مكتبة الفنون الجميلة

# مجلة فنون البصرة

مجلة فنية ثقافية محكمة

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

رئيس التحرير

أ.م.د.عبد الستار عبدثابت البيضاني

سكرتير التحرير

أ.م.د.عبد الكريم عبود عودة

هيئة التحرير

أ.م.د.حسين علي البدري — أ.م.د.مجيد حميد جاسم

أ.م.د.طارق عبد الكاظم العذاري — أ.م.د.صباح احمد الشايع

م.ناصر هاشم بدن

## 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 (٤٠٠٠) أربعة آلاف دينار للتقويم و(١٠٠٠٠) عشرة آلاف دينار لنشر 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: finoonalbasrah@gawab.com

# محتويات العدد


| | | |
|---|---|---|
| كلمة العدد | | |
| المنظر المسرحي، بيئة أم خلفية؟ الاتجاهات الحديثة في فن المنظر المسرحي . | أ.د. سامي عبد الحميد | ٤ |
| البيئة المفترضة ( دراسة في البيئة الديكورية المفترضة ) | م. عدنان عبد سلمان | ٨ |
| الطيب الصديقي والقراءة المسرحية للتراث | أ.م.د. طارق عبد الكاظم العذاري | ١٣ |
| واقع الأغنية الشعبية في البصرة | م.م. احمد أبراهيم | ٢٦ |
| جماليات الأداء الجسدي | م.د. ثورة يوسف يعقوب | ٣٣ |
| أم كلثوم ــ الرقم والنغم | أ.م.د. عبد الكريم عبود<br>الخبير الموسيقي مجيد العلي | ٤٠ |
| الفن بين مفهومي التشكيل والحرفة الشعبية | م.م. أزهر داخل حسن | ٥٠ |
| الصراع وأثره الإيقاعي في المسرحية الشعرية ( الحر الرياحي أنموذجا" ) | أ.م.د. ضياء راضي الثامري | ٥٩ |
| وظيفة اللون في أزياء الأطفال (مسرحية ليلى والذئب أنموذجا" ) | م.م. عبد اللطيف هاشم | ٦٩ |
| تقنية الحلم لدى التعبيريين ( موسيقى الشبح أنموذجا" ) | م.م. فرزدق قاسم كاظم | ٧٩ |
| جماليات اللون في تصميم أزياء شخصيات منمنمات الواسطي | م. محمد عزيز علوان | ٨٦ |
| رسائل جامعية | | ١٠١ |
| مسرحية العدد ( في الغرفة ) | تأليف/ د. مجيد حميد الجبوري | ١٠٦ |
| لوحة العدد | | ١١٥ |



تصميم الغلاف :- د. حسين علي البدري
التصميم الفني والإخراج :- شذى مرسال محبوب
تم الطبع في كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

# المنظر المسرحي بيئة أم خلفية؟! الاتجاهات الحديثة في فن المنظر المسرحي

أ. متمرس / سامي عبد الحميد

كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

*مقدمة:*

عندما قام الاغريق القدماء بتحويل الممارسة الطقسية الدينية الى ممارسة حياتية مدنية، بتحويل الطقوس الدنيوية الى مسرحيات ينقسم فيها المشاركون الى ممثلين ومتفرجين. كان عليهم ان ينقلوا ممارساتهم تلك من المعبد الى مكان اخر هو المسرح. وهكذا قاموا ببناء اول بناية خاصة هي مسرح (ديونيسوس) في اواخر القرن السادس قبل الميلاد والذي اقيم على تخوم معبد ديونيسوس في منحدر جبل تحت الاكروبوليس. (Brocket, p. 31) وكان الجدار الموجه للمدرجات التي يجلس فيها المتفرجون والمسمى (سكينا) هو المنظر الثابت لجميع المسرحيات التي كانت تقدم في ذلك المسرح في بنايات المسرح المشابهة ومهما اختلف مؤلف المسرحية وموضوعاتها واحداثها وشخوصها. ويقول المؤرخ فيتروفيوس ان الاغريق قد استحدثوا (البرياكتوي) المجسم الهرمي لثلاثة اضلاع تمثل خلفيات لثلاثة انواع من المسرحيات هي التراجيديا والكوميديا والساتير(Brocket, p. 45) وهكذا فقد كان جدار السكينا خلفية منظرية لشخوص المسرحية وليس بيئة يعيشون فيها. وظل الحال كذلك في العصور اللاحقة. فقد كانت المسرحيات الدينية في القرون الوسطى تقدم على منصة خلفيتها ثلاث مناظر تمثل الجنة والجحيم والحياة بينهما وفي عصر النهضة بنيت المسارح المغلقة كمسرح العلبة الايطالي.

واستخدمت المناظر المرسومة على الستائر ظلت تلك المناظر خلفية للممثلين لا يستطيعون التعامل مع مفرداتها كما لو كانت مفردات بيئية. بينما بقيت الواجهة المقابلة لمقاعد المتفرجين في مسارح العهد الاليزابيثي ومسرح الكرة ومسرح الاوزه وغيرها ــ مناظر دائمية لمختلف مسرحيات شكسبير وغيره من الشعراء. ولم تستخدم الغرف المسرحية في عروضها انذاك المناظر المختلفة بل كانت تستخدم بعض المفردات والأثاث للدلالة على تغيير المكان. (Banke, pp.28-29).

وعندما ظهر الاتجاه الواقعي والطبيعي في منتصف القرن التاسع عشر وعندما اخذ المخرجون يفكرون في ملائمة المنظر لاماكن حدوث الأحداث والشروع بالآخذ بمبدأ الإيهام بالواقع ظهر المنظر المجسم ذو الأبعاد الثلاثة بدلا من المنظر المرسوم ذي البعدين. وحاول أولئك المخرجين ان تكون مناظر مسرحياتهم قريبة الشبه بالاماكن الحقيقية بل ان بعض المخرجين قد تطرفوا في تطبيق مبدأ الإيهام بالواقع فراحوا يستخدمون مفردات ديكورية طبيعية غير مصنعة خصيصا للمسرح وكان على رأس أولئك المتطرفين المخرج الفرنسي (اندريه انطوان) الذي استخدم عدة تفاصيل طبيعية في مناظر مسرحياته كما حدث كثلاً عند اخراجه لمسرحية (الارض) التي أعدها عن رواية لزولا عام ١٩٠٢ وقبل ذلك في مسرحية (هايدلسبرغ القديمة)

عام١٨٨٨ و(الخزامون) لفيرناند ايكر. مفردات حلبه من اماكن حقيقية مثل محتويات غرفة احد الطلبة وقطع اللحم الحقيقية. (Broeket, findlay, p.91) وهكذا طلب من الممثلين ان يتعاملوا مع تلك المفردات كما لو كانوا يتعاملون معها في الحياة وبذلك يصبح المنظر ومحتوياته بيئة تعيش فيها الشخوص وليس خلفية لتسلسل احداث المسرحية. وعند ذاك اخذ الدارسون يطرحون التساؤل:

هل من الضروري ان يكون المنظر بيئة ام يظهر مجرد خلفية؟ وكان على رأس اولئك المصممين والمخرج الامريكي (موريخاي كمومبلسك) الذي ناقش تلك المسألة من منطلق النقيد ومبدأ الايهام. (gorelik, p. 55). وقد احدث النقاش عندما ظهر اولئك الثلاثون الجدد الذين رفضوا الواقعية ودعوا الى جمالية جديدة تتحقق فيها عناصر الخيال المسرحي عن طريق الاختزال والرمز والحدس وبذلك الخط المتحرر نفسه الذي اخذ الرمزيون واتباعهم وما خلق بهم من اصحاب الاتجاهات الحديثة التعبيرية والتكعيبية وما زالت تمثله المستقبلية والسيور باللة. ويختلف الايهام بالواقع واتباع المثاليون الجدد امثال كريك وابيا وز فيجارت وماير هولد وكومو. يتفقون في مبدأ (المسرحية) او المسرح (Theatreality) واتجاههم في ذلك المبدأ عند من المبكريين الرومان و الفرنسيين والالمان.

## الاتجاهات الحديثة في فن المنظر المسرحي

لم يكن هناك اتجاه منفرد ومستقل عن الاتجاهات الاخرى في فن المنظر المسرحي الحديث. فقد تداخلت الاساليب والقيم اتجاه عناصر من الاتجاه الاخر وبذلك جمع الاتجاهات الجديدة في اتجاهها. فبدلا ان كانوا في الواقعية وكان الدافع العام وراء ذلك هو التقييد والتحديد. وكانت جميع الحركات المضادة للواقعية قد اعتمدت على التبسيط وعلى الرمزية والاسلوبية والتكعيبية والبلاستيكية والتركيبية والتكعيبية. وفي توجهاتها نحو الاستطراد في الفراغ والالقاء الضوء عليها لابعاد الانتباه عن الاشياء الخاصة والاكثر على الواقعية في المنظر المسرحي.

### الواقعية:

ظهرت اولى بوادر الواقعية في المنظر المرسوم الذي يحاكي المكان وانوعه المكان الحقيقي. و تعتمد هذا المنظر لتعدد ملائمته مع المشاهد

الابعاد الثلاثة وكان على رأس المشهدين (ادولف ابيا) عند مشاهدته انتاجات فناكر الدانية ـ المرسيقية (Brocket, findlay p.201) وجهت عدة اتهامات ضد الواقعية واهمها ثلاث مهمة هي توجيه انتباه المتفرج عن الممثل اولا. واضعاف الايهام عند المقاربة ثانيا وتخريب المسافة الجمالية اخيرا. (Dolman, p303, 302) وهناك من يقول اذا ما كان المسرح في منطقي فسادا لا يوقف مجسيوداته جعد اكثر واقعية. ومقابل تلك الاتهامات قدم الواقعيون حججا عديدة للدفاع عن اتجاههم ومن تلك الحجج تحقيق العمق في التمثيل المنظوري لمكان الاحداث. واصروا على ان اللاواقعية قد تكون اكثر اقناعا وايهاما للمسرح. واعتقدوا ان المسرح لم يخل عن المنظر الواقعي لانه اكثر اقناعا للمتفرج حيث لا يعترض على التفاصيل ولانسجت انتباهه طالما تفصل الكاميرا تعلقها في التركيز على الممثل. وفي مجال التوفيق بين الاتجاهي الواقعي واللاواقعي عمد بعض المصممين الى تبسيط المنظر الواقعي واختزال تفاصيله ففي مشهد السوق في مسرحية (وليم جولس) تميل الجمع بين الواقع واللاواقع. اذ يمكن الابقاء على الشرفة ويعكس الضوء التفاصيل الخاصة بها والخاصة بالجدران حولها. وقد تضرب الواقعية المبسطة من الرمزية حينما تكون مهمتها الرئيسة اغراض المكان والتأكيد على الجو في لحظة ما وحين يتم الاختزال والابسلبة بحذف معينة من عناصر المكان وتقريب النجو النفسي.

### الرمزية:

الرمز كما نعرف هو شيء ينوب عن شيء اخر ورغم معظم فصالات البشر بواسطة الرموز سواء كان كلمات مكتوبة ام مطبوعة، او اشارات صوتية ام حركية. وقد استخدمت الرمزية في المخططات والاكسسوار والكثير استخداماتها في الخلفية المنظورة فهي المسرح الحديث لرمز الغصن الذي يوحيه بقطعة صغيرة من الطحلب.

التصديق في الرمزية على العرف . فالمشاهد الصيني مثلا لا يضحك عندما يرى ممثلة تتعامل مع العصا كأنها طفلها في حين قد يضحك المشاهد الاوربي على مثل ذلك التعامل لأنه ليس من أعرافه . في الاتجاه الرمزي يمكن وضع شجرة موحدة على خشبة المسرح للدلالة على وجود غابة وكان الفرح في العهد الاليزابيثي يقتنع بوجود غابة أو يقتنع بوجودها عندما يظهر عامل المسرح وهو يحمل رقعة كتبت عليها عبارة ( غابة أردن ) (Dolman,b.380).

## الأسلوبية :

ترتبط الاسلوبية بالرمزية في مجال المنظر المسرحي الا أنهما يختلفان في الغرض حيث تعتمد الرمزية على الفكر والجو الرمزي بينما تعتمد الاسلوبية على الطريقة . وتقتصر الاسلوبية على طريقة تزيين الخلفية المنظرية وتقي العناصر الانتاجية الأخرى للمسرحية واقعية . ولعل أفضل مثال للمنظر الاسلوبي هو ذلك التصميم الذي قام به ( روبرت ادموند جونز ) لمنظر مسرحية الثالوث فرانز والرجل الذي تحبه امرأة خرساء حيث زينت الخلفية المنظرية توبا لانعكاس مصابيح الطريق العمومي لقصر فرنسي من القرن الثامن عشر وعندما قامت فرقة المسرح الحديث تلك المسرحية في بداية الخمسينات وعلى مسرح قاعة الشعب ، اختلف فيصل سابقا ، حاول المصمم الفنان ابراهيم الشيخلي ان يعطي لتصميمه ملامح القصر الفرنسي فلقد لجأ الى الواقعية في تصاميم مسرحية ( الطابور الاول ) لمسرح بابل والتي قدمتها فرقة مسرح موسكو الفني كانت الخلفية المنظرية عبارة عن صور شبيهة بصور قصص الاطفال وهكذا فان المنظر الاسلوبي ، هي مناظر تقديرية وأكثر حرية (Dolman,b.389).

## التكعيبية :

يذهب بعض الفنانين التكعيبيين الى اختزال المنظر المسرحي الى ابعد حد و لاعتماد على معمارية مكان العرض من دون اضافات . كما يفضل البعض الاخر تأكيد المنظر التوحي للخلفية المنظرية حتى ان بعض تلك التوجيهات أمرا ثانويا في الاهمية . ويرغبون انه محاولة لجعل المنظر جزءا من العرض المسرحي بل كيانا مستقلا بذاته . ولعل افضل مثال للتكعيبية ما قام به المخرج الفرنسي ( جاك كوبو ) في مسرح الفيو كولومبيا ( حيث استخدم المنظر الثالوث الناعم حيث يكون البناء المعماري الاساسي هو العنصر الوحيد التكعيبي وتخضع الاشكال المضافة الاخرى مهمة التغيير في المكان . ويمكن اعتبار المسرح في الفضاءات الحرة ومسرح الشارع ومسرح الحلبة والمسرح الذي يعتمد الاضاءة عوضا عن المنظر انواعا مختلفة من التكعيبية (Dolman,b.310).

## التعبيرية :

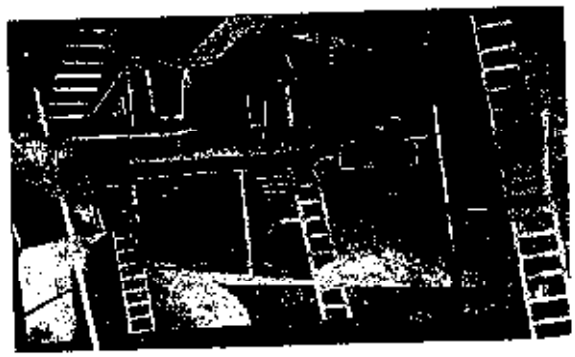
استعارة التعبيرية في المسرح الكثير من الفنون الاخرى وخصوصا فن الرسم ويمكن اعتبارها تطويرا للانطباعية . والتعبيريون لا يريدون انطباع الفنان عن الطبيعة على اختزالا للطبيعة . يريدون نظرة الفنان الابداعية وليس ملاحظته ، يريدون تعبير الفنان وذاته . يريدون اختزالا في الواسطة وفي الخصائص . يريدون تحويل الطبيعة وتحرير الروح والكشف عن العواطف . ومن هنا انتقلت التعبيرية الى المسرح حيث أصبح اللاوعي هو الدافع الاساسي للتعبير واصبحت الصور الحلمية هي واسطة التعبير حيث التشوهات والمبالغات في العناصر البصرية هي العادة ، جدران آيلة أن تسقط اشجار تتحول الى هياكل عظمية ، ظلال على الوجوه والشخوص تتحرك حركة آلية الابعاد صغيرة الاستدارة تشويهات ومبالغات في الاشكال والالوان والاحجام لغرض التأكيد على عامل ابتعاد عن الواقع ( Brokett , Findlay , 272) كما أن التضاد الجاد بين منظر تعبيري واخر حية من سمات المنظر التعبيري وهو أكثر المناظر المسرحية وضوحا في الاتجاه التعبيري ما حدث في مسرحية الضامنة ( عزة الدكتور البخاري ) التي تتطور الى جنون الشخصية الرئيسية حيث برزت التشويهات والتخريفات والمبالغات في الاشكال والالوان والاحجام .

## التكعيبية :

اختار البعض من مصممي المناظر المسرحية التجسيمات الهندسية التكعيبية في الرسم وقد يدأت التكعيبية نوعا من التعبيرية حيث استخدمت التجريد الضروري لخدمة الغرض التعبيري وذلك باستخدام الخطوط والسطوح والكتل والالوان لخلق تكوينات غير منطقية تعتمد على المربعات والمستطيلات لخلق الجو النفسي والسيادة العاطفة بواسطة التكوين البصري . كما اضاف البعض منهم المثلثات والاشكال الهندسية الاخرى الى تكويناتهم وكان الهدف من تلك التكوينات رؤية الكتل من جوانبها المختلفة في آن واحد . وقد يكون المنظر التكعيبي توبيا مجردا في جزء منه ورمزيا في جزء آخر .

التركيبية :

ومن هذا الاتجاه المخرج الروسي المعروف ( فيز فولد مير هولد )



واعتمد ان المنظر التركيبي خطوة متقدمة على المنظر التعبيري وذلك باعتماده مكونات آلية عضوية (بايوميكانكا) وجمع المنظر التركيبي على عناصر واقعية الى جانب العناصر اللاواقعية وهو منظم لا منطقي من السلالم والمنحدرات والسلالم والعجلات . ليس هناك مشهدا لكن معين . والمتركيبة ثلاث بواعث محددة :

اولا : توفير تنظيم مرن ومتنوع لمقتضيات المسرحي .

ثانيا : تحرير الفعل الداخلي للمسرحي وعدم الوقوع في أوهام الحسيان الخارجي في شكل الفعل الزيفي

ثالثا : تصوير عصر الآلة وروحه . والمثل حال للمنظر التركيبي مشهد مير هولد ( في منظر مسرحية ( المنحدر الرابع ) لمؤلفها البلشفي فرياسف كورمبلاتف وتمثل الفنان التركيبية الروسية ... بعد ان استمد ان المؤسسة المنحدر التركيبية حتى يكتسب المثل المنظر من منحدرات مختلفة الارتفاعات وسلالم وارتفاعات ومنحدرات وأشياء غريبة غير معقلة (Brocket,findlay,p.323) والتركيبية ... بناء متبلغها عندما يتطرق المصمم في تكوينات حيث تترتب المسرحي الاساسي للمخاطبة البطرية وتكشف عن النتح وتشويش الذهن.

السوريالية :

يشترط السوريالية على التعبيرية لكونها تعبر عن اللاوعي الا ... استخدام رموز الواقع غير المألوفة واستغلاله وتقوم مجتمعي ... عن اعتبار منطق الرؤيا والحلم كما هو الحال في العروض الحديثة مكونات السوريالية غير مبررة كليا. مجموعا غير منطقي وغير مقصود وعناصرها غرضية والتجريد ضمن عالمه المسرحي الذي يرتضيها السوريالية شاحبة الوانها تثير العاطفة وفيها كثير من الغرابة اجزاء من جسم الانسان ممزقة وحشرات هائلة الحجم والشجار متكسرة وبيوت مهدومة وساعات متموجة . كل ذلك تعبيرا عن خلل نفسي عن مرض العصاب وذات توجه ساوي تعبير عن الكبت الضروري وأحسن مثال للمنظر السوريالي هو ما قام به سلفادور دالي من تصميمه الذاتية مسرحيها بمسرح سوزان هيس ، سالومي ( Brocket,findlay,p.635 ) .

خاتمة :

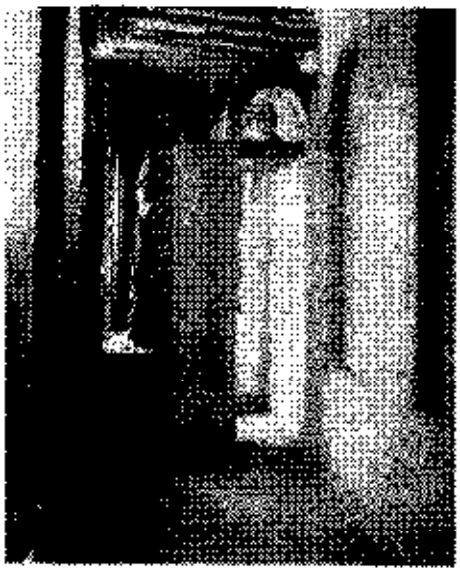
ويمكن ان نستنتج من كل معطيات الاتجاهات المختلفة في تصميم المنظر المسرحي ان اغلب تلك التي تعرض المواقف تعتمد على المنظر الحقيقي وليس البيئة . وتتفق معظم الاتجاهات اللاواقعية على ضرورة جعل العناصر غير الضرورية في المنظر المسرحي تابعة للعناصر الضرورية . ونستنتج ايضا ان الواقعية الافضل هي الواقعية البسيطة وان المزية الافضل هي التي توفر الجو النفسي والاسلوبي الافضل هي البعد والقوة والتذكارية الافضل هي التي يظل فيها المنظر حقيقة والتعبيرية الافضل هي التي تكشف عن التجربة الداخلية للمخرج ويبقى الاهم والافضل هو ان لا يكون المنظر المسرحي عائقا لأفضل ذهن المتفرج وان اكد بحسن عن العنصر الجوهري لان المسرح الازهر المثل و الاهم والافضل هو اعداد الفصل الدرامي وابراز قصة الفصل المسرح

المراجع :

1. Brockt, Oscar, History of the theatre, (Boston, Allyn; Bacon Inc. 1974).
2. Brockt, Oscar, Robert R. findlay,century of Innovation, (new Jersey, Prentice-Hall,Inc.1973).
3. Banke, Cecile, Shakespereun stage production shen o now (London, Hutchinson, 1954).
4. Dolman, John, The Art of plas production, (new York, Harper, Brothers Publisiers,1916).
5. Gorelik mordecai, New Theatres for old, (New York ,P, DuBonteo Inc.,1962 ).

# البيئة المفترضة
## ( دراسة في البيئة الديكورية المفترضة )

م.عدنان عبد سلمان
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة البصرة



***مقدمة البحث***

إذا كانت هناك بيئة في نص ما ، يجب أن يكون هناك حيز تتحرك فيه (الأشكال ـ الكائنات) التي كانت في (النص ـ القصيدة)، يعني الباحث بيئة (ديكورية) مفترضة.

لقد كانت افتراضات الباحث، أن (شخصيات ـ كائنات) القصيدة تتحرك في حيز مفترض أو في بيئة ديكورية / تلك الشخصيات تتحرك وتتحاور كمجموعة من الكائنات/ لا كائن بشري بلا لغة.

انه ليس نقل الانطباع الآني المستوحى من ( النص ـ القصيدة ) إلى بيئة مفترضة فحسب، وانما الانطباع الذي يحتسوي بيئة القصيدة بما فيها من أشكال ومؤثرات أخرى من إنارة وأصوات.

كانت محاولة الباحث لخلق نص تندمج فيه بيئة (النص ـ القصيدة) و (النص ـ البيئة) المفترضة.

كذلك جعل الباحث للشاعر شخصيتين: الذات الأولى (الشاعر) (ب،) والذات الأخرى ذات مفترضة ( ب٢) انعكاس لذات الشاعر بما يشبه المرآة / وذلك في نص للشاعر بهذا المعنى / لقد كانت الموضوعة (المرآة) جانب مهم في البحث وذلك لما تمثله من انعكاس للشكل.

ـ يستفيد الباحث من الخطاب المسرحي في تكوين البيئات النصية المستوحاة من (القصيدة ـ النص)، إن افتراضات (الباحث ـ الفنان) افتراضات متلقي للنص في خلق بيئة متخيلة .

المبحث الأول كان في افتراضات البيئة. أما الثاني كان دراسة للبيئة المفترضة المستوحاة من قصيدتين للسياب (منزل الأقنان) و (القصيدة والعنقاء).

## الفصل الأول

### مقاطع من قصيدةمنزل الأقنان[١]

خرائب فانزع الأبواب منها تغد أطلالا / خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح /

تطل عليك منها عين بوم دائب النوح / وسلمها المحطم ، مثل برج دائر ، مالا /

بئن إذا أتته الريح تصعده إلى السطح ، /

سفين تعرك الأمواج ألواحه /

وتملأ رحبة الباحة /

ذوالب سدرة غبراء تزحمها العصافير /

تعد خطى الزمان بسقسقات ، والمناقير /

كأفواه من الديدان تأكل جثة الصمت /

وتملأ عالم الموت /

بهمهمة الرثاء ، فتفزع الأشباح تحسب انه النور / سيشرق ،

فهي تمسك بالظلال وتهجر الساحة /

إلى الغرف الدجية ـــــ /

وتار أوقدت في ليلة القر الشتائية /

يدندن حولها القصاص : " يحكى أن جنية ـــــ "

كأن زنير آلاف الأسود يرن في واد /

وقد ضلوا حيارى فيه ، ثم ترن أغنية :

" أنى قمر الزمان ـــــــ " ودندن القصاص ا " جنية "

ألا يا منزل الأقنان ، سقتك الحيا سحب /

تروي قبري الظمآن ، تلثمه وتنتحب /

١٩٦٣/١/٣ لندن

### مقاطع من قصيدة القصيدة والعنقاء [٢]

جدارتي في الغرفة الجديدة /

تهتف بي أن اكتب القصيدة ، / فأكتب / ما في دمي واشتطب /

حتى تلين الفكرة العنيدة /

وغرفتي الجديدة / واسعة ، / أوسع لي من قبري /

إذا اعتراني تعب / من يقظة فالنوم منها أعذب ،/

ينبع حتى من عيون الصخر ، / حتى من المدفأة الوحيدة / تقوم في الزاوية البعيدة /

البيئة الديكورية في هذا الجزء من النص مستمد من الطبيعة / مشهد من طبيعة كان فيها الشاعر / إذا كان المشهد أكثر قربا من تلك الأطلال "قد تصك الريح نافذة فتشرعها ـــــ" [6] المشهد / نافذة وريح / صوت تصطفق فيه النوافذ محدثة صوتا بتأثير الريح في المنزل الخرب ـ الأطلال الخربة / الخالية / منزل خرب / أبواب / نوافذ / ريح / حركة أبواب / حركة نوافذ

فن الأبواب كالنوافذ من خلالها ننفذ / إلى / الحياة أو ننفذ / إلى / خارج الحياة في البيئة الديكورية / منزل / نافذة تطل على الخارج وباب ( من ـ إلى ) الحياة وخارجها لذا يفترض الباحث أن الباب ورقة بوجهين لأنه سطح والنافذة بوجهين لأنها سطح

باب ـ بصفحتين ـ بسطحين

نافذة ـ بصفحتين ـ بسطحين

أما المرآة فإنها سطح بوجه عاكس لوجود الشكل الذي يكون إزاءها ووجه آخر يلغي دوره الانعكاسي كأنني المرآة التي ألقى كل صورة بمثالها "[7]. ومن هذا الافتراض أن المرآة صفحة واحدة ترسم الشكل وتمحوه والصور تبدو عندما ينحي الضباب عن زجاج النافذة حتى يظل عليك منها وجهك ستجد وجهك قد خرج من ذلك الضباب ليكون منعكسا كما في المرآة.

وعلى ذات الافتراض أضع ورقة على زجاجة في محاولة للكتابة أو الرسم / عندما اسحب الورقة يبدو الوجه / وجهي / وجهك / لكن الورقة مازالت خالية / أما إذا كان هناك رسم لوجه ما في الورقة فإن الورقة قد عكست ما في ذاكرة ومخيلة الرسام / كما في النص ـ الكتابة النص ـ القصيدة المتضمنة أشكالا متعددة شاعر / أطلال / أبواب / نوافذ في الشهد كذلك المنصات / الكوابيس / العمق / التلاشي " تخلق ما عرف بالحائط الرابع (سطح المرآة ) الفاصل بين المنصة وجمهور الصالة .... وقد ظهرت المقدمات النظرية لهذه التحولات العميقة في الرؤية البصرية خلال القرن الخامس عشر على ايدي فنانين عظام ، مثل ليوناردو دافنشي "[8]

هكذا النوافذ خالية والمنزل ( الأطلال ) خربة

" تطل عليك منها عين يوم داثب النوح " [9] أطلال تؤمها اليوم والخراب الآخر خراب الشاعر ( ب )

اليوم شؤم واللون حالك السواد / ينعب اليوم في خراب المنزل وخراب الشاعر

مرآة ضبابية وما يعنيه الشاعر وعي في مرآة

أما الورقة الخالية / إنها ورقة القصيدة /

الشاعر إزاء تدوين قصيدة /

الورقة ـ للصفحة الخالية بلا قصيدة / بلا حياة المرآة بلا شكل بلا حياة

الورقة الخالية من كتابة

الورقة الخالية من رسم

تطلع إلى المرآة / ما أن تشيح بوجهك عنها حتى يختفي الوجه الشكل وتبقى المرآة خالية بلا حياة . تستعيد الأشكال وجودها في ذاكرة الشاعر وفي محاولة منه في الكتابة تتخذ هذه الأشكال وجودا نصيا [عندما يصبح كيان للصور الذهنية تتخذ الكيانات شكلا ما] [10] كما يحدث في فن الرسم عندما تتحول الصور الذهنية إلى أشكال مرئية وإن تختلف نوعا ما عن الصور الحقيقية أو عن الصور الذهنية .

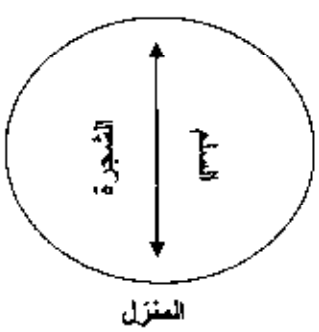
مشهد آخر في القصيدة / المنزل بلا اقفان / الظلمة داجية والبيئة الديكورية معتمة / تتلاشى وتختفي فيها الأشكال / سوى الظل والضوء السماتي ينير معمار البيئة الديكورية للمنزل والبيئة الديكورية المفترضة للقصيدة .

في ذاكرة الشاعر منزلان / منزل كان / يضج بالحياة / ومنزل خرب / بلا حياة والديكور المفترض دون إضاءة فالعتمة تحتوي الأشكال كالصمت في مشهد مسرحي، " وليس أمامنا في العالم المحسوس سوى أجسام مركبة من هيولي وصورة، سواء أكانت طبيعية أم صناعية "[11]

كما يمكن نقل الصور من المخيلة إلى النص (النص ـ الكتابة) أو (النص ـ الشكل) وكما نقل طرفة بن العبد (الطلل) من البيئة الطبيعية إلى الكائن ـ الجسد في خولة أطلال ببرقة ثهمد ـ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد " [12] فالأطلال التي كانت تسكن فيها خولة تحولت إلى شكل آخر / شكل وشم / على يد كائن.

لكن السياب ينقل ذلك في ازاحتين، إزاحة زمكانية مشهد الطلل بما فيه من مؤثرات طبيعية . والإزاحة الأخرى في الذاكرة ومؤثرات خراب الشاعر . إذ ننتقل إلى مشهد آخر من القصيدة، جانب آخر من البيئة / بيئة القصيدة /

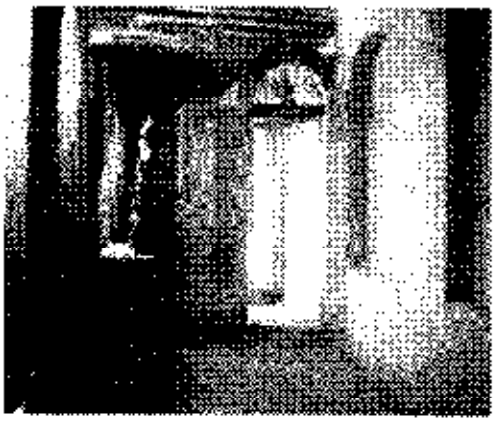
" سلمها المحطم / مثل برج دائر مالا / ينن إذا أتته الريح" [13] دائر / اندثر البرج / حياة معكوسة لاتجاه البرج / البرج يتجه إلى الأعلى وما يندثر يكون عكس الاتجاه / اتجاه الحياة / مندثر / يلي ذلك مشهد / باحة المنزل / " وتملأ رحبة المنزل / ذوائب سدرة غبراء تزحمها عصافير " [14] الشجرة السدرة أيضا تتجه إلى الأعلى ولكنها غبراء . فالسدرة كالبرج / غبراء ودائر / ذوائب / نهايات

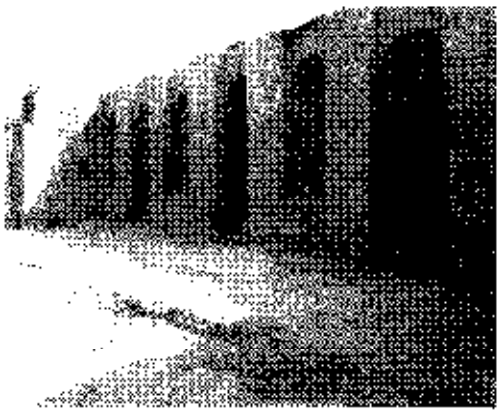


## مقترحات وتوصيات :

١ــ أن تكون هناك دراسات(بحوث) للنصوص الشعرية المتضمنة ( بيئات مفترضة ) من صنع منتج النص الكتابة لتحويلها الى نتاجات فنية على شكل( بيئة ديكورية ) من افتراضات الفنان .

٢ــ أن يكون هناك متحف لمقتنيات وتركة الشاعر ( السياب )





## الهوامش

١ــ ديوان السياب ، بيروت ١٩٧١ ، ٢٧٧.

٢ــ ديوان السياب ، ص ٣٠٣.

٣ــ ديوان السياب ص ٤٠٤.

٤ــ ديوان السياب مصدر سابق ص ٤٠٤.

٥ــ ديوان السياب ، ص ٢٧٧.

٦ــ المصدر السابق .

٧ــ المحبي ، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد ( نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة ) ج١ ، دار احياء الكتب العربية ط١ القاهرة / ١٩٦٧ ص١٤.

٨ــ سعد ، صالح ( الأنا ــ الآخر/ أزدواجية الفن التشكيلي) مطابع السياسة ، الكويت ٢٠٠١ ، ص١٤١ .

٩ــ ديوان السياب ص٢٧٧.

١٠ــ سوريل ، وولتر ( الأوجه العديدة للرقص) القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص٧٥.

١١ــ أرسطو طاليس (كتاب النفس) دار احياء الكتب العربية ط٢ ،القاهرة ، ١٩٦٢ ص٢٣ــ ٢٤.

١٢ــ طرفة بن العبد بن سفيان البكري ، من بني بكر بن وائل وينتهي نسبه الى عدنان / راجع / الخطيبي ، الشيخ مصطفى ( رجال المعلقات العشر) المطبعة الأهلية ، بيروت ، ١٣٣٢ه هـ كذلك الزوزوني ( شرح المعلقات السبع ) دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٣.

١٣ــ ديوان السياب ص٢٧٧.

١٤ــ المصدر السابق.

١٥ــ ديوان السياب ص٣٠٥.

١٦ــ سوريل، وولتر (الأوجه العديدة للرقص) القاهرة ١٩٧٣ ص٧٥.

١٧ــ نفسه ص٨٣.

١٨ــ ديوان السياب ص٢٧٨.

١٩ــ المصدر السابق ص٢٧٨.

٢٠ــ المصدر السابق.

٢١ــ المصدر السابق ص٢٧٨.

٢٢ــ المصدر السابق ص٢٧٩.

٢٣ــ نفسه ص٢٧٩.

٢٤ــ مصطلح من نحت الباحث.

٢٥ــ ديوان السياب ص٢٧٩.

٢٦ــ نفسه.

٢٧ــ المصدر السابق ص٢٧٩.

٢٨ــ سوريل، وولتر (الأوجه العديدة للرقص) القاهرة، ١٩٧٣ ص٧٧.

الخصوصية الجمالية . كما انها يمكن ان تقيد الكثير من المحاولات الفنية الذي تسير بذات الاتجاه . و تعرف أيضا بإمكانات مصادرنا التراثية ، و احتفالتنا الشعبية و الدينية و قدرتها على اعطاء مادة صالحة للدراما . وتفتت مركزية الشكل الدرامي التقليدي الغربي ، و تعطي الفرصة للبحث عن أشكال عربية اصيلة للحقل المسرحي .

## هدف البحث :

يهدف البحث الى :

1ـ التعرف على التقنيات التي استخدمها الصديقي في اهم عروضه المسرحية .

2ـ التعرف على مصادره المسرحية .

## حدود البحث :

يتحدد البحث بأهم الأعمال المسرحية التي قدمها المخرج المسرحي (الطيب الصديقي) و الذي شكلت انطلاقة أساسية في فكره الاخراجي وهي :

أ ـ مقامات بديع الزمان الهمداني .

ب ـ ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب.

ج ـ أبو حيان التوحيدي.

## الإطار النظري

### نصيحة جان فيلار

يبدو أن أهم ما أخذه الصديقي من دراسته في فرنسا ما قاله (فيلار) له : (عند عودتك إلى بلادك يجب أن تنسى كل ما رأيته ولا تعيد سوى التقنية)(11:ص85).

ان هذه النصيحة تذكرني بحكاية (أبو نواس) و(خلف الاحمر) عندما ذهب الأول و قال للثاني أريد أن أصبح شاعراً... كيف يكون ذلك؟ قال (الاحمر) : احفظ ألف بيت من الشعر ثم إنسها ... و كان هذا الدرس الأهم الذي جعل (الحسن بن هانئ) شاعراً مجيداً . انها دعوة الى البحث عن الذات و الهوية التي من شأنها ان تجد التفرد الحضاري بين الامم . اما ما يراه الفنان فهو خزين معرفي و تطبيقي ، تساهم في تطور ادواته و صقلها . اما الالتصاق بمجتمعه و تراثه فهو الاساس لتحقيق التواصل مع ابناء شعبه . عندما درس (الصديقي)المسرح في فرنسا ... كان الاسلوب و الشكل السائد ،هو(قالب القرن التاسع عشر) الذي تطور من اساليب و معالجات عديدة . كان المسرح الاوربي عموما هو وليد نظريات (ارسطو) و (هوارس) و (بوالو) و غيرهم من المنظرين المحدثين ، و كل دولة اوربية اخذت من تلك النظريات المفهوم و الشكل الذي يناسبها ، لذلك اصبح المسرح الإنكليزي و الفرنسي و الألماني . و لكل مسرح من هذه المسارح خصوصيته الجمالية و المضمونيه التي تنسجم مع روح الشعب و مستواه الحضاري . اذن ليس هناك اسلوب و شكل مسرحي واحد لكل العالم ، إذا اخذنا بنظر الاعتبار المسرح الشرقي (النوه،الكابوكي،الكاثاكالي) . اما الاخذ بأنموذج المسرح الفرنسي او الايطالي و تسيّده المسرح العربي ، فهذا خطأ كبير ارتكبه (دون وعي) الرواد الأوائل .لكن هذا الخطأ الغير مقصود جعلنا نعاني من إشكالات عديدة ، على الصعيد اثبات هويتنا العربية ، و التواصل مع جمهورنا . و كلما استجد وضع سياسي معين ، فأن الاسئلة تثار بخصوص الهوية الثقافية و الفنية شكلاً و مضموناً و (بقي مطلب او مطمح يراود الكثيرين :ذلك هو الشكل او القالب ... و كان التساؤل هو :هل يمكن ان نخرج عن نطاق القالب العالمي ، و ان نستحدث لنا قالبا و شكلاً مسرحياً مستخرجا من داخل ارضنا و باطن تراثنا؟)(15ص11)

ان الخروج من القالب العالمي ليس بالمسألة السهلة ، لان هذا (القالب) اخذ مكانه و تأثير قوي في ذائقة الجمهور ، خلال قرن من الزمان و أصبح الوسيلة الوحيدة للاتصال المباشر و النوعية الاخلاقية و السياسية . كما ان مباني المسارح و تصميمها كلها تدور في فلك المسرح الايطالي الذي يحدد سلفاً طبيعة و نوعية اللقاء المسرحي . كما اصبح للمسرح الغربي رواده و نقاده المدافعين عنه ، و خاصة من الذين درسوا او تشبعوا بنظرياته الجمالية ، و ربطوا مصائرهم المعرفية بهذا الشكل من المسرح العالمي .ان اعادة الاعتبار لشكل مسرحي عربي تتطلب و قفة كبيرة و مسندة من اطراف معينة عديدة ، و ليس من المسرحيين فقط ، لتنهض بهذه المهمة العظيمة خاصة اذا عرفنا ان المسرح الاوربي بشكله الحاضر هو ليس مسرح القرن التاسع عشر ، بل تولدت منه اتجاهات و حركات و نظريات أخرى . و ما علينا نحن العرب الا ان ننهض بقوة بأتجاه مسرحنا العربي شكلا و مضموناً كي نستطيع ان نجذب اليه اوسع الجماهير الشعبية . لانه نابع من شعورهم الجمعي و حسهم الشعبي و موروثهم الروحي الخالد الموروث و المشابهات الدرامية .

ينطلق المخرج المسرحي المهتم بتاصيل المسرح العربي من فرضية اساسية مفادها بأن ليس هناك شكل او قالب واحد للمسرح لا في النص و لا في العرض . فطي مر التاريخ عاش المسرح تحولات جمالية كبيرة ، حيث ابتداء بالمعبد اليوناني و الملعب الروماني ، و داخل ارروقة الكنيسة ، ثم في الشارع ، الى ان دخل العلبة الايطاليه في عصر النهضة مشابها للوحه التشكيلية ، ثم تم العرض في مراب (قدرية الطوان) او في المعمل .هذا على الصعيد مكان العرض .اما الاساليب و المذاهب المسرحية فهي الاخرى قد تنوعت فهناك الكلاسيكية ، و الرومانتيكية و الواقعية ، و الرمزية ،والتعبيرية ، فهي الاخرى

ميزت بنية المسرحية لكل اسلوب ، بما انعكس على الحبكة و الشخصية و المكان و طبيعة الحوار و العقدة.

و استمر هذا التغير و التطور في النص المسرحي ولا يزال يتطور كي يساير التطورات الحاصلة في البنى الاجتماعية ، اذ لا يمكن ان يتوقف المسرح بقالب جامد بينما تتطور حقول المعرفة و الثقافة الاخرى . لان ذلك يساهم في موت المسرح باعتباره اداة للتواصل .كما ان الفكر المسرحي، او فلسفة المسرح تطورت ايضاً ، فبينما كان صراع الانسان في المسرح اليوناني مع القدر ، وفي الكلاسيكية الحديثة تحول الصراع بين العاطفة و الواجب . و بعدها اصبحت الصراعات الدرامية مستمدة من الصراع الاجتماعي و صارت طبقية ،او ذاتية ، او سياسية ، او أيدولوجيه . و لكل صراع منها منظومته الجمالية التي تحتويه على صعيد الادب او معالجة العرض المسرحي .

يستخلص المنظر و المخرج المسرحي العربي من ذلك ، ان ليس هناك شكل محدد واحد للمسرح عبر التاريخ و في كل البلدان . اضافة الى ان الفكر المسرحي ايضا تجدد . فقد كان فكراً دينياً وثنياً في المسرح اليوناني و الروماني ، ثم تحول لتبني الفكر الديني المسيحي ...ثم دخلت الاتجاهات الفكرية في المسرح كل حسب ايمان المؤلف ...و بينما كان التوجيه عاماً يشتمل كافة الكتاب في مرحلة ما ... نلاحظ ان الكتاب المحدثين اصبح بينهم العبثي ، و الماركسي ، و السياسي . و من كان يؤمن باللامعقول او مسرح الغضب . واذا كان المسرح اليوناني قد بدأ بالطقوس و الشعائر الدينية و عبادة الاله (ديونوسيس) ، كان للعرب ايضاً شعائرهم و طقوسهم و العابهم التي يمكن ان تكون بدايات سمات عربية خاصة ... و فعلاً بدأ هذا الاتجاه منذ (بابات خيال الظل) (لابن دانيال) . حيث يقول (وهو يصف ما قدمه في بابه: "من طيف الخيال" فن ظلي ممتاز : "ابدمن بابات المجون ... ما اذا رسمت شخوصه و بوبت مقصوصة و خلوت بالجمع و جلوت الستارة بالشمع ، رأيته بديع المثال ، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال")(3:ص24) و يعلق الدكتور علي الراعي على ما جاء في بابه (ابن دانيال) بأنها (تحوي لمسة فنية واضحة ، تشهد بأن فن ابن دانيال -خيال الظل- قد استطاع ان يرسي في مصر المملوكية أي اي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر – فكرة للمسرح في بلادنا ، مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية و بشرية مختلفة) (3:ص24) . هذا يعني ان مسرح القرن التاسع عشر ليس مثل ما سبقه من أشكال ، و لا يطابق ما بعده ، لا من حيث النص في بنائه الادبي الدرامي ، و لا في شكل العرض . لذلك فأن المظاهر الدرامية العربية هي بدايات المسرح. او تحتوي على عناصر مسرحية واضحة كما يمكن ان تتطور بشكل من الاشكال ، لكن قدوم الشكل الغربي بهذه القوة والبهرجة ، ازاح الشكل العربي عن التواصل مع الناس . استسلاما للعقلية (المستغربة) الوافدة التي حملت رسالة المسرح الاوربي .

## الدعوة العربية لإيجاد مسرح أصيل

بعد الحرب العالمية الثانية شهدت البلاد العربية توتراً داخلياً و خارجياً على كافة الاصعدة (الثقافية ،و السياسية ، و الاقتصادية) و كان من نتاج هذا التوتر البحث عن اختيارات و مسارات في ميادين الحياة المختلفة . لإيجاد السبل الأفضل للأمة للتعبير عن نفسها و هويتها و ملامحها الخاصة المستقلة .و لعل العودة الى التراث العربي و الانفتاح على مصادر التاريخ واحد من اهم طرق التعبير و الخلاص من الحقب السالفة . و إذا كانت بعض التيارات اخذت طابعاً سلفياً ، فأن هناك تيارات تبنت الفكر القومي الثوري الذي يخدم الأمة و يرسخ مضامينها الانسانية .

و اتخذ هذا التيار بادئ الامر الاغتراف من المضامين الأخلاقية وقيم البطولة هاجساً له ... وظهرت كتابات تؤكد العودة لتاريخ الامة المشرق جاعلين منه معيناً و انموذجاً ينبغي ان يحتذى لأنه أوصل العرب الى قمة التطور الحضاري . و اصبحت أمة متفتحة و متحاورة من الآخر ... في أفكارها و أبطالها و مصادر المعرفة فيها . اصبح التحاور في البداية ، على حساب العرب ، لان المناهج و الاشكال الأوربية كانت قد رسخت في عقول و اذهان الناس ، لأنها امتداد طبيعي لتلك الفترة و تراكماتها الحضارية العميقة ، و صار نمط للحياة و الادب و الفكر الأوربي هو القياس لتقدم الشعب و المواطن ، وراح الادباء و الفنانون و السياسيون يغترفون من اشكال المجتمع الاوربي دون معرفة و تمحيص و تدقيق صلاحية هذا الفكر و النمط مع مجتمعنا العربي و امكانية استعابه و استقباله له . فحدثت غربة نتيجة هذا النقل ، وضعف الشد النفسي والفكري ، لهذه الوافدات الجديدة ، صحيح انهم انبهروا بها اول الامر ، انبهارهم بشيء جديد لكن عندما يتعلق الامر بالامور الفكرية والروحية ، فان الفجوة تصبح واضحة جدا وهذا ماحصل بالنسبة للمسرح ، فبعد ان نقل الرواد الاوائل (مارون النقاش ، ابوخليل القباني ، يعقوب صنوع ، جورج ابيض) الشكل المسرحي ، استقبله الجمهور كشيء جديد وبضاعة لم يعتادوا عليها .. وارتبطت بأذهانهم كنتاج للاوربي (المتقدم) .. وخاصة الطبقات الفنية الارستقراطية . لكنها في نفس الوقت لم يتحول هذا الوافد الجديد الى (بضاعة) شعبية تحاكي هموم الشارع ، وتستوحي اشكاله المألوفة ، والتي اعتاد ان يستقبل فيها القصة والحركة والرقصة والموعظة .. ان الشكل الجديد كان غريبا ولم يحقق الاستجابة المرجوة والتفاعل الحقيقي الصادق .

ومما عمق الفجوة اكثر .. هو اختيار المسرحيات التي قدمها (جورج ابيض) التي تحكي عن شخصيات وأفكار ومعتقدات ، لايؤمن بها ولايعرفها الرجل المصري في ذلك الوقت . ومن

يعرفها كانوا قلة قليلة ، وهي تلك الفئة التي ارتبطت اقتصاديا وثقافيا بمصير الاجنبي . ثم جاء الجيل الثالث من رواد المسرح المصري الذي وعي الضرورة الجمالية والفكرية ، كما وعاها رجل السياسة ، الذي كان يهدف الى الثورة على الانماط القديمة . فدعى الى ايجاد شكل مسرحي عربي ، خالص مستمد من التراث الفني والادبي الذي حقق التواصل بين المبدع وشعبه . وعدم الاتكاء على المضامين والاشكال الجاهزة . فكانت محاولات (يوسف ادريس) و(تنظيرات علي الراعي) في مصر .. و(سعدالله ونوس) في سوريا ، و(قاسم محمد) في العراق . و(روجيه عساف) و(مسرح الحكواتي) في لبنان .ولكن المحاولة الاهم جاءت من المغرب . لانها تعمقت بالجانب التطبيقي اضافة للتنظير .. ومن رواد هذه المحاولة جماعة المسرح الاحتفالي ومن اهمهم (عبد الكريم برشيد) وكذلك محاولة (الطيب الصديقي) في مسرحة التراث وأدبه . ولعل صفاء التجربة المغربية .. جاء من عدة أسباب ومن أهمها.. عدم زيارة الفرق المصرية الناقلة للنموذج الأوربي للمغرب .. والسبب الثاني ثراء الموروث الشعبي المغربي وتنوعه والسبب الأخر هو وعي المسرحيين المغربيين بضرورة إيجاد شكل للمسرح العربي .. وجاء هذا المطلب عن وعي .. كامل .. لان (الطيب الصديقي) درس المسرح في فرنسا .. وتجاوزه بناء على نصيحة أستاذه البليغة (جان فيلار) .

وألان يعيش المسرح حالة من الصراع بين المنادين بالشكل العربي للمسرح، وبين المحافظين على الشكل الغربي.. ويبدو إن صوت الأولين بدا يخفت كما خفتت أصواتهم في السياسة والاقتصاد وفي نظرية التحرر والانعتاق الاجتماعي.

## الطيب الصديقي

### مصادره ، اكتشافاته ، فلسفة التاريخ عند الصديقي

#### أ ـ مصادره:

ولد الصديقي سنة 1937 في الصويرة ، من مدن المغرب العربي وكانت ولادته قبل الحرب العالمية الثانية ، اعطته فرصة في تحسس الاوضاع السياسية لبلده والعالم ، تحت ضغط اوضاع ليست سهلة ولاتقليدية . ولم يعرف بداية حياته او صباه أي شيء عن المسرح (وتاتي الصدف المؤلمة التي لم يكن يحلم بها قط في حياته ، فيطلع في الجزائر المغربية بان هناك تدريبا على الفنون المسرحية ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية . فاختارها هي بالذات وان لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسي بوضوح ولا المسرح . وكأن اول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة 1945 لتسقي فيه بعناصر مهمة في المسرح . من بينهم : احمد الطيب العلج ، محمد عفيفي ، وخديجة جمال وغيرهم (12، ص7) .

انتمى الى المسرح دون تصور مسبق له ، ومن حسن حظه انه لم يرى نماذج جاهزة ، قد تسحبه عن تحسسه البريء للمسرح .

وربما هذه الخاصية ظلت تلعب دورا في تكوين لاوعيه الجمالي المسرحي . وكان العمل مع مجاميع الهواة في مدينته ، اول تجربة عملية له ، استقى منها احساسه الفني وحبه لهذا الفن الذي وجد نفسه فيه . ومن ثم اعقب ذلك الحب ، التوجه نحو الدراسة والتعلم . وبدأ مشواره ذاك مع المخرج الفرنسي (جان فيلار) في المسرح القومي الشعبي . (T. N .P.) الذي عمل معه وخرج منه بنصيحة عظيمة . (وتبدأ تجربة الصديقي في التحرك على الخشبة سنة 1975 . وسترتبط هذه التجربة حينئذ بالمسرح العمالي المنبثق عن الاتحاد المغربي للشغل وفي مسار الطبقة العاملة في آن : وخطوة تاريخية جريئة بالنسبة للصديقي نفسه ، الذي ساهم في تاسيس مسرح بروليتاري تتجسد فيه لاول مرة في المغرب وعلى نحو اولي تجربة (البرلنكولست) . ووظف موهبته داخل صفوف العمال مكسرا بذلك تجربة المسرح وموجها له الوجهة الحقيقية . لقد كان المسرح العمالي جوابا مضادا للمسرح الرسمي ونواة لخلق مسرح سياسي يشحذ وعي ووجدان الطبقة العاملة ويلم صفوفها وان العروض التي كانت تقدم على الخشبة كانت تعقبها مناقشات ومداخلات بين الممثلين والعمال) (10 ، ص97)

تعتبر هذه التجربة محطة مهمة في ذاكرة المسرح العربي ، اذ تحددت فيها الهوية الطبقية للمسرح ورسالته ، كما انها تدل على وعي مبكر لعلاقة المسرح بالجمهور . التي كانت الشغل الشاغل للمسرحيين العاملين في المسرح السياسي والملحمي واتجاهات المسرح الاخرى ، الداعية الى اشراك الجمهور في الحفل المسرحي .

ان المحاور النظرية التي طورها في تجاربه ، كانت نقلة نوعية في ذائقة التلقي والمنجز المسرحي ، حيث لم يكن مألوفا ومعتادا إشراك الجمهور بهذا الوعي والقصدية . وحول بذلك الجمهور من متلقي مستلب إلى عنصر فعال في إنجاز مقولة المسرح الاجتماعية . وجعله بذلك منبرا ديمقراطيا لكل الطبقات وليس للنخبة فقط . أي انه ساهم في نظرية المسرح العربي في تواصله مع الجمهور .

واصبح عمله مع فرقة المسرح العمالي ، ذات اهمية وتاثير كبير على العمال انفسهم ، لانهم (بهذا العمل المسرحي العمالي حصل الصديقي على شهرة ومكانة لا بأس بها وسط مجمع العمال الذين أصبحوا واعين بالظلم الذي عقد وضعهم مما جعلهم يندفعون الى الانخراط في نقابة ((الاتحاد المغربي للشغل)) التي كان رؤساؤها يشجعونهم على التعاون فيما بينهم حتى يوجهوا مشاكلهم الاجتماعية.) (12 ، ص8) وبذلك حقق الصديقي العلاقة الموضوعية بين الموقف الفني والاجتماعي من خلال وظيفة المسرح ودوره في الحياة الاجتماعية .

إكتشافاته :

كغيره من المسرحيين العرب حاور الآخر الأوربي ، من خلال دراسته ومعايشته للتجربة المسرحية الفرنسية ، وكان جل اهتمامه ايجاد قواسم مشتركة بين المواضيع التي يطرحها المسرح الغربي بداية القرن العشرين ، وبين قضايا الانسان العربي المغربي .اما بالنسبة للامور التقنية ، فانها مختلفة في المغرب في مستواها في باريس حتما ، بحكم عوامل التطور الصناعي والاقتصادي والاجتماعي . لكن واحدة من اسس المسرح المهمة ظلت تعمل في ذهن (الصديقي) . الا وهي علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي ، والتراث ، والمواطنة . مثل تلك الاشكاليات اصبحت دافعا له للبحث والتقصي عن اشكال وقوالب اكثر اقترابا للمتلقي المغربي وكان شأنه (شأن سابقيه بدأ بالمسرح الاجتماعي الملتزم مع تمكن من الثقافة المسرحية الغربية وهو احد المسرحيين القلائل الذين ثقفوا الفن المسرحي دراسة وتقنيات مع توفر افق فكري متفتح على تيارات التجديد في هذا المجال . ومن هنا قد انطلق الطيب الصديقي يحاور المسرح العالمي ويحاور الاقتباس من بعض نصوصه الكبرى . عن يونسكو ، بيكيت ، فيما يعرف (بمسرح العبث) فقدم ((موموبوخرصة)) ((وفي انتظار مبروك)) التي هي تحوير لمسرحية صموئيل بيكيت ((في انتظار كودو)) لكن الفكر المسرحي الخلاق للصديقي تمثل عنده في الحوار الذي أوصله بالتراث . وبالعناصر التاريخية ، ذات الارتباط ببعض التقاليد المسرحية القديمة وهكذا جاءت مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمداني) كصيغة مسرحية معتمدة على الحلقة والفرجة والطقوس التاريخية والبهرجية.) (13 ، ص88) .

كان ايمانه والتزامه الغريزي بقضية شعبه اصبح العنصر الغالب في اختياراته الجمالية ، مما دفعه للوقوف امام التراث الغربي وقفة متفهمة ناقدة ، غير منقادة كما كان قبله الرواد العرب الاوائل . تخلص من هيمنة (القالب) الغربي ، او حاول ذلك . ورحلة البحث هذه دفعته باتجاه الواقع ليأخذ منه موضوعات وافكار تختلف عما يتناوله المسرح الأوربي.. كي يحقق لقاءاً فكرياً مع المتلقي وخاصة طبقة العمال .. ومرة اخرى اتجه للتاريخ ليأخذ منه خامة تصلح للدراما من خلال ايجاد مقاربات ادبية مع البنية الدرامية الارسطية . ولكن بوعي بنم عن اصالة في التفكير .. مستفيدا من ذلك من كافة التنظيرات الغربية الداعية لتاصيل المسرح العربي في بلده . وفي (اطار البحث عن مسرح مغربي اصيل ، يستمد مضمونه من التراث ، ابتعد الطيب الصديقي عن مسرح العبث وعن الريبورتوار الدولي ليجرب نوعا اخر من المسرح . ففي ربيع 1965 ، دشن نشاط فرقته (المسرح البلدي بالدار البيضاء) بمسرحية( سلطان الطلبة) ، ثم(سيدي ياسين على الطريق) (فالمغرب واحد) و (الحراز) الى ان وصل لهذا الاتجاه الى المقامات والاكياش) (5 ،ص161)

ويلاحظ ولع (الصديقي) بموروث بلده المغرب ، من خلال تناوله لشخصيات ووقائع محلية .. وكان الذي قام به ردة فعل عما كان يختاره من نصوص بعيدة عن واقعه المحلي ولاتنفع عما يعتمل في لاوعيه من خطوط انتماء إلى أرضه. ان مرحلتي التقليد والتأثر لكل فنان مبدع ، ولكن المكوث في منطقتهما يعني المراوحة ، ويستمر البحث عن الإنجاز المتفرد ذو الملامح الخاصة التي تسهم في إضافة شيء جديد للمعرفة البشرية وكان تفرد (الصديقي) وخصوصية ما انجزه في المسرح المغربي والعربي على حد سواء ، حيث تأثر باتجاهه الكثير من المسرحيين وخاصة بعد مهرجان دمشق المسرحي عام 1974 . حيث شاهد المسرحيون العرب عمل (مقامات بديع الزمان الهمداني) (ويعد الصديقي الاب الشرعي للاحتفالية في المسرح المغربي . هذه الاحتفالية التي سيعاد تقنينها وتكريسها كتيار مسرحي عند عبد الكريم برشيد ، في مرحلة لاحقة.) ( 10 ، ص99) . حيث مهد الأول الأرضية العملية لما نظر له الثاني في بياناته المسرحية ، وكتاباته .. التي استلهمت اهم ركيزة اكد عليها (الصديقي) .. وهي الاحتفالات الشعبية وخزين الشعور الجمعي في المغرب العربي .. (والصديقي هو المثال الحي لما نسميه في الشرق مؤلف العرض المسرحي فانه كتابة وتمثيل واخراج اعماله الهامة التي عرف بها مثل"ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"و"مقامات بديع الزمان الهمداني"اللذين يمثلان محاولتين من الصديقي لاستمرار التراث العربي واعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير) (2 ، ص568) كان الهاجس الإبداعي خلف هاتين التجربتين هو إيجاد شكل يتلائم عما يكمن داخل ذهن المتلقي لتحقيق التفاعل الصميمي . ويبدو ان هذه المسألة غير اساسية ، ولكنها راسخة في ذهن المتلقي العربي بشكل عام .. وتدخل في هذه الاشكالية الطراز العمراني وشكل البناء ومادته .. واتساع الفضاء العربي وانبساط الصحراء ، كل هذه العوامل وغيرها تجعل المتلقي ينفر من شكل العلبة الايطالية . التي هي من اختراع عصر النهضة .

كما ان المسرح بإطاره الإيطالي ، الأوربي ، ارتبط دخوله للارض العربية ابان فترة الاستعمار .. وقام المستعمرون باستضافة فرق من بلدانهم لتقديم عروض فنية ومسرحية على نفس المسارح . وبذلك ارتبط شكل المسرح هذا ومفهومه بالاجنبي . لذا اصبح مرفوضا وعيا ولاوعيا . وعمق الاجانب هذا الشيء بان قاموا ببناء هذه المسارح في اغلب المدارس التي شيدت خلال فترة حكمهم . يلخص (الصديقي) رحلته الفنية واكتشافاته الى ان :

1-المسرح في البلاد العربية يجب ان يكون من النوع التام

(الشامل) ، أي يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما .. الخ .

2-كذلك يجب دراسة كل ماهو شعبي بالتفصيل ، والاخذ عنه بشكل مستمر ، لذلك فانه يقوم برحلات فنية وجولات في كل المدن والقرى ، ويسجل الاغاني والاقاصيص والاساطير والاشعار والموسيقى . والنكت الشعبية والتعابير اللطيفة . كذلك فهو يدرس كل الاشكال الشعبية المسرحية الموجودة في بلادنا-المغرب- ليقدمها على مسرحه ، هو مطلع على تاريخ شعبه ويستوحي فنه دوما صورا فنية جديدة (2 ، ص382) .

هذه اهم الاكتشافات الجمالية التي يمكن أن يؤسس عليها المسرحيون العرب قاعدة لانطلاقهم نحو افق المسرح العربي الاصيل .

## ج.فلسفة التاريخ عند الصديقي :

نظر (الصديقي) للتاريخ نظرة ثورية تتماشى مع الحس السياسي والاجتماعي الذي كان يحمله العرب في تلك الوقت لاسيما المثقفون منهم وذوي الميول التقدمية . الذين يعتبرون ان التاريخ مدرسة للانطلاق وليس للبكاء على الاطلال .

وتأسيسا على ذلك تبنى (الصديقي) تراث الادب العربي على قدر ما يحمله هذا التراث من قوة دافعة وفعل ثوري نحو المستقبل . وفي نشرة دورية للمسرح البلدي للمغرب .. يقول : (سألوني لماذا التاريخ ؟ ... وهل عصرنا بحاجة الى ان يبعث موتاه ؟ كان جوابي نعم فبدلا من ان ننظر الى هذا القرن ، اتجهت انظارنا الى الوراء ، ولم نفعل ذلك ؟ الا اننا نملك عن الماضي تطورا سياسيا اكثر مما نملك عن الحاضر ، واذا كان يعتبر عملي ، بسيكو دراما تاريخية . فاني لم احرص على ابراز المصير المأساوي للابطال فحسب ، بل اردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر . ثم ان محاولة التخلي عن هذا الاسقاط في الماضي يعد اهمالا لتجارب شعب بأكمله وصراعاته وآلامه. وتكرانا لاعمال اجيال سابقة ، تحملت انبل التضحيات ولو بإراقة دمائها . اننا لانقبل الدراما التاريخية كحقيقة متجسدة تربط الماضي بالحاضر) (5 ، ص162) .

لقد اظهر عمق العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ، باعتبار ان الحاضر ليس مفصولا عن الماضي ، بل هو حلقة متقدمة منه . واذا كان ماضينا يحمل عمقا من العودة الية باعتباره درسا ، مقاربا مع الحاضر ..نتلمس من خلاله خطواتنا التي نتوصل اليها من خلال النقد والمواضيع والنماذج العميقة المؤثرة .

نستلهم الماضي لناخذ منه الحكمة والعظة والموقف السياسي ، الذي يمدنا بالثورية اللازمة لتجاوز محن عصرنا واشكالاتنا ، فهذا بعث لروح الامة .. التي تتلاقى حتما مع رسالة المسرح الازلية في الدفاع عن الانسان اينما وجد .

## مؤشرات الإطار النظري

1- تزامنت المطالبة لايجاد شكل للمسرح العربي ، مع حركة النهوض السياسي ، ومحاولة التخلص من الاستعمار .

2- ارتباط الشكل المسرحي الاوربي . بوجود المستعمر .

3- ليس للمسرح مضمون اوشكل واحد وان التطورات التي حصلت عليه هي بنت الظروف والحاجات الاجتماعية . وما كان عند الاوربيون ، يوجد مثله عند العرب . من طقوس واحتفالات ورقص .

4- الاطلاع على التجارب المسرحية المتقدمة في العالم ضرورة ، من اجل تنشأة وتقوية مسرحنا العربي . وخاصة الاستفادة من التقنيات المتقدمة . والتي تساير العقلية المتطورة للانسان العربي الذي يشهد قفزة علمية وتكنلوجية كبيرة تحيطه من كافة ارجاء العالم .

5- شكلت وعيه السياسي تجربته مع المسرح العمالي ، الذي اقترب فيها من الطبقة العاملة ومشاكلها وتناقضاتها وايديولوجيتها . والتي فهم من خلالها ان المسرح ليس للنخبة بل للجماهير الواسعة . وعلى هذا الاساس تحرر من القيود المعمارية والجمالية لمسرح النخبة .

6- من رواد المسرح الاحتفالي في المغرب . الذي اكمل مشواره بعد ذلك الاديب عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب .

7- حاول المزاوجة بين الفكر المسرحي الاوربي وحاجات الانسان العربي المغربي . لذلك اعد الكثير من النصوص العالمية ليجعلها قريبة من افكار ونوازع الانسان المغربي .

8- كان (الصديقي) مولعا بالتراث الشعبي للمغرب . بحيث اصبح الموروث مصدرا هاما ومادة اساسية لاعماله المسرحية .

9- ضرورة القيام بمسوحات ميدانية لكل الموروث الشعبي العربي للاستفادة منه كمادة للمنجز المسرحي .

# الاجراءات

## القراءة في التقنيات المسرحية

### 1- النص المسرحي :

يشكل النص المسرحي ، المنظومة الأدبية ، التي تؤسس عليها جماليات العرض وعناصره التشكيلية . ولا يعني النص المسرحية المكتوبة بالمواصفات التقليدية المعروفة في البناء الدرامي . بل هو كل خامة مكتوبة او متخيلة متفق عليها- المتخيل يخص الصامت-ويمكن اعطاءها صورة حية من خلال عناصر التجسيد (التمثيل ، المنظر ، الاضاءة ... الخ) .

(ولقد بدأ الطيب الصديقي حياته المسرحية بالاقتباس والترجمة ، ولكنه بدا مبكرا بالبحث عن شكل مغربي للمسرح) (1 ، ص382) . وهناك اسباب ذاتية وموضوعية تجعل الاقتباس حالة ملازمة لاي حركة ناشئة ومتعثرة . فبالنسبة للاسباب الاولى ربما رغبة في ولوج العالمية او عدم توفر امكانات ظهور كاتب مسرحي محلي يرضي طموح المخرج . او لتطابق الرؤية الإخراجية مع رؤية النص المسرحي . اما الموضوعية في جعل الاقتباس ضرورة هو عدم نضج الحركة المسرحية في انتاج كاتب مسرحي يضاهي الكتابات العالمية التي انتهل منها مخرجنا (الصديقي) .

واذا كان الاقتباس مرحلة بداية ضرورية ، فان المكوث في منطقته يعني المراوحة المعرفية والجمالية . وعندما يبحث المخرج عن مقادرة هذه المنطقة الهشة لابد من البحث في مضامين أطر اكثر اقترابا من المتلقي للمنجز المسرحي .

وهذا ما فعله الصديقي بان استمر في البحث عن الهوية التي تجعله اكثر اصالة وحيوية واهمية (تتجلى اساسا ، في تحديث الخطاب المسرحي في المغرب وتاسيس (كتابة درامية جديدة) تجمع بين الاصالة والمعاصرة ، بين الهواجس المحلية والهواجس العالمية . انه نقطة تحول هامة في مسار المسرح المغربي وهمزة وصل بين البداية التاسيسية الخجولة والبداية التاسيسية الواثقة) (10 ،ص96) .

لعب الجذر المحلي دورا مهما في تشكيل ذاكرة (الصديقي) الجمعية ، على الرغم من معيشته واطلاعه على التجربة الاوربية ، ربما كان ذلك ناتج من اصالة شخصيته وحبه لوطنه او ان الاوضاع السياسية والاجتماعية العامة التي كانت تعيشها بلاده تحت وطاة الاستعمار الفرنسي ، سببت لديه رفضا للاخر واقترابا لوطنه ثقافيا وفنيا . وهذه بحد ذاتها نقطة تحول كبيرة في الذهنية الاخراجية للمسرح العربي ففي الوقت الذي كان فيه الكثير من المخرجين العرب يسعون لتقليد الانموذج الغربي بحذافيره ويفخرون بانهم استطاعوا نقل ذلك الانموذج بدقة متناهية ، نرى (الصديقي) وبعض المسرحيين العرب يحاولون بوعي التخلص من ذلك المعطف الجديدي . هذه الهواجس جعلته يندفع باتجاه محاولات كثيرة للوصول الى وطنية المسرح المغربي في خطابه الادبي والجمالي فاشترك في (ظاهرة التاليف الجماعي ، وفي ربتوار فرقة الصديقي الف مسرحية بهذه الطريقة اسمها : الدجاجة) (3 ،ص571) . وكانت هذه التجربة هي الاخرى مستمدة من تجارب المسرحيين للشباب في اوربا وامريكا مثل جماعة المسرح الحي ، ومسرح الصحف الحية ، ومسرح خارج .. خارج برودواي ، وبعدها تجارب (بيتر بروك) كان دافع تلك التجارب هي ردة فعل الشباب الغاضب على الحروب التي تشنها الامبريالية العالمية على شعوب العالم ، ولعل اهم تلك المواجهات هي حرب فيتنام .ان الاحتجاجات السياسية كانت الدافع الاقوى ، لكسر قيود البناء الدرامي التقليدي المتسم بالعقلانية والهدوء ، خاصة في مرحلة الستينات التي اعتبرت كل خامة مكتوبة مادة صالحة لدراما العرض المسرحي وموضوعا حيويا يجذب الناس للمتابعة والاختيار واتخاذ موقف محدد إزاء ما يدور حوله من وقائع سياسية واحداث انسانية . وقد (قال لنا المخرج المغربي الطيب الصديقي ذات يوم : استطيع ان اجعل من الكلام الروزنامة (التقويم)مسرحية . واضاف يومها : يمكن ان اضع من حروف الكلمات المتقاطعة مسرحية) (7 ، ص186) .

ولكن يبقى السؤال الاهم .. وهو ما هي المادة التي تهم المتلقي وما هو الشكل الذي يحرك الذاكرة الجمعية لهم ؟ بحيث يكون التواصل مسليا وذا منفعة .

هذا السؤال مفتاح البحث الذي مسكه (الصديقي) وقدم اعمالا في مختلف الاتجاهات الفنية التي يمكن تصنيفها على النحو التالي :

اعمال ذات اصول غربية (اقتباس) مثل :

1ـ مولات الفندق-عن (لوكاندييره) لكارلو جولدوني .
(محجوبة) عن (مدرسة النساء) لموليير .
في انتظارك ميروك-عن (في انتظارك جودو)لبيكيت .
مومو بوخرصة-عن (اميديه وكيف تتخلص منه) ليونسكو .
النقشة-عن (مذكرات احمق) الغوغول .

والملاحظ ان الصديقي اول من طعم المسرح المغربي بمسرح اللامعقول .

2- اعمال ذات اصول تراثية شعبية ، مثل ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب .

3- اعمال ذات اصول تراثية عربية مثل : مقامات بديع الزمان الهمداني ، والغفران للمعري .

4- اعمال ذات اصول تاريخية مثل : المغرب واحد ، مولاي ادريس-النور والديجور-معركة الملوك الثلاثة .

5- اعمال ذات اصول اجتماعية . حميد وحماد . الرأس والشمكوكة ، سيدي ياسين في الطريق) (10 ،ص99) .

يلاحظ مما تقدم ان الاختيارات تنم عن حالة من قلق البحث الدائم عن الذات الفنية الأصيلة ، وتنوع العطاء هذا ينم عن ثراء في الاجتهاد والاسلوب . ولايقف (الصديقي) وحده في هذه المنطقة الانتقائية في الاختيار بل هي مرحلة شكلت اذهان الكثير من المخرجين العرب والكتاب على حد سواء .. في مصر ، وسوريا ولبنان ، والعراق ايضا

(2) رؤيته للمكان :

يعتبر المكان من اشكاليات المسرح الحديث ، فمنهم من اعتبر المكان المصنوع لايلبي الاغراض الحسية والتواصلية مع المتلقي وبالتالي رفض كل انواع الديكورات التي اوجدها المسرح الطبيعي الواقعي في القرن التاسع عشر . الذي ظهرت فيه مسرحيات (ساردو) و (سكرايب) الجيدة الصنع والتي رافقها العرض المسرحي الجيد الصنع المحاكي الامثل لصورة الواقع المعاش . ولكن (الصديقي) الذي زامن الثورات الطليعية على المسرح التقليدي اعتبر ان (المعمار المسرحي الايطالي يخنق فن التمثيل ويقيم هوة بين الممثل والمتفرج هي ضارة لكليهما كما انها مانعة للالتحام الواجب بين الفنانيين والجمهور) (3 ، ص570) . وهذه النظرة ليست جديدة او مبتكرة من الصديقي ، وحتى في المسرح الحديث او القديم .. بل ان المسرح بدا بلا مسرح-حسب الطلبة الايطالية. ان المطالبة بعودة المسرح للشارع او الساحات العامة ، او امام بوابات الكنائس .. هي قديمة . واي مراجعة بسيطة لتاريخ المسرح نجد ان شكل العلبة هو حلقة في تسلسل تطور المسرح العالمي ومعماريته وليس صورة نهائية .. ولا اولية له . وان مطلب الصديقي كان يعتبر تحولا في طبيعة استقبال العرض المسرحي وادواته .. التي ارساها المسرحيون العرب الرواد .

وبناء على ذلك قدم مسرحية ((وادي المخازن)) المساخوذة من تاريخ المغرب (وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم واشترك فيها ما يقرب من خمسمائة شخص معظمهم من الجيش المغربي) (3 ، ص569) .

ان محاولة (الصديقي) وسواه من المخرجين العرب والعالميين في تهميش وظيفة مسرح العلبة بعزل الموضوع عن المستقبليين بشكل مباشر ، يعني البحث عما هو مشترك بين حياة التلقي والارسال . وهذه اشكالية اخرى بحثها المسرح الحديث في تطبيقات ، (بروك) و (شايكن) و (جروتوفسكي) .(وتبدو ميالسم الاحتفالية عند الصديقي على نحو خاص ، في مسرح الهواء الطلق (تجربة جامع الفنار تجربة مولاي ادريس) وفي مسرحية (الحراز) حيث تشترك الجماهير في التمثيل ، كما تبدو في تجربة التاليف الجماعي) (10 ، ص99) . وهذا يدل على ان الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي والتي وعاها (الصديقي) اصبحت بمثابة العين التي ابصر من خلالها امكانات الموروث الشعبي في التواصل مع المتلقين . اذ انه وجد في العلاقة بين الجمهور وطبيعة اماكن العرض ، مشابهات مباشرة وواضحة مع الموروثات الشعبية والدينية في المغرب . وبذلك ابتعد عن التصورات المسبقة لنمط المسرح الواحد وسلطته الجمالية .. أي ان الافكار الطليعية التي سادت المسرح العالمي .. دفعته على الاكتشاف والعودة الى جذوره المحلية وهذا دليل اخر على اصالته التي لم تغادره انسانا وفنانا

3- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لايمكن الغاء الموسيقى من المنظومة الصوتية للعرض المسرحي ، لان صوت الممثل جزء من الموسيقى لو احسن اداءه ونغماته ومخارج حروفه من قبل الممثل..ان صوت الممثل المدروس وفق قواعد الالقاء الصحيحة يقوده حتما لتحقيق صوت موسيقي يجذب السامع ، ولكن (الصديقي) الغى (الموسيقى التي كانت لعهد قريب تعتبر احد عناصر الاخراج ولكن عوضها بالاناشيد الشعبية وبالملاحم وجمال الصوت تكملة لواقعية الاطار) (3 ، ص570) . بحيث جاءت منسجمة من توجهه الشعبي والقرائي .. لان الاناشيد تشبه الى حد بعيدالترانيل الكنيسية التي تستثير الوجدان المسيحي والروحي .ان الحماس الذي يحمله النشيد ، ينسجم بلا شك مع الروح الجماعية للمشاهدين .. وخاصة اذا تضمنت تلك الاناشيد مواضيع حول البطولة ، والتضحية .. والقيم الاخلاقية العليا .

4- مفهوم الصديقي للإخراج:

ليس هناك مفهوم واحد للإخراج ، اذ ان لكل مخرج مبدع رؤيته ومفهومه للعمل الاخراجي .. على الرغم من ان هناك اسس عامة مشتركة ، لكن الاختلاف ياتي نتيجة للاجتهاد وتاكيدا للتفرد في المنجز الابداعي .

ولكون (الصديقي) من المبدعين في حقل الاخراج المسرحي ، فقد تبلور لديه فهم خاص لهذه العملية ، التي يقول عنها : (وجهة نظري تنطلق فيما يسمى بالتركيب او المونتاج . انا اؤمن بان عناصر العمل المسرحي جميعا ينبغي ان تسير في اتساق مع بعضها في وقت واحد ، المناظر ، والملابس ، والنص ، والقناء ، والتشخيص .. كل هذه الاشياء يجب ان تسير منسقة مع بعضها اني لااؤمن بالطريقة الكلاسيكية التي تعمل بها بعض المسارح : الممثلون يتمرنون وحدهم ، من جهة ، والمناظر يجري اعدادها على حدة من جهة اخرى ، وهكذا فانه لايتمكنون من رؤية المناظر الا ليلة العرض ، او قبل يومين منها ، ولا يحصلون على ثيابهم الا في وقت متاخر .. تصور ممثلة ستؤدي دور ((جان دارك))الصعب مثلا ، وتقدم لها الثياب قبل 24 ساعة من العرض ! يستحيل أن تمثل .. وتبدو ((جان دارك)) حقيقية .. ان العمل يكون كاملا وشاملا ، اذ يبدا الممثل تمارينه ، في الوقت الذي اصبح فيه كل شيء جاهزا : الديكور والاضاءة والملابس .. وكل شيء) (2 ، ص358) .تتكامل رؤية العمل لديه وصورته النهائية من خلال سير كافة عناصر العرض المسرحي بنسق واحد وزمن محدد . كي يتسنى اخضاعها لعملية تطوير الرؤية الفلسفية والجمالية . لان العمل يتطور يوميا عبر تجدد افكار

العاملين فيه من مصممين ومنفذين وممثلين . وبذلك تسهل عملية تمعايشة وخلق البيئة المعبرة عن فلسفة المخرج بشكل صادق ومتكامل . كما ان الممثل يستطيع ان يحقق المعايشة المادية للمكان والرؤية الجمالية له باللون ، والتكوين ، والاضاءة ، ودائرة العلاقات مع الممثلين الاخرين ان وجدوا .

اعتبر (للصديقي) اجزاء المنظر المسرحي ومؤثراته الصوتية مفردات وكائنات لها وظائف معبرة محددة تثري فعل التلقي ، ولاتقتني هذه المفردات الابفعل الممثل الحي الذي يسبغها بمشاعره الانسانية وقيمه العقلية والعاطفية الدائمة .وتميزت عروض (للصديقي) (بتفوق العناصر الفنية والتقنية منها على العناصر الفكرية والدلالية ، حتى ليبدو بعضها مجرد لوحات فنية خالصة معقدة التركيب تخلب العين وتثير الدهشة . وللصديقي قدرة كبيرة على صياغة المعمار المسرحي وتطوير تقنياته ، واضفاء الاجواء الملحمية-الجمالية على عروضه ، على نحو متميز وخاص) (10 ، ص99) . وربما كانت هذه الخاصية جاءته من تاثره بالمسرح الاوربي ، لان المسرح العربي عموما ، كان يفتقر لاي مستوى تقني في تلك الفترة ، ولكن مما يحسب له ، انه حقق اضافة ساهمت في تاكيد العنصر الجمالي للعرض الذي ساهم في جذب الجمهور والاهتمام بهذه الفعالية ، لان الابهار من عوامل اثارة الفضول ومن ثم متابعة النشاط المعين من قبل الجمهور . (لقد اعتمد الصديقي طريقة حديثة في الاخراج وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لاتشعر) ( 3، ص570) .

وهذا يدل على ان هدف (الصديقي) الاساسي هو التوجه الى الجمهور ومحاورته بشتى الاسباب منها ، مايخص تطور الجانب التقني ، او ما يخص الافكار المطروحة . اذ ان المراحل اللاحقة من عمله الإخراجي بلورت وجهات نظره الفكرية وتوجهاته الفنية وخاصة بعدما اتجه صوب التراث العربي والمغربي .

5- أعماله: مقامات بديع الزمان الهمداني :

ان الفنان المبدع باحث بالاساس . وهذا البحث واقعه القلق والرغبة في ايجاد التوازنات الفكرية والنفسية والجمالية وكلما حقق استقرار في حلقة معينة فانه يصبو لما بعدها ، وهكذا تستمر رحلة البحث عن قيم جديدة مجهولة .

وبعد ان غادر (الصديقي) منطقة المسرح الاوربي ، اخذا بنصيحة استاذه (جان فيلار) اتجه صوب الموروث الشعبي والعربي فاتحا ملف المقامات بمبررات عدة يقول عنها . (اما ((مقامات بديع الزمان الهمداني)) فاني قدمتها لاني . اولا احب المقامات ، ولاني اعتبر ثانيا ان المقامة مسرح اصيل وربما ان هناك في الشرق والمغرب من يقول : ليس لدى العرب مسرح . في حين انه كان لدى العرب مسرح دائما ،وان لم يكن لديهم رجالات مسرحيون ، والمقامات بالنسبة لي سواء كانت للهمداني او للحريري كلها مسرحيات : اشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة وانا احاول ما امكنني داخل الاعمال ، ان اجد ، مرة ثانية ، اشكال جديدة للمسرح العربي ، لاارتباط لها باشكال المعرفة في الغرب ، انا مقتنع من حيث الاشكال ، ان عندنا مسرحا عربيا اصيلا : ولايمت بصلة الى المسارح الاخرى) (2 ص357) .

فلم يعد يبحث عن المضامين ، بل وصل الى الاشكال ، وهي محاولة للتخلص من هيمنة الشكل الغربي للمسرح ومرجعياته ، الاجتماعية والسياسية . وكان هذا بحد ذاته تحد كبير للذين يرفضون فكرة وجود مسرح عربي . واذا كان البعض دعى لوجهة النظر هذه نظريا فحسب ، نرى ان (الصديقي) تبنى الدعوة نظريا وعمليا من خلال عروضه المسرحية التي زار بعضها البلاد العربية مثل (مقامات بديع الزمان الهمداني) و (الف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) التي شاهدناها في بغداد ، وحشد لها مجموعة مختارة من المسرحين العرب .

نص المقامات :

المقامة ليست مسرحية بالمعنى المتعارف عليه من حيث البنية الدرامية ، لكنها تحوي عناصر قريبة من شكل المسرحية فهي تحتوي على شخوص وحكاية وحوار . وراوي وتنامي في العمل الدرامي ووصف . وهذا مايجعلها قريبة تماما من النص المسرحي ولكنها ليست شكلا مسرحيا كما كتبه (شكسبير) او (ابسن) .

واذا كان (الهمداني) في المغرب العربي كتب المقامات ، فان في الشرق العربي وفي العراق حصرا وفي مدينة البصرة ظهر (الحريري) ككاتب للمقامات .

كانت قراءة (الصديقي) للتراث العربي ، وفق منظوره المسرحي ، جعلت ذلك الجنس الادبي بصورة نص مسرحي ، (هنا ليس امامنا نص دائما وانما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمدانية : (المجاعية-الحمزية-المضيرية ..الخ) ، ونحن اما ان نقبل فكرة تقديمها او رفضها .. نحن اما نشعر ان لها علاقة بعصرنا او لاتشعر . وفي نظري ان المقامات جديرة بالتقديم ، وانها تحمل كثيرا من ملامح اضطراب عصرها لتسقطها على عصرنا) (9 ، ص250) . لقد كان الربط بين عصر المقامة وما يحويه من مظاهر اجتماعية هي التي دفعت (الصديقي) ليجعلها خامة لعرضه المسرحي ، لقد حركت عنده حاسة المبدع ليلتقط مشاكل عصره ويحددها ومن ثم يناقشها عبر استعارات ادبية وجمالية من ازمان قديمة . وتلك هي النظرة الجدلية التي تسعى الى الكشف عن مضمون التراث وتحديثه . (ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين التفكر المقنع والغش المفرط . وهو يلجا في ذلك الى جميع الوسائل : اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم الممتعة الطريفة حتى الايحاء الهزلي .

الادب للشحاذين امام اعيننا بكل شعوذته وظرفه ، لكن ليجعلنا ناخذ موقفا من انماط الحياة الاجتماعية وتردي الانسان في زماننا المعاصر) (9 ، ص254) .انه يتجه بذلك صوب الواقعية النقدية المقارنة . فهو يطرح زماننا بشكل مبطن بالماضي ، كانه يريد ان يقول ما اشبه اليوم بالبارحة وهذا نقد يدلل على توقف الزمن وعدم وجود اصلاحات حقيقية قامت بها الدولة عبر مراحل متعاقبة ، من اجل المجتمع .. فالفقراء هم انفسهم وان تغيرت وجوههم ، لكن وجودهم في الحاضر نفسه في الماضي ، وكذلك الاغنياء .. وهكذا الدنيا تدور والحال كما هو . وهذا النقد موجه لكل مسؤول عن هذه المراوحة التاريخية ، التي يعيشها المواطن العربي من المغرب الى المشرق

ونعتقد ان قمة ما انجزه في اتجاه المسرح التاريخي ، تلك المغامرة الجريئة (مقامات بديع الزمان الهمداني' التي استنبط لوحاتها وشخوصها من معطيات ادبنا القديم والتي قدمها الصديقي على اساس انها وثيقة هامة عن امكانات الادب العربي وامكاناته المسرحية . لقد طلع علينا الطيب الصديقي بالمقامات في حلة في غير التي اطلعنا عليها في كتب الادب العربي وتاريخه . فلكد لنا بالف دليل على انها تتوفر على بناء درامي قوي وحوار يساعد على نمو الشخصيات وصراع متصاعد حتى الذروة وراو يوجه للوحات والمشاهد على طريقة ( برتولد برخت) ، هذا الراوي الذي حدد للجمهور منذ الوهلة الاولى مكان وزمان العرض ، وحدد لنا مواقع الشخصيات التي تتحرك داخل المقامات وخارجها الشيء الذي نبه المتفرج الى انه في عرض مسرحي) (5 ، ص163) . والراوي شخصية متكررة في كل الادب العربي المعتمد على فعل (القص) و (الحكي) ، وهذا يشبه الى حد كبير ما موجود في مسرح اسيا (النوه ، الكابوكي ، الكاثاكالي) . والتي استفاد منها المسرح الاوربي المعاصر ، وخاصة برتولد برخت ، الذي استخدم الراوي لكسر الإيهام والاندماج المسرحي .

ان (الصديقي) في تسليطه الضوء على الادب العربي ، ومحاولة ايجاد مقاربات بينه وبين الاب المسرحي العالمي ، بعد الاكتشاف الاهم في انجازاته المعرفية . لكن هذا الانجاز في نفس الوقت ظل في حدود النص المسرحي او بمعنى ادق (المقاربة الادبية) وبقيت طريقة العرض والمعالجات الاخراجية اوربية . ربما لم يكن (الصديقي) في رحلة بحثه السابقة يهدف الى ذلك . ولكن كان الاكتشاف الاعظم لو اكتشف لنا خصائص التمثيل والاداء العربي عبر مظاهره التمثيلية الشعبية والتراثية . حاول (الصديقي) تقريب المقامات الى بنائية النص المسرحي العالمي كمبرر وحيد لاثبات وجود مسرح عربي ، لكن الحقيقة ، هي ان المقامات ان كانت مسرحا ، فلها خصوصيتها الدرامية التي يتبعها فعل تجسيدي مقارب لها ومن صميمها .

(لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الاسقاط الحسية-وليست المركبة لجوانب متفرقة من ملامح لنسان العصر ، يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة ، وبالاخص الاولى فيها بكل ما يحيط من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمدانية الشهير (ابو الفتح السكندري) . لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للايحاء غير المباشر بدلا من الرمز الواضح (Alegory) بينما تبدو معظم الاعمال العربية-الاكثر ترابطا ووحدة من جهة النص-بدائية فنيا من هذه الناحية . لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Episode) وليس على الحدث (Action) مقتربا بذلك من الاشكال الحديثة للمسرح في نفس الوقت الذي يعيد ذاكرتنا الى الاصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان-الصين-ونوادر جحا-وكراكوز،وتمثيل المشاهد الدينية) في اعتماد على اسلوب الحكاية (Parable) ، وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حيا من خلال رؤيا حادة كالسيف القاطع في سخريتها ، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها ، شعبية بقدر ما هي فنية ، لتقدم اينما كان ولكل الناس .. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء) (9 ، ص250) .

الادب العربي ، ولعل الدين و السياسة و الاخلاق ، كانت من اهم القيم التي ناقشها في مسرحة متخذا موقعا في ضوء معطيات الزمن المعاش . فالدين في جوهره لا ينقده و لا يوجه اللوم الى مضمونه السامي الجليل . و انما ينقد رجال الدين الذين جعلوا منه وسيلة للشعوذة و التكسب غير المشروع و استغلال مشاعر الاخرين البسطاء لتحقيق مآرب خاصة .و كذلك تناول القيم السياسية و الاخلاقية .. فهي سمو و كمال الانسان في سلوكه وحياته العملية ان كانت صادقة ، ولكن الانحرافات التي شابتها .. جعلها عرضة لتوجيه سهام النقد اليها للكشف عن زيف من يمارسها بشكل مخطوء و نفعي و انتهازي .

## الاخراج المسرحي في المقامات :

اذا كان (الصديقي) حل اشكالية النص المسرحي ، بأن سلط الضوء الاوربي على المادة العربية ووجد فيها امكانات الاقتراب ، ولكن الاشكالية الاخرى ، هي المعالجة الفنية التي يجسدها من خلال العرض . و التي تحقق شبكة الاتصال وفعل التلقي .

فقد ضلت دون حلول او مغامرة جادة تنقلها للتصور العربي . و ركز (الصديقي) جل اهتمامه في المادة الادبية التي احتوتها المقامات (ولقد استطاع الصديقي ان يقدم شهادات عبر بديع الزمان الهمداني المعاصر ،ضد الحصار الذي يؤلف استمرار للماضي ، دون ان يتخلى عن مواقفه النقدية ، و من هنا كان كما تجربته هذه التي لم تقتصر على تجسيد صيغة مسرحية عربية

فحسب، وانما شملت ايضا تجسيد واقع و هموم الجماهير العربية اليوم .)(7،ص31).

اختفى (الصديقي) خلف شخصية (بديع الزمان الهمداني) ليقارن بين عصرين ، و ليضع يده على مفاسد الحاضر عبر مرآة الماضي هذا على صعيد الموقف الفكري . اما (في اطار تقنيات جديدة مثيرة جاءت هذه المسرحية لتنقل المسرح المغربي الى افق التعريف به خارج حدوده لتقترح صيغة محددة في تعامل فعال الدرامي من الامكانات الدرامية في التراث العربي . و يطور الطيب الصديقي هذا المنهج نهج استثمار المقامات بالتعاون مع القاضي التونسي عز الدين المدني لينتقل الى افق المسرحية التاريخية الحلقية في مسرحية ((ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب)) و((معركة الملوك الثلاثة)) و اعمال اخرى تستثمر الخلفية التاريخية و تنجز اسقاطات كبرى على واقع يظلمي ) (13،ص88). وربما يستفاد من نقل تلك التقنيات من المسرح الاوربي الذي خبره عملياً و نظرياً . واذا كان (الصديقي) يبحث في التراث ، فأن دافعه في ذلك هو البحث عن الذات الفنية و الاجتماعية .. فالأولى هي تجاوز القالب الاوربي بقالب عربي على صعيد النص . اما الثانية فهي الوصول الى شخصيات عربية يستنطقها بلسانه و يقولها ما لا يستطيع قوله علانية في الوقت الحاضر خشية السلطة و الرقابة الحكومية.

وفي (المقامات) نجح في التوفيق بين الشكل الغربي و المضمون العربي . اذ لم يرق الاهتمام بالشكل المسرحي بمستوى الاهتمام بالمضامة الأدبية لكن سعيه اشار الى ضرورة (البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع الى التراث الذاتي و التحرر من الافكار الجاهزة المفروضة من الخارج – مواكبة العصر في تغيره المتواصل (السريع) ، و التفتح الى كل جديد ) (8،ص180) .لقد حاول الاستفادة من اجتهادات المسرح الحديث في تعامله مع عناصر العرض المسرحي ، و خاصة في الجانب التكنولوجي و الاليه الميكانيكية في تغيير الاضاءة و المناظر المسرحية ، لتواكب حركات و انتقالات الشخوص و الاماكن . (و في كل مرة يبدأ تمثيل احد المقامات ينقسم المسرح الى ساحتين متداخلتين ، استطاع الديكور بتعقيده العصري ان يحقق هذا ببراعة دون ان يحقق الانقسام ، ليقول لنا (الصديقي) مرة اخرى ان لا فرق يذكر بين الواقعين )(5،ص164) . ولعل (المقامات) كانت العرض الامثل لتجسيد أفكاره في اعادة قراءة التراث العربي ، لانه جمع فيها الصياغة الفنية و الادبية الراقية كما انها جاءت بوقت و مرحلة تاريخية عاشتها الامة العربية ، بعد حرب تشرين 1973

## ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب :

حقق (الصديقي) في هذا العمل نجاحا كبيرا على صعيد تحقيق تفعيل العلاقة المباشرة مع الجمهور ، باعتبار ان الشخصية التي يتناولها في عمله ذات مرجعيات تاريخية ودينية تحرك وجدان المتلقين باتجاه حقائق الذات والروح التي غيبتها جملة من التراكمات الموضوعية . ولعل هذا طريق مؤكد في النجاح عند أي فنان يعمل في المسرح آلا وهو فرضية (نبش) الذاكرة الجمعية لكل ما تختزنه من مواقف وتداعيات وأفعال واعية وغير واعية ، ومن ثم ايجاد العلاقة الحميمة مع الجمهور في طريقة الجلوس ، والكلام ، والأهلة ، والرقص والغناء ..

وكان الدكتور علي الراعي محقا في وصف هذا العمل الذي شخص فيه رؤية (الصديقي) حيث قال : (وهذه الرؤية هي الجسر الذي مد ليصل الى الجماهير الواسعة محطما به الجدار التقليدي اللامرئي بين خشبة المسرح والصالة . والحادث الذي يرويه الدكتور علي الراعي في مقدمة كتابه عن ((الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري)) عن عرض مسرحية الطيب الصديقي ((ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب)) في الدار البيضاء على مسرح البلدية يحمل دلالة عميقة في هذا المجال) (7 ، ص29) .

سعى بعمله هذا الربط لكل ما يعتمل به الوجدان الروحي والنوازع الصوفية من اجل التخلص من كل لقاء مادي والسمو بعالم القيم الجمعية الى اعلى الروح . عبر الاصوات والايقاعات التي تعمل على تفعيل وجدان المتفرج . وكان مسعى الجمهور كبيرا لمشاهدة هذه العروض التي يجد فيها ضالته ومهربه عن شرور الواقع .

(نفذت التذاكر كلها وامتلىء المسرح واعتلى الممثلون الخشبة (لم تكن هناك ستارة) ، ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية تبادلت فيه المقترحات الفنيه بين الفريقين ، بينما كانت تتردد بين الحين والاخر الاغنيات والمعزوفات على الطنبور . ثم بدا العرض اخيرا بعد ان تأجل وقتا طويلا بسبب المناقشة التي انتهت بعد اخذ اصوات الصالة حول نقطة او اخرى في المسرحية) (5 ، المقدمة) .

وهذا لايعني نجاح شباك التذاكر ، وانما نجاح في التقاط القضية والشخصية والموضوعة التي تهم الناس تجعلهم يناقشون ويحركون اذهانهم وهنا يبرز عنصر التوعية التي نادى بها (برخت) وجماعات المسرح الحديث الذين يحطمون فلسفة الايهام وعناصرها بايجاد تراكيب منظرية ومشهدية جديدة جاعلة المتفرج وجها لوجه امام ذاته وقناعاته .

## أبو حيان التوحيدي

شارك (الصديقي) بهذه المسرحية في مهرجان دمشق المسرحي التاسع عام 1984 . وفيها يتناول قلق المثقف الذي يعيش ازمنه مع المحيط المتمثل بالسلطة وجهل الاخرين . وهذه موضوعة ازلية تتكرر كلما وجد المثقف نفسه يعيش حالة من الانعزال والتهميش .

المثقف يحس بالقلق لانه بلا دور يرقي بالناس ، ويطور افعالهم ويكشف لهم حقيقية الوجود وصراعات العالم .

(ابو حيان التوحيدي) ، الاديب والفيلسوف العربي ، يختاره الصديقي مرآة كاشفة لهذه العلاقات المستورة : علاقة المثقف بالسلطة ، نظرة السلطة القمعية ، استغلال السلطة الثقافية ومصادرها المثقفين ، بمعنى آخر ، يركز الصديقي على المثقف بكل تناقضاته ، وضعفه وقوته وتزلفه وترفعه وشفقه عبر التوحيدي ويضعه في قفص الاتهام ، لكن من يحاكم التوحيدي ؟ القاضي ، رمز السلطة ، ورمز التسلط ، ويجعلنا نحتسو شهودا نتحار اكثر فاكثر للتوحيدي) (6 ، ص239) .

ان مواقف (ابو حيان) و (سيدي عبد الرحمن) و (بديع الزمان ) تمثل (الصديقي) ورؤيته الفلسفية النقدية للواقع الذي يعيش . اختيار اسماء لامعة ومعروفة المرجعيات في الثقافة العربية العريقة ويتحرك ضمن حدود الارضية القومية والانسانية المشتركة . انها محاولة لارتداء شخصيات تختفي خلفها اراء ووجهات نظره (الشخصية-العامة) . يناقش ازمات بلده بل ازمات العالم الثالث الذي تشكل به السلطة قوة مؤثرة على الكاتب في اسلوبه واختياراته .ان المسرحيات السالفة الذكر تمثل اتجاهه الجديد وقراءته المغايرة لا المستسلمة للتراث العربي . والاعمال التي جاءت بعدها هي تكرار المنظور الفكري الفني .وقدم بعد ذلك عام 1985 مسرحية (الف كحلية وحكاية من سوق عكاظ) في مهرجان بغداد المسرحي الاول . ولكنها لم تجد الصدى المناسب لسمعة ومكانة (الصديقي) . نظرا للجهود الانتاجية التي سخرها لهذا العمل على صعيد المسرح العربي . حيث اشترك ممثلون وفنيون عرب ومنهم الفنانان العراقيان قاسم محمد وسامي قفطان

## الصديقي والمخرجون العرب

كانت اصداء تنظيرات واعمال (الصديقي) بالغة التاثير على الذهنية الاخراجية العربية ، لانها كانت بمثابة الحل الامثل للخروج من هيمنة القالب الاوربي .(ان تجربة الصديقي في ((المقامات)) فتحت المجال امام العديد من رجال المسرح في العالم العربي ، ليجددوا البحث في تراثنا الادبي والتاريخي ، ويستنبطون منهم اعمالا مسرحية اصيلة . والمقامات لهذه الميزة وحدها تمكنت من فتح النقاش بين رجال المسرح العرب ونقاده حول امكانية ايجاد مسرح عربي يقوم على بناء تراثي كامل) (5 ، ص165) .

وقد استفاد الفنان المسرحي العراقي قاسم محمد من تجربة (الصديقي) عندما شاهد عرض المقامات في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية عام 1972 . وجاء الى بغداد وفتح ملف التراث العربي في (بغداد الازل بين الجد والهزل) و (مجالس التراث) وغيرها .

## أراء النقاد بتجربة الصديقي

مثل أي اتجاه جديد ، لابد من وجود من يناصره او يتقاطع معه لانه يحرك سكونية العقل ومالوفية الفكر والمعرفة .

فالذي يحافظ على ما يملك ، لابد ان يدافع عنه بكل الوسائل . والذي يطلب الاستزادة والتطور فانه يفتح نوافذه لنسمات الغد .

ويقول الدكتور حسن المنيعي : (وفيما يتعلق بالطيب الصديقي الذي ((قدم للمسرح راكبا سيارة تاكسي)) كما تقول فانه يعتبر ((لغزا)) وظاهرة فذة رغم ماحصل عليه من تفوق وما اثاره من اعجاب سواء في المغرب او المشرق . فمن الاكيد انه او من انخمنا بفرجات عديدة ، وجعلنا نساير مغامراته وتجاربه التي تستلهم تقنيات الغرب واشكاله الدرامية (المسرح الملحمي والوثائقي والاستعراضي .. الخ) ، وتوظيف عناصر التراث (الحلقة-البساط-المقامات) . ومع ذلك فاننا نؤاخذه نظرا لما ينطوي عليه مسرحه من ((مغالطة)) لانه لايتعدى جانب الابهار الفني ولايبدو سوى متعة جمالية كثيرا ما تخلو من التنوير الفكري والمضامين الاجتماعية التي تنتقد الاوضاع وتتلفظ بجوهر الحقيقة) (13 ، ص26) .اما بول شاؤول فوجد (اهمية الصديقي : انه قلة لاتزال تحركها هواجس طليعية في مناخ من الارتداد للشامل في المسرح العربي يخترق التراث ، ويبحث في زواياه ، ينفذ الى خباياه ، يستبطنه يؤرقه بترله من هالته ((المقدسة)) ويمدده تحت مشرحة البحث والتدقيق في محاولة لاكتشاف علاقاته وروابطه وإضاءة جوانب مستورة قسرا وقمعا) (6 ، ص239) .ومن الاراء الاخرى بالصديقي (يقول عبدالله المستوكي (لكن الصديقي من نحو اخر ابان عن تناقضات خطيرة ، لان الفراغ الموجود بالمسرح المغربي ابرز بوضوح الاسماء القليلة ذات الكفاءة ، هذه الاسماء التي فرضت بعد ذلك رؤيا ضيقة اضرت بحركة البحث عن المسرح الوطني الاصيل . فالصديقي نفسه اغرق الى الحد الذي اصبح معه رهن الطلب والمناسبات وتخلى عن كل مغامرة شخصية خلاقة . فهذا الفنان انحرف الى الانتهازية النافعة وتعلى بموهبته حتى اصبح مجرد مهرج رسمي) (10 ، ص97) .

ومهما كانت الاراء في (الصديقي) ، فانه يبقى علامة مميزة من حركة المسرح العربي المعاصر .

## النتائج

1- بدا الاقتباس والاعداد من النصوص العالمية ليجعلها اكثر ملائمة للمتلقي المغربي .

2- حاول الجمع في اختياراته وكتاباته المسرحية بين الأصالة العربية ولغة المعاصرة . كان هذا المبدأ نقطة الانطلاق في بحثه عن أصالة المسرح .

3- كان الجذر الشعبي المغربي هو المحرك صوب ايجاد مسرح بديل .

٤- له محاولات كثيرة في التأليف الجماعي .

٥- ثار ضد المكان التقليدي للعرض المسرحي ، ونقصد به هنا مسرح العلبة الإيطالي .

٦- قدم عروضه في الشوارع والساحات العامة وملعب كرة القدم

٧-اهتم بالعلاقة بين المتفرجين والعرض المسرحي وجعل لهم دور مهم في العمل المسرحي ، لا دور هامشي .

٨-ادخل الأناشيد الشعبية والموسيقى المحلية ، بدل من الموسيقى العالمية الجاهزة . تحقيقا لروح شعبية العرض والتصاقه بالشعب .

٩- ضرورة اتساق عناصر العرض المسرحي في رؤيا المخرج وسيرها في إن واحد كي ينمو ويتطور سوية باتجاه التكامل الإبداعي .

١٠- غلب عنده الجانب التقني ، على جوانب المضمون الفكري .

١١- اعتبر المقامات مسرحا عربيا أصيلا .

١٢- قال أن لدينا مسرح ولكن ليس لدينا رجال مسرح .

١٣- ربط فكر المقامات وشخصياتها .. بالزمن الحاضر .

١٤- اهتم في نصوصه واختباراته التاريخية بروح النقد والتهكم التي أسقطها على الواقع المعاش .

١٥- تناول في أعماله التناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط . انه اتجاه الواقعية النقدية المقارنة .

١٦- تناول في أعمال الشتائم المسجعة أدب الشحاذين والشعوذة

١٧- مسرحية (بديع الزمان الهمداني) اتسمت بكل الملامح التي دعى إليها في تنظيراته الفنية والاجتماعية . وهي الممثلة لاتجاهه في قراءة الأدب العربي القديم .

١٨- استفاد من إنجازات المسرح الحديث ، لاسيما (برتولد برخت) في علاقته بالمتلقين . او إيقاظ العقل . وكذلك في وسائل كسر الإيهام .

١٩- عمل كثيرا وبحث اكثر في سبيل إيجاد مقاربة نصية بين الأدب الدرامي بمواصفاته العالمية ونص المقامات . دون البحث عن أيجاد مقاربات فنية مع وسائل العرض مثل (التمثيل) المنظر ، الأزياء ، الإلقاء ... الخ .

٢٠- ركز في عروضه ونصوصه على الذاكرة الجمعية للمتلقين ومحاولة تشغيلها عبر الكلمة والشخصية والموضوعة . وكذلك في الموسيقى والمنظر والزي .

٢١- استفاد من تجاربه الكثير من المسرحين والمخرجين العرب

٢٢-اختلف النقاد حول التقييم النهائي لتجربته .. لكنه في النهاية واحد من رجالات المسرح العربي المعاصر .

## المصادر

١ــ الراس، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة ، ١٩٧٩ .

٢ــ البحرة ، نصر الدين ، تجربة مسرحية رائدة في المغرب العربي ، فاس : مجلة الموقف الأدبي ، العدد الأول ، السنة الثالثة ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢.

٣ــ الراعي ، علي ، المسرح في الوطن العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، ١٩٨٠ .

٤ــ الراعي ، علي ، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٨ .

٥ــ السلاوي ، أديب ، المسرح المغربي ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٥.

٦ــ سشاوزول ، بول ، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩) لندن : رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٨٩ .

٧ــ عردوكي ، بدر الدين ، الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي ، فاس : مجلة المعرفة ، العدد ١٢٤-١٢٥ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٢.

٨ــ عزيزة ، محمد ، الخلق المسرحي ، في : مجلة المعرفة ، العدد ١٠٤ ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧١.

٩ــ عصمت ، رياض ، بقعة ضوء ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٥.

١٠ــ العوفي ، نجيب ، جدل القراءة ملاحظات في الابداع المغربي المعاصر ، الدار البيضاء : دار الثقافة المغربية ، ١٩٨٣

١١ــ فطاطه ، سامان ، المسرح العربي من اين ؟ والى اين ؟ دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٤.

١٢ــ محمد ، خرافي ، نشأة المسرح المغربي و اسهامات الطيب الصديقي ، في مجلة الاقلام ، العدد السادس ، السنة الخامسة عشرة ، بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠.

١٣ــ المديني ، احمد ، الأدب المغربي الحديث ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٣.

١٤ــ المليوي ، حسن ، حول المسرح المغربي ، في : مجلة الاقلام ، العدد السادس ، السنة الخامسة عشر ببغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠ .

١٥ــ نعيم ، توفيق ، قاليتا المسرحي ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٧ .

من العرض المسرحية المخرج الطيب الصديقي

# واقع الأغنية الشعبية في البصرة
## من وجهة نظر الشعراء والملحنين

م.م. أحمد أبراهيم محمد
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

## الفصل الأول

### *مشكلة البحث و الحاجة اليه :*

أهتم باحثو ومؤرخو الموسيقى و الغناء في العراق بتقسيم الأغنية العراقية إلى انواع عديدة منها الأغاني الريفية و اغاني البادية و أغاني المدينة و الأغاني الجبلية و قد جاء هذا التقسيم تبعاً لمناطق انتشارها و توزيعها الجغرافي و تبعاً لايقاعاتها و مقاماتها و طريقة أدائها او حسب ما يتطلبه جو البيئة الاجتماعي و ما تطرحه هذه الاغاني من موضوعات في الحب و العمل ولدين و تعاليمه والوطن و الدفاع عنه و الفرح والحزن..... الخ وحسب الفئات العمرية للانسان فهناك اغاني الاطفال و الاغنية للشبابية و اغاني النساء و اغاني الكبار .و ياتي ضمن هذا التقسيم الاغنية الشعبية او الفلكلورية و مصطلح "فلكلور ينقسم الى كلمتين صاغها عالم انكليزي اسمه (وليم جيمس) الكلمة الاولى "فولك" بمعنى مجموعة "الشعب" او "شعبي" و الثانية "لور" بمعنى الحكمة "(المحامي، 1963، ص19) .

والاغنية الشعبية من ابرز انواع الغناء العراقي وأقدمها وتتميز بانها "تتاج غنائي متوارث يتصف بالعراقة و الارتجال تنتقل من جيل الى اخر ويغلب على طابعها العفوية و البساطة و صلاحيتها للاستجابة السريعة من قبل الناس في مختلف المجتمعات و يرافق الرقص الشعبي بعض اشكالها"(جعفر ، 1979 ،ص11) .الى جانب ذلك تتميز الاغاني الشعبية بخصوصية تتبع المنطقة التي نشأت فيها او غنيت فيها فالاغاني الشعبية في جنوب العراق تنقسم أيضا الى اغاني الريف التي تعتمد على الابوذية و الموال بطريقة (المحمداوي) و الاغاني ذات الايقاعات البطيئة المصاحبة لبعض الحركات و اغاني البادية المصاحبة لالوان الشعر البدوي كالركباني و الكصيد و السامري و الحدي و اغاني المدينة التي تتميز بخفتها وسلاستها مرافقة بعض الدبكات و الرقصات الشعبية و مقام ( الخشابة ) الذي يتميز بنكهة و طابع خاص لدى البصريين .هذه الالوان الشعبية الجميلة من فنون الغناء و الرقص لا نجدها الان كما كانت عليه في مرحلة السبعينات و الثمانينات و خصوصاً في جنوب العراق و تحديداً في البصرة .حيث بدأت تنحسر ويتلاشى البعض منها و بقي القسم الاخر منها يؤدى في بعض المناطق المتفرقة في المحافظة و بدأت نظرة بعض فئات المجتمع تجاه هذا الفن تتغير و تؤخذ من باب ديني وهو (تحريم الغناء) و اسباب اخرى كثيرة توصل لها الباحث من خلال دراسة استطلاعية اجراها مع شعراء الاغنية الشعبية في البصرة وملحنيها. لذا فان التعرف على واقع الاغنية الشعبية في البصرة واسباب انحسارها وصياغة المقترحات و المعالجات لها تمثل بداية لامكانية انتشارها و تطويرها ، و من هنا تبرز مشكلة البحث والحاجة اليه فقد وجد الباحث مبررا لتناول هذه المشكلة في بحثه الموسوم :

"واقع الأغنية الشعبية في البصرة من وجهة نظر الشعراء و الملحنين"

### أهمية البحث :

تبرز اهمية البحث في الجوانب الاتية :

1ــ ان التعرف على واقع الاغنية الشعبية في البصرة تعد الخطوة الاولى في قياس ذلك الواقع وهل هو اخذ في التطور ام في الانحسار .

2ــ اذا كانت الاغنية الشعبية في البصرة قد انحسرت فان التعرف على اسباب ذلك الانحسار ويعد الخطوة الثانية في التوصل لايجاد القرارات التي تساهم في عملية تطوير هذا الواقع .

3ــ التعرف على المقترحات و الحلول المفضلة التي يقدمها شعراء و ملحنو الاغنية الشعبية في البصرة يساعد كثيراً في تطوير الاغنية الشعبية و انتشارها .

4ــ تسد هذه الدراسة فراغاً في كتب الفنون الشعبية في العراق التي تعد قليلة ونادرة بالقياس الى غيرها من المؤلفات الفنية.

### أهداف البحث:

يهدف هذا البحث الى التعرف على :

1ــ واقع الاغنية الشعبية في البصرة و هل هو اخذ في التطور ام في الانحسار من وجهة نظر الشعراء و الملحنين في المحافظة.

2ــ اذا كانت الاغنية الشعبية في البصرة قد انحسرت فما هي اسباب ذلك الانحسار ؟ .

3ــ ما هي المقترحات المفضلة التي يراها شعراء و ملحنو الاغنية الشعبية في محافظة البصرة لمعالجة تلك الاسباب و

امكانيـــة تطـــوير هـــذا النـــوع مـــن الفنـــون و انتشاره .

## حدود البحث:

يقتصر البحث على دراسة :

1ـ واقع الاغنية الشعبية في محافظة البصرة .

2ـ ما بين عامي 1970 الى 2000 .

## تحديد المصطلحات:

1ـ الواقع : يعرفه (عاقل) "بانه الحقيقة أو الوجود الفعلي الذي حدث او يحدث" (عاقل ، 1977 ، ص95) .

و للباحث تعريف للواقع يخدم اجراءات بحثه "هو الحقيقة و الوجود الفعلي الذي حصل للاغنية الشعبية" .

2ـ الاغنية الشعبية : (Folk song)يؤكد بعض الخبراء و المؤرخين الموسيقيين بان الاغنية الشعبية خاضعة الى تطور مستمر في الفكر الانساني

و لذلك فان تعريفها يتعرض الى التعديل يوماً بعد يوم فيعرفهما "بوليكافسكي" على انها "الاغنية التي انشأها الشعب وليست هي الاغنية التي تعيش في جو شعبي" (فيشر ،1968 ، ص78 )

اما ما جاء في تقرير ( معهد الموسيقى الشرقي ) عن تعريف الاغنية الشعبية "هي كلمات سهلة تلحن تلحين سهلاً ليتأتى للعامة انشادها بمجرد سماعها" (سالم ، 1986 ، ص103) .

و يعرفها (الحلو) بانها "اغاني جميلة وسهلة الحفظ و كثيرة الذيوع محببة الى كل القلوب لبساطة لحنها" (الحلو ،1972 ، ص285) . و يرى الباحث بان الاغنية الشعبية "هي الاغنية التي انشأها مجموعة شعراء و ملحنين يمثلون الشعب سهلة الكلمات و الالحان وتكون بسيطة و محببة لدى الجميع" .

# الفصل الثاني

# الإطار النظري

## الأغنية الشعبية في العراق ، عناصرها، أنواعها.

عندما نتكلم عن الاغنية الشعبية العراقية بخصوصية سوف يكون حديثنا ذو شجون و ابعاد جمالية لايمكن لاي شخص ان ينسى ذلك .اذ تعد الاغاني الشعبية من اصدق و اجمل انواع الغناء وأجملها لكونها تعبر عن حياة الشعوب وطبائعهم و معيشهم و ثقافتهم و حضارتهم . يقول : (كونفوشيوس) حكيم الصين "اذا اردت ان تعرف مبلغ حضارة امة اسمع موسيقاها" (بشير،1996،ص11) .فالاغاني الشعبية في العراق كاللوحات التعبيريه في موضوعاتها و الوانها فيها البهيج و الزاهي و فيها الحزين و فيها الرفيع و فيها المفرح و فيها كل الالوان التي من الممكن ان تخطر في عقل الانسان و لذلك نرى ان المثقفين و المؤرخين في جميع بلدان العالم يسعون للاهتمام بالاغاني الشعبية و تجميعها و حفظها لانها تعد من الكنوز التراثية الكبيرة .ان لدينا من التراث العراقي الذي مازال يؤدى الى يومنا هذا وهو (المقام العراقي) الذي يعد من اروع ذخائر الفن الغنائي في العراق "فقد عرف في العهد العباسي الذي حاول الاحتفاظ بطابع الكلام بالشعر الفصيح لكنه بدأ مع الوقت يتنوع بدخول الشعر العامي عليه (الاختيار ، 1968،ص110) .

ويمكننا تصنيف الاغاني الشعبية من حيث الشعر و اللحن وعلاقتها بالزمن الى مجموعتين مختلفتين :

1ـ الغناء الطويل : و قد اطلقنا عليه هذا الاسم لان أحدا لم يطلق عليه اصطلاحاً يطابق حقيقته ، انه غناء تنساب معه الكلمات على بحر عروضي طويل و ايقاع خال من الدقة و غير متساوٍ في اكثر الاحوال و يفسح مجالاً واسعاً للارتجال عدا بعض القوالب التقليدية .

2ـ الاغنية المقطعية: و يتميز شكلها الادبي بوجود لازمة (كوبليه) تستخدم غالباً لتحقيق (الردة) مع شعر قصير و ايقاع موزون خال من التصرفات الغنائية يرافقه الرقص احياناً (جارجي،1989،ص90) .

"ان العفوية و الطابع المؤثر الذي تحركه الحان و كلمات الاغنية الشعبية اضافة الى بساطة اسلوبها و تعبيرها المباشر عن لحظات الوجد و الانفعال و التأثر جعلت بعض نصوصها يغلب عليه طابع الحزن و المزاج الفردي ... لقد ساهم الرواد الاوائل في العراق بنقل الغناء الريفي الشعبي الى المدينة كما اضاف اشكالا غنائية جديدة عليها ..وبهدف تطوير هذه الاغاني بحجة تخلفها و عدم استجابة الاجيال الجديدة لها و دون الاستناد الى اساس علمي واضح بل كان الجهل و الارتجال احياناً هما السمتان الغالبتان على هذه المحاولات التي تتوزع بين الأشكال الآتية :

1ـ تغيير مفردات اللحن بطريقة مفتعلة .

2ـ رفد اللحن الاصلي بطابع غنائي راقص منقول عن الغناء الاوربي او تقليد الاغاني المصرية الهابطة .

3ـ اعادة توزيع الاغاني الشعبية على وفق تراكيب هارمونية اوربية .

4ـ تقديم هذه الالحان بالات موسيقية غربية مع اهمال الالتا الشرقية الاصيلة بحجة انها فقيرة في عطائها الصوتي وغير قادرة على الاستجابة للتقنيات الحديثة "(جعفر ،1976،ص15) .

ومن هنا يتضح بأن أي تطوير او تجديد غير علمي مدروس سوف يكون سببا في تشويه اصالة الغناء الشعبي.

## عناصر الأغنية الشعبية العراقية :

تعد الكلمة أول عنصر من عناصر الاغنية الشعبية عموماً او ما نسميه بالشعر و هذا النوع من الغناء يتحدد ببعض الانواع المعروفة من الشعر الشعبي كالدارمي و الابوذية و النايل و السويحلي و العتابة و المربع و الزهيري و القصيد و الشوملي و الحداء .....الخ .

و يأتي الايقاع عنصراً ثانياً من مكونات الاغنية الشعبية و الايقاع هو تعاقب أصوات ووقفات متنوعة و متناسقة في الزمن."(عائشة،1977،ص132).

اما اللحن فهو العنصر الثالث و المكمل و المهم لعناصر الاغنية الشعبية اذ ان اللحن هو المعبر الاساسي عن خلجات النفس في أفراحها و أحزانها ولدت مع الإنسان و كانت نظرية تعبر بشكل تلقائي عن مقردات الطبيعة في تقليد اصوات الحيوانات و الطيور و اصوات الطبيعة كالرياح و حفيف الاشجار أي ان توصل الانسان الى الترنيمات و بتطور الحياة تعددت طرق التلحين و اساليبه حتى اصبح لكل قوم الحانهم و مؤلفاتهم الخاصة كذلك تميزت الاغنية الشعبية في العراق بالحان و ايقاعات معروفة معبرة عن واقع الحياة الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية في البلد.

## أنواعها :

1- غناء المربع :

وهو على ابحر مختلفة من بحور الشعر و يتكون من اربعة اشطر ثلاثة منها بقافية واحدة و الشطر الرابع بقافية اخرى"(سالم،1986 ، ص105)

والمربعات لها ثلاثة اقسام رئيسة هي :

أ ــ المربع البغدادي :ــ وهو على انواع

المربع المستهل من شطر واحد كالمثال

ليش بابذات تنسى أحبابك

ليش تنسى وتبتعد ياغالي وبالهجر قصدك تمرمر حالي
والله لو ندريك مالك تالي ابد مانوصل العتبة بابك

اما المربع ذو المستهل المؤلف من شطرين وهووزن الموشح كالمثال

ياحمامة الحايرة وكت المغيب أرد أشدح وانه هم مثلج غريب

أرد أسلج بحمامة وأشدح ..... ياحمامة
على الخان أوياج وعدة وعطلج..... ياحمامة
ضنيلج أنتي مفارگة ديرة هلج..... ياحمامة
لو گريبة دياركم يم الحبيب

و منه نوع يقال له {جلمة وتص} و يغنى بنغم البيات

مالوم كلبي من بون دوم بودادك ممتحن

و نوع اخر يسمى {المذيل}

والف آه من الهوى جم واحد بكلبة أنجوا
حالات اله ملهن دوا كل من تولع بيه هام حال أخبرك

اما المربع من نوع {شبكها} فهو يغنى بنغم البيات ايضاً

من تمر بالسوك صبحة يصير بالدلال فرحة
جيت أعاولها الوكحة غطت الروبة لبطبكها

ومربع {المجرشة} و منه

ذبيت روحي أعلة الجرش وأدري الجرش بأذيهة
ساعة وكسر المجرشة والعن أبو راعيها

ب- المربع العراقي :ــ و يؤدى في مناطق الفرات الاوسط وهو على اوزان عديدة منه :

لالالوم الغركان لو جلب ابسياحه
الي بلومك عد حد عكلة اتطيه والسكتة الك ياماي عيني وخليه
لو جان بي اللي مده ساري أعليه
ما لا مني جا يفلان ينصب علية أنياحه

ج- مربع الناصرية :ــ تميزت الناصرية بمربعات خاصة بها من حيث اللهجة و طريقة الأداء فمنها نذكر :

وي بروحي زاد ونى

زاد ونج ياعزيلة البدن ورث من دليلة
الجبل همج مايشيلة العادرة شيلوم عني

وي بروحي زاد ونى

2- غناء النايل:

و هو نوع من انواع الغناء العراقي ينظم من شطرين اخرهما متحدان باللفظ و اغراضه كثيرة منها العتاب و الغزل وهو فرع من الصبا .

جنتوا بعيدين جان الكلب ساليكم
اوصرتوا جريبين و العين تربيكم
فوك الحواجب قرك شايل اطواب اثنين
و سدتين ورور كسر تجدح امن العينين
سير عليهه الترف طر النجم لو فات
و بلوك حجل الذهب علساك ابو الدكات

-نايل المشط:

يشابه النايل في نغمته و بمثاله ايضاً في العروض {البحر البسيط} و سمي {بنايل المشط} لانه يتألف من خمسة اشطر وكلمة مشط شعبياً تعني الرقم (5) نسبة الى مشط البندقية و هذه الاشطر تنتهي بقافية واحدة و هذا النوع من النايل مهجور تقريبا

حدر العزيزي شفت اطواب مرجية
عشرين ورور كسر عشرين تركية
لمن تشيل الهدب دكة الرستمية
الزلف بيرق لشامة بصدر حربية

و منه نوع اخر يسمى {غريباوي} و يغنى صبا

وردن أشبيجه الذهبه اوراس الكدر داسته

او خافور كلبي ذيل و ابنيات حاشتة

اما النوع الاخر منه فيسمى {سويحلي} و يغنى بيات

حدر يخايف انطيك راي الله

وامنين خايف امي وابويه غياب (سلام .1986،ص109)

وهذا نموذج اخر: {دارمي مقلوب}

صبرك عليته يكفي عتاب ولوم

بحبك لكينه صد وهجر وهموم

و منه النايل {الكرناوي} نسبة الى منطقة القرنة في البصرة

انسلى من بعدكم بالحسرة و النايل

يشوكي مالي ذنب و الله على العايل

و نوع اخر يسمى {نايل السنيه} و السنيه هي منطقة في محافظة ديالى

داريت ما كصرت ويلك يا ساهي

كدرت كلبي و علت و انت ابو الراهي

شطولك يليل الجفه علفائد احبابه

غبوا و من بعدهم محد بدك بابة

(العامري ،1988،ص144)

3:- غناء الشوملي:

لون جميل من الوان الغناء العراقي وهو من بحر الرجز و يغنى بنغم السيكات وينظم باربعة اشطر ثلاثة منها بقافية كالمثال:

عالشوملي الشوملي -تارك و لا جنة هلي

شفته على بير البنات -و مترس جبوبه نبات

كتلة بين عمي دبات -نفرش فرش و اطرد هلي

شفته على بير الواد -و مترس جبوبة ورد

كتلة بين عمي درد -نفرش فرش واطرد هلي

4-غناء الرميلة:

و هو من بحر الوافر ينظم بثلاثة اشطر بقافية واحدة و الرابع يختم بقافية المستهل .

هلا با نور عيني و ياهليه

يغاتي من تمر سلم علية

خذني وطير بيه فوك ليفوك

اوديني بمربع الغزلان و النوك

حسافة ياخذج غيري يغرنوك

يلفح بالحضن غصبن علي *

5- غناء المولية :

و هو من بحر البسيط و يغنى بنغم البيات مثل :

ياعين موليتين ياعين مو ليه

درب الاحبة كطب عمل ابرجلية

6- غناء العتابة:

نوع من الغناء القديم رافقته الربابة في مراحله التاريخية و العتابة ضرب من ضروب الشعر الشعبي يتكون من اربعة اشطر ثلاثة منها بقافية و الاخير ينتهي باكثر الاحيان بالالف و الباء و هو من بحر الوافر . و يقال بان هذا النوع من الغناء قد نشأ بالقسم الشمالي من العراق و شرق سوريا حيث تقطن عشيرتا (اعنزه و الجبور)

حنة سيوف الك جرب و حدنا

و ياما رجال ذلينا وحدنا

شبال الصيد و الشيمة و حدنا

نظل عالين ما نحني الركاب

7- غناء الابوذية :

ضرب من ضروب الغناء القديم يرجع اصله الى العصر العباسي كثرت طرق ذاته و اضيفت له العديد من الابتكارات على يد الشعراء و هو من بحر الوافر يعتمد الجناس الثلاث و القفلة في الرابع كان يكتب بالفصحى و له نوعان قديمان

1ـ الابوذية الطباق

2ـ الابوذية الجناس

الابوذية الطباق:

و هبت القلب مقروناً بروحي

لسمراء تمادت في جروحي

زادت في الجفا حزني و نوحي

فكان الصد للغير سجية

الابوذية الجناس:

كفاها منية النفس كفاها (يكفيها)

يتوق الورد للعطر كفاها (كفها)

اذا ما اومأت يوماً كفاها (كفيها)

لصار الصخر ازهاراً شذيه

اما الابداعات التي طرأت عليها فهي عديدة

الابوذية المطلقة كالقول : الهوى ياناس مرمرنا و هدنه (هدء الحيل)

و صحنة يا هوى اتركنة و هدنة (و فكنه)

نريد من السهر راحة و هدنه (الهدنة)

كال الدمع صار الكم سجية

الابوذية المولد : و يؤخذ اكثر الاحيان من افكار شعراء الفصحى كالرد على قصيدة الشاعر (احمد شوقي)

أقول لهم في ساعة الدفن خففوا علي ولاتلقوا الصخور على قبري

يهل بجنازتي للكبر عناي (معنتي)

روح انشد اهموم الوكت عناي (عنائي)

* غنيا المرحومة ( صديقة الملاية )

يا دفان شيل الصخر عناي (عني)
اهمومي اتكل من تراب للعلي

وهناك {الابوذية المشطر} المتكونة من عدة ابوذيات متداخلة تكتب بعشرة اشطر {والابوذية المدور} باربعة اشطر{و الابوذية المطرز} باربعة اشطر يطرز فيه الشاعر بتوزيع حروف اسم حبيبته على الاشطر فان كان اسمها (حنان)

ح- حرت ما بين راي أهلي واهلها (اهلها)
ن-نذر روحي بدرب حبها واهلها (روحي لها)
ا-اظل موذر ادموعي واهلها (ارفقها)
ن-نداي ابليل يمته اتحن عليه

و منه نوع اخر يسمى {الابوذية السداسي}

و نوع يسمى {الابوذية المنشور} و يطلق عليه البعض اسم {المعشر} كالمثال:

ينهر الشوك ما ظلي ورد بيك (شرب)
ويهمي لشوكت ارحل ورد بيك (ارجع بك)
الدمع يجري
انتهى صبري
انفضح سري
و لا تدري
اشلعب دهري
غصن عمري انبلت ما ظل ورد بيك (ورد)
انكطع نهر الموده و نشف ميه

اما اطوار الابوذية فقد جاءت تسميتها إما نسبة إلى مناطق أو مدن كالحيلاوي نسبة إلى {الحي} و الشطراوي نسبة الى {الشطرة} او نسبة الى اشخاص او عشيرة .كالمحمداوي نسبة الى عشيرة {البو محمد} او الغافلي نسبة الى ال غافل او الطويرجاوي نسبة الى (عبد الأمير الطويرجاوي) (العامري،1988،ص59-70)

8-غناء الحداء:-

نوع قديم من الغناء يرتبط باسفار القوافل و سير الابل و هو على انواع :

((النصب ، غناء الفتيان ، الركبان ، و السناد وهو الغناء البطيء ذو الترجيع الكثير النغمات ، و الهزج)) وهو الغناء النشيط الايقاع الذي يعلوه الطرب والبهجة و غناء الحداء يتالف من اربعة اشطر ثلاثة منها متحدة و الرابعة تختلف كالمثال :

يلما حدیناهم و یاما حدونة
اویاما سکیناهم و بجاس سکونه
لا جننا النصیر من الواکفونه
او لا مثلنا یوجد علی الموت صبار (سالم ،1986 ،ص413)

و منه نوع اخر يتألف من اربعة ابيات

یاربنا ما من صدیق جمعن والثالث بحر
والله لفوج الها الطریق لعیون برلق النحر

9- غناء الكصيد:-

وهو نوع من الغناء البدوي ينبع من روح الصحراء العربية و اهلها يدلل على الصبر و الكرامة و الشيمة العربية مثل:

هب بطارش كوم عزمك و اعتني
ضريري من جرين الصافنات
تسرح او تمرح على ارياض الخلي
والحصى جدامها جالقادحات (نفس المصدرالسابق)

## الأغنية الشعبية في البصرة:

تعد البصرة امتدادا لمنطقة السهول في جنوب العراق الا انها موسيقيا منطقة متميزة مفتوحة على ثلاثة مناطق هي منطقة الخليج العربي و الجزيرة العربية و افريقيا (قدوري ،1984،ص34) .

ولعل هذا الانفتاح لا بد ان يكون سببا رئيسيا في تنوع الفنون في البصرة من حيث القوالب الغنائية و الموسيقية و ايقاعاتها و طريقة ادائها ، فنرى في شمال البصرة و تحديدا في منطقتي "القرنة" و "المدينة" ينتشر الغناء الريفي حيث جاء هذا اللون من الغناء من طبيعة البيئة و امتداداتها التي ضمت مناطق الجنوب الشرقي (منطقة الاهوار الشرقية) قبائل (البو محمد) حيث برز من هناك طور غنائي ريفي منتشر يسمى {المحمداوي} كذلك يتغير الحال عند جنوب البصرة في الزبير و ابو الخصيب حيث نرى الالوان الغنائية المتاثرة بجو البر (البادية) و البحر و الغناء الخليجي و هناك (الشدات) وهي فرق رجالية يكثر فيها الرجال السود و تسمى ايضا فرق (الخشابة) التي تؤدي المقام العراقي كالبهيرزاوي و الحكيمي و المخالف و المدمي بطريقة مختلفة نوعا ما عما هو معروف في المقام العراقي من حيث الايقاع و اللزمات الموسيقية مع ادخال مقاطع غنائية من الغناء المصري عليها .

و"هناك فرق نسائية و رجالية اخرى تؤدي اغانيهم كجزء من طقوس تتضمن الرقص الجماعي و الضرب على الدفوف (الطيران) و غالبا ما تكون اغانيهم من الهيوة و الجاتانكا و السامري و الطياري " (حسن، 1989،ص94) .

### الدراسات السابقة :

استعان الباحث في دراسته ببعض المقابلات و المصادر و المؤلفات الموسيقية التي اغنت بحثه في موضوع الاغنية الشعبية في البصرة و كما ياتي :

| | |
|---|---|
| 1. الغناء العراقي | ثامر عبد الحسين العامري |
| 2. لعب واغاني الاطفال الشعبية في العراق | حسين قدوري |
| 3. في الاغنية الشعبية العراقية | كمال لطيف سالم |
| 4. في الاغنية الشعبية | مصطفى عاتشة |
| 5. الموسيقى الشعبية التونسية | د. محمد خماخم |

كذلك استعان الباحث ببعض الخبراء الموسيقيين و الشعراء في البصرة بخصوص هذه الدراسة .

## الفصل الثالث

## إجراءات البحث

يتناول الباحث في هذا الفصل الاجراءات التي اتبعت لتحقيق اهداف البحث وهي تحديد مجتمع البحث و بناء الاداة ثم اختيار الوسيلة الاحصائية للوصول الى النتائج و فيما يأتي عرض لهذه الاجراءات :

1ـ مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من مجموعة شعراء الاغنية الشعبية في البصرة وملحنيها و البالغ عددهم (10) ملحنين و (12) شاعر اذ يبلغ المجموع الكلي (22) فرداً .

2ـ أداة البحث : استخدم الباحث الاستبيان لجمع المعلومات وقد اعد الباحث نوعين من الاستبيان المفتوح و كما يأتي :

الأول/ يتضمن واقع الاغنية الشعبية في البصرة .

الثاني/ اذا كانت الاغنية الشعبية في البصرة آخذة في الانحسار فما هي اسباب ذلك الانحسار و ماهي مقترحاتهم المفضلة لمعالجة تلك الاسباب

و قد قام الباحث بتطبيق الاستبيان ثم قام بتحليل الاجابات و حصل على (12) سبباً لانحسار الاغنية الشعبية في البصرة كذلك حصل على المقترحات المفضلة لها لتطوير واقع الاغنية الشعبية في البصرة .

### الوسائل الاحصائية :

استخدم الباحث النسب المئوية لمعالجة اجابات الشعراء و الملحنين فيما يخص أسباب انحسار الاغنية الشعبية في البصرة و مقترحات معالجة تلك الاسباب وكما يأتي :

النسبة% = التكرار / المجموع × 100

### نتائج البحث

في هذا الفصل حاول الباحث الاجابة عن هدفين اساسيين :

1ـ تبين ان هناك (12) سبباً لانحسار الاغنية الشعبية في البصرة رتبت بحسب حدتها و هذا ما اوجدته النسب المئوية و الجدول رقم (1) يوضح هذا التسلسل

| الاستبيان | ت الوحدة | اسباب انحسار الاغنية الشعبية | ت | الاستجابة % |
|---|---|---|---|---|
| 4 | 1 | الظروف الاجتماعية والمعيشية المتدنية لفناني البصرة بشكل خاص والمجتمع البصري بشكل عام | 20 | %90 |
| 6 | 2 | الحروب التي حصلت في مرحلة الثمانينات والتسعينات وتأثير الحصار على المجتمع العراقي | 20 | % 90 |
| 3 | 3 | النظرة الدينية تجاه الغناء وتحريمه | 19 | % 86 |
| 7 | 4 | عدم مكافئة رواد الاغنية الشعبية في البصرة من قبل المسؤولين | 18 | % 81 |
| 9 | 5 | انسحاب اغلب الملحنين والشعراء من الوسط الفني | 18 | % 81 |
| 8 | 6 | ضعف اهتمام الدولةبهذا النوع من الغناء | 17 | % 77 |
| 2 | 7 | انشغال الاعلام العراقي بالامور السياسية واهمال الامور الفنية | 15 | % 68 |
| 1 | 8 | عدم تخصيص رواتب للفنانين آلا في الفترة الأخيرة وتم انقطاعها | 15 | %68 |
| 10 | 9 | نقص شديد في عدد المطربين والموسيقيين في البصرة | 15 | %68 |
| 12 | 10 | دخول الغناء الهجين وتأثيره على طابع الأغنية الشعبية الاصيلة | 14 | %63 |
| 5 | 11 | توجه المجتمع البصري توجه مادي | 14 | %63 |
| 11 | 12 | نظرة اغلب طبقات المجتمع لهذا النوع من الفنون نظرة متدنية | 12 | %54 |

جدول رقم(1)اسباب انحسار الاغنية الشعبية بحسب حدتها

للاجابة عن الهدف الثاني حول المقترحات و الحلول التي وضعها الشعراء و الملحنين في البصرة و البالغ عددها (12) مقترحاً لمعالجة اسباب انحسار الاغنية الشعبية في البصرة فقد حسب

تكرار كل فقرة من فقرات الاستبيان الخاص بالمقترحات و أوجدت النسب المئوية المقترح المفضل و كما مبين في الجدول رقم (2) .

| ت | الأسباب | المقترحات | ت | النسبة% |
|---|---|---|---|---|
| 1 | الظروف الاجتماعية و المعيشية المتدنية للفناني البصرة | تحسين الظروف المعاشية للفنانين في كافة انحاء العراق | 18 | %81 |
| 2 | الحروب التي حصلت في الثمانينات و التسعينات و تاثير الحصار على المجتمع العراقي | تثقيف و توجيه المجتمع بشكل يتلائم مع الظروف الجديدة | 18 | %81 |
| 3 | النظرة الدينية للغناء و تحريمه | اختيار النصوص الملائمة التي تناسب المجتمع | 18 | %81 |
| 4 | عدم مكافأة رواد الاغنية الشعبية في البصرة من قبل المسؤولين | تخصيص مكافئات مادية و معنوية لرواد الاغنية الشعبية | 17 | %77 |
| 5 | انسحاب اغلب الملحنين والشعراء من الوسط الفني | محاولة اعادة الملحنين و الشعراء الى الوسط الفني | 17 | %77 |
| 6 | ضعف اهتمام الدولة بهذا النوع من الغناء | ضرورة اهتمام الجهات الثقافية والفنية بالغناء الشعبي | 16 | %72 |
| 7 | انشغال الاعلام العراقي بالامور السياسية و اهمال الامور الفنية | توجيه الاعلام العراقي نحو الاداب و الثقافة و الفنون | 16 | %72 |
| 8 | عدم تخصيص رواتب للفنانين | تخصيص رواتب شهرية للفنانين في العراق | 16 | %72 |
| 9 | نقص شديد في عدد المطربين والموسيقيين | محاولة كسب المطربين و الموسيقيين الجدد الى النقابة | 14 | %63 |
| 10 | دخول الغناء الهجين و تاثيره على الاغنية الشعبية | عدم الاهتمام بهذا النوع من الغناء و الاستماع اليه | 14 | %63 |
| 11 | توجه المجتمع البصري توجها ماديا | تثقيف المجتمع البصري من خلال الندوات و اللقاءات و الاعلام | 12 | %54 |
| 12 | نظرة اغلب طبقات المجتمع لهذا النوع من الفنون نظرة متدنية | توعية الناس و تعريفهم باهمية الفنون و الاداب للبلد | 12 | %54 |

جدول رقم (2) يبين أسباب انحسار الأغنية الشعبية و مقترحات لمعالجتها

## التوصيات و المقترحات

في ضوء النتائج التي توصل اليها الباحث يود ان يقدم بعض التوصيات :

1ـ يوصي الباحث بضرورة الاهتمام بالفنانين و تخصيص رواتب شهرية لهم.

2ـ اقامة مهرجانات في جميع المحافظات للاغنية الشعبية

## مقترحات لبحوث أخرى

يقترح الباحث ان تجري دراسات قريبة على هذه الدراسة على النحو الاتي:

1ـ الاغنية الشعبية في العراق و اسباب انحسارها .

2ـ تاثير الحصار على واقع الاغنية الشعبية في العراق .

## قائمة المصادر

1ـ الاخيشار ، نسيب ، الفلكلور الغنائي عند العرب ، دمشق ، المطبعة الرسمية ، 1972 .

2ـ بشير سنير، اغاني الطفل ، عمان ، 1996 .

3ـ جارجي سيمون، الموسيقى العربية ، ترجمة جمال الخياط ، بغداد ، 1989 .

4ـ جعفر ، عبد الامير ، الفن الغنائي في الخليج العربي ، بغداد ، دار الجاحظ ، 1979 .

5ـ الحلو ، سليم ، الموسيقى النظرية ، ط2، بيروت ، 1972 .

6ـ حسن ، شهرزاد ، الموسيقى العربية ، بيروت ، 1989 .

7ـ سالم ، كمال لطيف ، في الاغنية الشعبية العراقية ، مجلة التراث الشعبي ، العدد الرابع ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1986 .

8ـ عاقل ، فاخر ، معجم علم النفس ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1977.

9ـ العامري ، ثامر عبد الحسن ، الغناء العراقي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية، 1988 .

10ـ عاشة ، مصطفى ، في الاغنية الشعبية الجبلية ، في : مجلة التراث الشعبي، العدد العاشر ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1977

11ـ فدوري ، حسين ، لعب و اغاني الاطفال الشعبية ، ج2، بغداد ، المركز الدولي لدراسات الموسيقى ، 1984 .

12ـ المحامي ، محمود الحيطة ، الفلكلور في بغداد ، بغداد ، مطبعة الأسواق التجارية ، 1963 .

# جماليات الأداء الجسدي في المسرح المعاصر

د. ثورة يوسف يعقوب
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

## المقدمة

الجسد هو علامة كبرى فاعلة وباثة لعلامات يتحول الكائن البشري من خلالها في صميم العرض المسرحي إلى نسق رمزي مزدوج التكوين ، فهو يمثل أنا الشخص ( الممثل ) تارة ، وهو الشخصية المسرحية تارة أخرى . وهنا يختلط عالم الوهم بخطه الغيابي ، مع عالم الواقع وعيا بخطه الحضوري ، ليشكل جماليات الأداء الجسدي في هذه العروض المسرحية ، إذ تتنوع وجهات النظر الجمالية في تحديد قيمة فلسفية لمفهوم الجسد في هذه العروض المسرحية . الدراسات البحثية العلمية لم تركز في معطياتها على جوهر هذه الجماليات ، ودراستها دراسة فلسفية تعلن من خلالها طبيعة اشتغال الجسد التعبيرية والروحية في خلق هذه العروض واستمراريتها ، وعليه لا بد من تسجيل قراءة جمالية تحليلية للأداء الجسدي في هذه العروض للوصول من خلال رصدها إلى نتائج تتعلق بدراسة مشكلة الفهم هذه ، وتكمن الأهمية لمثل هذا الموضوع في محاولته رصد الأداء الجسدي في العرض المسرحي لما يمتلكه الجسد من قيم دلالية وتعبيرية يبثها في محتوى العرض المسرحي ليكشف عن فعل المشاركة الروحية الخاضعة لمعطيات وجوهر علاقة العرض بالقائمين عليه ، بعملية الأداء ، والهدف من ذلك هو التعرف على مفهوم الجسد أداءً من خلال تكامل الدلالة والتعبير في العرض المسرحي .

## المبحث الأول

### مفهوم الجسد في الفلسفة

إن بداية الفكر التأملي للإنسان لا تشير بدلائل قطعية إلى اهتمامه بالجسد فلسفياً . إذ أنه كان متجهاً بتأملاته نحو الطبيعة ، وعلاقته بها ، هذه العلاقة التي تكفل توازن وجوده. وأصبح الإنسان من خلال نشوء التجمعات البدائية ليس فرداً متميزاً وإنما جزءً مكملاً لها ، يحمل صفاتها ، ذلك أن ((التجمعات التي تقوم على الجماعة الواحدة ، والتي يشير فيها معنى وجود الإنسان الولاء للمجموعة والكون والطبيعة لا يوجد الجسد فيها بصفته عنصراً متفرداً ، لأن الفرد بحد ذاته لا يتميز عن المجموعة ))(1) لأن مجتمع القبيلة البدائي لم يكن قد أوجد التمايز الفردي للجسد ، فالكل واحد ، حيث العمل جماعي ، والطقس جماعي، والطقس هو الشكل الذي يؤكد ذوبان الفرد في الجماعة وتفاعله معها ، وعلى هذا الأساس يكون (( الإنسان ليس نتاج جسده ، انه هو ذاته الذي ينتج في تفاعله مع الآخرين واندماجه في الحقل الرمزي ، خصائص جسده ))(2) إذن فالجسد يتم بناءه طقسياً ، إذ يمثل الطقس الذي تؤديه المجتمعات البدائية صورة من صور اللقاء الروحي عبر المظاهر الجسدية المتحركة من خلال الاحتفال ، فيكون الجسد هنا ، هو (( الواصل لطاقة الجماعة ،فالكائن البشري يكون بواسطة جسده ، على اتصال مع مختلف الميادين الرمزية التي تعطي معنى للوجود الجماعي ))(3)

باستقرار الجماعات البدائية ضمن إطار المدينة ، تطور تأملها الفكري ، أصبحت وجهات نظرها خاضعة للفلسفة ، وللجسد فلسفته أيضاً ففي الحضارات القديمة منها وادي النيل نجد قدماء المصريين قد امنوا بقيامة الجسد الفيزيائي ، فالجسد الذي يحالفه الخلود هو الساهو SAHU ، أو الجسد الروحاني الذي وثب إلى الوجود من الجسد الجسماني ، وهو ما قد تحول بواسطة الصلوات التي تليت والطقوس التي أديت يوم الجنازة ، أو يسوم وضع في القبر ، لذا كانت حاجيات الملك التي استعملها في حياته تدفن معه لأنه سوف يحتاج إليها في حياته الجديدة ، كذلك حرسه الخاص وخدمه ، لقد آمن المصريون القدماء بالخلود مثلما آمنوا بألوهية الملك . في وادي الرافدين ، بحث البابليون عن الخلود وأسبابه ، وتؤكد ذلك رحلة كلكامش ، ولم يفرق البابليون بين الروح والجسد ، لكنهم رأوا أن أصل الإنسان الهي ، وكما تشير

اسطورة الخلق البابلية ( الخلق والتشوه ) ، حينما اجتمعت الآلهة وقتلت ( كنكو ) بأمر الإله مردوخ ، لأن كنكو حرض تيامات ضد مردوخ ، ومن دماء (( كنكو )) خلق (( للو )) أي الإنسان*.

إن تأملات العراقيين والمصريين القدماء الفكرية لم تصل إلى مستوى الفصل بين الروح والجسد كما في بلاد الإغريق ، والفلاسفة الإغريق هم أول من بحث في هذا المجال بشكل دقيق ، فقد وجد الاورفيون أن تعلق الروح بالجسد إنما هو تكفير عن ذنب جنته في ماضي حياتها ، أو بمثابة عقوبة للخطيئة التي برزخ تحت وطأتها الجنس البشري بأكمله : جريمة التهام ((التيتان ))** أسلاف البشر جسم الإله (ديونيسيوس )*** . ولما (( كان الجسد ، وهو العنصر التيتاني مصدراً للشر بشهواته التي لا تتشبع ، فعلى الاورفي، أن يكون متصوفاً يكرس حياته للحفاظ على العنصر الإلهي نقياً ما أمكن ، حتى يأتي الزمن الذي تتحرر فيه الروح نهائياً من اسر الجسد))(4) فالجسد هنا مصدرالشر بناءً على هذه الاسطورة ومن وجهة النظر الأورفية التي تفصل بين الروح والجسد ، تكون الروح إلهية نقية لذا كانوا يؤمنون بتناسخ الأرواح الذي يمنح الأورفي فرصة للتطهر . ومن الأورفية إلى الابيقورية حيث يرى ابيقور بأن (( البدن هو الذي يتيح للنفس أن تمارس قدرتها على الإحساس ، وبالمقابل فان النفس هي التي تجعل الجسم حساساً . فان تفرق شملها تبددت النفس ))(5) وعلى نهج الاورفيه سارت الفيثاغورية في رؤيتها للإنسان وأصل وجوده ( عودة للأسطورة السابقة حول التهام التيتان جسد الإله ديونيسيوس ) وسقراط بشاطرهم الرأي فيؤكد انفصال الجسد عن الروح ، وتبعهم إفلاطون في ذلك مؤكداً بأن (( الجسد بمثابة مقبرة للنفس))(6)

وتغيرت النظرة للإنسان من خلال هذه الثنائية والإنفصال بين الجسد والروح فاصبح المنهج الإحصائي القياسي ( في الغرب ) بتصوراته الفيزيائية مقياساً للإنسان وجسده ، حيث تم (( فصل الإنسان عن محيطه ، وفصل الجسم عن العقل ، ونظر للإنسان نظرة ميكانيكية ، وتحول العالم الإنساني من كونه عالم قيم إلى عالم حقائق ذات طابع علمي جزئي ))(7) ، وهذا ما جاءت به طروحات ديكارت للفلسفية وفصله بين الجسد والكوجيتو ، مؤكداً آلية الإنسان وبذلك غدى الجسد الجزء الأقل إنسانية في الإنسان في فكر القرن السابع عشر ، حيث بدأ تحرير تدريجي للجسد في مستوى الحياة الواقعية . ومن الحياة الواقعية سار الجسد في رواق الفلسفة الوجودية ، لتأصيل وجوده ، وجود الإنسان ، ويرى الفلاسفة الوجوديون خاصة منهم سارتر ومرلوبونتي ((إن الحقيقة الإنسانية لا تتمثل في قطبين متلاحمين الروح والجسد يخلقان من تلاحمهما حيوناً عاقلاً ، بل إن الإنسان كله جسد كما إن (( كله )) عقل ، وثمة عبارات تجسد ذلك مثل (( إنني أنا جسدي )) . (( إن إدراكي هو جسدي )) كلمات تؤكد وحدة الحقيقة الإنسانية التي لا تتجزأ . فالجسد هو الذي يؤكد الوجود))(8) ،انه صراع الجسد لاثبات وجوده ، بأن لا يسلبه الآخر وجوده ومن الوجوديه إلى فلسفة علم الاجتماع ، حيث يرى علماء الاجتماع (( إن الجسد هو بديهية خاطئة ، وهو ليس معطى دون مشاكل ، لكنه وليد تشكل اجتماعي وثقافي))(9) فالإنسان لا يتشكل وجوده إلا بمجموعة علاقاته مع الآخرين ، ومدى قدرته على الاتصال بهم اجتماعياً وثقافياً .

وبحلول القرن التاسع عشر وصولاً إلى القرن العشرين تغيرت النظرة إلى الجسد والإنسان ، بسبب العزلة التي وجد الإنسان نفسه فيها ، فطغت النظرة الفردية وسيطر الانغلاق الذاتي ، أصبح الجسد الآن ليس له تشكله علاقات الإنسان بما يحيط به ، وليس هو علاقة الإنسان بذاته ، بل إن (( التعريف الحديث للجسد يتضمن أن يكون الجسد مقطوعاً عن الكون ، مقطوعاً عن الآخرين ، ومقطوعاً عن ذاته ، فالجسد هو ما تبقى من هذه الانسحابات الثلاثة ))(10) فانقطاع الجسد عن الكون كان مسلماً به حينما ابتعد الفكر الانساني عن اعتبار الجسد جزء من الطبيعة بعد أن كانت الجماعات البدائية تراه كذلك ، وانقطع عن الآخرين بفعل التطور والعلمية القاسية التي اقتحمت حياته ونصبت الآلة بديلاً عن جسده ، وانقطع عن ذاته كنتيجة حتمية لانقطاعين أساسين في حياته فأصبح معزولاً حتى عن ذاته .

ومثلما للفلسفة تفسيراتها في الجسد والروح ، فان للدين تفسيراته أيضاً . وأول الديانات هي اليهودية، التي نظرت إلى ((الإنسان بوصفه جسداً وجسده ليس شيئا آخر يختلف عنه))(11) في التوراة لا انفصال بين الروح واللحم وهي تشير دائماً إلى الإنسان الحي باستخدامها اللغوي ، بينما المسيحية لا تفصل بين الاثنين ، لكنها قدست الجسد باعتباره خلق الهي ، وهو (( في عالم موضوع تحت تأثير التفوق المسيحي ، ما زالت التقاليد الشعبية تحتفظ فيه برسوخها الاجتماعي ، يمثل الإنسان(غير القابل للتمييز عن جسده ) رقماً من أرقام الكون . ولهذا فإن إسالة دمه ، حتى لو كان ذلك من أجل معالجته يعني تمزيقاً للتحالف ، وانتهاكاً للمحرم ))(12) هذا مؤشر لتحريم الكنيسة عملية تشريح الجثث إلا جثث المحكومين بالاعدام حيث تشرح وبإشراف الكنيسة كما أشار لوبروتون . وحضور الكنيسة هو حماية للروح الطاهرة ، لتمنحها البركة ، وليس هذا فقط . فالخطيئة تقع ، ويتلوث بها الجسد ولا بد من التطهير ، لذلك وجد تناول القربان ، هنا (( يكتسب تناول القربان أهمية في المسيحية فهو ليس مجرد طقس أو شعيرة ، وانما هو فعل يكتسب به المؤمن فاعلية التغيير لجسده وكأنه بعث أو ميلاد جديد لجسده من خلال بركة المسيح التي قد تحوله عن الخطيئة دون أن

ينساها ))(13) أما الجسد في منظور الإسلام وانطلاقاً من القرآن الكريم فهو (( يعني النفس ، وهذه الكلمة تعني أيضاً الكائن البشري ، لأن النفس تعني الكائن بكامله ، وهي حسب النص تعني (( روح )) أو ((جسد )) أو الاثنين معاً . وهي خالدة لأنها تتركنا لتعود إلى عالم الآخر ))(14) فالنصوص القرآنية تشير إلى النفس بأي المعنيين ، قوله تعالى " وإذا النفوس زوجت "* أي إذا اقترنت بأجسادها . والمعنى هو الأرواح ساعة البعث . وفي موضع أخر قوله تعالى (( وما خلقكم ولا بعثكم إلا كنفس واحدة))** أي خلقكم بنفس اللحظة جميعاً وكل نفس تبقى في علياء تنتظر ساعة حلولها في الجسد الخاص بها ، ويتفق المتصوفة المسلمين في أن (( الجسد في الإسلام هو مكان الاختبار وكما يكمن الإسلام في الروح ، فانه يكمن أيضاً في جسد المسلم ، الجسد المتحرك الذي يتوجه إلى الصلاة والى العمل والى الحياة )) ، ومن الصلاة تبرز ضرورة طهارة الجسد ، ومن طهارة الجسد يصل المسلم إلى طهارة الروح . كثيرة هي المواضع في القرآن والتي تشير إلى الكثير من القضايا التعبيرية والإيمانية ولكي يكون المسلم مثالاً يحتذي به في هذه القضايا ، فلا أفضل من جسد النبي ﷺ والممارسة النبوية الشريفة في ميادين الحياة ذلك لأنه(( جسد خطابي ، لأنه يصوغ وظيفته اليومية ويمنحها صفة القاعدة التي يتم توصيلها للأخرين بحيث يغدو لها طابع رمزي ))(16) وعليه فالممارسة النبوية الشريفة هي النموذج الجسدي لما يجب أن يكون عليه جسد المسلم .

ومما تقدم فإن الباحثة تخرج ببعض المؤشرات لمبحثها وهي كالآتي :-

1ـ الجسد في المجتمعات البدائية جزء من الطبيعة ، وهو جسد منحول خلال الطقس وموصل لطاقة الاحتفال .

2ـ لم يفصل البابليون والمصريون القدماء ما بين الروح والجسد مع إيمانهم بفناء الجسد الطبيعي ، والخلود للآلهة بالنسبة للبابليين واعتبر المصريون الملك اله مخلد في الحياة الثانية .

3ـ فصل الفلاسفة الإغريق ما بين الروح والجسد ، والجسد شر والروح نقية لذا آمنوا بتناسخ الأرواح ، والفلاسفة الوجوديون يرون إن الجسد هو الوجود وهو في صراع مع الآخر لاثبات هذا الوجود ، والجسد عند ديكارت ومن تبعه عبارة عن آله ، بينما ربط علماء الاجتماع الجسد كوجود بعلاقة بمن حوله اجتماعياً وثقافياً .

4ـ الجسد من وجهة النظر الدينية اختلف باختلاف الديانات ، فاليهودية تعتبره الإنسان بداية ككائن ولا انفصال بين الروح والجسد ، وفي المسيحية الجسد مقدس ، يتلوث بالخطيئة ،ويتغير الجسد بتنازل القربان فتمحى الخطيئة عنه لكن الجسد في الإسلام هو الجسد النموذجي المتمثل بالجسد النبوي الشريف . حيث سلوك النبي محمد ﷺ وتحركاته ووضعياته هي القاعدة والرمز لما يجب أن تكون عليه أجساد المسلمين

## المبحث الثاني

## جماليات الأداء الجسدي في المسرح المعاصر

قُدمت التجربة الإنسانية بصيغة عرض مسرحي بني على الأداء الجسدي والصوتي للممثل بمساعدة عناصر العرض الأخرى ، لكن الممثل هو العنصر الحي الوحيد الذي ملأ فضاء المسرح بجسده والجسد في المسرح سواء الإغريقي ، أو الشرقي أو الحديث هو الجسد مع الاختلافات في التوظيف.

أ- المسرح الإغريقي :

بظهور ثيوسبس بأدائه المنفرد محاطاً بالجمهور من كل جانب تأسس فعلياً أول خطوة للممثل الواحد ، أعقبها اسخيلوس بالممثل الثاني ، ويرى ادوين دبور في الممثل حينها (( انه اصبح بارعاً في الأداء الصوتي ، وربما تعامل مع أولويات التشخيص ، ذلك أنه كان يؤدي من شخصيتين إلى أربعة شخصيات مساعدة في اليوم الواحد ))(17) واداء الممثل لاكثر من شخصية في المسرحية الواحدة يحتم امتلاكه قدرة صوتية للتمييز فيما بين الشخصيات الرجالية والنسائية ، وينسحب هذا على أدائه الجسدي ، حيث الخشونة والصلابة في اداء الشخصيات الرجالية ، بينما يحتاج الجسد إلى إنشاءات وميلان في الشخصيات النسائية ، إي إن الممثل هنا ومن خلال حركاته وإيماءاته سوف يجسد أفعال الشخصيات ، ويبدوا إن الممثل الإغريقي قد أدرك (( إن التراجيديا أو أي مسرحية تصور مباشرة أفعال البشر ))(18) وبما إن الإنسان في حالة فعل ، فان محاكاة هذا الفعل تحتاج إلى فعل جسدي تصويري يصل درجة الإقناع بالنسبة للمشاهد الإغريقي في وقت نشطت فيه الفلسفات المتحدثة عن الجسد والروح ، كما إن شخصيات الآلهة تتطلب أداء أسمى من أن يكون فعلاً بشرياً ، فهي مثال ، لذا ، فهي أنماط نموذجية وعليه سيكون أداء الممثل طقسياً ، مؤسلباً تتخلله الوقفات البطولية المحددة بأحذية عالية ، واوضاع جسدية ترسمها الأزياء ، لأن (( الزي الذي يغطي جسم الممثل من أخمص قدميه إلى الرأس حيث لا يتعرف عليه أحد . كان يجبر الممثل على أن يتخلى عن شخصيته ، عن فرديته ، في سبيل تمثيله خصائص حياة أرقى ))(19) فالممثل هنا لا يحاكي الفعل البشري إنما أفعال الآلهة التي يقدسها الشعب لذا فهو ينتقي في اسلوب أدائه الجسدي ويختزل ما هو عادي أو يومي ، ثم يؤديه بطقسيه وأسلوبه .

تطور أداء الممثل بدخول يوريبيدس مجال التأليف المسرحي ، ذلك إن (( يوريبيدس قد اقترح على ممثليه المحترفين أن يكونوا أكثر

إنسانية فقد طلب منهم أن يكونوا أكثر اقتراباً من الحياة وأكثر واقعية في حدود تقليدية طبعاً ، مما كان عليه الممثلين في المسرحيات الأخرى . لقد أتاح لهم فرصة الكشف عن المزيد من الواقعية ، فقد فرض عليهم عمقاً إنسانياً للغاية وحديثاً ، وهو ابتداع نفسيات مشتتة ، وتمثيل النفس الواقعة في شرك مقولات ابتكرها العقل والتي تستجيب بجموح عارم لأحاسيس اللحظة ))(20) إن مطالبة يوربيدس لتمثيل النفس المشتتة يعني البحث عن الدافع لأفعال هذه الشخصيات ، أي ايجاد موطن الروح في داخل الشخصية ومن ثم الخروج بها للامساك بالفعل الناتج عن حركة الروح وانفعالاتها ، والممثل إنسان يمتلك الروح والجسد معاً هذا بالنسبة لممثلي التراجيديا ، أما في الكوميديا فالأداء الجسدي يمثل تطوراً كبيراً لقدرات الممثل ، ففي كوميديات ارستوفان (( اظهر ممثلوا الكوميديا المحترفين نضوجاً في تجسيد شخصيات 'ارستوفان' فرغم انهم خلقوا صوراً كاريكاتورية لماحة ونمطية سريعة ، إلا أنهم قطوا ذلك باستخدام كل حيل الإلقاء – التمثيل الصامت ، وكل التفاصيل الحركية والحيوية والإيقاعات الضرورية لاستغراق الجماهير في الضحك ))(21) هنا يبرز الأداء الجسدي من خلال التمثيل الصامت ، الذي يعني التخلي عن القناع أولاً، وتوظيف تعابير الوجه وإيصال حركة الروح عبر أوضاع جسدية وتفاصيل حركية ذات حيوية بعد أن ركن الحذاء العالي جانباً [ كان يرتديه ممثلوا التراجيديا لمنح قامة تختلف عن القامة العادية لان الشخصيات المؤداة هي الآلهة تضاف الآلهة والملوك والأبطال الخارقين بالنسبة للقامة من الناس ] فلا حاجة له ما دامت الشخصيات المؤداة هنا من عامة الشعب ، فتحركت اليدان وابتعدت حركة الساقين عن بعضهما لإثارة الضحك ، إنها خطوات نحو الواقعية لكنها تحمل الكثير من المبالغة.

ب- المسرح الشرقي :

بدأ المسرح الشرقي طقسياً كما هو حال المسرح الغربي لكنه حافظ على طقسيته على العكس من المسرح التقليدي فمسرح كاثاكالي الهندي يمتاز بأداء راقصيه الدقيق ، الشكلي والتقليدي والمؤسلب . فالتمثيل أكثر شبهاً بالرقص حيث الأيادي (( متحدثة لبقة والأصابع السنة والصمت صاخب ، وفي أي اتجاه تتحرك فيه اليد تتبعها الأعين وحيث تتجه النظرة يتبعها الفكر ، وحيث يتجه الفكر يتبعه الإحساس ، وحيث يتجه الإحساس توجد الراسا Rasa أي التجربة الفنية ))(22) الممثل هنا ينصب الفكر كرقيب لأفعاله ومن خلال الرقيب يبرز الإحساس، الذي لا يصور عاطفة الشخصية بل، البعد الجمالي لهذه العاطفة ، أداء من هذا النوع مبني على طريقة تدريب قاسية ، الغاية منها أن لا ينساق الممثل وراء حالته الانفعالية أو يصور مشاعر الشخصية بل يعبر عن الراسا الأكثر جمالية والممثل عبر أدائه الجسدي يوجد عناصر العرض بإيحاءاته وإيماءاته ، والتي نادراً ما كانت (( طبيعية ، أو شبيهة بالحياة ، أو واقعية ، بل كانت متكلفة وتشبه الرقص ، دقيقة في تصميمها ورمزية وكانت أيضاً تقليدية ))(23) ، فالأداء الجسدي للممثل مؤسلب ، محمل برموز متعارف عليها من قبل المشاهد ، وهو يستعرض جسد الشخصية من خلال ترميزه ، لذا فان أدائه دلالي بشفرات معروفة جميعاً . فيصور الشهوة الغضب دون أن يلمس دواخل الشخصية ، كي لا تتأثر القيمة الفنية لعمله مع ابقاء ذاته بعيدة عن التأثر ، وعليه فهو أكثر حياة من الممثل الغربي على المسرح فهو (( بواسطة جسده ووفقاً لتقاليده يعبر عن كلمات وعبارات ولكن هذه التقاليد التي تتحكم في وسائل تعبيره يحتفظ عنده الـ Logos ببعض مبادئ bios وذلك مما يجعل الممثل الشرقي يبدو لنا حياً وبقوة ))(24) إن احتفاظ الممثل بمبادئ الحياة من خلال بقاء العقل الآلي Logos واعيا مغاه الفصل بين الشخصية والممثل المؤدي ، والممثل الياباني مثل نظيره فهو مدرب بشكل صارم وهو قد تعلم الاحساس بالشيء ككل من الداخل بدلاً من مجرد نسخ الحقائق ومحاكاتها خطوة بخطوة ، فالأداء الجسدي في مسرح النو Nô يرتكز على مفهوم التضاد أو ( قانون التعارض ) أي مقاومة الجاذبية الأرضية ، حيث نجد هنا (( إن استخدام القدمين هو أساس الأداء المسرحي لان القدمان هما اللتان تحددان هيئة الجسد ، إن مسرح النو Nô هومن السير الذي تخلق القدمان فيه عالماً فنياً بأكمله))(25) ووفق قانون التعارض الذي يعني أن يبذل الممثل طاقة إضافية ليست شبيهة بالطاقة المبذولة في السلوك اليومي ، وذلك لتحقيق أداءً جسدياً يتجاوز الأداء الحياتي ، وفي مسرح النو يعمل الممثل على مقاومة الجاذبية الأرضية من خلال التصاق القدمين وثني الركبتين فيصبح الجسم بثقله متجهاً إلى الأسفل ( الأرض ) باستقامة الجذع فتكون الحركة باتجاه الجاذبية الأرضية وكأن الممثل يحاول الدخول إلى باطن الأرض ، لارتباطه بها .

(( الثقافات الشرقية تعتقد بان الجسم يستمد صفاته من الكون ، لأنه قطعة من الكون ، ويرتبط وجود الجسم بالأشجار والنباتات والكائنات المختلفة ))(26) فالأشجار والنباتات مرتبطة بالأرض وجسد الإنسان مرتبط بها ، انه جسد الطبيعة الحرة ، لذا كان أداء الممثل الشرقي منصباً في البحث عن الجمال وليس المعنى ، ويتخلل هذا الأداء ، الرقص ، الذي تشعر من خلاله (( إن العقل السليم والأحاسيس تشترك جميعاً في العمل ، فالعقل نفسه يجب أن يصبح متيقظا وانضباطياً وسهلاً إذا كان يأمر الجسم بالحركة بأشكال منتظمة ، ويترجم الأفكار والأحاسيس من خلال الرقص بتراكيب يفهمها المشاهد والقائم بالحركة على السواء ))(27) مع إن الممثل من خلال أدائه يجسد للمشاهد بترميزاته ما هو معروف

لديه ، إلا انه بنفس الوقت لا يسعى إلى تقليد السلوك الإنساني الفعلي واليومي كذلك الممثل الهندي . والصيني أيضاً كان يسعى إلى تصوير القيم الجمالية متأثراً بالفلسفة البوذية المصرة على الرمزية العقائدية فقد (( نظر الصينيون ، مثل الشرقيين بصفة عامة ، إلى التشخيص في المسرح كتحول في السلوك اليومي ، واصروا على ان التمثيل لابد أن يكون لكثر استقلالاً وأكثر مرحاً ، أكثر براعة ، وأكثر حذقاً وأكثر إلهاماً من مجرد معايشة الدور))(28 وعليه فأن تقاليدهم في التكنيك المسرحي ، رمزية ومعدة سابقاً ، وأداءهم مدروس ومتوارث مصمم بأن يشاهد ويعرض بأحساس موسيقي ، وأداءهم الجسدي كما هو في الهند أو اليابان مبني على قانون التضاد فالممثل الصيني لكي يشير إلى الأمام أو يتقدم ، عليه أن يحرك رأسه باتجاه الخلف ثم يبدأ الحركة باتجاه الأمام ، وهذا فعل لمقاومة الجاذبية الأرضية بشكل آخر .

جـ- المسرح الحديث

1- ستانسلافسكي :

عندما نقول واقعية فنحن نشير إلى مدى قرب الشيء من حياتنا وملامسته لها ، والواقعية مصطلح مسرحي يعني ((تصوير الأشياء المألوفة كما هي فعلاً أي إن مواضيع المسرحيات الاجتماعية تستمد من حوادث فعلية أو مبنية على وقائع تأريخية وفنية تصور أشخاصاً عاديين في حياتهم اليومية ، ولغتها يومية ولمناظر فيها أهمية كبيرة ))(29) وهي تنتقي النموذج من الأحداث والشخصيات . ويعتبر ستانسلافسكي واقعياً في تقديمه أعماله المسرحية من خلال عمله في ستوديو موسكو الفني ، هذا الاستوديو الذي لم (( يهدف إلى تمثيل الحياة تمثيلاً عامياً ، والى تكرارها البليد ، بل إن الأمر ، على العكس ، ليقوم على نقل منتظم ومراقب يعبر عن نفسه بكلمة "فني" ))(30) لذا كان عمل ستان مع الممثلين مبني على دخول الممثل إلى داخل حياة الشخصية وبحثه في الأعماق ، معرفة الدوافع النفسية لأفعالها الفسيولوجية ، والحياة الداخلية هي عواطف الشخصية ، وروحها المحركة للجسد ، ويظهر هنا تأثير الفلسفة القائلة بالثنائية ما بين الروح والجسد . وفق منهج ستانسلافسكي فان توزيع الممثلين على الخشبة يجب أن يبدوا وكأنهم ينتشرون كما في الواقع ، بساطة الحركات وانسيابية الأبطال أي رفض المسرحة ، فستانسلافسكي (( يعتبر إن كلمة "مسرحه" Theatrical كلمة سيئة الاستخدام ، فهي تعني بالنسبة له المكر والخداع ، المبالغة في أداء الأدوار، وعدم القدرة على تقديم الشخصيات بصورة واقعية على خشبة المسرح ))(31) إذن فهو يريد لممثليه أن يؤدوا ببساطة الواقع ، وعليه سيكون الأداء الجسدي تصويراً للواقع ، أي ابقونيا ، ذلك لأن الممثل من خلال جسده ينقل ما هو واقعي ويبعث فيه الحياة .

2- تجارب معاصرة :

معظم التجارب المسرحية بعد ستانسلافسكي وميرهولد استفادت من نتائج عملها ، فالأول اتجه باعداد ممثليه إلى الفعل السايكلوجي لابراز الفعل الفيسلوجي الجسدي المبني نفسياً ، بينما ميرهولد أراد لممثليه أن يعملوا جسدياً بطريقة تؤدي إلى إظهار الفعل السايكولوجي عندما يصل الممثل إلى نقطة الاستثارة أي ميكانيكية الجسد الآلية . وتحاول التجارب المسرحية المعاصرة جاهدة الابتعاد عن تقنية المسرح التقليدية والعودة بالمسرح إلى جذوره الأولى في الطقس والاحتفال من خلال الأداء الجسدي للممثل .

ويعتبر جرتوفسكي أحد الذين يضعون الأداء الجسدي للممثل في المقدمة ، ويعتمد جرتوفسكي في إعداده ممثليه على توظيفه للأساطير ، حيث يرى (( بأنه كان المسرح تاماً عندما كان جزء من الدين ، إذ كان يحرر الطاقة الروحية للمصلين أو القبيلة عن طريق الاندماج بالاسطورة وتدنيسها أو بالأحرى تجاوزها . وهكذا امتلك المشاهد واقع الاسطورة وعيا مجدداً لواقعه الشخصي ومن خلال الخوف والشعور بالقدسية نال تطهير العواطف ))(32) والعودة لجذور المسرح ، هو عودة للطقوس ، والاحتفال ، عودة لجميع المشاهدين والمؤدين في حيز واحد أو فضاء لا حواجز فيه ويتحول فيه المشاهدين إلى مؤدين وبالعكس ، ولان الاثنين في الطقس يمتاز أداءهما بأنه يبدأ من حالة الوعي ثم بفعل الاندماج والذوبان الجماعي يصبح أداء لا واعياً ، لذا يريد جرتوفسكي أن يكون أداء الممثل متسماً (( بالمبالغة في تحديد الحركات ، مع استبعاد تلك الحركات الوظيفية والمحاكاتية والتي تفتقر إلى التعبيرية ، كما نجد استبعاداً لإيماءات المحددة للسمات الفردية ، وتحويل الاتجاهات التقليدية في الأداء إلى مجموعة صيغ تعبر عن حالات انفعالية [ خالصة ] ونجد تصلب عضلات الوجه لتحويل الملامح الفردية إلى قناع ذي ملامح قاسية ))(33) ، والتحول هو أساس الطقس البدائي ، فالبدائي حينما يشارك الجماعة في الطقس الاحتفالي يتحول من كونه فرداً ليصبح جزء من كل يحس بأحاسيس المجموعة ، وهو بذلك لا يحاكي أفعالاً حياتية ، بل يقدم حالات انفعالية تمس الروح ، لذا فان اداء الممثل هنا مبني على الفصل بين مفهومي الروح والجسد ، حيث تمثل الروح عند كروتوفسكي (( حالة ضبابية غير محددة الملامح إلا أنها تمكن الجسد ، والأخير كفيل باخراجها من خلال تعاضد أجهزته ، أي إن ارتباط الروح عنده ينشأ مع الجسد الذي هو بمثابة الوعاء الذي يحددها ))(34) ، لذا فان الممثل يخلق بجسده ما لا وجود له ، وهو بذلك يعود إلى الجسد البدائي في حالة الطقس وعليه يعتبر الإنسان النقطة المرجعية في عمل

كرتوفسكي وليس حالة الوجد ذاتها ، وضمن الطقسية ذاتها لكن بأسلوب آخر تعمل آريان مينوشكن مستخدمة في عملها تكنيكين هما التحول باستخدام القناع أو بدونه ، وتكنيك تحرير الطاقة ، والاثنان يحدثان نتيجة حدوث أحدهما ، فاستخدام القناع (( هو الخطوة الأولى للانتقال من التمثيل الطبيعي إلى التمثيل المسرحي))(35) فهو يلازم الممثلين منذ اللحظات الأولى ، وكأن الممثلين في حالة طقس أو احتفال دائم ، فيكون القناع بذلك جزء مهماً في عملية التحويل ، فبارتدائه يتحول الممثل من كونه ممثلاً إلى صفته إنساناً ما في حالة أداء ، لكنه غير محدد الملامح حالياً ومن خلال الأداء يتحول الإنسان إلى شخصية مسرحية ، ففي إحدى مسرحيات فرقة مينوشكن "مسرح الشمس" كان الأداء الجسدي للممثل مبني على تحولات دلالية سريعة فهو (( يبدع الصور الجسدية للفيل من خلال التمثيل الايماني حيث يصير الحيوان وراكبه في آن واحد ، وذلك في لحظة يحرر فيها طاقته بشكل متدفق ))(36)

فطاقة الممثل هي الأساس في حدوث التحول وأمام المشاهد ، كما في المسرح الشرقي حيث يتحول الممثل أمام المشاهدين وهم يدركون ذلك ، وتساند عملية الحول هذه ، ارتجالات ، حيث يوجد هناك ، (( أبعاداً حقيقية كثيرة أمام الممثل إلى جانب الحرية الذاتية لديه يلي ذلك ، القناع ، الجسم السكتات الحالات ، التتابعات ، كل هذه تمثل القوانين التي تتواجد وتتخذ معاً في وقت واحد من خلال الارتجال ، نوع من الفرص الوحشية ويعود التواصل ))(37) كل ذلك يجعل التمثيل غير واقعي ، والغاية منه هو إعادة التواصل بين المؤدين والمؤدين والمشاهدين كما في الطقس البدائي ، وعليه فان مينوشكن تجعل الممثل يدخل في حالة طقسية من خلال أدائه الجسدي ، محرراً بواسطة الأداء طاقة داخلية ، وكأنها تؤكد مبدأ ميرهولد وميكانيكية الجسم باستثارة الروح الداخلية لخلق صلة بين الحضور أساسها جسد الممثل ، عمل مينوشكن يختلف نوعاً ما عن عمل باربا ، فباربا يعتمد الارتجال المبني على الفكرة ، ويتم الارتجال انفرادياً لكل ممثل ، لكي لا تحدث عملية تبادل بين الممثلين ، كما انه يؤمن ((إن التمرين ليس مجرد القيام بتكرار الحركات والوضعيات المعينة ، بل هو ممارسة الفعل المباشر والقيام به من خلال الاستناد على المبادئ في التنويع والإيقاع والشدة ، وابراز أجزاء منه أو التحكم بدقة ، حتى بلوغ تفجيره نحو إمكانية الإبداع ))(38) فعملية تكرار التمرين تخضع للحذف والإضافة ، تقديم أو إرجاء بعض الأجزاء ، تغيير السرعة ، ومن ثم يكون الممثل معداً للارتجال الجماعي ، وهو بذلك يدخل ضمن الأداء الجماعي مع احتفاظه بأدائه الذاتي ويجري التركيز هنا ليس على (( الحركات نفسها ولكنه كان على الأشكال والصور الرمزية **ideograms** التي يتم تحقيقها خلال تلك الحركات، وكانت تلك الأشكال الرمزية تتكون من خليط من التداعيات السيكولوجية ، الجسدية ومن التحكم الدقيق في الجسد ))(39) مع إن الصورة الرمزية هي تأثيرات شرقية في مسرح باربا إلا إنه استخدم تداعيات سيكولوجية ، جسدية أي تداعيات الروح لا تحدث إلا بالتحكم الدقيق في الجسد وهو بذلك لا يخرج عن طريقة كروتوفسكي حيث يضع الممثل في طقس ملغياً خلال ذلك الحركات ومستبدلاً اياها بأفعال لأن ((الفعل بالنسبة لباربا يتطلب تغيراً في الطاقة ، والإيقاع ، والدوافع التي تحدد هذا الفعل ، بينما "الحركة" هي مجرد ايماءه جسدية ولاتتطلب مثل هذا التغيير – ولهذا حسب ما يقول باربا – على كل مكونات الارتجال أن تكون أفعالاً بدلاً من أن تكون "حركات" من أجل أن تحتفظ بصفاتها الديناميكية ))(40) وطاقة الممثل هو ما يشغل باربا لأنها تعني قوة ، فاعلية وفعل ، هنا يتحدد دور الممثل في أن يعمل على ((اكتشاف الميول الفردية للطاقة ، وحماية الطاقة وذاتيتها)) (41) وميول الطاقة في فرديتها يزج بها الممثل في الفعل الجماعي ، وحينما يكون الفعل جماعياً فان عملية التشارك تقلل من هدر الطاقة ، بل على العكس تحميها ، ولايتم حماية الطاقة إلا خلال تمدد الجسم والذهن معاً خلال الأداء الذي يسبق الإنتاج النهائي ، وعليه فان باربا (( يضع الأداء على مستوى معين من التنظيم في جسم المؤدي وهو المستوى الذي يسبق التعبير))(42) إذ أن الممثل لدى باربا هو منتج للطاقة وعليه أن يظهرها بصيغة أفعال مستبدلاً الحركة بالفعل لأن الأخير أوسع معنى ، فيكون أدائه الجسدي طقسي يبرز فيه الجسد من خلال حركة الروح .

ومما تقدم فإن الباحثة تخرج ببعض الإشارات لمبحثها هذا كالآتي:-

1ـ الأداء الجسدي للممثل الإغريقي قسي التراجيديا طقسي ، مؤسلب ، بينما في الكوميديا أداء حيوي يعتمد المبالغة

2ـ الأداء الجسدي للممثل الشرقي يشبه الرقص ، مؤسلب ، تقليدي ، ليس نسخاً للشخصية بل إظهار للقيم الجمالية والفنية .

3ـ الأداء الجسدي في المسرح الحديث اعتمد الفعل السايكولوجي لإظهار الفعل الفيسولوجي ، ثم اصبح يعتمد مبدأ التحويل الذي يعني إخراج الطاقة من الجسد وهذا أداء طقسي ، أو يعتمد الأداء الجسدي على إنشاء صور رمزية باستبدال الحركات بالأفعال

4-أن التجارب المسرحية المعاصرة تسعى بالعودة إلى الجذور الأولى للمسرح ، وهو الطقس من خلال إلغاء الحواجز بين المؤدين والمشاهدين ، والمشاركة الجماعية للفعل

## المبحث الثالث

## النتـــائـــج

**من خلال ما طرحته الباحثة في بحثها فقد توصلت إلى النتائج الآتية فيما يخص الجسد والأداء الجسدي :-**

**1ـ إن مفهوم الجسد عبر أدوار الفلسفة يمثل الجزء الفـاني ، ومن ثم أصبح الجزء الآني ، ثم هو الوجود بذاته ، ثم هو الجزء الذي يوجد بحكم علاقته بما يحيط به .**

**2ـ تدرج الأداء الجسدي للممثل من المسرح الإغريقي حينما كان طقسياً ، مؤسلباً في التراجيديا ، وحيوياً مبالغاً فيه في الكوميديا ، فأصبح المسرح الحديث ايقونيا ، ثم انتقل في التجارب المعاصرة فأصبح طقسياً ينزع إلى البدائية .**

**3ـ الأداء الجسدي للممثل في المسرح الشرقي يشبه الـرقص ، مؤسلب تقليدي ، ليس نسخاً للشخصية بل لإظهار للقيم الجماليـة والفنية ، وهو أداء خاضع لتمارين صارمة .**

**4ـ الأداء الجسدي في التجارب المعاصرة يقود الممثل إلـى أن يحرر طاقة مثله مثل البدائي في الطقوس الجماعية ، وصولاً إلى الاندماج مـع الجماعـة ، مـع المشـاهدين والغـاء المسـافة الجمالية بين الاثنين .**

**5ـ المبادئ التي عملت عليها التجـارب المعاصـرة هـي ذات المبادئ التي قام عليها المسرح الشرقي .**

## الهوامش

1ـ توبرتون ، دافيد ، الثريولوجيا الجسد والجدلية ، ترجمة محمد عزب صاصيلا ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 21 .

2ـ الحاجي هشام ، الجسد ، نصوص مترجمة ، دار بقرطر عربية ، تونس ، د . ت ، ص86 .

3ـ توبرتون ، دافيد ، المصدر السابق ، ص24

* بصفر – مهدي ، ناصر ، من الإسطورة إلى الفلسفة والعلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1990 ، ص63

** ايفان : حسب الاسطورة اليونانية هو أول جبس الهي ، وهو سلالة البشر وينسب إليه اختراع الفنون والسحر .

*** ديونيسوس : وهو اله الخمر عند اليونانيين ، ثم أصبح اله الملذات والحضارة ، وكان الطقوس احتفاء بذكراه وبموسم الحصاد ، ومن هذه الطقوس نشأ المسرح .

4ـ ال ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ـ ط3 ، 1985 ، ص166

5ـ برهييه ، اميل ، تاريخ الفلسفة ـ الفلسفية الهلنستية جـ2 ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1982 ص155

6ـ كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار العلم ، بيروت ، د . ت ، ص7 .

7ـ محمد ، رمضان بسطاويسي ، الجسد بين الثقافات ، مجلة سطور ، مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، 1999 ، ص9 .

8ـ صفوت ، منى ، اكتشاف الإنسان ، مجلة سطور ، المصدر السابق ، ص22

9ـ الحاجي ، هشام ، المصدر السابق ، ص101 .

10ـ توبرتون ، دافيد ، المصدر السابق ، ص44.

11ـ المصدر السابق ، ص36

12ـ توبرتون ، دافيد ، المصدر السابق ، ص22

13ـ صفوت ، منى ، المصدر السابق ، ص22

14ـ بوشراره ، تراكي زناد ، أمكنة الجسد في الإسلام ، ترجمة زينه نجار كدرواني ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص16

* القرآن الكريم ، سورة التكوير ، آية 8 .

** قرآن كريم ، سورة لقمان ، آية 28 .

15ـ بوشراره ، تراكي زناد ، المصدر السابق ، ص16

16ـ الزاهي ، فريد ، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، دار أفريقيا ، بيروت ، 1999 ، ص38 .

17ـ ديور ، ادوين ، في التمثيل الافاقي والاعتباطي ، ترجمة مركز التلقي والترجمة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1998 ، ص41 .

18ـ المصدر السابق ، ص83 .

19ـ قردوني ، ماريو ، الدراما أرسطو وأساطيرها ، ترجمة طه فوزي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د . ت ، ص29 .

20ـ ديور ، ادوين ، المصدر السابق ، ص60

21ـ المصدر السابق ، ص68 .

22ـ ارجينو واخرون ، طاقة الممثل ، ترجمة سمير الجمل ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1999 ، ص78.

23ـ ديور ، ، المصدر السابق ، ص131

24ـ ارجينو واخرون ، المصدر السابق ، ص55

25ـ المصدر السابق ، ص75 .

26ـ محمد ، رمضان بسطاويسي ، المصدر السابق ، ص8

27ـ فيري ، وولتر ، الرقص في أمريكا ، ترجمة نورخان ميسر ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، د . ت ، ص282 .

28ـ ديور ، ادوين ، المصدر السابق ، ص139

29ـ الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ط1 ، 1993 ، ص195 .

30ـ دو فينو ، جان ، سوسيولوجيه المسرح جـ2 ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، 1976 ، ص336 .

31ـ كليرج ، لارس ، الحركة الطليعية في المسرح الروسي ، ترجمة حسين الحداري ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1993 ، ص92 .

32ـ كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم ناصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ت ، ص21 .

33ـ فرنيز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة سامح فكري ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1994 ، ص292 .

34ـ ياسين ، سرمد ، الهوغا واهميتها في تطوير اداء الممثل المسرحي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، بغداد / 2000 ، ص79.

35ـ وليامز ، دافيد ، مسرح الشمس ، ترجمة ، امين حسين الرباط ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1999 ، ص118 .

36ـ فرنيز ، كريستوفر ، المصدر السابق ، ص406 .

37ـ المصدر السابق ، ص127 .

38ـ بياتلي ، قاسم ، دوائر المسرح ـ تجربة الاردن والثريوتوجيا المسرح ، دار الكنوز العربية بيروت ،ط1 ،1198 ،ص29..

39ـ واطسون ، ايان ، نحو مسرح ثالث ، ترجمة علي سلامة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة 1995 ، ص115 .

40ـ واطسون ، ايان ، المصدر السابق ، ص 191.

41ـ لوجينو واخرون ، المصدر السابق ، ص284.

42ـ كارلوس ، مارفن ، فن الاداء ، ترجمة منى سلامة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1999 ، ص30.

# أم كلثوم
## الرقم..والنغم

الخبير الموسيقي ــ مجيد العلي
أ.م.د.عبد الكريم عبود عودة

*المقدمة :*

تظهر في سماء الفن والأدب بين حين أخر شخصيات ذات تأثير فاعل تشكل ظاهرة فنيه أو أدبية قد لا تتكرر . وفي مجال الغناء العربي موضوع البحث استطاعت ام كلثوم كظاهرة إبداعية ان تغطي مساحة الوطن العربي وتستقطب مستمعين من كافة شرائح المجتمع وخاصة شريحة المثقفين والمتخصصين في مجال الموسيقى والغناء العربي ان يهتموا بمجد الصوت وبالتراث الغنائي الذي خلقته كوكب الشرق

من هذا المنطلق حاول الباحثان ان يتحولا في المساحة الابداعية التي تمتلكها هذه الظاهرة الفنية الخالدة التي مدت جذورها التاريخية ليومنا هذا ... وعليه اختط البحث طريقة خاصة لدراسة هذا الانتاج الابداعي بهدف السعي في رصد نتاجات ام كلثوم الغنائية وبحثها مستندين على فكرة الرقم بعده صورة لكمية الابداع الذي خلقته ام كلثوم ، والرقم هنا يهتم بما قدمته ام كلثوم في حياتها الفنية على مستوى النص واللحن والمقامات والغناء .

اما النغم فيعني المستويات الفنية والجمالية لهذه المنتجات الفنية وما تشكله من اثر في تعميق فن الموسيقى العربي . اذ تعتمد طريقة البحث على مناقشة الجداول والارقام والخروج بتسلسلها العددي بنتائج تمثل خلاصة هذا الجهد الابداعي الاثر الذي يمثله الرقم (٣٦٨) وهو مجموع ما قدمته ام كلثوم من أعمال غنائية ساهم فيها مجموعة كبيرة من الشعراء وكتاب الاغنية والملحنين وقد سجل هذا الانتاج خلال (٥٠) سنة من عمرها الفني .لتعلن من خلاله عن مدرسة لها خصوصيتها الفنية (١) .وعليه جاء البحث بثلاثة مباحث اساسية يتصدرها الرقم .

المبحث الاول بعنوان الرقم والشعراء اما المبحث الثاني يمثل دراسة الرقم والملحنين وكان الرقم والمقامات مبحثاً ثالثاً واخيراً . بعدها تم عرض الاستنتاجات الخاصة بالجداول الفنية ومناقشتها .

### المبحث الاول : الرقم والشعراء

يعد الشعر جزءاً اساسياً من بنية الاغنية ، وهو قاعدة ينطلق منها بناء هذا النتاج الفني ... اذ ياتي تعامل ام كلثوم مع الشعر الغنائي ضمن مراحل اعطت من خلال سيرتها الفنية تضح ووعي لدور الشعر في تطوير الاغنية العربية ، وتبرز في هذا المجال مجموعة من العوامل التي اثرت في صياغة هذا الدور التطويري يمكن تحديدها بالنقاط الاتية

١ .عامل الزمان : تعاملت ام كلثوم من خلال هذا العامل بتنوع ، فقد طرقت ابواب الشعر القديم والمعاصر وباللغة الفصحى واللهجة العامية ، اذ تقول بهذا الخصوص ((انا لا افرق بين الشعر القديم والشعر الجديد .. فلا قديم ولا جديد في المغنى الجميل ..او الصورة الجميلة او القصيدة الجميلة ، والعمل الفني المتكامل الذي يجبر الانسان على احترامه لا يمكن ان يصاب بالقدم حتى لو مرت عليه الاجيال ، بل يظل جماله جديداً ومتجدداً على الدوام)) ( ٢)والدليل على هذه الاختيارات الشعرية وتعاملها مع الشاعر (ابي فراس الحمداني وابن النبية والعباس ابن الأحنف والشريف الرضي وابن النطاح) ان هذا التعامل يوضح امكانيات الاختيار الخاصة بالتذوق الشعري على مر عصور الزمان لدى ام كلثوم .. ويؤكد هذا العامل المؤثر على عطاء كوكب الشرق الابداعي في مجال الغناء.

٢ .عامل المكان : يؤكد هذا العامل على المنطلق القومي في الاختيارات الشعرية للشعراء العرب . فلم تتقيد ام كلثوم بالحدود القطرية لشعراء مصر فقط وانما وسعت قاعدة الاختيارات وضمنها شعراء عرب من أقطار عربية مختلفة لتأكيد ((الدور الاجتماعي والحضاري الذي لعبه صوت أم كلثوم إذ يعتبر البعض صوتها رمزاً في رموز الوحدة العربية والارتباط القومي بأرض الوطن)) (٣)

وهكذا الحس الانتقائي القومي للشعر كموضوعه وطنية عربية وللشعراء كعرب يؤكد عامل المكان ويؤدي إلى بلورة مهمة نشر القصيدة العربية ضمن حدود الاختيار إلى ابعد مساحة ممكنة من الوطن العربي الكبير ..ولاثبات هذا التنوع المتخصص بعامل المكان تذكر اسماء بعض الشعراء لتثبيت هذه الإشارة ومنهم (الامير عبد الله الفيصل – السعودية – نزار قباني – سوريا – جورج جرداق – لبنان – اهادي آدم – السودان ) . ما بين الرقم والنغم يتضح فعل الاختيارات أم كلثوم الغنائية وتنوعها يؤشر كذلك إلى الية العاملين المذكورين في تحقيق الرقم المنجز للشعر والشعراء . والجدول الآتي يمثل الرقم الشامل لإنجازات الشعراء الذين غنت لهم :

جدول رقم (١)
الرقم الشعري

| ت | اسم الشاعر | عدد الاعمال | ت | اسم الشاعر | عدد الاعمال | ت | اسم الشاعر | عدد الاعمال |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | احمد رامي | ١٤٥ | ١١ | يحيى محمد | ٣ | ٢١ | الصغير بن الأخضر | ١ |
| ٢ | محمود بيرم التونسي | ٣٤ | ١٢ | الأمير عبد الله الفيصل | ٢ | ٢٢ | محمد عارف الخاطر | ١ |
| ٣ | عبد الفتاح مصطفى | ١٢ | ١٣ | الطاهر ابراهيم بالتو | ١ | ٢٣ | يحيى عمر | ١ |
| ٤ | احمد شوقي | ١٠ | ١٤ | صالح جودت | ٢ | ٢٤ | عبد الرحمن فياض | ١ |
| ٥ | عبد الوهاب محمد | ٦ | ١٥ | نزار قباني | ٢ | ٢٥ | محمد الاسمر | ١ |
| ٦ | طاهر ابو فاشا | ٧ | ١٦ | احمد العواني | ٢ | ٢٦ | علي احمد باكثير | ١ |
| ٧ | حسن صبري | ٥ | ١٧ | بديع خيري | ١ | ٢٧ | حافظ ابراهيم | ١ |
| ٨ | مأمون الشناوي | ١ | ١٨ | ابي فراس الحمداني | ١ | ٢٨ | محمد القمندي | ١ |
| ٩ | احمد شوقي ثاني | ١ | ١٩ | الأمير عبد الله الفيصل | ١ | ٢٩ | عبد المنعم المباحي | ١ |
| ١٠ | محمود حسن اسماعيل | ٢ | ٢٠ | محمد عزيز حمدي بك | ١ | ٣٠ | احمد فتحي | ١ |
| ١١ | بكر القاضي | ٢ | ٢١ | من الشعب | ١ | ٣١ | عزيز أباظة | ١ |
| ١٢ | صلاح جاهين | ٢ | ٢٢ | علي الجارم | ١ | ٣٢ | محمد مكي | ١ |
| ١٣ | مرسي جميل عزيز | ٢ | ٢٣ | مصطفى بن بيجيد | ١ | ٣٣ | كامل الشناوي | ١ |
| ١٤ | الشريف الرضي | ١ | ٢٤ | يحيى بكير | ١ | ٣٤ | جورج جرداق | ١ |
| ١٥ | حسين شفيق | ٢ | ٢٥ | حسين رياض | ١ | ٣٥ | ابن الخطاع | ١ |
| | | | | | | ٣٦ | الهادي آدم | ١ |

الجدول في أعلاه يشير للرقم (٢٨٦) مجموع الشعراء الذين غنت لهم أم كلثوم ما و عددهم (٤٦) شاعرا.. وضمن سلم الانتاج الرقمي يبرز الرقم (١٤٥) باسم الشاعر احمد رامي اذ يشكل هذا الرقم مجموع ما كتبه احمد رامي من الأعمال الشعرية والتي غنتها ام كلثوم وهذا الرقم بحجمه يدل على العلاقة الروحية التي تربط احمد رامي بام كلثوم وهذه العلاقة جعلته يكتب بوجدانية قاصداً محاكاة شخص الفنانة ومخاطباً ذاتها .. مما يؤكد حبه لها حد العبادة فلقد شكلت هذه العلاقة دافعاً ابداعياً يميز الحجم الرقمي للانتاج الشعري وبالتالي فان الرقم (١٤٥) يشكل اكبر عدد من القصائد الغنائية التي كتبت لام كلثوم مما يعطي هيمنة احمد رامي كشاعر على منجز ام كلثوم الابداعي اما الرقم (٣٤) وهو مجموع ما قدمه الشاعر محمود بيرم التونسي وهذا يأتي بالمرتبة الثانية بالتسجيل الرقمي من الانتاج الشعري المكتوب ويأتي الرقم (١٢) ليسجل التسلسل الرقمي الثالث باسم الشاعر عبد الفتاح مصطفى اما الرقم (١٠) فيمثل مجموع ما كتبه الشاعر احمد شوقي من قصائد شعرية غنتها ام كلثوم والرقم (٩) سجل باسم الشاعر عبد الوهاب محمد اما الرقم (٧) فهو مجموع ما انتجه الشاعر طاهر ابو فاشا ويأتي بالمرتبة السادسة في التسلسل الرقمي من الشعراء .. وبقية الشعراء المثبتين في جدول الرقم والشعراء (١) تتراوح ارقام اعمالهم الشعرية المنجزة والتي كتبوها لام كلثوم ما بين ١–٥ وكما مبين في البيانات الرقمية التابعة للجدول رقم (١)

| | |
|---|---|
| أحمد رامي | ١٤٥ |
| محمود بيرم التونسي | ٣٤ |
| عبد الفتاح مصطفى | ١٢ |
| أحمد شوقي | ١٠ |
| عبد الوهاب محمد | ٦ |
| طاهر أبو فاشا | ٧ |

اما بقية الشعراء فتتراوح أعمالهم من ١–٥ .

## المبحث الثاني

## الرقم والقالب والملحنين

من سؤال يهدف إلى معرفة أنواع القوالب الغنائية التي ادتها ام كلثوم نستطيع ان ندرس الرقم بين القالب والملحنين ونعني بالقالب هو الشكل اللحني في مجال التأليف الموسيقي او الغنائي ويمثل الرقم (١٠) عدد القوالب التي لحنت منها أعمال كوكب الشرق الغنائية وهذا الرقم هو الذي سيحدد الإجابة عن طبيعة هذه القوالب الغنائية والتي تشمل الاتي

١ .الاغنية : اضافت ام كلثوم لهذا القالب الغنائي أبعادا جديدة ومعاني خارجة عن المعنى التقليدي المتعارف عليه وهو ((نوع من الغناء يتغنون به ، والجمع اغاني ، والاغاني الشعبية كلمات سهلة تلحن للحناً سهلاً ليتاتى للعوام انشادها بمجرد سماعها))(٤) اما المتغيرات التي طرأت على هذا المعنى التقليدي للقالب يمكن حصره بما يلي بعد إضافة ابداعية لام كلثوم والملحنين الذين تعاملوا مع صوتها :

أ. المضمون : فقد توسع معنى الاغنية من البسيط إلى المعنى الاكثر طولية ودقة في الجوانب الانسانية والوجدانية العامة وبذلك تغنت ام كلثوم مضامين ماخوذة من القصائد تحكي فيها مواقف انسانية معمقة .. وعليه فلم يكن معنى الاغنية لديها معنىً سطحياً كما في دلالته التقليدية بل اخذ معاني عمق انسانية من خلال التوظيف الجديد للمضامين .

ب.اللحن : أضاف الملحنون الذين تعاملوا مع هذا القالب الغنائي صيغا جديدة على مستوى التلوين اللحني والايقاعي فتم التوسيع بالنقلات المقامية ضمن القصيدة الواحدة وعلى مستوى الاغنية ذاتها وبهذه الاضافة تخلصت الاغنية من التلحين السهل لتدخل مرحلة اللحن المتصل بالتعبير الموسيقي وقدرته على توصيل المعنى .

٢.القصيدة : احدى القوالب الغنائية العربية الدرامية ((وتعد في صناعة الغناء بصناف الموشحات ، يهتم بها الملحنون والمغنون اهتماماً خاصاً ويميزها على سواها لرقيها وعلو شانها ، وهي تمتاز بظاهرتين . الاولى حسن اختيار الشعر والثانية التفنن في توقيعها))[٥] وتعرف القصيدة بانها ((ابيات منظومة على قافية واحدة وليس لها الحان خاصة ولا بتراث خاصة خاصة بل يلقيها المغني في أي لحن كان))[٦].

٣.المونولوج : يعرف المونولوج وفقاً لما جاء به قاموس الموسيقى العربية بانه ((الانشاد الاحادي ، وهو نوع من الزجل يشرح فيه المنشد خلفاً او إعادة او يقص قصة مضحكة . ويمتاز هذا النوع بان نغمته تميل إلى النغم الأوربي))[٧].

الا ان حقيقة المونولوج التاريخية انه لون غنائي غربي حاول المصريون اقتباسه ونقله إلى الموسيقى العربية .. وانتقل هذا الاقتباس إلى السوريين واللبنانيين والعراقيين وكانت محاولات الناقلين تهدف إلى التغير الجذري لطبيعة هذا القالب في المعنى والمغنى فتوسعوا في استخدامه ((حتى انه لم يعد يعرف جنسه واساسه والغرض من تاليفه ، فلحنوا منه القصائد الفصحى وادخلوا فيه الازجال والطقاطيق والادوار والموشحات وجعلوا له ردوداً من الكورس بذلك مدلول اسمه وسموا جميع ذلك مونولوجياً))[٨].

٤.الطقطوقة : لفظة مصرية تعني الاغنية الشعبية البسيطة في موضوعها ولحنها وتعرف بانها ((نوع من الزجل تلحينها يكون دائماً سهلاً لا يصعب على العامة ، سهلة الانشاد كثيرة الذيوع لا يعنى تمام العناية بتلحينها تلحيناً فنياً دقيقاً))[٩].

٥.الدور : يعرف الدور بانه ((نوع من الزجل في مصر وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعري الا انه تغلب فيه لغة العوام ويغنى على طريقة الهنك))[١٠] والهنك هو إضافة لحنية مصرية حديثة العهد زادت من عملية التطريب السمعي لهذا القالب الغنائي . والهنك يعني ((ان يرد المغني الفاظ القسم الثاني من الدور مراراً كثيرة بالحان مختلفة ، فيرددوه مرة الجملة الغنائية )) القصيرة من القصن منفرداً على غير تلحين ، ومرة اخرى بسرعة معه المذهجية فيرددونها بعده مرة او مرتين باللحن ذاته او بلحن يقربه وهدفهم بذلك زيادة التفنن بانواع التطريب))[١١].

٦.النشيد: يعد النشيد قالبا من القوالب الغنائية التي تدخل في مجال الحماسة وتثير الهمم الوطنية والقومية والشعبية وهو عبارة عن ((قطعة موسيقية غنائية منظومة شعراً وملحنة تلحيناً خاص يلون خاصا وطابع خاص يعرف به ، وهو يماثل لطابع المارش بكل خاصياته))[١٢] وطريق غنائه تكون اما انفرادية يؤديها شخص واحد او جماعية يؤديها الكورس .

٧.الانشودة: قالب موسيقي مشابه للنشيد ويحمل خصائصه في اثارة الحماس والوطنية الا ان الفرق الأساسي بين هذا القالب والنشيد يتحدد في المضمون المكتوب باللهجة العامية ، آما النشيد فيكتب باللغة العربية الفصحى وهي اداة التعبير اللغوية الأساسية . فضلاً عن الفرق الجوهري الإيقاعي فالأنشودة تتميز بان التلوين الإيقاعي بارز فيها في حين ان النشيد يوقع عادةً على إيقاع المارش آما الفرق الثالث يتعلق باللحن فالأنشودة تصاغ من مقامات لحنية متعددة وغير محددة ، آما النشيد فيصاغ عادةً من المقامات القوية وهي الماجور السلم أي الكبير في الموسيقى العربية .

٨.الموال : تؤكد المصادر بان نشأة الموال في بغداد زمن البرامكة في العصر العباسي . وقد انتقلت المواويل إلى مصر عن طريق التجارة والسفر حتى تميزت بشكلها المعروف ، والموال هو ((شطران من بحر البسيط غالباً ، ويرتجل تلحينها مع عدم مراعاة احد الاوزان الموسيقية بل يراعى فيها المقامات))[١٣].

٩.الاوبرا :مصدر الكلمة اللغوي لاتيني بمعنى (مفناة) أي الرواية المغناة وهي عبارة (عن رواية تمثيلية غنائية منظومة شعراً فصيحا كلها معنى موضوعها في الغالب غرامي وموسيقاها من ارقى أنواع الفن يراعى في وصفها وتلحينها ذوق وعادات العصر الذي فيه القصة لا العصر الذي تمثل فيه))[١٤].

١٠.الموشح : المعنى اللغوي لمصطلح موشح يعني (الوشاح بكسر الواو وضمها الاشاح (بكسر الهمزة) وهو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف احدهما على الاخر لتوشح المرأة به))[١٥] والوصف القائل حول القصائد الموشحة يعني بانها قصائد تتضمن معاني سامية ولقد نشات هذه الاوزان الشعرية وتطورت من خلال استعمال اهل الاندلس لها ، لذا سميت بالموشحات الاندلسية التي تحوي الاغراض المؤشرة ضمن نواحيها الفنية والمميزة بانها (لون من الشعر يعتمد اساساً على التنويع في القوافي شانه في ذلك شان المخمسات وما شاكلها مما عرف في الشرق))[١٦]. (ينظر ملحق رقم١)

الرقم (١٤) يشير إلى عدد الملحنين الذين قاموا بوضع الحان اعمال ام كلثوم الغنائية ، اذ تتعدد اهمية كل ملحن على وفق اولويات الاضافات الفنية والابداعية في مجال اللحن والغناء والموسيقى وانطلاقاً من دراسة الجدول الخاص بالرقم والقالب والملحنين تبين من البحث أن خمسة ملحنين كان لهم الدور الفاعل والمؤثر في بصمات واضحة ذات مميزات غنائية عربية اصيلة منذ البدايات الاولى

للملحنين لمنجزها الغنائي والى اخر اعمالها . تبرز ضمن هذه المساحة الزمنية التي تشكل تاريخ ام كلثوم الابداعي هؤلاء الملحنين الخمسة والذي اسهم كل منهم في انضاج جانب من جوانب بلورة وتطور هذا الفعل الابداعي وهم على وفق التسلسل الزمني الاتي :

١-د.احمد صبري النجريدي .

في عام ١٩٢٤ التقت ام كلثوم بهذا الملحن وهو طبيب هاويا للموسيقى غير محترفا ، اسهم بتاكيد حالتين ضمن نشاطه الفني معهما هما :-

أ.يعد اول ملحن قام بتلحين أعمال خاصة لها واول اغنية لحنها وغنتها كوكب الشرق وهي من قالب المونولوج ومن مقام كاركرد باسم (خايف يكول احبك) .

ب.كما يعد اول من سجل عملا غنائيا على أسطوانه بصوتها عام ١٩٢٤ وهو المونولوج المذكورة في النقطة (٢)

ورغم هذه التاكيدات حول انجازات احمد صبري فان الباحثين قد سجلوا عليه نقدا فنيا في توظيف الصوت مع اللحن ومطابقتهما بوحدة فنية متكاملة ، اذ يؤخذ على الحانه انه اعتمد على الصوت ومساحته الواسعة مما ابعده عن الاهتمام بالمعنى فلم (يعن د. صبري بين الكلمات والالحان ، فالكلمات تؤدي معنى واللحن المشغول باستعراض حلاوة المطربة الناشئة وحدة نبراته وكثرة مقاماته وسلامتها واقتدارها)[١٧] . وهذا النوع من الصياغة اللحنية كان ذا فائدة كبيرة في وقته وزمانه ... وقد استفادت منه ام كلثوم في تدريب صوتها فضلا عن انه فتح الطريق امام الملحنين في الاطلالة على امكانيات صوتها بهدف التعامل معها ، وبشكل الرقم (١١) عدد القوالب الغنائية الملحنة من قبل احمد صبري وتتوزع على:-

| القالب | الرقم |
|---|---|
| طقطوقة | ٥ |
| قصيدة | ٣ |
| مونولوج | ٣ |
| المجموع | ١١ |

٢.محمد القصبجي : في عام ١٩٢٦ التقت ام كلثوم بالموسيقار العربي محمد القصبجي وبدأ معها (كعازف عود في اول تخت موسيقي تحت معه ، وهو استاذ في المعهد الموسيقي في القاهرة وكان عبد الوهاب وفريد الاطرش بين تلاميذه في عزف العود)[١٨] .

لعب القصبجي دورا بارزا ومهما في صياغة اللحن لام كلثوم وذلك لتاثره بالموسيقى التركية ولكنه لم يبتعد عن اصالته وروحيته الموسيقية العربية فخرج من دائرة التاثير والتاثر بما اوجد لونا موسيقيا جديدا اخذ مساحته في الساحة الابداعية الموسيقية العربية بتميز هذا اللحن ان اللون اللحني الجديد بدا يفرض صياغته اللحنية على القالب الغنائي (المونولوج) اذ نلاحظ انها تسعى لاختيار القصبجي في وضع الحان هذا القالب الغنائي عندما يسند لها نص منه . وذلك مبنات من ثقتها العالية بامكانية هذا الملحن المبدعة في وضع الالحان التي تتماشى مع هذا القالب .. والامثلة واضحة من خلال نماذج لحنية اولها مونولوج (رق الحبيب) الذي وضع كلماته الشاعر احمد رامي عام ١٩٤٤ وهو قمة ابداعية لحنية لهذا القالب . وبشكل رقم (٧) مجموع الأعمال اللحنية التي قدمها القصبجي وهي موزعة على القوالب الاتية

| القالب | الرقم |
|---|---|
| المونولوج | ٢٦ |
| طقطوقة | ٢١ |
| أغنية | ١٦ |
| القصيدة | ٤ |
| الأنشودة | ١ |
| الموال | ١ |
| الأوبرا | ١ |
| المجموع | ٧٠ |

٣.زكريا احمد . تركز الاهتمام الموسيقي في التلحين لدى زكريا احمد قبل معرفته بام كلثوم على لونين من الوان التلحين هما :

أ-الاغاني الرخيصة .

ب-المسرحيات الغنائية .

الا ان ام كلثوم سحبته في هذا الاهتمام إلى عالم اللحن ذي المعاني الانسانية المهذبة وخلصته ايجابيا من اللون الاول . اما ما يخص المسرحيات الغنائية فان احتكار كوكب الشرق لقابلية هذا الملحن في مجال الأعمال المسرحية الغنائية قد انعكست سلبيا على هذا اللون اللحني .. فلو استمر به لاسس زكريا باهتمامه مسرحا غنائيا عربيا له خصوصيته المتقدمة ابداعيا في التاليف الموسيقي لهذا اللون .

ان الميزة الاساسية لما قدمه زكريا احمد من قوالب موسيقية تؤكد ان عنصر التطريب والتنظيم اللحني هو المهيمن على طبيعة الحانه التي (تجسد ما يحمله زكريا للون العربي الكلاسيكي في مدرسة ام كلثوم بكل ما تعنيه الكلاسيكية من عظمة وصول وروح محافظة وان كان زكريا احمد المصري البارز قد طعم هذه الكلاسيكية بخفة ظله)[١٩] وهذا ما يؤكد نموذج الاسلوب التطريبي المسرح الذي سوقه غنائيا في الحانه ومثال ذلك المقدمة الموسيقية لاغنية (لغة الزهور) المصوغة من ايقاع القائس ومقام الهزام من كلمات الشاعر محمود بيرم التونسي .

يشكل الرقم (٥٧) مجموع الأعمال اللحنية لهذا الموسيقار والتي تتضمن القوالب الغنائية الاتية :

| القالب | الرقم |
|---|---|
| اغنية | ٢٧ |
| طقطوقة | ١٠ |
| دور | ٩ |
| قصيدة | ٤ |
| مونولج | ٣ |
| موال | ٣ |
| موشح | ١ |
| المجموع | ٥٧ |

ان الملحن زكريا احمد ومن خلال الجدول في اعلاه يبين ان الملحن الوحيد الذي قدم من قالب الموشح لحنا واحدا فقط هو (يسا بعيد الدار) كلمات العباس بن الاحنف .. وهذا يفرض تساؤلاً حول ابتعاد ام كلثوم عن اداء هذا القالب الغنائي . رغم ان المرجعيات الصوتية لها نشأت وترعرعت في ظل هذا القالب على يد والدها الشيخ ابراهيم البلتاجي .. ويعتقد ان مقدومها إلى القاهرة عام ١٩٢٣ اكتشفت ام كلثوم ان هناك الوانا متعددة من قوالب الغناء المصري لم تجرب صوتها فيها مما جعلتها تنهل من هذه القوالب بما يتلاءم وقدراتها الصوتية وتطورها وهذا ما ابعدها عن الغناء القديم والتمسك به ، والموشح جزء اساسي منه . ان ما امسته مدرسة ام كلثوم الغنائية هو تطوير الامكانيات في الغناء واللحن والابتعاد عن التقليد والجمود والتطلع إلى افاق جديدة في عالم الموسيقى العربية .

٤.رياض السنباطي :اثر السنباطي تاثيرا ملحوظا في تطوير القصيدة والاغنية الطويلة التي (اشتملت على مقاطع معينة تثير الجمهور ، وفقلات خاصة تحزه في مقاعده)[٢٠] فقد احست ام كلثوم ضمن محيط فني واجتماعي عملية تفاعل الاغنية مع الجمهور مما تطلب ضرورة بناء مستوى لحني جديد يحقق هذا الهدف ، حدث هذا عندما وضعت فنانتنا الكبيرة برنامجا لاقامة حفلات شهرية اذاعية تخاطب من خلالها المستمعين مباشرة في جميع انحاء الوطن العربي الذي يشكل الراديو عنصرا في الانتشار الاعلامي في ذلك الوقت . وهذه الدعسوة في نشر الاغنية كقالب لحني والتطلع لتاسيس مكانة راقية للموسيقى العربية دفع ام كلثوم للتعامل مع السنباطي في تحقيق هذه التجربة فالسنباطي ((لم يتبع اسلوبا سوقيا مبتذلا في الاثارة مستمعي الحفلات الشهرية بل استطاع ان يستنبط طرائق في الملحين وافقت صوت عظمة ام كلثوم وسايرت تطور الغناء العربي))[٢١]. يعد هذا الملحن من اكثر الملحنين انتاجا لما قدمه من الحان فقد طور بناء القصيدة والاغنية كقالبين وتفنن في وضع الحانها المتجددة على مستوى التلوين الايقاعي واللحني بحيث اوصل القالبين إلى مكانة عالية من التذوق حقق فيها عملية التفاعل مع الجمهور الذي تعد من اهم اهداف ام كلثوم في تحقيق الاتصال الفاعل في فنها ويمثل الرقم (٩٢) الأعمال اللحنية الي قدمها هذا الملحن وتتوزع على القوالب الاتية :

| القالب | الرقم |
|---|---|
| أغنية | ٤٢ |
| قصيدة | ٣١ |
| نشيد | ٨ |
| مونولوج | ٤ |
| أنشودة | ٤ |
| اوبرا | ١ |
| دور | ١ |
| طقطوقة | ١ |
| المجموع | ٩٢ |

٥.محمد عبد الوهاب : يمثل عام ١٩٦٤ لقاء العملاقة في الغناء العربي والموسيقى العربية صوت ام كلثوم والقدرة الموسيقية واللحنية البارعة لمحمد عبد الوهاب .. التقى الاثنان بهدف خلق روح تجديد الأغنية العربية فكانت تجربة (آنت عمري) من كلمات الشاعر احمد شفيق كامل قد قدمت في عام ١٩٦٤ مثال التجدد والحداثة في مجال الغناء العربي واللحن العربي.

اذ تبرز من المؤشرات التي جعلت هذا اللقاء صورة للابداع الاسلوبي واللحني لمحمد عبد الوهاب ويمكن بحث النقاط التالية التي تمثل اضافات هذا الملحن في مجال الاغنية العربية وتعميق مدرسة ام كلثوم الغنائية .

أ-ادخل الة موسيقية غربية ولاول مرة ضمن فرقة ام كلثوم التقليدية والالة هي الكيتار .

ب-استخدم الصوت في اصعب المقاطع .وامكانية تصرف الملحن لتحديث وتطوير هذا الصوت

جـ-إضافة المقدمة الموسيقية الطويلة ذات العلاقة التعبيرية المتصلة بنص الاغنية ومضمونها .

د-إدخال الالحان الراقصة والسريعة ضمن البناء اللحني للغناء .[٢٢]

تعتبر الشخصية الفنية لمحمد عبد الوهاب ولام كلثوم شخصية ذات كيان ابداعي متفرد فلكل واحد منهما قدراته التعبيرية به سواء

في مجال الصوتي او المجال اللحني ، وهذا التفرد يتميز عبد الوهاب عن بقية الملحنين بانه فرض شخصيته الفنية على طبيعة اللحن المقدم فلم يذب في شخصية ام كلثوم وعالمها الغنائي وهذا التفرد انتج مجموعة من الالحان البارزة والرقم (١٠) يشير إلى عددها وهي موزعة على القوالب الغنائية الاتية .

| القالب | الرقم |
|---|---|
| اغنية طويلة | ٦ |
| قصيدة | ٢ |
| نشيد | ٢ |
| المجموع | ١٠ |

الجدول رقم (٢) الرقم والقالب الملحنين يشير في تسلسله رقم (١٠) إلى اسم ام كلثوم ضمن اسماء الملحنين ، اذ يثبت هذا التسلسل عدد الالحان التي لحنت وغنتها وهي الرقم (٢) . الاولى من قالب المونولوج من كلمات الشاعر احمد رامي لحنتها عام ١٩٢٨ وهي (على عيني الهجر) . والثانية من قالب الطقطوقة ومن كلمات الشاعر نفسه لحنتها عام ١٩٣٦ وهي (يا نسيم الفجر) . وتعتبر هذه التجربة الملحنية ذات خصوصية بالغة ضمن مسيرتها الفنية الحافلة بالعطاء والمحاولات المتجددة .

## المبحث الثاني

## الرقم والمقامات

المقام في اللغة ((موقع القدمين او ما يعتليه الشاعر او المغني انناء الانشاد او الغناء والمقامات جمع مقام وهي المجلس والجماعة من الناس ونطلق ايضا على خطب من منظوم ومنثور كمقامات الحريري والهمداني))[٢٣]

والمقام في الغناء العراقي (وهو مجموعة انغام مترابطة مع بعضها ومنسجمة فيما بينها لها بداية تسمى التحرير ونهاية تسمى التسليم وما بين التحرير والتسليم مجموعة قطع ووصلات وميانات يفرؤها المغنون دون الخروج على الصيغة الغنائية التقليدية)[٢٤] والمقام في الموسيقى يسمى ايضا السلم وهو عبارة عن سلسلة انغام تتالف من سبعة اصوات يكون الثامن جوابا للاول ويشترط فيه الترتيب السلمي المتدرج صعودا وهبوطا . ويوجد في الموسيقى العربية ثلاثة انواع من المقامات والتي تسمى في موقع اخر بالانغام وهي :

١-المقامات الاساسية : ويشكل الرقم (١٠)عدد انواع هذه المقامات التي تعد اصلية ضمن ثوابتها في الترتيب السلمي وهي (راست ، نهاوند ، كردي ، بياتي ، حجاز ، صبا ، سيكا (هزام) ، جهاركاه ، عجم عشيران ، عراق) .

٢-المقامات ذات الطابع الخاص : ويشكل الرقم (٦) عدد أنواع هذه المقامات التي تمتلك خصوصية الاضافة على المقامات الاساسية لتاخذ شكلا خاصا يعطيها ابعادها ضمن الترتيب السلمي وهي (نسوا الر ، تكريز ، مجاز كار ، بيات شوري ، سيكا تركي ، زنكلة)

٣-المقامات الفرعية : وعددها الرقمي كثير ، وهي عبارة عن مجموعة التغيرات العرضية التي تطرأ على المقامات الاساسية او ذات الطابع الخاص بحيث تدخل مؤقتا على الانغام الاساسية بدخولها تغيرات فرعية على الترتيب السلمي للمقام (٢٥)

بين الرقم والمقامات يبرز الرقم (٢٦) كدليل رقمي عن عدد المقامات التي لحنت لام كلثوم باختلاف الملحنين .. ومن خلال الدراسة التحليلية الرقمية تبين ان الرقم (١٢) هو مجموع المقامات الاساسية الملحنة والرقم (٦) يشكل المقامات ذات الخصوصية من مجموع المقامات الملحنة ، في حين يشير الرقم (٨) إلى مجموعة المقامات الفرعية منها لتلك الأعمال:

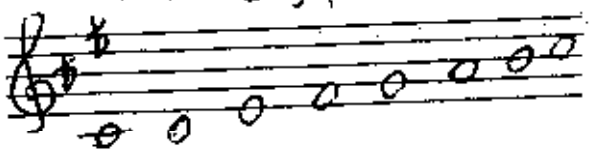
| انواع المقامات الملحنة | العدد |
|---|---|
| المقامات الاساسية | ١٢ |
| المقامات ذات الطابع الخاص | ٦ |
| المقامات الفرعية | ٨ |
| المجموع | ٢٦ |

وضمن مناقشة وتحليل البيانات الرقمية لوحظ ان هناك (٥) مقامات اساسية تتصدر ارقامها عدد المقامات التي لحنت عنها الأعمال (٣)منها يدخل في ترتيبها السلمي ربع الصوت الموسيقي والذي يعتبر سمة من اهم سمات الموسيقى العربية وتمثل هذه المقامات (الراست ، البيات ، والهزام) . واثنان من هذه المقامات الاساسية لا يدخل في ترتيبها السلمي ربع الصوت وهي مقام الكرد ومقام النهاوند .(ينظر ملحق رقم٢).

### إشارات في تحليل الملحق.

اولاً: يمثل الرقم (٥٧) مجموعة الأعمال الغنائية الملحنة من مقام الراست وهو المقام الاساسي في موسيقانا العربية اذ يعتمد في استقراره على الدرجة الاولى من السلم الموسيقي الغربي والتي تقابل درجة (دو) السلم الغربي وهي الدرجة الاولى ايضا وكما موضح في السلم ادناه :

مقام الراست



كروان أوج حسيني نوا جهاركاه سيكاه دوكاه راست

أسماء الدرجات الصوتية بالسلم العربي

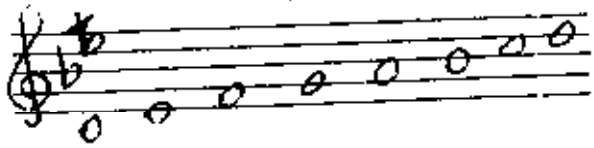
دو مي لا صول فا مي ري در

أسماء الدرجات الصوتية بالسلم الغربي

ومجموع ما لحن من مقام الراست للملحنين يمكن حصره بالبيانات الرقمية أدناه وحسب الأرقام الأكثر أنتاجاً والمسميات باسم ملحنيها:ـ

ثانياً : اما الرقم (٣٨) فهو عدد الالحان التي لحنت من مقام البيات ، وهو المقام الذي يستقر على الدرجة الثانية من سلم الموسيقى العربية وعلى درجة (ري) الصوتية في سلم الموسيقى الغربية وهي الدرجة الثانية لهذا السلم ايضاً وكما موضح في ادناه :

مقام البيات



محير كردان عجم حسيني نوار جهاركاة سيكاة دوكاه

نوا أسماء الدرجات الصوتية بالسلم العربي

ري دو مي لا صول فا مي ري

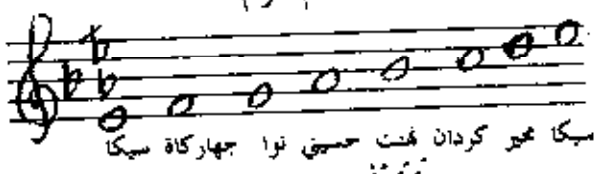
أسماء الدرجات الصوتية بالسلم الغربي

وتشير الأرقام المدرجة بالجدول في أدناه الى أعداد الأعمال التي تم لحنها من مقام البيات بأسماء ملحنيها وكما يأتي:ـ

| اسم الملحن | رياض السنباطي | زكريا احمد | محمد القصبجي | الشيخ ابو العلا | بليغ حمدي | حسن الكرداني | عبده الحمولي | المجموع الكلي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد الاعمال | ١٢ | ٩ | ٥ | ٢ | ٢ | ٢ | ١ | ٣٨ |

ثالثاً: الرقم (٣٧) هو مجموع الأعمال اللحنية التي لحنت من مقام الهزام وهو المقام الذي يستقر على الدرجة الثالثة من السلم الموسيقي العربي والذي يقابله درجة (مي) الطبيعية في السلم الموسيقي الغربي وكما موضح في ادناه :

مقام الهزام



سيكا محير كردان نخت حسيني نوا جهاركاة سيكا

أسماء الدرجات الصوتية بالسلم العربي

مي ري دو مي لا صول فا مي

أسماء الدرجات الصوتية بالسلم الغربي

ويشير الدليل الرقمي لعدد الأعمال الفنية في هذا المقام الى ما يأتي:ـ

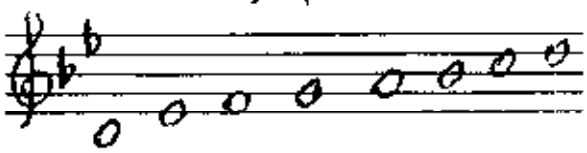
| اسم الملحن | رياض السنباطي | زكريا احمد | محمد القصبجي | بليغ حمدي | الشيخ ابو العلا | عبد الوهاب | درويش الحريري | كمال الطويل | محمد الموجي | المجموع الكلي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد الاعمال | ١٣ | ٩ | ٥ | ٤ | ٢ | ١ | ١ | ١ | ١ | ٣٧ |

رابعاً : الرقم (٢٦) يشير إلى مجموع الأعمال الغنائية التي لحنت من مقام الكرد وهو من المقامات الاساسية في الموسيقى العربية والذي يستقر على درجة الدوكاه في السلم الموسيقي العربي تقابلها درجة (ري) في السلم الموسيقي الغربي ((وقد نقل الاتراك مستقر هذا المقام من الدوكاه إلى الراست واطلقوا عليه تسمية مقام الحجاز كار كردي وبذلك اكتسب شخصية جديدة وطابعا ذاتياً واسلوباً خاصا في الانشاء الموسيقي يختلف تمام الاختلاف عن طابع وشخصية واسلوب نغمة الكردي الاصلية التي تستقر على درجة الدوكاه))[٢٦].

ولتاثير الموسيقار محمد القصبجي بالموسيقى التركية فقد كان اول من لحن عملا غنائيا لام كلثوم من هذا المقام وهو مونولوج (اخذت صوتك) كلمات الشاعر احمد رامي في عام ١٩٢٦ وقد لحن من هذا المقام مجموعة من الأعمال الغنائية يشير الرقم (٦) اليها .

وبالرغم من ان القصبجي كان السباق بالتلحين من هذا المقام الا ان الموسيقار رياض السنباطي كان اكثر الملحنين انتاجاً لهذا المقام ويشير الرقم (١٤) إلى مجموع اعماله من هذا المقام .

مقام الكرد



محور كردان عجم حسيني نوا جهاركاه كرد دوكاه

اسماء الدرجات الصوتية للسلم العربي

رى در سي لا صول فا مي ري

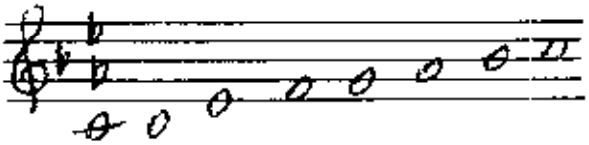
اسماء الدرجات الصوتية للسلم الغربي

| اسم المغني | رياض السنباطي | محمد القصبجي | محمد عبد الوهاب | محمد الموجي | المجموع الكلي |
|---|---|---|---|---|---|
| عدد الأعمال | | | | | |
| المختار من كل | ٢٦ | ٧ | ٤ | ٦ | ٣٦ |
| عدد الوسيط | | | | | |

اذ يشير الدليل الرقمي لعدد الاعمال الملحنة لهذا المقام الى الاتي:ـ

خامسا : الرقم (٣٥) يشير إلى مجموعة الأعمال الغنائية الملحنة من مقام النهاوند وهو من المقامات العربية الاساسية ويقابل مقام الدومينور في الموسيقى الغربية والذي يستقر على درجة الراست وهي الدرجة الاولى في الموسيقى العربية والتي تقابلها درجة الدو في الموسيقى الغربية .

مقام النهاوند



كروان عجم حصار نوا جهاركاه كرد دوكاه راست

دى سي لا صول فا مي ري دو

والجدول ادناه يشير الى مجموع الاعمال اللحنية المسجلة باسماء الملحنين وعلى الاتي:ـ

| اسم الملحن | رياض السنباطي | كمال الطويل | محمد القصبجي | محمد عبد الوهاب | محمد الموجي | عبد العظيم عبد الحي | المجموع الكلي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد الأعمال | | | | | | | |
| المختار من كل | ١٦ | ١ | ٨ | ٢ | ٢ | ١ | ٣٥ |
| عدد الوسيط | | | | | | | |

من خلال البيانات الرقمية المسجلة في الجداول الخاصة بالرقم والمقامات تبرز الية مقامات ثلاث ركز عليها الملحنون بحيث جعلت من التسلسل الرقمي في المقدمة وهي مقامات عربية مصنفة ضمن المقامات الاساسية والتي يدخل ربع الصوت الموسيقي في ترتيب سلم درجاتها الصوتية .. وهذا الاهتمام تاتي من وجهة نظر الباحث ضمن عاملين اساسيين جعل من هذه المقامات متصدره بقية المقامات الأخرى الاساسية منها او ذات الطابع الخاص او الفرعية والعاملين هما :

١-لقد تعامل الملحنون مع صوت ام كلثوم المقتدر في ادائه ، وكانوا على بينة من هذه القدرة الفائقة على تادية هذه المقامات والتي يدخل فيها ربع الصوت . ويظهر هذا التفوق الادائي لصوت كوكب الشرق ضمن سمة التلوين اللحني لهذه المقامات مما يعطي جمالية لحنية عالية الذوق والصياغة والمستوى الادائي .

٢-ان تعامل الملحنين مع هذا الصوت كان يهدف إلى خلق موسيقي ذا هوية عربية يمتلكها الصوت الاصيل من خلال ادائه لمقامات عربية اصيلة وممثلة لموسيقانا العربية .. وهذا العامل شجع كافة الملحنين في الغور والتجربة لملاءمة الصوت العربي للحن العربي مما يؤكد توصيل التنويعات النغمية العربية الاصيلة .

## الاستنتاجات:

خلص البحث إلى الاستنتاجات الاتية والمتعلقة بام كلثوم بين الرقم والنغم .

١-احمد رامي هو اكثر الشعراء انتاجا لمجموعة اعمال ام كلثوم الغنائية اذ يشير الرقم (١٤٥) إلى عدد الأعمال الشعرية التي قدمها ومن مختلف القوالب .

٢-رياض السنباطي هو الملحن الذي يشكل انتاجه الفني من بين الملحنين ، اذ يشير الرقم (٩٢) إلى عدد الأعمال اللحنية التي قدمها ومختلف القوالب اللحنية .

٣-ساهمت ام كلثوم في وضع لحنين سجلا باسمها كملحنة .

٤-يشكل مقام الراست من المقامات الأكثر استخداما في صياغة أعمال ام كلثوم اذ يشير الرقم (٥٧) إلى عدد الأعمال الملحنة من هذا المقام .

٥-من خلال محاولات الملحنين في التعامل مع المقامات العربية الأساسية في الموسيقى العربية الأصيلة برز الاهتمام بخمس مقامات أساسية اعتمدها الملحنون في تلحين الأعمال الغنائية وهي الاكثر انتاجا من بقية المقامات الاساسية الأخرى والمقامات الخمس هي (الراست ، البيات ، الهزام ، الكرد ، النهاوند) .

٦–ان الخط البياني لبعض القوالب الغنائية تنامى من خلال مسيرة ام كلثوم وتم التعامل مع القالب والأغنية والمونولوج .

٧–التنوع ففي الاختيارات الشعرية واللحنية والادائية صفة غالبة على انتاج ام كلثوم الابداعي وهو الذي ساهم بانتشاره وتعميق صلتها بالجماهير العربية المتذوقة للغناء والموسيقى الدرامية .

## الهوامش :

١)ينظر خليل المصري ، محمود كامل . النصوص الكاملة لجميع اغاني ام كلثوم (القاهرة : د.ن) وعدنان عبد فتحي . حياة واغاني المعجزة ام كلثوم (بغداد : مكتبة دار الثقافة ١٩٩١)

٢)نقلاً عن ام كلثوم (من كلمات ام كلثوم) المصدر مجهول ص٢٢ .

٣)الياس سحاب : المغنون العرب .. دفاعاً عن الاغنية العربية (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط٢ ، ١٩٥٨) ص٢٢ .

٤)د.حسين علي محفوظ قاموس الموسيقى العربية (بغداد دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧)ص١٤٢ .

٥)سليم الحلو الموسيقى النظرية (بيروت : مكتبة الحياة ، ١٩٦١) ص١٨٩ .

٦)د.حسين علي محفوظ . المصدر السابق نفسه . ص٢٩٨

٧)! المصدر نفسه ص١٧٦ .

٨)سليم الحلو . الموسيقى النظرية . ص١٧٨ .

٩)حسين علي محفوظ . المصدر السابق ، ص٢٠٤ .

١٠) ! المصدر نفسه ص١٧٦ .

١١)سليم الحلو . الموسيقى النظرية . ص١٩٠ .

١٢) ! المصدر نفسه . ص١٨٦ .

١٣) حسين علي محفوظ المصدر السابق . ص٢٣٧ .

١٤) سليم الحلو . الموسيقى النظرية ، ص١٨٨ .

١٥) ، . الموشحات الاندلسية نشأتها وتطورها (بيروت : دار مكتبة الحياة ، د.ت ) ص٥٤ .

١٦)محمد زكريا عناني الموشحات الاندلسية (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩) ص٤٣ .

١٧)كمال النجمي . الغناء المصري (القاهرة : كتاب اطلال ، ١٩٦٦) ص٥٥ .

١٨)الياس سحاب . المصدر السابق . ص٣٠

١٩) ! المصدر نفسه : ص٣١ .

٢٠) كمال النجمي . المصدر السابق ص٥٨ .

٢١)المصدر نفسه . ص٥٨ .

٢٢)ينظر عدنان عبد فتحي حياة واغاني ام كلثوم المعجزة .

٢٣)الحاج هاشم محمد الرجب . المقام العراقي (بغداد : مطبعة المعارف ١٩٦١) ص١١ .

٢٤)ناصر عبد الحسين العامري . المقام العراقي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١) ص١٣ .

٢٥)ينظر . توفيق الصباغ الدليل الموسيقي العام (بيروت :دار الفكر العربي ١٩٣٥) ص٥٣ .

٢٦)سليم الحلو . الموسيقى النظرية . ص١١٧ .

# أم كلثوم .. الرقم والنغم

## (ملاحق)

### ملحق رقم ( ١)

*الرقم والقالب والملحنين*

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | رياض السنباطي | ٤٢ | ٣١ | ٤ | ١ | ١ | ٨ | ٤ | – | ١ | – | ٩٢ |
| ٢ | محمد القصبجي | ١٦ | ٤ | ٢٦ | ٢١ | – | – | ١ | ١ | ١ | – | ٧٠ |
| ٣ | زكريا أحمد | ٢٧ | ٤ | ٣ | ١٠ | ٩ | – | – | ٣ | – | ١ | ٥٧ |
| ٤ | د.أحمد صبري النجريدي | – | ٣ | ٣ | ٥ | – | – | – | – | – | – | ١١ |
| ٥ | داود حسني | – | – | ١ | – | ١٠ | – | – | – | – | – | ١١ |
| ٦ | بليغ حمدي | ١٠ | ٢ | – | – | – | ٢ | – | – | – | – | ١١ |
| ٧ | محمد عبد الوهاب | ٦ | ٢ | – | – | – | ٢ | – | – | – | – | ١٠ |
| ٨ | الشيخ أبو العلا | – | ٩ | – | – | – | – | – | – | – | – | ٩ |
| ٩ | محمد القصبجي | ٦ | ١ | – | – | – | – | ١ | – | – | – | ٨ |
| ١٠ | أم كلثوم | – | – | ١ | ١ | – | – | – | – | – | – | ٢ |
| ١١ | كمال الطويل | – | ١ | – | – | – | ١ | – | – | – | – | ٢ |
| ١٢ | عبده الحامولي | – | ١ | – | – | – | – | – | – | – | – | ١ |
| ١٣ | فريد غصن | – | – | ١ | – | – | – | – | – | – | – | ١ |
| ١٤ | سيد مكاوي | ١ | – | – | – | – | – | – | – | – | – | ١ |
| | المجموع | ١٠٨ | ٥٦ | ٣٩ | ٣٨ | ٢٠ | ١٢ | ٦ | ٤ | ٢ | ١ | ٢٨٦ |

### ملحق رقم ( ٢)

*الرقم والمقامات*

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | مقام راست | ٥٧ | ١٠ | مقام عجم | ٦ | ١٩ | مقام أثر كرد | ١ |
| ٢ | مقام بيات | ٣٨ | ١١ | مقام جهاركاة | ٦ | ٢٠ | مقام نو أثر | ١ |
| ٣ | مقام هزام | ٣٧ | ١٢ | مقام تكريز | ٥ | ٢١ | مقام راحت الأرواح | ١ |
| ٤ | مقام كرد | ٢٦ | ١٣ | مقام شوري | ٥ | ٢٢ | مقام طراز جديد | ١ |
| ٥ | مقام نهاوند | ٢٥ | ١٤ | مقام ماهور | ٣ | ٢٣ | مقام رخبان | ١ |
| ٦ | مقام حجاز كار | ١٤ | ١٥ | مقام عجم عشيران | ٢ | ٢٤ | مقام كردان | ١ |
| ٧ | مقام حجاز | ١١ | ١٦ | مقام عراق | ٢ | ٢٥ | مقام سوز دلك | ١ |
| ٨ | مقام هيا | ٧ | ١٧ | مقام عشاق | ١ | ٢٦ | مقام سيكا | ١ |
| ٩ | مقام حجاز كار كرد | ٧ | ١٨ | مقام شاهناز | ١ | | | |

# الفن بين مفهومي التشكيل والحرفة الشعبية
## (دراسة في عناصر التكوين )

م.م. أزهر داخل محسن الدراجي
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

*ملخص البحث*

إن الفنون البصرية بوصفها فنوناً متشاكلة بفعل الجهد الإنساني وامكانية تفعيلة على وفق ضرورات الوعي الذاتي المرتبط بالمجموع كتفاعل سليقي تفرضه البنية السيكولوجية والسوسيولوجية للمجتمع لاسيما أن تشاكل الفنون واتصالها فيما بينها يولد بالضرورة قيماً إبداعية وانساقاً جمالية تشي بها خبرات متراكمة ولدتها ظروف التنامي المعرفي والحاجة للجديد والتصور الفرداني كتوجه إبداعي. من هنا يتولد من تلك القيم الإبداعية والأنساق الجمالية الحياز الإبداع هيال التشكيل دون الحرفة (الصنعة) مع تعالقهما المباشر بمفردات تكوينية متماثلة (عناصر البناء الجمالي). فيتولد من هذا التعالق اللبس ما بين المفهومين (التشكيل والحرفة الشعبية) و الى أيهما يندفع الفن. لهذا تحقق البحث لتمييز المفهومين ضمن آلية تضمنت فصول أربعة. الأول (الإطار العام للبحث) وتطرق الى مشكلة البحث والحاجة إليه واهداف البحث، ثم الفصل الثاني ( الإطار النظري) وتضمن مباحث ثلاث الأول يستعرض للفن التشكيلي، البدايات والأسس الجمالية لتكوين العمل الفني وكيفية تنظيم عناصره جمالياً ثم التطرق الى القيم الجمالية للعمل الفني، بينما يستعرض المبحث الثاني مفهوم الحرفة من خلال المعطيات واتصالها بالحاجة والجمالية، فضلاً عن العناصر المكونة للعمل الحرفي. أما المبحث الثالث فقد ناقش مفهوم الإبداع بين التشكيل والحرفة. أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فتضمن اختيار المنهج المناسب وأداة البحث ومجتمع وعينة البحث ومن ثم تحليل العينات البالغة (5) عينات موزعة ما بين الرسم والنحت والخزف. أما الفصل الرابع فقد خلص الباحث الى النتائج والاستنتاجات الآتية:-

1ــ يرتبط مفهوما التشكيل والحرفة الشعبية بنماذج متباينة من المجتمع، لاسباب أهمها ارتباط المنفعة المادية والحرف الشعبية دون التشكيل.

2ــ يتضاد المفهومان على وفق المحورين الأساسيين (الحرفية في الفن) و(الفن في الحرفة).

3ــ يتباين توظيف العناصر البنائية للعمل الفني من العمل الحرفي.

4ــ لا يشترط إناطة الإبداع بالعمل المنظم جمالياً بل بعملية التجريب والجدة في شحذ قابلية المخيلة.

5ــ إن قوة تأثير للعمل الفني تكمن في تأمله وجدانياً ونفسياً على غيرها في العمل الحرفي.

6ــ الحرفة هي الصنعة المتناقلة من الآباء الى الأبناء وتكون خالية من الإبداع الفني.

## الفصل الأول
## الإطار العام للبحث

### مشكلة البحث والحاجة إليه :-

على وفق تقسيمات الفنون الجميلة (تشكيل ، مسرح ، سينما)، وتطبيقية حرفية يتولد مفهومان متوافقان فيما يتعلق بالرؤية البصرية الشكلية والتكوينية هما(الحرفة والتشكيل ) يوصف من خلالهما الإنجاز بأنه نتاج أنساني يملك شكلاً ونظاماً معيناً ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية. وانه يتأثر بالتحكم الحاذق في المواد المستخدمة في بنائه من اجل إبراز الأفكار الشكلية والمعبرة فيشمل هذا التعريف العمل المنجز فنيا كان أم حرفياً (م1) ، توافق يتعذر توصيف التباين ما بينهما. فتطلق جزافاً لفظة فنان وصفا للحرفي ( الصانع)الذي يرقى بإمكانياته وذاته كفنان بفعل الإتقان الذي يفوق الفنان المتمرس اوالأكاديمي تعززها رؤية المجتمع، كما يعززها متذوقو الفنون بينما تكون رؤية الفنان (رسام أو نحات أو خزاف ) مغايرة عند مشاهدة نتاج الحرفي (ممتهن الصنعة) (النجار والحداد وصانع الفخار والنساج).

ولغرض المقارنة الدقيقة ما بين الحرفة الشعبية والتشكيل يفضي الباحث الى تمييز اللبس ما بين المفهومين من خلال التطرق الى محورين هامين هما (الحرفية في الفن ) و( الفن في الحرفة ) يتعلق المحور الأول بالفنان الذي يجرد العمل الفني من قيمته الخلاقة، أما الآخر فهو لصيق بالحرفي الصانع الذي يضفي القيمة الجمالية والابتكارية على مصنوعاته المتقنة . وما يراه الباحث لا يكون على هذه الشاكلة دوما لان النتاجات لا تنتمي الى حقل

الفن ( كإبداع ) مـــا لم تكن ذات عناصـر يتضـمنها العمـل الفني التشكيلي من تقنية في عمل ومضمون وشكل في موضوع وإدراك فنان ووعي يشي بقابليته في الخلق والإبـداع تؤطرهـا بمجملها عناصر تكوينية جمالية. وبخلافه فان النتاجات لا تعـدو أن تكون صنعة لها شكل ومضمون تفقد قيمتها الفنيـة حـال الانتفاع بها وتلفياً. وكهدف يسعى البحث من تقصـيه تتكشـف المشكلة التي تعرض لها الباحث فأوجزها بالتساؤلات الآتية:-

1-ما هي القيم الواجب اتباعها للتمييز ما بين المفهومين؟

2- متى يتداخل المفهومان في النتاج المنجز ؟

3- على أيهما يقتصر الإبداع الفني ؟

## أهداف البحث :-

تتجسد أهداف البحث في تفسير وتحليـل المفهـومين عبـر الكشف عما يأتي :-

1)-دراسة العناصر التكوينية وكيفية تنظيمها جماليا .

2)-كيفية توصيف العمل المبدع وتمييزه عمن سواه وعن العمل الحرفي .

3)-تحليل الأعمال الفنية ضمن الحدود كعينة بحث علـى وفـق العناصر التكوينية

# الفصل الثاني

# الإطار النظري

## المبحث الأول :

## الفن التشكيلي .البدايات والأسس الجمالية

إن الرسم ، تصرف اهتدى أليـه الإنسـان بهـدف تصـوره الباحثون والمنقبون الاثاريون يعود الى أسباب نفسية ، فالخطوط والألوان البدائية والحزوز التي يضعها الإنسان القـديم علـى جدران الكهوف تمثل إحدى الحوافز التي توهمه بالسيطرة على الحيوانات المفترسة والطبيعة. والرسم ببدائيته داخل الكهوف يعد نضجاً في ذهنية الإنسان تفوق ما اهتدى إليه في صناعته الآلات الحجرية والعظمية والفخارية لان الرسم لم يكن حاجة لها علاقة بديمومة للحياة على غيرها في صناعة النبال والسكاكين والأواني الفخارية لأنها حاجات ضرورة تلزم تواجدها ، وعلى وفق تطويع المادة قسمت الفنون التشكيلية الى أقسام ثلاثة هي الرسم والنحت والفخار ما تلبث ان تتشعب الى تقسيمات أخرى يتعذر حصرها في الوقت الحالي، وقد اهتدى إليها الفنان على مر العصـور وفقـاً لتطور المجتمع والفنان بدوره يهتدي للـى اسـتخلاص روائـد تشكيلية جديدة من تلاقح تلك التقسيمات، ومن تجاربه المتكررة وإنها تشترك جميعاً بثوابت تكوينية لا يمكن إغفالها وتجاوزهـا، أطلق عليها العوامل التكوينية للعمل الفني وأنها متى ما انتظمت وتآلفت وصولاً لوحدة بنائية، تولد تعبيـراً فنيـاً جماليـاً (م2)، والفنون التشكيلية بتنوعاتها تتضمن قيمـاً جماليـة يفترضـه التكوين الفني الذي يثري المنجز جمالياً، لان العمل الفني يتأسس في تنظيمه الى أسـس بنائيـة كالشـكل والتـوازن والحركـة والهارموني والوحدة، وإنها متى ما اتصلت وتآلفت في علاقتها تعطي إيقاعاً جمالياً لان "علاقة تلك العناصر مـع بعضـها ومـا تشتمل عليه من إيقاع هي التي تعطي العمل صفة الجمال " (م3) لذا فان العناصر التشكيلية هي العناصر المفضية الـى هيكليـة بصرية تعبيرية على وفق تنوعات الفنون التشكيلية، كمـا تعـد عناصر التكوين في العمل التشكيلي أساسية في نضج العمـل، وبها يتكامل الجانب الجمالي، وقد رافقت الفنون البصـرية منـذ وجودها، وبها تتباين الفنون التشكيلية من مجتمع لاخـر ومـن مرحلة لأخرى . وبها يتأسس العمل الفني كوسائل مساعدة فـي الوصول الى تكامله. ولاختيار تلك العناصر يتوقف على الموضوع والمادة والشكل وكيفية صهرها في تنظيم ما بغية مشاركة المتلقي مع المنجز الفني واستجابته ، وبالضرورة فان تلك العناصر تنتظم على وفق عناصر تكوينية أخرى من هنا حـدد (هربـرت ريـد) خمسة مضامين رئيسة في الفن التصويري هي "إيقاع الخطـوط وتكثيف الأشكال والفراغ والأضـواء والظـلال والألـوان "(م4) بشاطره معظم النقاد التشكيليين والفنانين. بيد انهم حددوها بشكل آخر وبتقسيمات أخرى تقترب منها، فحددوا العناصر التشكيلية في الفنون التصويرية (ذي البعدين والثلاثة أبعاد )كالرسم والنحت والفخار من خط ولون وشكل وفضاء ونسيج ومادة، إذ لا يمكـن فصل هذه العناصر في أي عمل فني حتى يتعذر علـى المشـاهد إدراك ماهيتها وكيفية تمازجها وهي ذات قابلية في زيادة التجربة الجمالية (م5) حينما تنتظم في العمل الفني بوصفها وسائلاً تعين الفنان التشكيلي، وبهدف الإحاطة ببنية التكوين لابد من دراسـة العناصر التكوينية وعلاقاتها فيما بينها كي يتسنى لنا تحليـل أي عمل فني من خلال ما يبثه التنظيم الجمالي لتلك العناصر وهـي كما يأتي:-

### 1-الخط LINE

وهو العنصر الأساس في الفنون التشكيلية كافة ومـن الوسـائل المهمة في التعبير بأيسر السبل وبأي مادة تتحرك علـى سـطح ممتو، وتنمايز قيمه التعبيرية وفقا إلى اتجاهاته ومرونته وسمكه وتنوعه في شكله ومادتهويمكن تجسيده عن طريق الحزوز بأية مادة على سطح ما أو عن طريق اللون، ويتضح الخط في الفـن ذي البعدين اكثر من وجوده في الشكل ذي الثلاثة أبعاد حتـى أهملت دراسته في النحـت المـدور بينمـا هـو يمثـل جـزءاً

من عنصر الشكل ، وتتحدد قيمه التخطيطية عند حافة الشكل الحادة(م6) . فجسده الفنان خالد الرحال في منحوتة ( البعد الرابع) (عينة 1)مضموناً بفعل التراتب في الظلال المتولدة من الشكل الأصلي لتكشف عن منظور ايهامي (بعد رابع ) يعد افتراضاً فلسفياً رمزياً، ليس له وظيفة واقعية للمنظور مما يجسد الخط شكلاً جلياً في العمل النحتي أو الخزفي المدور .كما تظهر قيمته في ( السجين السياسي المجهول ) (عينة 2) يحدد الفنان من خلاله الفضاء تعبيراً حقيقياً للمضمون المتوخى بينما ظهرت اختزالية في( بقايا مناضل) (عينة 3) تعبيرا دقيقاً لماهيته في تجسيد المعنى.

2- اللون : COLOUR

عنصر بنائي له أهمية في فن التصوير لانه مصدر الثراء في اعظم الأعمال الفنية المبدعة (م7) من خلاله يمكن تجسيد الشكل والموضوع ، إذ يصف (بول كليه) نفسه واللون شيء واحد (م8). كما ان الشكل يكتمل باكتمال ثراء اللون، وقد مر اللون وكيفية استخدامه في العمل الفني بمراحل تاريخية هامة حددت بموجبها الفترة والاتجاه التنظيري والتقني للمدرسة يتمايز اللون في المرحلة والمدرسة التشكيلية. ومنه يمكن تقسيم الكيفية في توظيف اللون كفلسفة وتقنية الى مرحلتين الأولى ما قبل الانطباعية والثانية ما بعد الانطباعية على وفق اكتشافات نيوتن العلمية من تحليل أشعة الشمس ومعرفة الألوان الأساسية ومتمماتها في قرص نيوتن اللوني .

واللون عنصر أساسي في الرسم والخزف بينما هو اقل شانا في النحت لاسيما إن لون المادة المستخدمة في النحت (جبس أو برونز أو رخام) ذات مدلول نفسي ووظيفي له قيمه مؤثرة بالضرورة على مضمون العمل الفني .وقد ادخل بعض النحاتين المعاصرين قيما لونية خارجة عن كينونة المادة المستخدمة في العمل النحتي، وهي تجارب ليست كبيرة في عددها، ويعد الفنان إسماعيل فتاح الترك الأكثر تجريباً للون في العمل النحتي الجبسي. كما إن للون قابلية اختزالية تتجه حيال التجريد لاسيما في الأعمال التي ترتكز الى الألوان المنسجمة ( الهارموني) والأعمال أحادية اللون ( مونوكروم) وقد جسد هذه التقنية الفنان فائق حسن في عمله (بقايا مناضل ) (عينة 3). كما جسد لون المادة المستخدمة في العمل النحتي ( الخشب الأحمر) بعداً جماليا ووظيفيا باقتراض الفنان الليلة الميهجة (ليلة الزفاف ) في عمل الرحال ( البعد الرابع ) (عينة 1). أو (القداس) (عينة 5) للخزاف سعد شاكر.

3-الشكل: Form

هو عنصر تشكيلي مهم شغل الجماليون والمفكرون حول كيفية الإفصاح عنه فظهرت التعاريف الكثيرة حوله منذ وجود الفلاسفة الإغريق (أفلاطون وار سطو ) حتى الآن، فوصف أفلاطون بان الشكل يخلق في المادة أجساماً مختلفة وحدده أرسطو بوصفه كامن في الشيء ذاته لا كما في الطبيعة بينما (كانت) يعد الشكل هو العنصر الأساس لبعث الجمال في العمل الفني (م9)، ويفصح جيروم عن الوظائف الجمالية للشكل بأنه يقوم إدراك المشاهد ويرتب عناصر العمل الفني لينبثق منه تنظيماً جمالياً ذو قيماً جمالية كاملة . بمعنى أن للشكل وظائف خارجة عن كينونة العمل الفني وأخرى داخله في محتواه يراها جيروم إنها تشترك مع بعضها في توليد عمل فني له تنظيم جمالي كامل (م10) أما سوزان لانكر فترى الفن صورة أو شكل ، وغرض الفن إبداع هذه الأشكال أو الصور، وان للشكل أساسي في التعبير عن أية فكرة أو مضمون (م11) وإزاء ذلك فان هذه الآراء وغيرها تتفق في أساس الشكل الجوهري من وجوده في العمل الفني انه يغني القابلية الجمالية لدى المتلقي عندما يبث فيه الشعور بالجمال عبر تفسير وتحليل الظواهر لان للشكل مدى كبيراً في تفسير الظواهر فلسفياً وجمالياً للشكل طاقة تأثيرية لا يستهان بها في التعبير عن المحمولات الفلسفية والجمالية" (م12). وتتضح قيمة الشكل في عمل فائق حسن (بقايا مناضل) من خلال اختزال الفنان للسطح التصويري متجها حيال الترميز أو التجريد مكتفياً بقميص محترق وخطوط بسيطة( أسلاك شائكة ) ليكشف العمل عن نظام تجانس فيه الواقع والايقونية والاختزال والتجريد تدعمه القابلية الأكاديمية للفنان. بينما يكون للشكل معنى وظيفي وفلسفي من خلال تحوير الصورة الطبيعية الايقونية وتأويلها الى كتل متضخمة تشغل السطح التصويري، وقد جسدها الفنان فيصل لعيبي في (المناضلون ينهضون ) (عينة 4) أو كتلة بيضوية تمثل شكلاً لوجه آدمي جسد الشكل في المضمون برمته (عينة 5).

4-الفضاء Space

تنتظم العناصر التكوينية في العمل الفني ضمن مجسال يتيح للفنان الاشتغال بحرية يتجسد في السطح المستوي ذي البعدين (الرسم) والمجال الذي يحيط الشكل ذي الثلاثة أبعاد (نحت , خزف ) . وعنصر الفضاء . لأهميته يذكر(ارنهايم) إن أي فراغ هو دعوة للابتكار" (م13 )، ويظهر اللبس ما بين الفضاء والفراغ لاسيما في السطح المستوي أو لوحة الرسم، لان الإحساس بالفضاء يتضح اكثر بوجود الشكل النحتي المدور ، وانه متى ما كان تكوين الشكل فيه اكثر تعقيدا بالضرورة يكون تأثيره أقوى من تأثير الفضاء بسبب التداخل ما بينهما، مما يتعذر الفصل ما بين الشكل والفضاء كوحدات متفردة (م14)، كما يتجسد الفضاء عند اقتراته بالحركة الإيهامية في بعض جوانب تقنيات النحت الغير تقليدية بقصد تحرك المتلقي ضمن فضاء العمل وضمن خطوطه المرسومة في الفضاء المحدد . وقد جسدها

بيكاسو في عمله (الفلاص في الفضاء ) وجياكومتي في عمله (القصر في الساعة الرابعة صباحا) وجواد سليم في عمله (السجين السياسي المجهول)(عينة2) (م15).

5-النسيج TEXTURE

هو عنصر تشكيلي مؤثر بفاعليته في الفن ذي الثلاثة أبعاد (تحت،خزف)ولا يغيب تأثيره في الرسم، ويمكن السيطرة عليه ليكون العمل الفني ذا فاعلية عبر تقنيات الفنان المختلفة لنوع مادة النسيج (م16)، فنسيج المادة المصقولة تجسد شفافية المشهد وقدسيته في المجتمع العربي المسلم (البعد الرابع) (عينة 1) أو الفدائي (عينة 5).

بينما يعزز نسيج المنجز (بقايا متناضل) (عينة 3) الصورة الدرامية للمشهد المأساوي على وفق رؤية واقعية وتقنية أكاديمية عالية في الخط واللون والإنشاء ليكون تعبيراً اكثر مصداقا ، إذ لجأ الفنان الى تكثيف العجينة في أماكن يفترض وجودها دعما للمضمون بينما أهمل بعض مساحات السطح التصويري الى تقنية التقليل من العجينة أو تهميشها مكتفياً باللون في ابسط حالاته كما في اللون الرمادي في خلفية العمل Back ground والأرضية مما يسهل رؤية مسامات قماشة اللوحة للمتلقي.

## القيم الجمالية

من خلال استعراض عناصر تكوين العمل التشكيلي التي هي وحدات بنائية تعبيرية ومن خلال القيم الجمالية كمحور تتأسس عليه العملية الإبداعية في الفن، فان العلاقات ما بين العناصر ليس لها إلا ان تتآلف وتتوحد للبحث الجمالي وان الملاحظة والتحليل لدقيق لكل عمل فني تتطلب توصيف كل عنصر وعلاقته بالعناصر الأخرى، فالخط يتوحد موضوعياً بالشكل واللون، ويتوحد اللون بالشكل ونسيج المادة، كما يتوحد الشكل والفضاء ونسيج المادة واللون في بناء العمل التشكيلي، وان طريقة تنظيم هذه العناصر تفرد عملاً من آخر وتميز فناناً عن غيره. لان سعي الفنان للجمال والمضمون مرتبط بكيفية توظيف تلك العناصر في وحدة متناسقة، الوحدة التي تعطي للعمل الفني معناه، وهذه مثالية يهدف لها الفنان عند سوقه المفردة المنتقاة في المعنى الوظيفي والتعبيري والجمالي.فالفنان التشكيلي ينزع إلى اختيار الوحدة الناتجة من أي من العلاقات المتولدة ما بين العناصر سعياً إلى التنظيم الجمالي بوسائل قد لا تكون معتادة وليست ملزمة لخلق عمل فني مبدع . إن العناصر التشكيلية هي عناصر مرئية للمتلقي بينما التنظيم الذي يسعى خياله الفنان خافياً على المتلقي البسيط أو المتذوق لانه غير مرئياً.كما إن الوحدة التي يولدها التنظيم الجمالي التشكيلي ناتجة عن قواعد متعددة منها التكرار في العناصر المتشابهة ضمن العمل الفني الواحد أو من خلال التقابل وصولاً إلى التوازن في توظيف المفردات على وفق ما يرتئيه الفنان في الشكل واللون والخط كما يتحقق التنظيم الجمالي من خلال الحركة والاستمرارية بوصفها وسائلاً تجسد الوحدة في العمل الفني"لان الهدف الأول للمصور هو تحويل عناصر الشكل والمكان والإيقاع واللون وغيرها من المكونات الى تعبير متماسك ومتناسق يضمن للفنان من خلاله رسالة توضحها مادته" (م17).أن القيم الجمالية تؤطر الفنون برمتها وأنها تضفي للشعور بالمتعة حيال المنجز الفني كما أنها تخضع الى أركان متغايرة يفرضها الوعي الثقافي الذاتي للمتلقي وما هية التأثيرات المحيطة فيه كالبيئة والتاريخ والجغرافية. كما تعد القيم الجمالية من عناصر الفن وأحد مميزاتها، كذلك يمثل تميزها تميزاً في فنون المجتمعات المتباينة لا سيما إنها غير مقننة ولا يمكن الاستدلال بها ضمن ظروف علمية ثابتة لان" الجمال قيمة لا تخضع لمعيار علمي كونه يتعلق بالجانب الوجداني" (م18).

ولعل من مبادئ القيم الجمالية التي ارتكزت إليها الفنون التشكيلية فيما يتعلق بالعلاقات التشكيلية وإخضاعها إلى عناصر السيادة والحركة والتناسب والتوازن على وفق ما تدركه حواسنا لتلك العناصر وما تضفي من متعة جمالية يمكن إدراكها تبعا لنوعي الذاتي الجمالي للمتلقي.وارتكازاً الى الوعي وقابليته في التحليل والتعبير من خلال قيم جمالية تكوينية متوازنة ذات استقرار وسيادة لاسيما إن الجمال وقيمه لا يحيد عن فهم تلك العلاقات المدركة.

## المبحث الثاني:

## الحرفة الشعبية معطيات وحاجة وعناصر تكوين

إن الحرفة في اللغة تعني الصنعة والصناعة أو ما يقوم به الإنسان من جهد عضلي (يدوي) لانتاج شيء ما ينتفع به هو أو غيره، وقد مارسها الإنسان القديم بالفطرة في صناعة أدواته المعيشية من الطين والحجر والخشب والجلود والمعادن وغيرها من الخامات التي تعينه في ديمومة حياته، ولكون هذه الصناعات نشاطات إنسانية متناقلة من جيل إلى أخر كما انتقلت الآداب والفنون الأخرى، فقد عدت من الموروثات الشعبية ويفعل المعطيات المتيسرة للإنسان القديم تنامت الحضارة مبكراً لتظهر ملامح النضج الفكري في الاستقرار التي تفرضه الزراعة وتدجين الحيوانات فظهرت الحاجة الى بعض الآلات التي لا يمكن الاستغناء عنها في ظروف المعيشة اليومية كالأواني الفخارية وغيرها.

إن مجتمع العراق القديم تألف من طبقات حرفية توزعت ما بين الفلاحين والحرفيين والفنانين والنجارين وغيرهم الذين طوروا أعمالهم بتوظيف المعطيات وفقاً إلى الحاجة لتنهض منها

الحضارة العراقية وتتطور على مر العصور فتعلموا صناعة المعادن وطرقها وحولوا المعادن الرخيصة الى الثمن وبعض خامات الأحجار إلى أحجار كريمة تشبه الفيروز (م19) . إلا إن الحرف والمصنوعات الناتجة منها لم تكن وليدة الحاجة حصراً بل إن النقوش والرسوم الموجودة على هذه المصنوعات الفخارية والنحاسية والنسيجية وغيرها ارتبطت مادياً وروحياً ما بين المجتمع والبيئة والمواد المعطاة التي لم تكن بعيدة بتأثيرها الوظيفي والدلالي المتوافق جوهرياً مع المعتقدات السحرية والطقوسية مما يؤكد إن المفردات والرموز المستخدمة لها دلالات في الفكر الشعبي حتى أطرت وظيفة المواد الأساسية دلالات سيمولوجية (م20) فضلاً عن ارتباط الحرف الشعبية في العراق القديم بالمعتقدات الدينية فقد اتصلت بالسلطة والأسطورة العراقية القديمة بافتراض إن معظم الصناعات والحرف هي هبة إله الماء والحكمة الى الدنيا بعد ما خلقها (م21).

كما إن ارتباط الحرف الشعبية بالإنسان روحياً ووجدانياً قبل أن يكون مادياً لأنها نتاجات أفرزت رؤى تعبر عن حالة المجتمع بسبل شتى.وقد تكون الحرف وجهاً أخراً لتعريف الفن ذلك "أن نشأة الفن تستمد من روح الصناعات التطبيقية TECHNICS ... وان الفن لا يعدو أن يكون ناتجاً عرضياً للصناعات الحرفية" (م22). بمعنى إن مفهوم الفن هو امتداد طبيعي لمفهوم الحرفة من الوجهة الشمولية للفن وانه كمصطلح يشمل الحرف والصناعات اليدوية.

إن الأسس التي تمكن الإنسان من الرقي بذهنية المجتمع هي مؤشرات محفزة للخلق والابتكار وتشكل أرضية رحبة في تشكيل الرؤية المتجددة للحياة ومنها يستجيب المجتمع بذهنيته المتنامية للإنجازات التي يولدها أبناءه لما لها من تأثير نفسي وجمالي، منها تتشكل المقارنة ما بين العمل الحرفي كحاجة ضرورة والعمل الفني التشكيلي بوصفه حواراً انفرد منه بتعريف فلسفي شامل إنه "حوار مرئي" (م23).

إن البنائية التي ارتكز إليها العمل التشكيلي هي ذاتها للنتاج الحرفي الشعبي بتوظيف عناصر (الخط واللون والشكل والمادة والنسيج والفضاء) لانه نتاج يدوي متشكل، بيد إن المقارنة اختلافاً وتشابها تكمن في التجسيد الفلسفي للعناصر وتنظيمهما جمالياً، فالخط يتعامل معه التشكيلي لانه قيمة تعبيرية جمالية ليس لها أي تأثير فلسفي (مضموني) في عمل الصانع الحرفي فالكرسي وقطعة البساط تتضمن الخوط التشكيلية إلا إنها ليست ذات معنى سوى تحديد الأشكال أو رسم الوحدات الهندسية والنباتية والزخرفية فيتمظهر الجمال في قطعة البساط بكليته دون تجزئة يراد بها مضمون فلسفي، أما اللون فهو في تصرف الصانع مادة صبغية تضفي المسحة الجميلة أو الوقائية للنتاج الحرفي، بينما يعد عنصر الشكل الذي افترضه أفلاطون شكلا مجرداً أو حقيقياً يمثله بفكرة وصنعة النجار للكرسي لاجل الاستعمال على غيره لدى الفنان عندما يرسمه إذ يطلق عليه بالشكل الحاكي (م24). أما الفضاء والمادة وغيرها من العناصر البنائية فان توظيفها نفعي وغير ذي معنى فلسفي. ومما بين الاتجاهين المتناقضين في توصيف الحرفة الشعبية كونها صنعة ذات نفع او تشكيل جمالي بهدف فلسفي يبرز اتجاهاً معتدلاً يرى أن العمل التشكيلي يتعدى البعد الفلسفي ليضم في جنباته المنفعة ليؤول الرأي الى أن الجمال والمنفعة قد يشتركان في منجز تشكيلي يفيض على المتلقي قابلية التساؤل والتأمل عبر استشراف المنجز للعناصر البنائية الجمالية بمحمولاته الفكرية واتصالها بالنفع الوظيفي والمادي.وحيال ذلك تبنت مدرسة(الباوهاوس)* إحدى اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة توجه مفاده إن الحرفة ذات النفع هي بالضرورة عمل تشكيلي جمالي وفلسفي.

## المبحث الثالث:

## الإبداع بين التشكيل والحرفة

مثلما كان الفن نضجاً للاعتبارات الفكرية الذاتية كقيم كامنة في جوهر الإنسان العراقي القديم فانه بالضرورة انعكاس لمجمل الظواهر المحيطة البيئية والعقائدية ، فالفن منذ القدم وما يزال الوسيلة الناجعة في السيطرة على الطبيعة وعلى كوامن الإنسان للارتقاء به، وهما عاملان ارتبطا بالإطار الجمالي والفكري بفعل ما يبثه العمل الفني من استفسارات وأجوبة تثير الدافع النفسي والفلسفي للفنان ، بدورها تنتقل هذه الإثارة الى المتلقي حاملاً معه إجابات قد تكون غيرها لدى الفنان ، إلا أنها ستكون مشتركة معه في التحليل الذي حفز الإنسان العراقي القديم الى ابتكار قيم الفن فضلاً عن الصنعة . فالتشكيل والحرفة الشعبية هما نتاج عقل ومهارة لهما عناصر تكوينية متماثلة ( خط و شكل ولون و مادة و فضاء و نسيج ) إلا إن الدقة في توصيف العمل الفني المبدع وتميزه عن العمل الحرفي المتقن تكمن في عنصر الخيال واحاطته الذاتية والجمالية بتنفيذ العمل الفني ،وتصورا قد يشترك عنصر الخيال وتنفيذ الفكرة في العمل الحرفي الشعبي إلا إن الصفة النهائية للعمل الحرفي مخزونة بالكامل في ذهن الصانع (جاهزية النتائج) بينما تغيب الكينونة النهائية للعمل الفني الأصيل عن ذهنية الفنان لان العملية الفنية الإبداعية هي عملية بحث وتجريب واكتشاف فيتحدد الإبداع في العمل الفني والأصالة على وفق عملية البحث والتجريب في تنفيذ الفكرة التي تفتقدها الصنعة الحرفية " فبدون تنفيذ الفكرة ليس هناك عمل فني إطلاقاً " (م26).

وتأسيساً على ذلك فان الإبداع مرهون بالخيال وتجسيد الفكرة، ومرهون بعملية البحث والتجريب وهي عنصران يفترض

وجودهما نسبياً في بعض الجوانب الضيقة لبعض الصناعات الحرفية تعززها المهارة التقنية التي قد تكون اكثر نضجاً لدى الصانع الحرفي، منها لدى الفنان أما الجانب الأكثر تميزاً فيكمن في موهبة الفنان إذ يرتقي بذهنيته فوق تصور الصانع الحرفي لذا حدد الإبداع في العمل الفني الجمالي ضمن محورين أحدهما يمثل البعد الذاتي الشخصي للفنان والثاني يتصل بالمجتمع وقابليته على الاستجابة وعلى بعدهما التطوري(م٢٧) . من جانب آخر فان الإبداع يقتضي البحث في اتجاه الأصالة من خلال بحث الفنان عن الجديد وتجاوزه بقدراته (الخيال تدعمه موهبته) الشائع من التعبيرات والأفكار التي في متناول الآخرين (الحرفي يرتكز في نتاجاته إلى الأنظمة والطرق الشائعة ). لذا فالإبداع يستدعي قدرات لها صلات بالعمل والإنجاز والمجتمع وأهمها الأصالة بوصفها إضافة مبدعة إلى روح التراث، والمرونة وقابليتها في التحرر من النمطية، والطلاقة وكيفيتها في إنتاج الأفكار المبدعة، والحساسية من خلال كشف وتذليل القصور في الأشياء والنفاذ في النظر الواعي الحاد، والمواصلة في تفعيل الذهن على التركيز والديمومة (م٢٨).

ومن هنا لابد من الخروج الى تحديد ما هية المصطلح الذي اعتمدناه (الحرفية في الفن)* لانه إطار يحدد الكينونة الرئيسة الغير متحركة للفنان والتي تحجم مخيلته ومهارته وتضعها في قالب الأسلوب والأسلوبية كحد فاصل ما بين الفنان الحرفي والمبدع لذلك تشكل ظاهرة التحول ضرورة لدى الفنان (م٢٩) لأنها ظاهرة ليس منها إلا الفصل ما بين التوجهين، إذ يتحدد من خلالها توصيف الإبداع كصلة مع الفنان بحثاً وتجريباً في منجزه الفني وقابليته على تطويره وتجاوز المألوف ضمن كينونة المجتمع التراثي والمعاصرة. هذا أولاً أما المصطلح الأخر (الفن في الحرفة) فانه يرتكز إلى هامش من القيم الإبداعية والجمالية التي تؤطر العمل الحرفي الشعبي(البسط الشعبية مثلاً) وما يضمر من قيم جمالية عبر اللون والخط والمفردة المستخدمة (غالباً موروثة) يستأثر بها المتلقي لما تشع من الحبور والبهجة حال الاتصال معها فضلاً عن رؤية الفنان المبدع لها بوصفها عملاً موروثاً يرى فيه عناصراً بنائية هي ذاتها في التشكيل، ولا تختلف عن القابلية التنظيمية الجمالية، وان غابت عن صانعها الوسائط التنظيمية أكاديمياً لان التنظيم عنده يتولد بالسليقة بفعل الخبرة، مما يفرض اقتراب الحرفي الصانع بمهارته من الفن في تجميد حرفته ، وما بينهما يشير المصطلح الى تمييز السمس ما بين المفهومين الصانع وإتقانه لمنجزه وبين الفنان الفطري الذي يرتقي بتجاربه من الفنان المبدع.وعلى ضوء ذلك فان الإبداع إضافة جديدة للأشكال المعتادة المدركة من خلال الحدس والخيال، وتعبير عن الوجدان لذا فان الإبداع يتردد في الاتصال وصفاً للعمل الحرفي الشعبي ويندفع باضطراد نحو التشكيل (م٣٠).

## الفصل الثالث

## إجراءات البحث

* المنهج المستخدم: اعتمد الباحث المنهج الوصفي كونه يتماشى والبحث.

* أداة البحث : استخدم الباحث أداة الملاحظة في التحليل .

* مجتمع البحث : حُصر المجتمع بالأعمال التشكيلية التي اعتمدت في تنظيمها الجمالي الى عناصر التكوين وقيم الجمال.

*عينة البحث: اختار الباحث قصدياً عيناته بـ(٥) نماذج موزعة ما بين الرسم والنحت والخزف.

### أسباب اختيار العينة

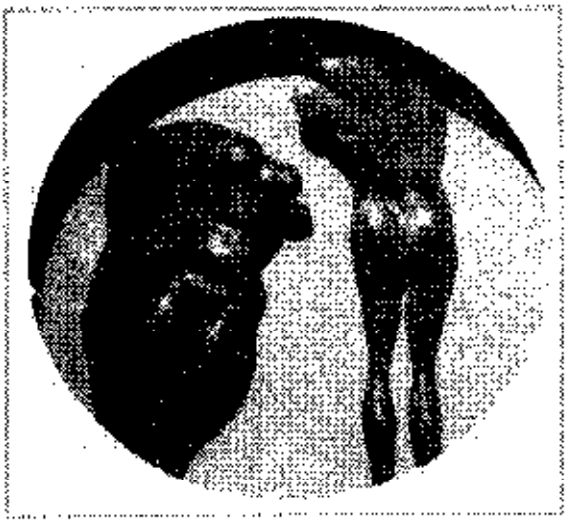
أن تؤدي الغرض في توصيف العمل المبدع تشكيلياً أم حرفياً.

١ــ أن يكون العمل مبدعاً وذو قيمة جمالية كما يراه الباحث.

٢ــ قد تكون بعض العينات قريبة من إمكانية الحرفي في تنفيذها.

### تحليل العينات

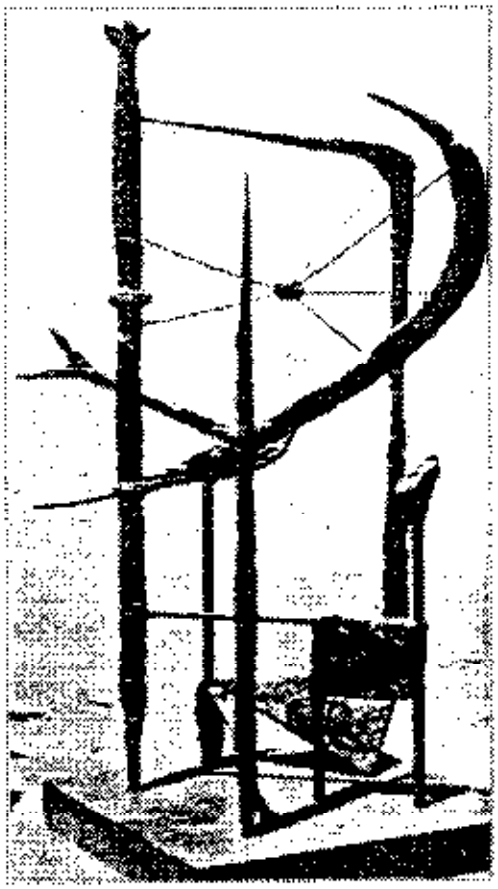
عينة (١) ( البعد الرابع )



منجز نحتي نفذه الفنان خالد الرحال عام ١٩٦٤ من مادة الخشب الملون. يتكون من كتلتين منفصلتين لرجل وامرأة. والمنجز لم يكن نحتاً مدوراً كاملاً، ولغاية وظيفية توخى الفنان أن يكون العمل اقرب للنحت البارز، لاسيما أن الكتلتين يمكن مشاهدتهما من ثلاث جهات، إذ ألغى الفنان الجهة الخلفية مضيقاً بعض الأجزاء لكتلة الرجل والمرأة لتكرارية الجهة المطلوبة للفنان بهيأة خطوط متكررة توحي بالبعد الرابع الذي ألغاه ومنه أطلق تسمية العمل.

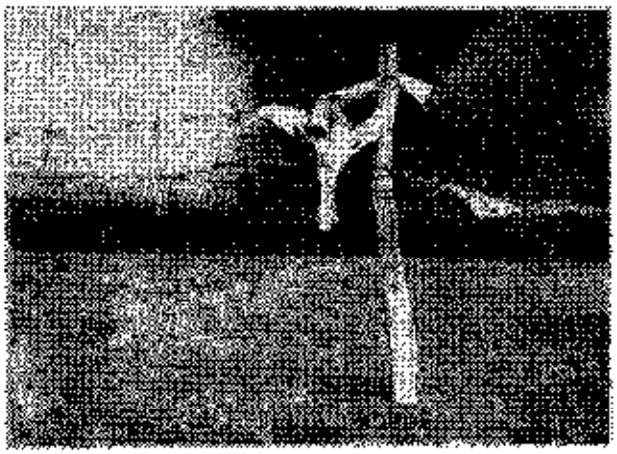
كشف الفنان الحالة المقدسة ما بين الرجل والمرأة مجسداً حالة الخصوبة والعطاء في كتلة المرأة المتضخمة في الصدر والبطن والأرداف استذكاراً طبيعياً للمرجعية الفكرية لفن العراق القديم، بينما جسد الرجل نحيفاً أطول من المرأة في حالة انحناءة حيال المرأة كنوع من القوامة في المسؤولية. كما لجأ الى الملمس المصقول مجسداً شفافية المشهد، بحيث تعطي للفضاء الذي يؤطر الكتلتين قابلية التفاعل والانسجام. فلا يمكن تصور وجود كتلة أخرى تقاربهما لاكتمالهما شكلاً ومضموناً. وتأسيساً على ذلك يحق أن يكون العمل إبداعياً لاسيما إن الحرفي الصانع ذو قابلية في تشكيل مادة الخشب. إلا إن عجزه الإبداعي ان يتكامل بنقل صورة حية للعلاقة الحميمة ما بين الرجل والمرأة بكيفية كهذه تمتلك عناصر الجمال.

عينة (٢) ( السجين السياسي المجهول )



عمل نحتي مصغر نفذه الفنان الراحل جواد سليم عام ١٩٥٣ لمسابقة عالمية، توخى فيه المعاصرة والتجريد مع استخدامه المفردات والرموز الرافدينية كنوع من توجه الفنان الحثيث باستقراء واستنهاض قيم الموروث العراقي القديم في خطابه التشكيلي. يتأسس العمل من أربعة أعمدة غير منتظمة في الطول والشكل (النسيج،والمادة) بقصد تهاوي الفضبان أمام السجين المفكر وقد اعتمد الفنان الى التوازن الشكلي في الكتلة مما يوحي استقرار المنجز وسيادته، وارتكازه الى الخطوط وتكرارها مولداً حركة انسيابية تفصح عن وحدة ديناميكية تضفي الى المنجز قيمة جمالية في تكامل عناصر بنائيته. أما الوظيفة المضمونية فقد جسدها الفنان معتمداً عبر اختزالية الأشكال وتجريديتها وتوجهها حيال الرمز. مكتفياً بالخطوط (الأعمدة) لمشاركة المتلقي في فضاء العمل الداخلي وما يحيط العمل بكليته كنوع من الحركة الإيهامية في عمليات نحتية غير معتادة، هذه العمليات التي تميز الفنان إبداعيا عمن سواه ممن لديه القابلية الصناعية في تشكيل كهذا دون أية قيم معرفية لا بالتشكيل ولا بعناصره البنائية (الحرفي الصانع) فضلاً عن جهلة بقيم تجريدية موروثه وظفها الفنان في منجزه.

عينة (٣) ( بقايا مناضل )



منجز تصويري بالألوان الزيتية نفذه الفنان فائق حسن عام ١٩٧٦ ليمثل موضوعاً سياسياً ضد التمييز العنصري ومناهضته من قبل الإنسان المناضل وهو يقتحم أسوار العدو لإيقاع اشد الضربات فيه. يتأسس المنجز من اختزالية السطح التصويري برمته، فقد ألغى الخلفية Back ground ليحيلها الى مساحتين ضبابيتين، في الأعلى الدخان (نتيجة العمل البطولي للفدائي) والأرضية في الأسفل. كما اختزل الكتلة الرئيسة بقميص ممزق وأسلاك شائكة مولداً من الشكل سيادة في المضمون (القميص المحترق). وارتكازاً إلى العناصر الجمالية المتوخاة في المنجز سعى الفنان الى الهارمونية اللونية، وظيفةً مضمونية حيال الترميز، رغم واقعية المشهد وأكاديمية الألوان المستخدمة. كما وظف الفنان قماشة اللوحة بإظهار النسيج عبر التقليل من العجينة الزيتية في بعض المساحات كنوع من الاختزال في اللون الى جانب الاختزال في الخط وعفويته المدروسة لخلق حالة التوازن والحركة وصولاً لوحدة العمل الفني التي تؤطر العمل جمالياً فـ(بقايا مناضل) تمثل مضموناً عولج بإبداع فضلاً عن وجودها كشاهد عيان ووثيقة تاريخية مهمة.

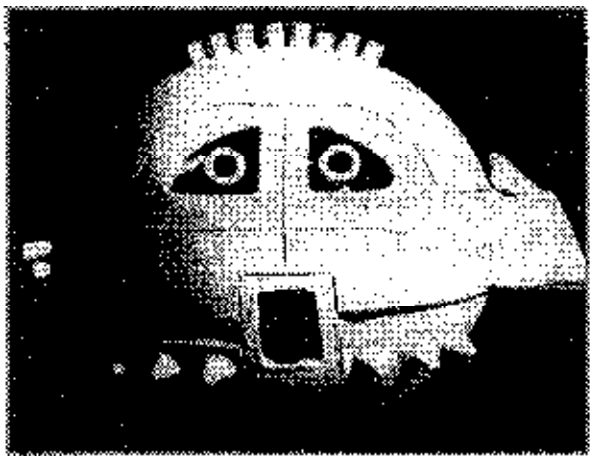
عينة (٤) (المناضلون ينهضون )

عمل تصويري بالألوان الزيتية نفذه الفنان فيصل لعيبي عام ١٩٧٢ وقدمه للمشاركة في معرض السنتين العربي الأول في بغداد عام ١٩٧٤ . جسد فيه قيم الإنسان الثوري وتطلعه للخلاص من العبودية بكل أشكالها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.يتأسس المنجز من تراكيب شكلية لمجموعة من الشخوص في أوضاع توحي بالصمود والإصرار والأمل. والمنجز يفرض الكثير من التساؤلات والتأويلات لانه يحتمل قراءات عدة ابتداء بالتقنية الأكاديمية كتوظيف لوني احالنا أليه الفنان مروراً بالبث الدلالي والمقاربة الايقونية للصورة الطبيعية، لذا اعتمد البناء الجمالي على نظام توفيقي ما بين الأكاديمية والرمزية، تتدرج التعبيرية ما بينهما مستحضراً المرجعية الذاتية والمرجعية التاريخية. فمعنى حيال الموروث الحضاري العراقي القديم لا سيما الوجوه السومرية فضلاً عن الأجنحة التي استقدمها الفنان من الثور المجنح الآشوري.

وتتكامل الجمالية المضمونية التي يبثها المنجز بتكامل التكوين كتقنية حاول الفنان من التوليف بينها. مما يولد بالضرورة عملاً إبداعياً أصيلاً، كما لجأ إلى التأثير الكتلي للشخوص في مقاربة للمنحوتات البارزة أو المدورة ليضفي قيمة الشكل الجمالية على السطح التصويري، يعززه مركز السيادة المؤثر في المتلقي، كما يشي المنجز بديناميكية حركية واستمرارية مولدة وحدة في التكوين العام المنجز، أما حالة التوازن فقد سعى أليها الفنان من خلال مساحات الضوء والظل، كما ر يخفى ان العمل مضموناً وتقنية يفترض عجينة لونية كثيفة تولد شعوراً بالتألف والانحياز للعمل كموضوع حياتي.

إجمالاً فأن (المناضلون ينهضون) يعد عملاً تشكيلياً إبداعياً عسير في تكوينه البنائي والمضموني من إمكانية الحرفي المتمرس.

عينة (٥) ( الفدائـي )



عمل خزفي مدور نفذه الخزاف سعد شاكر باعتماده الكتلة موضوعاً ذا دلالات لها علاقة ومفهوم مقدس في الشارع الإنساني (السلام والقتال حتى الشهادة) مستقدماً التراكمات الموروثة في روحية الخزف من الفن العراقي القديم لا سيما الرأس كمحاكاة ليست ترديدية للوجه العراقي السومري المدور، فضلاً عن التقنية المضمونية التي تناسب موضوعاته، كالخط بخصائصه الجمالية والمضمونية أطر محيط العينين والفتحة المربعة في الأسفل كنوع من التضايف وموضوعة الحزن الآتي للشهادة، وقد عزز تسميها باللون الأبيض الذي يغني المنجز بكليته كاشفاً وبقصد مرجعيته التكعيبية للفنون العراقية القديمة في التوافق اللوني الهارموني واحادية اللون ( مونو كروم) الذي أحال المنجز إلى الاختزالية والتجريدية والترميز فضلاً عن النسيج والمادة في إحالتهما المنجز إلى وظيفته المقدسة ليعد المنجز من الروائع الجمالية والإبداعية العسيرة على إمكانية الحرفي الصانع تخطيها بتكامل العمل الفني في عناصره البنائية ومضمونه.

## الفصل الرابع

## النتائج والاستنتاجات

١ــ يرتبط مفهوما التشكيل والحرفة الشعبية بنماذج متباينة من المجتمع، فالتشكيل ذو صلة والمجتمع تفوق متذوقي التشكيل لاسباب أهمها ارتباط المنفعة المادية (الوظيفية) والحرف الشعبية دون التشكيل.

٢ــ يتضاد المفهومان على وفق المحورين الأساسين (الحرفية في الفن، والفن في الحرفة)الأول يصف العمل الفني التشكيلي بامتلاكه المقومات البنائية كما يصف الفنان وعلاقته بالمضمون

والتقنية أما المحور الثاني فهو يصف الحرفة الشعبية بإضفاء الذهنية المتقدة لها وهي ليست ذات قابلية على الخيال وتصف الحرفي الصانع بامتلاكه أدوات الصنعة حسب.

3ـ العمل التشكيلي حصيلة عناصر بنائية داخلة في هيكلية تدعمها اشتراطات الموهبة والخيال وتجسيد الفكرة وصولاً إلى نتائج مبدعة غير مُسلم بها بينما العمل الحرفي له تلك الحصيلة من العناصر التكوينية الداخلة في هيكليته تدعمها المهارة وتجسيد الفكرة وصولاً إلى نتائج مسلم بها. كما إن توظيف تلك العناصر متباين بين التشكيل والحرفة فتوظيف الخط في التشكيل يتصف بأهمية ليست ذات شأن في العمل الحرفي الشعبي واللون كعنصر بنائي تشكيلي ليس منه إلا مادة طلائية أو وقائية في العمل الحرفي.

4ـ العملية الإبداعية في التشكيل لا يشترط إنطاقها بالإنجاز الذي يرتكز في تنظيمه إلى القيم والوسائط الجمالية التكوينية حسب،بل هي منوطة بعملية البحث والتجريب والجدية في شحذ قابلية المخيلة لان العمل التشكيلي يعد أصولاً بوجود حوافز البحث والتجريب بوصفه كينونة متحولة بتحول الذهنية الذاتية للفنان.وبعكسه يكون العمل للتشكيلي تنظيماً جمالياً لا يكتنف بطياته هذه الحوافز فيتحول من عمل تشكيلي مبدع إلى عمل تشكيلي حرفي (حرفنه).

5ـ إن قوة تأثير العمل الفني التشكيلي تكمن في تأمله وجدانياً ونفسياً بينما يفقد التأمل معناه في تلقي العمل الحرفي الشعبي لانه خال من المضمون الفكري.

6ـ الحرفة هي الصنعة التي يمارسها الإنسان في فترة من فترات حياته المختلفة يتعلمها عن طريق الممارسة الفطرية عن أبيه أو معلمه (الاسطة) وتكون في اغلب الأحيان خالية من الرؤية الإبداعية التي تميز الفن التشكيلي عنه بصورة عامة لان التشكيل لم يكن انتقالاً متوارثاً إلا ما ندر.

## المصادر


1ـ ثاثان نوبلر. حوار الرؤية، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية. ترجمة فخري خليل. دار المأمون للترجمة والنشر.ط1 بغداد 1987 ص38.

2ـ د. عبد الهادي محمد علي. التكوين الفني للحباب الفخارية المزخرفة، مجموعة المنحف العراقي، المجلة الفطرية للفنون، جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة العدد(1) كانون الأول 2001 ص127.

3ـ د. عبد الهادي محمد علي. المصدر السابق ص129.

4ـ د. شاكر عبد الحميد. العملية الإبداعية في فن التصوير. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة (109) مطابع الرسالة. الكويت 1987 ص14.

5ـ ثاثان نوبلر. المصدر السابق ص95.

6ـ ثاثان نوبلر. المصدر السابق ص62.

7ـ د. شاكر عبد الحميد. المصدر السابق ص15.

8ـ د. شاكر عبد الحميد. المصدر السابق ص15.

9ـ د. باسم عبد الأمير الاعسم. مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي. مجلة الفنون الفطرية. جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة العدد(1) كانون الأول 2001 ص36 ، ص37.

10ـ جيروم ستولنتز. النقد الفني. دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة د.فؤاد زكريا. ط2 الهيئة المصرية العامة 1981 ص15.

11ـ راضي حكيم. فلسفة الفن عند سوزان لانكر. دار الشؤون الثقافية العامة. مطابع الدار. بغداد 1986 ص14.

12ـ د. باسم عبد الأمير الاعسم. المصدر السابق. ص49.

13ـ د.شاكر عبد الحميد. المصدر السابق. ص68.

14ـ ثاثان نوبلر. المصدر السابق. ص87 ، 88.

15ـ هربرت ريد.الشعر الحديث.ترجمة فخري خليل.مراجعة جبرا إبراهيم جبرا.دار المأمون للترجمة والنشر.مطابع الدار.بغداد 1994 ص54.

16ـ ثاثان نوبلر. المصدر السابق. ص88.

17ـ د. شاكر عبد الحميد. المصدر السابق. ص14.

18ـ د. عبد الهادي محمد علي. المصدر السابق. ص128.

19ـ ليو اوبنهايمر. بلاد ما بين النهرين. ترجمة سعدي فيضي عبد الرزاق. دار الحرية للطباعة. بغداد 1981 ص86،82،79.

20ـ باسم عبد الحميد حمودي. تنوع التراث، تعددية الإنتاج والتأثير. مجلة التراث الشعبي. دار الشؤون الثقافية. بغداد العدد(1) 2000 ص28،27.

21ـ هاري ماكز. الحرف والصناعات في العراق القديم. ترجمة كاظم سعد الدين مجلة التراث الشعبي. العدد (3) 1998 ص79.

22ـ ارنولد هاوزر. الفن والمجتمع عبر التاريخ.ج1. ترجمة فؤاد زكريا. المؤسسة العربية للدراسات. ط1 بيروت 1981 ص14،13.

23ـ انش دبليو وانتوني جانسون. الفن من العلم الى الحقيقة، تأملات في تجربة الخلق الفني. ترجمة عبد اللطيف المعدون. مجلة البحرين الثقافية. العدد (25) السنة السادسة 2000 ص150.

24ـ باسم عبد الامير الاعسم. المصدر السابق. ص36

25ـ عدنان المبارك. الشكل والوظيفة. مجلة فنون عربية. المجلد السابع. السنة الثانية 1982 ص116.

26ـ انش دبليو والتوني جانسون. المصدر السابق. ص115.

27ـ د.شاكر عبد الحميد. المصدر السابق. ص16.

28ـ د. شاكر عبد الحميد. المصدر السابق. ص86،85.

29ـ عاصم فرمان صيوان البديري. المنحول في الفن العراقي المعاصر. أطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة 1999. ص34.

30ـ راضي حكيم. المصدر السابق. ص10.

# الصراع وأثره الإيقاعي في المسرحية الشعرية
## ( الحر الرياحي أنموذجاً )

أ.م.د. ضياء راضي الثامري
كلية الآداب – جامعة البصرة

**مدخل :**

يتميز الشعر العربي بخصائصه الإيقاعية و الموسيقية ، وإذا ما كان الإيقاع في القصيدة ذا أهمية كبيرة ، فان الإيقاع في المسرحية الشعرية يكون ذا أهمية أكبر بسبب أن القصيدة قد تأخذ مساراً عاطفياً واحداً ، في حين إن المسرحية تقوم أساساً على صراع العاطفة الداخلي . أو صراعاتها مع الخارج إذ إن (الصراع بين العواطف صراعٌ فطريٌ طبيعيٌ ، وهو يتأتى من ان العواطف في نشأتها تحمل بين طياتها نوعاً من الجدلية ، والتضاد بحيث اجتماع الضدين فيها شيء فطري طبيعي أيضا ، هذا الصراع الفطري الطبيعي يتجلى على صفحة الشعور في المعاناة الداخلية ، بين الشخص ، ونفسه ، أو في المكابدة للظروف ، وبالتالي التلاؤم مع الحياة والمجتمع ) (1) ، وان تنوع الصراع يؤدي بالنتيجة إلى تنوع الثيمات التي تلامسها العاطفة ، سواء كانت في الداخل ، أو الخارج ، وهذا التنوع يؤدي إلى تنوع الإيقاع ، الذي هو سمة النفس ، وسمة الحياة ، إذ أن لكل حالة إيقاعها .وإنما يتجلى هذا الأمر بوضوح في النص المسرحي الشعري ، لأن المسرحية تقوم على صراع أفكار الشخصيات ، ولكل مستوى فكري وعاطفي إيقاعه الخاص ، ثم ان المسرحية الشعرية تمتلك خواص إيقاع الشعر ، وبالتالي كان للإيقاع في هذا النوع من المسرحيات أهمية خاصة ، مضافة على تلك المسرحيات التي تكتب نثراً ، إنها تجمع بين إيقاع الشعر ، وإيقاع الصراع ، إنْ صحّ التعبير ، في حين ان المسرحية النثرية تقتصر على إيقاع الصراع . لأن لغة الشعر لغة متفجرة إيقاعياً .

ولذلك أردنا في هذه المحاولة الكشف عن علاقة الإيقاع بالصراع في المسرحية الشعرية – حصراً . فاقترحنا عنوان محاولتنا بالشكل التالي : ( الصراع وأثره الإيقاعي في المسرحية الشعرية) وقد أخذنا مسرحية ( الحر الرياحي ) أنموذجاً تطبيقياً لهذا الموضوع .

أما لماذا الحر الرياحي ؟ فإننا نرى ان مسرحية ( الحر الرياحي ) التي كتبها الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد تتميز بطبيعة الصراع الذي يتفجر من داخل الشخصيات بالدرجة الأولى ، وان كان عنوانها يشيء بواقعة تاريخية ، بسبب ارتباط اسم الحر الرياحي بواقعة كربلاء . إلا ان المسرحية تقوم أساساً على درجة عالية من الصراع العاطفي الداخلي ، وليس على الصراع الخارجي الناشئ من صراع الشخصية مع الآخر ، إنها تعتمد التحول النفسي إيقاعا ملازماً لبنائها المسرحي . اذ ان لكل تحول من تحولات الشخصية إيقاعه الذي يكون نابضاً من الموقف الذي تكون فيه تلك الشخصية ، إضافة على ذلك فإن المسرحية مكتوبة بلغة الشعر ، وروحه ، وإيقاعه ، حيث لانعدم وجود قصائد ذات رونق خاص ضمن حوارات المسرحية .

فالشاعر عبد الرزاق عبد الواحد شاعر تمكن من أدواته الشعرية ووظفها توظيفاً جيداً في هذه المسرحية التي اختار موضوعها بدقة ، وعناية ، ولعله وجد لغة الشعر وإيقاعه يتناسبان تماماً مع ذلك الموضوع . لأنهما أفصح في التعبير عن ذلك التدفق الانفعالي الكبير المتراوح إيقاعيا بين الصعود والهبوط ! بين السكون والانفجار . على إن ذلك لا يعني ان الشاعر كتب قصائد درامية هي اقرب إلى الغنائية منها إلى المسرح ، بل انه كتب مسرحية بلغة الشعر وإيقاعه . ثم ان هذه المسرحية لم تكتب حسب نظام الشطرين والقافية الواحدة ، مثل معظم المسرحيات الشعرية العربية ، بل جاءت مرسلة ، وبالتالي كانت اقرب إلى روح المسرحية منها إلى روح الشعر ، مع احتفاظها بخواص إيقاعية جمعت بين موسيقى الشعر ، وإيقاع الصراع الدرامي ، إنها مزجٌ متناسقٌ بين الشعر ، والمسرح في إطاره الدرامي (2) .

## المبحث الأول :

### مسار الصراع في مسرحية الحر الرياحي :

يتأسس الصراع الدرامي في مسرحية الحر الرياحي على التصعيد النفسي الذي تكابده الشخصية على وفق آلية تعبيرية واضحة . إذ ان التصاعد الدرامي يتم بالدرجة الأساس من الانفعال العاطفي الداخلي للشخصية ، وليس من الخارج ، وان كان هذا الخارج مولّداً للتصاعد ، وبذلك فأن الحوار المسرحي هنا كان وسيلة لكشف الداخل العاطفي للشخصية ، حتى إن العديد من المشاهد يكاد يكون ( تداعيات ) ، تشبه بالمنولوج المسرحي .

يتداخل مع الحوار ( الديالوج ) ، إلا إن الأخير لا يغير من طبيعة الأول الأساسية . وبخاصة عندما يستخدم الشاعر الأصوات الموازية لأصوات الشخصية مثل ( هاجس الحر، هاجس الشمر ) مع ان استخدامها كان لمسالة درامية ، غير إنها أصوات تتماهى مع صوت الشخصية ، لتصنع حواراً واحداً ، ذا إنسيابية إيقاعية تناوبية بوضوح ومنذ بداية المسرحية :

**الهاجس :**

إنها لحظة الصمت
فلتختصر كلماتك أنفسها
تتراجع ؟
أم تقتل الآن ؟
أي طريقيك أوضح ؟
عقرب تضرب الليل بين ضلوعك
مأكولة الظهر
ان تنتشر
تفقدك خيلك الآن حتى حوافرها
السيوف
لا تفلسف في رد الموت أفعالها
كلمة لانتظار الرجال
تحدد مواقعها
الحر : هاهي الشمس تنهض
والناس تنهض
والكلمات القليلة تنهض
تنهض أحرفها كالعمالقة عمياء مجنونة
تتخبط بين حنايك
أيُ الطريقين أوضح ؟
الهاجس : كان لسيفك رأي هو الحدُ
حد هو الرأيُ
أصبح رأيك والسيف حدّين
رطوبة أنفاسها تلمس الآن رأسك ياحر
الحر : ويَ .. ! لو أن هواجسك الآن مسموعةً (3)

إن الهاجس هنا هو القرين الملازم لداخل الشخصية غير انه يساهم بتصعيد الفعل النفسي للشخصية .

تنتمي مسرحية الحر الرياحي من حيث موضوعها إلى ما يسمى بالمسرحية التاريخية ، كونها تغرف من التاريخ مصدر الفعل ، وتنطلق منه في إنتاج دلالاتها . غير إن ميزة الحر الرياحي إنها لم تقف عند الواقعة بصفتها حدثا واقعاً ، لغرض نقله مسرحياً ، بل إنها اختارت من هذه الواقعة ما يصلح للإنتاج الدلالي الدائم . وربما أنتجت هذه المسرحية دلالات جديدة ، إلا إن تلك الدلالات في النهاية أصبحت أكثر أهمية من الواقعة الفعلية ، باعتبارها حدثاً مسرحياً ، بمعنى إن فعل الاتصال هنا يتجه نحو الواقع التاريخي بصفته المستمرة ، وليس إلى الوقائع التاريخية ، حيث إن مصدر الفعل هو الرؤية الخاصة للواقع التاريخي ، مما أنتج معادلاً معاصراً للتاريخ ، ولكن ليس مطابقاً له (4) . وبهذه النتيجة يمكن أنْ نُخْرِج الحرّ الرياحي من إطار التاريخية ، ونضعها في إطار المعاصرة كونها مسرحية مفسرة للتاريخ فنياً ، و دلالياً ، من خلال استنطاق الدلالة للفعلية المؤثرة . غير الظاهرة في الواقع التاريخي . وهذا الاستنطاق قد يبوح بأشياء عصية على التوصيل في سياق الواقعة نفسها . وبالتالي إظهارها ضمن واقع فني يخلق واقعة فنية موازية للواقعة التاريخية ، وللتدليل على ذلك يمكن أن ننظر إلى تسلسل الحدث ونموه في وقت واحد ، فالتسلسل يأتي ضمن منطق الواقعة التاريخية ، أي إن الشاعر يبدأ مشاهده بفعل داخلي سابق للحدث التاريخي المنظور ، حيث ان الصراع الذي تقاسيه شخصيةُ الحرّ يدخل ضمن إطار الواقعة التاريخية من حيث الترتيب ، لأنّ هذا الصراع هو الذي ولّد لحظة الإنقلاب التالية ، تلك اللحظة التي غيرت أحداث الواقعة في المابعد ، وكذلك التفاعلات الداخلية لشخصية الشمر . فإنها لاحقة للواقعة التاريخية فعلياً .

وبالتالي يبدو منطق التاريخ في هذه المسرحية في التسلسل ، أما من حيث الفعل ، والواقع الفني فإنها شيءٌ آخر ، وان كان العنوان يشي بمفارقة نصية بينه وبين المتن ، عندما يكون المتن معاصراً ، والعنوان دالة منطقية من دالات التاريخ ، وبالتالي فان العنوان لا يشي بحقيقة الفعل فنياً ، إن هذه المفارقة بين العنوان والمتن يمكن أن تمثل صدمة على مستوى التلقي ، عندما يكتشف المتلقي الصفة المعاصرة للمسرحية ، وان حقيقة الفعل قائمة على استثمار التفاعلات الداخلية لشخصية الشمر بعد الواقعة ، لأنها تفاعلات غير منتهية ، في حين إن تفاعلات شخصية الحر منتهية بلحظة الانقلاب ، والتحول في الموقف ، وبمعنى آخر انه لا يمكن استثمار أي مستوى دلالي آخر من الصراع النفسي في شخصية الحر ، غير تلك المستويات التي أنتجها النص المسرحي ، ونعني بذلك الدلالة السامية في لحظة الانقلاب ، إن دلالته تتيح متسعاً تأويلياً للاستكشاف الجديد ، اذ إن نقطة التحول تكون بمثابة كف عن إنتاج الدلالات الجديدة ، عندما يكتفي فعل التحول بدلالته القارة ، والمغايرة لجميع دلالات الصراع في شخصية الشمر . ولذلك يعلن الحر في نهاية الفصل الأول :

الحر : لا لن تكون سلْماً يا حرّ
لن تقطع رأس المعمدان مرة أخرى
ولن تعلّق المسيح
لم اعد سلماً
حاصرتني العيون بأوجاعها

والزمان الجريح
والآن ياحُسين
هامة هذي الشمس
أدنى إلى سيفي من رأسك ! (5)

فنرى تداخل دلالات الأفعال المتشابهة تاريخياً في دلالة كبرى واحدة ، ( لا لن أكون سِلْماً ) بعد أن يكون الحر قد عرض منذ البداية انه مدفوع لا برغبته ، بل برغبة الآخر الذي لا حول له أمامه ، فكان التشبيه بليغاً عندما قال الحر مخاطباً قواد جيشه :

الحرّ : ولكنني مثلكم
كلب صيد سيلهث خلف الفريسة
ينشب أنيابه في مقاتلها
ويعود بها كلبُ صيد ! سيِّدهُ (6)

ان لحظة الانقلاب تولد في هذه اللحظة التي يعي فيها الحر نفسه ويمتلك إرادته بعدها ، ليكون تحوله دالّة سامية ، تمتلك الزمان بسطوة المدلول . في حين ان شخصية الشمر لم تستثمر اللحظة الحاسمة التي استثمرتها شخصية الحر ، فجاء الفعل متضاداً لوقوعه في أقصى طرفي الواقعة ، فعندما ينتهي فعل شخصية الحر ، وتبدأ دلالاته بالاشتغال الزماني ، تبدأ تفاعلات شخصية الشمر تضاداتها مع الدلالات القارة لفعل شخصية الحر .

إن مسار الصراع الذي ترسمه شخصية الحر الرياحي يتجه مثل الواقعة نحو الاستكشاف الذي ( هو التغير من حالة الجهل إلى حالة العلم ) (7) . ولكن بمجرد حلول الواقعة يتوقف الصراع داخل الشخصية ، ولذلك نراها تنطفيء فنياً ، و دراميا ، ولم تعد بعد ذلك قادرة على الايحاء الدلالي . أما شخصية الشمر وهي الشخصية الرئيسة ، كونها تحمل في طياتها حقيقة الصراع ، بين الخير والشر ، عبر ما تمثله من تضاد حاد مع شخصية الحر ، وتمثله في نفسها ، فهي شخصية مركبة الدلالة ، وبذلك فإن قابليتها الدلالية أكثر سعةً من شخصيةِ الحرّ ، ولذلك نجد ان الشاعر كان واعياً لأهمية هذه الشخصية في إدارة الصراع ، عندما أردفها بصوت الهاجس ، وصوت الشمر في أحداث الطف ، ليبقى على مستوى الفعل واستمراريته من جانب ، ومن جانب آخر يساعد على تأجج الصراع بمنطق درامي يقوم على الصراع الداخلي ، وهو نوع من الصراع تقوم عليه المسرحية الواقعية الحديثة ، ويتمثل هذا الصراع عادة بين عاطفتين . كما هي عند الشمر ، أو بين عاطفة ومثل أعلى على النحو الذي نجده بين الشمر والحر ، أو بين فكرة وفكرة (8) . فأهمية شخصية الشمر تأتي من عملية جمع هذه المسارات من الصراع الداخلي ، ويلعب ( الصوت والهاجس ) دوراً رئيساً في كشف مستويات هذا الصراع :-

الهاجس : لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟
الصوت : أئمةٌ
جميعهُم أئمةٌ
بعد غدٍ سيثقلون الأرض بالتقوى
الهاجس : لكنهم أطفال
ما ذنبهم ؟
الصوت : ما ذنبهم ؟ ؟
أترائي أقطرُ هذه المرارة
أعصرها من حناجرهم
بطراً ؟
.....
الشمر : أقرُّ جميعي عيوناً
ولكنني مكرهٌ
لو إن اختفاءك مرتهن بالعمى
لانشبت هذه الأظافر في محجري
إلى أن يسيل بياضُهما كلُّه في يدي
ولكنني مكرهٌ
مكرهٌ
وأحملقُ فيك
مكرهٌ
والاحقُ لونك
لا ..
أنه هو
حتى دمي فرّ
لكن لونك ظل يلاحقني ( 9)

ان شكل الصراع الذي أظهرته المسرحية في شخصية الشمر ، يساهم في إعادة رسم ملامح تلك الشخصية التاريخية . أعني ملامحها القارة في الوعي الجمعي ، إذ ينجح النصُّ في رسم صورة أخرى تتجاوز شكل النفور من تلك الشخصية ، إلى محاولة سبر غورها ، وقراءة تفكيرها ، باعتبارها نموذجاً بشرياً ذا ديمومة زمانية ، إذ انه أنموذجٌ متكررٌ في الزمان والمكان ، وبالتالي فإن الكشف عن إرهاصاته ، وبواطنه ، يكون أجدى من مجرد الوقوف الخارجي عند فعل الشخصية ، أو الأنموذج ، إن فعل التطهير الذي تحدثه شخصية الشمر باعتبارها شخصية تراجيدية لا يأتي من فعلها ، بل من إرهاصاتها الواقعة بعد ارتكاب الإثم . وإن نجاح المسرحية في الكشف عن إرهاصات الشخصية أدى إلى خلق نوع من الصراع الخفيّ ، والمهم في الوقت نفسه ، فإذا كان الشمر ( لا يخاف بالمعنى البشري المألوف ، بالضبط كما كان مكبث لا يخاف وقد كانت جرأته يوماً مضرب المثل .... ( فإنّ ) واقع الأمر هو إن الخوف بالذات هو

الذي ينهشه من الداخل ، ذلك الخوف العميق ، الخوف الضميري) (10) . لقد تطلب نوع الصراع في الحر الرياحي أنْ تكون الشخصيةُ محورية ، ويتم تقديمها من الداخل ، عبر عملية استنطاق عميق للدلالة ، ومحاولة سبر أغوار هذا الداخل الواعي وتشكيله في نسق درامي مع منطق الواقعة التاريخية . وبالتالي يمكن أن نسمي تلك الواقعة بـ ( واقعة الوعي ) بنوعيه الداخلي والخارجي ، حيث إن شخصية الحر تمتلك وعياً كاملاً بالأبعاد الخارجية المسببة للواقعة ، والناتجة عنها ، كما إنها في الوقت نفسه على وعي كبير بالداخل . وكذلك شخصية الشمر بتحولاتها الداخلية تدلل على امتلاك ذلك الوعي الذي يحول مسار تلك التحولات باتجاه آخر لتكون بنية الصراع بنية وعي . فالحر الرياحي ( اذ يضع نفسه بين ما يتطلبه الواقع والظرف المفروض عليه ، وبين ما يتطلبه الحس بالحق والتوحد مع ما هو إنساني . فهو مجابه بالخيار بين إنسانيته ، وبين انسجامه مع ظرفه وواقعه ، وهو يعلم انه باختياره انسانيته ، ووضع نفسه بجانب الضعيف يجابه الموت المحقق ، ومع ذلك يختار تحقيق إنسانيته بمعانقته الموت )(11) . اما شخصية الشمر فإنها توضع في الطرف الآخر من الوعي ( لأنّ إقدامه على الجريمة الوحشية لا يخلو من طموح شخصي ، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيال يقظ يبقي على حسه برعب ما اقترف )(12) :

سهيلٌ : إتقِ اللهَ في نفسك الآن
عندك ضيف تشاغل به
الشمر : كنت أحوج أن أتقي اللهَ في هذه النفس
ساعتها ياسهيل
كنت أحوج أن أتقي اللهَ ساعتها
غير إني كابرت
لا ..
لم يكُ الكبر
أذكره
كنت أنصح بالخوف
حتى لقد كان في وسع خوفي أن
يذبح الأرض أجمعها .... (13)

ان الخوف الذي ينهش شخصية الشمر من الداخل ، و الذي يشكل مسار الصراع بعد الواقعة يدلل على نوع متقدم من الوعي ، ومن جانب آخر فإن استثمار هذا الفعل تحول بشخصية الشمر إلى نوع آخر عندما منحها النص شكل سقطة البطل التراجيدي ، حتى إنها داخل النص كشخصية فنية تثير الشفقة من هول ما تعانيه ، وتكابده من صراع فهي نفسها تكشف عن العقاب الذي يحل بها ، بل إنها تعاقب نفسها . وان ميزة استثمار هذا الصراع خلق شخصيه مقابلة لشخصية الشمر الفعلي الأمر الذي يخلق في ذاكرة المتلقي نوعاً من المقارنة الدائمة ، وبالتالي استمرار فعل المأساة في ذهن المتلقي ، بفعل قوة التأثير العاطفي الذي يحدثه الصراع ، وهنا يمكن القول إن أحد أسرار نجاح هذا النص هو استمرار الفعل الدرامي متجدداً في وعي المتلقي بفعل الواقعة الفعلية ، والتعاطف معها ، ومن جانب آخر نجاح النص في الكشف عن تداعيات يريدها المتعاطف مع الواقعة ، إذ إن نوعية العقاب الذي ينزل بشخصية الشمر ، هو استمرار للتعاطف مع الواقعة بجانبها المميّز ، وبالتالي خلق نوع من التطهير السامي من أي شكل من أشكال الشرّ التي تثيرها شخصية الشمر . على المستوى النصي يبدو ان انتباه الشاعر لهذه السمة كان وراء قيام فصل ثالث ، لم يضف إلى فنيّة المسرحيّة وفعلها شيئا ، وإنما جاء بمثابة استمرار لنوع الفعل بأشكال أخرى ، وبالتالي يمكن أن تتوحد المسميات مع بعضها وتتماهى ، وتتجه اتجاهاً واحداً .

نتيجة لما سبق يمكن القول ان ( الحر الرياحي ) لا تنتمي إلى ما يسمى بـ ( المسرحية التاريخية ) بقدر ما هي مسرحية معاصرة ، لأنها مسرحية فعل أو صراع يحمل دلالات مستمرة ، وبالتالي فهي معاصرة ، فلا يمكن مثلاً أن نضع هذه المسرحية بجانب مسرحيتي ( الحسين ثائراً ) و( الحسين شهيداً ) لعبد الرحمن الشرقاوي ، وإن انطلقتْ من المنطلق التاريخي نفسه حيث ان هاتين المسرحيتين من أشد المسرحيات التاريخية (إلتزاماً بالملامح التراثية ... فلم تدع شهرة الشخصية الأساسيّة في المسرحيتين وقدرتها فرصة للشاعر لتصرف كبير في الأحداث)(14) .

اما الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد فقد كان واعياً لخطورة هذا المزلق ، عندما يتعامل مع الشخصية المقدسة مباشرة ، ولذلك عمد إلى أهم ما هو كامنٌ من دلالات في تفاصيل الواقعة ، وفي نفس الوقت يتيحُ مجالاً للتصرف فيه ، مع إنه كان جريئاً في التعامل مع أحد أطراف الواقعة ، ونعني شخصية الشمر التي ربما بدت مغلقةً بدلالاتها بفعل ما تراكم في الوعي الجمعي تجاه هذه الشخصية من حقد وسوداوية ، إلا إنه تمكّن من خلال استثمار المعطيات الدلالية لهذه الشخصية من إضفاء دلالات أوسع ، وقدسية أكبر على الشخصية الرئيسة في الواقعة ، عندما أظهر الجانب الآخر المغاير ، كما إنه أخرج هذه الشخصية – الشمر – من دائرتها المغلقة ، ووضعها مقابلاً لشخصيّة الحرّ التي تمثل بدلالاتها ، وتحولاتها كلّ قيم الخير المنطلق القارة في شخصية بطل الواقعة المقدسة :

مالك : ياشمر إهدأ ، أجننت تطارد أشباحاً
الشمر : أطاردها ، أنا محض فريستها يامالك
مالك : بل صانعها ياشمر ،ومكسبها حولا لا تملكه

ها نحن من حولك لانرى ولا نسمع

الشمر : وهل رأيت أو سمعت أنت شيئاً قبل بامالك

لن شئت أن تسمع يامالك فابحث عن حسين آخر وانبحه ثم انظر الى يديك (15)

فاذا كانت المسرحيات الأخرى التي استلهمت واقعة الطف ، مسرحيات تاريخية ، فإن الحرّ الرياحي ، مسرحية بطل تراجيدي ومسرحية وعي يخلق ذلك البطل التراجيدي ، والمفارقة هنا ، ان البطل في المسرحيات الأخرى تصنعه الواقعة التاريخية ، في حين ان البطل التراجيدي في الحر الرياحي يصنعه الوعي ، والموقف وهو من الدلالات المستمرة من الواقعة التاريخية .

نخلص من كل ما سبق الى ان الصراع في الحر الرياحي صراع داخلي ( نفسي ) وليس صراعاً خارجياً ، بمعنى ان الموقف هنا ينشأ بأتجاهين ، الاول يتمثل في خصوصية الفعل نفسه كونه يقف مغايرا نفسياً ، يصعد ، ويهبط دون الالتفات للمغاير الآخر وان كان طابع المفارقة واضح هنا . اما الاتجاه الثاني فهو انحراف المغايرين عن بعضهما في نقطة (الاستكشاف) . فقد سار الفعلان متوازيين حتى وصلا إلى لحظة (الاستكشاف ) هذه ، فانحرفا عن بعضها ، بل تقاطعا . وصار كلّ منهما مغايراً للآخر . وهذه المغايرة أعطت شكل الدائرة الكبرى للصراع داخل هذا النص المسرحي ، وبمعنى آخر ، إن الصراع الدرامي يمثل في مجموعه دوائر تكبر إلى الخارج لتكون الدائرة الكبرى هي دائرة الصراع الأزليّ بين الخير المطلق ، والشر ، بين القيم السامية والانحراف عن تلك القيم ، وهذه ميزة النص المأساوي في المسرح .

## المبحث الثاني :

## الإيقاع ــ مدخل عام

تعددت آراءُ الباحثين في تعريف الإيقاع الشعري ، فمنهم من ينطلق من العروض ويعدُّه الشكل الإيقاعي في الشعر ، ومنهم من يتعدى ذلك إلى دراسة الأنساق البنائية وما فيها من تناظر ومخالفة ، وهناك من يقصر الإيقاع على هذه الأنساق دون النظر إلى الشكل الموسيقي ، وخاصة عند دراسة قصيدة النثر ، ومن الباحثين من يرى إن الإيقاع ينحصرُ في المستوى الصوتي دون أي اعتبار للخاصية الكميّة للصوت المتمثلة في العروض ، ومع تطور النظرية النقدية الحديثة ، وانفتاح الجنس الأدبي على بعضه ، صار الإيقاعُ عنواناً لدراسة مختلف الأجناس الشعرية منها وغير الشعرية . وعلى أية حالة فأن هذا الأمر لا يعد تشتتاً بقدر ما يمثل إلتفاتاً مهماً نحو سمة الإيقاع الذي لا يخلو منه أي نص مهما كان تجنيسهُ وتوصيفهُ .

والاهتمام بموضوع الإيقاع ليس وليدَ العصر الحاضر ، بل إنه يعود إلى المحاولات الأولى التي اتجهت إلى تأسيس النظرية الأدبية ، فهذا أرسطو يرى ( ان الشعر ولّدهُ سببان ، وان ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية ، فإنّ المحاكاة أمرٌ فطريٌ موجودٌ للناس ومنذ الصغر ... وإذا كان وجود المحاكاة لنا أمراً راجعاً إلى الطبيعة ، وكذا وجود الإيقاع والوزن فإن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً قليلاً حتى ولّدوا الشعر من الأحاديث المرتجلة )(16) .

ولقد ميّز أرسطو بين الوزن والإيقاع بقوله ( وكذا وجود الإيقاع والوزن ) بمعنى ان كلاً منهما شيء مستقلّ عن الآخر بخصائصه ، كما انه وجد أن الشعر إنما نشأ من هذين العنصرين ، ولولاهما لظلّ ارتجالاً ، ويحدد أرسطو ماهية كلّ من هذين العنصرين بقوله : ( الإيقاع والوزن – مثلاً – يستعملان وحدهما في الصفّر في الناي ، وصنعة الضرب على القيثار ، والوزن وحده بغير إيقاع يستخدم في الرقص . فإنّ الرقص أيضاً يحاكي الخلق والانفعال بواسطة الأوزان الحركية ) (17) فالتمييز يقوم على ان الوزن ذو خاصية حركية في حين إن الإيقاع ذو خاصية صوتية ، وقد يأخذ شكلاً مستقراً ، أو درجة واحدة ، وهو بذلك يمتلك خصائصه بينما الوزن لا يمتلك خصائصه إلاّ عبر التنوع الحركي ، وعندما نعود إلى تعريف المأساة عند أرسطو نجد التميز واضحاً ، وذلك بقوله إنها : ((محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام ممتع ... وأعني بالكلام الممتع ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء )(18) ، ومن كلام أرسطو هذا نستدل على إمكانية اجتماع الوزن والإيقاع في نسق تعبيري واحد ، وبالتالي إمكانية انسحاب تأثيرهما المتبادل على بعضهما والخروج بشكل رئيسي ذلك الشكل الذي انتبه إليه المحدثون ، وأعني الإيقاع العام للعمل المسرحي وغيره . وعند النظر إلى الشعر باعتباره نسقاً تعبيرياً خاصاً يمكن أن نفهم أنّ الإيقاع يمثل( حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحور والتفاعيل وهو غير الوزن ، وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها ، فهو يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع ، هذا من الداخل وهذا من الخارج )(19) لأنّ الشعر بنيةٌ إيقاعية خاصة ، فهي بنية تخص الشاعر بعينه دون سواه ، لأنها تكون بمثابة صورة منتظمة للحالة الشعورية للمشوشة التي في نفسه ، إنها صورةٌ منسقةٌ تنسيقاً يمكن الآخرين من تنظيم انفعالاتهم المشوشة وفقاً لنسقها (20) ، إذ لا يمكن في أي حال من الأحوال أن نعزل الكلمة عن التفكير ( لأنها أحد أشكال ظواهر التفكير ، كما إنها تحمل شحنات عاطفية وأحاسيس إنفعالية ، ففي محتوى الفن يتصهر

التفكير والمشاعر والأفكار ، والانفعالات وتفاعل الفنان ومزاجه الشخصي )(21) .

والإيقاع هنا هو نتيجة ( تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر )(22) . لأنّ الشعر لا يعدو كونه تعبيراً وجدانياً عن الحياة بالكلام يتحقق فيه الإيقاع بنوع خاص ، وهذا الإيقاع لا يكون عادة في النثر إذ إن الألفاظ في الشعر توضع في نسق موسيقي خاص يكسبها قدرة على الإيحاء والتأثير (23) . ومن خلال ما سبق يمكن أن نمتلك تعريفاً للإيقاع الشعري ، وهو ما يظهر من حركات النفس وتموجاتها بواسطة الأثر الكتابي ، ويدخل في ذلك نوع التفعيلة العروضية ، لأنها لا تقوم إلا إذا توافقت مع ما في النفس من انفعال ، حيث إنها تتساوق مع انفعالاتها وان كانت موجودة في الخارج ، أي سابقة للنص بالوجود ، غير ان تمثلها في النص الشعري يعني ذلك التساوق فهي تمثيل لحالة دفق شعوري ينتاب الشاعر لحظة الكتابة . ولهذا السبب يمكن أن نعزو تنامي الفاعلية الشعرية وازدهارها عند العرب في زمن ( غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري )(24) إذ إن الخاصية الإيقاعية تأتي من الحس المعجز بحركة الإيقاع . ولهذا السبب أيضاً يوجد من يُعرّف الإيقاع بأنه ( مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة في المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة )(25) . أو إنه كل ما في القصيدة من خصائص صوتية ذات أثر جمالي ، باعتبار الوظيفة الشعرية للقصيدة ، أو تعبيري باعتبار الوظيفية السياقية (26) .

والمسرحية المكتوبة شعراً ، تدخل ضمن هذا التوصيف للإيقاع لأنها محكومة بالسمة الإيقاعية للشعر ، غير ان للإيقاع في المسرحية الشعرية فاعلية أعمق من تلك التي في القصيدة ، كما ان الإيقاع نفسه يمثل سمة مضافة للمسرحية المكتوبة شعراً عن تلك التي تمتلكها المسرحية المكتوبة نثراً . لان الشعر لغة تترقرق فيها الروح ، ويشتغل فيها الرمز . والإيحاء ، ثم ان لغة الشعر غنية ، مليئة بالإيقاع ، مكثفة للدلالات ، ولذلك كتبت المآسي في أول عهدها شعراً ، لان المسرح ( ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها ولذلك فإنّ الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد ، والشاعرية هنا لا تعني النظم ... لأنّ عالم المسرح ليس عالم اللحظات المتفرطة العادية ، ولكنه عالم اللحظات المكثفة الغنية ) (27) ، ولغة الشعر خاصة تتلاءم مع الاختصار والتكثيف وسرعة الحركة والإيقاع التي يتطلبها المسرح ، ثم إن لغة الشعر الحديث باتت أقدر من غيرها على تحمل المواقف الدرامية وأقرب إلى متطلبات المسرح

## المبحث الثالث :

## الأثر الإيقاعي للصراع في مسرحية الحر الرياحي

### أولاً : المستوى العروضي :

يقوم الإيقاع الموسيقي ( العروضي ) في مسرحية الحر الرياحي على نواتين (28) إيقاعيتين هما ( فا ) و ( علن ) ، وما يتشكل من هاتين النواتين من وحدات إيقاعية . وبتآلف هذه الوحدات وانتظامها يتأسس التشكل الإيقاعي العام في المسرحية فتكتشف ثلاث وحدات إيقاعية تتأسس كالآتي :

1- 5 / / 5 / = فا + علن

2- 5 / 5 / / = علن + فا

3- 5 / / 5 / 5 = فا + فا + علن

وبمعنى آخر يمكن ان نجد ( المتدارك والمتقارب والرجز ) ، ولكننا نقول بصيغة الوحدة الإيقاعية وليس بصيغة البحر ، لأنّ هذه الوحدات قد تأتي مستقلة ، وقد تتداخل مع بعضها بتشكلات إيقاعية هي غير البحور الثلاثة المذكورة . وبمعنى آخر إننا ننظر إلى الوحدة العروضية بمفردها ، وليس في سياق البحر لأننا وجدنا النص يشتغل على هذه الوحدة الإيقاعية بتناوب غير منتظم ، بمعنى إنها اشتغلت بما يتماشى مع سياق الصراع الدرامي في النص المسرحي . أي إنه قد يفاجئنا التحول من وحدة عروضية إلى أخرى تبعاً لشكل الصراع ، ومستواه ، دون الإلتفات إلى عملية التشكل في البحر ، وسوف نعمد في المنحى التطبيقي إلى ملاحقة مواضع تشكل الصراع الأساسية كعينات دالة ، إذ لا يمكن مسخ كامل النص وأخذه عينة للتطبيق في حدود هذه الدراسة .

يبدأ المشهد الأول من المسرحية بصوت ( هاجس الحر ) ، وهو صوت داخلي يستفز الشخصية حاملة الفعل نحو التصاعد ، وبذلك يتم تصعيد الصراع الداخلي الذي تبنى عليه المسرحية ، ولغرض الاسترسال ، و التلاحق السريع ، يستخدم النص وحدة ( فاعلن ) ، التي تتكون من سبب خفيف ملحق بوتد مجموع ، غير إن هذه الوحدة في سياق النص قد تأتي مخبونة أو مخبونة مضمرة أيضاً ، مما يعطيها نوعاً من السرعة .

إنها لحظة الصمت
فلتختصر كلماتك أنفسها
تتراجع
لم تقتل الآن
أي طريقك أوضح ؟
عقرب تضرب الليل بين ضلوعك
مأكولة الظهر

ان تنتشر تفتقد خيلك الآن حوافرها
السيوف لا تفلسف في رهج الموت أفعالها
كلمة لانتظار الرجال
تحدد مواقعها

يتوزع الشكل الصوتي لوحدة ( فاعلن ) في المجتزأ السابق الذي يمثل عينة مثالية كالآتي :

- ( فاعلن ) تامة 21 مرة
- ( فعلن ) مخبونة 16 مرة
- ( فعلن ) مخبونة ومضمرة مرة واحدة
- ( فاعلان ) مذالة مرة واحدة
- ( فاعلاتن ) مرفلة مرة واحدة

ان الخبن الذي يصيب فاعلن هنا تحول بها من الرتابة إلى السرعة ، والإيقاع المتحرك (29) الذي يميل إلى السرعة وبما ينسجم مع طبيعة الموقف الذي ينبع منه الصوت . إضافة على ذلك فإن اعتماد ( فاعلن ) بحد ذاته يعطي نوعاً من السرعة كونها من التفعيلات الخماسية . وفي مقابل هذا نجد صوت (الربينة ) الذي يمثل إحدى كفتي الميزان بالنسبة للحر الرياحي يقف في الطرف الآخر إيقاعياً ، فحين يصف ركب الحسين للحر يأتي كلامه رتيباً بفعل قيامة على ( فعولن ) التي تتسم بالنثرية أكثر من غيرها من الوحدات الإيقاعية :

الربينة : قليل حوافرهم
قليل مواطيء اقدامهم
جلهم صبية
خلتهم موّهوا الدرب
الحر : هل فعلوا ؟
الربينة : لا ..
ولكنني أوهمتني أقدام أطفالهم
فرط ما تتشعب (30)

ان البطء الموسيقي واضح هنا بالمقارنة مع صوت الهاجس ، لأنّ ( فعولن ) تمتاز بالرتابة القريبة من النثرية (31) ، وبالتالي فإن حالة الهدوء التي تأتي فيها الشخصية تبدو واضحة لأنّ الإحساس بالزمن يبدو بطيئاً ، وغير مهم بالنسبة لها ، لأنها غير معنية بالموقف ، وتقع خارج فعل الصراع ، ولكنها تمثل جانباً منه ، والمعروف أن الشعر تشكيل زمني ، وبذلك يمكن تأويل العلاقة بين فعل الشخصية وقولها وفقاً للبنية الإيقاعية الصوتية ، بمعنى الوقوف أمام علاقة جدلية بين البنية الدلالية ، والبنية الإيقاعية الصوتية ، وذلك لأنّ ( كل عمل أدبي فني – هو قبل كل شيء – سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى )(32) ، إن اللفظة هنا تقود التركيب ، والإيقاع يؤدي دوراً تنظيمياً للغة ، لان الشعر ( يفرض انتظاما لإيقاع اللغة العملية ، إذ يعمل على تقريبها من التوافق المطلق ) (33) ، (الشعر بنية دلالية ، لأنه لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى ) (34) .

إن الإيقاع في هذه الحالة هو ما يصل من دفق شعوري إلى ذهن المتلقي من كمية الموسيقى التي يتوافر عليها البناء الشعري ، ومعنى ذلك إن وحدة الوزن العروضي بين أكثر من قصيدة او مقطع لا تعني اتحاد دلالة تلك القصائد أو المقاطع إيقاعياً ، بمعنى ان الإيقاع أقوى من النغمة في التأثير على الأذن (35) . فلو أجرينا مقارنة بين مقاطع الحوار الشعري – المسرحي التالي لعرفنا ذلك عن كثب .

الهاجس : ويك ياحرُ
تأمرُ ان تُسرج الخيل
صافيت نفسك
ها أنت
لا سرج فوق حصانك غير الهواجس
لا نصل في غمد سيفك
غير الهواجس
الحرُ : أعلم أن لسيفي جواباً اذا سئل الآن
أعلم إن حصاني يعرف كل مهمته
ولنا ...
الهاجس : أنت تخدع نفسك ياحرُ
تمتلك السيف
لكن مقبضه في يدٍ لمستْ صاحبها
ها أعنة ألف من الخيل تمسكها الآن كفُك
تملك كل مهباتها
وليس عنان حصانك من بينها (36)

فعلى الرغم من أن السطور الشعرية السابقة تشترك عروضياً في قيامها على التداخل بين وحدتي ( فاعلن ومستفعلن ) ، إلا إن الإيقاع الصوتي والدلالي لكل من الصوتين ( الهاجس والحر) إذ يشتد بينهما الصراع يختلف عن الآخر . فبينما نلمس العنف وصيغة التعنيف والقسوة والشدة في صوت ( الهاجس ) نلمس إيقاع المستسلم ، المخذول ، الحائر ، في صوت (الحر) ومن هنا يمكن القول إن الإيقاع النفسي للنسق الكلامي هو المتحكم بموسيقى الكلام وليس صورة الوزن العروضي (37) ، ويمكننا ان نكتشف هنا قدراً من الإنزياح الموسيقي لوحدة الشكل العروضي ، وهذا الإنزياح إنما يحدث بسبب تفاوت دواخل المتحاورين ، وعلى وفق هذا النسق الإيقاعي يسير النص المسرحي الذي بين أيدينا ، أي أن الوحدة العروضية

تصل وفق آلية الإنزياح ، بمعنى إن أثرها الإيقاعي يتسع ، ويتنوع ، تبعاً للموقف الذي تأتي فيه ، وان ظلت محافظة على شكلها . وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى ان هذه الفاعلية الإيقاعية للوحدة العروضية لا تقع ضمن إطار حصر تلك الوحدة بالموضوع ، كما فسره بعض العروضيين الذين ربطوا بين الوحدة العروضية والموضوع بقسرية واضحة .

ثانيا : مستوى الحذف :

المحذوف قد يكون أبلغ ، وأكثر توصيلاً ، اذ أن مساحة البياض التي يتركها هذا المحذوف تحول الى تأويلات دلالية واسعة ، وتعمل آلية الحذف في مسرحية الحر للرياحي وفق منطق زمني . اذ كثيراً ما نكتشف ان ضيق الفسحة الزمنية هي السبب وراء المحذوف ، لذلك يترك البياض تأويلاً للمسكوت عنه بما يساعد على بلورة وتصعيد الفعل . والمنطق الزمني هنا محكوم بسرعة تصاعد الصراع الدرامي ، ولذلك يقع الإيقاع هنا في منطقة تأويل المسكوت عنه بمعنى ان المتلقي يكون خالقاً لإيقاع المؤول . إذ كثيرا ما تأتي الحوارات مقطوعة ، مخلفة وراءها نقاطاً متتابعة تقوم بوظيفة نصية توازي وظيفة المنطوق ، والمسح الشامل لعموم النص المسرحي الذي بين أيدينا يكشف عن تلك الخاصية وتعلقها بصوت الحر – بخاصة – وتأويل ذلك هو الإحساس الحاد بالزمن المتلاحق من قبل الشخصية فهو ينقضي بسرعة أمام توتر الموقف الدرامي ، كما في الحوار التالي بين الحر وقادة جيشه :

الحر : لو إنني خضت بكم جيشاً من الجنّ يقاتلونكم
ولا ترون واحداً منهم
أكانضوه أنتمو وراني ؟
عمرو : انت تدري إننا نفعل
الحر : أدري ... ! (38)

× × ×

أبو حفص : ياحرّ برقك أمسكت أنت جميع أصابعه
الحر : هل قطعتْ
أبو حفص : قطعت
الحر : وي ... كيف لا تنبت للسماء ألف مخلب تغرز كلها بعيني(39)

إن المحذوف هنا يلعب دوراً مهماً في عملية بقاء المستوى الإيقاعي لصوت الشخصية ، أي انه يأتي استمراراً مؤولاً لمنطوق الشخصية في حوارها السابق مما يؤدي الى خلق نوع من التوازي الإيقاعي المنسجم مع المنطوق مثل الاسترجاع التالي الذي يأتي بصوت ( الشمر ) والذي يلعب المحذوف فيه الدور الأساس على المستويين الدلالي ، والإيقاعي ، لأنه يكشف عن عمق الصراع الداخلي للشخصية :

( أشحت بوجهي عن وجهه
ويكلتا يديّ شددتُ على السيف .
كان خوفي يكبر .... يكبرُ
حتى غدا ضعف حجم توجعه
فتمكنت
أنهيت آلامه
واحتفظت بخوفي يكبر من يومها
ثم رافقتني رأسه
رافقتني عيون الصغار وأصواتهم
وشعور النساء وأصواتهن
الصراخ والعويل ... (40)

ان مكان المحذوف بين سواد المنطوق يميل إلى دلالات خاصة ، فالمحذوف جملة ( كان خوفي يكبر ... يكبر ) يعطي انطباعاً بالتأزم كونه يأتي محصوراً ، ولا تسمعه سوى الشخصية . أما الصراخ والعويل فان البياض بعدها يحيل إلى استمرارية التأزم . في أحيان أخرى يأخذ المحذوف دلالة الصدى إيقاعياً ، كما انه يشعر بالاستمرارية أيضاً كما في المقطع التالي :

المسيح : لأني فرقت في الناس لحمي
لأني حملت عذاباتهم
لأني تسميت باسمي
لأني فرقت في الناس لحمي
لأني حملت عذاباتهم
( أصوات من أرجاء المسرح )
- لأني فرقت في النا ...
- لأني حملت ...
- لأني ...
- لأني ...
- لأني ...
- لأني ...

ان هذه الأصوات بطبيعتها تحدث تداخلاً إيقاعيا يشبه الصدى لصوت الشخصية ، غير ان فعل الحذف هنا يستثمر دلالة القطع الذي يحدثه تداخل الصدى بالصوت ليمنح شعوراً باستمرار إيقاع صوت الشخصية . فالحذف هنا ( يندرج ضمن مفاهيم الإنتاج والتوليد ، ويجري بوصفه ترويحاً لفعل الكتابة ، وتحقيق إمكانية مفتوحة للنص متجلية في إدامة وظيفته التواصلية)(41).

ثالثاً – مستوى التكرار :

التكرار نسق بنائي يحقق فاعليته النصية بصورة مزدوجة ، وتكون وظيفته الإيقاعية مشتقة من وظيفته الدلالية في الغالب ، وفي البناء المسرحي يلعب التكرار دوراً مؤثراً في إظهار دواخل الشخصية ، لأنه يمثل الجانب المنطوق منها . كما إنه صيغة

توكيد لقوة الفعل الداخلي ، او الخارجي في النص المسرحي ، وفي الحر الرياحي يشتغل التكرار بأشكاله المتمثلة بتكرار حرف أو كلمة أو نسق . فنرى تكرار الفعل ( تنهض ) على لسان شخصية الحرّ مثلاً دالاً على التوتر الإيقاعي الداخلي للشخصية قبل لحظة الانقلاب .

( ها هي الشمس تنهض
والناس تنهض
والكلمات القتيلة تنهض
تنهض أحرفها كالعساليق عمياء مجنونة
تتخبط بين حنايك
أي الطريقين أوضح ) ( 42 )

وكذلك هذا التكرار للاستفهام الذي تقدمه شخصية الشمر ، والذي يتردد في أكثر من موضع من المسرحية :

لماذا ؟
لماذا ؟
لماذا ؟
لماذا ؟ (43)

ولا يخفى ما يتركه هذا التساؤل من بياض دلالي ، وإيقاعي أيضاً . إضافة على كونه يمنح الحوار توازناً إيقاعياً ، ونص الحر الرياحي يستثمر إمكانية التكرار هذه في إظهار قيمة الصراع الدرامي بوضوح مثلاً تكرار كلمة النار من قبل أصوات الأطفال ( النار ، النار ، النار ) ، أو صوت الطفل الذي يكرر (عطشان ياحسين ، عطشان ياحسين ) ، أو تكرار الشمر لجملة (قتلته ، قتلته )(44) ، أو هذا التكرار البليغ الذي يأتي في سياق حوار الضيف ( الشيخ ) مع الشمر :

الشيخ : تعلم ماذا حلّ بالفرات يابن ذي الجوشن ؟
مالك : هل جفّ ؟
الشيخ : لا ، لكنني سمعت ان صالحاً ينهض من مياهه في الليل.
الشمر : منذ متى ؟
الشيخ : منذ قتل الحسين ، وهو ينادي كل ليلة بهذا الصوت

.....

وا صغري لديك يا حسين
وا عطشي اليك يا حسين
كل مياهي لا تندي شفة ظمأى
وسوف تسقى بك آلافاً من السنين عطشاها
فاجعل لمائي حصة في مائك القادم
اجعل لمائي حصة في مائك القادم
لعلني أبرأ يا حسين
لعلني أبرأ يا حسين ( 45 )

ولعله لا أوضح من الأثر الإيقاعي للتكرار الذي يتولد على لسان الشمر بعد ان يخرج مطروداً ، ملعوناً من قبل يزيد ، إنه صموت الفعل وصوت السخرية من النفس :

صوت يزيد : أتزايد يابن اللديمة
ان كنت تعلم من أمره ما ذكرت
فكيف قتلته ؟
أخرج فما لك عندي سوى نقمتي
إن رأيتك ثانية
الشمر : أثقلني يزيد بالذهب
أثقلني يزيد بالذهب
أثقلني يزيد بالفقر وبالجريمة
أثقلني بالفقر والجريمة
بالفقر والجريمة
منبوذ كالجمل الأجرب
منبوذ لا يقربني إلاّ من لا يعرفني
والشامت المشفق
منبوذ . منبوذ . منبوذ (46)

إن عملية التكرار في هذا المقطع من الحوار ، هي شكل من الصراع ، الصراع بين الأمل والخيبة التي عاشتها شخصية الشمر ، وهي التي دخلت إلى يزيد تصبح ( إملأ ركابي فضةً أو ذهباً ) ، وخرجت بالخيبة ، والعار ، والفقر ، أما وظيفة التكرار الإيقاعية فإنها منحت الإيقاع توتراً وصل به إلى الذروة في الصعود ، ومن ثم عادت لتمارس سطوة الإنطفاء والإنحلال ، وهذا كان بدلالة تناقص كلمات المقطع المكرر ، والعودة إلى تكرار نسق جديد يؤشر إلى الانطفاء التام بعد أن يمنح الفعل دلالاته النهائية . ( منبوذ . منبوذ . منبوذ ) . إن التكرار هنا ، صدىً إيقاعي لصراع ينتهي داخل الشخصية .

رابعاً : مستوى التردد :

يخلق التردد الصوتي صدىً إيقاعياً واضحاً في المستوى الأدائي للكلمة ، أما على المستوى الكتابي ، فان التردد يستقل بوظيفة دلالية أكثر من اشتغاله بوظيفة صوتية ، ولكن مع احتفاظه بالأخيرة ، ولذلك نراه يمثل مستوى إيقاعيا ضمن بنية الحوار المسرحي ، على الرغم من قلة توظيفه .

في مسرحية الحر الرياحي يلعب تردد صوتي ( الميم والنون ) دوراً واضحاً في إيقاع الحوار المسرحي في مواضع معينة في الصراع ، فعندما يصف أحد رجال الحر ركب الحسين ، نكتشف مستوى الصراع النفسي الذي تعانية شخصية الحر من خلال التردد الذي يأتي على لسانه :

الربيئة : قليل حوافرهم
قليل مواطيء اقدامهم

جلهم صبية

خلتهم مؤهوا للدرب

الحر : هل فعلوا ...

الربيئة : لا ، ولكنني أوهمتني أقدام أطفالهم فرط ما تتشعب (47)

الحر : هم ... م ...

ويتكرر هذا التردد بالفاعلية نفسها في أماكن أخرى (48) ، والملاحظة المهمة هنا ان التردد يقوم على توظيف صوتي ( الميم والنون ) فقط كونها يحدثان رنيناً ، مما يساعد على خلق مستوى إيقاعي واضح :

مالك : ياشعر تدري إننا مذ قتل الـ ...

الشعر : من ؟ ؟ (49)

فدلالة تكرار علامة الاستفهام هنا تمنح المتلقي شعوراً بتردد الرئين الذي يحدثه التساؤل داخل الشخصية ، أما صفة الجهر التي يختص بها هذان الصوتان (50) فإنها تنسحب إلى الخارج ، بمعنى إنها تشتغل بوظيفة إيقاعية ضمن بنية النسق الواحد .

## الهوامش :

1ـ الشخصية والصراع الملحاوي ، عدنان بن ذريل ، دمشق 1973 :71 .

2ـ للوقوف على تفصيلات أكثر في موضوع الشعر والمسرحية ينظر : مثلاً ( في المسرح الشعري ) د. عبد الستار جواد ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد : 88 ، وبخصوص الحرّ الرياحي وظروف كتابتها ، ينظر : من حديث القصة والمسرحية ، د. علي جواد الطاهر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1987 : 382 – 383 .

3ـ الحر الرياحي ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت 1982 : 23 – 25 .

4ـ ينظر : الكلمة والبناء الدرامي ، د. سعد أبو الرضا ، دار الفكر العربي : بيروت 1981 : 17 .

5ـ الحر الرياحي : 61 – 62 .

6ـ الحر الرياحي : 47 .

7ـ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، د. رشاد رشدي ، مكتبة الأنجلو المصرية : 1968 : 40 .

8ـ لمزيد من التفاصيل حول الصراع المسرحي ، وهذا النوع تحديداً ، ينظر : كتابة المسرحية ، عدنان بن ذريل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1996 ، 33 – 35 .

9ـ الحر الرياحي : 71 – 73 .

10ـ مقدمة الحر الرياحي – جبرا ابراهيم جبرا : 9 .

11ـ نفسه : 7 .

12ـ نفسه : 9 .

13ـ نفسه : 83 .

14ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا 1978 : 326 .

15ـ الحر الرياحي : 75 .

* لم نشأ التفاصيل في ذكر الاراء المتنوعة في موضوع الإيقاع وذلك لسعتها ، وعدم جدواها ضمن حدود هذا البحث ، ولذلك وجدنا الإجمال أفضل .

16ـ فن الشعر – ترجمة : د. شكري محمد عياد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1997 : 36 – 38 .

17ـ نفسه : ص 30 .

18ـ نفسه : ص 48 .

19ـ الأسس الجمالية في النقد العربي : د . عز الدين إسماعيل ، القاهرة 1955 : 374

20ـ ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، دار العودة – بيروت ، ط 3 / 1981 : 64 .

21ـ دراسات في علم الجمال ، د. عدنان رشيد ، دار النهضة العربية ، بيروت 1985 : 173 .

22ـ الشعر العربي المعاصر ، سابق : 66 .

23ـ ينظر : قضايا ومواقف ، د. عبد القادر القط ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة : 110 .

24ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1987 : 43 .

25ـ الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين ، مط النعمان / النجف الاشرف ، ط2 / 1974 : 7 .

26ـ النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي ، د. علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1984 : 6 .

27ـ حياتي في الشعر ، صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، 1977 : 286 .

28ـ بخصوص هذا التصور الإيقاعي ، ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ( سابق ) : 48 .

29ـ ينظر : العروض والقافية ، د . عبد الرضا علي ، دار الكتب ، الموصل 1989 : 71 .

30ـ الحر الرياحي : 26 .

31ـ ينظر : العروض والقافية : 91 .

32ـ نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ، 1972 : 165

33ـ قضايا الشعرية ، ياكوبسن : ترجمة : محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب 1988 : 23 .

34ـ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال – المغرب 1986 : 52 .

35ـ ينظر : التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب ، ط4 / 1984 : 71 .

36ـ الحر الرياحي : 28 – 29 .

37ـ ينظر التفسير النفسي للأدب : 77 .

38ـ الحر الرياحي : 36 – 37 .

39ـ نفسه : 47 – 48 .

40ـ نفسه : 104 – 105 .

41ـ ما لا يقوله النص ، الكتابة بالحذف ، جبار النجدي ، مجلة الموقف الثقافي العدد 40 ( تموز آب / 2002 ) : 75 .

42ـ الحر الرياحي : 24 .

43ـ نفسه : 67 .

44ـ ينظر نفسه : 68 ، 69 ، 75 .

45ـ نفسه : 89 ، 90 ، 91 .

46ـ نفسه : 108 – 110 .

47ـ نفسه : 26 .

48ـ ينظر نفسه : 54 .

49ـ نفسه : 69 .

50ـ ينظر : علم اللغة العام ( الأصوات ) ، د . كمال محمد بشر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 / 1979 : 130 .

# وظيفة اللون في أزياء مسرح الأطفال

## ( مسرحية ليلى والذئب أنموذجا" )

م.م. عبد اللطيف هاشم الكعبي
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

## الفصل الأول

## الإطـــــــار المنهجي

### *مشكلة البحث والحاجة اليه :*

تغيرت وظيفة اللون في الأزياء داخل حركة المواقف الدرامية المسرحية وبدأت الأفكار تتجه في إيقاف الفوضى المتفشية في أختيار ألوان الأزياء الزاخرة بالزيف والتصنع في نهايات القرن الثامن عشر، وكانت هذه علامة تشير الى عدم التقيد بقوالب المتعارف عليها واستلهام الروح الجديدة لفهم وظيفة الزي بشكل عام وكان هذا بلا شك محصلة طبيعية لجهود الفنانين والمشرفين على العروض المسرحية الذين استطاعوا أن يفرضوا علميتهم الفنية على فرقهم ويخلقوا أنموذجاً لا ينبغي من هذه اللحظة تجاهله هذا في مسرح الكبار.أما في مسرح الأطفال الذي يلعب دورا مهماً في حياة ونمو وأزدهار المعلومات ويعزز الخيال الرؤى التي يضيفها لذهنية الطفل بوصفه يحمل تصوراً مضافاً بالبحث عن حلول للمشكلات التي يواجهها في مراحل عمره المختلفة لأنه يساعد الطفل في التعرف على صراعاته ومعاناته وتساؤلاته الداخلية " الى جانب العمل على توسيع مداركهم، وأعطائهم القدرة على فهم الناس ( 2، ص19 ) وبما أن اللون في الازياء يدخل ضمن بنائية الصورة المسرحية أصبح له أهمية كبرى في تدعيم الدلالة المتوخاة منه لأن اللون يؤدي " دورا وظيفياً مهماً وأن هذه الوظيفة تكون على صعيد فكري أكثر منه تشكيلي أو انفعالي " ( 8، ص7 ). مما يحسن هنا أن يكون اللون واضحاً في ذهنية الطفل وإلا كان العرض المسرحي عرضا عقيماً لا سبيل الى فهمه واستيعاب المعاني التي يطرحها، لأن لون الازياء في مسرح الأطفال الموظف علميا يكون مقبولا إذا استهدفنا من خلاله تأكيد أوجه معمقة للواقع وإذا جعلنا الأحداث والشخصيات علاقة مشتركة بعالم الطفل بحيث لا تتجرد عنه وإنما يكون متواصلاً معها متفاعلاً مع أجوائها. وبهذا رأى الباحث المشكلة تستحق البحث والتحليل الموسوم ( وظيفة اللون في أزياء مسرح الأطفال ).

### أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث كونه بحث يفيد شرائح متخصصة من العاملين في مسرح الطفل من مخرجين ومصممين بهدف تطوير قدراتهم الفنية بالإضافة لكونه من البحوث التخصصية في دراسة اللون ووظائفه في إنجاح العرض أو إخفاقه لما له من أهمية من تاثير فعال في تأكيد وإبراز القيم الجمالية والفكرية والدلالات الرمزية والحسية في عروض مسرح الأطفال كذلك يكون عونا للعاملين في المؤسسات التربوية والتعليمية.

### هدف البحث :

الكشف عن وظيفة اللون في أزياء مسرح الأطفال.

### حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة وتحليل وظائف اللون في أزياء مسرح الأطفال من خلال أختياره مسرحية ليلى والذئب التي قدمت في محافظة البصرة عام 1995 من قبل نقابة المسرحيين العراقيين فرع البصرة.

### تحديد المصطلحات :

لقد رأى الباحث ضرورة تحديد المصطلحات التي تضمنها عنوان البحث وأنتقاء التعاريف التي تتلائم مع توجه البحث استنادا الى المصادر العلمية وتحديد التعريف الإجرائي والمصطلحات هي:

الوظيفة : عرف أبن منظور الوظيفة " من خلال توظيف الشيء على نفسه، ووظفة توظيفها الزمها إياه، وقد وظفت له توظيفاً، يضفه يتبعه ويقال : وظف فلاناً يظفاً وظفاً إذ تبعه مأخوذاً من الوظيف، ويقال : أستوظف، أستوعب ذلك كله ( 1،ص949-950).

وتوصل الباحث من خلال ذلك التعريف إجرائي وهو أن الوظيفة هو فهم الشيء ودراسة تأثيره على العمل الفني الإبداعي وفق هذا الفهم.

اللون : يعرف اللون فيزيائياً بأنه ظاهرة اهتزازية كالصوت ولكل لون من الألوان ذبذبة خاصة أي مجموعة من الاهتزازات في الثانية ( 11،ص180 ) وعرفه ( كاظم ) أنه هو " عمل

سايكولوجي يتركز على شكل متمايز من تسلم الأطوال الموجية المتعددة للطيف المرئي وأن الطبيعة الدقيقة لهذا العمل غير معروفة " ( 11،ص180 ) ويتفق الباحث مع هذا التعريف.

أزياء: ويقصد بها " الملابس بأشكالها المميزة كما يرتديها مختلف الشعوب في مختلف الأزمان وهي من مظاهر القومية التي تصور الشعب وهي وليدة المجتمع، فلكل أمة طابع خاص بها في الملبس يرجع الى أحوال جوها وتقاليدها ودينها ونتاجها 17،ص132 ). أما الأزياء المسرحية " فهي الملابس التي يرتديها الممثل خصيصاً للعمل فوق المسرح ( 9،ص21 ).

مسرح الطفل: عرفته ( ويتفريد ) بأنه " وسيلة لإيصال التجارب السارة الى الأولاد والبنات بتجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس " (18،ص46) وعرفه ( إبراهيم ) " فرقة أو مسرح من الهواة تشرف عليه المدرسة أو مؤسسة تربوية استهدافاً لتسلية للطلبة وتثقيفهم وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح بأنفسهم وقد تتعدى هدفيه الترويح والتسلية الى آبائهم ومعارفهم ( 9، ص299 ). وتوصل الباحث الى التعريف الإجرائي وهو أن مسرح الطفل هو مسرح تعليمي تثقيفي ترفيهي خاص بالأطفال يشترك فيه ممثلون من الصغار والكبار هواة كانوا أم محترفين ويستخدم فيه كل عناصر الجمال.

## الفصل الثاني

### المبحث الأول

### اللون وعلاقته بالإنسان ( مدخل تاريخي )

عرف الإنسان اللون منذ الأزل .. فاللون وجد في مغارب الأرض ومشارقها وفي تكوينات الغيوم وألوان الزهور وزرقة البحر وألوان قوس قزح ولون الصخور والحصى والتراب، وقد ذكر اللون في القرآن الكريم " ألم ترى أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفاً ألوانها ومن الجبال جدد بيض حمر مختلف ألوانها وغرابيب سود ( سورة الفاطر، آية 27 ).

وبهذا عرف الإنسان الأول الألوان بأبسط صورها من خلال تمييز ألوان الثمار المختلفة كذلك بين ألوان الحيوانات فيعرف الضار منها من النافع لذا عمد الى فرض سيطرته على الطبيعة من خلال اختياراته البسيطة للألوان والتلاعب بدرجات اللون مستخدماً " الألوان الصفراء والحمراء والبنية المستخرجة من التراب المنتخب مثل لون الأوكر .. أما لون الأسود فيحصل عليه من حرق عظام الحيوانات والخشب ويستعمل المواد الكلسية والرماد ليستخرج منها اللون الأبيض ( 11،ص196 ) ليستخدمها بالرسم على الجدران في الكهوف معبراً عن صور متعددة لحياته اليومية، وتطور هذا الاستخدام بعدها ليصل الى صبغات ألوان أقمشة الأزياء بل أيضاً بألوان العمارة وأستمرت وظيفة اللون تتعدد وتتطور. ومع بزوغ حضارة وادي الرافدين دخل اللون في كافة مجالات حياتهم بما يحمله من دلالات وظيفية من خلال إيمانهم بالموت والحياة حيث لحاظت رموز متعددة للون عند سكان وادي الرافدين، فبعض الألوان كان من الواجب استخدامها في الأزياء في أوقات معينة لعلاقتها بالسحر والفأل ومعرفة المستقبل فمثلاً أعتبر لون الأبيض المستخرج من نبات الكتان له " مكانة دينية خاصة وتميز بلبسها رجال الدين الكبار في الاحتفالات الدينية " (4، ص12 ) باعتباره يمثل النقاء الروحي والطهارة لأن اللون كان يخدم مفاهيم سحرية كما تؤيد بذلك مخلفات المدرسة الآشورية في زقورات أور التي تحتوي على مجموعة ألوان " فالطبقة السفلى سوداء توحي بالعالم السفلي والطبقة الوسطى حمراء تمثل الأرض وللمزار المقدس أزرق مذهب رمزاً للسماء والشمس " ( 3، ص94 ).

ونلاحظ أن اللون الأسود كان مقروناً بعالم الأموات وبهذا يفسر لنا سبب أرتداء معظم الشعوب للعالم للون الأسود في أيام الحداد، أما بالنسبة للون البني فكان يعني رمز الأرض لأن اللون مرتبط بلون الأرض. وهكذا دخل اللون في حياتهم الاجتماعية بشكل واسع حيث استخدموا الألوان النادرة والغالية الثمن آنذاك كالأرجواني بأطيافه المتعددة واللون الأزرق، وهذا التوظيف الألوان لها غاية في عكس وإظهار ملامح الآشوريين لتميز المركز الاجتماعي للشخص من خلال رموز لها دلالاتها عند المجتمع الآشوري. أما بالنسبة لحضارة وادي النيل فقد " فقد عاش الفن بين المعابد والآلهة والإله الأعظم الذي هو الملك " ( 16، ص124 ) حيث كان يعتقد المصريون القدماء أن الميت ينتقل الى حياة أخرى لهذا كانوا يدفنون مع الميت كل حاجياته التي يستخدمها في حياته الأخرى بحسب اعتقادهم ولهذا نجدهم اهتموا باللون من خلال الرسم التي جسدوها على جدران مقابرهم إذ كانت تمثل مشاهد الموتى وهم بين أفراد أسرتهم كأداة تزيينية تمثل ألوان الطبيعة الزاهية باعتقادهم أنها تؤنس الميت في قبره لذلك نلاحظ أن اللون لم يحمل دلالة رمزية فقط وإنما لتصوير جانبي الحياة والطبيعة. أما في بلاد الإغريق كانوا كغيرهم من الشعوب قد عبدوا الظواهر الطبيعية وخصصوا لكل ظاهرة إلهه خاص بها كالإله ( أبولو ) حامي الفنون والآداب وما يتميز به هذا الشعب اهتمامه الخاص بالفن حيث ينسب لهم أنهم شيدوا المسارح والقصور الضخمة والمعابد والملاعب التي تعبر عن الأبهة والعظمة بالإضافة الى ما توفره هذه الأماكن من متعة وقد استخدم في بنائها الجص والموزائيك الملون، ومن الجدير بالذكر أن استخدامهم للون كان متحررا مختصراً على الألوان المحلية مما جعله قريباً للألوان الطبيعية بالإضافة الى أن اللون أتخذ كرمز للدلالة عن شيء ما فاليونان القدماء عندما كانوا يمثلون

الأوديسا يرتدون الأرجواني كرمز لأرتياد ديونيسوس خضم البحار وأما عندما يمثلون الأباذة فكانوا يرتدون القرمزي للدلالة على المعارك القوية " ( 11،ص212 ) ليدخل اللون في خضم العملية الفنية سواء التشكيلية أم الدرامية وكلاً حسب قواعده.

وفي الحضارة الإسلامية وظف اللون في التعبير عن دلالات متعددة فمثلاً كان اللون الأخضر هو لون الجنة مما برز في أشكاله الزخرفية على المساجد كدلالة روحية للتقرب من الله وأيضاً كان اللون يحمل دلالة تعريفية فكان يرمز اللون الأبيض في المعارك عن السلام والأمان وأعتبر لون رداء المسلمين الأوائل أما الأحمر فيرمز للحرب والقتل بينما أعتبر اللون الأخضر أيضاً دلالة الحياة والنماء والطبيعة وهنا جاء اللون كعنصر من عناصر التعبير الروحي والعقائدي.

واستخدمت الألوان في منسوجات الأزياء فمثلاً " استخدم اللون الأبيض في ألبسة الرأس وكان من علامات النبل ولكن في حقب سابقة استخدم اللون الأبيض كشعار من شعارات التضاد مع الدولة العباسية وبالوقت نفسه كان اللون الأبيض هو لباس الحداد في العهود الأولى( 5، ص65 ).

ويظهر أن اللون الواحد يحمل تعددية للمعنى وتزيد من ترميز اللون، وكان هذا التوظيف للألوان في الحضارة الإسلامية فرض تحديد وظيفة ومهمة كل لون وبالرغم من ذلك أن طبيعة البيئة العربية الخشنة المعالم دفعت الإنسان العربي الى فرض تحسسه الجمالي باستخدام الألوان المختلفة في الزي الواحد المتعدد القطع لإغناء البيئة العربية وهذا ما يبدو جلياً في الأزياء النسائية.

## المبحث الثاني

## أبعاد اللون

أولاً – البعد الفيزيائي :

يستخدم كلمة اللون المشتغلون في مجال المطابع والصباغة والفنانين على الأصباغ التي يستخدمونها لأنتاج التلوين، أما علماء الفيزياء فتعني كلمة اللون هي تلك الأشعة الملونة الناتجة من تحليل الضوء ( الطيف الشمسي ) مثلاً أو غيره من أطياف لمعبات الكهرباء المختلفة " ( 10، ص7 ).

وقد أثبت العالم ( نيوتن )* أن أصل اللون متأتي من الضوء في تجاربه التي تجزء اللون الابيض الى مكوناته الأصلية ( الطيف الشمسي ) بينما عمل العالم الفيزيائي ( يونغ ) الذي جعل ألوان الطيف تلتقي لتحصل على النور الأبيض وقد بين يونغ أنه يمكن الحصول من ألوان الطيف الشمسي على " ثلاث ألوان قاعدية لأجل نفس الطيف أي بواسطة ثلاثة ألوان فقط – أحمر، أخضر، أزرق غامق .. نستطيع تركيب النور الأبيض من جديد ولاحظ أنه في حالة مزج هذه الألوان الثلاثة بأثنين يحصل على الثلاث الأخرى – أزرق فاتح، أحمر أرجواني وأصفر " ( 15، ص21 ).

وتحدد الألوان عدة خواص منها صفة اللون التي تعني ( الكنية ) للدلالة على ذلك اللون مثل الأرجواني، الأحمر، الأصفر، وتتغير هذه الكنية عند مزج لون بآخر لتنتج لنا لون جديد بكنية جديدة.

والخاصية الأخرى قيمة اللون " التي تجعلنا نطلق عليه في لغتنا المعتادة أسم ( لون ساطع ) أو ( لون قاتم ) وقد يتفق أصل لونين ( أوصفة لونين ) ولكنها يختلفان في قيمتها فيكون أحداهما ساطعاً يعكس كمية كبيرة من الأشعة والثاني قاتماً تقل كمية الأشعة المنعكسة منه " ( 13، ص250 ) التي بهما نستطيع أن نفرق بين الأزرق الفاتح والأزرق الغامق.أما إذا كان اللون يبتعد أو يقترب من درجة النقاوة يقال عن هذه الخاصية درجة الشدة أو التشبع لأن اللون النقي يكون أكثر تأثيراً عندما يوضع بقربه لون مضاد أليه ليزداد أشعاعاً. والخاصية الأخيرة درجة حرارة اللون التي تعني الصفة التي تطلق على الألوان الساخنة والباردة، باعتبار تسمية الألوان الساخنة الأحمر والبرتقالي والأصفر جاءت كونها قريبة من ألوان وهج الشمس ولون النار والحرارة بينما تسمية الألوان الباردة مثل الأزرق والأخضر والبنفسجي التي توحي بالبرودة والهدوء والسكينة. ومن هنا يستوجب من مصمم الأزياء التعامل مع الألوان بدقة في الأزياء لتأتي متجانسة وإضاءة المسرح لأن الألوان البراقة لها قابلية عكس عكس الإضاءة بعكس الألوان القاتمة التي تمتص أكثر مما تعكسها لأن للون تأثير في خلق الجو العام وعامل التركيز وإثارة أحاسيس المتفرج لو وظف بأنسجام مع بقية عناصر العرض المسرحي.

ثانياً – البعد النفسي :

بما أن للضوء خاصيته في الكشف عن ما موجود على خشبة المسرح من صور مسرحية فأن للون تأثيره الكبير في إثارة العواطف والأحاسيس لدى جمهور المسرح، لذا يمكن أعتبار اللون من ضمن العناصر المؤثرة في العرض المسرحي باعتبار اللون يدخل في خلق الجو النفسي العام سواء أكان هذا العمل تراجيدياً أم كوميدياً ذلك لأن اللون يرتبط أرتباطاً روحياً مع المشاهدين فيجعلهم ينتقلون داخل عوالم النفس الخفية حيث عالم اللاوعي بمثابة المشرط في يد الجراح الذي يخلص المريض من الأمة فالمشاهد في المسرح يتخلص من تداعياته وهمومه.

وبما أن للأشياء مسمياتها المتعارف عليها من قبل البشر فأن للون دلالاته الاتفاقية والتي تكونت نتيجة تراكم الخبرة الجمعية للبشر لذا فأن مهمة المسرح تكمن في الكشف عن هذه الدلالات للون وفق المعاني المتفق عليها، لذا يرى الباحث أن يستعرض الدلالات اللونية المتعارف عليها بشكل عام سواء في الفن المسرحي أم في الفن التشكيلي كلاً حسب رمزه ودلالته.

* أسحق نيوتن ( 1642 – 1727 ) من أشهر علماء الفيزياء المعروفين.

" الأبيض، رمز الضوء والصفاء والبراءة والحقيقة والسلام والأنوثة والرقة والتضحية.

الأسود، رمز الظلام والليل والموت والخوف والغموض والفزع والشر والحزن والانقباض.

الرمادي، رمز الى التواضع والجنون والحل الوسط والسكون والعزلة.

الأحمر، رمز الى الدم والحرارة والنار والغضب والقسوة والقتل والعاطفة المتأججة.

البرتقالي، رمز الى الحرارة والحيوية والمرح والأضمحلال والخداع والمرض

القهواتي، رمز الى الخريف والحصاد، والكثرة والدفء والسعادة والرضا

الأخضر، رمز الى الشباب والربيع والإيمان والحياة والسلام والنصر.

الأزرق، رمز الى البرودة والجنون والسماء والبحروالجنة والأمل والأخلاص والذكاء.

البنفسجي، رمز الى الحزن والهدوء والنقاء والحب والعاطفة الملكية والثروة " ( 14، ص195 )

لذا نجد أن اللون في الزي يؤدي وظائف دلالية على خشبة المسرح حيث يستطيع المشاهد الكبير أن يتفهمها عندما تقدم له خلال العرض المسرحي. أما التعامل مع لون الزي يختلف بالنسبة لمسرح الأطفال وذلك كون الطفل لا يفهم الرمز أو وظيفة اللون كما في حالة الكبار كونه يتعامل مع اللون من جانبه البصري.. وذو خبرة عقلية محدودة التي أكسبتها من محيطه العام وفق المقاييس الخاصة بذلك المحيط. ولأن الأطفال تتغير مداركهم العقلية وفقاً لفئاتهم العمرية لذا أقترحت ( وينفريد ) في كتابها (مسرح الأطفال ) أن المسرح المثالي للأطفال يقدم ثلاث سلاسل من المسرحيات على الأقل الأولى للأولاد والبنات من السادسة الى السابعة – والثانية من التاسعة الى الثانية عشر والأخيرة لمما يتجاوز الثانية عشرة. أما الأطفال الصغار لا حاجة لهم الى المسرح إذ أن ألعابهم فيها من التمثيل ما يكفي " ( 18، ص147 ).

وبهذا التقسيم للفئات نجد أن الفئة الأولى التي تبدأ من سن السادسة الى التاسعة وهذا المستوى يعرف بسن التخيل والفئة الثانية التي تبدأ من سن التاسعة الى سن الثانية عشرة ويعرف بسن الرومانسية، أما الأطفال الصغار في المرحلة الأولى يكون مكتفي بألعابه كما ذكرت ( وينفريد ) حيث يكون معبرا للأشياء لا مدركاتها.

أما ما يتعلق باللون فأن الطفل يبصر اللون لا يدركه عقليا أي يكون " وعي ناقص – فهو يستمتع باللون لا شعورياً " (12 ص22 ) وأيضاً يستطيع الطفل في المرحلة العمرية أن يميز بين الأشياء من خلال اللون فالأطفال " يملكون شكلاً بدائياً من المهارة الإدراكية " ( 19، ص53 ).

وبهذا فأن الباحث يتفق مع ( وينفريد ) بالنسبة لهذه الفئة العمرية وذلك لأن هذه الفئة لا حاجة لها للمسرح لأن الطفل في هذه المرحلة العمرية يكون من الصعب السيطرة عليها لفترة طويلة فهم لا يدركون معنى المسرح لذلك فألعابهم بها من المتعة ما يكفي لهم. أن المستوى الأول من (6-9) سنوات تقريباً تسمى هذه المرحلة بمرحلة الخيال الحر أي أن الطفل في خلال هذه المرحلة تطرأ عليه الكثير من التغيرات الفسيولوجية والسيكولوجية حيث يبدأ الطفل بالتحول من التخيل المحدود ببيئته متجاوز النوع الإيهامي للأشياء أي أن الطفل يكون في هذه المرحلة قريباً من القصص الخرافية وما تحويها من شخصيات خرافية من الجن والعفاريت ولأن مسرح الطفل عالم خيالي غير واقعي من ناحية الشخصيات والزمان والمكان ولأن اللون يشكل الجزء الحساس والذي يدخل ضمن نسيج الصورة المسرحية لذلك وجب تعامل مصمم الأزياء مع الألوان بعناية خاصة لأنه مقدم لمسرح الأطفال.

## المبحث الثالث

## مبادئ وأساسيات الزي في مسرح الأطفال

دخل الزي في المسرح على أنه دلالة معرفية في مسرح الكبار لتحقيق التأثير الدرامي للحصول على أستجابة فاعلة للمتفرج ومشاركة فعالة في التعامل مع العمل الفني كاملاً كون الفن له تأثيرات متعددة في الذين لا يتعاملون معه لإثارة خيالهم ونقلهم الى عالم الصفاء أو عالم أحلام اليقظة لتفريغ الشحنات النفسية المتوترة لديه كما تمنح لهم فرصة التمتع بمشاهدة العمل الفني والإحساس للهدف التي لا ينالها بالوسائل الأخرى ولخصوصية مسرح الأطفال وجب على مصمم الأزياء أن يراعي فيها أختيار الأزياء التي ينفذها " لتناسب الشخصيات سواء من ناحية اللون أو التصميم " ( 18، ص222 ) وذلك لتعميق أفعالها ودلالاتها الموحية وبيان دائرة العلاقات للشخصيات، والزي الجيد هو الذي يكون واسعاً لأن " ضيق الملابس قد يؤثر على حركة الممثل وقد تنعدم الفائدة منها في المسرحيات الباقية " ( 7، ص159 ) ليوفر الراحة والثقة ويساعد الممثل أن يتناسى هويته عندما يجد نفسه مختلفاً في مظهره عما هو عليه. ولأهمية اللون في الأزياء وجد " الأطفال في العصر الحديث يتأثرون بالألوان أكثر مما يتأثرون بالزي ويتجاوبون مع الألوان الزاهية بصفة خاصة " ( 18، ص218 ) لهذا يقبل المصممون على استخدام القماش الستن والحرير والأقمشة الذهبية والفضية والزخارف الجميلة لتضفي جمالية على الزي لتزيد من متعة المتمثلين الأطفال بأزيائهم أولاً وكذلك المشاهدين الأطفال ثانياً بالإضافة الى ذلك تناسب أسعار

الأقمشة لميزانية العمل المسرحي.ولعلاقة الزي بعناصر العرض المسرحي وجب على مصمم الأزياء أن يراعي تناسق الألوان في الأزياء مع الإضاءة والمناظر المسرحية لتحقيق الإنسجام ما بين لون الزي وبقية العناصر فمثلاً " إذا كانت خلفية المسرحية داكنة معتمة وبسيطة وجب استخدام أزياء ذات ألوان فاتحة وظلال مختلفة أما إذا كانت خلفية الألوان فيجب أن تكون الأزياء ذات ألوان غامقة وصارخة لخلق صورة مؤثرة " ( 20:ص121 ) لتعميق علاقة الأزياء مع بيئتها ومحيطها العام لإبراز فكرة النص المسرحي المقدم للمشاهدين الأطفال ولا تأت هذه النتائج إلا بتناسق الجهود ما بين المصممين في العمل المسرحي.كما يراعي الدقة في اختيار الملابس المناسبة والحلي وغيرها من الملحقات اللازمة ليعبر " بصورة حقيقية وأن كانت بسيطة عن الزمان والمكان التي تدور حول أحداث المسرحية " ( 20:ص121 ) لأن الطفل ليس لديه أي معرفة بأزياء كل عصر لأعطاء صور متنوعة عن أزياء العصور المختلفة لأنها تعينهم مستقبلاً على التذوق والتسليم وتوفر لهم الخبرة في معرفة العصور. أن الزي المسرحي الذي يقدمه المصمم يجب أن لا ينفرد في احتلال مركز الصدارة على المسرح إذ أن الزي الذي يشد انتباه المشاهدين الأطفال ويكون شغلهم الشاغل هو مشاهدة الزي والتركيز عليه يكون بهذا الابتعاد عن فكرة المسرحية ومغزاها وهذا لا يخدم الخط العام للمسرحية مما يعني أن الزي الجيد يجب أن يعمل بتناسق مع بقية العناصر الأخرى.

## المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

من خلال استعراض اللون وعلاقته بالإنسان في المبحث الأول وجد فيه الباحث توظيف اللون لدى الشعوب القديمة قد أثر على جميع مفردات الحياة الإنسانية ويكون مرتبطاً بتطور العصر وتأثيراته المتعددة التي تراوحت بين الطقوسة والسحرية والدينية أو دنيوية أو اجتماعية أو سياسية ولا نستطيع أن نعزل إبداع الفنان عن عملية توظيف اللون في الأزياء ويمكن من خلال ذلك أن يوظف مصمم الأزياء اللون بدلالات متعددة بما يتوافق واستخدامها عند الشعوب القديمة.أما في المبحث الثاني البعد الفيزيائي رأى أن على مصمم الأزياء أن يلم بكافة التفاصيل الخاصة بفيزياء الضوء واللون ومعرفته ليخلق انسجام توافقي ما بين اللون في الأزياء وبقيه عناصر العرض المسرحي وأن يكون رساماً تشكيليا لأن جميع مفردات العرض تقدم على بناء تشكيلي. أما في البعد النفسي فقد رأى أن يوظف مصمم الأزياء في عروض مسرح الأطفال لون الزي الملائم للفئة العمرية التي تقدم إليهم بالإضافة الى الشخصية الإنسانية أو الحيوانية المناسبة مع أفعالها مما يخدم فكرة المسرحية وانسجامها مع بقية عناصر العرض المسرحي لتؤلف معها جزءاً مكملاً لها.

أما في المبحث الثالث توصل الباحث الى مجموعة من المبادئ وأساسيات للزي في مسرح الأطفال وكما يلي :

1ـ مناسبة الزي للشخصية المسرحية إنسانية أو حيوانية من ناحية اللون والتصميم.

2ـ أن يكون الزي واسعاً يعطي حرية الحركة للممثل المسرحي.

3ـ استخدام الألوان الزاهية والذهبية والفضية بزخارفها الجميلة بما يتناسب والفئة العمرية التي تقدم لهم ومناسبتها مع ميزانية الإنتاج المسرحي.

4ـ يوضح الزي مكان وزمان العصر الذي ينتمي أليه النص.

5ـ عقد جلسات مناقشة بين مصممين الأزياء والإضاءة والديكور للوصول الى صيغة عمل موحد لتحقيق انسجام تلك العناصر وعدم أنفراد أي جزء من عناصر العرض على حساب الأخرى.

6ـ القدرة على استخدام الزي المنفذ في الأعمال المسرحية القادمة بعد إجراء التعديل عليها.

7ـ قدرة الزي على بيان نوع الشخصيات من خلال الألوان والتصاميم.

# الفصل الثالث

# إجراءات البحث

### 1ـ مجتمع البحث :

أقتصر مجتمع البحث على مسرحية ليلى والذئب التي استخدمت فيها الأزياء وهي عينة قصدية للأسباب التالية :

أ. كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهميته وأهدافه.

ب. استخدام الأزياء للشخصيات الإنسانية والحيوانية في العينة.

ج. توفر النص المسرحي والصور الفوتوغرافية لدى المخرج والممثلين أنفسهم.

ح. استطاع الباحث الحصول على الأزياء المنفذة للعينة.

ع. أن العينة المختارة قد قدمت من قبل فرقة مسرحية لها إسهامات عديدة في عروض مسرح الأطفال في داخل محافظة البصرة وخارجها.

وتأسيساً على ذلك أصبحت العينة القصدية هي :

مسرحية ( ليلى والذئب ) تأليف ( يفجيني شفارتس ) وإخراج (د. طارق العذاري ) تصميم الأزياء ( نزيهة صالح ).

### 2ـ أداة البحث :

أعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري بشكل عام من نتائج وعلى المشاهد البصرية للأزياء والمقابلات الشخصية مع مصممة الأزياء للعينة المنتخبة.

٣ــ منهج البحث :

أعتمد الباحث المنهج الوصفي / التحليلي ووضع نماذج للألوان والتصاميم المقترحة للزي في العينة ولذلك بالعودة الى ما أفرزه الإطار النظري وما قدمته تلك العينة.

## تحليل العينة

### مسرحية ليلى والذئب :

مقـــــــدمـــة :

مسرحية (ليلى والذئب) من إخراج (د. طارق العذاري) للكاتب (بفجيني شفارتيس ) وصمم الأزياء فيها ( نزيهة صالح ) التي قدمتها فرقة نقابة المسرحيين العراقيين / فرع البصرة.

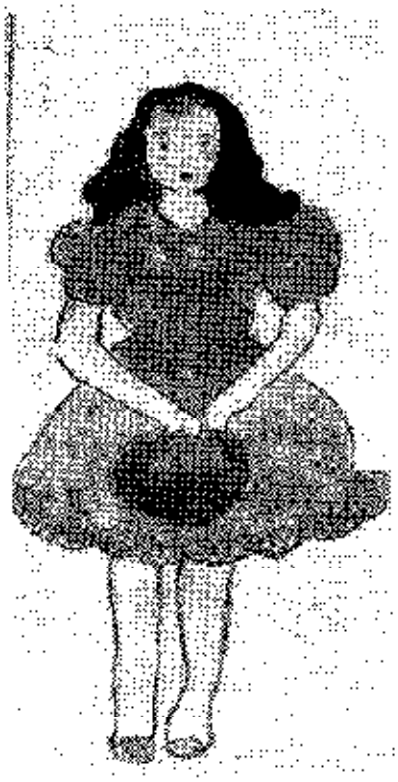
وتروي حكاية المسرحية ( ليلى والذئب ) مكائد الثعلب الذي ينصبها لإتهام ليلى وبمساعدة صديقه الثعبان ولكن كل المحاولات تصيبها الفشل بسبب قوة وشجاعة ليلى وأصدقائها الحيوانات التي اتحدت ضد الثعلب وتنتهي المسرحية بالقبض على الثعلب والثعبان من قبل حارس الغابة.

وقد كان للمخرج د. طارق العذاري تجارب عديدة في مسرح الأطفال الذي يفهم منه ذلك الفضاء الذي يعبر عن المكان وهو يعمد الى تدخل مخيلة الطفل في إكمال تفاصيل ذلك الفضاء فهو إذن فضاء رمزي دال على فكرة، ومن هنا يأتي ارتباطه بالواقع على أنه في الحقيقة مكان للعرض المسرحي يوحي بالمكان ليس إلا .. فأعتمد على مجموعة أشجار تم توزيعها على خشبة المسرح الضيقة لتوحي بمكان الغابة كمعظم أعماله التي تؤكد مليه الابتعاد عن استخدام الكتل الضخمة وذلك متأت من خلال أهتمامه بالممثل والأزياء لتملأ ذلك الفضاء، لذا عمد المخرج الى إلغاء خشبة المسرح التقليدية ووجد من المناسب دمج المسرح بالصالة الى درجة يمكن بها إزالة الحدود بينهما والتوصل الى إيجاد مكان يتحرك فيهالممثل قريباً من المتفرج لزيادة تفاعل العرض مع الطفل.لكل هذه الأسباب دعى المخرج لتقديم لمسرح الأطفال كمسرحية ( الأرنب الذكي ) ومسرحية ( السندباد البحري) ومسرحية ( بابا نويل والأطفال ) بنفس الأسلوب لبناء علاقة ما بين العرض والطفل المتفرج.

## تحليل أزياء الشخصيات :

١ــ زي شخصية ليلى :

صممت لهذه الشخصية الرئيسية بدون لباس الرأس أما لباس البدن فيتكون من فستان يصل الى حد الركبة من قماش (شيفون) وردي اللون – كما في الشكل ( ١ ).



٢ــ زي شخصية الأم :

صمم زي لهذه الشخصية من لباس الرأس ( حجاب ) أسود يلف على الرأس كما تلف ( الشيلة ) المعروفة لدى المرأة العراقية ويتدلى جزء من الحجاب على الصدر من الأمام، أما لباس البدن يتكون من( دشداشة )نسائية تصل الى حد القدمين وذات أكمام طويلة وهذا الزي من قماش (قديفة ) مطبوعة لماعة رصاصي منقط باللون الأزرق وهو نفس قماش زي الثعبان – كما في الشكل ( ٢ ).

٣ـ زي شخصية الأرنب :

صمم زي هذه الشخصية من لباس الرأس يمثل رأس الأرنب ذو لون أبيض حيث يغطي رأس الشخص أما لباس البدن فيمثل جسم الأرنب ذو لون أبيض من قماش ( قديفة مع قديفة مشجرة ) باللون الأزرق واللون الجوزي لماع على الجانب الأيسر للصدر فقط كما في الشكل ( ٣ )

٤ـ زي شخصية القنفذ :

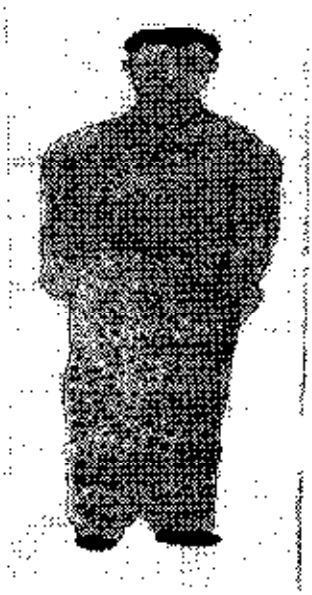
صمم لهذا الشخصية زي بدون لباس الرأس أما لباس البدن يتكون من قميص متصل بالسروال قطعة واحدة ليغطي الجسم كله ولون الزي أزرق من قما ( قديفة سادة لماعة ) – كما في الشكل ( ٤ ).

٥ـ زي شخصية الدب :

صمم زي الشخصية الدب من لباس الرأس يمثل رأس الدب أما لباس البدن يتكون من قميص متصل مع السروال قطعة واحدة – وكان اللون أزرق من قماش (كشمير سادة مع مشجر ) وهناك مجموعة من الألوان على الجانب الأيسر للصدر كلون الأزرق الفاتح واللون القهواني والأبيض – كما في الشكل ( ٥ ).

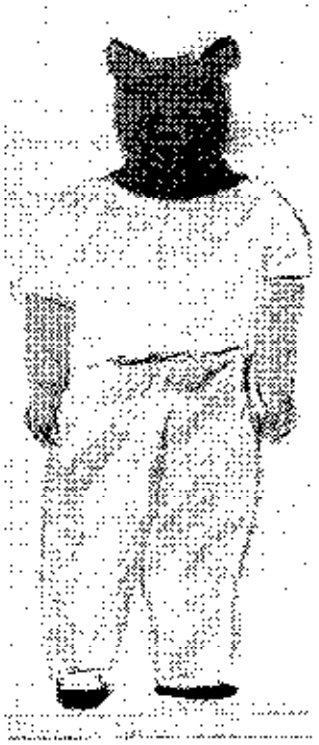
٦ـ زي شخصية الثعبان :

صمم زي شخصية الأفعى بدون لباس الرأس أما لباس البدن فقد صمم له قميص وسروال واسعين على شكل قطعة واحدة يصل الى القدمين وقد اختارت المصممة قماش (قديفة لماعة ) رصاصي اللون منقط باللون الأزرق – كما في الشكل ( ٦ ).



٧ــ زي شخصية الثعلب :

صمم لهذه الشخصية لباس الرأس يمثل رأس الثعلب ذو لون قهواني أما لباس البدن يتكون من فانيلة بيضاء دائرية الرقبة نصف كم وكذلك بنطلون من نوع (كابوي) ذو لون أزرق – كما في الشكل ( ٧ ).

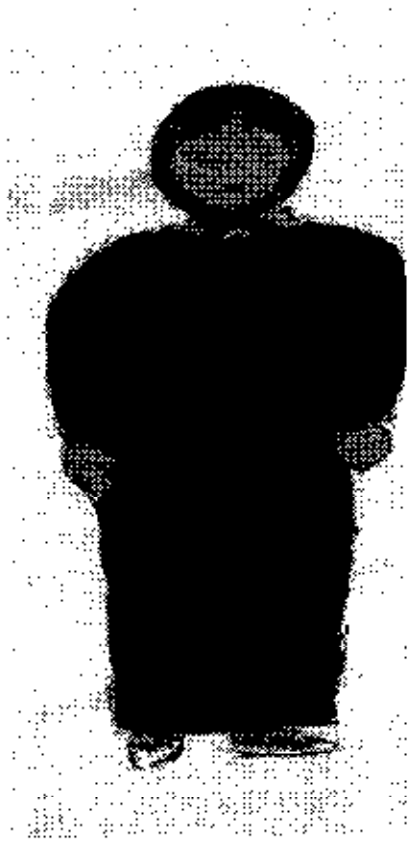


٨ــ زي شخصية الطيور :

صممت أزياء لهذه الشخصيات من لباس الرأس يمثل رأس الطير مثبت عليه منقار أما لباس البدن فصممت لها غطاء كبير يغطي الجسم الى الركبتين عريض أما الساقان قد غطت بالجواريب تغطي القدم أيضاً وهناك قماش متصل مع قماش لباس البدن حيث ينزل القماش من اليدين الى البدن ليمثل الجناحات والقماش من نوع المتن ذا لون أبيض وأيضاً قماش شريمن منفوش لأثنان من الطيور أما الطائر الثالث فقد أختير له قماش كريب ذا لون برتقالي كما في الشكل (٨).

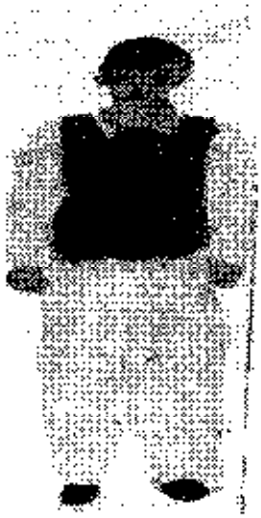
٩ــ زي شخصية الجدة :

صمم لهذه الشخصية لباس الرأس ( حجاب ) ذا لون أزرق من قماش المتن اللماع أما لباس البدن يتكون من دشداشة تصل الى القدمين بأكمام طويلة سوداء اللون – كما في الشكل ( ٩ ).



١٠ــ زي شخصية الحارس :

صمم زي لشخصية الحارس بدون لباس الرأس أما لباس البدن فكان يتكون من قميص متصل بالسروال قطعة واحدة بلونين أبيض وماروني من قماش بوبلين غير لماع – كما في الشكل ( ١٠ ).



## مقترحات في تعديل الزي :ـ

وبعد أن طبق الباحث ما أسفر عنه الإطار النظري والنقاط التي تعين المصمم في تصميم الزي لمسرح الأطفال فوجد الباحث كالآتي :

زي شخصية ليلى المنفذ من قبل المصممة متوفرة فيها جميع النقاط منها مناسبة اللون والتصميم للزي لعمر الشخصية والجنس وما يوفره من حرية للحركة.

أما في زي شخصية الأم وجد الباحث فيه لباس الرأس ملائم للشخصية من ناحية العمر وهذا ما توفره النقطة الأولى من المبادئ أما لباس البدن فيتفق الباحث مع التصميم أما اللون فهو غير ملائم لذا يقترح الباحث لون الرمادي للدلالة على التواضع والسن وكذلك للتفريق بين لون زي شخصية الأم وبين لون زي شخصية الثعبان.

وفي زي شخصية الأرنب يتفق الباحث مع التصميم المنفذ لأنه يمثل شكل الأرنب وأيضاً يعطي حرية الحركة للتمثيل وهذا ما توفره النقطة الأولى والثانية أما الألوان يجد الباحث أنها غير ملائمة لزي شخصية الأرنب لذا يقترح الباحث أن يكون لون زي شخصية الأرنب أبيض اللون للدلالة على النقاء والبراءة لتتوفر فيه النقاط الأولى والثانية والثالثة من المبادئ التي تعين المصمم في تنفيذ الزي في مسرح الأطفال.

أما في زي شخصية القنفذ المنفذ يعتقد الباحث بأن هذا الزي غير ملائم لعدم توفر النقطة الأولى والثامنة لكون الزي بدون لباس للرأس لذا يقترح الباحث لباس للرأس ليكمل الزي للشخصية.

وفي زي شخصية الدب المنفذ وجد الباحث بعد أن طبق النقاط عدم توفر النقطة الثامنة التي تؤكد أن يكون الزي ملائم من خلال اللون لأن الألوان في الزي غير ملائمة لأنه في الحقيقة لا توجد هذه المجموعة من الألوان يمكن أن يتصف بها الدب في الطبيعة لذا يقترح الباحث لون لزي شخصية الدب الفهواني .

أما الزي لشخصية الثعبان المنفذ وجد الباحث أن تصميم لباس البدن ملائم ويعطي حرية الحركة للشخصية وهذا ما توفره النقطة الاولى والثانية أما اللون للزي وجد الباحث بأنه غير ملائم لعدم توفر النقطة الثامنة لذا يقترح لون الأسود المنقط بالون الأحمر من قماش الستن اللماع للدلالة على الشر وكذلك إضافة لباس للرأس بنفس الألوان .

وفي زي شخصية الثعلب المنفذ وجد الباحث عدم توفر النقاط من المبادئ في تنفيذ الزي لأن التصميم غير ملائم للشخصية لأنه لا يمثل زي كامل لشخصية الثعلب لذا يقترح الباحث زي من قطعة واحدة يغطي الصدر والساقين ذا لون فهواني ليتناسب مع لسون لباس الرأس .

وكذلك زي آخر بنفس التصميم ذو لون أبيض لأن شخصية الثعلب تعمل على صبغ نفسها باللون الأبيض لتخدع شخصية الجدة كما يدل بذلك الحوار التي تطلقها شخصية الثعبان " أنها صخرة مكسوة صابونية تصبغ نفسك بها، وبعدها تصبح شبيها بالكلب الأبيض وهكذا فلا تستطيع القبعة الحمراء أن تعرفك .

أما في أزياء شخصيات الطيور المنفذة وجد الباحث بأن التصاميم والألوان ونوعية القماش ملائمة وإضافة جمالية على التصاميم يقترح الباحث أن تكون جناحان للطيور جزء منفصل عن الزي حيث تلبس من خلال إدخال اليدين ويرسم عليها أشكال الريش جناح الطير ليبدو أكثر جمالية من خلال استخدام هيكل بسيط من الأسلاك تغلف بالأسفنج الذي يسهل الرسم عليه وحمله أيضاً من قبل الممثل.

وفي زي شخصية الجدة المنفذة وجد الباحث ملائمة التصميم والألوان للشخصية من ناحية السن وهذه ما توفره النقاط ولتأكيد السن للشخصية يقترح الباحث إضافة ( نظارة ) و ( عكازة ) .

إما في زي شخصية الحارس المنفذ وجد الباحث عدم توفر النقاط لأن التصميم المقدم لهذه الشخصية غير ملائم لأنه ليس هناك دلالات تدل على أنه حارس للغابة لذا يقترح الباحث تصميم زي يتكون من غطاء الرأس ( قبعة ) عسكرية فيصمم له بنطلون يصل الى حد الركبتين بالإضافة الى عصى تحملها الشخصية .

وقد وجد الباحث أن تنفيذ الأزياء في مسرحية ليلى والذئب يتمثل الاعتماد على الأزياء للأعمال المسرحية السابقة.

بعد أن تم إجراء التعديلات لها لتكون ملائمة للشخصيات وأضيفت لها الأقنعة التي كانت تختلف قليلاً عن لون لباس البدن المخصص لها وكذلك بنوعية القماش أما أزياء الطيور فقد تم شراء القماش من السوق وتم تنفيذها في شعبة الخياطة للفرقة وهذه الأزياء الوحيدة التي نفذت لعدم توفرها في مخزن الفرقة بالإضافة الى الأقنعة. أما زي شخصية الجدة فقد تم ابتداعها من قبل الممثلة نفسها.ويعتقد الباحث أن تصميم وتنفيذ هذه الأزياء التي كانت غير ملائمة من ناحية اللون والنقص في إكمال الزي كان سببها الرئيس عدم تخصيص الإنتاج الكافي لإنجاز كافة متطلبات العمل ومن ضمنها الأزياء مما كان لها مردودات سلبية في الاعتماد على الأزياء للأعمال السابقة التي كانت غير ملائمة لأزياء العمل من ناحية اللون ونوعية القماش مما قيد عمل مصمم الأزياء والذي يقف مكتوفي الأيدي أتجاه هذه المشكلة.

## النتـــــــائج

1ـ لم يتعامل المصمم مع اللون بوصفه يمتلك وظيفة دلالية تعليمية لعقلية الطفل لتحقيق أهداف النص في تعليم الطفل من خلال اللون للتمييز بين الشخصيات المسرحية وتعامل المصمم مع اللون بوصفه دلالة جمالية فقط.

٢ــ لم يضع المصمم نصب عينيه ملائمة التصميم مع الشخصية حيث تظهر دلالة التصميم بعيدة عن الشخصية كما في شخصية الثعلب وشخصية الحارس.

٣ــ تعامل المصمم مع خامة القماش بحدودها الضيقة دون التصرف بها بل كان أسير خامة القماش.

٤ــ نتج عن استخدام الألوان المتعددة في الزي الواحد ابتعاد المصمم عن إعطاء رؤية واضحة لدلالة الشخصية.

٥ــ جعل المصمم اللون يملأ تصميم الزي المنفذ بعيداً عن دلالاته.

٦ــ عدم تخصيص الإنتاجية الكافية للأعمال المسرحية للأطفال مما أثر سلباً على تنفيذ الأزياء المسرحية بصورة دقيقة وصحيحة.

## المصـــــــــادر


١ــ ابن منظور : لسان العرب، ج٣ (بيروت، دار لسان العرب ) د.ت.

٢ــ أبو معال، عبد الفتاح : في مسرح الأطفال – ط١ ( عمان، دار الشروق ) ١٩٨٤.

٣ــ الألفي، أبو صالح : الموجز في تاريخ الفن العام (القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ) ١٩٧٣.

٤ــ الجادر، وليد : الملابس والحلي عند الآشوريين ( بغداد، وزارة الثقافة والإعلام ) ١٩٧٠.

٥ــ العلي، صالح أحمد : ألوان الملابس العربية في العهود الإسلامية الأولى، مج٢٧، مجلة المجتمع العلمي العراقي ( بغداد ) ١٩٧٦.

٦ــ القرآن الكريم : سورة الفاطر – آية ٢٧.

٧ــ القيسي، محمد جاسم : الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، (جدة، مكتبة الإرشاد ) ب ت.

٨ــ بارت، رولان : علل الزي المسرحي، ت شكري المبخوت، مجلة فضاءات ( تونس ) العدد بلا ١٩٨٥.

٩ــ حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (مصر، دار الشعب ) ١٩٧١.

١٠ــ حمودة، يحيى : نظرية اللون، بلا، ١٩٨١.

١١ــ حيدر، كاظم : التخطيط والألوان : ( بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ) ١٩٨٤.

١٢ــ خميس،حمدي، رسوم الأطفال : ( مصر، دار المعارف ) ١٩٦٢.

١٣ــ رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية ( القاهرة، دار النهضة العربية ) ب ت.

١٤ــ شهيد، رياض : الضوء منظومة دلالية في العرض المسرحي : رسالة دكتوراه، غير منشورة كلية الفنون الجميلة– جامعة بغداد، ١٩٩٦،١٥ــ

ظاهر، فارس متري : الضوء واللون : ط١ (لبنان، بيروت، دار العلم ) ١٩٧٩.

١٦ــ عكاشة، ثروت : تاريخ الفن المصري، ج١ (القاهرة، دار المعارف المصرية ) ١٩٧٢.

١٧ــ غربال، شفيق وآخرون : موسوعة العربية الميسرة، ط١ (لبنان، دار النهضة) ١٩٨٠.

١٨ــ وارد، ويفريد : مسرح الأطفال ت. محمد شاهين ( القاهرة، المؤسسة المصرية ) ١٩٧٦.

١٩ــ مدانات، أوجيني : سيكولوجيه الطفل ( الأردن/ دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ) ١٩٨٥.

٢٠ــ"Burger, Isabel. B., creative play acting, learning through drama, the Ronald press company, Newyork. ١٩٦٦. P. ١٢١.



بهدف التواصل الثقافي والمعرفي في مجال الفنون الجميلة تدعو مجلة فنون البصرة الاخوة الباحثين للكتابة في المجلة..

ونحن مستعدون لاستقبال بحوثكم لنشرها في مجلتنا المحكمة

# تقنية الحلم لدى التعبيريين

## (موسيقى الشبح أنموذجاً )

فرزدق قاسم كاظم عبد الله
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

## الفصل الأول

## ( الإطار المنهجي )

*مشكلة البحث والحاجة إليه :-*

شكلت ظاهرة الحلم أمرا محيراً بالنسبة للإنسان الأول إلى أن جاءت مرحلة التفكير المنطقي (الفلسفة) والتي أراد مفكروها تفسير الحلم بصورة منطقية بعيدة عن الخرافة،إذ ذكر أرسطو " بأن الحلم هو بقاء صورة الأشياء التي يتأثر الدماغ بالشعور بها بعد زوال الأشياء وانقطاع الشعور " ( 1 ) وبهذا يكون الحلم افرازاً داخلياً يؤسس له اللاشعور أثناء النوم بعدما يكون الدماغ هو الأساس الذي يبني الصور الحلمية الناتجة في الأساس عن مؤثرات الحياة في الواقع ،فهو يركبها في نسق معين وبموضوع محدد يكشف عن خفايا الإنسان . مع تعاقب الأزمنة وبعدما انفصلت الفلسفة عن العلوم الميدانية كانت الدراسات والبحوث قد تباينت في الكشف عن آليات عمل الحلم .

ان الفنانون سرعان ما اقتبسوا تلك الآليات التي يعمل الحلم ضمن نظامها ووصفوها في أعمالهم الفنية بروح تنسجم مع أهدافهم،ولما كان الفن يشكل أساسا في تقدم الأمم حيث يسمو بها بعدما يستثير أفكار شعوبها،فالفن هو مصدر قوى للتأثير الفكري والجمالي إذ أن جذوره ممتدة عميقاً في نفوس الناس التي تتوجه مشاعرها وأفكارها وارادتها من خلال مسار الفن .

..ان المسرح أحد أقطاب الفن المهمة والذي يحقق أبعاد جاذبيته على وفق مستويين ، الأول المستوى الجمالي إذ يعمل المسرح هنا مثله مثل الموسيقى والرسم والرقص ،على الإسهام في سد احتياجات الإنسان العاطفية وإشباع فهمه الى كل ما هو جميل ،أما الثاني فهو المستوى الذهني حيث نجد أن القالب الدرامي يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من أعظم الأفكار التي تفجر عقل الإنسان.. (2) ، هذين المستويين اللذان عمل عليهما كتّاب الدراما بصورة خاصة إذ يبدؤون بصياغة أفكارهم وبلورتها من خلال نصوصهم المسرحية ،ولأجل تحقيق ذلك فهم أي الكتاب يسعون لاستخدام كافة الوسائل التقنية المتاحة في الكتابة وهذا ما نلاحظه لدى كتاب الدراما التعبيريين اللذين اقتبسوا تقنية تركيب الصور الحلمية بشكل مميز وزجوا بها ضمن حدود نصوصهم المسرحية مصورين من خلال ذلك مجمل أطروحاتهم الفلسفية والجمالية، وعند هذا تبرز مشكلة البحث والتي تتبلور في السؤال التالي :- كيف وظف الكاتب التعبيري تقنية الحلم في كتاباته المسرحية ؟ .

أما الحاجة إليه فتكمن في استكناه تقنية الحلم في النصوص التعبيرية المسرحية كونها تمثل دراسة تمس الهيكل البنائي للنص .

### أهمية البحث :-

تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد كتاب الدراما التعبيريين بشكل خاص والمهتمين بدراسة الفن المسرحي بشكل عام ، وذلك لما يكشف لهم عن كيفية تركيب الصور الحلمية داخل النص الدرامي بمستوى تقني يعبر لنا عن أفكار و رؤى المؤلف .

### أهداف البحث :-

يهدف البحث إلى ... التعرف على فعالية الحلم في مسرحية موسيقى الشبح .

### حدود البحث :-

اقتصر البحث على الحد الموضوعي لنص مسرحية " موسيقى الشبح " اذ سلط الباحث فيها الضوء على تقنية الحلم داخل النص

### تحديد المصطلحات :- التقنية Technique

ذكرت اغلب القواميس العربية متفقة في ذلك على تعريف واحد لكلمة(تقنية) إلى أنها مصطلح لغوي مشتق من الفعل (أتقن) بمعنى أحكمه ، و التقن بمعنى الرجل المتقن الحاذق (3) أما (جان ماري اوزياس) فقد حدد اصل الكلمة بقوله إنها "(كلمة إنكليزية) مشتقة من الكلمة اليونانية (تخنة) Techne وتعني الشيء المصنوع أو الفن "(4)،كذلك يسترسل في حديثه عنها ليجد لها تعريفاً للكلمة في موضع أخر من الكتاب فيقول إنها "الصناعة اليدوية أو الحرفية ،الثقافية،وهي في الوقت ذاته طراز

إنتاج"(5). أما قاموس أوكسفورد فيعرفها بأنها "أسلوب فني ببراعة فنية "(6).

كما عرفها قاموس المورد بأنها "أسلوب وطريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان " (7) . أما كتاب أسس الإخراج المسرحي فقد عرفها بأنها "أسلوب التعبير أو طريقته أو القالب والبناء" (8). ان الباحث يرى من خلال ما ذكر بان جميع التعاريف التي نسجت حول مصطلح (تقنية) تكاد تتداخل فيما بينها لتتفق حول صورة واحدة ،لذلك فان الباحث سوف يستخلص تعريفا إجرائيا يتماشى و أهداف البحث موضوع الدراسة.

## التعريف الإجرائي :-

هي الأسلوب أو الطريقة المتبعة والتي يلجأ إليها الفنان أو الكاتب بصورة مغلفة بالمهارة والحرفة والتجديد ليصل عبرها في النهاية إلى مجموعة الأفكار بوحدة واحدة تعكس للمتلقي حقيقة الهدف التعبيري المصور بتراكب حلمي ثابت داخل النص المسرحي .

# الفصل الثاني

# ( الإطار النظري )

## المبحث الأول – سايكلوجيا الحلم

لقد ذكر جارلس داروين مؤسس نظرية النشوء والارتقاء في أحد الأبحاث التي أجراها حول الجنس عند الأطفال والذي كان حصيلة متابعته لمجموعة منهم ،أن الطفل أثناء رضاعته لثدي أمه يبدي ابتسامة الرضا ،ومن هنا فأن الطفل قادر على الحصول على تجربة الشهوة في سن مبكرة "ان إحساس الطفل الرضيع باللذة أثناء رضاعة ثدي أمه يجد تعبيراً واضحاً عنه في المستقبل في السعي العظيم للإنسان نحو الجمالية "(9). ان تلك الأبحاث وما تلاه لعلماء آخرين مثل (كرافت ابينج وبلوخ) كانت ذات تأثير كبير على عالم النفس سيجموند فرويد(1856-1939) صاحب مدرسة التحليل النفسي الذي أعتبر أبا حقيقيا لتلك البحوث والدراسات الجنسية والمتعلقة بالإنسان والتي من خلالها حدد مسار حياة الإنسان "إذ قسم فرويد مراحل النمو الجنسي لدى الإنسان والتي يمر بها إلى حين اكتمال شخصيته بـ ثلاث مناطق ،هي المنطقة الفموية Oral والشرجية Aral، والعضوية الجنسية Genited، وأعطى لكل منها خصائص معينة من حيث زمنها وموضوعها وما يمكن أن يتصل منها من خصائص الشخصية "(10). تلك الأطوار يمر بها الإنسان دون وعي مدرك منه هي المسؤولة عن تأسيس بذرة الشخصية له والتي قام فرويد بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام تحدد هوية الإنسان النفسية بشكل واضح

أولاً – الذات ويمثل هذا الجانب السايكلوجي المسؤول عن النشاطات الشعورية الواعية ،وتوصف هذه النشاطات بالمنطقية والرزانة ،فهي تنطلق من منطق يخفي ويكتم الأمور التي تستجلب الحياء والخجل وخصوصاً في المواضيع المتعلقة بالأمور الجنسية(...)، أما الثاني – فهو الذات العليا وهي من فرعين أحدهما الضمير،والآخر الذات المثالية ، أما الدور الذي تلعبه الذات العليا هو مراقبة الذات ومحاسبتها عند مخالفتها المقاييس والضوابط الاجتماعية والقانونية والدينية ،وهي تعارض بشدة إشباع الدوافع والمحركات السلوكية بشكل سافر وغير منطقي وتشكل هذه الذات جانباً مهماً في الساحة الشعورية للشخصية ، والعنصر الأخير في الشخصية هو الذات الدنيا نظام الهو ،الذي الذي يعتبر النظام الأساسي الأصيل للشخصية ،وحيث يولد الإنسان يكون مزوداً بهذا النظام الذي بواسطته يتمكن من إشباع دوافعه وقضاء حاجته ،إن الهو ،هو المستودع الأساسي للطاقة النفسية في الشخصية ،حيث يزود الجزئين السابقين بضوابط تلك الطاقة ،وأن الهو ،هو الذي استقطب عالم اللاشعور حيث يكون نواة لجميع المصادر الحيوانية مثل الرغبات الجنسية والنزعات وما الى ذلك ..(11)ومن خلال "التفاعل الديناميكي والصراع بين هذه النظم الثلاث يتحدد سلوك الفرد" (12).إن هذا النظام المعقد الذي يحدد مسار كل إنسان في مجتمعه يكون حصيلة نهائية لنتاج مجتمعه الذي يعيش فيه، فالإنسان الغربي يختلف تماماً بل ويتقاطع كثيراً مع الإنسان الشرقي ،لذلك فان للبيئة والوراثة الدور الأكبر في تحديد شكل تلك النظم المسؤولة عن تكوين الشخصية بصورتها النهائية. عوداً على ما سبق ،فان عالم اللاشعور (الهو) هو الإحساس الذي يهندم لنا أحلامنا ،كون الهو هو الخازن الحقيقي لرغباتنا المكبوتة والمنزوية تحت قناعها حين النوم فان الشعور (الأنا) والانا العليا يتركان الحبل على الغارب للهو لتأخذ مساحتها من خلال الأحلام التي تمثل صورة حقيقية للإنسان دون قناع ،ذلك لان " الحلم هو إشباع الرغبات أو محاولة لإشباع الرغبات ،فنحن نحلم بما نرغب فيه " (13) ، لقد عمل (فرويد )في مختبره على العديد من التساؤلات التي تتعلق بالأحلام باحثاً عن إجابات علمية حقيقية لها ،فمثلا أراد هو أن يعرف كيف تحدث الأحلام ؟ وما هي الأسباب المؤدية لذلك ؟ وقبل هذا كله أراد معرفة جوهر الأحلام ؟ ان الأحلام تعمل وفق آلية مبرمجة غاية في التعقيد ،لان الحلم يبدء باستحضار الصور الواقعية (التي يراها الإنسان في حياته اليومية ) ليجعل منها حلقات متكاملة تلعب دورا فاعلا في تفريغ الشحنات المكبوتة الموجودة في نفس الإنسان ،لذلك فان للحلم " محتوى ظاهر Manifest content وهو عبارة عن تلك السلسلة من الصور الذهنية البصرية وغير

البصرية المسؤولة على تأليف الحلم كما جدث ، أما المحتوى الكامن Atent content وهو عبارة عن تلك الدوافع والأفكار التي يعد الحلم تعبيراً مخففاً لها "(14)، ومع التمازج بين المحتويين والتداخل فيما بينها ومع التبادل بالمواقع لهما يبدء الحلم بالاشتغال شريطة أن ينتقل المحتوى الكامن إلى المحتوى الظاهر "(15)، لذلك فان الأفكار والدوافع هي الأساس المحرك للحلم بحسب (فرويد) والتي تتلبس في صور مستمدة في جوهرها من أرض الواقع حيث تحمل مجموعة من الرموز ذات الدلالات المختلفة والمتنوعة في ان واحد ،فالصور التي يشكلها الحلم ليست كصور الواقع بطبيعتها وان كانت في شكلها الظاهر لدى الحلم هي هي . ولكي يضع (فرويد) يده بصورة مطلقة على حقيقة تلك الصور المرمزة التي يأتي بها الحلم معلكته أرجع أصولها بالنسبة للدافع النفسي للشخص المعني بالحلم ،إذ يرى (فرويد) أن " الغالبية الساحقة من الرموز في الأحلام هي رموز جنسية "(16).

وهنا يكون قد وضع يده على البؤرة التي يستطيع من خلالها حل شفرة رموز الأحلام بصورة واحدة عمادها الجانب النفسي، فمثلاً لو كان الإنسان يحلم بشرفات منزل ذا نتوءات يمكنه الإمساك بها أثناء الحلم فأن المنزل يرمز إلى المرأة ،بيد أن (فرويد) يرى بأن الرموز المغلفة للصور الحلمية لايمكن أن تعبر عن بعد واحد،وهذه حقيقة اخرى لابد الانتباه لها حين استقراء رموزها أي ان الصلة التي تربط الرمز بالشيء هي صلة غير متكافئة لكل رمز واحد يعبر عن شيئين أو أكثر ،ولعل شيئا واحداً يعبر عن رمزان أو أكثر " (17) . ان للحلم حقيقة اخرى هي كونه يستفيد من المكان والزمان اللذان يعمل بهما الواقع فيظاهر الأمر،لكنه يؤسس عليهما كبداية لانطلاق الحلم متجاوزاً إياهما منتقلاً هنا وهناك دون الالتفات لأمرهما بصورة حقيقية ،أي أن الزمن والمكان لا يعدان حقيقة ثابتة قائمة بذاتها في آلية عمل الحلم لانه يتجاوزهما الى عالم الخيال دون قيود تذكر،وهذا ما يحدث في عالم الرسوم المتحركة ،فالشخصيات والحوار وبعض الأماكن والأزمنة حقيقية،لكن طبيعة الأمر فان الأفعال والتحريك السريع خارج حدود المكان والزمان هما غير حقيقيان أي أنهما لا يخضعان لقانون الواقع ،فمثلاً في أحد الأحلام يتراءى للشخص الحالم ، بأن النيران تلتهب في مكان ما وهو وسط تلك النيران دون أن يصيبه الأذى، وسرعان ما ينتقل الشخص بلمح البصر الى مكان آخر حيث يتراءى له بأن النيران تضطرم بذات المكان المنتقل إليه وهكذا . ان المؤشر المهم والأساس الذي لاحظه (فرويد) في عملية اشتغال الحلم ،هو تلك.. المؤثرات الخارجية أو الداخلية التي تحفز المخ على استثارة الصور الحلمية ،ذلك لان المخ هو المركز المجمع لتلك الصور الوهمية ومن بين تلك المؤثرات الخارجية الضوء الساطع وحتى الخافت وكذلك الأصوات واللمس . أما الداخلية فهي حركة أعضاء الجسم الداخلية كالأمعاء مثلاً .ومن هذا كله فان الحلم يبدء بالتوارد إلى الإنسان بشكل معين أثناء النوم حين تعرضه لاحد تلك المؤثرات ..(18).

ان (فرويد) قد طور طريقة استطاع من خلالها اختراق مرموزات الأحلام والتي استعملها مع مرضاه الحالمين،تلك الطريقة عرفت بـ(التداعي الحر)" ومن خلال ذلك استطاع الوصول إلى حقيقة الحلم وحقيقة رموزه ،والتي كانت دائماً بالنسبة له جنسية بحتة لم يقف علماء النفس الذين أعقبوه مستسلمين لطروحات (فرويد) بل على العكس فقد انفرد كلاً منهم بأبحاثه الخاصة التي أرادوا من خلالها سبر أغوار مناطق اخرى لم يصل إليها (فرويد) ،فكان ألفرد ادلر (1870-1937) الذي قلل من أهمية الجنس في حياة الإنسان ومن ثم في آلية عمل الأحلام،واعتبر أن (فرويد) قد غالى في بحوثه وتصوراته حول ذلك الموضوع ،وأوعز (آدلر) بأن الأمراض العصابية التي تصيب الإنسان سببها الحطة أو الشعور بالنقص، أي أن الإنسان الذي ينقصه شيء أو أنه أحط من غيره لامر ما فهو ينساق أما نحو الموت مفتخراً أو يسعى نحو التعويض عن ذلك النقص بجعل نفسه متفوقاً بطريقة ما ،أو على الأقل بالإيحاء للآخرين ولنفسه بأنه متفوق ..(19). فإذا كان (فرويد) قد اعتبر بأن " ألانا متناسقة مع مبدأ الواقع،فان ادلر اعتبرها ميالة إلى تزويغ الواقع"(20). وهنا يكون قد اختلف مع سابقه إلا أنه لم يتقاطع معه تماماً كون الأخير قد قلل من أهمية العامل الجنسي في حياة الإنسان وتكوين شخصيته، لذلك يكون(ادلر) قد فتح باباً جديد لآلية عمل الحلم وتفسير رموزه الصورية، " ان الحلم يتصل بالمستقبل أكثرمن اتصاله بالماضي انه نوع من التجربة لعمل هام سيتحقق عما قريب في الواقع(...) وهنا فهو يكشف لنا عن الحياة التي يعيشها الإنسان ، (21) ، فمثلاً الرجل المقبل على الزواج يحلم بأنه أوقف عند الحدود بين قطرين وأنه هدد بالسجن ،بحسب (ادلر) فأنه يرى في الحلم بأنه مهدد يعالج مشاكل الحياة الواقعية المتأزمة والتي لا يستطيع الإنسان أن يواجهها في الحقيقة ،فتبرز له عن طريق الأحلام لتكمل له ما نقص في الواقع . أما بالنسبة لكارل يونج (1875-1961) الذي أراد أن يوفق فيما بين بحوث سابقيه ليستخلص منها بحثاً جديداً مبنياً على تجارب وأبحاث أجراها على مرضاه ،لذلك فان (يونج) يرى بأن الذي يندفع بحب التفوق إنسان يتمركز اهتمامه حول نفسه في حين أن الذي يندفع بالأمور الجنسية شخص يتمركز اهتمامه حول موضوع حبه" .(22) ان (يونج) قد اتفق مع (فرويد) في تركيزه على اللاشعور أحد مكونات الشخصية وماله من أثر في إثراء النفس الإنسانية لكن(يونج) ابتعد قليلاً عن سابقيه في ذلك في أن هنالك نوعاً آخر من اللاشعور أطلق عليه اللاشعور الجمعي وهو الأساس في

تبلور الشخصية الإنسانية وأيضاً هو المسؤول أساساً على تكوين الأحلام ،ان اللاشعور الجمعي هو الذي انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملاً معه آثار وخبرات الأسلاف من الأجداد وهذا القسم هو المسؤول أساساً عن جميع الأفعال النفسية(الأحلام)"(23)،وبهذا يكون الحلم بالنسبة لـ(يونج) ما هو إلا " إفصاح عن توجه الطاقة اللاشعورية نحو مواجهة الحاضر"(24) فمثلاً،حينما يحلم شخص ما أنه كان يصعد الدرج مع أمه و أخته وحينما وصل أعلى الدرج أن أخته ستلد عما قريب ،فان (يونج) يبدأ بتحليل هذا الحلم على وفق تصور مستقبلي لما سيؤول إليه مصير هذا الشخص مستقبلاً . ان (يونج) يذكر في تحليله لمثل هذا الحلم "أن وجود ألام معناه إهمال الواجبات على اعتبار أن الحالم أهمل أمه مدة طويلة ،اما وجود الأخت فمعناه حب صحيح لامرأة،وأما صعود الدرج فمعناه النجاح في الحياة ، وأما الطفل الذي سيولد فمعناه ولادة جديدة لنفسه "(25)،وبهذا يكون تقاطع مع (فرويد) في تحليله لمثل هكذا حلم ،كون(فرويد) علله على وفق متناغم جنسي مكبوت منذ الطفولة لدى الإنسان الحالم ،بيد أن (يونج) يربط تحليله لهكذا حلم بالبنى الاجتماعية الحاضرة التي يعيش فيها الإنسان الحالم .

## المبحث الثاني – التعبيرية والأحلام

في بداية القرن العشرين وتحديداً في عام 1901 بدأت ملامح هذه المدرسة بالظهور في " فرنسا في بادئ الأمر حيث صنفت بعض اللوحات الفنية التي عرضها الرسام الهولاوي (جوليان اوكست أرفه)في صالون باريس " (26)،بأنها تعبيرية بعيدة عن أعمال الانطباعيين الذين يصورون في رسوماتهم ظاهر الشيء في لحظة معينة من الضوء الساقط عليها ، ذلك لان التعبيرية تخترق الشيء لتعكس دواخله لان الحقيقة في نظرهم تكمن في داخل الشيء ،ومن هنا كان للعقل الدور البارز في تأطير أشكالهم الموسومة ،إذ ليس للعين دوراً في عكس ما تراه كما لدى الانطباعيين . ان العام 1910 والذي ظهر فيه للمصطلح في ألمانيا كان البداية الحقيقية لهذه المدرسة بعدما تناول المصطلح الجديد النقاد ليضعوه على ساحل الأدب بصورة عامة كاتجاه فني، وبهذا فان الاسم اخذ يطلق على معظم الأعمال الفنية التي خالفت التقليد القديم الذي أسسته المدارس السابقة كـ الكلاسيكية والرومانسية والطبيعية والواقعية .هذه المدرسة الجديدة في أسسها القديمة في جذورها قد استهوت العديد من الفنانين في مختلف المجالات

لينظموا تحت لوائها . برز هذا الاتجاه في حقل الفن المسرحي على يد كل من فرانك و دكند اللذان ألفا مسرحية (اليقظة المبكرة) ،حيث وضعت تصوراً لما يجب أن يكون عليه الواقع لا كما هو في حقيقته القائم عليا ،لان " التعبيرية قد نادت بإعادة صياغة الواقع الخارجي ليكون منسجماً مع تلك الدواخل بحيث تدفع روح الإنسان للتحليق إلى الأعالي "(27) ، وعند هذا يكون المؤلف راغباً (...)في اختراق المظاهر والسطوح في تعرية شخوصه نساءاً" ورجالاً من أجل الكشف عن الواقع المشوه وعن الأفكار الواقعة خلف الكلمات"(28) و لاجل تحقيق هذا الهدف فان المؤلف سعى إلى استخدام أساليب وتقنيات جديدة لم تكن معروفة من قبل في التأليف ،فهم أي المؤلفون التعبيريون قد استخدموا تقنية الأحلام في بنائية نصوصهم المسرحية .ان المؤلف "يبدء بنقل الحدث إلى باطن الشخصيات بحيث يجعل هذا الباطن (...)لهذا كانت بنائية الحدث لا تسير في خط مستقيم نحو الذروة ، ولكن تدور في أنصاف دوائر أي تتكون من تقابلات بين أحاسيس أو فكرتين "(29) .

ومن خلال هذا فان المؤلف يستطيع أن يهيكل شخصياته بصورة ذات أبعاد ثلاثة ،يستطيع المتلقي أن يتعامل معها بذهنه أولاً وعاطفته ثانياً ،مستنطقاً اياه قسراً لتجيب عن أهدافها و واقعها الذي تعيش فيه بشكل عذابات و آهات مستمرة ،فالباطل (الشخصية الأساس) يكون المحور الذي تدور حوله الإحداث وترتبط به الشخصيات الأخرى وذلك لأنها تشظيات له فالبطل هو الثائر المتمرد على قيود الواقع بتأريخه وبناه الاجتماعية ،لانه أي البطل لاينتمي لهما بصورة مطلقة فهو منقطع الجذور يسعى لتأسيس واقع جديد يعيش به وحيداً دون أزمات أو هزات نفسية تذكر ،وهذا ما نلاحظه في شخصية (المستر زيرو) في مسرحية (الآلة الحاسبة) لـ ألمر رايس ،فالبطل يبحث عن عالم جديد بعيد عن الهموم والواقع المريض الذي يملاءه الزيف بصورة مطلقة "صفر: (...)خمسة وعشرون عاماً ،أتفهمون؟ ثمان ساعات في اليوم ما عدا أيام الآحاد ،ونصف يوم في أيام السبت من شهري يوليو و أغسطس ،و الإجازة أسبوع واحد بمرتب (...) "(30). ان شخصية البطل (الشخص الرئيسي) ما هي إلا انعكاس لذات المؤلف فهو يختفي خلف قناع الشخصية ليصرح بما لم يستطع التصريح به علناً فهو أشبه بشخصية المسيح الذي يضحي من أجل الوصول الى الهدف الرامي إلى تحقيقه فالبطل يكون تابعاً للفكرة التي أراد لها المؤلف أن تبزغ من خلال النص المسرحي المتلقي ،فالمؤلف يبدء برسم صور متتابعة داخل النص الدرامي على شكل حلم تتلاحق أحداثه تباعاً دون أن يتقيد بمنطقية الفعل أو الهدف (أجساد تخرج من قبورها ،و رجل يحمل رأسه بين يديه) تلك التشويهات المركبة بحسب تقنية اشتغال الحلم يركبها المؤلف بوعي منه ليقربها بل ليطابقها مع واقع الحلم ورموزه التي تعكس حالة الإنسان الحالم ،فالبطل في التعبيرية هو الذي يعيش هذا الحلم ليكتشف منه أخيراً عالماً روحياً خالياً من الحروب والكراهية " الحلم هو فوضى النفس الوجدانية والعقلية،

هو لعب الوظائف وقد أسلم لها حبلها ممارسة عملها من غير ضابط ولا هدف واعي "(31) . لم يقف تشكيل صورة الحلم داخل النص الدرامي فحسب بل شملت العروض التعبيرية، فالعرض التعبيري عن طريق مكملاته (مناظر ،أزياء ، مكياج ، إضاءة) يبدء المخرج بتحويل فضاء الخشبة إلى عالم من الأحلام التي تنساب لتلف البطل من جميع جوانبه ،ولتعكس صورة الوحدة التي يعيشها وسط فوضى عالم مادي لا يرحم . فالحلم على الخشبة هو حلم البطل وداخله الذي يستطيع المتلقي استقراء رفهم رموزه بعملية انعكاسية مرتدة تبدأ بالبطل وتنتهي به أيضاً، وهنا تكمن القوة التعبيرية في إيصال الأفكار المراد طرحها للمتلقي .

أن العرض التعبيري يتسم بالتمثيل السريع الشديد التحرر مشوهاً خيالياً، أما المناظر فتكون منوعة،أما الموسيقى تكون رمزية،أما الأزياء فتكون غريبة للطراز و الإضاءة تثير الخيال وتحفز الذهن ،(32) . و بهذا يكون عالم الخشبة عالماً من الأحلام يعيش فيه البطل والشخصيات الأخرى هروباً من واقعهم الحياتي المهووس بالمادية التي لا ترحم .

## أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1ـ ان شخصية الإنسان قد قسمت الى ثلاثة أنماط هي الذات المسؤولة عن النشاطات الشعورية التي يقوم بها الإنسان وتخضع لقوانين المنطق في التصرف،الذات العليا المسؤولة عن مراقبة الذات وهيكلتها على عمل الصحيح وعدم السماح لها بارتكاب للخطأ ،الذات الدنيا المسؤولة عن إشباع الرغبات المكبوتة وهي النمط الحقيقي في الإنسان وعن طريقها يبدأ الحلم بالعمل .

2ـ يشتغل الحلم على وفق نظامين الأول المحتوى الكامن ويمثل جميع الدوافع والرغبات المكبوتة والتي تبدأ بالظهور عن طريق المحتوى الظاهر بشكل صور حلميه مرمزة أساسها المكبوت الجنسي في تتابع واحد .

3ـ يمتاز الرمز في الصور الحلمية بمرونته التي تقسع أحياناً فمثلا قد يعبر رمزاً في الحلم عن دلالات شتين أو أكثر و للعكس صحيح .

4ـ تتلبس الصور الحلمية على مادة الواقع في بادئ الأمر ولكن سرعان ما تخترق قوانين ذلك الواقع بصورة غير منطقية مخترقاً حدود الزمان والمكان فيه .

5ـ لا يبدأ الحلم بتكوين صوره المرمزة إلا بفعل مؤثرات خارجية مثل الأصوات والضوء الساطع أو مؤثر داخلي مثل حركة أعضاء الجسم الداخلي كحركة الأمعاء .

6ـ عمدت التعبيرية إلى تصوير العالم الداخلي بعيداً عن المظاهر السطحية كونها تسعى إلى اظهار الحقيقة وجوهرها دون زيف و لاجل ذلك استخدم المؤلف أسلوب التأليف الدائري البعيد عن التأليف الارسطي .

7ـ استخدم المؤلف وسائل مختلفة مثل تقنية الحلم لكي يصل الى فكرته الجوهرية التي يريد إيصالها للمتلقي ، فالحلم في التعبيرية ما هو الا صور يخلقها المؤلف عن طريق وعيه يكشف بها عن ذات البطل المعذبة(لا شعوره)التي تعاني من واقعها المريض و غالباً ما تمثل ذات البطل تلك ذات المؤلف ذاته .

# الفصل الثالث

## ( إجراءات البحث )

1ـ مجتمع البحث :- يتكون مجتمع البحث من النص المسرحي التعبيري "موسيقى الشبح" للمؤلف أوغست سترندبرج .

2ـ عينات البحث :- اختار الباحث عينات بحثه بصورة قصدية للأسباب التالية :

* تمثل أيضاً تعبيراً متكاملاً .
* مؤلف النص المسرحي معروف في الوسط الفني بأنه حاد عن الاتجاه الطبيعي ليتبنى الاتجاه التعبيري كأساس لمؤلفاته اللاحقة .
* تقنية الحلم بارزة في سياق البناء الدرامي للنص .

3ـ منهج البحث:- اعتمد الباحث على المنهج التاريخي والوصفي في عرضه لإطاره النظري واستعراض عيناته .

4ـ أداة البحث :- اعتمد الباحث في بناءه لأداة بحثه على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

## تحليل العينات

## موسيقى الشبح

كتب سترندبرج هذه المسرحية في عام 1907 اذ تعد من أهم ما كتب في حدود الاتجاه التعبيري مع مسرحية "حلم" والذي انحرف بها عن الاتجاه الطبيعي الذي سلكه في بدايته كما في مسرحية "مس جوليا" . تعد مسرحية موسيقى للشبح واحدة من دراما المحطات التي صور فيها المؤلف تلك النوازع النفسية التي تجتاح عالم شخصية (العجوز) والتي هي انعكاساً رمزياً لذات البطل المشوشة والمريضة من جراء ما علنته وسط عالمها المادي المريض ولكي يمر المؤلف الى ذلك العالم كان لابد من أن يتبع طريقاً مرناً لايقيده في سبل أغواره ،لذلك كانت تقنية الحلم بصورها المرمزة أهم ما اتبعه في تلك المسرحية ... لقد حدد

المؤلف في بداية نصه لبعد الشخصية الحالم والتي تمثله شخصية (الطالب) حيث جعل منها أساساً مركزياً لتكوين الحلم . رسم المؤلف في بداية النص الدرامي النص الدرامي ملامح المكان الذي تجري عبره الأحداث ولكي يبدأ الحلم بالاشتغال كان لابد من البداية الصحيحة حيث نلاحظ أن هنالك مؤثرات خارجية قد حفزت ذهنية (الطالب) على الاسترسال بالحلم بصوره متتابعة " يسمع جرس بأخره ،وبين حين و آخر يقطع السكون صوت عميق لأرغن في كنيسة قريبة " (33) . ينطلق الحوار داخل النص صريحاً معلناً عن مادة الحلم (موضوعه) أما بصورة مونولوج أو بصورة التدفق الفكري المتتابع ، وبهذا يرسم المؤلف صورة الحلم المرمزة والذي يعتبر بمثابة إعلان عن مكبوت النفس الذي تراكم منذ مرحلة الطفولة المبكرة في اللاشعور دون أن يتحرر إلا في لحظات الحلم التي يجسدها الطالب بشخصيته داخل النص ،فالصور الحلمية تكون عامرة بالرموز الجنسية .

" الطالب :- هل تسمحين لي بالقدح (تحتضن بالعة اللبن القدح) ألم تنتهي بعد ؟ "(34) . ان مفردة (القدح) في تلك الصورة الحلمية ما هي إلا رمز جنسي جاء ليعبر بإفصاح عن رغبة الطالب بممارسة الجنس مع بائعة اللبن . لكي يعمق المؤلف دلالة الحلم بصوره المرمزة كررها مراراً وتكراراً ليستطيع المتلقي الامتزاج مع الأحداث وتصديقها دون الوقوف بجانب النقد السلبي للأحداث .

" العجوز : (يحدث نفسه) الى من يتحدث ؟ لست أرى أحدا ،أهو مجنون ! "(35) يؤكد المؤلف من خلال الصور الحلمية التي يرسمها فعل الجنس الذي حدث بين الطالب و بائعة اللبن .

" الطالب :- شكراً لكي يا عزيزتي (يخرج كيسه فتشير بالرفض) اغفري لي غبائي "(36)

ان المؤلف يؤكد على فعل الممارسة الجنسية لكي يؤكد حرمانه وعدم تمكنه من تكوين علاقة صحيحة فهو المريض النفسي الذي عانى كثيراً من ضغوط المجتمع المادي عليه بصورة عشوائية لا ترحم ، وهنا تكون شخصية الطالب انعكاساً ذاتياً لاشعورياً لشخصية المؤلف ذاته . ما يعرف بالمحتوى الظاهر ، هذان النظامان هما اللذان يعمل الحلم عندهما أن تتحققا .

" الطالب : ألم ترى بائعة اللبن التي كنت أتحدث إليها ؟

العجوز : (مرتاعا) بائعة اللبن ؟

الطالب : بالتأكيد الفتاة التي ناولتني القدح " (37)

ينطلق الطالب بمسيرة محاولاً إيجاد الحلول للوضع الاجتماعي وفوضى الدمار التي يعيشها العالم ، وبهذا يكون هو النبراس المضحي من أجل الآخرين والذي يسعى لخلق عالم جديد لهم يعيشون فيه بأمن وسلام . وهذا ما نلاحظه في حوار العجوز عنه

" العجوز : حيوا الشاب النبيل الذي جازف بحياته ذاتها لينقذ الكثيرين (...)" (38) يؤكد المؤلف من خلال رسم أروع الصور الحلمية المرمزة ،فهو يحبكها بطريقة تكاد تجعلنا نتصور أن الحلم حقيقة ،وذلك من خلال معالجة الزمان والمكان فكلاهما يتخطيان حدود الواقع فهما لاينتميان أو يرتبطان بالواقع لانهما زمان ومكان الحلم الذي لا يعترف بالمنطق العقلي ،هذا نلاحظه على لسان إحدى الشخصيات التي تنتمي الى عالم الحلم الذي يؤلفه ذهن الطالب . " بنجستون : انهم يبدون كالأشباح ،ولقد أقاموا على هذا عشرين عاماً دائماً نفس الأشخاص يقولون نفس الأشياء أو يقولون شيئاً قط مخافة أن يكشف أمرهم " (39) ان الحلم الذي رسمه المؤلف بكل دقة تعيشه شخصية الطالب ،فالأحداث والأفعال داخله أي الحلم لا يرتبط بمنطق فالكل يتحرك و يجمد صور تحمل رموز مشوهه تعبيراً على دلالاتها التي تفصح عن دخيلة النفس الحائلة .

أن المؤلف أن يبث أفكاره المضطهدة والمعذبة وسط فوضى الدمار الذي عاش فيه فالكل يبحث عن وجوده من خلال آلة الدمار والحرب والانتهازية اذ نلاحظ أن العجوز في النص الدرامي لا يملك شيئاً في هذا الواقع فهو منقطع الجذور الاجتماعية والتاريخية يبحث عن حقيقته التي وجد من أجلها ، الحقيقة التي تكمن في داخل الإنسان دون قيد أو تزويغ .

" العجوز : ان حياتي مثل كتاب لحكايات العفاريت يا سيدي ،ومع أن الحكايات مختلفة إلا أنها مرتبطة بخيط واحد ،ولا يفتأ موضوعها الرئيسي يتكرر على الدوام "(40) .

فالمؤلف يؤكد من جديد على عقم الحياة من خلال الصور التي جاء بها الحلم الذي رسمه المؤلف ،فالصور الحلمية مكتظة بالرموز التي تشير بالإفصاح عن المكبوت النفسي الجنسي ورغم ذلك فأن الفعل لا يتأتى بنتيجة تذكر .

" العجوز : (...) لقد خرجت للركوب ولكنها ستعود إلى البيت حالاً "(41) ان مفردة (الركوب) التي ضمها حوار العجوز ما هي إلا رمز جنسي دلالته في لغة الحلم الاخصاء ، فالفتاة لن تحصل على ما ترجوه من ماء الحياة خارج المنزل ذلك لان الحياة ميتة خارج المنزل كما هي داخله ،ذلك لان الجمود والفساد الاجتماعي قد اكتسح الجميع . ان المؤلف يستخدم طريقاً آخر ليؤكد على الحلم ،فالمسرحية عبارة عن أحلام متكاملة ،فهو أي المؤلف يركز صيرورة الحلم من خلال شحذ تلك الأفكار والدوافع التي تكتنف ذهن الشخصية الطالب فهو الذي يحلم ، تلك الأفكار والدوافع والتي تعرف باللغة الحلم بالمحتوى الكامن سرعان ما تتحول إلى صور مرمزة كثيرة وهذه الصور برموزها للوهلة الاولى تبدو وكأنها تمثل الواقع ذاته ، فهو مادتها التي نسجت عليه خيوطها ،لكنها لا ترتبط به إلا من خلال الشخصيات وبعض ملامح المكان فقط وهذا ما نلاحظه في الحوار التالي :

" بنجستون : كالمومياء ،إتريد أن تلقي عليها نظـرة ! (يفتح الباب) ها هي ( تشاهد زوجـة الكولونيل بيضـاء منكمشـة كالمومياء ) "(42) ان الحلم بصوره المرمزة بموضوعه يشكل وحده دون الولوج في عدة مواضيع حتى لايضيع

الحلم بمادته هنا و هناك وهذا ما يؤكد حقيقة الحلم الذي يمارسه الطالب ،ولان الحلم يصب في ذات الفتاة التي أراد المؤلـف أن يصرح بها ،فتاة اللاجدوى من الحياة وعـدميتها و خوائهـا ، ،وهذا ما جاء على لسان "بنجستون": "بنجستون : تلك المومياء التي ظلت تعيش هنا أربعين عاماً نفس الزوج ، نفـس الاثـاث ،نفس الأقارب ،نفس الأصدقاء (...) " (43) التـزم المؤلـف بأبراز أهم عقدة جاء بها الحلم وصوره الا وهي المكبوت الجنسي الذي مرره من خلال ذهن الطالب الذي يرغب بممارسة الجـنس الذي حرم منه ،فهو لا يستطيع الولوج فيه كونه لا يملك الحرية في هذا الأمر ،لذلك هو يحققه عن طريق الصور الحلمية .

" الفتاة : أوقظ من نومي في منتصف الليل لارى النافـذة التـي تركتها الخادمة تصطفق .

الطالب : وماذا أيضاً .

الفتاة : أتسلق سلماً وأربط حبل منظم هواء الفرن الذي قطعتـه الخادمة " (44) .

ان الحلم هنا " فتهي لا يبقى سوى شخصية الإنسان الحالم وهذا ما عكسه بو ح لنا عندما انتهت مسـيرة الحلـم بصـورها المرمزة ، فإذا بالحلم وكأنه سراب لم يحدث شيء ،وأن الطالب لم يحلم بشيء يذكر ،فهو الذي يبقى في هذا العالم الدرامي دون أن يضيع في غياهب هذا الحلم .

" الطالب: (يغني) نظرت إلى الشمس فبـدا لـي أنـني كشـفت المجهول لابد للناس من أن يحصدوا مـا زرعـوا (...) (45) ، وهذه ما أكدته البنائية الدائرية للأحداث والتي كانت سبباً مباشراً في رسم تلك الصور المتتابعة والمرمزة في الحلم ،لأنها لا ترتبط بقاعدة البناء الدرامي الكلاسيكي التي جاء بها أرسطوا .

## النتائج

1ـ يعد الحلم في النص التعبيري تقنية تكشف عن حياة المؤلف بصورة متكاملة ، ذلك لان المؤلف يتمثل الى جزئيـات الـنص التعبيري مع أول شخصية درامية في ( البطل)

2ـ استطاع المؤلف التعبيري عن طريق تقنية الحلم ، أن يكشف عن موقفه الفلسفي ورؤيته الواضحة لما يجب ان يكـون عليـه واقع الحياة .

3ـ عبر الحلم عن المكبوت الجنسي الذي يكتنف حياة المؤلـف وذلك من خلال اصراره على ذهنية أتحد الشخصيات الأساسية والمتمثلة بالبطل دائماً والتي هي مركز إنشاء الصـور الحلميـة داخل النص الدرامي .

4ـ تأكد اشتغال الحلم داخل النص التعبيري بصورة طبيعية من خلال استخدام المؤلف لذات التقانية التي يتحقـق عنـدها الحلـم بالواقع ، مثل المؤثرات الخارجية والداخلية وكـذلك المحتـوى الكامن والظاهر التي تستفز النائم بأن يحلم .

5ـ تفرد الحلم في النص التعبيري بمستواه الذي يحققه بالفعل ، وذلك من خلال زوال جميع الصور الحلمية من الساحة ما عـدا صورة الإنسان الحالم فهي الباقية ، وكأن المؤلـف هنـا يقـرع ناقوس اليقظة للبطل من منامه الذي عاش عبره حياة الحلم .

## الهوامش

1ـ اسبيرو جمري، معجم الاحلام، القاهرة: مطبعة المقتطف والمقطم المصـرية، 1930، ص4.
2ـ ينظر، فرانك م. هوايتنك، المدخل الى الفنون المسـرحية، القـاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1976، ص16.
3ـ ينظر كل من : المعجم الوسيط، القـاهرة: مطبعـة مصـر، ج1، 1980، ص85، وكذلك: محيط المحيط
4ـ جان ماري لوزيلس، الفلسفة والثقافة، القـاهرة: المطبعـة العصـرية، 1975، ص313.
5ـ المصدر نفسه، ص33 .
6ـ قاموس اوكسفورد، انكليزي ـ عربي ، بيروت:1984،ص716.
7ـ منير البعلبكي، قاموس المورد ،انكليزي ـ عربي،بيروت:1948،ص954.
8ـ الكسندر دين، اسس الاخراج المسرحي،ترجمة سعيد عنيم، 1979،ص23.
9ـ الدكتور علـي الكمـال، الجنس والنفس في الحيـاة الإنسـانية، لندن: دار وسط،1986،ص66.
10ـ المصدر نفسه،ص66.
11ـ ينظر، عبد السلام الهوني، عالم الشخصية، بغداد: دار طيبة منير،1985،ص183
12ـ نعيمة الشماع،الشخصية، بغداد:مطبعة جامعة بغداد، 1981،ص21
13ـ كالفن هول،اصول علم النفس الفرويدية، ترجمة محمد قنجي، بيروت: دار النهضة العربية، 1970،ص29
14ـ ركسن نايت ومرجيت نايت، مدخل إلى علم النفس الحديث، ترجمـة د.عبـدعلي الجسماني، بيروت:دار العلم للملايين،1980،ص365
15ـ سيجموند فرويد،محاضرات تمهيدية في التحليـل النفسـي،بيروت: دار الحضـارة العربية،1973،160.
16ـ ركسن نايتومرجريت نايت،المصدر السابق،ص367.
17ـ ركسن نايتومرجريت نايت،المصدر السابق، ص17.
19ـ ينظر، الدكتور فاخر عاقل، مدرس علم النـاس ، بيـروت:دار العلـم للملايـين، 1968، ص207.
20ـ المصدر نفسه،ص208.
21ـ المصدر نفسه،ص211.
22ـ المصدر نفسه، ص219.
23ـ الدكتور ابو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني،بغداد: وزارة التعليم العـالي والبحث العلمي(مطبعة التعليم العالي)1990،ص157.
24ـ الدكتور فاخر عاقل، المصدر السابق، ص217.
25ـ الدكتور ابو طالب محمد سعيد، المصدر السابق،ص218.
26ـ ملكم برادبري وجيمس مارشفارلان، الحداثة،ترجمة مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر،ج1 ، 1987،ص265.
27ـ سـامي عبد الحميد، مسـرحية حلـم والمسـرح التعبيـري فـي جريـدة الجمهورية،العدد6829، في5/9/1985.
28ـ ملكم برادبري وجيمس مارشفارلان،المصدر السابق،ص305-306.
29ـ محمـد عنـاني، المسـرح النفسـي،في مجلـة فصـول المصـرية، العـدد الثالث،القاهرة،الهيئة المصرية للكتاب،1980،ص130.
30ـ المرراريس،الآلة الجهنمية، ترجمة عادل سليمان، القاهرة، الدار المصرية للتـأليف والترجمة، د.ت،ص5758.
31ـ سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة: مصطفى صفوان، القاهرة : مطبعـة دار المعرفة، 1981،ص90.
32ـ ينظر، لورين خشبة، اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة، 1975،ص213.
33ـ اوغست سترنبرج،مسرحية مس جولي الانسة جولي ترجمة محمـد توفيـق مصـطفى، الكويت: د.ت،ص256.
34ـ المصدر نفسه، ص257.
35ـ المصدر نفسه،ص257.
36ـ اوغست سترنبرج،المصدر السابق، ص258.
37ـ المصدر نفسه،ص268.
38ـ المصدر نفسه،ص282.
39ـ المصدر نفسه، ص285.
40ـ اوغست سترنبرج،المصدر السابق، ص265-266.
41ـ المصدر السابق، 266.
42ـ المصدر السابق، ص286.
43ـ المصدر السابق،ص287.
44ـ المصدر السابق،ص317.
45ـ اوغست سترنبرغ،المصدر السابق، ص326.

# جماليات اللون في تصميم أزياء شخصيات منمنمات الواسطي

م. محمد عزيز علوان
جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث:**

يعنى هذا البحث بدراسة جماليات اللون في تصميم ازياء شخصيات منمنمات الواسطي وذلك من خلال تحليل بعض العينات التي زوقها الواسطي في القرن الثالث عشر الميلادي ودراسة الالوان المنفذة عليها ومعرفة اهم السمات التي برزت فيها .

يضم البحث اربعة فصول ، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث واهميته وتم اشتقاق هدف اساسي فيها اما حدود البحث فقد اقتصرت على الالوان المنفذة على ازياء الشخصيات فقط واختتم الباحث الفصل بعدد من المصطلحات بعد تحديدها .

اما الفصل الثاني ( الاطار النظري ) فقد تناول الباحث فيه المواضيع التالية الاول فيها تضمن جماليات الرسم العربي الاسلامي وثانيا مدرسة بغداد في التصوير العربي الاسلامي وثالثا التطرق الى الاساليب الفنية للمدرسة البغدادية في التصوير ورابعا التطرق الى جماليات اللون على الازياء في رسوم الواسطي واخيرا اللون وعلاقته بالزي في رسم الواسطي .

واشتمل الفصل الثالث على اجراءات البحث حيث اختار الباحث عينة قدرها (5) انموذج بالطريقة القصدية واعتمد منهج الوصف التحليلي في اعداد البحث وفي هذا الفصل عرض الباحث تحليل نماذجه من خلال الربط بين الوصف العام والتحليل .

اما الفصل الرابع فتضمن نتائج البحث التي توصل اليها الباحث ثم بيان مجموعة من الاستنتاجات على ضوء نتائج البحث ، وتم عرض مجموعة من التوصيات وكذلك بعض المقترحات واختتم البحث بقائمة من المصادر .

## مشكلة البحث

يتمتع الفن العربي الاسلامي بشخصيته المتميزة ومكانته البارزة في تاريخ الفن اذ ( يمثل شكلا من اشكال الفكر الجماليوهو نشاط جرت فيه المحاولة لرفعه الفن الى مستوى المناخات الروحية من غير ان تنتزع منه نكهة التامل والتخيل ).[1]

ولما كان التصوير جزءا مهما من هذا الفن فان لبغداد ( ان تباهي باتها اسست المدرسة الاسلامية الاولى لفناني الصور المصغرة)[2]وشهد العراق ازدهار فن تصوير الكتاب ، حيث اقبل الفنان العراقي على تزيين كتب العلم والادب بصور ارست قواعدها الجمالية ، الى ذلك اشار اتنغهاوزن الى انه ( بلغ فن التصوير العربي ذروته في رسوم المقامات التي انجزت في بغداد)[3] وعلى هذا شهد التصوير الاسلامي اهتماما كبيرا نتيجة الادراك الواعي لما تعنيه عملية التصوير عند المسلمين ولما لها من اثر في حياة الانسان ، وان اقدم المخطوطات التي وصلت الينا تعود الى القرن(11) م ، وبعض المصادر تشير الى وجود مخطوطات تعود للقرن (8م) منها مصورات للخليفة العباسي المأمون [4].

ان تاريخنا هو حقيقتنا وكما ( ان الماضي جزء جوهري في الحاضر فكذلك المستقبل جزء ضروري من كل تغير حاضر)[5]وتبرز لنا من هنا اهمية دراسة جماليات اللون في تصميم ازياء شخصيات منمنمات الواسطي ، لما يمكن ان يسلطه هذا الموضوع من ضوء على جانب من الامكانيات الكبيرة للواسطي في استخدامه اللون في رسوم الازياء ، وان من الواجب علينا ان نكشف عن ذلك ونناقشه وفق رؤية فنية وجمالية .

ان اعمال الفنان الواسطي وغيره في بغداد من خلال تزويقهم بمقامات الحريري خاص كانت حلقة الوصل بين تراث الامة وحاضرها الفني ولهذا فان مفردات رسوم الواسطي وخاصة في جماليات اللون المنفذة على ازياء شخصياته تساعد المصمم في الكشف عن اسرار هذه الالوان وكذلكم معرفة تقنياته في هذا المجال ، ولا شك ان منمنمات الواسطي تميزتبقيمتها التاريخية من جهة وقيمتها التعبيرية الجمالية من جهة أخرى .اذ جسدت هذه المنمنمات روح الحضارة الإسلامية بشكل فني متكامل من خلال أحداث عالم تصميمي ولوني رفيع المستوى ، وموضوع البحث الحالي يلفت الانتباه إلى الألوان المستخدمة عموما وعلى الأزياء خاصة للتحقق منها ومحاولة وصفها وتحليلها للاستفادة من تقنياتها والتي استقاها من الطبيعة ليظهرها من خلال عبقريته وموهبته ثم ينفذها في رسوماته كما ان هذه المنمنمات تمتاز بتقنية عالية مبعثه الاعجاب حتى يومنا هذا وخاصة موضوع الالوان المنفذة على ازياء شخصياته فهي لم تنل الدراسات الكافية في الكشف عن الكثير من جوانبها للاستفادة منها وتطبيقها .

وخاصة ان الواسطي رسام كبير اشاد به الكثير في العالم وفي ضوء ما تقدم صاغ الباحث مشكلة بحثه وحددها جماليات اللون في تصميم ازياء شخصيات منمنمات الواسطي .

## اهمية البحث :

تتلخص اهمية البحث بالنقاط التالية :

1. يسهم البحث في معرفة تقنية الواسطي ومعرفة اسرار اللون المنفذ على ازياء شخصيات رسوماته والاستفادة منها
2. تسهم نتائج البحث في توجيه انظار المصممين نحو استلهام امكانيات الواسطي في مجال اللون ، فهي من الناحية التصميمية ترفع من قيمة القماش او الزي بطابعها الجميل ومن الناحية النفعية تكشف عن جمالية الالوان المستخدمة وامكانية الاستفادة منها .
3. تسهم نتائج البحث باظهار رسومات الواسطي وارتباطه بالتصميم من جهة وارتباطهم بالانسان من جهة اخرى مع تراثه وقوميته ووطنه معبرا عن ثقافة عصره ووضعها امام ذوي العلاقة من مصممي الازمنة للافادة منها والارتقاء بالتصميم شكلا ومضمونا
4. يسلط الضوء على العلاقات اللونية الجمالية على الازياء الموجودة مما يفتح افاقا جمالية وفنية امام المصممين من ذوي الاختصاص .

## هدف البحث :

الكشف عن الالوان المنفذة على ازياء الشخصيات في رسوم الواسطي للوقوف على السلبيات والايجابيات المتعلقة بطبيعتها .

## حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على :-

الالوان المنفذة على ازياء شخصيات منمنمات الواسطي .

## تعريف المصطلحات :

1ـ جماليات :

هي ( علم الجمال )[6]. وهي ( علم الاشكال)[7] وعرفت ايضا ( ان الجمالية تكمن في المعرفة المنشودة بمجرد اللذة التي يتيحها لنا حدوث المعرفة )[8] . والجمالية في الرسم العربي الاسلامي هي (ما تمنحه التصويرة من احساس جماله من خلال صيغة عناصره الشكلية ضمن المفهوم الروحي للانسان العربي المسلم) [9]

2ـ اللون :

عرف اللون بانه ( صفة او مظهر للسطوح التي تبدوا لنا نتيجة به لوقوع الضوء عليه )[10]ويعرف ايضا الى انه ( تاثيرفسيولوجي ناتج عن شبكة العين سواء كان ناتج من مادة الصباغية الملونة او عن الضوء الملون )[11]. ويرى اخر ان اللون ( هو الانطباع الذي يولده النور على العين فالنه النور الذي يتم نشره بواسطة الاجسام المعرضة للضوء )[12] .

3ـ تصميم الازياء:

عرفته ( كفافي ) ان التصميم هي عملية خلق وابتكار وابداع وادخال الافكار الجديدة عن طريق صياغة وتنظيم العلاقات الشكلية التي تشمل تكوين الشخص من قمة الراس الى القدم ، أي تنظيم العلاقات الجمالية المنشودة باستخدام القماش والكلفة مع نوع الجسم المراد للتصميم له[13]. وعرفه السمان هو المنطلق الحيوي الذي يقدم النموذج الواجب تنفيذه فهو اساسا عملية حيوية تدور في محيط من الاتجاهات التكنولوجية والفنية التي تتبع في الانتاج ويتقيد فيها التصميم ،والمصمم ويستند الى الاسس والنظريات العلمية بمفهومها العلمي الذي يخدم ويكمل المفهوم الفني[14]. وعرفه عماد هو عملية ( تنظيم العلاقات بين كل من القماش والموديل والشخص الذي يرتدي التصميم ) [16]، ونوعية القماش هي التي تحدد الخطوط الملائمة للتصميم .

4ـ المنمنمة :

هي ( التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة او بعض صفحة من كتاب مخطوط ) [18] وهي مشتقة من الفعل نمنم ويقال ونمنم الشيء زخرفة ونقشه وزينة وهي تتضمن عرضين متقاربين الاول الدقة والثاني : تنميق الكتاب بالالوان [17].

5ـ الواسطي :

عرف عيسى الواسطي هو يحيى بن محمود الواسطي ، يعتقد انه من مدينة واسط التي تقع انقاضها الان قرب مدينة الحي شرقا اشتهر بكونه مزوقا ورساما وخطاطا من خلال كتابته لنسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها ، وقد فرغ منها في رمضان سنة ( 1237)م ونظم هذه النسخة مئة تصويرة وقد ختم الواسطي النسخة التي زوقها من مقامات الحريري بالعبارة الاتية: فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن ابي الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره اخر نهار يوم السبت السادس من شهر رمضان سنة اربع وثلاثين وستمائة حامدا الله تعالى ، والمخطوطة كاملة مجلدة بجلدها الاصلي ورقها جيد وفيها ( 167) ورقة عرض (276 ) ملم وطول ( 337) ملم وعدد الاسطر في الصفة( 15 ) سطر كتب بمداد اسود يميل الى الحمرة وبخط نسخ جميل متقن[18].

وعرفت (وسماء ) الواسطي هو يحيى بن محمود بن الحسن كوريها الواسطي وقد ظهر اسمه مكتوبا بخط يده في مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في المكتبة الاهلية في باريس والمعروفة بشيفر باريس نسبه الى مالكها ( المسيولويس شيفر )

الفرنسي وتضم المخطوطة ( 94) تصويره ما عدا صورتي الغره وفاتحة الكتاب ، وتمتد ثلاث من تصاويرها على صفحتين متقابلتين ، ولم تذكر المصادر شيئاعن حياته ، ولكن يعتقد انه كان يعمل مزوقا وخطاطا للخليفة المستنصر بالله العباسي[19]

## جماليات الرسم العربي الاسلامي :

ان الجمالية العربية مضافا اليها الفكر الاسلامي اساس للشكل الجمالي لجميع انواع الفنون ، وعليه فلا بد من عرض مبسط لطبيعة التفكير العربي قبل الاسلام وشكل الجمالية العربية التي يقوم عليها الفن الاسلامي التي توافرت في اعماله كاساس للخوض في الجمالية .يتصف التفكير العربي قبل الاسلام بكونه تجريدي (فقد اهتم الفنان العربي انذاك في الوصول الى الماهيات عن طريق الاختزال والبساطة وذلك من خلال تجريد الطبيعة والاحتفاظ بجوهر الشكل)[20]. وعلى الفنان العربي كان يصور معرفة (فقدم صور تتسم بالتركيب النظري لا بالطابع البصري وان حسن الفنان العربي بالايقاع والتناغم كان حدسيا اكثر من كونه حسيا وهذا هو الباعث في ان الجمال التجريدي كان مرتبطا بالتامل العقلي)[21] وكان من نتيجة طبيعة التفكير العربي ان (الفنون العربية لا تقم على المحاكات لانها لا ترتبط بتصور العربي للمكان بينيا وروحيا انه ينظر الى للموجود بغمره احساس بوجود الباطن ، وعلى هذا كان طالبه المميز هو التجريد) [22]. اضافة الى ما تقدم فان الفن العربي له صفتين هما :

1. اثارة التامل والتخير . .
2. التاثير عن طريق التنوع في المعالجات للمواضيع الاساسية .

ان هاتين الصفتين تستجيبان لضواهر الحاجة الجمالية[23]ان التناسق العام والتوازن القائم بين الاجزاء وكمال التكوين الفني كله تعد اهم العناصر تتوفر في كل اعمال الفن الاسلامي ..

ان جمالية الرسم العربي لم تتبلور الا في ظل موقع الانسان العربي من الحياة أي ان الفن بالنسبة له لم يكن عملا طقوسيا او تعريفا بالدين وانما هو صيغة من صيغ التعامل بجمالية مع الحياة وبقدسية من خلال الطابع الروحي للعقيدة ، وهذا يعني ان الرسم العربي رسم هذا ليحاول ان يجعل التصويره عبارة عن شكل خاص بالاضافة الى ان الواسطي مثلا نراه ينطق في صيغة تصويرية من عناصر الواقع المحسوس ليعبر من خلالها عن حقائق عالم اخر اصيل أي انه يكون لغة خاصة مصورة الانسان ما هي الا رمز وايحاء مستنبط من شكله المادي ولهذا حين يرسمه يجبل ان يكون مشابها للنموذج انساني وهذا الرسم الذي نقصده في صيغته الجمالية هذه لا تعارض مع الفكر الاسلامي والعقيدة الاسلامية ، وهذا يظهر واضحا في منمنمات الواسطي تبدو اشبه بالمهايات المجردة فهي بلا ظل لكنها بتجسيم خاص ينسجم مع التسطيح وهي بذلك تبدا حياتها فوق سطح الورقة وفي حدود مساحة المنمنمة[24].

## مدرسة بغداد في التصوير العربي الاسلامي :

تعد مدرسة بغداد اساس المدرسة العربية في التصوير الاسمي فقد عرفت بانها اول مدرسة في تزويق المخطوطات التي امتد اثرها الى معظم البلاد الاسلامية وقد ازدهر ازدهارا فنيا تمثل بمجموعة منمنمات زينة عددا من المؤلفات العلمية والادبيةالتي نسخت وزوقت في اواخر القرن السادس للهجرة والنصف الاول من القرن السابع للهجرة وقد انطلق عليها المدرسة العربية في التصوير الاسلامي وان معظم ما انتجته هذه المدرسة من تصاوير كانت لمخطوط معظمها عربية من العراق ونتيجة لذيوع صيت بعض المؤلفات العلمية والادبية كثر استنساخها وتزويقها "وشهد العراق من الفترة بين القرنين ( 12-13) م نهضة فنية وكان له النصيب الاكبر في تزويق هذه المخطوطات ولكن اسرع انتاجها كان من النصف الاول من القرن السابع الهجري ( 13 ) ميلادي ويذكر انتجهاوزن من الاسباب التي دفعت المصورين العراقين الى الاهتمام بفن التصوير يعود الى الاستقرار في الحكم لمدة طويلة على ايدي عدد من الخلفاء[25] ورعايتهم لهذا الجانب خلال فترة حكمهم والذين ساعدوا بطريقة مباشرة في هذا الازدهار واستمر الحال حتى سقوط بغداد عام 1258م وبعد ان تعرضت بغداد لكوارث عديدة ذهب بالكثير من كنوز حضارتنا الفنية وخاصة الكتب الفنية التي لم تصل الينا منها سوى اوراق مصورة هنا وهناك من مكتبات العالم الامر الذي الذي يحملنا في كثير من الاحيان على الاستعانة بالاوصاف الواردة في كتب التاريخ للوصول على دلائل كافية حول الانجازات الفنية المصورة .لقد صور المقامات (11) لكنهم لم يكونوا يفخرون بعملهم لذا لم يهتم بذكرهم المؤرخون فنجد انه لم يصلنا من هذا العدد الذين رسموا المقامات غير بعض منهم اولهم واشهرهم يحيى الواسطي ومن بينهم احمد بن جلبة الموصلي وابو الفضل بن ابي اسحق وغازي عبدالرحمن الدمشقي والواسطي كان الاكثر جراءة في تثبت اسمه على اخر صفحة من مخطوطاته المحفوظة في باريس اما بالنسبة للمقامات لم يبق منها الا عشر مخطوطات مزوقة بالتصاوير موزعة واحدة في اسبانيا والثانية في ايطا وثلاث نسخ في باريس وثلاث نسخ في بريطانيا والعاشرة في اكسفورد.

وفيما يخص البحث الحالي هو رسوم الواسطي التي زينت المخطوطات الادبية حيث كان للواسطي الدور الاساسي في نسخ مقامات الحريري عام ( 1237)م في مدينة بغداد وعلى ضوئها اسست مدرسة فنية عريقة اهتمت بالتصوير .

وقد اطلقت عليها اسماء مختلفة هي المدرسة المدرسة البغدادية ومدرسة ما بين النهرين والمدرسة العباسية والمدرسة العربية

والتي تتالف مقامات الحريري التي نسخها الواسطي من خمسين مقامة " ومؤلفها هو ابو محمد القاسم بن محمد بن عثمان البصري الحريري ، وهو مسلما تقيا محافظا وصادف كتابه هو في نفوس المثقفين واستاثر بشغفهم ولبد الحريري سنة (446هـ – 1122م ) بالبصرة وله مصنفات في اللغة والادب والشعر ولكن اشهرها المقامات ونظرا للشهرة التي نالتها هي المقامات كثرت شروطها في سبب تاليفها ولمن كتبت وتيقن الكثير بانها انشات لوزير الخليفة المسترشد بالله العباسي ان لم تكن للخليفة نفسه وان اروع ما وصفت به هذه المقامات الثلاث ابيات شعر قالها الزمخشري سنة ( 358) وهي :-

| | |
|---|---|
| اقسم بالله وآياته | ومشعر الحج وميقاته |
| ان الحريري جرى بان | تكتب بالتبر مقاماته |
| معجزة تعجز كل الورى | ولو سرى دارق ضوء مشكاته |

ان الواسطي قد ترجم تلك الصور الذهنية الى واقع بالالوان وجعل منها صورة ناصعة لواقع المجتمع العربي الاسلامي في بغداد فنرى فيها عادات القوم وتقاليدهم ، ونشاهد فيها الاثواب الالات وانواع الازياء التي كانت سائدة في ذلك الوقت ، ويروي هذه المقامات على لسان رجل يدعى الحارث بن همام لبطل اسمه ابا زيد السروجي[26] وليس من المبالغة في شيء اذا قلنا ان المصور الواسطي لا يقل في مهارته عن المصورين في عصرنا الحديث ان لم يقف معهم على قدم المساواة ويكفي ان نقول انه اتقن التعبير عن خلجات النفس وبرع في رسم الجماعات وكان واقعيا في تصوير المناظر المختلفة[27]. ولا شك ان شهرة مقامات الحريري وغيرها من الكتب الأدبية وبعض الكتب العلمية كان عاملا أساسيا من تطوير تزويق المخطوطات.

إن أعمال الفنان الواسطي وغيره من فناني المخطوطات في بغداد من خلال تزويقهم لمقامات الحريري التي تميزت بقيمتها الوثائقية والتاريخية من جهة وقيمتها التعبيرية الجمالية من جهة اخرى ماهي الا نشاط فني كبير ينظر اليه بنظرة إعجاب وتأمل لا تخلوا من البداعة والروعة الفنية.

وموضوع الاهتمام باللون المنفذ في رسوم أزياء الشخصيات ما هو الا واحد من تلك الروائع ابدعها الواسطي في اداء يثري تجارب فنانينا فقد استطاع هذا الفنان بالقليل من المداد الاسود وقليل من جزي الياف الكافور الممزوجة بزيت الخردل وقليل من الالوان التي كان يقوم بها بتحضيرها بنفسه التي ربما كان يقوم بتحضيرها بنفسه التي يمد بماضيه الى حاضرنا وان يختزل باعمال ابرز الصفات التي شاعت عن المدرسة البغدادية برسوم عبر جانبها الاجتماعي والتشكيلي فهو جزء من مراة تعكس الحضارة العربية الاسلامية .

## الاساليب الفنية للمدرسة البغدادية في التصوير :

تمثل المدرسة والتي هي جزء من الفن الاسلامي ثمرة التفاعل والمزج بين العناصر الفنية المختلفة القديمة منها والجديدة التي ابتكرها الفنانون المسلمون وما الرسوم المجمودة في ابنية سامراء او التي نفذت على الخشب دليل قاطع على ازدهار فن الرسم وانتشاره في اغلب المناطق الخاضعة للخلافة العباسية واذا كان التصوير في اوائل العهد العباسي قد سار على نهج التقاليد الفنية لما جاور العراق من حضارات فقد استطاعت مدرسة بغداد ان تتخلص من المؤثرات الخارجية حيث تمكنت من دمجها باسلوب جديد ففي هذه المدرسة تنسب مجموعة تصاوير المنمنمات التي صورت عدد من المخطوطات والى جانب هذه الوظيفة فانها تعد لوحات فنية تستحق ان يطلق عليهما اسم مدرسة تصوير)[28].

وامتازت هذه المدرسة بعدد من السمات الشكلية المميزة لها والتي يمكن حصرها :-

1. تمثيل الهيأة البشرية بصورة لا تعني باوزاء الجسم بل تمتاز بالبساطة .
2. عدم الاعتناء بقواعد المنظور واتباع نظرة (عين الطائر)[29]
3. واقعية تمثيل الكائنات الحية كالانسان والحيوان ولا سيما الخيل والابل .
4. الجمع بين مشهدين في تصويره واحده .
5. تمثيل السمحة للعربية من قسمات الوجوه واللحي السوداء في رسوم الاشخاص .
6. تمثيل الشخص الرئيسي في الصورة لحجم اكبر .
7. التعبير بالاعين والاصابع للاشارة .
8. تمثيل الجموع والتنوع في رسم اوضاع الاشخاص .
9. رسم هالة حول رؤوس الاشخاص [30]
10. الميل الى الافراط في زخرفة الملابس وتحليها بالرسوم الهندسية وهي فضفاضة بشكل عام وذات اكمام واسعة حولها اشرطة عليها كتابات وزخارف .
11. الميل الى استخدام الالوان البراقة والمتميزة واهم الالوان التي استخدمت هي احمر – اخضر – ازرق – اسود – بني – وردي – بنفسجي [31].

## جماليات اللون على ازياء رسوم الواسطي :

ان فجر الوعي الجمالي بدا مع الانسان ، ويمكننا الاستدلال على الجمال حين نمعن النظر فيما انجز عبر اطوار الحضارة الانسانية والذي يكشف عن اطراد الوعي والتلاحم مع مظاهر الطبيعة وتظهر النتاجات الفنية الحضارية لوادي الرافدين ووادي النيل عن وجود نمط من التفكير الجمالي الذي يقف وراءها [32].

لقد ذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتى فهناك من وجده في الطبيعة واخرون عثروا عليه في نفائس الفن فيما ظنه البعض مجسدا من عالم المثل وعليه ان الجمالية تتحكم فيها مستوى استجاباتنا حيال الجميل والتي تنبع من عواطفنا الانسانية وهي الاخرى موضع تفاوت ولاتخضع لقياس واحد فما تراه جميلا قد يراه غيرك بالعكس[33].

واذا ما عرفنا ان الجمال قبل موضعته في العمل او على القماش ليس الا قيمة مرجعها الذهن الانساني فانه لا يمكن عزله بين الانسان والظاهرة الجمالية وهي طبعا عرضة للقبول تبعا للزمان ، والمكان ومتغيرات بنية المجتمع ، والجمالية تتجلى في استيعاب الابداع الذي يتم تحقيقه عبر الفنون الجميلة .ومما لا ريب فيه ان الفنانيين ومنهم المصممين قد افادوا من الطروحات الفلسفية والجمالية التي انتهى اساطين الفكر الفلسفي اليوناني والعربي وبالذات ما جاء به افلاطون وارسطو ، وكأن ان عرضوا آرائهم الجمالية في مناحي عدة ومنها الفن الذي يدخل ضمنا منه .

ان الباحث لم يكن يستهدف المسح المكثف لتاريخ الجمالية قدر الافادة منها بوصفها مفاهيم كثيرا ما تعاون الباحث من استجلاء طبيعة الجمال قدر تعلق الامر بموضوع البحث

وخلص الباحث من كل ما تقدم ان الفكر الجمالي على تباين مداخله النظرية يخضع فكرة الجمال الى مرجعيات عدة مختلف كان او متفق عليه ، مع هذا فان هناك اتفاقا مبدئيا وشاملا يفترض ان الجمال لا يخضع في الجوهر الى قاعدة ثابتة ، لهذا تقلبت النظرة لمفهوم الجمال عبر اطوار تاريخ الفكر الجمالي وبحدود موضع البحث يبقى اللون بوصفه شبكة من العلاقات عند التعامل معه في تصميم القماش او على الزي مشترطا توافر الجمال سواء كان ذلك مثلا في بنية الشكل او في المضامين .

اذ يستمد اللون سلطته البصرية من قبل الانسان ، وذلك ان عملية صناعته خاصية ينفرد بها الفنان المصمم عن سواه ، فالالوان غالبا ما يكون لها الشأن في منح الازياء الجمالية اكثر ، بمعنى اخر ان الازياء سوف تكتسب معانيه المجددة .وبالوقت الذي يمثل الذي وسيلة مظهرية وجمالية لا غنى منها فهو ينطوي على مستوى من التنظيم الشكلي ، ولا مناص من ان يبدي الفنان المصمم تفهما لطبيعة اللون على قماش الزي ولهذا فالمصمم حساس لهذه العلاقة ، اذ تحدد ابعاد اللون جماليا باثر التشكيل الفعلي لها على القماش ، كما انه من الصعب اعطاء تصور عن اللون دون ادراك شدة صلاته بالالوان الاخرى .

ولفعل مهارات الفنان الواسطي موضوع دراستنا اخذت الالوان المنفذة على ازياء شخصياته طابعها لما هو خارجها مقتربة من حقيقتها ووفق تلك المفاهيم التي يحدث بها الفكر الجمالي يرى الباحث ان الجمال شرط ملازم للتصميم وان افترقت فيه مرجعيات الفلسفية والبصرية ، ذلك انه يخضع للروابط الروحية التي تجعل من الالوان في الزي ذات نسغ روحي ووجداني متمايز عن الالوان في وجودها الطبيعي . وعلى هذا الاساس ان جمالية اللون تمثل في الحقيقة اسلوبية الفنان الواسطي ازاء تاملاته لعالمنا المادي ، ويمثل اللون بالنسبة للرسم عند الفنان الواسطي هو (وسيلة لتنمية كل العناصر فالشكل ذو البعدين لا يمكن ان يوجد بغير لون ، اذ حتى الشكل الاسود على خلفية بيضاء انما يعتمد على التضاد بين الابيض والاسود فلا شكل يمكن خلقه دون ان يتسم بلون ما ولا شكل يمكن رؤيته الا اذا كان موجودا على لون ما )[34]

## اللون وعلاقته بالزي في رسوم الواسطي :

اذا ما تاملنا طبيعة لون الازياء العربية قبل الاسلام فاننا نستطيع ان نحددها من خلال محيطها البيئي ، الذي فرض صيغ من التعامل الفني معها من خلال لون الصحراء كمفردة من مفردات لون الازياء ، وكذلك الحال مع المفاهيم والعقائد التي شكلت اساسا يعطي للزي وظيفة ولونا ومعايير فنية[35].

وفضلا عن لون الصحراء والبيئة اجمالا التي دخلت ضمن الوحدات التصميمية للازياء فان الطبيعة الاسلامية الميالة للاغناء والاثراء اخذت من الازياء ووحداتها التصميمية واللونية تعبيرا عن بيئة فنية ، فقد اهتم الرجل أسوة بالمرأة بالالوان والاصباغ على الازياء[36]. ان هذا كله دعا الفنانين جميعا للتعامل معها في رسوماتهم ومنهم الواسطي الذي بذل جهدا كبيرا ومحاولاته النقل الحي لرسم الواقع الاجتماعي من خلال التاكيد على جميع تفاصيلها ومنها التاكيد على الالوان المنفذة في رسوم الازياء لهذه الشخصيات . وقد عمد الواسطي الى اعادة تصميم الطبيعة واسسها الجمالية في تاسيس الزي اذ عمد الى معالجة الفراغ في الازياء من خلال ملئها ببعض الوحدات الزخرفية ساعيا الى الكشف عن اللامحسوس ضمن اطر تصميم الازياء من تغطية مساحة الازياء بالزخارف والالوان[37].

ويرى الباحث كيف تعامل الواسطي مع المحسوسات في الواقع الطبيعي وابراز عملية التلاعب الفني في تلوين زي الشخصية التي عدها اساسيا في لوحاته فالواسطي عمق اللون على بعض الازياء بحافات الزي وحافات الاكمام وحول الرقبة وفي المعصم ، فالازياء وان كانت كساء للشخصية فان الخطوط العميقة التي تربط الزي في العالم المحيط تدفع الفنان الى امتصاص البيئة وتحويرها وخلق نظام للزي يعطي حسا فنيا بينما يكشف لنا الزي عن ذاتية الشخصية من خلال اللون ومساهماته وقدرتها في الكشف عن الطابع التجريدي للزي ، لذا فان اللون شكل حضورا روحيا متشبعا بالفهم العقائدي له .

لذلك فان جمال اللون وحده لا يشكل اهمية بالقدر الذي يحمله اللون من معززي دلالة ويمكن ان نلاحظ ذلك في رسومات الواسطي فقد استعمل اللون كعنصر زخرفي من عناصر التعبير الفني فاستخدام الالوان في المنسوجات والازياء على اختلاف انواعها تعتبر نقطة مهمة لا غنى عنها ، وقد اثرت العوامل البيئية والعقائدية في تجميل دلالة اللون وقد تعددت استخدامات الالوان للمكملة للون الزي كاساس مضاف لوظيفة الزي[38].

لذا فان للون على الزي اهمية كبرى في تدعيم الدلالة المتوخاة منه ، فاللون يصبح علامة بالاضافة الى وظيفته التاريخية والعقائدية بمعنى ان لون الزي يصبح علامة ، كما روي في حكايات الف ليلة وليلة ان الخليفة هارون الرشيد كاتيلبس ردائا احمرا كلما تملكه الغضب ، واللون الاحمر عند الخليفة امارة علامة مكشوفة عن غضبه تنقل الينا في صيغة بصرية[39].

وقد عمد مصممو الاقمشة الى تدوين اسم الخليفة ( هارون الرشيد ) على القماش بالاضافة الى بعض الكتابات الكوفية بخيوط من الذهب والحرير الملون[40]. ان البيئة العربية المشددة في قسوتها على حياة العربي دفعت الانسان الى تغذية تحسسه الجمالي من خلال تلك المفردات التي توسع في استخدامها واستنطاق الجمال الكلي من خلال الاجزاء ، والزي بقطاعه المتعددة وباشكاله المختلفة والوانه المتنوعة اسهم باغناء البيئة في خلق مفردات واسعة ، التي دعت الفنانين المسلمين ومنه الواسطي للتعامل معها ومحاكاتها وهذا بدى واضحا من خلال منمنماته مؤكدا على اللون فيها وخاصة على ملابس الاشخاص في رسوماته فاللون في رسوم الواسطي يعد عنصرا رئيسيا في اعماله ويقوم بدور جمالي وفقا لطريقة استخدامه او توظيفه ، لقد استخدم الواسطي اللون الخالص النقي الذي كان له اهمية فكرية ووحدانية وحسيه من خلال علاقته بالالوان المحيطة به .

فاللون عنده جاء ( معبر معتمدا على التوافق والتباين والحدة والبرودة التي نتجت منة خلال تفاعل الالوان بعضها مع بعض ضمن التكوين العام )[41]. ومن خلال دراسة المنمنمات يمكن القول ان الواسطي استعان بمجموعة محدودة من الالوان وعلى نحو رئيس الاساسية منها كالاحمر والازرق والبرتقالي والذهبي الذي يعكس الضوء بنسبة اكبر من بقية الالوان ، وكثيرا ما استعان الواسطي بالالوان المحايدة كالاسود والابيض وبعض الالوان الثانية كالاخضر والبنفسجية فضلا عن البني بدرجاته المختلفة .

لقد اعتمد الواسطي في توزيع اللون على مجموعة واحدة من اصل واحد ولكنها في الوقت نفسه تختلف عن بعضها بالقيمة اللونية ، ياتي هذا نتيجة اضافة الابيض او الاسود اليها . كما ظهر في تدرجات اللون الاحمر والازرق والبني من الفاتح الى الغامق ، وقد وظف ذلك ضمن مساحات محدده مما حقق انسجاما كاملا نتيجة استخدام مصدر لوني واحد . كما ( حقق الانسجام اللوني باستخدامه الالوان باطوال موجية مختلفة في التصميم الواحد مسببا الاحساس بالوحدة والتوازن في العمل الفني الذي ادى الى خلق التنوع نتيجة الاختلاف في القيم اللونية ، وتحقق ايضا الانسجام المطلوب نتيجة الاستعانة بلون اساس له السيادة في التصميم الواحد مع لون اخر ثانوي كما وفق في استخدام ومعرفة الالوان ذات الاطوال الموجية المختلفة ويبدوا ان للون الاحمر والبني من الالوان الغالبة والمستخدمة في تلوين الرسوم ومنها الازياء )[42].

كما نجد ان الالوان التي استخدمها الواسطي ادت دورا في التجسيم من جهة بفعل قيمتها وبايقاعها المنتقل ، فهو يوزع اللون بمساحات صغيرة في كل منمنمة كالاحمر مثلا في لون حافة مقطع البحر وفي ظهر السمك وفي جناح الطير وجسم الحيوان الخرافي وفي بعض الازهار واغصان الاشجار ، والطريقة نفسها مستعملة في طيات الملابس عند رسمه للاشخاص .

وتأسيسا على ما تقدم فان دراسة لون الازياء في رسوم الواسطي عملية طبيعية لان هذا الفنان قد عرف اللون بصورة عامة واستخدمه بكثرة في كل رسوماته ، لان الطبيعة في شتى مخلوقاتها فيها الوان كثيرة من صنع الخالق عز وجل وكانت الرغبة في استخدام اللون عند الواسطي لها الاثر الحاسم في تقديم المنمنمات.

ولم يقتصر استخدام اللون في تلوين الازياء وزخرفتها عند هذا الحد بل تعداها الى الاهتمام بكل الجوانب الاخرى من اجل اظهار المنمنمة بشكلها النهائي باجمل صورة ، والواقع ان تحديد العنصر الفعال في هذا الاتجاه في عمل الالوان وسبب ظهور هذه التقنية في اللون ورغم مضي مئات السنين ولا زالت دهشتنا مبعثة التطور الطبيعي تحت تاثير العوامل المختلفة التي احاطت بالفنانين في مدرسة بغداد للتصوير من رعاية واهتمام من قبل الخلفاء في ذلك الوقت والملابس في مدرسة بغداد على انواع بعضها سادج لا تنميق فيه وبعضها فاخر تكثر فيه الاطواء والتعاريج المذهبة وبعضها مخطط ومبرقش ومزين بالرسوم والزخارف وبعضها ذو اطواء معقدة يظهر فيها التصنيع في الاداء وبعضها يهدف الى التنميق فتتحول الاطواء كلها الى زخارف من بينها زخرفة تسمى او تشبه ( تجمع الديدان ).

والراجح ان زخارف تلك الملابس معظمها مستمد من خيال المصور لان شيئا من مثل هذه المنسوجات لم يصل الينا وان كانت رسوم الملابس الفاخرة المبرقشة والفنية بزخارفها قد انتشرت في نقوش الخزف السلجوقي ولا سيما الخزف ذو البريق المعدني والخزف المعروف باسم مينائي )[43].

## الفصل الثالث

## إجراءات البحث

### منهج البحث :

اعتمد البحث الوصول الى هدف البحث الطريقة الوصفية من خلال تحليل العينات وهذه الطريقة لاتكتفي بالوصف فقط وانما بالتحليل الدقيق لكل مجريات العمل التي نفذت فيها الألوان .

### مجتمع البحث :

يقتصر مجتمع البحث على تصاوير مدرسة بغداد في التصوير العربي الإسلامي التي زوقت المخطوطات العلمية والادبية في النصف الاول من القرن السابع الهجري ( ١٣م) إذ بلغ عد مجتمع البحث (٩٧) تصويرة تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية حيث بلغ مجموع العينة (٥) تصويرة .

### عينة البحث :

تم اختيار العينة لمجتمع البحث بالطريقة القصدية اشتملت عينة البحث من تصوير مدرسة بغداد في التصوير العربي الاسلامي على (٥) تصاوير تم اختيارها وفقا المبررات الاتية :ـ

١ـ تعدد الالوان الموجودة ووضوحها في المنمنمات المرسومة.

٢ـ أستبعاد المنمنمات التي لاتحقق فيها الفروق الواضحة للالوان.

٣ـ ليس من الضروري دراسة الوان الازياء في كل المنمنمات فهذا يحتاج الى وقت كبير لموضوع تتكرر فيه الالوان وهي محددة .

٤ـ وضوحها في المصادر وبدرجة مطابقة نسبيا للاصل مما يتوح امكانية دراستها .

٥ـ انتمائها الى المخطوطات التي تم تشخيصها في الدراسة.

٦ـ تضمنها لنسبة كبيرة من الشخصيات التي ترتدي ملابس ملونة في مدرسة بغداد للتصوير .

### اداة البحث

بغية الوصول الى هدف البحث والتعرف على جمالية اللون في تصاميم ازياء شخصيات الواسطي اعتمد الباحث في تحليل عينته من مدرسة بغداد في التصوير العربي الاسلامي على جملة تعابير التي اسفرت عنها مباحث الاطار النظري فضلاً عن اعتماد المنهج التحليلي الذي يتضمن في بنائيته التحليلية نظاماً وصفياً لاعمال العينة وذلك لخصوصية البحث الذي يتحرك ضمن اطار وصفي تحليلي .

ولتشخيص الالوان للملابس المنفذة على ازياء الشخصيات اعد الباحث استمارة تحليل مقننة للحكم على الالوان في ازياء عينة البحث .

تحقيقا لهدف البحث في الكشف عن الالوان المنفذة على ازياء شخصيات منمنمات الواسطي تم عرض وتحليل هذه النماذج بغية التوصل الى عدد من نتائج البحث .

تحليل (١) :

منمنمة المقامة العاشرة ( الرحبية ) (شكل١) التي تمثل المروجي وابنه بين يدي والي رحبة ( الورقة ٢٦) الوجه ، نرى في هذه المنمنمة ابو زيدو وقد قد الى الوالي مممكا لغلام يدعى ابنه مستهدفا بذلك الحصول على بعض المال من الوالي الذي يعرف هيامه بالغلمان ، ووائقا انه سيطلق الغلام الذي ليس في الحقيقة سوى ابنه نرى في هذه المنمنمة ابا زيد مممكا بالغلام محدثا الوالي الذي يطلب منه شهودا لبعد التهمة عن الغلام بعد ان فتن قاتلا انه اوقفه على الارض ذابحا فاباح دمه خاليا ( منفردا ) فاتى له شاهد ولم يكن ثم مشاهد .

نلاحظ في هذه المنمنمة ان الواسطي نثر الالوان على ازياء الشخصيات ووزعها بطريقة فنية وبشكل منسجم ، فمرة نرى ان اللون الاخضر قد طغى على ملابس الوالي ، ومرة اخرى اخذ مساحة مكعبنة من ملابس المروجي ، وكذلك على بعض من ملابس شخصية اخرى بحجم اكبر من الموجودة على ملابس الغلام ، وهكذا بالنسبة للالوان الاخرى حيث وزعها بشكل منسجم ومدروس . ففي ملابس ( الوالي ) الحارث بن همام نجد ان اللون الاخضر الفاتح قد اخذ الحيز الاكبر من الزي باستثناء نهاية فتحات الاكمام ونهاية الزي من الاسفل حيث نجح الواسطي في اختيار الالوان وعبر عنها بالروعة الفنية بشكل واضح ، وعالج مظهر السطح بقيم لونية مختلفة ، والتاكيد على وضع طيات على الزي حسب التاثير الضوئي الساقط عليه فمرة في حالة نصوع تام.ومرة اخرى في حالة فاتحة وهكذا ، ومن الملاحظ ان الواسطي كان يستخدم في رسم اغلب المنمنمات الوان معدودة

منها الالوان الزرقاء والحمراء والصفراء بدرجاتها المختلفة وهي الالوان الاساسية ويتضح من هذا انه ا يستخدم الاعداد قليل من الالوان ولكن تجاور هذه الالوان يجعل المنمنمة تبدو وكانها زخرة بعدد كبير من الالوان وكل الوانه ذات درجات هادئة .

ونجد على جوانب الزي من منطقة الاكمام لزي الوالي بقعة لونية على شكل شريط عرضي بلون برتقالي تتخللها زخرفة خطية تقع على الاكمام في المنطقة المحصورة بين المرفق والكتف ، كما يوجد في النهاية السفلي للزي شريط اخر بلون برتقالي تتخلله زخرفة خطية ايضا ، اما العمامة فهي ملونة بالاحمر ، اما ملابس الغلام الذي يقف خلف الوالي فقد طغى عليه اللون الازرق الفاتح، ونلاحظ ايضا وجود خوط لونية زرقاء بقيم مختلفة كان يهدف فيها الواسطي اعطاء صفة جمالية زخرفية من خلال اللون على سطح النسيج لتلبية رغباته الفنية ، اما عمامته فقد لونت بلون احمر ، ونرى في معظم الاحيان يستبدل القلم الاسود باللون فيرسم المنمنمة بالقلم والمداد ويضع الالوان ثم يحدد الخطوط الخارجية ثانية ويرسم الزخارف على الثياب وفي سائر اجزاء المنمنمة في حين نرى الزي الذي يرتديه السروجي فقد لون باللون الاحمر ذي قيمة لونية فاتحة ويبدو ان الواسطي حاول ان يجعل للون الواحد عدة قيم لونية وكلها بدرجات هادئة فلو قارنا بينه وبين لون زي الغلام الذي يمسك بيده الذي هو بلون احمر فنجد ان الاختلاف بينهما واضح ، وهذا يعطينا دلالة على ان هذا الفنان يمتاز بالاحساس المرهف والسلامة الذوقية في كيفية اختيار الالوان المبهجة .

ويتخلل الزي الذي يرتديه السروجي زخرفة لونية من النوع الذي تشبه ( تجمع الديدان ) وهو نوع شائع عند الواسطي باستخدام قيم لونية على السطح العام للزي ، كذلك وزع على جانبي اليدين شريطا زخرفيا ملونا بطوق الزند يكاد يتكرر في اغلب رسوماته ، كما وضع في منتصف الزي شريطا من قطعة قماش بلون ينحدر من الاعلى حتى منتصف الجسم ، كما ويرتدي سروالا ابيض اللون ، اما عمامته فهي بلون اخضر تتوسطها بقعة لونية بلون اصفر ، ومن جانب اخر نرى الالوان المستخدمة في زي الغلام ، (ابن السروجي ) فقد قسمه الواسطي الى قسمين حيث وزع كل من اللونين الاحمر والاخضر في مساحات اختيارية على الزي فمرة في الجزء العلوي ومرة اخرى في الجزء السفلي ولون الصدر والاكمام باللون الاخضر وكذلك جزء من نهاية الزي السفلي ، اما اللون الاحمر فقد وزعه في الجزء المتبقي من الزي . اما عمامته فقد لونت باللون الاخضر ، وبقي لسروال ابيض اللون ، ويبدوا لنا من هذا ان الوان ازياء اشخاص هذه المنمنمة قد وزعت بشكل جميل ومدروس وان الواسطي عندما كان يرتسم تلك الظواهر الاجتماعية فانما كان يرسم وفق خياله وتصوره فهو يتمتع بسعة خيال واسعة ، ويصف دولف رايسر الخيال بانه يفعل دورا رئيسيا في فعالية ابداعية[4].

ونجد هذا قد انطبق على ما موجود في منمنمة الواسطي فهو عندما كان يرسم من المؤكد انه كان يرسم وفق ما يصوره له خياله سواء في كيفية تكوين الانشاء الموضوعي واخراج لوحة فنية ، متكاملة ، او كيفية تلوينها ، فهو عندما يبدأ بعملية التلوين كان يتبع الطريقة التي يراها مناسبة والخاصة به ان مجمل هذه النماذج عينة البحث التي تم اعتمادها للدراسة اعتمدت على ضوء ما متوفر من مصادر فنية لدراسة وكشف اللون في الازياء .

هناك عوامل يمكن ان تشكل صعوبة في دقة ادراكنا للالوان من بينها ان صبغة اللون تختلف من وقت الى اخر الامر الذي يؤدي الى ان تكون درجة اللون قليلة لان يطلق عليها اسماء مختلفة ، ان الالوان تختلف من حيث تصوعها وتشبعها . ان دراسة الالوان خاصة المتداخلة او الوسيطة تكمن في ان اسماء تلك الالوان ليست شائعة ويبدو ان هناك بعض الالوان لها استخدام شائع هي الاحمر والازرق والاصفر ... الخ ، وذلك من بين الوان كثيرة يتجاوز عددها الالاف اذ يعتبر الواسطي من الفنانين الذي حدد مدخل اخر للتصوير من خلال اعماله الفنية فقد ابتدع مذهبا جميلا في الفن التشكيلي وهو من النوع الذي يخطط اللون قبل غيره وفي كيفية توزيعه وعندما يبدأ بالتفاعل مع الالوان وكيفية تنفيذها على ازياء الشخصيات بشكل جميل كان يبذل جهدا كبيرا وهذا يعطينا احتمالا اكيدا على ان هذا الفنان عندما يختار الالوان كان يعرفها معرفة تامة سواء اسماءها او دلالاتها او قيمها اللونية وكذلك معرفته في تنفيذها على الازياء ، كما ان خبرته وتجاربه في ميدان ممارسة الالوان جعلته يعرفها .

ومن ذلك نستخلص ان الالوان تلعب دورا في الاحساس بالعمق الفراغي أي ان لها دلالة على الاحساس بالبعد الثالث في الصور الملونة رغم انها لا تعدو ان تكون مسطحا لا يتميز الا ببعدين فقط وتدخل الالوان الحمراء والصفراء والبرتقالي في المجموعة التي تسمى الالوان المتقدمة بينما تبدو الزرقاء والخضراء متأخرة في الصور ومن الممكن ان ندرك تعليل هذه الظاهرة في ألوان الصورة ان اغلبها او جميعها لاي مشاهد او باحث فني متخصص بظاهرة القرب والبعد في الألوان .

تحليل (2)

وعنوانها عن الابتهاج في رؤية هلال شوال المقامة السابعة (البرقعيدية ) (شكل2) الورقة 19الوجه الاول ( 243هـ، 261م)

وتتحدث المقامة في عبارات عامة عن الفرسان الذين يتأهبون للاشتراك في احد الأعياد الإسلامية في هذه البلدة يقول الحارث ( أزمعت الشخوص من برقعيد وقد تطلعت الى تأليف العيد واتبعت السنة في لبس الجديد وبرز الناس للتعيد ) .

لقد ابدع الواسطي في هذه المنمنمة في استخدام المستقيمات والمستطيلات والقمم المدببة فوق خلفية مشرقة على نهجه الذيريناه في لوحاته السابقة وثمة نظرية معروفة تقول ان العقل ميال الى تمتعه لينعرف الى الاشكال الهندسية النمطية فيه ، هذا الميل وذلك العمق اذا ما استطردا فمضيا بحثا عن المتعة انتهيا الى استنباط التوافق او الانسجام التشكيلي وكلما اقترب الشكل المصور من الاشكال الهندسية النمطية البسيطة كان في ذلك ما يقرب العقل من ادراك الواقع فالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة هي الاساس في التكوينات المصورة او هذه كلها اشكال لا يتعصى على العقل ادراكها ، وها نحن نرى ان الواسطي لم يخرج عن هذه القاعدة الاولية مستخدما الاشكال الهندسية البسيطة : تتمثل المستطيلات في الكتل الوسطية التي تجمع الفرسان والعازفين ومجموعة خيولهم وبغالهم وفي البيارق المتصفة المتتابعة وعليها نقوش وكتابات اسلامية يغلب عليها لفظ الجلالة يتخذ كل منها شكل المستطيل وتتخذ كل منها مجتمعة متجاذبة شكل مستطيل واحد وفي الراية المستطيلة المماثلة ذات الهدبات يحملها الفارس الاول وفي صدر الصورة الى اليسار وكذلك في البيارق المعدسة الشكل التي تتوج هذه الرايات كلها وقد استخدم الواسطي الخطوط المستقيمة المائلة بأسلوب يقطع رتابة المستطيل وتمثل هذه الخطوط الابواق الطويلة المائلة ينفخ فيها العازفون وفي الرايات الشريطية المائلة في تعارض مع الابواق والتي تبدو حرة طليقة وسط مستقيمات المستطيلات .وفي اوجه الشخوص تبدو الحدية والتوتر الذي تخلقه موسيقى الالوان الحادة ووقع الطبول العنيفة حتى لكان هذا التوتر نفسه قد انتقل الى الخيل والبغال المتلاصقة في تنظيم رائع تجلى في استقامة اذانها وكأنها ترهفنا لتلقي النظر كما توترت قوائمها واجسامها واعناقها وبدت مشدودة في تحفز وانتظار اما قوائم الخيل وحوافرها فقد صورت غاية من الالحان والايقاعات التي لا يصل الى تصويرها سوى فنان متمكن مرهف الحس ثري الخيال ، اما عن المقابلات والمعارضات والايقاعات اللونية في اللوحة كلها فهي ابداع يجل عن الوصف .

نجد في لون ازياء هذه المنمنمة ان الواسطي قد ركز على اختلاف في استخدام الالوان فاللون منعناه اختلاف من الاحمر الى الاصفر الى الاخضر ..... الخ ، وهكذا فالواسطي في استخدامه للون على اعتبار انه من اكثر العناصر اهمية وعند استخدامه في ازياء الشخصيات قد استخدم الوانا جذابة بين الغامق والفاتح لاعطاء الايقاع المتنوع الذي يحقق الصفة الجمالية التي تختلف عن التكرار المطلق فمثلا اللون الاخضر نجده قد استخدم في زي احد الشخوص ومرة اخرى وضعه في عمامة شخص اخر ومرة في احد مجالات السارية واخرى في احد مجالات المستطيل ..... الخ هذا التنوع للون الواحد في هذه المجالات المتنوعة خلق وحدة فنية منسجمة ضمكن حدود اللون الواحد لذلك كانت الالوان عند الواسطي عذوبتها وجمالها الخالص .

وبالاضافة الى هذا هناك استعمالات مختلفة للالوان في العمل الفني منها استعمال اللون لذاته أي لقيمته الجمالية الخاصة وهناك استخدام للون استخداما رمزيا ويستعمل اللون لمحاكيات للنموذج في ابراز طبيعته وحجمه في الحيز المكاني كذلك بالنسبة للالوان المستخدمة في ازياء الشخصيات الاخرى فمثلا اللون الاصفر واللون الاحمر او غيره التي تبدوا قريبة او بعيدة بالنسبة لدفئ او برودتها فالازياء الحمراء المنمنمة تبدوا بارزة والزي الاخضر الذي يرتديها الطبال في منتصف الصورة التي رسمها الواسطي تسحب العين الى الفضاء وتعطي بالعمق والصلابة وخاصة الالوان الذاتية في العمق تستعمل في الرسم لزيادة المتعة ونجد هناك الالوان تتصف بسحنة اسلامية على ملابس عربية فيها قوة واشراق وتدرج وتغلب الالوان النقية الاحمر ، الازرق ، الاصفر ، الاخضر ، وتدرجاتها وهذه الالوان هي التي تسود في الرسم المعمولة وزهذا يني ان الفنان الواسطي كان دائما البحث والتطوير في هذا المجال لاكتشاف الالوان الحديثة وكان يعرف كيف يستخدم الالوان الحديثة ليعطي التعبير وكان دائما التاكيد على بعض الجوانب في استخدام الالوان ، مثلا قيمة اللون بين كمية الفاتح والغامق بالنسبة لمجال القياس بين الابيض والاسود وقوته معناه سطوعه وهناك خاصية اخرى في اللون هي مسدى سخونته او برودته فنجد ان اغلب الالوان المستخدمة سواء الحارة او الباردة قد وزعت بطريقة ذكية تجعل الشخص المراعي يجد من اللون الواحد قد استخدم في اماكن عدة للتاكيد على ناحية التوزيع اللوني كل هذه المزايا قد اكد عليها الواسطي والتاليف المطلق في الرسم بما يكون ضعيفا اذ لم نمده ببعض الالوان المتضادة التي يعطي الرسم شيئا من القوة والحيوية ونلاحظ ان

الواسطي قد اكد على هذا الجانب باستخدام هذه الالوان المضادة في اغلب رسوماته حتى يعطي العمل الفني صورة جديدة تتمتع بالحيوية وعلى ذلك فالالوان تلعب دورا رئيسيا في بناء العمل الفني كما تلعب الخطوط والاحجام والظلال .

وكان هم الفنان الواسطي وشغله الشاغل ان يبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من ابتكارات جديدة في مزاوجه الالوان لتحقيق مزيج من الجمال الرصين على الازياء والفنان المبدع يسير على النسق الذي تسير عليه الطبيعة في بناء اشكالها فجميع الكائنات سواء كانت حية او جامدة تخضع لقوانين طبيعية في تكوين الوانها فاختيار اللون الذي يعبر بواسطته لا يترك للمصادفة فكل فنان له امكانيات ومميزات وهي جزء من نشاط الفنان الابتكاري على ان المسالة تزداد دهشة وروعة عندما نجد هذا الفنان قد استخدم الوانا من اصعب معرفتها حتى من قبل بعض الفنانين في وقتنا الحاضر ومن الضروري هنا ان نسجل ان هذه الحرية التي يتمتع فيها الفنان الواسطي كبديل للتقاليد التي كانت تفرضها تقاليد الاسلام كانت حرية صورية ولعله اصبح منذو ذلك الوقت حرا يعبر عن خلجات نفسه ولكن على شرط ان تكون تلك النفس التي يعبر عنها ترضيه وترضي نفوس من هم حوله ( ٢ ، ص١٠٦ ) .

ان قدرته في التعامل مع اللون بصورة عامة يجعله ينتج لوحة فنية متكاملة تبعث عن ذاتي جميل ممثل بهذه الالوان التي تسبب الراحة الدائمة والبهجة الحقة للقلب البشري مبعثة القدرة الفائقة التي كان يمتاز بها هذا الفنان الكبير ، وقدرته علاى نقل هذه الصورة التي يحملها في ذهنه عن الاشياء الى واقع ملموس تحسه الا وهو الصورة الفنية النادرة التي لا تزال اليوم تحتفظ بكل مميزاتها الجمالية .

تحليل (٣)

استخدم الواسطي اسلوبا اخر في تصويره وهو اسلوب(البانوراما) الشاملة (شكل٣) الذي يصور قرية والحارث والمروجي يساءلان غلاما عن احوالها في المقامة (٤٣) البكرية ورقة (١٣٨) الوجه الاول حيث يلتقي فيها ابو زيد والحارث خلال سفرهما بغلام قرب احدى القرى المعروفة ببخل اهلها ومجاورة ابو زيد له تقول المقامة : ( حتى اذا اراد السير الى قرية غرب عنها الخبر فدخلناها للارتياد وكلانا منفض من الزاد فما ان بلغنا المحط والمناخ المحتط اذ لقينا غلام لم يبلغ الحنث وعلى عاتقه ضغث ( قبضة عشب ) فحياه ابو زيد تحية المسلم وسائله وفقه المفهم فقال له الغلام ولما تسال وفقك الله ؟ ابيباع ها هنا الرطب بالخطب ؟ ويجيب الغلام بعد استمع الى كلام ابن زيد وعرف انه اديب يريد ان يوجر على ادبه : لا والله لا البلح بالملح ولا التمر بالاسمر والعصيدة بالقصيدة اما بهذا المكان فلا يشر الشعر بالشعيرة . ولا النثر بنثاره ولا القصص بقصاصه ولا قائم لقمان بلقمة ولا اخبار الملاحم بلحمة فبتجاه ابو الحارث بالحديث قائلا : ( اعلم ان الادب قد بار وولت انصاره الادباء واعلم ان الاسماء لا تشبع من جاع ) .

وقد اختار الواسطي المنمنمة لحظة وصول المروجي والحارث الى القرية وقسم اللوحة الى ثلاث مستويات نرى في ادناها الحارث وابا زيد يستطيان ناقتيهما وامامهما يقف الغلام ويدور الحوار بين ثلاثتهم كما نجح في الابانة عن الصراحة والوضع والثبات في نظرة الغلام ونلاحظ انه قد استعار عن رسم الغلام الوارد بالمتن برجل مذنح قادر على ان يرقى بادراكه الى مستوى الحديث الذي دار على لسانه اما قوائم الراحلتين قد ابدع في تصوير حركتها بحيث بدت طبيعتهم متجانسة من حركة عنقيهما ورأسيهما في اختلاف لونيهما واختار لهذا المستوى من المنمنمة خلفية مشرقة ذات لون مناسب يسمح بكافة التفاصيل بالظهور ثم لحاطه باطار زخرفي من النباتات غرس في اسفله زهور تداخلت مع قوائم الراحلتين في رهافة ، ودنا من اطاره العلوي زهورا حمراء كانها مصابيح علقت في يوم عرس اما المستوى الاوسط المنمنمة فقد صور في بركة احاطها باطار نباتي زخرفي واطلق حولها اربع عنزات يرتعن في خفة ورشاقة ومزاج بين لون البركة الاخضر المضارب الى الزرقة وبلين الاطار النباتي الاخضر العميق وعارض بين لوني عنزتين بنيتين واخرى سوداوين في نغم راقص حر بعيد عن التماثل وسجل في الاعلى حياة القرية وسكانها واظهرها داخل بيوتهم وخارجها مقبلين على العمل في جدية ونشاط وقد صورهم من خلال قطاع راسه يمر بتلك البيوت والحوانيت جميعا فبلغ بهذه الحيلة ما اراد ولم ينس فيها الجامع ومأذنته في اعلى يسار الصورة والى جواره جذع نخلة تتدلى الى

اعزاقها واضرب نصف ناجها الى خارج الهامش في حين بدى الديك في وضعه الاشم فوق اعلى سطح في القرية وخلفه دجاجة تلقط الحب .ولم يترك فردا من ابناء القرية الا واسند اليه ما يشغله ففي اقصى اليسار امراة تغزل الصوف يليها فران يحمل مطرقة الاغرفة ويدخلها في لهيب الفرن ثم امراة تطل من نافذتها بعدها واخرى تسلوم باعا وخلفها ام وطفلها في انتضار وترقب وراس بقرة تطل من الحضيرة ساعية الى الخارج ثم رجل ادى فريضة الصلاة وهم بمغادرة المسجد كذلك لم يغفل الواسطي ادق التفاصيل حتى في طرازو العمارة .

ولقد جاء الرسم فضلا عن جماليته وايقاعاته اللونية الناجحة والخطوط الدائرية الهندسية المتقابلة الثلاثة امينا لفكرة النص ، فما ابدعه الواسطي من خياله الخصم فهو لا يتعارض معه بل يعمقه ويجليه وذلك لتغطية جميع اشكال اللوحة حيث يوجد في اللوحة احد عشر شخصا بين رجل وامراة وطفل وجميعهم يرتدون ازياء لونت بعدة الوان قام الواسطي بتوزيعها حسب رغبتهم وبشكل فني جميل ، الوان منها الاحمر والازرق والاصفر ، وبعدة درجات ذلك للتاكيد على جانب مهم الا وهو التوزيع اللوني المدروس الذي يعطي جمالية اكثر للوحة وعند التطرق الى الالوان التي استخدمها الواسطي فقد لون زي كل من الحارث والسروجي بلونين مختلفين فنلاحظ ان لون الزي للحارث هو الازرق الفاتح الذي تخلله زخرفة لونية خطية بعدة قيم غطت سطحه الزي باستثناء قطعة الشريط التي تقع على الجوانب فقد لون بالاصفر الفاتح الذي تتخله زخارف خطية ايضا وهذا التصرف من الواسطي الذي اعتمده في كل ازياء الشخصيات حيث وجد قطع لونية على الجوانب بلون مختلف عن لون الزي .في حين تلاحظ ان زي السروجي لون بالاصفر الفاتح تتخلله ايضا زخرفة لونية وهو من النوع الذي يسمى ( تجمع الديدان ) التي توزعت على سطح الزي في حين حدد الاطار الخارجي للزي باللون الاسود ذلك لكي يحدد شكل الزي عن غيره من الاشكال الاخرى .ومن الجدير بالملاحظة ان الواسطي كان يتبع اسلوب التلوين المدروس في المنمنمات اكثر مما يتبع أي طريقة فنراه يقتصر بالمساحة التي يرسم فيها على النحو الذي سار عليه مزوقوالمخطوطات في العالم فنجد اغلب المنمنمات تكاد مرصوصة بالالوان .

ان الواسطي يتجه احيانا الى اختراعات تحرك الفكر والذهن ولكنه بوجه عام يهدف الى تصوير الاشياء وبلونها كما تطبع في ذهنه ويتجه الى تصوير الانسان في حياته الواقعية فهو عندما يبدا سواء على ملابس الاشخاص او على اجزاء المنمنمة فهو بالتاكيد يلون على ضوء الانطباعات التي يحملها في ذهنه وما يراه في حياته اليومية من مشاهدات عن الناس سواء عن نوعية اللباس او نوعية الالوان وبعد ذلك ينقل تلك الملاحظات في ذاكرته لينفذها في منمنماته .

فنجد اللون لعب دورا مهما في هذه المنمنمات ونقل الواسطي في لوحاته الوانا خلابة في هذه المنمنمة نشاهد حالة الانسجام اللوني مكوجودة وممثلة في زي الغلام الذي شرع في الحديث مع الحارث . اما السروجي فقد لونت ملابسه باللون الاحمر المائل للماروني وكذلك لونت العمامة باللون الازرق والتي تتمدل نهايتها خلف الظهر حتى منتصف الجسم .

كما اعتنى الواسطي عناية كبيرة في تلوين ازياء الاشخاص المائين وفي منمنماته تنوع كبير في التطبع في العناصر الفنية وهذا يدل على انه كان واسع الاطلاع . ومن الجدير بالذكر ان هذه الالوان تطلب معرفة تامة بها فنجد مثلا اللون المنفذ على زي المراة التي تغزل الصوف هو الازرق المائل الى اللون السماني فقد وزعي على اكثر من زي للاشخاص الاخرين بحيث اعطي ميزة فنية جميلة اعطت المنمنمة جمالية اضافية وهذه الميزة ليست سهلة على أي فنان ان يقوم بها بل هي من مواصفات فنان كبير والواسطي كما ذكرنا فنان كبير يعمل في عاصمة العالم الاسلامي ملتقى التيارات الفنية والحضارية انذاك ولا يمكن ان يكون الا كبيرا ورئيسا لصنعته فله المام باثر الالوان على النفس وله يد ماهرة في ملء الفراغات وقابليته لا تصدق في صناعة التناسق .. ولو القينا نظرة على زي الفران الذي يحمل مطرقة الارغة نجد انه زاد عليه اللون الاحمر كما اضاف عليه خطوط اللونية المنسجمة ومتناسقة بشكل جميل اضفت على الزي بشكله النهائي جمالية وراحة نفسية للمشاهد كما ان من مميزاته الالوان التي يتركها الواسطي ما نلاحظه في تركيزه على دلالتها حتى نرى انها توضع بطريقة خاصة تتلائم والتقاليد الشرقية الاسلامية .

ويظهر ان الواسطي كان له المام بما للالوان من تاثير سايكولوجي فاختار الالوان المفرحة والبهيجة والجذابة كما مزج ودرج الوانه ومال الى الازرق والاصفر والاحمر والاخضر والبني والذهبي ونجد ان لون زي المراة التي تطل من النافذة هو الازرق الفاتح حيث نجد ان هذا اللون دائم الاستخدام عند الواسطي لمعانيه وان التطلع اليه يبعث في النفس اثر بالهدوء الساكن فقد استخدمه في الازياء بشكل كبير وواضح .

ان من المميزات المهمة التي ما زالت تتمتع بها منمنمات الواسطي من الناحية الفنية هو بقاء بعض الوانها في بعضها والتي وصلت الينا بعد كل هذه السنوات وكمال نرى في هذه المنمنمة التي لا زالت تحتفظ ببعض مزاياها سواء من ناحية اشكالها او الوانها ، ولقد شاع استخدام اللون عند الواسطي في كل مفردات المنمنمة بعد ان نالت قسطا كبيرا من العناية والاهتمام

على يدي هذا الفنان الماهر . اذ وضع له طريق خاص واسلوب جديد فازدهر على يديه ازدهارا كبيرا . وهكذا فبدلا من ان يتلكأ الواسطي في رسم منمنماته نجد العكس من خلال اتقانه لاعماله بشكل كبير فنرى في هذه المنمنمة خاصة وفي الشخوص الممثلة كالمراة التي تسلم رجلا الوانا جميلة فقد استخدم في زي المراة اللون الاصفر الفاتح الذي بدى واضحا وخاصة انه استخدم اللون النيلي الغامق في زي الرجل الذي يكلمها والذي يصعب ملاحظة تفاصيله بسبب الخلفية المعتمة في حين وضع على راسه عمامة حمراء اللون.

نجد ان الواسطي قد التزم الالوان وكان يحاكيها ليخرج بمنمنمة تنسجم وروحية تلك الالوان ثم انه وفق في ان يخلق توزانا في توزيع نسب الكتل اللونية ونلاحظ في زي كل من الام وطفلها اللونين الاحمر والازرق الفاتح الذين تكررا في اغلب ازياء الاشخاص ووضع لكل منهما قيمة لونية مختلفة عن الاخرى لكي يجعلها واضحة المعالم كما وضع خطوطا طولية في زي كل منهما والذين طغت عليهما الوان من نفس اللونين المستخدمين ولكن بقيم مختلفة . ان توزيع تلك الالوان على المساحة التي يراد تلوينها بشكل متجانس ومقبول هذا الاساس يخضع الى حرية الفنان وخياراته مختلفة عن الاخرى لكي يجعلها واضحة المعالم كما وضع خطوطا طولية في زي كل منهما والذين طغت عليهما الوان من نفس اللونين المستخدمين ولكن بقيم مختلفة . ان توزيع تلك الالوان على المساحة التي يراد تلوينها بشكل متجانس ومقبول هذا الاساس يخضع الى حرية الفنان وخياراته الذوقية والفنية بشكل كامل اخذا بنظر الاعتبار بعض المبادئ البسيطة التي يصار الى توضيحها عند بيان انواع الالوان .

ونلاحظ في زي الرجل الذي ادى فريضة الصلاة هو اللون الاخضر الفاتح وما لهذا اللون من معنى ويرمز للخصب والبركة ويرد ذكر الاخضرار في القران الكريم لونا لملابس الاتقياء والصديقين ( يلبسون ثيابا خضرا من سندس واستبرق ) سورة الكهف : اية ٣١ ، وما تزال تعقد الى اليوم الخرق والعمامات الخضر على اضرحة الاولياء والصالحين ومن المميزات التي نلاحظها في اغلب اعمال الواسطي انه يحيط جميع الوانه المنفذة على ازياء الشخصيات بخط لوني يحيط بشكل الزي كاملا .

تحليل (٤)

المقامة الرابعة ( الديماطية ) وجه الورقة (١٠) وتتحدث المقامة عن سفر الحارث بن همام الى مدينة دمياط وهي من مدن مصر على ساحل البحر في سنة مرتكبة حيث اجتمع الناس فيها وتفرقوا وكان يومئذ ميسور الحال محبوب الصداقة ومرموقا وكان يبحث عن المعرفة والثقافة واخبار الادب مع رفقة منسجمين". والمقامة تمثل لحظة تعارف الحارث على السروجي وولده اذ قام الواسطي برسم شخصيات هذه المنمنمة وهم ثلاثة اشخاص في وضعيات مختلفة اذ جعل التكوين يتناظره على اساس التقابل في الاتجاه والحركة فنرى الواسطي قد رسم كلا من الحارث والسروجي فوق الربوة وهما على الجانبين في وضع متقابل يتوسطهما ابن السروجي ، ويقع خلف كل منهما شجرتين وهما من نوعين وصنفين مختلفين مع صورة جمل .

وكعادته فقد رسم الواسطي خط العشب بتحرير زخرفي حيث جعله كقاعدة اساسية من تكوين كتلة الربوة كذلك تجمع الالوان في المنمنمة بين الاحمر والبني والازرق والبنفسجي الفاتح بانسجام تام ، غير ان جبة الحارث الزرقاء في اقصى اليسار بمساحتها اللونية الواسعة ساعدت على جعله مركزا للسيادة لا سيما وان الحدث الاني في المقامة يؤكد على دور السروجي وقد دلل عليه في هذه المنمنمة قبل ان يخبرنا النص عنه وهذا ما يؤكد بان الواسطي رسم الوان ازياء شخصيات هذه المنمنمة بامعان شديد ثم اختار ما اثاره من احداث فيها لتصويرها اذ توزعت الالوان بشكل منسجم على ازياء الشخصيات وتبدو الوان ملابس السروجي الذي يرتفع مستواه قليلا عن الاخرين واضحة وقوية مما اعطى وضوح تام للون الزي الذي احتل حيزا اكبر من غيره من الوان ملابس الشخصيات الاخرى ونرى في ملابس السروجي اللون البنفسجي الفاتح ذات الاطوار الكثيرة والتي اعملت بشكل يتماشى مع اتجاه وحركة السروجي وهي على شكل خطوط تكاد تكون بقيمة لونية اعمق من غيرها ويقصد من هذا الواسطي هو اعطاء تدرج لوني للتوضيح الفاتح والغامق الناتج من تاثير الضوء على الزي كما ويوجد شريط لوني اصفر اللون لقماش اللف حول منطقة الزند وهي تحتوي على زخارف تخللت هذه القطعة بلون بني ينسجم مع بقية الالوان الموجودة والموزعة في اماكن اخرى .اعتمد الواسطي في توزيع الالوان على ازياء ضمن المساحة المحددة لكل زي وقد ساهم في هذا تفاعل الالوان مع

الشخصية من خلال المساحات اللونية الشفافة لهذه الالوان الممزوج اغلبها باللون الابيض وليتفاعل هذا مع حركة الزي . في حين يظهر على ملابس ابن السروجي اللون الاحمر الذي ساهم في تحقيق الانسجام مع غيره من الالوان الاخرى والاحساس او الشعور بالحركة التي عبر عنها بحديثه مع الحارث بن همام . كما يبدو ان الواسطي اكد على توضيح القسيم بين الفاتح والغامق لهذا اللون الناتج من تاثير الضوء عليه فقد جاءت الالوان في هذه التصويرة بعلاقات ذات جمالية وذلك من خلال توافقها وتضادها في آن واحد وكذلك من خلال تكرارها مع التنوع .

ان القطع الذي استخدمه الواسطي والذي لجأ اليه وقصد فقيه هو التوضيح بين كل من ملابس ابن السروجي ولون ملابس الحارث وذلك من خلال استخدام التباين الواضح بينهما وهذا الاسلوب من اجل التخلص من التداخل الذي قد يحدث بين حركة ملابس كل منهما وجاء هذا الانسجام متناغما وخاصة عند استخدام اللون الاحمر ليكون نقطة جذب وانتباه رئيسية في المنمنمة ولتقود حركة هذا اللون مع بقية الالوان لتغطي التناغم بين بعضها البعض وكذلك يرتبط هذا اللون مع بقية الالوان الموجودة على بقية الاجزاء الاخرى وفي ضوء كل هذه العلاقات اللونية على الملابس التي عبر عنها الواسطي بمصداقية كبيرة وبروح عبقرية فذة وفائقة ويمكن عد الوان هذه الازياء التي رسمها الواسطي ناجحة من حيث التوزيع والعلاقة بينها وبذلك تكون الالوان قد حققت الجانب الوظيفي والجمالي .

تحليل (٥)

المقامة (٢٢) الفراتية الوجه التي تمثل ابا زيد في زورق في نهرالفرات ، اذ حكي الحارث بن همام قال اويت في بعض الفقرات الى سقي الفرات فاقيت فيها كتابا ابرع من بني الفرات واعذب اخلاقا من الماء الفرات فاطفت بهم انهذبيهم ولاذهبهم وكاثرتهم لاذبهم لامذبهم[٤١].

قام الواسطي برسم هذه المنمنمة وجعلها على شكل مستطيل تقريبا ووضع فيها شخصياته في منتصف الصورة وجعل في الجزء العلوي والسفلي من المنمنمة عبارات خطية ، تحتوي المنمنمة على ثمانية شخصيات ترتدي ملابس بالوان واشكال مختلفة ايضا ، كما يرتدون عمائم بالوان مختلفة ايضا واوضاع هذه الشخصيات مختلفة منها من هو في حال توثب ومنهم في حالة سكون مستقر ، رسم الواسطي خمسة اشخاص يرتدون ملابس بالوان مختلفة وهم متربعين يتجه نظرهم بحركة الى اليسار حيث يشكلون المستوى الاول يأتي بعده المستوى الثاني المتمثل بالخطيب والسروجي والحارث وبالرغم من الوان الملابس مختلفة فهي موزعة بانسجام وهذا يعطينا صفة التناغم كالوان مكتظة بالتفاصيل الزخرفية الدقيقة واستطاع الواسطي بذلك ان يزاوج بين الوان الملابس .

واذا ما نظرنا الى طريقة توزيع الالوان على ملابس الشخصيات تبين لنا انه وزعها بشكل مدروس ، الا ان الواسطي استخدم امكانيته في هذا الجانب واللون لم يكن عنصرا عابرا عند الواسطي بل له شأن خاص اوصافه متميزة فهو العنصر الاساسي والمهم له تاثير كامل في تحقيق التناسق والتوازن والتماثل في التكوين العام ، وهو ان دل على شيء فانما يدل على ادراك الواسطي ما للون من اثر كبير في التكوين العام كذلك علاقة الالوان بعضها ببعض ونجح الواسطي في ابراز الوظيفة الجمالية التي تحقق نتيجة التوزيع والافادة من القيم اللونية التي ساعدته في احيان كثيرة على التخلص من الفراغ وخاصة في معالجته لطيات الملابس .

استخدم الواسطي عدة الوان هي : الاخضر والازرق والاصفر والاحمر ، والتي هي تمتاز بالرقة والبهجة والتدرج والامتزاج يغلب فيها الاخضر والازرق والاحمر فضلا عن طيات الملابس وما تسهم به من حركة واتجاه وعمق ولم يدع الواسطي هذه الالوان على ملابس الشخصيات فقط بل كررها في اماكن اخرى من المنمنمة ، فقد استخدم اللون الاحمر في رداء الرجل الواقف على الجهة اليمنى وفي عمامة الرجل الاخر على اليسار وكذلك على ملابس شخص جالس وهكذا نجد كل لون احتل اماكن متعددة وموزع بشكل جميل . وجميع هذه الوان وضعها فسوق خلفية صخرية مشربة باللون البني الفاتح المتعدد الدرجات ، وهذا التنوع والتوزيع للون واحد في هذه المجالات المتنوعة خلف وحدة فنية منسجمة ضمن حدود اللون الواحد لذلك كانت الالوان عند الواسطي عذوبتها وجمالها الخاص .

ان القيمة الجمالية قد تحققت في هذه المنمنمة من خلال استنادها على جملة من مبادئ التنظيم الجمالي اذ ندرك وبجلاء تكرار الالوان على ازياء الشخصيات ولكن بايقاع متغير عن طرائق

شغلها لمساحات مختلفة القياس ، كما ان بعض الالوان في الازياء قد تكررت بتغير درجاتها اللونية مما عزز من قيمتها الجمالية .

## الفصل الرابع

## نتائج البحث

بعد الوصول الى هذه المرحلة من البحث المرسوم جمالياً للون في تصاميم ازياء شخصيات منمنمات الواسطي خلصنا الى مجموعة من النتائج وهي –

1ـ تحقق القيمة الجمالية للون في أزياء شخصيات الواسطي من خلال تنظيمها وفق مبادئ التنظيم الجمالي التي أعتمدها الواسطي . اذ نظم تلك الالوان ودرسها وأنتج منمنمات جميلة من خلال وجودها على أزياء الشخصيات .

2ـ اعتماده على عدد قليل من الالوان وهي لاتتجاوز عدد الاصابع ولكن قربها من بعضها يوحي بكثرتها .

3ـ قوة الناتج الجمالي للمنمنمة بسبب قوة التقنيات اللونية الموجودة أو التي يتمتع بها الواسطي.

4ـ العلاقات اللونية المنفذة على الازياء مدروسة بما يتناسب ومكانة هذا الفنان .حيث أظهرت النتائج تصاميم أزياء شخصيات الواسطي تحتوي ألوان جميعها ذات قيم لونية .

5ـ جاءت الأفكار التي يحملها الفنان الواسطي لتؤكد الحال الاجتماعي لبيئة الفنان في ذلك الوقت .

6ـ أستخدام التنويعات المتضادة للالوان .

7ـ أستخدام التكرار المتغير في الوان الازياء لاحداث ايهام الحركة.

8ـ نقلت لنا هذه العينات صورة صادقة ومعبرة عن الحياة اليومية في ذلك العصر اذ تنوعت الالوان المستخدمة في أكثر من مجال وتوزعت في أماكن عديدة أي تكرار متغير .

9ـ جاءت الالوان في تصميم الازياء عند الواسطي بمرتبة عالية من الاهتمام والرعاية مع غيرها من المفردات الاخرى التي لونها الواسطي .

10ـ يرى الباحث هناك علاقة بين تصاميم رسومات الواسطي وتصاميم الاقمشة اذ يؤثر ويتأثر أحداهما بالاخر لاسيما كليهما يخضعان لعوامل جمالية . وقد وجد الباحث أن أغلب الالوان المستخدمة في أزياء شخصياته هي ألوان عربية أسلامية أستنبطها من البيئة التي يعيش فيها ويتفاعل معها .

11ـ ويرى الباحث أن الواسطي أعتمد في رسوماته بشكل خاص على الالوان الاساسية ولاسيما اللون الاحمر والازرق بدرجاته بالدرجة الاولى ثم جاءت الالوان الثانوية بالدرجة الثانية من الاخضر ثم اللون البنفسجي ثم اللون الذهبي بالمرتبة الثالثة .

### الاستنتاجات :

بعد التوصل الى نتائج البحث التي اظهرتها مجريات البحث واجراءاته فان الباحث يسجل الاستنتاجات الاتية ذات الصلة :–

1ـ لم يات استخدام الالوان على ازياء الشخصيات عند الواسطي بشكل مركز وواسع الا من باب الاهمية التي يوليها الواسطي لها ولجمالياتها .

2ـ ان استخدام الواسطي لهذه الالوان على الازياء مهم لان اهمية التنوع والتغير هو ما يثير الانتباه والاهتمام لدى المشاهد .

3ـ ان الالوان المستخدمة على الازياء عند الواسطي درست لتنسجم مع مال يرغب به هذا الفنان وما يتملكه من موهبة وامكانية فنية كبيرة وان استخدام التعددية اللونية بقصد عمل الاثارة والجذب فيها .

4ـ ان الالوان المنفذة حققت الجذب والاثارة والانتباه لدى المشاهد .

5ـ ان عملية الابداع في تكوين علاقات لونية على الازياء لرسم الواسطي جاءت بفعل التخطيط والتاسيس والمقدرة الموجودة عند الواسطي لتحقيق الغرض في ابتكار الحظه عنده .

### التوصيات :

في ضوء نتائج البحث يوصي الباحث بما يلي :–

1ـ الاهتمام بدارسة الوان الازياء من الناحية الجمالية ومقارنتها مع غيرها من الالوان في اماكن اخرى للمنمنمة الواحدة .

2ـ ضرورة القيام بدراسة التقنيات اللونية في رسوم الواسطي دراسة نفسية وذهنية وجمالية .

3ـ الاستفادة من استخدام الالوان ودرجاتها لانها تشكل قوة سحب للمشاهد.

4ـ مراعاة التنويعات اللونية التي تجري على الازياء بما يوحي بالحركة .

### المقترحات :

يقترح الباحث بعد استكمال النتائج والتوصيات بما يلي :–

1ـ القيام بدراسة العلاقات اللونية في رسوم الواسطي

2ـ اجراء دراسة تهتم باعداد تصاميم اقمشة مستوحاة الوانها من منمنمات الوسطي .

### الهوامش:

1 اتيان سوريو ، الجمالية عبر العصور ، ط2، تر : ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1982 ، ص185.

2- ارنست كونل ، الفن الاسلامي ، تر: احمد موسى ، بيروت ، 1966 ، ص79.

3- خالد الجادر ، المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي، وزارة الاعلام الوطنية ، مهرجان الواسطي نيسان ، 1972 ، ص 7 .
4- بلقيس محسن ، تاريخ الفن الاسلامي ، وزارة التعليم العالي ، بغداد 1990ص 135.
5- سامي الدروبي ، التقديم ، المجمل في فلسفة الفن ، مصر ،1947 ص11.
6- المنجد في اللغة والاعلام ، ط22 ، دار المشرق ، بيروت لبنان ، ص102.
7- دني هويسمان ، علم الجمال ، ط2 ، ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1975، ص197.
8- المصدر نفسه ، ص196.
9- وسماء حسن ، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، 1986 ، 210.
10- حسن حمودة ، فن الزخرفة ، بيروت 1980 ، ص88.
11- يحيى حمودة ، نظرية اللون ، القاهرة ، 1981، ص7.
12- فارس ظاهر ، الضوء واللون ، ط1 ، دار القلم ، بيروت ، 1979، ص5
13- كفاية سليمان ، تصميم الازياء ، دار الفكر العربي ، مصر ، 1993، ص7 .
14- ينظر سامية ابراهيم السمان ، موسوعة الملابس ، ط1 ، الاسكندرية ، 1997، ص13.
15- عماد زكي ، تصميم الازياء ، دار المستقبل للنشر ، عمان ، 1995، ص9.
16- بشر فارس : اصطلاحات عربية لفن التصوير ، مطبعة المعهد العالي الفرنسي ، ظاهرة ، 1948، ص10 .
17- بشر فارس ، منمنمة دينية تمثل الرسول من اسلوب التصوير العربي البغدادي ، ص33.
18- عيسى سلمان الواسطي ، رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، بغداد 1972 ، ص18 .
19- وسماء حسن ، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي ، بغداد ، 1986، ص215 .
20- فاروق محمود الدين ، التجريد في فنون العرب قبل الاسلام ، رسالة ماجستير ، بغداد 1997 ، ص1.
21- المصدر نفسه ، ص1 .
22- ابو صالح الالفي ، الفن الاسلامي ، ط2 ، دار المعارف لبنان 1974، ص79.
23- اتيان سوريو ، الجمالية عبر العصور ، تر : ميشال عاصي ،منشورات عويدات ، باريس 1982 ، ص1851 .
24- وسماء حسن ، التكوين وعناصرة التشكيلية والجمالية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد 2000 ، ص66 .
* - التزويق : اساسها زوق ، وهي كلمة مشتقة من الفعل زوق ، أي زوق الكلام حسنه وزينه ، وزوق نقشه .
25- ينظر ثروة عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1984 ، ص8 .
* - المقامة : لغة او خطبة والمقامة في اللغة هي المجلس ليقدم فيه الاديب محدثا للجمع المتفق اليه .
26- ينظر مروان عبدالملك ، اثاث البيوت في منمنمات المدرسة العراقية في التصوير الاسلامي ، رسالة ماجستير ، 1986، ص 23 .
27- ثروت عكاشة ، التصوير الاسلامي ، بيروت ، 1977، ص354.
28- عيسى سلمان ، المدرسة العربية للتصوير الاسلامي ، وزارة الاعلام العراقية ، نيسان 1972 ، ص5.
29- نوري الرواي ، ملامح مدرسة بغداد للتصوير الكتاب ، مهرجان الواسطي ، نيسان 1972 ، ص13.
30- بلقيس محسن هادي ، تاريخ الفن الاسلامي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مطبعة دار الكمة بغداد ، 1991، ص
31- عيسى سلمان ، المصدر السابق ، ص6 -7.
32 - عاصم عبدالامير ، جماليات الشكل في الرسم .
33- عبدالرؤوف برجاوي ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، 1981، ص50.
34- نانان نوبلر ، حوار الرؤية ، تر : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد 1987 ص93 .
35- امتثال خليل ، توظيف دلالات الازياء العربية ، اطروحة دكتوراه ، بغداد ، 1996، ص9.
36- عبدالعزيز حامد ، ملابس نساء قبل الاسلام ، بغداد 1986 ، 205.
37- خالد الجادر ، المخطوطات العراقية ، بغداد 1972 ، ص 22 .
38- امتثال خليل ، المصدر السابق ، ص25.
39- رولان بارت ، علل الزي المسرحي تر : شكري المبخوت ، تونس ، 1985 ، ص31.
40- م.س. ديماند ، الفنون الاسلامية ، تر: احمد محمد ، القاهرة ، دار المعارف ، د.ت. ص251.
41- ثروت عكاشة ، المصدر السابق ، ص13.
42- عائدة حسين ، الوحدات التصميم للمسوجات في رسوم الواسطي ، اطروحة دكتوراه ، 1996 ، ص189 .
43- زكي محمد حسن ، مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي ، وزارة الثقافة والاعلام مجلة الرواق ، بغداد ، 1984 ، 262 .
44- دولف رايسر : ما بين الفن والعلم ترجمة سلمان الواسطي ، دار المامون للنشر بغداد ، 1984 ، ص 18 .
45- محمد الجزائري ، مقامات الحريري ، فنها التراث العربي ، بغداد 1991 ، ص16 .
46- محمد الجزائري ، مقامات الحريري ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1991 ، ص72.

## مقدمة

في غمرة البحث والعطاء المتجدد نحو إرساء ثقافة فنية أكاديمية

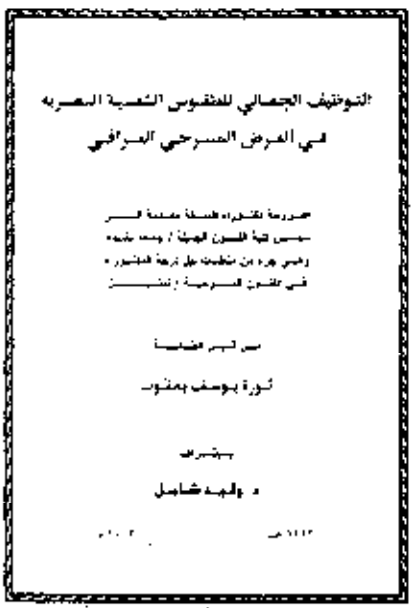
تخصص مجلة فنون البصرة هذه الزاوية التي تعنى بأحدث الإنجازات لطلبة الدراسات العليا على مستوى الماجستير والدكتوراه .

تضع هذه الزاوية جل اهتمامها بالباحث المتجدد وهو يسطر معرفته نحو البحث العلمي واكتشاف الحقيقة فيه .. ان الاهتمام بالبحث في زمن الحضارة يكشف عن قدرة الإنسان التواصلية مع المعرفة والثقافة الجديدة ... من هنا جاء الاهتمام لغرض نشر الدراسات الأكاديمية في الفن وبكافة اختصاصاته في الفنون التشكيلية والموسيقية والتصميم ... وواقد بالأساس في هذه الزاوية عطاء الكلية الفنية المتخصصة وانجازاتها العلمية في هذا المستوى و ستظل فنون وبزاوية رسائل جامعية مستقطبة لكل جديد في مجال البحث العلمية ... وهي مساهمة فاعلة لتعريف المتخصصين والمهتمين بما ينتج من انجازات بحثية لهذه المرافق العلية الاكاديمية .

التحرير

## أولا:- أطروحة الدكتوراه الموسومة

التوظيف الجمالي للطقوس الشعبية البصرية
في العرض المسرحي العراقي


التوظيف الجمالي للطقوس الشعبية البصرية
في العرض المسرحي العراقي

أطروحة دكتوراه فلسفة مقدمة الى
مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه
في الفنون المسرحية / تمثيل

من قبل
انوار يوسف يعقوب

بإشراف
د. وليد شامل

٢٠١٠ م

### ملخص البحث

استلهمت التجربة المسرحية عالمياً وعربياً الطقوس الشعبية ووظفتها دراماً استناداً إلى العمق الجمالي لهذه الطقوس باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من بنية العرض المسرحي ، لذا سعى مؤلفو ومخرجو المسرح إلى وضع أسس جمالية لتوظيف الطقوس الشعبية في العرض المسرحي من خلال التركيز على روح الاحتفال فيها وبناء العرض المسرحي على أساسها لخلق فاعلية المشاركة بين العرض والجمهور تمثل هذه الطقوس أصالة الشعوب التي لها جذور ممتدة في التاريخ.

وفي البصرة يوجد الكثير من الطقوس الشعبية ذات المضامين الفكرية والجمالية والقيم الدرامية المتعلقة بالطقس والاحتفال لكنها بقيت ضمن حدود ضيقة برغم ثرائها الدرامي وحيويتها الروحية والحسية الجماعية ، لذا لابد أن تتحرر هذه الطقوس من قيودها لتشكل عرضاً مسرحياً له أصالته وخصوصيته في التعبير وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة موضوعها .. وقد شمل الفصل الأول من بحثها مشكلة البحث، أهميته والحاجة إليه ، هدفه، حدوده، منهجيته ومن ثم تحديد المصطلحات .

الفصل الثاني ويمثل الإطار النظري ويقع في ثلاث مباحث ، المبحث الأول تناولت فيه الباحثة نشأة الطقوس الشعبية وتطور الأداء الجسدي بحيث تتبعت فيه الجذور الأولى لنشأة الطقوس وكيفية تطورها عبر مراحل تطور الأداء الجسدي للإنسان . في المبحث الثاني أجرت الباحثة مقاربة درامية لبنية الطقس الشعبي والعرض المسرحي على ثلاث مستويات ، الأول في الماهيه والتعريف ، الثاني حول عناصر بنية كل من الطقس والدراما ، وتضمن المستوى الثالث مؤشرات بشأن المقاربة ، وتناولت في المبحث الثالث انتقال الطقوس الشعبية البصرية وأصالتها ، مناقشة بذلك الآراء المطروحة حول ورودها إلى البصرة وكيفية امتزاجها باللون المحلي ومن ثم خروجها بالشكل النهائي الذي عرفت به .

كما وأجرت الباحثة مقاربه أكثر خصوصية لتشمل الطقوس الشعبية البصرية موضوع البحث ، إذ المقاربة بين عناصر بنية الطقس الشعبي البصري والعرض المسرحي .في الفصل الثالث والذي مثل الإطار التطبيقي قامت الباحثة بتحليل ثلاث نماذج مسرحية كعينة قصدية وحسب المنهج الوصفي التحليلي .

بينما اشتمل الفصل الرابع على النتائج ، الاستنتاجات ، الملاحق ، قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدتها الباحثة وملخص البحث .

## ثانياً:- رسالة الماجستير

## السمات المعمارية في النحت العراقي المعاصر

### ملخص البحث

ارتبط فن النحت بفن العمارة بعلاقة فنية تزامن فيها تطور كلا الفنين على مدى فترات زمنية متوالية وكان لامتداد هذه العلاقة وتطورها ظهور جانب جديد في فن النحت، نتج عن تبلور تأثير فن العمارة بفن النحت، وقف فيه النحات بعض الخواص والملامح المعمارية في عمله فبدا تكوينه النهائي بسمات معمارية. اكتسب من خلالها عمله النحتي ميزة جديدة دخلت مجال التعبير الفني. وكان ظهور مثل هذه السمات في النحت العراقي المعاصر أمراً محسوساً، بحيث ظهرت عدة أعمال نحتية تحمل مثل هذه السمة المعمارية وبشكل بارز وملموس لدى المشاهد والمتلقي، ولا سيما في الأعمال التي لها مكانة مميزة في النحت العراقي المعاصر. مما تطلب ذلك الى الحاجة الضرورية لمعرفة هذه السمات معرفة علمية أكاديمية تحقق تواصلاً معرفياً بين العمل الفني والمشاهد وتحيط بكل الأمور التي تتعلق بهذا الجانب الفني في النحت. لذلك فقد كانت أهمية البحث تتجلى في المساهمة بدراسة الأعمال النحتية ذات السمة المعمارية دراسة أكاديمية، تفيد طلبة الفنون التشكيلية وتزيد من خبرة الفنانين والفنانات، فضلاً عن ما تقدمه من معلومات ومؤشرات الى الباحثين اللاحقين، كون ميدان البحث لم يدرس سابقاً.

أما أهداف البحث فقد كانت ترمي الى :

١- كشف السمات المعمارية في النحت العراقي المعاصر وتحديد نوعها وماهيتها.

٢- التعرف على دور هذه السمات في النحت العراقي المعاصر وأثرها في العمل الفني، والتوصل من خلالها الى القيم الفنية الجمالية الناتجة عبر استخدامها فيه.

وتحدد البحث بدراسة الأعمال النحتية المقامة خلال الفترة (١٩٦٠ – ٢٠٠٠) الموجودة ضمن حدود المدينة العراقية، والتي تحتوي على سمات معمارية، المدورة منها والبارزة، والمنفذة بأي نوع كان من المواد، وبغض النظر عن حجم العمل. وقسم الباحث بتصميم استمارة لتحليل الأعمال، تم بموجبها تحليل، كل من الأعمال الفنية ( عينة البحث )، بحيث احتوت الاستمارة على معلومات عامة عن العمل من حيث، سنة إنجازه، قياسه، خاماته، عناصر تكوينه وعلاقات تنظيمه، نوع سمته، مقدار ما تحتله السمة من العمل، وبما يحقق أهداف البحث، واستخدمت الطريقة التاريخية في جمع المعلومات في الإطار النظري، والمنهج الوصفي وتحليل المحتوى في مجال تحليل الأعمال واستخراج النتائج ومناقشتها، مع الإفادة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.وقد جاء البحث في أربعة فصول تضمن الفصل الأول المقدمة وأهمية البحث وأهداف البحث وحدوده وتحديد أهم المصطلحات الفنية فيه وتعريفها. أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، وقد جاء الإطار النظري في ثلاثة مباحث. تطرق المبحث الأول الى علاقة النحت بالعمارة وكان في ثلاثة محاور:

١- علاقة الارتباط .

٢- علاقة الاندماج .

٣- علاقة التأثر والتأثير.

أما المبحث الثاني فقد تطرق الى التكوين الفني وعناصره في العمل الفني ثلاثي الأبعاد، وتطرق المبحث الثالث الى السمة المعمارية في العمل النحتي، ماهيتها، نوعها، أثرها الجمالي، وأشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث وتحليل الأعمال عينة البحث. ثم جاء الفصل الرابع ليشمل النتائج والاستنتاجات، والتوصيات والمقترحات.

وقد كانت نتائج البحث كالتالي :

كان لتبلور علاقة تأثير العمارة بالنحت دور كبير في إبرازها بشكل ملموس وتحديدها بشكل سمات فنية معمارية.عملية تنظيم السمة المعمارية في العمل الفني مع بقية الأجزاء تتطلب من الفنان وعياً فنياً عالياً.السمة المعمارية في النحت هي كل علامة أو أثر معماري ( ملموس كان أو محسوس ) يمكن أن يظهر في العمل النحتي، وتكون على نوعين : (سمة شكلية) و(سمة تكوينية). وقد ظهرت الأولى في الأعمال التكعيبية والبنائية أما

الثانية فقد تركزت في الأعمال النحتية النصبية.استخلص الباحثون مقاييس معينة للظواهر الجمالية في الفن والطبيعة، تتطلب وضعها في عين الاعتبار عند إدخال السمة المعمارية في العمل النحتي.

## ثالثا : رسالة ماجستير

## ( بنية العرض في المسرح الدائري)

بنية العرض في المسرح الدائري
(نماذج منتخبة)
رسالة ماجستير
مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون المسرحية / الإخراج المسرحي
تقدم بها
خالد حسين يوسف المنصوري
بإشراف
الدكتور الأستاذ الدكتور
عادل كريم سالم
١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م
بغداد

### ملخص البحث :

انطلاقا من الأهمية التي يحظى بها الفضاء المسرحي في احتوائه لمفردات الإنشاء البصري للعرض المسرحي وبالأخص تلك الرؤى المرتكزة إلى مرجعيات درامية وما تفيض عنها من رؤى إخراجية غايرت واقع العرض والمتلقي في المسرح التقليدي ( مسرح العلبة ) لتأسس لها منطلقا جديدا يعتمد على فتح علاقات جديدة مع فضاء العرض المسرحي من جهة والمتلقي من جهة أخرى. وذلك ما تجسد بما عرف بالمسرح الدائري. من هذا المنطلق سعى الباحث إلى دراسة أهم المنطلقات والمرتكزات الأساسية التي عمل بها المخرجون العالميون والمحليون في إيجاد رؤى وصور جمالية جديدة مشكلة ضمن ذلك الفضاء الدائري. وميدان دراسة للباحث يتمحور حول دراسة المسرح الدائري عبر محاور بحثه الموسوم ( بنية العرض في المسرح الدائري ) ومن خلاله سعى الباحث إلى تحديد أهم تلك المنطلقات التي ترتكز عليها المعالجات الإخراجية في المسرح الدائري. إذ من الطبيعي أن تختلف زوايا النظر بين مخرج وآخر تبعا لمنطلقاته في الرؤى الجديدة لإنشاء بنية العرض المتكاملة، وقد كرس الباحث دراسته في أربعة فصول وكالآتي:

الفصل الأول _ الإطار المنهجي للبحث الذي تضمن مشكلة البحث والحاجة إليه وأهداف البحث وأهميته وحدوده وتحديد المصطلحات، وقد ضم الفصل النقاط المركزية التي شكلت أبعاد الدراسة ومنافذها ومنه برزت مشكلة البحث بالسؤال عن الأسس والإجراءات التي يعتمدها المخرج العراقي لكي ينمي عرضه المسرحي في فضاء المسرح الدائري.

وتكمن أهمية البحث في تقديم أمثلة لكيفية التعامل مع فضاء المسرح الدائري ، يمكن للمهتمين في مجال الإخراج المسرحي وضعها نصب أعينهم في تقديم معالجات إخراجية لاحقة في المسار ذاته ضمن رؤاهما الخاصة بهدف تكاملية العرض المسرحي بنية وتعبيرا واتصالا . وفي المسار نفسه رفد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة أقسام الفنون المسرحية بالمعلومات حول المسرح الدائري وبنية العرض فيه، وفي عين الوقت تفيد الباحثون والقراء لكون البحث اغناءة نظرية تفيدهم.

فيما تركزت أهداف البحث في التعرف على المنطلقات الإخراجية العامة التي يتعامل من خلالها المخرج المسرحي مع مكونات العرض وبنائها ضمن فضاء المسرح الدائري.

ويقتصر البحث في حدوده على العروض المسرحية المقدمة على قاعة المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة جامع بغداد وضمن الفترة التي كان فيها المسرح الدائري موجودا في مبنى الكلية ضمن الفترة الزمنية المحصورة بين (١٩٨١ – ١٩٩٧ )

أما الفصل الثاني _ فقد احتوى على الإطار النظري وهو الارتكازة النظرية للبحث وقد جاء في ثلاثة مباحث وكالآتي:

- المبحث الأول: مفهوم الدائرة في الفكر الفلسفي
- المبحث الثاني: الدائرة وتاريخ المسرح
- المبحث الثالث: سينوغرافيا العرض في المسرح الدائري

وقد تضمن المبحث الثالث على أربعة محاور رئيسية هي:

- المحور الأول: الإنشائية المعمارية في فضاء المسرح الدائري
- المحور الثاني: إنشائية التكوين في المسرح الدائري
- المحور الثالث: أسلوب الأداء في المسرح الدائري

إلى جانب ذلك أحتوى الإطار النظري الدراسات السابقة وأهم المؤشرات التي أسفر عنها هذا الإطار.

أما الفصل الثالث _ فقد أحتوى إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعينة البحث وأسباب اختيار عينة البحث ومن ثم طريقة تحليل العينات ومنهج البحث وأخيرا تحليل العينات وقد قام الباحث في هذا الفصل بتحديد مجتمع بحثه المتمثل في العروض المسرحية المقدمة على المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد حصرا ومنه أنتخب الباحث عينات بحثه بشكل

قصدي تركزت في ثلاثة عروض مسرحية ممثلة لمجتمع البحث وكالآتي:

- العينة الأولى: سامي عبد الحميد ( احتفال تهريجي للسود ) ١٩٨٣.
- العينة الثانية: سامي عبد الحميد ( جزيرة الماعز ) ١٩٨٥
- العينة الثالثة:عادل كريم ( أوديب ملكاً ) ١٩٨٩

أما الفصل الرابع _ فقد أحتوى على مناقشة نتائج البحث والاستنتاجات ثم قائمة بالمصادر والمراجع، كما ضم البحث ملخص باللغة الإنكليزية .

رابعا : رسالة ماجستير

(الخصائص الفنية لاسلوب النحات اسماعيل فتاح الترك)

دراسة تحليلية

## ملخص البحث :

يتناول هذا البحث دراسة الخصائص الفنية لأسلوب النحات إسماعيل فتاح الترك ـ دراسة تحليلية ـ وإختيار النحات إسماعيل فتاح الترك تعبيرا ومثالا بارزا لمرحلة الستينات الفنية في العراق بالأعتماد على غزارة ألانتاج وإستمراريته في العطاء الفني النحتي ، ولأفتقار المكتبة الفنية لمثل هذه الدراسة التي تضمنت أربعة فصول .

الفصل الأول / احتوى مشكلة البحث وأهميته المنطلقة من حيث عنوانه وأهدافه ومادته التعليمية أو خارجها أهداف البحث:-

(١) الخصائص الفنية لأسلوب النحات إسماعيل فتاح الترك (٢) مدى تأثر الفنان إسماعيل فتاح بالفن العراقي القديم ( السومرو النحتي الرافديني ) في أعماله النحتية (٣) مدى استلهام الفنان إسماعيل فتاح الترك للأساليب الفنية المعاصرة في أعماله النحتية .

حدود البحث (١٩٦٦ – ٢٠٠١ ) والمتضمنة للأعمال النحتية (المجسمة والبارزة ) المعروضة في العراق .

الفصل الثاني / المبحث الأول / الخصائص الفنية للنحت .

المبحث الثاني / الاسلوب الفني .

المبحث الثالث / ( الفنان إسماعيل فتاح الترك ) نشأته ومراحل دراسته الفنية في العراق وإيطاليا وعلاقة الفنان الترك بالحركة الفنية التشكيلية في القطر .

الفصل الثالث / إجراءات البحث ،وصف وتحليل الأعمال عينة البحث والبالغة ٢٠ عملاً.

الفصل الرابع / نتائج البحث ومناقشتها . ومن أهم تلك النتائج :- ما يتعلق بالهدف الأول : إستعان النحات إسماعيل فتاح الترك بمجموعة العناصر التكوينية لأعماله النحتية والتي تمخضت عنها جملة من الخصائص الفنية لأسلوب النحت،مع حرصه على بيان التنوع الخطي في معظم اعماله النحتية . ومعالجة الأعمال معالجة فضائية مع خلقه لفضاءات داخلية بين أجزاء عمله مستعينا بالحركة والسكون والتقابل الكتلي وبتقسيم جدار بعض المنحوتات . وبروز الملمس الطيني وبيان خاصية التباين التجسيمي بين أجزاء المنحوتة من ناحية الأرتفاعات والانخفاضات . والتركيز على الخاصية السكونية مع الاستعانة بتنظيم عناصرها التكوينية وفقا لمبادئ الوحدة والتوازن والسيادة والتنوع والتكرار والتناسب ، مع التأكيد على خاصية الرمز كدلالة إلى المحتوى الفكري المراد إيصاله إلى المتلقي . وتعج أغلب أعماله تلك بالتعامد المحوري الشاقولي على مستوى افقي وخلف خاصية التوازن والأستقرار والتباين . وخلوها من الملامح التشخيصية والتي تسلب العمل بعده الزمكاني. أما فيما يتعلق بالهدف الثاني فقد تأثر النحات إسماعيل فتاح الترك بالفن الرافديني وضمنه إلى أعماله النحتية لزيادة القوة التعبيرية لأشكاله المنحوتة من خلال خصائصها الفنية النحتية . أما ما يتعلق بالهدف الثالث . فأن الترك قد تذاقل بين جملة من الأساليب الفنية المعاصرة أثناء مسيرته الفنية النحتية معتمدا على مبدأ الأسلوب الواحد أو الاستعانة بأكثر من إسلوب والدمج فيما بينهما ضمن نطاق العمل النحتي الواحد . وإن استلهام العديد من الأساليب الفنية في منحوتات الترك إنعكس على التأثر بأعمال بعض النحاتين العالميين أمثال بيكاسو و هنري مور و ميدرادوروسو إلا أن التأثر الأعمق كان بأعمال كل من النحاتين جاكو مبتي وآرميتاج . وأوصى الباحث بعدد من التوجيهات والمقترحات كأجراء دراسة مقارنة بين النتاجات النحتية للنحات إسماعيل فتاح الترك مع نتاجاته في مجال الرسم والكرافيك فضلاً عن اجراء دراسة مقارنة بين أعمال الترك وأعمال نحاتي جيله في مجال النحت .

## خامسا": أطروحة دكتوراه

## المقاربات الدرامية في مقامات الحريري

المقاربات الدرامية في
مقامات الحريري
أطروحة دكتوراه قدمت مقدمة إلى
مجلس كلية الآداب ـ جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية
النقد المسرحي
من قبل الطالب
حسين عبد المنعم عبد المحسن الخفاجي
بإشراف
أ.د. مصطفى عبد اللطيف جنزوك
1422 هـ
2002 م
البصرة

### ملخص البحث :

لقد كانت المقامات وبشكل دائمي مثار تساؤلات بين الباحثين والمفكرين والأدباء كونها تمثل طرازاً أدبياً جديداً على صعيد الأدب العربي في العصر العباسي الثاني وعلى صعيد تكوينها الداخلي وشمولها على عناصر تختلف عن عناصر أي نوع آخر في مجال الآداب العربية في تلك الحقبة . فالمقامات تناولها الباحثون كونها قصة أو مجموعة قصص ، وتناولها البعض الآخر على أساس اقترابها من الدراما والتداخل المذهل في البنية الداخلية للمسرحية الكلاسيكية وبين بنية المقامة الداخلية من حيث عدد الشخصيات والفكرة الرئيسية والحوار والزمن والمكان ووحدة الموضوع ، ومهما كان الشكل يختلف في صياغة أفكار المؤلف أو أن السرد يأخذ حيزاً كبيراً في عملية نقل المعلومة المعرفية من جهة إلى أخرى فأن المقامة تبقى في مجال قريب من الدراما والتي هي ـ أي الدراما ـ تعني الحركة والفعل . أن محاولة تأسيس صورة جديدة للمقامة دفعت بالباحث إلى الاستعانة بمجالات الدرس الأخرى لأجلاء هذا المفهوم الجديد للمقامة وتوضيحه ، ووجد الاحث من خلال علاقات متشابكة بين المفهومين التقليدي ( الأرسطي) والنصي (المقامة) وربما كان أختراق الباحث للأطر التقليدية في عملية البحث داخل التكوينات التصويرية في المقامة محاولة لتأسيس هذا المفهوم الجديد مع علم الباحث أن المقامة قد بحثت في مجال الأدب وخاصة ما يتعلق في كونها جزءاً أو هي بمثابة دراما أو هي بعيدة كل البعد عن الدراما في عدد من البحوث ، وبمواصلة عملية البحث سيصادف الباحث تشابهاً كبيراً بين المقامة والدراما نتيجة لسلسلة عمليات التحول الداخلية للمقامة ، ونجد أن المقامة والدراما والعلاقة العضوية بينهما قد أخذت مساحة واسعة في صفحات الفكر العربي من خلال مشكلة العنوان والشكل وأنطلاقاً من هذا التشاغل المعرفي سجل الباحث أن أول ما يلفت الأنتباه هو ميل المقامة الواضح في تجاوز مشكلة العنوان والشكل نتيجة للفترة التي ظهرت فيها المقامة ومعلوم أن العنوان (الدراما) لم يستخدم ولم يترجم بشكل صحيح أساساً في النقد العربي القديم فأبن سينا مثلاً وآخرون غيره لم يفصلوا بين العنوان والشكل وإنما صاغهما حسبما تمليه عليه ثقافته الأسلامية الصرف . وقد فصل الباحث دراسته إلى أربعة مباحث تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي وتناول الثاني الإطار النظري في قسمين :ـ (الأول) والذي يضم المبحث الأول حيث درسنا القصدية في تأليف المقامة والغاية التي تم تأليف المقامة من وراءها . وسعينا في هذا المبحث الكشف عن مفهوم القصدية عند الحريري . أما المبحث فقد تناول الباحث فيه مصطلح المؤلف بنوعيه المعلن والمستتر والعلاقة التي تربط بينهما والتفاعلات التي تجري داخل النص من خلال إنسجامهما وتآلفهما معاً . أما (القسم الثاني) من الفصل الثاني (الأطار النظري) فيضم ثلاثة مباحث الأول هو المقامة بين النص والتقديم وإقتراب المقامة من الأنواع الثلاثة للدراما . والمبحث الثاني هو البناء الفني والتركيبي للمقامات وهذا المبحث يتناول طريقة كتابة المقامة والتأويلات التي أدخلها الباحث عليها من أجل أكتشاف عناصر الدراما فيها . المبحث الثالث فهو البنية الدرامية في المسرحية التقليدية ومدى تواجد هذه البنية في المقامة من خلال بعض النماذج من المقامات والت أوردها الباحث في سياق البحث . الفصل الثالث فيحاول الباحث أن يكشف النقاب عن كنه وماهية المقامة من خلال بعض النماذج التي تقترب كثيراً من الدراما بإعادة المقامة الى الشكل المسرحي في النص الدرامي . ثم ختم الباحث مباحثه بالأستنتاجات وقائمة المصادر .

دعوة من مجلة فنون البصرة للباحثين لإستقبال ونشرملخصات بحوثهم في زاوية رسائل جامعية

# في الغرفة

تأليف: د.مجيد حميد الجبوري
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

(( إظلام تام على المسرح،يسمع صوت تساقط قطرات مـاء... يستمر الصوت لفترة طويلة،يسمع صوت أنفاس بشرية ، تمتزج مع الصوت الأول ... وبعد فترة مناسبة يسمع صـوت نـبض قلـب بإيقاع رتيب يمتزج مع الصوتين السابقين ، ثم يسـمع بعـد ذلـك صوت نبض قلب آخر بإيقاع مختلـف، يمتـزج مـع الأصـوات الأخرى ... بعدها يسمع صوت شخير يمتزج مع ما سـبقه مـن الأصوات ، ومع تصاعد صوت الشـخير الـذي يطغـى علـى الأصوات الأخرى ، يفتح الضوء على وجهين ،امـرأة ورجـل يستلقيان على سريرين منفصلين ،يبـدوان _ للوهلـة الأولـى _ وكأنهما موميائيتين ))

**المرأة :_** ((تستيقظ،وتحاول إيقاظ الرجل)) اسمع

**الرجل:_** (( يهمهم بكلمات غير مفهومة))

**المرأة:_** استيقظ ...

**الرجل:_** ماذا ؟

**المرأة:_** أستيقظ

**الرجل:_** لماذا؟

**المرأة:_** انهض

**الرجل:_** ماذا حدث؟

**المرأة:_** ألا تسمع؟ .. ((الأصوات لا زالت مستمرة ،ومختلطة مع بعضها ))

**الرجل:_** ماذا اسمع ؟

**المرأة:_** أصوات

**الرجل:_** حكاية كل ليلة

**المرأة:_** ألا تصدقني ؟!!

**الرجل:_** أنا اصدقك... ولكن ماذا افعل ؟

**المرأة:_** اتسألني.. ألست رجلا ؟!!

**الرجل:_** ليتني .. لم.. ((يسكت فجأة ))

**المرأة :_** اكمل .. لماذا سكت ؟!

**الرجل :–** ليتني لو اكنه !!

**المرأة:_** هكذا .. أتتمنى لو لم تكن رجلا ؟!!

**الرجل:_** ليت ذلك حدث!

**المرأة:_** لماذا؟!!

**الرجل:_** لا ادري .. دعيني أنام .

**المرأة:_** تنام ؟! كيف تنام .. وحولك كل هذه الأصوات ؟!

**الرجل:_** وماذا أفعل ؟ .. قولي لي.. ماذا أفعل لها ؟

**المرأة:_** تسكتها ..

**الرجل :_** أسكتها ؟تقول أسكتها.. كيف ؟.. لقد أعيتني الحيلة

**المرأة :_** أبحث عنها ..

**الرجل :_** حكاية كل ليلة ..

**المرأة:–** أنك لا تبحث جيداً .. أنهض الليلة وأبحث عنها جيداً

**الرجل:_** أرأيت في حياتك شخصاً يبحث عن شئ لا وجود له ؟!

**المرأة:_** أنها موجودة .. أنها حقيقة ..

**الرجل:–** وهذه هي المصيبة .. أنها حقيقة .. أنا أسمعها .. ولكن ما جدوى البحث .. كل ليلة نسمع بها هذه الأصوات .. أنهض .. أبحث عنها هنا ، وفي الخارج ، ولكني لا أجد شيئاً .. في كل مرة أرجع خالي الوفاض .. ورغم ذلك ، فأنا متأكد – كما أنت – بأنه توجد أصوات هنا .. وكل من يدخل هذه الغرفة ، يؤكد بأنه يسمع هذه الأصوات .. ولكن لا أحد يعرف مصدرها !!

**المرأة:_** مع هذا أنا أفضل أن نبحث عنها الليلة

**الرجل:_** أبحثي عنها أنت ..

**المرأة:_** أنا ؟.. ابحث عنها ؟!

**الرجل:_** ولم لا ؟!

**المرأة :_**أخرج هكذا.. في ساعة متأخرة من الليل لوحدي.. وأبحث عنها ؟!!

**الرجل:_** وماذا في ذلك ؟!

**المرأة :_** أنا أخرج ؟!

**الرجل:_** لا تخرجي .. ابحثي عنها داخل الغرفة ..

**المرأة:_** أنا ؟!!!

**الرجل:_** سوف لن تخسري شيئاً .. تذهبين إلى هناك ، تضـيئين المصباح ، وتبحثين بنفسك .. لتتأكدي .. المرأة:_ أنا ؟!!!

**الرجل :_** وبعد أن تتأكدي من أنه لا يوجد مصـدر مؤكـد لهـذه الأصـوات ، تـرجعين وتقتنعـين .. كمـا أنـا الان مقتنع.. بأن هذه الأصوات ، مجرد أوهام خلقناها نحن في مخيلتنا

**المرأة :_** أنا ؟!!!

**الرجل:_** وأن لم تقتنعي بذلك ، يمكنك أخذ المصباح اليدوي للبحث عنها في الخارج ..

**المرأة :_** أنا؟!!!

**الرجل:_** وعندما تفشلين في العثور على دليل _مجرد دليل صغير _ على صحة ما تذهبين إليه من أوهام .. عودي إلـى فراشـك ، وانتظري سماعها في الليلة التالية ..

**المرأة:_** أنا ؟!!!

الرجل :ـ وفي الليلة الثانية ؛ كررتِ المحاولة ٠٠ وفي الليلة التي تليها حاولتي مرة أخرى ، وعندما تحيطين تماماً .. دعي قناعتك تاجاً على رأسك ؛ لتكوني ملكة للقناعة وزوجة لملك القناعة ٠٠

المرأة :ـ أنا ؟!!!

الرجل :ـ أترفضين ، أن تكوني زوجة لملك ؟!

المرأة :ـ لو أن في حياتي رجلاً يخرف ، كما تخرف أنت الآن ! !

الرجل :ـ أخرف ؟! ٠٠ وماذا في ذلك ٠٠ هذا شئ حسن ٠٠ ؛ بل أنا أهنئك على هذا الاكتشاف ٠٠ ٠٠ لقد اتضح لي الآن ، أن في رأسك الصغير هذا ؛ ذكاء وأنعية ٠٠

المرأة :ـ أتسخر مني ؟!

الرجل :ـ كلا ؛ هذه حقيقة ٠٠ لأول مرة ، أراك تشخصين الظواهر بدقة ٠٠٠ أنت الآن ، عزيزة على قلبي أكثر من ذي قبل ٠٠ يالله من رأي ناضج ٠٠ ((أنا أخرف)) !! أنت رائعة يا عزيزتي ٠٠

المرأة :ـ ((بضيق )) وما الروعة في ذلك ؟!

الرجل :ـ الروعة تكمن في كوني أخرف ٠٠ فذلك يعني أنني ـ وأشك ـ منسجم مع هذه الأصوات وتصاعدها

المرأة :ـ أنت تخرف فعلاً ٠٠٠

الرجل :ـ شكراً على هذا الإطراء النبيل ٠٠٠ أنها شهادة اعتز بها وافتخر ؛ فما دمت اخرف ؛ فإن ذلك يعني : أنني أدركت وعرفت ما أريد ٠٠ ويعني أيضاً : أنني لن أتعذب بعد الآن أبداً ٠٠ آه ٠٠ كيف غفلت عن هذه الحقيقة طيلة الوقت !٠٠

المرأة :ـ أنا أحاول فهم كلمة واحدة مما تقول ٠٠

الرجل :ـ هذا ليس ضرورياً ؛ مادمنا نعيش في خرافة الأصوات هذه ((مشيراً إلى الأصوات ،التي تزداد شيئاً فشيئاً مع تقادم الوقت ))

المرأة :ـ أية خرافة؟! ٠٠ أنها حقيقة ٠٠

الرجل :ـ حكاية كل ليلة ٠٠

المرأة :ـ والآن ٠٠ ماذا تنوي أن تفعل ؟٠٠ هل ستبقى نائماً مكانك ٠٠ دونما حركة؟!

الرجل :ـ دونما حركة !! يا للحل المدهش ٠٠

المرأة :ـ نعم؟

الرجل :ـ أنه الحل الوحيد الذي سوف يصرف عنا الأصوات ٠٠ إلى غير رجعة ٠٠

المرأة :ـ ما هو ؟

الرجل :ـ أن نبقى ـ هكذا ـ ساكنين دونما حركة ..((صمت قليل )) ولنتخيل أنه لاوجود لهذه الأصوات٠٠٠ وأن الموجود ـ فقط ـ هو السكينة والهدوء ٠٠ ما رأيك ؟!

المرأة : – أي رأي تريد ؛ أيها العبقري ؟ ٠٠ أنا أفهم ؛ أن الذي تريد أبعاد شئ عنه ؛عليه مواجهته ٠٠ مهاجمته ٠٠ مطاردته ٠٠ لا أن يجلس في مكانه هادئاً ؛ متوجاً رأسه بالقناعة ٠٠

الرجل :ـ ألم أفعلها من قبل ؟٠٠ ألم أبحث عنها ؟٠٠ ألم أتحداها ؟٠٠ كم من المرات طلبت منها المواجهة ؟٠٠ كم من المرات هجمت ؛ ولكن على فراغ ٠٠ كم من المرات طاردت ؛ ولكنني طاردت أوهاماً وأخيلة ٠٠ لقد عجزت ٠٠ يئست ٠٠ ابحثي عن حل آخر ٠٠ وأنا على استعداد لتنفيذه في الحال.

المرأة :ـ أبحث عنها –اليوم– جيداً ٠٠ علك تحظى بها ؛

الرجل :ـ حكاية كل ليلة.. تبقى هي كما هي.. ونبقى نحن كما نحن.. لا هي تظهر؛ ولا نحن نحظى بها.. أنها مهزلة كل ليلة٠٠

المرأة :ـ ألا هذه الليلة٠٠

الرجل :ـ وما خلاف هذه الليلة عن سابقاتها ؟

المرأة :ـ إنني أشعر بأنها ستهاجمنا الليلة ٠ ٠ ٠ ٠

الرجل :ـ وما أدراك ؟!

المرأة :ـ لأنني أرتعد خوفاً هذه الليلة٠٠

الرجل :ـ أنك ترتعدين خوفاً كل ليلة ٠٠

المرأة :ـ لا٠٠٠ إن خوفي هذه الليلة يختلف كثيراً ٠٠ انه يزيد أضعافاً ٠٠ هو ليس خوفاً مجرداً ٠٠كلا.. أنه شعور أعظم من ذلك بكثير ٠٠ أنه ٠٠ خوف شيطاني ٠٠ أجل خوف شيطاني ٠٠

الرجل :ـ (( بتعجب )) خوف شيطاني ؟!كيف استطعت أن تتحيّ مصطلحاً كهذا ؟! أنت ـ الليلة ـ في أعلى حالات التجلي ٠٠

المرأة :– أنه الخوف ٠٠ الخوف يا رجل ٠٠

الرجل :ـ مايه ؟

المرأة :ـ يجعل الإنسان في حالة تجعل على الدوام ٠٠ وقد أوصلني هذا التجلي ، إلى حدس مؤداه :أنك لو خرجت هذه الليلة ، فأنك قاض على هذه الأصوات لا محالة ؛

الرجل :ـ أما حدسي فأنه يقول : أننا لو بقينا ساكنين دونما حركة ـ ليلة واحدة ، فأن هذه الأصوات سوف تغادرنا بدون شك ؛

المرأة :ـ يا للحدس المدهش !! هل يمكنك أن تقول لي : كيف بنيت افتراضك هذا ؟!

الرجل :– أنه ليس افتراضاً ٠٠ بل حقيقة أثبتها ـ الأيام ـ بالتجربة ٠٠

المرأة :ـ كيف ؟

الرجل :ـ لو طاردتك الكلاب ـ يوماً ـ فأنها تبقى تلاحقك ؛ ولن تتخلصي منها ـ أبداً ـ مادمت تهربين منها ٠٠ أما إذا وقفت؛ وبقيت في مكانك ساكنة ـ دونما حركة ـ فأنها سوف تضطر للوقوف ، ثم ـ بعد ذلك ـ تتوقف عن النباح ؛ مرتضية تعايشاً لن يدوم طويلاً ، إذ أنها ـ بعد أن تمل من التحديق في وجهك الخائف المرتعد ، ستترك المكان ، غير حافلة بك ، بعد تأكدها ؛ بأنك لست نداً لها !٠٠

المرأة :ـ وما علاقة هذا ، بوضعنا الحالي ؟!

الرجل :ـ أنه الوضع نفسه (( تزداد الأصوات)) أتسمعين ؟!

المرأة :ـ ماذا ((تتحول الأصوات تدريجياً الى أصوات كلاب ))

**الرجل** :ـ أتسمعين التحول ؟

**المرأة** :ـ التحول في ماذا ؟

**الرجل** :ـ التحول في الصوت ((أصبح أصوات الكلاب واضحة أنها أصوات كلاب بالفعل ))

**المرأة** :ـ نعم ..

**الرجل** :ـ ألم أقل لك :أنه الوضع نفسه (( تزداد الأصوات ارتفاعا" ،وتزداد أقترابا من المكان ، الرجل يتنفس الصعداء ))

**المرأة** :ـ ((برعب )) زوجي العزيز ((الرجل لا يجيب )) زوجي العزيز ((الرجل لا يرد ،وكأنه يتأمل الأصوات )) الا تسمع ؟!

**الرجل** :ـ ماذا ؟

**المرأة** :ـ ألم تسمعني ،حين ناديتك ؟!

**الرجل** :ـ قلت ((زوجي العزيز )) !

**المرأة** :ـ ألست زوجي ؟!

**الرجل** :ـ بلا .. لكني أسمع كلمة ((العزيز )) لأول مرة ؛ فظننت انك بدأت تهذين بمشهد من مشاهد تمثيلياتك المبتذلة ..

**المرأة** :ـ أتعرف؟ أتعرف ؟

**الرجل** :ـ ماذا ؟

**المرأة** :ـ أنك لا تصلح لأي شئ .. لا تصلح لأي شئ

**الرجل** :ـ أهذا حوار من التمثيلية الجديدة ؟!

**المرأة** :ـ كلا .. أنه كلام موجه إليك .. فأنت ـ حقيقة ـ لا تصلح لأي شئ ..

**الرجل** :ـ على العكس .. أنا اصلح لكل شئ .. وأذا أردت فلتجرب الآن .. (( يحاول معانقتها ))

**المرأة** :ـ ((تبتعد عنه )) أهذا الذي أنت قادر عليه فقط ؟؟ .. أذهب وأسكت الأصوات فورا" ..

**الرجل**:ـ لست غبيا" ؛ لدرجة أن أخرج في هذا الليل البهيم لأحارب كلابا" مسعورة" ليس لها وجود ..

((أصوات الكلاب تصبح مرتفعة" جدا" ، تصحبها أصوات بشرية وكأنها في صراع ))

**المرأة** :ـ أسمع ..

**الرجل** :ـ ماذا؟

**المرأة** :ـ هناك ..

**الرجل** :ـ ماذا هناك؟

**المرأة** :ـ شخص ما ..

**الرجل** :ـ مابه ؟

**المرأة** :ـ تطارده الكلاب ..

**الرجل** :ـ الكلاب ؟؟

**المرأة** :ـ هذه المرة.. القضية ؛ ليست قضية أصوات موهومة ((تزداد الأصوات ارتفاعا" ، صوت أطلاقات نارية ، تصرخ المرأة وترتمي في أحضان الرجل،الاثنان في حالة من الخوف الشديد ، تسكت أصوات الكلاب فجأة ، الرجل والمرأة يراقبان رعب ، يسمع صوت كلب يعوي من الألم لفترة وجيزة ، ثم يصمت نهائيا" ،وينتهي كل شئ.. الرجل والمرأة في رعب شديد يحل سكون رهيب ، تقطعه بعد ذلك أصوات وقع أقدام تقترب من الغرفة))

**المرأة** :ـ ما قولك في هذا ؟؟

**الرجل** :ـ وهم أطلق النار .. وجاءنا يمشي ..

**المرأة** :ـ ألا زلت ؛ تسمي كل هذا وهما" ؟؟

**الرجل** :ـ لو كان حقيقة .. وحقيقة مسلحة" ـ كما يدعي ـ لاقتحم علينا الغرفة الآن ..

((طرق على الباب ،يتجمد الاثنان .. يصاب الرجل بالذهول ، وتصاب المرأة بالإغماء.. الطرق يتكرر ثانية" ))

**صوت** :ـ ((من الخارج .. يطلب النجدة )) يا أهل الدار افتحوا الأبواب ...

**الرجل** :ـ م .. م .. م .. من ؟؟

**صوت** :ـ أنا جاركم .. أرجوكم افتحوا الأبواب ..

**الرجل** :ـ نحن .. نحن .. نحن لا نعرف أحدا" ..

**صوت** :ـ ولكنني أعرفكم .. فأنت جاري الشاعر المعروف .. وزوجتك ممثلة التلفزيون الشهيرة ..

**الرجل** :ـ ماذا .. ماذا تريد منا في هذا الهزيع المتأخر من الليل

((يسمع نباح الكلاب مرة أخرى ))

**صوت** :ـ أغيثوني أولا" ، ومن ثم اشرح لكم ما أريد ..

**الرجل** :ـ أجننت أيها السيد، تطرق بابي في هذا الوقت ، وبهذه الصورة المرعبة ، لمجرد أن تشرح لي ما تريد ؛ أذهب الآن ، ونلتقي عند الصباح ، وحينها اشرح لي ما تريد ..

**صوت** :ـ أنا مطارد .. هذه الكلاب تكاد تنهشني .. أتوسل إليك .. لا أستطيع الانتظار .. لقد نال مني أحدها وأنا في أمس الحاجة لعلاج فوري ..

**الرجل** :ـ هناك صيدلية خافرة ،عند أسفل الطريق .. يمكنها أن توفر لك العلاج اللازم .. وعند الصباح ..

**صوت** :ـ ليس باستطاعتي انتظار صباحك الذي لن يأتي.. أريد المساعدة الآن فورا" ،فأنا غير قادر على الوصول إلى الصيدلية..

**الرجل** :ـ لست طبيبا" .. أنا شاعر ..

**صوت** :ـ ومادمت شاعرا" ،فعليك أن تشعر بحالي ..

**الرجل** :ـ أنا شاعر بحالك جدا" ، أنا متعاطف معك جدا" . أيها السيد،سأكتب قصيدة عن حالتك المزرية هذه ؛ وأنشرها لك ـ غدا ـ في صحف الصباح ، وسأضع صورتك معها أن أردت ..

**صوت** :ـ لست بحاجة للقصائد ، أنا بحاجة للإسعاف؛ أيها الشاعر الطيب ..أرجوك أنقذني ..

**الرجل** :ـ ((مخاطبا"نفسه )) أي كارثة حلت بي .. هذا رجل مصاب ،وهذه امرأة مغمى عليها..أيهما أسعف ؟! لأبدأ بزوجتي أولا" ؛ ولينبح الآخر كالكلاب ((صوت نباح ))

**صوت** :_ أسرع أيها الشاعر اللطيف ٠٠ إني أنزف دماً كثيراً أنقذني أرجوك ٠٠

**الرجل** :_ فلتتبع كما يحلو لك ٠٠ أنا لن أفتح للوهم باباً

(( يذهب الرجل مسرعاً إلى ناحية غرفة داخلية ، ثم يقفل راجعاً ، حاملاً دورق ماء يرتشف منه قليلاً أثناء سيره، وعندما يحاول رش ماء على وجه المرأة؛ يكتشف أن لا ماء في الدورق )) يالإلهي عندما شربت ؛ كان الدورق مليئاً بالماء ،لكنه _الآن _ فارغ ٠٠ ما الذي حدث للماء ؟! أين ذهب ؟هل يوجد ثقب في الدورق ؟! ((يقلب الدورق على جميع جوانبه )) لا ثقب في الدورق ٠٠ أين ذهب الماء إذن ؟! هل خاف الماء أم هرب ؟! أم أن الذي شربته لم يكن ماء ؛ بل وهم ماء ؟!! ((يضع الأنبوب جانباً ، ويبحث في أحد الأدراج ، يخرج زجاجة عطر ،يرش منها قليلاً على نفسه ، وينظر لها مليا) زجاجة مليئة بالعطر ((يذهب باتجاه المرأة مهرولاً ، وعندما يحاول رش العطر على وجه المرأةلايخرج أي شئ من الزجاجة )) إلهي ٠٠ ما هذا ؟!! ((يهز الزجاجة بقوة أكثر من مرة )) ماذا جرى هل خاف العطر هو الآخر أم هرب؟! ((يحدق في الزجاجة بتركيز )) إنها مليئة بالعطر ، لكن لماذا لا يخرج العطر منها ٠٠ ((ينتبه فجأة )) يا لسماء ٠٠ لقد تجمد العطر داخل الزجاجة ؛ ويأبى الخروج منها ٠٠ إنها مصيبة هذه ((يحول إيقاظ المرأة ، بأن يحركها ، ويقلبها ، يفلح في النهاية )) زوجتي ٠٠ زوجتي العزيزة أيتها الممثلة القديرة ٠٠ أيتها الممثلة البارعة ٠٠ استيقظي أرجوك (( تبدأ المرأة بالإفاقة ))

المرأة :_ ((بين اليقظة والإغماء )) لا ٠٠ لا ٠٠ لا٠٠٠ لا أستطيع ليس لدي وقت ٠٠ لدي تصوير بعد لحظات٠٠

الرجل :_أنا لست من المعجبين ٠٠ أنا زوجك الشاعر ٠٠

المرأة :_ زوجي ؟! آه ٠٠٠ ((يغمى عليها ثانية ، يحاول الرجل تحريكها، ويفلح أخيراً في إيقاظها )) هه ٠٠ ماذا حدث ٠٠ أين كنت ؟ ! ٠٠ أين أنا الآن ؟ !

الرجل :_ أنت في الغرفة ٠٠ أنت معي الآن ٠٠ أنا زوجك الشاعر ٠٠

المرأة :_ آه ٠٠ آه ٠٠ حبيبي ٠٠ زوجي العزيز ٠٠ لقد كنت خائفة ٠٠

الرجل :_ لا تخافي ٠٠ أنا معك ٠٠

المرأة :_ أين ذهب ؟))لا زالت أصوات الكلاب مستمرة ،لكنها أهدأ الآن ))

الرجل :_ من ؟

المرأة :_ الذي كان هناك ؟ ((مشيرة إلى الخارج ))

الرجل :_ من الذي هناك ؟

المرأة :_ الذي طرق الباب ؟ !٠٠٠

الرجل :_ لا أدري ٠٠

المرأة :_ كيف لا تدري ؟

الرجل :_ لقد كلمني ليضع لحظات ٠٠ ثم ٠٠ ٠((يتوقف فجأة ))

المرأة :_ ثم ماذا ؟؟ !

الرجل :_ ثم ٠٠٠

المرأة :_ ثم ماذا ؟ ! قل ٠٠

الرجل :_ ثم سكت ٠٠

المرأة :_ كلمك ؟!

الرجل :_ أجل

المرأة :_هل كان رجلاً ؟

الرجل :_ نعم ٠٠ رجل يدعي أنه جارٌ لنا ٠٠

**المرأة** :_ جار لنا ؟!

**الرجل** :_ هكذا أدعى ٠٠

**المرأة** :_عرفته..أنه الرجل العجوز المتصابي.. لقد عرفته.. لقد قبل يدي ذات مرة وأبدى إعجابه بمسلسلتي الأخيرة ٠٠ أنه رجل مسكين

**الرجل** :_ صحيح ٠٠ رجل مسكين ! ((يقولها بمضض ))

**المرأة** :_ افتح له الباب ،أرجوك ٠٠

**الرجل** :_ من؟!

**المرأة** :_ الرجل الذي طرق الباب علينا ٠٠

**الرجل** :_ وأين أجده لأبد أنه ذهب ٠٠

**المرأة** :_ كيف عرفت ؟!

**الرجل** :_ قلت لك : أنه سكت ؛ ولم أعد أسمع له صوتاً ٠٠

**المرأة** :_ ماذا كان يريد ؟؟

**الرجل** :_ يدعي أن كلاباً لاحقته ٠٠ وأن أحدها عضه٠٠ وأنه نزف دماً كثيراً ، وأراد أن ٠٠

**المرأة** :_ ((مقاطعة )) مسكين ٠٠ ولماذا لم تفتح له الباب ؟

**الرجل** :_ وهل كنت تريدين أن اتركك ،وقد أغمي عليك ؟!

**المرأة** :_ مسكين ٠٠ افتح له الباب ٠٠

**الرجل** :_ من؟!

**المرأة** :_ قلت لك : لابد أنه غادر ؛ أثناء محاولتي إيقاظك ٠٠

**المرأة** :_ كلا ٠٠ هو لا يزال واقفاً على الباب !!

**الرجل** :_ ما الذي يجعلك متأكدة من ذلك !!!

**المرأة** :_ أنه رجل ملحاح ٠٠ هو لطيف ،لكنه ملحاح ٠٠افتح له الباب أرجوك ٠٠

**الرجل** :_ لا٠٠ لن أفتح الباب ٠

**المرأة** :_ إذا كنت تحبني حقاً٠٠ افتح له الباب ٠ أنه رجل لطيف ؛ لكنه مسكين ٠٠

الرجل :_ مسكين ٠٠ مسكين ! ٠٠ وحق السماء ٠٠ لاوجود لمسكين في هذا العالم ،سواي !!!

**المرأة** :_ أرجوك يا شاعري الحبيب ٠٠ افتح الباب للمسكين ٠٠أرجوك ٠٠ (( يذهب الرجل _متذمراً_ ليفتح الباب ،وعند

فتحه للباب ((يتكوم)) رجل عجوز داخل الغرفه، وأثناء ذلك تسمع أصوات لكلاب قوية تربو على الخمسين ، تبدو وكأنها تقتحم الغرفة دفعة يحاول الشاعر تجنب كلاب لاوجود لها تقفز من الخارج الى الداخل ، يقع مغشياً عليه بعد جهاد طويل ، المرأة يغمى عليها منذ البداية ،الظلام تدريجي يعم الغرفة مع تصاعد الأصوات وتبقى الأصوات مستمرة _أثناء الظلام _لفترة مناسبة ثم بعد ذلك يغمر المسرح ضوء شديدمسكون تام ترى على المسرح شخصان فقطهما المرأة التي أغمي عليها في المشهد السابق والرجل العجوز الذي ((تكوم )) داخل الغرفة ،يلاحظ ارتداء الرجل العجوز ملابس غريبة، كما يلاحظ وجود شبه غريب بينه وبين الشاعر ، المرأة الممثلة و الرجل العجوز يقفان في حالة إغماء لفترة متناسبة ، تبدأ المرأة بالأفاقة أولاً_من الضروري أن يخلو المشهد التالي من أي صوت في البداية عدا صوت المرأة ـ ولابأس في تفخيم صوت المرأة سواء باستخدام التردد الصوتي ،أو الصدى ، أوأي وسيلة أخرى ))

**المرأة** :_ ما هذا ؟.. ماذا حدث ؟! .. أين أنا ؟!!(( تجيل نظرها، متفحصة المكان ، يقع نظرها على الرجل العجوز )) من هذا ؟! ((تحاول الاقتراب منه زحفاً)) يا للمسكين ،لقد وقع على وجهه ،ولم يفق بعد.. لابدأنه الرجل العجوز اللطيف الملحاح .. الرجل الذي قبل يدي ذات مرة .. ((تنتبه حولها)) ولكن أين زوجي ((ترفع صوتها منادية )) زوجي .. زوجي العزيز .. زوجي الحبيب .. أين أنت أيها الشاعر الحبيب ؟!! ((لا جواب ؛ المرأة تبدأ بالتوتر ))أين ذهبت يا بعلي الحبيب ؟! أظهر لرجوك... أنت تتلاعب مرة أخرى ..أنك تختفي – دوماً – حين أحتاج إليك.. وتكتم على أنفاسي ولا تفارقني لحظة واحدة ؛ عندما لا أكون بحاجة إليك .. أهذا وقت هروب أو اختفاء .. تعال .. أظهر .. فأنا بحاجة إليك الآن .. ساعدني في حل هذه العقدة المعقدة ..أرجوك ((يبدأ الرجل العجوز بالحركة والأنين )) أي فجيعة مأساوية هذه التي نزلت علي ..ماذا أفعل ؟! هل أبحث عن زوجي المختفي .. أم أساعد هذا الملحاح اللطيف ؟! .. (( تنادي)) زوجي .. أين ذهبت أيها الزوج الحبيب .. أين اختفيت أيها الشاعر الرائع .. ((لا جواب، يلاحظ أن الصمت ما زال مطبقاً على المكان ،ولا يقطعه سوى أنين الرجل العجوز )) لا فائدة ترجى من رجل يعيش الأوهام، ويخدع الآخرين بها .. لأساعد هذا الملحاح اللطيف أولاً؟ علي أجد ملاذاً آمناً لديه ((تحاول جاهدة أن تقلب الرجل العجوز على وجهه وعندما تقلبه في ذلك،تشهق لهول ما ترى )) أنه هو .. ((مستدركة )) لا.. أنه ليس هو ((تفرك عينيها غير مصدقة )) نعم .. أنه هو .. لكن ليس هو .. لقد تغير كثيراً أنه يشبه ذاك الـ .. مختفي..أو أن ذاك ..المختفي.. يشبه هذا الذي أراه أمامي ((مخاطبة الرجل))أجبني _صراحة _ هل هو أنت ؟.. أم أنت هو ؟ أقصد أنت الآخر ؟؟! (( يهمهم العجوز بكلمات غير مفهومة )) أيها الرجل .. سأعيد عليك السؤال بصيغة أخرى : هل أنت جارنا الملحاح اللطيف الذي قبل يدي ذات مرة ، أم أنت زوجي الشاعر الموهوب الذي يعيش أوهاماً واخيلة ؟!! .. ((يهمهم العجوز بكلمات غير مفهومة مرة أخرى ))هه .. ماذا دهاني .. هل بدأت أهذي .. أم بدأت أخرف ؟ ؟ .. هل يمكن لزوجة أن تفشل في التعرف على زوجها الحبيب ؟؟ .. أي مأساة عيشة هذه ؟؟ بل أي ملهاة مأساوية هذه ؟؟ ((إلى الرجل العجوز )) أسمع أيها الجار الملحاح اللطيف ،لقد اقتحمت علينا المكان في سواد ليل بهيم ؛ فأماتصحو ؛ وتجيبني على أسئلتي الملحة ؛ أو أنني سأكون مضطرة لرميك خارجاً لهذا الكلاب البر (( تصرخ بوجهه)) أستيقظ ..أفق .. أفق ،أفق يا أيها الهول أفق ((تذهب مسرعة إلى أحدى الزوايا وتعود حاملة معها دورق الماء _الذي ظهر في مشهد سابق _ ،تصب الماء على رأس العجوز ،يتدفق الماء بغزارة هذه المرة .. يفيق الرجل العجوز ويفتح عينيه بصعوبة ،ينظر حوله فيرى المرأة ،ينظر إليها أول الأمر نظرة غريبة ؛ لكنه سرعان ما يبتسم لها ، المرأة تتنفس الصعداء ))

**المرأة** :_ ((يعود صوتها طبيعياً)) أسمع أيها الرجل اللطيف .. هل أنت بخير ؟

**العجوز** :_ أنا بخير مادمت بجانبك ..

**المرأة** :_ ليس هذا مهماً .. المهم أن أعرف بمن أنت ؟!

**العجوز** :_معجب .. أنا معجب ..

**المرأة** :_ أنت معجب .. هذا أعرفه .. ولكن من أنت؟ .. أقصد .. ما أسمك ؟؟

**العجوز** :_ ليس مهماً إن تعرفي أسمي؟ _المهم _ أن تعرفي .. أيتها السيدة الرائعة _ يا ملكة الفن الأصيل_المهم أن تعرفي .. أنني معجب بك قبل أنا متيم بفنك ، أنا لاأصدق نفسي .. أيمكن هذا.. لماذا؟!

**المرأة** :_أرجوك يا سيد .. دع إعجابك جانباً ؛ وأجبني _بصراحة _ من أنت ؟!

**العجوز** :_ من أنا؟ .. أنا من أبتدأ عمره من جديد .. أنا من عادت له طفولته بعد عمر مديد ،بل أنا من ولدمن جديد .. أيمكن هذا .. لماذا ؟!

**المرأة** :_ يا سيد .. يا أخ .. يا .. يامعجب.. يا ولد .. يا طفل .. أيا كنت .. أرجوك أجبني: من أنت؟!

**العجوز** :_ أنا.. أنا من نحر نفسه على محراب فنك الأصيل،أنا.. أنا من رسم صورتك على كل الجدران وفي كل الميادين.. أنا من نقش تمثال لك في كل الأزقة والدروب.. أنا من حفظ صورتك.. بل حفرها فوق صدره (( يفتح قميصه ويريها صدره ،صورة المرأة موشومة على صدر العجوز فعلاً)) أنا من حفظك في سويداء القلب، وضمك في صندوق الرأس.. أيمكن هذا.. لماذا ؟!

**المرأة :ـ** أشكرك..أشكرك جدا.. أشكرك.. أنا ممتنة لك جدا" لقد أخجلت تواضعي.. أنا عاجزة عن مبادلتك مشاعرك الفياضة.. و

**العجوز :ـ** ((مقاطعا")) لماذا ..ليمكن هذا ؟! ((تسمع الأصوات الخارجية من جديد .. لكنها تبدو بعيدة بعض الشيء ))

**المرأة :ـ** أرجوك أسمعني .. أجل إعجابك قليلا" .. وأجل أسئلتك الملحةالان .. وأجبني هل أنت زوجي،أم أنت ...

**العجوز :ـ** ((مقاطعا")) [تلك أمنية ما أحر أن تشتهي ]" زوجك ؟!!! .. أنا .. أيمكن هذا .. لماذا ؟ إلهي ثبت لي عقلي .. و لاتوقف لي قلبي .. سيدتي الجليلة .. أتوسل إليك .. أجبيني على سؤال بسيط واحد .. وأنا مستعد لأجابتك عن كل ما يخطر في بالك..

**المرأة :ـ** ما هو سؤالك .. خلصني .. ((تزداد الأصوات الخارجية أرتفاعاوأقترابا" بصورة تدريجية ))

**العجوز :ـ** أيمكن هذا ؟..لماذا ؟؟

**المرأة :ـ** ما هو الذي يمكن ؟.. عمادا تسأل ؟ وضح قليلا" وأوجز أرجوك .. لأني أعتقد أن كارثة ستقع هنا عما قريب ..

**العجوز :ـ** أيمكن هذا ؟..لماذا ؟ ((يقولها بنغمة تدل على أنه يستفسر عن الكارثة))

**المرأة :ـ** ماذا تقصد ؟؟

**العجوز :ـ** أيمكن أن أكون معك في مكان واحد ،وتحت سقف واحد_هكذا_ وجها" لوجه ؛ بمفردنا ؟أيمكن هذا ؟ ثم لماذا لماذا ؟

**المرأة :ـ** لماذا على ماذا؟ !

**العجوز:ـ** لماذا تشملني السماء بعنايتها .. وتصنعني الأقدار أمامك مباشرة _هكذا _أهو تدبيرمن القضائيات؟

**المرأة:ـ** ياسيد.. أيها الملحاح اللطيف .. أترى الوقت مناسبا"لمثل هذه الترهات ((تزداد الأصوات ارتفاعا))

**العجوز:ـ** ((لا يجيب ،بل ينظر أليها مليا"))

**المرأة :ـ** قل لي أرجوك من أن.. لاوقت للغزل والإعجاب الآن؟

**العجوز :ـ** أيمكن هذا .. لماذا ؟؟

**المرأة :ـ** ثانية ؟؟

**العجوز :ـ** أنا لا أصدق نفسي .. لاأصدق أبدا" .. أرجوك ، اقرصني يدي .. اقرصيني.. حتى أصحو من حلمي اللذيذ هذا ..أو لا.. لا تفعلي ذلك أرجوك.. فأنا أريد البقاء وسط هذا الحلم اللذيذ أيمكن هذا؟؟

**المرأة :ـ** أنهي.. أي كارثة هذه ((تلمع عيناها فجأة )) أسمع أيها الملحاح اللطيف .. هل أنت معجب بي حقا" ؟؟

**العجوز :ـ** معجب حقا"؟؟.. وهل تشكين بذلك .. أيمكن هذا .. لماذا؟ ؟؟

**المرأة :ـ** هل يمكن أن تقدم لي خدمة صغيرة ؟؟

**العجوز :ـ** خدمة صغيرة ؟؟ قولي خدمات.. أنا فديك بحياتي.. بالروح والدم أفديك يا سيدتي.. أتريدين أن أرمي نفسي وسط البركان ؟؟ سأفعل .. أتريدين أن أحرق نفسي بالنيران ؟؟ قسما"سأفعل

**المرأة :ـ** لا هذا .. ولا ذاك.. أريدك أن تبحث لي عن زوجي..

**العجوز :ـ** ((مندهشا)) هل أنت متزوجة.. أيمكن هذا.. لماذا ؟؟

**المرأة :ـ** لماذا ؟؟.. لماذاهماذا ؟

**العجوز :ـ** أيمكن أن تكون قديسة الفن الطاهرة .. أيمكن أن تكون متزوجة ؟ .. لماذا.. لماذا ؟؟

**المرأة :ـ** وما العيب في ذلك ؟؟

**العجوز :ـ** لا يمكن هذا .. مطلقا"..

**المرأة :ـ** لماذا ؟؟

**العجوز :ـ** لماذا تقولين لماذا ؟.. أيمكن لعذراء الفن ،التي رأيتها في كل أحلامي عذراء على الدوام..أيمكن أن تكون متزوجة ؟.. لماذا يا ربي لماذا ؟؟

**المرأة :ـ** لماذا؟ ..مرة أخرى ؟

**العجوز :ـ** لماذا قلت لي ذلك ؟.. لماذا كسرت صورة المرأة.. لماذا هشمت شظاياها ؟ لماذا؟

**المرأة :ـ** ((تقاطعه بسرعة)) ماذا قلت ؟؟

**العجوز :ـ** قلت لماذا .. أيمكن هذا ؟ !

**المرأة :ـ** لا..ليس هذا.. قلت شيئا" عن.. المرايا.. الشظايا..

**العجوز :ـ**آه.. قلت: لماذا كسرت المرأة ؟.. لماذا هشمت شظاياها ؟؟

**المرأة :ـ** كأني سمعت _من قبل _ بيتا" شعريا ، كالذي تقول؛ أعده ثانية..

**العجوز:ـ** ((مرتبكا")) لن..لماذا ياسيدتي.. أتريدين أن تقسني بمأساتي ؟؟!

**المرأة:ـ** ((غاضبة)) أعد ما قلت ثانية وبسرعة..

**العجوز:ـ** ((ذاعنا)) لماذا كسرت صورة المرأة .. لماذا هشمت شظاياها ؟!!

**المرأة** ((مستمرة)) أيها الماكر الرعديد .. أظهر على حقيقتك.. ها أنت تلعب_معي_ لعبة قذرة من ألاعيبك الصبيانية .. لقد شككت بك ،منذ البداية ؛ وها أنت تظهر على حقيقتك..

**العجوز:ـ** ((مأخوذا)) ماذا سيدتي .. ماذا دهاك .. ماذا فعلت؟!.. هل بدر مني ما يسيء إليك؟!

**المرأة :ـ** وهل يمكن لجبان مثلك أن يسيء الي ؟!!

**العجوز :ـ**أيمكن هذا .. لماذا ؟ لماذا تهاجمينني هكذا؟! أيمكن أن تكوني شرسة وقوية هكذا ؟! أيمكن هذا.. لماذا ؟!

**المرأة :ـ** أريد الحقيقة.. أريد الحقيقة الآن !!

**العجوز :ـ** هل تشكين بمشاعري العذرية.. أيمكن أن أتجرأ؛ وألعب معك لعبا" صبيانية ؟ أيمكن هذا.. لماذا ؟!

**المرأة :ـ** لا تراوغ.. ولا تتغابى .. أنت زوجي الشاعر ؛ وقد عرفت ذلك ؛عندما ألقيت نظرة وأنت مغمى" عليك ! لماذا تفعل

ذلك بي ؟ .. لماذا توهمني بأنك لست أنت ؟ أنا لا أستحق منك كل هذا مطلقاً

(( المرأة تبكي بمرارة ، والأصوات تزداد ارتفاعاً وقرباً ))

**العجوز** :ـ تبت يدي وتب لساني .. وتب كل ما تفوهت به ؛ أ أنا أتجرأ على إبكائك .. أيمكن هذا .. لماذا؟!! .. أي وغد تعيس أنا آذن .. ((يحاول الاقتراب منها ومسح دموعها))

**المرأة** :ـ إبتعد .. أبتعد .. لا أريد أن تلمسني .. هيا .. هيا أخرج من هنا .. أخرج من حيث أتيت .. أخرج إلى وحوش الخارج؛ علها تخلصني منك .. ((تزداد الأصوات اقتراباً، ووضوحاً؛ أنها أصوات وحشية مصاحبة بأصوات بشرية لاهثة ؛وعصف رياح))

**العجوز** :ـ سيدتي.. أني أقدم لك اعتذاري عما حدث.. ولكني لا أعرف كيف أقدمه.. أيمكن هذا .. لماذا ؟!..((يبكي هو الآخر بمرارة))

**المرأة** :ـ ((غاضبة)) أخرج فوراً .. ولا تريني وجهك ثانية .. سواء كنت زوجي أو كنت غيره ((يهم العجوز بالخروج ،لكن الأصوات تزداد ضراوة ووحشية؛ وكأن معركة حقيقة تحدث في الخارج_لاياس بن تسمع في الخلفية أصوات لقصف عنيف على أن لايطغى ذلك على أصوات الكلاب والوحوش_المرأة ترتعد خوفاً؛تركض نحو العجوز وترتمي في أحضانه)) انتظر .. لاتذهب ..

**العجوز** :ـ ((مرتبكاً ،لا يدري ماذا يفعل ؛فقد فاجئه تصرف المرأة وأربكه تماماً))ما .. ماذا تريدين أن أفعل يا سيدتي ؛فأنا طوع أمرك .. وبين يديك ..

**المرأة**:ـ ((تتنبه لنفسها،فتبتعد عنه قليلاً)) أرجوك.. لا تذهب.. أنا بحاجة إليك ؛ فأنا خائفة ..

**العجوز**:ـ أيمكن هذا .. لماذا .. لماذا أنت خائفة ؟!! أنت التي ملكت أدوار الشجاعة والمحاربة الذكية .. أيمكن أن تخافي ؟!.. أيمكن هذا .. لماذا ؟!!

**المرأة** :ـ ألا تسمع هذه الأصوات .. ألست خائفاً مثلي .. ألم نلجأ إليها ؛ هرباً منها ؟!!

**العجوز** :ـ هذا صحيح .. ولكني معك ؛لا أهاب شيئاً .. منك أستمد الشجاعة والعزم .. منك تنطلق الأصوات .. ومنك سيبتدأ التفكير ** ((((الأصوات توشك أن تقتحم الغرفة ثانية ))

**المرأة** :ـ ((تهاجم العجوز بشكل مفاجئ ؛ فتطرحه أرضاً))

أعترف .. أعترف أيها الأخرق .. أعترف أيها الشاعر الموهوم بشعره .. أعترف أنك أنت زوجي .. ها أنت تزل ثانية ؛وتقول بيتاً شعرياً آخر؛ كثيراً ما صدعت به رأسي سابقاً .. ((تصرخ )) أعترف .. أعترف (( تريدها أكثر من مرة .. تفتح الباب فجأة ؛وتجتاح الأصوات الوحشية الغرفة ثانية ؛ويبدو أنها أكثر وحشية من المرة السابقة،تصحبها هذه المرة أصوات رعد وبرق وأصوات مطر شديد ورياح عاصفة ، ظلام دامس يعم المكان لفترة مناسبة.. ثم تنسحب الأصوات تدريجياً ، وتحل محلها السكينة والهدوء الشديدين ، توقد شمعه يحملها شبح رجل لا تتبين ملامحه ؛ يذهب إلى أحد أركان الغرفة ،متعثراً بالأثاث .. يصل إلى مكان ما ويحاول فتح مصدر ضوء ما ))

**الرجل** :ـ ماهذا .. لقد انقطع التيار الكهربائي .. يبدو أنها ستكون ليلة طويلة هذه المرة أيضاً وستكون حكايتها طويلة ؛ تشابه حكاية كل ليلة .. لكنها تبدو طويلة أكثر .. واشد تعقيداً .. أثر ما خلف لنا الاجتياح هذه المرة .. هل جلب معه ؛ هدايا جديدة ،أم اكتفى بهداياه القديمة ((يتلمس الرجل طريقه وسط الظلام ،يتعثر بجسد مطروح على الأرض، في الموضع الذي كان فيه العجوز في المشهد السابق ، غير إن الجسد ، هو جسد امرأة ،يقهقه الرجل بصوت عال .. يتردد صدى ضحكته مجلجلاً .. بل أن الصوت يتضاعف عشرات المرات ، ولاصوت يسمع غيره )) هدية جميلة((مشيراً إلى الجسد)) هدية جميلة جداً ؛ هذه المرة .. يا لروعة هذا العالم .. حتى الوهم أصبحت له ذائقة رفيعة المستوى .. لقد ترك لي الوهم ؛ جمالاً ملقىً على الأرض ((يترنم ببيت شعري )) : ـ

ألا أيها الوهم الجميل .. الا فق ..

فقد غادر الصدق .. من زمن ؛

ولم يعد في الأرض .. غير السراب

((يضحك)) كم لامني الشعراء على هذا القول .. وكم سخرت مني امرأتي عليه((كمن ينتبه لنفسه)) امرأتي ؟!! .. ترى أين هي الآن ؟ هل يمكن أن تكون ؛هذه الملقاة على الأرض((مشيراً إلى المرأة))هل يمكن أن تكون هذه امرأتي؟ .. لا .. مستحيل .. لا يمكن أن تكون هي .. فزوجتي عندما يغمى عليها.. يغمى عليها وهي واقفة ؛أو يغمى عليها وهي مستلقية على سريرها .. أما أن يغمى عليها وهي ساقطة على الأرض فهذا يعد من عجائب الدنيا العشر .. أنا أعرفها .. لقد سبب لها ذلك مشاكل كثيرة مع المخرجين ((يخاطب المرأة )) أيتها السيدة الجميلة .. أيتها السيدة الفاضلة .. استيقظي .. أنهضي.. لقد ذهبت الأصوات ، ولم يبق أحد سوانا_أنا وأنت_استيقظي((يقلب المرأة على وجهها)) أهذه أنت .. وأنا الذي توهمت اختفاءك .. أنهضي .. أنهضي أيتها العزيزة المدللة .. لقد [ انتهى العرض.. وأرخيت الستارة ]*** .. وغادر الجمهور .. فعلام البقاء في وهم التمثيل ((يذهب إلى أحد الزوايا ،ويقفل راجعاً ،حاملاً معه دورق الماء الذي شاهدناه سابقاً ،مخاطباً الدورق))لا تخذلني هذه المرة ((يصب الماء فوق رأس المرأة ،ينسكب الماء على شعر المرأة ووجهها))

**المرأة** :ـ ((تفيق من إغمائها، وتنظر حولها)) أين أنا ؟!! .. ماذا حدث لي ؟!((تنظر إلى الرجل باستغراب)) من أنت ؟!! .. هل أنت أنس أم جان ؟!!

**الرجل :** ـ لا فرق .. كلانا واحد .. المهم .. لقد ظننت أنك اختفيت .. ((يقرب دورق الماء من فمها ويساعدها على شرب الماء)) أشربي .. أشربي .. أنك في أمان(( تشرب)) أنا زوجك الشاعر ..

**المرأة :** ـ ((تغص بالماء)) ماذا .. ماذا قلت ؟!!

**الرجل :** ـ أنا زوجك الشاعر.. ماذا أصابك ؟!.. ألا تعرفينني ؟؟!!

**المرأة :** ـ ((تصف ناهضه متبين أن هذه المرأة تشبه زوجة الشاعر[الممثلة] غير أنها أكبر منها بكثير)) مستحيل

**الرجل :** ـ مستحيل ؟!!

**المرأة :** ـ مستحيل .. مستحيل أن تكون زوجي ((تفرك عينيها )) ا .. عرفتك.... أنت زوج الممثلة الشهيرة جارتنا .. أنت الرجل الذي يتكلم مع أحد .. أنت الرجل الذي يكلم نفسه دائما ((يلاحظ أن صوت هذه المرأة وأسلوبها مختلفان عن صوت وأسلوب الممثلة، فهي سريعة الكلام بحادة اللسان، خشنة الطبع))

**الرجل :** ـ ((يضحك)) أنا ؟.. أنا لا أصدق نفسي .. أي نازلة حلت بك ؛ وجعلتك تمزحين معي هكذا ؟!

**المرأة :** ـ ((بغضاضة)) أمزح .. أمزح معك ؟! .. ومن الذي يجعلني أمزح مع رجل ؛لا يكلف نفسه ؛ حتى إلقاء التحية على جيرانه ؟!.. أنا لاأمزح أيها السيد .. وارجوك قل لي : ماالذي أتى بي إلى هنا ؟!!

**الرجل :** ـ أنت .. أنت التي أتيت إلى هنا بنفسك ، وهذا شيء طبيعي ..

**المرأة :** ـ طبيعي؟!!.. ألا تخجل أيها الرجل من نفسك .. كيف تتحدث إلى امرأة محترمة بهذا الأسلوب غير المحترم ؟؟

**الرجل :** ـ وكيف تريدين أن أتحدث إليك أيتها المرأة الموهومة ؟

**المرأة :** ـ لا .. هذا لا يطاق أبدا .. لقد سمعت عن جنونك أيها الرجل ، لكني لم أكن أتصور أنه وصل درجة الخرف النهائي ..

**الرجل :** ـ ((يضحك)) حكاية كل ليلة ؛ فليس جديدا عليك أن تتهميني بالخرف .. على أية حال.. أين اختفيت طوال الفترة الماضية ؛ يا زوجتي العزيزة ؟!((يحاول إمساكها ومساعدتها على النهوض ))

**المرأة :** ـ ((تصرخ به)) أبتعد .. ابتعد .. لا تلمسني ؛ فأنا لست زوجتك ؛ ولا أتشرف يوما ما أن أكون زوجة رجل خرف متكبر ، يعاني من أمراض الكآبة الحادة .. هل يمكن أن أستبدل زوجي الطيب الرقيق ،المبتسم على الدوام .. زوجي المتواضع الذي يحبه الجميع ، ويسلم على الجميع صغارا وكبارا.. أيمكن أن استبدله ؛ برجل خرعة مثلك ،شتان بينك وبين ذاك الذي ((تتوقف فجأة)) ولكن أين هو.. أين أختفى ؟؟ ((كمن تتذكر)) آه.. الآن .. لأن تذكرت .. لقد خرجت للبحث عن زوجي الذي طاردته الكلاب ، وكنت في طريقي إليكم لأسأل عنه .. لقد قيل أنه اقترب من بيتكم .. فهل دخل عندكم.. أقصد .. هل التجأ إليكم ؟؟!

**الرجل :** ـ ((مع نفسه)) حكاية كل ليلة..

**المرأة :** ـ ماذا قلت ؟؟

**الرجل :** ـ يالمرأة .. يامرأة.. لقد تعبت يداي من التصفيق إعجابا بك كل ليلة .. وأن تك لن تقبلي من أوهام شخصياتك التي تتلبسينها كل ليلة، سبق أن قلت لك أن لاأحد يستطيع أن يخدع الناس مثل ممثل .. وأنت ممثلة بارعة ،تتقمصين أدوارك حتى تنسين أنك تمثلين .. أرجوك أرفقي بحالي هذه الليلة، ولا تزيدي وبالها وبالا"((تسمع الأصوات مرة أخرى )) وتذكري ما حل بنا من كوارث.. ودعينا نفكر كزوجين حييين ؛ بكيفية التعايش بسلام مع هذه الأصوات..

**المرأة :** ـ ياسيد .. أنا لا أفهم شيئا مما تقول .. واعذرني إذا قلت لك : أن نوبة جنونك إذا كانت ادعاء أو حقيقة ـ لن تخيفني أبدا .. فقد تعودت التعامل مع المجانين بحكم مهنتي كطبيبة للأمراض العقلية... وإذا كنت تريد التخلص من أوهام تدور في رأسك ؛ فيمكنني علاجك وطرد الأوهام من رأسك ؛ لكن بعد أن أجد زوجي ..

**الرجل :** ـ زوجك موجود .. وهو أمامك الآن .. أنت التي اختفيت لا أدري أين وها أنت تظهرين لا أدري كيف ؟!!

**المرأة :** ـ أسمع أيها الرجل سواء كنت مجنونا أم خرفا فهذا شأنك، أنا أظن أن زوجي دخل عندكم.. وأن لم يظهر في الحال.. فأني أحملكم مسؤولية أختفائه..

**الرجل :** ـ ((يصفق بحرارة)) الله .. الله .. أنت في أفضل حالات التجلي هذه الليلة ـ فعلا ـ ؛ بل أنك في أفضل حالات التوهج كما يقول الممثلون ـ إذا كنت ترغبين أن أجاريك في لعبة الوهم هذه.. فلا مانع لدي ..

**المرأة :** ـ أي وهم هذا الذي تريد مجاراتي فيه أيها السيد ، أنني أوجه لك تهمة إختفائك زوجي الطيب، وأؤكد لك أنك ـ سواء كنت مجنونا أو مخرفا ـ فأن ذلك لا يمنع من مسألتك قانونيا.. بخاصة ـ إذا علمت أن زوجي محام ويعرف القانون جيدا

**الرجل :** ـ ((يضحك)) لا .. لا .. لا .. يبدو أن هذه الليلة ؛ ستكون ممتعة جدا .. ويبدو أن لعبتك بدأت تأخذ طابعا جديا، ومادمت مصرة على استمرارها، فأني أعلن لك ثانية استعدادي للاستمرار بها ((صمت قليل)) لقد تأكد لي الآن :أن العيش في الوهم هو خير من العيش في الحقيقة ((الأصوات تصبح قريبة وواضحة أكثر من قبل، يشير الرجل إلى الخارج)) أتسمعين كيف يتيح التصدق في الخارج ولاأحد يصدقه ((الأصوات تزداد مصاحبة بأصوات كلاب وحشية))

**المرأة :** ـ أيا كانت الأصوات ، وأيا كان الذي يتبع بأني أتهمك بجريمة اختطاف زوجي وإخفائه ((الأصوات تزداد ارتفاعا ووحشية ))

**الرجل :ـ** حسناً ؛ مادام الأمر قد وصل حد الاتهامات ؛ فلا مفر ـ أذن ـ من ارتداء الوهم ومحاربة الحقيقة

**المرأة :ـ** ماذا تقول ؟!

**الرجل :ـ** أني أتهمك يا سيدتي :باقتحام بيتي ـ عنوة ـ واختطاف زوجتي وأخفائها ..

**المرأة :ـ** ماذا تقول أيها المجنون ؟!!

**الرجل :ـ** سيدتي أني أدافع عن براءة موكلي ـ الذي هو أنا ـ وأقول لك بكل وضوح ؛ أولاً : أنا لم أرسل لزوجك من يحضره الى هنا ؛ بل هو الذي حضر ـ بملأ أرادته ورغبته ، ثانياً: أن زوجك هو الذي استنجد بنا وأستغاث ؛ بل أنقذناه من الموت ، ثالثاً : أنا لم أقتحم بيتك في الليل البهيم ، بل أنت التي اقتحمت بيتي ، وأخيراً فأني أوجه أليك تهمة اقتحام بيتي عنوة ، واختطاف زوجتي الممثلة الشهيرة ، وإخفائها في مكان مجهول ..

**المرأة :ـ** هكذا أذن؟! ((الأصوات تزداد شدة ، و اقترابا ))

**الرجل :ـ** ((متحدياً )) نعم .. هكذا ..

**المرأة :ـ** أنت تتهمني أذن ؟!

**الرجل :ـ** وأنت تتهمينني .. كلانا متهم بنظر القوانين السائدة هذه الليلة ..

**المرأة :ـ** حسناً .. سأغادر هذا المكان .. وسأبعث لك ؛ من يرسلك ـ فوراً ـ الى حبل المشنقة أومستشفى المجانين ((تذهب مسرعة باتجاه الباب ، وما أن تفتح الباب ، حتى تقتحم الأصوات المكان ،وتجتاحه للمرة الثالثة ، لكنها هذه المرة تكون مصاحبة بأصوات براكين أو سقوط صواعق أو حدوث زلازل، تستمر الأصوات لفترة طويلة ، إظلام تام يعم المكان ، ثم تبدأ ـ بعدها ـ بالانسحاب تدريجياً ، حتى تختفي نهائياً ، ثم تبدأ الإضاءة برفع شدتها شيئاً فشيئاً ،حتى تغدو إضاءة ساطعة جداً ، يلاحظ أن الصمت يسود المكان ـ الآن ـ ، خشبة المسرح تبدو وكأنا قطعت أوصالاً .. ركام .. حطام يملأ المكان... يلاحظ ـ أيضاً ـ وجود سريرين متجاورين ، أحدهما توجد عليه ملابس الرجل الشاعر ، والثاني توجد عليه ملابس المرأة الممثلة اللذان كانا يرتديانهما في المشهد الأول ،الملابس وضعت على الأسرة وكأنها تبين رجلاً نائماً على سرير ، وامرأة نائمة على سرير مجاور ،وبالصورة التي كان عليها الاثنان في المشهد الأول بعد استقرار المشهد لبضعة لحظات ، يسمع صوتا الرجل الشاعر والمرأة الممثلة ، مسجلان على شريط صوتي ، يأتي صوتاهما من حيث لا يعرف الجمهور مصدر الصوت ، من الضروري أن لا يسمع في المسرح سوى الصوتين أنفي الذكر ، ويقطع الحوار فترات صمت مناسبة ))

**المرأة :ـ** أسمع ..

**الرجل :ـ** ماذا ؟

**المرأة :ـ** أستيقظ ..

**الرجل :ـ** لماذا ؟

**المرأة :ـ** ألا تسمع ؟..

**الرجل :ـ** ماذا اسمع ؟!

**المرأة :ـ** أصوات ..

**الرجل :ـ** حكاية كل ليلة ..

**المرأة :ـ** هل هي حقيقة أم وهم ؟؟

**الرجل :ـ** ربما تكون حقيقة وربما تكون وهماً ..

**المرأة :ـ** حيرتني ..

**الرجل :ـ** أنا مثلك حائر ..

**المرأة :ـ** وهذه الغرفة ؟؟

**الرجل :ـ** هي .. مجرد غرفة لاغير ..

((تسدل الستار تدريجياً دون أن تطفأ الإضاءة))

في العدد القادم
محور مقالات فنية
تدعو مجلة فنون
البصرة كافة
الباحثين والنقاد
والمهتمين للكتابة
في هذا المحور الفني
والثقافي والجمالي ،
لتعزيز الحركة
النقدية في مجلاتنا
الفنون كافة .

المكتبة المركزية
الدوريات

الفنان جبار داود العطية

* تولد ١٩٣٧ البصرة
* تخرج من معهد الفنون الجميلة ١٩٥٦
* كان من أساتذته جواد سليم وفائق حسن وحافظ الدروبي حيث تأثر تأثر تأثراً كبيراً باسلوب حافظ الدروبي في الرسم.
* بدأ معلم في متوسطة المربد
* عمل كثير من النشاطات المسرحية وتصميم الديكورات الخاصة بها للفرق المسرحية الموجودة انذاك في البصرة.
* اقام عدة معارض داخل العراق وخارجه
* له مشاركات دولية
* اقام اغلب معارضه الشخصية في الكويت
* توفي عام ٢٠٠٤