اكاديمية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

العدد الاول - السنة الاولى

١٩٧١

الاكاديمي

مجلة اكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

العدد الاول — السنة الاولى
١٩٧١

رئيس التحرير : حافظ الدروبي

سكرتير التحرير : جعفر علي

ة التحرير

ابراهيم جلال

الدكتور وليد الجادر

مطبعة العراق للطباعة والنشر ـ بغداد
١٥٠٠/ ١٩٧١/١٠/٢٥

فى هـــذا العـــدد

كلمة السيد رئيس جامعة بغداد _____ الدكتور سعد عبد البـاقي

القـادسية _____ حـافظ الدروبي

الانسان والفن البدائي _____ الدكتور وليد الجادر

مقدمة لدراسة المخرج السينمي

سركيه ميخائيلوفيتش آيزنشتاين (بالانكليزية) _____ جعفر علي

مـايرهولد ومسرح البنـاء (بالانكليزية) _____ الدكتور ابراهيم الخطيب

الكوميديـا _____ سـامي عبد الحميد

كلمة السيد رئيس جامعة بغداد

اولت حكـــومة الثورة اهتماماً خاصـا بالفنـانين وبالفنون على مختـلف مستوياتها وفروعها انطلاقاً من اهداف الثـورة فى بنـاء المجتمـع العربي الاشتراكـي التقدمي الموحد ، وادراكـا منها لدور الفن فى بنـاء هـذا المجتمع .

لقد انقضى الوقت الذي كان الناس يؤمنون فيه بنظرية (الفن للفن) وعلت اليوم نظرية (الفن للمجتمع) ، فيجب ان يكـون الفـن فى خـدمة الثورة والجماهـير ، والتقـدم والبنـاء والتعمير ، وهذه هي القاعدة الاساسية التي يجـب ان تستند علـيها نهضـتنا الفنية الحديثة .

من هنـا يأتي دور اكـاديميـة الفنون الجميلـة كمؤسـسة متخصصة فى الفنون المختلفة فى خلق جيل من الفنانين واع لدوره ، مؤمن بالجماهير واهدافها ، قـادر على خدمتها عـن طـريق فنه وقابلياته الفنيه . لقـد هيأت حـكومـة الثـورة جميع المسـتلزمات المطلـوبة ، والظـروف الملائمة لهذه المؤسـسة ، للقيام بدورها الرائد فى الحركة الفنية الجديدة ، التي يشهدها القطـر .

والجامعة ، إيماناً منهـا بدور اكاديمية الفنون الجميلة كمؤسسة تعليمية ، تحرص كل الحرص على دعم هذه المؤسسة ماديا ومعنويا ، وتذليل جميع الصعاب لكي تؤدي رسالتها على الوجه المطلوب فى بناء المجتمع الجديد .

وفى الختام أتوجه الى اخواني وزملائـي منتسـبي الاكـاديمية مـن اسـاتذة وفنانين ان يكونـوا فى مستوى طموح الثـورة وان لا يخيبوا ظـن الثورة بهم وان يضعوا نصب أعينهم (الفن فى خدمة الثـورة والجماهير) ويعملوا بكل أمانة واخلاص ، مسترشدين بقوله تعالى :

(وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

الدكتور سعد عبد الباقي
رئيس جامعة بغداد

(١)

القادسية

من الفكرة الى الشكل (٢)

حافظ الدروبي

في عام ١٩٦٣ وفي مرسم كلية العلوم حيث امارس عملي كرسام ، وحيث يلتقي طلبة كلية العلوم من هواة الرسم من جميع الصفوف وحيث يؤمه ايضا قسم من اساتذة الكلية وعمدائها والاصدقاء من الفنانين ، كانت تنعقد حلقات النقد والمناقشة الفنية والتشكيلية بصورة عفوية ودون سابق تخطيط . كانت مواضيع مثل هذه الحلقات تتناول امور الفنون التشكيلية على مختلف المستويات . وكان المرسم اشبه بناد للفن لا يقتصر على أساتذة وطلبة كلية العلوم وحسب ، بل يتعداه الى اكثر العاملين في الحركة التشكيلية من رسامين ونقاد ومتتبعين .

وقد كان من بين المترددين بانتظام على المرسم الدكتور فاضل الطائي عميد الكلية آنئذ . وبحكم تردده على المرسم كان شديد الصلة بتطور اللوحات التي كنت ارسمها في مرسم الكلية وخاصة التاريخية منها . وكان مطلعا على كل ما رسمته من صور تاريخية وآثارية . وقد شهد مولد لوحات عديدة منها : الاحتفال الديني في المعبد الخامس من معابد الحضر ، والبناء والنحت عند الاشوريين ، وكانت مديرية الاثار العامة قد كلفتني برسم هذه اللوحة الاخيرة . اما اخر لوحة شهد اتمامها فهي لوحة : شارع الموكب في بابل ، وكانت هذه اللوحة قد انجزت بتكليف من دائرة الاثار العامة ايضا .

وبرزت فكرة احياء المعارك العربية والاسلامية عن طريق رسم سلسلة من الصور الزيتية ، من خلال المناقشات الفنية التي كانت تدور في المرسم وفي احدى هذه الجلسات اقترح الطائي موضوع القادسية كمثل للمعارك الاسلامية ولم تكن القادسية بالنسبة لي آنئذ اكثر من دراسة تاريخية لا تزيد عما يعرفه الجميع .

الواقع ان الاقتراحات التي ذكرتها والتي طرحت في المناقشات السابقة جددت فكرة او مجموعة افكار كانت قد راودتني عندما كنت طالبا في انكلترا ، حول رسم لوحات تخلد معاركنا الحربية الاسلامية ، ولكنني في خضم المعارض والاعمال الفنية الاخرى ، اضافة الى العقبات الكأداء في ايجاد المصادر التاريخية الموثوقة حول عناصر تكوين الصورة (الازياء خاصة) ، كنت قد أجلت الفكر وخاصة والكل يعلم بان المؤرخين لم يقدموا لنا سوى وصف خيالي قد يكون مبالغا فيه وبعيدا عن الواقع .

اقول اجلت الفكرة حتى انبعثت من جديد خلال هذه المناقشات . وكنت قد فكرت في رسم لوحات تاريخية كثيرة مثل واقعة بدر وواقعة احد ولكنني كنت اقف دائما متهيبا امام المسؤولية التاريخية ، فاللوحة التشكيلية ليست مجرد تعبير ذاتي يعتمد الخط واللون والتكوين ، وانما تتعدى ذلك الى ابعاد تاريخية واجتماعية ذات خطورة كبيرة قد يترتب عليها خطأ من شأنه الاساءة الى تاريخنا القومي ، وكنت ولا ازال شديد الحرص والاهتمام بالدقة التاريخية .

الذي شجعني حقا في هذه المناقشات هو التطرق الى ذكر المساعدات القيمة التي يمكن ان احظى بها من شخصيات معروفة في مجال بحث التاريخ الاسلامي وخاصة الدكاترة عبدالعزيز الدوري واحمد صالح العلي ومصطفى جواد . ولقد قدرت بان مثل هؤلاء المؤرخين لا بد من استشارتهم اولا ولا بد ان يكون لديهم معين لا ينضب من المعلومات التاريخية بخصوص المعارك الاسلامية والازياء والعدد الحربية وغير ذلك ، وكانت نقطة انطلاق ملؤها التفاؤل .

وخطوت الخطوة الاولى في سبيل تحقيق لوحة القادسية بعد ان قررت رسمها بشكل نهائي . وكانت الخطوة الاولى هي سؤال بسيط ، تصورت ان الاجابة

لوحة القادسية بشكلها النهائي

---

(١) لوحة زيتية بقياس ٢ × ٣م معروضة حاليا في النادي العسكري ببغداد .

(٢) الشكل - هو اللوحة النهائية التي وصلت اليها بعد اللوحات التجريبية .

عليه ستستغرق بضعة دقائق لا اكثر ، هذا السوءال : اين تقع القادسية ؟

ومن المصادر التاريخية الموثوقة بهذا الشأن كتاب **تاريخ الرسل والملوك** لابن جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ – ٣١٠ هـ) الذي اشار علي به الدكتور العلي(٣) ٠

ورجعت الى الطبري وقرأت ما كتبه عن واقعة القادسية بأيامها الاربعة ولكن الطبري لم يحدد موقع معركة القادسية من خلال وصفه لايام المعركة(٤) اللهم الا عبارة واحدة قد نصل منها الى مكان المعركة عن طريق الاستدلال ، هذه العبارة تقول :

وصاح الفيلان صياح الخنزير ثم ولى الاجرب الذى عور فوثب في العتيق فأتبعته الفيلة فخرقت صف الاعاجم فعبرت العتيق في اثره فأتت المدائن في توابيتها وهلك من فيها(٥) ٠

وتعبير المدائن اليوم يشير الى سلمان باك (موقع طاق كسرى) القريب من بغداد ٠ وظننت انني وقعت على ظالتي وانني كنت مخطئا في استنتاجي الحدسي ٠ فاذا كانت الفيلة الثقيلة الوزن والحركة قد هربت الى المدائن (طاق كسرى) مبتعدة عن مكان المعركة ، فاين يقع هذا المكان ؟ لا بد ان يكون الموقع قريبا من سلمان باك او ما جاورها ٠ وهكذا فكرت بالشروع برسم الصورة ، فبدأت بالتخطيط الاولي ، وكان بالوان الباستيل ٠ وكان اول ما خطر ببالي هو (طاق كسرى) وان يكون خلفية جميلة في اللوحة نظرا للقوة التكوينية في بناء الطاق نفسه ، ونظرا لان وجوده في اللوحة كان سيزيد من تماسكها من الناحية التكوينية ٠

وكان ذلك اول تجاوز بسيط للمقتضيات التاريخية ، اعتمادا على القول : يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره ، فلم والحال هذه لا يجوز للفنان ما لا يجوز لغيره ؟ واكملت التخطيط فكانت الصورة ذات تكوين ديناميكي يبشر بلوحة جيدة(٦) وبدأت بلوحة كبيرة بالالوان الزيتية لتكوين لوحة تحضيرية للوحة الكبيرة(٧) وكان الطاق يحتل فيها وسط خلفية الصورة ٠ وكان ان زارني خلال الفترة التي كنت اعمل فيها في اللوحة التحضيرية المنقب الاول في دائرة الاثار العامة ببغداد(٨) وابتسم عند رؤيته للصورة ، وتساءل عن علاقة طاق كسرى بواقعة القادسية ٠ وكان جوابي هو الرجوع الى الطبري (انظر الملاحظة ٥) وذكره للمدائن التي هي (طيسفون) الى اخر ذلك ٠

هنا ذكر لي المنقب موضوع البحث عن موقع القادسية بشكل تفصيلي لم يدع لي مجالا للشك ٠ هذا الموضوع بدأ في عام ١٩٥٥ حيث طلب السيد طه الهاشمي ، نائب مجلس الاعمار آنئذ ، من مدير الاثار العام الدكتور ناجي الاصيل ان يريه مكان معركة القادسية ٠ وزار الهاشمي موقع المعركة برفقة الدكتور الاصيل وهيئة التنقيب الاثارية في قصر الامارة بالكوفة واتجه الجميع الى المكان المحدد من قبل دائرة الاثار ، والذي يقع قرب النجف (مرقد الامام علي) ٠ وهنا ندع الكلام للمنقب الاول ليحدثنا عن مكان الواقعة :

ولما وصلنا المكان ، اريناه (الهاشمي) آثار نهر يبدو على بعد ، ربما كان نهر الخندق ، وكان المكان الذى ارتقيناه يتكون من مرتفعين احدهما آثار قلعة وهو الكبير ، والثاني بقايا مسجد بناه المسلمون بعد المعركة ٠

وهنا تذكرت قول الطبري في وصف موقع الجيوش في القادسية بين الخندق والعتيق ٠ ويستأنف المنقب كلامه :

كما رأينا اثر قلعة كان قد اتخذها سعد ابن أبي وقاص مقرا للقيادة ٠ ان وادي القادسية يشرف على بحر النجف ويرى منه السواد – غابات النجف – وهنالك غابة من النخيل على مسافة من القلعة ٠

الامر الذي يختلف فيه الطبري عن الواقع الحالي ٠ فالطبري يشير الى وجود نخلة يتفيأ بظلها الجرحى :

---

(٣) قبل ان ارجع الى الطبري اخذت افكر بان الجيوش المجهزة من قلب الجزيرة العربية (مكة) والتي قدمت الى العراق لا بد ان تكون قد عسكرت في موقع قريب من مدينة كربلاء الحالية ، وكان ذلك مجرد حدس مني قياسا على مكان موقعة كربلاء التي استشهد فيها الحسين ٠

(٤) يبدو ان الطبري كان اكثر اهتماما بالزمان منه بالمكان ، فقد ثبت اول يوم من ايام المعركة باليوم الاول من محرم سنة اربع عشرة للهجرة ، وهذا يقابل يوم السبت ٢٥ شباط من عام ٦٣٥ ميلادية ٠ انظر الطبري (ج٣ ، ص٤٨٠) ٠

(٥) الطبري ، ج٣ ، ص ٥٥٦ ٠

(٦) كان قياس التخطيط ٧٥ × ٦٠سم ، باستيل ملون على ورق ملون ، والتخطيط موجود الان لدى احد الاساتذة السابقين في كلية العلوم وهو سويدي ٠

(٧) لوحة زيتية بقياس ١٠٠ × ٧٥سم ، أنظر الصورة رقم (١)

(٨) صديقي الاستاذ محمد علي مصطفى ٠

لوحة القادسية (٢٨٢م) بالالوان الزيتية
شكل رقم -١-

... فمر حاجب وبعض اهـــل الشهادة وولاة الشهداء فى اصل نخلة بين القادسية والعذيب وليس بينهما يومئذ نخلة غيرها (٩) .

ويقول الطبرى ايضا :

ان رجلا من الجرحى يدعى بجيرا يقـــول وهـــو مستظل بظلها :

الا يا اسلمي يا نخلة بين قادس وبين العذيب لا يجاورك النخل(١٠) .

ونترك المصادر التاريخية قليلا لنعود الى اللوحة . فبعد ان تأكد لدينا موقع القادسية في المنطقة المحددة قرب النجف ، وليس قرب المدائن (طاق كسرى) كان على ان اعيد تركيب اللوحة من جديد . كما اتاح لي ذلك فرصة الرجوع الى مصادر اخرى تحريا عن المكان الحقيقى لموقعة القادسية .

من المصادر المعروفة هنا كتاب (فتوح البلدان) للبلا ذري حيث يشير الى الموقع الذى عسكرت فيـــه جيوش المسلمين (بين العذيب والقادسية)(١١) ، كما ان بروكلمان(١٢) يشير أيضا الى ان القادسية وقعت في مكان يقع غربي النجف الحاضر وعلى بعد ثمانيـــة عشر ميلا ونصف عن معسكر الجيش في الكوفة ،والذى انشىء بعد المعركة وتطور الى مدينة . وتتفق المصادر جميعا في ان موقع معركة القادسية يقع غربي النجف قبالة قصر العذيب .

كان اول تغيير احدثته في اللوحة التحضيريـة هو انني حذفت (طاق كسرى) ووضعت في الافـق مكانه بحر النجف ، والى يساره (الذى هو يســار الصورة) غابة من النخيل ، ثم وضعت اثار القلعـــة ، لان الصورة كانت لوحة تحضيرية للوحة الكبيـــرة (انظر الصورة رقم ٢) بعد حذف الطاق فى اللوحـة التحضيرية اعدت النظر في التكوين العام للصورة ، فخطرت لي فكرة ان المعارك الحربية القديمة كانـــت توجب اصطحاب النساء للتضميد والرعاية ، فاردت اظهار ذلك فى الصورة ، فوضعت فى امامية الصورة بعض النسوة وهن يضمدن احد الجرحى ، كما وضعت جريحا اخر يستغيث بهن ، وكان موضوعـا صعبـا ان اوفق بين هذين الموضوعين ، واخيرا حذفت النساء من الصورة ووضعت النبالة فى مكانهن .

عند هذه المرحلة بدأت برسم الصورة الكبيـرة بعد ان اكتفيت بما اتممته في اللوحة التحضيرية(٣) عندما انتقلت الى الصـــورة الكبيرة وشرعت في رسم اماميتها بقي موضوع النساء والنبالة يثير مشكلة في التكوين .

اذ اننى لو ابقيت الجرحى والنساء وامامهن النبالة فى امامية الصورة لاحتل كل ذلك جزءا كبيرا مـــن الامامية بحيث لا يسمح ذلك بمعالجة موضوع المعركـة الذى سيندفع فى هذه الحال الى خلفية الصورة ، لـذا فان حذف الجرحى والنساء كان حلا اساسيا . بعـد الحذف قدمت النبالة الى امامية الصورة ليتسع المجال فى الامامية ووسطها للاحداث الاساسية فى المعركـة . وعندما حذفت الجرحى والنساء من اماميـــة الصورة فكرت فى وضعهم فى مكان اخر من الصورة الا ان وضع الجرحى والنساء فى اى مكان اخر من الصورة كـــان سيحتل حيزا كبيرا ، لان الجرحى عـادة يسحبون الى الخلف من خطوط القتال وعند ذلك ، كـــان يجب ان اقوم برسم مساحات كبيرة حتى نصل الى الجرحى .

كما ان المعركة الحقيقية هى موضوع الصـــورة وليست التنظيمات العســكرية وغيرهـــا للجيوش الاسلامية المقاتلة ، لذا فقد قررت حذفموضوع النساء والجرحى نهائيا .

كان السوءال الاول الكبير الذى واجهته فى بداية رسم الصورة الكبيرة هو اختيار زاوية الرومية المناسبة التى تتيح لى استيعاب جميع هذه التفاصيل الجغرافية والتاريخية والعسكرية ، كاظهار بحر النجف والغابات المحيطة ، والمسافات الشاسعة بين بحر النجف والخندق وتوالت بعد هذا السوءال اسئلة اخرى : اين سأضـــع معسكر الفرس ؟ وهل سأرسم كما رسمت فى الصورة الصغيرة النساء وهن يضمدن الجرحى ام اتركهن ؟

واخيرا قررت ان اقف فى الوسط من الصـــورة على مرتفع من الارض ، وجاء ذلك مطابقا للواقع ، حيث اكد المنقب الاول بان الموقع كان يسمى بوادى القادسية والوادى لابد ان يحيط به مرتفع من الارض . وقررت الذهاب لكي ارى الموقع بنفسى فرأيت عددا من المرتفعات هنا وهناك ، كما رأيت اثر الخندق ، ورأيت ايضـــا

---

(٩) و (١٠) الطبرى ج٣ ، ص ٥٥٠ . والعذيب هو قصر من قصور الحيرة المشهورة التي تطل على بحر النجف .

(١١) فتوح البلدان ، البلاذرى ، ص ٢٦٤ .

(١٢) تاريخ الشعوب الاسلامية (ج١ ـ العرب والامبراطورية العربية) كارل بروكلمان ، ترجمة الدكتور نبيه امين فارس (ط٢ دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٣) .

(١٣) وقد اهديت الصورة التحضيرية الى الدكتور عبدالعزيز الدورى . كما ان الصورة الكبيرة اصبح قياسها : ٢×٣ مترا ، اى الانة اضعاف حجم الصورة التحضيرية .

آثار ومكان القلعة . وكان ذهابي لرؤية المكان عاملا مهما جعلني متمكنا من ادراك ابعاد المعركة المكانية .

بعد زيارتي للموقع قمت برسم التخطيط الاول للصورة الكبيرة ، وكانت زاوية الرؤية وسط الصورة وعلى ارتفاع يقارب السبعة امتار ، ليتاح لي من هذا المكان رؤية الجيوش والمسافات (bird's eye-view) وكنت في صفوف المسلمين طبعا ، ارى المعركة من جانبهم (انظر الصورة رقم ١) .

بعد تثبيت زاوية الرؤية عدت الى الطبرى اقرأ فيه عن ايام المعركة ، متتبعا خط سيرها حتى نهايتها ، لكي اقرر بعدئذ ما هو الحدث الرئيس في المعركة ، وما هي الذروة في خط سيرها ، لكي يكون هذا الحدث الرئيس وهذه الذروة بيت القصيد في الصورة (center of effect) .

وكان فقاء عين الفيل الابيض في اليوم الثالث من المعركة هو الحدث الرئيس الذى اخترته . ومعلوم ان هذا الحدث المهم هو الذى حول المعركة من الخيبة الى النصر الساحق لجيوش المسلمين . وشرعت في بناء الصورة من نقطة المركز المهمة الا وهي حادث فقأ عين الفيل . ولنر هنا كيف تطورت المعركة حتى تم فقأ عين الفيل . يشير الطبرى الى انه في اليوم الثالث من المعركة اى يوم (عماس) :

ولما راى سعد الفيلة تفرق بين الكتائب ، وعادت لفعلها يوم ارماث ... فارسل الى القعقاع وعاصم ابني عمرو : اكفياني الفيل الابيض - وكانت آلفة له ... وارسل الى جمال والربيل : اكفياني الفيل الاجرب ... فاخذ القعقاع وعاصم رمحين اصمين لينين .. فحمل القعقاع وعاصم والفيل متشاغل بمن حوله ، فوضعا رمحيهما في عين الفيل الابيض وقبع ونفض راسه فطرح سائسه ودلى مشفره فنفحه القعقاع فرمى به ووقع لجنبه (١٤) .

ويقال ان الفيل رفع القعقاع بخرطومه ليضرب به الارض ولكن عاصما ومن معه من الفرسان عاجلوه بضربة قطعت خرطومه . ورغم ان في هذا الحدث وهذا الوصف الشيء الكثير من المبالغة ، الا انه حدث مثير للانفعال ولو لم يذكر القعقاع في معركة اخرى بعد القادسية لما امكن التصديق بان القعقاع نجا لو ان الفيل رفعه حقا بخرطومه ليضرب به الارض . لان من الصعب الوصول الى خرطوم الفيل وقطع مشفره علما بان ارتفاع الفيل يقارب الاثنى عشر قدما ، هذا اضافة الى سمك جلد الفيل الذى يبلغ في بعض الاماكن اكثر من عقدة(١٥) . واخيرا فان الخبر اصلا مقدم بكلمة (يقال) مما يجعل قبوله مجرد احتمال . وعلى اية حال فانني اخترت هذا الوصف ليكون موضوع اللوحة المحورى ، لانه موضوع جذاب من الناحية التشكيلية ومحرك من الناحية الوصفية (انظر الشكل رقم ٤) .

تمشيا مع هذه الفكرة ، جعلت الفيل الابيض في وسط الصورة والقعقاع محمول بخرطومه والفرسان حوله يهاجمون الفيل وخرطومه . وكان هذا الموضوع محور الاحداث في الصورة (center of effect)

وهنا نشأت مشكلة ذات شقين : اولهما تشكيلي وثانيهما تاريخي . فاذا اكتفيت بهذا الحادث فقط فان الصورة ستكون ذات حركة في الوسط الا انها تفتقر الى الحركة في الاطراف ، نظرا لان حادث فقأ عين الفيل كان من اهم العوامل التي غيرت سير المعركة ، ولذلك فان هذا الحدث كان سيستقطب حوله كل الفعاليات العسكرية المحيطة ويجعلها متجهة اليه بانتظار النتيجة الخطيرة ، هذا من ناحية المعركة ، اما من الناحية التاريخية فان المعركة استمرت اربعة ايام ، وكان حادث فقأ عين الفيل احد احداث يوم من ايامها ، ولم يكن هذا الحادث رغم اهميته المعركة كلها .

هنا لابد من التفكير بحل يغني الصورة والحركة التشكيلية اولا ، ويضفي عليها صورا متنوعة من صور المعركة بكاملها . وبعد تفكير وتأمل قررت بان الجأ الى حل يتفق مع الحقيقة التاريخية ومع الهدف الاساس الذى من اجله بدأت بالرسم .

هذا الحل هو استغلال جميع احداث المعركة خلال ايامها الاربعة ، على ان يتم دمج هذه الاحداث في لحظة زمانية ومكانية واحدة .

وكانت الفكرة هذه حلا جيدا ايضا بالنسبة لاختيار الموضوع العام .

كان علي بعد ان وجدت الحل العام في اختيار الايام الاربعة ودمجها ان اتثبت من بعض التفاصيل التاريخية نظرا لان معركة القادسية كانت تختلف في احداثها عن المفهوم العام للمعارك . فلم يكن هنالك بين القلبين من جيوش المسلمين والفرس لقاء ، وهذا ما تبدأ به المعارك عادة ، لان معركة القادسية اساسا

---

(١٤) الطبرى ، ج٣ ، ص ٥٥٥

(١٥) الفيلة ، رتشارد كارنكتن ، مسلسلة بليكان ، ١٩٥٨ (بالانكليزية) .

تخطيط أولي للوحة النهائية
قبل ان تكتمل امامياتها
شكل رقم ٣

لوحة تحضيرية لمعركة القادسية
(١٠٠ × ٧٥ سم) ويظهر فيها (طاق كسرى)
شكل رقم ٢

هى معركة فيلة ٠

واذا ما تصفحنا ما يرويه الطبرى عن عدد الفيلة وتشكيلها وتوجيهها فى المعركة ، نجد انه يتحدث عن ثمانية عشر فيلا فى القلب خلال ايام المعركة :

كتب الي السري : عن شعيب ، عن سيف ، عن اسماعيل بن ابي خالد ، عن قيس بن ابي حازم ـ وكان قد شهد القادسية ـ قال : كان مع رستم ثمانية عشر فيلا ومع الجالينوس خمسة عشر فيلا(١٦) ٠

ويقول فى مكان آخر :

كتب الي السري عن شعيب عن سيف عن النضر عن ابي الرفيل عن ابيه قال : كان معه ثلاثة وثلاثون فيلا ، معه فى القلب ثمانية عشر فيلا ، ومعه فى المجنبتين خمسة عشر فيلا(١٦) ٠

هذه الفيلة جعلت من المتعذر على المسلمين مواجهة الجنود فى القلب والهجوم ولاجل ان اضع فى الصورة حركة بين القلب من جيوش المسلمين وبين الفيلة ادرت معركة محلية صغيرة بين فرسان المسلمين والفيلة وما يحيط بها من حرس (انظر الصورة رقم ٥) ٠

كما ان وقائع المعركة ، على مدى ايامها الاربعة ، لابد ان تكون قد بدأت فى اول ايامها بالمبارزة بين فارسين كما هى العادة الجارية فى بداية كل معركة (انظر الصورة رقم ١)(١٧) ٠

ولاجل تكوين الصورة تكوينا صحيحا يتميز بالحيوية والحركة ، وضعت فى مقدمة الصورة (Fore-ground) ثلاثة رماة للسهام عن يمين الصورة وهم يقفون على مرتفع من الارض ، والى يسار الصورة ثلاثة آخرين من الرماة ٠ ومع ان هذا التنظيم مخالف بعض الشيء للتعبئة الواقعية للجيش آنئذ ، اذ يقتضى الواقع بان يجلس صف من الرماة ويقف خلفهم صف اخر ، غير ان تنظيم الصورة على الفكرة نفسها لم يتغير وانما تغير الشكل الخارجي فقط ، فالصف الخلفي على التل يرتفع عن الصف الامامى الذى يقف على الارض ٠

بعد ان تشكل الجانبان بقى الوسط من امامية الصورة ، وهذا الموقع مهم من الناحية التكوينية ، فلم اجد احسن من ان اضع جثمان شهيد عربي مسلم فى الوسط ليكتمل بذلك تكوين امامية الصورة ، وليكون الموقع القوى هذا دليلا على قدسية الشهيد ، ودافعا للرماة كي يندفعوا الى القتال بحماس ٠ وهنا وضعت سعد ابن ابي وقاص وهو يكبر في الزاوية اليسرى كما انه ينظر الى الشهيد وعلى وجهه انفعالات المعركة وحماسها (انظر الشكل ١) ٠

وعدت الى الطبرى للبحث عن حل لمشكلة ما تبقى من الفيلة ، وعن احوالها بعد فقأ عين الفيل الابيض ٠ ويقول الطبرى بهذا الصدد :

يامعشر اهل الثقافة استدبروا الفيلة فقطعوا وضنها ٠٠٠ وخرج يحييهم والرجز تدور على اسد ، وقد جالت الميمنة والميسرة غير بعيد ، واقبل اصحاب عاصم على الفيلة فاخذوا باذنابها وذباذب توابيتها ، فقطعوا وضنها ، وارتفع عواوعهم(١٦) ٠

واستنادا الى ما ذكره الطبرى اعلاه فقد اكلت فى رسم بعض الفيلة على تقطع احزمتها وميلان هوادجها للسقوط ، كما وضعت الى جانبها فرسان المسلمين وهم يقطعون احزمة الفيلة ، ووضعت حول الفيل الابيض عددا من الفيلة التى تحتل مركز القلب من جيش الفرس ، ويمتد القسم الباقى خلف الفيل الابيض الى خارج يمين الصورة (انظر الصورة رقم ٣) وهكذا اكتملت مقدمة الصورة (Fore-ground) ووسطها (Middle-gro und) من الناحية التاريخية والتشكيلية ٠

عندما اكملت الجانب الايسر من وسط وخلفية الصورة وفقا للمخطط (انظر الصورة رقم ٣) وتبدو فيه ميسرة المسلمين قرب القلعة وفى الخلفية امامهم جيوش الفرس ، تبلور الشكل العام كما فى (الصورة رقم ١) ٠ وهنا لم يبق الا بضع ضربات بسيطة وتنتهي اللوحة تماما : بعد اتمام اللوحة عدت الى تقييمها ثانية ، هذه المرة من الناحية

---

(١٦) الطبرى ، ج٣ ، ص ٥١٦

(١٧) الطبرى ، ج٣ ، ص ٥٤٥ ، حيث يقول بصدد المبارزة (٠٠٠ كان يكون اول القتال في كل ايامها المطاردة ، فلما قدم القعقاع قال : يا ايها الناس اصنعوا كما اصنع ، ونادى من يبارز ؟ فبرز له ذو الحاجب فقتله ٠٠٠)

اعترض الدكتور الدورى فى اجتماع عقد لمناقشة بعض النقاط التاريخية مع الدكتور جواد والدكتور العلي ، قال الدورى : كيف تجرؤ على ايصال جنود الفرس الى جيوش المسلمين ؟ فاجبت بان اليومين الاولين من المعركة كانا في غير صالح جيوش المسلمين مما مكن الفرس من ذلك ، اضافة الى ان الصورة تمثل ايام القادسية كلها ، والدكتور الدورى يعرف حق المعرفة بان بداية المعارك تكون المبارزة ٠ فاقتنع بما قلت ٠

التكوينية • فوجدت ان الجزء الايسر والذى يحتل وسط وخلفية الصورة (الشكل رقم ١) والذى يمثل ميسرة المسلمين وميمنة الفرس يفتقد الى الحركة نظرا للديناميكية الموجودة فى الوسط • ومن اصعب المعضلات التشكيلية هى تلك التى تنشأ بعد الانتهاء من العمل الفنى تماما • اذ لابد هنا من احداث حركة في هذا الجزء من الصورة ، ولكن ما نوعها وما شكلها من الناحيتين التاريخية والتشكيلية ؟

كان لابد من الرجوع الى المصادر التاريخية استلهم منها مادة جديدة لصياغة حدث مناسب • ورجعت الى الطبرى اقرأ فيه وصف المعركة ، حتى وصلت الى قول سعد(١٨) وهو مشرف على الناس مكب فوق القصر :

والله لولا محبس ابي محجن الثقفي لقلت هذا ابو محجن وهذه البلقاء •

ورأيت ان يكون هجوم ابا محجن من منطقة القلعة ، اذ سيحدث ذلك حركة قوية فى هذا الجزء من الصورة • فرسمت ابي محجن الثقفى وهو يهاجم ميمنة الفرس • بعد اتمام هذا الجزء من اللوحة دبت الحركة فيه ، ولكنها لم تشف غليلى ، ولم يكن هنالك توازن بين الحركة القوية فى وسط الصورة وبين الحركة الضعيفة فى خلفية الصورة • لم يكن امامى فى هذه الحال الا ان اجعل ميسرة المسلمين تلتحم بميمنة الفرس • ونفذت ذلك حسب تصورى ، ودون الرجوع الى المصادر التاريخية (انظر الشكل رقم ١) •

وكان تحليلى التبريرى لذلك على صيغة سؤال : اذا كانت الفيلة فى الوسط وهي تمثل حصنا قويا ، فلابد للميمنة او الميسرة من الهجوم ، وقياسا على ذلك نفذت الحركة المذكورة اعلاه بصورة تخطيط فقط •

وعقدت اجتماعا خاصا حضره الدكاترة عبدالعزيز الدورى ومصطفى جواد واحمد صالح العلى ، لمناقشة ما توصلت اليه ، وذلك قبل اتمام اللوحة بشكل نهائي • بعد دراسة اللوحة ومناقشتها بصورة عامة ، ابدى الدكتور الدورى اعتراضه : **من اشار عليك بان تفعل ذلك ؟** (يقصد هجوم ميسرة العرب على ميمنة الفرس) فكان جوابي هو ما ذكرته اعلاه • بقي الدكتور الدورى على اعتراضه ولكنه لم يقدم لى بديلا تاريخيا ممكنا • وانفض الاجتماع على ذلك •

دعانا هذا الاعتراض الى الرجوع الى الطبرى ، فاعدت قراءة تفاصيل كثيرة كنت قد تجاوزتها سابقا لبعدها عن موضوع اللوحة ، واذا بي اجد الطبرى يتحدث عن هجوم ميسرة المسلمين على ميمنة الفرس احد ايام المعركة ، فكان ذلك سندا لاجتهادى(١٩)

وعقدت اجتماعا اخر بعد الانتهاء من رسم الصورة على الشكل الذى استقر رأيي عليه اخيرا • وقبل الدخول فى مناقشة الصورة اوضحت للمجتمعين بانى لن اناقش هنا تكوين الصورة معهم ، وانما سيقتصر نقاشنا على موضوع مهم هو موضوع الازياء وموضوع التعبئة • ولابد ان اشير هنا الى ان الدكتور جواد علي فى حديث خاص وقال : **ارسم كما تشاء بالنسبة لتكوين الصورة والازياء والتعبئة ، اسمع قليلا ما يقوله الدورى لانه يعرف اكثر مني ومن الاخرين ، ولا اعترض احد بقوله ان هذا او ذاك خطأ ، فليأت ببرد اذ ليس هنالك شيء مثبت بخصوص الازياء والتعبئة**

من النقاط التى اثيرت فى هذا الاجتماع مسألة (النخلة) و (النخلتين) اللتين ورد ذكرهما فى المصادر التاريخية(٢٠) فالدكتور العلي يرى ما يراه الطبرى بوجود نخلة واحدة ، اما الدكتور جواد فيرى ان هنالك نخلتين وسألت انا : ما المقصود بالنخلة او النخلتين وما دخل ذلك فى المعركة ؟ فاجاب كلاهما : ان النخلة او النخلتين ذكرتا لان المسلمين كان اذا سقط منهم جريح يضعونه في ظل نخلة • فاجبت : كم عدد الجرحى الذين يقعون فى وقت واحد ، وكم عدد الجرحى الذين يمكن لهم ان يتفيأوا بظل النخلة وتذكرت قول المنقب الاول (انظر صفحة ٤) وكان اقرب الى الصحة والمنطق باعتقادى اذ يقول بوجود غابة من النخيل •

وانفض الاجتماع وكنت مصمما على رسم غابة من النخيل وفقا لقول المنقب الاول هذا علما بان منطقة الحيرة آنئذ كانت مشهورة بالسواد وكثرة المزروعات وعلى اية حال فقد رسمت غابة من النخيل وكذلك نخلتين منفردتين ارضاءا للاراء المتضاربة علما بان ذلك لا يؤثر بشكل سيء على تكوين الصورة • كما وضعت القلعة التى استخدمها سعد ابن ابي وقاص مقرا لقيادته(٢١) (انظر الشكل رقم ٢) •

ان اللوحة الفنية ، اية لوحة فنية ، ليست مجرد اجزاء وكتل تتجمع بالاضافة ، ووفقا لمصادر تاريخية

(١٨) الطبرى ، ج٣ ، ص ٥٤٩

(١٩) الطبرى ج٣ ، ص ٥٤٠

(٢٠) الطبرى ، ج٣ ، ص ٥٥٠ ـ ٥٥١ • وكذلك يرى البلاذرى ، انظر الملاحظة رقم (١١) •

(٢١) استعنت في اعادة تصميم القلعة بمديرية الاثار العامة حيث اشارت على بان طراز القلعة فارسي ساساني •

جزء مكبر من لوحة - القادسية -
ويظهر فيه الفيل الابيض رافعاً "القعقاع" بخرطومه
شكل رقم ٤

جزء مكبر من اللوحة
وتظهر فيه هوادج الفيلة / توابيتها
شكل رقم ٥

مبوطة ، والا لاصبح العمل الفنى مجرد عملية آلية
سيطة لا تتطلب سوى بعض المهارات الخاصة . ان
واقع الفنى يختلف عن ذلك كل الاختلاف . فان
قدمة الصورة (اماميتها (Fore-ground) مثلا لها
علاقة فنية من نواحى التكوين (composition)
اللون والمنظور (perspective) بخلفية الصورة
(Background) مع ان المساحة الفاصلة
بيرة . فكل جزء ابتداءا من امامية الصورة وحتى
اية خلفيتها ، له علاقة مباشرة ومتبادلة مع الجزء
لذى يليه ، من النواحى الفنية المذكورة اعلاه . وهذه
علاقات اقرب ما تكون الى صلة القرابة . فالفيل
رعوب المضروب له علاقة ، قرابة فنية ، مع العدو
لذى يرفعه بخرطومه ليضرب به الارض . هذه العلاقة
تجدد وتتجسد فى الكتل والخط واللون والمنظور .
اذا ما توقفت فى رسم الصورة عند هذا الحد من
واضيع والكتل الموزعة على مساحة الصورة فان
هنالك نقصاواضحا فيصلة القرابة التى تحدثنا عنهابين
الاجزاء سيبرز . لذا فانني بدأت بعد اكتمال الاجزاء
فى البحث عن الوسائل التكنيكية والفنية لجعل هذه
الاجزاء ترتبط وتصبح كلا متماسكا يكتنفه جو
احد .

وفى بحثى عن الجو ، توقفت عند وصف جمالى
لطبرى(٢٢) يتحدث فيه عن الغبار وهو يستر بعض
لفرسان فى المعركة ، ورأيت فيه الخيط الذى يمتد
ن قلب المعركة ليلف الاجزاء ، واذا امتد عمود الغبار
تصاعدا الى عنان السماء فانه يتداخل مع حركة الغيوم
يضفى على المعركة جوا من الانفعال والتلاحم . وهكذا
كونت لدى فكرة استخدام الغبار كعنصر من عناصر
لربط القوى . ونفذت الفكرة فكانت عمودا من الغبار
نبثق من بين ارجل الفيلة المذعورة ليتصاعد الى عنان
لسماء (انظر الصورة رقم ١) .

ولكن الذى حدث بعد التنفيذ هو ان عمود الغبار
هذا شق الصورة الى شقين واختفت خلفية الصورة
وراء عمود الغبار مما اضعف التكوين .

وتلت ذلك مرحلة اخرى ، هى مرحلة تخفيف
لغبار وحدته واعطائه مسحة من الشفافية لكى لا
يختفى وراءه معالم الخلفية التى لها اهمية كبيرة فى
لصورة . وكان عمود الغبار(٢٣) الشفاف عنصرا
جماليا مهما فى تكوين الصورة رغم مخالفته للواقع
لتاريخى .

لم يبق لاتمام الصورة نهائيا سوى رسم الجهة
اليمنى من خلفية الصورة التى تضم جيوش الفرس
ونهر الخندق ومعسكر الفرس ، وهذا الجزء يكمل
امتداد وسط الصورة الى خلفيتها . فى هذا الجزء
رسمت رماة الفرس على شكل مجاميع موزعة خلف
الفيلة ، الجالس منهم والواقف وهم يسددون السهام
الى جيوش المسلمين من فوق الفيلة ، ومن ورائهم
الفرسان من جيش الفرس ويظهر منهم الميمنة والقلب
فقط . يلى ذلك المشاة وهم يحملون الرماح والاعلام
الصفراء المسماة (درفشكابيان) ثم نرى الخندق الذى
تجتازه قنطرة واحدة قيل ان رستم وضعها لكى يهرب
من فوقها اذا اندحر . وهنالك خلف الخندق جزء من
معسكر الفرس وتظهر خيامه واضحة ، وفى اقصى الافق
يبدو بحر النجف والسواد .

وفى خلفية الصورة تمتد وراء الافق السماء ،
وهي هنا سماء المعركة وليست السماء الطبيعية ، لذا
فانها سماء ملبدة بالغيوم .

بعد اكمال الصورة على الشكل الذى انتهت اليه
عقدت اجتماعا اخر مع الدكاترة الدورى والعلي وجواد
لمناقشة الصورة بشكلها الختامي من النواحي
التاريخية فقط وليس من النواحي الفنية . لانني
كنت قد انتهيت من اطارها التشكيلي تماما . حضر
الاجتماع الدكتور العلي والدكتور الطائي . بعد
المناقشة العامة والاعجاب بالصورة ، اقترح الدكتور
العلي علي أن أضع هودج رستم قائد الفرس فى وسط
القلب من جيوش الفرس ، ولما لم يكن القلب ظاهرا
فقد وضعته بين الميمنة والقلب ، وهو الذى اقترح
رسم الاعلام الصفر (درفشكابيان) كما اقترح جعل
ألوان الرايات الاسلامية بيضاء . وانتهى الاجتماع
ونفذت المقترحات الاخيرة .

وجلست بعد كل ذلك أمام الصورة لاضع فيها
اللمسات الاخيرة . ولاحظت ثانية أنها ينقصها شيء
اخر لا أعرف ما هو . فقد لاحظت أن الحركة تبدأ من
أمامية الصورة الى وسطها ثم الفيلة ثم الرماة ، وعندما
تصل الى صفوف الفرس فانها تتوقف . وكان سبب
ذلك الجمود فى صفوف الخيالة الفرس . فسارعت الى
بعث الحركة بين صفوفهم ، وكانت بلبلة وذعرا جاءا
كرد فعل عنيف لاصابة فيلتهم اصابة مميتة حولت
المعركة من النصر الى الاندحار وبهذا استمرت الحركة
التشكيلية من وسط الصورة حتى خلفيتها بين صفوف
الفرس حيث تكتمل بالغيوم الملبدة في السماء .

---

(٢٢) الطبرى ، ج٣ ، ص ٥٥٤

(٢٣) وفقا لما يقوله الدكتور احمد صالح العلي كان فرسان المسلمين يهجمون على صفوف الفرس مستترين بهذا الغبار (الكثيف) فيقطعون راسى احد فرسان الفرس ويعودون بخوذته وهذا يسمى بالكر والفر .

اما ما يقوله الاثاريون فان وادى القادسية يتكون من الحصى الناعم والرمل الاحمر الثقيل الذى لا يشكل غبارا كثيفا .

التكنيك

أدرجنا تحت هذا المصطلح مسائل قد لا تندرج اذا ما التزمنا التعريف العلمي المحدود . وعلى هذا فاننا نستخدم تعبير التكنيك هنا ليشمل كل التفاصيل والمواد الاولية والبحث من أجل تكامل أجزاء اللوحة . ولاجل تبسيط الموضوع ارتأينا تقسيمه الى عدة أقسام منفصلة هي :

التشريح :

وينقسم هذا الموضوع الى :

١ – الانسان .
٢ – الفيلة .
٣ – الخيل .
٤ – الجمال .

١ – تشريح الانسان :

ان هذا الموضوع خبرة عملية من صلب اختصاص الفنان التشكيلي ، ومع ذلك ، فقد استعنت في رسمي لشخوص اللوحة بنماذج حية من بين الاصدقاء والطلاب لغرض تصميم الحركة والتشريح .

٢ – تشريح الفيلة :

هنالك مصادر كثيرة في تشريح الفيلة ، كان المصدر المهم عن الفيلة من ناحية تكوينها الفسيولوجي وكذلك من ناحية دراسة عاداتها ودورة حياتها وغير ذلك من التفاصيل المهمة ، هذا المصدر هو :

Eleplants, Richard Carrington,
(Pelican Books, 1958)

٣–تشريح الخيل :

مصادر تشريح الخيل كثيرة ، هنا بالطبع الى امكانية النقل عن نماذج حية ، نظرا لكثرة الخيول عندنا ، الا أنني استعنت بأحد المصادر المعروفة وهو كتاب :

ANMALS IN MOTION
Fulton Press , 1940 .

٤ – تشريح الجمال :

كان الجمل الحي هو النموذج الذي استخدمته حيث قمت بوضع تخطيطات متعددة لنماذج مختلفة من حركاتها ، استفدت من بعض هذه التخطيطات كأساس للرسم .

الاجواء والمنظور : جو المعركة

هذا الجو لم يثبته التاريخ . فنحن لا نعلم مثلا فيما اذا كانت المعركة قد جرت صيفا أم شتاء ، بدأت صباحا أم ظهرا أم مساء ، الخ . فكان علي أن اختار الاصلح لتكوين اللوحة .

من المباديء الفنية المعروفة في الفنون التشكيلية ، وكذلك في الفنون المسرحية والادب ، أن يكون الجو العام ، متمثلا بالطبيعة والبيئة والمحيط ، منسجما مع حيوية الموضوع أو رتابته أو سرعته أو بطئه ، وهكذا .

في مسرحية وليام شكسبير المشهورة (ماكبث) نجد أنه في الليلة التي ينوي ماكبث فيها قتل الملك دنكان ، قد تلبدت السماء بالغيوم ، وازداد عصف الريح وعواء البوم ، وكلها تنذر بالشر ، وكأنها جميعا وسائل لتهيئة النفس لاستقبال حدث عنيف مثير .

لذا فانني اخترت سماء ملبدة بالغيوم تعكس فوران المعركة وان حركة الغيوم هذه تساعد من الناحية البصرية على استمرارية حركة المعركة . لكنني أضفت في الوقت نفسه شفقا هادئا يبدو بعيدا في الافق وكأنه الهدف المرتقب الذي يؤدي بالنتيجة الى الهدوء والثقة والانتصار .

المنظور :

المنظور في اللوحة ينقسم الى قسمين :

١ – المنظور اللوني .
٢ – المنظور البصري .

١ – المنظور اللوني :

تكون الاجواء في الفنون التشكيلية التي تعتمد على اللون ، كالرسم ، معتمدة على عناصر التكوين الجوي . هذا مبدأ فيزيائي أساسا الا أنه ينعكس في رؤيا الفنان التشكيلي اللونية وبكيفيا وفقا لفهمه وادراكه ، ورغم ذلك فان العناصر التشكيلية للون وهي : Value , Hue , Density , Brightness, تتغير طرديا أو عكسيا حسب المسافات ، وتؤثر في هذا التغير عناصر اخرى :

١ – الرطوبة .
٢ – الغبار .
٣ – التربة .
٤ – الشعاع الشمسي .
٥ – الكتل اللونية الكبيرة المؤثرة .
٦ – المسافات .

اذن فان المنظور اللوني يأخذ شكله النهائي بعد أن تتعامل العناصر اللونية الاربعة مع العناصر المناخية أو الجغرافية المحيطة .

ونعود الى وادي القادسية أثناء المعركة لنجد مثلا أن حركة المعركة كونت حاجبا غباريا كبيرا أثر على الكتل اللونية ومنظورها في الجزء المغبر فقط . أما بقية الاجزاء فان أشعة الشمس كانت العامل التكويني الاكبر في اظهارها ، هذا من ناحية ، أما من الناحية الاخرى فاننا بازاء عامل مهم له تأثير واضح في المنظور اللوني ، وهو يزيد في اظهار عمق الصورة وبعد الموجودات أو قربها . هذا العامل يظهره الرسام

بالاستعانة بالالوان الحارة والباردة فيعطي الأشياء القريبة صبغة الالوان الحارة وذلك لان هذا العامل لا يؤثر فيها ، أما الالوان الباردة فتبدو بعيدة لان هذا العامل هو الذى يظهرها بهذا الشكل · هذا العامل هو الهواء وكثافته النسبية مع المسافات المختلفة · وكتطبيق لهذا المبدأ نأخذجزءا من اللوحة يمكن دراسة هذا التأثير عليه · هذا الجزء الذى اخترناه نجد فيه أربعة خيول تتدرج من وسط الصورة مبتعدة الى خلفيتها · الخيول كلها ، التى فى الصورة ، لو اقتربنا منها لوجدنا أن لها لونا واحدا متشابها هذا اذا افترضنا عدم تنوع ألوانها أصلا · هذا اللون هو الاحمر · ولكن هذه الخيول ، نظرا لتوزعها على هذه المسافات المختلفة ، ونظرا للمسافة التى تفصل الواحد منها عن الاخر ، نجد أن تأثير الهواء والرطوبة والغبار والتربة قد أحال كلا منها الى لون يختلف عن اللون الاصلي للحيوان ، اذ أن كثافة الهواء وكميته قد أضافت زرقة الى لون الخيول البعيدة ، أما الغبار فانه قد أضاف لون التربة (البيج) اليها · وهذا اللون تتميز به تربة العراق عن لون تربة سوريا مثلا والتى يميل لونها الى الاحمرار · كما نجد أن معالم الخيول البعيدة الفسلجية قد اختفت أيضا ، لا لان الغبار قد حجبها فقط ، ولكن لان عامل الجو (الهواء وكثافته) قد أخفت الالوان التى رأيناها عن قرب · هذه أمثلة بسيطة تقاس بها جميع تشكيلات اللوحة · اذ أن هذا المبدأ فى المنظور اللوني جرى تطبيقه فى رسم كل المجاميع والاشخاص والحيوانات فى لوحة معركة القادسية ·

٢ ـ المنظور البصري :

وعلم المنظور أساسا يعتمد على القاعدة البصرية : حجم الجسم يزداد بنسبة عكسية مع المسافة كلما صغرت ازداد وكلما كبرت صغر · كما يعتمد على القاعدة البصرية الثانية : ان خط الروءية يكون مستوى للنظر ومنه يقاس كبر وصغر المنظورت صعودا ونزولا وفقا للقاعدة الاولى ·

الملابس

الوان الملابس الاسلامية والعربية :

ليس هناك مصدر واضح يبين لنا نوعية الملابس وألوانها فى تلك الفترة التاريخية · فمثلا ما هو لون عمامة سعد بن أبي وقاص وما هو لون جبته ، وما هو لون ملابس الجند ؟ وما هو لون ملابس الفرسان ؟ وما هو لون راية المسلمين ؟ لذا فان تصميم الالوان تم من جانبي وفقا لطبيعة انسجام الالوان فى اللوحة ، معتمدا هنا على نصيحة الدكتور مصطفى جواد بأن أرسم كما أشاء نظرا لعدم وجود نص تاريخي مخالف لذلك ·

الوان الملابس الفارسية (الجند) :

كان اللون الاحمر والاصفر هما اللونان الغالبان بالنسبة لجيوش الفرس ، هذا ما أكده الدكتور صالح أحمد العلي · فقد أشار علي بأن أرسم باللون الاصفر علمهم (درفشكابيان) وباللون الاحمر هودج رستم ·

الازياء :

لا يوجد أي مصدر بالنسبة للازياء الاسلامية والعربية فى ذلك الوقت · وقد بدأت برسم بعض الخوذ المعممة (يشير الدكتور الدورى الى أنهم كانوا يلبسون خوذا معدنية يلفون حولها عمامة ·) التى اقترح الدورى أن يكون لونها اخضرا ، وخاصة لون خوذة سعد بن أبي وقاص · كما أن العمائم التى يلبسونها الان فى المواكب الحسينية ، والتى ربما تكون وصلتنا عن الملابس التى كانوا يلبسونها فى ذلك الوقت ، واللون الغالب على هذه الملابس هو الاخضر · وخاصة ملابس القادة · أما الجند فلباسهم يتكون من ثوب طويل (دشداشة) مخاط بحزام ، وهم عموما حفاة · ولم تذكر النصوص التاريخية عن لباس هوءلاء الجند شيئا كما أن هذه التفاصيل البسيطة غير ثابتة ، وكلها تعتمد على قيل ويقال ·

الاسلحة :

يقال ان تروس المسلمين كانت تصنع من الحديد، ويصنع قسم اخر من الجلد · يقول الدكتور العلي بأن التروس الجلدية كانت مضلعة ، أما الحديدية فقد كانت على شكل نصف كرة · أما الاقواس فصغيرة وتختلف عن أقواس الفرس الكبيرة أو تلك التى تسمى (البنجكاه) أى ذات الروءوس الخمسة ·

اذا انتقلنا الى السيوف ، فانها كما يقال ، كانت يمانية · لكن الدكتور صالح أحمد العلي أكد فى احدى مناقشاتنا للازياء بأنها أى ملابس العرب والمسلمين ، لا تزيد عن الثوب والحزام ، اذ أنه سألني مرة : هل تستطيع رسم الوفود الاسلامية التى ذهبت الى رستم

للمفاوضة ؟ فقلت : نعم ، شريطة أن تزودني بأشكالهم وأزيائهم • فقال : هم حفاة عراة الرؤوس ذوي ثياب ممزقة وسيوف مربوطة بالخرق •

خلاصة القول هو أن ليس هنالك أى مصدر مطبوع أو مخطوط أو غير ذلك يشير الى الازياء العربية والاسلامية فى تلك الفترة • وقد سمعنا الدكتور الدوري يقول : حاولت لمدة ثماني سنوات أن اوءلف كتابا عن الازياء العربية فى صدر الاسلام ، ولكنني وجدت أن محاولاتي في النهاية كانت كلها فاشلة ، فمزقت المسودات •

الانسان والفن البدائي

الدكتور وليد الجادر

كانت ممارسة الانسان العاقل للرسم والنحت والزخرفة لاول مرة في حدود عام ٣٠٠٠٠ ق٠م٠ واستمر الانسان خلال فترات استقراره ونشوء الحضارة في بعض المناطق يتعامل بهذه الوسائل التعبيرية الى قرون قليلة قبل المسيح ٠ ولا تنفصل هذه الممارسة عن كونها من أساليب السحر التي اندفع الانسان اليها في محاولاته المستمرة لتفسير الكون والطبيعة واثبات وجوده وتمكين علاقته وديمومته ٠ ان استمرارية هذا النوع من الاساليب ما هو الا محاولة تختلف من ناحية الشكل والمضمون حسب عاملي الزمان والمكان ، وعلينا ان لا نحاول الابتعاد عن محاولات هذا الانسان على الرغم من بعدها الزمني ونحاول أيضا وبكل الوسائل فهم خطواته ونتائج تجاربه على الصعيدين الفكري والتعبيري ، وذلك باختبار بقاياه سواء ما كان منها على شكل رسوم ونحوت او بقايا أدوات تميط اللثام عن نقاط لا يمكن اغفال ايجابيتها في عصرنا الراهن في سبيل البحث عن ذات الانسان اليوم ٠ وسنتعرف كذلك على انسان استطاع التعبير عن احاسيسه باسلوب واضح تعبيرا لغويا مبدعا لا زال يعتبر مصدرا وناقلا هاما سواء على الصعيد الفني كأسلوب أو على الصعيد التاريخي ، كفترة حضارية ضمن التسلسل التاريخي المتطور ٠ ويذكر بهذه المناسبة الناقد الفرنسي اندريه مالرو : « لقد تعلمنا ملاحظة ومراقبة العالم البدائي ولن نتنازل أبدا عن ذلك »(١) ٠

وفي الواقع ان حركة التعبير بواسطة الرسم والنحت والزخارف في كل عصر تتأثر وتنسجم مع روحية ذلك العصر المتمثلة بكل معطياتها والمتأثرة بالجو الجغرافي وما ينجم عنه من وضع اقتصادي واجتماعي ، والتعبير هذا هو حس يمثل مرحلة من مراحل التطور الانساني ٠ فاستعراضنا للعالم الذي خرجت منه جماعة الانطباعيين بمنظورها للشيء والكون والطبيعة في نهاية القرن التاسع عشر للميلاد لا تنفصل عن حركة التعبير الفكرية المتمثلة في أدبيات بروست وفلسفة برگسون وموسيقى ديبوسي ، وهكذا فان أساليب الاداء في المحاولات الفنية الاولى للانسان تكاد تنسجم وتتفق مع امكانيات الجماعات التي أنتجتها كما تتلاءم ومدى خبرات هذه الجماعات بالمواد الاولية المتوفرة(٢) ٠

ان ديمومة هذا النوع من الفن البدائي دليل على مدى ارتباطه بالانسان وتطوره ودليل كذلك على مدى شعور الانسان وحاجته الى هذا الاسلوب وهذا النوع من الفنون ٠

ومع تشتت التجمعات البشرية القديمة في هذه الفترة فانها استطاعت أن توجد اسلوبا تعبيريا واضحا ذا مضامين تنسجم مع روحية الفترة(٣) ، ومع التطور المناخي والحضاري الحاصل ٠ ولقد تميز هذا الانسان بعد تسميته بالانسان العاقل Homo Sapiens ، تميز من خلال تطورات بيولوجية أثرت في نموه الفكري

---

(١) Jean Duvignaud , sociologie de l art , P . U . F . 1967 , P . 10 , 12 .

(٢) د ، محمد عزت مصطفى ، قصة الفن التشكيلي ج١ ص ١١
Thomas Munro , Evolution In The Arts , p . 135 .

(٣) نلاحظ ايضا بان نمو وتطور نوع معين من اساليب التعبير الفنية تنسجم ايضا مع نمو وتطور نوع اخر من الفنون ، ويرتبط ويؤثر كل نوع في الاخر ولا يوجد فن واحد بعيدا كل البعد عن اى فن اخر في عصر معين ٠

والفسلجي ، وعلى الرغم من حكم الكثيرين على نتاجات هذا الانسان العاقل فى هذا الحقل من الاساليب التعبيرية ووصمها ببطء النمو وبأنها ذات نوعيات وأشكال متشابهة ، على الرغم من ذلك فان هذه النتاجات تمثل خلال نفس العصر مرحلة هامة من مراحل التطور المتسلسل الهادف • ثم ان معرفتنا باولى محاولات الانسان نحو الاستقرار ضرورية وأثر العوامل الطبيعية لعب دورا أساسيا فى هذا الاستقرار الموءقت •

فمن الواجب معرفة المراكز الرئيسية التى استقر فيها هذا الانسان وتسمياتها وطبيعة مناخها ووضعها الجغرافي المساهم فى ديمومة استقرار جماعات اخرى لفترات طويلة ، فنتعرف اولا على العصور الجليدية(٤) التى مرت على أقسام الكرة الارضية الشمالية والادوار التى نسميها بالادوار الحضارية نتيجة استطاعة الانسان من تثبيت نقاط تطورية متقطعة خلال تاريخ تسلسله الحضاري الطويل •

هذه الادوار تنسب الى مناطق أغلبها فى اوربا حيث اكتشفت لاول مرة علامة من علامات الحضارة الموزعة فى الكهوف التى كانت مقرات للانسان بسبب برودة الجو • هذه المقرات استمرت حتى بعد اخر فترة جليدية اذ كان مناخ جنوب غرب اوربا مثلا يقارن بمناخ مناطق سيبريا اليوم • وتتسلسل هذه الادوار ضمن العصر الحجري القديم • ان الفاصل بين دور حضارى واخر يرتبط باختلاف وتطوير معاملة الحجر والادوات المستخدمة منه فى الحياة اليومية فى مناطق وجوده فى العالم انذاك ، هذه الادوار هي حسب تسلسلها التاريخى :

١ ـ الدور الشيلي نسبة الى بلدة شيل على نهر المارل بفرنسا حيث وجدت البقايا الحضارية لهذا الدور حتى فى مناطق الشرق الادنى القديم •

٢ ـ الدور الاشولي نسبة الى منطقة سانت اشيل فى فرنسا أيضا • والمعروف ان هذا الدور استمر لفترة طويلة وانتشرت حضارته (وموجوداتها من بقايا الاحجار المحسنة بطريقة صناعة وتهذيب الادوات الحجرية على شكل مدبب وحاد) فى مناطق تمتد بين اوربا الغربية والهند وضمن هذه الحدود هنالك مناطق عديدة فى أفريقيا واسيا ومناطق الشرق الاوسط والادنى القديمين وتعتبر مرتفعات جبل الكرمل فى شمال بحيرة طبرية بشكل خاص ممثلة لهذه الفترة •

٣ ـ الدور الموستيرى المسمى نسبة الى منطقة لاموستير فى حوض الدوردون فى فرنسا أيضا • وتعتبر هذه المنطقة من مناطق الكهوف الغنية بالسكان الذين ظلوا قرونا طويلة فيها • واكتشفت فيها منذ عام ١٨٥٦ نماذج من البقايا العظمية لانسان النياندرتال(٥) •

تأتي بعد الحضارة الموستيرية حضارة جديدة وعصر مميز جديد عرف بالعصر الاورغنيشي وجرت التسمية هذه نسبة الى مغارة صغيرة فى جبال البرنس اسمها اورينياك تقع فى منطقة الكارون العليا وتتميز من ناحية النتاجات الفنية بمجموعات كبيرة من

---

(٤) هذه الفترات غطت الثلوج فيها نصف الكرة الارضية الشمالى وهى اربع فترات جليدية متتابعة بين كل فترة واخرى هنالك فترة دافئة ، اما اسباب حدوث هذه الموجات الجليدية فانه يرجع فى الواقع الى اسباب كثيرة منها الاختلافات الحاصلة فى قوة اشعاع الشمس وعدم الانتظام فى دوران الكرة الارضية ، وسميت الفترات الجليدية هذه نسبة الى مناطق اختبار المتخصصين فى الجزء المحدد لمجرى حوض الدانوب وسميت بذلك حسب فروع هذا النهر وهى : Günz اقدم الفترات المحددة بحوالى (٦٥٠٫٠٠٠ ـ ٥٠٠٫٠٠٠) عاما تليها فترة دفء ثم تاتى فترة منذل المحددة ب ((٥٠٠٫٠٠٠ ـ ٤٠٠٫٠٠٠) عاما وفترة Riss المحددة ب (٣٣٠٫٠٠٠ ـ ٢٠٠٫٠٠٠) ، واحدث الفترات الجليدية هى فترة Würm المحددة ب (٧٥٫٠٠٠) عاما حيث استمر فيها الجليد حتى حدود الالف العاشر ق.م ونعيش اليوم فترة الدفء بعد اخر فترة جليدية •

(٥) التسمية هذه نسبة الى اول موقع اكتشف فيه هذا النوع من الانسان ويقع بالقرب من مدينة ديسلدورف فى المانيا ويمثل هذا الانسان مرحلة تطور تسبق المرحلة التى وصل اليها انسان كروماكنون • ولقد عرف انسان هذه المرحلة فى انكلترا فى مغارة كنت التى تبعد حوالى ١٥٠٠م الى الشرق من ميناء توركواى ، تكثر فى كهوف هذا العصر انواع من الحيوانات التى انقرض اكثرها نتيجة للظروف المناخية الجديدة بالدرجة الاولى ونتيجة لعدم تواجدها مع بعضها بوفرة توءمن ديمومتها ومن هذه الانواع المنقرضة فهود المغاور والنمور •

لقد انتشر انسان هذه الفترة فى مناطق عديدة اخرى فى العالم ومنها العراق ومصر وفلسطين ، وهى مرتفعات جبل الكرمل ومغارة ام قطفة : انظر : Mellaart , J. Excavtions At Hacil'ar , Anatolian studies ., VIII , 1958 , P . 127 — 156 ; IX , 1959 , P . 61 — 65 ; X , 1960 , P . 83 — 104 ;

وفى مناطق سوريا وجدت لقى ترجع الى الفترة الاشولية وحتى الموستيرية المتاخرة كذلك وجدت مشابهات لها فى موقع راس بيروت انظر : Rust , A . , Die Höhlenfunde von Jabrud , Neumünster , 1950 .

وفى مواقع شمال افريقيا : فى المغرب والجزائر (عين حنش) وفى تونس ، سيدى زين وكفزا ، وكذلك وجدت حضارة هذا الانسان منذ الفترة الاشولية فى غينيا واوغندا وتنزانيا وسالزبرى •

نحوتات والقطع المحفورة · أهم القطع المنحوتة تلك
سماة بـ (فينوس فيلندورف) والمحفوظة اليوم في
نحف فينا والتى تظهر اسلوبا بدائيا وطبيعيا مرتبطا
خطوط خارجية نقول عنها اليوم رمزية (انظر
شكل ١) ·

اشتهر المنقب E . Latet بتنقيباته فى منطقة
ريناك فى عام ١٨٦٠ وللدقة فى تشخيص الفترة
نها تقسم من ناحية موجوداتها الخاصة بصناعة
ادوات الحجرية وطرق صقلها وتهذيبها الى قسمين
لوية وسفلية(٦) · وتتميز هذه الفترة المهمة بممارسة
لانسان العاقل فيها وهو انسان كروماكنون(٧) ولاول
رة بتمثيل الحيوانات والرموز رسما وحفرا على
دران الكهوف وأدوات الصيد كذلك تتميز هذه
فترة من ناحية ظروفها المناخية بتبدل نحو الاحسن·
ى أوجه حضارة هذه الفترة نجدها بنماذج جيدة فى
لجيكا وأسبانيا وفرنسا وايطاليا ومناطق عديدة فى
شرق الاوسط ومن الناحية الزمنية ترجع هذه الفترة
سب الاختبارات بواسطة كاربون ١٤(٨) الى حدود
٢٨ر٥٠ سنة ق·م·

تأتي مرحلة جديدة اخرى ضمن التطور الزمني
لحضاري هى فترة العصر السلوتري نسبة الى موقع
سلوترا في منطقة الساون واللوار فى فرنسا ، وتبدأ
هذه المرحلة من الناحية الزمنية منذ ١٨ر٠٠٠ سنة
ق·م· وتتميز حضاريا بتطور واضح فى فنون الحفر
النحت على حساب الرسم واستخدام الالوان(٩) ، ولقد
نسجم هذا التطور الجديد مع التطور فى هندسة
لات الحجرية المستخدمة فى الحياة اليومية ومنها
دوات الصيد ·

فى الواقع جرى هذا التغيير بسبب المناخ المتطور
بشكل مستمر نحو الاحسن وبسبب من ترك بعض
الجماعات فى مناطق جنوب غرب اوربا لسكنى الكهوف
وانحدارهم نحو الاراضى السهلية حيث الانهار
والبحيرات وتعرف هذه الجماعات على مناطق جديدة·
كل ذلك ساهم فى أن تتوفر لهم أنواع جديدة من
التفكير والاهتمامات الجديدة التى أملتها الظروف
الجديدة ، كذلك كان للتشابه الموجود فى رسومات
كهوف مناطق معينة مثل تلك المنتشرة فى شرق أسبانيا
وتلك المعروفة فى أفريقيا توحي بوجود علاقة مباشرة
أو غير مباشرة بين الجماعتين كذلك هناك علاقة هجرة
بين جماعات أوربا وأفريقيا ويحتمل أيضا وجود علاقة
بين جماعة شمال أسبانيا وجنوب فرنسا وبين سكنة
كهوف أوربا المعروفة فى شمال ايطاليا وبلجيكا
وجيكوسلوفاكيا ·

يعرف من هذه المرحلة المتطورة من الناحية
المناخية والحضارية مرحلة متأخرة تتحدد ضمن فترة
العصر المكدليني ، والتسمية نسبة الى منطقة مكدلين
الواقعة فى وادى فيزير فى منطقة حوض الدوردون ،
وتتحدد الفترة هذه زمنيا بحدود ١٥ر٠٠٠ ـ ١٠ر٠٠٠
سنة ق·م· وتتميز باستخدام عظام الحيوانات
وأخشاب الاشجار فى صنع الادوات اليومية · وهنا
تبرز ظاهرة الاعتناء بالزينة سواء بالنسبة لمظهر الفرد
وملابسه أو بزينة أدواته اليومية وأماكن سكناه فى
الكهوف المتبقية ومنها فى فرنسا كهوف لاسو وكاب
بلان وفون دى كوم ونيو والاخوة الثلاثة ، وفى أسبانيا

---

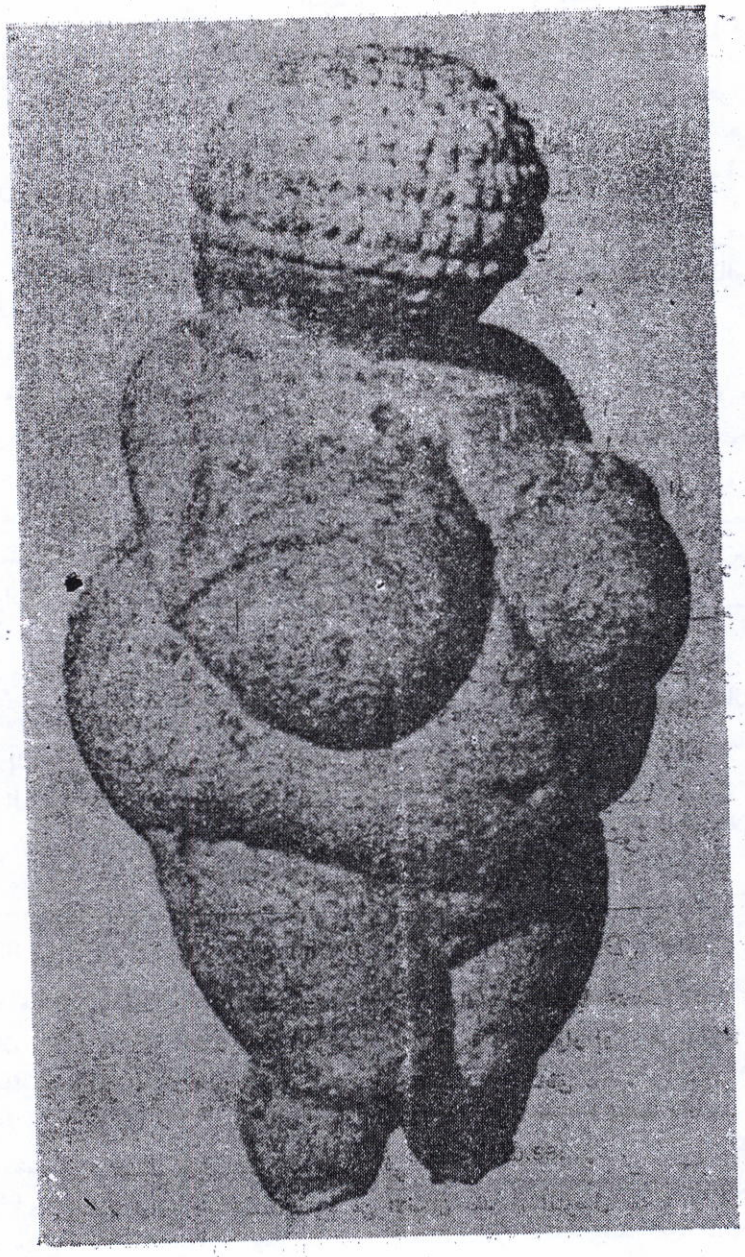
(٦) M. Chel Brezillon , Dictionnaire de la prehistoire , Paris , 1969 , P. 38 — 39 .

وفى الواقع العملى هنالك مجموعة عصور متتالية زمنيا وحضاريا ليست بالطويلة نسبيا تتحدد خلالها الابداعات الفكرية والفنية الاولى لهذا الانسان العاقل ، انسان كروماكنون وانسان هذه الفترة ، هذه المجموعة من الادوار او العصور المتداخلة حضاريا هي : العصر المجدليني والاورغنيشي والموستيرى المتاخر · ولقد مارس هذا الانسان فعالياته في مناطق عديدة من العالم منها مناطق عديدة في اوربا الشرقية ومناطق متفرقة من اسيا وافريقيا ·

(٧) نوع من الجنس البشرى المتطور اكتشف لاول مرة عام ١٨٦٨ في Eyzies.de Tayac فى منطقة الدوردون وفى مكان منها يدعى cro -magnon ولاكتشاف عدة نماذج من هذا النوع من الانسان فقد تم التوصل بعد اختبارات عديدة ودقيقة الى النتائج التالية : ان نوعه هو جنس Neanthropiens وهو نوع من الانسان يتميز بقامة طويلة ١٨٠ ـ ١٩٤ر١م اضافة الى قابليته الجسمية القوية ، اما قابلية التفكير ومستواه فيقارن بالانسان المعاصر ويعتبر كروماكنون الجد الاعلى للانسان المعاصر ·

(٨) طريقة الاختبار بواسطة C . 14 تطورت بشكل علمي لتقييم البقايا الاثرية المندسة من الناحية الزمنية وامكن الحصول على قدم تاريخى يصل الى خمسين الف عام ق·م بوساطة التطوير المستمر لهذه الطريقة ·

(٩) لم يمنع هذا التيار عثور المنقبين على رسوم متطورة من ناحية الاسلوب واستخدام الالوان ، اضافة الى المضمون المنسجم مع روحية الفترة ومناخها الفكرى كما سنرى فى تفصيل نماذج هذه الرسوم ، ومن نماذج رسوم الفترة ما عثر عليه في كهوف منطقة حوض الدوردون في فرنسا ومنها كهف فون دى كوم Font-de-Gaume الذى اكتشف عام ١٩٠١ واشتهر برسوماته الممثلة للحيوانات ومنها البيزون على شكل مجموعات اخرها اكتشف في عام ١٩٦٨ ·



شكل رقم (١)

فينوس فيلندورف ٠ منحوتة من حجر الايمستون وارتفاعها ٤ر٥ انج (١١ر٢٥سم) ٠
الصورة شكل من اشكال التعبير عن مفهوم الخصوبة البشرية ٠

ى الكهف المشهور التاميرا(١٠) .

وبعد فترة العصور الحجرية الحديثة المحددة زمنا
ى مناطق الشرق الاوسط والادنى القديمين بحدود
ألف العاشر ق.م. تتحسن الظروف المناخية وينعدم
ريبا تواجد البشر فى الكهوف وذلك لبدئهم مرحلة
ديدة من الاستقرار بصيغة حضارية جديدة فى مناطق
سهول وقرب المياه وتبدأ مرحلة استئناس الحيوان
تباشر الزراعة فى مراكز عديدة من هذه المناطق .

ومن فترة الالف العاشر ق.م. وجدت فى مناطق
ديدة اخرى فى أفريقيا مثلا رسومات وأشكال محفورة
ى قطع من الصخور البركانية وذلك فى وديان اورانج
الفال ومرتفعات دراكينسبرك

موضوعات الرسومات حيوانات وحشية : فيلة
زرافات وكركدن وظباء ، كذلك نجد مشاهد صيد
مشاهد رقص . ومن فترة الالف الخامس ق.م. عرف
ا يسمى بالفن الصحراوي حيث وجد المنقبون فى
ناطق صحراوية عديدة فى شمال أفريقيا أشكالا
رسومة على الصخور وأشكالا اخرى محفورة عليها ومن
شهر هذه المناطق فزان وتاسيلي والموقع الاخير يقع
ى ليبيا ، وأشكال الرسومات عبارة عن حيوانات
حشية بعضها منقرض وبعضها مستأنس مثل

وفى استراليا ، تركت لنا التجمعات البشرية
القديمة مجموعة من الرسومات على الصخور والاشكال
المحزوزة والمحفورة وخاصة الادوات المستخدمة فى
عمليات الطقوس السحرية وعدد الصيد . ويعتقد
هالي استراليا الاصليين ان الرسوم القديمة هذه
المنتشر بعضها على جدران كهوف قسم من مناطق
ستراليا هى من أعمال الارواح ، ان هذه الرسوم التى
تدرج تحت الاسلوب المسمى : أشعة أكس X-Ray
شيقة التكوينات فالرسام فيها لا يرسم شكلا للشخص
كما هو وانما يعتني بالتفاصيل الداخلية مثل الكبد
والمعدة والامعاء(١١) ولقد الهم هذا النوع من الفن
الخزافين من المهاجرين الى استراليا من البيض فنفذوه
على الفخاريات كنقوش للزينة وكذلك على الاقمشة .

وقبل أن تعرف شعوب الشرق الاوسط القديم
العصور التاريخية المحددة باهتداء سكان المنطقة الى
التدوين عرفت مناطق عديدة أنواعا من الممارسات
الفنية يهمنا منها فى هذا الموضوع الرسم والنحت
والزخرفة ، وفى تركيا ومن حدودو منتصف الالف
السابع ق.م. وجدت فى موقع جاتال ايوك(١٢)
القريب من قونيا أبنية دينية ذات جدران مزينة برسوم
جدارية ونماذج نحوت بارزة من الطين تمثل روءوس
ثيران وأشكال ادمية قوامها نسوة بروءوس محورة .
كذلك وجدت مجموعة من التماثيل الحجرية فى معابد
دينية تمثل فتيات وامهات فى وضع ولادة ونساء
يصاحبن طيورا ، ان الرسومات الجدارية تظهر أيضا
أشكالا لاشخاص خلال تقديمهم رقصة ذات طابع
ديني وفى المشهد تبدو مجموعة من الطبول والاقواس
مما يشير الى ارتباطها بمراسيم الصيد عندهم .

وتعرف من تاريخ متأخر بالنسبة لتاريخ رسومات
الكهوف ، مجموعات كبيرة من الرسوم التى اكتشفت
موخرا فى كهوف مناطق جبال الاورال فى الاتحاد
السوفييتى والقفقاس واكتشف فيها حتى الان ١٦٠
موقعا يحتوي على رسومات جدارية(١٣) . تعود هذه
الرسوم من الناحية الزمنية الى حدود ال ١٠٠٠ سنة
ق.م. وهو أيضا تاريخ رسومات مناطق تركمانستان
واوزبكستان وقرغيزوكازاخستان وطاجكستان ،ويرجع
سبب انتشار ممارسة هذه الرسوم على الجدران
الصخرية الى سهولة تنقل التجمعات البشرية فى هذه
الفترة من أماكنها بواسطة الممرات المائية العديدة التى
تربط هذه المناطق . ان العديد من رسوم موقع

(١)

ف .منخو
ن وارتفاعا
سم) .
من اشكال
الخصوب

---

(١٠) خلال الدراسات العلمية التي قامت بها مجموعات من الاختصاصيين فى حقول تتعلق بمكتشفات الكهوف ثبت اتخاذ هذه الكهوف كاماكن سكن من قبل اجيال عديدة من البشر انتجت لنا هذه الرسوم والمنحوتات والبقايا الاثرية الاخرى وثبت تسلسل هذه البقايا في طبقات كانت من اهتمامات علماء الاثار والجيولوجيا ، ومن جملة نتائج دراسات هوءلاء ان الرسومات وجدت فى احوال كثيرة الواحدة فوق الاخرى وتعود الى فترات متباينة احيانا . (انظر الشكل ٢) . ان اهم الدراسات التى اهتمت برسومات الكهوف فى جنوب غرب اوربا بشكل خاص كانت دراسات العلامة الفرنسي هنري بروى Henri Breuil الذي كتب كثيرا فى موضوع الصلات البشرية القديمة وطباتعها وخلال دراسات الدكتور كاربالو لمدخل مغارة ديل كاستيلو الواقعة فى اقليم سانتا نديز فى شمال اسبانيا ظهرت بقايا اسود وظباع وغزلان وخنازير وهيكل عظمي كامل لدب ، وهذه الاكتشافات العلمية من قبل هذا المتخصص الاسباني يعاونه علماء فرنسيون اتاحت التعرف على خمس وعشرين طبقة حضارية مجموع ابعادها ١٨م وترتيب العصور كان متتاليا فيها وبشكل واضح منطلقا من بقايا انسان العصر الشيلي ، وتنورنا دراسة تعاقب هذه الطبقات بان معيشة دائمية من قبل الانسان استمرت دون انقطاع .

(١١) Roman Black , Pottery Qurterly , IX , 1956 , P . 21 .

(١٢) Mellaart ' J . catal Hüyük , London , 1967

(١٣) Miroslav , kisica , de l'institut Anthropos a Brno (Tchescôslovôquie) In : Archeologia . Mai . Juin . 1969 .

شكل رقم (٢)

تكوين مرسوم بالالوان من كهف نيو في فرنسا • يجمع التكوين رسومات للبيزون والخيول والايائل • يرجع الشكل الى الفترة المكدلينية •

تامكالي(١٤) مثلا وهو الموقع الذى اكتشف فيه أكثر من الف شكل مرسوم فى العديد منها اشكال يبدو واضحا فيها مشاهد الطقوس الخاصة بعبادة الشمس ، علما بوجود وثائق عديدة توءيد عبادة جماعة خوارزم القدماء للاجرام السماوية(١٥) . وجد المنقبون أشكالا لمشاهد محفورة تمثل عروض الصيد وأنواعا من الحيوانات ومنها الماعز الضخم الذى يزن بين ١٦٠ ـ ٢٠٠ كغم ، والجمال ذات السنامين والثيران .

وفي الواقع العملي فان استمرارية الاخذ واتباع اسلوب التعبير بواسطة الرسوم بالخطوط والالوان والحفر استمر فى قرى الحضارات الزراعية الاولى فى منطقتي الشرق الاوسط والشرق الادنى القديمين وخلال الالف السادس والخامس ق.م. والى حدود بداية الفترة التاريخية ، منطلقا من الفترة الاخيرة بدء عصر جديد ومرحلة حضارية متميزة توءخذ كمرحلة زمنية وحضارية ذات حدود واطارات خاصة ترتبط بمفاهيم حضارية وفكرية جديدة .

وان العديد من مضامين الاشكال المرسومة على القطع الفخارية من مواقع حسونة وحلف وسامراء وغيرها ترتبط بالطبيعة الجديدة التى تعامل معها انسان هذه الفترة ، وهكذا نجد أن نتاجاته حصيلة مجموعة من العناصر الحيوانية والنباتية التى بدت غريبة ، ولا زالت بالنسبة اليه ذات طابع مشوق وجديد . لا ينفصل عالم السحر عن بداية الدين المنظم حسب التقاليد والاعراف الموروثة ، وكذلك التمسك ببعض الظواهر المرتبطة بالعالم الزراعى الجديد ، عن أشكال انسان هذه الفترة المرسومة على الفخاريات(١٦) ان موضوع الرسوم ومدلولها اثار الكثير من

---

(١٤) تامكالي من مواقع منطقة كازاخستان اكتشف عام ١٩٥٧ من قبل A . Papov

(١٥) لقد اكتشف العلماء الروس في القرن السابع عشر والثامن عشر مجموعات كبيرة من الرسوم على الصخور وتذكر تسميتها من قبل المحليين بالرسوم السحرية وترجع الى العصور الحجرية القديمة ، واكتشف من هذه الرسوم قسم فى منطقة كابستان فى اذربيجان .

(١٦) لم يتوصل انسان قرى شمال العراق الى ـ صدفة ـ ممارسة الرسوم على الجدران سواء في الكهوف التي سكنها في مناطق جبال كردستان او على جدران بيوته الطينية الجديدة في المناطق السهلية وقرب مجارى الانهار . واقول صدفة لان مبدء الرسم نفسه كاسلوب وكتنفيذ على الجدران بالذات اريد به ان يكون نوعا من الصدفة الممارسة فيما بعد بصورة تقليد لاشياء مرئية او انطباعية مثل تقليد انسان كهوف جنوب غرب اوربا لضربات مخالب دب المغاور مثلا . انظر للتوسع في مثل هذا الموضوع وعن البدايات الاولى في محاولة الانسان العاقل للرسم وشكله الاول وهو عبارة عن اشكال علامات مرسومة باصابع اليد على بعض الاقسام الرخوة من جدران الكهوف . ان امثلة هذه البدايات نجدها مزينة لجدران كهوف في مناطق شمال اسبانيا وجنوب فرنسا بصورة خاصة ومن ذلك منطقة كركاس في جبال البرنس وكهف التاميرا .

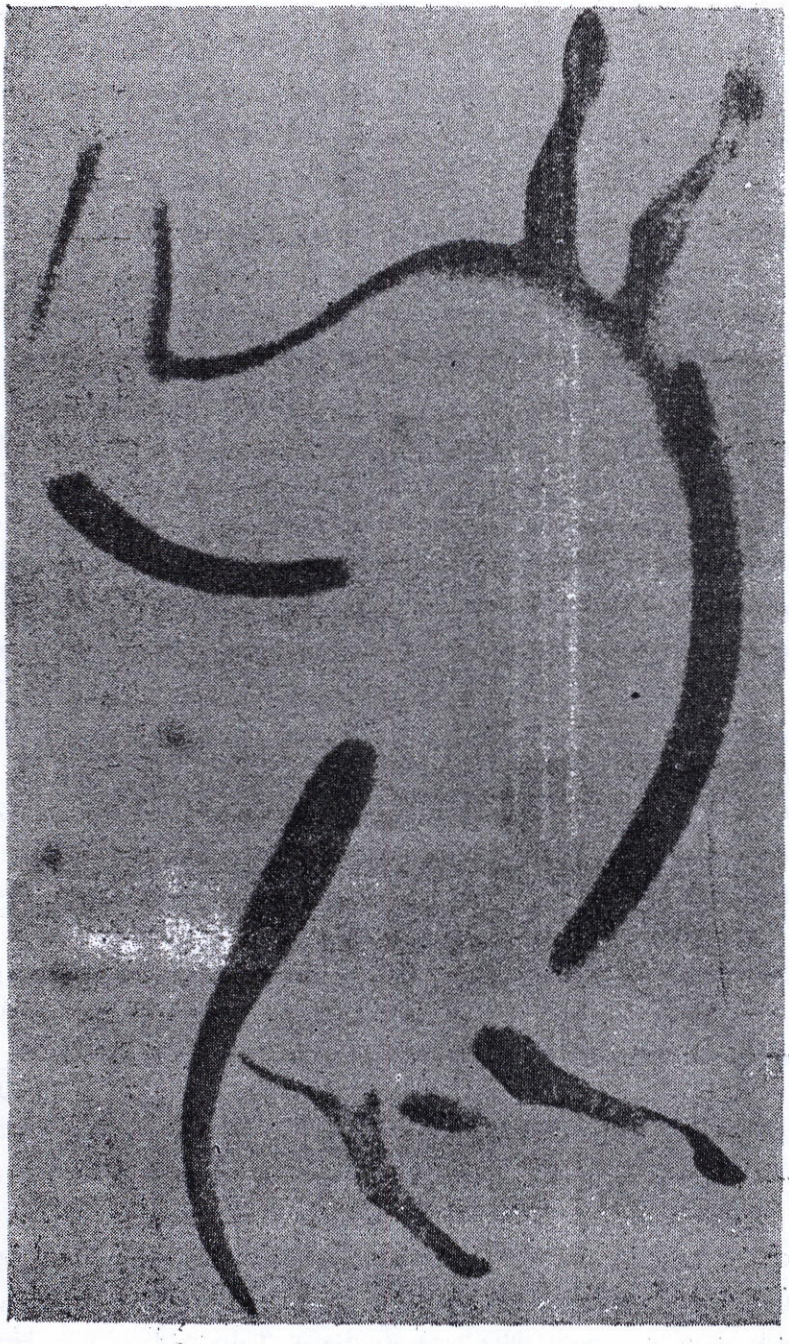
Dr . Carballo , J . The Cave of Altamira . 2' edit , 1958

كذلك وجدت تكوينات لرسوم على هيئات مختلفة منها تقاطع الخطوط واشكال حلزونات وتوجد طبعات الايدى على جدران الكهف وتعتبر ايضا من محاولات هذا الانسان الاولى في الحفر ولقد لون هذا الانسان الطبعات هذه بالالوان المقاربة للون بشرة الانسان ، والمعروف ان اللون فى بدايته كان يتحدد بلطخات على شكل الاصابع ويشبه بذلك اللطخات الاولى على الطين الرخو ، لقد استعمل الانسان الاول في مراحل تطوره في حقل الرسم الالوان الطبيعية من الاتربة واثبت تحليل الاتربة لمناطق الكهوف هذه من جنوب فرنسا وشمال اسبانيا على احتوائها على نسب عالية من الاوكسيدات . كذلك استخدم الفحم الحجرى من النباتات ونجد ان اكثر الالوان المستخدمة فى الرسوم هذه هى الاحمر والاصفر والبني والاسود واستخدمت هذه الالوان بكل درجاتها وكثافاتها ، اما الازرق والاخضر فانهما نادران ولكننا نجد بعض الاحيان اللون البنفسجي الذى يظهر انه استخرج من اوكسيد المنغنيز ، ان كل هذه الالوان خلطت بالدهون او خلاصة العظام وحتى بالدم .. واللون الاسود استخدم من الفحم الخشبي وخاصة النوع المصنوع من شجر البلوط الكثير والمتنوع المنتشر فى المنطقة هذه .

ان الخليط من الالوان يرشدنا الى ان الفرشاة المصنوعة من الشعر والعيدان الرفيعة استخدمت بعد اليد في الرسم . وقبل مباشرة الفنان برسم اشكاله المنوعة كان يستخدم الالات الحجرية لتسوية المساحات الصخرية او الكلسية وغالبا ما كان الرسام يحفر الشكل قبل رسمه ومن ثم يقوم باضافة المواد الملونة فوقه .

ومن الفترة الموستيرية عم استخدام الالوان في معظم الكهوف التي وجدت فيها رسوم جدارية ، وحتى اللون الارجواني وجد ولكن فقط في كهف التاميرا . ان اللون الاحمر ذا المصدر الترابي رسم بواسطة قصبة عملست كالقلم واستخدمت للرسم مثل استعمال الباستيل حيث ان اللون حول الى مسحوق واضيفت اليه المادة الشحمية بعد ذلك ، لقد عثر في بعض الطبقات الاثرية في كهف التاميرا على اقلام استخدمت للرسم ولا زالت نهاياتهما محتفظة بالالوان .

قام بدراسة رسومات كهف التاميرا السيد كارتالهاك والراهب الفرنسي هنرى بروى وذلك فى عام ١٩٠٢ ونشرت بحوثهما بمساعدة الامير البرت من موناكو وذلك فى كتاب بالفرنسية عنوانه : مغارة التاميرا في سانتيلانا بالقرب من اقليم سانتا نديز (١٩٠٦) وتعتبر منطقة سانتاندير غنية بالكهوف مثل كهف التاميرا وديل كاستيلو حيث جدران هذا الكهف وسقوفه مزدحمة برسوم متنوعة يغلب عليها رسوم الحيوانات ومنها ما هو منقرض اليوم ، كذلك كهف او مغارة شيمنياس المكتشفة في خريف ١٩٥٣ من قبل المهندس الاسباني دون الفريدو كارسيا لورينزو .



شكل رقم (٣)
نموذج لجصان بخطوط خارجية حمراء • كهف التاميرا فترة العصر المكدليني •

ستفهامات والرغبة فى دراستها والاراء كثيرة ومتعددة
ى موضوع النقاش فى الاسباب التي دفعت الانسان
ول الى أن يرسم أو يحفر أو يجمل مكانه ·

والكثيرون يرجحون بأن الانسان الاول اندفع
هذا الاتجاه بدوافع فنية غريزية للتعبير عن دواخله
اسطة الصور الملونة ، والكثير أيضا من يقول بأنهم
دفعوا لذلك بدوافع دينية والارجح ان الدوافع
سحرية كانت من أولى هذه الدوافع وهى التى ترجح
الاغلب ، والمعروف ان انسان هذا العصر كان يلون
سم موتاه باللون الاحمر وكانت هذه العادة تمارس
د قرون خلت فى مواقع من أفريقيا ، تلوين
حياء لاسباب سحرية أخذ به الانسان القديم أيضا
ون حتى بعض أدواته المصنوعة من الحجر والعادة
نه لا زالت ممارسة حتى اليوم وما الوشم الا ظاهرة
ذا لمفهوم السحري(١٧) ·

يرى الاخرون بأن هذه الرسوم المصورة غالبا
حيوانات ومصورة أيضا للفريسة مضافا اليها خطوطا
مثل الاسهم والحراب أو الفؤوس الحجرية ، كان
عنى هذا التعود الى النظر اليها ومعنى ذلك سهولة
قتناصها اذا خرجوا اليها فى المرة التالية(١٨)

ان ممارسة السحر فى وسط يربط بين أفراد
عيشون على صيد الحيوانات المتوحشة التى توعمن لهم
نفس الوقت الملبس والمأكل بديهي جدا ، وهو
واسطة لوصول غاية صيد هذه الحيوانات المفترسة ،
ن هناك علاقة حقيقية بين الحيوانات المرسومة على
جدران الكهوف وبين وجودها حية خارج الكهف تنتظر
وى معينة عالية من رجل الكهف ليخرج الاصطيادها
دفوعا بعوالم الروح وبممارسة القضايا السحرية
يصبح أكثر اندفاعا للهجوم عليها بأسلحته المتوفرة ·
ن الحصول على رمز للشيء المقصود تدميره سواء كان
عدوا بشريا أو حيوانا مفترسا له أثر كبير فى نفسية
ذلك الشخص وهكذا فقد أكد على الحصول على قطعة
ن ملابسه أو رسمه واتلافها بطريقة من الطرق اذ يعني

شكل رقم (٤)

نماذج من فترات مختلفة تظهر تطور رسم رأس الحصان بشكل يبدو وصول الفنان الى تجريد رأس الحصان بالشكل الاخير الذى يبدو الى الاسفل ·

---

(١٧) ان قبائل من البدائيين في استراليا الذين يجوز ان نعترف بتماثل طابعهم مع طابع رجل العصر الحجرى القديم ، يشتغلون بالرسوم الصخرية ايضا وقد ثبت بدون اى شك انها تلعب عندهم دورا في طقوس الاخصاب · فهي تجدد ، وتنتج عند بدء فصل الامطار لتوكد خصب التكاثر الحيواني والنباتي بل ولتوكد تكاثر الكائنات الانسانية ايضا ·

ويرى بعض من العلماء ايضا بان القصد الاول كان تعبيرا عن مفاهيم اللذة الخالصة وربما كان هدفه من ذلك بث مشاعره الغامضة والتعبير في اشكال ملموسة عما كان يذهله من مظاهر الكون ، ولعله كان قد اتخذ من هذا النوع من النشاط وسيلة لكسب القوت او سبيلا الى تبادل الافكار بينه وبين افراد جماعته ·

عثرت البعثات الاثرية ايضا ومن فترة حدود الالف السابع ق·م على جماجم بشرية ملونة يعتقد انها ترجع للاباء الاوائل للتجمعات السكنية في مناطق الشرق الاوسط والادنى القديم وبالدرجة الرئيسة فى الاردن ومن موقع اريحا وفى مواقع فلسطين·

(١٨) يقول البعض في هذا ان البدائيين استعملوا السحر لجذب الحيوان اليهم وحمله على الاستسلام لهم كى يسهل صيده ·

شكل رقم (٥)

قطيع من الايائل • شكل محفور على قطعة عظمية لحيوان العصر المكدليني • من كهف في جنوب فرنسا •

هذا اتلاف وتدمير هذا العدو عمليا ، وتتوفر لدينا شواهد وثائقية من حضارات معروفة ذات ثقافة متطورة • من ذلك ما عمله بعض الملوك الاشوريين فى محاولة للحصول على شيء يخص العدو واتلافه ليتيسر بعد ذلك تدمير هذا العدو وجيوشه ، وتمارس قبائل معاصرة تهتم بالسحر طقوسا مشابهة(١٩) •

ويلاحظ العلامة الفرنسى هنري بروي المختص في رسومات واثار انسان عصور ما قبل التاريخ يقول عن هذا التطور الحاصل فى رسوم هذا الانسان :

انه لاحظ (اى الانسان الاول العاقل) باندهاش اثار اصابعه المتروكة على جدران الكهف الرخوة فكرر العملية لحبه فى اثبات وروية مدى فعالياته وقدرته •••• انه رتب بعد ذلك خطوطا باشكال متعرجة وحلزونية وباشكال متشابهةايضا ومع هذه الاشكال كون نتوءات بارزة بهيئات حيوانية واشكال ادمية •••• انه هضم مفاهيم خطوطه هذه واعطاها معنى معينا •

وهكذا ولد أول تخطيط للانسان القديم فى العالم : باصبعه اولا على الطين المرخو ثم بأى قطعة خشبية صلبة أو بعظم أو بأداة من الحجر »(٢٠) •

ان النماذج العديدة التى وجدت فى كهف بيشماله فى حوض الدوردون في فرنسا توضح تدرج الشكل الحاصل فى تأدية الرسوم سواء من الناحية الشكلية أو من ناحية الاسلوب • هذه الخطوط تتميز بالبساطة ويحاول الفنان فى رسوم هذا الكهف تحريك السطوح وتبديل الاشكال والتوصل الى تأدية أشكال منسقة • كذلك يتوصل الى استخدام الالوان بتشجيع واستلهام من الاشكال الموءداة حفرا أو تحزيزا •

لقد كان هذا الانسان ايجابيا جدا ومتحمسا بلذة لخطوات تطوره وتجاه الجديد من الاشياء ونتصور لذته وهو يسرح باللون مكونا خطوطا مختلفة وحتى التلقائية منها نجدها تنطق بالروح والحركة والحس ان اكتشاف الانسان لغة جديدة فى التعبير وهو الرسم ساهمت بشكل سريع فى تطويره من جميع النواحي •

كذلك فان اكتشافه لطبيعة الخطوط أدى الى ادراكه كيفية رسم الاشياء أو الرمز لها ولامكانية زيادة الاحساس بواقعية رسوماته فانه كان ينتفع من بعض السطوح الملائمة التى ستنسجم مع تكوينات الاجسام التى سيوءديها ، لقد نجح بعد ذلك فى اظهار الامتلاء أو الاستدارة باستعمال الخطوط فعرف مثلا أن الخطوط المتجهة من الخارج ، أي من خارج الشكل الى داخله توحى بالاستدارة • ثم انتقل من الاستفادة من هذه الخطوط الى استعمال الالوان وسطوحها وعرف النتيجة التى تتحسن باستعمال لونين أو أكثر معا والاستفادة بتدريج هذه الالوان أيضا •

وهكذا يتطور هذا الانسان وتطور حركة أنامله وأشكاله المرسومة يبدأ بشكل مدروس رسم مواضيعه بالالوان • ونماذج هذه الحركة نجدها على جدران مغاور El parpallo (الواقعة فى اقليم فالانس فى أسبانيا) وتعتبر نماذجها وكأنها نماذج مجموعة من الفنانين المشتغلين فى ورشة للرسم وتعود أغلب رسوماتها الجدارية الى نهاية العصر السلوتري •

لقد أثبت لنا انسان الفترة السلوترية اذن روحا

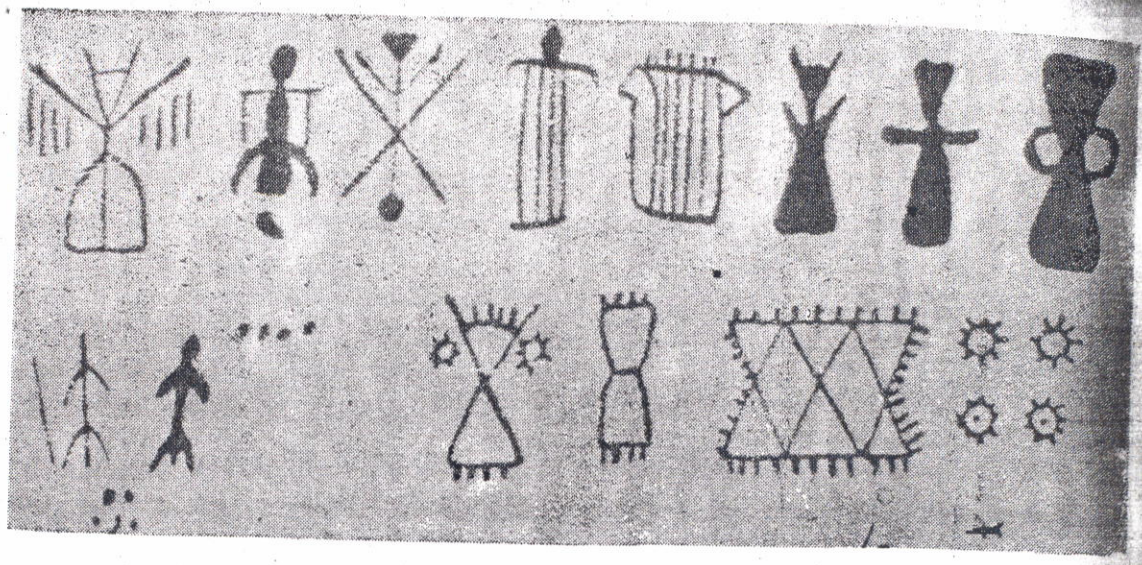
---

(١٩) Bernard , s. Myers , Art And Civilization , 2' edit . (New York , 1957) P . 9 .

انظر ايضا الدراسة العلمية الجيدة الخاصة بعلاقة الانسان بالطبيعة والكون وتفسير كنه الظواهر المحيطة به باساليب مختلفة منها السحر بالدرجة الرئيسة :

احمد أبو زيد مجلة عالم الفكر ج١ع٣ (١٩٧٠) الكويت ص ٤٣-٧٢ •

(٢٠) Breuil , H . et R . Lantier , Les hommes de la pierre ancienne . Paris.payot , 1959 .



شكل رقم (٦)

نموذج يمثل اشكال الانسان بصورة تجريدية ذات درجات مختلفة • من كهوف منطقة سانتاندير • اسبانيا •

ميالة بعمق نحو الاستمرار فى مجالات تطويره بالاسلوب والشكل واستخدام المواد الاولية فى اللون بصورة خاصة ولم تعد خطوطه مترددة خجلة وعصبية وانما اصبحت ذات قوة وجرأة ونماذج رسوم حيوان البيزون من كهف كريز Greze في مقاطعة الدوردون تعطينا اوضح صورة لهذه الفترة كذلك فان الرسوم الاولى للحصان والثور وغزال الرنة والماموث لم تكن واضحة التفاصيل ومع ذلك فالذى يشدنا اليها بقوة خطوط اشكالها القوية وحركة اجسامها الرشيقة • ان هذا الانسان يميز عمله بدقة ، لقد ضحى بالتفاصيل الجزئية لانه لم يقصد ولم يهدف تقليد الطبيعة واستنساخها بقدر اهتمامه بالشكل الرئيس للموضوع وتشخيص الشكل بخطوط قوية وكاملة رغم قلتها • (انظر الاشكال ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦) •

ان الدراسات الحديثة لهذه الرسوم ووضعية تسلسلها أثبتت ان هذا الانسان كان يتعمد أن يوجد ارتباطا يربط صورة باخرى بشكل منسجم ونفهم من هذا الارتباط بين أكثر من شكل واحد حوادث معينة • لقد نفذ هذا الانسان رسما وحفرا على جدران الكهوف بمساحات واسعة امتدت الى ابعاد تصل الى حد ٨٠٠م ابتداء من مدخل الكهف حتى نهايته كما فى كهف نيو Niaux المشهور ووصلت أعداد تكويناته المرسومة على جدران أحد الكهوف الى أكثر من مائة وخمسين تكوينا وبحجوم أكبر من الحجم الطبيعي كما فى كهف التاميرا •

ان من المفهوم الان وبعد استعراضنا للنماذج المرسومة من قبل هذا الانسان العاقل على جدران الكهوف ان رسوماته هذه كانت تمثل فنا طبيعيا متأتيا من واقعية الفنان وتطور اسلوبه بعدئذ الى فن وطابع ذي صبغة رمزية عاصرت الرمزية رسوماته هذه ورمزت ايضا الى اظهار مواضيع تجريدية ايضا • ان مايفهم بالتجريدية هنا ما هو مشتق او منفصل عن الطبيعة لكونه يعبر عن الشكل النقي (الجوهرى) المجرد عن التفاصيل المحسوسة ويتضمن التجريد اى شكل من التعبير ليس له صلة بصور الظواهر اى الاشياء باشكالها الطبيعية ويعتمد على عناصر التعبير التصورية (التخيلية) او التى تتصل بما وراء الطبيعة والواقع ان صورا كهذه ؟ فى تعبيرها بمثابة علامات محسوسة او رموز (فى تكوينات الخطوط والاحجام والالوان) • ان البعض يرى فى الطراز التجريدى فى الفن ، الفن ذاته (ان مبتدع هذا الاصطلاح التجريدى هو الفنان الهولندى تيوفان ديسبورك Theo van Doesburg ، ومفهوم ديسبورك للتجريدية انه يحبذ التكوين المتنوع في الاداء للشكل على ان يلاحظ في التعبير تعهد في التأثير الحركي والاعتماد على عنصر المفاجأة •

ان نماذج مغارة برنوس الواقعة بالقرب من منطقة بورة اى فى حوض الدوردون والتى تعود الى العصر الاورغنيشي اى الى حدود الالف الثاني عشر ق م ، تظهر

لنا اشكالا لاشخاص وحيوانات محفورة وملونة ونلمس بوضوح الرمزية غالبة في نماذج هذه المغارة وخاصة في المبالغة فى تجسيم اعضاء المرأة الانثوية مع رسوم لحيوانات ترمز الى الظاهرة الجنسية وهذه التكوينات مرتبطة بدون ادنى شك بايمان او سحر أو تقديس معين لظاهرة الخصب . (انظر الشكل : ٧) .

كذلك فى محاولات انسان العصر السلوترى بتوطيد تطور فن الحفر والنحت ومن نماذج التماثيل البدائية ما نعرفه عن تمثال الشكل المسمى بڤينوس العصر الاورغنيشي ، كذلك من لوسة وهو احد مخابىء انسان العصر السلوترى الواقع في حوض الدوردون وجدت محاولات في الحفر والنحت البارز واشكال تمثل وضعا غير واضح جدا فهو اما منظر ولادة امرأة او مشهد يمثل اتصالا جنسيا وترمز هذه الاشكال ايضا الى فكرة الخصب(٢١) . (انظر الشكل ٨) .

لقد انجزت مواضيع منحوتة غالبا على الجدران وعلى قطع الحجر الكبيرة وكان موضوع هذه المنحوتات في الغالب ممثلا لدمى مكورة ، اشتغلت ايضا على العظم والعاج ، ان احب المواضيع المنحوتة كانت بالنسبة لهذا الانسان : موضوع المرأة(٢٢) والحيوانات لقد عثر على رأس امرأة منجوت من مادة العاج ويمثل نحتها قمة في الابداع ، كذلك عثر على اداة مصنوعة من مادة حجر الصوان كانت تستخدم في النحت(٢٣) .

ان من الطبيعي ان تقارن رسوم رجل الكهف الفنان برسوم الاطفال الذين يحاولون رسم الشيء كما يرونه فى كامل حياته الطبيعية او بمظهره الواقعي واقرب تصوير للاشياء واوضحه ما يبرز هذه الصفات ولذلك وجب علينا ملاحظة رسوم الاطفال ورسوم رجال الكهف انها تبدأ بالتجريد من الواقع وعمل خط مجمل للشيء يصوره حق التصوير وهكذا ترسم صورة الشيء لا نسخة منه .

وهكذا فاننا نلاحظ نشوء انماط فى التصوير الحديث تمت بصلات وثيقة بمواضيع واساليب الانسان الاول العاقل في رسوماته على جدران الكهوف ، بل لقد غادر بعض الفنانين عواصم اوربا الحديثة الى المناطق

شكل رقم (٧)

---

(٢١) Moulin , R . J . , sources de la peinture , Lausane , 1965 P . 174 .

(٢٢) من ملاحظات شيلر وداروين وسبنسر فى الفن ونشوءه انه يرجع الى الحاسة الجنسية وارتباطها بالمجموع العصبى اى ان هناك علاقة بين العاطفة والخطوط والالوان وفى الواقع ان هذا الدافع لا يكفى ولا يتوفر فيه الشمول الذى يظهر في دراسة مضامين الاشكال المرسومة ويتنافى مع المواضيع المرسومة التى يغلب عليها اشكال الحيوانات (د ابراهيم ناجى ، مجلة المقتطف) ـ ١٩٤١ = ص ٣٩١ .

(٢٣) Dictionnaire archeologique des Techniques . It , P . 903 — 904

شكل رقم (٨)

البعيدة حيث يعيش سكانها بوسائلهم الفطرية على نحو يقرب من حياة الانسان البدائي الفنان في الكهوف ، ومن هولاء (كريفوه) الذى وجه الانظار الى فن امريكا الجنوبية وفن البوشمان بجنوب افريقيا، وهيوم نيست الذى نقل انماط فنون غينيا الجديدة الى اوربا ، والمثال الالماني ارنست بارلاخ الذى تاثرت اعماله بالتماثيل الافريقية فضلا عن كوكان وبيكاسو اللذين درسا الفن الفطرى فى الكهوف على نطاق واسع ونشرا مبادئه في العصر الحديث ، وكذا فعل راتلان وكريز وغيرهما (٢٤) ، والجدير ذكره هنا ان رسوم التاميرا شك فى كونها مرسومة من قبل انسان كروماكنون هذا وفي هذه الفترة واراد لها البعض ان تكون من انجازات فترة حديثة وبواسطة فنانين محدثين ، وبعض الاثاريين تكهن ان جنودا من الجيش الروماني قاموا برسمها(٢٥) .

ان النهج الاصيل الذى اتبعته المدرسة الحديثة في الرسم يلمس صداها في مواضيع واشكال الرسوم الجدارية المنفذة بصورة خاصة على جدران كهوف التاميرا مثلا .

وليس اكيدا ان هذه المجتمعات البدائية الاولى التى مارست هذه الرسوم والالوان على الجدران انها كانت كثيرة القرب والتفهم للطبيعة ، ويذكر بان تعقيد المجتمعات الاولى وطبيعة علاقاتهم الاجتماعية الا تقل عنها في مجتمعاتنا اليوم والانسان في كل عمل وفي أية حضارة قديمة او حديثة ينتسب اليها يحاول التخلص من متناقضات عصره ، ويحاول القضاء على الشكوك واليأس والقلق الذى يعوق تقدمه .

لقد ادرك (هيوردد) ما اثبته العلم فيما بعد : ان انسان ما قبل التاريخ كان ينظر الى العالم كشيء متداخل غير محدد المعالم وانه احتاج ان يتعلم كيف يعزل ويميز ويختار الاشياء الاساسية في حياته من بين ظواهر العالم العديدة المعقدة وذلك حتى يوجد التوازن اللازم بين العالم وبينه .

ان تيارى أو اسلوبى الفن الرئيسيين فى رسوم الكهوف وكذلك فى نماذج المنحوتات هما كما اسلفنا تيار أو أسلوب الرمزية وتيار التجريد ، ففي الاول حاول الانسان العاقل الفنان اعطاء واظهار مظاهر الاشياء الرئيسة وفي الاخر حاول اخضاع المادة لتكوينه الفكرى .

ان نحت المرأة تحت رمز او تسمية الالهة الام وجد في مناطق مختلفة في فترة تحدد بحدود الالف العشرين ق.م ، منطلقا من جنوب غرب اوربا الى اقسامها الشرقية ، ان مظهر شكل المرأة يؤكد على الفنان ، ولقد استطاع تحوير شكلها بصور مختلفة فيها كل الرمزية الجيدة جدا واستطاع ان يسبغ على الشكل رمزية اشكال هندسية مختلفة .

ان الميل نحو تبسيط الاشكال بطبيعة تلقائية والمتأتى من الرسوم البدائية خلق جو التجريد كاسلوب متبع في كافة رسوم الكهوف ومن مناطق متباعدة مختلفة ، ان الميل نحو التجريد يصاحب كل الفنون عند ولادتها فالطبيعة لا يمكن استنساخها وتقليدها بشكل مضبوط والاستلهام منها يخلق اشكالا ذات عناصر مشابهة لعناصر الطبيعة وبشكل نسبي وهكذا فان فناني الكهوف حاولوا ارضاء انفسهم بما يروه بعيونهم وهذا هو مبدأ الواقعية التي يعبر عنها المختص برسوم ما قبل التاريخ **الاب بروى** بانها واقعية مدركة نابعة من الفكر والتي تختلف عن تلك المختصة بالحواس . وهكذا نلمس في رسوم الكهوف بشكل خاص : واقعية مبنية على البصر والرويا وواقعية مدركة نابعة من الفكر الى جانب التجريد المصاحب بالزغرفة .

---

(٢٤) Duvignaud , J . sociologie de l'art , P . 10 and note : I , 2 and P . 12 .

(٢٥) Ibid , P . 10

الكوميديا العراقية

وآثارها في المسرح العراقي

سامي عبدالحميد

المقدمة

لا اريد في هذا البحث ان اتناول طبيعة المسرحية الكوميدية من ناحية التأليف المسرحي فقط وانما أريد ان اتطرق الى الكوميديا العراقية نصا وأداءا · فهناك سمات خاصة تميز الكوميديا العراقية عن غيرها هناك خصائص مشتركة فيها مع المسرحية الكوميدية العربية والاجنبية · قبل أن ندخل في صلب الموضوع لابد لنا من القاء ضوء على الصفات العامة للمسرحية الكوميدية لكي يمكن بعد ذلك ان نحدد موقع المسرحية العراقية في هذا المجال ·

وعندما نذهب بعيدا الى أصل الكوميديا نجد أن الكلمة مركبة من كلمتين وتعني اغنية المسرح التي كانت تلقى في الاحتفالات الدينية عند الاغريق(١) · وقد أختلف الكتاب والباحثون في معنى هذه الكلمة وتعريفها فقال عنها هيننك نيلمز (**بانها كل شيء حوله او يفعله الممثلون والمقصود به اضحاك المتفرجين الذي ينجح في اضحاكهم)(٢) ويعرفها (ل · ج · روتس)(٣) بانها المسرحية التي تثير فيك الضحك** هي كل مسرحية نهايتها سعيدة ، ويعرفها الاردس نيكول بانها المسرحية التي تتناول الانماط لا الاشخاص ويعرفها **ارسطو(٥)** بانها محاكاة الاراذل من الناس في كل نقيصة ولكن في الحادث الهزلي الذي يثير الضحك ·

واذا قبلنا بالتفسير الشائع بأن الكوميديا عبارة عن تمرين فكري وان التراجيديا هي تمرين عاطفي فلا يمكن اعتبار الكوميديا فنا من الفنون لانها لا تثير العاطفة بل تحرك الذهن · لكن الحقيقة هي عكس هذا ، فاننا حينما نشاهد مشهدا كوميديا او شخصية كوميدية فاننا لا نشاطرها عواطفها ولا نتحمس لمشاعرها ولا ينتقل الينا عدد من تلك المشاعر فتتوتر عواطفنا بعد ذلك ، وانما نرخي عواطفنا ونريحها ويأتي المسرح والضحك عن هذا الطريق · اذن فالكوميديا تشابه التراجيديا في تحريك العواطف ولكنهما تختلفان في الطريقة التي تتلقى بها عواطفنا الحادث المصور امامنا وفي رد الفعل الخارجي له ، فعندما تثار العاطفة في التراجيديا نعبر عن ذلك بالدموع وعندما ترتاح العاطفة في الكوميديا فاننا نعبر عن ذلك الارتياح(٦) ويمكننا ان نعدد الفوارق التالية بين التراجيديا والكوميديا :

١ ـ التراجيديا تصور علاقة الانسان بالمصير والقدر والموت بينما تصور الكوميديا علاقة الانسان بالاشياء الدنيوية العابرة ·

٢ ـ التراجيديا تصور الفرد بانه يمثل الكون وتصور الكوميديا الجماعات والطبقات والفوارق بين كل منها ·

٣ ـ التراجيديا اغلب مواضيعها دينية او شبه دينية اما الكوميديا فمواضيعها دنيوية على الغالب ·

---

(١) المسرحية نشأتها تاريخها واصولها ـ عمر الدسوقي (مكتبة الانكلو المصرية ـ القاهرة سنة ١٩٥٤) ص ٥

(٢) الاخراج المسرحي ـ هننغ نيلمز ، ترجمة امين سلامة (مكتبة الانكلو مصرية ـ القاهرة سنة ١٩٦١) ص ٢٥٧

(٣) الملهاة في المسرحية والقصة ـ ل ج بوتس ترجمة ادورحليم (الدار المصرية للتاليف والترجمة ـ القاهرة سنة ١٩٥٨) ص ١٤ ·

(٤) علم المسرحية ـ الاردس نيكول ترجمة دريني خشبيه (مكتة الاداب ومطبعتها ـ القاهرة سنة ١٩٥٨) ص ٢٨٥

(٥) الضحك ـ هنري بيرجسون ترجمة (·

(٦) Fundamentalts of Play Directing by Alexander Dean - Rinehart Co. NY. p4.

٤ – التراجيديا تبدأ بالمتاعب والكوارث وتنتهي بالجمال والوقار والامل بينما تبدأ الكوميديا بالضحك وتنتهي بالتوبيخ والقصاص والنـــدم وربما بالمرارة ايضـــا ·

٥ – التراجيديا تتناول حياة الاشخاص بحـــد ذاتهم والكوميديا تتناول الاشخاص باعتبارهم يمثلون فئات معينة من الناس ·

٦ – التراجيديا تؤدي تاثيراتها على المتفرجين بعواطفهم · والكوميديا تؤدي تاثيرها عـلى المتفرجين باضحاكهم ·

وما دام الضحك هو النتيجة المباشـــرة لتاثير الكوميديا عـــلى المتفرجين فلابد لنا اذن ان نعرف الاسباب التي تدعو الى الضحك ، وتفسير هذه الظاهرة لدى البشر · يذكر (هنري برگسون) في كتـاب (الضحك)(٧) بانه لغرض توفر الضحك لابد مـــن توفر شرطين هما المضحك والضاحك · وكل مـا هو انساني فهو مضحك فالحيوان لا يضحك الا اذا تصرف تصرفا يشابه تصرفات الانسان ولهذا السبب يـكون الفرد مضحكا لقيامه بحركاته المختلفة امـام الناظرين لانها تشابه حركات الانسان وكذلك الحيوانات فـي السيرك فانها تكون مضحكة لانها تدربت على اعمـال لا يقوم بهـا الا الانسان · ومبعث الضحك عنـد (ارسطو)(٨) هو الحط من مقام المضحوك منه ، اى تصوير الناس بحالة اردأ من حالتهم الاصلية · أمـا (بن جونسون)(٩) فيرى ان مبعث الضحك هو كـل ما هو معوج وساقط من كلام المؤلف ومعانيه او مـن كلام الناس وافعالهم يحرك فيهم الاحاسيس الوضيعة بصورة غريزية ويستثيرهم في الغالب الى الضحك ·أما (هازلت)(١٠) فيذكر ان جوهر الشيء المضحك هـو عدم التناسب او فقـدان الصلة بين فترة وأخرى أو اصطدام شعور باخر ولـكن (ل·ج بوتس)(١١) يرى ان مبعث الضحك يعتمد على نظرة المرء الى الشيء المضحك وليس على طبيعة ذلك الشيء(١٢) وعلى هـذا الاساس يمكن تقسيم مصادر الاضحاك الى ما يلي :–

١ – ضحك ينشأ عن تصرفات الانسان ويشتمل على الشكل الخارجي والتشويه الذي يصيب الفرد الافراد وعلى حركاتهم وعاداتهم ومظهرهم · كالسـير المفرطة والحركة الآلية ومنشأ الضحك في الكاركاتير يعتمد على هذا المصدر ·

٢ – ضحك ينشأ عن كلام الانسان ويشتمل تركيب الجمل ومعانيها أو على اللهجات او على طريقة الالقاء والاداء ·

٣ – ضحك ينشأ عن سلوك الانسان ويشتمل على الروح اللاجتماعية لدى الشخص والشذوذ الخلقي وعنصر المخالفة الاجتماعية ·

٤ – ضحك ينشأ عن الظرف الذي يكون فيـه الانسان فاما ان يكون الموقف فيه حط من مقـام الانسان او يكون الموقف فيه تلقائية ماديـة عندما يصبح الانسان كالآلة في بعض الظروف · ان كـل عنصر من هذه العناصر يؤدي الى الحط من مقـام الذي يضحك منه او الى التحول المادي أو الى عـدم التناسب ·

هدف الكوميديا

يتبين لنا مما تقدم ان الهدف الاساس للكوميديا هو الاضحاك وقد يكون هناك هدف اخر مـن وراء الاضحاك الا وهو النقد وأصلاح العيوب الموجودة في المجتمع ما دامت الكوميديا تتناول في موضوعاتهـا تلك العيوب · ونصل الى الهدف الاول عندما نضحك مع الشخصيات ونصل الى الهدف الثاني عندما نضحك عـلى الشخصيات · ويقول (الكساندردين)(١٣) ان الكوميديا تحتاج الى وجهة نظر موضوعية اكثر مـن التراجيديا والضحك يحتـاج الى الموضوعية · وقد تطلعت الى الكوميديا العراقية منذ أول ظهورها لرأيت ان الهدف الثاني ألا وهو النقد والاصلاح لـم يكن موجودا على الاطلاق فقـد كانت العاب (الاراجوز) تقدم في المقاهي لمجرد التسلية واضاعـة الوقت وكذلك ما قدم بعد ذلك من كوميديات (اخبارى)(١٤)

---

(٧) الضحك لهنري بيرجسون ·

(٨) علم المسرحية – الاردیس نیکول ·

(٩) نفس المصدر السابق ·

(١٠) نفس المصدر السابق ·

(١١) الملهاة في المسرحيةوالقصة ·

(١٢) نفس المصدر السابق ·

(١٣) Fundamentalts of Play Directing by Alexander Dean p4.

(١٤) المسـرحية العربية في العـراق · د · على الزبيدى (معهد البحوث والدراسات العربية – القاهرة – ٩٦٦) · والاخبارى مأخوذة من كلمة (اخبار) بكسر الالف ويقصد بها المشهد الاخباري· اى الاخبار عن حادث معين ·

ولم يكن الهدف منها سوى اثارة الضحك فقط من غير تفكير ابعد . لقد كان موليير مثلا يتعرض للطبقات البرجوازية في مسرحياته بقصد النقد الاجتماعي وتوجيه العقوبة نحو طبقة معينة من المجتمع . غير ان هذا الهدف لم يكن يدور في خلد المؤلف العراقي الا في الفترة الاخيرة . لذلك يمكن تقسيم المؤلفين الكوميديين في بلدنا الى قسمين :

١ ـ المؤلف الواعي الذي يبغي من وراء كتاباته هدفا معينا ويقصد توجيه المتفرجين نحو ظاهرة معينة او عيب معين لذا نراه يحمل نصه معاني ابعد من المعاني الظاهرة للكلمات . كما هو الحال في كوميديات يوسف العاني **(راس الشليلة)(١٥)** حيث ينتقد الروتين الحكومي والبيروقراطية التي تسود دوائر الدولة في العهد المنقرض . اذ يتعرض للتفسخ الذي يسود دوائر الدولة أو التزلف والرياء والمغالطة وتشويه الحقائق . فالهدف من وراء هذا النقد ليس اثارة الضحك فقط وانما أصلاح هذه العيوب . وكذلك الحال في مسرحية طه سالم **(كشكول)(١٦)** .

٢ ـ المؤلف غير الواعي الذي لا يبغي من وراء كتاباته الا أثارة الضحك باي ثمن واذا ما جاءت بعض النقدات أو التوجيهات في كتاباته فقد لا تكون عن قصد او تفكير وقد تكشف عن عيوب الا أنها لا تضع بين ايدينا بديلا عنها كما هو الحال في مسرحيات علي حسين البياتي . فمسرحية **(الدبخانة)(١٧)** تتعرض الى ظاهرة الاستغلال والجشع ولكنها لا تعطي الدليل على بديل لتلك الظاهرة كما انها لا تعطي الاشارات الضرورية لحدوث التغير .

وعلى هذا الاساس يمكن تقسيم المسرحيات الكوميديا من ناحية الهدف الى نوعين :

النوع الاول : المسرحية التجارية التي تعتمد على المؤلفين غير الواعين كما هو الحال في مسرحيات **(فرقة الريحاني)(١٨) التي** نشاهدها من على شاشة التلفزيون وفي مسرحيات **(شوشو)(١٩) في لبنان .**

النوع الثاني : المسرحية الناقدة التي تعتمد على المؤلف الواعي . وقد عمت العالم موجة من تقديم هذا النوع من المسرحيات في الوقت الحاضر كما هو الحال في انكلترا حيث قدمت لسنوات عديدة مسرحية **(خلف الستائر)(٢٠)** وهي استعراض ناقد للحياة والسياسة الانكليزية بشكل ساخر . وكما في المسرح **(الشوك)(٢١)** الذي ظهر في سورية اخيرا او في مسرحيات **(محترف بيروت)(٢٢)** في لبنان .

تقنية الكوميديا

لا تختلف تقنية كتابة المسرحية الهزلية عن كتابة المسرحية الجدية الا في المواضيع التي يطرقها النوعان وفي طبيعة تكوين الشخصية التي تحتويها

---

(١٥) راس الشليلة ـ يوسف العاني (منشورات الثقافة الجديدة) بغداد سنة ١٩٥٤ . ونطلق تعبير الواعي على المؤلف الذي يحمل (فلسفة او افكارا) معينة يضمن نص مسرحيته بتلك الافكار ويبغي ايصالها الى المتفرجين وبعكسه المؤلف غير الواعي الذي لا يلتزم بفلسفة معينة او فكرة واضحة .

(١٦) تتعرض هذه المسرحية وهي غير منشورة وانما قدمت في تلفزيون بغداد عام ١٩٧٠ ـ الى التسيب في احدى الدوائر الحكومية حيث يسخر المؤلف من اساليب الرياء والتزلف التي يمارسها الموظفون مع رؤسائهم .

(١٧) قدمت هذه المسرحية من قبل فرقة مسرح ١٤ تموز على مسرح قاعة السينما والمسرح عام ١٩٦٧ وعرضت من شاشة تلفزيون بغداد ـ وليس المفروض في المؤلف ان يضع البديل نصا في مسرحيته وانما لابد ان يلمح عنه تلميحا . واقصد بالبديل . الموضوع المعاكس او الوجه الاخر للحالة .

(١٨) ومن مسرحيات هذه الفرقة التي شاهدناها على شاشة تلفزيون بغداد (الا خمسة) و (ابن مين بسلامته) .

(١٩) يقتبس هذا الممثل اللبناني ، الذي اشتهر بمسرحه التجاري ـ معظم مسرحياته من مسرحيات الفارس او الفودفيل الفرنسية وخاصة من المؤلف لابيش . ومن مسرحياته المشهورة (شوشو في صوفر) المملوءة بمواقف الولبه المفتعل والنكات والمفارقات المضحكة البعيدة عن عنصر النقد .

(٢٠) (Beyond The Fringe) وقدم هذا الاستعراض الذي الفه وقام بتمثيله اربعة ممثلين عام ١٩٦١ على مسرح (Fortune) في لندن بعد ان عرض في مهرجان ادنبرة عام ١٩٦٠ ونال نجاحا منقطع النظير . ويمكن مراجعة اعداد مجلة Plays and Players لسنة ١٩٦١ بهذا الخصوص .

(٢١) فرقة مسرحية سورية ظهرت في دمشق بعد عام ١٩٦٧ وقدمت مشاهد تمثيلية ناقدة .

(٢٢) قدمت هذه المسرحية من قبل الفرقة المسرحية المكونة من مجموعة من الهواة والمسماة عجزت بيروت في العام المنصرم على مسارحها نالت نجاحا واضحا وتتعرض المسرحية بالنقد للحياة اللبنانية من النواحي الاجتماعية والسياسية . وقد شاركت فيها الممثلة المصرية المعروفة سناء جميل الى جانب الممثلة اللبنانية نضال اشقر .

وفي الاهداف التي يبتغيها كل نوع . غير ان تقنية التمثيل والاخراج تختلف في الكوميديا نوعا عن التراجيديا . والقصد من دراسة التقنية في الكوميديا معرفة الطرق التي تبرز عناصر الاضحاك والوسائل التي تتبعها لكي نحصل على تلك العناصر سواء عن طريق الحوار او الحركة أو التمثيل الصامت أوالايقاع او الموسيقى والمؤثرات الصوتية المصاحبة . ان التقنية على حد تعبير الاستاذ **(هننك تيلمز)(٢٣)** تشبه الغاز المدغدغ .

واذا اخذنا المسرحية العراقية بصورة عامة والكوميديا خاصة نرى ان الكتابة فيها تعتمد بالدرجة الاولى على الكلمة كمصدر للاضحاك كما في مسرحيات علي حسن البياتي . وعلى المظهر الخارجي بالدرجة الثانية **كشخصية الرجل السمين في (رأس الشليلة)(٢٤) وشخصية الرجل الاطرش في (ست دراهم)(٢٥)** ليوسف العاني .

النقطة الكوميدية

تعتمد المسرحية الكوميدية على نكات صرفة او نقاط معينة تثير الضحك اذا ما ابرزت بشكل معين . هذه النقاط يتوقف تفاعلها على ما قاله **(هوراس ويلينول) (ان الحياة هي كوميديا بالنسبة للرجل الذي يفكر وتراجيديا بالنسبة للرجل الذي يشعر)(٢٦)** . فالنقطة الكوميدية اذن تعتمد على الجانب العقلي لدى الانسان والنقطة الكوميدية هي اشارة للعقل ليتحرك وبالتالي ليحرك مشاعر الضحك .

ويبدأ التمهيد للوصول الى النقطة الكوميدية في جعل المتفرج يشعر وان كان ذلك الشعور ضحلا وهو ليس اكثر من تهييج بسيط سببه عدم التناسب الموجود في النقطة . وتنتهي الكوميديا دائما بالتفكير بدلا من الشعور ويحدث التحول من الشعور الى التفكير **بفهم مفاجيء ، يسمى (روية النقطة) خذ مثلا السطر التالي : (من الافضل ان تحب ، وان تخسر ذلك الحب، افضل لك كثيرا)(٢٧)** . فان الفقرة الاولى تجعل المتفرج يشعر اما الجملة الثانية فانها تقرب المتفرج الى ازعاج قليل للتناقض الواضح بين الجملتين ، وعندئذ يفهم السامع هذا التناقض فيضحك . ويحدث هذا اذا ما قلت السطر بصورة صحيحة طبعا .

اداء الكوميديا

ان النقط الكوميدية لا تضحك اذا لم يحسن القاؤها او ادواءها وتختلف تقنية المهرج عن حركة الكوميديا في هذا المجال ، في الاداء الذي يثير الضحك من تلقاء نفسه بينما يستغل الكوميدي مغزى معينا الى اقصى حد مستطاع يصبح هذا المغزى هو المضحك . ان الاداء في الكوميديا يجب أن يعتمد على أبراز عناصر الاضحاك بشكل واضح واسناد هذه العناصر بحيث تصل المتفرجين وتلقى التجاوب المطلوب ويتم ذلك بعدة طرق :

١ ـ **التحليل** اي البحث عن الكلمات او الجمل التي يمكن ان تؤدى بطريقة ما تثير الضحك وبعد ذلك نبحث عن الطرق التي بواسطتها نؤكد العناصر التي تجعلها مضحكة .

٢ ـ **التشديد** : اي التشديد على الكلمات الجمل والحركات التي يمكن اداؤها بطريقة ما لتؤدي مفعولها في الاضحاك . واذا ما تم الاداء بغير ذلك التشديد فقد لا يحدث التأثير المطلوب .

٣ ـ **التمهيد** : اي التمهيد للجمل او الحركات المضحكة أما بالصمت أو بالكلمات او حركات اخرى .

٤ ـ **الملاحقة** : اي بابراز الجمل والحركات التي تثير الضحك بعد القائها أو أداءها أو بصمت بصوت او بحركة تلفت انتباه المتفرج الى النقط الكوميدية المتوفرة فيها . ان اساس التمثيل في الملهاة كما تقول انيتا سيللر في كتابها عن الملهاة٢٨ هو ابعاد التوازن ، والتشويق ، والمبالغة في التضخيم ، والمبالغة في التهوين ، والمباغتة . وترتبط كل هذه العناصر بالصدق في اداءها والايمان بها مهما بلغت سخافتها ولهذا على الممثل عندما يريد ان يمثل شخصية كوميدية ان يمر بثلاث مراحل .

١ ـ النظر الى الشخصية من بعد ، أو أن يراها بوضعها الصحيح .

---

(٢٣) الاخراج المسرحي ، ص ٢٥٨

(٢٤) اشرنا اليها في الفقرة ١٥

(٢٥) مسرحياتي يوسف العاني . (مطبعة شفيق بغداد) سنة ١٩٦١ .

(٢٦) الاخراج المسرحي ، هننغ نيلمز

(٢٧) نفس المصدر السابق

(٢٨) تدريب الممثل ـ موريس فيشمان ترجمة نور الدين مصطفى (الدار المصرية) القاهرة .

٢ ـ اختيار احد جوانبها المشوهة وابرازه ٠

٣ ـ الايمان بالصورة المشوهة للشخصية التى كونها لنفسه ٠

ويعتمد العرض الكوميدى على استعمال الشغل المسرحي ٠ وان كمية هذا الشغل تختلف باختلاف القيمة الفكرية للكوميديا ٠ ففى الكوميديا العالية تقل كمية الشغل وتصغر الحركة ونلجأ الى الاقتصاد والاختيار ٠ ولا بد أن نتذكر كما يقول **الكساندر دين)(٢٩)** بان الموقف وحده اليوم لا يثير الضحك بسهولة وانما الذى يثير الضحك هو معنى الجملة او الكلمة او الحركة أو الاشارة ٠ و **الفارس** Farce وحدها تتخذ من الموقف عنصرا من عناصر الاضحاك المهمة وتعتمد على المظاهر الخارجية اكثر من غيرهـا من العناصر ٠

القاء اليوميديا

يقتضى القاء الكلمة او الجملة فى الكوميديا اتباع اسلوب خاص في أدائها لكى لا تفتقر الى الروح المرحة التى تحملها الجملة ٠ فلابد ان تلقى العبارة المضحكة مرة واحدة بنفس واحد حتى لا تتقطع وتفقد تأثيرها٠ واذا كانت العبارة المضحكة فى نهاية الجملة فيجوز أن نتوقف قبلها ، ونأخذ شهيقا ، وتلقى تلك العبارة بنفس واحد وبقوة ووضوح ولا نضطر الى تقطيعها لاخذ شهيق ، كما لابد ان نلقى الجملة او العبارة المضحكة بشكل يختلف عن القاءنا لبقية اجزاء الكلام او الجملة، كان نغير الطبقة التى نلقى بها ، او ان نغير درجة السرعة التى نلقى بها Tempo ويمكن ابراز الجملة او العبارة الكوميدية بجر انتباه المتفرج اليها عن طريق التوقف قبلها وبعدها أيضا ٠

الحركة في الكوميديا

تعتبر الحركة فى الكوميديا عمل تحكمى وقسرى يفرض على الممثل اداوه من غير ان تكون تلك الحركة مدعومة بدافع شعورى او أية عاطفة ما تسبب تلك الحركة ٠ وليس للحركة الكوميدية من دافع سوى اسناد الجمل المضحكة أو اثارة الضحك من الحركة نفسها ٠

ويرى **(الكساندردين)** ان الكوميديا تحتاج الى نشاط خارجى اكثر من غيرها من المسرحيات وان كثرة وقوع الشغل المستعمل فيها تتوقف على القيمة الذهنية التي يحتويها موضوع المسرحية ٠ وفى الكوميديا الراقية يجب ان يكون الشغل المسرحى قليلا نسبيا وان تتوفر فيه السيطرة والاختيار وكلما ابتعدت المسرحية الكوميدية عن الكمال الذهني كلما ازدادت نسبة الشغل المسرحي والحركة المستعملة فيها وعلى هذا الاساس يمكن قياس قيمة المسرحية الكوميدية ، وتصنيفها الى مسرحيات **تهريجية** (فارس) ومسرحيات **كوميدية عالية(٣٠)** ٠ تحتوى الاولى على شغل كثير ومبالغ فيه وهذا ما يميز ، فى اغلب الاحيان ، المسرحيات التجارية امثال مسرحيات فرقة الريحانى التى اشرنا اليه سابقا ٠

على هذا الاساس يمكن ان نناقش العمل المسرحى والمسرحية الكوميدية فى العراق ٠ بعد أن نستعرض سريعا تطور المسرحية الكوميدية عندنا نتناول بالبحث بعض النماذج من المسرحيات العراقية التى تسبق الفترة الاخيرة ٠

المتفرج العادي يفضل الكوميديا

ان المتفرج العادى يقبل على مشاهدة المسرحية الكوميدية اكثر من اقباله على أية مسرحية اخرى ما دامت المسرحية الكوميدية توفر له متعة تروح النفس وترضى الاحساس والاذواق ٠ لذلك نرى ان الاقبال على المسرح الكوميدي اكثر بكثير من الاقبال على المسرح الجدي فى اى قطر من اقطار العالم ٠ ولنأخذ المسرح الإنكليزى كمثال فنجد ان اطول العروض المسرحية هى الكوميديا البوليسية **المصيدة(٣١)** لمؤلفتها **اكاثا كريستى** فقد بلغ عدد عروضها فى اب ١٩٧٠ (٧٣٥١) عرضا ٠ وبلغ عدد عروض مسرحية **فتاة جارلى(٣٢)** (٢٠٠٠) ٠ بينما لم يصل عدد عروض المسرحية الجدية **هادريان السابع(٣٣)** اكثر من ٩٥٠ عرضا ٠

ولم يزد عدد عروض مسرحية **الثمن(٣٤)** لآرثر ميلر

---

(٢٩) يقصد بالكوميديا العالية البعيدة عن روح التهريج والمبالغة بعكس الفارس ٠

(٣٠) Fundamentals of Play Directing, Alexander Dean, p304.

(٣١) (Mouse Trap) ما زال عرض هذه المسرحية مستمرا وقد مضى تسعة عشر عاما على اول عرض لها ٠

(٣٢) (Charly girl) لمراجعة عدد مجلة Plays and Players لشهر اب ١٩٧٠

(٣٣) (Hadrian the Seventh) نفس المصدر السابق

(٣٤) (The Price) نفس المصدر السابق ٠

عن (٤١١) عرضا · أما بالنسبة للمسرح المصرى فقد جاء في احصائية عام ١٩٦٦(٣٥) بانه بلغ عدد رواد مسرحية **نمرة ٢ يكسب** لسمير خفاجى واخراج كمال يس (٣٦٤٨٣) مشاهدا · بينما لم يبلغ روا مسرحية **انتيكونا** لسوفوكليس واخراج سعد اردش سوى (٣١٦٥) مشاهدا · وكذلك الحال فى العراق فقد بلغ رواد مسرحية **النخلة والجيران** وهي تحتوي في اجزاء كبيرة منها على مشاهد كوميدية ما يقارب من ١٨٠٠٠مشاهدا٣٦ بينما لم يزد رواد مسرحية**الحصار٣٧** لعادل كاظم التي قدمتها الفرقةالقومية من اخراج بدرى حسون فريد عن ٤٠٠٠متفرج ومسرحية **الدبخانة(٣٨)** الكوميدية ، بلغ عدد روادها أكثر من ٨٠٠٠ متفرج بينما لم يبلغ عدد رواد مسرحية **انتيكونا(٣٩)** التي قدمتها الفرقة القومية اكثر من ٢٠٠٠ متفرج ·

لقد عانى شعبنا العراقي خلال هذا القرن من الكثير من الويلات فقد ظل يكافح الاستعمار واعوانه فترة طويلة وقد تحمل من أجل ذلك الكثير من الآلام· لذلك نراه يتوق كثيرا الى ما يزيح عنه كربته · ولذلك نراه يقبل على مشاهدة المسرحية الكوميدية حيث يجد فيها تفريجا (وان كان يقبل احيانا على المسرحيات المفرطة في المأساة حيث يجد فيها متنفسا ايضا) ومن جهة أخرى فان المتفرج العادى لم يصبح رائدا من رواد المسرح حتى يتخذ من مشاهدة المسرحيات غذاءا ثقافيا ومتعة فنية · فما زال يرتاد المسرح للترويح عن نفسه فحسب* وقد اخذ المسرحيون العراقيون ينظرون بعين الريبة الى المسرح الكوميدىحتى ان الكثير منهم ينتقص من قيمته ويصمه بهبوط المستوى · واصبح لا يفرق بين الكوميديا الهادفة وبين المهازل العابثة ويضعهما على حد سواء في ميزان التقييم · كما ان بعض العاملين(٤٠) في المسرح أخذ يزدري كل عمل تقدم على مشاهدته الجماهير أكثر من غيره باعتبار انه نحى منحا تجاريا وابتعد عن الرقعة الفنية متجها نحو كسب الجماهير· بل ان بعض الفرق المسرحية اخذت تنجر وراء اغراءات المسرحية الكوميدية واجتذاب المتفرجين فراحت تضر الاسلوب ولا على الخشبة كل ما هو مضحك من غير تقدير التي كان يقا لقيمة العمل واثر هذا الاتجاه فيصرف المسرح العراملاهي بغداد عن خط تقدمه · لذلك اصبحت امام المسرح على مواضيع العراقيين مهام كبيرة لابدلهم من القيام بها لازالة المواضيع المق الغيوم من اجواء المسرح العراقي واهمها : لابد لنا من

١) التفريق بين العرض الكوميدى والمهزل كتاب عراقيو الكوميدية · وعدم وضعها في صف واحد · بعض الشخ

٢) التفريق بين المسرحية الكوميدية والمسرح لعلوان ابو التجارية · حيث ان هناك الكثير من المسرحيا طياتها بعض الكوميدية التي لم تجلب جمهورا واسعا · فمسرحية اعتمدت هذ **انتظار غودو** لم تجلب عددا كبيرا من المتفرجين بالرغ من عناصر احتوائها على الكثير من المواقف الكوميدية · وشخصيات

٣) محاولة تسفيه العروض التهريجية س لاثارة الضح قدمت من قبل العراقيين او من قبل غيرهم وخاص من عادة التب تلك العروض المصرية التي تقدم من على شاشة التلفزيو وهكذا اعتمد والتي افسدت اذواق المتفرجين(٤١) · وتبرز نقطا

٤) الاكثار من تقديم مسرحيات كوميدية عام وخاصة ا كمسرحيات **برناردشو** · وقت قريب

٥) محاولة تعريق بعض المسرحيات العالمي الكوميدية الجيدة بشكل يتناسب والروح العراقي شريطة الابتعاد عن مسرحيات **الفارس** ·

ان ظاهرة تنامي المسرح التجارى ليست قاصر على هذا البلد فأنت تجدها تمتد لتشمل انحاء العالم(٤٢) وقد اعتمد المسرح التجارى في وربا ليس على المسرح الكوميدية الصرفة وحدها بل على المسرحية الكوميدي الموسيقية ايضا والتي تكون قطب جذب اكثر للمتفرج

جذور المسرحية الكوميدية العراقية

لا نريد ان نبتعد كثيرا في الزمن لنبحث عن اقدم العروض الكوميدية في العراق فقد ذكرنا سابقا كيف ان العاب **الاراجوز** اعتمدتعلى الاسلوب الكوميدي في العرض وكذلك (**الاخبارى**) الذى يعتمد على نفس

---

(٣٥) مجلة المسرح المصرية عدد تموز ١٩٦٦

(٣٦) كتاب فرقة المسرح الفنى الحديث المركز العراقى للمسرح الرقم ١٢٨ والمؤرخ فى ١-٧-١٩٧٠

(٣٧) المصادر الرسمية للفرقة ·

(٣٨) نقلا عن مخرج المسرحية السيد اسعد عبدالرزاق

(٣٩) قمت باخراج المسرحية وعرضت على مسرح مصلحة السينما والمسرح عام ١٩٦٥ - ١٩٦٦

(٤٠) لمسنا ذلك من خلال المناقشات التى تدور بين العاملين فى حقل المسرح ·

(٤١) سبق ان اشرنا الى بعض مسرحيات فرقة الريحانى ·

(٤٢) المرايس فى كتابها (المسرح الحى) ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر سنة ٩٦٥ الا ان اصطلاح التجارة يستعمل للدلالة على ان دافع الربح يسبق الدافع الفنى · وهذه القاهرة اخذت تجتاح المسرح الانكليزي ففي موسم صيف ١٩٧١ طغت عروض الحب وعروض المسرحيات الكوميدية الموسيقية على غيرها من العروض ·

الاسلوب ولا نريد ان نتعرض الى المشاهد الفاضحة التي كان يقدمها المرحوم **جعفر لقلق زاده**(٤٣) وامثاله في ملاهي بغداد بالرغم من اعتمادها في كثير من الاحيان على مواضيع اصيلة لها صفات مميزة وخاصة تلك المواضيع المقتبسة من قصص الف ليلة وليلة · ولكن لابد لنا من ان نقف عند اول المسرحيات التي كتبها كتاب عراقيون وتحمل طابعا كوميديا او تحتوى على بعض الشخوص المسرحية · كانت مسرحية **وحيدة**(٤٤) لعلوان ابو شرارة اول المسرحيات التي كانت تحمل بين طياتها بعض المواقف والشخصيات المضحكة · فقد اعتمدت هذه المسرحية على مضحك الكلمات كعنصر مهم من عناصر الاضحاك وخاصة في شخصيتي اليهودى وشخصيات الجنود الاتراك وقد كانت لهجاتهم وسيلة لاثارة الضحك لدى المتفرجين · كما ان المؤلف اتخذ من عادة التبول في الشارع العام مجالا واسعا للاضحاك · وهكذا اعتمد على الضحك الناشىء من تصرفات الاشخاص · وتبرز نقطة الثانية في استخدام العجائز في الكوميديا وخاصة اذ قام بتمثيلها الرجال كما جرت العادة الى وقت قريب ·

ويمكن اعتبار مسرحية **الصراف ابو روبين**(٤٥) لمؤلفها **حبزبوز**٤٦ من أقدم المسرحيات الكوميدية الصرفة وهي كما ذكرنا مهزلة تصور بخل اليهود وحطتهم ولهجتهم الغريبة وقد اعتمد المؤلف فيها اذن على الحط من منزلة المضحوك عليه اى انه لجأ الى عنصر الاضحاك الناتج من المظهر الخارجي لا غير ·

فرقة الزبانية

واذا وصلنا الاربعينات نجد ان ظهور **فرقة الزبانية**٤٧ كان احد مظاهر المسرح العراقي في تلك الفترة · وقد تكونت هذه الفرقة من مجموعة من المدرسين والطلبة ، التقوا في احد معسكرات تدريب الطلبة وقدموا مشاهد مبتكرة اثناء حفلات السمر · وقد برز من اعضاء تلك المجموعة الحاج ناجي الرواى وحميد المحل وحامد الاطرقجي وفخرى الزبيدى · ولم تترك هذه الفرقة أية نصوص منشورة او مطبوعة لمسرحياتهم ويمكن تحديد خصائص اعمالهم بما يلي :-

١ - الاعتماد على المواضيع السطحية العابرة التي يبتكرها اعضاء الفرقة قبل العرض بساعات ·

٢ - الاعتماد على الشخصيات الشاذة كشخصية اليهودى وشخصية الاخرس ·

٣ - الاعتماد على المناسبات العامة والخاصة في تقديم عروضهم(٤٨) ·

شهاب القصب

ومن ابرز كتاب وممثلى الكوميديا الذين ظهروا بعد ذلك المرحوم **شهاب القصب**(٤٩) الذى عرف بقابليته على اداء الادوار الشعبية وخاصة ادوار الاب الطيب القلب · وعرف ايضا بنشاطه التمثيلى في المدارس والمعاهد · وعرف بتمثيليته التي كانت منطلقا للمسرحية الكوميدية العراقية والتي يسير على نهجها عدد من من كتاب المسرحية في الوقت الحاضر ·

من أشهر مسرحياته **المعذبون في البيت**(٥٠) و **نص عقل** التي اصبحت فيما بعد **ماكو شغل** عندما اضاف اليها يوسف العاني بعض المشاهد والافكار و **مشكلة زواج**٥١ و **قيس وليلى في القرن العشرين**٥٢

---

(٤٣) ظل هذا الممثل الذى توفى فى العام المنصرم · ظل يمثل على مسارح الملاهى اكثر من ثلاثين سنة والى قبل وفاته بسنوات قليلة · وكان يقدم تمثيلياته الفكاهية التي يبتكر هو نصوصها او يعدها عن المسرحيات المصرية او يقتبسها عن قصص الف ليلة وليلة او قصص اخرى وتذكر منها - كشكش بيك - و- داينى مرتك نص ساعة - و -مسافرخانة دشر - و -طرزان- ·

(٤٤) راجع المسرحية العربية فى العراق للدكتور على الزبيدى معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة سنة ٩٦٦ ·

(٤٥) نفس المصدر السابق ·

(٤٦) المصدر السابق ايضا ·

(٤٧) كان اول ظهور لهذه المجموعة عام ١٩٤٦ والمعروف عنها انها تقدم تمثيليات من اعداد اعضاء الفرقة انفسهم او من ابتكارهم وفى بداية تكوينها سافرت بجولة فنية الى فلسطين للترفيه عن قطعات الجيش العراقى عام ١٩٤٨ وجميع اعضاء المجموعة كانوا من تلامذة الاستاذ حقى الشبلى فى معهد الفنون الجميلة وكانوا قبل ذلك زملاء الدراسة المتوسطة والثانوية · وعمل البعض منهم كمدرسين للفن المسرحى فى معهد الفنون ·

(٤٨) كانت المجموعة تقدم بعض تمثيلياتها فى قصر الزهور او فى النادى الرياضى الملكى وذلك بمناسبة اعياد التتويج مثلا ·

(٤٩) ولد المرحوم شهاب احمد القصب فى بغداد عام ١٩٢٦ وتوفى عام ١٩٥٠ بمرض روماتزم القلب · وقد درس فى الغربية المتوسطة وفى الاعدادية المركزية ثم دخل دار المعلمين الابتدائية فى دورة تعليمية وكان يمارس النشاط التمثيلى فى جميع هذه المراحل ·

(٥٠) النص المكتوب موجود لدى يوسف العانى ·

(٥١) لا يوجد نص مطبوع ·

(٥٢) النص المكتوب موجود لدى يوسف العانى ·

هذه الاخيرة نسخة محورة من مسرحية شوقي أعدها شهاب باسلوب هزلي اذ غير بعض الاشعار الى كلمات دارجة تثير الضحك . اى اعتمد على مضحك الكلمات كما في البيت التالي :ـ

ابو ليلى ـ من الهاتف الداعي ... أقيس ارى ؟
المتطفل ـ لع داعيك ترى .. قيس ورا (٥٣) .

فنلاحظ انه استعمل قسما من الشعر الاصلي للمسرحية وقسما آخر من تأليفه ، كما انه من الملاحظ ايضا أنه استعمل اللهجة الشعبية الدارجة بصيغة العربية الفصحى وهذا يثير للضحك طبعا . وعندما نأخذ مثالا اخر نجد ان يد المؤلف غيرت كثيرا من صيغة الحوار واسلوبه . فتقول احدى شخصيات المسرحية مخاطبة المهدى والد ليلى :ـ

عيني ابوصالح اغاتي صدقه لطولك اذا النورخبا
دعنا نقضي حقا وجبا دون ضرب دون حزمة حطبا(٥٤)

وقد اراد شهاب ان يسخر من طبيعة ذلك الوله والغرام المبالغ فيه في المسرحية الاصلية .

وقد رأى بعض المشتغلين في تلفزيون بغداد ان يسلكوا هذا السبيل عندما حوروا مسرحية **قيس وليلى** الى اللهجة الجنوبية الدارجة(٥٥) .

ومن أشهر اعمال شهاب القصب مسرحية **المعذبون في البيت** وهي مسرحية من فصل واحد سنتعرض لها عندما نتناول نماذج المسرحية الكوميدية في العراق فيما بعد .

ويلاحظ ان القصب قد اعتمد في معظم مسرحياته على المواضيع البيتية ومشاكل العائلة . ويعتمد عنصر الاضحاك عنده على مضحك الكلمات وذلك باستعمال التشبيهات المبالغ فيها كأن يقول **تره اضربك واسويك شيش كباب . وتروح من يمي لو اكلبك خنفسا** (٥٦) ... الخ .

يوسف العاني(٥٧)

وبعدوفاة شهاب القصب ظهر على المسرح الكوميدي يوسف العاني حيث كان يقدم في بداية عمله مسرحيات المرحوم القصب مع بعض التعديلات . وبدأ يوسف نشاطه الفني **في النادي الرياضي الملكي(٥٨)** ثم نقله الى **كلية الحقوق** حيث كون مجموعة **جبر الخواطر(٥٩)** وقد سمى مجموعته بهذه التسمية تيمنا بمسرحية شهاب **قيس وليلى في القرن العشرين** والتي سماها العاني **جبر خاطر قيس** بعد اجراء التعديلات واضافة بعض المشاهد والابيات . ويجدر بنا ان نشير هنا تأكيدا للحقيقة ان يوسف قد اشترك مع المرحوم شهاب في تأليف مسرحية **المعذبون في البيت** ، وذلك عندما التقى به في مصيف شقلاوة عام ١٩٤٧ وكنت معهم انذاك وحيث ان العاني قد اعتمد في بداية عمله المسرحي على النصوص التي كتبها شهاب فقد كان وما يزال موضع اتهام من البعض في ان معظم كتاباته المسرحية تعتمد على نصوص شهاب . اؤكد ان يوسف العاني لم يعتمد على المرحوم شهاب القصب الا فيما ذكرت سابقا ، اما مسرحياته الاخرى وتبدأ من **رأس الشليلة،وتوءمر(٦٠) بيك** ، فانها كانت من بنات افكاره هو ولم يعتمد فيها على افكار أي شخص اخر . هذا بالاضافة الى ان العاني مع الفارق في المستوى الثقافي والوعي بينه وبين المرحوم القصب ، قد استطاع ان يضمن نصوص القصب شيئا من عناصر التوجيه ويحول المسرحية من مجرد كوميديا

---

(٥٣) نفس المصدر السابق .

(٥٤) نفس المصدر السابق .

(٥٥) قام بتحوير واعداد التمثيلية سلمان الجوهر وقدمت على شاشة تلفزيون بغداد في مطلع عام ١٩٧١ وشارك في تقديمها عدد من العاملين في اذاعة وتلفزيون بغداد .

(٥٦) نفس المصدر في الفقرة ٥٣ .

(٥٧) ولد في الفلوجة عام ١٩٢٧ ودرس في بغداد ودخل كلية الحقوق وتخرج فيها عام ٤٩ـ٥٠ ثم دخل معهد الفنون الجميلة ولم يكمل دراسته حيث فصل منه لاسباب سياسية عام ٥٢ـ٥٣ وقد قام بتاسيس فرقة المسرح الحديث مع ابراهيم جلال وعملت الفرقة في جمعية النداء الاجتماعي ثم قدمت مسرحياتها على مسرح قاعة الشعب ـ الملك فيصل سابقا ـ عين عام ١٩٥٩ مديرا عاما لمصلحة السينما والمسرح . ويعمل الان مستشارا فنيا في المصلحة ذاتها .

(٥٨) كان يوسف العاني عضوا في النادي الرياضي الملكي في الاعظمية والتي اصبحت اليوم مديرية شباب الاعظمية وكان يقدم بعض المشاهد التمثيلية مع بعض اصدقائه ومنها رأس الشليلة .

(٥٩) مجموعة من طلبة كلية الحقوق ومن هواة التمثيل تشكلت عام ١٩٤٧ وظلت تمارس نشاطها داخل نطاق الكلية وخارجها وحتى نهاية عام ١٩٤٩ وكان لها دور فعال في حفلات الكلية كحفلات التعارف وحفلات التوديع وما شابه .

(٦٠) رأس الشليلة ـ يوسف العاني منشورات الثقافة الجديدة .

ساخرة الى كوميديا هادفة ، خاصة عندما اضاف اليها صيغة سياسية، وخاصة عندما أعد مسرحية **نص عقل**(٦١) اعدادا جيدا لتصبح **ماكوشغل**(٦٢) • فقد كان النص الاصلي يتناول موضوعا سطحيا عولج معالجة فيها طابع المبالغة الذى هو احد اسباب اثارة الضحك •

وهكذا فقد حول التمثيلية من طابعها الكوميدى وجعلها **تراجيكوميدي** • وهذا هو المنحى الذى ينحوه العاني في اغلب مسرحياته الا وهو الخلط بين اللونين المسرحيين • وهو لايلجأ الى اثارة الجمهور وبعث البهجة فيه معتمدا على اسلوب اختلاف الاوضاع الاجتماعية المصطنعة والمفاجئات المثيرة غير المتوقعة ، ولكن عن طريق العثور على النواحى الحساسة في الحياة الاجتماعية وعرضها بشكل يظهر غرابتها وطرائفها ومواضيع السخرية فيها (٦٣) وهو ينطلق في الحياة العراقية وينتزع منها صورا رائعة قوية مظهرا تناقضاتها الغريبة بشكل قوي موءثر ويثير الضحك وهكذا يعطي العاني مثلا ساطعا لقول غوغول(٦٤) **ان التمثيل الهزلي عرض لحالة وحكم عليها ، وان الضحك وجد للسخرية من كل شيء يشوه حقيقة الانسان** •

ومن اشهر ما كتب يوسف العاني لحد الان من الكوميديات او التراجيكوميديات مسرحية **راس الشليلة** وسنأتي على تحليلها فيما بعد ، و **تأمر بيك و ست دراهم** (٦٥) **و صورة جديدة** (٦٦) **و المفتاح** (٦٧) **و الخرابة** (٦٨) واخيرا **الشريعة** (٦٩) • وبالاضافة الى مسرحياته القديمة الاخرى مثل **اني امك يا شاكر**(٧٠) **و فلوس الدوه** (٧١) **و لو بسراجين لو بالظلمة** (٧٢) وغيرها •

سليم البصري :

لقد ذاع صيت العاني في فترة الخمسينات وقد برزت معه في هذه الفترة شخصيات عرفت بطابعها الهزلي وساهمت في كتابة التمثيلية الكوميدية او تمثيل الشخصيات الكوميدية • من هذه الشخصيات سليم البصري(٧٣) الذى عرف بنشاطه التمثيلي عندما كان طالبا في كلية الاداب • وبرز واشتهر عندما قدم تمثيلياته التلفزيونية المعروفة **تحت موس الحلاق**(٧٤) التي تتناول مواضيع شعبية تخص الطبقة الكادحة والتي تكشف عن طيبتها وسذاجتها • وقد اعتمد في كل تمثيلياته على شخص الحلاق **الحاج راضي** التي يمثلها بنفسه وشخصية مساعده المتخلف عقليا **عبوسي** التي يمثلها حمودى الحارثي٧٥ • والبصرى يعمد في كوميدياته الى توجيه اللوم دائما الى الطبقة التي ينتمي اليها ابطاله لتخلفها وسوء تصرفاتها • كما وينقد احيانا من خلال التعريض بهذه الطبقة ، الطبقات المتسلطة وعلاقاتها بالطبقة الكادحة • وهكذا يتخذ البصرى من الضحك اداة للتأنيب والتقريع ليسلطه لا على من تسول له نفسه الاستهانة بالناس وبالقيم الخلقية وانما على الناس

---

(٦١) اشرنا الى ذلك سابقا في الفقره

(٦٢) انظر الفقرة ٥١

(٦٣) المصدر السابق في الفقرة ٦٠

(٦٤) نفس المصدر السابق •

(٦٥) مسرحياتي ليوسف العاني الجزء الثاني مطبعة شفيق بغداد •

(٦٦) غير مطبوعة وتوجد نسخ منها مطبوعة بالرونيو لدى فرقة المسرح الفني الحديث وقدمتها الفرقة على مسرح قاعة الخلد عام ١٩٦٧ ومن اخراج سامي عبدالحميد •

(٦٧) غير منشورة وتوجد نسخ مطبوعة بالرونيو لدى فرقة المسرح الفني الحديث وقد عرضتها الفرقة على مسرح قاعة السينما والمسرح عام ١٩٦٧ واخرجها سامي عبدالحميد •

(٦٨) الخرابة ـ يوسف العاني ـ مطبعة الاديب البغدادية بغداد عام ١٩٧٠

(٦٩) مطبوعة بالرونيو وتتوفر نسخ منها لدى فرقة المسرح الفني الحديث وعرضتها الفرقة على مسرح بغداد عام ١٩٧١ ومن اخراج قاسم محمد •

(٧٠) مجموعة مسرحياتي الجزء الاول ـ مطبعة شفيق بغداد ١٩٦٠

(٧١) مجموعة مسرحياتي الجزء الثاني ـ مطبعة شفيق بغداد ١٩٦٠ ٩

(٧٢) النص غير مطبوع ويوجد لدى الموءلف نفسه •

(٧٣) ولد في بغداد عام ١٩٣٣ ودرس فيها ودخل كلية الاداب وتخرج عام ١٩٥٦

(٧٤) برنامج تمثيل من اعداد سليم البصرى قدم في الاعوام ٦٠و٦١و٦٢ وما بعدها •

(٧٥) تخرج من معهد الفنون الجميلة وعمل ممثلا في برنامج (تحت موس الحلاق) ويعمل الان كمخرج للتلفزيون •

انفسهم • وربما استطاع البصرى في الاونة الاخيرة التخلص من هذا الاسلوب ليتحول الى الاسلوب الاكثر وعيا وتوجيها وبرز هذا الاتجاه في مسلسلة (الشارع الجديد) ٧٦ •

طه سالم(٧٧)

وقد غزى الحقل المسرحى بعدد من المسرحيات التي يغلب عليها الطابع الكوميدى • وقد حاول هذا المؤلف ان يعطى لمؤلفاته طابعا مميزا • وبالفعل فقد ظهرهذا الطابعواضحا فى **طنطل٧٨ و ورد جهنمي٧٩ و الكورة (٨٠) و ما معقولة (٨١)** ومن مميزاته انه يكتب بلغة شعبية أقل من مستوى شخصياته ويستعمل الامثلة والاحاجي والترديدات التي يضع حتى ايقاعها وانغامها في نصوصه • وينحو طه سالم منحى شارلى شابلن في وضع شخصياته في قالب ميكانيكيةالحياة• فنرى اكثر شخصياته تتحرك كالاراجوزات ولذلك فهو يعتمد على مضحك الكلمات ومضحك الحركات في اسلوبه الكوميدى ويحاول هذا الكاتب ان يطرق دائما بابا واسعا ويفتحه على المشاكل العالمية ويعالج الصراع الازلى **صراع الطبقات** • ويعتمد اسلوبه الكوميدى على مصدرين اساسيين من مصادر الاضحاك • المصدر الاول **هو** المظهر الخارجي للمضحوك عليه والحط من المقام كما فعل في مسرحية **فوانيس(٨٢)** فقد صور شخصية البطل رجلا عجوزا محدودبالظهر يتزوج من امرأة شابة جميلة شبقة •• فتروح تلهو وتعبث من وراء ظهره • لقد اراد طه سالم ان يعري البرجوازية ويكشف عن جشعها في شخصية ذلك العجوز وبهذا ابتعد كثيرا الخط الذى اعتاد ان يسير عليه معظم كتاب الكوميديا عندنا • وقد اعتمد على نفس المصدر في مسرحية ورد **جهنمي (٨٣)** عندما اتخذ من الفتاة **فاطمة** المسترجلة التي تنقلب ولدا مادة للاضحاك • وكذلك في معظم مسرحياته عندما يتخذ من المجموعة وسيلة لهذه الغاية • اذ يظهرها بشكل غريب مثير للضحك كما فعل فى **الكورة(٨٥)** بشخصية القاضي وفي **ورد جهنمي** في مجموعة الرسامين •

اما المصدر الثانى الذى يعتمد عليه طه سالم مضحك الحركات وتحول الانسان الى آلة في العصر الحديثالذى تتحكم فيه الالة • ففي مسرحية **ما معقولة** هناك مجموعة من السجلات تقولبت بقالب الوظيفة يديرها سجل الاستاذ ويحركها كما يحرك الاولاد الشطرنج • وهي ممغنطة بأمل الحصول على الجزء الاخير الذى يتبين بعد رحلة طويلة شاقة انه ليس هباء منثورا وانه مجرد **تبن** • وتظهر هذه الالية في معظم مسرحياته ، تظهر في مسرحية **تراب (٨٦)** وفي **الكورة** وفي **البقرة الحلوب (٨٧)** ايضا •

علي حسن البياتي(٨٨) •

كاتب اخر غزى الحقل المسرحى بكوميدياته التي تتشابه في مضامينها وتتقارب في شخصياتها • فهو يطرق دائما موضوع الخير والشر ويكشف الس

---

(٧٦) مسلسلة فى خمس حلقات تناولت الحياة اليومية لزقاق في بغداد وما يحدث بعد ان تقرر امانة العاصمة فتح شارع جديد يخترق ذلك الزقاق •

(٧٧) تخرج من معهد الفنون الجميلة وعمل كمعلم وما زال كذلك مارس التمثيل فى بداية عمله فى المسرح ثم اخذ يمارس الكتابة للمسرح فى السنوات الاخيرة •

(٧٨) النص متوفر لدى المؤلف وهو غير مطبوع وانما قدم على المسرح من قبل فرقة اتحاد الفنانين عام ٩٦٧ واخرجها محسن العزاوى •

(٧٩) النص متوفر لدى المؤلف وهو غير مطبوع وقدم عمل مسرح بغداد من قبل فرقة اتحاد الفنانين اخرجها خالد سعيد

(٨٠) النص متوفر لدى المؤلف وهو غير مطبوع وقدم من قبل فرقة اتحاد الفنانين عام ١٩٦٩ واخرجها محسن العزاوى

(٨١) النص متوفر لدى المؤلف وهو غير مطبوع وقدم من قبل اكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٧١ واخرجها سامى عبدالحميد

(٨٢) فوانيس ـ طه سالم ـ منشورات اتحاد الفنانين مطبعة سعدون عام ١٩٧٠ ، اخرجها ابراهيم جلال

(٨٣) انظر الملاحظة ٧٩

(٨٤) انظر الملاحظة ٧٨

(٨٥) انظر الملاحظة ٨٠

(٨٦) النص متوفر لدى المؤلف وهو غير مطبوع

(٨٧) قدمت على مسرحة قاعة السينما والمسرح عام ١٩٧١ واخرجها خالد سعيد •

(٨٨) يعمل موظفا فى مديرية الفنون الجميلة وبدا يكتب التمثيليات التلفزيونية عام ١٩٦١ • وعرف من خلال مسرحيته الكوميدية التى قدمتها فرقة ١٤ تموز للتمثيل •

عنهما من اللحظات الاولى حتى تتبين ألوان شخصياته واضحة . هناك دائما مستغل جشع لا يرحم يعاونه شخص يستغل استغلال المستغل واخر يقف ضد هذا الاستغلال كما في مسرحية **البعوقة الحرامي(٨٩)** حيث هناك اخوان احدهما شرير والاخر طيب . الشرير يغرق في مباذله ويفلس ويأتي اخوه الطيب لينقذه ويعيده الى الطريق السوي . وكذلك في مسرحية **الديخانة(٩٠)** نجد تاجر جلود متحير يستغل ابن اخيه المتوفي ويرهق كاهل عماله ولكنه يلين امام طلب زميل له في التجارة فهو يرضى ان يفرط بجهود ابن اخيه المخلص من اجل توظيف شاب متصنع دعى عاد اخيرا من الغرب . ويريد البياتي ان يكشف لنا من خلال علاقات الشخصيات ان المجتمع الفاسد مجتمع المال يتخادع دائما بالمظاهر ويرضخ لها . فنرى ابنة التاجر تترك ابن عمها الشاب الاديب المدرك لتقع في حبائل ذلك الشاب المتخنث . فالبياتي اراد ان يسخر من اولئك الذين يتركون اللباب ليتمسكوا بالقشور وقد التقط هذه الالتفاتة من مسرحية **عودة المهذب٩١** للمرحوم القصب .

قد يطلق البعض صفة الواقعية على هذه المسرحية ولكني اعتقد انها بعيدة عن الواقع لان البياتي قد اختار شخصيات وحوادث نادرة في حياتنا ، ان البياتي يبدو في اكثر مسرحياته وكأنه قد ركب احداث مسرحياته تركيبا لامنطقيا وبالرغم من ان الكوميديا تهتم بشواذ الاشياء والحوادث والشخصيات الا ان المنطق يجب أن يكون دافعا لها .

نور الدين فارس(٩٢) وعادل كاظم(٩٣) .

وبالرغم من بروز الكاتبين الاديبين نور الدين فارس وعادل كاظم في مجال المسرح في ايامنا هذه الا انهما لا يعتبران من كتاب الكوميديا بالرغم من كونهما كتبا مسرحيات كوميدية او مسرحيات تحتوى على مشاهد كوميدية . وسنتعرض الى نماذج من كتاباتهم الكوميدية . ويمتاز هذان الكاتبان بارتفاع مستوى كتاباتهم وعمق مضامينها ورصانة اسلوبها حيث انهما مارسا الادب قبل ممارستهما للتأليف المسرحي . ومن كوميديات عادل كاظم ، عقدة حمار(٩٤) و الخيط(٩٥) . اما نور الدين فارس فلم يكتب كوميديات كاملة ولكن **البيت الجديد(٩٦)** تحتوى على بعض اللمسات الكوميدية ، كما انه كتب بعض التمثيليات القصيرة ذات طابع كوميدى ومنها **الخطوبة(٩٧)** .

نماذج من المسرحيات الكوميدية العراقية

سنتناول بالتحليل والنقد بعض النماذج مما كتبه الكتاب العراقيون محاولين ابراز العناصر الكوميدية واسنادها الى مصادرها .

عودة المهذب

هذه المسرحية التي كتبها شهاب القصب في

---

(٨٩) النص متوفر لدى فرقة ١٤ تموز وقدمت المسرحية على مسرح قاعة السينما والمسرح عام ٩٦٧ ومن اخراج اسعد عبدالرزاق

(٩٠) النص متوفر لدى فرقة ١٤ تموز وقدمته الفرقة على مسرح قاعة السينما والمسرح عام ١٩٦٧ واخرجها اسعد عبدالرزاق راجع المسرح العراقى فى عام ١٩٦٧ لبدرى حسون فريد مطبعة السعدون .

(٩١) انظر موضوع (نماذج من المسرحيات الكوميدية) التالى

(٩٢) تخرج من دار المعلمين العالية عام ١٩٥٠ ودرس فى معهد الفنون الجميلة . وعرف نورى الدين كاديب قبل ان يعرف ككاتب مسرحى . واول ما عرف كذلك فى مسرحية (اشجار الطاعون) التى قدمتها فرقة المسرح الفنى عام ١٩٦٧ وفى مسرحية (الغريب) التى قدمتها فرقة مسرح اليوم عام ١٩٦٩ من اخراج جعفر على وفى (البيت الجديد) التى قدمتها فرقة مسرح اليوم عام ١٩٧٠ من اخراج عبدالوهاب الدايني و (العطش والنضه) التى قدمت عام ١٩٧١ ومن اخراج الدايني ايضا .

(٩٣) تخرج عادل كاظم من اكاديمية الفنون الجميلة عام ٦٨-٦٩ وعين فى مصلحة السينما والمسرح وعرف اول ما عرف بمسرحية الطوفان التى اخرجها ابراهيم جلال لمعهد الفنون الجميلة عام ١٩٦٤ . ثم قدمت له فرقة المسرح الحديث مسرحية - تموز يقرع الناقوس - على مسرح بغداد عام ١٩٦٨ ومن اخراج سامى عبدالحميد . ثم قدمت له الفرقة نفسها مسرحية (الخيط) على مسرح بغداد ومن اخراج المخرج نفسه عام ١٩٧٠ ثم قدمت له الفرقة القومية للتمثيل مسرحية (الحصار) من إخراج بدرى حسون فريد عام ١٩٧١ واشتركت فى مهرجان دمشق لنفس السنة .

(٩٤) النص متوفر لدى فرقة المسرح الفنى الحديث وقدمته الفرقة عام ١٩٦٧ من اخراج ابراهيم جلال .

(٩٥) النص متوفر لدى فرقة المسرح الحديث .

(٩٦) اشرنا اليها فى الفقرة ٩٢

(٩٧) مطبوعة مجموعة طريق اخر - لنور الدين فارس منشورات مكتب اقلام السعدون بغداد .

الاربعينات وقدمت في حفلات المدارس وعلى مسرح **قاعة الشعب** قاعة الملك فيصل سابقا تتناول موقف طالب عائد من بعثة خارج الوطن من عائلته الفقيرة الحال ، وكيف يحاول فرض العادات الغربية على افراد العائلة ولقد اعتمد الكاتب على اقصوصة تداولها الناس عن اولئك الذين ذهبوا الى الخارج وسرعان ماعادوامكابرين متظاهرين ويعجز افراد العائلة عن تنفيذ مطاليبه ويتبرم من الوطن الذى رباه لعدم وجود ما شاهده في البلد الاجنبى . وهكذا نرى مصدر الاضحاك يعتمد على الموقف عندما يعجب افراد العائلة من تصرفات ولدهم وعندما يحاول افراد العائلة احيانا مجاراة ولدهم في مطاليبه . لقد اراد الكاتب السخرية من اولئك الذين يتعلقون بقشور المدنية ويتركون لبابها فتراهم يأخذون المظاهر البراقة ويصنعونها امامهم ويحاولون ان يتمثلوها ولا يفكرون بصلب الحضارة وكيفية ادخالها الى بلدهم . لقد حاول شهاب ان يكون شموليا في معالجته ولكن الشمولية تقتضى عكس صورة من صور المجتمع ، وتوجيه العقوبة للمجتمع تقع على عاتق بعض النماذج والطبقات (٩٨) وعكس صورة الفرد في ذلك المجتمع لا يمثل طبقة وانما يمثل افرادا . ولذلك فان **عودة المهذب** لم ترتفع الى مستوى المسرحيات الراقية لان كاتبها انشغل بموضوع محلى موقوت بزمان ومكان . ولقد اعتمد شهاب على مضحك الكلمات في جزء كبير من المسرحية ، خاصة عندما يتكلف الابن العائد من البعثة تلفظ الكلمات الاجنبية امام عائلته ويحاول بعض افراد العائلة ترديد تلك الكلمات الغريبة عنهم . اذ نأخذ على هذه المسرحية قصر وعيها للمشكلة ، فان الايام اثبتت بطلان الظاهرة التي تعرض لها الكاتب . فقد عاد اكثر المبعوثين من خارج الوطن ولم يتمسكوا بمظاهر الحياة الاخيرة فقط وان تمسكوا بجزء منها . فانهم انما قدموا للوطن عصارة افكارهم وحصيلة تجاربهم وخبراتهم ولذلك قدموا اليه خدمة وساهموا في تقديم هذا البلد .

راس الشليلة

يتعرض يوسف العانى فى هذه المسرحية للتفسخ الذى اصاب الجهاز الحكومي في فترة من الفترات حيث سيطرت اللا ابالية والاستهانة بابناء الشعب وتفشت الرشوة والمحسوبية وارهاق الروتين . وتبدأ المسرحية مع بداية الدوام الرسمي في احدى الدوائر حيث لا يشغل بال الموظفين فيها سوى القضايا السطحية من الحياة اليومية فهم يتحدثون عن الافلام التافهة :-

عبد الجبار – شلون افلام هالاسبوع . اوا
واحد فلم العصابة الجهنمية وفلم الحب النارى
واللص المقنع عفريته هانم(٩٩) .

كامل – اى هذا يكولون خوش ركص بيه (١٠٠)

ثم يكشف العانى عن سطحية هؤلاء وجهلهم بابسط امور الدنيا . فهم لا يقرأون سوى المجلات التافهة ولا يشغلهم سوى كيفية قضاء السهرة . وهم لا يهتمون باحداث العالم ولا يعرفون شيئا مثلا عن الجامعة العربية . ثم يتناوب المراجعون في تغيير معاملاتهم ويحاول الموظفون التخلص منهم بكل الوسائل ويدخل مدير الدائرة فيبين لنا الكاتب علاقة الخط والزيف التي تربط الرئيس بالمرؤوس .

الفراش – سعادة المدير ايكول خلصوا هالمعاملة بالعجل .
عبد الجبار – بس هذا الطابع يبين مستعمل
كامل – يا هو مالتنا حطه واطمغه وكلشي يكمل بمكانه(١٠١) .

(هذا السطر الاخير يوضح عدم الشعور بالمسؤولية) .

الفراش – (مع نفسه) ايباه نعله عليك يا بشر ادم هاي المعاملة لو مال فد واحد فقير وابن خايبه جاي واحد ذبها على اللاخ لكن مال فد(١٠٢) ....

وفي هذه الاسطر يوضح مدى تأثير المحسوبية على الموظفين ثم يعود المراجعون الى محاولاتهم في تخليص معاملاتهم ويدخل مراجع سمين ويستخدم المؤلف في هذه الشخصية مضحك الاشكال ، أضحاك المتفرجين خاصة عندما يتكرر دخوله للمسرح باشكال واوضاع

---

(٩٨) راس الشليلة ، يوسف العانى (منشورات الثقافة الجديدة) بغداد ٩٥٤ ص ٥ .
(٩٩) نفس المصدر السابق ص ١١
(١٠٠) نفس المصدر السابق ص ٢٨
(١٠١) نفس المصدر السابق ص ٢٩
(١٠٢) نفس المصدر السابق ص ١٥

مختلفة • ثم تدخل فتاة فيتسابق الموظفون في انجاز
املتها ، بينما كانوا دائما فى شغل شاغل عنه
كانوا يبعدونه دائما لينصرفوا لامور اخرى بحديث
ه ، حتى يضطر المراجع المسكين الى فقدان صبره
في اللحظة التي يحاول فيها مهاجمة الموظفين يعثر
كارت كان قد سقط من احد المراجعين فيدخل
ذلك الكارت ويرحب به الموظفون بعد ان كانوا
ونتهى المسرحية بالجملة المثيرة التي تعبر
الفكرة الرئيسية للمسرحية •

المراجع ـ لا مولانه •• انى مالكيت الكارت انى راس الشليلة(١٠٣) •

استطاع العانى ان يجعل من الموظفين شخصيات
كوميدية تمثل نظاما خاصا وتمثل جوانب مختلفة
مثلا عن جوانب النفس البشرية وتيارات متباينة من
في تعقيدات الحياة(١٠٤) وبهذا استطاع العاني ان يوفر
الكوميديا الناجحة •• وقداعتمد فى اغلب
هذه المسرحية على مضحك المواقف وقليلا ما
على مضحك الكلمات •• كما انه لم يكتف
بالضحك المتفرجين وانما استطاع ان يوجه العقوبة
لجهاز متفسخ يعانى منه ابناء الشعب •
بالمال فقد عبر فى مسرحيته هذه عن امانى هذا
الشعب فى القضاء على ذلك الجهاز واصلاحه • وبهذا
فقد نحى العانى منحى الادب الواقعى الحديث حيث لم
يكتف بعرض صور الحياة فى أحد اوضاعها حسب بل
اعطاها شكلا متحركا ناميا ومتطورا يدعو الى التغيير
وعبد آثار ماض افل سائر نحو التداعي في أتون
الواقع المضطرب ، ويظهر المستقبل النامى بين طيات
هذا الحاضر الضاخب(١٠٥) •

ولا استطيع ان اوجه اللوم الى العانى فى هذه
المسرحية الا فى المبالغة بتسفيه موظفى الدوائر
الحكومية وتجهيلهم •

المشربة(١٠٦) •

يعود يوسف العانى فى هذه المسرحية الى
اسلوبه القديم الذى كان يكتب به مسرحياته السابقة •
وسار فى نفس خط الواقعية الحديثة الذى يعكس واقع
الحياة العراقية فى فترة ما ويحمله انطباعاته عن ذلك
الواقع ويضع احكامه عليه بشكل ساخر •

لقد سار الكاتب بنفس النهج الذى سارت
عليه **النخلة والجيران** التي اقتبسها قاسم محمد١٠٧ عن
رواية غائب طعمة فرحان • غير ان الشريعة تبدو
وكأن شخصياتها اقل عمقا من شخصيات **النخلة**
والجيران فان ابعاد هذه الاخيرة اكثر وضوحا وتكوينا
هذه المسرحية تصور معاناة اصحاب الزوارق بعد ان
هجرها الناس واتجهوا نحو وسائل النقل السريعة •
ومن خلال تلك المعاناة استطاع أن يفتح نافذة واسعة
على الحياة الاجتماعية والسياسية للبلد فى فترة تعاظم
سطوة الحكم الملكى فى العراق ، وراح يظهر تبرم
الطبقات الكادحة من حياة الفاقه التى عاشتها •وبالرغم
من انه يؤكد على تطلعات الطبقات للتغير الا اننا نجد
العكس فنرى هذه الطبقات تتمسك بواقعها ،
الا انه اعطى مجد خلال معالجاته وسخريته
وتبرمه خيوطا واضحة تشير للمتفرج بضرورة ذلك
التغيير •

لم يستطع العانى فى هذه المسرحية الا ان يمزج
الملهاة بالمأساة • فمن خلال آلام الطبقات المظلومة
ودوافعها المريرة تظهر لنا المواقف المضحكة • وقد
تكون الضحك فى هذه المسرحية من عدة مصادر •

الاول ، الموقف وهو اهم من كل العناصر الاخرى
شواهدنا عليه كثيرة ، منها مشاهد **دعبول البلام**
وهو سكران يريد ان يودع الموقوف مع المواطنين
ويرفض (ابراهيم مفوض الشرطة) ان يفعل ذلك
مبخسا قيمة دعبول • ومشهد **دعبول البلام** وهو
سكران ايضا عندما يشاكس **علي طابو** الموظف الدعى
الذي عمل خمسة وعشرين عاما في دوائر الطابو •
ومشهد **ملا زهرة** المشعوذة التى تخدع النساء الساذجات
عندما يقدمن اليها طلبا للبنين فتبدأ بقراءة الاحجية
الكاذبة وتقوم بالمراسيم المزيفة بشكل مبالغ فيه

---

(١٠٣) اشرنا الى هذا النص سابقا •

(١٠٤) نشير الى النص المطبوع بالرونيو المتوفر لدى فرقة المسرح الفنى الحديث

(١٠٥) نفس المصدر السابق •

(١٠٦) انظر الملاحظة ٦٩

(١٠٧) درس المسرح فى معهد الفنون الجميلة وذهب ببعثة الى الاتحاد السوفييتى وعاد ليعمل مدرسا فى معهد الفنون وعمل مع فرقة المسرح الفني الحديث وكانت النخلة والجيران ثانى عمل له بعد عودته •

ومشهد **سائق الباص** الذى قطعت احدى الفتيات (**ردانه**) فجاء يشتكي لدى والدها . كل هذه المشاهد وغيرها تثير الضحك وذلك لانها كشفت عن اوضاع مبالغ فيها ومواقف شاذة من حياة الطبقات المسحوقة التى تقضى معظم اوقاتها تندب حظها التاعس .

والثاني مضحك الكلمات ويبدو هذا المصدر ممزوجا بالمصادر الاخرى ومن شواهدنا عليه ، قول **سبع** وهو احد اصحاب الزوارق مخاطبا زميله **شاحوذ** :

سبع – وانت شلون اسم بابه اسمك فريد الاطرش . انت كل اسمك شاحوذ . شاحوذ هواسم . واذا تريد شويه نعلي مقامك نسميك باسم امك ابن تفاحة(١٠٨) .

ومثال اخر عندما يشتم **دعبول البلام** تمثال مود والسفير كورنيل داليس .

اما **الثالث** فهو مضحك السلوك ويتمثل هذا المصدر فى سلوك الموظف **علي طابو** ، الكذاب ،المنافق المتباهى ، المتمسك باهداب الماضى ، فهو يدعى انه قام باعمال باهرة لابناء محلته وهو يدعي بانه يفهم فى السياسة،وهو يكذب على جلسائه فيدعي بانه عبد الشارع لهم ، بينما كانت الدولة قد عبدته لكى تسير عليه **الباصات** . كما يتمثل هذا المصدر فى شخصية **دعبول البلام** الرجل البسيط الذى يزج نفسه دائما **فى مازق** .

ناخذ على هذه المسرحية انها بدت متخلخلة البناء بسبب اتساع الرقعة الزمنية للاحداث فقد اضطر المؤلف الى التنقل السريع من مشهد الى اخر مع تغيير فى الفترة الزمنية بين كل واحد من تلك المشاهد . كما انها احتوت على الكثير من الجمل غير الضرورية . جمل لا علاقة لها بالفكرة الاصلية للمسرحية ، ولا بالحدث ولا فى ابراز عنصر الكوميديا ويكفى ان نورد مثالا واحدا للتدليل على ذلك ، الاوهو الحوار المتعب على الطعام اذ نرى **فاضل البلام** وحده يكرر جملا مع الطعام اكثر من ثلاث مرات .

ونأخذ على هذه المسرحية ان التراكمات الكثيرة فيها قد اثرت على الخطوط الرئيسية الثلاث : خط **فاضل البلام** فى امل الحصول على طفل ، و**البلامه** فى تمسكهم فى وسائل حرفتهم التى تتعارض الوسائل الحديثة ان تقضى عليها ، والخط الثالث الذى يلغي الخطين الرئيسيين الا وهو **الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية** لفترة احداث المسرحية . غير اننا نعتقد ان المؤلف اراد المحافظة على الخطين عندما كان يعود اليهما بين فترة واخرى . اخذ عليها البعض ورود بعض المشاهد الكوميدية كان لها الاثر الكبير فى تسطيح المضمون ونذكر سبيل المثال مشهد **ملا زهرة** . فهو بالرغم من الكوميديا المتوفر فيه الا ان اهميته ضعيفة فى مضمون المسرحية الانسانى خاصة وان الكثير من الكتاب قد طرحوا مثل هذا المشهد وبنفس الشكل من قبل .

وعلى اية حال فان هذه المسرحية فى اعتقادنا نموذج جيد للمسرح العراقى الشعبى الضاحك الذى يحمل ميزاته الخاصة . وقيمته تكمن فى بعض الاحداث التى مرت بالبلد وبعض الشخصيات الشعبية التى سيظل يذكرها الناس جيلا بعد جيل كما وان هذه المسرحية عبرت عن ظاهرة التحول الاجتماعى فى بلادنا وسجلت احداثا ستبقى راسخة فى اذهان ابناء الشعب فترة طويلة من الزمن .

عقدة حمار(١٠٩) والخيط(١١٠) .

والخيط هى المسرحية الثانية بعد (١١١) **عقدة حمار** التى يكتبها عادل كاظم وتحمل سمات المسرحية الكوميدية . وعادل كاظم يدخل دائما عالما صعبا فى موءلفاته ويحاول الخروج منه بمستوى جيد سواء اكان اسلوبه باللغة العربية الفصحى الدارجة . ففى **عقدة حمار** يتناول مسألة **الانسان الفطرى** الذى تطبعه مكتسبات التطبع والذى تغلب عليه صفات الطبع ، يملك من شمول الحب اكثر من الانسان المعقد الذى لونته مكتسبات التطبع . وهاتين القوتين المتوازيتين نرى (ناس) المسرحية **مكطوع** الانسان الفطرى الذى تغلب عليه صفات الطبع والدكتور الذى تغلب عليه صفة التطبع ويحيط به

---

(١٠٨) النص متوفر لدى فرقة المسرح الفنى الحديث ص ١٢

(١٠٩) انظر الملاحظة ٩٤

(١١٠) انظر الملاحظة ٩٥

(١١١) راجع المسرح العراقي عام ١٩٦٧ لبدرى حسون فريد

...اسي متدرجون نسبيا بالصفات صعودا وهبوطا ·
...هذا ما جاء في منهج المسرحية كتوضيح لافكار المسرحية(١١٢) · ثم يتسائل الكاتب عن فهم الانسان الحقيقي · هل هو الذى يجد الحب بدون تمييز مقارنة ؟ ام ذاك الذى يميز ويفرق بين الحب الواعي الحب اللاواعي ؟ وقد وضع المؤلف هذه المعادلة الجديدة في اطار كوميدى حيث اتا ضحكنا من غرابة تصرف البطل **مكطوع** بوضع حبيبته وحماره في كفتي ميزان حبه · وقد قيل عن المسرحية بانها كوميدية انتقادية حقيقة · فقد اهتم المؤلف فيها باحداث جانبية تفقد العمل الدرامي وتماسكه وحاول **عادل** في مسرحيته ان يتفلسف قليلا عن طريق الحكم المسرحية والمفارقات لخلق اقناع لدى الجمهور بأن بامكان الانسان ان يعشق حمارا وامرأة بنفس الوقت ، فعندما فقد حماره اختل حبه للمرأة وعندما عثر على حماره عاد اليه حبه(١١٣) ولم يستطع المؤلف ان يخرج من ذلك المدخل بحصيلة فكرية واعية او هدف موضوعي **واضح** [٥]

وفي مسرحية **الخيط** يدخل **عادل** مدخلا صعبا اخر حيث يتناول قضية الانسان وانتماءه وضياعه · وصاغ هذه القضية الانسانية الكبيرة باسلوب يجمع بين الجد والهزل كما ان كتب كاتب عراقي مسرحية بمستواها · فنحن في بداية المسرحية نرى ثلاثة اشخاص **شعيط ومعيط** **جرار الخيط** يعرفان مكانهما في المجتمع وثالث ما زال يبحث · يدخل عليهما شخصان اطبق الجهل عليهما وهما في ضياع ايضا · يواصل **جرار الخيط** مسيرته للبحث ·

ويدخل المدينة ، ويجلس امام بيت **فلانه** زوجة احد المتنفذين في المدينة الذى يمثل الطبقة المتسلطة ·

جرار الخيط – لازم تنحل ولازم واحد يعرف شلون يحلها ·ضروري يجبي فد شي بهذا الخيط(١١٤)

ازاء هذا التصرف المريب يلقى القبض عليه لانه لا تدرى لماذا فعلوا ذلك وكذلك والدتها · ويأتي الوالد ونفهم أن هناك خطورة ما وراء **جر الخيط** ولكن الابنة تطلب من والدها الصفح عن جرار الخيط بدون جدوى · فيقاد الى المحكمة ويقدم لنا عادل كاظم في تلك المحكمة مهزلة يسخر بها من العقلية الفارغة للطبقة المتجرة ، تلك العقلية التي تشغل نفسها ولا تفهم شيئا من جوهرها ·

جرار الخيط – هاى هى مشكلتى فيا حضرة القاضي··لا اني تفتهموني ولا شهودى تفهموهم(١١٥)

لقد اراد عادل كاظم ان يبين في هذا المشهد الهوة السحيقة بين الحياة التي تعيشها الطبقة المتسلطة والحياة الاخرى التي تعيشها الطبقة المستغلة بين المستوى الذهني للطبقة الاولى ومستواها في الطبقة الثانية موضحا ان الحدود بين الطبقات لا تخلق الا العقليات المتعفنة التي تعيشها طبقة المتنفذين · ولذلك يحكم على **جرار الخيط** وصاحبيه بابعادهم خارج المدينة وفي بداية الفصل الثاني يتضح هدف جرار الخيط في البحث ··انه يريد نهاية لعالم لفوارق الاسود والابيض ، الغنى والفقير ، انه يريد عالما جديدا ·

جرار الخيط – مرايه ومصبوغه بصخام مفاد شيراد لها ·· مسح مسح الصخام حتى تكدر نشوف كلشيى وحتى المرايه تصير صدك مرايه ··
شعيط ومعيط – ومنو اللى يمسح الصخام ؟
جرار الخيط – الانسان هو وماكو غيره · · لازم يجي وكتها ·
شعيط ومعيط – وكت · من ؟
جرار الخيط – وكت الدنيا الجديدة –(١١٦)

ولكن **شعيط ومعيط** لايصدقان ان هناك عالما جديدا يسوده الرفاه ويزول فيه الظلم ويتركهم **جرار الخيط** في ياسهم ويعود للبحث ·

جرار الخيط – انى ماعندى شيء وياكم · اروح اجر بالخيط(١١٧) ·

وفي مشهد الحلم الذى يمتزج فيه الخيال بالحقيقة نجد فلانة مع جرار الخيط ويوضح لنا المشهد علاقتها

---

(١١٣) النص متوفر لدى فرقة المسرح الفني الحديث ص ٤٥
(١١٢) نفس المصدر السابق ص ٤٧
(١١٤) نفس المصدر السابق ص ٦٩
(١١٥) نفس المصدر السابق ص ٧٠
(١١٦) نفس المصدر السابق ص ٩٩
(١١٧) نفس المصدر السابق ص ٩٩

وابعادها · هـي تحب **جـرار الخيط** لظهره الخارجي وهو يحبها معتقدا انها احبت افكاره وعندما يكتشف انها تجهل معنى **جر الخيط** يحاول التخلص منهـا باسلوب بارع نجح عادل في تركيب حواره وكـأنه يرسم لوحة تخفت الوانها وتتلاشى · وبعد ذلك يقدم المؤلف مشهدا كوميديا موفقا عندمـا تتلقى ام فلانه خبر الحـكم وتتوهم ان ابنتها تزوجت **جرار الخيط** وانجبت منه طفلا ووقع ذلك الطفل في البئر ومات · وياتي الاب ويصل اليه خبر الحلم فيتوهمه حقيقـة ويخرج عازما على العثور عـلى جرار الخيط ورده الى ابنته · وعندمـا ننتقل الى الجانب الاخـر نرى **شعيط ومعيط** في طريقهم الى الزوال بعد ان افناهم اليأس **شعيط ومعيط – خلصنـا لان خلص وكتنـا وراح نموت(١١٨)** ·

ويدخل عليهما **جرار الخيط** وقد تغير مظهـره ويطلب اليهما فعـلا ان يموتا وعندمـا يسألانه عن شخصيته · يقول لهم :

جرار الخيط – اني يسموني بياع العقل(١١٩) ·

اراد المؤلف ان يربط قضية الانتماء والالتـزام وقضية فهم الدواخل لتحديد المواقف · ولـكن ذلك الربط لم يكن واضحا بسبب المشاهـد الثانوية التي ابعدت بين الخطين ولعل مما زاد الطين بله هـو ان المؤلف انهى مسرحيته بمشهد اللامسؤولية عندمـا يدخل الاحيان الى المحكمة ليخبرا عن المعركة لتي دارت بين اهل شعيط ومعيط فتخرج المحكمة ومشاهدوهـا راكضين من غير ما ادراك ويبقى جرار الخيط وحـده ليطرح الفكرة الثالثة في المسرحية وهي توجيه اصبع الاتهام الى الانسان ·

جرار الخيط – ·· اعتقد انى متهم لانى انسان وراح يظل الانسان متهم الى أن يلكي حلة لمشكلته ·· مشكلة كونه انسان(١٢٠) ·· ولكن عادل كاظم ترك الجمهور من غير ان يعطي جوابا لذلك الاتهام وينتهي نهاية سلبية بجملة جرار الخيط اللاابالية ·

بائع العقل – اشـكركم · · لو نسد الستارة هواية احسن(١٢١) ·

ونسى عادل كاظم ان ذلك الباحث قد تحول موجه يريد تغيير العالم وايجاد العالم الجديد ودن عادل كاظم بالشخص الواعي الى هوة اليأس كما من قبل رفيقيه في النضال **شعيط ومعيط** ·

لقـد ترك المؤلـف جرار **الخيط وهو** الشـ المثابر الوحيد في المسرحية وحيدا في ساحة المعرك فبدت كفة هذه الشخصية هزيلة بينما كانت كفة التسلط والطغيان المتمثلة بأبي فلانة والقاضـي راجحة ولعل اغراءات عنصر الكوميديا المتوفر في الثانية هي التي دفعت المؤلف الى ترجيحها وان اعتقد ان المؤلف اراد أن تصبح شخصيات الكفة ذات صفات كوميدية ولكنه اخطأ في ذلك طالمـا شخصية تصارع وتعاني ·

وبالرغم من ان المؤلف قد احسن صياغة الكوميديـة واجاد فـي بنائها وخاصـة في اسـ الالفاظ الا ان الاطالة والحشو والتكرار هدمت مما بناه ·

لقد اخطأ الكاتب في تسمية المسرحية بمثل في اذهان الناس فيطبع فيها صورة لظاهرة معين ظواهر تفسخ المجتمع وبيرواقراطية الحكم ولكنه **الخيط** نراه يسـتعمل ذلك المثـل فـي غير الموض المنسوب اليه مما اثر كثيرا في الحصول على تشـ المتفرجين ·

لقد اعتمد عادل كاظم مضحك الموقف ومض الكلمات في تكوين عناصر الكوميديا وقد تمثل الـ الاول في المشاهد التالية :

١ – سفسطة الامي الاول والثاني وقـد أث الضحك في نظرة الناس الى غباءهما ·

٢ – مشاهد المحاكمة الاولى حين يتبين سط العقلية المتأخرة ويدخل ضمن الخط من المقام ·

٣ – مشهد محاولة فلانة تجربة جر الخيط ث انتقال العدوى الى والدتها وهذا يعود الى الميكانيـ

٤ – مشـهد الحلم · وهنـا يرتفـع عادل مستوى الكوميديا العاطفيـة وهناك مشـاهد اخ لا سبيل لحصرها ·

اما مضحك الـكلمات فقـد جاء فـي كثير المشاهد ونذكر هنا بعض الامثلة عليه ·

---

(١١٨) النص متوفر لدى فرقة المسرح الفني الحديث ص ٣٩

(١١٩) نفس المصدر السابق ص ٤٠

(١٢٠) نفس المصدر السابق ص ٤٥

(١٢١) نفس المصدر السابق ص ٥١

١ – ام فلانة – هاى من الصبح للمغرب اجر الخيط كلشي ما شفت لا اني صرت مو ادمية ولا خيط صار مو خيط ·

٢ – فلانة اي بس كلبك بكد الرمانة الوسطانية شيكفي شيحمل ·

جواد الخيط – لعد شتريدين يابه كلب مال بعير

٣ – ابو فلانة – والله خوش قاضي هذا صار شهر كاعد ندور له على فد شغله يتلهى بيها مالكينه

٤ – القاضي – جم حسنة مسوي ؟

٥ – الامي – مولانه اني حظي معثر وموزين كل شتالي لثلمتها على نص نص (١٢٢) ·

سمات الكوميديا العراقية

من نتائج استعراضنا لنتاجات المؤلفين العراقيين وبالاخص لبعض النماذج نستطيع ان نستخرج أهم السمات التي تتصف بها المسرحية الكوميدية بمحاسنها وعيوبها ·

١ – تعتمد اكثر الكوميديات العراقية على مواضيع محلية خاصة بزمان ومكان معينين او بناس معينين · وبذلك تبتعد عن عنصر الشمولية الذى يقربها من مستوى المسرحية الكوميدية العالمية ·

٢ – تعتمد أكثر الكوميديات العراقية على الاصطناع في تركيب الحوادث والمواقف وفي تكوين الشخصيات ونادرا ما تتحلى بالعفوية والتلقائية في التركيب ويتمثل ذلك الاصطناع في المسرحيات التي تميل نحو **الفارس** والتي تضع الاضحاك هدفا اساسيا لها ·

٣ – تتناول معظم الكوميديات العراقية حياة الطبقات الكادحة وغالبا ما تراها تسخر من وضع هذه الطبقة او تصرفاتها وربما كا نسبب ذلك هو ان معظم مؤلفي تلك الكوميديات لا ينتمون الى الطبقات التي ينظرون منها الى الطبقة الادنى لذلك ترى معظم شخصياتهم تنتمي الى الطبقة الكادحة ويكونون هم موضع الانتقاص وان كان بعض المؤلفين يوجهون العقوبة نحو الطبقات التي سلطت على الكادحين · فيوسف العاني دائما يكتب عن الكادحين · وشخصيات علي حسن البياتي الكوميدية دائما من العمال او الفلاحين، وشخصيات طه سالم الكوميدية ايضا من نفس الطبقة · واذا القينا نظرة على المسرحيات التي تتناول حياة الفلاحين او الطبقة القادمة من الريف لرأينا ان عنصر الاضحاك دائما يتأتى من تسفيه هذه الطبقة والتعالي عليها واتخاذها لعبة نتلهى بها ويضعها معظم المؤلفين الذين تناولوا مسرحيات من هذا النوع ، أقول يضعوها في مواقف مزرية تفضح جهل هذه الطبقة وتسخر من سذاجتها · ومن الشواهد على ما نقول ما يكتبه علي الاطرش وقسم مما يكتبه طه سالم وعلي حسن البياتي

٤ – مزج المأساة دائما في الكوميديات العراقية وذلك بسبب الوضع الماساوي الذى عاشه الشعب سنين طويلة وسنبب تناول حياة الكادحين المؤلمة في مجتمع الاستغلال ·

٥ – تعتمد بعض المسرحيات الكوميدية في تكوين عنصر الاضحاك على ما سماه احد الادباء (كل ما يمت بالافرازات بصلة)(١٢٣) · كالاكل والتغوط والبصاق والتبول وما اليه ·

٦ – عدم الاهتمام بالايقاع الخاص بالكوميديا في تركيب المشاهد وانما يترك المؤلف حبل المشهد على الغارب ليأخذ مجراه من غير تصميم للنواحي التقنية ·

٧ – تعتمد المسرحيات الكوميدية في كثير من الاحيان على التشبيهات الغريبة المبالغ بها كعنصر من عناصر الاضحاك كما كان يفعل شهاب القصب وتظهر هذه التشبيهات بشكل واضح في كتابات علي حسن البياتي ·

تمثيل الكوميديا واخراجها عندنا

حيث ان المسرح العراقي لم يشهد مسرحية كوميدية الا تلك التي تنحو منحا هزليا · وحتى تلك المسرحيات الجدية التي تحتوي على مشاهد كوميدية فان تلك المشاهد تنحو ذلك النحو ايضا · واذكر هنا مشهد

---

(١٢٢) نفس المصدر السابق ص ٣٥

(١٢٣) زكى الجابر ، جريدة التاخى

المجانين من مسرحية **العطش والقضية**(١٢٤) لنورالدين فارس · كما ان المسرح العراقي لم يمر بتجربة المسرحية الكوميدية العالية او الكوميديا الخفيفة · لذلك فأن طريقة العرض تتأثر حتما بالنص المسرحي ويمكننا ان نحدد اهم خصائص العرف الكوميدى عندنا بما يلي:ـ

١ ـ الاعتمادعلى عنصر المبالغة في الالقاء والحركة وهذا داء اصاب المسرحيين العراقيين جاءهم من الاسلاف وربما استطاعوا ان يتخلصوا منه في المستقبل القريب· كذلك يلجأ معظم الممثلين الى المط وتشويه النبر واذكر مثالا واحدا على ما اقول هو الممثل رضا الشاطىء في شخصية الارضحلجي فهو يتكلم ببطىء فظيع يبعث الملل في النفوس ·

٢ ـ الالتجاء الى الصراخ اثناء المخاطبة وكان الواحد يبتعد عن الاخر اميالا وهذه الملاحظة يذكرها المتفرجون باستمرار ويتساءلون دوما عن اسبابها ولو تأملنا قليلا فيها لوجدنا أن أحد اسبابها طبيعة التخاطب عندنا في الحياة الاعتيادية اذ أنها تعتمد على الصراخ لا على الكلام الهادىء · كما ان العدوى قد سرت من ممثل الى اخر في هذا المجال ·

٣ ـ لم يستغل الشغل المسرحى والذى هواساس الحركة في العرض الكوميدى استغلالا جيدا وقد تميز المخرج **جاسم العبودي**(١٢٥) وحده في الاهتمام بهذه الناحية حتى باتت ميزة من ميزات عمله · واهم عناصر الشغل المسرحي الذى ينقله هو تجميد الحركة في الموقف المضحك وتركيزه وهناك مخرجون اخرون يستعملون شغلا مسرحيا اعتياديا لا يعطي الاهمية الخاصة ·

(١٢٤) انظر الملاحظة ٩٢

(١٢٥) مدرس في اكاديمية الفنون الجميلة ·

مصادر البحث

العربية

١ ـ **المسرحية العربية في العراق** ـ د. علي الزبيدي ـ (معهد الدراسات العربية القاهرة ـ ١٩٦٦)

٢ ـ **المسرح العراقي عام ٦٧** ـ بدري فريد (مطبعة السعدون بغداد ـ ١٩٦٨)

٣ ـ **الحركة المسرحية في العراق** ـ أحمد المفرجي ـ (مطبعة الشعب بغداد ـ ١٩٦٥)

٤ ـ **الاخراج المسرحي** ـ هننغ نيلمز ـ (مطبعة الانكلو المصرية القاهرة ـ ١٩٦١)

٥ ـ **علم المسرحية** ـ ألاردس نيكول ـ (مكتبة الاداب القاهرة ـ ١٩٥٨)

٦ ـ **الملهاة في المسرحية والقصة** ـ ل. ج. بوتس ـ (الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ٦٤)

٧ ـ **راس الشليلة** ـ يوسف العاني ـ (الثقافة الجديدة ـ ١٩٥٤)

٨ ـ **مسرحياتي (الجزء الثاني)** ـ يوسف العاني ـ (مطبعة شفيق ـ ١٩٦١)

٩ ـ **فوانيس (مخطوطة)** ـ طه سالم ـ (فرقة اتحاد الفنانين ـ ١٩٧٠)

١٠ ـ **مسرحيات (ورد جهنمي لطه سالم ، المعذبون في البيت ، وعودة المهذب لشهاب القصب ويوسف العاني ، الدبخانة لعلي حسن البياتي ، المفتاح ليوسف العاني ، الشريعة ليوسف العاني ، الخيط لعادل كاظم)** .

الانكليزية

Fundamentals of Play Directing , Alexander Dean, Rinehart & Company inc . New York 1953 .

ملحق خاص

أكاديمية الفنون الجميلة
نشأتها وتأسيسها

بسم الله الرحمن الرحيم

رئاسة جامعة بغداد — الجمهورية العراقية — العدد / ١٥٨٦٦

الذاتية — التأريخ ٧ / ٥ / ١٩٦٧

بيان

استنادا الى قرار مجلس الجامعة في جلسته الثامنة عشرة بتأريخ ١٦ / ٣ / ١٩٦٧ وبناء على موافقة وزارة التربية بكتابها المرقم ١٢٩١٧ والمؤرخ في ٤ / ٤ / ١٩٦٧ تقرر :

(١) الحاق قسمي الفنون التشكيلية والفنون المسرحية العالية في معهد الفنون الجميلة برئاسة الجامعة من الناحية الادارية .

(٢) يشرف الدكتور علي الزبيدي مساعد رئيس جامعة بغداد لشؤون العلاقات الثقافية على القسمين المذكورين .

الدكتور عبد العزيز الدوري
رئيس جامعة بغداد

نسخة منه الى /
رئاسة ديوان مجلس الوزراء
رئاسة المجلس الاعلى للجامعات
الوزارات كافة
وزارة التربية
مكتب السيد رئيس الجامعة
رئاسة جامعة البصرة
رئاسة جامعة الموصل
رئاسة مجلس البحث العلمي
رئاسة المجمع العلمي العراقي
رئاسة مجلس الخدمة العامة
ديوان مراقب الحسابات العام
مديرية المحاسبات العامة
مكتب السيد الامين العام
مكتب السادة مساعدي الرئيس
عمادات الكليات والمعاهد العالية والدوائر العلمية كافة
المؤسسات المرتبطة بالجامعة كافة
الامانة العامة لخزانة الجامعة / شعب الديوان كافة / الذاتية (٣٠)
ملفة الكتب الصادرة
الاستعلامات

لديك ٢٢/ منه

بسم الله الرحمن الرحيم

استنادا الى قرار مجلس الجامعة في جلسته الثامنة عشرة بتأريخ ١٦-٣-١٩٦٧ وبناء على موافقة وزارة التربية بكتابها المرقم ١٢٩١٧ والمؤرخ في ٤-٤-١٩٦٧ تقرر :

١ - الحاق قسمي الفنون التشكيلية والفنون المسرحية العالية في معهد الفنون الجميلة برئاسة الجامعة من الناحية الادارية .

٢ - يشرف الدكتور علي الزبيدي مساعد رئيس جامعة بغداد لشؤون العلاقات الثقافية على القسمين المذكورين .

(توقيع)
الدكتور عبد العزيز الدوري
رئيس جامعة بغداد

بهذا البيان الذي اصدرته رئاسة جامعة بغداد تكونت **اكاديمية الفنون الجميلة** وبدأت سنتها الاولى اعتبارا من تاريخ ٧-٥-١٩٦٧ وهو تاريخ صدور البيان اعلاه الذي يحمل عدد ١٥٨٦٦ .

وتشكلت الادارة على الوجه التالي :

العميد : السيد حافظ الدروبي(١)
معاون العميد : السيد اسعد عبدالرزاق(٢)
الادارة والذاتية : (٣) السيد هاشم كاظم ، والسيدة فردوس السعدي .
الحسابات : السيدة جوزفين حبيب والسيد مهدي الحجامي
المخزن : السيد ربيع العزاوي والسيد اديب زينل
التسجيل : السيد عادل البياتي والانسة ليلى عبدالمجيد والسيد طارق الخابوري

(١) لقد صدر امر جامعي بتاريخ ٢٥-١٠-١٩٦٧ وبرقم ٤١٠٣٨ وبتوقيع رئيس جامعة بغداد انئذ الدكتور عبدالعزيز الدوري هذا نصه :

(الحاقا بامرنا الجامعي المرقم ٣٦٠٩١ والمؤرخ في ٢٤-٩-١٩٦٧ يعتبر السيد حافظ الدروبي الاستاذ المساعد في كلية العلوم عميدا لاكاديمية الفنون الجميلة بالوكالة) وبتاريخ ٧-٦-١٩٦٩ نقلت خدمات السيد حافظ الدروبي عميدا بالوكالة الى ملاك اكاديمية الفنون بكتاب يحمل رقم ٣١٤٧٦ وبتوقيع رئيس الجامعة انئذ الدكتور جاسم الخلف .

(٢) بموجب الامر الجامعي رقم ٤٢٨٩٧ والمؤرخ في ٦-١١-١٩٦٧ وبتوقيع الدكتور ياسين خليل الامين العام للجامعة.

(٣) نقل السادة هاشم كاظم وعادل جاسم محمد البياتي وفؤاد مهدي كريدي وفردوس السعدي وياسين عباس احمد ومنى احمد مصطفى واقدام يونس بموجب الامر الجامعي المرقم ٣٩٥٧٣ والمؤرخ في ١٥-١٠-١٩٦٧ .

اما السادة مهدي الحجامي وربيع العزاوي واديب زينل والانسة ليلى عبدالمجيد والسيدة جوزفين حبيب والسيد طارق الخابوري والسيد بلاسم محمد والسيدة امتثال ابراهيم فانهم قد نقلوا الى الاكاديمية كما يلي :-

الطابعة : السيد بلاسم محمد ، والانسة منى احمد مصطفى
المكتبة الفنية : السيدة امتثال خليل ابراهيم

وضمت الاكاديمية قسمين :

الاول : قسم الفنون التشكيلية ويضم ثلاثة فروع هي :

الرسم
والنحت
والفخار

والثاني : قسم الفنون المسرحية

واصبح السيد فائق حسن(٤) رئيسا لقسم الفنون التشكيلية والسيد سامي عبدالحميد(٥) رئيسا لقسم الفنون المسرحية ..

تكونت أول هيئة تدريسية لقسم الفنون التشكيلية من السادة :ـ

١ ـ فائق حسن
٢ ـ اسماعيل الشيخلي
٣ ـ فرج عبو
٤ ـ عبدالرحمن الكيلاني
٥ ـ صالح عبدالكريم القرهغولي
٦ ـ محمد هادي الحسني
٧ ـ محمد عبدالغني حكمت
٨ ـ صلاح العبيدي
٩ ـ كاظم حيدر
١٠ ـ الدكتور وليد الجادر
١١ ـ غازي السعودي
١٢ ـ اسماعيل فتاح الترك
١٣ ـ سعد شاكر
١٤ ـ غالب ناهي الخفاجي
١٥ ـ فالنتينوس كارلامبس
١٦ ـ عبدالحميد راجي
١٧ ـ عدنان مولود درويش (للتربية الرياضية) (٦) .

وتكونت أول هيئة تدريسية لقسم الفنون المسرحية من السادة :ـ

١ ـ سامي عبدالحميد
٢ ـ اسعد عبدالرزاق
٣ ـ ابراهيم محمود جلال
٤ ـ جاسم مزعل العبودي
٥ ـ جعفر عمران السعدي

مهدي الحجامي (٤٧٢٧١ في ٧ـ١٢ـ١٩٦٧) بتوقيع الدكتور ياسين خليل .
ربيع العزاوي (٣٨٩٣٧ في ٢٩ـ١٠ـ٦٨) بتوقيع الدكتور سعدون خليفة .
اديب زينل (٣٩٠١٧ في ٢٩ـ١٠ـ٦٨) بتوقيع الدكتور سعدون خليفة
ليلى عبدالمجيد (٥٩١٧ في ٢٢ـ٢ـ٦٨) بتوقيع الدكتور تقي الدباغ
جوزفين حبيب (٩٢٥٨ في ٢٣ـ٣ـ٦٨) بتوقيع الدكتور تقي الدباغ
طارق الخابوري (٣٦٨٩١ في ١٤ـ١٠ـ١٩٧١) بتوقيع الدكتور سعدون خليفة .
بلاسم محمد (٣٢٥٩٣ في ١٨ـ٩ـ٦٨) بتوقيع الدكتور تقي الدباغ
امتثال ابراهيم (٤٤٢٩٢ في ١٠ـ١٢ـ١٩٦٨) بتوقيع الدكتور فاضل زكي محمد
(٤) تنفيذا للامر الجامعي رقم ٣٦٦٦١ المؤرخ في ٢٧ـ٩ـ٦٧ وبتوقيع الدكتور عل الزبيدي نائب رئيس جامعة بغداد لشؤون العلاقات الثقافية .
٥ ـ تنفيذا للامر الاداري المرقم ٤٢٤ والمؤرخ في ١٢ـ١٢ـ٦٧ والذي اعفى السيد اسعد عبدالرزاق من مهام رئاسة قسم التمثيل واحل السيد سامي عبدالحميد مكانه .. والامر موقع من قبل العميد وكالة الاستاذ حافظ الدروبي .
(٦) ونسب قسم منهم بالامر الجامعي المرقم ٣٦٧٢٧ والمؤرخ في ٢٧ـ٩ـ٦٧ والموقع من قبل الدكتور صلاح الدين السامرائي عن رئيس الجامعة انئذ .
ثم نقلت خدمات السادة المدرجة اسماؤهم ادناه الى ملاك اكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد ودون درجاتهم وفقا للامر الجامعي المرقم ٢٢٧٣٩ والمؤرخ في ١٦ـ٦ـ١٩٦٩ الموقع من قبل الدكتور جاسم محمد الخلف رئيس الجامعة انئذ وهم :ـ
فائق حسن واسعد عبدالرزاق وفرج عبو النعمان واسماعيل فتاح الترك وغالب ناهي الخفاجي ومحمد هادي الحسني وعبدالرحمن الكيلاني وسامي عبدالحميد وسعد شاكر وصالح القرهغولي وكاظم حيدر ومحمد غني حكمت وغازي عزيز السعودي .

٦ ـ جعفر علي عباس
٧ ـ الكانديدات جميل نصيف التكريتي
٨ ـ السيدة لوكريس ابراهيم
٩ ـ الانسة شهرزاد قاسم حسن

وتكون اول مجلس للاكاديمية على الوجه التالي:ـ

الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق استاذ مساعد كلية الاداب
الدكتور علي الزبيدي استاذ مساعد في كلية اب
الدكتور محمد صالح مكيه استاذ مساعد في ة الهندسة ٠
الدكتور تقي الدباغ استاذ مساعد في كلية اب ٠٠
حافظ الدروبي استاذ مساعد في كلية العلوم ٠
الدكتور عزيز شلال عزيز عميد معهد الفنون(٧)

ئ اعيد تشكيل مجلس الاكاديمية على الوجه لي :ـ

السيد حافظ الدروبي ـ العميد ـ رئيسا
السيد فائق حسن ـ رئيس قسم الفنون التشكيلية عضوا
الدكتور عزيز شلال ـ عميد معهد الفنون الجميلة عضوا
السيد سامي عبدالحميد ـ رئيس قسم الفنون المسرحية ـ عضوا
السيد عبد الرحمن الكيلاني ـ رئيس فرع النحت ـ عضوا
السيد جعفر علي عباس ـ مدرس في قسم الفنون المسرحية ـ عضوا
السيد صلاح العبيدي ـ معاون العميد لشؤون الادارة والتسجيل(٨)
سكرتيرا

التحق بملاك تدريس قسم الفنون التشكيلية فيما بعد السادة :

الدكتور خالد الجادر
عزام البزاز
نزار الهنداوي
بلقيس القزويني

التحق بهيئة تدريس قسم الفنون المسرحية فيما بعد السادة

بدري حسون فريد
الدكتور ابراهيم الخطيب
ثامر مهدي
احمد فؤاد العزاوي
حسن الناظمي

٠ افتتحت السيدة وزيرة التعليم العالي المبنى الجديد في الموقع الحالي لاكاديمية الفنون الجميلة بتاريخ ١٦ـ٩ـ١٩٧١ بعد ان تبرع **السيد رئيس الجمهورية** بمبلغ (٥٠٫٠٠٠) خمسون ألف دينار لهذا الغرض ٠ ويضم المبنى الجديد عشر قاعات وعشر غرف ومكتبة ومعرضا للرسوم ٠

بعد تأسيس الاكاديمية في ٧ـ٥ـ١٩٦٧ تخرجت الدورا تالتي كانت اساسا تابعة للقسم العالي لمعهد اعداد المدرسين المرتبط بمعهد الفنون الجميلة فيوزارة التربية وكانت **الدورة المتخرجة عام ١٩٦٧ـ١٩٦٨** تضم الطلبة التالية اسماؤهم

وكان عام ١٩٧١ هو العام الذى تخرجت فيه اول دورة اكملت دراستها في اكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد

في الصفحات التالية تواريخ واسماء الدورات المختلفة للطلبة المتخرجين ٠

---

(٧) بموجب الامر الجامعي المرقم ٤٢١٧٥ والمورخ في ١ـ١١ـ١٩٦٧
(٨) بموجب الامر الجامعي المرقم ٤٤١٥٦ والمورخ في ٩ـ١٢ـ١٩٦٨ ٠
(٩) نقل وعين السادة المدرجة اسماؤهم وفق الاوامر المرقمة والمورخة بازائهم وهم :
الدكتور خالد الجادر (٣٤٦٦٥ في ٣٠ـ٩ـ٦٨) السيد عزام البزاز (١١٩٤٨ في ١ـ٤ـ٩٧١)
السيد نزار الهنداوى (١١٩٥٠ في ١ـ٤ـ١٩٧١) الدكتور ابراهيم الخطيب (٤٥١٧٦ في ٣ـ١١ـ١٩٧٠)
السيد احمد فواد العزاوى (٩٧٤٩ في ١٨ـ٣ـ١٩٧١) السيد حسن الناظمى (٢٤٣٠١ في ٢٠ـ٦ـ٩٧١)
السيد بدرى حسون فريد (٦٠٧٩ في ٢٤ـ١٢ـ١٩٧٠)

خريجوا دورة السنة الدراسية ٦٧ـ١٩٦٨

أ ـ قسم الفنون التشكيلية ـ فرع الرسم

١ ـ جاسم محمد زيني (قطري الجنسية)
٢ ـ خضير عباس
٣ ـ خالد محمد علي النائب
٤ ـ عامر موسى صالح **الثاني**
٥ رحاب عبد القادر (اردنية الجنسية)
٦ ـ سعاد طاهر البستاني
٧ ـ سلمان عباس حسين
٨ ـ فؤاد عبد الامير
٩ ـ ضياء محمد حسن الشكرجي
١٠ ـ ليث عمر
١١ ـ صلاح الدين خليل
١٢ ـ ياسر ياسين الدويك (اردني الجنسية)

فرع النحت

١٣ ـ حاتم شمعون مروكي
١٤ ـ عاصم نجم عبد الله
١٥ ـ منقذ عبدالوهاب **الاول**
١٦ ـ ناصر عبدالواحد الشاوي

فرع الفخار

١٧ ـ سهام توفيق سعيد السعودى
١٨ ـ شنيار عبد الله
١٩ ـ عبد الكاظم غانم
٢٠ ـ كنعان عبدالرحمن
٢١ ـ محمود احمد طه (اردني الجنسية) .

ب ـ قسم الفنون المسرحية

١ ـ ابراهيم محمد جاسم
٢ ـ جبلة عبد الحميد
٣ ـ حميد دويس عباس الجمالى
٤ ـ خليل عبدالقادر
٥ ـ صلاح مهدي البياتي
٦ ـ طارق عبدالحميد الدوري
٧ ـ عادل كاظم جواد
٨ ـ عبدالكريم عواد أحمد ـ **الثاني**
٩ ـ عصام عيسى السامرائي
١٠ ـ فارس عبدالحسين عجام
١١ ـ فوزي مهدي تقي ـ **الاول**
١٢ ـ مهدي محمد صالح
١٣ ـ سمير فتوحي

خريجو الدورة الثانية ٦٨ـ١٩٦٩

قسم الفنون التشكيلية / فرع الرسم

١ ـ وليد شيت طه **(الاول والثاني في الاكاد**
٢ ـ ماهر حربي هرمز
٣ ـ محمود سامي جمال
٤ ـ سهام سادة شهاب
٥ ـ ناهدة خالد عبدالله
٦ ـ مصطفى نور الدين
٧ ـ صبري طعمة عباس
٨ ـ حسن حسين حسن
٩ ـ عبدالرحمن مجيد بدر

فرع النحت :

١ ـ عزام عبدالسلام ـ **الاول في فرع النحت**
٢ ـ طارق قيا ميخائيل
٣ ـ موءيد عبدالصمد
٤ ـ أحمد محمد البيروتي
٥ ـ يونس ابراهيم علي

فرع الفخار :

١ ـ علي مرزة حمزة ـ **الاول في فرع الفخار**
٢ ـ جواد عبدالزهرة
٣ ـ غانم حمو اسماعيل
٤ ـ محمد علي خليل عبد
٥ ـ طلال ابراهيم سلطان

قسم الفنون المسرحية :

١ ـ عوني افرام كرومي ـ **الاول في الاكاديم**
٢ ـ قائد فلفل حسن النعماني
٣ ـ قحطان فرحان
٤ ـ هاني محمد
٥ ـ اسماعيل عنيد الجياشى
٦ ـ نجاة صابر توفيق
٧ ـ وديع ابراهيم
٨ ـ حسن علي زويد
٩ ـ فليح حسن جاسم

خريجو الدورة الثالثة للسنة الدراسية

١٩٧٠/٦٩

قسم الفنون التشكيلية/فرع الفخار

١ ـ تركي حسين ـ **الاول في فرعه**
٢ ـ عصام نجم عبدالله النعيمي
٣ ـ نسرين محمد رشاد
٤ ـ حميد خلف
٥ ـ خليل علوان
٦ ـ عبدالرحمن جمعة
٧ ـ محمد جبار محمد أمين
٨ ـ خالد عبدالامير عبود
٩ ـ عبدالحسن علي

فرع النحت :

١ ـ حازم قاسم الصفار ـ **الاول في الاكاديمية**
٢ ـ سهيل نجم الهنداوى
٣ ـ هادي نفل مهدي
٤ ـ نجم الدين محمد علي
٥ ـ عبدالخالق محمد جواد
٦ ـ دريد خليل رجب الراوي
٧ ـ جاسم حسين
٨ ـ جابر عبد علي
٩ ـ عبدالله وحيد صكر
١٠ ـ كريم خضير معروف
١١ ـ عبدالواحد عباس

فرع الرسم :

١ ـ عماد عبدالهادي ـ **الاول في فرع الرسم**
٢ ـ عزيز كامل عبدالله (أردني الجنسية)
٣ ـ كامل عبد معيجل
٤ ـ نزار نجم عبدالله
٥ ـ محمود محمد خضر (أردني الجنسية)
٦ ـ اليزابيث صاموئيل
٧ ـ رياض جمال نوري
٨ ـ شاكر رشيد مهدي
٩ ـ فهمي عمر الخفاف
١٠ ـ ميسون أحمد
١١ ـ محمد أيوب محمد
١٢ ـ ابراهيم علي زاير
١٣ ـ عباس سعيد
١٤ ـ صباح سلمان مصطفى

قسم الفنون المسرحية :

١ ـ فاضل خليل رشيد ـ **الاول في القسم**
٢ ـ عبداللطيف صالح
٣ ـ صالح مهدي
٤ ـ غازي عبدالله
٥ ـ فاضل السوداني
٦ ـ ناظم شاكر جودة
٧ ـ هادي رديف
٨ ـ محمد نور مجيد
٩ ـ سمية اسكندر كرابيت
١٠ ـ عباس علي مصطفى (فلسطيني الجنسية)
١١ ـ طلعت ماما كريم
١٢ ـ خليل عبدالواحد
١٣ ـ جعفر رسول الدباس
١٤ ـ عبدالرحمن حسين
١٥ ـ داود سلمان عبد

خريجو الدورة الرابعة للسنة الدراسية

١٩٧١/٧٠

قسم الفنون المسرحية :

١ – فيصل ابراهيم محمد – **الاول في القسم والاول في الاكاديمية**
٢ – فاضل محمد حسين
٣ – أزهر محمد جواد
٤ – فاروق محمد علي
٥ – عبدالله جمعة ساقي
٦ – محمد قاسم
٧ – حسن مطر عيدان

قسم الفنون التشكيلية/فرع الرسم :

١ – ابراهيم خليل ابراهيم
٢ – فيصل لعيبي صاحي
٣ – ناجي حسين حوجي
٤ – عبدالحسين عبدالواحد
٥ – عبدالصمد موسى
٦ – سلمى العلاق
٧ – ناطق الالوسى
٨ – راجحة عبداللطيف
٩ – بهلول محمد جواد الدوري
١٠ – أحمد خزعل محمد
١١ – صباح بلكت

فرع النحت :

١ – دارا حمه سعيد
٢ – حسام الدين محمد علي
٣ – منذر علي عبدالحسين
٤ – حسين عبدالسادة
٥ – عبدالحسين طاهر

فرع الفخار :

١ – أحمد سليم النجفي
٢ – شابا صليوه يونو عطا الله
٣ – سعدي محمود ناصر
٤ – أياد كمال الدين
٥ – رجاء حسين
٦ – شكري محمود

القسم العربي – طبع بمطبعة دار السلام

BIBLIOGRAPHY

Bakshy, Alexander. **The Path of the Modern Russian Stage.** London, Cecil Palmer & Hayward, 1916.

Bowers, Faubion. **Broadway, U.S.S.R.** Edinburgh, Thomas Nelson & Sons, 1959.

Brown, Ben W. **Theatre at the Left.** Providence The Book Shop, 1939.

Brown, Gilmor, and Garwood, Alice. **General Principles of Play Direction,** New York. Samuel French, 1940.

Canfield, Curtis. **The Crafts of Play Directing.** New York, Halt, Rinehart and Winston, Inc. 1963.

Carter, Huntley. **The Theatre and Cinema of Soviet Russia.** London, Chapman & Dodd, Ltd., 1924.

Cheney, Sheldon. **Stage Decoration.** London, Chapman & Hall, Ltd., 1928.

Cleaver, James. **The Theatre Through the Ages.** London, George G. Harrap and Company Ltd. 1948.

D'Angelo, Aristide. **The Actor Creates.** New York, Samuel French, 1939.

Dean, Alexander. **Fundamentals of Play Directing.** New York, Farrar and Rinehart, Inc. 1942.

Dolman, John. Jr. **The Art of Play Production.** New York and London, Harper and Brothers Publishers, 1946.

Fulop-Miller, Rene. and Gregor, Joseph. **The Russian Theatre Its Character and History.** Tr. by Paul England. London, George G. Harrap & Ltd. 1930

Galloway, Marian. **The Director in the Theatre.** New York, The Macmillan Company, 1963.

Gassner, John. **Form and Idea in Modern Theare.** New York, The Dryden Press, 1956.

Gorchakov, Nikolai A. **The Theatre in Soviet Russia.** New York, Colombia University Press, 1957.

Gorelik, Mordecai. **New Theatres for Old.** New York, E.P. Dutton & Co. Inc. 1962.

Hapgood, Elizabeth Reynolds. **Stanislavski Legacy.** New York, Theatre Arts Books, 1958.

Hartnoll, Phyllis. **The Oxford Companion to Theatre.** Ed. London, Oxford University Press, 1957.

Houghton, Norris. **Moscow Rehearsals.** New York, Grove Press, Inc. 1962.

Hughes, Glenn. **The Story of the Theatre.** New York, Samuel French, 1928.

Komissarzhevsky, V. **Moscow Theatres.** Moscow Foreign Languages Publishing House 1959.

Macgowan, Kenneth. **The Theatre of Tomorrow** New York, Bone and Liveright Publishers, 1921.

Macleod, Joseph **The New Soviet Theatre** London, George Allen & Unwin Ltd. 1944.

Marshall, Norman. **The Producer and The Play** London, Macdonald, 1962.

Ommanney, Katherine Anne. and Ommanney Pierce C. **The Stage and the School** New York, McGraw-Hill Book Company Inc. 1950.

Philippi, Herbert. **Stagecraft and Scene Design** Boston, Houghton Mifflin Company 1953.

Sayler, Oliver M. **The Russian Theatre.** New York, Brentano's Publishers, 1922.

Slonim, Marc. **Modern Russian Literature.** New Oxford University Press, 1953.

Van Gyseghem, Andre. **Theatre in Soviet Russia.** London, Faber and Faber Ltd. 1944.

Whiting, Frank, M. **An Introduction to the Theatre.** New York, Harper & Brothers Publishers, 1954.

Nevertheless, whether Meyerhold's accomp- ent is antirealistic or the destroyer of the a structure, one should never neglect or nish its artistic value. Theatre is an art deals with magic and not with logic — a wide world that constantly takes in as new creative ideas as possible, recording with golden letters in the history of man-

Finally, the wheel of our time is turning fast, and soon a new generation will come into being, inventing more creative ideas in the theatre art. It is evident that theatre is the fertile field where dreams, beauty, creation and magic come true, and where the soul of a skilful artist enjoys art under the sunlight that ever rises upon the theatre world.

Revolution, there was a great need for all kinds of raw material for building up a new economic development in Russia. "Constructivism was first observed in the Russian theatre directly after World War 1, under the sponsorship of Meyerhold. While this type of scenery has a number of aims and purposes, the chief for its development probably had to do with the scarcity of materials." [45]

Moreover, the Revolutionary Government aimed to open the theatre for millions of Russian people who had never seen a threatre before. As a result, the theatre became a means of mockery presenting biting social satires for the sake of propaganda for the new revolutionary regime which Meyerhold worked for. "Meyerhold might have considered this a compliment to his production, for at this time the Russian producers were catering for a huge new audience which had never been inside a theatre before the revolution, an audience which was mainly illiterate and still almost childshly unsophisticated."[46] Even though Meyerhold was the masteer, who, after the Revolution used to control all the theatres in Russia, he could not establish realism in his work, because" ... he did not understand socialism." [47]

To examine the forms of constructivism and bio-mechanics, it is a fact that Meyerhold himself had difficulty in putting his styles into practice. The reason was obvious, because the structure of both constructivism and bio-mechanics had no essential elements of drama. He found only certain plays were suitable for his method and for the spirit of the Revolution; even sometimes he went in for adaptation.

"Meyerhold saw only one way out of difficulties — he resolved to adapt the literature of the old world to his own purposes; to his task he set himself with all recklessness of a revolutionary, .. adaptation is always justifiable when it springs from real necessity ... Meyerhold recast every play that seemed to him suitable for the new style of treatment." [48]

Nevertheless, we cannot allow ourselves to diminish the artistic value of his method. The fact is, even in Europe, the new style met response and admiration. "Even Meyerhold's experiements with constructivism and bio-mechanics found plenty of imitation in Europe." [49]

After World War 1, constructivism and bio-mechanics apeared as artistic movements through a political motivation, which afterward died under the force of socialism. The reason was because the method did not satisfy the Revolutionary goal, in establishing concrete socialism in the Russian theatres. But, as the years passed by, the method re-entered again into the Russian theatre and took some sort of mid-way position at the hands of Nikolai Okhlopkov, as we explained earlier.

What we would really learn is the fact that the method, however, perhaps has found its way to exist and develop and die and redevelop again. Such development could be considered as a normal thing to happen only in the Russian society and not elsewhere in the world. We cannot disregard the truth that the essential element of the theatre is the **drama** and not some acrobatic intelligent movements in which the spirit of the drama seems broken into pieces.

To end this investigation, it would be worthwhile to present a significant conclusion of Fulop-Miller, who wrote on this subject:

> **It soon became evident that any such attempts were doomed to failure, the later developments of the Russian theatre are too closely bound up with the Revolutionary hypothesis, ever to be accepted by a bourgeois society; constructivism, bio-mechanics, the noise band, acrobatic opera, are based on an assumption entirely foreign to our nature — i.e., acceptance of the principles of the Bolshevik Revolution. Though we may allow a serious intention in even the latest and maddest vagaries of the Russian theatre, the whole movement must necessarily be repellent to the European mind; to judge it by artistic standards would be futile, since it has no longer any connection with ordinary stage performances; its only explanation is to be sought in the Russian Revolution with all its mental, moral, and spiritual consequences. This fact may justify the experiments that have been made, but it limits their importance for the world at large. The artistic consciousness of Europe has followed a very different line of social and intellectual development, and will regard constructivism, bio-mechanics, the noise band, and machine dancing as abnormal phenomena, interesting, but of no further significance.**[50]

45 Herbert Philippi, **Stagecraft and Scene Design** (Boston: Houghton Mifflin Company. 1953), p. 180.
46 Norman Marshall, **The Producer and the Play** (London: Macdonald. 1962), p. 68.
47 Joseph Macleod, **The New Soviet Theatre** (London: George Allen & Unwin Ltd.. 1944), p. 98.
48 Fulpo-Miller and Gregor, **op. cit.**, p. 69.
49 **Ibid.**, p. 77.
50 **Ibid.**,

of spectacular show, with an emphasis on tragic farce and comic grotesque. Instead of mystical illumination through symbols and intuitive glances into the mysteries of life, he aspired now for a dynamic leading to loud joy, to a union of actor and spectator in a gay revelry of light, color, and movement. [41]

The circus, considerably, made affect on Meyerehold's imagination in establishing a new form of art, which met a great response from the audience. The reason was, because the circus itself was known in Russia even before the theatre.

> ..... **in Russia the circus was older and nearer to the people than the theatre ... At the very outset of Russian history, in the tenth century, Byzantine civilization brought with it to Russia the Byzantine circus, which became highly popular; a fresco in the Cathedral of St. Sophia at Kiev, supposed to have been painted in 1073, shows a group of circus acrobats, dancers and musicians. ..... The Bolshevik theatrical reformers tried to go back to the style of the primitive Russian clown, as was given in the middle of the auditorium; it consisted of gymnastic performances lasting for hours, an incessant running and jumping, intersprsed with juggling and rope-dancing.** [42]

In this respect, the idea of returning the theatre to the old ceremonies was one of the Revolution's aims for bringing the audience much closer to the stage action. As a result, Meyerhold released his actors in a great space in the same manner as the circus.

Sixth. Before the appearance of realism, the stage setting used to be highly decorated. Undoubtedly, decorating a set not only used to take away the audience's concentration on the idea of the play, it also needed a longer time and a lot of money to build it. Even though realism was being practiced in the Russian theatre before the Revolution, especially by the Moscow Art Theatre, the Revolutionary Government planned a new economical structure for the whole public life, including theatre. Consequently, because Meyerehold was the voice of the Communist Party in the theatre, he created constructivism as a new economical method for the stage setting, consisting of simplicity and flexability for rapid use and change, which, on the whole, cost much less money.

> 1923; The Forest. With this piece Meyerhold began to lay the new economic foundation of the theatrical structure ... The production of this classic showed a further search for new things. There was a change in the scenery. Though, like all the models, it followed the main lines of a construction ... The play was broken up into a number of little settings suited to the rapid and continuous performance of the episodes. The stage and its spaces resembled a first attempt at transferring cinematographic movement, variety and speed to the stage. [43]

Besides, after the Russian Revolution, Meyerhold seemed to have set a campaign against every traditional idea of scenic beauty; and as far as we remember he had been, a few years before, a man who supported the decorative methods of the stylistic theatre. Nevertheless, he realized that the spirit of the Revolution should involve the whole theatrical presentation and bear a new economic structure for each production. Perhaps the following quotation would reveal vividly the mood of the new period, which Meyerhold responded to rapidly.

> **One of the earliest opportunities for Meyerhold to put his theories into practice was in a performance of the Revolutionary piece The Restive Earth. On a perfectly bare stage nothing was to be seen at first but a few constructions of wood and iron, several guns, a field-kitchen, and an aeroplane. After a bugle had sounded for the play to begin some automobiles drove right through the auditorium over a bridge connecting it with the stage, and were followed by a number of cyclists in uniform. Then came a representation of the last phases of the World War, with plenty of shooting and fighting, and a constant succession of motor-cars and bicycles rushing to and fro; The wounded were conveyed to the dressing-station, generals issued idiotic orders, and the rebel soldiers climbed on to the various constructions and proclaimed the Revolution.** [44]

CONCLUSION

Thus, whether we like it or not, constructivism and bio-mechanics have developed, in spite of realism. Still one would realize the reasons and the motivations under which both styles developed rapidly. Especially, after the

41 M. Slonim, **Russian Theatre** (New York: Collier Books. 1962), pp. 218—219.
42 Fulop-Miller, and Gregor, **op. cit.**, pp. 70—71.
43 Carter, **op. cit.**, pp. 211—212:
44 Fulop-Miller, and Gregor, **op. cit.**, pp. 67—68;

> has found Shakespeare and the stage of Elizabethans stimulating; and the court theatre of the Grand Monarch has intrigued him ... he hopes vaguely to create a worthy medium through which he can reveal to his cherished audience the ultimate truth and relationships of life which outward shows of stage-craft distort and disguise. **His primary and thouroughly honest ambition is to rouse his audiences with deep, elemental, emotional reactions, which he believes lie hidden in the play script.** [36]

Second. In every revolution that broke forth in this world, we observed a great reaction strike the whole nation of that country. The whole system of life had changed to a dynamic speed; and wherever we looked, there was tension, there was a war against remains of the past which seemed a symbol of an exhausted old man who was incapable to cope with spiritful generation. The outlook of the whole society yearned for a new life; the artist dynamically was working for new creative forms — the forms that would reflect a true aspect of the new time. Thus the situation was after the outbreak of the Russian Revolution of October 25, 1917. The new government employed every means to make the huge nation realize its reformative intentions. Consequently, the theatre, in presenting Meyerhold's productions, became of those means upon which the voice of the revolution was crying out; "This style was held to be particularly suited to Soviet Russia, which was trying frantically to catch up with Industrial Revolution and regarded every new machine or factory as a step toward socialist construction." [37] Hence, the light was focused on Meyerhold, who quickly responded to the Revolution and became a member of the Communist Party. Soon, he was pointed out as the master of the revolutionary theatre — the theatre which seeked for a political propaganda.

> **From the theory that the stage should co-operate in revolutionizing the masses was born the idea of the Propaganda Theatre. ... The task of accomplishing this tremendous transformation of the theatre was entrusted by the Soviet Government to Vsevolod Meyerhold ... who, soon afteer the outbreak of the Revolution, was made director of the whole movement ... This man now set himself to organize the theatre for the purpose of Bolshevik propaganda, and to establish Revolutionary theatrical centres throughout the whole of Russia ... All over the country appeared countless flying theatres, dispatched from the capital; these set up their stages mostly at the railway stations of small villages, and there proclaimed the gospel of Bolshevism to the crowd of peasants who assembled to hear them.** [38]

Third. A creative form of art always hol an attraction and often becomes a means inspiration. Meyerhold spent most of his li searching for a style which would satisfy h ambition for establishing a new form of ar Because he was anti-realistic, symbolic art wa his favorite, and this would bare the fact th during his career there was a great influen on him to think for a new concept concernin the problem of the actor.

> **Probably the most profound influence on Meyerhold during these years was that of the French Symbolists who led him to his belief that the actor should become on the stage a sort of visible symbol of poetic thought. This is far removed from Stanislavski's belief that the actor should portray actual human experience : symbol versus representation, poetic thought versus human experience. To find the appropriate medium of expression for this symbol of poetic idea was Meyerhold's task. He turned for inspiration to the conventionalization of Commedia dell'Arte.** [39]

Fourth. Furthermore, Meyerhold was invol ved with both sybolism and mysticism, and be came extremely influenced by painters and by decor. "He was ... influenced by the construc tivists, so in the early twentieth century he wa affected by the mystic and symbolist painter among whom were Soudeikin, Anisfeld, Bakst Korovin and Golovin. From them probably as much as from elsewhere he took on a mystic coloring." [40]

Fifth. Another aspect that made influence on Meyerhold was the circus, where audience and actors are united in one unity and share the enjoyment in a dynamic and spiritful mood.

> **What attracted him most at this point of his career were the circus and the music hall, bright and brilliant forms**

36 Ben W. Brown, **Theatre at the Left (Providence:** The Book Shop. 1939), p. 15.
37 John Gassner, **Producing the Play** (New York: Holt, Rinehart and Winston. 1953), p. 86.
38 Rene Fulop-Miller and Joseph Grego, **The Russian Theatre Its Character and History.** (tr.) by Paul England (London : George G. Harrap & Co. Ltd., 1930), p. 61.
39 Houghton, op. cit., pp. 86—87.
40 **Ibid.**, p. 87.

were the best threatres of the world now ... everything is gloomily well-regulated, averagely arithmetical, stupefying, and murderous in its lack of talent. Is that your aim ? If it is — oh, — you have done something monstrous ... In hunting formalism, you have eliminated art.

Shortly thereafter, he himself disappeared and his wife was found murdered. His theatre was closed. He is presumed to have died in exile or in a concentration camp and the name of Vsevolod Meyerhold became anathema.[33]

And thus, in the darkness of the period Stalin's dictatorship, Meyerhold was taken to unknown, leaving behind him the memory ever remained in the heart of every free

Nevertheless, we are still living in a mate- stic century, where time is capable of creat- miracles. After Stalin's death, the temper his period, if it has not died with him, at it descended to a lower level. In 1959, s focus a light on the minds of those people work in the Russian theatre; How they k, and what they intend to do for the benefit eir theatre in a period where no revolu- ry temper is existing. If the tree that rhold planted in the treatre ground had cut off, the roots still remain there :

His name crops up constantly and unself-consciously in private discussion in Moscow, in public lectures, in magazine articles. The stenographic record of his rehearsals and what can be found of his correspondence are being assembled for near-future publication. The men who, literally to save their own necks, were silent in 1939 are now able to speak up and acknowledge their debt to him. This debt, which his contemporaries and successors owe to Meyerhold, essentially lies in the reminder to them — and to us, wherever we work on the stage — that the theatre is not life but art ... and must not yield to political dictation ... But after twenty years, during which a generation has grown up that knew only the realism dictated by party backs, it is not easy to know just where to go. That is when the example of Meyerhold's kind of theatre rises up to point a way. That is why it is possible at last to speak of a Meyerhold tradition in Moscow. [34]

It is true, a creative work always remains immortal. In 1960, Meyerhold's method again is taking a position in the theatre, not on a full scale but to stand mid-way. Nikolai Okhlopkov, one of Meyerhold's students, is trying to come out with a conclusion between both Stanislavski's and Meyerhold's method.

Okhlopkov replied ... I am only one of those who try to get results from a crossing of two theatrical cultures — Stanislavski's and Meyerhold's ... The echoes of Meyerhold ring through the whole article, but never louder than at this moment of self-criticism, when Okhlopkov quotes a homely adage which Meyerehold had used in his valedictory. Okhlopkov was inveighing against the confinement of realism when he went on to say, a storm at sea, a fire on the steppes, a popular fete — the stage has no ways to show all these ... He says, in effect. We do not go to the theatre to forget we are in a theatre. We got to it because it takes us away from life. It is like going to the circus. There we accept the convention of the clown's white cheeks, his huge red mouth, and his enormous flapping shoes. We are not fooled into thinking this real. He is a clown and that is enough for us. [35]

It is undoubtedly true that the creative work of a skilful artist will never perish; it will always remain immortal and available for the succeeding generations.

Motivations That Developed Constructivism and Bio-mechanics :

In art, a talented artist usually achieves his creative ideas, either through the motivation of the intellectual inspiration or the eternal influence. Such motivations would stir up his imagination, calling for new creative forms of art.

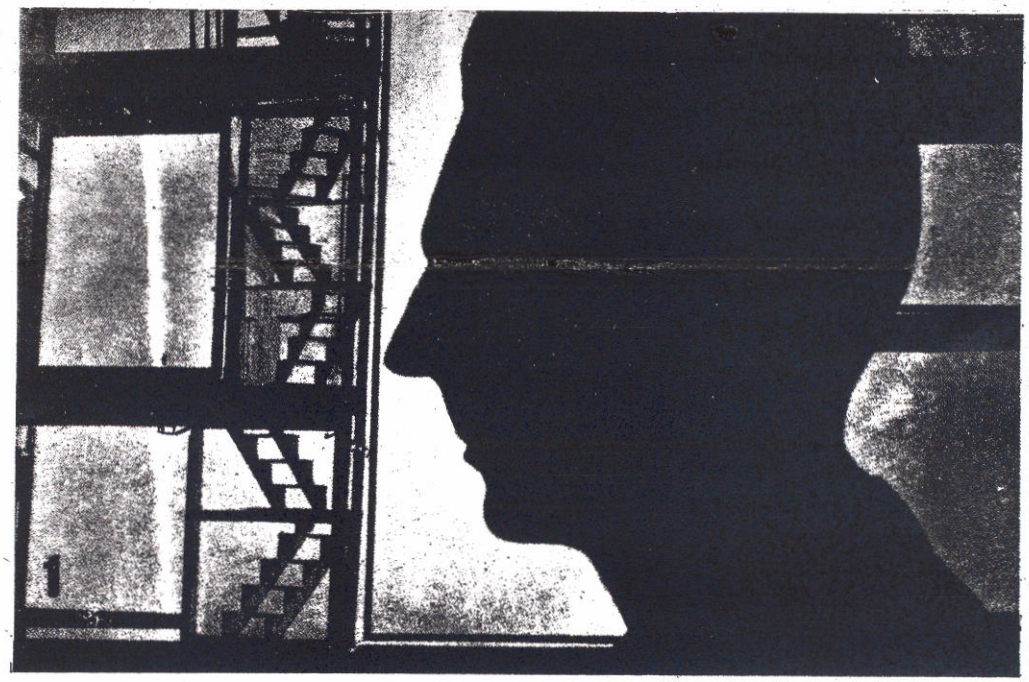
To Meyerhold, constructivism and bio-mechanics have met the same motivations during development. Therefore, it would be intersting to sum up th most significant of all.

First. In the early days of his career, he concentrated his attention on several old theatres and cultures, searching for the essential elements that he needed to bring the stage closer to the audience.

He has been influenced by the Orient, by the theatre of ancient Greece; he

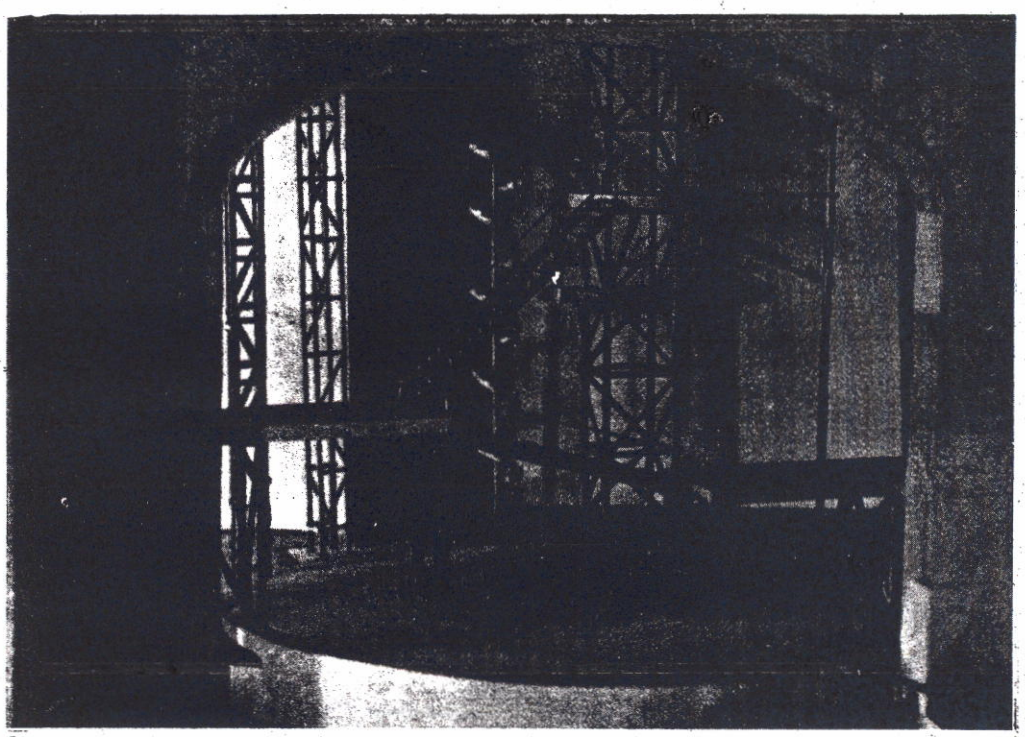
---

Ibid.,
Ibid., pp. 98—99.
Ibid., pp. 103—105.



Piscator's production of *Hoppla, Wir Leben* at the Piscatorbuhne, Berlin, 1927. The producer is very much in evidence as the silhouette is of Piscator himself.

The Russian post-revolutionary theatre; a constructivist setting for Meierhold's production of *The Bath* by Mayakovsky.



some actors were making their entrance during the performance from the auditorium, passing through the aisles, and climbing up on the stage. In such treatment the method aimed to create communication and unity between setting, actors, and audience, inspiring the spectators as if they were a part of the peroformance; the inspiration made them lose their individualities, and so, they seemed above their reality.

> **It is a characteristic fact that the idea of this kind of unity is entirely modern in its origin. The ancient threatres never occupied themselves with the problem of bridging the stage and the auditorium, as these were bridged in the very forms of their architectural construction ... Three methods have suggested themselves to the producer; (1) the audience and the performance could be united above the theatre, as it were, by creating an illusion of another world temporarily holding sway within the theatrical walls; (2) they could be jioned in the auditorium by bringing the actors over (3) lastly, they could be brought together on the stage by gulling the spectator into a belief that he himself was living in the world of the play. These methods have been best illustrated by Meyerhold's stagings on one plane, Reinhardt's productions in amphi-theatres, and Evreinov's monodrama.** [25]

At any rate, the function of constructivism aims for three main distinctive motives : "To provide the most varied and flexible arrangement of the playing space; to free the inner meaning of the play from the entanglements of decorative beauty, and to reflect the spirit of the machine age." [26]

It would be interesting to mention that Meyerhold contributed some successful productions under the method of constructivism; a few of those productions were presented in an overemphasized theatrical style. "In such fashion — it was usually called constructivist ... Meyerhold produced plays like Belgium-born Fernand Crommelynck's The Magnificient Cuckold, and in another radical style, Gogol's The Inspector General. For a time, Meyerhold rode the wave of success." [27]

Undoubtedly. the Moscow Art Theatre Company held ar eminent name in the history of the modern Russian theatre, which made tremendous influence on the theatre all over the world. In spite of this fact, Meyerlod, who, from 1989 until 1902 [28] was an important member in the company, rejected Stanislavski's method and left the company in order to be an independent artist in his work. "Chief among the dissenters is V.E. Meyerhold, at one time a member of the Moscow Art Theatre Company. He seceded because he could not continue in agreement with Stanislavski's realism." [29] Ever since, Meyerhold went on with his pungent criticism against Stanislavski, hoping to draw attention to his methed. "His greatest mistake, however, was to attack Stanislavski ... He finally called MAT Imperialist. This was too much for Stanislavski. He set out to destroy him and he succeeded." [30]

After the Russian Revolution, Meyerhold became a member of the Communist Party and did some activities which we will discuss later. As the time was passing by his end was approaching too. "He had always been the center of a storm owing to his boldness and extreme unconventionality. But now both parties, his foes and his friends, united against him." [31] As the year of 1939, came, so did Meyerhold's fate. The angry eyes were sharply focusing on him, charging him with counterrevolutionary formalism. Nevertheless, in the meeting of the Artistic Congress, [32] he boldly faced his enemies by answering the charges with a bitter speech, in which he illustrated his own belief concerning the creative achievement that he aimed for in theatre art.

> **The pitiful and wretched thing that pretends to the title of the theatre of socialist realism has nothing in common with art.**
>
> **But the theatre is art. And without art, there is no theatre. Go visiting the theatres of Moscow. Look at their drab and boring presentations that resemble one another and are each worse than the other ... Recently creative ideas poured from them. People in the arts searched, erred, and frequently stumbled and turned aside, but they really created — sometimes badly and sometimes splendidly. Where once there**

25 **Ibid.**, p. 167—169.
26 Dolman, Jr. **op. cit.**, p. 318:
27 Macgowan, and Melnitz, **Golden Ages of the Theatre** (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc. 1959), p. 153.
28 Phyllis Hartnoll. (Ed.) **The Oxford Composition to the Theatre** (London: Oxford University Press. 1957), p. 530.
29 Glenn Hughes, **The Story of the Theatre** (New York: Samuel French. 1928), p. 293.
30 Faubion Bowers, **Broadway, U.S.S.R.** (Edinburgh: Thomas Nelson & Sons: 1959), p. 80.
31 Carter, **The New Spirit in the Russian Theatre** (New York: Brentano's Ltd. 1929), p. 213.
32 Houghton, **Return Engagement** (New York: Holt, Rinehart and Winston. 1962), p. 94.

purpose. Its principles are being applied to the physical organisation of the workers, to whom the actor, especially in the circus, where precision, dexterity, steel nerves, courage, daring, judgment, engineering exactitude, and long rigid training are necessary, becomes a demonstration of the ideal organised human body and its mechanism — Meyerhold was the first to apply construction and bio-mechanics.[15]

As a matter of fact, the main point that erhold aims for is to free the actor from third dimension of the stage and the fourth "He would have no fourth wall. He wanted udience to be eternally conscious that they in a theatre."[16] He wants to release the with the audience in a free space in order nable him to create dynamic movements. perhaps reflects the energies of our cen- with concentration on our materialistic life, re man became the master of machine. constructivism developed it became more more absorbed in the function of materials. was an obvious preoccupation for art in a ury which was passing through such a erialistic phase. The constructivists sought uses for various metals, wood, glass orms which expressed their use."[17] ce, Meyerhold used materials for proscen- sky drop, and curtains in a bare stage. destroyed the space in the wings, the front ain and the proscenium arch; instead, he osed light instruments in the footlight.[18] left no partition between the stage and the ence, inspiring the spirit of the theatre in olden days.

The Art Theatre placed the centre of gravity of the production on the stage, Meyerhold transferred it to the audience ... Meyerhold did not wish to show the audience a section of real life. He wanted to evoke a fuller vision of the world. He began by presenting the actors on a relief stage, such as Fuchs created in Munich, standing out against a flat background. Soon, however, he was striving for a more statuesque effect. He gave up the depth of an inner stage for the depth of a wide forestage. Ultimately he returned in a measure — as the Shakespeare stage had returned — to the forms and relationships of the older theatre.[19]

In such constructivistic treatment one would see a strange attitude involving the stage. "The skin of illusion was removed from the decor, and only the ribs — the skeleton of the technical construction — remained."[20] The setting, however, consisted of diverse levels, which became the essential element of the actor for practicing his physical activities.

In it a number of platforms are connected by stairs, ladders, ramps, and archs, enabling the action to take place upon different levels; Meyerhold dressed all of his actors in a nondescript cover — all type of costume and trained them to move with precise symbolic movements using the various levels to represent different states of mind and society.[21]

The whole attitude of the stage inspired the spectators with a new world of imagination; and as the actors were dancing close to them, they felt as if they were a part of that world. The actors seemed to be transferring the mood of the stage into a circus show; some were jumping and bouncing about in acrobatic movements. "Actors often spoke directly to the audience; no attempt was made to mask spotlights or to disguise the elaborate scaffolding used to support ramps, springboards, and other paraphernalia on which his actors (more acrobats than actors) were expected to perform."[22] One would even see the actors were just as they would be seen in a mechanical garage, with no theatrical make-up. "For the actors play without costumes in the traditional sense — they all wear the same blue overalls of the sort by any mechanic.[23] On the stage, the physical activities of the actors were creating compositional movements through playing within a constructivistic setting, so that the poses of their bodies looked expressive with their silhouettes. "The figure of the actor had to stand out like a statue, focusing upon itself the whole stress and power of expression."[24] Besides,

---

15 Huntley Carter, **The Theatre and Cinema of Soviet Russia** (London: Chapman & Dodd, Ltd., 1924), pp. 70—71.

16 Kenneth Macgowan and William Melnitz, **The Living Stage** (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc. 1955), p. 469.

17 Morris Houghton, **Moscow Rehearsals** (New York: Grove Press, Inc. 1962), p. 93.

18 Mordecai Gorelik, **New Theatres for Old** (New York: E.P: Dutton & Co., Inc. 1962), p. 342:

19 K. Macgowan, **The Theatre of Tomorrow,** (New York: Bone and Liveright Publishers. 1921), p. 149.

20 Gorchakov, **op. cit.,** p. 200.

21 Katherine Anne Ommanney and Pierce C. Ommanney, **The Stage and the School** (New York: McGraw Hill Book Company Inc. 1950), p. 305.

22 Frank M. Chiting, **An Introduction to the Theatre** (New York: Harper & Brothers Publishers. 1954), pp. 148—149.

23 Andre Van Gyseghem, **Theatre in Soviet Russia** (London: Faber and Faber Ltd. 1944), p. 30.

24 Alexander Bakshy, **The Path of the Modern Russian Stage** (London: Cecil Palmer & Hayward. 1916), p. 64.

ambition in visualing beauty and creation. He would rather struggle and suffer in life for achieving his dream, compelling people to live and share the experience as he once did.

> **When the individual creates a life of his own making in his imagination, he is unwittingly drawing upon his memory of experiences and reshaping them in newer combinations. Life is the raw material out of which dreams are made. From this new imaginative life the individual gets definite feeling reactions because his senses work in imagination. The nature of his imaginings determines the nature of his feeling reactions — reactions born directly from his imaginative creations but indirectly from his memory of life experiences.** [7]

For many centuries, people learnt that theatre art never showed limitation in its development. The ancient dancing-drama, pantomime, masks, and religious festivals — those primitive forms of drama and theatre resulted at last in creating magical forms of art. So, as the twentieth century appeared there was a tremendous technical development in theatre, which seemed as if a revolutionary movement burned forth seeking for a new blood and a new value at the highest level.

General Study In The Development of Constructivism And Bio-mechanics :

During the first twenty years of our century, many valuable ideas appeared in the theatre and the most significant of all was "Constructivism." To scrutinize its form, one would observe some philosophical aspects in the depth of understanding theatre as an art form, beyond which is the imagination of the skilful artist, who forever seeks creative work in art.

V. Meyerhold (1874 — 1948) [8] developed the technique of constructivism in 1919. [9] In fact, he surprized everyone in the theatre field; mostly because the method, fundamentally, reflected a contrary idea to realism.

> **The wealth of dramatic methods and movies which Meyerhold opposes to realism is limited only by the bonds of copying life. the simplest and most homely details take on new significance as they are molded in the theatre into a new world of the imagination.** [10]

Meyerhold not only was a celebrated director in the modern Russian theatre — he was one of those distinguished artists in the whole world. He tells us in his new style that our materialistic life comes under the power of man. "This style developed naturally in Russia and reflects the substitution of machines for manpower with the consequent release of human energies for other purposes." [11] It is beyond doubt that constructivism rejuvenated a new blood and a new spirit in the Russian theatre. Meyerhold aimed for constructivistic unity on the stage. "In the theatre, constructivism united constructive furnishings — such as the decor, the props, and the costumes — designed to show things themselves, or at least their models, with constructive gestures, motions, and pantomimes." [12] The attitude of the constructivistic setting looks anti-decorative; space and freedom become more necessary for expressing creative ideas. [13] In such an establishment Meyerhold stood against the Moscow Art Theatre in treating the theatrical productions. "In a way his ideals were more in keeping to the Elizabethan stage. He rejected the conventional stage picture seen by the audience through the picture frame of the proscenium arch." [14] Besides, Meyerhold thought of the actor's problem; bio-mechanics bared the new technique of acting. The philosophy of the method reveals the power of the actor as a machine, the activity of each part of the body, and the energies of all these parts, which, fundamentally, practice its functions like a machine, whereas movements and gestures express the result of the power of the actor's body as a whole.

> **Bio-mechanics replaces the emotional theory of acting which assumes an ignorance of the mechanics of the human body ... In short, the aim of those who apply bio-mechanics in the theatre is to put the actor in control of his movements, instead of leaving the movements in control of the actor, as might be said to be the case at the Moscow Art Theatre, where the controlling brain is not the actor's but the director's. Bio-mechanics has a social**

7 Aristide D'Angelo, **The Actor Creates** (New York: Samuel French. (1939), pp. 58 — 59.
8 Marc Slonim, **Modern Russian Literature** (New York: Oxford University Press. 1953), p. 185.
9 John Gassner, **Form and Idea in Modern Theatre** (New York: The Dryden Press. 1956), p. 196.
10 Oliver M. Sayler, **The Russian Theatre** (New York: Brentano's Publishers. 1922), p. 216.
11 Gilmor Brown and Alice Garwood, **General Principles of Play Direction** (New York: Samuel French. 1940), pp. 130—131.
12 Nikolai A. Gorchakov, **The Theatre in Soviet Russia** (New York: Colombia University Press. 1957), p. 201.
13 Sheldon Cheney, **Stage Decoration** (London: Chapman & Hall, Ltd. 1928), p. 133.
14 James Cleaver, **The Theatre Through the Ages** (London: George G. Harrap and Company Ltd. 1948), p. 124.

MEYERHOLD : METHOD OF CONSTRUCTIVISM AND BIO-MECHANICS.

IBRAHIM AL KHATEEB (Ph. D.)

INTRODUCTION

For many generations, art is known as an imitation of nature which reflects the expression of human ideas. Usually, the skilful artist is inspired by some expressive images which fundamentally are the product of his imagination and the recollected forms of life itself. Art is man's interpretation of life expressed in a way that can be universally recognized and understood." [1]

The function of the creative art is to draw the individual's attention and stir up his emotion. The artist himself forms in his mind the image of his work, which reveals the echo of his emotional feeling under the impression of life, society, and the world he is associated with.

Nevertheless, any artist who seeks for artistic work should never rely upon his imagination alone. He must therefore understand his tools which are the essential elements of his art, so that he would be qualified to use them in a creative form whenever he is practising his function.

> **Sheer imagination alone, however, is incapable of arousing emotional states in others. The artist, besides feeling his concept, must know his materials in order to produce it. The artist's emotion expressed in whatever material — clay, granite, paint, words, or musical instruments — will, without form, fail completely to fulfil his purpose of stirring the spectator or audience ... Art is not nature's creation — it is man's.** [2]

In theatre arts, the function of the artist, whatevere it is, seems rather complex, in comparison to the other types of art. For instance, the framework of any given production, as a whole, is always in a view subjected to the audience's judgment. We dc notice the spectator's eyes, subconsciously roaming to every spot on the stage, distinguishing every form, seeking for creative elements of excitement and beauty. "Here the spectator's appreciation of the director's work centers in admiration for the play's life like quality." [3] Indeed, attraction and respondency would never find a place in one's heart without the existence of a creative form of art. In this manner, every element of action, excitement, and beauty, motivates his intellectual emotion, possessing his admiration as if he were attracted by the force of an harmonious magic.

> **The empathies of the theatre are varied in the extreme, because the art of the theatre is complex. Many of them are not pleasureable or suggestive of beauty in such cases lies in the effect of the whole, in the harmony and balance of empathies as the conclusion of the drama is reached. But normally it is the pleasant empathies effects which we expect in the theatre and which give us our sensation of beauty. There is room in the theatre for all the beauties of pure form that belong to painting, sculpture, music, literature, and the dance.** [4]

During the history of mankind, evidence indicated that the development of art continued moving forward; the artist struggled hard aiming to reach the summit of creation. "Art and artists must move forward or else they will move backward." [5] In the course of life, the artist discovered art as a medium through which he freed his intellectual tension, revealing the force of life he was involved in. "Perhaps basically a work of art expresses release from tension. In seeking his medium, the artist wishes to express more or less stringent tension and more or less complete release." [6] Thus, the accomplishment of the skilful artist in inventing creative ideas becomes the shadow of his realization to life itself. And as the time was passing by, there were always more and more new conceptions coming into being, revealing

---

1 Alexander Dean, **Fundamentals of Play Directing** (New York: Farrar and Rinehart, Inc. 1942), p. 3.
2 **Ibid.**, p. 5.
3 Curtis Canfield, **The Craft of Play Directing** (New York: Halt, Rinehart and Winston, Inc. 1963), p. 9.
4 John Dolman, Jr. **The Art of Play Production** (New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1946), p. 24.
5 Elizabeth Reynolds Hapgood (ed. and tr), **Stanislavski's Legacy** (New York: Theatre Arts Books. 1958), p. 29.
6 Marian Gallaway, **The Director in the Theatre** (New York: The Macmillan Company. 1963), p. 6.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

(1) A HISTORY OF SOVIET RUSSIA, Georg von Rauch, trans. P. and A. Jacobosn, (New York, 1957).

(2) A HISTORY OF RUSSIA, Bernard Pares, (New York, 1944).

(3) RUSSIAN FORMALISM, Victor Erlich, (The Hague, 1955).

(4) THE THEATRE IN SOVIET RUSSIA, Nikolai A. Gorchakov, trans. Edgar Lehrman, (New York, 1957).

(5) THE SOVIET FILM INDUSTRY, Paul Babitsky and John Rimberg, (New York, 1955).

(6) THE PROLETERIAN EPISODE IN RUSSIAN LITERATURE 1928 — 1932, Edward J. Brown, (New York, 1953).

(7) PUBLIC OPINION IN SOVIET RUSSIA: A STUDY IN MASS PERSUANSION, Alex Inkeles, (Cambridge 1950).

(8) OUTLINE OF THE HISTORY OF THE FILM IN THE U.S.S.R., Nikolai A. Lebedev (Moscow : Goskinoizdt, 1947). (Ocherk Istorii Kino SSR).

(9) THE PARTY ON THE FILM, Nikolai Lebedev, (Moscow : Goskinoizdat, 1939). (Partiya O Kino)

(10) SOVIET FILM ART ON THE UPSWING, R.N. Yurenev, (Moscow : Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Iskusstvo 1956) (First Volume).

(11) LE VERZ LINRE ET MANIFESTE DU FUTURISME, F.T. Marinetti, (Milano, 1909).

(12) S.M. EISENTEIN, Jean Mitry, (Paris, 1955).

(13) THE FILM TILL NOW, Paul Rotha, (New York, 1930).

(14) FILM ART, Lev Vladimirovich Kuleshov, (Moscow : Teakinopechat', 1929).

(15) THE PRINCIPLES OF FILM DIRECTION, L.V. Kuleshov.

(16) "Advanced Training for Film Workers", QUARTERLY OF RADIO-TELEVISION-FILM, I (1945—1946), Jay Leyda.

(16) FILM TECHNIQUE, Vsevolod I. Pudovkin, trans. Ivor Montague, (London 1954).

(17) CUBISM AND ABSTRACT ART, Alfred H. Barr., Jr.; (New York, 1936).

(18) "The 'Lef' and Soviet Art", Alfred H. Barr, Jr.; TRANSITION, XIV (Fall; 1928).

(19) SERGEI M. EISENSTEIN, Maries Seaton, (New York, 1952).

(20) THE FILM SENSE, S.M. Eisenstein, (New York, 1947).

(21) COLLECTED ARTICLES, R. Yurenev, (Moscow : Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Iskusstvo, 1956).

(22) LEONARDO DA VINCI : A STUDY IN PSYCHOSECUALITY, Sigmund Freud, trans. A. Brill, (New York, 1947).

(23) "Sergei M. Eisenstein : Autobiographical Notes", S.M. Eisenstein, INTERNATIONAL LITERATURE, No. 4, (Moscow 1933).

(24) FILM FORM, S.M. Eisenstein, New York, 1949).

(25) THE NEW THEATRE AND CINEMA OF SOVIET RUSSIA. Huntly Carter, (London; 1924).

(26) "The Soviet Director's Debt to Griffith, "Seymour Stern, FILMS IN REVIEW, VII (May, 1956).

literary traditional piety." [124] Eisenstein wanted to organize the spectator's perceptions piece by piece and as a consequence lead him along a prescribed path to a goal set in advance. In order to do this he developed a system in which reality was cut into pieces, each piece considered an attraction, and the pieces then reassembled in the order that most fitted the task the director set for himself. As a method it relied less on a direct linear and logical flow of actions and events than it did on contrasts and juxtapositions of independent realistic elements. The meaning that resulted from each combination was implied and suggested by the contrasts and juxtapositions of the elements. It was not a system of subtlety but one of abrupt contrasts and shocks.

Transposed to the cinema this system of construction was called montage, and although Eisenstein was able to distinguish many variations of it, they all depend upon one general characteristic : the expression of a meaning not actually contained in the separate pictures, but resulting from the relationship existing between them. By this method Eisenstein believed he could plant in the mind of a spectator something which was graphically undepictable, much in the same way that oriental ideographs appeared to communicate concepts. He cited the following examples of oriental hieroglyphs, of picture writing to illustrate this point :

> **By the combination of two "depictables" is achieved the representation of something that is graphically undepictable.**
> **For example :**
>
> **The picture for water and the picture of an eye signify "to weep"; the picture of an ear near the drawing of a door — "to listen";**
>
> **a dog — a mouth : "bark";**
> **a mouth a — a child , "to scream";**
> **a mouth — a bird : "to sing";**
> **a knife — a heart: "sorrow"; and so on.**
>
> **Yes. It is exactly what we do in the cinema, combining shots that are depictive, single in meaning, to arrive at a meaning that is undepictable.** [125]

CONCLUSION :

The purpose of this study was the introduction of Segei Mikhailovitch Eisenstein, the famous Russian film director. This study tried to put into relief the years that preceded the development of Eisenstein; its aim was to go into details of the era that gave birth to the genuine efforts of Eisenstein as a film director, and as a pioneer in the development of a new trends in film-making.

The restless years of the October Revolution the conditions of the Soviet film then, the attempts of the FEKS, the trials of Kuleshov and Vertov, in addition to the impact of the Proletarian Culture Movement, all added to the development of a new outlook that Sergei M. Eisenstein introduced to the Soviet film-making.

Whether in the stage, or in the field of the cinema, Eisenstein was a great experimentor. His experiments not only produced great films, but, furthermore, gave new dimensions to the field that rarely attracted research and experiments, that is the field of motion picture.

The experiments of Kuleshov and Vertov, would have been mere studies in cinematography, had not Eisenstein taken these studies a step further, that is, the application he put them to that gave us films like THE BATTLESHIP POTEMKIN OCTOBER, OLD AND NEW, and THE MEXICAN. His Montage of Attractions is well worth further studies.

His silent films STRIKE, THE BATTLESHIP POTEMKIN, OCTOBER (Ten Days that Shook The World), and OLD AND NEW (The General Line) deserve detailed study and elucidation. Eisenstein's use of Similarity, Contrast, Simile, Metaphor, Allegory; Personification; Synecdoche; and other cinematic figures of expression may be outdated, but they still have valid standing for the student of cinematography, and the grammer of modern editing.

Sergei Mikhailovich Eisenstein paved the road for the following generations to the vistas of film-making as an art.

---

124 Ibid., p. 233
125 Ibid., p. 240.

The more Eisenstein developed this system, however, the more untenable it became as a method of production for the stage. The contrast was too great between those events which appeared to be utterly realistic and scenes which were staged acording to conventions of acting and stagecraft. At least it appears that Eisenstein carried the contrast too far. **The Sage** was his most successful production because of its satiric quality and because it was possible to enjoy it as a good "show" like any circus or music-hall performance. However, Eisenstein's last stage attempt. **Gas Masks,** a play by Sergei Tretiakov, an editor of the magazine **Lef,** carried the contrast between reality and stage fiction beyond the point of audience comprehesion.

> **This all happened because one day the director had the marvelous idea of producing this play about a gas factory — in a real gas factory.**
>
> **As we realised later, the real interiors of the factory had nothing to do with our theatrical fiction. At the same time the plastic charm of reality in the factory became so strong that the element of actuality rose with fresh strength — took things into its own hands — and finally had to leave an art where it could not command.** [115]

Eisenstein, as a result of the experience gained in the Proletcult, transferred his methods to the cinema. There all independent and separately shot elements could be given the appearance of reality, and there, too, the director could have the final control of the selection and arrangement of them.

Concurrent with his theatre and film work Eisenstein developed a body of theory which he used to justify his innovations, define his own thinking about his work, and extend his influence in theatrical and cinema circles. The earliest complete expression of this theory is contained in an article Eisenstein wrote for **Lef** in 1923 shortly after he had produced **The Sage** in the Proletcult Theatre. [116] In this article Eisenstein described a system of construction which he called a "montage of attraction." An "attraction" Eisenstein described in the following terms :

> **The attraction (in our diagnosis of the theatre) is very aggressive moment in it, i.e., every element sense or that psychology that influence his experience — every element that can be vertified and mathematically, calculated to produce certain emotional shocks in a proper order within the totality — the only means by which it is possible to make the final ideological conclusion perceptable.** [117]

An individual attraction was every element of theatre which reached with the spectator's senses and psychological background to produce an effect in the spectator's consciousness. It was, moreover, something which could be calculated and measured — it was sensuous, that is, **perceptual** in nature and existed first in some form of physical action or change. As examples of individual attractions Eisenstein cited first those he described as directly active such as "a roll on the kettledrums," or "the cannon fired over the heads of the audience." But his concept of an attraction also included more complex, if not more subtle, elements. He mentioned the French Theatre Guignol "where an eye is gouged out, an arm or leg amputated before the very eyes of the audience." [118] An attraction could also be a situation or an event such as a telephone conversation "incorporated into the action to describe a horrible event that is taking place ten miles away, or a situation in which a drunkard, sensing his approaching end, seeks relief in madness." [119] In visual, terms attractions were most clearly related to **motions.** Consequently, Eisenstein considered Chaplin's work in the film a series of "attractions communicated by the specific mechanics of his movement." [120] In any case, Eisenstein insisted, the type of attraction he utilized was based "exclusively on the reaction of the audience. [121]

The method that Eisenstein proposed was a montage of attractions. By this method he wishes to guide the spectator into a "desired direction — or a desired mood." [122] This method he described an "action construction ... of arbitrarily selected, independent ... attraction — all from the stand of establishing certain thematic aspects." [123] He insisted that every element of theatre be scrutinized "for its value as a transitional, clarifying or factual exposition of the basic intentional line of the staging rather than for its ties to logical, natural and

115 Ibid., p. 8.

116 Eisenstein, "Montazh Attraktsionov", (Montage of Attractions), **Lef,** No. 3, pp. 70—75. The most important theretical sections of this article appear in translation in Eisenstein. **The Film Sense,** pp. 230—233.

117 Eisensten, **The Film Sense,** p. 230.

118 Ibid., p. 231.

119 Ibid.

120 Ibid.

121 Ibid., p. 232.

122 Ibid., p. 230.

123 Ibid., p. 232.

notice of the several paths he is following.[103]

order to clarify his conception of Kabuki, isenstein compared it to a soccer game :

> **Voice, clappers, mimic movement, the narrator's shouts, the folding screens — all are so many backs, half-baks, goal-keepers, forwards, passing to each other the dramatic ball and driving towards the goal of the dazed spectator.**
>
> **It is impossible to speak of accompaniments" in Kabuki — just as one would not say that, in walking or running, the right leg "accompanies" the left leg, or that both of them accompany the diaphragm ?** [109] ... .

ccording to Eisenstein, the Kubaki Theatre ilized what at first seemed like unrelated unds and sights to assail the spectator's sense gans. This, he suggested, was similar to the y separate shots and sounds could be used

> **Yuranosuke leaves the surrendered castle. And moves from the depth of the stage towards the extreme foreground. Suddenly the background screen with its gate painted in natural dimensions (close-up) is folded away. In its place is seen a second screen, with a tiny gate painted on it (long shot). This means that he has moved even farther away, Yuranosuke continues on, Across the background is drawn a brown-green-black curtain, indicating : the castle is now hidden from his sight. More steps Yuranosuke now moves on to the "flowery way." This further removal is emphasized by ... the samisen, that is — by sound.**[110]

isenstein, working from examples similar to he one quoted above, interpreted the method onstruction of Kabuki in cinematic terms. ach element of theatre seemed to be separate nd individually constructed like a cinema shot. hese elements were joined only in the minds f the spectator while watching a performance.

> **This mekes the shot as a montage-piece comparable to the separate scenes within the Kabuki method. The basic indication of the shot can be taken as final summary of its effect on the cortex of the brain as a whole, irrespective of the paths by which the accumulated stimuli have been brought together. Thus the quality of the totals can be placed side by side in any conflicting combination, thereby revealing entirely new possibilities of montage solutions.**[111]

For Eisenstein the methods of Kabuki served to point out the possibilities of implication and suggestion available to a stage and cinema director. It has already been noted that Eisenstein interpreted the work of Kuleshov in the same light. Kulesho's experiments proved that scenes made miles apart could be joined in such a manner that spectators perceived them as part of one organic action or event.[112] Each motion picture shot, like each element of Kabuki, was relative in meaning. Working from the innovations and experiments of Kuleshov and Vertov, Eisenstein made this relativity a central feature of his method of staging a theatre production and, later, of directing his silent films.

He experimented first with this method of construction on the stage of the Proletcult. For a production of **The Mexican**, an adaptation of a story by Jack London staged during the later part of 1920 and the early part of 1921, Eisenstein suggsted that a prize-fight, which was a climax of the play, be staged realistically "in the midde of the auditorium to re-create the same circumstances under which a real boxing match takes place." [113]

> **While the other scenes influenced the audience through intonation, gestures, and mimicry, our scene (i.e., the fight employed realistic, even textureal means — real fighting, bodies crashing to the ring floor, panting, the shine of sweat on torso, and finally, the unforgettable smacking of gloves against taut skin and strained muscles. Illusionary scenery gave way to a realistic ring ... and extras closed the circle around the ring.** [114]

By staging **The Mexican** in this manner Eisenstein wished to create two independent and simultaneous lines of development — one developed within the framework of acting on a stage and another by a realistic, although not unplanned event, the fight.

---

108 Ibid., p. 21.
109 Ibid.
110 Ibid., p. 22. The samisen is a type of musical instrument which produces music that depends upon rythm to interpret emotions.
111 Eisenstein, **Film Form**, p. 67.
112 See the example cited on page 7 of this study.
113 Eisenstein, **Film Form**, p. 7. Eisenstein's suggestion was greeted with enthusiasm by members of the Proletcult but was not carried out because of fire regulations. Cf. Seaton, p. 3.
114 Ibid.

> **What enthralled us was not only these films, it was also their possibilities. Just as it was the possibilities in a tractor to make collective cultivation of the fields a reality, it was the boundless temperament and tempo of these amazing (and amazingly useless) works from an unknown country that led us to muse on the possibilities of a profound, intelligent class-directed use of this wounderful tool.**
>
> **The most thrilling figure against this back-ground was Griffith, for it was in his works that the cinema made itself felt as more than an entertainment or pastime. The brilliant new methods of the American cinema were united in him with a profound emotion of a story, with an astonishing ability to preserve all that gleam of a filmically dynamic holiday, which had been capturing in The Gray Shadow, and The Mark of Zorro, and The House of Hate ... our heightened curiosity of those years in construction and method swiftly discerned wherein lay the most powerful affective factors in these great American films ... this method, this principle of building and construction was montage.** [102]

The concept which Eisenstein labled "montage" was one which he developed after a careful observation of the films of others and by reflecting upon his own practical film-making experiences. This concept, which forms the central core of Eisenstein's film-making theory, is related to the theory that he developed during his work in the Proletcult as well as to an interest he took in the Japanese Kabuki Theatre. Montage, as Eisenstein developed and utilized the concept, deserves considerable attention and will be discussed later. At this point, however, it is necessary to underscore the interest that Eisenstein took in the cinematic form, the "construction and method" of Griffith's work, as he called it. It was the methods of construction — that interested Eisenstein when he viewed other films. [103] He was influenced by the documentary technique of Vertov, [104] assimilated the research of the school of Kuleshov, and conciously analyzed the films of other directors in which he found the slightest hint of formal innovation. Griffith was the outstanding innovator of cinematic form during the early part of the century. Eisenstein recognized this and thoroughly studied his work. [105]

Certain characteristics of the Japanese Kabuki Theatre fascinated Eisenstein and contributed to the theory of theatre work which he developed in the Proletcult and later transferred to the cinema. His interest in Kabuki actually began before the joining of the Proletcult and in Moscow. [106] To Eisenstein the basic element of Kabuki was a "motion of ensemble." [107] By this he meant that each element of a Kabuki performance seemed to have equal significance with every other element. And yet each separate part of element contributed to one organic, unitary effect on the spectator.

> **The Japanese regards each theatrical element, not as an incommensurable unit among the various categories of effect (on the various sense-organs), but as a single unit of theatre ... Directing himself to the various organs of sensation, he builds his summation to a grand total provocation of the human brain, without taking any**

102 Ibid., p. 204. **The Gray Shadow**, an American film released in Russia has not been indentified. **The Mark of Zorro**, starred Douglas Fairbanks and was directed by Fred Niblo. **The House of Hate**, released in 1918, was a serial directed by George Seitz, starring Pearl White.

103 Eisenstein's use of the formal constructions of other directors' films in his own productions was often deliberate and calculated. Jay Leyda, in a footnote to his translation of Eisenstein's Essay "Methods of Montage," **Film Form**, p. 77, points out that Eisenstein's film **Old and New** (**The General Line**) is unique in the number of formal references it has to previous films of other directors. Eisenstein made a parody of the formal devices utilized by Pudovkin's **End of St. Petersburg**, American wild west films, and Buster Keaton's **Three Ages**.

104 All of Eisenstein's silent productions contain long passages of location footage, **strike**, **Potemkin** and **Old and New** were shot almost exclusively out-of-doors. **Strike** and **Potemkin**, especially resemble news reels in the type of camerawork and the photographic quality Eisenstein chose to use in them.

105 Eisenstein's debt to Grifth is great and has recently been documented in some detail. (Cf. Seymour Stern. "The Soviet Director's Debt to Griffith," **Films in Review**, VII — May, 1956 — pp. 202 — 209). The formal tendencies that Eisenstein could have found in Griffith's work were: a shot-to-shot variation of point of view between the camera and its subject according to the dramatic worth of each shot; a conciously worked out succession of shots related to spectator response, including a rythmic relationship between shots; the use of the close-up to signify and express subtle emoticns; a concious use of the illusionary space of the picture to create and heighten dramatic effects; and the discovery that two lines of action could be intercut, one alternating with the other, and the story of each line carried forward simultaneously while the dramatic effect of each line of action was simultaneously heightened.

106 Seaton, Eisenstein's biographer, indicates that his interest in Japanese language and threatre began about 1920 when he met a former instructor of Japanese during his service in the Red Army. Cf. Seaton, p. 37.

107 Eisenstein, **Film Form**, p. 20.

he negation of the old theatre he wrote :

> **The break with the theatre in principle was so sharp that in my "revolt against the theatre" I did away with a very vital element of threatre — the story.**
>
> **At one time this seemed natural. We brought collective and mass action onto the screen, in contrast to individualism and the "triangle" drama of the bourgeois cinema. Discarding the individualist conception of the bourgeois hero, our films of this period made an abrupt deviation — insisting on an understanding of the mass as hero.** [90]

Eisenstein's work was also influenced by a "neo-futurist" [91] group called **Lef**, an abbreviation of the Russian words for Left Front. [92] Alfred H. Barr, Jr. has characterized the members of his group.

> **Their spirit is rational, materialistic, their programme aggresively utilitarian. They despise the word aesthetic, they shun the bohemian implications of the word "artistic." For them, theoretically, romantic individualism is abhorrent.** [93]

It was the journal of this organization that published Eisenstein's first theoretical article. [94] Barr mentions that Eisenstein was a member of **Lef** and calls his point of view "thoroughly materialistic," a term which Eisenstein himself had used to describe his outlook. [95]

His work at the Proletcult and his association with the intellectuals of **Lef** exerted a strong influence on the work of Eisenstein during the years of the silent film. Innovation of form, the social and collective nature of artistic activity, and a rationalistic and materialstic outlook on life were definite features of this influence [96]

The style of Eisenstein's silent films was influenced by the work of other directors. Eisenstein describes this period as one in which "the young Soviet cinema was gathering the experience of revolutionary reality, of first experiments (Vertov), of first systematic ventures (Kuleshov), in preparation for that unprecedented explosion in the second half of the 'twenties' " [97] He was fully aware of the work of his Russian predecessors and followed imported films enthusiastically. Boris Ingster, who once worked in the Russian film industry, has stated that Eisenstein consulted Vertov and Kuleshov and was especially interested in the American films which he saw at the Dimitrovka Theatre in Moscow. [98] Ingster also credits Eisenstein with teaching his own brand of film theory :

> **For a textbook has used a worn-out print of Tol'able David, which was so torn and scratched that it no longer could be shown in theatres. The number of frames in each shot was eagerly counted; the sequence of shots was analyzed; and great significance read into the film of which, I am sure, Henry King, who made it was entirely unaware.** [99]

Eisenstein himself made an analysis of the influences of other films on his silent work and the work of other Russian film workers of the period. He was able to isolate two main streams of influence — the films of post-war Germany, which he characterized as full of mysticism, decadence, and dismal fantasy, and the films of America, which he described as picturing a world that was "stirring and incomprehensible, but neither repulsive nor silent." [100] Of these two streams of influence, Eisenstein was most attracted to the American one and particularly to the work of the American director David Wark Griffith. "I wish to recall," Eisenstein wrote in 1944, "what David Wark Griffith himself represented to us, the young Soviet filmmakers of the twenties.' to say it simply and without equivocation : a revelation." [101] The character of this revelation was described by Eisenstein :

---

90 Eisenstein, **Film Form**, p. 16.

91 Cf. Erlich, p. 10, footnote 66.

92 The group included the poets Maiakovsky and Asseyev, the writer Tretyakov, and the painter Rodchenko. Cf. Alfred H. Barr, Jr., "The 'Lef' and Soviet Art," **Transition**, XIV (Fall, 1928), pp. 267 — 268.

93 Barr, **Transition**, p. 267.

94 Cf. Eisenstein, "Montage of Attractions," pp. 70 — 75.

95 The words in quotation marks are attributed to Eisenstein by Barr, who fails to give a source for the quotation. However, Eisenstein in an article called "Mass Movies," **The Nation**, CXXV (November 9. 1927), p. 507 makes this statement: "My point of view is thoroughly utilitarian, rational, materialistic." Eisenstein also refers to his silent work as, "a reflection of the spirit of collectivism which is abroad in the land."

96 Eisenstein, "Dickens, Griffith, and the Film Today," **Film Form**, p. 202.

97 **Ibid.**

98 Boris Ingster, "Sergei Eisenstein," **Hollywood Quarterly** (Film Quarterly), V (1950 — 1951), p. 382.

99 **Ibid.**, Tol'able David, an American silent film was released in 1921. The film had a considerable reputation in Russia especially among the rising directors. Pudovkin cites it in his book **Film Technique** (London, 1954), pp. 27 — 29.

100 Eisenstein, **Film Form**, p. 203.

101 **Ibid.**, p. 201.

> The production resembled either a circus performance or a music-hall revue. One of the characters of the play, Golutvin, exited by a wire which was stretched out over the heads of the spectators. A specially made detective-like film was shown on a cinema screen and was used to represent the "Diary of Gulmov." Prefaces to the spectacles were made by a Priest, a mullah, and a rabbi performing curvets and summersaults while they poured water over each other. Time after time the action of the play was interrupted by the singing of romances and comical couplets such as "your fingers smell like incense" "let the grave punish me." "Allaberdi, the Lord be with you." At the end of the performance firecrackers were exploded under the seats of the spectators. [84]

Huntly Carter witnessed a performance of **The Sage** and described it in detail :

> On entering the ,'theatre," I saw a large elaborately decorated ball-room with a gallery at one end. A third of the room was used as a stage. This stage was in the form of a small circus. It had a platform and a frame with curtains. On either side of the platform were two curved approaches resembling segments of a circus ring, which helped the imagination to complete the circus construction. Facing the platform were rows of seats rising to the gallery. The floor of the arena was covered with a soft carpet. Scattered about was the usual circus apparatus, a trapeze, rings, horizontal poles, vaulting horse; slack wire, and other instruments not usually associated with the representation of social atire. But it soon became apparent that Ostrovsky merely provided a frame for a very witty parody made by the workers themselves. They had left only sufficient of the writer to allow anyone who knew his work to recognize him. I daresay a good many of the workers present did not recognize him, and were not much troubled by this. They could feed on the eccentric and circus acrobatics. It was a parody on number two Russia, and the emigres who believe that they represent real Russia. The revue also made sharp attack on well-known foreign politicians and militarists. Mussolini, Joffre, and C., and had its anti-religious moments. For instance there was a procession of characters in caricatures carrying candles, chanting a churhh service and bearing boards, with the inscription, "Religion is opium for the people." On the whole, it was very witty and gay, and went at great speed, almost too cquick for some spectators. It took many shapes and colours like a kaleidoscope.[85]

Theatre historians have pointed out that Eisenstein's experiments were not unrelated to the experimentation started by the great innovators of the Russian Theatre before the revolution of 1917. Eisenstein's debts to Meyerhold and to the genres of parody and caricature worked out by Nikolai Evreinov have been indicated by Gorchakov.[86] When Eisenstein began film work he continued search for new forms which characterized his theatre work.

The necessity for innovation, however, was only part of the theory of theatre that developed in the Moscow Proletcult. The theoreticians of the collective conceived the aims of theatre work in terms of a struggle against the ideas and techniques of the older forms of theatre.[87] Along with this conception of the role of theatre developed the belief that the character centered theatre of the nineteenth century was destined to die and would be replaced by a theatre that was more directly expressive of a new classless society. In the place of the old theatre, "where personal problems dominated into and carried the audience away from the present into the past, or into a preoccupation with 'romance,'"[88] the newProletcult theatre was to affirm the mass as a hero and to direct the attention of the audience to the present. These concepts were in accord with "collective" emphasis of the Proletcult, the Proleterian Culture Movement as a whole.[89] During the production of his first silent film, **Strike**, Eisenstein made extensive use of Proletcult principles. In regard to

84 Lebedev, Ocherk, p. 124

85 Carter, pp. 92 — 93.

86. Cf. Gorchakov, p. 125. Eisenstein's forerunner with respect to the dramatic utilization of music hall elements was Yuri Annenkov who employed such devices in a staging of Leo Tolstoy's **The First Distiller** in 1919. Eisenstein actually worked as a designer for Vsevolod Meyerhold. He did the sets for a production of **Heart-break House** by Bernard Shaw during 1912. The play was rehearsed, for some months, it appears, but it was never staged. Cf. Seaton, p. 48 and Leyda, "Appendix I." p. 218. As has been noted the circus and music hall also acted as starting points for the formal devices of the FEKS group in Petrograd at about the same time Eisenstein was developing them in the Proletcult Theatre of Moscow.

87 Cf. Seaton, p. 41.

88 Ibid.

89 See the discussin of the tenets of the Proletcult.

es. Russian critical opinion concerning the release of **October** was not favourable and film, although it enjoyed considerable ularity abroad was enventually withdrawn n Russian Distribution. [73]

Eisenstein turned his efforts once again to film **The General Line** which had been in duction when he was asked to make **October.** as early in 1928 before he resumed produc- . By the time he felt that most of the foot- previously shot was out of date. [74] The ario was rewritten and when the film finally eared, in September 1929, it was retitled **and New.** It fared little better with the sian critics than did October. [75] In other ntries, however, it was received more fav- ably and was even considered a great ex- iment. [76]

After the production of **Old and New,** enstein and a team of assistants left Russia the consent of the Soviet Government. enstein made this trip to study industry elopments abroad where the sound film was g produced. [77] He was also under contract h the American film producing firm, amount, and arrived in the United States in Spring of 1930 [78] Eisenstein's American urn did not produce any completed films ough he was involved in numerous pro- s. [79]

Upon his return to the Soviet Union in the ing of 1932, Eisenstein found considerable nge in the ideological orientation of the film ustry. [80] He was unable to get strted on a film project and lectured for several years he Moscow State Institute of Cinematog- y. During this period he wrote extensively t his silent films. Eisenstein returned to ve production in 1935 when he directed a d film called **Bezhin Meadow.** This film, ever, was left uncompleted when it ran into re criticism from members of the film ustry. [81] Eisenstein's last three productions d better than **Bezhin Meadow,** although the one remained unreleased until very ntly. [82]

By 1939 Eisenstein had again returned to a tion of prominence in the Soviet film industry. The success of his sound film, **Alexander Nevsky,** was particularly responsible for his renewed honour. [83] His sound films, however, seem to be made with a different approach to the medium than the one he developed during his silent work. They place much more emphasis upon individual character development, for example, and are generally constructed so that they move at a much slower pace.

The silent films of Eisenstein, with which this research is concerned, form distinctive stylistic unit when viewed in the total context of his film work. They were all produced during the period of the New Economic Policy and can be viewed as a response on the part of their maker to some of the social, economic, intellectual, and artistic tendencies of this era. These tendencies have been described briefly in the preceding parts of this research. At this point it is necessary to examine the specific influences that helped give Eisenstein's silent films their peculiar stylistic qualities. These influences can be traced by an examination of Eisenstein's work previous to his entry into the cinema, by reference to his extensive theoretical essays, and by an examination of the methods he employed in making his silent films.

When Eisenstein entered the Proletcult movement during the latter part of 1920 he became associated with a group of theatre people whose basic purpose was the fostering and development of new proleterian artists. The tenets of the Proletcult movement, enumerated in earlier pages of this study, included the idea that new formal experimentation would lead to the construction of completely new and class-oriented art forms. Innovation, as has been pointed out, was an important feature in the work of this group, Eisenstein's theatrical production, especially after he assumed control of the Moscow Proletcult Theatre in 1922, took on a quality of innovation that indicates the extent of his response to the ideas and theories of A.A. Bogdanov, the theorist of the Proletcult movement. **The Sage,** Eisenstein's production based upon a play by Ostrovsky, employed innovations in staging, design, and acting. Some of these are indicated by Lebedev :

Cf. Lebedev, **Ocherk,** pp. 156 — 158 also Babitsky and Rimberg, p. 308.
Cf. Seaton, p. 104.
Cf. Seaton, p. 155 and Lebedev, **Ocherk,** pp. 159 — 162.
Seaton, p. 116.
The sound film was not produced in Russia until late in 1930.
Cf. Seaton, p. 157.
Cf. Leyda, "Appendix I," pp. 223 — 225, where these projects are discussed.
The First Five Year Plan had gone into effect and there was a distinct tendency to regard many productions done previously as being attempted under false ideological positions. Cf. Seaton, p. 261.
Seaton, pp. 351 — 477, documents this phase of Eisenstein's work and the criticism that evolved from it. Also see Leyda, "Appendix I," pp. 226 — 229 for a summary of this work, completed and uncompleted.
Eisenstein's last film, **Ivan The Terrible Part II,** was belatedly released only at the time of the Brussels World's Fair in 1958.
Cf. Seaton, p. 386.

entirely new." [60]

In Moscow he entered the Oriental Division of the Academy of the General Staff with the avowed intention of studying the Japanese language. [61] Concurrent with his work in the Academy, Eisenstein joined the Moscow Proletcult Theatre. The stage had been one of his interests for some time and as early as 1912 he had entertained himself by making plans for stage productions. [62] In the Proletcult he worked first as a scene painter but soon became a designer, and during the latter part of 1922 he assumed the leadership of the Moscow Proletcult Theatre collective. In March, 1923 he directed and designed a version of a play by Ostrovsky retitled **The Sage**. [63] The work Eisenstein did in preparation for **The Sage** is considered by historians of Russian film to be critical in the development of his theatre work Indeed, Eisenstein himself recognized the importance of **The Sage** and wrote extensively about it. Eisenstein continued to direct other stage productions until the middle of 1924. [65] Although he rates a place in the history of the development of the Russian stage, Eisenstein's main contribution to the field of dramatic art was made after he started work in the motion picture. His theatrical theory and practice will be discussed later. [66]

The Proletcult movement in Moscow also contained a cinema section acllled the Proletkino, and the steps from stage to screen for those people that desired such a move was facilities by the existence of this organization. [67] Eisenstein's transition into film appears to have been motivated by a conviction he formed during his stage work. He found that stage conditions could not be extended indefinitely and that their conventional nature prevented him from implementing his artistic intentions. [68]

Eisenstein's First full length film **Strike** was released early in the year 1925. [69] It was based upon a scenario written under the direction of V.F. Plentnyov, a former chairman of the Moscow Proletcult Theatr. Although it was commercially distributed in Germany and won a prize at the 1925 **Exposition des Arts Decoratifs** in Paris, it was not extensively popular in the Soviet Union. [70] Soon after the release of **Strike,** Eisenstein was asked by the government to produce a film for a celebration of the 1905 revolution. The result of this commission was his most famous film, **The Battleship Potemkin** released on January 1, 1926. Although it received acclaim in the West, particularly in Germany, recent historians of the Soviet film doubt its popularity with the Russian audiences of the day. [71]

After **Strike** and **Potemkin,** Eisenstein began to work on a film tentatively called **The General Line,** which was to treat a new approach to rural collectivization advocated by the government. Eisenstein was set to work on a film to commemorate the tenth anniversary of the Bolshevik **Revolution** of 1917. For this assignment he wrote, in collaboration with his director Grigori V. Aleksadrov, a scenario which resulted in the film **October,** or **Ten Days That Shook The World,** as it is called in England and America. This film was released in January, 1928 and raised a storm of protest and accusations against its maker. Eisenstein had failed to keep abreast of the fast moving Russian political scene and had included many scenes which depicted Leon Trotsky's part in the October events. [72] Troasky had fallen into disfavour while the film was in production and Eisenstein's failure to follow this political maneuver resulted in an order to reedit the whole work, omitting many of the Trotsky

60 Sergei M. Eisenstein, "Autobiographical Note," **International Literature,** No. 4, Moscow, 1933, p. 128.

61 During this period students who had supported the Red Army were demobilized and their further study encouraged by a government subsidy. Cf. Seaton, p. 38.

62 Cf. Seaton, p. 26.

63 Alexander N. Ostrovsky (1823 — 1886). The title of the play Eisenstein used as the basis for his production was "Na Vsiyakogo Mudretsa Dovol 'no Prostoty" (Enough Stupidity in Every Wise Man) Eisenstein's production is variously called **The Wise Man and The Sage.** Cf. Leyda, "Appendix I," p. 218 and Eisenstein, **Film Form** (New York, 1949), p. 9.

64 Cf. Leyda's introductory remarks to "Montage of Attractions," in Eisenstein, **The Film Sense,** p. 230. The Russian film historians who hold this view are N.A. Lebedev and R. Yurenev. Cf. Lebedev, **Ocherk,** p. 125 and Yurenev, p. 10.

65 Cf. Leyda, "Appendix I," pp. 217 — 218.

66 Following the production of **The Sage** Eisenstein wrote several articles outlining his purpose and theories behind the production. Cf. "Montash Attraktsionov," (Montage of Attractions). **Lef,** No. 3. Moscow. 1923, pp. 70 — 75. There is a translation by Jay Leyda of parts of this article printed in Eisenstein. **The Film Sense,** pp. 230 — 233. Eisenstein evaluated the importance of **The Sage** in his article called "Through Theatre to Cinema," **Film Form,** pp. 3 — 17.

67 Cf. Huntly Carter, **The New Theatre and Cinema of Soviet Russia** (London, 1924), pp. 241 — 248.

68 Cf. Eisenstein, "Through Theatre to Cinema," **Film Form.**

69 The documentation of the film work of Eisenstein used for this research was found in Lebedev, **Ocherk,** pp. 269 — 302, and in Leyda's "Appendix I", pp. 217 — 229.

70 Seaton, p. 72.

71 Cf. Babitsky and Rimberg, p. 308, 322.

72 Cf. Seaton, p. 100.

As long as Marxian literary theory had not become a rigid dogma, a non-Marxian heresy such as Formalism still had a right to exist. Its chances of receiving a fair hearing were the better since it represented a novel and a scientific method of approach, and addressed itself to problems which were badly in need of elucidation ... The post — innovators, whether of the Futurist, Imagenist or Constructivist persuasion, incessantly harped on the theme that revolutionary form is as essential a prerequiste of truely proletarian art as proletarian content. These declarations were echoed by some bona fide Marxian theoreticians. A. Gastev, a spokesman of the Proletcult's group, maintained that "the notion of proletarian art implies an overwhelming revolution in the sphere of artistic devices" At a time when the new was indiscriminately praised and the old excoriated experiment in form seemed to be a historical necessity. [54]

This experiment with a concern for the formal qualities of art was not an exclusively literary development. It is only neccesary to mention the Cubists, the Constructivists, and the Futurists in the visual arts of this period and the period immediately prior to the revolution to indicate how pervasive was the search for new artistic forms. [55] Indeed, in the Russia of the 1920's, one observer suggested that "all the arts ..., including music, tend constantly toward the condition of the cinema." [56]

The Russian cinema itself was the subject of an intensive formal re-evaluation. Its creators wished to make it into a new form of expression to match new forms of political and social experiments. It was fortunate, to say the least, that the innovators of the 1920's were able to work in an atmosphere of relative freedom from government control while enjoying a large measure of governmental financial support. The result was the growth of a school of film making which has been recognized the world over for its contribution to the methods of expession employed by the cinema.

EISENSTEIN :

Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898 — 1948) began his work in film during the year 1924, several years after Vertov and Kuleshov. He brought with him, however, a greater background of knowledge and work in the related fields of painting, drawing and the theatre. [57] He was born in Riga, Lativia on January 23, 1898, the son of a well-to-do civil engineer. As a child he mastered English, French, and German and took an interest in drawing and books. He was not an outstanding student. Between the years 1905 and 1910 the family had residence in both Riga and Petrograd, and Eisenstein, not unlike many boys of his time, had both a Russian nurse and an English governess. In 1913 he returned to Riga to attend the Lycee there. At the outbreak of the First World War in 1914 after his mother had left the family to live in France, Eisenstein returned to Petrograd to live with his father. Although Eisenstein was vitally interested in the graphic arts, his father enrolled him in the Petrograd Institute of Civil Engineering where he chose to study architecture. During this time he also began a serious study of the Italian Renaissance. His reading in this area led him to Freud's article on Leonardo da Vinci. Subsequently his interst in contemporary psychology led him to study the reflex theories of the Russian scientist Pavlov. [58]

Eisenstein never finished his engineering studies. In 1918 he enlisted in the Red Army and was assigned to building fortifications. Later he was transferred to the political command to do agitational communications. Seaton says that he 'made banners, painted slogans and executed drawings explaining or glorifying the Revolution." [59] During the later part of 1920 he was released from the army and ,in his own words, "returned not to Petrograd to complete studies begun but to Moscow to start something

---

54 Erlich, p. 63.

55 The Cubists, Constructivists, and Futurists were artists that searched, in one way or another, for new formal devices and new meaning in the visual arts. Although they developed during the first two decades of this century and were centered in and around Paris, they also had extremely active adherents in both pre — and post-revolutionary Russia. Cf. Alfred H. Barr, Jr., **Cubism and Abstract Art** (New York, 1936).

56 Alfred H. Barr, Jr., "The 'Lef' and Soviet Art," **Transition**, XIV (Fall, 1928), p. 269.

57 The biographical information in this research was gathered from four principle sources. The first and most complete was Marie Seaton's biography, **Sergei M. Eisenstein** (New York, 1952). Other sources were Jay Leyda, Appendix I, the Work of Eisenstein," in Eisenstein's volume, **The Film Sense** (New York, 1947), pp. 217 — 229; R. Yurenev, Sergei Mikhailovich Eisenstein, "in Izbrannye Stat'i (Collected Articles) (Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Iskusstvo, 1956), pp. 5 — 40; and Lebedev, **Ocherk**, pp. 122 — 139, and pp. 152 — 164.

58 The article referred to is by Sigmund Freud (1856 — 1939) the Austrian neurologist. Its full title is **Leonardo da Vinci; A Study in Psychosexuality**, trans., A.A. Brill (New York, 1947). Ivan P. Pavlov (1849 — 1936) was an experimental psychologist, is most famous for his behaviouristic theories of psychology.

59 Seaton, p. 37.

during the NEP.[45] A brief description of its basic view points is important for the purposes of this research because Eisenstein's first film work grew out of his activity in Proletcult theatre in Moscow.

The Primary aim of the organization was to impart education to the working class and to develop and foster new proletarian literary movement in detail. As to the activity of the Proletcult during the years of the Civil War :

> **The extent of its literary and educational activity during the revolution and civil war (1917 — 1921) indicates that it received considerable support from the state. It was claimed that there were over one hundred provincial branches of the Proletcult and eighty thousand workers enrolled in its studios in 1920. The list of periodicals which it was able to publish in those dreadful years is an impressive one.[46]**

The tenets of the Proletcult movement were developed by the Marxist theoretician A. A. Bogdanov with the cooperation of A. V. Lunacharsky, beginning about the year 1909. The first formal organization of the Proletcult developed in 1917.[47] The basic tenets of the movement, as advanced by Bogdanov, were these : first, art was considered a social environment in which it arises; and secondly, art is not merely a reflection of life from the viewpoint of a given class, not merely an expression of its ideas, but a means of **organizing** its collective labour.[48] Bogdanov also maintained that there were three independent roads to socialism and that the cultural one, the one followed by the Proletcult, was to develop independently, "free from bodies concerned with the political and economic struggle."[50] This last position, the idea that art develops free from governmental and Party control, began to incur criticism of Party leaders during the early twenties:

> **Toward the end of the civil war the leaders of the Party betrayed a distinct distrust of the Proletarian Cultural Movement as fostered by the Proletcult. Trotsky argued with great cogency that a specifically proleterian culture was simply not possible. Bukharin expressed doubt as to whether such a phenomenon could be artificially induced, and he also took exception to the idea that it could develop independently of the Party and the State. Lenin revealed a vigorous contempt for the theoreticians of the movement, and in 1920 forced its congress to pass a resolution which affirmed that : (1) a proleterian culture could arise only on the basis of the "bourgeois" thought and culture which already existed; and (2) the Proletcult must function as a subordinate body within the People's Commissariat of Education.[51]**

Although after the year 1920 it was forced to acknowledge more Party control, the leadership of the Proletcult continued to interpret the function of the organization according to the resolution adopted by the First All-Russian Conference of the Proletcult. This resolution had stated that the Proletcult had as its main objective the organization of the workers for the purpose of creating a class art of the Proletcult. "The proleteria," this document declared, "must have its own class art to organize its own forces in social labour, struggle, and construction. The spirit of this art is that of labour collectivism : it perceives and reflects the world from the point of view of the labour collective ..."[52]

Even though there was no hint of an anti-traditional and predominantly formal or structural outlook on art in the theory of Bogdanov, the cultural upheaval characteristic of the age inspired artists of all areas to call for new formal experimentation and for a complete discharging of all the traditional forms of artistic expression.[53] Erlich comments :

---

45 Edward J. Brown, **The Proletarian Episode in Russian Literature** (New York, 1953), pp. 6 — 10. The world **Proletcult** is transliterated variously. Besides the spelling used in the body of this research the most common variation is "Proletkul't".

46 **Ibid.**, p. 8.

47 **Ibid.**, p. 9.

48 **Ibid.**, p. 6. Brown points out that Bogdanov's real name was A.A. Malinovsky (1873 — 1928) and that Lunacharsky became the Commissar of Education for the new Soviet State in November 1917. Cf. note 3 page 243 of Brown's work.

49 Cf. Brown, p. 7. He translates Bogdanov's articles that set forth these tenets and points out that such views were not original with him. They were previously developed by G.V. Plekhanov (1836 — 1918), the founder of Russian philosophic Marxism.

50 **Ibid.**, p. 9. The passage quoted is Brown's summary of Bogdanov's position.

51 **Ibid.**

52 As quoted in Brown, p. 7. Brown also points out that "the organizers and theorists of the Proletcult were not themselves members of the working class, but were instinctly non-proleterian intellectuals. Logically enough, they concluded that the new art and literature would be created not only by people of pure proleterian origin but also by people of proletarian orientation,' like themselves." Cf. page 7 of Brown's work. S.M. Eisenstein, as it will be seen, fitted the description a "non-proleterian intellectual."

53 Cf. page 5 and footnote 8 of this research.

tions. In the first combination the close-up of Mosjukhin was immediately followed by a shot of a plate of soup standing on the table. It was obvious and certain that Mosjukhin was looking at this soup. In the second combination the face of Mosjukhin was joined to shots showing a coffin in which lay a dead woman. In the third the close-up was followed by a shot of a little girl playing with a funny bear, when we showed the three combinations to an audience which had not been let into the secret the result was terrific. The public raved about the acting of the artist. They pointed out the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, were touched by and moved by the deep sorrow with which he looked on the dead woman, and admired the light, happy smile with which he surveyed the girl at play. But we knew that in all three cases the face was exactly the same. [40]

Poudovkin also describes another Kuleshov experiment which investigated the relative manner in which elements of space and time can be represented in films :

1. A young man walks from left to right.

2. A woman walks from right to left. They meet and shake hands. The young man points.

3. A large white building is shown, with a broad flight of steps.

4. The two ascend the steps.

The pieces, separately shot, were assembled in the order given and projected upon the screen. The spectator was presented with the pieces thus joined as one clear, uninterrupted action : a meeting of two young people, an invitation to a nearby house, and an entry into it. Every single piece, however, had been shot in a different place; for example, the young man near the G.U.M. building, the woman near Gogol's monument, the hand-shake near the Bolshoi Theatre, the white house came out of an American picture (it was, in fact the White House), and the ascent of the steps was made at St. Saviour's Cathedral. What happened as a result ? Though the shooting had been done in varied locations, the spectator perceived the scene as a whole. The parts of real space picked out by the camera appeared concentrated, as it were, upon the screen. There resulted what Kuleshov termed "creative geography." By the process of junction of pieces of celluloid reality. Buildings separated by a distance of thousands of miles could be covered by a few paces of the actors. [41]

In contrast to Dziga Vertov, for whom the final assemblage of shots was organized more with regard to relationships which the director believed to exist in real life than to any preconceived pattern of spectator response. Kuleshov decided that it was possible to predict and consequently control the responses of spectators watching an assemblage of separately shot pieces of film. [42] "The frame," that is the individual pictures that make up a shot, "ought to function like a sign, like a letter, that you will immediately grasp and that, for the spectator, almost immediately exhausts the meaning that is related in it." [43] A film, of course, is a series of such frames or shots arranged in some order. The meaning that a spectator receives from each shot, as Kuleshov and Pudovkin's research proves, depends also upon its relationship to the other shots in the sequence of which it is a part. By investigating the possible relationships between shots Kuleshov felt that it ultimately would be possible to guide the spectator's response to a film. The film medium for Kuleshov was, above all, a medium of implication and suggestion. Consequently it was theoretically possible to charge a concrete and photographic representation of reality with symbolic overtones thanks to its position within a series of shots. Meaning in a film, acording to the theories of Kuleshov, must depend upon the nature of the single shot as well as its relationship to the other shots in the film. At any rate these were the conclusions that Eisenstein was later to draw from the work of Kuleshov. [44]

The Proleterian Culture Movement : The Prolectcult, as the proleterian Cultural and Educational Organization was called, became the rallying point for many of the theories and theorists that developed immediately prior to the revolution of 1917 and during the civil war that followed it. This development continued

40 Vsevold I. Pudovkin, Film Technique, trans. Ivor Montague (London, 1954), p. 140.

41 Ibid., pp. 60 — 61.

42 Lebedev, Ocherk, p. 114 — 115, traces the development of Kuleshov's discoveries.

43 Lev Kuleshov, Iskusstvo Kino, pp. 44 — 45 as quoted in Lebedev, Ocherk, p. 115.

44 Mitry, p. 21.

film and with a concept of visual objectivity was at first characteristic of this group. The director was a servant of the camera's objectivity, and "objectivity," however, which permitted the use of violent non-naturalistic distortions like slow-motion and forced perspectives. The director's job was to amass a series of documents registered on film. This kind of filming was supported by a type of film theory that was aggressively anti-studio, anti-actor, anti-director, and in a phrase, anti-theatre. Nevertheless, the theories and the film work of Vertov's group did emphasize the importance of location and of motion. They also made contributions to the technique of editing and its place in film work.

Workshop of the Economic Actor (FEKS): About the same time that Vertov in Moscow was developing his theories of the "Film-Eye," as he called them several young theatre people formed their own workshop in Petersburg.[30] The group included Gregori M. Kosintsev and Leonid Z. Trauberg. The intentions of this group of experimenters were the opposite of the documentary school of Dziga Vertov. Many of them came to the workshop with a theoretical back-ground.[31]

Mitry suggests that their work consisted of re-evaluating the work of the actor, and of all the scenic processes of theatre.[32] Theirs was a satirical form of theatre which exaggerated the artifices of the stage into an abstract caricature of reality for comic or burlesque effects.[33] The actor was depersonalized, even dehumanized. He became a marionette, a mechanism for the expression, through gestures, movements, and postures of a parody of social manners and bourgeois attitudes. The group drew their techniques from the music hall stage, the vitality of American advertising and dancing, as well as the examples of the French Guinol and the **Commedia dell'Arte.**[34] The circus was another influence that inspired this group of experimenters. When they transferred their circus-like techniques to the screen in 1924,[35] they produced films which were characterized by "brilliant handling of crowd work, of constant movement among turbulent pictorial compositions."[36]

Workshop of Lev Vladimirovich Kuleshov: The schools and theories of Vertov and FEKS add a partisan-like vitality to the back-ground of early Soviet film work. It was the work and research of Lev Kuleshov, that had the most effect upon future film makers. Through the closest analysis of actual films and of the film makers' problems, Kuleshov and his students evolved the first thoroughly consistent and clearly thought out theory of film making in Russia.

Kuleshov had worked as an assistant in the movie industry before the revolution.[37] After it the government sponsored his investigations into film editing. He filmed news reels during the period of civil war and, when the shortage of raw stock forced a halt to extensive filming, he concentrated on theory and experimentation. During the years 1918 — 1921 he worked out some of the basic theoretical foundations of film journal articles.[38] His theories caused much discussion and he was appointed to a position at the State Film Institute in Moscow. He taught there from 1921 to 1930. In 1929 he published a book which contained the results of his research.[39]

The best known of Kuleshov's experiments has been described by his famous student, the Russian film director Pudovkin:

> **Kuleshov and I made an interesting experiment. We took from some film or other several close-ups of the well-known actor Mosjukhin. We chose close-ups which were static and which did not express any feeling at all — quiet close-ups. We joined these close-ups, which were all similar, with other bits of film in three different combina-**

30 The exact date of the formation of this group is difficult to determine because authorities vary on this point. Yurenev, p. 117, cites only the year 1921 as the date of its formation. Jean Mitry, **S.M. Eisenstein** (Paris, 1955), p. 16, gives the exact date of its formation as July 9, 1922 but fails to cite the source of his information. The recent history of the Soviet theatre by Gorchakov fails to mention FEKS.

31 Kozintsev, for example had been a painter at the Moscow operas. Cf. Mitry, p. 17.

32 **Ibid.**, p. 18.

33 **Ibid.**

34 Yurenev, p. 18, mentions their debt to American advertising, the music hall theatre, and dancing. With respect to the influences of the **commedia dell'arte** it should be noted that the great innovator of the Russian stage, Vsevold Meyerhold, had turned to it as early as 1917 — 1918. His use of it is considered an important example which was followed by many minor producers. Another innovator, Nikolai Evreinov, had developed the genres of parody and caricature in his "Theatre of the Crooked Mirror" in 1914 — 1915. Mitry believes that FEKS extended some of his devices. Also see Gorchakov, pp. 67 — 85.

35 Yurenev, p. 118.

36 Paul Rotha, **The Film Till Now** (New York, 1930), p. 162.

37 Lebedev, **Ocherk**, p. 112.

38 **Ibid.**

39 **Ibid.**, p. 114. This volume is entitled **Iskusstvo Kino** (Film Art) (Moscow: Teakinopechat, 1929). In 1941 Kuleshov published a second book, **The Principles of Film Direction.** Cf. Jay Leyda, "Advanced Training for film workers, **Quarterly of Radio-Television-Film.** I (1941 — 1946), pp. 279 — 286.

tographed intact. His writing, expressed in a manifesto-like manner, had a quality of machine worship about them. He and his group, which included his brother, Mikhail Kaufman, the cameraman of the organization, exalted, the moving picture machine and its recording possibilities. In an article written in 1923 for the magazine **Lef**, which published some of the most advanced theory of the innovators, he compared the lens of the camera to the human eye :

I .... am the film eye. I ... am the mechanistic eye.

I, am machine, am showing you the world as only I am able to see it. From today I free myself forever from the immobility of man; I am continuous movement; I approach and retreat from objects; I creep under them; I creep into them; I travel fixed to the snout of a running horse; I cut into the crowd at full speed; I run before marching soldiers; I turn on my back; I am lifted up in an airplane; I descend and ascend with the descending and rising substancess. [29]

A fascination with the mechanism of the

---

29 Quoted by R.N. Yurenev, "Sovetskoe Kinoiskusstvo na Pod "eme," (Soviet Film Art on the Upswing), **Ocherki Istorii Sovietskogo Kino, Tom Pervvi** (Outline of the History of the Soviet Film, First Volume) (Moscow: Gosudarstvennoe Izdatel 'stvo, Iskusstvo, 1956), p. 85. Yurenev also quotes the following section from the same article which appeared in **Lef**, No. 3, 1923, pp. 140ff.:

"I am the film eye. I am creating a man more perfect than Adam. I am creating him from a thousand different persons through different preliminary sketches and systems. I am the film eye.

I seize the hands of one person — the strongest and most skilled; from another I seize the legs — the best proportioned and the swiftest; and from a third — a head, the most handsome and most expressive-assembling...,. Lebedev, **Ocherk,** p. 104 suggests that these statements were influenced by the manifestoes of the Futurists, and Italian school of the arts which developed during the first decade of this century. Its leading writer was F.T. Marinetti. Futurism stressed the dynamic and violent qualities of the age and set itself against all cultures that looked to the past. It glorified a life of danger, war, blind patriotism, and the machine age. Its formal innovations tended toward the use of bright colours in painting and rectangular of "cubist" design. It was primarily interested in the depiction of the kinetic and dynamic elements of vision for which it ultilized the simultaneous presentation of multiple views of the same objects. Its interest in motion, rapid change, and the machine links it with similar interests of the innovators in Russia.

For purposes of comparison Marinetti's manifesto of 1909 is given in translation below. It should be pointed cut that statements such as this were deliberately calculated to shock and aggravate all believers in the artistic **status quo of** the time.

"Manifesto du Futurisme"

1. We want to extol the love of danger, the use of energy and of rashness.

2. The essential elements of our poetry will be courage, audacity and revolt.

3. Literature till now has glorified pensive immobility, ecstasy, and sleep. We want to extol the aggressive movement, feverish restlessnes, the gymnastic step, the perilous leap, the slap in the face, and the blow of a fist.

4. We declare that the splendour of the world is enriched by a new beauty: the beauty of swiftness. A racing car — its body adorned with large exhaust pipes like serpants breathinge explosive breath ... a roaring car, which appears to run over the race cage wall, is more beautiful than the Winged Victory.

5. We wish to extol the man behind the wheel. The ideal form traversing Earth — shooting itself along the path of its orbit

6. It is necessary for the poet to give out with ardour, radiance, and prodigality, in order to augment the enthusiastic flavour of the primordial elements.

7. There is no more perfect beauty than that found in a battle. No masterpiece exists without aggressiveness of character. Poetry ought to be a violent assult against unknown forces in order to summon them before the feet of Man.

8. We are on the extreme promontory of the centuries ... What good is served by a backward glance? For the moment it is necessary for us to knock down the mysterious boats of the impossible. Time and space died yesterday. We are already living in the absolute, in as much as we have already created the eternal omnipresent swiftness.

9. We wish to glorify war — the single hygiene of the world — militarism, patriotism, the destructive movement of the anarchists, the beautiful ideas that kill, and the contempt of woman.

10. We will sing of the great crowds agitated by work, pleasure or revolt; the multicoloured and polyphonic surfs of revolutions in modern capitals; the nocturnal vibration of arsenals and of dock-yards under their violent electric moons; of glutted railroad stations swallowing serpents that smoke; of factories suspended in the clouds and sparks of their vapours; of the bridge of motions made by leaping gymnasts thrown over the diabolic cultery of sunlighted waves; of adventuruous packet-boats scenting out the horizon; of locomotives pawing at their rails — those enormous strands of iron bridled by the length of tunnels; of the glistening flight of airplanes whose helix resembles the flying flag and the applaus of an enthusiastic crowd."

Translated from F.T. Marinetti, **Le Verz Linre et Manifeste du Futurisme** (Milano, 1909), pp. 9 — 12.

> rance, directed by D.W. Griffith, as the eighth wounder of the world. European and American films were successfully exhibited during most of the 1920's. In 1926 they constituted 80 per cent of The films shown in the U.S.S.R. [22]

Russian production of feature-length dramatic films was stimulated by the freedom and artistic vitality of the NEP. Twelve films were released during 1922—1923 and forty-one during 1923—1924. [23] The exciting intellectual tenor of this period, with its conflicting ideas and enthusiastic manifestoes, is clearly indicated by Paul Babitsky. [24] :

> Scenario writers soon divided into two camps, one group defending the pre-revolutionary traditions of the Russian movie and the other favouring innovation. In 1924 the second group formed the association of the Revolutionary Cinema (ARKO) which included some of the most active people, in the field, such as Eisenstein, Razumnyi and Kuleshov. The members of ARK, advocating propaganda films in accord with Party line and criticizing the "traditionalists" for their "lack of political principles," considered it "unpardonable that the first socialist state in the world had not yet fully utilized the films as a "powerful weapon in the struggle for Communist culture." The organization won support among those scenario writers who, as members of LEF (Left Front of the Arts), opposed passive realism and 'psychologicism' in art and, in the words of Mayakovsky, demanded "straightforward agitation which moulds life and custom according to a plan." Dziga Vertov, a proponent of documentary films — "life caught unawares" — called the traditional type "contaminated." Kuleshov wrote: "Down with the Russian psychological drama. Hail the American detective films and their stunts." In organizing the Workshop of the eccentric Actor (FEKS) in 1922 the directors Grigori Kozintsev and Lenoid Trauberg discarded realism in favour of stylized symbolism based on the circus technique of grotesquerie. They asserted in their manifesto : "Life demands that art be hyperbolically crude, shocking, aimed at the nerves ... The art of the twentieth century is ... eccentricism. The clamour of numerous innovators during the early 1920's indicated the relative freedom of thought which existed during the period of the New Economic policy. Lunacharski (The head of the People's Commissariat of Education) often championed traditional principles in literature and art, tamed the extremist groups and skillfully maintained equilibrium between the old and the new. [25]

A complete account of the many innova of this era is beyond the scope of this rese However, a resume of the major tendenci the various innovators is necessary becau forms the back-ground from which the film Eisenstein emerged.

It is possible to identify four group innovators during this period. There was work of the documentarists, the Worksho the Eccentric Actor, the Workshop of Kules and the work of the proleterian Culture M ment or the Proletcult as it was called. Ei stein's work was most closely associated the Proletcult.

Documentary : The emphasis upon u reel type filming during the years immedia following the revolution of 1917 has alre been pointed out. It was the major form cinematography until about 1922. [26] W materials became more plentiful makers of news reels stepped up their activity. They further refined their technique and develope body of written theory to support their act ties. The name of Dziga Vertov figures m prominently in this movement. [27] He entered the Moscow news reel industry in 1 serving first as a clerk and then as an edi of news footage. [28] By the year 1923 he also engaged in writing theoretical articles Russian film periodicals. He stressed the of documentary images, i.e. films taken fr real life and assembled for projection with intent of keeping the reality of the event

22 Babitsky and Rimberg, pp. 67 — 68.

23 Lebedev, Ocherk, p. 87.

24 It should be pointed out that at this time there was not as clear cut a distinction between scenarists, pro ducers, and directors in Russia as had developed in other countries. Eisenstein, for example, often wrote parts, if not all, of the scenarios for his films.

25 Babitsky and Rimberg, pp. 117 — 118. The majority of the sections of this passage enclosed in quotation marks are quoted from the original Russian documents. Babitsky cites these in footnotes 3 — 7 on page 212.

26 Cf. The previous discussion of news reels and **agitiki** in this research.

27 Lebedev, Ocherk, pp. 104 — 111, gives a good account of the development of this documentary movement and treats the theories of Vertov in detail.

28 Ibid., p. 104.

tion to news reels and to short films called The latter were propaganda pictures d for army troops and used as visual political talks. Another type of agita- film was shown in rural areas for the enlistment programme and for propa- purposes.[14] The production of dramatic returned slowly to the studios of the ry. The new Soviet film began its first of energetic artistic activity only after art of the NEP.

y the early part of 1922 the government illing to permit the exhibition of films for ainment purposes. According to the ing directive issued by Lenin on January 22 two classes of films were to be permit-

(A) Entertainment pictures, for he specific purposes of amusement ..., (without obscenity and counter-revolution, of course) and;

(B) Under the general title of "From he Life of Peoples of All Countries," ilms of specific propaganda content, such as the colonial policy of England in India, the work of the League of Nations, the starving people in Berlin, etc. [15]

This directive, while it set up two distinct ories of productions, did not specify an progress. It further emphasized that ian producers "ought to be given wide tive" [16] within the limits of the categories forth. Foreign importation was also permit- subject "to the indispensable censorship of People's Commissariat of Education." [17]

Lenin's directive of January 1922 and a nization of the photo and film industry h followed greatly stimulated produc- [18] There were other factors also :

A number of film directors whose careers had begun before the Revolution, such as Gardin, Viskovski, Sanin, Panteleyev, Chardynin, Perestiani, and Protazonov, soon resumed work on full-length feature films. The resumption of foreign trade, which permitted the import of equipment and raw materials necessary to film production, and success proceeded with production. [19]

The quality of the films produced during this period left much to be desired. They pleased neither a general audience nor the Bolshevik critics. Babitsky suggests several reasons for this displeasure :

To movie audiences, the so-called "theatrical method employed in making these new films was now outdated by more than five years, and to the Party the results were of little ideological value. Film directors of pre-revolution experience, accustomed to drama emphasizing the psychology of the drawing room or bedroom, could not understand the ideological demands made by the Bolsheviks and over-simplified the political content of most motion pictures produced during the early 1920's. The crude propaganda film of this time differed from the earlier agitika only in its greater length. [20]

Clearly, there was now room for innovation and experiment in the film. Government policies prescribed less direct control over production. The general audience of films was dissatisfied with existing films. Economic conditions were improving and the basic materials of production were becoming available. The intellectual atmosphere of the arts, capitalizing on the chance to rethink existing patterns of behaviour and philosophy, was already oriented toward experiment and innovation. What was needed was a group of people vitally interested in film and a supply of outstanding films to study. Both these conditions were met by the end of 1922. This year saw the rise of several groups of "innovators" as well as increased production from the "traditionalists." [21] It also saw the importation of foreign films as authorized by Lenin's directives. Paul Babitsky recounts the extent and effect of this importation :

In 1922 the distributing organizations Goskino and Sevzapkino began to import and distribute postwar films produced in the United States, Italy, Germany, and elsewhere. Theatre audiences at once displayed enthusiasm. Motion-picture personnel expressed amazement. In particular, they referred to the American film Intole-

---

[14] According to the personal account of Paul Babitsky, a former script writer in the Soviet Union, this type of film making plus an occasional longer news reel or documentary was the main production effort during the years of creative activity in the studios." Babitsky and Rimberg, pp. 66 — 67.

[15] Lenin, as quoted in Nikolai Lebedev, **Partiva O Kino** (The Party on the Film) (Moscow: Goskinoizadt, 1939,). p. 28.

[16] Lenin, **Ibid.**

[17] **Ibid.**

[18] There is a discussion of this reorganization in Babitsky and Rimberg, pp. 10 — 13.

[19] **Ibid.**, p. 67.

[20] **Ibid.**

[21] Lebedev, **Ocherk**, pp. 94 — 104, outline of the development of these groups.

of Russia's political and social structure; it also shook loose fixed patterns of behaviour and accepted moral codes and philosophical systems. This cultural upheaval was not a mere by-product of political revolution; it was spurred and accelerated, rather than brought about, by the break-down of the old regime. The tendency to re-evaluate all values, to re-examine drastically all traditional concepts and all procedures transcended the boundaries of revolutionary Russia: during the aftermath of the First World War, the determination to 'eschew statics and bar the Absolute' became well-nigh a universal phenomenon. [8]

The period of years from 1921 saw a great variety of new critical thought and theory in literature and a vital activity in all the arts in Russia. This era was also one of economic retrenchment from the strict government control of commerce and industry. This period of relatively lax government controls, called The New Economic Policy (NEP), also had its effects upon the rapid development of new forms of artistic activity.[9] The theatre arts, for example, flourished and the whole population seemed caught up in creative pursuits. [10]

It is important to keep in mind, however, that although the goverment was diverted during this period by serious economic and social crises, it did not forget its surveillance of the arts. By the end of the NEP it was ready to prescribe definite criteria for the production of literature, theatre, and film. [11]

The Soviet Film

The Russian cinema was nationalized by a decree signed on August 27, 1919 and placed under the control of the People's Commissariat of Education headed by Anatoli A. Lunacharsky.[12] John Rimberg has pointed out that "the early measures were little more than gestures of nationalization and served only the immediate objectives of eliminating openly anti-Bolshevik production while actually keeping the industry in many respects under the control of private individuals. "For the time being," Rimberg suggests "the Bolshevik chose a policy of compromise between Laisses faire and total regulation." [13]

Film production during the period immediately following nationalization was severely hampered by lack of equipment and insufficient raw film. Until 1921 these conditions limited

---

8 Victor Erlich. **Russian Formalism** (The Hague, 1955), p. 60.

9 The dates of the **New Economic Policy** are established by Lenin's announcement of this shift in policy on March 8, 1921 and Stalin's outline of the First Five Years Plan on November 7, 1927. Cf. Rauch, pp. 12ff. and 177ff

10 For documentation see Erlich, p. 62 and Nikolai A. Gorchakov, **The Theatre in Soviet Russia**, trans. Edgar Lehrman (New York, 1957), pp. vii — x.

11 This point assumes its particular importance because by the end of the NEP and the beginning of the First Five Years Plan (1928) the nature of the Soviet film began to be altered drastically by the demands placed upon it by the party. Eisenstein's work, in particular, was affected by this situation.

The progress of increasing government concern and the consequent working out of prescribed artistic criteria has been traced for the Soviet film by Paul Babitsky and John Rimberg, **The Soviet Film Industry** (New York. 1955).

Gorchakov has done a similar treatment for the Soviet threatre. Victor Erlich's **Russian Formalism** and Edward J. Brown's **The Proleterian Episode in Russian Literature 1928 — 1932** (New York, 1953), have provided documentation of the increasing goverment control of literature. Alex Inkeles has shown that the Communist Party in Russia had two objectives in mind with regard to the film industry. The first was the control of all administrative machinery, the sources of production, and the means of distribution. The second was the subordination of all ideological and artistic tendencies expressed in film to the needs of the party. The first objective Inkeles says has been successfully accomplished while the second one has still to be completely resolved to the satisfaction of the Party.

Cf. Alex Inkeles, **Public Opinion in Soviet Russia, A Study in Mass Persuasion**, (Cambridge, 1950).

12 Lebedev reproduces the document, signed by Lenin. There is a translation of it and a discussion of its implications in Babitsky and Rimberg, pp. 3 — 9, and pp. 267 — 268. Cf. Nicolai A. Lebedev. Istoril Kino S.S.S.R. (Outline of the History of the Film in the U.S.S.R.) (Moscow: Goskinoizadt, 1947), p. 73:

13 Cf. Babitsky and Rimberg, p. 3. Cinematography had begun in Russia before the revolution. There was no abrupt break in the artistic traditions of the order cinema when the revolution came. The early development of Russian cinema is documented by Lebedev, Chapter I, pp. 5 — 57. On pages 33 he gives the following description of the pre-revolutionary development of film theatres in Russia: "There grew up a chain of film theatres, appearing in all the chief towns, in the very largest villages and workers settlements. In 1913 the number of Russian film theatres (including those in Polish territory) numbered 1400, of which 67 were in Moscow and upwards of 130 in Petersburg." Inkeles states that by 1917 the films of 25 producers were distributed in Russia. Cf. Inkeles, p. 265. Lebedev also treats the birth of the Soviet cinema (i.e. 1918 — 1925) in Chapter II and 3, pp. 64 — 129. In Chapter 3 he points out the "traditionalists" still working in the country and documents the rising demands for a new approach by the more experimentally oriented "innovators" during the second decade of this century. Cf. Lebedev, pp. 95 — 96.

INTRODUCTION

TO THE STUDY OF SOVIET FILM DIRECTOR SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN

JAAFER ALI ABBAS

f the Revolution :

Revolution of 1917 and subsequent civil hich lasted until 1921 left the Russian in a state of exhaustion.[1] Even the sentials of life were lacking: food, fuel, nsumer goods. Rauch characterizes the rom 1917 to 1921 as one in which "fight- the order of the day" and suggests that uld be no thought of domestic reconst- "[2]

1 :

Military operations were over, and communist goverment had partiarly established its authority over at remained of Russia. But with the ssure withdrawn, the failure of the ti-Bolshevist forces and of their es was followed by a failure of mmunism, which, as a principle of vernment, had for the present to be andoned, at least in large part, by e communists themselves. [3]

e years immediately following the ion of 1917 also saw great social changes institutions of family and school. The on of the civil war, the severely depressed y of the period and a staggering death nong older people broke up many homes rced hordes of children to roam the yside. Rauch points out that the introduc- d re-education of the children in Bolshevik y "often created a deep rift between r and older generation ... " [4] The social ism of the period also encouraged unbrid- cularity among the groups of rootless

e schools, too, were the subject of radical . The influence of the church was elimi- nd the teacher's authority was restrcited. tion was permeated by an orientation which used materials to fortify the new ideology.[5] "In the twenties," Rauch states, "the main emphasis was placed on the development of manual skills and the loss of factual knowledge soon assumed catastrophic proportions." [6]

However, the seriousness of the situation had begun to be recognised :

> **In 1923, there were signs of an awakening even among those close to the Commissar for popular Education, the Bolhevik, bel esprit, A.V. Lunacharasky. It was realized that the discussion of political and social questions would remaion useless unless a basic elementary education was provided. The necessity for concrete factual knowledge and organized teaching was re-discovered. From 1925 on, the teaching of political doctrine was more subordinated to a basic elementary education. Compulsory school attendance was re-introduced and discipline re-established.** [7]

While the word exhaustion can be considered a key to the understanding of the economic conditions in Russia immediately following the revolution of 1927, the word elation seems to characterise the condition of the arts.

The economic, social, and political confusion that reigned during the civil war and the beginning of the period of reconstruction permitted the most eccentric and novel of innovators to practice their crafts. Victor Erlich, a close student of Russian Literature, has observed an important relationship between the revolution and the intellectual climate which inspired the arts of the period :

> **The Revolution of 1917 did not confine itself to a thorough overhauling**

---

recent historian, Georg von Rauch, has documented this exhaustion. During this period of civil war, war in the fields was made futile by the constant changing of the front lines of fighting. Industry was mpletely disrupted with production cut to one seventh of the prewar figure. Stocks of metal and n as well as industrial products have been exhausted and even the most essential things for the support life were lacking." Cf. Georg von Rauch, A **History of Soviet Russia**, trans. P. and A. Jackson (New ork, 1957), pp. 124 — 128.

id., p. 124.

ernard Pares, **A History of Russia** (New York, 1944), p. 485.

auch, pp. 139 — 140.

id., p. 140.

id.

id., pp. 140 — 141.

TC

the Revo

Revolution
ich lasted
in a stat
entials of
sumer goc
om 1917 t
the order
uld be no
2

Military o
communis
rly establ
t remaine
ssure with
-Bolshevis
s was
mmunism,
ernment,
ndoned, a
communi

years
on of 191
institutio
on of the
y of the
nong olde
rced hor
yside. Rau
d re-educa
y "often
r and old
ism of the
ularity

e schools,
. The infl
nd the te
tion was

recent hi
war in the
mpletely d
n as well
life were
rk, 1957),
id., p. 12
ernard Par
auch, pp.
id., p. 140
id.
id., pp. 14

THE ACADEMICIAN

JOURNAL OF THE ACADEMY OF FINE ARTS
UNIVERSITY OF BAGHDAD
SEPTEMBER, 1971.