مجلة فنون البصرة

مجلة فنية ثقافية محكمة

تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير
أ .د.عبد الكريم عبود عودة

سكرتير التحرير
أ.م.د.طارق عبد الكاظم العذاري

هيئة التحرير
أ.د. صباح احمد الشايع
أ.م.د.حسين علي البدري
أ.م.د.مجيد حميد الجبوري

الهيئة الاستشارية
أ.د. صلاح مهدي القصب
أ.د. سعيد جاسم الاسدي
أ.د. سامي علي
أ.د. حاجم شاني عودة
أ.د. فاخر محمد حسن

شروط النشر

١- هدف المجلة نشر الأبحاث العلمية الأصيلة ذات المستوى المتميز التي لم تنشر سابقاً في مواضيع الفنون الجميلة .

٢- تخضع البحوث المقدمة للتقويم من قبل اختصاصيين من داخل القطر وخارجه.

٣- تنشر الأبحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم نسختين من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد (A4) بالإضافة إلى نسخة على قرص حاسوب باستعمال (Word XP) يستعمل الخط (Simplified Arabic) باللغة العربية وبقياس (١٤) للخط وبقياس (١٦) للعناوين الرئيسية ويستخدم خط عريض اسود ويترك فراغ واحد بين الأسطر وفراغين بين الفقرات.

٤- على الباحث تقديم ملخصات باللغتين العربية والإنجليزية بحدود (١٥٠) كلمة لكل ملخص .

٥- يدفع الباحث مبلغ (٤٠٠٠٠) أربعين ألف دينار لتقويم ونشر البحث في المجلة .

٦- يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية .

٧- تعنون جميع المراسلات والاستفسارات إلى العنوان :

(كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة – سكرتير مجلة فنون البصرة)

E-mail: kreem611@yahoo.com

الرقم الرمزي ISSN ــ ١٣٢٩٤١٧

في هذا العدد

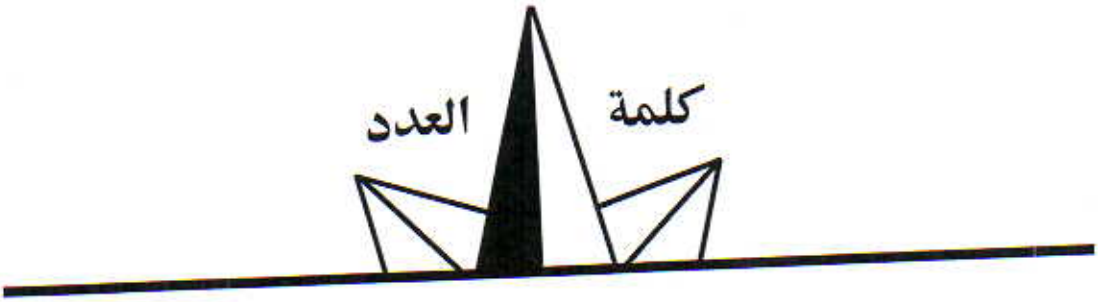
* كلمة العدد		
* في نقد النقد / النقد الدرامي الأكاديمي وعي المطابقة (الجميل والجليل في الدراما أنموذجا)	أ.م.د. محمد أبو خضير كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل	٤-١١
* النظم التركيبية في الرسم العراقي المعاصر (دراسة تحليلية)	م.م. فريد خالد علوان كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة	١٢-٢٥
* الحزن .. وثنائية السواد والبياض في شعر عبد الرزاق حسين (دراسة موضوعاتية)	د. حكيم حسن محمد علي الجرّاخ الكلية التربوية المفتوحة	٢٦-٣٦
* مظاهر دراميـة في النص التراثي العربي	أ.م.د مجيد حميد الجبوري / م.م أحمد ناصر الشندل كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة	٣٧-٧٦
* أهمية المكتبات المدرسية ودورها في أغناء العملية التربوية والتعليمية (دراسة ميدانية وتطبيقية)	أ.د. سعيد جاسم الاسدي / أ.م.د. عياد إسماعيل صالح كلية التربية - جامعة البصرة أ.م.د. كريم حميدي محيسن كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة	٧٧-٩٧
* فلسفة العبث والموت عند يوجين يونسكو	السيد رأس المال عيسى كلية الآداب – جامعة وهران - الجزائر	٩٨-١٠٢
* جمالية التكوين الفني في النحت (دراسة لأعمال النحات محمود مختار)	م. بهاء عبد الحسين مجيد / م. محسن علي حسين كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة	١٠٣-١٢٣
* الكيروكراف في عروض المسرح العراقي	م.م. نشأت مبارك صليوا / م.م. عباس علي عبد الغني كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل	١٢٤-١٣٨
* الوظائف الست للغة في الأعمال المسرحية المغاربية	د. جميلة مصطفى الزقاي كلية الآداب واللغات والفنون – جامعة السانية الجزائر / وهران	١٣٩-١٤٥
* تشيخوف واللامعقول	م.د. رياض صبار عبد سندال كلية التربية – جامعة ذي قار	١٤٦-١٥٧
* مفهوم (هدم البناء) في العرض المسرحي الكوميدي (مسرحية الزعيم أنموذجاً)	م.د. محمد كاظم علي م.د. مضاد عجيل حسن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد	١٥٨-١٦٥
* الحكاية الشعبية وأثرها في البنية الثقافية البصرية (المسرح أنموذجا)	أ.م.د. حسن عبد المنعم عبد المحسن الخاقاني كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة	١٦٦-١٧٦
* مقالات		١٧٧-١٨٠
* مسرحية العدد (السكون)	تأليف / جلال جميل	١٨١-١٨٥
* لوحة العدد		١٨٦

** تصميم الغلاف

أ.م. أزهر داخل محسن

** تصميم ومونتاج فني

شذى مرسال محبوب



سعادة الجمال ...

يظل البحث الجمالي من أصعب الميادين التي يخوض بها الباحثون ، لأنها تجمع الحكمة الفلسفية والوعي النقدي ومحسوسات الخبرة والتجربة .

وليس سهلا أن تجتمع تلك المحركات في شخصية عادية لأنها تتطلب مغامرات واجتهادات لا تتوفر إلا للإنسان الموهوب في البحث عن حقائق الجمال التي تختبئ دائما خلف متغيرات الحياة وصراعات العالم .

ان العقول الموسوعية المستنيرة وحدها من يستطيع العمل على قراءة شبكات الجمال الموجودة في الصورة والصوت والإيماءة ، ويصل إلى عمق رسالة الفنان الذي يحاول بدوره الأسبق قراءة الحياة بمنطلقها وعبثها الذي يفوت في أحيان كثيرة على القراءة المألوفة .

ومن هنا يصبح البحث الفني في حقول الإبداع جميعها عبارة عن رحلة في الضباب ، بحثا عن بقعة آمنة بقواعدها ونظامها . وكلما حاولنا الدخول لمحارة الجمال نجد أن الطرق ليست سالكة او آمنة كلها وهناك خطوط حمراء بين هذه الصورة وتلك الإيماءة وذلك الارتجال . وفي مناطق الشك تزداد غرابة الأسئلة التي تبحث عن تساؤلات أكثر جرأة وشجاعة . لحلول تمثل مرحلة تاريخية بكل عناصرها الجمالية ، وتبدأ أشرعة البحث تخفق من جديد ، وهذا مبدأ ليس لاستمرار حيوية الجمال وإنما الحياة أيضا .

واذا كان البحث في مناطق الجمال متأخرا في عالمنا الصغير ، وان العالم الكبير تجاوزنا في خطوات كبيرة ، فان الأمل يحدونا لإيجاد اشراقات تاريخية في ميراثنا التواصلي العظيم للبحث عن مقاربات نسقية تتجاوز مع مثيلاتها في عالم العالم .

علينا ان ننسجم مع حداثة العالم دون قهر او ابتعاد او تقليد أعمى ، وإنما إيجاد المشتركات في الضرورات الموضوعية التي أنتجت الإبداع الفني ، وبالتالي لا نصبح غرباء مهزومين عن تحديات الراهن .

اننا في خضم الحداثة ، وما بعد الحداثة كمفاهيم ومصطلحات تشغل الباحثين وتردد صدى الأسئلة .. دائما نتلقى ونستقبل ولا نهضم ، ابتعدنا عن المساحات العامة للمعرفة والجمال ، حتى تحولت الثقافة إلى نخبة النخبة ، ولم يعد للطبقة الوسطى فيها من نصيب .

ان من مهامنا الأساسية البحث عن الشروط الأصيلة في ضرورة وجود الفن في حياتنا المعاصرة .. وهذا لن يحصل إلا بمزيد من البحث عن الخارطة الموضوعية لوجودنا واشتباكاتها المحيرة .

جميعنا في رحلة الجمال ، عبر الحقول وفي الغيوم ، ندعوكم جميعا أيها الباحثون عن حقيقة الجمال الإنساني .. إلى سعادة اكبر .. لترسي الرحلة لشواطئ التجديد والابتكار .

هيئة التحرير

في نقد النقد

النقد الدرامي الأكاديمي وعي المطابقة

(الجميل والجليل في الدراما) أنموذجا

أ.م.د. محمد أبو خضير
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل

المقدمة

يحاير الخطاب النقدي في ماهيته النظرية والإجرائية ومشهدية (الابستيم) وتصويتاته في لوح الكائن الوجودي. ويأتي التكوكب هذا محايثاً لمحمولات الخطاب النقدي بإعتباره خطاباً (أبستمولوجيا) له مقدراته في إستدعاء ضروب وأنماط من المعرفة السابقة والمحائية. وفي مسار ظهور ومعرفة النص الدرامي أو/ وخطاب العرض في مشهدية الثقافة العربية في أواسط القرن التاسع عشر. ثمة ثنائية تألفت بها ثنائية النص/ العرض والخطاب النقدي في أخذهما بالإجماع الذوقي والتعبيري وفق آليات (التواصل) وخصائصه المشترطة (بوجود شخصين موجودين بالفعل ويعرف أحدهما بوجود الآخر وهو ما يمايز التواصل عن التلقي والإستقبال)[1] إذ يشترط المرسل نسقاً ثقافياً وذوقياً يسوق المتلقي (المتفرج) الى معاينة قائمة في جوف التأريخ والموروث الثقافي وتشكلات الواقع الساسيو – ثقافي. وبتنامي معطيات التشكلات الجمالية المحدثة للنص/ أو/ والعرض وبأثر إنفتاح الدراما العربية على جملة إتجاهات تعبيرية وإتصالية ودلالية راشحة والثقافة الجمالية لدى (الآخر) (الغربي) وما تحمله هذه الرفقة (معرفة/ نقد) من تعاكس في إبراز الوقائع الحياتية للذات الإنسانية، كان وفود الإتجاهات الإخراجية والتأليفية مدعاة أيضاً لوفود القرين النقدي المنهجي فليس للمؤلف أو/ والمخرج أن يتعاطى طروحات النص الواقعي أو التعبيري مثلاً دون إستدعاء للتعريشة المعرفية والفنية للمقولات الماركسية أو الظاهراتية. وهو ما فتح مسلكاً منهجياً ورؤيوياً للذات المرسلة (مؤلف/ أو/ ومخرج) ومتلقية (الناقد) لتخليق فضاء مفصلي متحرك يؤشر به الناقد موجهات النص أو/ و العرض وفق أرومة وطروس الإتجاه النصي الدرامي أو/ و/ شبكة العرض ومنظومته الدلالية... على إن الحضور التجريبي والطليعي وما دفعت به مقولات الإتجاهات الحداثوية وما بعد الحداثوية وتسللاتها الى بطانة النص أو/ العرض فتح آفاقاً إبستومولوجية أكثر شمولية في إستقبال النص/ أو/ العرض. فالدلالات في شتات أبوي معرفي. والهجنة (هوية) النص والمركز في إقصاء إزاء الهامش (المترفع) الى فضاء ومنصة المتن الى حين ما. وهذا الحراك في اطاحته بالمكونات (السيمترية) صوغ للمنهج النقدي (حرية) الإستبدال والمبادلة مع النص/ أو/ العرض بمرونة لا تعتد كثيراً بالمقولات التي وثبت بها النصوص الى مقصورة الإستقبال. وذلك ما أتاح للخطاب النقدي ومنهجياته التحرر من (الثابت) النظري/ الإجرائي الى (المتحول) المعرفي فالمنهج النقدي في ملاحقه للقيم والبنى الجمالية والفنية وتجادلاتها في المشهد المعرفي عبر قراءة وتحليل ماهية النص أو/ العرض الأكثر إستجابة وإستشرافاً لمعطيات التغيير والتطويع. و(الحكم النقدي) وفق ذلك وتأسيساً عليه له إستنفاذه للجهد الإجرائي في عرض وتدوين الدوافع والمسوغات التي تصير من الوحدة النصية أو/ و العَرضية (بفتح العين) مطلباً جوهرياً أو محددات الوجهة التي تتخذها الماهية الأحادية بعيداً عن مقولات التاريخ والإنطباع الذاتي كما يراها (ماثيو أرلوند) في تأكيده لموضوعية الفعالية النقدية.. فالناقد عنده (يجب أن يسقط من إعتباره نوعين من المقاييس التي يحكم بها على الأعمال الأدبية (أما النوع الأول فهو الذي يسميه بالقياس التأريخي، وأما أنوع الثاني، فهو الذي يسميه بالمقياس الشخصي)[2] . إن الماهية النصية للدراما بمحمولاتها المعرفية وما يدخره خطاب العرض من تناسل

علاماتي مسوغ ناجز لتنوع المناهج النقدية وتعددها. إضافة الى التغيرات البارقة للعلوم الإنسانية الحاضرة في متن النصوص والعروض وفر مهاداً وطرقاً للبحث من نظريات الدراما/ أو/ العرض. ومن بعد إستجابة الخطاب النقدي لها ذلك إن الإحاطة بالنص الدرامي أو/ و العرض لا تكون شاملة إلا في ضوء إنفتاح زوايا النظر المنهجي وتواصلات البنى الجمالية بنظم العلامات والعلامات والتمرحلات الثقافية ومراعاة إشتراطات نسق القراءة والمتلقي. وهو مدعاة لحراك المناهج النقدية في أشواطها التأريخية. فالنص الدرامي أو/ و العرض المسرحي حاضنة معرفية لا تكتسب ماهيتها من ابعاد التسجيل والتوثيق، لتكون من بعد حقائق مطلقة . بل هي أو/ و هو عالم عرضي/ إحتمالي بنظم مشرعة للوافدات المعرفية عموماً.

إن للخطاب النقدي حتمية تقبل وفحص مقولات النص أو/ و العرض تلك وملاحقته وفق تحولاته وتدشيناته وإجتراحاته التجريبية، وتحت وطأة صيرورة النص أو/ و العرض فلا بد من وفرة معطيات جذرية لإستقبال رسالة النص أو/ و العرض تتشارك بها وتتعابر ومستترات المرسل (المؤلف) أو/ و (المخرج). وفي العادة ما تكون تلكم المعطيات منظومة أفكار تحكم وتنظم بروتوكولات التراسل والتلقي. وليس الهدف النهائي هو تقويس الحقيقة النصية أو/ و العرضية. بل هو تقشير الرسائل تلك وفق منهج بذاته. ولنا في تنوع المناهج النقدية فرصة للإشتباك مع النص/ أو/ و العرض وما تحمله معطياتهما. فثمة مناهج تتشاغل بموضوعية/ خارجية وحواف ساسيولوجية للرسالة. وأخرى تدهم حواضن وأروقة داخلية/ شكلية وغيرها في المناهج المعروفة.

والأهم من كل ذلك إن منظومة الإتجاهات النقدية في متابعة ورصد لفضاءات النص/ أو/ العرض و (ليبرالتيه) بطريقة ما تؤشر ملامح وبنى وأفكار الرسالة الجمالية. دون تكبيل أحادي/ إستبدادي/ وثوقي يؤمم الرسالة لذات المنهج. إذ تتبدى فعالية المنهج هنا بأنه (طريق نصل من خلالها وبها الى نتيجة معينة، حتى وإن كانت هذه الطريق لم تتحدد من قبل تحديداً إرادياً ومتروياً)[٣].

ويترشح من التعريف أعلاه سعة فضاءات المنهج – أي منهج – لتقبل أو إستضافة مصوتات منهج آخر من حاضنته الإبستمولوجية، فالمنهج الشكلاني – له بعض تشاركاته– بوعي أو دون وعي، ومنهج آخر مجاور ولا يهدف هذا الأمر الى تبني منهجاً تكاملياً بما عرف عنه من (تلفيق) منهجي (إصلاحي)– بقدر ما يتيح هامشاً مفصلياً لأن يعلن الخطاب النقدي ما أسماه (إدوارد سعيد) – بالتبني– بديلاً للبنوة الأحادية الأدبي كونه ظاهرة في العالم تقع في شبكة من البنى اللاأدبي واللامعياري واللاتقليدي)[٤].

وبذلك فليس ثمة منهج أو إتجاه أو مدرسة نقدية لها أحقية القبض الوثوقي على ما يعرف بـ (الأساسوية أو الجوهرانية dationalism) التي تسعى الوصول الى (الإحاطة الشاملة والأساسية بموضوع من الموضوعات)[٥] . وعلى وفق ما تقدم تتأسس مشكلة البحث في التساؤل عن قدرة الخطاب النقدي الدرامي الأكاديمي على الجمع النظري والإجرائي بين إصول وإجرائية البحث العلمي الضابطه والمنهج النقدي والنظرية الجمالية أو الفنية أو الأدبية ؟ وما يعرف عنها من حراك ؟

هدف البحث

تأشير الحراك المعرفي للخطاب النقدي الدرامي الأكاديمي وفق التشكلات التجريبية والطليعه للنص/ أو/ والعرض.

أهمية البحث والحاجة أليه

١ــ يمثل محاولة لرصد الخطاب النقدي كونه خطاباً معرفياً خارج أطر الإنطباع والتقويم والمعيارية.

٢ــ يفيد البحث المهتمين بالشأن النقدي داخل فضاءات المختبر الأكاديمي والمعنيين بالنقد.

منهج البحث

إعتمد البحث آليات المنهج التحليلي.

– الدراسات السابقة

– دراسة الجنابي: إطروحة الدكتوراه الموسومة (مناهج النقد المسرحي في العراق– دراسة في نقد النقد)[٦] يقوم البحث على خمسة فصول:

تناول الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وأهدافه وحدوده ونهجه مع تحديد المصطلحات. وأخذ الفصل الثاني بمسرد تاريخي بدءاً من الغارقة وصولاً الى المناهج النقدية الحديثة وإنفتح الفصل الثاني على إجراءات البحث ممثلة بمجموعة من النصوص النقدية العراقية شملت بعضها نقاد أكاديميين مثل (د.علي جواد الطاهر، د. جميل نصيف. د. عقيل مهدي، ثامر مهدي، عواد علي، باسم الأعسم) إذ تم إحالتهم الى المناهج التي أعتمدها الباحث وهي:

١ــ المنهج الخارجي

٢ــ المنهج الداخلي

٣ــ المنهج التكاملي

وخلص البحث الى نتائج واستنتاجات وتوصيات ونجد إن الباحث (الجنابي) لم يشتبك مع ناقد بذاته ونص بعينه فثمة شمولية لنصوص هي سلسلة النقد الصحفي أو مقالات نقدية بعيدة عن الإداء البحثي والأكاديمي. وبحثنا القائم على الإشتباك ومنجز ناقد بذاته وهو ما يمايزه.

– في النقد الحواري – النقد الأكاديمي: وعي المطابقة

في منجزه النقدي (الجميل والجليل في الدراما)[٧] يقدم الناقد (د. باسم الأعسم) مسايرة تاريخية لمفهومي الجميل والجليل) لدى مجموعة فلاسفة (لونجينوس/ سقراط/ إفلاطون/ أرسطو/ إفلوطين/ ديكارت/ كانت/ شيلر/ شوبنهاور/ فيورباخ/ تشرنشفسكي/ ديدور/ بلينسكي/ لسينج/ هيجل/ بيرك/ التوحيدي/ الفارابي) علماً إن الناقد رغم تعدد رؤية الفلاسفة في ما يخص ثنائية (الجميل/ الجليل) فأنه رهين مقولات (كانت/ شوبنهاور/ بيرك/ شيلر) فيما يخص مفهوم (الجليل) تحديداً. متخذاً تلك المقولات هادياً بحثياً كونها (حقائق) مركوزه لا يطالها الحراك المفاهيمي والإجرائي. الأمر الذي أحدث تقاطعاً وفجوة بين الفكرة ومثالها ، فالحقائق المقرورة لا يستجيب لها فضاء البحث في أي عرض من العروض التي عده عروضاً تجريبية. ويعرج الناقد وفق آلية مثالية عرفتها النصوص الفقهية والشرعية في (إرجاع الحاضر الى الغائب) فحضور الآلهة وأنصاف الآلهة لها عند المتلقي الإغريقي حضور مفزع كما يراه الناقد. متناسياً إن عصر الثالوث الإغريقي (أسخيلوس/ سوفوكلس/ يوريبيدس) عصر التحولات الذهنية الإغريقية من (الأسطورة الى العلم) وفق ثوابت قياسية ومعرفية دشنتها الحضارة الإغريقية. ولا يظفر المتلقي في خطاب الناقد إجتراحاً قرائياً يخص موضوعة البحث خارج مقررات تاريخ الدراما والنظريات الأدبية. فما كان في (أفق توقع) المتلقي من إجرائية / تطبيقية لخطاب العرض يصبح محض أحكام قسرية / مجازية متراصفة ، طالما أجهرها الناقد في قراءاته لعروض المسرح العراقي القائمة على بنية التوفيق بين النص والعرض. وفي العادة يسقط الناقد (الأعسم) في مجمل قراءاته لكتاب بذاتهم في تقدم (السابق) على (اللاحق) المفاهيمي والبنائي ، فثمة تمركز لدلالة الفزع والخوف التي تأسست عليها طروحات (كانت) و (شوبنهاور) في نصوص سابقة، وإذا ما كانت للناقد أفقية وأرجحية في ذلك، فإن المتلقي يؤشر إفتقاد الناقد لسند معرفي أو فلسفي للنصوص المنتقاة مستدعياً مفاهيم بذاتها مصرحاً بها عبر مفردات لا يمكن التستر حيال مرجعياتها المختلفة إزاء موضوعة البحث. ومثال ذلك نصوص (شكسبير). فشحة المرجعيات المعرفية المتعاصرة للكاتب وتضببها عند الناقد مسوغاً فورياً لحضور مفاهيم (كانت/ شوبنهاور) اللاحقة لها في وقت أخذت إجرائية الناقد في العصر الإغريقي ظهيرها الفلسفي في الحاضنة المجاورة او اللاحقة نسبياً لها. وكان للناقد فرصة إجرائية مضاعة في إختياراته المتعالية لنصوص التمركز الدرامي، فنص الكاتب (كرستوفر مارلو/ ١٥٦٤ – ١٥٩٣) (ماساة الدكتور فوستس) لها أولوية على بعض نصوص (شكسبير) فيما يعنى بموضوعة البحث، فالفزع والخوف موضع مقايسية وتفضيل للناقد على مساحات لها

تجسياتها للجليل في نصي الإجراء النقدي (ماكبث/ هاملت) فالصحراء في (الملك لير) وحروب وقسوة (ريتشارد الثالث) وجزيرة (بروسبيرو) في (العاصفة) دلالات ذات محمولات (جليلية) لا تخطئها قراءة أي قاريء. فيما إستجاب الناقد (الأعسم) الى حتميات تأريخ الأدب الدرامي حيال نصي (ماكبث/ هاملت) دون التسلل الى نسيجهما الخاص بثنائية (الجميل والجليل) وإن توفر بعض ذلك فلا يتخطى (المسافة الجمالية) بين النص الشكسبيري والمتلقي. وجاءت الكثافة المصدرية لعصر (شكسبير) لتقوض رؤية الناقد عبر شتات الأفكار السابقة واللاحقة مما أوقع الناقد في فخاخ التشويش والإبتعاد عن هدف البحث. فتنصيص الناقد البولوني (يان كوت) يسوق الناقد الى مفهوم (الكرنفال) وسعة تنوعه لفنون الإداء والطقسية ممثلة بنصوص (رابليه) القصصية السابقة نسبياً لنصوص (شكسبير). يقول (كوت) عن (هاملت) (هي دراما المواقف التماثلية. إنها تركيب مرايا، حيث تتعكس (كذا) المشكلة نفسها مأساوياً، عاطفياً، مفارقة) ص/٩٢* . وهو ما يتناص و (كرنفالية) (باختين) حول (الثقافة الشعبية) وما أسماه بـ (الواقعية البشعة) . وفي تقصيه لثنائية (الجميل والجليل) في الدراما الحديثة، يسجل المتلقي جملة تخليطات فالكاتب (أبسن) له شفيعه الأخلاقي والقيمي الجلالي لدى الناقد. ممثلاً بـ (هيراقليط) دون الأخذ بتحولات وجدل الواقع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر !! وما إعتمدته المنظومة المعرفية في تشظيات وإنقطاعات مع مجمل مدخرات التأريخ. فالحاضر مؤشر المنجز وحتمية الذات في صراعاتها مع المجموع والتأريخ والحتمية. ولا يجد المتلقي في إصطفاء الناقد لنص (بيت الدمية) توفيقاً عريضاً، فثمة نصوص حاملة لأرجحية تحليله راشحة لمفهوم (الجليل) مثل (الأشباح/ عندما نبعث نحن الموتى) فالشخوص فيها ذات عقد ساكولوجية متشابكة ومحاطة بدلالات وفضاءات الوهم والخرافة والكبت. أما رؤية الناقد فإنها ذات مسار درامي منمط ومعقّلن وتداخلات متلابسة كما في التنصيص الآتي (حيث يمثل رفض (نورا) وتمردها تسامياً متعالياً Transcendent للفكر الواقعي المجسد في فكر الشخصية ذاتها. إذا ما عرفنا أن الجليل عالمه الفكر الذي يستقرئه المتلقي عبر الفعل الداخلي غير المحسوس الذي يقودنا إليه الفعل الخارجي بحيث يدل عليه – بخاصة – وإن التطهير لدى أبسن ينحو منحى عقلياً). ص/٩٥. ولا يعرف وصل العلاقة بين الجليل والتطهير والعقل ؟ واين هو بيان فعل القراءة لدى الناقد (الأعسم) في أشواط التحولات الدرامية منذ الأغارقة وحتى منجز أبسن ؟ إن الخطاب المسرحي الحداثوي في جوهره ((مع إنهيار هذا العقل الموضوعي ومع الفصل بين العقلانية وتحقيق الذات))[٩]. وللناقد إنتقائيته العشوائية في إستدراج النصوص ليس بهدف التحليل بل لتقويس بعض التنصيصات ذات الموجهات التأريخية والأدبية فهو في تخطي لا نموذج جليلي في نص (الطريق الى دمشق) لـ (سترندبرج) عبر تحولات شخصية (الغريب) بين (العلم) و (اللاهوت) وصعوده الجبل ودخوله (الدير). ويمكن لمتلقي إسقاط وعزل منجز (تشيخوف) و (برخت) من متن البحث. فالناقد يخضعهما لفحص آلي تقليدي متوقفاً عند مفهومات إستهلاكية تخص طبيعة الشخوص وما تشيعه دروس تأريخ الأدب الدرامي مثل الصراع في النص التشيكوفي ومنظومة (برخت) التغريبية متجاوز لنصوص ذات حمولة جليلة جاهرة، كما في ثلاثية (الفريد جاري). وفي مبحث (الجميل والجليل في فلسفة العرض المسرحي) ينزاح المتن الى ماهية مفاهيمية دون تأثير لفعل المتلقي. فخطاب العرض له ترحاله (من النص الى الفعل) (ريكور). إذ تستجمع جملة آراء عائمة حد البداهات والنوافل الجمالية وحاضنتها التقليدية مثل (تستحيل العلاقات اللفظية الى إشارات لا لفظية (سمعية وبصرية وحركية) وتدخل على نص المسرح ومتغيرات جديدة مع مساهمة الممثلين والدراما ومصمم الديكور ومصمم الإضاءة والملحن والموسيقي)ص/١٠٨.

* سيكتف الباحث برقم الصفحة الواردة في متن الكتاب (الجميل والجليل في الدراما).

فلا ميزة بذلك للعرض (الجليلي) وعروض مسرح قرن التاسع عشر فكلاهما في مسار تحويلي من الفضاء الورقي الى الفضاء الحركي !!. وثمة تخليط مفاهيمي وإجرائي من بعد، بين دلالات التشكيلي الجمالي وحضور المعجم السيمياني إذ بات في المألوف المنهجي في فضاء خطاب النقد المحدث الفصل بين السيمياء والجماليات التقليدية فالناقد يستدع منظومة جمالية في متن قراءته السيمائية. حيث تتكرر مفردات (الوحدة ، التأكيد ، التنوع ، الإيحاء ، الجو، الإيقاع ، التوازن ، التتابع ، الثبات ، التناظر) ص١١٠. ويبقى المتلقي في إنتظار إجرائية ما لمفهم الجليل في مسار متن البحث. فالجميل هو قيد الإجراء والتحليل لحضور مرجع النظريات الجمالية. غير إن الجليل في شحة ظاهره عجز الناقد في الإمساك أو الإشارة إليه. وما يزيد من تخليطات الناقد وتكريس الوعي المتعالي والإهتداء بمنظومة (المطابقة) تعليق الناقد لجملة تساؤلات تتسع بها الفجوة المفاهيمية بين ما تفترضه إجرائية البحث والنظريات السائدة لها.

إذ يتساءل الناقد موعداً بالإجابة عنها:

١ــ كيف يبدو العرض المسرحي جميلاً وجليلاً بذات الوقت.

٢ــ ماهي الوسائل الكفيلة بتحقيق هذا المفهوم الإشكالي.

٣ــ هل إن ثمة ثوابت في الجميل والجليل ؟

٤ــ وهل يوجد الجميل في ما هو متناسب في الأجسام والكتل الثابتة منها والمتحركة ؟

٥ــ وما صلة الجميل بالجليل في العرض المسرحي.

٦ــ ما الكيفية التي بموجبها يتم إدراك مفهوم الجميل والجليل في ثنايا العرض المسرحي ؟

٧ــ ولماذا تتباين العروض المسرحية فيما بينها من حيث القيمة الجمالية التي تحقق هذا المفهوم ؟

٨ــ ما اثر التذوق في تقدير الجميل او الجليل على حد سواء ؟

٩ــ ما هي مواصفات العرض المسرحي الجميل والجليل؟ ص/ ١١٢-١١٣.

وتدفع تساؤلات الناقد المتلقي الى تساؤلات بأثر تشابك جملة مفاهيم إذ يمكن التساؤل:

١ــ هل الجليل والجميل قبل ذلك موضع إدراك . فقرة (٢) أم تذوق فقرة (٩).

٢ــ الكيفية التي يتغلب بها الجميل عند الناقد في الفقرة (٤) و (٧) على الجليل.

٣ــ إن المفهوم الإشكالي الفقرة (٣) هو موضع إجابة وفق التنصيصات التي يتبناها الناقد.

ويتخطى الباحث الإجابة عن تساءله في الفقرة (١) لحراجتها الإجرائية. ليجيب بعمومة عن تساءله الفقرة(٢) . وهي إجابة تسكينية وتوفيقية دون تعريشة فلسفية أو عرضية كما يوحي عنوان المبحث (فلسفة العرض). فعنده يرجع ذلك (لأن (الجليل) في ضوء الدراما – عامة – والعرض المسرحي – خاصة – يمثل الكمال الفني والفكري الذي إذا تحقق فأنه سيبعث السمو في عاطفة المتلقي) ص/١١٣. والناقد يقر بآليات التلقي بأنها ذات سمة (حسية/ عاطفية) دون مرجعيات أو مسميات لفعل القراءة ونعوت لمسميات المتلقي. مما يرجع بالمتلقي الى الذاكرة (الارسطية) (التطهيرية) فـ (العرض والجميل) فقط (يستحوذ) على ذهن المتلقي)ص/١١٤. و(يجسد الجميل والجليل على حد سواء عبر الشكل Form). ص/١١٤. وهو ما يضع الجميل والجليل موضع الحل دون تنصيبه منصب الإشكالية !!!. فالشكل له مرتداته المعرفية والجمالية مهما تقصت أبعاده. فثمة قوابض قبلية تؤشر الإحالة. ويتم التحقق من الجميل والجليل بتوصيفات مبسطة موفورة في كراسات الإخراج المدرسي (ينبغي أن تكون المقاربة الإخراجية على قدر من الرفعة والبهاء والتحرر من الأطر الفنية البالية) ص/١١٥. فهل ثمة إشكالية في تجسيد وإبراز الجليل وفق مجازية وشفاهية المتن ؟ وهل يستأهل الجليل جملة آراء وإجراءات ليكون موضع أشكال؟

ويفتقد المتلقي تأشير بعض العروض ذات الشحة، الجليلية، سواءا في عروض المسرح العراقي او الغربي ورغم وجاهة ذلك، إلا أن ثمة مؤشرات أخذت بها النظريات الجمالية والنقدية أيضاً تسجل تصويتاً للجليل في فضاء العرض ، فعروض المخرج (سامي عبد الحميد)

(كلكامش/ زبيبة والملك/ (لاحقا) كذلك لدى (صلاح القصب) في (العاصفة/ مكبث) وعرض (الحر الرياحي) لـ (كريم رشيد). ولعل في طروحات وعروض المخرج (بيتربروك) مثل (منطق الطير) ما يوفر فرصة حاضرة للتطبيق الجليلي. ويتأسس على تلك (الغيبة) أن يخرج مبحث الفصل الثاني دون مسوغات إنطلاقاً من العنوان الباحث عن الجميل والجليل في الدراما وليس خطاب العرض. إذ تبدو حيرة الناقد متوهجة في سوق خطاب العرض الى مثابة الجليل تحديداً لإفتقادها الى مرجع يهمس بـ (المطابقة) التي وفرتها الأفكار والنظريات فيما يخص (الجميل) وثمة عسرة مفاهيمية لتأشير الجليل وأنواعه (الجليل الفني/ الجليل الخلقي) أذ يعرج الناقد الى النص وهو في إشتباك وخطاب العرض وفق إشارة معيارية/ ساكيولوجية تخص بنية الشخصية دون (إمبراطورية العلامات) (العرض) ويتبنى الناقد (الأعسم) مقولات ما ورائية تخص إنتاج الجليل الذي يأتي (بالتأمل الماورائي، فلا مناص من إثارة إنفعالات المتلقي). ص/١١٦. أن الخطاب الجمالي في المشهد الفلسفي ، قد هجر أبعاد الإنتاج الماورائي. فماهية النص تتأتى عبر مجموع علاقاته وليست الدلالة المفردة ذات كفاية تعبيرية لإنتاج المعنى أو/ معنى المعنى ((فلم يعد الجمال متعة أو صفات مستقرة في باطن الأشياء بل هو مجموعة من العلاقات))[١٠] . ويستبقي الناقد فعل التلقي قيد الفعالية الساكيولوجية الطارئة في أخذه لمقولات ثقافية (الجموع). فالحكم الجمالي لديه محمول بـ (جمعيته) دون خاصية ما لذات بعينها. ذلك إن التنصيص العائد لـ (رواية عبد المنعم عباس) يتأخر عن مشهدية التلقي ونظرياته المعروفة ليستقر في فضاءات نظرية (العدوى) لـ(تولستوي) والفزع عند (آرتو). إن الناقد في توافق ورأي (رواية) في (إن العرض المسرحي الذي يستحوذ على إعجاب الغالبية العظمى من المشاهدين... يمكن أن نطلق عليه جميلاً. أو نقول عنه – إنه الأجمل). ص ١١٧/ ١١٨. وذلك شأن إحترفته الثقافة الإستهلاكية في تسويتها جموع (المشاهدين) في خطاب أيديولوجي/ تعبوي/ تهافتي بطرح ((مزيد من الذرائعية التي تضحي بالبعد الجمالي للشياء في سبيل بعدها العملي))[١١]. ويحتكم الناقد الى محكمات (الإنسياق والثقافية) وأبعادها المنتجة لفعل التلقي المتعالي. فالجليل كونه مفقوداً في العروض المسرحية. لا يظفر به إلا في فضاءات وإنسياق (المقدس) وفي عروض موصوفة باللفظية والشفاهية. وكأن ثمة متلقي واحد متعال عبر التاريخ. أنموذجه المتلقي في عصر (الأغارقة) !! مما أوقف فعل التلقي على ما يسمى ((بالتلقي الخارجي، حيث المعتقدات والأفكار المقدسة وما يحسمه النسق والوسط الثقافي الذي يظهر فيه))[١٢]. وإحتشد متن المبحث بثبت للأساليب والمدارس الإخراجية التي دونتها محاضرات الإخراج الأولى في الدرس الأكاديمي (الواقعية/ التعبيرية/ آبيا/ كريك/ أرتو/ ستانسلافسكي) دون إشارة ما تتعابر وتترابط بها ومفهوم الجليل . مما يشخص عجزاً إجرائياً وقرائياً في رصد ماهية البحث وإنفلاته خارج سكة أهدافه نظرية وتطبيق. ويحتفي الناقد (الأعسم) بخطالة الإنتاج العلاماتي لدى الناقد (تاديوس كاوزان) في تفصيصاته للإداء العلاماتي في فضاء العرض . إذ ليس ثمة ما يقرن الإداء هذا بـ (سبرنطيقية) بإنتاج الجليل كون الخطاطة معنية بتقسيم العلامة وجهاز إنتاجها. ويعاين الناقد. منظومة العرض المسرحي بعدسة تقليدية لا تخرج عن متن الدرس الإخراجي العتيد بحضوره منذ عقود في مناهج معاهد وكليات الفنون العراقية .! ويرفع الناقد في النهاية جملة إستنتاجات مقوسة بعنوان (مواصفات العرض المسرحي الجميل والجليل). بلغت ثلاثة وعشرون مادة. يمكن للمتلقي ترحيلها لعموم العروض دون خاصية ما: الأمر الذي يتعادل به عنوان البحث بإفتقاده للأبعاد التشخيصية والمفاهيمية والإجرائية مع عروض اخرى !!.

النتائج

١ــ علاقة النص الدرامي أو/ و خطاب العرض في (تعادلية) تماثلية والمرجع الإبستمولوجية.

٢ــ إستجابة النص الدرامي أو/ و خطاب العرض في منظومته الجمالية والإتصالية الى متعاليات قاره دون تفحص للحراك التجريبي وأشواطه التاريخية.

٣ــ تكبيل منطلقات النصوص أو/ و العروض التجريبية بأبوة نظرية – تأريخية بعينها مما أوقف الجهد النقدي عن كشف المحتجب أو المتفع البنائي.

٤ــ إن قراءة الناقد (الأعسم) ذات حمولة نكوصية مستدعية لتوافقات الوقائع التاريخية ومقروراتها مما قوض فرص القراءات المتحاينة والمحايثة للنصوص او العروض.

٥ــ غلبة المعالجات النقدية الخاصة بالجميل على ماهية الجليل. بأثر الوفرة المرجعية المسودة للمقولات الجمالية.

٦ــ تأميم المقولات والأفكار المعنية بمفهوم الجليل لرهط فلاسفة دون غيرهم في آليات القراءة النقدية. فثمة حضور مركزي لأفكار (بيرك/ شلر/ كانت/ شوبنهاور).

٧ــ إصطفائية في درج نصوص بذاتها ومحمولاتها من الجميل والجليل. وإقصاء جملة نصوص لها سعتها البنائية والدلالية سواءاً لكاتب درامي بذاته أو لمرحلة تأريخية.

٨ــ شحة الأفكار المعنية بالجليل مدعاة لإعتماد الناقد مقولة فقهية (الحاضر على الشاهد) فكانت قراءة (أبسن) بعين (هيراقليط).

٩ــ إغفال آلية التلقي والإستقبال نتيجة لإنشغالات الناقد في التأسيس المفاهيمي للجليل تحديداً.

١٠ــ تخطي القراءة النقدية لعروض ذات مقدرات تخص الجليل في لوح المشهد المسرحي العراقي مثل (ماكبث/ صلاح القصب) (الحر الرياحي/ كريم رشيد) (زبيبة والملك/ سامي عبد الحميد).

١١ــ ثمة تخليط مفاهيمي ومنهجي في الجمع والرصف بين مقولات الجميل والجليل ونظرياتهما والمناهج النقدية الحديثة وطروحات ما بعد الحداثة.

١٢ــ درج الناقد على أتمتات (سبرنطيقية) بإعتماده (مواصفات العرض المسرحي الجميل والجليل) بصيغة التشميل لمجمل الإتجاهات والمدارس الإخراجية المتباينة مرجعاً وتواصلاً مع المتلقي.

١٣ــ إستقرار (أفق التوقع) لدى المتلقي بخاصية الجميل والجليل في المدارس الإخراجية.

١٤ــ لمفهوم الجميل والجليل حضوراً (أنطولوجياً) لدى الناقد في مسايرته بأفقية تأريخية جامعة وموقوفة لمجموعة من الفلاسفة والكتاب فما تحمله نصوص (أسخيلوس) له حضوره الإشتراطي في نصوص (شكسبير) ومن بعد في نصوص (أبسن) و (تشيكوف)

الإستنتاجات

١ــ لمفهوم الجميل والجليل سمة التناهي والأقفال وفق طروس معرفية دون إجتراح او إنفتاح لأفكار أكثر راهنية ومحينة.

٢ــ الإرتكان الى القراءة التأريخية وجهوزيتها إغفال للحاضنة البنائية ومنسوبها الدلالي والنسقي.

٣ــ علاقة المنهج بالرؤية النقدية تتأسس على ثنائية لا تناظرية بتقدم وإنتصار المنهج على فضاءات الرؤية ومتسعاتها القائمة.

٤ــ لقراءة الناقد سمة التأصيل في ملاحقة المفاهيم والنظريات الخاصة بالجميل والجليل.

٥ــ القراءة ذات دلالات تعليلية تنهض على التبرير والتسويغ أكثر منها قراءة تفسيرية/ تأويلية.

الهوامش

١–مانفريد فرانك، حدود التواصل. الإجماع والنزاع بين هابرماس وليوتار. ترجمة وتقديم وتعليق: عز العرب لحكيم بناني. الدار البيضاء. أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣، مقدمة المترجم، ص/٥.

٢–د. سمير سرحان، النقد الموضوعي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ١٩٩. ص٢٥.

٣-موسوعة لالاند الفلسفية. المجلد الثاني. تعريب: خليل احمد خليل، بيروت، باريس. ط١، ٢٠٠١. ص ٨٠٣.

٤-ادورد سعيد. العالم والنص والناقد. ت: عبد الكريم محفوض. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠. ص ٣٠. وينظر: ييل اشكروفت. و. بال اهلواليا. ادورد سعيد. مفارقة الهوية. ت: سهيل نجم. دمشق: دار نينوى. ودار الكتاب العربي. ط١. ٢٠٠٢. ص ص ٣٩-٤٠.

٥-سعد البازعي. استقبال الآخر. الغرب والنقد العربي الحديث. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط١. ٢٠٠٤. ص ٨٧.

٦-ينظر محمد عبد الرضا ابو خضير الجنابي. مناهج النقد المسرحي في العراق_ في نقد النقد. كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، ١٩٩٨. مطبوعة على آلة الطابعة.

٧-د. باسم الأعسم، الجميل والجليل في الدراما، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ط١ ٢٠٠٢.

٨-تزفيتان تودروف، المبدأ الحواري، دراسة في فكر باختين. ت: فخري صالح، بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢ ص ١٠٣.

٩-آلان تورين، نقد الحداثة، ت: أنور مغيث. القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٧. ص ٢٧٣.

١٠-زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، القاهرة. مكتبة غريب، ١٩٧٢. ص ١٤٢.

١١-أودنيس، الحيط الأسود. بيروت: دار الساقي ٢٠٠٥. ص ١٥٤.

١٢-د. عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة. ودار اويا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠ ص ص ٧-١٤.

النظم التركيبية في الرسم العراقي المعاصر
((دراسة تحليلية))

م.م. فريد خالد علوان
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مشكلة البحث والحاجة إليه

يسير الفن وفق محددات افتراضيه تخلقها مخيلة (الفنان – الإنسان) بمعرض الحدود المكتسبة ومسالك الرؤية الذاتية لتتولد قيمة (أشاريه – تعبيريه) تنطق الرؤية الأبداعيه بداعي التواصل الإنساني بين مختلف الأنسجة الفكرية. وكهدف أرضائي صرف او مع دوافع أخر يدخل (الفنان – المعبر) في تحديات التصوير الذهني بما يخرج من تأملات منسوجة على السطح التصويري اختزلت عصارة الجهد (البشري – العاطفي) الفردي ، لتصل الى (المتلقي – المتأمل) بضمان كاملية القصد من هذا النتاج. في معترك هذه المعادلة الإنتاجية – والحال:هدف أسمى مرجعيته المعطيات الواقعية – يحق للفنان المنشئ ان لم يكن لزاماً عليه ان يصوغ الرؤى ويطلقها من جديد حتى يترأى لنا فيما نشاهده أننا أغفلنا رؤية ما سبق وان رأيناه ، ونحس من جديد بما مضى من أحاسيس . غير ان الرؤية والإحساس تكون أعمق فيما يلحق من تواصل أشاري بين مستقبل وناقل ومتلقي. وفي عمق التاريخ المنتج للفن لم يسوغ المبدعون في الأنشطة الحسيه عملية النقل المباشر كونها تجتر المحصلات السالفة بتكرار يحرص على ترسيخ الملل ، فكانوا يصوغون قيماً جمالية من تحصيلات الواقع ، فحتى مع أكثر درجات النقل أمانه وصيانة وحماية للسرد المباشر، يلوح طابع ويد الفنان المؤطره للحدث لتشعرنا (كمتلقين) بأنه موجود خلف بل وامام ما نتلقاه . أذن والحال كذلك يمكن القول ان هناك رؤية صاغت ما شوهد وأحس به ، وهناك عقل ومخيله واحساس اعادت البناء وفق مفاهيم مختلفة المعالم ومتقاربه الأصل،وهناك ابداع اعاد تنظيم وتركيب مارآه وتذوقه من ثم نسجه وقدمه لنا . وقد تلقى مشارب او مصبات اسلوبيه اثرت فيها ايديولوجيات او قيما في زمكانيه محدده بعد ان استمالتها رؤى جماليه أطرتها في وحده الهدف ، فأمكن حصر (لا للتحديد ولكن للتعريف) انسجه وتراكيب بذاتها تدل وتشير وتكشف للمتتبع امكانيه قيام نظام بنائي او مسلك تركيبي او أكثر ساد وانتشر في محددات الواقع . من ذلك اراد الباحث التوقف عند طرائق ومعرفات النظم التركيبيه والتي يمكن الاشاره نحوها وتعريفها في جانب من مسيرة الرسم العراقي المعاصر ، وتحويلها (تنظيرياً) الى استلالات جماليه تفيد الدارسين والفنانين على حد سواء . سيما وان هذا الجانب الجمالي في الرسم المعاصر في العراق قلما اشير نحوه بدراسات اكاديميه من شأنهاأغناء البعد التعريفي فيه ، وإكسابه الصورة الجمالية الكاملة التي يستحقها . وتتجلى الحاجه لهذا البحث لما يفتحه من باب مهم لا غنى للمكتبة الأكاديمية عن الولوج فيه ، شأنه شأن المنابع الأخرى التي تضفي لمسة اثراء في هذا المجال . كذلك يعاضد هذا البحث امكانية تحضير قيماً ارتكازيه تسهم في قيام الفنانين بأضافة خزين معرفي يدفعهم الى تطوير الواقع الفني وتكملة مسيره الرسم المعاصر وفق معطيات تنظيريه ذات أحاطه منهجيه .

أهمية البحث

أن عدم امتلاك الذاكرة المكتبية في الرسم العراقي المعاصر دراسات بحثيه علميه كافيه تمليء هذا الجانب المهم في مسيرة الفن تكشف أهمية أداء مثل هذه البحوث فضلاًعن انها لبنه في جدار الامتداد الفكري الانساني فيما يمكن كشفه بمثل هذا الدراسة .

أهداف البحث

يروم البحث الى الاجابه عن السؤالين أدناه :

١ــ ماهي التنظيمات او التكوينات البنائيه في الرسم العراقي المعاصر .

٢- كيف يتم أنشاء وتكوين العناصر في أسس محدده تولد قيمة في النص البصري.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة اللوحات الفنيه للرسامين المعاصرين في العراق المنفذه ضمن الفتره من العام ١٩٩٨ وحتى عام ٢٠٠٥ والمعروضه في المتاحف العامه وصالات العرض الفنيه والمنشوره في الكتب والمجلات والمصادر المختصه . وقد شخص الباحث هذه الفتره بالتحديد كونها تمثل مرحلة مهمة من التطور التقني والأدائي في العالم من حيث أساليب ووسائل تنفيذ الاعمال الفنيه ، وأستقدام الفن العراقي لوسائل المقاربه مع هذه التوجهات العالميه .

تحديد المصطلحات

١- النظام ((هو المركب الدلالي الذي تتفاعل فيه مجموعه من العلامات ،بعلاقات تركيبيه متبادلة التأثير فيما بينها وكذلك بين الجزء والكل في داخل المركب لإنتاج وحده البناء الفني))(٩،٦)

((هو الطبيعة التكاملية للعمل الفني ... لا تكون فيه ((الانحرافات)) عند الانسجام الشمولي ممكنه))(٥٤،٣)

التعريف الإجرائي – ((هو إقامة علاقات ترابطية بين مكونات نسيج العمل الفني وفق وحدة الهدف ، بغائية ثابتة للفنان تؤمن اتضاح رؤيته من خلال تلك العناصر))

٢- التركيب ((الطريقه التي يتركب فيها الشيء وترتبط أجزائه سويه ، واي شيء يمتلك صفه مختلفه فأنه يرتبط (يتركب) بطريقه مختلفة أيضا)) (٢٤،٣٢)

((أنشار وتوسيع وتجميع مفردات اللغة التشكيلية على سطح الورق او القماش)) (٢٨،١٩)

التعريف الإجرائي – ((طريقه تواشج العناصر البنائية في نظام ما ،بحيث تعطي أشارة خاصة بها تميزها عن سواها)).

مفهوم النظام // ان الفنان كسائر المعبرين في مسيرة الذاكره الأنسانيه يعرض نتاجه بداعي استنطاق الوسيط المادي عن مضامين حسيه تؤكد اولاً على أستقلاليه الحدث المعروض عن أحاطه المؤثرات المصاحبه ، من أستقدامات اجتماعيه او من خزين حسي عند المتلقي ، من ثم يدلي هذا المحرض البصري بما يتسنى من امكانيه العناصر الماديه على عرضه . وهنا يتوجب ان يتعامل الفنان مع أسلحته الجماليه وفق أعراف خاصه من جهتين : الأولى الاعراف السائده ضمن السياق المتداول عند نفس المركبين عموماً ، والثانيه أعرافه الخاصة التي أنبثقت منها شخصيته الفنيه ((لابد في سائر الفنون من ان يتم تنظيم (المحسوس) وتركيبه بحيث يتسنى ادراكه دون لبس .وهنا لابد لكل فنان من ان يستعين بطائفه من الاشكال المنسقه والنماذج الايقاعيه من اجل تنظيم (المحسوس) باللغه التي تتوافق من مايريد التعبير عنه))(٣٧،١٣) وعملية المعالجه التي تخلع على العناصر الماديه من اجل خلق المحسوس تدعى بالتنظيم . ولا يعني ذلك ايجاد المساواة او الترتيب الرياضي او الهندسي ، فالنظام يظهر حتى في أشد حالات الفوضى البصرية الموجهة والمقصودة ، التي تشير الى ان هناك عقل أبداعي سيّر العمل باتجاه قصدي أثار المتلقي حسب ما أراد ((ان المقصود بالنظام هو ليس الانتظام او الترتيب . لان النظام في الواقع هو كذلك حالة تكوين معينه يمكن لها ان تخفي نظامها الظمني خلف فوضى حاضره ومدركه ، غير ان المهم في الامر ان النظام في الأنتظام ، او النظام في الفوضى ،يقدمان مضامين فكريه ومقاصد دلاليه ذات حضور وتأثير في عملية التلقي)) (٩٨،٢٤) ، غير أن ذلك لا يعني ان النظام هو سليل الفوضى او الأضطراب ،فالترتيب له أثره في أيجاد بناءات جماليه ذات أنظمه ، والنظام لذلك يولد من رؤى الفنان اثناء تعامله مع المادة .

ومما تقدم يظهر جلياً أثر العناصر المستخدمة نفسها في عملية النظام ، فهي المسؤوله عن ظهور العمل وفق ما يكون أخيراً ، والفنان مسؤول عن معرفة امكانياتها الأشاريه وقدراتها النظامية في العمل الفني ، فكل عمل يمتلك جمله من المؤثرات البصريه يتوجب التحكم بها بصوره مطلقه ، تميل او تثبت حيثما اراد لها الفنان ذلك ،حتى عند امتلاكها قدراتها الخاصه ، من حيث امكانيه

الانتظام من عدمه ، فأن كانت ملازمة للنظام الذاتي كان بها وأن لم تمتلك ذلك فيجب على الفنان ضبطها وفق تصوره عن صورتها النهائيه داخل المنجز الفني (١٣٨،٩). والحال كذلك يتوجب على الفنان أبتداءً دراسة العناصر المستخدمه منفصله (القدره والتأثير) كل عنصر لوحده من ثم لما يمكن ان يدلي به هذا العنصر مع باقي العناصر في اللوحه ككل ،من خلال تأثيره وتأثره ببباقي العناصر ، وما يظهر لنا كمتلقين من كيان كلي ماهو الا تجمع وفق نظام معين لفريق من المؤثرات البصريه التي لم تكن بالضروره متناسقه أو متعاضده سلفاً (٢٢٦،٢٩). مما سبق يمكن الاستدلال على ان النظام عملية توجيه شعور المدرك نحو قيم تم التهيئه لها سلفاً من قبل المصنع ، وما العناصر الماديه الأ تشكيلات أرساليه تتلو جهدها بما تمتلكه من قدرات أشاريه بهدف أظهار تلك القيمه المتوخاة . وفي هذه الحاله يتوجب على عناصر الوسيط المادي القادره على الأشاره الانضباط تحت لواء البناء الجمالي الواعي ، فقد يكون النظام من أنزوائها داخل قيود محكمة تضمن بقاء التأثير متزاوجاً بألوان متعدده من التأثيرات الضمنيه بحيث تحكم القبضه عليها وفق التشكيل الكلي ، حتى وان تطلب ذلك حصرها داخل أطر ومحددات محيطيه ((فوجود أطار يدخل في تركيب الموضوع الفني ليس في ذاته كافياً لأضفاء تنظيم بنائي عليه .فالاطار وغيره من الوسائل يستخدم في أضفاء نظام على العمل ، بحيث يوجه انتباه المدرك في اتجاه معين)) (٦٧،١٥) . في ضوء ما تقدم يتضح ان المهمه الاساسيه تلقى على عاتق المصنع أو الفنان المنشيء لأي كيان بمسار هدفه جمالياً . ويتطلب ذلك بالضروره الدراسه الواعيه لكل ما يمكن استخدامه من عناصر بنائيه ، ومعرفة مختلف امكانياتها التأثيريه والتي قد تكون متغيره بأستمرار نتيجه تلون الأمتزاجات في النظم التعبيريه ، اي أخضاع المتمرد منها وترويضه ،أو تحفيز الساكن وأثارته حتى يحصل على التوليفه التي يرجوها (١٠،٢٦) . لذا ان العرض لمفهوم النظام في العمل الفني قد يؤسس بداية تعريفيه لما يظهر من احساس عند المتلقي ، فليست كل لوحه ناجحة أو مؤثرة ،او انها ارسلت لنا كمشاهدين كامل الاثر الذي توخاه الفنان . وان اختيار العناصر الجماليه المناسبه لا يشفع في ارسال اشارة ضعيفة التأثير. واي خلل يحس به المتلقي (الواعي) من المرسل الجمالي يشير نحو أفتقار ذلك المرسل لعناصر النظم الصحيحة ويكون اي اخفاق ناتج عن ذلك مرده الى عدم تعاضد لبنات النظام اثناء الارسال ((وحين تبقى عناصرالعمل الفني منفصله او متباعدة فأن مثل هذا العمل لابد من ان يجيء انتاجاً فقيراً هزيلاً)) (١٩٧،١٤). ويرتبط ذلك بقدرة الارشاد عند العناصر ، فالنظام صفه ارشاديه يمتلكها العمل الفني .ففي اندماجها هناك اشارات توجيهية خفيه تكشفها عين المتلقي المتدربة او المتمرسة على هذه المسالك، تتبع اي علامه دالة في طريق النظام الماثل وتلحقها حتى تصل الى درجة تعرف كافيه على البناء القائم، من ثم يقف المشاهدعلى البنية الجمالية التي تأتت من خلال الحدث المدرك بالعناصر المادية(٣٥٤،١٥) ، وبدرجة وعي اعلى عند المدرك يمكن الاستدلال على النظم الفعالة من عدمها، عندما تكون خبرتة الجمالية قادره على الكشف في عمق المحرض البصري ومعرفة ماتم توظيفة في النظام ، حيث ان اي تناقض او تعارض او حتى تنافر تم ادراجه في العمل الفني، وخرج بوحده جمالية ان هو الا نظام برع الفنان في تحقيقه، وان تعايش المكونات البنائيه بأنسجام وحيويه فما بينها في كل موحد يؤشر على خبرة ومقدره الفنان الذي افلح في رفع المستوى الاشاري بعناصر قد لا تسعف من لايمتلك القدر الكافي من الخبره في هذا النوع من النظام (٩٧،٢٤). غير ان ذلك لايعني اغفال حق الفنان فيما ابداه ، فالفن وفق اشارات جمالية متوسطة التعقيد يتطلب ادراكها مستوىً من الخبره موازياً على الاقل عند المتلقي لما تمتلكة تلك الاشارات. وكلما ارتفعت وتيرة التعقيد البنائي قل عدد المتدوقين لها ، لا لضعف يعتريها وانما لتقلص ركب المسايرين لمقدراتها الابدائيه ((ان تذوق الشكل يعد أمراً صعباً ، لانه يحتاج الى تركيز شديد ، وانتباه عميق ، ولعل الفن الحديث لايجتذب الكثير من الناس لهذا السبب ، فضلاً عن ان تذوق هذا الفن يحتاج الى جهد ومشاركه ايجابيه من

المتذوق ، وهو ما لا يستطيعه ألا عدد قليل من الناس)) (٩٦،١٢) وذلك يشير الى جملة من المهام العقليه الواجب ادائها عند مشاهدة او تحليل اي بناء جمالي في منجز فني ، فلا يمكن قطع الصله او الرابط في التوحد الوظيفي للعناصر المعروضة بغية ادراك اثر تعبيري بمعزل عن العمل ككل ، فذلك يعد ابتعاداً صريحاً عن الرؤية الجمالية التي ارتأها الفنان وهيء مواده لا جلها ، وما يتحقق نتيجة لذلك من تعبير هو غير التعبير الذي عرضت اللوحة من اجله ، غير ان هذا التجريد او التنحية قد يكون مثمراً اذا ما اعترى اللوحه اي تفكك واضح في الشفرة المرسلة . فتنافر المكونات قد يجبر المتلقي على تفكيك البناء الكامل وعزل المؤثرات بدعوى اقتناص اي بعد جمالي يمكن استخلاصه من مجمل العمل الفني (٨،٣٠). ان هذا الوصف قد يشير نحو تعقيدات تعتري العمليه التعبيرية عند مصمم النظام بحيث تبعد الكثير من المشاهدين عن جملة من الشفرات نتيجة الاحباط المتأتي من تكتف الخبره الجمالية عند المشاهد عن مسايرة المحرض البصري . وكما اشار الباحث فأن ارتفاع درجة التعقيد يعني انخفاض عدد المتلقين لها يبين ان المشكله تكمن في الفنون ذات التوجه الحديث ، التي ابتعدت عن سبل التمثيل الواقعي والتجأت الى محراب النظم المختلفه والتي تفلح في كثير من الأحيان في ان تكون المرآة الأمينه لتسجيل ابعد نزوات الفنان حتى وان تعذر افصاحها عما يعلوها من مشاعر محمله ((ويبدو من جهة اخرى ، ان هذه الاتساق الجماليه تضطلع بوظيفة مضاعفة . فبعظها عبارة عن تمثيل للمجهول ، وتقع خارج نطاق الشيفرات المنطقيه . وهي ادوات للامساك باللامرئي ، والفائق الوصف ، واللامعقول ، وهي تمسك ، بشكل عام ، بالتجربة النفسية المجردة عبر التجربه العلميه للحواس . واما بعضها الاخر فيذهب الى تحديد رغباتنا باعادة خلق عالم ومجتمع متخيل)) (١١٦،٨). أن صفة النظام المعروضة تتأتى من خلال الادراك العميق للمعنى والتعريف بالعناصر المكونة للاشاره الجمالية ، غير أن هناك وجهاً آخر للنظام ، وهو الجمال المتحقق من ترتيب العناصر ، فبعيداً عن عمق الشفرات المرسله ، يمتلك نظام اللوحه شكلاً ظاهرياً يكون في الغالب مدعاة للتأمل ومدعاة للأستحسان او الاستقباح ، فهو اما ان يكون عوناً للفنان أو عائقاً أمامه أثناء تنفيذه لرؤاه ، ويجب عليه ان يضع في حسباته أن جمع العناصر المعبره وفق نظام معين سيكون مستصحباً معه شكلاً ظاهراً لذلك النظام ، وهو يعد بوابة الدخول الى عالم اللوحه الفنيه ، فلا يمكن أغفاله او أهماله ، ويجب أن يكون المدخل جميلاً حتى يستأنس المشاهد ويتشجع على الولوج الى عالم الأشارات الجماليه (١٧٧،٢) ، غير ان مستوى التعقيد في شكل النظام يكون أقل اذا ما قورن بباطن الأشارات . فأي ترتيب أو تنسيق لمجمل العناصر ، يضمن الى درجه كبيره شكلاً جميلاً بدرجه معينه ، ولايعني ذلك أن يكون النظام رياضياً أو متواتراً عرفياً ، لكن أن يخلع عليه الفنان ترتيباً للعناصر كلاً حسب أهميته ودرجه ظهوره في اللوحه يقود الى واجهة جمالية للنظام ((والأتساق بين الأجزاء يعطي للكل المكون ، صفة جماليه ، من خلال أنتظام عناصر العمل في علاقات ، تجعل من عملية فصل أي جزء من أجراء الكل يؤدي الى أخلال بالنظام الكلي)) (٣٠،٣١) .على ذلك يكون المحرض الرئيسي في اي نظام بنائي يحضى بالأستحسان والقبول هو ذوق الفنان وأحساسه الصرف ، سواء بمكلته الغريزيه او بخبرته المكتسبه من تجربته . واي استجابه لدينا كمتلقين مردها يكون الى ملكة الفنان وقدرته في أثارتنا (٤٢،١١) .

التركيب في الرسم

ان مفهوم النظام في العمل الفني التشكيلي هو خاصية بصريه تتحقق جراء اداء مهاري على الوسيط المادي ويخضع لرؤى الفنان . ويندرج ضمن ذلك مزاوجة الخامات المستخدمه وملازمة الشفرات المعبره بعضها بعضاً ، كما سبق وناقشها الباحث . ولكن ما الذي يرجح تراكبات على أخر ضمن محرض بصري ، وماالذي يحدث في مراحل تشيؤ العمل الفني منذ لحظة ولادته وحتى يرى النور أخيراً ؟ هناك سلسله من الأجراءات التي يزاولها الفنان بعيداً عن عين المشاهد وعليها يعتمد النظام

الجمالي القابع على البناء المادي تدعى هذه الأجراءات بالتركيب ، الذي يشمل سلسله من الفعاليات يقوم بها المنفذ من أختيار وأختبار للعناصر ، والتعرف على اداتها ثم نمو تأثيرها وتفرعه تدريجياً حتى تتحقق الغايات التي أنتخبت من أجلها . وهذه المده الزمنيه الحاضنه لمسيرة البعد الأشاري هي التي تندرج ضمنها العمليات التركيبيه ((يشير مفهوم العمليه الى سلسه من النشاطات المنتظمه الموجهه نحو هدف ما ، أو هي نشاط متصل أو هي سلسله من التغيرات التي تأخذ شكلاً معيناً . فهي شيء ما يحدث ويشير الى سلسله من الخطوات المتتاليه و المتصله ، والتي يتم عن طريقها الوصول الى هدف معين)) (١٢١،١٦) . وتتسع هذه الباحه الزمنيه لخطوات التفكير او التركيب الذهني فضلاً عن العمليه الفيزياويه عند معاملة المواد الخام ، وينبغي لهذه الأجراءات التركيبيه أن تكون موحده قصدياً او تسير وفق خطه بأتجاه هدف محدد ، حتى يكون العمل مثمراً . بمعنى وجود قصد دافع نحو رؤية نهائيه (٤٥،٧) . ولايعني هذا العرض من قبل الباحث ان كل عمليه تركيب يجب ان تكون مثمره بالضروره ، فقد يحمل التوفيق هذه المسيره الى ضالتها بيسر وسرعه ، او قد يحدث العكس فتطول المده وتغلفها المصاعب والمعرقلات ، او قد لاتصل الى هدفها ابداً . وبطبيعة الحال لايعرف احد على وجه الدقه الفتره اللازمه او الخبرة الكافيه لتحقيق الاهداف الفنيه في مدد زمنيه متصوره او محسوبه سلفاً ((فالمصمم يحتاج دائماً الى اختبار عمله اكثر من مره اثناء انجازه ليتعرف على نواحي القوه ونواحي الضعف فيه فيعالجها ، وتؤدي درايته بعناصر التصميم الى تقديم كل عنصر الى منها على حده ليتأكد من تواجده وتفاعله ايجابياً مع العناصر الأخرى)) (٢١،٢٢) . غير ان المواد الداخله في التركيب لها في ذاتها ميول وتقاربات خاصه ، فالعنصر ليس جميلاً بالضروره في مختلف اماكنه او في مجمل مزاوجاته ، فقد يرفض الانصياع لبناء جمالي في حين يطلق ذات العنصر كل امكانياته في بناء اخر . او انه يشير بأشاره جماليه في اتجاه او بناء ما ، ويشير اشاره جماليه اخرى في اتجاه او بناء اخر . ومن هنا تتسع عمليات التركيب لتحتوي بناءات جماليه لانهايه لها وفق مواد اولية ثابته (١٨٢،٥) . من ذلك يرى الباحث ان التركيب متأت من شقان ، الأول ماتضطلع به العناصر من قدرات جماليه اتجاهيه ، والاخر من خبرة الفنان التي ولدت تقنيه وأسلوبه ، غير ان التقنيه تكون ذات صله أعمق بالتركيب لما هي من خاصية فرديه لكل فنان على حده تميزه ويعرف بها ، عكس الاسلوب الذي يمكن فيه ان يتشاطر فنانان او اكثر ذات المسحه الاداتيه . واي تركيب جمالي لعناصر الوسيط المادي تكون بالضروره متصله بالجانب الحرفي عند الفنان وباداءه الخاص (٣٢٤،١٧) ويشير ذلك الى نتيجة مهمه في عالم الحرفة الفنيه التي تقود نحو البناءات التركيبيه ، وهي نوعية الخامات المستخدمه . فكما هو معلوم يدخل في صياغة المنجز الفني عدد كبير جداً من وسائل الرسم والتصوير من الوان زيتيه او مائيه او من التعامل مع الخامات المتنافرة كيميائياً ، وهذه الأوجه من البناءات تأخذ عالمياً مديات بعيده جداً كما وكيفاً . وكما هو معلوم أيظاً فأن تركيب جمالي في خامات معينه لا ينتج نفس الأشاره مع خامات أخرى ، فتكون التراكيب تبعاً لذلك متعددة وبنتائج مختلفه . وبمعنى اخر ترتبط التراكيب بجانب الخامات اللونيه المستخدمه ، فضلاً عن جانب المهاره التقنيه عند الفنان ، فتولد بناءات عديده تضمن ديمومة واستمرارية العجله التطوريه للفن ((ولو ان أسلوباً للتصوير بالوان الزيت أستطاع فنان ان يحقق به طائفة من القيم لايستطيع تحقيقها بأستعمال الوان الماء ، فأن العكس من ذلك يكون صحيحاً أيضا)) (٣٣٦،٢٥) ، كما ان التركيب في ذاته يحمل صراعاً خاصاً بالعلاقات الجمالية القائمة بين الأسس والعناصر التشكيلية ، وان لم تكن مؤكده على الوجه اليقين ، فهي متعارفه في الغالب عند أهل الفن او اصحاب الخبره منهم على الاقل ، ومنها ان ينجذب لون معين نحو شكل معين ، او شكل ما يكون رسوخة افضل في جهة محدده من اللوحه ، او ان يكون امتزاج الخامات في اشاره انفعالية ما افضل منه عند الاشاره الى انفعال اوطيء او اعلى (١٧١،٢٣-١٧٢). ويلعب كل ما سبق عرضة من اثر المواد المنشئه للعمل الفني وخزين الفنان

الاداتي دورها في صياغة التركيب العام ، فيمكن ان يتناول عدد كبير من الفنانين موضوعاً واحداً حتى وان كان تسجيلاً مباشراً للطبيعة ومن نفس الزاويه التسجيلية ، الا اننا سنلحض كمتلقين التفاوت او الاختلاف بين لوحة واخرى ، ولو فرض ان وضع شكل معين امام مجموعة من الفنانين وينتمون جميعاً الى سلوب واحد في الاداء ، وطلب منهم تصويره بدقه وحرفيه لكن مع خامات مختلفة من فنان الى اخر ، سنلاحظ الفرق الكبير في النتائج ، بسبب اختلاف الخامات من حيث طبيعتها التركيبية كل في دائرتة ((وكم من اشكال فردية من الخبرة الشخصية تعرضت لا ستخدام ايقاع هو من الناحيه الشكلية واحدة بعينه ، ولكنه اصبح متباينا بالفعل نتيجه للعناصر التي صاغتة في صميم مادة العمل الفني)) (١٤،٢٥٧) . وبطبيعة الحال فأن مايعرضه الباحث من كيفية اختلاف النظم التركيبية يتطلب من المشاهد – المحلل–البحث في ادق العلاقات التركيبية او في اقل الاشارات الناجمه من الأنشاءات الجمالية ، والتي يطلق عليها الوحدات التكوينيه Constitunt Unit التي تعد اللبنات الاصغر في البناء العام للعناصر المادية ، والتي تعنى بأظهار القيم الجمالية الدقيقة والمشكله والكشف عنها يدعى بالتحليل البنيوي (٢٨،٢٦٧) . ويجب على الفنان ان يكون على احاطة بهذة الوحدات التركيبية المصغره ، حتى يتسنى له الاختيار من بينها وفق ما يناسب غرسة الجمالي . ويفضل بهذة الكيفية ان تكون الدلالات الصغار على اتفاق كبير وعلى درجه جيده من الانسجام حتى تسير مجتمعه نحو هدفها . وهذة العملية تدعى بالتوليف Harmonious Combination والتي تتطلب بألاضافة الى اخيار العناصر ذات البعد الواحد والعلاقات ذات الأداء الواحد ، الى أختيار العناصر من ذات المستوى الأدائي . فحتى لو أشتركت في أشارة أتجاهيه واحده ، فقد لاتتفق معاً في مستوى النقل الجمالي لها (٦،٧) . وبعد ذلك يكون التقارب ، والذي بموجبه تحدد المسافه بين كل عنصر واخر بقصد الحصول على أنسب بعد دلالي يحققه هذا التراص المنظم . فتكون النتيجه على هيئة مجاميع أشاريه داخل الدلاله العامه بصوره عناقيد Clustas أو مجاميع Groups توزيعاتها منظمه داخل حدود اللوحه وفق فضاءات مدروسه وهادفه (٢٠،١٠٤) ، والى ذلك لايمكن للمتلقي ان يعزل تركيباً داخل النظام وتحليله حتى وان امتلك نظامه الظمني الخاص ، فأن توزيع التركيب العام على الشكل السالف في العمل يشير نحو مقصده وانظباطه ذاتياً ، ومع وجود الباحات والفواصل لاتمتلك التركيبات المتينه وجود لها مجزئه ((ان شجرة حمراء في لوحه انطباعيه لا يمكن عزلها عن مشهد اللوحة باعتبارها عنصراً مستقلاً ، والا كان عنصراً ينتمي الى بنيه اخرى ، ذلك ان الشجرة جزء من بنية كلية هي ((الألوان)))) (٦،٢٢) . وفي حقيقة الامر لا يجوز كذلك الابدال او التغيير في العمل الفني الواحد ، فلا يمكن نقل تركيب ظمني ما وابدالة محل اخر في نفس اللوحة . فالتعبير المؤثر الناجز بتركيبة معينه قد يضعف او يقوى بالأبدال الذهني داخل نظام ذات التركيب ، حتى ولو في اصغر جزء بنائي كان (٦،١٨-٧) . يخرج الباحث بنتيجة ان التركيب هو مجموع الخطوات والتنقلات البنائية التى ضمنت وصول النظام الى صورته الماثلة لنا كمتلقين. وقد لا يكون للتركيب صورة ذهنية مسبقه عند الفنان بفعل الاختبارات المستمره على العناصر ، عكس النظام الذي قد يكون ماثلاً ذهنياً عند الفنان قبل الشروع في تنفيذه .

أسس البعد الأشاري في تطور النظام

أن وجود الدلائل الاشاريه وقيام أنظمه التركيب داخل المحرض البصري يشير نحو اسبقية أولى أنبثق المنجز الماثل من خلالها ، وهي الفكره الأولى او الطرح الابتدائي الذي دفع الفنان الى أنشاء تراكباته الجماليه القائمة . ومع تعدد المواضيع المصورة وتعدد اللوحات المشاهده، يكون السؤال : ما الذي دعى الى أنتخاب ذلك الموضوع بذاته دون غيره ؟ وما الذي دعى الفنان الى ان يصرف جهده ووقته أزاء هذه الفكره دون سواها ، وان كان من نافلة القول ان ارتباطات الفنان العاطفية والخزين الشعوري لديه هو ما يقوده الى ذلك الأستقدام . يظهر تسأول مشتق من التساؤل الاول وهو : في اي

انفعال عاطفي يمكن لعدد من النظم التركيبيه أن تشير عليه ، فلماذا يختار الفنان من أحدها بعد ان أمتلك عدة بناءات داله ؟ . والحقيقه ان الفنان بما هو من كائن يعبر عن عاطفه ، ينجذب نحو شكل دون سواه بما أمتلكه ذلك الشكل من قدرات دلت عليه ، وبمعنى أخر فأن الشكل هو الذي صرح عن نفسه و أوقف الفنان لدراسته من ثم أستخدامه وعرضه ((كيف يدرك الرسام أنه وقع على شكل له دلاله ؟.... ولماذا يكون لاحد الأشكال دلاله اكثر من غيره... ان هذه الأشكال عند العثور عليها تكون قوية فعاله . فهي تمارس سلطاناً ، أولاً وقبل كل شيء على الفنان ، ثم بعد ذلك عند العرض على المشاهد)) (١٠،١١٩) . يعني ذلك أن هناك نقطه بدايه يسير من هديها الفنان وصولاً الى نقطة النهاية . وبعدما تجلت في مخيلته عاطفه يريد لها الدفع نحو عالم المتلقين ، تكون العناصر المعبره والقادره على حمل هذه العاطفه مضطلعه بمسؤوليه الكشف عنها ، فتكون أصغر وأدق وأبسط الأشكال الى اكثرها تعقيداً هي الحقل المتنوع الذي يقتطف منه الفنان المعبر ، ولافرق هنا بين شكل ساذج أو خط مبسط أو نقطة طارئه على السطح التصويري ، فالأمكانيه الأدائيه تغفر قله الفخامه وتواضع أرث الأشكال في العراقه . فكما ان الفكره مهما بدت بسيطة الأثر والأحاطه الأشاريه تكون وفق رؤية ذات خبره قادرة على أثبات وجودها ، كما ان ادق النظم التركيبية قادرة على اثبات وجودها هي الأخرى وفق منطلقات القدره الأبداعيه عند الفنان (١،٧٧) . ولكي تكون مفرادت الاطار النظري مترابطة متضحة ، يكون لزاماً على الباحث ان يربط ما سبق بما يلحق عرضه . فالانفعال الابتدئي عند الفنان نحو حادثة عيانية او متخيلة يولد فكرة يهدف الى عرضها جماليا بواسطة عناصر مادية تولد قيم حسية عند المتلقي . وتمر هذه المرحلة بسلسلة من اداء النظم التركيبية حتى يخرج العمل بما يؤمل منه ابرازه . وهذه الفترة الزمنية التي تحتضن هذه التراكيب يقوم داخلها تطور ادائي للعناصر وفق قدراتها التحريضية ، فتقوم تبعاً لذلك مجموعة من التحولات التركيبية التي تنتهي بنظام تركيبي اخير . واي ادء فني تتخللة الروابط سالفة الذكر لايمكن ان يبقى مستقراً بجميع مراحلة التركيبة ((لا يمكن لنشاط بنائي الا ان يقوم على مجموعة تحويلات)) (٧،١١) ، فحركه النظم التركيبية مستمرة حتى تتوقف في نهاية انظباطها .غيران هناك حركة اخرى وتحولات من جهة ثانية ، تلك هي التحولات التي تنشأ من تحول ميول الانسان ومستواه الادراكي ودوافعه الغريزية في التعبير ، والاختلاف الداعي لهذه الحركة ليس موجوداً بين ابناء الجيل الواحد او الاسلوب الواحد فحسب ، وانما هو تطور يشمل تاريخ الفن الجمالي بجمله ((ان قواعد التكوين الفني تنشأ من حاجة الانسان الى تحقيق رغبات غريزية، وهذه الرغبات الغريزية لم تختلف منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا ، لكنها قد تتطور او تتهذب مع تطور الفكر والثقافة)) (١٨،١٢) . وبما ان التطور الذي يصاحب الحركة في الفكر الانساري والتغير في المعالجات المادية للخامات واداء العناصر المتشكلة عنها ، فأنه – اي التطور– يكون اسقاطاً في النظم التركيبية بشكل يجعلها تاخذ صوراً متعددة ، فلو امكن متابعة الفنان في فتره اداءه الاولية للعمل الفني ، لامكن ملاحظة ظهور انظمه تركيب واختفائها وراء انظمة جديدة ، وامكن ايضاً ملاحظة تبدل يعتري الهيئات التشكيلية مادامت يدا الفنان ومخيلتة تعمل في المنجز الفني وصولاً الى رؤية جمالية نهائية تقتنع الفنان بضرورة بقائها (٢١،١٧) . فعلى فرض ان العمل مستمر في اللوحة الفنية ، فذلك يعني تشعباً وتطوراً في الخلايا التي تنمو على سطح اللوحة ، والمعالجات المستمرة قد لا تتطلب تساوياً فيما بينها ، فقد تمتد يد الفنان لفتره طويلة في جزء من اللوحة ينقلها بالتقاعب الى انظمة متعددة ، في حين ان جزء اخرلايريد مثل ذلك ويكفيه لمسات ابتدئية بسيطة حتى يثبت وجودة ويقنع الفنان بثباتة . ولايمكن – والحال كذلك – ان نغفل ماقد يولد من نظم بنائية وتشبع رغبة الفنان قد لا يكون معد لها ذهنياً وقد لاتكون متشكلة في ذهن المركب ولكنها بقيت واستحسنت لصفاتها وأدائها التعبيري (١٦،٢٠٠) ، وما يقود في الإنشاءات الغير متوقعه يكون في غالبة صراع بقاء وظهور تمتلكه العناصر وتخلعه على الأداء العام في اللوحة . فهناك عناصر ترفض الا ان تهيمن

على العمل الفني وتستحوذ على أقصى مديات التعبير ، وهنا يكون اساس البعد الاشاري حاصل تداخل هذه العناصر فيما بينها ، حتى ينتج عنها استقرار وضيفي ، بعد ان ضمن الكل فيها فرصتة الكاملة في الظام العام (ففي تطور شكل انشائي ، لايتعلق الامر كلياً بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر اخرى بقدر ما يتعلق بأنزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام ، بعباره اخرى : يتبدل في المهيمنة)(٨٥،٤) . واذا ما اثمر ذلك الصراع في الاداء الى مشكلة تنظيمية في التركيب والتي لا تفلح فيها البناءات في الانسجام الى ظهور انظمة فرعية قد تكون ناقصة الاشارة غير انها لاتمتلك صفة التوافق مع النظام التركيبي الكلي للوحة .فتجعل المشاهد مجبراًعلى أقتطاعها وتذوقها على حدة ، وبذلك تخلع عليها صفة الكلية وان لم تمتلكها ، وهذا ما يدعى بقانون الاغلاق closureالذي ينص على ايحاء النظم الضمنية الناقصة بكمالها لحظة الأدراك وتعامل كذلك (٢٢،٢٧) ، وتقود هذه الرؤى في عملية تطور البعد الاشاري في النظم التركيبية الى حقيقة ولادة نظم من اخر او على حساب أخر ، والنظم الجديدة لكي تظهر للعيان يجب ان تمتلك صفة الاستقلالية والانضباط والثبات لكي تترسخ كأثر جمالي منفرد ، وتثبت اهليتها الاشارية (٥٢،٧) . وهذا ما يكون مدعاة لتنوع الاثر الجمالي داخل المنجز الفني الواحد وتعدد الأرساليات حتى وان كانت من منافذ إثارة لم يخطط لها سلفاً .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل محتوى العينة لملائمته لهذه الدراسة ، وقد تم إخضاع العينة للتحليل والوصف والتأويل وفق خطاب نقدي وحسب توجه البحث

مجتمع البحث

قام الباحث بالبحث والأطلاع على اكبر قدر ممكن من اللوحات الفنية المنفذة ضمن حدود البحث الزمنيه (١٩٩٨-٢٠٠٥) ، كما أطلع على مصورات تلك الأعمال والمنشورة في المطبوعات المختلفة .

عينة البحث

تم أختيار عينة البحث والبالغة (٦) لوحات للرسامين المعاصرين في العراق بطريقه قصديه تضمن أنتشارها على أكبر قدر ممكن من سنوات الحد الزمني وعدم تكرار أكثر من عمل واحد لكل فنان .

أداة البحث

أعتمد الباحث على الملاحظه كأداة بحثيه تخدم تحليل العينه مع الأستعانه بمعطيات الأطار النظري.

تحليل العينه

ت	أسم الفنان	سنة العمل
١	شداد عبد القهار	١٩٩٨
٢	علي المعمار	٢٠٠٠
٣	محمد مهر الدين	٢٠٠١
٤	حسن عبود	٢٠٠٣
٥	كريم رسن	٢٠٠٤
٦	غسان غائب	٢٠٠٥

النتائج

١ــ من حيث النظام التركيبي الشكلي ، اعتمدت اللوحات (أنموذج ٢،٥) على تراكيب معقدة شكلياً قياسًا باللوحات الأخرى التي بسط نظامها التركيبي فظهر الفرق واضحاً بينها ، من خلال اعتماد اللوحتين (انموذج ٢،٥) على تكثيف العناصر البنائية ومزاحمة الوحدات التركيبية المصغرة لبعضها بقصد توسيع مديات البعد الاشاري وانبساطها على عدد اكبر من الناقلات الجمالية ضمن بنية النظام التركيبي الكلي .

٢ــ أقتصر المنظور على اللوحات ذات الأستقدامات الواقعيه للأشكال كما في اللوحات (أنموذج ٤،٢) في حين عند تجريدها وأعادة صياغتها ينتفي المنظور ويقل تأثيره فتظهر اللوحه شبه مسطحه كما في اللوحه (أنموذج ١) .

٣ــ أعتمدت لوحات العينه على رسوخ النظام التركيبي الرئيسي في منتصف العمل الفني واحتلاله السيادة

التعبيرية بداعي أستحواذه على كامل أنتباه المدرك الجمالي ، فيما عدى اللوحه (أنموذج ٥) .

٤ــ خالفت اللوحه (أنموذج ٢) لوحات العينه الأخرى من حيث نظامها التركيبي الذي أشتمل على عدة مستويات أشاريه مرصوفه واحداً فوق الأخر تمثل بمجملها نظاماً تركيبياً واحداً عكس اللوحات الباقيه التي اكتفت بمستوى اللوحه الكامل للتعبير دون الحاجه الى تقطيعه او تقسيمه

٥ــ عكست لوحات العينه نظاماً بنائياً يقوم على أساس أستعمال درجات لونيه محددة دون الحاجه الى الأكثار منها ، فاللوحات (النماذج ٢، ٣ ، ٤) أعتمدت على الألوان الحياديه مع أضافة نكهه لونيه قليلة بأصول مغايره ، في حين كانت اللوحات (أنموذج ١،٥) معتمده على لونين متقابلين في الدائره اللونيه بدون أضافة درجات أو أصول أخرى وبدرجة واضحه . كذلك كانت بساطة أستخدام اللون سمة عامة من حيث عدم مزاوجة الالوان المتنافرة في الدائرة اللونيه ، ماعدى اللوحات (أنموذج ١،٢) التي أستخدمت الألوان المتقابله دلالياً مع ركون واضح الى دمجها أشارياً من خلال تقليل تأثيرها التباعدي فيما بينها .

٦ــ يميل الفنانين في جميع لوحات العينه الى كسر طابع الرتابه الذي يخلع على أمتداد المساحه الخاليه من التنوع التركيبي ، فتبين بأنهم يقطعون تسلسل البناء الثابت من خلال تغيير ضربة الفرشاة عما هي مستخدمة في مجمل المساحة الواسعة لخلق التنوع ، أو من خلال أضافة شكل بسيط التفاصيل الى المساحه الفارغه شكلياً .

الأستنتاجات

١ــ يمتلك الفنان قدراً من الحريه في أدراج النظم التركيبيه كلما أبتعدت الأشكال عن أصولها الواقعيه ، أو كلما أبعدها قصدياً عن طريقه أدائها المباشر وخلع عليها رؤيتة الذاتيه .

٢ــ يميل الفنان نحو أظهار المحسوس بأبسط الوسائل دون الحاجه الى تعقيد النظام التركيبي وأقتصار اللوحه على أبسط المعرفات الأدائية .

٣ــ النظام التركيبي في الغالب صفة أشاريه تستخلص من خلال نسج الخبرة الجماليه عند المتلقي مع دلالات السطح التصويري .

٤ــ مهما أختلفت سبل التعبير على خطي معادلة التجريد والتشبيه أو التمثيل الدقيق ، يكون للفنان مطلق الصلاحية في فرض اراءه وتحويل الأشياء وفق ما يشتهي دون تقييد او الزام . اي ان العاطفه ممكن أن تحمل على اي شكل وحسب قدرة الفنان .

شداد عبد القهار (أنموذج ١)

اللوحة عبارة عن نظام قائم على مزاوجة الواقع بالخيال من خلال أختيار أشكالاً مستمده في أصولها من الواقع والقيام ببنائها تركيبياً وفق منهج خاص اختطه الفنان بعيداً عن مشاربها التي تنحدر منها ، فهناك جملة من الاشكال تمتد من المنتصف نحو اليمين وتنطلق بحركة ايحائية نحو الاعلى مما ولد احساساً بخفة الاشكال فبدت كأنها تطير ، عاضد ذلك طريقة وضعها وامتلاك الشكل الرئيسي لجناحين وخلوه من الاقدام (التي تعطي انطباعاً بالاتصاق بالارض او الرسوخ). غير ان هذا التكتل نحو اليمين منح صفة التوازن التركيبي ، فبدت اللوحة تميل نحو اليمين او انها اثقل وزناً من تلك الجهه . كذلك اختفى المنظور نتيجة تلصيق الاشكال مع بعض وعدم وجود امتداد افقي واضح في عمق اللوحه ، فبدت الاشكال كأنها الصقت فوق بعض في سطح اللوحة المستوي . كذلك اعتمدت اللوحة على مركبين رئيسين من اللون تمثلاً بالأزراق والاصفر وبدون درجات تكميلية وبدون تنوع تنظيمي ، اذ يظهر بأن الفنان توخى توجيه التعبير من خلال قدرة هذين اللونيين على الارسال التعبيري بدون الرجوع الى انشاء تراكيب لونية معقدة .

انظر الملحق

علي المعمار (أنموذج ٢)

تمثل هذه اللوحة رؤية خاصة ارسلها الفنان بطريقة نظام تعبيري مختلف عن اللوحة (أنموذج ١) ، حيث شكل اربع مستويات ارسالية في عمل واحد وفق اسلوب حكائي ، غير ان هذه المستويات الاربعة المفصوله عن بعض

امتلكت نظام تعبيري متقارب فيما بينها من جهتين ، الاول تقني وهو استخدام نفس النظام اللوني في الاجزاء الاربعة مع تغيير بسيط لمراكز الثقل الشكلي عن طريق تفريقه بين جوانب الامتداد الافقي للمقطع الواحد ، والثاني حسي من خلال نقل الحركة المرسلة عند تتبع الاشارة التعبيرية بين الاجزاء ، فأولا كانت الحركة من الوسط نحواليسار ، تلاها من الوسط نحو اليمين ، من ثم تركزت في الوسط لتنتشر أخيراً على طول الأمتداد الأفقي . وهذا التتابع في نقل النظام التركيبي المركزي ولد حركه حسيه تتلقفها عين المشاهد وهي تنتقل بين المجاميع الشكليه في تتابع لأجزاء اللوحه الأربع مع بعض . ومع الأقتصاد اللوني الشديد تركز النقل الفكري على النظام التركيبي دون الحاجه الى سطوة الألوان الحسيه مع أختيار بعض المحرضات البصريه المستمده من الواقع الحياتي مثل الخيول والفرسان . انظر الملحق

محمد مهر الدين (أنموذج ٣)

تقترب اللوحه في أسلوب تنفيذها من مدرسة التجريد الهندسي مع بعض التفصيلات التي تخلع عليها قصدية الفنان وفق أسلوبه . والعمل أشبه بقطع بنائيه رصت فوق بعض فأمتلكت نظاماً مجسماً بدرجة بسيطه ، غير انه لم يكن هنالك عمق واضح في هذه اللوحه كما في اللوحة (أنموذج ٢) وسيطر اللون الرمادي على تركيب النظام ككل من خلال كونه يشغل المساحه الأعظم في هذا المنجز الفني من حيث الامتداد الطولي وتصدره لواجهة العمل كمقدمة أشاريه في تركيب العمل ، تلاه اللون الأزرق والأسود كدعامتين أشاريتين خلف الواجهه الرمادية وتتداخلان معها ، وكون الأزرق من الألوان الباردة (التراجعية) توطدت أواصر تواشج البنية اللونية بين هذه الألوان الرئيسية الثلاث وامتلكت بالتبعية توحداً في نظامها . كما عمد الفنان الى إضافة أيحاءات من شأنها تنويع الأشاره (الواحدة) المرسلة وأضفاء جواً من التنوع البنائي في اللوحه من خلال وضع الأحرف الأنكليزيه (A،B) مع الخطوط المنطلقة بجانبها ، كذلك أضافه مربعات لونيه حارة وباردة أسفل المنتصف من جهة اليمين . اللوحة بمجملها تمثل نظاماً تركيبياً موحد الأرسال متنوع التراكيب الضمنيه تأكدت من خلال نظام لوني حيادي بدون رتابه . انظر الملحق

حسن عبود (أنموذج ٤)

يقطع التراكب اللوني اللوحه الى نصفين متناضرين مساحياً ومختلفين في الدرجة اللونيه ، حيث أرتكز الجزء الأسفل على نظاماً غامقاً مثل أرضيه يتكأ عليها النصف العلوي من اللوحه بدرجة لونيه مغايره ، فكانت تمثل أيحاءً بوجود عمق مستمد من فضاء وأرضية من تحته ، كما وضع الفنان بناءً شكلياً في المنتصف أستند على الارضية الغامقة منطلقاً نحو الفضاء المفتوح ، فكانت اللوحه بشكل عام متزنة تركيبياً وفق بساطة في استخدام المساحة المتاحة امام الفنان بوضع النظام اللوني متوسط الشدة والاثارة ، فلا تعارضات او تكاملات مسيطرة ، فقط ثلاثة كتل شكلية مركبة بايحاء الواقع وبتدرج لوني من الغامق في الاسفل تليه الدرجة المتوسطة من الالوان المحلية في المنتصف تحضنها الخلفية الفاتحة التي توحي بالاتساع ، فكان العمل بالمجمل متزناً بناءً ولوناً ، ولاتخفى محاولة الفنان لكسر التتابع الشكلي اللوني من خلال وضع بعض اللمسات اللونية بلون مغاير ، فالارضية الغامقة امتلكت بعض ضربات الفرشاة بلون فاتح ، كذلك الامر بالنسبة للشكل المركزي وللفضاء من خلفه . كما تصدر مركز اللوحة التعبير الاكبر من خلال السيطرة التي ضمنها مكانه ولونه الوسطي بدرجات شبه حيادية بصوره عامة في المركز وفي هذه اللوحه ككل . انظر الملحق

كريم رسن (انموذج ٥)

هذه اللوحة ذات نظام شكلي مركب يحتوي على أنظمة تركيبيه جزئيه داخليه مكونه من مجاميع شكليه تمثل بنيات ضمنيه ضمن النظام العام . فكانت اللوحه بالمجمل أعلى مما سبق من لوحات العينه من حيث التعقيد البنائي ، فأحتوت على اشارات عديده كان القصد منها أن تتوحد في النهايه لترسل حزمه واحده ، غير أنها شابهت اللوحه (أنموذج ١) في أستخدامها لونين متعارضين في الأصول على الدائره اللونيه لكن بقصد الأنسجام ، ووحدة الدلاله

من خلال تخفيف درجة الأحمر و الأزرق بالمزج والأضافه كما هو واضح .

من حيث التوازن لم يكن الفنان موفقاً بدرجة كبيرة في أحلال ذلك بسبب تقسيم اللوحه الى جزئين غير متناضرين أو متقاربين في الأداء التعبيري ، فبدت اللوحه غير مستقره سيما وان الفنان عمد الى فصل التركيبين اللونيين من خلال أدخال اللون الأبيض بينهما فكان التركيب العام مكون من ثلاث بنيات منفصله أشارياً ، مما عارض التوحد الكلي للعمل يضاف الى ذلك تمركز التفصيلات الشكليه في الأعلى (في المساحه الحاره) تلتها في الأسفل مساحة شبه مسطحه من الدرجات البارده ، فأستحوذ الجزء العلوي على الأنتباه الأولي عند المشاهد .انظر الملحق

غسان غائب (أنموذج ٦)

نسجت هذه اللوحه بدرجة واحده من الألوان الحاره مثلت قاعدة أستندت عليها الأشكال باللون الغامق مع أضافة ركن أقل درجة لونيه من الخلفية الحمراء في اعلى اليمين . كما تدرج وضع الأشكال الغامقه كلما أرتفع نحو الأعلى ، فبدى التركيب شبه هرمي قاعدته (الأغمق) في الأسفل ويرتفع بتخفيف لوني نحو الأعلى ، فكان لذلك متوازناً بدرجة جيده . غير أن الخلفيه الغامقه طغت على ما سواها أنتشارياً بصوره تشد عين المتلقي لحظة تأمله للوحة . وقد شابه الفنان في طريقته عند تنفيذ هذه اللوحة طريقة الفنان في اللوحة (أنموذج ٥) عند تعامله مع اللون الأحمر بقصد تقليل تأثيره ، غير أن النظام هنا لم يكن قائماً على تخفيف الدرجة اللونيه وأنما على بسطها بدون تراكيب بنائيه ، فكان نظامها العام بسيطاً غير دال على أشاره خارج دلالة اللون نفسه ، مفسحاً المجال للشكل الأمامي لعرض أشارته و الأتكاء على تلك الخلفية . يرى الباحث أن هذه اللوحه أعتمدت في نظامها البنائي على التبسيط الشديد دون الرجوع الى تعقيدات المخيله والأكتفاء ببعض التعابير الداله كمحرض بصري للمشاهد ، انظر الملحق

المصادر

1. إدريس فرج الله (التشكيل اللوني في الطباعة) الإسكندرية ، المكتب الجامعي الحديث ،د ت
2. أسعد غالب حسين (ماهية العمارة) أطروحة دكتوراه ((غير منشورة)) كلية الهندسة المعماري جامعة بغداد ،١٩٩٨
3. أوفسيا نيكوف ، ميخائيل وزميله (جمالية الصورة الفنية) ترجمة رضا الظاهر . عدن، دار الهمداني للطباعة والترجمة والنشر ، ط ١ ،١٩٨٤
4. أيخنباوم ، بوريس وزميله (نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب ، بيروت الشركة المغربية للناشرين المتحدة ، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط١ ،١٩٨٢
5. برتليمي ، جان (بحث في علم الجمال) ترجمة أنور عبد العزيز ، مراجعة نظمي لوقا ، القاهره ، دار نهضة مصر ،١٩٧٠
6. بلاسم محمد جسام (التحليل السيميائي لفن الرسم : المبادىء والتطبيقات) أطروحة دكتوراة فلسفة في الفنون التشكيليه ((غير منشوره)) كلية الفنون الجميله ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩
7. بياجيه ، جان (البنيويه) ترجمه عارف منيمنه وزميله ،بيروت ، دار منشورات عويدات ،ط١، ١٩٧١
8. جيرو ، بيير (علم الاشاره : السيميولوجيا) ترجمة د.منذر عياشي تقديم د.مازن الوعر .دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٩٢
9. ريد ، هربرت (النحت الحديث) ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد دار المأمون للترجمة والنشر ، مطابع دار الشؤون الثقافيه العامه ، ١٩٩٤
10. ريد، هربرت (الفن اليوم : مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين) ترجمة محمد فتحي وزميله ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥
11. ريد ،هربرت (معنى الفن) ترجمة سامي خشبة ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، فرع الساحل ، د ت
12. راضي حكيم (فلسفة الفن عند سوزان لانجر) بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ((أفاق عربيه))، ط، ١٩٨٦
13. زكريا إبراهيم (مشكلة الفن) القاهرة ، مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، دت

14. ديوي ، جون (الفن خبره) ترجمة د. زكريا أحمد ، مراجعة وتقديم د. زكي نجيب محمود، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣

15. ستولينتز ، جيروم (النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفيه) ترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٨١

16. شاكر عبد الحميد (العملية الإبداعية في فن التصوير) الكويت ، عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، ١٩٧٩

17. الصراف ، عباس (أفاق النقد التشكيلي) بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩

18. عبد الفتاح رياض (التكوين في الفنون التشكيلية) القاهرة ، دار النهضة العربية ، طباعه الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ،ط١، ١٩٧٣

19. عز الدين شموط (لغة الفن التشكيلي: علم الإشارات البصرية) ط١ ، ١٩٩٣

20. علاء الدين كاظم منصور (البنية الشكلية للأبواب وأبعادها الرمزية في التصميم الداخلي لعمادات كليات بغداد) رسالة ماجستير ((غير منشورة)) كلية الفنون الجميلة ، تصميم داخلي ، جامعة بغداد ،٢٠٠٢

21. عياض عبد الرحمن أمين (دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي) أطروحة دكتوراه ((غير منشوره)) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، رسم ، ١٩٩٦

22. فتح الباب عبد الحليم وزميله (التصميم في الفن التشكيلي) القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٤

23. فراي ، ادوارد (التكعيبية) ترجمة هادي الطائي ، مراجعة مي مظفر ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠

24. فنتوري ، روبرت (التعقيد والتناقض في العمارة) ترجمة سعاد عبد علي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧

25. فنتوري ، ليونيللو (كيف نفهم التصوير من ((جيوتو)) الى ((شاجال))) ترجمة محمد عزت مصطفى ، مراجعة عبد القادر رزق . القاهرة دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د ت

26. فيشر ، أرنست (ضرورة الفن) ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١

27. قاسم حسين صالح (الإبداع في الفن) بغداد ، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ،١٩٨٦

28. كيرزويل ، اديث (عصر البنيوية : من ليفي شتراوس إلى فوكو) ترجمة جابر عصفور ، بغداد ، ١٩٨٥

29. مالنز ، فردريك (الرسم كيف نتذوقه : عناصر التكوين) ترجمة هادي الطائي ، مراجعة سلمان الواسطي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيه العامه ((أفاق عربيه)) ط١ ،١٩٩٣

30. هاوزر ، أرنولد (فلسفة تاريخ الفن) ترجمة رمزي عبده جرجس ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨

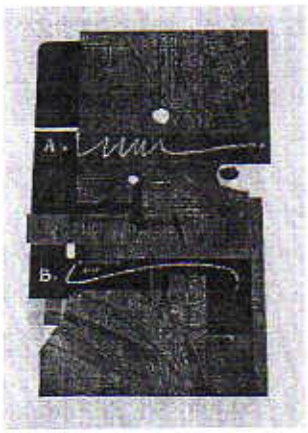
31. وفاء حسين عطا (التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر) رسالة ماجستير ((غير منشوره)) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة /رسم ، ٢٠٠٠

32. Langer , Suzzan (symbolic Logic) Dover publication , inc, NeYork 1964

الملحق

نموذج رقم (١)

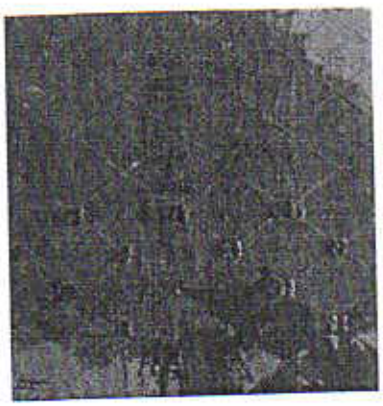
نموذج رقم (٢)



نموذج رقم (٣)

نموذج رقم (٤)

نموذج رقم (٥)



نموذج رقم (٦)

الحزن .. وثنائية السواد والبياض في شعر عبد الرزاق حسين

- دراسة موضوعاتية -

د. حكيم حسن محمد علي الجرّاخ
الكلية التربوية المفتوحة – بصرة

إضاءة

يعدّ الشاعر عبد الرزاق حسين احد ابرز الأصوات الشعرية في البصرة في حضوره النسبي وعزلته النافعة . فقد بدأت محاولاته الشعرية عام ١٩٤٨ بأبيات عن فلسطين ونشر أول قصيدة له عام ١٩٥١ بعنوان (إذا الليل جاء) وان أول قصيدة " حرّة الوزن " نشرت عام ١٩٥٦ (*) . ولم يشغلني الوصول إلى مكان ما في الشعر ، فهو همّ وجودي وليس مظهراً اجتماعياً. وفي عام ١٩٦٠ بدأ بـ (القصيدة القرائية) فكرة دعت إليها ضرورة حقيقية أحسّ بها كشاعر يلحّ عليه هاجس التغيير " ومحاولته هذه في طرح (٦) قصائد قرائية محاولة ابسط ما نقول عنها إنها جريئة وشجاعة ثم انّها تعكس وثبات الشعر العراقي الجديد منذ الستينات حتى الآن . لقد منح الشاعر نفسه فرصة واسعة للتأمل واستحضار إشارات معينة سبق إنْ توقّف عندها ، إذ كانت لمّا تزل مضيئة في الذاكرة تتداخل لتؤدي المعنى الممكن الذي عجزتْ ان تعبّرَ عنه قصيدة " التفعيلة " و " بعد صمت العقود الثلاثة يُطلّ علينا الشاعر عبد الرزاق حسين ، مجدداً بهذا الحضور الطوعي للإيقاع الوزني متماهياً مع الانسياب النثري بانكسارات تخرق البحر العربي الى انتثار يَفرضه المشهد. لقد قُدرّ لهذه المحاولة الجريئة أن تحدث تخلخلاً في القناعات الثابتة لدى البعض والوقوف إزاء المحاولة بردود الفعل الصامتة والهامسة ، وهي قليلة من كثير ، ادّت بالشاعر المتحفّز لركوب موجة جديدة إلى العزلة النافعة التي تمخّضت عن ولادات تحمل جيناتها قدراً كبيراً من الشعر . وقصيدة " القرائية " تتعامل مع مصطلح النثر – اللاموزون – في الشعر تماماً ، كما يتعامل علم النفس مع مصطلح اللاشعور ، فكما إن اللاشعور ليس حالة انعدام تام للشعور ، كذلك فأنّ النثر ليس انعدام الوزن .. لان الوزن وأساسه الحركة والسكون موجود في أيّة كلمة أصلاً ، وهي محاولة تعتمد مفهوم التجربة في العمل الشعري ، الفنّي ، بعيداً عن سلطة العروض التي لم يتخلّص منها الشعر الحرّ. من هذا الفهم انطلق الشاعر في تثبيت هذه المحاولة التي تدعو إلى كتابة قصيدة " يكون فيها الوزن تلقائياً لا قسرياً ، أداة جمالية لا أداة تشويه ومسخ ، فهي ليست أكثر من " ترتيب " حرّ يجمع ما أسّس متفرقاً منذ البداية ليحمل اسماً واحداً " القرائية " وهي بذلك اختيار إضافة لا اختيار إلغاء لخصوصية الاختيارات الأخرى فالقصيدة القرائية لا تتميّز بأكثر مما أُتيح من انتقال بين إيقاعات عناصر التوليفة . ولكي تكون " المحاولة " عيانيّة ، ندرج مقطعاً من " اغرس الورد "

أرأيتَ الفَراش بعينيك ،
... ياللبهاء
نقاطاً من اللون ، راقصة في الهواء
تلظى عليها شعاع النهار
بنور ونار
لكي يُحلّق في سمائك الفَراش
اغرس في أرضك الورد (**) .

تلك إضاءة عن ريادة " المحاولة " التي حمل إشعاعها الشاعر على الكثير من شعرائنا بالاعتبار الزمني ، فضمنوا قصائدهم الحرّة مقاطع نثرية أمثال (سعدي يوسف ، عبد الوهاب البياتي ، علي جعفر العلاق ، حسب

(*) من رسالة من الشاعر الى الباحث في ٢٠٠٨/٨/٣ - بتصرف

(**) كتب النثر بحروف مغايرة ، تمايزا عن الموزون

الشيخ جعفر ، حميد سعيد ، سامي مهدي) وغيرهم كثير . فلسنا هنا في معرض دراسة " الظاهرة " بقدر ما أردنا انْ نُعيد إليها القَها وشرعيتها وأسبقيتها ، تاركين ضفاف " المحاولة " ومَوجَها الساكن ، ونحن على مقربة وتماس من بحثنا الموسوم [الحزن ... وثنائية السواد والبياض] لما له من وقع في نسيج نصوص الشاعر على مجمل مجاميعه الشعرية .

المبحث الأول // محور الحزن

" في شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن ، حتى صارت ظاهرة تلفت النظر ، بل يمكن أنْ يُقال أنّ الحزن قد صار محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد لانّ ما يهمنا هو الحزن كما عاشوه لا الحزن كما عاينوه . لا شكّ أنّ أحداثاً معينة في زمن معيّن لها أسبابها تؤكد وتُثير نزعة الحزن ، ولكنّ الحقيقة أنّ التيّار لم يزل ومنذ الأزل مستمراً في اجتثاث ما على الضفاف من خير وزهو فلأنّ " الأفضل " مجرد فكرة راودت الجزء الآخر الكامن في عقل الإنسان ، وان " الاسوء " هو الحقيقة الأزلية فيه . إنّ " الحزن " في الفن ليس نزعة سلبية بمعنى ليس تراجعاً أمام أسبابه المعادية ولكنه سمة من سمات الاحتجاج ودعوة الى " الفرح " هو رفض " الأسود " في الثنائية الأزلية إنسانياً إنّ طرفيّ الثنائية في الطبيعة جزء من وجودها وضرورة من ضرورات استمرارها في سبيل إثبات هذا الوجود ، تُدمّر بمعنى تُنشئ من خرابها عماراً جديداً ، هي لا تَملك إرادة ولكنّها مُساقة بقوانينها . إنّ (الأسود " بمعنى " الاسوء " في المجتمع الإنساني ، إرادة وقصداً .. وهذا ما يدعو إلى " الحزن " في موقع من مواقع المجابهة ، هو الفنّ .. الشعر ، الرسم ، الموسيقى ، النحت . " فالحقّ انّ نزعة الحزن في شعرنا المعاصر ، قد أضافت إلى التجربة الشعرية بعامّة آفاقاً جديدة زادتها ثراء وخصبا. إنّ للحزن مرجعيّات وبواعث ما أنْ يداهم الشاعر همُ حتى تراه وقد بسط جناحيه ، محلقاً ومغترفاً من مناهلها ومدلولاتها المتشظيات الى " الغربة ، الإحباط ، الصمت ، الألم ، الهروب ، القلق ، الوحدانية ، التمزّق ، الانتظار " التي تُعدّ عُمُداً أساسية في بنية الحزن الذي أدركه الشاعر وصورّه . ويمكن تقسيم الحزن من حيث دلالته إلى :

أولاً : الحزن الداخلي [المعايشة] ← القارئ

أ/ الغربة والضياع : إنّ الشعور بالغربة والضياع هو في الحقيقة تفريع على المحور الأساسي العام ، محور الذات والوجود ، أو هما يتوازيان على مستويين مختلفين. وتتجلى الغربة الضاربة في العمق ، حين يكشف غروب الشمس وحدانية الشاعر يقول :

تلفّتُ

أبصرتُ عينيه ، يحمل عنّي ما لا أطيق

هل أنتَ مثلي؟

..... مشيتُ

..... مشى

حين جزتُ الطريقَ الى مغرب الشمس

ـ كان ظلي

وفي موضع آخر ، تتعامد غربته وضياعه في وضح النهار ، مشتبكة مع خلّو العمارات والعيون المشدودة إلى الأرض التي شكلّتْ بمجموعها حالة التوحد والاغتراب يقول :

في شارع واحد

نحنُ نواصل فيه الخُطى الآن

بعض العمارات خالية

وأعيننا دائماً .. ستظل على الأرض

لكن... لماذا

تلفّتَ .. لا احد

قال – مندهشاً –

لا احد

ظلّه كان يصحبه بامتداد الجدار

وتتصاعد الغربة حتى تبلغ إلى مَحو الشاعر والتنكر له بالرغم من إصراره في الكشف عن هويته ، ليحتدم

الصراع بين الذات والوجود . إنّ غربة الشاعر داخلية وليست طافية على السطح ، الداخل اشدُّ مضاضة من غربة الخارج . يقول البردوني :

يمانيون في المنفى ومَنفيونَ في اليمن

يقول الشاعر :

لا احد غيري
يتسكع في هذا الشارع

لم يستوقفني احد
لا احد يعرف ابن البصرة
في البصرة

إنّ شعور الشاعر بالوحدانية نابع من أحاسيسه الداخلية الصادقة التي تتراءى له مُشخصة على الواقع المرير ، فيحسب أنّ " لا احد " في مخياله المتعب ، التائه او هكذا حال الشاعر أن يكون ، وفي الحالتين يعكس عن ضياع يدريه أو لا يدريه .

يقول :

كنتُ قد مررتُ بعطر الذكرى
أو هو بي مرّ ، ولكن
لا احد
لا احد في الشارع الآن
سواي

ب / الشكوى

يقول الشاعر :

شكوى .. وانْ لم يصغ للشاكي
في موطن الحسرات والصمت
آهٍ .. تُعذبني فانزفُها
تبقَى من ندى صوتي

وفي موضع آخر أكثر احتداماً ونزيفاً ، حين تصل الشكوى بالشاعر إلى عرض أوراقه (أفكاره وأشواقه) علّ احداً يشتري بضاعته التي هي رصيده المعرفي ." فأحزان شاعرنا المعاصر الحقيقية ، مصدرها المعرفة"

يقول الشاعر :

ناديتُ
مَنْ يشتري .. الأفكار والأشواقْ
في هذه الأوراق

أقفرت الأسواقْ
ويقول :
قالوا ...
كلُّ شتائك دفء
لكنْ مَنْ الذي يؤويني ؟

هذا العرض المغريّ " شتاؤك دفء " يجهضه استدراك وتساؤل مشفوعان بشكوى العريّ بلا " إيواء ". إنّ ما يترشحّ من الغربة " الوحدانية والظلّ " فتعتمد الغربة الى تغييب ما نسميّه الصداقة .. وهو بمسيس الحاجة إليها .. من هنا تنهض شكوى الشاعر إذْ يقول :

الصداقة
شيء نغامر فيه
شيء نُضيّعه
أو نضيعُ به في الزحام
الصداقة لا شيء .. لا
ويقول أيضاً :
هل تبقَى من الصحاب صحاب
فانا صاحبٌ بلا أصحاب

جـ / اليأس والإحباط

حين تتعادل الكفتان – مهما كانتا – فيشعر المرء بأنه في حاضنة رؤومة ، لا غالب ولا مغلوب ، لكنّ الشاعر يراها من منظوره الإحباطي في الكفتين بـ " لا شيء " حينها تهتزّ المعادلة ويموت الحاضن في استفهامه الإنكاري .

يقول :

الكفتان

متعادلتان بلا شيء

هل العدل " لا شيء "

في الكفتين ؟

وحين يتطلّع الشاعر إلى الحياة يصطدم بمشاهد تؤول جميعها الى " اللاشيء " ظاناً إنها كل شيء .. حيث الخواء والمرارة ، فيعود منكسراً ، مُحبطاً – رغم اخضرار المشاهد .

يقول :

أبصرُ أشجار الكالبتوس
أبصرُ أشجار الصفاف
أبصرُ أشجار الدفلى
أبصرُ أشجار الصبير

مستوى التكرار والدلالة ↓

إنّ تكرار نسق التوازي العمودي في النصّ ، إشارة إلى اللاتغيير ، فكاميرا الشاعر تسقط على مشاهد مكرورة ، ثابتة تبعث الاسئ والإحباط ، فكل المفردات الواردة لا تحمل ثمراً " الكالبتوس ، الصفصاف ، الدفلى ، الصّبير " وحين تغمض العين عن " اللاشيء" وهو في حقيقته شيء، يتجذّر الحزن عميقاً ، عن نفسه ليكون واحداً من الآحاد ، يسهم في بناء الحياة " إنّ الإنسان في شعوره بالبهجة ، هو مدرك كذلك للوجه الآخر ، للنقيض ، وليس الحال هنا مجردّ استدعاء النقيض لنقيضه ، بل الامتزاج الحقيقي بين النقيضين. فالصفر لا شيء مجرداً ، وشيئاً يكون بالاستدعاء .

يقول الشاعر :

عن نفسه يبحثُ الصفر
الواحد يمضي الى التسعة
في العشرة يكون الصفر كأنه في الزيادة
به تتكاثر الأشياء
وصفراً .. يبقى هو
ملايين الاصفار .. هي صفر

يحاول الشاعر أنْ يخترق فضاءه المحزون بالآمال والتطلع اللذين ما أنْ يقترب من ضفافهما، حتى ينسربا من بين قناعاته ، ما دام اليأس ، رديفَه في الحلّ والترحال ، فتتسع حينئذ دائرة الحزن " للشاعر عبد الرزاق حسين مبادرات خاصة ، نتيجة عذاباته المأزومة وتأثيرات تجربته المأساوية التي تركته يبحث ولا يزال عن مرفأ آخر غير الضياع القاحل في صحراء الحياة

يقول :

أيّ يوم جديد من العمر أبدأ
أغلقت بابي بلا أمل
تجددَ يأسي القديم
قيل : أمس انتهى
..... زمن آخر سيجيء
أيّ شيء يُضيء ؟

ويتعزز الإحباط حين يشعر المرء بانتهاء دوره في الحياة ، ولمّا يزل الأفق مفتوحاً للأجنحة والمسافة تتسع فيحُسّ المأزوم انّها تضيق ... تضيق ، كما تضيق رؤية شاعرنا – لا عباراته – خلافاً للنفرّي . فتجري الخيول في مضمارها إلى العدم .

يقول :

الحصان انتهى
والمسافة لم تنته
وعبر المسافة تجري إلى الموتِ كلُّ الخيول

وحين يوازن الشاعر بين حالتين في نسق التوازي الأفقي ، يتقاطع في صورتيه المعنوية (البّر ، البحر ، الشجر) تقابلها ثلاثية الشاعر الحسية – لأنه شاعر – (الحزن ، الشوق ، الاغتراب) ممّا يحدث الخلخلة غير المتوازية رغم توازيها ونسقها ، فيتولد لديه الإحساس بالإحباط واليأس المدمرين .

يقول الشاعر :

مستوى التضادي والتعارض ←
أنا ... ولهُ البرُ والبحرُ والشجر
أنا .. الحزنُ والشوق والاغتراب

الصمتُ في صخب الكلمات
ومن أزل الموتِ كانت حياتي

ء/ الانتظار

يقول الشاعر :

يعذبنا الانتظار
أنْ تجيء
حين يأتي المساء
نتظاهر بالنوم
قد تطرق الباب
تحمل ما يحملُ الابن للأب والأم
من لهفة
غير أنّ الصباح يُضيء
دمعة الانكسار

إنّ ثيمة النصّ تتركز في بؤرة قارّة ، هي انتظار العائلة عودة ابنها من الحرب ، يعود أو لا يعود ، تلك هي مرارة الانتظار فكلاهما يحمل " اللهفة " الظمأى ، فتتبدد تلك اللحظة المكثفّة بإضاءة الصباح دمعة الانكسار " إن اللحظة المتوترة عند الشاعر لحظة مكثفة ، لكنّها ليست واخزة ، وهي لحظة مباشرة أيضاً ، لكنها عابرة

ويقول في موضع آخر :

أسفاً
يفترق الحلم
اشتعال
وانطفاء
هكذا .. كلُ أمانيك انتظار

فالتلاعب في افتراق الحلم وحركته يخضعان لعلاقة ضدية [اشتعال ، انطفاء] التي تتواءم مع الاتجاهين المتعاكسين في حركة الحلم ، فتنشأ عنها حالةُ التأزم التي أكدتها لقطة " أسفاً " .

ثانياً / الحزن الخارجي [المعاينة] الطافي

إنّ التصريح بالحزن ليس حزناً حقيقياً ، إنما هو حزن عياتيّ ، بالرغم من صدوره عن الذات لافتقاره إلى التفاعل المنُتج " فالكلام عن الحزن ليس هو الحزن ، فالحديث عن ظاهرة الحزن لا يَعني إنّي حزين وانطلاقاً من هذا المفهوم ، نحاول ان نرصده عند شاعرنا لقد حمل شاعرنا كاميرته وبإحساس داخلي ، ولكنه برؤية خارجية ، ناقلاً صورة الحزن بـ " فوتوغرافية " غير متحركة .. غير متفاعلة ، كما يعمد الرسام بأيقونته (Still Life) مع الفارق الواضح لدى الرسام الذي يَعجن ألوانه ليجعل منها تكويناً حيوياً في لوحته .

يقول الشاعر :

مُلقى على الأرض
لا أوراق خَسٍ
ولا قشور برتقال
ولا أي بقايا فرح
فلا يُسمع سوى احتكاك الورقة بالورقة
كلهاث مُتعب ، يتخيلّ نقطة النهاية

إنّ رسم المشهد الحالي " الخارجي " والمقرون بالمشهد المتخيلّ الحقيقي " الداخلي " قبل اشتعال الحرب وبعدها وتعرّض مدينته الى " خواء " ترك حزناً مرئياً نتسوّف من خلاله بؤس المدينة وانحسار حركتها . وفي لقطة أخرى اقلّ إيحائية من الأولى تسكن في عين الكاميرا، قد اوحت مفرداتها بذلك " صدأ الأحزان " " جدران صامتة " هذه الأيقونات الساكنة والمُعطلّة ، هي بقايا " أطلال " تشي وتوحي بالحزن ، وليس الحزن .

يقول :

أربعة جدران صامتة
فنثار من صدأ الأحزان
لم يبقَ سوى جرح
مفتوح .. كخلاص الإنسان

وما زالت كاميرا الشاعر محمولة على كتف الحزن الخارجي ، تلتقط ما يشبع أرشيفها ويُغنيه من موضوعات تدرج في " ملفات " الأحزان .

يقول :

نحن الفقراء

نرفع رؤوسنا المثقلة بالهموم

ناظرين بيأس

إلى خبزنا

إنّ وصف الحزن ، ما عاد حزناً ضارباً في الأعماق ، ولكنّه صورة كاشفة عن مكنون الحزن ، بالتقاط مشاهد كـ [القبو ، الجدار]

يقول :

إنيّ حزين

لا شيء يقبل وحشتي

حتى خيالي غاب في القبو الرهيب

ونحن كالجرذان نبحث في الجدار

وبلا عيون

ومن عين الكاميرا أيضاً وهي تجوب شوارع المدينة ، لتلتقط تظاهرة " حزينة " تبوح بالحزن " خوف ، صمت ، دموع " ولكنّ المجاهرة باللافتة اشدّ وقعاً من المجاهرة بـ " الصوت " لان حمولات المفردات تتناغم مع سلميّة التظاهرة .

يقول الشاعر :

لنا أنْ نجاهر

بالخوف .. بالصمت

بالكلمات التي تتوسل

بالدمع

وفي المقطع الآتي مشهد لمصوّر حاذق ينقل صورة الحزن من خلال تحطيم المرايا وتشظّيها وغناء الصمت في غرفة خرساء مظلمة ، يقرأ فيها شاخص أمانيه ومناياه . كلّ تلك اللقطات توحي بـ " الحزن " .

يقول :

كسرتُ مرايا الصبح عن وعدٍ تناثر في الشظايا

من يغنّي الصمت مثلي في ظلام الغرفة

الخرساء

يقرأ ما تبقّى من أماني ومنايا

ومن خلال القراءة المستخلصة من نصوص الشاعر " الحزينة " تبيّنَ أنّ الشاعر كان حزيناً حقاً ، طافحاً بالعذابات المُدافة بالألم والغربة والضياع والإحباط والانتظار والصمت " فقصائده شفيفة الحزن كشمس غاربة عند المساء، مع فسحة أو نزعة أو شكاية وإحباط ويأس وعدم جدوى من معيش كدر وانكسار يرين على النظر بسبب العيش في الأيام السوداء التي لا تبقي في اليّد سوى الريح . وعلى وفق الترسيمة الناطقة الآتية ، يتجلّى بوضوح حزن الشاعر .

الحزن الداخلي (المعايشة) – بنية عميقة ← الحزن الخارجي

← السطح (بوح ، غليان ، احتراق)

الحزن الخارجي (المعاينة) – بنية مُسطحة ← الحزن الداخلي

← العمق (ملامسة ، اقتراب ،انعكاس)

المبحث الثاني // محور .. ثنائية السواد والبياض

إنّ دراسة " المهيمنة " (***) Dominant باعتبارها عنصراً بؤرياً Focal للأثر الأدبي ، إنّها تحكم وتحدّد وتغيّر العناصر وتكسب الأثر نوعية ، حين يهيمن على الأثر في مجموعه عنصر لساني وهو يعمل بشكل قسرّي لا رادّ له ، ممارساً بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى ويُقر آخر إنّ المهيمنة " مفهوم شكلاني متأخر ، يعني المكنون البؤري للعمل الفنّي وهو ظاهرة بروز احد انساق التركيب وهيمنته على انساق المركّب . إنّ القراءة الفاحصة للمهيمنة اللونية لشعر الشاعر ، تكشف بوضوح هيمنة اللونين – الأسود والأبيض – المتقاطعين ظاهرياً والمؤتلفين بـ " الرمادية " جوهرياً . ومن دون عمل إجرائي ، لا نستطيع أنْ نُطلق حكماً من غير اللجوء إلى "

(***) ثمة تسميات تتماثل في الدلالة منها : الفكرة الثابتة ، النغمة الاساسية

الإحصاء " إنّ أهمية الإحصاء تتأتى من كونه انزياحاً – كما يراه كوهن – بينما يرى الدكتور صلاح فضل إنّ " إحصاء الطوب – الطابوق " المتخلّف عن هدم المعبد لا يُعطينا سوى فكرة ضئيلة عمّا أقيم فيه من شعائر وصلوات ، الأمر الذي يجعل الإحصاء ، لا يعدو أنْ يكون مجرد مؤشر مساعد في تحليل طبقات النصّ ولغرض الوقوف على نسبة ورودهما في نصوص الشاعر .. ندرج ما توصلّنا إليه ، كما في الخطاطة الآتية

الأسود (الامتلاء)	الأبيض (الفراغ)
٤٦	٥٠
الإيحائي (غير الصريح)	**الرمادي (الحيادي)**
٥٨	٢٤

وبعملية مناقلة حقل " الحيادي " الى اللونين المتقاطعين ، وبواقع (١٢) لكل منهما ، يصبح المجموع الآتي :

الأسود ٤٦+١٢ = ٥٨

٥٨ (الإيحائي) الذي هو بالضرورة ينتمي إليهما

الأبيض ٥٠+١٢ = ٦٢

فيكون المجموع الكلّي لما ورد من الثنائية – باختلاف المسمّيات – =١٧٨ مرة وهو عدد يصلح لان يكون " مهميناً " على بقية الألوان المنبثّة في ثنايا النصوص . " فإذا كان اللونان الأسود والأبيض، وقد حظياً بنصيب وافر من الاهتمام من لدن الشاعر ، وذلك لكونهما من الألوان التي تقدمها الطبيعة بشكل مستمر ومتوالد ويوميّ ، وبدرجات مختلفة ومتباينة لا حصر لها. ان اللون معطى جمالي " يدخل ضمن معمار القصيدة ويتراصف مع جزيئاتها ، ليتشكّل في نسيج خالص تتكامل وحدته وتتناغم في أداء فريد . وسيقتصر المبحث الثاني على " المهيمنة اللونية " كما وردت في " الإحصاء " ودلالاتها .

أولاً : السواد (الامتلاء) ،

يقول الشاعر :

شمس الظهيرة ، سوداء ، سوداء

حتى العمى في النهار

لم أجد في الطريق

إلاّ النهايات ، نبدأ منها

فإلى أين تذهب بعد النهاية ؟

يحاول الشاعر تجاوز سوداويته ، غاسلاً إياها بالنور الضئيل ، القليل ، الكفاف ، فتتبدّد المحاولة منكفئة لاتساع دائرة العتمة .

يقول :

استسلم للصمت ببيتي

غاسلاً كل الليالي السود

بالضوء الضئيل

إنّ إحساس الشاعر باللون الأسود ، يُملي عليه موقفاً اسود أمام تصوراته ، فيسقط دواخله على الأشياء ، فيرى معطف الناقد الذي يجري مع الريح اسود قاتماً ، وهو ليس كذلك ، فلو كان الناقد يسير بعكس الريح ، لكان لون معطفه ابيض مثلاً . وفي أحايين ، يستخدم الشاعر الألوان من غير انزياحات ، فيجعل اللون صفة ثابتة لموصوف ثابت ، لا وظيفة له " غيمات سوداء " ممّا يفقّد تأويله " إنّ أنظمة اللون تحوليّة لا تخضع لمعايير ثابتة في المقياس التأثري والحركي ، انمّا يعتمد على درجة حساسية اللون في ارتباطها بدرجة حساسيّة الحال الشعرية.

يقول :

عبرت. في صحو سماء

غيمات سوداء

سقطت قطرات من مطر

سالتْ من ريش الطير الألوانْ

ويتنامى عند الشاعر " السواد " فيأخذ مداه في صورته المأساوية " شرخ في الذاكرة – قماشة سوداء – وهي صفحة الليل – ليرسم نهراً – بلا ماء – وطيوراً ميّتة من الظمأ .. " كل ذلك مصحوب بالقرائن التي استدعتها مفرداته " فاللون الأسود يوحي بأفول الأشياء وانطفائها ، انه لون الحزن

يقول :

أرى كفاً تخرج من شرخ في ذاكرتي
ترسم فوق قماشة ليل سوداء
ذهراً
وطيوراً ميتة عند الماء

" إنّ جوهر اللون بوصفه مقترناً جمالياً خالصاً ، يتأسس من خلال خبرة سايكولوجية قائمة على أساس فسلجي ، تؤثر عملياً تأثيراً مهماً في توجيه شكل الخطاب ، وتعزّز المشهد الشعري بقيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنيّة والتعبيريّة . إنّ تحويل لون الرمانات الأخضر – غالباً – وهي متشبثة بالأغصان الى اللون الأسود الذي يحمل دلالة رمزية تشير الى الموت ، ومن منظور تفاؤلي ، يُبقيها الشاعر معانـدةً ، عصية من السقوط ، إحساساً من الشاعر بالمماثلة ، رغم استجابة الأغصان الحية لهبوب الريح .

يقول الشاعر :

لم تبق
سوى رمانات سوداء يابسة
لم تزل متشبثة
بالأغصان الحيّة المستجيبة
لهبوب الريح

ثانياً : البياض " الفراغ "

إنّ دلالة – الأبيض – الرمزية تشير إلى الصفاء والسلام والأمل بخلاف اللون الأسود تماماً

يقول :

ونم بلا حلم على أوراقك البيضاء
لا تكتب قصيدتك الأخيرة
من سيلمس جمرة الأشواق

إذ ثمة معادلة مستحصلة تقول – نوم بلا حلم = أوراق بيضاء بلا كتابة – ومن منّا لم تسحره رائحة الورقة وملمسها ونقاء عذريتها ، فالأوراق توحي بـ " البياض " الفراغ والكتابة توحي بـ " السواد " – الامتلاء – ، هو لا يريد ان يترك أثراً على عذرية الورقة ، لإحساسه المقموع سلفاً من أنْ لا احد سيلمس جراحه او جمرة شوقه ، فيطلب نوماً بلا حلم يغفو عليه ، كما الورقة بلا عاشق يطرز جيدها باللآلئ ويمسّد شعرها حتى تغفو

يقول الشاعر :

لصباح الحزن المشمس في عينيك
حدائق لون باهرة

شتى ألوان مشرعة للحلم
ورحيل ابيض للألم

إن استخدام " الأبيض " في موضع " السواد " انزياح من شانه أنْ يصعد من الحدث وصراعه ، فالرحيل إشارة موحي للحزن ، لأنها تعني الفراق المتلفّع – فرضيا – بالسواد ، فترى الشاعر قد أدرك اللاجدوى في " بياضه " فصيرّه هكذا ، فاسند للرحيل صفة البياض الذي يقود إلى الألم " فاللون احد الخاصيات الملموسة والبارزة من بين أشياء هذا العالم ، فإسناد لون إلى شيء غير ملون والأكثر من ذلك إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة يبدو تحدّياً متعمداً ضد العقل ، إن العالم الرمزيّ عالم محيّر

ويقول :

أفتحُ نافذة
أغلقُ أخرى
أرأيت ؟
في عينيك ، صار الحلم الأبيض ملحاً

إنّ ضدية الموقف " الفتح والإغلاق " للنافذة ، هي عينها " للعين " في فتحها وإغماضها على الحلم لضرورات أملتها النفس المضطربة ، فيتحول بفعلهما " الأبيض " إلى " الملح " موازياً الأبيض في لونه ، مختلفاً وإياه في الدلالة . " فالشاعر يفسح للبياض مساحة أوسع من اجل أنْ يقول هذا البياض " إيقاع صمته ، ومن جهة أخرى يمنحه مكاناً حميماً ، يجعله يخترق جسد النصّ . فقد وظّف الشاعر " الأبيض " وعدّه بنية متراصة في

المتن " إن تأكيد الشاعر على الخصائص اللونيّة قد مكنّ اللون في أن يكون صميمياً ، أي من صلب القصيدة ، لا من ملحقاتها، مؤكداً الشاعر في مقدمة " المخطوطة " تبقى الورقة البيضاء هي مساحة هويتي كما قرأنا " الأبيض " من زوايا مختلفة عند مجموعة من الشعراء ن فيرى نزار قباني " إنّ اللون الأبيض يوحي لي كأني اكتب على جدار مقبرة كلسيّ ، إنّ اللون الأبيض ضريحي.

وعند أمل دنقل :

كل هذا " البياض "

يذكرني بالكفن

إما مجيد الموسوي ، فيراه :

حتى كأني اغرق

في بحيرة من لبن

ثالثاً : الرمادي (الحيادي)

هو لون تعشيقي ، اندغامي ، منحوت من مادتين ، لا يفصح عن دواخله ، إلا في السياق ، كالنحت اللغوي : مثلاً في مفردتي :

يقول الشاعر :

كلميني يا " أم أوفى "

معلقة ما تزال النواقيس في مدن من بقايا

الرماد

وما من بشير

إنّ استدعاء معلقة " زهير " وما آلت إليها الحرب من كوارث ، ما زالت مدن تعيشها ، هي من بقايا " الرماد " الذي خلفته تلك الحروب ، ولا أمل بمنقذ ، وذلك لغلبة السواد في عينيّ الشاعر ، فلم يرَ " الأبيض " بعد اندغامه بالأسود ، إلاّ اسود . " وما من بشير " .

يقول :

هل تصير القصيدة

رماداً إذا اشتعلت

ونصيرُ لمحة ؟

من زمن مرّ في مدن غابرة

لمحة عابرة

القصيدة احتراق لذيذ ،كما يكوي اللون الأسود جسد الورقة البيضاء ، يكتوي بالضرورة الشاعر ، فتتحول القصيدة بفعل هذا الاحتراق المعنوي إلى رماد هي والشاعر معاً ، في توحّد رماديّ . إنّ اندغاميّة اللونين – الأسود والأبيض – المتضاربين (تضاد لونيّ) ينتج عنها تكوين جديد ، يأخذ بالنصّ بعيداً ، فتتشكل حالة ولادة في غاية التألق ، هو ظهور " العنقاء " من الرماد المنتوج من احتراقهما – " وهنا نكون إزاء ظاهرة تضاد لونيّ وهي من الحالات الايجابية في استخدام اللون .

يقول الشاعر :

إذا ألقيتَ بأوراقك في اللهب المُوقَد

ابيضّ الخبر الأسود

وعلت في الريح العنقاء

رابعاً : الإيحائي (غير الصريح)

هو مفردة ايمائية ترتدي لبوساً يَشفّ من خلالها ما تعنيه ، غير مصرّح به علانية ، وهو منتشر في شعر الشاعر ، " ويشرع اللون في الاستخدام الشعري بخلق سيولته الفنية والدلالية والرمزية في نسيج النصّ

يقول :

الفجر ينبض مثل آلاف الورود

أغنية ظمأى إلى وهج النهار

فاستخدام الشاعر لمفردة " الفجر " التي تومئ بلون متداخل تضاديّ من " اسود وابيض " ينحلّان تدريجياً ، فالأسود من الفجر ← الأغنية الظمأى

والأبيض من الفجر ← وهج النهار

وهو تضادّ حسي وفيه شيء من البراعة الشعرية .

ويقول أيضاً :

كأنما الأحرف الظلماء عن أمل
تضلّني والضحى الأوراق تهديني

أراد الشاعر في " الأحرف " الكتابة التي تسوّد الورقة ، فتتحول إلى ظلام ، بينما الضحى الذي هو الإشراق والضياء ينحل إلى أوراق بيضاء .

وعلى وفق الآتي :

لأحرف (الكتابة) = الظلام ←— الضلالة

الأوراق (البياض) = الضحى ←— الهداية

يقول الشاعر :

تقدحُ في العتمة
شرارة
تدخل ثوب امرأة
ينطفيء الثوب .. ويبقى الجسد اللألاء

في المفردات " العتمة ، الشرارة " إيماءة لونيّة ، تنسحب الأولى على مفردة " إطفاء " وهي حالة سوداويّة ، والثانية على مفردة " اللألاء " وما تحمل من تأويل يشير إلى اللمعان والإضاءة . والحقّ إنّ هذا اللّون " الإيحائي " يخضع إلى الرؤية المتأملة ، التي تختلف من قارئ إلى آخر .. وهو في كلّ الأحوال ، لوّن اشاري مُحمّل بنثيث المطر الذي يوقظ إغفاءة الشاعر ، الحالم .

مصادر البحث ومراجعه

١ــ أساليب الشعرية المعاصرة / دار الآداب – بيروت ١٩٩٥– د. صلاح فضل

٢ــ أوراق الغرفة ٨– الهيئة المصرية العامة – القاهرة ١٩٨٣ – أمل دنقل .

٣ــ البيانات الدّالة في شعر أمل دنقل – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٤ – عبد السلام الممتاوي .

٤ــ بنية اللغة الشعرية – جان كوهن – دار توبقال – المغرب – ١٩٨٦ – ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري

٥ــ ثريا النصّ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٥ محمود عبد الوهاب .

٦ــ خارج حدود الصمت – شعر – طباعة ليزريّة – البصرة – ٢٠٠٦ عبد الرزاق حسين .

٧ــ ذكريات شريد – قصيدة طويلة – مطبعة حداد – البصرة – العراق ١٩٦٩ عبد الرزاق حسين .

٨ــ زغب الطيور الهاربة – شعر – طباعة ليزريّة – البصرة – ٢٠٠٨ عبد الرزاق حسين .

٩ــ سايكولوجية إدراك اللون والشكل – دار الرشيد للنشر – بغداد ١٩٨٢ قاسم حسين صالح .

١٠ــ الشعر الحديث في البصرة –١٩٤٧–١٩٩٥– دراسة فنيّة – سلسلة رسائل جامعية – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ٢٠٠٧ – د. فهد محسن .

١١ــ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – دار الأندلس للطباعة والنشر – ١٩٨٠– د. علي البطل .

١٢ــ الضوء واللون – بحث علمي وجمالي – دار القلم – بيروت – ١٩٧٩ – فارس متري ظاهر .

١٣ــ علم عناصر الفنّ– جزءان– دار دلفين للنشر – ميلانو– دمشق – ١٩٨٢ – فرج عبّو .

١٤ــ عن الشعر والجنس والثورة – منشورات نزار قباني – بيروت – د.ت منير العكش .

١٥ــ قاطع الطريق – قصيدة طويلة من الشعر الحرّ – مطبعة الأديب – بصرة ١٩٥٧ – عبد الرزاق حسين .

١٦ــ قمر البصرة – شعر – طباعة ليزريّة – البصرة – ٢٠٠٣ – عبد الرزاق حسين .

١٧ــ كتاب الأسماء – شعر – طباعة ليزريّة – البصرة – ٢٠٠٤ – عبد الرزاق حسين .

١٨ــ لزوم ما يلزم – شعر – طباعة ليزريّة – البصرة – ٢٠٠٧ – عبد الرزاق حسين .

١٩ــ محاولة و٦ قصائد قرائية – مطبعة حداد – البصرة – العراق – ١٩٧١ – عبد الرزاق حسين .

٢٠ــ المخطوطة – قصائد مستنسخة بخط الشاعر – البصرة – ٢٠٠٧ – عبد الرزاق حسين .

٢١ــ مملكتي – شعر – طباعة ليزريّة – البصرة – ٢٠٠٥ – عبد الرزاق حسين .

٢٢ــ نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس – مؤسسة الأبحاث الحديثة – بيروت – ١٩٨٢ – ترجمة : إبراهيم الخطيب

٢٣ــ وجوه الصغار وقصائد أخرى – مطبعة الأديب – البصرة – ١٩٥٨ – عبد الرزاق حسين .

٢٤ــ ورود وأحجار – قصائد – طباعة ليزريّة – البصرة – ٢٠٠٨ – عبد الرزاق حسين .

الدوريات

١ــ الأقلام – مجلة – ع٧-٨ – ١٩٧١ – نقد الكتب / ٩ أصوات ، قصائد من البصرة – يعرب السعيدي .

٢ــ الأقلام – مجلة – ع١١-١٢-١٩٨٩ – التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث – د. محمد صابر عبيد.

٣ــ الأقلام – مجلة – ع٤-٥-١٩٩٤ – حول القصيدة القرائية مع الشاعر عبد الرزاق حسين – أجراه : حسين عبد اللطيف .

٤ــ البصرة – جريدة – ت٢-٢٠٠١- في رحلة الصمت والبوح الخفي – أجراه : فوزي السعد .

٥ــ الجمهورية – جريدة – ٣ آذار – ١٩٩٠ .

٦ــ الجمهورية – جريدة – ٥حزيران – ١٩٩٣ – القصيدة تكتب نفسها – محمد صالح عبد الرضا .

٧ــ الشعر – مجلة – ع١٦ – ١٩٦٥ – مطابع دار القلم بالقاهرة – ظاهرة الحزن في شعرنا الحديث – د. عز الدين إسماعيل .

٨ــ فنارات – مجلة إبداع – يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة العدد السنوي الصادر بمناسبة مهرجان المربد [٢٠٠٤ – ٢٠٠٥] عبد الرزاق حسين وتجربة القصيدة القرائية – عبد العزيز عسير .

٩ــ الكلمة – مجلة – ع٢-١٩٧٠- اللون في تشكيل قصيدة السياب – محمد الجزائري .

١٠ــ المنارة – جريدة – ٢٣ حزيران – ٢٠٠٧ – زغب الطيور الهاربة – حسين عبد اللطيف .

١١ــ المنارة – جريدة – ٧ آب – ٢٠٠٧ – عبد الرزاق حسين ، خارج حدود الصمت – حسين عبد اللطيف .

١٢ــ الموقف الثقافي – مجلة – ع٢٠-١٩٩٩ – اللغة الشعرية ، الانفتاح على اللون والتشكيل – د. فهد محسن فرحان .

١٣ــ النهضة – جريدة – ت٢/٢٠٠٣ – استذكارات بصرية – " عبد الرزاق حسين – شاعر قدير " محمد صالح عبد الرضا .

مظاهر درامية في النص التراثي العربي

أ.م.د مجيد حميد الجبوري
م.م أحمد ناصر الشندل
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مقدمة

ولد الإنسان وولدت معه الدراما ، فهو منذ طفولته يحاول محاكاة محيطه لينظم حياته وإستمراريتها ، وقد ((أكد الباحثون والمؤرخون .. أن الأرضية الفكرية والفنية والطقسية ، والعرفية التقليدية والعادات الاجتماعية الموروثة للحضارة العربية منذ بدايتها ، كانت خير تربة صالحة لنمو بذرة المسرح لدى الشعوب الأخرى))[1]. ومعلوم جداً أن بنية المسرحية ومتنها الدرامي ترجع في أصولها إلى تقليد مظاهر الطبيعة الخارجية ، وبخاصة تلك المظاهر التي كانت تثير في دواخل الإنسان الخوف والرهبة والدهشة كالنار ، الفيضان ، المطر ، الصواعق ، الزلازل ... وغيرها . لذلك عمل أول مرة على محاكاة النار في تراقصها ، وبدأ يؤدي حركات إيحائية تعبيرية لمظاهر الطبيعة الخارقة ، ثم عندما رأى الحيوانات ، بدأ يحاكي حركتها وهي تعمل على قنص احتياجاتها الغذائية ، ثم مع تقدم النشاط الاجتماعي والحضاري للإنسان تطور المفهوم الذهني والفكري للمحاكاة و((كان أرقى شكل روحي وأدبي وفني وتعبيري له ، هو الدراما التي ما فتئت أن تطورت بالفعل المسرحي لدى المجتمعات القديمة ، ويرجع الفضل في تأليف الدراما المسرحية لديهم إلى الأعياد الدينية والوطنية ، والمظاهر الاحتفالية للرقى القدسية والطقوس الروحية ، وفنون الرقص والأناشيد التي تؤديها جوقات المنشدين في هياكل التقديس تمجيداً وتكريماً وتضرعاً للآلهة))[2]. لقد اعتاد الباحثون منذ عصر النهضة على اعتبار المسرح اليوناني هو الأصل أو المصدر الأول للمسرح في العالم ، غير أن الدراسات والبحوث الحديثة في القرن العشرين بدأت تشير إلى حقائق مغايرة لذلك الاعتبار ، إذ بينت الدراسات التاريخية للحضارتين البابلية والفرعونية وجود مظاهر درامية وطقوس مسرحية تعبدية في كلا الحضارتين تسبق نشوء المسرح اليوناني ، وليس أدل على ذلك من الأعياد البابلية وإعادة تمثيل قصة الخليقة فيها ، سنوياً في بابل وكذلك تمثيل أسطورة " أوزيريس " وإعادة تمثيلها سنوياً في مصر الفرعونية ، فضلاً عن وجود مهمة " ممثل " من بين مهام الكاهن البابلي والكاهن الفرعوني ، وكلها أدلة قاطعة على أن شعوب هاتين المنطقتين عرفتا نوعاً من الدراما والمسرح آنذاك[3]. وعندما نتقدم بالزمن أكثر نجد أن الحضارة العربية ، التي هي امتداد للحضارتين الآنفتي الذكر تمتلك تراثاً غنياً بالخلق والإبداع والابتكار لا يقل أهمية وجلالاً عن تراث الحضارات العالمية ، وتجلى ذلك في مختلف الميادين المعرفية والفكرية والفلسفية وحتى الفنية فيها ، وإذا لم تظهر لدى العرب مصطلحات تتعلق بالمسرح كمفردة لغوية ، وإذا لم تعرف حضارتهم ظهور نصوص مسرحية ، فإن ذلك لا يعني أنهم لم يعرفوا ألواناً تقارب هذا النشاط ، فالعرب عرفوا (المحاكاة) لغة وفعلاً ، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور في تعريف الحكاية ما يلي :((الحكاية : كقولك حكيت فلاناً وحاكيته : فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه : وحكيت عنه الحديث حكاية ، وفي الحديث : ما سرني أني حكيت

---

[1] مظاهر تكوين الدراما العربية ، منير الحافظ ، مجلة (الموقف الادبي) (العدد – ٢٧١) ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣ ، ص ٤١ .

[2] المصدر السابق : ص ٤٢.

[3] المسرح العراقي القديم ، صبري صالح ، محمد ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٩١ ، ص ٣٠

إنساناً وأن لي كذا وكذا . أي فعلت مثل فعله . يقال : حكاه وما حكاه وأكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة))[٤]. وفي الموسوعة الإسلامية تأكيد على هذا المعنى ، أكثر دقة عما ورد آنفاً فقد ورد فيها ((في الحديث موروث حكاية بمعنى محاكاة الفعل ، وأكثر استعمالها في القبيح من المحاكاة ، مما تقدم يتبين أن الكلمة (حكاية) تطابق الكلمة اليونانية (Uiunols) ومن ثم جاءت جميع معانيها ، فهي أولاً تأتي بمعنى المحاكاة رغبة في التسوية ، و (الحاكية) المحترف هو الذي يقلد أيضاً))[٥]. مما تقدم يتبين لنا أن العرب عرفوا (المحاكاة) وعرفوا (المحاكي) وكانت الحكاية لديهم لا تعني القصة وإنما تعني تقليداً لأفعال القصة أو إعادة لصياغة تلك الأفعال وهذا ما سيوضحه البحث بالتفصيل فيما بعد . إن العرب ــ كما يتضح ــ عرفوا فن الحدث وعرفوا الفعل وعرفوا تقليد الفعل ، وقد عرفوا ذلك من خلال الشعر والنثر معاً ، ففي الشعر هناك المديح والرثاء وهناك الهجاء ، وكما هو معلوم فإن التراجيديا كان مصدرها الأول قصائد المديح والرثاء للآلهة وإن الكوميديا كان مصدرها هو قصائد الهجاء ، وربما لم يكتب العرب نصوصاً مسرحية صريحة ، لكنهم كتبوا نصوصاً تتسم ببنى درامية رصينة بتوجهات تراجيدية وكوميدية لم يتم تطويرها ، كما أنهم لم يعرضوا عروضاً مسرحية حرفية ، لكنهم شهدوا عروضاً تجري في ساحات وأماكن عامة ومساجد ، ومجالس ، وأسواق تتوافر فيها كل عناصر العرض . فلو استعرضنا النصوص التراثية العربية لوجدنا فيها نصوصاً تكاد تكون مستوفية لشروط الكتابة المسرحية ، ولا تحتاج إلا لقليل من المقاربة والتعديل ؛ لتصبح نصوصا مسرحية صريحة؛ من هذه النصوص (حكاية أبي القاسم البغدادي) المنسوبة إلى محمد بن أحمد بن حيان التوحيدي[٦]. و رسالة (التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي ٤١٠هـ ، ورسالة الغفران ورسالة (الصاهل والشاحج) لأبي العلاء المعري والمقامات العربية وكثيراً من القصص الدرامية الواردة في نصوص الشعر العربي ، وكتب (البخلاء) ، و(ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية التي تمثل ما يشبه الأساطير العربية مثل (سيرة سيف ابن ذي يزن ، وسيرة عنترة بن شداد ، وسيرة أبي زيد الهلالي ... وغيرها). فلو أمعنا النظر في تلك النصوص لأمكننا أن نلحظ بشكل لا يقبل الشك وجود شخصيات درامية تصنع أحداثاً درامية وتدخل في صراعات درامية تتغير فيها مصائر الشخصيات وتحدث في الملتقي آثاراً جمالية وعاطفية وفكرية ، كما إنها تتيح للمبدع إمكانية مسرحتها وتقديمها بالقالب المسرحي المعروف ، وأن هذه المظاهر الدرامية القابلة للمسرحة يمكن أن نجدها((في قصص وروايات عربية بشكل حواريات كمصرع الغرباء والصوفي المتحامق (أو راكب القصبة) ونصوص شعرية على نمط المسرح الشعري المعاصر مدونة في العقد الفريد لابن عبد ربه عن الحسن بن هانئ حوالي ١٥٠ هـ))[٧]. فضلاً عما تقدم فإن هناك مظاهر درامية أخرى هي عبارة عن مظاهر غريزية تقليدية نشأت عبر مراحل تاريخية متعددة أخذت صفة الاستمرارية والديمومة في علاقات الناس وأساليب حياتهم وأنماط تفكيرهم ، مما جعلها تثبت في معتقداتهم وعاداتهم السلوكية والاجتماعية ، ومنها ما نمت وتطورت إلى طقوس دينية وممارسات قدسية ، ومنها ما نمت وتطورت إلى تقاليد وعادات اجتماعية ، من الأولى يمكن الإشارة إلى إعادة ذكرى يوم (عاشوراء) سنوياً وما يرافقها من أناشيد وتراتيل طقسية تؤديها جوقات تضم منشدين وضاربين على الطبول والأصناج وآخرين يقومون بأداء حركات تؤذي الجسد وتثير الحزن فتؤدي

---

[٤] لسان العرب ، ابن منظور بيروت : دار لسان العرب ، المجلد الاول ، دت ، مادة ، حكى ، ص ٦٩٠

[٥] مجموعة مؤلفين ، دائرة المعارف الاسلامية ، بيروت : دار المعرفة ، ج٢ ، دت ، ص٤

[٦] فن التمثيل عند العرب ، د. محمد حسين الاعرجي ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، دت ، ٥٦

[٧] ينظر ، مظاهر تكوين الدراما العربية ، منير الحافظ ، منير الحافظ ، مصدر سابق ، ٤٦

إلى التطهير ، والتطهير هو غاية الدراما التراجيدية وهدفها الأسمى . ومن الثانية نذكر حفلات الختان والزفاف ، والمراسم الملكية ، وحلقات الذكر في التكايا . وهذه التقاليد والعادات تقترب في سماتها وطرائق عرضها وأساليب تقديمها ، من مظاهر طرائق عرض وأساليب تقديم المحاكين ومقدمين السير وأساليب تقديم المقامات ؛وجميعها تتسم بملامح ومقومات العروض الفرجوية الفنية . وقد حفل القرن السادس الهجري ببروز الكثير من المظاهر الآنفة الذكر إذ ((تألق فن القص والروي على مسمع الحضور الذين كانوا يرتادون أماكن وقتذاك لهذا الغرض من حيث أن المحاكين والقاصين كانوا يرددون ويمثلون بحركات ترافق السرد الحكائي وأنهم يتقاضون مبالغ كبيرة من الجماهير))[٨] . وهذا ما يؤكده الباحث محمد كمال الدين إذ يقول :((يطالعنا التاريخ الأدبي للعرب ــ قبل الإسلام وبعده ــ أن الحكام والأثرياء كانوا يتخذون في احتفالاتهم من يقوم بتقليد الحاكم أو الأمير ، ومن يرد عليه وكانت هذه المشاهد على قصرها تهدف إلى تمثيل موقف معين يتسم في الغالب بالفكاهة والسخرية ، ويحتوي على العظة أو الدرس الأخلاقي))[٩] . ومن الطريف أن نذكر أن الحاضرين إلى مجالس المحاكين كانوا يدفعون الأجور سلفاً لقاء حجز مكان يقصدونه وهو على شكل دكات أو مصطبات ((يقول : ابن الجوزي : تأخذ الناس أماكن من وقت الضحى للمجلس حتى العصر ، وكانت هناك دكات ، فأكتريت ... حتى أن الرجل كان يكتري لنفسه بقيراطين أو ثلاثة))[١٠]. ألا تذكر هذه الحالة ، بحجز اليونانيين لمقاعدهم في المسارح الإغريقية وقضائهم يومهم من الصباح حتى المساء لمشاهدة العروض المسرحية ؟!. إن تراثنا العربي حافل بمآسٍ وملاهٍ تشتمل على كثير من عناصر التأثير والتعبير والإبهار ، وتتوفر على المشهدية المسرحية؛ مثل حكاية (أبي القاسم البغدادي) ونوادر (جحا) وحكايات (شعيب) و (أبي القاسم الطنبوري) ، و(البخلاء) للجاحظ ورسائل (إخوان الصفا) التي وردت على لسان الحيوانات؛ التي قدمت الكثير من الشخصيات الدرامية ورسمت كثيراً من الأجواء النفسية التي صورت البيئة الاجتماعية؛ فضلاً عن إنها قدمت كل ذلك بأسلوب فني جذاب يثير المشاعر ويدعو إلى التفكير ، وخلاصة القول : إن نظرة متفحصة متأملة يمكنها أن تثبت ((أن تراثنا العربي من مقامات وحكايات وليالٍ وسير ، وقصص ورسائل هو أدب درامي يحتاج إلى مسرحة ، وأن تناول أي فكرة حكاية من التراث جدير بنا تحويلها إلى عمل درامي ممسرح))[١١]. وذلك يعني أن بالأمكان مقاربة جميع النماذج التراثية التي ذكرت آنفاً مقاربة درامية ، بل بالأمكان الذهاب إلى أبعد من ذلك ، من خلال إعدادها نصوصاً مسرحية ، كما فعل العديد من الكتاب المسرحيين العرب الذين حاولوا توظيف التراث الشعبي والديني والأدبي ونجحوا في استلهام التراث نذكر من ذلك على سبيل المثال:- محمود تيمور في مسرحية (صقر قريش) ، وعبد الرحمن الشرقاوي في مسرحياته (الفتى مهران) و (الحسين شهيداً) و (الحسين ثائراً) وسعد الله ونوس في مسرحيتيه (الملك هو الملك) و (رأس المملوك جابر) والفريد فرج في مسرحياته (رسائل قاضي أشبيلية) و (الزير سالم) و (حلاق بغداد) وتوفيق الحكيم في مسرحياته (شهرزاد) و (شمس النهار) و (السلطان الحائر) وقاسم محمد في مسرحيتيه (بغداد الأزل بين الجد والهزل) و (كان يا مكان) وعادل كاظم في مسرحيتيه (الحصار) و (المتنبي)، وفلاح شاكر في مسرحياته (ألف رحلة ورحلة) و (ألف أمنية وأمنية) و (ألف حجارة وحجارة) وخالد الشواف في مسرحية (الأسوار) وعبد الرزاق عبد الواحد في مسرحية (الحر الرياحي) وأحمد خلف في

---

[٨] ينظر ، مظاهر تكوين الدراما العربية ، منير الحافظ ، منير الحافظ ، مصدر سابق ، ٥٠-٥١

[٩] [٩] ينظر : العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، القاهرة : دار الهلال ١٩٧٥ ، ص ١٢.

[١٠] ينظر : المصدر السابق ، ص ٤٩.

[١١] المصدر نفسه : ص ٥٤

مسرحية (الحسين يجيء ثانية)، وغير ذلك كثير. ولكي يعطي البحث تصوراً موضوعياً حول النماذج التراثية التي سيدرسها ، فقد رأى إمكانية تصنيف المظاهر الدرامية إلى ثلاثة أنواع :ـ

١. مظاهر درامية تأليفية : وهي مظاهر درامية صريحة وردت في نصوص عربية اعتمدت بنيتها على حبكة درامية تشتمل على عناصر التشويق والإمتاع ورسم الشخصيات ، ومعالجة الفعل الدرامي ومتابعة تطوراته وتعقيداته وإبراز صراع الأضداد ، ووجود حكاية ذات بداية ووسط ونهاية تمثل حلاً في إطار زمان ومكان محددين ، وهو ما سيتم التركيز عليه في هذا البحث بشكل تفصيلي .

٢. مظاهر درامية تجسيدية : وهي مظاهر درامية تتعلق بالأداء وردت في نشاطات وطقوس واحتفالات ومظاهر اجتماعية تعتمد التمثيل والحركة والتعبير والانفعال ، وهو ما ستتم الإشارة إليه سريعاً في هذا ابحث ، وذلك لأنه يخرج عن نطاق البحث ؛ لكنه يتعلق به بصورة غير مباشرة .

٣. مظاهر درامية تقنية : وهي مظاهر درامية تتعلق بعناصر العرض المسرحي وهي ما ترد في عروض الفرجة وتتعلق بأماكن العرض ، وبعض العناصر الفنية التي تكسب العرض سمات جمالية ، كالمؤثرات الضوئية والصوتية والديكورات والأزياء والإكسسوارات والأقنعة وغيرها . وهو ما ستتم الإشارة إليه حسب ما تتطلبه الحاجة والضرورة إلى الإيضاح أو التأكيد.

هدف البحث

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على المظاهر الدرامية التي لاحظ البحث وجودها في نصوص التراث العربي ، محاولا التركيز ــ من خلال التحليل الفني ــ على تلك النصوص التي لم تقرأ قراءة درامية سابقا ، أو التي لم تحض بدراسات درامية وافية قبل كتابة هذا البحث.

١ـ: المظاهر الدرامية التأليفية :

يرى المستشرق آدم ميتز ((إن وجود اللهجات العربية المختلفة ربما كان السبب في انتشار وانتعاش تقديم المحاكاة في المدن ، إذ يلتقي الناس ، ونستطيع أن نعثر في أدب العصر العباسي مثلاً على نماذج تشبه مقطوعات المحاكاة .. تتضمن أسلوب المحادثة والحوار ، كما إنها تُقدَّم في أجزاء منها أنماط مختلفة من الشخصيات))[١٢].

ولو تفحص هذا المستشرق التراث العربي بأكمله لوجد أن الظواهر الدرامية التي ذكرها في قوله هذا ظهرت أبعد من ذلك بكثير ولوجد مؤلفات عربية كثيرة تتضمن حكايات عن أشخاص ، بعضها حدث بالفعل وبعضها مصنوع أو موضوع وهي تتضمن جميع عناصر الدراما ، ولا تحتاج لتكون نصوصاً مسرحية إلا بعد بعض التعديلات البسيطة ، فالفعل الدرامي فيها بارز والحوار الذي يحمل ردود الأفعال متوافر ، والمناظر والملابس موصوفة والأماكن والأجواء محددة ، ثم أن كثيراً من حكايات تلك المؤلفات كانت تقدم أمام جمهور من قبل محاكين يؤدونها أداء ، ولا يرددونها رواية ، وهذا ما يذكرنا بتعريف أرسطو للمحاكاة ((بأنها تؤدى من أشخاص يفعلون لا من خلال الرواية))[١٣]، وقد لاحظ البحث من خلال مراجعته للعديد من كتب التراث ، وجود العديد والكثير من هذه الكتب التي يمكن أن نجد فيها نصوصاً مقاربة للدراما؛ منها القصص التي وردت في الشعر العربي كالمعلقات والقصائد المطولة وغيرها ، ومنها ما لحظ البحث وجوده في كتب رصينة مثل (الفهرست) لابن النديم ، و(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري ، وقصة (الإسراء والمعراج) المنسوبة إلى النبي (ص) برواية ابن عباس ، ومنها (المقامات) التي وظفت في أعمال درامية ، ومنها القصص التي وردت في (كليلة ودمنة) وسواها؛ ومنها رسائل (إخوان الصفا) وغيرها ، ولا يمكن أن يتجاوز البحث ذكر السير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة ، إذ كانت تلك الحكايات مصادر غنية لكثير

---

[١٢] ينظر ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، يعقوب لاندو ، ترجمة : احمد المغازي ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٣٩.

[١٣] فن الشعر ، ارسطو ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة ، ط٢ ، ١٩٧٣ ، ص ١٨

من الأعمال الدرامية ، وفيما يلي استعراض لبعض النماذج التأليفية التي وجد فيها الباحث ظواهر درامية صريحة:ـ

١- ١ الشعر العربي :

بما أن الشعر هو ديوان العرب ، كما يجمع الباحثون والنقاد ، فقد أبدع العرب في شعرهم من خلال التنويع في أساليبه وأغراضه ، والاختلاف في موضوعاته ، فكان بحق سجلاً إبداعياً لتصوير السلوك والانفعالات العربية عبر التاريخ ، ومن يستعرض هذا الشعر عبر مراحل التاريخ العربي يمكن أن يتلمس تطور الحضارة العربية؛ وبإمكانه أن يتلمس أيضاً العادات والتقاليد؛ فضلاً عن تلمسه لسمات الشخصية العربية باختلاف بيئاتها الاجتماعية عبر الحقب التاريخية التي عاشت فيها . فقد استطاع الشعر أن يوثق الأحداث العامة والخاصة وأن يروي الكثير من القصص والحكايات المشتملة ـ كما يعتقد البحث ـ على العديد من المظاهر الدرامية واضحة المعالم ؛ التي تتوفر عليها العديد من القصائد العربية التي قالها الشعراء العرب سواء في العصر الجاهلي أو في العصور الإسلامية ؛علما بأن بعض تلك القصائد يمكن أن تشتمل على ملامح درامية تسجل تاريخ العرب ، ومن نماذجها التي تفيد البحث ما يأتي :ـ

١- ١-١المعلقات السبعة : وهي القصائد التي كانت تحظى بالتميز في مواسم الأسواق وتعلق على أستار الكعبة ، وأهم المعلقات التي تشتمل على قيم درامية معلقات (أمرؤ القيس) ، (النابغة الذبياني) ، (عمرو بن كلثوم) إذ احتوت تلك القصائد على قصص وحكايات تبدأ بمشاهد يسجلها الشاعر عن حكايات غزلية بعضها من نسج الخيال ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير مشاهد البطولة والفروسية والمغامرات التي حدثت لقومه في صراعهم مع أعدائهم ، أو في صراعهم مع الطبيعة القاسية التي كانوا يعيشون فيها ، ثم ينتقل إلى تصوير مواقف الفخر والكرم والكبرياء لنماذج من أبناء عشيرته وقومه.

١- ١- ٢ القصائد المطولة لشعراء العصور الإسلامية وهي قصائد مطولة حاول فيها شعراء العصور الإسلامية محاكاة المعلقات ومن أبرز تلك القصائد المطولة التي تحتوي على ملامح درامية نذكر مثلاً قصيدة (ذي الرمة) ذات الـ (١١٤) بيتاً وقصيدة (الفرزدق) الشاعر العربي المعروف ذات الـ (١٠٩) أبيات ، و (الكميت) المعروف بقصائده التي أطلق عليها تسمية (الهاشميات) ومنها قصيدته ذات الـ (٥٥) بيتاً . فضلاً عن الملحمة الشعرية التي كتبها الشاعر (طالب بن عبد الجبار الاندلسي)) الذي كان يطلق عليه لقب (متنبي المغرب) والتي سجل فيها ملاحم العرب ضد الفرنجة في بلاد الأندلس وقد احتوت على (٥٠٨) أبيات شعرية ، وكذلك الملحمة الشعرية التي كتبها (ابن الحسن بن حازم القرطاجي) التي احتوت على (١٠٠٠) بيت شعري ، والملحمة الشعرية التي كتبها الشاعر (عبيد بن شريه) التي وقعت في (٧٠٠) بيت شعري وهي تروي صوراً من حياة تكون البشرية منذ نزول نبينا آدم (ع) على الأرض إلى السيرة النبوية لرسولنا محمد الآمين (ص)[١٤].

١-١-٣ قصائد درامية :

وهي قصائد شعرية اشتملت على مشاهد تمثيلية تكاد تكون متكاملة في عناصرها الفنية ، إذ يلحظ فيها وجود شخصيات وحوار وحدث ولا تخلو من صراع كما أن فيها تحديداً للأماكن لا يخلو من وصف للمناظر ، كما يلحظ فيها تحديد للزمان لذا فإن الباحث أطلق عليها تسمية (قصائد درامية) ومن أبرز الشعراء الذين صوروا مثل هذه المشاهد (أمرؤ القيس والحطيئة ، عمر بن أبي ربيعة ، أبو فراس الحمداني ، أبو العلاء المعري ... وغيرهم . وللتدليل على ما ذهب إليه الباحث ، فإن البحث أختار نموذجا تظهر فيهما الملامح الدرامية واضحة بحيث تكاد تشكل بنية القصيدة الأساسية ففي قصيدة (الحطيئة ـ شاعر من العصر الإسلامي الأول) التالية تصوير

---

[١٤] ينظر ، الملاحم والملحمة العربية ، زكي المحاسني ، القاهرة : مطبعة الأزهر ، ١٩٦٠ ، ص ٤-٥٦ ، كما ينظر ، الملحمة في الشعر العربي ، سعد الدين الجيزاوي ، القاهرة : المكتبة الثقافية ، ١٩٦٧ ، ص ٣٠-٣٧

لموقف درامي مرّ به الشاعر وعائلته فيها الكثير من التحولات والوضعيات الدرامية المتغيرة ، إذ يستهل الشاعر قصيدته بهذا البيت الشعري الافتتاحي :ـ

(وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل

ببيداء لم يعرف بها ساكنٌ رسما)

في هذا البيت يقدم الشاعر استهلالاً . يختصر فيه بمنولوج داخلي يصور وضع شخص يعيش في عزلة ثلاثة أيام ، عاصب البطن على جوعه وبوجه غطاه الرمل (قناع) وهو يحدد مكانه في بيداء لم تشهد ساكناً غيره (مكان) .

(أخي جفوةٍ فيه من الإنس وحشةً

يرى البؤس فيها من شراسته نعمى)

بعد وصف الجو العام ينتقل الاستهلال إلى تحديد الحالة النفسية التي يعيشها هذا الشخص فهو رجل جفاه الآخرون ، أو أنه جفى الآخرين ، بحيث أدى ذلك إلى التأثير في حالته النفسية التي جعلته يرى في الوحشة أنيساً له ، بل أن قسوة الحالة النفسية جعلته يذهب إلى ابعد من ذلك بحيث بدأ يرى في البؤس نعمة؛ فأي وحشة وشراسة انطوت عليها نفسية هذه الشخصية.

(وأفرد في شعبٍ عجوزاً إزاءها

ثلاثة أشباح تخالهم بهما)

ثم يوسع الاستهلال من رسمه للصورة ، وكان الشاعر يقدم لنا هنا لقطات سينمائية تبدأ من نقطة مقربة ثم تنفتح إلى لقطة متوسطة ، وها هو هنا يقدم لنا لقطة كبيرة تصور لنا : عائلة الشخصية المكونة ــ إضافة إليه ــ من زوجة عجوز وأبناء ثلاثة هم عبارة عن أشباح لضعفهم وهزالهم ، بل أن الرائي؛ يتخيلهم بهائم وليس بشراً. بعد هذا الاستهلال الذي يرسم الصورة القاسية التي تعيشها العائلة يأتي الحدث الذي يزيد من قسوة الحياة ويضيف تعقيداً درامياً على حياة هذه الشخصية :ـ

(رأى شبحاً وسط الظلام قراعه

فلما بدا ضيفاً تسور واهتما)

يبدأ البيت بالإشارة إلى شبح يداهم هذه العائلة وسط الليل (تحديد لزمن الحدث)، ورؤية شبح وسط ليل في صحراء؛ يبعث الخوف في أشد الشجعان بأساً ،فكيف إذا داهم الشبح عائلة بائسة، منعزلة، لا حول لها ولا قوة ؟! ومع أن الخوف يتبدد بعد التعرف على الشبح والاطمئنان له كضيف ــ إلا أن الوضعية الدرامية تزداد تعقيداً ، بل أن عقدة هذه الدراما تكمن هنا ، فبماذا يقري هذا الرجل الذي لم يذق الطعام هو وعائلته منذ ثلاثة أيام؛ ضيفه الزائر ؟

(فقال ابنه لما رآه بحيرة

أيا أبتي أذبحني ويسر له طعماً)

وهنا تدخل هذه الدراما مرحلة الأزمة ، فالابن هنا يضيف تعقيداً آخر يزيد من حدة الصراع النفسي الذي يعانيه الرجل ، فالابن يعرض حلاً يعقد المشكلة ، ويضع أباه أمام خيارين أحدهما أمر وأقسى من الآخر ، فمعلوم أن البدوي في الصحراء يكون كريماً على الدوام ، وها هو الكريم يعجز أن يقدم شيئاً لضيفه .، وتذكر قصة الأب والابن هذه بحالة النبي إبراهيم (ع) وابنه إسماعيل (ع) عندما أمر الله نبينا إبراهيم (ع) بذبح ابنه فامتثل الابن بعد أن رأى أبيه بحيرة فطلب الابن تنفيذ أمر الله . لقد سما الشاعر في تصوير هذا الموقف الدرامي إلى مصاف التراجيديا السامية وطرح لنا بطلاً تراجيدياً يقبل على الموت بإرادته متمثلاً بالابن :

(فروى قليلاً ، ثم أحجم برهة

وإن هو لم يذبح فتاهُ فقد هما)

يلاحظ كيف يصور هذا البيت حجم الصراع النفسي الذي يحتدم داخل شخصية الرجل ، ففي البداية يشير إلى أن الرجل فكر قليلاً بالحل المقدم من الابن وكأنه اقتنع به ، غير أنه يحجم عنه ، لكن الشطر الثاني يكشف لنا أن الرجل يقرر فعلاً على تنفيذ مقترح الابن ؛ومع أن التنفيذ لم يتم ، ولكن النية والعزم على التنفيذ موجودان ومتحققان؛ بدلالة (فقد هما) و(قد) هنا تفيد التحقيق ، لذلك فأن الأزمة تصل نقطة الذروة هنا: .

(فبينا هما كانت على البعد عاتةٌ

قد أنتظمت من خلف مسلحها نظما)

وسط هذه الذروة الدرامية المتأزمة يلوح في الأفق سرب

من البقر الوحشي قد انتظم خلف كبيره على مبعدة منهم . وهكذا تتدخل الإرادة الإلهية لتنقذ الأب من الإقدام على الفاجعة ، فتهيأ قرباناً بديلاً عن الابن ، وهذا يـذكرنا ــ أيضاً ــ بالإرادة الإلهية التي تدخلت لتنقذ نبينا إبـراهيم (ع) من ذبح ابنه إسماعيل، وهكذا تقدم لها هذه الـدراما حلاً عادلاً ، وتختم هذا الحل بنهاية سعيدة تشبع العائلـة وتكرم الضيف وتحفظ للعائلة كرامتها ، بعد إن يقتـنص الأب كبير سرب البقر .

(وباتوا كراماً قد قضوا حق ضيفهم
وما غرموا غرماً وقد غنموا غنماً)
(وبات أبـوهـم مـن بشـاشته أباً
لضيفهمُ والأم من بشـــــرها أما)[١٥]

على قصر هذه الدراما التي تتشكل من فصل واحد يقتصر على منظر واحد غير إنها:ــ

١. تكشف لنا صورة درامية تشتمل على حبكة مـسرحية ذات بداية ووسط ونهاية .

٢. فيها استهلال وتصوير وتعقيدات متتالية تحتوي على كثير من التوتر الدرامي .

٣. توليدها لصراع درامي نفسي عالي الشدة إذ تنجم عنه أزمة عالية التوتر فذروة سرعان ما يعقبها حل ونهاية .

٤. إن هذه الدراما تقدم لنا شخصيات متنوعة :ــ

أ. شخصية الرجل البدوي الجائع منذ ليالٍ ثلاث متتالية ، يعلو وجهه قناع من الرمل .

ب. شخصية المرأة العجوز ، زوجة البدوي ، المنفردة في مكان منعزل في أحد الشعاب.

ج. ثلاثة أبناء كأنهم أشباح ،تنفرد بينهم شخصية الأبن – الذي يقدم نفسه ضحية – كشخصية فعالة ومـؤثرة فـي الدراما من حيث قيادتها للفعل الدرامي خلال فترة التعقيد والأزمة.

د. الضيف الذي ينزل على هذه العائلة دون أن يعلم عـن حالها شيئاً .

٥. تتمثل في هذه الدراما الوحدات الثلاث علـى أوضـح صورة من خلال دوران الحدث في مكان واحد وخلال فترة زمنية محددة لا تزيد عن مساء أحد الأيام فضلاً عن إنها تدور حول موضوع واحد هو قراء الضيف .

١ – ٢ : الرسائل :

وهي عبارة عن نصوص شعرية ونثرية ، تمـزج بـين الشعر والنثر أحياناً، تكتب في الغالب لإغراض فلـسفية وأخلاقية؛ إلا إنها تكتب بصيغ جمالية عاليـة المـستوى يجعلها مفتوحة لقراءات متعددة ، منها قراءاتها قـراءة درامية ، إذ أستطاع البحث تلمس العديد مـن المظـاهر الدرامية التي برزت في أغلب الرسائل التي أطلع عليهـا البحث، كرسالة الغفران ، ورسالة التوابـع والزوابـع ، وغيرها من الرسائل التي سيحاول البحـث تحديـد أهـم المظاهر الدرامية فيها من خلال تحليل نماذج مـن تلـك الرسائل :

١-٢-١ رسالة الغفران لأبي العلاء المعـري (٣٦٢ ــ ٤٤٩)

يمكن أعتبار (رسالة الغفران) محاولة من أبي العـلاء المعري تقديم محاكاة لقصة الإسراء والمعراج المنـسوبة إلى الرسول الأعظم محمد (ص) والتي تمثل مـشاهداته للعالم الآخر عندما أسري به من المـسجد الحـرام إلـى المسجد الأقصى ومن هناك عرج إلى السماء ، إذ أطلـع على أحوال الآخرة . كتبت رسالة الغفران في أوائل القرن الحادي عشر الميلادي . وتصفها الدكتورة بنت الـشاطئ على إنها قصة شعرية ((تعتمد أساساً الحركة والحـوار ويصحبها في كثير من المشاهد موسيقى تصويرية مـن العزف الآلي أو الإنشاد ، والجديد فيها هو هذا الإخـراج التمثيلي الذي عرض فيه مشاهد من العالم الآخـر علـى سبيل التشخيص الذي يشبه الفن المسرحي))[١٦] . ومع

[١٥] ينظر : ديوان الحطيئة ، تحقيق : نخبة من الادباء ، بيروت : دار الفكر العربي ، ط٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٨٧-٨٨

[١٦] ينظر : رسالة الغفران ، بنت الشاطيء ، مجلة (التراث الانساني) ، المجلد الثاني ، العدد ٦ ، القاهرة : مطبعة الاهـرام ، ١٩٦٤ ، ص ٤٣.

أن رسالة الغفران جاءت متأثرة بالأجواء العامة لرسالة (ابن شهيد الأندلسي) التي كتبت قبلها بتسع سنين؛ إلا إنها اختلفت عن سابقتها من حيث الأهمية التاريخية والأسلوب الأدبي المتين الذي كتبت فيه؛ فقد جاءت (رسالة الغفران) محاكاة لقصة الإسراء والمعراج التي تروي عن النبي محمد (ص)، فهي تصور رحلة متخيلة لابن القارح – شاعر ولغوي من معاصري الشاعر المعري – يذهب فيها إلى الجنة ممتطياً جواداً من در وياقوت وإذا به يمر بجميع أهوال يوم الحشر ، لكنه يحظى في النهاية بشفاعة سيد الخلق رسول الله محمد (ص) ليرى الجنة كما ورد وصفها في القرآن والأحاديث الشريفة ، وتتكون الرسالة من مقدمة وقسمين : تصور المقدمة حياة البرزخ وما يمر به الإنسان من أهوال فيها ، أما القسم الأول فإنه يختص بالجنة وما تشتمل عليه من مشاهد الأطايب والثمار والحسان والمباهج والمتع ، إذ يلتقي – ابن القارح – في الجنة ، بعضاً من أهم علماء اللغة والشعراء أمثال (سيبوية والكسائي والاصمعي والمبرد ، وابن دريد وغيرهم) ويجري معهم حوارات طريفة في الشعر واللغة ، بعد ذلك يرقى (ابن القارح) إلى النعيم إذ يلتقي الحور العين والأباريق والشراب ، والقصور ، والعسل المصفى ، وينتقل (ابن القارح) من مشهد إلى آخر وسط مناظر خلابة وأجواء ساحرة تتخللها الأغاني والرقصات والموسيقى العذبة وتقام فيها المآدب التي تمتلئ بما لذ وطاب ، وفي آخر مشاهد هذه الرحلة يعرج على أصحاب النار ، فيرى العجب العجاب من ألوان العذاب ، فيهرب مسرعاً إلى الجنة ومنها يعود إلى الأرض [١٧].

أما القسم الثاني من الرسالة ، فإنه يختص بمسائل نقدية ولغوية ورداً على بعض القضايا والآراء العقائدية لفرق الإمامية والمعتزلة والأشاعرة وهي من أهم الفرق العقائدية التي كانت سائدة في عصره . لتنتهي الرسالة ببحث نقدي حول مقولة الإلهام الشعري ، ويأتي هذا البحث على شكل نقد أدبي فلسفي يناقش موضوعات الإيحاء والاستلهام والموهبة وغيرها من الموضوعات المتعلقة بالمقولة آنفة الذكر[١٨] . إن الأسلوب الفني الذي كتبت به الرسالة اعتمد الحركة والحوار أساساً له ، فقد لاحظ البحث بروزاً للمظاهر الدرامية التالية بخاصة في القسم الأول من الرسالة :

١. وجود شخصيات درامية مختلفة المشارب والأجواء تختلف وتتقاطع أهدافها وآراؤها بغية إبراز من هو الأفضل بينها.

٢. وجود وحدة موضوع تجمع بين مشاهد الرسالة المتعددة ، فالرسالة عبارة عن رحلة ذهنية في مدارس الفلسفة تأتي عبر رحلة للجنة والنار .

٣. وجود مشاهد متعددة، يكون كل مشهد منها ؛مستقلا عن غيره ، ويحتفظ بجو نفسي عام يختلف فيه عن غيره أيضا . عن تلك المشاهد ؛يعلق علي عقلة عرسان قائلا:- ((تظهر في رسالة الغفران مشاهد مسرحية موفقة ، تذكر من آن لآخر بنص مسرحية الضفادع لأرستوفان اليوناني))[١٩].

٤. يلاحظ في الرسالة بروز الموسيقى المصاحبة لمعظم المشاهد ، وغالباً ما تأخذ تلك الموسيقى وظيفة تصويرية تساهم جمالياً في إغناء الجو العام للمشاهد كما يلاحظ وجود ما يشبه السيناريو المنظم لكل مشهد من المشاهد ، وكل تلك المشاهد تبدو وكأنها عرض سينمائي أو مسرحي . حتى أن بنت الشاطئ تقول عن ذلك بأن ((المعري في هذا المجال التشخيصي التمثيلي لا يجاريه أديب عربي آخر))[٢٠].

---

[١٧] ينظر : رسالة الغفران ، ابو العلاء المعري ، تحقيق : د. مفيد قميحة ، بيروت : دار مكتبة الهلال ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص ١٩-٢٣٧.

[١٨] رسالة الغفران ، ابو العلاء المعري ، مصدر سابق : ص ٢٣٩-٣٦١.

[١٩] ينظر : الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسان ، طرابلس : المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، ط٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٣٢

[٢٠] ينظر : رسالة الغفران ، بنت الشاطئ ، مجلة (تراث الانسانية) ، مصدر سابق ، ص ٤٤.

١ – ٢ – ٢ رسالة التوابع والزوابع :

وهي رسالة تختص بالنقد الأدبي؛ كتبها ابن شهيد الأندلسي (٣٨٦–٤٢٨) قبل تسع سنوات من كتابة (رسالة الغفران) ، لذا يمكن للبحث أن يرى أن أبا العلاء المعري في كتابته لرسالة الغفران قد تأثر برسالة (ابن شهيد الأندلسي) ، ورسالة (التوابع والزوابع) عبارة عن محاكاة نثرية تذكر – أيضاً – بمسرحية (الضفادع) للإغريقي (أرستوفان) ، والرسالة تتضمن رحلة في عالم الجن والجنيات باعتبارهم ملهمي الشعراء؛ وهو يطلق على الجن الذكور تسمية (الزوابع)، وعلى الجنيات الإناث تسمية (التوابع). يقابل (ابن شهيد) الذي يقوم بالرحلة – بنفسه – أشهر الشعراء وينقد شعرهم نقداً لاذعاً ، ويسخر من خصومه النقاد المعاصرين له ، والذين لا يفقهون من النقد شيئاً ، وقد كتب الرسالة بأسلوب درامي وبلغة درامية تأتي على شكل حوار متصاعد ، كما إنها تصور أحداثاً درامية [٢١]. جاءت مكتوبة بـ (فن النثر المسجوع) ، وتدور أحداثها في عالم الجن (الزوابع) والجنيات (التوابع) وذلك ((في رحلة يقابل بها المؤلف أشهر شعراء الجاهلية وكتاب نثرها ، وينقدهم نقداً لاذعاً في أسلوب حواري طريف ، ولغة نثرية بسيطة ، أقرب إلى الحياة الجارية يومئذ))[٢٢] ومن خلال الإطلاع على نص الرسالة ، وما ورد عنها من أراء؛ يمكن أن يتلمس البحث، المظاهر الدرامية التالية:–

١. كتبت الرسالة نثراً وكان أسلوبها قريباً من الأسلوب الواقعي .

٢. وجود حوارات صريحة بين شخصيات تختلف في آرائها ومعتقداتها .

٣. يطغى على مشاهد الرسالة الأسلوب التهكمي الساخر ؛ الذي يتضمن نقداً لاذعاً يذكر بأسلوب الكوميديا السوداء

٤. وجود شخصيات ذات طبائع وتصرفات مختلفة تمتلك كل شخصية منها رغبات وأهداف وغايات مختلفة .

٥. تبرز في الرسالة صراعات درامية عديدة تولد توترات درامية متواصلة .

١ – ٢ – ٣ رسالة الصاهل والشاحج :–

وهي رسالة فلسفية أخرى تنسب لأبي العلاء المعري ، وقد اكتشفتها الباحثة الدكتورة (عائشة عبد الرحمن) المعروفة بلقب (بنت الشاطئ) وكتبت عنها عدة مقالات في جريدة الأهرام المصرية للمدة الممتدة بين ١٩٧٤/٥/٢٤– ١٩٧٤/٧/١٢ ، وكتبت الرسالة كما تشير تلك المقالات – عام (٤٠٨هـ) وهي تقع في (٣٢٠) صفحة والرسالة عبارة عن ((حوارية بين حيوانين – هما الفرس والبغل – تمثل عالم الإنسان في منطق الحيوان وعلى لسانه ، وذلك عن طريق التشخيص والإخراج التمثيلي الزاخر بالحركة ، وتسير المشاهد فتدخل حيوانات وطيور أخرى كالجمل والضبع والثعلب والحمامة ، فالرسالة إذن مسرحية خالصة أبطالها من الحيوانات ، وأسلوبها يجمع بين السخرية والتهكم ، وتمثل عالم الإنسان بكل غروره وزهوه وتجبره وضعفه ، وخلال الأحداث نجد تفسيراً تاريخياً لأحداث عصرها في مصر والشام من تعاقب الحكام والولاة والقادة ، وأحوال المجتمع وأوضاعه وطبقاته وصناعاته وحرفه ، أما الحوار فيجري بالفصحى السائدة ، ويتخللها شعر عربي تصل أبياته إلى نحو الآلف والخمسمائة بيت ، تجمعها وحدة المكان والزمان والحدث ، وهي أساسيات كل مسرح متقدم[٢٣] . يتبين من مراجعة مشاهد الرسالة التي تتغير أحداثها بدخول شخصية جديدة على المشهد القائم أن تلك المشاهد تشتمل على عناصر درامية مهمة هي:

١. تنوع الشخصيات واختلافها: يتضح ذلك من التصوير الدقيق لطباعها وأخلاقها، إذ استطاع المؤلف أن يقابل سمات وخصائص شخصيات الحيوانات بسمات وخصائص

---

[٢١] ينظر : العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، ص ١٢٧

[٢٢] المصدر السابق ، ص ١٧.

[٢٣] ينظر : رسالة الصاهل والشاحج ، ابو العلاء المعري ، تحقيق : د. عائشة عبد الرحمن ، القاهرة : الدار المصرية للكتاب ، ١٩٧٥ ، المقدمة ص٥ ، كما ينظر : كتاب (قصص الحيوان في الادب العربي القديم) د. داود سلوم ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩ ، ص ٩٩–١٤٨

إنسانية متبعاً أسلوباً رمزياً يوحي بإنسانية تلك الشخصيات في كل مواضع قوتها وضعفها .

٢. يتوفر كل مشهد من مشاهد الرسالة على صراع بين شخصيتين من شخصيات المشاهد يتوقف بدخول شخصية ثالثة إلى المشهد ،إذ يتحول إلى صراع آخر بدخول الشخصية الثالثة، وهو ما يمكن ملاحظته في مشاهد (رد الحصان على دعوى الحمار في معرفته للكلام) ، ثم يعقبه مشهد (تحكم الحمامة للفصل بين الديين) ثم مشهد (اعتراض الحمار على تحكم الحمامة) الذي يعقبه مشهد (دفاع الحصان عن تحكم الحمامة وهجومه على تحكم الجمل) .. وهكذا فالصراع الأول يولد صراعاً ثانياً ، والصراع الثاني يولد صراعاً ثالثاً .. ويستمر الحال على هذا المنوال حتى ختام الرسالة[٢٤] .

٣. وجود حوارات واضحة وصريحة تمثل وجهات نظر متقاطعة؛ تولد توترات درامية مستمرة.

٤. تشتمل الرسالة على وحدة موضوع تختص بالمفاضلة الأخلاقية للسلوك الاجتماعي .

٥. تدور أحداث الرسالة في مكان واحد وهو أحد الحقول المفترضة ، وتجري الأحداث خلال يوم واحد يبدأ من مساء أحد الأيام وينتهي في مساء اليوم التالي[٢٥] .

٦. اشتمال الرسالة على دروس أخلاقية متعددة تتضمن الموعظة والحكمة ، وتدعو لاتخاذ تجارب الآخرين عبرة للنفس .

١-٢-٤ رسائل أخرى:-

ومن الرسائل التي يمكن أن تشتمل على مظاهر درامية مماثلة يمكن إضافة رسائل عديدة أخرى منها:ـ

أ ـ رسالة (الإسراء إلى مقام الأسرى) للشيخ محمد الدين ابن العربي ، والرسالة محاكاة أخرى لقصة الإسراء والمعراج أيضاً ، توخى فيها (ابن العربي) ترتيب الرحلة وتقسيمها إلى أبواب يمكن أن يطلق عليها مشاهد مستقلة ، والحوار في هذه الرسالة (متوافر بشكل غزير وعميق ، وهو أقرب إلى الحوار الفلسفي الرمزي ... نحس فيه بكثافة المؤلف وتركيزه في الغوص بحثاً عن الأفكار ، ويذكر في عمقه ورمزيته وتجديده الفكري بحوار الشاعر المسرحي ميترلنك)[٢٦]

ب ـ رسالة (يوم القيامة) التي تنسب إلى (محمد بن محرز الزهراني) المتوفى (٥٧٥هـ) . والتي يمكن اعتبارها دراما متكاملة (تحتوي على ثلاثة عشر مشهداً تدور على هيأة حلم كبير ، يرى فيه المؤلف نفسه وكأن يوم القيامة قد قام ، والمنادي ينادي ، فيخرج من قبره إلى أن يبلغ أرض الحشر ، ثم يصور ما يحدث في ذلك اليوم كما يتخيله ، بأسلوب فكاهي خالص من السجع[٢٧].

ج – رسالة (تداعي الحيوانات على الإنسان) : وهي عبارة عن محاكمة للإنسان ، تجريها محكمة (الجان) له ؛على اثر تداعي الحيوانات عليه ، بدعوى ظلم الإنسان لها ، وأعتباره إياها من ضمن عبيده[٢٨] وتجري المحاكمة على شكل حوارية نثرية مسترسلة ، يظهر فيها مدعين وشهود ومتهم وقضاة الأمر الذي يجعلها حوارية درامية لا تخلو من الصراعات والأحداث.

١-٣ : المظاهر الدرامية في القصص والحكايات العربية والتراثية :-

يحفل التراث العربي بالآلاف من الحكايات والقصص الموضوعية والمروية التي تمتلك مواصفات فنية عالية المستوى من حيث التركيب والبناء . وهي تحفل في الوقت ذاته بالمواقف الدرامية الساخنة الجادة منها المأساوية والملهاوية والطريفة حتى أن قسماً منها أصبح من المأثورات التقليدية التي يجري روايتها وتقديمها، في مواسم الاحتفالات والطقوس الدينية والشعبية؛ كقصص

---

[٢٤] ينظر : قصص الحيوان في الادب العربي القديم ، د. داود سلوم ، مصدر سابق ، ص ١١-١٢

[٢٥] ينظر : رسالة الصاهل والشاحج ، ابو العلاء المعري ، مصدر سابق ، ص ١١-١٢

[٢٦] ينظر : الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسان ، مصدر سابق ، ص ٢٣٣

[٢٧] ينظر : العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص ١٨.

[٢٨] ينظر : رسالة (تداعي الحيوانات على الانسان) ، اخوان الصفا ، تقديم : فاروق سعد ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٤٩-٢٦٢

الأنبياء وقصة الإسراء والمعراج وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها من القصص .

وفيما يلي نستعرض عدداً من النماذج التي وجد فيها البحث بروزاً لمظاهر درامية عديدة ، و سيتوقف البحث طويلاً لتحليل تفصيلي لإحدى تلك القصص وهي حكاية (أبي القاسم البغدادي) لما توافرت فيها من موصفات درامية جعلت كاتباً مسرحياً مثل (علي عقلة عرسان) يحيلها إلى نص مسرحي ويلحقها في كتابة (الظواهر المسرحية عند العرب) .

١-٣-١ قصة الإسراء والمعراج :-

وهي القصة المنسوبة إلى النبي محمد (ص) والتي وردت روايتها على لسان (ابن عباس) وتمثل القصة ما ورد عن الرسول الأعظم محمد (ص) في حديثه الذي يذكر فيه قصة إسرائه ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ثم ارتقائه إلى السماء إذ مر بالسماوات السبع فزار الأنبياء والرسل ، واطلع على أهوال الآخرة فشاهد ما يجري لأهل النار ، وما ينعم به أهل الجنة ثم ارتقى حتى وصل سدرة المنتهى ، ثم دنا من الذات الإلهية فصار قاب قوسين أو أدنى ، ثم عودته تارة أخرى إلى المسجد الأقصى فالمسجد الحرام[٢٩] . والقصة بأكملها وردت ضمن حديث نبوي رواه ابن عباس ، ويعد من الأحاديث الصحيحة والمؤكدة ، ويرى (علي عقلة عرسان) في هذا الحديث دراما دينية ساحرة تستمد تأثيرها ومصداقيتها من عوامل أربعة :-

أ. الخلفية الدينية المقدسة.

ب. الخيال الساحر الذي يرغّب الإنسان ويرهبه في الوقت نفسه ، فهو يغريه ويجذبه من ناحية ، ويخدره ويخيفه من ناحية أخرى .

ج. الأحداث الحيوية المتنامية التي اشتمل عليها الحديث ،والتي تبعث على التوتر والتشويق .

د. الرمزية والغنى الفكري وما يصاحبها من تأمل عميق[٣٠].

ومن مراجعة متفحصة للنص ، فإن البحث أمكنه أن يشخص وجود مظاهر درامية عدة فيه ، نذكر منها :-

١. وجود وحدة موضوع تربط جميع الأحداث فهي تدور حول رحلة الرسول (ص) إلى العالم الآخر وعودته .

٢. وجود هدف فلسفي واحد تسعى الأحداث إلى تحقيقه وهو بيان حال الآخرة .

٣. وجود أحداث متنامية تتطور حتى تصل إلى ذروة الدنو أو الاقتراب من الذات الإلهية الجليلة .

٤. وجود شخصيات متعددة مختلفة الطبائع والسلوك والتصرفات منها شخصيات آدمية ومنها شخصيات ملائكية فضلاً عن وجود شخصيات من الجن والشياطين ، وشخصيات حيوانية وأخرى نباتية .

٥. وجود مشاهد مستقلة ومنفصلة عن بعضها كل منها يهدف إلى تحقيق غاية أو هدف جزئي ، وبتراكم تلك الأهداف الجزئية يتضح الهدف الرئيس فكأن مشاهد هذا النص تبنى على مبدأ التراكم .

٦. وجود حوارات تفصح عن رغبات وإرادات متنوعة تنوع الشخصيات .

٧. وجود مناظر مختلفة ، يأخذ أغلبها سمة رمزية ، فكل مشهد له منظره الخاص الذي يختلف في مفرداته عن غيره ، فضلاً عن طبيعة كل منظر من تلك المناظر .

٨. تمسك القصة بوحدة الزمن تمسكاً شديداً ، فهي تجري بجميع أحداثها ــ في ليلة واحدة فقط ، ويمكن القول بأنها تحافظ ــ نوعاً ما على وحدة المكان ، فالأحداث الأساسية تجري في السماوات العليا ، ولا يستثنى من ذلك سوى مكان الإسراء (المسجد الحرام) ومكان المعراج (المسجد الأقصى) .

---

[٢٩] ينظر : الآية الكبرى في شرح قصة الاسراء ، الامام السيوطي ، دمشق : منشورات المكتبة العربية ، طبع : مطبعة الترقي ، ١٣٥٠ هـ ، ص ١٥-٢٠.

[٣٠] ينظر : الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسان ، مصدر سابق ، ص ٢١٢.

١-٣-٢ قصص الأنبياء :ـ

يمكن للباحث بنظرة متفحصة لقصص الأنبياء التي وردت في القرآن الكريم أن يميز تطور اكتساب تلك القصص للمظاهر الدرامية بأربع مراحل :ـ

١. المرحلة الأولى : وهي المرحلة التي ورد فيها ذكر الأحداث دون ذكر الشخصيات .

٢. المرحلة الثانية : وهي المرحلة التي تشكل فيها الحوار بين أطراف الصراع في تلك القصص وجاءت تلك المرحلة عندما بدأ الناس دخول الإسلام وأخذت الخصومة تشتد بين مؤيدي الدين الجديد ومعارضيه ، وهذا يمكن ملاحظته في سورة الشعراء والأعراف .

٣. المرحلة الثالثة : وهي المرحلة التي ظهرت فيها الشخصيات كنماذج لها سمات عامة . فيها الأحداث والحوارات؛ مما جعلها تحمل بعض الملامح الدرامية بصورة تكاد تكون كاملة .

٤. المرحلة الرابعة : وهي المرحلة التي بدأت الشخصيات تتميز عن بعضها وتنفرد كل شخصية منها بصفات خاصة بها ، تختلف عن صفات الشخصيات الأخرى ، كما أن الحوار بدأ يؤدي دوراً في بيان رغبات الشخصيات فضلاً وإراداتها عن تحقيق أهدافه وغاياته الظاهرة إمكانيات منها والخفية . وبذلك يمكن القول إن تلك القصص في هذه المرحلة أمتلكت مقاربتها دراميا فهي في هذه المرحلة تكاد أن تفصح عن حبكات درامية متكاملة كما في قصة يوسف (ع) التي تصلح لأن تكون نصاً مسرحياً بشيء من التعديل والمقاربة[٣١] .

١-٣-٣ قصص وحكايات أخرى :ـ وقبل الذهاب للتحليل التفصيلي لحكاية (أبي القاسم البغدادي) يرصد البحث من خلال المراجعات العديدة لكتب العرب عدداً من القصص والحكايات التي تتوافر فيها مظاهر درامية واضحة :ـ

أ. قصة (إسلام تميم الداري): و (تميم) هذا خرج هارباً من الشام وظل في البحر وحدثت له العديد من الأحداث التي تراوحت بين المغامرة والعشق والصراعات الدائمة .

ب. قصة (عشق النضيرة بنت الضيزن الخزاعي) :ـ وهي قصة عشق بني على الخيانة فالنضيرة بنت الملك الضيزن تعشق عدواً لأبيها يدعى (سابور) كان يقال عنه؛ إنه أجمل رجال عصره وأن (النضيرة) هذه خانت أبيها في سبيل حبها ، فأطلعت (سابور) على حقيقة طلاسم سور مملكة أبيها الذي عجز عن أقتحامه (سابور) في العديد من المناسبات ، إلا أنه وبعد أن تطلعه (النضيرة) على السر ، يقتحم المملكة ويستولي عليها ويقوم بقتل العشيقة التي خانت أبيها ، مؤكداً لها بأن من خان والده لا يمكن ائتمانه .

ج. أساطير وحكايات لقمان الحكيم :ـ

و (لقمان) هذا هو ليس (لقمان) الذي ورد في القرآن الكريم ، بل هو أحد الحكماء الذي كان يعظ الناس من خلال القصص والعبر ، ويقال عنه؛ انه كان حكيماً في معرفة الأبدان والأزمان ، وواضعاً للمواقيت ، وكانت كل حكاياته مليئة بالشخوص والصراعات والأحداث والحكايات الدرامية المليئة بالمواعظ والحكم الأخلاقية والفلسفية والتربوية .

د. قصة (ياسر ينعم) الذي ملك بعد (سليمان بن داود) وانتصاره على ملك حمير بعد صراعات ومعارك وأهوال كبيرة غيرت من مصائد الشخصيات وحولتها من حال إلى حال.

هـ. قصة (الضحاك) أحد ملوك الأرد ، أيام النبي (إبراهيم (ع)) والذي ناصر النبي إبراهيم (ع) ووقف في صفه؛ بعد أن جادله في الثالوث الإلهي : القمر والشمس والزهرة، لينقلب من الإلحاد إلى الإيمان والتوحيد .

و. حكاية ابن (نيلوس الأكبر) الذي أختطفه عرب سيناء ليقدموه ضحية لكوكب الزهرة الذي كان يعبده عرب سيناء ويدعونه (النجم الثاقب)* إذ صاحب تلك التقدمة

---

[٣١] ينظر : العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص ٧٤.

* ورد ذكره في القرآن الكريم – الباحث

الكثير من الطقوس ، تم الاستعداد لإقامتها ليلة كاملة[٣٢] أن تلك الحكايات التي أوردها المسعودي ونقلها صاحبا كتاب (التاريخ العربي القديم) تتضمن مظاهر تجعلها المقاييس النقدية الحديثة أعمالاً درامية متكاملة فهي تتضمن (أحداثاً تجري في (زمان) معين و (مكان) محدد ، كما تتضمن (حوارات) تدور بين (شخصيات) ذات أبعاد محدده تتقاطع مصالحها وأهدافها ورغباتها مما يؤدي إلى تأجيج (صراعات) بينها فيحول تلك الشخصيات إلى أقطاب (تتصارع) فيما بينها ، ضمن أجواء وفضاءات يمكن أن يلحظ فيها وجوداً لـ (ديكورات) و (إكسسوارات) و (أضواء) مختلفة ، ولا يعوزها إلا (الإخراج) لتصبح عروضاً مسرحية قابلة للمشاهدة.

ز . ومن المفيد ــ هنا ــ الإشارة إلى نصين مازالا يقدمان في الأرياف المصرية ينحدران من الموروث الشعبي القديم وهما حكايتا (سارة وهاجر) و (سعد اليتيم) ، الأولى هي نص شعري يحكي قصة مولد النبي إسماعيل (ع) ورؤية أبيه النبي إبراهيم (ع) وفدائه بالكبش العظيم وتظهر في النص شخصيات عديدة مثل إبراهيم الخليل ، وسارة ، وهاجر ، وإسماعيل ، كما تظهر فيه بعض الفتيات اللاتي يمثلن صوته ، كما يسمع فيه صوت الملك (جبرائيل (ع)) ويسمع فيه ــ أيضاً ــ صوت أنين وتوجع (السكين) التي يحاول بها (إبراهيم (ع)) ذبح أبنه (إسماعيل (ع)) ، وكل ذلك يأتي مكتوباً شعراً بلغة عامية وعلى شكل حوار مسترسل . أما النص الثاني (سعد اليتيم) فهو نص شعري أيضاً ، يبدو أكثر نضجاً وقرباً من النص السابق إلى دراما ، بل يمكن القول إنه دراما خالصة ، والنص عبارة عن إعادة لمحاكاة قصة (إيزيس وأوزيريس) الفرعونية القديمة ،التي تتحدث عن أخ طيب وأخ شرير يقدم على قتل أخيه الطيب، فينتقم إبن الطيب فيما بعد من عمه الشرير ، ومع أن هذه هي النتيجة الرئيسة لهذا النص ، إلا أن النص يضم ثيمات فرعية أخرى مثل ثيمة المرأة العجوز التي نسيها المحتفلون ، فعملت على بذر الشقاق والعداوة بينهم وجلبت لهم الكوارث والدمار ، وهي تشبه ثيمة ربات الانتقام اللواتي يتسببن بحرب طروادة ، كما يتضمن النص مشهداً يظهر فيه نعش يحمل جثة يطوف في الماء ، وهو تكرار لمشهد الصندوق الذي حمل جثة (أوزيريس) في الأسطورة القديمة ، ومشهد آخر تسترجع فيه أم بصرها بعد عودة أبنها الذي فقدته من زمن بعيد وابيضت عيناها بكاءً وكمداً عليه ، وهذا ما يذكر بقصة نبينا يعقوب (ع) الذي أرتد بصيراً حين عاد إليه أبنه (يوسف (ع)) ونص (سعد اليتيم) كسابقه يأتي على شكل حوار شعري مسترسل بلغة مصرية عامية ، وتظهر فيه شخصيات عديدة فضلاً عن وجود منشد وجوقة[٣٣] .

١-٣-٤ حكاية أبي القاسم البغدادي : وهي حكاية ورد الحديث عنها في العديد من المصادر والمراجع التي تخص أصول الدراما العربية أو تبحث في جذور الظاهرة الدرامية عند العرب وذلك لأهميتها من الناحية الفنية . والحكاية وردت في كتاب مستقل يحمل عنوان (حكاية أبي القاسم البغدادي) وينسب تأليفها إلى (محمد بن أحمد أبو المطهر الأزدي) وهو كتاب جعل المؤلف فيه ((المحاكاة والتمثيل موضوعاً للأدب ، وجعل ذلك وسيلة لوصف أخلاق عامة بغداد وكلامهم القبيح ، وكل ذلك في شخص أبي القاسم هذا))[٣٤]. وفي مقدمة الكتاب يذكر المؤلف غايته من تأليف الكتاب فيقول إنها ((حكاية رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر فينفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات أهل بلده مستفصحة

---

[٣٢] ينظر : التاريخ العربي القديم ، نيلسن وفرتز وتزهومل ، ترجمة : فؤاد حسنين ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٥ ، ص ٢٦٣-٢٦٤ ، منقولا عن كتاب (مروج الذهب للمسعودي ج١).

[٣٣] ينظر : نصوص مسرحية عربية قديمة ، د. شوقي عبد الحكيم ، مجلة (المسرح) المصرية ، العددين ٤٠-٤١ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ابريل ومايو ، ١٩٦٧ ، ص ٤٢-٥٧ . كما ينظر ، العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص ١٨-١٩.

[٣٤] ينظر : الحضارة الاسلامية ، آدم متز ، ترجمة : د. محمد عبد الهادي ابو ريده ، ج٢ ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ، د.ت ، ص ٢٦٠-٢٦١.

ومستفضحة : فأثبتها خاطري لتكون كتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم ، وكأنموذج مأخوذ عن عادتهم ، وكأنهم نظمتهم في صرة واحدة يقع تحتها نوعهم))[٣٥]. ويرى البحث أن مؤلف الكتاب كان يحاول تقديم دراسة اجتماعية لأهالي بغداد ــ في وقت تأليف كتابه ــ من خلال إبراز نموذج يمثل جميع السمات الاجتماعية والأخلاقية لجميع طبقاتهم . ومعنى هذا أنه يقدم لنا شخصية واقعية تمثل نموذجاً لشرائح اجتماعية متعددة ، هذا النموذج هو عبارة عن شخصية ملينة بالمتناقضات فتراها لبقة ذات لياقة تارة (مستفصحة)؛ وتراها خشنة غليظة الطبع تارة أخرى (مستخشنة) ، على أن الاطلاع على كامل النص يذهب بالبحث إلى أبعد من ذلك ، فشخصية أبي القاسم البغدادي ،فهي شخصية محتالة؛ متقلبة الأطوار ، تراها بصورة ناسك مرة ، ثم تراها في صورة سكير عربيد مرة ثانية ، وتراها تلقي المواعظ والحكم والدروس الأخلاقية كرةً ، غير إنها لا تتورع من الاحتيال على الآخرين وسرقة أموالهم كرةً أخرى . وهي تظهر بمظهر المسكين الفقير حيناً ، وبمظهر القوي الغني حينا آخر[٣٦] . وكل هذه التقلبات يمكن أن تقرب الشخصية درامياً من نمط الشخصية الرومانسية الكثيرة التقلبات والتناقضات ، فهي لا تعدم بأن تحب وتعشق، وتنتفض وتثور من أجل من تحب . ويحدد المؤلف وحدة الزمان في حكايته بقوله ((هذه حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلته كذلك ، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة))[٣٧] . ويوحي هذا القول وكأن المؤلف صاغ أحداث حكايته لتستغرق يوماً واحداً لا أكثر بشكل مقصود (حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد) وفي موضع آخر من المقدمة يحدد المؤلف مكان وقوع الأحداث بتنويهه على أن وقائعها تجري في دار أحد الأكابر[٣٨] . وهو بذلك يحافظ على وحدة المكان عندما يجري أحداث حكايته داخل دار واحدة . وفي المقدمة ــ أيضاً ــ يقدم لنا المؤلف سمات بطل حكايته بالتفصيل :

((فالرجل المحكيّ هو أبو القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي ، شيخ بلحية بيضاء ، تلمع في حمرة وجهه يكاد يقطر منه الخمر الصرف ، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زلبق ، عليه طيلسان قد أسبل طرفه على جبينه وغطى شطر وجهه))[٣٩] . وبعد أن يقدم المؤلف لنا وصف هيأته الخارجية ينتقل إلى وصف سماته السلوكية حين يقول : كان ((عياراً نعاراً زعاقاً طفيلياً مداحاً قداحاً ظريفاً سخيفاً نبيهاً سفيهاً ، مصادقاً مماذاقاً مقامراً))[٤٠] . ويتبين للبحث من خلال استقراء هذه السمات السلوكية بأن الشخصية تحتوي على متناقضات عديدة الأمر الذي يؤكد الرأي الذي ذهب إليه البحث ، بإنها شخصية رومانسية ، ومصداق ذلك ما يرد قرب نهاية الحكاية من وصف آخر للشخصية نفسها ((كان غرة الزمان وعديل الشيطان ويجمع الحسان والمقابح متجاوزاً الغاية والحد متكاملاً في الهزل والجد موفوراً من الأخلاق والنفاق))[٤١]، وملخص الحكاية أن متطفلاً يدعى (أبو القاسم البغدادي) يدخل بيتاً من بيوتات أكابر القوم متظاهراً بأنه رجل ناسك مؤمن يهمس بتلاوة آيات من القرآن الكريم ، تارة يتلوها همساً وأخرى جهراً ، مع أن القوم الذين كانوا قد تجمهروا في ذلك البيت يحضرون وليمة طعام وطرب وشراب، وحين ينتبه إليه أحد الحاضرين ويدعوه لمشاركتهم ، تراه يخلع عنه ثوب الوقار والنسك والخشوع ، وينطلق لألتهام ما على الموائد من شراب وطعام ، وإذا به يفصح عن وجه متهتك مرح، موجهاً الذم والسخرية والقدح لكل الحاضرين، مثيراً حوله

---

[٣٥] ينظر : حكاية ابو القاسم البغدادي ، محمد بن احمد ابو المطهر الزيدي ، نشر آدم ميتز ، بغداد : مكتبة المثنى عن طبعة هايدبرج ١٩٠٢ ، ص ١-٢.

[٣٦] ينظر : حكاية ابو القاسم البغدادي ، مصدر سابق ، ص ٥-١٥.

[٣٧] ينظر : المصدر السابق ، ص٢.

[٣٨] ينظر : المصدر نفسه ، ص٥.

[٣٩] ينظر : المصدر نفسه ، ص٥.

[٤٠] ينظر : حكاية ابو القاسم البغدادي ، مصدر سابق ، ص٣.

[٤١] ينظر : حكاية ابو القاسم البغدادي ، مصدر سابق ، ص١٤٦.

عاصفة من الهرج والمرج ، مظهراً في ذلك براعة وحذقا"وفطنه" يغلب بها الجميع ، وبعد أن يوزع سخريته على الجميع ــ دون استثناء ــ ينتقل للمقارنة بين أهل بغداد وأهل أصفهان ، مظهراً محاسن أهل بغداد مقابل إظهاره لمثالب أهل أصفهان؛ ومع أن أهل بغداد ظلموه ولم يلتفتوا إليه كونه لا ينتمي إلى طبقة الأشراف أو الأغنياء ، غير أنه يعدهم في كل الأحوال هم الأفضل ، وبعد أن يصفو الجو له وحده ويصبح نجم الحفل المميز ، ويعترف الجميع ببراعته وحذقه ، يدعوه بعضهم إلى لعب الشطرنج فيظهر مهارة لا تضاهى منتصراً على الجميع ، ومع تناول مزيد من الشراب والطعام؛ فإنه ينتقل من اللعب إلى الطرب مظهراً موهبة بارعة في الغناء والعزف على الآلات ، وتأخذه نشوة الطرب والسكر؛ فيقوم للرقص جاعلاً الجميع يشاركونه الرقص؛ وفي أثناء ذلك فإنه لا يكف عن توجيه الذم للحاضرين متناسياً بغداد التي تشكو نفاق أهلها ، ويتحول مرحه إلى حزن وبكاء ، موجهاً السباب والشتائم إلى هؤلاء الجلساء الذين يتهمهم بمحاولة إسكاته من خلال إعطائه مزيداً من الشراب ، غير أن فطنته ــ كما يدعي ــ تكشف كل ألاعيبهم ، وعندما يلاحظ أنه بدأ يثير غضبهم ، إذا به يدعي التناوم فيغفو وسطهم ، ثم يبدأ في أثناء تناومه بالهذيان ورؤية الأحلام التي يفهم منها أنه يختلي بإحدى مغنيات الحفل مداعباً إياها وداعياً لها مشاركته الفراش ، غير إنها تصده فيتحول عنها إلى التغزل بأحد الغلمان الحاضرين الذي يصده هو الآخر ، فيتحول عنه إلى مغن في الحفل طالباً منه الرقص والغناء ويقوم ــ في أثناء هذيانه ونومه ــ بالرقص والغناء ، ويستمر بالرقص حتى يسقط على الأرض لينام ثانية ــ ولا يعرف هل أن نومه هذه المرة كان مصطنعاً أم حقيقة، على أنه يصحو فجراً قبل الجميع منادياً بأعلى صوته (أصبحنا وأصبح الملك لله) فيوقظ الجميع تالياً عليهم بعضاً من آيات الذكر الحكيم ، باكياً متذكراً مصاب الإمام الحسين (رض) وأصحابه بكربلاء .. مبكياً الجميع ، ثم يرتدي ملابس نسكه خارجاً من الدار وسط ذهول الجميع من تقلبات هذا الرجل العجيب[٤٢] . إن المظاهر الدرامية التي اشتمل عليها هذا النص كثيرة نجمل أهمها ما يلي :ــ

١. وجود شخصية رئيسة ذات سمات متميزة تمثل نموذجاً لشخصية الطفيلي ، وصفها المؤلف بأدق التفاصيل أبتداءً من أبعادها المظهرية والاجتماعية والنفسية ، وانتهاءً بأدق تفاصيل سلوكها وردود أفعالها اتجاه الآخرين ، كما يتضح خلال سياق النص؛ العديد من مميزات هذه الشخصية التي تأتي عبر الأحداث والمواقف . وبذلك فإن المؤلف اتبع العديد من الأساليب للتعريف بالشخصية ، منها ما جاء من خلال كلام الشخصيات عنها، ومنها ما جاء من خلال كلامها عن نفسها، ومنها ما جاء عبر السلوك وردود الأفعال الواردة في المواقف والأحداث .

٢. تميز النص بإيراد الكثير من التحولات والتقلبات التي تحدث للشخصية ، فكأننا إزاء شخصية تتلبس كل مرة لبوساً مغايراً أو تتنكر بقناع مغاير ، وكأن ذلك يمر عبر وسيلة (المسرح داخل المسرح) التي أشتهر بها الإيطالي (لويجي بيراندیلو)، إذ لاحظ البحث وجود تمثيل داخل تمثيل؛ وأبرز مثال على ذلك: أصطناعه التناوم ثم قيامه في أثناء النوم الموهوم بمراودة فتاة ومغازلة غلام ، إضافة إلى أجادته الانتقال من الشخصية الأساسية ــ التي يدخل بها إلى الدار؛ ويخرج بها من الدار ــ إلى شخصيات أخرى، فشخصية الناسك التي يمكن عدّها شخصية أطار تخرج من عباءتها شخصيات أخرى مثل شخصية السكير ، وشخصية المغني والموسيقار والراقص ، ولاعب الشطرنج الماهر ، فضلاً عن تصريحه في أثناء التناوم بما لم يستطع التصريح به في أثناء اليقظة ، وهو ما يعطي أنطباعاً على أن المؤلف ــ هنا ــ يحاول التعبير عن مكبوتات داخل النفس لا يمكن التصريح بها في اليقظة.

٣. الحفاظ على وحدة المكان والزمان ، فجميع الأحداث تجري خلال ليلة واحدة تبدأ من مساء أحد الأيام لتنتهي

---

[٤٢] ينظر : أبي القاسم البغدادي ، مصدر سابق ، ص ٣-١٤٥.

عند فجر اليوم التالي ، وهذا يعد حفاظاً على وحدة الزمن ــ هذا من جهة ومن جهة أخرى ــ فإن أحداث تلك الليلة على كثرتها تجري داخل بيت واحد ، بل ربما داخل صالة الحفل فقط ، وهذا يعني تمسكاً شديداً بوحدة المكان .

٤. وجود صراع خارجي وآخر داخلي ، تمثل الخارجي منه؛ في علاقة هذا الرجل بالمحيط الذي يعيش فيه وسخطه عليه ، وهو صراع يمكن القول عنه ، إنه صراع طبقي ، بين فقير وأغنياء ، وجائع وشبعى ، وعطشان ومرتوين ، ومعدم ومترفين ، ولكنه من خلال سخريته منهم وهجائه أستطاع أن يثأر لنفسه منهم ، أما الصراع الداخلي فيبرز في كل ما هو مسكوت عنه، والتعبير عما هو مكبوت داخل النفس؛ سواء من خلال المرح والرقص والغناء أم من خلال التناوم والأحلام والهذيان ، وهذا ما يجعل النص ــ كما يرى البحث ــ يقدم مستوى تعبيرياً يذكر بتيار الوعي .

٥. وجود فعلٍ واحد يتمثل بانتقام طفيلي فقير لنفسه من أثرياء قومٍ ؛ لم يكونوا ينتبهون إليه أو يهتموا به .

٦. وجود حوار طويل ومسترسل يأتي نثراً يتخلله شعرٌ بين حين وآخر ، وتختلف لغة هذا الحوار بين شخصية وأخرى ، ويأتي معبراً عن إرادة الشخصيات ورغباتها .

٧. وجود حكاية لها بداية ووسط ونهاية ، البداية تضم استهلالاً يعرف بالشخصيات والفعل الرئيس، يعقبها وسط يتضمن تصعيداً درامياً وصراعاً متعدد الجوانب؛ وتعقيداً درامياً يتنامى مسفراً عن أزمة تتمثل بتطاول (أبي القاسم البغدادي) على الآخرين في أثناء رقصته الأخيرة ، وتتمثل ذروة هذه الأزمة بسقوطه مغشياً عليه ــ ولا يعرف ما إذا كانت غشيته تلك حقيقية أم إدعاءً ــ، ثم نهاية تعيد إلى الأذهان نقطة البداية التي بدأت بها هذه الدراما ، في إشارة ذكية للمؤلف ، بأن ما جرى يمكن أن يجري مستقبلاً ما يماثله . وهذا يعني إمكانية استمرارية هذا الفعل الدرامية في أي زمن أو مكان لآخر .

وقبل ختام هذا المبحث لابد من الإشارة إلى أن الحكايات والقصص التي وردت في كتاب (ألف ليلة وليلة) ــ الذي يمكن عدّهُ نموذجاً لفكر الشرق الشعبي، والذي يحفل بالمغامرة والعشق وسحر الأجواء الحلمية ــ يحتوي على العشرات من الحكايات المتداخلة والمتوالدة من بعضها، التي يمكن الإفادة منها وتوظيفها كأفلام سينمائية ونصوص مسرحية ، وهو ما أقدم عليه الكثير من المبدعين العرب ، ربما يقف في مقدمتهم المؤلف العراقي (فلاح شاكر) الذي كاد أن يختص في توظيف حكايات (ألف ليلة وليلة) في الدراما ، كما أن لـ (الطيب الصديقي) من المغرب و (قاسم محمد) من العراق تجارب مماثلة للإفادة من تراث (ألف ليلة وليلة) وقد آثر البحث عدم الخوض في تحليل نماذج من هذه الحكايات؛ وذلك لكثرة ما جرى عليها من بحث ، ولكثرة ما عرف عن إمكانية مقاربتها دراماً ، فيعد ما يأتي به البحث إعادة أو تكرار لما قيل ، لذلك ركز البحث على نماذج لم يتم البحث فيها كثيراً ؛حتى لا تبدو (ألف ليلة وليلة) هي الأنموذج الوحيد الذي تمت الإفادة منه دراماً فقط ، وكأن التراث العربي لا يحتوي على غيرها .

١-٤: المظاهر الدرامية في الكتب المؤلفة :

عرف العرب وبخاصة في عصور ازدهار الدولة الإسلامية واستقطاب عواصمها الرئيسية بغداد والكوفة ودمشق الكثير من المؤلفات في شتى ميادين العلوم والمعرفة ، وكانت لهم في كتبهم آراء وفلسفات اعتمدتها جامعات أوربا فيما بعد ومازال آثار بعض تلك الآراء والفلسفات ترمي بظلالها على العلوم الحديثة ، ومع أن تلك المؤلفات ، كتبت في أصناف العلوم والمعرفة ، غير أن بعضها لا يخلو من وجود ملامح درامية تجعل تلك الكتب مفتوحة لقراءات متعددة ، وفيما يلي بعضا من نماذج تلك الكتب؛ التي تلمس فيها البحث بروزاً لبعض الملامح الدرامية ، نذكر منها في البداية كتباً يمكن أن نطلق عليها فنة (الكتب الدرامية) .

١-٤-١ كتاب (التيجان في ملوك حمير) تأليف محمد بن عبد الملك بن هشام .

وهو كتاب يروي حكايات تمتد منذ بدء الخليقة (حياة آدم وحواء) وانتهاء بملوك حمير وفيه قصص عن خلق الكون والسماء والأرض والملائكة والنجوم والجنة والنار

، والجن والشياطين ، وقصص عن الحب العذري منها قصة حب عذري تدور بين (مضاض ومي) تبين طهارة حب يحدث بين امرأة عفيفة ورجل شجاع ، فضلاً عن قصص درامية أخرى منها قصص عن حكم سليمان مع الأنس والجن والطيور ، وقصص عن النبي الخضر (ع) وقصة الملك ذي القرنين، والمعروف أن (ذا القرنين) هو الروماني الاسكندر المقدوني غير أن صاحب هذا الكتاب ، يرى أن (ذا القرنين) هو أحد ملوك حمير يدعى (المصعب بن الحارث الرائش الحميري) وكان ملكاً جباراً ، رأى في أحلامه أنه أمتلك الشمس والنجوم وخضعت له الأنس والجن والطيور والوحوش ، وأنه ملك خضعت له إرادات الخلق والأشياء كلها ، وعندما يروي أحلامه هذه على وزرائه ومستشاريه يرد هؤلاء عليه بقصص درامية أخرى تحد من كبريائه وصلفه مفيدة بأن كل شيء مصيره الزوال وأن الملك الواحد هو الملك الجبار (الله) لا إله إلا هو . لذا فإن (ذا القرنين) بعد سماعه تلك القصص نراه يعدل عن جبروته وتسلطه ويستقيم على طريق العبادة لله والإيمان به ، وينذر نفسه لأعمال الخير والإصلاح[٤٣] . لا شك أن بعضاً من قصص هذا الكتاب تذكر بملحمة (كلكامش) من جهة ، كما تذكر بالسيرة الشعبية (سيف بن ذي يزن) من جهة أخرى ، ولربما توحي ببعض من ملامح شخصية (كاليجولا) آخر الأباطرة الرومان ، وهي تقدم صوراً درامية حافلة بالأجواء الخيالية ، زاخرة بالديكورات الغريبة والشخصيات المتنوعة التي يلتقي بها الملك في أحلامه المحتوية على الأحداث الكثيرة التي تولد صراعات متوالية بينه وبين القوى التي تأبى الخضوع إلى إرادته فيخضعها بالقوة ، إنها قصص تتوافر فيها الكثير من عناصر الدراما المعروفة ولا نحتاج إلا لمن يعدها ويخرجها للمسرح لتصبح عروضاً مسرحية .

[٤٣] ينظر : في الرواية العربية ، فاروق خورشيد ، القاهرة : الدار المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٥٩ ، ص ٨٧-١٤٦.

١-٤-٢ كتاب (أخبار ملوك اليمن) تأليف : عبد بن شريه الجرهمي .

وهو كتاب مؤلف بأسلوب (أدب المسامرة) أو ما كان يعرف عند العرب في الجاهلية والإسلام (السامر) وهو نوع من الحوار يبنى على شكل محاورة بين من يسرد الخبر وبين من يستمع إليه ويستفهم ويستوضح ويسأل عن مزيد من التفاصيل[٤٤] . والحوار في هذا الكتاب يجري بين المؤلف (الجرهمي) والخليفة الأموي معاوية بن ابي سفيان (٤١-٦٠)هـ وفيه عرض لبعض قصص القرآن وأخبار الأنبياء والصالحين ، كما يروي أخباراً عن ملوك اليمن قبل الإسلام ، والكتاب عبارة عن ((صورة قلمية لمجالس حقيقية ، تروي أحداثاً سبقت ، وهو يجمع بين لغتي النثر والشعر ، بل أنك لو جمعت الشعر فقط لبلغ وحده ملحمة كاملة))[٤٥].

١-٤-٣ كتاب (الفرج بعد الشدة) تأليف القاضي التنوخي (٣٢٧ - ٣٨٤) هـ .

والقاضي التنوخي هو(أبو علي المحسن بن القاسم علي بن محمد بن ابي الفهم داود إبراهيم بن تميم التنوخي). يقع كتاب (الفرج بعد الشدة) في جزأين يتضمنان أربعة عشر باباً ، ويذكر التنوخي في مقدمة كتابه أنه ((جمع فيه أخباراً تنبئ عن رفع البلاء لمن صبر على المحن ، وتقوية العزائم على التسليم لله مالك كل أمر وتصويب رأيه في الإخلاص والتفويض إلى من بيده الملك ، ويرجو به انشراح صدور ذوي الألباب من لذة ومصاب))[٤٦] . والمطلع على هذا الكتاب يمكن أن يرى أنه من أكثر كتب

[٤٤] ينظر : العرب في قصصهم ، عباس خضر ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، دت ، ص ١٤.

[٤٥] ينظر : العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص١٢١.

[٤٦] ينظر : الفرج بعد الشدة ، القاضي التنوخي ، القاهرة : مطبعة الهلال بالفجالة ، ١٩٤٠ ، ص٨.

العرب احتواءً للمظاهر الدرامية**. قصص هذا الكتاب تعتمد أحداثاً تحيل الشخصيات من حال على حال والإشارة إلى ذلك واضحة من العنوان (الفرج بعد الشدة) ، وهو ما تسير عليه كل القصص الدرامية التي حفل بها الكتاب ، إذ يرى فيها المطلع أما تحولاً من الشقاء إلى السعادة ، أو من السعادة إلى الشقاء ، وهذا ما يذكر بمفهوم (التحول أو الانقلاب) عند أرسطو[٤٧]. ويؤكد (التنوخي) ذلك في مقدمته ذاكراً أن جميع شخصياته يجري عليها تقلب (بين شدة ورخاء ، ورغد وبلاء ، وأخذ وعطاء ، ومنع وصنع ، وضيق ، ورهب ، وفرج وكرب)[٤٨] ، والفكرة الأساسية التي تعتمدها قصص هذا الكتاب هي أن الإنسان دائم الكد والتعب في هذه الحياة ، فهو يصطدم بعقبات كثرة ، وعليه أن يجتازها ويتغلب عليها ، وينتصر لنفسه ، كل ذلك يأتي على شكل حكاية لها بداية ووسط ونهاية تتضمن أحداثاً تشتد لتفصح عن صراع ينتهي أما نهاية سعيدة أو شقية ، ويتخلل الحكاية حوار درامي يصلح للتمثيل على خشبة المسرح ، ومن نماذج تلك الحكايات المتكاملة درامياً (قصة الزوجة التي تغار على زوجها) وقصة (السجين أيام الخليفة المقتدر)[٤٩] .

١-٤-٤ كتاب البخلاء : تأليف الجاحظ (١٥٩-٢٥٥)هـ.

كتب الأديب العربي المعروف توفيق الحكيم) ذات مرة رسالة إلى الأستاذ الدكتور (طه حسين) يحدثه فيها عن أدب الجاحظ المسرحي مؤكداً وجود مظاهر درامية في أدب الجاحظ وغيره داعياً إياه إلى مناقشة هذا الأمر في الجامعات والمعاهد المختصة وضمن تلك الرسالة منظراً مسرحياً متكاملاً نقله دون تغيير في الألفاظ والمعاني ومتسائلاً ((إذا كان الدكتور لا يوافقني على أن عناصر القصص التمثيلي موجودة عند العرب؛ فما تراه يقول في هذا المنظر ، وهو من تأليف الجاحظ ؟))[٥٠]. ثم يورد منظراً مسرحياً قاربه درامياً متجاوزاً ما فيه من سرد قليل؛ مكتفياً بملاحظات وإرشادات مسرحية ، متبعاً الحوار كما هو وننقل هنا جزءاً منه : (المنظر : باب دار كبير ، جارية كأنها قضيب يتثنى ، وهي والهة حيرى واقفة في الدهليز رائحة وجائية تخطر في مشيتها ، يدنو منها شيخ ويسلم عليها فترد السلام بلسان منكسر وقلب حزين :ـ

الشيخ : يا سيدتي ! أني شيخ غريب أصابني عطش ، فأمري لي بشربة من ماء تؤجري .

الجارية : إليك عني يا شيخ ، فإني مشغولة عن سقي الماء وادخار الأجر .

الشيخ : يا سيدتي ! لأية علة ؟

الجارية : (بعد تردد) : لأني عاشقة من لا ينصفني ، وأريد من لا يريدني .

الشيخ : (يتأملها) : يا سيدتي ، هل على بسيط الأرض من تريدينه ولا يريدك ؟

الجارية : أنه لعمري ، ذلك الفضل الذي ركب الله فيه من الجمال والدلال .

الشيخ : يا سيدتي ، فما وقوفك في الدهليز ؟

الجارية : هو طريقه ، وهذا أوان اجتيازه .

الشيخ : يا سيدتي هل اجتمعتما في خلوة ، في وقت من الأوقات ؟

الجارية (تتنفس الصعداء وتسيل دموعها على خديها كطلٍ على ورد وتنشد تقول :

أمـــا النهار فمستهام والـة
وجفونُ عيني ساجفاتٌ تدمـعُ
والليل قـد أرعى النجوم معكراً
حتى الصباح ، ومقلتي لا تهجعُ

** تحولت اغلب قصص هذا الكتاب الى مسلسلات تلفزيونية قدمها تلفزيون بغداد في نهاية الثمانينات ، بأخراج الفنان حسن حسني وكان المعد لها المرحوم معاذ يوسف – الباحث

[٤٧] ينظر : فن الشعر : أرسطو ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، مصدر سابق ، ص ٣٠-٣٣ (نص فن الشعر)

[٤٨] ينظر : الفرج بعد الشدة ، القاضي التنوخي ، مصدر سابق ، ص٩.

[٤٩] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٥٧-٦٥ ، ص ١٢٢-١٢٥

[٥٠] ينظر : مسرح الجاحظ مشاهد ولقطات ، ممدوح فاخوري ، مجلة (التراث العربي) ، العدد ٦١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، اكتوبر ١٩٩٥ ، ص ٣٦-٣٧.

كيف أصطباري عن غزال شارفٍ
في لحظ عينيه سهام تصرعُ[٥١]

ويستمر المشهد المسرحي أو ما يطلق عليه (الحكيم) المنظر المسرحي إذ يتبرع الشيخ بنقل رسالة الجارية إلى الحبيب الذي لم ينتبه إليها . لقد جاء البحث بهذا النص للتدليل على ما في نصوص الجاحظ من إمكانيات درامية وليس للتدليل فقط على وجود مظاهر درامية في كتبه ومؤلفاته ؛ فمن يقرأ قصص الجاحظ أو حكاياته ، يجد لديه روحاً مسرحية مؤهلة لكتابة أروع المسرحيات ، لو كان في عصره مسرح[٥٢] ، وقد برزت هذه الروح الدرامية بروزاً واضحاً ، في كتاب (البخلاء) ، الذي تضمن قصصاً ((مسرحية صورت فيها شخوصاً بسلوكها وأنماط تصرفاتها وتعاملها وأخلاقها ، وفصلت دقائق نفسياتها ، فرعى المؤلف تصوير ظاهرها ، وطفت أعماق الحياة النفسية والاجتماعية لكل شخصية على سطحها الخارجي ، فانعكست في حركاتها وطريقة لبسها ومعيشتها ، في تحليلها للحياة وتعاملها مع الآخرين فيها[٥٣] . إن من يتفحص أدب الجاحظ ومن يتمعن في دراسة كتاب (البخلاء) يجد أمامه مسرحاً للحياة ضاجاً بالحركة اليومية؛ مقدماً نماذج بشرية فيها الكثير من التفصيل والتدقيق ، فهو لا يترك شاردة أو واردة من الشخصية دون أن يلتفت إليها ويسجلها ويعتني في إبرازها ، لذلك فإن جميع حكاياته تأتي جامعة بين بساطة الحوار وبراعة تدفقه ، وبين حيوية الحركة وواقعيتها اليومية؛ فضلاً عن وصفه للمكان وتفاصيله ، وتصعيده للحدث وتعقيداته؛ وكل ذلك يأتي بأسلوب رشيق سلس يثير الابتسامة ويدعو إلى الانشراح، ومن نماذج حكايات (البخلاء) نورد حكاية الشيخ الخراساني التالية :

((حدثني إبراهيم بن السندي قال : كان على ربع الشاذروان شيخ لنا من أهل خراسان ، وكان مصححاً ، بعيداً عن الفساد ، ومن الرثاء ومن الحكم بالهوى ، وكان حقياً جداً ،وكذلك كان في إمساكه ، وفي بخله ، وتدنيقه في نفقاته . وكان لا يأكل إلا ما لا بد منه ، ولا يشرب إلا ما لابد منه))[٥٤]. في المقطع السابق نجد ما يمكن تسميته (التقديم أو التعريف بالشخصية) وهو ما يمكن أن نعده جزءاً من الاستهلال المسرحي؛ يقدم فيه المؤلف شخصيته الرئيسة، ذاكراً ابرز صفاتها الأخلاقية والنفسية . ويواصل الجاحظ في موضع آخر ((قال إبراهيم : فبينما هو يوماً من أيامه ، يأكل في بعض المواضع ، إذ مر به رجل فسلم فرد السلام ، ثم قال : هلم عافاك الله ، فلما نظر الرجل انثنى راجعاً يريد أن يطفر الجدول ، أو يعدي النهر ، قال له : مكانك فإن العجلة من عمل الشيطان، فوقف الرجل ،فأقبل عليه الخراساني وقال : تريد ماذا ؟ قال : أريد أتغذى . قال : ولم ذلك ؟ وكيف طمعت في هذا ومن أباح لك مالي ؟، قال الرجل : أو ليس قد دعوتني . قال : ويلك ، لو ظننت أنك هكذا أحمق ما رددت عليك السلام ، العادة فيما نحن فيه ، أن تكون إذا كنت أنا الجالس وأنت المار ، تبدأ أنت فتسلم ، فأقول أنا حينئذ مجيباً لك وعليك السلام ، فإن كنت لا آكل شيئاً سكت أنا ، وسكت أنت، ومضيت أنت ، وقعدت أنا على حالي؛ وإن كنت آكل فها هنا بيان آخر : وهو أن أبدأ أنا فأقول : هلم وتجيب أنت فتقول : هنيئاً ، فيكون كلام بكلام؛ أما كلام بفعال ، وقول بأكل، فهذا ليس من الإنصاف ، وهذا يخرج علينا فضلاً كثيراً))[٥٥].هذا واحد من المشاهد الكوميدية الدرامية التي يزخر بها كتاب (البخلاء) ، ومثل هذا عند (الجاحظ) الكثير في كتبه الأخرى ، إذ يبرز فيها عنصرا الحوار والحركة جنباً إلى جنب في توازن ملحوظ. كما أن هناك قصصاً أخرى وحكايات لا تخلو من لمحات نفسية أو

---

(٥١) ينظر : مسرح الجاحظ ، مشاهد ولقطات ، ممدوح فاخوري ، مصدر سابق ، ص ٣٧-٣٨.

(٥٢) ينظر : المصدر السابق ، ص ٣٩

(٥٣) ينظر : الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسان ، مصدر سابق ، ص ١٨٩.

(٥٤) البخلاء ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق : احمد العوامري وعلي الجارم ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤٠ ، ص ٢٢

(٥٥) المصدر السابق ، البخلاء ، ص ٢٢-٢٣

حركات نفسية مصحوبة بحركات جسدية ففي قصة الخزامي نقرأ ما يلي :ـ ((كنا مرة في موضع حشمة أو في جماعة كثيرة ، والقوم سكوت ، والمجلس كثير ، والشيخ الخزامي بعيد المكان مني ، وأقبل علي الحلي وقال ، والقوم يسمعون يا أبا عثمان ، من أبخل أصحابنا؟ قلت : أبو الهذيل . قال : ثم من ؟ قلت : صاحبٌ لنا لا أسميه . قال الخزامي من بعيد : إنما يعنيني . ثم قال :حسدتم المقتصدين تدبيرهم ، ونماء أموالهم ، ودوام نعمتهم))[٥٦]. لقد كان الجاحظ في كل أدبه ((مصوراً أنماط بشرٍ ناجح ، ومحللاً نفسية دقيق ومختصر ، وخبير بالحياة يكثفها في لقطات ، مسجلاً سخريته ونقده ، موقفه من إنسان عصره))[٥٧]. إن كتاب (البخلاء) هو من أكثر الكتب التي يمكن مقاربتها دراميا لما يتضمنه من حكايات درامية اشتملت شخصيات ورسمها (الجاحظ) رسماً دقيقاً ابتداءاً من ملامحها الخارجية وما ترتديه من ملابس، مروراً بعاداتها الاجتماعية وتصرفاتها السلوكية وردود أفعالها المميزة، وانتهاءً بوصف دواخلها النفسية ، كل ذلك يأتي من خلال ظروف وأحداث يضع (الجاحظ) شخصياته فيها، ولا يأتي من خلال الوصف والسرد فحسب؛ لذا فإن البحث يستشف من كل ذلك وجود صراعات نفسية أو عاطفية أو فكرية أحياناً في هذه الحكايات ، تقدم بأسلوب ساخر تهكمي يحتمل نقداً أخلاقياً لسلوك وصفات الشخصيات ، يجد المتلقي لها؛ نفسه أمام مسرح واقعي يقدم مسرحيات ملهاوية سلوكية ، يمكن إدراجها ضمن مسرحيات (كوميديا السلوك) : وهذا ما يمكن ملاحظته في اكثر من مائة حكاية وردت في هذا الكتاب تجمع بين القص والتشخيص والأحداث والحوار ، وفي النموذج التالي يمكن ملاحظة ما تقدم ، وهو نموذج يصلح أن يكون نصاً لمسرحية كوميدية من فصل واحد ؛ فالحكاية تدور حول شخص بخيل ، هو غاية البخل ــ كما يصفه الجاحظ ــ بحيث أنه لو حصل على درهم في يوم ما فإنه يخاطبه قائلاً : ((كم من أرض قطعت ، وكم من كيس قد فارقت .. لك عندي إلا تعرى ولا تضحى)) ثم يخبئه في كيسه مخاطباً إياه ((سكن على اسم الله لا تهان ولا تذل ولا تزعج)) وحين مات الرجل خلفه ابن تبين أنه أكثر بخلاً من أبيه ، فبعد أن ورث مال أبيه سأل الأبن من هم حوله ((الابن : ما كان أدم أبي)) (أي طعامه).

قيل له : ((كان يتأدم بجبن عنده))

الابن : ((أروني ها)) ، فإذا فيها أثر من المسح الذي كان يقوم به الأب على قطعة الجبن .

الابن : ((ما هذه الحفرة ؟))

قيل له : ((ــ كان يرحمه الله ــ لا يقطع الجبن ، وإنما كان يمسح على ظهره فيحفر كما ترى)).

الأبن : فبهذه أهلكني ، وبهذا أقعدني هذا المقعد لو علمت ما صليت عليه))

فقيل له : ((وكيف تريد أن تصنع ؟))

الأبن : ((أضعها من بعيد ، فأشير عليها باللقمة))[٥٨]

١-٤-٥ كتاب (النمر والثعلب) : تأليف سهل بن هارون .

كثيرة هي الكتب والرسائل العربية المؤلفة والمترجمة إلى العربية في التراث؛ أوردت حكاياتها على لسان الحيوان ومنها (تداعي الحيوانات) لإخوان الصفا و (كليلة ودمنة) المترجمة عن الهندية بقلم ابن المقفع؛ وغيرها كثير؛ و (كتاب النمر والثعلب) لمؤلفه (سهل بن هارون) ــ أحد معاصري الجاحظ توفي عام (٢١٥هـ) ــ هو كتاب ((يحتوي على إمكانية درامية حقيقية في قصة تدور على ألسنة الحيوان ولكنها مسقطة كموضوع وأهداف على الحياة السياسية في عصر الكتاب وعلى القصر والولاة في ذلك العصر))[٥٩] . وخلاصة هذه القصة الدرامية كالآتي : يحكى أن ذئباً يدعى (مرزوق)

---

[٥٦] البخلاء ، مصدر سابق ، ص ٤٨.

[٥٧] الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسان ، مصدر سابق ، ص ١٨٩.

[٥٨] ينظر : البخلاء ، الجاحظ ، مصدر سابق ، ص ٥٧-٥٨

[٥٩] الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسان ، مصدر سابق ، ص ١٩٠.

نجا بأعجوبة من فيضان حدث قرب جحره ، ورمته أمواج الفيضان على جزيرة يحكمها نمر ذو سلطان عظيم يدعى (المنصور بن المظفر) ، يستطيع (مـرزوق) بـذكاء وفطنه ثعلب يتعرف عليه في الجزيـرة أن يـصل إلـى السلطان (المنصور) وأن يقنعه بأن يعطيه ولاية جـزء من الجزيرة مقابل أن يعمل الذئب (مرزوق) على أعطاء نسبة كبيرة من خراج ذلك الجزء سنوياً إلى الـسلطان ، يوافق الأخير ويستطيع الذئب أول الأمـر أن يزيـد مـن واردات تلك الجزيرة التابعة لحكم السلطان ، وأن يـسلم القسم الأكبر منها إلى السلطان .

غير أنه مع زيادة الإيرادات سنة بعد سنة ، يبدأ الـوالي (الذئب مرزوق) بالطمع شيئاً فشيئاً ، ويعمل على تقليـل حصة السلطان النمر المنصور تدريجياً إلى أن يصل الأمر إلى قطع تلك الصلة نهائياً محتجاً بأعذار واهية ، يـصبر السلطان (النمر ــ المنصور) على الأمر في البداية لكنـه مع استمرار مماطلة الوالي وتسويفه وعـدم رده علـى الرسائل والمناشدات المستمرة ــ يقرر مقاتلـة الـوالي لاستعادة الجزء الذي ولي عليه ، يحاول الثعلب (مستشار الوالي الذي أوصل الذئب إلى السلطان وعرفه عليه فـي البداية) أن يثني الذئب ــ الذي استعد للمنازلـة ــ عـن المواجهة والنزول عند رغبة السلطان ، غير أنه يـزداد عناداً وتجبراً ، وتتم المواجهة ، ويستطيع الذئب (الوالي) بجيشه المؤلف من ذئاب شرسـة مـن هزيمـة جـيش السلطان (النمر) فيقدم السلطان على إرسال الحملة بعد الأخرى ، إلا أن تلك الحملات تعـود منهزمـة دائمـاً ، فيقرر السلطان وبنصح من مستشاريه أن يقـود حملـة بنفسه للقضاء على الذئب وعندما تصل أخبـار الحملـة لأعداء السلطان القوي يحاول الثعلب مستشار الوالي أن ينصح الذئب التخلي عن مواجهة الـسلطان ــ النمـر ــ الذي لا يقهر ، لكنه ــ كما في كـل مـرة ــ لا يـستمع للنصح ويقرر المواجهة فتكون هزيمته هزيمـة نكـراء شنيعة وهكذا يستعيد السلطان هيبته وسلطانه ، لأنه أخذ بنصح مستشاريه ولم ينفرد باتخاذ قراراته ، فـي حـين يقتل الوالي (الذئب) شر قتلة لعدم اسـتماعه لنـصيحة مستشاريه[٥٠]. إن ما يمكن ملاحظته من مظاهر دراميـة في نص كتاب (النمر والثعلب) هو ما يلي:ــ

١. كتبت هذه الحكاية الدرامية على شكل حـوار متتـابع ومتسلسل وبشكل مباشر ، وكان السرد فيهـا مقتـضباً يخص ماله علاقة بالانتقالات الزمنية والمكانية فقط .

٢. جاءت الحوارات على لسان الشخصيات مختلفة فـي خطابها اللغوي بحيث يمكن تمييز لغة كل شخـصية بمـا ينسجم مع سماتها الجسدية والنفسية وما تحملـه مـن مميزات أخلاقية .

٣. توفرت الحكاية على عناصر الصراع من خلال وحدة الأضداد ، فنشأت عن الصراع أزمات متتالية تصل إلـى نهاية مأساوية ، وتمثلت أقطاب الصراع بـالنمر القـوي المتكبر واتباعه من جهة ، في مقابـل الـذئب المغـرور الطماع ،إلى جانبه حليفه الثعلب الماكر من جهة ثانية .

٤. وجود وحدة فعل ليس فيهـا امتـدادات أو تفرعـات جانبية لأنها تضمنت أحداثاً كانت تؤدي بالـضرورة إلـى بعضها ، إذ بدأت هذه الدراما بمشهد يحمل بذرة مأسـاة تمثلت بنجاة الذئب من الطوفان ثم تطورت بخط متطـور للأحداث المتولدة ــ بالضرورة عن بعضها :ــ نجاة الذئب من الطوفان ـــــ التعرف على الثعلب ـــــ الوصـول إلى سدة السلطان الحصول على الولاية ـــــ المماطلـة في إنجاز الوعود ـــــ إعلان العصيان ـــــ المواجهة الحربية الأولى ـــــ المواجهة الحربية الثانيـة ـــــ الإصطدام المباشر بين النمر والذئب المعركـة الفاصـلة ـــــ انتصار النمر وقتل الذئب[٥١]. ويلاحـظ أن حركـة الأحداث وتطور الشخصيات وأشتعال الـصراع ؛عوامـل أدت إلى بروز حبكة درامية متكاملـة: تبـدأ باسـتهلال تمهيدي يرسم وضعية أساسية؛ تجعل من الذئب والياً على جزء من مملكة النمر ،ثم تصعيد للتوتر يتمثل بالمماطلـة

---

(٥٠) ينظر : كتاب النمر والثعلب ، سهل بن هارون ، تحقيـق : عبـد القادر المهجري ، تونس : منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٧٣ ، ص ٥-٦٥.

(٥١) الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسان ، مصدر سابق ، ص ١٩٤-١٩٥

يولد صراعاً بين القطبين ، يتطور بل يتعقد عند إعلان العصيان ، الذي يؤجج أزمة تتفاقم بمرحلتين تمثلهما المواجهات مع قادة النمر ، لتعقبها ذروة تتمثل بالصدام المباشر الذي يفضي إلى حل ونهاية تتمثل بانتصار النمر ومقتل الذئب .

١-٤-٦ كتب أخرى:- فيما تقدم استعرض البحث كتباً لاحظ فيها بروزاً لروح درامية واضحة ، كما لاحظ فيها توجهاً نحو الدراما أكثر من غيرها ، على أن بالأمكان ذكر بعض الكتب الأخرى التي يمكن ملاحظة وجود بعض ملامح الدراما ، كتبت لأغراض أخرى ، لكنها حملت إمكانية قراءة بعض الملامح الدرامية فيها يوردها البحث بالقائمة التالية :

أ. كتاب (كليلة ودمنة) وهو كتاب تراثي ألفه الفيلسوف الهندي (بيدبا) وترجمه ابن المقفع ، واستبعده الباحث من التحليل لكونه كتاباً مترجماً وليس مؤلفاً .

ب. كتاب (العقد الفريد) لمؤلفه : أبن عبد ربه ، وهو كتاب يحتوي على فصول كاملة في الأمثال والفكاهات والملح وأخبار المتنبئين والبخلاء ، وأيام العرب ووقائعهم وخطبهم وتتمثل الملامح الدرامية فيه بخاصة في الفصول (٢٥،٢٢،١٧،٧) ذلك لأن أغلب النصوص التي وردت في هذه الفصول جاءت تتضمن عناصر فاعلة في الدراما : كالشخصيات ، والحوار ، والحدث ، والصراع ، والحكاية[٦٢] .

ج. كتاب (الفهرست) لمؤلفه ابن النديم : ويتضمن هذا الكتاب أخباراً عن (القدماء والجلساء والمغنين والمضحكين فضلاً عن أسماء كتبهم وعددها ستة عشر كتاباً في أسماء وعشاق الأنس للجن وعشاق الجن للأنس)[٦٣]، وجميع تلك الأخبار تتضمن حكايات درامية تحتوي أغلبها على العناصر الأساسية المكونة للدراما .

د. كتاب (تزيين الأسواق بتفصيل العشاق) لمؤلفه الشيخ محمد داود الانطاكي ، وهو مطبوع بالقاهرة عام ١٩٥٢ تم تحقيقه بأشراف لجنة التأليف والترجمة بوزارة الثقافة المصرية وهو يتحدث عن قصص العشاق في التراث العربي وما تحويه من مغامرات عاطفية وصراعات من أجل الحق

هـ. كتاب (ذم الهوى) لمؤلفه الأمام عبد الرحمن بن الجوزي ، تحقيق مصطفى عبد الواحد ، طبع بالقاهرة في مطبعة السعادة عام ١٩٦٢ ، وهو كتاب يعرض مآسي العشق والعشاق ويذم تصرفاتهم .

و. كتاب (روضة المحبين ونزهة المشتاقين) لمؤلفه ابن القيم الجوزية ، تحقيق وتصحيح أحمد عبيد ، مطبوع في القاهرة : مطبعة السعادة عام ١٩٥٥ . وهو على عكس الكتاب السابق من حيث الهدف فهو يعرض أيضاً لقصص العشاق العذرية ويحبب للقارئ قصصهم. .

٨. كتاب (طوق الحمامة في الألفة والآلاف) لمؤلفه الإمام ابن حزم الاندلسي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، القاهرة : مطبعة حجازي ،١٩٥٠.

٩. كتاب (مصارع العشاق) لمؤلفه الشيخ محمد جعفر بن أحمد بن اسحق بن يحيى الوشاء ، تحقيق : كمال وصفي ، القاهرة : مطبعة الخانجي ، د:ت .

١-٥ : المظاهر الدرامية في المقامات :

((تعد المقامات في الأصل أدباً تمثيلياً عرف منذ عصور الجاهلية وإنها من القيام في دار الندوة في ذلك العصر .. وكانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً ، يقوم به ممثل فرد))[٦٤]، والمقامة كما هو معروف ، مجلس يقام في قاعات الدرس أو مجالس الخلفاء أو الأعيان للسمر والتذاكر بما هو طريف وهزلي يخرج الحاضر أو المتلقي لها بدرس أخلاقي أو عظة سلوكية ، أو معرفة فكرية ، وهي عادة تعتمد حدثاً ، يقع لبطل المقامة ينتهي أما بتخلصه من مقلب أو وقوع فيه ، أو هروب منه ، وتضم إلى الشخصية الرئيسة ، شخصيات أخرى. وتعد المقامات ــ كما يعتقد البحث ــ من أكثر أجناس الأدب العربي قبولاً للأداء الدرامي. ومن أشهر المقامات التي وصلت إلينا ،

---

[٦٢] ينظر : العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص ٨٢-٨٣.

[٦٣] المصدر السابق ، ص ٨٢.

[٦٤] خيال الظل ، د. عبد الحميد يونس ، القاهرة : المكتبة الثقافية ، د:ت ، ص ١٠

مقامات الجاحظ (١٥٩ــ٢٥٥هـ) ومقامات الحسن بن دريد (٢٢٣ــ ٣٢١هـ) ، ومقامات بديع الزمان الهمداني (٣٥٨ــ٣٩٨هـ) ومقامات الحريري (٤٤٦ ــ ٥١٦هـ)[٦٥] ، والمقامة ــ عادة ــ ترتبط بوجود جمهور يحضرها ، وهي تقدم موضوعات اجتماعية بأسلوب ساخر يصل إلى الجدية الصارمة أحياناً وإلى الفكاهة الهزلية أحياناً أخرى ، وهي تركيب يجمع بين القصة والمسرحية ، تبدأ بتقديم بأستهلال يوضح الشخصيات والمكان والزمان ، ثم يتلوه سلسلة أحداث متسارعة متوالية تتعاقب على وجه التصعيد والتعقيد والتأزم لتنتهي بحلٍ يخرج البطل من ورطة أو مأزق أو هروب أو اختفاء مفاجئ له[٦٦] . ثم ليظهر في المقامة التي تليها في مكان وزمن آخرين ، والمقامة ((من ناحية المزاج الفني والنفسي ــ يمكن مقارنتها بما يعرف في تاريخ الدراما بـ (كوميديا الأمزجة) التي تقدم دراسة كاريكتورية مبالغاً فيها في شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع ، فتعزل أبراز صفاتها ، وتضخم فيها وتنفخ ، حتى تستوي الشخصية الفنية قائمة على ركيزة نفسية واحدة))[٦٧] . ويرى الدكتور عبد الحميد يونس أن ((المقامة تشبه المسرحية .. في إنها فن جماعي تقوم على ارتباط النص بالوجدان الجمعي ، وفي إنها تعبر عن المجتمع ممثلاً بأبطالها ، فضلاً عن إنها تمثل في حشد يرتبط بها ذهنياً وعاطفياً ، فهي رائدة للرواية والقصة والتمثيل أيضاً))[٦٨] ، أما (فرانز روزينتال) فإنه يقرر بأن المقامات هي نصوص تصف ((مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالباً شخص آخر ممن يلقاهم ، وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة ، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم بطريقة ساخرة لاذعة))[٦٩] . وفي الأمثلة التالية نقدم نماذج لمقامات (الحريري) تعتمد على مجموعة من الأحداث المتتالية التي تتطور بشكل بنى درامية متكاملة تبدأ باستهلالات ثم نقاط لانطلاق الأحداث، تليها تصعيدات وتعقيدات، فأزمات سريعة تنتهي بذرىً ثم حلول؛ تأتي بعد كشوفات تفاجئ المتلقي ، ففي المقامة (الرجبية) التي تصور لنا بطلها (أبا زيد السروجي) وهو يحتال على قاضٍ يحب معاشرة الغلمان ، بتقديمه فتى مليحاً مدعياً أن هذا الفتى قتل أبنه ، وهو يشكوه للقاضي ليقتص منه ، إلا أن القاضي يقع في شرك غرام ذلك الفتى المليح ويحاول أن يستخلصه لنفسه ، لذا يعرض القاضي على (أبي زيد السروجي) مبلغاً مالياً يدفعه القاضي مقابل أطلاق سراح الفتى المتهم ، فيوافق (السروجي) على التعويض المادي ، غير أن القاضي لم يكن يومها قادراً على ردفع الفدية المالية كلها ، لذا يدفع قسماً منها ، راجياً من (السروجي) الحضور في اليوم التالي لاستلام بقية الفدية المالية ، يقبل (السروجي) بذلك ، لكنه يضع على القاضي شرطاً ضامناً يتمثل بأن يبقى الفتى المتهم تحت حراسة (السروجي) إلى اليوم التالي ، لذلك يقبض (السروجي) نصف المبلغ ، آخذاً الفتى معه ، غير أنه لا يظهر في اليوم التالي ، بل يهرب مع الفتى المتهم الذي يكتشف أنه ابن (السروجي) الحقيقي[٧٠]. وفي المقامة (البغدادية) : تظهر العناصر الدرامية والمسرحية مجتمعه بشكل واضح فيها ، وخلاصة المقامة أن (السروجي) يتنكر بزي امرأة عجوز تجر وراءها صغارها الجياع

---

[٦٥] ينظر : العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص ١١١.

[٦٦] ينظر : المقاربة الدرامية للمقامات الحريرية ، د. مجيد حميد الجبوري ، مجلة (كلية الآداب) ، العدد ٢٧ ، البصرة ، كلية الآداب ، ١٩٩٨ ، ص ١١٦

[٦٧] فن الكوميديا ، د. علي الراعي ، القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١ ، ص ١٢.

[٦٨] ظواهر التمثيل في الأدب الشعبي العربي ، د. عبد الحميد يونس ، مجلة (المجلة) ، العدد ١٤٦ ، القاهرة ، الدار المصرية للطباعة والنشر والتأليف ، ١٩٦٠ ، ص ١٤-١٥.

[٦٩] تراث الإسلام ، شاخت وبوزدروث ، ترجمة : د. حسين مؤنس ود. حسان صدقي (سلسلة عالم المعرفة : العدد ٨٢) ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٨ ، ص ١٦٤-١٦٥

[٧٠] ينظر : مقامات الحريري ، أبو محمد بن عثمان الحريري ، القاهرة : المكتبة الحسينية ، ١٣٣٦ هـ ، ص ١٣٦

وهي تحاول إقناع جماعة من تجار بغداد ، ليساعدوها ويجزلوا لها العطاء ، وبعد أن تنجح (العجوز) بإقناعهم وسلب أموالهم تختلي بنفسها في دار خربة لتخلع ثيابها ، وتكشف عن وجه (السروجي) متنكراً ، الذي يرفع عقيرته بالغناء ، فرحاً بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة ، منشداً :

((أصطاد قوماً بوعظٍ

وآخرين بشعرٍ

واستفز بخلٍ

عقلاً وعقلاً بخمرٍ

وتارة أنا صخرٌ

وتارة أختُ صخرٍ))[٧١]

وكما يلاحظ فإن في المقامة تصريح لـ(السروجي) يفتخر به بقدرته على تقمص الشخصيات المختلفة ، وكما هو واضح من الأبيات الشعرية التي تنتهي بها المقامة ، فإنه يظهر مرة بصورة واعظ ، وأخرى بصورة شاعر ، وتارة بصورة سكير وأخرى بصورة البطل (صخر) أخو (الخنساء) وتارة بصورة (الخنساء) نفسها ، وهذا ما يمكن أن نعده تقمصاً لشخصيات مختلفة ، وهو ما يتكرر بصورة أكثر وضوحاً وتنوعاً في المقامة (الحلوانية) ، إذ يصفه راوي المقامات (الحارث بن همام) على أنه كان (يتقلب في قوالب الأنساب ويخبط في أساليب الاكتساب ، فيدعي تارة أنه من آل ساسان ، ويعتزي مرة إلى أقيال غسان ، ويبرز طوراً في شعار الشعراء ، ويلبس حيناً كبر الكبراء، مع أنه مع تلون حاله وتبين محاله ، يتحلى برواء ومداراة ودراية وبلاغة رائعة وبديهية مطاوعة وآداب بارعة ، وقدم لأعلام العلوم فارعة ، فكان لمحاسن آلاته يلبس على علاقة ولسعة روايته يصبى إلى رؤيته ، ولخلابه عارضته يُرغب عن معارضته ، ولعذوبة إيراده يسعف بمراده)[٧٢]، يلاحظ أن الحريري ، قدم لنا على لسان راويته ، وصفاً دقيقاً وتفصيلياً عن بطل مقاماته ومن هذا الوصف يمكن للباحث ــ وحتى للقارئ اللبيب ــ أن يفطن إلى قدرة (السروجي) في الدخول إلى إهاب العديد من الشخصيات ، ويكفي تدليلاً على ذلك إحصاء عدد ما ورد من شخصيات في هذه المقامة ــ فقط ــ لنتبين تلك القدرة على التنكر بشخصيات مختلفة :ــ

١. فارسي من أصل ساساني . ٢. عربي من آل غسان . ٣. شاعر ٤. أحد كبراء القوم ٥. حكيم ٦. مراوغ ٧. عالم ٨. بليغ ٩. سريع البديهية ١٠. أديب بارع ١١. عالم فارع . ١٢. ماهر في العزف على الآلات. ١٣. راوية واسع الاطلاع . ١٤. قوي الحجة . ١٥.قدير في الإقناع . ولو أضفنا إلى ذلك ما ورد من تنكره لشخصيات كثيرة في المقامات الخمسين التي كتبها (الحريري) لوجدنا أنفسنا أمام ممثل قدير ماهر يندر وجوده ، لا يتورع بأن يظهر بأي مظهر يمكن أن يخطر أو لا يخطر على بال ، وهو بأي مظهر يظهره يكون بارعاً مقنعاً ، لا يستطيع من يراه إلا أن يصدقه ، وهو ما يمكن اعتباره إجادة في استخدام أسلوب الإيهام الذي عمل (ستانسلافسكي) على ترسيخه وتدعيمه بما أطلق عليه تسمية (الصدق الفني) ، تأسيساً على ما تقدم يمكن القول إن المقامة تتوافر على مظاهر درامية أهمها :

١. وجود بطل وبطل مضاد له .

٢. وجود حكاية لها بداية ووسط ونهاية .

٣. وجود حركة فعل متطور من استهلال إلى تصعيد إلى تعقيد فأزمة .

٤. وجود صراع بين أضداد .

٥. وجود حوار متنام يفصح عن دوافع ورغبات وردود أفعال شخصيات مختلفة المشارب والمذاهب .

٦. وجود أماكن وأزمنة محددة تقع فيها الأحداث، وغالباً ما تتمسك المقامات بوحدتي الزمان والمكان ، فدوران الأحداث لا يزيد عن يوم واحد، أو أقل من ذلك بكثير أحياناً ، والأماكن لا تزيد عن مكان واحد إلا ما ندر .

فضلاً عما سلف من مظاهر فإن المقامات تشتمل على مظاهر تجسيدية وتمثيلية مؤثرة في سياق وبنية الأحداث

---

[٧١] ينظر : مقامات الحريري ، أبو محمد بن عثمان الحريري ، مصدر سابق ، ١٤٩.

[٧٢] مقامات الحريري ، أبو محمد بن عثمان الحريري ، مصدر سابق ، ص١٥

، منها التنكر ، والأزياء ، والإكسسوارات المستخدمة ، والمناظر التي تجري فيها الأحداث ، والأجواء النفسية العامة ، فضلاً عن متغيرات الإضاءة والديكور . ويكفي القول إن (المقامات) كانت مصدراً لكثير من المسرحيات الناجحة التي قدمها (الطيب الصديقي) وغيره من المخرجين في العديد من المهرجانات العربية والدولية[٧٣]

٦-١ : المظاهر الدرامية في نصوص السير الشعبية

يرى أغلب دراسي السيرة الشعبية أن تلك السير ترتبط بجانبين لا يمكن تجاوزهما الجانب الأول (واقعية) السير الشعبية التي تفصح عن مدى تطابقها مع واقع الزمن الذي ظهرت فيه ، والجانب الثاني هو (تاريخية) تلك السير التي تستجيب إلى الشروط التاريخية التي أنتجتها تلك الفترة[٧٤]. لهذا فإن هناك نمطين من السيرة يختلفان عن بعضهما الأول هو نمط (السيرة التقليدية) وهو نمط يهتم بالوثيقة التاريخية مسجلاً الوقائع التاريخية فقط ونمط آخر يمكن تسميته بنمط (السيرة الفنية) وهو يهتم بصياغة المادة التاريخية صياغة فنية جمالية تهتم بإظهار أثر الحدث التاريخي وتطور الصراع بين الشخصيات فضلاً عن الاهتمام بالجوانب النفسية لتلك الشخصيات[٧٥] . ويرى البحث – تأسيساً على الرأي السابق – أن جميع السير الشعبية تدخل ضمن النمط الثاني . ففضلاً عما تقدم فإن العناصر الأساسية المكونة للسير الشعبية يمكن ملاحظة أشتغالها في الملحمة والدراما مع أختلافات بسيطة في آلية الاشتغال وهذا ما يؤكده الناقد (ميك مال) الذي يرى أن العناصر الأساسية التي تشكل بنية السيرة الشعبية هي : الفاعل والفعل والزمان والمكان ، وأن هذه العناصر هي ذاتها العناصر المكونة لبنية الملحمة ، غير إنها تشتغل فيها باتجاه الشمولية والتوسع ، وإنها هي ذاتها العناصر المكونة لبنية الدراما إذ تشتغل فيها باتجاه الخصوصية والتركيز[٧٦]، كما يوضح الناقد نفسه في موضع آخر بأن تلك العناصر تشتغل في السير الشعبية على مستويين ، إذ آن الفعل فيها يمكن أن يشتمل على أحداث السيرة من جهة ، كما أنه يشتمل على فعل السرد الذي يسرد به النص تلك الأحداث . وأن الفاعل يعني شخصيات السيرة من جهة ويعني الراوي من جهة أخرى ، وكذا الحال بالنسبة لعنصري الزمان والمكان فهما يخصان زمان ومكان الأحداث من جهة ، كما أنهما يخصان – في الوقت عينه – الزمان والمكان اللذين تروى فيهما أحداث السيرة على جمهور المتلقين من جهة أخرى[٧٧] . ومن خلال التعرف على مفهوم السيرة الشعبية وتحديد تعريف لها تتضح لنا إمكانية اشتمالها على العديد من الملامح الدرامية التي تؤكد الآراء السابقة ، إذ يرد في تعريف السيرة الشعبية ؛ على إنها (نوع أدبي قصصي طويل ، من أنواع القص في الأدب الشعبي العربي ، وفيه يتابع القاص مراحل حياة البطل القصصي الرئيس ، الذي تنسب إليه السيرة عادة ، ويعرض القاص وقائع أشتباك هذا البطل مع الأبطال الآخرين المناوئين وتلاقيه مع الموالين ، كما يبين تدخلها مع المواقف المصيرية في حياة قومه وحروبه مع الآخرين ، ويتم سرد السيرة الشعبية نثراً يتخلله الشعر في المواقف المتوترة قصصياً وإن كانت

---

[٧٣] قدم الفنان المغربي الطيب الصديقي مسرحية ممدة عن مقامات الهمداني في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية عام ١٩٧٢ وأعاد تقديمها في مهرجان اڤينون المسرحي في فرنسا عام ١٩٧٣ ، كما إن المقامات كانت مصدرا مهما ورئيسيا لنص مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) للمؤلف العراقي (قاسم محمد) التي قدمتها فرقة المسرح الفني الحديث في سبعينات القرن الماضي وحازت على أعجاب منقطع النظير ، وفي النص استعاد المؤلف أيضا من (بخلاء الجاحظ) وحكايات (أشعب)الصادر للمسرحية نفسها .

[٧٤] ينظر : ملحمة سيف بن ذي يزن البطولية ، فيلشتينسكي ، ترجمة : أديب دافع ، مجلة (بحوث سوفيتية في الأدب العربي) العدد ٦٤، موسكو ، دار التقدم ، ١٩٧٨ ، ص١٧٩.

[٧٥] ينظر : أوجه السيرة ، اندريه موروا ، ترجمة : ناجي الحديثي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٨ ، ص ١٧-١٨.

[٧٦] ينظر : السردية ، ميك مال ، ترجمة : د. سعيد بنكراد ، الرباط : دار توبقال للنشر ، ٢٠٠٤ ، ص ١١-١٥.

[٧٧] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٠-٢٥.

هناك روايات شعرية كاملة لبعض السير الشعبية))[٧٨]، وتتعدد السير الشعبية في التراث العربي ، إلا أن هناك إجماعاً بين الدارسين على أن أبرز السير الشعبية التي مازالت راسخة في الذاكرة الشعبية وتجري رواياتها أحياناً في المجالس الشعبية، وفي السهرات الرمضانية على وجه الخصوص هي :ـ ١. السيرة الهلالية (تغريبة) بني هلال . ٢. سيدة الزير سالم . ٣. سيرة عنترة بن شداد . ٤. سيرة سيف بن ذي يزن . ٥. سيرة الظاهر بيبرس . ٦. سيرة الأمير ذات الهمة . ٧. سيرة الأمير حمزة البهلوان[٧٩] ، وتشترك جميع نصوص تلك السير بوجود مظاهر درامية متعددة ؛ فضلاً عن أن رواية تلك السير على جمهور المتلقين يحظى هو الأخر بملامح تجسيدية مسرحية ، فمن خلال أستعراض أهم العناصر المكونة لبنية السيرة الشعبية ، يمكن أن تضح للبحث أهم المظاهر الدرامية التي تشتمل عليها، وأهم تلك العناصر ما يلي:

١-٦-١ الفكرة:

تتميز السيرة الشعبية بوجود فكرة واحدة؛ وعلى الرغم مما تحويه من تشعبات أو تفرعات لكنها تبقى هي التي تتمتع بسمة الهيمنة الأساسية التي تقوم بتوجيه كل العناصر الأساسية والفرعية الأخرى في النص . وتعمل على أن تكون مركز جذب أو استقطاب لها ، كما إنها تمثل جوهر محتوى النص ، فالسيرة الشعبية تتفق ((جميعها في إنها تقدم لنا وظيفتها المركزية (...) في بداية الحكي ، وكأن براوية السيرة يدرك جيداً طبيعة عمله ، لذلك فهو يبين منذ البداية لماذا يحكي من خلال تقديمه (بؤرة حكائية) بوضوح وجلاء ، وقد تنسى في غمرة الأحداث وتراكمها الهدف من الحكي ، لكنه يظل وارداً ومحدداً ، لذلك (يفضل) الإمساك بهذه الوظيفة أو (البؤرة) وتسجيلها ، في البداية لتكون الإطار المعقول للتحليل والبحث))[٨٠]. ولو استعرض ــ البحث ــ نماذج شهيرة من السير الشعبية لوجد أهمية الفكرة باعتبارها الجوهر الأساسي الذي تقوم عليه السيرة ، ولتأكد قيمة الوظيفة المركزية التي تقوم بها الفكرة في إيصال الأهداف الأساسية لكل سيرة على حدة ، فضلاً عن اتضاح قيمة العبر والدروس الأخلاقية التي يمكن أن تستشف من تلك السير ، لأن الفكرة الأساسية في السير تعمل عمل الفكرة الفلسفية للمسرحية . في سيرة (الزير سالم)*** التي تعد من أقدم السير من حيث حدثها التاريخي ــ نجدها تبدأ بحدث نجاح الأمير (كليب) في اقتحام قصر الملك (التبع حسان) والقبض على ذلك الملك والعزم على قتله ، غير أن الملك المقبوض عليه ، يطلب من الأمير (كليب) أن يمهله فترة من الزمن يخبره عن أحوال الزمان الآتي ((أمهلني ساعة من الزمان حتى أفيدك عن جميع الأمور والأحوال التي تحدث إلى آخر الأجيال))[٨١]. ويلحظ البحث أن حكاية هذه السيرة تبنى على شاكلة مقاربة للبناء المتداخل الذي تبنى به (مسرحية القناع أو ما تطلق عليه تسمية ((المسرحية داخل مسرحية))) وهو الأسلوب الذي اشتهر به الكاتب الإيطالي بيراندللو[٨٢]. تستهوي الفكرة الأمير (كليب) ويبدأ الأستماع لغزيمه فيلقي (التبع حسان) قصيدة طويلة تزيد على السبعين بيتاً يذكر فيها ــ في البداية ــ أخبار الأنبياء : موسى وداود وعيسى (ع) والنبي المنتظر محمد (ص) ــ باعتبار أن أحداث السيرة تجري قبل ولادة النبي محمد (ص) ــ ويشير فيها إلى أن (كليباً) سيقتل (التبع

---

[٧٨] السيرة الشعبية : ملاحمها وبنيتها ، احمد سعد الدين (مجلة التراث العربي) ، العدد ٤٩ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، أكتوبر ، ١٩٩٤ ، ص ٢٦-٢٧

[٧٩] ينظر : وقال الراوي ، سعيد يقطين ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٧٧ ، ص ١٩-٢٠.

[٨٠] وقال الراوي – سعيد يقطين- مصدر سابق : ص ٤٠

*** خشية الإعادة والتكرار ونظرا للتشابه الكبير بين (السير الشعبية)وعناصرها المكونة لها – فقد آثر الباحث تحليل العناصر المشتركة بينها مجتمعة دون عزل نص عن آخر كما فعل في المباحث السابقة.

[٨١] سيرة الزير سالم ، بيروت دار الكتب العلمية ، دت ، ص٥

[٨٢] ينظر : مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مولف) لويجي بيرندايللو ، ترجمة وتصدير : محمد إسماعيل محمد ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٧ ، ص ٤٣-١٧٤.

حسان) لا محاله إلا أن (كليباً) سيقتل على يد (جساس) ثم يظهر بعد ذلك (الزير سالم) وأبن أخيه (الجرو) ـــ ليتمكن الأخير من قتل خاله (جساس) ، وفي النهاية يقتل (الزير) ، ويظهر في السيرة المذكورة إشارات إلى السير الأخرى مثل (سيف بن ذي يزن) و (عنتر بن شداد) و (بني هلال) . فسيرة (الزير سالم) تقدم تنبؤات عن كل أحوال العرب القادمة فضلاً عن إشارتها إلى كل السير الشعبية التي أعقبتها ، ففكرة (الزير سالم) يمكن عدّها إطاراً لأفكار السير الشعبية التي تعقبها ، ومقدمة لها[٨٣]، أما سيرة (سيف بن ذي يزن) فإنها تبدأ بتباهي الملك بقوته وكثرة جنوده وما أنجزه من فتوحات وصلت إلى مدينة (بعلبك) شمالاً ، وهو يفكر ـــ جدياً ـــ بغزو جارته على الساحل الغربي (الحبشة) وذلك لكونها أقرب البلدان إلى بلاده (اليمن) ، لذا فإنه يدعو وزيره الحكيم ومستشاره الأمين المدعو (يثرب) لكي يشير عليه ويضرب له تخت الرمل ((سيف بن ذي يزن : لابد أن أسطو على جميع الخلق حتى لا يبقى لي مقام ولا مخاصم ، عن قريب تصير الحبشة لي ، وتحت حكمي ، فماذا تقول ؟![٨٤])) . وبعد أن يضرب الوزير (يثرب) التخت ، يتبين له أن النبي نوح (ع) في قديم الأزل قد دعا على أولاد أبنه (حام) ولعنهم ، فقد دعا ربه على أن يكونوا تحت رحمة وسيطرة أولاد أبنه (سام) ، بعد أن يمسخهم ويسود وجوههم ، لأن أباهم (حام) لم يتورع من التطلع على عورة أبيه عندما هبت ريحاً فكشفت عورة أبيه ، بل أنه ضحك على ذلك وسخر منه ، في حين سارع أبنه (سام) إلى تغطية أبيه غاضباً في الوقت نفسه على أخيه (حام) ، لذلك فإن كتب الملاحم والملل تدل على أن دعوى النبي نوح (ع) ماضية في التحقيق فهي دعوة مستجابة ((فيكون جميع الحبشة والسودان غلماناً وخداماً لأولاد سام بن نوح .. وأني وجدت في الكتب القديمة والملاحم ، أنه لابد لملك من ملوك التبابعة، أن يكون على يده انفاذ دعوة نوح (ع) ، وربما أن يكون أنت))[٨٥] ، وهكذا فإن جوهر فكرة هذه السيرة هي : انفاذ دعوى النبي نوح (ع) ، والهدف الأساسي لها الاستيلاء على بلاد الحبشة وإخضاعها لملوك اليمن . أما سيرة (عنترة بن شداد) فإنها تبدأ باستعراض أنساب العرب والتركيز على أولاد (نزار) الأربعة التي تدور بينهم حروب عنيفة فتقع عليهم لعنة الله ، لأنهم كانوا من عبدة الأصنام والأوثان ، ولا يخافون الله ويخشونه ((ولما أراد الله سبحانه وتعالى هلاك أهل تجبرهم وتكبرهم ، أذلهم الله وقهرهم بأقل الأشياء عنده وأحقرهم لديه ، وكان ذلك على الله يسير ، فسلط عليهم العبد الموصوف بأنه حية الوادي الذكي الفؤاد ... عنترة بن شداد ، الذي كان في زمانه شرارة خرجت من زناد ، فقمع الله به الجبابرة في زمن الجاهلية ، قبل ظهور سيدنا محمد خير البرية))[٨٦] ، لذا يبدو أن الفكرة الأساسية التي تدور حولها السيرة هي إذلال الكفار وإهلاكهم وتسليط واحد من أقل أبنائهم قيمة اجتماعية للقضاء عليهم والتمهيد لظهور الرسالة المحمدية الطاهرة ، ويتم تأكيد هذه الفكرة في أكثر من موضع . وأبرز تلك المواضع ما ورد في المجلد الثاني من السيرة نفسها إذ يرد ما نصه ((وقد ذكرت الرواة والأخبار**** أنه كان خلقه الله الملك الجبار وجعله نقمة على جبابرة العرب ، حتى مهد الأرض قدام النبي المنتجب : سيد العجم والعرب (ص) لأنه كان في زمان الفترة وأوان المشيئة ، فدمر الأفيال وأهلك الأبطال ... حتى طلعت في أثره الشمس المضيئة شمس سيدنا محمد خير البرية (ص)))[٨٧] . ولا تختلف فكرة سيرة (بني هلال) عن سابقتها ، فهي الأخرى ترتبط بدعوى لشخصية مؤمنة وتشتغل السيرة على أنفاذ تلك الدعوة فبعد أن تفتح السيرة بالتعريف

---

[٨٣] ينظر : سيرة الزير سالم ، مصدر سابق : ص ١٦-٣٤.

[٨٤] سيف فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن ، المجلد الأول ، القاهرة : مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني ، د.ت ، ص١٤.

[٨٥] المصدر السابق نفسه ، ص ١٥.

[٨٦] سيرة عنترة بن شداد ، بيروت : المكتبة العلمية الحديثة ، المجلد الأول : د.ت ، ص ٤-٥.

**** المقصود عنترة بن شداد – الباحث

[٨٧] المصدر السابق نفسه – المجلد الثاني – ص ٩٢.

بنسب (بني هلال) تشير السيرة إلى أن (هلالاً) هذا زار مكة في زمن الرسول محمد (ص) بصحبة أربعمائة فارس من شجعان بني هلال وتشرف بمقابلة النبي (ص) فأمره رسول الله (ص) أن ينزل في وادي العباس بن عبد المطلب ، وتصادف أن النبي (ص) حينها كان مشغولاً بحرب إحدى القبائل في الجزيرة فأزره بنو هلال وشجعانهم وعاونوه في حربه[٨٨] ((وكانت فاطمة الزهراء (ع) راكبة في هودجها ، فلما رأت الحرب زجرت جملها لتخرج عن مشاهدة القتال ، فشرد بها في البراري والفلوات ولما رجعت دعت على من كان السبب ، بالبلاء والشتات فقال لها والدها (ص) : أدعي لهم بالانتصار ، فإنهم بنو هلال الأخيار ، وهم لنا في جملة الأحباب والأنصار فدعت لهم ، فنفذت فيهم دعوتها بالتشتيت والنصر معاً))[٨٩] . وهكذا فإن فكرة هذه السيرة تتلخص بالتركيز على أنفاذ دعوى السيدة فاطمة الزهراء (ع) في بني هلال وتحقيق إنفاذها هدفي الدعاء التشتيت والنصر وهو ما يحدث في السيرة فعلاً . ومن خلال استعراض أفكار السير الشعبية التي ورد ذكرها آنفاً ــ و بالرغم من كثرة الأحداث والشخصيات والأجيال التي يمكن أن تتعاقب في السيرة الواحدة ، وكثرة الصراعات التي تدور فيها ــ فإن الفكرة تبقى فكرة واحدة ، ربما تغيب عن البال في مواضع عدة؛ غير أن بنية المواقف الدرامية ــ التي تتطور على مبدأ التراكم وليس التطور الخطي المتصل المتصاعد ــ تصل في كل الأحوال على تأكيد الفكرة المركزية التي بنيت عليها السير جميعها .

١-٦-٢ الفعل في السيرة الشعبية :

أن من السمات البارزة التي تلفت الانتباه عند تحليل هذا النوع من النصوص هو اشتمالها على عدد ضخم من الأحداث المتتابعة والتي تأتي على مستويات متعددة ، منها أحداث تأتي على مستوى واقعي وأخرى تأتي على مستوى تعبيري ــ وهو ما يمكن ملاحظته من ورود الكثير من الأحلام والكوابيس والتنبؤات التي تمر على الشخصيات ــ ، ومنها يأتي على مستوى رمزي وهو ما يلاحظ من كثرة وجود الأجواء السحرية واشتراك شخصيات الجن والشياطين والملائكة الصالحين في صنع الأحداث وتقرير المصائر . وتشكل الأحلام ــ على وجه الخصوص ــ دوراً مهماً في بنية أفعال السيرة وتطورها إذ تشكل أحياناً ((وظيفة مركزية في السيرة بكاملها ، إذ تغدو كل الأفعال اللاحقة مساهمة بشكل أو بآخر في تأويل ذلك الحلم وتحقيقه .. إنها ترتبط به ، و (تعمل) في اتجاه تحقيقه))[٩٠] . وعلى العموم فإن الأفعال الدرامية في هذه السير تتشكل على هيئة فعل مركزي واحد يضم أحداثاً فرعية كثيرة جداً ، لكن الفعل الرئيس الذي تتجمع عنده خطوط الأحداث على مبدأ التراكم يشكل نواة السيرة المركزية وهو الذي يحتفظ بجوهر موضوع السيرة ، في حين تعمل الأحداث والأفعال المتفرعة عنه أو المتولدة منه وظيفة تحقيق أجزاء موضوع السيرة بأكملها[٩١].إن بنية الفعل في نصوص السيرة الشعبية تأتي مقاربة في كثير من ملامحها لبنية الفعل الدرامي ، ذلك لأنها تتكون من مراحل ثلاث أساسية هي :ــ

أ. الأوان :

وهو موضع في السيرة يتضمن نقطة بداية الفعل ويمثل أوان ظهور بطل السيرة وانطلاقه لإنفاذ النبوءة أو الدعاء الذي تبدأ به فكرة السيرة وتعني في الوقت نفسه نقطة انطلاق فعل السيرة أو بداية تنفيذ الفكرة[٩٢] . ونقطة انطلاق الفعل هذه تقترن ــ في الغالب ــ بحدوث تطاول على المحرمات ــ كالمبادئ أو التقاليد أو الأعراف ــ وهذا ما يجعل السيرة تكتسب ((معنى تعليمياً وذلك بمثابة إيضاح تصور لمعايير السلوك المحددة والملزمة

---

[٨٨] ينظر : سيرة بني هلال الكبرى ، القاهرة : مطبعة عبد الحميد احمد الخفي ، ط١ ، ١٩٤٨ ، ص ٢-١١.

[٨٩] المصدر نفسه ، ص ١٢.

[٩٠] وقال الراوي ، سعيد يقطين ، مصدر سابق ، ص ٣٥.

[٩١] ينظر : خطاب الرحلة العربي ومكوناته البنيوية ، سعيد بنكراد ، مجلة (علامات) ، العدد الأول ، مكناس ، منشورات دار علامات ، ١٩٩٤ ، ص ٣٥.

[٩٢] ينظر : قال الراوي ، سعيد يقطين ، مصدر سابق ، ص ٣٧

للمجتمع))[٩٣] ، أن الفعل المركزي في السيرة يصور غالباً ــ التجارب والمعاناة التي يمر بها البطل ، أما نتيجة لتعقب منافسيه له، أو نتيجة العقبات والظروف التي يواجهها في أثناء التنفيذ مما يجعل المهام التي يقوم بها صعبة جداً ، ويجعل التحديات فيها مصيرية، أو من خلال محاولات صده عن تحقيق المهام والواجبات التي وعد نفسه والآخرين بالقيام بها[٩٤]. ولكن بالرغم من هذه العوائق والصعوبات فإنه يمضي نحو النهاية ، إذ تتراكم خلال تلك المواجهات ((مختلف العناصر التي تمكن البطل من التوفر على مستلزمات تحقيق الدعوى))[٩٥] . ذلك لأن تلك العوائق تعمل بمثابة الحافز لاستثارة البطل واستفزازه ليفصح عن كامل طاقته وقواه ويقابل مرحلة (الأوان) في الدراما، ما ندعوه بالوضعية الاستهلالية والتي تتوافر على نقطة انطلاق الفعل .

ب . القرار :

وتبدأ هذه المرحلة بقرار البطل للتصدي ومواجهة العوائق كافة التي تقف أمام تحقيق ما ندب نفسه لتحقيقه ، وتدعى هذه النقطة (القرار) ، ويقابلها في الدراما نقطة المواجهة الأولى أو نقطة الاصطدام الأولى أو ما تدعى أحياناً بنقطة (إشعال الفتيل)[٩٦].

ج. النفاذ :

وهي المرحلة التي تتضمن أنجاز البطل لمهمته التي ندب نفسه لإتمامها : كما تشتمل على المواجهات والتحديات التي يواجهها البطل كافة من أجل تحقيق هدفه والتي تنتهي ــ غالباً ــ بوفاة البطل أو مقتله[٩٧]. ويقابلها في الدراما مراحل التصعيد والتعقيد وظهور الصراعات والأزمات والذروة انتهاءاً بالحل والنهاية[٩٨]. أن بنية الفعل في السيرة الشعبية تأخذ منحى شمولياً في أحداث متشعبة مما يجعله كلي الأهداف ، وهذا ما يقربه من الفعل في المسرحية الملحمية[٩٩]، ومصداقية ذلك: تتضح من استعراض سريع للأفعال المركزية في أشهر السير الشعبية ، ففي التمهيد المطول الذي تبدأ به سيرة (الزير سالم) نجد قصيدة مطولة تلي حدثاً عنيفاً يتمثل في احتلال قصر (التبع حسان) وما صاحب ذلك من ظروف وملابسات ــ تذكر حيويتها وحركتها، بأستهلالات أفلام المغامرات الأمريكية الحديثة ــ إذ تمهد تلك الظروف الملابسات لفعل السيرة المركزي ، وهو تمهيد يأتي عاصفاً عنيفاً . ثم يعقب ذلك وضعية أساسية تمثل أنفاقاً بين طرفين هما (كليب المهاجم من جهة ــ والتبع حسان ــ الأسير من جهة ثانية) يكون شرطها الأساسي إمهال الملك (التبع حسان) من القتل ريثما يلقي نبوءاته على الأمير (كليب)؛ تلك النبوءات التي تولد تساؤلات وردود فعل كثيرة لـ (كليب) واتباعه ، لذا فإن التمهيد يأخذ مساحة كبيرة من السيرة ، إذ يستغرق لوحده ما يقارب الخمسين صفحة[١٠٠] ، وهذا ما يذكر بالتمهيدات الطويلة لنصوص المسرحيات الرومانسية عموماً . وهو ما يتكرر حصوله في سيرة (سيف بن ذي يزن) وسيرة (عنترة بن شداد) اللتين يتعرض تمهيدهما إلى أنساب العرب وقصصهم الأولى ونشأتهم ونشأة قبائلهم ، وتوزعها في الأمصار ، وما حصل لها من فتن وأحداث ، قبل أن يبدأ انطلاق الفعل فيها[١٠١] .

---

[٩٣] نظرية الأدب ، ايلسبورغ وزملاؤه ، مصدر سابق ، ص ١١٤

[٩٤] ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٥-١٢٦.

[٩٥] ينظر : قال الراوي ، سعيد يقطين ، مصدر سابق ، ص ٣٧

[٩٦] ينظر : قال الراوي ، سعيد يقطين ، مصدر سابق ، ص ٣٧ ، كما ينظر : صناعة المسرحية ستيوارت كريفش ، ترجمة : د. عبد الله معتصم الدباغ ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام – دار المأمون ، ١٩٨٦ ، ص ٣٢.

[٩٧] ينظر : قال الراوي ، سعيد يقطين ، مصدر سابق ، ص ٣٧

[٩٨] ينظر : الحبكة في المسرحية العربية الحديثة ، مجيد حميد الجبوري ، رسالة دكتوراه ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، ١٩٩٧ ، ص ١١٤-١١٥

[٩٩] ينظر : الرواية التاريخية ، جورج لوكاش ، ترجمة : صالح جواد عبد الكاظم ، سلسلة الكتب المترجمة – ١٤٩ ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٤-١٤٨.

[١٠٠] ينظر : سيرة (الزير سالم) ، مصدر سابق ، ص ٦-٥٤

[١٠١] ينظر : سيف فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن ، مصدر سابق ، ص ٢-٤٣ ، وسيرة عنترة بن شداد ، مصدر سابق ، ص ٤-٤٥ ، وسيرة بني هلال الكبرى ، مصدر سابق ، ص ٢-٣٣.

١-٦-٣ الأزمنة والأمكنة في السيرة الشعبية :

الأزمنة في السير الشعبية هي أزمنة مفتوحة وغير محدودة ؛ إذ تبدأ أحياناً مع بدء نشوء الخليقة ولا تنتهي بانتهاء نهاية أبطالها الأساسيين ؛بل إنها تتنبأ بأبطال آخرين يظهرون في سيرة شعبية أخرى ، وهذا ما يقال أيضاً عن الأمكنة التي تتنوع بين أمكنة واقعية وأخرى خيالية منها أماكن معروفة وأخرى مجهولة، والقصد من ذلك؛ هو جعل السيرة تأخذ أتساعاً أفقياً ومساحة عريضة لتشمل البلاد وكلها والأماكن كلها ، في سعي لإعطاء السيرة أهمية استثنائية تمكنها من الخلود في كل الأزمنة والأماكن[١٠٢] .

١-٦-٤ الشخصية في السيرة الشعبية :

إن اتساع وحدة الزمن وتعدد الأمكنة ، تستوجب حشد الأعداد الكبيرة من الشخصيات ذات الأهواء والرغبات والإرادات المختلفة ، لذلك تحتشد في كل سيرة شعبية؛ العشرات من الشخصيات التي يبرز منها ما يبقى متواصلاً خلال السيرة بأكملها، وهذا ما يتعلق بالشخصيات الرئيسة ، وبخاصة بطل السيرة وأحد أصحابه المقربين ، مثال ذلك (عنترة وأخوه شيبوب) في سيرة عنترة ، (الزير سالم وأخوه الأكبر ربيعة) في سيرة الزير سالم ، وهناك شخصيات تظهر لفترة من الزمن ثم تنتهي بانتهاء الوظيفة التي أعدت لها ، ولربما تظهر ثانية وتختفي أيضاً ، كما أن هناك شخصيات تظهر لمرة واحدة وتختفي بالمرة ، ذلك لأن وظيفتها تكون محددة ، وعلى العموم فإن الشخصيات تتنوع من شخصيات آدمية وأخرى من شخصيات الجن ، أو شخصيات الحيوان ، أو المخلوقات الغريبة التي لا تظهر إلا في أجواء خيالية تخص تلك السير فقط[١٠٣] ، وعلى العموم فإن السير الشعبية تقدم لكل شخصية ما تستحقها من سمات مظهرية وسلوكية ونفسية تنسجم مع طبيعتها مرفقة ببعض السمات التي توقع تلك الشخصيات بالعشاكل أو الموجهات وهو ما يذكر بالعيب التي تعاني منه الشخصيات المأساوية ، وهو ليس عيباً أخلاقياً ينقص من القيمة السامية للشخصية، بل أنه عيب سلوكي بسيط يؤدي إلى وقوع الشخصية بالمأساة وهو ما يعرف بـ (العيب التراجيدي)

٢- المظاهر الدرامية التجسيدية في التراث العربي :-

استكمالاً للمبحث السابق وما ورد فيه من مظاهر درامية ؛ حدد ـ البحث ـ بروزها في النص التراثي العربي، فإن هناك مظاهر درامية أخرى تبرز في بعض الطقوس والعادات والنشاطات الاجتماعية والإنسانية عند العرب كان لها حظ من الملامح الدرامية ، ولأن هذه المظاهر التي سترد في هذا المبحث ؛ لا علاقة لها (بالنص) وهو الموضوع الأساسي الذي يدور عليه البحث؛ فإن البحث سيشير إلى تلك المظاهر التجسيدية إشارات سريعة ، ويركز على بعضها التي يرى إنها تتصل بموضوع البحث صلة غير مباشرة لكنها تضيء بعضاً من جوانبه.

من الحقائق المعروفة والمسلم بها لدى الباحثين أن نشأة المسرح الأولى في جميع الأمم والشعوب كان مصدرها الأول الطقوس والشعائر ، فالمظاهر التجسيدية التي رافقت تلك الطقوس والشعائر في الحضارات القديمة (البابلية ، والفرعونية ، والإغريقية ، والهندية) كانت تعد مصدراً لنشوء المسارح ـ فيما بعد ـ، ومع أن بعضها لم يتطور ولم يتخل عن سمته الطقسية ، غير إنها ـ جميعاً ـ يمكن أن تؤشر وجود ما يفيد مقاربتها للظاهرة الدرامية بشكل عام ، وللظاهرة المسرحية ـ على وجه الخصوص ـ ففي تراثنا العربي ، ومنذ عصور ما قبل الإسلام؛ عرف العرب نشاطات وطقوس وشعائر كانت قريبة الصلة في المظاهر التجسيدية للعرض المسرحي ، ومنها طقوس عبادة الأصنام ، ومواسم الأسواق، وظهور المنشدين والحكائين والسمار والمضحكين والمقلدين وغيرهم ، وهم يعرضون نشاطاتهم في الأسواق العامة والمنتديات الخاصة والمساجد، وفي قصور الحكام والأمراء وغيرها من الأماكن . وقد حاول البحث الإشارة

---

[١٠٢] تراجع : سيرة سيف بن ذي يزن ، سيرة الزير سالم ، عنترة بن شداد ، سيرة بني هلال الكبرى وغيرها

[١٠٣] تراجع : سيرة سيف بن ذي يزن ، سيرة الزير سالم ، عنترة بن شداد ، سيرة بني هلال الكبرى وغيرها

إلى أبراز تلك المظاهر ذات الصلة بالظاهرة التجسيدية في المسرح وعلى النحو الآتي :ـ

٢-١ الطقوس والعبادات :ـ

إن الطقوس المرافقة لعبادة الأصنام والأوثان عند العرب في عصور ما قبل الإسلام؛ لم تكن تختلف كثيراً عن تلك الطقوس التي كانت تقام عند الإغريق القدماء أو الفراعنة القدماء ، فمناسك الحج في عصر ما قبل الإسلام؛ كانت تمثل أهم صورة من صور العبادة ، التي تمثل صورة درامية لسيرة إبراهيم الخليل ، وسيرة زوجته هاجر وأبنهما إسماعيل ، ويشارك الحجيج في هذه الطقوس ، فيكونون مؤدون ومشاهدون في الوقت نفسه ((أما السعي بين الصفا والمرة فكان تخليداً لذكرى هاجر أم إسماعيل ، إذ كانت تتردد بينهما باحثة عن الماء لتروي به عطشها وعطش أبنها ، وهو دور درامي أيضاً يقوم به الرجال والنساء جميعاً ،

وهذه الظاهرة الدرامية كانت خاصة بالعرب ـ منذ الجاهلية ـ ولم يعرف لها مثيل في البلاد التي عرفت الدراما بمعناها الآن))[١٠٤] . ويؤكد هذا الرأي ما ذهب إليه د. محمد حسين الأعرجي بقوله إن العرب في الجاهلية عرفوا طقساً شعائرياً يمكن ((أن يعد نشاطاً تمثيلياً هو شعيرة الحج ، إذ يسعون بين الصفا والمروة وهذا السعي ذو أصل تمثيلي))[١٠٥] ، إن كل ما تقدم يؤكد بأن العرب ـ في الجاهلية ـ عرفوا طقوساً تعبدية يمكن للبحث ، أن يجد فيها ألواناً من المظاهر الدرامية ، وقد أمتدت بعض شعائر تلك الطقوس حتى للعصور الإسلامية ، بعد أن ابعد عنها ـ الإسلام ـ كل ما له علاقة بالشرك والإلحاد ووظف قسماً منها لخدمة فرائض الإسلام ومنها شعائر الحج ، وشعائر أخرى أمتدت حتى يومنا هذا ، تمثلت في شعائر ((إماتة الجسد وقهره ، ثم شعائر التطهير ، ثم شعائر البعث والإخصاب ، وأخيراً شعائر البهجة وما يتصل بها من مآدب وحفلات))[١٠٦]

٢-٢ الأسواق والمواسم :ـ

لم تكن الأسواق ومواسمها التي يستغرق بعضها أياماً، وأخرى أسابيع ذات طبيعة تجارية فقط بل كانت ذات طبيعة أدبية وإبداعية ، يلقى فيها الشعراء قصائدهم ويروى فيها الرواة ملاحمهم وقصصهم وروايتهم التي كانت تتضمن ملامح درامية تجسيدية ((توشك أحياناً أن تكون حواراً تمثيلياً لا ينقصه غير التمثيل وخشبة المسرح المعروفة ، ومع ذلك فعنصر الدراما متوفر إلى حد بعيد ، فالشاعر هنا ممثل يلقي بقصيدته أمام جمهور من المشاهدين وقد يحدث رد من شاعر آخر ، أو حوار من مشاهد يجعل الأفكار تتصارع فيما يشبه الحوار الدرامي))[١٠٧] ، وإلى جانب الشاعر كان هناك القصاص والمحاكون والمنشدون الذين يقلدون بأصواتهم الشخصيات التي تدور القصص حولها ، كل هذه النشاطات كانت تعرض على جمهور عام يرتاد مواسم الأسواق العربية التي كانت سائدة آنذاك وأهم الأسواق التي كانت ترافقها مواسم أدبية قبل الإسلام ثلاثة أسواق شهيرة هي : ((سوق ذي المجاز ويستغرق ثلاثة أيام ، وسوق مجنة ويستغرق أسبوعاً ، وسوق عكاظ ويستغرق شهراً ، وذلك غير موسم الحج الذي يستغرق عشرين يوماً))[١٠٨] .

٢-٣ القصاص أو المحاكون :ـ

لقد عرف الأدب العربي فن القصاص : إذ كان القاص يجلس وحوله مستمعون ومحاورون يتجاوبون معه ، ويتبادلون الحوار معه ، أما هو ـ القاص ـ فأنه ممثل

---

[١٠٤] لماذا لم يعرف العرب المسرح ، علي احمد باكثير ، مجلة (المجلة) ، العدد ١١١، القاهرة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دت ، ص ٣٠

[١٠٥] فن التمثيل عند العرب ، د. محمد حسين الاعرجي ، دت ، ص١٠

[١٠٦] صور من التمثيل في الحضارة العربية ، د. محمد يوسف نجم ، مجلة (آفاق عربية) ، العدد ٣ ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٧ ، ص ٥٩.

[١٠٧] العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص١٢.

[١٠٨] تاريخ الاسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ، حسن ابراهيم ، ج١، القاهرة : دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٥٣، ص ٧١-٧٢.

فرد يؤدي القصة بلسانه وتعبيرات وجهه ، وهو يمثل القصة بأبطالها، وبمعنى آخر يمثل وحده ؛ كل الأدوار ، ويتقمص في كل دور شخصية ، فيعطيها ملامحها؛ بالصوت والتعبير والحركة ، وتتغير ملامحه بتغير المواقف ،((أما المسرح فكان هو ذلك الشكل البدائي ، رواق المسجد ، وعتبة الدار أو سوق البلدة وأما المشاهدون فهم الجمهور الذي يتجمع أمامه أو حوله))[١٠٩] ، لقد كان القصاص أو المحاكون من الشخصيات المهمة والمعروفة في التراث العربي ، وهم لا يقلون أهمية عن الشعراء ، فإذا كان الشاعر لسان القبيلة ، فقد كان القاص أو المحاكي هو لسان التجمعات الاجتماعية ، ولسان المدينة ، إذ كثر هؤلاء وبرز دورهم مع استقرار المجتمعات العربية وبخاصة بعد ظهور الإسلام ، لأن هؤلاء كان من مهامهم نقل الحديث ومتطلبات الحياة الإسلامية وتوثيق علاقات مركز الدعوة الإسلامية وعاصمتها المدينة المنورة؛ بالمدن والحواضر والقبائل التي آمنت بدين الجديد ، فلقد شاعت ((في بلاد الشام أيام عمر بن عبد العزيز مجالس كلامية وكذا في مسجد البصرة ، مجالس للقص التاريخي ، وكانت تأتلف بمسجد الكوفة المجالس حول أبي مخنف يحيى بن لوط لسماع مصارع آل بيت الحسين (ع)))[١١٠] . ولم يكن هؤلاء القصاصون يكتفون برواية الأحداث ، بل أنهم كانوا يجيدون المحاكاة والتقليد ؛ حتى أن تسميه القاص كانت تقترن بـ (المحاكي) لأنه كان يمتلك ((حركات وحكايات مؤثرة ، كانت الإشارات وحركة الجسم تتخللها وترتبط فيها بالكلمات ، وتمتزج في لقطات مسلية من تقليد الشخصيات وهي تتكلم وتعمل وكانت الفقرات تصل إلى حد التمثيل الصامت (البانتومايم)))[١١١] ، وكان أول من روى القصص في العصر الإسلامي هو (تميم الداري) وكان يتخذ مجلساً له في مسجد رسول الله (ص) بالمدينة وذلك في خلافة عثمان بن عفان (رض) ويقال أن (تميم الداري) هذا كان نصرانياً جاء من اليمن وأسلم في السنة التاسعة للهجرة ، وقيل أيضاً أنه روى عن النبي (ص) قصة الجاسوس والدجال[١١٢] ، وقد أصبحت وظيفة (القاص) من الوظائف الرسمية في العصر الأموي ، وكانت قصصهم تكشف عن شخصيات وأحداث وصراعات تأتي بأسلوب رشيق يتضمن حوارات مسترسلة منها ما كان نثراً ومنها ما كان شعراً[١١٣] .

ويورد لنا (جرجي زيدان) في الجزء الرابع من كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) خبراً مفصلاً عن رجل صوفي في بغداد ((كان يخرج يومي الأثنين والخميس من كل أسبوع إلى مكان خارج المدينة ويجتمع حوله الناس فيصعد إلى مرتفع وينادي قائلاً : ((ما فعل النبيون ؟ أليسوا في علّيين ؟ فيقولون نعم ثم يؤتى برجل يجلسه بين يديه، يمثل به أبا بكر ، ويأخذ في إطراء أعماله ، ويأمر به إلى علّيين ، ثم يأتونه بعثمان فيصف أعماله ، ثم بعلي بن أبي طالب فيثني عليه ويأمر به إلى أعلى علّيين ، ثم يؤتى بمعاوية فيندد بأعماله ، ويوقعه في الظلمة ويفعل هكذا في يزيد ، وعد بعضهم هذا العمل من قبيل التمثيل))[١١٤] ، ولا يحتاج من يتأمل هذا الخبر إلا أن يتلمس – دون جهد – وجود مظاهر درامية عديدة فيما يقوم به الرجل:

أ. إنه يدعو الناس للحاق به إلى مكان العرض (تلة خارج بغداد) .

ب. وجود محاكاة لشخصيات متعددة .

ج. وجود ممثلين يؤدون تلك الشخصيات .

---

[١٠٩] العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص١٣

[١١٠] على هامش سيرة ، طه حسين ، ج١ ، القاهرة ، : دار المعارف ، ١٩٥٤ ، ص ٢٧.

[١١١] دراسات في المسرح والسينما ، ، يعقوب لاندو ، ترجمة : احمد المغازي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٤٠ .

[١١٢] ينظر : فجر الاسلام ، احمد امين ، ج١ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، ١٩٦٥ ، ص ٦٦.

[١١٣] ينظر : العلاب في قصصهم ، عباس خضير ، ، مصدر سابق ، ص ٥-٦

[١١٤] تاريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، ج٢، القاهرة : دار الهلال ، ١٩٥٨، ص ١٣٨.

د. وجود مخرج يقود العرض .

هـ. وجود حوار بين الشخصيات .

و. وجود درس أخلاقي تخلص إليه المحاكاة في النهاية .

لذا ليس من الغريب أن يطلق على القصاص تسميه (المحاكين) لأنهم كانوا يحاكون الأحداث التي يرونها ، وقد ورد في لسان العرب بأن المحاكي ((هو الذي يحاكي تصرفات الناس وبخاصة القبيح منها))[١١٥] . ويوضح ابن منظور مصدر كلمة (المحاكي) الذي جاء من (الحكاية) إذ يقول : ((الحكاية كقولك : حكيت فلاناً وحاكيته ، فعلت مثل فعله ، وقلت قوله سواء لم أجاوزه))[١١٦] ، ومن أشهر المحاكين العرب فضلاً عما ذكر :ـ

١. حماد الراوية في العصر الأموي .

٢. الليث بن سعد في العصر الأموي .

٣. رجل يدعي (خرافة) في العصر العباسي .

٤. سهل بن غالب الخزرجي في العصر العباسي .

٥. ابن المغازلي في العصر العباسي .

٦. ابن علوية في العصر العباسي .

٧. عبادة المخنث في العصر العباسي .

٨. الحسين بن شعرة في العصر العباسي .

٩. أبو الورد في العصر العباسي .[١١٧]

فـ (ابن المغازلي) مثلاً ظهر في أواخر القرن الثالث الهجري وتحديداً في زمن الخليفة العباسي (المنتصر) وكان (يقوم بتقليد شخصيات من أجناس وطبقات مختلفة كالإعرابي والزنجي ، ويقدم من حياتهم مشاهد صادقة يعجب بها الحاضرون))[١١٨] . أن شخصا مثل هذا ـ يستطيع النجاح في تقليد شخصيات مختلفة المشارب والطبائع والأهواء لاشك؛ أنه يتوفر على موهبة تمثيل فائقة المستوى وخبرة متمرسة تجعله قادراً على محاكاة طبائع الناس وسلوكياتهم المختلفة ، فقد مثل بين يدي المعتضد ((شخصيات من جنسيات وطبقات مختلفة ... وكان فيها جميعاً يأتي بصورة طبق الأصل من هذه الشخصيات ، أعجب بها الخليفة وأنبهر بها المشاهدين))[١١٩] ، أما الرجل الذي يدعي (خرافة) ، فقد كان يدعي أن الجن أختطفته يوماً ما ومكث عندهم سنيناً ، وبعد أن عاد إلى قومه راح يحكي عليهم مشاهدته فيقدمها لهم على شكل أداء شبيه بالتمثيل، وأطلق على محاكاته تسمية (أحاديث خرافة) ، وقريباً من هذا ما كان يفعله (سهل بن غالب الخزرجي) الذي كان فضلاً عن المحاكاة التي قدمها للناس ، فأنه وضع كتاباً عن حكايات الجن يتضمن مشاهد عن حياتها أهداه إلى الخليفة هارون الرشيد الذي أعجب به ، وعدّه أدباً رفيعاً[١٢٠] ، أما (أبن علوية) فقد كان محاكياً ومغنياً وصاحب ألحان ، كتب ذات يومٍ محاكاة لحيلة قام بها بعض الماجنين للنيل من سمعة قاض متغطرس يقوم بمعاقبة المدنيين بنفسه يدعى (الخلنجي)، وملخص الحيلة: أن بعض المجان وضعوا مادة لاصقة على العمود الذي يستند إليه القاضي (الخلنجي) ظهره في المسجد ـ في أثناء المقاضاة ـ ، وفي اليوم التالي عندما جلس القاضي وحضر المتخاصمون أمامه وأراد أن ينفذ فيهم العقاب ، التصقت عباءته بالعمود وأنتزعت منه فكان ذلك مثار ضحك وسخرية ، لذا عمل (أبن علوية) محاكاة تمثلت بتلك الحيلة، وأعطاها إلى أتباعه من الزفانين والمخنثين ، فقدموها للناس[١٢١] ، ويتبين لنا من خلال هذه المحاكاة توفرها عناصر درامية، منها :

١. إن هناك مؤلفاً ومخرجاً لهذه المحاكاة.

---

[١١٥] لسان العرب ، ابن منظور ، القاهرة : مطبعة بولاق ، د.ت ، مادة حكي .

[١١٦] المصدر نفسه ، مادة حكي .

[١١٧] ينظر : فجر الاسلام ، احمد أمين ، مصدر سابق ، ص ١٦١ ، والعرب في قصصهم ، عباس خضر ، مصدر سابق ، ص ٧-٨ ، والديارات ، علي بن محمد الشبابشتي ، تحقيق : كوركيس عواد ، بغداد ، مطبعة المعارف ، ط٢ ، ١٩٦٦ ، ص ١٨٥ ، وفن التمثيل عند العرب ، د. محمد حسين الاعرجي ، مصدر سابق ، ص ٦٣.

[١١٨] العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص ١٤.

[١١٩] المصدر السابق نفسه ، ٨١.

[١٢٠] ينظر : فجر الاسلام ، احمد امين ، مصدر سابق ، ص ١٦١.

[١٢١] ينظر : الاغاني ، ابو فرج الاصفهاني ، ج١١ ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، د.ت، ص ٣٣٨-٣٣٩

٢. إن هناك إعادة تركيب وإعداد الحدث وقع فعلاً ، وفي هذا ما يسمح للخيال؛ التدخل في إعادة ذلك التركيب.

٣. إن هناك أربع شخصيات قامت بأداء المحاكاة ، في الأقل هي : القاضي المتقاضون ، المحتال الذي وضع المادة اللاصقة .

٤. إن هناك حدثاً تمثل في النيل من شخصية القاضي المتغطرس

٥. أن هناك انقلاباً من حال إلى حال حدث للشخصية الرئيسة (القاضي) ، والانقلاب جاء من حالة التكبر والتغطرس إلى حالة الإذلال والسخرية .

٦. إن هناك عرضاً مشهدياً تم تقديمه أمام الناس؛ قدمه أتباع (ابن علوية) .

وعلى العموم فإن فن المحاكي أورث لنا نموذجاً من نماذج الأداء المسرحي تمثل بـ (الحكواتي) الذي ((كان يقدم قصصه أمام حشود الناس في الأسواق والساحات الواسعة ، أو الميادين العامة ، وكان يستعين في تمثيل أنماطه المختلفة باستعمال منديل وعصا ، فتصحب دقات العصا النمر التي يقلد الوحوش والطير ، كما كان يستعين بزميل أو زميلين يساعدانه في تصوير الشخصيات ، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع ، أو بتقليد حركات معينة حتى بلغوا خمس شخصيات في نهاية العصور الوسطى العربية))[١٢٢] ، لقد كان الحكواتي وما زال له بعض الوجود في المجالس الرمضانية لغاية الآن يروي ويؤدي ويحاكي ــ في الغالب ــ السير الشعبية الشهيرة مثل سيرة (بني هلال) و(الزير سالم) و(عنترة بن شداد) وغيرها ، ويقدم لنا (جوستاف لوبون) في كتابه (حضارة العرب) وصف ليلة رمضانية أحياها في مدينة (يافا) في فلسطين أوائل القرن الماضي ، إذ أتيحت له مشاهدة وسماع أحد الحكواتيين ، الذي كان يقدم سيرة (عنترة بن شداد) ، وقد سجل في كتابه مشاهداته لردود أفعال المتلقين وهم يتأثرون بأداء (الحكواتي) ، فتارة يراهم يضطربون ، وتارة يراهم يهدؤون ، وأخرى يغضبون وتقدح أعينهم شراراً ((فإذا أحيط بالبطل قال السامعون (حفظه الله) ، وإذا اشهر سيفه على أعدائه وأثخن فيهم أمسكوا سيوفهم ، كأنهم يريدون إنجاده ، وإذا ما كاد يذهب فريسة للغدر والخيانة قطبوا وصرخوا قائلين (لعنة الله على الخائنين) وإذا ما قضى عليه أعداؤه ، تأوهوا وقالوا (رحمة الله عليه) ، وإذا ما رجع ظافراً قالوا : (الحمد لله الذي نصره))[١٢٣] .

إن من يستطيع أن يحقق مثل هذه الاستجابات الانفعالية لدى المشاهدين ، لابد أن يكون ممثلاً بارعاً لديه مواهب صوتيه وجسدية وانفعالية عالية المستوى وعالية التأثير في الوقت نفسه . وآخر ما وصل إليه (المحاكي) من صورة أو شكل درامي ،تمثل بـ (مسرح الحلقة) أو (مسرح الحلبة) ، في بلاد المغرب العربي ، إذ يتحلق أو يجتمع الجمهور حول (المحاكي أو الحكواتي) (على شكل حلقة يدور في وسطها التمثيل ، أما الممثلون فإنهم يقومون بأداء أدوار ثابتة يعرفونها مسبقاً ، ويلبسون لها الملابس المناسبة ، ويديرون ظهورهم أو وجوههم للمتفرجين لكي يروا التعبيرات المختلفة ، وقد يصل الأمر أحياناً إلى إشراك المتفرجين زيادة في الاهتمام بالعرض ، وذلك عن طريق توسيع الحلبة أو تضييقها))[١٢٤] . لقد تطور فن (الحكواتي) وأصبح له مسرح خاص في العصر الحديث أطلقت عليه تسمية (مسرح الحكواتي) ، ونشط هذا المسرح في لبنان على يد الفنان (روجيه عساف) الذي قدم الكثير من المسرحيات في هذا الإطار ، كما نظر له في العديد من اللقاءات والكتابات ، كما ظهر في المسرح المغربي ما عرف بـ(مسرح الحلقة) ، وقد أصبح جزءاً من المسرح الاحتفالي الذي كتب له العديد ن البيانات الكاتب المسرحي المعروف (عبد الكريم بورشيد).

---

[١٢٢] العرب والمسرح ، محمد كمال الدين ، مصدر سابق ، ص ١٥.

[١٢٣] حضارة العرب ، جوستاف لوبون ، ترجمة : محمد عادل زعيتر ، القاهرة ، دار احياء الكتب العربية ، ١٩٤٥ ، ص ٤٧٤.

[١٢٤] الكوميديا المرتجلة ، د. علي الراعي ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٨، ص ٩-١٠.

٢-٤ النياحة :

النياحة : هي طقس اجتماعي حزين يقترب مما نـدعوه نمط الميلودراما يقام عند وفاة شخص ما يتضمن النواح والبكاء على الفقيد فضلاً علـى تـوفره علـى عناصـر مشهدية مأساوية ، ((وهذا النمط الجميل على الرغم من مأساته؛ يعد بحق من أرفع أشكال الفن الذي تقوم بأدائه جوقة نائحة مرددة تقودها على الأغلب امـرأة نائحـة ، وتستعرض معددة شمائل الفقيد بصوت يثير في جوانبـه السامع والمشاهد حزناً ويبعث علـى الـشفقة ويـستدر العاطفة والتراحم والخوف والدمعـة بطريقـة نـشيجية ملحوظة وحركات وانفعالات تدخل الحضور في الحالة أو ضمن إطار الفجيعة))[١٢٥] ، ولقد ظهرت النساء النائحات في عصور ما قبل الإسـلام ، واسـتمر وجـودهن فـي العصور الإسلامية ، ومازلنا نرى أمثالهن فـي عـصرنا الحالي ، بل لا يعدم فن (النياحة) مـن وجـود رجـال يقودون المهمة نفسها ويميزون بأصوات رجالية متميزة تحمل شجناً يستطيع تحريك وجدان المتلقين ويظهرون في المواسم والمناسبات الدينية التي ترتبط بالذاكرة الشعبية ومنها الطقوس الحسينية، وطقـوس التعـازي، ويطلـق عليهم ــ باللهجة الدارجة ــ تسمية (الروديد) ومفردها (رادود) ، يقوم (الرادود) بإنشاء القصائد الرثائية حاثاً الحاضرين في مجلس العزاء ؛المشاركة معه ، فيكونـون له بمثابة (جوقة) تشاركه وتردد بعض المقاطع معـه، ويصاحب ذلك حركات تؤلم الجسد تأسفاً وحسرة على من ترثيه تلك القصائد وأبرز تلك الحركات اللطم على الصدور بالأيدي أو علـى الظهـور بالـسلاسل . إن مثـل هـذه المشهدية التراجيدية ليست جديدة ، فقد وجد ما يشابهها لدى المجتمع الإغريقي ؛الذي عـرف مـا يـسمى بـ (الأناشيد الرثائية) أو (الديثرامب) ، ووجود هذا اللون الدرامي الفجائعي والمشهدي من (النياحة) في التـراث العربي ((يدل دلالة قاطعة لا يرتقي إليها الشك أن العرب عرفت فن التمثيل وتفوقت في تشخيصه ضمن الحالة أو الحـدث ، وإن صـح القـول عرفـوا ظـاهرة الممثـل التجسيدي))[١٢٦] . لذلك يعلق (علي عقلة عرسان) في كتابه (الظواهر المسرحية عند العرب) على النائحة التي تقود طقس (النياحة) بقوله : ((إنها تحدث الحزن فـي النفس وتحرض عليه ، وليس ذلك عن صدق أو حـزن وإنما عن تكلف حزن، وإظهارها ذلك ببراعة ، فهو فـن يؤدى بشكل يحدث في الناس أثر الحزن ، ولا يتـأتى إلا من بعد دربة وتحكم بالمشاعر والانفعالات وقـدرة علـى التخيل واستعادة ما يحدث فـي الـنفس أثـراً وإنفعـالاً حقيقيين يؤديان إلى الدخول في الحالة المطلوبة ، وهـذا بحد ذاته من مقومات فن الممثل ، الذي يعيش إنفعـالات ويصور حالات وحيوات ليست بالضرورة حياته))[١٢٧] .

٢-٥ التعازي :

من الظواهر الدينية الشعبية المعروفة في العراق وإيران ولبنان طقوس (التعازي الحسينية) التي تقام شعائرها ، بخاصة في شهر محرم الحرام ، وعلى وجه التحديد فـي اليوم العاشر من الشهر المذكور ، إذ استشهد فـي هـذا اليوم الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب (رض) مـع ثلة من الرجال المؤمنين بدعوته وفي كل عـام يـستعيد المسلمون ــ الشيعة منهم علـى وجـه الخـصوص ــ استذكار هذا الحدث مقترناً بعدد من الشعائر والطقـوس التي ترافقه أبرزها إعادة تمثيل واقعة الطف التي جـرت في العاشر من محرم الحرام ، لذا يمكن اعتبـار إعـادة تمثيل تلك الحادثة والتي تعرف ــ باللهجة الدارجـة ــ بتسمية (التشابيه)، مسرحاً طقسياً دينياً يمكن أن نطلق عليه تسمية مسرح (التعزية) ذلك لأنه يشتمل على كل عناصر العرض المسرحي من نص إلى ممثلـين ، إلـى ديكورات وإكسسوارات؛ فضلاً عن الإلقاء والتجسيد ؛ يتم تقديمها ضمن حلقة كبيرة يحيط بهـا المتلقـون، الـذين يكونون عادة جماهير غفيرة من كل المستويات والفئـات الاجتماعية والعمرية يتفاعلون مع الحدث ، بل يشاركون

---

[١٢٥] مظاهر تكوين الدراما العربية ، منير الحافظ ، مجلـة (الموقـف الادبي) ، العدد ٢٧١، مصدر سابق ، ص ٤٩-٥٠.

[١٢٦] المصدر السابق ، ص٥١.

[١٢٧] الظواهر المسرحية عند العرب ، علي عقلة عرسـان ، مـصدر سابق ، ص ١١٩-١٢٠

مؤديه كل الانفعالات النفسية والمشاعر والعواطف . إن واقعة الطف التي تدور أحداثها حول استشهاد الإمام الحسين (ع) وأصحابه ((والتي تفوق بكثير ؛ التراجيديات القديمة منها والمعاصرة لكونها تمثلت فيها تقاليد الفن كافة التراجيدي التاريخي والروحي والأخلاقي إذ وجدت الروح الشعبية في الحسين بن علي (ع) شهيدها المعذب ، كما هو الشأن حين وجدت الديانة المصرية في (أوزيريس) شهيدها المعذب والميثولوجية الإغريقية في (بروميثيوس) شهيدها المعذب والمسيحية في السيد المسيح (ع) شهيدها المعذب . لقد أبرز نص التعزية جلال وشموخ التراجيديا الإسلامية حين جسد الصراع ما بين البطل الحسين (ع) الذي مثل الخير بسموه ، وبين يزيد الذي مثل الشر بوضاعته))[١٢٨] . إنها تمثل حدثاً إنسانياً يكتسب أهميته لارتباطه ببطل تاريخي له اعتباره الديني والاجتماعي المهم وبحدث تاريخي وقع في مفصل زمني مهم وحساس ، وهي عوامل جعلت من طوائف من المسلمين تعمل على أحيائها سنوياً؛ فالتعزية ((بدأت في كربلاء والنجف وامتدت وانتشرت انتشار الشيعة كمذهب وبلغت أوجها في الدولة الفاطمية بمصر ، ووصلت المغرب في أثناء حكم الدولة العبيدية، والمهدية في تونس ، ولا تزال تقام كل عام في يوم عاشوراء في كل البلاد التي يقطنها الشيعة كالهند والباكستان والاتحاد السوفيتي ومصر والعراق وسوريا ولبنان وإيران))[١٢٩]. والتعزية هي ((احتفال شعبي يجمع بين ملامح الطقس الديني والعرض المسرحي ويصفها المستشرقون بإنها الشكل المسرحي الوحيد المتكامل الذي أفرزته الثقافة المسرحية (...) تجمع بين معاني أحياء الذكرى ، والمشاركة الوجدانية والرثاء ، والتطهير من الإحساس بالذنب))[١٣٠] . نشأت التعزية منذ ما يقرب من ثلاثة قرون وتعرضت ــ كثيراً للمنع من السلطات الرسمية في العراق لأكثر مما يقرب من ثلاثين سنة[١٣١] ، وهو ما عمد الشاه إلى فعله في إيران حين منعها أكثر من ثلاثين سنة أيضاً ، ويمكن دراسة التعزية على إنها طقس درامي لما تضمنته من مميزات تقربها من الملامح التجسيدية للمسرح لتوافرها على ما يلي :ــ

١. إنها تقترب من مسرح الفرجة وعروضه الشعبية وذلك لوجود مشاركة وجدانية بين المرسل والمتلقي فيها
٢. يمكن تمييز بعض السمات الملحمية والبطولية التي تعتمد على تقريب الحدث والشخصية من الدراما والملحمة أيضا.
٣. اشتمالها على طاقة تصويرية كبيرة فيها الكثير من القيم التعبيرية التي تحيل الجمهور المشاهد إلى عنصر فاعل في الأداء التعبيري إلى الحد الذي توصله إلى حالة التطهير .
٤. أن تجسيدها يحتاج إلى توفر مؤدين يمثلون شخصيات غير شخصياتهم ويرتدون أزياء تاريخية غير أزيائهم .
٥. وجود ديكورات وإكسسوارات يستعين بها المؤدون على إنجاز أدوارهم .
٦. وجود مكان مخصص للعرض يجمع فيه المؤدون والمشاهدون لإنجاز عرض واقعة محددة يعرفها الجميع .
٧. وجود نص ثابت يتم أداء حواراته على لسان المؤدين.[١٣٢]

ويرى بعض النقاد ؛ أن التعزية يمكن أن نجد لها (معادلاً في المسرح الأوربي وخاصة في المسرحيات المسماة ــ

---

[١٢٨] مظاهر تكوين الدراما ، منير الحافظ ، مصدر سابق ، ص٥٢-٥٣.

[١٢٩] المسرح في العراق ، د. سلمان قطاية ، مجلة (الموقف الادبي) ، العدد٧ ، دمشق ، اتحاد كتاب العرب ، ١٩٧٤ ، ص٢.

[١٣٠] مسرح التعازي ، اندريه فيرث ، ترجمة وتقديم ، د. نهاد صليحة ، مجلة (المسرح) المصرية ، العدد ٥ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص ٣٧.

[١٣١] ينظر : المسرح في العراق ، د. سلمان قطاية ، مصدر سابق ، ص ٢٥.

[١٣٢] ينظر : التعازي ، د. فاضل السوداني ، مسحوب من شبكة الانترنيت ، موقع سنابس الثقافي : www.snabes.com ، ٢٠٠٥/١٢/٨.

الرغبات الربانية ــ وتقارن التعزية أحياناً بالتراجيدية اليونانية ، أما بعضهم الأخر فيؤكد على تشابه نصوص التعزية مع بعض النصوص الدينية البابلية)[١٣٣] . ولقد أفاد كتاب عديدون من واقعة الطف وأعدوا نصوصاً مسرحية كثيرة عنها نذكر منها (الحسين ثائراً) و(الحسين شهيداً) لعبد الرحمن الشرقاوي ، (الحر الرياحي) للشاعر العراقي عبد الواحد ، (الحسين يجيء ثانية) للشاعر محمد علي الخفاجي وتذكر بعض المصادر أن من أوائل من أفاد من الواقعة وكتب عنها مسرحية شعرية هو الشاعر العراقي (محمد رضا شرف الدين) الذي نشر مسرحية شعرية بعنوان (الحسين) عام ١٩٣١ ، مأخوذة عن التعزية وتقع في (٢٤) صفحة من القطع الكبير[١٣٤] .

نتائج البحث

لقد تبين للبحث من خلال ما ورد في مصادر ومراجع ونصوص وتحليلات؛ بأن التراث العربي لم يعدم وجود مظاهر درامية برزت في النص العربي بمختلف أنواع وأنماطه وأشكال تأليفه فجميع ما ذكر من كتب ورسائل وقصائد وأخبار وما أكدته المظاهر التجسيدية يشير إلى أن العرب عرفوا تلك المظاهر من خلال نشاطاتهم وسموها بتسميات مختلفة، لكنها وأن أختلفت في التسميات؛ فإنها التقت في مضمون وروحية الدراما والمسرح، لذا فإن البحث يلخص تلك المظاهر الدرامية تتمثل في النص العربي على النحو الآتي :ــ

١ــ وجود حكاية درامية تتألف من بداية ووسط ونهاية .

٢ــ وجود أحداث تتطور من استهلاك وصعيد وتعقيدات وأزمات تصل حد الذروة التي يعقبها حل ونهاية .

٣ــ توفرها على صراعات درامية منها ما هو خارجي (مادي) ومنها ما هو داخلي (نفسي) ، بل توفرها حتى على صراعات مزدوجة ــ أحياناً ــ .

٤ــ وجود شخصيات مختلفة الإرادات تتصارع من أجل غايات أو أهداف معينة ، بعضها ينتصر وبعضها يفشل ويحبط.

٥ــ وجود انقلابات أو تحولات تغير من مصائر الشخصيات من حال إلى حال.

٦ــ تجري أحداثها في أماكن موصوفة محددة؛ تتضمن مناظر وديكورات طبيعية أو متخيلة أو مصنوعة ، كما أنها تجري في أزمان محددة ومعلومة ، ويلاحظ أن تلك الأحداث ــ في الغالب ــ تحافظ على وحدتي المكان والزمان.

٧ــ تعتمد بنيتها الأساسية على وجود جوارات نثرية أو شعرية مسترسلة ، تبين مواقف الشخصيات وتفضح عن ردود أفعالها الفكرية والنفسية وتتنوع من حيث لغتها بحسب طبيعة وثقافة وبيئة الشخصيات .

٨ــ اشتمالها على دروس أخلاقية تتضمن عظة أو عبرة ، وعادة ما تنتهي بمكافأة الأخيار ومعاقبة الأشرار .

٩ــ أغلب النصوص الواردة في البحث آنفاً ؛ تتوفر فيها أشارات إلى أزياء العصر وأكسسواراته ، ووصف للجو النفسي العام المحيط بالأحداث .

١٠. وجود العديد من حالات التنكر والتخفي والتمويه والأقنعة المختلفة (اللثام ، أغصان الأشجار ، جلود الحيوانات .. وغيرها) مما يساعد على مزيد من الإقناع والتأثير في مجال أمرار الحيل والمكائد والخداع .

١١. توفر عنصر الإيهام من خلال محاكاتها للواقع الذي كانت تقدم فيه ، اضافة الى توفرها على أجواء نفسية عامة تساهم في تكوينها ؛تغيير حالات الإضاءة (ليلاً أو نهاراً ، عصراً أو فجراً) وهو ما ينقل أحساساً بمرور الزمن ، فضلاً عن تنوع المناظر التي تجري فيها أو أمامها الأحداث ، إضافة إلى الإيحاء والإيماءات والتعبير بالوجه ، وحركات الجسد ، والتلوينات الصوتية، مما يسهم مساهمة فعالة في تحقق عنصر الإيهام .

---

[١٣٣] ألف عام على المسرح العربي ، تمارا الكسندروفنا بوتيتسفا ، ترجمة : د. اديب ناقع ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ص ٣٤.

[١٣٤] ينظر : المسرح في العراق ، د. سليمان قطاية ، مصدر سابق ، ص ٢٧.

١٢. التطور في بنية الدراما في الحكايات والقصص والأخبار فمن راوٍ يتحلق حوله المتفرجون في نمط (المحاكي) في العصر الجاهلي والإسلامي إلى نمط (السامر) الذي يتطلب وجود محاور مع من يورد الأخبار إلى وجود شخصيات مساعدة في نمط (المقامة) وغيرها

المصادر

- إبراهيم ، حسن . تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي. الجزء الأول. القاهرة : دار المعارف.الطبعة الثالثة.١٩٥٣.

- أبن منظور. لسان العرب.بيروت:دار لسان العرب .المجلد الأول.د:ت.

- أخوان الصفا.رسالة (تداعي الحيوانات على الإنسان).تقديم : فاروق سعد.بيروت:منشورات الأفاق الجديدة الطبعة الثانية.١٩٨٠.

- أرسطو.فن الشعر.ترجمة:عبد الرحمن بدوي.بيروت:دار الثقافة.الطبعة الثانية.١٩٧٣.

- الأصفهاني،أبو فرج.الأغاني.الجزء الحادي عشر.القاهرة:دار الكتب المصرية.د:ت

- الأعرجي،الدكتور محمد حسين.فن التمثيل عند العرب.بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم. د:ت.

- أمين،أحمد. فجر الإسلام. الجزء الأول.القاهرة:مكتبة النهضة المصرية.الطبعة الأولى. ١٩٦٥.

- بن هارون ، سهل . كتاب النمر والثعلب. تحقيق : عبد القهر المهجري.تونس:منشورات الجامعة التونسية.١٩٧٣.

- بوتسيفا،تمارا الكسندروفنا.ألف عام على المسرح العربي. ترجمة : د.أديب نافع.بيروت:دار الفارابي.١٩٨١.

- بيراندللو،لويجي.مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف). ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد.القاهرة:دار النهضة العربية.١٩٧٦.

- التوخي،القاضي إبراهيم بن تميم.الفرج بعد الشدة. القاهرة:مطبعة الهلال بالفجالة.١٩٤٠.

- الجاحظ،أبو عثمان بن عمرو.البخلاء. تحقيق:أحمد العوامري وعلي الجارم.القاهرة:دار الكتب المصرية.١٩٤٠.

- الجيزاوي،سعد الدين.الملحمة في الشعر العربي. القاهرة : المكتبة الثقافية.١٩٦٧.

- الحريري،أبو محمد بن عثمان.مقامات الحريري. القاهرة:المكتبة الحسينية.١٣٣٦ هـ.

- حسين،طه.على هامش السيرة. الجزء الأول.القاهرة:دار المعارف.١٩٥٤.

- خضر،عباس.العرب في قصصهم.القاهرة:الدار القومية للطباعة والنشر.د:ت.

- خورشيد،فاروق.في الرواية العربية.القاهرة:الدار المصرية للطباعة.١٩٥٩.

- الراعي،الدكتور علي.الكوميديا المرتجلة. القاهرة:دار الهلال.١٩٦٨.

- الراعي،الدكتور علي.فنون الكوميديا. القاهرة:دار الهلال.١٩٧١.

- زيدان،جرجي.تاريخ آداب اللغة العربية.الجزء الرابع.القاهرة : دار الهلال.١٩٥٨.

- الزبيدي،أبو المطهر محمد بن أحمد.حكاية أبو القاسم البغدادي.نشر:آدم ميتز.بغداد: مكتبة المثنى،عن طبعة هايدبرج في١٩٠٢ .د:ت.

- سلوم،الدكتور داود.قصص الحيوان في الأدب العربي القديم.بغداد:دار الرشيد.للنشر.١٩٧٩.

- السيوطي. الآية الكبرى في شرح قصة الإسراء. دمشق:منشورات المكتبة العربية.مطبعة: التراقي ١٣٥٠ هـ.

- سيرة عنترة بن شداد. بيروت:المكتبة العلمية الحديثة.المجلد الأول والمجلد الثاني.د:ت.

- سيرة بني هلال الكبرى.القاهرة:مطبعة عبد الحميد أحمد الخفي.الطبعة الأولى.١٩٤٨.

- شاخت وبوزدروث.تراث الإسلام. ترجمة : د.حسين مؤنس ود.حسان صدقي .(سلسلة عالم المعرفة) العدد:٨٢.الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ١٩٩٨.

- الشابشتي،علي بن محمد.الديارات.تحقيق:كوركيس عواد.بغداد:مطبعة المعارف.الطبعة الثانية.١٩٦٦.

- صالح، محمد صبري.المسرح العراقي القديم.بغداد:مطبعة المعارف.١٩٩١.

- عرسان، علي عقلة.الظواهر المسرحية عند العرب. طرابلس:المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان .الطبعة الثانية.١٩٨٣.

- كريفش، ستيوارت.صناعة المسرحية. ترجمة:د.عبد الله معتصم الدباغ.بغداد:وزارة الثقافة والأعلام – دار المأمون.١٩٨٦.

- كمال الدين، محمد.العرب والمسرح. القاهرة: دار الهلال.١٩٧٥.

- لاندو، يعقوب.دراسات في المسرح والسينما عند العرب. ترجمة : أحمد المغازي .القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٧٢.

- لوبون، جوستاف.حضارة العرب.ترجمة:محمد عادل زعيتر.القاهرة:دار أحياء الكتب العربية.١٩٤٥.

- لوكانش، جورج.الرواية التاريخية.ترجمة:د.صالح جواد عبد الكاظم.(سلسلة الكتب المترجمة).العدد:١٤٩.بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون.١٩٧٨.

- المحاسني، زكي.الملاحم والملحمة العربية. القاهرة:مطبعة الأزهر.١٩٦٠.

- المعري، أبو العلاء.رسالة الغفران.تحقيق: د.مفيد قميحة.بيروت:دار مكتبة الهلال الطبعة الثانية.١٩٨٤.

- المعرين أبو العلاء.رسالة الصاهل والشاحج .تحقيق:د.عائشة عبد الرحمن .القاهرة: الدار المصرية للكتاب.١٩٧٥.

- ميتز، آدم.الحضارة الإسلامية.ترجمة:د.محمد عبد الهادي أبو جريدة .الجزء الثاني.القاهرة: دار مصر للطباعة.د:ت.

- موروا، أندريه.أوجه السيرة. ترجمة:د.ناجي الحديثي.بغداد:دار الشؤون الثقافية.١٩٨٨.

- مال، ميك.السردية. ترجمة:د.سعيد بنكراد.الرباط:دار توبقال للنشر.٢٠٠٤.

- وتزهومل ،فرنز ونيلسون.التاريخ العربي القديم.ترجمة:فؤاد حسنين.القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.١٩٨٥.

- يونس، الدكتور عبد الحميد. خيال الظل.القاهرة:المكتبة الثقافية.د.ت.

- يقطين، سعيد. وقال الراوي.الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي.١٩٧٧.

الدوريات

- بنت الشاطئ. رسالة الغفران. مجلة (التراث الإنساني) .المجلد الثاني.العدد:٦ .القاهرة: مطبعة الأهرام.١٩٦٤.

- بنكراد، الدكتور سعيد.خطاب الرحلة العربي ومكوناته البنيوية. مجلة (علامات) .العدد:١ ، مكناس: منشورات دار علامات .١٩٩٤.

- الجبوري،الدكتور مجيد حميد.المقاربة الدرامية للمقامة الحريرية. مجلة (كلية الآداب/ جامعة البصرة) العدد :٢٧.البصرة : كلية الآداب.١٩٩٨.

- الحافظ، منير.مظاهر تكوين الدراما العربية.مجلة(الموقف الأدبي)العدد:٧١.دمشق:إتحاد الكتاب العرب.١٩٧٣.

- سعد الدين، أحمد.السيرة الشعبية:ملامحها وبنيتها.مجلة(التراث العربي)العدد:٤٩.دمشق: إتحاد الكتاب العرب.١٩٩٤.

- عبد الحكيم، الدكتور شوقي.نصوص مسرحية عربية قديمة.مجلة(المسرح)المصرية.العدد: ٤٠ ، ٤١(عدد مزدوج).القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٦٧.

فاخوري، ممدوح.مسرح الحاظ..مشاهد ولقطات.مجلة(التراث العربي) العدد:٦١.دمشق: إتحاد الكتاب العرب.١٩٩٥.

- فيرث، أندريه.مسرح التعازي. ترجمة وتقديم:د.نهاد صليحة. مجلة(المسرح) المصرية.العدد: ٥.القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٨٨.

- فيلشتينسكي.ملحمة سيف بن ذي يزن البطولية.ترجمة:أديب نافع. مجلة (بحوث سوفياتية في الأدب العربي) العدد :٦٤. موسكو: دار التقدم.١٩٧٨.

- قطاية، الدكتور سليمان.المسرح في العراق.مجلة(الموقف الأدبي)العدد:٧.دمشق:إتحاد الكتاب العرب.١٩٧٤.

- نجم،الدكتور محمد يوسف.صور من التمثيل في الحضارة العربية. مجلة (آفاق عربية) العدد:٣ ، بغداد : وزارة الثقافة والأعلام.١٩٧٧.

- يونس، الدكتور عبد الحميد.ظواهر التمثيل في الأدب الشعبي العربي. مجلة (المجلة) العدد: ١٤٦. القاهرة :الدار المصرية للطباعة والنشر والتأليف.١٩٦٠.

أهمية المكتبات المدرسية ودورها في أغناء العملية التربوية والتعليمية

(دراسة ميدانية وتطبيقية)

أ.د. سعيد جاسم الاسدي أ.م.د. عياد إسماعيل صالح
كلية التربية ــ جامعة البصرة كلية التربية ــ جامعة البصرة
أ.م.د. كريم حميدي محيسن
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

الفصل الأول

أهمية البحث والحاجة اليه

يعتبر اختراع الكتابة أعظم اختراع في تاريخ الإنسانية قاطبة ولا يدانيه اختراع في أهميته والنتائج التي ترتبت عليه . فبالكتابة أصبح الإنسان أنساناً ، واختراع الكتابة يجعل انقضاء عهد قديم وبداية عهد جديد ، إذ إن التاريخ يبدأ بالكتابة على حين إن عصور ما قبل التاريخ تتميز بفقدان الكتابة فيها . وتراث الإنسانية العظيم في العلوم والآداب لم يكن من الممكن إن يصلنا لولا الكتابة ..... ومنذ البداية حاول الإنسان أن يجمع تراثه وان يجمع المواد التي يحتاجها في أماكن أقدمها المعابد . من هذه الناحية نشأت المكتبات في أرجاء العالم (حماد ، ١٩٨١ ، ص٥) . وان ذلك يعني إن المكتبة قديمة قدم معرفة الإنسان للقراءة والكتابة . إذ بدأ الإنسان يسجل أفكاره على مواد يسهل حملها وتناقلها ويمكن حفظها . ولكنها ظلت إلى حقبة طويلة حقاً وامتياز تتمتع به قلة من الناس أو صفوة مختارة مميزة في المجتمعات الإنسانية . وكانت تلك القلة تتمثل في ذوي النفوذ من رجال السياسة أو الدين أو المثقفين ، ولهذا ظلت المكتبة بعيدة كل البعد عن منال القارئ العام . ولقد كانت وقفاً على الساسة والكهنة والفلاسفة والساسة من الحكام إلى زمن طويل يستخدمونها لنشر الأفكار فيما بينهم ولحفظها وتوارثها . وبمرور الزمن تقدم المجتمع الإنساني وشملته الحضارة وتعقدت نظمه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وتداخلت أعمالها وتشابكت مصالحها فاتسعت نتيجة لذلك قاعدة المسؤولية الاجتماعية . فاقتضى هذا التوسع الحضاري والتقدم الاجتماعي ضرورة تطوير نظام المكتبات واتساع رقعتها حتى تصبح المعرفة ميسورة لأكبر عدد من أفراد المجتمع (قاسم ، ١٩٨١ ، ص١). وبالطبع تبع ذلك قيام المدارس . وتبع هذا التوسع في إنشاء المدارس وانتشارها قيام المكتبات بداخلها فأخذت تزداد وتأخذ أهميتها بجانب المعلمين والعلماء . ولهذا تعتبر المكتبة ركيزة أساسية ضرورة في البناء التعليمي ، إذ لايمكن للمدرسة الاستغناء عنها ، فهي محور العملية التعليمية ولها أثرها الفعال في حياة الأفراد والطلبة والتلاميذ فالمدرسة لا يمكن لها إن تؤدي مهمتها على الوجه الأكمل ما لم يتوفر لطلابها وللمعلمين فيها مكتبة متكاملة وخدمات مكتبية متطورة تعينهم على تحقيق الأهداف التربوية والغايات التي تسعى إليها المدرسة. ولذلك فقد أصبحت المكتبات المدرسية مرافق تربوية هامة تلعب دوراً كبيراً في تنشئة الطلبة العلمية والعملية والتربوية وإعدادهم للحياة الجامعية ومن ثم للمواطنة الصالحة . كما تهيئ لهم الجو المناسب لنمو القدرات وإبراز المواهب . وللأهمية البالغة التي تتمتع بها المكتبة المدرسية فقد حددت لها أهداف تربوية لكي تتكون في عملها وفعلها واضحة المراسي والغايات ومن هذه الاهداف :

١- تعيين الأهداف التربوية التي تسعى إليها المدرسة
٢- خدمة العملية التعليمية ، وذلك بمساعدة المناهج الدراسية وتدعيم النشاطات المدرسية المختلفة .
٣- تنمية الميول القرائية وتشجيع الطلبة على القراءة الحرة والاطلاع والاستفادة من أوعية المعلومات المختلفة والمطبوعة وغير المطبوعة التي تناسب أعمارهم وقدراتهم وميولهم المختلفة .

٤- إكساب المعلمين المهارات المكتبية ومهارات التعلم الذاتي يوجد بها من مصادر مختلفة للمعلومات - الاستخدام العلمي الصحيح والراعي المثمر .

٥- تحقيق الدور الاجتماعي للمدرسة وإبراز دور المكتبة المدرسية في تنمية الاتجاهات والميول وصقل المواهب وترسيخ القيم والمثل وتقدير العمل الجماعي والتعاون وتحمل المسؤولية وتنشه التلاميذ على المحافظة على المكتبة العامة واحترام حقوق الآخرين وآداب السلوك في استخدام الكتب والمكتبات .

٦- تلبية احتياجات المتعلمين المعرفية والوجدانية والاجتماعية بتنويع مصادر المعرفة وتشجيعهم على الاعتماد على هذه المصادر للحصول على المعلومات والبعد عن الاعتماد الكلي على الكتاب المدرسي كمصدر وحيد للمعرفة .

٧- مساعدة المعلمين على تنمية مهاراتهم المهنية والعمل على إثراء معلوماتهم وذلك من خلال ما تقدمة المكتبة لهم من مصادر متنوعة حديثة للمعلومات تخدمهم في مجالات تخصصهم .

٨- دعم النشاطات المختلفة بالمدرسة وتنمية الاتجاهات للمتعلمين وصقل المواهب وذلك من خلال ما تقدمة المكتبة المدرسية من برامج وأنشطة وما تقدمه من وسائل مختلفة وما يقوم به أصدقاؤها داخل المدرسة من ممارسات(وزارة التربية ، ص١٠٠ - ١٥٦) .

فالمكتبة المدرسية إذن هي مكان للتربية العقلية ، يجد فيها الطالب والإجابات المكتملة التي تشفي غليله من غير تعليل أو مبالغة او نقصان كما أنها ايضاً المكان الذي يستقي فيه بمحض اختياره التربية الخلقية والمكان الذي يتعرف فيه على النواحي الجمالية .... إن المدرسة ذات المكتبة هي أهم مقومات الحضارة الحديثة. إن وضع المكتبات المدرسية يختلف من مدرسة ومن مرحلة إلى مرحلة في بلادنا فالواقع يشير إلى غيابها وضعف الموجود منها وكل الإحصاءات والاستبيانات تدل على إن الموقف من ناحية المكتبات في المرحلة الابتدائية سيء للغاية . ولعل سعة القاعدة وزيادة عدد المدارس الذي تضاعف حتى زاد على التخطيط . وكذلك الحال بالنسبة للمدارس الثانوية فانه لا يختلف كثيراً عما هو علية في المدارس الابتدائية ولعل نفس الأسباب التي أدت إلى إن يكون الموقف في المدارس الثانوية العامة ضعيفاً هي نفس الأسباب التي أدت إلى التدهور في المرحلة الابتدائية وان كان بعض المدارس الثانوية العامة التي تقوم بالمدن الكبيرة تحتفظ بالقليل من كتب المكتبات إلا إن ما يوجد فيها لا يرقى ولا يتطور ولا يجد العناية أو الرعاية التربوية المنشودة وقد يكون أيضا مرد ذلك إلى الحربين الضروسين اللتين عاشهما العراق ،كما إن الحصار الاقتصادي والعلمي والثقافي قد لعب دوراً كبيراً في عدم العناية الكافية بالمكتبة المدرسية ومما لا يدع مجالا" لتغطية احتياجات المكتبات المدرسية في جوانبها المختلفة . لقد وجد الباحثون إن الصعوبات التي تواجه المكتبات المدرسية يمكن إجمالها في بما يلي

١- صعوبات مالية : تتعلق إما بعدم توافر الأثاث والأجهزة اللازمة لها من الكراسي والمناضد والخزانات والمساند ووسائل الإضاءة وتجهيزات متنوعة أخرى أو عدم توفر التخصيصات الكافية لشراء احتياجاتها من الكتب والمطبوعات ....

٢- صعوبات إدارية : تتحدد بعدم وجود مشرفين متفرغين لإدارة مكتباتها أو عدم تفرغ بعض أمناء هذه المكتبات بخاصة المدرسين غير المتفرغين منهم - للقيام بالمهمات التي تقتضيها إدارتها ، وذلك لانشغال أولئك بتدريس نصابهم المقرر من الحصص الدراسية خلال الأسبوع الواحد بالإضافة إلى انشغال آخرين بتدريس المحاضرات كحصص إضافية تقتضيها ضرورات سد الشواغر في المدارس التي يعملون فيها وبالتالي عدم تفرغهم لإدارة المكتبات المدرسية التي عهدت إليهم مسؤولية إدارتها حيث تتحول المكتبة إلى مخزن مقفل للكتب قد لا يفتح إلا عند محاولة جرد محتوياته أو استجابة لرغبة احد المسئولين في الاطلاع والاستطلاع

٣- صعوبات فنية : كعدم وجود قاعات مطالعة نظامية وعدم كفاءة المشرفين على مكتباتها ، وبالتالي عدم قدرتهم على تنظيمها فنيا" بصورة تتماشى مع أساليب التنظيم التي تتميز بها المكتبات الحديثة .

٤- صعوبات تربوية : حددت بقلة رغبة الطلبة في المطالعة وانعدامها أحيانا أو جهلهم لأهمية المطالعة والفوائد المتوخاة منها . وقد وجد احد الباحثين إن قلة رغبة الطلبة في المطالعة أو جهلهم لأهميتها وشروطها وفوائدها يمثل جانباً سلبياً جديراً بالعناية والاهتمام من لدن المعنيين ، وبخاصة إدارات وأمناء الهيئات التعليمية والتدريسية وما يترتب على ذلك من ضرورة القيام بالنشاطات الهادفة في هذا المجال والتي ينبغي إن تتركز حول تكوين الممارسات والمهارات القائمة على الرغبة لدى الطلبة والتلاميذ في المطالعة عن طريق مراجعة المكتبات والاستعارة منها خلال سنوات الدراسة المختلفة (التميمي ، ١٩٧٦ ، ص٣٤ -٢٦) . ومن هنا تأتي أهمية الدراسة التي تنبثق من المبررات الآتية :

١- إنها أول دراسة ميدانية - وحسب علم الباحثين - تجرى خلال سنوات الحصار وتأخذ عينتها من ثلاث مراحل هي (الابتدائية والمتوسطة والإعدادية) .

٢- أهمية المكتبة المدرسية ، لان المدرسة لا تستطيع إن تؤدي رسالتها على الوجه الأكمل ما لم تتوفر للتلاميذ مكتبة مدرسية تعينهم على هضم وفهم ما تحتويه الكتب المنهجية وتوسيع مداركهم لما تحتويه من المصادر الكثيرة ذات المعلومات الغزيرة والتي تكون عادة أكثر اتساعاً في معلوماتها من الكتاب المدرسي .

٣- مساعدة متخذي القرار والعاملين في الحقل التربوي للاستفادة من التوصيات والمقترحات التي تخرج بها هذه الدراسة ونقلها من صيغتها النظرية إلى صيغة عملية إجرائية تؤثر في سلوك المستفيدين والمتعاملين مع خدمات المكتبات المدرسية .

أهداف البحث

١- تهدف الدراسة الحالية إلى بيان وإظهار أهمية المكتبات المدرسية ودورها في العملية التربوية والتعليمية من حيث : ـ

أ- الأهداف والوظائف

ب - تحديد مسؤوليات أمين المكتبة

ج - تحديد دور لجنة المكتبة

د- بيان ادوار الإشراف التربوي الاختصاصي

هـ - إظهار العلاقة بين المنهج المقرر وكتب المكتبة المدرسية .

٢ - التعرف فيما إذا كانت هناك فروق ذات دلالة إحصائية بين استجابات أفراد العينة على أهمية المكتبات المدرسية ودورها في العملية التربوية والتي تتضمنها إدارة المدرسة . وكما يلي:

أ - معلمو ومعلمات المدارس الابتدائية

ب- مدرسو ومدرسات المدارس المتوسطة

ج - مدرسو ومدرسات المدارس الإعدادية

د - مديرو ومديرات المدارس الابتدائية التي شملتها الدراسة

هـ - المشرفون التربويون والمشرفات التربويات من عينة الدراسة

و - أمناء وأمينات المكتبات المدرسية في المدارس التي شملتها الدراسة .

حدود الدراسة

اقتصرت الدراسة الحالية على :

أ- عينة من معلمي ومعلمات المدارس الابتدائية

ب - عينة من مدرسي ومدرسات المدارس المتوسطة والإعدادية

ج - عينة من المشرفين والمشرفات التربويات .

د - أمناء وأمينات المكتبات المدرسية

هـ - مدارس مركز محافظة البصرة

و - العام الدراسي ١٩٩٦/١٩٩٧ م

الفصل الثاني

المتغيرات النظرية ذات الصلة بالدراسة والدراسات السابقة

يرتبط تطور النظام التعليمي والمناهج الدراسية بالاتجاه نحو التعلم الذاتي والتعلم المستمر وكل ذلك يتطلب توجيه الطلبة نحو المكتبة وإكسابهم المهارات اللازمة لاستخدامها ، إذ إن المهمة الرئيسية المناطة بالمكتبة المدرسية هي توفير وتنظيم مصادر وأوعية

المعلومات المختلفة المساندة للعملية التعليمية. وان توظيف مجموعات المصادر الموجودة بالمكتبة في خدمة المناهج الدراسية سوف يجعل منها قوة تعليمية فعالة ، ولكي يتحقق الاستخدام الأمثل لمصادر المكتبة لابد من تهيئة المجتمع المدرسي من معلمين ومتعلمين ، حيث إن الكتاب المدرسي في ظل المناهج المتطورة سيصبح دليلا للمتعلم يعطيه أساسيات المعرفة في موضوعية . ومن ثم يرشده من خلال قوائم متخصصة بمصادر التعليم التي يتضمنها الكتاب المدرسي في كل موضوع . وهذه المصادر يتم اختيارها من قبل خبراء المناهج والمكتبات والتقنيات التربوية وغيرهم . ولهذا فقد جاء في دليل الإدارة المدرسية إن تؤسس في كل مدرسة ابتدائية ومتوسطة وثانوية ومهنية وفي كل معهد معلمين مكتبة رئيسية تزود باستمرار بالكتب والمجلات والوثائق وغيرها من المطبوعات ، وبالوسائل التعليمية المناسبة ويجب حفظ هذه المحتويات وصيانتها وتصنيفها وتيسير الانتفاع منها للإغراض التربوية والثقافية المتوخاة وعلى الصورة المذكورة في المادة الخامسة من هذا النظام (مهدي وآخر ، ١٩٩٣، ص١٣٥) .

أهداف المكتبات المدرسية ووظائفها

كان لليونسكو دور بارز في السعي لتطوير المكتبة المدرسية حيث قامت بنشر تقرير عن تخطيط الأبنية الأساسية لمراكز التوثيق والمكتبات والتنسيق بينها ليسهل توحيدها وتكاملها . وقد كان من توصيات اليونيسكو ضرورة إتباع أساليب الإدارة الحديثة ورسم السياسات وتحديد الأهداف وتقديم المنجزات من ذلك في خدمات التوثيق والمكتبات . وقد حددت اليونيسكو أهدافاً واضحة للمكتبات المدرسية نذكر منها :

١- إن تخدم المؤسسات التربوية بإعداد البرامج التعليمية مستفيدة من مصادر المعلومات المتوافرة وان توجه المتعلمين للاستفادة منها .

٢- تعرف مصادر المعلومات الموجودة من خلال القيام بدراسات صحيحة ميدانية .

٣- إن تقوم المكتبات العامة والمؤسسات التعليمية بتصميم وإعداد برامج القراءة المناسبة لجذب التلاميذ وتشجيع عادة القراءة .

٤- إنشاء شبكات بين المكتبات المدرسية والمكتبات العامة لدعم العملية التربوية واتجاهات التعليم الذاتي والتعليم المستمر .

٥- توفير الإمكانات المالية من خلال الحكومات والإفراد لإنشاء وتطوير المكتبات المدرسية والعامة .

France , 1998 (pp 32-40)

وبعد قيام الكثير من دول العالم الثالث في السنوات الأخيرة بتطوير وتنمية المكتبات فيها وذلك إحساساً بأهميتها في دعم وتطوير العملية التربوية وبأهمية توافر مصادر المعلومات وتنميتها والإفادة منها . ولعل أهم مقترح تطويري جديد للمكتبة المدرسية يمكن إن يتلاءم وظروف البلد هو اللجوء إلى استخدام المكتبة المدرسية الشاملة والتي يمكن أن تستخدم مستويات مختلفة من التلاميذ والطلاب . وتحتاج المكتبة الشاملة إلى توافر مايلي : ـ

١- مطبوعات ومواد ووسائل تعليمية ذات مستويات تتناسب والمراحل التعليمية المختلفة ابتداءً بالمرحلة الابتدائية وانتهاءً بالمرحلة الثانوية .

٢- أقسام داخلية بالمكتبة المدرسية تتيح لكل فئة سهولة الوصول إلى موضوعاتها واهتماماتها بسهولة ويسر

٣- اختصاصيون وفنيون ذوو مستويات تتناسب والفئات المستفيدة من هذه المكتبة .

٤- مكان مناسب ومزود بأثاث يتناسب وأعمار ومستويات التلاميذ والطلاب المخصصة لهم في المكتبة .

٥- قسم ملحق بالمكتبة مختص بتشغيل وصيانة الوسائل السمعية والبصرية

٦- قسم ملحق بالمكتبة مختص بتصميم وإنتاج الوسائل والمواد التعليمية والثقافية البسيطة (المنظمة العربية للتربية والعلوم ١٩٨٢، ص ٧٨٦)

وقد حددت كثير من الدراسات الوظائف العامة للمكتبات المدرسية فيما يلي :

١- توفير الكتب المناسبة لسن الأبناء من الروضة حتى المرحلة الابتدائية والمتوسطة والإعدادية وفق تخطيط تربوي علمي يراعي مطالب كل مرحلة .

٢- تقديم المواد التعليمية المختلفة لخدمة ومساندة المقررات والمناهج الدراسية .

٣- العمل على إثراء معلومات الطلاب بتنويع مصادر المعرفة التي تخدم الجوانب المعرفية والوجدانية والاجتماعية التي تتفق مع المثل والقيم والتقاليد .

٤- الالتزام بتنظيم مواد وكتب المكتبة تنظيمها يسهل تناولها والاستفادة منها بيسر وبلا تقصير وهذا يتطلب جمال التبويب والتصنيف والعرض .

٥- إرشاد التلاميذ إلى اختيار الكتب في جو من الحرية حتى تتحقق الرغبات الفردية وتشبع الهوايات الخاصة مع الأهداف التي يخدمها المنهج الدراسي على الهواء .

٦- ترتبط ساعات العمل للمكتبات المدرسية بساعات الدوام الرسمي حيث تبدأ المكتبة عملها مع بداية دوام المدرسة وينتهي بنهاية الدوام الرسمي حيث تقوم المكتبة بتقديم الخدمات المكتبية والثقافية كافة إفراد المجتمع المدرسي .

٧- ان يوفر المناخ التربوي اللازم في المكتبة لتنمية استخدام الكتاب بواسطة التلميذ في مرونة ومهارة تشجع وتغذي غريزة حب الاستطلاع .

٨- تلبية احتياجات هيئة التدريس من مصادر المعلومات المختلفة لتنمية مهاراتهم المهنية .

٩- تدريب الطلاب على أساليب البحث العلمي وكتابة المقالات وكيفية إعداد البحوث والتكليفات وتنمية مهارة النقد لقراءاتهم . (الأحمد وآخرون ، ١٩٨٦ ، ص ١٩٤-٢٠٥ - قاسم ، ١٩٨١ ، ص ٩) .

أمين المكتبة

يعرف المعلم أو المدرس الذي يقسم وقته بين التدريس والمكتبة بأنه أمين مكتبة غير متفرغ ، وهو الاشيع وقد انتشر هذا الوضع استجابة للحاجة التي تزايد الاعتراف بها إلى الخدمات المكتبية في المدارس الصغيرة التي لا تتحمل ميزانيتها شخصاً متفرغاً . وبالرغم من إن هذا الشخص يفتقر إلى الإعداد المهني الكامل فيما يتعلق بجانب المكتبة إلا انه يتولى المكتبة في كثير من المدارس مؤدياً وظائف الأمين على قدر ما يسمح به وقته ومعرفته . فان المستلزمات وساعات العمل التي يطالب بها الأمين فيعتمد في العادة على حجم المدرسة (فارجو ، ١٩٧٠ ، ص١٥١) . إما في العراق فقد تم تحديد مايلي كمسؤوليات وواجبات لامين المكتبة أو المشرف عليها وكما يلي : ــ

يفضل اختيار المشرف على المكتبة من ذوي الخبرة والاهتمام بالمكتبات وممن سبق لهم التدريب على شؤونها من بين أعضاء الهيئة التعليمية أو من المكتبيين المتخصصين وتكون مهماته على الوجه التالي: ــ

١- تنفيذ نظام المكتبات المدرسية وما تصدره وزارة التربية من تعليمات وتوجيهات متعلقة بالمكتبات المدرسية .

٢- تنفيذ توصيات لجنة المكتبة المدرسية والإشراف على البرنامج التي تضعها وتسجيل محاضر جلساتها .

٣- الإشراف على العاملين في المكتبة والتلامذة والطلاب الذين تختارهم لجنة المكتبة لتنظيم الأعمال المكتبية .

٤ - الإشراف على مهمات تصنيف محتويات المكتبة وحفظها وصيانتها .

٥- دعوة أعضاء الهيئة التدريسية أو التلامذة أو الطلاب لتقديم الاقتراحات عن حاجات المكتبة وعن سبيل تطويرها

٦- التعاون مع أعضاء الهيئة التعليمية في سبيل تنظيم المكتبة وتيسير الانتفاع بها .

٧- اقتراح الإرشادات والقواعد عن تنظيم المكتبة ومساهمة المعلمين والمدرسين والتلامذة والطلاب في ذلك التنظيم وفي تحقيق الانتفاع من المكتبة وعرضها على مجلس الهيئة التعليمية لإقرارها .

٨- الإشراف على جرد المكتبة وتحديد المسؤوليات بشان المستهلك والناقص من موجودات المكتبة في نهاية العام الدراسي .

٩- رفع تقرير سنوي يتناول أحوال المكتبة وحاجاتها وما نتج من النشاط وسبل تطويرها والانتفاع بها . يتم تصنيف المكتبات المدرسية إلى ثلاث مراتب صغيرة ومتوسطة وكبيرة وتبعاً لسعة محتوياتها وتوافر الإمكانات لها وعدد التلامذة أو الطلاب في المدرسة التي تنتمي لها . ويتم إعفاء المشرفين على المكتبة من ساعات أنصبتهم أسبوعية من الدروس تبعاً لما يأتي:

- المكتبة الصغيرة = ٤ ساعات
- المكتبة المتوسطة = ٨ ساعات
- المكتبة الكبيرة = ١٦ ساعة (مهدي ، ١٩٩٣ ، ص ١٣٧-١٣٨)

الأشراف التربوي

إما في مجال الإشراف التربوي ، فقد حددت التعليمات واجبات المشرفين التربويين بما يلي : (يكون من مهمات المشرفين التربويين عامة دراسة أحوال المكتبة المدرسية وتشخيص مشكلاتها والنظر في البرامج الموضوعية لتطويرها وتنظيم الجهود التي تبذل من قبل الهيئة التعليمية ولجنة المكتبة المدرسية والمشرف عليها والعاملين فيها ، وضمان الانتفاع منها وتقديم الاقتراحات والتوجيهات في شؤونها)(مهدي ،١٩٩٣ ، ص١٣٩)

العلاقة بين المكتبة المدرسية والمنهج الدراسي

لما كانت المكتبة المدرسية من أساسيات الحياة المدرسية ، كان ولابد إن ترتبط بالمنهج الدراسي ، وان ثمة علاقة وطيدة بين المكتبة والمنهج كي يؤدي المنهج المدرسي دوراً ايجابياً سليماً في إطار العملية التعليمية . والمكتبة المدرسية لها رسالتها الخاصة التي تتميز بها عن سائر المكتبات الأخرى حيث أنها لا تستقبل التلاميذ الراغبين في القراءة فحسب ، بل إنها ترغب في القراءة للذين لا يرغبون في القراءة ، وتتخذ من الوسائل التربوية مما يعالج إضراب هؤلاء عن القراءة ولا تقف خدماتها عند التلميذ بل تمتد إلى المدرسين فتزودهم بالجديد من المواد المختلفة وتساعدهم على مسايرة ما يجد من تطورات جديدة في عالم المعرفة . هذا إلى جانب تدعيم ثقافته العامة بصفه خاصة وهي- أي المكتبة المدرسية - مركز الحياة العقلية في المدرسة الحديثة ، ذلك لان التلاميذ يتدربون على أساليب البحث العلمي وكيفية الاستفادة من الكتب التي هي مستودع العلم والتجارب الإنسانية فلابد إذن أن يتدرب التلاميذ على كيفية الوصول إلى ما يريدون من معلومات في أسرع وقت واقل جهد ، وذلك أيضا لان المكتبة المدرسية تزيل الحواجز التقليدية بين ما هو نظري وعلمي ، وبين ما هو علمي وأدبي وأنساني أي الاتجاه نحوى المحتوى المتكامل . ويتطلب أن يكون للمكتبة المدرسية دور على جانب من الأهمية عند بناء المنهج المدرسي ، فاختيار المادة العملية الملائمة يتطلب تنوعاً وتعدداً في مجموعات المكتبة ومن ثم كان دور المكتبة هو دور الإمداد والمساعدة للقائمين على وضع المنهج أو تنفيذه .

وفي تدريس وحدة من الوحدات في الصف يمكن أن تتوثق علاقة كل من المدرس والتلميذ بالمكتبة ، فالكتب والدوريات التي تقترح في تدريس هذه الوحدة الدراسية يمكن إن يكون مكانها المكتبة المدرسية . وبمعنى آخر يمكن أن تكون المكتبة عاملا فعالاً في اختيار محتوى المنهج وفي تنفيذ هذا المنهج ، وليس ذلك بإيجاد العديد من الكتب الدراسية المتنوعة ، بل وكذلك بإيجاد الكتب التي لها علاقة وثيقة بالدراسات النفسية والتربوية التي تعرف المدرس بطبيعة هؤلاء الذين يتعامل معهم ، ثم الكتب التي تنمي في الدارس المعلومات التي لها صلة بالمتغيرات الحادثة في هذه المادة ، بل وفي عالم الحياة بصفة عامة(مصطفى ، ١٩٨٨ ، ص٤٧-٤٨) . مما تقدم نستطيع أن نقرر بان المكتبة المدرسية هي محور أساسي من محاور التطور الحديث للعملية التربوية ، وللمكتبة في هذا التطور دور كبير باعتبارها مجالاً للتربية العقلية والتثقيفية للطلبة ومركزا لتدريبهم مناهج البحث العلمي وإكسابهم القدرة على التعبير والاطلاع والبحث عن الحقائق والوصول إليها بأنفسهم والقدرة على النقد وتنمية مهارة التعلم الذاتي (الطلاب إذا ما أتقنوا مهارات البحث واستخراج المواد بأنفسهم إثراءً

لمبدأ التعلم الذاتي فإننا نطمئن سلفاً بان المكتبة تلعب دورها التربوي الناجح (عرف الدين، ١٩٨٦، ص٢٦).

وأخيرا يلح علينا تساؤل مستمر هو : هل يمكن للمكتبة المدرسية أن تؤدي دوراً ايجابياً في خدمة المنهج المدرسي وتطويره ؟ ويمكننا أن نجيب على هذا التساؤل : بأنه لا يمكن للمكتبة المدرسية أن تقوم بهذا الدور إذا لم تكن مكتبة منهجية وتعمل على تحقيق الأتي :

١- مساعدة التلميذ أو الطالب على التعلم الذاتي دون حاجة كبيرة إلى مدرس وإذا استطاعت أن تسهم في توزيع الأنشطة التعليمية في المدرسة .

٢- إذا تمكنت المكتبة المدرسية التلميذ في إمكانه أن يستجيب لموضوع يعنى درسه في الصف ثم قرأ عنه المزيد في المكتبة ، وبذلك يكون مقدار تذكر التلميذ لموضوع المادة التي اقترنت بشيء خارج جدران الصف اكبر من مقدار تذكره لها داخل الصف .

٣- إذا تمثل المكتبة المدرسية جميع المواد وبمجموعات متدرجة على مستوى الصف الواحد وفق المستويات المختلفة ، وإذا أصبحت مركزاً أساسيا للعملية التعليمية والتربوية .

٤- إذا أصبحت المكتبة المدرسية هي المناخ السليم الذي يجد فيه المتعلم الفرصة لان يتعلم ويعلم نفسه وفق المنهج الموضوع له ، وليس معنى ذلك أن يكون التلميذ بلا صف ولا مدرس ، ولكن المكتبة سوف تكون بمثابة المعمل أو المختبر النظري لكل متطلبات التلميذ التعليمية وذلك تحت إشراف مدرسيه .

٥- إذا كانت المكتبة المدرسية الا تجعل من المدرس مجرد محاضر أو جهاز إرسال .

٦- إذا تغيرت المكتبة المدرسية بحيث لا تكون مخزناً للكتب ، ووجدت من يزيح التراب عن مجموعاتها لكي تصبح معملاً ينبض بالحياة ويمنح المعرفة الحقة ، وبذلك سوف يكون التلميذ باحثاً عن المعرفة بنفسه حيث يقرا ويوزن الحقائق ويخرج النتائج وسوف تكون مهمة المدرس التوجيه والمساعدة وهذا يستلزم منه أن تكون قراءاته أعمق واشمل من تلاميذه (مصطفى، ١٩٨٨ ، ص٤٩) .

اختيار الكتب في المكتبات المدرسية

إن اختيار الكتب المناسبة للمكتبات المدرسية في مراحل التعليم المختلفة يعتبر امراً في غاية الأهمية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالخدمة المكتبية لذا يجب إتباع الأسس والإجراءات اللازمة للاختيار ،

ونجاح المكتبة في رسالتها يعتمد إلى حد كبير على نجاحها في توفير المواد المناسبة لرواد المكتبة من التلاميذ والمعلمين ومهما كانت المكتبة جيدة ومهيأ لها مبنى فسيح فإنها لا تستطيع تحقيق أهدافها التربوية والتعليمية بدون توفر رصيد كافي من الكتب والدوريات والمواد السمعية والبصرية وغير ذلك ، على أن تكون المواد مناسبة لميول التلاميذ واحتياجاتهم وذلك وفق الأسس الآتية :

١- ضررة التأكيد من صلاحية الكتاب للتداول ، وتعتمد صلاحية الكتاب للتداول على عدة عوامل منها : صحة المعلومات الواردة فيه وملائمة الكتاب لأعمار وميول وخبرات التلاميذ في مراحل التعليم العام ، بالإضافة إلى ضرورة كونه لا يتعارض مع القيم الدينية والاجتماعية

٢- يراعى عند الاختيار التوازن بين مجموعات المكتبة بحيث لا ينمو قسم أو موضوع على حساب الأقسام الأخرى ٣- إن يؤخذ بعين الاعتبار الحرص على اختيار الكتب والدوريات التي صدرت حديثاً بحيث تقدم للقارئ الجديد من المعلومات إلى جانب الكتب القيمة والمصادر المهمة حتى ولو كانت قديمة في نشرها .

٤- أن تمثل الكتب المختارة المجموعات التالية من المواضيع :

أ - كتب مساعدة للمنهج الدراسي

ب- كتب التثقيف العام وهي مجموعة الكتب الثقافية (الصحية والدينية والاجتماعية ... الخ) التي تزود القارئ بالمعلومات العامة وبأسلوب مناسب .

ج - كتب متمثلة بتاريخ الوطن والتراث والسنة والأخلاق والعادات والتقاليد الحميدة والتي تسهم في تكوين المواطن الصالح .

د – كتب ترويحية وترفيهية تساعد على حسن استغلال أوقات الفراغ لدى التلاميذ وتسليتهم مثل القصص المصورة وغيرها .

هـ – كتب متمثلة بجوانب مختلفة من الأنشطة الرياضية والثقافية والاجتماعية مثل كتب الرحلات والكشافة والصحافة والتمثيل والخطابة .(علي ،١٩٨١،ص،الشيخ ، ١٩٧٨، ص ، بدر ،١٩٧٩ ، ص)

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحثون على دراسات سابقة ذات صفة ميدانية تناولت المكتبات المدرسية وذات علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالدراسة الحالية ، إذ أن اغلب الدراسات التي أجريت في هذا المجال هي دراسة نظرية بحته وفي أدناه نماذج منها :

١– أسس اختيار الكتب في المكتبات المدرسية :– فائق فضولي، ١٩٧٦ (جامعة الموصل، ١٩٧٦ ، ص ٢٠٣)

٢– الخدمة المكتبية في المكتبات المدرسية :

ميرى عبودي فتوحى ، ١٩٧٦ (جامعة الموصل ، ١٩٧٦ ، ص٢٦٧)

٣– دور المعلم وأمين المكتبة في عملية الإرشاد القرائي بمكتبة المدرسة ، احمد عبد الله احمد ، ١٩٨٤ (مجلة التربية، ١٩٨٤،ص ٨٤–٨٥)

٤– المكتبة والحاسب الآلي :

صلاح فهمي حجازي ، ١٩٨٤ (مجلة التربية ، ١٩٨٤ ، ص٨٦–٨٩) .

٥– دور المكتبة المدرسية في تطوير المنهج الدراسي : فهيم مصطفى ، (مجلة التربية ، ١٩٨٨ ، ص ٤٦–٤٧)

إما الدراسة الميدانية الوحيدة التي عثر عليها الباحثون هي :

دراسة عبد الجليل مرتضى التميمي : (واقع المكتبات المدرسية في المدارس المتوسطة في العراق) ١٩٧٦ . حيث صمم الباحث استمارة خاصة لجمع المعلومات اللازمة في الجوانب المختلفة لواقع المكتبات المدرسية . أما عينة البحث فهي طبقية عشوائية وبنسبة ٢٠% من مجموع مكتبات المدارس المتوسطة لكلا الجنسين وللسنة الدراسية ١٩٧٤ – ١٩٧٥ وشملت ستة عشرة محافظة وشملت الدراسة مدراء المدارس المتوسطة فقط . وقد ارتكز البحث في وسائله الإحصائية على النسب المئوية فقط . وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية :

١– أن نسبة كبيرة تشكل ٩٨/٨٩ من مجموع المدارس المشمولة بالبحث تتوافر فيها مكتبة مدرسية .

٢– أن ١٢، ٥١ % من مدارس العينة تحفظ محتويات مكتباتها في غرف خاصة .

٣– أن ٤٠ % من المدارس خصصت غرفا' لمكتباتها .

٤– أن الكتب الأدبية والاجتماعية العامة تشكل نسبة ٧٥،٢٥ % من مجموع الكتب الموجودة في مكتبات المدارس موضوعة البحث .

٥– أن الكتب المؤلفة باللغة العربية تشكل نسبة ٨٣،٠٨ % من مجموع الكتب .

٦– أن ٨،٣١ % من المسؤولين عن أدارة المكتبات هم من مدراء المدارس .

الفصل الثالث

إجراءات الدراسة

يتضمن هذا الفصل عرضاً لأداة الدراسة وخطوات أعدادها وتطبيقها على عينة الدراسة وكما يلي :

١. أداة الدراسة

لما كانت الدراسة الحالية تهدف إلى معرفة أهمية المكتبات المدرسية ودورها في أغناء العملية التربوية والتعليمية كذلك فان الأداة الأكثر مناسبة لجمع المعلومات عن هذه الأهمية التربوية للمكتبة من المعنيين بتلك العملية هو الاستبيان. لأنه يستخدم عادةً في الدراسات التي تتطلب التعرف على الآراء والاتجاهات والأفكار المختلفة حول مواضيع معينة بالأسلوب أو الطريقة الوصفية والمسحية . ولغرض التعرف على أهمية المكتبات المدرسية ولمختلف المراحل التطبيقية ، قام الباحثون بتوزيع استبيان مفتوح على عينة استطلاعية من المعلمين والمدرسين والمديرين

والمشرفين التربويين وأمناء المكتبات من التربويين ومن كلا الجنسين (ذكور وإناث) بلغ عددها (٥٠) تربوياً . وقد تضمن الاستبيان المفتوح سؤالاً موجها حول ماذا تعني لك المكتبة المدرسية وماهي أهميتها ، وكيف يمكن الارتقاء بها نحو الأمثل . وبعد الحصول على إجابات العينة الاستطلاعية تم تفريغ الإجابات وتحويلها إلى مجموعة من الفقرات والتي تمثل كلا من أهمية معينة للمكتبة المدرسية . حيث أصبحت هذه الفقرات تمثل بمجموعها أداة المدرسة بصورتها الأولية والمؤلفة من خمسة مجالات والتي هي كما يلي :

١. مجال الأهداف والوظائف الخاصة بالمكتبة المدرسية ويكون من (١٤) فترة .

٢. مجال مسؤوليات أمين المكتبة ويتكون من (١٤) فقرة أيضا .

٣. مجال لجة المكتبة المركزية ويتكون من (١٤) فقرة أيضا .

٤. مجال الإشراف التربوي الاختصاصي للمكتبة المدرسية ويتكون من (١٠) فقرات .

٥. مجال العلاقة بين المنهج المدرسي والمكتبة المدرسية ويتكون من (١٢) فقرة .

وفي ضوء ذلك فقد أصبح العدد النهائي لفقرات استبيان المكتبة المدرسية وأهميتها (٦٦) فقرة موزعة ضمن مجالاتها الخمسة . وفيما يخص صدق الأداة فقد تم عرضها على مجموعة من الخبراء المحكمين والمختصين التربويين في علم النفس والتربية والقياس النفسي والتربوي وذلك لإبداء أرائهم على الفقرات التي تقيس أهمية وواقع ومستقبل المكتبة المدرسية . إن الغاية الأساسية من هذه العملية هو الاطلاع على صياغة الفقرات ومدى وضوحها وفيما إذا كانت صالحة أو غير صالحة للاستبيان من خلال دمج المتشابهة وحذف المتكرر منها ولقد كان من حصيلة هذه العملية هي مجموعة من الملاحظات والمقترحات لتغيير صياغة بعض الفقرات ، ولتكون أوضح وأدق وحذف البعض منها لتشابهها مع فقرات أخرى حيث اخذ الباحثون بجمع المقترحات والملاحظات التي أبداها المحكمون علماً بان ميزان الاستبيان خماسي ويأخذ الدرجة (٥) للبديل (موافق جداً) والدرجة (٤) للبديل (موافق) والدرجة (٣) للبديل (لا رأي لي) والدرجة (٢) للبديل (غير موافق) والدرجة (١) للبديل (غير موافق جداً) بالنسبة للفقرات الايجابية والعكس بالنسبة للفقرات السلبية . ويرى الباحثون بأنه من خلال هذه العملية أمكن التحقق بعض الشيء من قياس حذف الأدلة وجعلها صالحة للتطبيق على عينة الدراسة الحالية وبصورة نهائية .

تطبيق الأداة

بعد أن تحقق صدق الاستبيان وصلاحيته للاستخدام قام الباحثون بتطبيقه على عينة من المعلمين والمدرسين والمدراء والمشرفين التربويين وأمناء المكتبات المعنيين بصورة مباشرة بالعملية التربوية والتعليمية ومن كلا الجنسين(ذكور وإناث) من مدارس محافظة البصرة والجدول رقم (١) يوضح ذلك . (انظر الملحق)

ولقد كان الباحثون يشرفون شخصياً على عملية الإجابة

وبعد إن تمت الإجابة من قبل أفراد العينة تم فحصها للتأكد من سلامتها وصحتها حيث كانت جميع إجابات أفراد العينة البالغ عددها (١٥٠) تربوي مستوفية للشروط المطلوبة للإجابة ، علماً بان الدرجة النظرية للاستبيان تتراوح بين (٧٢-٦٠) درجة كأعلى وأدنى حد .

الوسائل الإحصائية

لقد استخدم الباحثون الوسيلة الإحصائية التالية : الاختبار التائي(*T. test*) لمعرفة دلالة الفروق بين متوسطين لمجموعتين مستقلتين غير مترابطتين متساويتين في عدد أفرادها والصيغة الرياضية للقانون يعبر عنها كما يلي :

$$\frac{\text{س}_1 - \text{س}_2}{\sqrt{\frac{\text{ع}_1^2 + \text{ع}_2^2}{\text{ن} - 1}}}$$

حيث إن س١ ، س٢ هو الوسط الحسابي للعينة الأولى والثانية .

ع٢١ ، ع٢٢ هو مربع الانحراف المعياري للمجموعة الأولى ، الثانية .

(ن) هو عدد أفراد العينة . (أبو علام ، ١٩٨١ ، ص٤٥)

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

يتناول الباحثون في هذا الفصل عرضاً للنتائج التي تم التوصل اليها وفي ضوء الاهداف المذكورة في الفصل الأول وكما يلي :

عرض النتائج

لما كان الهدف الأول لهذه الدراسة يتضمن التعرف على أهمية المكتبة المدرسية ودورها في أغناء العملية التربوية والتعليمية لدى أفراد عينة الدراسة بصورة عامة ، فقد كان الوسط الحسابي لأفراد عينة الدراسة (معلمين – مدرسين – مدراء – مشرفين تربويين – أمناء مكتبات) ومن كلا الجنسين (ذكور وإناث) والبالغ عددهم (١٥٠) تربوياً على استبيان أهمية المكتبة المدرسية (٦١٦، ٢٤٥) وبانحراف معياري مقداره (٨،٥٠٢) . وعند مقارنة هذا الوسط بالمتوسط الفرضي للاستبيان البالغ (١٩٨) . وانحرافه المعياري الذي مقداره (١) نرى إن هناك فرق واضحا بين هذين الوسطين . ولغرض التعرف على دلالة هذا الاختلاف فقد تم اختياره بالاختبار التائي T.test وقد أظهرت قيمة الاختبار بأنه دال إحصائيا عند مستوى دلالة (٠،٠٥) و (٠،٠١) على التوالي . والجدول رقم (٢) يوضح ذلك

(انظر الملحق)

وفيما يخص الهدف الثاني من هذه الدراسة ، والذي هو معرفة فيما إذا كانت هناك فروق معنوية أم لا لدى أفراد عينة الدراسة وتبعاً لمتغير الجنس ذكور مقابل إناث فقد أظهرت النتائج بان الوسط الحسابي لإفراد العينة من المعلمين الذكور بلغ (٢٣٧،١٠٩) وبانحراف معياري مقداره (٤،٧٠٢) في حين كان الوسط الحسابي لإفراد العينة من المعلمات الإناث بلغ (٢٣٥،٩٠٦) وبانحراف معياري مقداره (٢،٦١٢) حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية في هذه الأهمية للمكتبة المدرسية ما بين المعلمين الذكور واقرانهم من المعلمات الإناث والجدول رقم (٣) يوضح ذلك .

(انظر الملحق)

أما بالنسبة لعينة الدراسة مدرسين ذكور مقابل مدرسات إناث فقد بلغ الوسط الحسابي للمدرسين الذكور على استبيان أهمية المكتبة المدرسية (٢٤٢،٩٠١) وبانحراف معياري مقداره (٤،١٦٦) في حين كان الوسط الحسابي لعينة المدرسات من الإناث على استبيان الأهمية مقداره (٢٤١،١٠٦) وبانحراف معياري مقداره (٣،٨١٢) حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية في هذه الأهمية ما بين المدرسين الذكور واقرانهم من المدرسات الإناث والجدول رقم (٤) يوضح ذلك .

(انظر الملحق)

أما بالنسبة لعينة الدراسة من مديري المدارس الذكور مقابل المديرات من الإناث فقد بلغ الوسط الحسابي للذكور على استبيان أهمية المكتبة المدرسية (٢٥٣،٤١٠) وبانحراف معياري مقداره (٥،٦١٢) في حين كان الوسط الحسابي على استبيان أهمية المكتبة المدرسية للمديرات من الإناث هو (٢٥٢،١١٧) وبانحراف معياري مقداره (٥،٥١٤) حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية فيما يخص المديرين والمديرات من الذكور والإناث في أهمية المكتبة المدرسية . والجدول رقم (٥) يوضح ذلك .

(انظر الملحق)

إما بالنسبة لعينة الدراسة من المشرفين التربويين الاختصاص العام ولكلا الجنسين (ذكور مقابل اناث) فقد بلغ الوسط الحسابي على استبيان أهمية المكتبة للمشرفين التربويين الذكور (٢٤٧،٩١١) وبانحراف معياري مقداره (٣،٦١٦) في حين كان الوسط الحسابي للمشرفات التربويات الإناث على استبيان أهمية المكتبة المدرسية (٢٤٦،٩٢٩) ، وبانحراف معياري مقداره (٢،٤١٠) حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية بين

المشرفين والمشرفات الذكور والإناث في هذه الأهمية للمكتبة المدرسية والجدول رقم (٦) يوضح ذلك

(انظر الملحق)

أما بالنسبة لعينة الدراسة من أمناء المكتبات الذكور مقابل الإناث فقد بلغ الوسط الحسابي للذكور على استبيان أهمية المكتبة المدرسية (٢٤٤،١١٢) وبانحراف معياري مقداره (٢،١٠٢) في حين كان الوسط الحسابي للإناث على نفس الاستبيان هو (٢٤٣،٥٠٦) وبانحراف معياري مقداره (١،٩١٧) حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية في أهمية المكتبة المدرسية مابين أمناء المكتبات من الذكور وأقرانهم من الإناث ، والجدول رقم (٧) يوضح ذلك .

(انظر الملحق)

مناقشة النتائج

يتناول الباحثون في هذا الجانب مناقشة للنتائج التي تم التوصل إليها في هذه الدراسة . ولقد أظهرت النتائج التي وجدت فروق ذات دلالة إحصائية ولصالح أفراد عينة الدراسة بصورة عامة والبالغ عددهم (١٥٠) فرداً في أهمية المكتبة المدرسية مقارنة مع الوسط الفرضي للاستبيان كما وأشارت النتائج في الوقت ذاته إلى عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية في مدى أهمية المكتبة المدرسية لدى أفراد عينة الدراسة بصورة منفصلة من الذكور والإناث وكلاً ضمن مجال عمله من معلمين ومدرسين ومدراء المدارس والمشرفين التربويين ، وأمناء المكتبات . ويوضح الباحثون هذه النتائج إلى تقدير أفراد عينة الدراسة إلى أهمية المكتبة المدرسية ، إذ إنها أداة فاعلة ومساعدة في عمليات التعلم والتعليم ، وذلك من خلال كونها عنصر مساعدة في عملية التعلم الذاتي للأفراد المتعلمين الناتجة من تعويدهم على عمليات اكتساب المعلومات والخبرات والأفكار بصورة مباشرة من خلال قدرتهم على الاستعانة بالكتاب والقصة والاطلاع على محتوياتها وأفكارها كما وانه في الوقت نفسه المعين الذي لا ينضب في تزويد القراء بالخبرات والمهارات ، وهي في ذلك تساعدهم على عمليات القراءة السليمة وتعزيزها وتقويتها لديهم وجعل عملية التعلم واكتساب المهارات لديهم تكون بصورة ذاتية إلية مباشرة

الفصل الخامس

خلاصة النتائج والتوصيات والمقترحات

خلاصة النتائج

لقد كان من خلاصة نتائج الدراسة الحالية ما يأتي :

١- وجود فروق دالة إحصائيا لدى أفراد عينة الدراسة بصورة عامة في تقدير أهمية المكتبة المدرسية مقارنة مع وسط الاستبيان الفرضي الخاص بأهمية المكتبة المدرسية .

٢- عدم وجود فروق دالة إحصائيا بين أفراد عينة الدراسة في هذه الأهمية .

التوصيات

في ضوء النتائج الدراسة الحالية فان الباحثين يوصون بما يلي :

١- الاهتمام بالمكتبة المدرسية وإعطاؤها المزيد من الأهمية والجهد التربوي وكلاً ضمن مجال عمله في المحيط التربوي من مدرسة أو معهد أو جامعة وغيرها .

٢- تعويد التلاميذ وفي سن مبكرة على ارتياد المكتبة بصورة منظمة والقيام بعمليات القراءة العلمية واكتساب الخبرات وكلاً ضمن مجال عمله واختصاصه التربوي .

المقترحات

في ضوء نتائج الدراسة الحالية فان الباحثين يقترحون إجراء الدراسات التالية :

١- أهمية المكتبة الجامعية ودورها في أغناء وإثراء التعليم العالي .

٢- بناء برنامج تربوي مقترح في تعلم التلاميذ عملية ارتياد المكتبة والقراءة السليمة والصحيحة .

المصادر

١- أبو علام ، رجاء ، محاضرات في الإحصاء التربوي ، الإحصاء الاستدلالي الكويت . ١٩٨٢

٢- احمد ، احمد عبد الله ، دور المعلم وأمين المكتبة في عملية الإرشاد القرائي بمكتبة المدرسة ، مجلة التربية ، اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم ، العدد (٦٢) ، قطر ، ١٩٨٤ .

٣- الأحمد ، عبد الرحمن احمد وآخرون . الإدارة والخدمات التعليمية في التعليم العام ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، الكويت ،١٩٨٦ .

٤- بدر ، احمد ، مقدمة في علم المكتبات والمعلومات ، مؤسسة الصباح الكويت ، ١٩٧٩ .

٥- التميمي ، عبد الجليل مرتضى . واقع المكتبات المدرسية في المدارس المتوسطة في العراق ، وزارة التربية ، المديرية العامة للتخطيط التربوي قسم التوثيق والدراسات ، بغداد ١٩٧٦

٦- حمادة ، محمد ماهر وآخر . تنظيم المكتبة المدرسية مؤسسة الرسالة بيروت ، ١٩٨١ .

٧- فارجو لوسيل . ف. المكتبة المدرسية ، ترجمة السيد محمد العزاوي وآخرين ،المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

٨- فتوحي ، ميري عبودي ، الخدمة المكتبية في المكتبات المدرسية في (المكتبة والتنمية القومية) ، جامعة الموصل ،١٩٧٦ .

٩- فضولي ، فائق ، أسس اختيار الكتب في المكتبات المدرسية ، في (المكتبة والتنمية القومية) ، جامعة الموصل ،١٩٧٦ .

١٠- قاسم ، محمد احمد ، المكتبات المدرسية في السودان رسالتها وتقنين عملياتها ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، الخرطوم ،١٩٨٠

١١- قاسم ، نزار محمد علي وآخرون . اختيار المواد المكتبية ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ١٩٨١ .

١٢- محمود وعاطف يوسف .المكتبة المدرسية تربوية هادفة ، مجلة التربية ، اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم العدد الثامن والستون قطر ، ديسمبر ١٩٨٤ .

١٣- مصطفى ، سليم . دور المكتبة المدرسية في تطوير المنهج المدرسي مجلة التربية ، اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم ، العدد الثامن والثمانون ، قطر ، نوفمبر ١٩٨٨

١٤- الشيخ ،عبد الحسن عبد الله ، مكتبة المدرسة الثانوية واثر الاتجاهات التربوية الحديثة عليها ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٨ .

١٥- شرف الدين ، عبد التواب . الموسوعة العربية في الوثائق العربية دار الثقافة ، الدوحة ١٩٨٦ .

١٦- مكتب التربية العربي لدول الخليج العربي . المكتبات المدرسية في دول الخليج العربي وسبل تطويرها ، الرياض ، أكتوبر ١٩٨٣ .

١٧- مهدي ، جلال عبد الرزاق . دليل عمل الإدارة المدرسية ، وزارة التربية مركز البحوث والدراسات التربوية ، بغداد ١٩٩٣

١٨- الكعبي ، بلاسم كحيط حسن ، وآخر . دليل العمل في المكتبات المدرسية وزارة التربية . المديرية العامة للمناهج والوسائل التعليمية ، مديرية المكتبات ، بغداد ١٩٩٣ .

١٩- وزارة التربية ، دليل العمل المدرسي ، إدارة شؤون الطباعة ١٩٨٧

France, Corral ;Recent Advance in school librarian ship , Pergamon press , Oxford , 1981

ملاحق الدراسة

١- ملحق رقم (١) استبيان استطلاعي
٢- ملحق رقم (٢) إدارة المدرسة

ملحق رقم (١)

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة
كلية التربية / قسم البحوث التربوية والنفسية
أخي المستجيب الكريم

يروم الباحثون القيام بدراسة تهدف إلى بيان أهمية المكتبات المدرسية ودورها في أغناء العملية التربوية والتعليمية، ولما كنت واحدا من أصحاب الخبرة والاختصاص يرجى بيان أهمية وادوار المكتبة والارتقاء بها في النواحي الآتية :

أولا / الفلسفة والأهداف والوظائف
١-
٢-
٣-

ثانياً / مسؤوليات أمين المكتبة
١-
٢-
٣-

ثالثاً / لجنة المكتبة
١-
٢-
٣-

رابعاً / الإشراف التربوي
١-
٢-
٣-

خامساً / العلاقة بين المنهج المدرسي والمكتبة
١-
٢-
٣-

يرجى تعاونك معنا باستجابتك الواعية عن هذه المحاور كي نحقق من خلال اجابتك عن هذه الدراسة ، وتقبلوا شكر وتقدير الباحثون لكم .

ملحق رقم (٢)

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة
كلية التربية / قسم البحوث التربوية والنفسية
أخي المستجيب المحترم

يهدف البحث الحالي إلى بيان ومعرفة أهمية المكتبات المدرسية ودورها في أغناء العملية التربوية ولما كنت واحدا من المعنيين بشؤونها بصورة مباشرة أو غير مباشرة ومن أصحاب الخبرة والكفاءة في هذا الحال . يرجى تعاونكم معنا بقراءة فقرات هذا الاستبيان التي جمعت من مصادر عدة بكل دقة وموضوعية وذلك بوضع علامة (صح) في المربع الذي يعبر عن أفكارك ومدى رغبتك الصادقة في تحقيقه على صعيد الواقع وتكون بذلك قد أبديت تعاوناً علمياً مثمراً وخلاقاً وسلفاً لك شكرنا وتقديرنا لاستجابتك الواعية للتعاون معنا في انجاز هذا البحث . علماً بان المعلومات ستكون سرية وتستخدم لأغراض البحث العلمي فقط . وتقبلوا خالص شكرنا وتقديرنا .

معلومات إضافية :
المهنة .....
الجنس ( )

(الباحثون)

جدول رقم (١) يوضح عينة الدراسة حسب متغيري الاختصاص التربوي والجنس

ت	الفئة الاختصاص والمنصب	الجنس		المجموع
		ذكور	إناث	
١	معلم مدرسة ابتدائية	٢٠	٢٠	٤٠
٢	مدرس متوسطة وإعدادية	٢٠	٢٠	٤٠
٣	مدراء مدارس ابتدائية وثانوية	٢٠	٢٠	٤٠
٤	مشرف تربوي عام واختصاص	١٠	١٠	٢٠
٥	أمناء مكتبات	٥	٥	١٠
	المجموع	٧٥	٧٥	١٥٠

جدول رقم (٢) يوضح دلالة الفرق بين أفراد عينة الدراسة واستبيان الدراسة

الوسط الحسابي لدرجات العينة على استبيان أهمية المكتبة الدراسية	الانحراف المعياري	وسط المقياس الافتراضي	انحرافة المعياري	قيمة (ت) المحسوبة	قيمة (ت) الجدولية		الدلالة الإحصائية	
					٠،٠٥	٠،٠٥	٠،٠٥	٠،٠١
٢٤٥،٦١٦	٨،٥٠٤	١٩٨	١	٦٧،٩٢٥	١،٩٦	٢،٢٠٥	دال إحصائيا	دال إحصائيا

جدول رقم (٣) يوضح دلالة الفرق في أهمية المكتبة المدرسية ما بين المعلمين والمعلمات (ذكور وإناث)

الفئة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	عدد أفراد العينة	درجة الحرية	قيمة (ت) المحسوبة	قيمة (ت) الجدولية		الدلالة الإحصائية	
						٠،٠٥	٠،١	٠،٠٥	٠،١
معلمين ذكور	٢٣٧،١٠٩	٤،٧٠٢	٢٠	٣٨	١،٢٠١	٢،٣٧	٢،٧١٣	غير دال إحصائيا	غير دال إحصائيا
معلمات إناث	٢٣٥،٩٠٦	٣،٦١٢	٢٠						

جدول رقم (٤) يوضح الفروق ما بين المدرسين والمدرسات من الذكور والإناث

الفئة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	عدد أفراد العينة	درجة الحرية	قيمة (ت) المحسوبة	قيمة (ت) الجدولية		الدلالة الإحصائية	
						٠،٠٥	٠،١	٠،٠٥	٠،١
مدرسين ذكور	٢٤٢،٩٠١	٤،١٦٦	٢٠	٣٨	١،٩٥٩	٢،٣٧	٢،٧١٣	غير دال إحصائيا	غير دال إحصائيا
مدرسات إناث	٢٤١،١٠٦	٣،٨١٢	٢٠						

جدول رقم (٥) يوضح دلالة الفرق في أهمية المكتبة المدرسية ما بين المديرين والمديرات من الذكور والإناث

الفئة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	عدد أفراد العينة	درجة الحرية	قيمة (ت) المحسوبة	قيمة (ت) الجدولية		الدلالة الإحصائية	
						٠،٠٥	٠،١	٠،٠٥	٠،١
مدراء ذكور	٢٥٣،٤١٠	٥،٦١٢	٢٠	٣٨	١،٠١٢	٢،٣٧	٢،٧١٣	غير دال إحصائيا	غير دال إحصائيا
مديرات إناث	٢٥٢،١١٧	٥،٥١٤	٢٠						

جدول رقم (٦) يوضح دلالة الفرق في أهمية المكتبة المدرسية ما بين المشرفين التربويين والمشرفات

الفئة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	عدد أفراد العينة	درجة الحرية	قيمة (ت) المحسوبة	قيمة (ت) الجدولية		الدلالة الإحصائية	
						٠،٠٥	٠،١	٠،٠٥	٠،١
مشرفين ذكور	٢٤٧،٩١١	٢،٦١٦	١٠	١٨	٠،٩٥٨	٢،١٠١	٢،٨٧٨	غير دال إحصائيا	غير دال إحصائيا
مشرفات إناث	٢٤٦،٩٢٩	٢،٤١٠	١٠						

جدول رقم (٧) يوضح دلالة الفرق في أهمية المكتبة المدرسية ما بين أمناء المكتبات من الذكور والإناث

الفئة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	عدد أفراد العينة	درجة الحرية	قيمة (ت) المحسوبة	قيمة (ت) الجدولية		الدلالة الإحصائية	
						٠،٠٥	٠،١	٠،٠٥	٠،١
أمناء مكتبات ذكور	٢٤٤،١١٢	٢،١٠٢	٥	٣٨	٠،٦٠٢	٢،٣٠٦	٢،٣٥٥	غير دال إحصائيا	غير دال إحصائيا
أمينات مكتبات إناث	٢٤٧،٥٠٦	١،٦١٠	٥						

الفقرات / المجالات	موافق بشدة	موافق	لا ادري	غير موافق	غير موافق بشدة
اولاً : مجالات الاهداف والوظائف					
١- توفير الكتب المناسبة لأعمار التلاميذ من المرحلة الابتدائية وحتى المرحلة الإعدادية وفق تخطيط تربوي علمي يراعي مطالب كل سن ومرحلة .					
٢- اختيار الكتب الجذابة الملونة المصورة الواضحة الحروف والتي يتطور إنتاجها الفكري واللغوي والطباعي ليناسب كل مرحلة					
٣- مراعاة تزويد المكتبات بكتب تواكب المنهج الدراسي واحتياجات المعلمين والمدرسين .					
٤- توفير المعلومات النافعة في شتى انواع المعرفة وبأشكالها المتعددة بحيث تلبي حاجات التلاميذ وتشبع رغباتهم في الحصول على المعلومات التي يطلبونها على ان تزودهم هذه المعلومات بحصيلة من انماط السلوك السوي الذي يعود عليهم وعلى مجتمعهم بالخير والصلاح .					
٥- غرس عادة القراءة وحب المطالعة في نفوس التلاميذ وخاصة منذ الطفولة المبكرة وان يدرك التلميذ بان للقراءة فوائد ذات مردود ايجابي ونافع سواء في حاضره ومستقبله .					
٦- تنمية روح البحث والاعتماد على النفس في الحصول على المعلومات لدى التلاميذ من الكتب ومصادر المعلومات الاخرى .					
٧- تعويد الطلبة على كيفية التعامل مع اوعية المعرفة وخاصة الكتب بالاضافة الى احترامها والمحافظة عليها وان يدرك الاهمية الكبيرة لها وان يعمل على الاستفادة منها بطريقة مناسبة .					
٨- تساعد المكتبة المدرسية التلاميذ على استثمار اوقات فراغهم فهي مكان مناسب للمطالعة والبحث والتسلية بما يفيده ومن الافضل ان يقضي الطلبة الحصص التي لايحضر فيها مدرسوهم في قاعة المكتبة المدرسية .					
٩- تنمية الوعي الاجتماعي لدى التلاميذ وذلك بما يسود المكتبة جو من التعاون واحترام الاخرين					
١٠- تساعد المكتبة المدرسية على انتاج المواد والوسائل التعليمية سواء من قبل الطلبة او المعلمين					

الفقرات / المجالات	موافق بشدة	موافق	لا ادري	غير موافق	غير موافق بشدة
١١- تزويد التلاميذ بحصيلة جيدة عن المكتبات والمعلومات وبما يفيدهم في اكمال دراساتهم في المعاهد او الجامعات .					
١٢- ان تشرك التلاميذ في ادارة المكتبة وتنظيمها والمحافظة على نظافتها اشراكا مباشرا حتى يستشعروا بالمسؤلية حيالها ويكنون لها التقدير ويعملون على حمايتها .					
١٣- ان تقوم المدرسة بدور المكتبة العامة في المناطق التي لا تتوافر فيها مثل هذه المكتبات كالقرى الصغيرة والمناطق الريفية النائية بحيث يستفيد من خدماتها اكبر قدر ممكن من التلاميذ واولياء الامور .					
ثانيا : مجالات مسؤولية أمين المكتبة :					
١- وضع قوائم تزويد المكتبة بالكتب والدوريات التي تحتاجها لتلبية رغبات الباحثين والقراء وتحديد الجهات الناشرة لها واسعارها .					
٢- استلام الكتب وتسجيلها .					
٣- فهرسة الكتب .					
٤- تصنيف الكتب وترتيبها .					
٥- تسجيل عضوية القراء للاعارة					
٦- اعارة الكتب داخل او خارج المكتبة المدرسية					
٧- استعادة الكتب وجمعها واعادة ترتيبها في اماكنها بعد خروج التلاميذ القراء او استلامها من الذين استعاروها .					
٨- متابعة التلاميذ المستعيرين لبعض الكتب لضمان اعادتها في المواعيد المحددة .					
٩- اعانة الباحثين او الدارسين ليحصلوا على المراجع المساعدة في بحوثهم ودراساتهم المختلفة .					
١٠- صيانة الكتب والمحافظة على سلامتها من التلف والضياع عن طريق تجليدها واتخاذ كافة التدابير اللازمة لوقايتها من الحشرات والافات .					
١١- جرد الكتب من وقت لاخر وفق النظم الادارية واللوائح ورفع تقارير الجرد للجهة الإدارية المسؤولة .					

الفقرات / المجالات	موافق بشدة	موافق	لا ادري	غير موافق	غير موافق بشدة
١٢- تشجيع القراء وتحبيبهم في الاطلاع بتوفير إعلام تربوي لازم , وتهيئة البيئة المشجعة الجذابة والمريحة داخل المكتبة والجو المحيط بها .					
١٣- التميز بصفات أخلاقية حميدة تجمع إلى جانب الإلمام بأسرار المهنة , الاتسام بدماثة الطبع والمرونة والصبر وتقدير المسؤولية والمقدرة القيادية وحب التعاون وسعة الأفق والمدارك .					
١٤- التعاون مع الهيئة التعليمية في دراسة المنهج وحصر المصادر المساعدة لكل باب أو موضوع بما يخدم المنهج والعمل على توجيه التلاميذ لاستخدام هذه المصادر وبما يثرى العملية التربوية .					
ثالثاً: مجال لجنة المكتبة :					
١- تشكيل بكل مدرسة لجنة تسمى (لجنة المكتبة) تعمل على دعم الدور التربوي والعلمي والثقافي والاجتماعي للمكتبة المدرسية وعلى إبراز خدمات المكتبة وتحديثها .					
٢- تتكون لجنة المكتبة من					
أ- مدير المدرسة رئيساً					
ب - مدرسون من مختلف الاختصاصات اعضاءاً					
ج - المرشد التربوي (إن وجد) عضواً					
د - أمين المكتبة مقرراً					
٣- تتشكل اللجنة في بداية كل عام دراسي وتجتمع بصفة دورية مرة كل شهر .					
٤- مهمة اللجنة النظر في كافة شؤون المكتبة وتنظيم المسابقات والندوات والاشتراك في المناسبات المختلفة .					
٥- العمل على إثراء الخدمات المكتبية في المجتمع المدرسي وربما المكتبة بالمناهج الدراسية وإعداد احتياجات من الكتب والمراجع والمواد السمعية والبصرية والتجهيزات الأخرى .					
٦- يخصص سجل لتسجيل محاضر اجتماعات اللجنة وتوصياتها واقتراحاتها وترفع إلى الإدارة أولا بأول ويتابع المدير أو موجه أو مشرف المكتبات ما يتم تنفيذه من التوصيات .					

المجالات / الفقرات	موافق بشدة	موافق	لا ادري	غير موافق	غير موافق بشدة
٧- تختار اللجنة بالإشراف على نشاطات المشتركين في مسابقات المهارات واختيار أفضل المتسابقين في التصفيات النهائية لمثل هذه المسابقات .					
٨- تختص اللجنة بالتنسيق بين المواد الدراسية المختلفة التي تستخدم المكتبات كحصص مثل القراءة الحرة ترى اللجنة ضرورة زيادة طلابها للمكتبة من التلاميذ من استخدام المكتبة والاستفادة منها .					
٩- للجنة الحق في استضافة عدد من المدرسين أو المعلمين للاستئناس بآرائهم في عملية تطوير وتحديث المكتبة المدرسية وبيان حاجاتهم وحاجات تلاميذهم من الكتب والمراجع ذات العلاقة .					
١٠- ضمان مراعاة التعليمات والتوجيهات التي تصدرها وزارة التربية والتي تتعلق بشؤون المكتبات .					
١١- الإشراف على قراءة الكتب وغيرها من المطبوعات والوسائل التعليمية التي يتم اقتراحها وتنسيقها .					
١٢- النظر في اقتراحات الهيئة التعليمية والتلاميذ والإدارة والمشرفين التربويين عن حاجات المكتبة وتطويرها والعمل على تنفيذ ما يقرر بشأنها .					
١٣- الإشراف على جرد المكتبة وتحديد المسؤوليات بشان المستهلك والناقص من موجودات المكتبة في نهاية كل عام دراسي .					
١٤ - إعداد التقرير السنوي الذي يتناول أحوال المكتبة وما نتج عنها من نشاط وسبل تطويرها والانتفاع بها .					
رابعاً : مجال الإشراف التربوي الاختصاصي :					
١- يفضل إن يكون مشرف المكتبات المدرسية من ذوي الاختصاص في علوم المكتبات .					
٢- إذا لم يتوفر المختص من المشرفين فتتم عملية الاختيار من ذوي الخبرة والاهتمام من بين حملة البكالوريوس فما فوق وممن سبق لهم التدريب على شؤونها .					
٣- أن يكون من بين مهمات المشرفين الاختصاصين في المكتبات المدرسية دراسة أحوال المكتبة المدرسية وتمحيص مشكلاتها والنظر في البرامج الموضوعة لتطويرها .					

الفقرات / المجالات	موافق بشدة	موافق	لا ادري	غير موافق	غير موافق بشدة
٤- أن تكون مهمة مشرف المكتبات تقويم الجهود التي تبذل من قبل الهيئة التعليمية ولجنة المكتبة المدرسية والمشرف عليها والعاملين فيها .					
٥- متابعة الخطط التي تضعها وزارة التربية لتطوير المكتبات المدرسية					
٦- أن يكون تقويمه لعمل المسؤول أو أمين مكتبة المدرسة تقويما عادلاً آخذا بنظر الاعتبار حجم المدرسة ، نصاب المعلم أو المشرف على المكتبة .					
٧- أن يساهم المشرفون الإداريون والاختصاصيون في متابعة أعمال المكتبة وتقديم الخبرات والمشورات لتطوير عمل المكتبة المدرسية ورسم الآفاق المشرقة لها .					
٨- أن يبدي تعاونا مع مدير المدرسة وأعضاء الهيئة التعليمية في سبيل تنظيم المكتبة وتيسير الانتفاع بها .					
٩- أن يسعى المشرف الاختصاصي في تكوين لجنة مركزية على مستوى مديرية تربية المحافظة تتكون مشرفين إداريين واختصاصين وأمناء مكتبات مدرسية ومدرسين أو معلمين من مختلف الاختصاصات وتحدد أعمال هذه اللجنة في البحث عن انتشال المكتبات المدرسية من واقعها الحالي إلى واقع متطور عن طريق وضع الخطط وتقويم البدائل والمقترحات .					
١٠ **خامساً : مجال العلاقة بين المنهج الدراسي والمكتبة المدرسية :**					
١- أن تكون كتب ومصادر المكتبة المدرسية مساندة للمناهج الدراسية والنشاطات.					
٢- إكساب التلاميذ مهارات التعليم الذاتي وتنمية قدراتهم عليها بهدف توسيع وتعميق وتكثيف عملية التعلم في المدرسة .					

المجالات / الفقرات	موافق بشدة	موافق	لا ادري	غير موافق	غير موافق بشدة
٣- توفير الكتب والمراجع والدوريات والمواد السمعية والبصرية التي تحتاج إليها المناهج الدراسية وأوجه النشاط التربوي المختلفة في المدرسة .					
٤- تزويد التلاميذ بالمعلومات والمعارف التي تعينهم في العملية التعليمية والتثقيفية .					
٥- إعداد القوائم الببلوجرافية بمصادر المكتبة بهدف تعريف المجتمع المدرسي بها للاستفادة منها في خدمة المناهج التعليمية .					
٦- توفير الدوريات الدينية والعلمية والإنسانية والتربوية بما يخدم رواد المكتبة من معلمين وتلاميذ .					
١٠- معاونة المعلمين في الحصول على المعلومات التي تفيدهم في إعداد دروسهم وعلى تنمية معلوماتهم المهنية وتقديم المصادر المكتبية كافة التي تتصل بمناهجهم التعليمية ومناشطها .					
٨- أرشاد الطلاب والتعرف على مشكلاتهم القرائية وتسجيلها ودراسة ميولهم وتوجيهها.					
٩- تدريب التلاميذ على الاستخدام الصحيح والمثمر للمكتبات ولمصادرها المتنوعة وإكسابهم مهارة التعليم الذاتي .					
١٠- الإسهام في عملية التربية المستمرة بما تقدمة لهم من معلومات متجددة في شتى فروع المعرفة وتثري ثقافتهم وتلبي متطلباتهم القرائية والمعرفية وتعمل على إعدادهم إعدادا تربوياً سليما.					
١١- أن تصبح المكتبة المدرسية هي المناخ السليم الذي يجد فيه المتعلم الفرصة لان يتعلم ويمهد نفسه وفق المنهج الموضوع له أي أن تكون المكتبة بمثابة المعمل أو المختبر النظري لكل متطلبات التلميذ التعليمية وتحت إشراف مدرسية .					
١٢- إن يتعاون أمين المكتبة مع المعلم في التعرف على المناهج الدراسية وحاجات التلاميذ القرائية مما يجعل المكتبة المدرسية وسيلة هامة من وسائل علاج تخلف المنهج المدرسي وجعله أكثر مرونة .					

فلسفة العبث والموت
عند يوجين يونسكو

السيد رأس المال عيسى
كلية الآداب ــ جامعة وهران / الجزائر

يوجين يونسكو كاتب مسرحي من مواليد ١٩١٢ في السادس والعشرين من تشرين الثاني بسلاتينية (رومانيا)، من أم فرنسية أخذته إلى باريس فتعلّم اللغة الفرنسية وأجادها إجادة أهلها. وفي سنة ١٩٢٥ عاد إلى رومانيا ليلتحق بجامعة بوخارست،وينصرف إلى دراسة الشعر الرمزي، وقام بتدريس اللغة الفرنسية ومارس النقد الأدبي. حصل في عام ١٩٣٨ على منحة لدراسة الشعر المعاصر في باريس،وقرّر عندها إعداد رسالة عن فكرة الموت في الشعر الحديث.وممّا لاشك فيه أن الكاتب يختزن تجارب وذكريات طفولية،تنطبع فيه ويتطبع بها،إلاّ أن يونسكو يحتفظ بذكريات غامضة جداً.[١] يبدو أنه كان مصاباً بعقدة الأب، وكأن أباه كان يمثل بالنسبة إليه النظام والقانون، المنع والزجر، الأمر والنهي. ماكان يونسكو متفقا معه إلا في أمور قليلة، لعلّ وجود والده كان يحمقه،أوكأ ن في أعماقه حالة من التمرد والعصيان ألأبوي،مما أعطاه صبغة الحكم الذاتي والرأي الخاص،ومن خلال هذه النزعة إنطلق إلى النقض العميم،الذي تناول فيه الإنسان والتاريخ،الحضارة واللغة ،والوجود والماوراء،وكل مظهر من مظاهر الوجود. يبدو أن ملامح والده كانت تعزب في ذاكرته،وإن كانت مواقفه محفورة في وجدانه.كان يونسكو يميل إلى والدته ميلاً واضحاً،بنوع من الملازمة الدائمة المأثورة في الأبناء الذين لهم علاقة سيئة بأبائهم ،كتعبير عن خصامهم الدائم مع العالم الخارجي،كان في ميله لوالدته تأثير نفسي حاد،كان يشعر أنه يعيش في عالم الرحم ،وهو المكان الشبه الأوحد الذي يطمئن فيه الإنسان إلى الحماية المطلقة. وذلك ما أثبتته الدراسات السيكولوجية، حيث يرى علماء النفس أن الكائن يعمل آثارا من عالمه الجنيني، والنفس البشرية وفق ما توصل إليه يونغ وفرويد" تحمل الآثار القديمة المتكبدة التي عرفتها الإنسانية عبر تاريخها كما أن الكائنات يبقى فيها من عالم الجنين إلى العالم الخارجي." ويعتبر هذا الأمر طبيعي جدا،لأن الولادة تحتفظ بتلك الإستمرارية للشعور الداخلي طور الولادة، ومنذ العهد الأول يكون الطفل بين يديها وفي أحضانها. وهكذا كان يونسكو يلوذ إلى والدته ليكون بقربها ملازما لها. تأثر يونسكو بموت أخيه "مارسيا" تأثرا بالغا وهو يشاهده بأم عينيه يموت عن عام ونصف،وقد وظف ذلك المشهد المريب في عدة من أعماله الدرامية. وذلك ما يفضي بن القول، أن يونسكو تأثر بالموت إنطلاقا من فاجعة أخيه الصغير،ومن ثمة أصبحت الآلام التي يعانيها الطفل، حية وواعية في وعيه،غائرة في لاوعيه، وموت شقيقه الطفل المتألم وعلى ملامحه آمرات الاحتضار، ومن فمه تنبعث الآنّات والآهات وذلك الإصفرار الداني عليه ،والخلجة إثر الخلجة والعذاب الذي يصرع جمجمة العقل،إن ذلك ما كان يمكن أن يمكث في حدود الذكريات المولية والطارئة،تلك كانت وقفته الأولى أمام الموت فتأثر في أعماق ذاكرته أيما التأثر. أدرك حينها أن الإنسان مائتا لامحالة،وأن الساعات التي يعدو بها إنما تعدوا به إلى الموت ،والوجود هو آلة لإحداث فعل الموت،الذي يتم أخيرا حين يتوارى الكائن أو يوارى وتتعفى آثاره الحسية. يفر يونسكو من قيد ذلك العالم الذي كان يراه مظلماً، ويتلهىّ عنه بما دونه، حيث أقام في شارع تكثر فيه مسارح الدمى، أحب كثيرا مشاهدة العرائس وهي تتحرك وتتكلم بلسان حاملها "كانت والدتي عاجزة عن انتزاعي من حلقة مشاهدي الدمى اللاعبة في حديقة لوكسنبورغ، كنت أحضر دائما وأمكث أياما كاملة ، ومع ذلك ما كنت أضحك أبدا،كان مشهد الدمى يستأثر بي ويأخذني كالمشدوه، كانت تبدوا لي تلك العرائس كأنها العالم بذاته ،ساخر وغير محتمل

١- أليا الحاوي : يونسكو في مسرحياته ومسرحه ، سلسلة الثقافة للجميع ، دار الثقافة بيروت ، لبنان،ط ١ ١٩٨٦ ، ص ٧٦

أو معقول، ولكنه حقيقي، بل أكثر من الحقيقي، كانت تلك المشاهد الكاريكاتورية تزيدوني إصرارا على التمسك بفكرة فضح الحقيقة القاسية ،الفجّة والغليظة لهذا العالم"[٢]. كان يحس في أعماقه إحساسا فاجعا بأن الإنسان هو اللاّشيء، مجرد خرقة من دمى وأنه يطرأ على العالم والعالم يعبث به مثل تلك العرائس.إنها نزعة عدمية بغيضة تقبع في ظلمات وعيه المتعب بهموم أسألة الوجود. إن الطابع العام لفلسفة يونسكو يكمن في اكتشاف ماهية الكائنات وأسرار الوجود،وكأن ما شاهده في مسرح العرائس تحوّل عبر وجدانه إلى مسرحه.فبدى مسرح الدمى مسرح بشري بعد أن كان يراه على الخرق بهزل وسخرية. يتميز يونسكو عن باقي معاصريه من كتّاب اللامعقول (بيكيت، آدامـوف، ألفريد جاري...) بنظرته الفلسفية العميقة لمفهوم الموت والحيرة، والإحساس بعدم توفر الحماية الإجتماعية التي كانت تهددها البورجوازية، بالإضافة إلى جملة من عقد نمت وترسبت في لاشعوره العميق،كانت سببا مباشرا في تكوينه تكوينا متمردا، مناهضا لمعنى الحياة العادية، وذلك عكس فلسفة الإنتظار لبيكيت، والإحساس بالضياع والغرق في وحل العذاب النفسي ،الذي تأن له الروح عند جاري وأداموف . يقول يونسكوعن طبيعة فلسفة مسرحه " إنه مكوّن من عناصر آنفة،تشكل قوة منتظمة أرضا، براوجوا،لتحضير دخولها في الفعل"[٣] . مثلت أحداث الحرب العالمية الثانية منعرجا خطيرا في حياة الإنسان،ولعل ذلك كان سببا من الأسباب التي ساعدت على انتشار الخراب والدمار،مما ولّد نظرة تشاؤمية لدى يونسكو" أي حصاد جناه الإنسان من الحرب؟ومن الذي قتل؟ من المستفيد ومن المتضرر؟ومن المنكسر؟ولماذا يزج بالصبية في حرب لادخل لهم فيها؟من المسؤول عن مقتل ملايين الأبرياء؟ماالحكمة من موت هؤلاء،وما الغاية من الحياة إذاً"[٤]. كان يونسكو يطرح كثيرا مثل هذه التساؤلات في فلسفته علّه يجد جوابا مقنعا،يثبت به معنى الوجود البشري على الأرض،إن كل سؤال من هذه الأسألة كاف لتبصير الناس بحقيقة حياتهم التافهة،حيث يؤكد لهم يونسكو أن أحلامهم عن معنى الإنسانية الصرفة هي أوهام تبخرها فوهات المدافع،لتجعل من حياتهم العقم والقنوط واللا معقول. إن مفهوم الإنسانية بهذه الطريقة مفهوم قابل للشك والريب،لأنه من الجنون التفكير في كونية مدمرة تؤسس لها الأنانية ذات المشاعر المنعدمة ،التي تحبذ العزلة والإنطواء " إن مشاعر الإنسان وعواطفه لا تجد متنفسا لها،وحيدا يولد ووحيدا يموت،وبين الولادة والموت أمواج من الآمال والأحلام تتحطم على سخرة شاطيء الواقع الأليم."[٥] يظهر من خلال ذلك أن يونسكو متشبع بالتجربة الإنسانية الفردية الغريبة،التي شرب من عصارتها مرارة الحياة في رحاب كون يجهل عنه كل شيء. ومهما كانت آماله وأحلامه قائمة في ذاته، فستلقى الإنكسارات المريرة على أرض الواقع،ولعله عانى من ذلك الكثير حتى أفقده معنى الحياة. و الملاحظ عن سيرته قياسا لفلسفته،أن يونسكو تأثر بسواه قدر ما تأثر بهمومه،وتجاربه القاسية." يعبر يونسكو من خلال فلسفته عن الإنقراض السوسيولوجي والسيكولوجي معا،بحيث تنصرف ملكة الكلام في الإنسان إلى التشويش والإلمام بكل لفظ على عواهنه،حيث يبدو المرء وكأنه آلة لفظية مخربة،تختلط فيها الأوهام والأحلام والأرقام والأفكار."[٦] يؤكد على منطق العقم والتفاهة واللا شيئية،ومن بواعث الخلق الدرامي عنده:ذلك الشعور بالدهشة،أولاً: لأنه موجود وذلك شعور يولد عنده الفرح والغبطة،ثانيا:شعوره بالدهشة الذي يولد التعاسة وشعور الماورائي بأنه كائن،والدهشة الثالثة هي أنه مقيم في ذلك العالم مع كائنات أخرى في قلب قصة عبثية مروعة. إن لفلسفة يونسكو علاقة بما يحسه

٢- م.س.ص.٨٤،٨٥

٣- Eugen Ionesco. Notes et contre notes .éditions Gallimard. Paris ١٩٦٢ p/٢٦

٤- حنا عبود:مسرح الدوائر المغلقة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ١٩٧٨ص١٦٦

٥- ن.م.س.ص.١٦٨

٦- Voir .notes et contre notes/p.٩٣

علماء النفس من انفعالات وأحاسيس،خاصة ماتعلق بموضوع الحلم،ذلك العالم الفسيح الشائك' إن الإنفعال الخلاق هو مرتبط إرتباطا حميميا بالحلم في ذهن يونسكو،ولكن ماذا ترى يونسكو يعني بالحلم؟ إن ما يقوله ينطبق على أحلام النائم،كما ينطبق على أحلام الإنسان الصاحي في حال اليقظة.أن تحلم هو أن تفكر بطريقة أعنف،بطريقة أصدق وأشد أصالة،لأننا نكون في الحلم وكأننا منطوون على أنفسنا. الحلم هو نوع من التأمل والإنطواء ،ومن جهة ثانية هو نوع من الفكر،التفكير عبر الصور،ومعنى ذلك بالنسبة ليونسكو أن الحلم هونوع من الفكر الحسي الملموس فيما قبل الوعي،وهو واضح على غراره ونهجه وهماً ليس مما يدأب عليه العقل ويقرّه....في الحلم تكون أبدا في مأزق أو موقف،ولهذا فالحلم هو الدرام ذاته.'[٧] وبذلك تصبح العين الحالمة أصدق رؤية من العين الساهرة،فالحلم هو العالم الذي يستطيع تحقيق كل مآربنا وطموحاتنا الدفينة. لقد حمل يونسكو على عاتقه هموم الإنسان ،وناضل لأجل ذلك كثيرا،لتبيان الحقيقة الخالدة في زخم هذا الوجود المبهم.شكك بفلسفته في كل القيّم والمفاهيم والأعراف ،بحثا عن الماهية الإنسانية والوجودية لتحقيق الإستقرار العام،وكأن شأنه في ذلك شأن باسكال حين قال:' أنكر مصير الإنسان ،قد أتى إلى عالم غريب،إنه لايعرف من أين أتى أو أين سيذهب ،إنني أصاب بالذهول والدوّار'[٨] إنها نفس النظرة التي يراها يونسكو حينما يتأمل في وجوده والوجود العام للأشياء المحاطة به،حيث يحاول إيجاد التفسيرات المقنعة لذلك. ولكن ما يلبث في سعيه طويلاً حتى يفاجأه الموت من زاوية أخرى ،فيزداد الأمر عنده غلواً وحدّة ،فيقف عاجزا،مذهولا،مشدوها،حائرا مما يجعلنا نستشف من هذه الحالة العبثية،إستحالة المصالحة بين الموت والحياة في نفسية يونسكو. وما أشبه ذلك المنطق العدمي بمنطق نيتشا الذي تحدث عن الفلسفة الإغريقية،'وهتف بأن ثمة أنين يتصعّد من أحشاء الكائنات،ونوع من العويل وكأنها تعول عويل الفناء والعدم أمام ذلك القدر.وكان من حقها أن تبقى وتتواجد أبدا ما دامت قد إنوجدت قبلا.'[٩]

لقد نفى يونسكو كلّ مايمت بصلة للمنطق المعقول،واعتبر الحياة مجرّد وهم بارع،اعتقادا منه أنها تزيّف الواقع وتجمح ما يجول بخاطر الإنسان،وأن الحقيقة المطلقة لا يمكن الوصول إليها إلاّ من خلال الحلم والخيال.يقول في ذلك' لقد إعتقدت دوما أن حقيقة الخيال أكثر عمقاً وأحفل معنى عن كل واقع يومي،والواقعية سواء كانت اشتراكية أم لا،تقتصر عن الواقع.إن الواقعية تكرمش هذا الواقع وتضعفه وتزيفه،إنها لا تدخل في الإعتبار حقائقنا الرئيسية ، وهواجسنا الأساسية: الحب ، الموت ، الدهشة. إنها تقدم الإنسان داخل منظور ناقص ومغترب .وبالتالي تبقى الحقيقة قائمة في أحلامنا وفي تخيلاتنا فقط'[١٠]. ينفي يونسكو كل واقع الحياة العادية ،ليؤكد بذلك فكرة إزدواجية الوجودنوتلك فرضية عبثية.الحياة لا تخلو من الحب والموت والدهشة،ولو لم يكن ذلك صحيحا ما اصطبغت الصور الحياتية الواقعية في أذهاننا. تتسم أعمال يونسكو الدرامية بالغرابة واللامعقول،حيث تتخبط شخوصه المسرحية في يم من الإحباط النفسي العالي،وذلك برغم وجودها ضمن تركبة إجتماعية تحكمها العلائق والروابط الإنسانية.إنه ينفي الوجود الحقيقي للشخصية في دراما اللاتواصل،أين تظهر كل شخصية منطوية على نفسها،منعزلة تماما عن عالمها الخارجي. يقول أحد المحللين النفسانيين:"لا يمكن للشخصية أن تكون منعزلة عن جملة العلاقات الشخصية المتبادلة،والتي تعيش ضمنها"[١١]. يمكن القول بأن فلسفة الموت والحياة في دراما اللامعقول عند يونسكو هي انحدار من خلجات نفسية،وانعكاس تام لعالم اللاوعي،بطريقة تلقائية على مستوى التفكير،ولكن بتحكم

٧- أنظر أنيا الحاوي .يونسكو في مسرحياته ومسرحه.ص ٥٦٨

٨- Voir /notes et contre notes /p/١٤٥

٩ Martin esslin /le théâtre de l'absurde. Traduitpar marguerite buchet/éditions buchet chastel.paris ١٩٧٧.p/١٤٧

١٠ يونسكو.ريتشارد ن كو ترجمة : مجاهد عبدالمنعم مجاهد.المؤسسة الجامعية بيروت.ط١ ،١٩٨١ ص٦

١١ فاليري لبين.مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة_دار الفارابي بيروت.ط١ ،١٩٨١ ،ص١٧٣

مفرط في السيطرة على ديناميكية الخلق الـواعي بـشكل أكثر فنا وجمالا. يهدف يونسكو من خلال عبثيتـه إلـى الإحتجاج ضد البورجوازية،التي يفقد فيها الإنسان جميع قيمه النبيلة،ويتمرد على قـانون الخـشية الدينيـة،وهي بالأحرى دعوة إلى الإنسلاخ عن قيم الحضارة الوحـشية التـي تـسعى إلـى قلـب قـوانين الطبيعـة بـالقوة التدميرية،الكامنة في مخابر الأسلحة الفتاكـة. لايـؤمن يونسكو فـي فلـسفته إلاّ بمـا هـو خرافـي ومنـافي للمنطق،يناقض الحقيقة المادية والأسطورة وحدها كفيلة لإثبات براهن الحجج العبثيـة فـي تـصوره،إذ يقـول:' الأسطورة وحدها هي الحقيقة،والتاريخ الذي يحـاول أن يحققها،يشوهها ويكاد يحطمها،إن التاريخ دجـل يزيـف الحقائق ويزعم أنه قد نجح،إن كل مانحلم به قادر على أن يتحقق،الواقع من جهة أخرى ليست لـه القـدرة علـى التحقق،إنه ماهو كائن فقط.'[١٢] الأسطورة وحدها أسـاس فلسفة العبث عند يونسكو،الأشكال الخرافيـة ،كأحاديـة العين وأنصاف الألهة وثلاثية الرأس والأيدي هي سـيدة الموقف في ذلك الواقع الغريب،إنه يرغب فـي مـسرحة العبث عن طريق الأسطورة بحكم أنها المجـال الخـصب لإحداث الصدمة لدى المتلقي،يريد أن يؤسس عالما جديدا تحكمه قوانين النزعة العدمية،تتواصل شخوصه الدرامية مع ذاتها ولأجل ذاتها فقط،مشكّلة بـذلك دائـرة عبثيـة مغلقة.معزولة عن عالمها الخارجي الممنطق،إنـه عـالم يفتقد إلى أدنى نوامس الحياة الآدمية،وبعيد كل البعد عن حدود المنطق المألوف. يقول يونسكو' أنا لست دكتـوراً في المسرحولوجية ولا في فلسفة الفن،إننـي بالتقريـب رجل مسرح فقط'[١٣]. يثبت يونسكو العبث إنطلاقـا مـن الحياة وبغتة الموت،والسياسة العدوانية التي تـدير آلـة الحرب بتفكير البراغماتية النفعيـة،إنها فلـسفة ثنائيـة الأضداد،أيقن يونسكو من خلال ذلك أن اللحظة التي تنتقل فيها التجربة من الحياة إلى المـسرح،إنما هـي لحظـة تتضمن تبدلا جذريا،وأن العناصر المختلفة من الواقعيـة مهما كانت ليست سوى نتاج وهم بارع،لاتحمل التبريـر الكافي لاسترداد الواقع المسلوب من طرف جميع أشكال المادية الخسيسة. وعلى حد تعبيره كان لابد مـن هـذا التغيير' كان لابد من ظهور رجالا يخففوا عنا ألألم الـذي يمنعنا من الاعتقاد الخفي وراء الطبيعـة المقنعـة،إنني أحس بصراع مع ذاتي،يدفعني قدما نحو أدب متمـرد.'[١٤] إن التمرد الـذي يقـصده يونـسكو يكمـن فـي إلغـاء الافتراضات المتضمنة في عالم التجربة اليومية،وإنكار كل المفاهيم السائدة للزمـان والمكـان والعلـة والمعلـول للاستمرار البشري،لأنها في مفهومه مفـاهيم عقلانيـة تخضع لوهم الواقع المزيّف. تعتبر فلسفة العبـث عنـد يونسكو،ثورة متفردة في الـشكل والمضمون،لاتخـضع لقانون العقل والمنطق،هي إبحار فـي غيهـب الـنفس العميقة بتشدد مطلق مع مواقف الحيـاة المختلفـة،التي تستوجب الحيطة والحذر،مما ولّد في نفـسيته عدوانيـة بغيضة اتجاه الحياةوما يحيط بها مـن غمـوض. يقـول يونسكو' هناك صورة أولية،جوابا أوليـا يطلـق العنـان للميكانيزم الكلي للإبداع.....إنني لاأعرف إطلاقا إلى أين أنا ذاهب.'[١٥] لم يجد يونسكو طريقة مثلى للتعبير عن ذلك الإحساس المرير،سوى أسلوب السخرية والتهكم،واعتماد طريقة الحلم وهزة الكوابيس،وتأليه الابتذال، للتخفيف من حدة العقم الذي كان يراه يسيطر على الحياة بأكملها،فأنتج بذلك صورا مبتورة المعنى الصحيح،يعكس فيها سخريته من الموت والحياة إلى درجة العبث. ولعل مايثبـت ذلـك شخوصه المسرحية التي تبدو قلقة فوق اللزوم،تتحـدث وكأنها تحلم،حديثها فارغ يكاد يخلو من اللغة،إنها تصارع الفراغ الأنطولوجي في غياب تام لمفهوم الوجود المادي للذات.مما يكسبها صفة كائنات غريبة تعـيش فـي يـمّ الخواء الذي يملأ قلب الأشياء،فنراها تعاني وتكبح جماح أنفاسها بطريقة عبثية. إنها أشبه بشخصيات الحلم التـي تنبثق لوحدها من عالم مهوس،دون مراقبة،فتجري بذلك

[١٢] يونسكو:ريتشارد ،ن،كو،م،س،ص٠٧.

[١٣] Michel lioure/le drame de Diderot a Ionesco/ éditions Armand colin/paris /١٩٧٣/p.٦٣

[١٤] Robert fricks /Ionesco/ letter preface d'eugen Ionesco/ editions labor/ paris/١٩٧٤/ p.٨٩

[١٥] Raymonde lobreaux.les critiques de notre temps et Ionesco .éditions Labor/paris .١٩٧٤.p.١١٧

الأحداث وكأنها عارضة وهمية منبعها الرئيس هو الحلم والكابوس. ولعل خير مثال على ذلك مسرحيته الشهيرة " المغنية الصلعاء"،حيث يلاحظ ذلك التداعي الحر للكلمات وذلك الترتيب اللامنطقي للأحداث والخلل البائن على مستوى الحورات،والبناء المتميز بلامعقوليته للشخصيات،ويفضل يونسكو أن تحل كل شخصية من شخوصه غير السوية محلّ الأخرى لأن ذلك في رأيه لا يضعف من قيمة العمل الدرامي ذو النزعة العبثية. يقول أحد المنظّرين في دراما العبث" كل الشخصيات المهمة عند يونسكو نمطية،وحوش خاضعة وفاقدة للإرادة"[١٦] تعتبر مسرحيته " المغنية الصلعاء " أنموذجا لمعنى العبث في الحياة ،لأنها ثورة التمرد على كل القيم المتعارف عليها في الحياة الاعتيادية. وقد نعتها بعض النقاد بمأساة اللغة، نظرا لما ألحقه يونسكو من ضرر بلغة المعقول، ناهيك عن التفكك الصارخ بين الشخوص، والهذيان والتهتأة العارمة التي تعم الفضاء، حتى تكاد تحبس أنفاس المتلقي.

السيدة سميث:'ذهب خالي للجبل مسرعا،لكنه لم ير المرأة الحكيمة.

السيد مارتن: الورق لأجل الكتابة،القط لأجل الفأر،الجبن لأجل الخدش.

السيدة سميث: تمضي السيارة مسرعة،لكن الفرن يستعمل لطهي الأطباق الشهية فقط.

السيد سميث: لا تكونوا كالديكة الرومية،سلموا على المتآمر.[١٧]

مأأشبه هذه الحوارات بصور الحلم المتقطعة،التي يبدومن خلالها يونسكو تاركا العنان لمخياله الواسع مكتفيا بمشاهدة ما يقع على درأته الداخلية، دون تدخل للإظافة أوالنقصان.

ويمكن أن نخلص إلى نتيجة تفند أحقية التجريب لدى يونسكو في حقل العبث، انطلاقا من الغاية الفنية التي تغلب على طابع الروتين في الحياة،لأن تلقائية التخيل الخلاّقة هي ذاتها جهاز اكتشاف الريادة الفلسفية عند الفنان المبدع،الذي يبحث دوما عن الجديد إنطلاقا من ذاته الداخلية المعقدة،ومفهوم التلقائية لايعني أبدا الإهمال في الشعور،لأن الفنان الحقيقي يمتلك نوعا من سيطرة التحكم في إمكانياته التقنية التي يغرف بها من مادته التخيلية،ويطابقها مع انعكاساته الواعية تماما كما يفعل الراقص الماهر،وبواسطة التحكم في إمكانياته التقنية يمكن فقط تكريس التعبيرات الشخصية التي ينوي تجسيدها،وبهذا يعتبر يونسكو بعيدا كل البعد عن إهمال المظاهر التقنية لمادته التي ينهل منها،والتي تشكل مرجعيته الفكرية،إنه ضليع في فنه.فما أشبهه بذلك الحرفي الذي يتفنن بإتقان في صناعة أشكاله التقليدية الثمينة الرائعة.

---

[١٦] Voir. Les critiques de notre temps et Ionesco /p/١٢٠

[١٧] Eugen Ionesco /la cantatrice chauve suivi de la leçon/ éditions Gallimard/ paris : ١٩٥٤/p/١٥٠

جمالية التكوين الفني في النحت

دراسة لأعمال النحات محمود مختار

م. بهاء عبد الحسين مجيد م. محسن علي حسين
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

ملخص البحث

يتضمن هذا البحث الموسوم (جمالية التكوين الفني في النحت – دراسة تحليلية لأعمال النحات محمود مختار) موضوعه من خلال أربعة فصول:-

الفصل الأول ــ ويبحث فيه : أهمية البحث والحاجة إليه التي انصبت في الحاجة إلى دراسة اعمال النحات محمود مختار باعتباره احد كبار الفنانين المصريين والذي كان له تاثيراً كبيراً على فن النحت العربي المعاصر . والكشف عن جمالية التكوينات النحتية التي انتجها وبالتالي معرفة احد الخطوط المهمة في فن النحت والمتمثل بالصياغة الجمالية للتكوين النحتي ، فضلاً عن ما يمكن إن تقدمه هذه الدراسة من أهمية في تنمية الإدراك الجمالي والمعرفي لدارسي الفن والفنانين والمهتمين به . وهدف البحث الى (التعرف على جمالية التكوين في الأعمال النحتية للفنان محمود مختار) . وحدود البحث التي تحددت بدراسة الأعمال المجسمة للنحات محمود مختار والمنتجة بمادة الحجر او البرونز والواقعة ضمن بلد الفنان (مصر) ، التي أنتجها ضمن مجال مسيرته الفنية من الفترة ١٩٢٠- ١٩٤٠م وتحديد أهم المصطلحات التي جاءت في عنوان البحث.

الفصل الثاني ــ وتضمن الإطار النظري الذي أشتمل على:-

١ــ جمالية التكوين الفني النحتي

٢ــ الفنان محمود مختار (حياته ... فنه)

الفصل الثالث ــ وقد خصص لإجراءات البحث من حيث المجتمع الأصلي وكيفية اختيار العينة من خلاله واهم الأسس التي على ضوئها اختيرت تلك العينة والبالغة (٨) أعمال نحتية مجسمة ومن ثم تحليل تلك الأعمال .

الفصل الرابع ــ وقد استعرض فيه الباحث أهم النتائج التي توصل إليها بعد تحليله لعينة البحث واهمها :-

برزت جمالية أعمال النحات محمود مختار من خلال :

١. الحركة في تكويناته النحتية شكلت عنصراً بارزاً في المشاهد التي يجسدها والتي ساهمت بدورها كصفة جمالية في التكوين .

٢. التمثيل الواقعي التعبيري ، والرمزي . باستمداد المشاهد الواقعية المستندة في موضوعاتها الى بيئة النحات وتمثيلها بأسلوب تعبيري رمزي شكل هوية عرفت بمنجز النحات مختار وليتخذ في ادائها صفة العالمية بالانطلاق من المحلية بتلك الرؤى في التشكيل الفني . وبالتالي تمثيل مواضيع تعكس بيئته الاجتماعية والتراث المصري .

٣. الدقة العالية في إبراز النسب والتشريح الجسماني في أعماله ، لا سيما المنفذة بالحجر والتي تتطلب من النحات مهارة عالية في العمل .

٤. استخدامه الواعي للخامة وتوظيفها بما ينسجم مع مضمون العمل وبالتالي إعطاءها دوراً فعالاً في تكوينه الفني فكانت معالجة الخامة إحدى مكونات القيم الجمالية في عمله سواءاً كانت من الحجر بأنواعه أو البرونز .

٥. تنظيم عناصر العمل التكوينية بعلاقات مترابطة ومنسجمة مع بعضها وظهر ذلك من خلال :

– المعالجة الخطية المتقنة وانسجامها مع فكرة العمل .

– توزيع الارتفاعات والانخفاضات وإنتاج المساحات الظلية على السطوح بما يتناسب مع إبراز الشكل وتدعيم الموضوع .

– السيطرة على الفضاءات الداخلية والخارجية في العمل الفني وتوزيعها بشكل ايجابي يخدم جمالية الشكل الفني وبالتالي العمل ككل .

– استغلال لون الخامة وتوظيفه لخدمة فكرة العمل وخلق التركيب ألملمسي الذي يتناسب معها .

الفصل الأول

مشكلة البحث

يحتل فن النحت المصري مكانة مرموقة في عالم الفن سواءاً على المستوى العالمي او العربي ، لا سيما وانه انبثق من بلد زاخر بالفنون وحضارته تعتبر من اقدم الحضارات الفنية القديمة والمعروفة بشواهدها الفنية النحتية ، مما شكل ذلك ارثاً حقيقياً ومرجعاً فنياً لمعظم النحاتين المصريين المعاصرين ، فكان لهم الصدى الكبير في ابراز حركة الفن التشكيلي العربي المعاصر . وكان من ابرز هؤلاء الفنانين النحات محمود مختار الذي تميز بمكانته ضمن النحاتين العرب والمصريين من خلال اعماله النحتية وما تحمله من قيم فنية جمالية عالية . لذلك فان التعرف على اعمال هذا الفنان يعتبر بمثابة فهم احد الخطوط العريضة في فن النحت العربي الحديث ، حيث ان (التعرف على الوجه الصحيح للحركة الفنية في البلاد العربية ، انما يبتدئ من جيل الرواد ، هؤلاء الفنانون الذين شقوا الطريق الى ظهور الفن التشكيلي في بلادهم ، وكانت أساليبهم المختلفة سبب في اثارة الصراع ، وفي تقوية الشعور بضرورة العودة الى الذات) . وان فهم دور هذا الفنان انما هو فهم أعماله وأفكاره وعملية طرحها وتجسيدها في تكوينات نحتية ، وفهم صياغته الجمالية لها. وبالتالي فهم جانب من جوانب الحركة الفنية العربية الحديثة . لذلك تتبلور مشكلة البحث بسؤال يقتضي الاجابة ، وهو : كيف عولجت التكوينات النحتية الفنية في اعمال النحات محمود مختار؟ ومن اين استمدت جماليتها وقيمتها الفنية ؟ وسيحاول الباحث الاجابة على هذا السؤال من خلال دراسة اعماله النحتية وتحليلها فنياً

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من خلال دراسة أعمال احد رواد الفنانين التشكيليين العرب (محمود مختار) وأهمية دوره في الفن التشكيلي على مستوى الوطن العربي واهمية نتاجه الفني في مسيرة النحت العربي الحديث ومساهمته في ارساء جذورها ورفع مستواها ، حيث تشكل هذه الدراسة فهم لمنهاجه الفني الذي حقق به حضوراً فنياً وبالتالي فهم صياغة اعماله النحتية ، مما يشكل ذلك معرفة في اشتغال الصياغة الجمالية للتكوينات النحتية له و بالتالي احد جوانب المعرفة الادراكية لجمالية فن النحت والذي يمكن ان يشكل فائدة للدارسين والمهتمين في مجال الفن التشكيلي عامة والنحت خاصة ، من خلال تناول منحوتات الفنان محمود مختار المعّرفة به كأحد رواد الفن التشكيلي المصري .

أهدف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن جمالية التكوين في الاعمال النحتية للفنان محمود مختار.

حدود البحث

تحدد البحث بدراسة الأعمال المجسمة للنحات محمود مختار والمنتجة بمادة الحجر او البرونز ، والواقعة ضمن بلد الفنان (مصر) ، التي انتجها ضمن مجال مسيرته الفنية . من الفترة (١٩٢٠-١٩٤٠م) التي تمثل معظم فترة انتاج الفنان للاعمال الفنية والتي اعتمد الباحث على ما منشور منها في : المجلات ، الكتب أو المصادر ذات العلاقة ، شبكة الانترنت

تحديد المصطلحات

التكوين : (تشتق كلمة التكوين من كون يكون تكوين ، وكينونة الشيء صورته ، وجمعه تكاوين الصورة والهيئة التكوين ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني ، او هو تصميم حركة العمل الفني ، هو عملية تجسيد المعنى التي تشتمل على جميع عناصر العمل الفني بدون استثناء. هو (وضع اشياء عديدة معاً ، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً، وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يسهم اسهاماً فعالاً في تحقيق العمل النهائي الناتج).

التكوين هو الانتقاء والتنسيق تباعاً لبعض المبادئ ، ضرورة اساسية في الفن ومعظم الوان الجمال الطبيعي ان لم يكن كلها) . التكوين هو (ترتيب عناصر الشكل)

التعريف الاجرائي للتكوين الفني :

عملية ربط مجموعة عناصر العمل الفني بعلاقات فنية جمالية مدروسة وترتيبها من اجل تجسيد المعنى الذي

يهدف اليه العمل، والتعبير عن شعور الفنان وخبرته الجمالية ومضمون فكرته ، بالاعتماد على جميع المؤثرات الخارجية والداخلية في عملية التنظيم .

لجمال //

الجمال (الحُسن) وقد جمل الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل. لقد اتخذ الجمال العديد من التعريفات بحيث عرفه كل من المفكر والباحث والفيلسوف والعالم كل اعتمد على مشربه الفلسفي ومذهبه الفكري ورؤاه الجمالية التي كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بصلب نسيجه الفكري . فمنهم من عرف الجمال اعتماداً على المعنى الحرفي لكلمة استطيقا ومنهم من عرفه اعتماداً على مفهوم الجمال والقيمة الجمالية واخرون اعتمدوا على الفن وتعددت الاراء وتضاربت في بعض الاحيان . ويرى افلاطون ان الجمال (هو الاصلاح والفضيلة). اما ارسطو فقد كان يؤكد على الموضوعي والمطلق في ان واحد فكان الجميل عنده هو الشيء او النتاج الذي يحوي الترتيب والتناسق والوضوح. كما يحدد عمانؤيل كانت الجمال على انه (ما يرضي الجميع بدون سابق تصميم او قاعدة يقاس عليه ... هو شكل غائية الشيء بدون ان تتمثل فيه غاية ما وهو وسيلة الاتفاق بين العقل والحس او بين الخيال والادراك اتفاقاً حراً ذاتياً كأنما العقل يجد في الجمال ضالته المنشودة دون ان تكون فيه صورة لماهية الجمال ، والجميل كونه محسوسا يمثل للعقل صورة اكتمال ، صورة مثالية تملئ وتروي عطشه الى صور الكمال و اللا نهائية المحسوسة. (الجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا). (الجمال هو ذلك الشيء الذي يسر ، ليس بالنظر فقط بل بالحواس الاخرى ، لما فيه من قيم تدفعنا لكي نتمعن فيه ونتامل شكله ومضمونه بحيث يتشكل لدينا موضوع يجذب جانب حسي فني ومن ثم يشكل تامل وتمعن من خلال الحواس كسماع قطعة موسيقية او رؤية لوحة فنية ، ومن ثم عن طريق الذهن ، الذي يفسر ما نراه ويربط العلاقات ويحدد الجمال فهو بالتالي ادراك للعلاقات التي يستجيب لها الانسان...)، وحسب راي الفيلسوف الانجليزي ولتر ستيس ان (الجمال هو امتزاج مضمون عقلي ، مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية ، مع مجال ادراكي ، بطريقة تجعل من هذا المضمون العقلي وهذا المجال لا يمكن ان تميز احدهما عن الاخر .)

التعريف الاجرائي لجمالية التكوين :

مجمل الانعكاسات الايجابية على الفرد الناتجة من تفاعله مع التكوين الفني اثناء تلقيه اياه ، التي تبعث فيه السرور والمتعة نتيجة ادراكه الحسي والعقلي (المعرفي) للتكوين . عبر ادراك علاقاته الشكلية الداخلية ، وعلاقات تنظيمه الخارجية .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول / جمالية التكوين الفني

مارس الانسان الفن منذ اقدم العصور ، واختلفت الدوافع الفكرية لممارسة هذا النشاط فكانت بداياته نفعية دينية او سياسية (حسب ما اوردته معظم الكتب التاريخية) ومن ثم تطورت هذه الدوافع مع تطور الانسان حتى اصبح للفن شكله الخاص واستقلاليته وحضوره بين نشاطات الانسان المتعددة . ومنذ ذلك الحين باتت صفة الجمال ملازمة للعمل الفني ، يبحث عنها الفنان ويبتغيها في نتاجاته . فالفن والجمال على ارتباط وثيق بينهما ، وجمالية العمل الفني هي تحقيق ذاتيته وهويته ، والوصول اليها لا ياتي اعتباطاً وانما من خلال تحقيق المفاهيم المكونة لها ، والتي تتبلور عبر النظريات العديدة التي تطرقت لدراسة الجمال ، حيث اتخذ الجمال حيزاً واسعاً وكبيراً من النظريات والدراسات الفكرية والفلسفية حتى اصبح له عدة تعريفات ومعاني من قبل الفلاسفة تبعاً للجوانب المرتبطة به ، فمنهم من ربط الجمال بالإدراك الحسي وآخر بالإدراك العقلي وآخر كان يركز على الحق والخير ، وغيره كان يركز على قياسه بالجمال المطلق (المثال)، وآخر ارتبط مفهومه بالاهتمام بالمعاني الإنسانية .... الخ وهكذا فقد كانت هنالك جوانب عديدة استند عليها الفلاسفة لتفسير معنى الجمال والذين انقسموا فيه الى اتجاهين : احدهما يجعل

الجمال موضوعي كائن في الشيء الجميل نفسه، والآخر يجعله مرهون بالإدراك الذاتي عند الشخص المدرك ونحن هنا ليس بصدد تنوع مفاهيم الجمال وآراء الفلاسفة فيه ، فعلى الرغم من اختلاف وتباين الآراء في معنى الجمال ، الا انه يمكن ان نتخطى إشكالية تحديد مفهوم الجمال الفلسفي عن طريق اعتماد مفهوم جمالي فني يتلاءم مع هدف البحث لاسيما وانه مشتق أصلا من المفاهيم الفلسفية الجمالية المتنوعة حيث يمكن ان نفترض العمل الفني الجميل بأنه ذلك العمل الذي يمكن ان يحقق متعة للمتلقي من خلال إدراكه على المستويين الحسي والمعرفي وإدراك خواصه الفنية والذي يتفاعل معه الناظر أثناء تلقيه له . وبالتالي تكون جمالية التكوين النحتي مجمل الانعكاسات الايجابية على الفرد الناتجة من تفاعله مع التكوين الفني اثناء تلقيه اياه ، التي تبعث فيه السرور والمتعة نتيجة إدراكه الحسي والعقلي (المعرفي) للتكوين . عبر إدراك علاقته الشكلية الداخلية ، وعلاقات تنظيمه الخارجية . وان جمالية عمل ما ترتبط بجمالية تكوينه وصفات أجزاءه الجمالية وطرق ارتباطها . وجمالية التكوين النحتي لا تتحقق الا بالوعي المعرفي الكامل من قبل الفنان لمقومات العمل الفني وتوجيهها نحو الخلق الإبداعي لعمله الفني ، حيث " إن التطوير المتناسق للشكل يبدأ بالإحاطة بالصفات البنائية الإبداعية. والفنان لا يتمكن من تحقيق مبتغاه في العمل الفني الا من خلال اكتشاف مادته الأساسية ثم عناصره التشكيلية، وأخيرا أسسه . وهو يتحرك ضمن مجالات عناصر تكوينه الفني وبشكل مدروس حتى يعكس ما بداخله على عمله ويمزجه بمجمل خبرته الفنية لينتج صورة معبرة عن ادراكه المعرفي لمحتويات فنه " وان البناء لا يمكن ان يتأسس الا بمرجعيات ضاغطة على البناء ذاته تؤثر فيه وتتدخل في تحقيقه . بعض هذه المرجعيات مكتسبة بيئية ، وبعضها الاخر ميثولوجية او انثروبولوجية ، وبعضها سسيولوجية تحكمها الظروف الاقتصادية والسياسية. وهذه المرجعيات تدخل بصورة او بأخرى في تأسيس نواة فنية يمكن توصيفه فيها حسب فعالية واستمرار حركته [٥]، حيث ان جمالية التكوين الفني النحتي تتطلب فهماً مركزاً لأنظمة العلاقات المتداخلة فيما بينها في العمل النحتي ، بالاضافة الى فهم العوامل الخارجية المؤثرة فيه والتي من اهمها:

١ــ الطبيعة : احدى المصادر الازلية للخلق والابداع ، ينتقي الفنان منها ما يخدمه في عمله الفني ويصوغه برؤياه بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والاحجام والنسب تباعاً لمدركه المعرفي والحسي لجوهر الاشياء ، ويستمد الاصالة منها ويضفيه على عمله ، وبقدر ما ينسجم الفنان مع الطبيعة يكتسب منها اسرارها التكوينية وجماليتها .

٢ــ المجتمع : قدر ما كان الفن نابعاً من المجتمع كان له ثقلاً في قيمته الفنية ، حيث تنبع جمالية التكوين الفني من خلال عرض القضايا الاجتماعية بمستوى حسي عالي والغوص في جوهرها وعرض الجوانب المخفية منها ، وبالتالي تعبر عن تفاعلية الفنان مع مجتمعه وحضوره وتاثيره فيه .

٣ــ التاريخ : من خلال التاريخ يستطيع الفنان ان يصور مشهداً معبراً يختلف عما يعرضه المؤرخ حيث تكمن جمالية التعبير بمشهد واحد فيعبر عن مفهوم كامل لو اريد له ان يكتب يتطلب عدد من الصفحات ، او يمكن لهذا المشهد ان يعكس مشكلة انسانية يعيشها العصر ، وبالتالي يعبر عن الوجود الانساني وتجاربه ويطرح افكاراً ممزوجة بتركيبة الفرد وتاريخه .

٤ــ البيئة: بيئة الفنان هي ما يحيط به من اجواء والتي تحدد الواقع الذي يعيشه ، حيث يتفاعل الفنان مع مظاهر بيئته واحداثها وينعكس تاثيرها على اعماله . فيعبر بها الفنان بصور شتى ، ليضفي مزيجاً ما بين الانسان ومحيطه في عمله ويحقق من خلالها جمالاً مستمداً من تضمين الواقع المحيط وتاثيره على مزاجيته ، وبالتالي عكسه عن طريق جزئية التنظيم واتحادها مع الكل الموحد للعمل . " وان منبع الرؤية في الفن لا يمكن قصره على التعليم فقط فنحن نتعلم الفن من خلال التعايش في بيئة معينة وثقافة ذات طابع مميز . والبيئة التي يحيا فيها الطفل او منتج الفن او الفنان لها تأثيرها على نوع الإنتاج فالأنهار والجبال وسطح الارض وتضاريسها

ومناخها انما يؤثر في نوعية الرؤيـة وإدراك الأشـكال والأحجام الموجودة في هذه البيئة ".

٥ـ الخيال: من خلال ملاحظة الصور المادية في الطبيعة وخزنها في الذاكرة يستطيع الفنان ان يخلق صور لـيس لها وجود مادي عبر تـشغيل مخيلتـه بقابليـة التوليـد والتجريد والاضافة والطرح والاختزال وهذه الصور يمكن ان تتحول الى اعمال فنية يكون اساسها الخلق والابـداع والذي يصب في النهاية في تدعيم جمالية العمل الفنـي ، فجمالية الخلق والنزول الى مـا وراء الواقـع وتكـوين الصور المعبرة والتي قد تكن بعيدة في انتماءها له ، وهو بحد ذاته عملية جمالية فنية .

٦ـ التراث: جميع الاثار الفنيـة ومـا تحملـه معهـا ، والمسجلة من قبل الاسلاف هـي تـراث يمكـن للفنـان استحضارها والاشتقاق منها والاستعانة بها وعرضها في فنه بروحية جديدة تلاءم عصره ومـستواه الحـضاري ، حيث تكمن العملية الجمالية في انتقال الرموز والاشـكال عبر الزمن من خلال العمل الفني حتى تظهر بلغة العصر الجديدة رغم احتفاظها باصالتها وانتمائها الذي يعبر عن كينونتها لاسيما وان وجودها يرتبط بمعنى اصالتها . وقد تمتد هذه العوامل الخارجية الى ابعد مما تم ذكره اعـلاه لتشتمل جوانب اخرى محيطة بالفنان وعالمه المحيط حتى يكون لها التاثير الفاعل في جمالية تكوينه الفني "الفنـان اثناء ممارسة عمله ، يتطلع من خلال بديهة خلاقة الـى مركبات من الخواص ذات القيمة الجمالية والى الطريقـة التي يمكن ان تضفي الى اظهار قيمة جمالية شاملة فـي العمل ككل ، ويحاول في الوقت نفـسه ايجـاد الوسـائل التقنية لإدراك تركيب خاص يختاره من تلـك الخـواص المحايدة جماليا ". لذلك كان لزاماً على النحات فهم البنى التكوينية لعمله لتنظيمها جمالياً عبر اعطاء كل عنصر من عناصرها دوره الفاعل والمؤثر في النتاج النهائي للعملية الاخراجية فيه . وبالتالي تحديد انظمة العلاقات المتداخلة فيما بينها في العمل الواحد لتحقيق جمالية التكـوين . " فالموضوع الجمالي ليس هو الموضوع الواقعي الماثل في الطبيعة ، كما انه ليس مجرد شيء يدركه الادراك الحسي وانما هو ذلك الموضوع الخاص الذي ينتزعـه التجريـد الكيفي من الواقع لكي يخلق منه عملاً فنيا . والحـق ان الفنان لا يعرف الأشياء بـل هـو يعـرف العلاقـات.". "والتشكيل كفن يعمل على تركيب الاشكال وتحقيق بنـاء شكلي جديد مؤسس من الاشكال ذاتها ، نسميه بالتكوين ، وعليه فان التكوين في التشكيل هو العمليـات التركيبيـة للأشكال الجزئية منفردة او متراكمة ، وهـذه العمليـات قصدية انتقائية تتصاعد الى اعلى مرحلة الاختيار لتكون نظم تركيبية لعلاقات تؤسس نسيج يتحقق فـي الـوعي نسميه التكوين ، ويمثل صور عدة بعـضها تشخيـصي دراماتيكي والاخر يصل في تجاوز التشخيص والحدث الى اعلى مراحل التجريد "وبالتالي فان التكوين النحتي هـو تنظيم قصدي وجماليته تعتمد علـى تركيبـه وصـياغته وعلاقة اجـزاءه المكونـة . فيـنظم النحـات الخطـوط والمساحات والكتل في شكل نهائي ملموس بخبرته فيعبر عن انفعالاته وعواطفه تجاهها ، باسلوب جمـالي يعمـل على جذب اهتمام المشاهد واستمالته الى تذوق مضمون ما يحمله العمل . اما العناصر التكوينية للشكل العام للعمل النحتي فانها عناصر شكلية مرئية يتم تذوقها من خـلال رؤيتها كالخطوط والمساحات والكتل والاضواء وملامس السطوح والالوان والفضاء المحيط وهي مفـردات لغـة الشكل التي يستخدمها النحات ولها قابلية على الانـدماج والتالف والتوحد بعضها مع بعض لتكون شكلاً كليا للعمل النحتي يستمد منها جماليته. فالخطوط بانواعها تـستطيع التعبير عن مظاهر مختلفة تدعم الموضوع الفني وتعمـل على تحديد الاشكال والمساحات والحركة والاتجاه وامتداد الفراغ كما تقوم بنقل الحركة وتتبعها ويمكـن اسـتخدام مميزاتها وخصائصها في إبداعات تثير كثيرا من المعاني الممتدة من الاحساس بالاستقرار والاتزان والثبات الـى الإحساس بالحركة والاندفاع . ويعتمد التعبير بالخط فـي النحت على الآلة المستخدمة وطبيعة المادة المـستخدمة في العمل النحتي . والخطوط بحركتها في العمل النحتـي تشكل مساحات يتخذ كل منها كيان متكامل يحمل صـفته التشكيلية فتتنوع بأشكالها (فمنها الهندسية والعـضوية) وتختلف من عمل فني لاخر لتعطي معاني متعددة تباعـاً لخواصها . اما الحجم في العمل النحتي فهو يمثل حجـم

التكوين النحتي ويحدد مقدار الحيز الذي يشغله الحجم من الفراغ وهو كذلك له اشكال مختلفة (منها الهندسي والشبه منتظم وغير المنتظم) ويتخذ كل عمل فني نوع منها حسب تركيبة الشكل النهائي له لذلك يكون له الدور في تحديد الجسم واكسابه الصفات والفاعلية المؤثرة في الادراك . " فقد تكون الحجوم مصمتة او مفرغة او شفافة او ذات ملامس متباينة او مصقولة او عاكسة للضوء ، وكلها كيفيات تؤثر على الاجسام وعلى فاعليتها في الادراك" . كما يرتبط تاثير الحجم بحيز المكان والفراغ الذي تتواجد فيه . ويلعب الملمس دوراً فاعلاً في عكس المظهر الخارجي لاسطح المواد وبالتالي يمثل الصفة المميزة لخصائص السطح وما تنتجه من قيم ملمسية متنوعة ، فهو يظهر نتيجة تفاعله مع الضوء وانعكاساته على كيفيات السطح من حيث (الخشونة ، النعومة) وكيفيات الانعكاس الضوئي وذلك بدوره يحدد خصائص الخامة مثل (الصلابة ، الخفة ، الثقل) والملمس في التكوين النحتي يكون على نوعين طبيعي واصطناعي . حيث يمكن ان يكون العمل ذي دلالة فعلية حقيقية على خامة معينة او قد يكون تقليدي لملمس الخامة المطلوبة . وترتبط اهميته بالشكل وتفاعله معه بالاضافة الى استخدامه كوسيلة للتعبير عن المضمون واظهار جمالية الشكل بما يحمله من معاني تعبيرية . لاسيما وان علاقته مباشرة بالضوء والظل الناتج من سقوطه على السطوح . والضوء بدوره كذلك يمكن ان يجسد جوانب تعبيرية تدعم الموضوع العام وفكرته عن طريق تباين المساحات الظلية او تدرجها ، والمساحات المضيئة في مجمل العمل الفني وبالتالي تاثيره الجمالي عليه . كذلك يسهم من جانب اخر في علاقته مع اللون الذي غالباً ما يكون طبيعيا في التكوين النحتي للحفاظ على اظهار قيمة المادة المستخدمة وخاصة الطبيعية منها والحفاظ على صفاتها في عملية الانتاج الفني . والخامة من مصادر الالهام للفنان بالوانها وقيمها السطحية وصفاتها التعبيرية وهي تلعب دوراً في بناء الشكل من خلال ما تحدده طبيعتها وطرق استخدامها في بناء التكوين النحتي ، مما يتطلب من الفنان معرفة امكانياتها وطرق معالجتها واستكشاف حدودها وقيمها الجمالية . ومن خلال ما تقدم نجد ان عملية تنظيم عناصر التكوين هي احدى أساسيات قيمته الجمالية وبقدر ما تكون صياغة الفنان محكمة فنياً تكون قيمة العمل الفني أغنى جماليا "القيمة الجمالية في التكوين تزداد وتتسع بوحدة الاشكال بحيث تصبح اكثر جمالاً حتى تصل الى المتلقي بكل سلاسة ، وهذه العملية لا يمكن ان تتم الا عبر خصائص معينة ينبغي توفرها في الاعمال الفنية اذ ان عملية الوقوع في الشرك الجمالي للتكوين ليست عملية عشوائية او انها تحدث فجاة وانما هنالك مراحل تجتازها العين البشرية للوصول الى ذلك المدرك الجمالي في التكوين "ومتعة العمل الفني تاتي عبر تذوق التجربة الجمالية وان تفحص عواملها يمكن ان ينمي سبل ادراك فهمها ويعطي الدليل لاكتشاف السبل الى المتعة . وان كل عنصر في التكوين الفني يؤلف مفردة ضرورية في المعنى الجمالي والمشتق من المعنى التشبيهي او الوظيفي او التعبيري وان عملية تنظيم العناصر قد تكون بسيطة او تكون معقدة ، وقد تبنى على اساس واحد او اكثر من الخصائص المميزة في هذه العناصر.

المبحث الثاني/ محمود مختار : حياته ... فنه

حياته : ولد الفنان محمود في قرية (طنبارة) في المحلة الكبرى في ١٠ مايو عام ١٨٩١ وكان ابوه عمدة القرية (الشيخ ابراهيم العيسوي) . ثم انتقل مع والدته بعد انفصالها من ابوه الى قرية (نشا) بالمنصورة وتعلم بهذه القرية الكتابة والقراءة وحفظ القران بدخوله الكتاب ، وكان يقضي معظم وقته باللعب على حافة النهر ويتمتع بصنع التماثيل من طينها ، بعد ذلك انتقلت امه الى القاهرة للعلاج وبقي هو مع خاله وفي ١٩٠٢ ترك خاله ورجع الى امه والتحق باحدى المدارس الابتدائية ليكمل تعليمه . وفي سنة ١٩٠٨ انشا الامير يوسف كمال اول مدرسة للفنون الجميلة في (درب الجماميز) بالقاهرة وكانت هذه المدرسة قريبة من منزله فعزم على الالتحاق بها وشجعه اساتذته على ذلك وخاصة (مسيو لابلاني) ناظر المدرسة " ولم تمضي ستة شهور حتى تأكد استاذه من مقدرته بجلاء حين نقل تمثال (دوسكوبل) في

ساعات قليلة واعد أ نموذجاً من تمثال فينوس ميلو دون معونة ". وكانت بداية تبلور الشخصية الفنية لهذا الفنان بدخوله هذه المدرسة حيث 'اتخذ من المشغل الذي فيها معبداً يقضي فيه ساعات النهار وجانباً من الليل لا تقيده مواعيد المدرسة ولا يستجيب الا لدعاء مشاعره". وأثناء حياته الدراسية في هذه المدرسة كان له مشاركة في الحياة السياسية آنذاك ، فاشترك في المظاهرات عام ١٩١٠ المطالبة بالاستقلال ودخل السجن لمدة ١٥ يوم وتكرر نشاطه السياسي في سلسلة الأحداث السياسية آنذاك مما أدى ذلك إلى فصله مع عدد من زملائه ، وما أن تغيرت الأوضاع ودخلت المدرسة تحت أشراف وزارة المعارف حتى الغي قرار الفصل وعاد إلى الانتظام في المدرسة وفي أول معرض لأعمال الطلبة استطاع مختار أن يجتذب المعجبين لعمله الذي كان يمثل تمثال كاريكاتيري لابن البلد ، حتى باع منه (٨) نسخ بسعر جنيهين ذهب للنسخة الواحدة . وهذا ما لفت انتباه الأمير يوسف كمال مؤكداً ظنه بموهبته المتميزة حتى قرر إرساله في بعثة دراسية خاصة على حسابه إلى باريس في ١٩١١ وسافر مختار إلى فرنسا والتحق بمدرسة الفنون الجميلة الفرنسية وجاء ترتيبه الأول بين المتقدمين وهنالك تتلمذ على أيدي كبار الفنانين ، وفي عام ١٩١٣ تقدم مختار للمعرض السنوي للفنانين الفرنسيين (صالون باريس) بتمثال يصور شخصية (عايدة) بطلة أوبرا (فريدي) وقبل التمثال في المعرض ونال أعجاب الفرنسيين وتحدثت الصحف عنه . وما أن بلغ الثامنة والعشرين من عمره حتى عاد إلى مصر لمشاهدة الآثار المعروضة في المتحف المصري كجزء من متطلبات دراسته فعرض عليه العمل كناظر لمدرسة الفنون الجميلة مكان أستاذه(لابلاني) لكنه رفض من اجل أكمال مسيرته الفنية فعاد إلى باريس ثانية وفي تلك الأثناء بدأت أثار الحرب العالمية الأولى تنعكس على وضعه الاجتماعي فتوقف راتبه الذي كان يبعثه له الأمير لانقطاع المواصلات وتعثره مما اضطر للعمل والدراسة في وقت واحد حتى التقى بأستاذه (لابلاني) الذي دعاه للعمل مكانه في إدارة متحف (جريفين) للتماثيل الشمعية في باريس وعمل طوال عامي ١٩١٨-١٩١٩ وكان خلال هذه الفترة قد عمل العديد من التماثيل الشمعية . وفي عام ١٩٢٠ عرض مختار تمثال نهضة مصر في معرض الفنون الجميلة السنوي في باريس ، وأعجب المحكمين ، وعندما ذهب سعد زغلول ومعه بعض رجال الوفد إلى باريس زارو المعرض ورأوا التمثال وأعجبوا به وكتبوا إلى مصر يشجعون على أقامته في القاهرة فوافق مجلس الوزراء في ٢٥ يونيو ١٩٢١ ، واسهم الشعب في اكتتاب عام لأقامته . وفي ٢ مايو ١٩٢٨ أزيح الستار عن التمثال في باب الحديد (رمسيس) ثم نقل التمثال من مكانه إلى ميدان جامعة القاهرة في عام ١٩٥٥ . ويعد هذا أول تمثال ميداني من عمل فنان مصري بعد الفراعنة في مصر . وقد اشترك مختار في عدة معارض خارج مصر ولاقت أعماله نجاح عظيم وأقام معرض خاص لأعماله في باريس عام ١٩٣٠ وكان ذلك المعرض سبب في التعريف بالمدرسة المصرية الحديثة في الفن وسجلت مولدها أمام نقاد الفن العالميين .

فنه : يعتبر مختار من أشهر الفنانين الذين ارتبطوا بنهضة مصر ، فقد كان رائدا في فنه ، وكانت قصة نبوغه أشبه بقصة كفاح واكبت كفاح شعب مصر من أجل الاستقلال والنهوض الوطني . فقد كرس هذا الفنان جزءا كبيرا من حياته للفن وسخره لأفكاره المعبرة عن الأمل والإصرار والكبرياء لصورة العصر . وتعتبر حياة مختار نموذجا في الكفاح له دلالات عميقة فهو احد القلائل الذين حققوا لبلده ذاتية قومية وردوا إليه الثقة بنفسه. لقد حقق هذا الفنان خلال فترة حياته الفنية شهرة واسعة ونالت إعماله أعجاب الكثيرين فقد أقام بناءا شامخا من ناحيتي الكم والكيف في تاريخ فن النحت المصري الحديث وفي نفس الوقت كان هو واضع لبناته الأولى حتى أن أسلوبه لاتزال بصماته الواضحة تطبع فن النحت المصري حتى وقتنا الحاضر . ووضع الفنان موهبته في خدمة المسيرة الفنية معبرا بتماثيله عن المرحلة الاجتماعية والسياسية التي عاشها ، مرحلة النهضة والبحث عن الشخصية المحلية . وظهرت آفاق التراث الوطني بشكل واضح في

مخيلته .فكان الفن المصري يبدو له في تاريخه العريق تراثا لابد من بعثه كما يبدو له الإنسان والفلاح في حقله أساس النهضة الحديثة "ولم يكن مختار مجرد نحات عبقري ، بل مفكرا يعيش قضايا شعبه ورغباته وأحلامه ويعبر عنها بتماثيله ". ويعتبر فنه نقطة البداية للنحت المصري الحديث ، وهي بداية محملة بعراقة الاستمرار واصالته التي تقدم خلاصة تقاليد هذا الفن في الحضارات المتعاقبة المنصهرة في نفسه بعد أن تلاقحت مع تجارب الفن الحديث وما استخلصه الفنان من مميزات كانت مصدر ثراء لأسلوبه الخاص ، فهو ككل فنان راسخ الأسلوب يتنوع تشكيله بتنوع الخامات ويحقق الملائمة معهما حيث تلتقي المعرفة بالعلم ، والملاحظة مع الخيال والقوة مع الرقة ، والحركة مع الهدوء ، وتقاليد الفن الموروثة مع صور الحياة المعاصرة . وقد عاش حياة عريضة مملؤة بقصص النجاح والتفوق من اجل وضع فن النحت أعلى مكانة في المجتمع . حيث "استطاع مختار في مرحلة قصيرة أن يحدد ملامح فن النحت ومستقبله وان يؤثر في الأساليب الفنية اللاحقة بدعوته القومية في النحت المعاصر ... ولم تنحصر أهمية أفكاره في نطاق مصر وحدها ، بل كانت ممتدة متلفلفة في تصورات وتطلعات الفنانين العرب في فترات لاحقة ". أن الفن في نظره " قوة وكل القوميات تتطلب من فنها أن يعبر بوضوح عن مميزاتها وخصائصها وترى فيه النواة الضرورية لتوسعها الاقتصادي ". وعاش مختار ٤٣ سنة لكنه رغم قصر عمره استطاع أن يتخطى الزمن الضيق ، ويعيش بأعماله زمن غير محدد أطول بكثير من عمره الحقيقي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أ . مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث الاعمال النحتية المجسمة التي انجزها النحات محمود مختار والتي سعى الباحث في التوصل الى صور وتفاصيل عنها وبلغ (٣٠) عملا نحتيا

ب. عينة البحث :

اختيرت عينة البحث بواقع (٨) اعمال نحتية وكان اختيارها قصديا نابعا من التنوع من جانب التكوين النحتي من حيث : ١. التنوع التقني ٢. التنوع الموضوعي

- تنوع المواد الخام بين الحجر بانواعه (الجير ، الكرانيت ، البازلت والرخام) والبرونز بناء على ما لهذه المواد من اثر جمالي وصياغات متنوعة على الخامة .
- تنوع الخصائص الفنية لكل عنصر من عناصر التكوين الفني ومبادئها التنظيمية من خط وملمس وظل وضوء وحركة وموازنة والوحدة والاسلوب .
- تنوع المؤثرات الخارجية على الاعمال عينة البحث .
- تنوع في عدد الشخصيات ضمن التكوين النحتي فيما بين الواحدة والاثنين والثلاثة .
- تنوع الوضعيات التي تقوم بها شخصيات الاعمال .

ج. المنهج المستخدم :

تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي كونه اقرب المناهج التي يمكن ان تتبع لبلوغ هدف البحث باعتماد الملاحظة لصور الاعمال النحتية التي تم الحصول عليها من المجلات والكتب والمواقع الالكترونية ذات العلاقة بموضوع البحث . وتصنيفها وادراج كافة المعلومات عنها في استمارة الملاحظة التي صممها الباحث كأداة للبحث .

هـ . وصف العينة وتحليلها :

العمل (١)

اسم العمل : الحزن

نوعه : مجسم

المادة : حجر البازلت

القياس : ع /٣٥ سم

سنة الإنجاز : ١٩٢٨م

المكان : متحف محمود مختار

يصور هذا العمل النحتي المجسم امرأة بوضع القرفصاء (مضمومة الأطراف إلى بعضها البعض) تحني رأسها على يديها ، وترتكز على قاعدة ذات مستويين أعدها النحات لتناسب وضع الجلوس . تحوي كتلة العمل الخط المنحني

بشكل واضح ، هذا الخط الذي له الدور الكبير في سطوة التكورات والانحناءات على سطح العمل ، والذي بفعله جاءت الظلال هادئة النقلة على سطح العمل الصقيل الملمس بأكمله . قام النحات بإخراج كتلة الحجر من صمتها بفعل حركة العمل التي جسدها بوضع الجلوس، فلو تتبعنا حركة العمل نجدها حركة لولبية في الأطراف العليا بدءاً من انحناء الرأس نحو الذراع الأيمن ذلك المتحرك يساراً نحو الذراع الأيسر العائد ثانية باتجاه اليمين تلك الحركة التي نجد نظيرتها في حركة منحوتات مايكل أنجلو اللولبية . في حين اقتصرت الأطراف السفلى على حركة متوازنة نحو الأسفل أحدثت شكلاً مكعبا يستند عليه المكعب الثاني الذي يمثل الأطراف العليا ، ذلك الذي ارتكزت عليه كتلة الرأس . ساهم الوضع الحركي هذا في إبراز التكوين الكتلي الذي فرضته مادة العمل (الحجر) والذي يحيل العمل إلى التركيز على الفضاء الخارجي دون الداخلي ، فأصبحت المعالجات سطحية ترتكز على بيان مواطن التشريح الجسمي ضمن الجسد الأنثوي هذا الملتحف بالرداء ، الذي ابتعد فيه النحات من تصوير الطيات والاقتصار على انسيابية الخطوط والسطوح المكورة التي يعلوها التوازن الشاقولي الكتلي باستثناء إمالة الرأس نحو اليمين . استعان النحات بالواقعية لإظهار هذا التكوين الفني مع طغيان البساطة عليه المتضمنة عدم التركيز على التفاصيل الدقيقة. هذا ما اعتمده النحات في الرمز لطابع الحزن بدءاً من اختيار شكل المرأة ، هذا الشكل الذي يحمل مضموناً فكرياً معبرا فيه عن الحزن ، مضافاً إلى هذا أن طبيعة التكوين النحتي وما تضمنه من صياغات عملت على الملامح البيانية لمعنى الحزن وما يمكن أن ينتاب الجسد من فعل يتخذ شكلاً ظاهرياً لهذا المعنى فجاءت الجلسة بهذا الوضع تجسيداً إلى المضمون هنا . في حين ساهمت سمة الحزن على وجه المرأة في زيادة الطابع التصويري لذلك المضمون . والنحات هنا لم يقتصر على تلك الصياغات فقط ، بل نجده قد استغل المادة (الحجر) بما تحمله من لون (اللون الأسود) في بيانه للحزن وما يتسم به هذا اللون من مضامين الحزن . وثمة مزج بين المحلية والعالمية في هذا العمل النحتي تجسدت الأولى في احتباس النحات للتكوين النحتي في شكل المرآة ذي الخصوصية والملامح المصرية من خلال زيها الريفي المميز ، في حين كانت العالمية ضمن المضمون الفكري للعمل (الحزن) ، ونتيجة لذلك التقاء الاثنين معاً ضمن دائرة بيانية نحتية واحدة وضمن جمالية الصياغات التي اعتلت شكلا نية (الحزن) في عموم التكوين متشكلة من عناصر التكوين وما انتابها من جانب الوحدة والموازنة الصياغية بعد تسخير الخصائص الفنية لمادة الحجر (البازلت) وما منحته من جانب الجمالية الشكلية جسد ما كان محمود مختار يصبو إليه في إحالة المحلية نحو العالمية وعدم حصرها بين ثنايا ودائرة الوطن الواحد (مصر) . وإخراج الحزن الريفي المصري ، هو خروج اجتماعي للمحيط الريفي المصري نحو العالمي بما كان ينتاب هذا المجتمع من جوانب محزنة تحيط بالفلاحين وحياتهم الاجتماعية ، بهذا أصبح المنجز النحتي هنا يتسم بالمفهوم الوظيفي الاجتماعي من جانب والتوثيقي من جانب أخر .

انظر الملحق

العمل (٢)

اسم العمل : حارس الحقول

نوعه : مجسم

المادة : برونز

القياس : ع /٤٥ سم

سنة الإنجاز : ١٩٣٠ م

المكان : متحف محمود مختار

في هذا العمل النحتي المجسم عمد النحات الى بيان شخصية مهمة في المجتمع الريفي المصري وهو حارس الحقول بوقفته الحراسية حاملاً لعصاه على كتفيه من الخلف ، مترقباً بنظرته نحو اليسار ، ويمسك بيده اليمنى لعصاه ويده اليسرى تسترخي عليها ويلوذ به من الخلف كلبه مكملاً لهذا المشهد النحتي . قام النحات بتشكيل هذا العمل ضمن نطاق الشكل المعيني المعتمد على الهندسية في توزيع الكتل النحتية التي تكون الشكل العام للتكوين ،

فجاءت الخطوط طولية وحادة في جملة العمل باستثناء دورانية الرأس الذي يشكل الجزء الوحيد الذي يخرج من حالة التوازن المحوري ليمين ويسار الحارس ، ذلك التوازن الذي لم يقتصر على الكتلة النحتية بل شمل الفضاء الداخلي والخارجي كذلك وما انتابه من معالجات التوزيع المتناظرة .كما عملت الوحدة إلى جانب الموازنة كمبدأ تنظيمي جمالي لعناصر التكوين النحتي بدءاً من الخطوط التي وحدتها خاصية الاستقامة وما يلحق بها من الطيات الحادة والسطوح المستوية بالإضافة إلى وحدة الظلال القطعية ، لاسيما وان هذه الوحدة طغت كذلك على الملمس متمثلة بالخشونة التي استعان بها النحات كدلالة رامزة للقوة التي يجب أن تتحلى بها هذه الشخصية نظير العمل الذي تقوم به فظهرت الشخصية ذات طابع تشريحي جسماني قوي مع التركيز على قوة الأكتاف واستقامتها مضافاً إليها ملامح الوجه وعضلات الرقبة كذلك عضلات الساعدين ، فيما اختفى الأثر التشريحي المتخفي داخل كتلة الرداء للحارس مع اقتصار وضوح الأطراف السفلى على بيان مقدمة أصابع القدمين. اكتفى النحات بحركة الأطراف العليا للجسم فيما بين اليدين والرأس ، وبقيت الأطراف السفلى أشبه بالعمود الساند الذي ارتكزت عليه نظيرتها العليا . ثمة رموز ذات دلالات اجتماعية اعتمدها مختار في دعم الجانب التعبيري لعمله متمثل بالزي ذي المسحة الريفية مضافاً إلى تلك العصا التي يحملها ، والى جانب تلك الرموز الخارجية كان لطبيعة الوقفة التي صور بها هذا الحارس اقرب مدلول يمكن أن يظهر به التعبير الخاص عليه والتي جاءت بناءاً على الأسلوب التعبيري الذي استخدمه النحات في صياغة عناصره التكوينية وما يمكن أن يتحلى أو يحمله من مميزات جمالية تتيح للنحات حرية التعبير بما يحاول إبرازه من صور وهيئات . لقد صاغ النحات شكل حارس الحقول بهيئة تشابه ما يظهر عليه شكل تلك الدمى (الفزاعة) التي توضع وسط الحقول لطرد الأخطار التي تؤثر على المحاصيل الزراعية، ووفق ذلك يمكننا القول بان النحات قد اثرى عمله بجماليات التكوين الإنشائي انطلاقاً من مادة البرونز وما يمكن أن تمنحه هذه المادة من تمظهر جمالي بعد تحرير النحات من قيد الكتلة وسهولة بروز التفاصيل ، مروراً بالخطوط والسطوح مع الظلال وتوزيعها ضمن نطاق الشكل المعيني الذي حوى تلك المكونات وصياغتها جمالياً وفق مبادىء تنظيمية ناهيك عن تلك المعالجة المتناظرة للفضاءات الداخلية التي شكلتها حركة الذراعين بهذا الشكل . ومن جملة ما تقدم نجد أن النحات محمود مختار قد أجاد في التعبير عن شخصية حارس الحقول في عمله النحتي هذا بناءاً على فهمه المتعمق بذلك المجتمع الذي عاش بين ثنايا (المجتمع الريفي) مهتماً بالشخصيات ذات الدور المهم في بناء المجتمع الريفي المصري أمثال هذه الشخصية .

انظر الملحق

العمل (٣)

اسم العمل : نهضة مصر

نوعه : مجسم

المادة : حجر الكرانيت

القياس : ع / ٧ م

سنة الإنجاز : ١٩٢٨ م

المكان : القاهرة

بنظرة أولية لهذا العمل النحتي المجسم نجده يتكون من قسمين الأول يمثل امرأة واقفة ترتدي الملابس الريفية المصرية وهي ترفع بيدها اليسرى العباءة التي على رأسها ، أما يدها اليمنى فابتعدت بها لتلامس بأصابعها رأس تمثال أبي الهول (وهو القسم الثاني من العمل) الذي يهيم بالنهوض بارتفاع قائمتيه الأماميتين . القسمان يرتكزان على قاعدتين ، الأولى من مادة العمل (حجر الكرانيت) صورت على شكل رمال ، في حين كانت الثانية على شكل مكعب يرتكز عليها عموم الكتلة النحتية قام النحات في عمله هذا بالتركيز على توزيع أجزاء كتلة ضمن حدود التكوين الهرمي الذي يمكن تحديد معالمه بالنظر إلى العمل من جهاته المختلفة ، تلك الجهات التي تظهر لنا جملة من الصفات والسمات التكوينية والجمالية التي يتميز بها هذا العمل، والذي يأتي في طليعتها الدور البارز الذي لعبه الخط في هذا جملة التكوين . ذلك الخط

المتباين في أنواعه فيما بين الليونة والقوة وهذان النوعان قد أسهما في صناعة تضاريسية واضحة المعالم من حيث التباينات السطحية فيما بين الارتفاعات وما يتخللها من أخاديد وخاصة تلك التي حواها الرداء الذي يغطي جسد المرأة مضافا إلى العباءة التي تعلو رأسها . ويمكن أن نلحظ التنوع الذي لحق بالخط لم يقتصر على نوعه التكويني ، بل قد تنوع من جانب شاقولي وإمالته التي أحدثت موسيقية وتناغم منسق واضح التنوع . هذا التباين فيما بين الخطوط والكتل صنع تباين ظلي عن طريق جمالية التدرج والقطع الظلي مع التداخل بين أجزاء العمل ، تنوعاً خطياً وملمسياً متعاكساً مع الوحدة الملمسية التي عمت سطح العمل بجملته . يعتمد التكوين النحتي هنا على الحركة الذاتية الداخلية التي تقوم بها أجزاء العمل من رفع العباءة وحركة اليد وإسنادها على راس أبي الهول وما لحق من جراء هذه الحركة للأطراف العليا من حركة الطيات المتباينة والتي علت في بعض أجزاء أبي الهول ، والذي ساهم هو كذلك في زيادة الجانب الحركي للعمل من تحرك في أطرافه الأمامية ، تلك هي الحركة الذاتية الداخلية للعمل إلا أن هناك حركة خارجية هي حركة المصدر الضوئي الطبيعي نهاراً والتي تعمل بديهياً على تباين حركة الظلال ومساحاتها وتدرجاتها – لان العمل نصبي خارجي كما نعلم . ثمة جملة من الرموز المتنوعة المصادر والتي عمد النحات إلى توظيفها في خدمة الأسلوب الرمزي الذي استعين به لتنظيم عناصره التكوينية ضمن بنية جمالية . فمن تلك الرموز ما هو اجتماعي قام النحات بتجسيده باختياره للمرأة وزيها النابع من الريف المصري والذي فيه دلالة رامزة إلى الشعب المصري انطلاقاً من مقولة المصريين على بلدهم (أمنا مصر) وهي منتصبة القوام تستند إلى الرمز التاريخي المتمثل بابي الهول، كدلالة رامزة أيضاً إلى استناد مصر اليوم في عصرها الراهن إلى حضارة راسخة الجذور في عمق التاريخ البشري . والى جانب الرموز الخارجية يمكننا أن نلحظ دلالات أخرى تنطلق من بين ثنايا التكوين النحتي بدءاً من نوعية التكوين (الهرمي) وما يتمتع به هذا النوع من التكوينات النحتية من حيث الجانب الجمالي والوظيفي ، فيبدو في ذلك دلالة الثبات والرسوخ ميزة بالغت الموضوع عن غيره من أنواع التكوينات النحتية الأخرى يضاف إلى ذلك الجانب الجمالي الذي منحته الحركة إلى عموم التكوين من تلاحم فيما بين كتله ، فكانت حركة الذراع الأيسر ورفعها عما يمكن أن يحول أو يعيق نظر (مصر) نحو العالم وآفاقه ، في حين حركة الذراع الأيمن على أبي الهول تمنح التكوين دلالة رامزة إلى اعتماد المرآة (مصر) على عظمتها السابقة النابعة من أصول المجتمع المصري الريفي . ويناظر حركة ذراعي المرآة حركة ذراعي أبي الهول التي ترمز إلى النهوض (نهضة مصر) ، ومجمل ذلك عمل على أحالات ذات خصائص جمالية تولدت من طبيعة التكوين النحتي وما عملته عناصره الاجتماعية البيئية والتاريخية التراثية .

انظر الملحق

العمل (٤)

اسم العمل : بائعة الجبن

نوعه : مجسم

المادة : حجر جيري

القياس : ع /٥٠ سم

سنة الإنجاز : ١٩٢٧ م

المكان : متحف محمود مختار

من يتطلع الى هذا العمل يجده يقتصر على امرأة بملامح وملابس ريفية ترفع يديها إلى الأعلى تسند أناء الجبن الذي تحمله على رأسها بمساندة ذراعيها . وفي الدخول الى التفاصيل تبرز لنا الهندسية التي صيغت بها كتل العمل بدءاً من القاعدة المكعبة مروراً بالشكل المضلع الممتد من القدمين نحو الأكتاف إلى نصف الدائرة الذي يمثل الإناء ، وذلك بالاعتماد على الخط وتنوعاته وما لحق به من تلك السطوح الهندسية فيما بين المستويات والمنحنيات التي خلقت التباينات الظلية متوزعة الى قطوعات ظلية في المستويات كما في شكل الرداء ، في حين يبدو التدرج الظلي في شكل الاناء والساعدين. تبدو سطوة السكون مهيمنة على أجزاء العمل باستثناء

تحرك اليدين نحو الاعلى ، تلك الحركة التي ساهمت في ارتداد رداء اليدين نحو الكتف وتركهما بارزتين تشريحياً، أن هذه الحركة كان لها فعلها في تحويل العباءة الى الجهة الخلفية ولم يبرز منها ألا جوانبها . كذلك لها دورها في صنع الفضاء الداخلي الجوانب – اليمنى واليسرى – للرأس لاسيما وان هذه الفضاءات الداخلية قللت من الثقل الكتلي للأطراف السفلى بإحداث تباينا كتلياً فضائياً (خاصة وان العمل بمادة الحجر كما ذكرنا) . ولسكون الأطراف السفلى والتحامها الى بعضها البعض جعل إنشائية العمل تحتبس في الأطراف العليا منه ، مع ظهور التناظر في الجانبين المحور الشاقولي للعمل الملتحم مع الوحدة الملمسية التي يسودها الصقل الواضح مع بساطة التمثيل عن طريق الاختزال للكثير من التفاصيل وبالذات في شكل الرداء الذي أحال الأجزاء التي يغطيها الى شكل صندوقي . جملة الأجزاء ضمن دائرة التوزيعات التكوينية فيما بين بعضها البعض تمكننا من القول بان هناك شبه محاكاة رمزية بين هذا العمل واشكال الأعمدة في الأبنية القديمة لاسيما تلك التي في الأبنية للمعابد والقصور الإغريقية والمصرية . فتمثل الأجزاء السفلى من القدمين وحتى الأكتاف جسم العمود بينما الأجزاء العليا تمثل تاج العمود ، ذلك الأمر الذي أطال العمود أن يظهر بهذا الوضع السكوني المواجه للناظر وما تحلى به من موازنة تناظرية . أن الأسلوب التعبيري الممزوج بشيء من الرمزية أطلق العنان للنحات في تصوير العناصر التكوينية لعمله وفقاً للسياقات الجمالية التي امتزجت لتحققها تلك العناصر بعد توظيف بعض الرموز الاجتماعية الريفية بدءاً من الفلاحة الريفية وما يلحق بها من الملامح والزى انطلاقاً نحو صفاتها الوظيفية وما تلعبه هذه المرآة من دور عملي في مجتمعها وما يتخلله من صعوبات ، ألا أن النحات يظهرها منتصبة وقوية القوام كالعمود الذي يستند عليه البناء (البناء الاجتماعي الأسري) وترابطاً مع ذلك استعان النحات بوظيفة (بائعة الجبن) وهي الوظيفة التي تنتشر بين ثنايا المجتمعات الريفية وخاصة في الريف المصري بما لهذه المادة من أهمية غذائية تعتمدها المجتمعات الريفية والحضرية . أذن استند النحات الى الموروث الريفي متوغلاً الى ابعد مرجعياته وإظهارها الى حيز الوجود المعاصر – وجوداً فنياً ضمن سياقات البناء التكويني النحتي بما يعلوه من خصائص جمالية التي تتخذ من البيئة والمجتمع والموروث عمادها الأول .

انظر الملحق

العمل (٥)

اسم العمل : العميان الثلاثة

نوعه : مجسم

المادة : برونز

القياس : ع /٨٦ سم

سنة الإنجاز : ١٩٣٠ م

المكان : متحف محمود مختار

يتالف هذا العمل من ثلاث رجال مكفوفين احدهم يقوم بدور القائد وهو يتكيء على عصا بيده اليمنى قاموا بها . يتقدمهم قليلا ويقوم بحركة تشابه حركة المنشدين بيده اليسرى . اما الشخصان الاخران فقد صورهم النحات بوضع يوحي بالتعب ، سواء كان ذلك التعب من جراء الحالة التي يمرون بها (العمى) او حالة السير التي قاموا بها . وتوغلاً بين تفاصيل العمل نجد النحات عمل على ابراز التنوع من جانب الخط والظل والضوء والتراص الكتلي مع الفضاء وما نتج من معالجة للفضاء الداخلي للعمل والذي يحيلنا الى القول بتعانق الفضاء ووضوح جلاء هذا في الفضاء الذي وقع في مقدمة وخلف شخصية (المنشد) فيما بينه وبين العصا من جهة وفيما بينه وبين كتلة الشخصين الاخرين ، اللذان التحما مع بعضهما البعض من حيث التجاور وكذلك تشابك الذراعين بهذا الشكل . مضافاً الى التنوع الحركي الذي يظهر اتجاهات مختلفة للرؤوس مع حركة الايدي وتنوعاتها والتي خلقت بدورها درامية واضحة المعالم تسهم في زيادة الجانب التعبيري والجمالي الذي يرمي اليه النحات من جراء تلك العمليات والصياغات التكوينية لم يقتصر العمل على التنوعات بل كان لوحده بعض العناصر التكوينية دور مهم وعامل مساعد في زيادة

الغاية الجمالية ذات الانبثاق من حيث حالة الاحساس التي يستشعر بها المتلقي نتيجة للتناسق والتوازن مما يلعب دوره في راحة البصر ، لذا جاء النحات بالوحدة الملمسية التي تستظل بالخشونة التي طغت على عموم سطح العمل ، ومما اسهم في بيانها كذلك الى جانب بقية العناصر مادة العمل (البرونز) التي قولب بها النحات مضمون عمله هذا . ههنا قصدية اعتمدها النحات في جعل الاسلوب التعبيري منطلقة من تعالق مضمون عمله مع الشكل المنحوت وبيان معالمه على هذا الوجه الذي نتلمسه في معالم اجزاءه التكوينية ضمن سياقات التكوين الانتشاري وما يميزه عن سواه من التكوينات الاخرى ، من تنوع عناصره وتجانسها بشكل متناسق ومنظم وفق السياقات ، مع عدم الاعتماد على نقطة محددة في التكوين هي ذات الاهمية او السيادة دون غيرها ، معنى هذا ان تكون كل اجزاء التكوين بمجموعها لها نفس الوقع التعبيري والمؤثر في تجسيد المضمون الفكري للعمل . ذلك ما يمكن ان نجد مثيله في العمل النحتي (مواطنوا كاليه) للنحات الفرنسي (رودان) والتي لهاثرها المباشر على هذا العمل الذي تخللته عدد من الرموز منها ما كان اجتماعي بيني تمثل بالزي الشعبي المصري الذي يرتديه هؤلاء الرجال، واخرى ذات النزعة الانسانية من خلال التركيز على الحالة المرضية (العمى) الذي اصاب الشخصيات الثلاث والذي اضفى على تاثيراته الى الجانب الحركي الذي يلحق المصابين به ، الى جانب ضرورة تواجد العصا بيده (المنشد) احد الشخصيات والذي يقوم بدوره الانشادي سعياً في التوسل بالاخرين لمدهم بالمساعدة التي تعينهم في سيرهم الحياتي الذي بينه من خلال استمرارهم في المسير . وبذلك يجدر القول بان محمود مختار نحات اوغل في دراسة مجتمعه المصري محاولاً التركيز على ادق تفاصيله وحالاته ذات الطابع والنزعة الانسانية ومنها ما احاله الى انتاج هذاالعمل بصياغاته الجمالية التي تنبع من خلال توطين عناصر التكوين ضمن مؤثراته البيئية والاجتماعية .

انظر الملحق

العمل (٦)

اسم العمل : حاملة الجرة

نوعه : مجسم

المادة : برونز

القياس : ع /٨٤ سم

سنة الإنجاز : ١٩٣١ م

المكان : متحف محمود مختار

ضمن دائرة الوصف الظاهري لهذا العمل يمتد نوعه كعمل نحتي مجسم يمثل امراة ريفية منتصبة القوام تحمل فوق راسها جرة تسندها بيدها اليمنى في حين انثنت اليسرى امام منطقة الصدر . اما اطرافها السفلى فيظهران متلاصقان مع بعضهمات حافيتين يستقران على مكعب يمثل قاعدة العمل . انطلق النحات محمود مختار في تصوير حاملة الجرة ضمن عمله هذا من خلال المادة فمنحته مادة البرونز الحرية الواسعة في الصياغات الفنية لمجمل العناصر التكوينية لعمله . من ذلك صور النحات جسم المراة الذي هو عماد العمل بشكل تشغله التنوعات الخطية بين الخط المستقيم الذي اقتصر دوره في تحديد جانبي المراة متمثلة بالعباءة التي ترتديها ، في حين كان للخط المنحني دوره الواسع في هذه الكتلة البرونزية مما احال النحات الى ان يعتمد على السطوح المنحنية التي شكلت تباينات واضحة في الارتفاعات السطحية واسهامها في وضوح التباين في استقبالها لاشعة المصدر الضوئي (الصناعي لان العمل معرضي) مما تحيل العمل الى تباينات ظلية يعلوها تدرج ظلي هادئ النقلة فيما بين ارتفاع وانخفاض . هذا مما زاد من الوضع الحركي للعمل الذي اقتصر على حركة الذراعين نحو الاعلى مع هيمنة السكون على الاطراف السفلى ، واستقرارهما على القاعدة . تعلو الوحدة الجانب الملمسي للعمل واتسامه بالصقل في عموم التكوين والتي تبدو هذه الصفة الملمسية قصدية من قبل النحات لاعطاء الشعور الكامل برقة الخطوط وانسيابيتها التي تنسجم مع تجسيد انوثة المراة . كما نجد الاثر الذي اوقعته تقنية نحت الحجر على محمود مختار مما جعلته يعالج مواده ضمن سياقات

التكوين الكتلي والذي يمنح العمل القوة والاستقرار ذلك ربما دعا النحات الى الاستعانة به لبيان ما يبتغيه من جراء تصوره لهذه الفلاحة ، مع الجمع فيما بين الحشمة التي تبدو عليها الفلاحة مع بروز مفاتن الجسد الانثوي والتي لم يحجبها ذلك الثوب الذي ترتديه وتلك رمزية واضحة يعتمدها النحات في التعبير عن الثقة التي تتمتع بها هذه الفلاحة (رمز مصر) واستقرارها متفجرة بالنضج والحيوية مفتخرة باكتمالها ونضجها . ويوطد ذلك جملة من الرموز الدلالية التي انطلق بها النحات من خلال استعانته بشكل المراة المصرية بصفتها الريفية ذات الدلالات المعبرة عن ما يمكن ان تمنحه للعمل من رمزيتها لمصر بالخصوص المجتمع الريفي الزراعي ، هذا الريف المعطاء بكل جوانب العطاء ، فاعتمد المراة الريفية مصدر العطاء والتكاثر والنضج والنمو ودور الام الذي تتحلى به في التربية الاسرية في ذلك المجتمع . ويزيد النحات من الجانب التعبيري لعمله من خلال استخدامه للجرة التي تحملها الفلاحة مما يدل على استمرارية العطاء الذي تمنحه (مصر) من خلال عطاء الماء (مصدر الحياة بكل جوانبها) ويمكن ان نستشفي من تحفي قدميها الى ان النحات يرمز الى قدسية العمل الذي تقوم به الفلاحة باعتماده على ان اي نشاط قدسي (مقدس) تستوجب قدسية ممارسته ان تبدو بهذه الحالة كما ويمنح الوضع المواجه للناظر الذي صورت به هذه الفلاحة يمنح المتلقي رهبة واحساس قدسي انعطف اليه النحات متأثر بالتماثيل المصرية القديمة وما يمكن ان يتجلى من تلك الوقفة من الرسوخ والاستقرار لاثرها في المتلقي . لا يخفى ان سياقات التكوين بما حملته من رموز ومعان ودلالات قد تلاحمت ككل لا يتجزا في سبيل بلورة المعطى الجمالي المنشود من قبل النحات بعد ان ترافقت المؤثرات البيئية والاجتماعية والمؤثرات التاريخية والتراثية في مخاطبة الواقع المعاصر وترقية المحلية الى العالمية من خلال النزعات الانسانية تكوينياً وجمالياً .

انظر الملحق

العمل (٧)

اسم العمل : الخماسين

نوعه: مجسم

المادة : حجر جيري

القياس : ع /٥٦ سم

سنة الإنجاز : ١٩٢٩

المكان : متحف محمود مختار

في هذا العمل النحتي المجسم ، يبدو لنا امرأة برداء ريفي يغطي جملة جسدها باستثناء الوجه وأصابع قدمها اليسرى، وتبدو هذه المرأة في وضع مواجه لفعل خارجي (الريح) والتي ألصقت الرداء بالجسد من الامام في حين ظهر تطاير الرداء من الخلف . جاءت كتلة العمل باجزائها المتعددة مصاغة بناءاً على فعل الخط المنحني في كل تلك الاجزاء والتي بانت مكورة السطوح دون استثناء ، لاسيما وان هذا التكور هو الذي اتاح الفرصة لظهور الظلال متدرجة النقلة الظلية ، تعتمد مدياتها على قوة المصد الضوئي الصناعي المسلط عليها (لان العمل معرضي) . ذلك ما زاد من القوة الحركية التي تقوم بها شخصية العمل تلك التي عمل النحات في ابرازها على تاثير خارجي واخر داخلي ، فالاول يبين لنا القوة الخارجية التي باتجاه الكتلة التي اصطدمت بها ، وتتصف بوحدة الاتجاه نحو الشخصية (وهي التاثير الداخلي) جابهت القوة الخارجية وتتضح من خلال وضع الجسد المواجه للريح ، بدءاً من انحناء الراس وضم جزء منه تحت الرداء وكذلك التحام الساعدين امام منطقة الصدر وهما يجذبان الرداء في نقطة التحامهما تلك ، مضافاً الى هذا وذلك الوضع الحركي الذي بانت عليه الاطراف السفلى من تقدم اليسرى وتاخر الاخرى وثباتهما مقابل ذلك المؤثر الخارجي. ان التعاكس الحركي هذا اثر بشكل مباشر في تطاير الرداء من الخلف والتي تلاعبت بها الريح . لقد جملت الحركة باتجاهاتها وقوتها ذات الدور الرئيسي في العمل وفق ما تقدم مضافاً الى اثارها في بيان مواطن الجسد التي يمكن تحسس مواطنها التشريحية وخاصة من الجانب الامامي .هذا الفعل الذي

يمكننا القول من ان النحات محمود مختار لم يقف مكتوف اليدين بل استطاع ان يروض تلك القطعة الحجرية الصماء ويصوغ منها هذا العمل ضمن سياقات التكوين الكتلي المفعم بالجوانب الجمالية بعد ان اعطى المتلقي متعة تحسس مواطن الجسد وتحديد معالمه من تحت الجسد ناهيك عما تقدم ذكره من حيث الجانب الحركي . تعلو العمل هذا الوحدة الملمسية التي طفحت على عموم سطحه فاتصفت بالصقل الواضح على تلك الكتل المتباينة الارتفاعات والانخفاضات . والى جانب الوحدة يمكن تحديد الموازنة والاستقرار ملتحمتان مع الثبات في هذه الكتلة النحتية موازنة شاقولية الوضع والتوزيع الكتلي مع الاستقرار على القاعدة والثبات الظاهر عياناً رغم قوة الحركة ومدياتها في بقية الاجزاء . والحالة التي تعادلت فيها القوة المتضادة (داخلياً وخارجياً) . يحيلنا محمود مختار في عمله هذا الى جملة من الدلالات الرامزة التي يخاطب بها الوعي الفكري للمتلقي بشتى درجات وعيه ، ينبع بعضها من حيث المجتمع الريفي المصري الذي انتقى منه شخصية احد اركانه الرئيسية وهي (المراة) مركزا على دورها المهم وهي تواجه بقوة التحديات الخارجية التي تتسم بقوتها الا انها تقف بوجهها بثبات واستقرار، وهي تلملم اجزاءها في تلك المواجهة . وفي احالة ذلك على عموم المجتمع المصري وهو يواجه التحديات التي تواجه ما يحول دون تقدمه ونهوضه لاسيما وان هذه الحالة يمكن تحديد بعدها الانساني العام في ما يمكن ان تواجهه الشعوب المقاومة والمناهضة للضغوط وتقف حيال تقدمها ونهضتها . ومن جهة مغايرة وباعتماد اسم العمل (الخماسين) يقوم النحات بتصوير وباسلوب تعبيري مشبع بالرمزية معنى (الخماسين) وهي اشد انواع الريح التي تهب على مصر ويكون لها فعلها واثرها الطبيعي متاخذا من شكل المراة (مصر) وهي بوضع مقاوم لمؤثراتها الطبيعية تلك ، الا ان النحات نجده قد زاد من حجم كتلة المراة عن طريق رداءها مما يوحي الى دلالة تعبيرية عما يمكن ان تفعله مقاومة الريح (الصعاب) من تضاعف حجم الانسان ، وتضاعف الحجم دليل على تضاعف خبرته في المواجهة للظروف الصعبة والقاسية . فاظهر الى جانب تضاعف الحجم قوة ورسوخ الكتلة على القاعدة باعتماد التوازن الذي ذكرناه . لهذا ينطلق النحات في معالجة العام عن طريق الخاص والجماعي عن طريق الفردي ضمن نطاق الابعاد الانسانية النزعة وفق تكوين فني نحتي تسمو وتعلو بنائه العام جماليات الصياغات والمعالجات التي تفسح مجالا اعمق واوسع لما يمكن ان يمنحه عموم التكوين في تطابقه مع مضمون العمل الفكري ، تلك الجماليات التي اعتمدت على جماليات الخامة (الحجر) التي لم يعدها كوسيط يتشكل منه العمل النحتي تكوينيا وجماليا كذلك وفق الرؤية الابداعية للنحات محمود مختار وما حصل عليه من ارث تاريخي في معالجة هذه المادة .

انظر الملحق

العمل (٨)

اسم العمل : على ضفاف النيل

نوعه : مجسم

المادة : رخام

قياسه : ع / ٤٠ سم

سنة الانجاز : ١٩٢٦ م

المكان : متحف محمود مختار

يتجلى على كتلة الرخام هذه شكل امراة فلاحة تنحني لرفع جرتها التي تستقر على قاعدة ذات مستويين الاولى تستقر عليها الجرة والثانية تقف عليها الفلاحة . في حين يدها اليمنى تنحني لتمسك الرداء من تلك المنطقة ، ذلك الرداء الذي يغطي جسم الفلاحة باكمله باستثناء الوجه ومقدمة القدمين . يبدو ان النحات محمود مختار قد استوعب الخصائص الفنية التي تتمتع بها مادة الرخام وما يمكن ان تمنحه هذه المادة من بعد جمالي للعمل النحتي بعد الاجادة المتبعة من قبل النحات بالنسبة الى الصياغات التي تعالج بها وفق البناء التكويني وتوزيع عناصره بصورة تتسم بالتناسق والتوازن الذي يتيح الفرصة امام المتلقي لاستيعاب دلالته . وبفعل هذا جاءنا مختار بمادة الرخام يصور الفلاحة بهذا الوضع الذي

يكون عماده الاول الطابع الحركي الذي شمل كافة اجزاء الشكل ، ابتداءا من انحناء الرأس نحو الجرة مرورا بثني الساعد الايمن مع انبساط الاخرى / اليسرى ، مع إمالة الجذع بهذا الوضع المتمايل اما الاطراف السفلى ، فقد جاءت متباينة من حيث الانحناء الواحدة عن الاخرى. ويزداد الجانب الحركي قوة وجمالاً عن طريق التلاعب بالمصدر الضوئي الصناعي وتوجه اشعته نحو سطح العمل فينتج اختلافا وتباينا لكميات الضوء تلك التي تعتمد على التباينات التي احدثها النحات على سطح العمل من ارتفاعات وانخفاضات متموجة ، لعب الخط المنحني فعله في ظهورها فجاءت الظلال متصفة بالتدرج الملحوظ . الا ان التنوع الذي يبدو بين الفلاحة والجرة من جهة ، والقاعدة من جهة اخرى وجهة الظلال نحو التباين بالاعتماد على نوعية السطوح بين المنحنية والمستقيمة . يعالج النحات في عمله هذا الجانب التشريحي معتمدا على ما تقدم من الحركة التي تؤثر على انقباض وانبساط عضلات الجسد الذي عولج بصورة جمالية عن طريق بيان تلك المواطن الجسدية من خلف الرداء ، وكان النحات يجسد شفافية واضحة لرداء في بعض المواطن مما منح العمل طابع جمالي مميز يجمع فيه بين القوة والرقة . ويساهم في هذا الجمع طبيعة التكوين وسطوة الكتلية عليه ذات المعالجة الخارجية مع تماسك اجزاءه مع بعضها البعض ، بناءا على الاسلوب الانطباعي الذي وزعت عناصر التكوين وفق ما يتحلى به من قواعد تسهم في رصد لحظة رفع الفلاحة للجرة وهي على ضفاف النهر ، مع بيان اجزائها بالارتكازعلى التلاعب بالظل والضوء التي يصدق القول بانها تشكل موسيقى ذات صدى عذب ، ذلك ما يمكن ان نلحظ عليه تاثيرات النحت الفرنسي وبالخصوص في اعمال رودان ذات التوجه الانطباعي . تجدر الاشارة الى ان محمود مختار ملتزم في نقل مشاهد من الريف المصري الذي نما بين احضانه والتصاق صور تلك المشاهد في ذاكرته البصرية لاسيما الفلاحة المصرية وافعالها اليومية الذي ياتي في طليعتها نقل الماء من النهر وما يلحق بهذه العملية من وضعيات حركية مختلفة ممكن ان تكون كل حركة عمل نحتي وهذا ما سعى له مختار من تعدد تصوير الفلاحة مع الجرة . يؤكد النحات على جانب الحشمة الذي تبدو عليه الفلاحة المصرية فكان الرداء وانثناء الساعد الايمن عاملا مساعدا في بروز هذا الجانب رغم التصاقه بالجسد وما يلحق بهذه الحشمة والنقاء والصفاء والشفافية التي عجت بها هذه الكتلة الى جانب قداسة الفعل والطهر الذي يتحلى به بعد ان صورت قدمي الفلاحة حافيتين . ذلك يمتزج مع الفعل الطبيعي الذي يمنحه الماء من تنقية وطهر وديمومة الحياة لانه من مصادرها الرئيسية كما نعلم وعلمه مختار . تتمازج عدد من الجوانب التي اعتمده النحات في ظهور عمله على ما عليه من جانب تكويني وجمالي ، منها ما هو اجتماعي (الريف) و(المرآة) ومنها ماهو طبيعي (الماء) ومنها ما هو وظيفي (نقل الماء من النهر) واخر قدسي (التحفي) هذه وغيرها من رموز ذات الدلالات المختلفة تنبع من الوعي للنحات مختار في اظهار كتلة الرخام الصماء بهذا الوضع الناطق جمالا مصريا بصياغات عالمية .

انظر الملحق

الفصل الرابع

نتائج البحث

برزت جمالية أعمال النحات محمود مختار من خلال :

١. الحركة في تكويناته النحتية شكلت عنصراً بارزاً في المشاهد التي يجسدها والتي ساهمت بدورها كصفة جمالية في التكوين .

٢. التمثيل الواقعي التعبيري ، والرمزي . باستمداد المشاهد الواقعية المستندة في موضوعاتها الى بيئة النحات وتمثيلها بأسلوب تعبيري رمزي شكل هوية عرفت بمنجز النحات مختارولايتخذ في ادائها صفة العالمية بالانطلاق من المحلية بتلك الرؤى في التشكيل الفني . وبالتالي تمثيل مواضيع تعكس بيئته الاجتماعية والتراث المصري .

٣. الدقة العالية في إبراز النسب والتشريح الجسماني في أعماله ، لا سيما المنفذة بالحجر والتي تتطلب من النحات مهارة عالية في العمل .

٤. استخدامه الواعي للخامة وتوظيفها بما ينسجم مع مضمون العمل وبالتالي إعطاءها دوراً فعالاً في تكوينه الفني فكانت معالجة الخامة إحدى مكونات القيم الجمالية في عمله سواءاً كانت من الحجر بأنواعه أو البرونز .

٥. تنظيم عناصر العمل التكوينية بعلاقات مترابطة ومنسجمة مع بعضها وظهر ذلك من خلال :

- المعالجة الخطية المتقنة وانسجامها مع فكرة العمل .
- توزيع الارتفاعات والانخفاضات وإنتاج المساحات الظلية على السطوح بما يتناسب مع إبراز الشكل وتدعيم الموضوع .
- السيطرة على الفضاءات الداخلية والخارجية في العمل الفني وتوزيعها بشكل ايجابي يخدم جمالية الشكل الفني وبالتالي العمل ككل .
- استغلال لون الخامة وتوظيفه لخدمة فكرة العمل وخلق التركيب الملمسي الذي يتناسب معها .

المصادر

الكتب العربية

١. ----- ، معجم المنجد في اللغة والإعلام ، ط٢ ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨٦ .

٢. أبو غازي ، بدر الدين . محمود مختار ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠.

٣. إسماعيل شوقي ، التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي ، ط٣ ، مصر ، ٢٠٠٥ .

٤. البسيوني ، محمود . تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٦ .

٥. البهنسي ، عفيف . رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٨٥ .

٦. الحسيني ، نبيل . منابع الرؤية في الفن ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨١.

٧. الرازي ، محمد بن أبي بكر . مختار الصحاح ، الكويت ، دار الرسالة ' ب ت.

٨. الربيعي ، شوكت . الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٦.

٩.الشاروني ، صبحي . ذاكرة الأمة .محمود مختار ومتحفه ، ط١، الدار المصرية اللبنانية ، مصر ، ٢٠٠٧.

١٠. الصراف ، عباس . آفاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩.

١١. دين،الكسندر. أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية خنيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٦ .

١٢. روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٩٣.

١٣. رياض، عبد الفتاح . التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ب.ت.

١٤. ريد ، هربرت . معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ب.ت .

١٥. زكريا إبراهيم ، دراسات جمالية في فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، مصر ، ب.ت .

١٦. زهير صاحب وآخرون ، دراسات في الفن الجمالي ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٦.

١٧. نجم عبد حيدر ، علم الجمال ، كتاب منهجي في كلية الفنون للمرحلة الثالثة ، مكتبة الطباعة المركزية ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٢٧ .

١٨.نوبلر ، ناثان . حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.

١٩. نيلمز ، هينج . الإخراج المسرحي ، ب.ت.

الكتب الاجنبية

١. Arnheim , Rudolf . Art and Visual perception , university of California press . USA. ١٩٩٧.

٢. Fread , S. Composition in Art, Berkeleyand Los Angeles,١٩٤٥.

المجلات والجرائد

١. ------- القيمة الفنية والقيم الجمالية ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٤ ، السنة ٥ ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥.

٢. أبو غازي ، بدر الدين . مقالة بعنوان : الرموز القومية في فن مختار ، مجلة المجلة، العدد ١٢٥، نيسان ١٩٦٧

٣. الشرجي ، احمد . مقالة بعنوان : التكوين في العرض المسرحي . (www.masraheon.com)

٤. حميد خزعل ، مقالة بعنوان : عصر محمود مختار ، مجلة التشكيلي الالكترونية . (www.antssoft.com)

٥. خالد خبريش ، مقالة بعنوان : ما الجمال (www.annabeaa.org)

٦. عماد نصيف ، مقالة بعنوان : قصة تنصيب تمثال نهضة مصر في ميدان باب الحديد ، مجلة وطني ، العدد ٢٣٧١ ، السنة ٤٩ ، ٣حزيران ٢٠٠٧.

٧. محمود شويخنة ، مقالة بعنوان : معنى الجمال .. نظرية في الاستطيقا ، مجلة النور ، العدد ٢٥٩ ، في ٢٣ آب ٢٠٠٦. (www.an-nour.com)

٨. وفاء حلمي ، محمود مختار آخر فراعنة النحت المصري ، جريدة العربي ، العدد ، ٢٨ نوفمبر ٢٠٠٤. (www.al-araby.com)

الملاحق

العمل رقم ١

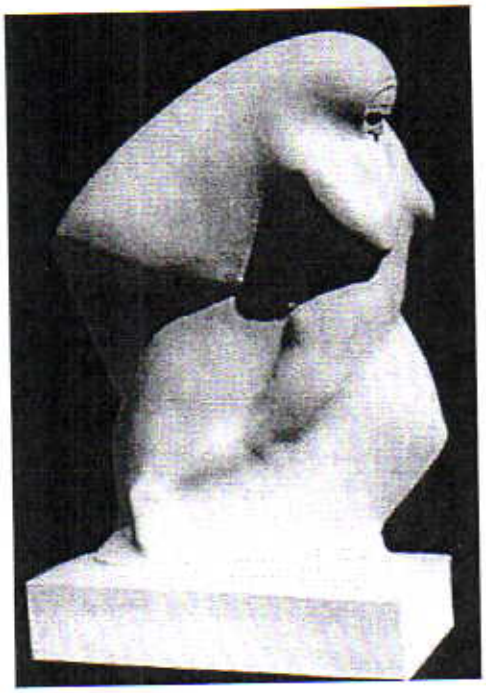
العمل رقم ٢

العمل رقم ٣

العمل رقم ٤

العمل رقم ٥

العمل رقم ٦



العمل رقم ٧

العمل رقم ٨

الكيروكراف
في عروض المسرح العراقي

م.م. نشأت مبارك صليوا م.م. عباس علي عبد الغني
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة الموصل

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه

س ابرز ظواهر المسرح ظاهرة اعتمدت الطقس للكشف عن النشاط الأدائي الذي يحتل مكانته في التمثيل ويفصح عن الخبرات الدنيوية للفرد والجماعة، بمادة حية دائمة الحركة والتطور، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتقاليد راسخة تنمو وتزداد ثراءً يوماً بعد يوم، وبذلك نشأ عبر التواصل الإنساني داخل الجماعة عن طريق الممارسات والأنشطة الاجتماعية التي تقوم بها هذه الجماعة بما فيها من محسوسات وعلاقات قائمة فيما بينها، فالبشر يتواصلون بالوجوه والأيماء والرقص والموسيقى وتقوم كلها بدور يعادل دور اللغة الكلامية في التخاطب والإيصال، كما توضّح المساحة الأدائية الدالة للتعبير الجسدي. يُظهر الكيروكراف قدرة الجسد (جسد الممثل) على الحديث بلغات عديدة تتميز بقدرة أدائية تفسر المعنى في الرقص، وتعبر عن المحتوى الدرامي للرسالة المقدمة للمشاهد لتحويل الخبرات الشخصية إلى دوال معرفية (مادية) عن طريق إيماءة أو إشارة معينة تعبر عن المحتوى الكامن فيها.فالاعتماد على التعبير الحركي من شانه أن يطرح جماليات الصورة المرئية التي تتظافر مع الموسيقى المتدفقة في إيقاعاتها المختلفة، فيبدو الممثل بتكويناته وتشكيلاته الأساس في تشكيل الفضاء المسرحي وتأطير العرض واداءاته المنسجمة مع مفردات العرض التي توظف لرسم الصورة وبناء الصورة التي الذي لا تقتصر على إطراف الجسد ومفرداته وحسب، بل يشكل كياناً متحداً مع الروح الإنساني وصولاً إلى الأداء الدرامي الغزير بالرموز والاحالات المتنوعة والدالة " لذا فان الوسائل التي تجسد النص البصري هي كثافة جسد الممثل في الفضاء الإبداعي بعلاقته بالأشياء والكتل لتجسيد وتكامل الرؤية ألطقسية للعرض، وهذا يعني تحقيق النوايا المطلوبة بالإيماءة والحركة المشحونة بالمعنى المطلق الذي ينتجه الجسد المادي' [١٣- ص٣]، فالممثل يوظّف جسده ليعطي رموزاً وأفكاراً منطقية لا يمكن تجاوزها ببساطة، وكل حركة تحمل دلالة معينة ترمز إلى فعل وهدف معين عبر توافق هارموني يعبّر عن اختلاجات الروح لدى المؤدي، فضلاً عن إبرازه لأفكاره ومشاعره على السواء. ومن هنا فقد حدد الباحث مشكلة بحثه في إطار تجربة المسرح العراقي، ومدى توظيفه للكيروكراف كأداة مهمة في العروض المسرحية التي تقوم في جوهرها على آلية تعتمد الجسد كأساس لتصوير الأفكار والرغبات بكل ما فيها من ألوان الدلالات، مسخراً الجسد المسرحي ومديات تعبيره اللالفظي في المجالات كافة، لذلك دعت الحاجة إلى صياغة عنوان بحثه بـــ:

(الكيروكراف في عروض المسرح العراقي)

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث من خلال:-

١- تسليط الضوء على كيفية توظيف الكيروكراف في عروض المسرح العراقي.

٢- ما يضيفه من فائدة إلى العاملين والمُهتمين في حقل التمثيل والإخراج والأنشطة الفنية ذات الصلة بالتجربة المسرحية العراقية.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:-

١- الكشف عن وظيفة الكيروكراف في عروض المسرح العراقي.

حدود البحث

يتحدد البحث من خلال:-

١- الحد الموضوعي:- دراسة كيفية توظيف الكيروكراف في العروض المسرحية العراقية.

٢- الحد المكاني:- العروض المقدمة على مسارح بغداد و نينوى.

٣- الحد الزماني:- ٢٠٠٠- ٢٠٠٦.

تحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً

١- الكيروكراف لغةً:

* مصطلح مكوّن من مقطعين chero الرقص و graphy رسم الحركة ، وبالتالي يصبح لدينا رسم الرقص أو تصميم الرقص ، ولان المسرح هو دراما لذا يكون المصطلح الكيروكراف أو الرقص المسرحي الذي يحمل قواعد وقوانين درامية تخضع لأساسيات حركية(١٨- ص ٥)

* أما التعريف الإجرائي الذي يعتمده الباحث هو:

" الكيروكراف: هو ذلك النشاط الحركي للجسد والذي يشكل الإطار العام لقصة المسرحية، من خلال تكوينات وتشكيلات حركية تنتظم في نظام مركب أو متكامل يتطلب تجديداً في وضعيات ووظائف الجسد نفسه.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول // الكيروكراف (النشأة والتطور)

يتحرك الإنسان بأشكال عدّة إذا ما تملّكته نشوة روحية، وأدرك ذروة الخشوع والتعبد، ينحني مؤدياً طقوساً، وقد يخرّ ساجداً، فيشكل تحركه عملاً صادراً عن إيمان عميق وعبادة، انه الإيمان الذي يتفاعل فيه كل عضو من أعضاء الكائن الحي، فالرقص يرتبط بالشعائر القديمة، وهو من صنع الجسد الذي يعمل عمله في نطاق الاحتفال إلى درجة انه يدخل في حالة الإشراق والصراع والنشوة " فالإنسان حين يتحرك يستعمل جسده لتنظيم الفضاء، ولإعطاء إيقاع خاص ، لذلك تراه يطيع صوتاً داخلياً يقول له (قف وتحرّك) إلى أن تنبثق قوة سحرية تنفث فيه الحياة والعافية والانتصار" [١٧- ص٦]. إن الكيروكراف كان ولم يزل حاضراً في فضاء الحضارات الإنسانية منذ القدم، وذلك عبر الشعائر والطقوس الوثنية أو الدينية التي مارستها كل حضارة من خلال الاحتفال الذي يعتبر ثابتة كل حضارة بإمكانها أن تكتسي مظاهر مختلفة " وهكذا فإذا كان الجسد يعد منذ القدم ظاهرة مقدسة وسحرية، فانه قد اخذ أبعاداً خاصة حسب كل حضارة ينتمي إليها، إلا أن غايته الأساسية هي البحث عن المقدس والسير نحو الأفق الذي تلتقي فيه السماء بالأرض [١٧- ص٧]، فيصير بالتالي جسداً روحياً ومادياً، يعتمد حركاته وطاقاته المعبرة عن كينونة الإنسان واستيهاماته سواء شعورياً أو لا شعورياً. تعد الحركة التعبير البدائي للحياة فالإنسان يستعين بجسده للتعبير والتخاطب والعبادة ويعبر عن انفعالاته ونزعاته الخاصة كالحب، والغضب، وأداء العبادات الدينية " وقد اضطر الإنسان البدائي، من اجل أن يؤكد انتصاره على الحيوان، إلى أن يمرن جسمه ويقويه، فكان صراعه في سبيل الحياة، وكانت حاجته إلى تامين سلامته سبباً لبراعته في الرياضة البدنية، كالنشوة التي تختلج في نفوسنا، فهي السبب في رغبتنا في استظهار مكوّنات تلك النفوس، والتعبير عنها بالحركات والإشارات" [١٥- ص١٨]، كانت حركات الإنسان البدائي الأول تتضمن حيوية تفتقر إلى طابع الفن، هذا الطابع الذي لم يتمتع به الجسد إلا بعد أن نشرت المعتقدات الدينية القائمة آنذاك أنواعاً من الحركات الدينية (الطقسية)، والسحري، يمارسها المتعبد بتعبيره عن المعتقدات من جهة وإظهاره الإنسان في أعماقه (بآلامه ومسراته) من جهة أخرى، " ولكي يبرهن عن شمولية الجسد أُستخدمت الحركات والإشارات الكلاسيكية لتعيد تلاوة القصة وإنتاج الشكل التصويري، فقد استخدمت لغة الإشارة في الرقص الهندي لتوصيل المعاني والمشاعر في الأغاني وطقوس العبادة الدينية الجماعية" [٩- ص٢٥١].

فالحركة والإشارة تمنح الجسد قوة مطلقة لإثارة الإحساس بالقوة السحرية التي تعكسها الاستعراضات الدينية عبر رقصاتها، تموجاتها، إيحاءاتها السحرية

البدائية، موضوعاتها، مقدرتها على التعبير عن مناخات وأمزجة الشعوب والمجتمعات التي تحمل هويتها، " وكانت حركات الإنسان البدائي في التعبير عن انفعالات الفرح تختلف عن حركات الطقوس الدينية أو عن حركات صراعه مع الفريسة، فقد استطاع بجسده أن يبتكر مفردات حركية، كأنها مفردات لغوية للتعبير عن مفاهيم مختلفة قبل أن يهتدي إلى لغة للتخاطب، وهذه الحركات التي كان يؤديها بجسده، كانت تنطوي على نواة المسرحية، بذرة المسرح، وعليه يكون الكيروكراف هو الأصل الذي تفرعت عنه جميع الفنون ومنها فن المسرح" [١٠- ص٧٢] .

بعده الأساس الأول (البدائي) الذي جسد الطقوس الدينية والمناسبات الإنسانية بتعددها وتنوعها، وقد تطورت تقنية الكيروكراف بمرور الزمن، بتطور المجتمعات ومستوياتها الفكرية، فاتجهت نحو تفعيل دوره لترجمة الأفكار والأحاسيس لحركات منتظمة ومتوازنة ومتناسقة على السواء، وبإيقاع قائم على تنظيم يخضع عضلات الجسد لقوانينه وشروطه، لذا اخضع الإغريق هيئة الجسد الإنساني لتنظيم لم يغفل حرية التفكير والإدراك، وهذا ما يسمى "التناسق الكلاسيكي لأشكال الجسد وهارمونيته وخطوطه، والبحث عن مصادره الهامة ووسائل تعبيره، وفي زمننا الحاضر استعان الفن الكيروكرافي بالحركات الجسدية ليعبر عن العواطف وعن حرارة الرغبات والغرائز، وطفرات الروح في بحثها الدائم عن أسرار اللاتهاية، وهذا الاقتراح الشديد بين القوى البشرية والقوى الخفية يتيح للجسد أن يتسامى إلى ذرا الفن" [ينظر، ١٥- ص١٩-٢٠] .

وهكذا توفرت أنواع مختلفة من الفن البصري مكونة خليطاً شديد التنوع والتعقيد يهتم بالدرجة الأولى بعمليات الجسد التي تقدم الرقصات الحية مؤكدة على التعبير عن المشاعر والتحرر، فالجسد هو وسيلة من وسائل العرض أو هو تصوير للجسد ذاته. وبذلك يرى الباحثان إن الجسد يحمل في مكنونه إشارات تخضع لدوافع إنسانية تتمركز في العقل لتعطي إشارات نحو أداء فعل إنساني يعبّر عن حالة وجدانية.

المبحث الثاني // الكيروكراف (الآلية – الوظيفة)

١-٢ الآلية:-

إن آلية توازن الممثل تعتمد على خيط دقيق، وأداءه يتطلب منه إدراكا تاماً لوسائله البدنية والروحية، فضلاً عن سيطرته على عضلاته وتنفسه، فتصبح العضلة روحاً، وتغدو الروح عنصراً من عناصر الحركة، ومعرفة الإنسان لإمكانياته تأتي من معرفته بالفضاء الذي يتحرك فيه، ونوع العلاقة التي تربطه بذلك الفضاء ومكوناته الأساسية، وضمن هذا المدخل " فان جسد الممثل كوسيلة تعبيرية يعد خزيناً بصرياً هائلاً يرتبط بالأسرار العميقة لمعاناة الإبداع، وهذا يؤهله أن يحل بهذا الغنى في جسد أخر، وهنا يهتم بإعادة خلق الفضاء المسرحي بصرياً، ومخاطبة الجمهور بلغة الصورة والرموز والاحالات والتأويل واللغة البصرية بعيداً عن اللغة الأدبية" [١٢- ص٥]، ففي الحركة يصبح جسد الممثل المادة الأولى التي تزعزع الفضاء المسرحي بإيماءاته وتأوهاته وصيحاته كونه " مجموعة أجزاء، كل منها يعبّر عن ذاته، فاليد سيكون لها فعل تعبر فيه عن نفسها، وأيضا القدم والرأس والإصبع وهكذا، وبهذا لا يكون الممثل عبداً للنص(.....) بل يتاح له المجال في استعمال أدواته الخاصة بشكل صحيح، للخروج بصور ذاتية تكون أكثر إقناعاً وإبهاراً " [١٦- ص٥٠٤]، ويتألق الممثل عبر أفعاله الجسدية معتمداً على عضلاته واندفاعاته الباطنية،شرط جعله أداة مرنة مطواعة لإنجاز أي حدث فكري حقيقي، يتمكن من إظهار أشكال وصور مرئية مشبعة بالدلالات والرموز البصرية تتحول إلى لغة محكية مستقلة في مفرداتها ولها إيقاعها تتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الممثل بجسمه وروحه، لتغدو وسيلة تعبير بديلة عن الكلمة. ينتظم الكيروكراف في لغة مسرحية توصف بأنها العنصر التعبيري الوحيد في فضاء مسرحي تتفجر فيه مكونات النفس وتنغرس في الأحاسيس والمشاعر عبر لغات تتوه في متاهات الجسد فتسمو بموضوعات وغايات وأفكار ممتزجة بطقوسية معتمدة على الاختزال النصي " فلابد أن تسكت الالسنة وتصبح منظومة البث والتلقي هي صرخات الجسد، باعتبارها دراما وتمثيل صامت تصب

كلها في نسق حركي معين يختلف عن المذاهب الحركية، وتكون وسيلة التعبير عن النزعات الخاصة ووسيلة نقل ما هو خارج عن دوائر الكلمات والشعر والقصائد وداخل الجسد الناطق فقط" [ينظر، ١- ص٢]، فالكيروكراف هو رهان من رهانات عدة على الجسد وثقافته، لكن في سياق من القوة التعبيرية وبلاغة النطق الجسدي على قدر نطاق مهاراته وحركاته المتميزة بالخفة، وفي نص جسدي معبر درامياً يوحي ويقول ويوظف التقنيات والخبرات الفنية مستقطباً تعابيرها لإكساب المسرح تلك الروح التي تحرره وتشعل فيه الحيوية " والرقص بعدّه اختصاراً للعالم بفوضاه وحركته، تبنيه حركة الممثل ليحاكي المواضيع والأمكنة بظواهرها المختلفة، موظفاً الدلالات والرموز البصرية الحركية لخلق طقس بصري متكامل لا يعتمد على الكلمة كأسلوب وحيد للتعبير، وإنما على الطاقة التعبيرية لجسد الممثل [ينظر، ٧- ص٣-٤]. يرتقي الكيروكراف إلى مصاف التعبير الفني المتصاعد نحو ذروة الإبداع، ومحاكاة الطبيعة البشرية وما يخالجها من انفعالات وعواطف ترتبط بالحياة الإنسانية من خلال الإفادة من المكملات الأساسية في نسق دلالي يتأسس على نهج أو أسلوب فكري ينتمي إلى تيار أو اتجاه جمالي معرفي "فالممثل يوظّف الجسد كمفردة بصرية ديناميكية في خلق الصورة المعبرة في فضاء العرض المسرحي من خلال تداخله مع الموسيقى والمؤثرات الأخرى فيشكل فناً بصرياً يجمع بين أداء الممثل وسينوغرافية الفضاء كلغة جديدة في الأداء والعرض المسرحي" [١١- ص٥] لمواجهة أفكار مجتمعية أو تشكيل صور تحاكي ذلك التماهي والتناسق بين الجسد ومكملات العرض المسرحي يصل فيها الجسد والموسيقى إلى ذروة الالتحام والذوبان على منصة العرض فـ " لموسيقى تحمل أثراً درامياً بارزاً في هندسة العرض ومناخاته الميلودرامية، وعنصر الإيقاظ للحركة الجسدية التعبيرية على خلفية مشهد بصري في مناخات الإضاءة المتحركة يتكوّن من أجواء درامية " [٣- ص٢١]، تجعل الموسيقى تتفاعل داخل العرض بعدّها عنصراً يشكل دعامة ضرورية في نسيجه بما فيها من فائدة على الإمتاع والإفصاح عن الحالة والموقف، فالكيروكراف وبسبب طبيعته الإيقاعية يقتضي مصاحبة موسيقية تعينه على تقطيع إيقاعه، ومهما كانت مختصرة فأنها تخلق فيه ذلك الحضور الذي يسمح للحركة بان تستمر وتملأ الفضاء بالحيوية والحياة، وقد عبر (شوبنهاور) عن ذلك بقوله " إن تلك الرابطة القائمة بين الموسيقى وحقيقية الأشياء، لتفسر لنا كيف انه حين تصاحب موسيقى ملائمة مشهداً تمثيلياً راقصاً أو واقعة أو ديكوراً، فإنها- أي الموسيقى- تبدو وكأنها تكشف عن المعاني الغامضة اشد الغموض، فهي تفسر لنا هذه المعاني تفسيراً أكثر ما يكون صحة ودقة" [١٥- ص٤٨]. وبذلك يرى الباحثان أن الكيروكراف يُعد مفردة تعبيرية في إيقاع متوتر ويملأ الساحة بإيحاءات مفتوحة وجريئة على إيقاعات موسيقية ذات اثر درامي بأجساد تنتفض لتعبر عن حالتها بتفاصيل وإيماءات والتواءات مقدمةً لغة جسدية أكثر عمقاً من غيرها ولتكشف بعدها عن أحساسات داخلية تحقق تواصلاً مستمراً مع المتلقين. ويسعى الممثل الكيروكرافي جاهداً إلى السيطرة على عضلاته وإخضاعها لقوانين الإيقاع لتحقيق التوازن والانضباط في عملية التعبير والإفصاح، وهذا بالضبط ما يتطلبه الجسد ليكون دقيقاً في الكشف عن الأحاسيس والأفكار بتراكيب قائمة على الحركة الإيقاعية الراقصة، وقوانين الكيروكرافيا وشروطها الذاتية . يمتلك الكيروكراف خصائص ومقومات دقيقة تجعل من الحركات عملاً تركيبياً يخضع لقوانين الكيروكراف، وتضفي عليها قيمة جمالية اكبر من قيمتها الذاتية، واهم خصائصه "النبض الداخلي الذي يصنع كل ما فيها من جمال، ومن غيره تبدو حركاتنا هزيلة، غير معبرة، لا في الدراما وإنما في القيم الإنسانية والروحية، ذلك إن النبض الداخلي هو الذي يخلق الحضور وهو الذي يسمح للحركة بان تستمر في الوقت الذي تبدو فيه إنها قد توقفت" [٨- ص١٧١] وتتضح فكرة النبض في هذا المضمار عن طريق استيعاب الممثل لحركاته استيعاباً جسدياً وعضوياً يحيا في ذهنه وقرارة نفسه محققاً عملاً تركيبياً يلجأ من خلاله إلى أنماط محسوسة من السلوك وموضوعات مستخلصة من الحياة " وهذا هو النبض الأدق، فالممثل لا يقرع

زمنه القوي بقدمه على الأرض، وإنما يسجله في الهواء، فهو يبدأ (بوجدانه) في أداء جسدي قبل أن تبدأ الموسيقى في العزف، فالنبض الخاص بالجسد، أي النبض الداخلي، الذي يقوم به الجسم بأجمعه، يسبق النبض الخاص بالموسيقى، والجهد والدفع الداخلي يحدثان في لحظة السكون التي تسبق الدفعة التي يدركها المتفرج بحواسه" [١٥- ص١٧٠].

١ - ٣- الوظيفة

ينحو الجسد عند الممثل إلى تأسيس ترسانة مصنفة من لغات محكية تعتمد الإيماءة والحركة والإشارة عبر الكيروكراف لتعكس بدورها عجز الكلمة عن التعبير المناسب للأفكار المحسوسة والانفعالات المكتسبة، إذ " تنوب لغة الجسد المعتمدة بالأساس على الحركة عن لغة الحوار في النص المسرحي بتمازج تام بين الموسيقى ولغة الجسد، ليشكلا تلاحماً يتماوج فيه الجسد ويتراقص بمهارة فائقة تجعل هذا الجسد يتحرر من هيكله ويطلقه ليفيض إحساسا يوحي ويعبر بالحركة والإيماءة والتلويحة متصفاً بليونة الأداء وشاعرية التعبيرالدرامي لإنطلاق الجسد وتفجير مكنونه وإعطائه ابعد مدى ممكن من الحرية المطلقة في التعبير الفياض عبر التشكيلات الراقصة المتنوعة" [١٣-ص٣] ففي الآونة الأخيرة هيمنت لغة الجسد على الخطاب الجمالي في المسرح، لما تمتلكه من أهمية، نتيجة لما حققته من استجابات التلقي بمستوياتها الفكرية والجمالية لتفعيل اللغات التشفيرية المعتمدة على الاختزال النصي بتوظيف الأدوات التقنية والوسائل التعبيرية التي يقف الممثل وجسده في المقدمة منها " فالعرض الكيروكرافي يعتمد ثراء الجسد، المتحرك والمتفجر والممثل، في نسيج درامي مشبع بألوان مختلفة من التعبيرات الفنية لإظهار جماليات الجسد بلوحات مسرحية رائعة ومتناسقة في الأداء سواء على المتسوى الفردي أو الجمعي، وهنا يقول الممثل كل أشياءه ويستنفذ مشاعره عبر تصميم كيروغرافي رائع، وفي بؤر تعبيرية متناغمة تارة ومستقلة تارة أخرى" [ينظر،٢- ص ٢]. يشكل جسد الممثل لغة متجسدة في الفضاء الدرامي ، ولها امتداداتها المعرفية والتاريخية، فهي لغة مهيأة بصرياً للتعبير عن رسالة معينة أو تفاعلات عاطفية وردود أفعال تجعل المتلقي مشاركاً في الطقس الدرامي ، إذ يرى " جسد المؤدي اثناء الحركة على انه حضور أصيل وأساس للغة جسدية مستقلة، باعتبار الجسد الوسيلة الأنسب للتعبير عن الأبعاد البدائية والعاطفية للتجربة الإنسانية، وباعتباره مخرجاً لمشاعر اللاوعي (الحدس) التي يستعصي على التعبير اللفظي (الفكري)، وبناءاً على هذا النموذج يقوم بعض الممثلين الايمائيون بإنكار كل ما هو لفظي، منطقي أو خطابي حتى يتقنوا ما هو جسدي وحساس" [٨- ص١٠٧-١٠٨] وتكشف حركاتهم الدرامية عن الأسرار الفنية للعمل المسرحي بتعبيرية جسدية يتحقق من خلالها الطقس البصري، فضلاً عن تمثيلها للخبرات الدنيوية برموز واحالات تترجم الأفكار والمواقف بخطاب منظم موازي للخطاب المنطوق يعبر عن صراعات إنسان العصر في بحثه الروحي عن الذات. لذا يرى الباحثان إن تحويل الممثل الصامت بناءهُ اللفظي إلى بناء حركي يتطلب فهماً واستيعاباً للمنظومة الجسدية التي تعد لسان حال الممثل الكيروكرافي. ينشأ الكيروكراف من رموز وأفكار منطقية تمثل مؤشراً مطلقاً على التشابه المعرفي الذي لا يمكن تجاوزه ببساطة، مع تجنب أي إفراط في الأداء ، وإنما الاعتماد على الحوار البصري القائم بين جميع أجزاء الجسد والأشياء المحيطة والمشاركة في إنتاجه بحركة مستمرة وماهرة وانسيابية وممتلئة بالمعاني والأفكار المنطقية، لتتحول إلى حقائق ملموسة يمكن أن يدركها المرء بحواسه،وبذلك يرى الباحثان إن وظيفة الكيروكراف تكشف عن نشاط مرئي ومسموع في الآن نفسهُ أي نشاط عضوي أولاً وأخيراً " بما يتيحه في الكشف عن إمكانيات هائلة في التعبير والإيحاء عن الأمكنة عبر نحته الحركي داخل الفضاء الجمالي والمعماري فضلاً عن إتاحته الفرصة الواسعة للمتلقي لمشاركة الممثل بتخيل وانتزاع الشكل الغائب في حيز الرؤية والتجسيد المادي" [٦-ص٣١] الذي يعد الوسيط المعبر عن الخطاب الدرامي الذي يتولاّه المؤدون بآلية تعتمد على استعراض المهارات الجسدية التي ترسم الصورة البصرية المكونة للمشهد بزمانه ومكانه .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١- يحمل الجسد في مكنونه إشارات تخضع لدوافع إنسانية تتمركز في العقل لتعطي إشارات نحو أداء فعل إنساني يُعبّر عن حالة وجدانية.

٢- الجسد عند الممثل يُعد مفردة تعبيرية في إيقاع متوتر يملأ الساحة بإيقاعات مفتوحة وجريئة على إيقاعات موسيقية ذات اثر درامي.

٣-إن الممثل الصامت عندما يحول بناءهُ اللفظي إلى بناء حركي يتطلب منه استيعاب وفهم المنظومة التي تُعد لسان حاله.

٤- يُعد الكيروكراف الوسيلة الأنسب للتعبير عن الأبعاد البدائية والعاطفية للتجربة الإنسانية، بعده مخرجاً لمشاعر اللاوعي (الحدس) الذي يستعصي على التعبير اللفظي.

٥- يرتقي الكيروكراف إلى مصاف التعبير الفني المتصاعد نحو ذروة الإبداع ومحاكاة الطبيعة البشرية وما يخالجها من انفعالات وعواطف ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتقاليد الحياة الإنسانية وتحاكيها.

٦- يتأسس الكيروكراف على منظومة جمالية تكشف من خلالها تجليات الروح ومعاناتها، بعده أسلوبه من أساليب التربية الروحية والدينية التي تتجاوز حدود الفرد لتروي قصة شعب بكامله.

٧- يصبح جسد الممثل المادة الأولى التي تزعزع الفضاء المسرحي بحركته، وكذا بواسطة الرقص والتأوهات والصيحات فيعبر كل جزء من أجزاء الجسد عن ذاته، وتصب كلها لتكون نسقاً حركياً يعبر عن النزعات الخاصة وينقل كل ما هو خارج عن دوائر الكلمات والشعر والقصائد.

٨- تستخدم لغة الحركة والإشارة في الكيروكراف لتوصيل المعاني والمشاعر، لتعطي قوة مطلقة لإثارة الحواس عبر قدرته على التعبير عن مناخات وأمزجة مختلفة.

٩- يطرح الكيروكراف معنى الصورة وجمالها، بتظافر الموسيقى المتدفقة اثناء الرقص في إيقاعات مختلفة، لتشكل بمجموعها الفضاء المسرحي المؤطر باداءاته المنسجمة وتكويناته وتشكيلاته.

١٠- يوظف جسد الممثل في الكيروكراف لتنظيم الفضاء وإعطاء إيقاع مناسب للزمن، لتنبثق تلك القوة السحرية التي كانت حاضرة في الحضارات الإنسانية منذ القدم، عبر ممارسة الشعائر والطقوس الدينية المختلفة.

١١- تتجه تقنية الكيروكراف نحو تفعيل دور الجسد لترجمة الأفكار والأحاسيس بفعلٍ منتظم ومتوازن ومتناسق ، وبإيقاع يُخضع عضلات الجسد لقوانين الدراما وشروطها.

١٢- ينحو الكيروكراف إلى تأسيس لغات محكية تنوب عن لغة الحوار بتمازج تام مع الموسيقى، ويتحرر الجسد بموجبها من هيكله ويطلقه ليفيضه إحساسا يوحي ويعبر عن مكنون عبر تشكيلات راقصة متنوعة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث العروض المسرحية المقدمة على مسارح مدينة بغداد والموصل وقد تضمنت ثلاثة عروض مسرحية.

عينة البحث

اختار الباحث عيناته اختياراً قصدياً، لتوفر المصادر والدراسات عنها، فضلاً عن توفرها على أقراص CD.

أداة البحث

١- ما كُتب عن المسرحيات المعروضة.

٢- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله لعينات البحث.

تحليل العينات

اعتمد الباحث تحليل ثلاثة عروض مسرحية، وهي:

١ـ مسرحية (تحت فوق/ فوق تحت) إعداد وإخراج: طلعت السماوي.

٢ــ مسرحية (عطيل) إعداد وإخراج: علي طالب.
٣ــ مسرحية (الجمجمة) تأليف: حسين رحيم، أخراج: عباس عبد الغني.
مسرحية (تحت فوق...فوق تحت)*

فكرة العرض//

يدور الحوار على لسان الحيوانات بقيم إنسانية، هذه الحيوانات (الشخصيات) تعيش في غابة،استلهم منها المُعد أسلوب العيش بأداء حركي متكئاً على الأساطير والخرافات والحكايات والتراث في إيجاد مقارنات ومقاربات تتواشج مع الشكل ألبنائي لأسلوب السلطة على الرغم من اختلاف البيئة الاجتماعية الحيوانية عن الإنسانية، لكن يبقى المفهوم الميكيافلي هو القرين الأساسي في عملية الإعداد وهي (الغاية تبرر الوسيلة) لذا نجد الصراع يحتدم بين الحيوانات (الشخصيات) في تبرير إيجاد مخرج في التملص والتخلص من سلطة الأقوى، فقد وضع المُعد كرسياً في وسط سقف المسرح، وبدأ بإنزاله رويداً رويداً كلما ازدادت حدة الصراع إلى أن يقف على أرضية الخشبة، عارضاً من خلاله ما فعله جنود الاحتلال في أبو غريب وفي مناطق أخرى من العراق فارتبط موضوع النص بالواقع الحياتي.

تحليل العرض//

تمثّل المنظر في المسرحية بمفردات مختلفة أخذت حيزها ووظيفتها في الفضاء المسرحي لخلق الصورة المعبرة تأكيداً على الجانب البصري في أداء الممثل داخل سينوغرافيا الفضاء، وتكّون من شجرة يابسة تتوسط أعلى المسرح جذورها ميتة وقد قلب عاليها سافلها وشُنق جذرها مرتين، لتعبر عن القحط والفقر وسوء الأحوال الحياتية المختلفة والمفردة الثانية هي الكرسي الذي مثّل بشكل واضح مفهوم السلطة والقوة، وقد عُلق في سقف المسرح، والمفردة الثالثة تمثّلت بمجموعة من الحبال توزّعت على جانبي المسرح لتعطي شكلاً جمالياً مثيراً للتساؤل، وأوحت بدلالات مختلفة فكانت غابة تارة وسجن تارة أخرى ووسيلة تستخدم في الإعدام ثم التسلق أخيراً، وقد جاء الأداء الكيروكرافي منذ المشهد الأول تحضيراً للطقس المسرحي متوافقاً ومتألفاً مع الإيقاع الموسيقي (أصوات طبول) يجسده مجموعة من الشخصيات بإشكال حيوانية مختلفة (الأسد، القرد، النمر) لوّنت وجوههم بماكياج شكلّ بدوره أقنعة تمزج الطبيعة البشرية والحيوانية للشخصيات في آن واحد. وظّف المخرج الكيروكراف لبناء عمارة مشهدية تتواتر صعوداً في البحث عن المعنى نفسه للوجود ودورة الحياة والموت والولادة والخراب، فمنذ المشهد الأول تتهيىء الشخصيات عبر حركاتها الموضعية لتعبر عن مرحلة التكوين والنشأة، هذا الجمود الحركي في انتقالها أعطى مفهوماً واضحاً لمعنى التسلّط الذي يحكمها بقوة غير قابلة على الانفلات، لتجعل الشخصيات تتحرك بحذر وبطئ شديدين وهم منهكي القوة. ترك المخرج لحركة الممثل وإيماءاته التي رافقت الموسيقى فرصة عرض الكثير من الحالات النفسية والعلاقات الاجتماعية في محاولة لاستنطاق الجسد للتعبير عن حالات عدّة، وبحركات متقطعة تبيّن حالة الولادة التي تمر بها شخصيات العرض منذ لحظة محاولتها الوقوف على الأقدام، فأستخدم إشارات الجسد التي أصبحت فيما بعد رقصاً دراميا يسرد المواقف الحياتية التي تفتقر اللغة المحكية القدرة على إظهارها بعمق دلالي كبير، فارتبطت الصورة دائماً بالتشكيلات البصرية الدالة، كوّنتها أجساد بشرية بأشكال حيوانية، وسينوغرافيا دلالية تشكلت من خلالها الإمكانيات الجسدية الراقصة للممثلين وجعلتها قابلة للتعبير عن الملفوظ الأدبي بكثافة بصرية عالية المستوى. ربط المخرج بين المفهوم الإنساني والحيواني للخروج عن الأُطر المألوفة والبحث عن بدائل أُخر تجسّد تحرر الجسد من كل ما يقيده من ظروف، فأبقى المجموعة ثابتة وسط المسرح ليمنح المتلقي فرصة التشبّع من الكيروكراف على الموسيقى الطقسية المعبرة عن أجواء العرض، مانحاً إياه فرصة إطلاق العنان لخياله في تكوين نسيج فكري يرتبط

* المسرحية مأخوذة من كتاب (دليلة ودمنة) للمؤلف عبد الله ابن المقفع، إعداد وإخراج: طلعت السماوي، عرضت المسرحية في بغداد عام ٢٠٠٤، وشاركت في مهرجان (طرطوسة) في أسبانيا (برشلونة) عام ٢٠٠٥، قدمتها فرقة اكيتو للرقص الدرامي.

ارتباطاً مباشراً بما هو مقدم على منصة العرض، فبدا الجمهور أمام أداء غير تقليدي وغريب (فانتازي وطقوسي) يرسم ابعاداً أُخر للجسد بكل طقوسه مع سونيتات فيزيائية يحمل كل تفصيل منها وكل حركة دلالات في جسد مصقول مؤهل لامتلاك حركاته وإيقاعاته محاولاً إثارة عواطفه بطريقة تمكنّه من التعبير عن تفاعلاته العاطفية للمشاركة في الطقس المسرحي، من خلال منح الكيروكراف قوة مطلقة لإثارة الحواس والتعبير عن المناخاة والأمزجة المختلفة. لقد وظّف المخرج مساحة أدائية أخرى تتحرك فيها الشخصيات في حرية أكثر بحركات راقصة تميل إلى العشوائية، إذ بدأ يعزل الممثلين عن بعض ليجرب كل واحد منهم حظة عبر حركات جسدية يوظّف فيها الحركة والإشارة (الكيروكراف) ليُقدم سلسلة من الأحداث والتعبير الفنية، بمحاولة منفردة لا تعدو كونها مجرد محاولات يائسة تجد طريقها نحو التعبير لدى توحيد المخرج لحركات شخصياته في حركة جماعية موحدة ودالة، تُعبر عن التقائهم في هدف واحد، بيد انه يعزل إحدى الشخصيات عن الكل ليظهرها كشخصية تبحث عن السلطة والقوة وتتميز بحب السيطرة. حمل الجسد عند الممثلين إيقاعات حركية تعبّر عن التنظيم الموحّد الذي قرروا انه أفضل وسيلة لإنجاح محاولاتهم في تحدّي السلطة ومقاومتها بعد فشل المحاولات الانفرادية، فيتجمعون تحت الحبال لإكمال ما أقدموا عليه، غير مبالين بما تقوم به الشخصية المتشظية عنهم، والباحثة عن السلطة، إلا أن التأكيد على قوة الكرسي (السُلطة) من خلال التركيز عليه ببقعة ضوء خلق ذلك التسلط الذي يمتلكه هذا الكرسي على الشخصيات ليجعلها تضعف شيئاً فشيئاً إلى أن تتهاوى على الأرض. كما تداخلت أساليب الكيروكراف والإيحاء الاشاري في تجسيد التحولات الحركية التي تميزت بها الشخصيات إلى حركات حيوانية يتواصل خلالها الممثلين في الانسجام خوفاً من قوة الكرسي وسلطته وجبروته ، وجاء توظيف الجسد أساساً للتعبير الدال عن الحالات والنزاعات الفردية التي تعاني منها شخصيات العرض،ليبيّن وبشكل واضح عن خصائصها وأشكالها وأجسادها المشخصة بملامح قاسية نُحتت على وجوهها، ووحّدها في سمة واحدة توافقت من خلالها الحركة الراقصة بإيقاع حركي وأداء صامت يرافق وتيرة الإيقاع الموسيقي في سرعته وبطئه، ليعبر عن ما يخالج دواخل الشخصيات من صراعات جّسدتها حركاتهم الراقصة التي تميزت بسمة التوحيد والتوافق في اغلب الأحيان، حيث اتصل الكيروكراف مع الموسيقى والاداءات الحية على الخشبة، وبتمكن ملحوظ بقوة تعبير متوازية عالية لإعطاء إيقاع مناسب للزمن. لقد جسد الكيروكراف حالات ونزعات داخلية للشخصيات تمثلت في انسحاب اثنان من المجموعة ليؤديان حركات راقصة يعبّران بها عن السلطة الممنوحة لأفراد يقومون بسحب الشخوص ووضعهم الواحد فوق الآخر، لتتشكل كتلة من الأجساد تعبر بدورها عن حالة السجناء الموثقة بتصوير فوتوغرافي يعطي احالات دلالية معينة . استعان مخرج العرض بالحوار الذي يُلقى على لسان شخصياته بغية طرح موضوعات مبطّنة تحت مسميات مختلفة،مما القى بظلاله على اجتراء البناء الحركي من البناء اللفظي مما جعل عملية تنظيم الفضاء لا تنبثق بصورة أساس من البناء الحركي بعدّه المنبع الأساس للكيروكراف . وبتحوّل الموسيقي إلى (تراثية عراقية) تشبه موسيقى رقصات (الجوبي) إلى حدٍ ما، جعلها تتظافر لتخلق جو من الفرح والمسرّة يتجسد بحركات راقصة تؤديها المجموعة بمسحة من الوقار تشوبها السعادة في أجواء عراقية تحافظ على النمط المتعارف عليه، حيث وزّع المخرج حركة الجسد بأشكال تعبيرية صوّر فيها عوالم شخصياته التي توزعت في أسفل المسرح مؤدية حركات كيوكرافية عبرّت عن مرحلة التمهيد للطقس المسرحي الذي يعرض الحدث الكبير المرتقب ومعاناة الشخصيات النفسية مركزاً عليها بتجاوزه الحدود المتعارف عليها في الجسد، كنوع من أشكال التعبير التي ينتجها الجسد مع العناصر المتفاعلة في الفضاء الدرامي. وفي المشهد الأخير تبدأ المجموعة بأداء حركات جماعية راقصة موحدة ومليئة بالثقة بالنفس بعد استقرارها وتغلّبها على السلطة، ويعبّر أداءهم تعبر عن رغبة في تحقيق مكنوناتهم الداخلية،

فينتقلون بحركات مختلفة نحو الموقع الذي يرمز للسلطة (الكرسي) كمحاولة لقلب المعادلة الكبيرة فقد هبط من كان في الأعلى إلى الأسفل (الكرسي)، وها هم من كانوا في الأسفل (المجموعة) وهم يحاولون الصعود إلى الأعلى بواسطة الحبال التي اكتسبت هذه المرة دلالة التسلق نحو الأعلى كوسيلة لإظهار مدى نجاحهم في الوصول إلى مسعاهم معتمدين في ذلك الكيروكراف والإيماء المسرحي الذين ترافقهما الموسيقى، فضلاً عن استخدام الحوار في أماكن نادرة مما جعل المخرج يضيع عملية توظيف الكيروكراف لفعل الجسد ودوره في ترجمة أفكار بعينها ، باعتبار الكيروكراف لغة تنفرد بلسان حالها لتعبّر عن معاني عدّة تدخل في صلب الموضوع لتمنح جواً حركياً فياضاً.

مسرحية (عطيل)*

فكرة العرض//

ارتبطت شخصية عطيل بفكرة الغيرة، فانشطرت إلى مدلولات عدّة، منها ما هو مادي ومنها ما هو فكري ومنها ما هو عاطفي، فقد يزيح المادي العاطفي والفكري أو يحصل العكس، وفي عرض عطيل أزاح المادي الفكري والعاطفي بحثاً عن السلطة بتوظيف الفكري والعاطفي معاً، لذا جاءت تشظيات شخصية ياكو لاختراق عاطفة عطيل، وهدم المفهوم الشكسبيري في الأحادية وتحويله إلى تعددية تدفع بمؤثرات المحيط على شخصية عطيل إلى خارج فضائها، ففي لحظات معينة تتلبس إحدى الشخصيات ياكو بالفكر الشرير، وتتلبسه شخصية أخرى من الجانب العاطفي، فيتجه إلى عطيل ويحاول أن يوهن فيه الحب تجاه دزدمونة ويحوله إلى ضعف ينخر فكر عطيل ويقضي على قوة الدفاع عن السلطة المتمثلة بشخصية عطيل كقائد، ويستحوذ عليها. وهكذا تفعل الشخصيتان الأُخر لياكو مع دزدمونة فتحاولان تجريدها من عذريتها فسلجياً وفكرياً وعاطفياً، كذلك حاولت الشخصيات الأُخر لياغو أن تُغلق المساحات أمام عطيل لتجرده من الحركة وتقدّم السلطة على طبق من ذهب إلى شيطان ياكو الذي يُمثل حقيقة ياكو ودواخله. وهكذا نجد في العرض تماهيات للشخصيات بعضها مع بعض وتحديداً في شخصية ياكو، فتجرد كل واحد منها مثالاً من عطيل إلى أن تسقطه من علياء قوة القيادة وتفقده الثقة في دزدمونة إلى أن يخنقها فيقتلها بيديه ويتهار قرب جسدها، لتقوم بعدها مجموعة الياكوات بالانقلاب ضد ياكو الذي يظل يتخبط في حركته وكأنه يبحث عن سراب، ثم تلتف شياطينه عليه وتقتله لينال عقابه هو الآخر.

تحليل العرض //

اعتمد المخرج في عرض عطيل على الإمكانيات الأدائية لأجساد الممثلين عبر حركات الكيروكراف والاكروباتيك والتمثيل الإيمائي، بانتقالات جسدية وتعبيرية ، وبدأ بمشهد تميّز بالتوافق المرهف بين الأداء الجسدي الراقص والإيقاع الموسيقي وتنويعات الإضاءة المسرحية لتمتزج مع روح المعالجة التي وضعها المخرج. كما أظهرت الحركات التعبيرية لشخصية ياكو، قدرة الكيروكراف وإمكانياته على التعبير عن الحالات التي تخالجها، وتجسيد العمق الدلالي لعمل الجسد داخل فضاء العرض المسرحي، فضلاً عن قدرته في الإفصاح عن التركيب الداخلي للشخصية وما تتميز به من مُكر وخداع وخاصة عند التقاءه بشيطانه مقلداً إياه بعد أن تلّبسه، ليبين الاثنان معاً إن الشيطان يُملي على ياكو سلوكه وتصرفه ويعلمه الكثير من الحيل دلالة على صفاء ذهن ياكو لتقبل ما يريده الشيطان، وبعلامات تدل على حفظ ياكو لأفكار وحركات الشيطان تبدأ رحلة عدم الاستقرار النفسي له، تدعمها الأمواج (تموج القماش)وتتشبّع بالموسيقى التي أصبحت عنصر تدفق الإحساس والشعور بالحالة. يصل الفعل الدرامي للشيطان إلى دخوله في ياكو لتتشظى الشخصية إلى أكثر من ياكو يتحركون بتناسق وانسجام عبر حركات جسد مدروس بشكل عميقنقلت للمتلقي فكرة النص. ووسط صراع حركي تعبيري يدخل شيطان أخر يختلف عن سابقه ويفوقه قدرة، ويحمل في داخله شرارة الشر، تظهر

* إعداد وإخراج : علي طالب ، عرضت في بغداد عام ٢٠٠٣، مهرجان جرش ٢٠٠٤، وفي المهرجان الدولي في كوريا الجنوبية ٢٠٠٤، قدمتها فرقة مردوخ للرقص الدرامي.

بحركاته المعبرة وهو يلف رأسه بقطعة قماش حمراء تدل على القتل والدم، ثم يلتقي مع ياكو ويبدأن رحلة جديدة يحاول فيها الشيطان أن يتلبس ياكو ولكن هذه المرة عن طريق الفكر بعد أن تلبسه الأول عن طريق العاطفة والإحساس والشعور، وتجسّد صراع القوة هذا باستعارات حركية وتشاكيل جسدية كيروكرافية يؤديها الشيطان منذ دخوله ليفرض وجوده وتمكنه من ياكو، بينما الأخير يحاول جاهداً دفعه بعيداً عنه بحركات يغلب عليها طابع الكيروكراف تدل على ضعف قوته وإمكانية تقبّلهُ لكل ما يفرض عليه الشيطان، فيتلقى ياكو صفعة قوية اثر صعود الشيطان على ظهره وامتطائه دلالة على تلبسه فكرياً ليصبح ياكو في النهاية متلبساً من الناحيتين الفكرية والعاطفية. أعطى الكيروكراف لحركات الشخصيات بُعداً دلالياً وايقاعاً بصرياً يفيض بحس تعبيري وسط الصراع المتأزم لدى ياكو الذي تملّكته الرعشة والخوف وبات غير قادر على تحمّل هذا الكم الهائل من الايعازات التي أُتخم بها ذهنه، وهكذا اشتغلت لغة الحركة الجسدية في تصعيد الحدث الدرامي إلى ذروته بالاعتماد على حركة الجسد وإيماءاته وإشاراته، فجعل الكيروكراف من جسد الممثل العنصر الأكثر فاعلية في فضاء العرض، وحفّزت مخيلته لإدراك الحالة والموقف، يساندها في ذلك الإيقاع الموسيقي المتميز بالسرعة مرة والبطء مرة أخرى. أصبح الجسد مركزاً حركياً يبث أنواع الإشارات والإيماءات ذات المعاني المختلفة في بناء تركيبي يدفع المدلولات الجديدة في مساحة العرض، وهذا ما جسدته حركات ياكو الإيمائية ، إذ أصبح نموذجاً شيطانياً يتحرك حركات تتسم بالعنف الذي تعلمه من شياطينه بحركات تعبيرية كوّنت بدورها الصورة المسرحية لتعّبر بدورها عن جانب الشر الذي يسكن الشخصية في دواخلها وما يختبئ خلفها من مُكر وخداع، فخلقت الحركة بواسطة الجسد بيئة مسرحية بعيدة كل البعد عن البيئة الواقعية للنص الأصلي، وهكذا أُلغيت مرجعيات الهوية التي تنتمي إليها الشخصية، وبدأت انعكاسات الكيروكراف وتعبيراته هي التي تفرض نفسها وتتركز في ذهن المتلقي. سعى العرض إلى البرهنة على إن القدرة التي يمتلكها الجسد تتحلى في قدرته على أن يقول أكثر مما تدل عليه الألفاظ اللغوية، فقد أعطت حركات الكيروكراف لعطيل ودزدمونة -عند دخولهما المسرح- دلالة الألفة والتقارب بين الاثنين، يلتقيان وسط المسرح، دزدمونة بثياب العرس الأبيض، دليل الطهر والنقاوة والعذارى، وعطيل بجسده نصف العاري، ينتقلان وسط تقلبان الألوان الزاهية، بجسدين يتراقصان بحركات تعبيرية وبإيقاع هادئ وأجواء مختزنة بالرومانسية والحب والعشق، فجأة يدخل ياكو وهو يراقب هذه العلاقة الحميمة، ويفكر بكيفية تدنيسها وتلويثها بالدسائس والحيل والمكرُ والخداع لتكشف النقاب عن أفكار ومشاعر الشخصيات بدرجة عالية الوضوح لتروي قصة العرض المرتبط أساساً بالتشكيل الصوري المعُبر والخارج عن المألوف، وهذا ما ظهر جلياً في طريقة تعامل ياكو مع الكرسي الدال على السلطة، إذ يتعامل معه بحركات استعراضية راقصة دلالة على حبه للسلطة، وإمكانية استحواذه عليها، وبإيقاعات بصرية تطرق نظر المتلقي وتثير إحساسه وترفع من استجابته، إذ يداعب ياكو الكرسي ويعتليه وقوفاً دلالة على الهيمنة والسيطرة، ويؤدي معه حركات تدل على القوة التي اكتسبها لإكمال هيمنته وحصوله على السلطة. يدخل عطيل ليرى شيطان ياكو جالساً على الكرسي، فيلتقيان في صراع درامي عنيف يتصاعد بحركات الممثّلين نحو ذروته كيروكرافي، فيحاول عطيل بعدها التخلص من شيطان ياكو،لكن بدون فائدة، فيحصره في بقعة ضوئية أسفل المسرح توحي بعدم قدرته على المقاومة ويخضعه لما يريد. يشير الشيطان ليُخبر عطيل عن قدوم دزدمونة ليزيد فاعلية أحاسيسه ويُصعّد من توتره العاطفي، بينما عطيل يراقب ياكو وهو يتمتع بمداعبة دزدمونه إلى أن يحصل على المنديل، فيحمله إلى عطيل لإثبات تهمة الخيانة فينهار عطيل ساقطاً على الأرض في ظلام دامس، فتظهر المجموعة التي تسكنها نفوس وأرواح الشياطين مع ياكو وشيطانه، بعد أن تمكنا من الإيقاع بعطيل الممُدّد على الأرض وهو منهك القوى، فكانت انتقالاتهم الجسدية تعجُ بالمعاني التي يفرزها الجسد، والتي تدل أطرها الخارجية والداخلية على

الصراع القائم بين شخصيتي عطيل ودزدمونة ، فيتدخل ياكو ومجموعته لإبعاد الاثنين عن بعض، وبعد صراع درامي حركي يوثق ياكو أيدي عطيل ويأخذ دزدمونة ويخرج، يحاول عطيل جاهداً اللحاق به إلا انه يتفاجأ بوجود شيطان ثالث ورابع وهم يحاصروه، ثم يرفعونه غلى الأعلى وكأنه مصلوب دلالة على برودة الدم الذي يعاقبه بها ياكو، ثم تسقطه الياكوات ارضاً.هيأت الحركات الكيروكرافية للمجموعة، عملية الانتقال من مشهد لأخر، وتحقق ذلك في مشهد الحلم الذي يتحول إلى حقيقة، حلم دزدمونة بعطيل وهو يقتلها،إذ تشكّل مجموعة من الياكوات السرير بأجسادها تمثيلاً لمخدع دزدمونة التي تتلوى فيه على أجساد الراقصين بخفة ورشاقة، فتتدحرج دزدمونة من على القماش الموضوع على السرير، فتسقط وهي تحاول التخلص من يدي عطيل فتستفيق لتجد نفسها في حالة حلم. تعود دزدمونة إلى مخدعها لإكمال نومها، وإذا بشخص ياكو يتقدم مستعرضاً قوته بأداء درامي راقص وإيماءات تمثيلية تبيّن قوته وخبثهُ ومكره، فضلاً عن الدسائس والخُدع التي حاكها ضد عطيل. يتحول الحلم إلى حقيقة إذ نشاهد دزدمونة مع عطيل على السرير معاً، فيبدأ عطيل بحركات تدل على قيامه بخنق دزدمونة، ليتولد صراع بالأيدي في محاولة دزدمونة التخلص من أيدي عطيل دون فائدة إذ يزهق عطيل روح دزدمونة فيقتلها، بينما تقوم مجموعة الياكوات بسحب قطعة القماش والجسدين عن وسط المسرح، ويظهر ياكو وهو في حركته وكأنه يبحث عن السراب، إلى أن تلتف حوله شياطينه وتقتله لينال عقابه على الآثام التي ارتكبها بحق عطيل ودزدمونة، ودلالة على قيام الشياطين باستغلاله كوسيلة لتنفيذ مساعيها. ويختم المخرج المسرحية بتجمّع الياكوات لأداء رقصة بحركات تعبيرية يلخص فيها المشاهد الدرامية بما فيها من تحولات في الأداء الراقص لأجساد المؤدين،مستوعباً حيزاً كبيراً من الأداء المُعبر بمجموعها الممثلين لما يمتلكه من قدرة تعبيرية عن المواضيع والأمكنة بظواهرها المختلفة، معتمداً على الدلالات والرموز البصرية وعناصر السينوغرافيا الأُخر، تُقدّم بمجموعة صورة كبيرة عن واقع حال الإنسان، وتحول اللغة المكتوبة إلى لغة مغايرة، وهذا الموقف يفترض فكرة التكافؤ الدلالي بين النص المكتوب والعرض المرئي.

مسرحية (الجمجمة)*

فكرة العرض //

بدأ العرض بصافرة إنذار كنذير لقدوم الشر من بعيد، بدأت ولادة جديدة لطفل يتدرج في مراحل عمرية متسلسلة، فمرة هو طفل لا يقوى على المشي، ومرة أخرى يصبح مراهقاً يلعب، ومرة يكون رجلاً ينخرط في الخدمة العسكرية، يؤدي هذه المراحل برقصات درامية وإيمائية ، ثم تأتي صافرة الإنذار لتقطع المشاهد، فيخرج بعد أن احتمى داخل (الجمجمة) التي حولها إلى ملجأ، ويسمع بكاء طفل يولد من داخل (الجمجمة) ويحاول إسكات الطفل لكن بدون جدوى حتى يُشغّل له الراديو، ولا يستجيب الطفل للموسيقى ألمتنوعة إلا عند عزف (الدبكة العربية) إيحاءً بعروبة الطفل، ثم ينتقل العرض إلى مرحلة الدفاع عن الوطن باستخدام الأسلحة المتناثرة على المسرح، ليوظف بعدها الشاشة السينمائية التي عرضت المآسي التي تعرّض لها الشعب اعتمد فيها المخرج على مشاهد حقيقية مأخوذة من الواقع الحياتي، مختتماً العرض بمشهد يرقص فيه ادم وحواء ليعبرا عن وجودهما، وقدرتهما على معالجة المأساة التي عانى منها البشر طويلاً، فيبدأن يملء المكان برقصة درامية يجمعان فيها كل ما من شأنه أن يبث الحزن والأسى في النفس، ويؤدي إلى إيذاء البشرية ، ليُرمى في برميل القمامة في زاوية المسرح .

تحليل العرض //

جمعنا المخرج في عرض (الجمجمة) حول حركة الجسد الراقصة بأشكال تعبيرية، حيث الرقص في اتصاله مع الموسيقى والإضاءة والاداءات الحية على الخشبة، في عمل متماسك بأداء الممثلين وتمكن ملحوظ من

* تأليف: حسين رحيم، إخراج: عباس عبد الغني، عرضت ضمن مهرجان الحنباء المسرحي، كلية الفنون الجملة، جامعة الموصل، ٢٠٠٦.

الناحية التعبيرية للجسد وبدرجة تناسبت مع موضوعة العرض وفكرته، فضلاً عن الإضاءة المعبرة تعبيراً داخلياً عن دواخل الشخصيات وما يخالجها من مشاعر وأحاسيس تحكي المعاناة التي صورها المخرج على شاشة السينما كمعادل موضوعي للحالة أو كوسيلة لعرض الاحداث التي خلّفتها الحرب وحجم الدمار الذي سببته، ليكّون بذلك مسرحاً يعاصر نفسه وسواه، بأن يمزج بين تقنية السينما والعرض المسرحي، ليصنع عملاً مسرحياً في فضاء تعبيري وإبداعي راقص لا يتلائم مع المألوف والموروث بل يخرج عن الأُطر المعروفة، ويفجر سلوكيات تعتمد على الابهار الجسدي المعتمد على فن الكيروكراف باتقان المهارات الأدائية وبإيقاعات حسية عالية، ومُدركة للحالة الدرامية، ليحل الكيروكراف محل الوسائل الأدبية باعتبار المسرح طقس إبداعي يتفاعل المتلقي مع صوره البصرية والفنية. أفتتح العرض بحركات أرضية متموضعة يؤديها الممثل وفق حس أدائي، جعل المتلقي يستلم الشفرة الناتجة عن هذا الجسد المتحرك موضعياً، والذي عبّر عن ولادة جديدة جاءت لتحاكي ذهنية المتلقي، فهذا المكنون الإنساني المولود يكتشف براعة الخالق في أوج واشد لحظة مأساوية مرت بها الإنسانية، لتتداخل هذه الانفعالات وترتبط بالمشكل ألا نساني وتكون مشكلة ذات تفرد إبداعي ومبغاة للخصوصية الفردية التي انسجمت مع مفردات الحركة الاكروباتية الراقصة التي كانت لسان حال الممثل متجاوزة حدود المنظومة الجمالية لتكشف عن تجليات الروح ومعاناتها عبر عقد ونصف من الزمان كانت كفيلة بأن تجعل الفرد ينحدر نحو الحضيض.عبّر الجسد عن المعاناة الإنسانية برقصات درامية وإيماءات حركية جاءت بدافعية مرة وباصطناع مرة أخرى، ليصبح جسد الممثل المادة التي زعزعت الفضاء الدرامي الراقص وحركته نحو التجسد المعبر عن الروح المتفردة في كينونة واعية استلمت الإشارات المنبعثة، والأصوات المتمثلة بـ (صافرة إنذار) والتي جاءت كتجريب موحي قسّم المشاهد إلى تراتبية كهنوتية عبّرت عن الجسد الواعي الذي يتحطم شيئاً فشيئاً ويهوي إلى مصاف الرياح التي لا تبقي ولا تذر. تحرك الممثل باتجاهات متعددة وفق خطة تخدم الرؤية الإخراجية وقيمها الفكرية والجمالية، في نشاط جعل جسده جوهر اللغة الأدائية (الحركية) على منصة العرض، إلى جانب علاقاته الأدائية مع موجودات الفضاء المسرحي وتوظيفها بما يتلائم والحدث المسرحي، بهذا كان الجسد بمنظومته الحركية كينونة معبرة عن النزعة الداخلية التي حلت محل الكلمات، وبذلك أختّط الجسد لغة خاصة به هي لغة الكيروكراف ليوصل المعاني والمشاعر مثيراً بها حواس المتلقي عبر انطباعات أرسلها نحو دائرة فهمه محولاً الجانب الواقعي بترجمته إلى جانب تعبيري يعتمد القدرات الأدائية لجسد الممثل، فقد حاول المخرج تأسيس جانب بلاستيكي مرن لجسد الممثل يفي متطلبات الكيروكراف في اظهار الطقس البصري المزمع تقديمه على منصة العرض. لقد طرح العرض بحركات إيمائية وحركية صورة لمعاناة فرد أو جماعة في زمن جاء فيه كل ممنوع مرغوب، فالطفل الذي ولد ليشرع ببناء كينونة إنسانية جديدة متفردة، وُلد ليملأ القاعة ببكاء عالي رغم المحاولات المتكررة للممثل لإسكاته، والتي حالت دون ذلك، وبدوران راقص وظّف الممثل الجمجمة لتكون أيقونة وكناية تدل على (الراديو) الذي يبدأ ببث معزوفات مختلفة لثلاث ثقافات متنوعة لم يستجب لها الطفل إلى أن سمع صوت (الدبكة العربية) فاستجاب لذلك دليلاً على عروبة الطفل، ليدل على إن المشكلة عربية، فتظافر الموسيقى مع الرقص جعلت فضاء المسرح منسجماً بتكوينات أشارية نضّمت وأعطت الإيقاع المناسب للزمن، وأرسلت إشاراتها إلى المتلقي في أن المشكلة هي خاصة به. وجاء مشهد توظيف الشاشة السينمائية من خلال عرض صوّر مختلفة تحكي المعاناة الإنسانية من جراء الحروب، وأعطت مدلولات عدة للمَصاب الذي الّم بكل أطياف الشعب، في هارمونية مزجت تقنيات المسرح مع السينما لتنتج تقنية فعّلت دور الجسد وترجمت أفكار الممثل برقص بدأ منتظماً ،ومتناسقاً،ومنسجماً مع قوانين الكيروكراف وشروطه مما جعل الحركة الدرامية تتمازج مع الموسيقى لتحرّر الجسد من هيكليته وتجعله بالتالي ينطلق نحو فيض من

الإحساس المتفاعل. انتقل العرض إلى مشهد أخر حيث يتفاعل فيه جسد الممثل (ادم) والممثلة (حواء) ليدخلا بقوة إلى داخل الحدث المسرحي، وبحركات راقصة تتميز بشفافية أدائية طرحت معنى الصورة وجمالها بتظافر الموسيقى المتدفقة أثناء الرقص في إيقاعاتها المتنوعة، إذ بدأ الاثنان بتنظيف الفضاء المسرحي الذي دل على ساحة المعركة من الأسلحة ومخلفات الحرب ليعم السلام في النهاية ففي مثل هذا الجو الخانق بالدماء والمعارك الطاحنة والمدمرة، لابد من بصيص أمل يوقف هذا النزيف حتى وان كان هناك أمل خادع وأحلام يقظة، لابد من واحة خضراء في صحراء حارقة، لابد من حواء تظهر ليتحول المشهد المأساوي إلى رقصة حالمة تفتح نافذة بيضاء إلى الخير والمحبة والسلام، برقصات درامية تتميز بشفافية أدائية عالية، إذ يتمثل أساس كل عبقرية فنية في القدرة على إدراك الحياة البشرية في مظهر جديد، ومناسب، وعلى استبدال الدنيا الواقعية التي نحياها بدنيا مثالية من ابتكارنا وعلى سجيتنا، وان نبعث في كل ما يحيط بنا جواً جديداً يعكس ويحوّر ويعيد تركيب الصور التي ينقلها بما يتلائم ومتطلبات المادة المسرحية المقدمة على خشبة المسرح. طرح مخرج العرض منحى الكيروكراف في التعبير عن فكرة العرض لاغياً كل ما من شأنه تشويه الصورة، مستبدلاً ذلك بتظافر الموسيقى والإضاءة المسرحية التي شكلت مع جسد الممثل الراقص ايقاعاً مختلفاً شكّل عنصراً ذو دعامة جعلت الفائدة كبيرة في الإمتاع والإفصاح عن الحالة والموقف المقدّم على المسرح، بحركة اتخذت ابعاداً عاطفية عبّرت عن فعل متصاعد ومستمر وصولاً إلى ذروة الفعل الذي حاكى الطبيعة وانفعالاتها وعواطفها، والتي حاكت بدورها الحياة الإنسانية جاعلة تجليات الروح الأسلوبية تتجاوز المنطق وتعبر عن مأساتها بأسلوب صامت اعتمد وبشكل مطلق على الأداء الحركي الراقص، محولاً المادة الأولية (جسد الممثل) إلى نسق حركي طرح نزعات خاصة ونقل كل ما تحمله الكلمة من معنى إلى الجسد ليعبر عنه بلغة الحركة والإشارة، وكل ذلك لغرض توصيل المعنى، ومنح الرقص قوة تعبيرية أطلق عنانها لتثير الحواس، وتخاطب أمزجة المتلقي وتوصله إلى معنى التعبير الحركي الراقص والمتظافر أدائياً مع الموسيقى، والمشكّل للفضاء المسرحي في تنظيم إيقاعي، اخذاً بنظر الاعتبار القوة السحرية للزمن لتفعّل دور الجسد، وتعطي للحركة الراقصة مكانها في هذا الجسد فتحرره بذلك من قيوده وتجعله في منأى عن إي قيد يقطع عليه وصل الاستمرار والحضور الحركي الذي يملأ الفضاء المسرحي بالحياة التي أسست لهذا الكيروكراف.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

١ــ وظف المخرج في عرض (تحت فوق/ فوق تحت) و (عطيل) الكيروكراف مدعوماً الموسيقى لتصوير أعماق النفس البشرية وتجسيد صراعاتها ونزعاتها، فضلاً عن توظيفهم للحوار في بعض المشاهد، بينما عمّد المخرج في عرض (الجمجمة) إلى منح الأجواء بيئة خصبة للتمثيل، بتجسيده لأفعال الشخصيات برقص درامي يعكس بوضوح الصراع الذي تعانيه الشخصيات دون اللجوء إلى الحوار المنطوق.

٢ــ شكلت حركات الكيروكراف في عرض (تحت فوق/ فوق تحت) و(عطيل) نقطة تبئير لعمق زمني طويل لحالات من هذا النوع من الصراع على السلطة والقوة وحب السيطرة دون الاحتفاظ بالمرجعية التاريخية للشخصيات بل أضافوا إليها مرجعية مسرحية هي جسد إنساني يمتلك قدرة على التعبير بديلاً عن اللغة. بينما حمل الكيروكراف في عرض الجمجمة، مسوؤلية طرح الفكرة بحذافيرها دون إزاحة مرجعيتها التاريخية والواقعية، معتمداً على قدرة الجسد على التعبير عن الشخصية والحدث تدعمه المشاهد السينمائية المعروضة على الشاشة.

٣ــ وظف المخرج في عرض (الجمجمة) الشاشة السينمائية لعرض تفاصيل الأحداث التي خلّفتها الحرب

وحجم الدمار الذي سببته، محاولاً الخروج عن الأطر المألوفة، بينما اعتمد مخرجا عرض (تحت فوق/ فوق تحت) و (عطيل) في التعبير عن موضوعة العرض (فكرته) على الإبهار الجسدي وتفجير سلوكياته بإيقاعات حسية عالية مدركه للحالة الدرامية.

٤ــ وظف المخرج في عرض (تحت فوق/ فوق تحت) مفاهيم الأساطير والطقوس من خلال توظيف الكولاج في بناء التراكيب الجسدية رقصاً واداءً حركياً، معتمداً على المناظر الغريبة في تخليص الجسد من سجنه الزمكاني بينما اعتمد المخرج في (الجمجمة) على القطع الديكورية والاكسسوارية في نقل أحداث النص بتجانسها ادائياً مع الجسد الراقص في فضاء العرض، أما المخرج في عرض (عطيل) اعتمد على الاقتصاد الشديد في موجودات العرض إذ وظف مفردة (الكرسي) و(المنديل) و (القماش)فقط كمكملات للأداء الدرامي الراقص تعين الممثل في محاكاة موضوعة العرض وأفكاره.

٥ــ وظف المخرج في عرض (فوق تحت/ تحت فوق) التعبير عن اللاوعي من خلال التدفق الحر للخيال في الكيروكراف لتحرير العقل الباطن للفرد من المكبوت الداخلي المتمثل بسلب الحرية من الشخصيات، كما أظهرت حركات الكيروكراف في (عطيل) المكر والخديعة والحيل التي تتلبس شخصية (ياكو) وكيفية حياكته للمؤامرات والدسائس ضد شخصيتي (عطيل ودزدمونة).

الاستنتاجات

١ــ اعتمد الاداء كلياً في العروض الثلاثة على الكيروكراف والإيماء بمرافقة الموسيقى التي تدعم الرقص في الكشف عن المعنى الباطن لما يمتلكه من قدرة تعبيرية عن المواضيع والأمكنة بظواهرها المختلفة.

٢ــ كثّف الكيروكراف لغة العرض في عينات البحث واختزل سعة امتداداتها بصورة امتلكت قوة بصرية، واستطاع أن ينقل العرض من ايقاعه السمعي إلى إيقاعه البصري والسمعي معاً من خلال اندماج الحركة مع الموسيقى التصورية والاداءات الحية الأخرى.

٣ــ زج مخرجو عينات البحث المتلقي في مساحة واسعة تستوجب اطلاقه العنان لخياله الواسع لبناء فضاء يلعب فيه الكيروكراف دوراً مهماً للكشف عن الدخائل والعوالم النفسية المختلفة للشخصيات.

٤ــ اظهر الإيقاع البصري للكيروكراف الموظف في عينات البحث، تأثيراً واضحاً في قواعد اللغة الجسدية الدرامية بزيادة المتعة الجمالية والفنية باداءات منسجمة ومتوافقة، عملت على زيادة الصراع الدرامي نحو ذروته لخلق الاستجابة البصرية لدى المتلقين بين مشهد وأخر.

٥ــ طغى الجانب البصري في عينات البحث المتمثل بالرقصات المختلفة على الجانب السمعي محتوياً الفضاء وحركة الشخوص وأدائها الدرامي الراقص الذي ملء الخشبة بالحركة المستمرة والمعبرة عن كل ما يخالج الشخصية من نزعاته وصراعات مختلفة.

المصادر

١- إسماعيل، جمال : استدعاء الجسد في أعمال مهرجان القاهرة الدولي، جريدة الوطن، العدد (٧١)،السنة الثانية، أيلول، ٢٠٠٢.

٢- النقي، يقظان، فحوى الجسد المتفجر، جريدة المستقبل، العدد (١٢٩٧)، الثقافة والفنون، لبنان، ٢٠٠٣.

٣- النقي، يقظان: رحلة جسد السورية على مسرح المدينة، جريدة المستقبل، العدد (١٤٣٢)، لبنان، ٢٠٠٣.

٤- النقي، يقظان : نزهات الجسد، جريدة المستقبل، العدد (١٤٧٥)، ثقافة وفنون، لبنان، ٢٠٠٣.

٥- المنيعي، حسن: المسرح المغربي، دراسة في الأصول السيوميوثقافية، م،س، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ١٩٩٤.

٦- المهدي، هادي: الطقس المسرحي المعاصر (تأملات وسع اجتهادي)، مركز رام للخدمات الطباعية، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٧.

٧- النجار، كريم : الفنان صالح حسن ممثل يتحدث بلغة الجسد على خشبة المسرح، ينظر الانترنيت: www.masraheon.com

٨- اوسلاند، فيليب: من التمثيل إلى العرض (مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة)، ترجمة د. سحر فراج، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧.

٩- تيري، وولتر: الرقص في أميركا، ترجمة، ادرخان ميسر، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر د، ت.

١٠- سليمان، سناء: التعبير بالجسد بين الممثل في المسرح وبين الراقص في الباليه، مجلة المسرح،العدد ١٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

١١- سوداني، فاضل: بصريات الجسد في فضاء الطقس المسرحي، مجلة المهاجر ، العدد،٢٠٠٥. ينظر الانترنيت: www.rezgar.com

١٢- :سوداني،فاضل: ميتافيزيقيا الذاكرة الجسدية المطلقة في الطقس المسرحي، ينظر الانترنيت: www.rezgar.com

١٣- سوداني،فاضل: تطهير الذاكرة الجسدية المطلقة في الفضاء المسرحي، مجلة نصوص عراقية، العدد ، ٢٠٠٣ : www.Iraqi-text.com

١٤- ليفار، سيرج: فن الرقص الأكاديمي، ترجمة، احمد محمد رضا ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د،ت.

١٥- ليفار، سيرج: فن تصميم الباليه، ترجمة، احمد محمد رضا ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د، ت.

١٦- مرشد، هند: سباحة الجسد في فضاء الرقص، مجلة تشرين الأسبوعي ، ثقافة وفنون ، دمشق ، أيلول ، ٢٠٠٢.

١٧- www.Siteauie.com/oslim/jusz-htum

١٨- www.britishencglopedia . com

الوظائف الست للغة
في الأعمال المسرحية المغاربية

د. جميلة مصطفى الزقاي
كلية الآداب واللغات والفنون – جامعة السانية
الجزائر – وهران

المسرحية الجزائرية : قمر الزمان والفتية الثلاث*
النص المغربي : تاجر الحديد **
المسرحية التونسية : ليلة من ليالي الشتاء ***

١- الوظيفة المرجعية

لنصر خضع خطاب الراوي في النصوص الثلاثة للوظيفة المرجعية، هذه التي تتعلق بالمرجع référent ويكون المضمون فيها تأثيريا دلاليا أو إدراكيا للرسالة التي أراد الراوي أن يبثها في فكر الطفل وخلده، لذلك سرعان ما أحال هذا الكائن الصغير إلى " قمر الزمان " هذه الطفلة التي لم يرزق بها والداها إلا بعد يأس وطول عناء " كان يحب الأطفال حبا كبيرا، و لم يرزق بأولاد إلا بعد طول الزمان. وأخيرا رزق ببنت ما شاء الله سمّاها قمر الزمان"[٢] . ويحيل خطاب الراوي في النص المغربي على زمن وقوع الحدث "كان في سالف الزمان" [٣]ثم يعرف بتاجر الحديد الذي لبى نداء داعي الحج ليستعد للرحيل، بعدما أوصى زوجته بنفسها وبأبنائها خيرا، وبعدما قصد جاره ليأتمنه على حديده. وفي النص التونسي أشار الراوي إلى مكان وزمان الفعل المسرحي" اجتمع أفراد العائلة في بيت الجلوس بعد العشاء للسهر والسمر"[٤] ، ثم سرعان ما راح يعرف بأفراد الأسرة فردا فردا"الأب يطالع جريدة والأم تزرد الصوف... حضر هذا المنهج بشكل محسوس في البداية، ولم يلمس المرسل إليه وجوده بشكل مادي إلا في نقطة انفراج الأحداث، ويمثل هذا المرجع الضمير الأخلاقي والصورة المثالية التي ينبغي للطفل أن يتشبه بها. وعلى هذا الأساس، تكشف هذه الوضعية عن مفارقة ضخمة سيميائيا، لأن كل علامة لغوية تحيل المتلقي على مراجع ثنائية أو متعددة التعبيرية. إذ تنشأ مجموعة علامات العرض بوصفه نظاما مرجعيا للنص، أي الواقع الذي تحيل إليه الكتابة. حيث أدت " قمر الزمان" باعتبارها مرجعا، دورا هاما في العمل دون أن تظهر على الخشبة من أول وهلة. حتى أنها حركت خيال الطفل وهيمنت عليه، وبات لا يعرفها إلا عن طريق ما أوحاه الخطاب اللغوي؛ كونها أميرة جميلة ترتدي أبهى الحلل وأثمنها. وبذلك تسنى للوظيفة المرجعية أو الإيحائية أو السياقية، ألا تترك المتفرّج الصغير ينسى سياق التواصل النفسي والاجتماعي إلى أن تحيله في الأخير إلى شيء واقعي،[٥] وذلك بظهور قمر الزمان برفقة الأطفال الثلاثة وقد شفيت تماما من مرضها. ويبدو خطاب الراوي (المؤلف) في وظيفته المرجعية في الأعمال الثلاثة، لم يحد عن القاعدة المتعارف عليها في المسرح، ومفادها أن لا توضع بأسلوب الحكي إلا الأشياء التي لا يمكن أن تدخل في التمثيل، و يتعذر على رجل المسرح أو يستحيل أن يمثلها بسبب طبيعة تلك الأشياء : " مدينة المرجان "، " كبرت قمر الزمان وصارت كاللؤلؤ والمرجان"، " أحبها الجميع كبارا وصغارا وفجأة مرضت دون سابق إنذار"[٦] . ويقول الراوي في نص تاجر الحديد: وقصد التاجر سليمان بيت الحرام وأدى مناسك الحج، وزار المدينة حيث قبر الرسول (ص) ، أما جاره منصور، فبقي أياما على عهده، ثم فكر في زيارة دكان صديقه والاطمئنان على ما به من حديد[٧] . أما في النص الثالث فنجد الراوي يقول : " ذهب الأطفال إلى بيتهم لينـاموا "[٨] ، علما أن الجدة في الحكاية الأسطورية هي التي تكفلت بمهمة الراوي؛ إذ تقول: " قلنا إن الغول يسكن قرب عين الماء – وأنه يعمد إلى سدها بصخرة كبيرة ولا يفتحها إلا إذا قدم له سكان القرية فتاة يفترسها..."[٩] . ويمكن القول إن البنى اللغوية في كلام الراوي في هذا العمل أقل كثافة، وبقليل من الجهد الإخراجي يمكن إظهارها على الخشبة. خلافا لما ورد على لسان الراوي في نص قمر الزمان؛ إذ لا يمكن تمثيل هذه الأحداث والأشياء على الخشبة كذا الأحاسيس والعواطف" فتاة مهذبة يحبها كل السكان للطفها وحسن أخلاقها"[١٠] . وكل هذه الأمور التي لا يمكن إخضاعها لقاعدة الوحدات

---

* مسرحية من تأليف" حمادو محمد" ومراجعة جميلة مصطفى الزقاي؛ عرضت في مهرجان المسرح المدرسي بمستغانم سنة ٢٠٠٦.

** مسرحية من إعداد "عبد الحميد خريف"(ينظر خالد المير وآخرون ، الطفل بين الأسرة والمدرسة ، سلسلة التكوين التربوي ، المطبعة الجديدة ، الدار البيضاء ١٩٩٨. ص ١٣٩)

*** مسرحية من تأليف مصطفى عزوز، المسرح الصغير، الجزء ١ نشر الشركة التونسية للتوزيع، ويتضمن هذا الجزء ثلاث مسرحيات: الآنية الزرقاء، وليلة من ليالي الشتاء، وعيد الميلاد.

٢ - قمر الزمان، المشهد الأول ، ص ١.

٣ – تاجر الحديد، المشهد الأول ، ص ١٣٩.

٤ – ليلة من ليالي الشتاء،المشهد الأول ،ص ١١.

٥-Voir Anne Ubersfeld. Lire Le théâtre I, Bellin Lettres Sup. Paris ١٩٩٦ p٣٢. –

٦ – قمر الزمان، المشهد الأول، ص ١.

٧ – تاجر الحديد، المشهد الثالث، ص ١٤٠.

٨ – ليلة من ليالي ، الفصل الثاني، المشهد الأول ، ص ١٤.

٩ – ليلة من ليالي، الفصل الأول ، المشهد الثالث، ص ١١.

١٠ – ليلة من ليالي، الفصل الأول المشهد الثالث، ص ١١.

الثلاث، أي " الزمان والمكان والفعل: كذلك قاعدة المناسبة[11] . وتسمح الوظيفة المرجعية للأشكال اللغوية أن تحيل الخطاب على عناصر من العالم، إذ أفاد المرسل المرسل إليه بجملة من الكلمات التي أحالته على محور المسرحية ونواتها " قمر الزمان ". ويرى جان ديبوا . j Dubois أن " المرجعية هي الوظيفة التي يتمكن من خلالها الدليل اللغوي من الرجوع إلى موضوع في عالم غير لغوي ، واقعا كان أم خيالا "[12] حيث أن الدليل اللغوي الذي كان عبارة عن جمل فعلية ماضية، يمكن المرسل إليه من العودة إلى موضوع لا علاقة له بالعالم اللغوي، بل استمد من الخيال الحكائي لقصص ألف ليلة وليلة " ويضيف ديبوا قائلا : هذه الوظيفة المرجعية تجعل الدليل في علاقة ، لا مع عالم الأشياء الواقعية، بل مع العالم كما يدرك داخل المكونات الإيديولوجية لثقافة ما، فالمرجعية ترتبط بالموضوع الواقعي بقدر ما ترتبط بموضوع في الفكر[13]. يمكن القول إن الوظيفة المرجعية في خطاب الراوي (المشهد الأول) هي التي منحت الخطاب المسرحي بعده الحقيقي في تأدية المهمة المنوطة به ، حيث أن ثمرة الكلام تتوقف على مدى مطابقة العلامات للواقع ، وتبقى إذن نسبة الواقع في هذه الأعمال تتجلى فيما أراد المرسل (المؤلف) أن يلقنه للأطفال من دروس أخلاقية يستشفونها من متابعتهم لأحداث هذه المسرحية، التي تقوم في الحقيقة على محاكاة الواقع بطريقة غير مباشرة، في رسالة مشحونة بالأقوال الاجتماعية والإيديولوجية والأخلاقية.

٢- الوظيفة المعرفية

وعند انتقال القارئ إلى المشاهد التي تلي كلام الراوي في الأعمال الثلاثة على اختلاف سيرورتها، فإنه لا شك سيلاحظ كيف تغيرت وتيرة الخطاب اللغوي من الوظيفة المرجعية إلى الوظيفة المعرفية الإفهامية* impressive conative وتتجه نحو المرسل إليه لاستجوابه أو إقناعه أو جعله يطيع أمرا أو نداء " يا سكان القرية ، اسمعوا وعوا ... يا سكان .. " كذلك ما ورد في المشهد الثالث من حوار تبادله الفتية فيما بينهم و هم يستفسرون عن الخبر الذي أذاعه المداح بين سكان القرية.

الفتى الأول: يا يا مداح ... يا أصدقاء .
الفتى الثاني: ماذا حصل ؟ هيا تكلم .
الفتى الأول: إنها كارثة، قمر الزمان ؟
الفتى الثاني: ما بها قمر الزمان ؟
الفتى الأول: مريضة، و طريحة الفراش ؟ آه يا قمر الزمان" [14]

ويرد الاستجواب والأمر والنداء في العمل الثاني نفسيا، حيث يجمع فيما بين الهاتف وبين منصور قائلين:
الهاتف: خذ ما شئت من الحديد يا منصور فهو لك.
منصور: لي ؟ الحديد لي ؟! وكيف يكون لي وهو أمانة؟
الهاتف:أمانة؟!هه..هه..عن أية أمانة تتحدث، وأنت الرجل الفقير المحتاج؟
منصور : وهل أن الفقر والاحتياج مبرران لخيانة من أمنني على رزقه؟[15]....

ويظهر الاستفهام بطيئا نوعا ما في ليلة من ليالي الشتاء، يتخلله بعض التكلف وهو استفهام استنكاري في البداية:
محمود: هوّني عليك إنها قصة خيالية...فهل تظنين أن الغول موجود؟
منانة: هل راجعتم دروسكم وقرأتم كتبكم؟ ذكروني أين توقفنا البارحة؟[16]

وترفق هذه الوظيفة اللغوية بأساليب الالتماس والوعظ:
الفتى الثاني : ماذا سنفعل يا صديقي ؟
الفتى الأول : ..... هيّا فكري معي .
الفتى الأول : ..... هيّا يا صديقي الوقت يداهمنا[17]

ويلتمس فتحي من جدته إنهاء الحكاية قائلا: ماماتي أرجوك أن تكملي لنا القصة التي ابتدأتها البارحة[18]. ولئن كانت هذه الوظيفة تجد ضالتها وتعبيريتها النحوية (الخالصة في الأمري والنداتي[19] ، فإنها تستعمل أيضا أساليب التماثل والمشابهة التي لم يقو هذا النص الطفلي على استيعابها. ذلك لأن هذه الأساليب تضفي على المعنى عمقا وحسّية، ومثل هذه السمات لا يقدر عقل الطفل أن يلمّ بها في خضم المونولوج المسرحي، إلا إذا أسهمت في إيضاح المعنى وتشخيصه : " ... وصارت كاللؤلؤ والمرجان " ، " حصان يطير كالحمام ". ومن ضمن ما ورد في التماثل الشعري في النص التونسي ما يلي:
فتحي: فراشي بارد كأنه قربة.
نادية: أسناني تصطك وبدني يرجف كالمروحة[20] .

أما أساليب المغايرة والترادف التي تلجأ إليها الوظيفة المعرفية الإفهامية، فقد وظفت هنا وهناك بين المشاهد المختلفة :
– أحبها الجميع كبارا وصغارا [21]

---

[11] – ينظر : عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، ط١ الجزائر ٢٠٠٣ ، ص : ٦١
[12] – م . ن ، ص : ٦٤ .
[13] – م . ن ، ص : ٦٤ .
* – وردت هذه التسمية في ترجمة محمد الولي و مبارك حنون لكتاب جاكبسون تحت عنوان قضايا الشعرية .

[14] – قمر الزمان، المشهد الثالث، ص ٢.
[15] – تاجر الحديد، المشهد الرابع، ص ١٤٠.
[16] – ليلة من ليالي الشتاء ، المشهد الثاني ، ص ١١.
[17] –قمر الزمان، المشهد الثالث، ص ٣.
[18] – ليلة من ليالي...، المشهد الثاني، ص١١.
[19] – voir Daniel Delas et Jaques Filliolet , Linguistique et Poétique. Librairie Larousse Paris. , p : ٤٠
[20] – ليلة من الليالي، الفصل الثاني، المشهد الأول، ص ١٤.
[21] – قمر الزمان ، المشهد الأول.ص١.

– الفتى الثاني: مريضة وطريحة الفراش ؟ [٢٢]
– حكيم الزمان: الدواء موجود لكنه صعب المنال [٢٣]
– الفتية: إنها جميلة ورائعة من أنت ؟ [٢٤]

ويرد الترادف في النص التونسي:

فقال الأب: لا تجازف بشبابك يا ولدي فسوف لن تقدر عليه إنه قوي جبار عتيد.

فقال الفارس مغتاظا: لا عليك يا سيدي دلني على مكانه وسوف ترى كيف ينتصر الحق الصغير على الظلم الكبير.[٢٥]

وتفرض هذه الوظيفة على المستقبل المزدوج؛ أي المستقبل الممثل (للنص)، والمستقبل الجمهور(للعرض)، بأن يعي إجابة مؤقتة وذاتية. ويبدو أن وعي إجابة مؤقتة ظرفية وآنية تتأتى من خلال تلقي أساليب النداء والأمر التي ترتكز عليها هذه الوظيفة، ومدى تأثيرها في هذا المرسل إليه المزدوج الثاني، أو بالأحرى ذلك الأثر الآني الذي يخلفه الحوار المسرحي لدى الطرفين، في اللحظة التي تصدر فيها هذه الأساليب. وسرعان ما يكون مآلها الذوبان والانصهار في بقية الخطاب اللغوي المسرحي " المتلقي (القارئ – الجمهور) عندما يتلقى تلك العلامات يعمل على تأويلها عن طريق إرجاعها إلى عالمها الحقيقي. وبالتالي انطلاقا مما تقوله الشخصية عن نفسها وعن الآخرين نحال (بضم النون) على عالم ثقافي وإيديولوجي في المسرحية وعلى عالم نفسي، بكل ما يتخلل النفس من أحاسيس واضطرابات وتناقضات"[٢٦] وهذا الإلزام الذي تفرضه الوظيفة الإفهامية على المستقبل المزدوج، فإنه يتقاطع جزئيا مع الوظيفة المرجعية. وليكون المتلقي قادرا على ترجمة الخطابات والعلامات التي يتلقاها من المرسل، يجب أن تتوفر شروط ضرورية تتم أساسا في اشتراك المتكلم والمخاطب في استعمال وضع واحد، أي أن تكون لغة الشخصيات هي نفسها لغة القارئ الجمهور.[٢٧]

ماذا حصل ، هيّا تكلم ؟ [٢٨]
ماذا سنفعل يا صديقي ؟ [٢٩]
مراد: (يخرج ويسأل) من الطارق؟
صلوحة: ما به سي سليمان؟ [٣٠]

٣– الوظيفة الانفعالية

ومن الوظائف اللغوية التي تعد أساسية في المسرح (الوظيفة الانفعالية *) وترتكز على المرسل (الممثل)، كي يتسنى لها أن تعبر بعد ذلك، بصفة مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه، ويحاول الممثل أن يفرض الوظيفة الانفعالية بكل ما رزق به من ملكات جسدية وصوتية على المتلقي، خلافا للمخرج والسينوغرافي اللذين يعملان على ترتيب عناصرها الركحية بشكل درامي[٣١] . وتنزع الوظيفة الانفعالية إلى تقديم انفعال معيّن صادق أو خادع:

" إنها كارثة، قمر الزمان؟ "
مريضة وطريحة الفراش ؟ آه يا قمر الزمان. [٣٢].
" إنها جميلة و رائعة. " [٣٣].
الفتية : " زهرة الأقحوان بشر ؟ " [٣٤].
السلطان : أحسنتم يا لكم من أصدقاء . [٣٥]

اجتاحت اللغة الانفعالية العمل في معظمه، إذ لم يكف الفتية عن اكتشاف المفاجأة، وكلهم حيرة وأسف على مصاب صديقتهم قمر الزمان. وسعيا منهم لنجاتها كابدوا ويلات المغامرات المبطنة بالمفاجآت السارة تارة " رؤية الشمس ." والمخيفة تارة " اكتشاف حقيقة القمر العملاق." وجل الانفعالات كانت صادقة إلا ما ورد في قالب الملحة الطفلية والتي وردت على لسان الفتاة الصغيرة التي كان همها هو الجائزة :

الفتاة الصغيرة: يا مداح ، يا مداح ، ما نوع هذه الجائزة؟
المداح : لا أدري ؟
الفتاة الصغيرة : لا تدري مداح غبي ، آه . آه . عرفت الجائزة. [٣٦]

" وتمثل صيغ التعجب في اللغة الطبقة الانفعالية الخالصة، إلا أنها تبتعد عن وسائل اللغة المرجعية في الوقت نفسه بواسطة تشكيلها الصوتي (فالمرء يجد فيها متواليات صوتية خاصة أو حتى أصوات غير معهودة في أي مكان)، وبواسطة دورها التركيبي " فصيغة التعجب ليست عنصر جملة، وإنما هي معادلة لجملة تامة"[٣٧]. إذا اعتبرنا التعجب كما اصطلح على ذلك في المعجم النحوي، عبارة عن انفعال، يحدث في النفس عند رؤيتها لشيء نادر أو غير مألوف، فلا غرو أن يكون التعجب هو الطبقة

---

[٢٢] – قمر الزمان، المشهد الثالث . ص ٢.
[٢٣] – قمر الزمان، المشهد الخامس . ص ٤.
[٢٤] – قمر الزمان، المشهد السابع . ص ٥ .
[٢٥] – ليلة من الليالي، الفصل الأول، المشهد الخامس، ص ١٢.
[٢٦] – ينظر : عمر بلخير ، م . س ، ص : ٦٥ .
[٢٧] –. ينظر: وائل بركات ، م . س ، ص : ٦٥
[٢٨] – قمر الزمان، المشهد الثالث، ص ١.
[٢٩] – قمر الزمان، المشهد الثالث، ص٣.
[٣٠] – ليلة من ليالي الشتاء، الفصل الثالث، المشهد الثاني، ص ١٦.

* – تسمية الوظيفة الانفعالية اقترحها الألماني مارتي marty و قد بدت مفضلة على تسمية " الوظيفة الوجدانية " التي كانت مستعملة .(ينظر وائل بركات ، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر، ط١، دمشق ١٩٩٦ .ص ٦٤.

[٣١] – voir Anne Ubersfeld ; op. cit. p ٣٢.
[٣٢] – قمر الزمان، المشهد الثالث ص ٢.
[٣٣] – قمر الزمان، المشهد السابع.ص ٥.
[٣٤] – قمر الزمان، المشهد الثاني عشر. ص ١٢.
[٣٥] – قمر الزمان، المشهد الأخير . ص ١٧.
[٣٦] – قمر الزمان، المشهد الثالث.ص ٢.
[٣٧] – رومان جاكسون ، قضايا الشعرية ، ترمحمد الولي ومبارك حنون ،سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء ،المغرب١٩٨٨ ، ص ٢٨: .

الانفعالية الخالصة في اللغة. وأن يبتعد عن وسائل اللغة المرجعية، ذلك أنه لغة تلقائية تنبع من ذات المرسل للخطاب:

الفتى الأول : ما هذا المكان ؟! إنه بارد.
الفتى الثاني : جسمي يكاد يتجمد.
الفتى الثالث: ... عملاق ! هيا اختبئوا. [٣٨]

ويبتعد التعجب عن وسائل اللغة المرجعية أيضا، عن طريق تشكيله الصوتي الذي ينبئ عن انفعال المرسل وبثه لردة الفعل الطبيعية هذه والمتمثلة في خطاب تعجبي ، يؤدي رسالة إلى المتلقي (المرسل) ليعرف هذا حالة المرسل الباطنية التي قد لا تفصح عنها ملامح وجهه. ويظهر ذلك في نص تاجر الحديد، وهو تعجب يتنوع بين الدهشة والانبهار والإنكار واللوم والتكذيب من ذلك ما يلي:

منصور: يالها من كمية هائلة!
منصور: الفئران تأكل الحديد؟! ربما...حديد
منصور: الحقيقة أن الفئران سطت على الحديد.
سليمان: ماذا؟ الفئران تأكل الحديد؟!
منصور: نعم، الفئران أكلت الحديد؟!
سليمان: وهل استطاعت أكله؟!
منصور: أو تكذبني ياجاري؟! [٣٩]

وإذا ما وقف القارئ عند الدور التركيبي لصيغ التعجب، فإنه سيجدها ليست عنصرا ماديا في الجملة فحسب، وإنما هي نظيرة لجملة تامة " آه!" ، " وي! " لذلك "، فإن الوظيفة الانفعالية، الظاهرة في صيغ التعجب، تلوّن إلى درجة ما، أقوالنا على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية. وإذا حللنا اللغة من زاوية الإخبار الذي تنقله، فإنه لا يحق لنا أن نختزل مفهوم الإخبار إلى المظهر المعرفي للغة" [٤٠] . بالفعل إن الوظيفة الانفعالية التي تلجأ إليها صيغ التعجب، تلوّن الأقوال على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية وتنعكس عليها. ولا يعقل إذا تم تحليل اللغة من جهة الإخبار الذي تنقله أن يتقلص مفهوم الإخبار إلى المظهر المعرفي للغة ، لأن ذات المرسل (المتكلم) تستخدم عناصر تعبيرية، قد نشير بها إلى الخوف:

" عملاق ، هيا اختبئوا ." [٤١]

الفتى الثالث : من تكلم عن الدواء ؟ عرفت الجائزة . [٤٢]

أو إلى السخرية :

الفتى الأول : غبية ، صديقتنا مريضة وأنت تفكرين في الجائزة ؟ تبّا لك. [٤٣]

أو إلى التعجب المرفوق بالإستنكار:

الفارس: ولماذا يسد الغول عليكم العين؟!
: عجبا والله كيف ترضون بهذا الظلم؟[٤٤]! وغير ذلك من الانفعالات التي يعبر عنها التعجب وينقل في الظاهر إخبارا. ومما هو مؤكد أن هذا السلوك اللفظي، لا يمكنه أن يطابق أنشطة غير سيميوطيقية، مثلما هو الشأن في النشاط الغذائي الذي استدل به شاتمان chatman على سبيل المفارقة (أكل الليمون الهندي)[٤٥]. ويبقى الاختلاف بين بعض الأصوات المتشابهة في الحروف والمختلفة في المعنى مثل " آه " للألم و" آه " للأسف والحسرة، كما ورد ذلك على لسان الفتى الثالث، وكيف تنوعت تلويناته التعبيرية من موقف إلى آخر، ليتعرف عليها المرسل إليه انطلاقا من السياق والوسائل الأخرى التي تسهم في عملية التحديد والتميز، إضافة إلى تغيرات التشكيل الصوتي لهاتين الكلمتين أو بالأحرى الاسمين البسيطين واللذين لا يتكونان إلا من صوتين ينحتان في صوت واحد. ولا يعقل تناسي ما للكلمات من دلالات وإيحاءات ضمن السياق، إضافة إلى وسائل أخرى مساعدة تسهم في عملية التحديد والتميز. لذلك يمكن القول إن الوظيفة الانفعالية التعبيرية تتعلق بالوضع الذي يظهره المرسل بالنسبة لكلامه. وذلك باستعمال أدوات التعجب التي ليست لها قيمة مرجعية :

الفتى الثالث : تبّا لهذه الرحلة وتبّا لهذه المغامرة![٤٦] .

٣- الوظيفة التبليغية

يخضع الطفل منذ مراحله الأولى إلى ضغط كلامي تمارسه عليه الأسرة، ذلك لأن العملية الكلامية تتطلب لديه توجيها ومراقبة وتصحيحا، وتؤدي به إلى ممارسة عملية التكلم بوصفها نسقا صوتيا تواصليا، قبل ممارسة اللغة باعتبارها نسقا قاعديا، يشتمل على نظام صرفي ونحوي وتركيبي ودلالي إلى جانب عنصر الإيقاعات الصوتية. وحين يستعمل الطفل اللغة استعمالا ذاتيا وفرديا، فإن هذا الاستعمال الطفلي يهدف إلى توصيل رسالة ما. وينبغي أن تتضمن الرسالة محتوى contenu حتى يمكن للمستقبل المرسل إليه récepteur فهمها وفك رموزها، ومن ثمة فلا بد من اتفاق مسبق على مدلولات significations الرموز والألفاظ بين (المرسل إليه) المستقبل والمرسل، كما أنه لا بد من قناة لتوصيل الرسالة الكلامية" [٤٧] ، ذلك أنه لا بد أن يكون هناك اتفاق بين المرسل والمرسل إليه على ما تدل عليه الرموز والألفاظ، بواسطة قناة تؤدي الرسالة الكلامية وتبلغها محللة شيفراتها. تضاعف الوظيفة التبليغية العاطفية phatique الاتصال عن طريق رسالات قصيرة، تهدف إلى تفقد سير القناة وفحصها وشد

---

[٣٨] – المشهد التاسع، ص ٧.
[٣٩] – تاجر الحديد، المشهد الرابع، ص ١٤٠.
[٤٠] – رومان جاكبسون ، م.س، ص : ٢٨ .
[٤١] – قمر الزمان، المشهد التاسع ،ص ٧.
[٤٢] – قمر الزمان، المشهد الثالث، ص ٢.
[٤٣] – المشهد الثالث،ص ٢.
[٤٤] – ليلة من ليالي، الفصل الأول،المشهد الخامس، ص ١٢.
[٤٥] – ينظر رومان جاكبسون – م س– ص ٢٨.
[٤٦] – قمر الزمان ، المشهد التاسع ، ص ٤ .
[٤٧] – خالد المير و إدريس قاسمي : الطفل والفضاء المسرحي ، م. س، ٧٩ .

الانتباه، ولذلك يمكن تسميتها بالانتباهية*، موضوعها تمديد الخطاب بواسطة أساليب تضطلع بمثل هذه المهام التواصلية :

الفتى الأول : يا ، يا مداح ... يا أصدقاء.

الفتى الثاني : ماذا حصل هيّا تكلم.[٤٨]

الفتى الأول : إنها كارثة ، قمر الزمان!

الفتى الثاني : ما بها قمر الزمان ؟[٤٩]

والوظيفة التبليغية هي الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال، لأن النزوع إلى التواصل عندهم يسبق طاقتهم و قدرتهم على إصدار الرسائل الحاملة للأخبار.[٥٠]

ويسعى سليمان في هذا المشهد إلى أن يلج في أعماق جاره علّه يفصح عما بداخله، حتى يعرف مصير ثروته التي تركها أمانة لدى منصور:

سليمان: لقد دعوت لك بالخير والبركة يا جاري العزيز، وأرجو أن يستجيب الله لدعائي.

منصور: ن... نعم . م .. ذا ... ق... ل ..

سليمان: مالك يا منصور؟أحدث لك شيء أثناء غيابي؟ أأصابك مكروه ؟ فأنت شارد الذهن

منصور: لا. لا، لم يحدث لي أي مكروه

سليمان: والحديد. أرجو ألا يكون..

منصور: لا. لا، الحديد لم يسرق ولكن.

سليمان: لكن ماذا؟ تحدث . أجبني ماذا حدث لثروتي؟ إنها مكسبي ورأس مالي.[٥١]

إذا كانت الوظيفة التبليغية تسعى إلى إبقاء قناة التواصل مفتوحة، فإنها أيضا قد تناشد فصمها على الرغم من أنها في معظم الأحيان تسخر كل الأسباب والوسائل كي تبقى دورة الكلام في عمل واشتغال:

حكيم الزمان : من ينادي ؟

الفتى الأول : نحن أصدقاء قمر الزمان

حكيم الزمان : إذا أنتم من مدينة المرجان ، وكيف تركتم أهلها ؟[٥٢]

الفتى الأول : في حالة يرثى لها

حكيم الزمان : ماذا حصل ؟ هيّا تكلموا ؟[٥٣]

تظهر عملية التمديد للحديث، وشد الانتباه في هذا المشهد من خلال تحاور حكيم الزمان مع الفتية بشأن حالة " قمر الزمان "، لكن القارئ لهذا العمل بإمكانه أن يلاحظ نذرة قطع الحديث وفصمه :

الفتى الأول : غبيّة ، صديقتنا مريضة وأنت تفكرين في الجائزة ، تبّا لك

مع العلم إن قطع الحديث مهمة من مهام الوظيفة التبليغية، لكنها مع ذلك تتواصل إذ تجيب الفتاة (أو الفتى الثالث) إنه حصان أبيض .

الفتى الأول والفتى الثاني : حصان ؟

الفتى الثالث : يطير كالحمام وسأراكم من فوق السحاب[٥٤]

استنادا إلى ما سلف ذكره يمكن القول إن الوظيفة التبليغية التي تنجم عن ذلك الجهد المبذول من طرف المرسل لإقامة التواصل والحفاظ عليه مع المرسل إليه ، يشبه الجهد الذي يبذله طائر الببغاء الناطق. وهكذا، فالوظيفة التبليغية تنفرد بكونها الوظيفة الوحيدة التي يشترك فيها الإنسان مع الطيور الناطقة،[٥٥] ، إذ متى أثار الإنسان زقزقة " الكناري " إلا ويستجيب هذا، ويواصل بث نغماته بلا كلل أو ملل، هكذا تماما تكون قناة التواصل مفتوحة على مصراعيها في الوظيفة التبليغية، لتضفي على الخطاب المسرحي الطفلي سلسلة لا متناهية من الجمل التي يشد آخر عنصر فيها برقبة العنصر الأول في صدر الجملة التي تليها، فيبقى المتلقي الصغير طرفا فاعلا في عملية التواصل هذه ليصانع في العمل لا شعوريا.

٥- الوظيفة الاصطلاحية:

الوظيفة الاصطلاحية (ما فوق لغوية) الواصفة ميتالسانية، تعد شريكة للوظيفة التبليغية، هذه التي تهدف إلى بعث وتفعيل كل أسباب وعوامل تحريك وتيرة الحديث إلى الأمام، ليبقى الاتصال قائما فيما بين المرسل l'emetteur والمرسل إليه le recepteur .[٥٦] كما تعمل على شد الانتباه لتتأكد ما إذا كانت قناة التواصل لم تغلق فواهتها. شراكة الوظيفة الواصفة مع التبليغية تكمن في كون الأولى تصلح للتأكد ما إذا كان الرمز المستعمل في إجراء التواصل سيكون مألوفا ومتداولا لدى المرسل والمرسل إليه ، والثانية تسعى إلى توثيق أواصر الحديث أو الكلام :

الفتى الأول : ماذا عرفت ؟

الفتى الثاني : عرفت الدواء ؟

الفتى الثالث : من تكلم عن الدواء ، عرفت الجائزة .

الفتى الأول + الفتى الثاني : جائزة ؟[٥٧]

أما في تاجر الحديد، فنجد الكفة تتقلب والحيرة تنتقل من صدر إلى صدر آخر، وكل الوسائل جائزة في سبيل استرداد الحق المسلوب:

منصور: قل لي ياسليمان أما مرّ بك ابني خالد؟

سليمان: الا تفشي السلام أيها الرجل؟

منصور: وهل هذا وقت سلام وكلام...ابني يا سليمان خرج منذ الصباح ولم يعد إلى الآن!

---

* – اصطلاح مالينوفسكي أن الوظيفة التبليغية وظيفة انتباهية.

[٤٨] – المشهد الثالث ، ص ١.

[٤٩] – المشهد الثالث ، ص ٢.

[٥٠] – ينظر : جاكبسون : قضايا الشعرية ، م . من ، ص : ٣١ .

[٥١] – تاجر الحديد، المشهد السادس، ص ١٤٠.

[٥٢] – قمر الزمان، المشهد الرابع ، ص ٣.

[٥٣] – قمر الزمان، المشهد الرابع ، ص ٤.

[٥٤] – قمر الزمان، المشهد الثالث ، ص ٣.

[٥٥] – ينظر ، جاكبسون رومان، م . س ، ص : ٣٠ ، ٣١ .

[٥٦]- voir Daniel Dalas, linguistique et poétique, op cit ; p : ٤١

[٥٧] – قمر الزمان، المشهد الثالث ، ص ٢.

سليمان: ابنك خالد؟ نعم لقد اختطفه عصفور.
منصور: ماذا تقول ؟ عصفور اختطف ابني؟! وهل يمكن ذلك؟[٥٨]

انطلاقا من هذا المشهد نلفي مدى حميمية الوظيفة التبليغية مع الوظيفة الاصطلاحية ، إذ يلاحظ الدارس أن جملة تشرح جملة أو كلمة ترادف كلمة أخرى (اصطلاحية) كما أن أفق الانتباه بقي متقدا مفتوحا. فكانت لغة المشهد معيارية standart لغة تتحدث عن نفسها، لغة يومية مسترسلة، لذلك فإن كل صيرورة كلامية تعلم اللغة. وهذا ما يحدث في قضية اكتساب الطفل للغة الأم، إذ يلجأ فيها بكثرة إلى مثل هذه العمليات الميتالسانية. ولذلك أيضا يمكن تعريف " الحبسة " وفقدان طاقة التكلم في الغالب بافتقاد القدرة على العمليات الميتالسانية[٥٩] . يسع القول إذن إن الوظيفة الاصطلاحية métalinguistique تعطي التفسيرات والتعليقات والتعريفات والمصطلحات التي تشير إلى أفعال اللغة والأحداث التي يتم التعبير عنها[٦٠]، مثلما يعبر عن ذلك في هذا المشهد :

الفتى الثالث : يا مداح ، يا مداح ، ما نوع هذه الجائزة ؟
المداح : لا أدري
الفتى الثالث : لا تدري مداح غبي ، آ . آ . عرفت الجائزة إنها صندوق من الذهب، ذهب ؟ لا، لا، إنها بنت السلطان (و تتبعها برقصات).
عرفتها، عرفتها إنها حصان أبيض: يا أصدقائي، يا أصدقائي لقد عرفتها[٦١]

أفعال وأحداث داعبت ذهن الطفلة، ففسرت ما كان ذهنها الصغير لا يقوى على فهمه في الوهلة الأولى (إنها بنت السلطان، وعرفت الجائزة إنها صندوق من الذهب) وغيرها. ترى أن أوبرسفيلد Anne Ubersfeild الوظيفة الاصطلاحية نادرا ما تكون حاضرة في الحوار ، لأنها وظيفة تقوم على تفسير اللغة، وهي بذلك تتكلم عن اللغة نفسها. والوظيفة الاصطلاحية تسمح للمتكلمين في حالة وجودها في الخطاب أن يتأكدوا من استعمالهم للسنن أو المعجم نفسه[٦٢] . وما ورد في المشهد السابق يتضمن تعريفا بطريقة غير مباشرة. أما الطريقة المباشرة، فتكمن في قول الشمس: أنا مضيئة هذا الكون ، أشعتي تحمي الإنسان والنبات[٦٣]. وكانت الوظيفة الاصطلاحية ستتضح بجلاء لو قالت الشمس : " أنا كوكب يضيء الأرض والسماء". ومثل هذه التعريفات البديهية قد تخرج الطفل من عالم الخيال، ليصدم بالحقائق العملية التي تفسد عليه متعة الفرجة الخيالية الحالمة، ومن ذلك قول الأب في النص التونسي:

الأب مراد : ثلاثة ليس لها وجود : الغول والعنقاء والودود، فالغول شخصية خيالية يضرب بها المثل في القوة والوحشية ولا وجود له في عالم الحقيقة[٦٤]. ويقول الأب في المشهد الأخير أيضا: ...أو ما تعلمون أن النار تمتص مادة الأكسجين الصالحة للتنفس؟ أو ... [٦٥].

٣- الوظيفة الشعرية

تتميز الوظيفة الشعرية بكونها تستهدف الرسالة وتركز عليها لحسابها الخاص، بمعنى أنها تصوب نظرها على الرسالة باعتبارها كذلك، كما توضح الجانب الجلي للعلامات. يبقى هذا التعريف الأخير قريبا من التعريف الذي أعطاه بول فاليري P. valery للشعر ، ويقترن باللزومية التي وضعها الرومانسيون الألمان في أساس اللغة الشعرية، وتحدث نوفاليس novalis أيضا عن Selbstsprache للغة الذاتية للقصيدة autolangue[٦٦]. في حين أن الوضعية الوظيفية لجاكبسون أكثر مرونة، إذ تطفح الوظيفة الشعرية من الشعر الخالص وتهيمن على اللغة جميعها من نكتة الشارع إلى الشعار الإشهاري أو السياسي، على عكس تحليل الشعر الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية وعرف بذلك، فأصبح لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار أيضا باقي الوظائف حسب أهميتها. هذه الأهمية التي تسهم في التفريق بين الأجناس: الوظيفة التعبيرية تميز الشعر الغنائي، بينما يطبع الوظيفة المرجعية الشعر الملحمي. ووفق هذه الشروط، فإن الشعرية نفسها يمكن أن تعرف مثل هذا الجزء من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع باقي وظائف اللغة " [٦٧].

٣-١- التوازيات الشعرية

تنتج كل رسالة شفهية عبر الاختيار فيما بين العناصر المتزامنة (الواقعة في آن واحد) وعن طريق تسلسل العناصر المنتقاة في تتابع الكلام. لنفرض الرسالة الآتية الواردة في المشهد الأول : " يحب الأطفال " يلاحظ انتقاء واختيار " للأطفال " في قسم العناصر المتساوية، المقترنة بواسطة المعنى الذي يتألف من : صبية، فتية، غلمان، الشيء نفسه بالنسبة للفعل " يحب " الذي انتقى من ضمن مجموعة من الأفعال الممكنة الأخرى : يود ، يريد ، يعشق، يكلف . وإذا أخذنا أية عبارة من نص "ليلة من ليالي الشتاء"، فإننا نقف عندها شعريا وينطبق عليها ما انطبق على سالفتها مثال على ذلك: " العين ممدودة في الوقت الحاضر " ؛ قد نستبدل "عين" بنبع وينبوع، ومنبع،

---

٥٨ – تاجر الحديد، المشهد الثامن، ص ١٤١.
٥٩ – ينظر : جاكبسون : قضايا الشعرية ، م . س ، ص : ٣١ .
٦٠ - voir David Fontaine, la poétique, Nathan , imprimé en France mars ١٩٩٥, p : ٨٣
٦١– المشهد الثالث ، ص ٢.
٦٢ – ينظر، أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق،الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ٢٦.
٦٣ –المشهد السابع ، ص ٥.
٦٤ – ليلة من ليالي، الفصل الأول، المشهد الأول، ص ١١.
٦٥ – ليلة من ليالي، الفصل الرابع، ص ٢٠.
٦٦ Voir Daniel Delas, op. , cit. p . ٨٣
٦٧- voir ibid ; p : ٨٤

وحنفية وغيرها.واسم المفعول "مسدودة" تنجم عنها سلسلة كلامية متعددة من ذلك: مغلقة وموصدة وجافة وجامدة وغيرها، وهكذا بالنسبة لأي تركيب لغوي آخر. نافلة القول في الأخير إن الكلمات المختارة هي مركبة في السلسلة الكلامية، وأن الوظيفة الشعرية تهتم بالمعنى الواسع للكلمة الاختيار selection والتركيب combinaison، طريقتا تنظيم متسلسلتان للعلامات اللسانية، وحاضرة في كل المستويات، انطلاقا من السمات البيّنة السفلية للفونيم إلى غاية الكلام المعقد، أي أنهما عمليتان ينهض على أساسهما أي بناء لغوي. وهكذا تنفصل العلامة على محور استبدالي paradigmé فرضي (مضمر)، بحسب علاقة التماثل أو اللاتماثل، وتندمج في تركيب تعبيري تتابعي syntagme) حالي حسب علاقة التجاور والمماسة. يقرّب أيضا جاكبسون هاتين الطريقتين للتعديل اللساني لاستعارتين (tropes) ذات أهمية في البلاغة، ألا وهما المجاز، أين يحل تعبير أو لفظة محل آخر تبعا لعلاقة التشابه، والكناية حيث تعادل لفظة أو تعبير لفظة أخرى حسب علاقة المماسة والتجاور. إلا أن هاتين الطريقتين ليس لهما حظ وافر في النص المسرحي " قمر الزمان والفتية الثلاث " ذلك أنه من أثرهما على المعنى أنهما يشخصان في صورة محسوسة، وينزع الطفل إلى التعبير البريء الذي يقربه من معنائية الأشياء والأشخاص بوصفها علامات دالة، لأجل هذا لا تتجاور علاقة المماسة والتجاور إلا لماما :

الفتى الثالث : انظروا يا أصدقاء ، عملاق . هيا اختبئوا.[٦٨]

لفظة " عملاق " تحمل أكثر من دلالة، وتقوم معنائيتها بين حقيقة " قمر " ومجاز " عملاق " باعتبار علاقة المماسة والتجاور. وأما علاقة التشابه التي تنجم عن حلول تعبير أو لفظة محل آخر فتتمثل في:(وبعد المناقشة والحوار) لانت زهرة الأقحوان ومنحتهم الدواء. وصارعوا الزمن ليجدوا نفسهم في قصر السلطان " [٦٩] لانت " إذن ثنائي المعنى ، إذ حل معنى في مكان الآخر لأجل علاقة المشابهة، ذلك أن معنى الليونة يعطى لشيء مادي، والزهرة تذبل وتفقد ينعانها، لكنها لا تلين لأن من خصائصها الجمال واللون والشكل، ولا قدرة لها على اكتساب سلوك إنساني " الليونة " ضدها " الخشونة." ولا يعني ما تقدم أن الفعل " لان " لا يتعدى ثنائية المعنى، لكنه في سياق علاقة التماثل أو اللاتماثل، وباعتباره عنصرا نحويا ضمن جملة أو بالأحرى مجموعة عناصر تشبه تواجدا انسيابيا بفعل المماسة والتجاور. وإذا وقف القارئ عند الفعل " صارعوا "، فإنه يلحظ بالضرورة أنه لا يفيد علاقة التماثل والمشابهة، إلا بإضافته إلى العنصر الذي يليه، مراعاة للنظام التركيبي والنحوي " الزمن "، إذ لا يحيل على الحقيقة، وإنما يحيل على المعنى على الاحتمال الشعري ، ذلك أن البلاغة تحيل على جمالية مخيالية " مصارعة الزمن " لا يدعن لها المرء إلا في خياله، لأن الحقيقة مخالفة لذلك تماما " مصارعة الخصم والعدو " وإعمال القوة في الحصول على الحق المشروع. والأمر نفسه ينطبق على نماذج في العملين من بينها ما ورد في المسرحية المغربية قول "سليمان" حين تأهب للذهاب إلى البقاع المقدسة:

سليمان: ياجاري منصورا، أنت تعلم أنك مستودع أسراري وموضع ثقتي.[٧٠]

وقوله أيضا : " دَعَاني صَوْتُ الإيمَانِ وَرَأسُ مَالِ تِجَارَتِي"لا تَنسَ أنَّهُ حَدِيدٌ وَسَيَأكُلُهُ الصَّدَأ"وغيرها من الأمثلة التي تماثل بين الأشياء التي لا يمكن أن تقوم المشابهة بينها في الواقع والحقيقة المادية لهذه الألفاظ؛ فلا المستودع للأسرار، ولا للإيمان صوت، ولا المال له رأس، وهكذا دواليك.

ولقد حفل المشهد الأول من الفصل الثاني في مسرحية ليلة من ليالي الشتاء بهذه الأخيلة، لكنها بسيطة بساطة فهم الطفل وإدراكه من ذلك:

محمود: اسمعوا المطر كيف يدق على زجاج النوافذ والريح تصفر كأنها مواء القطط.

محمود: هذه معركة بين الريح والمطر.[٧١]

الكلمة في المسرح فعل، وكل عنصر في الخطاب يقول ويردد أشياء عديدة، ويقدم شيئا يكون له أثره ومفعوله، إن على مستوى الفعل، أو على مستوى المتفرج. وعليه يمكن التأكيد على أن الخطاب المسرحي الشعري وصوره ليس مجرّد خلابة لغوية، وإنما هو عبارة عن أدوات فاعلة، ولذلك تؤدي الاستعارات في الحوار المسرحي عملا خاصا.

---

[٦٨] -المشهد التاسع ، ص ٧.

[٦٩]- المشهد الإثني عشر ، ص١٥ .

[٧٠] – تاجر الحديد، المشهد الثاني، ص ١٣٩.

[٧١] – ليلة من ليالي، الفصل الثاني، المشهد الأول، ص ١٤.

تشيخوف * واللا معقول

م . د. رياض صبار عبد سندال
كلية التربية ــ جامعة ذي قار

مشكلة البحث

مر النظريات الاولى في الفن (نظرية المحاكاة البسيطة) تلك التي أشار اليها افلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ ق. م) تميزا لها عن أنواع أخرى من المحاكاة وهي (الترديد الحر لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها ، وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقة ذلك الانموذج الموجود خارج العمل الفني) [١] وهذا التوجه الادبي والمسرحي هو ما اتصفت به اعمال المبدع الروسي الكبير تشيخوف الذي صور الواقع الروسي في الحقبة التأريخية المظلمة ، اذ (اغتالت القيصر اسكندر الثاني جماعة الشعبيين ، واستغلت هذه الحادثة للتنكيل بالشعب والامعان في اضطهاده وارهابه ، ففرضت رقابة مشددة على المطبوعات وسجن ونفي العديد من الاحرار) [٢] ، وقد اتصفت اعمال تشيخوف الادبية بالتعبير عن الكلي ، أي انه فسر التجربة الانسانية وجعل لها معنى وفضح شروطها التراجيدية في رجوعها الى نوع من الخطأ او الضعف ، مأخوذا من الوقع وتأثيراته البينية . اذ (تمتاز نتاجات تشيخوف القصصية بصغر حجمها وبكبر المفهوم الذي تطرحه عن الحقيقة الحياتية الضخمة ، والبطل المحبب لدى تشيخوف هو الانسان المسحوق) [٣] أي انتخاب التفاصيل التي تمثل الواقع المنتهك والمحبط وتداعياته البائسة ، وقد ركن اغلب النقاد والدارسون الى تصنيف اعمال تشيخوف الادبية ضمن المدرسة الواقعية – الطبيعية ، فقد أكدا ميليت وبنتلي على اتجاه تشيوف الطبيعي الواضح [٤] مثلما أكد محمد مندور على واقعية تشيخوف [٥] وكذلك محمد غنيمي هلال والدكتورة حياة شراره [٦] وكان هذا التأكيد واضحا في كبريات أعماله الادبية ** التي اتصفت بالبساطة وضعف شأن التقنية ، والتخفيف من تطور الموضوع وتخفيف او الغاء ذروته وميوعة حل عقدته ، اما تعقيدات الحبكة وتركيب مسار الفعل فقد تلاشت في المسرحية الطبيعية عند تشيخوف الى حد الالغاء كما اوضحته اعماله في (النورس) ١٨٩٦ ، (الخال فانيا) ١٨٩٩ ، (الشقيقات الثلاث) ١٩٠١ او أي من أعماله الاخرى ، مضافا اليه شعور الشخصيات بخواء الوجود والقنوط منه هذا الى جانب الاسلوب الذي اتبعته هذه المدرسة في الحوار الفعلي ، او الحوار التطبيقي الذي شجع على الاستطراد مما افقده المركز المحدد ومما جعله يلفظ العناصر البيانية والبلاغية ، ويدع جانبا جدلية الحوار الدقيق ، كما هو معهود في المذاهب الادبية ، وتقترب هذه السمات من مدرسة اللامعقول *** اذ (أصبح من غير الممكن التمسك بالمبادئ الفنية التقليدية القائمة على التسلسل المنطقي، والا عجزت المسرحية عن تحقيق اهدافها ، الذي يزعم ان الحياة لا تقوم على منطق وعقل ، بل هي عبث مفكك ، ولابد أن تأتي الصورة محققة لهذا الهدف ، موحية به) [٧] حيث سمح تشيخوف لشخوصه المسرحية أن تخرج عن الموضوع ، بما ليس له علاقة بالحدث ، وبما يثير غبار الغموض على جمل بعينها . وهذا ما يجعل الباحث يقف عند هذه المواصفات في اعمال تشيخوف المسرحية لتي يراها تقترب او تبتعد قليلا من مدرسة اللامعقول في بناء الصيغ المعمارية الدرامية والتراكيبية . ولذا تحددت مشكلة البحث بالسؤال التالي :- الى أي مدى تقترب اعمال تشيخوف الدرامية من اللامعقول ؟ والاجابة على هذا السؤال هي اجراءات البحث .

أهداف البحث / عمد البحث الى الكشف عن ملامح اللامعقول في اعمال تشيخوف الدرامية .

لمحة مضيئة للفلسفة الوجودية

ظهر واضحا ان لفلسفة (هيدغر) **** صدى مدويا في نتاجات اللامعقول ، سواء أعرفها الكتاب ام لم يعرفوها ، ام جاءت نتيجة لاشتراكهم في تأثيرات البيئة

بالعوامل ذاتها التي جعلت من نتاجاتهم نسقا فكريا واحدا . وهذا التأثير – بفلسفة هيدغر او من تأثيرات البيئة – لا يمنع من أن يكون أحدهم تأخر عن بدايات التيار او تقدم عنه كما هو عند تشيخوف . اذ تقدم على وجود التيار بعدة عقود . ابتدأ فلاسفة الوجود من الذات ؛ كيركيغارد ، هيدغر يبرز ، هوسرل ، مارسيل ، سارتر ، كامو . ان الفرد الذي كان منعزلا عند كيركيغارد انعزالا تاما في العالم ، استرجع مكانته في هذا العالم عند هيدغر . ذلك هو تأثير هوسرل الذي ألح في اواخر حياته بشدة على حقيقة اننا في العالم ، اننا لسنا منعزلين عن الاخرين . ان هناك وجود للمرء مع الاخرين ، وهو جوهر تعريف الانية عند (هيدغر) وما يحاول هيدغر أن يشعر نا به هو ان الوجود حاضر وغائب معا ؛ انه يكشف عن ذاته ولكنه يختفي في ذات الوقت ، ينبغي لنا أن نرى ما هو مجموع الموجودات . يمكننا ان نربط فلسفة (سارتر) بفلسفة هيدغر في كثير من النقاط رغم ان سارتر يوجه نقدا الى هيدغر في كتابه (الكينونة والعدم) . ان مجرى فلسفة الوجود عند سارتر قد انطلق من تفكير ديني خالص مع كيركيغارد الى تفكير غير ديني ، بل هو مناقض للدين في بعض الاحيان هناك ضربا آخر من ضروب فلسفة الوجود ، وهو ما انتشر مع فلسفة (غبريل مارسيل) . ان فلسفة الوجود في الوقت الحاضر على صورتين متعارضتين : صورة الوجودية غير الدينية لدى (سارتر) وصورة الوجودية الدينية التي دعا اليها (مارسيل) الذي يتفق وموافق كيركيغارد او يلتقي بها . وما يريده بصورة جوهرية ، ان هو الا ان يتجاوز التناقضات القائمة بين المفاهيم ، مثل التناقض بين الموضوع والذات والتناقض بين الفكر والوجود والتناقض بين الروح والبدن ، وان يبلغ عن طريق ذلك الى مجال يدعوه مجال الغموض ، أي ما هو في قلب الحدث ، ان هو الا الادراك ، كما هو عند هوسرل . فمن نظرية تعزل الانسان عن العالم ابتدأت مع كيركيغارد الى نظرية تصور الانسان على انه في العالم بصورة جوهرية ، مع (هيدغر) ثم ما لبثت ان اصبحت على ما يبدو اكثر تصميما ، وأكثر توثقا مع (سارتر) . ومن الذات المنعزلة امام الله كما يتصورها كيركيغارد ذهبنا مع (يسبرز) الى وجود مرتبط ارتباطا جوهريا بالتتابع التأريخي العميق للاجيال ، وبالاتصال مع الاخرين ، وذهبنا مع هيدغر الى وجود كينونة في العالم بصورة جوهرية [٨] ، وما أراد هيدغر ان يقوله في (الكينونة والزمان) هو اننا متجهون بصورة دائمة نحو المستقبل ، واننا ننظر بصورة دائمة الى ما وراء الحاضر ، ولكننا مشروطون في الوقت ذاته بكل ماضينا ، اننا في موقف ، أي في الحاضر الذي ليس غير ارتباط اهتمامنا بالمستقبل ، بحقيقة ضرورة ادخالنا الماضي في حسابنا ، اننا نستطيع ان نمضي من الوجود بما هو توسع وتبعثر ، الى الوجود بما هو توتر . وكلما اوغلنا في ماضينا ، بدت الامور أكثر عمقا ، وانتقلت من الوجود كتشتت في الزمان والمكان ، الى الوجود كتوتر ، ومنه نستطيع ان نمضي الى الوجود كوجود . فهناك نوع من التدرج يمضي من الوجود كتوسع الى الوجود كتوتر والى الوجود كوجد ، وعلى هذا النحو ، فأن الوجود الذي كان انفصالا وانشقاقا يصبح اتحاد ، بل ان شدة تجربتنا بالذات تلك المتولدة في حال التشتت انما تجعلنا ننتقل الى الوحدة . ان هناك قبل كل شيء شكلا من اشكال الكينونة يمكن تحويله الى شكل من الاشكال الاخرى ، وعليه : فليست المشاهد الفنية الا فكرة مشتقة من الموجودات ، وما يبدو لنا من أول وهلة ، ان هو الا عالم من العوائق والادوات ، ونحن لا ننشئ من المشاهد الفنية عالما خالصا الا بصورة تدريجية فقط . ان القرنين السادس عشر والسابع عشر هما اللذان انشأ هذا العالم . ان عالم العوائق والادوات هو الموجود بصورة بدائية . ولكي يستطيع المرء ان ينطلق من هذا العالم ، الى عالم المشاهد الفنية ينبغي له أن يحذف شيئا ما من عالم العوائق والادوات ، انه ينبغي له ان يصنع منها اشياء لمجرد التأمل [٩] ، وهذه هي الرؤية الشخصية للعالم . (ومن الادق أن نقول ان رؤية العالم تعبر عن نفسها باشكال مختلفة ، وتولد مجموعة من الاعمال ، تختلف

ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الادب ، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها) [١٠] . فالوحدة والتجسيد والعلو والقلق التي تتجمد في ذات الانسان على اعتباره كينونة مستقلة ضمن العالم تسبب في اعتباراتها الفكرية والسلوكية التفرد ، ويقيم معيارها الشخصي بوصف الفرد ذات تنطلق الى المستقبل مشبعة بالماضي وحاملة في وجودها غير الديني تشيء الموجودات كوجود منفصل ومرتبط معها ينز بالقلق الذي يدعو الى معرفة الذات والاشياء كطريق وجداني يؤدي الى العدم . (يتم التركيز على الذات وحدها كي تصبح مصدر كل شيء ويصبح العمل الفني نفسه انعكاسا لما تسقطه الذات عليه او يصبح العالم الخارجي صورة للعالم الداخلي ، والعمل تعبيرا عن الانفعال ويفقد الواقع الموضوعي موضوعيته ، فيصبح من خلق الذات فحسب) [١١] . ان فلسفة العبث ارتكزت على اطروحات هيدغر الفلسفية ، والتي على ضوئها ارتسمت خصائص الانسان كذات مؤثرة ومتأثرة بعوامل الزمان والمكان والبيئة ، وحددت التواصل المتبعث من كينونة قلقه على مستوى الفرد والعالم كوجود يكشف عن الحقيقة الذاتية . وعلى هذا يكون الفن مشتق من الموجودات التي تنحى منحى المحاكاة ، أي تحويل الموجودات الى أشكال فنية تنبثق عن كينونه فيما هو موجود خفي او واضح ، حاضر او غائب ، مستسلم يشعر بالفجيعة والحيرة والضياع كذات منعزلة تماما في هذا الكون المهول ، أي كما عبر عنه (أرتورادموف) (١٩٠٨ – ١٩٧٠) في كتابه (الاعتراف) ، اذ جاء كتاب الاعتراف حلقة وصل بين الادبين الوجودي وأدب اللامعقول ، وهو يعرض بصورة مكشوفة رهيبة مأزق الفرد في المجتمع الاوربي . من وجهة نظر ميتافيزيقية ، ويبرز عزلة الانسان في هذا المجتمع ، وعزلة العالم في هذا الكون الرهيب المخيف ، ويتعرض الى فجيعة الانفصام بين الانسان وبين من يحيط به وما يحيط به من جنس الانسان وجنس الاشياء ، وهذا الانفصام الفاجع يكون خليفة (الاعتراف) [١٢] وهذا تجسيد لدعوة (هيدغر) الذي (لا يرى في الوجود الانساني الا استسلاما وعزلة يفرضهما قذف عشوائي للكائن الانساني في العالم)[١٣] .

دراما اللامعقول

بوصف اعمال بيكيت (١٩٠٦) الدرامية تمثل التجسيد المتميز لدراما اللامعقول في الادب الحديث . عمد الباحث دراستها كنموذج للامعقول بالرغم من ان مناهج كتاب ادب اللامعقول الاخرين قد التزموا بتعميق هذا المنهج وساروا على الخطى الفلسفية لاساسيات اللامعقول في تجسيدها العبثي في كل نتاجاتهم الابداعية على مستوى القصة والمسرحية . ان موضوعية هذا الالتزام هو ((ليس من الضروري أن يكون ارتباطا سياسيا وحسب ، فكل كاتب ملتزم ، بمعنى ان كتابته تبحث عن قيمة في عالم عديم القيم)) [١٤] . واشترك كتاب اللا معقول في البحث عن هذه القيمة المتشظية بأسس او أخرى في كتابات : يونسكو ، جان جنيه ، بنتر ، أدامـوف . التي تستمد مفهومها الفلسفي (هيدغر) ((الذي جعل الاستسلام ركنا أساسيا في ادراك الوجود والانسان))[١٥] . ومن هذا تكون دراما اللا معقول ((هي تعبير عما يوجد من معنى الاستغراب والاستغلاق وأحيانا الافتقار الى الترابط والمنطق)) [١٦] . وبذلك يستمد عبثية الموقف من أسلاف اللامعقول ((في مسرحيات المحاكاة التليدة : الى كوميديا ديللارتي : الى أداوارد لير ولويس كارول : الى جاري وسترندبرج وبرخت في شبابه المتشرب برامبو ، الى الدادائيين وتريستان تزارا)) ***** . مع ان محالاوت كتاب العبث لتحطيم الاصول والقواعد التقليدية في الفن الدرامي ، ولكن ظلت اعمالهم تحرص على شكل الدراما باستخدام عناصرها من حوار وشخصيات وحبكة ، ان اللا معقول عبر عن ((اللا معقول في الوجود ذاته لا في التعبير والشكل . فقد كانت أعمالهم الفنية تأخذ شكلا معقولا تماما ، شكلا يخضع لكل قواعد المنطق الارسطي)) [١٧] الا انهم تجاوزوا الروابط الارسطية . فلم تعد الصيغ المعمارية التقليدية كافية لايصال الموقف الانساني الذي تغيرت فيه طريقة النظر

الى العالم المحسوس به ككل. انما جسدت كل صيغة من صيغ البناء فرديتها في بنية الشكل ، معتمدة في ذلك على الشعور بالاحباط والخيبة وعدم الاتفاق مع ما هو واقع في اشكاله المتصدعة والمنهارة واللا مجدية . لقد بدأ عمل بيكيت في الواقع ككاتب مسرحي سنة (١٩٥٢) حين ظهرت مسرحيته الاولى (في انتظار كودوا) ..... التي تلخص متنها الحكائي في انتظار استراجون وفلاديمير لكودو الذي لم يأتي قط ولم يحدث شيء في هذه المسرحية كما يقول ستراجون (ليس من شيء يحدث) . فلقد عبر العمل على انطفاء الحياة وغربة الانسان وعزله عما يحيط به وتقطع اوصال التفاهم بينه وبين الاخرين لما يحيط به من غموض وحيرة . فالشخصيات الرئيسة تدفع الانسان الى الظن بأنهم يعيشون لأن عليهم ان يعيشوا . والظاهر انهم يتمنون الموت لكنهم غير قادرين على ان يقتلوا انفسهم لأن الرغبة في الحياة ((وهي رغبة لا يملكون لها دفعا اقوى عندهم من الرغبة في الموت . ومن ثم فأنهم يشغلون انفسهم ضجرا وسأما (...) دون ان يجرؤوا قط على ان يأملوا في شيء يخرجهم من هذه الورطة)) [١٨] . وعلى هذا يكون بيكيت ((الداعية لذي ينادي بأن كل شيء باطل ، وهو لا يعلق على الانسانية أي امل على الاطلاق ، وكل ما يراه فيها صورة مهزوزة كل ما فيها سواد)) [١٩] بالرغم مما اتصفت به مسرحيات بيكيت الا انه ((لا يتبع لأية مدرسة من مدارس الفن ، وحتى اولئك الذين يعتبرون مسرحه مرتبط بهذا الشكل او ذاك بمسرح اللا معقول يجدون ان هناك عدة اختلافات رئيسية بينه وبين الكتاب المسرحيين امثال يونسكو ، وادامـوف وبنتر وجان جنيه الذي يشكلون بصورة رئيسه رواد مسرح اللا معقول)) [٢٠] . وقد اتهم الاستاذ محمد مندور – للاسف – هذا النوع من الادب الدرامي قائلا : ((انه مسرح مريض ، ولا أظن ان من الممكن ان تتعايش الحياة مع المرض زمنا طويلا ، ولابد من ان يتخلص احدهما من الاخر)) [٢١] ، ومن خلال مفهومه المرتبك لهذا النوع من الادب المسرحي أكد ان الغلبة للحياة قائلا : ((واكبر الظن ان الحياة هي التي ستكون لها الغلبة في النهاية ، كما ان الفن لا يمكن ان يتحول الى هذيان بائس غير مفهوم ولا قابل للفهم)) [٢٢] ، وهذا القصور في وجهة النظر هذه شخصها الاستاذ (محمد غنيمي هلال) حيث قال : (كان لقصور النقد العربي القديم – في فهم وحدة العمل الادبي – آثار خطيرة : فهو السبب الاول في خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة النتاج الادبي ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء واثره فيهم . على نحو ما رأينا في نظريات آرسطو وافلاطون ثم على نحو ما جرت عليه الاداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم) [٢٣] ان المسرحية المحكمة الصنع والمبنية اساسا على افتراض ان للعالم معنى تختلف بالضرورة عن مسرح اللا معقول الذي يؤكد على فقدان القيم الانسانية وغياب التواصل وضياع الانسان مما يولد مزجا جديدا لتقاليد أدبية درامية جديدة – قديمة تكشف عن الاحساس بالصدمة لتقويض الاسس العقائدية والقيم الاخلاقية والاعتبارية للانسان . مما جعل هذه الفرضية الضمنية كصيغة بنائية تختلف معماريا وتركيبيا عن الصيغ التقليدية ببناء الاجناس الادبية وخاصة الدرامية منها ، بالرغم من ان دراما اللامعقول تتفق كليا مع الواقع ، وان اللا معقول (هو عبث في التعبير عن الوجود غير المعقول (...) فهو اللا معقول في الوجود ذاته لا في التعبير عنه) [٢٤] . فجاءت اعمال العبث بلا حوادث واضحة فعالة خالية من الاطناب وموغلة في السكون وقلة الحركة ولا تتطور الى ازمات واضحة تحل في النهاية او تعالج الوضعية الاساسية التي انطلق منها الفعل او الايحاء بالحدث . ذلك انها شخصيات مشروطة بالسلوك الذاتي ومعينة بالفردانية ، تتشعب او تتوازى مع شخصيات أخرى تختلف او تتقاطع في الحركة والحوار لتكمل احساسها بلا شيئية الوجود او عدمه ، سواء أكان ذلك بالاشارات ام بالايحاءات المعبرة عن تجارب الذات كماهية ذات كينونة منفردة تحتذي الصدق والرغبة في تلمس حقائق الوجود الكبرى ، بعيدا عن

المفاهيم الارسطية للزمان والمكان والشخصية واللغة ومفاهيم الحبكة التقليدية ، اذ يتخلى اللا معقول عن أن يتطور منطقيا انما يتطور العمل بالتداعي وهو لا ينقل افكارا انما ينقل صورا ، كالانطباع الشعري ، وأن احتواء هذه الصور والمواقف المتولدة عنها على أفكار ومعاني عدة هو الذي يعطيها فورتها الشعرية .. ومع هذا فهي وان كونت مجرا تقنيا مخالفا للتقليد الا ان المهتمين بهذا الانزياح لم يشكلوا قوانين مدرسة تتصف بذات الخصائص في بناء العناصر الاجناسية سواء اكان ذلك في العناصر الغنائية ام الملحمية ام الدرامية الا في الجو العام الذي يجعل من هذا التركيب نافذة أخرى للصنف الادبي تطل على الحقيقة الكونية من زاوية الصدق المنبعث من البؤر العميقة للذات الانسانية .اذ كان رواد مسرح الطليعة قد ثاروا على ربط المسرح بالادب وتقيده بالايديولوجيا من اجل اعادة اكتشاف الحقيقة الاصلية للدراما والكشف عن الاسس العميقة الثابتة لها ، والتي تنبع من داخل النفس ، فقد استطاع تشيخوف ان يكشف عن الاسس العميقة الثابتة من خلال الاستخدام الحواري الفردي والحفاظ على تقليدية البناء الدرامي مع استخدام الادب كعنصر ازاحي يحقق الذاتية والتفرد في التعبير ، ليس من خلال العبث في البناء الحواري انما في خلق الجو العام الباعث على العزلة المعبرة عن الانقطاع وعدم التواصل في بث جمل يشوبها الغموض والهجنة القادمة من خلف السياق لتشكل الريبة والاندهاش لشكلها الذي لا يتعارض مع صياغات اللا معقول ، ولفعالية غورها في المعنى هي تتجاوز في ذلك القيود الشكلية التقليدية وتخطو حثيثا في العودة الى البدائية الاولى الحقيقة الدرامية الكائنة في عمق الذات البشرية .

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الاطار النظري عن المؤشرات التالية :

١ــ اجواء اللا معقول متشائمة يجتر فيها الاحزان والهموم ويكشف فيها عن المصير العاثر والحيرة والضياع وتصور الحياة عبث ولا مبالاة .

٢ــ تكشف شخوص اللامعقول واحداثه عن اللا معنى واللا هدف وحياة شخوصه غير خاضعة لمقاييس المنطق .

٣ــ الشخوص يعانون من الاغتراب الذاتي والمكاني ، يعيشون في دوامة الغربة والوحدة والعزلة ، منقطعين عن التواصل مع الاخرين ، غير قادرين على التحرك .

٤ــ اللغة متقطعة تعبر عن الخواء وعدم الاكتراث ومفرداتها لا تعبر الا عن البؤس واليأس والضياع وتعجز عن نقل أي معنى .

٥ــ لا توجد عقدة او قصة وتنعدم الذروة في الفعل المسرحي المتجه نحو الاضمحلال ولا يوجد حل .

٦ــ تحل محل الفعل مواقف متحجرة تصحبها تأدية حركات روتينية معينة بشكل منظم ومتناسق .

٧ــ غالبا ما تظهر في مسرحيات اللا معقول حالات انقطاع الاتصال بين الشخصيات الذين يتميزون بسوء فهم احدهم للاخر ويترددون في الكلام او الحركة او يتوقفون عنها في الوقت الذي يتجاهلون فيه وجود الاخر .

٨ــ الحوار غالبا ما يكون مكررا ويقل تدريجيا الى أن يصبح نوعا من الكلام المتضارب والمتجه كليا نحو السكون .

الإجراءات

يتلخص المعنى الحكائي لمسرحية النورس (١٨٩٦)******* في ان شخصيات هذه المسرحية تعيش في ضيعة سورين ، وفيها تريبلوف صاحب آمال عريضة في خلق مسرح من نوع جديد ، ويخفق ، وكان متعلقا بالفتاة : نينا ، وسرعان ما انصرفت عنه الى حب الكاتب الكبير : تريجورين الذي تحبه اركايدنا ام تريبلوف . وفي النهاية تتزوج ماشا المدرس ، في حين لم تنس حبها ، وتيأس نينا من تريجورين . ولكنها تعتزم شق طريق حياتها ممثلة ، ويدفع اليأس حبيبها تريبلوف الى الانتحار . ان قوى الصراع في هذه المسرحية لم تكن هي القوى التقليدية التي وصفها ارسطو – النوايا والافعال الحسنة والسيئة المتعارضة لدى الابطال – ان مصدر الصراع في مسرحية النورس والمسرحيات الاخرى هو

التناقضات الموضوعية التي يبدو الفرد اعـزلا امامهـا عاجزا عن ان يكون مؤثرا ولو بشكل ثانوي على قيادها كما يأمل ، ولذا تأتي حركة الشخوص حركة موضوعية ، تخرج عن تفاصيلها الارادات ، اذ ان في مشاغل الحيـاة التفصيلية بكل تشعباتها المضجرة لا يقاومهـا شـيء ، جسد تشيخوف في مـسرحية النـورس حركـة الفعـل الارسطية غير التقليدية المبينة على عدم تسلسل الاحداث ، اذ لم تكن حركة فرد انما حركة فعل عام وشامل تشترك فيه جميع الشخوص بشكل موضوعي وهي حركة نفسية بصراع كوني حياتي يومي يتقلص فيه الحدث أثر ظهور مرام جديدة وتفاصيل تبقى وراء الكـواليس . فـالحزن يهيمن على شخصيات النورس وحالات الشخوص النفسية تقوم مقام الحدث . ذلك الحدث المختفي في اعمـاق كـل شخوص النورس المنعزلة البائسة اليائـسة الحزينـة . والمختفي ايضا خلف الكواليس . فلا حدث بـروزا هـو انتحار (تربليف) الذي تم خلف الكواليس وهو لا يشكل محور المسرحية وهو من الموضوعية بحيـث لا يـشكل فجيعة عند شخوص النورس او على خشبة المـسرح . واضح مهم على خشبة المسرح ، غير ان اكثر الاحداث (الى اليمين خلف المـسرح تـدوي طلقـة . الجميـع ينتفضون)

أركادينا : (بفزع) ما هذا .

دورن : لا شيء . لابد ان زجاجـة مـا انفجـرت فـي صيدليتي المحمولة . لا تقلقوا . (يخرج من الباب الايمن ، ويعود بعد نصف دقيقة) هو كذلك . انفجرت قـارورة أثير . (يدندن) (بين يديك من جديد قد وقفت ذاهلا) .

أركادينا : (تجلس الى الطاولـة) أف ، كـم فزعـت .. ذكرني هذا بـ(تخفي وجهها بيديها) دارت الـدنيا فـي عيني ....

دورين : (لترجيورين وهو يقلب مجلة) نـشروا هنـا مقالة منذ شهرين .. رسالة من امريكـا ، وبالمناسـبة أردت أن اسألك (يحيط بخصر تريجورين ويقـوده الـى مقدمة المسرح) ولما كنت مهتما جـدا بهـذه المـسألة (بنبرة اخفض بشبه همس) خذ ايرينا نيكولايفنا من هنا بأية وسيلة . المسألة ان قسطنطين جافريليتش انتحـر ص ١٦٧ – ١٦٨ . ان هذا المشهد المحكم الذي تقـف فيه عبقرية تشيخوف على ناصيتها الفذة يجمع بحبكتـه خيوط الصيغ المعمارية والتركيبية لمسرح تشيخوف . اذ تكشف صيغتي الحركة والحوار عن دلالة نفسية عميقـة تحول سكونية الفعل الظاهرة الى صخب نفـسي مـتلاطم يعبر عن موقف الحدث المتصاعد . فهو يتناول الجانـب الحياتي الكئيب المستمر في ديمومته فـ (دورن) بعـد ان يعلن عن اعتقاده بانفجار زجاجة يعود يدندن وكـأن شيئا لم يكن رغم انتحار قسطنطين ثم يتحدث عن مقـال في مجلة من شهرين رسالة من امريكا ثم يضيف جمل لا معنى لها سوى التمويه عن الحـدث الـذي تـم خلـف الكواليس ليسر (تريجورين) بانتحار قـسطنطين . ولا يظهر شيء على خشبة المسرح . بهذه البساطة يـشكل هذا الحدث المحور الاساس في النورس ، ولكنه لا يشكل محور المسرحية كله . وهناك محاور أخرى لا تقل سكونا عنه في هذه المسرحية ، وهناك مشاهد اخرى منفـصلة عن غيرها تكشف عن الاوضاع النفسية لشخوصها . في مسرحية النورس محاولة للتخلص من بنيـة المـسرحية التقليدية بيد ان التعبير عن اجواء البيئة كان شرطا دلاليا يليق بمسرح تشيخوف ، جاعلا الاحداث فـي الـدلالات الهامشية القصيرة باعتبارها بؤر نفسية مؤثرة بالصراع الساكن مثل انتحار قـسطنطين . امـا تكـرار العـادي والمألوف واليومي مثل حب ماشا اوتريجورين او اركادينا او أي شخصية اخرى يشكل الهيكل الـرئيس لمحتـوى القص في المسرحية . ولهذا لا تحتوي المسرحية حكاية واحدة متصلة ، انما هناك عدة حكايات يربطهـا العامـل النفسي . وان هذا العامل يشكل حالة خاصة بكل شخصية لا تربطه عقدة عامة كبنية فاعلة في الحدث ، حيث يعبر كل شخص عن مأساته الخاصة المنعزلة . وهذا ما تؤكده حوارات الاحداث المتوزعة علـى الشخـصيات كحـالات خاصة . اما الحوارات التي بنيت من خلالها الاحداث فهي تعبر عن انقطاع على مستويين : الاول ان الشخـصيات تعبر عن حالاتها الخاصة بحوارات ذاتية تنم عن اليـأس

والشعور بالاحباط والضياع وفقدان الامل ، والمستوى الثاني : هو دخول بعض الحوارات في جمل ليس لها ادنى معنى بالحدث او الشخصيات او الموضوع . أي أن كثير ما يقاطع الحوار او يدور حول توافه وقضايا جانبية لا تمت للموضوع بصلة . ففي المشهد الثاني من مسرحية النورس تقف ماشا وتمشي مشية كسولة متراخية :-

دورين : ينبغي ان تنظر الى الحياة بجدية ، اما ان تعالج في سن الستين وتأسف على انك لم تتمتع في صباك بما يكفي ، فهذا وأرجو المعذرة . استهتار .

ماشا : (تنهض) أظن حان موعد الافطار (تسير بخطوة كسولة متثاقلة) ساقي نملت ص ١٠٢ . لا شيء من هذه الاشارات له علاقة بسير النصر ، لا خطواتها الكسولة ولا ساقها المتنمل .واذا ما سارت بعض الحوارات على هذا النسق مضافا اليها ، الذاتية في التعبير عن الاشياء والاحساس بفردانية منقطعة وعزلة تامة فهي تعمق الانقطاع واللا تواصل بين شخوص العمل المسرحي : مدفيدينكو : هذا نظريا . اما في الواقع فالصورة هكذا : انا ، وامي وشقيقتاي وأخي الصغير ، والراتب ٢٣ روبلا لا غير . والاكل والشرب ضروري ؟ والشاي والسكر ؟ والتبغ ضروري ؟ دبر امورك اذن ؟

ماشا : (تلتفت الى الخشبة) قريبا يبدأ العرض . ص ٧٢ – ٧٣ . هذا الانقطاع التام والذي يصل الى درجة عدم الفهم ، وعدم التواصل اذ يعلن (ميدفيدينكو) حبه لماشا ومأساته ومعاناته في الذهاب والمجيء يوميا والفارق الطبقي بينه وبينها وما يترتب على هذا الحب من هموم تقاطعه ماشا وكأنها لم تسمع منه شيء او لم تفهم منه ما يقول لتؤكد عن قرب بدأ العرض . وهذا ما يعمق العزلة وعدم التواصل وان شخصيات النورس كل في عالمه الخاص . وهذا ما ينطبق أيضا على شخصيات مسرحية (الخال فانيا) التي يتلخص متنها الحكائي بـ : ينفي (الخال فانيا) عمره في خدمة عالم دعي (سيريبرياكوف) الذي تقوم المربية العجوز (مارينا) على خدمة ضيعته . يبدأ العمل بتداعيات كل منهما ثم تلحقهما (يلينا) (٢٧ سنة) بتداعياتها وقرفها من طبيعة حياتها و (سونيا) القبيحة التي لا تجد منقذا لاحلامها . تستهوي (استروف) الطبيب . استروف يحب يلينا زوجة سيريبرياكوف ، وبعد ان يفيق الخال فانيا من أوهامه وخديعته يرحل سيريبرياكوف ، ويلينا واستروف ، ويحلم الاخرون بالعيش . لا شيء يحدث لا شيء يجيء ، ليس هناك من حدث وليس هناك عقدة الاجواء الخانقة التي عاشتها شخصيات النورس هي ذاتها الاجواء المزكومة بالضيق والموت والعفن التي تعاني منها شخصيات الخال فانيا . الشخصيات التي أغرقتها الحياة المزرية ، الضيقة الافق في أوحالها ، والتي سممت دمائها بأبخرتها العفنة .

وفصلت الشخصيات كل في عالمه الطبيعي ، جعلت من سونيا القبيحة خالية الطموح وفاقدة لامل، جاعلة من الامها بلسما ودودا يصبر الخال فانيا على الحياة ويبشر بانتهاءها والحصول على الراحة الابدية بعد الموت ، ويلينا التي تشعر بالاستلاب والقرف من سيريبرياكوف ونقرسه وكهولته السمجة المغلفة بالعلم الملفق والزيف المعرفي الخادع الذي أوهم الخال فانيا بأن يصرف كل عمره في خدمة هذه الخدعة . ولن ينفع الخال فانيا انتفاضته المجنونة على سيريبرياكوف باطلاقات النار الطائش . ولا عمل لـ تيليجين الا ان يشارك بتحمل الاوجاع وان يدندن على أوتار كيتاره المهمل ، ولا شيء آخر غير ان يكون عالة كما يصيح به بقال القرية غير ان (مارينا) تهون عليه الامر من جهة لتؤكد (كلنا عالة على الرب) ص ٢٣٤ ، ومن الجهة الاخرى تمنى الاحلام البعيدة المنال في العيش كبقية البشر وتذوق الشعرية التي فقدت طعمها لزمن طويل :

مارينا : (...) سنعيش كما كنا نعيش من قبل ، الشاي صباحا في الثامنة الغداء في الواحدة ، وفي المساء نجلس الى العشاء ، كل شيء بنظامه ، مثل بقية البشر ، كما لدى المسيحيين (تتنهد) استغفر الله . لم أذق الشعرية منذ زمن طويل .

بيليجين : نعم ، من زمان لم نطبخ شعرية . ص ٢٣٤ .

حوارات لا تشير الى فعل وتتجاوز في صيغتها المعمارية والتركيبية شروط بناء المسرح التقليدي ، اذ يتحول الحوار الى ملء فراغ وحوار من اجل الحوار ، بتداعيات لا يبررها المشهد ، وتشير الى دلالات ليس لها علاقة في صلب الموضوع فما علاقة الشعرية بالرحيل المزمع لـــ استروف (موضوع المشهد) او ما علاقة ذكر وز في طلب الخال فانيا :

فوينيتسكي : دعني (لمارينا و تيليجين) اخرجا من هنا ، اتركاني وحدي ولو لساعة ! انا لا أطيق الحماية .

تيليجين : حالا . يا فانيا . (يخرج على اطراف اصابعه)

مارينا : ذكروز ؛ قا – قـا – قـا – (تجمع الصوف وتخرج) ص ٢٣٥ .

يكثر في حوارات الخال فانيا جمل من هذا النوع ، والتي تشير بحد ذاتها الى الخروج عن السياق ، سياق الحوار او سياق الموضوع ، مما يولد انطباعا اكيدا بعدم التواصل بين الاشخاص ، اما لعدم فهم احدهم الاخر واما الى الانقطاع التام في العزلة والفردية وعدم التواصل :

فوينيستكي : ها أنا اسكت . أسكت واعتذر .

يلينا اندربيفنا : الطقس اليوم جيد .. ليس حارا .

فوينيتسكي : في طقس كهذا يحلوا الانتحار شنقا .

(تيليجين يضبط الجيتار ، مارينا تتحرك بجوار البيت وتنادي الدجاجات)

مارينا : كت ، كت ، كت . ص ١٨٢ – ١٨٣ . يسكت الخال فانيا ويعتذر ، ويلينا تصف الطقس ، فيرد الخال فانيا عن حلاوة الانتحار شنقا ، بينما يضبط تيليجين جيتاره فتنادي مارينا دجاجاتها .

تركيبة تمتزج فيها المواضيع ولا تعلن الا عن العمق النفسي الذي يحمله كل شخص لا يرى الا ما بداخله ولا يعبر الا عن الانقطاع التام عن الاخر . ولأن كل شخصيات الخال فانيا تعاني الوحدة والضيق ، ولأنها خالية من الحدث والعقدة ، والافعال باردة متشظية لا يربطها رابط سوى الجو العام ، فقد جاءت الحوارات للحوار ليس الا ، سرعان ما تتغير لتغير الموضوع او لهروب الشخصية من موقف نتيجة لحالة الشعور بلا جدوى او اليأس .

فوينتيسكي : ينبغي تغيير الحدوات .

استروف : سأضطر ان اعرج على الحداد في قرية (روجد يستفينويه) لا مفر . (يقترب من خريطة افريقيا او يتأملها) لابد ان الحر الان شديد في أفريقيا هذه ، شيء فضيع ص ٢٤٦ .

ليس للحدوات او الحر في أفريقيا علاقة بتركيبة الموضوع ، وليس هناك ادنى علاقة بين هذه الاشارات وخصائص أي عنصر من عناصر البناء على مستوى الحوار التقليدي او الحدث . ومثل هذه الحوارات لا تعبر عن مجارات عقدة ما . فهي تمجيدا للعزلة والوحدة ، وان وسائل الاتصال كصيغ بنائية . تخلت عن المفهوم التقليدي في ايصال المعنى . لتعطي بعدا ازاحيا يكمن خلف الالفاض ، يتساوق داخليا مع الحركة النفسية للشخصيات . يسهم في تأطير المشهد تأطيرا شاعريا او تحويله الى فورة شعرية تقف فيها الشخصية خلف الكلمات ، كما يتحدث استروف عن الحر في أفريقيا او يعقب على جملته (شيء فضيع) فهو لا يعني ما يقول بل يعبر عن الداخل المتضارب في طريقة ايصال شاعرية يحركها الفعل النفسي واختلاجاته . اما في مسرحية (الشقيقات الثلاث) (١٩٠١) والتي يتلخص متنها الحكائي بـ : اخوات ثلاث ، كبراهن (أولجا) ووسطاهن (ماشا) وصغراهن (ايرينا) يعشن في عاصمة من عواصم الريف مع أخيهن (أندري) وزوجته السليطة المستبدة (ناتاشا) . أولجا مدرسة تضيق بمهنتها وتحلم بتركها دون ان تفعل ما يحقق رغبتها . وماشا ضاقت ذرعا بالزواج . فقد خاب أملها في الشاب الذي ظنته فتى احلامها بعد ان تزوجته ويخفف عنها ان تتحدث مع الضابط فيرشنين المتزوج وله طفلان ، وايرينا تضيق ذرعا بالفراغ وتتوق لعمل ولكنها بعد ذلك تضيق بالعمل ، وتصبح في عنائها وحالتها النفسية صورة لأختها الكبرى ، ويتعلق بها الضابط سوليني ، ينافسه البارون المتعطل زونتباخ ، والاخوات والاخ جميعا يتفقن في حلمهن

بالعيش في موسكو ، رمز الخلاص والتحرر . ويهدد الافلاس الاسرة بسبب لعب أخيهن القمار وسوء سلوك زوجته مع مدير البلدية . وترجو الكبرى اختها الصغرى ان تتزوج من زوتنباخ ، لا من سوليني . (هؤلاء الضباط كانوا يترددون على الاسرة من فرقة بالبلدة كان والد الاسرة المتوفي عائدا لها) ولكن الفرقة يجب ان ترحل من البلدة بغير عودة ، فتفقد ماشا حبيبها ، ثم تدفع الغيرة سوليني ان يدعو زوتنباخ لمبارزة ليقتله في دناءة . فتقلع الاخوات الثلاث عن حلمهن ويلجأن للاستسلام (اذ هو فضيلة البؤس) وتختتم المسرحية بالموسيقى العسكرية ورحيل الفرقة ، وتوديع الشقيقات لآمالهن قائلات :

(انهم يرحلون عنا .. لقد تركونا تماما والى الابد سنظل وحيدات ... وعلينا أن نبدأ من جديد .. علينا أن نعيش) . الجو العام كله مشحون بالتداعي للاخوات الثلاث والضباط الضيوف ، والملل واللا جدوى يتصدى لكل النفوس والعبث يتناقل الحوارات من شخصية الى اخرى من دون حدث او فعل . الحوارات عن كل شيء، ولا شيء ، مكررة وغير مجدية . تصدر عن كائنات نست التاريخ او نسيها ، كائنات ضائعة .

ماشا : تصور بدأت أنسى ملامحها ، ونحن أيضا لن يتذكرنا احد . سينسوننا ..

فيرشينين : نعم . سينسون ، هذا قدرنا ، ما باليد حيلة ، ما يبدو لنا جديا ذا وزن ، مهما جدا ، سوف ينسى مع الزمن او سيبدو غير هام (صمت) . والطريف اننا لا نستطيع الان ابدا ان نعرف ما الذي سوف يعد في الحقيقة . ساميا ، هاما ، وما الذي سيعد تافها ومضحكا . ألم يعتبر اكتشاف كوبرنيك ، او كولومبس مثلا ، لا ضرورة له ومضحكا في أول الامر . بينما بضع كلمات فارغة كتبها شخص غريب الاطوار ، بدت وكأنها الحقيقة ؟ وقد يحدث بمرور الوقت ان تبدو حياتنا الراهنة التي ألفناها تماما غريبة ، ومزعجة، غير طاهرة كما يجب ، بل وربما خاطئة ٢٦٩ .

هذا شعور جميع الشخصيات التي يحيط بها الملل من كل جانب :

كوليجين : (...) ولتسمحي لي أن أهديك هذا الكتاب . (يقدم لها كتابا) تاريخ مدرستنا خلال خمسين عاما ، كتبته بنفسي ، كتاب فارغ ، كتب من الملل ، ومع ذلك اقرأيه (...) .

ايرينا : ولكنك اهديتني كتابا مثله في عيد الفصح .

كوليجين : (يضحك) لا يمكن ! في هذه الحالة اعيديه الي ، او الافضل أن تعطيه للعقيد ، خذ يا عقيد ، قد تقرأه في يوم ما من الملل .

من العبث ان يعيد كويجين اهداء الكتاب مرة ثانية الى ايرينا . بالرغم من انه يعترف مسبقا في ان الكتاب فارغ . وكتب من الملل ، ويدعو العقيد لقراءته في يوم من أيام الملل ، فالحياة مملة وليس بذي جدوى ولا يعبر الحوار الا عن الا معنى والضيق ، وان الشخوص يعيشوا من اجل ان يعيشوا فقط . ولذا فأن جميع حواراتهم من اجل الحوار فقط ، لذا تدخل في حواراتهم العامة بعض اجمل التي لا معنى لها والخارجة عن سياق الحوار وليس لها ادنى علاقة لا من قريب ولا من بعيد عن موضوعة الحوار .

كوليجين : نعم نقضي المساء عند المدير . هذا الرجل رغم حالته المرضية ، يسعى قبل كل شيء الى أن يكون اجتماعيا . شخصية رائعة مشرقة ، انسان عظيم ، بالامس قال لي بعد جلسة المجلس : ((تعبت يا فيدور ايليتش ، تعبت)) (يتطلع الى ساعة الحائط ثم الى ساعته) ساعتكم متقدمة سبع دقائق . نعم تعبت ، قال لي ص ٢٧٨ .

دخول ملاحظة الساعة بالحركة وجملة ساعتكم متقدمة سبع دقائق ليس لها علاقة بكل شيء على خشبة المسرح ، هذا اضافة الى تكرار بعض الجمل وعبارات اللا معنى .

ماشا : لا تذهبي ، ما أسهل القول .. هذه الحياة لعينة ، لا تطاق (تذهب الى الصالة) .

تشيبوتيكين : (يتبعها) لا تقولي .

سوليونوفي : (مارا الى الصالة) كت – كت – كت .

توزنباخ : كفى يا فاسيلي فاسيليتش . كفى .

سوليوفي : كت – كت – كت .

كوليجين : (بمرح) في صحتك يا عقيد ! أنا مدرس ومن أهل البيت ، زوج ماشا ، انها طيبة ، طيبة جدا .

بالاضافة الى جمل ومفردات لا معنى لها فقد كرر كوليجيني التعريف بنفسه وانه زوج ماشا اكثر من مرة، ولا تفيد هذه الاعادة الا على استهلاكية الكلام وعبثيته ولا تخلوا اكثر الحوارات من تفاصيل ليس لها ضرورة او علاقة بأي شيء مثل المقاول الذي اكل أربعين او خمسين شطيرة ومات . والحبل الذي مدوه عبر موسكو كلها . والمربية التي تهدهد طفلا خلف المسرح وتشيبونيكين الذي يقرأ خبرا في صحيفة ليس له علاقة بكل شيء !

تشيبوتيكين : (يقرأ الصحفية) تسيتسيكار . الجدري يتفشى في المدينة ص ٢٩٩ .

ولا الخبر الذي قراءه أيضا قبل هذا له معنى ، وهو ان بلزاك عقد قرانه في رديتشيف كل هذه تؤكد جمل في اللا تواصل وانقطاع الفهم والمعنى وانشغال كل في ذاته وعالمه الخاص المنعزل عن الاخرين ، حيث ينتهي الفصل الاول والثاني . في الجدال حول البصل او اذا كانت هناك جامعة واحدة او جامعتان في موسكو . وتبقى ايرينا وحدها تشعر بالوحشة وهي تنشد موسكو . اما في نهاية العمل وفي توديع الضباط للرحيل ويأس الاخوات الثلاث من الذهاب الى موسكو تختلط الكلمات ويتحول الكلام الى لغط ليس بذي معنى . تودع ماشا (فيرشينين) بالبكاء وبعد أن يصبرها زوجها ويتعهد بأن ينسى الماضي ولا يوجه لها لوما ولا يقول لها كلمة واحدة ولو بالتلميح :

ماشا : (نكتم النحيب) بلوطة خضراء عند شاطئ الاحلام ، في جذعها سلسلة من ذهب . في جذعها سلسلة من ذهب .. اني أجن .. بلوطة خضراء .. عند شاطئ الاحلام .

أولجا : أهدئي يا ماشا .. اهدئي .. اعطها ماء .

ماشا : أنا لم أعد أبكي .

كوليجين : لم تعد تبكي .. انها طيبة .

ماشا : بلوطة خضراء عند شاطئ الاحلام ، في جذعها سلسلة من ذهب .. قطة خضراء .. بلوطة خضراء .. انا اخلط .. (تشرب ماء) حياة فاشلة .. لا أريد بعد الان شيئا .. سأهدأ الان .. سيان .. ما معنى عند شاطئ الاحلام ؟ لماذا تدور هذه لكلمات في رأسي ؟ أفكاري مضطربة . ص ٣٥٩ . هذه المفردات هي انقطاع تام عن الاخرين وهي حركة نفسية ومشاعر قد لا يفسرها الا ماشا نفسها . قد يفهم الاخرون الاسباب ولكنهم لا يعرفون المعنى .

اذ يختلط المعنى بالحس الوجودي الصارخ عند أكثر شخصيات العمل وهذا تأثر واضح في الفلسفة الوجودية . والاكثر وضوحا هي حوارات تشيبوتيكين .

ايرينا : انها ساعة المرحومة امي .

تشيبوتيكين : ربما .. حسنا ، ساعة ماما . ربما انا لم أكسرها ، بل يبدو فقط انني كسرتها . ربما يبدو لنا فقط اننا موجودون ، بينما في الحقيقة لا وجود لنا ، أنا لا أعرف شيئا ، لا احد يعرف شيئا (عند الباب) لماذا تنتظرون ؟ ص ٣٢٢ . وهذا الخط الفلسفي للامعقول بعد ان تجسد في سلوك اكثر الشخصيات يعود تشيبوتيكين ليؤكده في الفصل الرابع .

تشيبوتيكين : هذا يبدو فقط .. لا شيء في الدنيا ، نحن غير موجودين بل يبدو فقط اننا موجودين ... ثم أليس سيان . ص ٣٤٨ .

نتائج البحث

١ــ استهزأ مسرح تشيخوف بالمعايير التي تقاس بها المسرحية ، ولا تندرج تحت التقليد القديم .

٢ــ بعض حواراتها غير منطقية البناء ، تنحدر الى مستوى الثرثرة التي لا معنى لها .

٣ــ تفتقد الى عقدة يعتد بها .

٤ــ تبدأ بشكل تعسفي وتنتهي كذلك ، ليس لها بداية ووسط ونهاية .

٥ــ افعال خالية من الدوافع .

٦ــ لا تتطور منطقيا ، انما تتطور بالتداعي .

٧ــ الفعل لا يشهد تسلسل احداث بل حركة نفس لا تنطوي على شخصية واحدة انما تشمل الجميع .

٨ــ تشيخوف رائد اللامعقول الاول في النص الدرامي .

٩ــ الطريقة العفوية لفن تشيخوف القائمة على الاستشارة المركزية للصوت الكامن في اعماقه تجعل الشواهد تؤكد وجود صلة بينه وبين اعمال بيكيت .

١٠ــ أكثر خصائص اللا معقول تجسدت على نحو عفوي في اعمال تشيخوف .

١١ــ حافظ تشيخوف على تقليدية البناء الدرامي الارسطي رغم تجسيد عدم التواصل والعزلة والذاتية في خلق الجو العام للامعقول .

الهوامش

١ــ ستولنتيز ، جيروم ، النقد الفني ، ص ١٥٦ .

٢ــ شكافتميوف ، بيلكين ، لاكشين ، تشيخوف بين القصة والمسرح ، ص ٥ .

٣ــ شرارة ، حياة ومحمد يونس ، مدخل الى الادب الروسي في القرن التاسع عشر ، ص ٢٣٩ .

٤ــ ينظر : ميلين وبنتلي . فن المسرحية ، ص ٣٣٢ – ٣٣٥ .

٥ــ ينظر : مندور ، محمد . الادب وفنونه ، ص ٩١ .

٦ــ ينظر : شرارة حياة ومحمد يونس ، مصدر سابق ، ص ٢٢٨ .

٧ــ مندور ، محمد . الادب وفنونه ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

٨ــ ينظر : فال ، جان . الفلسفة الوجودية ، ص ٤١ – ٥٤ .

٩ــ المصدر فسه ، ص ٥٧ – ١٠٤ .

١٠ــ عصفور ، جابر . نظريات معاصرة ، ص ١١٥ .

١١ــ المصدر نفسه ، ص ٧٣ .

١٢ــ ثروة ، يوسف عبد المسيح ، مسرح اللا معقول ، ص ١٢ .

١٣ــ المصدر نفسه ، ص ٥ .

١٤ــ هنطيف ، أرنولد ، ب ، اللا معقول ، ص ١٤ .

١٥ــ ثروة ، يوسف عبد المسيح ، مصدر سابق ، ص ٧ .

١٦ــ اسلن ، مارتن ، دراما اللا معقول ، ص ١٢ .

١٧ــ حجازي ، محمود محمد جمعة ، يونسكو ، ص ٨ .

١٨ــ ولورث ، جورج . مسرح الاحتجاج والتناقض ، ص ٧٦ – ٧٧ .

١٩ــ المصدر نفسه ، ص ٨٥.

٢٠ــ السوداني ، موسى . دراسات في المسرحية الحديثة ، ص ١٥ – ١٦ .

٢١ــ مندور ، محمد . الادب ومذاهبه ، ص ١٨٠ – ١٨١ .

٢٢ــ المصدر نفسه ، ص ١٨٠ – ١٨١ .

٢٣ــ هلال ، محمد غنيمي ، النقد الادبي الحديث ، ص ٦٧٨ .

٢٤ــ حجازي ، محمد ومحمد جمعة ، مصدر سابق ، ص ١٦ .

* تشيخوف : انطوان بافلوفيش تشيخوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤) . قصصي ابدع في كتابة القصة القصيرة ومؤلف مسرحي . انصرف عن الطب ليعكف على كتابة القصة والمسرحية تمتع تشيخوف بنفوذ أدبي واسع داخل روسيا وخارجها . أشار النقاد الى أن مسرحياته تخلو من الحبكة ومن الذروة الدرامية ، وأن اشخاصه لا يتحاورون وانما يرددون منولوجات داخلية متوازية ، تعكس احلامهم وأوهامهم ورؤاهم . وبعض النقاد يتحدث عن تشيخوف ككاتب واقعي ، وبعضهم يصفه ((بالواقعية السايكلوجية)) وليس من الصعب تسمية واقعية تشيخوف ((رمزية)) او ((انطباعية)) وذلك لاعتماده على الرموز والتأثيرات الصوتية .

ينظر : غاسنر ، جون ، وادوارد كون . قاموس المرسح ، ترجمة : مؤنس الرزاز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٥٨ .

** ينظر : فرجسون ، فرنسيس . فكرة المسرح ، ترجمة : جلال العشري ، دار النهضة العربية ، القاهرة، ١٩٦٤ ، ص ٢٦١ .

*** اللا معقول : هو المفهوم الدرامي المسرحي والروائي الذي يستند الى فلسفة العبث يقترح عبد الواحد لؤلؤة : ان يترجم هذا المصطلح Absurd بشكلين : (اللا معقول) عند الاشارة للادب ، و (عبث) عند الاشارة الى الفلسفة ، يعرف قاموس اكسفورد الاقصر (١٩٦٥) كلمة (اللا معقول) كالتالي : أ. الموسيقى : لا متناغم ب. غير منسجم مع العقل او اللياقة ، وفي الاستعمال الحديث ، واضح التضاد مع العقل ولذلك مضحك وسخيف ، وفي قاموس بنكوين (١٩٦٦) يقول (جون رسل تيلر) : لا معقول : مصطلح يطلق على جماعة الدراميين في حقبة (١٩٥٠) لم يعدوا انفسهم مدرسة ، ولكن يبدو انهم يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الانسان في الكون .

ينظر : هنجلف ، ارنولد ب . اللا معقول ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والفنون ، س ٦٨ بغداد ١٩٧٩ ، ص ٩ – ١١ .

**** هيدغر : يقول الناقد محمود أمين العالم عن هيدغر (الذاتية المحضة هي جوهر فلسفته . وهذه الذاتية المحضة هي التي افضت به في النهاية الى أن يصبح فيلسوفا للحزب النازي • ، والى أن يجد في هتلر التجسيد للحقيقة الالمانية) (١)

١. العالم ، محمود أمين ، ماركيز او فلسفة الطريق المسدود ، دار الكتاب القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤١ .

• كان الفيلسوف الالماني هايدغر يحث طلبة الجامعة الالمانية التي كان يدرس فيها على التصويت بجانب هتلر عام ١٩٣٢ .

ينظر : صالح ، عبد المطلب ، دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٢٨ .

***** (كوميديا ديلارتي) : في تاريخ الدراما الايطالية ، نوع من الدراما المرتجلة يمثلها محترفون ، تطورت في القرن السادس عشر عن كوميديا الشخصيات الشعبية التي تستند الى المهزلة ، ويقال عن مخترعها (فرانجيسكوكيريا) الممثل الاثير لدى البابا ليو العاشر . (ادوارد لير) : فنان الكليزي ورحالة (١٨١٢ – ١٨٨٨) مؤلف (كتاب السخف) (١٨٤٦) لتسلية الاطفال .

(لويس كارول) : هو أسم مستعار اتخذه (لتويج جارلز دوجسن) (١٨٣٢ – ١٨٩٨) الذي كان استاذ الرياضيات في أسكفورد ولكنه اشتهر في كتب الاطفال .

(جاري) : شاعر ومسرحي فرنسي (١٨٧٢ – ١٩٠٧) ترك اثره في السريالية كتب (اوبو ملكا) وهو في الخامسة عشرة يعبر عن ثورة ضد المجتمع وتقاليد المسرح .

(سترندبرج) : مسرحي وروائي سويدي (١٨٤٩ – ١٩١٢) من أتباع نيتشه . اشتهر بمسرحيات ثلاث : الاب ، الانسة جوليا ، الدائنون .

(برخت) : (١٨٩٨ – ١٩٥٦) شاعر ومسرحي الماني ، هرب من المانيا النازية الى امريكا ثم عاد الى برلين الشرقية عام (١٩٤٩) فأسس (جماعة برلين) المسرحية .

(رامبو) : (١٨٥٤ – ١٨٩١) شاعر فرنسي متشرد ، كتب قصيدة (المركب السكران) قبل ان يبلغ السابعة عشر وفي حدود الخامسة والعشرين هجر الادب وانقلب الى المغامرات وتجارة السلاح في أفريقيا .

الدادائية : نسبة الى (دادا) وهي كلمة اختيرت من القاموس اعتباطيا ، وتعني (الحصان الخشبي) وهي حركة فنية ادبية تأسست في زيوريخ في حدود (١٩١٦) وفي نيويورك في نفس الوقت تقريبا ثم تركزت في باريس عام (١٩٥٠) وانتهت بعد عامين . تنزع الدادائية الى تحطيم ونكران العقل .

(ترستان تزارا) : من شخصيات الدادائية .

ينظر : ولسن ، ادموند ، قلعة أكسل ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣٤ وما بعدها .

****** (في انتظار كودو) : في الفصل الاول : يظهر (استراجون) و (فلاديمير) متشردان باتسان، يملء حديثهما البؤس واليأس ينتظران شخصية اسطورية (كودو) يدخل عليهما السيد والعبد (بوزو) و (لاكي) . العبد لا يفكر بل يكرر الافكار التي لقنها له سيده . وفي الفصل الثاني : مأساة الشخصيات اعمق دون تغير في الحدث ولا يظهر كودو . يحاول استراجون وفلاديمير الانتحار فينقطع الحبل ويعتزمان احضار حبل جديد غدا ليشنقا نفسيهما ان لم يحضر كودو . ثم يتحدثان عن الانصراف من مكانهما دون ان يتحرك .

******* أخذت المسرحيات الثلاث : النورس ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث عن تشيخوف ، انطوان ، مؤلفات مختارة .

المسرحيات

١. في انتظار كودو	صموئيل بيكيت
٢. النورس	تشيخوف
٣. الخال فانيا	تشيخوف
٤. الشقيقات الثلاث	تشيخوف

مفهوم (هدم البناء) في العرض المسرحي الكوميدي
مسرحية الزعيم أنموذجاً

م.د. محمد كاظم علي م.د. مضاد عجيل حسن
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بغداد

مشكلة البحث والحاجة أليه

الدراما حقل معرفي زرعته النظريات (المتعاقبة ــ المتمايزة) بالكثير من المفاهيم الفكرية ذات الطابع الإشكالي ، والكوميديا بوصفها الوجه الأخر للدراما حظيت بالبعض من هذه المفاهيم وتأثرت بها ولعل مفهومي (البناء والهدم) يقعان في مقدمتهما على اعتبار العرض المسرحي الكوميدي يقوم دائما بالبناء ،ثم الهدم ،ثم البناء،ثم الهدم وذلك فيما يتصل بعلاقته بالمتلقي وشاعره خلافا" لما يحدث في العارض المسرحي التراجيدي الذي يقوم بالبناء المتصاعد المتنامي طويل الأمد قبل أن يحدث هدم آخر لمشاعر المتلقين وأفكارهم . ولان العرض يتأسس على هذين المفهومين الفلسفيين لذا فان افتقار احدهما يؤدي إلى عطل في آلية اشتغال المشهد المسرحي برمته لوصفها قطبي أنتاج المعنى في عملية التلقي مما يحول دون تحقيق قدر من التواصل الوجداني الوثيق الذي من شانه تعميق آلية المتلقي ما دام العرض بجوهرة يمثل مقترحا" جماليا" أشاريا" تواصليا" . وفي ضوء هذا الفهم برزت أمام الباحث أسئلة شتى أهمها :-

ما هو البناء ؟ ما هو الهدم ؟ وما طبيعتها الفلسفية والدرامية ؟ وما أهدافها ؟

زد على ذلك ستثار أسئلة كثيرة ضمن سياق الباحث إلى الإجابة عنها في ضوء ضبط هذين المفهومين وتحديدهما من خلال تحليله لعرض مسرحية "الزعيم " كأنموذج قصدي، لذلك حدد الباحث موضوع بحثه بالعنوان الأتي:-

مفهوم البناء والهدم في العرض المسرحي
مسرحية الزعيم أنموذجاً

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد الجهات الآتية:-

١ــ الباحثين الأكاديميين ذوي الصلة الوثيقة بمجال الفن والمسرح.

٢ــ المكتبة بعده بحثاً نظرياً يثري المدرس الأكاديمي.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف نمط العلاقة التي تربط هذين المفهومين وكيفية اشتغالها في العرض المسرحي الكوميدي والتعمق في دراستهما.

حدود البحث

يتحدد البحث بحدود موضوعية تكمن في تحليل نقدي دقيق لمفهومي البناء والهدم وكيفية الانتقال بهما من الطبيعة النظرية المحضة إلى مفهوم الإجرائي في مسرحية الزعيم التي قدمت على مسارح دولة مصر العربية .

تحديد المصطلحات

المفهوم Concept ــ المفهوم عند الجرجاني هو "تتصور المعنى من لفض المخاطب "[١] ويطلق عليه الناطقة العرب أيضا :- الكلي أو المعنى الكلي ، أو المعنى العام ، أي مجموع الصفات والخصائص التي تتكون منها المعنى العام [٢]. ويأتي تعريف المفهوم بأنه: "تصور ذهني لشيء ما وهو تصميم حي لما قبل التنفيذ"[٣] وهو " المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية "[٤] ، ويعرفه (هيجل) بأنه : " الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية "[٥] . ويعرفه (ورلان بارت) لأنه " أداة وتاريخ ، ولد حزمة من المكونان والعوائق في العالم المعاش " [٦] . والمفهوم عند (باشلار) " يكون له معنى بقدر ما يتغير معناه ، ولا

يعني هذا التغير هزيمة العقل تساهلاً، وإنما يبرز غنى الواقع وما للعقل من دور فعال وتقديم في الموضوعية(٧) والمفهوم أيضا: " وحدوه قابلة للجدل بحيث يمكننا إدراكها خارج اللغة بشكل ذهني خالص كما لو كانت مستنبطة من دوال.ويقابل المفهوم موضوعا خياليا أو واقعياً "(٨) . وهو: " الصياغة الأولى المعروفة للأفكار أو للنوايا الإبداعية " (٩)

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول ــ مفهوم (الهدم /البناء) في خطاب النص

توطئة:

تباينت النظريات الجمالية المتعددة (العبقرية الإلهام، العقلية والفكرية، الاجتماعية، النفسية، التأثيرية..الخ) تبايناً ملحوظاً في آرائها الفلسفية ، أو نظراتها النقلية إزاء البعض المفاهيم الفلسفية والجمالية ومنها مفهوما (الهدم /البناء) بوصفهما مقولتين جماليتين بفلسفة الفن التي تعني بفلسفة الجمال ، وتمثل إحدى حلقات الفلسفة . إن النظر إلى مفهوم (الهدم / البناء) يعد سبباً في إثارة مواضع التباين بين الفلاسفة الجماليين والمفكرين الدراميين ،إذ كشفت نظرية التلقي عن هذا التباين الذي أملته نسبية الذوق واختلاف الملكات العقلية وطبيعة الرؤى الذاتية إزاء المنجز البصرية المتحقق .وقد خضع هذا المفهوم إلى وجهات نظر متنوعة تنحدر إلى مراحل ماضية غائرة عمقاً في التاريخ الرامي والفلسفي على حد سواء. وقد تصدى الباحث إلى ماهية هذا المفهوم على الصعيد الفلسفي موضحاً خضوع هذا المفهوم إلى متغيرات عدة أملتها المرجعية التكوينية والفلسفية والتي حددت طبيعة المنطلقات الفكرية والفلسفية مما انعكس ذلك على الكثير من المفاهيم الجمالية ومنها مفهوم (الهدم / والبناء) الذي فيه من الشفافية ما يجعله نسبيا متغايرا. ثنائية (الهدم / والبناء) ثنائية تناقضيه يستند أليها النص ينزاح احد إطرافها – المتناقضة + لصالح الأخر بحكم التأويل والتحليل والإيحاء الموجه ، إذ أن تقابل الأنساق البنائية الدالة بالأنساق الهدمية الدالة تقابل على وفق قراءة تأويلية تحليلية تفكك بنية النص اللغوية وتحليلها إلى بنية غير لغوية بل وذات ما هية تكوينية لا يمكنها أن تستقر دلالياً الإجراء تحقيق الفعل الاتصالي عبر أنساقها الشفرانية والرمزية والاشارية . يرى (تودورف)أن آلية اشتغال خطاب النص تعتمد على مرتكزين اثنين هما " المظهر الحرفي للمنطوق والمرتكز المرجعي للمنطوق وتربط هذين المستويين أو المرتكزين علاقة هدم وليس علاقة اشتقاق واستقراء "(١٠).

والهدم والبناء عند (تووروف) يعني هدم منطقة اشتغال المظهر الحرفي المهيمن على خطاب النص وما يرتبط بالنظريات اللسانية ذات الطابع اللغوي المقنن والبحث عن المعنى من خلال بناء المنطوق ذاته ومن خلال مظاهر الدلالة التي تحملها النطق . وقد أشار (تودرون) إلى نظامان متداخلان في بناء الحبكة يكشفان عن المعنى في خطاب النص وهي النظام التابعي للأحداث الموضوعية والتي بلا شك هي الإحداث البنائية والنظام الداخلي لتواليها ،أي آلية الهدم المنزوية تحت الوصف ،وثمة أسلوبين ،الإنتاج والاستهلاك الذي يسعى إلى سروية استيعاب واحتواء وتفكيك الإحداث وتزحزح التطابق بين النظامين لتحقيق التفرقة بين دلالات النص والدلالات الاحالية " ليصبح الفن قدرة وحدة لغوية على إدماج وحدة من مستوى عال "(١١). وقد أوضح (موكاروفسكي) احد الشكلانيين الدرس – الفرق بين مستويين من اللغة : لغة معيارية ،هي لغة بنائية ، وأخرى شعرية وهي لغة تحطيمية ،فاللغة تكون معيارية حين تلتزم جملة من القواعد النحوية والصرفية والصوتية مما تواضع عليه آهل تلك اللغة ،وأما الشعر فأنه يقوم على " تحطيم قانون هذه اللغة المعيارية " (١٢). ومن دون هذا التحطيم لن يكون ثمة شعر، لان هو الجوهر الحقيقي للشعر.. وقد استعمل (موكارفسكي) لبيان التقابل بين المستويين مصطلح (الأمامية) في تقابل (الخلفية) وقد عني بالأول العناصر البارزة في النص الفني ،وعنى بالثاني العناصر الكامنة وراء الأول " (١٣).إن عبارة " النص ازدواجية جوهرية" (١٤) . الواردة في كتاب (البنيوية وعلم الإشارة

لـ(هوكز جاكوبس) تدل علة ان النص يهدم معنى ويشير إلى بناء معنى أخر ففي الوقت الذي يسمح باختراق معياتياً ليولد أثره الأدبي والنصي من باب الرديف أو القرين أو الموازي فهو يسمر عليه ويتجاوزه لتوفره على أثار مجاورة قد توازيه قيمة في المعنى ،إلا أن يتجاوزها فهي نتاج وعي قرائي ،لان القراءة كما يعتقدها (وليم رأي) " دمج وعينا بمجرى النص "[١٥] ، فثمة فعل وبنية في مواجهة وعي يسعى جاهدا للاحتواء والاستيعاب وتحقيق فهم ذاتي تدريجي وان لم يمارس في فعله الاستقرائي أي نوع من التأويل للوهلة الأولى .أن تحرر القراءة منه فعل التأثير المباشر للنص بالعودة إلى الذاكرة الواعية التي سيحيله إلى صورة ذهنية لتنقل به من الدلالات في وحدتهما الكيانية وسياقاتها إلى مدلولات صورية ممسكة هي الأخرى بكيانات وسياقات بنائية جديدة بعد أنتاج النص باتجاه تأسيس إيماءه دلالية أي " وحدة إدراكية للتكوين الدلالي المكون من اصغر جزء وصولاً إلى ملامح العامة ...التي تضعه في سياق المعايير الجمالية " [١٦]. أو أن القراءة أعادة بناء وتركيب لتجربتنا وهي عملية تبادلية جدلية تنظم مركبات الوجود المادي الحسي في صيغ أخرى للأثر النصي – النص كوحدة فنية ذات صفات عامة لا تفسرها تعددية الأجزاء المكونة لها بل هي كل واحد – أن مثل هذه القراءة تفرض نمطاً محدوداً للمحتوى النصي الذي بدوره يفرض على القراءة إجراءا ماديا يميل إلى كل شفرات النص الدالية فيما يمكن أن يوفره النص ذاته –أعادة أنتاج المؤلف – لتكن نتيجة القراءة التثقيف والامتناع الذاتي أو تصحيح الذات .وثمة قراءة أخرى تتجاوز البقاء في حدود البقاء في حدود المدرك الحسي ،والقصور الساذج ،إلى التأمل والفهم . أن النص وأثره تشكل العلامة احد مرتكزاتها .ففي النص ينفتح العلامة على تعددية معنوية ولا تنحسر في معنى واحد على وفق لعبة التناقض بالعلامات " الاختلاف بعضها مع بعض باعتبار الاختلاف أساس الدلالة التي تشير دائماً إلى علامة أخرى ، كما تشير إلى الشيء نفسه وتواصله "[١٧] لذلك يستخدم (جاك دريدي) مفهوم المخالفة الذي يخلق هدماً وبناء في (الآن) والـ(هنا) في الشكل والمضمون " بما أن الخطاب النصي ثابت انياً ومتحرك انياً اذن هناك إزاحة وتدمير في اللحظة وبناء جديد آخر في ألان "[١٨]. وهذا يعني أن الكاتب وفعل الكتابة يبقيان على خط زمني واحد يشكل (أن) الانجاز الشفري لمتوفر على معناه والمتحكم في رموزه ،فيحركها لتنفتح على معاني جديدة ، في ذات المعنى للنص – خطاب الأدب – ليس بسبب قدرتها – المرموز – أو لما أهميتها بل لما يتيح لها الدال في سعة مجاله الحركي الذي يلقي ظلاله على الدلالات أولا .أن الفعل القرائي ليس التأويلي ينتمي إلى (إن) مرتبط في جنسه وتاريخه المؤكد لديمومته الذاتية ،وحتمية موت الأثر بعد الانجاز وهذا يؤكد إن الخطاب يتوفر على قدرة ايحالية فهو يحيل إلى بيئة لغوية غير مفتوحة غير متمركزة . يتم تفكيك المنظومة اللونية النفسية اعتماداً على (الهدم /البناء) أو (التدمير /البناء) وفي الوقت نفسه مثال ذلك عندما يلعب أسود دور ممثل ابيض هذا التباين يظهر كيف أن الإشارة معزولة عن موقعها هنا يفسر المتلقي " الاستبدال في لحظة تفرغ الإشارة من أضاءتها اللونية (تدمير) وتحوله إلى إيماءة سيميائية "[١٩]. إن قراءة على أساس دلالة ومدلولاته ستقود إلى إيقاف فعل البحث والاستكشاف أي استبعاد الإنتاج التكرار للنص الذي يكتشف فيه دالاً متجدداً يبقى على رمزيته ويترك للدال القدرة على الإنتاج على مدلولات عديدة ترتقي برمزية النص من الصورة الأحادية إلى التعددية في المعنى لتأكد أيضا أصالة – الرمز – إزاء فعل القراءة وتعترف بأن " الرموز ثابت إما الوعي الذي يملكه المجتمع والحقوق التي يعطيها له فهي التي تتغير " [٢٠]. إن ثابت الرمز لا يعني عدم قدرة الرسالة على إقصاءه، فالمعنى الذي تراه لا يمكن للنص " إزاحة وإحلال في الوقت نفسه، لهذا تكون بنية العلامة في التفكيك قائمة على الاختلاف والتأجيل، إذ يكون تدمير لعلامات وبناء لعلامات جديدة"[٢١] . ألا أن (بارت) في الوقت الذي يدعو فيه إلى تقنين الدلالة لا يدع الرمز تجديداً يمكن مستخدم بالية التعادلية وانتزاع قيمة الشفراتية وحشره في آلية مفرغة هي ما يسمى بالرمزية

.أن ديمومة النص مهما كان جنسه أو نوعه الأدبي هي بمعناه ، ومعناه نتيجة حتمية لماهية القراءة ،ولما كان فعل الكتابة يتمتع بقدرة توفيقية فائقة بين الوعي والذاكرة ،التاريخ الحاضر ،فأن لابد لها إن تعيش ذات التوتر داخل مفاهيم الخطاب وبنية بين قصيدته الوظيفية في الماضي والحاضر،نوع ونمط من القراءة يتجاوز مفهوم الرفض والقبول للنص ،يتخطى الاستهلاك لدور المؤلف كمنتج له ، نوع من القراءة معنى بالبني الشفراتية لنص لينتج معناه على وفق نظرية المعنى العمودية (لرولان بارت) حيث تضع المحتوى في مستويات معنوية ، الأول يكشف عن المعنى العلاقة التبادلية بين الدال والمدلول لا يشكل ولا جديد منتجاً لمستوى معنوي ثان وثالث ...الخ ، فإذا شكل المستوى الأول للمعنى فهماً داخل حاجة التاريخية ليحقق فيه التاريخ ذاته بكل مفرداته الحضارية والثقافية ويكون حالة ارجاعية سلفية للمستوى الثاني الذي يفرضه التاريخ أيضا ،أي ثمة عملية بناء وهدم يمارسها التاريخ على معنى النص طبقاً لحاجات معاصرة ، فثمة متتالية معنياتية يمثل فيها التاريخ دور الممثل والمستوى المناقض للمعنى السلفي بعد احتواءه بعيداً عن مفهوم أسببي وأيدلوجيتها أيضا ليطرح شكله الخاص المستجيب للحاضر ، ألا أن (بارت) يفك الخطاب إلى وحدات معنى مدعومة بشفرات مختلفة تتصرف بصفتها " وسائط تكليف المعنى " [٢٢].

المبحث الثاني – الهدم / البناء في العرض المسرحي الكوميدي

توطئة :

يشكل العرض المسرحي جوهر الفعالية الجمالية، لأنه مدرك فني وجمالي وان العلاقات المباشرة التي تمليها التأثيرات الحسية المتبادلة بين المتلقي ومركز البث في منظومة العرض تعني مسببات المتعة الجمالية.

والباحث هنا بصدد تسليط الضوء على الوشائج الحسية وانساق العلاقات التي تحكم عملية التلقي الدائرة بين مرسلات الخطاب المسرحي (خطاب العرض) وبين المتلقي بعده منتجاً رئيساً لمعنى العرض نفسه ،ومن ثم الوقوف عند مستويات الأفعال والوحدات المنهجية البصرية وطاقتها التوليدية في أحداث جمالية العرض في لحظات التلقي ،وتلك واحدة من أهم خصوصيات العرض المسرحي هذا ما يجعل خطاب العرض عصياً على الفهم بمعزل عن علامته المنبثقة من طبيعة هذا الضرب من الخطابات الإبداعية الذي تشيده العلاقات المجدلية بين الدال والمدلول الذهني المعتمل في ذهن المتلقي . في ضوء ذلك، أن بنية خطاب وبنية إدراكه نمن قبل الأخر، يعدان الأساس في تحقيق مفهوم (البناء والهدم) في العرض المسرحي وذلك لصلة هذا المفهوم بالتلقي. تنحدر المقولات والأطروحات الفكرية والفلسفية المتعلقة بالكوميديا – عامة – ومفهوم (البناء والهدم) – خاصة إلى الملاحظة البسيطة التي دونها الشاعر الايطالي وأستاذ النحو اللاتيني (دانتي) للتميز بين الملهاة والمأساة قائلاً منها : أن المأساة قائلاً منها: " أن المأساة فتبدأ بمشكلة وتنتهي بسلام " [٢٣]. وفي هذا القول إشارة إلى مفهوم (البناء والهدم) حيث إن وجهي الدراما يبدأ بالبناء ولكن ما يختلف به الوجه الأول عن الوجه الأخر هو أن المأساة تعتمد على البناء المتواصل لتحقيق الغاية النهائية المتمثلة بالفجيعة على تمايز أنواعها ، أما الملهاة فتعتمد على البناء المنقطع الدال على الهدم داخلي يتخلل لحظات التحول المشهدي الذي يحكم أليها خطاب العرض المسرحي ، وهذا الثمار الذي يطرحه (دانتي) يتجلى في رائعته المعروفة بـ(الكوميديا الإلهية) التي بدأت في وسط مشاهد الرعب في الجحيم وانتهت وسط ملذات الجنة عن طريق المطهر . وفي منظومة (فن الشعر ١٦٦٩-١٦٧٣) تناول (بوالو) في جزئه الثالث (الغناء الثالث) خصائص الكوميديا بأسلوب اقرب إلى النصيحة منه إلى التحليل النظري والفحص الدقيق واهم ما جاء فيها " أن الملهاة عدوة للتأوهات والعبرات ، تبيح أبدا في أشعارها ألم المأساة ألا أن مزاولتها لاتكون بالذهاب إلى الطريق العام من اجل أمتاع الدهماء بكلمات قذرة وضيعة ،وعقدتها يجب أن تحل بيسر ،والحركة فيها يجب إن تسير بتوجيه من العقل فلا

تتوقف في مشهد أجوف ،ويجب إن يسموا في الوقت الملائم أسلوبها المتواضع اللين وان تملئ تعابيرها الزاخرة بالألفاظ البارعة بالعواطف التي تعالج برقة ،واحذر من أن تخرج على حساب الإحساس السليم وعليك أن لا تحيد عن الطبيعة "[٢٤]. تحيلنا هذه النصيحة عند قراءتها قراءة دقيقة ومفصلة إلى فكرة مفادها : أن الجانب الجمالي للكوميديا يقوم على مستويين : مستوى العقل لا يمكن إدراكه ألا بالعقل ومستوى منظور يتعامل أساسا مع العاطفة ، وهذا يعني أن العقل يمثل الجانب البنائي من الكوميديا في حين تمثل العاطفة الجانب ألهدمي منها على اعتبار أن العاطفة تتسم بمحاكاة سطحية على العكس من الأولى التي تتسم في كونها محكاه مستنيرة تنطوي على علم بمن يمارسها وما تحاكيه من قيم بنائية سامية كالخير والحق والجمال . وفي مقالته الموسومة (فكرة الكوميديا) ردد الانكليز (جورج مردف) المعاصر لبرجون قائلاً: "الملهاة يمكن أن تعد انعكاساً حقيرا للحياة الواقعية إلى أن نتبين ملامحها بدقة أن هناك عنصراً (دكتاتورياً) في الملهاة ،وهذا العنصر يستخدم لتأكيد شذوذ الشخصية وكل إنسان هنا مهما كان طبيعياً له نواح ضعيفة مهما تكن نواح ضعفه تافهة ،على أن هذا الأمر قد لا يخفى على احد "[٢٥] . وهذا يعني أن الشخصية الكوميدية حتى وان تم بنائها وفق ظروف غير واقعية فانه لابد أن تصاحبها ظروف واقعية تكون بمثابة عمليات هدم مستمرة للوصول بالمتلقي إلى يسميه ستافسلافسكي بـ(الضحك الطبيعي) " انك تفي الملهاة أما أن تكون قطعة حقيقة من الحياة وأما تكون مزيفا لتلك الحياة ،وما أوسع الشق بين هذين ،وان الفرق بين الضحك الصادر من أعماق النفس وأغوار القلب، والضحك المفتعل: ضحك الزغزغة الذي تثيره فيك حركات البهلوان المحروم من المواهب " [٢٦]. ولتحقيق الضحك الطبيعي لدى المتلقي ينبغي على الممثل إعادة فحص مكونات الجسد والصوت ودراسة حالتها والتوصل إلى معرفة واعية بجذورها وعلاقتها بالأشياء والطبيعة المحيطة بالإنسان وتخليصها من نموا صفاتها الطبيعية وزجها في سياقات التحول والتغيير بمعرفة ايجابية إلى حد الهدم والتهشيم وبنائها بشكل جديد ومتجدد يبهر المتلقي بصورة الساحرة ويفاجئه بجسد وصوت معبرين بما لا يتوقع.لذا فالممثل الكوميدي مطالب يحتوي الحياة وتحتويه بوحيه توليدية وتحويلية تصاعدية تبهر الوقع بعين إبداعية ،وبذلك يحقق الممثل فعالية معنوية لتحقيق تفرده الإبداعي والقدرة على البناء والهدم في الأداء الكوميدي التي تقود إلى الحضور الاعتيادي الخلاق للممثل وهو " حضور بنائي معرفي بعد هدم ونسيان المعرفة ،لان التحضير للأداء كما هو معروف هو جزء من عملية واحدة تمر من خلال ثلاثة أطوار ،إدراك مصادر مادة الأداء وتوصيلها إلى أفعال ذات مغزى ومن ثم طور الإبداع والخلق الذي فيه تنطلق وتتحرر الأفعال المسرحية الجسمانية والروحية " [٢٧]. أن مفهوم (البناء والهدم) في الأداء الكوميدي يعتمد على "الذكاء والخيال في هدم الواقع واللاواقع وبناءهما بصورة وفقاً لمبدأ الاختزال والتمرح والاسقة والتشى لإبراز ما هو مشوه في الشخصية أو الشي وجعله يظهر بمظهر مضحك أو متهكم أو ساخر أو ناقد ،ويتطلب من الممثل إن يتعامل بمبالغة مع الفكرة (فكرة المفارقة)التي التقطها من الواقع أو للواقع بصفتها خرقاً للقانون المألوف والواقعي والطبيعي "[٢٨]. لان المبالغة تدخل في تركيب آلية محركة بشكل دائم وتنطلق من طبيعة الشي المراد تشويهه كوميديا لخلق التوازن الجمالي في لأتوازن المفارقة . ففي دراسته (النكات وصلتها باللاوعي) أراد (سيجموند فرويد) أن يؤسس مصطلح (التنفيس الهزلي) على غرار (التطهير) الأرسطي والسبب كما ذكر (فرويد) أن النكات في أساسها ليست سوى تسلية وتثير الضحك ،بقدر ما تنم عن تنفيس مكبوت من العواطف ،ومن ثم توصل إلى عين من النكات : الأول النكات البرينة غير المؤذية ،والثاني النكات المغرضة المؤذية التي تجعل الناس ينفجرون بالضحك " أن معظم النكات يمكن تحليلها إلى نموذجين أساسين هما : المادة البيدية Libidinous material،(وهي في العادة جنسية وعدوانية) والتي تعمل على زيادة قوة رد الفعل ،هناك أيضا البنية الشكلية Formal structure أو التنكيت الذي يقدم العذر أو

التسامح أو التفاني الاجتماعي على إثارة مثل هذه المشاعر المحرمة"[٢٩] . لذا يمكننا القول إن العرض الكوميدي ينشأ من مزيج الدفء والأمن ،من ناحية والعداوة آو الخوف من ناحية أخرى .وبمصطلحات تطورية ،فان الفكاهة تمزج بين الميل إلى الاسترخاء (الابتسام) وبين السيطرة (الضحك) وكما في الشكل الاتي: وهكذا فأن البناء في العرض المسرحي الكوميدي هو استثارة التوترات ،أما الهدم فهو خفض هذه التوترات أو التحرر منها في الوقت نفسه ،وعملية بناء الاستثارة تكون على نحو متتابع تليها عملية التخفيف أو التنفيس عن التوتر لهدم هذه الاستثارة ومن مصادر هذه الاستثارة ذلك التكرار الذي يظهر من خلال الجنس أو العدوان في النكات وكذلك في السلوكيات الروتينية " بعض النكات هي نكات جنسية أو عدوانية صريح ويطلق عليها اسم النكتة الفجة Crude أو البذيئة Sick أو الزرقاء أو السوداء ،ومع ذلك فهذه النكات قادرة على إثارة قدر كبير من المرح في ظل شروط معينة " [٣٠]. وهنالك مصادر أخرى لاستثارة التوتر كالارتباك والخوف والحزن الشديد وحب الاستطلاع وما يحدد هنا هو تلك العناصر المألوفة أو المشتركة كالدهشة والتنافر أو الغموض والفكرة القائمة وراء هذه العناصر هي الهدم المفاجئ لبناء وتكوين العناصر التي كانت تتقدم على نحو تدريجي في لحظات بناء المشهد .

الفصل الثالث

تحليل العينة

مسرحية الزعيم

تأليف/ فاروق صبري

إخراج/ شريف عرفة

تمثيل /عادل أمام

الحكاية //

انفرد الممثل (عادل أمام) الظاهرة لم تأت من فراغ ،كما يقول عنه المخرج جلال الشرقاوي : "أن ممثل وموّد ذكي لأدواره ويمتلك فهم واعي ودارس جيد لطبيعة المجتمع المصري خلاف الفنانين الآخرين ويعتمد في أدائه على ثلاث عناصر أولا يرتدي البنطلون الجينز وثانياً تعشقه النساء الجميلات لطيبة وخفت ظله وثالثاً لشجاعته ،وهذه العناصر تمثل حلم العامل المصري والمواطن البسيط وبها استطاع أو أراد إن يوحد الحلم كنجم شعبي متألق "[٣١]. لقد تجسدت هذه العناصر الثلاث في العديد من عروضه لمسرحية التي قدمها لاسيما عرض مسرحية (الزعيم) التي أدى بها دوران في أن واحد ، الأول الرجل المصري الكادح الذي ينتمي إلى الطبقة الشعبية والتي لم تحصل على لقمة العيش ولأحد الكفاف ، أما الثاني دور(الزعيم) رجل الدولة الأول والذي يقود الطبقات الاجتماعية على تمايزها وذلك بعد أن توفي الزعيم الحقيقي، فخوفاً من أن تقلب الأمور رأسا على عقب ،عند النائب إلى الآتيان بـ(زينهم) الساكن في السطوح الفارغ الجيوب والذي هو الشبيه الكلي بكافة التفاصيل إلى الزعيم مما أوى الأمر إلى ظهور الكثير من المتناقضات والإثارة والاختلاف في مجرى الإحداث. عملية التجسيد الكوميدي فيعرض مسرحية (الزعيم) اعتمدت على انساق التشويه السمعية والبصرية وتنظيمها خاصاً لتشويه الملامح الشخصية المميزة والمبالغة في تجيدها لإظهار ما هو مشوه فيها بمظهر مضحك،لذا اعتمد الممثل (عادل أمام) على تضخيم أو تبسيط أو تصغير أو تعليق أو حذف أو إضافة ،وهذا ما يدع في الفن بالتشويه الفني لما ينطوي عليه من قبح جمالي كما عند (أرسطو) أو قبح تعبيري كما عند برجسون (بعد أن يقلده شخص سليم أو تغيب الشكل كما عند براندلو) لقد سعى عرض (الزعيم) إلى كشف العيوب الاجتماعية وهتك أقنعتها المشوهة ومحاربتها لتحريك مخيلة وعقلية المتلقي وخلخلة تداولية المعتادة في النظر والسمع والإدراك بواسطة خيال المبالغة وهذا يتطلب من الممثل إيجاد وحدات تعمل في تجمعات أكثر تعقيداً بين الشي القبيح وتجسده مضافاً أليها اكتمال عملية الخلق للمتلقي ، لذلك اعتمد الممثل عادل أمام (على معادلات رياضية بين الأنف واستطالة التشويهية ،بين الفم والتكشيرة ، بين الجبين والادعاء بالشجاعة

،وبين البناء والادعاء بالثقافة والمعلم ، وبين إسقاط صفات عظيمة على شكل وضيع أو بالعكس ،بين فعل الشخصية وأفكارها وأهدافها ،بين حوارها ولفظه. أن تقنيات الأداء في عرض مسرحية الزعيم على مستويين:

المستوى الأول: وهو على نوعين :-

النوع الأول: ينصح الممثل فيه آلية أدائه لآليات قانون الضحك الذي تخلقه العفة.

النوع الثاني: أحال الممثل (عادل أمام) آليات الضحك الذي تخلقه اللغة إلى آليات أدائه الخاصة.

المستوى الثاني: بدأت آليات الممثل (عادل أمام) من حيث انتهى النص.أي ثمة كيان مصطنع بينه بعد اللغوي بأسلوب فني عبر الأنساق اللفظية والصوتية إذ أن الوحدات الصوتية الأولية في أداء (الزعيم) سواء كانت تشكل مفردة أدائية أو جملة أو مقطع لا تدل على أنها جملة مكتوبة بحالتي يعني بها النحويون وإنما تدل على جملة شعورية وملفوظ مركب ، وحدث أثناء العرض تطابع بين التركيب اللغوي المكتوب التركيب اللغوي الملفوظ . لقد انتهك (عادل أمام) من خلال شخصية الزعيم رموز الأوب الاجتماعي وقال ما لا يقل ،لذلك أتاح للمتفرجين الفرصة لحدوث شكل من أشكال التنفيس خاصة عندما قلل من شأن السلطة واضعف مهماتها فهو قدم الحقائق غير السارة إلى الآخرين في هيئة كاريكاتورية مرحة وعلى أثرها تقبل المتلقي الحقيقة عن طيب خاطر . الأداء الكوميدي في عرض مسرحية (الزعيم) مر بالمرحلة التالية :

١ــ خضع لعملية تجريد ذهني ،نزعت الشخصية كما هو شخصي .

٢ــ جاءت بد ذلك عملية التجسيد الخارجي ، التي وصلت بالممثل (عادل أمام) إلى حد المبالغة في بعض أنواع التعبير الكاريكاتيري ،بحيث تحول الممثل إلى نموذج فني مركب ،يشير على الفور إلى فئة معينة من الشعب المصري ،مع التسلي بالفوارق النسبية بينهم ، تنتمي بدورها إلى طبقة ،أو عصر أو جنس معين . ومن هنا فالطريقة التي تصنع بها النمط من الكوميديا تمحورت حول هذه المراحل وكذلك عزل العيوب، أي عيوب البشر، مثل الغور أو الحق...الخ ثم استخلاص نموذج منه يمتاز بعمومية ، وقدرته على الحركة من موقف إلى أخر دون أن يفقد شيئاً من صفاته الجوهرية ، التي قد لا تجمع في الموقع في شخص واحد أبدا فـ (الزعيم) ليس فلاناً بعينه أو رئيس دولة محدد وإنما هو نموذج مصغر لرؤساء الدول مكثفا على هيئة رجل ، ففي هذه النمذجة أو النمطية يبرز عدم التجانس أو التناقض الكوميدي المخالف للوضع الطبيعي أو الاعتيادي الممتاز بتنوعه ، وفرديته. وقد تميز الممثل (عادل أمام) بالخاصية الأولى التي يجب أن يتحلى بها الكوميدي الناجح وهي خفة الروح ،التي منحته القبول الجماهيري بالإضافة إلى إن فهم الضحك بوصفه مثلاً ايجابياً، وليس مجرد فعل غير عاقل ، وانه فعل هادف لا يسعى فقط إلى ذاته (الضحك) ولكنه عمل على تحقيق أهداف اجتماعية ،السياسية ،أوسع بكثير مما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة . وعملية التلقي في (الزعيم) هي ليست تعاطف مع الشخصية التي قدمها الممثل ،بل تعاطف مع الممثل ذاته شخصياً في موقفه الهجائي ضد الشخصية وهذه هي اعلي حالات التحقيق بالنسبة للكوميدي حين ينجح في أتمام خطة الاتفاق أو التأمر مع الجمهور ضد شخص ما يمثله هو لذلك فلأداء في مسرحية الزعيم لا يصدر ألا عن مشاعر غضب مكتومة تجاه الطلة ولا سبيل ألا لتفجيرها مما أدى إلى فضح الشخصية موضوعة الغضب، إلى جانب ما يحاول تحقيقه جانباً من تسليط الضوء على بعض الآليات التي يتحكم أليها النظام السياسي في تعامله مع أفراد الشعب . أن الأساس في عرض مسرحية (الزعيم) هو تقليد الملامح الخارجية للموضوع من اجل كشف التعارض القائم أو المقارنة بين المظهر المادي وما قد يخبئ تحته من أفكار ومشاعر لا تتضح للمشاهد للتقليد الهازئ وبالتحديد كل ما ينتمي إلى العالم المادي الظاهر ولكن دون مبالغة ، فالمبالغة تظهر في مشاهد وتختفي في مشاهد أخرى ، وفي لحظة الاختفاء تظهر الجدية والتركيز ،والاستغراق بحيث يدرك المشاهد الفرق من خلال التلميحات الواضحة أو التعليقات . ومسرحية (الزعيم) لون من ألوان التعرية، الكشف العلني لكل ما

هو سلبي داخل النفس البشرية.وفي هذا المجال يقود (الممثل عادل أمام) هذا الميل ويغذيه ليصبح تهميشاً وتحطيماً علنياً للشخصيات ذوات الخلل أو السبب الأتي ،ليصبح لتطهير هنا وجه أخر هو التحير الكوميدي.

نتائج البحث

١ــ بينت علاقة الممثل على وفق مبدأ البناء والهدم ، إذ أن إنسانية العرض لا تتطور ولا تكتمل ألا بإنسانية المشاهد وحضوره وهذا يتطلب من الممثل أن يتمتع بحضور ذهني متيقظ وثقافة سيكولوجية عميقة كي يتحسس مرجعيات الضحك عند المشاهد مثلما يتحفز المشاهد للاستجابة .

٢ــ تحقيق مفهوم (الهدم والبناء) في عرض مسرحية الزعيم من خلال :

- تحيل معنى المفردة
- كبت وإعادة ترتيب كلمات الجملة أو العبارة
- تكرار القافية اللفظية
- استخدام التضخيم اللفظي ومد الحرف
- إدخال مفردة فصحى على جملة كتبت بلهجة شبيه
- استعارة أسماء مشهورة وتنسيبها للآخرين
- استخدام أصوات غريبة مستهجنة أو ضحكات غريبة أو صراخ وعويل أو تقليد أصوات حيوانات.
- استخدام أسلوب الشعر الشعبي وكذلك الشعر ذو الكلمات الغامضة
- استغلال مقلوب المعاني في الجمل

الهوامش

١- علين محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات (بيروت : مكتبة لبنان : ١٩٦٩) ، ص ١٧٦ .
٢- الطاهر عزيز، المفهوم (الربط : شركة بابل للطباعة والنشر:١٩٨٩)، مجلة الناظر عدد (١) ص.
٣- موسوعة ماير، ج٢ ألمانيا ــ لايبزغ : معهد الدراسات الموسوعية ، ط١٠، ١٩٧٦ ، ص٤٣٨
٤- مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت: مكتبة لبنان :١٩٧٤)، ص٧٨.
٥- هيجل ، المدخل إلى عالم الجمال ، ت: جورج طرابيشي، (بيروت :دار الطليعة ط١: ١٩٧٨) ، ص ٢٣
٦- رولان بارت ، مبادئ علم الأدلة ، ت: محمد البكري (بغداد :دار الشؤون الثقافية :١٩٨٦) ، ص ٩٨.
٧- الطاهر عزيز، المصدر السابق، ص١٧ .
٨- سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،(الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية : ١٩٨٤) .
٩- الموسوعة الألمانية الصغيرة ،ألمانيا،لايبزغ : معهد الدراسات الموسوعية :١٩٦٥، ص٥٤٢ .
١٠- توزمنيان تودوروف، الأدب والدلالة، ت:محمد نديم خشان ، (حلب : مركز الإنماء الحضاري :١٩٩٦).
١١- اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،ثر:ألفت الدروبي ، فصول ، مج٤ ع ، سنة ١٩٨٤، ص٤٥ .
١٢- المصدر نفسه ، ص٤٥ .
١٣- د . احمد محمد ويس ، الاختلاف بين الشعر والنثر في الوظيفة والتلقي ، مجلة الرافد ، العدد ٦٤ ٢٠٠٢ ص ١٤ .
١٤- هوكز جاكوبس ديسمر ، البنيوية وعلم الإشارة ،ت: مجيد الماشط (بغداد : دار الشؤون الثقافية :١٩٨٦) ، ص ١٠٠
١٥- وليم راي ، المعنى الايجابي من الظاهرتين إلى التفكيكية ، ت : يونس عزيز ، (بغداد :دار المأمون) ، ص١٧ .
١٦- دبالك فرانتشكي ، البنيوية في المسرح ــ مساهمة مدرسة براغ ، ت: سامي عبد الحميد ،الثقافة الأجنبية (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة، سنة ع٣، ٤ سنة ١٩٩١) ، ص ٦.
١٧- دينس دونوبو ، التفكيك في أميركا ، ت:محمود درويش ، الطليعة الأدبية عدد (٥-٦) ، ص٧١ .
١٨- فان دايك ، النص والسياق في الخطاب الدلالي والتداولي ، ت: عبد القادر حسنين (بيروت : مكتبة النهضة العربية للطباعة والنشر) ، ص٢٤٧ .
١٩- أمير توايكو ، التأويل بين السيمائية والتفكيك، ت:سعيد بن كراد (لبنان :مركز الثقافي المصري) ، ص١٢٣
٢٠- رولان بارت ، موت المؤلف ، منذر العياشي (الرياض :دار الأرض:ط١٤١٣:١هـ) ، ص٧٣ .
٢١- رامينده سنكران ، جاك دريدة ونظرية التفكيك ،ت:خالد احمد (مجلة الموقف الثقافي : العدد١٢٤:سنة ١٩٨٨)ص٥١
٢٢- جاكسون ، البنيوية وعلو الإشارة ، مصدر سابق ص ١٠١
٢٣- The new Encyclopedia Britannica .p٩
٢٤- علي درويش ، دراسات في الأدب الفرنسي (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب :١٩٧٣) ، ص١٣٣
٢٥- ج . ت بوتس الملهاة في المسرحية والقصة : ت:دوار حليم (القاهرة الدار المصرية للتاليف والترجمة :ب ت) ، ص٥٥
٢٦- كوستناتين ستافسلافسكي ، حياتي في الفن ، ت: دريني خشبة ، ج١ (القاهرة :١٩٥٩) ، ص٢٩١
٢٧- سوزان ملر ،سيكولوجية اللعب ، ت : رمزي حليم يس (القاهرة :المكتبة العربية :١٩٧٤) ، ص٥٩ .
٢٨- د . صالح سعد ، الأنا الأخر (ازدواجية الفن التمثيلية) تقديم : شاكر عبد الحميد (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٧) ، ص ٧٣ .
٢٩- جلين ولسون ،سيكولوجية فنون الأداء ترجمة : شاكر عبد الحميد (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٥٨) ، ص٢٤٧
٣٠- جلين ويلسون ، المصدر السابق ، ص ٢٤٨
٣١- متابعة فنية ، جلال الشرقاوي ، تلفزيون الشباب ، بغداد ١٩٩٧

الحكاية الشعبية وأثرها في البنية الثقافية البصرية (المسرح أنموذجا)

أ.م.د. حسن عبد المنعم ألخاقاني
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

المقدمة

تعتبر الحكاية الشعبية احد الأنواع الأدبية الشفاهية أو المكتوبة التي خرجت من معطف الموروث الشعبي وهذه الإعادة للمادة الأدبية تتم بمضمون اقرب الى الخرافة و الأسطورة منها الى وقائع الحياة اليومية مما يدفع الإنسان البسيط الى التمسك بها ولزومية الاستماع اليها لكي يهرب اليها من مفردات الحياة القاسية و يحلق في سماء الخيال ليرسم صورا جميلة في مخيلته عن الابطال الذين سمع بهم وأراد ان يعايشهم في أحلام اليقظة التي تنتابه أثناء الساعات الطويلة من الانتظار للقمة العيش التي لا تأتي نتيجة للبطالة التي يمر بها وهذه الأحلام تكون لفترة معينة تنتشله من واقعه المحبط و المؤلم .تعتبر الحكاية الشعبية من المرجعيات الأدبية الإنسانية المهمة التي حاول الكثير من الكتاب و الأدباء أن يعودوا إليها بين الفترة و الأخرى من اجل اغناء مادتهم الأدبية بمضمون أدبي شيق يعتمد على قصة يسردها الناس في جلسات سمرهم الليلية أو لحاجتهم القصوى في تغليف مادتهم الفكرية الرئيسية بمادة لا يستطيع الرقيب السري أن يكشف بسهولة مبتغى الكاتب في ما يدعو إليه من أفكار ربما لا توافق عليها السلطة الحاكمة أن تصل إلى عموم المتلقين أو القراء .

والدراما هي جزء أساسي من الحياة الثقافية للمجتمع وكتابتها تستدعي البحث عن جميع ما يستطيع الكاتب أن يضمن فيه كتابة المسرحية لتأخذ بالباب القراء و تدفعهم إلى قراءة المادة المكتوبة و الاستمتاع بما يقرءوه أو ما سوف يشاهدونه بعد تحويل النص المكتوب إلى نص معروض وفي هذا البحث نحاول تسليط الضوء على الحكاية الشعبية كمفهوم ودلالات والرموز التي تستخدمها والدلالات العديدة التي تحملها عن الحياة الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و دور المرأة فيها و دور البطل في الحكاية التي يرويها الآخرون في جلساتهم التي يتسامرون فيها ودورها في أغناء المادة الدرامية و الأسباب التي دفعت الكتاب إلى اختيار مادتهم من بين الحكايات الشعبية المعروفة في مدينة البصرة تحديدا بالرغم من أن تلك الحكايات هي نفسها في أية رقعة جغرافية من العراق أو العالم العربي أو حتى أنها تمس الإنسانية جمعاء ولكن استطاع الكاتب البصري أن يخضعها لمادته الدرامية و يعطيها حياة أخرى من خلال القصة و الحدث الرئيسي و الأفكار الجديدة التي تضمنتها المسرحية .

إن الكثير من الكتاب قد استطاعوا من الاستفادة من الحكاية الشعبية في مادتهم الدرامي واستمعوا للكثير من تلك الحكايات و نجحوا في بعض الأحيان و فشلوا في أحيان أخرى في تطويع الحكاية لصالح المادة الدرامية و تطويع المادة الدرامية لكي تتسع لتشمل سعة الحكاية الدرامي و شخصياتها الكثيرة و أحداثها الجزئية و الرئيسية الكثيرة و المتشعبة فكان لزاما على الكاتب الدرامي أن يوفق في إجراء توافق بين المادة الدرامية و أصولها وعناصرها من اجل أن يعطي الحكاية دورها و قوتها في سبيل أن تصل إلى المتلقي بالطريقة الممتعة جماليا و فكريا إلى المتلقي أو إلى القارئ . وتعتبر الحكاية الشعبية جزء من منظومة واسعة من التأليفات التي استخدمها الناس البسطاء لمختلف الغايات التي رغبوا فيها من اجل هدف تربوي او سياسي او اقتصادي او اجتماعي .

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة أليه

لقد كانت الحكاية الشعبية تسير سيرا حثيثا مع تطور وتقدم العقلية لدى الإنسان منذ وجوده على سطح كوكبنا وهي أيضا لا تختلف عن اى صيغة من صيغ التراث الشعبي* الذي خلفه مجتمع ما في مكان ما أو زمن ما .

وإذا نجمع مصطلح الفلكلور فانه سيضم كل ما يتعلق بتراث ذلك المجتمع إذ يعتبر هو الوعي الذاتي الذي تشكل في الماضي ويستمر في التشكل في الحاضر لتتم الاستفادة منه في المستقبل ، وإذا كانت الحكاية الشعبية في بداية نشؤها تعبر عن مجتمع أو عدة مجتمعات ومن خلالها " يمكن أن نستدل على درجة ثقافة المجتمع السائدة فيه أو التي انبثقت منه ، ونفسيته المتمثلة بتلك الثقافة أو جزء منها واستخلاص أوضاع اجتماعية وتاريخية وعادات وتقاليد ومفاهيم ونظرتهم إلى مجتمعهم والى غيرهم " (١- ١٠). إن الحكاية الشعبية قد بدأت تروى شفاها لذا فأنها بدأت تنتقل من مكان إلى آخر وعلينا أن لا نتعجب أن معظم الحكايات الشعبية معروفة في أكثر من مكان وان أحداثها وان اختلف فيها بعض الأجزاء سواء كان في المقدمة أو في وسط الأحداث أو في ترتيب نهاياتها وهذا يعتمد على طبيعة ذلك المجتمع في ترتيب تلك النهاية وساهمت عملية انتقالها وتفاعلها في الوعي الجمعي لدى المجتمعات المختلفة إلى تأسيس خصائص مشتركة لها فنجد إن " البطل يمثل الخير والجمال دائما ونقيضه الشر والقبح وكل شخصية تدخل الحكاية تصبح ملكا لها عالمها الخاص بها "(٢- ٢٤).

وكل هذه الحكايات الشعبية تركز على شخصية البطل الذي تدور حوله الأحداث وينتصر في النهاية بعد أن يمر بمختلف معوقات والصعوبات والمشاكل التي تكون تسلسلا حدثيا مترابطا أي ذات عقدة تتصاعد من السهولة وفعلا تركيبيا حتى النهاية . إن الحكاية الشعبية قد اتخذها الكثير من كتاب الدراميين بدا من الفترة اليونانية حيث سخر الكتاب الأربعة الكبار (التراجيديون ، اسخيلوس ، سوفوكلس ، يوربيدس ، والملهاوي اريستوفانيس) حينما سخروا الأساطير اليونانية في كتاباتهم الدرامية متخذين إياها منطلقا لبيان أفكارهم ومعتقداتهم السياسية والاجتماعية وغيرها . إن الباحثين وجدا أن بعض النصوص المسرحية وظفت الحكاية الشعبية بطريقة آلية تعتمد وجهة نظر المؤلف دون مراعاة للخصائص التي يحتملها المجتمع العربي في العراق مما جعل النص لا ينسجم مع طروحات الحكاية الشعبية ومن هنا برزت مشكلة البحث بعنوان :

الحكاية الشعبية وأثرها في البنية الثقافية البصرية المسرح أنموذجا .

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث فيما يأتي :

١ــ مساعدة كتاب المسرح لكتابة نصوص تستوحي مضامينها من الحكايات الشعبية العربية (البصرية – العراقية) والإنسانية عموما .

٢ــ إفادة مخرجين والممثلين والفنيين في المسرحيات التي تجسد عروضها أحداث تلك الحكايات المستمدة من الموروث الشعبي .

٣ــ تنشيط النقد العلمي في مدينة البصرة للحكايات الشعبية وضرورة تمحيصها وإيجاد بذور محلية لها وتأشير المنطلقات العلمية التي يستند أليها النقاد في تقديرهم لتلك الحكايات .

هدف البحث /

يهدف البحث إلى التعرف على الحكاية الشعبية وعلاقتها بالموروث الشعبي العام لمجتمع البصرة وإيجاد

---

* التراث الشعبي أو الفلكلور: مصطلح قام بصياغته الاثاري الإنكليزي (وليم جزن تومز) في عام١٨٤٦ يتناول المصطلح المؤثرات الشعبية ودراستها ، وصلتها بروح الأمة وتفكيرها الشعبي وأزيائها وتقاليدها وقصصها وحكاياتها وأساطيرها وكل ما يتعلق بنتاج الإنسان المادي والمعنوي . ينظر : باسم عبد الحميد حمودي : سحر الحقيقة ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ٢٠٠٠ ـ ٥١

مرتكزات أساسية وجدها مؤلف النص الدرامي في انطلاقته ببناء مقارنة درامية لتلك الحكاية .

حدود البحث

١ــ الحدود المكانية : مدينة البصرة تحديدا .

٢ــ الحدود الزمانية : ١٩٧٠ــ ١٩٨٠ .

٣ــ الحدود الموضوعية : نصوص درامية وظفت الحكاية الشعبية في بنيتها الدرامية .

تحديد مصطلحات

الحكاية الشعبية:ــ folk-tale

أولا ــ عرفتها بعض المعاجم الإنكليزية (أنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة وهي تتطور مع تطور العصر وتداول شفاها كما أنها قد تحتفي بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ) (٣ــ٩١).

ثانيا ــ وعرفها معجم (فان ووجنال) للفنون الشعبية بأنها(حكايات أو قصص أو حدث في العصور القديمة وتوارثتها الأجيال الشعبية شفويا من الأجناس والأمم) (٤ــ٥٠٤٥) .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول / الحكاية الشعبية

هي قصة او مجموعة احداث يسردها احد الرواة وسط جماعة من المتلقين او المستمعين و هي ليست مكتوبة في البدء الى ان يتصدى احدهم لجعلها مكتوبة فيبدأ دور اولئك القراء و الذين يجوبون القرى و البلدات الصغيرة و الارياف للجلوس في احدى المقاهي ليسردوا على المستمعين ما يقرءوه عليهم و يجلس الكثير من الرجال ليستمعوا الى تلك الحكايات التي تنطوي على الكثير من الأحداث الشيقة و المعجزات الخارقة للبطل الرئيسي في محاولاته المتكررة للانتهاء من مهماته الإنسانية بالسرعة الكاملة و بالنجاح التام بالرغم مما يتعرض إليه من معوقات و مضايقات و أخطار كثيرة . وتلقى الحكاية بلغة خاصة متميزة ليست لغة الحديث العادية مما يمنحها قدرة على الإيحاء و التأثير و غالبا ما يكون الإلقاء مصحوبا بتلوين صوتي يناسب المواقف و الشخصيات و بإشارات من اليدين و العينين و الرأس فيها قدر من التمثيل و التقليد و المحاكاة . و يتم التلقي بإصغاء حاد قد يتخلله الضحك او الفزع كما يقتضي الموقف و لكن في تقدير و احترام و تصديق و اندهاش و من غير مقاطعة . و غالبا ما تسبق الحكاية بمدخل يدعى (الدهليز) وهو حكاية قصيرة جدا ذات فكرة هزلية سخيفة ضاحكة يلقى بلغة محفوظة مسجوعة او منظومة ، ولا علاقة له بالحكاية التي تلقى بعده .

ولكل حكاية اسم ، هو عنوانها ، ويستمد من عنصر بارز فيها من الشخصيات او الحوادث و هو اسم ثابت قليلا ما يتغير و بعض العنوانات تطبق على عدة حكايات مثل (حكاية الأخوات) الثلاث و تبدا الحكاية ببداية ثابتة محفوظة مثل (كان يا ما كان) يا(قديم الزمان) و كثيرا ما يتم في الحكاية القطع بالوقوف في موضع من الحكاية و العودة الى الوراء لسرد حديث عن شخصية او حادثة يدعي الراوي انه نسي سردها بقولهن (فاتني ان احكي لكم) وان كان يعمد الى مثل ذلك على الاغلب لان الحكاية مبنية على القطع الذي يمكن ان يصطلح عليه في الحكاية الشعبية بالفوت .

وقد يخلط الراوي حكاية بحكاية فيضع نهاية حكاية ما موضع حكايته التي يرويها او قد تقترب الحكاية من نهايتها فيشعر بحاجة المتلقين الى سماع المزيد فيصل حكاية بحكاية و غالبا ما ينتبه المستمعون الى ذلك فيقال عن الرواية عندئذ باته قد (وصل الحبل بالحبل) و أحيانا يبتسر الراوية الحكاية فيقفز سريعا . ان الحكاية الشعبية قد نسجت لنفسها شرنقة متكاملة بعيدة عن مرجعيتها الأساسية الا وهي منظومة التراث الشعبي المتكامل الذي يضم بالإضافة الى الحكاية الشعبية فهناك الأغنية الشعبية والفلكلور والأهازيج الشعبية و غيرها من النشاطات التي ابتدعها الانسان لضرورات مختلفة كان يحس نفسه بامس الحاسة إليها لذا فاننا قبل ان نتطرق الى الحكاية الشعبية سنفرد هذه الوقفة للتراث الشعبي.

التراث الشعبي

يعتبر نتاجاً للتراكم الثقافي والفكري المستمر، تعود جذوره إلى خبرات طويلة للشعوب منذ ما قبل التاريخ وحتى وقتنا الحاضر. جسّد فيه الإنسان معاناته وأحلامه وطموحاته المشروعة، وارتباطه الكبير بأرضه واستقراره ودفاعه المستميت عن حاضره ومستقبله... تكوّن التراث الشعبي داخل المجتمعات الإنسانية القديمة منذ بداياتها الأولى، نتيجة التفاعل الحيوي بين الإنسان وبيئته الطبيعية والاجتماعية، والتأثر والتأثير المتبادل بين المجتمعات المختلفة، والثقافات المتجاورة والأفكار المتباينة، ليشكل في النهاية منظومة فكرية شعبية إنسانية عظيمة... مثّلت هذه المنظومة مختلف الفنون والآداب الشعبية كالحكايات والسير الشعبية والقيم والأزياء والتقاليد والأعراف السائدة التي تعبّر عن أشكال ونواحي الحياة الاجتماعية ومضامينها الإنسانية المختلفة وأنماط حياتية متنوعة وغنية... والأدب الشعبي هو أحد جوانب التراث الأساسية، الذي يصور بدقة واقع حياة عامة الشعب من عادات، وأعراف، وعقائد وفنون، نتعرّف من خلاله على نفسية أفراد المجتمع وفكرهم، وأخلاقهم، ومعاناتهم، فالتراث الشعبي يمثل المأثورات والخصائص التي تشكل الشخصية القومية والهوية الوطنية للإنسان العربي في حقبة ما من تاريخ الأمة، فالموروثات الشعبية تصوّر جوانب حياة الناس اليومية الثقافية، والسلوكية، من حكايات، وأمثال، وحكم، وتقاليد الأفراح والأحزان، والأعياد، وأغاني وأهازيج وعدّويات، ودبكات، والزي الشعبي، والمسكن، وأشكال المعيشة وغيرها، ممّا ورثته الأجيال بعضها عن بعض على مر التاريخ، حتّى وصلتنا كما نعرفها في صورتها الحالية. والموروثات الشعبية ذات أصول قديمة موغلة في التاريخ، تعرضت للتغيير والتبديل، والحذف والإضافات لتتناسب مع التطورات الاجتماعية، والثقافية، والبيئية، فحافظ الناس على ما يناسبهم وتركوا ما لا يلائمهم، وأضافوا من ثقافتهم المعاصرة ما يريدون. في الوقت الحاضر نرى أن معظم الصور التراثية بدأت تتلاشى وتندثر مع تقدّم الزمن، فتوقف العمل بها منذ أكثر من ربع قرن بعد التطور الاجتماعي، والثقافي، والتقني الهائل، وظهور وسائل الإعلام الحديثة من تلفاز وإذاعة وصحف وكتب واتصالات، التي عملت بقوة على إزاحة الموروثات الشعبية التراثية عن مكانتها فأهملها الناس ولم يعودوا يشعرون بالحاجة لممارستها. الأولاد لم يعودوا يتحلّقون حول الجدّة، لتروي لهم حكاياتها الجميلة الساحرة، بعد أن حلّت (الشاشة الصغيرة) محل الجدّة، كجدّة حديثة متطورة بالإضافة إلى كتب ومجلات الأطفال الأدبية، التي أصبحت أكثر ملائمة لعقلية الطفل وثقافته ونفسيته وطموحه. كما أن عادات وتقاليد الأعراس والمناسبات، لم يعد بالإمكان ممارستها، والعمل بها بعد التطورات الاجتماعية والاقتصادية، من زحمة العمل وضيق الوقت، والمسكن والساحات، وانصراف اهتمام الناس إلى أشياء أخرى، كل هذا أدّى إلى إلغاء مظاهر الأعراس الشعبية، والاحتفالات العامة للناس، وأطفال "الحارة" فلم يعد بإمكانهم ممارسة ألعابهم الشعبية القديمة، التي تحتاج إلى ساحة واسعة وبيئة طبيعية مناسبة فحلّت محلّها الألعاب الرياضية والملاعب والأندية. لذلك نرى أن عصر التراث الشعبي قد احتضر وانتهى ولم يعد يهتم به أحد من الناس سوى الدارسين والباحثين الذين يعملون على جمعه من ذاكرة الجيل القديم أو ما بقي عالقا منه في أذهانهم... ومع توقف العمل بالموروثات التراثية، توقف أيضاً عصر ابتداع الفلكلور الشعبي لأنّ الإبداع مرتبط بالخيال الشعبي، الذي يستمد مادته من الأساطير والأفكار والتصورات، والشخصيات الخرافية، وواقع العجز عن الفهم، والقصور عن تحقيق الطموح والغايات الحياتية الصعبة وتطويرها، فالخيال الشعبي كبّلته الإنجازات العلمية، والحقائق الكونية والاكتشافات الطبيعية والأدوات التقنية المتطورة. فلم يعد الإنسان الحالي بحاجة للتحليق والحلم ببساط الريح، والفانوس السحري، وطاقية الإخفاء وغيرها، أمام الطائرة والسيارة، والتلفزيون والمراكب الفضائية، والطب الحديث الذي كشف معظم الحقائق المستورة وحقّق إنجازات كبيرة وبين عجز القوى الخرافية أمام الأسلحة المتطورة والقنابل الذرية، وفضح

كذبة حورية البحر وجمال ست الحسن، وشاعرية القمر، فسحب من تحت الخيال الشعبي، بساط التحليق والانفعالات والعواطف وسلاح الرومانسية، والإثارة والرغبة والحب. كتب ماسبيرو في كتابه (أغاني شعبية مصرية) يقول: (إنَّ مصر تطورت بسرعة وأن كثيراً ممَّا رآه في زيارته الأولى وما سمعه قد اختفى وانقرض أو في طريقه إلى الانقراض...).

أهمية الخيال في الحكاية الشعبية

من تراث الأمة وموروثاتها، انعكست فيها أصداء واقع الشعب وحياته، ومعاناته وقيمه وطموحاته، بكل ما فيها من أساطير وخرافات وأوهام. تعبّر عن مدى اتساع مدارك الخيال الشعبي وإبداعاته ومخاوفه وأحلامه، فالإنسان منذ القديم عانى كثيراً من الشقاء والقهر، في سبيل الحصول على لقمة العيش والحياة الكريمة. فالإنسان منذ بداية وجوده في الحياة حاول أن يعطي تفسيرات لكل ما صادفه في حياته من ظواهر غريبة أو خارقة أو أحداث وكوارث وأخطار طبيعية. فصاغ لها في خياله الخصب المبررات والتفسيرات التي تتناسب مع عقائده ومعارفه المتوفرة، لعب فيها خياله دوراً أساسياً في تشكيلها بالأساطير والخرافات والأوهام، فالخيال البشري عمل على ملئ المساحات الفارغة من معارفه بالخيال وصنع الخرافات في التفسير والتبرير، نتيجة عدم توفر المعطيات والحقائق العلمية لديه، فلجأ إلى التعويض عن هذا النقص بالأساطير والخرافات، فأصبح الخيال البشري انعكاساً للواقع مع إضافات وتزويقات كثيرة، تعطي الأحداث مزيداً من الإثارة والتألق والسحر والجمال، تصوّر صراعه مع قوى الطبيعة القاهرة (البرق ــ الرعد ــ العواصف ــ الرياح ــ الطوفان...) والحيوانات والوحوش المفترسة، ولم يكتف الإنسان من معاناته اليومية مع تلك القوى القاهرة الجبّارة، التي جعلت حياته قلقاً وخوفاً مستمراً، بل صاغ خياله أيضاً قوى شريرة أخرى أسطورية تساوي تماماً مخاوفه، وتطلعه إلى المستقبل المجهول فكانت (الغيلان ــ والعفاريت ــ والوحوش المختلفة). امتزج قلق الإنسان ومعاناته من واقعه، بخوفه الدائم من المستقبل المجهول، وتحوّل هذا الخوف إلى طموح وأحلام مشروعة في العيش المريح والسعادة والعدل والسلام، فصاغ الإنسان منذ القديم معاناته وأحلامه على شكل قالب قصصي جميل، أضفى عليها الخيال كثيراً من السحر والجاذبية والتشويق. فكانت الحكاية الشعبية خلاصة الفكر الاجتماعي والنفسي والحضاري للأمة صبغتها بطابعها الخاص الذي ميّزها عن غيرها من الأمم، رغم التشابه في كثير من المضامين والأشكال التراثية مع المجتمعات الإنسانية الأخرى... من المؤكد أن الحكاية الشعبية قد ابتدعها الخيال الشعبي البسيط للإنسان القديم، معبّراً من خلالها عن واقعه وتطلعاته وفكره ومعاناته ومخاوفه... فالإنسان قديماً كان همّه الكبير هو تأمين لقمة العيش له ولأسرته ليستمر في الحياة من خلال جهده المتواصل في الصيد، الرعي، الزراعة. جميع هذه الأعمال، صعبة وشاقة، فيها من المخاطر ما فيها. فقد كان الإنسان يعيش بشكل مستمر، حالة صراع مع كثير من القوى، أولها قوى الطبيعة القاهرة.

بنية الحكاية الشعبية وخصائصها الفنية

تعتبر الحكاية الشعبية اقرب إلى واقع الحياة من الحكاية الخرافية أنها صورة من حياتنا الاجتماعية المعاشة وهي بالتأكيد أحدى الإضافة الأدبية التي نمت وتطورت وظهرت مع ظهور التجمعات البشرية المكونة للوعي الحضاري الأول للإنسان وما الرسوم الموجودة في الكهوف ألا دلالة أكيدة على نمو الوعي الجمعي للإنسان في مراحله الحياتية الأولى ، بالإضافة إلى الأغاني الشعبية التي كانت ترتل جماعيا بعد فترة من التقوقع التي عانى منها الإنسان البدائي فكانت وسائل تلك تعتمد اللغة الشفاهيه المعبرة والتواصل الكلامي المباشر دونما اللجوء إلى الاتصال عن طريق التدوين الذي ظهر في مرحلة لاحقة لتطور الإنسان ، أن العالم (قد عرف الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية وما إلى ذلك قبل اختراع الكتابة بزمن بعيد)(٥- ٩٨) حتى أصبحت لكل شعب حكاياته الشعبية التي تعبر عن موروثاته الثقافية

والاجتماعية والحضارية اصدق تعبير . وبما أن مفهوم البنية (إنما هي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاضعة للشيء فهي نموذج يقيمه الباحث عقليا ليفهم على ضوءه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح)(٦-٢٩٣) . لذا اتخذت البنية اتجاهات عدة في تعريفها فقد عرفت البنية الحكائية بأنها(تتابع في الأحداث المتسلسلة في الزمن منذ البداية حتى نهاية معينة) (٧-٢٢) . من خلال ما تقدم يرى الباحثان أن بنية الحكاية الشعبية تتكون من كل متماسك من العلاقات بين عناصر متنوعة ، لكنها ترتبط بأواصر متينة تكسبها الشكل النهائي الذي يميز حكاية عن أخرى أو يجعلها تقترب منها وفقا لتلك العلاقة بين عناصرها المكونة لها وهذه العناصر هي :

١ــ السرد.

٢ــ الحدث .

٣ــ الشخصية .

٤ــ الزمان .

٥ــ المكان .

ولغرض فحص خصائص تلك العناصر وتداخلها واستمراريتها في الحكاية ما يعرف بالمتن الحكائي لابد للباحثين أن يتوقفا عند كل عنصر منها على حده: ــ

١ــ السرد : أن السرد يوفر الهيكلية العامة للحكاية ويعطي لبنائيتها طعمها الخاص بها سواء من خلال الاستهلال وهذا يحيل الحكاية إلى زمن الذي تبدأ فيه الحكاية وربما تكون هناك عبارات في السرد كليشيهات معروفة سواء كان في الاستهلال أو في الخاتمة . إن السرد لايمكن أن يتخلى عن الموصفات التي يبتغيها مجتمع ما في تلك الفترات العصيبة من حياته فعنصر السرد يهيمن على بنية الحكاية الشعبية كونة رمزا لفظيا يبعد الحكاية عن الحوار الذي يميز الأعمال الدرامية . يختلف السرد عن الوصف في أن (الأول يروي الأحداث والأفعال في تعاقبها الزمني وحسب وقوعها في حين أن وصف تلك الإحداث يتم في اللحظة الزمنية آلاتية) (٨- ١٦٦). وفي السرد نرى أن هناك الاستهلال والوسط والخاتمة ومن خلال هذه الفقرات تندفع الحكاية من حالتها البسيطة إلى التعقيد ثم إلى الحل أخيرا ويكون الصراع حاضرا لكي تصل الحكاية إلى النهاية وبالضرورة تكون هذه النهاية مرتبطة ارتباطا عضويا بما سبقها من أحداث .

٢ــ الحدث: يرتبط الحدث ارتباطا بنائيا وجماليا بالسرد ذلك لان (الحدث بمفهومه الأسطوري والواقعي هو رصد للوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية تقوم على جملة من العناصر الفنية والتقنية والألسنية معا)(٩-١٩) . أن السرد هو الذي يتولى الربط المتسلسل لأحداث الحكاية على وفق تصور مسبق وتقنية فنية عالية الأحكام لشد انتباه وإثارة العواطف .

٣ــ الشخصية: تكتسب الشخصية في الحكاية الشعبية عالما خاصا بها فهي أي الحكاية الشعبية محاولة لسرد صراع الإنسان مع الطبيعة وتصوير لمقارعة صعوبات الحياة ولكن الإنسان يأبى أن يعترف بسيطرة الطبيعة عليه فيلجا إلى الخيال لتحقيق المعجزات وينهي الصراع بنهاية سعيدة . تزخر الحكاية الشعبية بعدد كبير من الشخصيات التي تتنوع وتتسع دائرة فعلها وفق الأحداث الحكائية ودائرة علاقتها مع بقية عناصر الحكاية . أن الحكاية لا تحدثنا عن بطل صنعه خيال رواية وأضفى عليه ملامح خاصة بل أنها تتناول بكل بساطة النماذج البشرية الموجودة في البيئة المعاشة فنرى الحكاية الشعبية تركز على شخصيات متخيلة أو شخصيات مرجعية واقعية أو شخصيات عجائبية كشخصية (هارون الرشيد) أو (السلطان الأعور) أو (الملك) أو (الأمير) ، وكل هذه الشخصيات تعزز دورها في الحكاية نظرا لعدم السعي وراء حقيقة وجودها أو عدمه من قبل المتلقي وبالتالي تتوافر الحرية الكافية للراوي بان يسندها بالصفات والسمات السلوكية التي يراها مناسبة للحدث الحكائي وبذلك فقد (أوجدت المخيلة الشعبية بالإضافة إلى الشخصيات والمواد الخيالية التي ترجع مباشرة إلى النماذج المثيولوجية أوجدت سلسلة كاملة من النماذج المجسدة للحلم كحياة يسودها العدل والرخاء)(١٠-١١٤). ومما تقدم يتضح أن تعدد وتنوع شخصيات الحكاية الشعبية يوفر تعدد وتنوع في مصادر الصراع وأطرافه وبالتالي يحقق عنصر الإثارة والتشويق .

٤ــ الزمان: تعتمد الحكاية الشعبية على الزمان المفتوح فقلما نجد حكاية انحصر فيها زمن الحدث بيوم أو أسبوع أو شهر أو عام فغالبا ما ينفتح الزمان إلى نهاية العمر ويرسم الزمن النهاية السردية التي تنتهي بها الكثير من الحكايات مثل (وعاش بهناء وسرور الله يحلي أيام كل المستمعين) وهذا يبين الفتح المجال الزماني فمن عاش بلذة ونعيم وبثبات ونبات فهو ما يزال يعيش في ذهن المتلقي من استمرارية الحدث حتى مجيء العبارة التالية لتقفل زمن الحدث (حتى جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات). والزمان إضافة إلى انه مطول واسع فهو مبهم وغائم وغير محدود وهو على الأغلب قديم الزمان وسالف العصر والأوان وهو مفترض اقتضاه التركيب الداخلي لعناصر الحكاية فأصبح أداة بنائية تساهم في أعطاء الصورة النهائية للحكايات لذلك لا ينبغي البحث عن حقيقة الزمن الحكائي لان (الحكاية تتجنب كل تفاصيل زمني صريح فالأحداث تدور في ماضي أسطوري لايمكن تحديده) (١١- ص٩٤) غير أن الحكاية الشعبية تتلاعب بالزمن تلاعبا شديدا وعلينا أن لا ننسى أن هناك زمنين في الحكاية الشعبية فهناك زمن الحكي وزمن التخيل ويرى الباحثان أن هناك عدة خصائص تميز بها عنصر الزمن في بنية الحكاية الشعبية وهذه الخصائص هي :

١ــ القفز .

٢ــ الاستراحة.

٣ــ المشهد.

٤ــ الإيجاز.

وكل هذه الخصائص تقوم بمثابة بناء النسيج الداخلي للحكاية وقد تسح الحكاية بوجود هذه الخصائص مجتمعة بالحكاية فيحمله كان يا ما كان هي إضفاء نوع الطقسية التي تنشا من الاعتقادات المتجذرة في اللاوعي الجمعي للشعوب وفي ضوء ما تقدم فان الزمان في الحكاية الشعبية هو زمان مفترض يتميز بالعودة إلى الماضي لإضفاء نوع من الطقسية على الأحداث أو يتجه للمستقبل بأسلوب الحذف والاختزال لذلك لا يقاس مقاسات الزمن الاعتيادي ليحقق بذلك الإثارة والتشويق لتتبع الأحداث .

٥ــ المكان: المكان في الحكاية الشعبية مبهم حدوده الجغرافية مطلقة فهو بلد من البلدان بلد بعيد أو بلد من بلاد الله الواسعة وقليلا ما يذكر مكان معلوم كبغداد أو مصر ولكننا نستطيع إن نتلمس المكان من خلال قصر الملك أو قصر الأمير أو غيرها من الأماكن التي تشكل قيمة لحركة الشخصيات ونمو الأحداث فيه كالمنزل والشارع أو المدينة وتتوالى الأحداث وحركة الشخصيات في الزمن الحكائي يتشكل الفضاء الذي يضم هذه الأمكنة جميعا والفضاء هنا بمثابة الإطار العام بالحكاية الشعبية . وكما أن عناصر الحكاية الأخرى فالمكان هو عنصر بنائي في أسلوب ألحكي ، أن فكره لا تخضع للأبعاد المعلومة أو الحقيقة (فالبحر يصبح جبل والنهر يصبح بستانا والمدينة تتحول والصحراء تبنى والأرض تنشق عن عوالم ومدن وحدائق)(١١-٢٠١). أن ملامح المكان في الحكاية تتميز بما يلي :

١ــ الإيهام .

٢ــ الانفتاح .

٣ــ التنوع البيئي.

٤ــ التداخل .

تتنوع البيئات المكانية في الحكاية الواحدة إذ نرى الحكاية تنتقل بالمتلقي من المدينة (قصر الملك) إلى الغابة إلى البحر إلى الصحراء فما دامت الحكاية مفتوحة المكان فهي مفتوحة أيضا على البيئات متعددة بحسب الأمكنة التي فتحت عليها هذه الأمكنة . ومما تقدم يجد الباحثان أن الحكاية الشعبية ترتبط بالبيئة الاجتماعية التي تنشا فيها وتستمد شخوصها ومن أحداثها من الواقع بكل البيئة ذاتها . ويوفر عنصر السرد والمبنى الحكائي الفني والجمالي لحبكة الحكاية الشعبية من خلال الاستهلال الذي يحيلنا إلى الزمن الماضي عبر السرد وتصاعد الصراع وصولا إلى النهاية . وتنوع شخصيات الحكاية الشعبية هي التي تشارك في صنع الأحداث وأطراف الصراع مما يوفر تنوعا في عناصر الإثارة والتشويق بما ينسجم رغبة الدراما في خلق وشائج قوية بين مضمون المادة المعروضة والنواحي الفكرية والفلسفية أم الزمان والمكان في الحكاية الشعبية فهما عنصران مفترضان لا

يخضعان للمقاسات الاعتيادية وإنما يخضعان لطبيعة الشخصيات والأحداث التي تقوم بها بما يتطلبه ذلك من انتقالات زمنية مفترضة وأماكن متخيلة كما يعتبر عاملا من عوامل الإثارة والتشويق .

المبحث الثاني / التوجهات الثقافية والمسرحية في البصرة

خلال ثلاثة عشر قرنا مرت بها البصرة منذ تأسيسها الثاني (١٤هـ-٦٣٥م) تعرضت البصرة إلى أحداث جسام لم تبلغها إليه مدينة عراقية أو عربية أخرى ، فقد تعرضت البصرة إلى عشرات الفتن والغزوات والتدمير الجزئي والكلي بسبب موقعها الجغرافي والاقتصادي المهم والتي انتهت بالاحتلال البريطاني عام١٩١٤م. وبعد الاحتلال بريطاني للبصرة بدأت قواتها توطد أقدامها في المدينة وفي جميع المجالات وابتداءا من عام ١٩١٥م عندما وجدت أن معظم المدارس والدوائر الرسمية مغلقة حيث أتلفت أو سحبت منها سجلاتها أو أضابيرها من موظفي وقوات الاحتلال العثماني أثناء انسحابها من المدينة ، فقامت على الفور بالاتصال ببعض الشخصيات البارزة في البصرة من الملاكين ووجهاء البلدة لتعيد النظام وتسيير دفة الحياة اليومية لحالتها الطبيعية . وفي فترة الستينيات بدا الوعي بأهمية الفن المسرحي يزداد ، فكلما زادت ضراوة الحياة وقسوتها كلما اتجه الأدباء والفنانون إلى تفريغ همومهم في نتاجا تهم الأدبية والفنية ، ونلاحظ هنا أن حركة التأليف والكتابة للمسرح والآداب الأخرى قد ظهرت في هذه الفترة لتركيزه الشديد من خلال الصحف والمجلات العراقية والعربية الصادرة في بغداد والنجف والبصرة والقاهرة وبيروت . ولما كانت البصرة تفتقر إلى متخصصين في المسرح حتى نهاية الستينات ظل اعتماد هذه المجاميع الفنية - الأدبية على ما تقرءاه أو تشاهده من عروض مسرحية مختلفة ، وإثناء دراستهم في بغداد بشكل خاص بسبب وجود معهد الفنون الجميلة فيها منذ عام ١٩١٤م ومخرج دفعات من طلبه منه ، دافعهم العمل المسرحي الجاد ، والنهوض بالحركة المسرحية العراقية إلى أعلى المستويات .ويمكن أن نؤكده أن فترة السبعينات كانت المهد لكل أنواع الفنون والآداب ، ففي ظهور هذا العدد الكبير من الكتاب والأدباء والشعراء مثل عبد الجبار داود البصري ومحمود عبد الوهاب وزكي الجابر ومحمود الحبيب وفيصل السامر ويوسف حداد وغيرهم ، قد وضعت اللبنات الأولى للعودة بالبصرة إلى عهد مربدها وبدءوا يرددون أن مربد البصرة عاد من جديد. وقد ركز المثقفون في البصرة في نتاجا تهم الأدبية والثقافية منذ بداية السبعينات وتمشيا مع الظروف السياسية التي كانت تعصف بالعراق بشكل عام والبصرة بشكل خاص حيث أن الإشكالات السياسية قد بدأت تظهر منذ بداية هذا العقد السبعيني والذي ختم بالحرب العراقية الإيرانية حيث أن معارك الشمال كانت مستقرة أوارها وعلاقات العراق مع جيرانه العرب والمسلمين (الأردن وسوريا والكويت والسعودية وإيران وتركيا) بدأت تسوء يوما بعد أخر لقد ركز هؤلاء المثقفون على تجارب العالمية في الأدب وخاصة ما يتعلق بالرمز والخفاء وعدم التخلي في الطرح تلك الأفكار كالتعبير، والسريالية وغيرها من الوسائل والأساليب التي لا يستطيع الرقيب ألبعثي أن يمسك أي حجة على الكاتب والفنان وتكون بواسطتها يودع السجن الأمن الرهيب ، بالإضافة إلى هذا الهم السياسي كان الأدباء والفنانون في البصرة يعتقدون أن هذه المحاولات التجريبية ما كان يفتقده وثقافة وأدب بما فيه المسرح في البصرة ، فبعد ما درسوا أنواع الأدب العالمي والعربي في المعهد ، وجدوا أن المسرح في البصرة يفتقر لمثل هذا النوع الأدبي فاعتبره بعضهم نقصا فادحا في الزاد الثقافي للمجتمع فبادروا على الفور – حين قدموا للبصرة – إلى تقديم عروض مسرحية عديدة من الأدب العالمي . ولقد كانت الحكاية الشعبية والمسرح الشعبي هي من بين وسائل عديدة اتخذها الكاتب الروائي في البصرة لتمرير أفكاره عبر أجهزة الرقابة الرسمية والحزبية في البصرة . ولما ركز الخريجون على الأدب العالمي ركز الرواد على المؤلفات المحلية ، ومعظمها – أن لم يكن كلها – باللغة العامية وأول بوادر رفض النصوص العالمية جاءت عندما كتب احمد عباس ما جدوى أن نعرف ماحل بأوديب .. وهي مسرحية تعدى عمرها ألفي عام ؟ وبدأت المطالبة

تزداد بضرورة الاهتمام بالمسرح الشعبي إلى الحد الذي وصل اتهام الخرجين بعدم مقدرتهم تقديم أعمال مسرحية محلية . ان معظم المسرحيين الأوائل كانوا قد اعتمدوا في أعمالهم المسرحية التي قدموها على مسارح البصرة ، على مشاهداتهم لعروض فرق مسرحية عراقية وعربية وحتى الأجنبية . والسمة العامة لمعظم عروض المسرحيين في فترة (١٩٧٠-١٩٨٠) هو تقديمهم مسرحيات ذات حس وطني وقومي فضلا عن الأعمال التاريخية والاجتماعية ومنهم :

توفيق البصري : توفيق محمد البصري (١٩٢٢-١٩٧٢) وهو من الكتاب الذين اعتمدهم الباحثان في تبيان استخدامه الحكاية الشعبية في نصوصه الدرامية حيث قدم مسرحية (رسول الأكواخ) عام ١٩٧١ ومسرحية (ثورة العشرين) عام ١٩٧٢ ، وهما من المسرحيات التي عالجت قضايا مهمة في الحياة السياسية والثقافية في مدينة البصرة وقد استغل الكاتب الحكاية الشعبية لتمرير أفكار مهمة وخطيرة على الرقيب الرسمي والحزبي ، يعتمدا أسلوب توفيق البصري في إخراج مسرحياته على دراسة ميدانية للشخصيات وأماكن الإحداث واستقاء مادته الخام من الواقع الحقيقي للإحداث ، فهو يتابع السكارى والشحاذين والمجانين والشقاوات وأصحاب الحرف والصناعات الشعبية والملاكين والتجار ....الخ مع زملائه العاملين في المسرحية المراد تقديمها ، ثم يوظفها في المسرحية بعد التعديلات المطلوبة للعرض ، وهذه التعديلات كانت تصب في الحكاية الشعبية التي يتم اختيارها ففي مسرحية (رسول الأكواخ) هي قصة الحطاب الذي كان يبيع حطبه من اجل لقمة العيش له ولأطفاله وحينما يعثر على الفأس الذهبي لم يبال له ألا انه يعمل نفس عمل الفأس القديم وفي العرض نراه أي الحطاب قبل أن يعثر على الفأس الذهبي وهو يرتدي ملابس قروية أو ريفية أي الدشداشة والعقال ولكن بعد عثوره على الفأس نراه يرتدي ملابس المدينة أي البدلة الجديدة والربطة والقميص النظيف وهو يضع يده على كرة أرضية وهي دلالة على الرغبة التي تدخل في شخصية الإنسان الذي يريد السيطرة على الآخرين .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا- منهجية البحث : اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في بناء الإطار النظري واستخدما الطريقة الوثائقية في الإطار النظري وطريقة دراسة الحالة في تحليل العينات .

ثانيا- مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من نصوص درامية لكاتبين من كتاب الدراما المهمين في مدينة البصرة وبفترة زمنية متباينة واحد عن الأخر وقد اعتمد الباحثان على نصين من النصوص التي وظف الحكاية الشعبية في بنيتها الدرامية وهي :

١ــ مسرحية السند باد البحري – تأليف جبار صبري العطية .

٢ــ مسرحية مدينة الأحلام – تأليف يعرب طلال .

تحليل العينات

أولا – مسرحية السند باد البحري – تأليف جبار صبري العطية .

فكرة المسرحية تدور حول قيمة أخلاقية مثالية تتمثل في البطولة التي يبديها السند باد البحري للوصول إلى لؤلؤة السعادة لكي يقدمها هدية إلى الأميرة نور . لقد استقى المؤلف فكرة المسرحية من التراث الشعبي وهي حكايات ألف ليلة وليلة واختار حكاية السند باد البحري حيث الصراع بين الخير والشر الذي يمثله القرصان ولم يوظف الحكاية كما هي وإنما وظفها بأسلوب جديد يتماشى مع المتلقي ووفق خصائص درامية جديدة . تنوعت شخصيات سندباد البحري بين السلطان وابنته الأميرة نور والسندباد والقرصان والعصفور وغيرها من الشخصيات ولكل من تلك الشخصيات أبعادها النفسية والجسمية بالنسبة للشخصيات الإنسانية وكذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى من الحيوانات والأشياء الأخرى . أن تلك الشخصيات تكتسب حضورها ومصدر إقناعها من التواصل الذي تستطيع تقديمه مع المتلقي من حيث إثارة خياله وتوفير المتعة النفسية وعن طريقها يمكن أن يمتد عنصر التأثير بشكله الايجابي . أن شخصيات مسرحية

سندباد البحري تعددت في أشكالها وتصرفاتها بما يخدم تصاعد الحدث الدرامي وصولا إلى النهاية . أن الكاتب جبار صبري العطية قد راعى الخصائص الثقافية والاجتماعية والاقتصادية عندما كتب حوار نصه الدرامي لأنه الواسطة التي يمكن بها التوقف على فكرة المسرحية وإحداثها وشخصياتها ولا تقدم الفكرة على أساس السرد الأدبي وإنما عن طريق الحوار الثنائي الذي يتم التعرف فيه على الأحداث والشخصيات ألمكونه لتلك الفكرة وأفعالها وصراعها فيما بينها ولا يكفي إن نعرف شخصية السند باد البحري وإنما نسمع ما يقوله .

السندباد: أرسل لي أهل جزيرة الصيادين خبرا يطلبون فيه نوعا من الشباك جيدة الصنع منه بلد النساجين .

نلاحظ في هذا الحوار البساطة في تركيب العبارة فالجمل الحوارية تسير وفق نسق أدبي يقترب من أدراك المتلقي ملبية رغبته في المتابعة دون قطع يربكه نتيجة استخدام مصطلحات معجمية صعبة . أن اللغة هنا اقرب منها إلى لغة التخاطب اليومية وقد أدرجت مفردات فصيحة في تركيبها اللغوي ولكنها تقترب من اللهجة الدراجة .

حامل الصندوق : انظر وشوف يا سلام

شوف عنتر وعبلة

شوف علي بابا

وهذه اللغة تحتاج إلى زمن ترتبط حركته في النص المسرحي ارتباطا وثيقا بحركة الأحداث كون الحدث هو اقتران بفعل بزمن يدخل ضمن نسيج بنيته الداخلية ولا يمكن تلمسه ألا من خلال متواليات الأحداث وان رياحها باتجاه الأمام أو الارتداد نحو الخلف بمشاهد التذكر عندئذ يصبح الزمن مدى بين الإحداث والأفعال التي تتخللها ، والزمان في تلك الحكايات زمن مطلق غير محدد الأبعاد ، انه زمن نسبي لا يخضع لمحددات الوقت الاعتيادي كالساعة واليوم والشهر ، لكنه زمن مفترض يلجا أليه المؤلف كي يتخلص من معقولية وقوع الأحداث فهو زمن متخيل يتسق ومنطق الحكاية الشعبية . ويسير الزمن في هلاميته واتساعه وفي عدم تحديده مع عنصر أخر مهم وهو المكان لتثبت النسيج الداخلي لبنيه الحكاية الشعبية واستخداماتها في الدراما . فتشخيص المكان في النص المسرحي هو الذي يجعل من أحداثه وشخصياته شيئا محتمل الوقوع بالنسبة للمتلقي . والدور الذي يطلع به المكان في النص المسرحي يماثل تماما ما يقوم به الديكور عند تجسيد ذلك النص على الخشبة ، فالمنطلق الأساسي الذي يؤكد علاقة المكان بالحدث والشخصيات هو تلك العلاقة التي يفترضها وقوع الأحداث وجوبا بتصورها ضمن واقع مكاني محدد .إن الأماكن التي تأسست عليها حركة الأحداث تتوزع فيما يأتي :

١ــ قصر السلطان .

٢ــ سندباد .

٣ــ سطح البحر.

٤ــ تحت البحر .

أن من سمات المكان أن تستوعب حركة الشخصيات ويؤطر أفعالها فالمهم هي النتيجة التي تتحقق من ذلك الفعل وليس البحث عن أمكانية أو معقولية تحقيقه وهذه من ابرز سمات الحكاية الشعبية التي ترفد النصوص المسرحية بها ، وتوفر قدرا كبيرا من عوالم الإثارة والتشويق لدى المتلقي كونه توافقا للاماكن المجهولة الغريبة عن واقعه اليومي المعاش .

ثانيا- مسرحية مدينة الأحلام – تأليف يعرب طلال.

تدور فكرة المسرحية حول قيمة تربوية تتمثل في نبذ الغرور والظلم اللذان يتسببان أحجام الشمس عن الشروق على مدينة الأحلام وتتداخل مع هذه الفكرة قيما أخرى كالشجاعة التي يبديها (حسن) ابن الحطاب في محاولته الوصول إلى قرص الشمس ، وكذلك الصدق في التعامل مع الآخرين وحب المساعدة مع الآخرين وحب مساعده الغير وعدم الاستخفاف بأي مهنة يمارسها الإنسان واستعمال الحكمة والعقل في التصرف اتجاه المواقف . وقد لجا المؤلف يعرب طلال إلى الحكايات الشعبية موظفا فكرة البطل الذي يسعى لتحقيق هدفه في عودة السعادة والخير إلى مدينة الأحلام. ينسجم بناء الشخصيات في النصوص التي تعتمد على الحكايات الشعبية من خلال تحقيقه للاستجابة الانفعالية المؤثرة التي تقيمها الشخصية المسرحية مع المتلقي، في هذا النص كان لبناء شخصية حسن ابن الحطاب لسعيه للوصول إلى

قرص الشمس أثرا كبيرا في تعاطف المتلقي مع الشخصية من خلال وضوح خصائصها الفنية منذ ظهورها بالأحداث ، أن ذلك التمايز والوضوح في سمات الشخصيات أحاله إلى وضوح عناصر الصراع أيضا مما ولد قطبين متنافرين في الاتجاه والهدف وهما مجموعة الشر المتمثلة بالساحرة الشريرة ومجموعة الخير المتمثلة بابن الحطاب والأميرة الجميلة . لقد استطاع المؤلف أن يقدم الشخصيات المسرحية وفق أسلوب مزج الشخصيات الإنسانية إلى جانب الشخصيات الحيوانية مضافا إليها شخصيات مفترضة فنيا كقرص الشمس . أن هذا الامتزاج تتميز به الحكايات الشعبية من تنوع في الصفات واتساق بنية ألحكي مع البنية الدرامية بأحداثها المثيرة والمشوقة . لقد كانت الشخصية المحورية مع باقي الشخصيات تستخدم اللغة العربية الفصحى في بعض المشاهد بالرغم من أن المسرحية كتبت باللغة البصرية الدارجة وهذا الحوار قد كتب للكشف عن حال الشخصية في الموقف الدرامي الذي تمثله فشخصية الملك بما عرف عنها بالتمسك الصارم بالأوامر والنواهي جاءت حواريتها معبرة عن ذلك الوضع وهي من الأسباب التي جعلت ألهوه تكبر بين الملك والشعب حيث الغرور والتعالي على الآخرين وهذا ما نلاحظه في حواره مع ابن الحطاب بعد مباراة الشطرنج .

الملك : ماكو إنسان كدر يغلبني أو يتعادل وياي ألا الملكة نور الزمان لذلك تزوجتها .

منذ المشهد الافتتاحي يحيلنا المؤلف إلى زمان حكائي خارجي مفترض ليصنع حركة الشخصيات والأحداث داخل إطاره . كان يا ما كان من سالف العصور وأول ألازمان، أنها البداية التقليدية للحكايات الشعبية لتكون زمانا استرجاعيا متخيلا ينأى بالمتلقي لما سيقع من أحداث عن ارتباطاتها الواقعية المعاصرة وما يترتب على تلك الأحداث من معطيات تتشابك مع امتدادات المخيلة الشعبية المتسمة بالغرابة والإثارة ، وعلى ذلك تتكون البذرة الحكائية التي تنطلق منها الأحداث فهو زمان تؤطره .

النتائج

١ــ ان ارتباط الحكاية الشعبية بالواقع الاجتماعي و الثقافي و السياسي في نصوص الكتاب الدراميين أغنى محتواها بأفكار وقيم تلبي حاجات القارئ / المتلقي بما يتفق وأهداف المسرح عند توظيف الحكاية الشعبية في بنية النص الدرامي .

٢ــ يتحول عنصر السرد في الحكاية الشعبية الى النص المسرحي ليكون قيمة فنية و جمالية لحبكة النص من خلال البداية و الوسط و النهاية و اتسام تلك الحبكة ذات إثارة و تشويق .

٣ــ تعدد أحداث الحكاية الشعبية و تنوعها .

٤ــ كثرة الشخصيات في النصوص الدرامية

٥ــ استخدم الأديب والمثقف والفنان و من ضمنهم الكاتب المسرحي الحكاية الشعبية و الموروث الشعبي لكي يتفادوا مقص الرقيب و تقرير الحزبي حينما كان هؤلاء المفكرون يجاهدون لإيصال أفكارهم إلى المتلقي .

المصادر

١ـ كاظم سعد الدين : الحكاية الشعبية العراقية ، دراسة ونصوص ، سلسلة الفلكلورية عدد ١٤ ، بغداد دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩ .

٢ـ بثينة الناصري : العناصر الدرامية في الحكاية الشعبية ، مجلة السينما و المسرح ، العدد ٨٧ ، بغداد ١٩٧٣ .

٣ـ نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة ، دار النهضة ، ١٩٦٦ .

٤ـ Funk and Wagnall , Dictionary , Vol . ١٤.

احمد مرسي : مقدمة في الفلكلور ، بغداد، دار الثقافة للطباعة و النشر ، ١٩٧٥ .

٦ـ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٢ .

٧ــ هنري رولان : وآخرون : عالم الرواية ، ترجمة : نهاد التكرلي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١

٨ ـ دليلة مرسلي وآخرون : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، بيروت ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، ١٩٨٥ .

٩ـ عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ، دراسة سيميائية لحكاية جمال بغداد ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٠ .

١٠ـ بيلينسكي : قضايا الشكل في القصص الشعبي ، ترجمة ، جميل نصيف التكريتي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥ .

١١ـ سمير المرزوقي و آخرون : مدخل إلى نظرية القصة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .

الزي الموحد
متعة جامعية .. وراحة نفسية

أ.د.م. محمد عزيز علوان
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مع بدأ تطبيق الزي الموحد في جامعات القطر للعام الدراسي ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦ ابتدأنا نرى من جديد ملامح الارتياح لدى الطلبة عند سماعهم بعودة الزي الموحد لما يحمله من معاني البساطة والمساواة ، ولأن مسألة تطبيقه جاءت لتؤشر مدى حرص الدولة على جعل الزي الموحد السمة المميزة لطلبة الجامعة الذي قد درس هذا الموضوع منذ السابق من خلال تشكيل لجنة في سنة ١٩٧١ – ١٩٧٢ لكل من فهد الشكرة ممثل عن الطلاب ورباح الناصري عن الطالبات ومناقشة تطبيق الزي في جامعات العراق وفعلا تم التوصل الى قرار ينص بضرورة تطبيق الزي في جامعات بغداد وتأكد الصدق الظاهري من خلال فرحة الطلبة بهذا الزي الذي اعطى لهم خصوصية كبيرة ، وكانت الاتحاد الوطني في لجنة دراسة الموضوع قبل تنفيذه من خلال اختيار اللون المناسب والموديل المناسب للطلبة وهذا يؤكد صحة قولنا لمل للزي من اهمية في حياة الطالب الجامعي وفعلا تم تطبيق الزي خلال هذه الفترة ولم يتوقف الا في ظروف الحصار الجائر في بداية التسعينات وبدأت رحلة طويلة في عالم الازياء استمرت لفترة طويلة الى ان جاء التأكيد المتضمن العمل بالزي الموحد في جميع الجامعات والمعاهد المرقم ١٠٤١٠ في ١٩٩٣/٣/٨ على ضوء كتاب وزارة التعليم العالي ذي العدد ٤٣٥ في ١٩٩٣/٨/٣ المتضمن العمل بالزي الجامعي ذي عدة الوان والذي لم ناجحا لان كثرة الالوان المسموح بها افقد قيمة الزي الموحد ولم يعطي القيمة الحقيقية للزي الذي من الممكن من خلاله ان تحقق الهدف الرئيسي للزي . فالزي الموحد له مزايا ايجابية كثيرة فمن خلاله نستطيع ان نميز بين الطالب وغيره سواء كان موظف او مدرس ، والزي الموحد هو الذي يشعر الطالب بأنه فعلا طالب فهو يزيل الفوارق الاجتماعية الكثيرة بين الطلبة ، كما انه لا يدعه يحتار فيما يلبس اليوم أوغدا ، ويبقى تركيزه على الدراسة فقط ، كما ان للزي خصوصية من خلال ميل واستحسان واعجاب الناس بالزي الجامعي وسعي الطالب الى تأكيد ذاته ، فمن هذا المنطلق ينبغي تنمية افكار الطلبة بأهمية الزي الموحد ومن نتائجه المهمة التي نسعى اليها هو ازالة الظواهر السلوكية المترتبة على تفاوت الوضع الطبقي للطلبة ، لان فكرة الزي الموحد لاتقوم على اساس توحيد الزي بمعناه اليومي الاعتيادي والذي قد يبدو معقولا حين تنظره من زاوية اعتباره محاولة لمنح الجامعة تقليدا خاصا كما انها اسلوبا تربويا سيتعدى في نتائجه الظواهر السلوكية الى ابعاد اخرى تتعلق بطبيعة العلاقات ضمن الوسط الجامعي ، ومن الطبيعي ان يكون لاي قرار لتوحيد الزي الذي نشجعه ونطالب بعودته بشدة اثاره ونتائجه وقد يكون له معارضون ضمن اطار العلاقات التي تسود وسطنا الجامعي وترسبات النظرة البرجوازية . وكما حدث في الصين الشعبية حيث انتقدوا الثورة الصينية في انها غيرت الانسان الى (نملة زرقاء) حيث تم توحيد اللباس الوطني للحكومة ، والواقع انهم لم يدركوا ان ظهور (النملة الزرقاء) كانت علامة ثورة ثقافية احدثت تغييرا كبيرا من الوسط الوطني الذي تدب فيه ، ولذلك فان تطبيق الزي بالاضافة الى فوائده الكثيرة فانه ايضا يمنح الوسط الدراسي في الجامعة اطاره الحقيقي العلمي بان تتحول الجامعة الى خلية لانتاج المعرفة ولصيانة علاقات طبيعية انسانية بين الطلاب ، وحين نطبق الزي هي محاولة لعودة هوية الطالب من جديد برجوع الزي الموحد للجامعات بالذات ، وان هناك تجارب سابقة في هذا المجال فالزي الموحد موجود في بعض كليات وجامعات العالم الا ان القسم الاكبر من تلك تحدد اشارة معينة تحمل شعار الكلية الخاص وتعلق في ستر الطلاب . فالزي معروف في اغلب بلدان العالم ، وكان معظم الثانويات الارستقراطية تعطي للزي قيمة خاصة بتطبيقه على الطلبة الين هم من عوائل معروفة

وكان يباع في ذلك الوقت بسعر كبير لاعطاء طلبتها قيمة خاصة تميزهم عن باقي المدارس . ان نيوتن بدلا من يأكل التفاحة قد استخرج معناها وبنفس المضمون فان القيمة الحقيقية للافكار التي تقوم على حجم تأثيرها في حياة الفرد ، ولذلك فقد اصبح الزي الموحد ضرورة في هذه المرحلة الزمنية التي يجتازها قطرنا الحبيب .

التذوق الموسيقي
بين المؤلف والمتلقي

م. احمد إبراهيم محمد
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

يقول الاسكندر الافروديسي
(من فهم الألحان .. استغنى عن اللذات)

تذوق الموسيقى يعني الشعور بالسعادة والسرور وارضاء الذات والغرور عند سماعها ، ويجب علينا الاهتمام في ناحية تنمية التذوق عند الانسان في هذا الجانب من خلال اختيار وتهيئة الجو الموسيقي المناسب وفي الوقت المناسب كذلك اختيار الانواع والاشكال الموسيقية الملائمة التي تهذب النفوس وترتقي بنا الى اعلى درجات السمو وحب الخير والسلام. لقد اثبت علماء النفس وعلماء التربية بأن اية معلومات لا تصل الى دائرة العقل الا عن طريق الحس ، وفي ذلك يقول العالم التربوي (بستالوتزي) (ان الحواس هي ابواب النفس ولا يصل شيء الى العقل الا عن طريقها) . لاشك ان الاذن تلعب دورا هاما في سماع الموسيقى فهي المصدر الوحيد لذلك وتعتبر من اهم الحواس التي تساعد على تنمية العقل والحس بعد تدريبها تدريبا موسيقيا منذ الطفولة والعناية بها باستمرار فمن خلال الاصغاء الجيد للموسيقى الراقية ينتج :

١ــ تنمية حب الموسيقى نتيجة الادراك والتفهم ومن ثم تأتي عملية التذوق .

٢ــ التعود على ممارسة آداب الاستماع والاصغاء والتحليل .

٣ــ تنمية القدرة على التعبير عن الافكار المدفونة بواسطة الالحان .

٤ــ تنمية الادراك الحسي والوعي الاجتماعي والثقافي من خلال الاستماع الى القوالب والاشكال الموسيقية الراقية والمتعددة التي تهدف الى زرع العادات الحميدة والاخلاق السامية للفرد والمجتمع .

ان الغموض والابهام الذي تحمله الموسيقى بين نغماتها وابعادها يشكل تأثيرا كبيرا في المستمع حيث يؤكد لنا (فؤاد زكريا) في ذلك عندما يقول (ان اقرب الفنون الى العينية اقلها تأثيرا في النفس ، وما احتلت الموسيقى مكانتها الكبرى بين الفنون الا لعنصر الغموض والابهام الذي يكون مادتها ولو زال هذا العنصر لفقدت الموسيقى هيبتها وجلالها) . ونستطيع هنا ان نستعين بمقولة الفيلسوف الالماني (شوبنهور) بخصوص هذا الموضوع عندما قال (جميع الفنون تسعى ان ترتقي قبل الموسيقى) ولو ان كثيرا من سوء الفهم حصل بين الناس حول هذه المقولة لان (شوبنهور) كان يقصد ويفكر في المميزات والخواص المجردة للموسيقى ففيها وحدها نستطيع ان نخاطب جمهورنا مباشرة دون تدخل وسيلة اخرى للاتصال . اما بخصوص عملية التذوق الموسيقي ما بين المؤلف والمتلقي فهنالك امر في غاية الاهمية يتدخل في هذا الموضوع وهو حالة اللاشعور في عملية التذوق . يخبرنا الموسيقار (سترافنسكي) بأنه في احد احلامه كان يؤلف مقطوعته المسماة (تاريخ جندي) وهناك امرأة غجرية تعزف مقطعا جميلا كان قد وضعه على آلة الكمان وكان طفلها يصفق بيديه الصغيرتين ، واضاف (سترافنسكي) بأنه كان مسرورا جدا لانه كتب هذه المقطوعة بعد نهوضه من النوم . كذلك تتدخل في عملية التذوق الموسيقي لدى المستمع في حالة اللاشعور ذكريات الطفولة المكبوتة لدى الفرد فهي تثار من خلال الاصغاء للموسيقى حيث يؤدي ذلك الى اطلاق طاقات نفسية كافية لخوض حدوث التذوق والاعجاب وقد ابدى الفيلسوف الفرنسي (فولتير) ملاحظة حول ذلك بقوله

(ان ثمة اشياء تعمل في اعماقنا عند سماعنا الموسيقى لا تستثيرنا) لانها لا شعوري . ان عملية التذوق الموسيقي وقوة ارتباطه وتوصيله مابين المؤلف والمستمع يأتي بجانبين :

الاول // اذا كان المؤلف والمستمع لا يتقاسمان نفس الماضي اللاشعوري في ذكريات الطفولة فأنه يضعف التوصيل الفني بينهما .

الثاني // اذا وجد ذلك التقاسم والتماثل فسوف يكون الارتباط والتوصيل الفني بينهما قويا .

ولعل فشل الكثير من المحاولات في تعريف التذوق الموسيقي والاعجاب هو الاغفال عن دور التقمص اللاشعوري بين المؤدي والمتلقي .

مخطط للتوصيل الفني بين المؤلف والمتلقي

الهوامش

١ــ ابو الحب ، ضياء الدين ، الموسيقى وعلم النفس ، بغداد ، مطبعة التضامن ، ١٩٧٠

٢ــ زكريا فؤاد ، افق جديدة للفلسفة ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٦٥

٣ــ مطر ، اكرام محمد ، تدريس الموسيقى ، الكويت ، دار العلم والثقافة ، ١٩٨٦

الموسيقى الكلاسيكية
Classic Music

لطيف حاشوش الركابي

كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

في تاريخ الموسيقى ، تسمى فترة التحول من اسلوب (الباروك Baroque) الى الازدهار الكامل للكلاسيكية بـ (ماقبل الكلاسيكية Preciassic) وهي تمتد في الاقرب من ١٧٣٠م – ١٧٧٠م . ان التحول الذي حدث في الذائقة الموسيقية يوازيه تحول آخر في الفنون البصرية ، لقد اعتبرت هذه الفترة فترة تطور رغم ما كان يقدمه كلا من (باخ Bach) و (هاندل Handel) من روائع ' الباروك ' ومن بين الرواد المهمين في هذا الاسلوب الجديد أي ' الكلاسيكي ' هما نجلي باخ (كارل فيليب عمانوئيل ١٧١٤ – ١٧٨٨) و (يوهان كريستيان ١٧٣٥ – ١٧٨٢) . في منتصف القرن الثامن عشر ركز المؤلفون الموسيقيون على البساطة والوضوح

طارحين جانبا ما كان مصدر اغناء لموسيقى الباروك المتأخرة وقد استغني عن النسج Texture ذي الاصوات المتعددة Poly Phonic لصالح اللحن متعدد النغمات Tuneful-Melody والتناغم الصوتي البسيط Simphe Harmony . وصف باخ الموسيقى ذات التقليد متعدد الاصوات الصارم Strict بانها مقطوعات تزمتية جافة وهابطة . لقد امتع مؤلفو الموسيقى في منتصف القرن الثامن عشر مستمعيهم بيموسيقى تضفي عليهم تنويعات في المزاج والفكرة . ان مصطلح (الاسلوب اللطيف) اطلقت على هذه الموسيقى الخفيفة الرشيقة وهو يشبه اسلوب (الركوكو Rococo) في الفن ، يبدو مصطلح " كلاسيك " ملغزا كونه ينطوي على عدة معاني مختلفة فهو قد يشير الى الفنين القديمين اليوناني او الروماني او قد يستخدم للدلالة على أي ابداع " اعظم " يتعلق بالرغبة المستدامة كما هو الحال في تعبير (الفلم الكلاسيكي Movie Clsssic) . ينظر كثير من الناس لـ (الموسيقى الكلاسيكية) على انها أي شيء عدا موسيقى (الجاز Jazz) (الروك Rock) او الموسيقى الشعبية . لقد استعار مؤرخو الموسيقى مصطلح (كلاسيك) من ميدان التأريخ وهو اكثر ملائمة من غيره من الميادين في هذا المضمار . كانت فنون العمارة النحت والرسم في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر متأثرة في الاغلب بالنماذج Models اليونانية والرومانية الا ان موسيقى تلك الفترة لم تظهر اية علاقة ذات شأن مع الفن القديم . ان التشابه المهم بين الكلاسيكي والفن الكلاسيكي الجديد New Classic يتجلى في التأكيد على التوازن والوضوح في التركيب وهذه السمات Traits تبدو واضحة في الاسلوب المتطور جدا للموسيقى الذي سيتم التركيز عليه في دراستنا . لقد ازدهر هذا الاسلوب في العام ١٧٧٠- ١٨٢٠ وابرز مؤلفيه : جوزيف هايدن ١٧٣٢- ١٨٠٩ ، موزارت ١٧٥٦- ١٧٩١ ، بيتهوفن ١٧٢٨- ١٧٧٠

تمت الترجمة من كتاب Music – An appreciation – تأليف / Roger Kamien – ص ١٥٩

السكون

مسرحية ذات فصل واحد

تأليف / جلال جميل

الشخوص

رجل ــ امرأة

المشهد الأول

الزمن : بعد الحرب العالمية الثالثة.

المنظر: قسمت خشبة المسرح الى اجزاء ثلاث، الجزء الايمن فيه دمى باشكال ادمية والجزء الايسر ، فيه تماثيل لاشكال بشرية من مختلف الحضارات الغنرة في القدم : وادي مابين النهرين ، وادي النيل ، اليونان القديمة ... الخ .... اما وسط المسرح فيربط الجزأين ببعضهما مع البعض الاخر .. خلفية المسرح بنايات ن عمارات باشكال هندسية غاية في الروعة والجمال .. في وسط المسرح شجرة يابسة واقفة وشجرة اخرى ممدودة .

المرأة : " بقعة ضوء صوت من داخل جذع الشجرة الواقفة " اعذروني ، منذ الان ابحث عن مكان آمن أجد لي فيه دنيا أخرى ، هروبا من الذرة والهيدروجين ، كلمت نفسي فرددت الطبيعة كلماتي واحتضنتني ، فوجدت إن أفضل مكان آوي اليه هو جذع شجرة يعصمني من الامطار الكارثية .

الرجل : " في شاشة في اعلى وسط المسرح دخان كثيف على ساحل البحر امام هيكل عظمي لحوت كبير" ذهبت إلى البحر فهالني مارأيت " نراه وسط دخان كثيف " فقذفت نفسي في البحر .. فاذا بي في بحر من الظلمات .. دام كثيرا .. طويلا .. وبعد ايام وجدت نفسي جالسا اتربع على ساحل البحر " نراه بعد ان ينقشع الدخان " وكل ما حولي رماد وتراب . حزنت ،جعلت من انين الاصوات سكونا تمزقه فرقعات ودوي انفجارات . ماء البحر تغير لونه ... تلمست جسدي فتأكدت انني كنت في بطن حوت . عالم غريب ، حيوان يحميك من الاسلحة الكارثية .

المرأة : " لا ترى يسمع صوتها فقط " لاأخرج منه حتى تصمت كل الاصوات ، فلا اسمع دوي قنابل ولاصوت أزيز أطلاقات رصاص ولا اشمّ رائحة غاز ولا ذرات عالقة بشعاع ، ولا مأكل يشبه تلافيف الدماغ ولا ملبس إلا ما أنا فيه . عالم غريب الاطوار .

الرجل : " يمدّ ساقه من خلف الشاشة بدءاً ثم يخرج جسده كليا فيرى حيا على المسرح " سأبحث عن عالم جديد .. أو عن انسان بقي مثلي وقد طواه النسيان . "

يسمع صوت المرأة من داخل الشجرة " ما هذا ؟ اسمع صوت إنسان .. صوت .. صوت امرأة ، لاصوت ريح او حركة غبار متعدد الالوان " يسمع انيناً " حقا انني في عالم جديد ، شجر متيبس يتكلم ، هياكل حديدية تصرخ .. تنادي من يداعبها ، وعمارات عالية تبكي ، تبحث عن ساكنيها .. غريب هذا العالم الذي انا فيه .. ماهذا الصوت الغريب الذي يدّق سمعي من بعيد ؟

المرأة : " من داخل جذع الشجرة " ما وجه الغرابة فيه ؟ .. انا مثلك ، أحس إني في عالم غريب " يختبئ الرجل خلف الشاشة " انسان مثلك ، ابحث عن رفيق ، ابحث عن صديق ، ابحث عن حبيب .. انسان يبحث عن اهله ، يبحث عن قومه ، يبحث عن روح .

الرجل : اي بلد تريدين ؟

المرأة : لا اعرف ، اختلط الامر علي ، وتحيرت فيه .

الرجل : قد اكون الذي تطلبينه .

المرأة : صوتك غريب ، لم اسمعه من قبل .

الرجل : ما السرّ فيه ؟

المرأة : متكسر .. متهدج .. وينوح .

الرجل : الشكوى نفسها التي تقولين .

المرأة : متى يصمت هذا الكون اللعين .

الرجل : غاب قوسين أو ادنى .. لننتظر الى حين .

المرأة : لم لم ينتظراصحاب الشأن على المواعيد ؟ ارادوا هذا الكون ركاماً .. حطاماً .. رماداً من اجساد البشر لا غير .

الرجل : حقت عليهم لعنة ابدية .

المرأة : اولم يعرفوا مقدار الاذى ؟

الرجل : تصورها اربابهم لعبة ونزهة سياحية .

المرأة : لقد حاق بالبشرية الموت الابدي .

الرجل : اخرجي اذا كنت كما تدعين انسية .. ارينـي وجهك القابع داخل هذا الجذع المتيبس الذي تأوين ..اخرجي لنتجاذب اطراف الحديث .

المرأة : هل ابدو في نظرك جميلة اذا خرجت وجلسنا سوية ؟

الرجل : قبل ان اراك !

المرأة : لمَ لا ؟ .. الا تسمع صوتي ؟

الرجل : نعم اسمع .. فيه نغمة عذبة صافية .. وهكذا وجهك فيه صفاء صوتك وان كنت انا سأبدو لك جميلاً ؟

المرأة : الا اذا رأيتك ؟

الرجل : ولكني ازدري نفسي .

المرأة : لنرى بعضنا الاخر .. ولا تقل لي .. ولا حتى كلمة واحدة عن شكلي ، وانا افعل الشئ نفسه .

الرجل : نكتب معاهدة .. نعد احدنا الاخر .. ان لاينظر اي منا في المرآة .

المرأة : نكتب .

الرجل : نعقد قراناً .

المرأة : بهذه السرعة ! اين رجل الدين ؟

الرجل : امام الرب .

المرأة : اذا كان الامر هكذا .. فلنفعل .

" تخرج المرأة من جذع الشجرة ، ويقترب الاثنان بعضهما من بعض ويصرخان بقوة ، ويتراجعان الى الخلف لكثرة التشويهات الخلقية على وجهيهما "

المرأة : مابك ؟

الرجل : لاشيء .. "مع نفسه " هل اقول لها انظري الى وجهك في المرآة ؟ .... وقد تعاهدنا ان لانفعل . أأقول بأن ... بأن لاشيء على الارض اقبح من وجهك الذي اكله الغبار الذري .. لو قلت لها ذلك ، لطلبت ان تدفن وهي حية .. لا اتحمل عبء صورتها ولا اقاوم صراعات نفسي .. ماذا لو فعلت ذلك .. عندها سأجد نفسي وحيداً .. أأكل بعضي . . لاصارحها بالحياة ..علي ان لا ابحث في الجمال ، لانه زائل ابداً . علي ان اجد لجنسي البشري طريقا للبقاء ، فأنا وهي نستطيع ان نعمّر الديار ، منها بيضة ومني حيمن ، وحينها يكون الاستقرار " يخاطبها " وانت مابك ؟

المرأة : لاشيء .. اصابتني الدهشة لاني لم اتوقع رؤية انسان ." مع نفسها " أأقول له بأن رحمي مأوى مشوهين؟ هل اكتب على نفسي موتاً من داخل احشائي .. علي ان اجد جليساً يؤنسني .. يرفع همومي ويزيح عني بلواي . ان ما في وجهه وجسده يقشعّر له الجسد وتهتز له الاوصال .. رباه ماهذا ! .. انسان يشوه وجه انسان.. يا لقذارة هذا الكون ، حكموا عليه بالموت ، فأبقوا فيه هياكل شاخصة وابدان حديد . لكني اتسأل كيف بقيت انا ؟ عفواً نسيت ، ان جذع شجرة حماتي من هذه الاقدار .. ماذا قلت اقدار .. اني امازح نفسي . بل اقدار دمار من صنع انسان لاخيه الانسان . هل ابحث عن جمال فيه ؟ فهو مثلي .. لاتريد نفسي ان تراه .. فهو اقبح من ان تستوعبه كل الاوصاف .. سأدنو واهمس في اذنه ، بأنه ملاذي الاخير ، مع شدة قبحه .. كلا .. كلا .. سأجيبه على قدر السؤال .. عفواً كنت اعتقد ان صوتك صوت روح او شبح او انين اموات .

الرجل : كلا .. حسبت ان في الامر شيئاً ما .. اسأل ، هل لك زمن وانت في هذا المكان ؟ الست جائعة ؟

المرأة : لقد طوى الجوع بطني .. اكلت كثيراً .. ولو قلت لك : إني أكلت بالأطنان منذ الصباح وحتى الان لما صدقت .

الرجل : وهكذا فعلت انا ايضا .. هناك الكثير من المعلبات التي لم تمسسها يد انسان .

المرأة : اي انسان . الا تدرك ان لاوجود له . اني لا أرى في الافق سوى الابنية العالية والاعمدة والاسلاك وحطام الأسلحة ووهجاً برتقالي اللون يملأ الفضاء ، اثقل نفسه علينا كالكابوس.

الرجل : احس اني شره جداً .. واني اتهم الدنيا ولا اشبع .

المرأة : اعاني الهمّ نفسه .

الرجل : ماذا نأكل لو انهك قوانا الجوع ؟

المرأة : نبحث في اي مكان اذا انتهت هذه الاطنان .

الرجل : علينا ان نحصي كم من الاطنان بقي لنا والى اي مدى يطول بنا المقام .

المرأة : لنطوف على الدنيا .

الرجل : كيف !

المرأة : سيراً على الاقدام .

الرجل : هل جننت ؟ سينتهي بنا المطاف عند بضع الاف من الكيلومترات .

المرأة : سنمشيها بالاقساط . " دخان كثيف على شكل كتل والوان تتحرك عموديا وافقيا ، وتتحرك المرأة على يمين خشبة المسرح داخل الدخان بين مجموعة من الدمى ويتحرك الرجل في يسار خشبة المسرح داخل الدخان بين مجموعة من التماثيل "

المرأة : اين البشر ؟ اترى هذه الاشكال من صخر ؟ لا .. لاتبدو بشرا ترتدي ازياءها الاصلية " تمدّ يدها على واحدة منها " هذه مكتوب عليها ... ياه يخونني النظر .. وهذه آدمية .. حقا انني في غاية انسية .. هذه صغيرة " تشير الى واحدة " لم ينبت لها نهد ..لابحث عن دم يجري في قلب اجداها او شريان ينبض في جسد،عن نفس اجالسها هنيئة واخرى الاطفها مودة ، وثالثة اخاطبها ، ورابعة " تدور بين الدمى" أهدهدها لتنام لرؤيا .. نامي قريرة العين ياحبيبتي.. ليس لي فيك اذى .. اه .. هذه واحدة كشفت عن ساقها لتبدو اكثر بهاءً كالثريا .. وانت ياصغيرتي .. لاتبكي سأرضعك من نهدي هذا لبناً شهيا . " تخرج ثديها مجازا ولكنه لا يرضع ، فتفيق من الحلم وتصرخ " لا.. لا.. كلها دمى اخذت اشكالا بشرية .. لا.. لا.. " خفوت في الاضاءة وظهور لها في الجانب الايسر، حيث التماثيل الحجرية الكثيرة "

الرجل : " الى جانب احد التماثيل " بشر كلهم من حجر .. اية مدينة هذه ! لا احد يتحرك فيها ، لا احد يصرخ ، لا احد يسمع " يصيح عاليا " : يا اهل هذه المدينة ، هل غاب عنكم الغبار ؟ .. اجيبوني ! هل في دياركم مأتم وطال .. " يتقدم الى تمثال اخر " اجبني بحق من انت ؟ .." صامت لايجيبه ".. هل شهدتم المأساة؟ ألم يروعكم دوي او صوت انفجار ؟ .. " يتحرك الى تمثال اخر " اخرج هذا القابع في جوفك ، اصرخ . أن العالم افسده حفنة تجار .. لعبوا بالنار ، فاحرقوا الكون ولم يتركوا الا الاثار .. جدران واعمدة ودخان .. دخان يأكل كل حي ويرطب الشقوق فيقتل كل حي يعيش داخل الغار .. " يتجه الى تمثال مفتوح الفم " لماذا تمسك هذه الصرخة ؟ اطلقها .. اطلقها .. " يسقط " عفوا نسيت وما الفائدة الان .. لقد فات الاوان .. نسيت نفسي وتركت رفيقتي تنتظر .. " يخاطب التماثيل " ، عفوا سادتي .. نسيت انكم قد عانيتم مثلي وإنكم اعترضتم ، ولكن ، ما الجدوى الان . سلام عليكم .. للأعود .. فهي بالانتظار " يصيح عاليا " أتسمعين صوتي ؟

المرأة : نعم اسمعك .

الرجل : هل احصيت شيئا ؟

المرأة : ما يكفي لمئة عام .

الرجل : وانا ايضا .. احصيت ما يكفي سبعين عاما .

المرأة : والماء .

الرجل : لاتقربيه .

المرأة : لماذا ؟ !

الرجل : لانه اشبه بالمرآة .

المرأة : كيف نعيش من دونه ؟

الرجل: نكدره قبل ان نقربه .

المرأة : نفعل ارضاء للحياة .

الرجل : نسيت ان اسألك .. ما اسمك ؟

المرأة : وهل هناك اسم امرأة غيري تناديه .

الرجل: شئ يدفعني اليه .

المرأة : اذكر اسمك انت اولا .

الرجل : لمَ .

المرأة : كي اناديك .. قد تكون عدوا . فمن اين لي ان اعرف . لقد اخفى الغبار الذري كل شئ فيك ، حتى ملامح وجهك .

الرجل: اذاً الافضل ان تناديني .. يارجل .

المرأة : والافضل ان تناديني انت .. يا أمرأة . لقد فعل الغبار بي ما فعل بك .

الرجل : ماذا نفعل الان ؟

المرأة : انت تعمل وان اهيأ لك الدار .

الرجل : كل شيء توفر المأكل والملبس والماء .

المرأة : فكر .

الرجل : ما هو التفكير ؟

المرأة : نتسامر .

الرجل : والى متى ؟ يأكلنا الجزع بعد حين .

المرأة : ننجب اطفالا .

الرجل : بهذه السرعة .

المرأة : لننام بعض الوقت . الرجل : وبعد النوم ؟

المرأة : ننام ثانية .

الرجل : لو كنا نبحث عن النوم لفعلنا كما فعل الاخرون ، وكنا نياما الى ابد الابدين .

المرأة : نبتهل الى الاله .. ان يأتين بمولود في اقل من خمسة شهور .

الرجل : أنسيت ان الحمل تسع او سبع وفيما عداه يموت

المرأة : اذاً لنعد مع الاخرين . نعود اموانا .

الرجل : والمعاهدة التي كتبناها بيننا ؟

المرأة : نمزقها .

الرجل : نمزقها !

المرأة : اذاً لنتحادث هكذا او نأتي موضوعا اثر موضوع .. وننام .. ونعود قعودا للحديث الى ان يأتي يوم الوليد

الرجل : نصبر .. نتحمل .

المرأة : لنعيد بناء الكون من جديد .

الرجل : كما فعلا آدم وحواء .

المرأة : " مداعبة " ومن دون قطف التفاح .

الرجل : " يقاطعها " بل نأكل التفاح كي نعود .

" يستمر الحديث بينهما ويخفت مع خفوت الضوء تدريجيا"

إظلام

المشهد الثاني

" المرأة في حالة ولادة يرافقها اصوات وموسيقى مخيفة"

المرأة : الهي .. توجهت اليك شاكية ،اي ولادة عسيرة هذه ، احس ان عظاماً تمزق احشائي .. يا .. يا .. ياه .. ما اسم زوجي ؟ كي انادي عليه .. يارجل .. يارجل .. لاشيء سوى صدى صوتي الذي اعيش ، اي يأس هذا الذي اعيش فيه ... اي ..

الرجل : " مقاطعا ومتعبا " لابأس تعيشين .. انا هنا وانت تتضرعين .

المرأة : اني جاهدة والوليد على ابواب النور .

الرجل : كلا .. كلا .. اعيديه الى رحمك بسرعة قبل ان يرى النور .

المرأة : ماذا .. ما هذا الكلام .. لنا شهرا من الانتظار وتقول اعيديه ؟

الرجل : نعم من اين لي ان اطعمه ؟

المرأة : ألم نحصي الاطعمة وكانت بمئات الاطنان ؟

الرجل : انسيت انك قلت .. ان الجوع قد اخذ منك الكثير ، فتأكلين في الصباح بالاطنان وكذلك في المساء .

المرأة : وكذا حال الطفل .. يأكل مثلنا .

الرجل : فيشاركنا الطعام ! .. ونحن على ابواب الهلاك . من يضمن اني استطيع ان اعيش اكثر من ايام من دون طعام

المرأة : نجد الكثير غيره .

الرجل : اذا رأى النور اجهزت عليه .

المرأة : اي قلب قاس تحمل ! .. ألم تقل انت كلي التفاحة لنعمر الدنيا من جديد ؟

الرجل : كلام قلته بالامس لم اعد اذكره .. ما يقال في الليل يمحوه النهار .. والعكس يحصل ايضا .

المرأة : ألم تطلب مني الزواج كي نجد انيساً ؟

الرجل: اليك عني واعادة ما فات .

المرأة : وانا ماذا افعل ؟ .. اني أم لها قلب مملوء بالحنان .

الرجل : حنانيك ياامرأة ، لك ولي .. ما بالك اضعت علينا الحياة .

المرأة : طفل يولد اضاعة للحياة ! يا لعجبي من الدنيا ، تبدل الحنان الى قسوة .

الرجل : ارجعيه الى رحمك ولا تقدمي لي المواعظ .. ان الذي اضاع البشرية كثرة مواعظها التي لم تدم .

المرأة : اذا كان البعض عاصيا ، فما ...

الرجل : " مقاطعا " سأقلب راسك الى اسفل ورجلاك الى اعلى كي يعود الطفل كما كان .

المرأة : بالله عليك حرام .. حرام ما تفعل .. ابنك من دمك وظفرك تأتي عليه !

الرجل : والا تركتك ورحلت .

المرأة : كلا لاتدعني هكذا .. اقدم لك شيئا .. نتقاسم الطعام .. انا والوليد بالنصف والنصف الثاني لك .

الرجل : دعيني افكر بالامر قليلا .

المرأة : لا اريد ان افقدك .. سأنادي عليك من الان ادم .

الرجل : وسأنادي عليك حواء . . واني على عهدي ، نصف الطعام لي والنصف الثاني لكما .

المرأة : الان ساعدني كي اضع الوليد .

الرجل : اجلي الوضع قليلا .

المرأة : لم اعد احتمل .. اكلت جسمي الحمى .

الرجل : ضعيه ولكن لادخل لي في مداراته .

المرأة : " تضع الوليد " آدم ما شكله ؟ لماذا لايصرخ ؟ هل هو

الرجل : " مقاطعا " ولمَ يصرخ ؟ .. لاتبفين سوى الازعاج .

المرأة : اذا لم يصرخ معناه لاحياة .

الرجل : انه يتحرك . . مفتوح العينين .. ماهذا !

المرأة : ماذا !

الرجل : بريق من نور يأخذ البصر يصدر من العينين .. انه ليس بشراً . . ليس بشراً .

المرأة : ماذا ؟ ارني .

الرجل : " يحمله بيديه ويقدمه لها " خذيه .. ابعديه .. اقتليه ..

المرأة : " تأخذه بيديها وتضمه الى صدرها " لا .. لا .. انه رحمي .. انه رحمي من دمي ..

الرجل : اسمعيه .. لاصوت .. اهو من البشر ؟

المرأة : ماذا اذاً ؟

الرجل : صوت حديد يحتك .. يرن ..

المرأة : من خوفه منك يصطك .

الرجل : اسمعي .. ليس لحما ودما بل الة .

المرأة : اضحكتني .. انك تنكت .

الرجل : اقول الصدق .. فلا داعي للضحك .

المرأة : هوّن عليك .. في هذه الحالة ..لايأكل .

الرجل : " مقاطعا " ماهذا الذي في فرجك .. واحد اخر .. وذاك اخر .. واخر ..كلا.. كلا.. انهضي " يسحبها " قلت انهضي .

المرأة : لااستطيع .

الرجل : لاتوهمي نفسك .. انهضي .. انهضي .. ياالهي ماهذا واحد .. اثنان .. ثلاثة .. اربعة .. خمسة .. ستة .. سبعة .. كلا .. كلا .. ثمانية .. تسـ ....." يسقط مغشيا عليه وينادي بصوت ضعيف " حواء .. حواء .

المرأة : نعم .. نعم . " يسمع صوت ضجيج اعداد كبيرة من الانسان الالي يرافقها اصوات رياح وكذلك برق ورعد وضوء ملون" .

الرجل : " ينهض " لا.. لا.. لقد احكموا اللعبة .. واكملا النزهة ..الفناء الابدي .. الفناء الابدي .

المرأة : ادم .. ادم . " يمدّ يده اليها .. صوت دوي واضاءة قوية تأخذ ابصار المشاهدين فيسقط الاثنان سوية ، ويأتي صوت انين "

صوت : " بالايكو عبر مكبر الصوت " هكذا هي نهاية الكون .. ستبقى الارض تئن وتنحسر الى لايوم ، الى حيث اللانهاية .

إظـــــــــــلام

** صالح كريم عباس

- مواليد البصرة – المعقل ١٩٤٧
- بكالوريوس فنون تشكيلية / الرسم
- خريج أكاديمية الفنون الجميلة ١٩٧٣ – ١٩٧٤
- دخل المعهد الإذاعي والتلفزيوني دورة السينما والتصوير السينمائي وتعلم الكثير من المخرج العربي الكبير توفيق صالح
- مصمم في تلفزيون بغداد ومصمم ديكور
- عمل في مركز الوسائل التعليمية قسم التصميم والرسم
- عمل في تلفزيون البصرة مصمم ومصور
- كان من رواد معهد الفنون الذي افتتح في البصرة حيث عمل مع الأستاذ الفنان محمد راضي وتولى منصب رئيس قسم الفنون التشكيلية للعام ١٩٩٨
- أقام معارض عديدة في المعهد واشترك بمعارض المحافظة كافة
- عمل في مجلة البصرة التي يصدرها المركز الثقافي في جامعة البصرة رساما ومصمما
- سافر إلى العديد من دول العالم وأقام معارض واشترك بمسابقات فنية
- عمل في جامعة آل البيت كمدرس فنون تشكيلية ومدرس فنون في معهد العمارة والفنون الإسلامية
- مدرس للتربية الفنية في تربية البصرة
- رسم قصص للأطفال وكتابة السيناريو لها

Content

Introduction		Page
About Criticism of criticism – the Academic dramatic criticism " Beautiful and Magnificent in Drama " as example	By ; Ass.Prof.Dr. Mohamad Abu Khudair College of fine arts – university of babill	4-11
Structural Systems in relevant Iraqi painting – Analytic study	By ; Ass.Lecturer Fareed Khalid Alwwan College of fine arts – university of basrah	12-25
Mourninq (sadness) and doubility of Black and whit in the poetry of Abdulrazaeg Hussein – subjective study	By;Dr. Hakeem Hasan Alcharaakh Open educational college	26-36
Dramatic Phenomena in Arabic traditional context	By; Ass.Prof.Dr. Majeed Hameed Aljubouri College of fine arts – university of basrah	37-76
The Importance and Role of School Libraries in Enriching Teaching and Educational Process – Field and Applied Study	By; Prof. Sa,eed Jasim Alasad , Ass.Prof.Dr. Ayaad Ismael Saleh College of education – basrah university And Dr. Kareem Hmaidi College of fine arts – university of basrah	77-97
Phylosophy of futility and death at	By; Mr.Ra,s Almaal Essa University of Wahran Aljeria	98-102
Study of Artistic for mation in sculpture in the works of Mahmoud Mukhtar	By; Lecturer Bahaa, Abdul Hussein Majeed and Lecturer Mohsen Ali Hussein College of fine arts – university of basrah	103-123
Cerograph In the shows of Iraqi theatre	By; Lecturer Nash,at Mubarak Sleiwa and Ass. Lecturer Abbas Ali Abdul ghani College of fine arts – university of mosul	124-138
The Six Linguistic functions in the Morocco theatric works	By; Dr. Jameela Mustafa Al zaqoi College of fine arts – Languages and fine arts - university of Alsaania - Aljeria	139-145
Chekhov and the Unreasonable	By; Dr. Riyadh Sabbar Abd Sindal College of Education – university of dhiqar	146-157
Concept of " Destroying the construction in the comic theatric show " "Al za,eem" Boss play as example	By; Dr. Mohamad Kadhem Ali and Dr. Mudhad Ajeel College of fine arts – university of baghdad	158-165
Folk Tale and its effect on Basri cultural structuic (theatre as exampl)	By; Ass.Prof.Dr. Hasan Abdul Munim Al Khaqani College of fine arts – university of basrah	166-176
Essays		177-180
The Issues Play " Tranquility "	By; Jalal Jameel	181-185
Painting (Louhat) (Aladad)		186

Seventh Issue – 7 year - 2011

Funon Al - Basrah

Cohereut Artistis Cultural Magazine

Issued by Ministry of Higher Education

and Scientific Research

College of Fine Arts - Basrah University

Chief Editor

Professor. Abdul Kareem Aboud Udah

Editorial Secretary

Dr. Tariq Abdul Kadem Alethari

Consulting Board

Prof. Salah Mehdi Alqas

Prof. Saeed Jassem

Prof. Sami Ali

Prof. Hachim Shani Shain shati

Fakher Mohamad Hasan

Editorial Board

Prof. Sabah Ahmd Al Shaya

Ass.Prof. Hussein Ali Al badri

Ass.Prof. Majeed Hamed Al jubori

Terms of Publication

1- The magazine aims publishing only the original scientific researches of distinct level which haven,t been issued before in the field of fine arts .

2- All researches are subject to be evaluated by speaialist experts inside and outside

3- All presented researches issued in Arabic the researcher has to pass over two copies of the context – one face typed in (**A4**) besides **CD** copy on work **XP** simplified Arabic dimension **(14)** for the line and (**16**) for main titles , with blak broad letter : one space between (**2**) lines ; double space among paragraphs.

4- Arabic and English abstracts of 150 wwords for each , should be handed over to the editorial **60** ard.

5- **I.D 40,000** – Fourty thousands Iraqi dinnars should be paid by the researcher to cover the fees of evaluation and publication.

6- Scrial of materials issued is due to technical consideration..

7- All correspondences and enquires are to be directed to .

E-mail: kreem611@yahoo.com

1329417 – ISSN

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٧٤٧) لسنة ٢٠٠٢