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

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

العدد 17 - المجلد الخامس - السنة الخامسة - حزيران 1997

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

المحتويات

- ☐ الخطاب الشعري بين الانشاد والالقاء — د . عبدالمنعم خطاوي
- ☐ مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي المعاصر — د . شفيق المهدي
- ☐ الشريط الصوتي في الفيلم السينمائي والاهمية الفائقة له في التقييم النهائي للعمل — احمد نوري حسين
- ☐ المعالجة المحاسبية للمستلزمات المادية في الانتاج المسرحي واثره على كلفة المنتج — د . سالم محمد عبود / د . وليد العبيدي
- ☐ الايقاع في مسرحيات بيكيت القصيرة — عبدالفتاح عبدالامير
- ☐ مسيرة الفن في العراق — صالح القره غولي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٣٨ لسنة ١٩٨١

شـــروط النشـــر فـــي مجلـــة الأكاديمي

١. تخضـع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث
٢. ان يكون البحث جـديـــــداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة أخرى .
٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .
٤. تقدم البحـوث مكتوبة بالالة الكاتبـة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .
٥. تحـتوي الصـفحة 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. يستـوفي مبلغ (٥٠٠) دينار عن كل بحث مكافـأة تقويم بالاضـافة الى (٢٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر .
١٤. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة) .

مجلـــة الأكاديمي

كليـة الفنـون الجميلـــة – جامعـــة بغـداد / الوزيريـــة – بغـداد

الأكاديمي

الخطاب الشعري
بين الانشاد والالقاء

د . عبدالمنعم خطاوي
مدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

حاول البحث تفسير مفهوم الانشاد وسير علاقته بالالقاء من اجل ازالة ماقد يقع من لبس لدى بعض الدارسين ، ولذلك فهو يحاول الاجابة على التساؤل الآتي :
هل ان للشعر طريقة انشاد خاصة ، وان كانت موجودة فما هي مواصفاتها ؟

ألقي في المؤتمر العلمي الثالث المنعقد على قاعة حقي الشبلي في كلية الفنون الجميلة - بغداد للفترة من ١٧-١٨/٥/١٩٩٥

تاريخ استلام البحث ١٥/٤/١٩٩٥ تاريخ قبول النشر ٢٥/٥/١٩٩٥

اهمية البحث

كثيرا مايحدث خلط بين مفاهيم الالقاء والانشاد والغناء حيث وجد الباحث أن هناك تصورا خاطئا لدي البعض فى أن إنشاد الشعر هو غناء بشكل خاص أو أن ألانشاد هو القاء الشعر بشكل مبالغ فيه يمتاز بالدفع الهوائي الشديد والمد في الصوائت الطويلة .

لقد حاول هذا البحث تفسير مفهوم الانشاد وسبر علاقته بالالقاء من اجل ازالة ما قد يقع من لبس لدي بعض الدارسين، لذلك فهو يحاول الاجابة على التساؤل الآتي:

هل أن للشعر طريقة انشاد خاصة، وان كانت موجودة فما هي مواصفاتها ؟

حدود البحث

يتخذ البحث من الشعر العربي التقليدي نموذجا في استشهاداته ومادة في تحليلاته معتبرا بان الوزن والقافية والالتزام ببحور الشعر المعروفةمسألة جوهرية يعتمدها البحث في محاولته الوصول الى اهدافه :

ملخص البحث :

ينطلق هذا البحث من مفردة(الانشاد) في عملية بحث عن مميزات فعل الانشاد ومقارنتها بقواعد الالقاء للكلام العادي بصورة عامة والشعر العربي بصورة خاصة ، بما له من طبيعة متميزة . لذلك يبدأ البحث في تعريف الانشاد محاولا ربط هذا التعريف بفعل الالقاء، ثم يتعرض البحث لدراسات سابقة تناولت القاء الشعر ووضعت له قواعد خاصة وعامة.

ومن جهة اخرى فان البحث يتصدى لدراسة ابرز ما يميز الشعر العربي وهو الوزن والقافية وعلاقة ذلك بالالقاء معتبراً ان تحقيق الايقاع الصحيح من مميزات الالقاء المؤثر.

ويعتبر البحث ان حسن الألقاء للشعر انما يصدر من تفاعل الملقي مع ما في الشعرمن صور بلاغية وخيالية ، لذلك يحاول البحث ايجاد السبل التي تجعل الملقي متفاعلا مع ما يلقيه فيدرس مقومات واسس الألقاء الدرامي ومدى تطابقها مع القاء الشعر او (انشاده).

ولأن الشعر يعتمد الوزن، والوزن يدرك بالسمع فقد عد علماء اللغة ومنهم(ابن سنان الخفاجي) الصوت من المعقولات وانه يدرك بحاسة السمع، وهو يجري من السمع مجرى

الالوان من البصر، ومن اجل هذا فقد ركز البحث على مسألة الدقة في نقل اوزان الشعر وسلامة الفاظه التي تكون في كثير من الاحيان معولا عليها في تحديد جودة الألقاء او رداءته.

ويتعرض البحث الى دراسة تأثيرات التفعيلات الشعرية ومكوناتها على القاء البيت الشعري ومقارنة عملية الالقاء المقيدة بالوزن والملتزمة به على حساب المعنى بعملية الالقاء التي تميل الى ان يكون المعنى قائدا للوزن الشعري مسيطراً عليه ويورد على ذلك امثلة توضيحية .

لقد حاول الباحث ان يجد ما يدل على ان للأنشاد طريقة القاء ينفرد بها، لكنه لم يجد ما يشير الى قواعد واصول تلك الطريقة التي قد يتوهم وجودها البعض.

الأنشاد ليس غناء ولكنه يطرب الأسماع أي أنه يختلف عن القاء الكلام العادي، ومما ذكره صاحب الاغاني قوله «وكان الرشيد لحبه للأدب وكلفه بالفصاحة واعجابه بالكلام الجيد ومعرفته بأفانين القول- يطرب لأنشاد الشعر أكثر مما يطرب للغناء» .

ان الانشاد اذن القاء (منغم) وسبب النغم فيه يعود لما فيه من اوزان شعرية مرتبة ترتيبا لا وجود له في الكلام العادي ولكنه لا يمتلك ما يمتلكه الغناء ، حيث اللحن والنغم الموسيقي .

يحاول البحث ان يجيب عن التساؤل الذي يطرحه في البداية عن كيفية تحقيق الانشاد الجيد ، ويلخص الاجابة في تحديد ثلاث مراحل يمر من خلالها تحقيق الانشاد ، اولاها مرحلة الفهم وادراك المعاني والمشاعر ، ويعتبرها مرحلة اساسية لا بد منها لمن يتصدى لانشاد الشعر .

والمرحلة الثانية التي لا بد منها لمنشد الشعر هي مرحلة الايمان والتفاعل والاعتقاد الكامل بالافكار والمعاني والمشاعر التي ينقلها الشعر المنشد .

اما المرحلة الثالثة فهي الوسيلة التي ينقل الملقي بواسطتها للمتلقي ما تعبر عنه المرحلتان الاولى والثانية ، وهي تتمثل بالقدرة الصوتية التي تستوعب الصور التي يتضمنها الشعر المنشد .

وتظل هذه المراحل الثلاث بحاجة الى تدعيم واسناد يرى الباحث انه يتمثل بالثقافة

اللغوية العالية والمعرفة العميقة بقواعد اللغة والتي كثيرا ما يؤدي الجهل بها او ببعضها الى ضياع الكثير من المعاني والى فقدان المشاعر قيمتها .

ويجري تفاعل هذه المراحل الثلاث داخل بوتقة من المهارة الفنية التمثيلية تجعل الملقي قادرا على نقل فهمه وايمانه بما يقول دون ان يشعر السامعين بأنه واسطة لنقل الافكار والمشاعر .

واخيرا نقول : ان هذا البحث محاولة متواضعة ترمي الى ان تكون علامة في طريق دارسي فن الالقاء والتمثيل تدرس كيفية التعرض لالقاء الشعر وانشاده بشكل أقرب للجودة والتأثير ، والله من وراء القصد .

انشاد الشعر :

نشد الضالة ينشدها نشدة ونشدانا ، طلبها . وأنشدها عرفها[1] اي عدد صفاتها ، ويكون هذا التعداد برفع الصوت بين الناس حتى يسمعوا تلك الصفات ، والصوت هذا ليس موجها الى شخص بعينه وانما الى مجموعة من الاشخاص ، ولا يتم هذا الا برفع الصوت .

والنشيد في اللغة العربية رفع الصوت في نشدان الضالة وقد غلب على رفع الصوت عموما حتى شمل الشعر فقيل لمن يقرأ الشعر بصوت مرتفع انه ينشد ، والمقصود بارتفاع الصوت هو تلك القوة في الصوت التي يستطيع معها جمع من الناس ان يسمعه.

ان الانشاد يختص بالشعر دون النثر ، ولا يخفى ان اول ميزة للشعر يعرف بها ويميز عن غيره من النتاج الادبي هي امتلاكه للوزن والقافية ، والتزامه ببحور معينة معروفة للشعراء وغيرهم . وقد يتبادر للذهن اول وهلة ان هذه الميزة المحددة للشكل هي كل ما يميز الشعر عن غيره . ولو صح هذا لأمكن ان نسمي اي كلام موزون ومقفى شعرا بغض النظر عما فيه من معاني ومقاصد . ونحن اذ قلنا ان اول ميزة للشعر هي امتلاكه للوزن والقافية فاننا لا بد ان نشير الى الميزة التي نعدها اهم ميزاته ، الا وهي قابليته على

اثارة المشاعر .

لقد حاولنا ان نجد في المصادر التي راجعناها تناولا موسعا لموضوع الانشاد ، فلم نعثر الا على القليل ، ولم نجد في اغلب الدراسات الخاصة بالالقاء ذلك الاهتمام الذي كنا نأمل وجوده بهذا الموضوع .

لقد وضع سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد في الجزء الرابع من كتابهما (فن الالقاء) قواعد عامة وخاصة لالقاء الشعر القديم في المأساة [٢] ، فمن القواعد العامة : ما ذكراه من ضرورة السيطرة على التنفس ، ووجوب توفر الصوت المرن المطواع المريح ، وكذلك اهمية الوضوح في توصيل معاني البيت الشعري . ثم وضعا قواعد خاصة لالقاء الشعر تتعلق بخصوصية الشعر العربي اجملاها بست نقاط :

أ- عدم الوقوف عند انتهاء الشطر او البيت ، بل عند انتهاء المعنى مع المحافظة على موسيقى الشعر ،والوزن ، فقد لا ينتهي المعنى ببيت واحد او بيتين ، وأوردا امثلة شعرية على ذلك .

وهذا ما سنتوسع في الحديث عنه في سياق هذا البحث .

ب- الاهتمام بايصال المعاني والعواطف بموسيقى الشعر ،ابراز المعاني .

جـ- الابتعاد عن الرتابة التي تفرضها القافية

د- الاهتمام بالبناء الدرامي في الالقاء باستخدام قوة الصوت وسرعته .

هـ- التبسيط في الالقاء والابتعاد عن المبالغة والتضخيم .

و- المحافظة على ابعاد الشخصية ومحاولة تصويرها من خلال الصوت والالقاء . ثم اوردا جملة من تطبيقات مقترحة من مسرحيات شعرية مختلفة .

اما د . فاروق سعد[٣] في كتابه (فن الالقاء العربي الخطابي والتمثيلي) ، فقد اكتفى بنقل مقطع من كتاب الشاعر الفرنسي (بول فاليرى PauL Valery) ، (في القاء الابيات الشعرية)، حيث يعقد مقارنة بين الغناء والقاء الشعر ، وهو يهتم بالنغمة الموسيقية اولا ، حيث تأتي المعاني بالدرجة الثانية .

ربما ينطبق هذا على الشعر الفرنسي دون العربي ، برغم تأكيد د . فاروق سعد ان ذلك يمكن ان يطبق "ليس على القاء الشعر الفرنسي فحسب ، بل على القاء الشعر بأية

لغة اخرى ، ومنها اللغة العربية"(٤) .

ويتحدث عبد الوارث عسر في كتابه (فن الالقاء) عن الخطابة والانشاد وكأنهما شيء واحد ، ثم يتحدث عن الانشاد فيخلط بينه وبين الغناء ، حيث يأتي بمثال يقول فيه : "فاندفع اشعب منشدا بيتين لجرير ، في لحن وضعه لهما (ابن سريج)(٥) .

وربما كانت طبيعة الشعر العربي وتميزه عن غيره هي التي حالت دون تناول قواعد القائه من قبل الدارسين من غير العرب ، حيث انهم لا يعرفون ميزاته ، اولا يستطيعون تذوقه كالعرب ، لانه ينفرد بين شعر الامم الاخرى بوزنه وقافيته وبحوره المعروفة ، ويختلف كثيرا عن غيره من شعر تلك الامم .

سنحاول في هذا البحث دراسة القاء الشعر في ضوء طبيعة الشعر العربي ومواصفاته، مستهدين بالقليل الذي وجدناه عن هذا الموضوع ، في محاولة لوضع قواعد اولية في كيفية الاداء المعبر ونقل الصور الشعرية التي ارادها الشاعر الى السامعين .

الشعر ، ذلك الكلام الموزون المقفى الذي يحمل معنى ويثير المشاعر والانفعالات الانسانية بالصورة الخيالية التي يقدمها الشاعر وهو بهذا انما يخاطب العاطفة في اكثر الاحيان ، ولم تبتعد تعريفات الشعر عن هذا المعنى كثيرا فقد جاءت في الغالب على اشتراط وجود الوزن والقافية واثارة المشاعر ، "فالشرطان اللذان يجب توافرهما في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور فاذا وجدت نوعا من الادب يجمعهما كان شعرا ، اما اذا وجد الشرط الاول دون الثاني فنظم لا شعر، واذا وجد الثاني دون الاول فنثر شعري ، وهو الذي كاد يكون شعرا لولا انه فقد الوزن ، وهذان الشرطان يخرجان انواعا كثيرة مما يسمونه شعرا وليس بشعر كالفية ابن مالك"(٦) .

ان الوزن في الشعر هو الموسيقى ، وهو الايقاع ، حيث اختلاف التفعيلات ولكل تفعيلة وقع خاص على الاذن .

واذا تساءلنا عن هذه التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري كيف تظهر وكيف نميز بين ايقاع احداها وايقاع الاخرى لم نجد امامنا سوى الصوت البشري ، فبالصوت نعرف التفعيلة ، طويلة ام قصيرة ، غليظة ام رقيقة .

ان ما يهمنا من الشعر هنا هو انشاده ، وطريقة هذا الانشاد ، كيف يمكن ان يضيف

الانشاد او القاء الشعر جمالا على جمال الشعر ذاته ، وكيف يمكن ان يسهم الالقاء الجيد للشعر في توصيل معانيه واغراضه والمشاعر الانسانية التي يحتويها ؟

ان القاء الشعر وفق طريقة معينة يمكن ان يستميل اليه قلوب السامعين عندما يطرب اسماعهم ويستحوذ على مشاعرهم . وليس من العجب ان نرى

«قصيدة اهتز الناس لسماعها عجبا وترنحوا بها طربا ، حتى اذا نشرت في صحيفة ، او دونت في كتاب ، وقرأوها في تؤدة وروية ، زروا عليها مبنى ومعنى ، وعدوها من سقط المتاع ، وأنكروا على انفسهم استحسانهم لها اولا واتهموها بالغفلة والبله ، ولكنها روعة الانشاد التي تنقل السامع من عالم الوعي الى عالم الطرب الموشى المجنح، المتموج بالنشوة المسكرة"(٧) .

ان حسن الالقاء للشعر انما مصدره تفاعل الملقي مع ما في الشعر من صور بلاغية وخيالية ، وهو عندما يلقي انما يلجأ الى صدق الشعور في ابراز الانفعالات ويستعين بتجاربه الحيوية القريبة الشبه بمعاني الشعر الذي يلقيه وهو ما يسميه ستانسلافسكي بالذاكرة الانفعالية(٨) .

ينطوي القاء الشعر او ما اصطلح على تسميته بانشاد الشعر على مقومات الالقاء الدرامي من جميع جوانبه ، الا انه مختص بالشعر دون النثر . لذلك تصح نصيحة (ستانسلافسكي) لتلاميذه ان تكون دليلا لملقي الشعر ، حيث لا بد من توجيه الاهتمام الى البحث عن وسائل الافادة مما تختزنه النفوس من مادة انفعالية ، والاهتمام بعد ذلك باكتشاف الطرق الكفيلة بخلق عدد لا نهاية له من الشخصيات التي تمتزج فيها النفوس والاخلاق والمشاعر والانفعالات الانسانية بغية استخدامها في الادوار التمثيلية(٩) .

يلاحظ على كثير من الممثلين انهم لا يعطون للشعر قيمته العاطفية ووقعه الموسيقي عند قراءته ، بل يمرون عليه مرورا ، ا، يقرؤونه قراءة لا تفيه حقه ولا تعطي لمعناه قيمة تذكر .

لقد قال العرب الشعر وترنموا به معبرين عما يختلج في صدورهم من مشاعر واحاسيس ، وهناك من الشعراء من قال الشعر وهو امي لا يعرف القراءة والكتابة ، واكثر الشعراء من كان يعلن عن ولادة قصيدة من قصائده بأنشادها بين قومه ، وهذا

كله لان الشعر انما يقال كي تسمعه الاذان لا لتقرأه العيون .

فالاصل في الشعر السماع ، والا ما كان ذلك الاهتمام بالتفعيلة والوزن الشعري اللذين لا قياس لهما سوى السمع .

اقد ادرك العرب قيمة الاثر الذي يحدثه التعود على سماع الشعر وما يعود به على السامعين من تثقيف لألسنتهم وأذواقهم معا وقالوا في ذلك الكثير من الوصايا منها قول السيدة عائشة (رض) الذي نقله (ابن عبد ربه) :

(رووا اولاد كم الشعر تعذب السنتهم)[١٠] .

سلامة القاء الشعر :

لان الشعر يعتمد الوزن ، والوزن يدرك بالسمع فقد عد علماء اللغة ان الصوت معقول ، وانه يدرك بحاسة السمع وهو يجري من السمع مجرى الالوان من البصر[١١] ، لذلك تكون الدقة في نقل اوزان الشعر وسلامة الفاظه مطلوبة وبها يفرق بين الالقاء الجيد والالقاء الرديء .

ان البيت الشعري ، ونخص هنا شعر القريض ، يتألف من مجموعة

من التفعيلات ، وهي المقاييس للالفاظ ، مثل فعلن ، فعولن ، فاعلن ، مفعولن ، مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعولات[١٢] .

كل تفعيلة من هذه التفعيلات تتكون من اصوات اما متحركة واما ساكنة ، وهي تتألف مما سمي بالاسباب والاوتاد .

فالسبب الثقيل حرفان متحركان يلي احدهما الاخر مثل : بِكَ ، لَكَ .

والسبب الخفيف حرفان اولهما متحرك وثانيهما ساكن مثل : لم ، لن .

اما الوتد فهو يتكون من ثلاثة احرف ومنه ما يسمى بالوتد المجموع ، وهو يتكون من حرفين متحركين متتاليين يليهما حرف ساكن مثل : سما على . ومنه ما يسمى بالوتد المفروق ، وهو ما يتكون من حرفين متحركين يتوسطهما حرف ساكن مثل : كيف ، عند .

ان كل تفعيلة من التفعيلات تتألف من اسباب واوتاد تقابلها الفاظ البيت الشعري . ولا يشترط ان تقابل كل تفعيلة لفظة كاملة ، بل يمكن ان يقابل التفعيلة جزء من لفظة

. وربما قابل التفعيلة جزءان اولهما في نهاية لفظة وثانيهما في بداية اللفظة التالية وكما يأتي :

فاعلن يقابلها مثلا : كائنٌ ، وهو لفظة كاملة ، ويمكن ان يقابلها لفظ يتكون من جزأين الاول في نهاية كلمة والثاني في بداية كلمة ثانية مثل : (فاوَجَا) وهو لفظ جاء من (فا) وهي الجزء الثاني من كلمة (عفا) و(وجا) وهي الجزء الاول من كلمة (وجاءنا) ، واجتماع اللفظين معا يقابلان في الوزن التفعيلة (فاعلن) التي تتكون من سبب خفيف يتبعه وتد مجموع .

اما مفعولن فيقابلها مثلا : مسؤولٌ او لفظة اخرى تتكون من جزأين مثل (لا عذلي) وهي تتكون من (لا) وهي الجزء الثاني من كلمة (أقلاً) ومن كلمة عذلي في (أقلِ عذلي) .

اما مستفعلن فيقابلها مثلا : (من حيثما) ، (مستصرخ) ، وهكذا بقية التفعيلات

ولو لاحظنا ان هذه التفعيلات تعتمد الحدكة والسكون في وزنها ، لادركنا اهمية تحقيق اخراج الحركة والسكون وتوضيحهما عند اللفظ ، فقد يودي عدم العناية في تحقيق الحركة والسكون الى اختلاف في الوزن الشعري مما يؤثر على الوقع الموسيقي للبيت الشعري على الاذن .

لقد قسم العرب الشعر الى اوزان متعددة سموها بالبحور وهي ستة عشر بحرا ، يتكون كل بحر من هذه البحور من مجموعة من التفعيلات التي ذكرناها ، التي لكل منها وزن يختلف عن الاخر ، ومن ثم فان وقع هذا الوزن على الاذن هو غير وقع التفعيلة الاخرى .

ان هذا الوزن الموسيقي ذو قيمة كبرى في الشعر ، حتى عد الشعراء مغنين يترنمون بأشعارهم ويتغنون بها .

ومن جهة اخرى نجد ان البحور الشعرية تختلف بعضها عن البعض الاخر لاختلاف تفعيلاتها طولا وقصرا ، غلظا ورقة ، ارتفاعا وانخفاضا ولذلك يختلف وقعها الموسيقي[١٣]

ان الشاعر يخاطب المشاعر الانسانية ، ولذلك يتوقف الاستمتاع الحقيقي بالشعر

على حدة الادراك والاستجابة العاطفية للسامعين .

ومن هنا جاءت اهمية حسن القاء البيت الشعري وسلامته والمحافظة على وزنه ، وتحقيق التفاعل مع المشاعر التي يتضمنها .

ان تكون البيت الشعري من عدد من التفعيلات الشعرية لا يعني ابدا ان يكون القاء الشعر بنغمة واحدة رتيبة لكل الابيات التي تتكون منها القصيدة بحجة المحافظة على الوزن الشعري ، فأعطاء معنى الكلمة امر مهم وهو لا يخل بالوزن . فكما يحدث في القاء النثر من نقل امين للافكار والمشاعر يمكن ان يتم في القاء الشعر .

ان البيت الشعري يتكون من ناحية المعنى من جمل خبرية واستفهامية او تعجبية ، ومن جمل ينتهي معناها لتبدأ جمل اخرى تماما كما في النثر ، وكل هذا يمكن ان يظهره الملقي دون الاخلال بالوزن الشعري .

ان ما نعنيه ، هو ان لا يدع الملقي للشعر وزن ذلك الشعر يسيطر على القائه ويقيد حريته في التعبير خوفا من تضييع الوزن . بل على العكس ، يحاول ان يجعل تعبيره عن المعاني هو المسيطر ما دام محافظا على الوزن الشعري .

وكثيرا ما نلحظ ان القافية الموحدة تقيد الملقي فينسى ما للكلمة الاخيرة من البيت من كيفية في الالقاء ، فيأتي القاؤه لنهايات الابيات متشابهة النغمة مما يولد الملل لدى السامع ويقلل لديه فرص الفهم والتفاعل مع المشاعر ،الاحاسيس التي يحتويها الشعر .

وقد يلتزم الملقي ، جهلا منه بأوزان الشعر وتفعيلاته بالشكل الذي يكتب به البيت الشعري ، مضيعا المعنى ، فبيت مثل بيت الخنساء في رثاء اخيها صخر :

طويل النجاد رفيع العما د ساد عشيرته امردا[١٤]

قد يخدع الملقي فيظن ان الوقوف على نهاية الشطر الاول من البيت من الواجبات الضرورية وانه ان لم يقف أخل بالوزن ، وهذا هو الوهم بعينه ، حيث يمكنه الاستمرار في القاء الشطرين لتتم الكلمة التي ينتهي بجزئها الاول الشطر الاول من دون ان يخل ذلك بالوزن ، ولذلك سميت بعض الابيات بالمدورة .

وما ابشع ان يحصل مثل هذا في ابيات مثل بيت زهير بن ابي سلمى :

فنهنهها ساعة ، ثم قا ل للوازعين : خلوا السبيلا[١٥]

او بيت حسان بن ثابت :

نهز القنا في صدور الكما ة حتى نكسر أعوادها[١٦]

فلو اتم القاء الشطر الاول الذي ينتهي بكلمة ناقصة بهدف المحافظة على وزن الشطر الاول لما وصل المعنى الى السامع بذات التأثير الذي يصل به فيما لو القي البيت كاملا.

وهناك ابيات شعرية ينتهي شطرها الاول بكلمة كاملة يتوقف على لون القائها المعنى بكامله . فلو تم الوقوف عليها بقصد المحافظة على الوزن ايضا لفسد المعنى المطلوب ، مثل بيت ابي العتاهية :

ولربما انتفع الفتى بضرار من ينوي الضرار وضره من ينفع[١٧]

فالوقوف على نهاية الشطر الاول (من) يضر بالمعنى ، لأن (من) اسم موصول لا يتحقق معناه الا بذكر ما بعده ، ولو وقف عليه بتحقيق نغمة خاصة تدل على المعنى الذي تتضمنه كلمة (من) ، لوصل المعنى .

وربما كان الشطر الاول كله ، معولا عليه في تمام المعنى ، حيث لا معنى له اذا لم يعط الالقاء الذي يوصله بالشطر الثاني كبيت طرفه بن العبد :

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوي في البطالة مفسد[١٨]

فالقاء الشطر الاول بما يحمله من نغمة في الالقاء وخاصة في نهايته ، هو الذي يعطي معنى تمام البيت .

الالقاء للشعر موهبة لا تتأتى لاي كان ، ولا تتحقق بسهولة ويسر ، بل على من يروم ارتياد هذا المجال ان يثقف احساسه بالشعر ويعمق معرفته بالاوزان الشعرية ، وقد يتحقق هذا بدوام القراءة الصحيحة لجيد الشعر ، ويحفظ المقطوعات الشعرية المنتخبة .

ان هذا لا يعني ان يكون الانسان شاعرا ليحسن القاء الشعر ، فكم من البارزين في رواية الشعر وحفظه ممن لم يكونوا معدودين ضمن الشعراء ، فقد كان الخليل بن احمد الفراهيدي وهو واضع بحور الشعر ومن اروى الناس له لا يقول الشعر ، وكذلك كان الاصمعي ، حتى انه قيل للاصمعي : ما يمنعك من قول الشعر فقال : نظري لجيده[١٩] .

ان نوعية القاء الشعر تؤدي دورا مهما في كسب آذان السامعين وقلوبهم ، فالموسيقى اللفظية هي بلا شك اهم وسائل الانتفاع بالاصوات ، ومتى اقترنت هذه

الموسيقى بالعاطفة الصادقة النابعة من الاعماق ، استطاعت التوغل الى داخل قلوب السامعين ، وهذا يذكرنا بقول عامر بن عبدالقيس : "الكلمة اذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، واذا خرجت من اللسان ، لم تجاوز الاذان"[٢٠] . وقد سئل اعرابي مرة : "ما بال المراثي أجود اشعاركم ؟ قال : لأنا نقول واكبادنا تحترق"[٢١] . دلالة على الصدق في القول والتفاعل مع الكلام المنطوق .

ان من أخطر ما يجر الملقي الى الالقاء الرديء في الشعر ، هو انجراره وراء الوزن الشعري دون المعنى وتركه زمام قياد القائه الى التفعيلة الشعرية ، فيكون القاؤه ذا نغمة واحدة مكررة في كل الابيات وهو ما يسمى بال(Mono Tone) ، حيث بتكراره يتولد الملل لدى السامع ، فيضيع المعنى ولا تصل المشاعر الحقيقية الى المستمع.

ان الذي يتصدى لالقاء الشعر ، لا يستطيع تحقيق هذه المهمة ما لم يكن مدركا لمعاني ذلك الشعر تمام الادراك ، حتى يستطيع تقمص روح الشاعر وتشرب احاسيسه وعواطفه .

والصدق في الاداء من متطلبات وصول المعنى ، ولا يمكن ان يكون الكلام صادقا ما لم يكن مفهوما من قائله اولا ، فان كان الملقي هو الشاعر نفسه ، فما أحراه ان يعبر عن خلجات نفسه بكلماته النابعة من اعماقه ، اما اذا كان الملقي شخصا اخر غير قائل الابيات الاصلي ، فعليه ان يفهم معاني الابيات التي يلقيها ويؤمن بها ايمانا يجعله صادقا في ادائها معبرا عما فيها من مشاعر واحاسيس ومعان .

الانشاد :

ترى ، هل للانشاد طريقة القاء ينفرد بها ؟

سبق ان قلنا ان الانشاد في اللغة هو رفع الصوت ، وما دام الامر يتعلق بالشعر ، فالانشاد اذن هو القاء الشعر بصوت مرتفع . وقد يتبادر الى الذهن والخاطر ان للانشاد طريقة خاصة عرفها الشعراء الاقدمون وبها ألقوا أشعارهم ، ولكننا لم نجد ما يدل على قواعد واصول تلك الطريقة التي قد يتوهم وجودها البعض .

ان كل المصادر القديمة التي راجعناها تذكر الانشاد بمعنى الالقاء وتفرق بينه وبين

الغناء ، فمما ذكره ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الاغاني قوله : "وكان الرشيد - لحبه للادب ، وكلفه بالفصاحة ، واعجابه بالكلام الجيد ، ومعرفته بأفانين القول - يطرب لانشاد الشعر ، اكثر مما يطرب للغناء"[٢٢] .

فالانشاد ليس غناء ، ولكنه يطرب الاسماع ، اي انه يختلف عن الكلام العادي انه القاء منغم وسبب النغم الذي فيه يعود لما فيه من اوزان شعرية مرتبة ترتيبا لا وجود له في الكلام العادي . ولو كان للانشاد نظام خاص ، كما للغناء ، حيث اللحن والنغم والموسيقى لذكره المؤرخون والرواة .

ان كل ما وصلنا عن الانشاد لا يدل الا على كونه القاء للشعر ، وليس له من القواعد الخاصة للالقاء الا تلك القواعد التي يتطلبها القاء النثر . ولكنه ولطبيعة النغم التي يفرضها الوزن فيه . يميل فيه الملقي الى شيء من التنغيم .

لقد ذكر ابن خلدون الغناء[٢٣] وعرفه بانه تلحين الاشعار الموزونة بتقطيع الاصوات على نسب منتظمة معروفة ، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعه فتكون نغمة ، ثم تؤلف تلك الانغام بعضها الى بعض على نسب متعارفة ، فيلذ سماعها لاجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الاصوات .... واما العرب فكان لهم اولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام اجزاء متساوية على تناسب بينها في عدة حروفها المتحركة والساكنة ، ويفصلون الكلام في تلك الاجزاء تفصيلا يكون كل جزء منها مستقلا بالافادة لا ينعطف على الاخر ويسمونه البيت ، فيلائم الطبع بالتجزئة اولا ، ثم بتناسب الاجزاء في المقاطع والمبادىء ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها ، فلهجوا به ، فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره ، لاجل اختصاصه بهذا التناسب ، وجعلوه ديوانا لاخبارهم وحكمهم وشرفهم ، ومحكماً لقرائحهم في اصابة المعاني واجادة الاساليب ، واستمروا على ذلك ....

ثم تغنى الحداة منهم في حداء ابلهم ، والفتيان في فضاء خلواتهم ، فرجعوا الاصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترنم اذا كان بالشعر غناء ... ولم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذي كان ديدنهم ومذهبهم[٢٤] .

مع كل هذا التفصيل عن الغناء ومعناه وكيفية أدائه ، الذي ذكره ابن خلدون في

مقدمته ، نجد ان الاشارة الوحيدة التي تثير الانتباه هي مقولة ابن خلدون (ولم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر) . فالترجيع لغة يعني "ترديد الصوت في الحلق كقراءة اصحاب الالحان"(٢٥) .

وهذا يعني ان الترنم بالشعر لم يكن انشادا له ، لان الترنم انما يحدث من المترنم بينه وبين نفسه ، وليس القصد منه اسماع الاخرين . والترنم في حاله هذه لا يتطلب لحنا واضحا او ايقاعا معينا ، وانما هو مما تتفطن له الطباع البشرية من غير تعليم ، يؤدى لتطريب الذات او قتل الوقت . الترنم اذن ليس غناء بالمعنى المعروف للغناء ، ولا هو انشاد للشعر ، حيث لا يؤدى بقصد اسماع كلامه . ولو كان للانشاد الذي نقصده نحو خاص ينهجه المنشد وطريقة معينة يتبعها في انشاده غير طريقة الالقاء ، لتطرق الى ذلك ابن خلدون وغيره من المؤرخين ورواة الاخبار .

الانشاد اذن : هو القاء للشعر الموزون المقفى بصوت مرتفع ، وهو لا يختلف عن القاء النثر الا بما فيه من ايقاع موسيقي يفرضه الوزن الذي فيه ، حيث تجب مراعاة هذا الوزن عند الالقاء دون الاخلال بمعنى الكلمات على حسابه . ولا يكون الانشاد مؤثرا الا اذا صدر عن منشد متفاعل مع كلمات ابياته ، منشد مؤثر في سامعيه .

ان ما ينطبق على انشاد الشعر الموزون المقفى الذي اصطلح على تسميته بالقريض ، يمكن ان ينطبق على انشاد الشعر الحديث او ما يطلق عليه بالشعر الحر الذي يتألف هو الاخر من عدة تفعيلات متتالية ولكنها غير ملتزمة بنظام محدد او ببحر معين ، فالشاعر حر في اختيار تفعيلة او اكثر يرددها حسب نظام يحدده له حسه الموسيقي ، وهو يضع في القصيدة الواحدة عدة قواف تتكرر بين حين ،اخر . غير ان الملقي للشعر الحر يتحرر في القائه له من الوزن الكامل للبيت و الذي قد يميل به الى الرتابة ، حيث تتكرر النغمة في كل بيت .

قواعد الإنشاد :

سمي الشعر شعرا ، لانه حمال المشاعر الانسانية وهو ينبع من اعماق الشاعر ، يفيض بما تحمله نفسه من لواعج وخواطر . والشاعر لا ينظم الشعر لنفسه ، وانما ليسمعه الناس ، لذلك فالاصل في الشعر ان يصل الاسماع ، ولا يتم هذا الوصول الا بالانشاد ،

ان اردنا معنى ايصال المشاعر الانسانية الحقيقية ، حيث يمكن تدوين الشعر ليقرأ ، ولكنه لا يفعل الفعل نفسه في القارىء كما يفعله مسموعا . فكيف يكون الانشاد الجيد ؟

١- بما ان الشعر قطعة من الشاعر ، وصورة نفسه ، ونضح شعوره وفيض وجدانه ، وترجمان احساسه[٢٦] ، فهو اجدر من غيره بانشاده ، حيث ضمان توفر عناصر الايصال الكامل للمعنى والمشاعر .

فالشاعر مستوعب لمعاني شعره اكثر من غيره ، وهو متفهم تمام التفهم لما يقول ، وقادر على التعبير عن المعاني والمشاعر بصوته ، الا اذا كان هناك ما يحول دون قيامه بالانشاد ، لعلة في صوته او غير ذلك من الاسباب . ان الشاعر ادرى بمراعاة معانيه في حال انشاده ، واعرف بما صاغه من جمل انشائية وخبرية ، ترتبط بنفسه ارتباطا وثيقا ، وهو اقدر على تصوير انفعاله ونقل تجربته كاملة الى سامعيه[٢٧] .

الفهم والاستيعلي للمعاني والمشاعر اذن من اول الشروط الواجب توفرها .

والمفروض اتباعها والتي لا بد منها لمن يتصدى لانشاد الشعر ، سواء كان ذلك عند القاء قصيدة مستقلة او ابيات شعرية تتضمنها مسرحية او لوحة درامية .

هذا الفهم للمعاني والمشاعر يحدث أثره الايجابي في الانشاد كلما حاول الملقي ان يرتقي به الى مستوى فهم الشاعر صاحب الشعر لشعره .

٢- ان الشاعر عندما ينقل معانيه ومشاعره للاخرين ، انما هو يعبر عن رأي او موقف او يصف مشاعر يحس بها كأي انسان اخر ، فهو مؤمن معتقد بما يقول ، الا اذا كان الشاعر متزلفا في قوله ، وحتى في هذه الحالة فهو لا يمكن ان يظهر التزلف في انشاده ، بل يحاول ان يصور لسامعيه انه مؤمن بما يقول ، معتقد به كامل الاعتقاد . الايمان بالافكار والمشاعر التي ينقلها الشعر اذن ، من الشروط الواجب توفرها لدى المنشد ، وان لم يتوفر هذا الشرط ، فقد الانشاد الكثير من قوة تأثيره ، بل على العكس ، حيث يؤدي ظهور عدم الايمان بالقول عند المنشد الى معنى يتنافض مع المطلوب .

٣- بعد الفهم والايمان ، لا بد من وسيلة تنقلهما الى اذن السامع ، وهذا لا يتم الا

بعميلة يتجلى فيها الابداع الفني ، ومهما كان الملقي وافر الموهبة الفنية ، فانه لا يستطيع نقل ما في الشعر من مشاعر وافكار عن طريق القاء الشعر الا اذا امتلك الى جانب موهبته الفنية قدرة صوتية تستوعب الصور التي يتضمنها الشعر . ومع هذا يظل في حاجة الى عنصر مهم وجوهري في عملية الابداع ، الا وهو الثقافة اللغوية العالية والمعرفة العميقة بقواعد اللغة العربية ، التي كثيرا ما يؤدي الجهل ببعضها الى ضياع الكثير من المعاني وفقدان المشاعر قيمتها .

اضافة الى كل هذا ، ينبغي لملقي الشعر ان يمتلك من المهارة الفنية التمثيلية ما يجعله قادرا على نقل فهمه وايمانه بما يقول دون ان يشعر السامعين بأنه واسطة لنقل الافكار والمشاعر التي ينقلها ، بل عليه ان يعمل جاهدا ليحمل المتلقي على الاقتناع به كأنه هو صاحب تلك الافكار ،المشاعر .

ان الايمان الذي نقصده ، هو ذلك الايمان الذي يترسخ لدى الملقي ، نتيجة للتصور والتخيل الفني لديه ، الذي ينبع من الاعماق الانسانية ويقرنه (ستانسلافسكي) دائما بالصدق فيقول : "ان الصدق والايمان صنوان لا يمكن فصل احدهما عن الاخر ، اذ لا يمكن وجود احدهما دون وجود الثاني .. ويجب ان تكون كل لحظة مشبعة بالايمان ، بصدق العاطفة التي يستشعرها الممثل ، وصدق ما يصدر عنه"[٢٨] .

واخيرا نقول ، ان المواصفات التي يجب ان تتوفر في القاء الشعر ، هي نفسها الواجب توفرها في القاء النثر ، من ناحية التقطيع والوقفات وفترات الصمت والنبر واعطاء الرموز الكتابية حقها ، من استفهام او تعجب او تأكيد او غير ذلك . هذا اضافة الى ما للشعر من ميزة الوزن والقافية . ولا يخفى ما للمعاني التي بين السطور من اهمية في الالقاء ، فرب معنى يقصده الشاعر لا يظهره الا الالقاء ، فلو قرىء البيت في كتاب لم يبن معناه الحقيقي المقصود ، ولكنه لو القي بطريقة خاصة لظهر المعنى المبطن منه . وينقل لنا (ياقوت الحموي) في كتاب (معجم الادباء) ما حدث لابي العلاء المعري في مجلس المرتضى فيقول[٢٩] .

"كان ابو العلاء المعري يتعصب للمتنبي ، ويزعم انه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعده مثل ابي نواس وابي تمام . وكان المرتضى يبغض المتنبي ويتعصب عليه .

فجرى يوما بحضرته ذكر المتنبي فتنقصه المرتضى وجعل يتبع عيوبه ، فقال المعري : لو لم يكن للمتنبي من الشعر الا قوله : (لك يا منازل في القلوب منازل) لكفاه فضلا ، فغضب المرتضى وامر فسحب برجله من مجلسه . وقال لمن بحضرته : أتدرون اي شيء اراد الاعمى بذكر هذه القصيدة ؟ فان للمتنبي ما هو أجود منها لم يذكرها . فقيل النقيب السيد اعرف ، فقال : اراد قوله في هذه القصيدة :

واذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

وكثيرة هي الحكايات المشابهة ، التي يرد فيها بيت شعري يقصد من القائه معنى ليس فيه ، وانما يكون المقصود شيئا اخر يعبر عنه بالالقاء .

المصادر والمراجع :

١- الاصبهاني (ابو الفرج) ، الاغاني ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة .
٢- امين (احمد) ، النقد الادبي ، ج١ ، بيروت ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ .
٣- ثابت (حسان بن) ، ديوان ، شرحه وقدم له عبد أ. مهنا دار الكتب العلمية ، ١٩٨٦م .
٤- الجاحظ (عمرو بن بحر) ، البيان والتبيين ، بيروت ، دار صعب ، ١٩٦٦م .
٥- الجندي (علي) ، الشعراء وانشاد الشعر ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٧
٦- الخفاجي (ابن سنان) ، سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي ، القاهرة ، مطبعة محمد علي صبيح ، ١٩٦٩م .
٧- خلدون (ابن) ، مقدمة ابن خلدون ، بيروت ، دار الكتب العلمية .
٨- الخنساء ، ديوان ، شرح وتحقيق عبدالسلام الحوجي ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٥م .
٩- الرازي ، مختار الصحاح ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٣م .
١٠- ربه (ابن عبد) ، العقد الفريد ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥م .
١١- ستانسلافسكي (قسطنطين) ، اعداد الممثل ، ترجمة : محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي احمد ، مراجعة : دريني خشبة ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٧٣م .
١٢- سعد (فاروق) ، فن الالقاء العربي ، بيروت دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٧ .
١٣- سلمى (زهير ابن ابي) ، ديوان ، شرح وضبط وتقديم علي فاعور ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٨م .
١٤ - العبد (طرفة بن) ، ديوان ، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٧م .
١٥- عبدالحميد (سامي) وبدري حسون فريد ، فن الالقاء ، بغداد ، ١٩٨١م ج٤
١٦- العتاهية (ابو) ، شرح ديوان ابي العتاهية ، بيروت ، دار الكتب العلمية .
١٧- عسر (عبدالوارث) ، فن الالقاء ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ .
١٨- المعلوف (عيسى اسكندر) ، ابو الطيب المتنبي ، حياته وشعره ، فصل بعنوان (من نوادر ابي الطيب) ،

بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٣م ، نقلا عن ياقوت الحموي في معجم الادباء .
١٩- منظور (ابن) ، لسان العرب المحيط ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت للطباعة ، ١٩٦٥م .

الهوامش

(١) ينظر : لسان العرب المحيط ، ابن منظور ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت للطباعة ، ١٩٦٥م ، باب (نشد)

(٢) ينظر : سامي عبدالحميد ، بدري حسون فريد ، فن الالقاء ، بغداد ، ١٩٨١م ج٤ ، ص٣٢

(٣) ينظر : الدكتور فاروق سعد ، فن الالقاء العربي ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٧م ، ص٣٦١ .

(٤) د. فاروق سعد ، فن الالقاء العربي ، المصدر السابق ، ص٣٦١ .

(٥) عبدالوارث عسر ، فن الالقاء ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦م ، ص٢٠ - ٢٤ .

(٦) احمد امين ، النقد الادبي ، ج١ ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧م .

(٧) على الجندي ، الشعراء وانشاد الشعر ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٧ ، ص١٠ .

(٨) و(٩) ينظر ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة : د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي احمد ، مراجعة : دريني خشبة ، القاهرة دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٧٣م ، ص٢١٧ - ٢٣٦ .

(١٠) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥ ، ج٦ ، ص١٠٨

(١١) ينظر : ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، مطبعة محمد علي صبيح ، ١٩٦٩م ، ص١١ .

(١٢) ينظر : العقد الفريد ، المصدر السابق ، ص٢٣٤ .

(١٣) ينظر : احمد امين ، النقد الادبي ، المصدر السابق ، ص٨٧

(١٤) ديوان الخنساء ، شرح وتحقيق عبد السلام الحومي ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٥ ، ص٣٥ .

(١٥) ديوان زهير بن ابي سلمى ، شرح وضبط وتقديم علي فاعور، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٨ ، ص٩٧ .

(١٦) ديوان حسان بن ثابت ، شرحه وكتب هوامشه وقدم له عبد أ . مهنا ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٦ ، ص٨٧ .

(١٧) شرح ديوان ابي العتاهية ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص١٢٦ .

(١٨) ديوان طرفة بن العبد ، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٧ ، ص٢٦

(١٩) ينظر : ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، المصدر السابق ، ج٦ ، ص١٣٨ .

(٢٠) الجاحظ ، البيان والتبيين ، بيروت ، دار صعب ، ١٩٦٦م ، ص٥٩ .

(٢١) البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٣٧١ .

(٢٢) الاغاني ، ابو الفرج الاصبهاني ، ج١٣ ، ص١٤ .

(٢٣) ينظر : ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص٣٢ ، وكذلك ، الاغاني لابي فرج الاصبهاني ، المصدر السابق ، ج١ ، ص١١ - ١٢ .

(٢٤) ينظر : ابو فرج الاصبهاني ، الاغاني ، ج١ ص١٣ .

(٢٥) ينظر : الرازي ، مختار الصحاح ، باب (رجع) .

(٢٦) علي الجندي ، الشعراء وانشاد الشعر ، المصدر السابق ص٣٤ .

(٢٧) ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٤ .

(٢٨) ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، المصدر السابق ص١٧٥ .

(٢٩) ابو الطيب المتنبي ، حياته وشعره ، فصل بعنوان (من نوادر ابي الطيب) ، عيسى اسكندر المعلوف ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٣ ، ص٤١ ، نقلا عن ياقوت الحموي في معجم الادباء

الأكاديمي

مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي الحديث

د . شغيق المهدي
مدرس

يهدف البحث الى تحديد مفهوم الزمن الدرامي لدى جون بول سارتر

تاريخ استلام البحث ١٩٩٦/١١/١٨ تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/١٢/١٥

ا -مشكلة البحث والحاجة اليه :

عندما نشير الى بعض اسماء كتاب الدراما فاننا نثبتُ حقيقة منصفة وهي :

ان هذا البعض قد استطاع حقا ان يجعل من اسمه علامة من علامات تقدم الانسان وهو يبدع ويبني حضارته اينما كان زمان ومكان هذا الابداع . هذه الحقيقة تحيلنا الى اخرى اعمق هي : ان خلود هذه الاسماء انما تدل مباشرة على فعالية ما انتجوه من درامات استقرت باعتبارها ابداعا انسانيا لا يمكن تجاوزه او تخطيه مهما حاولنا الاغفال او التمويه . لقد استطاعت بعض الاسماء ان تحافظ على مكانتها لاكثر من الفي عام كما هو مع يوربيدس واسخيلوس وسوفوكليس وبلاوتيس ، بالاضافة الى موليير وراسين وشكسبير ، متذكرين اسماء اخرى في الدراما الحديثة والمعاصرة مثل ستراندبرغ وتشيخوف واخرين كثر ممن استطاع ان يحقق نفس القوة والمقدرة في الابداع الدرامي . ان بريق هذه الاسماء ليشتد كلما مضت الانسانية قدما نحو مستقبلها . ان الاحترام الكبير الذي تلقاه هذه الاسماء ليؤكد ان الانسانية انما تلقي باحترامها هذه لما يمارسه المسرح من فعالية اجتماعية لا مناص من استمرارها وتجددها ، رغم اختلافات الشعوب حضاريا وثقافيا وعلى تباينات اديانها وانتماءاتها القومية والعرقية ، انها تلتقي وتتماس في جوهرها الانساني . ان اكثر من عشرين قرنا خلت على تقديم العرض الاغريقي الاول يبرهن بما يكفي على ان فن المسرح يمتلك ضرورته الانسانية المهمة وهو يشبه في هذه الاهمية فنونا كبرى كالنحت او الشعر ، بل لعله تجاوز في اهميته هذه فنونا اسبق منه تاريخيا كالملحمة ، فسوفوكليس يفعل الان اكثر مما يفعله هوميروس . لقد استطاع فن المسرح ان يضاهي في اهيمته فن الرواية الحديث نسبيا فشكسبير يجاور مارسيل بروست حتما .

وفي عصرنا الحديث لم يتمكن التلفزيون او السينما تعطيل هذه الفعالية المدهشة للعرض المسرحي ، وربما يلاقي شكسبير احتراما في نهايات القرن العشرين اكثر مما كان يلاقيه في منتصف القرن السابع عشر او الثامن عشر مثلا . ان الانسانية كلما توغلت في مسيرتها نحو المستقبل كلما ازدادت حاجتها الفعلية للعرض المسرحي ، ويرى جان دوفينو (ان الجماعة تستعين بالمسرح كلما ارادت تأكيد وجودها ، او القيام بعمل حاسم

يتعلق عليه مصيرها) (٣،ص١٠) .

ان نظرة متفحصة في تاريخ المسرح خصوصا وفي التاريخ الانساني على العموم تشير الى ان الانجازات الكبرى في الدراما قد حدثت في عصر التحولات الحضارية المهمة ، كما هو عند اليونان وبريطانيا ،فرنسا ، ومن اجل هذا ربط دوفينو بين تأكيد الوجود ومصير الجماعة من جهة ، واستعانتها بالمسرح من جهة اخرى . ولقد سبق لارسطو ان اكد هذه الاهمية ايضا وعلى مستوى الفرد عندما حدد للمأساة هدفا اكبر في كونها (تثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات)(١، ص١٨) مقرا بضرورتها على مستوى بناء وتكوين الانسان . وهكذا يتأكد الدور الضروري للمسرح ولأية حضارة تريد اثبات وجودها وديمومة هذا الوجود . ان المسرح فن مستقل تتجادل وسائطه وادواته فيما بينها لغرضية اكبر هي : اقامة جدل خاص مع المتفرج . ان التفاعل التركيبي بين عمل المخرج والمؤلف والممثل والمصمم لا يمكن ان يكون مستمرا دون هذا العنصر الحيوي ، وهو المتفرج ، فتفاعل عناصر المسرح تنقطع وترتد على ذاتها عندما لا تضع في الحسبان هذا (المجال الحيوي) المهم مجال المشاهدة ايا كان اتجاه المسرح ، فليس هناك من نمط في بناء العرض المسرحي من الغى او اعدم شأن المتفرج . ان الانماط تختلف في طريقة اقامة العلاقة بين العرض والمشاهد وليس في المشاهد عينه ، وهذا يؤكد ان للمسرح فعاليته الاجتماعية - بالاضافة الى الجمالية - منذ الاغريق وحتى اخر ابتكارات المسرح في القرن العشرين . ان ما هو مؤكد ان المكتبات الوطنية والمتخصصة تنضم على الكثير من المؤلفات و،الدراسات التي تعالج قضايا التأليف والاخراج والتمثيل والسينوغرافيا والمتفرج ، لكن هذه الدراسات او المؤلفات لم تنظر الى قضية الزمن نظرتها الى هذه الاساسيات ، في الوقت الذي لا يمكن لعرض مسرحي ان يقع او يحدث الا في الزمن الذي هو وعاء هذه العناصر جميعا ، به تتفاعل وفيه تتشكل ، ولا يمكن لمدرسة او اتجاه نكران دور الزمن او تجاوزه غير ان اية مدرسة او اتجاه قد تناول بالدراسة والتحليل المعمقين هذا الوعاء المهم وهذه مشكلة نظرية كبرى ، ولو نظرنا في ابرز كتب المسرح لرأينا اهمالا واضحا لهذه القضية الخطيرة ولعل الدهشة تتسع اذا ما عرفنا بأن اكبر منظري العرض المسرحي امثال ستانسلافسكي ، الكسندر دين ، ماير

هولد ، غريغ ، برشت ، آرتو وكروتوفسكي لم يتناولوا او يتطرقوا لمفهوم الزمن الا بما ورد عرضا . ان الزمن المسرحي يفرض نفسه باتجاهين هما :

١- زمن الفعالية المسرحية ، (العرض) .

٢- زمن المتفرج ، (المشاهدة) .

وهما زمنان مستقلان - متداخلان في الوقت نفسه . ولهذا يرى الباحث ضرورة تناوله بالدرس والتحليل ،الاستقصاء وصولا الى نتائج قد تنفعنا في توسيع وتعميق الدرس المسرحي ، كما نود ان نحاور حقيقة مهمة وهي : ان الزمن المسرحي ، زمن مستقل بذاته ، لان المسرح فن مستقل بذاته . ان الزمن العام ينضم ويتوزع ويتنوع ويتخصص في ازمنة مختلفة كالزمن الفلسفي والزمن الاسطوري والزمن العلمي والزمن الشعري والزمن الفيزياوي والزمن النفسي هي ازمنة تستند الى استقلالية تخصصاتها العلمية والادبية الصرفة ، وتلتحق بعلومها وفنونها ايضا كالفلسفة والاسطورة والملحمة والشعر والفيزياء وعلم النفس . والاستقلالية هذه العلوم والفنون فان ازمنتها مستقلة ايضا فزمن الفلسفة مستقل في مفاهيمه لان الفلسفة مستقلة ، وزمن الشعر مستقل لان الشعر مستقل ايضا وعلى هذا تخضع دراسة الزمن فيهما - مثلا لتحديدات واضحة ومستقلة ، دون ان ننكر بعض التداخلات والتآصرات فيما بينهما واستقلالية المسرح تدعونا الى دراسة زمنه حسب هذا الاستقلال فلا يعقل اذن والحالة هذه ان نقوم بنقل او استعارة مفاهيم الزمن في الفلسفة والشعر وضخها عن طريق الحشر لتحديد مفهوم الزمن في المسرح . ان الذي حفز الباحث على بحثه هذا هو خلو الميدان المسرحي من هذا الاتجاه في الدرس ولتجاوز تشابك المعاني والمفاهيم في دراسة الزمن في ميدان المسرح فقد تقصدنا بحثه عند كاتب واحد هو جون بول سارتر .

٢- اهمية البحث

تتجلى اهمية هذا البحث على الوجهة التالية :

١- فيما يلقيه من اضواء على مفهوم الزمن عموما وعلى مفهومه في الفلسفة الوجودية .

٢- فيما يقدمه من معطيات للعاملين في العرض المسرحي حول طبيعة الزمن ومفهومه

من اجل تقديم المساعدة الممكنة في حقل المسرح .

٣- تتجسد هذه الاهمية فيما يقدمه من اساس نظري مفهومي تعوز العاملين في المسرح.

٣- مسلمات البحث

ان التطبيقات التي تشتق من فلسفة ما تتسق وتلك الفلسفة .

٤- فرضية البحث

يتفق المفهوم الدرامي للزمن عند جون بول سارتر مع المفهوم الفلسفي الذي اسس له وعمل من اجله في الفلسفة الوجودية .

٥- هدف البحث

تحديد مفهوم الزمن الدرامي لدى جون بول سارتر .

٦- حدود البحث

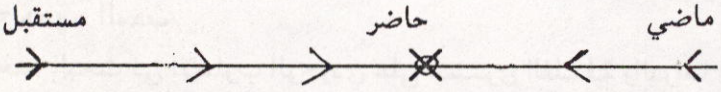
يتحدد البحث في الاسلوب الوجودي على مستوى الفلسفة والدراما عند جون بول سارتر .

الفصل الثاني - الاطار النظري

١ - الزمن المسرحي

للمسرح زمنه الخاص كما هو للسينما والرواية والاسطورة والملحمة والشعر . ان المسرح فن يرتكز - فيما يرتكز عليه على محورين اساسيين ، هما المكان والزمان ، هنا -الآن- لكنه لا يقدم هذين المرتكزين كما هما ، انه يقدم الوهم بهما لان معادلة المسرح الاساسية تبنى على اساس من الوهم بالواقع . وهو بالتالي يقدم زمنه الخاص الذي يميزه عن بقية الفنون والعلوم . ان زمن المسرح زمن متفرد ، ومستقل بمعنى ان فهمه يقتضي منا ان نعرف ان المسرح فن له استقلاليته التامة ، بمعنى اخر انه ليس زمن باطن ، فهو مكتفي بذاته ، له سببياته ومنطقه الخاص واول شرط هو في كونه زمن حاضر لان (كل فن يرتبط بالبصر وبالعلاقات الايقونية لا يوجد سوى زمن فني واحد ممكن : الحاصر .. ذلك انه يلغي الماضي والمستقبل) (١٤، ص١٠٦) وهذا لا يعني فقرا في الزمن المسرحي بل هو سبب من اسبابه الكيانية ، فهو يقيم جدليته وتأثيره مع مشاهد لا بد منه ، وزمن

المشاهدة هو زمن حاضر فقط . وعلى هذا تكون الكلمة والحدث والحبكة وخطوط العمل وحيثيات النص ، هي مبادىء اولية لتأسيس الزمن الحاضر هذا ، وان كل ما عداه ملغى تماما . ان زمن الحدث ليس هو بالشرط زمن المشاهدة والاعم الاغلب في الدراما العالمية ما يقتضي مخالفة زمن الحدث لزمن العرض . ان ماضي الحدث ومستقبله وحاضره تتلازم وتنصهر من اجل انتاج حاضر العرض . ان زمن النص يسير قدما اي من البداية حتى النهاية ومرورا بالوسط عن طريق بنى حلزونية او دائرية او افقية وزمن القراءة يقتضي ايضا ان البداية تتبعها نقطة وسطية وهذه تتبعها لحظة النهاية لكن هذه الازمنة تتكتل في العرض المسرحي لتعلن عن الحاضر فقط ، فالماضي يذهب الى الحاضر سواء افقيا او حلزونيا او بأية صيغة وكذلك يعود المستقبل ليرتد نحو الحاضر ، فتكون صيغة العرض وفق المعادلة التالية :



ويجب ان لا نخلط هنا بين مفهومين مهمين ، المفهوم الاول هو الذي ينضم الماضي والحاضر والمستقبل وهذه تخارجات زمن النص ،المفهوم الثاني وينضم على البداية والوسط والنهاية وهو امكنة النص فالماضي ليس بداية ولا يستلزم الوسط ان يكون حاضرا كما لا يتوجب ان تكون النهاية هي المستقبل . ان الكثير من النصوص الدرامية تشير الى المستقبل في بداية النص (الغرس المسرحي) او ان نهاية النص تعود عن طريق التذكر او الاسترجاع او الاخبار الى الماضي فتتداخل ازمنة النص . ان (شرط وجود الجزء الاول ان لا يكون الثاني بادئا ، وشرط وجود الجزء الثاني ، ان يكون الاول منتهيا ، لانهما لا يمكن ان يكون معا ، والا ما عادا جزئين بل صارا جزءا واحدا لا يتجزأ) (١٠ ،ص٨) .

وهذا يكون صحيحا عندما نتحدث عن البداية والوسط والنهاية والوسط لا يبدأ الا من انتهاء البداية وان النهاية تبدأ عندما ينتهي الوسط ، واذا ما افترضنا -خطأ- بأن الحاضر هو الوسط فان العرض المسرحي سيكون وسطا فقط وهذا لا يمت لمنطق المسرح بصلة ، والاحرى هو : ان الحاضر يغلق مفاهيم الماضي والمستقبل اي انه يعدمهما . في

الحياة يكون نصيب الحاضر جزئيا - صغيرا - وهو من حيث الحدوث اقل البعدين وقوعا لكنه ممتلىء وفي العرض المسرحي يكون وجوده شاملا وممتدا وممتلئا . ان الزمن المسرحي - وهو اللامرئي - يلعب لعبته مع المرئي كالديكور والممثل واللون ... الخ ، فالزمن يحتوي ويصهر وقائعيات الرأي ليعلن عن اهميتها وبدون هذا اللامرئي لا يكون المسرح فنا بصريا متحركا وفعالا ان (الايقاع = $\frac{\text{العرض المسرحي}}{\text{الزمن}}$) (١٨، ص١٠) معادلة تبين لنا ان مواد القسمة تعلن عن اهمية الزمن في العرض . ان النص رغم كونه فن مستقل وراسخ ، الا انه لا يمكن ان يكون الا صيرورة تتحول عن طريق الزمن الى كينونة فهو (الشرط الدائم لتحويل الصيرورة الى كينونة ، والقوة الى الفعل والنقص الى الكمال) (١٩، ص٧٦) فبالزمن تتجاوز الصيرورة نقصها لتكتمل بالعرض وتتحول قوة النص الكامنة الى فعل ، عندما ينضاف زمن المخرج الى زمن النص ليكونا وليشكلا عرضا مسرحيا يكتمل بحضور المتفرج فتكون :

فعالية العرض + مشاهدة المتفرج = الحاضر (الآن + هنا)

٢- الفلسفة الوجودية : اعلامها ، نشأتها ، مميزاتها .

اعلامها :

تنتمي الفلسفة الوجودية الى مفكرين ثلاث هم (كيركيجارد) و(مارتن هيدغر) و(جون بول سارتر) : هؤلاء هم الذين اعطوا لهذه الفلسفة معناها العميق والنهائي . ان الوجودية ترتبط بهذه الاسماء الثلاثة دون ان نغفل بقية الاسماء الاخرى والتي حاولت ان تعطي تميزا لهذا الاسلوب الفلسفي ، لكن الوجودية بمعناها النهائي قرينة هذه الاسماء . لقد بدأت الوجودية - بمعناها الحديث - على العكس مما هو شائع عنها ، فقد كانت دعوتها الاولى هي دعوة الايمان بالمسيح وبالديانة المسيحية وعلى هذا يكون الايمان بالله من مؤكدات الفلسفة الوجودية في طور التأسيس ، فقد كان صاحب الدعوة هو سوريون كيركيجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) وهو ابو الوجودية الاول بمعناها الحديث والذي انصب جل اهتمامه (على الكيفية التي يصبح بها المرء مسيحياً) (١٦، ص٧٤) باعتبار الفرد ذاتاً متحررة من القوالب الجاهزة التي فرضتها الكنيسة عليه ، قوالب ليست لها صلة بالمسيحية كطريقة من طرق الايمان بالله ، ان المحرك الاساسي لكيركيجار في دعوته هذه

هي ، ردة الفعل الكبيرة على قرن اتسم بطابعه التاريخي الشامل في الادب والفلسفة وفي نظرية تطور الانسان ، انه قرن الدراسات التاريخية الكبرى وقرن الفلسفات الشاملة التي تجاوزت الفرد وتناسته في خصم التحولات الكبرى التي شهدتها المجتمعات الاوربية ابان القرن التاسع عشر ، تحولات لم تلتفت الى ذات الفرد وهي تعاني تفكك الاواصر والعلاقات المتعارف عليها سابقا ، الفرد وهو يواجه عزلته الحادة .

ووجودية كيركيجارد هي خلاصة هذا الخضم مما الزم وجوديته المؤمنة لكي (تتحول المسيحية ... من واقع تاريخي عام الى ممكن خاص لكل انسان) (٥، ص١٥٠٦) لكي يحقق الفرد ذاته عن طريق الايمان بالله بعد ان تحول الدين الى اجراءات خالية من حركة وحرية الروح . لقد تبلورت دعوة كيرميجارد الى ترسيخ حرية الفرد وايمانه العميق الى جعل هذا الفرد المحور الاساسي لاسلوب الوجودية في تفلسفها وعبر مراحل تطورها الحديث . ان كيركيجارد وهو يدعو الى حرية الفرد هذه كان يضع موقفا مسبقا لهذه الحرية ، هذا المسبق هو وجوب الايمان بالله وبالمسيح وهو بهذا يمنحه حرية الوسيلة الا انه يمنعه في حريته هذه عن الغاية والهدف . واذا كان كيركيجارد قد ناقش الفلسفة من وجهة نظر الميتافيزيقية ، فان مارتن هيدغلر (١٨٨٩ - ١٩٧٦) قد ناقش الميتافيزيقية من وجهة نظر منهج فلسفي . اذا كان المعنى النهائي للوجود الانساني هو في المثول امام الله وقوة هذا المثول تكمن في الايمان فان هيدغر يدفع بمعنى الوجود الى ساحة اخرى (حينما يصل الانسان الى مرحلة النضج عندما يلبي نداء الوجود العام) (٥، ص١٥١٠) وقد استتبع من هيدغر ان يحدد للوجود ثلاثة اوجه هي :

١- (الوجود هنا) اي الوجود المتعين من حيث زاوية الانسان في وجوده .

٢- الوجود - بالمصادقة بما يمكن ان يلتقيه الانسان في مسيرة حياته .

٣- وهذا هو الاهم : الوجود من حيث هو كينونة .

وهو بهذا يضع معنا للوجود يرتبط بقدرة الانسان على ان يكون (وهذا يعني ان الكائن الحاضر ليس هو بل انه امكاناته او هو نزوعه للوجود باتجاه الغير ، غير الذات ، تفتتح على ما هو ليس نفسه) (٢، ص١٠٥) وبدلا من ان تكون حقيقة الموت في الفلسفة ، حقيقة ميتافيزيقية ، يكون الموت حدثا وواقعا ووجودا ملازما لانسان طالما

هو (وجود) . ان الموت عنده فناء والغاء لوجود الحاضر . لقد وصف هيفل الفلسفة بانها (عالم مقلوب) يمشي على رأسه وهذا ما فعله هيدغر ايضا ، وهو يناقش وجود الانسان في حياته من حيث هي ماضي وحاضر ومستقبل ، واصفا قوة الوجود في المستقبل - الذي هو فناء - وعليه يتحتم قلق الانسان المستمر ، قلقه من مستقبله الذي لم يتحقق بعد . اننا نحاصر وجود الانسان بالسؤال ، وحاضره فقط هو المعرض دائما لاستجواب ، اما ان يكون السؤال او الاستجواب عن خارج وجوده فان هذا يعني العدم ، وقوة وجودنا هي من قوة الاستجواب الذي يتعرض له الانسان في وجوده .

من الفينومينولوجيا الى الوجودية كانت السيرة الفلسفية لجان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) . وهو الفيلسوف الذي تبلورت فيه كل معاني الوجودية وهي تطرح نفسها عن طريق المقال والبحث والموقف والرواية والمسرح . لقد استطاع سارتران يطرق كل هذه الابواب وبتميز وبنجاح كبيرين مما منحه احتراما عالميا قل نظيره في تاريخنا الحديث ، ولا احد ينكر انه ترك بصماته الواضحة على طريقة او طرق التفلسف في اوربا الان ، وانتشر تأثيره ليصل مداه الى كل بقاع العالم تقريبا وربما كان اثره في الادب والمسرح اشد وضوحا . ان جابريل مارسيل هو الذي اطلق كلمة (وجودية) على مجمل النتاج الفلسفي والادبي الذي عرف بهذه التسمية ، وكان ذلك في عام ١٩٤٣ . لقد اعطى جان بول سارتر لهذه التسمية دفعتها النهائية محولا اياها الى كلمة لامست الحس الشعبي الاوربي والعالمي . الغريب ان شهرة سارتر لم تتأتى من كتاباته الفلسفية بل مما كتبه في الرواية (ثلاثية دروب الحرية والغثيان) ومن نصوصه المسرحية (الذباب وجلسة سرية والممثل كين ... الخ) بالاضافة الى مواقفه السياسية المشهورة في حرب تحرير الجزائر وفيتنام . ان النظر الى العنوان الفرعي لكتابه الكبير (الوجود والعدم - بحث في الانطولوجيا الظاهرية) يدلل مباشرة على ان سارتر كان يحسب نفسه على الفينومينولوجيا لكنه اقر في النهاية بانظواءه تحت تسمية الوجودية واستمر في العمل تحت هذه التسمية . يحاول الباحث هنا ان يرصد ابرز النقاط التي وردت في كتابه الكبير سالف الذكر محاولا مناقشة بعض افكار الكتاب . ان نقطة البدء عند سارتر هي في ايجاد العلاقة بين الوجود والظهور (فاذا كانت ماهية الظهور هي "فعل الظهور"

الذي لا يضاد بعد اي "وجود" فثم مشكلة حقيقية تتعلق بوجوود هذا الظهور) (٩، ص١٧) وهذا يعني ان الظهور لا يحيل الى معنى الوجود ، وهذا ما يتوضح تماما في ان كل وجود لا يستطيع ان يعلن عن نفسه تماما ، ولو كان كل (ظهور) هو (وجود) - وهذا ما يتبدى لاول وهلة - لما بقي من معنى لجوهر (الوجود) ذلك لانه يتكشف للجميع ولأمكن الوصول الى هذا الوجود بطريقة مباشرة بل وسريعة . نرى هنا ان ظهور بعض الكيفيات التي نستطيع ان نميزها كاللون او الرائحة هو اعلان عن الظهور وليس للفت النظر الى الوجود ، لان الجزئي لا يستطيع ان يكشف عن الكلي ، والصورة لا يمكن لها ان تكشف عن (الماهية) لانها ليست هي الموضوع بل هي (معنى الموضوع) كما ان الظهور او الحضور ليس من الوجود الجوهري ، فالوجود هو وجود الكيان وعلى هذا الاساس يكون الموضوع عاجزا عن كشف كل الوجود كما انه ليس حاجبا له . لا يمكن لنا ان نصرح بفهم الوجود عن طريق الادعاء بفهم الظواهر ويتحتم علينا اذن التفريق بين وجود الظاهرة وظاهرة الوجود من حيث ان الاولى لا ترد الى الثانية تماما كما ان الثانية لا تنحل نهائيا في الاولى . ان وجود الظاهرة - مثلا - لا يقرر حقيقة الشعور في الوقت الذي يستدعي فيه الوجود شعورا ليس حياديا على الاقل ، بل شعورا منفعلا لان (الشعور امتلاء للوجود) كما يقول سارتر . ولان الشعور لا ينتزع الا من وجود وليس من عدم ، فالشعور يتجه دائما نحو المعنى الذي يطرحه هذا الوجود ، والمعنى هو الذي يحدد مستوى انفعال الشعور . فالوجود هو في ذاته وليس غيره رغم حركة صيرورته ذلك لان الصيرورة تؤكده اي تؤكد ثباته ولهذا نستطيع ان نمنح هذا الوجود - رغم حركته - صفاته النهائية فالوجود هو اياه ، اي هو ما هو وليس غيره وحركة الوجود تأكيد على كونه هو ما هو ، فهو لا يشتق الا من ذاته فقط . ان كل موجود يثير سؤالا و (اننا في كل تساؤل نقف ازاء كائن نتساءل عنه . وان السؤال يتضمن نوعا من التوقع بمعنى ان السائل يتوقع اجابة . ولما كانت هذه الاجابة اما "بالاثبات" او "بالنفي" وفي كل فعل من وضع السؤال انما نواجه الوجود الموضوعي للاوجود) (١٢، ص٧٥) . ان الوجود يلد الوجود ولا يمكن لوجود ان ينتج عدما - لا موجود - وكما اننا نقول ان لا شيء ينتج لا شيء فان العدم لا ينتج عدما ، لا ن العدم لو انتج لاصبح موجودا ، وكل

موجود ينتج موجودا اخرا لان التركيب الوجودي للموجود يقتضي هذا ولان العدم لا ينتج عدما لانه عدم فانه لا يتنج موجودا ايضا . ان الموجود يرتبط بالموجود والعدم يرتبط بالعدم نستنتج ان السؤال وجود وان الاجابة على هذا السؤال وجود ايضا .

ان الوجود الانساني لا يمكن ان يصدر عنه وجودا اخر الا في حالة الحرية ، لان (الحرية الانسانية تسبق ماهية الانسان وتجعلها ممكنة ... فالانسان لا يكون اولا من اجل ان يكون حرا فيما بعد) (٩، ص٨١) . هذه الحرية تقودنا الى موقف خطير في عقد الصلة مع الاخر - الذي هو ليس انا - وكل انا ترتبط مع هذا - الاخر - عن طريق العدم (بل هو اصلا اساس كل علاقة بين الغير وبيني) (٩، ص٣٩٤) وهذا حكم انطولوجي له محاذيره ، لان الغير عند سارتر لا يمكن ان يكون موضوعا ولان علاقة كل موجود وموجود لا تحرز لانها ليست علاقة معرفة ومعرفة . وعلاقة الانا - بالغير هي اختزال لمحور كبير من محاور كتاب الوجود والعدم . ان ما هو اكيد : ان الفكر الوجودي قد تبلور على يد الثلاثة سالفي الذكر ينضاف اليهم اسماء كثيرة اخرى تركت افكارها وآراءها حول معنى الوجود اصداء متباينة الاهمية . فنتيشه - وهو الحلقة الكبرى التي تقع بين كيركيجارد وهيدغر - قد ناقش قضية الوجود ايضا ، لكن منهجه الفلسفي ينصرف الى ما هو خارج الوجودية كأسلوب في التفلسف فهو ينفرد ويستقل بأسسه ومنهجيته ، اما (بيرگامو) فقد ركز على النتاج الادبي اكثر من تركيزه على البحث الفلسفي الصرف - عدا كتابه الانسان المتمرد - حيث طرح هذا المفكر عبث الحياة ولا معقوليتها في كل ما كتبه من نص روائي او درامي نذكر منها (الطاعون ، المقصلة ، الغريب ، اسطورة سيزيف ، اعراس ، كاليجولا وسوء تفاهم) وتأثيره واضح وكبير في مسرح اللامعقول . تجدر الاشارة هنا الى المفكر الفرنسي (جابريل مارسيل) الذي يختلف عن الجميع في ان وجوديته تدعو للتفاؤل والامل في الحياة ومن جدوى الوجود الانساني الذي يتعزز بالالفة ومحبة الاخر وهو اقرب الى كيركيجارد منه الى سارتر او هيدغر وهو امتداد للاول . ومن مؤلفاته الشهيرة نصوصه المسرحية (العالم الكسور ، روما ضد روما) . ولا بد من ذكر (ميرلو يونتي) والذي لخص وجوديته في كتابه المرئي واللامرئي حيث اثار مفهوما للتساؤل الفلسفي عن طريق التأمل والديالكتيك والحدس

موضحا اختلاف معنى السؤال في هذه المستويات الثلاثة المختلفة . اما (انامونو)* فقد عمل على دمج الوجودية مع الكاثوليكية وهي تحمل طابعها المحلي لاسبانيا .

نشأتها :

لقد ولدت الوجودية وسط ظروف متعددة ولعل نشأتها الاولى على يد كيركيجارد - منتصف القرن التاسع عشر - لا ترتبط تماما ببلورتها الاخيرة على يد سارتر - منتصف القرن العشرين - ان البواعث تكاد ان تختلف بينهما ، على ان سارتر يتمم ويعمق كيركيجارد وان وجودية القرن العشرين قد نسجت من نسيج وجودية القرن التاسع عشر لكن الوانها تختلف . فوجودية كيركيجارد ردة فعل وانقطاع عن كل الفلسفات السابقة عليه ، الفلسفات التي لم تؤكد على علاقة الانسان بالله او انها اعادت اهتماما اقل لهذه العلاقة كما ان الوجودية هنا موجهة ضد نمو قوانين العلم التي زحزت من استقرار المسيحية التي تؤكد على ان الارض مركز الكون وبالتالي فان الانسان مركز هذه الارض ، وعليه لا بد ان تحظى هذه الارض وهذا الانسان بالبحث اللازم وايضاح وشرح هذه العلاقة هي من اساسيات ومنطلقات الفكر المسيحي .

لقد وجه فكر عصر النهضة ضربته القاسية للفكر اللاهوتي حتى تمكن من (صياغة مبادىء جديدة ، او مقولات فلسفية وعلمية ، ساهمت في تشكيل رؤية كونية جديدة ، طرحت فهما اقرب بعض الشيء ، الى موضوعية العالم الخارجي ، وانجز مشروع دين واخلاق طبيعية) (١١، ص٢٤) والدين الطبيعي يتعارض حتما ومقولات الديانة المسيحية ، كما ان ثبات نمو الفلسفات الفعلية وانجازات العلم بخطوط صاعدة منذ عصر النهضة (١٥٠٠-١٦٠٠) قد آتت ثمارها في القرن التاسع عشر وبما لا يتفق ووجودية كيركيجارد التي يستوجب العودة الى الديانة المسيحية ، ففلسفته لاهوت متطور ومعمق يقترن بالقرن التاسع عشر وهو يحاول ان يعيد الفرد الى المسيحية وما على هذا الفرد الا ان (يسعى الى ذلك سعيا حثيثا: ان يناضل وهذا يعني ان الشخص لا يكون نقيا اخلاقيا او مسيحيا لمجرد انه ولد كذلك ، بل بالسعي والعمل) (١٧، ص٣٥) ، فليس عنده ان يعيش الفرد ايمانه بل عليه ان (يعرف) هذا الايمان الذي يعيده (الى اللحظات الاولى من ظهور المسيحية- الى نفس الاحساس المباشر بالايمان الذي احس به من رأى

المسيح وسمعه) (١٧، ص٣١٨) ولعل هذه الدعوة الى داخلية الروح والعودة الى اللحظة الاولى تشكل قفزة من فوق التطورات الفلسفية والعلمية التي سادت الفكر الاوربي وهي عدم اكتراث لما انجزه العقل الانساني في فترة نمو العلم . انها دعوة الروح وحاجاتها وهي تحاول ان توقف القرن التاسع عشر عند حدود لا يمكن الوقوف ع٩ندها . ويأتي القرن العشرين وفي نصفه الاول تقع اكبر مجزرتين في تاريخ البشرية- نقصد الحرب العالمية الاولى- التي هزت البنى الروحية للمجتمع والفرد الاوربي والحقت بوضعه الروحي خرابا هائلا ، وما ان بدأت اوربا محاولاتها لتطبيب جروح هذه الحرب حتى انفجرت الحرب العالمية الثانية التي قضت على ما تبقى من مرتكزات روحية ولما كان ينادي بالعودة اليه كيركيجارد من قبل . ولا بد ان هاتين الحربين العالميتين قد اسفرت عن تطورات فكرية بحجم الدمار والقتل الذي عانت منه المجتمعات الاوربية ، وكان للوجودية ان تتلون بلون اخر على يد مارتن هيدغر وجان بول سارتر وان تزداد تطرفا باتجاه اخر . ولعلها ليست مفارقة ان هيدغر وسارتر لم يكملا نفس الخط الذي بدأه كيركيجارد بل تقاطعا معه وباتجاه لا يولي قضايا الرب اهمية قصوى . ففي الوقت الذي وجه فيه كيركيجارد احتقاره للفلسفة والعلم باعتبارهما قضيتان خادعتان وجه سارتر جهده وفكره لادانة الحروب التي ذاق طعمها وهو جندي يخوضها عن عدم قناعة كما انه عرف معنى الاسر على يد الالمان النازيين ، لكن هؤلاء الثلاثة الكبار قد التقوا في توجيه الاهتمام الكافي نحو الفرد التائه ، الحائر ، المشتت ، الضائع الذي مزقت معتقداته وايمانه .

مميزاتها :

لقد اتسمت الوجودية بثوابت وسمات اساسية يشترك فيها الجميع على اختلاف وجهاتهم واسلوبهم في التفلسف . ان السمة الكبرى لها هو انها تبدأ (من الانسان لا من الطبيعة - فهو فلسفة عن "الذات" اكثر منه فلسفة عن الموضوع) (١٦، ص١٢) مما جعل الاسلوب الوجودي نقيضا لفلسفات هيغل وماركس وكانت وبقية الفلسفات التي اولت الطبيعة والتاريخ اهمية قصوى ، كما ان اتخاذ الوجودية من -الذات- اهتمامها الاول لا يدعونا الى وضعها موضعا يقع تحت خيمة المذهب المثالي بل ان الوجودية تحتك

وتصطدم مع هذا المذهب لانها تتخذ من (الوجودية) الانساني شرطا يسبق (ماهيته) اللاحقة على وجوده المتحقق في شرط الحرية التي هي نسيج كياني للفرد فليس من المعقول ان يولد الانسان ثم تولد حريته من بعده . ان وجود الانسان لا يعني انه جزء من الكون ان وجوده تام وتمامه يكمن من صراعه المأساوي مع الغير . ان العالم متهم ومدان وهذا يقتضي ان يكون نوع الصراع مأساويا ، على ان ادراك الحقيقة يشير الى (ان اول خبرة للفرد مع الاخرين هي خبرة انداد وليس خبرة صراع) (١٣، ص٢٠٩) لكن الوجودية تذهب بعيدا باعتبار علاقة الفرع مع -الاخر- العالم- الكون انما هي خبرة صراع مستمر وهذا ما ترك اثره الكبير فيما انجزه هؤلاء الوجوديين ومن تأثر بهم من اثار فلسفية وادبية .

٣- الزمن والوجودية

ان واحدة من الموضوعات الاساسية التي تناقشها الفلسفة هنا هي موضوعة -الوجود- التي لا تكتفي بذاتها بل يمكن اعتبار الوجود (عتبة) اولى للدرس الفلسفي الذي يناقش جوهر هذا الوجود في استقصاء ماهيته ، اي ماهية الوجود ، وفي هذا تتحقق قضيتان بارزتان :

الاولى الاقرار الثبوتي بان الانسان موجود اولا وهذه غاية كبرى من غايات الدرس الوجودي الثانية ماهية هذا الوجود ، وهي التي تحيلنا الى دراسة الزمن الوجودي باعتباره محور بحثنا . ان حقيقة الانسان الاولى هي في وجوده وهو هنا لا يتجاوز وجود غيره من الموجودات الاخرى من الطبيعة ، لكن وجوده هذا يتحقق في مستواه النوعي عندما ينجز هذا الوجود الاولي وجوده في الزمان باعتباره فهما ووعيا . ان الكائنات جميعا تعيش وتحيا الزمن وهي في هذا لا تحقق فروقا نوعية بأية درجة من الدرجات ، فالنبات يعيش في الزمن وكذلك الحيوانات والانسان ايضا . لقد اشارت بعض الدراسات العلمية الى ان احساسا مبهما ينتاب الكائنات التي تتصف بوجود الدماغ وان هذا الاحساس هو منتهى مطاف حركة هذه الكائنات وهي تعيش دورتها في الحياة ، لكن ما يميز الانسان الذي يتفرد بالعقل هو وعيه بالزمن ، ولاحساس بالزمن ليس الا خطوة اولى تجاه الوعي فهو ليس كالوعي الذي هو وقف على الانسان دون غيره

. ولان الوعي بالزمن صيغة كيانية للانسان فانه وحده الذي يضفي على الكائنات وجودها المتعين ، وجودها في الزمن الذي لا تعرفه . ان الانسان عندما يمنح صفة الوجود لهذه الكائنات فان منح الصفة هذه لا تعني ان الانسان قد خلقها او اوجدها بل انه يمنحها صفة لا تعرفها هي نفسها ، فالحيوانات -ارقاها- لا تعرف بانها تعيش بالزمن والانسان العاقل هو الذي يمنحها هذه الصفة وهذا معيار . ان الانسان يعي وجوده من خلال وعيه لولادته وموته وهذا الوعي يتأتاه عن طريق رصد ولادة وموت الاخرين التي لا يمر الانسان بهاتين الحالتين الا لمرة واحدة ، فهو يجهلها لكنه يتمثلها عن طريق -الاخر- انه يمر بالموت مرة واحدة مثلا ، وكل وعي بعد الموت ليس وعي وما هو قبل وما هو بعد انما هو العدم . القبل هو الماضي وقد افلت تماما من يد الانسان ،المستقبل زمن قادم الا انه غير متحقق وغير منجز ولذلك فهما عدمان ، اما الحاضر فهو لحظة الوجود التامة -علينا ان نلاحظ ان هذا الحكم الفلسفي لا يخضع لاعتبارات تحددها السياسة او يخطط لها الاقتصاد- لان جهد الوجودية ينصب على بحث وجود الانسان باعتباره القضية الانطولوجية الكبرى ان هيدغر ينظر الى الحاضر باعتباره لحظة احتكاك بين ماضي الفرد ومستقبله فـ(لكي ينجز المستقبل نفسه يجب ان يصبح حاضرا ، وهذا الاخير يصبح بدوره ماضيا ، وهكذا تتحقق وحدات الزمان الثلاث)(١٠، ص٢٧٠) اي ان تخارجات الزمن في الوجودية لا تأخذ معنى ثباتها التقليدي بل تستبدل وضعها النوعي عند الانسان الذي يعيش حاضره وهو يستحضر الماضي كما انه يرصد المستقبل وهذا من وجهة نظر الوجودية ما يوقعه في -اللاتوازن- وهو صفة الانسان التي تميزه عن الحيوان الذي يعيش آنه خارج ماضيه ومستقبله . هذا اللاتوازن يدفعه باتجاه الذنب الذي (يبدو حتمية مأساوية) (١٦، ص٢٩٣) وهذه الحتمية هي التي تجعل من الوجودية تكثف الحياة تكثيفا مأساويا يحدد نوع الصراع الذي يعيش الانسان انواعه -صراع الفرد مع ذاته ومع الاخرين- يترتب على هذا الصراع شعور مستمر من القلق والتوتر . ان اشد انواع الصراع مأساوية وقسوة هو الصراع الوجودي لانه ليس عياني ، -مع المجتمع مثلا- بالمعنى التقليدي بل هو الصراع المتخفي باعتباره موقفا صراع مع القوى التي لا تتكشف على مسطح العلاقات الانسانية في التاريخ او الاقتصاد او العادات

والتقاليد فهو صراع تأمل في الوجود المأساوي الذي يعيشه الانسان في الزمن ليس بمعناه التعاقبي المجزأ في الماضي ،الحاضر ،المستقبل بل في تفاعلات هذه التخارجات الثلاثة في لحظة واحدة هي (الزمانية الكلية) كما هو عند جون بول سارتر . ان الوجودية لا تؤمن بمفهوم السلسلة التي تترابط فيها حلقات الابعاد بمتوالية متتابعة تكون فيها الابعاد مستقلة عن بعضها . لقد نظر سارتر في ثلاثة انواع للوجود الانساني ضمن الكون :

الاولى : الوجود في ذاته ، وهو الوجود غير الواعي او وجود الاشياء ، وهو وجود لايعرفه الزمان كما انها لا تعد تزمنية او التزمن .

الثانية : الوجود لذاته وهو وجود يتضمن الانسان بما هو في وحدته وانعزاله وهو وجود فيه نقص لانه ينشد الوجود الاخر .

الثالثة : وهو الوجود للغير الذي يرتبط به الوجود الثاني بعلاقة تقوم عليها كل الصراعات والتوترات الانسانية . صراع بين زمنين زمن الذات المعزول -الفرد- وزمن الموضوع ، الاخر . وهذا صراع متشابك ومعقد ينفصل ويتداخل فيه الزمنان ، لان كل زمن يحاول ان يستقل عن الاخر ، وكل اناهي في صراع مستمر مع -الهم- (They). وهذا الصراع يستوجب منا ان ننظر الى ابعاد الزمن المزعومة ليس(كمجموعة من المعطيات -يجب جمعها- مثلا كسلسلة لامتناهية مؤلفة من "الانانة" بعضها ليست موجودة بعد ، وبعضها الاخر لم تعد موجودة- بل كلحظات مبنية Structures في تركيب اصيل) (٩، ص٢٠١) وهكذا ترى وجودية سارتر في هذا التركيب اصالة وشمولا نهائيا يدلل على عدم استقلال كل عنصر من عناصر .

الفصل الثالث - اجراءات البحث

ا - طرائق جمع المعلومات

استخدم الباحث الطريقة التاريخية ، وطريقة تحليل المحتوى ، حيث استعرض الباحث تطور الفلسفة الوجودية منذ منتصف القرن التاسع عشر لكونها الفترة التي تمثل البداية الحقيقية لتأسيس الفلسفة الوجودية الحديثة على يد (كيرميجارد) بالاضافة الى التطورات التي لازمت ابرز مميزات هذه الفلسفة على يد (هيدغر) وكذلك (سارتر) الذي

يعد بحق المفكر الذي اعطى الوجودية معناها الواسع ،العميق . لقد تم تحليل محتوى الادبيات ذات العلاقة بالموضوع مع تحليل النصوص المسرحية مما يعين الباحث على التوصل الى تحقيق النتائج وقد شمل التحليل :

أ- الادبيات والكتب والمجلات التي تعين الباحث في بحثه

ب- نصوصا مسرحية من تأليف جان بول سارتر .

٢- اداة البحث

اقتصر البحث على طريقة تحليل المحتوى كأداة للوصول الى النتائج .

٣- مجتمع البحث وعيناته

يشمل مجتمع البحث الفلسفة الوجودية عموما لاستخلاص مميزاتها والتعرف على مفهوم الزمن فيها وقد اختار الباحث ثلاثة نماذج من نصوص سارتر المسرحية وبطريقة عشوائية ليستنبط ويستخلص مفهوم الزمن المسرحي عنده وبما يمكن من تدعيم نتائج البحث التي سيتوصل اليها الباحث .

٤- نصوص مسرحية مختارة (دراسة تحليلية) :

ا - مسرحية الذباب

الذباب : زمنان ، الزمن الاول ، هو زمن الاسطورة والنص عند الاغريق ، وهذا لا يعنينا رغم ان هذا -الزمن الاول- هو مادة الزمن الثاني : والذي هو زمن نص مسرحية -الذباب- لسارتر . ان عقد مقارنة بين بنيتين ليس من واجب بحثنا هذا الا اذا اريد معرفة تأثير الاول على الثاني وهذه تقتضي المقارنة بين الاسطورة الاغريقية وبين النص الاول الذي اخذ عنها ، ومن ثم مقارنة الذباب بهما وهذا مالا يقتضيه البحث هنا . وفي -ذباب- سارتر يكون الزمن لا واقعي- بمعنى ان البنية الكلية لزمن النص هي بنية تغلفها الاسطورة - لكن المؤلف- عالج هذا الغلاف الاسطوري معالجة معاصرة من حيث اللغة والعلاقات والشخصيات والاهداف. ان البنية الزمنية للذباب تناقش مفاهيما مختلفة مثل الندم ، الحرية ، المسؤولية ، الفرد وعلاقته مع الاخرين .

يتشظى الزمن العام لهذا النص باتجاهات مختلفة هي :

١- زمن شخصية أورست -وهو زمن اساس لانه زمن الشخصية الفعالية والاولى في

النص .

٢- زمن شخصية الكتر -وهو زمن اساسي في النص ينعزل عن زمن شخصية أورست شكلا الا انه يلتقي معه مضمونا من حيث الهدف الرئيسي وهو الانتقام لمقتل الاب اجا ممنون- فهو منفصل ومنعزل اولا لان وجود الكيتر هو كذلك من حيث هو صفة لا لكتر يميزها عن زمن اخيها -أورست- لكنه ينفصل تماما بعد الانتقام من حيث الشكل والمضمون عن زمن اورست .

٣- زمن الاله جوبتير -وهو مزيج من زمن اسطوري -غير واقعي- ، وواقعي بمعنى ان جوبيتر له -حسب النص- ما للانسان من صفات .

٤- زمن الكائنات غير العاقلة ، الذباب ، الجنيات ، وهو زمن اسطوري خالص فالجنيات لا تشيخ ولا تهرم وهي شابة مدى الدهر .

٥- زمن مدينة (ارغوس) وهو زمن يدلل على انطفاء هذه المدينة باعتبارها مكان ، وموات سكانها من حيث هي مدينة يقطنها البشر . ان زمن المدينة هو الزمن الكبير لاحداث ووقائع هذا النص المسرحي وفيه يعالج المؤلف الزمن من حيث اثاره على سكان المدينة ، كما انه يعطي لهذا الزمن صفاته التي هي -الموات ، الملل ، العبودية ، هذه الصفات نستنتجها من خلال الاشارات المادية الكثيرة التي اوضحها المؤلف وهي :

أ- هذه الشوارع المقفرة .

ب- الهواء المرتجف

جـ- نسوة عجائز بثياب سوداء

د- الابواب المغلقة التي ترفض ان تنفتح

هـ- الحر اللعين

و- اللباس العام لاهل مدينة ارغوس- هو الاسود .

ز- جدران ملطخة بالدم ، وملايين الذباب ورائحة مجزرة .

وامثلة عديدة يلقي بها المؤلف سواء عن طريق توصيفاتها في خلق الجو النفسي العام للنص او على لسان الشخصيات ، فالزمن اذن هنا زمن موات من الناحية المضمونية .

يعتمد جان بول سارتر على الوحدات الثلاث والتي زعمتها الكلاسيكية الحديثة وهي وحدة الزمان ، وحدة المكان ، وحدة الموضوع ، غير ان المؤلف هنا يقيم معالجاته من منطلق وجودي وليس كما تحدده الكلاسيكية . ان ما يهمنا هو ان زمن الحدث المسرحي يقع خلال ٢٤٠) ساعة فقط وهو الزمن المسرحي لنص الذباب . الا ان احداث هذه الـ(٢٤) ساعة تناقش وتعالج زمنا يمتد لـ(١٥) خمسة عشر عام ، اي منذ واقعة مقتل -الاب اغاممنون) وحتى مقتل -ايجست- لكن زمن النص في وقوعه يعالج احداثا تبدأ من دخول أورست لمدينته ارغوس ، صباحا وحتى تنفيذه لانتقامه من ايجست ثم خروجه من ارغوس في صبيحة اليوم الثاني ، وهذا يقع في حدود دورة شمس كاملة -اي اربعة وعشرين ساعة فقط وهي التي تشكل يوم عيد المدينة بذكرى موتاهم .

ان الاساس الذي يميز الشخصيات الرئيسة هو : الاغتراب في الزمن . اذ تعيش الشخصيات الرئيسة اغترابها عن واقعها الصحيح ، فأورست منفي منذ خمسة عشر عاما مما عزله عن مكانه- وطنه (ارغوس) فهو وحسب ما يقول (لم اشهد مولد طفل واحد من اطفالهم ، ولا حضرت اعراس بناتهم ولا اعرف اسما واحدا من اسمائهم) لكن هذا الاغتراب ولد عنده دافعا للانتقام والثأر بل انه احدى القوى المحركة فعالية شخصيته في النص ، ان اغترابه الروحي يقوده لاعادة التوازن المفقود في مدينته (ارغوس) ، لكن هذه الغربة تبدو اخف من غربة شقيقته (الكتر) فهي وان لم تعرف معنى المنفى الا ان منفاها كان من النوع الاشد حرارة ، فهي وبعد مقتل ابيها ، تعمل مأمورة كخادمة في بيت القاتل (ايجست) الذي يشارك امها الجريمة والفراش انها منزوعة من ،ضعها الاجتماعي والروحي ، معزولة عن الناس كالطاعون ، لكنها تنتظر -وهذا ما يخفف عزلتها- شيئا .. هو شقيقها بالتأكيد . والاله جوبيتر الذي يجب ان يتوحد مع نفسه يكشف عن اغتراب في وجوده (منذ مئة الف سنة ارقص امام الناس ، رقصة بطيئة قاتمة ويجب ان يتفرجوا : فما دامت عيونهم مثبتة على فانهم ينسون ان ينظروا في انفسهم . فاذا نسيت نفسي لحظة واحدة ....) هذا الذي يقوله جوبتير يكشف عن غربته ، عن عزلته مع نفسه ، وليس هذا فقط بل يكشف عن ما هو اهم : ان كل المدينة لا تتوحد مع نفسها ، فهم لا ينظرون في انفسهم ، فما دام على ارض

ارغوس بشر ، فان جوبتير عليه ان يرقص -كذبا- وان يشغل الناس بالنظر اليه . وايجست هو الاخر يعيش هذه الغربة وهذه العزلة المقيتة (لقد عشت بلا رغبة ، بلا حب ، بلا امل) وهو تعب جراء ما يعانيه لذلك يتقبل مقتله بطريقة لا مبالية . ان اغتراب الشخصيات هنا مفهوم ومعروف من قبل نفس الشخصيات التي تعيش هذا الاغتراب . في نص مسرحية (الذباب) يحتمل الزمن قدرية واضحة ، قدرية المصادفة في عدم مقتل (ايجست) على يد رجالات (ايجست) وفي لقاء (ايجست) مع شقيقته (اليكتر) ، كما ان هذه القدرية تتضح اكثر في ما القي عليه من مهمة قتل (ايجست) لانه ينتمي الى مصير اجداده (الا تريدين) .

الكتر : وانت حفيد اتري ، ولن تنجو من مصير الاتريدين .. ولكن القدر سيطلبك في سريرك ، ستحمل العار ، اولا ، وبعد ذلك ترتكب الجريمة بالرغم منك .

هكذا تخاطب الكتر شقيقها اورست ، اذن لا مفر من هذا المصير المتحتم والقدر الذي لا بد منه ، فالجريمة دمه ووجوده ايضا . واليكتر واورست يعيان هذا القدر (هناك طريق اخر) وهذا الطريق هو طريق القتل والجريمة باي معنى من المعاني ، وهما -وخصوصا اورست- لا بد ان ينفذ ما رسمه له القدر ، والقدرية صفة تشترك فيها شخصية (ايجست) عندما يحذر من انه سيقتل هذه الليلة وعلى يد ابن اجاممنون اورست . ايجست -آه (فترة) ولكن هذا هو المقدر ماذا باستطاعتي ؟ انه يقر القدر ويتسائل هل في الاستطاعة الهروب من هذا القدر ، وطريقة قتل ايجست تؤكد هذه القدرية- هذا المقدر الذي يروق له تماما ، وهو تعب ، تعب جدا لعدم تنفيذ القدر ضربته حتى الان . على مستوى اخر يعمل الندم على امانة الزمن وتجميده ، والندم في هذه المسرحية مركز بذاته ، فالمدينة كلها تعيش الندم .

العجوز : انني نادمة ايها السيد ، لو كنت تعرف كم انا نادمة ، وابنتي ايضا ، نادمة ، وصهري يضحي ببقرة كل سنة ، وحفيدي قد ربيناه على الندم) .

وفي موضع اخر توضح احدى الشخصيات من : ان المدينة تندم باجمعها ، والندم : هذا شيء يوزن وزنا . وبدلا من ان يفعل الندم فعلته في الانطلاق والحركة ، فانه يستبيح المدينة ويدمرها ويقضي على روحها ويجمد زمنها ليحيلها الى خلية لملايين

الذباب الذي يطارد البشر وفي يوم هو (عيد الاموات) تقع احداث المسرحية والناس على اشد ما يكون الندم ، والعيد زمن حركة ممتدة وواسعة ، غير انه عيد (الاموات) والموت هو انتهاء الزمن فهو صفر ، اي ان غلاف هذا اليوم يعلن عن عدميته وصفريته بالرغم مما تجري فيه من احداث ترتبط اساسا بزمن متحرك يعود -لالكترا واورست ، والمفارقة هي ان الكتر تعلن عن ندمها اي بعودتها لهذا الزمن الصفري في الوقت الذي تتحرك فيه المدينة خطوة كبرى نحو زمن متحرك بعد مقتل (ايجست) الملك غير الشرعي .

ان مسرحية (الذباب) تقوم على صراع حاد بين قوتين ، هي قوة الحرية متمثلة بـ(اورست) وحده بالاضافة الى (الكترا) باعتبارها رديف سرعان ما يتعثر ويسقط في الهاوية (هاوية الندم) وبين قوة اخرى هي قوة العبودية التي يقودها (ايجست) الملك غير الشرعي وقوة رديفة اخرى هي قوة الاله (جوبيتر) الذي يحذره ولا ينقذه من ميتته الشنيعة والهادئة !!. المدينة تعيش حريتها وعبوديتها باعتبارها مكانا -ليس محايدا- لصراع هاتين القوتين ، انه صراع (الفرد) متمثلا بـ(اورست) ضد الجميع ، ولم يكن صراع اورست من اجل حريته الشخصية فقط وانما من اجل حرية الجميع ، حرية ارغوس التي استباحها الذباب والندم بعد ان تخلت عن تحمل مسؤوليتها .

لقد اكد سارتر مأساوية الحدث المسرحي في كل شيء ، الاموات الذين يغزون المدينة ، الذباب الذي يستبيحها ، استذكار مقتل اجاممنون ، الحياة المريرة لالكتر ، الجدران الملطخة بالدم ، وليتوجها بمقتل (ايجست) الملك وبمقتل (كليمناسترا) على يد ابنها (اورست) وابنتها (الكتر) ميتة بشعة بطعنها اثنا عشر مرة بالسيف ، ان حدث المسرحية حدث يحدد جنس المسرحية المأساوي ويعطيها طابعها النهائي : فالمأساة تتواجد في كل شيء ، في الملابس ، في الجدران ، وفي الشخصيات مما يجعلها توزن وزنا عن حق .

ان صيرورة الزمن في هذا النص يعلن عن انه زمن خطي -مستقيم في نمو الاحداث وتطور الشخصيات ، كما ان تقدم هذا الزمن يدلل على هذه الخطية التي تتسم بها الكثير من النصوص المسرحية ، لكن سارتر يلون هذا الخط بلونه الخاص ، بوجوديته التي ينادي بها ويدعو لها في تحمل المسؤولية التامة من اجل الحرية بوصفها فعل وجود

يلازم وجود الانسان- الفرد وهذا لا يكفي فحرية الفرد- اورست هنا- تعتبر حرية منقوصة - ما لم تتحقق حرية المدينة كلها (ارغوس) وهذا هو الهدف الاكبر الذي عمل من اجله اورست ، انه لا ينتقم لابيه بل ينتقم من اجل حرية مدينته (ارغوس) .

٢- مسرحية جلسة سرية :

تتوضح البنية الزمنية في هذا النص باتجاهين ، الاول : ان النص ينجز زمنه في الـ(هناك) وهناك هو يوم الحساب ، اليوم الاخر ، القيامة ، بعد ان تم تصفية الحساب مع الشخصيات وبعد ان ادينوا ، ليلقى بهم في (الجحيم) ، اذن زمن (هناك) يعدل ويقترن بـ(الجحيم) كمكان : ان الشخصيات الثلاث ادينت بناءا على ما فعلوه في الـ(هنا) الدنيا ، على افعالهم في زمن سابق وجاء القرار : ان مكانهم هو (الجحيم) ولا يعني (الجحيم) باي حال من الاحوال ، لا يمكن ان يفهم منه الات التعذيب ، الكلاليب ، شوي الجسد بالنار ، بل يعني الاسلوب الاخر ، هذا الاسلوب هو انفصال وعزلة الشخصيات في الزمن .

أنيز : سيكون العذاب عن طريق الانفصال .

وليس معنى الانعزال ان يوضع الفرد لوحده في حجرة او زنزانة ، لكن ان يوضع اخرين لا يتم التفاهم معهم ، ولو عزلت الشخصية كل على حدة لمات الصراع ولانجز العزل معناه المباشر ، وهكذا جمع سارتر ثلاثة شخصيات في حجرة واحدة ، رجل واحد وامرأتين ، كل له خطاياه ، وسلوكه وفهمه ، وجراء تقاطع هذا الفهم ، اصبح كل واحد منهم لا يفهم من قبل الاخر . ان ازمنتهم مستقلة وكلما حاولت هذه الازمنة ان تتداخل ان تتآصر وقع الانفصال. ومعنى العزلة بينهم انها تتضمن محاولة كل منهم ان (يعيش) لوحده دون الاخرين . وكلما حاول هذا (الواحد) ان ينجز هذا كلما ضاقت حلقة العزلة والانفصال مما يتولد عنه وضعا مأساويا ، مؤلما بحق :

جارسان : كنت افضل ان اظل وحيدا . انني ... اريد ان افكر في الاشياء التي تحدث في الخارج ، ولأحطم حياتي ، والانسان يفعل هذا بطريقة افضل وهو منفرد . ان فكرة العذاب -الى الابد- هو ان يعذب كل واحد الاخر بكل شيء- باحتمال وجوده على الاقل -فهو ليس عذاب الجسد ، بل هو عذاب الوجود الانساني ، عندما يجبر الفرد

على التواجد مكانا وزمانا مع اخرين لا يعرفهم .

جارسان : يجب على كل واحد منا ان ينسى ان الاخرين موجودان .

انيز :... هذا سخيف للغاية .. لكنك لا تستطيع ان تمنع وجودك هنا .

لقد اقتضت الصفة المسرحية للايهام بالواقع ان يستدرجنا سارتر الى معنى مألوف بل وواقعي للمكان لكي يتمكن من خلال النفاذ من الايهام بالواقع الى احتمالات الجحيم ، فالمكان مؤثث تأثيثا واقعيا ، واشياء المكان (هناك) هي ما تندرج عليها حياتنا اليومية ، فالجحيم يوهم بمكان -الحياة الدنيا- لننظر في اثاث حجرة التعذيب ليتضح لنا هذا . ارائك للنوم ، افرشة ، قاطعة اوراق ، فرشاة اسنان ، جرس كهربائي ، مرآة ، تحفة برونزية . مدفأة لنتصور ان مدفأة في الجحيم ، انها هنا لا تحيلنا الى مفارقة او سخرية ، بل تحاول ان تعيدنا الى الواقع اليومي . لكن لهذه الاشياء وظيفتها التي تعزز العزلة.

الاضفاءة لا تطفىء مطلقا مما يسبب الما للشخصيات .

الفرشاة الواحدة عن قصد ، تستعمل من قبل الثلاثة وهذا يخلق اشمئزازا مريعا .

جرس كهربائي ، يتوقف عمله في الازمات التي يكون فيها الجرس الوسيلة الوحيدة لطلب النجدة او المساعدة وعندما يغلق الباب ، باب الحجرة . ان اثاث الغرفة وطرازه يخلق عزلة تامة ، فالاثاث يعود زمنه الى فترة الامبراطور الثاني لويس فيلب .

وثبات طراز الاثاث مع عدم اطفاء الاضاءة واستحالة النوم رغم النعاس كل هذا يسهم اسهاما فعالا في خلق الجو النفسي العام . جو العزلة والانفصال

جارسان : لن ينام احد

الخادم : ان الامر كذلك

جارسان : تماما كما توقعت

فالزمن ، زمن يقظة على ما فيه من نعاس ، و(هناك) تعني الحياة بلا انقطاع ، ولهذا فان عيونهم خالية من الجفون او الرموش .

ولكي يزيد سارتر عذاب الشخصيات وانقطاعها ولكي يصعد من حدة الصراع يعمد المؤلف الى اقامة صلة بين (هناك) حيث الجحيم -مكان النص- مع الـ(هنا) الحياة الحاضرة للدنيا ، فالشخصيات تتبين ما يحدث لاصدقاءهم واهلهم في حياتهم ، وهذا يزيد عذابهم ، انهم يتبينوه فقط وبسرعة انهم سكان الـ(هناك) الثلاثة ينظرون الى سكان الـ(هنا) غير ان القدرة على التمييز صعبة ، لان الاشياء تجري بسرعة شديدة على الارض ، وهنا يكون الزمن سببا للالم والعذاب وليس بنية صراع او محتوى فقط ، ان النهار والليل يجريان بسرعة رهيبة مما يصعب عليهم ان يتحققوا من الشخصيات ومن الاحداث والوقائع على الارض التي فارقوها بحكم الموت .

استيل : الامر هكذا . ان اولجا تخلع فستانها ، لا بد ان الوقت قد جاوز منتصف الليل . كم يمر الوقت سريعا ، على الارض !

وفي موقع اخر تنظر استيل من جحيمها لترى عشيقها وهو يرقص مع غريمتها .

استيل : .. انظري ، انها تمسح صدرها الضخم الكبير فيه ، وهي تنفخ في وجهه... الا تستطيع ان تدرك سخفها ؟ لماذا لا تضحك عليها ؟ اوه ، كان يكفي ان انظر اليهما ، فتبتعد . الم يتبق حقا شيء مني؟ شيء مني؟

انيز : لا شيء . لم يبق شيء منك على الارض ...

استيل : ... انه يطوح ويدور بها ويدور .. الاخر يدعو للجنون ...

وكما ان استيل ترى ما يجري على الارض كذلك يتحقق نفس الشيء لـ(انيز) و(جارسان) وكل ما يرونه يحقق لهم عذابا والما كبيرا . ولهذا هم يجئرون من الشكوى ، فهم يتمنون العودة الى الارض ولو للحظة واحدة .

استيل : .. لكم اود ان اذهب للارض للحظة واحدة وان ارقض معه ثانية .

ومثل هذه الرغبة ، يرغب جارسان ان يعود للارض ايضا .

جارسان :.. آه لو استطع ان اكون بينهم مرة ثانية ليوم واحد فحسب .

لكن الابواب مغلقة ، موصدة ، اذ لا عودة للارض . ان ما يقع في (الـ هنا) يعزز مأساوية زمن الشخصيات في (الهناك) ويجعل مأساويتها اعمق واشمل ، فزمن الارض يدير ويحرك زمن الجحيم وهو الذي يدير علاقات الشخصيات التي تخضع لقدرية واضحة لا فرار منها .

جارسان :.. ان كل شيء قد أعد وفكر فيه من قبل .

فالجحيم قضية مرتبة سابقا ، ودون ان يعزز هذا التدبير لله ، يكتفي سارتر بالاشارة

فقط لكي يعزز من الايهام بالواقع وهذا الذي يريد ان يصل اليه المؤلف .

في النص -جلسة سرية- تتحقق ثلاثة ازمنة تنجز تواجدها باتجاهات ثلاثة تنصب في اناء واحد

الاول : هو زمن الشخصيات في الجحيم وهو لا يتجاوز الـ ستة اشهر .

الثالث : زمن حياتهم على الارض ، وذكرياتهم عنها وهو زمن عمر كل شخصية .

هذه الازمنة تجتمع في وحدة زمن واحد هو ما نسميه في المسرح بـ(وحدة الزمان) وهو (٢٤) اربع وعشرون ساعة وهو الزمن الذي نادت الكلاسيكية الحديثة والذي يتطابق مع وحدة المكان (الحجرة) التي تجتمع فيها الشخصيات لتحقق فعلها الكبير في الوجود . وهذه الازمنة هي التي تشكل منها النص المسرحي.

ان من اساسيات الصفة المسرحية لسارتر هي في بثه لتوصيفات زمنية في داخل النص ، اذ يشيع المؤلف بين قوسين كلمات في النص مثل (صمت) و(سكوت) و(فترة) وهذا يحدث بديلا ماديا للكلام مما يزيد في الترقب وتوتير الحدث المسرحي وهذا ما فاتني ذكره في مسرحيته السابقة (الذباب) اذ يلجأ الى نفس الطريقة التي يلجأ اليها في هذا النص (جلسة سرية) ، وبث هذه التوصيفات هي عمل من اعمال صناعة النص ومن حرفية التأليف . ان المؤلف يرسخ ويعمق من وجود الشخصية من خلال عزلها الارادي عن الاخرين . فالاخر هو العذاب وهو الجحيم وبه تلغى حرية الفرد ومن دونه تعتبر حريته ناقصة وهذه هي المأساة ولهذا صرخ

جارسان :.. الجحيم - هم الاخرون .

وهذا هو معنى (جلسة سرية) التي تلخص اهدافها في (الجحيم) .

٣- مسرحية موتى بلا قبور

يحدد سارتر مأساوية هذا النص منذ البداية ، فعنوان المسرحية يتضمن كلمتين تدلل على المأساة ، موتى وقبور ، الموت وحدة مأساة ، والقبر دليل محسوس على ان مأساة قد وقعت لاحد الناس على الاقل ، لكن سارتر لا يضع المأساة في هاتين الكلمتين ، انه يتجاوز بها الى معنى ابعد في (لا) النافية ليرسخ حجم المأساة عندما يكون الموتى (بلا) قبور . الموت هو اقامة الحد عن عمد او غير عمد للحياة اي للزمن . والقبر هو علاقة مادية معرفة لفناء وموت شخص -انقضاء اجله ، اي زمنه والمأساة التي تحدد المسرحية تكمن في ان ليس للموتى من قبور ، والموتى شهداء من اجل الوطن ، والنظر الى زمن الشهيد عند كل الأمم ليس كالنظر الى زمن الموتى العاديين . ان الزمن الاول

يستدعي توترا اشد ومأساة اعمق وبطولة استثنائية .

يضع سارتر محتوى مسرحيته في قسمين ، القسم الاول زنزانة الابطال والمناضلين الفرنسيين وهؤلاء يمتيزون بزمن بطولي لانه زمن استشهاد -القسم الثاني مكتب تحقيقات للجيش النازي ، وزمنه متهالك ، متعفن والصراع الدرامي يقوم بين الزمن الاول بشخوصه ومواصفاته الاخلاقية السامية وبين الزمن الثاني وشخوصه ومواصفاته اللااخلاقية ، ويحدث الاحتكاك ثم التداخل بين هذين الزمنين ليعلن النص في النهاية عن سيطرة الزمن الثاني زمن النازية .. ولكن مع انتصار الزمن الاول -زمن المناضلين من رجال المقاومة الفرنسيين . الاول مسيطر بالقوة لكنه يخسر الحياة لسقوطه الاخلاقي والثاني ينتصر- رغم فناء من يمثله- ليعلن عن نتصار ارادة الشعوب .

ماذا فعل سارتر مع بنية النص وزمنه ؟ يتغلب الزمن من طرفي الصراع فهي لا تعرفه بمعنى ان الزمن في حساباته العادية امر لا تعرفه الشخصيات جميعا .

هنري : كم هي الساعة ؟

كانوري : الساعة الثالثة

لوسي : الساعة الخامسة

سوريه : الساعة السادسة

كانوري : اننا لا ندري

ثم يدفع المؤلف كي يعزز هذا الضياع بالموقف الى اقصاه

هنري :.. نحن منسيون من الدنيا باجمعها .

وهذا يؤكد ليس ضياعهم وتشتتهم بل عزلة وجودهم في الحياة ولكي يسحق سارتر شخصياته ويدمي وجودها المأساوي فانه يعين لهذا النسيان -الذي هو الموت من وجهة نظر الاخرين- معنى وجوديا شاملا وعميقا .

هنري : لا يستطيع الانسان ان يموت كالفأر من اجل لا شيء .

واللاشيء تعني ان الموت يشكل معنى الهزيمة اولا واخيرا . انه العدم المحض ، لكن ماذا يعني اللاشيء انه انعدام الهدف .

فرنوا :... ان كل شيء على غاية من القسوة : انني لا استطيع ان انظر الى وجوهكم فهي تخيفني .

لوسي :... اجل كل شيء على غاية من القسوة .. بت لا أطيق ...

والشخصيات تتصارع بين حدين زمنيين وجوديين بين شيء لا يمكن احتماله لقسوته

وبين لا شيء يتحقق فيه الموت لا يؤكد قضية ميتافيزيقية ولكنه لا يلغيها ايضا . انه يؤكد عبث الحياة وعدم معنى الوجود الانساني . يقع هذا في جهة ومكان رجال المقاومة الفرنسيين . اما على جهة الالمان ، فالزمن يتشابه مع زمن الفرنسيين لكن ليس لنفس الاسباب -فالجلاد لا يشبه الضحية عموما- السبب هنا هو التوتر النفسي الشديد والضياع في الشغل والانهماك في حفلات التعذيب التي يقيمونها ، وهذا يدفع الى افلات الزمن حتى في ابسط اشكاله الوقت او اليوم .

لا ندريو : (متنهدا) حقا ان اليوم احد ...

بلوران : يوم الاحد كنت اخذ سيارتي فالتقط غانيه من "منماركر" ...

فـ(لاندريو) يتذكر ان اليوم احد بفعل دافع خارجي هو ان جهاز المذياع اعلن ان اليوم احد ، ولكن يعطينا سارتر حجم سقوط النازيين -بجعل يوم الاحد- والذي هو يوم لتذكر الكنيسة على الاقل ، يجعله في ذكرى النازي يوم لالتقاط الغانيات ، ان ذكرياتهم التي هي زمن استرجاعي ، ذكريات تتحلل من معناها الاخلاقي كذلك ، ان انهيارهم الاخلاقي وهم على ارض فرنسا المحتلة يتقدمه انهيار اخلاقي سابق . اللاجدوى هناك فعل وجود اخلاقي متسام ، والذكرى هنا فعل سقوط وانحلال . غير انهما ينتجان عن نفس الزمن ، لكن الاسباب تختلف بين الحالتين . ان الاختلاف بين الزمنين يضع العزلة ، عزلة الفرد مع ذاته وعزلة مع الاخرين .

لوسي : انني اكرهكم جميعا .

جان : انكم لتثيرون ذعري .

والعزلة تعني في ماتعنيه جمود الزمن في لحظة معينة وعلى مستوى الفرد او في علاقته مع الاخرين ، هذه العزلة تخلق توترا روحيا يعكس قوة الصراع لينتج فعلا تطهيرا يشبه الاعتراف في الديانة المسيحية ، عندما يقف المذنب ليتعرف بذنبه امام رجل الدين ، لكن الاعتراف هنا يحدث في ان يقف الفرد امام ذاته ، او امام ذات الاخرين الذين يحمل لهم هذه الكراهية .

في هذا النص يعلن الصراع عن زمن خطي افقي حيث تطرح المضامين الوجودية في شكل او بنية صراعية تقليدية تتضمن بداية ووسط ونهاية

وعبر خطين لا يلتقيان مطلقا حتى في الاعلان عن نهاية النص .

الفصل الرابع

نتائج البحث و مناقشتها :-

من خلال دراسة الفلسفة الوجودية او النصوص المسرحية في الاطار النظري واجراءات البحث تبين للباحث : ان الموضوعات الاساسية التي يركز عليها الفيلسوف الوجودي ويلح في تناولها وتكرارها هي موضوعات تقوم على اساس الصراع المأساوي للفرد مع ذاته ومع الاخرين ايضا ، وهذا الصراع يتخذ طابعا تأمليا عميقا تندرج فيه قيم الالم ، الموت ، القلق العزلة والخطيئة ، ومثل هذه القيم لا يمكن الا ان تعطي للصراع طابعا مأساويا مريرا ، ففي مسرحية الذباب تعلن الشخصيات عن ندمها لانها سكتت عن جريمة قتل (اجاممنون) ، الكل يأكله الندم ، والندم فعل مأساوي سلبي لانه يختزن الخطيئة في كيان النادم ولانه يقر بان (الكل)لا يستطيع ان يفعل شيئا تجاه ما يحيطه من عبودية وقتل . لكن ما يمحو هذا الندم هو القتل وهذه دماء تقع مرة اخرى -عندما يعمد اورست لقتل الملك (ايجست) ويذهب بالقصاص بعيدا حيث يقتل امه (كليتمسترا) والقتل يخلق مأساة للبعض وللكثير فهو خطيئة وجودية لا تغتفر فكل قتل يستدعي قتلا اخر وهكذا هي دوامة مسرحية الذباب . اما بالنسبة للمأساة في نص مسرحية (جلسة سرية) فانها تتخذ وضعا اخرا هو في عزلة شخصيات النص جميعها ، فالكل يعاني من العزلة رغم وجود الاخر ، بل ان الاخر هو سبب العزلة اذ لا يتم الاتصال الانساني ، فكل شخصية تنوء بالشخصية الاخرى ، فكل له عالمه الذي يعيش فيه والذي ينقطع بدوره عن عالم الاخر الذي يقلق وجود الفرد وهو يعيش بين الاخرين ، فالعزلة عذاب مستديم ولكن لا مفر منه فالجحيم هم الاخرون ، وهكذا يرفع سارتر المعنى المتعارف عليه للجحيم باعتباره تعذيبا ماديا ليمنحه سمة اخرى ، سمة عذاب الروح القلقة من وجود الاخر ، مهما كان وجوده ،. وفي مسرحية (موتى بلا قبور) يحدث الموت بفعل القتل عن عمد نتيجة لتصارع قوتين تختلف الاولى عن الثانية اختلافا تاما ، فقوة الخير المتمثلة برجال المقاومة الفرنسيين يلحقها الاذى الشديد والقتل المروع لانها لا تريد ان ترتكب خطيئة الخيانة ، الخيانة للوطن التي تساوي خطيئة الوجود الانساني للفرد الفرنسي عندما يقر باحتلال الغازي لارضه ، ومستوى الصراع هنا يعلن عن دمويته ومأساويته التامة . ولكي يكثف سارتر معنى المأساة فانه يجري الحدث كله في (٢٤) ساعة فقط انه يضغط الزمن لكي يمنحه قيمة مأساوية اشد ، فالزمن ضيق ومتوتر لا يسمح بالامتداد خارج ما يحدث في يوم واحد وهذا ما نجده في مسرحية الذباب وجلسة سرية وموتى بلا قبور ، فالزمن فيها لا يعدو ساعات معدودة وهذا ما فعلته الكلاسيكية الحديثة ونادت به الا ان سارتر يمنحه قيمة اخرى هي قيمة الوجود

الانساني للفرد في صراعه الدائم مع نفسه ومع الاخرين ، صراعا ذاتيا ينأى عن قيمة الموضوعية ، والمكان يعكس هذا الضائقة لانه هو الاخر محصور بالزمن وهو يحاصر الشخصيات ايضا ، المكان المخرب ، كما هو في مدينة ارغوس في مسرحية الذباب والحجرة الضيقة كما هو في جلسة سرية والمكان المحتل من قبل الغزاة كما هو في موتى بل قبور ، والخراب والضيق والاحتلال تولد زمنا مأساويا مؤلما.

ان البنية الزمنية عند سارتر بنية كيانية تعبر عن نفسها عن طريق خطوط افقية تستمر من البداية الى النهاية دون التواء لان الماضي لا بد له ان يصل الى مستقبل هو نهاية النص سواء كان هذا المستقبل مجبرا على العودة الى الماضي او ليجد له منفذا اخرا ، فالزمن يجري افقيا مهما كانت الصعاب والالم ، فهو لا يقف الا في وقوع النهاية المأساوية .

خلاصة النتائج :-

١- يتركز الطابع المأساوي بمعناه الخاص -المعنى الوجودي- فيما كتبه جان بول سارتر من نصوص مسرحية .

٢- تندرج قيما ومفاهيما عديدة ضمن الزمن المأساوي للنص السارتري مثل القلق والموت والندم .

٣- يعبر صراع النص عن بنية زمنية تتعمق بعزلة الفرد في زمنه الخاص مما يولد احتكاكا مأساويا بينه وبين الاخرين .

٤- يجري خطي الفعل والزمن هنا افقيا ، (تراتب خطي) .

٥- يحافظ جان بول سارتر على وحدة الزمان في نصوصه المسرحية .

الاستنتاجات

أ- يتطابق الزمن المسرحي مع الزمن الفلسفي عند جان بول سارتر وهذا ما يؤكد الفرضية .

ب- يتميز سارتر عن بقية زملاءه في البحث عن زمن خاص للفرد وهو ينشد حريته .

٢- التوصيات

يوصي الباحث بما يلي :

أ- ان يستوعب المخرجين المسرحيين مميزات الزمن عند سارتر مما يعينهم على بناء العرض المسرحي .

ب- على الممثل المسرحي ان يستوعب مفهوم الزمن عبر تقنياته الخاصة باعتبار ان

معطياتها تخلق ديناميكية خاصة له .

جـ- ان نصوص سارتر لا تنطبق وواقعنا الحضاري لذا يتوجب الحذر في تقديم هذه النصوص .

المقترحات

نظرا لمفهوم الزمن المسرحي في النص الدرامي عند سارتر ولما له من انعكاس مباشر على صيغة العرض المسرحي يقترح الباحث القيام بالدراسات التالية :

أ- العلاقة بين الزمن المسرحي ومكانه عند الوجوديين .

ب- العلاقة بين الزمن والايقاع .

المصادر :

١- ارسطو طاليس ، فن الشعر ، تر عبدالرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت : ١٩٧٣ .

٢- بيكون ، غايتان ، افاق الفكر المعاصر ، تر لجنة من الاساتذة الجامعيين ، منشورات عويدات ، بيروت : ١٩٦٥ .

٣- دوفينو ، جان ، سوسيولوجية المسرح ، تر حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٦ .

٤- زوندي ، بيتر ، نظرية الدراما الحديثة ، تر د. احمد حيدر ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٧ .

٥- زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الثاني ، ط١ ، معهد الانماء العربي ، ١٩٨٨ .

٦- سارتر ، جان بول ، جلسة سرية ، تر مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، دار النشر المصرية ، القاهرة : بلا تاريخ .

٧- ---------- ، ---------- ، الذباب ، تر حسين مكي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت : بلا تاريخ .

٨- ---------- ، ---------- موتى بلا قبور ، تر د. سهيل ادريس ، دار الاداب ، بيروت : ١٩٥٦ .

٩- ---------- ، ---------- الوجود والعدم ، تر عبدالرحمن بدوي ، دار الاداب ، بيروت : ١٩٦٦ .

١٠- شاهين ، سمير الحاج ، لحظة الابدية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ .

١١- فرحان ، محمد جلوب ، بيئة الفكر الفلسفي الحديث ، منشورات مكتبة بسام ، الموصل : بلا تاريخ .

١٢- كرانستون ، موريس ، سارتر بين الفلسفة والادب ، تر مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨١ .

١٣- كريفيثنر ، اي : فيلبس ، الفلسفة والادب ، تر ابتسام عباس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٩ .

١٤- لوتمان ، يوري ، مدخل الى سيميائية الفلم ، تر نبيل الدبس ، النادي السينمائي ، دمشق : ١٩٨٩ .

١٥- لوكاش ، جورج ، الرواية التاريخية ، تر صالح جواد الكاظم ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد : ١٩٧٨ .

١٦- ماكوري ، جون ، الوجودية ، تر د. امام عبدالفتاح امام ، عالم المعرفة ، الكويت : ١٩٨٢ .

١٧- مونتاغيو ، الى ، البدائية ، تر د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٢ .

١٨- المهدي ، شفيق ، الايقاع في المسرح ، مجلة افاق عربية ، العدد تسعة ، السنة الثالثة عشرة ، بغداد : ١٩٨٨ .

١٩- ميرهوف ، هانز ، الزمن في الادب ، تر د. اسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة : ١٩٧٢ .

الهامش

* لم نذكر من الاسماء الا ما قرأنا عنها ولها ولم نستشهد بنصوص تقع بين الفلسفة والادب الا ما قد قرأناها حقاً ، لكننا لم نناقش هذه الاسماء او الكتب تحرزاً من ان يأخذ البحث وجهة اخرى في الاطالة والتوسع ، مما لايجد الباحث موجباً لها .

الأكاديمي

الشريط الصوتي في الفيلم السينمائي والاهمية الفائقة له في التقسيم النهائي للعمل

احمد نوري حسين
مدرس / قسم السمعية والمرئية
كلية الفنون الجميلة

البحث محاولة لتقييم استخدام الصوت في السينما العراقية من الناحيتين الفكرية والتقنية وتأثيراتهما على التقييم العام للفيلم

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/١/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/١/٣٠

مقدمة

عبر تاريخ صناعة السينما حصلت تطورات واضافات فنية بشكل ملموس واذا ما اردنا ان نقوم بمقارنة بين الفيلم السينمائي المصنوع هذه الايام وبين افلام بدايات السينما بالابيض والاسود والشخوص الغير واضحة والبدائية لكانت هذه المقارنة غير موضوعية اطلاقا . ان حجم شاشة السينما قد تغير والفيلم اليوم يتوفر بعدة مقاسات ، وان انتاج العدسات المتطورة قادت الى تطوير صناعة الفيلم الذي يتمتع بنوعية عالية المستوى .

تلك البدايات في صناعة السينما كانت ساذجة ولم تكن تتضمن التعقيدات الفنية المتعلقة باضافة الصوت الى الفيلم ، وكان مخرج الفيلم انذاك يقوم تقريبا بكل شيء التصوير والتحميض والطبع والتقطيع عنوان الفيلم وربما حتى الى ان يكون الشخص الذي يعرض الفيلم بـ(Projector) جهاز عرض الفيلم .

التحول الكبير الذي حصل في بدايات السينما كان الصوت المتزامن مع الاخذ بنظر الاعتبار ان الاصوات انذاك لم يكن مصقول او بارع لكن العملية الفنية بحد ذاتها كانت ممتازة وكان الصوت متطابقا الى حد كبير وان لم يكن بشكل كامل .

الفنانين الكبار الذين لمعت اسمائهم في عالم السينما الصامتة ثبت لهم استحالة الاستمرار بعالم النجومية "مع استثناء الفنان الكبير شارلي شابلن" بذلك التحول الكبير وجد ممثلي السينما الصامتة جيلا جديدا يحل محلهم . الفنيون ايضا كانوا روادا في عملهم وخصوصا بعد الاضافات الفنية التي كانت تطرأ وما تحمله تلك التطورات من مهمات اخرى اضافية لهم .

ان الانتاج السينمائي المتكامل هذه الايام ، ما هو الا نتاج لمنجزات تقنية لعدد كبير من العاملين ، فنانين وفنيين على حد سواء والذين أمضوا سنوات عديدة في بلورة افكارهم ، واضافة الى التطورات التقنية اعلاه فان الفنيين المشرفين على الصوت قد توصلوا بعدئذ الى الصوت المركب والمجسم الذي كان يصدح في مختلف جوانب قاعة العرض السينمائي قد ساعد كثيرا على زيادة تفاعل المشاهد مع العرض السينمائي .

ان التكنيك الضروري للوصول الى تلك النتائج اصبح معقدا بدرجة اكبر ، مع الجهود المبكرة التي بذلت في صناعة الفيلم ، كان الفيلم الخام يوضع في الكاميرا السينمائية

وتدور الكاميرا الى ان ينتهي الفيلم في المخزن ، الى ذلك الحد فان عملية التصوير تبقى متلكئة الى ان يتم ملء الكاميرا بالفيلم الخام مرة اخرى ليستمر التصوير .

تطورات لاحقة تجاوزت تلك الحقبة الفنية وقد لمس ذلك التطور عن طريق تغيير زوايا الكاميرا الى اخرى ، حصل ذلك عندما كان تصوير مشهد حالة مروعة ومضنية ، ،ان استخدام اللقطة الكبير اكتشاف ثوري .

بناءا على ذلك فان قدرة مخزن الفيلم في الكاميرا المحددة لم تعد ذات اهمية ولم يحصل اي تطور دراماتيكي على المشاهد عندما تجزأ بنتيجة تغيير اللقطة بواسطة المخرج على عكس العروض المسرحية عندما تسمع الاصوات من نفس الزاوية "زاوية المشاهدة" وان تغيير زاوية الكاميرا في المشهد الواحد بشكل مقصود ادى الى تغيير في استخدامات الصوت تبعا لتغيير زاوية الكاميرا فعندما يضم مشهد شخصيتان تتحاوران كان التصوير يجري في البدء بتصوير الشخصية التي تتحدث ليتم القطع الى الاخرى وهي تتحدث بعدئذ ، وهكذا الى ان تطور استخدام الصوت بتصوير الشخصية التي تستمع ويأتي الحوار من خارج الكادر ومن ثم تصوير الشخصيتين معا بلقطة مشتركة ومن انواعها الشائعة "over - Shoulder" ليتم ابراز العلاقة بين المتحدث والمستمع .

ونضجت الاساليب التقنية في تسجيل الصوت السينمائي سواء كان ذلك متزامنا مع الصورة او غير متزامن ومهدت المايكروفونات واجهزة التسجيل والمزج دقة متناهية في الحصول على افضل نتيجة ممكنة ، وتطورت الاجهزة تقنيا ليكون بمقدورها اضافة مؤثرات خاصة على الصوت لابراز الدلالات والمعاني من خلال تلك التقنيات المتوفرة . وقد تخصصت مجموعة من الفنيين في تسجيل وتقطيع الانواع المختلفة من الاشرطة الصوتية وحسب الاختصاص الدقيق "تقطيع الحوار الموسيقي" وتقطيع المؤثرات[1] كلا على انفراد وصولا الى تحقيق اقصى ما يطمح اليه المخرج من نتائج ومزايا تصل الى مستوى التقنية والفكرية السينمائية .

ان السينما العربية عامة والسينما العراقية بوجه خاص لا زالت لم تفك رموز الاستخدام العالي المستوى للصوت كما يجري في العالم بالرغم من توفر كل التقنيات

والمتطلبات لذلك عدا بعض الاستثناءات المعدودة من الافلام التسجيلية نذكر منها الفيلم (النيل أرزاق) لهاشم النحاس (المومياء) لشادي عبدالسلام ، ويأتي تبعا لذلك الصوت دون مستوى ما توفره الاجهزة الصوتية كأمكانات وعدم استمتاع المشاهد بالصوت المرافق للصورة كما ينبغي من جهة اخرى .

ان ما يخصنا في هذا البحث هو محاولة تقييم استخدام الصوت في السينما العراقية من الناحيتين الفكرية والتقنية وتأثيراتهما على التقييم العام للفيلم . ان استعراض بعض الافلام العراقية المنتجة في السنوات الاخيرةتدلل على ان الاهتمام من قبل صانعي الفيلم العراقي بالشريط الصوتي لا زال متخلفا مقارنة بباقي عناصر الفيلم خصوصا الجانب التقني الذي يعتبر جانب مهم في وضع اللمسات الصناعية النهائية لكي يكون ذلك الشريط بمستوى العمل السينمائي بشكل عام على اقل تقدير .

المبحث الاول

موقع الصوت في الدراما الفلمية

[٢]"ان يبدأ الفيلم بصورة هي حالة شائعة ومقبولة ، المشكلة هي في كيفية ايجاد صوت يرافق تلك الصورة لا في ايجاد صورة ترافق الصوت" . اثارت هذه المقولة للناقد والمنظر البريطاني - ايفور مونتاكو - اهتماما بشكل واسع .

ابتداء من الفيلم الناطق الاول في العالم "مغني الجاز" عام ١٩٢٧[٣] وصولا الى احدث الافلام التي انتجت مؤخرا دلل الصوت على انه ذلك الشريط ذي التنويعات العذبة على اللحن الاساسي للفيلم ، فهو الاكثر اداء وعطاء من خلال الروحية التي يمثلها الصوت بتفرعاته الاساسية الثلاث الحوار ، الموسيقى ، المؤثرات .

فلو عرجنا على شخصيات اي فيلم ذو تقنية صوتية متقدمة لوجدنا ان الصوت يقترب اقترابا حميميا من شخصياته فتجيء مليئة بالحياة تتجاوز ذاتها لترمز الى شخوص اكثر اتساعا في دائرة الفيلم بحيث يستطيع الحوار او الموسيقى او المؤثرات ان تقفز في الكثير من الاحيان فوق التناقض الذي يحمله الفيلم في داخله بين الشكل والمضمون .

ان المشاهد تبهره في احيان كثيرة المباهج الصغيرة المتعلقة بالتقنية ويزهد تماما في

القضية التي يطرحها الفيلم . لكن بعدئذ تكون تلك القضية نفسها تملأ حياته وتقتحم جزيرته الامنة حيث يجلس في دار العرض من خلال تعميق الصوت للرؤية التعبيرية ، حيث يجعلنا نشعر بالحضور الهائل للصوت وبروحه تهيم في كل مكان من ساحة الفيلم، بالحوار ، الموسيقى والمؤثرات تتحرك بتلقائية لتعبث بما امامها وتنظمها بشكل رائع خصوصا حينما تكشف تلك الاصوات عن موهبتها وقابليتها للتطور ، حيث الصورة مغزولة بالصوت ليثبا سوية الى مستوى راقي مخترقين دواخل المشاهد .

فمع ثبات المكان بشكل ممل ، حيث يحاصر الصورة عجز قد يؤدي الى كارثة تحل بشخصية رئيسية ينبرى الصوت الى انتشال ذلك الموقف محولا اياه الى شعاع بسيط بداء بذلك المشهد ليستمر بعد ذلك الى شعاع اكبر في الفيلم مع مضي الوقت .

ان الصوت واللون والانارة هم عبارة عن اجزاء واضحة ومعروفة لاشكال الدراما ، دور كل عنصر وما يترتب عليه في الفيلم هو مميز لدرجة كافية بحيث نستطيع ان نلمس كل واحد منهم على حدة قبل الخوض في اساسيات الفيلم الدرامي ، تأخذ هذه العناصر على عاتقها نقل المستوى الفني للفيلم وبشكل متقن من خلال علاقات تلك العناصر فيما بينها ونقل مثل هذه العلاقة الى العناصر المرئية للفيلم السينمائي . ان التساؤل الرئيس هو ليس ايا من هذه العناصر يجب ان يطغى ويسيطر على العناصر الاخرى ، بل كيف يمكن ان تتفاعل هذه العناصر وتعمل سوية لتطوير وتجسيد القيم الدرامية ؟

الصوت في الفيلم يؤدي مهماته الرئيسية من خلال تهيئة المعلومات ؛ والافكار الضرورية ؛ كما انه يمكن ان يكون معبرا للعواطف والامزجة واخيرا انه كالعناصر المرئية في الفيلم يمكن ان يكون رمزيا . ان علاقته بالاشكال المرئية الصورية تصل الى حد التعقيد والتبسيط ، هذه العلاقة يمكننا ان عدد ثلاث اشكال لها :-

الاول - يستخدم الصوت بشكل مباشر عن طريق كونه متزامن مع العنصر المرئي

الثاني- يستخدم الصوت بشكل مفصول عن العنصر المرئي

الثالث- يستخدم الصوت بشكل "غير مرئي" اي خلف العنصر المرئي اذا صح التعبير.

في اغلب الافلام يستخدم الصوت المتزامن وبشكل اساسي في الحوار وفي افلام

عديدة نستطيع ان نحدد مشاهد ذات اطوال مختلفة تؤدي دورها بدون حوار ، بينما نرى افلام رئيسية منذ اختراع الصوت حاولت كبت استخدام الصوت وبشكل نهائي . مثال الى هذه التجربة من الفيلم الامريكي (اللص) مع ري مللاند[٤] يتضمن احد المشاهد المؤثرات الطبيعية لمدينة نيويورك ويحاول المخرج ان يمول تلك المؤثرات لمشهد الرجل وهو يتصيد ويكون عرضة للابتزاز في نفس الوقت في تلك المدينة دون استخدام الحوار

غالبا ما يحدث ان تكون تلك الكلمات غزيرة في الفيلم السينمائي بحيث تغرقه الصور المرئية وتغلق على المشاهد متابعة الحركة للصورة وايقاع الفيلم ، في هذه الحالة تسطع لدينا حقيقة كون ان التأثير الطويل الذي يتركه الفيلم السينمائي في نفوس المشاهدين غالبا ما يكون ذلك التأثير من خلال الصورة المرئية دون تجاهل العوامل المساعدة والثمينة لدور الصوت بالدرجة الثانية وبصورة عامة فان الصورة هي التي تبقى معنا تاركة بصمات عميقة في ذكريات عن الفيلم ولفترة مستقبلية طويلة نسبيا . ويقول المخرج البريطاني المشهور (ديفد لين)[٥] انا رجل مؤمن بالصورة ..... في رأي تذكر الصور للافلام العظيمة لا يمكن ان تنسى .

لقد تم تطوير واستخدام طرق متنوعة لابقاء التوازن المثمر بين الحوار والصورة من خلال اشكال المونتاج الشائعة التي هي القطع من المتحدث الى الشخص الذي يجيب اولا ثم شكل اخر هو استخدام لقطة (over Shoulder) لمشاهدة المتحدث بالعلاقة مع الشخص المستمع . الشكل الثالث عن طريق استخدام تنويع في القطع بين مجموعة لقطات كطريقة من جهة ، ولقطة مفردة واحدة في واحدة في الطرف الاخر - Close) upup من جهة اخرى ، والتنقل بين هذين النوعين . كل تلك الاشكال تساعد على ترسيخ وتأكيد المعاني والعواطف المتربة على الحوار ، لكنها ايضا تحتفظ بالنضارة الصورية والحركة على حد سواء . استخدامات اخرى ممكن ان تذكر في كيفية استخدام صوت الحوار المفصول عن اللقطة من خلال القطع الى لقطة استعراضية (Pan) الى بعض التفصيلات المحيطة بينما يستمر الحوار بالتدفق من خلالها . هذا النوع اذا صح التعبير لا يختلف كثيرا عن القطع السابق الذي ذكر انه يكون سرد الحوار وهو غالبا ما يكون لابتكار حالة من الاستمتاع البصري . كما انه يكون ايضا عميق الدلالات

والمعاني ومعبرا اذا كانت تلك التفاصيل الصورية ذات علاقة قوية بشكل مباشر او غير مباشر بالمحتوى العام او بدلالات الحوار . ان مشهد رجل وأمرأة وهما في حوار من خلاله الانفصال عن بعضهما ، فاذا تم القطع الى جدار ابيض خال من اي شيء له دلالة معززة للحوار وللمعنى العالم له وبالعكس من ذلك علاقة حب بين رجل وامرأة وهما في حالة انسجام يكون القطع الى حقل مملوء بالازهار يعزز ايضا ما قيل من قبلهما ، مثال اخر محدد من فيلم (كريمر ضد كريمر) الذي يجمع بين داستن هوفمان وميريل ستريب[٦] عندما تترك الزوجة بيت الزوجية نرى الزوج وهو يجمع حاجياتها الشخصية ابتداء من فرشاة الاسنان الى صورها الموزعة في غرفة النوم الى صورتها ببدلة الزواج والكتب التي تقرأها كل هذه التفاصيل يضعها الزوج في صندوق ثم يغلقه .

لقد كان المشاهد خلال تلك اللقطات المصاحبة للزوج وهو يجمع حاجيات الزوجة يستمع الى موسيقى واصوات مؤثرات حركية التي كان خلالها ينتقل بين غرف المنزل وهو يلتقط تلك الحاجيات التي تخص زوجته .

حتى في المشاهد غير الحوارية التي يلغي الصوت الحاجة الى ما سماه (كلير) بـ(التضخم الصوتي) ، في حالة غياب الصوت كل المعاني الضرورية تقريبا يجب ادخالها في الصور . يجب على الفنان السينمائي بدون الصوت ان يوصل كل المعنى بالصور بالضبط ، كما يجب على رجال الادب ان يوصلوا احساسهم بالواقع عن طريق الكلمات والمؤلفين الموسيقيين عن طريق الاصوات وهكذا غير ان مزج الاصوات والصور لن يكون بالضرورة اكثر شبها بالحقيقة فقد سمح الصوت للمخرجين بتوسيع مدى امكانياتهم ومكنهم من ايصال المعاني بواسطة مجموعة من المتجاورات ليست كلها شبيهة بالواقع ، ورغم ان الوظيفة الاولى للمؤثرات الصوتية كما يعتقد عموما هي خلق الجو الا انها يمكن ان تكون وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم[٧] .

المبحث الثاني

كيف يتم تسجيل الصوت وما هي الاخفاقات ؟

١- الحوار[٨] غالبا ما يكون تسجيل الحوار متزامنا مع الصورة وللمخرج حرية التصرف في تغيير ذلك الاستخدام بناء على ما يتطلبه العمل الدرامي في الفيلم .

"فالحوار رمز الاقتصاد في طريقة سرد القصة مما سهل تقديم قصص اكثر تعقيدا وارتفع بمستوى الواقعية في العرض" (٩) .

بالرغم من ان تسجيل الحوار يتعرض الى نسبة اقل من المشاكل والمعوقات مقارنة ببقية انواع الاشرطة الصوتية وخصوصا المؤثرات ، الا ان ما يطرأ على الحوار من اخفاقات خلال التسجيل يستوجب التوقف عندها وتشخيصها بدقة لغرض المعالجة

اولا- عدم مزامنة الصوت للصورة : "عندما تكون الصورة للمتحدث" بشكل متكامل بحيث تظهر اثار ذلك على النسخة النهائية للفيلم ، وربما يكون الفرق بين الصوت والصورة كادرات "صور" معدودة الا انها تكون محسوسة من قبل المشاهد مما يخلق نوعا من الاستخفاف بالجهد المبذول لمجموعة العمل السينمائية وان ذلك سيؤدي حتما الى تقليل فرص النجاح المتاحة للفيلم من قبل المشاهد كما يقلل من واقعية المعروض امامه .

ثانيا - عندما يتم تصوير مشهد لحوار بين شخصيتين سواء كان التصوير خارجي ام داخلي فان اللقطة الاولى للمتحدث تحتوي الاجواء التي تحصل خلف الحوار (Background) تختلف حينما يقطع المخرج الى الشخصية الاخرى بالرغم من وجودها موقعيا في نفس المكان مما يشكل جفوة للمشاهد بمتابعة القيم المترتبة على تلك المحادثة نتيجة عدم التجانس والاختلاف في تلك الخلفية الصوتية .

ثالثا- الفشل التقني في تسجيل الحوار وعدم اكتشافه الا بعد انتهاء التصوير مما سيترتب عليه الدخول الى ستوديو الدوبلاج لغرض دبلجة الحوار من قبل نفس الممثل او ممثل مغاير اذا ما منعت ظروف صعبة نفس الممثل من القيام بعملية الدبلجة . وحتى اذا كانت عملية الدوبلاج ناجحة الى حد كبير الا انها تبقى قاصرة في احسن الاحوال عن استدراك واستدعاء نفس الاجواء التي تم فيها التصوير وهي حالة تكون واضحة تماما ولا يمكن اخفاءها على المشاهد خصوصا المشاعر التي تسهل تدفق الحوار في الموقع والتي سيصعب على الممثل استحضارها في الاستوديو الخاص بالدوبلاج ، الا اننا ينبغي ان نفرق بين عملية الدوبلاج التي يضطر اليها المخرج وبين تلك التي تلجأ اليها دول مختلفة لغرض دبلجة الافلام المستوردة الى اللغة المحلية كما تفعل الكثير من الدول في

العالم .

ب- الموسيقى- لا ترد مشكلة الموسيقى المصاحبة للفيلم من الناحية التقنية كثيرا ، انما يشترط الانتباه الى ضرورة دعم الموسيقى المؤلفة خصيصا للعمل الدرامي للصورة التي ستصاحبها وهي حالة تتعلق بالمؤلف الموسيقي المتخصص للافلام . ومن الحقائق الواضحة شدة تعلق المشاهد بالموسيقى المصاحبة للصورة ودرجة الاضافة التي تتمتع بها لتعميق المشاعر والدلالات التي تفرزها . الصور السينمائية مما يخلق في ذهن المشاهد والمستمع صورة متطابقة ولدرجة كبيرة بين الصوت والصورة ، وتكمن العقبة الرئيسية في هذا المجال عدم توفر اختصاص بتأليف موسيقى خاصة للافلام تخلق الايحاءات والخيال الذي يترتب على سماع المقطوعة . هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فينبغي توفر وحدة الموضوع في الموسيقى اي الثيمة (Theme) لان العمل السينمائي مترابط بوحدة موضوع درامية متسلسلة يشترط مواكبتها من قبل الموسيقي لذلك فنحن نلاحظ ان المقطوعات الموسيقية للافلام العالمية المشهورة تكرر نفس (Theme) ولكن بآلة مختلفة وحسبما يتطلبه الموقف وبدرجات متفاوتة . من جانب اخر تشترك الموسيقى مع بقية الاشرطة الصوتية في كثرة المشاكل والمعوقات التي تنتج عن نقل الصوت من مغناطيس الى ضوئي حيث ان الخبرة لاغلب المخرجين خصوصا في صناعة السينما العراقية قد اكدت على ان الصوت في مرحلة النقل من المغناطيسي الى الضوئي يفقد الكثير من دقته ونوعه ومستواه العالي . مما يخلق حالة من عدم التقدير المطلوب لذلك الصوت .

جـ- المؤثرات هناك نوعان من المؤثرات(١٠)

١- المؤثر الداخلي (Indoors sound effect)

٢- المؤثر الخارجي (Outdoors sound effect)

فالمؤثر الداخلي هو الذي يسجل من المكتبة الخاصة بالمؤثرات الصوتية التابعة للاستوديو او الذي يسجل من قبل فني الصوت داخل الاستوديو لعدم توفره في المكتبة . ويطلق عليه اصطلاحا بالمؤثر الصناعي . اما المؤثر الخارجي فهو الذي يسجل في موقع العمل خلال التصوير وفي احيان كثيرة يخرج احد فني الصوت بتسجيل اصوات المؤثرات التي جرى فيها التصوير بعد انتهاءه وفي نفس التوقيتات .

استخدام المؤثر الداخلي :

المقصود هنا خلق مؤثر يتزامن مع حدث صوري لاعطاءه تأثيرا اكبر ، وتحصل في حالات كثيرة عندما يقوم المخرج بتصوير لقطة متزامنة مع صوت الا انه لا يقتنع في قدرة ذلك المؤثر المسجل في موقع العمل لتجسيد ودعم الصورة بشكل قوي وفعال ، فيوعز الى مهندس الصوت بخلق صوت مؤثر لا يمكن ان يكون من الواقع ولكنه ينسجم تماما مع الصورة وبشكل ممتاز وهذا ما فعله مصطفى العقاد في فيلم الرسالة[١١] وتحديدا في مشهد المنازلة الفردية قبيل معركة بدر . ويبدأ الطعن خلال المبارزة ، فعندما نشاهد صوريا اخر الطعنات النجلاء ونسمع صوت مؤثر صوتي لها معبرا تماما لارتطام السيف بجسد الشخصية الذي هو غير واقعي الا انه متفوق كثيرا على الواقع معطيا دلالات واضحة لقسوة المعركة الدائرة وبأس المبارز .

مثال اخر فيلم (دير سوزالا) ... للمخرج الياباني المعروف (أكيرا كيرا ساوا) فعندما تخيم البعثة التي ترسم الخرائط الجغرافية لمناطق الغابات الواسعة بين الاتحاد السوفيتي ،الصين ، كان الوقت ليلا والنار موقد يأتي الشيخ الصايد مخيما معهم فيقدمون له الطعام ليجلس امام النار الموقد من الاعشاب والخشيبات اليابسة (طقطقة) الصوت المسموع كانت عبارة عن حالة مقبولة ورائعة من قبل المشاهد لذلك الاحتراق ولا يمكن ان ينقله الا بشكل واقعي لانها كانت محاكاة لحالة ،اقعية . لان المبالغة في تضخيم الصوت كانت مطلوبة ومقبولة الى حد بعيد للاسباب التالية :-

أ- كان الوقت شتاءا ولغرض التعبير عن دور تلك النار في توفير الدفيء لرجال البعثة ، كان لا بد من التركيز على صوت احتراق قطع الخشب لكي يوازي الصورة الرائعة في ذلك المشهد .

ب- مهد المخرج بذلك المؤثر لايضاح طبيعة ذلك الشيخ الذي قضى سني عمره في الغابات لكي يتحاور مع مؤثر النار المتوقدة ليوضح ذلك الشيخ ان صوت الطقطقة الصادر من النار سببه نوع من الخشب المتميز عن غيره ، هذه الملاحظة البسيطة وضحت القدرة التي يمتلكها ذلك العجوز في معرفة أدق التفاصيل لحياة الناس اللذين يأمون الغابات للاستقرار ، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى خلق المؤثر اعلاه مبرر معقول جدا

في خلق محاورة رائعة بين الشيخ ومصدر الدفيء الوحيد لهم ونشعر من خلال تلك المحاورة بالالفة والامان اتجاه ذلك الرجل فاتحا الدعوى دون قصد للبعثة الاستكشافية في طلب معونته في مهمتهم المجهولة .

اشارة اخرى من نفس الفيلم عمقت استخدام المؤثر بدلالات حوارية فعندما يبدأ الكابتن ورجاله ومعهم (ديرسوزالا) بمحاورته ،ابعاده من المكان دون ايذاء .

"الاستخدام الرائع للمؤثرات الصوتية يمكن ان يكون وبصورة مدهشة مصدر وثيق للمعنى في الفيلم ، مخرجون مثل (مايكل انجلو انطونيوني) يمضون تقريبا نفس الوقت مع المؤثرات الصوتية الذي يقضونه مع الموسيقى ، الحوار[١٢] .

وهذا ما ما يفعله ايضا مخرج كبير مثل (كيرا ساوا) ، والمحطات التي تستحق التوقف عندها كثيرة وذلك لتعميق الفهم المطلوب بدور المؤثرات الصوتية في الفيلم متجسدة كعنصر لا يداني في ترسيخ جذور الفيلم لدى المشاهد .

في مشهد المعركة الرئيسية من فيلم (ران) للمخرج المذكور حيث يلتقي الاخوان المتصارعان بجيشهما في معركة شرسة ، فقدد بهر (كيرا ساوا) المشاهدين بذلك المشهد باستخدام ذكي لعنصر المؤثرات الصوتية وكان على الوجه الاتي :

اولا- تصوير مشاهد المعركة بالحركة البطيئة لزيادة الاحساس بواقعية وبشاعة الواقعة .

ثانيا- [١٣] حذف المؤثرات وكانت اللقطات صامتة تماما مما كان لها تأثير بعيد في دلالاته ، فلم يسمع المشاهد قرقعة السيوف وصهيل الخيل ،استقبال الصدور للنبال والحراب ، وسقوط المقاتلين على الارض مقطوعي الاطراف في برك من الدماء ، فكان الصمت هو اعمق مؤثر واشد تأثيرا فيما لو استخدمت المؤثرات بالصيغ التقليدية متزامنة مع لقطات المعركة فالصمت كان اكثر رعبا من اي صرخة آدمية في واحد من اروع المشاهد السينما العالمية رسوخا في الاذهان .

ان الخيال مطلوب في طريقة استخدام المؤثر الصوتي ، لا أن يستخدم بشكل ساذج كما هو حاصل في الكثير من الافلام العراقية والعربية (ان لم يكن اغلبها) والتي تمر امام المشاهد وتنطفيء بعد خروجه من دار العرض .

في الجانب الاخر وفيما يخص الافلام العراقية فالمتتبعون للفن السينمائي وحتى المشاهد العادي يؤشر سمة عامة عليها وهي عدم براعة شريط المؤثرات الصوتية بشكل خاص وقلة الاكتراث به وذلك ناتج من عدم وصول صناعة السينما في العراق الى مرحلة النضج المقبول في العناصر الرئيسية لفن الفيلم الى المستوى الذي يؤهل الكادر الى الاهتمام بعناصر لا زالت تعتبر لدينا هامشية . الا انها وحدات رئيسية في الفيلم . لان الاولوية في ذلك الاهتمام تحجزها الصورة وما يرافق ذلك العمل من معوقات .

فالخيال في استخدام المؤثر او الحوار او الموسيقى مفقودة ونحن نلاحظ استخدامات تقليدية لتلك الاصوات ، لان الصورة لم ترتفع الى المستوى الراقي والمتكامل بحيث يتفرغ الفنيون وعلى رأسهم المخرج الى تفرعات العمل الاخرى والتي تساهم حتما وبشكل اكيد في بلورة الافكار المطروحة .

الافلام العراقية الاخيرة مثل حب ودراجة "وبديعة" وعرس عراقي وشيء من القوة كل تلك الافلام لم يتوقف المهتمين بصناعة السينما عند المؤثرات او الموسيقى او الحوار لعدم وجود محطات تستحق التوقف عندها انما تذكر الاخفاقات فقط ، اما ان يكون الحوار غير متطابق مع الصورة او عدم فعالية الموسيقى وفشل المؤثر المصاحب للصورة .

مهندس الصوت يسجل الحوار والمؤثر في موقع التصوير ليعيد تسجيلها على الشريط المغناطيسي دون التفكير في كيفية ترك بصماته الفنية والفكرية على ذلك العمل فيأتي كل شيء باهت ودون جهد فكري وتقني يذكر .

اما[١٤] في صناعة السينما العالمية نلتقط امثلة عديدة على براعة استخدام الشريط الصوتي وحرفيته المتناهية . في فيلم الخادم "نلاحظ كيف ان التداخل في الاصوات الفعل والصورة كونوا بناءا دقيقا لمشهد اغراء .

نشاهد (توني) الذي تمتلكه الرغبة الشديدة اتجاه الخادمة المغرية نراه واقفا في المطبخ الذي تعمه الفوضى مستدركا انه لوحده مع لوسي ، من الخارج لقطة للخادمة وهي تضحك مع مؤثر مرور السيارات من امام البيت توني يسمع صوت الماء يتدفق من الحنفية ، ينظر الى الماء ثم يستدير فجأة ليرى الخادمة يستمر مؤثر سقوط الماء من الحنفية حيث تستدرك لوسي بلقطة معبرة مشاعر الارتباك التي اخذت تسيطر عليها ،

ويحصل قطع متبادل بين الاثنين ثم الى الحنفية وعندما يقتربان من بعضهما قطع الى لقطة كبيرة للخادمة ثم لقطة الى الماء وهو يسقط بسرعة وغزارة ولقطة كبيرة الى وجهها ، كبيرة الى وجهه ثم كبيره الى الحنفية ، يغلق توني الحنفية ليتوقف مؤثر سقوط الماء ، لقطة كبيرة الى وجهها حيث تمسح شفتيها بلسانها ثم لقطة كبيرة الى وجهه المتوتر وهو في غمرة الاشتياق يدق جرس الهاتف بصوت مزعج متنافر لقطة متوسطة لكليهما وهما ينظران الى الهاتف ثم لقطة له وقد قرر تجاهل الهاتف ، صوت الهاتف يستمر على لقطة كبيرة لها وهي تبتسم .

تلك الليلة عندما اصطحبها الى غرفته وضع اسطوانة الاغنية (اني احبك لحد الان) لتستمر خلال مشهد الغرفة . بعدئذ وخلال احداث الفيلم اللاحقة تتكرر نفس الاغنية ولمشاه ذات مضامين تتناقض مع كلمات الاغنية والتي ترمز الى تعلقه المتوتر بـ (لوسي) لتراه في النهاية وهو محطم لوحده .

كان ذلك المشهد دليل على النسيج المتناغم بين الصورة والمؤثر والاغنية وما ترتب عليه من نتائج في بناء وحدة درامية رئيسية شخصت بوضوح الفهم الواعي لاستخدام الصوت مع الصورة مضيفا الكثير من الرموز التي لا تحتاج الى جهد كبير للاستنتاج .

الخلاصة والاستنتاجات

بغية تحديد الاخفاقات واقتراح الحلول والمعالجات بشكل دقيق سيتم تجزئة مرحلة انتاج الشريط الصوتي[١٥] الى ثلاث عناصر تؤشر مراحل انتاجه .

١- الجانب التقني .

٢- الجانب الفكري .

٣- الكادر البشري .

الجانب التقن :-

يبرز دور العنصر التقني في الحصول على نوعية صوت عالي المستوى من خلال استخدام الاجهزة المتوفرة لدى المؤسسات السينمائية وان من اهمها جهازان هما :-

أ- مازج متنقل - Portable Mixer

ب- جهاز التزامن - Synchronisor

فالاول يستخدم بشكل واسع خلال التصوير ويبرز دوره الفعال في التصوير الخارجي حيث يقوم مهندس الصوت باستخدام الجهاز المذكور لغرض تحقيق الموازنة المطلوبة بين الحوار والمؤثرات ، مؤثرات الجو العام والمؤثرات المحددة المتزامنة مع حركة او فعل لشخصية من الشخصيات ومؤثرات الجو العام هي التي تترجم الطبيعة الخارجية للصور الملتقطة "اجواء ريف ، شاطىء ، مطعم ، محطة قطار ، ..... الخ وعليه فان الذي ينبغي على مهندس الصوت ان يفعله هو ان يقوم بعملية ترتيب هذه الاصوات حسب الاهمية من خلال القنوات الصوتية لجهاز المزج المتنقل في موقع التصوير خالقا موازنة حساسة ومطلوبة للمشهد المصور .

لو افترضنا على سبيل التوضيح ان عملية تصوير مشهد خارجي تجري في حقل او حديقة لرجل وأمرأة يتبادلان حوارا حادا ينذر بنشوب خلاف واضح بين وجهتي نظرهما ، فان مؤثرات خلفية مثل زقزقة عصافير ينبغي ان تحجب لانها لا تعتبر من ماهية المشهد من حيث الاجواء ، ولا يمكن اجراء مثل هذه الموازنة دون هذا الجهاز بالاضافة الى ما يتمتع به من فلترات وتقنيات اخرى يهيأها من خلال (Recording - Test) قبل المشارة بالتصوير لتحقيق صلاحية القنوات الواصلة له .

الجهاز الثاني هو (جهاز التزامن) (Synchronisor)

الاستخدام الشائع لهذا الجهاز في العراق هو لغرض تقطيع نسخة السالب فقط ، بينما صمم اصلا لغرض مزامنة الصوت مع الصورة ، بالاخص الحوار ، فكما هو معروف ان جهاز تقطيع الفيلم (المفيولا) لا يمكن ان تكون دقيقة من حيث المطابقة الصوتية وذلك نابع عن طبيعة الجهاز الميكانيكية ، الا انها "المفيولا" توفر حالات تطابق جيدة خلال العمل الا ان الاشرطة وكثرة العمل من خلال اعادة مشاهدتها لعدة مرات وتغيير امكنة اللقاطات واستخدام اللاصق للربط بين اللقطات وما يتعرض له الشريط المذكور من التمدد نتيجة الاعادات المستمرة لنسخة العمل ومشاهدتها على جهاز المفيولا بالاضافة الى الحرارة ، يتوجب بعدها استخدام جهاز التزامن بع الانتهاء من تقطيع نسخة العمل وتعتبرها حالة ضرورية لغرض مسح اي اختلاف في عملية التطابق وبعكسه فان النسخة النهائية "نسخة العرض" ستحمل حالات احتلافه في عملية

التطابق بين الصورة والحوار .

ان انتاج شريط الصوت السينمائي يستوجب حرفية فنية وفكرية ذات مستوى راق لغرض تحقيق افضل نتيجة تتواصل مع القيم الفكرية المرجوة من ذلك الشريط ويدخل ايضا ضمن الجانب التقني مراحل تسجيل الصوت خلال التصوير وبعده .

مراحل تسجيل الصوت السينمائي :

١- يسجل الصوت بواسطة جهاز تسجيل خاص[١٦] (Nacra) على شريط ١/٤ انج .

٢- يعاد تسجيل الصوت (Re-recording) على شريط مغناطيسي لغرض تقطيعه على جهاز التقطيع (المفيولا) .

٣- يعاد تسجيل الصوت مرة اخرى خلال عملية النقل الى شريط ضوئي (optical) .

٤- يطبع الشريط الاخير على نسخة الفيلم النهائية خلال عملية طبع النسخة السالبة من الفيلم لانتاج الاولى للفيلم (Zero - Copy) .

ان المراحل اعلاه التي يمر بها شريط الصوت تدلل على ان العملية معقدة وليست يسيرة وكما هو معروف فان اعادة تسجيل الصوت لاكثر من مرة تجعله يفقد نسبة متفاوتة من نوعيته وان اكثر مرحلة يكون الصوت فيها معرض لفقدان نسبة كبيرة هي عندما ينقل (المزج النهائي للصوت) على شريط ظوئي وتلك مسؤلية يتحملها مختبر التحميض ، وان اي رادة في الصوت الضوئي ناتجة عن عدم اكتراث الفني المسؤول في المختبر لان السياق العام المتعارف عليه هو الاهتمام بشكل كبير بتحميض وطبع الصورة والا فلا يوجد تفسيرا اخر لذلك لفقدان الكبير في نوعية الصوت ومستواه .

وان العاملين في مجال النتاج الفلمي سواء كانوا مخرجين ام مقطعين يدركون بأن الصوت في غرفة المونتاج خلال عملية التقطيع يكون ذو مستوى جيد ، لكن عندما يشاهدون النسخة (Zero - Copy)[١٧] من الفيلم فان المقارنة بين المرحلتين تكون جلية وواضحة ولارتداد بنوعية الصوت ملموسة تماما .

الجانب الفكري :

من خلال الامثلة التي طرحت لنماذج فلمية علمية في سياق البحث وضحت الصورة حول الكيفية التي يتم بها استخدام الصوت (حوار ، موسيقى ، مؤثرات) فكريا ضمن

تخطيط اخراجي مسبق يبلوره فنيوا الصوت ، فالخيال حالة مطلوبة لخلق آفاق ينبغي ان يصل اليها الصوت ليحفر جمهور الفيلم الى تقدير كامل لما يسمع بالاضافة الى كون الصوت معرض دائما لمنافسة حادة من قبل الصورة وان الاستخدام الصوتي المتوقع من قبل المشاهد سوف لا يضيف شيئا ، اي ان استخدام المؤثر او الموسيقى او الحوار يراد لها توصيل المعاني وقيم وافكار وخيالات تعجز عنها الصورة في بعض الاحيان لان المشاهد حينما يحدد بصورة تعرض امامه فقد تحدد على اثرها بالخيال الذي رسمه المخرج من خلال الكادر ، اما ما تصل الى الاذن سترتب عليه صورة ذهنية غير محددة الافاق التي تستوعبها شخصيته وقدرته الذاتية على التصور ، وفي هذه الحالة فقط فاننا نكون قد اوصلنا الصوت الى مديات تتجاوز تلك التي بلغتها الصورة الفلمية .

ان الجانب الفكري يصقل في فنيي الصوت من خلال الاطلاع المستمر والدقيق لتجارب في مجال الصوت الفلمي ويتطلب وعيا كاملا وقدرة فنية تتراكم عن طريق التفكير المسبق والتخطيط السليم فيما سيفعلونه في انتاج ذلك الشريط المهم المرافق للصورة وذلك تحدي كبير .

العنصر البشري :

سأل مرة المخرج المشهور (انطونيوني) عن رأيه بالعمل مع احدى الشركات العالمية العريقة حينما اخرج فلمه (انفجار) اجاب قائلا ان المخرج هنا عبارة عن قائد اوركسترا لمجموعة من العازفين المهرة[١٨] . ان فن الفيلم هو محصلة لجهود كبيرة من الفنيين ذوي الاختصاصات الدقيقة واذا لم تكن التفاصيل المختلفة للعمل السينمائي سليمة من حيث التنفيذ فانها ستؤثر بنتائجها حتما بشكل او اخر على النسخة النهائية للفيلم فالكادر البشري المختص الموزع حسب المهارات التي يتمتع بها سيخلق تكامل مطلوب لانجاز المهمة الموكلة اليه .

كما ان توفر تلك الاختصاصات يتطلب ارسال البعثات الدراسية الى الجامعات الرصينة للحصول على خبرة عملية التي تصقلها الشهادة من خلال التدريب في الشركات ذات الماضي العريق في الانتاج السينمائي ، ففي تلك الحالة فقط سيكون بمقدور المخدج العراقي ان يعتمد بشكل كبير على هؤلاء في تنفيذ صوت ممتاز وقادر

على ترك اثارا تخدم الهدف العام للفيلم .

فيما يخص تسجيل الصوت في موقع العمل قد يبدو للوهلة الاولى انه عملية لا تحتاج الى مهارات فنية او تمحيص في طريقة التسجيل او في اختيار الصوت المطلوب ، بل ان العملية معاكسة حتما لانها لا تقاس بمقياس اداء العمل بالحد الادنى من المهارة المطلوبة وهذه حالة تعتمد على مدى استيعاب مسجلي الصوت لاهمية العمل الذي يقومون به .

من ناحية اخرى ان جهاز المازج "Mixer" الموجود في الاستوديوهات قد صمم لاجراء المزج الصوتي يضاف اليه ما يتمتع به الجهاز المذكور من قدرات تقنية لتطوير الصوت ، اما كيف يتعامل الكادر البشري معه في صناعة السينما العراقية فانهم يستخدمونه للمزج ولمعالجة الاخطاء خلال التسجيل كان يمكن تلافيها خلال العمل ، لذا فاننا نجد مهندس الصوت امام تراكم اخطاء كثيرة لغرض معالجتها دون الانصراف الى تطوير الشريط الصوتي لنوعة خلال عملية المزج .

اذن الاختصاص الدقيق هو حالة مطلوبة لغرض انجاز التاكل المطلوب سواء خلال تسجيل الصوت او خلال التقطيع فعندما يُنسب شخص مختص لتسجيل الموسيقى واخر لتقطيعها ويبذلان جهدا مشتركا خلال التسجيل "التقطيع وكذلك المؤثر والحوار" فان ذلك نابع من توخي اقصى حالات الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة التي تصب في المحصلة النهائية لصالح العمل السينمائي .

ساستعرض اخيرا عدد العاملين في مجال الشريط الصوتي لواحد من الافلام العالمية للمخرج (ستيفن سبيلبرج) حيث استخدم اكثر من عشرة اختصاصين في تسجيل وتقطيع الحوار والموسيقى والمؤثرات في فيلمه المشهور (Raiders of the lost ork) غزاة المعبد المفقود - فقد استند الى الاختصاص الدقيق لتطوير شريط الصوت والعاملون هم:

١- مشرف تقطيع حوار . كرت شكلي Supervising Dialogue Editor Curt Schuikey

٢- مونتاج الحوار اندي باترسون Dialogue editor Andy Patterson

٣- مساعد مونتاج الحوار ارك وايتفليد Assistant Dialogue editor Eric White field

٤- تسجيل الموسيقى ارك توملسون Music recording Eric Tomlison

٥- مشرف مونتاج الموسيقى كينثواينبرك Supervising music editor Kenneth- Wannberg

٦- مشرف مونتاج المؤثرات الصوتية ريتشارد لاندرسون Supervising sound effect editor , Richard Landerson

٧- تسجيل المؤثرات الصوتية كيري سومر Sound effects recording Gary Sum- mer

٨- مونتاج المؤثرات الصوتية ستف فلك/ مارك مانجيني Sound effects editors steve Flick, Mark Mangini

٩- فني مايكروفون البوم جون سيتر Sound boom operator John Saiter

١٠- اعادة تسجيل الصوت بل فاوني/ستيف ماسلو كريك لاند ايكر Re-recording Bill Varny, Gregg Landaker

١١- خبير التسجيل الصوتي هاو هامرمان Recording technicition How Ham- merman

بعد هذا الاستعراض السريع لاسماء نخبة من الفنيين العاملين في مجال الشريط الصوتي فقط ينبغي علينا التوقف بشكل جدي حول الاهمية الكبيرة للنصف الاخر للفيلم السينمائي (الصوت) والذي يؤشر في احيان كثيرة المستوى الراقي للفيلم والمهارات المبدعة للفنيين فية الانتاج ذلك الجزء المهم من العملية السينمائية .

المصادر والمراجع بالعربية

١- السينما آلة وفن- فولتون ، البرت ، ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل المركز العربي للثقافة والعلوم .

٢- فهم السينما- دي جانيتي لوي- ترجمة جعفر علي- دار الخلود للطباعة والنشر

٣- فن المونتاج - رايس كارل - ترجمة .

٤- نشريات نادي السينما المصرية - العدد ٩ السنة ١٩٨٦ - النصف الاول - صفحة ٢٨٢ .
٥- نشريات نادي السينما المصرية العدد ١٧ - النصف الاول سنة ١٩٨٦ .
٦- نشريات نادي السينما المصرية - العدد ٢٠ - النصف الاول سنة ١٩٨٦ .
الافلام السينمائية :
١- فيلم غزاة المعبد المفقود اخراج ستيفن سبيلبرج . Raiders of the lost ArK
٢- فيلم اللص - اخراج رس روس
٣- فيلم كريمر ضد كريمر Kramer V. Kramer
٤- فيلم الخادم - اخراج جوزيف جوزي بطولة درك بوكادر سيناريو هارو لدنبتر ، جوزيف جوزي انتاج عام ١٩٦٣ .
المصادر والمراجع باللغة الانكليزية :-
1- The dramatic art of the film, Casty, Allan . Santa monica College, Harper & Row, Publishers, N.Y.
2- Stage Sound - Drama book specialist . by, Collison David, New YorK.

الهوامش

(١) يستخدم المخرج الامريكي ستيفن سبيلبرج اكثر من مونتير واحد لتقطيع الاشرطة الصوتية وكلا حسب اختصاص انظر افلامه (E. T غزاة المعبد المفقود)

(2) The Dramatic art of the film, Allan Casty P. 105

(٣) السينما آلة وفن . البرت فولتون ص ٢٢٣ .

(٤) انظر فيلم اللص اخراج رس روس تمثيل ري مللاند ومارتن كابل سيناريو كلارنس كرين الطول (٨٦ دقيقة) بالابيض والاسود موسيقى هارتل كلموت رشحت للاوسكار

(٥) نشرة نادي السينما المصرية العدد ١٩٨ السنة ١٩٨٦ النصف الاول صفحة ٨٢٨٢ .

(٦) فيلم قياس ٣٥ من انتاج شركة كولومبيا وقد رشح الممثلون داستن هوفمان وميريل ستريب لنيل جائزة الاوسكار عن دورهما في الفيلم المذكور وقد نالا الجائزة المذكورة انتج عام ١٩٧٩ .

(٧) انظر كتاب فهم السينما تأليف لوي دي جانيتي ص ٢٥٧

(٨) انظر صفحة المعالجة الاستنتاجات في نهاية المبحث لمعالجة الاخفاقات اعلاه

(٩) فن المونتاج كارل رايس ص ٦٠ / ٦١ .

(10) Stage sound, by david Collisn, Darama Book Specialists, New York P. 77

(١١)انتج الفيلم بنسختين (عربية وانكليزية) عام ١٩٧٧ . السخة العربية من بطولة عبدالله غيث - منى واصف - النسخة الانكليزية انطوني كوين - ايرين باباس

(١٢) فهم السينما - لوي دي جانيتي ترجمة جعفر علي ص ٢٦٤

(١٣)نشريات نادي السينما بالقاهرة العدد ١٧ النصف الاول ١٩٨٦

(14) The Dramatic art of the film, Allan Casty New York, J. H, P. 106

(١٥) يقصد بالشريط الصوتي - الحوار - الموسيقى المؤثرات .

(١٦) جهاز دقيق لتسجيل الصوت للسينما يوفر نوعية صوت ممتاز كما انه يعتبر دقيق في تسجيل الصوت المتزامن مع الصورة حيث يربط مع الكاميزا لغرض مطابقة الصوت المسجل في الجهاز مع الصورة .

(١٧) النسخة الاولى للفيلم عرض يشاهدها المعنيون فأذا كانت ذات مستوى مرضي من حيث الصورة والصوت يطلبون نسخا عديدة وحسب الحاجة .

(١٨) نشريات نادي السينما المصرية سنة ١٩٨٦

الأكاديمي

المعالجة المحاسبية للمستلزمات المادية في الانتاج المسرحي واثره على كلفة المنتج

د . سالم محمد عبود
مؤسسة المعاهد الفنية

د . وليد العبيدي
كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الى الكلفة الحقيقية للمنتج من خلال ايجاد المعالجة المحاسبية والفنية للمستلزمات المادية وخصوصاً تلك المرتجعة منها .. وكيفية حصرها وتوزيعها وتحميلها على المنتجات المستفيدة منها .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/٣/٢

تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/٣/٢٥

الخلاصة

ان تحديد كلفة اي منتج او خدمة يتطلب حصر وتحديد العناصر الداخلة في تكوينه بالاعتماد على الاسس العملية في احتسابه .

وادارة الانتاج المسرحي تخضع لنفس فلسفة اية ادارة انتاج من حيث عملية خلق المنتج لهذا تتطلب منها ان تتبع ذات الاسس المحاسبية في تحديد كلفة الانتاج مع الاخذ بنظر الاعتبار خصوصية النشاط وطبيعة المنتج وبالتالي محاولة الاستخدام الافضل للموارد المتاحه باتجاه زيادة وتحسين الانتاج من حيث الكم والنوع والعمل على تخفيض تكاليف الانتاج .

والمستلزمات المادية تتشكل بنسبة كبيرة في تكوين العرض المسرحي من مستلزمات (كالملابس والديكور والاضائه وغيرها)

غير أن اسلوب تحميلها وتحديد نصيب الوحدات المنتجة والمستفيدة منها وطرق خزنها وتحديد نسبة اندثارها لم يكن يخضع للاسس المحاسبية في معالجة عنصر المستلزمات المادية والتي يمكن ان تستخدم مرة ثانية لنفس الغرض او لاغراض اخرى اقتصادا في النفقات ... والبحث يمثل دراسة في كيفية معالجة ذلك وبالتالي الوصول الى الكلفة الحقيقة للمنتج .

المقدمة :

تسعى كل ادارة الى تحقيق اهدافها وتحقيق افضل الاداء وذلك من خلال استخدام الاساليب العلمية المناسبة لاستغلال الموارد المتاحة .

وادارة الانتاج في المجال الفني و (المسرحي) على وجه الخصوص من الادارات المتخصصه وهي المسؤولة عن الانفاق المالي وادارته للوصول الى منتج معين ومن ثم تحقيق الربحية اذا كان النشاط تجاري او الخدمة والترفيه اذا كان غير ذلك وان عملية تحديد كلفة المنتج تمر بنفس القواعد العامة لاحتساب كلفة اي منتج او خدمة .

مشكلة البحث :

١- ان تحديد كلفة المنتج في مجال ادارة الانتاج المسرحي تعتمد في احتساب وتحميل العناصر على الاجتهاد او التقدير .

او انعدام تطبيق الاسس المحاسبية في معالجة العناصر .

٢- ان المستلزمات المادية (المواد والاصول) المستخدمة في العمل لم تعالج محاسبيا بل تحمل على

اكثر من منتج او يتحملها منتج واحد وبالتالي يصعب تحديد الكلفة الحقيقية لمنتج معين .

هدف البحث :

الوصول الى الكلفة الحقيقة للمنتج من خلال ايجاد المعالجة المحاسبية والفنية للمستلزمات المادية وخصوصا تلك المرتجعة منها .....وكيفية حصرها وتوزيعها وتحميلها على المنتجات المستفيدة منها .

اسلوب البحث :

يعتمد البحث المحاور التالية لتحقيق اهدافه :-

ا - التعرف على ماهية المستلزمات المادية والاساليب والاجراءات المعتمدة في معالجتها محاسبيا .

ب- ادارة الانتاج المسرحي وواقع استخدام المستلزمات المادية وطرق معالجتها حاليا .

جـ - مناقشة وتحليل ذلك وايراد الطرق والاساليب الضرورية في تحديد الاسس السليمة في المعالجة والتوصيات اللازمة .

* لغرض خلق تصور متكامل سيتم تطبيق البحث في مجالين احدهما القطاع الخاص والاخر القطاع العام .

* اعتماد بعض النماذج في التعرف على كيفية معالجة المواد المرتجعة .

محاسبة التكاليف والمستلزمات المادية

تعرف محاسبة التكاليف في انها نظام يشتمل على مجموعة الاساليب والطرق المستخدمة في تحديد التكلفة لغرض اعداد القوائم المالية بالاضافة الى كونها الاداة التحليلية للاغراض الادارية في مجال التخطيط والرقابة (عبد الرحيم ١٩٩٠ : ص٥١) .

ان اي منتج مهما كانت طبيعته يعتمد في تكوينه النهائي على عناصر التكاليف (عناصر الانتاج) والمتمثلة ب (المواد والاجور والمصاريف) والتي تمثل الاركان الاساسية لاوجه النشاطات المختلفة وتعتمد نسبة المشاركة لكل عنصر حسب طبيعة المنتج ومواصفاته .

ولقياس كلفة انتاج وبيع كل من المنتجات المختلفة لابد من قياس تكلفة كل عنصر من العناصر المختلفة ومعرفة العناصر المختلفة واهميتها بالنسبة يوضح العناصر المهمة التي يجب ان تراقبها ادارة المشروع حتى تخفض التكاليف وزيادة وحدات الانتاج او زيادة هامش الربح (هور نجن ١٩٨٦ : ص ٨٩) ويلعب العنصر المادي دورا أساسيا في تكوين وتشكيل المنتج

ان تبلغ نسبتها في كلفة بعض المنتجات حوالي ٧٠٪ (موسى علي ١٩٨٠ : ص١١٦) وان

الاستخدام الامثل لهذا العنصر يساعد في تخفيض كلفة المنتج او زيادة الوحدات المنتجة او المستفيدة من هذا العنصر .

اما العناصر المادية المستخدمة في العملية الانتاجية تتكون من نوعين :

١- المستلزمات السلعية : وتتمثل بالمواد الاساسية التي تقع عليها العمليات الصناعية لتحويلها من شكل الى آخر . والتي تصرف على وظيفة الانتاج (الصنع) مثل المواد الخام والمواد نصف المصنعة . وتتمثل بالعنصر المادي الذي يدخل في تكوين المنتج او يساعد على تشكيله ، وبالتحديد فهي الاجزاء الرئيسية المستخدمة بالانتاج والتي تتحول الى بضاعة تامة باضافة الاجور والتكاليف الصناعية غير المباشرة لها (اياد عبد الموجود ١٩٨٦ : ص٢٠)

وتقسم هذه المواد من حيث علاقتها بوحدة المنتج النهائي الى مواد مباشرة والتي يمكن حصرها في منتج محدد والتي تدخل مباشرة في تركيب المنتج ، ويصبح جزء منها . وتقسم المواد الغير مباشرة وهي تلك التي لاتدخل بصفة رئيسية في صنع الوحدة المنتجة ولكنها ضرورية ولازمة لاتمام عملية الصنع اذ انها تدخل في صنع اكثر من وحدة ويتم توزيعها بعد كل ذلك على الوحدات المنتجة . (زينل ١٩٩٠ : ص٧٦)

٢- الاصول الثابة : وهي تمثل مجموعة المستلزمات المادية من مكائن واثاث والالات وادوات العمل والمباني ووسائل النقل وغيرها ...

والتي لاتدخل بالعملية الانتاجية بشكل مباشر بل تساعد في تشكيلاتها والتي تحمل على المنتج من خلال احتساب الاندثار السنوي وفق اسس معتمدة تفرضها طبيعة العمل وطبيعة الاصل نفسه وعمره الانتاجي (عمر حسنين ١٩٨٥ : ص٣٠) . فان هذه تعتبر من الوسائل التي تظهر في الميزانية في نهاية السنة لان عمرها الانتاجي الاكثر من فترة انتاجية وكذلك يتم توزيع كلفها على الفترة المستخدمة او العمر الانتاجي ومن ثم تحديد نصيب كل وحدة انتاجية من ذلك .

وكما يعتمد طرق واساليب احتساب التقادم (الاندثار) لكل موجود حسب التعليمات المحاسبية وطبيعة وسياسة العمل في المنشأة .

واذا كان الاصل مؤجر فيحمل ايجاره على الوحدة المنتجة . او يوزع على عدد من المنتجات المستفيدة او يحمل على عدد السنين او الاشهر والتي من خلالها يحمل على المنتجات خلال الفترة . وان المستلزمات المادية تشارك في العملية الانتاجية حسب نوع كل منها وبالتالي يجب ان يحمل المنتج

بنسبة المشاركة والاستفادة . وفي واقع الحال نجد ان المواد او الاصول عند صرفها للعمل قد يتم اعادة بعضها او كلها عند انتهاء العملية ..وبما انها خرجت بقيمة وبمستندات لابد اذن ان تعود بقيمة معينة وبمستندات ايضا بعد تقييمها . لان تحميل منتج معين بقيمة المواد او الاصول يعني عملية تحميل عيني، كلفوي غير حقيقي لمنتج دون غيره أو ان احد الاصول سيكون موجودا ماديا ولكن قيمته (صفر) . وبالتالي تضل الاستفادة المكررة الغير مشروعة محاسبيا .. لان لكل موجود (اصل) لابد له قيمة او يعاد تقيمه او تقديره بموجب القواعد والاصول المعمول بها محاسبيا .

طبيعة النشاط المسرحي ودور ادارة الانتاج

تتمثل عملية خلق الوحدة الانتاجية (عرض مسرحي) هو الهدف المتحقق جراء عملية الصنع وباليته المسرحية المعروفة .

اذ تقوم جهة الانتاج وعبر قناتها (ادارة الانتاج) سواء كانت (قطاع عام ام خاص) على حد سواء بالانفاق المالي وتغطية كل ماتتطلبه عملية الانتاج منذ مرحلته الاولى (اختيار نص مسرحي لانتاجه) حتى آخر يوم عرض بالمال سدا للاحتياجات الموضوعية لفعل الانجاز (العمل المسرحي) .

اذ يقتضي الامر توفر مستلزمات مادية متنوعة ، والتي يمكن تبويبها حسب طبيعة استخدامها او طبيعة اعادتها بعد انتهاء العرض المسرحي في آخر ليلة عرض له الى :

اولا – المستلزمات المادية التي لاتعاد بعد نهاية العرض (العمل المسرحي) .

ثانيا – المستلزمات المادية التي يمكن ان ترجع الى المخازن او المنتج والتي تعاد دون ان يطرأ عليها اي تغيير يذكر مثل (الكراسي) او المناضد او المستلزمات الاخرى .

ثالثا – المستلزمات المادية التي تعاد والتي طرأ عليها تغيير ما نتيجة اضافة او حذف او نيتجة الاستخدام . مثل شراء (كراسي) ثم اضافة مواد عليه لمتطلبات العمل تنفيذا لرؤية المخرج . او شراء مادة معينة مثال ذلك : الشموع التي تستخدم في العرض والتي توقد خلال العرض ثم تطفىء لاستخدامها في العرض التالي وحتى آخر ليلة عرض . يتم اعادتها الى مخازن ادارة الانتاج .

طرق تجهيز المواد

عند تحديد النص المسرحي واتخاذ القرار بصدد انتاجه تعمد ادارة الانتاج على الفور البحث عن مصادر توفير مواد العرض المطلوبة ومنافذ التجهيز . وانسجاما مع الطبيعة الموضوعية التي تحيط بكل ذلك فان التفكير ينصرف بالاتجاهات الاتية :

اولا - المواد والمستلزمات المخزونة (المخزن) والتي هي في الاصل مواد قد ارجعت من عروض اخرى . سواء اكان ذلك قطاع عام ام خاص .

ثانيا - اما المنفذ الثاني عن طريق الشراء بالنسبة للمستلزمات المطلوب توفرها في العرض والغير متوفرة في المخازن . وهذه المواد المشترات والتي يتم اعادتها الى المخازن بعد انتهاء العرض نهائيا والتي يمكن ان تستخدم في عروض اخرى لاحقة .

ثالثا - او من كلاهما : في حالة عدم توفر بعض من المستلزمات في المخزن مما يتطلب القيام بعملية الشراء للجزء المتبقي .

رابعا - عن طريق التأجير : اذ تتبع بعض ادارات الانتاج اسلوب التأجير لبعض المستلزمات المادية وخصوصا ذات الكلف العالية من حيث الشراء والصنع مثل الاثاث او بعض انواع البدلات الخاصة او السيارات القديمة .

اجراءات واقع تحميل المستلزمات المادية في النشاط المسرحي للمواد المرتجعة

بعد ان يتم تحديد المستلزمات المادية للعرض المسرحي من قبل ادارة الانتاج والبحث عنها في المصادر المشار اليها اعلاه . وعند نهاية العرض المسرحي يتم تحديد كلفة المنتج والمعمول به :

١- بالنسبة للمواد الموجودة في المخازن اصلا :

أ - البعض تحمله بسعر الشراء (القيمة الدفترية) على المنتج .

ب - او تعيد تقييمه في سعر السوق السائد .

جـ - او ان البعض الاخر لايحمل كلفتها على اساس انها موجودات مخزنية قدتم تحميلها على منتج معين ، او انها تم شراءها بموجب الميزانيات المخصصة في تاريخ الحاجة اليها .

٢- اما في حالة كون المواد مشترات من السوق ففي هذه الحالة يتم تحميلها كاملة على العرض الذي اشتريت لاجله اي اصبحت قيمتها الدفترية (صفر) . وعند انتهاء العرض المسرحي في حالة كونها من المستلزمات التي يمكن اعادتها للمخازن سيتم خزنها وتسجيلها كموجودات يمكن استخدامها في العروض الاخرى . وفي هذه الحالة ايضا قد تقيم على العرض الجديد بسعر او بدونه .

٣- اما بالنسبة اذ كان بعض المستلزمات متوفرة في المخزن والاخر يشترى من السوق ففي هذه الحالة يتم تحميل المشترى بالكامل في حين ان المتوفر في المخزن او المستعار لاتحمل قيمته على وحدة

المنتج .

٤- في بعض الاحيان يتم توفير بعض المواد والمستلزمات الاخرى بالمجهود الشخصي من قبل العاملين انفسهم فلا يؤخذ بنظر الاعتبار ذلك عند احتساب كلفة المنتج .

٥- اما في حالة تاجير بعض او كل المستلزمات فعادة ما تحمل قيمة الايجار على وحدة المنتج بالرغم من ان الايجار المدفوع لايخص العرض (وحدة منتج واحدة) فقط والذي غطى من حيث مدة العرض شهرا واحدا في حين المصروف المدفوع قدتم دفعة لاكثر من هذه الفترة وليكن شهرين مثلا .

ومن الاصول المحاسبية ان يتحمل المنتج او الخدمة بعناصر التكاليف المباشرة وغير المباشرة والثابتة والمتغيرة اي ان يحمل المنتج بالمواد والاجور والمصاريف الخاصة به بالاضافة الى المصاريف الاخرى والتي تعتبر ضرورية لاستكماله مثال ذلك فان العرض المسرحي يتألف من كلفة المواد الداخلة سواء كانت مشتريات او متوفرة في المخزن او مؤجرة . واجور العاملين بكل انواعهم والمصاريف الاخرى المكملة بالاضافة الى ما يتحمله العرض من اجور ومصاريف غير مباشرة ولكنها تصب في خدمة العرض المسرحي . لذا لابد من ان يتم تحديد كلفة المستلزمات المادية المستخدمة فعلا في العرض المسرحي المباشر فيها والغير مباشر . ولكن نجد ان تحميل وحدة المنتج لايراعي الجوانب الاصولية في محاسبة الكلفة من حيث تحميل كلفة المواد على المنتج ولا تقييمها عند اعادتها الى المخازن بعد انتهاء العرض المسرحي . او الاخذ بنظر الاعتبار المتغيرات التى تطرأ على المادة نفسها فغالبا مايحمل العرض المسرحي بكافة تكاليف المستلزمات المادية دون تحليل مايلي : -

ا- المستلزمات المادية التي تستخدم كاملة في العرض وهذه يجب ان تحمل هكذا على وحدة المنتج.

ب- المستلزمات المادية التي اشتريت خصيصا للعرض والتي يندر ان تستخدم مرة ثانية فهذه يمكن ان تحمل كاملة على وحدة المنتج مثل الملابس الخاصة ب (امبراطور او ملك او امير) رغم انها ستعاد الى المخزن والتي سيتم تقييمها عند كل استخدام .

جـ - المستلزمات المادية المشترات والشائعة الاستخدام : لابد من تحديد عمرها الانتاجي وتوزيع قيمتها الاستعمالية لكل فترة او لكل عرض أو حسب طبيعة استخدامها وتحميل الجزء الخاص بهذا العرض . مع تثبيت (القيمة الدفترية) بعد ان يطرح منها عدد مرات الاستعمال . مثل : لوتم شراء منضدة بكلفة (١٠٠٠ دينار) تستخدم (عشرة مرات) وقدتم استخدامها (لثلاث مرات) فبهذه الحالة سيتم تحميل (٣٠٠ دينار) على المنتج عند الاستخدام للفترة المحددة (ثلاثة اشهر) . في

حين تصبح قيمتها الدفترية عند خزنها بعد الاستخدام (٧٠٠ دينار) وعند كل استخدام يتم تحميل المنتج بمقدار ذلك .

د- اما المستلزمات المادية التي تستخدم ويطرأ عليها تغيير لابد من تقييم حجم الاستخدام وتحميل المنتج بالنسبة المقررة وتقييم الموجود بقيمة محددة يتم الاتفاق عليها ضمن سياسة الادارة من حيث الكلفة أو سعر السوق ايهما اقل .

وفي القطاع الخاص لايوجد عموما مايسمى بحسابات الكلفة للمنتج او اعتماد الاسس العلمية في تقييم المواد المستخدمة والمرتجعة لانحسار هدفها في الربح وعدم توفر الكادر المتخصص وكونها مسارح حديثة عهد بالانتاج .

وهذا لايعني ان في القطاع العام والمختلط ان هناك التزام بالمواد والاصول المحاسبية وانظمة التكاليف والمحاسبة علي المواد المستخدمة والمرتجعة .

ومن هذا نجد انه لايمكن تحديد كلفة المنتج بشكل دقيق وخصوصا فيما يتعلق بكلفة المواد المستخدمة والمرتجعة .

كما ان بعض المنتجات تحمل باقل مما يجب او باقل مايجب مما يصعب على ادارة الانتاج من السيطرة على تنفيذ الخطة (ان وجدت) .

وان لتغيير الاسعار في السوق في ظل ظروف التضخم تاثير على الاسعار وعلى قيم المخزون وعلى كلفة الاستخدام للاشياء (مستلزمات مادية) وهنا لابد من اعتماد اسس المحاسبة في ظل تغير الاسعار . واعتماد الارقام القياسية المثبتة في الجداول الاحصائية والصادرة من الجهات المخولة في الجهاز المركزي للاحصاء .

تحليل و مناقشة

من خلال تحليل واقع التطبيق العملي لادارة الانتاج كوظيفة رئيسية بالعملية الانتاجية في مجال المسرح بالاضافة الى الادارات والاقسام ذات العلاقة . نجد الملاحظات والاستنتاجات الاتية :

١- ان طريقة تحميل وتحديد المواد والمستلزمات المادية الاخرى على وحدة المنتج لايعتمد الاسس العلمية او الانظمة التكاليفيه المتعارف عليها .

٢- ان المواد المرتجعة لاتحدد اقيامها او كلفتها بحيث تكون اما قد حملت كاملة على المنتج او ان اصل قيمتها الدفترية (صفر) . او تم تكرار تحميلها بنفس سعر الشراء لاكثر من مرة او خضاعها

لتقديرات او اعادة تقديرها بدون الاسس والمعالجات المسموح بها ضمن اللمبادىء المحاسبية .

٣- اعتماد مبدأ التخمين او اسعار السوق الجارية كاساس في تحديد كلفة المواد المحملة .

٤- استخدام بعض المستلزمات المادية في العرض المسرحي والعائدة لشخص ما او الكلية او للشركة نفسها مثل الاثاث أو المنضدة وغيرها دون تحديد اوجه الاستفادة الاقتصادية وتحديد المنفعة التي يجب ان تحمل على المنتج .

٥- قلة الخبرة التكاليفية او فلسفة ادارة الانتاج عند الكثير من العاملين او المسؤولين في ادارات الانتاج في القطاع الاشتراكي او المختلط او الخاص .

٦- انحسار الهدف في المسارح او العروض التجارية على الربح لذا لاتتبع اي اسس عملية سوى سد المبالغ او تحقيق الربح المطلوب .

٧- عدم وجود قواعد في تقييم المواد المرتجعة او كيفية تحديد قيمتها الاستعمالية للمرة الواحدة او للفترة المحددة .

٨- ان المستلزمات السلعية المؤجرة للاعمال المسرحية قد لايستفاد منها بالشكل الذي يؤدي الى تحميل المنتج عبىء تكاليفي اعلا مما يجب .

التوصيات

في ضوء واقع الحال في معالجة واستخدام المواد والمستلزمات الاخرى وخصوصا المرتجعة منها والمعادة مرة ثانية للاستخدام وما اشرنا اليه خلال التحليل والمنافسة السابقة ولغرض تحقيق الاهداف نجد لابد من :-

١- وضع اسس لتقييم المواد او المستلزمات المرتجعة اما باعتماد القيمة الدفترية والعمر الانتاجي او يوضع اسلوب اعادة تقييم العنصر في كل مرة .

٢- تحديد نسبة للتلف للمواد المخزنية والمرتجعة وحسب طبيعة المواد ونوع استخدامها .

٣- ان الكوادر العاملة في مجال ادارة الانتاج بحاجة الى المعرفة للعلوم الادارية والتكاليفية واسس الاحتساب ومعالجة عنصر المواد وخصوصا المرتجعة منها .

٤- اعتماد السياسات السعرية المتعارف عليها في الانظمة التكاليفية للمواد واساليب معالجة المرتجع والتالف .

٥- اما بالنسبة للمواد او المستلزمات الشخصية لابد من احتساب كلفة التاجير او الاستخدام او تثبيت

ملاحظة اعارتها لكي نتمكن من تحديد الكلفة الحقيقة للمنتج وبالتالي تساعدنا في تقدير والتنبؤ لاحتساب الكلفة التقديرية للعروض الاخرى .

المصادر

١- علي عبد الرحيم واخرون ، اساسيات التكاليف والمحاسبة الادارية ، جامعة الكويت ، ذات السلاسل ، ١٩٩٠ .

٢- عمر حسين ، صلاح مبارك ، التكاليف في المشروعات الصناعية الحديثة ، دار الجامعة - الاسكندرية ، ١٩٨٥ .

٣- اياد عبد الموجود احمد ، اساسيات محاسبة التكاليف للصناعات في الدول النامية ، مطابع دار الفرزدق ، ارياض ، ١٩٨١ .

٤- احمد محمد موسىً علي ، دراسات في انظمة التكاليف في المشروعات الصناعية ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٥- سناء سعيد زينل ، استخدام البرمجة الخطية في تحديد تشكيلة الانتاج ، (رسالة ماجستير) ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠.

٦- هور نجن ، محاسبة التكاليف - مدخل اداري ، جـ ١ ، ترجمة : احمد حامد ، دار المريخ ، ارياض ، ١٩٨٦ .

الأكاديمي

الايقاع في مسرحيات بيكيت القصيرة

عبدالفتاح عبدالامير مرتضى
مدرس مساعد
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

البحث يكشف عن وظيفة الايقاع في مسرحيات بيكيت القصيرة متمثلة في الافعال الساكنة والتضاد والتفكيك وعدم الترابط والترميز اضافة الى الصمت والتكرار

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/٣/١٢ تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/٤/٧

مشكلة البحث والحاجة اليه

تأسست الدراما الكلاسيكية الاغريقية وفق الاصول الدينية للاعياد الديونيسيزية ثم تطورت على يد نيسيس ثم اسخيلوس فسوفوكليس .... الخ وقد بنى ارسطو نظريته في الشعر حول الدراما الاغريقية واتخذ (اوديب ملكا لسوفوكليس كنموذج للادب المسرحي الاغريقي لاغراض دراسة الاسس العلمية لبنية النص المسرحي الاغريقي التراجيدي . وقد حدد ارسطو بنية النص المسرحي الاغريقي التراجيدي ببداية ووسط ونهاية ومكان وزمان محددين وتسلسل منتظم هو الاستهلال ثم بداية انطلاق الحدث ثم الحدث الصاعد ثم الازمة فالتعقيد فالذروة فنقطة التحول الى الحدث الهابط فالانفراج او الحل . وقد استمر اسلوب الكتابة للمسرح بهذا الشكل حتى بعد اكتشاف كتاب ارسطو في العصر الوسيط وترجمته والخلط الذي حصل في تفسير بعض اجزائه (الوحدات الثلاث) واتضح ذلك في كتاب الكلاسيكية الجديدة ثم (تصور على بدء الرومانسيين ثم جاءت الطبيعية لتضيف بعدا اخر للدراما والتي اعقبتها الواقعية كثورة كبيرة في عالم الادب والفن عموما والتي استمرت (الثورة) حتى يومنا هذا وقد جاءت هذه التغيرات في الاسلوب المسرحي كنتيجة حتمية للتطورات التي حصلت في اوربا خلال الفي عام من حروب ومجاعات واوبئة وكوارث طبيعية اضافة للتسلط الديني لاكثر من الف عام (حكم الكنيسة) والذي بدأ يضمحل في القرن السابع عشر حيث انطلقت العلوم الطبيعية في ابحاثها واكتشافاتها المذهلة والتي كان للتسلط الديني الدور الكبير في منع انتشارها او العمل بها واستمرت هذه الاكتشافات بتأثيرها على الواقع الاجتماعي والفلسفي لذلك العصر فانتشرت الفلسفة الطبيعية وتفصيلاتها والتي توجت في سقوط المذهب الرومانسي وبروز المذهب الطبيعي في القرن التاسع عشر ثم كانت الثورة الصناعية الفرنسية والانطلاق نحو قيم ومعان جديدة تختلف عن سابقاتها وخصوصا في جانب منح الحريات والعمل بها .

وقد زامن مع الادب والفن كل هذه التحولات والتغييرات فتأثروا واثرو بها واستمرا في هذا الصراع في محاولة كل منها لغرض افكاره ومبادئه على الاخر . وكان من نتائج هذا الصراع التغير الذي طرأ على اسلوب كتابة النص المسرحي ،مسايرة الواقع

والتغيرات التي طرأت عليه واسلوب (التسارع الدراسي) لمواكبة ايقاع العصر الذي بدأ يتحول من مجتمع زراعي بدائي الى مجتمع صناعي متطور ومتجدد .

وقد افتتح القرن العشرين ابوابه بحرب عالمية شرسة استخدمت فيها كافة الاسلحة التقليدية والحديثة والتي توجت بالحرب الثانية التي اعلنت ان العالم يعيش في خيالات التطور والتقدم بينما هو يعيش على حافة الاكاذيب الفكرية والايديولوجية ونتيجة هذه الحرب المدمرة ان دعا الكثير من الكتاب والفنانون والفلاسفة الى اعادة النظر لمجمل الحياة الانسانية بشتى صورها فانطلق كتاب الوجودية لايجاد معنى لوجود الاله وغيابه وفنانوا السوريالية ومزجهم لاراء فرويد النفسية والربط بين الحلم والواقع واخيرا العبثيون الذين حاولوا الربط ما بين الواقع والحقيقة . ولما كانت المسرحية الكلاسيكية والواقعية قد وضعت اسمها وفق البنية الدرامية الارسطية ثم قام الكتاب الرمزيون والتعبيريون بتهشيم لاجزاء من هذه البنية لضرورات العصر وللتعبير عن هذه القيم الجديدة باساليب تعبيرية جديدة ومحدثة ووضع نظريته في المسرح الملحمي والنهج الاغرابي الذي اكده وبذلك انتقل المسرح انتقالة كبيرة جدا منذ عهد ارسطو الى بريشت او النهج اللاارسطي مما ، فتح افاقا كبيرة امام الكتاب المسرحيين للتعبير عن الواقع باساليب مختلفة عن اي منهج سابق وكما ذكرنا اعلاه فان الحرب الثانية كانت محركا كبيرا لاحداث ثورة في كل تفاصيل الحياة الانسانية فبرز في منتصف هذا القرن اسلوب جديد في الكتابة المسرحية اطلق عليها (اللامعقول او العبث) ولقد كان من اهم اسباب ظهور هذا النوع من الدراما هو غياب اي معنى للحياة وان الانسان يعيش بلا هدف وهو متيقن انه لن يصل الى هدفه مهما حاول لاسطورة سيزف- كامو . وقد استخدم كتاب اللامعقول اسلوب جديد كل الجدة في الكتابة المسرحية اختلفت عن كل ما سبقها وهي صدم المتفرج بالحقيقة في وجهه دون الالتفاف على الحقيقة باسم الموضوعات والواقع ، ولاستخدام اسلوب غير مباشر لطرح الحقائق لجأ هؤلاء الكتاب الى تهشيم اللغة والتركيب العام لبنية النص وتفريغ الشخصيات من محتواها الانساني وكانت غايتهم هي جعل المتلقي في حالة حذر وقلق وتوتر ويقظة دائمة . وكانت من اهم صفات هذا المسرح هو انه (لا يوجد زمان او مكان محدد تدور فيه احداث المسرحية والاحداث قليلة

ما امكن .

وتكاد تكون منعدمة احيانا والخاتمة لم تعد مثلما في الماضي حلا لمشكلة بعينها بل تظل مفتوحة يفسرها كل متفرج كيفما يشاء وعادة ما تكون شخصيات المسرح الجديد كائنات تحررت من كافة الانتماءات الاجتماعية وافرغت من مضمونها السيكلوجي الخاص هذه الشخصيات انماط تكاد تكون بلا وجه ولا هوية واحيانا بلا اسم (١-٦) ويؤكد السودان صفات مسرح بكيت بقوله (لا توجد عقدة او قصة في اي من هذه المسرحيات) وتنعدم فيها الذروة في الفعل المسرحي وكذلك الحل بينما تحل محل الفعل المسرحي الحاسم والاحداث المتعاقبة التي نجدها في المسرحية التقليدية مواقف متحجرة راكدة تصنعها تأدية حركات روتينية معينة بشكل منظم ومتناسق ومع ذلك فهناك عدد كبير جدا من الافعال التي يؤديها الممثلون اما الشكل المستمر والعام والعجز الذي تبدو عليه شخصيات المسرحية الذين غالبا ما يروون قصصا او يتظاهرون باداء ادوار تمثيلية ضمن التمثيلية نفسها فهي صفات عامة لهذه المسرحيات (٢-١٧)

وبمقارنة بسيطة بين المسرحية التقليدية واللامعقول سنلاحظ الفوارق الجوهرية الكبيرة بين هذين اللونين المسرحيين :

المسرحية التقليدية	مسرحية اللامعقول
١- تضم قصة بارعة التركيب	١- لا تضم قصة او حبكة خليقة بالاهتمام .
٢- يحكم عليها بما فيها من دقة في تصوير الشخصيات والقدرة على التحريك .	٢- تخلو في الغالب من شخصيات يمكن تمييزها وهي تقدم للجمهور بما يشبه الدمى الالية.
٣- تقدم موضوعا كامل التفسير حسن العرض ينتهي بحل .	٣- تخلو من بداية ونهاية .
٤- تعكس صوره الطبيعة وتصور طرائف العصر ونزواته في تخطيطات دقيقة الملاحظة .	٤- تعكس احلاما وكوابيس .
٥- تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع	٥- تتكون من بلبلات غير مفهومة (٣٠-١٠)

ان التغييرات على التي احدثها الكتاب اللامعقول في اسلوب كتابة النص ادت الى تغير في ايقاعية النص ايضا حيث (ان مسرحيات دراما اللامعقول قد قصد بها فب الدرجة الاولى ان تنقل صورة شعرية او نمطا معقدا من الصور الشعرية وهي فوق هذا كله شكل شعري (٤-١١) والشعر يختلف عن النثر في جانب مهم هو الايقاع حيث ان الايقاع في الشعر هو (عنصر توافقي اساسي يتميز به الشعر غالبا عن النثر باعتبار ان الشعر منظومة ايقاعية في جوهره وهو لذلك يستغل النثر كما يستغل الايقاع في تحقيق جانبه الموسيقي عن طريق التساوي في التفاعل او عن طريق تناغمها (٥-١٩٩) ولما كان الشعر لا يسهب في طرح الافكار وانما يقدمها بصيغ بلاغية مختصرة ومؤشرة فقد اتسم كتاب اللامعقول (بيكيت بشكل خاص) بتقديم الافكار على حساب الموقف والتقدم الدرامي ونلاحظ هذا بوضوح في صيغة (الصمت - المتوقف) التي استخدمها كل من بيكيت وبنتر ويونسكو (الى حدما) في معظم كتاباتهم وسنؤكد على بيكيت (موضوع الدراسة) في كيفية تناوله لاسلوبية جديدة في النص المسرحي من خلال (الصمت والتوقف) والصيغة الايقاعية التي تتبلور عند قراءة النص وتقديمه ايضا من خلال فهم مغزى الفعل الرئيسي وبناء الخط العام للتطور الدرامي للعرض كما ان تحول بيكيت من النصوص الطويلة الى القصيرة (ملاحظة الفارق بانتظار غودو والكارثة) واسلوبه في تحديد الحركة والفعل المسرحي وعدم تطوره التي استخدمها في كتاباته الاولى ومن ثم طورها في كتاباته اللاحقة . وعند تحوله الى النصوص القصيرة واستخدام الصمت والتوقف ايضا قد جعل من كتاباته موضع تآكل ودراسة لما تتميز به من هذه الصفات فالفعل المسرحي محدد وغير متنامي ولا يصل لنهاية او الشخصيات اما مكبلة جدا او غريبة الاطوار والاوضاع (لست انا رغم وشخص لا يتكلم) هذه الصفات وغيرها جعلتنا نتآكل في كيفية ايجاد وفهم لمكامن الايقاع في هذه النصوص الدرامية وكيفية توظيفها في العرض المسرحي خصوصا وان الايقاع لا يمكن ان يوصف بقدرما يمكن ان يدرك وقد اخترنا النصوص القصيرة لتوضيح هذا التجديد الذي يؤثر بشكل كبير على الايقاع ومحاولة الكشف عنه ومما تقدم فقد صاغ الباحث موضوع بحثه للاجابة على السؤال التالي :

ما هي خصائص الايقاع الموجودة في مسرحيات بيكيت القصيرة وبناء على ذلك فقد اصبح عنوان البحث هو ما يلي :-

الايقاع في مسرحيات بيكيت القصيرة

اهمية البحث

١- التعرف على الايقاع في مسرحيات بيكيت القصيرة

٢- تفيد هذه الدراسة الباحثون والطلبة والدارسون في كليات ومعاهد الفنون الجميلة في القطر والمؤسسات الفنية والجهات ذات العلاقة .

حدود البحث

مسرحيات بيكيت القصيرة الاتية :-

١- لست انا - ١٩٧٣

٢- فصول بلا كلمات - ١٩

٣- الكارثة - ١٩٨١

اهداف البحث

الكشف عن وظيفة الايقاع في مسرحيات بيكيت القصيرة متمثلة في (الافعال الساكنة والتضاد والتفكيك ، وعدم الترابط والترميز اضافة الى الصمت والتكرار)

منهج البحث

اختار الباحث المنهج التاريخي التحليلي

تحديد المصطلحات

الايقاع : للايقاع تعريفات كثيرة ومتنوعة .. وسنطرح هنا بعضا منها لنلتزم فيما بعد بأحدى هذه التعريفات والذي يتماشى وخطة هذا البحث .

١- عبارة عن تكرار وحدات حسية سمعية او مرئية او علمية او شمية او ذوقية - تفصل بين مفرداتها وبينها وبين الوحدات التالية فواصل زمنية او مكانية او عدمية وتتولد تلك الوحدات في الكائنات الحية وفي الجمادات بفعل تلقائى او بفعل مقصود عن وعي او من غير وعي لتحدث تأثيراتها العامة والخاصة تتفاوت في قوتها نسبيا (٦-١٧) ولنا في هذا التعريف الذي وضعه الاستاذ سامي عبدالحميد بعض التوقف

بايقاع كما نراه هو ظاهرة ليست اليه وانما هو ظاهرة حسية تدرك من خلال الفعل .. والفعل الاساسي نوعان سمعي وبصري اما باقي الافعال الناتجة مثل (الذوقي والشمي واللمسي) فلا يأتي الا نادرا ومع هذا فجميع هذه الافعال (الحواس) الخمسة تأتي اما مفردة او متزاوجة وبنسب مختلفة وهي جميعا تصل الينا بواسطة الادراك الحسي ويستخدم سامي عبدالحميد موضوعه (التكرار والوحدات) ، ان تأكيد الايقاع يعتمد على عنصر مهم هو الوحدات وبتكرارها يحدث الايقاع لكنا نلاحظ ان هذه النقطة (تكرار الوحدات) تستخدم في الفنون الموسيقية والى حدما التشكيلية (في بعضها) لغرض التأكيد والاثبات لكننا في المسرح لانجد ، مثل هذه (الوحدات) الاما ندر لذا فان تكرار الوحدات يتناقض بشكل ما مع المسرح الى حدما

١- هو التجربة التي نستقبلها عندما تجتمع عدة انطباعات متتابعة سمعية او بصرية في مجموعات مكررة منتظمة هذه التجربة هي رغبتا في ان تنتظم عاطفيا وعقليا كما تنتظم هذه المجموعات التي نسمعها او نراها وفقا لشدة هذه الانطباعات نعبر عن تجربتنا بدرجات مختلفة من رد الفعل الحسي والعضلي والذي يتراوح بين الاحساس الداخلي المجرد والحركة الجسدية (٧-٢٢٧) هنا يؤكد وين - كلير على ا الايقاع هو تجربة والتجربة ترتبط باللحظة الزمنية للمشاهدة والترقب اذن الايقاع يختلف من لحظة الى اخرى ومن عرض لاخر بسب اختلاف زمن الرواية وعليه فهو يعتمد ويرتبط باللحظة الانية لتجربة العرض وباختلاف اذواق المشاهدين فان الانطباع سيختلف من شخص لاخر لكنهما يفيدا موضوعة (التكرار) (في مجموعات مكررة التعريف) ونعيد القول بان التكرار في العرض المسرحي لا يأتي الا للتأكيد اكثر منه للايقاع كما هو الحال في الكوميديا او في ادب اللامعقول .

٣- هو التنوع المنتظم للتغيرات (٨-٦٦) .

التنوع شرط اساسي في الايقاع والمسرح حيث ان عدم التنوع سيؤدي الى الرتابة والارباك والملل فيسقط اما ايقاع العرض في فخ الفوضى والارباك واما التغيرات فيقصد بها ديوي العناصر المتغيرة للايقاع في الطبيعة والف كما يلي .

(فان كان لدينا الا مجرى دون تغير في سرعته وشدته فلن يكون هناك ايقاع ومن

الخطأ التوحيد بين الايقاع وانتظام التكرار في العناصر المتغيرة فالايقاع يشتمل على التنوع كشرط للنظام الجمالي بل ان زيادة التنوع تعني زيادة التأثير الجمالي .. اذن فالايقاع مشترك بين الطبيعة والفن والا ان (ديوي) يصف ايقاعات الطبيعة بالالية والتكرارية بحيث يناسبها التعبير الرياضي بينما الايقاعات الجمالية تجميعية تراكمية حيث تتضمن عملية تجميع للقيم وهذه العملية التجميعية التراكمية التي تقضي نتيجة مستقلة هي ما نسميه بالنحو (٩-٦٧) .

هنا يتوضح معنى الايقاع فهو في العمل الفني يختلف عنه في الطبيعة كونه في الثانية قد تكون نتيجة لسبب فرضته الطبيعة فاصبح ايقاعا ثابتا معلوما بينما في الفن الذي يحوي عناصر جمالية متعددة ومتنوعة فالايقاع يأتي من خلال تجميع لعدد م العناصر الجمالية لغرض النمو ليكون كما فيا وليس تجميعا اليا .. وهذه العملية لا تحد بشكل طبيعي (الي) وانما هو من ابداع الفنان) .

وفي الختام أتي الى تعريف اجرائي للايقاع نعتمده في بحثا هو التعريف الذي وضعه كل من (كارا - دين)

الإطار النظري

ا - ماهية الايقاع

يتضح مما تقدم ان الايقاع هو عنصر جمالي بحيث يأتي نتيجة رد فعل من قبل المتلقي لما يقدم له من عمل فني مبرمج ومخطط له لاحداث هذه التأثير تختلف درجات رد الفعل هذا من متلق لاخر حسب طبيعة تكوين عملية التلقي للمتلقي وهذا موضوع اخر لا تسمح حدود هذا البحث الغور فيه (××) لكن الايقاع بشكل عام يحدث اثر عام لمعظم المشاهدين (الاغلبية) وان قلت النسبة فشل العرض ولهذا فان العرض المسرحي لا يخلد بذهن المتلقي الا من خلال ازفكار المطروحة بشكل متناسب وجذاب بحيث نجد داخل ذات المتلقي استيعاب عاطفية وعقلية تحدث تأثيرا محددا قد يصل الى حدود رد الفعل العضلي والصوتي وهذا ما راه في كثير من العروض المسرحية باصوات (الهمهمات والاهات) وهناك اشكال اخرى في موضوعة الايقاع وهو النص والعرض فزمن النص ومكانه وجنسية المؤلف تختلف في كثير من الاحيا مع زمن ومكان العرض

وجنسية المخرج وممثليه ناهيك عن عملية الترجمة التي تحيل النص الاصلي الى نص جديد وهنا تختلف وتتنوع ايقاعات هذه العروض وتعتمد نجاح هذه العروض على امكانية فهم المخرج وممثليه للايقاع الحياتي لافكار النص ونقله الى واقعهم كما يؤكد ذلك فرنسيس فيرغسون حيث ان الايقاع الخطابي (لجنسية المترجم) تؤثر في الايقاع المسرحي الا اذا اعتمد المخرج والممثل على العقدة والكلمات لتفسير الايقاع الحياتي في المسرحية (١٠-٥٩) وهذا يفسر لنا نجاح او فشل بعض العروض المسرحية (نفس النص والمترجم ونفس بلد التقديم) الا ان الاختلاف يأتي في الاخراج والتمثيل وكما ذكرا سابقا.

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا ان الايقاع في النص يرتبط بالايقاع الحياتي للمؤلف وهنا تكمن اشكالية نقل نصوص مسرحية ليلدا اخرى حيث تختلف ليس القيم والعادات فحسب وانما ايقاعية الحياة ايضا هذا اذا اعتبرنا ان الايقاع في الدراما ثابت وخصوصا في الاسلوب الواقعي او الكلاسيكي فكيف اذن يكون شكل الايقاع في اللامعقول وبيكيت احد اعمدة هذا الاتجاه ما ذكرنا سابقا فان اللامعقول قد هشم القواعد المعروفة في كتابه الدراما وتهشيم معه الايقاع التقليدي المعروف ايضا فكيف كون بيكيت ايقاعه الخاص بكتاباته المسرحية يرى الباحث ان بيكيت قد اوجد اسلوبا خاصا في كتاباته المسرحية اختلف فيه عن معاصريه من كتاب اللامعقول حيث :-

١- تعتبر مسرحيات بيكيت اقل تسامحا وتساهلا مع النفس وهي اكثر كثافة وعمقا .

٢- بيكيت يستخدم صورا عميقة في الايحاء بدلا من التقليد المدمر والخيال الذي يفتقر للتعاقب المضطرد .

٣- بيكيت يذهب وراء الخضوع لسيطرة فكرة الموت الى عالم محدد عالم غامق يحتوي على خاصة اكثر سحرا وسيطرة .

٤- تحتوي مسرحيات بيكيت على نموذج تدريبي بسيط .

٥- ان بيكيت لا يفرض رأيا معينا بالمعنى التقليدي فنحن لا نعرف ان (كودود) لن يأتي ولا نعرف اذا كان (كلوف) سيترك سيده ولا تظهر لنا (وتي) مدفونة بصورة تامة وفي مثل هذه الحالات ،ان المشاهد ، وهو الذي يتمم الفعل للمسرحية بقدرما

هو الناتج الاخير لها وما هي الرسالة التي تريد ان تقدمها هذه المسرحية (١١-١٠) .

وبما ان الايقاع يجعل المسرحية مسرة جماليا عن طريق التخير المنظم للعناصر الدرامية اللغة والعرض ،الشخصية والحكاية ووجهة النظر والفعل حيث يهيمن الايقاع على جميع تك العناصر في الجوانب البصرية والسمعية والحركية (١٢-) .

وفيما يعتمد مسرح بيكيت على اسلوب التفكيك والتجزأة والترميز فان ايجاد ايقاع ملائم لفعلي الحوار والحركة يكون من الصعوبة بمكان ان لم نجد القيمة الدلالية لكل منهما حينها فقط نستطيع خلق الحالة المزاجية لتلك اللحظة وايجاد مرتكز عام ثابت نوعا ما للتأكيد على الفعل الحاصل لحظويا حيث (تساعد في خلق المزاج القيمة الدلالية للكلمات هذه القيمة التي نتوصل اليها من خلال كل من صوت الكلمة والارتباط الذي ينبه اليه الحوار) (١٣-١٠) .

وهذا ما سنبحثه هنا معتمدين على فكرة النص لتفسير الايقاعية الحياتية في مقتربين من خلاله الى الترجمة الامينة بهذا الخصوص .

٢- عالم بيكيت

ولذ صموئيل بيكيت في دبلن (ايرلندا) في ١٣ نيسان ١٩١٦ وتوفي ١٩٨٩ في باريس عاش معظم حياته في فرنسا وجزء منها في بريطانيا وخلال الاحتلال الالماني لفرنسا عمل في صفوف المقاومة الشعبية الفرنسية ثم استقر في باريس نهائيا حتى وفاته وله مجموعة كبيرة من الاعمال الادبية في القصة والرواية والتمثيلية الابداعية والشعر والمسرحية وفعالية مهمين احدهما عن جيمس جويس الاخر عن مارسيل بروست كما منح جائزة نوبل للادب عام ١٩٦٩ يوصف بيكيت بانه قليل الكلام عن اعماله كما انه يختصر الحوار المسرحي الى ادنى صوره وهو (اي الحوار) (غالبا ما يكون مكررا ويقل تدريجيا الى ان يصبح نوعا من الكلام المتضارب اذ ان التطور العام للمسرحيات يتجه نحو الصمت بدلا من الكلام) (١٤-١٨) كما ان مسرحياته تبدأ وتنتهي عد نفس النقطة اي ان الاحداث تتجه من (١) لتعود الى (١) حيث اعتمد البناء الدائري لمسرحياته وهي تصور الوضع الانساني في هذا العالم الذي يدور حول نفسه لينتهي عند

نفس النقطة التي بدأ منها .

وتعتمد فلسفة بيكيت في ان الانسان يولد في هذه الحياة دون ارادة منه وينتهي كذلك للسبب نفسه وقد شبه العملية هذه (بانهن يلدن وسبقانهن منفرجة عبر القبر (١٥-٢٤) اي ان الانسان يولد من هنا وينتهي هنا ويمر بحياة خاطفة جدا لا يستطيع السيطرة فيها على شيء لينتهي الى الموت الذي لا قدر ، له في التحكم فيه ايضا .

وتدل انتاجات بيكيت الادبية على انه قد تأثر كثيرا بالفلسفة الوضعية اضافة لايمانه الديني وهذا هو سبب القلق والارباك الذي دعاه للعيش منعزلا عن الناس والحياة بالرغم من تأكيده ان لا حول ولا قدرة للانسان على تغيير وضعه او الوضع الانساني بشكل عام حيث هناك قوة اكثر تسلطا على قدرات الانسان وهي التي تتحكم فيه مما تزيد من معاناته ولا يستطيع التغيير في كل محاولاته واذا كانت الدراما الاغريقية تؤكد موضوعة القضاء والقدر تسلم مصير الانسان بيد الالهة فان بيكيت يضع مصير الانسان بيد قوى ليست غيبية (سماوية او الهة او ما شابه) بل يضعها بيد السياسات والافكار المتصارعة التي تهيمن على مقدرات هذا العالم وهي التي تفكر وتخطط لكل شيء وما الانسان الا منفذ لما تريده هذه القوى سواء برغبة منه او يدونها (الكارثة مثالا) .

ويشبه بيكت انسانة كامو (في اسطورة سيزيف) الذي يدحرج صخرة الى اعلى التل وهو يعلم انه لن يصل وهذا وضع الانسان في القرن العشرين حيث لم يعد (اي الانسان) يتحكم بقراره في الحياة والموت ،اصبح لا يملك من الحياة سوى الكلام (ان موقف بيكيت رغم كل المبالغات الرمزية الكبيرة هو صورة عن الوضع الصريح للانسان في هذا القرن ، انسان القلق البحث والشك والرعب والامل الانسان الذي يملك رغبة خلفية في اضفاء معنى على وجوده قبل ان يداهمه الموت وتكون الخطوة الاولى هي التجربة والمحاولة لكن كثيرا ما تكون النتيجة هي الاحباط والعجز (١٦-٧٧) وهو في مسرحية (بانتظار كودو) الاكثر شهرة في مسرحيات هذا القرن حيث تتوضح كثيرا افكاره وفلسفته عن الحياة والانسان ،العالم الذي يعيش فيه والدين .. الخ حيث يظل الشحاذ ان ينتظران كودو الذي لن يظهر لا غدا ولا بعد غد لكنهما يظلان على امل الظهور لانقاذهم او

لتغيير حياتهم وهذه السمة (الانتظار اللامجدي بلا فعل) هي احدى السمات الاسياسية لمعظم اعمال بيكيت وان اصابها بعض التغيير في بعض من اعماله القصيرة كما سنلاحظ ذلك فيما بعد ومن مميزات مسرح بيكيت معالجة تفاهة الكون والوجود الانساني وحقيقة الفراغ وسقم الصراع بين التفاهة والوصول الى هدف معين في الحياة وعدم وجود معنى مهما يكن هذا المعنى هزيلا سقيما والتوكيد على هزلية الحياة واعتبارها لعبا ولهو والانتصار على هذا اللهو واللعب (١٧-١٠٣) اما مقومات مسرح بيكيت فتبدو في فكرة الانسلاخ من الواقع الحي وابعاد الانسان عن تاريخه واجتماعيته وفي جو الرعب المذهل الذاهل الذي يسيطر على كل شخوصه وفي محاولة قتل الوقت واللجوء الى تفاهات وسخافات رمزية وفي الاهتمام بالتعلق الذهني بشيء قد يحصل اي التوقع المليء بالهواجس السود وحشد المواقف السلبية حشدا مقصودا بغية القضاء على كل امل او رجاء فيه فرج قريب او بعيد والتوكيد على انعدام الزمن هو الانتظار الذي ينتهي والذي ليس له قرار والانتظار في نفسه مرارة علينا ان نتجرعها لانها هي الوحيدة في الحياة (١٨-١٠٤) .

كما ان مسرح بيكيت (يؤسس الحركة الدائمة للتوق الى الجمود والعودة الادبية للكلمة الى الصمت الذي ابعث منه والذي يقذفها دائما) (١٩-٣٥١) ان مسرح بيكيت جاء بالتحديد الكامل في الشكل والمضمون اذ قضى على اغلب العناصر الاساسية اللازمة للدراما من حيث الشكل وضمن مسرحياته فنا يخلق لذاته فنا حيا متحركا لا يمكن ان ينقل او يلخص او يضغط واعماله تأتي ضمن تأثره بالعلم ،الفلسفة والدين لذا تعتبر اعماله نتاجا لرجل يدعو لخلاص البشرية مشبها نفسه بالسيد المسيح وهذا ما توكا معظم المسرحية حيث نجد فيها اشارات واضحة جدا للمخلص امه او احد اتباعه وابرزها مثالا في مسرحية (بانتظار وغودو) والحديث عن الصينيين اللذين صلبا مع المخلص ومحاولة التشبه بوضعها (فلاديمير واستراغون) ودورهما في الانتظار وماهية شخصيتهما مع تلك الحادثة التاريخية وهناك اشارات واضحة في اعماله الاخرى كما في (الكارثة) حيث لم تكن هناك اسماء واضحة صريحة للشخصيات وانما اسماء مهماتهم فقط عدا مسؤول الاضاءة فاسماه متعمدا بـ(لوقا) لما له من مكانة وبنية

معروفة .

اجراءات البحث

العينات

تجسد اعمال بيكيت الدرامية وبالاخص المسرحيات التي كتبها مؤخرا والتي تحوي شخصيات غير واضحة المعالم عاجزة في معظم الاحيان عن استكمال حديث قد ارغمت على النطق به تحت اضواء المسرح الثاقبة -تجسد نهار فكرة العرض المسرحي والتصوير عامة كتمثيل للواقع ولكنها في الوقت نفسه تشهد على استمرارية قوة قوانينه (٢٠-١٢٥) .

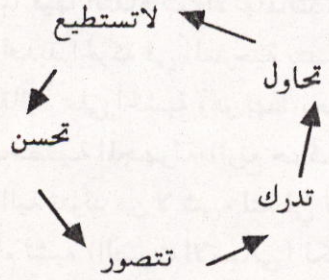
ومن ناحية اخرى فان مسرحيات بيكيت تبرز محاولة الوصول الى مكانة مركزية بالنسبة الى عملية تصوير الواقع والحكم على الذات والاخرين وكما هو واضح في مسرحيات (الكارثة لست انا فصل بلا كلمات) وغيرها وسنتخذ من هذه المسرحيات الثلاثة محاولا لبحثنا باعتبارهم نماذج منتخبة تتمثل فيها بوضوح سمات افكاره بيكيت في الجزء الاخير من حياته .

١- لست انا

في هذه المسرحية يقدم بيكيت صورة عميقة من الايحاء الشعري المفعم بالرمزية فهو لا يلغى الشخصيات بل يجزءها ويشوهها ،يقدمها بصيغة (فم) وشخصية) مجهولة والفم هنا وهو الواسطة التي تفصح عما يدور في الدماغ لذا فان شخصية الحاضر الغائب ليس مهما الان الانسان وهو شخص مجهول لا معنى له في هذه الحياة وان الفم -اللسان هو الذي يتفوه بكل شيء بما فيها التفاهات والاتهامات ،الشتائم ... الخ اذن فهو اخطر عضو في الانسان كما ان تحديد الحركة في المسرحية يتضح من خلال جمود (الفم) الذي لن يستطيع ان يتحرك انتقاليا على الخشبة وهو بهذا يحدد كل حركة مهما كان نوعها رغم انه يدفع الحركة للشخصية المجهولة (اربع حركات) للتأكيد على ان الحركة (الانسانية) انما هي حركة الية تتولد من لا شيء لتعطي لا شيء .

والمسرحية بشكلها العام تشبه (الصوت الانساني) لكوكتو حيث الاعترافات الاخيرة لا مرأة واذا كان كونكو قد اظهر مسرحيته بشكلها الواقعي فان بيكيت قد اظهرها

بشكلها الغرائبي (اللامعقول) من حيث الشكل فقد قدم (فم) وشخصية مجهولة لا عمل لها سوى تأدية اربع حركات اثنتان منهما غير واضحة في لغة مفككة غير مترابطة حيث ان الحوار الذي يستخدمه بيكيت (هو حوار سريع التغير في نبراته الصوتية الى حد اصابة المستمع بالصدمة جراء السرعة في التحول من السامي الرفيع الى المضحك الهزيل من خلال الكلام غير المتسلسل الذي يعكس فعلا بلا نتيجة منطقية (٢١-٢٣) ولو فصلنا افعال (لست انا) للاحظنا ان التكرارات قد اكدت على بعضها مما يوضح الهدف العام للمسرحية فقد تساوت التكرارات للافعال (لا تستطيع تحس ، تتصور ادركت تحاول وهنا يتضح ان بيكيت في منظومته الفعلية هذه انما يضع الافعال الميتة (الجامدة) مستمرة حتى تنتهي الى افعال حية (متحركة ونقصد بالميتة اى الافعال (الميتة) المحيطة التي تؤكد العجز والموت والاحباط للانسان الا انه ينهيها بافعال حية فيها الكثير من الاسئلة الايجابية نحو التغيير ،الاستمرار في الحياة ولكنها محدودة وتقع ضمن حدود المحاولات وقد تكون لغرض استمرارية (ديمومة) الحياة لان هذا كل ما تستطيع ان تفعله الشخصيات وليس التغيير نحو الافضل حيث لا تستطيع ان تتحكم بمقداراته وانما هي تحاول حتى ان كانت محاولاتها هذه محدودة الحركة والاثر حيث ستعود بعدها لنقطة البداية وكأن شيئا لم يكن . ولو لاحظنا الافعال التي ذكرناها في اعلاه فسنلاحظ اولها في (تستطيع) اي الجمود والتحديد بينهما اخرها (تحاول) فهي تسعى للتحرك نحو شيء ما ، هدف ما ، اي انها تحاول فقط دون ان تنهيه بنتيجة سلبية او ايجابية اما الخارطة الفعلية فهي



وان جمود الحركة في البداية يبدأ في التقلص وينتهي الى حركة واسعة ولكنها حواريا

(اي فكريا) وليس موقعيا كما انها تنفي صفة التشاؤمية عند اعمال بيكيت اما الصمت فهو يتكرر اربع مرات في اربع حركات ووقفه وهي تمثل انتقاله او وقفة للتأمل او ما قبل ولما سيأتي ذكره وبشكل عام فان السكون الحركي الذي يفي المسرحية (عدا حركة الفم) ورسم الفضاء الرمزي الذي يلف الفم والشخصية المجهولة انما دليل على ان بيكيت يهتم برسم فضاءاته الرمزية لتأكيد وحدة الفعل العام وتشتيت اي علاقات مكانية واضحة العالم تجعل من الجمهور مرغما ان يتخذ دور المراقب والمشاهد ومن ثم القاضي على الفعل الحاصل امامه .

٢- فصل بلا كلام

هنا يؤكد بيكيت على نفس فكرته عن الانسان كما هي معظم اعماله الانسان ليس لديه القدرة على تغيير اوضاعه نحو الافضل بحيث هناك القدرات الحياتية التسلطية الاقوى منه هي التي تتحكم به وتوجهه وتقوده نحو نهايته وما عليه (الانسان) الا ان يطيع تلك التحكمية الخارجية المرتبطة اساسا بذاتيه المحيطة لتنشيء فعلا عقيما لاولاده من بعده .

ولو لاحظنا الفعل الرئيسي لـ(فصل بلا كلام) لوجدنا فعل (يفكر) يطغى على معظم افعال المسرحية مثل (يستدير ، يتجه ، يضع) وهي للاتجاهات بينما (يرى) فهي ليست للتعبير بل للرؤية والنظر للتدليل على مكان او اتجاه الشيء لا غير ولكن يبقى فعل (يفكر) الطاغي على المسرحية والذي يدعو (على اسناد خارجي مقصود ولكنه غير مكتمل وكأنها محاولة لجعل (الرجل) ا يصل الى حد الجنون او اليأس فحتى في محاولته الاخيرة في تسلق الجبل ومحاولة الحصول على شيء سنده (حياتنا) سوء بالفشل اذن فهو لم يقف في محاولاته (التفكيرية) رغم كل ما يحيط به من حالات الموت (قذفه عدة مرات في المسرحية عند محاولاته الخروج من الوضع الذي قذف اليه) .

ويمكننا ان نؤكد ان هذه المسرحية لا تمتلك افعالا ساكنة بل ان جميع افعالها تمتلك الحيوية الدينامية للاستمرار والمقاومة والطاقة التوليدية رغم كل ما يحيط بها من معرقلات ومحيطات فهو (يتخلى ينهار يبقى لا يتحرك يسقط) لكنها لا تعادل كثيرا في فعل (يفكر الطاغي عليها اما التكرار فهو في اعادة حي وادخال المكعبات او

(الصغير) فهي تأتي للتأكيد على استمرارية الفعل رغم تحجيمه وهو تكرار تأكيد غير روتيني او رتيب ربما ان المسرحية بلا حوار فهي تعمل في الصامت من البداية وحتى النهاية سوى صوت (الصغير) الذي هو الصوت الوحيد فيها ويأتي الترميز واضحا في المسرحية من خلال الفعل الواقع فيها الا ان هناك استمرارية م قبل (الرجل) لديمومة بقائه وتشبثه اللامتناهي بالحياة رغم خضوعه لوضعه الذي وجد نفسه فيه (مقذوفا في صحراء) ويمكننا ان نشبه هذه المسرحية بالانسان الذي يولد في هذه الحياة فالانسان ليست له اليد في ولادته كذلك في موته اما حياته فهي مسيرة مخيرة تتحكم بها سلطات مختلفة ويبقى الانسان ما هو الا عابر سبيل مرغما للحياة ويذهب عنها مرغما ايضا وهو يعيش حياته لخدمة الاخرى اكثر مما يخدم ذاته مرغما ايضا دون ان يدري لماذا او الى اين يوصله هذا ويمكن تشبيه هذه الفكرة فلسفة بيكيت في نظراته . للانسان والحياة والموت .

٣- الكارثة

في هذه المسرحية هناك ثلاث افكار رئيسية فيها تتصارع ظاهراً وباطنا محاولة الوصول كل منها لهدفها لكنها جميعا تسقط في يد السلطة التي تمثلها :-

القاضي / السلطة سيقدمها المخرج

المدعي العام / التنفيذ سيقدمها المساعد

المتهم / المجني عليه سيقدمها البطل

اما شخصية (لوقا) مسؤول الاضاءة فقد تم تحديده ضمنياً باطفاء وتشغيل (الضوء) وهي ترميز واضح للاسم والمعنى والوظيفة دينيا وبيكيت هنا في هذا النص يضع المحاسب الديني بيد السلطة تقودها كما تشاء وفق اهدافها الموسومة وهي (اي الجانب الديني) لا هدف له او اي رأي سوى تنفيذ ما يؤمر به ولذا فهو عنصر سلبي في المسرحية كما ان شخصية المساعد وقد اختارها بيكيت امرأة للتدليل على ضعف المرأة امام سطوة الرجل (المخرج) فهي تؤدي شخصية مركبة من صفات مثل (الفضول الخنوع برغبة يد التنفيذ) فهي ايضا تحاول الو،صول الى اهدافها ولكن السلبية طبعا من خلال زيادة فضولها او امعانا في الخضوع والخنوع وهي شخصية سلبية ايضا وشخصية المخرج

الذي يؤدي ايضا دور القاضي السلطة فهو يبدو للعيان ان له اليد الطولى في المسرحية من ناحية تحكمه بكل مقاييسها واحكامها ومفصلاتها الا انه يؤكد في النهاية انه ايضا يتبع (اخرين) يتحكمون به فباذن هؤلاء ينفذ الا ما يؤمر به فاصبح اداة تنفيذية بيد سلطة اعلى منه تقع خارج المكان وعليه فتعين شخصية المخرج سلبية كذلك .

اما البطل (الممثل به) فهو الشخصية الايجابية الوحيدة في المسرحية حيث يقع عمل الشغل عليه (التمثيل) دون اي رادع من جانبه (استسلام كامل) ولربما كان صمته رد فعل انتقائي للفعل الواقع عليه . اما الرد الكبير الايجابي له اذا اعتبرنا الصمت سلبا - فهو في حركة رئيسيه في نهاية المسرحية واطلاله على المشاهدين بابتسامة .. وعليه فان هذه المسرحية تتكون من الشكل الاتي :-

ان الفعل الساكن الوحيد الذي يجرب في هذه المسرحية هو فعل شخصية (البطل لوقوعه الكامل في دائرة حكم الشخصيات المتسلطة عليه (المخرج مساعدته ولوقا) سواء على جسده او لملابسه او كشفه ضوئيا حيث (تركز الاضاءة الواضحة والملابس ذات الطابع النمطي والايماءات على استعمال بيكيت للحد على انه مادة مرئية بدلا من استعماله له بصفة مركز للهوية (٢٢-١٣) .

والترميز في شخصية (البطل) واضحة في عملية الطلاء باللون الابيض فالطلاء وللون الابيض هما عمليتان رمزيتان واضحة الاهداف والمعنى اما التفكيك وعدم الترابط فيظهران في شخصية المساعدة المخرج) حيث تبدو كشخصية مضطربة لا ارى لها صوت وهي تحاول ان تفكك ضعف شخصيتها وقوة شخصية المخرج وتسليطيته تجعلها هامشية لا قيمة كبيرة لها .

اما التضاد او القضاء (التخالف) فيبدو في نقاط الخلاف ما بين شخصيتي المخرج

ومساعدته وهو ليس في تنفيذ اوامر المخرج بل في محاولة التفكير من قبل مساعدة المخرج لتفكيك وصال البطل او تكبيله اكثر بصيغة قمعية تخالف فيها اسلوب المخرج (القمعي ايضا ولكن بصيغة تجميلية مستترة فو اصولها الحقيقية .

اما الصمت في هذه المسرحية فكما يقول شفيق المهدي عنه بانه (الزمن) المرئي المحسوس الذي يساعد على تعزيز اثر الكلمة ويبني جوا دراميا يثير التوتر والترتب) (٢٣-١٠٣) ولو طرحنا عدد الوقفات في هذه المسرحية وعددها (٢٥) وقفة صمت لعرفنا ان بيكيت يتعمد الوقفة بالصمت للتأكيد على فعل حصل او سيحصل سواء فعل كلمي او جدي وهو مما يثير من خلاله الترقب والتوتر اكثر لمتابعة ما حدث والترقيب مما سيحدث كما ان التوقف لدى بيكيت يأتي ايضا من ناحية للتأكيد على ان الفعل الحاصل عبارة عن فعل آلي اكثر منه انساني وهو روتيني رتيب يؤكد التكرار الذي يحدث في المسرحية حيث ان تكرار الصمت بالتوقف وتكرار الحوارات تأتي لغرض التأكيد على فعلي الامر (السلطة) والرقابة (الروتين اليومي الحياتي) فالافعال المتكررة في المسرحية مثل (تشبهي ، يكون دون اى رفع) وغيرها هي عبارة عن افعال حاضرة وامرة ولا وجود للفعل الماضي فيها وهذا يقيدا في ان نعرف ان بيكيت يطرح افعالا امرة (انيا) اي لحظويا ولا علاقة لها بالماضي (ماضي الشخصيات والحدث اذن فان دلالات الفعل تتوالد اثناء العرض وهو ما سينتج عه افعالا مستقبلية لكن بيكيت لا يطرح نهاية مغلقة (جاهزة الحل) بل يجعل النهايات مفتوحة اي ان دلالات الافعال المستقبلية ستبقى قابلة للتأويل وانتاج افعال من قبل جميع افراد الجمهور وهو ما يجعل المسرحية تستمر حيث لفترة ما بعد العرض التقديم .

النتائج

ان بيكيت في نظرته للحياة تؤكدها اعماله وبشكل خاص المسرحيات القصيرة تبنت افكاره وبكل دقة محددة الخطوط العريضة لفلسفته المتمثلة في رغبة الانسان في حياة يعيشها كما يريد والعالم (الواقع الذي يخيب الامال .. فنحن نعيش في قرن يؤدي بنا الى اليأس او الى التمرد (الكارثة ، فصل بلا كلام) هو ينهي مسرحياته دائما باخفاء الوهم ليبني ما يبقى وراء اضمحلال الشكل واللون والعادات وكذلك المنطق .

ان ما جاء في فلسفة بيكيت سواء للحياة او ما قدمه في اعماله المسرحية والقصصية كانت نتيجة ما مر به هذا القرن من تحولات كبيرة علميا رغم انها تحسب لصالح الانسان الا انها كانت ايضا لتدمير قدرات الانسانية بلا سواء وهذا التناقض الجوهري العلني وغير العلني ، حصل من بيكيت يقدم اعماله المسرحية والقصصية وهي تتحدث عن هذه المعاناة البشرية ولربما فيها صيغة مستقبلية (تنبؤية) لمصير الانسان في القرن القادم .

للاجابة على التساؤل المطروح في البحث حول (ما هي خصائص الايقاع في مسرحيات بيكيت القصيرة) فقد توصل الباحث الى النتائج الاتية :-

١- اعتمدت مسرحياته القصيرة (موضوعة البحث) على افعال ساكنة ساعدت في سكون الحركة والفعل العام فيها واكدت فكرته في سكونية الحياة .

٢- التضاد والتخالف بين الكلمة والفعل الانتاج فعل ساخر (تهكيمي) مستكين كما في (الكارثة) وفصل بلا كلام) وكانت مهمة هذه التضادات هي في ان ابراز التناقض الجوهري في حقيقة الحياة التي تعيش وما هو معلن عنه وبين ما هو مفروض علينا ان نفعله سواء بارادتنا ام لا .

٣- يعتمد التفكيك وعدم الترابط والترميز (غموض وايهام) كما في (الكارثة ، لست انا) وهي هنا التأكيد لا مفعولية الحياة وفقدانها لكل مصداقية بينما هي في حقيقتها عبارة عن لحظات مفككة مقطعة الاوصال وحينما تلتئم تكون قد وصلت الى نهايتها .

٤- الصمت والتكرار المتنوع . والصمت هنا يعتمده بيكيت في الوقفات ( ) لاحداث تركيز على ما حصل لغرض خلق الصمت اما التكرار فهو التأكيد على (١) الفكرة (المطروحة (٢) والرتابة (روتين الحياة اليومية) .

ورغم ان التكرار يعتمد غالبا في التأكيد على شيء ما الا ان بيكيت يوظفه بشكل عام في معظم اعماله في تأكيد رتابة الحياة ومرارتها .

الهوامش والمصادر

التسارع الدرامي . نقصد به محاولة الالتحاق بالتطور الاجتماعي والعلمي ومنح الاعمال المسرحية بعض من سمات هذا التطور ومناقشته او بناء النص وفق افكاره العصور واكتشافاته المختلفة .

١- سامية احمد اسعد والاتجاهات الرئيسية في المسرح الفرنسي المعاصر ، في الاقلام العدد ١ السنة الخامسة عشر ، بغداد

، دار الجاحظ تشرين اول ١٩٧٩ .
٢- موسى السوداني ، دراسات في المسرحية الحديثة بغداد دار الحرية للطباعة ١٩٧٥ .
٣- ارنولدب . هنلف ، اللامعقول تر عبدالواحد لؤلؤة ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي رقم ٥ بغداد ، دار الرشيد للنشر ١٩٧٩ .
٤- مارتن اسلن ، دراما اللامعقول ترجمة صدقي خطاب سلسلة المسرح العالمي رقم ١١ الكويت وزارة الارشاد والانباء اغسطس ١٩٧٠ .
٥- برتيل مالمبرج ، عالم الاصوات تر القاهرة مكتبة الشباب ١٩٨٥ .
٦- سامي عبدالحميد ايقاع العرض المسرحي استجابة جمهوره في مجلة اسفار العدد ١٥ بغداد اذار ١٩٩٣ .
٧- دين سكارا ، اساسيات الاخراج المسرحي ، نيويورك ، هولبت راينهاردت روستون ١٩٧٤ ترجمة بتصرف سامي عبدالحميد .
٨- محمد محمد مديت ، التفسير الطبيعي للفن عن جون ديومخي مجلة افاق عربية العدد الثامن دار الشؤون الثقافية العامة آب ١٩٨٧ .
٩- محمد محمد مدين ، التفسير الطبيعي عن جون ديوي المصدر السابق نفسه (١٠ ×) ينظر مقالنا الموسوم الايقاع والفكرة الاساسية في المسرحية ، عبدالفتاح البصري في جريدة القادسية العدد ٤٥٠٧ السنة الرابعة عشرة الاثنين ١٨ تموز ١٩٨٤ ص٧ .
١٠ فرنسين فيرغسون فكرة المسرحية تر القاهرة دار النهضة العربية ١٩٦٤ .
١١ موسى السوداني دراسات في المسرحية الحديثة المصدر السابق فسه .
١٢- الكسندر وين ، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية تر سامي عبدالحميد بغداد دار الحرية للطباعة ١٩٧٢ .
١٣- دين سيكارا ، اساسيات الاخراج المسرحي ، المصدر السابق نفسه .
١٤- موسى السوداني ، المصدر السابق نفسه .
١٥- بديعة امين في المعنى والرؤيا دراسات في الادب والفن بغداد دار الرشيد للنشر ١٩٧٩ .
١٦- رياض عصمت البطل التراجيدي في المسرح العالمي بيروت دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨٠ .
١٧- يوسف عبدالمسيح ثروت دراسات في المسرح المعاصر بغداد بيروت منشورات مكتبة النهضة ١٩٧٢.
١٨- يوسف عبدالمسيح ثروت المصدر السابق نفسه .
١٩- علي عقلة ، عرسان السياسة في المسرح ، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٨ .
٢٠- اودري ماكسولان موت المؤلف المسرحي تر كاريمان كيرة القاهرة مطابع هيا الاثار المصرية ١٩٩٣ .
٢١- جون فلتشر وجون سبرلنغ ، نقلا عن / موسى السوداني ، دراسات في المسرحية الحديثة المصدر السابق فسه .
٢٢- اودري ساكولان المصدر السابق نفسه .
٢٣- شفيق المهدي الايقاع في المسرح في مجلة افاق عربية العدد التاسع السنة الثالثة عشر ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ايلول ١٩٨٨ .

الأكاديمي

مسيرة الفن في العراق

صالح عبدالكريم القره غولي
استاذ مساعد
كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية

يهدف البحث الى تسليط الضوء على واقع الحركة التشكيلية من خلال المعارض الجماعية وقاعات العرض الاهلية ، والتي اسهمت في اغناء التجارب الفنية وتقديمها للجمهور بشكل متواصل ، فضلا عن الشهرة التي حققها الفن العراقي عربياً ودولياً.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٥/٨/٨ تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٩/١٠

مقدمة

اذا اردنا دراسة أية حضارة تاريخية فعلينا ، في الغالب ، ان نتعرف على المكونات الحقيقية لتلك الحضارة اي على الاسس التي قامت عليها ان كانت مباشرة او غير مباشرة ولابد لمثل هذه الدراسة ان تقترن ، بشكل او آخر ، بالالهة المتعددة لاية حضارة من الحضارات القديمة .

اما اذا كانت الدراسة هي دراسة معاصرة ، فان الفن يكون بديلا عن الالهة ، وان الفنون المتعددة في الحضارات القديمة تكون بديلا عن الالهة المتعددة في الحضارات القديمة واذا ما اردنا الحصول على معطيات معرفية او سيكولوجية لتركيبة قوم من الاقوام الذين تمكنوا من بناء حضارة ، فلا بد من العودة الى معطيات تلك العقلية ونشأتها الاولى ، والمتمثلة برموزها النفسية والعقلية ، المتصلة بالالهة المتعددة على وجه التحديد .. فان المثلوجيا (علم الاساطير) تعني بالنسبة الى عقلية الانسان المعاصر ، المستوى الخاص بالتصور والحس الشعبي ، فانها تعني بالنسبة الى تلك الاقوام القديمة ، مبررا وفلسفة لتساؤلات الانسان القديم ،

وحسب اكثر الدراسات علمية ودقة ، في دراسة الماضي، تشكل الديانة اهمية خاصة ، في تلك الحضارات القديمة . كما انها ، من ناحية اخرى ، كانت تمثل موضوعا للفن .. وكان الفن مبررا واقعيا للدين ، او موضوعا لابعاده العميقة ، الميتافيزيقية في الغلب .. وعلى هذا الاساس ، تكون دراسة الفن في الحضارات القديمة ، مدخلا لفهم مكونات حضاراتهم وتركيبتها .

واذا اردنا الوقوف على حقيقة تفكير الفنان ، ونوعية انجازاته واعماله وشكل العاطفة ومحتوياتها التي ينقلها على مر العصور المتعاقبة (والفنان هنا هو فنان بلاد ما بين النهرين والعراق المعاضر المقصود في هذه الدراسة) يكون لزاما علينا الرجوع الى اعماله الفنية الموغلة بالقدم .

المكتشافات الاولى

يذكر (ليوا وينهايم) في كتابه (بلاد ما بين النهرين) الحقيقة التالية : "قبل اكثر من مائة عام افلح العلماء الاوربيون الغربيون في اكتشاف مادة الكتابات التي خلفتها

حضارتان زائلتان من حضارات الشرق الادنى منذ زمن بعيد . ان تلك الكتابات هي النصوص الهيروغليفية الموجودة على المواد والابنية المصرية ، وكذلك الكتابات ذات الخط المسماري الموجودة على الواح الطين ومواد الحجر التي عثر عليها في -وحوالي- عراق اليوم"[١] وهي الحقيقة التي تساعدنا على فهم واستيعاب الاثار الفنية في وادي الرافدين . فمنذ الالف التاسع[٢] ف.م تشكلت اولى البذور الحضارية المتكاملة ، وحتى الفترات الاخيرة ابان انهيار الامبراطورية الاشورية ، تكون لدينا مجاميع فنية غزيرة في بحثنا عن علاقة الفن بالمعتقدات الدينية ..

ولعل التنقيبات في تل الصيوان ، والتي اعطتنا عددا كبيرا من التماثيل الصغيرة المنحوتة نحتا مجسما هي التي تفيد في هذا المجال ، خصوصا وانها تعود الى اوائل منجزات النحت المجسم في هذه البلاد ، والتي وجد معظمها في مقبرة ، الامر الذي يجعلنا ندرك ان لهذه المجموعة من التماثيل مفاهيم دينية عقائدية وجنائزية ، علما ان هذه التماثيل تعود في تاريخها الى الالف السادس ق.م .

ولقد كانت هذه التماثيل تنفذ على هيئات تختلف عن الاشكال الطبيعية تماما ، فكانت بعض اجزاء الجسم يبالغ في صياغتها ، بينما ينفذ البعض الاخر من اجزاء الجسم بحجم اصغر ، كما استخدم التلوين لاظهار الصفة الغارقة التي مثلتها هذه الدمى ، التي لم تكن سوى نتاجات حرفة لا يمكن مقارنتها بالتماثيل التي ظهرت في بداية العصور التاريخية او الفترة السومرية ، والتي ارتفعت فوق مستوى الحرفة ، الى مستوى الفن الحقيقي، على الرغم من بعض المؤخذات عليها .. وعموما فان فنون هذه المرحلة (فجر التاريخ) والحضارة السومرية كانت تتضمن مواصفات خاصة اهمها ميزتان . وهاتان الصفتان يميزان هذه المرحلة على النحو التالي :

١- التجريد الرمزي

٢- التمثيل الواقعي

ولقد كانت هاتان الصفتان تمثلان الطابع السومري في تنفيذ جميع اعمال الفنانين سواء كان الشكل المنفذ شكلا مفردا ام شكلا مركبا .

وفي الحقيقة كانت هاتان الصفتان تتصارعان مع روحية فناني بلاد ما بين النهرين

على مر العصور ، وفي جميع اعمال الفن التصويري برمته ، او اننا نستطيع ان نقول بعبارة اخرى ان هذا الصراع لم يتوقف مرة واحدة ، مثلما حدث مع الفن الفرعوني والبيزنطي مثلا ، او بالاحرى ان هاتين الصفتين تشتركان كونهما سمة للعصور التاريخية المختلفة للفن عن طريق التغيير المستمر لعلاقة احدهما بالاخرى . ففي بعض الاحيان تتجابهان احدهما للاخرى وجها لوجه في قطعة واحد ، وفي احيان اخرى تكاد الرمزية ان تصل وتحل محل الواقعية (الطبيعية) او تنتصر في عمل آخر من الفن التصويري على شكل من اشكال الفن التجريدي .

اما في مرحلة العصر الاكدي ، الذي لم يدم اكثر من قرن ونصف ، اي ثلاثة او اربعة اجيال من الفنانين ، فانه بالرغم ن قلة المصادر الفنية ، فاننا نستطيع ان نميز التطور الذي ، حدث على الفن الاكدي على سابقه السومري .

بل اننا نستطيع ان نلمس جملة من مظاهر التطور خلال هذه الفترة ، ولم يكن التطور هذا امرا طارئا بل لقد حدث طبقا لروحية الاكديين الاوائل الذين كانوا يرفضون المود بالاجماع ، والذين كان الوجود بالنسبة لهم حالة تغيير مستمر ومتواصل ومتطور على نحو دائم .

فقد عبد سكان ما بين النهرين الهة عديدة مختلفة وقد شاع تمثيل الالهة في اختام العصر الاكدي شيوعا واسعا يختلف تماما عن العصور السابقة ، اذ رسمت الالعة المختلفة مع رموزها الخاصة التي تحدد صفة الاله وطبيعته[٣] .. وعلى خلاف الفن في بلاد سومر ، كانت المعضلة الرئيسية للفن الاكدي ليس الصراع بين الطبيعية والتجريد الرمزي ، بل تعدت ذلك الى اطلاق الاشكال من حالتها الخامدة وتحويلها الى حرية في التكوين والابعاد .. ذلك لان موقف هذا النوع من البشر المتطلع الى التوسع وصاحب الفكر الامبراطوري[٤] من الحياة ، يعبر عن نفسه بسعادة أوسع في تمثيل الواقع وتنفيذ الاعمال الفنية وتمثيل الحركة ، فان ذلك بالنسبة للمرحلة الاكدية من تاريخ الفن يشكل بعدا واضحا للعلاقة بين العلة والنشأة او الاسباب والنتائج .

اما فيما يتعلق بمرحلة الانبعاث السومري -الاكدي ، فلم يكن التمايز مقدما ، فعلى سبيل المثال كانت تماثيل كوديا الموجودة الان في متحف اللوفر ، والتي يعد اكتشافها

مصدرا ثوريا للمعلومات في مجال الفن الشرقي القديم ، قد نفذت هذه التماثيل لاعظم امراء لكش .. ولقد نفذ بعضا منها بالحجم الطبيعي وهي تعتبر اليوم جذرا في سلسلة التطور لقرون طويلة .. ولقد تم قراءة الكتابات عليها ، وهي لذلك تعد مصدرا مهما وعلامة متميزة في تاريخ اللغة والدين .

اما النتاجات الفنية في هذا العصر -السومري- الاكدي- فهي لم تكن تحمل البعد الانساني كما في اعمال سلالة اور الاولى ، اما من حيث التقنية فهي بمثابة استمرار لتقنية العصر الاكدي القديم ، وان المشاهد لاعمال (كوديا) المعمولة بحجر الديورانيت ، فانه لن يامس الحياة التي قد تتحرك في التماثيل المعمولة من حجر الديورانيت ، كما انه يشعر بشكل تلقائي برفض واضح في الروحية الاكدية ، فهذه التماثيل ، على الرغم من استخدامها للزي نفسه في فترة حكم ترام سن ، الا انها لم تكن تعبر عن امبراطورية عالمية متوسطة ، بل هي كانت تمثل وتؤكد السطوة الدينية للروح الاكدية .

ولعل هذه السلسلة من تماثيل كوديا الحجرية المنتصبة والجالسة تساعدنا على ان غير تنوع الاسلوب في اعمال النحت الفردية .. وهذه التنويعات هي نتيجة لتغيير تدريجي في الجو الفكري وفي تقليص المظهر السومري وتجديد اقوى للصيغة والافكار الاكدية القديمة ، فيما يستمر التمثيل الواقعي والتجريد الرمزي موافقا لاسلوب الفنانين في المراحل نفسها ، وفي المراحل الاخرى التي تلت ذلك وصولا الى العصر الحديث ، ويستمر هذان الاتجاهان في تمثيل الاتجاه العام في الفن ويستمر ايضا تعدد الالهة في الفن حتى نهاية الفترة الجاهلية وبداية حكم الدولة الاسلامية . ففي الفترة الجاهلية كان تعدد الالهة تفرض بشكل تلقائي تعددا في تماثيل النحت المجسم خاصة عن غيره من الاعمال الاخرى .

وعملية التحولات من العهد السومري الى الاكدي ظهر في تغير اسماء الالهة نفسها .. فاخذ الالهة السومرية اسماء جديدة .. فحلت الالهة "اشتار" او عشتار ، الهة الحب والحرب محل الالهة "أنانا" وحل "سن" مكان "نانار" اله القمر ، كما تحول "وثاباباز" اله المس الى "شماس"(٥) .

بابل في العهد الاول

بالرغم من ان حامورابي عرف في تاريخ بلاد النهرين بانه ملك عظيم اسس دولة كبيرة في "بابل" استمرت ثلاثة قرون ، وشمل حكمها مساحة كبيرة تمتد الى سوريا وعيلام ، الا ان الاثار الفنية التي عثر عليها المنقبون في بابل لا تذكر ، فهي عبارة عن اختام اسطوانية وتماثيل صغيرة من الطين المحروق .

ولكن اهم الاثار البابلية ذات الطابع المميز قد عثر عليها هي "سوسة" ، وهي عبارة عن لوحة تذكارية ورأس حجرية للملك نحتت من حجر الديوارنيت الداكن .. ويدل التعبير الموجود بالوجه على الشعور بالتعب من الحروب الكثيرة عندما تقدمت السن بالملك .

وبانتهاء حكم حمورابي تنتهي صفحة العظمة في البلاد ويتعاقب الحكم الاجنبي على البلاد فيبتدئ "بالحيثيين" الذين لم يدم حكمهم في "بابل" طويلا .. ويتلو ذلك حكم "الكاشيين" لبابل الذي دام ما يقارب من ستة قرون .. ولم يترك عهد "الكاشيين" اي اثر في فنون بلاد النهرين ولم ينقلوا حضارة جديدة ، بل نجد انهم اقتبسوا من الحضارة البابلية واستفادوا من الفنون الموجودة في البلاد .

ولكن بلاد اشور ستظهر قوية في عهد الملك اشور ، وتشكل امبراطورية كبرى . ولقد استمد الاشوريون حضارتهم من الجذور السومرية ، مثلما استمد الرومان حضارتهم من الاغريق ، واقتبسوا كثيرا من الديانة السومرية ، وقدسوا الهتها ، واضافوا اليها الهة من عندهم مثال ذلك الاله "اداد"[٦] . و(اشور) اله الحرب . وكان الاخير مفضلا لديهم لكونهم امة حربية ، ورمزوا له بشكل آدمي يتوسط قرصا مجنحا يطلق سهامه على العدو . ويقول اندريه باروتي كتابه "بلاد اشور" : "اقد استخدم الاشوريون منذ البداية كل شيء ممكن لضمان الالهة الصادق . لقد اشرف (تكلتي ننورتا الاول) على عمل جملة من مذابح وضعت عليها صور له تصوره كمتعبد . ففي احدى هذه الصور يرى الملك واقفا بين سادتين وهو يمسك بعصا في رأسها قرص كوكب"[٧] وعلى الرغم من ظهور فن وحضارة اشوريتين في عصر مبكر ، الا انهما لم يكشفا عن اصالة حقيقية حتى نهاية الالف الثاني قبل الميلاد تقريبا . ولقد أدت انتصارات الاشوريين السياسية

والعسكرية ، وتعاظم النمو المطرد لامر اموريتهم ، الى تشديد العملية الانتاجية في ميدان الفن ، ذلك لان حكامهم ، الامرين بالسليقة ، يرون بالنظر اليه ان اوامرهم كانت تنفذ حرفيا . انه عصر حديدي باكمل معنى للكلمة . فمن دجلة الى النيل ، ومن نينوى الى طيبة ذات المائة بوابة ، رحفت الجيوش الاشورية نحو المغرب ، اشبه بموجة من المد ، وهي تكتسح كل ما يقف امامها . الامر الذي منح الفن قوة اسلوبية تعكس ابعاد فكر الامبراطورية . وهنا نرى ، لاول مرة ، نقوشا بارزة (رليف) لا تدور موضوعاتها حول المعتقدات الدينية . ويعتبر هذا التغيير ايذانا بظهور تطور في طابع فنون بلاد ما بين النهرين . فالمثول امام الاله الذي كان يسجل بكثرة في العهود المختلفة في بلاد النهرين اختفى كلية ، ونادرا ما يصور الاله ، بل يرمز له برموز تأخذ مكانا غير ظاهر في الصورة . وقد سجلت الانتصارات الحربية في بعض العهود بمناظر (سلمية) تخلو من العنف ، ومن هذه النماذج نقوش مسلة الملك "سلمنصر الثالث" المنتهية بشكل الزقورة ، فتظهر المواضيع فيها مرتبة في سور افقية بينما توضح الكتابة الموجودة في اسفل السطور قصص الصور المنقوشة .

وقد وصل فن النحت البارز الاشوري القمة في لوحات قصر الملك "اشور بانيبال" المشيد في مدينة "نينوى" فاصبحت الاشكال المصورة والمنقوشة اكثر وضوحا ، وازدادت العناية بتسجيل الحركات المختلفة بدقة . ولكن المناشر الدينية قد اختفت وحلت محلها مناظر الصيد ، او صور لحيوانات تقوم بحركات نقشت بدقة وعناية ، وتدل الصناعة الدقيقة لهذه الاختام على وجو د طبقة من العمال المهرة من الجائز انهم اشتركوا في عملية نقش الالواح الحجرية[٨] .

العصر الاسلامي

بانتشار الفكر الاسلامي ، ونشر تعاليمه ، فان فكرة الالوهية المتعددة قد توحدت ، وصار للناس اله واحد لا تدركه الابصار . ففكرة التوحيد واضحة وصريحة بعد عصر تعدد الالهة .. لذا لم يعد بالامكان تصوير الاله الواحد او تمثيله بعمل نحتي خاصة وان الاسلام قام بتدمير جميع التماثيل التي تمثل الالهة كاللاة والعزة وهبل ومناة وغيرهم .. واندثرت نتيجة لهذه الاسباب الدينية الصرفة صنعة التماثيل والفن التشكيلي على حد

سواء ، ولم تظهر هذه الفنون الا في فترات اخرى من فترات الحكم الاموي والبعاس وان كانت بشكل محدود ومحور ..

وقد كتب ابو صالح الالفي في كتاه "الفن الاسلامي" قائلا : "يعتبر الفن الاسلامي من اعظم الفنون التي اتتجتها الحضارات الكبرى ، ومع ذلك فان هذا فقط ، ولكن اغلب الذين كتبوا عن هذا الفن كانت كتاباتهم قائمة على معايير غربية ، تجعل للمحاكاة والاشكال التشخيصية المنزلة الاولى ، وهذه المعايير التي شرح الفن الاسلامي على اساسها ، تختلف اختلافا جوهريا عن المعايير الفكرية والثقافية التي قام عليها الفن الاسلامي اصلا[٩] .

فهناك تصور كلي للوجود ، للزمن والمكان ، مرتبطة بالخالق سبحانه وتعالى في العقيدة الاسلامية .

فالوجود وجودان : وجود الابد .. ووجود الزمن .. ووجود الابد لا نتصور فيه الحركة ، ووجود الازمن لا نتصوره بلا حركة .. واذا ثبت احد الموجودين ثبوتا لا شك فيه ، فالوجويد الابدي هو الثابت عقلا ، وهو الذي يقبل التصور بغير احالة في الذهن والخيال ، لاننا نذهب لنفرض ا،لا الوجود فنقع في الاحالة ، وكذلك نقع في الاحالة حين نذهب لنفرض له آخر . او عمقا او امتدادا على نحو من الانحاء . ولكننا لا نقع في احالة ما اذا تصورنا الابد بغير ابتداء ولا انتهاء ولا كيف ولا قياس على شيء من الاشياء . وهكذا يؤمن المسلم بوجود الاله . "قل هو الله احد ، الله الصمد ، لم يلد ، ولم يولد ، ولم يكن له كفوا احد" .. هو الاول والاخر ، والظاهر والباطن ، وهو بكل شيء عليم" .

هذا التصور الصوفي للزمن والمكان تصور مطلق بغير حدود ، امتزج في ضمير الفنان المسلم مع تصوره للمكان الذي يعيش فيه ويحيط به ، فكانت ثمرته تلك النظرة الكونية المكنونة ، وذلك التوق الذي نلاحظه في اعماله الفنية وفي صيغه المختلفة التي عالج بها كل ما انتجه من اعمال فنية . سواء في العمارة ام الفنون الزخرفية[١٠] .

وعلى الرغم من ان القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية ، فان بعض الاحاديث النبوية جاءت بان تصوير الكائنات الحية حرام شديد الحرام .

وقد استقر رأي الكثيرين من المفسرين والفقهاء على ان القصد من هذا التحريم هو

ابعاد المسلمين عن عبادة الاصنام التي كانت سائدة عند كثير من القبائل العربية ، ولا يكون حراما اذا قصد به الزينة الباحة ، وقد أورد الدكتور زكي محمد حسن اوفى دراسة لهذه القضية ، سجل فيها وجهات النظر المختلفة ، نجدها في كتاب التصوير عند العرب للمرحوم تيمور . اما العلماء ، ورجال الدين العرب المعاصرون فانهم يبيحون التصوير ما دام لا يعرف المسلمين عن العشيدة او العمل . وفي ذلك يقول الامام الشيخ محمد عبده "وبالجملة يغلب على ظني ان الشريعة الاسلامية ابعد من تحرم وسيلة من افضل وسائل العلم ، بعد التحقق انه الا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل"(١١١) .

وهكذا سيزدهر الفن في العراق المسلم ، وتبرز القيم الجديدة متمثلة بعناصر محددة تحدد هويته العامة والخاصة .. منها الخط .. فقد لعب الخط دورا اساسيا ، وبخاصة في العناصر الزخرفية .. واللون الذي اعطى للاشياء صفاتها الطبيعية .. فهو مرتبط اشد الارتباط بالنور . وقد نجد اللون -النور- يمثل البعد الرمزي ايضا باعتباره يرتبط بالخالق "الله نور السماوات والارض" الاية . والفن الاسلامي من اغنى الفنون في التنويع الموجود في سطوح المباني او التحف او الاعمال التطبيقية المختلفة .. كما امتاز بالايقاع الخاص من تناظر وتنافر وتكرار .

وقد ظهرت هذه العناصر في الحياة الحضارية العربية المسلمة في : المساجد .. والاضرحة .. والاربطة .. والتكايا .. والخانات .. والاسواق او القياسر .. والحمامات .. والمساكن الخاصة ..

وقد عرف العرب التصوير على الجدران في جميع الصور السابقة للاسلام ولم تخل منه اخبارهم واشعارهم ..

وقد ظهرت مدرية بغداد معتمدة على الحساسية في توزيع العناصر وما تشتمل عليه من خطوط وكتل وملامح سطوح والوان .. وتمتاز ايضا بالسحن العربية في الوجوه ، والهالات المستديرة حول رؤوس الاشخاص ، وابراز الزخارف على الملابس ، ومن اشهر مصوري هذه المدرسة يحيى بن محمود الواسطي ، كتب وصور مخطوطا من كتاب مقامات الحريري عام ١٢٣٧م.. محفوظ الان بالمكتبة الوطنية بباريس ، به نحو مائة

صورة توضح نوادر ابي زيد السروجي كما رواها الحارث بن همام . وقد استعمل في رسم هذه الصور الالوان الزرقاء والحمراء والصفراء بدرجاتها من غير اي اتجاه لابراز العمق ، ويفصل بين المستوى القريب والمستوى البعيد بخط داكن[١٢] . وصور هذا المخطوط تعبر عن الحياة الاجتماعية في العراق ، في القرن الثالث عشر الميلادي ، سواء اكانت هذه الحياة داخل المسجد ام الخان ام المكتبة ام الحقل ، وهي تلقي اضواء على الشخصيات الواردة في المقامات ، بيحث تبدو معبرة حية ، على الرغم من ان اسلوب الاداء زخرفي ، وفي مجال البعدين[١٣] .

ومن المخطوطات التي انجزت في هذا العصر مخطوط من كتاب "كليلة ودمنة" حوالي عام ١٢٣٠م ، به صور عن الحيوان صادقة التعبير عن الموضوعات باسلوب مبسط ، ومنها ايضا مخطوط "خواص العقاقير" كتبه وصوره عبدالله بن الفضل في عام ١٢٢٢م، وكان به ٣٠ صورة هي الان موزعة بين المتاحف . كما كتب الجزري عام ١٢٠٦ كتابا عن مخترعاته يسمى "الحيل الميكانيكية" وشرح هذا الكتاب بالصور التوضيحية ، ومنها كتاب اليطرة المؤرخ في ١٢٠٩م من عمل علي بن حسن بن هبة الله ومحفوظ بدار الكتب بالقاهرة [١٤] .

ولقد انطوى اسلوب المدرسة البغدادية للتصوير ، على خيال خصب ، مترامي الافاق ولا م فنون الزينة والزخرفة وصناعة الانية والحلي وغيرها من فنون حضارة عصر زاهر . ولما كان الغرض من تزيين الكتب هو تجميل نص،وصها ومن زخرفة الثياب ونقش الانية هو زيادة الاستمتاع بها ، واشباع الرغبة الجمالية لدى مقتنيها ، فقد كيف الفنانون فنونهم بمقتضى تلك الحاجات ، وهذا هو تعليل ما نراه في الفنون الاسلامية اجمالا من صور عارضة تمثل الانسان في حال من احواله ، ولا تبين عنه تبيانا واضحا جليا . غير ان صور الكتاب البغدادي ، قد تعدت حدود الرغبة الزخرفية المجردة ، ولنتقلت الى مرحلة اصبح فيها التصوير هو المقصود لذاته . ولما كان الموضوع هو مركز الاستشارة التي ينطلق منها الفنان الى مبتعاه ، فقد اصطفى المصور البغدادي موضوعاته الاثيرة من قصص الايام الخوالي متجنبا تصوير احداث زمانه وشخصيات عصره وكان في هذا على عكس الشاعر الذي اصطلى بنار تلك الاحداث وعاش كثيرا من تجاربها

القاسية[١٥] .

قبل بداية الفن الحديث في العراق

يتوضح مما ذكرناه ، ان الفن العداقي ، منذ فجر السلالات ، وحتى نهاية القرن التاسع عشر ، قد مر بمراحل واتجاهات استطاع فيها هذا الفن ان يكون هويته ، ويطورها ، ويحافظ عليها في فترات التدهور الحضاري ابان الكوارث كالاحتلال والغزو والسيطرة الاجنبية .

وكان الفن ، منذ مرحلة تعدد الالهة ، وتعدد الفنون والاتجاهات ، الى الاله الواحد ، قد حدد سماته الواقعية ، والرمزية ، وما بينهما من تداخلات ومزاوجة او استقلالية . فالاتجاه الفني لا يظهر بجلاء الا لتضافر عدة عوامل دينية واجتماعية وسياسية واقتصادية وحضارية ... الخ .

وبامكان الباحث ان يرجع الى مئات المصادر والمراجع ليفحص الكنوز المنجزة ، وانعكاس ذلك في الاتجاهات والاساليب .. فالفن العراقي ، بالرغم من التأثيرات الجادة التي تعرض لها في فترات الاحتلال ، الا انه حافظ ، على ملامح خاصة به كما ان الفن الشعبي ، بك اقسامه ، هو الاخر ، شكل قيمة اجتماعية وحرفية ارتبطت بالحياة اليومية والعادات والتقاليد .

كما نستشف من الرحلة التي قطعها هذا الفن ، ان الحضارة العراقية ، كانت تمتلك خاصية الاحتواء ، لا على صعيد الفن وحده ، بل على صعيد المعتقد ذاته . وهنا يدخل الفن في علاقة جدلية بين المعتقد وكون الفن مرآة للوجود الانساني وباشكل متجددة . فالفن احد نتائج التفكير ، فكما كان المعتقد العراقي يمتلك خاصية التأثير في المعتقدات الوافدة ، فالفن العراقي ، في الراحل الكثيرة التي مر بها ، كان يمتلك مثل هذه الخاصية .. الامر الذي جعل الاساليب تفصح عن ابعادها في المكان وفي الزمن . فالاحساس بعمض التاريخ ودور الانسان الريادي في صناعته ، جعلت من الفن "ينبع" من الداخل ، او بالاحرى ، من العمق الحضاري للشخصية العراقية ذات القرة على الاحتواء والانبعاث . فالاسطورة لم تصر عالما مجردا ، بل في الغالب كانت تتعايش مع الحياة اليومية عند سكان وادي الرافدين ، في الفترات المزدهدة او في فترات النكوص

والتدهور .. لان الاسطورة محملة بابعاد تاريخية وروحية ستجد استجابة مستمرة في التعبير عن الرؤية او عن محنة الانسان العراقي في الحياة اليومية ، حتى ان الحياة اليومية ذاتها ستتحول ، في الفن التشكيلية ، كما في الادب وباقي الابداعات ، الى اسطورة لا تتقاطع مع القيم الواقعية . ومثل هذا التعايش بين الاسلوب الرمزي والواقعي ولد عشرات الاساليب والتنويعات لاغناء الفن الحديث ، كما سنرى ، منذ قرن على الاقل .

نشأة الفن العراقي المعاصر

يحدد الدكتور خالد الجادر بداية الفن العداقي المعاصر على النحو التالي : "بوسعنا ان نؤرخ بدء الفن المعاصر في العراق بفترة ما بعد الحرب العالمية الاولى . هذا فيما يتعلق بالرسم والنحت اذ كان اول الرسامين ضابطا في الجيش العثماني في العراق هو عبدالقادر الرسام الذي اهتم بشكل خاص بنثل الطبيعة نقلا حرفيا" كما كان هناك الرسام الحاج سليم علي وعثمان بك وناطق بك وحسن سامي وكان اخرهم الاستاذ عبدالقادر الذي عمر ١١٣ عاما[١٦] ومن الفنانين الاوائل المعاصرين الاستاذان عاصم حافظ ومحمد صالح زكي وهما من الرعيل الاول ..

ثم بدأت البعثات الفنية الى خارج العداق .. فسافر الرسام العداقي اكرم شكري سنة ١٩٣٠ الى لندن والفنان فائق حسن سنة ١٩٣٥ الى باريس وعادا وسافر غيرهما والنحت والرسم في العراق بصورة عامة في شرنقة تعاني فك القيد وتشوق للحرية وعجلة التطور تسير والفن العراقي يعاني تجربة مريرة تم ترحل بعوث وتعود ، وتقام المعارض على نطاق ضيق والاستعمار والرجعية والاقطاع ما زالوا يفرشون الدرب بالشوك، والارهاب ، واعلنت حرب الفاشية ضد الشعوب سنة ٣٩-٤٥ ، وجاء بعض الرسامين مع الجيش البولوني وبذروا بذرة الفن الحديث لاول مرة في العداق واستمرت عجلة التطور بسيرها الطبيعي والشعب يغلي دون ان تساير غليانه قواه الفنية من الفنانين كما ينبغي نظرا لحداثة عهدها بالفن وقلة وعيها . وتمركز نفوذ الاستعماريين واتجه التصوير والنحت بشكل عام الى مسايرة ذوق الخاصة ونفر من المثقفين قادى الى انتعاش الفردية في فنوننا وبالغ البعض من حملة الفرشاة والازميل فطرقوا ابواب

المستقبلية والتجريد والسريالية متناسين انهم ضمن الطليعة الواعية في الركب الطالع لتحطيم الاستعمار[١٧] .

وفي عام ١٩٦٢ يكتب الفنان نوري الراوي في كتابه "تأملات في الفن العراقي الحديث ، الملاحظات التالية : حينما كانت بغداد تعيش في ظل بني عثمان ، لم يكن هناك من يعرف انبوب الدهان ، بل ولا حتى الاقلام الملونة التي يلهو بها اطفال مدارسها اليوم . غير ان هذا الامر لم يكن مطلقا ، بل كان هناك بين الضباط العداقيين من اتقن التصوير ، وحمل هذه الهواية مع سر الوانها الى بغداد . وفي تلك الفترة المغلفة بالضباب ، كان نهة مدرسة بغداد الشهيرة في الفن ، قد امحي وانقطعت اثاره فيما يجده الباحث في الكتب والمنمنمات التي تسللت الى مكتبات العالم الكبرى ، وتوزعت بين لندن وباريس وبرلين .

ولم تكن القصة معروفة باكملها لدينا نحن جيل الفنانين اليوم[١٨] اذ كان لا يد لها من راو ، وكان لا بد للرواية من تسجيل ، ولكن احدا لم يشرع قلمه ليكتب قصة الفن في تلك الايام ، وعرف الناس يومذاك ان سلسلة قصيرة من اسماء (البگوات٩ تضع على الواح من القماش ، صور الطبيعة ، والفواكه ، وبعض الوجوه الادمية . ومن يومذاك عرفنا ان الفنان البغدادي قد ترك قلمه الرهيب ، والوانه الشفيفة ، واهمل زاويته المموهة بالذهب ورسومه التزيينية في صفحات الكتب ، وطفق يرسم على طريقة فناني الغرب .

وتشير اغلب المصادر التي درست نشأة الفن العداقي لحقائق واضحة .. ففي مطلع هذا القرن ، كانت المواضيع المفضلة لدى عثمان (بك) الملقب بعثمان الاعرج ، هي صور الايبين في نقتبل الربيع لعودة موتاهم في مقبرة السليمانية الشهيرة . بينما كانت المواضيع الاثيرة لشيخ الفنانين العداقيين المرحوم عبدالقادر الرسام ، هي الصور التي تمثل مغاني دجلة ، والمنائر الذهبية لمرقد الكاظمين والاماسي البغدادية الصامتة في ظلال النخيل وعودة الرعاة في الغروب ، وغيرها من المشاهد الباقية التي سجلت وجه الحياة البسيط في تلك الايام الخوالي . الا ان الزمن ، وقد عفى على اثار كثير من اولئك الفنانين ، لم يحفظ لنا في سجله الا ذكراها الباقي في اطار قديم من الاسماء :

ناطق (بك) وعزة (بك) وحسن سامي (بك) . اما الاعمال الفنية التي وصلت الينا من كل ذلك الماضي فهي اللوحات الرائعة ذات الاسلوب الاتباعي ، التقليدي ، او الواقعي بشكل عام .. التي خلفها عبدالقادر رسام ، والتي تشهد بفصاحة الريشة التي سجلت صور الولاة والباشوات بوجوههم المليئة الصارمة ، وشواربهم المشمعة ونياشينهة اللامعة . وهي ذات الريشة التي سجلت لواحد من رعايا السلطات عصرا لا ندري اثره في تلك الايام ، ولكننا اذ نزنه بموازيننا الحديثة ، فاننا نجد فيه نصرا فنيا لم يكن يحلم به شرقي ، ومن بغداد .. فقد فاز هذا الرسام بالجائزة الثانية في مسابقة دولية ، واحتفظ متحف برلين بلوحته وما زال محتفظا بها حتى اليوم .

والفنانون العراقيون اليوم ، اذ يذكرون هذا الفنان ، فانما يذكرون صوره التيزين بها جدران احد السينمات (١٩) البغدادية ، وبهرت عيون الناس زمنا ، ثم أتى عليها العمران الحديث فازالها عن اخرها .

وهناك تعريف اخر لتلك المرحلة التاريخية الهامة للفن العداقي يتمثل في اللوحات القليلة التي تركتها لنا ريشة الرسام الحاج سليم . واذا كان هذا الرجل لم يترك من اثاره الا القليل ، فقد ترك لنا ثروة من الفن لا تنفد ، هي اولاده الذين حملوا الريشات المبدعة منذ الأيام الاولى لصباهم ، وساهموا في حركة الفن العداقي الحديث مساهمة تبدو اثارها العميقة في اعمال الفنان الطيب الذكر ، المرحوم جواد سليم المعهم نجما واذيعهم صيتا .

وفي عام ١٩٣١ استلفت نظر قراء الجرائد القليلين في بغداد نبأ صغير اثار استغراب اكثر من واحد منهم ، كان هذا النبأ يحمل قرار الحكومة على ارسال الرسام الشاب اكرم شكري في بعثة الى انكلترا .

غير ان الزمن سرعان ما وضع الاجوبة .. فسيعود عدد من الموهوبين من الخارج ليمارسوا دورهم في تأسيس بواكير التجارب الحديثة في الفن المعاصر في العراق .

وكانت اول هزة ايقظت فيهم روح التجديد ، واوصلتهم بتيار المدارس الحديثة ، هي اشتراكهم مع الفنانين البولونيين الذين حملتهم امواج الحرب العالمية الثانية فيمن حملته من قوات الحلفاء الى بغداد فقد اسهم هؤلاء في معرض (جمعية اصدقاء الفن) عام

١٩٤٢ ، وتركوا اثرا واضحا في اعمال من تأثر بهم من الفنانين العراقيين .

وفي هذا الصدد لدى الفنان جواد سليم كلمات دقيقة .. فاين يقف الفن العداقي المعاصر من مشكلة الانسان وفي اي مرحلة من مراحل تطوره الان .. هل حقق صلته بالمجتمع ام ظل يبحث خارج حدود الواقع العملي عن موضوعاته ..؟ وماذا عن الفن العراقي او مدرسة بغداد للفن الحديث .. يقول جواد سليم ، في كلمات له ، في مطلع الستينات :

"لا بد للفن العراقي -كاي فن في العالم- من طابع انساني اشمل ، ووجه وطني أخص يؤهلانه للبقاء والنماء والاستمرار والتطور ، ويبعدانه من ان يكون ميدانا للدعاية في معناها الضيق . فنحن اذا اردنا ان نوثق علاقتنا بالجمهور حقا ، فلا بد لنا من ان نبدأ بفن الجداريات .. اللوحات الكبيرة المهمة التي تحمل في تكوينها وبنائها القدرة على مخاطبة الجماهير بصورة مباشرة - بخلاف الصور الفنية التي تقدم في معارض الفن .

ويقول جواد سليم ايضا :

"اننا ونحن بسبيل الحديث عن الفن العداقي تمر باذهاننا تلك الفكرة القائلة بخلق مدرسة عراقية للفن الحديث . ان هذا الموضوع صعب وشائك في الحقيقة ، لان المدرسة تمثل انعكاس كل وجوه الحياة في الاعمال الفنية الناجزة : المحيط ، والصراع الدائر فيه ، النشوة البطولية ، ومآثر التاريخ القومي .. الفرح والامل .. كل ما يحيط بحياة الانسان . من تجارب شعورية لا تقع تحت حصر . وهذا لن يتسنى لنا خلقه في زمن قصير ، كما ليس في امكاننا تحديد مداه الان . وبرغم ان الفنانين العداقيين ، اصبحوا في مرحلة تؤهلهم للتفكير والعمل معا في هذا السبيل ، الا ان ذلك يحتاج الى تضافر جهودهم جميعا ، بصورة يتعاون فيها ارباب الفكر تعاونا لبناء هذا هذا الكيان" .

وللفنان والباحث نزار سليم وجهة نظر حيث قسم الفن العداقي الى مراحل درسها في كتابه (الفن العداقي المعاصر)[٢٠] فقد درس البداية تحت عنوان (الاوائل) : الجيل الاول .. من ثم درس التجمعات الفنية في فترة الخمسينات وهي : الجماعة البدائية (الرواد) وجماعة بغداد للفن الحديث . وجماعة الانطباعيين . ومن ثم الجماعات التي ظهرت بعد

الخمسينات وهي جماعة المجددين .. والرؤية الجديدة .. والبعد الواحد .. كما درس الفن والالتزام الثوري .. والملصقات الجدارية .

ويكتب الاستاذ الراحل جبرا ابراهيم جبرا مقدمة حول الفن العداقي المعاصر جاء فيها "لعل اول ما يسترعي انتباه القادم الى العاصمة العداقية ، اذ يعبر جسر الجمهورية نحو ساحة التحرير ، هو هذا الافريز النحتي الكبير الذي يواجهه مباشرة- نصب الحرية بتماثيله البرونزية التي تمتد على قاعدة طولها خمسون مترا .. انها منحوتات جواد سليم ، التي وضع فيها فنان العداقي الراحل خلاصة عبقريته ، وجعل منها اضخم نصب نحتي عرفته البلد لاكثر من خمسة وعشرين قرنا"[٢١] .

ويدرس الناقد عادل كامل في كتابه "الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق" مرحلة الرواد ، هذه المرحلة ويتوقف عند الجوانب التي شكلت خصائص فن الرواد . فيدرس الهدف الديمقراطي للفن .. ومشكلات الواقع وعلاقتها المباشرة وغير المباشرة بالانجاز الفني .. ثم يتوقف عند التقنيات واهميتها في اخراج الاعمال الفنية[٢٢] .

وتتوسع الحركة التشكيلية ، وتتنوع ، في الاتجاهات والاساليب -فبعد ان كان للفن الاوربي دوره في البدايات والنشأة .. ادرك الفنان العراقي اهمية العودة الى دراسة موروثة العداقي القديم في الحضارات الاولى (كما عند جواد سليم وخالد الرحال ومحمد غني حكمت مثلا) او في دراسة الواقع العراقي والطبيعة والحياة الاجتماعية كما عند فائق حسن وخالد الجادر وعطا صبري وحافظ الروبي وفرج عبو .

وشهدت مرحلة الستينات تجارب اكثر تطرفا في معنى الفن .. فاقيم معرض المعركة .. وظهرت جماعات متأثرة بالتجارب الحديثة ..

واليوم بالامكان تسليط الضوء على واقع الحركة التشكيلية في خارطته الكبرى .. فثمة معارض جماعية سنوية .. كمعرض الحزب .. والواسطي .. وثمة قاعات عرض اهلية كثيرة اسهمت في اغناء التجارب الفنية وتقديمها للجمهور بشكل متوصل ، فضلا عن الشهرة التي حققها الفن العراقي عربيا على الاقل .. فثمة ملامح قد لا تكون مباشرة تؤكد اهمية السنوات القليلة -قياسا بتاريخ الفن في وادي الرافدين- التي رسخت هذا الحضور الابداعي ، الامر الذي يجعل امكانات المستقبل مفتوحة للمزيد من

التجارب الاصلية والرائدة ايضا .

المصادر :

١- الفن في العداق القديم - تأليف انطون مورنكات . ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه / بغداد .

٢- Arts et Styhes du Moyen - Osient Aneien (Masguerite - Maggie Rutten)

٣- Apohho - (Sahomom Reinach)

٤- L Art dc h Islame par (gcorge Marcais)

٥- الفن الاسلامي (جورج مارسيه) .

٦- تاريخ المماليك (الكوله مند) في بغداد (سليمان فايق بك) .

٧- تاريخ العداق بين احتلالين -حكومة المماليك (المحامي عباس العزاوي) .

٨- الفن التشكيلي المعاصر في العراق (عادل كامل) بغداد ١٩٨٠ .

٩- بلاد ما بين النهرين / ليو ادينهايم / ترجمة سعدي فيضي - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٨١ .

١٠- تاريخ حضارة وادي الرافدين / المهندس الدكتور احمد سوسة .

١١- الاختام الاكدية في المتحف الداقي / د. صبحي انور رشيد وحياة عبد علي الخوري .

١٢- فنون الشرق الاوسط والعالم القديم - نعمت اسماعيل علام - دار المعارف بمصر / ١٩٧٥ .

١٣- بلاد اشور - اندريه بارو / ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي - بغداد .

١٤- فنون الشرق الاسوط والعالم القديم .

١٥- الفن الاسلامي / ابو صالح الالفي / دار المعارف بمصر .

١٦- الشيخ محمد عبده - فتوى عن الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها .

١٧- شاكر حسن ال سعيد - الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي ١٩٦٢ .

١٨- د. جمال محرز: التصوير الاسلامي ومدارسه .

١٩- نوري الراوي - مهرجان الواسطي / بغداد / ١٩٧٢ .

٢٠- الدكتور خالد الجادر / لمحات عن الفن العراقي - مديرية الفنون والثقافة - وزارة الارشاد .

٢١- نوري الراوي تأملات في الفن العراقي الحديث - سلسلة الثقافة الشعبية / ٤٨ / ١٩٦٢ .

الهوامش

(١) بلاد ما بين النهرين / ليو اوينهايم . ترجمة سعدي فيضي . وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية ١٩٨١ ص١٥ .

(٢) تاريخ حضارة وادي الرافدين . المهندس الدكتور احمد سوسه . ج١ ص١٦

(٣) الاختام الاكدية في المتحف العراقي / د . صبحي انور رشيد وحياة عبد علي الخوري / المؤسسة العام للاثار والتراث / بغداد ١٩٨٢ ص١٧ .

(٤) فنون الشرق الاوسط والعالم القديم / نعمت اسماعيل علام ، دار المعارف بمصر / ط ٢ / ١٩٧٥ ص١٢٦.

(٥) المصدر السابق ص ١٢٩

(٦) المصدر السابق ص١٦٢

(٧) بلاد اشور - اندريه بارو / ترجمة وتعليق هيسى سلمان وسليم طه التركيتي - بغداد ص١٩

(٨) فنون الشرق الاوسط والعالم القديم - مصدر سابق - ص ١٧٤

(٩) الفن الاسلامي / ابو صالح الالفي / دار المعارف بمصر . المقدمة

(١٠) المصدر نفسه ص ٧٠

(١١) الشيخ محمد عبده : فتوى عن الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها الفنون الجميلة لاحمد يوسف .

(١٢) الفن الاسلامي ، مصدر سابق ص ٢٣٦

(١٣) شاكر حسن ال سعيد / الخصائص الفنية والاجتماعية رسوم الواسطي ، ١٩٦٢ بغداد

(١٤) د . جمال محرز : التصوير الاسلامي ومدارسه ص ٣٤ . وانظر الفن الاسلامي ، مصدر سابق . ص ٢٣٧

(١٥) نوري الراوي / مهرجان الواسطي / بغداد ١٩٧٢

(١٦) الدكتور خالد الجادر «لمحات عن الفن العراقي» مديرية الفنون والثقافة الشعبية / وزارة الارشاد - بدون تاريخ . ص٥٢

(١٧) المصدر ذاته / ص ٥٢

(١٨) نوري الراوي ، تأملات في الفن العراقي الحديث . سلسلة الثقافة الشعبية (٨ع) ١٩٦٢ ص ٤

(١٩) المصدر نفسه / ص ٦

(٢٠) نزار سليم (الفن المعاصر في العراق) بغداد ١٩٧٧

(٢١) جبرا ابراهيم جبرا «الفن العراقي المعاصر» وزارة الاعلام / بغداد ١٩٧٢ ص٧

(٢٢) الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق - الرواد - بغداد ١٩٨٠ - المقدمة

RESEARSH ABSTRACTS

1 - Poetic discourse leliven delivery and Recitation

Dr. Munim Khatawi / Lecturer

Hea poetry a speeific way of recit ation, and if so whit areits characterustics?
The reseach answers this goestion.

2 - Time in contemoprary Trenvh theare.

Dr. Shafeek Al- Mehdi / Lecturer

What is Time drama tically as Sartre understandsit.

3 - The Sand Track in the Tilm.

Ahmad Nari / Lecturer

An evalvation of the Sonal Track in the Iraqi film technically and theoritically.

4 - Reythm in Becket,s short plays

Abdul Tattah Abdul Amir / Lecturer

The funetion of rhythin in Becket,s short plays exemplified in atatic actions , constrasts, diacenections , symbolism, repetition, and silence.

5 - March of Art in Iraq

Salih al-Karagully / Asst. Prof

The Research Sheds light on the plasticart Navementin Iraq Thraugh colledtive art shows and private gallevries.