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

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

العدد 22 المجلد السادس-السنة السادسة-تشرين الأول 1998

رئيس التحرير د. فاضل خليل رشيد أستاذ
سكرتير التحرير د. خليل ابراهيم الواسطي استاذ مساعد

- مسرح الطفل الموسيقي (الغنائي) في العراق — د. علي عبد الله
- مديات استخدام موضوعات الصناعات الشعبية في الفلم الوثائقي العراقي — د. عبد المجيد الخطيب
- الكترا بين اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس "دراسة تحليلية مقارنة لمفهوم العدالة" — د. محمد صبري صالح
- مصادر المسرح العراقي وتوظيفها في العرض المسرحي — د. سعد عبد الكريم خيون
- السمات السريالية في لوحات علاء حسين بشير — د. وسماء حسن محمد
- النخلة في الفنون العربية الإسلامية — د. نسيبة محمد الهاشمي
- التركيز على الأشياء وأثره في تطوير أداء الممثل — د. طارق العذاري

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ 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 البـحث 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 ٢٠ 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 (١٠٠٠) 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

مسرح الطفل الموسيقي (الغنائي) في العراق

د. علي عبد الله
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ يهدف البحث الموسوم " مسرح الطفل الموسيقي " (الغنائي) في العراق " إلى التعرف على هذا النوع من الفنون المعاصرة الفاعلة، ولتحقيق هذا الهدف كان لا بد للباحث أن يتناول المراحل التاريخية لتكوين مسرح الطفل بشكل عام والمسرح الموسيقي (الغنائي) بشكل خاص. ومن اجل بلوغ الهدف، استعان الباحث بالوثائق والأدبيات التي تخص موضوع البحث، وأفاد من خبرته الميدانية ومشاهداته في تقويم العروض المقدمة في بغداد من هذا النوع من المسرح الذي اخذ مساحة مهمة من نشاط الحركة المسرحية، وحقق إنجازات مؤثرة في ميدان الطفولة في العراق.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/١٠/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/١٠/٢٤

المدخل:

يحتل المسرح مكانة مرموقة في حياة الشعوب، إذ تعرفت الحضارات الإنسانية على هذا الفن الذي ارتبطت عناصره الأساسية بالطقوس والأعياد والاحتفالات الدينية والدنيوية، فكان وما يزال منبرا للتعبير عن خوالج النفس البشرية، وحياة مصغرة (للعالم الكبير) يمكنها اختزال الزمان والمكان واستيعاب مساحة كبيرة من العالم، هي اكبر بكثير من حجم مساحة المسرح (Stage).

ففي حضارة وادي الرافدين كانت تقدم ضمن الأعياد والمناسبات الدينية طقوسا تجمع بين الموسيقى والدراما من خلال مجموعة من الأناشيد والرقصات التي تؤدى بمرافقة الموسيقى، ويحتل الجمهور فيها دور الجوقة (Chorus) إذ يشترك في الأداء الغنائي احيانا، ويأخذ دور المتلقي في أحيان أخرى .

وفي حضارة وادي النيل ثمة إشارة إلى أن قدماء المصريين "كانوا اول من قدم للصغار (حواديث حركية) تتيح لهم نوعاً من الترفيه والتسلية، وكانت تلك المسرحيات عادةً تقدم في المعابد او على مراكب النيل، ويبتهج الأطفال بعروضها "[1].

وفي عصر الإغريق الذي شهد نشأة المسرح منبثقا من الموسيقى والرقص، وعلى الرغم من ان المسرح في العصر الروماني كان اقل شأنا منه في عصر الإغريق، ألا انه كان فنا فاعلا ومؤثرا ومهما في تاريخ الفن المسرحي، بيد انه لم يكن هنالك ما يشير الى وجود مسرح خاص يعنى بالطفل وهمومه سوى مشاركة الطفل مع عامة الشعب في الطقوس والاحتفالات بوصفه جزء من المجتمع.

---

[1] عواطف ابراهيم محمد، وهدى محمد قناوي، الطفل العربي والمسرح،ص٧.

وعلى طريق نشأة مسرح الطفل، يسجل التاريخ فن خيال الظل* الذي ظهر في الصين قبل الميلاد بألف عام، ويرى (وينفرد وارد) ، " أن الأطفال كانوا يشاهدون هذه الاحتفالات ويقومون بدور فيها وفي مسارح المحترفين التي قامت في ما بعد، دخل الأولاد المسرح كمساعدين للمخرج المسرحي الذي كان يدربهم اعنف تدريب لمدة ست سنوات او سبع، لاعدادهم لمهنة التمثيل " [1] ، ويتضح من هذا أن دور المخرج وتسميته كان موجودا منذ ذلك الزمن ، ألا أن كل الدلائل التاريخية تؤكد ان التعرف بدور المخرج على وفق مفهومه المعاصر كان تحديدا عام (١٨٧٤)** .

وشغف الاطفال بمسرح العرائس*** الذي نشأ في الهند، واستخدمه اليابانيون وعرف باشتراك العرائس ذات الحجم الكبير والتي تقدم عروضها حتى الوقت الحاضر، بمرافقة الآلات الموسيقية الوترية(Samisen) ويأخذ المغني فيها دور الراوي الذي يقوم بسرد القصة من خلال الغناء.

ومع تطور مسرح العرائس الذي يعد مجالا رحبا لتسلية الأطفال والترفيه عنهم، كانت (فرنسا) مهدا لمسرح الطفل من خلال مبادرة (مدام دي جينلس)**** ، في عام (١٧٨٤) اذ شهدت أوربا أول عرض مسرحي خاص بالأطفال، ولان (مدام جينلس)

---

* (خيال الظل – SHADOW PLAY) "نوع من مسرح العرائس يستخدم مجموعة من الدمى مصنوعة من الجلد وذات مفاصل وثقوب، يعرضها المحرك خلف ستارة بيضاء رقيقة بعد إطفاء الأنوار من ناحية المشاهدين واضاءتها خلف هذه الدمى حتى يرى المشاهدون خيالها على الستارة، ثم تحرك بواسطة العصي، ويتلى ما بينها من حوار مصحوب بالغناء والموسيقى" .مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ص٩٢ .

[1] وينفرد وارد، مسرح الأطفال، ص١١.

** عندما قام الدوق (ساكس ماينتجن – Sax Meiningen) بقيادة فرقته المسرحية الى تقديم عرض مسرحي في (برلين) ، وحدد المختصون منذ هذا التاريخ بداية لوضوح مفهوم ودور المخرج في المسرح.

*** عرف مسرح العرائس انواعا منها : العرائس التي تستخدم باليد، والعرائس القفازية التي تحركها الاصابع، وعرائس الخيوط، وعرفت الدمى التي تحرك بواسطة الاعمدة الخشبية .

**** (مدام دي جينلس): موسيقية، عازفة ماهرة على الة القيثار، وممثلة، نظرياتها التعليمية كانت سابقة لعصرها، تؤمن بان للدراما دور مهم اذ تفسح المجال واسعا للتدريب الاخلاقي، كتبت سلسلة كاملة من المسرحيات الغنائية للاطفال.

تجمع بين الموسيقى والتمثيل فهي تعرف تماما مدى العلاقة بين الدراما والموسيقى وأهمية هذا التلاحم في توصيل الهدف، لذلك كان أول عرض مسرحي للأطفال يشهده العالم يدخل في إطار المسرح الموسيقي[1].

وعلى الرغم من تجارب (مدام جينلس) والتجارب التي تلتها، الا ان مسرح الطفل لم يكن سوى مسرح هواة، وعلى حد قول (ستانيسلافسكي):"الفن المسرحي يجب ان لا يكون فن هواية وهواة بل يجب ان يكون فن احتراف ومحترفين، فالهواية في المسرح والاقتصار عليها آفة الفن الصحيح ومرضه المزمن"[2].

وبفضل المخرجون الطليعيون* وخبرتهم في مجال المسرح الموسيقي، ومن خلال تجاربهم التي ارست دعائم المسرح الحديث، شهد القرن العشرون احتراف مسرح الطفل وبنائه، فنا وموقعا (قاعات العرض الخاصة)، بعد ان تعرف العالم المتمدن على دور المسرح بشكل عام ومسرح الطفل واهميته في بناء المجتمع بشكل خاص، وبذلك عد مسرح الطفل "من اعظم الاختراعات في القرن العشرين ... انه اقوى معلم للاخلاق وخير دافع الى السلوك الطيب اهتدت اليه عبقرية الانسان، لان دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، او في المترل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة والتي تبعث الحماس وتصل مباشرة الى قلوب الاطفال"[3].

فتسابقت دول العالم الى احتضان هذا النوع من الفن الهادف، وشهدت المسارح عروضا مسرحية للاطفال بدأت تتنافس وتتطور، الا ان اهم ما يسجله تاريخ

---

[1] ينظر، وينفرد وارد، المصدر السابق، ص٤-١٢.

[2] ك، ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، ص١٤.

* (ادولف ابيا،جوردن كريج ،فيسفولد مايرخولد،برتولت بريخت،بيتر بروك)، واخرون كان لهم ممارسة فعلية في التأليف الموسيقي المسرحي،واغلبهم بدأوا متأثرين بمنجزات (ريتشارد فاجنر) وبفن(الاوبرا) ،ينظر،علي عبد الله، الموسيقى ودلالاتها في عروض المسرح العراقي ،ص٦٥.

[3] ونفرد وارد، المصدر نفسه، ص٤٤.

مسرح الطفل في القرن العشرين هو تجارب (الاتحاد السوفيتي السابق*، المانيا الديمقراطية وبلغاريا).

مسرح الطفل في الوطن العربي:

لم يكن فن المسرح من الفنون التي ترجع نشأتها الى تراث وموروث الامة العربية انما هو فن جديد** مستورد، تعرف عليه الانسان العربي ووجد فيه وسيلة فاعلة من وسائل التعبير الانساني واداة مهمة من ادوات التغيير الاجتماعي، علما ان البداية كانت ترتبط بالمتعة والتسلية.

ومن ثم كانت المهمة في تدعيم هذا الفن وترسيخه بعد ان اثبتت التجارب اهميته ودوره في معالجة الكثير من النواحي الاجتماعية والفكرية والثقافية والفنية اضافة الى التسلية والمتعة الفكرية، فتأسست الفرق المسرحية متأثرة بالعروض العالمية وبدأت تجوب الوطن العربي لتنشر هذا الفن الذي شغف الناس به، بعد ان تدخلت فيه ذائقة الانسان العربي بما يحمله من فنون كانت الموسيقى والغناء في مقدمتها، وبسبب طبيعة الظرف الذي عاشته الامة العربية خلال القرن العشرين وبشكل خاص خلال النصف الاول منه، لم يكن لمسرح الطفل دور ينسجم مع اهمية هذا النوع من الفن الهادف سوى المحاولات والتجارب التي كانت تنتهي مع انتهاء العرض.

---

* تأسس عام (١٩١٨) ، ويعد من اهم مسارح الاطفال في العالم التي اهتمت بشؤون الطفل، وانشأت مسارح للاطفال في كافة جمهوريات الاتحاد السوفيتي السابق، منطلقة من اديولوجية الدولة، وكتب لهذا المسرح اشهر الكتاب السوفيت امثال: (الكسي تولستوي) و (كوستانتين ترنييف).

وفي المانيا الديمقراطية، انشأ اول مسرح للطفل في عام (١٩٤٦) في مدينة (لايبزك). وتأتي تجربة (بلغاريا) في هذا المجال منذ عام (١٩٢٢).

** وتحديدا في عام (١٨٤٧) عندما قدم (مارون النقاش) في لبنان اول عرض مسرحي من نوع (الاوبرا) لمسرحية (البخيل) للكاتب الفرنسي الساخر (موليير).

الا ان بعض الاقطار العربية كانت قد شهدت ارساء اسس جدية لمسرح الطفل*، ففي مصر وبعد تأسيس المسرح الغنائي عام(١٩٦٤) تم انشاء شعبتين لمسرح الطفل في القاهرة واخرى في الاسكندرية كانت المهمة تتركز في تقديم مسرحيات موسيقية هي عبارة عن عروض استعراضية غنائية راقصة، حتى تاسست اول فرقة متخصصة في مسرح الطفل، دعمت ببناء قاعة انشأت بشكل خاص لعروض مسرح الطفل.

وتأتي تجربة لبنان في هذا المجال بما تحمله من طموحات كبيرة، احالت الظروف دون تحقيق اهدافها بشكلها المرسوم. وتعد تجربة الاردن وبعض اقطار المغرب العربي والخليج العربي، تجارب مهمة حققت للطفل العربي شيئا من حقوقه في هذا الفن الذي يعد من الفنون الموصفة بالسلاح ذي الحدين.

مسرح الطفل في العراق:

ترجع نشأة فن المسرح في العراق الى نهاية القرن التاسع عشر ضمن مرحلتين هما: مرحلة التأثر المباشر بالمسرح الغربي من خلال القساوسة والرهبان الذين نقلوا تجربة المسرح الديني الى الكنائس والأديرة في شمال العراق، والمرحلة الثانية تتمثل بزيارات الفرق المسرحية العربية الى العراق بما تحمله من تجارب استهوتها ذائقة الانسان العراقي وكان لها تأثيرها الواضح على مسيرة المسرح العراقي ونشأته منذ مطلع القرن العشرين.

حملت تجربة الفن المسرحي في العراق تأثرها بالعروض المقدمة من الفرق الزائرة واستخدامها للتراث العربي، من حكايا واساطير وملاحم مع استثمار شغف المتلقي العراقي للغناء والموسيقى، فكانت العروض تستخدم الموسيقى والغناء وسيلة للتمهيد قبل العرض وللترويح بين الفصول، وجاءت السينما (الفن السابع) التي استخدمت الموسيقى والغناء بشكل اقرب الى نسيج الدراما فظهرت (الاوبريتات) السينمائية التي تنتجها

* لم يتسنى للباحث التعرف على التجارب في الوطن العربي بالشكل التفصيلي، بسبب عدم توفر المراجع والمصادر الخاصة بموضوع البحث.

(هوليود)، وانتشرت الافلام الغنائية العربية، وبذلك انتقلت العدوى الى فن المسرح، فكان اختيار الموسيقى من المؤلفات الموسيقية العالمية هو المصدر الاول بعد ان توافرت تقنيات التسجيل والبث الصوتي.

هذه هي العوامل الرئيسة التي كان لا بد لها من ان تؤثر في مسيرة مسرح الطفل في العراق الذي انطلق من تجارب المسرح العراقي وترعرع وليدا في المدارس، وتطور في تجارب الفرق المحترفة.

الأوبريت القطري (مسرح الطفل الغنائي المدرسي) في العراق:

فن المسرح احد الفنون الجميلة التي احتضنتها المدارس في العراق، اذ بدأت تقدم العروض المسرحية من قبل الطلبة داخل قاعات المدارس، بما تحمله من حكايا تاريخية لسير الابطال والاحداث المهمة التي سجلها السفر التاريخي الخالد لامتنا العربية المجيدة.

ومع مراحل التطور التي شهدها الفن بشكل عام، والتي تقف وراءها اسباب عديدة اهمها: الانفتاح على تجارب العالم، ودعوة المبعوثين الدارسين للفنون، وتنوع وانتشار وسائل الاتصال، وتركيز الدولة واهنمامها بالفن بوصفه هوية مهمة وسمة مميزة من سمات الشعوب التي تطمح الى حياة افضل.

في ظل هذه الظروف والمستجدات بدأ فن المسرح يزدهر ويتطور ليحتل مكانته الطبيعية واداء دوره من خلال تطبيق مبادئ الرسالة السامية للفن السامي.

ويبدو انه من الطبيعي في هذا المناخ الخصب ان ينطلق مسرح الطفل ويزرع بذرته الاولى خارج نطاق المدرسة، فكانت مسرحية (عاقبة الطمع)* للفنان (عبد القادر رحيم) اول مسرحية للاطفال تعرض في قاعة عامة.

* قدمت عام (١٩٥٣) على قاعة (الملك فيصل الثاني – سابقا) قاعة الشعب حاليا.

فتطور المسرح المدرسي من نشاط يرتبط بالمدرسة وحدودها واجتهاد العاملين فيها، والى مساحة اوسع واكبر، اذ استحدثت في مطلع عقد الستينات مديرية تعنى بشؤون الفنون والاداب والرياضة ورعايتها، اطلق عليها مديرية النشاط المدرسي.

ومن خلال التجارب التي قدمتها هذه المديرية والنتائج التي توصلت اليها، ادرك العاملون فيها اهمية الدور الكبير الذي تلعبه الموسيقى والغناء في المسرح اذ توفر اهم وسائل مسرح الطفل في التشويق والمتعة والخيال، والقضاء على الرتابة والملل وسرعة التوصيل، فلذلك استحدث منذ عام (١٩٧٠) تقليدا سنويا لمسرح الطفل الغنائي حمل تسمية (الاوبريت القطري).

لقد كان لهذا النشاط السنوي دوره الفاعل في بلورة مسرح الطفل الغنائي في العراق، اذ تستنفذ كافة الملاكات الفنية في مدارس القطر، وعلى مدار السنة لا نجاز هذه المسرحيات الموسيقية من نوع (الاوبريت) التي تطورت كثيرا بفعل التجربة واكتساب الخبرة والمعرفة حتى اصبحت لها مكانة مهمة ومؤثرة في تاريخ المسرح الموسيقي (الغنائي) في العراق.

ومن اجل بلوغ الهدف التربوي والفني، يراعى في (الاوبريت القطري) الجوانب الاتية:

١. ان يكون النص باللغة العربية الفصحى، ويمكن الاستعانة باختيار النصوص المسرحية من الادب المسرحي العالمي.
٢. ان يتضمن الحوار مفاهيم تخدم الاطفال، وان تكون موجهة باسلوب يفهمه الطفل على وفق كل مرحلة من مراحله العمرية، وان لا يخرج عن اصول اللغة والتربية المدرسية.
٣. التأكيد على الصف الوطني ووحدة الامة العربية واهدافها في التحرر من التخلف والتجزئة، وفي ربط الحياة القومية بافقها الانساني والعالمي، وفي بناء المجتمع

الاشتراكي الذي يزيل التفاوت الطبقي والتخلف، ويعيد تنظيم الحياة والعلاقات الاجتماعية، ويدعو الى تماسك الاسرة لتكوين نموذج مصغر للمجتمع.

٤. ان تكون الفعالية منمية لروح الابتكار والتجديد لدى الناشئة وتستخدم طاقاتهم استخداما مبدعا ومنميا للتفكير العلمي والمثل الإنسانية.

٥. التأكيد على القيم الانسانية كالتسامح والصدق والمحبة وعدم التعصب والابتعاد عن السخرية من الاخرين.

٦. استنباط الافكار الموسيقية من التراث والموروث الموسيقي العربي والعراقي.

٧. يقدم (اوبريت) للمرحلة الابتدائية، واخر للمرحلة الثانوية، في كل محافظة.

٨. لا يزيد زمن (الاوبريت) عن اربعين دقيقة.

ويهدف العمل في (الاوبريت القطري) الى تحقيق النتائج الاتية:

١. الجرأة الادبية، من خلال تعويد الاطفال (التلاميذ) على مواجهة الناس ومخاطبتهم.

٢. اظهار القابليات الفنية وصقل المواهب وتهذيبها.

٣. التعرف على اهمية الفن ودوره في المجتمع.

٤. التمسك بالعمل الجماعي المشترك من خلال فن المسرح الذي لا ينتج الا بتآزر العاملين فيه، فالمسرح هو الفن الجماعي المشترك.

٥. اكتساب المهارات اللغوية والقدرة على التعبير نطقا وحركة.

٦. ملاحظة طبائع الناس، ومدى الاستجابة التي تحدثها مختلف المواقف ليتسنى لهم معرفة رد الفعل الصحيح ازاء أي موقف يمكن ان يواجهه الانسان.

٧. اكتساب المهارات اللازمة لتحمل المسؤولية.

٨. اظفاء دور المرح والبهجة من خلال المتعة الفكرية.

٩. اثارة روح المنافسة البريئة.

١٠. تنمية المقدرة الجسمية والعقلية.

١١. الاحساس بالجمال وتذوقه والتعرف على اهداف الفنون الجميلة السامية.

١٢. التعبير الحي المباشر والصادق.

وتنظيما لعمل (الاوبريت القطري)، يقسم القطر الى اربع مناطق*، تجري التصفية النهائية في كل منطقة على حدة، ومن ثم تقرر المسرحيات الغنائية الفائزة التي تقدم في العاصمة بغداد ضمن المهرجان القطري العام، ليتمخض هذا المهرجان عن (الاوبريت) الفائز على القطر[1].

ومن النتائج التي توصل اليها الباحث، ان هذه المسرحيات الغنائية وعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي تبذل فانها تذهب ادراج الرياح، اذ من النادر ان تسجل صوتا او صورة، اما ما يحمله الارشيف الصوري او الصوتي فلا يكاد يشكل اهمية تنسجم مع الدور الذي لعبه (الاوبريت القطري) في المسرح الموسيقي العراقي. الا ان ثمة نتيجة مهمة وهي رفد المؤسسات الفنية بكوادر ذات كفاية علمية اكتسبت الخبرة والمعرفة من خلال تجارب المسرح المدرسي الذي يعد رافدا مهما من روافد فن المسرح في العراق.

مسرح الطفل الموسيقي (الغنائي) في تجارب الفنانين والفرق المسرحية المحترفة

بدات منذ عقد الستينات** تجارب الفنانين والفرق المحترفة في انتاج مسرحيات الاطفال، اذ اهتم المثقفون من ادباء ومخرجون ومؤلفين وموسيقيين بهذا النوع من المسرح، وقدمت عروض مسرحية متخصصة كان اغلبها يحمل تسمية مسرحية الاطفال

---

* ١. المنطقة الشمالية، وتشمل المحافظات: نينوى، التأميم، السليمانية، اربيل، دهوك وصلاح الدين.
٢. المنطقة الوسطى الاولى، وتشمل المحافظات: بغداد ، الكرخ والرصافة، ديالى، الانبار وبابل.
٣. المنطقة الوسطى الثانية، وتشمل المحافظات: كربلاء، النجف، القادسية والمثنى.
٤. المنطقة الجنوبية، وتشمل المحافظات: البصرة، ذي قار، ميسان وواسط.

[1] ينظر، xxx ، خطة عمل سنوية لمدارس ومراكز النشاط المدرسي في مديريات التربية في المحافظات ، كواس ، ص١-١٢.

** عندما قام المخرج الراحل جاسم العبودي باخراج مسرحية (علاء الدين والمصباح السحري) عام(١٩٦٨) تأليف (جيمس نورين) ترجمة جعفر علي من قبل فرقة معهد بغداد التجريبي، وهوبذلك يعد اول الفنانين المحترفين الذين قدموا عروضا لمسرح الطفل في العراق.

الغنائية، اما المسرحيات الاخرى فانها لم تكن تخلو من الموسيقى او الغناء او الاثنين معا وربما بنسب كبيرة.

وتعد الفرقة القومية للتمثيل* اهم الفرق المسرحية المحترفة في انتاجها لمسرح الطفل ،اذ انتجت عشرون مسرحية غنائية من اصل اربع وعشرين مسرحية للاطفال**.

لقد اسفرت تجربة مسرح الطفل الغنائي عن نتائج مهمة وفاعلة ، يمكن اعتمادها اساسا لبناء صرح مسرح الطفل بشكل عام ومسرح الطفل الموسيقي بشكل خاص، الا ان هذه الجهود وهذه التجارب لم تخضع لبرنامج فني علمي يمكن ان يسير عليه هذا النوع من المسرح لتحقيق العملية التصاعدية ، وبلوغ الهدف الفني والتربوي المنشود الذي لابد ان ينعكس على الطفل كونه يشكل دائما نواة جيل المستقبل.

بقيت تلك التجارب مرهونة بحماس فنانين نذروا انفسهم لهذه المهمة الشريفة التي كانت ما ان تختفي حتى تظهر وضاءة في مكان وزمان اخرين ، لتعبر عن هذا الفن الذي يجد العاملون فيه مصاعب ومستجدات جمة***، فالتعامل مع الطفل يبقى من اصعب الاولويات التي يتحتم ان يراعيها الفنان سواء بالكلمة او اللحن او الشكل، وذلك لان الطفل لايتاخر في رفضه او استهجانه او استهزائه بأي فعل او شكل يراه مفتعلا او مبالغا فيه ، وربما يقف هذا السبب امام عزوف بعض الفنانين عند التعامل مع الفعاليات الفنية المرتبطة بالطفل.

---

* فرقة الدولة الرسمية الاولى تأسست عام(١٩٦٨)، في وزارة الثقافة والاعلام/دائرة السينما والمسرح.

** ينظر ،حقل الملاحق،(الملحق١،٢،٣،٤)

*** من نتائج التجارب الميدانية ،مسرحية(قطر الندى والسنافر السبعة) التي الف موسيقاها ووضع الحانها الباحث، وقدمت على مسرح المنصور عام (١٩٩٢) ، من اجل كسر الايهام في العرض المسرحي والذي بدا واضحا من خلال التمارين اذ عمد المخرج سليم الجزائري الى طرح سؤال مباشر للاطفال من خلال حوار الممثلة، تكون الاجابة عنه من قبل الاطفال الحضور حافزا لاشعارهم بان مايحدث ماهو الا تمثيل للحكاية، ووقع على المؤلف الموسيقي الجزء الاكبر في كسر الايهام والتخلص من حالة الانسجام التي كان حدوثها امرا طبيعيا بسبب نوع الحكاية وطريقة عرضها اذ اعتمد المؤلف الموسيقي على استخدام جمل موسيقية مرحة بعد مشاهد الشد والتوتر ، وجمل موسيقية اخرى تحمل طابعا موروثا تعبر عن المشهد من ناحية وتقترب من روحية الطفل وحالته النفسية خلال العرض من ناحية اخرى.

وعلى الرغم من هذا الكم المتواضع قياسا بحصيلة عروض المسرح العراقي الذي عرف بسمعته الفنية الرفيعة والذي يقدم للصغار من قبل الفنانين المحترفين الكبـــار ، الا ان تلـك العروض كانت تحمل صفة العرض المسرحي النوعي الذي يرتقي لمستوى المسرح الموســيقي المعاصر ، فلقد افرزت تلك العروض طاقات كبيرة كان لها دورها المؤثر في دعم وترصين هـذا النوع من الفنون الذي شهد خلال عقود من السنين ميول اغلبهم الى التخصـص في مجـال الطفولة والارتقاء بأدب وفن الاطفال في العراق .

لقد كان لدعم ورعاية المؤسسات الثقافية* والفنية ** بشكل خاص، اثره على مسيرة مسرح الطفل الموسيقي في العراق ، اذ بفضل الدعم والرعاية العلمية، جرت مسوحات ميدانية في كل أنحاء القطر، لحماية (الفولكلور _ Folklore) الغنائي الطفولي ، والذي كان العمود الفقري للرصيد الموسيقي والغنائي في مسرح الطفل الموسيقي ، اضافة للمحافظة عليه بوصفـه تراثا وموروثا يمكن التعرف من خلاله على نشأة الطفولة وظروفها في العراق .

وعلى الرغم من هذه الملاحظات والتقويم لنتـــاج المســرح الموســيقي الغنــائي ، والامكانيات والظروف المتوافرة لانتاج هذا النوع من الفنون ، الا أن ثمة نتيجة مهمة، وهــي تحقيق امكانية تقديم مسرح طفل موسيقي في العراق من خلال توافر العوامل الاساسية من نص شعري وحوار تمثيلي، ومن مخرج مسرحي يعرف كيف يفسر النص المسرحي ويحوله الى رؤيا ملموسة ومحسوسة ، الى المؤلف الموسيقي الذي يستطيع ان يعبر من خلال الموسيقى والغنـــاء عن مفردات الطفل الحية ، وكذلك الممثل المغني ، والحركة الراقصة المعبرة ، اضافة للتقنيـات المسرحية الاخرى التي من شأنها ان توفر الخيال المناسب وتحقق الانبهار والدهشة في مســرح يهتم بعناصر الاثارة بغية بلوغ الهدف في تحقيق اكبر قدر ممكن من القناعة المبنية على تفـــهم الحقيقة بعيدا عن الايهام الذي قد يؤدي بالطفل الى متاهات كبيرة من شأنها ان تنتـج رد فعل معاكس ، قد يؤثر على مستقبل الطفل وحياته الاجتماعية.

---

* دار ثقافة الاطفال في وزارة الثقافة والاعلام التي تأسست عام (١٩٧٩) ومارست مهامها في كل مايتعلق بالطفل والطفولة.

** دائرة الفنون الموسيقية في وزارة الثقافة والاعلام تأسست ١٩٧٣ متمثلة بالانجازات التي حققتها مؤسستيها المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية ومدرسة الموسيقى والبالية.

ملحق رقم (١)

جدول بعروض مسرح الطفل الموسيقي (الغنائي) التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل

ت	اسم المسرحية	المؤلف او المعد	المخرج	المؤلف الموسيقي او الملحن	التاريخ	مكان العرض	الملاحظات
١	علي جناح التبريزي وتابعه قفه	الفريد فرج	فوزي مهدي	التأليف الموسيقي والالحان د.خالد ابراهيم	١٩٦٩	المسرح القومي	
٢	طير السعد	قاسم محمد	قاسم محمد	التأليف الموسيقي والالحان د.خالد ابراهيم	١٩٧٠	المسرح القومي	قدمتها فرقة البصرة عام ١٩٧٩علي مسرح الادارة المحلية من اخراج نصير عودة وقدمت في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٨٠
٣	الصحي الخشبي	قاسم محمد	قاسم محمد	التأليف الموسيقي والالحان د.خالد ابراهيم	١٩٧٢	المسرح القومي	
٤	زهرة الافحوان	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	شعر خليل الرفاعي الألحان/ من الموروث شعبي	١٩٧٥	المسرح القومي	
٥	حبش الربيع	تأليف سودراكا اعداد سليم الجزائري	سليم جزائري	تأليف الموسيقى عبد الامير الصراف	١٩٧٦	المسرح القومي	
٦	علاء الدين والمصباح السحري	جيمس نورين ترجمة جعفر علي	سعدون العبيدي	صبري الرماحي	١٩٧٦	مسرح الثورة الجوال	
٧	النحمة البرتقالية	غازي مجدي	حسن العزاوي	تأليف الموسيقى والالحان جعفر الخفاف	١٩٧٨	المسرح القومي	
٨	بدر البدور وحسروف النور	رؤوف معد بسطا	منتهى محمد رحيم	جعفر الخفاف شعر كريم العراقي	١٩٧٩	قاعة الخلد	اشتركت في مهرجان الفنون الشعبية في ليبيا
٩	سر الكنز	قاسم محمد	قاسم محمد	موروث شعبي تنفيذ فهاد صالح احمد	١٩٧٩	المسرح القومي	واعيد عرضها عام ١٩٨٠

تابع ملحق رقم (١)

١٠	البحرة الصغيرة	اعداد د.فائق الحكيم	قاسم محمد	د.طارق حسون فريد	١٩٨١	قاعة الخلد	
١١	رحلة الصغير في سفرة المصير	قاسم محمد	قاسم محمد	حسين قدوري	١٩٨١		
١٢	ثمر مار السحري	طه سالم	فخري العقيدي	جون بشير شعر ربيع الشمري	١٩٨٤	مسرح الرشيد	
١٣	قنديل علاء الدين	سليم الجزائري	سليم جزائري	عبد الامير الصراف	١٩٨٦	مسرح الرشيد	
١٤	الاميرة والوحش	تأليف س. مارشاك ترجمة نعيم بدوي اعداد فاضل صبار	سعدون العبيدي	جميل جرجيس	١٩٨٧	المسرح الوطني	
١٥	نور والساحر	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	عبد الحسين السماوي / شعر سعدون العبيدي	١٩٨٨	مسرح الرشيد	اشتركت في مهرجان السويس في جمهورية مصر العربية عام ١٩٨٨
١٦	مملكة النحل	جبار صبري العطية	منتهى محمد رحيم	جعفر الخفاف	١٩٩٠	مسرح الرشيد	
١٧	الكنز	سليم الجزائري	سليم الجزائري	د.علي عبد الله	١٩٩٢	مسرح الرشيد	
١٨	هلول وشيبوب	سليم الجزائري	فخري العقيدي	سامي حسين توزيع علاء الحركاني شعر فاروق يوسف وفخري العقيدي	١٩٩٥	المسرح الوطني	
١٩	كنز من الملح	عواطف نعيم	عواطف نعيم	موروث شعبي تنفيذ هشام عبد الرحمن	١٩٩٦	المسرح الوطني	
٢٠	علاء الدين والكومبيوتر	حنين مانع	حنين مانع	باسم العقيلي	١٩٩٧		

Academician

ملحق رقم(٢)

جدول بعروض مسرح الطفل الموسيقي (الغنائي) في العراق المقدمة من قبل الفرق المسرحية المحترفة

ت	اسم المسرحية	الجهة المنتجة	المؤلف او المعد	المخرج	المؤلف الموسيقي او الملحن	التاريخ	مكان العرض	الملاحظات
١	الوردة والفراشة	فرقة بحلتي والمزمار	اعداد عزي الوهاب	عزي الوهاب	حسين قدوري[1]	١٩٧٢		
٢	الفراولة الطائرة	فرقة بحلتي والمزمار	اعداد عزي الوهاب	عزي الوهاب	حسين قدوري	١٩٧٢		
٣	الدجاجة الشاطرة	فرقة تلفزيون بغداد	فاروق سلوم وسامي عباس الزبيدي	عزي الوهاب	حسين قدوري	١٩٧٥		
٤	صباح الخير ايتها السعادة	فرقة تلفزيون بغداد	محمد عبد العزيز	محمد عبد العزيز	حسين قدوري	١٩٧٦		
٥	الاسد والارنب	فرقة تلفزيون بغداد	محمد عبد العزيز	محمد عبد العزيز	حسين قدوري	١٩٧٦		
٦	احتفال المزرعة	فرقة تلفزيون بغداد	عزي الوهاب	عزي الوهاب	حسين قدوري	١٩٧٧		
٧	بيت الحيوانات	كلية الفنون الجميلة	صمويل مارشال اعداد د.فائق الحكيم	د.هانز دبتر شمت	حسين قدوري شعر عبد الجبار عاشور	١٩٧٨	مسرح الكلية	
٨	الباحث القديم عنتر	كلية الفنون الجميلة	اعداد د.فائق الحكيم	سامي عبد الحميد	-	١٩٧٨	مسرح الكلية	
٩	قطر الندى والسنافر الاربعة	شركة بابل للانتاج السينمائي والتلفزيوني	اعداد سليم الجزائري	سليم الجزائري	د.علي عبد الله شعر عريان السيد حلف	١٩٩٢	مسرح المنصور	
١٠	العم الفيل	فرقة تلفزيون بغداد	اعداد سليم الجزائري	سليم الجزائري	حسين قدوري	١٩٩٤	قاعة مركز صدام للفنون	
١١	ثلاث قصص من التراث	فرقة تلفزيون بغداد	اعداد سليم الجزائري	سليم الجزائري	حسين قدوري	١٩٩٥	مسرح المنصور	
١٢	مهرجان الطفولة	فرقة تلفزيون بغداد	اعداد سليم الجزائري	سليم الجزائري	حسين قدوري	١٩٩٦	مسرح الرشيد	

[1] قدمت الموسيقى وكورال الاطفال بقيادة الفنان حسين قدوري عزفا وغناء حيا بجميع اعماله.

ملحق رقم (٣)

جدول بعروض مسرح الطفل التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل والتي لاتحمل في عناوينها صفة (المسرحية الغنائية)

ت	اسم المسرحية	المؤلف او المعد	المخرج	المؤلف الموسيقي او الملحن	التاريخ	مكان العرض	الملاحظات
١	ابنة الحائك	اعداد سليم الجزائري وكامل الشرقي	لحام ميخائيل		١٩٧٧	المسرح القومي	
٢	الكنطرة	طه سالم	اسماعيل خليل	الموسيقى التصويرية صبري الرماحي	١٩٧٧	المسرح القومي	واعيد عرضها عام١٩٧٨
٣	الطائر الناري	اعداد وترجمة فتحي زين العابدين	فتحي زين العابدين	الموسيقى التصويرية معتز عبد الكريم	١٩٩٤	مسرح الرشيد	
٤	كتر من الملح	عواطف نعيم	عواطف نعيم	الموسيقى التصويرية هشام عبد الرحمن	١٩٩٥	مسرح الرشيد	

ملحق رقم (٤)

جدول بعروض مسرح الطفل المقدمة من قبل الفرق المسرحية المحترفة والتي لاتحمل في عناوينها صفة (المسرحية الغنائية)

ت	اسم المسرحية	الجهة المنتجة	تأليف واعداد	إخراج الموسيقى	التاريخ	المكان
١	الدمية المفقودة	فرقة الحمراء	ترجمة واعداد د.فائق الحكيم	عبد المطلب السنيد	١٩٧٩	قاعة الاتحاد العام لنساء العراق
٢	الساحر	فرقة الحمراء	اعداد د.فائق الحكيم	د.عوني كرومي	١٩٧٩	قاعة الاتحاد العام لنساء العراق
٣	ماوان والجني النصاب	فرقة مسرح الرشيد	وفاء عبد الوهاب	احلام عرب	١٩٩٤	مسرح الرشيد

المراجع والمصادر التي افاد منها الباحث

١. رحيم ، منتهى محمد، مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد ، رونيو،غير منشورة،١٩٨٨.

٢. ستانيسلافسكي ،ك، حياتي في الفن ، ترجمة دريني خشبه،ج١،القاهرة،مطبوعات الشرق ،(ب،ت).

٣. عبد الله،علي، الموسيقى ودلالاتها في عروض المسرح العراقي ، أطروحة دكتوراه ،مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة،رونيو،١٩٩٧.

٤. محمد،عواطف إبراهيم وهدى محمد قناوي، الطفل العربي والمسرح، القاهرة ،مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٦٥.

٥. وارد ،وينفرد ، مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين الجوهري،ط٤ ، الدار العربية للتوزيع والنشر،عمان_الأردن،١٩٨٦.

٦. وهبه،مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،بيروت، مكتبة لبنان ، ١٩٧٩.

٧. x x x ،خطة عمل سنوية لمدارس ومراكز النشاط المدرسي في مديريات التربية في المحافظات،كراس ،رونيو،(ب،ت).

مديات استخدام موضوعات الصناعات الشعبية في الفلم الوثائقي العراقي

د. عبد المجيد عبد اللطيف الخطيب
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ يهدف البحث إلى تحليل موضوعات الصناعات الشعبية المحلية في الفلم الوثائقي العراقي. وتأتي موضوعة الصناعات الشعبية في الفلم الوثائقي من الموضوعات المهمة في السينما العالمية لما لها من أهمية كبيرة في الجانب التراثي والاقتصادي والمحافظة عليها بعد دخول التكنولوجيا الحديثة، إذ كانت أن تقضي على معالمها الفنية وخصوصيتها المحلية. ويتحدد الباحث بدراسة الحالة الممثلة بأفلام المخرج طارق عبد الكريم وتحليل موضوعاتها وعناصرها الفنية.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/١٢/٣ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/١/١٠

مشكلة البحث والحاجة اليه

تأتي موضوعة الصناعات الشعبية في الفلم الوثائقي، من الموضوعات المهمة في السينما العالمية لما لها من أهمية كبيرة في الجانب التراثي والاقتصادي والمحافظة عليها بعد دخول التكنولوجيا الحديثة اذ كادت ان تقضي على معالمها الفنية وخصوصيتها المحلية. لقد نبه المخرجون والنقاد السينمائيين بالاهتمام بهذا النوع من الموضوعات في الافلام الوثائقية لما يمتاز هذا النوع من الفلم السينمائي من خصوصية فنية.

ومن خلال الاستقراء في نوعية هذه الافلام اتضح ان المخرج طارق عبد الكريم قد انفرد اكثر من باقي المخرجين العراقيين عبر حياته الفنية في تناول هذا الموضوع والتي اعتمدت على التحليل والمعايشة واستخدام العناصر الفنية لايصال رسالته الى الجمهور. لذا فالمشكلة ظهرت على هيئة اسئلة.

أ. كيف تناول المخرج الصناعات الشعبية المحلية؟

ب. هل اعتمد المخرج على قواعد فنية في توظيف البناء في الفلم الوثائقي من عناصر صورية وصوتية ومديات استخدام هذه القواعد؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث بما يلي:

١. رفد دائرة السينما والمسرح بهذا النوع من البحوث التخصصية.

٢. رفد الدوائر الفنية التخصصية ببحوث تغني المشاهد بالتعرف على الصناعات الشعبية.

هدف البحث

يهدف البحث الى تحليل موضوعات الصناعات الشعبية المحلية في الفلم الوثائقي العراقي والممثلة بأفلام المخرج طارق عبد الكريم وتحليل عناصرها الفنية الصورية والصوتية.

حدود البحث

يتحدد الباحث بدراسة الحالة الممثلة بافلام المخرج طارق عبد الكريم وتحليل موضوعاتها وعناصرها الفنية.

الاطار النظري

المبحث الاول

الصناعات الشعبية والتكنولوجيا

نبه المهتمون بحاضر الانسان ومستقبله. الى ما ستحدثه الحضارة الآلية المعاصرة من انقلاب في حياة الفرد وما يتبع ذلك من اضطراب كبير في الاوضاع الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية. اذ لم ينس العلماء المحدثون تلك النداءات التي صدرت في ثلاثينات هذا القرن حول ما يمكن ان ينشأ من صراع بين الحياة المادية للانسان وبين الجانب الروحي من الوجود الانساني.(ركز العلماء والفلاسفة على سيادة الآلة محل ارادة الانسان بفعل التقدم المذهل في التكنولوجيا ومحاولة تغليبها على الاقل في حاضر الانسان ومستقبله، تأخذ المزاوجة بين الجانب المادي والجانب الروحي فأخذ في الانفراج حيث توشك ان يستتبع احدهما الاخر) فكان من نتائج خضوع الانسان للآلة في عصر التكنولوجيا ان اختفت الميول نحو الفنون، وهذا [1] ما ساعد على انعدام القيم الانسانية التعليمية.

ان الصهارة في الصناعة والعمل لم تعد فخراً وابرازاً للصنعة، بل تحولت الى قيمة مادية عند طريق الفعل المجرد. أي (ان ظهور الانشطة الاقتصادية والاجتماعية الجديدة النابعة من عملية التصنيع تشغل تحدياً لعراقة الحياة التقليدية فالانتاج الصناعي الكبير قد أغرق الاسواق

---

[1] المحرر، المأثورات الشعبية (مجلة عالم الفكر) العدد الاول ،الكويت ١٩٧٣ ص١٠.

المحلية بالسلع المختلفة وبأسعار زهيدة قياساً للصناعات الشعبية. لذلك أخذت هذه الصناعات المحلية ببطء توزيعها وصولاً الى الانقراض في المحصلة النهائية)[٢].

لم يكتفي عامل التغيير في التصنيع في هذا بل أخذ يهدد اصحاب الحرف واستعدادهم الفردي كمنتجين، أي ان من اول تأثيرات المصانع الميكانيكية والآلية، انها اخذت تفرض على العمال الجدد في المجتمعات الحديثة ضرورة التضحية كأصحاب حرف يدوية تقليدية، كما يؤدي ارتباطهم بالمصنع الى تقييد حركتهم وفق ما تحتاجه العملية الانتاجية الجديدة.

(أي ان العملية الصناعية الميكانيكية، هي عملية تقنية بحتة لا تخضع لاعتبارات الميول الفردية، بل تجري وفق نمط ثابت دقيق، يضطر افراده الى التقيد به في شكل واحد بالرغم من تنوع استعداداتهم وميولهم الفردية التي تتعارض في احيان كثيرة مع هذه التقنية الآلية)[٣].

وازاء هذا الواقع (فان أي تطور تكنولوجي يصيب المجتمع يؤدي حتما الى تغيير في الظواهر الاجتماعية السائدة والعلاقات المتبادلة والمفاهيم وغير ذلك من أي انتاج فكري للانسان وذلك لان العلاقة التي تربط الآلة بالمظاهر الاجتماعية هي علاقة جدلية ذات تأثر وتأثير)[١].

وبهذا نجد ان التكنولوجيا قد شكلت خطراً كبيراً على الصناعات الشعبية التي أخذت الكثير منها نحو الانقراض وهو بالتالي انقراض التراث الشعبي لهذه الصناعة أو تلك وانعدام ديمومتها وتواصلها الابداعي، على الرغم من ظهور بعض التيارات المتباينة النظرة الى التراث بشكل عام وأيهما اكثر من الآخر في نظرته الواقعية لهذا الابداع الشعبي ومدى تواصله.

ومن هذه التيارات:

أ. تيار التغريب:

(هو أحد التيارات المعبرة فكرياً وثقافياً عند الانبهار بالغرب الرأسمالي بكل ما يحمله من فكر وثقافة وسلوك، وله نظرته الدونية للموروثات الشعبية النابعة من التراث الوطني وخصوصاً بأن ذروة الابداع الانساني هو النسيج البراق الذي يصدره الغرب الاوربي الى البلدان)[٢].

ب. التيار السلفي:

يمكن التعرف على فلسفة هذا التيار من تسميته اضافة الى انه لا يبحث عن العناصر الايجابية في تراث الاجداد ولا يقر مبدأ الانفتاح الواعي على منجزات العصر، بل يتمسك بالتراث القديم ويدعو الى نبذ المعاصرة.

جـ. التيار المستنير:

هو المعبر عن الثقافة الوطنية والتي تعني (بأن الاستقلال الوطني (الاقتصادي-الثقافي) لا يعني الانعزال عما يجري في العالم)[٣].

ولغرض تحقيق التوازن الصحيح بين الاصالة والمعاصرة في مجال الصناعات الشعبية والتراث عموما يبقى علينا مراعاة أمور هامة منها:

١. الاهتمام بدراسة المأثورات الشعبية، بهدف المحافظة على مشخصاتها الفنية والفكرية وابراز القدرات للانسان الذي جسدها وتوثيقها بالشريط الفلمي كي تكون مرجعاً فنياً وتراثياً للأجيال اللاحقة.

---

(١) النوري،قيس/المجتمع بعد التصنيع،مجلة عالم الفكر،المجلد الرابع،الكويت ،١٩٧٣ ص٦٠.
(٢) المصدر السابق.قيس النوري ،ص٦٠.
(١) السامرائي، عبد الجبار، الابداع الشعبي والتكنولوجيا، مجلة التراث الشعبي، العدد الثالث، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٥ ص٧٥.
(٢) طيبة، مصطفى، الفكر القومي والتكنولوجيا العصرية، بغداد، جريدة الجمهورية ١٩٨٥.
(٣) السامرائي، عبد الجبار، مصدر سابق ص٧٦.

٢. اهتمام الباحثين الاجتماعيين المعنيين بدراسة عملية التصنيع والتحضر الى دراسة الظروف النفسية والاقتصادية للحرفيين الصناعيين ومعالجة هذه الظروف بالاسلوب الامثل للعودة الى حرفهم.

٣. توجيه الوسائل السمعية والبصرية بالتوثيق والارشاد بالموروث الشعبي للصناعات والحرف الشعبية ودعمها ماديا ومعنويا لغرض النهوض بها. ولتعريف المواطن بهذه الصناعات ومبدعيها واماكنها الجغرافية باعتبارها حالة تواصلية من الابداع الشعبي التراثي.

المبحث الثاني

مديات استخدام العناصر الصورية والصوتية في الفلم الوثائقي

سبق وان وضع المخرجون والنقاد والمنظرين السينمائيين مجموعة ومن القواعد والاسس في استخدام العناصر الصورية والصوتية من خلال تجاربهم الفنية، والتي لا تعني قواعد تحجم الرؤية الابداعية للفنان، لكنها اساسيات في ادراك هذا العنصر أو ذلك أو منطلقات يجب التقيد بها أو الاخضاع لها عند الشروع بانتاج فلم وثائقي، وقد تم تحديدها على الشكل التالي:

أ. العناصر الصورية:

١. استخدام الصورة الفوتوغرافية.
٢. استخدام الممثل غير المحترف.
٣. استخدام الريبورتاج.
٤. استخدام المواقع الاصلية اثناء التصوير.

ب. العناصر الصوتية:

١. استخدام الموسيقى التصويرية.
٢. استخدام التعليق.
٣. استخدام المؤثرات الصوتية.

وقد اعتمد الباحث على عينات لأفلام وثائقية لم تستخدم جميع هذه العناصر، بل تم اعتماد التعليق، الموسيقى، الريبورتاج لذا أجد من الاجدر دراسة هذه العناصر واهم استخداماتها الفنية.

التعليق

صوت يأتي من خارج الكادر وهو بمثابة الراوي يرافق الصورة الفلمية لتعميق فكرة المخرج التي لم تستطيع الصورة التعبير عنها بشكل جيد، تعتمد أهمية استخدام التعليق على طبيعة الموضوع واسلوب المخرج والهدف بعد ان تعجز الصورة عن التعبير خاصة وان الفلم الوثائقي لا يعتمد على التسلسل المرئي للاحداث وبناء المشاهد اذ قد يضم المشهد عدة لقطات لا رابط محسوس بينها ومما يستدعي الاستعانة به كوسيلة للربط والايضاح وتعميق فكرة الموضوع الوثائقي.

فالافلام التدريبية والتعليمية والذاتية والتدريسية تعتمد غالباً على مادة علمية وتكمن أهمية التعليق في هذه الافلام كونه وسيلة ايضاحية. وتلفت انتباه المتفرج الى مضامين الصورة.

ونتيجة لعدم وضوح الاسلوب السينمائي المستخدم، لذا نجد ان التعليق يفتقر الى وضوح امتزاج العناصر الصوتية والصورية بل يكون الواسطة الوحيدة لاضافة المعلومة دون مراعاة الصورة الفلمية الا بالقدر القليل.

من هنا يبرز دور المخرج الوثائقي في التعامل مع مادة التعليق من حيث الصياغة والمونتاج لطول اللقطة وتشذيب الزائد منها وغير الضروري لكي ينسجم مع ايقاع ومضمون الصورة بحيث لايضيف ما تتضمنه اللقطة بل يضيف معلومات جديدة، وهي القاعدة التي اتفق عليها منظري السينما الوثائقية باستخدام التعليق من خارج الكادر.

(هو تجنب المادة المعلومات الموجودة في الصورة ويجب ان يقدم التعليق الشيء غير الموجود في الصورة)[1].

ومن هنا تكمن اهمية استخدام التعليق في الفلم الوثائقي والتعامل الدقيق مع الكلمة والجملة اثناء صياغتها والمونتاج الصوري، فاستخدام كلمة أو حذفها من مادة التعليق اثناء المونتاج يمكن ان تؤثر على مضمون الصورة وايقاعها.

ويرى ارثر سوينس ان على الكاتب مراعاة جملة من الامور الاساسية اثناء كتابة التعليق للفلم الوثائقي ومنها:

١. دع الصورة تعبر عن نفسها واستعن بأقل قدر ممكن من الكلمات وامنح الموسيقى والمؤثرات ان تأخذ دورها.

٢. استفد من العناصر الصوتية لتوضيح مغزى الصورة واحذر من ان تكتب تعليقاً للّقطة خلف لقطة.

٣. احذر الجانب الوصفي لمضمون الصورة، ولا تجعل نفسك تنقاد الى الصياغة الادبية[1].

الموسيقى التصويرية

فن الموسيقى، احد انواع التعبير الانساني واكثر الفنون تجريدية، (ان الموسيقى وسط تعبيري شديد التجريد، يميل الى الشكلية، البحتة، فمن الصعب مثلا الحديث عن مضمون عبارة موسيقية)[2].

وبما انها وسط تعبيري يمثل اللغة المثلى للعاطفة، فانها تهز المشاعر بقوة، هذا ما اتفق عليه اغلب الفلاسفة، كافلاطون وارسطو فخصصوا لها جانب مهم في دراساتهم للطقوس الدينية أو العلاقات الشخصية أو التعليم. فالنابغة الكريتي اورفيوس (١٣٥٠ق.م) استخدم الموسيقى لتأثيرها الفعال في الشفاء من الامراض النفسية (فهذا المنشد المعالج يستطيع بموسيقاه الساحرة، (ترويض الوحوش، وانفعالات الانسان) وتحريك الصخر (يصل الى اعماق اكثر القلوب قسوة) ومعالجة المرض)[3] وكما يؤكد هيجل (الصوت في الحياة كأن يكون صرخة ألم وتحسرات الروح وان هذه الاصوات تشكل نقطة الانطلاق بالنسبة للموسيقى)[4] فهي تمتلك قوة تأثيرية على المشاهد، ولا تنحصر وظيفتها في نقل الاصوات والايقاعات الجميلة، وانما في محاولة لاحداث استجابات عند المشاهد لهذا فان استخدامها من قبل المخرجين الوثائقيين الذين يميلون الى تحليل الواقع على انه عامل مساعد لتقويم الصورة الفلمية واغناءها وتفسيرها متجاوزين في ذلك الواقع الطبيعي، الذي لا يحتوي على موسيقى، وهو تجاوز ضروري في بعض الاحيان لهدف التقويم.

اما عن العلاقة بين الموسيقى والصورة فانها متأتية بسبب التماثل بين الصورة والصوت والمؤثرة على الاحاسيس الناشئة واقامة التوازن الحسي، هذا ما أكده لودكا (ان للموسيقى وظيفة فيزيولوجية هامة، حشد السكون واقامة التوازن الحسي ولها وظيفة رفيعة الشأن هي ابراز الانفعال تماما)[1].

---

(١) جانيتي، لوي دي. فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد-دار الرشيد للنشر ١٩٨١ ص٢٩٦.

(١) سوينس، ارثر، التأليف التلفزيوني، ترجمة اسماعيل أرسلان، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٦، ص١٩٧.

(٢) فهم السينما، مصر سابق، ص٢٧١.

(٣) الثقافة الاجنبية، العدد، سنة ١٩٩٢، العلاج الموسيقي في مجال الطب النفسي والعصبي ن.شيكوفسكي، ترجمة: نيران اسماعيل ناجي ص١٩.

(٤) يوسف، د. عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، ١٩٨٨، ص٩.

(١) لودكا. تقنية السينما، ترجمة فايزكم نفس، بيروت، منشورات عويدات ١٩٧٢ ص٩.

ومن جانب آخر، بما ان الفلم الوثائقي يعتمد على الواقع الحقيقي، فانه يقوم على اساس تصوير البيئة والاحداث والناس الحقيقيين، لهذا نرى ان هنالك للموسيقى خصوصية كل مجتمع من حيث تقاليده واعراقه الاجتماعية وتراثه القومي. ثم هناك هدف وغاية في كل قطعة موسيقية يحاول الفنان ايصالها الى المستمع، ويشير بهذا الصدد (برولیه) (ليس الابداع الموسيقي في جوهره انطلاقة عمياء، تجهل الغايات التي تسير نحوها، كما انه ليس مجرد تحرر عاطفي)[٢].

ان ما يلجأ اليه بعض المخرجين الوثائقيين باضافة الموسيقى المستعارة (أرشيفية) من بعض الاسطوانات لمؤلفين عالميين فهو تشويه للطابع المحلي للفلم الوثائقي ويمكن ان نحدد اهم الاستخدامات الاساسية للموسيقى في الفلم الوثائقي:

١. خلق الجو العام ابتداء من المقدمة وحتى نهاية الفلم فاذا كان الفلم حربياً أو ذو استعراض لموضوع شعبي أو علمي.

٢. الايحاء بالمكان: من خلال الايقاع والنغم واللون المحلي لموضوعة الفلم، كما في فلم اغنية سيلان لبازل رايت، والذهب الابيض لسعد عطية.

٣. يمكن للموسيقى دعم مضمون الصورة من خلال تماثل مضمون الصورة وايقاعها مع ايقاع الموسيقى فالايقاع الحزين مع الصورة المأساوية والايقاع السريع مع الصورة المفرحة.

٤. يمكن للموسيقى ان تقوم بوظيفة تحقيق الاتصال والقطع الحاد من الايقاع السريع الى الايقاع البطيء.

٥. تستعمل الموسيقى كلازمة تربط وحدة المضمون للفلم كما في فلم (جيبوتي) للمخرج عبد الهادي الراوي.

استخدام الريبورتاج

الريبورتاج أو اللقاءات السينمائية نوع من التعليق، الا انه تعليق موضوعي ومجسوس على العكس تماما من التعليق المجهول الذي يأتي من خارج الكادر حيث يكون ذاتياً وغير موضوعي، أي ان المعلومات التي يقدمها المعلق من داخل الكادر اصبحت بشكل مرئي من خلال الكلمات والجمل الحوارية والتلقائية والعفوية للاشخاص، ويمكن في هذه الحالة لآلة التصوير ان تعرفنا بالشخصية ثم تنتقل الى مكان آخر في حين يستمر المجرى الصوتي.

ان استخدام اللقاءات ليس جديداً على مخرجي السينما الوثائقية حيث يعتبر فلم (الحماس) للمخرج دزيغا فيرتوف ١٩٣٠ أول فلم يستخدم الريبورتاج على الشاشة [١] وتبرز قيمة اللقاءات في البحث عن واقعية افضل وتعتمد في استخدامها على طبيعة الموضوع والاسلوب الاخراجي والهدف المتوخى منه، ففي الافلام التعليمية والتدريسية والتي تهدف الى زيادة معلومات المشاهد في المواضيع الجغرافية والتاريخية والتربوية، يلجأ المخرجون الى الاستعانة بمحدثين حول الموضوع مع بعض العينات والرسوم التوضيحية لشد انتباه المتفرج واللجوء الى التبسيط بشكل اكثر علمية.

---

[٢] برولیه جيزيل، جماليات الابداع الموسيقي، ترجمة: فؤاد كامل، بيروت، مطبعة دار العالم العربي، ١٩٧٠ ص١٦.

[١] التون جون، الرسم بالنور، ترجمة: ثربا حمدان، القاهرة، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٤، ص٣٤٧.

وفي طريقة التعامل مع اللقاءات السينمائية يشير (اندرو يوكان) (هناك تقليد له حكمته هو عدم اطالة ظهور المتحدث على الشاشة، بل تستبدل صورته، بصورة توضح ما يشير اليه في حديثه)[٢].

الفصل الثالث

منهجية البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في بحثه وعدم الاكتفاء بالنظرة الشاملة من خلال جمع مادة البحث وعرضها وانما استخراج العناصر المهمة والفعالة التي تسهم في اغناء البحث وتحقيق اهدافه خاصة الجانب الوصفي في اضاءة جوانبها المختلفة، ويقع ضمن هذا السياق الاستعانة بالآراء التاريخية والعلمية والفنية لغرض الاحاطة بالموضوع في جانبه التراثي والتكنولوجي ومدى تأثيره على بناء الخصوصية الوطنية والانسانية لاصحاب الحرف الشعبيين.

اذ يفي الجانب الاساسي البحثي، هو الاعتماد على الجانب التحليلي للصناعات الشعبية، وتحليل العناصر الفنية للفلم الوثائقي (الصورية والصوتية).

عينة البحث

اعتمدت عينة البحث على دراسة حالة من النتاج الوثائقي العراقي والمتمثلة بأفلام المخرج طارق عبد الكريم والمتخصصة بالصناعات الشعبية والتي احتوت على اهداف الدراسة والتي تمثلت بأفلام.

١. من سعف النخيل الى خيوط الصوف.
٢. العايش.

وتم اختيار هذه العينات عن غيرها للاسباب الآتية:

١. حصول الباحث على نسخ فلمية لهذه الافلام.
٢. احتواء الفلمان على الصناعات الشعبية الشاملة، من شمال العراق الى جنوبه، واستخدام العناصر الصوتية والصورية في بناء موضوعته..
٣. تناول فلم العايش السيرة الذاتية للفنان العايش وباسلوب غلب عليه الطابع المونتاجي اكثر من الاسلوب الريبورتاجي.
٤. لجوء المخرج الى الاسلوب التحليلي في تناول موضوعة الصناعات الشعبية في كلا الفلمان.

اجراءات البحث

وصولاً الى الهدف الذي حدده الباحث في موضوع بحثه قام الباحث بمجموعة من الاجراءات وهي على النحو الآتي:

١. مشاهدة أغلب الافلام العراقية التي تناولت الصناعات الشعبية والتراثية، وتسجيل البعض منها عل شريط الفديو كاسيت لصعوبة المشاهدة السينمائية.
٢. تسجيل افلام المخرج طارق عبد الكريم وبشكل خاص فلم من سعف النخيل الى خيوط الصوف، والعايش، والخزف على اشرطة الفديو كاسيت لغرض تحليلها بشكل فني.
٣. قراءة كل ما وقع بيد الباحث من مصادر فنية وتراثية تخص موضوعة البحث ودراستها بشكل تفصيلي وبملاحظة دقيقة سواء كانت لكتب النقاد والمنظرين والمهتمين بشؤون السينما والموضوعات التراثية.

السينما الوثائقية العراقية والصناعات الشعبية

---

[٢] اندرو يوكان، صناعة الافلام من السيناريو الى الشاشة، ترجمة: احمد الحضري، القاهرة، مطبعة دار العلم، بلا، ص١٦٩.

لم تتناول السينما الروائية العراقية بجدية التراث الشعبي والصناعات الشعبية، الا من استثناءات ظلت هامشية ليست على صعيد المساحة الفعلية التي تحتلها فقط وانما على صعيد القيم الاعتبارية التي يمكن ان تتركها في المتفرج، اضافة الى النظرة الضيقة للتراث الشعبي وامكانية الاستفادة منه بشكل واع وجاد بما يثري الدلالات الاجتماعية التي تتحرك هذه الافلام داخلها، لسنا هنا بصدد الغائية للتراث الشعبي في الفلم الروائي العراقي وامكانية تعزيز هذه الجماليات، الا اننا بصدد الاشارة الى حقيقة تقودنا الى فلسفة هذه الدراسة على اساس ان السينما شأنها شأن بقية انواع التعبير الانساني ظاهرة اجتماعية مهمتها لا تنحصر في تقديم المتعة والتسلية للمشاهد، وانما ما تحويه من مضامين اجتماعية وسياسية وفكرية، واذا كان الفلم الروائي مرآة للنفس البشرية في تقلباتها الداخلية وعلاقاتها الانسانية فان الافلام الوثائقية هي مرآة الحياة الاقتصادية والاجتماعية.

بخصوص السينما الوثائقية في العراق، فانها اتجهت الى موضوعات شتى شملت كل مرافق الحياة اليومية والروحية للمجتمع. بصرف النظر عن النجاحات والاخفاقات الفنية فيها، فتناولت التعليم والصناعة والزراعة والموضوعات التراثية الشعبية.

من الافلام التي تناولت الصناعات الشعبية فلم (شارع الرشيد) للمخرج معين الجابري، وقد ارتبطت بعض الصناعات الشعبية بتراثية الشارع وبشكل خاص عندما اقتحمت الكاميرا سوق الصفارين لتسلط الضوء عليه، اذ اننا نجد ان مطارق الصفارين بايقاعها اللحني تتحول الى جزء من المؤثر العام (الطبيعي) الذي يحقق الانغماس في التصوير الاستعراضي (البانورامي) لهذا الجزء من الشارع بعد ان نتعرف على النتاج الانساني الحرفي لاشكال وانواع الصناعات الشعبية في هذا السوق، والجهد الذي يبذله الحرفيون في جانبه الجسدي والروحي بلوحة فنية ابداعية ترتبط بتراث وتاريخ هذه الصناعة الشعبية.

وفي فلم الاهوار للمخرج (قاسم حول) فانه ينقل لنا جانبا من صناعة الزوارق في منطقة الاهوار، ويقدمها كجزء من البيئة الحياتية لاهالي هذه المنطقة من العراق، بعد ان سلط الضوء على قيمتها العملية والفنية والفائدة من استخدامها في تنقلات سكان المنطقة. كذلك نجد في فلم (شقلاوة) للمخرج كاظم العطري على الرغم من ان الفلم يأتي ضمن سلسلة الافلام السياحية من خلال تصوير جمال الطبيعة ومرافقها السياحية. ان المخرج لم يغفل اساسيات الحياة في هذه المنطقة، من حيث صناعاتها الشعبية وما تمتاز به هذه الصناعات من صفات انفردت بها ضمن عموم القطر.

بينما نأخذ افلاما تنحى منحاً آخر من التراث الشعبي حيث التقاليد والعادات الشعبية كفلم (حياة خضراء) لشيراك سورين الذي يعكس وعي مخرجه في تعامله مع فئة اجتماعية معينة ناطقة باللغة السريانية. كذلك في فلم الاهوار، والمياه الساخنة للمخرج خضر حمود راضي، الذي نقل الينا التقاليد الشعبية في الاعراس والزفاف فوق المياه حيث النسوة فوق زورق خاص بهن يرددن الاغاني الشعبية بينما نجد الرجال فوق زورق آخر ومما يثير الانتباه في اغلب هذه الافلام التي تناولت الصناعات الشعبية والتراث الشعبي بشكل عام، ان مخرجيها لم يكن جميعهم كاتبي سيناريوهات الافلام، وفي هذه النقطة بالذات ظهرت بعض المعالجات الفنية تغلب عليها رؤية السينمائي بعيدا عن الحس الذاتي الاكثر عمقاً في تناولها للصناعات الشعبية، فمن النادر نجدها تغوص في اعماق هذه الصناعات لتكشف عن جوهرية ظلت غائبة بصورة عامة على الرغم من محاولة الاتكاء وبشكل جامع على المقابلات السينمائية أو التعليق كذلك نجدها ترسم الطبيعة والبيئة بشكل مجرد.

ولغرض تحليل هذه الافلام وتسليط الضوء عليها بشكل فني، سيعتمد الباحث سلسلة افلام المخرج طارق عبد الكريم التي تناولت الصناعات الشعبية كدراسة حالة.

ياتي فلم (من سعف النخيل الى خيوط الصوف) من اوائل الافلام التي تناولت الصناعات الشعبية، التي تحتل فيها يد الصانع قيمة كبرى على اساس ان الابداع اليدوي محكوم بمقدار المهارة التي تمتلكها يد الصانع الشعبي، لذا عمد المخرج الذي هو المونتير أيضاً الى التركيز والتأكيد على اللقطات القريبة باعتبار الانسان هو القيمة العليا في النتاج الابداعي، كي تكون الانتقالة المونتاجية في اغلب اجزاء الفلم من الصانع الى صناعته توكيداً على قيمة الصانع أولاً قبل ان يكشف عن اهمية الصناعة الشعبية، ثانياً: وهو نفس الاسلوب الذي اتبعه المخرجان جريرسون وفلاهرتي في افلامهم وخاصة فلم (الصناعات الزجاجية) ومدى تأكيدهم على الحرفي بشكل خاص من خلال اللقطات القريبة والانتقالات المونتاجية، بعد ان يكشفوا لنا عن اهمية هذه الصناعات الشعبية في المجتمع.

يأتي تأكيد المخرج طارق عبد الكريم على الانسان الحرفي أولاً من الناتج الابداعي من خلال:

١.الكشف عن الوعي الجمالي لدى الحرفيين الشعبيين من خلال التأكيد على اليد.

٢.الكشف عن حالة الاستغراق عند الحرفي من خلال اللقطات القريبة ثم الانتقال الى النتاج الابداعي.

٣.الكشف عن حب الحرفيين لمهنتهم والاخلاص لها من خلال الجهد العضلي والبدني الذي يقدمه الحرفي لغرض اكمال نتاجه الابداعي آخذين في نظر الاعتبار بان المخرج قد ركز على اغلب الصناعات الشعبية في شمال وجنوب العراق وقد وفق من الناحية المونتاجية في هذا الانتقال السلس، باستخدام المونتاج المتوازي، الذي يعرفنا فيه على الحرفي ثم الصناعة الشعبية التي امتازت بها كل منطقة، بعد ان سلط الضوء على مادة الخام المستخدمة في هذه المنطقة أو تلك واعتماد اسلوب (المقابلة) الريبورتاج للارتقاء بالمعلومات التي يقدمها بالتدرج وليس دفعة واحدة.

ولغرض التعرف على اسلوب المخرج في مدى تعامله مع العناصر الصورية والصوتية في هذا الفلم ومدى تطبيقه لقواعدها الفنية حيث وجدنا:

١- العناصر الصورية - الريبورتاج

استطاع المخرج تطبيق قواعد استخدام الريبورتاج السينمائي (المقابلات) مع الشخصيات، من حيث:

أ.استطاع الريبورتاج ان يضيف معلومات جديدة الى مضمون الصورة لغرض الارتقاء بالمعلومات التاريخية والفنية بهذا النوع من الصناعات الشعبية.

ب.كان المخرج موفقاً في استخدام الكاميرا للتعامل مع الريبورتاج. اذ لم تكن وجهة نظر الملتقى به موجه الى اية زاوية، بل كان مقابل عدسة الكاميرا بزاوية منحرفة متحدثاً مع الجمهور (الكاميرا) من طبيعة هذه الصناعة.

جـ.لم يكن اليربورتاج مطولاً، بل اخذ المخرج جزءاً مع الشخصية الملتقى به (overshoulder) ثم تنتقل الكاميرا لتعرفنا عن ما يتحدث عنه، وهي صيغة فنية لجأ اليها المخرج لمعالجة الموضوع.

٢- العناصر الصوتية

انسجاماً مع طبيعة الموضوع والمعالجة الفنية، فان المخرج كان موفقاً في استخدام التعليق ومدى تطبيقه قواعد استخدامه الفني من حيث:

أ- التعليق

١- استطاع التعليق ان يضفي للمتفرج معلومات جديدة الى مضمون الصورة الفلمية من حيث جوانبها التاريخية والفنية التي لم تستطع الكاميرا التقاطها وهي احدى ادوات استخدام التعليق بشكله الفني.

٢- لم يعتمد التعليق على الصياغات اللفظية والكلمات الرنانة التي قد تثقل السامع والمتفرج، بل لجأ الى استخدام الاسلوب اللغوي المبسط في ايصال المعلومة الى المتفرج، أي ان المخرج كان واعياً لطبيعة جمهوره والرسالة التي يريد ايصالها للمتفرج.
٣- كان المخرج موفقاً في اختيار الصوت الدافئ والنبرة الصوتية الملائمة لهذا النوع من التعليق، لهذا وصلت كلمات التعليق بشكل مريح الى اذن السامع والتي انسجمت مع شاعرية الصورة الفلمية.

ب- الموسيقى

اعتمد المخرج-المونتير، على الموسيقى الارشيفية، وهي الموسيقى التي استمدها من تراث الامة وتاريخها العربي، أي ليست موسيقى غربية، وبهذا نجد ان المخرج-المونتير كان موفقاً في استخدام الموسيقى العربية مع موضوعة فلمه، لهذا نجد ان الايقاعات اللحنية متوافقة مع طبيعة البيئة الجغرافية (شمال وجنوب العراق) حيث استخدم الآلة والايقاع اللحني التراثي النابع من البيئة الجغرافية لكل منطقة وبهذا استطاع المونتير-المخرج، من تطبيق قواعد استخدام الموسيقى الارشيفية في الفلم الوثائقي.

بينما نجد في فلمه (العايش) الذي يتناول فيه حياة الفنان الفطري عبد الرزاق العايش، من خلال صناعاته الشعبية التي تعتمد على الخشب، كاشفاً عن استيعابه المبدع لتراث الزخرفة العربية العريقة، الذي سبق ان تناوله الفنان (محمد شكري جميل) والذي كرسه للتعريف بهذه الشخصية الانسانية المبدعة، والفنان العايش يعرّفنا (كجمهور) بنفسه كانسان وكمبدع، والفلم لا يدخل ضمن قائمة الافلام التي تستخدم الريبورتاج السينمائي، اذ ان الشخصية هي التي تقود حركة الكاميرا وليس العكس، ان تنتقل بنا الكاميرا بعد ان تعرفنا بشخصيته ومكان ولادته وانتمائه الطبقي الى المرأة-الزوجة. ليكشف لنا عن موقعها في رفد مسيرة الفنان العايش الابداعية والزاخرة بالعطاء، أي انها عنصر تفجير لقدراته مثلما يقول العايش، وكما تعكسها نتاجاته الفنية المجسمة. وهي فكرة هامة في حياة الفنان (المرأة) للتدليل على مكانتها واثرها في تدعيم التحولات التي يراها عبر مسيرته والنجاح الذي حققه الفلم ومعالجته الوثائقية عند المخرج طارق عبد الكريم ليس من افلام السيرة الذاتية كما عند المخرج (محمد شكري جميل)، بل انه تناول الموضوعة بشكل واعي من حيث التراث الشعبي والصناعة الشعبية القائمة على الفطرة بمعنى انه وثيقة هامة تعكس وجهة نظر العايش لفنه والمراحل التي مر بها في واقعه بشقيه الحياتي والابداعي، معتمدا في ذلك على تفسيرات الفنان نفسه، وتحريك الكاميرا من قبل المخرج بما يتوافق مع الحديث، والتي ارتقت بالتذوق الجمالي والفكري عند المتفرج، وقد ساعد بحثه عن تذوق في شيخوخة العايش التي ظهرت بكل كبريائها امام الشاشة وعن ابداعاته والانتقال بنتاجاته الابداعية من حالتها السكونية الى الواقع الحركي.

اما العناصر الصورية والصوتية التي اعتمدها المخرج ومدى تطبيقه لقواعد استخدامها في الفلم فاننا وجدنا المخرج قد استعان بالريبورتاج، والموسيقى التصويرية في دعم موضوعة فلمه من حيث ان المخرج استخدم:

١.العناصر الصورية: الريبورتاج

استطاع المخرج تطبيق قواعد استخدام الريبورتاج في الفلم الوثائقي في مجال الصورة:

أ- اضاف الريبورتاج معلومات جديدة الى مضمون الصورة الفلمية ارتقاء بالمعلومات التي يقدمها للمشاهد، عن حياته الفنية واسلوب معالجتها من الناحية الحركية.

ب- لم يقدم لنا المخرج ريبورتاجا مطولاً عن العايش، بل عرفه للمشاهد ثم اخذت الكاميرا تجسد ما يشير اليه العايش من حديث موثقاً بالصورة الفلمية، لذلك اكتسب الريبورتاج الصفة التوثيقية والفنية في البناء الفلمي.

ج- وضع المخرج العايش امام الكاميرا، ليحدث جمهوره عن فنه واسلوبه في التعامل مع الخشب، لخلق حالة التواصل الشعوري بين الريبورتاج (العايش) والمشاهد، وهي حالة ايجابية

في تصوير الريبورتاج.

٢- الموسيقى التصويرية

كما اشرنا سابقا استعان المخرج بالموسيقى الارشيفية، الغير مؤلفة خصيصاً للفلم، اذ انه طبق قواعد استخدامها باختيار موسيقى عراقية، تراثية ترافق الصورة الفلمية تنسجم من حيث ايقاعها اللحني والتراثي مع طبيعة الموضوعة المحلية.

وهي احدى قواعد استخدام الموسيقى التصويرية الارشيفية في الفلم الوثائقي. وعلى الرغم من انها لم تضفي معلومات جديدة الى مضمون الصورة الا انها استطاعت ان تجسد محلية العمل.

النتائج

١. امتلك المخرج طارق عبد الكريم شرط السينمائي الذي استوعب ما في الصناعات الشعبية من جماليات، فأخذ يتعامل معها في موضوعاته كأنه يقوم بصناعتها، وهي سمة يبدو فيها متفوقاً على الاخرين من صور وموضوعات تراثية-صناعات شعبية من هذا القبيل.

٢. المخرج طارق عبد الكريم لا يبحث فقط عن الجماليات في الصناعة الشعبية لذاتها، وانما يصورها من خلال نظراته لتطور هذه الصناعة أو تلك وبما يبتعد بها عن حالتها السكونية، أي انه يبحث عن النقيض لتلك الصورة التي قد تبدو جامدة لدى البعض عند الوقوف امام الابداعات الشعبية.

٣. طبق المخرج قواعد استخدام العناصر الفنية (الصورية والصوتية) من حيث التعليق، الريبورتاج، الموسيقى الارشيفية)، ومدى وعيه في استخدامات هذه العناصر لاضفاء قيمة فنية الى مضمون الصورة الفلمية.

المصادر

١. التون جون، الرسم بالنور، ترجمة ثريا حمدان، القاهرة، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

٢. اندرو يوكان، صناعة الافلام في الشاشة، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، مطابع دار العالم، بلا.

٣. بروليه جيزيل، جماليات الابداع الموسيقي، ترجمة: فؤاد كامل، بيروت، مطبعة دار العالم العربي، ١٩٧٠.

٤. جانيتي لوي دي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.

٥. سوينس ارثر، التأليف التلفزيوني، ترجمة: اسماعيل ارسلان، القاهرة، الدار العربية للنشر، ١٩٦٦.

٦. لودكا، تقنية السينما، ترجمة فايز نفس، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٧٢.

٧. يوسف، عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سامر، ١٩٨٨.

المجلات والصحف

١. المحرر، المأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، العدد الاول، الكويت، مطبعة الكويت، ١٩٧٣.

٢. النوري، قيس، المجتمع بعد التصنيع، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، الكويت، مطبعة الكويت، ١٩٧٣.

٣. السامرائي، عبد الجبار، الابداع الشعبي والتكنولوجيا، مجلة التراث الشعبي، بغداد، العدد الثالث، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٥.

٤. التكريتي، سلمان، الموسيقى التصويرية في المسرح، مجلة السينما والمسرح، بغداد، العدد ١١، ١٩٧٤.

٥. طيبة، مصطفى، الفكر القومي والتكنولوجيا العصرية، بغداد، جريدة الجمهورية، ١٩٨٥.

الأكاديمي

الكترا

بين اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس

"دراسة تحليلية مقارنة لمفهوم العدالة"

د. محمد صبري صالح

كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ تسهم هذه الدراسة في تسليط الضوء على أساليب المعالجات الدرامية المختلفة، لمتن حكائي مشترك عند ثلاثة كتاب ومعرفة طريقة معالجتهم لمشكلات المجتمع وكيفية التعبير عن مواقفهم إزاءها وأسلوب صياغة الحكاية دراميا. وهدف البحث التعرف على وجهات نظر الكتاب الثلاثة للمجتمع الاثيني وأسلوب معالجتهم لمسرحية (الكترا).

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/١٠/٣ تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/١١/٥

تشكل التراجيديا أحد ركني الدراما الأساسيين منذ القرن الخامس ق.م، ولقد سجل تاريخ المسرح دورا عظيما لعمالقة التراجيديا الإغريقية (اسخيلوس، سوفوكلس، يوربيدس) لإنجازاتهم الفنية والأدبية المهمة.

فأما اسخيلوس فهو المكتشف الحقيقي للفعل الدرامي، عندما أضاف الممثل الثاني، في حين فتح (سوفوكلس) أفاق واسعة لتطور الفعل بإضافة الممثل الثالث في حين ساهم (يوربيدس)بتوسع المساحة بين الشخصيات وتقليل دور الجوقة وزيادة الحوار الدرامي. وفضلا عن ذلك اغنوا الأدب الدرامي بنصوص مسرحية كانت لها نصيب عظيم من التقدير والنجاح. ولقد كان من الطبيعي والمألوف عند كتاب المسرح الإغريقي أن يتعرضوا لموضوعات سبقهم إليها غيرهم من الكتاب ، بل انهم وجدوا فيها سبيلا إلى الإجادة والإتقان والتميز أيضا. وكانت تلك الأعمال تعكس رؤياهم للحياة والواقع السياسي والاجتماعي. ويلمح بموقفه من تطور بنية المجتمع وتوجيهاته، فالمسرح (لم يكن بالنسبة للإغريق صورة من صور الهرب الرومانسي من الحياة كما لم يكن فنا مقصورا على فئة مختارة أو مجرد طريق للتعبير عن الذات يسلكه أصحاب الرغبة في الظهور والاستعراض فقد كان على العكس تجربة جوهرية في حياتهم تتعمق في شجاعة وأمانة ورجولة، مجموعة من أهم مشكلات الحياة الأساسية كما كان تجربة يشارك فيها المجتمع بأكمله) (١٣ص٢٤).

إن إجادة الكتاب الإغريق أمر لاتنكره الدراسات المسرحية بل إنها تمجده، غير أن التساؤل الذي يبرز في هذا الميدان ، لماذا تكررت الموضوعات التي تناولها هولاء الكتاب، بصيغة أخرى لماذا اختاروا متن حكائي واحد وطفقوا بمعالجتها؟ ألم تستهوي أحدهم موضوعات أخرى؟ يجيب (الاردیس نيكول) عن ذلك قائلا(أن الكاتب المسرحي في غالب الأحيان مجبر على أن يختار موضوعه من بين عدد محدد من التواريخ الأسطورية) (١٢ص ٨٠).وهذا يفسر تكرار الموضوعات في المسرحيات الإغريقية. ومن تلك الموضوعات حكاية (أوريست) أو عائلة (اتريوس) التي عالجها اسخيلوس بثلاثة أجزاء تحت اسم (حاملات القرابين) وعالجها سوفوكلس باسم (الكترا) وكتبها يوربيدس بنفس الاسم.

واختلف الباحثون كثيرا حول مسالة من الذي كتب مأساة (الكترا) قبل غيره؟ سوفوكلس أم يوربيدس على أن هناك من الباحثين من يتقدم بحجج مستمدة من مقارنة العملية ومقابلتهما، أن سوفوكلس كتب عمله قبل يوربيدس.(١١س١٩٨).

والسؤال الذي تتحدد مشكلة البحث فيه هو :-

إذا كان الكتاب الثلاثة قد تناولوا متن حكائي واحد. فما هي الاختلافات بينها من الناحية الفكرية الفلسفية والفنية وطريق المعالجة ؟ أو بمعنى أخر كيف انتمى كل من هولاء الكتاب إلى عالمه وكيف فهمه وعبر عنه في مسرحية (الكترا). ويعتمد هذا البحث على الطريقة المقارنة لدراسة المشكلة.

هدف البحث

التعرف على وجهات نظر الكتاب الثلاثة للمجتمع الاثيني وأسلوب معالجتهم لمسرحية (الكترا).

أهمية البحث

تسهم هذه الدراسة في تسليط الضوء على أساليب المعالجات الدرامية المختلفة، لمتن حكائي مشترك عند ثلاثة كتاب ومعرفة طريقة معالجتهم لمشكلات المجتمع وكيفية التعبير عن مواقفهم إزاءها وأسلوب صياغة الحكاية دراميا.

حدود البحث

يقتصر البحث على دراسة مسرحية (الكترا) عند كل من اسخيلوس ، سيوفوكلس ، يوربيدس، الأحداث التاريخية وانعكاساتها في مسرحية (الكترا):

يتبادر إلى ذهن الدارس وهو يستعرض الأعمال الإغريقية الخالدة، سؤال مهم ، هل أن تلك الأعمال الدرامية قد نالت شهرتها وعظمتها ولأنها أعمال درامية إبداعية في سجل الدراما، من الناحية الفنية فحسب؟.. أي لقيمتها الدرامية فقط أم لأنها تعبير بصورة ما عن هواجس المجتمع الاثيني؛ تطلعاته وطموحاته، أماله ومشكلات خوفه وقلقه من التحولات الجديدة التي تندفع نحوه. ومن هنا لابد من الوقوف على خليفة الأحداث التي سبقت أو تزامنت مع ظهور مسرحية (الكترا) أو بالتحديد ثلاثية (الاورستية) لاسخيلوس ، وذلك لكونه الأقدم ، بينهم عمرا وعملا.

في أثينا القديمة تم التعبير بامتلاء واسع وبصورة كاملة عن العمليات المعقدة والمتناقضة الجارية داخل الحياة الاجتماعية وداخل الوعي الاجتماعي خلال انحلال النظام القبلي ونشوء دويلات المدن المستندة إلى نظام الرق، ولقد برزت بصورة حادة تلك العمليات الخاصة بالانقسام الطبقي التي أدت في نهاية الأمر إلى موت ديمقراطية الإغريق القدامى، وهكذا فان ازدهار الدارما الاثينية قد تم في تلك المرحلة

من تطور المجتمع الإغريقي القديم عندما يأخذ الظرف التاريخي الحقيقي – الذي ما يزال يرتبط داخليا بالمرحلة السابقة – يأخذ بالعمل على تذليل مضمون هذه الدراما. ولم تكن العملية هذه تجري في الخفاء وفي أعماق النظام القائم بل تعدت ذلك إلى الإعلان عن نفسها بقوة، متجسدة في المصادمات والصراعات الحادة.(٩ص٥٦٩) وفي خضم التحولات الخطيرة في البنية الفكرية التي استهدفت البحث عن نظام جديد متطور في صيغته العامة. كانت أثينا تعيش ظرفا سياسيا اتسم بالصراع من اجل الديمقراطية والنظام الأكمل، واشتدت فيه الدعوات إلى شكل النظام الأمثل واحترام الأطراف ذات المصلحة المباشرة، إذ حاول الأرستقراطيون الالتفاف على الديمقراطية واجاب الراديكاليون بإزالة أخر القيود المتبقية على حق الانتخاب وفتحت وظائف الدولة أمام اقل الطبقات تملكا، وحدثت كل هذه الإرهاصات في السنين التي رافقت ثلاثية الاورستية. (٣ص٣٠٣) وقد حاول (اسخيلوس) التعبير عن موقفه من هذه الأحداث في (حاملات القرابين) كما سيتبين لاحقا، غير انه لابد من ذهبية الإشارة أيضا بان (اسخيلوس كان يعيش فترة ذهبية ربما كانت تعكس رواء من اللطف والشرف الصريح المحض تحفل بها الحياة اليونانية التي تعج من حوله ولقد كان اليونانيون في تلك الفترة يؤمنون بأنفسهم ، أيمانا كريما عزيزا وثيق الصلة بغرض كريم وسمو روحي جليل) (٢ص٧٩). كان اسخيلوس يكبر سوفوكلس بما يقارب ثلاثين عاما في حين عمر يوربيدس اقل من سوفوكلس ، ومع ذلك فقد شهد كل منهم أحداث سياسية كان لابد لها أن تنعكس بصورة أو بأخرى على أعمالهم الدرامية وبخاصة مسرحية الكترا.

اسخيلوس شهد انتقالا ثابتا من جماعة ذات أسس دينية إلى دولة تقيم أسس جديدة ذات طابع ديمقراطي واخلاقي، أما سوفوكلس فقد عاش اكثر عصور أثينا ازدهارا، كان أبان حكم (بيركلس) لذلك فان سوفوكلس يكشف النقاب عن تلاؤم بات مكتملا وعن توازن محقق في المجتمع المدني بين المعتقدات الدينية والنظام السياسي ، هذا التوازن الذي قدر له أن يتحول إلى تطور تدريجي ومنطقي نحو اكتشاف الملكات البشرية وسلطاتها. (١،ص١٣٣).

لقد تمتع سوفوكلس بشبابه ورجولته في ظل ازدهار أثينا وتألقها غير انه عايش في فترة من حياته ذلك الصراع الخارجي العنيف المتمثل ببلاد فارس.

لما ولد سوفوكلس عام ٤٩٥ ق.م كان الصراع مع بلاد فارس قد بلغ أقسى مراحله، وحين بلغ سوفوكلس الخامسة عشر من العمر كانت أثينا قد استعادت استقلالها ومن

هنا نرى أن هناك فارق كبير بين الرجل الذي حارب في موقعه سلاميس وهو في سن الخامسة والأربعين (اسخيلوس) وبين شاب يصغره بثلاثين سنة (سوفوكلس) كان من بين الصبية الذين تغنوا بأناشيد الطرب حول النصب الذي أقيم لأحياء لذكرى النصر ، وهكذا قضى أحدهما أيامه الأولى في الصراع، أما الأخر فقد جنى ثمار السلم الذي أدى بأثينا إلى قمة مجدها. (١٢ص٤٩) أما (يوربيدس) فيختلف الأمر معه، فحينما حارب(اسخيلوس) في (سلاميس) وكان (سوفوكلس) ضمن المحتفلين بالنصر، كان عمر يوربيدس خمسة أعوام وعندما صار سوفوكلس شيخا مسنا كان يوربيدس في عنفوان الرجولة. وبينما سار(سوفوكلس) نحو الصوفية التي غشيت أعوامه الأخيرة، انصرف يوربيدس إلى الأحداث السياسية التي جرت حوله واتجه بفنه إلى الشباب المثقف وكان حينها اخذ مذهب الشك في الظهور وكان السفسطائيون قد اثروا تأثيرا كبيرا على الشباب ، فذوت زهرة المثالية القديمة وانصرفت العناية عنها نحو التكفير العملي المؤدي إلى النجاح وكان يوربيدس ينتمي إلى هذه المدرسة الفكرية، فلم تعد الإلهة تمتلك القوى الرهيبة، واخذ النظر إلى البطولة ينخفض إلى مستوى النظر إلى الحياة اليومية لهذا الزمان.(١٢ص٧٩-٨٠). الذي بدأ فيه النظر إلى التاريخ والمعتقد من ارض الواقع ذاته واهتز الأيمان بحقيقة ما تحمله الأساطير من تاريخ ومن فكر ديني، أنها نزعة الشك التي يوربيدس في خضمها. وبالمقارنة مع اسخيلوس فقد كان (اسخيلوس يكتب في زمن كانت المعتقدات الدينية فوق كل شك وكان مجد أثينا الموضوع الذي يتردد على فم كل فرد من أبناءها ، فقد جاءت مسرحياته دينية في مفهومها ووطنية في نغمتها) (١٠ص٧٥).

ومن هنا يتضح الفارق بين زمنين مختلفين من حيث الظرف السياسي والاجتماعي والمناخ الثقافي لكلا الكاتبين، اسخيلوس ويوربيدس. وبينما كانت أثينا تحلق في عالم الأساطير في زمن اسخيلوس فأنها كانت تقف على الأرض في زمن يوربيدس، ويمكن تلمس هذه الملاحظة الجوهرية من أعمال الكاتبين، كما سيتضح أيضا في مسرحية (الكترا). موقف الكتاب الثلاثة من تطورات المجتمع الاثيني.

أن العمل الفني عادة ما يفصح عن موقف الكاتب إزاء القضية التي يتم التعرض لها ومعالجتها، وأمام التحولات الخطيرة التي خاضها أثينا، لم يكن بدا للكتاب الثلاثة من إبداء وجهات نظرهم ومواقفهم إزاءها.

أما موقف كاتبنا اسخيلوس من هذه التكتلات السياسية فلم يكن ديمقراطيا راديكاليا ولا أرستقراطيا محافظا بالرغم من انتمائه اجتماعيا إلى الفئة الأرستقراطية

فقد كان تواقا إلى الديمقراطية ولكنه حذرا من مغبة تطرف دعاتها، وكان معارضا لابناء طبقته وأفكارهم المختلفة وجعل من نفسه رسولا للعدل فكانت ثلاثيته عبارة عن دراما تجسد فيها صراع الأجيال، فهناك (اتريوس) و(آجاممنون)و (اورست) وهم يمثلون الأجيال إنما ممنون الثلاثة المتعاقبة وهي الأجيال التي شهدت صراعا طبقيا عنيفا ورأى اسخيلوس بان الوقت قد حان لإيجاد نظام اجتماعي جديد وعادل يضمن حقوق الجميع وواجباتهم.(٦ص١٥٢). فجريمة القتل التي اقترفها الأجداد والأبناء لم تكن غاية بحد ذاتها، فإنما كانا اسخيلوس يهدف إلى القول بان الضرورة تقتضي أيجاد قاعدة ديمقراطية تعبر عن مصالح جميع الفئات.

ماذا أراد اسخيلوس أن يقول أيضا؟ هل أن تبرءة اورست من الجريمة له مغزى اجتماعيا ينبغي دعوة الأطراف المتصارعة للتعايش في عالم واحد، يعلم كل طرف فيه ماله وما عليه وتنتهي بذلك الأحقاد والدوافع، دوافع الثار والانتقام كل طرف من الطرف الأخر؟ نعم هذا ما أراده اسخيلوس فضلا عن المغزى الأخلاقي غير ان ما يلاحظ هنا، اختلاط مواقف الإلهة مع مواقف البشر فاتخذت الإلهة مواقف دنيوية.

فالايرينيات الداعيات إلى مبدأ الدم بالدم يمثلن النظام العشائري، أما (ابولو) فيمثل النظام الأرستقراطي الملكي، أما أثينا فقد كانت دائما وأبدا نصيرة الحق، وتتم عملية استعراض صراع الأجيال بين القوى المتخاصمة حيث تقف الإيرينيات ضد(اورست)، ويدافع (ابولو) عن اورست وتقف (أثينا) مبدئيا على الحياد ويصدر الحكم بتساوي الأراء وتتدخل أثينا حاسمة الصراع لصالح الأجيال المعاصرة معلنة انتهاء حكم الأرستقراطيين فارضة على الايرينيات استبدال مواقفهن وتغيير واجباتهن مقابل تعويضهن عما سيلحق بهن من ضرر مادي ومعنوي. وعلى الأمة أن تبداء حياة جديدة، هكذا تشير الثلاثية إلى أن اسخيلوس يقف مع تجريد الأرستقراطيين من سلطاتهم المطلقة ولكن بالشكل الذي وضعته أثينا أي تعويض الفئات عما سيلحق بها من ضرر وشكل التعويض هنا هو الموازنة بين القوى المتصارعة، فهو يحذر الديمقراطيين الراديكاليين من ان التصرف في اتجاه الفئات الأرستقراطية قد انتهى تاريخيا، وأعانت الديمقراطية متضمنة صيانة حقوق وواجبات جميع أفراد المجتمع الاثيني.(٦ص١٥٣--١٥٥). أنها دعوة إلى ضرورة تجاوز الواقع من خلال ترسيخ القواعد والأسس الديمقراطية وإدانة الحاكم المستبد والمتجسد في شخصية

(أجاممنون) و(ايجست)و (كلمنسترا). إدانة مواقف بعض الإلهة كالايرينيات وعد مواقف البعض متجاوزا تاريخيا وطرح مفهوم العدالة الاجتماعية.

ويرى (تومسن) بان تقلبات أسرة (اتريوس) عند استعراض ماضيها تبدو كأنها ميدان معركة التقدم البشري، فمستقبل البشرية مرتبط بمصير(اورست) وأطراف النزاع الايرينيات وابولو بعدها رمزا للتناقض بين العرف القبلي المتعلق بجريمة القتل، وكان يعاقب فيه قتل القريب بصورة قاطعة بحرمان القاتل من الحماية القانونية واعادة تنظيم القانون المتعلق بهذه الجريمة.(٣ص٣٦٨). الايرينيات يقفن إلى جانب النظام القبلي للمجتمع، فالايرينيات بملاحقتهن اورست يقمن بوظيفة اللعنة السلفية، واسخيلوس يدعو إلى إخضاع الحقوق القبلية إلى الدولة بصورة توفيقية (فابولو يستخدم قانون العقاب ليدين كلمنسترا وقانون التطهير ليحمي اورست. موقف ابولو انتقالي، فهو تحدي النظام الجديد ولكن ليس من شانه بناء النظام الجديد).(٣ص٣٧٢).

يبدو أن اسخيلوس حذرا في التعامل مع النظام الجديد لذلك فانه يحاول أن يطرح حلا يرضي الجميع إلى حين أن تفرز الأيام والأحداث الكفة المطلوبة. لذلك فان اسيخلوس أراد أن يوفق بين الأطراف جميعا، أما سوفوكلس فقد كان يرى(أن العنصر المتحكم في البنية الاجتماعية هو العالم الديني وهو يتبدى لديه كعنصر محافظ، وأذن متعارف عليه. ويتخذ العالم الأسطوري ذريعة للتعبير عن اختيارات أخلاقية) (١ص١٠٢).

فالذي حصل في أثينا أن الديمقراطية التي جاءت بها الأرستقراطية سرعان ما انقلبت على الأرستقراطية ، لان الديمقراطية دفعت بالعديد من المناصب الهامة عن طريق الانتخاب والتصويت إلى أبناء العامة. ويرى مهدي الصائغ (بان سوفوكلس أراد للأسطورة ذاتها أن تحمل وجهة نظره في طبيعة الصراع المحتدم بين الديمقراطية ذاتها، واراد أن يثبت شريعة الأرستقراطية وضرورة وراثتها لحكم أثينا.(٧ص١٠٥).

فصور نقمة الكترا على أمها وهي نقمة الأشراف على حكومة اثينا). وكأنما يصور سوفوكلس طرفي الصراع اورست والكترا من جانب و (ايجستوس) بأنه صراع كلمنسترا الشرعية ضد اللاشرعية، وهو أن سوفوكلس ينهي مسرحيته بانتصار اورست على قتله أبيه. (ان سوفوكلس حمل أسطورة آل اتريوس رؤياه الاجتماعية الخاصة بفهمه لمدى مشروعية نظام الحكم القائم في أثينا في أيامه، ذلك

أن أ(آجاممنون) هو الحاكم الشرعي وقانون الوراثة يقتضي أن يأتي اورست خلفا له لانه ابنه الشرعي ومن صلبه، ولان الأرستقراطية هي التي كانت تحكم منذ أيام حرب سلاميس، ولأنها هي التي منحت الديمقراطية ، فبالتالي لابد أن تبقى على راس السلطة) (٧ص١٢٠).

ويفسر تومسن موقف سوفوكلس هذا بسبب انتمائه لعائلة أرستقراطية وحمل وجهة نظر طبقته التقليدية وهذا ما يظهر دعمه للدستور المعادي للديمقراطية. أن الشرعية عند سوفوكلس تعني ضرورة التقيد بالقوانين لكي تكون الورثة الشرعيون في سدة الحكم. وحيال التطورات السياسية للمجتمع الاثيني التي تم استعرضها كان موقف يوربيدس مختلفا عن الكاتبين الآخرين (فلم تعد الإلهة في نظره مركز العالم كما كانت في نظر اسخيلوس ولم تعد أثينا الدولة الكاملة التي لايمكن أن تخطى فهاجم الاثنينين لطغيانهم وحقارتهم وكره الإلهة لقسوتها وظلمها) (١٠ص٧٦).

فيوربيدس طوى كتاباته بفهم أنساني وواقعي للأشياء وهو الذي اتهم بالإلحاد وافساد العامة لانه(نظر إلى ما تستمسك به طائفة من الأرستقراطية من فضائل لاتقوم على أساس من الحق) (٥ص١٩٨). ويرى فائق الحكيم بان موقف يوربيدس بالمقارنة مع مواقف الكاتبين الآخرين اكثر تقدمية ذلك أن اسخيلوس اندفع بإعطاء الحلول الإيجابية التي تعتمد النظرة التفاؤلية لطبيعة الصراع وذهب سوفوكلس إلى رصد الأزمة في تصرفات الفرد وأوعز الصراع إلى سوء تصرفات الفرد وليس إلى خلل النظام نفسه، أما يوربيدس فانه دعى إلى ضرورة ترسيخ صرح النظام الديمقراطي المتمثل في أثينا ولكنه يرى في الطبقة الحاكمة تناقض يصعب معه أدراك أبعاده. (٦ص٢٣٣). ويورد جورج تومسن تعليقا حول ذلك بالقول أن يوربيدس كبقية العقلانيين لم يدرك بان شرور المجتمع لايمكن أبدا شفاوها بالرجوع إلى العقل لان اصلها لا يكمن في الجهل أو عدم التنور وانما في التناقض بين المصالح (٣ص٤٨٤). أن يوربيدس يكاد أن يتناقض مع اسخيلوس من حيث علاقته بالمعتقدات الدينية والأيمان بها. فنحن نرى اسخيلوس يهاجم المعتقدات الدينية وبخاصة في الجزء الثالث من الاورستية ولاسيما على لسان ابولو، وانه- كما يقول دريني خشبه-أول معول هدام للمعتقدات الدينية الخرافية في اليونان القديمة، غير أن هنا لايعني أبدا انه ضد الفكر الديني ، فاسخيلوس ارتقى بالمعتقدات الدينية بحيث اقترب بها من الدين التوحيدي، فاسخيلوس ذو عاطفة دينية قوية لكنه هذبها وارتقى بها بحيث اصبح على مسافة عن الفكر التوحيدي، أما يوربيدس فانه يتعاكس مع

غرض اسخيلوس الذي أراد أن يرسخ بان إرادة الإلهة لاتناقش ، يوربيدس عبر عن النفور من دور الإلهة والشك بحكمة الإلهة، فأية حكمة تلك التي تحرض على القتل. يوربيدس يرفض أن تكون الإلهة فظة ونهمة ولا موضوعية في تصرفاتها لذلك نراه يبتعد عن الغور فيها ويتجه صوب الإنسان، فاهتم بالجدل والتحليل النفسي لشخصياته، وتنتابه نزعة الشك تجاه الآراء الدينية.

مفهوم العدالة في مسرحية الكترا

لاشك بان معتقدات كل كاتب ورؤياه للحياة هي التي تبلور موقفه غير المعلن إزاء المجتمع وقوانينه، كما ان صياغته لمسار الفعل في المسرحية وسير الأحداث فيها هي التي تعبر عن موقفه ذاك، وفيما يتعلق بكتاب الدراما-الثلاثة- اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس-ليس من الصعب التعرف على مواقفهم في مسرحية الكترا في موضوع يعد من أهم الموضوعات التي تم التعرض أليها ومعالجتها من بين الموضوعات الأخرى ، ألا هو (قتل ألام ومفهوم العدالة).

(ان هولاء الشعراء كانوا فقهاء العدل، فتجاوز موازين العدل يحدث خطأ وهذا الخطأ تلاحقه قوة الثار، لترد العدل إلى نصابه ولتعتدل موازين العدل) (٥ص١٩٨). لذلك جعل اسخيلوس ربات الانتقام رابضات في أثينا بعد انتهاء محاكمة اورست والغاية التي رسمها اسخيلوس هي إثارة الرهبة في نفوس الاثينيين لكي لا يسرفوا في القتل والثار.في حين يرى سوفوكلس ان انسجام المدينة يقوم على التوازن بين سلطة الدولة وحقوق المواطن الحر. لذلك فان تراجيديا سوفوكلس تتضمن صلابة قاطعة وتساؤلات عن مسوؤلية الإنسان حيال الإخلال غير الواعي بقوانين المجتمع.(٤ص٧٦-٧٧) والإخلال بالقانون هنا ارتكبه ايجستوس وكلمنسترا، وانما جاء فعل اورست في الثار كرد فعل لما ارتكباه في السابق. وبينما يضفي اسخيلوس على الحكاية بعدا تاريخيا محوره العدالة القبلية منسجما مع العدالة التي يقررها المجتمع، فان سوفوكلس(يمسك بيده موازين العدل الالهي التي تختل بادنى ظلم وتعتدل بالثار من الظلم) (٥، ص١٩٨) اورست عند اسخيلوس يشرع في تنفيذ القتل تحت حكم إرادة الإلهة . (نبوءه ابولو) التي تضغط على اورست للانتقام وتهدده بالعقاب أن هو تماهل في تنفيذ المهمة.(أما تنفيذ عملية الانتقام من القتلة فبدأت بإرادة إنسانية عند سوفوكلس كما انه لم يجرد الإلهة من احتمال ارتكابها لفعل الشر على العكس من اسخيلوس الذي أعطى للإلهة على طول الخط دورا ايجابيا) (٧ص١٠٧).

ان اسخيلوس ينطلق من منظور ديني في مفهومه للعدالة، ويربط ما بين العدالة واللاعدالة من خلال مدى اقتراب هذا أو ذاك من رضى الإلهة أو سخطها، أما سوفوكلس فان منظوره ذي صلة بالقوانين المتعارف عليها لدى الطبقة الأرستقراطية، اسخيلوس يدين أبطاله بسبب مخالفتهم الآراء الآلهة ، اما سوفوكلس فانه يدينهم من خلال أفعالهم فضلا عن كونه يقدمهم وهم على قناعة بمشروعية أفعالهم، ويبقى القانون هو الحكم الفيصل في الإدانة أو عدمها، والإدانة هنا ليست بسبب من وازع ديني وانما نتيجة منطقية لسلوك مدان بسبب من انحرافه ولاشرعيته.(٧ص١١٨-١٢٠). ونحن نسمع الكترا وهي تخاطب أمها(كلمنسترا):-

إذا كانت النفسُ بالنفس فأنت أولى من يقتل مرضاه للعدل. أذن المسالة ، أي مسالة العدالة عند (سو فكلس) ان المرء يتحمل ما يرتكب من سلوك شائن وكأن الإلهة لاعلاقة لها بما يصدر عن سلوك الفرد ولهذا يكون القصاص العادل هو النفس بالنفس كما قالت الكترا. أما يوربيدس فانه لم يعمد إلى تصوير الانتقام من قتلة آجاممنون بصفته قضية واجب وعدالة، بل بصفته نتيجة ترتيب على حب اورست للقسوة فضلا عن انه- أي اورست- كان مدفوعا من جانب الإله ابولو، أما الكترا فقد انطوت على مكر شديد القسوة وهي تسعى إلى تنفيذ الخطة للغدر بأمها وفيما يتعلق بقتل (ألام) فان يوربيدس لا يتحمس لقتل ألام، بل أننا نرى اورست مترددا في قتلها واعتبره عملا شنيعا، والكترا كذلك فأنها تندم كثيرا على قتل أمها، يوربيدس يستنكر قتل ألام، وهو لهذا يستنكر عمل اورست ويرى ان من الجرم ارتكاب خطأ كهذا، كما ورد على لسان الديسكوري في نهاية المسرحية. سوفوكلس مع قتل ألام إذا كانت العدالة تقتضي ذلك، لذلك رسم شخصية الكترا محرضة على القتل دون أن تشعر بالندم وكذلك اورست الذي يندفع بحماس لقتل أمه من دون تردد أو ندم. أما اسخيلوس فانه أنقذ ارو ست من تحمل المسؤولية وحده، فها هو اورست يتساءل عن الصواب في قتل ألام أم في خلافه؟ فيجيبه (بيلاد) بأنه يجب أن يفي بحلفه لابولو وكان ابولو هو الذي يقف خلف الجريمة. هكذا يفهم عمالقة الدراما(العدل) كل واحد منهم وفق رؤياه الخاصة إلى العالم يصوغ الأحداث ويصور الشخصيات.

لعل الصعوبة التي كانت تواجه الكاتب الإغريقي وهو يروم كتابة مسرحية ما كانت كبيرة فعلا ، فلا شك ان معالجته لمتن حكائي سبق أن عالجه كاتب أخر أمر شاق للغاية بخاصة مع تحقيق التفرد والإبداع فيه.

والتجربة الإغريقية في مجال التأليف الدرامي تسجل لها ميزتان، الأولى تتعلق بأولوية هذه التجربة ضمن التجارب الحضارية القديمة ، والثانية تتمثل بالجدة والابتكار التي توسمت بها إنتاجياتهم.

ولقد تباينت اهتمامات كتاب التراجيديا الثلاث من النواحي الفكرية والفنية، فأما أكبرهم فقد اهتم بمسالة الارتقاء بالمعتقدات الدينية إلى مستويات سامية. ووقف ضد المعتقدات الخرافية، وقد وصف ديني خشبه اسخيلوس بأنه أول معول هدام للمعتقدات الدينية الخرافية في اليونان القديمة .

أما سوفوكلس فقد اهتم بالناحية الدرامية كثيرا وسعى إلى إثارة المشاعر الإنسانية لشخصياته من خلال الحدث، فقد استخدم أسلوب التقابل في الشخصية (الكترا) القوية الجريئة التي لا تتردد في تنفيذ رغبتها و (كروسوتيمس) أختها الخائفة الضعيفة التي تشعر بالعجز من مواجهة الخصم المتمثل ب (ايجستوس) و(كلمنسترا) واستخدم (سوفوكلس) أيضا(المفارقة التراجيدية) فعند استقبال (الكترا) لخبر مقتل (اورست) في حلبة السباق تحزن وتتألم دون أن تعلم يقف أمامها، ودون أن تدري أنها لعبة محبوكة غايتها إخفاء (اورست) عن عيون (ايجستوس وكلمنترا).

وهناك اختلاف في معالجة عملية تنفيذ الموت بحق كلمنسترا وايجسدت، ففي مسرحية اسخيلوس يقتل (ايجست) أولا في مسرحية سوفوكلس تقتل كلمنسترا أولا وكأنما يحاول اسخيلوس أن يؤجل قتل ألام أو يؤخره وذلك اعترافا منه ببشاعة هذا الفعل وقسوته. أما سوفوكلس فيقدم هذا الفعل اولا، وهذا يوحي كما ذكر الباحث سابقا بأنه ينبغي إلا يؤجل أي فعل يترتب عليه القانون وتطبيقه، بمعنى أخر انه مع قتل ألام ودون تردد لانه أي (ايجستوس وكلمنسترا) قد تجاوزا على القانون، لذلك يجب إعادة النظام الصحيح إلى نصابه.

عند اسخيلوس قتل اورست لامه يدفع إلهة الانتقام لملاحقته، حيث يدفعون اورست إلى الجنون ، وفي هذا الموضوع- لسوفوكلس- رأى أخر ، سوفوكلس يعارض هذا الحل، فهو يرى بأنه ليست هناك أهمية لعلاقات القرابة طالما اقترفت ألام جريمة بحق والد الكترا، وبذلك سقطت جميع المفاهيم الأخلاقية والروابط العائلية

وعندما تخل ألام في تنفيذ معايير الأمومة تجاه ابنتها وولدها اورست فلا يمكن ان تعتبر أما ، فهل يعاقب من يعيطها الجزاء العادل تجاه تصرفها الشائن، وبذلك جاء قتل ألام على يد ابنتها عادلا ولعله خير نهاية لتلك المأساة (٦ص٢٣٠).

أما يوربيدس فانه يجعل مقتل كلمنسترا في بيت الكترا، حيث تقوم الكترا باستدراج أمها كلمنسترا لزيارتها في كوخها دون أن تتورع عن اللجوء إلى الكذب لتحقيق غايتها في قتل كلمنترا في نفس المكان الذي احتقرته. فضلا عن ذلك فان يوربيدس جعل الجزء الأكبر من الحدث الدرامي في المسرحية يجري ليس في أجواء القصور العالية بل في كوخ وضيع يجمع بين البسطاء من الناس، النبلاء بسلوكهم، وبين أبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة اخرى، ولعل هذه المسرحية هي اكثر مسرحيات يوربيدس إظهار لميله نحو الواقعية (٨ص٢٠٧). وتتضح الملامح الواقعية فيها، بجعل الكترا زوجة فلاح بسيط، تقوم بواجباتها المنزلية كالذهاب إلى النبع لجلب الماء وتهيأة وتنظيف الدار قبل مجيء زوجها. ويبدو يوربيدس اكثر إقناعا من اسخيلوس في خلق المبررات لافعال الشخصيات أو في صياغة المواقف التي تتسم عند اسخيلوس بالبساطة وعدم الإقناع فضلا عن الاستغراب الطويل بمشاهد الرثاء. اسخيلوس جعل الكترا تتعرف على اورست من خلال خصلة الشعر واثار القدم بالقرب من القبر، إلا ان يوربيدس أعاد تصوير مشهد تعارف الكترا واورست لم يكن مقتنعا بمبررات اسخيلوس التي قدمها للمشاهد وعالجها ضمن متطلبات عصره ففي الكترا يوربيدس ينصح الشيخ العجوز، خادم(اغاممنون) الكترا ان تقارن خصلة الشعر التي وضعها الإنسان المجهول على قبر أبيها بخصلة من شعرها ، وان تضع قدمها داخل الأثر الذي تركه حذاؤه ، للتأكد مما إذا كان المقاس واحدا، وبالتالي مما إذا كان الذي فعل هذا هو أخوها أم لا؟ إلا أن الكترا تقنع الشيخ العجوز بعدم وجاهة هذه الحجج، ومن هذا يستنتج الباحثون بان يروبيدس يرد هنا بصورة ضمينة على سلفه اسخيلوس الذي اهتم بهذه التفاصيل لتحقيق التعرف بين الأخوين في مأساته حاملات القرابين(١١ص١٩٨). فمن الناحية الفسيولوجية يكون قدم المرأة عادة اصغر حجما من قدم الرجل، كما أن تشابه لون الشعر لا يدل إطلاقا على تماثل الانتماء الوراثي لهما.

ومن جانب اخر فقد اختلف الباحثون في تقييم النواحي الدرامية عند كل من سوفوكلس ويوربيدس ، فبينما يرى (احمد عثمان) ان حبكة (الكترا) التي كتبها

سوفوكلس ذات هدف مرصود وتتمتع بوحدة درامية ملموسة تجتمع كل العناصر على السير بنفس الاتجاه منذ البداية وحتى نهاية الحدث الدرامي الذي يدور حول شخصية رئيسية ومبداء أخلاقي واحد، أما ماعدا ذلك فيأتي في المرتبة الثانية ، ولا يسمح سوفوكلس أن تشغلنا أية أمور جانبية أو تعتم علينا رؤيتنا للنتيجة الأساسية ولا حتى للدافع الرئيسي لكتابة المسرحية، ففي الكترا وسع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التي أحدثها سوفوكلس تبقى وحدة الحدث الدرامي ويبقى الهدف الرئيسي بارزا وهو عدالة الانتقام من ايجست وكلمنسترا وتبقى شخصية واحدة هي الأكثر ظهورا وتأثيرا هي الكترا. (٨ص ٢٦٢). في حين يرى (جميل نصيف) بأنه على الرغم من الجدل الكبير الذي ثار بين الباحثين فان الجميع يكاد يتفق على أن عمل يوربيدس أقوى من الناحية الدرامية ، فالكترا عند سوفوكلس لا تكاد تقوم بفعل حقيقي، أما اورست فيقدم بلا كبير تردد على الفعل معتمدا على تأييد(ابولو) له، تركز الكترا سوفوكلس على مشاعرها وأفكارها على الكفاح من اجل القوانين المنتهكة، اما الفعل تقدم عليه إلا في حالة الضرورة القصوى، أما تصرف يوربيدس الخبير بأهواء البشر فقد اخذ بعين الاعتبار أن على الكترا بصفتها بطلة ماساوية، وان تقدم على القيام بفعل، تدعم أخاها الضعيف الذي أراد أن يكتفي بقتل ايجست دون قتل كلمنسترا، ولولا أن حذرته الكترا من أن تأخذه الشفقة بأمه فيعصي أمر ابولو ويقصر في ولائه، كما قامت الكترا باستدراج أمها إلى كوخها لقتلها كما أنها حيت أخاها قاتل ايجست بوضع اكليل النصر على رأسه، في حين يقول اروست مخاطبا أخته الكترا، أنني قادم إليك ألان وقد قتلت ايجست قتلته بالفعل لا بمجرد (حديث أجوف) وفي هذه الكلمات يرى عدد من ألا بحثين تعريضا واضحا، بل هجوما مباشرا ضد سوفوكلس الذي اظهر اورست عنده ميلا للأحاديث المطولة وفي الوقت الذي عني سوفوكلس بتنفيذ الكترا جميع حجج أمها لتبرير قتلها لأبيها متذرعة بالالم الذي سببه لها بقتل ابنتها(افجينا) فان يوربيدس لم يعر هذه الحجة اية اهمية (١١ص ١٩٨-٢٠٠).

تبقى لدينا ملاحظة اخيرة تتعلق ب(بيلاد) مربي اورست، فهو يمتلك دورا مهما في الاحداث عند اسخيلوس ودور اكثر اهمية عند سوفوكلس من خلال اثارة الغيظ والحقد والكراهية في نفس اورست تجاه امه وعشيقها وكذلك دروه في سرد الحكاية المفتعلة عن مقتل اورست في ميدان السباق. اما عند يوربيدس فانه- أي بيلاد- له دور هامشي فحسب ، بل انه يبقى صامتا طوال المسرحية ولا يتكلم ابدا.

لعل السبب كما يرى الباحث – ان يوربيدس اراد ان يزيح عن اورست أي تاثير جانبي او خارجي لاثارته في ارتكاب جريمة القتل ضد ايجست وكلمنسترا، وبقي التاثير صادر من جهة واحدة فقط هي الكترا التي ازالت من نفسه التردد في قتل كلمنسترا.

نتائج البحث

يتضح مما تقدم ومن خلال الدراسة المقارنة بين المسرحيات الثلاثة من حيث بنيتها الفكرية وابعادها السياسية وخليفتها التاريخية وطريق معالجة الحكاية واسلوب كتابتها مايأتي :-

- كان مغزى اسخيلوس هو التوفيق بين النظام القديم والنظام الجديد وقدم حلولا توفيقية اما سوفوكلس فانه اتخذ موقف معادي للديمقراطية وهو يفضل ان تبقى الارستقراطية على راس السلطة اما يوبيدس فانه اندفع باتجاه الديمقراطية وتحولاته ويرى في الطبقة الاستقراطية تناقضات يصعب تقبلها.
- ان اسخيولس جعل دوافع قتل الام مصدره الالهى في حين جعلها سوفوكلس نابعة من الارادة البشرية ، وهو مع قتل الام ان كانت العدالة تقتضي ذلك، غير ان يوربيدس عد قتل الام عملا شنيعا، وهو يستنكره بشدة.
- اهتم سوفوكلس بالجوانب الفنية اكثر من الكاتبين الاخرين وهو يركز اهتماته في خلق صراع عنيف ومشاهد درامية تثير التوتر وتولد الاحساس بالترقب واثارة المشاعر والجياشة بالخوف والغضب والالم، متجنبا الخوض في الشؤن الروحية، في حين يظهر الاحتدام بين الشخصيات عند يوربيدس اقل قوة مما هي عليه سوفوكلس عير ان سوفوكلس لم يتخلص بصورة نهائية من مشكلة السرد في المسرحية، والوصف التفصيلي الذي قدمه (بيلاد) حول مقتل اورست في ميدان السباق وان كان الدافع خلفه هو اقناع (كلمنسترا) بحقيقة موت(اورست) لكي تمضي الخطة إلى نهايتها، وهذا الاسهاب اقل عند يوربيدس.
- كان يوربيدس واعيا لطبيعة الصراع على الساحة الاثينية وكان يعي طبيعة المهمة الملقاة على عاتقه ويعكس هذا الادراك في عمله الفني فتجرده عن مفاهيم البطل الاسطوري وخلقه بطلا اجتماعيا له صلة بالواقع من اعطاء صورة صادقة عن طبيعة الصراع انذاك وقد اكتفى بنقل الدراما من عالم الاساطير والابطال المثاليين إلى عالم اكثر واقعية وقد قدم حلولا اكثر موضوعية من

اسخيلوس وسوفولكس فليس هناك ارادة خارجية لتضع حلا للمشكلة وفي حالة تدخل الالهة في الاحداث فلا يتجاوز ذلك عند يوربيدس سوى التاكيد على صحة تصرف البطل.

الاستنتاجات

١. ان سوفوكلس كان يختلف عن زميليه اسيخلوس ويوربيدس فهو لم يحلق في سماء الميتافيزيقا كما فعل اسخيلوس ولم ينزل إلى الواقع كما فعل يوربيدس، بل انه صور شخصياته تصويرا انسانيا مثاليا.

٢. اولى اسيخليوس اهتماما بالغا باللغة والوصف اكثر من اهتمامه بالحدث الذي يتاخر كثيرا. اما سوفوكلس فقد اهتم كثيرا بالحدث واثارة الترقب والتلاعب بالمشاعر واهتم بتصوير الشخصية في حين اولى يوربيدس اهتماما خاصا بالتفاصيل الواقعية والمشاعر الحياتية والعلاقات الاسرية.

٣. يتسم اسلوب اسخيلوس في معالجته الدرامية بالسذاجة والبساطة وضعف المبررات التي تخلق الافعال، والحبكة لديه متراخية، وغير متماسكة وتسير الافعال ببطء وهي بحاجة إلى اقناع في خلقها.

٤. ان الرويا الابداعية واضحة المعالم عند كل من الكتاب الثلاثة من حيث المغزى والافكار الثانوية التي تضمنها نصوصهم ومن حيث خلق الشخصيات بدوافع مستقلة ، وكذلك صياغة الاحداث بما يتفق مع رؤياه للعالم من حوله وموقفه من مجريات الاحداث السياسية والاجتمايعة.

٥. ان عمالقة التراجيديا الاغريقية بالرغم من تناولهم لمتن حكائي واحد فانهم تباينوا تباينا واضحا من حيث خلق عناصر المسرحية خلقا جديدا، اذ تمكن كل منهم من صياغة الحكاية الاسطورية واخضاعها لوجهة نظره المستقلة ولموقفه الخاص من المعتقدات الدينية وقوانين الدولة والاعراف الاجتماعية.

قائمة المصادر

١. فيلو، باندولفي، تاريخ المسرح، دمشق ، وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٧٩

٢. تشلي، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف عام، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة، د.ت.

٣. تومسن ، جورج، اسخيلوس واثينا، ترجمة صالح جواد، بغداد، وزارة الاعلام ١٩٧٥.

٤. رضا ، حسين رامز محمد، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢
٥. حافظ علي، سوفوكلس ، الكويت، وزارة الاعلام،١٩٧٠
٦. الحكيم ، فائق ، تاريخ المسرح، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد،١٩٧٩
٧. الصائغ، مهدي ،الكترا بين اسخيلوس وسوفوكلس ، في مجلة البيان ، روليو.
٨. عثمان ، احمد ، الشعر الاغريقي، الكويت ، الملجس الوطني للثقافة والفنون ١٩٨٤
٩. مجموعة من الباحثين السوفيت، نظرية الادب، ترجمة جميل نصيف ، بغداد ،دار الرشيد١٩٨٠
١٠. ميليت ،فردب، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت ،دار الثقافة ١٩٥٨
١١. نصيف جميل ، قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٥
١٢. نيكول،الادريس، المسرحية العالمية،ج١، ترجمة عثمان نويه، القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٦٥
١٣. هوايتنج فرانك، المدخل إلى الفلون المسرحية ، ترجمة كمال يوسف القاهرة، دار المعرفة ١٩٧٠

مصادر المسرح العراقي وتوظيفها في العرض المسرحي

د. سعد عبد الكريم خيون
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ يهدف البحث إلى التعرف على المصادر المختلفة التي استقى منها المسرحيون العراقيون في فنهم المسرحي والتعرف على كيفية الاستفادة من تلك المصادر وتكيفها لواقع القطر. وقد اعتمد البحث على فرضيتين **الأولى:** استقى المسرحيون العراقيون من مصادر مختلفة لتناسب فنهم المسرحي. **الثانية:** استطاع المسرحيون العراقيون أن يكيفوا المصادر المسرحية العربية والأجنبية لواقع مجتمعهم.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٩/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/١٠/١٥

مشكلة البحث والحاجة أليه

نشأ المسرح حقيقة في الوطن العربي في القرن التاسع عشر وكان مارون النقاش من أوائل دعاة هذا الفن الجديدة ، ثم امتد المسرح العربي من سوريا ولبنان إلى مصر ثم إلى العراق وبقية أقطار الوطن العربي .

وفي العراق دخل الزحف المسرحي في مدينة الموصل لقربها من مدينة حلب السورية ثم زحفت الحركة المسرحية إلى بغداد والبصرة والمدن الأخرى.ويرى بعض الدارسين أن العناصر المسرحية كانت معروفة لدى العرب قبل القرن التاسع عشر وربما قبل ظهور الدعوة الإسلامية منذ قيام سوق عكاظ في العصر الجاهلي، واختلف الباحثون حول أسباب عدم تطور الفن المسرحي عند العرب بالطريقة نفسها عند الغرب. فمنهم من عزى ذلك إلى (أحكام الدين الإسلامي ومنهم من ذهب إلى أن ظروف الحياة الريفية العربية لم تساعد على مثل ذلك التطور، ومنهم من ألقى اللوم على طبيعة الشعر العربي الوصفية) (م ٣ص١١). ومهما تكن مصداقية تلك الآراء وأحقيتها فان البدايات الحقيقية للمسرح العربي هي التي ذكرت سابقا.

والمسرح العراقي كجزء من المسرح العربي وقد مر اكثر من قرن كامل على تلك البدايات، وبعد أن قامت حركات مسرحية في معظم الأقطار العربية وكتبت نصوص خاصة للتمثيل المسرحي من قبل مؤلفين عرب وأخرجت المسرحيات العديدة المترجمة منها والمؤلف محليا من قبل مخرجين عرب ومثلها ممثلون عرب،استطاع المسرح العراقي أن ينهج ذلك النهج العربي في التأليف والإخراج لموضوعات عديدة. لذا فهل هناك حاجة للبحث في مجال مصادر المسرح العراقي والتقصي عنها وكيفية الاستفادة منها وتوظيفها من قبل المسرحيين العراقيين في أعمالهم الفنية؟ وهل هناك مميزات لأعمال المسرح العراقي وخصائص تميزه عن باقي المسارح في العالم؟ وهل استفاد الفنانون العراقيون من انفتاحهم على الثقافات الأجنبية ووظفوا وكيفوا وطوروا الثقافة المسرحية بما يناسب المجتمع العراقي وذائقة الإنسان العراقي؟ والإجابة على تلك الأسئلة هي التي أوجبت الحاجة إلى هذا البحث(مصادر المسرح العراقي وتوظيفها في العرض المسرحي).

لذا تتجلى أهمية البحث في ناحيتين:-

١- علمية حيث يوفر للعاملين في حقل المسرح والدارسين تركيزا للمعلومات وإضافة معلومات جديدة تخص مصادر المسرح العراقي منذ نشأته وحتى اليوم.

٢- علمية حيث يبين الكيفية التي يمكن بها للمخرجين والمصممين الاستفادة من تلك المصادر وتوظيفها في العروض المسرحية ولطالما قام المسرحيون العراقيون بمحاولات لتأصيل مسرحهم من جهة ومحاولات لتكييف المسرحيات الأجنبية لمتطلبات الواقع في العراق من جهة أخرى.

أهداف البحث

أن غاية البحث تتلخص في جانبين :-

الأول:-

التعرف على المصادر المختلفة التي استقى منها المسرحيون العراقيون في فنهم المسرحي.

الثاني:-

التعرف على كيفية الاستفادة من تلك المصادر وتكيفها لواقع القطر.

فرضيات البحث

اعتمد البحث على فرضيتين:-

الأولى: استقى المسرحيون العراقيون من مصادر مختلفة لتناسب فنهم المسرحي.

الثانية: استطاع المسرحيون العراقيون أن يكيفوا المصادر المسرحية العربية والأجنبية لواقع مجتمعهم.

مسلمة البحث

يضع الباحث المسلمة التالية:

الفن على اختلاف أنواعه ليس حكرا على أحد وعلى أمة من الأمم.

حدود البحث

يتحدد البحث في المجالات التالية:-

١- زمانيا- الحقبة الأخيرة من هذا القرن.

٢- جغرافيا - القطر العراقي.

٣- موضوعيا- النصوص المؤلفة والمعدة والمترجمة والعروض المسرحية.

ظهرت العديد من الدراسات عن تاريخ المسرح العراقي وتاثره بالمسرح العربي وكيف تطور وساهم في الحركة المسرحية العربية ومن خلال مشاركاته في المهرجانات المسرحية العربية وصدى عروضه المسرحية. والبحث هذا يستفيد من تلك الدراسات لوضع إطاراه النظري.

تتضارب الآراء حول تراثنا المسرحي.. البعض يعود به إلى الفترة معتمدا في ذلك على وجود شارع الموكب الذي كان يشهد المسيرات والاحتفالات والمواكب الملكية كذلك وجود مدرجات المسرح الإغريقي، والبعض الأخر يرى في هذا الرأي مبالغة ومغالاة فشارع الموكب ما هو ألا طريق عريض منسق يتوسط مدينة بابل، وتمر به المواكب وليس لوجوده أي صلة بالتراث المسرحي، كذلك المسرح الإغريقي فانه مجرد مسرح صغير قياسا بالمسارح الإغريقية والرومانية القديمة، ثم انه ليس من صنعنا، ووجوده لا يعني قيام حركة مسرحية في ذلك الوقت، بل ربما فعاليات متقطعة قام بها الإغريق أثناء مرورهم بالعراق في طريقهم لفتح بلاد فارس بقيادة (الاسكندر). وهناك من يقول أن بذرة المسرح انطلقت من المواكب الدينية والتشابيه فهناك القصة وهناك من يقوم بأدوار الشخصيات ، وهناك الجمهور أيضا. وهذا يعني أن عناصر الإنتاج المسرحي الرئيسية الثلاث متوفرة (الفكر،الممثل،الجمهور). وكما يبدو نحاول أن نتشبث بشيء يعكس أي واقعه لنبرهن من خلاله أن المسرح في العراق بصورة خاصة وفي الوطن العربي بصورة عامة له جذور موغلة بالقدم، حتى أن البعض يدعي أن جذوره ابعد في امتدادها من جذور المسرح الإغريقي والرومالني.

المبحث الأول: نبذة تاريخية موجزة عن تاريخ المسرح العراقي

ظلت قضية وجود المسرح في حضارة العراق القديم غير محسومة حتى السنوات الأخيرة حين تم الكشف عن عدد من النصوص السومرية والبابلية ذات البناء الدرامي الواضح، والتي يرقى بعضها إلى مستوى النص المسرحي الذي يصلح ، مع شئ من التغيير والتطوير للعرض أمام الجمهور . وقد اثبت بعض الباحثين، أن بعض هذه النصوص لا تعكس العلاقات الدينية القائمة بين الإلهة والبشر فقط، إنما هي تعبر أيضا عن جانب من الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة في المجتمع العراقي القديم.

ويمكن أن يكون النص السومري المعروف ب(رثاء اور Ur Lament) نموذجا لهذا النوع من النصوص وهو نص قد حظي باهتمام كبير من بعض الباحثين الألمان والفرنسيين والأمريكان والعراقيون (م ٧ص ٢) وهو اهتمام لم يقتصر على دراسة هذا النص ومقارنته ببعض النصوص المسرحية الإغريقية، إنما وصل إلى حد تقديمه على الخشبة من قبل الباحث والمسرحي العراقي الدكتور(عوني كرومي) الذي قدم عرضا مسرحيا ببغداد اعتمادا على النص المذكور. ويعود النص إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ما زال يحتفظ بقوته وحيويته الدرامية وان مقولته وفكرته الفلسفية مازالت معاصرة حتى ألان ، وقد تجسدت من خلال حكاية المسرحية وأفعالها وأحداثها، حيث أن تاريخ تهجير شعب آور وطرده بقوة من ارضه، وكفاح هذا الشعب من اجل تحرير ارضه، يمكن أن تكون مفيدة وعاكسه في مقالها لحياة وتاريخ الشعب العربي الفلسطيني الذي يعيش صراعا يشبه في عدة وجوه صراع شعب آور (م١٠ص٥) وهناك نصوص أخرى درامية مثل (السيد والعبد) الذي يعود إلى مرحلة متأخرة من مراحل الحضارة البابلية ، هذه كلها تؤكد أن السومريين كانوا يملكون مسرحا منظما وذلك اعتمادا على شواهد ونصوص ووثائق نشير هنا إلى بعضها:

١- النصوص الطقسية التي تتخذ في العادة بشكل الحوار بين الجوقة والإلهة.
٢- هناك كتابات سومرية تحوي أوصافا لبعض العروض (المسرحية) وبعض الشخصيات القائمة بها، وبعض الأفعال والأحداث التي تحتويها.
٣- وجود أختام أسطوانية تعكس في صورها أشكال بعض هذه العروض مثل مشاهد صراع الآلهة في (الزواج المقدس) وبعث الآلهة تموز ونزول عشتار إلى العالم السفلي وغيرها.

وفي بداية الستينات من هذا القرن تم الكشف في مدينة الوركاء عن وجود (بيت) للتمثيل قريب من معبد الإله (عشتار- اينانا) ويعود بناءه إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد. وهناك نصوص مرافقة لاحتفالات الخصب والأسرار العراقية القديمة مثل قصة الخليفة البابلية ، وملحمة كلكامش، وملحمة الطوفان ، والزواج المقدس وغيرها من مظاهر أحفالية ذات طابع ديني. وقد درس الألماني كريمر(S. No Kramer) بعض النصوص المكتوبة ذات شكل حواري يجري فيه الكلام بين شخصين أو اكثر حول أمور مختلفة مثل الصيف والشتاء والحيوان والزرع وعلى

شكل ابيات شعرية وتشترك فيها أربعة شخصيات منها اثنان من الآلهة (١٤ص١٨٢).

ومن معطيات هذا المبحث عن المسرح العراقي القديم، نخلص أن الموروث العراقي كان خلاصة لإنجازات حضارية وأسطورية متعددة يمكن حصر أهم حقول الاستثمار، أو مجالاته والتي تعتبر أساسية لمسرحنا العراقي وهي:-

١- استثمار على مستوى الأفعال (الأحداث والوقائع) مثل أحداث الطوفان والحروب والطقوس الدينية ..الخ.

٢- استثمار على مستوى الفاعلية (الشخصيات) مثل الآلهة ، الكهنة الشخصيات المشهورة كالملوك والأمراء والأبطال.

٣- استثمار الفضاءات كالمعابد والمدن والأبراج.

٤- استثمار عصور محددة، مثل عصور المدن والسلالات.

٥- استثمار المفاهيم الثقافية واللاهوتية والحضارية، مثل العدل والمساواة والتضحية والحقوق.

٦- استثمار النصوص القديمة وتضمن قصصا أو يعاد تشكيلها طبقا لأساليب الكتابة الحديثة.

٧- استثمار الأسلوب الملحمي الذي يتصف بالفخامة ، كما تجلى في الملاحم والأساطير.

ومع تطور النشاط المسرحي في العراق واتساعه واقترابه شيء فشيئا نحو فهم أوسع لمتطلبات فن الدراما شروطها . يصبح من اللازم أن نبحث في الظروف التاريخية والأصول الحضارية وراء ذلك والتي جعلت المجتمع العراقي يتقبل هذا الفن الطارئ ويمده بأسباب الحياة وكبقاء . ذلك أن الفن المسرحي ، كما هو واضح ن نتاج الواقع وحصيلته الحضارية التي تنعكس في صفات الأمة ومميزاتها الذاتية، إذ لا يمكن لفن من الفنون أن يزدهر في مجتمع من المجتمعات بمجرد النقل والاقتباس. وأنما ينبغي أن تكون الظروف الحضارية مهيأة لاستقبال هذا الفن ومدة بأسباب الحياة. (م ٥ص٤) وذلك يتطلب دراسة الظروف الحضارية التي ساعدت على ظهور هذا النوع الأدبي الجديد والتغيرات التي أصابت بنيته السياسية والاجتماعية واثر كل ذلك على المناخ الفكري والثقافي السائر في البلاد. وكما يقول جاك بيرك: (فان المسرح يمكن أن يظهر في بلد ما في تلك اللحظة التي يصل فيها العقل على

مستوى معين من الوعي) (م ٨ص٥٢) وان تبادل الأشكال الثقافية يظل نتيجة منطقية للاتصال الذي يتم بين المجتمعات المختلفة.

وقع العراق خلال القرون الطويلة التي أعقبت سقوط بغداد على يد المغول عام ١٢٥٨ م في حكم عدة دول غير عربية، ثم وقع أخيرا تحت الحكم العثماني ابتداء من ١٥٣٤ م فكان أول قطر عربي يخضع للنفوذ العثماني ويعاني اكثر من غيره، من التأثيرات التركية طوال أربعة قرون تقريبا، أي حتى دخول الإنكليز بغداد عام ١٩١٧ وتشكيل أول حكومة وطنية عام ١٩٢١م.

ومنذ الحروب الصليبية قامت صلات حميمة بين مسيحي الشرق الأوسط والغرب المسيحي ثم توثقت هذه الصلات عبر الأجيال وظهرت واضحة في القرن الماضي، وتأكدت عبر المعاهدات التي عقدتها فرنسا مع السلطان العثماني(م ٢ص١٨) وكانت مطابع الآباء الدومنيكان في الموصل أول من اخرج في القرن الماضي عددا من المسرحيات المعدة أو المترجمة عن المسرح الغربي. ويعتبر يوسف داود (١٨٢٩-١٨٩٠) من اكبر رجال النهضة العربية في القرن الماضي الذي ألف ثمانين كتابا وطبع كتاب (المناهل الفرنساوية لوراد العربية) يتضمن قصصا وحوارات مسرحية منتخبة منقولة عن الفرنسية وهي أول محاولة لنقل المسرح الأوربي إلى العراق.

لقد صدر أول كتاب في مدينة الموصل عام ١٨٨٠ وهو يحتوي على ثلاثة مسرحيات من تأليف الأب (حنا حبش)، والمسرحيات هي: (كوميديا طوبيا) (كوميديا يوسف الحسن) (كوميديا آدم وحاء). وفي عام ١٨٨٨

كتب الخوري هرمز المسرحية التاريخية (نبوخذ نصر) وعرضت في الموصل . وفي عام ١٨٩٣ قدم نعوم فتح الله سحار مسرحية (لطيف وخوشابا) باللهجة العامية الموصلية . وفي عام ١٨٩٥ قدم مسرحية (الأمير الأسير) عن الفرنسية، ثم ظهر الفنان اسكندر زغبي فقدم عام ١٩٠٥ مسرحية (الخردة فروش) وهكذا شهد المسرح الكثير من المسرحيات العالمية المترجمة مثل مسرحية (جان دارك) عام ١٩٠٦ ومسرحية (الطيور الصغيرة) عام ١٩٠٨ كما ترجمت مسرحيات موليير ومثلت هناك في الموصل منها: مسرحية (المثري النبيل) و(الطبيب رغما عنه). (م٢ص٧).

وفي عام ١٩١٣ قدمت مسرحية (خراب بابل) وهي تعكس التآمر الخبيث بين اليهود والفرس لاحتلال بابل. وفي عام ١٩٢١ تشكلت أول فرقة مسرحية باسم

(فرقة نادي الانتباه العربي) وقدمت المسرحيات : (فتح الأندلس) (شهداء الوطنية) (فتح عمورية) كما تشكلت فرقة دار التمثيل العربي عام ١٩٢٣، وقدمت المسرحيات: (فتح الشام ، القادسية ، وفاء العرب).

ومن هذه النبذة المختصرة من تاريخ الحركة المسرحية. نجد أن مدينة الموصل هي السباقة في هذا المجال الذي بدا في بغداد بعد الحرب العالمية الأولى وكذلك في مدينة البصرة. ومن المسرحيات الأولى في بغداد مسرحية (النعمان) في مسرح أولمبيا قرب جسر الأحرار في بغداد، وفي عام ١٩٢٢ ، ألف خالص الملا حمادي (الفرقة العربية للتمثيل) وفي عام ١٩٢٤ تأسست فرقة (مدرسة الالياذة) كذلك فرقة (مدرسة التفيض الأهلية) برئاسة عبد الوهاب العاني، وزارت بغداد العديد من الفرق العربية المسرحية (فرقة كشكش بيك) (فرقة البدوي) فرقة(ارطغرلبك) ومن خلال الاحتكاك بتلك الفرق التي قدمت عروضا مسرحية وخاصة فرقة (جورج ابيض) خلقت وعيا مسرحيا لدى الجماهير . وفي عام١٩٢٧ أسس الراحل حقي الشبلي (الفرقة التمثيلية الوطنية) وسميت فيما بعد باسم (فرقة حقي الشبلي) وقدمت المسرحيات جزاء الشهامة)، (البرج الهائل) ، (يوليوس قيصر)،(لولا المحامي)،(الحاكم بأمر الله)،(السلطان عبد الحميد)، (قاتل أخيه)، وانتقلت الفرقة إلى عدد من محافظات العراق. وزار القطر العديد من الفنانين المصريين وبعض الفرق المسرحية من فرقة عطا الله المصرية وقدمت مسرحية (اللئيم) وفرقة يوسف وهبي وقدمت (أولاد الفقراء، كرسي الاعتراف، الاستعبدا) ثم شكلت فرق مسرحية عراقية منها: الفرقة العربية للتمثيل ، فرقة أنصار التمثيل ، وسافر الراحل حقي الشبلي في أول بعثة لدراسة المسرح عام ١٩٣٥ وفي عام ١٩٤٠ أسس فرع التمثيل والإخراج في معهد الفنون الجميلة برئاسته. ونجد أيضا من خلال ما تقدم أن هناك حصيلة متنوعة في مصادر المسرحيات المقدمة وروافدها ويمكن أجمالها كما يأتي:-

١- مصادر أجنبية ، ففي الموصل ترجموا المسرحيات الأوربية ومثلوها في أواخر القرن الماضي، وكان الغرض منها التبشير ليس ألا وبعض مسرحيات عالمية مترجمة.

٢- مصادر تاريخية، اعتمد المسرح العراقي على حوادث تاريخية وشخصيات مهمة لعبت دورا في التاريخ العربي وكان يهدف من ورائها إلى ترسيخ الفكر العربي والصلة بالتراث العربي الزاخر بالأحداث.

٣- مصادر قومية ووطنية، والغرض من اعتماد المسرح العراقي على تلك المسرحيات لكشف مستوى الصراع مع المستعمرين خلال فترة تعرض العراق إلى مطامع كثيرة.

٤- مصادر اجتماعية ، والاهتمام بمشاكل المجتمع العميقة الجذور وكشف الخير والشر وكذلك كشف علاقات الأفراد مع بعضهم والتأثر بالمدارس الرومانسية ومشاكل الحب والخيانة وخطايا المرأة والرجل.

وفي الخمسينيات قام المسرح العراقي بعرض المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تعاني منها الجماهير ، وجسدت مشكلات الفقر والأمراض والامية والسجون والمنافي والإضرابات.

وفي الستينات اخذ المسرح يبحث عن التيارات التجريبية الأوربية الحديثة مثل العبث واللامعقول الواقعية الجديدة وتيار أخر للمسرح راح يبحث عن الموروث الشعبي والتراثي القديم من اجل التجديد.

وبعد ثورة ١٧-٣٠ تموز ١٩٦٨ ازدادت الفرق المسرحية وصالات العرض المسرحي بعد أن كانت تقدم في المدارس ودور السينما أما الفرق المسرحية التي تعمل في العراق بعد الثورة فيهي: فرق رسمية تشرف عليها الدولة بشكل مباشر دائرة السينما والمسرح مديرية المسارح أبرزها الفرقة القومية للتمثيل وفرقة البصرة للتمثيل، والفرق الأهلية وهي فرق خاصة تعمل باسم مجموعة من الفنانين أبرزها فرقة الفن الحديث والمسرح الشعبي و ١٤ رمضان وغيرها الكثير التي تعمل بالمسرح التجاري بعد الثمانينات بسبب متغيرات الوضع الاقتصادي التي دفعت الفنان المسرحي للبحث عن مورد مالي على حساب الفن المسرحي الرفيع إضافة إلى بحث الناس عن مصادر لهو. وهناك فرق المنظمات الشعبية والنقابات أبرزها فرقة المسرح العمالي والاتحاد الوطني لطلبة العراق. ونقابة الفنانين ومعهد وكلية الفنون الجميلة ، ألا أن نشاطها محدود في التسعينات وتكاد تكون معدومة في الفترة الأخيرة (م ١١ص ٣١). ولقد أكملت الفرقة القومية للتمثيل ثلاث عقود على تأسيسها منذ عام ١٩٦٨ إلى عام ١٩٩٨ وقدمت مسرحيات عديدة تمثل مصادر متنوعة لاثراء الحركة المسرحية بعطائها على صعيد الزمن أو على صعيد الإبداع ومعطياتها هي:-

١- مصادر أجنبية، كان الكتاب من فرنسا (موليير) وإنكلترا (شكسبير)وأسبانيا (اليخاندوكاسونا) واليابان والاتحاد السوفيتي (سابقا) وتركيا وأمريكا ونيجريا واليونان ويوغوسلافيا والنرويج والبرازيل وإيطاليا.

٢- مصادر قومية ، كان الكتاب من مصر وسوريا والجزائر وتونس وفلسطين والمغرب ومن ابرز الكتاب عبد الرحمن الشرقاوي وسعد الدين وهبة ومحمود دياب والفريد فرج ونبيل بدران ومحمد عفيفي ورؤوف مسعد بسط وسعد الله ونوس، ومحمود عدوان.

٣- مصادر وطنية ، قدمت مسرحيات عراقية لكتاب عراقيين مثل: عادل كاظم وطه سالم وسعدون العبيدي وقاسم محمد وعبد الله حسن وفلاح شاكر.. الخ.

المبحث الثاني:- لا مصادر المسرح العراقي.

هناك بعض النظريات تعرضت إلى ظهور المسرح منها نظرية تؤكد على الاهتمام بالبحث (عن اصل) في أواخر القرن التاسع عشر حين اخذ الانثرولوجين يناقشون هذه المسالة وعلى ثلاثة مستويات :-

١- ربط فكرة تطور المسرح بتطوير الطقس وكان من المروجين للفكرة (سير جيمس فريزر) منطلقا من أدراك الإنسان للقوى التي تتحكم بمصيره وتقرر وجوده بالتالي بحثه عن الوسائل التي يمكن بها التقرب إلى تلك القوى، حيث تبلورت الطقوس الدينية التي صورتها الأساطير والملاحم التي تضمنت تجسيد شخوص القوى الخارقة التي يجسدها المشاركون بالطقس. وبعد أن تقدم أدراك البشر وطوروا الطقوس وغيروا فيها إلى أشكال حوت بعض عناصر الدراما وتحولت بعد ذلك إلى نشاطات متخصصة حيث حلت الأهداف الجمالية محل الأهداف الدينية وقد تم ذلك عن طريق الإغريق القدماء في القرن الخامس قبل الميلاد. ويرى الباحث أن السومريين في حضارتهم القديمة قد سبقوا الآخرين بمئات السنين في ممارسة طقوس دينية (حوار وجوقة والهة) الزواج المقدس ونزول عشتار إلى العالم السفلي.

٢- افترض (برونيسلاف مالينوفسكي) أن المؤسسات الثقافية تتأصل وتتطور بعلميات غير متشابهة لدى المجتمعات الإنسانية، ويعني أن ليس هناك قاسم مشترك لظهور النشاطات الثقافية لدى الأمم . فإذا كان الإغريق قد أنشاوا المسرح فلا يعني أن مثل هذا النشاط يظهر لدى أمة أخرى حتما. أي أن (برونيسلاف) رفض منهج (فريزر) الاستدلالي القياسي واستبدله بمنهج استقرائي استنتاجي. ويرى الباحث أن العراقيين القدماء أيضا سبقوا الإغريق بمئات السنين في ثقافاتهم وكتاباتهم للأساطير والملاحم والأختام الأسطوانية واللقى الأثرية والألواح

الطينية المكتوبة خير دليل على ذلك. فالحضارة العراقية القديمة من اقدم الحضارات فالاحتفالات السنوية والأغاني والرقصات الإغريقية موجودة قبل المسرح في حضارة وادي الرافدين على طول السنة وتتخللها الحوارات والأناشيد والرقصات قرب المعابد العديدة في العراق جنوبا ووسطا وشمالا.

٣- رفض (ليفي شتراوس) الدار ونية الثقافية التي تعتقد أن المجتمع يتطور عبر الخطوط الفردية ولكنه اتفق مع (فريزر) في أهمية القاسم المشترك العالمي واختلف معه في إمكانية قيام العقل البشري بالاستنباط وبالتحليل وهذا ما حدث بشان خروج المسرح من بطن الأسطورة ، حيث يتكامل العقل البشري بصيغة موحدة. ولم يكن (شتراوس) مهتما بالاتجاهات الارتقائية وانما بتلك التي تتعلق بالعمليات العقلية العمدية وهي عمليات مستقلة عن الزمان والمكان(م ١٣ص٢).

ويرى الباحث أن العراقيين القدماء الذين كتبوا الطوفان وملحمة كلكامش والزواج المقدس والذين كتبوا الشعر وقصة الخليفة يمثلون إمكانية قيام العقل البشري بالاستنباط والتحليل وهي عملية عقلية ارتقائية تمثل قوة الأسطورة والملحمة المكتوبة التي هي جوهر المسرح ونشأته. ومن خلال هذه المستويات الثلاثة نستخلص مصادر عديدة للمسرح العراقي لان الأدباء والكتاب العراقيين لم يتركوا ضربا من ضروب الأدب ألا وطرقوه، فقد ألفوا القصص والأساطير والملاحم . وكتبوا الصلوات والأدعية والترانيم وجمعوا الأمثال والحكم والنصائح، ونظموا قصائد الغزل والمناجاة وناقشوا المسائل الفلسفية مثل الحياة والموت وخلق الكون والإنسان والخير والشر وهناك العديد من المصادر والعادات والمعتقدات ، الآداب، الفنون (م١ص١٠).

١- مصادر حضارية (الحضارات العراقية القديمة).من صورها الحضارة البابلية من أهم ملاحمها الخلق والتكوين – ملحمة كلكامش والبحث عن الخلود -ومن المسرحيات التي كتبت وقدمت مسرحية (رثاء اور) و(الطوفان) و (كلكامش) و(كيف تفسر الخلود عند كلكامش).

٢- مصادر تاريخية وتعني بالتاريخ العربي عامة قبل الإسلام وبعده ، ثم تاريخ العراق وبقية البلدان العربية كل على حدة قبل الإسلام وبعده وتاريخ الشعوب والملوك والأمراء.من صروها (نبوخذ نصر) مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) (فتح الأندلس) (فتح عمورية) (فتح بين المقدس).

٣- مصادر دينية وأخلاقية واصلها من القرآن الكريم والقصص التراثية وأحاديث الرسول(ص) والسير والمغازي وقصص الأنبياء والشخصيات الإسلامية وصحابة الرسول والخلفاء الراشدون والمبشرون بالجنة والمذاهب والمعتقدات، والملل والنحل، والشعائر والطقوس والاحتفالات الدينية طقوسية عاشوراء، المولد النبوي ، الأذكار ، وهناك كتب الأخلاق ومنها رسالة في الصداقة والصديق للتوحيدي ورسائل الجاحظ. من المسرحيات في العراق (ثانية يحيى الحسين) تأليف محمد على الخفاجي عن الحسين واستشهاده في كربلاء و (بغداد الأزل بين الجد والهزل) لقاسم محمد ، و (دماء على ستار الكعبة) تأليف فاروق جويدة (مصري) عن الحجاج بن يوسف الثقفي.

٤- مصادر صوفية وتعني بالقصص الصوفي والشعر الصوفي والغناء الصوفي وقصص المعراج الصوفي وقصة الإسراء والمعراج ومعراج ابن عربي ومعراج البسطامي وغيرها من كبار المتصوفة منطق الطير للعطار المثنوي وحكايات لجلال الدين الرومي والحلاج، والسهروردي وكبار المتصوفة وخاصة الشخصيات القلقة كسلمان الفارسي والحلاج البسطامي الذين اشتهروا بشطحاتهم الصوفية. ومن صورها مسرحية (رسالة الطير) لقاسم محمد في رسائل ابن سينا والغزالي عن مجمع الطير للعطار.

٥- مصادر قصصية (وادبية وشعبية) من الصور القصص(الأدبية) القصص التاريخية والقصص العاطفية والفروسية والدينية والمقامات والمنامات القصص الفلسفية حي بن يقظان لأبى طفيل، رسالة الغفران للمعري، قصص الحيوان كلية ودمنة لابن المقفع رسالة تداعي الحيوان على الإنسان لاخوان الصفا، قصص الخوارق التوابع الزوابع، القصص الفكاهي نوادر البخلاء لجاحظ ونوادر النوكي المجانين والطفيليين والحمقى والغفلين من الأذكياء وغير ذلك، ومن المسرحيات التي تتطرق إلى ذلك (مقامات ابن الورد) لعادل كاظم عن المقامات ومسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل). ومحاكمة فنس بن شعفاظ لعبد اللطيف عقل عن سيرة فينس بن شعفاظ ومسرحية (ليلة خروج بشر بن الحارث حافيا) لعزيز عبد الصاحب من ألف ليلة وليلة والتراث العباسي. أما القصص (الشعر ، قصص الجان والخوارق، الف ليلة وليلة، السير الشعبية المدونة الفصحى، الهلالية، عنترة ، الأميرة ذات الهمة، سيف بن ذي يزن الظاهر بيبرس ، حمزة البهلوان، على الزيبق، راس الغول والقصص الفكاهي، نوادر جحا والقصص التمثيلي

الشعبي بابات بن دانيال الكحال. وخيال الظل. ومن صورها المسرحية مسرحية (الباب) ليوسف الصائغ عن رحلة السندباد الرابعة في ألف ليلة وليلة ومسرحية (ليلة في ألف ليلة) لفلاح شاكر في ألف ليلة وليلة أيضا ومسرحية (سقوط الملك شهريار) لجاسم محمد صالح عن شهرزاد وشهريار في ألف ليلة وليلة ومسرحية (فرجة مسرحية) لكريم جمعة ومسرحية (كان يا ما كان) لقاسم محمد ومسرحية (ألف رحلة ورحلة) لفلاح شاكر ومسرحية (أحزان الدولفين الأحدب) لعادل كاظم عن السندباد البحري ومسرحية (الموت والقضية) لعادل كاظم عن ألف ليلة وليلة ومسرحية السندباد البحري و (الليالي) لعقيل مهدي عن حكاية الصعلوك والقرندل الثاني ومسرحية ابن ماجد لعزيز عبد الصاحب عن رحلة ابن ماجد الاستكشافية.

٦- مصادر شعرية (رسمية وشعبية) منها الأشعار المتعلقة بالشواعر العرب قبل الإسلام وبعده واشهرها الأغاني للأصفهاني في شعر الصعاليك كالشنفري وتأبط شرا وعروة بن الورد، شعر الحداء وأغاني العرس والطفولة واغاني المهد والعمل، شعر اللصوص والشطار والعيارين ، وشعر المكدين والطوافي والجوالين، الشعر الساخر كشعر بن سودهن ، الشعر النبوي ، الشعر الصوفي ، في الشعر البدوي والمفاخرة في الجاهلية. ومن المسرحيات مسرحية(أبو الطيب المتنبي) لعادل كاظم عن حياة الشاعر المتنبي.

٧- مصادر (شبه مسرحية) ومن صورها الشوارع والأسواق والموالد، فمن الغوازي من الغجر، المساخر والملاعب التهريجية، المضحكون المقادون السماجة، القردانية والحواة مدربوا الحيوانات ، ومرقصوا الأفاعي أكلة النار، المشعوذون الممثلون الجوالون، الشحاذون ونمر أوصاف البلاد، فنون الساحر وخيال الظل والارجواز وصندوق الدنيا، طقوس واحتفالات دورة الحياة (الميلاد، السبوع الختان، الزواج ، الموت). مسارح المقاهي، الحكوات الشعبية (القصخون) شاعر الربابة طقوس واحتفالات دينية، طقوسية عاشوراء الموالد والاذكار، احتفالات عيد نوروز، مواكب الخلفاء والسفراء ومنها مسرحيات(المفتاح) ليوسف العاني عن أغنية شعبية ومسرحية (الخراب) ليوسف العاني عن العرائس.

٨- مصادر (الأمثال والأحاجي والألغاز) وترجع إلى ما تتضمنه في قصص الأمثال التعليلية والأسطورية والحكايات الشعبية الخرافية وقصص الحيوان المرتبطة

بالأمثال والأحاجي والألغاز وكتب (الأعجاز في الأحاجي والألغاز) لابن علمي بن هاشم الحظيري البغدادي. منها (مسرحيات حزام السلطان) المهدي السماوي عن الأحدب والتاجر والطبيب النصراني ومسرحية(حكاية الطبيب صفوان) لمحي الدين زنكنة ومسرحية(حلاق بغداد) لبعد الله قاسم جعفر ومسرحية (كان يا ما كان) و (حال الدنيا) لمقداد مسلم والف قتيل والف امنية والف لعبة والف رهان ورهان والف حلم وحلم لفلاح شاكر.

المبحث الثالث:- إجراءات البحث

يتعرض البحث إلى أربعة مصادر أساسية يستقي منها المسرح العراقي وهي تنبع من الحياة وتصب فيها وسواء كانت هذه الحياة عراقية قديمة أم حديثة.

أولا :- المصدر الأجنبي:-

في بداية فترة الاحتلال الإنكليزي للعراق قدمت مسرحيات لترفيه عن أفراد الجيش شاهدها عدد من العراقيين وإذا كان رجال الدين المسيحي في الموصل ترجموا المسرحيات الأوربية ومثلوها لغرض التبشير ليس إلا، إلا أن المسرحيين العراقيون ظلوا يتعقبون أثار المسرح الغربي واتجاهاته المختلفة ويحاولوا أن يظهروا قدراتهم على تبنيها وتوظيفها لبيئتهم فترجموا نصوصه وتعلموا تقنياته عن طريق المشاهدة أو عن طريق الدراسة، وتعامل بعض المخرجين العراقيين مع النصوص الأجنبية ما فعله (إبراهيم جلال) في مسرحية (بونتيلا وتابعه مأتي) والتي عرقها إلى مسرحية (البيك والسائق) والتي كتبها أصلا (بر يخت الألماني) وحمل إخراجه سمات بصمته الخاصة التي امتزجت بسمات المسرح الملحمي واسبغ على العرض الكثير من الصفات المحلية واضاف بعض الأغاني . كذلك اخرج سامي عبد الحميد مسرحية (هاملت) (لشكسبير الإنكليزي) وسماها (هاملت عربية) واسبغ على العرض كثيرا من السمات العربية سواء بما يخص العادات والسلوك إلى ما يخص الأزياء والمناظر التي صممها الراحل (كاظم حيدر) (م ٦ص٢٥) وقدم صلاح القصب (الملك لير) لشكسبير أيضا برؤية خاصة وفي بيئة مغايرة لبيئتها الأصلية وقدم جاسم العبودي مسرحية كلهم أولادي (لارثر ميلر الأمريكي) الذي أكد تمسكه بالمدرسة الواقعية والمسرح الصندوق وعنصر الإبهام واتباع منهج الطريقة ويظهر اهتماما خاصا بتحليل الشخصية محاولا إضفاء الحياتية على العرض المسرحي اكثر من إضفاء صفات جمالية. كذلك فعل بدري حسون فريد في مسرحية (الأشجار تموت واقفة) (ليخاندرو كاسونا الأسباني) الذي أضاف لمسات جمالية إلى واقعية العرض والتأكيد على بناء المسرحية وإيقاعها. وهناك الكثير من المسرحيات الأجنبية المقدمة على المسرح العراقي عالجها المسرحيون العراقيون بأساليب مختلفة.

ثانيا:- المصدر التراثي والتـــاريخي

انتبه المسرحيون العراقيـــون إلـــى هـــذا المصـــدر الغنـــي واعتـــبره بديـــلا عـــن المصدر الأجنبي لتأصيل مسرحهم والاعتزاز بـــالتراث والهويـــة العربيـــة والاســـتفادة مـــن الارتجال كأسلوب في مسرح الحلقة فـــي الـــتراث العربـــي قـــدم قاســـم محمـــد مســـرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) التي استفاد فيـــها مـــن عـــدة مصـــادر أدبيـــة عربيـــة مثـــل البخلاء للجاحظ والمقامات (مقامـــات الحريـــري) التـــي حـــاول فيـــها ان يجســـد المشـــاهد التمثيلية وبشكل مشابه لما رسمه (الواسطي) فـــي لوحاتـــه المشـــهورة.

وقد حـــاول المخـــرج العراقـــي إبراهيـــم جـــلال تجذيـــر المســـرح فـــي الـــتراث والابتعاد عن تبعية المسرح الغربي، وتكاد تجربة عـــادل كـــاظم فـــي مســـرحية (المتنبـــي) تقترب من ذلك وفيها يسلك المؤلف العراقي ســـلوك الكـــاتب الملحمـــي فـــهو يعتمـــد علـــى الرواية التي يقوم بها المعاصر والعربي فـــي أن واحـــد ويعتمـــد علـــى المشـــاهد القصـــيرة التي تتحول مكانيا وزمانيا ويعتمـــد علـــى التعليقـــات وقـــد عـــزز (إبراهيـــم جـــلال) ذلـــك المسلك عندما أخرجها باستخدام عامل التغريب فـــي عـــدة مواقـــف. وهنـــاك مـــن اســـتفاد من التراث وحكايات ألف ليلة وليلة وصبها فـــي قـــالب جديـــد يتوائـــم مـــع متطلبـــات هـــذا العصر ويعكس تطلعات المشاهدين ويقترب مـــن هـــذا النمـــوذج مســـرحية (كـــان يـــا مـــا كان) لقاسم ومسرحيات فلاح شاكر (ليلة من ألف ليلـــة) و (ألـــف رحلـــة ورحلـــة) والتـــي تناول في الأولى قصة التفاحات الثلاث بمعالجة جديدة في حيـــن تنـــاول الثانيـــة بعضـــا مـــن رحلات السندباد وبمنظور جديد أيضا. وهناك نمـــوذج أخـــر زواج بيـــن الـــتراث العربـــي والهموم السياسية الاجتماعية الحاضر في مركب جديـــد لـــه خصوصيتـــه ومنـــها مســـرحية (السؤال) لمحي الدين زنكنة والتي تقترب مـــن تجربـــة ســـعد الله ونـــوس فـــي مســـرحية (الملك هو الملك) وهناك من استفاد من النصوص الشـــعبية المتوارثـــة لـــدى أبنـــاء الشـــعب العربي في بلدانه المختلفة وفي العراق يوســـف العـــاني فـــي مســـرحية (المفتـــاح) اعتمـــد على أغنية (ياخشيبة نودي نـــودي ودينـــي علـــى جـــدودى..) وظـــهرت تلـــك المســـرحية بشكل يقترب من شكل المسرحية الملحمية ســـواء فـــي بناءهـــا أم فـــي شـــخوصها أم فـــي أحداثها المغرية- وهناك أيضا من اعتمد التاريخ العربـــي مصـــدرا للكثـــير مـــن النصـــوص المسرحية القديمـــة والحديثـــة (شمســـو) و(الأســـوار) لخلـــد الشـــواف (نبوخـــذ نصـــر) و (صلاح الدين الأيوبـــي) و (فتـــح الأندلـــس) و(عموريـــة) و(مجـــالس الـــتراث) (الملحمـــة الشعبية)... الـــخ.

ثالثا:- المصدر القومي والوطنـــي:-

تنبه المسرحيُون العراقيون ومنذ فترة طويلة إلى أن المســـرح يمكـــن أن يتخـــذ وســـيلة مـــن وسائل بث الوعي القومي والوطني فـــي نفـــوس الجمـــاهير وتـــأجيج الحماســـة فيـــها ضـــد المحتلين والمستعمرين والمغتصبين لارض العـــرب وبالتـــالي تحفـــيزهم علـــى لـــم الشـــمل

والتأكيد على أهمية الوحدة بين أقطارهم وكان ذلك التنبيه قديما منذ البدايات الأولى لنشاة المسرح الحديث واستغلت بعض المسرحيات المترجمة لهذا الغرض إضافة لما كتبوه من مسرحيات تدخل في هذا المضمار. وظهر هذا المصدر المهم على عدة مستويات اذكر منها:-

١- مستوى الصراع القديم ضد الطامعين كما في مسرحيات (الثورة العربية) و (القادسية) ليحيى قاف
و (كسرى والعرب) لانطوان جميل.

٢- مستوى الفتح الإسلامي كما في مسرحيات (فتح بيت المقدس) لمصطفى كامل و (طارق بن يزاد) لعبد الحق حامد.

٣- مستوى الصراع الحديث ضد المستعمرين كما في (الثورة العربية الكبرى) لعبد الحميد راضي ومسرحية (وحيدة) لموسى الشابندر و (المقاتاون) لجيان.

٤- مستوى النضال ضد الصهيونية كما في مسرحيات (بطاقة دخول إلى الخيمة) لعبد الأمير معلة و (جد عنوانا لهذه التمثيلية) لجليل القيسي و (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) لسعد الله ونوس
و (الخرابة) ليوسف العاني.

٥- مستوى الحرب- كما في موضوعية الحرب العراقية الإيرانية وكشف أطماع الأعداء والتعبير عن بطولات المقاتل العراقي ومن خلال مسرحيات(حكاية الأرض والعطوش والإنسان) لقاسم محمد، (وفيصل على طريق المجد) لسامي عبد الحميد و (أم المقاتلين) طه سالم وغيرها. وكذلك مسرحيات تناولت العدوان الأمريكي الأطلسي على العراق وعنجهية أمريكا كما في مسرحية (هنا أمريكا) و (أمريكا قارة الرعب) لقاسم محمد .

رابعا- المصدر الاجتماعي:-

كان هناك صلة حميمة بين الشعب- الجمهور وبين المسرح بمخرجيه وكتابه وممثليه، فنجد السمة الإنسانية المتوافرة في مسرحنا وخاصة في مسرحية (أنا أمك يا شاكر) ليوسف العاني الذي عبر بصدق عن جوهر الإنسان العراقي العريق، الجوهر الصافي من كل الادران. وكذلك في مسرحية (الشريعة) ليوسف العاني أيضا ومسرحية (الغريب) لنور الدين فارس ومسرحية (طنطل) لطه سالم و(الحصار) لعادل كاظم و (تموز يقرع الناقوس) (م٤ ، ص٨) أن كل تلك المسرحيات لم يلتفت كتابها إلى المشاكل الطافحة على السطح كالحب والزواج والخيانة بل إلى مشاكل المجتمع العميقة الجذور وفضح عناصر الشر ويكاد يقترب الكتاب من المدارس الفنية الحديثة كالمدرسة الواقعية والرمزية والتعبيرية وكشف العلاقة بين المستغل (بكسر الغين). والمستغل (بفتح العين) أساسا لموضوعات كثيرة منها أيضا(تؤمربيك)

و(صورة جديدة) ليوسف العاني و (عقد حمار) لعادل كاظم و (صوت النخيل) لطه سالم. وتبقى مشاكل المجتمع والحياة اليومية للفرد العراقي حقلا خصبا يحصد منه المسرح حصادا وفيرا ومصدرا لاينضب.

الاستنتاجات

١- تنوع وتعدد المصادر للمسرح العراقي وهذا يعطي فضاء واسع للإبداع المسرحي واثراء للحركة المسرحية على صعيد التأليف والإخراج.

٢- هناك طاقات تمثيلة كبرى يتمتع بها العراق لو قارنها بالحكواتي وخيال الظل والمقامات وصندوق الدنيا (الطاقات العربية) والمونودراما والتمثيل الصامت والارتجال والسرد والمشاهد القصيرة (الطاقات المعاصرة) وباستطاعة المسرحيين العراقيين ان يحققوا هوية خاصة لمسرحهم لا تقل تميزا عن أي مسرح أخر في هذا العالم.

٣- المصادر العديدة للمسرح العراقي غنية بالأشكال والمضامين الاحتفالية والتعبيرية القابل للتشكيل المسرحي مثلا(القصخون) في المقاهي البغدادية التي تجعل المخرج يستلهم تلك الأشكال التعبيرية.

٤- هناك بقع في المصادر التراثية التاريخية لم تسلط عليها الأضواء بعد تصلح لان تكون مادة درامية خصبة ومنها الحضارة العربية قبل الإسلام وقبلها تاريخ العراق القديم وخاصة أيام سرجون ألا كدي وحفيده نوام سين اللذين قدموا إنجازات سياسية وأول من نادى بالأفكار الوحدوية . ودور العراق في فترة حكم المناذرة في الدفاع عن العروبة ضد الفرس وتحرير العراق.

٥- اختلاف أساليب تعامل المخرج المسرحي العراقي مع مصادر المسرح المنوعة تبعا لاختلافها وتعكس موقف المخرج وخاصة عندما يكون المخرج على وعي بذوق عصره وان ما يقدمه سيكون مقبولا أو مرفوضا وفق معايير العصر الفكرية والفنية .

٦- أن عدم معرفة المصادر الأساسية للمسرح العراقي تؤدي إلى عدم الدقة في بعض عناصر العرض المسرحي من ناحية الشكل والمضمون فالدقة التاريخية تحتاج إلى معرفة طراز العصر في المسرحية بشكل دقيق والدقة الاجتماعية تحتاج إلى معرفة المشكلات الاجتماعية بعمق وتحليل أسبابها لبناء تصورات جديدة مع متطلبات القطر.

٧- نظرا لاختلاف مصادر المسرح نقل بعض المخرجين عروضهم خارج بنايات المسرح التقليدية مثلا مسرحية (كلكامش) عرضت في بابل على المسرح

المدرج وقدمت مسرحية (فيت روك) في قصر الاخيضر، ومسرحيات صلاح القصب في الهواء الطلق وسعدي يونس في المقاهي.

٨- تأثير المخرجين بالمسرح الأوربي أو الأمريكي فكان المصدر الأجنبي واضحا من خلال الأعداد والاقتباس ونقل تجارب المسرحيين في العالم فمارسوا المسرح البيئي والمسرح الطقسي والمسرح الاحتفالي ومسرح الواقعة ولكن المهم هو أيجاد خصوصيتهم ليكونوا علامة واضحة في المسرح العراقي.

المصادر العربية والأجنبية

١- الجوهري (محمد) الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، القاهرة، مطبعة التقدم، دار الكتاب للتوزيع، سلسلة علم الاجتماع المعاصر كتاب ٢٠،ج١،١٩٧٨.

٢- الطالب (د.عمر) . المسرحية العربية في العراق، ج٢، بغداد ، منشورات مكتبة الأندلس، ١٩٧١.

٣- الراعي (د. علي) . المسرح في الوطن العربي. الكويت : عالم المعرفة، ١٩٨٠.

٤- ثروة (يوسف). بعض السمات الإنسانية في المسرح العراقي، في مجلة الطليعة الأدبية (بغداد) العدد التاسع، أيلول ١٩٨٠.

٥- دغمان (سعد الدين حسن) الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ، بيروت :د-مط ، ١٩٧٣.

٦- عبد الحميد (سامي). تطور الذهنية الإخراجية في المسرح العراقي، في مجلة الأقلام (بغداد)، العدد الرابع ١٩٨٧.

٧- خضير (د. ضياء). حول المسرح في العراق القديم. بغداد ، كلية الآداب جامعة بغداد ، ١٩٩٢.

٨- خضير (د. ضياء). طلائع الأثر الأوربي في المسرح العراقي. في مجلة الأديب المعاصر (بغداد) العدد ٤٣ كانون الثاني ١٩٩٢.

٩- خوري (أميل) واسماعيل(عادل) .السياسة الدولية في الشرق العربي ، بيروت، ١٩٥٩.

١٠-كرومي (د. عوني) ، رثاء آور، أطروحة في المسرح العراقي، ١٩٧٦.

١١-يحيى (حسب الله). مسرح الثمانينات في العراق. ملامح ومؤشرات في مجلة الأقلام(بغداد) العدد الثاني ، شباط ١٩٩٠.

12- Jacquesberques, Les Atrs du spectale dans Le Monde arabe depuls Cent ans, In, Le teuatr arabe, Paris , P. 38

13- Brokett, Oscar G. History of the Theature (Boston, Allyn and Bacon, Inc.), 1974, P.2.

14- N. Kramer, I. Histoire Obmmence Asumer, Paris, P.1975.P.182.

السمات السريالية في لوحات علاء حسين بشير

د. وسماء حسن محمد

كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ يهدف البحث إلى التعرف إلى الأشكال والرموز التي وظفها الفنان في التعبير عن أفكاره،والى كيفية تجسيد السمات السريالية في رسومه من خلال تسع لوحات تراوحت ما بين الزيتية والتخطيطية وما بين أعوام ١٩٥٨م-١٩٩٠م. إضافة إلى تحديد المصطلحات ذات العلاقة بالبحث.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٣/٣ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٤/١

ملخص البحث

يتعلق هذا البحث بموضوع السمات السريالية في لوحات الفنان علاء حسين بشير، وهو يقع في خمسة فصول، تناول الفصل الاول مشكلة البحث والحاجة إليه والتي تتمثل في عدم وجود تقييم لإعمال الفنان السريالي عموما في العراق وخاصة بعد انتشار هذا الاتجاه في أعمال الفنانين الشباب وكذلك عدم وجود دراسات شاملة ومفصلة عن هذه الظاهرة، لذا كان من الضروري البحث بجدية عن المصادر والبدايات التي حددت ذلك.

وكان ظهور لوحات الفنان علاء حسين بشير في نهاية الخمسينات بداية حقيقية للفن السريالي في العراق لأنها حملت بذرة هذا الاتجاه رغم إن ظهورها في العراق كان بعد الحرب العالمية الثانية، غير إنها لم تجد لها ما يساعدها على تطورها وانسجامها مع المحيط ولهذا لم تجد لنفسها قاعدة شعبية تسندها، فبقيت في حدود المحاولات.

هدف البحث إلى التعرف إلى الأشكال والرموز التي وظفها الفنان في التعبير عن أفكاره،والى كيفية تجسيد السمات السريالية في رسومه من خلال تسع لوحات تراوحت ما بين الزيتية والتخطيطية وما بين أعوام ١٩٥٨م-١٩٩٠م. إضافة إلى تحديد المصطلحات ذات العلاقة بالبحث. وفي الفصل الثاني الذي تضمن الإطار النظري، فقد اشتمل على محورين الأول: السريالية، بدايتها كاتجاه فكرى ظهر في الأدب والفن والتي تحددت سماتها من خلال بياني اندريه بريتون الأول-عام ١٩٢٤ والثاني عام١٩٢٩ والمحاضرة التي ألقاها في أمريكا عام ١٩٤٢ تحدثت عن أهم سمات- السريالية وهي:

١. أهمية الأحلام وحياة الإنسان اللاشعورية.
٢. إنكار وجود التعارض بين الوعي واللاوعي، بل ويمكن اتحادهما وتمازجهما في قوة واحدة.
٣. الاختلاف بين نواميس الطبيعة ونواميس الإنسان، فالتوغل في اللاوعي حدد ماهية الصدفة التي تلعب دورا في الحياة اليومية والحياة العامة والمغامرات التي يقوم بها الإنسان كالحرب مثلا.
٤. الاضطراب النفسي الذي سببته الحرب لالاف الشباب في أوربا، الأمر الذي جعلهم يتحدون عن الأفكار ذات الأهمية في زمن السلم ويندفعوا نحو السخرية في اشد لحظات الحياة جدية.

٥. الطبيعة النفسية للذات والانا فالذات تقابل ألانا أو الوجود الإنساني الواعي، الذي يبقى بعيدا عن رقابة الضمير والوعي، وهذه الذات هي الساحة التي يحصل فيها الصراع بين غريزة الحب وغريزة الموت. فتبدو الصور تشبه إلى حد ما الصور الناتجة عن حالات السكر، حيث تنبعث تلقائيا لا إراديا وعفويا.

أما المحور الثاني فقد تم التعرف على بدايات السريالية في العراق، وقد استخدمت الباحثة الطريقة التاريخية في كلا المحورين.

وفي الفصل الثالث، والذي خصص لإجراءات البحث، تضمن المجتمع الأصلي للبحث وطريقة اختيار العينة والأداة المستخدمة لتحقيق الأهداف، ثم تحليل اللوحات الفنية عينه البحث بالطريقة المنطقية (الاستقرار والاستنتاج).

أما الفصل الرابع فقد خصص للنتائج التي توصلت إليها الباحثة وفق الأهداف المحددة في الفصل الأول، ومناقشتها وفق الطريقة الوصفية أيضا.

الفصل الخامس فقد خصص للاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة على ضوء نتائج البحث، إضافة للتوصيات والمقترحات، ومما توصل إليه من استنتاجات بعد مناقشة اللوحات مايأتي:

١. عبر الفنان علاء حسين بشير عن عوالم الغموض والخوف والقلق والموت من خلال الرموز والألوان وعلاقة الأشكال وروابطها مع بعضها البعض ضمن أجواء غريبة تبتعد عن العالم المادي.

٢. ظهر إن تجربة الفنان علاء اعتمدت على الخوض في قضية الصراع بين الحياة والموت ومصير الإنسان ويقضه الضمير لأعلى أساس الكبت والتلقائية والآلية، ولكن كموقف أنساني خاص وذاتي من العالم.

٣. اتسمت لوحات الفنان بالتشكيل بصرينا حسب طريقة الاتجاه السريالي وسماته، ولكن مضامينها لم تكن ترتبط بهذا الاتجاه، وبانما بالموقف الميتافيزيقي للفنان من العالم إي بفلسفة عالم ما فوق الواقع.

٤.

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه وأهميته

إذا ما تتبعنا بدايات السريالية وخطواتها الأولى، نجد إنها اعتمدت على الأفكار والرموز التي طرحتها لوحات الفنان (كريكو)والتي عرضها في إيطاليا عام ١٩٠٨م(ص ١٨١) وقد تمت ما يسمى بمبدأ ما رواء الطبيعة يهدف الوصول إلى

الشكل الجوهري إي – (العمل على ابرز الفكرة الجوهرية للأشياء المعبرة عن الحقيقة الخالدة فيها) (٨،ص٢٥٠)، وكانت الأعمال تتناول عالم الأحلام على أساس نظرة ميتافيزيقية تتعلق بمشبكة الحياة وصراع الإنسان مع الوجود، ومسالة اصل العالم والقوى التي أوجدته وثبات الطبيعة، وحقيقة الخلود بالإضافة إلى عالم الوحشة والعزلة وماهية الأشياء وجوهرها وربطها. وتطورت هذه النظرة حين اعتمدت العقل الباطن(اللاشعوري) كقاعدة أساسية لها.فظهرت السريالية كتيار ثقافي واسع ظهر في الأدب والفن، والذي تحددت سماته وتبلورت في بيان بيرتون الأول عام ١٩٢٤م وكذلك بيانه الثاوين عام١٩٢٩– (١–ص١٨٧)، الذي أكد فيهما على نظريات كل من فرويد ويونك في التحليل النفسي، حتى إن هربرت ريد قال عنهم انهم(جماعة من الفرويديين)(٢–ص٧٦). وقد دعابيرتون على ذلك إلى إحلال الرؤية الغير معقولة محل الرؤية المعقلوة وإنكار منطقية الأشياء واصلها، وكذلك روابطها، وقد دعت السريالية أيضا إلى حث الناس على كره الحرب والدمار والخراب بعد الظروف القاسية التي كان يعيشها المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الأولى.

أما ظهروها ف العراق فقد كان ذلك بعد الحرب العالمية الثانية عام١٩٤٥ وفي ظروف مختلفة تماما في المناخ السياسي والفكري والثقافي عن اروبا، وهذا ماستبينه الباحثة لاحقا.

إن ظهور أعمال علاء حسين بشير في عام ١٩٥٨ ذات السمات السريالية واستمراره إلى ألان اهيمة كبيرة في تشكيل ظاهرة واضحة لهذا الاتجاه في الفن العراقي المعاصر، خاصة وهو يعتبر ألان من (اكثر.. الفنانين تميزا، تؤهله لذلك عوامل عديدة لعل أبرزها، إخلاصه لمعاناته وأصالته في التعبير عن هذه المعاناة.. ثم تفرغه لها ومثابرته في معالجتها)(١٨،ص١٨)، وهو فنان مخلص للمنهج السريالي (١٨،ص١٨)،(فالعمل الفني عند علاء بشير ليس ترفا أو حاجة تزيينية وبمواصفات جمالية...بل هو مكان لطرح الأفكار، وأداة فاعلة للتعبير عن موقف أنساني واللوحة– عنده– انحياز للإنسان ضد كل الظروف والتحديات...انحياز العقل والإرادة، للمبادئ والعقيدة)(٥،ص٤)، فهو يطرح أفكاره بسمات سريالية ذات رموز تعبر عن الواقع بكل تناقضاته (٥،ص٤). إضافة إلى ذلك فالفنان قد حصل على جوائز عالمية وعربية لإبداعه في أعماله هذه، فهو الفائز بالميدالية الذهبية في الدورة الثانية لمهرجان بغداد العالمي الدولي الثاوين للفن التشكيلي والذي شارك فيه اكثر (من ألف عمل فني لستمائة وخمسون فنانا وناقدا من سبع وأربعين منها سبعة

عشر عربية، تمثلت في ستمائة وستة وعشرين لوحة وستة وثمانين منحوتا ورابع وعشرين عملا سيراميكيا، إلى جانب مائتين واثنتي عشرة عملا من العراق المائة وأربعة فنانين عراقيين)(١٦،ص٢٥)، من هنا تتمثل مشكلة البحث في عدم وجود تقييم أعمال الفنان السريالي عموما في العراق وخاصة إن انتشار هذا الاتجاه بسماته السريالية في أعمال الفنانين الشباب، وكذلك عدم وجود دراسات شاملة ومفصلة عن هذه الظاهرة، تجد الباحثة الحاجة إلى البحث بجدية عن المصادر والبدايات التي تحدد ذلكن وهل إن الفنان علاء بشير ساهم في التأثير وانتشار هذه الظاهرة، وعليه حددت الباحثة موضوع البحث☹ السمات السريالية في رسوم الفنان علاء حسين بشير).

أهمية البحث :تتجلى أهمية البحث بما يلي

١. نشر مفهوم الاتجاه السريالي في مجتمعنا، مما يساعد على فهم الناس لطبيعة هذا الاتجاه في الفن العراقي المعاصر وخاصة في أعمال رائدها الفنان علاء حسين بشير .

٢. يساهم في رفد الحركة التشكيلية بالمعرفة، وفي إغناء دراسات تاريخ الفن العراقي المعاصر، وكذلك يساهم في عمل توثيقي لأحد جوانب الخبرة الفنية العراقية.

٣. يفيد ف الدراسات الأكاديمية والعلمية والتوثيق في كل من معهد الفنون الجميلة ومعهد الفنون التطبيقية وكلية الفنون الجميلة.

أهداف البحث

يهدف البحث للإجابة عن السؤالين التاليين:

١. الأشكال والرموز التي وظفها علاء حسين بشير في التعبير عن أفكاره؟

٢. ما السمات السريالية التي جسدها علاء حسين بشير

٣. كيف تجسدت السمات السريالية في لوحاته؟

حدود البحث

اقتصر البحث على دراسة وتحليل التخطيطات والصور الزيتية والاكرلك في المعارض الشخصية والأخرى التي شارك فيها الفنان داخل القطر للفترة ما بين عام١٩٥٨-١٩٩٠.

تحديد المصطلحات

١- **السمات:** ومفردها سمة وهي (كل خاصيته يمكن ملا حضتها في عمل فني أو معنى من معانيه الراسخة المستقرة) (٢،ص١٤١)، فالألوان والأشكال مثلا سمة

من سمات فن التصوير، والحركة الموسيقية البطيئة أحد سمات فن الموسيقى، والسمة أيضا تعني الأسلوب الخاص أو التنظيم أو الاختيار الذي يتضمن الكثير من التفاصيل . أو إي ظاهرة أخرى تنتمي إليها. وكل عمل فني ينتمي إلى عدة أنماط من حيث السمات، غير إن هذا لا يمنع إن تكون لبعض الأعمال سمات مشتركة حتى بين نمط ونمط آخر سواء سمعي أو بصري (٢١،ص٤١-ص٤٦)، وأي نمط إذا حللنا سمات يتركب منها.(١٢،ص٥٣).

٢- **التعريف الإجرائي للسمات:** وتعني التنظيم الخاص يتضمن الكثير من التفاصيل كاللون والمساحة والأشكال وتنظيمها وروابطها داخل العلم الفني، وقد تكون السمات ايحيائية فكرية ذات صفة مجردة يمكن الإحساس واكتشافها في العمل الفني أو قد تكون ملموسة ومبتكرة.

٤- **فن يمتافيزيقي:** (الفن الذي يعبر عن ما وراء الطبيعة لعالم حالم غريب موحش بمثله كريكو، كارا،دوتشامب وغيرهم، حيث عبر بيكاسو أحيانا بأسلوب هذا الاتجاه)(١٤،ص١٨٠).

الفصل الثاني
الإطار النظري

المحور الأول : السريالية

كان المجتمع الغربي قبل ظهور الرومانتيكية وتيار السريالية التي نشاء منها، يرى إن أهم عوالم الحضارة البشرية والنظام الطبيعي وفوق الطبيعي في العالم،إضافة إلى قوانين الأخلاق والمثل إلعليا ومصير الإنسان وأهدافهن كلها ذات صفات محددة غير قابلة للتغيير، أما الذي نراه من تطور ونمو فهي أمور لا قيمة لها، لأنها تمس السطح الظاهري، بينما يبقى الداخل أو الأعماق ثابتة.

غير إن ظهور الرومانتيكية احدث تحولا في حياة الغرب: من عالم السكون إلى عالم الحركة والدينامية التطورية الممتدة في التاريخ. ولم تعد الأشياء ثابتة، بل هو التغيير الدائب في كل مظاهر الحياة، والفن من بينها.(١،ص١١٢-ص١١٣). والسريالية كتيار ثقافي عكست هذه المفاهيم باعتبارها تيارا متحركا سريع الجريان. وقد أكدت بقوة وإصرار على الحقائق الكبرى والجوهرية في الوجود،وخاصة فيما يتعلق بحرية الإنسان، وكان هذا أهم عناصرها.

وتختلف السريالية عن الانطباعية والتكعيبية في إنها سارت عبر طريق خاص بها متأثرة بنظريات علم النفس، وعلم النفس التحليلي، بينما نجد إن الانطباعية تأثرت بعلم البصريات، والتكعيبية تأثرت بعلم الهندسة الفراغية والرياضيات. أما بالنسبة للاختلافات مع الدادائية فهي كثيرة جدا حتى يخيل للباحثة إن السريالية انبثقت فتية قوية من رماد الدادائية مثل العنقاء، بعبارة أخرى إن الدادائية كانت ضربا من الفوضى والعبث،واعتمدت ٠الشك في قدرة إي شيء موضوعي خارجي، عقلي منظم على التعبير عن الإنسان)(١،ص١٨٢)، ومع إن كلاهما اعتمدا على أهم المنجزات العصرية في علم النفس ونظرياته، لكن السريالية ساهمت في فتح الأبواب على مصراعيها أمام مستقبل الإنسان وحريته، في حين أوصدتها الدادائية بوجهة ونادت باللاجدوى وبعقم التراث والعدمية واعتبرت إن كل الأفعال التي يقوم بها الإنسان عقيمة لاتستحق الذكر(١،ص١٨٢). وإذا ما تتبعنا ظهور السريالية، نجد إن بدايتها كانت في الأدب.

أما في فن التصوير فقد كان ظهروها تلقائيا وعبر أعمال الفنان الإيطالي (كريكو) تحت مبداء ما وراء الطبيعة الذي كان يهدف إلى(إبراز الفكرة الجوهرية للأشياء المعبرة عن الحقيقة الخالدة فيها)(١٠،ص٢٤٩-ص٢٥٠). وكانت لوحات هذا الفنان تتسم بالوحشية والعزلة، تصور أبنية معمارية ضخمة رتيبة التفاصيل ثقيلة الظلال، تثير في النفس الرهبة والتمزق، فكأنها رؤى مفزعة من عالم الأحلام(شكل،١).

السريالية كحركة فكرية وكتيار ثقافي واسع في الأدب والفن تحددت بعض ملامحها من بحوث منهجية تتناول ما هو فوق الطبيعي ، ففي البيان الأول الذي صدر عام ١٩٢٤ لاندرية بريتون الذي كان ينتمي إلى الدادائيين واشترك في المجلة الدادئية (أدب) مع الشاعر لويس اراكون والشاعر فيليب سوبو. كانت مواضيعها ضد الأدب، ونادت باللا جدوى من الكتابة لأنها لم تشارك في حل قضايا الإنسان ولم تتعمق في دراسة الوجود الإنساني (١،ص١١). غير إن اتجاه المجلة تغير بعد ذلك بزعامة اندرية بريتون نفسه وبمشاركة كل من لويس اراغون، بول ايلوار وفيليب سوبو،حيث تطورت الأفكار عبر مواضيعها في استكشاف حقل اللاوعين وكان ذلك بين عامي١٩٢٢-١٩٢٤ حيث تكللت الأفكار والاكتشافات بظهور البيان التاريخي الأول للسريالية وتأسيس مكتبا للأبحاث السريالية أيضا (١،ص١٧). وقد شدد بريتون في بيانه الأول على(معنى الحرية باعتبارها أساس- السريالية فقال: إن كلمة حرية

هي وحدها كل ما يزال يثير حماسي... باعتبارها الدافع الرئيسي للنشاط السريالي)(١٩،ص١٠٨)، ويفهم من كلمة حرية في نظر بريتون بالنسبة للفن، هو التحرر من قيوده، واستشهد بفان كوخ، سورات ، روسو، ماتيس، بيكاسو، ودوشامب. وهذه الأسماء تختلف عنده من سنة وسنه، فـ (حرية الفنان في نظر بريتون، تعني التحرر من قواعد الفن)(١٩،ص١٠٨-ص١٠٩)، كما إن مفهوم التحرير من القيود في الفن تعني اقتناص اللحظات والمظاهر التي تتجلى فيها الذاتية بأقصى فاعليتها الروحية وقواها الخفية، ولهذا فهي تقفز إلى عالم ما بعد الواقع، لكنها لا تتوغل فيه فقط، بل تحاول لان تستشف انعكاسات الواقع وأصداؤه أيضا، وفي ذلك ذكر بريتون: (إن اكثر الأعمال السريالية تطرفا لا تخلو من بقايا بصرية)(١٧،ص١٤٧)، وحتى يمكن التوغل إلى ابعد نقطة في أعماق الإنسان وروحه وعقله، عمل السرياليين على ابتكار وسائل يفهمون بها الأشياء فهما جديدا وعن طريق رؤية مستقبلية ثاقبة، ولهذا أخذت تجرى تجاربها على الغوامض التي تبرزها اللاشعوري حيث توجد الأشياء على نحو غامض ومبهم، وكان عالم اللاشعوري أو- العقل الباطن مرتعا خصبا للسرياليين مستندين على المذهب الفرويدي والمذهب اليونكي الذين يرتبطان بالكبت والجنس والعصاب، الذي من شانهم إن يدفعوا بالنشاط الغريزي نحو اتخاذ صورا في الأحلام، إي إن الفنان الذي يحاول إشباع رغباته ويعجز عن ذلك فانه يلجا للوصول إي تحويل مطالبه إلى غايات قابلة للتحقيق ترويحا عن طريق اللاشعوري، وسواء كان اللاشعوري ذاتي كما عند فرويد أو جمعي كما عند ينك، فان العمل الفني السريالي من وجهة نظر بريتون يجب إن لا تطغي فيه الجوانب السيكولوجية بل المفاهيم الفلسفية للاشعور من خلال اللجوء إلى عالم الأحلام الذي- تكمن فيه كل المشكلات وبهذا تتيح للسريالية كواقع مطلق بان تتطهر من قيودها التي يعيق مسيرتها وتقصد الباحثة بذلك قيود الواقع. أما بالنسبة للتناقض بين الواقع والحلم فيرى بريتون انه يمكن حله عن طريق الواقعية الخارقة للسريالية وبطريقين- استخدمت في الرسم- هما ٠التالقائية أو الآلية، والأحلام)(١٥،ص١٠٨) تقومان على إن الصورة (تبدأ بتحديد نفسها، أو توحي بنفسها وهي تحت)(١٥نص١٠٩) الفرشاة فيصبح الشكل (علاقة لامرأة أو طير والمرحلة الأولى تكون رحلة ولاشعورية، والمرحلة الثانية هي مرحلة تجميع تتم بعناية)(١٥نص١٠٩)، ويبدوا إن بعض الفنانين السرياليين مثل الفنان ماسونَ لم ينجح في ذلك، إي إن اعتماده التلقائية لم تتح له التعبير بشكل مدهش وعميق عن خياله لان

يده كانت تتحرك بدون تدخل اللاشعوري مما جعل أشكاله خاوية وكأنها أصيبت بالعقم فتركها، ومع ذلك فان التجربة السريالية في أعمال الكثير من الفنانين بقيت تعطي ثمارها الجيدة. كل هذا يجعل الباحثة تتساءل عن المدى الذي كان المفهوم السريالي للا شعور يعتمد على المفهوم الفرويدى واليونكي، فان فرويد يؤكد على التوازن بين الشعور واللاشعور، في حين أهمل السرياليين هذا التوازن، واعتبروا إن خبايا اللاشعوري والأحلام هما فرصتهما الجيدة، ومع كل هذا فان النظر إلى العمل الفني يبقى واحد حتى وان اختلفت طريقة البحث عن الدلائل والرموز التي يسقطها اللاشعوري أو يفرزها بالتسامي، غير إن إنكار منطقية الأشياء-وارتباطاتها من خلال نظريات التحليل النفسي، دفعت السرياليين إلى إحلال الرؤيا اللامعقولة محل الرؤية المعقولة، وهذا ما انعكس بشكل ساطع في فن التصوير حتى إن بعض النقاد أنكر عليهم رؤيتهم هذه واعتبروا انهم يرسمون أشكالا لا تمت للفن بصلة. ولم يحدد السرياليين اسلوبا خاصا بالأعمال السريالية سواء كانت أدبيه تشكيلية للفن بصلة. ولم يحدد السرياليين اسلوبا خاصا بالأعمال السريالية سواء كانت أدبيه أو تشكيلية، فقد كان على الفنان إن يختار إي أسلوب يتفق مع تجربته الذاتية في التعبير عناه، ولهذا نجد إن السمة الغالبة لاتجاه التشكيليين السرياليين تتحدد بمنهجين وكآلاتي-

أ- منهج لا يحاكي الواقع، إي مبهم غير تصويري يمكن تحقيقه عبر الخضوع للأحلام وسطوتها ومن خلال شرود الفكر وتحرره من القيود التي تكبله، وبمعنى آخر إن الفنان حين يرسم لا يتحدد بضوابط شعورية، فالفرشاة تخطط وتلون بتلقائية غير خاضعة لتوجيهات العقل الواعي (١٧،ص١٣٩-ص١٤٠).

ب- منهج واقعي فوتوغرافي، أي كل عنصر من عناصر اللوحة يبدو كأنه التقط بالة فوتوغرافية، فتبدو الأشياء وكأنها لا وجود لها في الواقع، رغم احتفاظها بعناصرها المميزة(ماهيتها) كما نرى ذلك في أعمال سلفادور دالي (١٧،ص١٤٠) في لوحته (إصرار الذاكرة) ولوحته (الحريق) وكذلك لوحته (الحرب)(شكل ٢٠)و(شكل،).

واخيراً يمكن أن يستخلص مجمل ما ذكره بريتون نفسه في البيان الأول عام١٩٢٤ الثاني عام ١٩٢٩م والمحاضرة التي ألقاها في أمريكا سنة١٩٤٢ م أهم سمات السريالية وهي:

ا. أهمية الأحلام وحياة الإنسان اللاشعورية.

٢. إنكار وجود التعارض بين الوعي واللاوعي، بل ويمكن اتحادهما وتمازجهما في قوة واحدة، وقد ذكر بريتون في هذا* هناك نقطة ما يبلغها الوعي يبطل من خلالها الإحساس بالتعارض بين الحياة والموت، والواقع والخيالين والماضي والمستقبل... وبين ما يعبر عنه وما يستعصي على التعبير)(١٨،ص١١٠).

٣. الاختلاف بين قوانين الطبيعة ونواميس الإنسان، فالتوغل في اللاوعي يحدد لنا ماهية الصدفة التي تلعب دورا في الحياة اليومية والحياة العامة والمغامرات التي يقوم بها الإنسان كالحرب مثلا.

٤. الاضطراب النفسي الذي سببته الحرب الآلاف الشباب في أوربا، الأمر الذي جعلهم يبتعدون عن الأفكار ذات الأهمية في زمن السلم ويندفعوا نحو السخرية في اشد لحظات الحياة الجدية ومهابة.

٥.الطبيعة النفسية للذات والانا(فالذات تقابل ألانا أو الوجود الإنساني الواعي، الذي يبقى بعيداً عن (رقابة الضمير والوعي، وهذه الذات هي الساحة على حد تعبير فرويد الذي سيحصل فيها صراع أساسي بين غريزة الموت)(١٩،ص١١١).

ويعتقد الناقد السريالي إن بإمكانه تسجيل ذلك الصراع في صور تشبه إلى حد ما الصور الناتجة عن حالات السكر، حيث إنها تنبعث تلقائيا لا إراديا، فهي صور تنهض عفويا وتتوالد بصورة لا ارادية (١٢،ص١١٢-ص١٥٩).

المحور الثاني السريالية في العراق:

كانت الحرب العالمية الثانية الممتدة من عام ١٩٣٩م-١٩٤٥م. فترة سببت عدم استقرار بين الدول والشعوب، ومع إن دول الشرق الأوسط كالعراق لم تمسه الحرب بشكل مباشر لكن تأثيراتها في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية كان كبيرا، مما أوجد تناقضات في المواقف الفكرية والثقافية بين مجموعات المثقفين والفنانين عبرت عنها اتجاهات كتاباتهم واعمالهم وكانت طموحاتهم في التحرر والاستقلال تشكل حجر الزاوية في الصراع مع النظام الملكي ومن ورائه قوى الاستعمار الغاشم ومن هنا نشأت فكرة تأسيس جماعات فنية تستلهم القوى الفعالة ذات العناصر الإيجابية في الثقافة الإنسانية عموما، ومما ساعد ذلك حدوث الاتصالات المباشرة مع الحضارة الغربية من خلال البعثات الدراسية من جهة، وعمل بعض الفنانين البولونيين في العراق أثناء الحرب من جهة أخرى، فكانت جماعة البدائيين أولا والتي لم تستمر طويلا، وتشكيل جماعة أصدقاء الفن التي استمرت حتى بداية الخمسينات وصاحب تأسيس الجماعات الفنية ظهور جماعات أخرى من الأدباء

والشعراء والمثقفين الشباب ساهمت في الحياة الثقافية جنبا إلى جنب مع الجماعات الفنية، وهذه الجماعة أطلقت على نفسها (جماعة الوقت الضائع)(٢٠،ص١١٦-ص١١٧)، وتذكرنا هذه التسمية براوية الكاتب الفرنسي مارسيل بروست والتي سماها:؟(في البحث عن الزمن الضائع) وهي أول رواية سريالية طويلة كتبت بعد صدور بيان بريتون الأول وكانت تحاول تصوير ما يختلج في نفوس (العقل الباطن) من هواجس ورغبات مكبوتة(٢١،ص١٨٤). وقد شارك في عضوية هذه الجماعة كل من بلند الحيدرى، نزار سليم، سلمان محمود، حسين هداوى، ابراهيم اليتيم، عدنان رؤوف ، حسين مرادان، عدنان ابو الفتوح، اكرم الوترى وفؤاد رضا. وكان من نشاط هذه الجماعة تبادل الأحاديث الثقافية وقراءة وكتابة القصة والمقالات الأدبية الفنية، وحتى يكون لهم مكانا، افتتحوا مقهى خاصا بهم في الأعظمية -كان عند ساحة عنتر في – أسموه مقهى(واق واق)، وقد اتهموا من قبل السلطات بأنهم يتحدثون بلغة غير مفهومة، اقرب إلى السريالية (٢٠،ص١١٨)، وقد نشرت هذه الجماعة عدة مطبوعات في الشعر والقصة والنثر (مثل ديوان خفقة الطين للشاعر بلند الحيدرى عام ٩٤٦م ومجموعة أقاصيص بعنوان أشياء تافهة لنزار سليم، كما اصدروا نشرة بنفس اسم الجماعة ظهر منها عددان فقط طبع على غلاف العدد الثاني صورة لتمثال النهر الأسود لخالد الرحال)(٢٠،ص١١٨). وفي نفس السنة ظهرت أول مقالة في العراق عن السريالية بقلم نعيم قطان في مجلة الفكر الحديث التي أسسها جميل حمودى عام١٩٤٥(٢٠،ص١١٨)، و كان لظهور هذه المقالة أهمية كبيرة بالنسبة للثقافة في الفترة ، و يبدو إن تأثيرها كان كبيرا على مجموعة الأدباء و الفنانين من جماعة الوقت الضائع ، مما شكل بداية تاريخ ظهور السريالية في العراق إي في عام ١٩٤٦ و في ظروف مختلفة تماما وفي المناخ السياسي و الفكري و الثقافي التي ساهمت في ظهورها في أوربا نتيجة مخاض و صراع ثقافي طويل الأمد بين تيارات و اتجاهات فكرية و فلسفية مختلفة ، بينما نجد إن تبنيها من قبل بعض الفنانين و المثقفين العراقيين هو عن شخصية حرة بمستوى حضاري تقف بوجه التخلف الذي كان سائدا في مرافقة الحياة في العراق .

غير إن السريالية لم تجد لها ما يساعدها على نموها و تطولها و انسجامها مع الواقع المحيط بحكم اتجاهها الفكري و طبيعة المناخ الاجتماعي و السياسي ، ولهذا بقيت في حدود اجتماعات و ندوات و مطبوعات هذه الجماعة ، لأنها لم تجد لنفسها قاعدة شعبية تسندها ، حتى إن الأعمال الفنية ذات (الطابع السريالي) التي

عرضها الفنان محمد الحسيني* لأول مرة في معرض جماعة بغداد للفن الحديث عام ١٩٥٣ واجهت انتقادات شديدة من قبل المشاهدين، و قد كتب عنها في جريدة الأخبار آنذاك مقالة ذكر فيها : (إنها لغو و إفساد للذوق و تقهقر إلى الوراء و جمود ، و هي بعد هذه خالية من الموهبة و ليس فيها أي اثر للفن) (٦ صفحة الأخبار الأدبية) .

ولكن السريالية مع ذلك ظهرت بعض سماتها في أعمال الفنان قاسم ناجي في لوحته (الجنة و النار) حيث عبر فيها عن حالة ميتافيزيقية وصفية لنار جهنم و بعناصر مادية ، غير إن هذه الأعمال كانت محاولات انتهت في حدود فتراتها .

كان لظهور رسوم علاء حسين بشير في نهاية الخمسينات في أول أعماله (ثورة تموز) عام ١٩٥٨ م بداية حقيقية للفن السريالي في العراق لأنها حملت بذرة الاتجاه الفكري للسريالية و التي استمرت عبر لوحاته و إلى ألان و بنفس الاتجاه.

الفصل الثالث
إجراءات البحث

١- **مجتمع البحث** : تالف مجتمع البحث من اللوحات الزيتية و الأكرلك و اللوحات و اللوحات التخطيطية للفنان علاء حسين بشير من عام ١٩٥٨ م إلى عام ١٩٦٠ م البالغ عددها ٣٣ لوحة ، توزعت على أربعة عقود بواقع لوحة واحدة من عقد الخمسينات . و (٤) لوحات في عقد الستينات، و (٢) لوحتين في عقد السبعينات. و (٢٧) لوحة في عقد الثمانينات .

٢-**عينة البحث**: قامت الباحثة باختيار عينة قصدية تتكون من ثلاثة لوحات * و كآلاتي :

١- حامل الراية ١٤ (شهادة و الرمز)١٩٨٠ .

٢- رأس و هدهد ١٩٨٣ .

٣- إنسان و زمن ١٩٨٤ .

٣- **طريقة البحث** : و أجرى اختيار الطريقة التاريخية من الإطار النظري ، و الطريقة الوصفية في مجال عرض النتائج و مناقشتها .

٤- **أدوات البحث** :

أ- اللوحات الفنية .

ب-الصور المنشور في (الفولدرات) و الكتب .

جـ الوثائق و النشرات المتعلقة بموضوع البحث .

د- المؤلفات المتخصصة التي تناولت موضوع السريالية .

هـ- المقابلة الشخصية مع الفنان علاء بشير و عائلته .

تحليل اللوحات الفنية

في رأي أن الحديث عن أي عمل فني ينطلق أولا من تفاعلنا معه ورد الفعل الذي يسببه لنا هذا التفاعل ثانيا عبر كل جوانبه و عناصره و التشكيلية الفكرية . وفي هذا العمل (شكل ٦) بالذات أجد الحاجة إلى الوقوف عند العنوان الذي يؤكد على ثلاثة مفاهيم : الراية , الشهادة , الرمز. حيث لا يبدو للوهلة الأولى إذا ما نظرنا إلى العمل الفني (من الخارج) وجود أية علاقة بين هذه المفاهيم و بين العمل الفني نسه . غير أننا حين نجمع أي نوحد بين العنوان و العمل و نبدأ في محاورة التشكيل داخل اللوحة تعد في ذاكرتنا حوادث و صور عديدة فنتذكر الشهيدة سمية أم عمار بن ياسر، وعروس مندلي، وكذلك الشهداء أصحاب الراية في صدر الإسلام من الذين حفظ التاريخ قصة بطولاتهم امثل (جعفر بن ابي طالب) حامل الراية ، بالإضافة إلى شهداء كل الحروب التي خاضها وطننا . ومع إن التكوينات في اللوحة لا تحمل أفكارا مباشرة مما ذكرته اعلاه أو من الشهادة و رموزها بفعل اقتضاب وحداتها الصورية المتكونة فقط من امرأة و غراب و خلفية بأفق بعيدة ، مقطوع عموديا خلف راس المرأة الذي رسمه مرفوعا إلى الأعلى ، مع شعر منثور بصخب و مرفوع إلى الجانب و الخلف بفعل رياح عاصفة لا تتناسب مع جو الأفق المستكين تقريبا .

والغراب الذي احتفظ بلونه الطبيعي الأسود وهو واقف على وجه المرأة المستسلمة له أو لقدره المحمومة به معروفا عنه في حياتنا انه رمز للشؤم و الفراق و الحزن ، غير انه لا يمثل إلا أفكارا عن القتل و الموت التي يحددها دوره في هذا العمل. المتمثل بإطفاء دور البصر في عين المرأة ، فيعمل على فقئها و بالتالي تدميرها و هي عمليه تبدو مقصودة عبر حركته المتحفزة التي يقوم إليها كما نراه مطمئنا إذا راى شيء سوف يعيقه عن الاستمرار فيها وكأن ذلك قدرا مكتوبا و هذا أيضا ينطبق على موقف المرأة ، فنراها مستسلمة بما يجري لها و حولها استسلاما كاملا ، حتى إنها تبدو مكبلة اليدين و الحركة معا و مشدودة من الخلف إلى عمود طويل يرتفع متلاشيا في الأعلى ، و هي أي المرأة بهذا الوضع لا تعيق ما يصنعه بها الغراب ، كأن تصرخ أو تستجد رغم الألم الدفين على وجهها فهي منقادة لمصيرها ، بسكينة غريبة توحي بأن ما يحدث لها تعرفه جيدا ، فهو مصير و حق

مكتوب كالموت الذي يصيب كل البشر سواء أكان هذا يحصل الآن أو في المستقبل. و يعيد هذا المشهد إلى ذاكرتنا لوحة (عذاب الكائن الأسطوري برمثيوش) صديق البشر الذي عاقبه كبير الآلهة زيوس مقيدة بالسلاسل في جبال القوقاز و جعل نسرا يمزق كبده كل يوم و هو يستسلم لمصيره و قدره كحال المرأة في لوحة علاء هذه ، غير أ، الفرق الأساسي بينهما هو أننا لا نعرف سبب عذاب المرأة ، ومن الذي أصدر حكم الموت عليها ؟ . أما بالنسبة للغراب ، فلا نعرف أيضا من أرسله لعقاب المرأة غير أننا نستشف من ملاحظاتنا الدقيقة للعمل الفني ن إن الغراب وجد فوق وجه المرأة حين تشكلت اللوحة ،أي انه ظهر من تلقاء نفسه حين وجد أن الحالة تستدعي حضوره فوقف فوق الوجه و بدأ بعمله الوحشي ، حتى يقطع عن الإنسان طريق الرؤيا أو يقطع أيضا الصلة بين الإنسان و السماء وهو يرفع رأسه مستنجدا بها .

والمشهد في اللوحة ككل يغرق في اللون البني و مشتقاته، و يتدرج بين الغامق جدا في الأسفل و الفاتح في الوسط ، وما بينهما من درجة لونية في الأعلى ، فيعطي فضاءا واسعا و عميقا يغور في داخل المساحة فيثير أجواء مثيرة و موحشة وهذا بلا شك يخلق جوا يقودنا إلى تمثيل كامل للحاجات الروحية ضمن قوة اللون التعبيرية هذه و ضمن التشكيل العام للوحة وهذا جاء نتيجة - حسب *اعتقادي* - تصورات الفنان التي نقرأها و نحس بها في الألوان و كذلك في الخطوط و التكوينات التي عبرت عن نفسها (التصورات) بهذه الطريقة التي تنحو بالتشكيل داخل اللوحة منحا لا شعوريا. و من إدراكنا لأبجديه (عناصر الغراب) :- تاريخه ، سماته التي يحملها عبر لونه ،شكله ، نعيقه و كذلك علاقته الرمزية بالبشر و حياتهم نعرف أي فجيعه و احزان و آلام دفينة يبعثه فينا و بالتالي نعرف أيضا ما يستتر وراء ذلك كله من غموض و عمق . أي أننا نستشف من ذلك حقائق جديدة للكون و العلم ولحياة الناس . و الغراب كرمز يبقى في هذه اللوحة مثيرا للدهشة ، فهو يجبر المشاهد نحو استذكار أول عملية قتل (جريمة) في التاريخ الإنساني حين قتل قابيل أخيه هابيل ن وقد ساعد الغراب الذي كان يشهد عملية القتل بعد ذلك قابيل حين علمه طريقة دفن أخيه ، وكان درس التعليم هو انه بنفسه قتل غرابا أخر ، ثم جره إلى حفرة فدفنه، وبهذا فالغراب لم يكن شاهد فقط، وانما شارك القاتل في اخفاء الجريمة وعلمه اسرار الدفن بالاضافة الى ذلك ان الغراب كان عدوا للانسان دائما فقد يقي منشغلا ياكل الجثث الطافية بعد الطوفان ولم يخبر نوحا بانحسار الماء عن الارض، وكان نوح منتظرا عودته بفارغ الصبر مما اضطره في الاخير الى ارسال حمامة بدل عنه حين

لم بعد . من هنا يظهر ان الفنان استخدم نموذج الغراب لا كشكل تشبيهي، ولكن كشكل له قيمة جمالية مثيرة. فلو كان كذلك (تشبيهي) لسبب ضررا للعمل الفني وفكرته، اذ ليس للغراب العادي، اية علاقة بحورا الشهادة والرمز.

اما بالنسبة للمراة فالجرح الطولي الذي خيطت جوانبه على الصدر المفتوح، يذهب بنا في تاملات بعيدة المدى، فنتذكر المدى، فنتذكر تعذيب السجناء او تعذيب الاسرى، او العمليات الجراحية الطبة وما تتركه فينا من انطباعات مؤلمة وموحشة، مما يؤكد ان المراة قد خضعت لتعذيب او لعملية جراحية قبل ان تقف في المشهد داخل اللوحة وهي في الرمق الاخير، وجاء، الغراب في النهاية ليقوم بالضربة النهائية(القاضية)، وهكذا تتضح لنا الرؤيا كاملة لهذا العمل الفني، فقد عمدت على روابط غير مالوفة في علاقات الاشكال داخل العمل ودورها ، والذي تشكل المراة- والغراب مركزا للسيادة فيه، ما يجعلنا نصف بان رؤيا الفنان لم تستند الى بديهيات وانما الى اجواء غير مالوفة واشكال تفتقد اجواءها الحقيقية وحياتها الخاصة، لكن الفنان خلق لها حياة جديدة مغايرة لا تستطيع في أجوائها الأشكال والأدوار الا ان تتحد معا. وتجدر الاشاره الى ان أسلوب رسم المرأة والغراب كان واقعيا وان طبيعة الحدث كشكل يشبه لقطة فوتغرافية محسوبه، وقد عمل الفنان على تنظيم النسب بينهما بشكل جيد وطبيعي سواء في حجم المراة وشكلها او في حجم الغراب ونسبته اليها. غير ان الأسلوب الواقعي هذا يبدو من جانب آخر مغايرا ومضادا للواقع نفسه، ليس في الشكل المرئي فقط وانما في طبيعة الحدث والجو أيضا. وهذا الذي نراه بديهيا في الشكل والمظهر. نراه في الوقت نفسه بفعل مناخه العام وخصوصيته مناخيا للواقع بصفته العادية وخارجا عنه، والتعبير في اللوحة خلق علاقات وروابط وتلاحم متناقضات- (الانسان-الغراب) في الميدان البصري بحيث يضطر المشاهد الى قبولها، وبعبارة اخرى ان النقل الامين للشكل والدقة في الرسم وجمع تكوينات متناقضة وغير منطقية في علاقات خاصة كما نرى ذلك في اللوحة، قد ساعد على تحرر التكوينات من نفسها وهي في مكانها الجديد داخل العمل، وان ما يثير في هذا هو الكشف من خلال للوحة هذه عن الفرق بين حقيقة ضواهر الطبيعة ومظاهرها وما تمثله وبين تلك الحقائق السامية الجديدة التي ظهرت ساطعة في اللوحة عبر التفاعل بين الموضوع الميتافيزيقي المطروح وبين التشكيل الفني المعبر عنه. حيث يتحقق استنتاجا معما هو الكشف عن خبايا الصراع بين الخير والشر والنور والظلام والحياة- والموت، وهي مشاكل الانسان الازلية في الوجود.

يطالعنا في مقدمة اللوحة (شكل ٩) وجه علاء حسين بشير او بالاحرى راسه كاملاً وهو يتارجح ملفوفا بربطةبيضاء، وقد شد بخيط طويل ينزل من السقف من وسطه غرفة خالية من الاثاث من مصطبة هريبة طويلة التخت بالجدار على اليسار، يقف عليها هدهد كبير الحجم، وتعطي تناقضات الظل والنور في المشهد المرسوم فعالية حركية كبيرة فتظهر شكل الغرفة وجدرانها وكذلك الغرف الاخرى في جو ومناخ يتسم بالغرابة ويبدو غامضاً وغير منطقياً لكنه يناسب العالم الفني (الداخلي) الذي خلقه الفنان عب وجهه وهدهده وفرفه الخاصة. ولا يوحي الوجه بالطراوة بل يبدو ويابسا مما ياكد انه قطع منذ زمن بعيد، غير انه احتفظ من خلال سمة الرعب المتجمد على قسماته بلحظة الموت التي ظلت كما يبدو ملازمه من خلال تعبير عن الالم المر والعذاب، والغرفة الاولى في مقدمة اللوحة تتداخل مع غرفتين في الخلف لاتفصل بينهما الا فتحات لا ابواب فيها والمكان وكابته، ويجعل الهدهد الذي يقف فوق المصطبة خلف الراس المتدلي الى اليسار المشهد اكثر غرابة واكثر قلقاً، فالهدهد لا تستطيع الباحثة ان تحدد له دلالة رمزية مستقرة لانه لا يمكن ايجاد علاقة بينه وبين الراس، فالصلة بينهما مقطوعة تماما غير ان وجودهما معا في المساحة الصورية هو الذي يجعل الباحثة تتساءل عن الدلالة والمغزى، فهذا الهدهد الابيض الجميل لا يشكل صورة طائر جاءت به الصدفة الى الغرفة، و إنما هناك اكثر من سبب جعله حاضرا في الحدث- والمشهد فنراه يقف منتظرا وعينه على الرأس يراقبه بتحفز، ومن طبيعة حركته نجد انه كتحفز للطيران في أي لحظة وكأنه ينتظر ان يحدث شيء مالا يستطيع المشاهد ان يعرفه فيبقى ينتظر امام اللوحة ايضا شانه شان الهدهد ان يحدث شيء ما. وتتساءل الباحثة هل ان الهدهد مجرد شاهد على مأساة معينة لإنسان معين شانه شان الغراب في لوحات الفنان الاخرى؟

ام ان الهدهد رمزا للحرية والانفلات من الجو الذي خلقه الفنان أي رمزا لتحرر الانسان من عذابه وقلقه وموته وبمعنى اخر ان الهدهد يمثل رمزا للانفلات من المعاناة التي يسببه حركة الراس المعلق وجو الغرفة الموحش، لايصادفنا الهدهد كطائر في حياتنا الا نادرا فهو طير قليل الظهور ودلالته في الاحلام كما يذكر (ابن

سيرين)(٣،ص٤٨) صاحب بصيرة وصاحب اختيار وله هيئة خاصة ويتصف ايضا بحس الرويا، ولهذا فان وجوده في اللوحة اساسيا لانه فتح لنا بابا نحو فهم طبيعة الحدث أي ان الهدهد لم يشارك فيما حدث ويحدث وانما يعرفنا به.

تتراوح الالوان مابين القهوائي والتبني وكذلك الاخضر الغامق والبنفسجي مع اللون البرتقالي الحار في الوجه وقد انسجمت هذه الالوان مع طبيعة الموضوع، فبالرغم من حرارتها مجتمعة فانها خلقت جوا موحشا يعبر بشكل جيد عن الواقعة المرسومة ويساعد على ذلك ايضا حدة الظل والنور، ولايبدو ان الموضوع يعبر عن حدث واضح معين وانما عن افكار او احلام تداخلت عناصرها البصرية وتكويناتها بحيث خلقت حضوراً لحقائق جديدة لايمكننا مشاهدتها في الواقع، لكنها تساعدنا بلا شك على التامل وسير فور الحياة بافراحها واحزانها وحريتها وقيودها وبالتالي تجعلنا نستغرق من خلال تناقضاتها في الجمال الابدي والمطلق.

انسان وزمن:

يشكل (المكان) في هذه اللوحة (شكل،١٠) اهمية كبيرة لا كمساحة محددة وبصفات مادية محضة مطابقة للواقع، وانما تاثيره في البناء الجمالي للموضوع المرسوم، ومع اننا نجد المكان قد تحقق بتنظيم صارم فوق المساحة، لكنه يبدو مشحونا بالدراما التي يثيرها عبر التكوين الذي يمثل اثار مدينة قديمة قد تكون اريدو او اور او لكش وقد غطتها الرمال البيضاء وترك الضوء القوى ظلالا حادة لبقايا الجدران على الارض. ويمتد البساط الرملي وبغور بعيدا في الافق ومن ثم يتحد مع السماء الرحبة فيشكلان معا امتدادا لا نهاية له تسجم مع هذا الشعور العميق بالمطلق الذي نحس به حين نتامل هذه اللوحة.وتحدثنا الاثار في المقدمة عن زمن مضى لكنه يبقى فاعلاً من خلال الشواهد الباقية والثابتة في الارض ونشعر بالاثار قريبة جدا منا او انها تكاد تلتصق بنا من خلال جسد المراة المستلقية على البساط، فهي بحرارة لون جسدها تعيد الحياة مرة اخرى للعالم المندثر، فينقدم الماضي ويختلط بالحاضر ومن ثم يتجه نحو المطلق، حيث نهاية السماء عند حافة الاطار. ومع كل ما تقدمه الالوان في- جسد المراة والاثار- للمشاهد من فرح وغبطة لكن الجو العام للعمل الفني هذا يوحي بالوحشة والوحدة والشعور العميق بالماساة التي تعرف مصدرها، فالمراة

لايبدو عليها الا الاستسلام لمصير مجهول فكانها ننتظر موتها ببطى يساعدها في ذلك الجو السكوني المسكون بالمرارة الذي يحيط بها في كل جانب، وهكذا ستتحول المراة شيئا فشيئا الى تربة تغطيها الرمال، فتتحد مع المكان.

هذا يعني لا يستطيع الفنان الانتصار على الموت، فجسد المراة يعبر عن الحقيقة المستترة فيه، حقيقة التبدد والتحلل بعد الموت والنهاية التي لامفر منها، وهذه الحقيقة يشير بها الشكل المتميز للعمل الفني هذا ككل مما يدل فينا الاحساس بلذة المشاهدة والغبطة، لانه ينقلنا الى عالم بعيد جدا وغريب ويجعلنا نتنقل بين الاثار والتاريخ بسهولة. ورغم ما نراه فيه من بقايا، فنحن نشعر بالسعادة وثراء الحياة.

ومن الصعوبة معرفة الاسباب والدوافع التي جعلت الفنان يرسم المراة (كسيحة) ذابلة الاطراف لا تستطيع المشي او التحرك اسيرة هذه الاثار بحيث يكون الماضي وزمنه الذي يبقى حيا في الشواهد المعمارية او الانسانية، هو الحقيقة الباقية والمطلقة، ومن هنا نشعر ان موضوع هذه اللوحة هو مخاطرة ومغامرة للفنان في سير فور الوجود، وهي رؤية مأساوية لمفهوم الخلود، فهذه المدينة النائية المتهدمة التي تغطيها الرمال تبقى في الذاكرة الانسانية مدينة كانت يوما تضج بالحياة.

وتذكرنا اللوحة هذه بالوحة الفنان الامريكي (اندريه وايت) والمسمات (كرستينا) (شكل،١١) فهي فتاة مقعدة كسيحة ادارت ظهرها للمشاهد وبسكون استلقت على بساط مخطط شبعبي، تنتظر من ينجدها، او تموت. وهذا هو ما يريده الفنان علاء، انه يؤكد دائما على فكرة الموت كنهاية حتمية للانسان مهما حاول ومهما صنع او استنجد او عمل أي شيء.

الفصل الرابع
النتائج: عرضها ومناقشتها

يتضمن هذا الفصل عرضاً للنتائج التي توصلت اليها الباحثة من عملية تحليل اللوحات الفنية عينة البحث والتي تمت بالطريقة الوصفية والمنطقية (الاستقراء والاستنتاج) وفيما يأتي عرض هذه النتائج ومناقشها في ضوء الهدفين الأول والثاني الذين وردا في الفصل الأول.

١- استخدام الفنان الشكل الأنساني وأجزاء منه ايضاً كالقدم والرأس والجمجمة والأيدي للتعبير في لوحاته، وهذه الأشكال احتفظت بصفتها العامة كأشكال واقعية ضمن موضوع العمل الفني، ولكنها اتخذت لنفسها صفة الرمز من خلال موقعها في مساحة اللوحة وروابطها مع الاشكال الأخرى وكذلك اجوائها المبهمة والغريبة التي تحيط بها.

وارتبط استخدام الأنسان كشكل رئيس في أعماله بفكرة الحياة والموت والصراع، وسر الوجود، فاحياناً يرسمه بمادته الطبيعية واخرى يرسمه وكأن جلده من مادة خشبية او معدنية، ثم يحاول في لوحات أخرى أن يستخدم القماش مكان الجلد وكأنه لايرى من الأنسان غير جلده الخارجي، ولهذا نرى انه رسم الأنسان مجوفاً كما في (شكل،٤) (شكل،٦) (شكل،٧أ) (شكل،٨) (شكل،٩).

٢- استخدام الفنان الطيور كما هي في الواقع كأشكال من حيث اللون والحجم، لكنها عبرت عن رموز حسب وجودها داخل موضوع اللوحة لا كأشكال تشبيهية ولكن كتكوينات فنية ارتبطت بالمثيلوجيا الدينية والشعبية كالغراب(شكل،٦) وبالطمأنينة والأستقرار كالحمام (شكل،٥) وبالحكمة والبصيرة كالهدهد(شكل،٩) ومما يساعد على دلالات الرموز ووضوحها- الطيور- هو أن الفنان خلق لها اجوائا خاصة، كانت دائما تتسم بالغرابة الايهام والابتعاد عن الواقع بحيث تتشكل في اللوحة ككل مناقضة للواقع.

٣- الدلالة على المكان استخدم الفنان اشكالاً معمارية كالغرف والنوافذ والجدران وفي تنظيمات تبدو متطابقة للواقع، لكنها في الوقت نفسه تحمل دلالاتها الخاصة فتشترك مع التكوينات الأخرى داخل اللوحة- تخلفية- للاحداث بحيث تفقد صلتها بالواقع لاحتوائها داخليا على الرموز، وهذا ما جعل المكان نفسه ذات دلالة رمزية ايضا كما في (شكل ،١٠) (شكل،١٢أ-١٢ب).

٤- استخدم الفنان الالوان متطابقة مع الواقع كلون السماء او الارض(شكل،٨)(شكل،٩) (شكل،١٠) والانسان(شكل،٦)(شكل،١٠)، اضافة إلى ذلك استخدم اللون للتعبير عن طبيعة المادة (شكل،٨) (شكل،١٢أ).

١- استخدام الفنان الشكل الأنساني وأجزاء منه ايضاً كالقدم والرأس والجمجمة والأيدي للتعبير في لوحاته، وهذه الأشكال احتفظت بصفتها العامة كأشكال واقعية ضمن موضوع العمل الفني، ولكنها اتخذت لنفسها صفة الرمز من خلال موقعها في مساحة اللوحة وروابطها مع الاشكال الأخرى وكذلك اجوائها المبهمة والغريبة التي تحيط بها.

وارتبط استخدام الأنسان كشكل رئيس في أعماله بفكرة الحياة والموت والصراع، وسر الوجود، فاحياناً يرسمه بمادته الطبيعية واخرى يرسمه وكأن جلده من مادة خشبية او معدنية، ثم يحاول في لوحات أخرى أن يستخدم القماش مكان الجلد وكأنه لايرى من الأنسان غير جلده الخارجي، ولهذا نرى انه رسم الأنسان مجوفاً كما في (شكل،٤) (شكل،٦) (شكل،٧أ) (شكل،٨) (شكل،٩).

٢- استخدام الفنان الطيور كما هي في الواقع كأشكال من حيث اللون والحجم، لكنها عبرت عن رموز حسب وجودها داخل موضوع اللوحة لا كأشكال تشبيهية ولكن كتكوينات فنية ارتبطت بالمثيلوجيا الدينية والشعبية كالغراب(شكل،٦) وبالطمأنينة والأستقرار كالحمام (شكل،٥) وبالحكمة والبصيرة كالهدهد(شكل،٩) ومما يساعد على دلالات الرموز ووضوحها- الطيور- هو أن الفنان خلق لها اجوائا خاصة، كانت دائما تتسم بالغرابة الايهام والابتعاد عن الواقع بحيث تتشكل في اللوحة ككل مناقضة للواقع.

٣- الدلالة على المكان استخدم الفنان اشكالاً معمارية كالغرف والنوافذ والجدران وفي تنظيمات تبدو متطابقة للواقع، لكنها في الوقت نفسه تحمل دلالاتها الخاصة فتشترك مع التكوينات الأخرى داخل اللوحة- تخلفية- للاحداث بحيث تفقد صلتها بالواقع لاحتوائها داخليا على الرموز، وهذا ما جعل المكان نفسه ذات دلالة رمزية ايضا كما في (شكل ،١٠) (شكل،١٢أ-١٢ب).

٤- استخدم الفنان الالوان متطابقة مع الواقع كلون السماء او الارض(شكل،٨)(شكل،٩) (شكل،١٠) والانسان(شكل،٦)(شكل،١٠)، اضافة إلى ذلك استخدم اللون للتعبير عن طبيعة المادة (شكل،٨) (شكل،١٢أ).

لكنه بفعل الاجواء الغريبة لوحدة الظل والضوء فيها خرجت عن دلالاتها الطبيعة وكان الفنان كان يستخدم الالوان للاستغراق من خلالها في عالم اخر لا متناهي،

وهذا يعني أن الألوان حملت سمات فكرية فأثارت أجواء موحشة وغامضة باعتماده على عنصر الانسجام واللاتباين من جانب (شكل،٦) و (شكل،٨) (شكل،١٢ب) وعنصر التضاد والتباين من جانب اخر (شكل،٥) (شكل،١٠).

٤- وجدت الباحثة أن الاعمال الفنية جميعها تحمل سمة الوحدة والتمازج بين الوعي واللاوعي، أي انها تقترب كثيرا من عالم الاحلام، فاجوائها غير واقعية، وهذا لايعني انها اسقاطات الفنان لحالات الكبت وعدم تحقيق الرغبات، وانما هي افكار الفنان وموقفه من الوجود ومن قضية الصراع بين الحياة والموت،والواقع الخيالي، والخير والشر.

المصادر والمراجع

١- اسماعيل، عز الدين، الفن والانسان، بيروت: دار القلم،١٩٧٤.

٢- ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٦.

٣- ابن سيرين، تعبير الرؤيا، بيروت: دار العلوم الحديث.

٤- افتتاح معرض،في : جريدة اتحاد الشعب، ٢٠ نيسان، ١٩٦١.

٥- الانسان ومعادلة الحياة والموت، جريدة الثورة، العدد ٣٦٥٣.

٦- الاسدى، مشكور، صفحة الاخبار الادبية، في : جريدة الاخبار، العدد ٣٧٣٤ آذار،١٩٥٣.

٧-بشير، علاء، مقابلة ارجتها الباحثة في منزل الفنان، الساعة التاسعة مساء، ٧ كانون الأول ١٩٩٣.

٨- بشير، علاء، مقابلة اجرتهاالباحثة في : منزل الفنان، الساعة الرابعة عصرا، ١٢ تشرين الثاني ١٩٩٣.

٩- بونتي، موريس مبرلو، المرئي واللامرئي، سلسلة المائة كتاب، ترجمة: سعاد محمد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٧.

١٠- حسن، محمد حسن، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج٢،ط١،بدون مكان نشر، دار الفكر العربي، ١٩٧٤.

١١-دوبليسيس، ايفون، السوريالية، ط١، ترجمة: هنرى زفيت، بيروت - باريس: منشورات مويدات، ١٩٨٣.

١٢-الرزاي، محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، بيروت: دار القلم، بدون سنة طبع.

١٣- السامرائي، مجيد، د. علاء بشير: اناسريالي على طريقتي الخاصة، في جريدة الجمهورية، العدد ٥٢٧٨، ١٥ شباط، ١٩٨٤.

١٤- الشال، عبد الغني، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، الرياض: جامعة الملك سعود: عمادة شؤون المكتبات، ١٩٨٤.

١٥-صالح، قاسم حسين، الابداع في الفن، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١.

١٦-سنكور، صفاء، حوارات مفتوحة في مهرجان بغداد الدولي، في : مجلة كل العرب، لندن ١٩٨٨.

١٧-عطية، نعيم، حصاد الالوان: دراسات في الفن التشكيلي المعاصر، بدون مكان نشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

١٨-غانم، زهير، البصر الانساني والبصيرة السريالية، في : مجلة فنون، العدد ٢٣٨،٢٦ اذار ١٩٨٥.

١٩-غاولي، ولاس، عصر السيريالية، ترجمة : خالدة سعيد، بيروت، دار العودة ١٩٨١.

٢٠-ال سعيد، شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج ١ ، السلسلة الفنية رقم ٥٢، العراق: دار الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨٣.

٢١-مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج ٢، ترجمة: محمد ابو درة، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٧١.

النخلة في الفنون العربية الإسلامية

د. نسيبة محمد الهاشمي
قسم الآثار/كلية الآداب/جامعة بغداد

■ تعتبر النخلة من أهم الأشجار التي وجدت على ارض بلاد وادي الرافدين. وتعد أيضا شجرة العراق الأولى منذ اقدم الأزمنة .. كما إنها فضلا عن ذلك فهي الشجرة المقدسة لدى العراقيين القدماء لما قدمته للبشرية من فوائد عديدة. ترجع معرفة العراقيين بالنخلة إلى عصور ما قبل التاريخ وذلك من خلال المتفحمات الأثرية التي تم للكشف عنها، وخير ما نعهد به رأينا هو وجود علامة صورية خاصة بالنخلة على اقدم الرقم الطينية التي يرقى زمنها إلى حوالي نهاية الألف الرابع ومنتصف الألف الثالث ق.م وقد عرفت النخلة في الجزيرة العربية منذ اقدم الأزمنة. وهي الموطن الأصلي لزراعتها ومن بعدها عرفت في بلاد العراق.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/١/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٢/١

تعتبر النخلة من أهم الأشجار التي وجدت على ارض بلاد وادي الرافدين. وتعد أيضا شجرة العراق الأولى منذ اقدم الأزمنة .. كما إنها فضلا عن ذلك فهي الشجرة المقدسة لدى العراقيين القدماء (١) لما قدمته للبشرية من فوائد عديدة.

ترجع معرفة العراقيين بالنخلة إلى عصور ما قبل التاريخ وذلك من خلال المتفحمات الأثرية التي تم للكشف عنها (٢).. وخير ما نعهد به رأينا هو وجود علامة صورية خاصة بالنخلة على اقدم الرقم الطينية التي يرقى زمنها إلى حوالي نهاية الألف الرابع ومنتصف الألف الثالث ق.م وقد عرفت النخلة في الجزيرة العربية منذ اقدم الأزمنة.. وهي الموطن الأصلي لزراعتها ومن بعدها عرفت في بلاد العراق.. في القسم الجنوبي من العراق عند الاستيطان الأول في عصر العبيد. كما ان العلامة الدالة على النخلة قد وردت منذ عصر فجر السلالات ٢٨٠٠ ق.م وذكرت فيما بعد في العصور الأخرى (٣). وسميت النخلة" كثمار " gishimmar " بالسويسرية وهي قريبة من اللفظة العربية " الجمار". لعبت النخلة دورا مهما في حياة الأقوام السامية. وخصصت لها مواد قانونية في الشرائع العراقية القديمة كشريعة حمورابي (٤).

لقد قدس العراقيون القدماء هذه الشجرة .. كما ذكرت ..حتى أن بعضهم قد أطلق اسم النخلة على أسماء أبنائهم .. وكان ذلك في عهد سلالة آور الثالثة فقد ورد أحد الأسماء باسم " ابن شجرة النخلة الإلهة" (٥). وفضلا على الاعتماد الديني الذي اعتقده العراقيون للنخلة فقد قدس المصريون القدماء النخلة أيضا وقد أطلقوا عليها " شجرة الفردوس أو الجنة" (٦).. كما ورد ذكر النخلة في النصوص الأدبية لبلاد وادي الرافدين فقد وردت في النصوص البابلية من خلال مناظرة أدبية ما بين شجرة النخل والاثك (٧).

وعرفت فوائد النخل عند البابليين وبلغ تعدادها (٦٥٣) فائدة.. هذا فضلا عن وجود نص من تدمر حصيت فيه فوائد النخل فعدت (٨٠٠) فائدة (٨) ولكننا أن نوضح ما قدمته البشرية من منافع عديدة.. بإشارة مقولة للمؤرخ سترابو عنها " تجزهم النخلة بجميع حاجياتهم عدا الحبوب " (٩). كما أشار " بلجراف" عن النخلة في بلاد العرب بأنها " خير البلاد ومادة الحياة وعماد التجارة" (١٠).

وعرف العراقيون القدماء زراعة وتكثير النخل بالفسائل (١١) وعرفوا أيضا صناعة الدبس والخمر ٢٢ والعسل من التمر .. هذا فضلا عن استعمال ما في أجزاء النخلة الأخرى من الأعمال البنائية ولعمل الأثاث ولوازم الحياة اليومية الوقود وكعلف للحيوانات (١٢) هذا فضلا عن استعمال التمور في الأغراض الطبية البابلية والآشورية، كأمراض الصرع، المعدة والعيون والجهاز الهضمي .. الخ (١٣).

وبخصوص ذكر قدسية النخلة عند القوام السامية وسكنه بلاد ما بين النهرين فقد ظهرت في كثير من النشاطات الفنية كالأختام الأسطوانية والمسلات ولم تكن شجرة الحياة المقدسة في المنحوتات الأشورية إلا النخلة (١٤). وتناولتها الأديان التوحيدية على مرور الزمن بالاهتمام.. كالديانة اليهودية والمسيحية كما اهتمت بها الديانة الجاهلية (١٦).. أما النخلة في الديانة الإسلامية فقد ورد ذكرها في سور عديدة من القرآن الكريم.." وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا " (١٧).. كما وردت أيضا فأنشأنا لكم به جنات من نخيل وأعناب(١٨).. كما وردت في الحديث النبوي الشريف " شجرة تكون مثل المسلم وهي النخلة" (١٩) كما وردت أيضا ونحن نصلي ببطن نخلة (٢٠) " غرست له نخلة في الجنة "(٢٠) ومن الجدير ذكره أن مسجد الرسول (ص) في المدينة كان مسقوفا على جذوع النخل "(٢٢).

تفنن الفنان العراقي القديم بشكل النخلة ونقشها واتخذ منها عنصرا زخرفيا نباتيا لتجميل أنتاجاته الفنية على أختامه الأسطوانية ومنحوتاته الحجرية من مسلات وألواح حجرية .. وشاع استعمالها بشكل مذهل في العصور الآشورية فجسدها على الأواني الحجرية والقطع العاجية والمنحوتات الحجرية.. والرسوم الجدارية الملونة..

على أن اقدم ما وصل إلينا من النتاجات الفنية العراقية التي تحمل نقوش النخلة طبعة ختم أسطواني يرقى بزمنه إلى عصر فجر السلالات بحدود" ٢٨٠٠-٢٣٧١" ق.م (٢٣) تتوسط نقشة الختم نخلة تظهر فيها عذوق النخل تحف بها أبنية (شكل ١). كما جسدت النخلة على النحت البارز من عصر الانبعاث السومري والاكدي على مسلة من الحجر الكلسي لاورلمو (٢١١٢) ق .م وقد عثر على هذه المسلة في معبد انانا في آور (٢٢) (شكل ٢) ومسلة أخرى من عهد سلالة بابل الأولى يتجسد فيها نحت بارز يمثل النخلة المثمرة (شجرة الحياة) ونقش أمير وهو يسكب السائل المقدس أمام اله جالسة على عرش (٢٥) (شكل ٣).

وتأثرت الأقوام الغازية لبلاد وادي الرافدين بالحضارة العريقة فيه واقتبسوا منها الكثير ومن ضمن ذلك الاقتباس الاستعانة بشجرة النخيل في نتاجاتهم الفنية ففي إحدى طبعات الأختام الأسطوانية خلال السيطرة الكشية تجلي رسوم نخلتين وبينهما حيوان مركب يمثل حصان مجنح(٢٦).. انه النخلة والحيوان المركب من سمات الفن العراقي القديم (شكل ٤)، هذا فضلا من أن الفنان استعان برسم شجرة النخل في تزين قصوره بالرسوم الجدارية، فمن مدينة ماري "سميت النخلة لتزين إحدى أبهاء القصر حيث مثل مشهد تنصيب الملك زمري لم" وتظهر النخلة في جانب المشهد مع

ظهور متسلقين لجني التمر ومن الجدير بالذكر أن هذه الرسوم الجدارية ترقى بزمنها إلى القرن (١٨)ق.م (٢٧)(شكل ٥).

وفي العصور الاشورية نلاحظ أن الفنان استعان برسم شجرة النخل في تزيين نتاجاته الفنية وبشكل ملفت للنظر .. فجسدها بنقوش على الحجر ..والعاج.. ونقشها على الأختام الأسطوانية كما ونقشها على جدران القصور بالرسوم المائية..

فمن مدينة آشور تم العثور على زهرية مصنوعة من المرمر ترقى بزمنها إلى القرن (١٤) ق.م وجدت مدفونة في أحد قبور المدنية وهذه الزهرية مزينة بنقوش بطريقة الحفر على المرمر بنقوش محززة وناتئة وذات شكل بيضوي منبسط يقوم على قاعدة مرتبطة به وتزيين بدنها بنقوش النخيل (٢٨)(شكل ٦).

وزين الملك الاشوري توكلتي تورثا الأول القرن (١٣) ق.م جدران قصره في مدينة كار توكلتي نتورثا الأول برسوم جداريه تظهر فيها النخلة وهي تتوسط غزالين والرسم ملون بالألوان الأبيض والأسود والأحمر والأزرق (٢٩) (شكل ٧). وثمة مجاميع عاجية أمرتنا بها قصور آشور منفذة عليها مشاهد منضدة بطريقة التخزيز الماهر المتقن وتقسم بالواقعية ومشاهد من الحياة اليومية ومشاهد تمثل الطبيعة كالأشجار المورقة وأشجار النخيل المثمرة ورسوم ادمية وأشكال حيوانية .. غزلان وطيور، تتمثل بمشط من العاج أو محفظة عطور أو بشكل نخلة واضحة المعالم (شكل ٨) ترقى هذه المجاميع بزمنها إلى أواخر الألف الثاني واوائل الألف الأول ق.م (٣٠). وقد أمدتنا مدينة كالح " النمرود" بالكثير من الألواح الحجرية التي كانت تزين القصور الملكية منها والتي تضم كثير من المشاهد المصورة المختلفة كالشجرة المقدسة والملك وبقربهما الفرس المجنح .. ترقى هذه المنحوتات إلى الملك شلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤) ق.م (شكل ٩) تظهر النخلة في هذه المنحوتة وهي تتوسط الشجرة المقدسة (٣١) ترتفع إلى السماء حتى تبلغ الشمس وتمتد جذورها إلى الأرض.. ونجد نقوش النخيل من كثير من هذه الألواح الحجرية الاشورية كلوحة تجسد معركة حربية وهروب الاعداء(شكل ١٠). واستمرت مدينة كالح في تزويدنا بتلك الألواح التي تحمل نقوش النخيل زمن الملك تجلات بلاصر الثالث تمثل إحدى الحملات العسكرية وأخلاء مدينة من سكانها وتسليم الغنائم للجيش الاشوري وترقى زمنها إلى القرن (٨) ق.م (شكل ١١). ومدينة نينوى هي الأخرى أمدتنا بالألواح الحجرية المنقوشة والمزينة بأشجار النخيل فمن قصر سنحاريب وصلت إلينا مجاميع كثيرة من هاتيك الألواح واغلبها تتضمن مشاهد حربية وعسكرية والهجوم على المدن البابلية حيث تظهر فيها أشجار النخيل (شكل ١٢) ترقى بزمنها إلى القرن (٨) ق.م (شكل ٣٣). ومن مدينة نينوى هناك منحوتة مشهورة للملك آشور بانيبال مع زوجته وهما يشربان في وليمة في إحدى الحدائق بمناسبة الانتصارات العسكرية تظهر

أشجار النخيل والطيور وعازفات موسيقيات في المشهد أيضا.. يرقى زمن هذه اللوحة إلى القرن (٧ق.م) (٣٤)(شكل ١٣). وتجسدت النخلة على المسلات أيضا فمن زمن الملك شلمنصر الثالث خلد الملك أعماله بمسلته المشهورة بالمسلة السوداء وتتجلى فيها أشجار النخيل من بين مواضيع المسلة التي نقشت بشكل حقول.. ومن الجدير بالذكر أن المسلة هي تاريخ ملكي يسجل الجوانب المدنية والدينية وتخليد أعمال الملوك (٣٥) وفي مجال الحفر على الأختام الأسطوانية.. فقد استعمل الفنان الاشوري شجرة النخل ونقشها في أختام من ضمن المشاهد التي كان تتضمنها هاتيك الأختام .. فقد جذب جمال النخلة أنظار الفنان الاشوري وأضاف يزين اللمسة الواقعية على أختامه ومن الجدير بالذكر أن مركز صناعة الأختام كان في نينوى (شكل ١٤).

وظهرت النخلة في نتاجات الشعوب الأخرى في العالم القديم سواء كان ذلك في النواحي المعمارية أم في الفنون التطبيقية .. فظهرت . في النتاجات الفنية لبلاد عيلام لوحة من سوسه مكونه من قوالب فخارية معمولة بطريقة الصب وترقى بزمنها إلى (١٢٠٠) ق.م تتمثل فيها نقوش لآله يحرس نخلة والى جانبه تقف امرأة صور نصف جسدها بشكل عمود (شكل ١٥). كما استعملت النخلة في تزيين الأختام الأسطوانية في زمن الاحتلال الاخميني (٥٥٨-٥٢٣)ق.م حيث ظهرت في الأختام الاخمينية مع الكثير من السمات الفنية التي تأثر بها الاخمينيون كالعربة الاشورية والفرس المجنح والتاج المزين بالشرفات المسننة وصورة الملك الذي يصطاد الأسود (شكل ١٦)(٣٨).

ومن المملكة العربية السعودية تم العثور على بعض النقوش الصخرية في منطقة حائل ترقى شرقها إلى القرن (٣) ق.م.. وتجسدت النخلة في هاتيك النقوش فضلا عن نقوشه أخرى أدمية وحيوانية كالجمال فضلا عن الكتابات الثمودية (شكل ١٧).. هذا فضلا عن العثور على نقوش للنخلة أيضا محفورة على جبل يا طب (حول حائل) وترقى بزمنها إلى القرن (٣) ق.م أو القرن (٤) ق.م (٣٩). واستعان الفنان المصري بتجسيد شجرة النخل في نتاجاته الفنية... عماريا فزينها في جدران المقابر في مدينة طيبة زمن الملك تحتمس الثالث (١٢٩٠-١٤٣٦) ق.م حيث تبدو أشجار النخيل مع عذوق التمر والفسائل (شكل ١٨) كما تظهر في مقابر الأسرة الثامنة عشر تحف ببحيرة فيها الأسماك والطيور (٤١) (شكل ١٩). وفضلا عن ذلك فان الفنان المصري استعان بسعف النخيل لتزين تيجان الأعمدة التي أطلق عليها الأساطين النخيلية حيث رتب الفنان السعف بشكل جميل ومتناسق .... وتعد هذه الاساطين من اجمل ما أخرجته يد الفنان المصري القديم (شكل ٢٠) إذ زين الفنان

سعف النخيل برباط من خمسة أشرطة ملونة باللون الأحمر والأزرق أما سعف النخيل فقد لونه بلونه الطبيعي الأخضر (٤٢).

ومن فخار مصر في العصر الروماني (٧٥٠-٣٦٥) ق.م (٤٣) وجدت نخلة فخارية بشكل مجسم يتسلقها رجل لجمع التمر (شكل ٢١). واستعملت الاساطين النخيلية في بلاد اليونان وبطريقة شبيهه بالتيجان النخيلية المصرية مما يشير إلى مدى تأثر الحضارة المصرية بالحضارة اليونانية (٤٤). ووصولا إلى العصور الإسلامية..لم يجد الفنان العربي المسلم نفسه إلا أمام موروث فني ضخم كان حصيلة كفاح إنسان قديم استغرقت آلاف السنين. فكان لزاما عليه أن يستعين بهذا الموروث الفني الضخم الذي كان منبعه بلاد الرافدين ومنطقة الشرق.. واتخذت النخلة طريقها في فنون الإنسان.. واعجب بجمالها.. ورشافتها.. وتناسق أجزائها فجسدها على نتاجاته الفنية على الفسيفساء.. وأخرى نقشها على النسيج ونقشها على الخزف.. وحفرها على الجص.. ونقشها بنسيج الطنافس وزين بها منمنماته الفنية..

من اقدم النماذج التي جسدت فيها رسوم النخيل كانت من العصر الأموي(٤١-١٢٢) فقد جسدها الفنان في فسيفساء قبة الصخرة (٧٢) التي أمر بتشيدها الخليفة عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦) استعان الفنان بالعناصر النباتية في تزين أجنحة وبواطن العقود ورقبة القبة بالفسيفساء التي صاغها بشكل تشكيلات زخرفية تتناسب وتعاليم الروح الإسلامية.. فصور أشجار النخيل والقصب والزيتون ونفذت بشكل يغلب عليها الواقعية واتخذت النخلة مواقع تزين الجانب الأيسر والأيمن الداخلي من أحد أكتاف المثمن الأوسط للقبة (٤٥).. وتبدو عذوق النخيل (التمر) وقد زين بدنها بتشكيلات زخرفية هندسية متمثلة بالدوائر والمربعات والمستطيلات (شكل ٢٢) ومن المآثر الأموية الخالدة في بلاد الشام الجامع الأموي في مدينة.دمشق الذي يعد من اجمل المساجد الإسلامية قاطبة.. فقد تم تشيده في سنة (٨٠٨) زمن الخليفة الوليد بن عبد الملك (٦٨-٦٩).. وقد زين المسجد من الداخل بالفسيفساء حيث غشيت جدرانه الداخلية .. ولا يزال الكثير من هذا الفسيفساء محتفظ بمعالمه القديمة وخاصة في بيت الصلاة والمجنبة والجامع حسب رواية الاصطخري (منقوش الحيطان والسقوف والأعمدة مرصعة كلها بالجواهر.. ملتهبة بالذهب مشرقة بألوان القصوف (٤٦) وتميزت نقوش الفسيفساء في الجامع بالإقبال على الرسوم النباتية وتمثيل الطبيعة بما فيها من انهار وأبنية وجسد الفنان رسم النخلة بكل أجزائها من جذع وسعف عذوق التمر فيها ووضعها داخل إطار زخرفي (شكل ٢٢-أ).

واستهوت النخلة أفق الفنان في باليرمو وجسدها بشكلها المتكامل في القصر الملكي في سنة (١١٧٠)م..(٤٧) حيث ظهرت النخلة وهي منفذة على الفسيفساء وموضعها القريب جدا من الطبيعة ..وتبدو عذوق النخلة متدلية فيها.. ومن الجدير

بالذكر أن العرب المسيحين فتحوا جزيرة صقلية زمن زيادة الله الاغلبي سنة (٢١٢)ه زمن الخليفة المأمون وعدت الجزيرة المعبر بين أفريقيا أوربا .. وكانت كذلك إحدى الطرق التي أنتقلت فيها الحضارة العربية الإسلامية إلى أوربا (٤٨) (شكل ٢٣) وفي مجال الأنسجة .. فقد اتخذت النخلة طريقها في صناعة تزيين الأنسجة وبالرغم من قلة ما وصل إلينا من نماذج النسيج بسبب قلتها كونها من المواد العضوية السريعة التلف إلا أن القدم نموذج كان من العصر العباسي ..فعلى قطعة من الحرير مصنوعة في مدينة بغداد قوام زخارفها كبيرة تضم فيها رسوم فيلة بوضعية متواجهة وتعلوها اسود بوضعية متدابرة تتخللها رسوم طيور وأنصاف مراوح نخيلية، وتتوسط الفيلة نخلة فيها شئ من التحوير والبعد عن الطبيعة .. هذا.. فضلا من أن الدوائر تتألف من شريط كتابي منفذ بالخط الكوفي يقراء منه" مما عمل في بغداد " و " أبو قصر" و "البركة من الله " (٤٣).. يرقى زمن هذه القطعة إلى القرن (٤-٥) ه ومن الجدير بالذكر أن هذه القطعة محفوظة اليوم في كاتدرائية ليون باسبانيا (شكل ٢٤).

وفي عباءة التتويج القيصري الحريرية لروجر الثاني بالرمز جسد الفنان رسم النخلة.. تتوسط النخلة العباءة وتقسمها إلى قسمين متساويين كل قسم يمثل ربع دائرة العباءة وزينت باللالي (٥٠) وكانت هذه العباءة من كنوز البيت الكامل وهي اليوم محفوظة في متحف الكنوز في فينا وقد زينت العباءة بكتابة كوفية تضم رسم مدينة صقلية وسنة النسج (٥٢٨)هـ.. ومن الجدير بالذكر أن صناعة النسيج في صقلية ودور الطراز في بالرمو قد ازدهرت على يد حكامها المسلمين ما بين القرنيين (٣-٥)هـ وكانت نتاجاتها من الأنسجة تشبه إلى حد كبير المنسوجات التي يتم إنتاجها في مصر وبلاد الشام والأندلس واستمرت الصناعة فيها زمن النور مندبين.. حيث كانت هناك دور طراز خاصة بالقصور الملكية.. وان الكثير من المتخصصين في الفنون لا يرجحون إنتاج الأقمشة في صقلية بل ينسبونها إلى العصور الإسلامية . (شكل ٢٥).

وفي مجال زخرفة المخطوطات العربية الإسلامية بالمنمنمات فقد استعان الفنان العربي المسلم بشجرة النخل وزين فيها منمنماته ...فمن مخطوط مقامات الحريري وصلت إلينا منمنمات قام برسمها الفنان يحيى الواسطي استعمل فيها الفنان رسوم النخلة.. ففي المقامة (٤٧) الشتوية والمحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس تمثل المنمنمة منظرا شاملا لقرية.. وفي الحقيقة هي صورة للحياة اليومية يبدو فيها مسجد القرية ومئذنة. والسوق المنقب .. والواقعية التي تعيشها القرية وتبدو نخلة من اليسار بوضع مائل ولكن بشكلها الطبيعي عذوق التمر فيها وترقى برمتها إلى سنة (٦٣٤) (٥٦) (شكل ٢٦) وتبدو أشجار النخيل في المقامة (٢٤) من مقامات الحريري (٥٣) حيث تظهر في المنمنمة مجموعة من الرجال في بستان تحف بها

شجرتين من أشجار النخيل وترقى زمن هذه المنمنمة إلى سنة (٦٥٤) محفوظة في المتحف البريطاني في لندن (شكل ٢٧).

وفي المقامة (١١٩) السادية التي تمثل لنا مراسيم دفن ميت في القبر.. حيث تظهر المقبرة والمباني المقببة فيها ويتخللها سعف النخيل .. تتميز المنمنمة بالواقعية وصدق تمثل الطبيعة والحياة اليومية يظهرها الواسطي بشكل واقع صادق(شكل ٢٨). ومن مخطوط فارسي مؤرخ من سنة(١٠٨)هـ تجسدت لنا رسوم النخيل في منمنمة خالية من رسوم البشر عاما.. وتمثل مناظر برية مختلفة غنية بالأشجار وبنباتات متنوعة.. (٥٥) ويبدو أن التقاليد التي تأثرت بها شعوب بلاد فارس في القديم استمرت في العصور الإسلامية ومن المتحف الأهلي بطهران هناك صحن من الخزف من النوع المعروف بالخزف الأبيض ذا النقوش الزرقاء والخضراء زينت النخلة الصحن وبوضع مركزي ويرقى بزمنه إلى القرن (٣)هـ...هذا من الجدير ذكره هذا الضرب من ضروب الخزف عثر عليه في إطلال مدينة سامراء وتعد هي الموطن الأصلي لظهوره .. كما تم العثور على كميات منه في مدينة ساوه والري وقم وانتشر فيما بعد إلى سائر الأقطار الفسطاط (٥٦). هذا فضلا من أن النخلة قد شاع استعمالها في هذا الضرب من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأخضر فوق الدهان (شكل ٢٩).والى بلاد الأندلس انتقلت التأثيرات الفنية التي كانت سائدة في الشرق أبان الفتح العربي الإسلامي لهذه الجزيرة .. ولاسيما بعد استقرار العرب فيها وتأسيس الدولة الأموية في المغرب وبذلك استعلمت فيها الطراز المعمارية والفنية التي كانت تحمل عبير الشرق إليها والتي كانت حصيلة موروث فني وعماري ضخم قديم ... فظهرت النخلة في المشاهد المنقوشة على أختام مدينة قرطبة حيث كانت تلك المشاهد تضم نقشا لمسجد قرطبة تبدو فيها مئذنة وتتخلل أبنية الجامع أشجار النخيل (شكل ٣٠) ومن الجدير ذكره أن الأختام محفوظة اليوم في كاتدرائية قرطبة القرن (١٤) م (٥٧). كما تتجلى لنا نقوش النخل في قصر الجعفرية فيه ولكن بشكل محور عن الطبيعة .. علما أن القصر قد تغيرت معالمه عبر مرور الزمن فاختفت معالمه كقصر ملكي واصبح إحدى الثكنات العسكرية بعد الاسترداد الأسباني ..لقد أقيم القصر في عهد المقتدر بالله اشهر ملوك بني نجيب من سر قسطه (١٠٤٧-١٠٨١م) وكنيسة أبو جعفر ومنه جاء اسم "الجعفرية" ويطلق عليه قديما " دار السرور" وقد امتدت إليه يد العبث والخراب فتشوهت معالمه الإسلامية وهو العمل البربري الذي يندى له الجبين.. ومن اشد النقط سوادا في تاريخ أسبانيا .. وقد زينت جدران القصر بزخارف حصيرية ومن بقاياها ألواح مثبتة بين كوابيل القبة.. وهذه الألواح كانت غنية بالحشوات الزخرفية والتي يتجلى فيها من التوريق العربي بدرجة عالية من النضج الفني وهي مزيج من الأزهار والسيقان والتفريعات النباتية المختلفة وكيزان

الصنوبر والرمان والبراعم النباتية وتبرز من بينها جميعا نخلة تتدلى فيها عذوق التمر (شكل ٣١). وفي طتفسه من بساط هندي النوع المعروف من بالابسطة المغولية الهندية التي يرقى زمنها إلى (١٦٠٠ م) ظهرت النخلة وهي تزين مساحة السجادة.. تمثل زخارف هذه السجادة مناظر بريه قوام زخارفها حقل أشجار يانعة وشجيرات مزهرة ... وطيور تمرح على الأغصان ورسوم للبط ويظهر سطح السجادة كأنها لوحة فنية يحيطها بالسجادة إطار مزخرف ... أن هذا البساط من مجموعة لورد ساكفيل ومحفوظا في متحف المتربو لتيان، تتميز الرسوم بالواقعية والدقة في تصوير الطبيعة (٥٩) وتبدو أساليب الفن في هذا البساط من التأثيرات العربية الإسلامية التي كانت مستعملة في الفنون العربية الإسلامية (شكل ٣٢) .

يتضح لنا من دراسة النخلة من أنها تعد شجرة العراق الأولى والشجرة المقدسة فيه كما في بلاد مصر ...

تعد الجزيرة العربية الموطن الأصلي للنخلة منها انتقلت إلى جنوب وادي الرافدين في القسم الجنوبي من بداية استيطانه في عصر العبيد فترجع معرفة العراقيين بالنخلة إلى عصور ما قبل التاريخ فقد وردت العلامة الدالة على النخلة في شكلها المصور إلى الألف الرابع ومنتصف الألف الثالث ق.م حيث لعبت النخلة دورا مهما في حياة الأقوام السامية فدخلت في العقائد والفكر الديني... وخصصت لها مواد في القوانين والشرائع.. كما دخلت في الفكر الأدبي والنصوص الأدبية..عرف العراقيون القدماء طريقة زراعتها بالفسائل والاعتناء بها وفوائدها وطريقة صناعة الدبس والخل والخمر والعسل .. فضلا عن بعض العقاقير الطبية لمعالجة الأمراض إضافة إلى الاستفادة من أجزائها الأخرى في الحياة اليومية. اهتمت الأديان التوحيدية كاليهودية والمسيحية بالنخلة خاصة عندما ولد السيد المسيح عند جذع نخلة.. كما اهتمت بها الديانة الوثنية وأخيرا ورد ذكرها في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ولذلك تعد كلمة النخلة من الألفاظ العربية الأصلية. ويتضح لنا أن اقدم ما تمكنا من الوصول إليه لنقش النخلة في العراق كان من عصر فجر السلالات ٢٨٠٠-٢٣٧١ ق.م على نقشة ختم أسطواني.

استعمل الفنان شكل النخلة في كافة أعماله الفنية عماريا وزخرفيا، فنجده مرة ينقشها على الأختام الأسطوانية والمزهريات والمسلات الحجرية وأحيانا رسمها على جدران القصور بالألوان المائية، بالغ في دقتها وجمالها، كما نقشها على العاجيات وعلى الجص ، كما زين بها مخطوطاته في منمنمات غاية في الدقة والروعة على النسيج والطنافس واعدها بفصوص الفسيفساء في لوحات فنية رائعة..كما انه فضلا على ذلك زين بها خزفه..استمر الفنان استعمال نقوش النخيل

على نتاجاته الفنية منذ اقدم الأزمنة وعبر الحقب التاريخية الطويلة وصولا إلى العصر الإسلامي حيث استعملها الفنان المسلم .. خاصة كان الاتجاه في العصر الإسلامي هو الاهتمام بالعناصر النباتية والهندسية والخط العربي بدرجة كبيرة.. ونقلت النخلة مع الفنان أينما انتقل.. فقد وصلت إلى بلاد الأندلس عند فتح العرب لها وجسدت على الفسيفساء والنسيج... واستعملها الفنان الهندي بنسجها كزخارف على طنافسة كما مر بنا سابقا. فتأثرت الشعوب القديمة بالحضارة العراقية القديمة واقتبست من الفن العراقي القديم شكل النخلة كبلاد عيلام وبلاد مصر واليونان وكان الفنان الاشوري من اشد المعجبين بهذه الشجرة فاستهواه منظرها الرشيق الطويل المتناسق واجزائها الجميلة شكل ملفت للنظر ونقشها في جميع نتاجاته الفنية تقريبا.. بعكس الفنان في الجنوب فلم تظهر في نتاجاته الفنية الاشكال محدودة ذلك بسبب كثرة وجودها في الجزء الجنوبي من العراق مما أصاب الفنان الجنوبي بشيء من الإشباع من شكل النخلة بعكس الفنان الاشوري الذي اعجب بها بسبب قلة زراعتها في المناطق الشمالية التي هي مركز الآشوريين لقد نفذ الفنان نقش النخلة بشكلها الغريب من الطبيعة جدا.. الجذع السعف .. عذوق التمر... الفسائل أحيانا... ورسمها في أماكن أخرى بشيء من التحوير.. فسميت لذلك فنيا بالمراوح النخيلية.. وهذا ما أنتجه الفنان المسلم والفنانين في العالم الإسلامي والغربي أيضا.. إذ استعانوا شكل النخلة المحور" المراوح النخيلية. فظهرت في نتاجات بلاد اليونان والرومان.. وبلاد مصر وبلاد ايوان.

الهوامش

١. باقر- طه- دراسة في النباتات المذكورة في المصادر المسمارية سومر - ج١-١٩٥٢-م٨-/٢١
٢. الراوي- فاروق ناصر- الكيمياء- حضارة العراق-العراق-بغداد-١٩٨٥-٢/٢٥٧
٣. لمزيد من التفصيل تسميه النخيل وفصائلها ينظر- باقر - المصدر السابق/٢
٤. باقر- المصدر السابق/٢٢ -الرواي المصدر السابق-٢/٢٥٧- الدليمي- كريم عزيز حسن- الزراعة في العراق القديم منذ عصر فجر السلالات حتى نهاية العصر البابلي القديم ٣٠٠٠-٥٩٥ ق.م بغداد-١٩٩٦-/١١٦ (أطروحة دكتوراه).
٥. باقر المصدر السابق ١٩٥٢-/٥٣
٦. الاحمد المصدر السابق -٢/١٦٧
٧. باقر المصدر السابق١٩٥٢-/٢٣-الراوي المصدر السابق -٢/٣٥٧
٨.باقر المصدر السابق ١٩٥٢/٢٤-الراوي- المصدر الساب ٢/٣٥٧
٩.الاحمد المصدر السابق/١٦٧

١٠. باقر المصدر السابق-١٩٥٢/٢٢-٢٣
١١. باقر المصدر السابق-١٩٥٢/٢٢-٢٣
١٢.القران الكريم- سورة مريم آيه(٢٥).
١٣. القران الكريم- سورة المؤمنون -آيه(١٩)- وقد ورد ذكر النخل في السور- الأنعام آيه ٩٩.١٤١-والكهف آيه(٣٢) وطه آيه(٧١).
١٤. والشعراء آيه(١٤٨) وسورة في آيه (١٠) وسورة القمر آيه(٢٠) وسورة الرحمن آيه (١١.٦٨) آيه (٧) وعيسى آيه(٢٩) . والبقرة آيه(٢٦٦) والدعر آيه(٤) والنخل آيه (١١،٦) والإسراء آيه ٠٩٠) ويس آيه(٣٤).
١٥. صحيح البخاري- ١١صفحة ٤٦١(٢٠) صحيح احمد بن جنبل - ١،٩٩
١٦. صحيح الترمذي - دعاء/٥٩(٢٢) صحيح التجاري- مناقب/٢٥
١٧. الاعظمي - محمد طه-الأسوار والتحصينات في العمارة العراقية القديمة جامعة بغداد- كلية آلا داب- ١٩٩٢- ٣٧٤ " أطروحة دكتوراه"
١٨. عكاشة- ثروت تاريخ الفن- الفن العراقي القديم سومر بابل وآشور المؤسسة العربية للدراسات والنشر-٣٠٢/٤-٣٠٧ شكل ٢٣٦-آ
١٩. مورتكات انطوان- الفن في العراق القديم- ترجمة وتعليق د.عيسى سلمان وسليم طه - مطبعة الاديب البغدادية- بغداد - ١٩٧٥-٢٢٦شكل ٢١٠
٢٠. مورتكات المصدر نفسه-٣١١ لوح (٢٧) عكاشة المصدر السابق ٣٢٠/٤شكل ٣٣٥
٢١. مورتكات المصدر السابق- ٣٣٤ شكل ٨١
٢٢. بارو- اندريه-بلاد آشور - ترجمة وتعليق د.عيسى سلمان وسليم طه بغداد ١٩٨٠-٢٠شكل ٧
٢٣. مورتكات - المصدر السابق- ٣٣٦ شكل ٨٣-باور المصدر السابق ١٦٢ شكل ١٧٣أ-ب- (٣١) مورتكات - المصدر السابق /٣٧٥ لوح٢٥٣
٢٤. عكاشة - المصدر السابق/٤٥٢ شكل ٣٧٨ و ٥٢٣ شكل ٤٣٨
٢٥. مورتكات المصدر السابق /٤٢٠ لوح ٢٩٧
٢٦. عكاشة - المصدر السابق-٥٨٨ شكل ٥١٤
٢٧. عكاشة - المصدر السابق-٤٧٤ شكل ٣٨٧
٢٨. عكاشة - المصدر السابق- ٥٢٢شكل ٤٤٩-٤٤٩
٢٩. عكاشة - المصدر السابق/٣٩٢ لوح ٣٢٥
٣٠. بارو-٨ المصدر السابق-٢٢٥ شكل ٢٥٦-٢٦٤
٣١. مقدمة عن أثار المملكة العربية السعودية- إدارة الأثار والمتاحف وزارة المعارف- المملكة العربية السعودية ١٩٧٥م/٦٥-٦٩-٧٠-٧١
٣٢. عكاشة تاريخ الفن- الفن المصري دار المعارف بمصر-٩٢٣/٢ شكل ٦٩٩
٣٣. عكاشة - نفس المصدر- ٨٥٣ شكل ٦٣٣
٣٤. عبد الجواد توفيق احمد- تاريخ العمارة والفنون في العصور الأولى ١٩٧٠-ط٢-٧٠/١ شكل ٧٤
٣٥. الموسوعة المصرية -تاريخ مصر القديمة وأثارها في العصر اليوناني والروماني قطاع الهيئة المصرية للتأليف والنشر م١-ج٩٢/٢

٣٦. مصطفى – صالح لمعي– عمارة الحضارات القديمة–المصرية– ما بين النهرين– اليونانية – الرومانية– بيروت ١٩٧٩/٧٦

٣٧. حميد –عبد العزيز– العبيدي– صلاح حسين– الفنون العربية الإسلامية دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٧٩.

٣٨. حميد– عبد العزيز– واخرون– الفنون الزخرفية العربية الإسلامية– بغداد ١٩٨٢–٥٨–٥٩– شكل ٨٥–لمزيد من التفصيل عن قبه الصخرة ينظر ابن جبر– محمد بن احمد – رحلة ابن جبير بغداد ١٣٥٦ / ٢١٤–ايتكهاوزير –ريتشارد– فن التصوير عن العرب– ترجمة عيسى سلمان وسليم طه الجمهورية العراقية–بغداد مطبعة الأديب– ٢٢/١٩٧٣

٣٩. الاصطخري– ابن اسحق إبراهيم– المسالك والممالك– تحقيق محمد جابر عبد العال / محمد شفيق غربال– الجمهورية العربية المتحدة ١٩٦١–٤٥/٣ وينظر أيضا حميد– مصدر سابق ١٩٧٩–١٠٦،٨٣

BLUNC. WILFRID, SPLENDOURS OF ISIAM 16.17

٤٠. علام نعمت إسماعيل– فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقي حتى الفتح الإسلامي– دار المعارف بمصر–١٩٧٥–٧٣ شكل ٦٤

٤١. السامرائي– خليل إبراهيم– واخرون– تاريخ المغرب العربي – جامعة الموصل ٢٢٧/١٩٨٦

٤٢. حسن–زكي محمد–أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية– مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦– ١٩٠ شكل ٥٧٤،ص ٤٧٠

٤٣. العبيدي – صلاح حسين– الملابس العربية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية الجمهورية العراقية ٥٧١/١٩٨٠

٤٤. العبيدي– الفنون الزخرفية العربية الإسلامية– مطبعة التعليم العالي بغداد–١٩٨٧–٢٢٨–٤٦٤ شكل ١٨٣

٤٥. حسن – المصدر السابق– ١٩٨ شكل ٥٩٩–ص ٤٧٣

٤٦. حسن – فنون الإسلام– القاهرة– ١٩٨٤ ط ٣٥٨–٣٦٠ شكل ٢٩٠

٤٧. ايتكهاوزن –المصدر السابق–١١٦–١١٧

٤٨. النعيمي– ناهدة عبد الفتاح– مقامات الحريرية المصورة الجمهورية العراقية ١٩٧٩ شكل ٣٤٤/١٣٠

٤٩. سلمان – عيسى– الو اسطي يحيى بن مجمود بن يحيى– رسام وخطاط ومذهب وفر حرف – وزارة الأعلام العراقية–١٩٧٢ لوح ٩٣–ص /٣٩حسن– المصدر السابق ١٩٥٦–٣٢٢ شكل ٨١٧/ص ٥٢٣

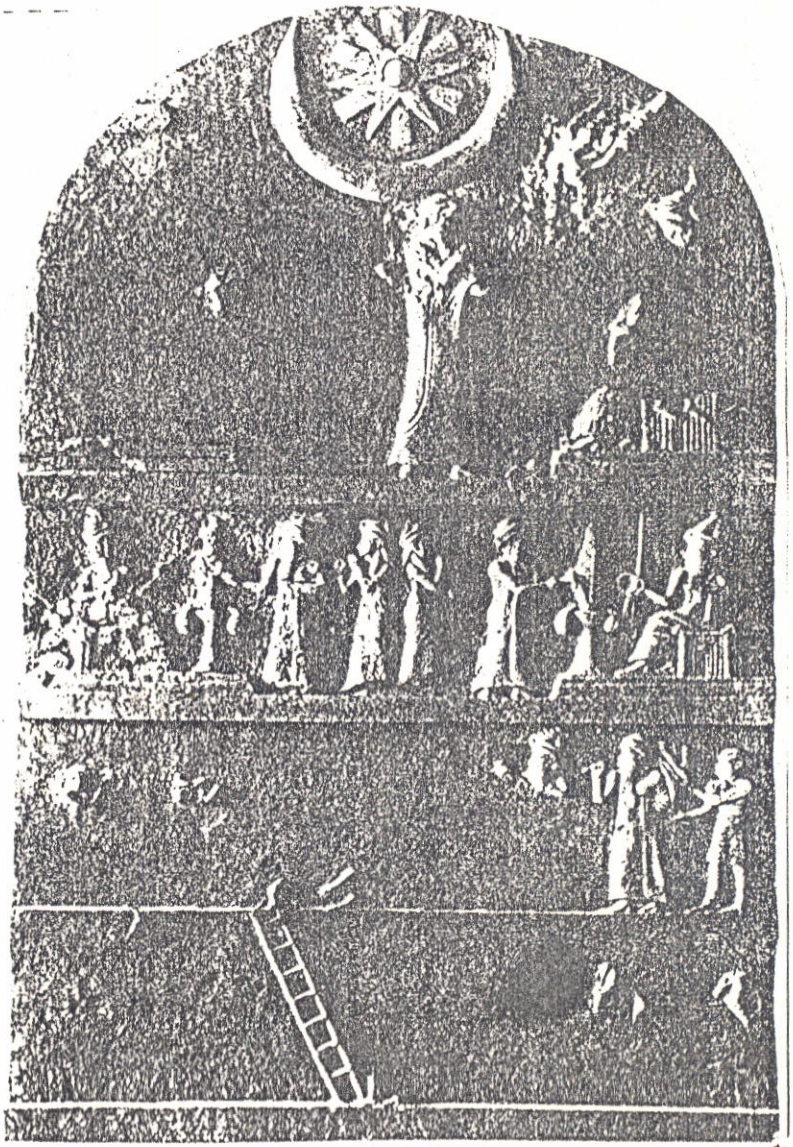
٥٠. حسن – المصدر السابق ١٩٥٦–٣ شكل ٨/ص ٤٠٤

٥١. موريلور مانوئيل جوميت– الفن الإسلامي في أسبانيا– ترجمة لطفي عبد البديع السيد عبد العزيز سالم– مراجعة جمال محمد مجرو– الدار المصرية للتأليف والترجمة–١٧ شكل/١(٥٨)موريلو نفس المصدر–٢٦٢–و٢٨٠و٢٧٥ شكل ٢٩١

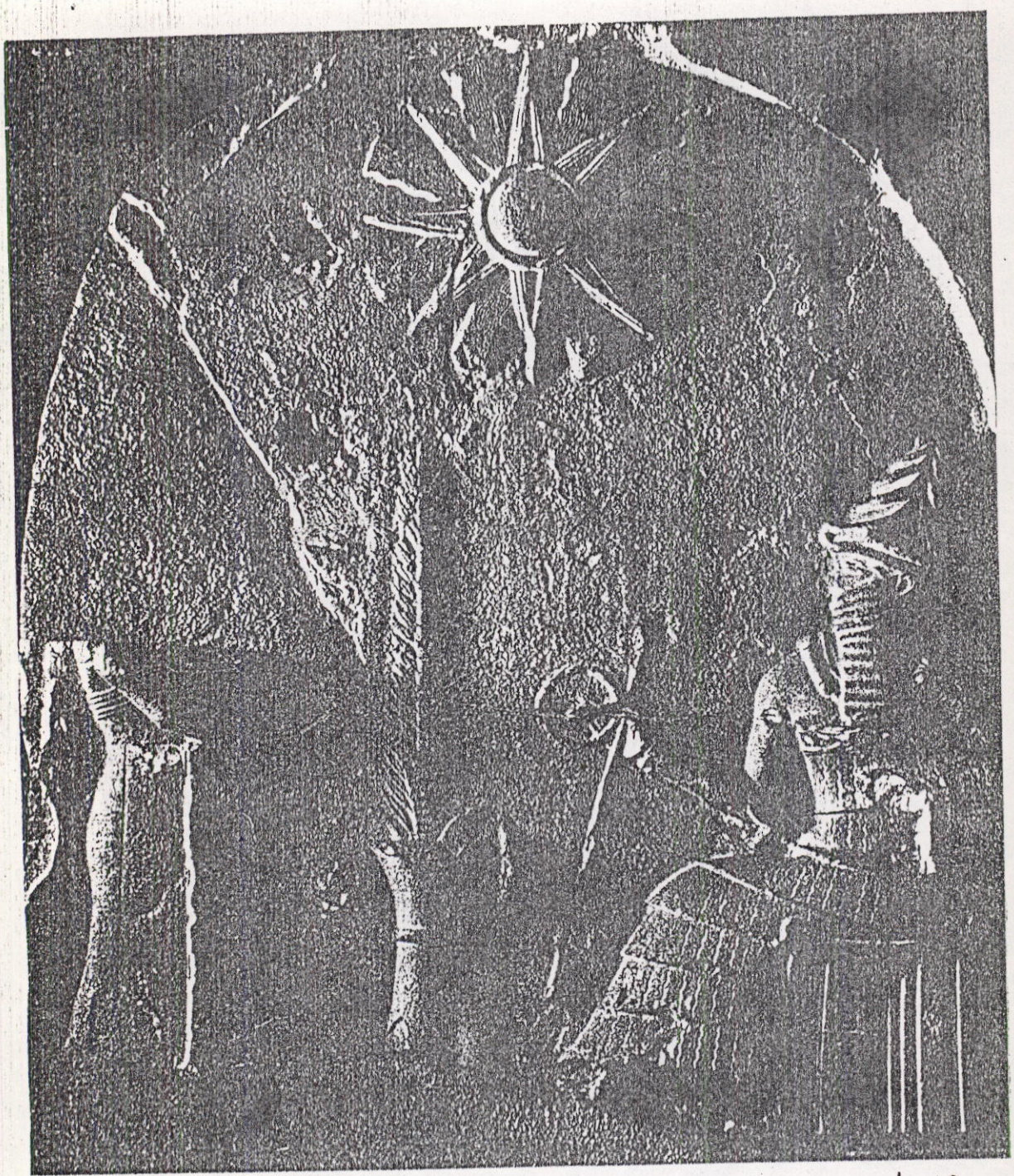
٥٢. ديماند .م.س – الفنون الإسلامية – ترجمة احمد عيسى مراجعة احمد فكري– دار المعارف بمصر ١٩٥٨ ط٢–٢٩٥ شكل ٢٠١

شكل (١)

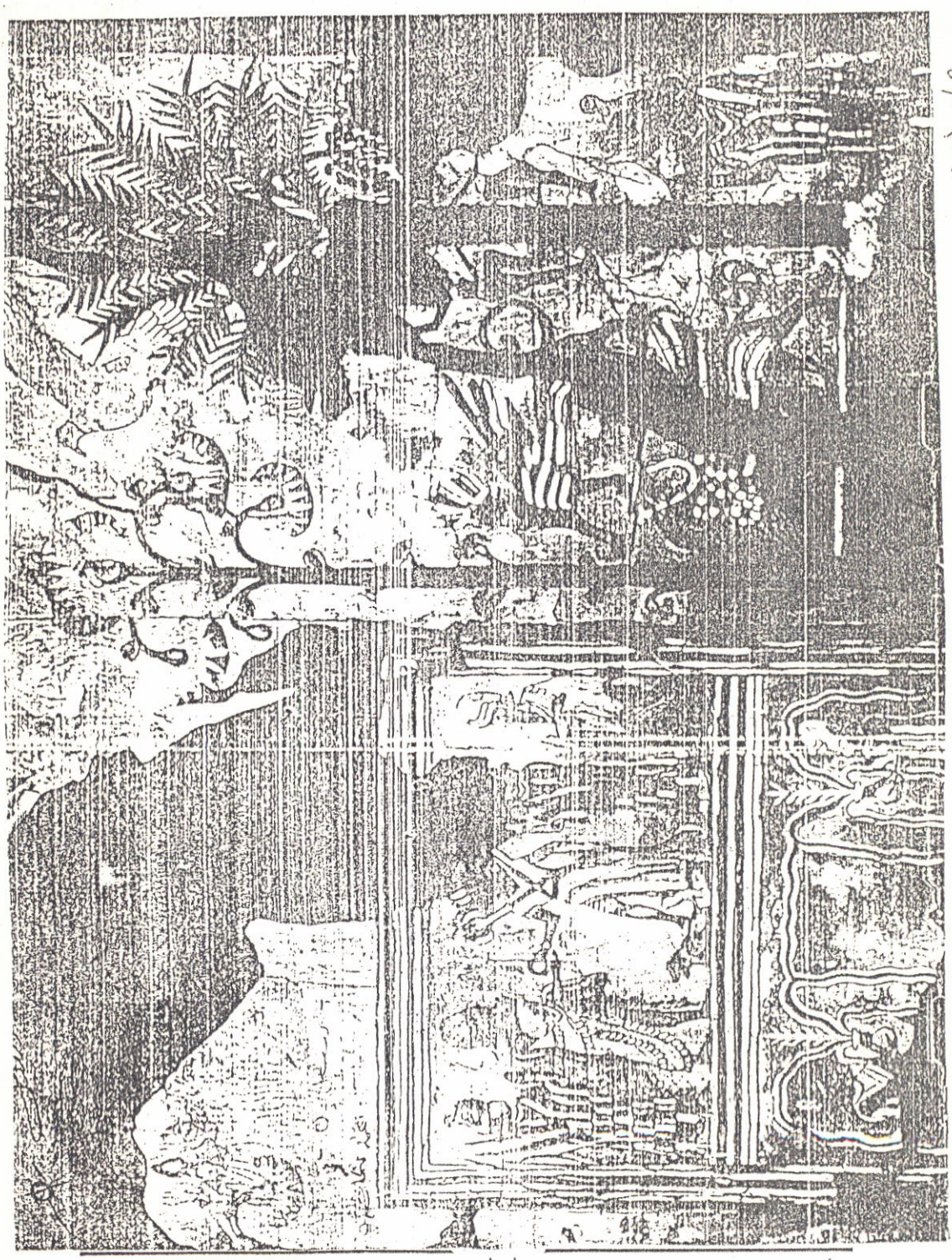
شكل (٤)



شكل (٢)



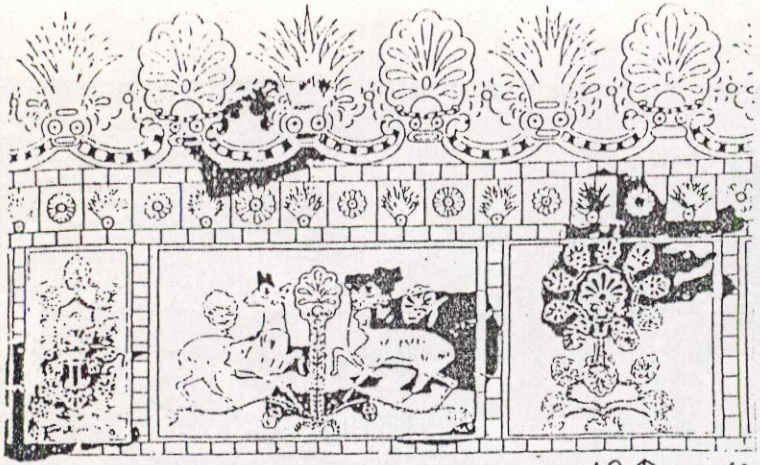
شكل (٣)



شكل (٥)

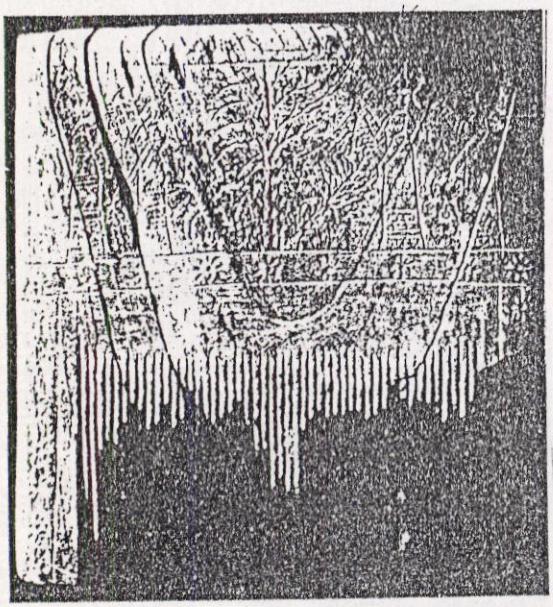
Academician

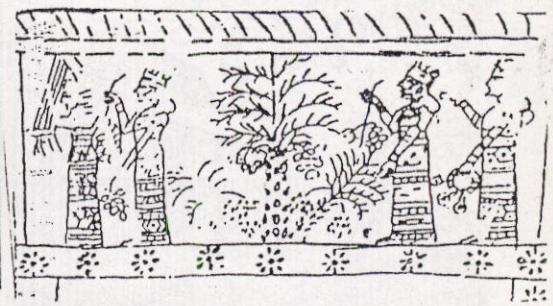
الأكاديمي

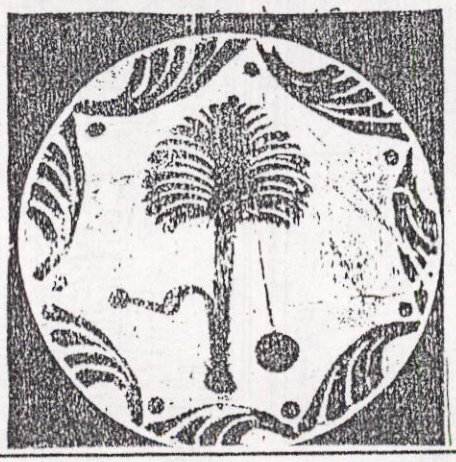


(٦) شطل

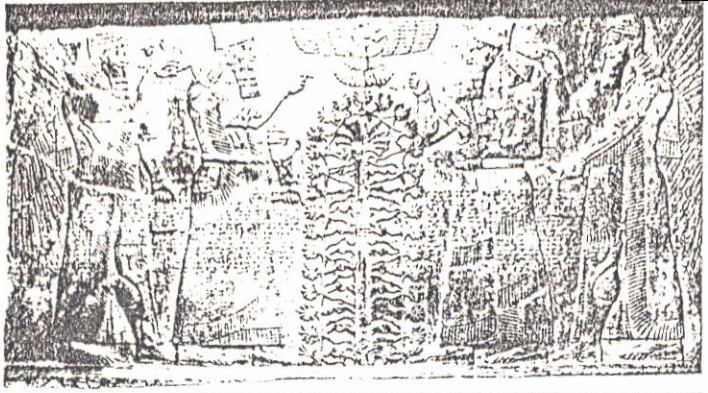
(٧) شطل







١٠٢

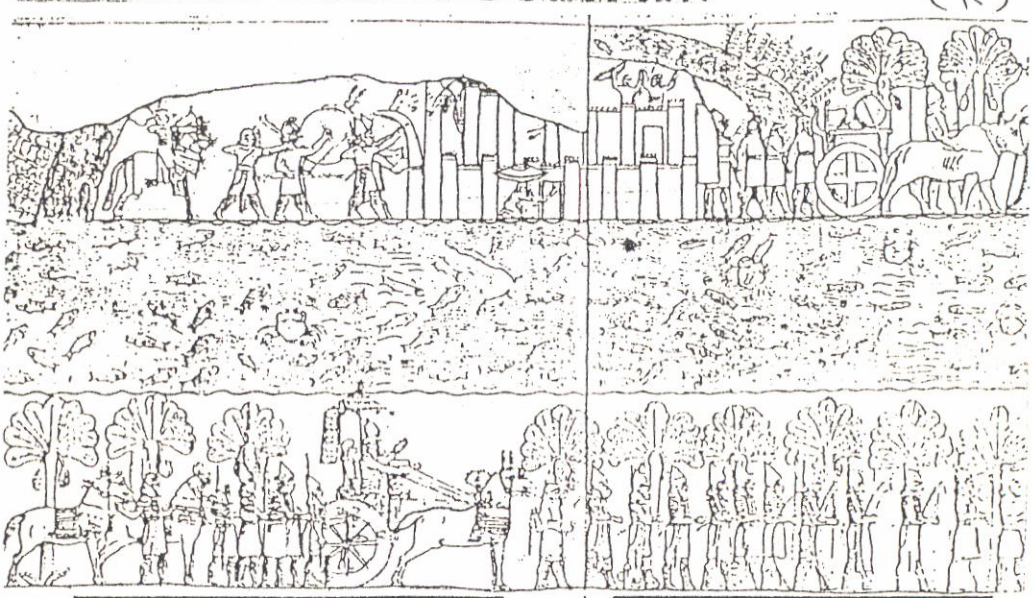


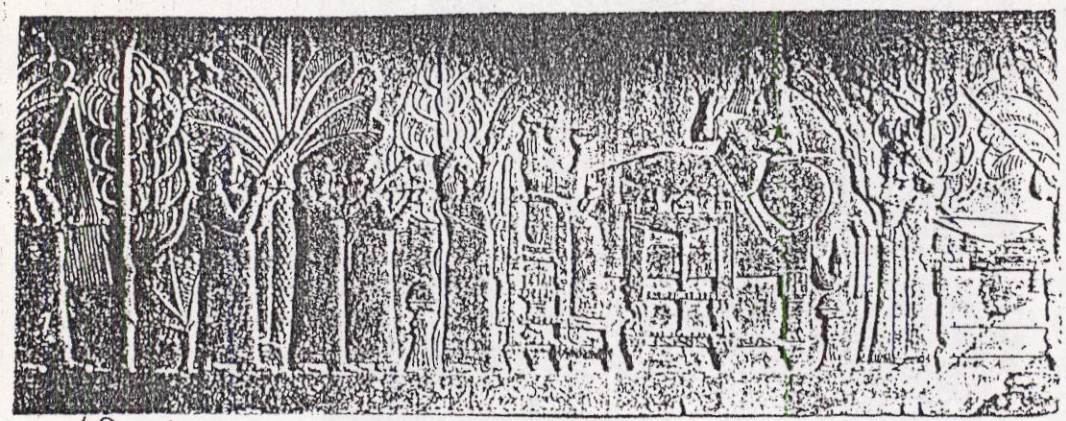
شكل (٩)

شكل (١٠)

شكل (١١)

شكل (١٢)

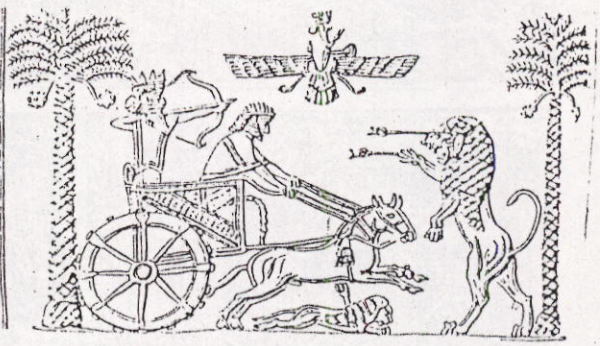


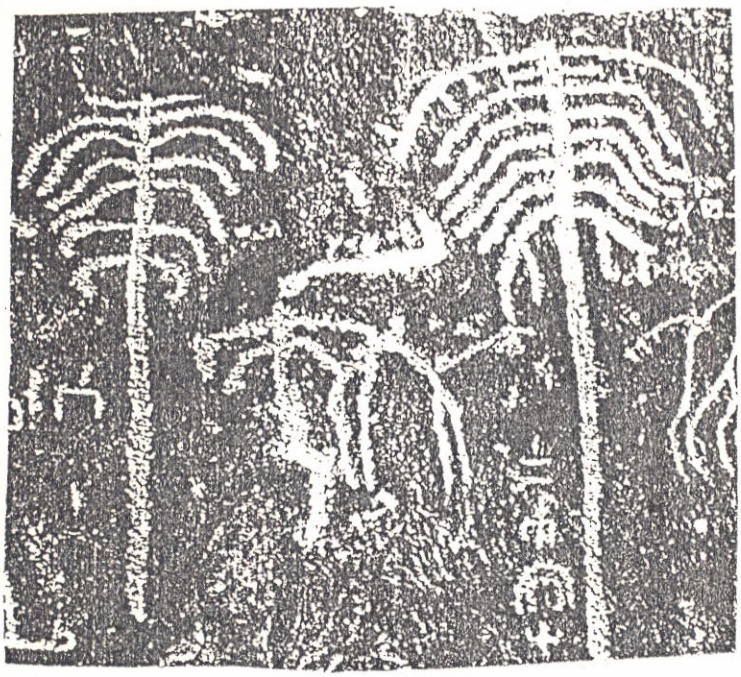


شكل (١٣)

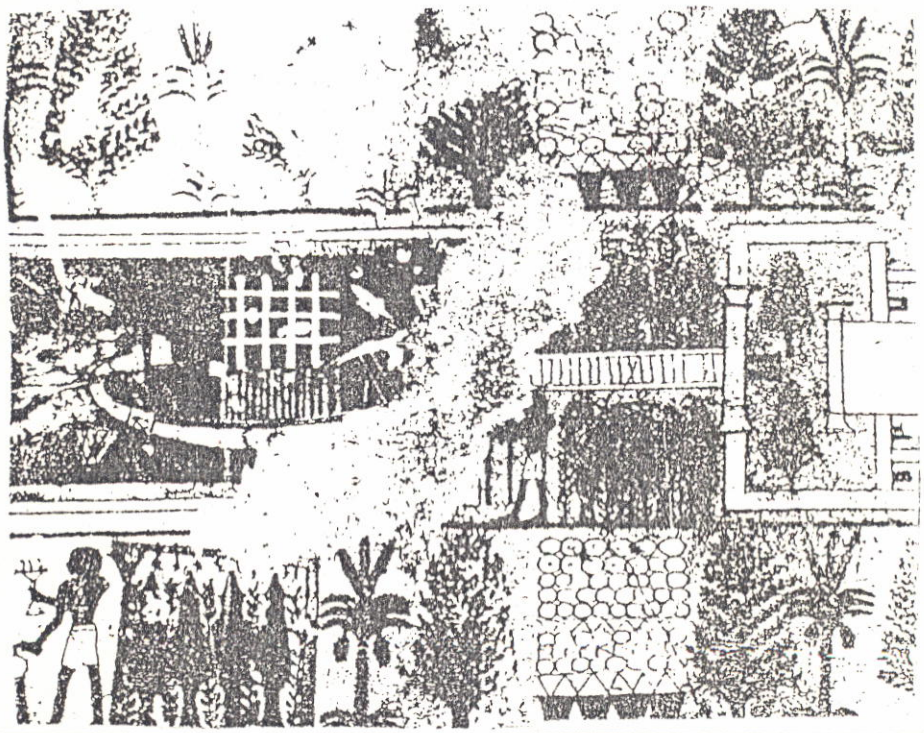
شكل (١٤)

شكل (١٦)

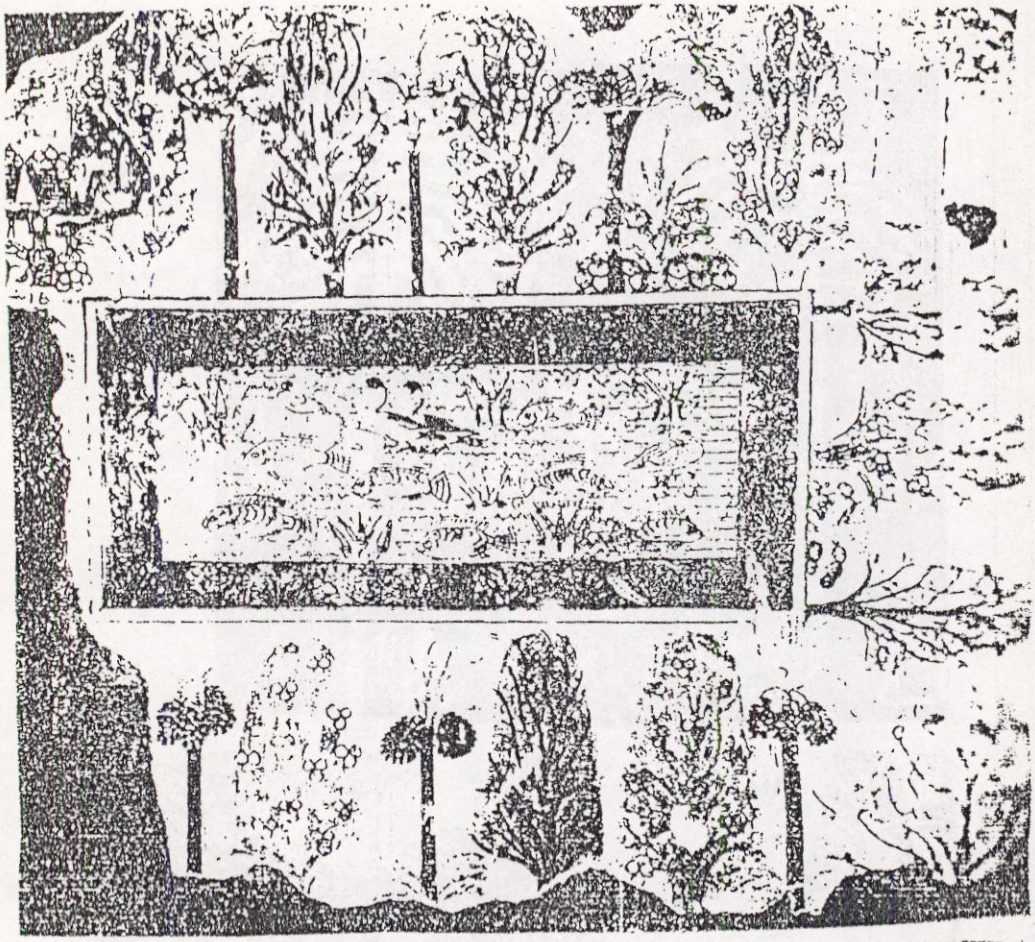




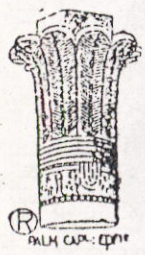
شكل
(١٧)



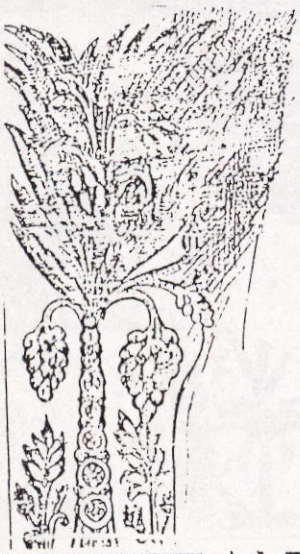
شكل
(١٨)



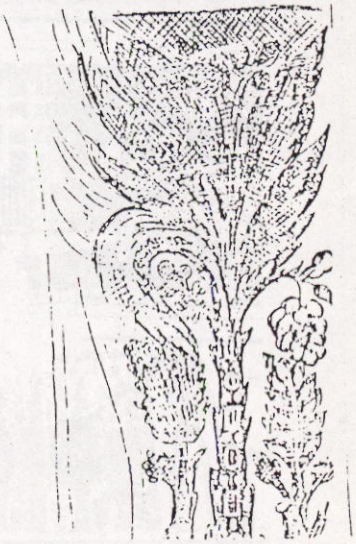
شكل (١٩)



شكل (٢٠)



شكل (٢٢)



شكل (٢٢)

شكل (٢٤)

شكل (٢٦)

شكل (٢٥)

التركيز على الأشياء وأثره في تطوير أداء الممثل

د. طارق العذاري
كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة

تتجلى اهمية البحث في :

١- التاكيد على دور الاشياء في مساعدة الممثل لابراز ابعاد الشخصية الدرامية .

٢- يعيد الى اذهان الممثلين والمخرجين دور الاشياء ووظيفتها على المسرح .

٣- اول بحث يطبق المنهج التجريبي تطبيقاً عملياً في مسرحنا العراقي .

تاريخ استلام البحث ١٠/١١/١٩٩٨ تاريخ قبول النشر ٢٤/١٢/١٩٩٨

ا- (ميدان البحث)

مشكلة البحث :

يعتبر التركيز (focus) من حالات استيقاظ الذهن ، يتمتع بها الكائن الحي (الانسان ، الحيوان) . حيث يتحرك تركيز الحيوان من خلال فعل الغريزة والاستجابة السريعة والحادة لها ، دون فاعلية لعملية الفكر وحساب الزمن والتقيّد بالضرورة الاجتماعية .

لكن الانسان يستطيع ان ينظم تركيزه في عملية آلية محسوبة ، تخضع لها الذاكرة والخيال ، ويتضح ذلك في التعامل مع مفردات الواقع . (ومن الطبيعي ان التركيز في انتباهنا ضروري في حياتنا العامة اذ اننا بلا تركيز لايمكننا ان نعيش كبشر) . (عبد الرزاق ، ص ٥٩) .

ولما كان الانسان هو المعني بفعل التركيز الارادي الواعي، كي يمارس حياته بشكل طبيعي، وخاصة في تعامله مع المحيط المادي ومفرداته التي يحقق بها ديمومته المعاشية والبيئية؛ فأن تفعيل حالة التركيز لديه لابد لها من مرّان، وخبرة وتنشيط دائم، كي تتمكن من قيادة ونظيم ادوات الانسان الذي يستخدمها بشكل ينسجم مع وظيفتها .

وقد يغفل الانسان في حياته العملية ، وبحكم التعوّد والمألوف في استخدام المفردات ، الكثير من قيم التعامل مع (الاشياء) والاحساس بها واهميتها ، خاصة اذا كان اداء هذه (الاشياء) لنفسه فقط ، دون الاخذ بنظر الاعتبار وجود آخرين (متلقين ، مستقبلين) يمكنهم قراءة الاشياء التي يتداولها وفهمها وادراك معناها ووظيفتها . (انك تفكر في الناس الذين ينظرون اليك ، انك تجتهد ان يراك **هؤلاء ويسمعون** لا أن يراك من معك في الحجرة ويسمعوك) (ستانسلافسكي ، ص ٩٠) .

فلو قام احدُ الاشخاص بشرب قدح ماء ، دون ان يشاهده احد ، **فأن طريقة الشرب** ، ومسك القدح تكون تلقائية . اما اذا شعر هذا الشخص بأنه مراقب من قبل مجموعة **وهو يشرب الماء** ، فلابد ان يركز على عملية الشرب ومسك القدح باعتباره يؤدي وظيفة ، وعليه **ان يكون اداؤه لفعل الشرب مقنعاً وجميلاً ومقبولاً اجتماعياً** ، كي يصبح منسجماً مع نفسه والمجموعة التي تشاهده . (لذا يتوجب توعية الممثل وتبصيره بأهمية عملية التركيز على الاشياء المهمة التي لها علاقة بالاحداث او القصة ، لان الممثل اذا ما نسيَ ذلك قد تؤثر على فهم قصته المسرحية ، ومعناها وفكرتها) (الخطيب ، ص ١٠٣) .

وهنا يدخل الفعل وشكله وطبيعته بشكل منسجم مع الشخصية التي تقوم به ، فشخصية (الملك) تختلف في حملها القدح مع (حارس) او (بواب) . ذلك لان الفعل الخارجي هو تجسيد لحاجة وباعث داخلي ، معبراً عنه وممتزجاً بشخصية وسلوك الانسان الفاعل .

(ان فارق الانتباه في الحياة عنه على خشبة المسرح (ومن المهم جداً فهم ذلك وتوضيحه) يرتكز في أن انتباهنا في الحياة يكون اما مقصوداً (عندما نجبر انفسنا على التركيز على شيء ، في العمل ، في القراءة او ما شابه) او يكون طليقاً ، وكأن انتباهنا ينشغل ، دون ارادة منا ، بهذا الموضوع او ذاك . وواجبنا على خشبة المسرح هو ان نتحكم باعضاء انتباهنا قصداً ، بارادتنا ، وان نوجهها الى الموضوع الذي نكونه بانفسنا تبعاً لتتابع او تقدم الدور . ان اول شروط المكوث على خشبة المسرح هو فن التحكم بانتباهنا ، تركيزه بارادة منا في الموضوع الذي نحدده نحن) (راپو پورت ، ص ١٤) .

اي برمجة التركيز ووضعه بدرجات متصاعدة او نازلة ، وبما يتماشى مع البناء الانفعالي للدور . وبذلك يصبح التركيز تقنية خاضعة للدور وللشخصية التي يقوم الممثل بادائها وفي عالمها الجديد . وليس كما هو الحال في الحياة ، حيث يخضع التركيز لاعتبارات وضرورات اداء المهام الحياتية فقط ، دون تصور شخصية جديدة مضافة . وهنا على الممثل ان يحسن تصريف قوى التركيز التي استطاع تخزينها في مشاعره تصريفاً رشيداً وارادياً كي يتمكن من شد المشاهدين الى موضوعاته التي يحاول عرضها بيسر وجمالية .

ان استخدام (الاشياء) في الحياة اليومية يدخل في اطار انتمائها الى المنظومة الحياتية التي يُعبر عنها بتلقائية ومألوفية مكررة ، دون الرجوع الى تفسير وتحليل بواعثها . اما الشخصية الدرامية فمطلوب منها تحقيق علاقة موضوعية بين ذات الممثل والشخصية الدرامية والاشياء (الاكسسوارات) المستخدمة ، لانها تساعد في الافصاح والتعبير عن كوامن الشخصية وافعالها وبنائها النفسي والانفعالي . كما تعطي الفرصة للمتلقي بتوضيح النوايا والبناء الانفعالي للشخصية وعلاقتها بالمحيط والشخصيات الاخرى التي تقاسمها الحدث الدرامي . (وكلما زاد الممثل في تمرين تركيزه استطاع الحصول عليها بشكل تلقائي اوتوماتيكي اسهل تصبح عندئذ طبيعة ثابتة له) (عبد الرزاق ، ص ٦١) .

ولكن استخدام (الاشياء) على المسرح من قبل اغلب ممثلينا ، لم يفهم او يطبق وفق هذا المفهوم والتصور ، وظلت (الاشياء) المستخدمة تعمل في حدود طاقتها الاستعمالية الخارجية المألوفة ، اي لم تدخل ضمن البناء السايكولوجي للشخصية وتطورها ونموها الدرامي . وربما جاء اغفالها نتيجة القصور في ادراك عظم دورها بالنسبة للشخصية او للمتلقين ، او الاهتمام باللغة على حساب العناصر الاخرى . (ونحن نرى في احيان كثيرة جداً يداً تذرع الهواء بدلاً من ان تمسك بعصا ، أو بكتاب أو سيجارة ، وتكون نتيجة ذلك ان تتضاعف صعوبة عملية التنسيق بين الكلام والعمل المسرحي) (فيشمان ، ص ١٣٥) .

ولو تطرقنا لبعض (الاشياء ، الاكسسوارات) التي ذكرها المؤلفون لوجدناها تحتل اهمية قصوى في بنية النص المسرحي مثل (المنديل) في مسرحية (عطيل) للكاتب (شكسبير) و (خنجر) (مكبث) ، والقلم في مسرحية (قلم عمتي) لـ (جوردن دافيوت) . (وهناك حالات يمكن ان يكون للاكسسوار فيها قيمة سيميولوجية اكبر ، ففي مسرحية تشيكوف «النورس» يرمز طائر النورس المحنط الى نورس قتل من فترة وجيزة ، لكنه يدل ايضاً على فكرة مجردة هي التطلع الى الحرية ، وتدل تلك الفكرة بدورها على الحالة النفسية لابطال المسرحية) (اسعد ، ص ٨٩) .

ان الممثل المسرحي العراقي ، ظلَّ في استخدامه للاشياء المسرحية قاصراً في التعبير عن البناء النفسي والاجتماعي والبايولوجي للشخصية . ويتضح ذلك لمتتبع اغلب عروض المسرح العراقي .

لذلك ومن خلال ما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث بالسؤال التالي والاجابة عليه .

الى اي حد يسهم التركيز على الاشياء في تطوير اداء الممثل ؟

اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية البحث في :

أ - الاهمية النظرية :

١- التأكيد على دور الاشياء في مساعدة الممثل لابراز ابعاد الشخصية الدرامية .

٢- يعيد الى اذهان الممثلين والمخرجين دور الاشياء ووظيفتها على المسرح .

٣- اول بحث يطبق المنهج التجريبي تطبيقاً عملياً في مسرحنا العراقي .

ب - الاهمية العملية والتطبيقية :

١- يفيد الممثلين وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

٢- يفيد الباحثين والمخرجين في تطبيق خطوات المنهج التجريبي على جميع عناصر العرض المسرحي .

هدف البحث :

يهدف البحث الى :

١- التعرف على اثر الاشياء المادية التي يستخدمها الممثل في تطوير ادائه المسرحي وبناء مشاعره .

٢- الكشف عن الاشياء المهمة والثانوية التي يستخدمها الممثل ، وكيف يصنف الممثل المهم والاقل اهمية .

حدود البحث :

١- الحد المكاني : جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية .

٢- الحد الزماني : ١٩٩٧ م .

٣- الحد البشري : ١- مؤلف . ٢- مخرج - باحث . ٣- ممثل . ٤- ممثلة . ٥- جمهور تم اختياره قصدياً من تدريسي ومدربي فنون وطلبة قسم المسرح .

٢- (الاطار النظري)

أ - مفهوم التركيز :

يعتبر التركيز او الانتباه ، واحداً من المبادىء الاساسية لاعداد الممثل ، لما له من امكانية في تهيئة قدرات الممثل في اداء الدور . وكما للتركيز اهمية في الحياة ، فأن اهميته تزداد بالنسبة للفنان ، ايٌ كان الحقل الفني الذي يعمل فيه . (ان التركيز مهم لاي فن من الفنون وخاصة الفن المسرحي ، إن التركيز هو تلك الصفة التي تجعلنا نوجه جميع قوانا الروحية والذهنية نحو غرض واحد ، وان نستمر في هذا كما يحلو لنا - واحياناً يدوم هذا التركيز لفترة أطول مما تتحمله مقدرتنا الجسمانية) (بوليسلافسكي ، ص ٧) .

ففعل التركيز هذا لايتحدد بحركة اعضاء وحواس الجسم في دورها الحياتي اليومي المكرر والمألوف ، وانما افعال الحواس هنا تصبح نتيجة فعلية للقوى الروحية والذهنية الكامنة في داخل الممثل (الانسان - الفنان) تلك القوى التي قد تصل الى حد الغموض والسرانية التي لايمكن الاعلان عنها في فن الممثل الا بالاداء التمثيلي الرصين .

ان الاشياء التي تحيط بالممثل على خشبة المسرح ، او مكان العرض المسرحي ، هي اشياء صماء ، لكن الذي يكسبها الروح هو الممثل ، الذي يستمد روح دوره من خياله وتفسيره وموقفه الفلسفي والاجتماعي والجمالي من الشخصية التي يؤديها .

والتركيز على الاشياء ليس هدفاً بحد ذاته ، لان الاشياء هي ماديات يتعامل معها الممثل بالحواس ، كما يمكن ان يتعامل معها اي انسان آخر لم يخبر او يعرف فن التمثيل . لكن الفرق بين الانسان العادي والممثل ، هو ان التركيز لدى الاخير فعل خلاق ، ينتقل من الاشياء التي يلامسها الى انجاز فعل التأثير والتواصل مع شريحة كبيرة من المتلقين ، مبني على استنهاض الداخل بكل ما تحمله من امكانات التأمل والاسترخاء واثارة الوجدان والعقل .

(ان عين الممثل التي تنظر الى الشيء وتراه تجذب انتباه المشاهد وتستطيع بذلك أن تكون علاقة تحدد له ما ينبغي أن ينظر اليه - اما العين الفارغة فعلى العكس من ذلك تشتت إنتباه المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح) . (ستانسلافسكي ، ص ٩٨) .

ان التفاعل الذي تحدثه رؤية الشيء ينتج من خلال مرور صورة الشيء عبر دماغ الممثل وتفسيره وفق اهمية ووظيفة ذلك الشيء ، ومن ثم يوعز الدماغ بفعل ارادي الى الحاسة التي يقوم باستخدام ذلك الشيء لاداء وظيفته المعبرة والدالة .

لكن العين الفارغة ، هي التي تسقط فقط على الشيء دون ان تمثله وعياً وادراكاً . وبالتالي لم تمنحه المفهوم الشعوري التواصلي الذي يجعله قيمة مرسلة عبر قنوات الاتصال البشرية المعروفة .

ان آلية فعل التركيز او الانتباه تمر بثلاث مراحل . الاولى استلام الشيء عبر واحدة من الحواس . الثانية

ادخال هذا الشيء عبر الدماغ لتحسسه عاطفياً او عقلياً . ثالثاً اعادة ذلك الشيء للمتلقين مادة مضافاً اليها موقف عقلي ذهني او عاطفي ، وهذا الموقف يعبر عن انحياز واضح ومنسجم مع البناء الدرامي للشخصية .

(ان الاعداد الهام للتحكم بالحياة على خشبة المسرح ترتكز اذن ، وقبل اي شيء آخر ، على قدرة التعلم الارادي على تركيز الانتباه) (راپوپورت ، ص ١٦) .

لان التركيز على الشيء فعل مخطط له ومبرمج وفق البناء الانفعالي للشخصية وليس خارجاً عنها ، كي يظهر الداخل ويقيم علاقة مع المحيط والبيئة التي تتحرك بها الشخصية المسرحية .

ولذلك ينبغي ان يكون استخدام هذه الاشياء بتصريف عقلاني متسلسل ويرتبط بالشخصيات ويصبح جزءاً من صورة المشهد تعين في الحركة والايماءة والانفعال .

ب - التركيز والحواس الخمسة :

لايمكن تحقيق فعل التركيز الابداعي ، الا بتدريب الحواس ، التي من خلالها تنفذ الاشياء وتأثيراتها الى البنية الداخلية والشعورية للممثل . وقبل الحديث عن فاعلية هذه الحواس ووظيفتها ودورها ، لابد من تحديدها باعتبارها الادوات والوسائل التي تحقق فعل آلية التركيز ، وبناءاً على ذلك فـ (ان اعضاء (ادوات) انتباهنا هي :

١- البصر (ننظر الى الشيء) .

٢- السمع (نسمع شيئاً) .

٣- اللمس (بالدرجة الاولى في اليد ، في الاصابع : نمسك ، نتلمس شيئاً) .

٤- الشم (نشم) .

٥- الطعم (نأكل أو نشرب شيئاً) (راپوپورت ، ص ١٤) .

وقد يعمل الممثل بواحدة من هذه الادوات كي يؤدي عمل او شغل مسرحي محدد (Stagebusnis) وتكون الاداة الاكثر بروزاً في تجسيد الوظيفة وايصال الهدف . ولكن هذا لايعني ان الحواس الاخرى لاتساهم بشكل مباشر او غير مباشر بايصال الباعث الى المتلقي ، والا بدت حركة التركيز آلية وغير مقنعة ، وتدعو الى الضحك .

ان تظافر جهود الحواس الخمسة في التأثير والتوصل لابد منه لخلق الايماءة المناسبة والحركة الجسمانية والتكوين الجسدي المتسم بالجمال والتعبير . فلا يصح ان تقوم حاسة اللمس (اليد) باداء فعل معين ولا تشاركها حاسة البصر (العين) بذلك . وهذه المشاركة لاتتم عشوائياً ، بل منبثقة من دافع الشخصية الداخلي الذي يترك اثره على الافعال والحركات الخارجية الواقعة تحت طائلة التلقي . (ان الاشياء التي يشملها انتباهكم الداخلي موزعة على جميع انواع حواسكم الخمس) (ستانسلافسكي ، ص ١٠٨) .

ومثل هذا التوزيع ينبغي ان تسبقه دراسة وبحث في الكشف عن اهمية الحواس في اداء حالة معينة وتسلسل الحواس الاخرى في الاهمية ، واعطاءها الدور المناسب حسب الاولويات .

وهذه العملية ليست هينة على الممثل لانها عملية علمية تعوّد الممثل على الطريقة التي يصرّف بها بواعثه في افعال حركية وايمائية تصريفاً يضمن لها الاسترخاء والاقناع . (لذا نرى ان الحاجة تدفعنا الى ان نزيد

تركيزنا في الامور التي نحتاج اليها اكثر من غيرها .. فالاعمى يركز انتباهه بحاسة سمعه ولمسه بينما الاطرش في عينه) (عبد الرزاق ، ص ٥٩) .

وفي هذه الحالة يصبح التركيز بمثابة تعويض عن الفقدان الحاصل ، والتي ينبغي على الممثل معرفة حالات تعويض كثيرة يمكن التقاطها من الواقع او ما يتخيله الممثل نفسه . فكما تنقص حاسة فلابد من مضاعفة جهود حاسة اخرى لتحل محلها ، بدرجة اقل . وقد لايظهر التعويض في الحواس فقط ، بل ان هناك حالات تظهر في سلوك الفرد وخاصة في الجانب الخلقي او الاخلاقي ، التي يمكن كشفها وتاكيدها من خلال الملاحظة الدقيقة لدراسة الشخصية وسلوك الممثل .

وعلى الممثل ان لايشتت انتباهه وتركيزه في اشياء عدة وفي الوقت نفسه ، وكما اسلفنا حول تصريف فعل التركيز ، فأن الممثل هنا مطالب مرة اخرى بتسلسل الاشياء التي ينبغي استعمالها وحسب مضمون شخصية الممثل في العرض المسرحي ، وبهذه الحالة يبتعد عن الارتباك وتشتيت ذهن المتلقي ، وتجاوز سلم الاولويات في الحواس وادوات الشغل المسرحي .

(ان شعور الارتباك هذا امام المشاهدين هو نفسه الذي يُولد لدى الممثل تلك الحركات الخرقاء ، وذلك التقيّد الجسماني المبالغ به (التشنج) ، او على العكس من ذلك الطلاقة المفرطة للجسم) (رابوبورت ، ص ١٥) .

فكلا الحالتين (التشنج) و (الطلاقة المفرطة) تنمان عن الضعف في فهم وتطبيق التصريف الحقيقي للمشاعر الداخلية واهمية ووظيفة الاشياء المحيطة . ففي حالة التشنج تكون الاشياء والافعال اكبر من امكانية استيعابها من قبل الممثل ، وبالتالي يكون ضيئلاً امام السيطرة عليها . اما الطلاقة غير المحدودة فانها توحي بعدم تبني الممثل لادواته واشتغاله عليها ، او ضعف فهمه لدورها في استكمال مستلزمات شخصيته ودائها المنظور .

ان الموازنة تأتي من فهم الممثل العالي لاهمية الاشياء وطبيعة ووظيفة استخدامها في الوقت والمكان والانفعال المناسب . اي ان الشيء يأخذ مكانه الطبيعي في منظومة العرض من خلال عمل الممثل في اعطاء الروح والقيمة لهذا الشيء . (وعندما لايؤكد العمل المسرحي شيئاً يرتبط بعقدة المسرحية ينبغي إما أن تستبعد ، واما ان يتوافق مع الحوار حتى لايكون عملاً متطفلاً) (فيشمان ، ص ١٣٦) .

ان الشيء الذي يشتغل عليه الممثل ، لابد ان يرتبط بفكر المسرحية وعقدتها وطرازها ، بحيث يساعد ويسهم في خلق حالة من الانسجام الداخلي والخارجي بين المعنى المستتر والظاهر ، كما يسهم في توضيح معالم الشخصية ونوازعها الاجتماعية والطبيعية والسايكولوجية .

اما اذا جاءت الاشياء ووضعت في يد الممثل او تحت نظر المتلقي دون مسببات واضحة فانها لاتصبح زائدة فحسب وانما تضعف من زخم الشخصية الشعوري وتمتص زوايا كثيرة من نظر المتلقي دون اعطاءها تعليل فكري او جمالي يرتبط بجوهر الصراع في المسرحية ، او في بنائها الدرامي .

ان ادخال قطعة من الاكسسوار على المسرح ، يعني تكثيف وترميز لحالات شعورية او تاريخية ترتبط

ارتباطاً وثيقاً بفكر المسرحية وفكر الشخصية الدرامية التي تشتغل عليه . لذلك ينبغي حسابه زمنياً وايقاعياً حساباً معقولاً ومقنعاً . (ويرى أ . زيك ان كل الاشياء التي تستخدم كدلالات على المسرح تسعى الى واحد من الهدفين الآتيين : الاول تحديد خواص الشخصيات والمكان الذي تجري فيه الاحداث تحديداً فعالاً . والثاني ، وهو وظيفي ، المشاركة في احداث المسرحية) (اسعد ، ص ٨٩) .

ان بحث الممثل الدائم في النص والكشف عن افكاره ومعانيه وجمالياته لابد ان يوصله الى تلك البدائل المادية (الاشياء) التي تساهم في رسم صورة العرض المسرحي ، كما ان الممثل يمكن ان يستعيض عن كثير من المقاطع الحوارية او الحركات المتكررة ، بقطعة من قطع الاكسسوار تكشف للمشاهد تواريخ ووقائع وصراعات طويلة .

ت - دوائر التركيز :

يوصي (ستانسلافسكي) ، بأنه (ينبغي للممثل ان يكون دقيق الملاحظة لا على خشبة المسرح فقط . بل في واقع الحياة ايضاً . يجب ان يركز تفكيره على الشيء الذي يسترعي انتباهه بكل ما أوتى من قوة . يجب أن ينظر للشيء . لا كما ينظر العابر الشارد الذهن ، بل يجب ان يتعمقه وينفذ الى صميمه . وإلا فإن طريقته الابداعية كلها سوف تنتهي الى الاختلال وعدم الاتزان) (ستانسلافسكي ، ص ١١٣) .

ومثل هذا الوصايا التي تبدو عادية وابتدائية لكنها ضرورية في كل مراحل تطور ادوات الممثل ، اذ انها تنمي القدرة على الملاحظة اولاً ، وثانياً تقوى قابليتها على كشف الاشياء الاكثر اهمية في التركيز ، واخيراً فانها تضيف لذاكرة الممثل ووعيه الكثير من الحالات والاشياء التي يمكن ان يعمل عليها في منظومة ذاكراته الشعورية وخزينه الوجداني عند الحاجة لاداء دور او حالة من حالات الاداء .

وعندما تتطور قابلية الممثل في اداء فعل التركيز ، فأن هناك نوعين من التركيز تنموان لديه ، هما الخارجي والداخلي . (ونعني بالتركيز الخارجي ذلك الموجه الى الاشياء المادية التي تقع خارج الممثل) (الخطيب ، ص ٩١) .

اي ما يحيطه من اشياء يمكن التعامل معها بالحواس ، اي نراها ، ونلمسها ونشمها ، ونذوقها ، ونسمعها . (اما التركيز الداخلي فيتركز في الاشياء التي نراها ونسمعها ونشعر بها من خلال تخيلها . (الخطيب ، ص ٩١).

ولعل هذا النوع من التركيز يتطلب استحضار حالات مخزونة في وعي او لا وعي الممثل ، او يتخيلها الممثل ، وعلى اساس هذا التخيل يقوم بانتاج ردود افعال مناسبة ومقروءة من قبل المتلقين .

ولكن المهم في هذه العملية ، هو شحذ خيال المتلقي لما تخيله الممثل ، ولا فأن الاحساس بالمادة المتخيلة والحالة المطلوبة لا يصل باليسر والهدف المقصود منه . وهنا يقوم الممثل بتخيل المادة ثم الاحساس بها وبعد ذلك ، عليه أن يجد الوسائل الجسدية والصوتية والايمائية لتوصل ذلك الاحساس بالشيء .

ان الخيال في هذه الحالة ينبغي ان يتدرب ويتمرن لاجل تنمية قدرته على استحضار الحالات المطلوبة حسياً وادراكياً . (ان الاشياء المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج الى انتباه مدرب . اما الاشياء

المتخيلة فهي تتطلب قوة من التركيز اكثر تنظيماً مما تطلبه الاشياء المادية) (ستانسلافسكي ، ص ١٠٩) .

فلو ظهرت نار على خشبة المسرح في احد المشاهد المسرحية ، فأن استجابة المتلقين وتأثيرهم بها يتحقق دون جهد او عناء كبير من قبل الممثل المجاور الى الموقد لان المتلقين توصلوا للاحساس بالنار والدفء من خلال رؤيتها بشكل مباشر .

اما في حالة عدم وجود نار على خشبة المسرح فأن الممثل مطالب بأن ينقل الاحساس بها ودرجته وحجم النار والموقع الذي يحترق ، وهل هي للدفء أم للحريق ؟ وهناك الكثير من الاسئلة التي يثيرها عقل المتلقي حول الشيء والمادة او الحالة التي ينقل عنها الاحساس . وعلى الممثل الاجابة على تلك الاسئلة المتوقعة والمحتملة من خلال فعل الاداء الخلاق ، المبني على احاطة الممثل بما يتوقعه في ذهن ومخيلة المتلقي .

ولاجل السيطرة على فعل التركيز الداخلي والخارجي ، لابد من وضع تنظيم وآلية تقود الممثل وتنمي قدرته على التحكم في الداخل والخارج من تجسيد وتحقيق دور الانتباه في حياة الشخصية على المسرح . فقد وضع الباحثان العراقيان اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد انموذجاً عملياً لهذه الآلية (ينظر اسعد ، ص ٦٥ -٦٦) .

١- دائرة التركيز الصغيرة ، وهي الدائرة التي تحيط بكل ما هو قريب منا ، مثل الكرسي الذي يجلس عليه الممثل والزي وغيرها من باقي الاكسسوارات .

٢- محيط التركيز المتوسط ، والدائرة هنا تكون اوسع بقليل كأن تشمل مكان السكن كالغرفة مثلاً .

٣- دائرة التركيز الكبيرة وهنا تتوسع دائرة التركيز من غرفة محددة الى حديقة عامة او قصر او باخرة .

٤- دائرة التركيز الكبيرة جداً ، وهي الاحاطة بعدة اشياء او ذكريات ماضية .

ان الممثل الذي يروم ان يؤدي فعل التركيز دوره لابد ان يقوم بتمرير اشياءه المادية والشعورية عبر تلك الدوائر ، وذلك من خلال تقسيم دوافعها وافعالها وصورها الظاهرية والمحسوسة على اسطر الحوار ، مما يجعلها سلسة الاستخدام ومرتبطة بفكرة المسرحية والمشهد والشخصية .

٣- (اجراءات البحث)

اولاً : قام الباحث بتكليف احد الكتاب المسرحيين[٣] في البصرة ، بكتابة مشهد قصير يحتوي على فكرة مركزية وشخصيتين ، وتجمع كل مقومات فعل التركيز المادية والمتخيلة .

ثانياً : قام الباحث بقراءة الاطار النظري على الممثلين كي يتمكنوا من استيعاب وفهم التجربة ومنهجها البحثي .

ثالثاً : الاستعانة بخبراء من تدريسي قسم الفنون المسرحية ، بمتابعة التجربة والكتابة عنها بعد رصد المتغيرات التابعة والمستقلة ودورها في تطوير اداء الممثل .

رابعاً : اعادة التجربة مرات عديدة وفي ايام مختلفة لرصد حالة التطور ونمو فعل الممثل الابداعي .

خامساً : تدوين ملاحظات من قبل الممثلين على جميع الاشياء الموجودة في المسرح ، وذلك لغرض تكوين صورة واضحة لديهم عن علاقة هذه الاشياء (بالفكرة الحاكمة) للمشهد .

سادساً : تقسيم الاشياء حسب دوائر التركيز ، باعتبارها متغيرات مستقلة . وحسب الجدول التالي :

دائرة التركيز الخارجي وضعت الاشياء التالية :-

١- الطاولة الدائرية ٢- الشرشف ٣- الساعة الجدارية ٤- المزهرية ٥- الكرسي ٦- حقيبة السفر ٧- الكيس . وهي تقع ضمن دائرة التركيز المتوسطة .

اما ١- الصورة المؤطرة ٢- اللعبة ٣- ديوان السياب . فهي تدخل ضمن الدائرة الصغيرة ، ذات التركيز الداخلي .

اما الباب فيدخل ضمن حدود الدائرة الكبيرة .

المتغيرات المستقلة :

هي مجموع الاشياء الوارد ذكرها في النص والمثبتة في دوائر التركيز .

المتغيرات التابعة :

هي التطورات والتغيّرات في البناء الانفعالي للممثل ، ومقدار تأثير الاشياء (المتغيرات المستقلة) عليه . السؤال والجواب المباشر .

دلالة الاشياء :

تم الاتفاق مع الممثلين باعطاء دلالات محددة للاشياء الموجودة على المسرح ، وذلك بقراءة المشهد وتوصل (الممثل والممثلة) الى المعاني المستترة والتي يمكن اضفاؤها على الشيء المستخدم ، وتسهم في تطوير الاداء .

وكما يلي :

١- **الطاولة الدائرية** : تمثل الدائرة هندسياً اللانهاية الدوران حول محور ثابت . او متحرّك . دوران الارض الكواكب الاخرى . احساسنا كممثلين بأنه ليس ثمة امل . لارجاء ، لاعودة . ان المشاعر والانفعالات تدور ايضاً وليست لها نهايات محددة . يمكن ان تكون الطاولة ذات محور ثابت وهي متحركة – اذا توفرت الامكانات التقنية – وتدور حول نفسها .

كما يمكن ان ينعكس الشكل الدائري على شكل الساعة واقواس الاثاث والباب والصورة . اي اعطاء شكل المنظر بعداً دائرياً مقوساً .

٢- **الشرشف** : يأخذ شكل الطاولة ، ابيض ، وهو الشراع الذي يدل على مغادرة الرجل ورحيله .

٣- **الساعة الجدارية** : انها الزمن المستمر الذي لايتوقف ، عندما تدق تحرك انتباه الممثلين وتشعرهم

بضرورة الرحيل . انها انتهاء من حالة حاضرة لاخرى قادمة .

٤- **المزهرية** : زهور ذابلة ، بلا ماء . خاوية البطن .

٥- **الكرسيان** : ارادتان متقابلتان . الواحد في مواجهة الآخر . ليس بينهما تقارب او لقاء .

٦- **الباب** : الفتحة على العالم الخارجي المجهول .

٧- **حقيبة السفر** : اشياء مهمة مخبوءة ، تحمل حاجات الاستعمال والمشاعر ، يحتاجها المسافر للذكرى . وهي دالة السفر الى اماكن بعيدة .

٨- **الكيس** : مغارة لاشياء عزيزة .

٩- **صورة مؤطرة** : ذكرى قديمة ، زمن ميت ، تعيش الذكرى في قلب المسافر .

١٠- **لعبة صغيرة** : ما يذكر بالطفولة (الآتية) البراءة الامل الذي من اجله نستحق التواصل .

١١- **ديوان السياب** : الوجود الروحي للعالم والمكان الذي سيغادره بكل تفاصيلها . الطبيعة ، التاريخ ، العلاقات ، الابداع . روح هائمة تبحث عن ملاذ .. لتستكين اليه .

الاجراءات التطبيقية :

اولاً : قام الباحث (المخرج) مع فريق العمل بدراسة المشهد دراسة (تقليدية) فوّزع الادوار وحدد ابعاد الشخصيات ودائرة العلاقات وضربات المشهد ، وهدفه .

ثم قام الممثلون على خشبة المسرح متعرفين على اجزاء الديكور وقطع الاكسسوار دون التعمق بوظيفة كل قطعة من هذه الاجزاء وعلاقتها بهدف البحث وبناء الشخصية الدرامية حتى تم حفظ المشهد وبعد فترة جرى عرض متكامل وفق الصيغة (التقليدية) . ثم تكرر العرض (التجربة) خمس مرات في اوقات مختلفة ولمتلقين جدد من تدريسيين وطلبة في فرعي الاخراج والتمثيل .

ولكنهم اجمعوا في اغلب ارائهم بعد توجيه السؤال التالي لهم .

هل لاحظتم ان هناك وظيفة محددة وهامة للاشياء التي استخدمها الممثلون امامكم ؟

فكانت الاجابات ، اذ لا اهمية او ضرورة للاشياء المستخدمة لانها كانت تكميلية وتزينية ولم تستفد منها الشخصية الدرامية اي شيء لا في بنائها او تطورها مما جعلها زائدة ومبناً تقنياً على الممثل .

ومن جراء تكرار العرض (التجربة) امام بعض المتلقين الذين شاهدوا العرض اكثر من مرة قالوا بأن وظيفة بعض الاشياء اختلفت من مرة الى اخرى بل وتقاطعت احياناً مما يدل على غياب (التغير القصدي) الواضح للشيء او استخدامه . فهذا يدل على عدم وعي الممثل لوظيفة هذه الاشياء واهميتها وبالتالي لم يستطع توصيل هذه الوظيفة للمتلقين .

ركز الممثلون في التجربة الاولى على حفظ الحوار واتقان الحركة والانفعالات اما الاشياء فظلت معلقة دون فائدة تبرز الانفعال الداخلي للشخصية .

ثانياً : قام الباحث (المخرج) وفريق العمل (الممثلين والمؤلف) بدراسة وتحليل كل شيء من (الاكسسوارات) التي يستخدمها الممثلون في عملهم . ووضعوا المفاهيم النظرية لها وتحقق ذلك بالاجماع . وكما مبين في الصفحة رقم (١١) كي يتسنى لهم ايجاد الفعل الحركي والايمائي الذي يوضح مضمونها وفكرتها ووضيفتها في دائرتها المناسبة وفق تركيزها (الداخلي او الخارجي) .

وقد قام فريق العمل بعقد عشرة جلسات نظرية لشرح مضامين التجربة واهدافها وقام الممثلون والمؤلف بقراءة الاطار النظري للبحث كي يستوعبوا اهمية التجربة وخصوصيتها .

لقد تهيأت الاشياء بشكل كامل وكما مثبت في المشهد وقد وجدنا صعوبات كثيرة في تجسيد المفاهيم والدلالات النظرية ووضعها موضع التنفيذ العملي .

ولكن وبعد اجراء التجارب الفردية والجماعية توصلنا الى العرض (التجربة) التالية :

١- المرأة جالسة في (دائرة التركيز المتوسطة) التي تشمل الغرفة بمجموعها . تجلس على الكرسي (A) وتمسك بيدها غصناً من الاس كانت قد اخذته من (المزهرية) وهي تنتف اوراق الغصن ، وتقول (يروح ، ما يَروح ، يروح ، مايروح) وهنا اضافت الممثلة حواراً ، ممزوج بالحزن والاسى ، مما اعطى اثراً للمتلقي بأن المشهد يتسم بالألم . وقد تعاونت حاسة (اللمس والبصر) في تجسيد هذه الحركة .

٢- تدق الساعة وحسب دلالاتها بالتسلسل (٣) ، ص (١١) عند الدقة الاولى تنظر اليها المرأة الجالسة في الكرسي (A) . في الدقة الثانية يدخل الرجل من الباب (E) يقف داخل اطاره وينظر الى الساعة ايضاً . عمل (حاسة السمع ثم البصر) .

عند الدقة الرابعة تقف المرأة وتلقي بغصن الاس على المنضدة دون اوراق .

يتحرك الرجل باتجاه الساعة وكذلك المرأة يلتقون عند اسفل الساعة .

ساهمت الساعة في خلق (تكوين) ، واضافة حالة جيدة حيث كانت المشاعر قبل الدقات (ابطأ) بينما بعد الدقات اعطت ايعازاً بقرب الرحيل .

ولكن التكوين جسد الرغبة الداخلية لدى الرجل والمرأة وهي قوة الدافع الى المتقارب الجسدي والروحي تحت علاقة الزمن (الساعة) .

١- في هذا الحوار تكون المرأة والرجل في نفس المكان تحت الساعة في جوار (٣) (الا بعد رحيلك) تعود الى الكرسي علاقة (A) وتجلس .

حوار (٤) يسحب الكرسي علامة (B) ويجلس امامه . وهنا نحقق دالة الكرسيين في كونها ارادتان متقابلتان ، ليس بينهما تقارب ، الواحد بمواجهة الآخر . (حاسة النظر) والاتجاه حوار رقم (٦) (كيساً) من جيبه نظر الى الكيس بأمعان وتكاد تدمع عينه . شكل الكيس جميل جداً ، قهواني اللون ومطرز بألوان فسفورية طفولية . (حاستي اللمس والبصر) .

المرأة تتعرف على الكيس تخرج منه صورة ، تجدها صورتها ، تضمها ، تجهش بالبكاء . تقوم من على

الكرسي (A) تنتقل اليه تقف خلف ظهره ، يدير وجهه الى اسفل يسار المسرح . حاسة (اللمس والبصر) ايضاً .

حوار (١١) تخرج لعبة الطفلة من الكيس تحاول ان تذهب الى الباب (B) لاخبار الطفلة ، ثم تتوقف وتدير وجهها للرجل حاسة البصر .

حوار (١٢) ينتقل الرجل الى جهة اسفل يسار المسرح .

حوار (١٩) تخرج ديوان السياب . يتحرك باتجاهها . يأخذ منها ديوان الشعر . (اللمس) وكذلك العمل في منطقة (التركيز المتخيل) لان الشعر ينقله لمشاعر غير موجودة مادياً .

في حوار (٢٠) يضيف اليه مقاطع من قصائد السياب الحزينة ، تأثر في فعل التلقي وتعطي شحنات عاطفية استذكارية .

ينظر الى الغرفة ، ويأتي بفعل في حدود (دائرة التركيز الوسطى) التي تدفع المتلقين للنظر معه بحس مأساوي حزين للمكان الذي يغادره .

وكذلك لمكان ابنته التي لم يراها . ضمن الصورة المتخيلة (المفهوم) عن المجسد المادي .

النتائج

١- اصبح زمن عرض التجربة اطول حيث استغرقت خمس دقائق في عرضها الاول بينما استغرق العرض الثاني بعد ادخال ودراسة المتغيرات والاضافات (١٠ دقائق) .

٢- اضاف الممثلون بعض المفردات والجمل والمقاطع الحوارية وبالتحديد عندما تعامل الممثل مع ديوان السياب ، فانه قرأ بعض قصائده التي عاشت وروحية الحدث .

٣- اصبح ايقاع التجربة ابطأ واتسم بالحزن الشديد .

٤- ساعدت هذه المتغيرات المستقلة (الاشياء) على خلق تكوينات صورية جديدة وعلاقات تكوينية معبرة بين الشخصيتين .

٥- اسبغت على التجربة جانب رمزي ، جعلت المتلقين يسعون لحل هذه الرموز والاشارات التي عمل عليها الممثلون .

٦- ابرزت الجانب التفسيري والتحليلي لعملية الاخراج وعمقت الفهم الفلسفي والفكري للمخرج .

٧- طورت الجانب الانفعالي للشخصيات .

٨- ساعدت الممثل على استرخاء عضلاته وذلك لانه قسم وجباته الانفعالية تقسيماً عادلاً على الاثاث والاشياء (الاكسسوار) .

٩- صرف الممثلون انفعالاتهم بشكل متنوع اي اعطوا لكل قطعة اكسسوار اهمية مستقلة عن سابقتها ، بما ينسجم ووضعها في التجربة ، وبذلك اصبحت تمريناً موفقاً لتدرج سلم الانفعالات .

١٠- تراجعت اهمية الكلمات الادبية وبرز العرض (التجربة) لصيغة مسرحيته اكثر .

المصادر

١- اسعد ، سامية ، الدلالة المسرحية ، في : مجلة عالم الفكر ، مجـ ١٠ ، العدد الرابع ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٠ .

٢- بواسلافسكي ، ريتشارد ، التمثيل الدروس الستة الاولى ، ترجمة مرسي سعد الدين ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨ .

٣- الخطيب ، ابراهيم ، وزميله ، فن التمثيل ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨١ .

٤- راپوپورت ، ي . م ، الممثل وعمله ، ترجمة عادل كوركيس ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ .

٥- ستانسلافسكي ، قصطنطين ، فن المسرح ، ترجمة لويس بقطر ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ .

٦- عبد الرزاق ، اسعد ، وسامي عبد الحميد ، دروس في اصول التمثيل ، بغداد : جامعة بغداد ، ١٩٧٦ .

٧- فيشمان ، موريس ، تدريب الممثل ، ترجمة نور الدين مصطفى ، القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة ، ب . ت .

* يعرب طلال ، مؤلف المشهد .

ملحق - نص المشهد

يفتح الستار عن غرفة ليس فيها سوى طاولة دائرية عليها شرشف وفي منتصفها مزهرية فيها ورود وحولها كرسيين فقط .. خلف الطاولة في عمق المسرح باب على الحائط قرب الباب ساعة جدارية قديمة امرأة متوسطة العمر تجلس الى الطاولة وعلى وجهها مسحة عميقة من الحزن رجل متوسط العمر يدخل من باب في جانب المسرح .. بينما تدق الساعة اربعة دقات ....

١- المرأة : انها الرابعة ، حان الوقت كما اظن .

٢- الرجل : تبقى هناك فسحة من الوقت ، ان لم تمارسي تعذيبي بدموعك .

٣- المرأة : وعدتك الا أبكي الا بعد رحيلك ..

٤- الرجل : (يسحب الكرسي الآخر) هل اتممتي اعداد حقيبتي ؟؟

٥- المرأة : (تهز رأسها ايجابياً وهي تشيح بوجهها حتى لاتبكي) .

٦- الرجل : (يقدم لها كيساً) ضعي هذه ايضاً في حقيبتي .

٧- المرأة : (تأخذ الكيس) ما هذه ؟؟

٨- الرجل : عطرٌ يرافقني حينما يتحول واقعي الى ذكريات .

٩- المرأة : (تفتح الكيس بفضول تخرج منه صورة مؤطرة) وماذا ؟ صورتي .

١٠- الرجل : احتاجها حيثما سأكون (المرأة يغالبها البكاء) اياك والبكاء والا سوف أضطر للهروب .

١١- المرأة : كلا ... لقد وعدت .. وماذا أيضاً ؟؟ (تمد يدها داخل الكيس وتخرج منه لعبة صغيرة ..) لم تسأل عنها ؟؟

١٢- الرجل : لا أستطيع مقاومتها .. فانتما مركز الضعف في عنادي ..

١٣- المرأة : الا تودعها ؟؟

١٤- الرجل : من يمنع عني الانهيار تحت قدميها الصغيرتين لو فعلت ؟ من يستطيع أن يفصلها عني لو التصقت بعبيرها . ماذا يحدث لو قالت بابا .....

١٥- المرأة : (تخفي وجهها بيديها) .

١٦- الرجل : ارجوك لا ... لن تفعلي بي هذا انت ايضاً ... انا ذاهب

١٧- المرأة : (تنتفض) .. لا أرجوك ... لاتذهب ...

١٨- الرجل : ولكني في النهاية سأرحل .

١٩- المرأة : لاتدع الرحلة تبدأ الان .. أخرها ولو لدقائق ... ارجوك .

دعني اضع هذه الاشياء في حقيبتك ... (تمد يدها في الكيس وتخرج منه كتاباً تتصفحه) .. السياب .

٢٠- الرجل : شاعري المعذب .. اليوم ذكرياتي ... لا أقوى على حمل النخلة والنهر معي .. فأخذت المدينة كلها .. أخذت معي عذاباتي .

٢١- المرأة : لاتستسلم فما هي الا دقائق .

٢٢- الرجل : لا .. لم يترك لي الكثير من الخيارات .

٢٣- المرأة : اضع هذه الاشياء في الحقيبة (ترفع اليه الكيس وتهرب باتجاه الباب الجانبي وتخرج) .

٢٤- الرجل : انت تهربين .. وانا اهرب ... لم اقوى حتى على طبع قبلة على جبينها .. قبلتُ باب غرفتها تهيأ لي بأني اسمع انفاسها الملائكية .... اللعنة على هذا القلب .. لولاه .. اكنت سوياً مثل كل الناس لا مفر .. اما الجراحة الخطرة .. او انتظار المو .....

(تدخل المرأة مقاطعة بمرح كاذب) الحقيبة جاهزة .. والوقت أزف .. وحان موعد استيقاظها انت حر .... هل تريد توديعها .

٢٥- الرجل : (ينهض وهو يهز رأسه بالرفض .. يتقدم الى المرأة يمد يده ويمسك يد الحقيبة والمرأة معاً وينظر في عينيها) .

٢٦- المرأة : ارجوك ان تعود سالماً .

٢٧- الرجل : (يهز رأسه ايجاباً) .

٢٨- المرأة : اعلم انك لن تتخلى عنا ....

(ينظر الرجل الى الغرفة بنظرة سامله ... ويأخذ الحقيبة من يدها ويتجه الى الباب) .

٢٩- المرأة : سننتظرك .... سوى الانتظار .

٣٠- الرجل : اما .... اذ ... يخرج بسرعة .

(تغطي المرأة وجهها بكفيها وهي في وسط المسرح) .