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

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

العدد 23 المجلد السادس-السنة السادسة-كانون الأول 1998

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

- حول الانعكاسات الثقافية والاجتماعية للبث التلفزيوني الفضائي المباشر — د. وليد حسن الحديثي
- تمظهر الحوار في السرد السينمائي — عمار هادي محمد
- تأثير الإلقاء في بناء إيقاع العرض المسرحي — سامي عبد الحميد نوري، د. مصطفى تركي السالم
- من موناداً الصورة إلى دراما الصورة — د. صلاح مهدي القصب، د. سعد عبد الكريم خيون
- الفنان إسماعيل الشيخلي وبدايات المنظر المسرحي في العراق — د. ضياء انور حيش

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث
٢. ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة أخرى .
٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .
٤. تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .
٥. تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص .
٦. ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (١٠٠) كلمة
٧. ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .
٨. مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث .
٩. ان لايزيد طول البحث عن 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. يستوفي مبلغ (١٠٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (٢٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر .
١٤. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة) .

مجلة الأكاديمي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد

الأكاديمي

حول الانعكاسات الثقافية والاجتماعية للبث التلفزيوني الفضائي المباشر

د. وليد حسن الحديثي
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ يهدف البحث إلى دراسة الانعكاسات الثقافية والاجتماعية للبث الفضائي المباشر وأثرها على المشاهد العراقي. وما هي السبل الكفيلة بمواجهة هذا المد الجديد على مستوى الدولة والمستوى الاجتماعي والتربوي للعائلة العراقية.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/١/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/٢/٥

مشكلة البحث

تجمع الدراسات الحديثة في مجال الاتصال والأعلام أن التلفزيون يعتبر أهم وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري من حيث المميزات والخصائص. واليوم وقد شهد التلفزيون تطورات كبيرة آخرها البث التلفزيوني عبر الأقمار الصناعية. حيث اصبح البث يعبر القارات وحدود الدول ليصل إلى الناس في مختلف أنحاء العالم. وتكمن المشكلة في إنها تتصل بموضوعين هامين الأول تأثير البث التلفزيوني الخارجي على البث المحلي. والثاني في تأثير هذه البرامج على المعتقدات والقيم بما تشكله من انعكاسات اجتماعية وثقافية. كما أن البحث يعاني من شحة المصادر المحلية بسبب ظروف الحصار الثقافي المفروض على بلدنا.

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج الوصفي والمعلومات العامة المتعلقة بموضوع البحث. ثم القيام بتحليلها وتفسيرها ومقارنتها وتصنيفها بهدف التوصل إلى النتائج والتوصيات.

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة الانعكاسات الثقافية والاجتماعية للبث الفضائي المباشر وأثرها على المشاهد العراقي. وما هي السبل الكفيلة بمواجهة هذا المد الجديد على مستوى الدولة والمستوى الاجتماعي والتربوي للعائلة العراقية.

يبرز مفهوم الثقافة في الحياة المعاصرة معادلا " موضوعيا" لكل شامل قوامه شتى اوجه الفعل الحياتي والظواهر الاجتماعية والأنساق الحضارية التي ما فتئت تتطور وتنمو على كل الأصعدة. ولعل هذا الجانب الحيوي والأساس إنما يقترن بمجمل سياقات حياتنا واستشراق مستقبلنا ذلك أن سلسلة الإحالات للمفهوم الثقافي إنما تؤكد صله عميقة ومؤثرة بقواعد وأركان الثقافة نفسها وخواصها وميزاتها التي تجعل لها هوية ما تميزها عما سواها. ومن هنا وجدنا أن مفهوم الثقافة نفسه قد انطوى على وعي إشكالي بمعنى ارتباطه بشبكة مركبة من العناصر والموضوعات والمؤثرات والمعطيات والمشكلات والنتائج والإفرازات لدرجة صار فصل أو عزل أي منها إنما يقع في إطار فعل تجزيئي مخل غير قادر على استيعاب ملامح المتغير الثقافي نفسه بكل أبعاده وتشابكاته المرتبطة بوجود الإنسان نفسه وبعقيدته ومفاهيمه وتراثه وسوى ذلك من متعلقات وثوابت. وعلى هذا الأساس صار النزوع لتفحص

الأبعاد الخاصة بالقضية الثقافية برمتها إنما يتطلب حشد آليات ووسائل كفيله لتسهيل عملية التحليل واستخلاص النتائج ومما لاشك فيه أن عملا كهذا إنما يتطلب أولا وقبل كل شئ وعيا خاصا موضوعيا وحيا وقادرا على ربط الأسباب بالنتائج وأدراك مجمل العوامل الفاعلة في تكون الثقافة وتبلورها واستبصار مستقبله في عالم متغير..

وإذا كان الذين تصدوا لفهم الثقافة قد اقرنوها بالمناشط والاهتمامات المميزة لشعب ما (١) ثم أقرانها بمفهوم أوسع واشمل وهو مفهوم الحضارة (فالحضارة هي الجانب المادي من الثقافة وبالتالي تعتبر بمثابة الشق التكنولوجي الذي هو شكل من أشكال الثقافة على اعتبار أن الثقافة إنما تشمل أيضا على جوانب أخرى لامادية كالدين والفن والفلسفة والقانون بالإضافة إلى اتجاهات السياسة والأخلاق والقيم) (٢) ومن هنا ندرك مدى خطورة المسالة برمتها ذلك أننا عندما نتحدث أو نتعامل مع ثقافة ما.. فأننا تتعامل مع ذلك الكل المركب الذي يشكل كينونة المجموعة البشرية المحددة أو الفئة المحددة أو الشعب.

ووفق هذا السياق فأننا نصل عبر كل ذلك إلى خلاصة مفادها أن الثقافة هي (٣):-

١. نمط الحياة
٢. طريقة العمل
٣. أسلوب المعيشة بالنسبة للجماعة
٤. كيفية مشاركة الأفراد في الفكر والعمل

وبذا يكتسب هذا المفهوم خطورة كبيرة كونه يعادل الوجود الإنساني للمجتمع ككل. ولذا صار التوغل في تلك المكونات إنما يعني وصولا إلى صميم الفاعلية البشرية لذلك المجتمع ووفق هذا السياق وبموجبه تتشكل الهوية الثقافية وعناصرها ومكوناتها فكيف أن كانت هوية تقترن بإرث حضاري شامل هو هذا الذي قد تبلور في الحياة العربية؟

لقد صار هذا الإرث وعلى مر السنين ذا ثقل نوعي ومعرفي كبير شكل ويشكل دعامة أساسية في مجمل المفردات التي يتعامل بها الإنسان العربي وبسبب تنوع ذلك الإرث وقدسية كثير من عناصره ومكوناته لذلك ظهرت نزعات ودعوات متعددة فبعض منها من دعا إلى تبني ذلك الإرث بفضه وفضيضة بصرف النظر عن مجمل العوامل الموضوعية والمتغيرات التي ألقت بتأثيراتها الحادة عليها بما زيف أو حرف بعض معطياته بينما يتطلب الأمر موازنة موضوعية في النظر لذلك الإرث الحضاري وذلك من منطلق حي لا يؤمن بالجمود ولا بالتحجر المعرفي ذلك أن هذا

الجمود والتحجر لم يكن إلا أحد أهم أسباب الطرح المخالف للآخر الذي يسعى عبر وسائل متنوعة إلى زعزعة كثير من الثوابت والسياقات أو على الأقل زعزعة الثقة بها وهو ما تروج له أجهزة الأعلام المعادية بدعاوى مفضوحة للانفتاح وتحويل الموقف بالنسبة للمواطن البسيط المثقل بأعباء الحياة، أن هذه الملاحم المميزة للثقافة العربية وارثها الزاهر ووجودها الحي والفاعل وثقلها الحضاري قد دفع قدماء بموجب من الغزو الأجنبي اتخذ أشكالا وسياقات ومظاهر مختلفة ومتباينة وبعد الغزو المسلح الذي تعرضت له أقطارنا العربية وانتهاء حقبة الاستعمار باستقلال الأقطار العربية وبعد ما يشهده عالمنا اليوم من سلسلة المتغيرات السياسية الإقليمية والدولية في أعقاب انهيار الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي برمته وانتهاء حقبة الحرب الباردة وبروز ما يعرف اصطلاحنا بـ (النظام العالمي) الجديد وتفرد الإمبريالية الأمريكية وسعيها لصوغ مستقبل التكتلات الدولية وحتى استقلال الدول على وفق مصالحها كل ذلك قد تبعه بالمحصلة والنتيجة تعامل جديد مع قضية الثقافة الوطنية بشكل عام. ومما لاشك فيه أن انتماء آلامه العربية إلى مجموعة الدول النامية ووجود كم من المشكلات والتعقيدات والتناقضات في السياسات العربية قد وضعنا إزاء حقائق ملفتة للنظر فيما يتعلق بقضايانا الوطنية والقومية من جهة وما يتعلق بثقافتنا العربية خاصة من جهة أخرى، فالمسالة الأكثر إلحاحا من هذا الجانب هي كيفية التعبير عن هذه الثقافة على وفق المحاور الأربع التي أشرنا إليها فيما سبق وكذلك باقترانها بثقلها الحضاري والتراثي الكبير والمتنوع وتبرز أمامنا وسط كل ذلك ظواهر ما انفكت تستفحل في ظل المتغيرات السياسية التي أشرنا إليها أنفا وفي مقدمتها ما يعرف بظاهر (التبعية الإعلامية والثقافية) وما رافقها بالنتيجة من نتائج وتفاعلات وإفرازات خطيرة صارت تشكل تحديات واضحة التأثير على الأمة العربية بمجموع أقطارها من بين البلدان النامية. ولابد لنا وسط هذا الاندفاع الطاغي لبلورة هذا الشكل الخطير من أشكال التبعية من الوقوف عند أحد النماذج البارزة ممثله بنموذج البروفيسور الأمريكي (هربرت شيلر) فهو يرى ما يأتي (٤):-

١. إذا كان الاقتصاد العالمي المعاصر يسعى لتعزيز سيطرته من خلال تحالف راس المال العالمي وتحطيم الحواجز القومية وتوحيد السوق العالمية فان القضية في المجال الثقافي تصبح كيفية توظيف الأعلام والثقافة في مجتمعات العالم الثالث لخدمة هذه الأهداف أي ترسيخ تبعيتها الاقتصادية بوضع إمكانياتها الثقافية والإعلامية في خدمة مصالح راس المال العالمي وأجهزته.

٢. لقد انشغل صناع القرار السياسي والمفكرون الغربيون وبالبحث عن بدائل تضمن استمرار السيطرة الغربية وعلى وجه التحديد الأمريكية على الأوضاع الثقافية والاقتصادية الدولية فاستقر رأيهم على التكنولوجيا كبديل. وتتضمن هذه التكنولوجيا شبكات الكومبيوتر ونظم الأقمار الصناعية. وتقوم هذه الشبكات ببث كميات هائلة من الأخبار والمعلومات عبر دوائر عابرة للحدود القومية واكثر من ذلك فأنها سوف تصبح في منأى عن الرقابة المحلية ولذلك فان هذا التوسع في الاستخدام العالمي للمعلومات من ناحية البث الإلكتروني وشبكات بنوك المعلومات سوف يكون له أثاره الخطيرة على الثقافات القومية في الأعوام القادمة.

أن هذه المفاهيم تقترن بسياق (مؤسساتي) شامل تدعمه السياسات الأمريكية القائمة بل إنها تعده أحد أهم ثوابتها وأولوياتها فيما يتعلق بالتدفق الإعلامي المعلوماتي الذي يقع ضمن الاستراتيجية العامة السياسية- العسكرية- الاقتصادية التي تستهدف إيجاد نموذج منهجي متكامل قائم على الإغراق الإستراتيجي للفكر والعمل في شبه نظام كلي يسعى جاهدا لإلغاء المراجع القومية والإنسانية والاجتماعية وحتى تغير طبيعة الوعي نفسه أي تحويل ديناميكية الوعي الإنساني والاجتماعي القومي إلى تحقيق نظام عبودية شامل(٥).

أن إحدى المشكلات الملحة المطروحة ألان هي مشكلة الدول النامية التي تمثل مع الأسف مستهلكا " خاملا " لمنتجات تكنولوجيا الأعلام الجديد هذا الوضع يتجاوز السيادة الداخلية والخارجية للبلدان فهو يتعلق بقضية أساسية دقيقة وهي حماية الاستقلال الذاتي وتعزيز الهوية الثقافية للأمم ولا يتعلق الأمر هنا بكبح التقدم التكنولوجي ولا بإقامة حواجز تعيق حرية مرور المعلومات وتبادلها بل يتعلق الأمر بممارسة السيادة لصلاحياتها بحيث تجد ميداننا مناسبا على مستوى التحكم بالشؤون الاجتماعية والاندماج الثقافي للتقدم العلمي التكنولوجي وهو التحكم الذي لا يجب التساهل فيه تحت ضغط وتسلط سيادات أخرى.

أننا نعيش اليوم عصرا غمرته التكنولوجيات الحديثة لتسيطر على مختلف النشاطات الثقافية والاجتماعية ولاسيما منها الاقتصادية ومن خلال هذه الثورة التي يعيشها قطاع الأعلام والاتصال يبرز أحد المحاور الرئيسية التي تميز المجتمعات الإنسانية حاليا إلا وهو التفرد والقطبية الدولية الخطيرة التي تسعى لبث سياقاتها ومفاهيمها بواسطة المد الإعلامي الإتصالي الكثيف (٦).

أن من ابرز ما يتهدد المجتمعات من مخاطر يتمثل في الغزو الثقافي (عن طريق التلفزيون بشكل خاص) الذي يوفر احتمالات الوقوع في دائرة التبعية الإعلامية، لا سباب يكمن أهما في اختلال التوازن بين حاجة محطات التلفزيون الوطنية للبرامج وقدره هذه المحطات على تلبية هذه. الحاجة من النتاج المحلي المسيطر عليه فكريا والخاضع لضوابط الرقابة الإدارية والأخلاقية. إن محطات التلفزيون في هذه البلدان تظل بحاجة متزايدة للبرامج التي تملأ بها ساعات البث اليومي وبسبب عجز ما هو محلي كما نوعا عن تلبية الحاجة وتضطر محطات التلفزيون إلى استيراد البرامج والمواد التلفزيونية من مصادر خارجية وهنا يكمن الخطر الذي يتهدد الثقافة القومية(٧).

وتشير إحدى دراسات اليونسكو إلى أن غالبية البلدان النامية تستورد مالا يقل عن نصف البرامج التي تعرضها محطات التلفزيون فيها وان نسبة (٧٥%) من الواردات العالمية من البرامج التلفزيونية تأتى من الولايات المتحدة الأمريكية التي تقف على راس الدول التي تحتكر إنتاج وتصدير البرامج التلفزيونية وان من بين الكم الهائل مما ينتج لأغراض التصدير ثمة مواد مصنوعة بعناية وفق تخطيط دقيق وتقف وراءه جهات لها مصلحة في تخريب عقول أبناء البلدان النامية ومسخ سلوكهم وأضعاف انتمائهم والأضرار بالشخصية القومية أن الإنتاج التلفزيوني الأمريكي يقع تحت هيمنة عدد محدود من الشركات الرئيسية التي هي على ارتباط وثيق ومباشر بدوائر المؤسسة العسكرية- الصناعية- والاستخبارية وتمتلك الولايات المتحدة عددا كبيرا من محطات الإرسال التلفزيوني في الخارج منها عشرات المحطات التابعة لوزارة الدفاع الأمريكية (٨).

أن حجم مشاهدة التلفزيون تزداد باستمرار إلى حد بروز ظاهرة الإدمان التلفزيوني (الإفراط في المشاهدة) وهي ظاهرة تشهدها كل المجتمعات التي عرفت التلفزيون بدون استثناء وان كانت تتضح بجلاء في مجتمعات البلدان النامية حيث يحتل التلفزيون مكانا متقدما بين اهتمامات الناس بسبب كونه المنفذ الرئيسي لتصريف أوقات الفراغ في ظل غياب أو ضعف المنافذ الأخرى ولعل اخطر ما في التلفزيون آن بعض خطره يكون بطيئا وقد يمتد إلى مدى زمني بعيد وهو ما يعرف بالأثر التراكمي. انه اثر لا يبدو منظورا أو آني المفعول ولكنه يمكن أن يحفر نفقا طويلا في جسد المجتمع وقد يفضي به إلى الخراب (٩).

تجمع الدراسات الإعلامية بان التلفزيون يعد أهـم وسـيلة مـن وسـائل الاتصـال الجماهيري المعروفة من حيـث المميـزات والخصـائص التـي يتمتـع بـها ومـن حيـث إمكانية التأثير التي يحققها لـدى المشـاهدين نظـرا لان التلفزيـون يجمـع بيـن الصـوت والصورة والحركة والمشاهد عندمـا يتعـرض للتلفزيـون فانـه يسـتخدم حاسـتي السـمع والبصر وتستدعي منه المشاهدة والتركيز علـى مـا يشـاهده وقـد بلـغ عـدد مشـاهدي التلفزيون عام ١٩٨٥ من (١٦٢) دولة من دول العـالم مليـارين ونصـف المليـار شـخص ويقضي معظم المشاهدين يوميا عـدة سـاعات مـن مشـاهدة التلفزيـون. ولـهذا اندفعـت العديد من الدول نحو تعزيز وجود وتأثير هـذه الأداة الخطـيرة وتسـابقت الـدول الكـبرى منها نحو ترويج تلك النماذج الأكثر تطورا من الأجـهزة التلفازيـة وصـولا إلـى المرحلـة الأكثر تطورا والأشد خطورة وهي مرحلة البـث عـبر الأقمـار الصناعيـة حيـث اصبـح البث يعبر القارات وحدود الدول كي يصـل إلـى النـاس فـي مختلـف أنحـاء العـالم وإذا كان استقبال البث التلفزيوني الخارجي عـبر الأقمـار الصناعيـة حاليـا بواسـطة الأطبـاق مازال مكلفا من الناحية المادية نظرا لأنها لا تـزال مرتفعـة نسـبيا فـي أسـعارها وتكلفـة تركيبها ومتطلباتها الأخرى مما يحد من انتشارها إلا إنها فـي المسـتقبل لـن تكـون كذلـك ، فهناك مؤسسات علمية وصناعيـة فـي الـدول المتقدمـة تبـذل جـهودا حثيثـة لتحقيـق منجزات في هذا المجال لتسهيل استقبال البـث التلفزيونـي الخـارجي.

أن النظرة التاريخية لـهذا التحـول الخطـير فـي تـاريخ البشـرية ممثـلا بـهذه الثورة العارمة في الأعلام والاتصال تعود بنـا إلـى العـام ١٩٦٥ أي قبـل ثلاثيـن عامـا من ألان عندما بدأ إطلاق سلسلة أقمار الاتصالات الأمريكيـة المعروفـة باسـم (انتلسـات) ونظرا للظروف والأوضاع التي كـان يعيشـها العـالم حينـذاك والتـي يسـودها التنـافس والصراع بين المعسكرين الشرقي بزعامة الاتحـاد السـوفيتي والغربـي بزعامـة الولايـات المتحدة الأمريكية فقد تكونت عام ١٩٧١ في إطـار مـا كـان يسـمى بـالدول الاشـتراكية منظمة دولية مماثلة خاصة بالاتصال بواسطة الأقمار الصناعيـة المصنوعـة فـي الاتحـاد السوفيتي سميث انترسبوتنك التـي أطلقـت واسـتخدمت فـي الفضـاء واصبـح النظامـان يغطيان العالم حيـث تمتلـك المنظمـة الدوليـة الأولـى حاليـا (١٩) قمـرا وتضـم فـي عضويتها (١٢٥) دولة ومقرها واشنطن أمـا الثانيـة فلديـها قمـران وكـانت تضـم قبـل انهيار الاتحاد السوفيتي (١٢) دولة ولعل ابرز نظـامين مـن أنظمـة الاتصـالات بواسـطة الأقمار الصناعية هما نظامي الاتصالات الدوليـة والاتصـالات الإقليميـة وترتكـز الأولـى

على تغطية المنظمتين آنفتي الذكر (انتلسات) و (سيوتنك) أما فيما يتعلق بأنظمة الاتصالات الإقليمية فهناك عدة أنظمة منها في العالم ويغطي كل نظام منها مساحة جغرافية من العالم كما هو الحال بالنسبة لنظام (عربسات) الذي يغطي عملية الاتصال لمنطقة الوطن العربي وبعض الدول المجاورة.

أن واقع الحال اليوم أن الفضاء يتحول بالتدريج إلى مستعمرة كبرى تعج بالأقمار الصناعية التي تغذيها مؤسسات كبرى معنية بالأعلام والاتصال ومستندة إلى قواعد سياسية واقتصادية ومبنية على أساس منظومات فكرية وثقافية محددة الأهداف والأغراض مستغلة اكبر استغلال ما تحدثه هذه المنظومات الاتصالية من (تأثير) وهذا التأثير إنما يتحقق عبر توجيه الناس توجيها محددا يفضي إلى توجيه سلوكهم وإيجاد الميل لديهم إلى التطلع والطموح والرغبة في التغيير ويمكنها من التأثير في القيم والأفكار والاتجاهات في المرحلة النهائية فضلا عن إنها أصبحت جزاء من المؤثرات في عملية التنشئة الاجتماعية (١٠) أما في مجال الإقناع وقدرات وسائل الأعلام فما لاشك فيه أن التلفزيون يعد اكثر الوسائل قدره على الإقناع ولذا صار الاندفاع نحو استخدامه في تشكيل السلوك والتأثير في المعتقدات هو الشغل الشاغل الذي تدور في فلكه النوايا والمساعي الغربية (الأمريكية خاصة).

وإذا كانت وسائل الأعلام بشكل عام قد استطاعت أن تقدم للناس في مختلف أنحاء العالم خدمات عظيمة في مجالات المعرفة والتعليم والثقافة والتحضر وإثراء المعلومات في كثير من المجالات ولعبت دورا في التقارب والتفاهم بين الشعوب والتقدم الحضاري وساهمت في ازدهار وانتشار الإبداعات العلمية في كل المجالات ألا أن وسائل الأعلام يمكن استخدامها أيضا فيما يكون معاديا فوسائل الأعلام الموجهة للامة العربية والإسلامية من قبل الأنظمة الغربية لا يمكن أن تكون مسخرة من اجل مصالحنا والمساهمة في إخراجنا من إطار السيطرة المفروضة علينا وأنما من اجل خدمة مصالح وأهداف تلك الدول في بلادنا وإيقائنا في إطار السيطرة ويتضح ذلك الدور الذي تقوم به وسائل أعلامهم الموجهة ألينا من خلال المواد والبرامج والإعلانات التي تقدمها والتي كانت في السنوات الماضية تصلنا بدرجة رئيسية عن طريق الراديو أما ألان فأنها تأتينا بأخطر وسيله وهي البث عن طريق الأقمار الصناعية. أن البث التلفزيوني الخارجي الذي يشاهد في البلدان العربية عبر عدة قنوات سيكون له تأثيرات متعددة في مجتمعنا نظرا لان مصادره دول مختلفة منها دول عربية وإسلامية ودول أخرى أجنبية تختلف معنا في المعتقدات والقيم

والعادات والتقاليد وأنماط السلوك وتلك هي الدول المهيمنة ألان على العالم والتي تعمل جاهدة وباستمرار وبكل الوسائل لضمان استمرار مصالحها لدينا ولدى غيرنا بما في ذلك التأثير في الأوضاع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية لكي تكون مناسبة أو منسجمة مع تلك المصالح واستمرارها. ويسعى هذا البث باستمرار لتحقيق أهداف الأعلام الغربي والتي يمكن تحديد أهدافها أجمالا بالأتي:-

١. نشر الفكر والثقافة الغربية وإحلالها محل فكرنا وثقافتنا الإسلامية والعربية.
٢. الاستمرار في زرع اليأس والإحباط في عقولنا ونفوسنا من إمكانية خروجنا من إطار التخلف الذي نعيشه وتحقيق تقدم وحضارة تنافس حضارة الغرب وتكون بديلا لها.
٣. نشر المعتقدات والقيم والتقاليد وأنماط السلوك الغربية لتحقيق مبدأ التبعية للغرب لتحقيق الأهداف والمصالح الغربية.
٤. أن التأثيرات الناتجة عن التعرض للبث التلفزيوني الخارجي لن تبقى محدودة في إطار من يتعرضون لذلك البث فعن طريقهم سيتم انتقال أي تأثير ليتحول إلى قناعة أو سلوك أو ممارسة إلى بقية أفراد المجتمع بالتدريج.

أن هنالك اتفاقا في الدراسات العربية التي تناولت البث التلفزيوني المباشر الموجه للدول العربية والإسلامية بأنه غزو ثقافي وانه يشكل تهديدا للذات العربية وللهوية الثقافية والحضارية العربية وتتخلص ملامح هذا الغزو في الأتي:-

١. انه يسعى من خلال التبعية إلى إنهاء القيم التراثية وتفكك البنى التكوينية وانحلالها وإهمال التراث الثقافي والروحي والمادي والتخلي عن الإبداع الذاتي.
٢. فرض قيم الاستهلاك وتحويل المجتمعات إلى مجرد أفواه وعقول مستهلكه لا منتجه ولا فاعله.
٣. فرض نموذج ثقافي واحد وذلك بسلب الهوية العربية مقوماتها ويوقف إبداعها.

وفي ظل هذا الجو المشحون والخطط الأمريكية الصهيونية المبينة بدأت الأطباق الهوائية (السواتل) بالظهور والانتشار مع بداية عملية البث التلفزيوني عبر الأقمار الصناعية وبدأت في السنوات الأخيرة تنتشر بشكل ملحوظ في دول الخليج بشكل خاص ومنطقة الشرق الأوسط عامة بمعدلات ملفتة للنظر وقد ازدادت مبيعات الأطباق بمعدل (١٥٠) إلى (٢٠٠) في المئة خلال عام ١٩٩٣ استوعبت الخليج والسعودية خلال العام المذكور ما يزيد عن (١٠٠) ألف طبق هوائي قد وصل ألان إلى ما يزيد عن (٣٠٠) ألف ومن الأسباب المهمة لزيادة الطلب عليها هو بدء

أسعارها بالانخفاض وأحجامها بالصغر وسهولة استعمالها (١١) أن هذا الخطر الداهم الذي يتفاقم يوما بعد يوم إنما تكمن خطورته في الأتي :-

١. انه شخص ظاهرة مفادها أن البث التلفزيوني المحلي غير قادر على مواجهة البث الخارجي بالمنافسة نظرا لقلة وضعف الإمكانات المادية والبشرية والفنية المتاحة وسوء أو انعدام القدرة في استخدام تلك الإمكانات بالإضافة إلى سوء التخطيط والأشراف والتوجيه من بعض مفاصل العمل الإعلامي.

٢. أن المجتمع العربي والإسلامي معرض لعملية التأثير بما يشكل جزءا منه ضررا على المجتمع في مجالات المعتقدات والقيم والعادات والتقاليد وأنماط السلوك نتيجة للتعرض لمواد برامج البث التلفزيوني الخارجي الذي يصل ألان إلى بعض فئات من المجتمع بدون اختيار أو أشراف على تلك المواد والبرامج ليراعي المعتقدات والقيم والعادات والتقاليد وأنماط السلوك السائدة.

أن ما يمكن التوصل إليه من خلال تحول هذا الموضوع الماس والخطير إلى ظاهرة بالغة الخطورة من نتائج فعند تحليلنا لمعطياتها وملامحها العامة إنما نتوصل إلى محصلة مفادها أن مميزات هذا البث الخارجي انه يقرب للمشاهد صورة للعالم اكثر شمولا وتنوعا فهو يقدم أحداث العالم بسرعة فائقة تصل في معظم الأحوال إلى تغطية فورية للأخبار حين حدوثها ومن الأماكن التي حدثت فيها كما تغطي الأخبار مختلف وجهات النظر حول كل حدث بينما يلاحظ أن ميزة البث المحلي انه غالبا ما يكون متأخراً في نقل تلك الأحداث وتكون الأخبار التي يبثها قد بث عبر الإذاعة المسموعة.

كما يلاحظ أن المواد التي تبثها هذه القنوات هي ممتعة وغير مملة وتتضح من خلالها الإمكانات الكبيرة المادية والبشرية التي تتوافر لها كي تنتج وتقدم بشكل ممتع للمشاهد ويلاحظ كذلك أن هذا البث الخارجي يتميز بالحرية والمصداقية بينما يخضع البث المحلي للرقابة والتوجيه. ويلاحظ كذلك أن البرامج التي تقدمها هذه الشبكات تراعي في تقديم برامجها ذوق المشاهدين وأنها توفر الترفيه الكافي للمشاهدين. ولعل هذه الخصائص مجتمعه إنما تضعنا أمام جوانب لا يمكن التغاضي عنها بل التمعن في أبعادها ومكونات الجذب فيها والنظر فيما هو عليه حال واقع برامجنا التلفزيونية.

وعليه يجب على القنوات الفضائية العربية إيجاد برامج تتعلق بالإثراء الثقافي والتعليمي والتنموي شرط أن تكون لهذه البرامج خصوصية في تطوير

المعارف وتنميتها بشكل فني مشوق ينسجم واهتمامات الجماهير من جهة كما ينسجم مع متطلبات العصر ومشاكله من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس فالبرامج التي تهتم بالتراث العربي الإسلامي المزدهر يجب أن تحرص على توصيله للجماهير العربية وفهم الحاضر والمستقبل انطلاقا منه ووقف كل محاولات الاغتراب والتبعية الثقافية الهادفة لتسويه التراث العربي الإسلامي الرائد كما أن ضرورة تجاوز الاستنساخ الميكانيكي للثقافات الأخرى يعتبر خطوة أساسية مدركه يجب أن تعمل على تحديد عناصر البرامج الثقافية المنتجة والتي تنطلق من ربط العمل الثقافي القومي بحاجات واهتمامات الجماهير من جهة وكذلك مواكبة هذا العمل والمشاركة في أغنائه من جهة أخرى (١٢) ولكننا لا نجد أي تحقق للكثير من الذي تناولناه في الأسطر السابقة لان هذه القنوات العربية ظلت حبيسة القطرية حتى في تناولها للتاريخ العربي وتحولت هذه القنوات من المنافسة الخارجية مع القنوات الفضائية الأخرى إلى منافسة فيما بينها والخاسر الأكبر هو المشاهد العربي.. وماذا بعد ما الذي كسبناه من تقنية الفضاء التلفزيونية والتي بدلا من أن نواجه بها الآخرين واجهنا بها أنفسنا ويصغر الطوق على المشاهد العربي ليكون مهيئا لاستقبال البث المباشر المزمع إقامته في نهاية عقد التسعينات. أما لدينا في العراق فقد تسبب الحصار الظالم بان تغلق أمامنا أسواق البرامج ولنكون مستقبلين فقط لما يبث عبر القنوات الفضائية كذلك النقص الحاد في البرامج العراقية بسبب قلة مواد الإنتاج كل ذلك ألجأنا إلى مثل هذه البرامج ولكن أليس بإمكاننا الاختيار وتقديم الأفضل لمشاهدينا بدلا من تعويده على العادات السيئة في المشاهدة وخصوصا البرامج التي لا تنسجم مع التقاليد العربية فنحن لا نبحث عن الكم الذي يشغل ساعات البث بل نسعى دائما إلى النوع الذي يجسد أو يطابق ما نشأنا عليه من تربية وأخلاق ومبادئ غرسها فينا حزبنا المناضل حزب البعث العربي الاشتراكي وأفكار قائدنا المناضل صدام حسين (حفظه الله).

وإذا كانت عملية اكتشاف الوسائل التقنية الحديثة لخدمة التدفق الحر للمعلومات بحيث اصبح العالم قرية اتصالية صغيرة فان التطور الجديد والهائل في الإطارات التقنية والمعلوماتية يشير إلى تحول العالم خلال لحظات وبتوقيت واحد إلى بيت كبير وان الاكتشافات التقنية والفيزياوية المعاصرة تحول بصورة متزايدة كرتنا الأرضية إلى مساحة إعلامية واحدة (١٣) لذا فإننا نقول إن (الانفجار الإعلامي) صار سمة العصر ودلالاته إضافة إلى المصطلح الجديد الذي يمكن أن نطلق عليه (الإعلام الذري) وذلك للتدفق الهائل للمعلومات عبر القنوات الفضائية الإذاعية

والتلفزيونية. إن الإعلام يمكن أن يكون معاملا مهما في توعية المواطنين وتبصيرهم وعاملا أساسيا في التأثير على البنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في الأطر المحلية والوطنية والإقليمية والدولية ورغم الوظائف الكبيرة التي يمكن أن يؤديها الإعلام لسكان الكرة الأرضية فان هنالك مشكلات كبيرة تتعلق بالتدفق الإعلامي والاختلالات والتفاوت والسيطرة والاستحواذ على سير الإعلام والمعلومات بحيث تأخذ أشكالا متعددة إن الإعلام اليوم يسير باتجاه واحد كونه ناتج عن الوضع الناشئ عن تعميق التناقضات بين الإمكانات الحقيقية للإعلام منظورا إليه ما بين واقع البلدان النامية ومقابلها البلدان الكبرى والصناعية وكما بينا ذلك في بداية هذا الموضوع لقد لعبت الولايات المتحدة الأمريكية دورا في علمية السيطرة والاستحواذ بحيث استغلت مزايا تطورها التكنولوجي لممارسة شكل من أشكال السيطرة الثقافية والأيديولوجية على كثير من الدول النامية وحتى أوربا الغربية وخاصة فرنسا.

لقد شخص **السيد الرئيس القائد المجاهد صدام حسين (حفظه الله)** بدقة أبعاد هذه السيطرة الإعلامية الدولية منذ زمن برؤية مستقبلية حين طالب أجهزة الإعلام المختلفة في بلدان عدم الانحياز (بالانتصار لكل الحلول العلمية التي تخفف من حدة التفاوت الطبقي في العالم وتسهم في الحد من تأثير التضخم على الدول النامية وتخطو خطوة باتجاه طرح أفكار علمية وإيجابية لإيجاد نظام إعلام عالمي عادل يحقق العدالة في انسياب الأنباء بين دول العالم اجمع ويخفف من احتكار أجهزة الإعلام الغربية وتوزيعها على العالم (١٤).

إن هنالك مشكلات كبيرة تتعلق بالتدفق الإعلامي والاختلالات والتفاوت في مجال الإعلام فلا تزال مثلا أربع وكالات غربية تسيطر على عملية جمع وتحرير وتوزيع المعلومات وهي الاسوشيتدبريس واليونايتد بريس انترناشينول (أمريكا) ورويتر (بريطانيا) ووكالة الصحافة الفرنسية (فرنسا) حيث إن نحو ٨٠% من المعلومات التي يجري تبادلها في العالم يصدر عن الوكالات الكبرى التي لا تخصص اكثر من ٣٠,٢٠% من هذه المعلومات عن البلدان النامية(١٥).

اليوم قد ولدت وكالات أنباء تلفزيونية إذا جاز لنا التعبير وخير مثال على ذلك هي شبكة CNN التي بدأت بالبث المحوري لتنطلق بعدها إلى أفق أوسع وهو الاتصال العالمي الفضائي. إن أخطار الغزو الثقافي والاجتماعي الأمريكي ولدت منذ المراحل الأولى للتوسع الأمريكي في العالم وان الستراتيجية الأمريكية وجدت نفسها أمام معادلة الاختراق الإعلامي بدلا من الاختراق العسكري وان أي عملية نقف أمام

عجلة هذه الاستراتيجية سنضع لها حلا ينسجم ومعطيات هذا الكم الهائل من المعلومات. وهنا تقف أمام حالة مارستها الولايات المتحدة الأمريكية وذلك عام ١٩٨٣ عندما انسحبت رسميا من اليونسكو حيث اتهمت أمريكا المنظمة (بأنها أصبحت مسيسة وإنها انحازت إلى جانب العالم الثالث خاصة ضمن الجدل القائم بين الشمال والجنوب بصدد إقامة نظام دولي جديد للإعلام ووسائل الاتصال (١٦). إن الإعلام الفضائي الجديد ينطوي وراء فلسفه ذكية يقود من خلالها العملية الإعلامية سواء ما يتعلق منها بالوسائل والتقنيات أو بعض من الرسالة الإعلامية وارتباطها بسيكولوجية المتلقي.

لذا يتوجب أن ندرك ونحلل ونفسر كل المفردات البرمجية المعروضة من الشاشات العراقية سواء أكانت أجنبية أم عربية وان نعمق الأبعاد الإبداعية والجمالية والفلسفية والإخراجية للبرامج العراقية إن البرامج التي لا تنطلق من تصور شامل للحياة وتقترن بالفعل الإبداعي الخلاق والمتجدد لتطور كل فروع الحياة وميادينها سوف لن يسمح لها لتأخذ مكانا في حيز المشاهدة للمشاهدين بكل شرائحهم الاجتماعية.

يقول **السيد الرئيس القائد (حفظه الله)** محددا واجبات الإعلامي (أن يضع الحقيقة على كرسي بارتفاع معين بحيث بإمكان ابعد واحد من الواقفين هنا الآن أو خارج هذه القاعة أن يراها ويستطيع أن يضع الشكل بطريقة بحيث عندما ينظر إليه من أية زاوية أن يراه المواطن كاملا من كل زوايا النظر الأخرى كما لو كان ينظر إلى الشكل من مختلف الزوايا وليس من زاوية واحدة) (١٥).

وفي لقائه مع الكوادر الإعلامية المتقدمة أكد **السيد الرئيس القائد (حفظه الله)** على:-(١٧)

١. تعميق صلة أجهزة الإعلام بالجماهير والتعرف على رغبتها ومشاكلها والإنصات لشكاواها.
٢. الإخلاص للحقيقة والدفاع عنها بأسلوب هادئ قوامه المعلومات الدقيقة والتحليل الرصين.
٣. نقد الظواهر السلبية نقدا موضوعيا بناء يعتمد الرصانة أسلوبا والمعلومات الدقيقة مادة.
٤. الإبداع في العمل الإعلامي وتجديد أشكاله وأساليبه ويرتبط ذلك بتشجيع المبادرين وتكريمهم.

٥. تشجيع تعدد التفسيرات وتنوع التحليلات للظاهرة الواحدة قبل تقويمها تقويما نهائيا.

إن الإنسان يمتلك حقا مشروعا في الإعلام وديمقراطية فالديمقراطية مسالة إنسانية وهي مسالة سياسية كبرى وهي ترتبط بمفهوم الحرية والمساواة. وإذا كانت المسالة الديمقراطية لها دلالاتها السياسية في إدارة مؤسسات الدولة والمجتمع فان الانسان اكثر ما يكون بحاجة إلى ممارسة حقه في الاتصال عبر وسائل الإعلام ليعبر عن رأيه بحرية وفق فلسفه الدولة ومصالحها الوطنية والقومية. إن إيمان **السيد الرئيس القائد(حفظه الله)** بزيادة معارف الشعب وحقه في الحصول على المعلومات والاطلاع عليها من وسائل الإعلام هو الذي جعله يقود العملية الإعلامية بتفاصيلها ويساهم في تطوير الأجهزة الإعلامية ودعمها على المستويين المادي والبشري وتحديث أجهزتها ومعداتها لجعلها اكثر عصرية ومتلائمة مع تطور تكنولوجيا الاتصال(١٨).

إن ميدان الإعلام كان ومازال من أهم الميادين التي حرص عليها حزبنا إلى جانب الثقافة وأهميتها في تعميق الوعي الجماهيري فالاهتمام بالإعلام ووسائله هو بالأساس توجه رئيسي. كما إن الاتصال بالجماهير نابع من أن حزبنا هو حزب جماهيري ويعتبر الإعلام وأجهزته وسيلة ثورية في التوعية (١٩) ويرجع هذا الاهتمام المحدد والدقيق من قبل الحزب والقائد إلى انه اكثر القطاعات الاجتماعية تأثيرا في المجتمعات وفي برامج الأحزاب السياسية.

وفي العراق يتخذ أشكالا مضافة لما ورد وخاصة فيما يتعلق بالتصدي للاتجاهات الفكرية المعادية وتعبئة الجماهير وتعميق وعيها السياسي والثقافي وربط نضالها بأهداف الأمة العربية. لان العراق بلد مستهدف لوضعه المميز في قيادة النضال العربي ولهذا فان الاتجاهات البرمجية الفضائية التلفزيونية ستتخذ أنواعا قد تكون قريبة نوعا ما إلى البرامج العراقية في الاقتراب من نفسيته وسلوكيته ولكنها بالتأكيد ستنطلق من مضامين غير منظورة قوامها الإفساد الاجتماعي وتحطيم وتكسير القيم التي عرف بها العراقيون بشكل خاص والعرب بشكل عام. إن المنزلق الذي نشاهده اليوم من خلال المسلسلات المدبلجة هو خير مثال على الاقتراب العاطفي من المواطن العراقي والإنشداد إلى شاشة التلفزيون سمعا ونظرا لان الموضوعات المطروحة تأخذ سياقا عاطفيا مرسوما بشكل ممكن ولا يريد الباحث هنا الخوض في هذا الموضوع لانه يحمل دلالات نفسية واجتماعية وثقافية يمكن ان تكون مفتاحا

لتصور الحالة الاشمل عندما يكون البث المباشر D B C قد دخل بيوتنا عنوة. ان هذا الضوء الاحمر القادم الينا من أفق الاقمار الصناعية الفضائية وقنواتها التلفزيونية تدعونا إلى رسم الستراتيجية والتكتيك الإعلامي المناسب من خلال الارتقاء بنوعية البرامج المقدمة. ان التطور الإعلامي يتطلب العمل بالحاح لاعتماد سياسة حضارية إعلامية جديدة على المستوى الوطني والقومي والدولي وان التقدم النوعي القائم على الابداع لا التوسع الكمي الاضطراري في استخدام وسائل الإعلام أو في انتاجها وذلك من خلال اعتماد فلسفة جديدة تواكب التواصل الإعلامي الدولي وتدرك كيفية التعامل مع الحمى الإعلامية المتفشية (٢٠).

ان الإعلام الحديث أي الإعلام الفضائي المباشر حقيقته ومضمونة العميق شيء اخر اكثر تعقيدا وابعد مدى أي بنية سوقية متحركة متكاملة ومتعددة المستويات متعددة المراكز متعددة المراجع وبالتالي متعددة الاشكال والبدائل.

ان استمرار الإعلام العربي بعملية رد الفعل المباشر غير المدروس هي في حد ذاتها السقوط في وهم الأيديولوجية الغربية وان التحرك من خلال هذا الفهم هو خطا في ممارسة هذا الإعلام سواء كان تنمويا أو مضادا وهو خطا في فهم وطبيعة الحقيقة الإعلامية وبالنهاية فان كون العجز الذي يترتب بالضرورة عند هذا الخطا فهو عجز استراتيجي مطلق لا يؤدي إلى تقرير وهم الأيديولوجية الغربية وانجاح دروها النفسي والاحتكاري (٢١).

لذا فان الايمان بشكل لا يقبل الشك من ان الإعلام العراقي لابد وان يستند إلى مقولة السيد الرئيس انطلاقا من الستراتيجية الإعلامية الجديدة قال سيادته:-

(ان اعلامنا هو جزء من عقيدتنا وجزء من عقيدة الدولة واخلاقه جزء من اخلاقية ومنهج وخلق حزب البعث العربي الاشتراكي لذا فانه يعتمد على الحقائق اولا وينطلق منها ويستطيع ان يؤثر على الطرف المقصود بالدرجة الأولى) (٢٢).

التوصيات

لقد اتضح من خلال عملية اكمال البحث مدى التاثير الذي احدثه التعرض للبث التلفزيوني الخارجي على التعرض للبث التلفزيوني المحلي ليس فقط لان المواد والبرامج التي تقدم من خلال قنوات البث الخارجي جذابة وممتعه وتلبي رغبات المشاهدين وانما لان معظم مواد وبرامج قناة البث المحلي رتيبه ومملة وتخضع بعض الاحيان للاجتهادات والامزجة الشخصية. كما ان البرامج والمسلسلات

الماخوذة من القنوات الفضائية تعرض بعد فترة زمنية مما تفقد شرط الانية والحالية كما انها تتعرض إلى علميه المونتاج القصري لان موضوعاتها لاتتفق والقيم العراقية والعربية. وما لم تتطور مواد وبرامج البث المحلي لتكون قادره على منافسة مواد وبرامج البث الخارجي فانها ستفقد المزيد من مشاهديها كلما زاد عدد الناس الذين يقتنون وسائل التقاط البث الخارجي.

ولكي تستطيع مواد وبرامج بثنا التلفزيوني الملحي منافسة البث التلفزيوني الخارجي ويحتفظ بمكانته كوسيلة اتصال جماهيرية لابد من اعتماد الصيغ التالية:-

١. العمل على وضع ميزانية خاصة بالبرامج المحلية وعدم خضوعها لاية خطة من خطط الترشيد لان الانفاق الاذاعي والتلفزيوني يشكل ضرورة إعلامية تتفوق على باقي وسائل الإعلام الجماهيرية وخاصة في هذا الظرف.

٢. العمل على ايجاد صيغ التعاون والتنسيق بين كافة القنوات المحلية وخلق جو من المحبة والمسؤولية المشتركة والابتعاد عن كافة الاساليب ذات النظرة الشخصية والضيقة. وان يكون هذا التنسيق على مستوى البرنامج اليومي والانتاج البرامجي وحبذا لو كان اللقاء ضمن لجنه تجتمع اسبوعيا لترتقي إلى مستوى المسؤولية على عاتق الجميع.

٣. ان يتخلص التلفزيون والعمل الإعلامي بشكل عام من القيود التي يفرضها العاملون على انفسهم خشية عدم الوقوع في التحمل لأي نوع من المسؤولية مما يفوت فرصة الابداع والخلق التي تتنافس كل محطات العالم من اجل استثمار الفرص المتاحة لتتطور برامجها وموادها العامة.

٤. ان المسؤولية تقع على عاتق الجميع في مواجهة الاثار الضارة للبث الخارجي حيث ينبغي ان تشارك إلى جانب وسائل الإعلام المؤسسات التربوية والثقافية والاجتماعية في الدولة وان تضع برامجها وخططها من الآن.

٥. العمل على خلق الكفاءات المؤهلة التي تحتاجها دائرة الاذاعة والتلفزيون في جميع المجالات الادارية والتخطيطية والفنية والابداعية وايجاد نظام خاص من حيث الامتيازات والحوافز لان هذه المشكلة جعلت الكثير من الكادر الاذاعي والتلفزيوني إلى ترك العمل أو الانتقال إلى التعليم العالي.

٦. العمل المستقبلي على اعادة فتح القنوات المحلية وخاصة في نينوى والبصرة من اجل خلق خيارات اضافية للمشاهدين هناك مع حساب وصول البث إلى الدول المجاورة.

٧. اعادة النظر بين الحين والاخر بالاساليب الاخراجية للبرامج الثابتة وعدم احكام الطوق على نشرة الاخبار مثلا بأسلوب واحد.

٨. تعميق مضامين البرامج والمواد المنتجة محليا بحيث تغني شخصية المواطن لتؤكد وعيه بعقيدته وبذاته وبحريته وبكرامته وقدرته على مواكبة التطور الانساني والمشاركة الفعالة فيه.

٩. العمل على ابراز الهوية الحضارية العربية والإسلامية والمحافظة عليها وان التراث العربي والاسلامي هو الاساس الذي تقوم عليه الهوية الثقافية.

١٠. العمل على ايجاد صيغة مناسبه لبرامج الوزارات والمؤسسات وتحديد فترتها الزمنية بما يكفل المعلومه العامة. المفيدة للمشاهد.

١١. العمل على ايجاد صيغة التقارير والمعلوماتيه المصوره لتغطية أي نشاط أو انجاز مع استخدام كل الوسائل الايضاحية وان تكون هذه التقارير ذات مدلولات ابداعيه وجمالية.

١٢. اعتبار نشاطات الوزارات تحصيل حاصل لواجباتها اليومية والابتعاد على الصيغة التقليدية في تغطية نشاطات السادة الوزراء.

ان التكامل بين القنوات الفضائية العربية يمكن ان يكون في عدة مجالات وان التنسيق بينها ينبغي ان يتم من خلال:-

١. ضرورة تبادل الخبرات والمعلومات حول قضايا الانتاج التلفزيوني ويبحث سبل الارتقاء به عن طريق توفير الامكانيات اللازمة وطرح الحلول والمشكلات والمعوقات التي تعترض نطلاقه.

٢. تقيم ظاهرة القنوات التلفزيونية التي تستقبلها المنطقة العربية أو تبثها وحركة التنافس فيما بينها لجذب المشاهدين والرسالة التي تحلمها.

٣. استعراض خطط القطاع الخاص للاسهام بدور اكبر في تعزيز الانتاج التلفزيوني.

٤. دراسة تحويل عوائد الاعلان التلفزيوني لخدمة الانتاج التلفزيوني وتحسين امكانياته في الاعمال الدرايمه والبرامجيه .

٥. العمل على استشراق افاق المستقبل واقتراح الخطط والتوصيات الملائمة لمواكبة تطورات تكنولوجيا الاتصال.

٦. العمل على ايجاد وانتاج برامجي خاص بالاطفال ويمكن هذا استحداث قناة خاصة ببرامج الاطفال والرياضة والافلام.

٧. ان علينا ان نفكر ان الانتاج التلفزيوني يمثل عائدا اقتصاديا حيث ان أمريكا تنظر إلى التلفزيون على انه اقتصاد لانه ياتي في المرتبة الثانية في صادراتها.

٨. تنسيق العمل بين القطاعات (الخاص- العام- المختلط).

٩. العمل على تدعيم المؤسسات المنتجه للبرامج التلفزيونية والغاء الضرائب ان وجدت على الفنانين والاعمال التلفزيونية مع الحفاظ على حقوق المؤلفين وحقوق المشاركين الاخرين في البرامج.

١٠. الاهتمام بصناعة الاعلان وتوجيهه الوجه الإعلامية الصحيحة والاهتمام بالسمتوى العام للمضمون والشكل.

١١. دراسة واقع التقنية البرمجية المستخدمة في الانتاج التلفزيوني والاهتمام بتطوير الكوادر حتى تتشكل قاعدة الابداع.

١٢. تعزيز عمليه الانتاج المحلي ورفعها إلى خطوات من التميز والالتصاق بالقضايا التي تهم الجمهور وخصوصا منها برامج التوعية والبرامج الثقافية والصحية وغيرها.

١٣. العمل على تكليف المخرجين المبدعين واعتمادهم في انتاج اعمال ترتقي إلى المستوى العربي ولدينا نماذج في هذا الجانب.

١٤. العمل على تدعيم الشركات الخاصة والاعتماد على الممولين الخارجيين مع ظهور اسمائهم كالشركات والمؤسسات الكبرى مع ظهور اسمها على الشاشه.

١٥. العمل العربي المشترك وتنسيق الجهود العربية في الارتقاء البرامجي ولابد من تكوين شركات انتاج كبرى تجاريه.

١٦. وضع معايير جديدة للرقابة تتمشى مع المتغيرات الإعلامية بما يخدم قضية الانتاج وتشجيعه دون الاخلال بمعايير المجتمع وقيمه ونسيجه الاخلاقي.

١٧. وضع معايير جديدة لعملية الشراء وان يكون تقييم العمل على اساس جودته وليس مدته.

١٨. العمل على ايجاد اليه عمل تضمن مشاركة المبدعين من القطاعات الاجتماعية المختلقة في اثراء الانتاج التلفزيوني.

١٩. العمل على ايجاد تشريعات قانونية لمساعدة القطاع الخاص للتقليل من اعبائه وكذلك تشجيع الابداع في هذا القطاع.

٢٠. تقديم كافة التسهيلات التكنولوجية التي يمتلكها الطرف الرسمي إلى القطاع الخاص والمختلط.

٢١. ان الجهه المسؤولة عن تحديد الاحتياجات وضبط الخطط الانتاجية هي وزارة الثقافة والإعلام على ضوء السياسة الإعلامية والثقافية للبلد أو تشكيل لجان قطاعيه تتولى النظر في البرامج الممكن انتاجها.

٢٢. الطلب من شركات القطاع الخاص والمختلط تقديم المقترحات الخاصة بالانتاج وتدرس هذه المقترحات لغرض المصادقة عليها.

٢٣. ضرورة اعتماد الاحتياجات البرمجية على الاستطلاعات والدراسات الميدانية وان يوزع استبيان محدد على عينات عشوائية من جمهور المشاهدين ومعرفة ماذا يريد المشاهد.

الاستنتاجات

لقد عرضنا عبر صفحات هذا البحث بشكل موجز ومكثف لابرز ملامح المستقبل القريب القادم في مجال التدفق الإعلامي والدعائي الذي ستوظف من اجله امكانات مادية وتقنية وبشرية هائلة. هذا الغد القريب صرنا نعيش يوميا مستجداته واقترابه من حياتنا العربية الحاضرة.. ولذا فاذا كانت لنا من وقفه نراجع فيها هذا الامر ونخرج منه باستنتاجات واضحة فان ما ينبغي ان يطرح من تسال في هذا الصدد هو: ماذا يحمل هذا التدفق الاعلامي-الدعائي الذي يتخذ شكل غزو ثقافي مخطط ومدبر، ما هي مزاياه وماذا يحمل من عيوب كي تستطيع التوصل في ضوء هاتين النقطتين إلى محصلات لربما اتخذت شكل التوصيات التي يمكن الاخذ بها إلى حيز التنفيذ.

أولا: المزايا

١. اثراء الوعي والثقافة لدى المشاهدين والتعرف على اخبار واحداث العالم المختلفه بسرعه فائقه.

٢. اتاحة الفرصة أمام المشاهد ليكون امامه اختيارات كثيرة متنوعة في المشاهدة وفي اختيار المواد والبرامج التي ترضيه.

٣. اطلاع المشاهدين على حياة الشعوب الأخرى والتعرف على التقدم الذي حققته في جميع المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والعلمية.

٤. ان وجود البث التلفزيوني المباشر سيدفع القنوات التلفزيونية المحلية إلى تحسين وتطوير موادها وبرامجها كي تحافظ على كثير من مشاهديها.

ثانيا: العيوب

١. التاثير في المعتقدات وقيم المشاهدين وخاصة المعتقدات الإسلامية والعربية الإيجابية التي تشكل الركائز الأساسية لمقوماتنا العربية الإسلامية والخشية من الإساءات التي قد توجه أو تمس معتقداتنا وقيمنا من خلال المواد والبرامج التي تشاهد من القنوات الأجنبية.

٢. التأثير في العادات والتقاليد وأنماط السلوك الإيجابية السائدة في المجتمعات العربية والإسلامية بشكل عام.

٣. زيادة قوة وتأثير الغزو الثقافي الذي تقوم به دائما الدول الغربية الكبرى نحو المجتمعات العربية والإسلامية كتمهيد أو كعامل مساعد للغزو الاقتصادي والسياسي اللذان يهدفان إلى استمرار سيطرة الدول الكبرى على الثروات الطبيعية ومجمل الأوضاع الاقتصادية في الدول العربية والإسلامية وإيقاء شعوب تلك الدول متخلفة ومستهلكه وغير قادرة على التحضر والتقدم.

٤. إن البث التلفزيوني المباشر بقنواته العديدة وتنوع مواده وبرامجه سيستنفذ جزءاً كبيرا من وقت المشاهدين مما يؤثر على أدائهم لمهام وأعمال أخرى.

المصادر والمراجع

١. مواد وهبه، يوسف كرم. يوسف شلاله: المعجم الفلسفي القاهرة – دار الثقافة الجديدة ،ط ٢ ، ١٩٧١.
٢. د قباري محمد إسماعيل : علم الاجتماع الثقافي ، القاهرة، منشاة المعارف ص ١٣.
٣. المصدر السابق نفسه. ص١٥.
٤. د . عواطف عبد الرحمن: قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث. الكويت. سلسلة عالم المعرفة ص ٥٠-٥٢.
٥. نواف عدوان: نحو رؤية عربية للإعلام والاتصال . مجلة الإذاعات العربية العدد ٣-١٩٩٣- ص ٣٨.
٦. المصدر نفسه- ص٣٩
٧. نلطق خلوصي : الغزو الثقافي ومخاطره – مجلة الإذاعات العربية العدد٣- ١٩٩٣ ص ٤٩.
٨. المصدر نفسه – ص٥٠
٩. المصدر نفسه- ص ٥٠
١٠.د. جيهان احمد رشتي : نظم الاتصال – القاهرة – ص٦٣-٧٢
١١.انظر : مجلة متابعات إعلامية عدد ٢٣-وزارة إعلام – اليمن – شباط ١٩٩٣ ص ٥٧
١٢.نواف عدوان: استطلاع أولي للإمكانيات البرمجية العربية المهيأة للاستقبال والبث عبر القمر الصناعي العربي- مجلة البحوث عدد ١٦ – ١٩٨٥ – ص ٤١
١٣.مجموعة من العلماء السوفيت: علم النفس الاجتماعي وقضايا الإعلام والدعاية – ترجمة نزار عيون السود دار دمشق ١٩٧٨ – ص ٢٦
١٤.جريدة الثورة- العدد ٢٦٦٤ في ١٩٨٠/٦/٦
١٥.حق الانسان في المعلومات – مجلة المنار- عدد ١٩٨٦/٤/١٦ ص ٧٣
١٦.من حديث الرئيس القائد لدى زيارة وزارة الثقافة والإعلام في ١٩٨٦/١١/٢٢ جريدة الثورة في ١٩٨٦/١١/٢٣
١٧.المصدر نفسه
١٨.د. ياس خضير: خصوصية الإعلام العراقي في فكر القائد صدام حسين دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٨ ص ٤٢
١٩.صدام حسين: الديمقراطية نظرة شمولية للحياة- دار الحرية بغداد ص ٧
٢٠.نواف عدوان: المنهج الإعلامي في فكر القائد دار الشؤون الثقافية بغداد – ١٩٨٨ – ص ٨٤
٢١.المصدر نفسه ص ٩٤-٩٥
٢٢.حديث السيد الرئيس القائد أثناء تقليده وسام الرافدين للسيد لطيف نصيف جاسم مجلة الف باء عدد ٩٢٧ في ١٩٨٦/٧/٢

الأكاديمي

تمظهر الحوار في السرد السينمائي

عمار هادي محمد

كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ تكمن أهمية البحث الحالي في إغناء الجانب الجمالي والفني، حيث أن الحاجة إلى البحث يسلط الضوء على موضوعه الكلمة وأهميتها في السرد الفيلمي لم يسبق أن تم بحثه من قبل النقاد والمعنيون بالسينما محليا حيث تبدو أن الفائدة المرجوة من هذا البحث الاستفادة منه من قبل الباحثين والدارسين والمعنين بالسينما.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٦/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٧/٢٠

مشكلة البحث

أن مشكلة البحث تكمن في الجدل الدائر حول الكلمة في السينما. حيث أن الجدل المنصب على الحوار في السينما، مازال الكثير من مناصري الصورة الذين يعتبرون أن الفن السينمائي يرتكز على الصورة السينمائية وخواصها، وفطرتها اللحظوية، الفيزيائية، حيث هما السمة والجوهر، ويمثل هذا الميل تمثيل أصحاب الاتجاه الواقعي. ويتقدمهم جميعا المنظر الواقعي الكبير سكيرفيد كراكاور .. مؤلف كتاب (نظرية الفيلم) الذي يرفض تماما نقل الأشكال الأخرى إلى السينما مثل الفن المسرحي، وفنون الرقص والغناء وأشكال الأدب.

ويعتبر أن هذه الأشكال دخيلة على السينما، وعلى أسلوبها الواقعي، الذي هو جوهر الفن السينمائي ومن المصادف أن يتفق منظر الانطباعية الكبير "ارنهايم" مع سكيفيريد كاراكاور" في أن الصورة المرئية هي المحرك الأساس في اللغة السينمائية دون غيرها.. فعفوية اللحظة وغرابتها في الصورة الفوتوغرافية والسينمائية معا هي التي تعطي الزخم الدرامي لهذا الوسط التعبيري الصوري بيد أن الناقد والمخرج السينمائي المعروف "فرانسوا تريفو" صاحب فيلم ٤٥ فهرنهايت يقول: " لا اريد أن اصنع أفلاما لناس لا يقرؤن". وكذلك المخرج السينمائي كوادر الذي رفض في أفلامه هيمنة الصورة على الحوار.

وهكذا كثيرون بهذا الاتجاه. حيث يجدون أن للحوار أهمية كبيرة لا يعترف بها آخرون بينما يقرها آخرين معبرين بذلك عن الحاجة إلى الحوار في السينما كعنصر درامي يساهم في السرد الفني لا سيما في فن السينما الناطقة، ولهذا أيمكننا أن نتساءل السؤال التالي: هل يتمظهر الحوار في السرد السينمائي؟ ذلك ما سنحاول أن نجد الإجابة عليه.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث الحالي في إغناء الجانب الجمالي والفني، حيث أن الحاجة إلى البحث يسلط الضوء على موضوعه الكلمة وأهميتها في السرد الفيلمي لم يسبق أن تم بحثه من قبل النقاد والمعنيون بالسينما محليا حيث تبدو أن الفائدة المرجوة من هذا البحث الاستفادة منه من قبل الباحثين والدارسين والمعنيين بالسينما.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى ما يلي:

١- يسعى البحث للوقوف على أهمية الحوار في البناء السردي للفيلم، ودوره في تطوير الفعل لدفع الأحداث دراميا.

٢- يسعى البحث للإفصاح عن دور الكلمة وعلاقتها بالمتلقي.

حدود البحث

تكمن حدود البحث الحالي في دراسة وتحليل الوسائل التعبيرية للحوار- كما يتناول السرد وطبيعته "ولما للحوار من أهمية دراماتيكية" وينتقي البحث عينه فلمية لمخرج سينمائي عربي معروف يوسف شاهين ويخضعها للدراسة والتحليل.

إجراءات البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي حيث تناول عدد من آراء المعنين بالفن السينمائي والمعنين باللغة وعلم السرد وتم تعيين نموذجه التطبيقي واخضعه للدراسة. والتحليل وهي عينه فلمية ناطقة باللغة العربية للوصول إلى الحقائق المتوخاة.

مدخل

المستوى الأول

منذ نشاءتها الأولى اتسمت السينما بالحداثة لأنها تموضعت الصدارة كظاهرة فنية على الرغم من أنها آخر الفنون وقد استقطبت من الكتاب والفنانين والنقادين والمفسرين ما جعلها تتطور على نهج التفرد والتموضع، ذو الخصوصية المرغوبة طليعيا من الناحية الجمالية، والمطلوبة ثقافيا وسياسيا على حد السواء.

أن منهاج الخصوصية الفلمية التي استلت من اللغة الشاملة نسقا (التعبير، ولابلاغ) شكلت هذه الظاهرة الفنية شانها في ذلك شاءن الظواهر والأشياء حينما تتخلق وتتكون بعضها من البعض. إذ سرعان ما تزود الفيلم السينمائي الصامت بأسباب مزايله الحدود الداخلية للثقافات القومية والشعبية، ليجعلها في تناول الجميع بالقدر نفسه. وكان ذلك منذ أن خرج الفيلم من "الانسنيه" إلى رحاب الفن والتخاطب الإنساني، انه رطانة البشرية جمعاء قبل أن ينطق بمضامينه الاتصالية المتنوعة، مثله مثل اللغة التي بدءها البشر بأبسط الإشارات الصوتية والحركية، والرسوم، والأشكال

الأخرى للرموز المنقوشة، وصور "البكتوجرام" التي تمثل أفكارا، والتي جاءت الرموز الكتابية "الايديوجرام" في اعقابها، وارتسمت بأهمية لأنها ربطت عرض شئ ما بفكره مجرده ترفعها.

فهل يمكننا أن نتساءل عن بدايات اللغة في العالم الفلمي؟

مما لاشك انه من المفيد، ونحن نتطرق إلى المستوى الأول في هذا المدخل أن نبدء باللوائح الكتابية التي خدمت مشاهد الفلم السينمائي الصامت. وقبل هذا كان نسق التعبير المبالغ بإشارته ورموزه التي وصمت الفلم السينمائي الصامت، والذي وصفه تولستوى (بالأخرس العظيم) قد تجلت من خلالها لغة الفيلم الصامت في شكلين (إيمائي وكتابي) وبعبارة أخرى تعبيري وابلاغي اللذان تطورا إلى المستوى الصوتي والصوري. لقد تمثل إدماج اللغة مع العناوين الفرعية في السياق السينمائي من خلال الحوارات الصامتة، بإدخال اللوائح الكتابية لتحقيق ورابط بين المشاهد، وخلق مضامين سرديه, لكون أن هذه اللوائح قد أوردت تعليمات مقتضبة تتعلق بالمشاهد، ثانيا كانت وسيلة للتعريف بالأشخاص. واخيرا إنها أعلنت عن طبيعة الصراعات الدارمية وبذلك تكون لغة الفلم الكتابية المدركة بصريا قد تمثلت في مرحلتها الابتدائية خير تمثيل للوسط الشارح والمعلق والمؤكد للنداء:-

١. وبهذه الطريقة حظيت الأفلام السينمائية بالاستقلال الجماعي للوسط، حينما تم مد الخطوط السردية الضرورية لتشمل المنظر نفسه. وتستوقفنا هنا مناظر متنوعة وفق مضامين مختلفة مثل ((صفحة يوميات للبطالة، إعلان في صحيفة ما، رساله، ورقة مهمة ورقة تقويم مع بيان للتاريخ، بطاقة بريدية مع بيان المكان، لافتة تحمل أسماء مثبته على باب، بطاقة الهوية التي يستطيع شخص من خلالها أن يقدم نفسه للآخرين عندما يظهر لاول مرة، بيان هدف مؤشر في جدول السفر. جواز السفر.. الخ).

٢. يقول (كيرترود كوخ).

٣. (حينما تظهر الملامح الكتابية المكتوبة بخط يدوي ليوميات أحد الأفراد وهي تنذر بالشؤم على شاشة في لقطة كبيرة، تكتسب عندئذ الملامح الكتابية، وحتى المنظر الكتابي أهمية خاصة تتسم بالمحاكاة. تغدو الكتابة أداة للتعبير عن المحاكاة كما تصبح اللغة نسقا أبلاغيا قوى التعبير) مثل هذا النسق سواء كان أبلاغيا أو تعبيريا يدعم الافتراض الذي يذهب إلى أن الحوار بطبيعته الابتدائية كان جزاء من السرد وان هذا(الأبكم العظيم) بلغطه ورطانته، الكتابية الحوراية كان يمثل

علامات اجتماعية موضوعيـــة ونـداء تعبيريـا. غـير أن تجـاوب هـذه الإضافـات اللغوية المحايدة من خلال حوارات المناظر قـد وضعـت اللغـة المكتوبـة فـي إطـار وطبيعة ابلاغية محضه، دعت مخرجوا الأفلام السينمائية إلـــى التفكـير فـي اسـتخدام جمالي أخر لوضع اللغة ظمن إطار وسياق استعاري، كلمـا دعـت الحاجـة إلـى ذلـك إذ وضفت التشخيص الحيواني المرمـوز والحـب المجـازى فـي الرسـوم المجازيـة للعناوين الفرعية في الفلـم الصـامت (٤).

المستوى الثـاني

يشير (بيجي تيو بليتر) إلى المسـتوى الثـاني بتكـامل أسـس المسـرح/ الفلمـي وفق المبادئ والقواعد التي تفرضـها مواصفـات الفلـم النـاطق (٥) لتنتـهي علـى وجـه التقريب جماليات شكل السينما القديمة الصامتـه وتنـهي دور الصـوت المرافـق للتصويـر الحر الذي ساد في بدايـات التطـور الـذي شـهد اعتـى المجـالات والمناقشـات الحـادة والنزاعات المتشابكة على المستوين النظـري والتطبيقـي. حـول اسـتنطاق الفيلـم لغويـا، وما نتج عن النطق من تناقضات في نماذج الأفـلام المتظمنـة المسـتويين إلـى أن زالـت هذه التناقضات واستتب نموذج الفلم الناطق فتنـاول (رودولـف ارنـهايم)، النـاقد ومنظـر الفيلم الألماني هذه المرحلة فيذهب إلى أن (الفيلـم النـاطق يقـف بيـن حديـن أو فصليـن، شكل كل منهما تكوينه الفني العام واصبحـا السـمتين المسـيطرتين عليـه: الأولـى حينمـا تحول الفلم من مجرد متكلم إلى فلم ثرثار فأضعفته، والثانيـة حينمـا حـافظ علـى صمتـه للنهاية فأخرسته. فأما أن تشغل الكلمة العمل الفنـي باكملـه، اذ يبقـى النمـوذج المسـرحي المنقول إلى الصورة أو أن يصبح المؤثر الصوتي مجـرد عنصـر مصـاحب ملـون لـها. واما أن تختفي الكلمة والصوت تماما وتتحكم الصورة في شـكل العمـل الفنـي ومسـاره. (٦) وعموما فان حجم المنظرين والنقـاد قـد اختلفـوا فيمـا بينـهم حـول مبـادئ الفلـم الصوتي. والفلم الناطق اللذين أشرت أليـهما فـي المسـتوى الأول والثـاني واتفقـوا علـى كراهية الحوار بداية من (بـلاش) ووصـولا إلـى بودوفكيـن، وبظـهور وجـهات النظـر والآراء الأخرى جعلت من (بلاش) و(بودوفكيـن) و(ازنتثيـن) أن يظـهروا ميـلا نحـو الفلم الناطق، وبقى (ارنهايم) متوافقا مـع نفسـه وينظـر إلـى الكلمـة (بعتبارهـا تعبيريـا مؤديا مانعا وقاطعا، تحتكر كل أساليب التعبير الأخـرى وتسـير مختلـف مفـردات اللغـات والأساليب الفنية، فالكلمة تنذر والكلمة تسـتبقي جـزاء مـن خـبز القربـان الإنسـاني فـي المستقبل –على حد قوله– وتستبقى الجزء لنفسها لكنـها فـي النهايـة تسـتثير فـي المتلقـي

الرؤية الفنية الأصلية (٧). وكما نعلم من أن سنة ١٩٣٢-١٩٣٦ فرض الفلم السينمائي الناطق نفسه على صعيد المعيار العالمي واستخدم شابلن في فلمه (الأزمة الحديثة) الصامت الصوت المذعن لمنطق الفيلم السينمائي الناطق في موضعين الأول وهو يتناول في السجن الشاي مع سيده ثريه ويستخدم هنا (وقع أصوات البلع والارتشاف في علميه معقدة) إبراز الكبت وتشنج الموقف. ومرة أرخى في المشهد الشهير حينما رطن بأصوات غير مفهومه شبيهة بالأصوات اللغوية وهو ينشد الكلام الذي نساه في مشهد النادي هذا المشهد من اكثر الاستشهادات اللغوية حضورا من قبل النقاد والباحثين. كان شابلن يعتقد مثله مثل العديد من فناني السينما الصامته بان التمثيل الصامت هو جوهر السينما وفي هذا الفلم ينتقد عدم أهمية اللغة المنطوقة بصلف متعال (٨). إذا انه أراد أن يوحي بمغزى الأغنية بواسطة وجهه وجسمه، يصل معنى اللحن عن طريق ما نرى وليس ما نسمع (٩). واليوم يتم تبويب الفيلم السينمائي في مستوى آخر ضمن المخطط اللغوي بمفهوم نظرية العلامات.

الحوار وسيلة تعبيرية

لا يجب أن نقر أن العلاقة بين الدال المدلول في الصورة السينمائية أوثق مما هي عليه في الكلمة، وهناك قول شائع: أن صورة واحدة تساوي ألف كلمة. ولكن هذا القول ليس بالضرورة أن يكون صحيحا، وان صح في بعض الأحيان.

وهذا يتوقف على الفكرة المعبر عنها. أي عن وزن وقيمة الفكرة، ويتوقف أيضا على اختيار الأسلوب المظهر والمجسد لها أن كان، أسلوبا مرئيا أو غير ذلك مما يناسب الفكرة بشكل افضل. ولكن الذي أهم من هذا القول هو هل تساوي الصورة ألف كلمة في سياق الحديث عنه في الفلم أو الأدب (١٠) ربما نكون اقرب إلى الصواب في اعتقادنا أن الناس أنفسهم يعتقدون أن الفلم صراعات نظرياته ومن خلال مفكريه ونقاده ومريدوه انه اليوم وسيله مرئية سمعية وان الحقيقة مشخصه إذا أن الكثير من العبارات التي وردت على لسان الشخصيات رددتها الناس هنا وهناك لقد كتبت فرجينا دولف في (١٩٦٣) (١١) قبل ظهور الفلم الناطق (أن الفلم يتوافر له عدد لا يحصى من المرموز التي تعبر عن العواطف التي يصعب التعبير عنها ومع ذلك ينبغي للسينما أن تتجنب ما لايمكن التعبير عنه إلا بالكلمات). ولا اعتقد أن أي واحد منا لا يتفق مع إحساس هذه الكاتبة القديرة المبكر ويبدو أن مبحث هذا التلمس وهذه الحاجة للكلمة كما تراها في كيان الفلم متأتي من عشق الكاتبة للكلمة والشعور

بما للكلمة من وقع وتأثير وسحر بيان. إذ أن بدون الكلمات لم يتضح أن التمثيل الصامت(المايم) قادر على إيصال فكرة قصصية بوضوح. ومن ناحية ثانية كانت الأفلام قصيرة بالأساس حتى أن ظهور الأفلام الروائية الأولى أعطى الانطباع بأنها أجراء من فكرة روائية اكبر.أن الكلمة عنصر سمعي تشعرنا بالواقع المحيط بناء لا يدركها الفلم الصامت بهذا المعنى الحرفي، يقدر ما يقذف بها إلى الاستقرار في منطقة التصور الذهني لدى المتلقي مخيلته بالتخمينات لما يراه وتفسيرات لما يتعايش معه على الشاشة. آذن فان الصوت زائدا العبارات الكتابية في الفيلم الصامت يظهر لنا فقط ذلك الذي يترك لتخمينات وخياله. وهكذا تفهم الكلمة المدونة وهكذا يتلقاها المشاهدون. أن الفلم الصامت في افضل أعماله كان يمنح المشاهد صورة ثريه تسعى للتكامل. وتتملكنا رغبة في استنطاق ذلك الخفي وهو التكفير والشعور الإنساني حيث أننا نشعر ما يحيط عنه الصورة ويعلق عليه المونتاج ونظرياته وتجاربه المعروفة تفسره الكلمات المكتوبة في لوائحها والاستعارية وتهمس به الموسيقى وقد ازدادت الصورة ثراء في الفلم الناطق بفضل تنوع الصوت واختلاف استخداماته وتنويعاته ومن بينها جميعا يكون الكلام (١٢) على وجه الخصوص.

لقد اصبح للحوار هنا من خلال الكلام: القدرة في التعبير عن التفكير الإنساني يمكن أن يشعر به المشاهدون ويلمسونه. واضحى الحوار في الفيلم اكثر ثراء وعمقا في معاينة واكثر طواعية في استخداماته واقل ثقلا في تحمله لمهمات ومتطلبات يتقيد بها المسرح- كما هو معروف- فالحوار يقوم بالوظيفة الجوهرية لورايه الأحداث الدرامية والتي سنأتي في الكلام عن هذه الوظيفة بشيء من التفصيل حينما نتناول السرد الفلمي حيث يضاف إلى الحوار عناصر فينه جديدة تشترك معه في عمليه السرد الفني للأحداث على راس هذه العناصر الجديدة هي الصورة نفسها. وعدا ذلك فان الحوار يمكن أن يؤدي في الفلم بجميع أشكاله وألوان وضائفه، وباختلاف إيقاعاته الشيء الذي لا نجده بغير فن الفلم وحدة دونما باقي الفنون الأخرى والأجناس الأخرى أن صح التعبير.

أن الأشكال والوظائف المختلفة الإيقاعات المكتنفة الحوار كوسائل تعبيريه مستفيضة تم حصرها من قبل النقاد والباحثين مدفوعين بما أنجزته التطورات التكنولوجية السريعة التي طرأت على أجهزة الصوت وبما أنجزته تجارب وأساليب الفنانين المبدعة على صعيد تطور الحدث والسرد والإيقاع، داخل نسيج بنيه الفلم

الناطق ومن أمثله هذه الوسائل التعبيرية الحوارية التي طورت أساليب المخرج السينمائي. ما يلي:-

١. الدايلوج/المنلوج الداخلي

تنسب اللقطة الكبيرة و(الحدث المتوازي) -الانتقال بين أحداث قصتين مختلفتين أو بين إجراء قصه واحدة- تنسب إلى المخرج السينمائي الخلاق (كريفت) ويذكر انه أخذها عن الكاتب الروائي الكبير دكنز ١٣ وهذه السمة غالبه في إبداعات فناني السينما وقد سبقهم في مثل هذا الشغف اقتحام اساتذة المسرح وفنانيه مناطق محظورة إذ حاول المخرجون المسرحيون -المرة تلو المرة- بناء أحداثهم الدرامية في العمل المسرحي فوق أرضيه سينمائية مرهفة بمناخ المنلوج الداخلي في مسرحية يوجين أونيل الفصل الإضافي الغريب ١٤...

رسم المؤلف في مسرحيته إبطالا تمثلهم أصوات تعبر عن أفكارهم الداخلية، وقد وضع هذا المفهوم أمام مخرج المسرحية مشاكل ليست هنيهة أو يسهل الوصول لحول مسرحية لها. واخر ما توصل إليه المخرج هو انه قام بتوزيع كل دور من ادورا المسرحية على ممثلين اثنتين لتمثيل الدور نفسه، يظهر كل منهما جنبا إلى جنب فوق خشبة المسرح، كان الممثل البطل الاخر، تفكيره الداخلي، لم يكن هو الحل الوحيد لهذا الشكل الفني بل كانت هناك طروحات أخرى للخروج من هذا المأزق الفني، هو أن يرتدي كل ممثل قناعا يضعه على وجهه في اللحظة التي كان يفكر فيها داخليا التي كان يفكر فيها داخليا ويخلعه من على وجهه حينما كان يتحدث عن ذاته مع ذوات الآخرين فوق خشبه المسرح. ويختلف الآمر في الفلم. فالتعبير عن التأكيد الإنساني يمكن أن يشعر به المشاهدين دون أن يكون الممثل في حاجة إلى استخدام أي أقنعه.

ذلك ما ذهب أليه المخرج المسرحي في التفكير لإيجاد حل فني للنص المسرحي الذي قوامه الحوار. إذ أن الحوار في الحياة المسرحية هو عنصر الحركة وأداة التطور للحدث والشخصيات دون منازع وفي السينما ومدى علاقتها بالكلمة التي توثقت عراها بعد دخول الفلم ميادين الأدب وعلوم النفس تأكدت حاجة السينما الملحة إلى وسيله المنلوج الداخلي كوسيلة تعبيريه خلاقة بيد المخرج السينمائي للدخول إلى عوالم النفس البشرية وضديات التفكير الإنساني يعتمل داخل ذهنه من نزاعات متضادة. وحينما عثرت السينما على الحل عزمت على اقتحامه ولم نجد اشتراطات معقدة بينها وبين المشاهدين إذ كان الشرط الوحيد للوصول إلى ذلك التأثير هو أن

يتعرف المشاهدين على صوت البطل وحسبهم وهم وينظرون أليه وهو مغلق الفم ويسمعون صوته من أجهزة الصوت ليدركوا انهم يصغون إلى صدى تفكيره الداخلي أو صوته الداخلي. فالمنلوج الداخلي – كما أطلق عليه المخرج السينمائي الكبير (ازنشين) قد تحقق وجوده الفعلي في الفن السينمائي بدءا من الثلاثينات من هذا القرن وقد خصص له ازنشين العديد من التصريحات مؤكدا في إحداها على أن المنلوج الداخلي (هو إلا وسيط لفظي نموذجي للفيلم الناطق) لقد سعت السينما منذ البداية إلى البحث عن الوسيلة التي تكشف مباشرة عن الحياة الداخلية للإنسان. فمنذ العشرينات وفي الوقت الذي كانت فيه السينما الناطقة تخطوا خطواتها الأولى كان ايزنشتين يحلم وهو يشتغل في فلم تراجيديا أمريكية بإدخال المونولوج الداخلي إلى السينما ففي الوقت الذي يؤكد فيه المخرج أن (السينما وحدها هي التي تستطيع أن تقبض على الصورة العامة لفكر الشخصية المتأثرة فانه يربط بطبيعة الحال ميلاد هذا المنهج بتجربة الأدب أيضا كما مر بنا جريفث وتجربته مع دكنز والتقاطه العزوم الحدث المتوازي استعارت السينما بكل وضوح المونولوج الداخلي من الأدب وعلى وجه التحديد وكما هو معروف روايات جويس بما تتوفر عليه من تيار الوعي وروايات ستاندال على وجه الدقة، إذ كان شكل المونولوج عنده قاعدة أساسية في تركيبه أعماله الأدبية.

٢. الدايلوج /غير المزامن

لم يسبق للسينما أن عرفت مثل هذا الاسلوب، والسينما من دون غيرها من الأجناس الفنية والأدبية التي تستطيع أن تجسد الحوار غير المتزامن والانفعال الداخلي في لحظة واحدة أو زمن واحد. يمكن للأدب أن يضيف لنا الانفعالات الداخلية ومن ثم تصاعد إيقاع الانفعالات على الشخص الموصوف- البطل- ولكنه لابد وان يقطع إلى الحوار الذي ينسجم مع المناخ الذي وصل الموصوف إذ لابد وانه أن يقطع إلى الكلمات التي تتناسب مع إيقاع المشاعر ولكن يستمر هذا الوقف فانه ينتقل بين الوسطين لإيصال الصورة الذهنية الموصوفة في عقل المتلقي ولكن هل هذا يتمكن أن يحدث في المسرح وإذا حدث ذلك فان المشاهد لا يستطيع أن يلمس حقيقة الانفعال من مصادر الواقعية. إذ تحل الحركة والهياج أو الوجوم المذهل الذي يتصنعه الممثل، وهو يحاول جاهدا أن يمسك بانتباه المشاهدين لما يجري على خشبة المسرح دون جدوى طالما فرصة إفلات، وعدم الانتباه فرصة مواتية وحرة دون قصرا وضوابط، لسبب بسيط جدا وهو مشاركة الفعل الذي يجرى على المسرح مدركاته

اخرى، اهمها سعة المكان الذي لابد وان ينصرف ذهن المشاهد إليها مهما حاول المدير الفني أن يجذب المشاهد إلى مركز الحدث. أما في السينما فان اللقطة وزاويتها المحددة للنظر تفرض سطوتها على ذهن المشاهد. فالمخرج عندما يتنازل عن تصوير الشخصية الناطقة، لتركيز انتباه المشاهد على الشخص أو الشخوص المستمعة للحوار لالتقاط ردود أفعالهم التي تعني المشاهد اكثر من رؤية الناطق بالحوار نفسه. ظهر هذا النموذج لاستخدام تلك الحيلة السينمائية في الأفلام الناطقة من سلسله (أفلام المحاكمات) لزيادة شحنة التوتر إلى المشاهد والتعايش مع أحداث الفلم.

ومن هذه اللحظة اصبح بالإمكان الوصول إلى حل معضلة فصل أجزاء من الحوار العام يراد بها أسماعها للمتفرج مثل أجزاء حواريه معينه أو بعض الأحاديث كل ما هو ضروري ومطلوب توصيله في لحظة ما للمشاهد. كانت هذه المقاطع الحوارية شيئا من قبل المجازفة يكاد يستحيل تحقيقه في المسرح. فإذا تحقق فانه يكسر إيقاع العمل المسرحي ككل. لذلك فاصبح بالإمكان للحوار أن يؤدي في الفلم بجميع أشكاله وألوانه ووظائفه وباختلاف إيقاعه. الشيء الذي يصعب المجازفة فوق خشبة المسرح. فالصرخة في الفلم تكون صرخة حقيقة والهمس يصبح همسا غير ملفق، والألم الإنساني يصير صلاه وليس عويلا لا إنسانيا.

٣. إيقاع الحوار

يتحدث بودوفكين في كتابه المعروف (فن أداء الممثل في الفلم السينمائي) عن تمازج إيقاع الحوار بإيقاع الصورة قائلا (هناك ايقاعين يسيران معا سيرا متساويا: أولهما هو إيقاع الحوار الصوتي عندما تختلط الكلمات بأوقات الصمت. ويحدد بودوفكين ذلك عندما ما تطرح الأسئلة في الفلم انتظارا للإجابة عنها وثانيهما هو الإيقاع الناتج عن تغير اللقطات. فأحيانا تسبق الصورة سماع الصوت الجديد واحيانا أخرى تختلف متأخرة عنه أو يتغير إيقاعها في نهاية الأمر عندما تتحدث شخصية واحدة فقط دون توقف. ماذا نجد في هذا يمكن أن يقال اكثر من هذه الملاحظة المتفردة التي يرى (بودوفكين) كما يرى القارئ القدر الكبير في ملاحظة هذا المنظر الخالد إذ أننا نجده يحدد وفق ملاحظة في حوارات الأفلام الناطقة-أي فيلم ناطق- أن الشخصيات عندما تتحدث إلى المتلقي ترسل ايقاعين متمازجين إيقاع الكلمة المنتجة من أعضاء النطق والمتلونة بأغراض القصدية لإيصال المعنى، وإيقاع الصمت الزمني، أي التوقيت المنتظم المطابق والمستلزم للمعنى. ويجد بودوفكين هذا ممثلا بالتحديد طرح الأسئلة وانتظار الإجابة عليها كما مر ذكره.

أما إيقاع المتغيرات في اللقطات فقد مرة علينا ثلاثة تحديدات لم يسبقه إليها أحد. إيقاع متغير الصورة التي تسبق الصوت. وإيقاع الصوت الذي يسبق الصورة وإيقاع الصورة المتفردة بالشخصية وحوارها الخاص(أن تغيرات كهذه لاستخدامات السينمائية تخضع في جوهرها كما يرى بودوفكين-لتقييم عاطفي وفكري ينشاء داخل عقل المشاهد وعاطفته لمضمون الحوار ومغزاه يرتبط تقيمه لكل دور على حده ولكل مشارك في مشهد سينمائي بعينه) ١٥ أي أن (تظافر الايقاعين الإيقاع الصوتي الواقعي وإيقاع الصورة التي تمت عليها عمليات المونتاج تمنحنا في المحصلة النهائية تعبيرا مرئيا لمضمون المشهد السينمائي المعروض ١٦ ومنذ الفلم الصامت والجماليات التشكيلية للصورة الصامته اهتم بودوفكين بالإيقاع باعتباره وسيلة التأثير العاطفي في المتفرجين والإيقاع هو الذي يتيح للمخرج أن يثير عواطف المتفرجين أو أن يهدئها وان أي خطاء في الإيقاع قد يؤدي إلى فشل تأثير المنظر كله (١٧).

٤-الوسيط الأدبي والموسيقى

ظهرت استخدامات الموسيقى في الفلم بشكل ذكي، لاسيما في قدرتها على التوظيف المستثير لإيقاع الصوت واللقطات في تطويعها للإيقاع المسويقي ومن ثم في دورها الأخر المضاف للدور الجديد المعلق على الأحداث. ولسنا هنا بمعرض الحديث عن الموسيقى وعن دورها ووظيفتها بفن الفلم، بقدر ما نشير إليها كوسيط منافس لوسطي الكلمة الملفوظة في الفيلم وما ينتج عنهما من صدامات فنية متنوعة على مستوى الرمز المراد بهما الوصول إلى المعاني المختفية وراء الصور واللقطات. وحسبنا أن نشير إلى قول المؤلف الموسيقى الشهير (ارون كوبلان) أن على المخرج أن يعرف ما يريد من الموسيقى دراميا ١٨٠ لقد زاد الأمر في الفلم الناطق صعوبة واضحة على كاهل المخرجين حينما انتقلت الموسيقى من وسط تعبيري شديد التجريد يميل إلى الشكلية البحته (١٩).

إلى وسط يمتلك معنى مادي منافس تارة وممتزج تارة أخرى مع الصورة والكلمات. فعلى سبيل المثال ذهب اغلب منظري السينما إلى توصفيات جوهرية لاستخدامات الموسيقى منها تستخدم لإثارة التباين والتأكيد. وتستخدم كنوع من المعادل الحرفي للصورة أو كمعادل موضوعي لها وتستخدم في التحولات العاطفية ولاسايكلوجية.... الخ.

عندما ودع العالم الفلم الصامت وهو في كامل نضجه الفني وفي أسمى قدرته التعبيرية للصورة التشكيلية الصامته، أضحى توافر الإمكانات الجديدة المرتفعة

بمستوى الفن الفلمي درجات متقدمة، أن تستلزم من المشاهد قدرة للمشاركة والاستيعاب مثلما يستلزم من الاخرين، عاملين وممثلين قدرة، ومسؤولية اكبر، وخصوصا عندما أضحى ميدان الفن الفلمي، طابع الفكر الجاد مقدم وفق شروط، أو شكل اللعبة الفنية المسلية. وحتى الأفلام ذات الطابع العادي التي تسعى بشكل واخر إلى رفع مستواها الفني في بعض أنماط الإنتاج المختلفة. جميعها اعتمدت الكلمة الحوار كوسيط أدبي جديد جعل الفن السينمائي اشد التصاقا بالواقع واكثر تواجدا مع الإنسان والمخرج في الميدان السينمائي واحد من اكبر المتحملين مسؤولية المستوى الفني مفرط الحساسية إزاء الشكل وينحو إلى التشكيلية في بناء التكوين الفني للقطات ويفشل فشلا ذريعا عندما كان عليه أن يستخرج من الكلمات. (جرسها) أو نبراتها المختلفة وراء لفظها عند أدائها-٢٠(فالجرس) أو التنغيم) يقيم الخطاب تواصلا فوريا مع الحياة وفي التنغيم نفسه يقيم المتكلم تواصلا وتماسا مع مستمعيه كما يراه باختين ويقول أن "التفلظ يمكن عده جرا من الحوار. والحوار بالمعنى الضيق للكلمة هو فقط شكل من أشكال هذا التفاعل اللفظي، وان يكن أهم هذه الأشكال. لكن يمكن لنا أن نفهم الحوار فهما اكثر اتساعا به اكثر من كونه ذلك التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين بكل كل تواصل لفظي مهما كان شكله) ٢١- والجرس هنا المعتنى به عن طريق الممثل، أحد أدوات المخرج للرقي بمستوى الفن الفلمي لا يتعامل مع الكلمة معزولة بوصفها وحدات في اللغة. ولامع دلاله، ولكنه يتعامل مع التلفظ المتكمل ومعناه الملموس، أي محتوى هذا التلفظ العاطفي بالمستمع المتلقي أو محتواه الدلالي وعلاماته الاجتماعية وربما مثل هذا الموضوع الذي قدمه باختين عبر علم اللسانيات في صياغات نظرية التلفظ المخلص بنموذج (الموضوع المتكلم التلفظ- المستمع/علاقات التناص/ اللغة) يقربنا من ذلك النموذج الذي قدمه ياكويسون في اللغويات (السياق/المرسل/الرسالة-المستقبل/الاتصال النظام الرمزي) ففي النموذج الأول يقدم باختين علاقات يعزوها إلى تلفظات أخرى سماها (علاقات التناص) في حين أن ياكوبسون يمنح الاتصال وضعا مستقلا، والموضوع أو (ما هو ملموس) عند باختين في علم عبر اللسانيات أو السياق عند ياكوبسون، كالاهما ينتسبان كما يقول (تودوروف) إلى ما يدعوه منظرون آخرون للغة (المسند أليه) ٢٢ ولكي لا نخوض في خلافات وتعارضات اللسانيات وعبر اللسانيات فان غايتنا الكلمة كوسط أدبي وكل ما يحيط بها من علوم يمكنها أن تساهم في رقي الحوار وتقديمه على أساس معنى مضاف إلى الصورة له صدى وتجاوب يحدثه عند المتلقي في العمل الأدبي نجد أن

بعض الكلمات أو حتى الجمل في داخلها معاني اكثر من الصور واللقطات التي تحم هي الأخرى سلسله متكاملة من المعاني المختلفة، لكن طريقه أداء هذه الكلمات عندما تشترك في عمليه إبداع الفيلم يمكن أن تؤدي إلى الوصول إلى مضامين متباينة وفق ما يريده المخرج نفسه (٢٣). فتواصل الكلمات والحوارات الكاملة، تمنح الفيلم سمه مميزة فهي تحدد وتؤكد وتعلق على الموقف المعروض فوق الشاشة ٢٤. ويضيف (بيجي تيوبليتز) اثر دخول الوسط الأدبي فيقول: أن الصورة (ذات المعنى الواحد، وتواتر الصور ذات المعاني المتعددة، وتتويج معاني الكلمات ممتزجة مع أجزاء من الحوار الأحادي المعنى، تمثل كل هذه الوسائط تصادم وسطين فيما وتلاحمها في الوقت نفسه. ففي كل تواتر على مستوى الكلمة والصورة يختفي وراءه إمكان التضاد الداخلي) ٢٥ أن ما ينتج عن هذا التصادم والتلاحم من تضاده الناتج عن اختلاف طريقه تلقى المعلومات المختلفة من كلا الوسطين المختلفين لدى المشاهد تتطلب من المخرج أدراك حقيقة ما يجعل المشاهد مشوش وبالتالي يتخلى بعض المخرجين من الأقدام على استخدام إمكانيات الفيلم الفنية ومنها الوسيط الأدبي الذي يعتبر عنصرا جوهريا "في الفيلم فالرمز، والكلمة، والموسيقى، سلسله هرميه اكتسب فيهما الفيلم قيمه معنوية عميقة. وارتقت من خلالها الصورة الأحادية المعنى إلى مرتبه الرمز المتعدد المعنى. وعلى النقيض من ذلك حينما يشبع القلم بالوسيط الكلامي المستمد من الحوار. (الثرثار) كما وصفه (ارنهايم) فان الكلام يتصف بالتوافق مع سذاجة الصورة ويمدها طويلا فيظهر العالم المرئي فوق الشاشة مزيفا خاليا من العمق الإنساني).٢٦.

ولقد تناول "مارسيل مارتن" الحوار بشيء من التركيز. ووجد أن الخطر الرئيسي الذي يتربص بالمخرجين في نقطة الحوار هو تمييز التفسير على التعبير".

انطلاقا من ان السينما تمتلك وسائل متعددة لإيصال الحدث وإظهاره جانب الحوار" فالثورية والرمز وحركات الكاميرا وزوايا التصوير والكادرات والأصوات، تجعل في إمكان الفيلم ان يدل على ما يراد الدلالة عنه دون ان يكون ملزما بقولها ٢٦٠ حيث يخلص من هذا إلى ان الكلمة يجب ان تتجنب ان تلعب دور الشارح المطول للصورة، وعليها ان تلعب في اغلب الأحوال من خلال الصورة ازدواج الكلمة والمضمون الظاهر وذلك بالمقابلة التي سماها (التالف والتناقض) هو التعبير الذي يظهره الممثل على وجهه حيث يبدو الكلام متئالف مع ذلك التعبير.. أو مناقض له. ثم يضيع مارسيل مارتن تئالفات أخرى بني الكلمة والأشياء، وبين الكلمة والأصوات الموسيقية المصاحبة ومثلما يسوق لنا هذه التئالفات في أمثلة يسوق

مناقضاتها، ولكها تنحصر في ان الكلام قد يتنالف مع الصورة التي يراها المشاهد أو يتناقض معها. ومارسيل مارتن في إيجازه يمر على جميع اكتشافات وتجارب المخرجين والمنظرين التي تكلمنا عنها في الحوار كوسيلة تعبيرية. ولكنه يبقى متسقا مع ما يراه في... ان الكلمة ينبغي لها ان تكون خاضعة خضوعا تاما للصورة. وانه لا ينبغي لها ان تتدخل إلا بوصفها "صوتا ذا دلاله" ويضف: صوتا ممتازا بكل تأكيد وله دور أنساني وأيديولوجي بالغ الأهمية، ولكن ينبغي عليه، بناء على ذلك ان يكون اكثر دقه وتوازيا من الناحيتين الدرامية والتشكيلية وهنا لا أجده كان فعاليا كثيرا، بالنسبة لعشاق الكلمة في الفيلم، المطالبين الصورة ان تتجنب ما يمكن التعبير عنه إلا بالكلمات.

السرد

أول ما يواجه المرء سؤال مباشر، ما هو السرد؟ وما طبيعة السرد وذا ما تمت الإجابة، فان السينما سنجدها تمتزج بخطابها السردي بخطاب ومكونات الخطاب السردي الروائي. ولكننا هل نستوعب في مثل هذا البحث الإجابة أو الإحاطة بكل ما يتعلق بالسرد؟ وهل هناك ما يستدعي لذلك؟ ربما أول ما يجب علينا ان نفعله الاتفاق على تحديد مفهوم السرد:-

يذكر الدكتور" حميد الحميداني " دعامتين أساسيتين كما وصفهما:-

١. ان يحتوى السرد على قصة ما، تضم أحداثا معينه.

٢. ان يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا"٢٧". لا اعتقد ان أي تعريف أخر للسرد سيبتعد، إذا ما سيقترب كثيرا من هذا التحديد... إذن فكلمه السرد التي أول من أطلقها المفكر تودوروف ٢٨- تعني(الطريقة التي تحكي بها تلك القصة) ومن ثم لابد من فهم هذه الطريقة. ولكن يبقى السؤال الذي له علاقة بطبيعة السرد: هل كل أنماط القصص بلا تمييز تخضع للمعالجة السينمائية أو ان بعض هذه الأنماط اقرب إلى روح الوسط من غيرها؟ هذا ما يمكننا ان نبحثه هذا بشكل مبتسر...!

وعندما نعود إلى طريقة حكي القصة أي سردها فهنالك ثلاثة انساق في عالم القصة لا غير تسرد بها وهي:-

١. نسق التتـــابع:-

ويروى فيه أحداث القصة تتابعا جزءا بعـــد الأخـــر. وكـــل جـــزء فيـــه لا يمـــت بصله إلى أي قصة أخرى ويتصف هذا النسق البنـــائي بالشـــيوع والانتشـــار الواســـع. وانـــه من اكثر الأنساق قربا من الحكايـــــة"٢٩".

٢. نسق التضميـــن

وهو نسق قديم جدا. بـــل انـــه مـــن اقـــدم الأنســـاق للروايـــة البنائيـــه فـــي الأدب القصصي ويقوم على أســـاس نشـــوء قصـــص كثـــيرة فـــي إطـــار قصـــة واحـــدة. ويعـــد اللسانيون قصص ألف ليلة وليلة نموذج هذا النسق بـــل أنـــها ابـــرز نمـــوذج بـــهذا النســـق من البناء. ويصف "ارنست فيشر" هذا النسق بتعـــانق النصـــوص يوظـــف حـــدث بكيفيـــات مختلفة حيث نجد في هذا النسق إقـــرار حقيقتيـــن/الأولـــى ان التضميـــن لـــه وظيفـــة مـــلء الفراغ وإضفاء الحيوية على السرد. وثانيهما التنازع بيـــن القصـــة وخلاصتـــها مـــن خـــلال الأرصاد أو البناء الأيديولوجي أو إضفـــاء ملامـــح ســـايكلوجيه. ويـــرى الدكتـــور شـــجاع العاني.. ان هذا التنـــازع بيـــن القصـــة وخلاصتـــها أو بيـــن الكـــبرى والقصـــة الصغـــرى المتضمنة، لا يتم ما لم تكن القصة المتضمنة من الطـــول، بحيـــث تنـــازع القصـــة الاصليـــه على السرد. أما إذا كانت هذه القصة مفيدة جدا فأنها لا تســـتغرق مـــن الســـرد ســـوى فـــترة زمنية قصيرة. ولا فان من شانها ان تخلق مثـــل هـــذا التنـــازع.٣١.

٣. نسق التنـــاوب

ويعد هذا النسق في البنـــاء حديـــث النشـــاءه. وهـــو اكـــثر انســـاق البنـــاء رقيـــا واشدها جمالا. وقد أشار "تودوروف" إلـــى انـــه مـــن الأنســـاق التـــي قطعـــت كـــل صلـــه تربطها بالحكي الشفوي الذي لم يعرف التناوب. ويقـــوم هـــذا النســـق علـــى ســـرد أجـــزاء من القصة ثم أجزاء من قصة أخرى. إذ يشترط في هـــذا النســـق وجـــود قصتيـــن يرويـــها السرد على أننا يمكن ان نوسع من دلالة النسق ليضم أشـــكالا بنائيـــة اخـــرى، وتقـــوم علـــى التناوب أيضا. وفي هذه الحالة يمكن ان نميز بين نوعين مـــن التنـــاوب همـــا:-

آ- تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان والزمان مـــن قصـــه واحـــدة.

ب- تناوب يقوم على أساس أحداث مختلفة مـــن قصتيـــن مختلفيـــن.

ولا اعتقد ان اثنين سيختلفان في ان هذا النســـق مـــن البنـــاء لا تعرفـــهما الســـينما إذا ما قلنا ان هذا السرد هو عماد الســـرد الفلمـــي، بـــل ان الـــذي هـــو معـــروف ان هـــذا النســـق بنوعيـــه قـــد دخـــل البنـــاء القصصـــي بتـــأثير مـــن الســـينما. حيـــث ان الســـرد الفلمي"المشهديه" كما يطلق عليها بعض الروس والتـــي تعنـــي (النـــص الـــذي يتكـــون مـــن

مشاهد تفصيلية تروى قصة الفلم، والمشهد التفصيلي: الذي يتطور به الفعل مع الأحداث إلى أمام. حيث يتظافر فيه عنصر الصورة والحوار. أي يتكامل به الفعل ويندفع دراماتيكيا بمساهمة الصورة المتحركة والحوار باعتباره جزاء من السرد. ففي السينما لايمكن ان يتسمر المشهد نفسه لفترة طويلة.

وهو ما حدث في بداية نشوء فن السينما- كما هو الأمر في السرد الروائي(بل يقوم السرد الفلمي على التوليف بين لقطات مختلفة من مشاهد مختلفة ويعتمد في ابسط مظاهره المباشرة على التسلسل المنطقي او التاريخي من اجل رؤية قصه وهو في الحالة يدعى ب(التوليف الروائي).(٣٢).

وفي السينما نعثر على ركيزتين أساسيتين للسرد لا يفترض ان يفترقان سرد الصورة، وسرد الكلام. وان كان يرى أصحاب الاتجاه الواقعي في السينما من أنها فن يرتكز على الصورة الفوتغرافيه، ولحظويتها الفيزيائية إلا ان الكلمة لا يمكن إلا ان تكون مكونا إلزاميا في السينما فمنذ عناوين السرد القصصي في السينما الصامته. قدمت للمتفرج الشرح الذي يحتاجه بصورة مختصرة وواضحة. إذ أنها قد تحل هذه العناوين أحيانا محل فصل كامل من فصول السيناريو. أو تختصر زمانيا سنوات عديدة. وتنتقل إلى أماكن أخرى مثلما يمكنها ان تثير إلى وقت الحادثة أو مكانها مثل عبارات (دخلوا السجن) أو (فروا من السجن) ومثل (بعد عشرة سنوات)أو في (مساء اليوم التالي). أو في (بيت فلان).. الخ من استخدامات عناوين السرد القصصي) التي ساعدت على تركز السيناريو من خلال المكون الكلمى إلى عناوين الحوار وهو النوع الثاني والمرتكز الأخر للسرد المرفق للصورة. وهي العناوين التي تحمل الحوار المراعي فيها وجودة الأسلوب الأدبي لكي لا تعرقل على المتفرج الفهم السريع للجمل الكلامية وبالإضافة إلى أهمية المضمون اللفظي لعناوين الحوار، منح حجم كتابه الحوار مدلول تعبيري. فالكلمات إلهامه تكتب عادة بحجم كبير قد تملئ الشاشة عند الحاجة إلى تأملها أهميتها من قبل المتفرج. وهكذا يأخذ الحوار التدرج من الشكل العادي إلى اكبر حجم ممكن كما يمكن تولنه بلون فاتح ولون غامق شديد الدكنة مع كبر الحجم كلما دعت الضرورة السردية لذلك (٣٢).

ان السرد الفلمي يستمد كينونته من الوسيط التعبيري للفلم الذي هو سرد عبر تعاقب علامات صوريه بضمنه الكلام ويخضع لذات القوانين التي تتحكم بالسرد من قصة ثم أحداث تسرد بها هذه القصة عبر وجهات نظر للشخصية الحكائية أو الراوي وعبر تقنيات السرد المعروفة كلها (٣٤).

طبيعة السرد السينمائي

يورد(انيت كون) في التخاطب السينمائي مضمارين/النطق والمفاد. ويقصد بالمنطق المخاطبة والأساليب التي يخاطب بها المتلقي.والاهتمام ينصب على لحظة النطق. والذي يعمل في مسارين:-

١. الحوار

٢. السرد القصصي

وحول هذين المسارين عملية التخاطب السينمائي وتكمن أهميتها. فبالنسبة إلى اللغة المتكونة والشفاهية يكون (السرد التاريخي) هو ذلك النموذج التخاطبي المتميز بسرد الأحداث الماضية التي يعد فيها الراوي (كشخص) قال (أنا) لا تلفظ والحوادث تسير بصيغة الزمن الماضي أما في(الحوار) من ناحية أخرى فيشمل كل حديث المتكلم (أنا) والمخاطب أنت بحيث يتجلى لنا (الشخص) مرسوما بكل وضوح وتكون صيغة الزمن بشكل عام الزمن الحاضر لا صيغة التام. وإذ نجد عبارة مثل (كان في قديم الزمان ثلاثة دببه) تستدل على أنها مثال (السرد التاريخي الماضي في حين ان عبارية أمي لقد رأيت ثلاثة دببه قرب منزلنا) تمثل الحادثة أو في فعل تخاطب في حين ان السرد لا شخصي. وربما نتساءل ما علاقة كل هذا بالسينما. يناقش المنظر (كريسيتان ميتز) التخاطب السينمائي- الذي يقصد به السمات السينمائية متفاعلا ضمن مضمار (السرد التاريخي) ذلك لان الأفلام تبدوا وكأنها من خلال هذا السرد تخاطب المشاهدين موضوعا. فإذا كان التخاطب السينمائي لا يحدد ذاته باعتباره مبنثقا عن مكان ما: فهو موجود طالما انه يعرض أمام نواظرنا. فالمتحدث أذن ليس ذاتا وانما لحظة موضوعيه كليه الوجود سرديه تنطق بالحقيقة الواثبة.فالملاحظ في جميع الأفلام وحتى الكلاسيكية منها ثمة وسائل تندمج من خلال الذاتية في التخاطب السينمائي وعلى سبيل المثال. اللقطات التي توحي بوجه النظر البصرية للشخصية وهناك أسلوب الاستطراد كعملية الاسترجاع الفني للذات. كل ذلك يوحي بان السرد في السينما يجيد أنماط مختلفة من التخاطب من وجهة نظر السرد. والصوت السودي(٣٥).

أما في الرواية فيور(تودوروف) ثلاث وجهات نظر للسرد:

١. النظر من الخلف/ حينما يعرف الراوي والقارئ اكثر من شخصية.

٢. النظر مع(عندما يعرف الراوي والقارئ لا اقل ولا اكثر من الشخصيات.

٣. النظر من الخارج/ عندما يعرف الراوي والقارئ اقل من الشخصيات.

٤. ان اغلب الأفلام ذات الطابع الكلاسيكي تتخذ مسار (النظر من الخلف) تكون ان المشاهد صار هو العارف اكثر من الشخصيات فيما يخص أحداث القصة. أما بعض الأفلام فأنها تتحدث (مع الشخصيات) ونخلص من هذا ان هذه الأنماط من التخاطب السينمائي أو شاكل الأفلام السردية يقوم الرواي نفسه كشيء كلي المعرفة موجود أساسا ولا يخضع للذاتية لكونه موجود في النص الفلمي فهو الذي يحدد وضع الذات الرائية كشخص متلق لمعان مبنيه سلفا بشكل واضح.

الفلم الأرض
المخرج يوسف شاهين
ملخص شخوص الفيلم

مزارعين قرية من قرى مصر وثيمة سيولوجية متماثلة مع جميع القرى الأخرى. حيث شخوصها الأبطال رجالها الكبار صاحبوا التجربة، رجال أغنياء، وأغلبية فقراء، العمدة، رجل الدين، رجال العمدة، الشباب الغيور، البنات المحبات أو الكارهات، المجنون أو المجذوب، أو الرجل المسكين الذي لا اهل له البنت المسكينة المقطوعة من شجرة كما يقول المثل الشعبي المصري، ورجل الآمن ضابط النقطة أو مدير المديرية الرجل المتعلم في المدرسة.... الخ هذه هي الشخصيات البارزة في مجتمع القرية المصرية.

ملخص الفلم

يبدأ الفلم مع حلم فتاة تحب صبيا من الوجهاء جاء من البندر وهو يصغرها بسنين لكنها لعبت معه واوهمت نفسها أنها تحبه فيعطيها الهدايا، زجاجة عطر تمثل كل حلمها بالبندر واهل البندر وتلخص كل هوى وتطلع اهل القرية وحلمهم بالبندر.
تبداء القضية مع الماء والصراع بين الفلاحين والباشة بين ملاك الأرض أصحاب القطع الصغيرة التي لا تكاد محاصيلها ومخرجاتها ان تسد رمق العيش والباشوات ملاك الأرض الواسعة لأغراض التجارة والتسويق ولكون الفلاح أبو سويلم له تاريخ وطني ضارب في الأرض يتحمل وزر اندفاع الشباب عبد الهادي الذي يرفض ان يهادن الباشا والحكومة وقراراتها المحلية الجائرة.

الحل بالذراع كما يقول عبد الهادي (يحاول أبو سويلم ان يبصر بتجربته. ورفاق أبو سويلم يقترحون نقل آمر الماء إلى القاهرة وتقرر القريه ان توفد محمد أفندي ليشتكي تقسيم الماء الجائر كل فالح يروى خمسة أيام التي لا تكفي ارواء

المحصولات وتشتكي آمر خط السكة الحديد العامل الدرايم الآخر. حيث ان سكة الحديد ستأكل أراضى الفلاحين الصغيرة ويحاول كل منهم يبعد هذا الخطر عن أرضه أولهم الباشا. يقابل محمد أفندي أخاه رجل الدين الأزهري الذي هجر القريه واستقر في القاهرة يطلب العلم والذي يرفض عوز الماء واحتكارها فقط في ارض الباشا. تشتد الأزمة ويضرب الفلاحون بعضهم في مشهد من اجمل مشاهد الفلم ليصور عجز الفلاحين الذين يضربون بعضهم البعض لانهم لا يستطيعون ضرب أحد غيرهم. ينهي يوسف شاهين صراع الفلاحين العاجز يتألف مجتمع القرية إزاء النوائب حينما تصرخ امرأة ويتجمع الجميع لإنقاذ بقرتها من الدوار التي سقطت فيه. وبهذا يظهر لنا الفيلم ماذا تعني البقرة بالنسبة للفلاح انه كل حياته فيهرع الجميع لإنقاذ بقرة المرأة متناسين خلافهم على حصة الماء التي تروي الأرض الصغيرة. يفشل محمد أفندي في مخاطبة المدينة حلم الفلاح وتشتد الأزمة بين الدولة ممثلة بالباشا وتابعيه وبين الفلاحين (ماذا بعد الكرامة) يقطع الجسر من قبل شباب القرية ويخبر العمدة بأسماء الفاعلين وعلى رأسهم محمد أبو سليم الرجل المصري الفلاح الوطني القديم بسجن ويحلق شاربه ويقدم يوسف شاهين هذا الحدث الفظيع بالنسبة لأي فلاح في شكل سينمائي بالغ الدلالة.

فنرى فلم(محمود المليجي) في أروع ادوراه في لقطة كلوز أب والموسى تجز شعيرات شاربه في صرير مخيف.

تعود خضرة صعلوكة القرية لتبذر أحلامها المتواضعة في الحياة واللقمة والحب تعرض على علوان ان يتزوجها الصعلوك المحب لها. تموت خضرة. ويرفض شيخ الجامع دفنها في مقبرته وتسبب خضرة بموتها اشتداد الأزمة على الفلاحين وتنفجر أزمة وصفيه بنت أبو سويلم تحت ضغط كل ما يحدث حولها فتحس برغبة الفوار.

يصل حديد الزراعية ليرسم حدود الأرض المنزوعة وتواجه القرية أزمة حقيقة فيها هو التحدي الحقيقي يصلها من المدينة ويجتمع الرجال ويلقي محمد أبو سويلم منلوجا رائعا يحكي فيه أزمة الفلاحين ويصل به إلى القمة لطوله وقوى كلماته. تضع كلمات أبو سويلم كل رجل في مكانه وفي مواجهة نفسه تصبح لعبة الكلام غير مجدية بعد طول الكلام ولابد من فعل.

تفزع ارض محمد أبو سويلم وتأتى الهجانة سلطة فرض القانون لتقمع التمرد وتفرض الرعب على القرية وترى ظل الجمل الذي يركبه أحد الهجانة على

بيوت القريه لقطة معبره عن الموقف كله.. ورغم أوامر قائد الهجانة الصارمة بان (كل واحد يلزم داره). فأننا نبداء تلمس ظلا من التعاطف يمكن ان ينشاء بين الفلاحين وجنود الهجانة السمر أنفسهم الذي تخف ملامحهم الغلظة قلوبا إنسانية.

والدلالات وقد رفدت واعطت دورها المرسوم صوريا. وكانت جميع لقطات الفيلم متماسكة من الداخل أدرا كيا وجماليا وقد تمكنت بشكل محكم من التعبير والاتصال بالمتفرج كما خطط لها المخرج ومبدعي السيناريو وربما اكثر لان نمو اللقطات استقل بتكوينه وماهيته عن إرادة مبدعه ويبقى يستمد النضج تاريخيا من فيلمه الخالد المغروسة بالأرض المتجذرة بعيدا طالما بقيت هذه الأرض وانسانها المقهور.

الحوار

يقع حورا فيلم الأرض في نسبه كبيرة من زمن العرض إذ ان اغلب المشاهد السينمائية فيه هي مشاهد دراماتيكية. الحوار فيها معبر على الحالات النفسية المؤججة لفعل الحركة الصوري آو يعبر عن الحالات الذهنية. لذلك نحن في تحليلنا للحوار سوف لن نتوقف عند كل كلمة وكان هذا الأمر يستحق منا فعل ذلك ولكن مثل هذا الأمر يكون له هدف أخر يتطلب ان نصف اللقطات ونقف عند الكلمات ونزن دلالات ورموز الوسطين لنكشف عن ارتكاز بعضهما على البعض الآخر. أي تفاعلها وانفصالها في تحقيق المعنى تارة باندماجها ان تطلب وتارة باستقلالهما عن بعضهما.

على وجه العموم استخدم الفيلم كل عناصر التعبير الحوارية الدايلوج الداخلي والمتزامن وإيقاع الحوار والوسيط الأدبي المؤثر لاستخدامه الكلمات. وبدى على الشخصيات جميعا(تلفظ) شكل للفيلم بيئة الصادقة فكان الحوار معبرا عن مصداقية استأثرت بثقة المتفرج التامة والمطلقة المطابقة لبيئة وإنسان الفلاح المصري وبهذا يسجل للفيلم قدرة مخرجه العالية في التعامل مع الممثلين وسجل الممثل في الفيلم امكانيه خلاقة على رسم المشاعر وإيصالها إلى المتفرج من خلال النطق والتلفظ وعلى سبيل المثال نسوق الأمثلة التالية من الحوارات: لنستدل على أهمية الكلمة والحوار في مثل هذه الأعمال.

في مجلس القرية المواجهة الأولى لبلورة رأي سجل مشكلة نقص الماء ومشكلة الفلاحين مع محمود بيه رجل السلطة.. فالنظر إلى الحوار كيف يحيز الشخصيات ويعبر عن كامل مواقفها وعن بنيتها الذهنية.

يظهر انهم كانوا رجال السلطة إلا انهم ضحاياها أيضا يخضعون لنفس القهر. ليشترى محمود بيه جميع الفلاحين الذين لهم ماضي وطني والذين ليس لديهم ماضي بما فيهم الشيخ حسونة ورفاق أبو سويلم الثوريين في حوار رائع عن الفن والحياة والفقر والمساومة وغدر الآخرين فيضيع أبو سويلم وتضيع أرضه بعد ان خلص كل واحد نفسه. تحيط قوى الجنود لتؤدب القريه بعد ان تهاون الهجانة الفلاحين ويخلع الفقير عبد المعطي طربوشه- رمز السلطة- ويلقيه على الأرض وينظم إلى المعسكر الحقيقي مع الفلاحين ونرى الحديد يكتسح الأرض ويجرف شجيرات القطن كأن السلطة تقهر الأرض في تعبير سينمائي نادر ورائع ويضرب الشاويش عبد الله قائد الهجانة المأمور حينما يحاول أهانته ويودع الفلاحون قوى الهجانة وداعا حارا بعد ان اكتشف الجميع وحده المعانات وفي صورة إنسانية جميلة نرى علواني الصعلوك الذي ظل يستجدي الشاي والسكر طول الوقت يعطيها للشاويش عبد الله كهديه والايمضي الشاويش عبد الله إلا ان يمد يده مصافحا أبو سويلم رمز قريه لم تحن رأسها. ويبدو الفلاحون في النهاية وقد حوصروا. شيوخهم الكبار أعلنوا التوبة وباعوا أنفسهم بمكاسب رخيصة والعسكر تملاء الأرض وحديد الزراعية يحاصرهم ويقررون ان يجمعوا محصول قطنهم الأخير.. ولكن هذه اللحظة المحزنة تصبح شيئا مضمونا حينما نسمع الكورس يغني في مسرح (نورت يا قطن مصر، ونرى عبد الهادي يبتسم لوصفية في سعادة ولكن تنقض هراوات العسكر على أجساد الفلاحين الذين يقاومون لاخر نفس قبل ان ينكسروا مؤقتا. ويسحبون محمد أبو سويلم ضمير قريه كاملة على الأرض. يجرى جسده الدامي متشبثا بيديه في الأرض كأنه لن يتركها بالموت نفسه.

يبقى فلم الأرض (إيه فنيه) بكل شئ وهو قلادة يوسف شاهين المعلقة على صدره والتي يرثها بفخر من بعده.. فيلم يستحق ان نقف عنده في كل مرة بصفحات عديدة لتنوعه الفني والاجتماعي. والعقلي والصفحات التي مرت لم تلخص الفيلم اكثر من إنها توقفت في محطات تراءت لنا هي الأحداث الرئيسة للسرد يحث ان الفيلم يمثل أسلوب السرد الموصوف بنسق السرد(التناوب) ويمثل النوع الأول من نسق

التناوب الذي يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان والزمان من قصه واحدة.. وبما أننا لسنا في موقع النقد. فان تحليلنا سيتطرق إلى الكلمة. إذ ان الصورة في هذا الفيلم كثيرة الرموز:-

١. يجتمع الرجال لمناقشة الأمر الجديد يجعل "نوبة الرى" قاصرة على خمسة أيام بدلا من عشرة.

محمد أبو سويلم (يكون الحل ببساطه ان يرفضوا الأمر... ولكن لو رجاله البلد وافقوا).

هذا الحوار ونحن نتكلم عنه على الورق يصعب علينا ان نصف طريقه الأداء التي نطق بها في اللحظة وفي زمن المبني للمعلوم زمن الحاضر للحظوى الذي يسمع المتفرج حرارة المشاعر وصدق التصاق الكلمة بتعبير وجه للمثل ولكن يمكننا تحليله نظريا أو فلسفيا ان صح التعبير. حيث ان الصورة التي اجتمع بها الناس في منظر محدد ومكان معلوم عاجزة عن تهيئة ذهن المتلقي إلى ما هي عليه قوه وارادة الشخصية إلا بالكلمات. فمحمد أبو سويلم يرى ان الأمر بسيط. إذا تمت موافقة كل رجال البلد عليه وهو ان يوافقوا على رفض نوبة الرى القاصرة.. فهو رافض ويكون الأمر سهلا إذا الجميع وافقوه على الرفض.

٢. أبو سويلم وحده

يجتمع الرجال عندما يصل حديد الزراعية ويلقي بهم محمد سويلم هذا الحوار:-

محمد أبو سويلم (ما حدث مكوى في البلد دى غير اللي مرمي فيها) وهو هذا يذكرهم- أي الشخصيات بنضالهم القديم أيام ان جرت السلطة الفلاح المصري ليحارب في الشام في صفوف الحلفاء ويموت هناك. ولهذا فجر الفلاح نهضته في ثورة ١٩ وهكذا يقول.

(كنا رجاله ووقفنا وقفه رجاله)

ويبلغ المنلوج مداه الواسع.

(وبعيدين دلوقتي بقينا فين) كل واحد شق طريقه ونس الباقيين.. أنت يا شيخ حسونه سبت البلد ورحت البندر عشان تآكل عيش البندر.. والشيخ يوسف فتح له دكان عشان يشد لقمة العيش من بصله الفلاحين الغلابة.. وأنا؟.. أنا عايش كافي خيري شرى صابر وساكت). وكلن ما لحل.. يستمر أبو سويلم:-

(لازم نصحة من جديد.. لكن فين.. فين.. كانت أيام زمان اللي ما تتعوضش كان عندنا مروءة وقلب كنا رجاله دلوقت.. اللي يقول بكرة تتعدل.. واللي يقول الصبر طيب واللي ويقول أي كلام.. واللي ما يعرفش يقول إيه.. نايمين في كلام قايمين في كلام حياتنا بقت كلام في كلام).

من الواضح ان حوارا مثل هذا في السينما يمتلك صفه المشاهد والمتعه اكثر من مرة ان أول ما يعبر عنه نوع الأداء التمثيلي وثانيا ان الكلمات التي جاءت في مثل هذا الحوار الطويل لابد ان تطور الحدث وتهيئ السرد إلى انتقالات مكانيه وزمانية أخرى تتغير فيها الأحداث. أضف إلى ذلك ان مثل هذا الحوار قد استعار من المسرح أسلوب التأثير على المشاهد من خلال الكلمة وإيقاع واداء الكلمة بالإضافة إلى انه ومن تأثير أسلوب الإخراج المستخدم الدايلوج المتزامن انتقل إلى وقع التأثر على وجوه الشخصيات المتأثرة بالكلام مما نقل فحوى وحرارة تأثير الوجوه إلى المتفرج الذي استفزت مكامن الحماسة والتئالف مع الكلمة والأداء.. ان عالم الفيلم الداخلي ومن خلال دايلوج محمد أبو سويلم قد نجح في تحريص العالم الخارجي وثبت مثل هذا النجاح تاريخيا بحقوق محفوظة.

٣. محمد أبو سويلم يحلم بعودة الصفاء

(مفيش احسن من الشاي بالليل في الغيظ واحنا قاعدين قدام الراكيه والقطن مزهرة على الشجرة).

هذه الكلمات توجز الصورة. إذ تخلق في ذهن المتفرج معاني وأشكال صوريه متعددة مماثلة لصورة الأدب وتأثرها. ولكنها تختلف عنها لان المتفرج مشدود إلى مكان وزمان اللقطة الرئيسية التي من خلالها نطق الممثل كلماتها، إذ ان هذه الكلمات بقدر ما ترتبط بما قبلها وما بدورها لتشكل سياق محدد، نص ذو معنى ذهني ترتبط بسياق السرد الصوري المروى لنا. حاضر الزمن الفلمي بكل ما يحمل من نقل نفسي وأعباء دراماتيكيه نتعاطف بها..

يقول محمود بيه/وهو يشير إلى فنان يرسم لوحه:-

(شوف يا محمد أفندي ادايه بقدر يعبر عن الجسم البشرى؟

ويقول محمد أفندي الذي لم ييأس بعد من أولى الأمر.

(فنان ايه يا محمود بيه.. إحنا عندنا ناس مش لاقيه تآكل؟

-ازى الكلام دة..آمال الحكومة راحت فين والناس الطبيين راحوا فين!.

مثل هذا الحوار المناقض لمحتوى فعل الصورة يعمق السرد ويضفي عليه قيمة فكريه غنيه بالاعتبارات السياسية والاجتماعية.

٥.وعندما يذهب الشيخ حسونه بدوره محاولا إقناع محمود بيه بالعدول عن نزع ارض الفلاحين ليمد عليها طريقة يحاول ان يغريه:

محمود بيه:

(الطريقة ده سيوصل المدينة لبلدكم.. افهم بقه يا شيخ حسونه.. أنت رجل متعلم مش فلاح).

ويعده بأنه سيستثني أرضه من نزع ملكيتها .. وعندما لا يقول الشيخ حسونه شيئا نفهم انه باع القضية مقابل أرضه الخاصة.. ولكنه لا يستطيع ان يقنع الفلاحين بان(هذه هي سنة الحياة) في حين انهم كانوا يدركون أنها (سنة الحكومة والانكليز) ان هذه المشهديات الدرامية تتفاعل بها الكلمات معنى واتصال اكثر من تفاعل الصورة بل إنها تحتاج من الصورة الكيان المادي لتذوب فيه مشكلة مناخ الحياة بخيره وشره بصدقه ورياءه. فمثل هذا النمط من القص يحتاج العالم الفلمي لسرده الصوت والصورة ليكمل معناه. وهو نمط اخراجي يبرز فيه العرض التاريخي الذي تحدث فيه الأحداث مترابطة تتطور الحبكة فيه بأفعال البطل وانتقاله من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر وتتطور الأفعال والأحداث بما ينجم عن شخصيته.

الاستنتاجات

ان الفيلم اليوم ليس وسيله مرئية فحسب بل هو وسيله بصريه سمعيه وليست هناك فائدة كبيرة من السينما عندما يحاول الفيلم ان يعبر عن شئ لا يمكن التعبير عنه إلا بالكلمات.

- في الفيلم الناطق تزيد الصورة ثراء بفضل تنوع الصوت واختلاف استخداماته وتنويعاته ومن بينها جميعا- مكون الكلام.
- ان الحوار بوسائله التعبيرية يشكل جزاء من السرد الفيلمي لاسيما.

المشاهد الدراميه، يحث يتمكن الحوار من اختزال بعض التفاصيل المرئية ويستحضر بعض التفاصيل المرئية من ذاكرة المشاهد. كما يساهم بتعددية المعنى للصورة الأحادية المعنى.

- نجد ان البحث النظري في هذا المضمار يساهم في تطوير أساليب المخرج السينمائي ويغني عمليه النقد والتقويم السينمائي.

المصادر

١. ماكبر أيدشون /أصوات متعددة وعالم واحد/الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ الجزائر ص ٢٨
٢. كوخ كيرترود/ الثقافة الأجنبية العدد٢/ ١٩٩٠ ترجمة إقبال أيوب.
٣. إيقاع الكلمة في جماليات اللغة السينمائية الجديدة/الثقافة الأجنبية العدد ٢/ ١٩٩٠ ترجمة محمد صفاء متولي ص ٣١.
٤. جانتي لودي/فهم السينما/دار الرشيد.
٥. بيجا مرويس/الفلم والأدب/ الثقافة الأجنبية/٦/١ سنة ١٨٨٦ص٢١
٦. الثقافة الأجنبية/السنة العاشرة/العدد الثاني/١٩٩٠ص٣٤
٧. بود وفكين /الفن السينمائي/ دار الفكر ص٦٩
٨. المبداء الحواري/ترفيتان تودوروف/ الثقافة الأجنبية ج٢/١٩٩٠ص٣٩
٩. اللغة السينمائية /مارسيل مترتن ص١٨٢
١٠. ٥. لحميداني حميد/بنيه النص السردي/المركز الثقافي العربي /ص٤٦
١١. بيروت بول /السردية حدود الفهم/الثقافة الأجنبية العدد/٢لسنة ١٩٩٢ ص ٢٦
١٢. فيشر ارنست/ضرورة الفن والهيئة المصرية العامة للكتاب/١٩٧١ ص ٣٦ ترجمة اسعد نديم
١٣. د. العاني شجاع/ البناء الفني في الرواية في العراق /ج ١ص١٢
١٤. الثقافة الأجنبية العدد/١/١٩٨٨٦ ص ١٠٠-١٠١
١٥. بود وفكين (الفن السينمائي) ص٧٠
١٦. نفس المصدر-ص٧٠
١٧. نفس المصدر-ص ٧٢
١٨. جانيتين لوي دي /فهم السينما/دار الرشيد للنشر ص ٢٧٣
١٩. نفس المصدر- ص٢٧١
٢٠. الثقافة الأجنبية /١٩٩٠ ص٣٥ المصدر السابق
٢١. المبدأ الجوارني /ترفيتان تودوروف/ المصدر السابق ص ٦٥
٢٢. نفس المصدر- ص ٧٦-٧٧
٢٣. الثقافة الأجنبية/٢-١٩٩٠ ص٤٠ المصدر السابق
٢٤. نفس المصدر ص ٤٠
٢٥. نفس المصدر-ص ٤٤
٢٦. مارتن مارسيل /اللغة السينمائية ص ١٨٢

٢٧.د. لعميداني حميد/بنيه النص السردي/ المركـــز الثقـافي العربـي /ص٤٦
٢٨.بول بيروت/ حدود المفهوم /الثقافـــة الأجنبيـــة العـــدد/٢-١٩٩٢ ص٢٦
٢٩.السيد محمود /الرؤيـــة ص ٢٧٥
٣٠.ضرورة الفن /ترجمة اسعد نديم/ الهيئـــة المصريـــة للكتـــاب/٩٧١ ص ٣٦
٣١.د. العاني شجاع رج ١ نفـــس المصـــدر ص١٢
٣٢.نفس المصـــدر ص١٢
٣٣.نفس المصـــدر ص ١٢
٣٤.د. الحميداني نفـــس المصـــدر ص ٤٧
٣٥.الثقافة الأجنبيـــة العـــدد ١-١٩٨٦ ص ١٠٠-١٠١

الأكاديمي

تأثير الإلقاء في بناء إيقاع العرض المسرحي

سامي عبد الحميد نوري
د. مصطفى تركي السالم
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ تتجلى أهمية البحث في تسهيل مهمة المؤلف في خلق الإنسجامات والتوافقات الإيقاعية بين لغة النص ومتطلبات العرض لتحقيق الانبعاث الدلالي لإيقاع العرض إضافة إلى إعانة المخرج على وضع منهجية توظف تقنيات العرض في بناء إيقاع الدال وتسهيل مهمة الممثل في بناء وحدات إيقاعية عبر علاماته السمعية والبصرية.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٨/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٩/٢٠

مشكلة البحث

يعد الايقاع ، المحيط الذي تولد فيه المسرحية ، بوصفها رسالة ، تحمل خصائصها الابلاغية والتعبيرية والتاثيرية ، في ان معا ، ويدفع المتعة التي يعيش المستقبل لحظاتها ، قدما لامتصاص دلالات العرض ، ويصفه (نيلمز) بانه ((يضفي على الاخراج قيمة جمالية كما يفعل الجمال)) (١٩ نص ٢١٦) ، حينها تكمل الرسالة شروطها .

والمسرح ، فن يغترف من كل الفنون ، ليبني خصائصه المتميزة ، وتنتظم فيه قنوات اتصال ، تساهم في صنعها علامات عدة ، تأتلف بعضها مع البعض الاخر ، في نسق متكامل ، لتحقق تلك الغايات التي يبغيها العرض المسرحي . ويمثل الالقاء ، واحدا من العلامات المهمة ، والفاعلة في بناء الشخصيات ، والاحداث ، وتجسيد الافكار ، لذا فأن تلمس بناء ايقاع العرض المسرحي ، لابد وان يحيل ، في جانب مهم منه ، الى منظومة الالقاء سواء بقدراتها الذاتية ، ام بتكاملها مع علامات العرض الاخرى ، في رسم الوحدات الدالة ، لايقاع العرض .

وقد دأب الكثير من المخرجين المسرحيين ، والباحثين فيه ، الى ايلاء بعض عناصر العرض أهتماما متفردا في بناء وحدات الايقاع ، دون الاهتمام بتكامل وحدات ايقاع العناصر السمعية ، (وخاصة القاء الممثل) ، والعناصر البصرية ، واثر ذلك في اسناد الفعل الدرامي والعناصر الدرامية الاخرى ، وقيمها ، وهذه مشكلة تستوجب الدراسة . وحسب علم الباحثين ، فان اقلام من سبقوهما في هذا الموضوع ، لم تتصدى له ، فكان ذلك محفزا لبحثهم فيه .

اهمية البحث

تتجلى اهمية البحث في ما يلي :

١- تسهيل مهمة المؤلف في خلق الانسجامات والتوافقات الايقاعية بين لغة النص ومتطلبات العرض لتحقيق الانبعاث الدلالي لايقاع العرض .

٢- اعانة المخرج على وضع منهجية توظف تقنيات العرض في بناء ايقاع دال .

٣- تسهيل مهمة الممثل في بناء وحدات ايقاعية عبرعلاماته (السمعية والبصرية)

٤- تسهيل مهمة مصممي علامات العرض (السمعية والبصرية) التي يتعامل معها الممثل بما يخدم ايقاع العرض .

٥- افادة الدارسين (طلبة اقسام الفنون المسرحية في الكليات والمعاهد ذات العلاقة) ، في التعرف على اثر الالقاء في انتاج الايقاع الدال ، وعلاقته بعلامات العرض الاخرى .

٦- ان الدراسة ، اغناءة نظرية ، تملا فراغا تعاني منه مكتبتنا العربية .

اهداف البحث

يسعى البحث الى التعرف على :

١- اثر تقنيات منظومة الالقاء في بناء ايقاع العرض المسرحي .

٢- تكاملية عناصر العرض (السمعية والبصرية) في انتاج ايقاع العرض .

٣- فعل وحدات الالقاء ، ضمن المنظومة التركيبية لعلامات العرض ، في بناء الايقاع .

حدود البحث

يتحدد البحث في تناوله العروض المسرحية ، على وفق ما يلي :

١- لغة النص ، هي اللغة العربية الفصحى .

٢- العرض موجه للكبار ، وليس للاطفال .

تحديد المصطلحات

١- الالقاء : يتبنى الباحثان ، تعريف (السالم) له باعتباره : ((منظومة العلامات الصوتية ، التي يصطنعها الممثل ، في انساق دالة ، مؤتلفة بذاتها ، ومع علامات العرض الاخرى ، تزامنيا ، على وفق متطلبات السياق النصي ، لتساهم في تحقيق غايات رسالة العرض في التوصيل والتعبير والتأثير)) (١٠ : ص٩) .

٢- الايقاع : يتبنى الباحثان ، تعريف (الكسندر دين) له ، حين عده ((التجربة التي نتلقاها عندما تنتظم الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متكررة ومتنوعة ومتحركة))(٩ :ص٢٩١) .

منهجية البحث

اعتمد الباحثان ، المنهج الوصفي _ الطريقة الوثائقية المكتبية ، في جمع المعلومات من ادبيات الاختصاص ، اضافا اليها الخبرة الذاتية لهما . واتجها الى طريقة التحليل العلامي (السيميائي) في تحليل العلاقات التركيبية ، لمنظومة الالقاء ، وعلاقتها بانساق علامات العرض الاخرى ، متبعين الطريقة المنطقية (الاستقراء والاستنتاج) في مناقشة نتائج البحث ، وصياغة استنتاجاته ، وتوصياته .

١- الاطار النظري

١-١ الايقاع في عناصر العرض المسرحي :

قبل الدخول في وصف ايقاع العناصر المختلفة للعرض المسرحي ، لابد من الوصول الى تحديد واضح لايقاع النص ولغته . وحيث ان النص المسرحي مكون من عدة عناصر تفصح اللغة عن صفاتها ومكوناتها وبالتالي تعكس خصائصها الدرامية ، اذن لابد من تحديد العناصر الدرامية قبل كل شيء .

لقد حدد (ارسطو) عناصر الدراما ، والتي يسميها اجزاء التراجيديا الكيفية بستة اجزاء ، هي: (١) الحبكة . (٢)الشخصية . (٣)اللغة . (٤)الفكر . (٥) المرئيات المسرحية . (٦) الغناء . (١:ص٩٦). ويحددها (ميليت وبنتلي) ، بالحبكة والتشخيص والحوار والمنظر (١٨ :ص٣٧٧ -٤٦٥) .

ويحددها الباحثان ، على انها الادوات التي يحقق بها المؤلف اهدافه وكما يأتي : (أ) الشخصية : وقد وضعها الباحثان في مقدمة العناصر ، لانها هي التي تقوم بالافعال التي تكون الاحداث وتشكل الحبكة . ولابد ان تكون الشخصية انسانية في صفاتها ، او ان تحمل تضمينات انسانية ، كما هو الحال في شخصية (الاسد)في (اندرولكس والاسد) لبرنا ردشو . ولكل شخصية وجهان ، الاول خفي تمثله دوافعها ، والثاني ظاهر ، ويمثله سلوك الشخصية وتصرفاتها وتعبيراتها الخارجية . ولابد ان يتناسب الحدث مع الشخصية ، وان يتناسب الفعل مع الشخصية ، ولابدان تكون افعالها متماسكة ، ان ترتبط بالدوافع ، وتصبح الشخصية انسانية بلغتها (٢٢:ص٤).

(ب) اللغة : وقد تسمى (الحوار) ، وهي الادوات التي تنفذ بها الشخصية افعالها او تعبر بها عن دوافعها ، وتنفذ بها سلوكها . ولابد ان تكون اللغة محبكة وجميلة يتقبلها المشاهد ، ولابد ان تكون مناسبة للشخصية وخصائصها ، وان تكون اللغة فاعلة تحرك الفعل وتطوره ، وبالتالي تطور الاحداث وتقيم الصراع .

(ج) الفعل : ويقصد بالفعل ، النية والقصد الذي يحرك الشخصية للوصول الى هدفها (٢١:ص١٩٣) ، وتحدث الافعال ، وردود الافعال لدى الشخصيات جميعا لكي ينمو الصراع ، ويتعقد ، ويصل الى الذروة ، وبالتالي الى الحل او بدونه ، وهو الذي يكون الاحداث وما يسمى الحبكة . ولابد ان يكون الفعل مناسبا للشخصية واهدافها ، ولابد ان يكون الصراع سجالا بين قوتين متعادلتين ، والفعل لابد ان يحدث في مكان معين وزمان معين .

(د)الفكرة : ويقصد بها وجهة نظر المؤلف للاحداث ، او للحياة . وهي المنظار الذي ينظر به المؤلف للشخصية ولافعالها ولسلوكها وتصرفاتها .

وتتجسد كل العناصر الدرامية خلال العرض المسرحي ، بمكونات محسوسة ، يصفها (ستاوب) بثلاثة هي : (١) السمعية . (٢)البصرية .(٣)الحركية . ومصدرها الاصلي هو النص وتنفذ العناصر السمعية من قبل الممثل (الالقاء)-والموسيقى-والمؤثرات الصوتية في حين ان العناصر البصرية تنفذ بواسطة الممثل وازيائه ومكياجه وبالمنظر والملحقات والاضاءة . اما العناصر الحركية فتنفذ بواسطة الممثل والمناظر والاضاءة ، ويتكون الايقاع العام للعرض المسرحي ، بواسطة التغيرات المنسقة للعناصر الدرامية (٢٢:ص١).

ولكل جانب من الجوانب الثلاثة تكويناته التي تحددها عناصر جزئية ، وتفرز ايقاعاتها الخاصة التي تتفاعل وتساند الايقاع العام للعناصر الدرامية . فالتكوين السمعي يحتاج الى الوحدة والى التاكيد والتناسب والتنوع والايقاع . والوحدة تهيء الانطباع بوحدانية المقصد ، ويمكن تحقيقها بواسطة الفعل والزمان والمكان . والتناسب يقتضي التنظيم المدروس الذي يعطي لكل عنصر من عناصر الدراما حظها من الانتباه بوسائل الوحدة والتاكيد . اما التنوع فيتحقق بتفرد القصة عن طريق تنوع المكان والزمان والحدث . ويتحقق الايقاع بواسطة التغيرات المنسقة داخل عناصر الدراما ، وعن طريق تغيرات الفعل ، وبواسطة سلسلة من التوترات والاسترخاءات (٢١:ص٦). ويمكن تحديد عناصر التكوين البصري بالخط والشكل والكتلة واللون والتضاد ، حيث تعمل عملها في تحقيق اهدافه الخمس : الوحدة والتوازن والتاكيد والتنوع والايقاع ، وتتحقق الوحدة البصرية بوحدانية اللون والخط او الشكل او الكتلة ، ويتحقق التاكيد بالتركيز او التشديد على احد العناصر دون غيرها . اما التوازن فلا يعني التماثل وانما التعادل بالثيمة ، ويمكن تحقيقه عن طريق العناصر المؤكدة ، بمساندة العناصر الثانوية . ويتحقق التنوع بواسطة تنوع العناصر وتنوع اهداف التكوين البصري من غير الابتعاد كثيرا عن عامل الوحدة . ويتحقق الايقاع عن طريق تكرار عنصر من العناصر البصرية ، او تكرار اكثر من عنصر واحد . ومن اهداف التصميم البصري مساندة العناصر الدرامية والتكوين الدرامي والثيمة الدرامية (٢١:ص٩) .

ويمكن تحديد عناصر التكوين الحركي ، بالحركة وبالاتجاه والسرعة والجهد والتحكم ولغرض الوصول الى اهداف ذلك التكوين والتي يمكن تحديدها بالتوتر والتأكيد والتنوع والايقاع ، يتحقق التوتر عن طريق الحركة والاستقرار ، ويتحقق التأكيد بالتشديد على حركة او جزء من حركة داخل الفضاء ، وكذلك يتحقق بتغيير سرعة الحركة . ويتحقق التنوع بالاختلاف بين استخدامات عناصر التكوين الحركي ، اما الايقاع الحركي ، فهو التغير المنسق في الزمان والمكان في آن واحد ، وهو العلاقة بين الطاقة الكامنة والطاقة المصروفة . ويهدف التصميم

الحركي الى توحيد العناصر البصرية والحركية والدرامية ، والى توحيد التكوين البصري والحركي والدرامي ، ويهدف ايضا الى مساندة الثيمات البصرية والحركية والدرامية .

وهكذا يمكن ملاحظة اشتراك الايقاع في الجوانب الثلاث للعرض المسرحي ، لخدمة ايقاع النص ، وبالتالي لتعزيز ثيماته ، فالايقاع هو القاسم المشترك لجميع عناصر العرض ، حيث يساند بعضها البعض الاخر للوصول الى الايقاع العام . ومن مهمات المخرج ، خلق التوافق في تلك الايقاعات المتنوعة (١٤ :ص٢٢-٢٧)

١-٢ : وحدات الايقاع في منظومة الالقاء المسرحي بين قراءة النص وقراءة العرض

بعد ان تعرفنا على العناصر الدرامية ، والمكونات السمعية والبصرية والحركية ، وعرفنا ان الايقاع هو القاسم المشترك بينها ، ينبغي ان نعرف ايقاع القراءة النصية ، قبل الانتقال الى قراءة العرض وايقاعاتها .

وحيث ان اللغة ، او الكلام ، هو المادة الاساسية للنص ، لذلك لابد من تحليل لغة النص لكي نتوصل الى تعرف ايقاعاته ، فالتعرف على ايقاعات النص يقودنا الى تعرف ايقاعات الفعل وايقاعات الشخصية ، ومن المعلوم ان لكل شخصية في الحياة ايقاعها العام فالشخصية المدعية ، كالمثري النبيل المدعي في مسرحية (موليير) تختلف في ايقاعها عن شخصية (هاملت) المتأمل ، ويختلف ايقاع الانكليزي عن ايقاع العربي ، كما ان لكل انفعال عاطفي ايقاعه ، فايقاع الغضب يختلف بالطبع عن ايقاع الفرح ، وايقاع التعبد . ويختلف ايقاع النص باختلاف اسلوب الكتابة . فايقاع الشعر يختلف عن ايقاع النثر (٢١:ص١٤٠-١٤٧) .

ان ايقاع الشعر واضح طبقا لاوزانه وضرباته ، ويتحدد ذلك الايقاع بحالات التشديد والتخفيف على المقاطع الصوتية للكلمة ، وعلى نبر الكلمة داخل البيت الشعري ، ولعل اول خطوة نقوم بها لتحليل ايقاع الشعر ، هي تحديد المقاطع التي تحتاج الى تشديد والاخرى التي تحتاج الى تخفيف ، ثم ننتقل الى الخطوة الثانية وهي تحديد الكلمات التي تحتاج الى تشديد اكثر من غيرها . ولنأخذ مثالاهذا البيت من مسرحية (كليو باترا) لاحمد شوقي (١٣:ص٦٠) :

انطوني: كان الملوك عبيدي فصرت عبد الحسان

حيث تكون مقاطع كلماته على الوجه التالي :

كا-نل-م-لو-ك-ع-بي-دي

ف-صر-ت-عب-دل-ح-سا-ني

والمقاطع المشددة هي : نل،ك،دي،ت،دل،ني

اما الكلمات التي تحتاج الى تشديد اكثر من غيرها فهي : الملوك ،عبد،الحسان لانها اهم من غيرها في ابراز المعنى .

اما ايقاع النثر ، فهو اكثر تعقيدا ، واقل وضوحا حيث لاتتوفر الاوزان ، والضربات المنتظمة كما في الشعر ، غير ان هناك عوامل اخرى تتحكم فيه وهي درجة الصوت وشدته وسرعة الكلام والوقفات ، وهي الاهم ، ويقسم (بندتي) تلك الوقفات الى اربع يسميها محطات هي : (أ) محطة المقطع الصوتي ،(ب) محطة التنفس ،(ج) محطة نهاية الجملة (د) محطة نهاية المعنى او الفقرة ، ولكل محطة علامة يثبتها المؤلف في النص ، واذا لم يفعل فيمكن تثبيتها عند تحليل ذلك النص . وفي مجال تغير الصوت من حيث قوته او درجته او سرعة الكلام ، فلابد من مراعاة معنى الكلام ، ظاهره وباطنه ، واتباع مبدأ (تفضيل الاهم على المهم) ، اذ يمكن التشديد على كلمة دون غيرها ، او على جملة دون غيرها ، او يمكن الاسراع في جملة ما ، والابطاء في جملة اخرى ، وهكذا تتكون وحدات ايقاعية تتكرر على مدى القطعة النثرية ، ولنأخذ على سبيل المثال الجملة الاتية من مسرحية (الشقيقات الثلاث) للكاتب (انطوان تشيخوف)(٦:ص٤٣):

فيرشينين: صحيح ان الجو هنا شديد البرودة ولكنه صحي . عندكم غابة مليئة باشجار البتولا ، اني احب هذه الاشجار لانها متواضعة هذا مكان يطيب العيش فيه.

فالكلمات التي تحتاج الى تشديد هي : صحي ، البتولا ، متواضعة ، يطيب . ومن ناحية السرعة فأن جملة (صحيح ان الجو هنا شديد البرودة) تلقى بزمن اسرع من جملة (لكنه صحي)، وتلقى جملة (عندكم غابة مليئة باشجار البتولا)بزمن اسرع من جملة (اني احب هذه الاشجار لانها متواضعة)، وذلك بسبب تأمله للاشجار مع الجملة الثانية . ومن ناحية الوقف ، فان الوقفة التي تأتي بعد جملة (لكنه صحي) اقصر زمنا من التي تأتي بعد جملة (لانها متواضعة) ، ذلك لان الشخصية تحتاج الى وقت معين للتأمل ، في حين ان الوقفة السابقة اقصر ، لان الشخصية تريد ان تربط بين المناخ والغابة (٥:ص٩٢-١٠٢) .

وفي اللغة العربية ، تلعب الحركات وحروف اللين دورا كبيرا في النسق الايقاعي للكلام ، حيث ان الحركات وسيلة من وسائل التشديد على المقاطع ، وان حروف اللين تساعد هي الاخرى على التشديد ، وتساهم في المد والقصر ، وبالتالي تغيير سرعة الالقاء وتنويعه . ففي جملة (فيرشينين) مثلا ، يمكن للممثل ان يطيل (الياء) في جملة (عندكم غابة مليئة باشجار البتولا) لاعطاء انطباع عن الكثرة ، ويمكن ايضا أن يشدد على كلمة (احب) في جملة (اني احب هذه الاشجار لانها متواضعة) ، كما يمكن ان يشدد على كلمة(متواضعة) ايضا لتبيان سبب الحب.

١-٣ : ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

مما تقدم ، يمكن التوصل الى المؤشرات الاتية :

١-٣-١ :الايقاع قاسم مشترك لجميع مكونات العرض المسرحي السمعية والبصرية والحركية .

١-٣-٢ :الايقاع عامل مهم من عوامل التكوينات السمعية والبصرية والحركية ، وتتأثر عناصرالتكوين بعضها بالبعض الاخر .

١-٣-٣ :الايقاع يساند العناصر الدرامية : الشخصية ، اللغة ، الفعل ، الفكرة ، وصولا الى المعنى العام .

١-٣-٤ :النص هو المصدر الاساسي لتحديد النسق الايقاعي للعرض ، ولابد اذن من تحليل ايقاع النص قبل تجسيده اثناء العرض .

١-٣-٥ :الايقاع تعبير عن القيم العاطفية التي يفرزها العرض ويتنوع تبعا لتغير الانفعالات العاطفية التي تتغير هي الاخرى تبعا للافعال وردود الافعال .

١-٣-٦ :الايقاع يساهم في أبراز المعنى العام للمسرحية (الفكرة الرئيسية) عن طريق تحقيق اسناد المعاني الخاصة داخل المشاهد ، وعلى وفق المواقف والعلاقات بين الشخصيات ، وتنامي الصراع بينها .

٢-نتائج البحث ومناقشتها

٢-١ : القدرات التوليدية لمنظومة الالقاء في الانبعاث الدلالي لايقاع العرض

تتظافر عناصر العرض المسرحي ، بما تمتلكه من قدرات تحولية ، في خلق ايقاعه عبر شفرات اتصال تحرك ذهن المتلقي ، وتقوده لاستكشاف حقائق العرض ، وتغيراته المنسجمة مع المعطيات النصية المتفجرة الى افعال متحركة ، عبر تلك العناصر وصولا الى أستكمال غايات العرض بعامة (٢٠:ص٣٣) .

وتعد منظومة الالقاء ، واحدة من العناصر الرئيسة في العرض ، فعن طريقها يستطيع الممثل ، اصطناع الابنية والمنحنيات الصوتية الكاشفة عن ما تحمله (لغة النص) من طاقات حبيسة تتحرر عبر الافعال الصوتية ، على وفق مسارات متعددة ، منسجمة مع خصائص كل لحظة من لحظات العرض ، لتعلن عن دلالاتها .

ان ولادة العرض ، تعني انتقال الابنية اللغوية ، بما تحمله من انساق فرضها العقد اللغوي ، الى مستوى جديد ، يفرضه عقد المسرح ودلالات العرض ، فتنشط عندئذ منظومة الالقاء ، معبرة عن تلك الدلالات ، التي يتقدم فيها الايقاع ، بوصفه مقودا لعمليات التحول

والتنامي في مسار الاحداث . ولغرض تأشير القدرات التوليدية لتلك المنظومة ، لابد من التعوف على الافعال الدلالية لعناصرها المنتجة لوحدات ايقاع العرض الدال ، والمتمثلة بما يلي (١٠:ص١٣٩) :

(١)النبر . (٢) الوقف . (٣) التنغيم . (٤) الصمت .(٥) سرعة الالقاء .

وحال تشكل التغيرات الصوتية في هذه العناصر ، يتجه ذهن المتلقي الى تحليل هذه المنحنيات ، لاستيلاد ما أسماه (غانشيف) (وهم الفنان) ، حين يبعث الايقاع الخارجي المعبر عن الفعل الدرامي ، بعد ان دفع الايقاع الداخلي للغة الى ايقاع معبر مدرك حسيا ، وبذلك يبدأ نشاطه الدال (١٥:ص٦٤-٦٥).وليس ادل من النبر قدرة على تفجير ايقاع الحوار ، سواء ما كان منه يتعلق بمفردة لذاتها ، ام بها ضمن عبارة كاملة . ويتضح ذلك بتكرار النبر على المفردة الذي يرسم ايقاعا مميزا للحظات الفعل الدرامي . ونبر الكلمة يظهر ضمن مستويين ، ايقاعي ، ودلالي ، يقود أحدهما الى الاخر ، فحينما يرثي (كلكامش) صديقه الذي فارقه بوفاته (انكيدو)(٣:ص١٢٦) :

من أجل انكيدو خلي وصاحبي ، أبكي وأنوح نواح الثكلى

يظهر النبر في المقطع الثاني من (انكيدو) ، والاول من (خلي) ، (صاحبي)، وتصبح وحدة النبر ، وحدة تكرارية للتركيز على مفردة بذاتها ، ويظهر هنا علامة دالة على مقدار حب (كلكامش) له ، وتعلقه به ، وتحيلنا الى مستوى ايقاعي حددته تلك بتكرارها . وأتجه الالقاء الىبناء توزيع نبري ، مكونا مجموعات ايقاعية ، عبر هذا التوزيع (١٦:ص٧٢) . هذا المسار الايقاعي الذي لابد وان يرتكز في معطياته الدلالية على طبيعة سرعته ، فتظهر الفاصلة الزمنية بين ضربة نبرية وأخرى ، درجة الايقاع ، وحين تكون المدة اطول فأن الايقاع يظهر بطيئا ، دالا على مقدار الالم الذي يعبر عنه (كلكامش) بفقده (انكيدو) . اما اختصار الفاصلة الزمنية الى حدود اقل ، فأن ذلك يضفي على الحوار ايقاعا سريعا ، يقربه الى دلالات اخرى ، تعبر عن حالة شعورية مختلفة .

ويصبح النبر هنا رديفا لسرعة الالقاء ، لا انفصال بينهما للتعبير عن الفعل الدرامي والحالة الشعورية للشخصية ، وتصبح العلاقة بينهما علاقة تزامنية . ويظهر فعل النبر حينما يكون الحوار بين شخصيتين ، يصبح النبر هنا منظما للايقاع ، ففي الحوار بين (ادغار) و (كورت) في مسرحية (فلنمثل سترندبرغ) للكاتب (دورينمات)(٨:ص٤٠):

كورت انت مريض

ادغار انا لست مريضا ، ولم اكن مريضا

كورت تنفس اعمق

ادغار رأسي يدور

كورت تنفس اعمق

يظهر النبر على (مريض) في جملة الحوار الاول ، وفي جملة الحوار الثاني يظهر النبر على (لست) و(لم اكن) ، اما في الحوار الثالث ، فيظهر في (اعمق) ، وفي الرابع على (يدور) وفي الخامس على (اعمق) ، يظهر هنا بصيغة (التركيز) ، ويصبح وحدة ايقاعية متكررة ، وبذات الوقت فأنعه يوضح حالة تصعيد الفعل، حينما تتسارع الضربات النبرية من الحوار الاول وحتى الخامس ، لتشير الى تأزم الموقف وتنامي الحدث . وكلما كان النبر اشد وضوحا ، اتضحت بنية ايقاع المشهد ، وتكشفت دلالاته . وبذا فأن النبر وسرعة الالقاء ، تزامنتا في انتاج دلالات ذلك الموقف .

والوقف (Pause) من اكثر العلامات قدرة على رسم مرتكزات الايقاع ، فمن المعلوم ان لكل وقفة ، زمنها الدلالي في العرض المسرحي ، وبذا فأن تكرار الوقف ، ضمن فترات زمنية ، يعد من التقنيات الرئيسة التي يسعى الممثل الى استثمارها في بناء ايقاع الشخصية من جهة ، وايقاع اللحظات الدرامية ، او المشهد من جهة اخرى (كما اتضح ذلك في الاطار النظري للدراسة) ، وهنا لابد من الاشارة الى ان الفاصلة الزمنية بين وقفة واخرى ، يمكن ان تحدد سرعة الايقاع ، وتمتد تلك الدوال الصوتية الى مدلولات ذهنية لدى المتلقي ، تنشط قدرته على الاستدلال ، والتأويل ، والذي يمكن عده مطلبا مهما في عملية الاتصال .

ولكي تتضح القدرة التوليدية للوقف ، بوصفه علامة في منظومة الالقاء ، لابد من فحص العلامات الساندة له ، واكثر العلامات قربا ، هي التنغيم (Intonation) ، فهذه العلامة تدعم الوقف وتكشف عن دلالاته الايحائية ضمن مسار البناء الدرامي ليظهر هذا التالف العلامي ، علامة مركبة ، او نسق علامي ، متكرر ، وتصبح المسافات بينهما مسافات فكرية ، ترسم في ذهن المتلقي صورا متكررة ، متغيرة ، تتكامل ذاتيا لتجسيد الفكرة الاعم ، ومثال ذلك ، وصف (كلكامش) الى (عشتار) (٣: ص١٠٩) :

أي خير سانالله لو اخذتك زوجة↘ //

انت ما انت الا الموقد الذي تخمد ناره في البرد↘ //

انت قصر يتحطم في داخله الابطال↘ //

انت فيل يمزق رحله↘ //

انت قير يلوث من يحمله↘ //

انت قربة تبلل حاملها↘ // .....

وهنا يتجه التنغيم الى الهبوط عند الوقف ، أي يستثمر التنغيم الهابط (Falling Tone) ويغدو الوقف المتوسط (//) والتنغيم الهابط (↘) ، وحدة مركبة تنسج ايقاع المشهد ، وعندما تدعم بسرعة الالقاء المتزايدة وتنامي درجات الصمت ، فان المحصلة الناتجة ، ايقاع متسارع يساهم في بناء الفعل الدرامي ، وتناميه ، وتبيان حالة الرفض المنطلقة من موقع القوة والكبرياء . اما اذا اتجهت السرعة الى التباطؤ التدريجي بين تلك الوحدات ، واتجهت درجات الصوت الى الخفوت ، فان ذلك يعطي عكس ما هو مطلوب فيظهر الالقاء علامة دالة على اليأس والضعف والتراجع . وبذا فان تزامن هذه العلامات ، ولد دلالات المشهد ، وعبر منظومة الالقاء .

وما قيل عن الوقف الصامت ، يمكن ان ينطبق على الوقف الصائت ، مثل : (آآ...امم...) فتكرار هذا النوع من الصمت ، يمكن ان يولد دال ايقاعي يمتد الى مدلولات تستفز ذهن المتلقي مودعة ابنية دلالية عدة ، حسب طبيعة الموقف الذي دعا الممثل الى اصطناع هذه العلامات الصوتية .

وحيث ان التنغيم ، تبدلات صوتية تطرأ على درجة ، او شدة صوت المتكلم ، لذا فأن النغمة ، تعد وحدة تكرارية في حالة توافقها مع نغمات مماثلة اثناء القاء جملة حوار مسرحي معين . فالقاء عدة مقاطع حوارية بذات النغمة ، او عدة جمل ضمن سياق حواري بذات النغمة ، يساهم في بناء ايقاع معين للموقف الدرامي ، انطلاقا من وحدة النغمة المتكررة . ومن جهة آخرى ، فأن الدلالات الايحائية للنغمة ، تعد عاملا مهما في ارساء دعائم الايقاع . فالقاء جملة حوار (عطيل) (١٢:ص١١٣):

ايعريان ويدخلان السرير بدون قصد اثيم

عندما تلقى بدرجة صوتية عالية ، فأنها تضفي انطباعا يختلف عن القاءها بدرجة صوتية واطئة ، حيث ان الاولى علامة على الانفعال الذي يوحي بالايقاع السريع ، في حين ان الايحاء الثاني عكس الاول تماما .وهذ ينطبق ايضا على شدة الصوت ، فألقاء الحوار بقوة صوتية عالية ، يحمله دلالات ، وينسج لها ايقاعا مختلفا عن القائها بصوت منخفض ، ولذا يميل الممثل ، وكوسيلة من وسائل اصطناع الانفعال ، الى زيادة شدة الصوت ودرجته معا ، وهذا ما يحقق تماما الاحساس بتسارع الايقاع ، المتزامن مع تنامي الحدث واندفاع الفعل الدرامي قدما نحو التوتر . ويمكن ان تعد جميع هذه المنحنيات الصوتية ، علامات تنتمي الى العلامة الاكبر (التنغيم) ، والتي تنتمي هي الاخرى الى العلامة الكبرى (منظومة الالقاء) .

واذا ما اعتبرنا ان الاصوات الانفعالية (الصرخة-الضحكة العالية-التاؤة-الانين...) منحنيات تنغيمية حادة ، فأن فعلها كبير في رسم وحدات ايقاعية بارزة ، متسارعة ام متباطئة ، تساهم في الكشف عن بناء الحدث ، وتصاعده .

وتستمر التضادات في درجات اصوات الممثلين ، وحـــدات ايقاعيـــة . فشـــخصية (او مجموعة) صوتها ذو طبقة رفيعة ، واخرى ذات طبقة غليظة ، يتبادلان حوارا ما ، يخلق ذلـــك التضاد ضربات ايقاعية ، تحدد درجتها سرعة الالقاء ، مما يخلق نسقا (هارمونيا) ، وجميع هـــذه التغيرات الصوتية ، تعد منحنيات تنغيمية .

واذا كانت الوقفات ، عقدا لغويا ، تنامى في احضان العقد الدرامي الى صنوفه المعلومـة ، فأن هناك وقف درامي محض ، الا وهوالصمت (Silence) الذي يعد لغة فنية تحمل في ثناياها انفتاحا دلاليا واسعا ، بل انه في احيان كثيرة ، ابلغ قدرة في التعبير من الكلمات ، فـــهو علامـــة صوتية تمثل عمق الكلمات . وهنا ننتقل الى بناء ايقاعي جديد يحققه الصمت ، يرتبط هذا البنـــاء بدواعي تشكل الصمت ، ومداه الزمني ، ويمكن ان يمتص الافعال القبلية للحظة درامية ليســـلط الضوء على دلالات بعدية ،او توقعات ، ترتبط بمسار الفكرة او الحدث . فقد ينتـــج الصمـــت ايقاعا سريعا ، وقد ينتج العكس ، كل ذلك مرتبط بالاحتمال البعدي الذي ينسج الصمت خيوطـــه ، ويصبح نبض المتلقي ، هو وحدة الايقاع الرئيسية . فقد يرغب المشاهد بالاجابة الســـريعة علـــى سؤال يوجه الى شخصية مسرحية او انه لايود اجابة الشخصية عن السؤال ، وهنا مـــهما أمتـــد الصمت ، فهو قصير في زمن المتلقي ، وكل ذلك يرتبط بالحبكة ، بالفكرة التي تحملها اللحظـــة المسرحية . ولنا في مسرحية (حياة غاليليه) لمؤلفها (برتولد بريشت) ، مثالا يوضح اثر الصمـــت في تكوين النسيج الايقاعي ، فحين يسود الصمت قاعة (معهد ابحاث الفاتيكان) بانتظـــار القـــرار حول اكتشافات (غاليلو) بعد ان يظهر (كلافيوس) وهو يحمل ذلك القرار ، يتحول الصمت الـــى ترقب ، ويكتسب الموقف ايقاعا ثقيلا في ذهن المتلقي ، لانه متشوق الى التعرف علـــى القـــرار الذي ايد ابحاث (غاليلو) واكتشافاته ، وهنا نجد ان محطات الترقب طالت المتلقي ، وبذلك توحـــد مع الشخصيات الدرامية التي تنتظر هي الاخرى ذلك القرار ، وأمتد ايقاع الموقف مـــن خشـــبة المسرح ، الى صالة الجلوس ، بفعل التداعيات الذهنية التي ولدتها الافعال القبليـــة فـــي مســـار الحدث (٤:ص٩١) .

ومن خلال ما تقدم ، يتلمس الباحثان ، ان علامات منظومة الالقاء ، تستطيع بائتلافـــها تزامنيا ، انتاج دوال عدة ، يمكن استثمارها تقنيات اساسية ، تمتلك القدرات التوليدية الرئيسية فـــي بناء ايقاع العرض ، الذي يمثل الصورة الذهنية الناتجة عن تلـــك الـــدوال ، والمرتبطـــة بـــها ، وبتحول عمليات التالف التزامني ، يمكن ان يتحول ايقاع اللحظات الدرامية ، الى مسار منســـجم مع تلك التحولات التي تصب في القصد النهائي ، الا وهو استيلاد دلالات العرض ، من خـــلال رسم ابعاد الشخصية وتبيان افعالها ، وتجسيد افكارها التي تتصارع ضمن تناميات درامية تجســـد الفكرة الرئيسية التي يحملها العرض ، عبر حركته ، محققة الحيوية الكاملـــة للعـــرض ، وخلـــق

عناصر التأثير التي تعد بمثابة القوة الجاذبة له ، وهما الصورتان الشائعتان لكل الايقاعات (٩:ص٢٩١) .

٢-٢ تكاملية العناصر السمعية والبصرية في صياغة ايقاع العرض المسرحي

دأب نقاد المسرح العلاميون (السيميائيون) في السير على خطى (كافزان) بتقسيم علامات المسرح الفاعلة ، الى نوعين رئيسيين هما: العلامات السمعية ، والعلامات البصرية التي تنضوي تحتها كافة العلامات التي تستقبل حاسة البصر دلالاتها (١٧:ص٤٥) . وهنا شمل هذا المصطلح العلامات البصرية والعلامات الحركية التي اتجه منظروا المسرح التقليديون الى تداولهما . وقد قسم (كافزان) علامات العرض الى (١٣) نسق علامي ، ونادرا ما ينتج أي من هذه الانساق دلالاته لمفرده ، وانما بتكامله مع انساق علامية اخرى ، وهذه الانساق هي (١٧:ص٤٧) :

- علامات ممثل
  - علامات سمعية
    - ١-الكلام
    - ٢-النبرة ، او نغمة الصوت
  - علامات بصرية
    - ٣-الايماءة
    - ٤-الحركة الموضعية
    - ٥-الحركة الانتقالية
    - ٦-الماكياج
    - ٧-التسريحة
    - ٨-الازياء او اللباس
    - ٩-الملحقات (الأكسسوار)
    - ١٠-الديكور
    - ١١-الاضاءة
- علامات خارجة عن الممثل
  - علامات سمعية
    - ١٢-الموسيقى التصويرية
    - ١٣-المؤثرات الصوتية

وقد لجأ الباحثون ف مجال الالقاء ، الى تفكيك العلامتين (٢،١) الى انساق علامية اوسع تنضوي داخلها ، وتكون منظومة الالقاء ، المنسجمة ومسار الدراسة ، والتي ورد ذكرها سابقا وهي : النبر-التنغيم-الوقف-الصمت-سرعة الالقاء .

ولما كانت البنية الايقاعية ، بنية ديناميكية متحركة (١٦:ص٧٢) ، فأن العلامات التي تساهم في رسم الايحاء بالايقاع المتنوع ، لابد وان تتسم بالحركة والتغير وهما ركنان اساسيان

في أي بنية ايقاعية ينتجها العرض ، بتحولات عدة تتناسب والفعل المطلوب سكبه في ذاكرة المتلقي .

ويتفق الباحثان مع (السالم) ، الذي اضاف تقسيما الى العلامات المسرحية ، بأن قسمها الى علامات ثابتة ، وأخرى متحركة ، فجميع العلامات السمعية ، علامات متحركة ، اما العلامات البصرية ، فمنها ما هو ثابت (الماكياج ، الازياء ، الملحقات) ، ومنها ما ترتبط حركته ، او ثباته ، بطبيعة العرض والرؤية الاخراجية المعتمدة ، ويشمل ذلك (الديكور-الاضاءة) ، او متحركة منتجة من قبل الممثل (١٠:ص١٧٠) . لذا فأن دراسة تكاملية العناصر السمعية والبصرية في صياغة ايقاع العرض ، تفرض الاتجاه الى العلامات المتحركة السائدة في لحظات العرض ، مدركين بذلك بأن دور العلامات الثابتة دور دلالي مهم ، وساند للعلامات المتحركة ، في انتاج الدلالات ، ومن خلال التكامل الدال .

ولحظات العرض ، وبناء الافعال ، تقتضي علامات الممثل ، السمعية والبصرية ، وفي بعض الاحيان ، يمكن ان تميل الكفة الى العلامات البصرية للممثل دون العلامات السمعية له ، وبالعكس .

ان منظومة الالقاء ، تنتمي الى علامات الممثل السمعية ، وتأسيسا على ما تقدم ، فأن لهذه المنظومة فعل تركيبي مستمر ، وان تباينت درجته بين عرض واخر الا ان اغلب العروض ، تعتمد الحوار اساسا في لغة العرض المسرحي ، وبذا فأن القدرات الدلالية للحوار ، تأخذ قسطا اوفر في انتاج الدلالات منها في العروض التي تعتمد جسد الممثل ، وعناصر العرض البصرية ، اساسا في ايصال شفرات العرض .

وانسجاما مع غايات البحث ، يمكن التعرف على الفعل التأثيري للالقاء ، ضمن تركيبة علامات العرض ، من خلال فحص تلك العلاقات ، التي تلزم ضرورات البحث تجزئتها لتلمس نتائج التأثير ، فمنطق العرض لايبيح هذا الفصل ، معيدين الى الذاكرة ، ان كل ما هو على خشبة المسرح ، له فعل دلالي سيميائي.

ولتتبع العلاقات التركيبية للعلامات السمعية والبصرية في بناء الايقاع ، نتجه الى علاقة منظومة الالقاء ، بالايماءة . فمن الثابت في عقد المسرح ، توحد دالات التأثير بين منظومة الالقاء ، والايماءة ، فحينما يتجه الالقاء الى درجات انفعال عال ، فأن ايماءات الممثل وتعبيراته لابد وان تتجه ذات الاتجاه ، وعندما يميل القاء الشخصية الى الهدوء والسكينة والارتياح ، فأن ايماءاته تأخذ سمة الهدوء . وبذا فأن ايحاءات الايقاع يمكن تلمسها من خلال منظومة الالقاء بشكل يفوق الايماءة لما تمتلكه تلك المنظومة من تأثير سمعي اشد بروزا من التأثير البصري

للايماءة ، وترجح بذلك كفة منظومة الالقاء في انتاج الوحدات الايقاعية عبر الوقف ، النبر ، التنغيم ، السرعة ، وتصبح الايماءة علامة ساندة الى العلامة السمعية .

اما العلاقة بين الحركة ومنظومة الالقاء ، فأن الطبيعة الانتقالية البصرية للحركة تستقطب انتباه المشاهد بشكل اوضح ، وبذا فأن طبيعة النسق العلامي المستحصل من حركة الممثل ، هو الذي يقود انتاج وحدات الايقاع ، فحركة الممثل على خشبة المسرح عندما تكون سريعة ، لابد وان يتجه الالقاء الى السرعة ، والعكس صحيح ، للتعبير عن حالة انفعال الشخصية ، او ارتياحها . وكلما نشطت حركة الممثل ، فانها ستصبح العلامة الاشد قدرة في بناء وحدات الايقاع ، ومثال ذلك ، ان (التعبيرية) تتطلب استخدام ايقاع سريع شديد فتستثمر الحركة لذلك مثل ضربات الاقدام اثناء السير ، في حين ان الحركة الموضعية ، لاتحقق ذات القدرة من التأثير ، فديناميكية الالقاء ، تفوق ديناميكية الحركات الموضعية ، في حال تزامنها ، وان امكانية تغيير الوحدات الايقاعية في منظومة الالقاء ، عبر تحولات انساقه العلامية المتعددة ، تفوق قدرة الحركة الموضعية على ذلك . هذا يعني في ذات الوقت ، بروز علامات منظومة الالقاء كوحدات فاعلة لايقاع الموقف الدرامي ، اما وحدات الحركة الموضعية ، فأنها تصبح وحدات ساندة الى الوحدات المتصدرة . وهنا لابد من الاشارة الى ان تأثير فعل جمعي على خشبة المسرح لمجموعة من الممثلين ، يتسم بالتكرار ، او التوافق ، يحقق قدرا تأثيريا اشد من فعل ممثل منفرد ، وبذا فأن الوحدات التي يحققها ذلك الفعل يأخذ موقعا اشد تأثيرا في ذهن المتلقي ، وتصبح وحداته ، دعامات رئيسية في بناء ايقاع المشهد ويغدو بذلك ايقاع القاء الممثل مدعما الى تلك الوحدات الرئيسية ، خاصة اذا كان هناك تشديد في وحدات الحركة الظاهرة يمكن ان يخضع للوحدة . وقد يلجأ المخرج الى أيجاد تناقضات بين سرعة حركة ممثل وسرعة القاء ممثل آخر لتحقيق قصد دلالي ما ، وبذلك فأنه ينسج وحدة ايقاعية .

اما العلاقة التركيبية بين منظومة الالقاء ، و (الماكياج ، التسريحة ، الازياء) فهي علاقة تكاملية، فالقاء الممثل ، لابد وان ينسجم مع (الماكياج) او (التسريحة) او(الازياء او اللباس)، لانتاج الدلالات المعبرة عن طبيعة الشخصية ، وانتمائها ودرجة التغيرات الانفعالية التي تمر بها الشخصية .ولعل ثبات (الماكياج والتسريحة والازياء) يعفي هذه العلامات من انتاج وحدات الايقاع المشهدية ، الانها يمكن ان تضفي تصورا عاماعن ايقاع الشخصية بذاتها ، اما ايقاع اللحظات المتغيرة فهذا ما تعمل منظومة الالقاء على تحقيقه ، وكذا الحال بالنسبة الى الملحقات المسرحية (الاكسسوار) في العروض التقليدية ، الا ان بعض العروض التجريبية التي تنشط العلامات البصرية فيها ، توظف بعض الملحقات المسرحيةفي خدمة ايقاع العرض ، كأستخدام (رقاص الساعة) المدعم بعلامات سمعية اوصوتية ساندة ،لخلق وحدات متكررة .

ان بناء الجو العام ، والتعبير عن الطابع المحلي والصفات المكانية ، يعد وظيفة من وظائف الايقاع (٩:ص٢٩٢-٢٩٣) ، ويعتبر (الديكور) ، اهم العناصر البصرية التي تحقق ذلك ، فبخصائصه التكوينية ، وخطوطه ، والوانه ، دلالات تعبيرية مهمة في الكشف عن تلك المقاصد وهذا بحد ذاته علامة مهمة ، توجه ذهن المتلقي الى توقع ايقاع المشهد ، والتهيؤ له ، وهو مطلب مهم في بناء ارضية رصينة لوحدات الايقاع اللاحقة ، المتناسبة ، والمتنامية على طريق مسار التصاعد الدرامي ، الا ان فعله يبقى ضمن تلك الحدود ، طالما انه اتسم بالثبات ، والحديث عن العلامات الثابتة يأخذ اتجاها اخر ، فتلك العلامات يمكن ان تخلق تصورا ذهنيا شاملا لمشهد باكمله ، او للعرض ، غير ان علامات الممثل ، هي التي تحرك الطاقة الكامنة فيه ، وتدفع بوحدات الايقاع الى السطح ، حينها يصبح (الديكور) (حاملا) لعلامات اشد تأثيرا ، منها : القاء الممثل ، وحركته . ولعل التأثير الايقاعي يصبح اشد عندما يتجه (الديكور) الى التغير المستمر او الى استثمار التقنيات الحديثة لاحداث تحولات سريعة في قطع (الديكور المسرحي) مما يضفي جوا حيويا على ايقاع العرض ، وبذا فأنه يأخذ مرتبة في التأثير اشد من الحالة الاولى.

وما قيل عن (الديكور المسرحي) يمكن ان يقال عن (الاضاءة) ، فالاضاءة الثابتة تحمل وظيفتين معا : الاولى هي الاظهار ، والثانية الدلالة ، ولعل الوظيفة الثانية هي ما يعنينا ضمن مسار بحثنا ، فشدة الضوء ، ولون الاضاءة المستخدمة ، يخلقان احساسا لدى المتلقي ، بالايقاع العام للمشهد ، وكذا الحال فان للالوان دلالاتها الذهنية ، التي اصبحت عقدا عرفيا اصطلاحيا في ان معا . وطبيعة التدرجات اللونية ، والتوافقات ، كلها تمثل ذات الارضية الممهدة للنسج الايقاعي الذي لايحققه الا فعل اكثر حيوية و ديناميكية ، في حين ان الاضاءة المتحركة ، يمكن ان تخلق تلك الوحدات التكرارية ، او التتابعية ، مثل توزيع البقع الضوئية على المسرح ، والتتابع في اظهار بقعة ، واعتام آخرى ، والتناوب في ذلك ، حينها تصبح وحدة متكررة ضمن الفضاء المسرحي ، تفصلها فواصل زمنية ، متكررة ، وزمن تلك الفواصل يصبح زمنا ايحائيا في بناء الايقاع .

ان القاء الممثل في حالة الاضاءة الثابتة يعد حاملا رئيسيا لوحدات الايقاع ، في حين ان الحالة الثانية يمكن ان تطغى بوحداتها الايقاعية على الوحدات الايقاعية لمنظومة الالقاء ، على الرغم من الارتباطات الوجدانية النفسية ، والمدلولات الذهنية التي تنظم علاقة التزامن بين الصوت والضوء (١١:ص٤٥) .

وهناك ثمة علامة مهمة ، دخلت عالم المسرح ، الا وهي المؤثرات المرئية الخاصة والتي يمكن عدها علامة بصرية مهمة من علامات العرض ، واهم ما فيها ، قدرتها على التوليد

الدلالي عبر ديناميكيتها الحركية ، فحركة الغيوم علامة بصرية ترتبط بالزمن ، لها سرعة مدركة من قبل المتلقي ، تلك السرعة التي تضفي احساسا بالايقاع ليظهر سريعا مسترسلا غير متقطع ، في حين ان ومضات البرق تعطي ذات التأثير من خلال ايقاع يبدو اقل انتظاما ، وقد يلجأ بعض المخرجين الى استخدام الضربات الضوئية ، او ما يسمى (الة الومض المتكرر) ، وهذه الومضات او الضربات الضوئية عامل مهم في تأسيس ايقاع الموقف الدرامي ، الايقاع الذي يكتسب سرعته من سرعة حركة الاضواء ، وفترات التناوب بين ومضاتها ويصبح القاء الممثل معها تابعا علاميا ، او مدعما ثانويا ، في حين ان تلك الومضات تعد هي الماسكة لحبل قيادة ايقاع المشهد .

ان انتقالنا الى العلامتين الاخيرتين (الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية) ينقلنا الى مستوى جديد من العلاقة ، فهما علامتان صوتيتان ، الا انهما ليستا من صنع الممثل . في حين ان الالقاء علامة صوتية يصطنعها الممثل . والموسيقى بطبيعتها تحول الصورة الساكنة في المساحة والفراغ الى رؤية متحركة ، باضفاء العناصر الجمالية عليها وتحقق بذلك تكامل الوعي الفني الجمالي لدى المتلقي ، من خلال تازر السمعي مع البصري (١١:ص٤٦) ، وتصبح الموسيقى من اشد العلامات تأثيرا في المتلقي ، بما تمتلكه من عناصر ايقاعية داخلية تتجه الى خلق الايقاع الخارجي للمشهد الدرامي ، وبحركتها ، وتنامي ضرباتها ، ووحداتها الذاتية فأنها تقود ايقاع العرض الى ذات المسار الذي تتجه اليه . فالموسيقى الهادئة تضفي ايقاعا هادئا ، غالبا ما يستمر في المشاهد (الرومانسية) ، في حين ان الضربات العنيفة والوحدات ذات التكرار المتسارع تنمي ايقاعا متسارعا ، وقد يتجه الى المبالغة في خلق الايقاعات السريعة التي غالبا ما تستثمر في المشاهد (الكوميدية) ، او موسيقى الضربات الحادة التي يظهر استخدامها في المسرحيات التعبيرية ، او بعض التجارب المسرحية الحديثة . وهنا تصبح الموسيقى التصويرية علامة كبرى ، وتظهر وحدات الايقاع تابعا لها ، حسب ما يتسلمه المتلقي ، على الرغم من ان الموسيقى اعدت اساسا لتدعيم الموقف الذي تمر به الشخصية ، او تبغي فيه التعبير عن فعل ما .

ولعل المؤثرات الصوتية ، تأخذ ذات التأثير الايقاعي ، فوقع الخطى ، او صوت ماكنة القطار ، او هطول المطر ، او صوت الرياح العاتية ، كل ذلك ينمي احساسا بطبيعة الايقاع العام الذي يسود المشهد ، ويدعم هذا الاحساس بما تتركه وحدات منظومة الالقاء من تأثير في بناء ايقاع مكمل متوافق مع ايقاع المؤثر الصوتي ، ان لم يكن حسيا محضا ، فبالضرورة يكون ذهنيا.

ومن خلال ما تقدم نستطيع ان نتلمس الفعل التركيبي لمنظومة القاء الممثل ، عبر تزامنها مع كل علامة من علامات العرض ، ومن المؤكد ان المواقف الدرامية المتعددة التي

تكون العرض ، تفرض ظهور علامات الالقاء مع نسق علامي او اكثر ، وعليه فـــأن المتلقـــي يستقبل دفقات العرض ، كلا لا انفصام بين اجزائه ، فينبني موقفه انطلاقا من الملكـــة الجماليـــة التي ايقظتها تلك الدفقات في ذاكرته ، المستفزة بذلك الكم العلامي المرسل عبر قنوات الاتصـــال السمعية والبصرية ، والتي بتالفها انتجت دوالا ايقاعية تنشط بناء ايقاعيا ذهنيـــا ، يقـــود الفعـــل الدرامي ويوجهه ، مفجرا الايقاع العام للعرض . فكل المعطيات (التقنية) للغة النص ، والالقـــاء ، وعلامات العرض الاخرى ، اصبحت (حاملا) لبذرة البناء الايقـــاعي الـــذي اصطنعـــه (نـــص المؤلف-نص العرض) ليبني الايقاع الاهم ، في (نص المتلقي) ، وهو ما يبعث في العرض حياته الدلالية والجمالية . ووحدات الايقاع المتنوعة تلك ، هي التي تساهم في بناء توقعـــات المتلقيـــن وتثرى متعتهم ، فلكل شخصية ايقاعها الخاص ، تميزها ، ردود افعالها ، ونظام حركتها ، وعـــبر تفجرات الحركة ، السمعية او البصرية ، بأتجاه الذروة ، يمكن ان تشكل كل علامة بحـــد ذاتـــها ايقاعا مضافا ، يتنامى بفعل انصهاره مع باقي الوحدات الايقاعية ، وتتناوب تلك الوحـــدات فـــي قدرتها التأثيرية ، فحين يضعف تأثير احدها ، تنشط اخرى لتصبح حاملا اساسيا لوحدات البنـــاء الايقاعي ، بتدعيم من باقي العلامات . ومثالنا في ذلك ، المشهد الاخير مـــن مســـرحية (بســـتان الكرز)للكاتب (انطوان تشيخوف)(٦:ص١٣٤-١٣٥) ، حيث تتجاذب العرض ، انواع مختلفة مـــن الوحدات الايقاعية ، تنمو تزامنيا في نسق درامي دال :

فيرس : (يقترب من الباب . يدير الاكرة)مغلق...//رحلوا //(يجلس على الاريكـــة) نســـوني // لابأس // سأجلس هنا // اخشى ان يكون ليونيد اندريتش قد نسى ان يلبس فراءه // وســـافر فـــي المعطف // (يتنهد قليلا) لم اتحقق من ذلك // (يتمتم بما يستحل فهمه) انقضت الحياة // كأنني لـــم اعش // (يرقد)سأرقد // لم يعد فيك رمق // لم يبق شيء // لاشيء // انت لم تعد تصلح لشـــيء .x

(يرقد بلا حراك .. يسمع صوت من بعيد .. كما لو كان من الســـماء ...صـــوت وتـــر ينقطـــع محتضرا وفاجعا .. يسود الهدوء .. وفقط تسمع من بعيد ضربات البلطة في الاشجار .. ويســـدل الستار .)

نلاحظ هنا وحدات ايقاعية متزامنة ، منسقة فيما بينها ، عبر علامـــات عـــدة . حركـــة الممثـــل المتثاقلة التي يتقمص خلالها شخصية (فيرس) العجوز ، القاؤه الذي مد اتصالا موحيـــا بالايقـــاع ذاته عبر وحدات الوقف المتكرر المتوسط (//) والتنغيم الهابط ()الذي فرضته طبيعـــة المشـــهد الدرامي ، بطء القائه الذي ينم عن اليأس والمرارة بعد ان بيعت الـــدار ، المؤثـــرات الصوتيـــة بضربات البلطة وهي تقطع اشجار بستان الكرز ، متحولة بذلك الى وحدات ايقاعية ، الفكرة التـــي رسمها المشهد تولد في ذهن المتلقي شعورا بالتعاطف مع الموقف العام المغلف بالحزن ، حيـــث

عبر عنه مؤثر صوتي اخر هو (انقطاع الوتر) ، بكل تلك العلامات يشمخ الايقاع البطي مهيمنا على هذا المشهد ، حاملا لكل دلالاته ، وبفعل جميع العلامات التي جرى التحدث عنها ، اضافة الى ما تحققه علامات اخرى ، مثل اضاءة المشهد ، الموسيقى التصويرية ، والتي لابد وانهما تنسجمان مع بنية الوحدات الايقاعية الاخرى . ولكن يبقى هنا ايقاع منظومة الالقاء في الجملة الحوارية هو الايقاع الاساس ، يدعمه ايقاع المؤثر الصوتي (ضربات البلطة) ، وفي نهاية الحوار يضمحل تأثير وحدات الالقاء لتنمو وحدات المؤثرات الصوتية ، وحدات ايقاعية اساسية ضمن تركيبة وحدات الايقاع الدالة .

ويمكن تمثيل الموقف الدرامي ، بجملة من جمل العرض ، وتصبح كل العلامات ، مفردات تنظم بنيتها الخارجية . ولايكفي الركون الى دلالة كل مفردة بذاتها لاستكشاف بنيتها العميقة المعبرة عن دلالتها ، وانما تدرك عبر المحصلة الدلالية الناتجة عن الفعل التركيبي التزامني لجميع مفردات العرض . الا ان هناك فاعلا رئيسيا في كل جملة يمكن ان يتقدم الدلالة ويقودها ، وهنا يتجه النظر الى ديناميكية الاشارة ، او العلامة في المسرح ، في تبادل ادوارها ، فتارة تصبح هي الفاعل ، وتارة يظهر الحوار فاعلا رئيسيا حاملا للبؤرة الدلالية ، وتعمل كافة العلامات الاخرى ، وسائل اصطلح (كير ايلام) عليها وسائل (ابانة Ostension ، وتصدر) (٢:ص٤٩-٥٠) ، لدفع الوحدات الرئيسية الى البروز وتشخيص حامل الدلالة المركزي .

ومن خلال ما تقدم ، وانطلاقا من حقيقة الايقاع ، يمكن القول بأن العلامات الاكثر حركة في موقف بذاته ، هي الفاعل الاكثر اثارة في وصف كهذا ، وتصبح حاملا لبؤرة الدلالة الايقاعية سواء كانت علامة سمعية ، ام بصرية .

٢-٣ : خلاصة نتائج البحث

ومما تقدم ، يمكن اجمال النتائج على وفق المستويات التالية :

٢-٣-١ في مستوى الفعل التاثيري لمنظومة الالقاء في انتاج ايقاع العرض :

أ- ان الالقاء ، بوصفه منظومة عرض سمعية ، يضم علامات عدة ، تمتلك القدرة على انتاج وحدات ايقاعية ، وهي : (النبر- الوقف - الصمت - التنغيم -سرعةالالقاء).

ب-تظهرعلامات الالقاء في نسق تركيبي دلالي متزامن ، فاعل في انتاج الوحدات الايقاع .

ج- ان التحولات التي تطرأ على تلك العلامات ضمن منظومة الالقاء ، تولد انساقا ايقاعية مختلفة تساهم في بناء الشخصية ، وتنامي

افعالـها ، وتدفـع مسـار الحـدث ضمـن سـياقه الدرامـي ، وتفصـح عـن فكرة المسرحية ، أي انها عناصر متحركة .

د- ان الايقـاع ، مدلـول دهنـي ، تحققـه منظومـة الالقـاء بذاتـها ، بوصفـها حامل دال لوحداته.

هـ- لمنظومة الالقـاء ، قـدرة ايحائيـة عاليـة فـي رسـم صـورة ذهنيـة ذات ايقاع خاص ، عبر تنظيم عناصر الايقاع في الانتاج الدلالي لفعل ما .

٢-٣-٢ في المستوى التركيبي للعلامات السمعية والبصرية لبناء ايقاع العرض .

أ-ان وحدات بناء العرض المسـرحي ، كتلـة مؤتلفـة مـن علامـات (سـمعية - بصرية) قوامها كل ما هو على خشبة المسرح في موقف درامي معين.

ب-ان علامـات العـرض المتحركـة (الالقـاء - الحركـة الموضعيـة - الحركـة الانتقاليـة - الديكـور المتحـرك الاضـاءة المتحركـة - الموسـيقى التصويرية - المؤثـرات الصوتيـة)تمتلـك قـدرة اوسـع فـي انتـاج الوحـدات الايقاعيـة منـها الـى العلامـات الثابتـة (الماكيـاج - الازيـاء - الملحقـات - الديكور الثابت - الاضاءة الثابتة) .

ج-ان منظومة الالقـاء ، ذات الافعـال التركيبيـة المتحركـة ، تنشـط فـي انتـاج وحدات الايقاع في المسـرحيات التـي تعتمـد الحـوار بشـكل يفـوق قدرتـها في العروض التي تعتمد على العناصر البصرية .

د-كلما كـانت حركـة علامـة العـرض (السـمعية او البصريـة) اوسـع واشـد بروزا وتكـرارا كلمـا تقدمـت علـى بـاقي العلامـات فـي انتـاج وحـدات الايقـاع ، وتكـون بقيـة العلامـات مدعمـة لـها وسـاندة فـي بنـاء الايقـاع الموقف الدرامي .

٣- الاستنتاجات

ويصل الباحثان الى الاستنتاجات التالية :

٣-١ بالرغم من ان ايقاع العرض ،هو حاصل تركيب وحدات علاماته ، الا ان منظومة الالقـاء ، اشد قدرة على استيلاد ايقاع العرض ، من باقي العلامات وذلك بسبب طاقتها التوليديـة التحويلية ذات الانتاج العلامي الدلالي الواسع .

٣-٢ منظومة الالقاء ، لها فعل تاثيري متميز في انتاج وحدات ايقاع العرض سواء باعتبارها الوحدات البنائية الاساسية له ، او الساندة لباقي العلامات السمعية او البصرية ، حينما يظهر نشاطها في موقف ما ، وخاصة في المواقف الحوارية .

٣-٣ يمكن استثمار وحدات الالقاء في بناء الايقاع حتى في حالة المواقف التي تخلو من الحوار ، فالتنغيم الحاد ، الذي يظهر على هيئة اصوات انفعالية له اثر كبير في انتاج وحدات ايقاعية دالة

٤- التوصيات

يوصي الباحثان بما يلي :

٤-١ ايلاء القاء الممثل ، اهتماما كبيرا في رسم ايقاع الشخصية من جهة ، وايقاع الموقف الدرامي ، وصولا الى ايقاع العرض .

٤-٢ خلق التوافق والانسجام بين الوحدات الايقاعية لمنظومة الالقاء ، والوحدات الايقاعية لباقي الانساق العلامية في العرض المسرحي ، لبناء ايقاعه العام .

٤-٣ ضرورة بذل المزيد من الجهد ، لتدريب ، وتطوير القدرات الصوتية للممثل لخلق الاستعداد اللازم لاجراء التغيرات الصوتية المنسجمة ومسار البناء الايقاعي للموقف او العرض المسرحي

٤-٤ تنمية الاحساس العالي للممثل بالايقاع ، عبر تذوقه للموسيقى، وادراكه لعناصرها الفاعلة في بنائها الايقاعي .

٤-٥ الاهتمام بالتمرينات (الصوتية – الحركية) للممثلين ، وطلبة اقسام الفنون المسرحية لخلق القدرة على التوافق الايقاعي ، والابتعاد عن التدريبات الاحادية .

٥- المقترحات

يوصي الباحثان ، اجراء الدراسات التكميلية التالية :

٥-١ دراسة تطبيقية ، لوضع تمرينات صوتية –حركية فاعلة في تدريب الممثل .

٥-٢ دراسة عن بناء الوحدات الايقاعية بين عروض مسرح الكبار ومسرح الاطفال .

٥-٣ دراسة تقويمية عن اشكالات البناء الايقاعي في عروض المسرح العراقي .

قائمة المصادر والمراجع

١- ارسطو : فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، القاهرة : (مكتبة الانجلو المصرية) ، ١٩٧٧.

٢- ايلام ، كير: سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، ط١ ، بيروت : (المركز الثقافي العربي) ، ١٩٩٢

٣- باقر ، طه : ملحمة كلكامش ، ط٤ ، سلسلة دراسات (٢٠٢) ، بغداد : (وزارة الثقافة والاعلام -دار الحرية للطباعة) ، ١٩٨٠.

٤- بريشت ، برتولد : حياة غاليليه ، (مسرحية) ، تعريب بكر الشرقاوي ، بيروت : (دار الفكر الجديد-مطابع الامل) ، ١٩٧٣.

٥- بلبل ، فرحان : اصول الالقاء والالقاء المسرحي ، القاهرة : (مكتبة مدبولي) ، ١٩٩٦.

٦- تشيخوف ، انطوان : بستان الكرز ، ترجمة نجيب سرور ، سلسلة مسرحيات عالمية (٥٦) ، القاهرة : (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر-دار الكاتب العربي للطباعة والنشر) ، ١٩٦٨ .

٧- _____ : الشقيقات الثلاث، ترجمة نجيب سرور ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة : (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر)، ١٩٧٣.

٨- دورينمات ، فردريش : فلنمثل سترندبرغ ، (مسرحية) ، سلسلة المسرح العالمي (١) ، ترجمة سعيد حورانية ، بيروت : (دار الفارابي) ، ١٩٧٩.

٩- دين ، الكسندر : العناصر الاساسية لاخراج المسرحية ، ترجمة سامي عبد الحميد ، بغداد : (دار الحرية للطباعة) ، ١٩٧٢.

١٠- السالم ، مصطفى تركي : الالقاء في مسرح الطفل – بناء نظام مقترح ، اطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، بغداد : (جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة) ١٩٩٦.

١١-السيسي ، يوسف :دعوة الى الموسيقى ، عالم المعرفة (٤٦) ، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب)، ١٩٨١ .

١٢-شكسبير ، وليم : عطيل (مسرحية) ، ترجمة خليل مطران ، ط٤ ، القاهرة : (دار المعارف) ، د.ت .

١٣-شوقي ، احمد : مصرع كليوباترا (مسرحية) ، القاهرة : (دار المعارف) ، د.ت .

١٤-عبد الحميد سامي : ايقاع العرض المسرحي ، في : مجلة اسفار ، العدد (١٥) ، بغداد : (اتحاد الادباء الشباب) ، اذار ١٩٩٣ ، ص ص ٢٢-٢٧ .

١٥-غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، عالم المعرفة (١٤٦) ، الكويت (المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب) ، ١٩٩٠ .

١٦- فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الادبي ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٧ .

١٧- كافزان ، تادوز : العلامة في المسرح – مدخل الى – سيميولوجيا فن العرض ، ترجمة ماري الياس ، في : مجلة الحياة المسرحية ، ع (٣٤ -٣٥) ، دمشق : (وزارة الثقافة والارشاد القومي) .

١٨-ميليت ، فرد وجيرالدبنتلي : فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب ، بيروت : (دار الثقافة) ، ١٩٦٦ .

١٩-نيلمز ، هينتج : الاخراج المسرحي ، ترجمة امين سلامة ، القاهرة : (مكتبة الانجلو المصرية) ، ١٩٦١

٢٠-هونزل ، جندريك : ديناميكية الاشارة في المسرح ، ترجمة ادمير كورية ، في : مجلة الحياة المسرحية ، ع (٢٨ -٢٩) ، دمشق : (وزارة الثقافة والارشاد القومي) ، ١٩٨٧ .

٢١- Bendetti ,Robert L.: The Actor at Work, New Jersey, (Prentice-Hall), ١٩٧٩.

٢٢-Staub, August: Creating Theatre, Apaper Abstracted from The Book in The Same Title, Not Published, Translated by Sami A. Nuri, ١٩٧٦.

الأكاديمي

من مونادا الصورة إلى دراما الصورة

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

■ أن غاية البحث الحالي إعادة تأهيل علاقة المسرح من خلال الصورة لا الكلمة واكتشاف جذور مسرح الصورة وازدياد العناصر الدرامية فيه نحو أنماط جديدة (قائمة أو مقترحة) إلى الآفاق الثرية الكبرى التي يمكن المسرح الصورة أن يتطور فيها باعتباره مكونا جوهريا للدراما ومحركا أساسيا لها باتجاه آفاق أوسع في الوقت نفسه.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٥/١٨ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٦/١

اهمية البحث

تكمن أهمية البحث في محاولته اعادة صياغة علاقة المسرح بالشعر من خلال الصورة وليس من خلال الكلمة والحوار .

كما ان هذا البحث يؤكد تلازم مرجعيات اخرى لمسرح الصورة من غير الشعر هي الفن التشكيلي والسينما ومساهمة هذين الفنين حديثا في نشوء هذا المسرح . وبعبارة اخرى يحاول البحث الافصاح عن حقيقة جديدة وهي ان السينما اللاحقة تحفيز وتكوين مسرح من خلال الفن التشكيلي واعطى الفن السينمائي حديثا الزخم الكبير لظهوره كتيار نشط .

في هذا الجذر الثلاثي لمسرح الصورة (الشعر ، الرسم ، السينما) تكمن اهمية البحث وفي اعادة صيغة الجذر بين هذه المكونات يحاول البحث وضع مسرح الصورة في صيغة تكوينية جديدة .

مشكلة البحث

يحاول البحث تسليط الضوء على الجذور التي نشأ منها مسرح الصورة كما يحاول ان يرسم علاقة جديدة للمسرح مع الشعر من خلال الصورة وكذلك ليفتح افاق نمو جديدة لانماط مسرحية كامنة في مسرح الصورة يمكن تشكلها وفق درجات من النمو تبدأ بالمسرح السحري وتمر بالمسرح المرآوي لتصل الى المسرح الشعائري .

حدود البحث

يشكل مسرح الصورة مركز هذا البحث وفي هذا المركز حاولنا رسم موناداً الصورة باعتبارها جوهرا ساكنا لمسرح الصورة ثم دراما الصورة باعتبارها جوهرا متحركا لمسرح الصورة واشتباكها في اطار تشكيل جوهر مسرح الصورة .

اما اطار البحث فيكمن في :

اولا : في جذور مسرح الصورة او مرجعياته وقد حددناه بثلاث مرجعيات هي (الشعر ، الرسم ، السينما) وحاولنا عقد علاقة جدلية جديدة بين هذه المرجعيات تاريخيا ووظيفة .

ثانيا : في افاق او انفتاحات مسرح الصورة مستقبلا وقد رأينا ان التصعيد الدرامي لمسرح الصورة يمكن ان يجعله حاضرا في ما اسميناه بالمسرح السينمائي والمسرح المرآوي واخيرا المسرح الشعائري الذي يعيد الى الذاكرة الجذر الاحتفالي الذي نشأ منه المسرح اصلا .

غاية البحث

اعادة تأهيل علاقة المسرح بالشعر من خلال الصورة لا الكلمة واكتشاف جذور مسرح الصورة وازدياد العناصر الدرامية فيه نحو انماطجديدة (قائمة او مقترحة) الى الافاق الثرية الكبرى التي يمكن لمسرح الصورة ان يتطور فيها بأعتباره مكونا جوهريا للدراما ومحركا اساسيا لها بأتجاه افاق اوسع في الوقت نفسه ، وبأأعتباره شحنة جماليا لا تيارا منعزلا معاديا ومتربصا لبقية التيارات المسرحية التي يتحشد بعضها بالكثير من عناصر الاويولوجيا وتقيم اسوارا خانقة حولها وضد التيارات الاخرى .

المقدمة

ينحدر المسرح من الشعر لا بأعتباره صراعا وتناقضا فحسب ، بل بأعتباره صورة تأخذ مادتها الاولى من تشكيل شعري منفذ بالكلمات وبذلك يمكن القول ان المسرح يتجذر في الشعر من خلال جذرين احدهما ينقل الحركة والصراع والاحتدام والتناقض والمضمون وهو الجذر الدرامي والجذر الاخر ينقل السكون والتشكيل والصياغة في اطار شكلي وهو الجذر الصوري وبذلك يكون المسرح في جوهره مزيجا من الدراما والصورة ولعلنا يمكن ان نقول ان المسرح هو (دراما الصورة) تحديدا حيث الصورة هنا شكل الحدث وصياغته .

لم تتطرق البحوث المسرحية المعاصرة كثيرا الى هذه االنقطة الحساسة فالمفهوم التقليدي البسيط عن الصورة مازال سائدا ومازال التنظير المسرحي مربكا امام صياغة حديثة اكثر جدية لمفهوم الصورة الذي يلعب دورا يكاد يفوق الصراع (الدراما) الذي كان سائدا طيلة الزمن الماضي والذي وسم المسرح بصياغة اشبه ما تكون بالنهائية وذبل مقابل ذلك مفهوم الصورة بل وكاد يندرج في حقول النسيان او في حقول اخرى خارج المسرح .

وبرغم ان المسرح الشرقي القديم يختلف في شكله ومضمونه عن المسرح اليوناني الا ان الينابيع السرية للمسرح الشرقي القديم ينبع اساسا من الدين والشعر فعشتار وتموز الرافديتين ودراما ايزيس واوزوريس المصرية كانتا مادة دين شعبية مصاغة بالشعر وبسبب التمثيل العفوي الجماهيري لكليهما فقد اخذ المسرح في بدء نشوئة شكلا احتفاليا وكان الدين والشعر جوهرا متداخلا له ويصلح مثل هذا التحديد ان يكون مقدمة لتخلص الدراما من طابعها الاحتفالي والتركيز على الطابع الدنيوي والخاص والشعري عند اليونان وهكذا بقي الشعر ايضا يعيد صياغة الدراما . ولن نبالغ اذا قلنا ان الصورة (التي هي نوع من انواع الاستعارة في الشعر) هي جوهر الشعر واساس تكوينه .

تكاد فكرة الهيولى والصورة وتلازمهما تشكل جوهر الفكر الارسطي الميتافيزيقي فهو يرى ان الجوهر ، وهو مركز مقولاته التسع يتكون من الهيولى والصورة ، والهيولى هي مادة العالم الاولى ، اما الصورة فهي شكلها وصيرورتها (والجوهر عند ارسطو يقال بمعان ثلاث اذ انه يطلق على الهيولى او المادة باعتبارها الموضوع الاول للصفات والاعراض ويطلق ثانيا على الصورة بأعتبارها هي ما يقوم الشيء ويجعل منه شيئا معينا ويطلق ثالثا على المركب من الهيولى من حيث ان الهيولى والصورة لاتوجد احداهما بنفسه او مفارقة للاخرى بل ان الموجود الحقيقي عند ارسطو هو المركب فيهما) (٢) .

ولأن ميتافيزيقيا ارسطو هي معرفة الجوهر لذلك يشكل مركب الهيولى / الصورة الموضوع الاساسي في هذه الميتافيزيقيا لكن ارسطو يرى ان (المركب من المادة والصورة جوهر متغير يختص بدراسته ودراسة تغيراته علم الطبيعة فما هو الجوهر الذي يدرسه علم ما بعد الطبيعة او الفلسفة الاولى ؟ يقول ارسطو ان الجوهر الذي يدرس في علم الطبيعة هو جوهر مفارق " أي ليس في مادة " وهو دائم غير زائل وثابت غير متحرك) (٢) .

تدرس ميتافيزيقيا ارسطو الجوهر الثابت (الله) وتدرس فيزياؤه الجوهر المتغير (الطبيعة) ، ولان الفن هو نوع من الفيزياء المضادة او المتداخلة على الطبيعة (اكثر من كونه ميتافيزياء ، فهو لذلك يتحاكم معها ويحاكمها ويخرج عليها احيانا باساليبها وحيانا باساليب يقترحها هو ، وعلى هذا الاساس يقترح الفن تلازما اخر للهيولى والصورة . انه على وجه التحديد يعيد بناء الجوهر الفيزيائي محاولا الصعود به الى جوهر ميتافيزيائي ، يصعب فصم الهيولى فيه عن الصورة او تحاول الصورة ان تشكل المركب الكلي للجوهر مستبعدا امكانية تغلب الهيولى باعتباره مادة فعلا او مادة بدائية .. اما الصورة فهي رقي وتصاعد الهيولى الى شكل ان الفنون ، والمسح في طليعتها ، تحاول ان تعيد اقتراح تشكيل المادة الخام للعالم وتقديمها وفق صيغة تضادية او خارجية على العالم المكبل بقانون الحتم والصيرورة المنضبطة) ان الشيء الاساسي الذي يشعر به أي دارس مجتهد للفلسفة التقليدية فصلها المدرسي واحانا العقلي بين الصورة والمادة ولكننا لا نرى مثل هذا الشي في المدارس الاحقة عليها (ومن هنا ندرك ان من يتفلسف وفقا للاصول الفلسفية لن يشعر بوجود أي انفصال بين المادة والصورة ، وان كان الانسان ميالا رغم كل ذلك – كما لاحظنا – الى الصور الشعورية التي تترآءى له في الحدس ، والى الصور الفكرية التي تظهر له في القضايا . ولكن حتى بعد ملاحظة وجود مثل هذين الميلين ، علينا ان نشعر بوجود وحدة لاتنفصم بين المضمون والصورة ، هذا يفسر مما نتعرض له من تردد مستمر بين الصورة واللاصورة ، والروح تحيا في هذا التردد الدائم) (٣) . ويكاد هذا ينطبق على مشكلات الفكر

والفلسفة تماما لكننا مع مشكلات الفن لانلتزم بالكثير من هذا حيث اننا في فيزياء مضادة او فيزياء مقترحة مثل الفن عموما وفن المسرح بشكل خاص يمكننا تقديم افتراضات كاملة حول فصل الصورة عن المضمون بل ويدعونا الامر ضمنا الى العمل على خلق صورة او شكل لان الفن في اساسه لايستدعي حلا لمشكلات روحية وعقلية بل هو يخلق مجالا او شكلا لوجودها . ولتمظهرات هذا الوجود المختلفة عبر صور واشكال مقترحة فـ(اليونانيون قد صوروا كل شيء على غرار العمل الفني او الشيء المصنوع . فبدت مادة التمثال لهم وفقا لذلك هي الرخام . ولكن الرخام نفسه ليس مادة اولية . انه مادة ذات صورة او مادة مشكلة ، والمادة الاولية الاصلية الخالية من كل صورة كانت بحق شيئا غير محدد ، لان كل تحديد يعتمد على الصورة . ولقد ذكر افلاطون اننا لانستطيع رؤية ما اسماه بالمكان او المادة الا اعتمادا على نوع من الاستدلال غير المشروع او (المنحرف)) (٤) . ومن هذا التوتر بين المادة وصورتها ينهض الوجود باعتباره قدرا حتميا صيروريا او ينهض الفن بعد الوجود باعتباره اقتراحا صوريا يشكل المادة وفق ما يريد (وهذا الاساس غير المحدد للاشياء ، على حد قول افلاطون ، شيء دائم الحركة ، تبعا لما قال ارسطو ، ولكن هذه الحركة ترمي الى اتجاهين . فهي اما تمثل رغبة في تحقيق صورة ، واما تمثل تمردا عليها . ومن ثم تكون فكرة ارسطو عن المادة قد اعتمدت على امتزاج نظرتين متضاربتين اليها احداهما تمثل المادة في حالة تطلع الى الصورة ، والاخرى تمثلها في حالة تمرد عليها . الاولى تنزع الى خلق اجسام عضوية واعمال فنية والاخرى تتنزع الى خلق مردة ومظاهر للصدفة) (٥) ان التصور الهام للجوهر لم يتحقق بعد ارسطو الا على يد الفيلسوف ليبنتز الذي رأى في (المونادا) الجوهر الابدي الخالد للوجود ورأى انها بسيطة لا متناهية العدد (وانها تدرك العالم اجمع لانها محاكيات) للذات الالهية وكل منها مرآة للوجود لانه لما كانت الاشياء متصلة فليس يمكن ادراك جزء دون ادراك الكل . غير ان كل مونادا تدرك العالم من جهة خاصة بها ، فأن لها مجال ادراك متميز ولاتدرك ما يجاوزه الا من وجهة خاصة بها ،فان لها مجال ادراك متميز ولاتدرك ما يجاوزه الا ادراكا مختاطا .(٦) وهكذا تشكل المونادات صورا لا جوهرا لانها صادره من الجوهر الاول (الله) كما يقول لا يبتنز عندما يقرر ان (فوق المونادات المتناهيه توجد المونادا العظمى اللامتناهيه او الله) (٧) وان الله هو الذى خلق هذه المونادات ... وهذا يعنى تحديد ان الله هو الجوهر وقد ظهرت من الجوهر هذا صورا اسمها المونادات حيث (تؤلف المونادات مرايا او تعابير عن كون واحد : والفارق الوحيد بينها هو في تفاوت وضوح التعبير . لكن من الضرورى التسليم بوجود كثرة لا متناهي من المونادات ، فقانون الملا والاتصال يصدق على الصور بقدر ما يصدق علىالامتداد) (٨) وبذلك تصبح مونادا الصورة اساسا لخاق الكثير من المقترحات او الاشكال التى يمكن ان يوضع الوجود فيها.

لكن هيغل يقدم لنا تصورا اخر عندما يقرر ان الصورة و المادة كايان مترابطان فهو يرى ان الشيء انشطر الى نصفين هما المادة والصورة ولكن ظهر الان ان كل نصف هو الكل لانه يحتوى على النصف الاخر فالصورة تشمل كل المادة ، والمادة تشمل كل الصورة لان المادة هى الفراغ الذى يتحد مع نفسه فى هويه واحدة ، انهاالنعكاس فى الذات الخاص بالشيء والصورة من ناحية اخرى هى الانعكاس فى الاخر الخاص بالشيء .

ولكن الانعكاس فى الاخر يمكن ان يتغير بالتبادل مع الانعكاس في الذات وعلى ذلك فالصورة باعتبارها انعكاسا في الاخر هي في نفس الوقت انعكاس الذات ، اعني هي المادة . والمادة باعتبارها انعكاسا في الذات هي في الوقت نفسه انعكاس في الاخر اعني هي الصورة . وعلى ذلك فالصورة هي الشيء كله لانها تشمل المادة والمادة هي الشيء كله لانها تشمل الصورة (٩) .

ان تحديد هيغل المذهل هذا يتيح لنا ان ننفذ منه ونقرر امكانية تشكيل منطقتين للفيزياء : الاولى منطقة الواقع حيث تكون المادة هي الشيء كله لانها تشمل الصورة والثانية منطقة الفن حيث تكون الصورة هي الشيء كله لانها تشمل المادة ، وهكذا يمسك الفن باشتراطه القوى عندما يكمل ما طرحه الواقع ويحاول الفن هنا ان يكون بديلا للعقل او الروح في مهمته امام المادة . لننظر بوضوح الى انقسام كل علم الى وجهين كوجه العملة متلازمين ، الوجه الاول مادي والثاني صوري (ولتختلف العلوم بعضها عن بعض من هذه الناحية الا في نسبة كل من هاتين الناحيتين الى الاخرى فبعضها اكثر صورية والبعض الاخر اكثر مادية) (١٠) .

ويبدو لنا ان العلوم وهي في وجهها المادي تجنح الى ان تكون علوما طبيعية وحسية ولكنها عندما تكون في الوجه الصوري تجنح الى ان تكون عقلية وبتصعيد العلوم الصورية نصل الى الاشكال التي هي اساس الفنون ، لكن الفن والشعر يبدوان مثل علوم ممزقة مزقتها حرية الصورة وعدم تشكلها وفق نسق يتجذر في المادة بل لقد قطعت صلتها بالجذر المادي الى حد ما واصبحت رهن الفنان او الشاعر ... لقد اصبحت نوعا من التمرد على اصولها البعيدة او فلنقل نوعا من اقتراح الخلق الجديد . واذا استعرضنا تعريف هاملتون للمنطق الصوري الذي هو جوهر العلم القديم فانه يرى (ان المنطق بالمعنى الصوري هو علم اتفاق العلم مع نفسه (Consistenq) فان في الفكر قانونا ضروريا هو قانون عدم التناقض) (١١) لذلك تصبح سمة الفن بتصعيده الصوري هو علم اختلاف الفكر مع نفسه ويصبح التناقض اساسا في الفن وهذا يصب في جوهر الدراما المبنية على الصراع او التناقض ... من هنا تشكل الصورة جوهر الدراما ومونادتها الاولى فهي ابسط تشكيل يتضمن الصراع والتناقض وستبنى على هذه المونادا طبقات الصراع الاعلى حتى نصل الى الصراع الاكبر ممثلا بالقضية وحدها . واذا كان المنطق

الصوري يمنحنا هذا التعقيب او الاجزاء فان المنطق الرمزي يقيدنا في جانبه الرياضي ويمنحنا الحركة في جانبه العلاماتي حيث تدخل العلامة (الرمز) كقوة اساسية دافعة زمحركة للصورة . ان استخدام نظام من الرموز غير المقيدة رياضيا داخل الصورة هو تطور كبير يدافع بالفن او الشعر الى احترام اعلى وهو ما سنبحثه لاحقا . لكننا يجب ان نعترف بان اعظم قفزة حصلت في فهم الصورة وتجذيرها الفعلي والنفسي كانت مع التيار الفينومينولوجي (الظاهراتي) فقد اقترب التصوير الفلسفي الفينومينولوجي كثيرا من الفن والشعر واصبحت الصورة رهينة الداخل البشري رغم مصدرها الخارجي (والنهج الفينومينولوجي يهتم اساسا وفي الدرجة الاولى بدراسة ووصف الماهيات المدركة والقائمة بالفعل في الشعور ، دون النظر الى الشروط الخارجية والعوامل الطبيعية التي تؤدي الى تكوين هذه المعطيات العقلية ، رغم انها هي السبب في ظهور هذه الصورة وتلك الماهيات في الشعور . واذا كان الرد الفينومينولوجي يكشف لنا عن الظواهر الخالصة للعالم المعلق جانبا ، ويبرز لنا حقيقة واهمية الانا المتعالي ، فان الرد الصوري يكشف لنا بعد ذلك عن الاشكال العقلية الجوهرية والماهيات الكلية الثابتة لهذا العالم ، كما تظهر حية في شعورنا الداخلي ، والتي سوف تكون موضوعا للوصف والتحليل الفينومينولوجي) (١٢) . في الشعور دون النظر الى الشروط الخارجية والعوامل الطبيعية التي تؤدي الى تكوين هذه المعطيات العقلية ، رغم انها هي السبب في ظهور هذه الصور وتلك الماهيات في الشعور . واذا كان الرد الفينومينولوجي يكشف عن الظواهر الخالصة للعالم المعلق جانبا ، ويبرز لنا حقيقة واهمية الانا المتعالي ، فان الرد الصوري يكشف لنا بعد ذلك عن الاشكال العقلية والجوهرية والماهيات الكلية الثابتة لهذا العالم ، كما تظهر حية في شعورنا الداخلي ، والتي سوف تكون موضوعا للوصف والتحليل الفينومينولوجي (١٢) وهكذا يضيف هوسرل العامل الذاتي لصورة المونادا اللابتنزية أي انه بالقدر الذي يدرك صلة الجوهر بالمونادا ولكنه يربطها بالذات الانسانية وهكذا تتعلق صورة المونادا بين خالق (الله) وبين مخلوق (الانسان) وعند ذاك تكتمل اطر وجودها (لذلك فان نقطة الانطلاق في الفينومينولوجيا لابد ان تكون من عالم الوقائع الحسية المادية ، ثم يلي ذلك وضع هذا العالم بين قوسين وتعليق الحكم على محتوياته ، لكي نتفرغ لفحص ماهياته الكلية وصوره العقلية كما تظهر حية في شعورنا الداخلي) (١٣) ، ان الصورة هنا تشكل الوعي العميق الزاخر بكل ما يحمله داخل الانسان ... أي ان الصورة هنا تكون نتيجة مرور الصورة الاولى للاشياء في طبقات التخليق والاعادة والتشكيل والاضافة والحذف حتى نجدها في اخر الطبقات صورة قد لاتمت بصلة الى اصلها المادي او صورتها الاولى وهذه الاضافة الكبرى لهوسرل فتحت الطريق كبيرا امام تقدم الفن والفن المسرحي بخاصة للاعتماد على الصورة باعتبارها مادة التخليق الاساس اضافة الى بذرتها المونادية الاولى للدراما (كونها

البذرة الدراسية الاولى) من هذه النقطة تحديدا يتحرك الوعي الفني الجديد باتجاه ترسيخ الصورة لا في شكلها الارسطي البسيط بل في شكلها الظاهراتي العميق ويتحول المخرج الى فيلسوف فني ظاهراتي ... او الى عالم جمال ظاهراتي اكثر منه محرك ممثلين ومقترح صيغة اخراج . لقد اعطى التصور الفينومينولوجي دفقا زاخرا عن ماهية الاشياء والاحداث التي تصادفنا والتي نود نقلها الى المستوى العقلي (في الفلسفة) او المستوى الفني (في المسرح) .

كان ذلك مقدمة فلسفية لمونادا الصورة امام المقدمة الجمالية فسنختار عامدين الفيلسوف هيدجر لخصوصية طرحه الجمالي اولا ولان جذوره الفينومينولوجيه اعطته القدرة على فهم جمال الفن باعتباره جزء من جمال الشعر وسنرى ان ابرز ما في طروحاته الجمالية هو اعتباره حركة الانسان الصانعة للتاريخ حركة صاعدة ونازلة بين الخفي والمستور والباطن وبين الواضح والمكشوف والمعلن (فاذا كانت الحقيقة هي ازاحة المستور واعلان تكشف ، وكان العمل الفني هو الاخر شكلا من اشكال الحقيقة ، فان العمل الفني بدوره ليس الاجمل المستور مكشوفا وان كان هذه المرة بالطرق الفنية ... ولهذا تدور النظرية الجمالية عند هيدجر حول محاور مجددة من شانها ان تظهر كيف ان الفن اعلان بحقيقة ، وتاتي هذه المحاور حول ماهية العمل الفني وماهية اللغة وماهية الشعر ، ومن ثم لايصبح علم الجمال عنده مجرد بحث اجوف في الصياغات الفنية بمعزل عن الانسان بل يصبح تكشيفا للانسان نفسه من خلال العمل الفني (١٤) . والفن المتحقق عنده في الصورة المعلنة المكشوفة ذات اصول وجذور باطنية عميقة ولذلك تكون الصورة الخلاقة التي يقيمها الفنان هي صور مشحونة وغنية وعميقة وبذلك يقترب هيدجر من فهم هوسرل وهما من ذات المنابع الظاهراتية الا ان هيدجر يمتاز بطرحه الجمالية وبمرجعيته الشعرية حيث يرى هيدجر الفنان من خلال الشاعر (والشعراء في رأيه مجازفون ومخاطرون لانهم الذين يساعدونَ على تفتح الوجود – ان اكثر المخاطرين هم الشعراء لكن الشعراء الذين تحول اغنيتهم وجودنا غير المحمي الى الانفتاح – ولهذا لايكون غناؤهم لهوا ولعبا اجوف ولهذا فان مهمتهم صعبة لان الغناء لايعود توسلا بل يجب ان يكون وجودا – فالشاعر ليس لاهيا ولايرفض الشعر للتكسب بل هو يحمل على عاتقه حمل الوجود واظهار الخفي منه – الخلق يعني حملا من المصدر ، والحمل من المصدر الاخذ على العاتق لما ينبع وحمل ماكان قد تلقاه الانسان – الشعراء عليهم ان يؤسسوا الوجود ووسيلتهم في اللغة) (١٥) وهو يرى ان الشاعر او الشعري مدفون في الخفي وما على الشاعر الا حمله من هناك واظهاره لنا وبذلك تكتمل الحياة الانسانية الحقة (ولهذا فان الهدف النهائي للانسان : الشعر ، لانه اذا تحقق جوهر الشعر تحقق جوهر الانسان واقام مسكنه حقا واحتمى مما هو فيه من عراء طوال التاريخ) ولكننا نتسائل حقا من هو الشاعر ؟ اليس هو الصانع من هيولى الخفاء او العماء (نمو السومرية تيامت البابلية ، نون

المصرية) صورا او اشكالا ، هذه الهيولى المنطرحة دون تحديد او تشكيل الصانع من جسدها لغة او شكلا منظورا ، الشاعر هنا ليس كاتب القصيدة فقط بل هو خلق الاشكال والصور ... هو الغائص .

في اعماق البحر الهيولى والملتقط لجزء منه معطيا اياه شكلا – صورة – لغة بعد ان كان لغطا – سديما عما ان اعطاء لغة او شكل لمادة الخفاء او الباطن المهولة هو غاية وجود الانسان ويتخذ الشعر بمعناه العميق جوهر الفن (وعلى هذا يكون الشعر هو لغة الفن ... ان الشعر تاسيس وبناء ولهذا يصبح الفن جمعية شعر لان الفن كله تاسيس وبناء والانسان لايبني الا لان يسكن ، فالسكنى هي جوهر التاسيس والبناء والشعر والانسان ، ان يصبح الشعر مأوى هذه هي الرسالة الكبرى للفنانين والمأوى لا يتحقق الا اذا نزعت الغربة عن عالم الانسان وانبثقت الحرية والاصالة ومن ثم تصبح رسالة الشعر رسالة الفن ، رسالة الانسان ازاحة الاغتراب وبث الانفتاح : العمل لا يكون عملا بالفعل الا عندما نمحو انفسنا من روتين حياتنا المعتاد ونتحرك في ذلك الذي يكشفه العمل حتى يجعل طبيعتنا نفسها تقف في حقيقة ما هو كائن) (١٧) ولاشك ان تشكيل الصورة هو اول عمل خلاق للشاعر والفنان لانها الموناد الاولى للعمل الابداعي ثم يعمل المسرحي بعد ذلك على تحريك او تصعيد هذه الموناد ليرقى بها الى دراما الصورة وبذلك يكون الشعر مجموعة صور مركبة بطريقة خلاقة ، والمسرح مجموعة صور متظافرة لخلق الدراما (ولهذا يمكننا ان نقول من خلال نظرية هيدجر الجمالية وان كان هو لم يقلها : ان الفن جميعه نوع من الحضور المسرحي فيه تنبعث الارض كأرض اغتراب تخفي الانفتاح ، وفيه ينبعث العالم كعالم انفتاح يحاول ان يقهر تخفي الارض ، وكل هذا يساعد على انتزاع الحقيقة فهي لن تأتي على طبق من فضة بل هي صراع وجدل لانها خفية ومحتجبة ... ولعل هيدجر قد استمد رايه الجمالي هنا من الفنان (دور) الذي يورد له هذه العبارة المفتاح لكل نظرة هيدجر الجمالية ((في الحقيقة يكمن الفن خفيا في الطبيعة ، وذلك الذي ينتزعها منها يمتلكها)) وكل هذا لكي يصبح الانسان حارس الارض وراعي الوجود) (١٨) .

من موناد الصورة الى دراما الصورة

ان الصورة الكامنة في جذور الشعراء والطبيعة لايمكن لها ان تظهر من مستواها الخفي الا بتحريكها دراميا ولذلك كانت مهمة تحويل الصورة من (موناد) الى (دراما) واحدة من اكبر مهمات الفنان المسرحي بدءا بالكاهن الطقوسي وانتهاء بالمخرج او عالم الجمال الظاهراتي كما اسميناه ، ومازال هذا التحويل ينطوي على الكثير من المفاجئات المدهشة التي بامكانها ان تغني العمل الدرامي وتبث فيه النشاط .

ان دراما الصورة خليط متصارع من الصوت والصورة والحدث والفضاء وبالامكان استخدام وسائل متعددة لاحداث الصراع الذي لابد منه لكي نحصل على الدراما .

تعمل الدراما على تخصيب الموناد المدفونة في جذور الكلمة او الطبيعة فهي تعطيها صفة زمنية ومكانية ووجودا مصطرعا مدا وكيفا ، ان التخصيب الذي تقوم به الدراما يتضمن خلقا واحياء للموناد وامداد لها بالحياة والقوة فقد (بدءا فن الدراما الديالكتيكي بمحاولاته التي اجراها بالدرجة الاولى في مجال الشكل وليس المضمون) (١٩) فقد تقافزت الاشكال لاحتواء المضامين المصطرعة ونتج عن ذلك اصطراع داخل الاشكال وجدل صار فيما بعد الصفة الملازمة لجوهر الدراما لدرجة ان كل تيار ولون مسرحي جديد كان يتميز بالطريقة او الشكل الذي يطرحه لا بالمضامين اعني تحديدا بطريقة عرض المضامين . استطاع انطوان ارتوفي بياني مسرح القسوة اعطاء صيغة حديثة لدراما الصورة في نفس الوقت ربطها بملاحم الشرق الدرامية القديمة (ان تدخل الصور والحركات سترقي الى الذواة من خلال صدام الاشياء ولحظات الصمت . والصرخات والايقاعات ، او في لغة مادية اصلية ذات اشارات لا كمامات . كما يجب ان يكون مفهوما اننا سندخل في كمية الحركات والصور ، المنظمية لوقت ما ، الصمت والايقاع وبعض الذبذبات المادية والاضطرابات المؤلفة من اشياء وحركات ايمانية وجدت حقا واستخدمت كذلك . ومن ثم يصح القول ان روح اقد الهيروغليفيات ستشرف على خلق هذه اللغة المسرحية الخالصة) (٢٠) ان هذا يعني بلغة هذا البحث ان موناد الصورة ستكون مركزا جدليا لما حولها من صوت وكلام وموسيقى واحداث وديكور وفضاء ومؤثرات وتحفظ هذه المركزية على قدر معقول من ثباتها ولكنها تظرم في حقيقته دراما الصورة ، (هذه الوسائل المؤلفة من قوة الالوان والاضواء والاصوات التي تستخدم الذبذبات والدرجات والارتجاعات ، سواء في الايقاع الموسيقي ام في العبارة المحكية في النبرة الخاصة ام في انتشار الضوء عامة لاتستطيع ان تؤتي ثمارها الا باستخدام تنافر الاصوات (كما في الموسيقى) . ان الغنى الذي يمكن ان يؤديه اللغة لجعل الصورة ديالكتيكية او درامية لا يافت اليه سوى المهتمين بدراما الصورة ولذلك اصبح بامكان المخرج الذي يلقح الصورة او التشكيل باللغة انتاج سيل محترم من الصراعات والانماط الدرامية التي ترفع الصورة الى مستوى حركي متصاعد (لا نستطيع تعريف هذه اللغة بأمكاناتها في التعبير الدينامي في الفضاء في مقابل الامكانات التعبيرية للحوار المحكي . اما ما يمكن للمسرح ان ينتزعه من الكلمة هو امكاناته لتجاوز الكلمات والتطور في الفضاء ، والتاثير الاهتزازي المتفكك ذو الوقع الخاص في الاحساس ، هذه هي لحظة النبرات واللفظ الذي تتخذه الكلمة . هنا تتدخل (فضلا عن اللغة الاصوات السمعية) لغة الاشياء البصرية تتدخل الحركات والمواقف والايحاءات ، شريطة ان ترقى معانيها وكيانها المادي ، وترابطاتها ، الى ان تصبح

اشارات تفضي الى ضرب من الصرخات والاضواء ، والكلمات التي يوحي لفظها باصوات ينبغي له ان ينظمها الابجدية) (٢٢) .

ان قوى تخصيب مونادا الصورة وقوى جدل دراما الصورة وقوى ازاحة الصورة من المركز وعودتها وقوى التكرار كلها تتحشد باتجاه رفع دراما الصورة عوامل انفتاح كبيرة ستؤدي الى الوصول بدراما الصورة الى مستوى احتفالي مخصب وعميق كما سنرى لاحقا .

مرجعيات مسرح الصورة

رغم ان مسرح الصورة ينحدر من عائلية الدراما الا ان اصوله العميق تكمن في ثلاث جذور غير درامية بالمعنى المسرحي ، ساهم كل منها بدور معين في تكوين مسرح الصورة فالشعر كان الجذر الشامل الاول لمسرح الصورة ومازال هذا الجذر محتشدا في جانبيه الصوري اللغوي بالكثير من الاغوار والخامات التي يمكن ان تطور مسرح الصورة اما الرسم والفن التشكيلي عموما فهو الجذر الثاني لمسرح الصورة وقد بلغ ذروة عطائه لمسح الصورة في الفن الفوتوغرافي اما السينما فهي الجذر الذي يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها ، واذا تأملنا في هذا المثلث امكننا الاستعانة بهيغل لاعادة ترتيبه وفق الجدل الهيغلي كما نرى فالمثلث الجدلي الاول المكون من الشعر والرسم والدراما انتج دراما الصورة بحالتها الديناميكية اما المثلث الجدلي الثاني فيتالف من دراما الصورة (وهي في الصيرورة) مع السينما لينتج مسرح الصورة وهكذا يتشكل مسرح الصورة جدلي بتظافر خلاق بين اربعة فنون انسانية عريقة هي الشعر والرسم والدراما ثم السينما . ان مسرح الصورة يشبه شجرة وارفة تمد جذورها في هذه الفنون وتأخذ منها .

لقد كانت دراما الصورة موجودة في اشكال مستترة قبل ظهور السينما لكن السينما استطاعت ان تطلق دراما الصورة في شكل تيار معلن اسمه مسرح الصورة ويتناسب هذا تاريخيا مع الاحداث الفنية التي رافقة هذه العملية .

لقد كانت دراما الصورة الشكل الخفي او المستتر لمسرح الصورة وكانت تضطرم في عموم المشهد المسرحي العالمي ... ولكن ظهور المدارس والتيارات المسرحية الحديثة اعطى لكل تيار طبيعته وشكله ، وقد تعطل ظهور مسرح الصورة حتى بعد ظهور فن السينما مباشرة لكن التاثيرات التي احدثتها السينما على المسرح كانت تحمل مثل هذا الحدث أي ظهور مسرح الصورة كتيار متميز يستمد اصوله من دراما الصورة في اصول بعيدة هي الشعر والرسم .

المرجع الشعري

منذ القصائد السومرية الاولى التي تعتمد على تكرار الصور (الذي كان هـــو ايقاعـــها الرئيس) ومرورا بهوارس الذي كتب كتاب (الشعر هو التصوير) وعبورا الى قصـــائد الـــهايكو اليابانية وانتهاء بقصائد الصورة وغيرها تتأكد علاقة الرسم بالشعر وتتجلى يوما بعد اخر اهميـــة الصورة بالشعر بالرغم من ان مصطلحات كاللغة والمخيلة والايقاع والرمز والاســـلوب والثيمـــة مازالت تعيد مناقشة ضرورة الشعر وغايته الا ان الصورة تشكل القاسم المشترك لـــها جميعـــا . كان ارسطو يقول ان الصورة (علامة العبقرية) عند الكاتب وكان ملارميـــة يعتبرهـــا (القـــوة المطلقة) في النص الشعري وقارن اندرية بريتون بعض الصور ب (الزلزال)وقاله ازرا بـــاواند ذات مرة (انه لمن الافضل للكاتب ان ينتج صورة واحدة طيلة حياته من ان يخلـــق كثـــيرا مـــن المجادلات الضخمة)، لقد كتب ليوناردو دافنشى (الرسم الشعر يرى ولا يسمع والشـــعر الرســـم يسمع ولا يرى) وهذه المعادلة كانت صالحة قبل دافنشي للبحث عن الفن يرى ويســـمع فكـــانت الدراما فهي تحديدا فن مسموع ومرئي تغذيها الصورة بالكلمة من ناحية الشعر والشعر بالتشـــكيل من ناحية الرسم ، لا حاجة بنا مطلقة الى التاكيد على العلاقة بين الدراما و الشعر فـــي مراحـــل نشوء الدراما لكننا نقول اذا كان الصراع هو الذي اعطى الشعر نموا دراميا فان

الصورة شكلته واعطته شيئا اخر بمشي مع الصراع ذلك هو تراتب الصـــورة وتلازمـــها مـــع المضمون الدرامي والصراع (ان سائر الاشكال الدرامية ماثلة في المكان كالرسم او التصويـــر او في الزمن كالموسيقى والشعر و هكذا فالرابط بين عناصر المكان والزمان يسمح بعدد غير محـــدد من التغييرات البنيوية بين الوحدة المكانية فى التنوع الايقاعي من جهة و بيـــن وحـــدة و تـــيرة السرعة و النغمة في تغييرات مرئية ى اوسع تنوعاتها مـــن جهـــة اخـــرى) (٢٣) ان اتحـــاد عنصري المكان و الزمان وبلغة فلسفية السكون والحركة هو جوهر العمل الدرامي وهو

بنيته فاذا ما عرفنا ان الرسم والشعر تبنى هذا الجوهر فسنلاحظ ان هذا الجوهـــر فـــى اساســـه صوري لانه يستمد منهما (الشعر والرسم) عنصر الصورة .

يرى فرانكلين روجرز (ان الاستعارة هي اداة الشاعر التي تتجاوب مع خط الرســـام ، وان لها اصولا في الغموض الذي يفضل على التشبيه ، وفى الادراك الحي الذي يصور اصنافـــا كائنة مختلفة تعير نفسها للاندماج وقد صرح والاس ستيفنز ان تفرعات التشابه تمده بالشـــيء و انها تبيح اندماج الشيء المتعدد داخل الوحد. ان كلمة ((التشابه)) التى استخدمها ســـتيفنز تؤكـــد على ما اسميته بجزيئات الشكل التحول في العنصرين من العلاقة الموضوعية) (٢٤) ويبـــدو ان تيار الاهتمام المتصاعد بالصورة اساسا للشعر وصل الى ذروته عند ازرابودد في مطلـــع هـــذا القرن مع المدرسة التصويرية وقد كان باوند يحاول ان يجعل من الصورة التي اساســـها الشـــعر

جذرا لفن جديد يجمع الفنون الاخرى وهذا ما اسماه بالدرامية (ان باوند يضع نفسه في محيط الفنون الجميلة ،في المفترق بين الادب التمثيلي المتنامي الاثر ،والفنون التشكيلية المتطورة بازدياد) (٢٥) وبذلك يكون ازرا باوند قد حاول صناعة ادب تمثيلي تصويري وهذا يعني لقاء ظافر بين الشاعر والمسرحي والرسام . لقد حدد باوند الموقف الدرامي (على انه اعترف بفن خاص بغية الوصول الى شيء مالا نستطيع الحصول عليه في اي فن اخر ان في اي فن كما يدعى صبغة اساسية وهى من المكونات الرئيسية التي تشترك مع المكونات الاخرى ، ففي صدد الشكل واللون بتطلع الى فن الرسم ، اما بالنسبة الى الشكل فينبغي ان يكون ذا ابعاد ثلاثة قياسا على النحت في حين انه محصن ينبغي يتعلق بالموسيقى اما الصورة فمردها الشعر) (٢٦).

المرجع التشكيلي

تكاد عين الانسان تشكل تشكيل اعلى جهاز وظيفي في رفعته ومتعته فهي مرآة الداخل والخارج معا تلتقي فيها صور الخارج وصور الاعماق والصورة التي تشكلها العين عن الاشياء هي الاحساس العميق بالحياة ومتعتها اعلى المتع وارفعها .. كان القديس اوغسطين يسميها (لذة العين الكبرى) وهكذا يرى الكسندر آليوت ان (العين ليست جهازا رخيصا سلبيا للاستقبال : بل هي ادارة تشكيل . البصر قوة تسقط الى الخارج من مركز الانسان واذا لم تبدلنا كذلك فما علينا الا ان نسال ضريرا او ان نغمض عيوننا . هل الرغبة في فتحها تشبه الرغبة في ادخال النور اليست تشبه ، اكثر من ذلك ، الرغبة في الخروج الى العراء ؟ ان الذهن ، عن طريق البصر يخرج الى العراء) (٢٦) ويتصل المرجع التشكيلي بالكتابة (التي تدون اللغة) حيث منشأ الكتابة صوري ويشهد على ذلك الكتابة المسمارية والهيروغلوفية في مرحلتها الصورية الاولى بل اننا نرجح ان منشا اللغة مرتبط بالتشكيل كذلك فالصياغة الصوتية للتعبير عن شيء ما منطلقة حتما من صورة لهذا الشيء .

لقد كانت الصورة اول الاشياء وبقيت الى اليوم الموناد الاولى لكل الفنون . ولاشك ان الصورة الحية في المسرح كانت دافعا كبيرا لاعتماتها كمؤثر اساس على التلقي وجعله يتفاضل مع الثيمة التي تريد المسرحية ايصالها .. ان الصورة التي يرسمها المخرج على المسرح صورة مؤثرة حافلة بالحياة والقوة وتربط مع الفضاء الذي تعرض فيه بوشائح قوة وجدل وتعتمد ايضا على قوى ومؤثرات من داخل الصورة نفسها كالالوان والملابس والديكور ويزداد المرجع التشكيلي توترا وقوة عندما يحاول تركيز نمط تشكيلي او نمط تشكيلي (ظهرت في تاريخ الفن التشكيلي)في عمل درامي واحد وينتج عن هذا الاجراء في غاية الدقة : وقد يستعمل الفن الفوتوغرافي عاملا في التاثير الصوري .. ولذلك ترى ان الحاجة لظهور المرجع التشكيلي

ازدادت مع ازدياد اهمية هذا الفن في مسرح الحياة الثقافية والفنية للقرن العشرين وبداءت القرائن تزداد بين تقنيات الرسم والشعر والمسرح كما يؤكد هذا فرانكلين روجرز (٢٧) ان الصورة ظلت تنافس الحوار من احد اعداد فرشة الصراع التي هي اساس الدراما واظن ان الصورة بدت كما لو انها تحتوي على امكانيات دفينة هائلة من الحوار الذي استنفذ اغراضه طيلة القرون الطويلة الماضية التي عاش المسرح عليها ... لقد بدأ عصر الصورة في المسرح واصبح الحوار لماحا ذكيا مختزلا دالا بينما الصورة تفور مثل نبع باطني مليء بالاسرار وستعمل السينما على اغناء هذا المفهوم وتطويره كما سنرى .

مونادا المكان في البنية النصية

في رواية هنري بوسكو "بائع التحف" يوجد بناء مكاني مدور ذو ممرات تنفتح عليها اربعة ابواب وفي الابواب تمتد اربعة ممرات ونرى ان قراءة المكان هنا ذات اثر لاحلام المتاهة في البنية المعمارية لهذه الابواب والممرات وتتصل بمتاهة الممرات ذات الهواء الثقيل ابنية ممدودة وكنائس هي مستودع الاسرار وهكذا القبوة في هذه الرواية كمكان ذي طابع حلمي معقد لذا فان القاريء هنا يستكشف عبر الاحلام التي يتصل بعضها بالعذاب الذي يمارس في الممرات والاخر يتصل بالطابع المدهش للامكنة المشيدة تحت الارض وقد يجد القاريء نفسه في حيرة وضياع كاملين ما بين الواقعي والمجازي فهو في البداية لاتتضح له بشكل كافي ضرورات هذا التعقيد الهندسي للمكان وهنا يكون التحليل الظاهراتي مؤثرا ، لذا فان علينا كقراء ان نخلق في دواخلنا الكبرياء القارئة التي سوف تمنحنا الوهم باننا نشارك المؤلف في طوبوغرافية المكان وتعقيداته ، فالمؤلف عندما يصف لنا المكان يقدم لنا صورة مركزية محددة في زاوية هي في خطوطها العريضة مناورات العالم السفلي هذه العلاقة المتحركة لهندسة المكان وجغرافيته تجسدت في متاهات الروح وحيرة الابطال وسط ضياع هذا المكان من خلال شبكة الممرات المعقدة انه مكان مملؤ بالاسرار مكان من خلاله الخوف والقلق والعذاب ،وعندما نتابع تطور المكان ودراميته فاننا سننسب المكان الى العالم السفلي ذي الجذور الكونية لهذا فان قراءة المكان تمنحنا امتدادا من الارض الى السماء ، المكان يمتلك العبودية لبرج يرتفع من اعمق الكائن الانساني وطابع الحلم الذي يسكنه .

في "هاملت" شكسبير شكلت القلعة بؤرة المكان ووحشته وفجيعة موت الانسان داخلها وخارجها مسكونان بروح القتل والترقب والدم . القلعة كانت هنا ابتكار لقرن سابق وقد منحت القلعة في "هاملت" للمكان تنويعا للمواقف الدرامية المخلخلة ميتافيزيقيا للوجود الانساني لهاملت . القلعة اعطت للمكان حسا اكبر بالكونية .

وفي "ماكبث" تتكرر القلعة جاثمة سحابة العراء وبؤرة الدم من خلال الساحرات الثلاثة والغرفة المحاصرة والتي اشبه بقارة من الدم ، الشبح ، بقعة الدم .الخنجر الذي يلوح لهم والذي تشرب بالدم . المكان هنا قد احتوى الاحداث ، ارعبها وصعدها الى ذروة الصراع المغلق النذير الاول ونبؤة الموت المعلن وقرارة النفي كانت تعلن تراجيدية الكون عندما اعلن " لير توزيع مملكته على بناته الثلاث _ قلعة القصر كانت التصاريس الموجعة واتون الاحداث المكان كالح مضبب بالحزن ويعلن باستمرار قدوم عاصفة من الدم . القلعة في "لير"محتدمه بالموت فشموعها كلها مطفاة و"لير" بريء اليد في منصبه الكبير بحيث ان فضائله سترافع كملائكة ملسنة بالابواب.

المكان عند شكسبير يحتدم في داخله الزمن ، القدر ، الوجود ، العدم ، التعثر داخل مسارات الزمن الاتي . انه حمى مستمرة تتعذب في داخله الشخصيات ويتعذب هو المكان ايضا المكان ينمو ويتطور وفي بنيته الدرامية خطوط منفاته من الهندسة وطوبوغرافية المسح . انه نص داخل النص ، دراما داخل دراما صراع داخل الصراع .

المكان وقراءته عند كتاب اللامعقول هو ذكريات مستعارة تتعارض مع معطيات الابعاد الهندسية انها مهندسة بالهذيان والخوف من الماضي ويتداخل في ابعاده أي المكان استعادة الذكريات والم الماضي والخوف من الموت . المكان عندهم هو القبر ، الفجيعة ، السرية التي لانعرف سرها . المكان عندهم يركز الوجود داخل حدود تمنح الشخصيات حماية مؤقتة من الخوف والقلق والموت وهو الرؤيا السوداء للوجود الانساني للشخصيات ، كما ان هناك قوى تتبدى في المكان وعمقه التراجيدي لاتمر عبر دوائر المعرفة ، المغلقة انه المكان المعادي ، مكان الكراهية والصراع انه كابوس الاشياء التى تفزع وباستمرار .

اما المكان عند تشيخوف فهو ماجا للماضي لاينسى انه ماوى الاحلام احلام الشخصيات في احلام يقظتها الحقيقة المكان عنده حجز للزمن في تسريع ذاكرته .

ان حلم اليقظة ينقل الحالم خارج العالم الماشر الى عالم يحمل سمة اللانهائية من هنا ندل الى عالم الكاتب المسرحي هارولد بنتر . فالمكان عنده احتماء الذات داخله ، الاحتماء من الخارج ولهذا فان الشخصيات تندثر في الداخل كي تعايش ذكريات الحماية والامن والاطمئنان وتمنح الماضي والحاضر والمستقبل ديناميات مختلفة وكثيرا ما تتداخل او تتعارض وفي احيان تنشط بعضها بعضا الداخل هو المكان الاليف ، هو جسد وروح عالم محمي بزمن موقت كما يشكل عنده رعبا وهلعا وعندما تقذف الشخصيات خارج احتمائها – الخارج – فانها ستسكن بروح العداء والخوف فالداخل والخارج عنده لا يمكن التخلي عنهما يحاصران الانسان في كل لحظات وجوده

الشخصيات يقهرها الخارج يواجهها بالعدوانية الوحشية تحاول دائما الافلات من ذلك الاسر المؤلم . تدخل الى الداخل مرة ثانية الا انها ستصادر حركيا سيحددها الداخل بهندسيته وحدوده المغلقة والتي هي اشبه بالقبر او انتظار الموت او تجميد وجودها الانساني ، الخارج عامر بالمخاوف ، تهديد مستمر للوجود الانساني وفنائه في كل لحظة . وفي مسرح سارتر يشكل المكان الوجود المستدير اى ان حركة الزمن داخله مستديرة تتكرر حركتها كلما تتكرر الاستدارة لاخلاص ولاهرب من الزمن كلاهما معذب للوجود .

لهذا فان الشخصيات يتطور صراعها الوجودي من خلال محاولات الافلات من الاسر الزماني والمكاني . المكان يشكل عدا تنازليا للوجود .المكان عنده يقع خارج الحدسية الهندسة .والشخصيات تتجه الى مركز المكان وبؤرته بحركة متكررة _ داخل _ خارج ، خارج_ داخل . تتداخل الحركة تتنافر ،تبتعد ، تتقارب . المكان داخلا او خارجا يشكل مصدر رعب للحرية والوجود لهذا فان الشخصيات السارترية عندما تتحرك داخل المكان لاتعرف هل هي تعدو نحو المركز ام تهرب منه .

اما المكانفي النص الافريقي فيشكل في معمارية الجلية ومنه تنطلق قدسية الاشياء ومجهولية المصير .القوة القدرية ضاغطة على الوجود المكاني في هذا المسرح كما انه يحمل النبل والسمو الروحي اللذين يعبران عن تنائي جميع تحديدات الوجودالمتناهي ونواقصه ولهذا فان الجليل الذي ينصهر مع الجمال ويتحول مباشرة الى جمال وهذا مايسبغ بالضرورة على الالهية طابعا من العظمة هالة من الوقار الازلي ان الروح المقدسة تهيمن بحريتها الجليلة وصفاتها الروحية على المكان وقدسيته .

المكان في هذا النص لايخضع لدليل هندسي خرائطي بل يتحرك ضمن منهجية الفلسفة وشبكاتها الاشكالوية وشفر وعلامات السميولوجيا .

المكان في هذا النص مؤول يتحرك ويتجه نحو جماليات الفلسفة ، انه وعاء فكري جمالي يقظ وباستمرار يوقظ من خلال علاماته كل عناصر البناء الدرامي الاخرى للنص .

انه نص داخل النص كما ان عناصره تشكل استغلالا للقوى التي تحرك بنية النص . كما ان تضاريس المكان ذات طبقات متعددة بمناخاتها النفسية والفكرية ، انه نظام تحول دائم يشغل وباستمرار كل مستويات وعناصر النص الدرامي انه كم من العلامات المنتشرة داخل الجسد الدرامي ... فالمكان لغة النص.

المرجع السينمائي

لاحاجة بنا الى التذكير بان الفن السينمائي نشأ اساسا من الفن الفوتغرافي ثم تطور جامعا عدة فنون في داخله لكن الصورة في الفن السينمائي تبقى سيدة الموقف .. الصورة المتحركة هذه المرة . وقد كان ظهور وتطور الفن السينمائي ايذانا بثورة كبيرة في مجال الفنون الدرامية وقد كان المسرح اكثر الفنون الدرامية احتكاكا وتداخلا مع السينما ... يميز مارسيل مارتن بين انواع الاستعارات والرموز في الفن السينمائي ويقصد بالاسعارات (تلاحم صورتين بواسطة التوليف بحيث تنتج عن مقابلة احداهما بالاخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج ،هدفها تسهيل التصوير وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفلم) . (٢٨) لكن مارتن يضع اهمية اكبر للرموز ويرى انها على نوعين الاول هو الرموز التشكيلية (أي لقطات تستطيع فيها حركة شيء او تكوين الصورة نفسها ان تذكرنا بحركة من نوع اخر او ان توحي الينا باحساس او بعاطفة) (٢٩) والنوع الثاني هو الرموز الدرامية (وهي تلك التي تلعب دورا مباشرا في الحدث وتساهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية) (٣٠) هذه الملاحظات من مارسيل مارتن تضعنا في صميم العلاقة بين الصورة والدراما .

ويبدو ان اكثر المفاهيم التي اثرت في مسرح الصورة والتي نزحت من السينما هو مفهوم عمق المجال ويعني (ترتيب الشخصيات او الاشياء على عدة ابعاد وجعلها تؤدي ادوارها بقدر الامكان طبقا لتقدير مسافي طولي على بعد الاشياء الموجودة بالؤخرة او الموجودة بالمقدمة البعد عن بعضها البعض ، وبقدر ما يكون الشيء الموجود في المقدمة اقرب من العدسة) (٣١) من المؤكد اننا لايمكن في عجالة كهذه البحث في دور السينما بالتاكيد على دور الصورة الدرامي وتاثير ذلك على المسرح ولكننا نؤكد وجود هذه العلاقة الكبيرة بل ونعزز ظهور مسرح الصورة كتيار مسرحي الى فن السينما تحديدا .

آفاق مسرح الصورة

يبدو لنا مسرح الصورة لحظة الشروع نقطة انطلاق قلقة لايمكن تمثلها كليا ولذلك نزعم انه لايوجد خالصا مستقرا وثابتا بل هو وثاب متداخل ومتمازج مع الوان اخرى شديدة الاحاطة به ، ولكن مسرح الصورة برغم قلقه وتوثبه الا انه يفتح افاقا محددة له انطلاقا من اعتماد جوهر الصورة ونحن لانزعم اننا سنسمح كل هذه الافاق ونحدد مساراتها وانواعها الا اننا نرى ان مسرح الصورة يفتح طريقا الى ثلاثة احتمالات مستمدة من الجوهر الصوري له والتي تحقق له توفر حضور هذا ، اننا نرى ان هناك امكانيات هائلة لان يستفيد المسرح الشعبي او الملحمي او التعبيري او الواقعي او مسرح القسوة او الغضب او مسرح البناتومايم او المونودراما او ... او

... من مسرح الصورة في جوهره لايندرج مع هذه التيارات المقننة فهو شحنة وقوة اكثر من كونه طريقة او اسلوب .. لكن ذلك لايمنع من نموه باتجاهات تناسب ايقاع الشحنة فيه مع بقاء الصورة جوهرا له . اننا نرى ان تصعيد مسرح الصورة صوريا يؤدي به الى ثلاثة انماط مقترحة في مسرح ، المرآة ، المسرح السينمائي،المسرح الشعائري .

مسرح المرآة

يمكننا ان نعد المسرح التقليدي منسجما الى حد كبير مع الفهم او التصور الديكارتي للعالم حيث يعبر عن (فكرة النظام في الفيزياء الكلاسيكية بـ "الشبكة الديكارتية" اذ يقع الزمن الى محور واحد (احداثي) والمسافة او الفراغ على المحور الثاني ، ويكن تصور حدث ما (واقعة) والكشف عن ترتيبه ، بايجاد المسافة التي سار فيها زمن معين . لقد تمكن "النظام الديكارتي" من النفاذ الى الفيزياء بكل اوجهها ، كما عاش كل ثورات الصيغ العلمية . وهو أي "النظام الديكارتي" شظوي في جوهره . فالخط يتكون من نقاط والسطح من خطوط ، والفواغ خطي متواصل واجزاء الى ما لانهاية . والزمن خطي ايضا . وتعادل النقطة في الفراغ المتواصل (لحظة) في الزمن المتواصل . وتعبر الفيزياء الحديثة عن خواص الحصة بالدالة مستخدما الاحداثيات الديكارتية . ورغم ان ترتيب الزمان في النسبة ليس مطلقا ، فقد ابقى على الوصف او الترتيب الديكارتي) (٣٢) ولكن هذا الترتيب الديكارتي لم يتلائم مع سعة ما اكتشفه العلم الحديث عن العالم والكون ولذلك تقدم ديفيد بوم بنظرية ما اسماه بـ(النظام الجديد للحقيقة) والذي يتضمن اكتشاف ما سمي بالمستوى الضمني الذي تكون فيه الاشياء المتناقضة غير متناقضة بل ان ايا منها هو انعكاس لنقيضه وان الاشياء عندما تخرج من هذا المستوى الضمني الى المستوى الظاهر او العياني فانها تكتسب الصيغة التي نعرفها بها فالعشوائية عند بوم (كانت تنطوي بطريقة على درجة لا عمق ولا ايحاء ولا مستوى ضمني لها ... هذه الصورة هي صورة مقطوعة الجذور وهي من مقترحات العادة لا من مقترحات الابداع .

لماذا تهزنا الصورة الجديدة ؟.. لانها ببساطة تحرك شيئا من المستوى الضمني (أي العميق او الباطني) لدينا هذا لانها هي بدورها نتاج هذا المستوى الضمني خلقها الفنان المخرج وبذلك تصبح مثل هذه الصورة مرآة للمستوى الضمني يكتشفه المخرج وبعيد اكتشافه المشاهد وهكذا . ان مسرح المرآة يهدم الجدران بين حقول الجماد والنبات والحيوان والانسان فهذه الحقول هي استبطانات متلاحقة لعام ضمني يصل الى العدم تحت عالم الجماد والذي هو بحر الطاقة التي تقفز فيها الاشياء فترى ، هذه الدراما المراوية تقضي دفعة واحدة على الفرق بين العقل والجنون وبين البدئية والحضارة وبين الحلم واليقظة وبين الحزن والفرح فلا نعود نعرف

هل نحن في هذه المناطق او اضدادها ، لقد عمقت المصطلحات والمفاهيم الهوة بين هذه الحالات وقد كانت متحدة تماما كما كانت الاشياء متحدة في الهيولى وكما كانت كواكب المجموعة الشمسية كتلة ساخنة واحدة وكما كانت الذكورة والانوثة وجهان لجسد واحد ... الخ.

المسرح السيميائي

يحتوي العمل المسرحي على تحشدات صوتية وصورية مصدرها العميق من الكون من صور واصوات يكون من مهمة الفنان الاساسية نقلها الى العمل المسرحي بصيغة صورية غير عادية ... هذا البرنامج الاستعادي للمخرج هو ما يجعلنا نبرر له كل احتمالات تدافق وتشابك العناصر التي يصعب لقاءها .. وهكذا تتحول الدراما الى مراة استعادية الى مراة كونية مصغرة وسنقول بطريقة اخرى ان الدراما تتحول الى كرة الساحل المدورة التي يرى فيها ما يريد .

يلتق السحر بعلوم المراة في انهما يشكلان طرفين متباعدين للحقيقة يلتقيان في نقطة واحدة من السحر التي هي "علم بدائي" ينمو العلم بشكل دائري حتى يلتقي بنقطة المراة التي هي "علم متقدم" وينبض في كليهما الاحساس العميق بالشمول والقوة والابدية ولذلك فان مراة العالم هي نفسها كرة الساحر والاثنان معا هما عينا الدراما لالتقاط الحقيقة العميقة ووضعها في صور او صورة . ان التصعيد العلمي للصورة يؤدي الى التصور المراوي بينما التصعيد السيميائي للصورة يؤدي الى التصور السحري وهكذا يلتقي العلم بالخرافة .لايمكننا ان نعد دراما الصورة الا نوعا من الدراما السحرية لا بوصفها طقسا بل بوصفها خرقا للقانون السائد او لقانون الطبيعة . ان السببية (العلية) التي هي جوهر (جوهر الفتيشية والطوطمية) وهكذا تتشكل هذه الاشياء وفق هذه القوة ويكاد المخرج هنا ان يكون مهندسا دقيقا لها وواعيا بغرائبيتها . ان الفن والشعر (ويقع الفن الدرامي بينهما) هي الحقول الوحيدة التي تتيح ممارسة السحر بالصورة والكلمات واذا كان السحر قد هرب من حياتنا العملية فانه وجد لنفسه مامنا اكبر في حقل الابداع . لقد اصبح السحر يمارس وكعلم كاذب وكفن صادق بعد ان كان يمارس كعلم كلي صادق فقط . تشبع ممارسة السحر في الفن حاجة الانسان لممارسة السحر بصورة عامة وتعطيه القدرة على ان يتحرر من الاوهام في الوقت نفسه ، فالسحر ينشط فطرة الانسان ويغذي تكوينه الروحي والجمالي ، ان تمسك الانسان بالدين وبالفن ثم بالسحر امور تمنعه من الفناء لانها تعطيه شحنة روحية هائلة ترفعه عن الحيوان الذي يتكاثر باعتباط او عن الكمبيوتر الذكي المنفذ دون معنا .

ان قوة التاثير الدرامي من خلال التشكيل الصوري ذات الطبع السيميائي تمد الدراما بقوة كبيرة يمكن هنا القول انها كذلك تمنع فن الدراما من الفناء او التحجر والموت لانها تنشط

اعماق الدراما الخلايا الديموزية السحرية والديونيزسية والباخوسية . الم يكن السحر نوعا من التمثيل ومحاولة التاثير على قوى الطبيعة وعلى الناس : ثم ان لا يقع هذا في صلب الدراما .

المسرح الشعائري

تصل الصورة الى اقصى غايتها عندما تتحول الى شعيرة شاملة وعندما تتشبع بروح الطقس والاحتفال ، فالصورة تشبه البذرة والشجرة المحملة بالثمار هي الصيغة الشعائرية للبذرة فهي صورة مركبة تدل على استيعاب الروح الجماعي من خلال الروح الفردي ولا تلعب الصورة هنا دور الموناد المركزية الوحيدة بل تتظافر معها اكثر من مونادا لخلق هذا الكيان المركب المتشعب الكبير .

في الدراما الشعائرية بلعب النص والمخرج والممثل والموسيقي والصوت والديكور والسينوغرافية ادوار متساوية في التاثير .

ان المسرح الشعائري لا يلغي التيارات المسرحية الاخرى او يهضمها ولكن يرثها بتعال لانه يجعل دراما الصورة اساسا ايقاعيا له حيث تتناوب القوى او الشحنات الصورية في جدل درامي لتحافظ على تماسك وتشابك كل الالوان والشعائر والطقوس المسرحية ويختلف للمسرح الشعائري عن المسرح الاحتفالي الذي دعا اليه مجموعة من الفنانين المغاربة وعلى راسهم المبدعون عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي ومحمد البهليس قي ان المسرح الشعائري يحتفظ بقوة صورية مركزية وايقاع صوري واضح . أي ان المسرح الشعائري يعتبر نفسه الامتداد الاحتفالي لمسرح الصورة وللمسرح السيميائي أي ان الايقاع الصوري هو اساس المسرح الشعائري ولكننا لاننكر وجود صلة بينهما خصوصا فيما يخص هذا الجانب الذي يقول عنه برشيد (تتمثل الاحتفالية على درجة عالية جدا من النظام .انها أي العشوائية غير موجود في نظو (بوم) انها فقط ، درجات من النظام مختلفة . ولفهم منطقي اوسع يضرب لنا المثال الاتي :

لو افترض احدهم ان الكون كل غير مجزاء فسوف لن يكون هناك معنى من القوم بان بعض اجزاء الكون منتظمة ولا والاخرى عشوائية ،فمثل تتناقض مع مسلمات (يوم) المتضمنة فكرة ان للكون (اجزاء) منظمة واخرى غير منظمة)(٣٣) وقد وضع هذا العالم مع مجموعة اخرى من العلماء في حقول البايولوجيا والطاقة تصورا مراويا جديدا للعام والكون وتقتضي النظريات المراوية للكون فهما شموليا لاجزئيا (ان تجربتنا المبكرة مع العالم هي تجربة ضمنية حركة براونية متزفقة ،حركة حاضرمغلف مكشوف فبالتعلم فقط مكتسب معرفة بواقع العالم التي نشترك في ادراكها والتي تحتوي على خط الزمن الديكارتي المقسم الى نقاط وعلى احساس باشياء واجزاء مستقرة ومنفصلة ومتواصلة .وهذه الجداول التي يمكن تشبيهها بخرائط هي التي تصف

وتؤلف ما يدعوه (بوم) النظام البن فاللغة خارطة تفصيلية على درجة من التطـــور طالمـــا انـــها تصور العالم على انه شظايا واجزاء منفصلة ومستقرة تنتظم بالمعرفة .

وفي شكلها المكتوب ،يمكن لهذه الخرائط ان تبقى كما هي لايمسها التغيير وان تسلم الى اجيال لاحقة ،لذا فان الحضارة تعادل درجات من (النظام البين) عالية جدا ، وربما كان ذلك هـــو السبب الذي يجعل الثقافات التي لاتعرف فن الكتابة ، ابتدءوا اقرب الى نوع من الادراك الحســي الضمني لاشياء تجري في بعضها البعض من الثقافات (المتحضرة) المتطورة لحضارتنـــا) (٣٤) وهكذا يصبح الطفل والشاعر والفنان هم اقرب الى الحقيقة حدسيا لانهم اقرب الى ادراك النظـــام الضمني الذي هو مادة العالم والتي يظهرها هؤلاء دون خوف ووجل . وهكذا يرى ديفيد بوم (ان العلم حقيقته اقرب ما تكون الى الفن ، وهو يتعامل مع الاشياء التي فيها لبس وغموض ، ونحـــن نسمي النظريات العلمية "اشكال فنية" بنيت لتتلائم مع التجربة العامة التـــي لايمكـــن ان تعطينـــا الامان الكامل) (٣٥) ان هذا الوعي الجذري بالعالم يفتح امام دراما الصورة افاقا للظهور لا مثيل لها . فالصورة لا تحمل ذاتها فقط بل تحمل معها انعكاسات كون كامل . ان الصـــورة المرآويـــة هي استبطان اشد غورا وشمولا بدائي) في نفس الوقت من السطح المنظور للصورة ولذلك يسعى المسرح الخلاق الذي قد نرى في عملية صدفة محصنة للاشارة الى كون ضمني عميق لا يدركـــه هو نفسه . ان اكبر اساءة للفن المسرحي هو وضع صور تقليدية العلم لاتعمـــل وفـــق المنطـــق المعروف في السحر بل تنهار العلاقة بين المقدمات والنتائج فتظهر ســـببية كاذبـــة او ســـببية لا منطقية (وباختصار فأن السحرنسق؟ كاذب او زائف للقانون الطبيعي مثلما هو موجـــه ، مضلـــل للسلوك : انه علم كاذب زائف بقدر ما هو فن عقيم . فاذا نظرنا اليه على انـــه نســـق للقـــانون الطبيعي أي تقرير القواعد التي تتحكم في تتابع الاحداث في العالم كله ، فانه يمكن تسميته حينذاك بالسحر النظري . اما اذا نظرنا اليه على انه مجموعة من القواعد والتقاليد التي يتبعها الناس فـــي تحديد اهدافهم فانه يمكن حينذاك تسميته بالسحر العملي) (٣٦) لكن الفنان المســـرحي يســـتخدمه استخداما واعيا من ناحية عدم حصوله على النتائج ذاتها وبذلـــك يســـتخدمه بالدرجـــة الاولـــى استخداما شكليا ليحقق المتعة والاستشعار للمتلقي بأن ثمة طقسا يذكر باعماق دفينة في الانســـان نعبر اولا عن المستوى الضمني العميق ثم عن اللاشعورالجمعي الذي يرثه الانسان عن ســـلالته ومجتمعه . عندما يقوم الدرامي بطقس سحري فانه ينتزع من اعماقنا صورا لاســـببية او ســـببية غير المنطقية او الكاذبة . تلك القابعة في اعماقنا لا وعينا وقد تكون هذه مصادر الدهشة والحلـــم والغرابة ان الصور وهي تتمثل السحر دراميا تعطي فنا فطريا داخل الى الدراما لا مـــن ناحيـــة الفن ولا من ناحية العلم بل تحديدا من ناحية العلم الكاذب الذي لم يكن مقصودا لا ان يكون كاذبـــا

بل لكي يسخر قوى الاشياء الطبيعية لصالح ارادة الساحر ولكي يظهر بالمقابل قوة الساحر وسيطرته على الكون .

ان الدراما السحرية ، او السيميائية المعنى الاشمل ، لا توصل لنا طقوسا سحرية ساذجة بل توصل لنا شحنة السحر عبر الصورة . الصورة غير التقليدية وغير النامية بفعل قوانين منطقية او وضعية ولذلك يصبح المخرج الدرامي ساحرا بالمعنى العميق لهذه الكلمة فهو خلاق مقترحات واشكال وصور متعاقبة تنتج من ذلك البئر السري للسيمياء يمكن للمسرح ان يضع نفسه في منطقة السيمياء اذا اعتمد صورا مستحيلة التحقيق بالوصف العادي . ان طبيعة السيمياء بكل وسعها هي تفاعل الاشياء مع بعضها دون حدود يعطي صورة عن الدراما المدهشة من خلال الصورة ، ان اختلاف الدراما السيميائية عن الدراما التقليدية تكمن في ان الاولى تمنحنا القدرة على مس طقسي قديم واضرام النار في صورغريبة فتيشية وطوطمية من نبع جمالي لاشعوري وخلق احتمالات شبه مستحيلة .

ان الدراما السيميائية لاتوصل لنا طقوسا سحرية ساذجة بل توصل لنا شحنة السحر عبر الصورة غير التقليدية وغير النامية بفعل قوانين منطقية او وضعية ولذلك يصبح المخرج الدرامي ساحرا . ان تصيد الصورة سيميائيا او سحريا سيقودنا الى نمط من بث الروح في الاشياء جميعا في شقها التشكيلي في تجربة اصلا . وهي تجربة جزئية وتقدمية . لانها اسقطت ثنائية الفن/الحياة ، وجعلت التشكيل –كفن– يصبح ملتحما وملتصقا بالحياة اليومية وبقضايا الناس واهتماماتهم فهي في المقام الاول لم تركز على اللوحة/الصورة كبنية قارة وثابتة ولكنها ركزت على الفعل (فعل رسم يرسم ونرسم وترسمون) (٣٧) ان المسرح الشعائري هو تحديدا الطقس الدرامي المركب للصورة وان هذا الافق ينفتح على السحر والسيمياء بالمعنى الصوري الذي حددناه ، كما ان مسرح المرآة الذي تنعكس على مادته صور العالم الضمني (الباطني) والكوني بعامة ولذلك تتظافر كل هذه القوى لقيامة دراما شعائرية متعالية .

وفي هذا النمط من الدراما لاتعود الاستفادة من حقل واحد او حقلين فقط مشروعة بل من جميع الحقول الفنية والعلمية والدينية والشعرية كلها تتماسك في كيان صوري احتفالي كبير (ان المسرح هو الصيرورة ، هو الكيمياء ، هو الانتقال بالاشياء من داخل هذه الاشياء وليس من خارجها – واي اصبع خارجي يمكن ان يظهر داخل الاحتفال المسرحي لابد وان يحول المسرح من فعل حي وتلقائي وصادق الى مجرد مسرح آلي للعرائس ، مسرح له دمى وخيوط واصابع خارجية تحرك هذه الدمى ، فلا مكان في المسرح الا للممثل . اما المؤلف والمخرج فلا وجود لهما الا خارج الفعل المسرحي) (٣٨) وهكذا تعود الصورة الى احضان الطبيعة بعد ان اشبعها الانسان بروحه وعقائده وطقوسه . وهكذا يدحرجها في خضم شامل وفي تعال ، مخصية ومليئة

بالحياة . لقد اصبحت موناداً الصورة الان في هذا البحر المتلاطم منتشرة في كل ذرة شـــعائرية درامية ، لقد اصبح هناك موناداً حية تعكس كل منها الحياة بأكملها . ونكاد بهذا الوصف نقـف على خاتمة قصوى اردناها للوصول بمسرح الاصورة الى ذروته .

الاستنتاجات والتوصيات

بعد متابعة الاصول الفلسفية والجمالية للصورة ولموناداً الصورة وتغلغل دراما الصـورة في الجذور الشعرية والفلسفية والسيميائية ظهر لنا ان مسرح الصورة -يتضمن امكانات تعبيريـة مخزونة هائلة يمكن لها ان تظهر في صيغة جدلية حية وتغنى المشهد المسرحي المعاصر وممـا يؤكد على ذلك امكانية ظهور هذا اللون او الشحنة المسرحية في مركـز التيـارات المسـرحية باعتباره مانحا اياها الانسجام والايقاع والدفق الصوري ومنظما التوازن بيـن متنـها الحـواري والثيمي ومتنها الصوري والمشهدي .

وقد وجدنا ان مسرح الصورة ينفتح على افاق ثرية خصبة يمكن ان تتحرك وفق نقـاط وابعاد كثيرة الا ان البحث اختار ثلاثة منها وهي مسرح المرآة والمسرح السـيميائي والمسـرح الشعائري بأعتبارها من نتائج تصعيد الدراما الصورية الى افاق ابعد واعلى . ويمكننا اجمالا:

١- التاكيد على الخلفية الفلسفية العميقة لمسرح الصورة وابعاده عن التلقي الشكلي المحصن ذات الطابع الاسطحي .

٢- التنوع في جذوره الشعرية والتشكيلية والسينمائية والتاكيد على حركة الجدل فيما بينها .

٣- البحث الدائب في امكانية انفتاح هذا اللون من المسرح على افاق اشد تركيبا واكثر غنى .

٤- اغناء البحث في امكانية ظهور تيارات مسرحية مرآوية وسيميائية وشعائرية .

٥- التعويل على قدرة مسرح الصورة الفائقة في شحن جميع الوان وتيارات المسـرح بطاقـات صورية تعبيرية هائلة .

المصادر

١- اصول ادب الحداثة ، مايكل .هـ .ليفنسين ،ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ،مراجعة د.فـائز جعفـر ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ١٩٩٢ .

٢- آفاق الفن ، الكسندر اليوت ، ترجمة جبرا أبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسـات والنشـر،ط٢ بـيروت ١٩٨٢ .

٣- تاريخ الفلسفة (القرن السابع عشر)اميل برهيية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دارالطليعة ، بيروت١٩٨٣ .

٤- تاريخ الفلسفة الحديثة ،يوسف كرم ،دار القلم، بيروت.

٥- تشريح الدراما ، مارتن اسلن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨ .

٦- دراسات ومذاهب ، د. محمد عزيز نظمي سالم الناشر مؤسسة شباب الجامعة الاسكندرية ١٩٨٨.

٧- الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين) ، سير جيمس فريزر ، ترجمة د. احمد ابو زيد ط١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.

٨- اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ترجمة سعد مكاوي ، مراجعة فريد المزاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .

٩- الشعر والرسم ، فرانكلن (د. روجرز) ، ترجمة مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ١٩٩٠.

١٠-الفينومينولوجيا عند هوسرل ، سماع رافع محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١ .

١١-علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، عالم الكتب ، بيروت.

١٢-الكون المرآة ، جون ب. بريجز ، ترجمة نهاد العبيدي ، مراجعة د. قدامة الملاح ، دار واسط للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ .

١٣-المسرح الاحتفالي ، عبد الكريم برشيد ، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والاعلان ، مصراته ١٩٩٠ .

١٤-المنهج الجدلي عند هيجل (دراسة لمنطق هيجل) ، د. امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، ط٢، بيروت ١٩٨٢ .

١٥-المنطق الصوري والرياضي ، د. عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، ط٢ ، الكويت ١٩٧٧ .

١٦-نظرية المسرح الحديث ، اريك بنتلي ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، الشؤون الثقافية العامة ، ط٢، بغداد ١٩٨٦ .

١٧-نظرية المسرح الملحمي ، برتولد بريخت ، ترجمة د. جميل نصيف ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٣ .

الأكاديمي

الفنان إسماعيل الشيخلي وبدايات المنظر المسرحي في العراق

د.ضياء أنور حبش

كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ يهدف البحث إلى إبراز دور الفنان الشيخلي في تطوير المنظر المسرحي في العراق، والتوصل إلى نتيجة هي مدى دور الشيخلي في تعزيز الأسس المهمة في بناء منظر مسرحي يعتمد العلمية في التصميم والتنفيذ ويتحدد البحث في فترة الخمسينات فقط والتي قام بها الشيخلي بالتصميم المنظري.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/١٠/٢ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/١١/١٥

المقدمة

ما من شك ما للمنظر المسرحي من أهمية في العرض المسرحي كونه واحد من العناصر المهمة في توصيل افكار المؤلف و المخرج وتقديم المكان بالشكل الواضح للمتلقي وكذلك للشخصيات المسرحية ، وفي العراق بدأت بوادر المنظر المسرحي بداية هذا القرن بشكل هامشي لاتأثير له كونه لايمثل الاستارة خلفية مرسومة يمكن ان تؤدي الغرض لعروض عدة ، ولكن بداية الخمسينات بدأ المنظر المسرحي يأخذ مكانته الصحيحة كعنصر فعال من عناصر العرض المسرحي وكان ذلك على يد الفنان التشكيلي اسماعيل الشيخلي بتصاميمه الستة والتي تعتبر الاساس الصحيح لتاريخ المنظر المسرحي المجسم المعتمد على الاسس الصحيحة كونه قد طور موهبته للرسم بالدرس ووسع قابلياته وملكاته الفنية بالمشاهدة والاطلاع والتخصص في بلد آخر هو فرنسا المختلف عن جو وبيئة بلده العراق ،فيطلع ويشاهد ويدرس ويتعلم لغة جديدة فتحت امامه ابواب المعرفة الجديدة .

والشيخلي دخل لتصميم المنظر المسرحي بخطى واثقة وفكر مبدع لخلق بيئة مسرحية جديدة لم تكن معروفة من قبل المسرحين والمتلقين ،وتسجل للشيخلي الريادة والتاسيس لهذا الفن علما انها لاتنطوي كثيرا على الاصالة والعمق لان عمق التجارب واصالتها لايتوفران للشخص عادة الا بعد مرورهما بادوار التلاقح والتفاعل والاصطراع الفني والفكري والجمالي ، وهذا ما تحقق فيما بعد على ايدي المصممين الجدد .

والبحث يشمل على خمسة فصول هو الاطار المنهجي والاطار النظري الذي يشمل الدراسات القريبة للبحث مع اسفر عنه الاطار النظري . والفصل الثالث هو اجراءات البحث وتحليل العينات والفصل الرابع النتائج ومناقشتها . اما الفصل الخامس الاخير فهو الاستنتاجات والتوصيات ثم ختم البحث بالمصادر والمراجع . والله الموفق .

الفصل الاول/الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

من المعروف ان الفنانين التشكيليين هم اول من بدأ بتصميم المنظر المسرحي في العراق ، وكان اولهم الراحل فائق حسن واسماعيل الشخيلي وبعدهما كاظم حيدر وسعد الطائي وسعدي الكعبي وسلمان البصري وحسن علوان ونجم حيدر وفاروق حسن ، واول المناظر المسرحية كانت الصورة الخلفية الكبيرة التي لاتعبر باحيان كثيرة عن احداث المسرحية وهي من رسم الفنانين التشكيليين المعروفين بتلك الفترة ، واستمر هذا الحال الى بداية الخمسينات حيث اكمل قسم من الموفدين للدراسة خارج الوطن دراستهم التخصصية في مجالي الفنون التشكيلية

والمسرحية لكي يبدوأ رحلة جديدة لتقديم الفن المسرحي الذي اخذ يكتسب القواعد والاسس الصحيحة لتقديمه وحاملين معهم افكار جديدة غير معروفة بالوسط المحلي .

ففي فترة الخمسينات شهدت الساحة الفنية حركة مسرحية قام بها الشباب المثقف العائد من خارج القطر اضافة الى انتشار الوعي الفني والمسرحي بين الافراد المحبين للفن المسرحي في داخل العراق ، ولا بد للمنظر المسرحي دور يساهم في اغناء العرض المسرحي المقدم بهذه الفترة معبرا ومساهما بالمرحلة المهمة التي يمر بها العراق .

والحاجة قائمة لهذه الدراسة من خلال اهمية المنظر المسرحي كعنصر من عناصر العرض المسرحي ودراسة المصممين الاوائل له في العراق .

والمشكلة قائمة في السؤال الاتي : هل كان للفنان اسماعيل الشيخلي دور في التصميم المنظري ؟ .

اهمية البحث

تأتي اهمية البحث من خلال توثيق حياة فنان تشكيلي معروف مثل اسماعيل الشيخلي ، كان له دور بارز في وضع الاسس الاولى في نشأة فن المنظر المسرحي في العراق ، مع دراسة اعماله في هذا المجال ومتناوليي فترة مهمة من تاريخ المسرح العراقي وهي فترة الخمسينات .

هدف البحث

هو ابراز دور الفنان الشيخلي في تطوير المنظر المسرحي في العراق ، والتوصل الى نتيجة هي مدى دور الشيخلي في تعزيز الاسس المهمة في بناء منظر مسرحي يعتمد العلمية في التصميم والتنفيذ .

حدود البحث

حدود البحث هي فترة الخمسينات فقط والتي قام بها الشيخلي بالتصميم المنظري .

تحديد المصطلحات

١-**الفنان :**

عرفه زكريا ابراهيم بأنه " الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الاستيطيقية الخاصة ، وفي مقدمتها واسطته التعبير وليست عبقرية الفنان في ان ينقل الواقع بأمانة ،وانما عبقريته في ان يعبر عن الواقع بعمق " (١) .

وعرفه آلان : " ان الفنان هو ذلك الصانع الذي يصطرع مع المادة ، لغة كانت ام حجارة ام اصباغا ام غير ذلك ، حتى يجبرها على ان تنثني وتنعطف تحت ايقاع ذبذباته الفكرية " (٢) .

وعرفه برجسون بأنه " ذلك الذي يصدر في عمله انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد في انفسنا احاسيس جديدة او عواطف لم يكن لنا بها عهد " (١) .

والباحث يتفق مع التعريف الثاني (الان) لانه يتفق مع مجريات البحث .

٢- المنظر المسرحي

عرفه حمادة "هو القطع المصنوعة من الخشب او القماش او نحوهما والمقامة في الغالب فوق خشبة المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي او خيالي او كليهما معا ، على ان ترتبط ايماءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة ، ولهذا فان الديكور المسرحي ليس فنا منفردا ، ولكنه يتعايش مع الفنون الاخرى" (٢) .

وتعرفه اصلان "فضاء يتالف ويعاد تأليفه بأستمرار وبناء يتطلب خلقه مشاركة المتفرج" (٣) .

ويعرفه حبش "بيئة مسرحية يخلقها المصمم معتمدا على وسائله الابداعية والتقنية والمعرفية ، اساسها البيئة التي نشأ فيها ضمن حدود مكان العرض المسرحي" (٤) .

والباحث يتفق مع التعريف الاخير كونه يتفق مع مجريات البحث .

الفصل الثاني/الاطار النظري

المبحث الاول/تطور العمارة والمنظر المسرحي

لازم المنظر المسرحي المعمار الذي يقدم عليه العمل المسرحي ، وهي حقيقة من بدايات نشأة المسرح ولحد الان بعد التطور الكبير في عملية بناء المعمار المسرحي وتطور اسس التصميم للمنظر المسرحي ودخول التقنيات الحديثة في عملية التصميم والتنفيذ .

بدايات المسرح الاغريقي كانت قد بدأها (شبس) الذي قدم نشاطه على عربة مرتفعة لغرض ان يراه ويسمعه الجميع وهم يحيطون به .

وللتطور الكبير في اسلوب تقديم العروض ، كان لابد من ايجاد اماكن خاصة بذلك تتسع الجماهير المحبة والمشاركة بهذه الاحتفالات السنوية ، فتم بناء المسرح الاغريقي الاول وخاصة بعد ظهور المؤلفين العظام (اسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدس) . وكان هذا المسرح بمعماره يلبي كل متطلبات العرض المسرحي ، فالمسرحيات لاتحتاج الا الى واجهة قصر او معبد وما شابه ذلك ، اضافة الى ما توصلوا اليه في مجال التصميم للمنظر وهو المنشور الثلاثي الذي رسم عليه ما يعبر عن المشهد التراجيدي والكوميدي من خلال دورانه حول نفسه على محور مركزي. وفي المسرحيات التي تتطلب تغير المكان استخدموا الابواب الخلفية الثلاثة من خلال دخول وخروج الشخصيات الى خشبة المسرح . وهناك استخدام ثالث هو استخدام الاله لخلق التأثيرات الخاصة والمتكونة من المنصة الرافعة المتحركة وتسمى (الاكليميا) مع اداة الرفع (١) .

اما في العصر الروماني فقد استمر الحال على ما كان بالعصر الاغريقي مع اضافة البهرجة في انشاء المعمار وما خلقه على منصته التمثيل بحيث تطورت الخصائص المعمارية

للمعمار المسرحي ، بأضافة "السقف الخشبي الذي يغطي المنصة والمجرى الواقعة في مقدمة "السقف الخشبي الذي يغطي المنصة والمجرى الواقعة في مقدمة المنصة وكانت تستعمل لآنزال الستارة" (١) من هذا تبين استخدام الرومان للستارة الامامية مع الستارة الخلفية .

التيار المسرحي الديني ظهر بعد التعاليم المشددة التي اصدرتها الكنيسة لمنع تقديم العروض المسرحية والتي اتصفت افكارها الهدامة ولغتها السمجة والبذيئة . فتبنت الكنيسة الحركة المسرحية من خلال المواضيع التي لاتخرج عن الاطار المتضمن وقصص الانبياء ومعجزات السيد المسيح واصحابه . فكان معمار الكنيسة المكان الملائم لهذه العروض بما تمتاز به الكنيسة من النقوش والزخارف الداخلية وغيرها .

في حدود القرن الرابع عشر تخلص المسرح من سطوة الكنيسة بأن انتقل الى الميادين والاسواق "تحول المسرح من مذابح الكنائس وسقائفها الى الاسواق العامة" (٢) مستخدما المسارح الخشبية .

استخدمت الستارة الخلفية المرسومة اول الامر بالقرن السادس عشر بمواضيع الجنة والنار والغيوم والقمر والشمس مستخدمين بعض التقنيات البسيطة على خشبة المسرح التي كانت مرتفعة عن مستوى جلوس المشاهدين .

وفي نفس القرن تم بناء اول معمار مسرحي يمتلك مواصفات المسارح القديمة اليونانية والرومانية وهو (المسرح الاولمبي) . ولكن المسرح الذي يمتلك ان يكون نموذجا للمسرح الحديث فهو مسرح (فارنس) وكان ذلك اوائل القرن السابع عشر في اوربا . وامتاز هذا المسوح بوجود فتحة المسرح المزخرفة والمؤطرة للصورة المسرحية التي امتلكت عناصر منظرية يمكن تحريكها بألية بسيطة جدا .

ويسجل للمصمم (فيليب دي لوثر بورغ) انه الاول في استخدام المناظر المجسمة الوهمية بواسطة قواعد المنظور واختيار الالوان مع الاضاءة البسيطة في حدود القرن الثامن عشر (١) .

تميز القرن التاسع عشر بالتمرد بمختلف مجالات الفن ومنها تصميم المنظر المسرحي ، فأتجه نحو الطبيعة وتقليدها بنقلها الى خشبة المسرح معتبرين المنظر المسرحي هو بيئة للاحداث والشخصيات وتمثل هذا الاتجاه عند بلاسكو والدوق مننجن واندريه انطوان .

وبعد ان دخل المسرح عصرا جديدا بأتخاذ اتجاه جديد هو الواقعية والتي سيطرت على كل اوربا ومؤكدين على ضرورة الجمع بين المنظر والتمثيل ، واهمية تقليد الواقع بما يخدم العمل المسرحي .

بعد ذلك ظهر المسرح بصورة جديدة مقتربا من الناس وهمومهم ومشاكلهم الخاصة والعامة مستخدما كل التقنيات الحديثة التي جاء بها العلم الحديث مع استخدام المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة وهذا ما فعله كويك وابيأ وماير هولد وبرخت وغيرهم (١) .

المبحث الثاني /موجز تاريخ الحركة المسرحية في العراق

العراق لم يخلو من بدايات قديمة لاشكال ذات طابع مسرحي ، وكان ذلك عند البابليين وهذا ما اكده الباحث محمد صبري من وجود المعمار المسرحي الذي يضمن تلك الاشكال الاحتفالية وهو المسرح البابلي الذي لم يزل قائما لحد الان (١) .

واشكال احتفالية اخرى قدمها الباحث زهير كاظم بالعصر العباسي ، واهمها الملاحم والحكايات والاسواق الادبية والسماجات وخيال الظل و القصخون وصولا الى الاحتفالية الكبرى بأستشهاد الحسين (ع) وصحبه في كربلاء وما تتضمنه من تقديم بعضا من عناصر العرض المسرحي (٢) .

ولكن هذه البدايات لم تكتمل بالشكل الذي يمكن ان تنطبق عليه مواصفات العرض المسرحي وبقيت ناقصة ومحددة الى حوالي الربع الاخير من القرن التاسع عشر .

الفترة الزمنية التي بدأت بعام ١٨٨٠ الى ١٩٢١ كانت اللبنة الاولى لتأسيس الحركة المسرحية في العراق ، فقد شهدت بدايات النشاط المسرحي وكان في مدينة الموصل على يد (نعوم فتح الله سحار) الذي احس بأن المسرح رسالة اجتماعية مهمة من خلالها يقدم المتعة والنصيحة بأعمال مترجمة بأطار محلي ، وتبنت هذا النشاط المدارس والنوادي الادبية والجمعيات .

ان التغييرات السياسية والاجتماعية في عشرينات هذا القرن قد تركت اثرها على مختلف نواحي الحياة ومنها الحركة المسرحية حيث "صدر اول قانون للجمعيات عام ١٩٢٢ الذي اجيزت بموجبه الفرق التمثيلية والجمعيات الفنية" (١) واول هذه الفرق هي "جمعية التمثيل العربي" لمؤسسها الفنان الرائد الملا حمادي التي قدمت اعمال على فكرة (القره قوز) اضافة الى فرق اخرى .

ولعل ابرز فرقة كان لها الاثر في بث النشاط المسرحي ، الفرقة التي اقترنت بأسم الفنان الرائد حقي الشبلي (الفرقة التمثيلية الوطنية) التي تأسست عام ١٩٢٧ . وفي عقد الثلاثينات تشكلت فرق مسرحية كثيرة زاولت نشاطها الى قيام الحرب الكونية الثانية التي اثرت على تواصل وتطور الحركة الفنية في العراق ، وبعد ان وضعت الحرب اوزارها شكلت فرق تمثيلية لمزاولة فن التمثيل وبعدد لابأس به عن الفترات السابقة ، استمرت تعمل تحت ظروف صعبة

مثل عدم توفر مكان العرض وقلة العنصر النسوي وعدم مساعدة الدولة لهم والضرائب التي تفرض عليهم .

اعتبر الباحث عبدالستار عبد ثابت البيضاني في بحثه الموسوم -المسرح العراقي حيثيات ووقائع في العرض المسرحي- ١٩٤٠-١٩٥٨ ، الفترة المحصورة بين ١٩٤٠ و ١٩٥٨ وهي ما "يمكن الاصطلاح عليها بمرحلة التأسيس العلمي الاولى في المسرح العراقي" (٢) هذه المرحلة من اهم المراحل ، والتي شهدت تناقضا وتنوعا وتجريبية وصراعا بين القيم التقليدية الموروثة وعلى رأسها الفنان حقي الشبلي ، والقيم الجديدة التي سعى المسرحيون الشباب المتخصصون في دراستهم للمسرح الى ارسائها لتكون الاساس لما بعدها .

ومما اثر على الحركة المسرحية العراقية من بدايتها وفيما بعد زيارة الفرق الاجنبية والعربية للعراق وهي :

١-الفرقة التمثيلية التابعة للجيش البريطاني .

٢-فرقة جوق التمثيل العربي المصري .

٣-فرقة الممثلة فاطمة رشدي ، حيث سافر معهم الفنان حقي الشبلي لغرض التعلم والدراسة .

٤-فرقة الممثل يوسف وهبي المشهورة بأسم (فرقة رمسيس) .

٥-تأسيس معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٠ "ان ولادة فرع التمثيل ، جاءت اعترافا بأهمية العمل المسرحي ، كونه حاجة ضرورية من حاجات الانسان ، كون التمثيل بكل انواعه والوانه هو ظاهرة حضارية لايمكن نكرانها او الاستغناء عنها بأي حال من الاحوال" (١) .

ولعل ابرز الوقائع السياسية في بداية العقد الرابع هي ثورة مايس عام ١٩٤١ التي الهبت الحماس الشعبي ضد الاستعمار البريطاني ولها الاثر الايجابي على الصعيد الوطني والقومي من خلال بلورة الوعي السياسي فهي "واحدة من ابرز الانتفاضات القومية في تاريخ العراق خلال فترة نضاله ضد الحكم الملكي والاستعماري البريطاني البغيض" (٢) ، والتي اثرت على مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والفنية والاقتصادية والتي دفعت الى تأسيس الفرق المسرحية .

وفي نهاية العقد الرابع أي ١٩٤٨ حيث تبلور الموقف الوطني للفنان العراقي في اتجاهين هما : فناني ملاهي ، وفنانين متثقفين اصبح مسرحهم بذرة لمناقشة مشاكل الانسان والهم الانساني من خلال الموضوعات الحياتية للفرد ، وتجلى ذلك في مسرحيات (نريد ان نحيا) و(مشكلة البطالة) و (فلوس) و (ماكو شغل) و (محامي زهكان) و (شهداء الوطنية) و (انا امك ياشاكر) وغيرها والتي ناقشت الجشع والاستغلال والبرجوازية والاضطهاد الطبقي . اضافة الى خلق مشاهد متذوق دفع الكتاب والعاملين بالحركة المسرحية للبحث عن مضامين تأخذ دورها

القيادي لتوعية الشعب من خلال المسرحيات (كلهم اولادي) و (يوليوس قيصر) و (الرجل الذي تزوج امرأة خرساء) و (اغنية القسم) و (المورد المسموم) و (شهرزاد) و (البخيل) و (الملاح البائس) و (صرخة الالم) وهي مسرحيات مترجمة او عربية باللغة الفصحى .

ان خلق الوعي السياسي لدى المشاهد ادى بالسلطة الحاكمة في حينها لمحاربة هذه الظاهرة الفنية حيث جاءت النتائج معكوسة حيث قلصت منم دور الارستقراطية الفكرية المسيطرة على نواحي الفكر والفن ، فقد ظهرت افكار سياسية يسارية في قيادة الوعي الثقافي من خلال مسرحيات (رأس الشليلة) و (الزبون في البيت) و (تأمر بيك) و (ست دراهم) و (لو بسراجين لو بالظلمة) و (نصيحة معلم) و (بسمارجحا) وغيرها ، مما خلق جمهور قد تعاطف مع هذه المسرحيات التي عرضت معاناته وهمومه بشكل واقعي وكوميدي ، وقد ابتعد الكاتب عن الاسفاف في تقديم المشكلة بشكل مفجع او مفرط بالكوميديا . مما ساعد على تأصيل مسرح شعبي غني بالدلالات الواقعية من جانب والجانب الثاني خلق موقف معادي للسلطة من هذا المسرح ترتاب منه وتحسب لكل عمل فيه موقف معادي لها بما تحمله من تلميحات سياسية ضدها يتبناها الجمهور بشكل ينسجم مع افكاره وهو سبب مباشر لترويج مسرح يوسف العاني ، وخالد الشواف وجاسم العبودي في مسرحية (الاسوار) التي عرضت عام ١٩٥٨ في قاعة الملك فيصل (قاعة الشعب) والتي حضرها الملك والوصي والوزراء وهي تصدي للسلطة بماتحمله من افكار تقدمية ثورية نفي على اثرها العبودي الى مدينة بدرة الحدودية . وهذه المسرحيات عكست حالة الخلق والابتكار والصدق بالتعبير ومعالجة المشكلات التي يطرحها الواقع وليس تصويرها بشكل مجرد وقد اهتموا بالمضمون وركزوا عليه مع بدايات الاهتمام بالشكل العام للعرض المسرحي . وبرزت بعض الظواهر في هذه الفترة منها سفر بعض خريجي المعاهد للتخصص امثال جاسم العبودي واسعد عبد الرزاق و جعفر السعدي وأبراهيم جلال واللذين أكدوا على تقديم اعمال مسرحية معتمدة اسس الاخراج الفني والاهتمام بالشكل من خلال الاهتمام بالحرفة المسرحية ، وتقديم العروض المترجمة حيث فاقت عدد المسرحيات المؤلفة اضافة الى تأسيس الفرق المسرحية ومنها فرقة المسرح الفني الحديث والتي قدمت عدد متميز من المسرحيات . كذلك فرق أخرى بعد ثورة تموز ١٩٥٨ . هذه الظواهر افرزت بعض المميزات منها التنوع في العروض المسرحية وظهور المسرحيات التاريخية شعرا ونثرا اضافة الى الاهتمام بقضايا الانسان والقضية الفلسطينية .

المبحث الثالث/المنظر المسرحي في العراق

لم يذكر شيء عن المنظر المسرحي واستخداماته في العروض المسرحية القديمة وانما اقتصر تقديم العرض في ساحات وقصور ذوي النفوذ بذلك الزمان ، ولكن الدلائل تشير ان

الاستخدام الاول للمنظر المسرحي جاء عبر الممارسات الفنية التي قامت بها بعض الفرق التابعة للمدارس المسيحية او الفرق الوافدة من خارج العراق بداية هذا القرن ، فالصحف كتبت عن ذلك وبينت روعة وجمال وأتقان الصورة المرسومة بدقة لغرض التعبير عن مكان الاحداث احيانا . وساد هذا التأثير وقلد كما قلد عموم الفن المسرحي بالعراق ، حيث قام بعض الرسامين برسم هذه الصورة الخلفية ومنهم الرسام (عبدالقادر بك الرسام) .

واستمر هذا الحال في عشرينات وثلاثينات واربعينات هذا القرن الا من بعض العروض المسرحية التي اكتسبت بعض الشروط الفنية من حيث تصميم المنظر المسرحي الذي عزز فكرة العرض . ويعود ذلك الى افتقار بغداد الى دور العرض المسرحي ، حيث كانت اماكن العرض هي ساحات المدارس والمقاهي او القاعات التي تفتقر الى ابسط الشروط الفنية لتقديم عرض مسرحي . وعدم وجود متخصصين بهذا المجال وعموم الفن المسرحي اضافة الى الكلف المادية التي كانت تشكل عائقا مهما في توفير المستلزمات الفنية للعرض المسرحي (١) .

ومن اللذين تركوا بصماتهم واضحة لهذه الفترة المذكورة هو الفنان الراحل فائق حسن الذي قام برسم الكثير من المناظر المسرحية للعروض المقدمة في اربعينات هذا القرن وبداية الخمسينات ، فقد كان فنانا ناجحا في تصوير مكان احداث المسرحية وكان "ينقل المكان والزمان واقعيا صحيحا " (٢) وما فعله قسم الفنون التشكيلية الذي لبى كل طلبات قسم الفنون المسرحية بمساعدة الاقسام الاخرى في معهد الفنون الجميلة في رسم واعداد المستلزمات الفنية لاستكمال عناصر العرض المسرحي ، وكان واحد من الاسباب التي دفعت الحركة المسرحية ومنها المنظر المسرحي الى التقدم والتطور لاغناء الحركة المسرحية .

لغرض الوقوف عند واقع انجازات تصميم المنظر المسرحي في فترة الخمسينات لابد للباحث من استعراض لبعض الاعمال المسرحية المختارة التي تبين ذلك الواقع للمنظر , واستعراض عملية تقديم العمل الفني حيث وصلت القناعة بأن التقنيات المسرحية ومنها المنظر المسرحي جزء مهم في اغناء العرض المسرحي بما يقدمه للمثل والمتلقي على حد سواء . ففي مسرحية (شهداء الوطنية)التي صمم منظرها الراحل فائق حسن بخبرة فنان تشكيلي والتي استطاع فيها ايجاد المكان المناسب للاحداث . وفي هذه المسرحية تم تسجيل سابقة من وضع الفنان الراحل ابراهيم جلال وهي تقليص زمن تغيير المنظر المسرحي من ربع ساعة الى ثلاثة دقائق بواسطة الفخات لربط الكواليس .

اما في مسرحية (فلوس) للمخرج جعفر السعدي والذي صمم منظرها كان المنظر فيها غير متقن في تحقيق الهدف العام للمسرحية من خلال التوزيع الهندسي لمفردات المنظر المسرحي على خشبة المسرح . ومسرحية (تؤمر بيك) لمخرجها جاسم العبودي كان المنظر

المسرحي من اهم العناصر المساهمة في تحقيق الايهام الواقعي في العرض ، فقد قدم معلومات هامة للمثل والمتلقي من خلال تشكيل وتهيئة الجو العام للمسرحية " فالديكور المجسم ذو الابعاد الواقعية الثلاثة الذي تحول الى بيئة للشخصيات وبروز المنظر مجسما في تفاصيله كما في الواقع " (١) . ومسرحية (البخيل) لمخرجها حقي الشبلي والذي صمم منظرها المسرحي الفنانة نزيهة سليم والمتضمن الاجواء الفرنسية في عصر لويس الرابع عشر الذي اقتبسته من المصادر التي تصور تلك الفترة ، ومع ذلك لم يكن واضح المعالم ولم يساعد المسرحية في خلق الاجواء العامة لمكان الاحداث ، اضافة الى عدم النجاح في توزيع مفردات المنظر بشكل منسجم (٢) . والمسرحيات الثلاث التي اخرجها جعفر السعدي ، وصمم منظرها وهي (الملاح البائس) و (هناك) و (صرخة الالم) ، ففي الاولى كان فيها المنظر المسرحي لم تنطبق الصورة مع هدف المسرحية . اضافة الى انه لم يقدم المكان الخاص بأحداث المسرحيات الثلاث بسبب ضيق خشبة المسرح ، كذلك عدم معرفة المصمم بهندسة المكان لغرض توفر الحس الهندسي والجمالي للمنظر المسرحي (٣) . وفي مسرحية (لو بالسراجين لو بالظلمة) التي اخرجها سامي عبد الحميد ، فقد بين المنظر المسرحي عن الحس التجريبي وروح الحداثة من خلال الرؤية الجديدة للمخرج نحو التجريد والابتكار ، فقد جاء المنظر بسيط بمفرداته واختزاله الشديد والذي يتناسب مع فكرة المسرحية ، فقد كان لغة أخرى يتحدث بها المخرج للمتلقي مع افتقار قاعة العرض للمستلزمات التقنية (١) وفي مسرحية (شهرزاد) لمخرجها حقي الشبلي والذي صمم منظرها المسرحي (الرسام خليل العزاوي) والذي قام بتنفيذ تعليمات المخرج ، لذلك جاء المنظر المسرحي عبارة عن مجموعة من القطع الكبيرة المحشوة على خشبة المسرح بغير انسجام او ترتيب ، فقد مهمته الاساسية في خلق المكان لغرض مساعدة الممثل والمتلقي في فهم هدف المسرحية ، وهذه سمة من سمات الراحل الشبلي الذي بقي محافظا على اسلوبه الكلاسيكي القديم في تطبيق كل ارشاداته فيما يخص عناصر العرض المسرحي من خلال "تأثره بأسلوب المخرج المصري الرائد عزيز عيد ، ابان دراسة الشبلي على يديه مبادىء التمثيل والاخراج عام ١٩٣٠ في مصر " (٢) . وفي مسرحية (المورد المسموم) لمخرجها بدري حسون فريد الذي نجح في تصميم منظرها متخذا الواقعية الممسرحة اسلوبا له في تصميم المنظر الذي قدم مكان الاحداث بشكل بسيط ومنسجم مع عناصر العرض الاخرى ، اضافة الى نجاحه في اختيار الاثاث البسيط بالوانه المنسجمة الجميلة .

مما جاء نستطيع القول بأن المنظر المسرحي في هذه الفترة قد اتخذ اتجاها جديدا ، وظهر استخدام بعض القطع المنظرية مع المنظر المرسوم ، علما ان بعض هذا الاستخدام للاثاث لم يكن موفقا في خلق الجو العام للعمل المسرحي ، بل اصبحت في احيان كثيرة سببا في عرقلة

حركة الممثل وضيق مساحة حركته ، كذلك كثرة مناطق التمثيل والتي لم يصل اليها الممثل بسبب زيادة هذه القطع المنظرية والتي وضعت فقط لملىء الفراغ على خشبة المسرح . ولايخفى افتقار قاعة العرض الى اجهزة الضوء الحديثة التي تساعد على اغناء العرض المسرحي ومساعدته في خلق الاجواء التي تتناسب مع احداث النص . ومع ذلك كانت هناك اعمال مسرحية كان للمنظر المسرحي دورا بارزا في أغناء العرض وتعتبر الاساس الاول في قيام فن جديد هو تصميم المنظر المسرحي ، ومنها الاعمال التي قام عينة البحث بوضع تصاميمها .

ما اسفر عنه الاطار النظري :

١- بالعهد الاغريقي كان المعمار المسرحي يلبي كل المتطلبات الخاصة بالعرض المسرحي .

٢- والعهد الروماني ازدادت البهرجة والتزويق لمعمار المسرح عموما .

٣- التيار الديني كسب المسرح وادخله الكنيسة يقدم مواضيعها في بيئتها الخاصة .

٤- استخدام الستارة الخلفية المرسومة كان بالقرن السادس عشر .

٥- يسجل للمصمم (فيليب دي لوثر بورغ) انه الاول في استخدام المناظر المجسمة على خشبة المسرح .

٦- التقنية الحديثة والتطور الكبير جعلت المنظر المسرحي عنصر مهم من عناصر العرض المسرحي .

٧- عرف المسرح بالعراق قديما ايام البابليين وكذلك في عهد الدولة العباسية ثم نهاية القرن التاسع عشر .

٨- بداية هذا القرن تم تشكيل عدد من الفرق المسرحية وخاصة بعد الزيارات الكثيرة للفرق الاجنبية والعربية .

٩- الرائد حقي الشبلي كان له الدور البارز في اغناء وتطوير الحركة المسرحية في العراق .

١٠- المنظر المسرحي في العراق اول الامر جاء عبر الممارسات الفنية التي قامت بها بعض الفرق الوافدة من الخارج .

١١- ما قام به الفنان التشكيلي برسم اللوحة الخلفية التي تعلق خلف الخشبة والتي لاتعبر دائما عن احداث المسرحية ، هي مساهمة للفن التشكيلي في ظهور المنظر المسرحي .

١٢- من الفنانين التشكيليين اللذين ساهموا في رسم المنظر المسرحي في فترة الاربعينات والخمسينات هم : فائق حسن و نزيهة سليم وحافظ الدروبي واسماعيل الشيخلي وغيرهم .

١٣- في فترة الخمسينات كانت هناك اعمال مسرحية اخذ فيها المنظر المسرحي دوره الحقيقي في العرض المسرحي وفتح افاق جديدة لممارسات منظرية مبدعة لاحقة .

الدراسات السابقة

هناك دراسة واحدة تناولت حياة فنان تشكيلي له مساهمة كبيرة في مجال التعليم المنظري وهو الراحل كاظم حيدر ، وتناوله بالبحث الباحث سامي علي الداود تحت عنوان " كاظم حيدر ودوره في تطور المنظر المسرحي في العراق " وهي رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٨٩ . تناول الباحث فيها اعمال الفنان كاظم حيدر المنظرية بالدراسة والتحليل في وقت تفتقر فيه ، المكتبات الى مثل هذه البحوث مع تناول فترة زمنية مهمة من تاريخ المسرح العراقي عامة وتاريخ المنظر المسرحي خاصة . كما بين الباحث الاضافة النوعية في مجال التصميم المنظري المعتمد على الاسس العلمية وتعامل المصمم مع النص الدرامي او العرض المسرحي . لذلك جاءت النتائج متوازنة مع الاهداف التي دعت الى ابراز الدور الذي قام به كاظم حيدر في تطور الحركة المسرحية عامة والمنظر المسرحي خاصة كذلك التأكيد على الدور الجمالي والفكري والفلسفي الذي قدمت المنظر المسرحي ضمن عناصر العرض كافة .

استفاد الباحث من الرسالة كونها دراسة جديدة من خلال الاطار النظري الغني بالمعلومات عن المنظر المسرحي ، كذلك طريقة تحليل العينات التي بينت مقدرة الفنان كاظم حيدر في هذا المجال .

الفصل الثالث

المبحث الاول/اجراءات البحث

يتضمن الفصل الثالث استعراضا للاجراءات التي اتخذت لغرض تحقيق اهداف البحث الرئيسية من خلال :

١- مجتمع البحث

ان مجتمع البحث هو الفنان اسماعيل الشيخلي ، وما قام به من وضع تصاميم منظرية للاعمال المسرحية في فترة الخمسينات .

٢-عينة البحث

ا ان عينة البحث هو مجتمعه ومجمل اعماله في مجال تصميم المنظر المسرحي وهي :

١-٢-١ يوليوس قيصر / وليم شكسبير / حقي الشبلي / ١٩٥٢ .

١-٢-٢ كلهم اولادي / اثر ملر / جاسم العبودي / ١٩٥٤ .

١-٢-٣ ست دراهم / يوسف العاني / ابراهيم جلال / ١٩٥٦ .

١-٢-٤ اغنية اتم /تشيخوف /ابراهيم جلال /١٩٥٦ .

١-٢-٥ الرجل الذي تزوج امرأة خرساء / اناتول فرانس / سامي عبدالحميد /١٩٥٦

١-٢-٦ انا امك ياشاكر /يوسف العاني / ابراهيم جلال /١٩٥٨ .

وقام الباحث بأخذ كل الاعمال آنفة الذكر .

٣- أدوات البحث

قام الباحث بأتخاذ ما اسفر عنه الاطار النظري معيارا من اجل تحليل الاعمال موضوع البحث .

٤- طرائق جمع المعلومات والبيانات :

استخدم الباحث الطريقة التاريخية والوصفية فيما عرضه في الاطار النظري ، اما طريقة تحليل اعمال مجتمع البحث وعينته فقد استخدم الباحث طريقة التحليل والتفسير والسرد التاريخي لحياته والتوصل الى النتائج ، بعد ما كتب عنه في الصحف والمجلات والرسائل الجامعية واجراء المقابلات الشخصية .

المبحث الثاني/الروافد المعرفية للشيخلي ليصبح فنانا ومصمما للمنظر المسرحي

ولد اسماعيل ابراهيم علي معروف الطيار الشيخلي في ١٩٢٤/٧/١ في بغداد-قهوة شكو-وهي من المناطق المعروفة بشعبيتها في جانب الرصافة . والده يعمل نجارا بشركة النفط ولم يكن نجارا عاديا بل فنانا استفاد من الاجانب اللذين يعمل معهم في تطوير قابلياته الابداعية من خلال ما يطلب منه عمله ونجارته بادواتهم الحديثة ونماذج غير معروفة محليا ، وهو ينفذها بكل حب ورغبة ، كذلك امتلك افكارا متفتحة لعشرته مع اناسا يحملون افكار مختلفة وتقاليد بعيدة عما عرفه مما انعكس ذلك على معاملته في محيط اسرته الصغيرة اثر بشكل غير مباشر على تصرفات عينة البحث وافكاره وهواياته من العلاقة الديمقراطية المنفتحة الخالية من التعصب والتي كانت سائدة ابان تلك الفترة لذلك عندما احس الوالد بوادر الموهبة والرغبة والحب للفن شجعه ووقف مع اسماعيل في بيئة ترى ان العمل بالفن هو خروجا عن المؤلوف كونه عمل المتدنيم من افراد المجتمع .

النشأة الاولى كانت في بغداد الى الصف الثالث الابتدائي وفيها كان اسماعيل متميزا عن آقرانه في رسم الصور والشخوص ، كثير اللعب بالاشكال الفنية وما ينتج عنها من اشكال جميلة ساعده على ذلك الادوات المتوفرة في دار والده وكذلك المواد الاولية لعمل هذه الاشكال . انتقل بعدها الى مدينة خانقين القريبة من مقر عمل والده فدرس الصف الرابع والخامس والسادس الابتدائي فيها متواصلا مع اعماله المحبة وتربية موهبته وفي خانقين تسجل اول مشاهدة له لعمل مسرحي جاء به الرائد حقي الشبلي لمدينة خانقين بعد ان استئذن من والده الذي سمح له بالزيارة لمعرفته الشخصية بالشبلي الذي كان من عائلة بغدادية معروفة . " ولكن العقاب كان قاسيا من مدير المدرسة الذي لم يرضى لطلاب مدرسته ان يرتادوا اماكن اللهو واللعب والملاهي " (١) .

في بغداد دخل المتوسطة ليكمل دراسته بمدارس عوينات والتسابيل والبتاوين ثم الرصافة ومديرها الاستاذ عبدالغني الجرجفجي الذي اعلن عن فتح معهد لتعليم الرسم والموسيقى والتمثيل (معهد الفنون) يدعوا فيه الموهوبين للتقديم اليه واكمال دراستهم . فعلا كان اسماعيل اول المسجلين والناجحين بالامتحان بعدان رسم لوحة عالمية كانت مرسومة على علبة الحلويات وكان آمر اقناع الوالد سهلا لان الدراسة سوف تكون قريبة من الرائد حقي الشبلي العائد قريبا من البعثة في فرنسا . تم ما اراد ان يكون فقد اكمل اسماعيل دراسته الفنية المسائية مع دراسته الاعدادية ويحصل على الشهادتين عام ٤٤ -١٩٤٥ وهو يقول "لي الشرف ان اكون بين افراد الدورة الاولى التي خرجها معهد الفنون الجميلة بشكل رسمي " (٢) .

يثبت اسماعيل جدارته مرة أخرى حين سافر الرعيل الاول للدراسة امثال حافظ الدروبي وعطا صبري وجواد سليم ليتركوا فراغا بهذا المجال .ويظهر مرة أخرى استاذه الجرجفجي الذي اصبح مديرا للمعارف في بغداد يدعوه ليكون مدرسا في الاعدادية المركزية الذي تخرج منها لتوه بدلا عن عطا صبري مع رفض مدير المدرسة لذلك بسبب صغر سن اسماعيل ولكنه نجح بتلك المهمة مدرسا ومساهما في النشاط المدرسي ومنه التمثيلي يعمل المناظر المسرحية ورسم لوحاتها ومن الاعمال التي قدمتها المدرسة بأشرافه هي مسرحيات (رأس الشليلة) و(عودة المهذب) وفي نفس الفترة قام برسم الصورة الخلفية التي تعلق في قاعة الملك فيصل الاول (قاعة الشعب) وبقيت لسنوات عدة بأشراف الاستاذ حقي الشبلي .

استمر مدرسا بالاعدادية لمدة سنتين ١٩٤٥-١٩٤٦ يعمل ويطور مواهبه من خلال النشاطات الكبيرة التي قدمتها المدرسة . بعدها نال نقل مدرسا في معهد الفنون الجميلة مع استاذه الراحل فائق حسن والذي يؤكد فضله عليه من خلال الاعمال المشتركة معه وطالبا يدرس على يديه . وكان ذلك عام ١٩٤٧ ، وفي هذه الفترة القصيرة بمعهد الفنون كان يرافق استاذه فائق حسن في تنفيذ الاعمال المنظرية للمسرحيات التي يقدمها معهد الفنون والتي زادته خبرة ومعرفة وحب لفن المسرح .

حصل على زمالة دراسية الى فرنسا للحصول على شهادة اعلى من البوزارت وسافر نهاية عام ١٩٤٧ . وفرنسا اجواء جديدة وعالم مختلف عن عالمه الصغير ، اراد ان يأخذ ويتعلم كل شيء ، فكل شيء جديدة عليه . باريس مدينة الفن وهو طالب فيها يدرس الفن التشكيلي ، وتعرف على السيدة سوزان الشيخلي التي اجبرته ان يتعرف على فنون اخرى مثل المسرح وفن الاوبرا بواسطة البطاقات المخفضة الاسعار فهو يسمع الموسيقى العالمية ويشاهد المسرح وتجاربه الحديثة وفن الاوبرا وتقنياتها الرائعة ويتعرف عن كثب بالمشاهير الذي نظروا للمسرح وللفن عامة ، مدركا ان فن المسرح هو ابو الفنون لما يحتويه من فنون عدة من خلال عناصر

العرض المسرحي ، عندها احب تصميم المنظر المسرحي الذي اعتمد قاعدة المنظور اساسا لـــها وهو االذي يدرس اسس الفن العالمي بمدينة الفن ومعاهدها التي اتخذت الاسس العلميـــة منـــهاجا لتدريس طلبتها . وتكون السيدة سوزان الشيخلي رفيقة الرحلة القادمة عونا له وسندا تبنـــي معـــه اساس البيت الزوجية ولعائلة سعيدة وتعزز موهبته ليكون واحدا من اعـــلام الحركـــة التشـــكيلية بالعراق .

بعد عودته من بلد دراسته عام ١٩٥٢ برفقة زوجته الفرنسية الاصل بدأ يعمـــل بجـــد وهمة يبدع ويجرب ويعلم ويشارك ويؤسس الجمعيات الفنية في ظل ظرف سياسي غير مســـتقر تمر به الامة العربية عامة والعراق خاصة . وبعد فأسماعيل الشيخلي الذي نشأ في بغداد نشأ معه حبه وموهبته للرسم التي طورها بسعيه للدرس والعلم مما وسع قابلياته وملكاته الفنيـــة ، وكـــون بيئة خاصة لنفسه عرف بها بين اقرانه ومعجبيه ، توج هذه المعرفة بمعرفة اخرى مـــن خـــلال دراسته في فرنسا ، فطعم معرفته بمعرفة اجنبية ومشاهدة غنية مما خلفوه العالميون لتكون قـــاعدة صلبة له في رحلته الفنية القادمة ، ولغة جديدة اضافة له من المعرفة الكثير ونورة افكاره بأفكـــار حديثة جعلت منه علما بين اقرانه بالفن التشكيلي وكان رائدا له في العراق ، ومساهما في تطويره من خلال مهنته التعليمية في معاهد وكليات الفن العراقية ، ومسؤولا عن دائرة الفنـــون ليضـــع اللبنات الاولى المرتكزة على قاعدة علمية لهذا الفن لعمر امتد من عقـــد العشـــرينات لحـــد الان ومشاركا ومسؤولا ومؤسسا للجمعيات الفنية العراقية والعربية والعالمية .

هو من الاوائل المؤسسين لفن المنظر المسرحي الذي بناه على اسسه العلميـــة وقواعـــد رياضية (قاعدة المنظور) وفكر مبدع لخلق بيئة مسرحية جديدة لم تكن معروفة من قبل ، وتسجل لفناننا سبق كونه دخل هذا الفن بخطى واثقة استفاد منه المسرحيون ومن موهبته وابداعه كونـــه تشكيلي ويمتلك الحس المسرحي ، واليه ينسب وضع ركائز فن المنظر المسرحي ، والمعـــروف ان طبيعة الريادة والتاسيس لاتنطوي على كثير من العمق والاصالة لان عمق التجارب واصالتـــها لايتوفران للشخص عادة الا بعد مرورهما بأدوار تلاقح والتفاعل والاصطراع الفنـــي والفكـــري والجمالي والمؤسس مهما كان دوره لا يقوى على وضع اكثر من لبنة او لبنات في الاساس ، امـــا نهوض البناء وتكامله فأنه يقع على اكتاف البناة من المتاخرين بعد ان تتوفر لديهم مـــن تجـــارب السابقين ما تفيد في تكوين ذلك البناء واشادته امثال كاظم حيدر وعباس علي جعفر وسعد الطـــائي وسعد الكعبي ونجم حيدر وغيرهم .

المبحث الثالث/تحليل اعمال عينة البحث

بعد عودة اسماعيل الشيخلي من بلد دراسته فرنسا مشبعا بالعلم والمعرفـــة والمشـــاهدة واكتساب الخبرة من بيئة واجواء مختلفة عن بيئته العراقية ، كان ذلك عام ١٩٥٢ وهـــو تـــواق

للعمل والابداع والتعليم لخدمة بلده في ظل ظروف خاصة يعيشها البلد ، فأضافة الى عودته مدرسا في معهد الفنون الجميلة ونشاطه الفني التشكيلي بالرسم ، اتجه اتجاها اخر وهو تصميم المنظر المسرحي الذي درس اسس اقامته على الخشبة حسب قاعدة المنظور والذي ابدع بها الشيخلي والف كتابا منهجيا لهذا الموضوع اسماه (المنظور) استفاد منه طلبة الفن عموما ، وكذلك المشاهدات الفنية الغنية بالابداع والتجديد للعروض المسرحية وغيرها والتي تركت في نفسه حبه لفن المسرح وحفزت البذرة القديمة للانبات والازهار بأعمال جيدة سوف يأتي الباحث على ذكرها ، وهو بذلك اراد ان يكون واحد من بين الاسرة المسرحية وينتمي اليها مصمما للمنظر المسرحي ، وفعلا كان له ذلك ، فكان من المؤسسين لفرقة المسرح الفني الحديث عام ١٩٥٤ . اضافة الى كونه تدريسي في معهد الفنون الجميلة والذي يقدم حفلاته السنوية المسرحية بتعاون كل الاقسام الفنية في المعهد كل حسب اختصاصه ، فكان الشيخلي مصمما للمنظر المسرحي لمسرحية (يوليوس قيصر) والتي اخرجها الرائد حقي الشبلي عام ١٩٥٢ وحكاية المسرحية معروفة كونها من تاليف الكاتب العالمي وليم شكسبير والتي تحكي قصة التآمر للوصول للسلطة على حساب كل القيم والتقاليد والاعراف الاجتماعية والاخلاقية . وقد عرف المؤلف المكان من خلال سرد حكاية المسرحية التي تدور في المعهد الروماني ، وان المكان يلعب دورا مهما في هذا العمل المسرحي وهي بديهية اقتنع بها المصمم واكدها المخرج الذي تبع الطريقة الكلاسيكية اسلوبا اخراجيا له ، من حيث تضخيم الاشياء وواقعيتها المنقولة من بطون الكتب لتأكيد حالة موجودة بتلك الفترة على خشبة المسرح لعظمة الموضوع الذي تعالجه مسرحية يوليوس قيصر والاحداث الجارية في القصور الملكية ولمؤلف كبير هو وليم شكسبير ، كل هذه الاشياء دفعت المصمم الى ان يكون التصميم للمنظر المسرحي بقيمة ما ذكر انفا ، فجاء وعظمة الامبراطورية الرومانية التي تناولت المسرحية واحدا من ملوكها ، فقد استخدم المصمم قاعدة المنظور لغرض التصميم ، وقد زاوج بين الستارة الخلفية المرسومة حسب قاعدة المنظور والمفردات المنظرية الموزعة على خشبة المسرح والتي أمتازت بالواقعية الممسرحة من نقل كل العلامات الدلالية اتي تؤشر بأن المنظر المسرحي يشير الى البيئة الرومانية .

فقام المصمم بتوزيع ثلاثة أعمدة رومانية على كل جانب من خشبة المسرح اليمين واليسار حتى تشكل مع الستارة المرسومة بموضوع (الكلولوزيم) أي حلبة المصارعة المعروفة بالعهد الروماني وتشكل القوة العظمة للامبراطورية الرومانية هذا التزاوج بين الاعمدة ورسم حلبة المصارعة خلق صورة تمتلك مواصفات الشكل المجسم لمكان الاحداث ، معزز بقاعدة من الارضية الخشبية المتحركة وعلى مستويات ثلاثة ساعدت المخرج على توزيع ممثليه كل حسب منصبه وصفته الاجتماعية فأن الشيخلي "كان يسهل عمل المخرج ، اذ استطاع ان يقدم

الامكانيات المتعددة لبناء الميزانين" (١) اضافة الى التماثيل المعمولة بشكل ممتاز والتي اضافت للمكان مهابة وعظمة تليق بمكان الاحداث الموصوفة بالنص المسرحي . فقد كانت خشبة المسرح هي "عالم مغلق محسوس هو الواقع ذاته" (٢) فقد ساعد المنظور الذي استعمل بشكل علمي وعملي لتصوير المكان بالشكل المقبول بمكان الاحداث كون "المنظور مبني على الوهم " (٣) .

نجح المصمم في خلق البيئة المسرحية فكان ذلك يشكل طفرة نوعية في حينه لما كان يقدم من مناظر مسرحية خالية من اسس التصميم المنظري ، وقد اظهر المصمم معرفته بعملية التصميم واستخدام مواهبه التشكيلية لخدمة خشبة المسرح وما يتشكل عليها من صورة هي بيئة احداث النص المقدم للجمهور والذي أثر على الممثل لكي يتقمص الشخصية المراد تمثيلها . . . وكان المنظر المسرحي لمسرحية يوليوس قيصر عنصرا مساعدا في نجاح المسرحية .

كلهم اولادي _ ارثر ملر _جاسم العبودي _١٩٥٤

شهدت فترة الخمسينات تقديم النصوص الاجنبية المترجمة من قبل الفرق المسرحية ، وجاسم العبودي احد الدارسين في امريكا فجاء بهذا النص الامريكي المترجم للكاتب المعروف ارثر ملر ومعالجة مشكلة قائمة جديدة ضمن تطورات الحياة الاجتماعية . فزمن المسرحية هي فترة الحرب العالمية الثانية ، وفكرة المسرحية هي التسابق بكسب المال بشتى الطرق وحتى على حساب اعز الناس . فالمسرحية تتناول موضوع واقعي دفع المصمم الشيخلي ومن خلال ما عرضه النص لفكرة المنظر بأن صمم منظر مسرحي واقعي ممسرح يتألف من طابقين واضعا نصب عينيه ان "لكل مسرحية ديكورها الخاص ، ولكل اسلوب في الكتابة طرازه الخاص ، لذلك يجب ان يتناسب المنظر وكيفية استخدامه مع فكرة المسرحية واسلوبها وعصرها" (١) ولغرض تحقيق الرؤيا السليمة بالنسبة للمتلقي اعتمد المصمم قاعدة المنظور لغرض وضع تصاميمه على خشبة المسرح . فالاحداث صورت مواقعها بين الطابق الاول والطابق الثاني . فكان لزاما على المصمم ان يستفيد من الطابق الاول بنشره على كل خشبة المسرح "كونه المكان الاهم لتسلسل احداث النص" (٢) فهو يمثل صالة الجلوس التي يلتقي فيها ابطال المسرحية لسرد قضيتها مع مفردات منظرية بسيطة تمثل اثاث الصالون لها دلالات اجنبية كون الاحداث تقع خارج العراق ، وان عموم الصورة المسرحية كان لها دلالة اجنبية حيث يمثل بيت من الريف الامريكي ، اما الطابق الثاني فهو مكمل للطابق الاول ، بشرفته المطلة على حديقة المنزل وقد يبدو اصغر من الطابق الاسفل ، يربط بينهما سلم يتوسط خشبة المسرح ، وقد اعتمد المصمم في تصغيره الطابق العلوي من قلة الاحداث التي تجري عليه . وقد راعى المصمم في رسم الابواب والشبابيك والسلم قاعدة المنظور لكي تبدو اكثر واقعية ، وطريقة لتنفيذ السطح الفاصل بين الطابقين بخلق ميلان

واضح على الارضية الفاصلة لغرض تمام الرؤيا بالنسبة للمتلقي واعتماد الالوان الفاتحة المألوفة لطلاء المنظر المسرحي ، مما اضفى على المنظر صورة جمالية سهلة الرؤيا للمتلقي .

ان تصميم هذا المنظر في وقته عام ١٩٥٤ على هذا الشكل كان نوعا جديدا على خشبة المسرح العراقي ، فتجربة البناء وبطابقين لم تكن مألوفة بين الممسرحيين وخاصة اذا كانت ملتزمة بقاعدة المنظور وتصميمة وتنفيذ فنان تشكيلي عنده من المعلومات خزين كبير مما شاهده على مسارح باريس . فقد كان المنظر عنصر من عناصر العرض المهتمة في نقل افكار المؤلف والمخرج ، كذلك نجح في تصوير مكان الاحداث وزمانها من خلال المفردات المنظرية المنتشرة على الخشبة ، كذلك مساعدة المخرج في انجاح خطته الاخراجية بأستغلال المنظر استغلالا موفقا وخلق تشكيلات عبرت عن الجانب الجمالي للعمل المسرحي والجانب الفكري والاجتماعي لمحاكاة النص .

مسرحية ست دراهم /يوسف العاني /ابراهيم جلال /١٩٥٦

مسرحية شعبية تقدم فئتين من الشعب العراقي ، فئة راقية متمثلة بالطبيب وعائلته ومتمسكة بتقاليد مستوردة من خارج بيئته ، وفئة أخرى تمثل عامة الشعب والمتمثلة بالمراجعين والفراش والخادم قدمهم العاني من خلال مراجعة الفئة الثانية للطبيب بعيادته ، وهو موضوع بسيط جدا . علما ان المؤلف قد قدم في بداية المسرحية شرحا للمنظر المسرحي " في عيادة الطبيب ، على يمين المسرح غرفة الطبيب ، على يساره غرفة الانتظار للرجال ، في الوسط الباب الموصل بين الغرفتين ، في مؤخرة غرفة الانتظار باب يؤدي الى البالكون المطل على الشارع وباب على يسارها يؤدي الى غرفة الانتظار للسيدات ، في مؤخرة يسار المسرح ممر يؤدي الى السلك" (١)

هذا الوصف للمكان نفذه المصمم متفقا مع المخرج على ذلك وكون المصمم يمتلك من الحس التشكيلي والهندسي والشعبي البغدادي نجح في صياغة المكان الممسرح بالشكل الذي يتواكب مع احداث النص ونقدم النص المسرحي وافكاره ، كذلك نجح في تقسيم خشبة الى الاماكن التي ارادها المؤلف والمخرج ، فقد قسم الخشبة الى نصفين لغرض التوازن فيما بينهما ، ونجح في توزيع الاثاث "توزيعا فنيا سهل حركة الممثلين وخلق لهم مجالات الحركة المطلوبة " (٢) من خلال الرؤية التشكيلية ورؤية العارف بقواعد المنظور وحساب الخشبة وكيفية التعامل معها بشكل واعي نتيجة الخبرة والمشاهدة من خلال القدرة على التخيل والتصور ومعالجة الخطوط والالوان ، فقد استطاع الشيخلي ان يخلق الجو العام المطلوب للمسرحية حيث يعتب من المناظر الناجحة لتوافق رؤيا المخرج والمؤلف والمصمم في خلق بيئة مسرحية خدمة الممثل في تقمص الشخصية وخدمة المتلقي لمعرفة المكان والتعاطف معه .

اغنية التم / تشيخوف / ابراهيم جلال /١٩٥٦

لم تكن مسرحية اغنية التم شبيه بباقي المسرحيات التي صمم منظرها اسماعيل الشيخلي ، فقد كان منظر هذه المسرحية "اول منظر فيه نكهة سريالية مؤخوذة من الواقع معتمدا الرمزية اكثر من السريالية " (٣) فموضوع المسرحية يحكي عن حالة فنان افنى عمره في خدمة مهنته الفنية ، واخر رحلة العمر انتبه على نفسه ليجد الوحدة تحيط به بعيد عن الاضواء والمعجبين اللذين قدموا له كل شيء ، فهو وحيد مع بقايا معدات مهنته الفنية-التمثيل-يناجي نفسه ويلومها ويؤنبها مرة ويشد من ازرها مرة ويلملم بقاياه مرة اخرى .

هذا الموضوع اثار المصمم التشكيلي المرهف الحس ، المبدع وكذلك اثاره ما عرفه عن تشيخوف الذي " يبدأ اهتمامه بالمنظر المسرحي ، باعتباره جزءا فعالا في بنيان العمل المسرحي ، لامجرد خلفية له "(١) وتشيخوف الذي حدد معالم مكان وقوع الحدث المسرحي ، من هذا جنح الشيخلي بالمنظر نحو الرمزية والسريالية المجردة والابتكار والخروج عن التقليد المألوف في مطابقة ما يريده المؤلف والمخرج على خشبة المسرح في محاولة لاثراء الخشبة بعنصر الخيال التشكيلي الفني عنده مع الاثارة الفنية والجمالية من خلال مفردات المنظر المسرحي وهي الشمعة واليد والعجلة والسلم والخيوط والشجرة في فضاء تحيطه الظلمة من كل جوانبه وبهذا السواد الذى المصمم فقد تم الغاء الزمن . هذه المفردات البسيطة التي رمز بها الى معاني عميقة لها مساس بحياة الممثل بطل المسرحية وكذلك الانسان ، فالسلم هو سلم المجد الذي تسلقه الفنان ليكون نجما مبدعا وهو كذلك طريق الهبوط أذا اخفق في عمله ، والعجلة هي رمز لدوران الحياة بيد طفل هو البراءة والحب والنقاء ، اما الشمعة فهي الرمز المعروف معرفة جمعية بين الناس ، انها تنير الطريق للاخرين من خلال احتراقها موضوعة بيد مقطوعة اعطى بها الشيخلي دلالة على ان الحياة تستمر بكل الانسان او جزء منه ، مع خيوط بيضاء ممدودة الى اللانهائية دلالة على استمرار الحياة ودورانها وامتدادها فهي تنظر الى الشخص الذي يتخلف عنها وعن مسيرتها بحزن وشوق واسى ، وهكذا ربط بين هذه المفردات التي هي افعال صريحة وليس افعال مستترة ابدا .

فالممثل بطل المسرحية بدل رحلة العمر الطويلة من العطاء والتألق والحب والشهرة نراه يتخلف عن ركب الحياة بين اشياءه الخاصة يؤنسها وتؤنسه بحسرة والم فقد " افنى حياته يقدم للناس عطاءه ولكن دون مقابل متكافيء ، فهم يعجبون به ، ولكنهم يسخرون مهنته ، فالصعود والهبوط يشمل مسيرة الفنان في مجتمع لايفقه قيمة الفن الحقيقي ودورة الحياة تمثل حياة الممثل نفسه وهو يمثلها على المسرح بكل تفاصيلها وبكل تراثها " (١) .

لقد نجح الشيخلي في ضخ هذه الدلالات الحياتية في الصورة المسرحية لتكون عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي مستخدما لونين فقط الابيض والاسود في تشكيل هذه الصورة الفنية بالمعاني مع مخرج متزمت هو ابراهيم جلال المعروف بفرض ارائه على العاملين معه ، ولكن الشيخلي استطاع ان يمتص افكار المخرج ليصيغها بصياغة جديدة معبر حيث " استطاع الفنان التشكيلي (اسماعيل الشيخلي) ان يصنع تصاميم جديدة لمسرحية (اغنية التم) و(ست دراهم) اللتين اخرجها ابراهيم جلال وعلى الرغم من تزمت المخرج في ابداء رأيه لمصمم الديكور وتنفيذ الاخير بهذا الرأي ، فان بصماته كفنان مبدع باتت واضحة المعالم دون ادنى شك مما خلق تصورا جديدا للمنظر اقترب بدقة التجديد الكامل أذا اعتبر من اول العروض المحددة في المسوح " (٢) ومما ساعد كذلك على نجاح هذا العمل هو استخدام المصمم لقاعدة المنظور التي جعلت من الصورة المسرحية واضحة المعالم على خشبة المسرح وتوزيع المفردات المنظرية منظم ومعقول على الخشبة لخلق رؤية واضحة للمتلقي .

الرجل الذي تزوج امرأة خرساء / اناتول فرانس / سامي عبدالحميد /١٩٥٦

مرة اخرى يصمم الشيخلي لعرض مترجم بأجواء غير عراقية ، فحكاية المسرحية تدور حول رجل تزوج امرأة خرساء وحاول بكل الطرق وما يملك من نفوذ وسلطة ومقدرة على ان يجعلها تتكلم ولكن بدون فائدة ، وبعد فترة نجمت هذه الجهود بأن تكلمت وياريت لم تتكلم فهي دائمة الكلام لم تسكت ابدا مطالبة ، تناقش من اجل الكلام ، وكم طلب منها السكوت بدون جدوى فما كان منه الا ان يصم اذنيه عنها حتى لايسمعها وهي مستمرة بالكلام . هذا الموضوع الاجتماعي الكوميدي دفع المصمم الى ان يضع تصميمه ضمن اطار فكرة المسرحية والشيء الكثير من الواقعية والرفاهية الاجتماعية مأخوذة من بلد دراسته فرنسا –باريس –والتي عاش بها فترة دراسته التخصصية ، وساعدته على ذلك زوجته الفرنسية الاصل السيدة سوزان الشيخلي حيث "يعتمد الواقع الفرنسي البحث" (١) فقد تألفت الصورة المسرحية مع صورة الصالون الفرنسي للجلوس الذي احتوى على مدخلين لليمين واليسار مع ثلاثة شبابيك في عمق خشبة المسرح تحمل صفة المعمار الفرنسي وهندسة بنائها ، مع احاطة الخشبة بالستائر المنتمية لنفس الاسلوب المذكور مع اثاث بسيط وحديث امتاز بالنقوش الفرنسية على الكراسي والمناضد الصغيرة تاركا مساحة جيدة لحركة الممثلين لكي يؤدون ادوارهم بكل رفاهية بملابسهم الفضفاضة بدون مضايقة من مفردات المنظر المسرحي مع صغر مساحة الخشبة ، ولكن امكانية المصمم على توزيع هذه المفردات بشكل جيد وجميل اكسب المنظر المسرحي جمالية بالشكل وكذلك ان يقدم خدمة للمثل والمتلقي الذي نقله الى اجواء خارج بيئته البغدادية ، بل الى اجواء غريبة عنه ، وقد نجح الشيخلي في ذلك لان "الاختيار الصائب والبداية الناجحة للعمل الفني انما

تبدأ بالاختيار الصائب لفنان الديكور" (٢) لذلك ساعد المنظر المسرحي كعنصر مهم من عناصر العرض المسرحي في خلق الجو العام للعمل الفني وساعد على نجاحه . فتصميم هذا المنظر قد اختلف عما سبقه من تصاميم للمسرحيات آنفة الذكر لما يحتويه من مميزات من حيث الجو العام للعمل المسرحي او طريقة التنفيذ بواسطة الاطارات الخشبية على شكل اقواس واطارات أعطت المعنى الواضح لما يريده المصمم والمخرج وفهمه المتلقي بكل يسر . والتصميم خالي من الجدران الكاملة المنتمية الى الواقعية الممسوحة الى الواقعية الممسرحة بل احاط الخشبة بالقماش الشفاف لخلق اجواء شاعرية وجميلة عند معاملته مع الضوء كذلك نحس بالبساطة الواضحة في اختيار وتوزيع قطع الاثاث واختياره الالوان الممزوجة المفرحة مثل الوردي والسمائي والذهبي وغيرها ، علما انها المسرحية الرابعة المترجمة بعد يوليوس قيصر وكلهم اولادي واغنية التم .

انا امك يا شاكر /يوسف العاني /ابراهيم جلال/١٩٥٨

من المسرحيات الشعبية المحلية التي تعالج وضع اجتماعي مر به العراق في عقد الخمسينات وهو الثورة ضد الحكم الظالم و الاستعمار الاجنبي واستعراض شريحة من المجتمع العراقي المتمثل بالام الشجاعة والدة الشهيدين وابنه مطارده من قبل الشرطةومدى قوتهاوتحملها المعانات الانسانية للوضع الذي هي فيه ، وفئة من الشعب الطيب المتضامن مع هذه الام وهم الجاره ام صادق والطبيب ، وفئة اخرى تسعى الى الخنوع والجبن والمتمثلة بالاخ وابنه وهم المثل السيء للشعب الذي يسعى لمصالحه الفردية فقط .

لقد نجح العاني قي اثارة المشاعر بكلمات بسيطة وسهلة ودارجة لذلك نجح المصمم في خلق بيئة بغدادية تمثلت بالدار البغدادية واهم مافيه هي-الطارمه – ملتقى العائلة والمكان الذي يمثل بؤرة الدار وما تدور فيه من احداث ، جاء هذا المنظر متماشيا مع روحية النص البغدادي الاصيل . فالطارمه وما يتفرع منها من ابواب الى الغرف الداخلية والمطبخ والسطح بسلمية المكشوف ، وما تمتلكه من اثاث بسيطة اهمها (التخوت الخشبية البغدادية) و الاعمدة التي تميز العمارة البغدادية بتيجانها المنقوشة ومقرنصاتها الاصيلة والتي ترفع سطح الطارمه حيث نجح المصمم بأستخدام قاعدة المنظور في خلق رؤية واضحة للصورة المسرحية الشبيه بالبيت البغدادي الواقعي على خشبة المسرح من خلال القدرة على التخيل والتصور للطراز انف الذكر وفي اغناء التفاصيل المحلية وبلورة دلالاتها الفلكلورية الصغيرة حتى استطاع ان يخلق الجو البغدادي وهو جو العمل المسرحي المعروف بعراقيته من خلال الدلالات الواضحة على مفردات المنظر المسرجي المعمارية . فالملتقي يحس "انه امام شيء واقعي حقيقي" (١)فكان المنظر عنصرا مساعدا في ايصال افكار النص ومتماشيا مع ما اراده المؤلف والمخرج . حيث مثل هذا المنظر بشكله الذي لايخلو من جمالية واضحة فيها روح الفنان التشكيلي من حيث توزيع مفردات

المنظر الذي نحس فيه النفس الشعبي البغدادي الذي يتمتع به الشيخلي ابن البيئة البغدادية الشعبية حيث عاش ونشأ في مناطق بغداد المعروفة بشعبيتها والتي عبر عنها بكل امانة وصدق . كذلك لاتخلو الصورة المسرحية من خلق فرص جيدة لايجاد تشكيلات خدمة المخرج والمتلقي لتوضيح الرؤية على خشبة المسرح ، وما احلاها من كلمات تنتهي بها المسرحية على لسان الام التاركه لفراش المرض لنصرة ابنتها وتشييع ابنها الثاني الشهيد وهي تقول " سعودي السبع ما تنطفيء نارة – يلله ياشعب لنأخذ بثارة " (٢) .

لقد نجح الشيخلي في اعطاء البصمات الواضحة للبيئة المسرحية الشبيهة بالبيئة البغدادية وكان المنظر المسرحي عنصرا فعالا لتجسيد احداث المسرحية هذه . وكما يقول " انها تعتمد المنظر الواقعي وهو عبارة عن بيت بغداد اصيل " (٣) .

الفصل الرابع/النتائج ومناقشتها

١-التزاوج بين رسم الصورة الخلفية ومفردات المنظر المسرحي وهي امتداد لما كان معمول به في تصميم المنظر المسرحي قديما من حيث رسم الصورة الخلفية وبين ما هو جديد في تجسيم المنظر المسرحي من حيث وضع الاعمدة والتماثيل على خشبة المسرح كما في مسرحية يوليوس قيصر .

٢-ظاهرة جديدة في بناء المنظر المسرحي وهو على طابقين مبني بشكل هندسي حسب قاعدة المنظور ، في فترة الخمسينات مع مخرج دارس لاسس الاخراج المسرحي كما في مسرحية كلهم اولادي .

٣-لاول مرة يتم استخدام الرمز المفردات المنظر المسرحي في بناء الصورة المسرحية ، وقد نجح المصمم بذلك في مسرحية اغنية التم بالتعبير عن ذلك بمفردات مجردة مرمزة متبعا الاسلوب الرمزي المجرد القريب من السريالية .

٤-نجح الشيخلي في نقل البيئة الاجنبية (الباريسية) بشكل جيد جدا كونه عاش فترة دراسته في هذه البيئة وقد ساعدته زوجته على ذلك كونها فرنسية الاصل حيث خلق بيئة جديدة مختلفة عن البيئة البغدادية كما في مسرحية الرجل الذي تزوج امرأة خرساء .

٥-الشيخلي ابن البيئة البغدادية فنراه متمكنا من تصوير هذه البيئة بكل حيثياتها الصغيرة كما في مسرحية انا امك ياشاكر .

٦-اعتمد الشيخلي في تصوير المنظر على ما يقدم المؤلف من وصف لمكان الاحداث كذلك النقاش مع المخرج جعله ينجح في تصاميم مناظره المسرحية وخاصة في مسرحية ست دراهم .

٧-ان معرفته ودراسته لقاعدة المنظور مكنته من خلق اجواء وهمية شبيه بالحقيقة على خشبة المسرح .

٨-موهبته الفنية وقدرته التشكيلية بالرسم ساعدت على التخطيط وترجمة افكاره على الورق بالرسم كذلك اختياره بالالوان المناسبة للصورة المعتمدة على اسس التكوين التشكيلي للصورة المسرحية .

٩-ونتيجة يستعيرها الباحث من الدكتور ماهود احمد حين يقول عن الشيخلي : " كانت اعمال الفنان في هذه الفترة (١٩٥١-١٩٥٧) رغم مدها وجزرها ذات مضامين قابلة للتشخيص ، وليست صعبة الادراك فاغلبها مرتبطة بالواقع وذات خصوصية في نكهتها الشعبية . التبسيط في المساحات وتوزيع الكتل ، رهافة الخط ، صراحة وقوة اللون مع انشاء متماسك " (١) .

الفصل الخامس/الاستنتاجات

ان التصاميم التي قام الشيخلي بوضعها لمسرحيات مترجمة مختلفة البيئة امريكية وانكليزية وفرنسية وروسية ، كذلك لمسرحيات شعبية ذات بيئة عراقية تؤكد على مقدرته الفنية وقوة تصوره وتخيله للبيئة المسرحية التي تخدم النص المسرحي على مساحة خشبة المسرح مستخدما كل ابداعه ومعرفته التقنية بحرفية الفن التشكيلي والمسرح معتمدا قاعدة المنظور في التنفيذ والتي خدمته بشكل كبير جدا . لذلك يؤكد الباحث ان عينة البحث هو من اوائل المصممين للمنظر المسرحي على اسس علمية ومعرفية خدمة للحركة المسرحية بالعراق بشكل عام وتاريخ تطور المنظر المسرحي بشكل خاص .

قائمة المصادر والمراجع

١-ابراهيم ، زكريا ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، ب ت .

٢-ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت .

٣-احمد ، ماهود ، اسماعيل الشيخلي ، فنانون عراقيون ، وزارة الثقافة والاعلام ، العدد (٥) ، بغداد : ١٩٨٢ .

٤-اسعد ، سامية ، مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، العدد (٤) ، المجلد (١٥) ، ١٩٨٥ .

٥-اصلان ، اوديت ، فن المسرح ، ت : سامية احمد ، ج٢ ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٠ .

٦-الادهمي ، د . محمد مظفر ، الابعاد القومية لثورة مايس ١٩٤١ في العراق ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الجاحظ ، سلسلة الموسوعة الصغيرة رقم (٦٥) ، ١٩٨٠ .

٧-البيضاني ، عبد الستار ، عبد ثابت ، المسرح العراقي – حيثيات ووقائع في العرض المسرحي ١٩٤٠- ١٩٥٨ ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد : ١٩٨٨ .

٨-بوبوف ، الكسي ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت شريف شاكر ، دمشق ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٦ .

٩-تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، ت دريني خشبة ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر والترجمة والطباعة ، ب ت .

١٠-حافظ ، صبري ، مسرح تشيخوف ، بغداد ، مطبعة الجمهورية ، ١٩٧٣ .
١١-حبش ، ضياء انور ، الدلالات البيئية في تصميم المنظر المسرح العراقي ، اطروحة دكتوراه فلسفة ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٧.
١٢-حسن ، عبدالله ، تطور المسرح العراقي في سنة ، مجلة السينما ، بغداد ، العدد ٥٥ ، ١٩٥٦/١١/١٠ .
١٣-حماده ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار الشعب ، ب ت .
١٤-الداود ، سامي علي ، كاظم حيدر ودوره في تطوير المنظر المسرحي في العراق ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١٥-الداود ، سامي علي ، الرمز في المنظر المسرحي ، اطروحه دكتوراه فلسفة ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .
١٦-الشيخلي ، اسماعيل ، مقابلة شخصية اجراها الباحث معه في داره الواقعه في منطقة الصليخ / بغداد ، الساعة --,٧ مساء يوم ١٩٩٨/٦/١٣ .
١٧-الشيخلي ، اسماعيل ، مقابلة شخصية اجراها الباحث معه في داره الواقعة منطقة الصليخ / بغداد ، الساعة ٧.٠٠ مساء يوم ١٩٩٨/٦/٣٠ .
١٨-صبري ، محمد ، المسرح العراقي في القديم ، بغداد ، مطبعة المعارف ، مراجعة وتقديم د . عبدالمرسل الزيدي ، ١٩٩١ .
١٩-طه ، عبد الواحد ، رد على نقد المسرحية البخيل ، مجلة الفن الحديث ، بغداد ، العدد ٤ ، اب ، ١٩٥٤ .
٢٠-عبدالحميد ، سامي ، تجربتي في التمثيل والاخراج ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد ٦ ، السنة ١٥ ، اذار ١٩٨٠
٢١-عبد الحميد ، سامي ، افكار حول الديكور والاخراج المسرحي العراقي ، مجلة المسرح والسينما ، بغداد ، العدد ١١ ، ايلول ١٩٧٤.
٢٢-عبد الحميد ، سامي ، تطور الذهنية الاخراجية في المسرح العراقي ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد ٣ لسنة ١٩٨٧ .
٢٣-العاني ، يوسف ، الفرقة الشعبية في حفلتها التمثيلية ، جريدة الاخبار ، بغداد ، العدد ٤٠٢٥ في ١٩٥٥/٨/١٩
٢٤-العاني ، يوسف ، ١٠ مسرحيات من يوسف العاني المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الاولى ، بيروت ، ١٩٨١ .
٢٥-كاظم ، زهير ،التراث العباسي واثره في المسرح العربي ، رسالة ماجستير ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ .
٢٦-كامران ، سيد جعفر ابوالجرك ، اعظم شخصية في مسرحية ست دراهم ، مجلة السينما ، بغداد ، العدد ٢٢ في ١٩٥٦/٢/٢٦ .
٢٧-لافر ، جيمس ، الدراما ازياءها ومناظرها ، ت : مجدي فريد ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والنشر والطباعة ، ١٩٦٣ .
٢٨-مجهول ، مجلة الوادي ، بغداد ، العدد ١٣ في ٨ مايس ١٩٤٨ .
٢٩-المفرجي ، احمد فياض ، الحياة المسرحية في العراق ، بغداد ، اصدار دائرة السينما والمسرح ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٨ .
٣٠-هواينتج ، فرانك ، م ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ت : كامل يوسف واخرون ،القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٠ .