقنية الراكو يستعمل طين محضر وفق مواصفات تحمله لدرجة الحرارة المتغيرة المفاجئة وان طينة الاعمال الخزفية المعمولة بهذه التقنية يجب ان تكون قوية ومسلحة من الكسر ضد التيارات الهوائية المفاجئة ولغرض ذلك يجب ان تعمل من طينة مرتفعة الحرارة (Stoneware) او اطيان منخفضة الحرارة لكن مضاف لها نسبة رمل مرتفعة قليلاً ومسحوق الفخار (grog) ، اما تزجيج الراكو فيحتوي على اكثر من (70%) من الرصاص المستخدم في درجات الحرارة الواطئة ، ويفضل استخدام الافران الغازية في عمل الراكو لسهولتها من جهة وعدم تأثر اجزائها من جهة اخرى ، وبعد ان ينضج التزجيج يؤخذ ملقطا (Tong) بيد طويلة مع كفوف معمولة من الياف الاسبست لتسهيل وضع ونقل الاعمال الخزفية من والى الفرن الحار ، ومن ثم يؤخذ العمل الخزفي ويوضع في برميل يحتوي على نشارة الخشب (Saw dust) وبعد ذلك يغلق البرميل ويترك العمل بداخله لمدة من (10) الى (20) دقيقة بعدها يخرج من البرميل ويغسل بالماء لغرض تنظيفة من المواد الكاربونية العالقة بالعمل من جراء عملية الاحتراق في البرميل وكذلك ليظهر اللون بشكله الواضح[١٩] .

الفصل الرابع . . نتائج البحث

(٤-١) نتائج التقنية الاولى :

١- تبين الصورة رقم (٣) نموذجين تم حرقهما وتزجيجهما في فرن كهربائي خاص للتجارب[*١٩] ، حيث اعطى النموذج A المحتوي على نسبة من اوكسيد النحاس المضاف (٣٪) وزن لون معدني فضي فوق ارضية ذات لون اخضر (مسود) ، وهذا اللون المعدني يعني بروز تأثير الرصاص في التزجيج .

٢- بزيادة كمية الاوكسيد الى (٥٪) وزن فقد ظهر تأثير لوني احمر قاني متركز خاصة في اطراف النموذج ، انظر النموذج B غير ان اللون المعدني المسود ظل متركزا في اغلب اجزاء النموذج الوسطية .

٣- يمكن الحصول على تأثيرات لونية متباينة من هذه التقنية ، اي ظهور اللون

المعتاد في التزجيج لاوكسيد النحاس في جو تأكسد (اخضر وتدرجاته مع تزجيج الرصاص) مع تغلب اللون الاسود المعدني عليه وكذلك ظهور اطياف من اللون الاحمر القاني (ruby , or ox blood) .

وفي تجربة خاصة قام بها الباحث فأن اللون المعدني للنحاس يزداد بالظهور في حالة تعرض النموذج نفسه المعمول بهذه التقنية للاختزال بواسطة الغاز السائل (CH_4) لفترة لاتتجاوز الخمسة دقائق .

وعلى الرغم من ان هذه التقنية تستخدم بشكل آخر في الدول المتقدمة اي عبارة عن محاليل معدنية تلون بها الفخاريات المزججة وهذه المحاليل عبارة عن (مينا) اي صيغة تزجيج منخفضة الحرارة ونظرا لصعوبة الحصول على هذه المحاليل المعدنية فقد قام الباحث باجراء مقارب للحصول على نتيجة لونية مقاربة نوعا ما ، غير انه لايمكن الاعتماد بالحصول على لون واضح وصريح بهذه التقنية وذلك الا من خلال الاخذ بالاعتبار نوع التزجيج المستعمل واجواء الحرق .

نتائج التقنية الثانية :

تبين الصورة رقم (٤) حالة الحرق بالفرن الغازي في فترة اختزال الاوكسجين داخل الفرن ونلاحظ خروج لهب النار من الفتحة الجانبية خلال فترة الاختزال ، اما الفتحة العليا فتكون مغلقة ، اما الالوان المعدنية الناتجة من هذه التقنية قد اعتمدت على شدة وكثافة الاختزال (reduction) ، ففي الاختزال الكثيف (heavy reduction) تعمل المواد الكاربونية الناتجة من احتراق الغاز السائل CH_4 المحترقة الى اختزال اوكسيد النحاس (CuO) الى معدن النحاس Cu بشكل تام مع ظهور لون فضي Silver ناتج من تأثيرات صيغة التزجيج العالية الرصاص المضاف لها اوكسيد النحاس .

٢. تزداد كثافة اللون المعدني بزيادة نسبة الاوكسيد المضافة اي ان اضافة (٣٪) وزن من الاوكسيد الى صيغة التزجيج (نموذج A في الصورة رقم ٤) قد قل تأثيرا معدنيا احمر اللون عن نسبة اضافة الاوكسيد (CuO) (٥٪) وزن الى صيغة التزجيج (نموذج B في الصورة رقم ٤) مما يدل على الزيادة الايجابية لتأثير اللون بأزدياد كمية اضافته .

٣. اختزال اوكسيد النحاس في الفرن الغازي بشكل عام قد اوضح اللون الاحمر القاني (ox blood) المسمى دم الثور مع طغيان ظلال معدنية رصاصية كانت شاملة لكل سطح النموذج تقريباً في تزجيج الرصاص . انظر الشكل (١) الذي يبين ظروف حرق اوكسيد النحاس في جو اختزال مع تزجيج الرصاص .

الهوامش

(*١) صيغة التزجيج (Glaze Formula) : هي وصفة او خلطة التزجيج الناتجة من وجود مركبات حامضية ذات تفاعلين وقاعدية ، وهذه المركبات تصبح تزجيج على الفخار بعد تسويته .

(*٢) الخزف (Ceramic) هو الفخار (Pottrry) بعد اكمال تلوينه وتزجيجه .

(*٣) الاوربيتال (Orbital) : هو الحيز من الفراغ خارج النواة الذي يقضي فيه المترون واحد او الكترون معظم وقته او وقتيهما ضمنه اكثر من احتمال وجوده او وجودهما في اي جزء آخر من الفراغ .

(*٤) التفاعل الايوني : في هذا التفاعل تذوب اكاسيد التلوين تماما في مركبات التزجيج واللون يشتق من اذابة الايونات المتلونة .

(*٥) التفاعل الغروي : يتميز بوجود دقائق الفلز منتشرة في تركيب التزجيج وغالباً مايعادل قطر الدقيقة المايكرون الى المليميكرون .

(*٦) التفاعل البلوري : يقصد به وجود دقائق الاوكسيد ضمن تركيب بلورات مركبات التزجيج ويعتبر هذا التفاعل احد طرق التلوين بأستعمال البلورات الملونة الذي من خصائصه ايجاد الوان ثابتة معتمدة على درجة ثبات البلورات ومقاومتهـا .

(*٧) سوسة : مدينة قديمة فتحت على يد العرب المسلمين سنة ١٧هـ / ٦٣٨م واشار الكتاب والرحالة العرب المسلمين الى صناعتها النسجية والحريرية .

(*٨) الري : مدينة قديمة تقع على الطريق الذي يمر بشمال بلاد فارس تبعد مسافة خمسة اميال عن مدينة طهران الحالية فتحها العرب المسلمون سنة (٢٣هـ) .

(*٩)الفسطاط :- مدينة انشأها عمرو بن العاص سنة (٢١هـ - ٦٤٠م) اخذت تفقد هيمنتها في ايم الظاهر بيبرس في عصر المماليك وبعد ذلك ازدهرت فوق اطلالها والى الشمال منها مدينة القاهرة .

(*١٠) المينا القصديرية : صيغة تزجيج تحتوي على القصدير يتراوح حرقها غالبا بين (٦٩٠ - ٨٥٠م) تستخدم على التزجيج المحروق مسبقا على الفخار في حرقة ثالثة فتثبت المينا القصديرية على التزجيج ، وتعتبر من صيغات التزجيج المنخفض الحرارة .

(*١١) سعيد حامد الصدر : خزاف ورسام مصري معروف ، تخرج بترتيب الاول في مدرسة الفنون والزخارف بالحمزاوي عام ١٩٢٧ وارسل في بعثة عام (١٩٢٩) الى انكلترا حيث تعلم على يد الخزاف الشهير برنارد ليش .

(*١٢) انظر : الصورة (٢) .

(*١٣) الغاز السائل يتألف اغلبه من غاز الميثان (CH_4) .

(*١٤) الحارقـة (Burner) ، للحارقات اشكال متعددة وغالبا ماتكون اسطوانيـة او مخروطيـة الشكل تصنـع من معـادن تتحمل درجات الحرارة المباشرة والمرتفعة ، وللحارقة منـظم يعمـل على السمـاح بضخ كمـيـات الغاز بانتظـام ويعمل بدوره علـى خفض الصوت الناتج مـن سرعة اندفـاع الغاز المحتـرق .

(*١٥) بلغت ابعاد الفرن الغازي : من الداخل ، الارتفاع ٤٤سم ، العمق ٤٨سم ، العرض ٣٨سم ، من الخارج : الارتفاع ٨٦سم ، العمق ٧٤سم ، العرض ٦٩سم .

(*١٦) طريقة تجريبية معمول بها في مختبرات الكليات والمعاهد المختبرية التي تحتوي على اقسام علم كيمياء الخزف في الدول المتطورة .

(*١٧) من الطرق الشائعة قديما وحديثا .

(*١٨) الراكو (Raku) : مصطلح ياباني اطلق على هذا النوع من الخزف ويعني هذا المصطلح البساطة والبهجة والسرور .

(*١٩) بلغت ابعاد الفرن الكهربائي الخاص بالتجارب : من الداخل : الارتفاع ٥ , ٣٤سم ، العمق ٣٨سم ، العرض ٢٨سم ، من الخارج : الارتفاع ٥ , ٧٦سم ، العمق ٥ر٦٤سم ، العرض ٥٩سم .

المصادر العربية والاجنبية «موثقة حسب تسلسل ورودها في البحث

١. البعلبكي ، منير ، قاموس المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٥٤٥ .

2. Botes , Robert ., and Jackson , Julia A . Divtionrary of Geologcal terms , London 1975 , P . 433 .

٣. حسن ، زكي محمد ، الفن الاسلامي في مصر من الفتح الاسلامي حتى نهاية العصر الطولوني ، القاهرة ١٩٣٥ ، جـ١ ، ص١٠٠ .

٤. ابن منظـــور ، ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١ هـ) لسان العرب ، بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٧ ، ص١٥ .

٥. الزكوم ، مهدي ناجي ، وآخرون ، الكيمياء اللاعضوية (كيمياء العناصر الممثلة) ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجمهورية العراقية ، ١٩٩٢ ص ٣٦٤ .

٦. حلمي ، محمد عز الـــدين "علم المعـــادن" ، التحريرة الثانية ، مكتبـــة الانجلو المصرية ، القـــاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٤ ، ٩ .

٧. المنجد في اللغة والاعلام - دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٦٣ .

٨. حمودة ، يحيى ، نظرية اللون ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ص٧ .

9. Bohr , N . "on the constitution Atom and Molecules , Phil , Mag 26 , No . I . 1913 .

١٠. نورتن . ف . هـ . الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة وتقديم سعيد حامد الصدر ، دار النهضة العربية ، القاهرة : ١٩٦٥ ، ص ٢٩٤ .

11. Migeon . N, Manuel de'art Musulman , Vol.11.2em - edit , 1927 , P . 160 .

في:- مرزوق ، محمد عبدالعزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الاسلامي ، في مجلة سومر ، بغداد : ١٩٦٤ .

12. Butller , A . J . "Islamic Pottery ; Astudy mainly historical , London" , 1926 , p . p 57 - 59 .

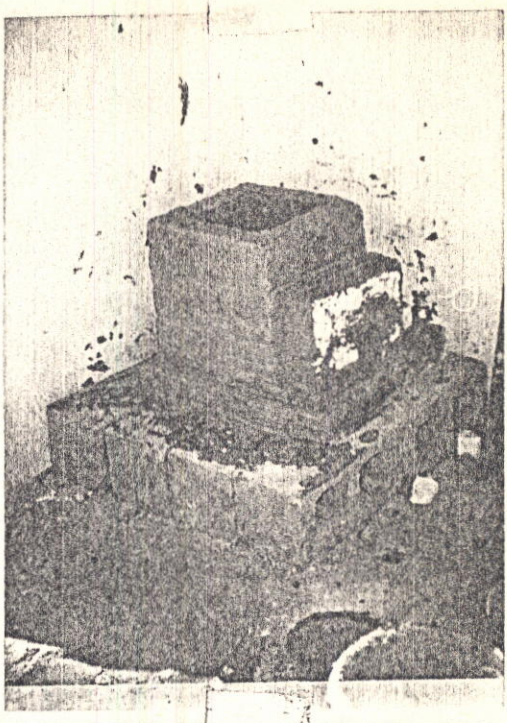
في : مرزوق ، محمد عبدالعزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الاسلامي ، في مجلة سومر ، جـ ١ و ٢ ، بغداد :- ١٩٦٤ .

١٣. زرة ، هرتسلفد ، فريد رش وايرنست ، تنقيبات سامراء ، فخاريات ، سامراء المزججة ، الجزء الثاني ، ترجمة علي يحيى منصور ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد :- ، ١٩٨٥ ، ص ٦٤-٤٨ .

14. Watson , Oliver . Persian Lustre Ware : London , 1985 , P . P . 26 - 29 .

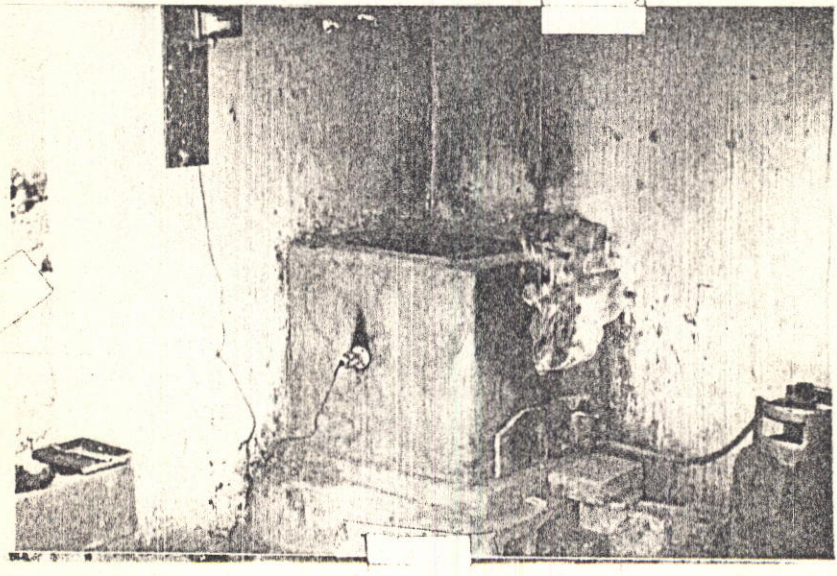
١٥. القريشي ، فاضل طلال ، الخزف ذو البريق المعدني الاسلامي " مجلة افاق عربية دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العدد ١١ تموز سنة ١٩٧٨ ، ص ٨٧ .

١٦. الألفي ، ابو صالح ، الفن الاسلامي ، اصوله فلسفته ومدارسه ، دار المعارف ، الطبعـــة الثانية ، ١٩٦٧ ص ٢٧٠ .



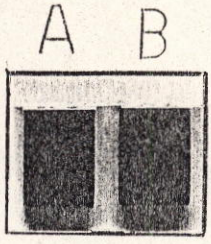
(صورة رقم 1)

بناء الفرن الغـــــــازى



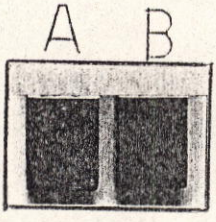
(صورة رقم 2)

تبين فترة الحرق بجو الاختـــــزال



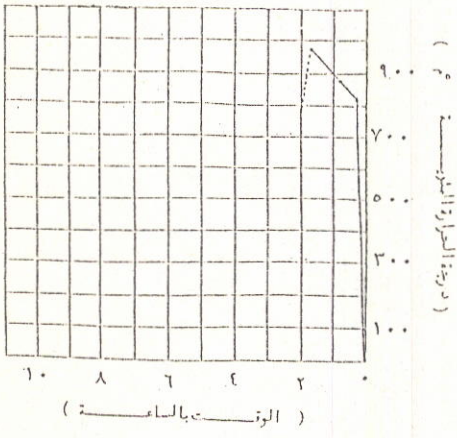
(صورة رقم 3)

نموذجان يبينان اللون الناتج في التقنية الاولى



(صورة رقم 4)

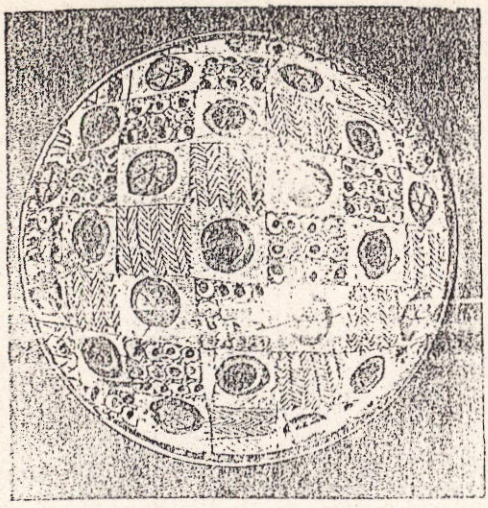
نموذجان يبينان اللون الناتج في التقنية الثانية

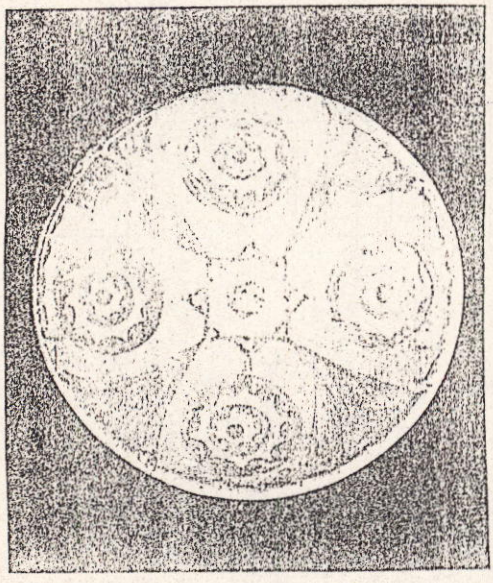


نظم ارسال الغاز	درجة الحراره م°	الوقت بالدقيقه
واطيء	٨٢٠	٢٠
بين الواطي والوسط	٨٨٠	٢٥
وسط	٩٧٠	١٠٥
اختزال الفترة (١٥) دقيقه		

(شكل 1)

يبين ظروف حرق اوكسيد النحاس مع التزجيج المحتوى على الرصاص تحت جو اختزال في الفرن الغازى





(شكل رقم 2)

طاسان من الخزف ذى البريق المعدني العراقي باللون البني والذهبي عليهما زخارف نباتية وهندسية .

وظيفة العروض المسرحية في المدارس العراقية ١٩٠٠ - ١٩٤٠

أحمد سلمان عطية
مدرس مساعد
قسم التربية المسرحية - كلية التربية الفنية - جامعة بابل

البحث محاولة لدراسة وظيفة المسرح في المدارس العراقية من عام ١٩٠٠ - ١٩٤٠ ، من خلال الكشف عن مراكز الانتاج المسرحي في هذه المدارس التي ساهمت في رفد الحركة المسرحية في العراق . والتعرف على مضامين اغلب المسرحيات التي قدمتها ، ومن ثم الاشارة الى الاتجاهات التي ميزت العروض المسرحية ، وتوثيق العروض المسرحية التي قدمتها اللجان الفنية للتمثيل في هذه المدارس ، فضلاً عن الاشارة الى التغيرات التي حصلت في مسيرة المسرح العراقي خلال الفترة الزمنية المذكورة .

تاريخ أستلام البحث ١١/ ٣/١٩٩٦
تاريخ قبول النشر ٢٥/٤/١٩٩٦

المقدمة

لم يخل المسرح العالمي في يوم من الايام من وظيفة او رسالة اريد بها ان تخاطب الجمهور، لتبعث فيه المشاعر الانسانية النبيلة ومهما تنوعت هذه الوظائف او الرسائل او تعددت فأنها تؤكد ان المسرح لم يخلق عبثا، انما جاء ليخاطب اذهان الجمهور، فيمنحهم مضامين فكرية جديدة ويضيف الى تجاربهم تجارب اخرى اضافية، فيؤثر فيهم ويتأثر بهم.وكذلك الحال بالنسبة للمسرح في المدارس العراقية خلال العقود الاربعة الاولى من هذا القرن ، فقد تعددت وظائف المسرح واختلفت اهدافها وطرق التعبير عنها ، فيرى البعض ان وظيفته تتمثل في كونه محفزاً ضرورياً لاثارة النخوة وتأجيج الحماسة الوطنية في نفوس المشاهدين ضد الاستعمار الاجنبي سيما وان البلد محتل من قبل البريطانيين بينما عده اخرون سببا من اسباب الرقي والمدنية الحديثة بوصفه مدرسة من اهم المدارس الثقافية للمجتمع ، لذا تنحصر وظيفته في التثقيف والتعليم لمعالجة الامراض الاجتماعية التي يفرزها العصر ،، في حين حدد وظيفته البعض الاخر في مجال التسلية والترويح عن النفس وتنمية الذوق الفني للجمهور ليس الا .

ومن خلال الاستقراء التأريخي لمسيرة المسرح في المدارس العراقية ومراجعة الاعمال المسرحية التي عرضت خلال هذه الفترة ، ظهر لدينا عدد من الاتجاهات التي حددت بموجبها وظيفة المسرح الاساسية وفق ماتمليه عليه عقائد العاملين في المسرح وارائهم الشخصية ، ومدى ايمانهم بفاعلية هذا الفن في التحريك والتطوير ومن ثم التغيير الاجتماعي وسنتعرف على هذه الاتجاهات حينما نسلط الضوء على ابرز مراكز الانتاج المسرحي في المدارس العراقية الاهلية منها والحكومية (الرسمية) ، ولم نتطرق في هذا البحث الى عروض الفرق المسرحية التي تشكلت في تلك الفترة لان التعرض لها يخرج بنا عن حدود هذا البحث المرسومة .

اهمية البحث والحاجة اليه

تأتي اهمية هذا البحث في الكشف عن اهم المدارس العراقية الاهلية منها والحكومية التي ساهمت في تقديم العروض المسرحية في الفترة من ١٩٠٠-١٩٤٠ ، وماهية المضامين التي تناولتها هذه المدارس في عروضها المسرحية ، وابرز الاتجاهات التي ظهرت بالنتيجة من خلال التعرض على هذه المضامين .

ومن اجل رفع الغبار عن صفحات مطوية للمسرح العراقي ، لم يتعرض لها الباحثون ومازالت مركونة على رفوف المكتبات . ومن اجل اطلاع المهتمين والدارسين بفن المسرح بدور هذه المدارس في تشجيع فن المسرح وتوسيع انتشاره بين صفوف ابنائها الطلبة ، والدور الوطني والريادي الذي قامت به بعض من هذه المدارس ووقوفها بوجه المحتلين الانكليز بشكل مباشر وغير مباشر . ومن اجل التعرف على اسماء بعض الاشخاص البارزين الذين اخرجوا هذه الاعمال المسرحية ، جاءت اهمية هذا البحث .

حدود البحث

تنحصر حدود البحث في العروض المسرحية التي قدمت في المدارس العراقية من عام ١٩٠٠-١٩٤٠ معتمدين المنهج التأريخي التحليلي في رصد هذه العروض في اماكن مختلفة من العراق .

في الفصل الاول يتطرق البحث الى ذكر العروض المسرحية التي قدمتها المدارس الاسلامية الاهلية مبتدئين بمدرسة التفيض الاهلية واهم الاعمال التي قدمها طلبتها في اماكن مختلفة من مدينة بغداد ، ثم عروض المدرسة الحسينية والمدرسة الجغرافية الاهلية اللتان جاءتا بالمرتبة الثانية بعد التفيض من حيث عدد العروض المسرحية وفي نفس الاتجاه .

وفي الفصل الثاني يحاول البحث التعرف على العروض المسرحيةالتي قدمت من قبل المدارس المسيحية .

وفي الثالث يتحدث البحث عن العروض المسرحية في المدارس اليهودية التي افتتحت في العراق ، والتي تضمنت مواضيع اجتماعية واخرى ترفيهية .

وفي الفصل الرابع يتطرق البحث الى المدارس الحكومية التي تنوعت عروضها المسرحية مابين المضامين الوطنية والاجتماعية والتعليمية والترفيهة وظهور دور بارز في مجال الاخراج للمرأة العراقية في مدارس البنات .

وقد جاء ترتيب الفصول تبعا لظهور الحس الوطني في عروض هذه المدارس والتأكيد عليه .

اهداف البحث

يهدف هذا البحث الى /

١. الكشف عن مراكز الانتاج المسرحي في المدارس العراقية التي ساهمت في رفد الحركة المسرحية في العراق .

٢. توثيق العروض المسرحية التي قدمتها اللجان الفنية للتمثيل في المدارس

العراقية .

٣. التعرف على مضامين اغلب المسرحيات التي قدمتها هذه المدارس ، ومن ثم الاشارة الى الاتجاهات التي ميزت العروض المسرحية .

٤. الاشارة الى التغيرات التي حصلت في مسيرة المسرح العراقي خلال الفترة المذكورة .

٥. التعرف على وظيفة المسرح في المدارس العراقية .

الفصل الاول
المدارس الاهلية الاسلامية

١. مدرسة التفيض الاهلية

تأسست هذه المدرسة عام ١٩١٩ في بغداد بعد طلب قدمه عدد من الشبان لانشاء مدرسة اهلية تعنى بالعلم لانشاء جيل جديد يعتمد العلوم الحديثة ، وقد كانت هذه المدرسة في حقيقتها مركزا لعقد اجتماعات اعضاء جمعية حرس الاستقلال السرية (الذين كانوا يطالبون بأستقلال العراق وتأسيس حكومة وطنية دستورية برئاسة احد انجال الملك حسين شريف مكة ، وكان الغرض من تأسيسها ابعاد النفوذ البريطاني ، الذي كان مسيطرا على المدارس الحكومية ، عن الشباب وتوجيه التعليم فيها توجيها وطنياً)[١] .

لذلك كانت هذه المدرسة تجمعا للقوى الوطنية للتهيئة للثورة ضد الاستعمار البريطاني ، فلاغرابة ان نجد العاملون في هذه المدرسة يهتمون اهتماماً كبيراً بفن المسرح ، ويشرعون في تقديم اولى اعمالهم المسرحية (رواية الوطن) التي اثارت غضبة العراقيين ضد الاستعمار مما حدى بالجمهور بعد مشاهدتهم للعرض، الخروج الى الشارع صاخبين يهتفون بسقوط الاستعمار البريطاني وحياة الوطن . وقد دارت على اثرها معركة حامية في منطقة الحيدر خانة في بغداد بين الوطنين من جهة وبين جنود الاحتلال ، سقط نتيجتها عدد من القتلى والجرحى من الطرفين كانت محصلتها النهائية قيام ثورة العشرين .

مت هذه المدرسة ايضاً (رواية وفود النعمان الى كسرى انو شروان)* التي تروي قصة الغدر الذي بيته (كسرى انوشران) ضد (النعمان بن المنذر) ويجد الباحث في عرض هذه المسرحية اشارة واضحة الى غدر البريطانيين وعدم وفائهم بالوعود التي قطعوها للعراقيين حين ادعوا انهم دخلوا العراق محررين لافاتحين .

وقد عززت هذه المدرسة اهتماماتها بالمضامين الوطنية ايضاً حين قدمت رواية (فتح العراق من قبل العرب) التي اكدت على تصميم العراقيين على الاستقلال من نير الاجنبي

المحتل ، فـفكرة هذه الرواية كانت تتضمن استعادة العرب لارض العراق من سطوة الامبراطورية الفارسية ، محاولين من خلالها بث الروح الحماسية في نفوس الشعب العراقي للوقوف بحزم ضد الاحتلال الجديد الذي حدث من قبل الانكليز .

ورغم ان فتح العراق في حقيقة الامر كان من اجل انتشار الدين الاسلامي ، الا ان العاملين في مدرسة التفيض ارادوا اثارة الروح القومية العربية عند العراقيين ، اضافة الى الجانب الديني الذي كان سائداً آنذاك ، فقد جاء عنها «. . . انها تمثل عظمة اجدادنا الكرام وتذليلهم للمصاعب وكيف انهم ضبطوا العراق من الاكاسرة ومااظهروا من البسالة والشجاعة التي ادهشت العالم[٢] . . .» .

يجد الباحث ان عنوان الرواية (فتح العراق من قبل العرب) جاء بدلا عن (فتح العراق من قبل المسلمين) ليأخذ الجانب الوطني حيزا كبيراً في التأثير النفسي على العراقيين .

وسعى مدرسوا وطلاب هذه المدرسة الفتية وعلى مدى السنوات الدراسية التالية الى تأجيج الروح الوطنية بين المواطنين ، فقدموا رواية (شهداء الانتقام والوطنية) في ايلول من عام ١٩٢٦ على مسرح سينما رويال او (رويال سينما) كما كان يطلق عليها* وهي ملخص لرواية (ضحايا الوطنيين الهولنديين) التي تحكي قصة الاخلاص والوفاء والتفاني والتضحية من اجل الوطن بالغالي والنفيس من اجل الوطن .

وتتلخص الرواية الاصلية بخيانة زوجة (الدوق) – زعيم الوطنيين الهولنديين – زوجها ، بحبها احد قادته المسمى (كارلو) وافشائها سر زعامة زوجها للوطنيين الهولنديين للسلطة الحاكمة بهدف التخلص منه والحفاظ على محبوبها (كارلو) الذي اشترطت على الحكومة مجازاتها بالعفو عنه ، وقبل ان يقتل (الدوق) يستدعي (كارلو) ويعهد اليه زعامة الوطنيين الهولنديين ويطلب منه ان يحقق عن الوشاة به الى الحكومة ، وبعد ان يقتل (الدوق) يتبين لـ (كارلو) ان الواشي هي عشيقته زوجة (الدوق) فيقتلهاشر قتلة رغم شغفه بها حبا اكثر من شغفها به ومعرفته انها هي التي انقذته من القتل بشفاعتها له عند الحكومة[٣] .

ولعل تقديم هذه الرواية وفي هذا الوقت بالذات ، كانت تحذيراً للمواطنيين من محاباة الانكليز والتقرب اليهم من اجل تغليب مصالحهم الشخصية على مصلحة الوطن ، اضافة الى تثقيفهم على حب الوطن والاخلاص له . وفي السنة التالية قدم طلاب هذه المدرسة رواية اخرى هي رواية (في سبيل الشعب) في نيسان من عام ١٩٢٧ وهي مأخوذة عن مسرحية (يوليوس قيصر) لشكسبير ، وتهدف الى تخليص الشعب من الحاكم المستبد ، والتذكير بموضوع الخيانة التي تحصل بين رجال الدولة .

وقدمت هذه المدرسة ايضا رواية (فتح مصر) التي اعدها (يحيى ق العبد الواحد) عن

قصة للكاتب (جرجي زيدان) ، وتتناول قصة فتح مصر على يد القائد العربي (عمرو بن العاص) وتشيد بالبطولات التي قدمها العرب المسلمين .

وضمن نشاطات لجنة مدرسة التفيض الاهلية ايضا بأدارة (السيد حسين العاني) قدمت رواية (طارق بن زياد) تأليف الكاتب التركي عبدالحق حامد وعربها فريد عماد ، والتي تحكي قصة فتح بلاد الاندلس على يد القائد العربي (طارق بن زياد) ، وقد شارك في تمثيلها كل من (حقي الشبلي) و (فاضل عباس بهرام) و (عبدالله العزاوي) و (يوسف الزهاوي) وغيرهم حين كانوا طلبة في هذه المدرسة[٤] .

وبعد الاحداث المؤسفة التي جرت في فلسطين في عام ١٩٢٩ بين المواطنين العرب الفلسطينيين من جهة واليهود الذين تحركهم الصهيونية من جهة اخرى ، توجه الاهتمام في اعمالها المسرحية الى اختيار النصوص التي تحث المشاهد العراقي على انقاذ ارض فلسطين من التغلغل الصهيوني المستمر ، فقدمت هذه المدرسة رواية (فتح بيت المقدس على يد السلطان صلاح الدين الايوبي) على مسرح الثانوية المركزية ، مسلطة الاضواء على الخطر الصهيوني والذي يستدعي معالجة سريعة لحل هذه المشكلة الجديدة .

ورغم ان اهتمام مدرسة التفيض الاهلية في عروضها المسرحية كان منصبا على المواضيع الوطنية والقومية ، والتي اسهمت بشكل واضح في بث الحماسة وحب الوطن في نفوس المواطنين ، في فترة كان الاحتلال البريطاني فيها يثقل كاهل المواطنين ، فأن هذه المدرسة لم تنس الجانب الاجتماعي والاخلاقي الذي بدأ يتأثر نتيجة للوضع الجديد الذي خلقه الاحتلال البريطاني ، ودخول عادات وتقاليد لم يألفها المواطنون ، فراحت تقدم روايات تحث فيها المرأة العراقية على التمسك بالفضيلة والخلق القويم والتي كانت سمة من سمات المرأة العربية ، من هذه الروايات رواية (اميرة العفاف او الزوجة المخلصة)** التي قدمت من قبل طلبة هذه المدرسة للسيدات والاوانس فقط دون الرجال .

٢. المدرسة الحسينية

افتتحت هذه المدرسة في شهر شعبان من عام ١٣٣٨هـ (١٩١٩م)[٥] اي بعد افتتاح مدرسة التفيض الاهلية ببضعة اشهر ، وسارعت هذه المدرسة الى تقديم رواية (فتح الاندلس)* تأليف الكاتب التركي عبدالحق حامد وتعريب فتحي عزمي ، مع مطلع عام ١٩٢٠ وعلى مسرح سنترال سينما وفيها تذكير الى امجاد العرب والمسلمين في توسيع رقعة فتوحاتهم الاسلامية في شرق البلاد وغربها ، الا انه يلاحظ على هذه المدرسة انها مقلة في انتاجها للاعمال المسرحية قياسا لمدرسة التفيض الاهلية .

٣. المدرسة الجعفرية الأهلية

سارت هذه المدرسة على نفس النهج الذي سبقته اليها مدرسة التفيض ، فقدمت رواية (شهداء الوطنية)** وقد سبق لنا الحديث عنها حين تطرقنا الى الروايات التي قدمتها مدرسة التفيض ، ويلاحظ على هذه المدرسة انها اعتمدت على عروض غيرها من الفرق المسرحية الاخرى من اجل منفعة طلابها ماديا ومن هذه الفرق (الهيأة التمثيلية الاخلاقية العراقية) رواية (حلم الملوك) عام ١٩٢٤ على مسرح رويال سينما .

الفصل الثاني

المدارس المسيحية

منذ ان تبنت الكنيسة المسرح في العراق ، نجد ان من مهام مدارسها التربية الدينية اولا والدعوة بشكل غير مباشر الى تنبيه المجتمع العراقي الى حالة التدهور التي وصل اليها آنذاك ثانياً . فلو عدنا قليلاً الى آواخر القرن التاسع عشر – وهي الفترة التي ظهر فيها المسرح العراقي – لوجدنا ان رواية (نبوخذ نصر) التي كتبها الخوري هرمز نورسو الكلداني الماردیني عام ١٨٨٨ وقدمتها المدرسة الاكليركية في الموصل عام ١٨٨٩* تؤكد على قمة المجد الذي وصل اليه الملك نبوخذ نصر ، وفتحه لمدينة اورشليم وهزيمة اليهود ، وسبيه لعدد كبير منهم وجلبهم الى مدينة بابل .

وتسهم المدرسة الاكليركية مرة اخرى عام ١٩٠٤ في تقديم رواية (استشهاد ترسيوس) لسليم حسون والمآخوذة من التاريخ الروماني ، وتدور حول الصبي (ترسيوس) الذي اراد ايصال رسالة الى المسجونين في روما فيلقى حتفه في سبيل مهمته تلك .

وتقدم مدرسة السريان الكاثوليك عام ١٩٠٨ رواية (شهيد الدستور مدحت باشا) التي تدور حول سجن وقتل الوالي مدحت باشا والاشادة بوطنية هذا الرجل ، واعتباره من الولاة المصلحين ، خلافا للعديد من الولاة الذين استلموا الولاية في كل من الموصل وبغداد والبصرة .

وفي عام ١٩٠٩ قام المكتب الكلداني بتقديم رواية (الوطن) او (سلسترا) التي كتبها الشاعر التركي (نامق كمال) وترجمها (محي الدين الخياط) والتي تهدف الى التأكيد على حب الوطن وتحريض الجمهور المشاهد ، ضد الاحتلال العثماني للعراق ، وتحكي هذه الرواية قصة استبسال عدد من الجنود الاتراك في الدفاع عن قلعة (سلسترا) خلال حربهم ضد الروس عام ١٨٥٤ .

ان المتمعن في افكار مواضيع هذه الاعمال المسرحية لايخرج الا بأستنتاج واحد ، هو حرص القائمين على انتاج هذه الاعمال المسرحية في بث روح الحماسة والوطنية في نفوس المشاهدين ، وبث روح الاستشهاد في سبيل الحفاظ على الوطن .

ويتأكد لنا ذلك اكثر عندما نتعرف على رواية (جان دارك) التي قدمتها لنا مدرسة الاباء الكرمليين عام ١٩١١[٦] والمترجمة عن اللغة الانكليزية حيث تهدف هذه الرواية من خلال بسالة بطلة الرواية الى التأكيد على الشخصية الوطنية بين المشاهدين لتفعل فعلها في انقاذ وطنها وامتها من الاعداء وتسعى الى تحرير الوطن من التبعية والاحتلال . (رواية جان دارك) رواية تأريخية مأخوذة من تاريخ فرنسا في القرن الخامس عشر وتتألف من اربعة فصول ، الفصل الاول تظهر فيه (جان دراك) الفتاة الراعية في طريقها الى الحرب التي تخوضها بلادها (فرنسا) ضد الاعداء والتي دامت زهاء المائة عام ، وفي الفصل الثاني نشاهد هذه الفتاة وعمرها تسعة عشر عاماً ذاهبة الى ملك فرنسا لتذكر له الوسائل التي يجب ان يتخذها لاضرام نار الشجاعة والاستبسال بين جنوده للدفاع عن الوطن . وفي الفصل الثالث نشاهد صمود مدينة (اورليان) ضد الاعداء ، وهي آخر مدينة تنجو من قبضتهم ،. وفي الفصل الرابع نشاهد الانتصار الذي حققه الشعب الفرنسي على اعدائه واقرار الملك بفضل هذه العذراء في انقاذ فرنسا .

وللتأكيد على النهج الوطني الذي سارت عليه المدارس المسيحية في عروضها المسرحية قامت المدرسة الاكليركية عام ١٩١١ على تقديم رواية (البريء المقتول) لحنا رسام[٧] والتي تؤكد – اضافة الى التمايز الطبقي والاجتماعي غير العادل بين الافراد – على اذكاء روح الوحدة والتكاتف بين افراد الشعب ضد الاجنبي المحتل ، فـ (مندوب) وهو بطل الرواية يسعى مع جماعة له من قطاع الطرق الى خلق المشاكل للحكومة والمطالبة بحقوق الجماعة المهدورة ، وتمثل الجماعة عنده افراد الشعب العراقي بعد تكتلهم وتكانفهم ضد الحكام المستبدين . عام ١٩١٣ قدمت رواية (خراب بابل) للخوري انطون زبوني والقس حناحبي على مسارح المدارس المسيحية في الموصل[٨] ، وتدور احداثها حول تآمر اليهود والفرس على احتلال مدينة الموصل .

حين اندلاع الحرب العالمية الاولى ، نجد ان هذه النتاجات تبدأ بالتضاؤل ، لأنشغال العالم اجمع بكوارث هذه الحرب المدمرة ، ومع بداية العشرينات من هذا القرن ، نجد ان النشاط يدب من جديد فيقدم المكتب السرياني في بغداد رواية (شهداء الوطنية) عام ١٩٢١ على مسرح سنترال سينما قرب جسر مود (الاحرار حالياً) ، ويقدم طلبة المدرسة السريانية الافرامية في بغداد رواية (رومانوس امبراطور الشرق) التي تروي محاربة هذا الامبراطور لفيليب ملك البلغار وانتصاره عليه ، كما مثلت رواية (مثال الوفاء والوطنية) التي الفها حنا رسام على مسرح (اخوية قلب يسوع) بالموصل عام ١٩٢٦ . ويلاحظ ان عروض المدارس المسيحية قليلة نسبياً في فترة العشرينات قياساً بالفترات السابقة .

لقد حاولت هذه الاعمال جميعها ان تحرك الروح الوطنية والقومية في نفوس المشاهدين – اضافة الى تقوية الجانب الديني – وتذكرهم بامجاد اجدادهم الخالدة ، ويؤكد ذلك د. عمر الطالب قوله « . . . وكانت نصوص هذه المسرحيات من وضع المدرسين ومأخوذة من الكتب المقدسة او التأريخ او مقلدة للنصوص المسرحية المترجمة . . . فقد حاولت هذه المسرحيات التأريخية ان تبعث روح اليقظة في نفوس الشباب وتطلعهم على سير اجدادهم الاولين وترفع من الشعور بالهزيمة والخذلان في نفوسهم ، وموضوع هذه المسرحيات في الغالب هو موضوع الحرب والمؤمرات والنصر فهو موضوع حماسي وطني لاعقدة فيه غير عقدة السياسة والتآمر»[٩] .

الفصل الثالث

المدارس اليهودية

منذ تأسيس اول مدرسة يهودية في بغداد عام (١٨٦٥م) – مدرسة (البرت داود ساسون) – التابعة لمؤسسة الاليانس* . دأبت هذه المؤسسة على اقامة احتفالات سنوية تقدم فيها عدد من المسرحيات الاجنبية تمثل حيناً باللغة العربية ، وباللغات الاجنبية احياناً اخرى ، ففي عام (١٩١٠) مثلا اقامت مؤسسة الاليانس احتفالا خاصا بمناسبة مرور خمسين عاما على تأسيسها في العراق ، قدمت خلاله روايتين (مسرحيتين) بالفرنسية والعربية وفي عام ١٩١٧ اقامت هذه المؤسسة ايضاً احتفالاً خاصاً على شرف (الجنرال مود) قائد قوات الاحتلال البريطاني في العراق آنذاك ، تضمن مجموعة من الفقرات الفنية ، حلت رواية هملت لشكسبير الفقرة الحادية عشر من هذا الاحتفال[١٠] .

وفي الحادي والعشرين من نيسان عام ١٩٢٦ تقدم مجموعة من الشباب اليهود في بغداد من منتسبي مدرسة الاليانس بطلب للحكومة لتأسيس لجنة تمثيلية ، رشح رئيسا لها (خضوري افندي شهرباني) الذي تراه هذه المجموعة محي فن التمثيل في الطائفة الاسرائيلية ، وبعد ان تمت الموافقة شرعت هذه المجموعة في تقديم اولى أعمالها المسرحية ، وهي رواية (هرناني) للكاتب الفرنسي (فكتور هوغو) عام ١٩٢٧ على مسرح السنترال سينما وبرعاية الفريق جعفر باشا العسكري رئيس الوزراء انذاك لمنفعة مدرسة (هارون صالح) وقد شارك في تمثيلها عدد من خريجي مدرسة الاليانس[١١] .

ورواية (هرناني) كما هو معروف مأساة من الأدب الرومانسي تدور حوادثها حول حب الشاب (هرناني) للفتاة (دونياسول) ، وفي نفس الوقت يشاركه هذا الحب عمها (الدون روي جوميز) الذي يبغي الزواج منها ، كما يشارك هؤلاء في حبهم للفتاة الدون كارلوس ملك اسبانيا .

ويدور صراع طويل بين هؤلاء الثلاثة من اجل الفوز بالفتاة واخيراً وبعد رحلة طوالها خمسة فصول من هذه المأساة يضطر (هرناني) الى شرب كمية من السم وفاء لعهد قطعه للدون روي جوميز ، بان يفعل كل مايطلب منه ، مما يضطر حبيبته (دونيا سول) الى الاسراع في اختطاف السم وشرب قسم منه واعطاء المتبقي لحبيبها (هرناني) فيشربه ويموتان[١٢] . وتنتهي احداث المسرحية .

ان المتتبع لأحداث هذه المسرحية لايجد فيها لامن قريب ولا كم بعيد نفساً وطنياً واحداً ، انما تتحدث عن قصة حب رومانسية مليئة بالمفارقات غير المنطقية ، ويجد الباحث ان اختيار جماعة الاليانس لهذا النوع من المسرحيات هو تهرب مقصود عن عرض المسرحيات التي تشيد بالوطن وتدعو الى الدفاع عنه كما فعلت الفرق المسرحية الاخرى .

ويراها احد النقاد الذين شاهدوا عرضها انها تتضمن قضية اجتماعية صرفة !! «كدرس وعبرة لاولئك الذين يقدمون فتياتهم ضحايا على مسرح الحياة حباً بالاصفر الرنان الى اولئك الذين لايقدرون مع الاخلاص والحب والوفاء في العهود الى اولئك الذين لايعرفون كيف يجب ان يكون العفو والصفح عند المقدرة)[١٣] .

وفي نفس العام قدمت مدرسة راحيل شمعون رواية (ابن اللص) بمساعدة اعضاء الجمعية الادبية الاسرائيلية التي وفرت لها جميع مااحتاجت اليه المدرسة من مستلزمات مختلفة . ورغم اننا لم نتعرف على مضمون هذه الرواية بشكل تفصيلي ، الا ان عنوان الرواية يؤكد بما لايقبل الشك في انها تتناول موضوعاً اجتماعياً ايضاً .

في ايار من عام (١٩٢٧) وقبل عامين فقط من الاحداث الدامية التي وقعت في فلسطين بين العرب واليهود ، نجد ان جماعة (المسرح الاسرائيلي العربي) - كما اطلق عليهم هذه التسمية مدير المدرسة الوطنية في العاصمة بغداد (عزرة افندي حداد) - يبادرون في تقديم رواية بعنوان (صلاح الدين الايوبي) حيث يشير مدير هذه المدرسة في مقال كتبه حول عرض هذه الرواية بجهود ممثلي المسرح اليهودي للعراق وعلى رأسهم (خضوري افندي شهرباني) الذي يراه (بطل المسرح الاسرائيلي العربي) ، ولم يتطرق الى مضمون هذه الرواية التي تتناول احدى الشخصيات الاسلامية التي حققت النصر للمسلمين على ارض فلسطين وعودتها الى اهلها الفلسطينيين . ومع ان مضمون هذه الرواية يتنافر تماما مع الاهداف الصهيونية التي وضعها (هرتزل) مؤسس الصهيونية في اختيار فلسطين وطن اليهود . ورغم ان الكاتب يؤكد على تسمية مسرحه بالمسرح الاسرائيلي العربي ، وهذا برأي الباحث يدعم النفس الصهيوني الذي بدأ يؤمن به بعض من يهود العراق نجد ان تقديم هذا النوع من الاعمال المسرحية هو من باب المحاباة

والمجاملة للسلطة المحاكمة انذاك ، ودليلنا على ذلك ان رواية (صلاح الدين الايوبي) لم تكن العمل الرئيسي لأنتاج هذه الفرقة انما جاء بشكل ثانوي مع عمل اخر هو رواية (ربقة واسحق) وهي رواية اجتماعية تتناول شخصيات يهودية بحتة بطلها ايضا (خضوري افندي شهرباني) .

وتعود مدرسة (لورا خضوري للبنات) لتقدم عصر يوم الاحد ٢٤ آذار ١٩٢٩ حفلاً تضمن عدداً من المشاهد المسرحية من مسرحية (مريض الوهم) لموليير ، وهي من المسرح العالمي ، وتتناول ضمن اهدافها فكرة رفض مبدأ زواج الفتاة بالاكراه كما تضمنت هذه الحفلة تمثيل احدى وقائع الخليفة العادل عمر بن الخطاب ، وهو تقليد سارت عليه معظم الفرق التمثيلية المدرسية للتذكير باصالة تأريخنا العربي والاسلامي العريق ولم يكن هذا العمل رئيساً لهذه المدرسة وانما جاء ثانويا مع فقرات اخرى .

ومن الجدير بالذكر ان اشير الى انني لم اعثر قبل عام ١٩٢٩ مايشير الى مشاركة طالبات المدارس في تمثيل اي نوع من انواع الروايات . الا اننا نجد طالبات هذه المدرسة ولاول مرة في مسرحية (مريض الوهم) يقمن بأداء جميع الادوار حيث يذكر احد النقاد قوله (وقد اعجبت الحاضرين الانسة سمحة قحطان بنباهتها في تمثيلها دور الخادمة روزالي في الفصل الهزلي، كذلك اعجبوا بأبداع الانسة مرسيل يوسف في ضحكتها الاصطناعية . والانسة نجيبة شاؤل في تمثيلها دور الدكتور في قصة المريض الوهمي)[١٤] .

وفي شهر ايار من العام نفسه ، تتبنى مؤسسة الاليانس عرض مسرحية(هملت) على مسرح المدرسة المذكورة ، وهي من اخراج (خضوري افندي شهرباني) وتمثيل عدد من الطلبة الممثلين اليهود من امثال (هرون افندي خرموش) الذي مثل دور (هملت) و (صالح افندي ينطوب) بدور (لايرت) و (نيازى افندي حسقيل) بدور (الملك) و (سليم افندي شهرباني) بدور (الملكة) و (سليم افندي الياس) بدور (اوفيليا) ، ورواية (هملت) كما يراها احد النقاد الذين شاهدوا العرض .

(. . . من الروايات الحافلة بالمشاعر الفياضة من حب وكراهية وحقد وانتقام ، وهي كأغلب روايات شكسبير ملأى بالفسلفة الخلقية والنفسية غير خالية من شعوذة الخرافات والخزعبلات التي كان المؤلف يتعمد ايرادها ليكون لمؤلفاته ابعد غور في التأثير)[١٥] .

مما تقدم نجد ان اصحاب هذا الاتجاه لايقدمون اعمالهم على اساس سياسي او وطني بل لأنها تمثل جانباً من جوانب الحياة الاجتماعية والمشاعر الانسانية المتعددة .

وقد اعقب تمثيل هذه الرواية ، رواية (الطبيب رغما عنه) لموليير ، وقد مثلت باللغة

الفرنسية ، وهي رواية كوميدية تدور احداثهاحول احد الحطابين البسطاء الذي ارغم على امتهان الطب ، ولايتناول اية قضية وطنية او سياسية ، على ان الشيء الملفت للنظر في هذه الرواية مشاركة (العنصر) النسوي في التمثيل جنباً الى جنب مع الرجل في هذه المدرسة ، حيث يقول الناقد «ولكن من حسن الحظ ان هذه الظاهرة المباركة في نهضة الفتاة العراقية نهضة اشتراك الفتاة والفتى في تمثيل الرواية (الطبيب رغما عنه) وظهور كل من الآنستين النجيبتين سمحة قحطان ورنى عوبديا على مسرح الاليانس وفيامهما بتمثل احرز الاستحسان ، اجل ان هذه الظاهرة كانت من الدواعي التي حببت هذه الرواية واسترعت دقة المشاهدين»[١٦] .

عام ١٩٣٠ قدمت نفس المجموعة المذكورة رواية (فران البندقية) على مسرح نادى (لوره خضوري) ، وقصة هذه الرواية تتناول الصراع بين الطبقة الارستقراطية في المجتمع وبين الطبقة الفقيرة وكما وصفها احد النقاد قوله (هي مآساة ذات مرمى نبيل وغاية سامية وهي صرخة مرعبة في وجه الارستقراطية التي لاتترفع – ارضاء لرغباتها – ان تدوس طبقة الشعب الواطئة)[١٧] .

ولعل الازمة الاقتصادية التي مر بها العراق في هذه الفترة كما مر بها العالم منذ مطلع عام ١٩٢٧ ، وحالة التدني في ظروف الشعب المعاشية هي التي قسمت المجتمع الى طبقتين بينهما بون كبير وشاسع ، طبقة مترفة ارستقراطية ، واخرى فقيرة معدمة ، هي التي دعت هذه المجموعة الى تبني هذا العمل المسرحي ، بوصفه مآساة انسانية مؤلمة ، وكما وجدنا في الاعمال السابقة مشاركة العنصر النسوي في التمثيل مع الرجل نجد ان هذا العمل ايضاً يزخر بالممثلات اليهوديات من امثال / (مرغريت يحيى) (الانسة المصونة حنينة مصرى) (الانسة المصونة مزلي سلمان) (مرسيل درويش) (مرسيل عزرا) .

وفي نفس العام شرعت مجموعة من خريجات مدرسة الاليانس وعلى مسرح نادي خريجي الاليانس في البصرة على تقديم رواية (السيد) لكورنيه وقد اطلقت عليها اسم (غرام وانتقام) ، وهي من الادب الكلاسيكي الحديث ، وتدور حوادثها حول قصة حب تقع بين الشاب (رودريك) ابن قائد جيش قشتاله السابق ، وبين الفتاة (شمين) ابنة (الكونت جومين) القائد الحالي لجيش قشتالة ، الاّ ان قتل (رودريك) لوالد (شيمين) انتصارا لوالده يؤدي الى تعقيد الامور ويحول دون زواجه منها ، الا بعد تخطي مصاعب جمة للحصول على موافقة محبوبته .

وتحمل هذه القصة بين طياتها انتصار جيش قشتالة بقيادة (رودريك) على جيش العرب والمسلمين في احدى المعارك التي دارت بينهما ، يلقب على اثرها بلقب (السيد) وهو

نفس اللقب الذي يلقب به العربي ، ويجد الباحث في هذا اشارة واضحة الى العداء المستتر الذي يكنه اليهود ضد العرب خصوصا بعد ان دارت المعارك عام ١٩٢٩ بين اليهود وبين العرب الفلسطينيين على ارض فلسطين ، في الوقت الذي كانت فيه بقية الفرق المسرحية في المدارس الاخرى تؤكد على القيم العربية الاصلية وعلى عدالة القضية العربية وعلى انتصارات العرب والمسلمين - اذ ان ظاهر هذه الرواية مشكلة حب ، الا ان مضمونها يزخر بتمجيد اعداء العرب والمسلمين ، ويلاحظ ان النساء قمن بتمثيل الادوار النسائية والرجالية على سواء ونجحن في ذلك ، فيذكر احد النقاد الذيـــن شاهـــدوا العرض قوله (. . . فأن الاوانس المصونات اللواتي قمن بأدوار التمثيل ومنها ادوار الرجال كذلك!!) نلن بنشاطهن ودقتهن اعطر الثناء ، فنجية منسي ببسالتها ونبلها وفيوليت العاني بعواطفها ورقتها ومارسيل ناتان بطلاقتها ورصانتها قد مثلن احسن تمثيل صفق له الحضور تصفيقاً عاليا كذلك نجحت الممثلات الباقيات نجاحاً باهراً)[١٨] ومن مجمل ماقدمته هذه المدارس اليهودية نستخلص ان الحس الوطني لديها كان ضعيفاً جدا قياسا الى جهات الانتاج المسرحي الاخرى في المدارس العراقية .

الفصل الرابع

المدارس الحكومية

افتتحت اول مدرسة ثانوية للبنين في بغداد يوم ١١ ايلول من عام ١٩٢٠* وقد اجتمع عدد من طلبة هذه المدرسة بعد مرور خمسة اعوام على تأسيسها لتشكيل لجنة تقوم باعمال التمثيل مقتدين بطلبة دار المعلمين الذين سبقوهم في هذا المجال . وقد دعوا عشاق الادب والتمثيل في المدرسة للتسجيل في هذه اللجنة ، وقدمت هذه اللجنة عدداً من الروايات ، منها الرواية الاجتماعية (فران البندقية) على قاعة محاضرات المدرسة الثانوية مساء يوم الثلاثاء الموافق ١٩٢٧/٤/٢٦ الساعة الثامنة مساءاً الذي خصص هذا العرض للرجال . كما خصص يوم الجمعة المصادف ١٩٢٧/٤/٢٩ الساعة الثالثة بعد الظهر للسيدات والاوانس . وهذه الرواية مأساة من خمسة فصول عربها عن الايطالية الشاعر اللبناني الياس فياض[١٩] وقد سبق الحديث عنها .

في نفس العام مثل طلبة مدرسة المحمودية في قضاء ابي الخصيب رواية (لولا المحامي) وهي رواية اجتماعية ايضاً ، من تأليف الكاتب اللبناني (سعيد تقي الدين) وتمثل سيطرة وجبروت السيد على المسود داخل المجتمع اللبناني وهي كسابقتها تناقش موضوعاً اجتماعياً صرفاً .

اما في عام ١٩٢٨ فقد مثل طلبة كلية الزراعة في الرستمية في بغداد رواية (شهداء

الانتقام) تأليف الكاتب السوري عبدالوهاب ابو السعود ، وهي رواية اجتماعية ايضاً تظهر مصير الطمع والخيانة ، وقد حضرها عدد من موظفي الزراعة في الرستمية[٢٠] .

وشاركت مجموعة من خريجات دار المعلمات في بغداد بتقديم رواية بعنوان (صوت القلب) مساء الاحد المصادف ١٥ شباط ١٩٣١ الساعة السابعة والنصف مساءا وعلى مسرح الثانوية المركزية ، وهذه الرواية هي رواية اجتماعية غرامية ايضا[٢١] وهي المرة الاولى التي نجد فيها المرأة في التعليم الرسمي تشارك في تمثيل واخراج المسرحيات حيث ان هذه المهمة التي كانت مقتصرة على الرجال فقط . وبعد هذه الخطوة الكبيرة التي خطتها خريجات دار المعلمات نجد ان تأثيرها قد انتقل الى مدارس البنات الرسمية ، حيث سعت مديرة مدرسة باب الشيخ الابتدائية للبنات في تدريب مجموعة من طالبات هذه المدرسة على تمثيل الرواية الاجتماعية (عفاف المرأة)[٢١] بهدف تعليم البنات الصغار على اعتزاز المرأة بشرفها وعزتها .

وتأتي الفرقة التمثيلية في دار المعلمين في بغداد لتقديم رواية (الذكرى) تأليف الكاتب المصري عبدالعزيز امين الخانجي بحفلتين ، الاولى مسائية للرجال تبدأ في الساعة السابعة والنصف ، والثانية نهارية للسيدات ، وتبدأ الساعة الثانية ظهرا على مسرح دار المعلمين ورواية (الذكرى) من الروايات الاجتماعية[٢٢] .

حيث تدور حول علاقة الحب البريئة التي توطدت بين الفتاة (زينب) والشاب (كمال بك) ، ولكن استبداد الاباء القاسي بحياة الابناء مزق حبهما حيث تتزوج (زينب) من رجل آخر لاتحبه هو (شريف بك) والذي يكبرها سناً وبعد فترة طويلة من الزمن يلتقيان ثانية بعد ان يتبوأ (كمال بك) مركزا اجتماعيا هاماً ، ويندفعان بعنف في اعادة علاقتهما السابقة من جديد ، وتكاد تنكشف علاقتهما لولا موقف اخت كمال المساند لزينب وتعود الزوجة زينب الى زوجها شريف بك من جديد .

وواضح جدا من مجريات احداث هذه الرواية انها رواية اجتماعية بحتة تعني بالمشاكل الاجتماعية ، ولاتمس الجانب السياسي والوطني بأحداثها . ويلاحظ من طريقة توزيع الادوار على الممثلين ، ان طلبة دار المعلمين كانوا يؤدون الادوار الرجالية والنسائية على السواء ، حيث لم يعتمد على العنصر النسوي في التمثيل لتعذر ذلك بسبب التقاليد الاجتماعية الصارمة .

في عام ١٩٣٣ قدمت نخبة من طالبات ومعلمات مدرسة الحيدريةللبنات في بغداد رواية (اميرة الاندلس) على مسرح مدرسة الثانوية المركزية ويذكر احد النقاد (ان أعجب ماذكره بالتقدير هي ادوار الآوانس الفاضلات سليمة عبدالقادر وسنية نوري وصبرية

حسن فأنهن قمن بأدوارهن خير قيام مما جعل الاكف لاتتوانى لحظة من التصفيق وان اذكر الانسات المشار اليهن فكاني اذكر حضرة مديرة المدرسة الآنسة خيرية اذ كانت هي المخرجة وهي المشرفة على التمثيل)[٢٣] ورواية (اميرة الاندلس)من تأليف امير الشعراء (احمد شوقي) ، وهي المسرحية النثرية الوحيدة والسادسة من مسرحياته في خمسة فصول ، وتدور احداثها في الاندلس في عهد المعتمد بن عباد ملك اشبيلية وابنته بثينة .

اما طالبات القسم الداخلي في دار المعلمات (بغداد) فقدمن في نفس العام رواية اجتماعية كوميدية وباللهجة الشعبية بعنوان (يضرب عن الزواج) على مسرح المدرسة الثانوية ، وهي من تأليف فخرية اسماعيل مديرة القسم الداخلي بالدار المذكورة وتدور احداثها حول موظف صغير يتزوج خمس مرات ، الا انه يطلق زوجاته في كل مرة لعدم تلاؤمهن معه فالاولى اصغر سناً منه ، والاخرى اكبر ، والثالثة جاهلة تماماً ، والرابعة متعلمة اكثر منه والخامسة غنية ، واذا بحثنا عن هدف هذه الرواية (المسرحية) نجده لايتعدى محاولة اضحاك الجمهور على هذه المفارقات . واذا انتقلنا الى بعقوبة ، نجد ان لجنة التمثيل والخطابة في مدرسة ثانوية بعقوبة تقدم رواية (اميرة الاندلس) لأحمد شوقي عام ١٩٣٩ حيث حضرها الاستاذ حقي الشبلي الذي عين خلال هذا العام مدرساً على الملاك الثانوي في وزارة المعارف بوظيفة مرشد التمثيل في العراق للاشراف على اللجان التمثيلية والحركة الفنية في المدارس الثانوية والعالية .

كما قدمت طالبات مدرسة الهويدر للبنات في ديالى رواية (الفتاة العراقية) عام ١٩٤٠ تأليف محمود نديم في خمسة فصول وتدعو الى نهضة الفتاة العراقية .

ان غياب الروايات (المسرحيات) التي اكدت على الحس الوطني والقومي تقريباً في المدارس الحكومية ، انما مبعثه خوف السلطة انذاك من تنمية هذا الجانب في حياة الطالب وبالتالي يشكل خطراً يهدد النظام الذي يستند في حقيقته على الاستعمار البريطاني ، في وقت كانت فيه الاضطرابات والمظاهرات ، تندلع بين فترة واخرى من اجل الغاء المعاهدات

التي تبرم مع بريطانيا وغيرها من الدول الاستعمارية .

الاستنتاج

١. ظهر لدينا ان المدارس الاهلية الاسلامية وبالخصوص (مدرسة التفيض الاهلية) قد تميزت عروضها المسرحية بالتحريض السياسي ضد الاحتلال البريطاني حيث تضمنت مواضيع هذه العروض الاشارة الى الغدر وعدم الوفاء الذي قطعه البريطانيون للعرب بالتحرر من هيمنة العثمانيين بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى ، كما تضمنت بث الحماس وتأجيج الروح الوطنية في نفوس العراقيين للوقوف بحزم ضد الاحتلال الجديد . مما ادى في بعض الاحيان الى المواجهة المباشرة بين الجمهور وجنود الاحتلال البريطاني ، فكان اتجاه هذه المدارس اتجاها وطنياً في اغلب عروضها المسرحية .

٢. اما المدارس المسيحية فقد غلب على مضامين عروضها المسرحية الاتجاه الديني الواضح للعيان والمبطن في بعض الاحيان بالتحريض السياسي – ضد الحكم العثماني – وخصوصاً قبل اندلاع الحرب العالمية الاولى وقد اتضح ذلك في مسرحية (جان دارك) و (البرىء المقتول) ، (خراب بابل) . فقد حاولت هذه الاعمال ان تقوى الجانب الديني المسيحي للمشاهدين في وقت كانت فيه الامية تسود الغالبية العظمى من ابناء الشعب العراقي . وتحرك الروح القومية والوطنية من جانب اخر . اما بعد الحرب العالمية الاولى فقد لوحظ قلة العروض المسرحية في هذه المدارس .

٣. مثلث العروض المسرحية للمدارس اليهودية اراء المقربين من السلطة والمتأثرين بنهجها وسياستها ، فقد ارتبطت مصالح هؤلاء بمصالح المستعمر الجديد .. فكانت وظيفة المسرح لاتتجاوز احياناً الترفيه والمتعة ، والارتفاع بالذوق الفني

للأنسان كون المسرح سبباً من اسباب رقي الشعوب .

ويرى اصحاب هذا الاتجاه ان فنان هذه الطبقة ينبغي ان يستقرق مادياً ليتفرغ لفنه ، فتغدق عليه الاموال حتى لاتشغله حاجات الحياة اليومية ، اي انه بالنتيجة سيبقى بعيداً عن الازمات السياسية والاجتماعية التي تعصف بالبلاد ، وينظرون الى التمثيل على انه مدرسة لتهذيب الشعوب وتمدينها ، فهو واسطة للتعبير عن الجمال والجمال فقط . وفي احيان اخرى اكدت على المضامين الاجتماعية في بعض عروضها المسرحية وامتازت عروض هذه المدارس ايضا بأستخدامها اللغات الاجنبية مثل الانكليزية والفرنسية اضافة الى العربية ، واكدت على المسرحيات العالمية مثل مسرحيات شكسبير وموليير وهوغو لذلك يمكن القول ان الحس الوطني في عروضها المسرحية كان ضعيفاً ، وقد تميزت المدارس اليهودية دون غيرها من المدارس الاخرى بمشاركة العنصر النسوي في التمثيل جنباً الى جنب مع الممثلين من الرجال في بعض عروضها المسرحية منذ العشرينات من هذا القرن .

٤. تميزت المدارس الحكومية الابتدائية او المتوسطة والثانوية بتشكيل لجان فنية للتمثيل وبأشراف احد المدرسين وجمعت بين العروض المسرحية المتضمنة للمواضيع الاجتماعية والوطنية التي لاتحمل الطابع التحريضي ضد البريطانيين ، وبين العروض المسرحية التعليمية التي يغلب عليها الطابع الترفيهي التي تقدم مع قرب انتهاء السنة الدراسية من كل عام قريباً ، وقد نشطت العروض المسرحية في مدارس البنات كما هو الحال في مدارس البنين ، واشرف على اخراجها معلمات او مدرسات او مديرة المدرسة نفسها في بعض الاحيان . وبشكل عام فقد سادت العروض الاجتماعية والترفيهية على المضامين الوطنية التي تدعو الى التحريض السياسي .

الهوامش

١. امين المميز ، بغداد كما عرفتها (بغداد : مطابع دار آفاق عربية ١٩٨٥) ص١٨٤ .
العراق (بغدد) العدد ٦٦٦ (٢٦ تموز ١٩٢٢) .
٢. جريدة العراق ، (بغداد) ، العدد ٦٦٦ (٢٦ تموز ١٩٢٢) .
٣. عبدالمنعم الغلامي . اسرار الكفاح الوطني في الموصل (بغداد – مطبعة شفيق ١٩٥٨) ص٢٩٤ .
٤. عبدالمنعم الجادر ، صفحات مطوية من تأريخ الفن العراقي ، مجلة الاذاعة والتلفزيون (بغداد) العدد ٤٦ (٦ كانون الاول ١٩٧١) ، ص٥٠ .
٥. مجهول ، بشرى بافتتاح مدرسة ، مجلة اللسان (بغداد) ، (شعبان ١٣٣٨) ص٣٧ .
٦. داود صيلوا ، تمثيل رواية جان دارك ، جريدة صدى بابل (بغداد) العدد ٣٦ (٩ نيسان ١٩١١) ص٣–٤ .
٧. عمر الطالب المسرحية العربية في العراق جـ٢ ، (النجف الاشرف : مطبعة النعمان ١٩٧١) ص٤٢ .
٨. عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق جـ٢ ،(النجف الاشرف : مطبعة النعمان ١٩٧١) ص٤٣ .
٩. عمر الطالب ، الرائد المنسي حنا رسام ، مجلة بين النهرين ، ١٩٧٣) ص٣٥٤ .
١٠. ريجاردكوك ، بغداد مدينة السلام . (بغداد مطبعة شفيق ١٩٦٧) ص١٧٣ – ٢٠٥ انظر ايضا : مكتب الالبانس في بغداد جريدة صدى بابل ، (بغداد) ، العدد ٣٩ (٣٠ نيسان ١٩١٠) .
١١. هرناني على مسرح التمثيل ، جريدة العراق بغداد العدد ٢٠١٤ (الجمعة ٢٥ آذار ١٩٢٧) ص٣ .
١٢. دريني خشبة ، اشهر المذاهب المسرحية ، (القاهرة الطبعة النموذجية ١٩٦١) ص١١٣–١٢٢١ .
١٣. انظر جريدة العراق ، (بغداد) العدد ٢٠١٤ (الجمعة ١٥ آذار ١٩٢٧) ، ص٣ .
١٤. جريدة الحاصد (بغداد) العدد ٧ (الخميس ٢٨ آذار ١٩٢٩) .
١٥. جريدة الحاصد (بغداد) ، ١٣ (الخميس ١٦ آيار ١٩٢٩) .
١٦. حفلة على مسرح الالبانس ، جريدة الحاصد ، (بغداد) العدد ١٣ (الخميس ١٦ آيار ١٩٢٩) .
١٧. رواية فران البندقية على مسرح نادي لوره خضوري ، جرية الحاصد (بغداد) العدد ١٤ (السنة الثانية) (الخميس ١٤ آب ١٩٣٠) .
١٨. بنات الفيحاء يمثلن رواية السيد ، جريدة الحاصد (بغداد) ، العدد ١٠ (السنة الثانية) ، (الخميس ٢٥ أيلول ١٩٣٠) .
١٩. انظر : يوسف اسعد داغر ، معجم المسرحيات الغربية والمعربة (بغداد : دار الحرية للطباعة ١٩٨٧) ص٤٤٦ .
انظر ايضاً : جريدة الاستقلال (بغداد) العدد ١٠٣٥ (٢٢نيسان ١٩٢٧) .
٢٠. جريدة الاستقلال ، (بغداد) العدد (١٢٧٨) ، (٧ شباط ١٩٢٨) .
٢١. جريدة الاستقلال ، (بغداد) العدد (١٥٣٩) ، (شباط ١٩٢٨) .
٢٢. جريدة الاستقلال ، (بغداد) العدد (١٦٢٠) ، (٢٥ آيار ١٩٣٢) .
٢٣. جريدة الثبات ، (بغداد) العدد ٢٢ (٥ كانون الثاني ١٩٣٢) .
٢٤. جريدة الاستقلال (بغداد) العدد ١٩٠٣ (٣٠ آيار ١٩٣٣) .
* انظر جريدة الاستقلال ، (بغداد) ، العدد ١٢ (١٤ تشرين الثاني ١٩٢٠) .
* انظر – جريدة الاستقلال (بغداد) ، العدد ٨٥١ (١٥ أيلول ١٩٢٦) .
* انظر / جريدة العقاب ، (بغداد) العدد ٣١ (١٤ شباط ١٩٣٤) .
** انظر / جريدة الاستقلال ، (بغداد) ، العدد ٧٢١ (٨ كانون الاول ١٩٢٥) .
* انظر / جريدة الاستقلال ، (بغداد) العدد ٢٤ (الثلاثاء ٢١ كانون الاول ١٩٢٠) .
** المصدر نفسه ، العدد ٨٤٧ (١٠ ايلول ١٩٢٦) .
*** انظر / جريدة الاستقلال ، (بغداد) العدد ٥٠١ (٢٠ تشرين الاول ١٩٢٤) .
* جريدة صدى بابل (بغداد) العدد ٩ (٨ تشرين الاول ١٩٠٩) .
* أعقبت هذه المدرسة مدرسة اخرى مماثلة للبنات اطلق عليها اسم (مدرسة لورا خضوري) .
* في نفس العام افتتحت اول مدرسة ثانوية في الموصل ثم في البصرة واخذت تنتشر بالتدريج في بقية المدن العراقية ففي عام ١٩٢٢ – ١٩٢٣ افتتحت اول مدرسة ثانوية في كركوك وفي عام ١٩٢٥ – ١٩٢٦ افتتح صف واحد ثانوي في مدينة النجف . انظر عبدالرزاق الهلالي ، معجم العراق ، جـ ١ (بغداد مطبعة النجاح ١٩٥٣) ص٢١٨ .

توظيف الديكور المسرحي لعروض اجنبية في منتدى المسرح

ضياء انور حبش
مدرس مساعد
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

■ يهدف البحث الى لفت انظار العاملين بالمسرح الى معمار منتدى المسرح لتقديم اعمالهم المسرحية المناسبة عليه . والقاء الضوء على العلاقة بين الديكور المسرحي وبناية منتدى المسرح ، وتأصيل دور الديكور المسرحي كعنصر مهم من عناصر العرض المسرحي ، وتناول المصممين لموضوعة النص الاجنبي في ظرف مكاني مفروض .

تاريخ أستلام البحث ١٥/ ٤/١٩٩٦
تاريخ قبول النشر ٢٠/٥/١٩٩٦

المقدمة :

فكرة استغلال بناية منتذى المسرح فكرة حسنة فيه وقت بدأت فيه المسرحيات الشعبية الكوميدية باستغلال المساح لفترة زمنية طويلة وهي ظاهرة صحية في كسب جمهور مسرحي .

لذلك يقوم منتدى المسرح فرصة عرض للمسرحيات الجادة لجمهور خاص وبكلف بسيطة جدا وخاصة المسرحيات الاجنبية بجوها المختلف عن جو الفضاء الخاص بالبيت البغدادي واعتماد نموذج للفنان ناجي عبدالامير وهو من النماذج الاجنبية (مسرحية الملك ليرلشكسبير) وكيفية خلق الجو المناسب للمسرحية في البيت البغدادي ومامدى صلاحية هذا المكان للعرض الاجنبي بتصور لديكور يختلف عن تصور مؤلف المسرحية ، وبنجاح هذه التجربة ندعو المهتمين بدراسة فضاء البيت البغدادي (منتدى المسرح) وكيفية تسخيره لاعمالهم المسرحية .

ارجو ان اكون قد وفقت فيما تم طرحه خدمة للفن بشكل عام وللحركة المسرحية في قطرنا بشكل خاص .

الفصل الاول

اهمية البحث :

تأتي اهمية هذا البحث ن حيث الجدية في تناول المسرحية الاجنبية التي تعرض في بيئة مخالفة للبيئة التي تصورها المؤلف (مؤلف المسرحية) ، ومعمار مفروض بهندسة بناء (واقع الحال) ، وكيفية استغلال هذه المعمار بما يخدم العمل المسرحي . . . مع مايصمم من مفردات بسيطة تعبر تعبيراً فنياً جميلاً لبيئة جديدة تساعد على توصيل الافكار الخاصة بالمسرحية للمتلقي . . .

هدف البحث :

لفت انظار العاملين بالمسرح الى معمار منتدى المسرح لتقديم اعمالهم المسرحية المناسبة عليه . . . والقاء الضوء على العلاقة بين الديكور المسرحي وبناية منتدى المسرح . وتأصيل دور الديكور المسرحي كعنصر مهم من عناصر العرض المسرحي ، وتناول المصممين لموضوعه النص الاجنبي في ظرف مكاني مفروض .

منهجية البحث :

ننهج التحليل الوصفي لان طبيعة البحث تتطلب ان يتناول الباحث مصادر مكتبية ومشاهدة اشرطة مصوره وخرائط وغيرها .

حدود البحث الجغرافية :

منتدى المسرح والزمانية : فترة الثمانينات

الفصل الثاني

المبحث الاول . . (العمارة بشكل عام)

الحاجة دفعت الانسان الاول قبل التأريخ الى البحث عن مأوى هرباً وخوفاً من تقلبات الجو وكذلك من الحيوانات المفرسه . . . فأختار اول الامر فجوات الصخور والكهوف عندما كان صياداً . . . وبعد ان اصبح فلاحاً . اخذ يحمي نفسه بأغصان الاشجار ،جذوعها . . . وصنع الرعاة بيوتهم من جلود الحيوانات (عندما استقر الانسان الاول في مسكن يأويه وكلما ازداد اطمئنانه بزخرفة مسكنه ورسم على حوائطه)[١] .

ونستدل من حضارة وادي الرافدي والنيل ان الانسان بخوفه من الكوارث الطبيعية مثل الزلازل والبراكين والعواصف والرعود وغيرها واعتقاده بانها موجهة هذه من قوة خفية دفعته الى اعتناق عقيدة خفية في داخله لتقوية عزيمته فكان يرسم ويبني المعابد الضخمة التي خلدته «البدايات الاولى للعمارة تلتقي اولا بالكوخ مسكن الانسان والمعابد كملاذ للاله والجماعة المؤمنين به)[٢] .

من خلال هذه العصور المختلفة يتبين لنا ان المصريين اول من وضعوا اسس فن العمارة واستخدموا الاعمدة ، وابدعوا في نحت الاحجار وصقلها . . . فتميزت العمارة المصرية بالبساطة والفخامة والعظمة ، وهذا واضح في اهرام الجيزة ومعبد ابي الهول ، وهذه البساطة مقرونة بالجمال والانسجام بأصول العماره . . .

وقد شهد العالم قبل الاف السنين نشاط البناء العراقي بابداعه وتفننه رعم قلة مالديه من مواد ، وهذا مايبهر الناظر ويجعله يبدي اعجابه وتقديره بالبناء العراقي .

فهي خليط من حضارات الشرق والغرب ولدجلة والفرات الفضل في تكوين التجمعات الحضرية للمدن ولو ان ماجاءنا قليل بسبب اعتمادهم الكلي على الطين واللبن في بناء

عمارتهم واشتهروا يكسو حوائط مبانيهم بالطابوق الخزفي الملون .

وكانت المعابد دوراً مهماً في تخطيط المدن وقد انشىء برج بابل وغيره لكسر حدة الملل الناتج عن الصحراء او انبساط الارض الشاسعة ، وامتازت العمارة بالعقود لعدم وجود الحجر ولم يستعملوا الاعمدة في مبانيهم .

ويعتبر الاغريق اول شعب مجد جسم الانسان نسب جماله لتكون المنبع للجمال والفن ، حيث العمارة التي هي سيدة الفنون ، من خلال البساطة والاتقان وهذا واضح في المعابد الاغريقية ونقف مبهورين اما قدرتهم الى هذه الدرجة من الروعة في التكوين والتصميم رغم البساطة بعناصر الجمال العديدة (حيث كان الفن الاغريقي يستمد وحداته وعناصره من الطبيعة ومن اوراق الشجر والزهور للكائنات الحية والاشكال الهندسية)[٣] . والرومان وجهوا عنايتهم بالعمارة المدنية التي يستخدمها العامة من الناس مثل القصور والحمامات والمسارح عكس الحضارات السابقة التي كانت عمارتهم دينية .

وقد استقت العمارة الرومانية من الاغريق والحضارات السابقة لها ، ومع ذلك فقد طبعها الرومان بالطابع الروماني الذي لايمكن ان يخطئه أحد ونشأت عناصر جديد من فن العمارةهي العقود (Arches) والقبوات (Vaults) والقباب (Domes) ، وكانت للاسمنت شأن كبير في بناء هذه العقود ، واشتهروا ببناء النصب التذكارية واقواس النصر والمسارح والحمامات والاسواق حيث (شعور الانسان بالاطمئنان والاستقرار له اثر جوهري في فن العمارة ومايتصل به من فنون فنشر الطرق والمباني حيث تحل محل الاسوار السميكة اسوار رقيقة او ترفع وتتسع فتحات النوافذ والابواب وتفسح المجال للزخرفة ، ثم تزداد الميادين العامة والمباني الاكثر حجماً وفخامة ولتشمل كل المفاهيم الحياة)[٤] .

والبيزنطيون ٣٢٤-٩٠٠م افادوا من نظم الرومان ونظرياتهم في فن البناء . . . وقد امتازت عمارتهم بانشاء القباب وهي اهم معالم الطراز البيزنطي وهي على ثلاثة انواع : البسيطة والمركبة المرتكزة على الطبلة . . . وامتازت عمارتهم بالزخارف والاعمدة والفتحات ذات العقود نصف الدائرية للكنائس . . .والطراز الروماني ظهر في ايطاليا حيث تم التركيز على اظهار نواحي الجمال والفن في التفاصيل الزخرفية بينما نجد ان الطابع المعماري تحكمه التقاليد الكلاسكية . . . ومن الامثلة كاثدرائية بيزا وكنيسة المرسلين . . . وفي فرنسا كان البذخ والزخارف واضح في كنيسة القديس فرنتا وكاثدرائية

الجوليم . وفي انكلترا امتازت بالدعامات الغليظة جدا وكانت التيجان خالية من الرقة والعقود قليلة الحليان . ونشأ الطراز القوطي نتيجة للتطور الذي حدث في الطراز الرومانسيكي من ناحية الشكل والانشاء هو امتداد له بالفترة ١٠٠٠-١٥٠٠م اي فترة مايسمى بالعصور الوسطى . . . وقد امتازت بأستعمال الاقبية والمساقط الافقية للكنائس وتطور العقد النصف الدائري بالطراز الرومانسيكي الى العقد المدبب في الطراز القوطي . . . واستعمال الحليات والاعمدة والدعامات .

حاول المعماريون في عصر النهضة معالجة عيوب العصور التي سبقتهم ونجحوا الى ابعد الحدود حيث وصلوا الى نتائج باهرة امثال برومونسكي ومايكل انجلو ودافنشي . . . . واعتماد الطابع العلمي بعد الاكتشافات الباهرة في هذه الحقبة التي ارست قواعد كثيرة للعمارة الحديثة . . . مثال ذلك والتي تدل على احكانم العلاقة بين الطوابق المختلفة وربطها مع بعض الصفوف في الاعمدة والعقود مع اعطاء كل طابق اهميته الخاصة به ، هي قصر التريانو وقصر قرساى واللوقر في باريس .

وأتسم عصر النهضة بروح جديدة وتفسير جديد للحياة تتفق مع المفاهيم الدينية والدنيوية والاحساس بقيمة الفرد وهذا ناتج من اكتشاف البلاد المجهولة للعالم الجديد واكتشاف الانسان لنفسه ، وفي القرن السابع عشر افرط في استخدام الزخارف والحليات في المباني ويسمى هذا الاسراف بطراز الباردك (Baroqueand) المعروف بالتكلف في الزخارف وكثرة المنحيات في الخطوط واستعمال الزهور والاكاليل والاشكال الآدمية . . . ولما زادت العناية بالزخارف وكثرة الانحناءات والتشابك في مباني القرن الثامن عشر ، سمي هذا النوع من العمارة بطراز الروكوكو (Rocaca) لذي يستمر طويلاً حيث عادوا الى الكلاسكية (حذاالمعماريون حذو الفنانين ، فلقد امتازت العمارة الجديدة بميزتين اساسيتين : الايقاع الدقيق المبني على اصول هندسية مدروسة ، والتناسب (Proprtion) في اجزاء العمارة المدروسة بدقة حسابية ، فقد اصبح المنظور والتناظر والتناسب قوانين للرؤية)[٥] .

ولابد ان نعرج على عمارة الشرق بشكل بسيط فالعمارة الهندية ذات رونق غريب وجانب كبير من الزخارف الا ان منظرها الخارجي لايكشف عن طريقة انشائها . . . مع وجود جمال التكوين والنسب والتعبير الدقيق . . . وفي الصين أقتبسوا شكل منازلهم من

خيام القبائل المتجولة إلتي ينحدرون منها . . . حيث اشكال معابدهم وقصورهم وهي تحف من الخشب تدل على ذوق ومهارة صانعيها وفي روسيا التي استعارت كثيراً من العمارة البيزنطية والفارسية والاسيوية وهذا واضح في كنائسها .

وفي منتصف القرن السابع الميلادي وبعد انتشار الدين الاسلامي واطلاع المسلمين على الكنوز البيزنطية والرومانية والفارسية والمصرية . . . اقتبسوا تلك الفنون ومنها العماره . . . واخذ هذا الطراز يحدد مكانته من خلال المميزات التي امتاز بها واهمها : المساقط الافقية والمساجد هي اهم الابنية . . . والغاية من التصميم هو الصحن المكشوف الذي تحيط به الاروقة لحماية الناس من تقلبات الجو . والمأذنة والمحراب ، وميزة اخرى هي الحوائط قليلة الفتحات والعقود والحليات والزخارف والمقرنصات والاعمدة والتيجان والقباب .

وفي منتصف القرن التاسع عشر قامت في اوربا الثورة الصناعية وطغت على الثورة الفكرية . . . واخذت الحياة تتدفق بسرعة وعمت الاله في جميع مرافق الحياة ومنها العمارة التي اخذت تطبق الاساليب الجديدة وطرقاً مبتكرة في الفن والعمل والابتكارات الحديثة مع مطالب العصر الحديث واحتياجاته . . .مثل محطات القطار والمطارات والطرق والمصانع وغيرها . . . فظهرت العمارة الحديثة .

المبحث الثاني . . تأريخ العمارة المسرحية

لقد تزامن تطور العمارة المسرحية مع فن العمارة ، وكان ظهورها حتمياً لحاجة الانسان بعد استقراره . وقد اختلفت الاراء حول المكان الاول لاول معمار مسرحي فقد أكد الباحث محمد صبري (ان وجود مقاعد مخصصة لجلوس المتفرجين عبارة عن مدرجات بثلاثة طوابق يدل على ان فكرة بناء مقاعد المشاهدين على شكل مدرجات فكرة عراقية اصيلة)[٦] وهو لذلك يوثق ان العراقيين القدماء السومريين والبابليين هم السباقون في بناء المعمار المسرحي معتمداً على الاثار التي تدل على وجود ابنية تقدم خارج المدينة لتقديم عروض رأس السنة والتي تسمى بالبابلية (بيت اكيتو) اي بيت الحفلات ، كذلك وجود مكان ثابت للتمثيل في مدينة الوركاء يسمى (بيت التمثيل) والذي يعود بناؤه الى ٣٠٠٠ سنة ق.م . . . والمسرح البابلي الذي رمم عندما احتل الاسكندر بابل على عكس ماهو معروف من ان الاسكندر هو الذي بناه ، لذلك نؤكد معرفة العراقيين القدماء بفن

التمثيل ووجود النص الدرامي ، والاعتقاد الاخر هو السائد ان الاغريق هم الاوائل في بناء المعمار المسرحي بعد (نسبس) الممثل الاول الذي كان يقدم فعالياته على عربة يحيط به الكورس مرتفعاً عن الارض ليكون منظوراً من الجميع ، والمهندس الاغريقي كان دقيقاً في اختيار المكان مستفيدا من المكان الذي يقيم عليه المسرح وكيفية استغلال ضوء الشمس بشكل جيد ويمتاز المسرح الاغريقي بوجود المذبح لانه بشكل مكان تجمع ديني احتفالي حيث استمد بعض خواصه من العمارة الدينية ، ووجود ثلاثة ابواب خلفية حيث اختلفت مهامها لانها (حب الانتماء الطبقي للشخصيات بحيث يستخدم الممثلون الملوك والحكام الباب الرئيسي في الوسط . في حين يستخدم الممثلون الاقل اهمية الباب الثانية ويستخدم الممثلون الثانويون الباب الثالث)[٧] . هناك تشابه واضح بين اكثر السمات الاساسية للمعمار الاغريقي والروماني وهذا ماأكدته المصادر التاريخية وبالمقابيل هناك تطور على خشبة المسرح الروماني من حيث وجود الزخارف والتفخيم في المعمار وان الروماناقاموا مسارحهم على ارض مستوية المعمار المسرحي في العصور الوسطى على نوعين الاول داخل الكنيسة بعدما ثبتت الكنيسة الاعمال حيث اتسم المكان المسرحي في الكنيسة بالسمة الدينية ذاتها التي اتسم بها المسرح الاغريقي والنوع الثاني خارج الكنيسة عندها نقلت الفعاليات خارج الكنيسة ولم يستمر رجال الدين بتمثيلها حيث استغلها الناس لتقديم عروض حياتية بعيدة عن الموضوعات السابقة لذلك ظهرت ثلاثة انواع من المسارح هي :

(مسرح المصطبة المؤقت الذي تستخدمه الفرق الجواله ، والمسرح الثاني هو امتداد لمسارح الغرف داخل الكنيسة ، والنوع الثالث هو مسرح العربات التي تقدم مسرحيات الاسرار)[٨] .

وفي عصر النهضة ظهرت لاول مرة بوادر بناء المسرح الحديث الذي كان في ايطاليا ثم انتقل الى اسبانيا وانكلترا حيث كانت الفعاليات المسرحية تقدم على اماكن متنقلة او في بيوت الاثرياء ، وان اهم تجديد معماري هو ظهور الاطار وانحدار المنصة خلفه لذلك اصبح من الواضح الفصل بين خشبة التمثيل ومكان المتفرجين وكان ذلك في مسرح فارينزى في ايطاليا .

وبعدها جاء تطور المعمار المسرحي بعد وضع الاساس الى وقتنا الحاضر .

المبحث الثالث . . العمارة العراقية الحديثة

تأتي اهمية هذه الفترة لتوافقها مع انتشار المواد الانشائية الجديدة والاساليب المعمارية المختلفة . . . كذلك احتياج الدولة الى منشآت معمارية حديثة مثل المطارات والمستشفيات ودور السينما وغيرها. . . علماً ان هناك اربعة محاور سنحاول من خلالها ان نبين مااثر علي العمارة في العراق هو :

١. خصوصية العمارة في القطر قبل الاحتلال البريطاني ونقصد بها الكنوز الاثارية (العمرانية) المنتشرة في العراق .

٢. الترابط الحاصل بين التكنولوجيا المعمارية وعمارة الاقطار العربية . . . وهذا ناتج عن الشعور القومي الواحد والتقارب البيئي والمناخي والتشابه فيما بين العوامل .

٣- ثقافة وخلفية واساليب واهداف المعماريين الانكليز الذي شغلوا المناصب الرفيعة في دوائر الدولة العراقية بعد تأسسها وقبله .

٤. نقل التيارات السائدة بالعمارة في الهند الى العراق كونه احدى االمستعمرات البريطانية . . .

ومن خلال دراسة النماذج المعمارية المعروفة في بغداد نلاحظ انها عالجت مايأتي :

الناحية الوظيفية والمقصود بها المعالجات المعمارية بما يخدم الظروف المناخية وينسجم مع التقاليد الاجتماعية السائدة انذاك . . . فتم تصنيفه وجعل شبابيك الدور الخارجية صغيرة والفتحات الى الداخل ، وتقسيم الدار الى اقسام خدمية وقسم للضيوف او النساء ، تقسيمه حسب المواسم (الجو) وغيرها . والناحية الجمالية والمقصود بها المعالجات المعمارية التي تجعل من البناء اجمل مثل الزخارف والزجاج الملون والشناشيل وغيرها .

والبيت البغدادي يتجدد باستمرار ويتوسع ويتحول الى مجمع سكني لعوائل متقاربة وعديدة اما فناؤه الوسطي فهو المحور الاساسي الذي تجري فيه اغلب الفعاليات الحياتية والاجتماعية ومن الممكن اعتبار هذا الفضاء مسرجاً مفتوحاً تؤدي عليه متطلبات الحياة بمختلف جوانبها من قبل اهل البيت والاقرباء والجيران .

ان جذور البيت البغدادي ترجع في الاصل الى حضارة وادي الرافدين : السومرية والبابلية والاسلوب الشائع فيهما هو البيت - الخلية - ذو الفناء الداخلي المفتوح والمتراص مع خلايا مماثله ومتكررة اخرى تشكل نسيجاً حضرياً واحداً . . . لقد اكد المسعودى

ومكسوبه وغيرهما وجود تأثيرات عربية واضحة وخاصة في الطراز الحيري على تطور العمارة في العراق وبشكل متميز في الابواب الوسطى ذي الفضائين الجانبيين الصغيرين الذي تطور بمرور الزمن الى (الطارمة) البغدادية ذات الاعمدة الخشبية في البيوت البغدادية ذات التيجان المقرنصة وهو عنصر نشأ وتطور في العراق اولاً . . . والشناشيل البغدادية ميزة اخرى للبيت البغدادي وهي غرف تطل على الازقة الضيقة بواسطة شبابيك بارزة مزخرفة ولها شبيهاتها في البلاد العربية تسمى (المشربيه) .

والبيت موضوع البحث (منتدى المسرح) الواقع في جانب الرصافة من بغداد في منطقة (السنك) القريبة من الباب الشرقي والمحصور بين شارع الرشيد ونهر دجلة ، والبناء عموما هو بيتان مبنيان بين عام ١٩١٩ - ١٩٢٣ وهذا التاريخ مثبت على الابواب الرئيسة للبيتين .

والدار مستغل من قبل دائر السينما والمسرح / مديرية المسارح . هو البيت الثاني القريب من نهر دجلة (شيد في بداية العشرينات وكان مكانا لاول وزير مالية عراقي ثم تحول الى بيت للملك فيصل الاول . . . وفيما بعد اصبح مقرا للعديد من دوائر الدولة ، لعل اخرها مديرية الهاتف)[٩] والداخل له يتسلق ثماني درجات بممرين وهو شكل مستعار من مداخل البيوت الاوربية . . . ثم يمتد ممر واحد بعرض (٥ر٢)م بجانب المبنى الشرقي الذي يحتوى على اربعة شبابيك تعود للبيت الاول وبابين كبيرين للدارين . . . علما ان البيت موضوع البحث لايحتوي على شبابيك على الممر الخارجي . مساحة البيت الكلية مع الحديقة الجانبية المطلة على نهر دجلة ٦٠٠م٢ (٢٠ × ٣٠)م يبدأ البيت بممر (المجاز) عرضه (٥ر٢ × ٤)م فيه باب على اليسار يؤدي الى البيت الثاني والممر يتصل بالفناء الداخلي للبيت (الحوش) ومساحته ٥ر١٤٢م٢ /وانت واقف عند هذا المدخل الذي عرضه ٢م على يسارك طارمة بعرض ٥ر٢م وهي الجانب الشرقي والجنوبي للبيت (الحوش) وهي مرفوعه بثلاثة اعمدة . . . اثنان منها على الجانب الشرقي والاخر على الجانب الجنوبي والعمود ارتفاعه ثلاثة امتار وهو من الكونكريت قطره من الاسفل ١١٥سم ومن الاعلى ٨٥سم وفي اعلاه تاج مستطيل الشكل ٥٠×٨٠سم . على هذه الاعمدة جسر نهايته الاولى والاخيرة على جدران البيت وبقياس ٤٠×٦٠سم .

والجانب الغربي والشمالي تتصل طارمه اخرى ولكن بعرض ٥ر١م ومرفوعة بواسطة

حمالات (مساند) عدد (٥) متصلة بالجدار محلاة بالنقوش وكذلك هناك جسر بطول ٥ر٥م وقياس ٤٠×٣٠سم وموقعة في بداية الجزء الثاني للحوش ومتصل به حيث يؤدي الى الغرف واماكن الخدمة ، وهناك مدخل كبير للمدخل الرئيسي للحوش يقع بالجدار الشمالي والذي يؤدي الى الطابق الاول الذي تتشابه خارطته مع الطابق الارضي .

وفي الطابق الاول نلاحظ ان (الطارمات) المطلة على الحوش قد غلقت بواسطة الخشب على شكل شبابيك عددها ٢٦ شباكا من كل الجهات .

وعند دراسة النقوش والاعمدة نرى انها مستعارة من النقوش العربية والاجنبية (اليونانية والرومانية) . . . والعمود قريب الشبه جداً بالعمود الايوني (الروماني الاصل) . . . اما الحوش فيستخدم لتقديم العروض المسرحية . . . ويكون جلوس المشاهدين على الجانب الجنوبي لاستثمار المساحة الزائدة المرتبطة بالحوش والمفتوحة على الحديقة الجانبية المطلة على نهر دجلة ومساحتها ٢٢٥م٢ اي ١٥ × ١٥م . . . فيها طارمه على الجانب الغربي مساحتها ٤ × ٧م مرفوعة بواسطة عمودين مشابهين للاعمدة الداخلية وطارمه صغيرة علي الجانب الشمالي ١م × ٧م تنتهي بسلم مرفوعة بواسطة مساند مشابهة للمساند الداخلية ، اضافة الى وجود غرف خدمة ومرافق .

أذن فهذا المكان الجديد القديم يحمل نكهة الماضي ليربطها بأندفاع الشباب بما يقدمون من اعمال فنية .

الفصل الثالث

المبحث الاول . . تجارب عراقية في استغلال اماكن جديدة للعرض المسرحي

من خلال الاطلاع على التجربة العراقية في ايجاد اماكن جديدة لتقديم العروض المسرحية والتي حاولت الفرار من المعمار المسرحي كلياً وقدمتها في اماكن ليست لها صلة به ابدا حيث تم بناء منصات داخل المكان المقترح ان يقدم عليه العمل الفني او مسارح تأريخية مكشوفة . . . وهناك تجارب اسيتعارت بيوتاً بغدادية قديمة او قاعات وغيرها . . وتجارب نزلت من المنصه ولها كانت للفنان جعفر السعدي في مسرحية يوليوس قيصر عام ١٩٦٦ حينما زاوج بين المسرح والصاله وفي الايطار نفسه كرر الفنان قاسم محمد هذه التجربة في مسرحية (رأس المملوك جابر) وزع الجمهور حول ممثليه وحتى على منصة التمثيل . . . والمسرحية من تأليف سعد الله ونوس . . . وكانت المنصة التي بناها قاسم

محمد دائريه الشكل . . . وامام الجمهور يتم ربط بعض الاجزاء الخاصة بالديكور وعملية توجيه الاجهزة الخاصة بالاضاءة وهذه العملية مقصودة من قبل المخرج هدف فيها الى اطلاع الجمهور على اللعبة المسرحية . . . وفي شكله الدائري يقترب من شكل الجلسة العربية وخلق العلاقات الحميمة بين الجمهور المحيط بالدائرة والممثلين لمراقبة انفعالاتهم . . . وبالتالي الاندماج بالعمل المسرحي . . . وكرر الفنان سامي عبدالحميد التجربة حين جرب استغلال الصالة فبنى لها منصة دائرية على شكل سجن التف الجمهور حوله بما يوحي بانه السجان . . . نلاحظ ان هناك تناقضا بين ارادة الكاتب لوركا في اختيار المكان وماقام به المخرج والمصممة سلمى العلاق . . . للدكتور عوني كرومي تجربة اخرى في مزاوجة الصالة مع منصته التمثيل حقا عن اماكن جديدة فأولى هذه التجارب كان في مسرحية (عند الصليب) و (رثاء اور) و (جبل الجلجلة) و (قصائد مسرحية) في جميعها نراه يبحث عن اماكن جديدة تحفز الممثل والمشاهد لاستقبال العمل المسرحي بصيغ وتجارب جديدة .

تجربة اخرى جديدة وجديرة بالوقوف وهي هجر مسارح العلبة الى اماكن ثانية قريبة او بعيدة عنها حسب الصورة المرسومة بذهن المخرج ومايميله عليه موضوع المسرحية المراد تقديمها . . . وكانت مسرحية : (فيت روك) للكاتب (فيكان تيرى) امريكي الجنسية . . . حيث اخرجها الفنان جعفر علي وقدمت على حدائق كلية الفنون وفي آثار (الاخيضر) في كربلاء بالاضافة الى تقديمها في مسرح العلبه .

الفنان سامي عبدالحميد من المخرجين الذين يسعون دائماً للبحث عن اماكن جديدة لتقديم عروضهم المسرحية متوخياً من ذلك التجديد والبحث لمصلحة اللعبة المسرحية فمن الامثلة هي مسرحية (كلكامش) التي قدمها في اكثر من مكان . . . فقد قدمها في مسرح العلبة وخرج بها المسرح البابلي في بابل الاثرية وكان ذلك عام (١٩٧٧) ومن التجارب الاخرى التي تذكرها تجارب سعدي يونس بمغادرة مسرح العلبة والتوجه بعروضه الى الناس البعيدين عن فن المسرح والذين لايتمكنون من الذهاب الى قاعات العرض كما يقول . فقد قدم عروضه في مقاهي بغداد وحدائقها وشوارعها وبأمكانات بسيطة جدا مستغنيا عن كثير من المكملات المسرحية .

ان اهم عروض الفنان سعدي يونس التي قدمها على التوالي : (الاستعراض الكبير) و (الدربونه) و (يوميات مجنون) و (صوت معد) و (حكاية الفلاح عبد المطيع) والان نذكر

تجارب افادت من المعمار البغدادي بكل صفاته لتقديم العروض المسرحية وهو معمار لايمت بصلة ابداً لمسرح العلبة الايطالي وهذا المعمار هو منتدى المسرح الذي قدمت عليه عروض مسرحية كثيرة منها ماساعد المعمار على نجاحها ومنها الذي لم يسعفه المعمار بشيء بل ساعدته الاضاءة المسرحية على ان تعيش الغربة داخله . . . ومنها ماساء المعمار له . . . ومن الامثلة للنوع الاول مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) لمخرجها الفنان عوني كرومي والتي حفلت بتأثير المعمار عليها . . . والسبب يعود الى الاختيار الصحيح لمكان العرض وتصميم الديكور فالمشاهد عند رغبته في مشاهدة هذا العرض في حسابه انه يقدم في بيت بغدادي بالاضافة الى تأكيد المخرج لذلك بالتقاليد البغدادية المعروفة منها : روائح البخور وماء الورد والشموع وغيرها . . . كذلك اجبار المشاهد على التعرف على المكان من خلال متابعة الممثلين والدخول معهم في غرفهم الخاصة وهي غرف المبنى (وضع الكرسي الهزاز في باحة البيت ووظف غرفة توظيفا امثل)[١٠] وهناك اعمال مسرحية لم يكن للمعمار فيها اي تأثير فلو عرضت في مكان اخر لكانت النتيجة واحد يسبب تأثير الضوء عليها وحصر العمل بواسطة مساقط الاضاءة التي لم تظهر اي شيء من المعمار . . . والمسرحيات التي اثر فيها المعمار سلبياً هي مسرحية (الاطفال) التي قدمتها المخرجة احلام عرب . . . فقد كان اختيار المكان غير موفق ابداً لان هذا المكان له لغة خاصة في نفوس مجموعة من المشاهدين المتابعين لاعمال مسرحية تمتاز بخاصية تقدم على منتدى المسرح وتجارب الشباب وابداعهم . . . فمن غير المعقول ان تعرض فيها مسرحية اطفال لان المكان لايساعد ابداً على تصميم ديكور بعروض الاطفال ، لما يتميز به من بهرجة وكثرة الوان وسعة المكان اضافة الى ذلك قلة الوسائل التكتيكية في هذا المعمار .. .واخيرا تجارب داخل مسرح العلبة وعلى المنصة وذلك بالكشف عن امدادات خشبة المسرح وملحقاته الجانبية برفع الكواليس الجانبية والستارة الخلفية لتظهر السلالم وغرف الخدمة . وبدأها الفنان صلاح القصب بمسرحية (العاصفة) ومسرحية (لو) لعزيز خيون وقصته حب معاصرة للراحل هاني هاني ومسرحيات غانم جليل وغيرها . . . وفي مثل هذا المكان المستحدث تكون الاهمية واصحة لمصمم اضاءة المسرحية بما يخلقه من اجواء مناسبة للعمل المسرحي .

المبحث الثاني . . الملك لير النموذج المختار

(مامن عصر انتعش فيه المسرح الا وانتعشت فيه مسرحيات شكسبير)[١١] .

لماذ؟ : . . . لان شكسبير وهذا سره العجيب معاصر دائماً اي انه له مغزاه المتجدد مع انبثاق كل هم جديد . . . واذا كان القرن العشرين من اشد فترات التاريخ اهتماماً بالقضايا السياسية واشدها بحثاً عن المنطويات السياسية في الابداع الفني . . . فأن انتعاش شكسبير فيه دليل على معانيه السياسية المعاصرة .

ومسرحية الملك لير النموذج المختار للدراسة . . . ربما تكون من المسرحيات المميزة في انتاج شكسبير وقد قيل فيها اكثر من رأي فمنهم من اعتبرها اعظم ماكتب شكسبير . . . ومنهم من اتهمها بالركاكة او صعوبة تقديمها على المسرح بل تبقى قصيدة ولكن توفر التقنية العالية في المسارح الحديثة اتاح لها فرصة التقديم كمسرحية . والملك لير تناقش مصير الفرد امام هيمنة السلطة والكون والتي تقف بوجه التيارات من الشر والعنف ويوجه الانهيار الخلقي الذي يفتت الحكم وبالتالي اركان المجتمع ، فهي مثال للجحود والخيانة والجشع من خلال ضرب الدولة واذا ظهر الحق كان مصير المعارضين الجنون والضياع لتعم الافعال السيئة مكان الافعال الخيرة . كما اكد شكسبير السقوط بمعناه المادي والروحي حسدياً واجتماعياً . . . في البدء كان هناك ملك ذو بلاط ووزراء ، بعد ذلك ليس هناك الاشحاذيون هائمون في الفلاة تتناوشهم الرياح والامطار والسقوط قد يكون بطيئاً للملك لير عندها امسى كل امرىء ظلاً لنفسه انساناً لاغير ولكن بعد هذا كله ومهما تكن رؤية الغضب والاشمئزاز فانها ايضا رؤية رحمة وشفقة عميقة . . . وهذا واضح من خلال العلاقة بين الملك وبهلوله فهي صلة تعاطف عذب واحياناً صله تبادل مر . . . فالبهلول صوت العقل وصوت السخرية معاً . . . انه الوجه الاخر لشخصية الملك[١٢] .

ومسرحية الملك لير شكسبير التي قدمها الفنان المخرج ناجي عبد الامير على منتدى المسرح . . . وامكانية توظيف الديكور المسرحي للمسرحية مع واقع الحال الفضاء الموظف لتقديم العروض المسرحية . . .

يمتاز الى حد كبير بمعمار غير مسرحي اي لايلتقي مع طبيعة المعمار الخاص بمسرح العلبة الايطالية . . . اذ تبدو عليه سمات الريازة وفن العمارة الشرقي العراقي القديم على صعيد التكونات الهندسية المتكونة من الابواب والشبابيك والشرفات العلوية التي تحيط بالفناء الداخلي (الحوش) والسلالم والجدران وهذه العناصر تشكل خصوصية البيت

البغدادي . . . وقد لحقت بهذه العناصر المعمارية عناصر اخرى تؤثر بشكل او بأخر على الملتقى (المشاهد) مثل اماكن الجلوس (التخوت) البغدادية لكي تعزز خصوصية هذا المبنى . . . وهذه العناصر موجود في المقاهي والدواوين واماكن اللهو البغدادية .

من هنا نستطيع ان نقول بأن منتدى المسرح بكل عناصره الثابتة والدخيلة عليه هي من العناصر المكونة للبيئة المحلية (واقع الحال) وعملية استخدام هذا المكان كمسرح من المسائل الصعبة وتكن الصعوبة بوجود هذه العناصر التي اصبحت تتطلب من المخرج المسرحي ان يراعي جو بيئة البيت عند تقديم عرضه ، فهي تتطلب من المخرج الدراية والمعرفة بالتوظيف لعناصر ومفردات البيئة . . . ولذا يجب ان لايكون بيت منتدى المسرح بديلاً لمسرح العلبة الايطالي ولو تحقق عرض من هذا النوع فانه يسيء له وللفضاء التراثي للبيت اما اذا اراد مخرج ان يقدم عرضاً بيئويا فيجب ان تخضع العملية الاخراجية ومفردات العرض الى فهم شامل .

وحتى يكون فضاء منتدى المسرح متجدداً وغير طاريء على العروض المسرحية يتطلب ذلك من المخرج ان يقوم بدراسة تفصيلية لكافة وحدات وعناصر النص والفضاء حتى تتم عملية التطابق ، ومن خلال فهم لهيكيلة البيت الفنية والاداء الحركي للمثلين وجواني العرض الاخرى وبالتالي الحفاظ على روحية عروضه متميزة عن باقي عروضنا التي تتخذ من الصالات التقليدية مكاناً لها .

(امام مساحة عرض (فضاء) محدد مسبقاً (باحة منتدى المسرح) كان على المخرج ان يشكل فضاء المكان نفسه . . وقد عرف ناجي عبدالامير ومن اعماله بذكائه في استغلال فضاء العرض بأعتباره مهندساً ، لهذا الفضاء وتشكيلياً ذا ثقة متميزة في تطويع الفضاء لتفسيره ولحركة ممثليه)[١٣] .

ان اخراج نص لشكسبير مغامرة بالنسبة للمخرج وان يكون للملك لير ، فالصعوبة اكبر اذا عرفنا ان باحة المنتدى الضيقة بأبوابها العشرة الموزعة والتي تحيط (بالحوش) وضعف هذا العدد من الشبابيك التي تشكل شرفة المبنى وتعلو مكان العرض . عندها يقف المخرج امام فضاء معقد وصعب علماً انه (البيت) مؤسس بذهن المتلقي كبيت اعتيادي امتيازه هو كونه اكبر مساحة من بيوتنا القديمة فقط .

اذن فضاء منتدى المسرح محدد ويعيق حرية التصرف والاجتهاد فيه واذا حصل اي

اجتهاد فمن داخله باعتباره واقع الحال لاغير . . . ومسرحية مثل الملك لير مليئة بالانتقالات الكثيرة مثل غرف ملوك وصالات وارض قفر تعصف بها الرياح والزوابع وميدان حرب وغيرها . . . كل هذه الاماكن بحاجة الى افعال واكتشافات ابهامية كي تنتقل بالمشاهد الى جو الاقناع . . . فكيف وكل هذه الاماكن تقدم في باحة غير قابلة لانشاء مناظر ديكورية عليها . (كان لزاما علينا في البداية ان نعيد بناء النص على صعيد المبنى الحكائي او المتن الحكائي وهذا النظام الاجرائي يقودنا بالتالي لتغيير كافة اشكال العلاقات والنظم التي تأسس عليها النص)[١٤] .

فقام ناجي عبد الامير المصمم للديكور بأقتصاد المتن الحكائي وحذف بعض الشخوص والاماكن وتوظيف كافة الاحداث وحصرها في مكان واحد فقط . وكأنها مسرحية من فصل واحد وقد ابتعد عن كافة العناصر التي لايمكن تحقيقها في مكان العرض المفترض (منتدى المسرح) .

اما الديكور فقد تم اكتشاف مفردة واحدة تأخذ مهمة تقديم العروض من خلالها تبرز الدلالة المراد تقديمها مثل سرير او حوض ماء وغيرها وفي الملك لير كانت سيفونة التواليت التي حولت باحة البيت الى دورة مياة كبيرة والتي اصبحت بمثابة المملكة او الارض التي يوزعها الملك لير على بناته . . . حيث وضعت هذه السيفونات على حوامل حديدية واخذت تعطي اشكالا وتكوينات ذات دلالة قد تكون مغايرة لوجودها الاول . . . بالاضافة الى الاكسسورات والمرايا وقطع القماش المعلقة عل الحوامل والى جانب (السيفونات) والتي كانت اشكالا مختلفة ودلالات الاثاث داخل سكن او بيت فبواسطة المرايا المثبتة كانت هذه الحوامل عبارة مكان للتجميل واحياناً اخرى شماعات للملابس وكونها اصلاً مكان التواليت وقد وضعت بشكل يخدم السياق العام للحركة والاداء صوراً موظفة بشكل جيد .

استطاع المخرج مصمم الديكور ناجي عبد الامير ان يستفز طاقة المكان المفروضة لمصلحة العرض المسرحي فمنتدى المسرح قابل لتوليد دلالات عديدة وبالتالي يكون ذا امكانيات غير محدودة فالابواب كانت على سبيل المثال بمثابة كواليس وغرف وصالات للسكن والاجتماع احياناً موانع تعيق حركة الشخوص .

اما المفردة المصممة في ديكور المسرحية فلم تكن طارئة بل كانت مع طبيعة المعمار على

مستوى التكوين والشكل كونها موضوعاً حرفياً فعليها ان تشترك وتشكل موضوعاً موحداً معه وان تم تصميم ديكور غريب على فضاء المنتدى فستكون النتيجة التي يخرج بها العرض سيئة ومشوشة فجاءت المفردات المصممة بطريقة جعلت باحة البيت عبارة عن مرافق صحية كبيرة بالاضافة الى نجاحه في اختيار الاكسسوار مثل المرايا وورق (الكلينكس) اي المناديل الورقية وجاءت هذه العناصر مع الحركة واداء الممثلين العام مكملا بعضها البعض الاخر .

اما الاضاءة المسرحية في الملك لير فقد أدت دورين هما : الاول من صلب واجباتها وهو الكشف عن العناصر المشتركة في المسرحية والثاني جمالي . . . ولكن طريقة توزيع الاجهزة وتنفيذ الاضاءة كانت بما يتلائم مع طبيعة البيت التي اوجدت مساقط ضوئية من الكوى والشبابيك والابواب بحيث كانت مؤثرة على المتلقي الذي يتحسس الضوء عند العروض المسرحي وكأنه داخل بيت حقيقي حيث جعل من بيت منتدى المسرح بيت الملك لير بأستثناء مشهد العاصفة كذلك اضاءة الفوانيس التي خلفت اضاءتها ضلالاً على المكان والممثلين لكي تزيد من عزلة لير ووحدته .

وكان المخرج ناجي عبد الامير ناجحا في اختيار هذا النص الراقي ليقدمه في منتدى المسرح من خلال تصميمه للديكور ونجاحه به في جعل الملك لير يوزع مملكته وهي عبارة عن دورة مياه والغرض الفكري الذي يكمن وراء هذا التكوين هو ليس هناك شيء اثمن من الانسان وتدميره جريمة كبيرة .

وكانت نتيجة حماقة لير عند التوزيع هي تحطيم اسرة ومملكه ومافعله الفنان ناجي جعل الملمك لير تتلائم وتقنيات اخراجية محلية وكان موفقاً .

الاستنتاجات

١. ان منتدى المسرح بما فيه من معيطات ودلالات ، وكونه افتراضياً (واقع الحال) يكون مثيراً للجمهور والفنانين على حد سواء . . . بما يخلقه من افعال وردود افعال وتصعيد الاحداث بما يخلق عملا فنياً يرمي بكل معطياته الفنية . . . اذا كان الاختيار مدروساً بما يعطيه معمار منتدى المسرح من مرونة على تبديل الامكنة وهذا واضح من خلال التجارب الفنية .

٢. في ظل الحصار الجائر المفروض على قطرنا وارتفاع كلف المواد الاولية لتنفيذ تصاميم الديكور يجد المخرج ضالته في العمار وكيفية استغلاله بشكل يخدم عمله الفني .

٣. خلق علاقة صميمة بين المتلقي والمشاركين بالعمل كونهم ضيوفاً على العمل المسرحي وهذا ناتج من طريقة جلستهم بما تخلقه من الفة ومحبة .

٤. وجود امكانية كبيرة لابداع مصمم الاضاءة بتقنيات بسيطة جداً ، وذلك لغرابة مساقط الضوء في هذا المعمار .

٥. دفع المخرجين الشباب للتفتيش عن اماكن جديدة غير المنتدى لتقديم عروضهم الفنية وبالتالي ايجاد اماكن جديدة لتقديم العروض الجيدة ذات الصفات العالية .

التوصيات

نوصي بتواصل الاعتناء بمعمار منتدى المسرح ، وتسهيل مهمة تقديم العروض عليه كذلك البحث عن اماكن جديدة مشابهة لهذا المعمار وهي كثيرة في بغداد . . . والاكثار من الفعاليات والمهرجانات التي تقدم في هذا المعمار .

الهوامش

١. عبدالجواد ، توفيق احمد ، تأريخ العمارة والفنون في العصور الاولى / ج١/ طبعة ثانية/ دار وهدان للطباعة والنشر ١٩٧ ص٦ .

٢. هيجل ، فن العمارة ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الاولى / ١٩٧٩ ص٢٩ .

٣. عبدالجواد ، توفيق احمد ، المصدر السابق ص٢٤٩ .

٤. مونرو ، توماس ، التطور في الفنون ج٣ ، ترجمة عبدالعزيز توفيق واخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص١٥٣ .

٥. البهنسي ، د. عفيفي ، موسوعة تأريخ الفن والعمارة م٢ ، الفن في اوربا ، دار الرائد اللبناني ص١٢ .

٦. صالح محمد صبري ، المسرح العراقي القديم ، مطبعة المعارف ، مراجعة وتقديم د. عبدالمرسل الزيدي ١٩٩١ ص٨٩ .

٧. ملكية ، لويس ، الديكور المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ، الدار العصرية للتأليف والترجمة ، مطابع دار القومية ١٩٦٦ ص١٥ .

٨. رشيد ، يوسف عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي / اطروحة ماجستير غير منشورة ، مقدمة لكلية الفنون الجميلة عام ١٩٨٩ ص٢٤ .

٩. العطية ، حبار صبري ، قراءة في مهرجانات منتدى المسرح الوطنية السنوية / وزارة الثقافة والاعلام - دائرة السينما والمسرح . ١٩٩٣ ص١٩ .

١٠. شكسبير ، وليم ، مسرحية مأساة الملك لير ، ترجمة وتقديم جبيرا ابراهيم جبرا ، دار النهر للنشر بيروت ١٩٦٨ص٥ .

١١. انظر شكسبير ، وليم ، المصدر السابق ص٦ .

١٢. فياض ، معد ، التغير المعاصر لهاملت ،. مجلة الف باء ، العدد ١٢٠٠ في ١٩٩١/٩/٢٥ .

١٣. عبد الامير ، ناجي ، مقابلة شخصية اجراها الباحث معه في كلية الفنون الجميلة في ١٩٩٤/٢/٢٨ .

١٤. عبد الامير ناجي المصدر السابق .

المصادر

الكتب :

١. البهنسي (عفيفي) ، موسوعة تاريخ الفن والعمارة في اوربا ، المجلد الثاني بيروت الناشر ١٩٦٠ دار الرائد اللبناني .

٢. العطية (جبار صبري) قراءة مهرجانات منتدى المسرح الوطني السنوية ، بغداد وزارة الثقافة والاعلام دائرة السينما والمسرح ، مديرية المسارح ١٩٩٣ .

٣. شكسبير (وليم) ، مسرحية مأساة الملك لير ، ترجمة وتقديم جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت دار النهار للنشر . م . ل ١٩٦٨ .

٤. صبري (محمد) المسرح العراقي القديم ، بغداد : مطبعة المعارف ، مراجعة وتقديم د. عبد المرسل الزيدي سنة ١٩٩١ .

٥. عبدالجواد (توفيق احمد) ، تاريخ العمارة والفنون في العصور الاولى ، ج١-٤ ، طبعة ثانية ، دار وهدان للطباعة والنشر ١٩٧٠ .

٦. ملكية (لويس) الديكور المسرحي ، القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف ولنشر الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، مطابع دار القومية ١٩٦٦ .

٧. مونرو (توماس) التطور في الفنون ، ترجمة عبدالعزيز توفيق واخرون ، الجزء الثالث الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .

٨. هيجل فن العمارة ترجمة (جورج طرابيش) الطبعة الاولى دار الطليعة / بيروت ١٩٧٩ .

٩. فياض (معد) التغير المعاصر لهاملت ، مجلة الف باء ، العدد (١٢٠٠) في ٢٥ ايلول ١٩٩١

١٠. رشيد (يوسف) عمل المخرج من مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي اطروحة ماجستير غير منشورة مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ١٨٩ .

مشكلة العلاقة الجمالية بين الممثل والشخصية

ثامر كريم عبد
مدرس
عبدالصاحب نعمة مرعي
مدرس مساعد
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

■ يهدف البحث الى التعرف على جوهر العلاقة بين الممثل والشخصية التي يمثلها جمالياً والتعرف ايضاً على جدل العلاقة الانسانية والعلمية بين الممثل بوصفه معطي حي ، وبين الشخصية بوصفها معطي مفترض - متخيل جمالياً من خلال . . مقاربات - المحاكاة - العصر - الالهام .

تاريخ أستلام البحث ٢٥/ ٣/١٩٩٦
تاريخ قبول النشر ٢٨/٤/١٩٩٦

الفصل الاول

يؤكد علم الجمال المعاصر على تعددية العلاقات وتوالدها المستمر والمعقد ، بين الثنائيات المؤسسة على الفهم والذوق الجمالي المتواتر جد ليا، ذلك لان المبدع دائما يضيق العنصر الجمالي الى الفن ، ومن هذه الاضافات تتولد التجربة الجمالية ، هذه الجربة لايحدها سياج اسطوري او سحري ، لان العصر الحديث لايركن الى الاحلام او الاساطير لوحدها ، بل يركن الى تفحص التجربة الجمالية وفق شرعية تفصح عما يختفي في باطنها من احاسيس ومشاعر . وعبر الفحص ، تتحدد الثنائيات المتواترة حتى تقدم للعلم تفسيرا منطقيا محددا عن ماهية الجمال .

ومن اهم الثنائيات التي يشتمل عليها "فن المسرح" ثنائية الممثل والشخصية ، فاممثل يبذل جهدا كبيرا في سبيل تجسيد شخصية متخيلة ،هذا الجهد يستند في بنيته الى ارادة "التقمص" او " المحاكات " وهما مظهران من مظاهر تلك الارادة.

وسواء كانت المحاكاة او التقمص مظاهر طفيلية او غريزية في الانسان او لعبا طفوليا بريئا في تبادل الادوار ، فان الجهد الذي يبذله ممثل في تقمص او محاكاة او تجسيد او انتاج او تعبير عن شخصية ما ، هو جهد جمالي معزز بالارادة سواء كان واعيا لذلك او غير واعي .

ان الممثل وهو يوهم نفسه بان ما يجسده هو شخصية ثانية تنتزع مننفسه نحو الولادة والحياة انما يكذب كذبا فاضلا على راي افلاطون – ذلك لان نمط العلاقة بين الممثل والشخصية من حيث قيمتها الجمالية تذهب الى جوهر الموضوع (ممثل– شخصية) بجميع اشكالاته الجمالية ، والمفاهيمية ، علاقة قابلة للتحويل والتصعيد (الاستاطيقي). فكل ممثل اثناء الاداء على خشبة المسرح هو في صراع دائم مستمر ومتصاعد مع نقيضه الذاتي في لحظة التخطي والنزاع نحو الكينونة الثانية، نقيضه المفترض المتخيل – الشخصية . وهذه اللحظة لايمكن اعادتها او تعويضها بسبب قوانينها الداخلية الانفجارية المتولدة زمانيا على الدوام .

من الناحية العلمية " التجريبية " يمكن عزل الممثل (س) عن الشخصيات التي يمثلها (ص،م، او ج) والاحساس بها بمعزل عن شخصية (س) نفسه ، ذلك لان (ص ،او م ، اوج) هي شخصيات مفترضة ومصعدة جماليا عن طريق التباعد او الابدال

او التحويل ، او الاعلاء النفسي عن طريق (الفعل) .

اما من الناحية الانسانية يبدو ان امر الفصل او العزل بين الممثل والشخصية تكتنفه الكثير من الصعوبات ، ذلك لان اية نظرة ميكانيكية او الية لجدل العلاقةالانسانية بين الممثل و الشخصية التي يمثلها " تسفيل " جمالي لامبرر له ايضا .

ومن هنا ، نشأة مشكلة هذا البحث بكونه محاولة لمناقشة العلاقة الثنائية من حيث هي علاقة ذات مستويات وقيم جمالية مؤوسسة على مقاربات نظرية هي المحاكاة ، الزمن ، او العصر ، والالهام .

اهمية البحث :

تاتي اهمية البحث من كونه يحاول الدخول الى عالم (الممثل والشخصية) التي يمثلها ، للخروج بتعليلات جمالية لماهية العلاقة من الناحية المفاهيمية والجمالية وفق المفاهيم والمقولات العلمية والنظرية والمبادئ المفترضة نظريا من قبل بعض المنظرين في المجال (الاستاطيقي) و(المرفولوجي) الفني الخاص بالمسرح عموما بوصفه منظومة من العلاقات .

اهداف البحث :

يهدف البحث الى مايلي :

١- التعرف على جوهر العلاقة بين الممثل والشخصية التي يمثلها جماليا.

٢-التعرف على جدل العلاقة الانسانية والعلمية بين الممثل بوصفه (معطى حي) وبين الشخصية بوصفها (معطى مفترض -متخيل)جماليا من خلال مقاربات -المحاكاة -العصر - الالهام .

الفصل الثاني - الاطار النظري

اولا: مدخل جمالي لعلاقة الممثل بالشخصية :

يبدو ان علاقة الممثل بالشخصية هو اقتراح جمالي بالضرورة ، لذا فان الدراسة الجمالية في هذا المجال تواجه ثوابت متواترة تاريخيا ، ذلك لان الممثل والشخصية هما بمثابة عملية جدلية قائمة على (الفعل) فمنذ (افلاطون) كان الممثل يباشر وظيفته (الابسوية) ، اي انه يسرد حوار شخصيته الممثلة ، وهذه احدى المنطلقات الرئيسية في(فن الممثل) الذي كان يعرض دوره قبل ان يصل الى مرحلة الممثل (المندمج)او

(المتقمص) للشخصية ، ونقول انها "تحاكي " ذلك لان هذه العملية تحاكي النماذج البشرية (...) و (توازن) مابين الموت والجسد (١٠-ص ١٥) .

وبهذا المنطق ، فقد تطلب فهم العملية التمثيلية عند الاغريق بان يولي الممثل اهمية للوضوح في التعبير الكلامي (الصوتي) اكبر من مجردابراز خصائص الطباع عند الشخصية ، الامر الذي جعل تلك الالفاظ مصحوبة بشي من الموسيقى اضافة الى الحركة الجسدية المصحوبة بتلك المنظومة (الاشارية) وهي كل ما يدخل في احساسات الممثل لتشكيل ظاهر الشخصية (الخارج) مع اختفاء التاثيرات النفسانية وراء (القناع) الذي يغطي وجه الممثل ، مما ادى الى تراجعا في التحولات الداخلية في بنية الشخصية الامر الذي دعا الفيلسوف (هيجل) الى القول :"كان الممثل غاية في البساطة والبدائية حتى اننا نستطيع القول باننا لا نعرف شيئا عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين " (٣-ص٦) ويجد (هوراس) الروماني ان التماثلية بين الممثل والشخصية لاتتم الابذاك المتحقق من صدق الاداء عند التمثيل ويبرر ذلك بقوله "ان اردت استدرار دموعي اوجب ان تحس بنفسك عضة الالم اولا، وعندئذ فقد تحزنني مصائبك ، اذا كان الدور الذي ستؤديه لايناسبك فلسوف اضحك واتثائب ، الوجه الاسيف تناسبه الكلمات الحزينة ، الوجه الغامض تناسبه الالفاظ الخانقة ،والنكات تلائم الوجه المتهلل وبوادر الحكمة مع الوقور ، فالطبيعة من المبدأ قد صاغت ارواحنا بحيث تهتز للمؤثرات الخارجية " (٥-ص١١٦)ولهذا، فان-هوراس- قد وضع الممثل والشخصية في نمطية ادائيةبالرغم من مطالبته بصدق الاداء)وربما جاءت اراء هوراس هذه منطلقة وماهية العملية في الفترة الرومانية ،حيث كانت الشخصيات تؤدي حسب طباعها المعهودة والملازمة لها امثال :(ماك الغاضب) و(يوكلان المغرور)و(بايوس العجوز المضحك)و(رومينوس الاحدب المتعال) .....الخ .تواصلت هذه النمطية في الشخصيات حتى بعدما استطاع المسرح ان يفك اسارة من قيود الكنيسة ، ويبعث من جديد بواسطة ممثل كوميديا الفن (الكوميديا ديلارتة) فاننا نلاحظ وبالرغم من ان اداء الممثل في هذهالكوميدا يعتمد الرشاقة في الحركة والخفة في الاداء والمتوافر على روح جمالية ساحرة الا ان الشخصيات بمحتواهاالتكويني ظلت اسيرة الوعظية ، فالارتجال كان لحساب الحكاية اما الممثل فقد كان حبيس تخصصه بشخصية واحدة يمنحها عمره كله .

ثانيا :مقاربات العلاقة الجمالية بين الممثل والشخصية زمانيا :

شهدت علاقة الممثل بالشخصية توجيهات جديدة في اطارها الجمالي بعد ان احتلت (الكلاسيكية الجديدة) مكانها في حركة المسرح حيث تطلبت هذه التوجهات ان يكون الممثل في طريقة اداءه والقائه ساحرا ومتطابقا في ذلك السحر الذي يزخر به الشعر على لسان الشخصيات وانعطفت هذه العلاقة انعطافتها الكبيرة على مستوى التنظير الجمالي في القرن الثامن عشر (عصر التنوير)اذ اندفع الانسان امام مستجدات يومية لا ترى لها نهاية ، لهذا كان للذهن الحساس استجابات شديدة ومغايرة انعكست بوصفها اتجاهات حقيقية ومتناقضة في المسرح ،عندما عرف (دينس ديدرو ١٧١٣-١٨٧٤) الدراما الجادة :بانها دراما لها علاقة بالحياة اليومية التي يحياها كل منا لذا فقد اقترح بعض الجوه المعاصرة التي تواجه نفس المشاكل التي يواجهها المتفرجون . اصبح المسرح (مرآة) يرى فيها المتفرج شبيهه ويتعرف عليه ، اذ لم تعد المحاكات وسيلة للتحرير ،او النظر الى العالم بعين نافذة بل وسيلة لاثارة اهتمام المتفرج والتقرب اليه وتدعيم رايه في ايديولوجيا مجموعته الاجتماعية واخلاقيتها ، ويتمثل مفتاح هذا الاهتمام في حمل المتفرج على تطبيق مايراه على خشبة المسرح على نفسه مباشرة " (١ص١٢٠) لذا جاء بحث(ديدرو) الطريف والممتع الذي قال به عن علاقة العقل بالعاطفة لأطراءه على ان يبقى الممثل بمعزل عن تلك الانفعالات التي يصورها وان يعرض الشخصية التي يمثلها ، بينما يظل ممسكا بزمام الامورحتى في اشد المشاهد المسرحية اثارة وانفعالا ويرى ان الممثل " يمثل بشيء من التامل مع التعمق في دروس الطبيعة البشرية ، ومع تقليد ثابت حسب انموذج مثالي وبعد تصور ذهني فانه يكون ممثلا كاملا على الدوام في جميع الحفلات التي يظهر فيها ، لانه يصنع كل شيء بمقياس خاص في مخيلته "(٣ص١٤) .

ويطالعنا(لسنج ١٧٢٩-١٧٨١) بواقعيته المعروفة ، التي ربطت الدراما بحياة الفرد العادي ، وتصويره لمفردات تلك الحياة وكذلك (شيللر ١٧٥٩-١٨٠٥) في المتاثر والمؤثر ،باعتبار الفن لعب منزه من الفرض العملي ،اي بلا منفعة ،باعتبارة المسرح بمثابة مؤسسةاخلاقية اما (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١) وما جاء به من خبرة تاريخية كبريللنشاط الفني ،ومن فهم ديناميكي وجدلي للظاهرة الفنية ، فلم تخل اراءه الجمالية من الترض لمهنة الممثل لا سيما في دراسة الشخصية وتوافر الممثل على "استعادة كل موضوعية النفس

وجميع حقائق الشخصية وتوافر الممثل على "استعادة كل موضوعية النفس وجميع حقائق الشخصية في ادق تلاوينها ، وارهف تدرجاتها "٦ص٣٤٤ " معتدا نبرة الصوت وتعبيره في كشف تناقضات الشخصية ، ويقدم الشخصيات التي رسمها الشاعر ب " كليتها الكاملة من ناحية نبرة الصوت ، طريقة التلاوة ، التومئة ، وتعبير الفراسة " ٦ص ٣٤٤" ويرى- هيجل - ان على الممثل الى جانب تشبعه بروح الشاعر والشخصية " ان يتدبر امره بوسائله الخاصة لتكملة دوره وسد الثغرات ، واحسان الانتقال وباختصار يترجم بتمثيله شعر الشاعر وان يكشف لنا عن اخفى نياته ومقاصده وان يعوم على السطح اللالى المخبئة في الاعماق ٦ص٣٤٦ وفي القرن التاسع عشر ، شهدت علاقة الممثل بالشخصية (تماثلية) من نوع اخر ، سيما بعد ان ادخل (اندريه انطوان ١٨٥٨-١٩٤٣) الجدار الرابع وخلق تلك العلاقة التمويهية مع المتفرج بوضعه لنصر الايهام حيث اتخذت الشخصية اسما يدل على وظيفتها وانتمائها الاجتماعي والجغرافي اذ ازدادت الشخصية اقترابا من الواقع ويرى زولا :ان على المسرح الحديث ان ينشىء شخصيات حية مع اعترافه بثقل الحتمية التي تحكم مصير الانسان . وحين اصر(انطوان) على ان يجعل من المسرح جزءا من العالم المعاصر ، تحول اداء الممثل ليكون مماثلا للشخصية ، وان يمتلك حياتها بارتدائه زيها اذا ما دام للشخصية وجه محدد يحتم على ان الممثل ان يعطيها جسده ويمتلك حركاتها . اما تفاصيل الاداء فتؤخذ من ملاحظة الواقع مباشرة .

الا ان جدل العلاقة بين الممثل والشخصية لم يحسم بحلول جوهرية وجذرية اصلت من (فن الممثل) الا بظهور (كونستانتين ستانسلافسكي) ١٨٦٣-١٩٣٨ في روسيا ، حينما ركز على دراسة السلوك العضوي في الدور البشري (الشخصية) .

جعل (ستانسلافسكي) التقنية التمثيلية مشروطة بتطورية في السايكولوجية وطبيعة الممثل الجسدية ، وهذا التطور الشرطي ينبغي ان ينطلق من العناصر التكوينة للحدث الشرطي ، ويرتبط معها بفاعلية ، لان مهمة الممثل تتجلى في سيطرته على هذه العناصر العضوية لينسجحياة الروح البشرية في الدور على نحو فني . ولذلك فانه "لكي تربي الممثل ليصبح فنانا ، لايكفي ان تسلحه فقط بالتقنية ، وتلقنه طرائق الفن ، انما ينبغي ان تحسن تربيته بوصفه انسانا ، وان تساعده على ان يشكل شخصيته متكاملة ، وان تعزز مواقفه الجمالية والتقدمية بوصفه مواطنا (٤.ص١٧).يتحلى بكل خصائصه الانسانية الفردية

المتميزة.

النتائج التي اسفر عنها الإطار النظري :

١- من الممكن الولوج الى عالم الممثل والشخصية والخروج بتعليلات جمالية حقيقية تكشف عن جوهر العلاقة وفق منظور جمالي (استطيطقي) .

٢- ان ابداع الممثل وعلاقته بالشخصية شهد تنوعا وبنيانا ملحوظا وكما يلي :

أ- يرى المنظرون من افلاطون حتى نهاية عصر الكلاسيكية الجديدة ان الممثل يحاكي انماط بشرية سلوكية ، وهو يفرض شخصيته على الشخصية الممثلة .

ب- يرى الكلاسيكيون الجدد ، ان الممثل ساحر مسكون بالشعر وعليه ان يهتم بنقل الانفعالات والاحاسيس الجميلة التي يحتويها الشعر .

ج- يرى زولا والطبيعيون وبخاصة(اندريه انطوان) ان الممثل يتماهى مع شخصية وهو اسير بيئته المغلقة ، وبايلوجيا دوره المسرحي الذي يعيشه خلف جدار من الوهم .

د-يرى هيجل والتنويريون بان على الممثل ان لايؤدي بموضوعية ذهنية يتجلى فيها ديالكتيك الواقع والالهام الفني ، فالممثل شاعرا ايضا بمشاعره وانفعالاته وحركاته .

هـ- يرى (ستانسلافسكي) ان هناك نظاما -سياقا - يربط الممثل بالشخصية على نحو فني ، يجعل من الممثل كائنا يدخل في ايهاب الشخصية المحللة انسانيا من خلال الحياةالمتفردة والشخصية للممثل وعلاقته بالواقع .

الفصل الثالث

اولا: ملتقى المحاكاة

يتعقد الجدل حول ماهية العلاقة بين الممثل والشخصية وعملية بنائها بين "النشاء والتعريب " فالاول يتطلب منه تاليف او تاسيس هوية جديدة ، للكائن الوهمي المسمى (شخصية)والثاني يوجب اعارة الممثل ملكاته التكنيكية ، حيث تكون الهجرة معاكسة - ان صحت التسمية - اي ان الشخصية هي التي ترحل نحو الممثل .

وفي كلا الحالتين ، يحاول المتلقي ان يوجد علاقة تمويهية مابين الممثل والشخصية ، وفي كلا الحالتين يبرز الجانب الاشكالي في علاقة الممثل بالشخصية والمتمثل في (الكيف) الذي ستكون عليه ماهية العلاقة كيف يتمكن الممثل ان يعبر عن حياة غريبة عليه ؟ أيعتمد ذلك الايحاء بين سطور المؤلف ؟ ام في محاكاة ذلك المتخيل لديه والمتكون من نسيج البنية

العقلانية بين الشخصيات بخط متغلغل للحدث ومسيج بالحبكة . يجد لويجي بيراندياللو :

ان الشخصية وهي على المسرح تقول الكلمات التي كتبها المؤلف ولكنها ليست الشخصية التي خلقها بالذات ، ذلك لان الممثل اعطاها صوته وتعبيراته الخاصة باعادة خلقها من جديد ويرى :

ان مهمة الممثل في ذلك لاتختلف عن مهمة الرسام او المترجم باعتبار ان كلا منهما وجد امامه قطعة فنية سبق تجهيزها واعدادها والتفكير فيها بواسطة غيرهم وبهذا فانه يمنح الممثل صفة المترجم والمقلد لشخصيات المؤلف حتى وان كان تمثيله حيا ومطابقا لما يتخيله بحجة ان صورة الشخصيات تتغير من ذهن المؤلف الى الممثل والممثل ينبض الى عمله التنفيذي اكثر مما ينظر الى التعبير الفني ويخلص الى ان :

التمثيل على المسرح ليس هو التعبير الاصيل ، ولكنه ترجمة ، واذا اردنا ان نقدم الشيء على المسرح فما علينا الا البحث عن (كوميديا الفن)·التي تترك للممثل حرية العمل حسب اصول الفن (٠٣ من ص ١٢٠ -ص١٣١) .

هناك حقائق ملموسة ، يمكن العثور عليها في مناقشة مثل هذه الاشكالية -الممثل والشخصية - او الشخصية بين الممثل والمؤلف وينطوي بعض من هذه في ان المؤلف لايروي كل ماحدث لشخص معين وانما يروي ماهو اساس لفهم هذا الشخص اذ تبقى الدراما اسيرة اوراقها ان لم تتلبسها الحياة على الخشبة ولولا اضفاء الممثل ابعادا تشكيلية - سمعية وبصرية - لشخصيتها - ولا يقتصر دوره على التغلغل في روح المؤلف وفي الدور الذي يقوم بتمثيله ، ويتشكل تمام التشكيل بالشخصية في باطنها وضاهرها فحسب بل انه وبسبب قدرته على الانتاج ، يحل بشخصيته على كثير من الاشياء ويملاء كل فراغ ، ويجد المسالك ويمهد الطرق ، ويجعلنا نفهم وندرك بابتكاراته ماقصده المؤلف ويخرج الى الحقيقة النوايا الخفية والملامح الرئيسية التي تركت غامضة في الانتاج الفني الذي وضعه المؤلف . (٠٣ص٩) كما يقول هيجل . الممثل لا يمكن ان يكون اسير (محاكاة) سطور المؤلف ، ومترجم حرفي امين لظروف الشخصية المعطاة من قبل المؤلف ، ذلك لان الدراما تحاكي البشر في تسلكاتهم ، وعليه فان ديناميتها تنبع من ذلك المتطور في سيرة البشرضمن تطورية الحياة . واذا -سلمنا جدلا -بان الممثل يحاكي الشخصية كما وضعها المؤلف ، فان محاكاته ستكون محاكاة انتقائية - كما يصطلح على ذلك

ستولتينز - محاكاة خلاقة بدلالة عمله المثابر في التفتيش عن تلك الجوانب إلتي تمثل حقيقة الحياة بالنسبة للمتلقي والشخصية التي يمثلها على حد سواء . واذا كان مفهوم البطل عند (ارسطو) هو "المجسد لكل الناس ، لأن مايحدث له يحدث لكل الناس (٨٠ص ١٧٠) .

الممثل علي الشخصية لايرتقي الى قيمته الجمالية مالم يكسر المدرك المزلوف والمتراكم في التجربة التمثيلية . ان يبدأ من الجزئيات المسهمة في تشكيل حياة الشخصية على الخشبة وصولاً الى الكلي المتناسق في ابعادها فمما هو عرضي ان يكون الشخص المعين طويلا او قصيراً ، اسمر البشرة او اشقر او فرنسيا ، فهو سيضل بشرا ، ايا كان ، لو كان يتصف بماهية الانسان وعلى ذلك فان الجوهري هو مايشترك فيه جميع افراد فئة معينة (٨٠ص١٧٢) .

اذ مثلما يتضمن فن الكاتب صفات الاختراع واللاتوقعية اكثر مما هو الشأن في الطبيعة فان فن الممثل مبني اساسا على اكتشاف مالم يخترعه المؤلف في الشخصية ، ومفاجأة المتلقي بما لايتوقعه ذلك لأن الاثنان يستلهمان وبأستمرار من ثروة الطبيعة التي لاتنضب ولكن الممثل يعبر دائما عن اندفاعات او عقبات داخلية هي بمثابة المحركات الخفية للأبداع الجمالي في الشخصية /

ان قلق هاملت - محلا - مطلق متموضع باتجاهات فلسفية نحو نظرة كونية للانسان وهذا القلق نجده اصلا في الممثل ومصدره هو طبيعة عمل الممثل على الشخصية حينما تتحول بشكل عياني الى عالمة عندما يصنعها موضع البحث ويحولها من وهميتها الي كيان حي ، يتخطى بها ذات المؤلف وذاته بوضعها ثمرة جهاده المرير وعمله المتواصل معها وبها ، وكما يقول ديلاكروا :

ان الحياة والتعبير والشكل مترابطة ترابطا وثيقا لدى الفنان ، وان طريقته في الملاحظة وحتى في الادراك الحسي متكاملة اصلاً"(٢ - ص١٣٦) فالممثل يرى الدوافع وكل انطباع لديه يتوجه نحو الفن ، لان فنية التنفيذ عنده تندمج اندماجا في ادراكه الحسي للاشياء وتستميلا عينه او اذنه وتحدث رنينا في الطريقة التي يفهم بها الجمال .

ثانيا : متلقي عصرين

مالذي يدفع الممثل في بناء الشخصية - ادائياً - لان يدرس المؤلف والعصر والبيئة ؟

او ليس المطلوب هو تجسيد وفق الاشتراطات التي وضعها المؤلف ؟

الممثل بهذه الامور فأن تجربته الابداعية ستكون ضيقة لأن المهم والابداعي هو (فردانسية الشخصية) ، وهذه الفردانية لاتتحقق مالم يزين الممثل الشخصية بمدكاته الجمالية والعبور بها الى ذلك الملتقى (الاستاطيقي بين عصرين وعصر الشخصية وتحقيق مخيلة متجانسة بين تجربتين ، تجربته هو وتجربة المؤلف ، لأن الممثل سيد عصره لحظة العرض المسرحي لأن هذه اللحظة هي التي تختزل عصرا بشريا كاملا برؤاه وفلسفته وحقيقته ، ولان الممثل هو الذي يمرر بجسدة وصوته وادراكه وحضوره كل المقارنات والقرائات التي يكتبها المخرج ومن قبله المؤلف لشخوص هذا العصر او ذاك ، لذا الا يحق للممثل ان يمتدح بوصفه مبدعا يصور الكلي – بشكل حي – في التجربة البشرية ، كما يمتدح شكسبير في ان شخصياته كاملة قائمة بذاتها ومستقلة تمام الاستقلال بذاتيها .

الا مالذي يجعل من تجارب اولئة العباقرة من الممثلين معمارا شاخصا في ذاكرة الاجيال لما احتوته من فهم دقيق لجدلية (التمثيل) ومقاربة العصور وتحديدها تحديدا جماليا الأمر الذي دفع (فرانكوزيفرلي) لان يعلق على جـــودة واداء (لورنس اوليفية)* بقوله :

لقد قيل لي ان ذلك كان اخر ومضة تقليد للرومانسية في التمثيل ، كلا ليس كذلك ، انه ديوان شعر لكل مااكتشف في التمثيل للقرون الثلاثة الماضية انه عظيم وراقي ولكنه في الوقت ذاته حديث وواقعي ، دعني اسميه درسا لنا جميعا (١٣. ص ٤٠٨) .

ان الممثل لابد ان يتعامل تعاملا ابداعيا مع النص ، تعملا ناقدا وبنائيا معا اي بمعنى الوصول الى مابعد النص ، او بالاحرى التص الذي يكتبه الممثل من خلال تفجيره الشخصية بممارسة اناه الابداعية كونه الظرف الاساسي في العملية الابداعية وهو وحده الذي يمتلك الشخصية روحيا فيبعثها حية متحركة به ومتحركاً ايها بها ، بوصفه اول من يستوعب الرؤيا فيغنيها وينقلها من ذلك الحدس الضبابي الى عالم المجسد والملموس وبذلك يسموا الى العبقرية الموازية لعبقرية المؤلف وتصويب المخرج .

فالعبقري هو الذي يكتشف اختراعات الاخرين ويضفي عليها الحياة وما فكرة الواحد الا فكرة الجميع وهي مادة تمر بلا انقطاع في عقول الفكرة الغالبة وتهزها فاذا ما

استقبلها اخر الناس وفرض عليها صيغته هو ، تمكن من يطلق عليها اسمه (٢ ص٦٤) .

ان عمل الممثل على الشخصية هو عملية ديالكتيكية مقدة حيث يرتبط الماضي بالحاضر والمستقبل وتتسم كل مرحلة من مراحل حياة الشخصية باهمية مستقلة كوحدة لقياس هذه العملية المستمرة لأن كل مرحلة فريدة من نوعها وغير قابلة للتكرار ، وهي تعتبر في الوقت ذاته جزءاً من المسيرة العامة للشخصيات الاخرى في المسرحية يحكمها جميعاً منطلق الحدث العضوي ، ولكي لاينحرف الممثل عن فنه الاصيل يتعين عليه الابتعاد عن الزمان والمكان اليوميين ويبتكر لتفسه زمانا ومكانا فنيين اذ لايستقيم الامر مع الترهل في الوقت والمسافة ، ولكي يلاحق الممثل هذا الهاجس وهذا الانفعال الجمالي يجب ان سحيم معضلاته الجسدية والنفسية وتخيلاته الخلاقة لانها علاماته الجمالية التي تزين مكانية جديدة تستقطب حدود المؤلف والشخصية وتعصرن زمن جديد منتج من تفاعلية مخيلتين : (المؤلف والممثل) ومقاربة عمرينم تنشط مخيلة المتلقي في استقبالها ، ولذلك فان عمل الممثل قائم على قوانين التوغل العميق في عالم الانساني الداخلي وادراك منطق الشخصية والبحث عن تعليلات محددة جداً لسلوكها وتبقى حتما فجوة بين الممثل والشخصية التي يؤديها ، فالممثل لايعيش حياة الشخصية وحسب بل يصر بشكل نشيط عن موقفه مما يجري حيث ان الممثل لايستجلب عواطفه ومعاناته وافكاره تلك من خارج جلدته الطبيعية البشرية ، وانما تكون هذه المعاناة وليدة مخاض قد خبره الممثل نفسه في الحياة ، وبذلك يرهن وقدراته كلها لدوره الذي يتوج ، ويصعد من (مشاعر) الممثل الاولية لي ترى الشخصيات (الادوار) التي يؤديها ، اي تصبح معاناة (اجاممنون) معروفة بحجمها وحيزها الحقيقي في الماساة بفعل تواتر الممثل (١٠ص٢٥) اذن ، الجوهري هو (الفرادانية الشخصية) ، وهو في ذلك المنجز بوسائل الممثل التعبيرية والانفعالية والمتقرن باكبر قدر ممكن من العلامات الجمالية – الشركية والصوتية – الثرية والمتنوعة وهو يقدم صياغة جديدة للشخصية متناسقة مابين الصوت والصورة واللغة التعبيرية .

يروي عن الفيلسوف (ديمقريطس) انه كان يشاهد عرضا من الفن الايمائي وعزا نجاح ذلك الى الالات الموسيقية والاصوات والديكور فرد عليه (الممثل) انظر الي وانا امثل بمفردي وبعد ذلك قل عني ماتشاء فصمت المزمار ومثل الممثل الايمائي فصاح الفيلسوف وقد تملكه الاعجاب – انا لاراك فحسب بل اسمعك ايضا ، انك تحدثني بيديك .

لذا فالممثل يرتقي بالشخصية الى عصرها الجديد (عصرها المسرحي) المبثوث فوق المنصة عندما يضيق تغيراته الابداعية (ابداعية العقل) من اجل اظهار الفني البديع في الروح الداخلي لها ، ويصنع حلوله الجمالية لكل الاحتمالات التي تضطلع بها ، وبذلك يرتقي فوق مرتبة صانعها الاول (المؤلف) ويحقق ماهو فني بشكل متناسق وكلي .

ثالثاً : ملتقى الالهام :

ان النتائج الابداعي الذي تمخضت عنه تجارب (ستانسلافسكي) وتلامذته يتجلى في ذلك البحث الموضوعي للعمل الداخلي والخارجي من جانب الممثل علينفسه وعلى الشخصية التي يؤديها ، ويبقى الجانب الداخلي هو جوهر (الجمال) لانه بمثابة الصناعة الروحية التي تسمح للمثل بان يكون في حالة تتناسب مع (الالهام) اما الخارجي فهو المعبر عن الدلالات الجمالية التي تنبعث من روح الشخصية وبنائها الداخلي ، الامر الذي دعا (ستانسلافسكي) لان يصف ماهية العمل على الدور (الشخصية) في بحث الجوهر الروحي للمسرحية لاكتشاف معنى كل شخصية م الشخصيات ولكن متى يكون هذا الامتلاك الروحي للشخصية من لدن الممثل منا ؟ يوصي ستانسلافسكي تلامذته : ابحثوا قبل كل شيء عما هو جميل في الفن ، واجتهدوا في فهمه (٣. ص ٦٥) .

ان تحقيق الجميل يتطلب من الممثل ان يبدع بوعي وادراك للوصول الى عمليه (الالهام) عن طريق (نعايشة) الشخصية والجسمانية مابين الممثل والشخصية وهو يقوم بعمليج (الانشاء) اذ ان الالهام هو نتيجة العمل الواعي للمثل الذي تتوفر فيه التمكنية من التقنية (منهارة الممثل) ان الوعي للمثل الذي يحقق قاعدته الخاصة به من خلال ادواته الجسدية ، كما ان التعبير عن عالم شخصيته الروحي – الداخلي لايكون الا وفق رسمه لشركة يديه ورجليه ووجهه بشكل معبر حيث تتركز الطاقة ويتكشف (التخيل) وتتضح الهدفية والقدرة على الحسم والنوعية بطيقة اشمل وادق منها حين تكون منشورة في تضاعيف اليوم وعشوائية الحركة والاشارات في التعبير عن احداثه كوسيلة نفعية في اتمام عرض التواصل البحث لاغير (١٢.ص١٠) والواقع ، ان (ستانسلانسكي) ميز بين (الوعي) و (اللاوعي) حيث فرض مابينهما مايسمى بـ (السيطرة) ، فجعل الاول يقابل (المسيطر) والثاني (اللامسيطر) فالنشاط الواعي له الدور المهم في منظومته ونستطيع تلكس ذلك حين نريد ممثلا قد هيأ بوعي نمط الشخصية التي يؤديها اذ تصدر منه على الخشبة افعال تلقائية حقيقية لايتوقعها الممثل نفسه وبالذات فان هذه الافعال هي مايسميها (ستانسلافسكي) – لحظات ابداع واعية – وبعبارة اخرى فانه (زالالهام) وما يلهم الابداع ليس ذاك الحقيقي الذي يقدمه المؤلف وحسب وانما الممكن المتحقق بواسطة مخيلة الممثل الخلاصة التي تحقق التوافق بين الفكر والفعل ، ان كلا من القوتين (القلب) و (العقل) يستطيعان خلال تركيز الاتباه ان يحققا تخيلا عن (انا) الشخصية ، بحيث يصبح بالامكان خلق حالة من الاتساق الكامل عند الاعداد الذهني لشخصية من الشخصيات بحيث تحدث خطوة الفاء الخلاق في الاعداد الذهني للمثل ، بعدها يشكل اي جزء من المهام الشرطية المقدمة له في اي شكل من اشكال التجميع عالم منه الخلاق كله ، انه دائما يحقق تصويرا صادقا لشخصياته المسرحية لانه الخاصة من داخل نفسه على هذه اللحظات من حياة الشخصية الغربية التي قدمها له المؤلف واصبحت حياته هو (٩٠

ص١٩٩) .

ان (مايكل انجلو) وهو يبدع لوحة (موسى) لم ير العضلات وتموجات الذقن وطيات الرداء فقط ، وانما رزى المقدرة الباطنية الهائلة لـ (موسى) التي انمت تلك العضلات والعروق وطيات الرداء وكل تركيبة المنسق البديع وهكذا فأن ادراك الباطني الروحي) في الشخصية يمنع الممثل وسائل جديدة اصيلة لتحقيق الرائع في التعبير الخارجي لان الممثل ناظر متأمل في عمله الذي يتولد فيه خلال نشاطه التدريبي فيه ، فالمثال الذي يتعامل مع الرخام – مثلا – تمنحه قطعة الرخام شكلا بالاساس لاحتوائها اي كانت شكلا لذاته ، ولكن الممثل يمنحها – حين يمارس عمله التنفيذي – شكلا هو نتاج نسيج جمالي – تشكيلي في مخيلته ، ينقذه ليضع فيه خلاصة ذل المتكون في المخيلة محملا برؤى جمالية وفلسفية في انية التنفيذ .

كذلك المؤلف يمنع الشخصية شكلا وابعادا ولكن الممثل يعيد انتاج هذه الاشكال والابعاد تبعال لمدركاته العقلية والحسية ومعطيات مخيلته وهو يتعامل مع هذا الكائن الوهمي المسمى (الشخصية) .

فان الشخصية لاتقدم للمثل جاهزة ، بل عليه ان يبنيها اخذ بنظر الاعتبار مايلي الشخصية بين صفحات الكتاب ، بناء نصي يقدم الكاتب عناصره والممثل قارىء يبني الشخصية سيؤديها علي مستوى الخيال مستعينا في ذلك بمعطيات النص (٠١ ص١٣٦) .

خلاصة القول : ان الشخصية ليست ثمرة البناء النصي فقط وانما هي ثمرة ابنية مسرحية سابقة ثمرة تواصل معرفي مابين الابداع والمبدعين والا هل يستطيع ممثل ان يتصور هاملت او اوديت او فيدروا دون جوان دون الرجوع الى العصور المسرحية التي مثلتهم في الماضي ؟ او دون الرجوع الى مابدعته مخيلة فناني التصوير التشكيلي وهو يحددون عصورهم تحديداً جمالياً ؟ اذن الشخصية الورحيدة والموجودة بطريقة محسوسة هي نتاج البناء المسرحي الحالي الذي صنعه الممثل .

نتائج البحث :

١– ان عمل الممثل على الشخصية لايرتقي الى قيمته الجمالية مالم يكسر المدرك المألوف في التجربة التمثيلية اي ان يبدأ من الجزئيات المشكلة للحياة الشخصية على المنصة وصولا الى الكلي المتناسق في ابعادها .

٢. ان فن الممثل بالمنطق الجمالي يقوم اساسا على اكتشاف مالم يقله المؤلف في الشخصية لانه يعبر دائما عن اندفاعات او عقبات داخلية هي بمثابة المحركات الخفية للابداع الجمالي في الشخصية .

٣. يمرر الممثل بجسده وصوته وحضوره وهو على الخشبة كل المقاربات والقراءات التي يكتبها المخرج ومن قبله المؤلف لشخوص هذا العصر وذاك وبهذا فالممثل عبر

الشخصية الممثلة هو سبيد عصره لحظة العرض .

٤. الممثل ناقد ينظر للشخصية من زاوية (اناه) الابداعية فيفجرها بنائيا بامتلاكه الوهمية في النص ويطلقها حية متحركة برؤاه الفلسفية والجمالية

٥. الممثل في الشخصية هو نتاج تفاعلية مخيلتين (المؤلف والممثل) ومقاربه عصرين حينما يستقبلها ذهنيا ويشارك في هذا المنتج الجديد المتخيل والبصري في ان واحد ، لان يـق لابـداع الممثل يرتقي بالشخصية الى عصرها الجديد (عصرها المسرحي) عندما يض تغيراته الابداعية (ابداعية عقلية) هو فيكـــون والشخصية بمثابة (هو) بمنظور جمالي جديد .

٦. المعايشة بين الممثل والشخصية تتم بذلك التطابق في الحياة الداخلية والفطرية والجسمانية بينهما وهو يقوم بعملية الانشاء .

الهوامش

* ينظر الأطار النظري من هذا البحث .

قائمة المصادر والمراجع

١. اسعد ، سامية ، الشخصية المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٨ العدد ٤ ، الكويت : (يناير ، فبراير ، مارس) ١٩٨٨ .

٢. برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ترجمة ، انور عبدالعزيز ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ .

٣. كياريني ، ل. ، أ . ل . باربارو ، فن الممثل ، ترجمة طه يوسف القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ب : ت .

٤. كريستس ، ج . ف ، الممثل الواقعي او تدريب الممثل حسب طريقة ستانلافسكي ، ترجمة د. عقيل مهدي يوسف (مخطوطة) مترجمة عين البلغارية .

٥. هوارس ، فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .

٦. هيجل ، فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ١٩٨١ .

٧. سارتر ، جان بول ، المسرح اسطورته وحقيقته ، مجلة (الحياة المسرحية) ١٩٧٧ – ١٩٧٨ .

٨. ستولتنيز ، جيردم ، النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب : ت .

٩. ستانسلافسكي ، قسطنطين ، فن المسرح ، ترجمة لويس بقطر ، القاهرة دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨.

١٠. يوسف ، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، الموصل : مديرية دار الكتب ، ١٩٨٨ .

١١. ..... ، ..... ، في فن التمثيل ، جريدة (القادسية) ، ٣٠ تموز ١٩٨٧ .

١٢. ..... ، ..... ، عالم الشخصية الداخلي ، جريدة (الجمهورية) ، ٢٣ ايلول ١٩٨٧ .

١٣. COLE, TOBY , CHINOY, HELENK , ACTORS ON ACTING , NEW YOURK : GROW IN Publisbers , 1970

من بحوث المؤتمر العلمي الثالث لكلية الفنون الجميلة – بغداد – ١٩٩٥

أعادة تقويم دور المونتير في التلفزيون

عصام عيسى علوان
قسم الفنون السمعية والمرئية - كلية الفنون الجميلة

■ في السنوات الاولى للتلفزيون ، كان المونتاج يتم عن طريق مازج الصورة ، بعد التقدم التقني اصبح جزء كبير من الانتاج التلفزيوني يحاكي الاسلوب السينمائي ، هنا اصبحت الحاجة الى مونتير بدل الفني الذي يدير جهاز الفيديو ليكون قادراً على التعامل مع ترتيب اللقطات ومع الاستمرارية الصورية والجانب الصوتي .

تاريخ أستلام البحث ٥/ ٣/١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ٦/٤/١٩٩٥

أهمية البحث :

لقد تطورت تقنيات عملية الانتاج التلفزيوني ، وصار ضرورياً ان تتغير بعض اساليب العمل ايضاً لتتجاوب وذلك التطور ومن التقنيات التي تطورت بدرجة كبيرة هي تقنية المونتاج التلفزيوني وخاصة في الانتاجات التي يتم تنفيذها بالكاميرا المحمولة واعتماد اسلوب المونتاج المعروف بالمونتاج بعد الانتاج Post Production Editing والتوسع في اسلوب الانتاج التلفزيوني المسمى بالاسلوب السينمائي Film Style .

هدف البحث :

اعادة تقويم دور المونتير في التلفزيون وخاصة في الاعمال الدرامية المنفذة بالكاميرا المحمولة وصولاً الى جعل وظيفة المونتير وظيفة متخصصة انسجاماً مع التطور التقني والوظيفي في عملية الانتاج التلفزيوني .

كما يهدف البحث الى تحديد ملامح واضحة ومميزة لشخصية المونتير ومايتمتع به من مؤهلات للقيام بهذه الوظيفة الابداعية .

منهجية البحث :

استعرض البحث وناقش طرق المونتاج التلفزيوني عالمياً منذ بداية البث التلفزيوني وتأثير تطور تقنيات الانتاج على عملية المونتاج كما وردت في المصادر الخاصة بالانتاج التلفزيوني .

ومن اجل التعرف على التحصيل العلمي والتخصص للعاملين في مجال المونتاج والتقطيع التلفزيوني محلياً فقد وزعت استمارة لجمع البيانات الشخصية تحمل ثلاثة اسئلة الاول عن التحصيل العلمي للشخص المعني والثاني عن سنوات العمل في مجال المونتاج والتقطيع والثالث عن مكان العمل .

والواقع ان التعرف على المستوى والتحصيل العلمي هو الاكثر أهمية لاغراض هذا البحث وقد تم تسليم اربعة عشر شخصاً يعملون في مجال المونتاج والتقطيع التلفزيوني استمارة المعلومات باليد ، وهؤلاء الاشخاص يعملون في تلفزيون العراق وتلفزيون الشباب وشركات الانتاج التلفزيوني وقد تم جمع الاستمارات بالطريقة نفسها .

فرضت تقنية الانتاج التلفزيوني في بداية الخدمة التلفزيونية ان يكون المونتاج آنياً Instantaneous وذلك باستلام اللقطات من مصادرها المختلفة في غرفة السيطرة على

الانتاج Control room ، -حيث المخرج التلفزيوني - الذي يراقب تلك اللقطات عبر شاشات اجهزة المراقبة monitors ويقوم باختيار اللقطة المناسبة وطريقة الانتقال بواسطة المازج الصوري Vision mixer .

هناك اساليب عديدة للقيام بالمونتاج التلفزيوني الاني - بواسطة المازج الصوري - فاما ان يقوم المدير الفني Technical Director وهو الشخص المسؤوا من تهيئة الوسائل التقنية للانتاج التلفزيوني ، يقوم بادارة المازج الصوري وفي بعض البلدان الاوربية تقوم فتاة بادارة المازج الصوري ، وذلك للاعتقاد بان الفتاة تستجيب بسرعة ودقة لتعليمات المخرج وبذلك تدير مازج الصورة أفضل من الرجل وقد يقوم المخرج بنفسه بادارة المازج الصوري ، وتمتاز هذه الطريقة بدقة الانتقال من مصدر صوري الى اخر حيث ان ايعاز المخرج يتطلب وقتاً للوصول الى من يقوم بادارة مازج الصورة ومن ثم يقوم هذا الاخير باستيعاب التعليمات ومن ثم تنفيذها ، اما عندما يقوم المخرج بنفسه بادارة مازج الصورة فان التوقيت سيكون دقيقاً جداً ولايوجد اي تأخير بين قرار المخرج والتنفيذ غير ان الامر يكون غير ذلك عند استعمال مازج صوري كبير التعقيد حيث ان ادارته تتطلب خبرة وتخصصاً للسيطرة عليه[1] . أخذ عمل المدير الفني فيما يتعلق بادارة المازج الصوري يتغير في بعض المحطات التلفزيونية الامريكية ، ففي شركة الاذاعة الوطنية MBC صار عمله يتعدى الانتقال من كامرا الى اخرى الى مايشبه عمل مدير التصوير في الاعمال السينمائية ، بل تعدى الامر ذلك حتى صار يصدر التعليمات الى المصورين من غرفة السيطرة ، واكثر من ذلك اخذ المدير الفني يحضر التدريبات في الانتاجات التلفزيونية المعقدة والتي تجري خارج الاستوديو وصار يخطط اللقطات وزوايا الكاميرا ، ان هذا ربما يكون تقليداً للنمط الهوليودي في الانتاج السينمائي عندما يكون لكل فلم الى جانب المخرج مديراً للتصوير ، وبالرغم من ان هذه الطريقة اتاحت للمخرج ان يتفرغ للاستعمال الامثل لامكانيات ادوات الانتاج مثل الكامرات دون انشغاله بعملية الانتقال من مصدر صوري الى اخر ، الا انها افرزت كثيراً من الصعوبات والملابسات . صار واضحاً ان المدير الفني يريد ان يفرض وجوده ويأخذ دوراً اكبر في عملية الانتاج التلفزيوني ، وفي وقت من الاوقات اخذ المدير الفني يصر على ان يكون له وحده الحق في اعطاء الاوامر الى المصورين . وبرزت المشاكل والصعوبات وخاصة في الانتاجات التي ليس فيها نص مكتوب ويعتمد

التقطيع فيها على الفورية حيث تتحتم ان تكون التعليمات سريعة ، وان اي تأخير مهما كان بسيطاً يؤدي الى اختلال في التوقيت .

وللوصول الى حل وسط ترضي كلاً من المخرج والمدير الفني فقد اعتمدت في بعض الاستوديوهات التلفزيونية طريقة غريبة وهي وضع مايكرفون للمخرج (بصورة غير رسمية) متصلاً بسماعات الراس للمصورين تنتقل من خلالها تعليمات المخرج التي يعطيها للمدير الفني ويقوم المصورون بتنفيذها قبل ان يعيدها اليهم المدير الفني رسمياً وذلك لاختصار الوقت وضماناً لسرعة التنفيذ[٢] .

جهاز التسجيل الصوري المغناطيسي

عندما دخل جهاز التسجيل الصوري المغناطيسي (Vider Tape Recorder (vtr في ٣٠/تشرين الثاني.١٩٥٦ الى محطة الاذاعة التلفزيونية CBS كان ذلك منعطفاً تاريخياً في مسيرة التلفزيون .

بواسطة هذا المستحدث الالكتروني صار بالامكان تسجيل الصورة والصوت في نفس الوقت على شريط لدائني ممغنط يعرض إنچين ، الميزات المهمة في هذا الجهاز هي امكانية عرض المادة المسجلة فور الانتهاء من عملية التسجيل وكذلك مسح الشريط واعادة استعماله لتسجيل مادة اخرى ، المادة المسجلة يمكن اعادة عرضها في اي وقت تراه ادارة التلفزيون مناسباً . قبل هذا الوقت كان الاسلوب الوحيد لتسجيل البرامج التلفزيونية واعادة بثها هو باستعمال شريط سينمائي قياس ١٦ملم بجهاز يسمى جهاز الكنيسكوب Kinescope وذلك بتسجيل البرنامج التلفزيوني على الفلم مباشرة عن طريق خط يؤخذ من المونتير . ان طريقة الكنيسكوب ليست تتطلب بعض الوقت وبعض المحاليل لاظهار الصورة واجهزة لتجفيف الشريط فقط بل ان الصورة تنقصها الدقة والوضوح .

بعد عام او اكثر قليلاً من دخول جهاز التسجيل الصوري المغناطيسي الى محطات الاذاعة التلفزيونية قامت احدى شركات تصنيع اجهزة الفيديوتيب بتطوير الجهاز ليصبح جهاز تسجيل وبث بالالوان ، ولكن لحد الان وبالرغم من اهمية هذا الجهاز فان البرنامج يسجل فقط وكأنه يبث حياً اي انه وكما اصطلح عليه برنامج حي في الشريط ، يتم تسجيله ليبث في وقت لاحق ، بتعبير اخر كان شريط الفيديو يستعمل لخزن الانتاجات التلفزيونية ليس الا . صحيح انه جعل العمل التلفزيوني ينتج في ظروف اخف وطأة من

حيث الشد النفسي والتوتر العصبي غير انه لم يعط العملية الانتاجية المرونة الكافية الشعور الذي كان سائداً في تلك الفترة ان شيئا مازال مفقوداً في عملية الانتاج التلفزيوني لم يستطع جهاز الفيديو تيب ان يوفرها على اهميته ، انها عملية المونتاج هناك حاجة ماسة لايجاد طريقة معينة للمونتاج .

بعد عامين من استخدام جهاز الفيديوتيب في المحطات التلفزيونية اي في عام ١٩٥٨ أجريت او عملية مونتاج بالفديوتيب وذلك بقطع شريط الفيديو واستبعاد الجزء من الشريط المسجلة عليه المادة غير المرغوب فيها ومن ثم لصق الشريط[٣] وتم تطوير جهاز حاص يجعل عملية اللصق دقيقة وقوية كما هي الحال في الشريط السينمائي ، ولتسهيل العملية وضعت علامات ممغنطة غير مرئية على طول حافة الشريط السفلية المسافة بين علامة واخرى هي ربع عقده ، هذه العلامات تصبح مرئية عند طلائها بمحلول الحديد الكاربوني ، جهاز تقطيع الفيديو هذا يشبه من حيث المبدأ والعمل طاولة تقطيع الفلم Moviola . يستعان بجهاز فحص الصورة (مونتير) لتحديد المقطع المزمع ازالته من الشريط المسجل ، يتم تعليم مناطق القطع بقلم دهني ويجري اللصق بمنتهى الدقة[٤] .

هذه الطريقة من المونتاج التلفزيوني والتي عرفت بالمونتاج الفيزياوي Physical Editing كانت طريقة بدائية وغير عملية كما ان الصورة بعد هذا المونتاج لاتستقر في منطقة الربط ، لذلك استمر البحث عن طريقة اكثر سهولة واكثر مرونة .

حققت شركة امبكس Ampex ذلك عندما وجدت طريقة الكترونية للمونتاج لتحل محل الطريقة الفيزياوية البدائية ، وهذه الطريقة الالكترونية للمونتاج Electronic Editing تتلخص بنقل محتويات شريط الفيديو الى شريط اخر واستبعاد المواد المصورة غير المرغوب فيها وربط المواد التلفزيونية مع بعضها وفق تسلسل معلوم ربطاً محكماً دقيقاً دون ضرر يلحق بالصورة او الصوت ، ودون حاجة لقطع الشريط ولصقه . استمر التطور في تقنيات المونتاج التلفزيوني ، ففي عام ١٩٦٧ طورت الشركة الهندسية الالكترونية في كليفورنيا العملية من الناحية الهندسية حتى صار بالامكان نقل المشاهد التلفزيونية المسجلة بصورة سهلة جداً ودقيقة واصبح ممكناً التعامل مونتاجياً مع الصورة الواحدة (الفريم Frame) وكذلك الحال مع الجانب الصوتي . هذا ادى الى اختصار مهم في وقت عملية المونتاج وتحول شريط الفيديو المسجل من اداة لخزن البرنامج

التلفزيوني الى واحد من عناصر الانتاج المهمة ، وتطورت بذلك عملية الانتاج التلفزيوني وازدادات ابداعاً[٥] . هنا غادر الانتاج التلفزيوني - عموماً - نمط الانتاجات الحية عدا تلك الانتاجات التي تفرض طبيعتها ذلك ، وكذلك تم تجاوز اسلوب البرنامج الحي في الشريط وصار الانتاج يسجل على شكل مقاطع Segment by Segment . في هذا الاسلوب يتفرغ المخرج لادارة مقطع واحد حاشداً له تقنيات الانتاج المتيسرة من اضاءة وصوت وكامرات مع مجموعة الفنيين وكذلك فان المقدمين والممثلين او المؤدين يمكنهم ان يعملوا باسترخاء وهدوء اعصاب . وفي هذه الحالة المقاطع التي تم تسجيلها بصورة منفصلة تربط مع بعضها البعض حسب تسلسل النص وربما تجري عليها بعض المعالجات المونتاجية ضمن المشهد الواحد[٦] . هنا برزت الحاجة الى شخص يقوم بتلك العمليات فعهدت الى مقطع الفيديوتيب الذي يعمل تحت اشراف المخرج مباشرة وهو في نفس الوقت ليس اكثر من مسجل فيديو اي الفني الذي يقوم بتشغيل جهاز التسجيل الصوري المغناطيسي ، يقوم تهيئة الجهاز وضغط الازرار .

دخول الكامرا المحمولة Portable Camera

ادى استعمال الكامرا المحمولة الى بعض التغيير في اسلوب الانتاج التلفزيوني ، ففي اسلوب تجميع الاخبار الالكتروني Electronic News Gathering (ENG) حلت الكامرا التلفزيونية محل الكامرا السينمائية بعد ان تم تصنيع كامرات تلفزيونية صغيرة الحجم سهلة الحمل والاستعمال يتم بواسطتها التقاط الصور من مواقع الاحداث ثم يتم تسليم الشريط الى محطة التلفزيون ويكون جاهزاً بالصورة والصوت لعرضه بعد اجراء المونتاج عليه اي دون حاجة الى عملية التحميض او الطبع والتجفيف كما كان سائداً عند استعمال الفلم السينمائي اي ان العملية تتطلب السرعة ، وزيادة في هذه السرعة وفي مرحلة لاحقة زودت الكامرا التلفزيونية المحمولة بوحدات ارسال تقوم بارسال الصور من موقع الاحداث الى محطة التلفزيون مباشرة حيث مركز الاستلام لاعادة بثها مباشرة او تسجيلها على شريط فيديو واجراء عملية المونتاج عليها ليكون جاهزا في الوقت المناسب[٧] وهذا يتطلب وجود شخص مدرب ومتخصص للقيام بوظيفة المونتاج بما ينسجم وطبيعة هذا الاسلوب .

إتسع نطاق العمل بالكامرا المحمولة وصار يغطي مساحة اوسع في الانتاجات التلفزيونية متعدياً بذلك الاعمال الاخبارية الى مجالات جديدة وظهر مايعرف باسلوب Electronlc Field Production (EFP) وهذا الاسلوب يعتمد كامرا تلفزيونية واحدة مع جهاز فيديو واحد يصور الاعمال في مواقع خارج الاستوديو ويتميز هذا الاسلوب عن اسلوب ENG بانه يغطي انتاجات غير اخبارية وانه اكثر دقة وتروي متجنباً السرعة والارتجال يجروي اسلوب الانتاج في EFP وفق نص تنفيذي مكتوب بعناية ووفق تصور مسبق للحصول على نتيجة ذات مواصفات انتاجية عالية . غالباً ماتعاد اللقطة في هذا النوع من الانتاجات اكثر من مرة ، ويثبت رقم اللقطة الموجود في النص التنفيذي ورقم الاعادة على الكلاكيت ليساعد في عملية المونتاج ويمكن اثناء المونتاج الذي يسمى المونتاج بعد الانتاج Post production edrrting عادة تركيب المشهد من تلك اللقات والاعادات للحصول على مشهد ذي تتابع صوري يعبر عن الفكرة المطلوبة بوضوح وتأثير .

هنا اصبح الانتاج التلفزيوني يشبه الانتاج السينمائي من حيث خطوات التنفيذ وتتيح اجهزة المونتاج الالكتروني للمونتير التلفزيوني ان يحذف او يضيف او يغير اي جزء من اللقطة سواء بالصورة او الصوت او يقوم بابطاء الحركة Slow motion او يجمد الصورة Freeze Frame . ويمكن اضافة المؤثرات الصورية او المؤثرات الصوتية او الموسيقى للتغلب على المشاكل الناتجة من اضطراب الجو العام نتيجة المونتاج[٨] .

مما تقدم نجد ان المونتاج التلفزيوني صار يشبه المونتاج السينمائي وان اختلفت الوسائل حيث انه اصبح يجري بعد الانتهاء من عملية التصوير وانه يتيح للمونتير خيارات متعددة من اللقطات والاعادات مع وقت كاف للتفكير بالمعالجات المونتاجية .

يمكن القول اذن انه اصبح مناسباً ان يأخذ المونتير في التلفزيون وخاصة في الاعمال الدرامية المنفذة بالكامرا المحمولة ، كما هو المونتير في السينما دوراً متخصصاً ومسامهمة اكثر اهمية في مساحة الانتاج ولايظل فقط منفذاً لتوجيهات المخرج ، بل ليكن عمله خلاقاً وتخصصه ابداعياً يساهم في تحقيق الرؤية الاخراجية .

ان تفاعل رأيين خلاقين (رأي المخرج ورأي المونتير) لابد ان تؤدي - عموماً - الى جعل العمل اكثر ابداعاً وتأثيراً ، وذلك افضل من الرؤية الاحادية التي تسود عندما يكون المخرج لوحده مسؤولاً تماماً عن عملية المونتاج لانه ربما يتعاطف مع اللقطات التي

نفذها ، اما المونتير فانه يقوم بعملية اختيار موضوعية مبنية على اساس الافضل والاكثر اقناعاً وتأثيراً وانسجاماً وليس على اساس التعاطف . كما ان تقنيات المونتاج تتطور وتحتاج الى متخصص يكون قادراً دائماً على استيعاب كل ما يتعلق بالعملية ، وكذلك عندما تكون مساهمة المونتير ذات مساحة اوسع فانه سيقوم بتوظيف مهاراته وابداعاته لانجاز العمل بشكل خلاق . ولكن في نفس الوقت هذا يفرض بعض المواصفات والمؤهلات التي يجب ان تتوفر في المونتير التلفزيوني نأتي على ذكرها لاحقاً .

كلما ازدادت مساحة التشابه بين الانتاجين التلفزيوني والسينمائي وكلما تطورت اجهزة المونتاج التلفزيوني ازدادات الحاجة لتعزيز دور المونتير في التلفزيون ويقترب دوره من دور المونتير السينمائي في صناعة الفلم وفي هذا الاتجاه ظهر مايسمى بالانتاج التلفزيوني بالاسلوب السينمائي Film-Style . هذا النوع من العمل يحتاج الى مونتير اكثر منه الى مقطع لانه في الواقع خلق عمل فني من لقطات متفرقة . هذا العمل الفني يجب ان يحافظ على تتابع له ايقاع مميز واحداث لها اشكال متعددة من الاستمرارية وفق جو عام يشجع المشاهد على المشاهدة والتفاعل عبر الشاشة الصغيرة ولتسهيل عملية الانتاج التلفزيوني بالاسلوب السينمائي تم تحوير كامرا تلفزيونية لتحاكي السينمائية في الخصائص واطلق عليها اسم Electronic Cinematography Camera (EC) . تم تصميم هذه الكامرا لتشابه في عملها الكامرا السينمائية وتحقق صوراً لها صفات مشابهة لتلك التي تحققها الكاميرا السينمائية حيث تبدو وكأنها قد صورت بكامرا سينمائية ولتحقيق ذلك ثبتت عدسة خاصة في كامرا EC تشبه العدسة المثبتة في الكاميرا السينمائية والتي تساعد في الحصول على عمق ميدان مناسب لكل لقطة . ان استعمال كامرا EC يعد مؤشراً واضحاً الى التوجه نحو احلال الكامرا الالكترونية محل الكامرا السينمائية واعتماد تقنية الانتاج بالفديو[٩] .

نظرة الى المستقبل

بعد سنوات من البحوث الهندسية والتجارب التقنية ثم انجاز التلفزيون عالي النقاوه High Definition Television (HDTv) . في هذا الجيل التلفزيوني الجديد تصبح خطوط مسح الصورة بواقع ١١٢٥ خطاً بدلاً من خطوط المسح في الانظمة الحالية وهي ٥٢٥ خطاً في النظام الامريكي و ٦٢٥ خطاً في النظام الاوربي .

هذا يعني ان الصورة التلفزيونية في النظام الجديد سبتكون عالية النقاوة ، واضحة التفاصيل الى درجة كبيرة تسمح بتكبير حجم الشاشة الى اضعاف حجم الشاشة التلفزيونية الحالية . الصورة في النظام التلفزيوني عالي النقاوة تشابه في درجة الوضوح الصورة التي نحصل عليها عند عرض فلم سينمائي قياس ٣٥ملم .

اجهزة الانتاج التلفزيوني للتلفزيون عالي النقاوة من كامرات واجهزة تسجيل صو،ري واجهزة مونتاج غير متوفره في الوقت الحاضر على نطاق تجازري ، وحتى يصبح ذلك ممكناً في المستقبل ويحقق انتشاراً معقولاً يتم الان انتاج نسخ اساسية من البرامج التلفزيونية عالية النقاوة ومن ثم تحول الى نسخ تصلح للأستخدام في نظام التلفزيون التقليدي المعمول به حالياً او التوزيع على اشرطة الفيديو كاست او الفيديو دسك .

بعض مخرجي السينما ومنتجيها مهتمون بامكانيات التلفزيون عالي النقاوة كبديل لاستخدام معدات الانتاج السينمائي الاتجاه هو ان تتم تقنيات الانتاج ، التصوير والتقطيع وغيرها ، تلفزيونياً مستفيدين من سرعة الانتاج والتقنية العالية التي توفرها اجهزة الكومبيوتر المتصلة بمنظومات المونتاج في التلفزيون عالي النقاوة وكذلك امكانية عمل المؤثرات الصورية والالكترونية والرقمية التي لاتحصى ، بعد ان يتم انجاز العمل يحول الانتاج الى شريط سينمائي عن طريق منظومة خاصة تعمل بالليز ر ثم توزع النسخ السينمائية الى دور العرض السينمائية التقليدية[١٠] .

هذا التداخل الكبير بين الانتاجين السينمائي والتلفزيوني وصولاً الى انتاج فن مرئي يجعل من الضروري اعادة تقويم لبعض التخصصات المساهمة في عملية الانتاج لتنسجم مع التطورات الجديدة وتأخذ ملامح واضحة ومميزة ولعل من اهمها دور المونتير .

تحليل البيانات

بعد تحليل البيانات الشخصية التي جمعت من الاستمارات التي وزعت على العاملين في ميدان المونتاج والتقطيع التلفزيوني وجد ان ٨٠٪ ممن يعملون في هذا المجال هم يحملون تخصصات تقنية واغلب هؤلاء يعملون في تلفزيون العراق وممن لديهم سنوات عمل طويلة اما الباقون ٢٠٪ فهم يحملون تخصصات فنية مثل معهد الفنون او كلية الفنون الجميلة .

ربما يكون الامر مفهوماً بالنسبة لتلفزيون العراق ، ففي منتصف الستينات تم نصب

اجهزة التسجيل الصوري المغناطيسي (الفيديو تيب) في تلفزيون العراق (تلفزيون بغداد) ولم يكن العمل آنذاك يتطلب غير مراقبة الاشارة والتسجيل وهي اعمال تقنية لان الفديو في بداية الامر كان محدود الامكانات ، ولكن بعد ان اصبحت حالة التقطيع في الفيديو امراً ممكناً استمر هؤلاء الاشخاص بمهمة التشغيل والتسجيل والتقطيع وحتى بعد تطور التقطيع الى مونتاج ظل الامر على حاله دون تغيير في حين ان عمل المونتاج يتطلب اشخاصاً لهم خبرة انتاجية وخلفيات درامية وادبية .

هذا يعكس خطأ وقع فيه ويقع تلفزيون العراق عندما يعين اشخاصاً يحملون تخصصاً تقنياً في المواقع التي يجب ان يحتلها اشخاص يحملون تخصصاً ادبياً وفنياً فمنذ تأسيس تلفزيون بغداد ١٩٥٦ الذي اسس على عجل ارسلت مجموعة من الاشخاص الى بريطانيا للتدريب على الاعمال الهندسية والتقنية[١١] . وبعد عودة المتدربين وهم من خريجي مدرسة الصنائع احتلو معظم المواقع في التلفزيون بما فيها مواقع كان يجب ان تدار من قبل اشخاص يحملون مؤهلاً ادبياً فنياً مثل التصوير التلفزيوني ومراقبة الصوت . . .

المونتير الذي يحمل مؤهلاً مهنياً (صناعياً او هندسياً) لايمكن - على العموم - ان يكون مونتيراً ناجحاً ولايكون عمله خلاقاً ذو اسلوب متميز لانه لايملك خلفية ادبية او درامية تؤهله للقيام بذلك . وانه لايطمح اكثر من ان يقوم بعملية التسجيل الصوري الناجح وربط المقاطع المسجلة تحت اشراف مباشر من المخرج او مساعده غير ان الامر يختلف عندما يكون المونتير ممتلكاً لخلفية ادبية او درامية .

ربما لايريد البعض (وخاصة المخرجون) ان يأخذ المونتير دوراً اكبر من دوره الحالي في الانتاج التلفزيوني الدرامي المنفذ بالكامرا المحمولة بالرغم من تخصصه ومؤهلاته لاسباب عديدة وكثير ماتظهر الاختلافات في وجهات النظر عند تحديد الاختصاصات في بادىء الامر . . ففي السينما مثلاً وفي وقت من الاوقات كان هناك اختلاف على اهم الاختصاصات وهو المخرج ، وكان هناك اختلاف بين ستوديو وآخر وبلد وآخر ، فقد كان المخرجون في هوليود ابان الفترة بين الثلاثينات والخمسينات يجبرون على اتباع اسلوب (اللقطة الاساس) وهي تصوير المشهد ببكامله بلقطة طويلة ثم يصار الى تصوير لقطات مختلفة الاحجام ثم يقوم المونتير بالاختيار من بين عدد كبير من اللقطات وكان بعض الممثلين الكبار يصرون على حد ادنى من اللقطات الكبيرة بغض النظر عن الموضوع او

الاعتبارات الدرامية[١٢] وفي اغلب الاحيان كان كاتب السيناريو يحدد كل التفاصيل ، والمخرج ينفذ ماهو مكتوب ، وحتى نهاية الثلاثينيات كان هناك ستة فقط من المخرجين في هوليود يسمح لهم بتصوير مايشاؤون ، ولهم الحق في الاشراف على المونتاج . .

وفي بريطانيا يكون المخرج هو المسؤول الاول عن الفلم ويتعاون مع كاتب السيناريو ويشرف على المونتاج . . في الواقع ان اغلب المخرجين في السينما يرحبون بتولي المسؤولية الكاملة على افلامهم اذا سنحت لهم الفرصة[١٣] ولكن بالرغم من كل شيء الاختصاصات تكاد تكون الان واضحة ، المونتير بصورة عامة يقوم بعمله بصورة ابداعية وحسب رؤيته التي يجب ان تنسجم مع رؤية المخرج واذا كان المخرج هو عقل الفلم فان المونتير هو قلبه[١٤] .

الاستنتاجات والتوصيات

اصبحت الانتاجات التلفزيونية المنفذة بالكامرا المحمولة تشابه في اسلوبها الاسلوب السينمائي ، وان خيار المستقبل هو الانتاج بتقنية تلفزيونية واسلوب سينمائي وهذا يتطلب ان يكون عمل المونتير في التلفزيون اكثر تخصصاً ، وان يأخذ المونتير دوراً اكثر تميزاً ليعمل على تعمق الرؤية الاخراجية بشكل خلاق ومؤثر ، ولأن تقنيات الانتاج التلفزيوني التي كانت سائدة في مراحل سابقة من مسيرة التلفزيون والتي فرضت دوراً محدوداً جداً للمونتير لم تعد قائمة ، بل ان التقنيات تطورت في الاتجاه الذي يسمح للمونتير ان يلعب دوراً جديداً اكثر تخصصاً ووضوحاً وخاصة في الاعمال المنفذة بالكامرا المحمولة .

وتأسيساً على ماتقدم يمكن وضع بعض التوصيات التي تساعد على تحديد التخصصات المتداخلة في عملية المونتاج التلفزيوني والتي تختلط فيها التسميات .

١. مازج الصورة ، هو الشخص الذي يقوم بادارة المازج الصوري حسب توجيهات المخرج .

٢. مقطع الفيديو ، هو الشخص الذي يقوم بالتقطيع الالكتروني على اجهزة الفيديوتيب بواسطة وحدة السيطرة على التقطيع وهي عملية تقنية تنفيذية تتم تحت اشراف المخرج او المونتير .

٣. المونتير ، هو الذي يدير عملية المونتاج بشكل ابداعي مساهماً في تفسير وتجسيد فكرة الانتاج وبما ينسجم ورؤية المخرج . ويقوم بالمعالجات المونتاجية المتاحة التي تساهم في خلق ايقاع متناسق واستمرارية وجو عام مقنع .

التحصيل العلمي لمازج الصورة الدراسة الاعدادية او معهد الفنون الجميلة ، اما مقطع الفيديو فيمكن ان يكون خريج الدراسة الاعدادية او دراسة مهنية .

اما المونتير فيجب ان تكون له خلفية ادبية او درامية وان يكون خريج كلية الفنون الجميلة او معهد الفنون او دراسة مشابهة ، لان عمله يعتمد الحس الدرامي والتعامل الدقيق مع الايقاع والاستمرارية ومن المهم العمل على ايجاد صيغ للالتزام بالتصنيفات اعلاه كل حسب نوع العمل الذي يؤديه .

الهوامش

١- ستاشيف ، ادورد وبريتز ، رودي - برامج التلفزيون ، انتاجها واخراجها - ترجمة احمد طاهر - مؤسسة سجل العرب - القاهرة .

٢. بريتز ، رودي - الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني - ترجمة د. انور محمد خورشيد - عالم الكتب - القاهرة .

3.WURTZEL , Alan , **Television Production** - Second Edition . McGraw Hill , New York , 1985 .

4. LEVITAN , Eli,L., **Am Alphabetical Guide to Motion Picture , Television , and Videotape Production** . McGraw Hill Book Company . New York, 1970

٥. مصدر سابق .

٦. شلبي ، د. كرم - الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج - دار الشروق جده ، ١٩٨٨ .

7. ZETTL , Herbert , **Television Production Handbook** Fourt Edition , Wodsworth Publishing Company , California , 1984 .

8. MILLERSON , Gerald , **The Technique of Television Rroduction** , Eleventh Edition , Focal Press , London 1985 .

٩. مصدر سابق .

١٠. مصدر سابق .

١١. جريدة اليقظة ، العدد ٢٤٨٨ التاريخ ١٩٥٦/٥/٤ .

١٢. جاينتي ، لوي دي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، دار الرشيد للنشر - بغداد : ١٩٨١ .

١٣. رايس ، كارل ، فن المونتاج السينمائي ، ترجمة احمد الحضري الدار المصرية للتاليف والترجمة .

١٤. حداد ، صاحب - جريدة الجمهورية - العدد ٨٤٣٤ التاريخ ١٩٩٣/٣/٢٤ .

1.Jawad Saleem , Asst.Prof Salih Al-KARAGHULLI

One of the greatest Iraqui painters and scolptors , whose works are well know in Iraque and the world . The research thows light on his life and works .

2. SThe Mesages of Stage plays in Iraqui schools (1900 - 1940) , Lecturer Ahmad Salman Atiya .

Stage-plays in Iraqui Schools at that period was a way of expressing politicul , athical , and social tmessages Throug selection subject and charachter this was effected .

3. The Problem of Aesthetical Relationship between Actor and character Lecturer Thami r Kareem - Abdul Sahib Nima .

Actor is alive activist and charachter is a hypothetcal creation of This relation ship is an aesthetial phantazy , What are The approaches , Imitation , age , and intuition Tha make all This attainable .

4. The function of scenary in foreign Plays presented in the youth Centre in Baghdad .

How a Space and aplace plays an essential role in staging foreign plays in Iraqai environment .

5. Re evalution the rol of the editor in TV.

Esam Essa Alwan

In the first year of TV., editing wase done Instantaneously The technique of TV. production developed and become similar to that in film . this needs an editor Rother than a technician, who can arranges the shots and deals with visual continuity and audio tracks .