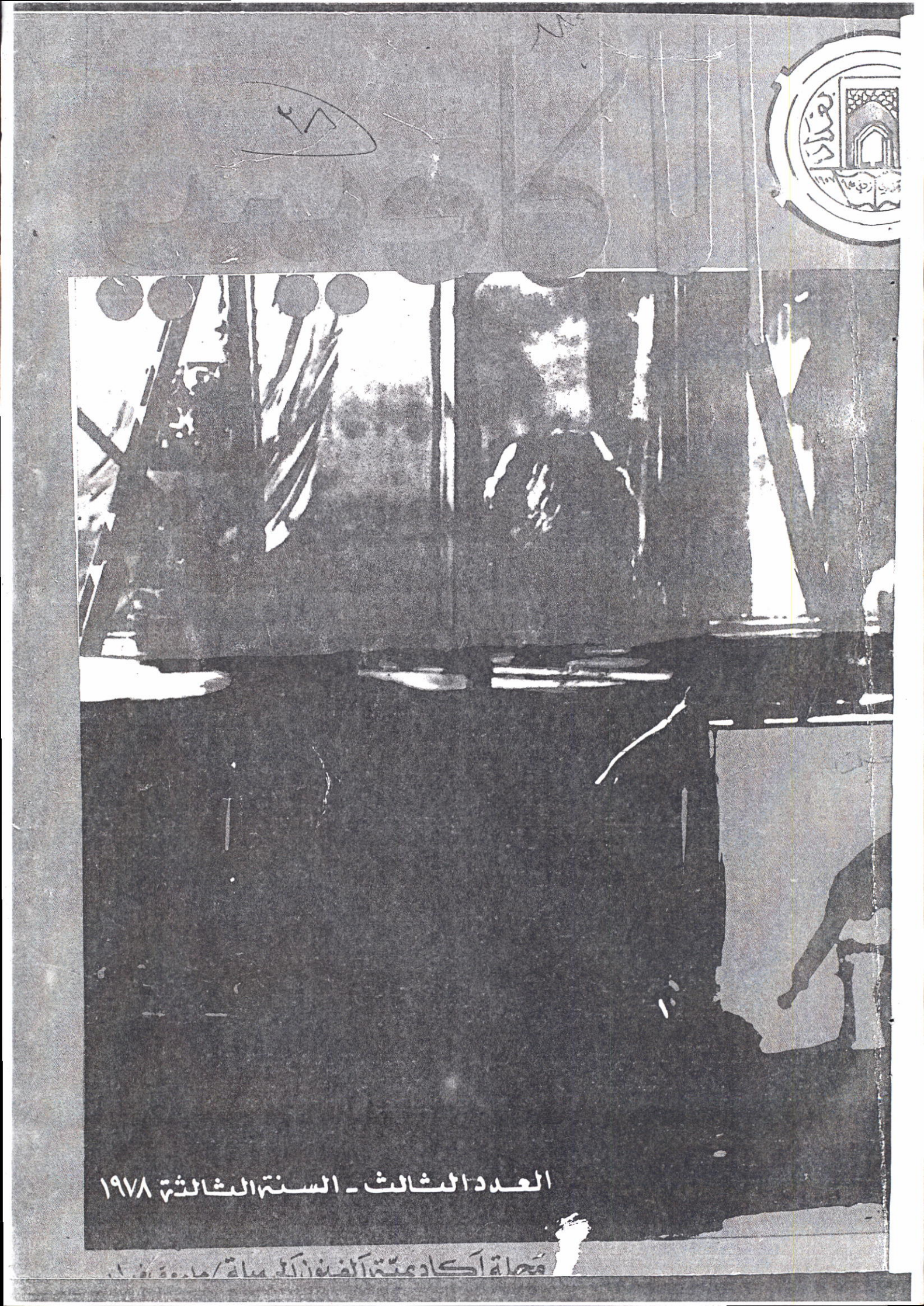


العدد الثالث - السنة الثالثة ١٩٧٨

مجلة أكاديمية الفنون / بغداد

مجلة اكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

العدد الثالث ـ السنة الثالثة

١٩٧٨

هيئة التحرير

احمد عباس صالح

فرج عبو النعمان

احمد فؤاد عبدالعزيز

رئيس التحرير

اسعد عبدالرزاق جعفر

سكرتير التحرير

جعفر علي عباس

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد (٢٣٨) لسنة ١٩٧٨

مطبعة الشعب ـ بغداد

١٩٧٨

في هذا العدد

كلمة رئيس جامعة بغداد ..... الدكتور سلطان عبدالقادر الشاوي

دور الام في ثلاث مسرحيات ..... بدري حسون فريد

الفنون التشكيلية بين التحليل والتحريم .....أحمد فؤاد عبدالعزيز

خلال النشاط الحضاري وارتباطه بالدين

الجذور الاجتماعية والفكرية

للمسرح الملحمي عند بريخت ..... د . جميل نصيف

الفن التشكيلي العربي هو احد التراكيب الاجتماعية

للشعب وركنا مهما من اركان ثقافته القومية

المعاصرة . . . . . د . شمس الدين فارس

الفن في ظل الثورة ..... نعمت محمود حكمت

الرؤيا في المسرح والسينما . . . . . جعفر علي عباس

كلمة السيد رئيس جامعة بغداد

جامعة بغداد أول وأقدم جامعة في العراق وأكاديمية الفنون الجميلة آخر وأحدث كلية انشئت في الجامعة . ورغم حداثتها فان المسؤوليات الفنية والادبية الملقاة على عاتق هذه الكلية الناشئة كثيرة وخطيرة .

هذه الخطورة نابعة ليس فقط من اهمية الفنون التشكيلية والمسرحية والسينمائية باعتبارها نشاطات حضارية واجتماعية ، وانما من كون هذه الفنون تواكب عملية انطلاق شاملة في جميع جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية ، وهذا يستدعي جهدا أكبر وتنسيقا أدق بين متطلبات الثورة المعاصرة والتراث النامي المتقدم والاهداف الفنية والجامعية لاكاديمية الفنون الجميلة .

وهذا يعني ازدياد العبء الملقى على عاتق الفنانين العاملين في هذه المؤسسة المهمة اذ انهم مطالبون فوق عملهم الجامعي ان يكونوا روادا في عملية الخلق الفني وربط هذه العملية بقطبين مهمين بينهما تعارض وتوافق ألا وهما المعاصرة والاصالة التراثية .

وفوق هذا وذاك هناك الجانب الاعلامي اللصيق بكل عمل فني تشكيلي وحركي وصوتي ،ولهذا الجانب اهمية لا يمكن اغفالها لا سيما وان الجامعة مطالبة بأن تقود الحركة الثقافية والعلمية والفنية في القطر ، لكي تكون نموذجا رائدا على المستوى القومي .

والجامعة والكلية والاستاذ مطالبون أيضا بأن يستوعبوا مايجري في العالم من تطور فني وان يتمثلوا ذلك لكي يكون تقديم الحصيلة الكاملة ، سهلا وحقيقيا وأصيلا في اتساق ومواكبة مع ما تطمح اليه الثورة وما تطمح اليه القيادة السياسية في خلق ثقافة وفن عربيين يقفان على قدم المساواة مع أرقى ما وصلت اليه الثقافة والفن في العالم .

الدكتور سلطان عبدالقادر الشاوي

رئيس جامعة بغداد

دور الأم في ثلاث مسرحيات

«راكبو البحار» لسينج

«بناق الام جيرار» لبريخت

«آني أمك ياشاكر» ليوسف العاني

(دراسة وتحليل ونقد مقارن)

بدري حسون فريد ــ اكاديمية الفنون الجميلة جامعة بغداد .

بغداد . حزيران ١٩٧٧

المقدمة

ليس من قبيل الصدف أن فكرت بكتابة بحث عن «دور الامهات الثلاثة» في مسرحية «راكبو البحار» لسينج ، و «بنادق الام جيرار» لبريخت ، و «آني أمك يا شاكر» ليوسف العاني .

ذلك انني قد قرأت مسرحية «راكبو البحار» لسينج ، ضمن مجموعة «مختارات من المسرحيات القصيرة» التي وصلت العراق مترجمة في اواخر الخمسينات .

وشاهدت بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ المجيدة بأشهر ، مسرحية «آني امك ياشاكر» وسافرت بعد سنتين تقريبا ، في دراسة عليا لفنون المسرح في الخارج ورجعت ... وكان رحالي الاخير ان اكون مشرفا على تطبيقات ــ فرع الاخراج ، الصف المنتهي . في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد . وعند اشرافي على طلبتي ، قدم لي أحدهم مسرحية «راكبو البحار» لغرض انتاجها ، وقدم آخر مسرحية «بنادق الام جرار» في نفس العام ٧٥ــ ١٩٧٦ .

ومن خلال دراستي للمسرحيتين ، آنفتي الذكر ومانعلق في ذاكرتي عن المسرحية «آني أمك ياشاكر» فكرت مع نفسي ان اقوم بدراسة مفصلة عن المسرحيات الثلاث ، لانني وجدت فيها فرصة طيبة لدراسة نقدية لتلك المسرحيات ودور الام فيها ــ يبافي ذلك دراسة مقارنة ــ لوجود تشابه واختلاف في تلك المسرحيات ، بشكل يلفت النظر والانتباه .

ولقد وجدتُ ان هناك أهمية في مثل هذا

البحث للاسباب التالية :

١ ــ ان المسرح العراقي يفتقر الى التنظير . وخاصة فيما يتعلق بأدبه وتاريخه وفنونه وتراثه .

٢ ــ ان المقارنة بين الادب العراقي والعالمي . لاشك له فائدة وغنى للدراسة والبحث . ويمكن الاستفادة من المؤشرات التي ستفرزها وستحددها مثل هذه الدراسة في التحليل والمقارنة .

٣ ــ ولربما يمكن تسليط الضوء على اهمية هذه المسرحيات ــ بعد قناعة طبعا ــ عند انتاجها مجددا على خشبة المسرح ــ في عرض مسرحي واحد ــ طالما يتوفر في تلك المسرحيات الشكل والمضمون الذي ينفعنا في مرحلتنا هذه ، بالاضافة الى المتعة والاثارة ، عند تقديم ذلك العرض المسرحي المقترح .

٤ ــ ان وجود تشابه في المسرحيات الثلاث ،خاصة في الشخصية الرئيسية المحورية فيها ــ الامهات الثلاثة ــ مما يدفع الباحث من ان يقف اتجاه هذه الظاهرة متأملا ، فاحصا ... ودارسا . وقد سعيت الى ذلك بكل اخلاص .

٥ ــ ولربما يمكن الاستفادة من هذا البحث ، في درس البحث والتحليل والتفسير والنقد في اكاديمية الفنون الجميلة ..

٦ ــ واخيرا قد توفر مثل هذه الدراسة للنقاد والدارسين في مجالات المسرح المختلفة عندنا ، من ان يطلعوا على هذه الاراء والمعلومات المتواضعة والتي بلا شك . ستفتح لهم ابوابا كانت مغلقة في السابق على مصراعيها لغرض تنشيط دراساتنا نقدية جادة نحن بحاجة ماسة اليها ، لان هذا البحث ربما يكون نقطة بداية .... لتحرك اكبر وأشمل وأعم في المجالات المتعددة لمسرحنا العراقي المتطور .

وعقدت العزم .. وكان لابد لي ، من ان ارسم خطة .. وبعد تفكير ومناقشة مع نفسي ، قررت بعد حين ، ان اسير بالبحث من العام الى الخاص مراعيا «العصر» الذي كتبت فيه كل مسرحية على انفراد ، وملما بنواحي الحياة المختلفة التي سادت ذلك العصر، سياسية كانت أم اجتماعية ام ثقافية .. وباحثا عن حياة المؤلف ، ونشأته وثقافته ومدرسته الفنية ... الخ . وهذا يعني ، أن ألم بالمؤلفات التي كان قد كتبها كل مؤلف بنفسه ، وعن المؤلفات والابحاث التي كتبت عنه ايضا ، مستوعبا كل شيء يمكن ان ينفع لمثل هذا البحث .

وقد فعلت هذا .. وسرت على الدرب ، واعتمدت على المسرحيات الثلاث المشار اليها اعتمادا كبيرا في الدراسة والتحليل والمقارنة ، واستعنت بالمصادر المتوفرة لدينا ، لكي أستكمل غرض البحث .

ثم قمت بعد ذلك ، بتطبيق عملية النقد بفروعه الثلاثة ، النقد العام ، والنقد الموضعي ، والنقد المقارن على المسرحيات الثلاث ، ودور الأم فيها .

ولقد كتبت البحث عدة مرات ــ لوفرة مادته وتشعبه واسترساله ــ وبعد جهد كبير ، وصلت به الى حد التركيز والرص ، بحيث يمكن ان ينفع للهدف الذي رجو منه .

مسرحية « راكبو البحار »

كتب هذه المسرحية الكاتب الايرلندي جون

ميلينجتون سينج[1] (١٨٧١ـ١٩٠٩) . ولد سينج ببلدة صغيرة بالقرب من دبلن ، ولم يترك لنا بعد موته سوى ست مسرحيات استطاعت ان تحقق لمؤلفها ، وللمسرح الايرلندي الشيء الكثير من الشهرة والعظمة والمجد . ولا شك ان مثل هذا النجاح العظيم الذي حققه سينج وآخرون في مسيرتهم الادبية ، له من الاثر وثقل الوزن الدرامي المميز ، بحيث دفع بالنقاد والدارسين من ان يتطرقوا اليها .

« ... ان مسرحيات ج.م. سينج ، وليدي جريجوري ، و و.ب. يتس .. لا تباريها أية مسرحيات في اي بلد آخر في العالم ، من حيث الجمال الشعري والخيال ، والنظرة الثاقبة والاثر المسرحي .. ان اعمال هؤلاء الكتاب المسرحيين لاشك في انها ذات طابع حيوي ايرلندي في موضوعاتها مأخوذة من الاساطير الايرلندية ، ومن الحياة اليومية للايرلنديين ، ومن حوادث ثورة عيد القيامة التي لا تمحى من الذاكرة . ان جو المسرحيات ايرلندي . والشخصيات ايرلندية ، وأهم من ذلك كله ، ان اللغة الموسيقية ، التي غالبا ما تستخدم اشكالا غريبة من اللهجات ايرلندية بلا شك . الا ان هذه المسرحيات تعتبر جزءا من الثقافة العالمية ، مثلها في ذلك مثل التماثيل القديمة الموجودة في متحف الاكربوبول ، او الرسومات الهولندية في القرن السابع عشر»[2] .

ولكي نلقي الاضواء اكثر على واقع الحركة المسرحية الايرلندية في الفترة التي برز فيها سينج ويتس ، وليدي جريجوري ، ككتاب مسرحيين ، فمن الواجب ان نطلع على رأي النقاد والباحثين حول هذه الظاهرة الفريدة لنقلب وجهات النظر فيها .

« ليس في العالم مكان بلغت فيه حركة القرن التاسع عشر مستوى اعلى مما بلغته في ايرلندا ، او انتجت فيه مسرحيات ذات قيمة عالمية . وأنه لمن الصعب أن نبين اسباب ذلك . فايرلندا جمهورية منعزلة يسكنها عدد صغير ومتناقص من السكان ، وتسودها احوال اقتصادية سيئة . وبينما نجد ايرلندا غنية بتقاليدها الثقافية وانها أنجبت عددا كبيرا من المفكرين ، فان مستوى التعليم انعام بها منخفض نسبيا ، وتتركز الحياة الثقافية في دبلن الى حد كبير وهي مدينة ساحرة ، لها طابع يرجع الى القرن الثامن عشر ولكنها ليست عاصمة كبيرة او عالمية . انها حقا اشبه بمدينة ريفية تدور حول نفسها بدون تقدم»[3] .

ونحن اذ نعتقد ان الدراسة التاريخية لسوف توصلنا الى الكشف ومعرفة كثير من الامور التي تفيدنا في دراسة ظاهرة المسرح الايرلندي في بزوغه اللامع .. لانه من المعروف ، من ان اي ادب ، وفي أي عصر ، انما هو حصيلة تفاعل بين الكاتب والظروف العامة التي تحيط به ... هذا التفاعل الحيوي يتمخض عادة عن قدرات الفنان الابداعية .

«وكثيرا مايصعب ، او يستحيل فهم نص ادبي ، قبل دراسة تاريخية عريضة .. انها

---

(١) من اول مديري مسرح الشعب (الابي) الذي افتتح في ٢٧ ديسمبر ١٩٠٤ وكان سينج يخرج المسرحيات بالتعاون مع (فاي) بعناية فائقة ... اذ انه كان يحضر تمارين المسرحية ، ويعطي ملاحظاته ، خاصة ما يتعلق بالحوار .. بل وبكل كلمة تنطق وقد عرف عنه ايضا انه كان يحفظ المسرحيات عن ظهر قلب وكان يتشدد مع الممثلين في الصوت والالقاء ونطق الحروف والكلمات باللهجة الايرلندية الجديدة. (الباحث)

(٢) المرايس ـ المسرح الحي ٩٤ـ٩٥ .

(٣) المصدر نفسه ٩٤ .

معرضون للخطأ في فهم وتقدير آراء الادبـــاء وافكارهم واخيلتهم ما لم نلاحظ صلتهـــم بعصورهم ، ونلم بالمعارف والمذاهب السياسية والعلمية والفلسفية ، وبالمقاييس النقديـــة والخلقية التي كانت سائدة في تلك العصـور، والتي كان الشاعر او الكاتـــب يجاريها او يعارضها ، فآثاره الادبية خاضعة لها بأسلوب ايجابي أو سلبي»(٤) .

ويذهب ناقد عربي آخر مؤكدا ، من ان اهـم سبب في ازدهار الحركة المسرحية الايرلندية ، رغـم كل الظروف التي كانت تحيطها ، هو الناحيـــة السياسية .. ان ازدهار وتفتح الادب المسرحي بهذا الشكل المتميز ، انما كان بمثابة رد فعل طبيعي لأمة مسحوقة وقعت تحت الاحتلال البريطاني .. فهـي تريد اذن ان تفصح عن نفسها من خلال ادبهـــا الدرامي .

« اكبر الظن ان لبريطانيا ضلعا في بعث هـذه الظاهرة ، فالعزلة التي فرضتها بريطانيا فرضا على جزيرة جون بول الاخرى ، وسلب الجزء الشمالي ، أي اولستر منها قسرا ، وتمســـك ايرلندا بكاثوليكيتها ، والمدى الواسـع مـن التفاوت بين بريطانيا وايرلندة ـ من النواحي الصناعية ، والاقتصادية والثقافية ـ جعلـت الاخيرة تهب من جمودها عاصفة . ولما كانت هذه الهبة غـير ذات جـدوى ـ فـي المقابلة المسلحة ـ لتفوق بريطانيا الساحق ، فان مـن الوارد والمعقول ، ان تتجه الامة الايرلنديـــة السلتيـــة ، فـي مخاضهـا العسـير الـى أسباب الادب ـ بما فيهـا المسرح ـ وهـو الوجه الاوقع تعبيرا عن قسمات وجه الامة ـ لتعينها على مخاضها الشـاق كيلا يكـون المولود الجديد مسخا من المسوخ ، بل كائنا سويا نابضا بالحياة ، قويا مكتمـل العافيـة والصحة ، وهكذا بمقدار شدة الفعل المتمثل في قوة الاستغلال وشراســـة الاستعبـاد ، وضراوة التنكيل ، وقسوة الدخلاء ، كان رد الفعل عنيفا ضاريا عارما قاسيا أي انه كـان منبثقا من اعماق الشعب المظلوم ، من أصالته واصراره على الوجود ، وتشبثه بالحيـــاة الكريمة ، واعتزازه بقوميته ، وشعـــوره باستقلاله ، ومحاولته اليائسة في ترجمة هذا الشعور الى واقع حـــي ، هو ارلنـــدة المستقلة(٥) .

وأنا أعتقد ان الرأي الذي طرحه الناقـــد ، أعلاه ، له من الصحة والمعقولية الشيء الكثير .. لان الاستعمار الذي ابتلت به الامة الايرلندية ، قد أبتلينا به نحن العرب لفترة طويلـــة من الزمن ، وما زلنا نجرع الكؤوس المرة ، من آثار التخلف والتمزق والضياع ، التي يتركها عادة الاستعمار في أي مكان يحـل فيه .

ولكن اذا صح اطلاق هذا الرأي ، فاننـــا سنواجه حقيقة ، ألا وهي ان سينج لم يكتـب ادبا سياسيا بالمعنى الحرفي ، وهو شيء معروف لـــدى الدارسين والباحثين .

« ... لم يتعرض سينج في أي من هذه المسرحيات ، سواءا أكانت جادة أم هزلية ، ولو بطريق التلميح للموضوعات الاجتماعيـة أو السياسية التي أغرم بهـا المسـرح فـي السنين الاولى من هذا القرن(٦) .

---

(٤) احمد الشايب ـ اصول النقد الادبي ٩٥ـ٩٦ .
(٥) يوسف عبدالمسيح ثروت ـ دراسات في المسرح المعاصر ١٩٨ـ١٩٩ .
(٦) الارداييس نيكول ـ المسرحية العالمية ج٤ ص٢٠٤

ولكي نتفهم طبيعة ونوعية الموضوعات السياسية والاجتماعية ، التي لم يتناولها سينج فانه لابد من التحديد .. وأغلب الظن ان الدارسين والباحثين يقصدون بذلك ان الموضوعات الاجتماعية والسياسية التي طرحها هنريك أبسن ، ومن سار على دربه تمثل أفكارا بارزة واضحة ، لقد كان ابسن يحمل مطرقته الثقيلة يهشم بها كل أعمدة الفساد والانحلال السياسي والاجتماعي الذي كان سائدا في عصره .. في بلده ، وفي أوربا بأجمعها .. وأنه كان يسري ويفضح ويقاتل .. ان هذا الاسلوب في المعالجة لم يلجأ اليه سينج ولم يتأثر به .

«... ويبدو سينج من ناحية الروح التي تسيطر على مسرحياته ، وكأن ابسن ومن التفوا حوله ، لم يكن لهم وجود»(٧) .

ونحن اذ نتحفظ حول هذه النقطة .. اذ اننا نجد في مسرحيات «فتى الغرب المدلل» تحليلا اجتماعيا لواقعه بشكل جريء جدا وفي أعمال يتس ، «كاثلين ابنة هوليهان» التي كتبت ابان حركة التحرير الايرلندي وفكرتها (طرد الغرباء من بيتي) ، وفي أعمال ليدي جريجوري ، «طلوع الفجر» التي لها مدلول داخلي ثوري . وفي أعمال كتاب ايرلنديين آخرين ممن عالجوا مواضيع سياسية واجتماعية .. ولكن كل تلك المواضيع لم تعالج — من حيث الاسلوب — كما عالجها أبسن . ونحن اذ نتبين هذا الرأي او ذاك ، فاننا نريد ان نتوصل الى الحقيقة .. ان الناحية السياسية لها وزنها في التحريك والدفع ، في أي مجتمع كان .. ولكن قد تكون هناك اسباب اخرى .. قد فعلت فعلها في ابراز ظاهرة الادب الايرلندي بشكل عام ، وأدى الى ظهور — من خلال تلك الظاهرة — كتاب بارزين مثل سينج ورفاقه .

وهنا لابد ان نتوسل بالعوامل المؤثرة التي تفعل فعلها في حياة ادب ما ، او اديب ما .. هل هي سياسية فقط ؟ . ام ان هناك ضروبا من التاثيرات الاخرى التي تؤثر في مسار الادب او الاديب نفسه؟ فيأتي أدب جديد مميّز ، تشرأب له الاعناق على طول الزمن . يقول ناقد عربي حول هذه النقطة :

«اذا صح ما قيل ان الادب ، صورة للحياة الانسانية ، وسجل لتأريخها المطرد ، ومعرض بيئاتها المختلفة ، يستحيل باستحالتها ، وتنطبع فيه آثار عقائدها الدينية ، ومظاهر حضارتها السياسية والعلمية والفنية ، حتى يعود حكاية لأطوارها الدينية ، ومظاهر حضارتها السياسية والعلمية والفنية ، ومرجعا لماضيها — كان من الحق علينا — ان نتبين هذه الاسباب التي تغير الحياة ، وتنشيء أطوارها المتعاقبة ، فيتغير الادب ، وتنشأ أطواره او تاريخه تبعا لذلك . واذا رجعنا الى الاسباب التي يسردها الباحثون ، والتي من شأنها أن تغير في الحياة وجدناها كثيرة ومتنوعة ، ولكننا نستطيع ان نجمع كل طائفة منها الى أصل واحد ، أو نردها جميعا الى سبب رئيسي واحد هو البيئة ، على شرط أن نفهم من البيئة معناها الواسع الذي يتناول العوامل المكانية والزمانية الاصيلة والطارئة التي تتوافر في بقعة ما ، ويتكون منها جميعا مزاج هو ما يسمى البيئة او الهيئة الاجتماعية التي تطبع كل ما يتصل بها بطابعها الخاص ، ثم يكون الادب الذي يصورها تاريخها الصادق ، يحكيها هادئة مستقرة او ثائرة مضطربة»(٨) .

---

(٧) المصدر السابق ٢٠٤ .

(٨) احمد الشايب اصول النقد الادبي ٨٣

وانا أعتقد ان هذا الرأي ، له من الصحة والمعقولية ، الشيء الكثير ايضا ، بل ، ربما نستطيع أن نرجحه على جميع الاراء الاخرى ، على اعتبار أنه يستقطب جميع العوامل والاسباب التي وردت في آراء النقاد والباحثين الذين مررنا بهم ، والتي تتضمن الواقع السياسي والاجتماعي والنفسي والطبيعي .

ولكي نصل الى بغيتنا ، ونحن نريد ان نعرف مدى تأثير سينج ـ بالبيئة ـ أو بأية تأثيرات أخرى .. فلابد لنا من ان نساير خطوات المؤلف الشاب سينج ، وهو يخطو خطواته الاولى ، لكي يكون اديب الغد .

فمن «هو» الذي اثر فيه ..؟ وكيف كانت (البيئة) مؤثرة في تفكيره ووجدانه ؟

«... لقد شهدت باريس عام ١٨٩٦ اول لقاء بين سينج وبيتس .. وكان لهذا اللقاء الفضل في ايقاظ سينج على تاريخ وطنه ايرلندا ، والرجوع الى تراثها الادبي والفكري . ففي عام ١٨٩٧ وبعد قراءة اعمال « اناتول لوبراز» حول التراث الشعبي (البريتاني) بدأ اهتمام سينج بتراث بلاده الشعبي بالتأكيد . وكانت لزياراته الخمس ، والتي قام بها الى جزر (آران) خلال عام ١٨٩٨ وعام ١٩٠٢ ، بغية دراسة الحياة الفلاحية عن كثب ، والخوض في جوهر التراث الشعبي الايرلندي الذي يحياه ابناء تلك الجزر في شتى مظاهر حياتهم ، قد دفعته الى تسجيل انطباعاته عن هذه المرحلة في اول انتاج ادبي له (جزر آران) .

غير انه لم ينشره الا عام ١٩٠٢ . ويتضمن كتابه هذا صورا رائعة للجوانب المثيرة للشفقة والغرابة في حياة فلاحي (آران) حيث بداية انعطاف القرن العشرين ، ولعل اهمية هذا التسجيل الواقعي الصادق ، انه كان الينبوع الذي استمد منه (سينج) الاحداث والشخصيات ، وحتى اللغة لمسرحياته التي كتبها فيما بعد « ظل الوادي المنعزل » ـ «بئر القديسين» ـ «فتى الغرب المدلل» ـ «عرس السمكري» ـ «راكبو البحار » . ولأن جزر (آران) تجمع بين سحر اللغة ، وسحر المكان ، فهي الارض التي تهيمن عليها الضرورات البدائية . وهي الارض التي تشهد الصراع الدرامي العنيف مع البحر الفاتح شدقيه ابدا لابتلاع الضحية .. ومن هذه البيئة الطبيعية القاسية التي تخلق التحدي لدى الانسان وترمي به في أجواء الشراسة والحرية ، استمد سينج شخصياته الثورية التي تجمع بدورها بين اللا تهذيب الذي تفرضه عليهم طبيعة حياتهم القاسية وحقيقة انتمائهم الى طبقة مسحوقة غير مرتبطة بجذور المستقبل»[٩] .

اذا ـ ومن خلال استعراضنا هذا ، نجد انه كانت للبيئة الايرلندية ـ جزر آران ـ التأثير الكبير على الكاتب سينج ، وتمكن هو ، بعد ان تشرب بروح الفلاح الايرلندي ، من ان يسجل صورا صادقة عن قومه .. انه لم يخترع شخصياته ابدا ، وانما وجد فيها قيمة فنية مؤثرة .. استطاع من خلال المسرحيات التي كتبها طول حياته من ان يقف بشموخ لا في ايرلنده فحسب ، بل في العالم اجمع .

«...كان همّ ييتس ، بطبيعة الحال منصرفا الى الشعر الخالص ، ولكنه اضفى حمايته على جون ملتجتون سينج الكاتب الذي قدر له من ان يؤثر تأثيرا بالغا في ايرلندة وخارجها ،

---

(٩) امية حمدان ـ (سينج رائد المسرح الوحشي في ايرلنده) ، مجلة الاقلام ص ٥٦ .

والذي لا يقل ما قدمه المسرح عما قدمه تشيكوف الروسي ، في كتابات هذين الرجلين، على بعد ما بينهما في النشأة ، تأتي قوة الكتابة من استغلال اساليب للحياة تتميز عن الأساليب الغالبة في المراكز الكبرى ، بأوربا الغربية ، وتأتي ايضا من تحويل العالم الواقعي الذي يحيط بهما الى شيء غني في ناحية الخيال .. ...وهكذا سرت في دمه حياة جزر «آران» وأصبح للالامهم عنده وقع الموسيقى ، كما ان بساطتهم اوقفته على شعور انساني عميق فكانت هذه الحياة البسيطة ، غريبة على سكان لندن ، وباريس ، وبرلين تماما كغرابة العالم الذي صوره تشيكوف في ملاهيه المؤسية ، وقد نجح سينج الذي توفر له شيء من القوة المسرحية التي عرفت عن المؤلف الروسي ، في معالجة مادته المسرحية بحيث تجتذب اليها اولئك الذين يجهلون العادات التي يتحدث عنها ، ويستغربون الروح المسيطرة عليهم»(١٠).

ومن خلاصة هذا الاستعراض ، لأثر البيئة على الاديب وانتاجه ، والذي توخينا فيه السير من العام الى الخاص ، نؤكد النقاط التالية :

١ — ان الثقل السياسي كان له اثر في حياة الكتاب الايرلنديين في اوائل القرن العشرين ، ومنهم كاتبنا سينج .. اذ ان فعل الناحية السياسية ، كان لابد ان يكون له رد فعل ، وقد كان ، ولكن ليس بالشكل الذي اعتمده ابسن مثلا ، بل بأسلوب خاص متميز بالكتّاب الايرلنديين ، وان اختلفت درجة الاساليب الفنية فيما بينهم ايضا .

٢ — ان رد الفعل ، في الادب الايرلندي في هذه الفترة ، لم ينشىء أدبا سياسيا بالمعنى الحرفي ، وانما انشيء ادبا يتعلق بالبيئة بكل ما يحمل هذا المدلول من معنى ، وقد كان صادقا ودقيقا في رسمه لتلك البيئة واهلها .

٣ — لقد توفرت لدى سينج ، بعد تأثره بالبيئة وانعكاس الواقع عليه ، ومن ثم مقدرته في التعبير عن كل تلك التاثيرات والانعكاسات بأدوات فنية متمكنة ، وبمهارة فائقة ، اقول ... لقد توفرت لديه انتاجات ، لها من القوة والأبداع والايحاء الى حد كبير ، مما جعله يقف شامخا ابد الدهر مع الكتّاب العظام .

هذه هي النقاط الثلاث ، حسب اعتقادي ، تشكل القيمة الاساسية المتعلقة بالكتّاب الايرلنديين في أوائل القرن العشرين بوجه عام ، والكاتب سينج بوجه خاص .

ملخص حكاية المسرحية

أم تفقد زوجها الذي غرق في البحر ، وهو أب لستة أبناء ،يلتهم البحر اولادها ،واحدا بعد آخر . ويبقى ابنها الوحيد (بارتلي) على قيد الحياة ، فيما لم تنتشل بعد جثة ابنها الاخر (ميشيل) من البحر الذي غرق فيه قبل ايام . وتصر الأم في أن تحتفظ بابنها (بارتلي) حتى لا يكون مصيره مصير الاخرين ... الا ان (بارتلي) الشاب العنيد، يذهب هو الاخر رغم توسلات الأم .. الأم التي كانت تولول وتبكي ابنها ميشيل بشكل دامي وحزين حتى تعبت من الصراخ والعويل ... وعندما يغرق ابنها الاخر الوحيد (بارتلي) وتتأمله ، وهو مسجى على صندوق خشبي ، والنسوة يعولن

(١٠) الاردايس نيكول — المسرحية العالمية ج٤ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

بصوت خافت ، ويتمايلن بأجسامهن ، على ايقاع كنائسي رهيب فيه فلكلور خاص بالفلاحين الايرلنديين . متشيا مع المراسيم الكاثوليكية وطقوسها الخاصة .. تقف الأم ، بهدوء يسبق العاصفة ، وتتحدث ، وقد رفعت رأسها وكأنها لاترى احدا امامها :

الام « ... لقد ذهبوا جميعا الان ، ولن يستطيع البحر أن يفعل بي اي شيء بعد ذلك .. فلن أكون في حاجة منذ اليوم الى ان ابكي ، وأن أصلي حيث تهب الرياح من الجنوب ، وحين تسمع صوت الأمواج وهي تتحطم في الشرق، وصوتها وهي تتحطم في الغرب ، وحين يسمع الصوتان وقد تضاربا كل اقوى من الاخر ..

نعم لن احتاج الى ان اذهب لاحضار الماء المقدس فى الليالي المظلمة .. ليالي الريح العاصف .. لن يهمني البحر حيث تئن بقية النساء (تخاطب نورا) اعطني الماء المقدس يا نورا .. هناك كمية باقية فوق الرف . (تعطيها نورا الماء) (تلقي ملابس ميشيل على قدمي بارتلي ، ثم ترشه بالماء المقدس) لقد صليت من اجلك يا بارتلى .. صليت لله العظيم . لقد صليت في الليل المظلم ، وأكثرت الصلاة ، حتى أصبحت لا اعي ما اقول . ما بخلت بالصلاة يوما . ولكن .... سأرتاح الان .. لقد حان الوقت ولا شك . سأرتاح راحة تامة ، وسأنام نوما عميقا في تلك الليالي الطويلة .. ليالي الريح العاصف .. سأرتاح، وان لم يكن بالبيت شيء غير الدقيق نبله ، أو السمك العفن نأكله . (تركع ثانية وترسم علامة الصليب فوق صدرها ، ثم تصلي بصوت غير مسموع) .

. . . . . .

(تستمر) لقد دفن ميشيل بالشمال ، وأحسن مثواه ببركة الله العظيم ، أما بارتلي فسنعمل له تابوتا جميلا وقبرا عميقا باذن الله ... ماذا نريد اكثر من ذلك ؟ لم يخلق الانسان ليخلد . فيجب ان نرضى (تركع ثانية وينزل الستار ببطء)»[11] .

ومن هذا الموقف الاخير ، نجد ان المؤلف قد خط لنفسه أسلوبا مميزا له تاثيره الدراماتيكي الكبير ، دون ان يقع في الميلودراما المسطحة فيسقط عمله فنيا .

« ... وكان من الجائز ان تأتي هذه المأساة التي تروي قصة امرأة عجوز فقدت زوجها وستة ابناء تنضح بالعواطف الكاذبة أو تستدر الاشجان ، الا ان سينج تجنب الهاويتين ، اذ نجد في كلماتها عمقا وصدقا[12]

رسم شخصية الأم (ماوريا) في المسرحية

ولكي نلقي الضوء على الشخصية المحورية (الأم) ، فلابد ان نعرف كيف تمكن سينج من صياغتها وتحديد معالمها ، من خلال تجوالها المثير فى الحدث .. هذا الحدث الذي أصبح شيئا حياتيا ومألوفا لأهالي (جزر آران) .

«كيف استطاع سينج ان يحول الواقع الى دراما ؟ ان الاحداث بحد ذاتها ليست دراماتيكية ، انما الدراما تكمن دائما في

---

(١١) سينج ـ راكبو البحار ، (منشور ضمن مختارات من المسرحيات القصيرة) ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥ .

(١٢) فرانك م. هوايتنج ـ المدخل الى الفنون المسرحية ١١٧ .

الوعي الذي يدرك عناصر الصراع ، والتضارب في الحدث ، انها تتفاعل مع هذه العناصر تفاعلا روماتيكيا .. فها هي (موريا)ـ الأم في مسرحية راكبو البحر ـ ترى الركوب يقين موت . انه سبق وابتلع أبناءها وزوجها وسوف يبتلع آخر أولادها الان .. لقد جعل سينج حدث ركوب البحر حدثا دراميا. ان موريا لم تعد الأم الفرد . انها الأم الجماعة . الأم المارد . الأم الاسطورة . لقد تكشفت موريا من خلال تفاعلها مع الحدث ونست شخصيتها بفعل صراعها الدرامي العنيف مع الوجه الاخر ـ مع البحر والحياة والموت ـ أو ليس الانسان على تعبير (ماركس) مجموعة علاقات مع الاخرين ؟ عجوز ثرثارة تعيق سير الحياة اليومية ، يئن فيها قلق هستيري رتيب .. هكذا بدت موريا في أول المسرحية ، ولكن سرعان ما بدأت معالم المأساة تتضح في وجهها وتعمق خطوطها فتغور وتغور ، تاركة وراءها قناعا سلبت منه الحياة . تحفر المأساة في اعماقها لتكشف عن رؤيا مفجعة ، تتنبأ ، ترى ، ثم تتحقق الرؤيا. البحر يبتلع (بارتلي) آخر ابنائها فتهدأ . ومن خلال ذلك الهدوء تتحول الى مارد .بل اسطورة كونية فيها بحر وارض وسماء ، وفيها انسان ايضا»(١٢) .

ويمكن تلخيص ذروة الاحاسيس التي توجتها ماوريا ـ وهي تفصح عن شخصيتها الدرامية الفريدة ـ في حوارها الدرامي الرهيب :

«..الان سوف يختفي بارتلي.استدعي أيمون ودعيه يصنع لي تابوتا من الخشب الابيض ، لانني سوف لن اعيش بعدهم ... كان لي زوج ، وكان لي ستة ابناء .. ستة رجال .. وبالرغم من ان ولادتهم كانت صعبة فقد جاءوا الى الدنيا ثم ذهبوا .. كنت جالسة هنا مع (بارتلي) وكان طفلا يجلس على ركبتي ..ورأيت امرأتين ، ثلاثا ، اربع نساء يدخلن بيتي ويرسمن شارة الصليب دون ان يتفوهن بكلمة . نظرت الى الخارج . فرأيت الرجال يحملون قطعة من شراع احمر ينقط منه الماء، فيرسم طريقا على التراب اليابس . بعد لحظات تدخل بعض النسوة الصامتات ويرسمن شارة الصليب ... ترى من تكون الضحية الجديدة؟ ... انه (بارتلي) الحجر الاخير الذي ينهار ، وتبقى الأم مع ابنتيها .. يبقى البيت بلا رجل .. لقد اخذ البحر مني كل شيء ، فماذا يريد الان.. لقد ذهبوا جميعا الان..»(١٣) .

أية عظمة وشجاعة ، تمتلكها هذه الشخصية الدرامية ؟ وأي نشيد شعبي تغنيها هذه المرأة العجوز؟ ولا عجب ان اصبحت شخصية الأم (ماوريا) شخصية شعبية ، تستقر في وجدان الشعب الايرلندي ، ولها من الشمولية الانسانية ، بحيث يمكن ان تنتقل من واحة زمنية الى واحات اخرى متباعدة او مقتربة دون ان تفقد الروابط الحميمة مع اناس كثيرين من البلدان في هذا العالم ... ان الأم ـ ماوريا ، نموذج فريد في رسم الشخصية، وفي العطاء الانساني .

لقد كتب وليم بتلر ييتس ، رسالة الى السيدة جريجوري ، وهي احد اركان مسرح (آبي) ... وفي الرسالة يستطرد ييتس عن حياتهم ، وأعمالهم وعن جماهير المسرح في تلك الفترة ، ثم ينطلق بالحديث عن فن الممثلين والممثلات : «.. حدث ان احدى ممثلاتنا الاوائل ،

---

(١٢) امية حمدان ـ (سينج رائد المسرح الوحشي في ايرلنده) مجلة الاقلام ص ٥٦ .

(١٣) المصدر نفسه .

كانت مجيدة جدا فى دور العجوز (الراكبون الى البحر) ولم تكن قد سافرت الى (آران)، ولم تعرف غير دبلن، من المؤكد انها لم تكن موضوعة في ذلك الدور ، من المؤكد انها خلقت ما خلقت ، اعتمادا على الخيال ، على ما أظن غير انني حين سألتها (كيف حدث ذلك ؟) : حاكيت جدتي العجوز»(١٤) .

ومن جواب الممثلة المختصر المفيد البليغ ، ستطيع ان ندرك ان جدة الممثلة ، لها من المعرفة والدراية والحب للعجوز ـ ماوريا تلك الشخصية الشعبية النموذجية التي استقرت في وجدان وضمير الشعب الايرلندي ، بل واصبحت رمزا مكثفا للام ... اليست هي ام الجماعة ..؟ الام الاسطورة .. الأم المارد ؟!

ولكي نلقي بآخر سهم في تحليل شخصيات سينج ، من منطلق ، هو اقرب الى تحليل العصر ، فلابد ان نشير :

«... ان شخصيات سينج في معظمها تتمتع بحرية الاختيار (فبيغن) ترفض (شاون) خطيبها لتقرر الزواج من كريستي فيما بعد ... وفي مسرحية (عرس السمكري) تبرز (ساراكيسي) حرة عنيفة في اختيارها .انها تعرف ما تريد وتسعى الى تحقيقه رغم فشلها في النهاية .. مع العلم ان هذا الفشل منوط بواقعها الاجتماعي والطبقي . انها شخصيات حية مضطربة ، يتقاسمها عالمان . عالم الماضى والخرافات والجهل .. وعالم الحاضر المسحوق داخل اطار المجتمع البرجوازي الذي يحول بدوره دون تحقيق نزعتهم للخروج من واقعهم التعس ـ فتى الغرب المدلل،عرس السمكري، راكبو البحر ـ ان حزنهم وفرحهم واتقادهم يواكبه شعور بالارتباك حيال الحياة الاجتماعية ، فهم اناس غرباء عن بلادهم راحلون عنها رغم انهم يعيشون فيها»(١٥) .

اسلوب كتابة المسرحية

ان مسرحية « راكبو البحار » تعتبر اليوم من أشهر المسرحيات القصيرة جمعاء .. وهي مأساة (أرسطو طاليسية) من دون شك . لقد جمع سينج في هذه المسرحية بين الواقعية والشاعرية ، وكان غنيا بالايحاء بشكل يلفت النظر ، وقد اعتمده أسلوبا وهو ما يميز اعماله الادبية ، ككل عمل أدبي كبير ، لأن الايحاءات (الحسية والذهنية والعاطفية .. الخ) تكون ابلغ وأعمق من الافصاح المباشر ، وقد سار على هذا الاسلوب كبار الكتاب العظام .

« ... كبار الكتاب يوحون عادة اكثر مما يفحصون ، ولا يمكن ان يتم نفع القارىء بما يقرأ الا اذا استطاع تسقط ذلك الوحي أو الايحاء»(١٦) .

والاديب سينج قد تمكن في اسلوبه من ان يجمع بين الايحاء ، وشعبية المادة التي يطرحها .. وكان يسعى ان يكون لمسرحه جماهيرية واسعة وتفهما اكبر ، انه لم يمشي على نمط تقليدي كان معروفا في زمانه ، وانما اراد ان يخلق دراما جديدة لحياة جديدة ينشدها لمجتمعه المتخلف المسحوق .. فعل كل ذلك بجرأة ودون وجل أو

---

(١٤) اريك بينتلي ـ نظرية المسرح الحديث ، ٣٢٦ .

(١٥) امية حمدان ـ (سينج رائد المسرح الوحشي في ايرلندا) ٥٨ .

(١٦) د. محمد مندور ـ في الادب والنقد ٩٢ .

ردد .. اما في «راكبو البحار» .. فان الشيء الذي يحسه القاريء او المشاهد ، ان النزعة الايحائية متوفرة فيها ، بحيث انها تسهم اسهاما رائعا في خلق جو مشحون بالعواطف والاحاسيس ، دون ان ينقطع حتى نهاية المسرحية .

خصائص الحوار الدراماتيكي في مسرحية «راكبو البحار»

وعندما ندرس اليوم خصائص الحوار الدراماتيكي الفريد عند الكاتب سينج ، فاننا في الحقيقة نضع اصبعنا على (التكنيك) او (المهارة الفنية) التي استخدمها في كتابة مسرحياته ، وخاصة «راكبو البحار» ، والتي كانت تبدو لاول وهلة ، ـ لحنا موسيقيا ـ لم يألفه النقاد والجمهور ، ان الحوار لدى سينج ، شيء ابداعي ذاتي خاص .. لقد أوجد لغة جديدة لمسرحه ، هذه اللغة الجديدة كانت تتطلبها مواضيعه من ناحية ، ويتطلبها ايضا الحس القومي والتاريخي الذي كان يؤمن به سينج ، لذا وجد من الواجب ان يسعى الى لغة جديدة في المسرح الايرلندي تختلف عن لغة الانكليز، النمطية السائدة .

«... الحوار عند (سينج) محكم البناء ، واللغة تزاوج بين الانكليزية والايرلندية ـ لهجة سكان جزر آران ـ ومن خلال هذا التزاوج استطاع (سينج) ان يخلق لغة جديدة ، علاقات جديدة ، الامر الذي صدم العديد من النقاد في البداية ، فشنوا هجمات عنيفة ضد مسرح (سينج) وحجتهم في ذلك ان الايرلنديين ليسوا هكذا .. ثم هذه اللغة ليست لغتهم . وما عرف النقاد يوم ذاك ان هذا التجريح لم يكن سوى مديح له . لقد خلق (سينج) لغة حوار جديد . وخلق بذلك لهجة ايرلندية لم يعرفها الايرلنديون ولم ينطقوا بها . فعلى الرغم من ان (سينج) لم يستعمل الشعر في الحوار المسرحي .. الا ان لغة الشعر تسري كتيار خفي في المسرحية ككل»[17] .

« .. بدون هذا الحوار الذي طوعه سينج ما كان يمكن ان تكون لمسرحية « الراكبون الى البحر» كل تلك الاهمية . فلو انها كتبت جريا وراء المذهب الطبيعي الخالص لما اثارت فينا استجابة لها قيمتها ، ولكنها بالجو الذي تثيره اقرب الى روح المأساة . وايقاعات النثر الذي كتب به الحوار لا تنسجم فقط مع موضوع المسرحية ولكنها كذلك جزء لا يتجزأ من ذلك الموضوع»[18] .

ويمكننا ان نؤكد ان الحوارفي مسرحية راكبو البحار ، يعتبر كقيمة دراماتيكية اساسية من حيث تسلسل القيم الدراماتيكية ، عند مرحلة الاكتشاف والتغطية ، والتجسيد الدراماتيكي[19] .

كلمة اخيرة عن الأم (ماوريا)

من خلال هذا الكشف عن البيئة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ... الخ وعن المؤلف سينج ، ومسرحيته ، ودور الأم فيها ، نستطيع ان نشخص ان شخصية الأم ، ام الجماعة ، لها مـ

---

(١٧) امية حمدان ـ (سينج رائد المسرح الوحشي في ايرلندا) .
(١٨) الارداس نيكول ـ المسرحية العالمية ج٤، ٢٠٥ .
(١٩) ينظر محاضرات الاستاذ (جوسلوك) عن الدكتور (نيسن) عميد «گودمان ثيتر» معهد شيكاغو الفني ، امريكا التي استمع اليها كاتب البحث كطالب ثم ترجمها ودرسها على طلبة قسم الفنون المسرحية، اكاديمية الفنون الجميلة ، والمطبوعة على الالة الكاتبة ص ١١ـ١٤ .

الابعاد الاجتماعية والاقتصادية والنفسية الشيء الكثير •• وهي مرسومة بدقة كبيرة ، فيها الصدق والحرارة والعفوية ، انها تتصارع مع البحر ، والحياة •• كما تتصارع مع ابنها (بارتلي) لكي لا يذهب الى البحر الغادر •• هذا البحر الذي يمكن ان يُحمّل رمزا للظلم والطغيان (الاستعمار) ••• وعلى اية حال ، فان الخطوط العريضة والثانوية ، قد اصبحت واضحة عن شخصية الأم — ودورها •• وسنجد اشياء اخرى نافعة تتعلق بهذه الأم ، عندما نقارن بين المسرحيات الثلاث ودور الامهات فيها ، عندما ننتهي من المسرحيتين التاليتين •

مسرحية

« بنادق الأم جيرار » لبريخت

لم يستطع كاتب مسرحي ، أو اديب ، او شاعر ، فى القرن العشرين ، أن يحدث من الاثر القوي المتفجر ، والمستمر ، حتى بعد موته مثل ما فعله بريخت ، في مجالات المسرح المتعددة المتنوعة •

انه الكاتب المسرحي الكبير ، والمنظر الجديد، والشاعر الفذ ، والمخرج المسرحي المبدع ، والثوري المناضل الذي ربط فنه وأدبه ، بالجماهير الغفيرة الكادحة ، لا فى ألمانيا فحسب ، بل بجميع الناس البسطاء والكادحين في أرجاء العالم قاطبة •

« ولد برتولد بريخت ، في نهاية القرن التاسع عشر ، ونما مع اهوال الحرب العالمية الاولى ، وشهد انتصار اول دولة اشتراكية في العالم ، وكرس ككاتب مسرحياته لفضح القيم والمفاهيم البرجوازية ولمجابهة النازية ، واكب «مآسي الرايخ الثالث» وحياة المهجر ، والحرب العالمية الثانية — لكنه عاش ليشهد ميلاد النظام الاشتراكي الجديد •• غير ان بريخت ، يوصف ايضا بكونه «الرائد النظري الاول في المسرح المعاصر » و «كأعظم كاتب مسرحي في القرن العشرين» أو «أعظم شاعر عرفه عصرنا» او « اعظم مخرج» — او ككاتب « يُعترف بتأثيره الدائم على المسرح المعاصر بشكل صريح حتى من قبل ألد اعدائه •••»•»(٢٠) •

ويعرف بريخت أيضا ، ويعتقد بان سبب شهرته ، وتأثيره ، يتأتى من انه ، وضع « نظرية المسرح الملحمي» كمنظّر ، وقف من احتياجات العصر ، بنظرة تقدمية واعية •• والحقيقة ان الحديث عن (نظرية المسرح الملحمي) هو الحديث نفسه عن تفكير بريخت السياسي والاقتصادي والاجتماعي •

«••• وقد وضع بريخت نظرية المسرح الملحمي ، متضمنة عدة مباديء تفرق بين هذا الشكل ، وشكل المسرح الدرامي الذي يسميه هو بالمسرح الارسطي ، وبكل ما يتمتع به من امكانيات فنية ••• فالدراما «الارسطية» تحاول ان تخلق الخوف والشفقة في نفس المتفرج لكي تطهّره من الانفعالات الضارة ، فيخرج من المسرح مستريحا ومتجدد المشاعر حتى يمكنه ان ينسجم مع مجتمعه ، ويتحقق هذا في المسرح بخلق ايهام بالواقع يشد المتفرج نحو الاندماج مع البطل ، فينسى نفسه تماما ، ويرى بريخت ان جمهور هذا المسرح ، يخرج مستريحا حقا ، لكنه دون أن يتعلم او يتهذب ، والمسرح يجب ان يكون وسيلة للانعاش العقلي ، يجب أن

---

(٢٠) د. لميس العماري — (اهمية بريخت لعصرنا الراهن) ، مجلة الاقلام ص ٩٠ .

يحطم اي ايهام بالواقع ، حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الاحـــداث ، وكذلك بقدرته على النقد المحايد ، ولكـي يتحقق هذا ، فان المسرح الملحمي يستخدم عـددا من الحيل والوسائل كالـراوي والكـورس والاشرطة السينمائية والاضاءة حتـى يظـل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحي ، وهـذا ما يسمى بالتغريب»(٢١) .

ولقد كثر النقاش والجـــدل حول مفهـوم التغريب واثـره ، وسميـت بأسماء عـديدة منهـا (الاغراب) او (الابعاد) ولكنها ترمـي الى هـدف واحـد .

« .... ان تأثير التغريب يحدث عندما يتغير الشيء المدرك الجاذب لانتباهنا من شـيء عادي مألوف ومعروف ، الى شـــيء خاص مدهش وغير متوقع ، وهـــذا فى حد ذاته ، صدمة المعرفة التي يحدثهـا .....

فان بريخت قد جدد نشاطه وأكسبه طرقا دلالية جديدة يتبدّى أبرزها في تأكيده على المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصاديـة ومن ثم تجرّد المصطلح من مدلوله الرومنسي والمونولوجـي . . . . . .

لقد أصر بريخت في كتاباته النظرية المبكرة على وجوب هدفية المسرح وتعليميته . ولكنه طالب في كتاباته المتأخرة بوجوب المزاوجة بين الهدف التعليمي والهدف الترفيهي . والسبب في اصراره الدائم على ان يجعل المتفرجين فى حالة يقظة عقلية مستعدة للجدل والنقـاش يرجع الى حرصه علـى مواجهتهـم بقضايا انسانية جادة تتطلب التقييم والحكم والسعي الى تغيّرها»(٢٢) .

ويتضح من هذه الفقرات حقيقـة تفكيـر والاسلوب الذي مشى عليه . ونحن هنا ــ في هذا البحث ــ بصدد دور الأم في مسرحية «بنادق الأم جيرار» لبريخت(٢٣) . فلابد لنا بعد هذه المقدمة عن حياة الكاتب ونظرية المسرح الملحمي ، من ان نعرف ما هي الاسباب التي دفعت بالكاتب الكبير بريخت من ان يؤلف هذه المسرحية التي اقترنت بالحـرب الاهلية في اسبانيا ، وما زال تأثيرها قائما ...

ولمعرفة الاسباب الحقيقية ، يجدر بنا من ان نقـوم باستعـراض للظـروف العامة ، السياسيـة والاقتصادية التي اجتاحت المانيا واوربا بشكـل مكثّف .

وفى اوائل عام ١٩٣٧ أعلن بريخت عن عزمـه لكتابة مسرحية تعالج الظرف السياسى في اسبانيا ، وفي الشهر السادس من نفس العام ، انتهى بريخـت من وضع البصمات الاخيرة على النص (مسرحيـة بنادق الأم جيرار) وكان ذلك رد فعل ومشاركـة ايجابية اتجاه الاحداث الدامية التي حدثـت فـي أسبانيـا .

ما الذي حـدث فى اسبانيـا ؟ وكيـف حدث ؟ ومتى ؟ وما هي الدوافع ؟..

في عام ١٩٣٦ .. السنة التي اندلعت فيهـا نيران الحرب العالمية الثانية ، وقد تصاعد النضال

---

(٢١) رونالد جراي ــ بريخـت : (من مقـدمة الطبعة العربيةلمترجم الكتاب ، نسيم مجلي) ص٤ــ٥ .

(٢٢) د . ابراهيم حماده ــ (مفهوم التغريب في مسرح بريخت) مجلة الاقلام ص ٣٧ .

(٢٣) ومن الجدير بالذكر ، ان بريخت ، كان قد مسرح رواية «الام» لغوركي ، ثم كتب بعدها مسرحية (بنادق الام جيرار) .. ثم كتب مسرحيته المعروفـة (الام الشجاعة واولادها) . ويبـــدو ان ــ الام ــ كنموذج ، قد اختارها بريخت في اعماله هذه فـــي فترات .. تمكن الاستفادة منها ، فكريا ودراميا .. وقد يتمكن باحث ما ، وبشيء من التفصيل ان يدرس هذه النقطة دراسة وافية . (الباحث) .

ضد الفاشية ، وانتصرت الجبهة الوطنية فى فرنسا في أواخر عام ١٩٣٥ •• وقد توالت الجبهات الوطنية بتعزيز مكانتها في مناطق عدة من اوربا ، وصعّد الوطنيون الالمان مقاومتهم للفاشية داخل وخارج المانيا •

وأعلن وزير الاعلام الفاشي (كوبلز) في اوائل عام ١٩٣٦ ، في (مؤتمر الحزب النازي) ، بأن انبثاق الجبهة الوطنية فى فرنسا ، سيؤدي حتما الى تأسيس حكومة ائتلافية على غرار الحكومة الاسبانية ، وكانت خطبة كوبلز هذه بمثابة ــ الضوء الاحمر ــ لبداية التدخل في شؤون اسبانيا الداخلية ، ولم يكن تأسيس الجبهة الوطنية في فرنسا السبب الوحيد ، لتدخل المانيا ، وانما هناك اسباب عديدة، أهمها الخوف من احتمال تأميم الحكومة الوطنية الاسبانية ، للامتيازات المنجمية العائدة الى الالمان •• ومن ثم توقّف تدفّق المواد الاولية ، زائدا توقف غزو البضائع الالمانية الى السوق الاسبانية •••

وبالفعل •• فقد جهزت فرق المانية وايطالية (خاصة) لغرض التدخل •• واستفاد الفاشست من العناصر (المناوئة) للحكومة الوطنية في اسبانيا فأعلن عن تأسيس حكومة بقيادة (فرانكو) ، حيث قد بدأت بالزحف من شمال افريقيا مستفيدة من الوضع الاستراتيجي هناك ، حيث ان مضيق (جبل طارق) كان تحت سيطرة الانكليز ، ومن ثم (الصحراء الغربية) و (موريتانيا) ، حيث تمركزت فيها ،العناصر المناوئة للحكومة الشرعية الوطنية في اسبانيا • ومن هناك تم تجهيز وحدات اسبانية ، انخرط بصفوفها العديد من (المرتزقة) •

وكان التدخل الالماني والايطالي بشؤون اسبانيا الداخلية ، بداية النزاع المسلح الفاشتي ضد القوى الوطنية فى اوربا ، واعتبرت القوى الوطنية في اوربا ، عملية التدخل في شؤون اسبانيا الداخلية تحديا مباشرا لها ، فسارع العديد من المواطنين الاوربيين لنجدة الشعب الأسباني وعلى رأسهم الكاتب الامريكي (ارنست همنغواي) والالماني (لودفيك رين) والكاتب المسرحي الالماني (ليوهاند فرانك) • وساهم البعض الاخر على طريقته الخاصة مثل (بيكاسو) الذي كان له تأثير كبير ــ من خلال اعماله ، خاصة لوحته التاريخية الكبير «الجرينكا» ــ فقد هزّ ضمير العالم في كل مكان وأدان الفاشية والرجعية وسيدتهما الامبريالية •

«••• ناصر بيكاسو القضية،حتى النهاية • وباع كل اللوحات التي كان يملكها في ذلك الوقت من اجل ابناء وطنه • اكثر من نصف مليون فرنك ••• وبدأ ايضا بسلسلة من أعمال الحفر يهاجم فيها الوضع ••• واضاف اليها بعض الاشعار التي كتبها من وحي المأساة ، وطبعها فى صورة «كروت بوستال» وأرسلها اصدقاؤه الى جميع انحاء العالم••• كانت هذه الطلقة الاولى في الدفاع عن الحرية وكانت طلقته الثانية حينما طلبت منه حكومة الجمهورية فياسبانيا ان يبعث بصوت الاحرار الاسبان داخل معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧ ولكن فجأة ، رُعّت باريس ، والعالم كله بمأساة قرية «جرينكا» الاسبانية •• فقد قام الطيارون الالمان بضرب القرية المسالمة بالاف الاطنان من القنابل اثناء انعقاد السوق والشوارع زاخرة بصغار الباعة والعمال والفلاحين وبعشرات الالوف من ابناء القرية الابرياء ••• فقضت عليهم تماما ،وعلى القرية وكأنها لم توجد من قبل •

والهبت المأساة خيال بيكاسو وغضبه •• وظل اسابيع يعمل ليل نهار فى لوحته «الجرينكا» وبعد شهر كان بيكاسو قد انتهى من تصوير

لوحته التي اعتبرها النُقّاد اعظم وثيقة تدين العدوان وتصور اهواله بصورة لم يسبق ان وصل اليها فنان على مدى التاريخ»(٢٤) .

ولقد ساهم الكاتب التقدمي(بريخت) في نجدة الشعب الاسباني ، حيث كتب نص مسرحيـــة (بنادق الأم جيرار) لفرقة المانية تواجدت آنذاك في باريس ، وتجولت الفرقة بالمسرحية ، حيث عرضت في معظم العواصم الأوربية ، كبراغ ، ــ كوبنهاكن، مدريد ، أستوكهولم ، وغيرها من المدن ، وكان عرض المسرحية بمثابة ــ صرخة احتجاج شديدة ــ ضد سياسة الحياد الانكليزية ، وضـد قـــوى الاستغلال والعدوان الفاشي والامبريالي . ولقد لعبت بريطانيا بحيادها الزائف دوراً مشيناً .. اذ ان الاسطول الانكليزي كان متواجدا على سواحـل اسبانيا كحاجز ، للحيلولة دون وصول المـــؤن والذخيرة الى الشعب الاسباني .

وعن الظروف التي ساعدت على كتابة مسرحية بنادق الأم جيرار يكتب (فيرنر متسفاي) بأن بريخت كلّف الممثلة الدينماركية (روث بيرلو) اثناء توجهها الى اسبانيا ، للانخراط في صفوف المتطوعين، لجمع أدبيات ووثائق حول الحـرب الاسبانيـة ، ولـن تأزم (الظرف العسكري) ، وبالذات اشتعال المعارك الدائرة حول مدينة (بيلبوا) المحاصرة دفعت بريخت من أن يجمع معلومات وخرائط عـن سـير المعارك، وذلك من خلال الصحف والمجلات الصادرة باللغة الالمانية والدانماركية ، وكانت لبريخت علاقات مع بعض الوطنيين الاسبان ، مكّنته من الالمام بالظروف الدقيقة وسير الحرب الاسبانية ، وقد سمّي بريخت مسرحيته فى البداية «جنرالات حول بيلبوا» ولكنه عاد فغير عنوانها قبل عرضها بيوم الى «بنادق الأم جيرار»(٢٥) .

ملخص حكايـة المسرحيـة

يمكننا بايجاز ان نلخّص المسرحية : ارملـة الصياد (جيرار) في أثناء الحرب الاهلية الاسبانيـة في الثلاثينات ، وبعد ان قُتل زوجها في تلك الحرب بمأســاة قريـة « جرينكـا » الاسبانيـة ... تجد الأم (جيرار) أن من واجبها ــ بعد ان اصبحت مسؤولة عن عائلتها الفقيرة الكادحـة ان تختـار موقف الحياد ، الوقوف على التل لانها تعتقد انها في مثل هذا الاختيار والموقف ، لسوف تكون بعيدة عن الاخطار والويلات ولسوف تحمي ولديها من كل شيء قادم . ومن خلال هذا الموقف ــ لا يخلو من صراع داخلي فى اعماق الأم جيرار ــ فأنهـا كانت مدركة ان شعبها وطبقتها في خطر كبير ان لم تتظافر الجهود في الوقـوف بحزم اتجـاه قـوى العدوان والاستغلال لـذا فان مجسّات الصراع ، تمتد وتتوغل ، وتحتدم ، تارة مع ابنها (هوزيـه) وأخرى مع أخيها (الخال) .. وخطيبة أبنها الكبير (جوان) ، وفي مرات كثيرة ، عبر المسرحية ، مـع نفسها ، دون ان تفصح شيئا او تُعبّر عنـه الا في لقطات تعبيرية مكثفة . لقد ارسلت ابنها (جوان) الى البحر ــ قرب كوخها ــ لكي يصيد السـمك طبعا لم تكن تريد السمك ، وانما لكي تبعده عـن التجمعات الوطنية ، والذهاب الى الجبهة ... بل لكي يكون بعيدا عن كل تأثير وطني او نفسي .

وبعد لوحات عديدة ، متماسكة مترابطة من

---

(٢٤) حسن فؤاد ــ بيكاسو ، معجزة الفنـان والرجل ص ٧٢ــ٧٣ .

(٢٥) ينظر الى اطروحة د . فائق الحكيـم (اتجاهات وتطورات المسرح العراقي المعاصر وتأثيرات المدارس الخارجية عليه) المقدمة الى جامعة (لايبزك) عام ١٩٧٢ والمطبوعة على الالة الكاتبة ص ٩٢ــ١٠١. وقد تفضل الدكتور الحكيم بترجمة هذه الصفحـات للاستفادة منها في هذا البحث . (الباحث) .

حيث وحدة الفعل والمكان والزمان (اذ ان وقت المسرحية) يتطابق مع الفترة التي يمكن ان يتحول العجين الى خبز بفعل نار الطباخ الحجري وهي لاتزيد عن ساعة •• بل اقل بقليل •• وتدور الاحداث في نفس كوخ الأم جيرار ، دون تغيير في المنظر ••• هذا الكوخ الذي يطل على البحر ، وقريب في نفس الوقت من مرافق الاخرين •• تسير الاحداث في البداية هادئة ، كما يبدو ، ثم تتصاعد ، وتتأزم ، حتى تصل الذروة ، عندما يقتل ابنها (جوان) وهو في البحر ، وينقل الى الكوخ • لقد قتله الفاشست ، لا ، لانه كان يحمل السلاح ، أو يقاوم ، او انه كان متواجدا في ساحة معركة•• لقد قتلوه ، وهو في قارب صيده الصغير لانه كان يلبس قبعة عتيقة ، والتي يلبسها عادة الناس الفقراء (الكادحون) ، قتلوه لانهم يعلمون ان الفقراء والكادحين لايتفقون مع الفاشست والرجعيين والامبرياليين •

وتحدث الذروة في المسرحية ، عندما يقتل الابن •• ويحدث (التعرّف او المعرفة) •• ثم (التحوّل) ، وبالفعل •• فان تحولا يحدث في موقف الأم : من موقف سلبي الى موقف ايجابي •• فتخرج بنادق زوجها وتذهب مع ابنها الصغير (هوزيه) وأخيها وهم يحملون السلاح ، ومعهم الخبز ، لكي يكون مؤونة لهم ••• ويكون حوارها الاخير : لنذهب من اجل جوان • وعندما تأتي باسم ابنها (جوان) فانها لا تؤكد القيمة الفردية •• صحيح أن أمومتها فاقعة طاغية •• ولكن هذه الامومة ينبغي أن ينظر اليها بالمفهوم الانساني الكبير الشامل ، انها ليست الان أم (جوان) و (هوزيه) فقط انها ام الجميع من ابناء قومها وطبقتها الكادحة، ولهذا فهي تحمل السلاح ، باختيارها لكي تصون وتحافظ على الشعب باسره •

اسلوب كتابة المسرحية

ان مراجعة خاطفة ، للذين كتبوا عن مسرحية (بنادق الأم جيرار) يعطينا فهما دقيقا واضحا ، عن المواقف التي وقفها اولئك الباحثون والدارسون ــ سلبا او ايجابا ــ عن بريخت نفسه واعماله الأدبية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يمكننا ان نستفيد من اية ملاحظات او اشارات يتعلق بهذا البحث ، سواءا ما يخص (الشكل) ــ (الاسلوب) او (المضمون) ــ (الموضوع) ونحن اذ نطرح الان هذه الاراء على علاتها ، آملين المناقشة فيها بعد ذلك •• فمنهم من يقول :

« ••• هناك مسرحية (طبيعية) عن الحرب الاهلية الاسبانية تسمى « اسلحة السنيورا كراره » عام ١٩٣٧ • وفيها عاد بريخت الى غزو القلوب الطيبة ، لمصلحة العمل السياسي ، لكن على مستوى اكثر معقولية ، وواقعية في هذه الفترة»(٢٦) •

وهذا رأي آخر :

«•• في عام ١٩٣٧،بدا كما لو كان بريخت قد بدأ يهدأ ، ويثوب ككاتب ــ الى رشده• كتب في تلك السنة ، مسرحية كانت ايذانا بمرحلة الاكثر غنى • ورغم انه لم يتخل عن ميله الى الامعان في التبسيط ، والاستعراض النضالي ، فقد حقق في « بنادق السنيورا كاراره » التي كتبها في تلك السنة آخذا عن « الراكبون الى البحر » لسينج ، بداية لأفضل انجازاته المسرحية •••••••

ترجع اهمية « السنيورا كاراره » الى كونها بداية تحوّل جوهري في الرؤية والشكل

---

(٢٦) رونالد جراي ــ بريخت ٧٦ •

المسرحي معا . ففي ناحية الرؤية ، مرحلة وسط بين موضعة الحياة ، والعلاقات الانسانية التي نجدها فى «الأم» وبين بدايات الحس الانساني الذي نجده في « الام الشجاعة وابناؤها» ومن ناحية الشكل ، تعلن نهاية المرحلة التعليمية ومسرحها العاري . كتب بريخت . «السنيورا كارار» كمسرحية طبيعية ، على النسق الارسطوطاليسي ، ولاول مرة يقول برخت في عمل من اعماله شيئا يمكن قبوله اخلاقيا »(٢٧) .

وهذا ، رأي جديد آخر :

« ... ومن الجدير بالاهتمام ، ان برشت ، رغم رفضه المبدئي للمسرح الارسطوي ، قد كتب مع ذلك مسرحيته ذات الفصل الواحد «بنادق السيدة كارار» وفق الدرامية الارسطوية ، ولا تستند هذه المسرحية فقط على «الاندماج» انما تتّبع قوانين شكل أرسطو في شكل نقي نادر ..

ويكتب بريشت : «لا ينبغي نكران التأثيرات الارسطوية ، وان المرء يؤكدها ، حينما يبيّن حدودها . واذا ما نضج موقف اجتماعي ما ، فيمكن اثارة حملة عملية بواسطة اعمال من النوع المذكور . انمسرحية من هذا النوع هي مثل الشرر ، الذي يفجّر برميل البارود . على هذا يُنصح دون ريب بممارسة تأثيرات ارسطوية ، عندما يلعب الادراك دورا صغيرا نسبيا ، بسبب من توفّر وضع عام شيء محسوس ومعروف» .

حاول بريشت نفسه الوصول الى تأثيرات ارسطوية ، عندما طرأ موقف تطلبت فيه الدقوة الى الفعل مباشرة ، ففي اسبانيا تفاقمت التناقضات الطبقية الى درجة الحرب الاهلية، وكان من الضروري وقتها كسب مناضلين من أجل قضية الشعب الاسباني»(٢٨) .

ثم يضيف الكاتب ايضا :

« .. ان على جدلية المضمون والشكل مثلما كانت موجودة في المأساة الارسطوية في بداية مجتمع الطبقات ، ان تطرح بوعي ايضا كخلاصة لهذه الجدلية ، فليس القدر الذي يسيّر المسرحية الى أمام — انما الاسباب الاجتماعية ، والفعل الانساني — من هنا نجد المسرحيات « الارسطوية » التي لا تستهدف التطهير ، انما الدعوة الى الفعل تأخذ نوعية جديدة ، وقد أطلقنا عليها هنا اسم الدراما الارسطوية الجديدة ، وان هذه الاعمال المسرحية ، لايمكنها ان تستغني عن التعليمات والاخبار والجوقات ، أي العناصر الملحمية ، التي يعلن المجتمع ، او المؤلف بواسطتها عن وجهة نظره ، وهذه الاعمال تعقد الصلة مع درامات اليونان ، وليس مع درامات الطبيعيين ، وهي لاتتعامل مع قواعد أرسطو كعقيدة جامدة ، بل يجب عليها ان تلتزم ، مع كل مطلب اجتماعي تجربة الاشكال وبتغييرها ، كما كان الحال مع مئات السنين العظيمة للمأساة اليونانية التي نشأت فى أعمال مسرحية مختلفة جدا»(٢٩) .

ونحن اذ نرجح الرأي الثالث — الاخير — على ما سبق ، فلا بد ان نثبت ايضا ان هناك تهجما واضحا في الرأي الثاني على الكاتب التقدمي

---

(٢٧) شفيق مقار — دراسات في الادب الاوربي المعاصر ٢١٤ .

(٢٨) روليكه فايلر — (ارسطو وبرشت) الحكاية روح الدراما) المنشورة في مجلة آفاق عربية ص ٩٤ .

(٢٩) المصدر السابق : ص ٩٦ .

بريخت وأعماله الدرامية ونحن لانريد في مثل هذا البحث ان ندافع عن هذا الكاتب العملاق ، اذ ان خصومه الاذكياء ، يعترفون بقدرته وامكاناته الرائعة ، ولم يصلوا الى مثل هذا التهجم مع الاسف .. قلت انني أرجّح الرأي الاخير.. بل ، وأعتمده لاسباب منها : انه يوضح الهدف من كتابة المسرحية ، ويرسم حدود الاسلوب فيها ، ويعطي ابعادا طبقية عن حقيقة الصراع والحرب الاهلية في أسبانيا .. واخيرا يتحفنا بشيء جديد ، ألا وهو التنظير لمسرحية «بنادق الام جيرار» انه قد اطلق عليها « المسرحية الارسطوية الجديدة » التي تدعو الى الفعل ، بعكس « المسرحية الارسطوية » التي تدعو الى التطهير .

ويمكن ان نضيف شيئا آخر من عندنا حول هذه المسرحية ، صحيح ان اسلوب كتابة المسرحية ، قد اتخذ الاسلوب « الارسطوي الجديد » ، ولكن المضمون أو الحكاية يحمل شيئا كثيرا من «التغريب» وبذلك تقترب المسرحية كثيرا من اسلوب ومنهج الكاتب نفسه (رائد المسرح الملحمي) .. ولابد أن أوضح هذه النقطة ، لا أن اطلق الكلام على عواهنه كما يقولون : أن الأم جيرار تقول :(من يمسك بالسيف يموت بالسيف) ولذلك فأنها قررت ان تقف على الحياد .. ولكنها .. عندما يُقتل ابنها فى نهاية المسرحية ، تسرع وتحمل البنادق (أي انها تُشهر السيف) لتقف هي وابنها واخيها مع المقاومة ..مع الشعب لدحر الفاشست والرجعيين والامبرياليين . ومن خلال هذا الموقف المتغير ، (من يمسك بالسيف يموت بالسيف) و (لابد من اشهار السيف حتى تستقيم الحياة) يحدث تغريب رائع فى الموضوع والتغريب كما نعرفه ، لا في الشكل فقط كما اعتمده كثير من المخرجين عندنا في القطر العراقي ، وانما يكمن في المضمون ايضا ، وهو الاساس ... اننا لاتتفق مع البعض من ان المسرحية (طبيعية) انها بلاشك ـ نموذج من المسرح التعليمي ، الذي استهدفت الجماهير الشعبية والعمال والناس البسطاء في كل مكان من اوربا لغرض تنويرهم وتحفيزهم للوقوف امام هذا الطغيان ، ولابد ان يكون الهدف الاساس هو التعليم ، بالاضافة الى الخصائص الاخرى التي تميزت بها المسرحية ، بحيث تبعدها من ان تكون مسرحية (طبيعية) خالصة ، وان احتفظت بشيء من خواص الدراما الطبيعية .

تحليل شخصية الأم ، وحدود دورها

ومن خلال ماتقدم .. حكاية المسرحية ، الظرف العام .. اسلوب كتابة المسرحية ، دراسة المؤلف ، والنص نفسه ، نستطيع ان نلقي ضوءا على الشخصة المحورية الرئيسية الأم جيرار وتتبين النقاط التالية :

١ ـ الأم (تيريزا كارار) أرملة الصياد كرار الذي قتل في الحرب الاهلية ، تنتمي الى طبقة كادحة فقيرة .

٢ ـ تمتلك الأم ، من الوعي والادراك وتعرف في قرارة نفسها .. في أية جهة يجب ان تقف، مع الشعب او مع اعداء الشعب ؟ ..ولكنها تغالب ذلك الادراك والوعي في داخلها ، وتقف على الحياد او على التل خوفا على ولديها .

٣ ـ ان وقوفها على الحياد ، لايشكل لديها قناعة وراحة نفسية مستقرة دائمة ..انها تتعذب في الداخل ، وتحب وطنها ، وكل الناس الطيبين ،وترى المجازر والدماء والغدر والخسة والفتك .. وكل انواع العذابات التي يمارسها الغزاة والاعداء . ان لديها ـ فى مخزن غرفتها ، بنادق ـ يمكن ان تؤدى دورها لصالح الناس البسطاء ، التي هي منهم .. ولكنها في نفس الوقت ، تتأثر بنزعة الامومة ، وبعاطفة الأمومة الدافئة ، وحبها لولديها ، وتريد ان

تحتفظ بهما ، ولذا فأنها تقف مكتوفة اليدين .. وهذا الصراع الداخلي الذي يفرز افعاله بين حين واخر ، وبمنطق حياتي صادق ، يثغني الشخصية ، ويعطيها ابعاد دراماتيكية مثيرة ..

٤ ــ ان وقوفها على الحياد ، وتمشدقها ، بألفاظ ، تريد ان تقنع بها نفسها ظاهريا : (نحن قوم فقراء ، والفقراء لايقدرون على الحرب) ليس هو الخوف على نفسها ، هي ، وانما الخوف على ولديها . ومن هنا يأتي الصراع مع أبنها (هوزيه) والخال ، والخطيبة .. والآخرين ... الخ .

٥ ــ واخيرا تمزيقها للعلم الاسباني ، عندما ثور وتغضب ، ومحاولتها ــ بعد لاي ــ من أن تجمع القطع الممزقة من العلم بحنو وحب ، لدليل على حبها لهذا الشعب ، واشارة ذكية لما سوف يحدث في مجريات الحكاية وتحدث كما نعرف ، الذروة ، والتحوّل ، من موقف سلبي الى موقف ايجابي ، عندما ترفع البنادق ، وهي بذلك تحدد موقفها ودورها الايجابي في المسرحية ، كما يجب ان يكون في الحياة .

لغة المسرحية : الحوار

ان الهدف ، من المسرحية ، كما قلنا ، هو الهدف التعليمي ، ولذا جاءت لغة المسرحية ، بسيطة وواضحة ويمكن استساغتها من قبل الناس البسطاء في أي مكان واذا أردنا ان نتعرّف اكثر على لغة الأم ــ الشخصية المحورية فأننا سنجدها ايضا ، بسيطة وصادقة ، بعيدة عن الزخرفة اللفظية والتصنّع ، تحمل في طياتها حرارة الشخصية الانسانية .. ان الحوار يتمشّى مع الحدث ، والصراع وبشكل منسجم ، ويعبر عن كل حالة أو وحدة درامية وكأنها أشبه بحركات سمفونية عظيمة ، تتحول الحركات في سرعات مختلفة حسب الموقف .. ونمو الشخصيات .. عندما ترى الأم ابنها جوان ، وقد نقل اليها شهيدا تتفوه بكلمات قليلة مركزة دقيقة المعنى .. ففيها الفهم الكامل والادراك الواعي العميق لهذه المأساة التي خلقها أولئك الجنرالات .

الأم : انهم ليسوا بشرا . انهم جرب ،
ويجب أن يُحرقوا مثل الجرب .

كلمة اخيرة :

وحسب المنهج الذي سرنا عليه ، كما اوضحنا من قبل ، سنعمل مقارنة بين الامهات الثلاثة ... فلربما سنحصل على مزيد من الرؤية والفهم لدور الأم (تريزا كارار) ان بقي شيء لم تتطرق اليه .

مسرحية « آني امك يا شاكر » ليوسف العاني

مؤلف هذه المسرحية ، يوسف العاني(٣٠) . يقول العاني في مقدمة كتابه « مسرحياتي »

« ... أحببت التمثيل والمسرح بوله وشغف بالغين وأنا طفل ... وتعلقت به وانا شاب يافع .. كنت أوثره على اشياء كثيرة توصلني ــ لو تمسكت بها ــ الى دروب «السلامة» وشاطيء «الامان!» .. الى دروب معبدة بالزهور والرياحين .. موشاة بشتى المكاسب «الذاتية» المسيلة للّعاب .. ولم انتظر طويلا ، ولم يدم الصراع في نفسي

---

(٣٠) كاتب مسرحي ، وممثل معروف في القطر العراقي ، ولد يوسف اسماعيل عبد العاني في الفلوجة عام ١٩٢٧ .. دخل كلية الحقوق عام ٤٩ــ١٩٥٠ ، وعندما تخرج منها دخل معهد الفنون الجميلة ــ فرع التمثيل مباشرة ، ولم يتخرج منها لظروف سياسية ، ساهم مع الاستاذ ابراهيم جلال في تكوين فرقة المسرح الحديث عام ١٩٥٢ التي تعتبر احدى الروافد المسرحية المهمة في القطر . (الباحث) .

الا فترة قصيرة جدا ، حيث حددت موقفي واخترت طريقي فكان : المسرح ! مثلت على خشبته وكنت أباهي وأفاخر لانني : ممثل !.. وعملت وراء كواليسه بحماس ولهفة .. وكتبت له ، محاولا قدر استطاعتي الاجادة والتعبير الصادق ، شاعرا حتى هذه اللحظات ، أني في البداية ...»[٣١] .

والحقيقة ، اننا نجد من خلال سطوره في لمقدمة هذه .. وما بين السطور ... وما يوحي به العاني ، من انه لم يجد الدرب سهلا معبّدا في لريقه كفنان مسرحي ، وانما العكس صحيح ،وهذا ينطبق على واقع الحركة المسرحية التقدمية في العراق والعاملين فيها ، حتى ثورة ١٧ـ٣٠ تموز القومية والاشتراكية التي غيرت كثيرا من الاوضاع ،وقلبت لموازين في صالح الفنان المسرحي الذي يخدم الشعب والامة جمعاء .

نعم .. لقد كان الفنان المسرحي ـ كغيره من الفنانين والادباء والشعراء والصحفيين التقدميين ... الخ ، عرضة او هدفا لبطش السلطة الملكية الحاكمة ، والتي كانت تجد فيه (عنصرا خطرا) ، لانه كان بأعماله ، يتصدّى ويفضح ، ويقاوم ... ويكافح ... بل وأحيانا يوحي بأشياء كثيرة ، ترى السلطة فيه انسانا خطرا لابد من شل حركته وايقافه عن العمل . وقد وضعت السلطات الملكية الحاكمة كثيرا من العراقيل والعقبات الكأداء خاصة في ـ الخمسينات ـ امام العاملين في المسرح ، بحيث أصبح من العسير جدا ان تقدم فرقة مسرحية على انتاج ما[٣٢] .

ولكي نلقي الضوء على الشؤون العامة الجارية ، في فترة زمن المسرحية «آني امك يا شاكر»[٣٣] فلابد ان نذكر بايجاز ـ حسب خطتنا ـ عن الوضع السياسي والاجتماعي والثقافي في القطر العراقي آنذاك .

« ان معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الادب ، وتفسيره ، ولتعليل كثير من موضوعاته ، وأطواره والاتجاهات العامة التي يجري فيها الادب ويسلكها الادباء»[٣٤] .

نعم ، ينبغي ان نذكر بايجاز عن واقع الحركة السياسية في القطر العراقي في الفترة المشار اليها اعلاه.. نظرا الى ان المسرحية في مدلولها وفكرتها الاساسية ، تنحو نحوا سياسيا ، ومن هنا تظهر اهمية ربط المسرحية ـ كفكر ـ بواقع الحركة السياسية ـ كجو عام ـ وكقنوات ـ تمر من خلالها افكار المؤلفين والشعراء والادباء والفنانين.. الخ .

لقد مرّ القطر العراقي ،في الخمسينات، خاصة بعد انتفاضته الكبيرة المعروفة ، عندما أسقطت معاهدة (بورتسموث) في نهاية عام ١٩٤٨ ، بمرحلة جديدة من الصراع الحاد ،وبنهوض جماهيري عام . وقد تميز ذلك في الاعوام ١٩٥٠ـ١٩٥٨ ، اذ اصبح واضحا على مسرح الاحداث ، ان القوى السياسية، اصبحت بحكم نهوضها ، على مستوى من التحدّي للسلطة القائمة .. فكانت الاضرابات العمالية ،

---

(٣١) يوسف العاني ـ مسرحياتي ج١ (من مقدمة الكتاب ، لم ترقم الصفحات) . (الباحث) .

(٣٢) ينظر ، بدري حسون فريد ـ المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ (المقدمة ٨ـ١٩) .

(٣٣) يذكر العاني في كتابه «مسرحياتي ـ ج١» انه قد كتب (آني امك يا شاكر ـ مسرحية شعبية في فصلين) عام ١٩٥٥ . ويقول ان احداث المسرحية تدور ما بين الفترة ١٩٥٢ـ و ١٤ تموز ١٩٥٨ .. بغداد . (الباحث) .

(٣٤) احمد الشايب ـ اصول النقد الادبي ص ٩٥ .

والانتفاضات الفلاحية ، والمظاهرات التي شهدتها العاصمة •• وكان رد الحكومة ان اعتقلت كثيرا من السياسيين والمثقفين ، بالاضافة الى الاعداد الغفيرة التي كانت ما تزال في السجن منذ انتفاضة بورتسموث عام ١٩٤٨ ، وما تلتها من فترة ارهاب عام ٤٩ــ١٩٥٠ •

وفي عام١٩٥٢ أثيرت ، قضيةاتفاقيات النفط ، فقاومتها الجماهير العراقية ، من التجار ، والعمال والمحامون ، والطلبة ، بنفس تلك المقاومة ، في اضراب ١٩ شباط من العام نفسه •• ثم حدث اضراب طلاب كلية الصيدلية في ٢١ــ٢٢ تشرين الثاني ١٩٥٢ وقد اعتدت عليهم السلطة الغاشمة ــ كما هو معروف ــ فكان ذلك الاعتداء بمثابة الشرارة التي اشعلت النيران ، وقامت على اثرها، انتفاضة جماهيرية ، بفعل تماسك القوى الوطنية وتنسيق نضالها والتي نادت بشعارات ضد الاحلاف العسكرية ، وطالبت بالحريات الديمقراطية ، ونادت بسقوط الملكية ، مما ادّى الى صدام عنيف بعد ان فتحت الشرطة نيرانها وسقط عدد من الشهداء ، وثارت ثورة الشعب الجامحة المتماسكة ضد القتلة ، ففرّ الشرطة من الشوارع والمراكز •• وتدخل الجيش بعد ان سقطت الوزارة وأُعلنت الاحكام العرفية •• وكلّف رئيس اركان الجيش بتأليف الوزارة • وفي القطر المصري ، قامت الثورة ،وسقطت الملكية ، واُعلنت الجمهورية•• فيما تصاعد النضال الجماهيري في القطر العراقي عام ١٥٩٣، رغم كل الاعتقالات والتنكيل • وقد قامت السلطة الغاشمة بسجزرتين بشعتين ، الاولى «مجزرة سجن بغداد» والثانية «مجزرة سجن الكوت» حيث أُطلقت النيران على السجناء السياسيين ، فقتل عدد غير قليل منهم مما أدّى الى ارتفاع السخط الشعبي بين الجماهير

••• وكان الحكام خاصة ــ بعد سقوط حكو مصدق في ايران ــ يعدون الطبخة الاخيرة لتمرير حلف بغداد واخراجه الى حيز التنفيذ(٣٥) •

ولكي نعطي صورة دقيقة عن حي السجناء السياسيين ، والتي لها علا مباشرة ، ومرتبطة ارتباطا عضويا ، مع ما يدور ف مسرحية «آني امك يا شاكر» فلابد من ان نفت نافذة التاريخ لنشاهد ما كان يجري أنذاك ف السجون ••• وبالتحديد عام ١٩٥٣•

« ••• لم تكن حياة السجناء السياسيي المنظمة ، تسير بشكل هادىء كما وصفناها بل كثيرا ما كانوا يتعرضون لغارات الحكوم على مكتسباتهم السجينية ، وحتى على امتعته ومخزونات غذائهم وادويتهم ، وتجردهم من الكتب ، ووسائل التعليم التي حصلوا عليه نتيجة نضالاتهم الطويلة • وكثيرا ما كانت تفرقهم ، وتمنع اللقاء فيما بينهم بسجنهم انفراديا ، ولتحدّي مثل هذه الظروف قصص تفوق الخيال ، ولأدبائنا وقصاصينا فيها مادة غزيرة •• كيف كانت تجري الاتصالات بينهم ؟

••• كانت الاضرابات عن الطعام اسلوبهم الاخير الذي يدافعون فيه عن مكتسباتهم وردّ الاعتداءات عليهم •• تلك الاضرابات الطويلة التي كانت بدورها تهيج الرأي العام ،وتفضح اساليب الحكومة في معاملة السجناء السياسيين •••• ولما وجدت الحكومة بأن كل وسائلها باءت بالفشل ، اذ لم تستطع قتل معنوياتهم ، والنيل من عزيمتهم الجبارة على مواصلة النضال ، خططت لابادتهم كجزء من مخطط عام •••• فكانت مجزرة سجن بغداد ••

(٣٥) ينظر يوسف الصائغ ــ الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ ؛ دراسة نقدية ، رسالة ماجستير مقدمة الى جامعة بغداد ، على الالة الكاتبة ، كانون الاول ١٩٧٤ص ٤٨ــ٥١ .

في ١٨ حزيران ١٩٥٣»[٣٦] .

هذه هي لمحات خاطفة ، عما كان يجري في السجون ، وخارج السجون .. والحق يقال ان العراق كله كان سجنا كبيرا ، وينبغي بعد ذلك ان نلقي نظرة خاطفة على واقع المرأة العراقية ـ على اعتبار ان الشخصية المحورية في المسرحية ـ هي امرأة ، أم شاكر ـ ونحن عندما نتكلم عن واقع المرأة العراقية بصورة عامة ، نستطيع بعد ذلك عند تحليل شخصية ام شاكر من ان نفرزها من تلك الاوضاع سلبا او ايجابا .

« ... نشأت البرجوازية في بلادنا في ظروف التبعية للاستعمار والاقطاع ، فلم تستطع ان تحدث ذلك التغيير الكبير في بنية المجتمع ، ولا سيما في أوضاع المرأة .. فالمرأة الفلاحة بقيت تكدح في الحقل الى جانب «ولي امرها» « ومعيلها » ـ ابوها ، اخوها ، زوجها ، ابنها البالغ ـ وتكدح في البيت ، ولكن عملها غير مجزي اقتصاديا . ينال الاقطاعيون حصة الاسد من أتعابها والبقايا «لمعيلها» .

وبقيت هي «العالة» و «القاصرة» تباع وتشترى وتبادل ، وحتى تقتل دون ان يلقى القاتل عقابا يزيد عن قتله بقرة .

والمرأة في المدينة تلفّها جدران البيت ، وفي الخارج العباءة السوداء والبرقع الاسود .. وثبتت كل هذه القيود ، وهذا الاستعباد بعشرات القوانين الرجعية والعادات والتقاليد البالية ، وعززتها بطرق التربية والممارسات الحياتية . وبقيت المرأة محرومة من التعليم، مسلوبة الارادة تنتقل من «ولي امرها» الاول «والدها» الى «ولي أمرها» الثاني ـ زوجها ـ دون ان يكون لها رأي في مصيرها وكأنه القدر المحتوم .. فقد سارت أمها في هذا السبيل ، وعليها ان تسير عليه مهما كان مظلما[٣٧] » .

الا ان المرأة العراقية عبر التاريخ السياسي البعيد او القريب ـ ورغم كل القيود التي كُبّلت بها ـ الا أنها شاركت مع اخيها الرجل في جميع الانتفاضات والمظاهرات ، ودخلت السجون والمعتقلات .. وانخرطت في صفوف الاحزاب الوطنية ، ويكفي أن نتصفح كتاب ثورة العشرين فى العراق ، فنجد أن المرأة قد ساهمت مساهمة رائعة في الذود عن الوطن بشعورها الوطني والقومي الطاغي ، كانت ترافق أخاها فى ساحة القتال بكل شجاعة وبطولة واذا ما واجه «الرجال» قوة عسكرية كبيرة مدججة بمختلف أنواع الاسلحة وكادوا على وشك الانسحاب أو التقهقر ، فان المرأة كانت تقف بينهم، بعد ان تكشف عن رأسها وتطلب منهم الثبات أمام العدو ، وتنشد الشعر و (الهوسات) .. وتزغرد ... مما تدفع بالرجال من ان يقاوموا ويصمدوا ،ويحققوا الانتصار ، رغم قلة عددهم ، وضعف امكانية اسلحتهم البدائية والبسيطة . ويزيد عدد شاعرات ثورة العشرين ، عن أربعين شاعرة ، قد ساهمن بشكل فعلي في جميع المعارك ، وخاصة في منطقة الفرات الاوسط[٣٨] .

---

(٣٦) سعاد خيري ـ من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق ، ج١ (١٩٢٠ـ١٩٥٨) ص ٢٠٩، ٢١٠ ، ٢١١ .

(٣٧) سعاد خيري ـ المرأة وآفاق التطور في العراق ، ١١ـ١٢ .

(٣٨) ينظر (شاعرات في ثورة العشرين ،بقلم الناشر علي الخاقاني في كتاب « ثورة العشرين في ذكراها الخمسين ، معلومات ومشاهدات في (الثورة العراقية الكبرى لسنة ١٩٢٠) بقلم محمد علي كمال الدين . ص ٣٥٣ـ٣٧٠» .

والعراق الحديث قد عاشت هذه الفترة العشرين ، وجدت مع الزمن وتطور [illegible] في الاحساس وطني والقومي شوهد تغيرا [illegible] المرأة الجيل الجديد — في الاربعينات والخمسينات بشكل ملموس في جميع الانتفاضات التي وقعت في العراق، ١٩٤٨ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٣ ، ١٩٥٤—١٩٥٦ .. حتى ١٩٥٨ .

واذا كانت المرأة — بشكل عام — واعية بفضل دراستها ووعيها السياسي — كما من المنطق ان تقف مع اخيها الرجل المدرك الواعي في نضاله الطويل المستمر مع السلطة الحاكمة .. الا ان شوارع بغداد وبعض المدن العراقية قد شهدت نساءا وباعمار كبيرة قد اقتحمن الشوارع ، واشتركن بالمظاهرات وقد من غرائض الاحتجاجات ... الخ . كان يحدث ذلك اما بعفوية وطنية وحب المشاركة بدافع وطني نبيل ، او انها كانت أم لسجين سياسي ، او جدة لشهيد وطني ، او اخت لمناضل، او حرج خارج حدود الوطن ، بعد ان اسقطت عنه الجنسية العراقية ، او جارة للطالب كان قد رفض فيده من الكلية لنشاطه السياسي .. او موظف او مستخدم او عامل فصل من عمله لنفس السبب[٣٩] .

والأم في مسرحيتنا — ام شاكر — بطلة المسرحية ، نموذج دقيق للمرأة التي تكلمنا عنها قبل قليل .. انها ماثلة امام اعيننا ، ومستقرة في وجدان الشعب العراقي .

ولكي نلقي الاضواء على دور الأم — ام شاكر ، فلابد ان نتلمسها من خلال حكاية المسرحية .

ملخص حكاية المسرحية

أم .. لها ولد قد استشهد ، وهو (شاكر) ، وولد آخر (سعدي) سار على نفس درب اخيه في معارك النضال والوطنية فأعتقل ، وابنة (كوثر) طالبة في الكلية ، مطاردة من قبل الشرطة لنشاطها السياسي . وفي السجن ، يضرب المناضلون عن الطعام ، نظرا لسوء المعاملة والقساوة البالغة التي كان يمارسها الجلاوزة الحكام اتجاههم .. اتجاه الوطنيين على اختلاف افكارهم ومعتقداتهم وقومياتهم .. وكان (سعدي) مضربا عن الطعام مع رفاقه .... وتبقى الأم ، تعاني ما تعاني من الخوف والقلق على ابنها الثاني سعدي ، فتتردى حالتها الصحية .. غير أن معنويه ابنتها (كوثر) قوية ، لأنها مدركة وواعية ، وتحاول هي ،والجارة (أم صادق) .. والناس الطيبون — وقد اختار المؤلف الطبيب كنموذج من اولئك الناس الطيبين — من تخفيف آلام الأم وتطمينها ، بأن ابنها سعدي سوف ينهي مدة محكوميته ، ويخرج سالما غانما .. الا أن الواقع ، ان (سعدي) كان عليلا ومع ذلك شارك اخوانه الاضراب عن الطعام مما أدى به الى ان تتدهور صحته بشكل خطير ولم يلتفت اليه احد من ادارة السجن .. بل قد تعمّدت الادارة ان يتركوه بلا علاج او اسعاف .. ويموت في المستشفى بعد أن كاد ان يموت فعلا في السجن ، ولكن للتغطية يسرع الجلاوزة بنقله الى المستشفى شبه ميّت ، وينتهي أمره فيه . وعندما تسمع الأم خبر موت ابنها سعدي ، يتوقّع الانسان من أم مريضة ، منهارة ، قد احترق قلبها على ابنها الاول عندما استشهد .. فكيف يكون الامر اذا ما سمعت ، باستشهاد إبنها الثاني .. حتما سوف تموت من هول الصدمة .. او تنهار ، او تلطم الخدود .. الخ . الا اننا نراها تستقبل خبر استشهاد سعدي بشكل بطولي ، ملحمي .. مقنع ومثير ، وبعيد جدا عن الميلودراما .. وعندما تسمع الأم بكاء الجارة

(٣٩) ينظر سعاد خيري — «من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق ج١ ص ٢٦٤» .

(أم صادق) تقول لها بكبرياء الأم الفخورة :

الأم : يازين صبيح أم صادق وسعدي ما ينبجي عليه ثم تتمتم المسرحية بقولها الرائع :

الأم : هسه نروح على كل الامهات ٠٠ تدرين شنكو للهم ٠٠

انكو للهم ، سعودي السبع ما تنطفي ناره، بلّه يا شعب دناخذ بثاره ٠٠

اسلوب وطراز المسرحية

ان مسرحية (آني اماك يا شاكر) قد كتبها العاني ، تحت تأثير ظروف سياسية كما اوضحنا٠٠ كان هدف الكاتب أن يحرّض ، ويعرّي ويفضح ، وأن قيمتها الفنية والاجتماعية ، تكمن في أنها ، صفحات من يوميات ، في سجل واقع النضال قبل ثورة ١٩٥٨ ــ انها من طراز المسرحيات التعليمية ــ حسب اعتقادي ، وليست من طراز المسرحيات الواقعية ــ حسب منهج الواقعية ، لأن الواقعية :

« ٠٠٠ تسعى الى تصوير الواقع وكشف أسراره واظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره ، وان مايبدو خيرا ، ليس في حقيقته الا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية»(٤٠) ٠

فيما تؤكد المسرحية ، عكس هذا الاتجاه ٠٠ إن هناك أناسا أشرارا في المسرحية ، وأناساً أخياراً طيبون ، يضحون بكل شيء من أجل الوطن ٠٠٠ والشعب ٠٠ وسعادته ٠

ان المسرحية لها جذور من الواقع ، هذا لاشك فيه ٠٠٠ ولكن المؤلف استطاع في مسرحيته من ان ينتفع من انعكاسات الحياة الواقعية بعد ان صاغها بقدرته وامكاناته في معمله الذاتي (الابداعي) ولهدف واضح ٠

وانني اعتقد ايضا ، بأن الغاية من هذه المأساة لم يكن التطهير ، بقدر ما كان يدفع الى الفعل :

« ٠٠ نحن نعطف على شاكر وسعدي ، ونرق لهما ، لأنهما بعث اعتزازنا ، ولانهما مفخرة الاجيال الطموحة الصاعدة ٠ ولكن الحنو والاشفاق وحدهما غير كافيين ، فهناك شعور ثالث يجب ان يلازمهما ٠ وذاك هو الشعور بالسخط والنقمة على الاوضاع التي أدّت الى هذه المصائب والنكبات ٠لان اثارة النقمة عند المتفرج أمر ضروري٠٠ لكي يحفّز الناس على العمل الجدي للتغلب على الاوضاع المزرية ٠٠ فمن يشاهد «آني أمك يا شاكر» ينقم على الحكم البوليسي الارهابي الذي كان سائدا قبل الثورة»(٤١) ٠

ولهذا فهي من نوع (الدراما الارسطوية الجديدة) ٠ اذن المسرحية مأساة ، من نوع (الدراما الارسطوية الجديدة) كُتبت بأسلوب تعليمي من حيث الشكل والمضمون ٠

اللغة ، وعقدة المسرحية

اللغة ــ التي يكتب العاني فيها مسرحياته ، ومنها «آني أمك يا شاكر» لغة شعبية عراقية مهذبة ٠٠ عذبة ٠٠ ومريحة للسمع ، ويعتقد اغلب الباحثين ان نجاح العاني في أغلب اعماله يعتمد على ــ حواره الشعبي الجميل ــ الذي يجمع بين

---

(٤٠) د. محمد مندور ــ الادب ومذاهبه ص٨٥

(٤١) مسرحياتي ج١ : من مقدمة د. كمال قاسم نادر للكتاب ، (ز ــ ج) (الصفحات حسب الحروف الابجدية) .

اللمسات الانسانية ، والمفردات ، والتعابير .. الموحية ـ التي يصطادها من واقع الحياة اليومية ثم يطرزها في أماكن ملائمة من جسد مادته الخام ـ المسرحية ! ولا ينسى ان الروح الكوميدية الظريفة، صرورية جدا .. وان اختفت هذه الروح تقريبا من مسرحية «آني أمك يا شاكر» .

ان أهم ما يلاحظه القاريء او المشاهد ، ان لغة المسرحية كانت ملائمة للشخوص ، حسب فهمها وادراكها لكل ما يجري في المسرحية ، داخل القطر، أو خارجه .. لم تأت اللغة على لسان الشخصيات بشكل واحد ، وانها كانت مفروزة .. حسب تحليل الشخصيات .

ان مسرحية «آني أمك يا شاكر» حسب سير الاحداث وترابطها ، تحتاج بين حين وآخر الى «محطات راحة» لتهدأ نفوس المتفرجين .. حتى اذا جاءت الذروة في المسرحية ، بكل ثقلها الدرامي .. فان الجمهور لسوف يستطيع ان يتحمّل تلك الخفقات الدرامية المتصاعدة ، ولهذا ، فان العاني، قد كرّس حوارا ـ خفيفا بين حين وآخر .

أما العقدة في المسرحية ، فان المؤلف قد استطاع ان يوجدها بشكل مقبول ، حيث انه تمكن من ربط اجزاء المسرحية بعضها ببعض ، مستفيدا من (التكنيك المسرحي) التقليدي الملائم لموضوع المسرحية وهدفها ، بالاضافة الى انه «غلّف» جو المسرحية ، بجو نفسي عام يفيد كثيرا في توضيح البيئة والطبقة الاجتماعية .. ويعمل أيضا في تأزيم الحدث والصراع ، داخل اطار العقدة المرسومة .

وعلى كل .. فان المسرحية ، فيها مقدّمات ، تتبعها احداث مترابطة .. وفي تدرج منطقي حتى تصل الى النهاية المدهشة .. وهي بلا شك نتيجة حتمية لمقدمات البداية في حركة جدلية .

أم شاكر كشخصية درامية في المسرحية

ان أهم شخصية محورية في المسرحية ، هي شخصية الأم (ام شاكر) .. هي الاريب .. او العمود الفقري في المسرحية ... واعتقادي ان هذه الشخصية تحمل على أكتافها (البذرة) ـ فكرة المسرحية ـ ، وهي بالتالي تشيع جوا نفسيا عاما تساعد على تأزم الحدث ..

ان الشخصية ، لكي تُفهم ، لابد أن تُدرس من نواحي عديدة ، وحسب ما يقول الاختصاصيون في هذا الميدان : ان الشخصية لابد ان تدرس من حيث أبعادها الثلاثة : البعد الاجتماعي (الاقتصادي والسياسي .. الخ) والبعد النفسي ، والبعد العضلي (البايولوجي) .

وان نظرة دقيقة ـ حسبما يتطلبه هذا البحث ـ تدرك ان «ام شاكر» هي امرأة بسيطة ، تنتمي الى طبقة كادحة ، من هذا الشعب .. أم تحب أطفالها .. وامثال الناس جميعا .. وهي أم ليس لشاكر أو سعدي وكوثر فقط ، هي أم كل عراقي «أم الكل» .

الطبيب : بس احنه ما انفقنا لازم تنغطين على نفسج ، وما تفكّرين بكل هلقضايا ..

الأم : شلون اكدر يا ابني ، ليش هيّه بيدي ؟

الطبيب : لا .. لكن لازم تحاولين .. ليش شاكر بالنسبة الي شنو بان ؟ چان اعز من أخويه يلخاله .. وما اعتقد أكو واحد من اصدقائه إتأثر وشعر بفراغ بعد وفاته مثلي ، لكن انتي هم غاليه علينه .

الأم : وانتو هم غاليين علي .. آني ما حاسبه نفسي أم شاكر وأم سعدي وأم كوثر .. آني حاسبه نفسي امكم كلكم .. انتو

هم ولدي» (٤٢) .

لقد عانت الشيء الكثير ، بعد موت زوجها ، وتحمّلت مسؤولية البيت والاولاد وقامت بتربيتهم على أحسن وجه .. انها تذكرنا بأمهاتنا الشعبيات اللاتي عملن الشيء الكثير ، باخلاص وتفان من أجل مستقبل افضل لفلذات الاكباد ، ولذا فهي حبيبة الأولاد .. والاصدقاء والناس الطيبين ... تفكر بأولادها كما تفكر بأولاد الوطن .. ابناء هذا الشعب .. وتخاف على الوطن .. من كل شر داخلي وخارجي ..

تترصد للشر حتى اذا كان من اقرب الناس اليها .. الخال مثلا هذه الشخصية السلبية النفعية والتي تشكّل طرفا في الصراع ، تقف الام اتجاهه بكل حزم وقوة . انها شخصية (فاعلة) في حركتها ومواقعها ، لها خصوصية ونكهة ... وخلاصة القول : فان دورها ايجابي من دون شك .

المقارنة بين المسرحيات الثلاث

ودور الأمهات فيها

باديء ذي بدء .. ان المسرحيات الثلاث، وحسب رأي النقاد والدارسين مسرحيات (ارسطوطاليسية) ، وأنا اتفق معهم في الرأي ،ولكن توظيف غاية المأساة (التطهير) ، يختلف في «بنادق الام جيرار» لبريخت عن «راكبو البحار» لسينج ، الا انه يتطابق ـ كما اعتقد ـ مع «آني امك ياشاكر» للعاني ، كما اوضحنا ذلك من قبل .

أما (التحول) بالنسبة الى الامهات الثلاثة فهو كما يلي :

الأم : في «بنادق الام جيرار» تتحول من موقف سلبي الى موقف ايجابي .. من موقف الوقوف على الحياد .. الى المشاركة الفعلية واشهار السلاح .

الأم : في «راكبو البحار» يحدث لها تحوّل ، من ضعف انساني ، الى قوة هادئة ساكنة متماسكة ، ولكن بنزعة صوفية شفافة.

الأم : في «آني أمك يا شاكر» يحدث لها تحوّل ، انها في البداية امرأة عجوز تعيش القلق والحزن والمرض ، وشيئا من الامل ، وعندما يستشهد ابنها (سعدي) ، تقف على قدميها كأم بطلة ، وبدل ان كان متوقعا أن تنهار وتلطم الخدود ،وتولول فانها تتحمل الضربة القاصمة ، وتأخذ على عاتقها مهمة كبيرة ألا وهي تحريض الشعب ، لأخذ ثأر الشهيد .. اي انها تسلك (طابعا ثوريا) . ومن هذا الموقف فانها تتطابق مع الام جيرار في موقفها الاخير .. عندما ترفع الأم جيرارالسلاح بوجه اعداء وطنها .. في نهاية المسرحية .. ولكنها ـ اي أم شاكر ـ تختلف عن الأم جيرار ، في موقفها العام في مجرى المسرحية ، أم شاكر ، لم تقف على التل، او الحياد كما فعلت (تريزا) .. منذ البداية هي في موقف ايجابي واضح .. ولابد من الاشارة الى ان موقف (أم شاكر) يشبه موقف (الأم) في رواية (الأم) لغوركي ، مع الاحتفاظ طبعا، بخصوصية كل ام ، ورسم الابعاد ، واختلاف البيئة ، والمعالجة الفنية لكل من المؤلفين .

ان المسرحيات الثلاث ، جاءت ، كنتيجة حتمية لمرور المجتمعات الثلاثة ، في فترات متشابهة ، وان

---

(٤٢) يوسف العاني ـ مسرحياتي ج١ ص٤٢ـ٤٣

كانت تلك المجتمعات مختلفة قياسا للزمن ،والبيئة والشخوص ..

في مسرحية «آني أمك يا شاكر» ، تدور الاحداث في العراق مابين ١٩٥٢-١٩٥٨ ، حيث كان الحكم الملكي المقبور مرتبطا بعجلة الاستعمار البريطاني ، ويدور في فلكه ، وكان الشعب العراقي، يريد التخلص والانعتاق من القيود والسلاسل ، لكي يكون بلدا حرا عربيا ديمقراطيا موحدا . دور الأم ايجابي .. تحرّيض الشعب العراقي ، وتطلب الثأر لدم الشهيد ... (طابع ثوري) .

وفي مسرحية «بنادق الأم جيرار» تدور الاحداث في أسبانيا ابان الحرب الاهلية الاسبانية في الثلاثينات ، وهي تؤكد ان لا وقوف على الحياد امام خطر الاعداء من امبرياليين واحتكاريين ورجعيين وفاشست .. والحياد معناه ان نغمض العين ، عن كل مايدور في السر والعلن ،لتحركات الاعداء وما يطمعون فيه ..

وفى مسرحية «راكبو البحار» حيث تقع الاحداث في ايرلندة في جزيرة صغيرة .. في بداية القرن العشرين ، حيث كان الشعب الايرلندي ـ عموما يتجرّع مرارة وعذابات واستغلال الاستعمار البريطاني الغاشم .. والذي أذل الشعب ومزّقه وشرّده وسلب اجزاء منه . ولكن المؤلف سينج ، جعل الصراع مع «البحر» الغاشم الذي يأخذ كل شيء بدون رحمة .. وكما اسلفنا من قبل ، قد يكون البحر ، هو رمز مكثّف لقوى الظلم والطغيان .. الاستعمار .

الامهات الثلاثة : شخصيات محورية درامية ، وهن بلا شك انعكاس لدور المرأة فى المجتمع ، فأم شاكر ، وتريزا لم يكونا ، كنموذج انساني فحسب، بل كمؤشر ، لحركة المجتمع وتأكيد لواقع المرأة ودورها التاريخي .. فيما تكون الأم ماوريا .. تمثّل واقعا صادقا لعذابات أم تنشد الخلاص بنغمة صوفية .. في مجتمع برجوازي طبقي .

المسرحيات متشابهة ـ على العموم ـ من حيث الحكاية ، والشخصية المحورية (الامهات الثلاثة) .. والمواقف ، والهدف ..

وهناك تأثر واضح ملحوظ .. ا نعرف ان بريخت كان قد اقتبس حكاية «راكبو البحار» لسينج ، وكتب بعد ذلك مسرحية (بنادق الأم ...) وقد يكون العاك هو الاخر قد تأثر بـ (بنادق الأم ـ جيرا أو (راكبو البحار) او (الأم) لغوركي .. بقصة حقيقية وقعت لأم عراقية تشبه ام شاكر وما اكثرهن ..

ليس العيب في التأثر او الاقتباس .. ولكن القيمة الفنية تكمن اولا واخيرا في المعالجا الفنية ، التي هي اساس تقييم لكل عمل دراه .. ومن يقرأ المسرحيات الثلاث ـ كعمل ادبي يعرف أنها لم تقف جميعها في مستوى فنى درام واحد ، وبرجع ذلك طبعا الى باع وامكانية وتمكّ كل مؤلف لادواته الفنية وتجربته المسرحية ..

الامهات الثلاثة لايمثّلن دور الأم بمعناه الذاتي الفردي وانما يمثلن ام الجماعة .. ان شاكر هي أم الجميع ، أم كل العراقيين ، نف الشيء بالنسبة لماوريا هي أم الجماعة ... الايرلنديين .. وقد يكون من الصواب ا قلنا ان تريزا هي ايضا تقترب من هذه الصف خاصة فى موقفها الاخير ، بعد التحوّل .

ان المسرحيات الثلاث ، رغم تشابه الامهات فيها الا انها توفر لنا شخصيات ثانوية (غ متشابهة) ، فمثلا على ذلك :

الخال (العامل) شخصية ايجابية واعية ف مسرحية (بنادق الأم ..) ولكن الخال ف (آني امك يا شاكر) شخصية سلبية ،انتهاز

نفسي .. فيما نرى الشخوص التي تدخل على ماوريا في (راكبو البحار) شخصيات مسحوقة .. متشابهة ، هدفا وسلوكا .. وطبقة .. حتى ان ابنتها الصغرى والكبرى لهما من الحس والشعور الواحد .. وكأنما أراد ان يقول المؤلف ، ان المأساة قد لفّت الجميع بالرداء الداكن القاتم .. بالاضافةالى ان المؤلف قد شكّل عنصر الصراع مع البحر .. لا مع الناس .. او الطبقات .

وفي نفس الوقت، توفّر المسرحيات الثلاث شخصيات ثانوية متشابهة :

شخصية المرأة العجوز في (بنادق الأم ..) (بيرتس) شخصية ايجابية تشبه شخصية ام صادق ، فى (آني امك ...) وشخصية الخطية (مانويلا) في «بنادق الأم ..» تشبه الى حد ما شخصية الطبيب في «آني امك ..» ولها شبه كبير بالابنة (كوثر) في «آني أمك..» التي توازن بين واجبها الوطني وشعورها العائلي اتجاه اخيها وامها المريضة ..

اما لغة المسرحيات الثلاث ـ حوار الشخوص ـ ففي مسرحية «راكبو البحار» ،تكون اللغة مؤثرة ، جميلة ، درامية تجمع بين الواقعية ، والشاعرية (رغم انها كتبت نثرا) وفي (بنادق الام ..) تكون اللغة بسيطة ، مكثفة ، يستطيع ان يفهمها العمال والناس البسطاء في كل مكان فيها البساطة والقوة .. والبيان الواضح في الاشارات والدلالات لاحداث ومواقع ومدن .. بالاضافة الى قوة المحاججة ..

أما لغة «آني امك ..» فهي لغة شعبية عراقية بغدادية في الأكثر .. فيها البساطة والسيولة والواقعية والكشف الداخلي والخارجي.. وتستطيع أن تؤثر في النفوس وتفعل فعلها بزخم كبير .

المسرحيات الثلاث ، تحتفظ بالوحدات الثلاث (وحدة الفعل والمكان والزمان) هذه الوحدات الثلاث ولاشك لم تأت بشكل خارجي قسري من قبل المؤلفين ، وانما حسب اعتقادي ، هناك ارتباطا عضويا بين الشكل والمضمون .. اي انالوحدات الثلاث وحدة المكان (لم يتّغير المنظر في المسرحيات الثلاث) ووحدة الزمان (الوقت محدود في المسرحيات الثلاث) ووحدة الفعل (هناك فعل واحد كبير ، بمثابة الداينمو المُحرّك في كل مسرحية على انفراد ..) هذه الوحدات الثلاث قد ساهمت بشكلها المرسوم في اعطاء الجو .. والتأثير .. والهدف المطلوب من تلك الاعمال الدرامية .

واخيرا مسرحية « آني أمك .. » مسرحية تعليمية .. وكذلك « بنادق الام ـ جيرار » فهي مسرحية تعليمية ايضا .. أما مسرحية « راكبو البحار » فهي مسرحية واقعية شاعرية .

الخاتمة

من خلال الدراسة التى قمت بها فى هذا البحث، حول دور الامهات الثلاثة ، في ثلاث مسرحيات ، يمكنني ان اقول :

أن أية دراسة تحليلية لأي عمل ادبي لاّبد ان يُدرس من ناحية العصر ، أو (البيئة) ـ بأنواعها المختلفة ـ لكي تكون النظرة الى تلك الاعمال أقرب الى الصحة وأرجح الى التّقبل لاننا كما بينا ، أن هناك علاقة جدلية بين الأدب والمجتمع ، وان كلا منهما يتأثر بالاخر ..

ومن هذا المنطلق ، رأينا ، ان الادب النابع من الواقع الموضوعي ، وبنظرة واعية ، وفيه خصوصية ، واصالة ، وابعاد قومية ، فانه ولا شك ، سيبقى خالدا على مرّ الزمان ، إما ، كوثيقة لتاريخ النضال ، وكشف، له ، واما أن يكون

قدرا على تجاوز المكان والزمان . فتتقبلها الجماهير دائما وأبدا . لانها تحتفظ بميزات انسانية شمولية عامة . ضمن بناء فني متماسك اخاذ ، ترمي الى اهداف الخير والحب .

وقد راعيت في هذه الدراسة حتى نحقق الغاية منه ـ ان نخضع المادة الخام ـ المسرحيات الثلاث ـ النقد الموضعي والنقد المقارن ايضا، بعد ان انتهينا من الدراسة التاريخية لها .. لكي يكون المنظور الاجمالي عن تلك الاعمال واضحا ومرضيا .. واعتقد اننا قد توصلنا الى ذلك ، فقد تمكنت تلك الاعمال من ان تخرج من ـ المختبر التحليلي ـ وهي تحمل خواصها ومميزاتها ، التي سارعت هي الاخرى باعطاء الصورة الدقيقة عن دور الامهات الثلاث ، بعد ان اكتسبت خواص ذاتية ـ ونهكة مفروزة بلا شك .

وقد كشفنا، من خلال حركة الامهات ، وفعلهن الدرامي ، كانعكاس لدور المرأة في المجتمع .. هذا الدور الذي حاول الفكر الاقطاعي والبرجوازي والرجعي ان يجردهن منه ويضعه في مقام لايرقى الى مستوى الرجل .

وقد سعيت جاهدا ، في ان ابين ، ان الاسهام الفني الفكري (الملتزم) بقضايا الشعب والامة والانسانية ، يحتم على الكتاب والفنانين ـ والشعراء .. في ان يطرحوا ما يؤمنون به بشكل صادق معبر وجريء .. وان اي تخاذل او تردد في ذلك ، ولأي سبب كان يجعلهم بعيدين عن واجباتهم والتزاماتهم الاساسية ، وقد فعل الكتاب الثلاثة في مسرحياتهم .. مايملي عليهم واجبهم وضميرهم الوطني والقومي والانساني .

وقد بينت أيضاً ان التأثر او التشابه في المواضيع والشخوص لايقلل ابدا من قيمة الاعمال الفنية الابداعية .. اذ ان جوهر قيمة العمل الادبي الابداعي يكمن في المعالجة الفنية الجيدة ، وفي اصالة .. والتزام .

وقد رأيت من خلال دراستي لمسرحية «بناد، الام جيرار» ان فيها عبرة وافكار تطرح نفسها من جديد على ساحة قطرنا الثوري المناضل . وبشكل معاصر .. ذلك اننا نعرف ان تدخل الامبرياليين والاحتكاريين والرجعيين والفاشيين في شؤون اسبانيا الوطنية ـ ابان الحرب الاهلية الاسبانية ـ لم يكن سوى رد فعل ، لوجود حكومة وطنية ، وجبهة وطنية ، وتأميم . حدث ذلك في اسبانيا في الثلاثينات ، ونحن اليوم نعيش في قطر عربي ثوري مناضل .. لديه قيادة سياسية وطنية ثورية ، وقامت هذه القيادة بايجاد الجبهة الوطنية .. وقامت ايضا بالتأميم لشركات النفط الاحتكارية .. وقد تعرض هذا القطر ، وما يزال لكيد دسائس الامبرياليين والرجعيين ، وكل اعداء الامة العربية، بشكل خفي او مكشوف .. وواجبنا اليوم وغدا، وبعد غد ، من ان نعيش موحدين اكثر ، متجانسين نترجم الكلمة او الشعار فعلا نبيلا ، نحفر الخندق بيد ، ونبني المعامل والمدارس والمسارح .. بيد أخرى .. ليل نهار .. دون توقف .. او استرخاء، او خدر ، لكي نستطيع ان نحمي هذا القطر ـ قلعة العروبة ودرعها الواقي ، برمش العين وبنجيع القلب الخفاق ، لتحقيق احلام وآمال هذا الشعب العظيم والامة العربية المجيدة ، لهذا الجيل ، ولاجيالنا القادمة .

قائمة المصادر

بريخت (برتولد) ـ مسرحية «بنادق الام جيرار» ، ترجمة د. فائق الحكيم ، مجلة المثقف العربي ، العدد السادس ، السنة تموز ١٩٧٠ .

بينتلي (اريك) ـ نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت، بغداد ، (دار الحرية للطباعة) ، من منشورات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية ،١٩٧٥ .

ثروت يوسف عبدالمسيح) ـ دراسات في المسرح المعاصر ، ط١ ، (منشورات مكتبة النهضة ، بيروت ـ بغداد)،١٩٧٢.

جراي (رونالد) ـ بريخت ، ترجمة نسيم مجلي ،القاهرة ، (مطابع الهيئة المصرية العامة) د.ت (١٩٧٢) راجعه د. احمد كمال زكي .

الحكيم (د. فائق) ـ انجاهات وتطورات في المسرح العراقي المعاصر ، وتأثرات المدارس الخارجية عليه ، رسالة دكتوراه، مقدمة الى جامعة لايبزك ، على الالة الكاتبة،١٩٧٢.

حمادة (د. ابراهيم) ـ مفهوم التغريب في مسرح بريخت ، مجلة الاقلام البغداد . بغداد ع٩ ، س ١٢ ، (١٥حزيران ١٩٧٧)

حمدان (اميه) — سينج رائد المسرح الوحشي في ايرلندا ، مجلة الاقلام البغدادية ع٣ ، س ٨ ، ١٩٧٢ .

خيري (سعاد) — من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق . ج١ (١٩٢٠-١٩٥٨) ، بغداد ، (د.ط) (طبع الغلاف في مطبعة الاديب البغدادية) ، (د.ت) .
— المراة وآفاق التطور في العراق ، (د.ط) ١٩٧٥ .

رايس (المر) — المسرح الحي ، ترجمة د. داود حلمي السيد ، القاهرة، (المطبعة العالمية) ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ .

سلوك (جو) — محاضرات القيت من قبله في القيم الدراماتيكية في المسرحية ، عن دراسات للدكتور نيسن ، في دروس الاخراج المسرحي (٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٣٠١ ، ٣٠٢) عام ٦٣-١٩٦٤ في معهد شكاغو الفني ، امريكا ، ترجمها بدري حسون فريد ١٩٦٥ .

سينج (جون ميلينجتون) — مسرحية «راكبو البحار» ، ضمن مختارات من المسرحيات القصيرة ، ترجمة هدى حبيشة ، القاهرة (دار مصر للطباعة) مكتبة مصر، سلسلة الف كتاب ٥٧ (د.ت) راجعها د. رشاد رشدي .

الشايب (احمد) — اصول النقد الادبي ، ط ٥ ، القاهرة .
(ملتزمة الطبع والنشر مكتبة النهضة المصرية) ١٣٧٤ — ١٩٥٥ ، (كانت الطبعة الاولى سنة ١٣٥٩ — ١٩٤٠.

الصائغ (يوسف) — الشعر الحر في العراق ، منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، دراسة نقدية ، رسلة ماجستير مقدمة الى جامعة

بغداد ، على الالة الكاتبة ، كانون الاول ١٩٧٤ .

العاني (يوسف اسماعيل عبد) ـ مسرحياتي ، ج١ ، بغداد ، (مطبعة المعارف) . منشورات الثقافة الجديدة ، (د.ت) ، (تاريخ مقدمة المؤلف في ١٩٥٩/١٢/١٥) ، قدم له د. كمال قاسم نادر .

العطاري (د. لميس) ـ اهمية برخت لعصرنا الراهن ، مجلة الاقلام البغدادية ، ع١٢ ، س٨ ١٩٧٣

فايلر (روليكه) ـ ارسطو وبريشت ، الحكاية روح الدراما ، ترجمة قيس الزبيدي ، مجلة (آفاق عربية) البغدادية ع٩ ، س٢ (ايار ١٩٧٧) .

فرجسون (فرنسيس) ـ فكرة المسرح ، ترجمة وتعليق جلال العشري ، القاهرة (المطبعة العالمية) ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٤ . مراجعة وتصدير دريني خشبة .

فريد (بدري حسون) ـ المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ، بغداد ، (مطبعة السعدون) ، ١٩٦٨ .

فؤاد (حسن) ـ بيكاسو معجزة الفنان والرجل ، القاهرة ، (مطابع روز اليوسف) مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٤ .

كمال الدين (محمد علي) ـ ثورة العشرين في ذكراها الخمسين ـ معلومات ومشاهدات في (الثورة العراقية الكبرى لسنة ١٩٢٠) بغداد ، (مطبعة التضامن) من منشورات دار البيان ٥٢ ، ١٩٧٠ قدم له علي الخاقاني .

مقار (شفيق) - دراسات في الادب الاوربي المعاصر ، بغداد . (مطبعة الاديب البغدادية) ، وزارة الاعلام العراقية ، مديرية الثقافة العامة . سلسلة الكتب الحديثة ٤٣، ١٩٧٢.

مندور (د. محمد) - الادب ومذاهبه ، القاهرة (مطبعة نهضة مصر) دار نهضة مصر للطبع والنشر (د.ت) -

في الادب والنقد ، ط٥ القاهرة ، (مطبعة نهضة مصر) . دار نهضة مصر للطبع والنشر (التصدير بتاريخ ٢١-٣-١٩٤٩) وقد يكون ذلك التصدير الاول للطبعة الاولى ؟ .

نيكول (الاردايس) - المسرحية العالمية ج٤ ، ترجمة الدكتور شوقي السكري ، القاهرة (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ، الدار المصرية والترجمة) د.ت ، مراجعة حسن محمود .

هوايتنج (فرانك م) - المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة ، كامل يوسف، د. رمزي مصطفى ، بدر الديب ، دريني خشبة ، محمود السباع) القاهرة ، (مطابع الاهرام التجارية)، دار المعرفة ، د.ت (١٩٧٠ ؟) وقد راجعه حسن محمود وسعيد خطاب ، وقدم له سعيد خطاب .

الفنون التشكيلية بين التحليل والتحريم

خلال النشاط الحضاري وارتباطه بالدين

احمد فؤاد عبدالعزيز

المقدمة

يلاحظ ان هذا الموضوع قد تطرق اليه بعض الكتاب والمستشرقين وبالذات موضوع الصور والتماثيل وعلاقتها بالتحريم والتحليل في الاسلام وقد كانت اكثر البحوث تأخذ جانب واحد هو ذلك الجانب من الاحاديث النبوية التي تجنب الفرد من ممارسة التصوير او النحت دون الولوج الى العمق الحقيقي والمستند الى التراث الحضاري والفكري .

اضافة الى المبررات الحقيقية الكامنة خلفها والتي هي وليدة مرحلة زمنية طويلة من حياة ونشاطات ومعاناة الانسان تجمعت لتكون حضارات وديانات الشرق الاوسط . تلك التي امتدت فشملت انعالم . فأفكار وآراء وعادات وتقاليد ومباديء وأعمال هذا الانسان الذي عايش ويعايش تلك البيئة او الوسط المتمازج بين الحر والبرد بين الجبل والسهل بين الصحراء الجرداء والغابات الخضراء بين المياه المتدفقة وبين الجفاف والعطش ، بين النسيم المعطر بانواع الورود وبين العواصف الرملية بين أمواج البحر وأمواج كثبان الرمال المتنقلة . ان هذا الانسان الذي يعيش مثل هذا الوسط هو نفسه الانسان الذي تتناوج في نفسه كل تلك التقلبات وفي فكره كل المذاهب والمعتقات .

اذن فالبيئة واحدة والمنبع واحد لان القيم والخلق والامانى والامال واحدة والطريقة الموصلة واحدة رغم اختلاف وسائل النقل فالهدف الذي ينشده انسان هذا الوسط هو الاطمئنان والحياة الحرة الكريمة فلم يجد غير الله يتوجه اليه ، تلك القدرة الازلية الجبارة القادرة على حمايته .

فتحلى بالاخلاق والفضيلة والصدق والنبل والكرم والاخلاص والفداء والتضحية ليقترب من هذه القوة ليكون على علاقة وثيقة بها فاستغل الفنون والاداب والعلوم والفلسفة ليتقرب بها الى الله واعتبرها وسائل لهذا التقرب ، عكسها الوسائل الغير مرغوب فيها والتي لاتملك القدرة على السمو والانطلاق فهي أعمال سيئة لا يقبلها الخلق الحميد والفكر الواعي . فاستغل الفن ليكون داعيا ومرشدا ومقربا الناس من هذا السمو الخالد الازلي ومقربا النفوس لتخلد وتسمو .

لهذا فقد أردت في بحثي ان اعطي فكرة صادقة عن الحالة التي كان عليها الانسان والظروف التى أجبرته على تلك الممارسات الدينية وخلقه للوسيط عن طريق الفنون المختلفة فالترانيم الدينية والتصوير والنحت والحفر والزخرفة بل وحتى التطرير والمعدن في أساليبه المختلفة استغلت لتعطي البعد الديني المؤثر في النفس .

فخلال تتبعنا لحياته الدينية والتي نجدها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالفنون الى درجة ان الديانات التي ظهرت بين ظهرانيهم حاولت ان تخفف او تمنع او تجنب الناس عن تلك الظاهرة حول الاصرة القوية بين الفن والدين . والتي نجد انها عود ثانية اقوى

وأشد . مما تؤدي الى الخلاف والفرقة .

فرغم ان الديانات السماوية استندت فى المنع من منطلق واحد رغم ان العلاقة بين تلك الديانات السماوية متقاربة اذ نجد الحوادث والافكار والاحكام والقصص والموجودة في التوراة نجدها في الانجيل وكذلك في القرآن . فالاختلاف هو في طبيعة تحديد ردود الفعل النفسية والعاطفية والفكرية والمرتبطة بمتطلبات الجسد من لذة ومتعة وشهوة وخلود وحتى التملك والتسلط لكل ما هو مثير وثمين ومفيد اضافة الى المعرفة التي يعتبرها اساس لتسكنه على غدر الطبيعة ومسك زمامها بيده.

ان هذه الدوافع هي التي جعلته يخترع أو ينشر او يقيم او يخلق او يعمل او يبدع تلك الصور والتماثيل لتكون وشائج ووسيط بينه وبين الله معتقدا انها ذات اثر فعال لا فقط في تقربه من الله بل وحتى ضمان حياته ومستقبله .

فالغاية رغم حسن نيتها والتي لا تؤكد الشرك بالله بل تؤكد وجوده وانما يكمن الجهل بطبيعة الله وعدم تفهمهم لتلك الطبيعة والتي أكدها القرآن الكريم (ان الله أقرب اليكم من حبل الوريد) . فتصورهم الله بعيدا عنهم لا يبصروه ولا يسمعوه فهو لا يبصرهم ولا يسمعهم فتصورا تلك النماذج والاشكال المادية والتي أضافوا لها القدسية والطهر وايصال الطلب لتكون الوسيط المباشر بين نفوسهم الغير طاهرة لايمكن ان تصل بصورة مباشرة الى الله . الى هنا وكل شيء طبيعي ولكن عندما تكون هذه النماذج وتلك الاشكال المنحوتة والمصورة اداة للدمار والخراب والفوضى والحرب والفرقة فخير لها ان تحطم وتبعد عنها تلك القدسية التي يرجو لها أصحابها ان تكون اغلالا وسيوفا مسلطة على الناس تاخذ منهم ما يريدون ان يأخذه اسيادها ومن هم ورائها فيستغلون الشعب عن طريقها معتبرينها هي القانون وهي السلطة المطلقة التي تستمد قوتها من الله فتحلل ماتريد وتحرم ما تريد.

عندها بادر الدين الى التدخل وبادر الناس ذوي الفكر النير الى التدخل لايقاظ النفوس والعقول التي عشعشت فيها الاساطير والتقاليد الدينية واشعارها (ان لاقوة الا بالله) وان الايمان الحقيقي هو فى قلوب الصالحين المؤمنين وان الله موجود فيها وليس في هذه الصور والتماثيل .

اول بوادر التمرد للنماذج المشكلة

كانت بداية العلاقة بين العمل الفني وارتباطه بالقوة الغيبية تبدأ عند الانسان الاول . فقد لعبت (فلسفة السحر) او ماتسمى (بنظرية البصمات)[1] دورا في الفكر البشري وأثرت على الناحية الفنية وذلك عن طريق السحر والفراسة والتنبؤات ، كما ان ارتباط هذه النظرية بنظرية (السحر الوجداني) أو ما تسمى (بالنظرية السببثاوية)[2] والتي تقوم على محاكات وقوع الحدث بحيث تؤدي الى وقوعه

---

(١) قارن بربتيس ملفرد (Prentice Unegrs) وآخرون من مدرسة الفكر الجديد .

(٢) الفصل الرابع الخاص بالتمثيل J.Jastirow: Fact and Fable in psychology Analogy من كتاب (بعض مشكلات الفلسفة) تاليف وليم جيمس .
Some Problems of Philosophy. By. James Willam

فعلا في عالم الواقع . وهو اعتقاد بدائي راجع الى امكان تحول الخيال او التصور العقلي الى صوره او شكلا ملموسا كذلك الرمز يتحول الى حقيقة والتشيل الى واقع ، اضافة الى ان تصوره من خلال نظرية البصمات بأن الجزء يمكن ان يمثل الكل للعلاقة القوية بين الجزء والكل ، لذا جاء أن جزء من الانسان او ادواته يمكن أو تكفي لايصال الرغبة او الطلب او ايقاع الاثر المرغوب عن طريق هذه الآصرة القوية .

ثمان هناك اضافة الى ما تقدم دوافع كثيرة جعلت هذا الانسان يمارس بعض النشاطات الفنية فيرسم وينحت ويلون ويقلد ما يحيطه او يحاكي ما يراه من نماذج حيوانية او نباتية فان أهم الدوافع التي دفعته لهذه الممارسات هو دافع الخوف او دافع السيطرة والتملك اضافة الى دوافع أخرى مع العلم أن الحوافز والمؤشرات لها الاثر والتي ساعدت بدورها كذلك .

فأبرز هذه الدوافع هو دافع الخوف اذ انه الدافع الاساسي في تكوين العلاقة بين القوة الغيبية المجهولة والمهيمنة على هذا الانسان والتي لم يجد لها تعليلا مما حدا به الى ان يمارس عمل نماذج وتشكيل كتل من المادة يحاول ان يمثلها او يكونها او يشكلها بما يرضي او يقنع بحيث يعتقد أن فيها روحا كروحه .

فيسعى للتفاهم معها او بعبارة اخرى وبطريقة مباشرة او غير مباشرة الاهتداء الى اقناع نفسه بمنحه عالم الجماد تلك الصفة الحية التي يمكن التفاهم معها بل وتخيلها على غرار نفسه واعتبرها شخصية تختفي وراء كيانها الظاهري أنها سببا في اقامة الطقوس الدينية والتي عن طريقها جعلت صلة بينه وبين تلك القوى المتقمصة لتلك النماذج التي صنعها وانها صلة تعاون وتبادل المصالح .

اضافة الى ان الاحلام التي يرى فيها هذا الانسان إنتقام الحيوان الذي قتله وأكل لحمه واستغل جلده وعظمه ودهنه مما حداه الى الشعور بأن هذه الاجسام كانت تحوي أرواحا وان سلب هذه الارواح أجسامها لابد ان يؤدي الى انتقامها اذ تبقى حرة هائمة تنتظر الفرص للايقاع به فحداه تفكيره الى التفتيش عن نماذج وأجسام يصنعها شبيهة لاجسامها لكي تركن هذه الارواح اليها فتهدأ ، وفي الحقيقة ان الحالة اصبحت الى حد مجاملتها وطلب العون منها فأخذ يبالغ في مجاملتها وتقديم الهدايا لها زيادة في احترامها وابعاد شرها حتى اصبح النموذج المجسم حيوانا كان ام انسانا والصورة المخططة في جدار الكهف ما هي الا شخوص حية لها القدرة على التحرك والتعبير .

الفنان والدين

أصبح الفنان هو الشخصية الدينية بد هو الساحر الذي يربط بين الانسان وبين القوة الغيبية وأصبح الشخص الثاني بعد سيد القبيلة فاستغل الفن ليكون سوطا وسيفا في نفس الوقت الذي يكون فيه هالة من الغموض والمجهول والقدرة

الامر نيه الهائلة الابدية فاستغل الفنان ليعبر عن تلك الرغبات . فالرغبة في الخلود والسيطرة والرغبة في التمرد على الواقع ومحاولة ايجاد بديل لهذا الواقع الذي تفنى فيه المادة وتتفسخ بالجسد الذي هو كل شيء في هذه الحياة لا ليصبح فقط لاشيء بل وحتى مستقوتا ومتقززا . فكيف يمكن إبقاء هذه الاجساد التي كانوا معجبين بها وبأعمالها او بعضمتها وجبروتها اذا فالفنان هو الشخص الذي يمكن ان يكون الساعد الايمن لتحقيق تلك الغاية .

ان هناك كثير من الاراء الدينية التي تقيم الفنان فتارة ترفعه الى مصاف الانبياء كما في قول (افلوطين)[1] والذي يقول ان الفنان هو الوسيط بين الله وبين البشر . وتارة ينبذ فلا نعبأ به اذ نجعله في مصاف الصناع والخدم المنفذين واهتمامنا ينصب فقط لتقييم أعماله .

السجل الفكري والديني للحضارات القديمة هي فنونها المختلفة

لا يخفى ما للفنون المختلفة لحضارة وادي الرافدين وواد ي النيل وفنون الشرق البعيد ، والبارثيين[2] والحيثيين[3] وجزيرة كريت (الحضارة المكينية) اضافة الى فنون الاغريق والرومان ،فرغم ان الاغريق هم اكثر الشعوب التي دونت مادتها الفكرية فان الشعوب التي سبقتها كانت ذات حضارة واسعة ومؤثرة فى محيطها ولكن تدوينها للفكر الحضاري جاء على الاكثر قليلا وغير مرتبط بعضه ببعض والسبب انهم كتبوا على ألواح الطين وأوراق البردي التي تعرضت للتلف نتيجة الرطوبة والتعفن والفيضانات مما ادت الى وجود الخلل الحضاري والذي لم نتمكن من تحديد كثير من جوانبه المضيئة مما جعل الاعمال الفنية والنماذج المشكلة كالتمثال والرليف المحفور على الصخر والخشب او العاج وبقايا المعمار بأساليبه وجدران المزينة المزخرفة اضافة الى كثير من النماذج التي عثر عليها عن طريق التنقيب والتي كان الفنان وراء تشكيلها اذ انها هي بالذات الصحائف التي تقرأ فيها حضارة تلك الشعوب فنستنطق الحجر ليخبرنا بفكر واهداف وآمال واماني وتصورات تلك الامة ، وطبعا مع الفارق بين ما كان يراد من التمثال وبين ما نريد نحن من هذا التمثال او النصب . فمثلا نجد في الاساطير السومرية والبابلية والاشورية الكثير من هذه النماذج وان المتاحف لتعج بالكثير منها ولكن ما يهمنا هو بدايات التفكير بتلك النماذج وربطها بالدين وقد ذكر لنا (القرآن الكريم) في صورة ابراهيم كيف انه ، أي ابراهيم ، قام بتحطيم التماثيل (الالهة) ما عدا اضخمها واكبرها واكثرها احتراما وتقديسا وعند سؤل متهمينه عن الفاعل اجابهم لماذا تسألونني بما اسألوا هذا ؟ مشيرا الى اكبر الالهة الذي ابقى دون تحطيم فبهت القوم ، وأجابوا كيف نستنطق ما كان من الحجارة وكانت مناقشة انتصر فيها ابراهيم فكرا وانتصروا هم جسدا بتعذيبه واجباره على الجلاء والخروج من بينهم . لانهم لم يدركوا به مغزى قوله او انهم ادركوه ولكن مصالحهم أقوى ارتباطا بتلك الالهة .

كما نرى كذلك لدى المصريين القدماء تلك الاثار التي تدل على الصلة القوية بينهم وبين تلك الالهة وبين القوى الغيبية وان نظرية الخلود تلك النظرية التي زجت بالفن على اساس الوسيط بين الانسان

---

(١) فيلسوف مصري اسكندري صاحب نظرية (الافلاطونية الجديدة) القرن الثالث الميلادي .

(٢) البارتيين : حكام فارس قبل الساسانين القرن العاشر ق . م .

(٣) الحيثيين : سكان اسيا الصغرى القرن ١٥ ق . م .

زين نفسه اعوى فنجد مثلا (امنحتب الرابع) المسمى اخناتون[1] اي عبدالله او عبدالشمس لان الاله الشمس هو الذي يعطي الحيـــاه لـــلارض وما عليها • ان هذا الفيلسوف هو اول من فكر في المذهب التحولي اي فكرة وجود الله او وجود القوة الغيبيه المسيطرة في كل شيء ولا نريد الدخول في الفكرة الفلسفية لهذا المذهب والذي جاء فيه ان الشمس هي التي تدخل في كل شيء على هذه الأرض ولولاها لتغير كل شيء كما انه اول من امر بتحطيم التماثيل الالهه قبل ان يفكر اليهود في تحريم النصب والتماثيل واغتيل هذا الملك الفيلسوف من قبل الكهنة الفنانين الذيـــن كانـــت تجارتهم من بيع التماثيل وخداع الناس عند ابواب المعابد قد بارت •

كما ان (بتاح حتب) ٢٧٠٠ ق•م قد امن هو الاخر بوجود اله واحد وانه يعتبر من الموحديـــن قبل توحيد اليهود مبتعدا عن فكرة هذا التقمص •

فالفن لايقتصر على التعبير عن مختلف المواقف التي يقفها الانسان امام القدر بل انه يتضمن بداية النصر الوحيد الممكن على القدر •

وان تطورات الفن هي تطورات تلك الالهـــة التي كان يعايشها الناس والانسان موجود دائمـــا خلف تلك الالهة فهي صورة منه تحوى امانيه وامله ومن هنا نجد ان اكثر الفنون رفضا للمظاهر الخارجية او الشكلية هو الفن الديني ، فرغم الزمان والمكان والظرف فان هذا الفن او هذه الفنون كانت لهـــا اساليبه وطرقها ومضامينها التي ترفض تقليد الواقع و الحياة العادية بل كانت تحاول دفع الواقع وحثه على التطور والخلق والابداع والانطلاق وراء المجهول وراء شعور الانسان بالخلود والابديه • فمثلا اصبح المعبد الصغير عبارة عن عالم رحب تتيه فيه النفوس والتمثال الذي تتخيله او تخيلوة مرآة تعكس كل ما في نفوسهم فترى فيها كه ماتصبو له وترجـــوه هذه النفوس والتي يستحيل تحقيقه ،

اننا لانتسى القبور الشامخة كالاهرامـــات والمومياء التي ترجو الخلود الابدي لدى المصريين القدماء كذلك النصب والتماثيل النصفية التي عملت على تحقيق خلود الانسان وابقاء احترامه ومن ثم تقديسه كما لدى الاغريق والرومان •

مما تقدم نلاحظ ان الفن استغل في جميـــع النشاطات وجميع الافكار والمضامين وحتى الهرتقات[2] وأصبـــح احد الوسائل لتغذيتهـــا وايصالها الـــى غاياتها التي يرجوها لها مخترعوها ومن له شأن من ورائها وقد نلاحظ في بعض الفترات ان الفن قـــد وصل الى انكار كل ماهو ارضي اي مؤقت خصوصا عندما كان الفن مرتبطا ارتباطا وثيقا بالدين •

أنهم جعلوا الجفون مغمضه والحركة جامـــــدة واصبحت النظرة همسا والاشارة الخفيفة في اليد او الاصابع او الوجه كلمات تقال وتردد باستمرار دون الحاجة الى سماعها تعلن عن الهيبة والعظمة عن القدرية والازل تلك التي لانجدها خارج المعبد •

هذا وكانت القدسية الدينيـــة المتمثلـــة في الجمود والهدوء والرزانة والثقل والاستمرار تعطي لهذه الكتل الحجرية الثقيلة الجامدة صفـــة الازل والخلود رغم انها جاثمة علـــى صـــدور ونفـــوس الناس[3] في الشرق والمتمثلة في آلهة الهند ومصـــر واشور والصين • فالتماثيل الالهه الداله على العضمة

---

(١) ملك فرعوني شاب أراد ان يغير ديانة الاجداد مفتشا عن آلاه واحد وجده في الشمس (أتون) .

(٢) الهرتقات : الاراء والمذاهب والاجتهادات التي تنفصل عن الاصل مكونة لها اتباع مبتعدة عـــن الاصل حقا او باطلا .

(٣) أول من تحرك لازالة ثقل وجمود هذه التماثيل هو شعب الاغريق فنجد الحركة رمز الحرية والمتمثلة في منحوتاتهم الواقعية والمحاكية للحياة .

و يجبروت (فكرة خلود الروح) فان هذا الخلود هو الاخر سببي اذ انه مرتبط بالالهة اولا ثم بالوسط. وهو الملك و الامبراطور والحاكم ومن ثم بالحاشية و كالهة التي تمنحها البركة والقوة والتي تعتبر عبارة عن امر لها تبقيها في حالة استمرار ضد الفناء .

اضافة الى ان التمثال او النصب الالهة يمثل قوى حامية فاذا كانت الجهة التي تحميه قوية وصلبة وشرسة كان التمثال يخيف الناس فيحترمونه ويجلونه ويقدمون له الهدايا والقرابين .

ان التطلع الانساني الى السمو والانطلاق يجعله يفتش عن كل ماهو كامل وكل ماهو جميل ففتش عن الجمال الازلي السامي وفتش عن الكمال المطلق تطلع الى السماء بنى لها الزقورات ليرتفع او ليقترب من هذا السمو ومن هذا الكمال .

فالانسان بعد عصر الفضة والبرنز والحديد اصبح ذو ثروة كما اصبحت الرغبة في القوة مما جعل المدن تتكاثر والقصور تبنى والمعابد تشيد والمصنوعات المختلفة تتمايز وتتباين بين الثمينة والرخيصة ، مما ادت الى الفروق الطبقية التي فسحت المجال للخصام والجريمة بل الغزو والحرب .

فجميع المقتنيات الثمينة التي تتعلق بالفنون البصرية والسمعية والتي كان الاعتقاد في اقتنائها يزيد من بهجة الحياة ويجعلها ابهى ويزيد من سمو الفرد ويجعله اكثر تميزا وفضلا ادى الى كفائة اساليب الفنون تقنية ومهارة ومنذه بدورها فسحت المجال للزهو والتفاخر .

وهذا يختلف عما هو الآن اذ ان مضامين اخرى قد تدخلت كالمسئولية الاخلاقية والاقتصادية والاجتماعية والمسئولية في الاسعاد (العدالة الاجتماعية) وحتى التثقيف والتعليم .

الفن والاسطورة وعلاقتهما بالدين الوثني

ان فكرة الفن وما يتعلق به لم يكن عند الاغريق بداية مرغوب فيها اذ ان شعورا بدأ بالانحلال سبقه لدى العبرانيين بداية المأساة[1] .

فلا ننسى ان ربات الجمال والشعر بنات الالهة (ابولو) جعلتا من الناس شعراء وعازفين ونحاتين ونجد في الاساطير الاغريقية الاله الاعرج (هيفاستوس) اذ كان اله النار وفن صهر المعادن كان بارعا في الصنعة فيعتبر حامي الفنون البصرية ولكن الفكرة تقول ان اعماله ومصنوعاته المشكلة تشكيلا فنيا ماكرا من مادة الطين او الذهب او البرونز او الحديد قد جلبت الشر على البشر (بداية الرفض) كما ان الفيلسوف الاغريقي والكاتب (التراجيدي (اسخيلوس) القرن الخامس ق.م يؤكد هو الاخر مقتربا بافكاره من الفكرة الحديثة عن الشقاء الذي إنتاب البشر[2] . حتى جاء (بروميثيوس) ليزودهم بالفنون والعلوم اذ كان (بروميثيوس) احد انصاف الالهه في الاساطير اليونانية ويعتبر المفكر الاول او المحتال الاول وكان معبود اصحاب الحرف وقد اختلف مع الاله (زيوس) الذي يقل عنه ذكاء ويعتبر (بروميثيوس) هو مصدر كل فن عند الانسان فقد علم الانسان فن العمارة والأرقام والاداب واستعمال النحاس والحديد والفضة والذهب .

وقد عوقب على فعلته هذه لأنه علم الانسان هذه الفنون وبذا منحه القوة وزوده بالقدرات مما جعل الانسان مزاحما للالهه . ولهذا نرى ان (اسخيلوس) يقول ان الفنون قد ارتقت بالانسان من هذا الشقاء البدائي[3] اما (افلاطون) فيؤكد

---

(١) عن خروج آدم الانسان من الجنة (Prometneus)

(٢) الفكرة الحديثة تقول ان المدنية اساءت للانسان فالمخترعات المدمرة والتسمم الناتج عن التلوث والضوضاء والامراض العصبية .

(٣) الالياذة ص ٦-٦٢٢-٧٩٢ .

ان فسح المجال واطلاق العنان للفنان يؤدي حتما الى انزلاق الفن والى الافراط العاطفي او الاعقلاني ومن ثم الانغماس في الرذيلة والاسراف في اشباع الشهوات خصوصا اذا كان الفنان يصنع فنا يربط العلاقة بين الله والانسان او بينه وبين مجتمعه او بين الفرد والدولة وعكسه يمكن ان يفكك هذه العلاقة[1] وذلك من خلال البدع والابتذال والافراط في الحرية مما يؤدي بالتالي الى الجنوح وابعاد العقل بل وحرفه عن التامل والدراسة في (الاشكال الازلية) [2] للجمال الحقيقي لذا فهو يؤكد على البساطة والعودة الى ماهو طبيعي عن طريق مجلس يتولى تنظيم الفنون ورعاية وتنسيق الذوق العام بعيدا عن الفوضى والاختلاف .

فرغم نظريته في المحاكات فهو يقول يمكن محاكات الشخصيات التي تستحق التقدير والاعجاب وهذا يدل بصورة غير مباشرة على الاحترام والتقدير ومن ثم التقديس ولكن لاننسى ان ما جاء في قوله من تقييم وتحديد اخلاقية الذوق الفني لم ياتي عبثا بل جاء نتيجة لمعرفة وملاحظته للامزجة والرغبات والعواطف المختلفة والمتقلبة مما تدفع الناس الى الاختلاف والانحراف عن مضمون وغاية الشكل الفني ولو اردنا ان نوضح ما جاء بقوله حول الابداع والخلق الفني وارتباطه بنظرية المثل تلك النظرية التي تأثر بها عن طريق وجوده فترة في مصر الفرعونية اذ نجده يؤكد ان الفن الفرعوني هو فن الاهي لانه ليس من صنع البشر بل هو من صنع الالهة (ايزيز) وهو تأكيد على تقديس وتشمين التماثيل الفرعونية على اعتبار انها ذات طابع بعيد عن الواقعية ويقترب من الاشكال الازلية عكس الواقعية الكلاسيكية للفن الاغريقي .

كما ان الفيلسوف (ارسطو) هو الاخر قد حدد في كتابه(الشعر)بعض الروابط بين الشكل الفني دينيا كان ام دنيويا وبين ذوق المجتمع وتقاليده فيقول الشيء الجميل سواء كان كائنا حيا او اي شيء كتمثال مثلا يجب ان يكون ذا ترتيب وتناسق منهجي في اجزائه خصوصا ان الناس قد تطبعو على ماهو حسن وطبيعي او ما تطبعت عليه العين[3].

وان الخط العام لارسطو هو المادة والشكل اي نموذج مؤلف من مبدئين المادة بهذا النموذج والشكل او الحركة او الحيز المكاني الذي ياخذه ولكنه وهذا المهم ان اعتقاده بوجود شكل خالي من المادة وهو شكل جميع الاشكال يوجد في كل مكان ولايوجد في اي مكان ان هذه الفكرة ادخلت الفلسفة الاوربية في القرون الوسطى تحت سلطة الكنيسة والدين خصوصا بعد ان صبحت إمكانية ادخال الشكل في مادته او ادخال المضمون في شكله المادي ليكون قريبا من الناس البسطاء الذين لايمكنهم ان يتحسسوا وجوده دون مادته . هذا وكانت العلوم لدى فلاسفة الاغريق مقسمة الى ثلاثة اقسام وان احد هذه التقسيمات هو تقسيم ارسطو والذي جاء فيه ان العلوم اما (نظرية) او (عملية) او (ابداعية) [4] .

اول الديانات الموحدة بين التحريم والتحليل

تعتبر الديانة اليهودية احدى الديانات السامية الشرقية والتي كانت اسسها ديانة ابراهيم الخليل الذي خرج من جنوب العراق (سومر) متجه الى شرق البحر الابيض المتوسط والتي تذكر التوراة

---

(١) كتاب الجمهورية الكتاب الثامن

(٢) يقصد بها النماذج التي لا تتغير او تتبدل فهي ثابتة ولها قوانين كالكرة والمكعب والهرم ..الخ.

(٣) كتاب الشعر لارسطو ترجمة (Butcher) ملاحظة – يلاحظ من خلال رأي ارسطو في التطبع ان هناك نماذج فيها كثير من الخيال وخارجة عما تطبعت عليه العين خصوصا في النماذج الدينية البوذية والكونفوشيوسية اذ هي عبارة عن نماذج مشكلة للحيوان والانسان .

(٤) فلسفة الفكر الديني بين الاسلام والمسيحية نيف لويس غردية ص ١٧٦ .

سردا مطولا لتلك المسيرة التي يعود منها الى ارض كنعان وتمر السنين فيأتي يوسف النبي (قصة يوسف) ويكون ذو حول وقوة في ارض مصر ويرسل على اهله ليعيشوا في وادي النيل وتستمر الحياة لتوصلنا الى النبي موسى الذي انقذ الطبقات المسحوقة بدينه الجديد والذي جاء سردا على الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية في مصر .

فرغم مانهنا الدين من اثر انساني عالمي لكننا نجد ان هذا الدين لم يلاقي الانتشار كما في الديانة المسيحية والديانة الاسلامية ولانريد التطرق الى الاسباب لانها خارج نطاق البحث . ولكن مايهمنا هو موقف هذا الدين من الفنان الذي يصنع الانصاب وموقفه من التماثيل والصور والقصة تتطرق كيف ترك موسى النبي قومه في رقابة اخيه (هارون) وكيف ان بعض فناني اليهود إستغلو غياب نبيهم والاهه فصنعوا لهم إلاها غير بعيد الشبه عن الهة مصر القديمة او الهة وادي الرافدين فجمعهم للذهب وصنعهم لثور له خوار يشبه الثور السماوي كما في ملحمة كلكامش يدل على ابداع فني وتقني لان الخوار دلالة على وجود تركيب ميكانيكي فى التمثال يرسل صوتا عند مرور الرياح عليه او دخولها فيه مما يعطي بعض الحيوية لهذا الاله (١) .

ولكن بعد عودة النبي موسى وما شاهده غضب كثيرا ورمى الالواح من يده وسحب لحية اخيه وحطم التمثال (٢) .

ولم يكتفي بذلك بل شدد بكل قوة على المنع والتحريم والاجتناب بكل تشبيه لما هو ذو حياة على اليابسة او طائرا او سابحا في اليم فالاية تقول (لاتصنع لك تمثالا منحوتا ولاصورة مما مما في السماء من فوق وما في الارض من تحت وما في الماء من تحت الارض لاتسجد لهن ولاتعبدهن لاني انا الرب الاهك اله غيور انتقد ذنوب الاباء فى الابناء في الجيل الثالث والرابع من مبغضي(٣) .

ولكن لم يمنع متبعي التورات من ايجاد الحلول لهذه الجدية في التحريم فاجتهدوا في ان ما يصنعونه هو (المجد الله وتزيين معابده التي يذكر فيها اسمه) فسمح للفنان بأن يجسد الحيوان كالفيلة والطيور والاسود ويصنع الادوات كالشمعدانات التي كانت على شكل أغصان ذات اوراق وأزهار ومنائر مادام الغرض هو الشعائر المرتبطة بالغرض الديني للهيكل بل زاد على الواقع بنحت صور الملائكة ذات الاجنحة المنتشرة والمسماة (ملائكة الشيروبين) من الخشب(٤) . معللين ذلك ، انه يمكن التساهل في عملية التحريم اذا وجهت وجهة مناسبة لغرض حالة معينة مقنعة .

ان هذا التساهل ادى الى الشقاق بين معتنقي اليهودية بل زاد حتى اصبح الخلاف متأزم بين محلل ومحرم خصوصا انا اصحاب التحليل اختلقوا القصص لتأكيد وجهة نظرهم عندما قالوا (ان الوحي هبط على الفنانين اليهوديين (بتصالوئيل و (احوليـاب) ولم يكتفوا بذلك بل اضافوا انهما عملا باشراف النبي موسى وهذا يناقض ما جاء في القرآن والتورات ولكننا نجد ان التحريم خفف فأصبح فقط كل ما يخص العبادة والآية (لا تصنعوا لكم أوثانا ولا تقيموا لكم تمثالا منحوتا او نصبا) وكذلك الآية (لا تجعلوا فى أرضكم حجرا مصورا

---

(١) القرآن والتورات كما جاء في كتاب الجمالية عبر القرون تاليف الين سوريو ص ١٧٥ .

(٢) القرآن الكريم .

(٣) التورات سفر الخروج الفصل ٢٥ الاصحاح العشرون .

(٤) صور الملائكة على شكل النساء والاطفال لها ستة اجنحة من الاعلى والجانب الاسفل .

لتسجدوا له لأني أنا الرب الاهكم)[1] .

إضافة الى الاية التالية (وتماثيل آلِهَتِهِم تحرقون بالنار)[2] .

وهذا يؤكده القرآن اذ نجد التخفيف واضحا في صورة (سبأ) (يعملون لهم ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات إعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادي الشكور)[3] .

كما نجد ان النبي داود والنبي سليمان قد زينوا معابدهم بشتى النحوت والتماثيل مما يؤكد أن المنع بوضعه السابق كان حديا وواضحا ثم بمرور الزمن وتغير الحياة وظروف المعيشة والتطور الاجتماعي والاقتصادي خفف حدة التحريم وهذا ينطبق مستقبلا على الديانة المسيحية والاسلامية عند التطرق اليهما وانما جاء في قول بعض المستشرقين من تأثر الاسلام باليهودية في هذا المجال فانه قول باطل لان الفترة بين ظهور محمد (ص) ونشر رسالته كانت اليهودية قد فسحت المجال للفن بشتى مضامينه على مصراعيه بل وحتى كان بعض اليهود يتاجرون بالاصنام والاوثان .

فكيف يتأثر محمد بها والفترة طويلة بين داود وبين الفترة ٥٨٢ـ٦٢٢م اذا كانت اليهودية فيها متأثرة بالفن الروماني والفن البيزنطي وحتى الفن الساساني . كما يلاحظ في الصور الجدارية الفرسكو والموزائيك فى معابد وهياكل يهودية مختلفة كمعبد (دورا) على نهر الفرات سنة ٢٤٥م وبعض (الكاتاكومبات) في أوربا وخصوصا في روما والتي تحتوي على رسوم جدارية من قصص التورات كذلك في معبد (نورا) عين دوق بالقرب من تل السلطان[4] . ويعود الى القرن الرابع او الخامس الميلادي وفيه صورة تمثل المجموعة الفلكية وصورة النبي دانيال اضافة الى هيكل يهودي اخر يعود الى نفس الفترة في مدينة (جرش) يحتوي على صور لسفينة نوح وحيواناته اضافة الى المعبد الذي يعود الى القرن السادس فى بيت الفا بالقرب من (بيت شان) اذ انها جميعها تعطي تأكيدا على ان التحريم في تلك الفترة القريبة من مجيء محمد (ص) قد زال او تلاشى وان اليهود كانوا في بحبوحة من العيش ورفاهية اقتصادية بعيدة عن حدية الدين اذ نجد كل متطلبات الحياة وملذاتها وفنونها بأيديهم بل وحتى تجارة الاصنام وبيع الالهة والتي كانوا يجلبونها من بلاد بيزنطه الى الجزيرة .

فكيف يجوز ان نقول ان هناك تاثير مباشر كما يدعي المستشرقون .

ردود الفعل لانحراف خلق الديانة اليهودية

ظهور الدين المسيحي

ان التاريخ ليذكر باسهاب الحوادث التي مرت خلال الفترة الطويلة بين بداية التعاليم للنبي موسى وبين ظهور السيد المسيح بدياناته الجديدة وانتشار هذه الديانة من خلال تلامذته ومنهم مرقس وبطرس ومتي ولوقا والذين أخذوا في نشر تعاليم (الاستاذ) تلك التعاليم التي تحمل رائحة الشرق بأخلاقه وقيمه وسلوكه والتي اعتمدت على الروح او النفس وتطهيرها من متطلبات الجسد ذلك الجسد الذي ضحى السيد المسيح به من اجل الكلمة رغم ان الصراع قويا بين الدين الجديد وبين الوثنية من جهة وبينه وبين اليهودية من جهة اخرى نجد ان الوثنية

---

(١) التورات سفر اللاويين الفصل ٢٦ .

(٢) التورات سفر ثنية الاشتراع الفصل السابع .

(٣) القرآن صورة «سبأ» .

(٤) التصوير الاسلامي ومدارسه د. جمال محمد محرز .

واليهودية تملكان سلاحا قويا هو سلاح (الفن) خصوصا في القرون الاولى بعد الميلاد اذ نجدهم قد تحركوا باستغلال هذا الفن كرد فعل قبل ان يفطن له معتنقي الدين الجديد ولكنهم نطوا فستعلوا جدران (الكاتاكومبات)[1] لرسم بعض الصور الدينية التي جاءت في الانجيل وحتى في الكتاب القديم خصوصا ان هذه الأماكن اصبحت محلا لتجمع معتنقي الدين الجديد بعيدا عن أعين الوثنيين واليهود .

فرغم ان هذه الصور كان يكتنفها الغموض اذ ان فيها كثير من الرموز والاشكال التي لا يفهمها الوثني او اليهودي فنجدهم يرسمون السيد المسيح شبيها بالاله اليوناني (هرمز) (Hermes) الراعي حامل البش او اظهروه شبيها بالمغني الاغريقي (اورفيوس) (Orpheios) الذي اهدته الهة الموسيقى آلة للعزف بها وعلمه (ابولو) الغناء والذي دخل الجحيم وخرج منها كما تقول الاسطورة الاغريقية .

اضافة الى تأثرهم ببعض النماذج والاشكال الوثنية ولكن بعد ان طبعوها بطابع الدين الجديد فرسموا الطاووس الوثني للتدليل على الخلود والحيوان الخرافي العنقاء) رمزا للدلالة على يوم القيامة كما ان رسمهم للحمامة دليل للنفس النقية او (الروح القدس) . ولم يقفوا عند هذا الحد بل رسموا السمكة حول الخطاف المثلث الذي يرمز للصليب ورسموا الرمز (T) احد الحروف الاغريقية ويعني (الفداء كما ان حروف كلمة (السمكة) هي مجموع الحروف الالاولى للكلمات (أي اول حرف من الكلمة) التي تقول « يسوع المسيح ابن الله المخلص»[2] . ولم تتوقف هذه الرموز والطلاسم عند هذا الحد بل تجاوزته الى الموضوعات الصريحة المأخوذة من الكتاب المقدس تذكر المؤمنين الجدد بالعقائد والمعجزات وتقريبا من ادراكهم خصوصا لمن لايعرف القراءة والكتابة وما اكثرهم اضافة الى انهم مرهقون بالعمل فلا مجال للجلوس وسماع الوعظ والارشاد فتطرقت الصور المواضيع التي تعوض هذا الوعظ ومنها رسم المسيح ، والعذراء ، والنبي دانيال ، ونوح ، وابراهيم الخليل ، وآدم وحواء عند خروجهم من الجنة مع معجزات السيد المسيح ..

اضافة الى ان بيوت المؤمنين المسيحين قد تحولت الى كنائس صغيرة تطورت لتأخذ اشكالها المختلفة من (أديرة وكنائس وكاتدرائيات وكليزان) فنجد انه هناك كنائس بنيت في القرن الثاني ومن اقدمها كنيسة (الصالحية) في انطاكيا وقد رسمت على الجدران صور وقصص من التورات والانجيل كمصارعة داود النبي للبار كليات[3] . ولكي يبتعد المسيحي المؤمن عن الوثني فقد فرضت الديانة المسيحية العبارة التالية (لا تصنع لك منحوتا ولا صورة شيء واكتفوا بالمخطط منها تخطيطا) .

على أساس الوثنيين كانوا يزينون قبور وتوابيت موتاهم بصورة ومواضيع من حياة الميت بل وحتى ببعض ادواته فرغم انها ليست طريقة خاصة بهم اذ أنها كانت متبعة لدى سكان جزيرة (كريت) كذلك سكان مصر الفرعونية .

---

(1) لفظ اغريقي يعني الموضع الذي يدفن فيه او يحرق الميت ثم اطلق على السراديب التي يدفن فيها الموتى وكانت عادة مصرية وفينيقية نقلها الاتروسكيون الى ايطاليا .

(2) Iconoclasm and Orthodox Sunday by Asad J. Rustum Beyrout 1958.

(3) نفس المصدر السابق .

فالفـاؤوس والسركوفاغوس [1] وهما لفظتين أغريقيتين تعنـي المقبـرة والتابـوت والمهـم ان المسيحيين الجدد قد اجازوا الدفن فى مثـل هـذه (النواويس) المزخرفة بالنحت البارز على شرط ان لايكون هذا النحت البارز صور للحيوان او للبشر بل يمكن ان يكون زخرفة هندسية او نباتيـة[2] ولكن ما ان جاء القرن الثالث الميلادي حتى نسوا أو تناسوا ذلك فسمحوا برسم الصورة الناتئة عليها وتجاوزه الى العُلَب° والصناديق والاثاث فرسموا ونحتوا وحفروا (كرافيك) شخص المسيح حاملا كبشا والقديسين بطرس وبولص وتوما وفيليبـوس اضافة الى المواضيع المأخوذة من الكتاب المقـدس (كالعشاء الرباني) •

حرية التحرك والانطلاق للدين المسيحي

تقول القصة[3] ان الامبراطور (قسطنطين بعد انتصاره على منافسه (ليسينوس (Licnius) أراد ان يكرم الديانة الجديدة فسمـح لهم بممارسة دياناتهم دون الضغط او الخوف من الوثنيين خصوصا بعد منشور «ميلان» في فبراير ٣١٣م) اضافة الـى الرسائل الواردة من البلاط الى حكام الولايـات تأمرهم فيها ان يسمحوا لجميع الطوائف دون تمييز أن يعتنقوا المذهب الذي يريدونه وان يمارسـوا الطقوس الخاصة بهم ، مما حدى بالمسيحيين الـى بناء الكنائس والمعابد والاديرة الامر الذي جعـل بعض المسيحيين ورجال الدين ان يستبشعوا منظـر الجدران والسطوح ذات المساحات الكبيرة والخالية من اي زخرفة او رسوم فراحوا يزينونها بكـل الامكانات الفنية مع تأكيد الهدف المرجو وهـو الفائدة الدينية والوعظ والتعليم عن طريق العـين (البصر) وهي لاتختلف عن فكرة افلاطـون في أن (البصر هو الوسيلة الى البصيرة) • لذا نجدهـم يكتبون التورات والانجيل على شكل صور تمـلاء جدران الاديرة والكنائس فنجد صورة تمثل «بئر عدن» و «قبر سارة» و « لقاء يوسف لاخوتـه « و«النبي موسى والشريعة» و «سبي بني اسرائيل» و «آلام المسيح» ولم يكتفوا بالرسم بل وحتـى شرحوا تحتها [4] • وكانت الصور عبارة عن ألـوان على الجدار او قطع الحجر الملون والمنتظمة بحيـث تظهر كصورة ملونة • ويمكن ملاحظة كنيسـة « القديسة بودتسية » في عهد البابا (سيريكيوس) سنة ٣٨٤–٣٩٩م اذ تعتبر من الروائـع الفنيـة الدينية للمسيحيين الاوائل •

بداية المشكلة والخلاف

عند مجيء القرن الرابع الميلادي وتكاثـر الفنانون وأصبحت صورهم ونحوتهم وزخارفهـم وألوانهم تملأ كل حيز في حياة الدين الجديد وبدأ الناس في تكريمها وتبجيلها بل وحتى تقديسها ومن ثم عبادتها والصلاة عندها لذا بدأت المعارضـة الجدية من قبل المسيحيين المؤمنين بتعاليم السيـد المسيح والبعيدين عن البدعة والظلال فانبرى عدد من رجال الدين وكبار الاباء يقاومون هذه الغطرسة وهذه البدعة التي اعتبروها عودة الى الوثنيـة خصوصا الحوادث القريبة اللاحقة التي ارتد فيهـا

---

(١) السركوفاغوس كلمة اغريقية تعني اكل اللحم اشارة الى نوع من الحجارة المنحوتة على شكل تابوت وعلى الاكثر فيه مسامات تساعد على امتصاص الجثة فيقال قادر على اذابة جثث الموتى .

(٢) نفس الفكرة التي جاء بها الاسلام في اول عهـده .

(٣) القصة تقول ان قسطنطين راى في منامـه السيد المسيح يقول له لاتنتصر الا بهذا ويشير الـى الصليب والذي استعمله قسطنطين في شعاراته ورايابه التي حملها امام الجند وبعد انتصاره اراد ان يكرم المسيحيين .

(٤) حرب في الكنائس د. اسد رستـم ص ٩ عن كتاب
Gregoire De Naziance p.g. Vol. 46. col. 747.

الامبراطور (يوليان) ٣٦١-٣٦٣م نتيجة للقلق الديني زمن الامبراطور (قسطنطيوس) والذي وقع تحت تأثير العالم الوثني فتعلق بفنونه وعلومه وفلسفته ، ولكن من المستحيل العودة الى الوراء فكان عليه تطعيم المسيحية بالوثنية والوثنية بالمسيحية ليتمكن من مناهضة الكنيسة بأسلوب جديد .

لذا نراه يدخل (اسرار الحكمة) مقابل (المواعظ وادخل (الاناشيد والانغام) في الشعائر الوثنية وفسح المجال للخلافات المذهبية في الدين الجديد لاضعافه ولا نريد التوسع في هذه الحالة بقدر ما يهمنا هو الضربات التي بدأت تكال للدين الجديد من خلال الفن والفرقة بين رجاله مما ادى الى (مجمع الغيرة)[1] الذي حرم وجود الصور في الكنائس كي لا يرسم على الجدران من يكرم ويعبد[2] . كما ان هنالك بدايات عند الامبراطور قسطنطين ٣٠٠م والذي أمر بتحويل تمثال ابولو الاله الى تمثال له متوج بتاج (هليوس) (Helios) اله الشمس[3] .

ان هذا التمثال اصبح موضع احترام الوثنيين والمسيحيين على السواء وهي بدايات غير مرغوب فيها من قبل الحريصين على الدين الجديد ومنهم اسقف قيصرية فلسطين (افابيوس) سنة ٣٤٠م اذ رأى هذا الاسقف ان في تعليق الصور ونحت التماثيل للسيد المسيح والسيدة العذراء ما هي الا بدعة وضلالة ولا ننسى قصة المرأة التي دنت من وراء السيد المسيح ومست ردائه فبرئت من مرضها وكانت من (بانياس) [4] فنذرت ان تقيم تمثالين الاول للسيد المسيح والثاني لها وهي جاثمة عند قدميه وقد صنعتهما من النحاس حسب طلبها من النحات . كان يقال ان النبات الذي ينبت عند قدمي التمثال للسيد المسيح يشفي من الامراض . فاذا كان التمثال له هذا الفضل فكيف تكون الصور والتي يعلق الأسقف (افابيوس) بكتاب يرسله الى ابنة قسطنطين والمسماة (قسطنديه) محتجا على هؤلاء الذين يرسمون او ينحتون او يعلقون صور (الجوهر الالهي الروحي) .

كما نجد في القرن الرابع الميلادي اسقف اماسيا البونط (اسبتيريوس) يحتج هو الآخر على التطرف والمبالغة في زخرفة وتزيين الكنائس . كذلك القديس (ابيفانيوس) هو الآخر كان معترضا من ادخال الصور الى الأديرة والكنائس[5] بل لم تتوقف الحالة عند هذا الحد اي الصور والتماثيل ، بل تعدته الى الأوهام والخرافات والاعتقاد بالمعجزات والنبوءات وذيوع الاناشيد الدينية وغمر الطابع الديني جميع مظاهر الحياة المسيحية فأصبحت النوازل والمحن لها الارتباط الديني وأصبحت الفيضانات والزلازل والحروب والامراض مرتبطة بالنفس ومدى طهرها وقربها من الدين وازدادت لا فقط مكانة رجال الدين الأحياء بل حتى الاموات وأصبحت صورهم وتماثيلهم تعوض عنهم وحتى آثارهم وادواتهم وملابسهم هي الاخرى لها التأثير القدسي بل وأصبحت لكل عائلة حارسها والاب الروحي لها تماما كما عند الوثنيين اذ ان لكل عائلة الآلهها الخاص . ان صورهم

---

(١) مجمع الغيرة : احد المجامع السبعة المتقدمة .

(٢) تمثال وثني كان يحترمه الوثنيون فعندما غير معالمه ليكون مشابها لوجه قسطنطين اصبح محترما من الوثنيين المسيحيين لان قسطنطين لم يساعدهم فقط بل اصبح مسيحيا ولكن اخفى مسيحيته خصوصا بعد ان بنى القسطنطينية واعتبرها ملجأ المسيحيون يوزع فيها الطعام مجانا لمن يسكنها من غير الوثنيين .

(٣) حرب في الكنائس د. اسد رستم .

(٤) نفس المصدر السابق .

وتماثيلهم لم تنل من التقديس والاجلال ولم يكتفوا بذلك بل خلعوا عليها صفات التنزيه والعصمة وعدم الخطأ فسجدوا امامها يستلهمون العون ودفع المكروه حتى اصبحت لكل مدينة صورة من صور القديسين تحمي وتحافظ على المدينة فكانت صورة السيدة العذراء حامية (القسطنطينية) بيزنطة سابقا واعتبروا انتصار الامبراطور (هركلس) هرقل على فارس لانه يحمل امام جيشه صورة العذراء حتى اصبحت هذه الصور تدخل في جميع نشاطات وأفعال الانسان واعتبروا كفلسفة ان لكل شيء ناحيتان جسدية وروحية وان الروح هي التي تتستر وراء المادة او الجسد [1] . ومن أجل هذا اجتمع في المسيح الجسد مادة الانسان والروح مادة الاله كما ان محبذي الصور كانت وجهة نظرهم في تقديسها واحترامها هي ان هذه النماذج ما هي سوى انجيل غير المتعلم اذ ان لها تأثير نفسي مباشر على هؤلاء الذين لايعرفون القراءة والكتابة فهي أقرب الى الادراك والفهم . اما الذين وقفوا ضدها معتبريها عودة الى الوثنية فكان رأيهم ان المادة (شر) بل وتشويه للحيوية الروحية المتأصلة بالنفوس والقلوب والتي لاتحتاج الى الوساطة المادية . معتبرين انه من المستحيل المزج بين المادة والروح بين الحق والباطل عكس ما جاء بالمذهب (المانوي) [2] الذي مزج بين الدين (الزرادشتي) والدين المسيحي معللا ان المسيح ابن الله وبما انه استحال الى مادة فقد جعل من المادة شيء مقدس يمكن تقديسه والتبرك به ولهذا فالصورة والتمثال للسيد المسيح ماهي الا تجسيد مادي تخفي ورائها جوهرها الروحي . وكان من الصعوبة بمكان تأويل التصوير من دحض هذه الفكرة لان من أهم مقومات الدين المسيحي ان ابن الله تجسد لينقذ الناس فاذا أنكروا على المسيح ماديته فقد أنكروا التجسد وبهذا طعنوا في صميم المعتقد المسيحي وعلى هذا فان العبادة هي ليست للصورة او التمثال المادي بل للسيد الذي استحال مادة من اجل انقاذ البشرية فاتخذ المادة موطنا له ومن خلاله اي السيد يتم احترامها وتبجيلها اذ يوصلنا تعبدنا ومقدار عمق ايماننا بأصحابها . وقولهم (انك اذا لم تعبد الصورة فأنت لا تعبد ابن الله الذي يعتبر الصورة الحية للاله الذي لا تبصره) [3] . وكان على رأس المحبذين لفكرة احترام الصور وجعل التماثيل هي الاخرى مساعدة في التعليم الديني والولوج الى قلب المؤمن هم كلا من (باسيليوس الكبير) و (كريكوريوس النيسي) فقد قال الاول «ان الشيء الذي يعجز التاريخ عن تعليمه بالسماع يمكن تعليمه بالبصر» أي بالصورة الصامتة والتمثال الجامد اما الثاني فقد قال واصفا الكنيسة التي شيدت للشهيد (ثيودوروس) « لقد تمكن الفنان من اظهار اعمال هذا الشهيد وآلامه بفنه الملون وكأنه يتكلم بلسان فالتصوير الصامت يتكلم على الجدران ليقدم اكبر الخدمات .

موقف العرب الديني قبل الاسلام وعلاقته بالفن

كان العرب يعتبرون الشرف والمجد والشهرة المثل التي ترتكز عليها كل عشيرة وقبيلة وكان الاعتقاد انه عن طريق حماية الاخلاق يمكن التقرب من القوى العليا وذلك بالوساطة والزلفا ولهذا فان التماثيل والانصاب جزء لا يتجزأ من مجال تقربهم الى القوى الغيبية العليا او (الله) ونجد ان العمل الفني المتكامل كالتمثال او الصنم او النصب قد زادت مكانته بل وزاد مجال توصيله للطلب فالتبرك

---

(١) نفس الفكرة القديمة للتقمص والحلول .

(٢) المانوي : ــ مذهب ماني بن بابك .

(٣) Baynes: Opcit pp 90—91

خصوصا اذا كان التمثال ذو المواصفات التي تزيد من هيبته وهيبة منظره ونبل حركته وشممه تكون نظر عطاء لذا فان اضافة الذهب والجوهر والسلاح تزيد من كماله وجماله وكفاءته . ويقال ان اول من نصب التماثيل حول الكعبة (عمرو بن ربيعة) وهو (لحي بن حارثة بن عمرو) من الازد . وكان يلي امر مكة رجل اسمه (الحارث) فنازعه (عمرو بن لحي) في الولاية وقاتل (جرهما) فظفر بهم وأجلاهم من مكة وتولى هو امر البيت بعدهم[1] وكانت بينهم وبين البيزنطيين وعرب الشمال اي (المساسنة) علاقة تجارة فكانوا يتاجرون بعطور وتوابل الهند وحرير الصين .

وقد فطن البيزنطيون الى نقطة الضعف لدى العرب لعدم ركونهم الى فكر أو مذهب وكمحاولة لجلبهم والتأثير عليهم ومن ثم استغلال عواطفهم وميولهم فحببوا لهم فكرة عبادة وتقديس هذه التماثيل والاصنام ولم يكتفوا بذلك بل ارسلوا الى مكة عددا من المثالين لنحت التماثيل وزخرفة الاعمدة المعابد ثم اكدوا لهم ان الامر ليس فقط هو التقديس وايصال الطلب الى الله بل يمكن ان تكون للتكريم خصوصا للرجال الذين تحترمونهم ويفتخرون باعمالهم . لذا نافس العرب الرومان والبيزنطيين وحتى الساسانيين في تكريم رجالاتهم خصوصا عند جزعهم على موتهم ومفارقتهم لهم . فيقام رجل ليقول لهم (أعمل لكم خمسة اصنام على صور من تريدون تكريمهم غير انني لا اقدر ان اجعل فيها روحا فوافق القوم فنحت لهم خمسة أصنام ونصبها لهم في مواقع مختلفة [2] (وكان اقدم الاصنام لدى قريش صنم اسمه (مناة) نصبه القرشيون على ساحل البحر من ناحية الشمال بين مكة والمدينة وكانت العرب جميعها تعظمه وتحترمه وتحج اليه [3] .

وان هذا التمثال قد عبدته الاوس والخزرج حتى بالغوا في تعظيمه فيحجون اليه ويقفون مع الناس للمناسك الخاصة به كلها . وقد تأثر الغساسنة بذلك رغم نصرانيتهم فجاء اليه ملوكها ومنهم (الحارث المعروف بالاكبر) اذ اهدى للتمثال سيفين ذهبيين البسهما له بيده زيادة في تعظيمه واكرامه . كما كانت الالهة (المسماة بالعزى) في منطقة الطائف والتي تعتبر من أعظم اصنام قريش فكانوا عندما يحجون لها ويطوفون حولها يرددون العبارة التالية (اللات والعزى ومناة الثالثة الاخرى فانهن الغرانيق العلا وان شفاعتهن لترتجى) وقد زادوا في التكريم والتعظيم وأصبحت لا فقط اداة للاتصال الروحي بينهم وبين الله بل كذلك متعة للعين وقيمة جمالية ترتاح لها النفس وتسمو العواطف فزينوا الطرق والممرات بها وأصبحت التماثيل والاصنام والدمى وحتى الصور الجدارية كالموزاييك والفريسكوا تملأ جدران الكعبة فنجد ان جدران الكعبة كانت مزينة برسوم منها رسم يمثل ابراهيم الخليل يستقسم الازلام وصورة تمثل السيدة العذراء وفي حجرها الطفل وصورة للسيد المسيح[1] وقد رفعت بعد فتح مكة ويقال ان صورة العذراء والسيد المسيح لم تحطم في اول الامر احتراما لهما .

هذا وان العرب الذين كانوا يسافرون الى بلاد المياه والظلال والجبال المكسوة بالخضرة لم ينسوا ان ينقلوا الى وطنهم الذي لا جبال فيه فالصحراء

---

(١) كتاب الاصنام لابن الكلبي ص ١٤-١٨ .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣) نفس المصدر السابق .

(١) كتاب فتوح مكة للازرق .

الصحراء ممتدة امام ابصارهم والرمال المتحركة والجبال الصخرية الجرداء قد ملأت ناظرهم فحنوا الى تجميلها فنقلوا الحجارة الملونة ليقيموا منها الاعمدة ويبنوا القصور ويشيدوا المعابد لتعطي لهم شرفا ومركزا ووضعوا فيها التماثيل لينافسوا بها الكعبة فزادوا في تعظيمها وذبحوا لها القرابين وأهدوا لها اثمن وأجل الهدايا[1] . وأصبح التمثال اداة للبذخ والترف والترفع ثم امتد هذا الامر حتى شمل كل وسط وكل منطقة بل وكل عائلة واصبح كل دار في بلاد العرب له صنمه الخاص يعبده ويتبرك به في صباحه ومسائه ويسترشد به فيسأله عن آماله وأمانيه ويرجو منه تحقيقها [2] فكان اول ما تقابل الداخل الى مكة هذه الاشكال والنماذج والتي تشبه صور الرجال والنساء ولا تختلف عن الطابع الاغريقي والروماني والتي نجدها في وادي القرى وفي اسيا الصغرى والبلقان وبلاد الشام وان قصور السادة من قريش وعلى رأسهم ابي سفيان مملوءة بالحنايا والطوق والاعمدة والتماثيل لتعطي انطباعا ودليلا على شرف منزلة صاحب الدار وعلى السيادة ومحاكاة ملوك الشمال في الكبرياء والابتعاد عن البساطة والتواضع . فرغم ما فيه من فن كانت تعوزه الحياة[3] .

هذا ويقال ان عمرو بن لحي بن غالوثة بن عمرو بن عامر عندما استولى على مكة واصبح سيدها سافر الى البلقاء بالشام فرأى هناك قوما يعبدون التماثيل فسألهم عنها فقالوا هذه ارباب اتخذناها على شكل الهياكل العلوية والنماذج البشرية نستنصر بها فتنصر ونستقي بها فنسقى ونستشفى بها فنشفى فاعجبه ذلك وطلب منهم واحدا منها فدفعوا له (هبل) وكان معه تمثالان لزوج وزوجه هما (اساف ونائله) .(ص ٢٣٣ من كتاب الملل والنحل) وبما ان هذه التماثيل والاصنام ما هي الا وسائل موصلة الى الله فقد تكاثرت وتعددت فمنها (ودا) و (سواعا) و (ريغوث) و (يعوق) ، (نسرا) وهي حسب تسلسلها لقبائل كلب وهم بدومه الجندل اما سواعا فلقبيلة هذيل ويغوث لمزحج وقبائل اليمن ويعوق لهمدان ونسر لذي الكلاع بأرض حمير .

اما اللات فكانت لثقيف والعزي لقريش وجميع بني كنانة . (ص٢٣٧ من كتاب الملل والنحل)

ولو عدنا القهقرة الى ساحة (الأيبودرم)[4] لوجدنا صورة مطابقة لما كان عليه العرب قبل الاسلام فالساحات المحيطة به مملوءة بتماثيل وأنصاب الشعراء والحكماء والفلاسفة والالهة وانصاف الالهة وان نفس الصورة نراها في عهد البيزنطيين المسيحيين ولكن مملوءة بتماثيل وانصاب البطارقة والاباطرة والرهبان والقديسين والشهداء وعندما قام الامبراطور (يوستانيوس) بمنع الناس من تزيين الساحات والبيوت والقصور بتماثيل وأصنام ترمز الى السلف بل اراد ان تكون النصب والتماثيل للبطارقة والرسل والقديسين[5] .

الصراع الفكري المسيحي في القرنين

الخامس والسادس

رغم الخلافات التي بدأت تكون لها اسس

---

(١) كتاب الاصنام لابن الكلبي ص ١٣ .

(٢) نفس المصدر السابق ص ٣٢ .

(٣) كانت هناك قصور تحوي على جميع المواصفات الفنية ولكنها تركت نتيجة لوجودها في مواقع نائية في الصحراء .

(٤) وهو المحل الذي يتجمع فيه الناس او الملعب الخاص بالمدينة والذي كانت طرقه الموصلة مملوءة على الجانبين بالتماثيل .

(٥) تاريخ العالم لارنست لافيس وارمان رامبوج ص ١٧٤ .

عملية وأراء مختلفة مما ادى الى كثرة المجامع[1] وتكرر الخلافات فان التصوير الجداري بنوعيه الفريسكي والموزائيك والحفر على الخشب والعاج والحجر قد تطور تطورا ملحوظا رغم تأثرها بصورة مباشرة او غير مباشرة من خلال كثير من المقارنات التي لامجال لذكرها بالفن الوثني والشيء الجديد والمهم الذي يلاحظ هو تطور المعمار الكنسي وارتباط هذا المعمار بالفن الديني حتى اصبحت الكنيسة بلاط السيد المسيح وبيته فأصبحت تنافس بيوت وبلاطات الاباطرة والقياصرة حتى الآنية والالبسة والاثاث . ولم يقتصر الامر على ذلك بل امتد ليشمل صور ورسوم استعمل فيها الغبار الذي أحاط بهم ممزوجا بالعرق الذي تصبب من أجسامهم لانها مشبعة بالقدسية وبروح الله بل تجاوزت ذلك الممكن الى غير الممكن فصورا اثارمن الفن كفن التصوير لم تقم او تعمل يد فنان بمعاناة رسمه بل انطبع عند مسح القماش لوجه القديس او السيد المسيح وما قصة (منديل) مدينة (الرها) والذي حيكت حوله قصص وحصلت حروب ومعاهدات من اجل الاحتفاظ به بين المسيحيين والمسلمين . وان البدعة القائلة ان الاثار والذخائر والادوات للقديسين اذا وضعت داخل صندوق ثم رسمت هذه النماذج الموجودة داخله على جدرانه الخارجية فان هذه الرسوم والصور لها نفس مالهذه الذخائر العجيبة من اثر فلها التأثير الروحي والطبي لان القدسية تنتقل من الذخائر الى الصور التي تشابها فتحصل فيها البركة .

وعلى هذا فان كل الاثار التي لامست جسم القديس او احتكت به او مسها بيده أصبحت لها حرمة وقدسية لافقط تستحق التقدير والاحترام بل التقديس والركوع والصلاة وطلب المعونة منها

كما ان الايقونات [2] كذلك «الدبتيك» [3] و «التربتيك»[4] التي تحتوي على رليف بارز لموقف مختلفة من حياة السيد المسيح معجزاته اضافة الى بعض الاباطرة التي انشأت في زمنهم . ان هذه الانواع هي الاخرى لها تأثير كبير على أرواح ونفوس المؤمنين المسيحيين ومرتادي الكنيسة وتلاحظ ان الصور والنحوت لم تتوقف عند هذا الحد بل شملت حتى النقود اذ اصبحت تحمل صورة الصليب او صورة السيد .

حتى اصبح تأثير هذه الصور والمنحوتات حد الشعور بتقمص اصحابها او قيادة اصحابها فرغم أن الصورة التي قام بصنعها الفنان هي ليست تلك المادة بل ذلك المضمون الروحي الذي عن طريقه اصبحت الصورة تحمي المدينة وتقود الجيش وترفع النوازل عن الناس اذ ان روح ونفس صاحب الصورة هو في الحقيقة القائد الروحي والرمزي .

فمثلا ايقونة الامبراطور (هرقل) نجدها تعطي ثمارها في دحر جيوش عبدة النار (فارس) في بداية القرن السابع كما نلاحظ لاحقا ان الامبراطور (موريكيوس) يستعمل (منديل الرها) كراية في موقعة (ارزامون) [5] .وهي استمرار لعادة وأسلوب

---

(١) وهي المجامع السبعة المسيحية .

(٢) الايقونة ـ وهي الصورة او الرليف المحفور لاحد القديسين او اثاره وقد زينت بالمعادن الثمينة (Graban)

(٣) عبارة عن قطعتين من الخشب محفورة من الداخل ببعض النشاطات للسيد المسيح ومن يحيطه وتكون من قطعتين يمكن غلقهما .

(٤) تتكون من ثلاث قطع كما في السابق القطعة الوسطية هي الرئيسية وعلى جانبيها قطعتين تطابق الوسط اذا اغلقت بعضها على بعض وتكون هي الاخرى حاوية على الرليف .

(٥) (Graban) منديل يعود الى امراة مسحت وجه السيد المسيح فانطبعت صورة الوجه فيه .

كان متبعا في الفترة الوثنية الاغريقية والرومانية عندما ترتفع أمام الجيش صور ورموز تمثل (آلهة النصر) تكون بمثابة الملهم النفسي لتاكيد الانتصار على الاعداء وتحقيق الاهداف اذ لولا هذه الصور والرموز لما تحققت عملية الانتصار ان هذه الاسباب المتقدمة قد جعلت الخلاف يتأزم اذ أن كل فئة اخذت بتأكيد موقفها خصوصا ان الحكام أنفسهم زادوا في هذا التأزم عندما كانوا يلتزمون فئة دون اخرى فيُصَبّ الغضب والتعذيب على الفئة التي لا تذهب مذهب الحاكم والامبراطور وقد تجاوز الخلاف حد النقاش والصراع الفكري الى المذابح الواسعة بل التدمير الشامل للكنائس التي يتعبد فيها محبذي الصور او الكنائس للمناوئين لعبادة الصور واستمرت هذه الحالة حتى بعد اعلان ونشر محمد (ص) لرسالته فكان واعيا تلك المأساة خصوصا انه بسفره الى الشام قد تعرف على المأساة التي يعايشها المسيحيون وتعرفه عن كثب لتلك الفترة وهذا الشقاق المستحكم في قلوب ونفوس المسيحيين .

ذلك لان الخلاف كان متمركزا في بعض المناطق الشرقية كسورية وفلسطين ومصر وقسم من شمال العراق وآسيا الصرى وارمينيا اذ انك تجد فيها كل المذاهب والافكار التي تتماوج في فكر الدين المسيحي فتؤدي الى التأزم والخلاف فيجد فيها الافكار اليهودية والمانوية والنسطورية والمونوفيزتية والاريوسية فرغم محاولة الامبراطور (جستنيان) الاول اغلاق جامعة اثينا الوثنية بفلسفتها التي تعارض الفكر المسيحي سنة ٥٢٩ متخلصا من الهرتقة التي تؤثر على الدين الجديد وطرد فلاسفتها الذين احتموا بفارس فرغم ان اكثر هذه المذاهب والافكار ذات موطن شرقي[١] لذا نجد ان اكثر الرهبان ورجال الدين المسيحيين في سوريه ومصر وفلسطين هم الذين قاوموا مجمع (خلقدونية) وقد قاومهم جستنيان الاول بشدة رغم ان زوجته (تيودورا) كانت تقف الى جانبهم تحمي مذهبهم المونوفيزيتي[٢] (Monotheletism)

وقد توالى بعد جستنيان الاول اباطرة كان آخرهم (فوكاس) اذ كان عهده عهدا طافح بالفوضى والارهاب الديني رغم ما كان يصبوا اليه من فكرة استعادة الامبراطورية الرومانية ولكن بعد مجيء هرقل سنة ٦١٠ واعدامه (لفوكاس) تكون فترة قد مرت من حياة الامبراطورية البيزنطية متقدمة كما يقال انها فترة متأخرة او نهائية فى مسيرة الدولة الرومانية اذ بمجيء هرقل بدأت فترة جديدة هي بداية (الامبراطورية اليونانية في العصور الوسطى) بكل معنى الكلمة[٣] . والمهم ان (هرقل) الذي تسلم الحكم من ٦١٠م حتى ٦٤٠م تلك الفترة التي جاشت فيها الحروب بين الفرس والبيزنطيين الحروب الدينية التي أضعفت كلا الجانبين بل وشكك كل واحد منهما بالاخر فحرق الفرس كنيسة القيامة في فلسطين وسلبوا منها كل المقدسات التي يعتز بها المسيحيون ومنها الصليب المقدس وساعد اليهود الفرس الوثنيين على المسيحيين الموحدين ولم يكتفى الفرس بذلك بل غزوا مصر وحتى آسيا الصغرى والسبب عدم تعاون الاهالي مع الحكم البيزنطي للاضطهاد الديني الذي كان يمارسه الحكام البيزنطيون ضد الاقاليم الشرقية والتي تحمل المذاهب المناوئة لعباد الصور فكان غزو الفرس لهم هو النجدة والانقاذ لانه في الحقيقة اعطاء الحرية الفكر الديني . ونجد ان العاصمة القسطنطينية

---

(١) Vasilien op. cit. 150

(٢) نسب الارادة الواحدة وتعني ان للمسيح طبيعتين الاهية وبشرية تتسمان بارادة واحدة .
Ostrogoroviski op. cit. p.78

مركز الاشعاع المسيحي والقدسية المتمثلة في حماية السيدة العذراء هي الاخرى تتعرض لهجوم من قبل الوثنيين الفرس من الشرق و (الافار) من الشمال سنة ٦٢٦ وقد تمكن البيزنطيون من استعادة بيت المقدس واعادة الصليب المقدس الى مكانه فى كنيسة القيامة باحتفال ديني وذلك سنة ٦٣٠ . وقد ذكر القرآن الكريم هذه الحوادث في صورة (الروم). ولكن لم تمض فترة على انتصارات هرقل الدينية المعززة بفكرة عبادة الصور وتاثيرها الروحي والتي تعتبر من قبل المؤرخين اول حرب مقدسة قام بها العالم المسيحي[1] ، حتى استولى المسلمون على كل فتوح هرقل في الشرق ففي سنة ٦٣٤ استولوا على (حصن بصري) في الاردن وسنة ٦٣٥ سقطت دمشق وسنة ٦٣٨ سقطت فلسطين ثم بعدها مصر ولم تمض سنوات حتى نجد البطريق (سرجيوس) يؤيد الدعوة للارادة الواحدة كما ان المفاوضات استمرت بين الكنائس الشرقية من ارمينية حتى الاسكندرية وبين الامبراطور هرقل الذي اتخذ له لقب (باسيليوس) بعد استعادة هذه المناطق فقد تحمس للمشروع انطريق (كيرس) بطريارك الاسكندرية وبطريق انطاكية ولكن المعارضة جاءت من بطريق بيت المقدس (صفرونيوس)[2] ولكن هذا الوفاق فشل بعد موت البطريق (سرجيوس) فبقي الخلاف والفرقة والتي كانت عاملا مساعدا في انتصارات الفرس لتعود ثانية فتكون عاملا مهما فى انتصارات المسلمين الذين استهدوا بالحماس الديني للعقيدة الجديدة ولما يحملوه من روح البذل والتضحية والصفات الخلقية العالية ولما حققوه من وحدة سياسية ودينية وما عرف عنهم من تسامح ورأفة . كلها حققت للمسلمين النصر على البيزنطيين المتعصبين لفكرة عبادة الصور .

كما ان سقوط فارس جعلت من المستحيل صد الجيوش الاسلامية الزاحفة بالصلاة على ايقونه العذراء او رفع الشعارات الدينية التي تحمي الجيش وتجعله منتصرا على المسلمين الذين جاءوا من الصحراء والتي لم تنفع هرقل اعادة بناء كنيسة القيامة والثائر للسيد المسيح ان محاولاته هذه لم تساعد في ايقاف الزحف العربي الاسلامي مما ادت به اي بالامبراطور هرقل الى التشكيك في نفسه او في ذنب ما عمله ادى به الى هذا الوضع السيء .

الامر الذي ترك على أثره الحكم متنازلا عن المجد والامبراطورة مفضلا الرهبنة فى احد الاديره بعد ان لم يجد تفسيرا مقنعا لهذه الانتصارات الاسلامية والتي اعتبرها متخلفة وذات هرتقات ومبادىء بعيدة عن مكانة وسموا الدين المسيحي الذي يحميه الامبراطور والذي يعتبر نفسه وكيلا للسيد المسيح على هذه الارض . فلا الصورة ولا التضرع لتمثال السيد نفع فى هذا الوضع الجديد الذي اشعر الناس في الشرق خصوصا المسيحيون منهم ان بيزنطه وسيدها (هرقل) هم الذين يعيشون البدعة والظلال وانهم اي المسيحيون الشرقيون في سورية وفلسطين ومصر وقبدوقيه هم الذين على حق في ان الصورة والتمثال ليس لها حول ولاقوة وهي ليست موقع السيد وروحه بل ان موقع السيد في قلوب المؤمنين الصالحين وليس فى الصورة التي يستجدي منها الخلاص والنصر .

مما تقدم نلاحظ ان الفترة التي سبقت مجيء محمد (ص) كانت تمور بالافكار والاراء والفلسفات والمذاهب المختلفة والتي تجعل من الفن واساليبه تارة ضرورة اجتماعية ملحمة ووسيلة لغاية وتارة تعتبره عملا من اعمال الشيطان والغواية والابتعاد

---

(1) Istopijabizantija—Ostrogorovski op. cit. p. 78

(٢) وهو الراهب الذي سلم بيت المقدس الى الخليفة عمر بن الخطاب .

عن الحقيقة .

الدين الاسلامي وتأثيرات الخلاف عليه

جاء الرسول محمد (ص) بدين يدعوا للتسامح والخلق يمقت الفرقه والعبودية داعيا الى السلام والمحبة والالفة لايفرق بين العربي وغير العربي فالجلود والدماء والمنزلة الاجتماعية تذوب في خلق وسماحة هذا الدين .

وتبدأ القصة عندما عاد محمد (ص) فاستقبلته خديجة ملتاعة واجفة وقالت وهي تنظر الى ارتعاده (باابا القاسم اين كنت فوالله لقد بعثت في طلبك حتى بلغوا أعلى مكة ثم عادوا إلي)[1] . فقص عليها حديث الطيف السماوي وهو راعش واجف وقال لها (والله مابغضت بغضي هذه الاصنام ستتساقط واني لاخشى ان اكون كاهنا بل ان يكون في جنن) [2] .

فالرسالة المحمدية شقت طريقها عبر كل السلبيات التي يعيشها المجتمع العربي والتي ذكرناها سابقا جارفة كل المثالب والشوائب والعادات والتقاليد والافكار الوثنية التي كانت جاثمة على ارواح ونفوس العرب قبل الاسلام ومنها عبادة الاوثان وان هؤلاء لايشفي ما فى عقولهم ولايطهر ما في نفوسهم بالسرعة التي انتشر بها الاسلام ففي النفوس حنين الى السلف وفي الجسد رغبة الى اللذة والمتعة والتملك وفي الفكر شوق الى الوثنية وايامها لذا جاء الاجتناب كما في القرآن الكريم (ان الخمر والميسرة والانصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه) .

فاين يكن المنع والتحريم ؟

نلاحظ ان التحريم والمنع جاء صريحا فى الديانة اليهودية والمسيحية ولكن في الديانة الاسلامية جاء على شكل اجتناب ولكن احاديث كثيرا بعد ذلك تعلن المنع وان هذه الاحاديث مختلفة المصدر والزمن والتاكد فعندما قال النبي اليوم اكملت لكم دينكم قصد بها انه امن لهم خطهم الحياتي والديني وعندما قال في كتابه (كنتم خير امة اخرجت للناس تامرون بالمعروف وتنهون عن المنكر) تؤكد الايه ان لاخوف عليهم من امور الحياة الباطلة . ولكن المفسرون والمجتهدون والمندسون على الاسلام والمستغلون لارائه يستأنسون من الاراء ما ينفع مصالحهم وغاياتهم فيفسرونه بالوجه التي تساعد على تحقيق اغراضهم الامر الذي ادى الى الارباك الفكري في تحديد (دين الفن)ومايؤديه لأهله والحقيقة التي لايمكن انكارها ان المخلصين من مفكري الاسلام لاحضو ماكانت عليه الدولة البيزنطية والعالم المسيحي من خصومات خافوا ان تتجدد في العالم الاسلامي فنجد الخليفة (يزيد الثاني الاموي)[3] يأمر برفع الصور والتماثيل من الاديرة والكنائس التي كانت تحت حكمه وحتى البيوت والمحلات وقد شمل الرفع اغطية المذابح والآنية المقدسة والصور الجدارية والايقونات فحطمت[4] .

الاسباب الحقيقية في الاجتناب والتحريم

ضافة الى الحرب التي حصلت بين الوليد بن عبدالملك وابيه عبدالملك بن مروان من جهة وبين (يوستنيانوس)تلك الحرب المسماة بحرب النقود[5]. ومن خلال ما تقدم يمكن تلخيص المبررات التي

(١) سيرة ابن هشام ج١ ص٢٢٦ .
(٢) طبقات بن سعد ج١ ص ١٣٠ .
(٣) يزيد الثاني بن عبدالملك وهو اخو الوليد بن عبدالملك الخليفة الاموي .
(٤) حرب الايقونات د. اسد رستم ص ١٩ .
(٥) ان هناك اسباب ساعدت على تفهم الواقع المسيحي ومن هذه الاسباب هي :
اولا ـ الاحتكاك المباشر نتيجة الحروب والغزوات بين العالم الاسلامي والمسيحي .
ثانيا ـ العلاقات التجارية والسياسية والاجتماعية . اضافة الى الاسرى لكلى الجانبين .
ثالثا ـ ان حرب النقود التي جاءت برفع عبارة التثليث الموجوده في العملة الى عبارة (قل هو الله احد)

ساعدت في الاجتناب والتحريم رغم كونها اسباب مباشره او غير مباشره فهي بصورة عامة من الامور لايستهان به ومن هذه الاسباب هي :-

اولا - انتشار العالم الاسلامي على الفوضى والارهاب والدمار التي سببته حرب العصور والخلافات المذهبية لدى العالم المسيحي .

ثانيا - انشقاق العالم المسيحي الى عالمين شرقي وغربي فالشرقي بقيادة بيزنطة (القسطنطينية) وغربي بقيادة روما اي (الباطريارکيه) و (الپابويه) وكل منهما يدعي صواب الرأي .

ثالثا - انشقاق العالم المسيحي الى قسمين بين معبد للصور ومقدس لها وبين ناكر لها .

رابعا - الدمار الذي اصاب كل شيء والانقلابات العسكرية والحروب والتي كانت من اهم اسبابها هو تأييد الامبراطور احدى من جهات التحبيذ او الانكار .

خامسا - تأثر بعض الخلفاء المسلمين وبعض امة الاسلام بهذه الاسباب المتقدمة فحالوا بينها وبين ان يحصل مايشابه العالم المسيحي مما اظطرهم الى اعلان المنع بل وحتى التحريم كما جاء في صحيح مسلم والبخاري .

فلم نسمع بتصوير النبي وعائلته او اي شخص قريب وحتى رجال الامة الاسلامية وخلفائها بل زادوا حتى امتنعوا عن السماح بالزخرفة او رسم النماذج الحية للحيوانات وغيرها لهذا نجد ان الجوامع فقيرة الزخرفة في بداية الاسلام حتى هدئت الحرب الدينية في العالم المسيحي ولكن العالم الاسلامي لم يسلم من الصراعات المذهبية والصدامات المسلحة التي كانت تجيش فيها الافكار والمذاهب التي بتبعد تارة عن صلب الدين او تقترب منها بالاقتراب والشدة .

وان الدين الاسلامي بصراحته وبكتابه الواضح يؤكد ان لامجال للشك او الخلاف وان ما نجده في (صحيح مسلم) و (البخاري) من ابواب حول المنع والتحريم والتي جاءت في بعض ابوابها مايلي :(1)

١ - باب التصاوير .

٢ - باب عذاب المصورين .

٣ - باب القعود على الصورة(2) .

٤ - باب كراهية الصلاة بالتصاوير .

٥ - لاتدخل الملائكة بيتا فيه صور .

ان جميع الابواب جائت نتيجه لاحاديث النبي حول المنع والخوف من التمادي والمبالغة في الاكرام والتبجيل للصورة ولاصحابها ولكن اكثر هذه الاحاديث جائت عن مصدرين المصدر الاول (عن ابي طلحة) والمصدر الثاني عن (عائشة) وان اكثر الاحاديث المتواردة هي عن عائشة فرغم المصدر هو مصدر واحد وليس هناك جهة اخرى تؤكد المصدر فان طبيعة المصدر وثقتنا بقائله وناقله لانه اكثر الناس قربا للنبي ولكن السؤال هو لماذا ان التوضيح يرد فقط لها دون باقي المسلمين فاذا كان هدفه فعلا عامة الناس فلماذا لم نسمع ذلك من اخرين والحقيقة انما جاء هو فعلا ولكن على الاكثر انه اراد ان يوضح لها ان البذخ وزيادة الريازة والتجميل داخل داره قد تعطي انطباعا سيئا للاخرين من خلال تلك الستائر والصور والزخرفة والتي جاء ليؤكد ان داره لاتختلف عن دار اي مسلم في المدينة فهل اخافتها فربط الحادثة بالنطاق الديني خصوصا مع عائشة ولديه اكثر من زوجة اذن فان تلك الزوجة الشابة الجميلة التي لازالت تنظر للدنيا بمنظار

(1) صحيح مسلم - صحيح البخاري الابواب المذكورة وفصولها في الكتاب توضيح بصورة مفصلة نواحي المنع والاجتناب والتحريم .

(2) اي مشاهدة الصورة فترة طويلة بدافع تقديرها واحترامها .

الشباب والحيوية خصوصا ان الاجتناب شمل لا فقط الصور والتماثيل بل الوشم والواشم هي ايضا نوع من الرسم على الجلد فاين اذا موقع الوشم على الجلد من العبادة ان لم يكن القصد هو ابعاد هذا النوع من التزيين والممقوت الذي لاينسجم وطبيعة الحياة الاسلامية الجديدة التي جائت بالحق من عند الله ولايدخلها الباطل ولكن فكرة احتمال تأثيرها عليهم كما اثرت من قبل اليهودية والمسيحية والمانوية ادت الى هذه الحدية في الحذر والذي مهما كان قويا فان الردة بعد موته قد حدثت لولا تمسك وصلابة الدين فى قلوب المؤمنين منعت هذا التردي نحو الباطل والعودة نحو الوثنية .

كما أن هناك القوة المصادة لمنع الصور والتماثيل والتي كانت تحاول ان تجعل من الصور والتماثيل والزخرفة اداة للتزيين والاثارة واظهار الغنى والمجد خصوصا بعد دخول اقوام غير عربية في الدين الاسلامي والتي كانت تعيش حياة ملئوها النشاط الفني وان هذه الاقوام لاتنظر الى الفن ونتاجاته نظرة دينية كما كانت تنظر لها الوثنية القديمة او الديانة اليهودية والمسيحية والمانوية اضافة الى ان الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية بعد الفتوحات قد تحسنت وزداد الناس غنا وتفتحت الحياة واشرقت النفوس فشعرت بالحياة وزخرفها فاشتاقت الى التمتع البريء الذي لا صلة له بالنصب او الايقوية بل بالحياة والترفيه عن النفس الترفيه الذي لايغضب الله ورسوله ولكن مع الاختصار والاقتصاد في هذا الفن فلم يتوسعوا في رسم صور الاشخاص ولانحتوا لهم اشكالا بل ان كل ماجائوا به هو زخرفة النماذج والادوات والجدران بزخارف هندسية ونباتية او استعمالهم للخط الكوفي كزخرفة متداخلة او استعمالهم الحرف العربي كمادة لتزيين الجدران بالحفر عليه ثم تلوينها بحيث ان الفن الذي نسميه اليوم (ارابسكي) يؤكد ان العرب المسلمين جائوا بفن جديد فلم يقلدوا ولانقلوا ولاحاكوا بل درسوا وتفرسوا واقتبسوا وحوروا ثم انتجوا فنهم الذي يزخرف القباب والمآذن والقصور كتلك التي نجدها في الاندلس والشام واسيا وكل العالم الاسلامي تشرق حيوية وتشرق خيالا تلائم نفسية المسلم وذوقه بعيدا عن جمود الكتلة نشاهدها في المعمار في الاقواس وفي الطوق وانواع المآذن المختلفة والقباب اضافة الى اعطائها صفة الانسجام والمكانة والخفة وهذه امتدت لتنعكس على المقرنصات البديعة وعلى الموزائيك الزجاجي الملون وكذلك على السيراميك المزجج على شكل زخرفة جدارية او مانسميه (بالقاشاني) مما يعطيناتاكيدا على ان الذوق الجمالي لدى العربي في الفن ما هو الا امتداد لجمال لغته التي اصبحت قيمة جمالية يتأثر بها غير العربي قبل العربي فيتقنها وتهتز مشاعره وعواطفه لها فاجتهدوا في فنون اللغة كالشعر والخطابة ولاننسى قديما المعلقات التي لم تكن سوى لوحات فنية ذات شان ومضمون لدى القوم وقد علقت كما تعلق الوحات فى المتاحف او المعابد ليراها اكبر عدد من الناس كما ان جمعهم للشعر القديم وتفننهم في نقده وتفاخرهم في مزاياه اضافة الى ماجاء به الاسلام من ابداع كلامي وجمال لفظي والذي ظهر على شكل اعجاز لغوي والمتمثل بالقرآن الكريم .

الخلاصة

ان التراث العربي الفني الذي جاء على شكل وصف لغوي او على شكل من اشكال النماذج في حياة ومسيرة العربي المسلم اذ ان وصف المادة عند صنعها او وصف حادثة او مضمون معين عند تحقيقه كلوحة ذات الوان ماهي الا وصف صامت وان الفنون البصرية والسمعية التي تؤدي الى ايصال المضمون الى الادراك اي الفكر وليشترك الحس والفكر في تحقيق هذا الهدف او الغاية النبيلة التي يسعى اليها الانسان اينما كان فما هو اذن السر فى المنع والتحريم ان لم يكن حمايته فالديانات كلها لم تقصد المنع الا خوفا على هذا

الانسان من الشطط والانحراف خصوصا ان المنع لم ياتي فقط على الفن بل جاء المنع على كل مايضر بالانسان ويسيء الى خلقه ومسيرته فجاء لمنع للخمر والميسر والموبيقات لذا فليس المنع لان النصب والتمثال والصورة هنا هي للعبادة والتقديس والتي تتعبدها بل هي ذلك الاثر الفني والابداعي الذي صب الفنان فيه اماني وآمال مجتمعه وانطلق ليوضح مشاكله بعيدا عن تلك الاشكالات الدينية بل ليعبد مجد تراثه ويطور هذا التراث ليجعله امتدادا لحياته وحياة اجداده ممتدا في عمق التاريخ مؤكدا جذور حضارته وكفاءتها في تطوير الانسانية ودفعها في عجلة التقدم اضافة الى صراع الفنان مع القدر فالفنان الذي عاش حياة مجتمعه واكد وجود أبطاله والمخلصين فأصبح هذا الفنان هو نفسه البطل الذي اكد وجوده ووجود مجتمعه وحضارة هذا المجتمع خلال مسيرتها الحضارية الطويلة اضافة الى ان حياة هذا الانسان الفنان الذي لا يدوم فكيف يمكن ان تتصور انسان له القدسية والخلود ونحن على ثقة من فنائه وزواله فماذا يمكن للفنان أن يضيف من مواصفات يمكن ان تعطي الخلود والابدية الالهية التي يصنعها بيده ويجددها بمطرقته او بفرشاته فكيف نرجو الخلود لمن لا يقدر ان يصنع الخلود لنفسه فهو لايمكن ان يقترب من وصف الالهة سوى تلك التي يتصورها من خلال مرآة نفسه فالمظاهر تبقى مظاهر خارجية اما المضامين فهي في عمق ولب وجوهر الانسان التي لم يفصح بعد الانسان عن كنهها وحديثا نجد ان الفن قد شمل كل النواحي فالنصب والجدران التي تمجد الشعب وتمجد الامة والاشخاص والثورات فهي بالحقيقة تمجد العمل والجهد والبذل والانتاج والقوة والحق والحرية .

المراجع الانكليزية

1. Islamic Art — By David Talbot Rice — London 1965
2. Art of the Byzantine Era — By David Tablot Rice— London 1963
3. Arxitektyra Ctarog Beka — A.D. Eroko Begrad 1962
4. Bizaitiya and Jyshni cloveni—Dr. Bochidar Ferjanching Beograd 19
5. The Art of Byzantium — David Tablot Rice— Thames & Hudson London
6. Historiya Byzantiya — G. Octrogorchi Beograd 1959
7. Ancient Times.
   A. History of the early world — By James Henry Breamsted
   Boston — U.S.A. 1914
8. Iconoclasm & Orthodox Sunday — By Asad J. Rustum.
   Dar Al Makcchouf. Beyrout

المراجع العربيـــة

١) التصوير الاسلامي ومدارسه — جمال محمد محرز

٢) صحيح البخاري — لأبي عبدالله محمد ابن اسماعيل

٣) فتـوح مكـة — للازرق

٤) الاصنـام — للكلبـي

٥) فلسفة الفكر الديني بين الاسلام والمسيحية — لويس غردية

٦) اعلام الفلسفة ، كيف نفهمه — هنري توماس

٧) حول الفن الحديث — جورج فلانجان

٨) تأريخ العالم — أرنست لافيس وايرمن رامبو

٩) سيرة ابن هشام

١٠) طبقات ابن سعد

١١) تطور الفنون — توماس مونرو

١٢) الجمالية عبر القرون — اتيان سوريو

١٣) التصوير عند العرب — ربت شاردوريشكباوزن

١٤) التورات

١٥) الانجيل

١٦) القرآن

١٧) الروم فى سياستهم وحضارتهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب بيروت ١٩٥٦ الجزء الاول والثاني — د٠ أسد رستم

١٨) الفن والمجتمع عبر التاريخ الجزء الاول والثاني دار الكاتب العربي — آرنولد هاوزرتر ٠ ترجمة فؤاد زكريا

١٩) الامبراطورية البيزنطية الدار القومية للطباعة والنشر — نورمان بينز تعريب د٠ حسين مؤنس ومحموديوسف

٢٠) الدولة البيزنطية — د٠ السيد الباز العريبي ١٩٦٥ ــ القاهرة

٢١) الملل والنيحل — ابي الفتح محمد بن عبدالكريم الشهرستاني سنة ٤٧٦ ــ ٥٤٨ ٠

٢٢) بعض المشكلات الفلسفية — وليم جيمس

الفهرست

١ ــ المقدمة .

٢ ــ اول بوادر التعبد للنماذج المشكلة .

٣ ــ الفنان والدين

٤ ــ السجل الفكري والديني للحضارات القديمة هي فنونها المختلفة .

٥ ــ الفن والاسطورة وعلاقتهما بالدين الوثني لشعب الاغريق .

٦ ــ اول الديانات الموحدة بين التحريم والتحليل.

٧ ــ ردود الفعل لانحراف خلق الديانة اليهودية ظهور الدين المسيحي .

٨ ــ حرية التحرك والانطلاق للدين المسيحي .

١٠ــ موقف العرب الديني قبل الاسلام وعلاقته بالفن .

١١ــ الصراع الفكري المسيحي في القرنين الخامس والسادس .

١٢ــ ظهور الدين الاسلامي وتأثيرات الخلاف عليه.

١٣ــ الاسباب الحقيقية في الاجتناب والتحريم .

١٤ــ الخلاصة .

الجذور الاجتماعية للمسرح الملحمي عند بريخت

الدكتور جميل نصيف

أستاذ مساعد قسم اللغة العربية

كلية الاداب ـ جامعة بغداد

بريخت هو احد المشتغلين القلائل في ميدان المسرح الذين يتمتعون بمثل هذا ؟ التنوع والغنى في المواهب المسرحية تاليفا واخراجا وتمثيلا وتصميما وابتكارا .

يعتبر المسرح الملحمي الذي طور بريخت نظريته ـ بالتعاون المثمر مع خيرة المواهب المسرحية التي افرزها العصر ـ وابدع وسائل تطبيقه سواء في ميدان الادب او الاخراج او التمثيل ، يعتبر هذا المسرح الوريث الشرعي لكل الارث المسرحي منذ ايام الاغريق وحتى يومنا هذا . ومن هذه الزاوية فان المسرح الملحمي يشكل بمنجزاته التي حققها على يدي بريخت قمة مسرحية بذاتها تقف بكل جدارة وشموخ الى جانب القمم المسرحية السابقة ، مستقلة بذاتها ومواصلة في نفس الوقت لرحلة المسرح الطويلة . ومثلما خلدت كل قمة من قمم المسرح السابقة بفضل تجسيد كل منها لقيم عصر حضاري بذاته ، فان المسرح الملحمي هو الاخر سيخلد بفضل تمثيله لروح عصرنا وكشفه عن وتجسيده لاهم خصائصه الجوهرية .

غير ان مايميز المسرح الملحمي كظاهرة حضارية عن غيره من المراحل المسرحية كظواهر حضارية مثل المسرح الاغريقي ، ومسرح عصر النهضة ، والمسرح الكلاسيكي الفرنسي ، والمسرح التنويري ... الخ هو ان المسرح الملحمي ينفرد بين جميع المراحل المسرحية بارتباطه بواقع الحياة الاجتماعية وبالعالم ارتباطا يستند الى نظرة علمية دقيقة ، وموضوعية صارمة .

لقد استخدم الانسان الفن منذ اقدم العصور سلاحا فى صراعه من اجل السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لمصلحته . وهذا عين ما يفعله بريخت فهو يعتقد «ان مهمات كل من العلم والفن تتطابق في كون العلم والفن مدعوين لتسهيل حياة البشرية ، العلم يهتم بمصادر وجوده بينما يهتم الفن بمصادر تسليته . وسيعثر الفن في المستقبل على مصادر للتسلية مباشرة في ميدان العمل الانتاجي الخلاق وفق اسس جديدة ، هذا العمل الذي يستطيع ان يحسن بصورة محسوسة ظروف وجودنا ويستطيع ، بعد ان يصبح في النهاية حرا ، ان يكون بذاته اعظم تسلية من بين جميع انواع التسلية[1]» .

يشير بريخت هنا الى الامكانية التي ينطوي عليها المستقبل عندما يرتفع بمستوى العمل الانتاجي الى مستوى الابداع الفني ، اي تحويل الجهد الميكانيكي الى عمل ابداعي ، والجهد العضلي المضني الى متعة .

ومع ان بريخت لاينكر اهمية وابعاد المنجزات العلمية لعصرنا وهو يواصل مسيرة الانسان الازلية والظافرة باتجاه السيطرة على الطبيعة بحيث اطلق عليه اسم «عصر العلم» الا انه يشخص بوعي وصواب ان « الطرق العلمية الجديدة في التفكير وادراك العالم لم تتغلغل بعد في اوساط الجماهير • ويعود السبب في ذلك ، على الرغم من التطور العاصف للعلوم في ميدان امتلاك الطبيعة والسيطرة عليها يعود الى ان الطبقة البرجوازية ، التي تدين لهذه العلوم بما لها من سيادة ، تعرقل المعالجة العلمية للميدان الاخر الذي ما يزال يغمره الظلام، وأعني بذلك ميدان العلاقات المتبادلة بين الناس في مجرى امتلاك الطبيعة والسيطرة عليها • ان القضية العظمى ، التي يتوقف على نجاحها كل شيء قد تحققت • ومع ذلك فان الطرق العلمية في التفكير التي مكنت من السيطرة على الطبيعة لاتطبق لتوضيح العلاقات المتبادلة بين الناس الذين يحققون هذه السيطرة • ان الرؤية الجديدة للطبيعة لم تساعد على رؤية المجتمع من زاوية جديدة»(٢) •

ومثلما طبعت الخرافة حياة الناس في العصور الغابرة بطابعها فتركت بالتالي بصماتها على مجمل النشاط البشري بما في ذلك المسرح ، فالعلمية هي الطابع المميز لعصرنا ، وهي مدعوة لترك بصماتها هي الاخرى على مجمل النشاط البشري الابداعي والفكري على حد سواء • ومع هذا فلم تكن القضية كما شخصها بريخت بهذه الدرجة من البساطة كما يتبادر الى الذهن للوهلة الاولى ، ذلك ان اتسام عالمنا المعاصر بانقسامه التاريخي والمصيري الى عالمين متقابلين ومتعارضين في كل شيء تعارض الخير والشر ، والعدالة والظلم ، والجمال والقبح ، والايثار والانانية ، الى جماهير مستغلة وفئة مستغلة هذا الانقسام عقد حياة الناس وعقد معها كل مظهر من مظاهرها وكل وجه من اوجه نشاطها، وفي مجتمع طبقي يمكن ، بل من الضروري النظر الى اي انجاز او ابتكار على اعتباره سلاحا ذا حدين • وبالفعل ففي الوقت الذي تحاول الطبقات الكادحة استغلال منجزات العلم للتخلص من عبء العلاقات التي يفرضها عليها نظام اجتماعي لا انساني تحاول البرجوازية كطبقة مستغلة ومستفيدة من النظام الاجتماعي الذي اوجدته وفرضته على الناس استغلال منجزات العلم نفسه لترسيخ دعائم وجودها واحكام سيطرتها على ضحاياها • فهي كطبقة مسيطرة تحاول ان تتحكم باتجاه تطور المنجزات العلمية من ناحية ، والتحكم باستثمار هذه المنجزات في ميادين التطبيق من الناحية الاخرى بما ينسجم ومصالحها الانانية في الحياة •

وينطبق على المسرح ما ينطبق على غيره من النشاطات الذهنية أو الفنية • ففي الوقت الذي تحاول فيه قوى الشر في عالمنا المعاصر احكام السيطرة على هذا المرفق الحيوي والحساس من مرافق النشاط الدعائي والتثقيفي والتربوي بما ينسجم ومصالحها الانانية المتحققة على حساب وضد مصالح الفئات الواسعة للجماهير الصانعة للخيرات والمحرومة من ثمارها في آن واحد ، تحاول قوى الخير استثمار القوى الكامنة لهذا المرفق بما ينسجم وقضيتها الكبرى في انضاج واكمال عمليات التحول التاريخية في عالمنا ، هذه العمليات التي يراد لها أن تضع حدا نهائيا مرة والى الابد لكل مصادر الشر والظلم والقهر في عالمنا ، تحاول استثمار هذا المسرح بالذات ووضعه في خدمة هذه الاهداف النبيلة والسامية ، وذلك عن طريق الاستعانة بمنجزات العلم واكتشافاته وما استنبطه من اساليب وطرق في البحث واستثمار ما توصل اليه من نتائج • وهذا ما يهدف اليه بريخت بالضبط • فكيف نظر بريخت الى المسرح ؟ المسرح في تصور بريخت : «هو اعادة خلق بواسطة لوحات حية للواقع أو للعلاقات المتصورة التي تتطور فيها العلاقات المتبادلة بين الناس • انه عملية اعادة خلق

يقصد منها التسلية» [٣] ولربما فكر بريخت ، ان من شأن تأكيده على مهمة المسرح في توفير التسلية ان يضلل القاريء وأن يستثمر من قبل أعدائه الطبقيين بلؤم . وهذا ما حصل بالنسبة للمحذور الاخير الذي استغل ابشع استغلال من قبل باحثين غربيين ربطوا مصيرهم بمصير الطبقة الرأسمالية وكرسوا مواهبهم وأقلامهم لاتقان ممارسة عمليات التضليل على نطاق واسع . ومن هؤلاء روبرت بروستان مؤلف كتاب « المسرح الثوري »[٤] ورونالد جراي مؤلف كتاب «بريخت»[٥] وبامبر جاسكوين مؤلف كتاب «الدراما في القرن العشرين» .

ولهذا السبب فقد بادر بريخت الى التأكيد على ان «جوهر القضية يتلخص في اننا ــ يجب ألا ننسى ، ونحن نبحث عن تسلياتنا التي تنطوي على تلك المتعة المباشرة التي يمكن ان يمنحنا اياها المسرح من خلال تصويره للحياة الاجتماعية للناس ، يجب ألا ننسى اننا اطفال عصر العلم . فالعلم يحدد بشكل جديد تماما حياتنا الاجتماعية ــ وبالتالي حياتنا بصورة عامة ــ بشكل يختلف عنه في أي وقت مضى»[٧] .

يعترف بريخت ان « التسلية » احدى أهم السمات التي لازمت وجود المسرح منذ أقدم مراحل وجوده «فمنذ اقدم العصور ، انصبت مهمة المسرح كغيره من الفنون الاخرى ، على تسلية الناس»[٨] . ويؤكد بريخت على ان المسرح كان يخضع في نموه وتطوره لمتطلبات توفير اشكال التسلية والمتع الفنية وذلك بتعا ل. ونزولا عند منطق ومعايير هذه التسلية والمتع في كل عصر . ولذلك نرى فناننا الكبير يبادر الى تحذير القاريء من مغبة الخلط بين المسرح الاغريقي الذي نما عن طقوس العبادة الديونيسية عند الاغريق وبين طقوس تلك العبادة نفسها ، كذلك يوصيه بضرورة التمييز بين غرض المسرحيات الدينية في القرون الوسطى المتمثل بـ «توفير التسلية» وبين المهمات الشعائرية والطقسية التي نما عنها هذا المسرح بالذات .

زد على ذلك ان «التسلية» قيمة نسبية متغيرة تبعا لتغير جملة المعايير المتحكمة بها والمحددة لها من عصر لآخر . وهكذا كان «لكل عصر من العصور التاريخية اشكاله الخاصة بالتسلية ، وانها اختلفت فيما بينها تبعا لاختلاف الحياة الاجتماعية للناس . ان شعب السيرك الهيليني الذي يحكم من قبل الطغاة ، هذا الشعب يجب ان يسلى بطريقة تختلف عن طريقة تسلية حاشية امير اقطاعي ، أو حاشية لويس الرابع عشر ، لقد تعين على المسرح أن يكوّن تشخيصات للحياة الاجتماعية ، ذلك ان الحياة بحد ذاتها لم تتغير وحدها بل تغير معهما تشخيصها ايضا»[٩] .

وبالنسبة لنا ، فكيف يجب ان تكون تشخيصاتنا الموجود الاجتماعي للناس؟ وما هي العلاقة التي نرتبط من خلالها بالطبيعة وبالمجتمع ، هذه العلاقة التي تعتبر مثمرة الى درجة بحيث نستوعبها ، نحن أطفال عصر العلم ، في المسرح على اعتبار تسلية ؟

يجيب بريخت على هذه التساؤلات بأن : «مثل هذه العلاقة يجب ان تكون انتقادية . ان الارتباط بعلاقة انتقادية تجاه النهر يعني ان نوجه مجراه تجاه الشجرة المثمرة ، وتجاه وسائط النقل ، يعني أن نعمل على ايجاد وسائط جديدة للنقل برية وجوية ، وتجاه المجتمع تعني ان نعيد تنظيمه»[١٠] .

ويحدد بريخت مهمة المسرح المعاصر الذي له «كل الحرية في أن يتسلى بالتعاليم والدراسات « في تقديم» صور للحياة من خلال اللعب ، وهذه الصور يراد منها التأثير على المجتمع ، كما يراد ان تجري أمام انظار بناة هذا المجتمع أحداث الماضي والحاضر المصورة بواسطة المسرح بطريقة تستطيع ان تصبح معها المشاعر والتأملات والحوافز التي يستخلصها من الحوادث التاريخية والمعاصرة اكثر الزاما بيننا نشاطا وحكمة ، تصبح تسلية ممتعة . ويحصل بناة

المجتمع على المتعة من الحكمة التي بها تحل المشاكل ومن الغضب الذي يمكن ان ينمو فيه العطف على المضطهدين ومن احترام البشرية ، اي من حب الانسانية ، بكلمة من كل ما من شأنه ان يمنح المتعة حتى لاولئك الذين يقومون بالعمليات الاخراجية» (١١).

وهنا قد يتبادر لى الذهن تساؤل مشروع هو: هل بامكان المسرح القائم ، المسرح الموروث بكل ما لديه من وسائل فنية ونظرة الى العالم وموقف منه وبكل أشكال العلاقات التي يرتبط بها بجمهوره ، هل بامكان مثل هذا المسرح الاضطلاع بمثل هذه المهمة ؟

الجواب قطعا ، لا ! ولم تغب عن بال بريخت مثل هذه الحقيقة ، ولذلك نجده دائم الاهتمام بواقع ومصير المسرح القديم ، بل هو يدعو الى هدم صرح هذا المسرح لاقامة مسرح جديد تماما له نظرته الجديدة الى العالم وموقفه الجديد منه وله مهماته الجديدة تماما ، ويسعى الى تربية جمهور من نوع جديد تماما ايضا .

يجب علينا من اجل هذا «ألا نترك المسرح المعاصر على هذه الصورة التي هو عليها . فلندخل احدى البنايات المسرحية ولننظر كيف يجري التأثير هناك على المشاهد . ويكفي ان ننظر حولنا لنلاحظ أشخاصا تجمدوا تقريبا عند حالة قديمة جدا . يخيل للمرء أن عضلاتهم قد توترت تحت ضغط جهد غير اعتيادي أو، على العكس ، وجدوا في حالة من الخور التام . انهم يوحون للاخرين كأنهم نيام .. ..صحيح أن عيونهم مفتحة ، غير انهم لاينظرون بل يحملقون ، ولا يصغون ، بل يصيخون بسمعهم . انهم ينظرون الى خشبة المسرح وكأنهم مسحورون ... ، نعم ، ان تنظر وان تسمع ــ يعني ان تفعل . وفي بعض الاحيان يبدو كل من هذا وذاك نشاطا جذابا ، غير ان هؤلاء الناس ، كما يبدو ، لم يعودوا مؤهلين لأي نوع من النشاط ، على العكس ، فان الآخرين يتصرفون معهم حسب اهوائهم» (١٢) .

وأخطر ما فى المسرح القديم هو اغراؤه للمشاهدين بالذهاب الى المسرح «لغرض الحصول على امكانية ابدال عالم تسوده التناقضات بعالم يظلله الانسجام ، ابدال عالم غير معروف بصورة جيدة من قبلهم بعالم يمكنهم فيه ان يحلموا (١٣)» .

ان أي دراسة جادة لبريخت ولمسرحه يجب ان تنطلق من حقيقة ان بريخت يجند نفسه ويوظف فنه وكل نشاطه الفكري في خدمة قضيته الكبرى المتمثلة بالسعي لتغيير العالم . وانطلاقا من هذه الحقيقة فقط يمكن فهم وتفسير عداء بريخت للمسرح القديم . ذلك ان بريخت ادرك بذكاء ان المسرح القديم بما يملك من نفوذ معنوي يستمده من تاريخه الطويل ، وبما طور من أساليب تأثير وبما ابتكر من تكنيك في الأداء ، أدرك ان هذا المسرح يقف حجر عثرة في طريق دعوته الى تغيير العالم ، ذلك ان هذا المسرح خضع بكامل تفاصيل وجوده وتطوره لمهمة تكريس العالم القائم وتثبيته واشاعة الايهام بعقلانيته . وبهذا الخصوص يؤكد بريخت انه «تم تطوير جهاز تكنيكي واسلوب للتنفيذ قادر على اشاعة الوهم قبل قدرته على نقل الخبرة ، قادر على أن يشمل الاخرين قبل قدرته على السمو بهم قادر على تضليلهم قبل قدرته على تنويرهم» (١٤) .

اذن فالتطوير بحد ذاته لايعني شيئا اذا كان عاجزا عن خدمة القضية الكبرى ــ قضية التقدم ، وهو ــ التطوير ــ مرفوض اذا كان تأثيره عكسيا ! أي اذا كان يعمل على تكريس ظاهرة التخلف والجهل والضلال . لقد كانت منصة المسرح او قل خشبة المسرح بسيطة فحولت الى منصة مركبة ، الا ان هذا التحويل لم يعمل على احداث انقلاب مواز في مهمات ووظائف هذه المنصة ، على العكس ، فقد ادى الى تقوية تأثيرها السلبي القاضي بتكريس العالم

القديم وتثبيت اسسه واشاعة الوهم بعقلانيته وطبيعيته . ولهذا السبب فقد فضح بريخت هذه الظاهرة وكشف عما يختفي وراءها من اخطار ،وعما يترتب عليها من سلبيات . فما قيمة المنصة المركبة «اذا لم تكن مركبة من الناحية الاجتماعية ،وما قيمة المنشآت الضوئية ، اذا كانت تنير فقط تصويرا مشوها وطفوليا للعالم . وما قيمة الفن التمثيلي اذا كان لايعمل الا على تحويل س الى ص؟ ، وما معنى تنضيد الوسائل السحرية اذا كانت لاتستطيع الا تقديم بديل مشوه للانفعالات الحقيقية ؟ ولماذا الالحاح دون انقطاع في تسليط الضوء على المشاكل التي تستعصي على الحل ؟ لماذا دغدغة العقل بالاضافة الى دغدغة الاعصاب ؟ انه ليس بالامكان الاقتصار على ذلك»(١٥) .

فما معنى كل ذلك ؟ معنى ذلك ان من شأن مثل هذا المسرح ان يغرق في مستنقع التجارة بـ«المخدرات الروحية» ومعنى ذلك ايضا انه من المستحيل على انسان هذا العصر ان يستوعب هذا المسرح ، وانه من المستحيل على هذا المسرح بالذات ان يساعد انسان هذا العصر بالذات على «تحسين نفسه والعالم» ، واخيرا فان من المتعذر علينا جعل المسرح وهو على ماهو عليه «مسليا ومربيا في نفس الوقت» .

اذن فالسؤال الكبير والمشروع في عين الوقت هذا السؤال الذي يقلق بال بريخت ، والذي يتوقف على الاجابة عليه احداث النقلة النوعية بكامل وجود المسرح وتحويله من عامل تكريس للعالم القديم الى سلاح فعال لهدمه ، وتمهيد الارض لاقامة صرح عالم جديد مكانه ، هذا السؤال هو : « كيف يتسنى لنا جعل المسرح مسليا ومربيا في نفس الوقت؟ كيف يمكن ان ننتشله من براثن تجارة المخدرات الروحية فنحوله من مصدر للاوهام الى مصدر للتجارب ؟ وبأي الطرق يستطيع انسان عصرنا ، هذا الانسان غير الحر والبدائي والمتعطش للحرية وللمعارف ، هذا الانسان المعذب والمذل (بفتح الذالين على التوالي) . والمبتكر والمغير للعالم ، كيف يستطيع انسان عصرنا المخيف والعظيم استيعاب المسرح الذي سيساعده على تحسين نفسه والعالم؟»(١٦) .

واذا كان تطور تكنيك المسرح القديم قد أدى فقط الى تقوية عنصر التسلية المرتكزة الى اشاعة الوهم وتقويته فمن شأن مواصلة التطوير وتظافر الجهود من اجل تقديم فكرة اجتماعية ان ننتقل بالمسرح الى حالة «يستطيع معها ، وبمساعدة الوسائل الفنية ، ان يقدم صورة عن العالم وان يكون نماذج للحياة الاجتماعية للناس ، كفيلة بمساعدة المشاهد على فهم وسطه الاجتماعي واستيعابه بالعقل والعواطف» ، وسيكون ذلك ضروريا اذا ما علمنا ان انسان اليوم «لايعرف الا القليل عن القوانين التي تتحكم بحياته ، وككائن اجتماعي فان استجابته تكون على الاغلب بواسطة العواطف ، غير أن مثل هذه الاستجابة الانفعالية تكون عادة غامضة وغير دقيقة ، وغير مؤثرة . ان منابع عواطفه ومنابع أهدافه قذرة وملوثة مثل مصادر معارفه بالضبط . ان انسان اليوم المتغير بسرعة والذي يعيش في عالم ، يتغير هو الاخر بسرعة ، لايستطيع السيطرة على خارطة هذا العالم التي يمكن ان تتطابق مع الواقع ، والتي يستطيع بالاستناد اليها ان يمارس تأثيره . ان تصوراته بخصوص الحياة الاجتماعية مشوهة ، وغير دقيقة ومتناقضة ، كما ان الصورة التي كونها عن العالم الانساني ، جاءت بشكل يمكن ان نصفها معه بأنها غير ملائمة للاستعمال ، اي ان انسانا في عالم على هذه الشاكلة لا يستطيع استيعاب هذا العالم ، ان انسانا يجهل العلاقات التي يرتبط بها لا يستطيع التدخل في الماكنة الاجتماعية ، وهذا ضروري ، اذا أريد تحقيق التأثير المرغوب . ان معرفة طبيعة الاشياء قد أصبحت عميقة وموسعة بصورة غير اعتيادية ، وبدرجة كبيرة من الابداع . وهكذا فبلا معرفة طبيعة الانسان،وبلا معرفة المجتمع

الانساني بكل تعقيداته لايمكن تحويل التمكن من الطبيعة الى مصدر من مصادر السعادة الانسانية»(١٧) .

وهكذا يتحدث بريخت بوضوح عن توظيفه للمسرح من اجل هدف واضح ومحدد يرمي الى احداث «التاثير المرغوب» . وان احداث مثل هذا التاثير ، الذي يراد له توفير متطلبات تغيير العالم واعادة تنظيمه ، يتطلب تبصير المشاهد بوسطه الاجتماعي ثم تعريفه بطبيعة القوانين التي تتحكم بهذا الوسط ، وبحياة هذا المشاهد على حد سواء . هذا بالاضافة الى اعادة تنظيم المشاهد بحيث يصبح قادرا على تجنب الاستجابة الانفعاليه بواسطة العواطف والاستعاضة عنها بالتأمل العقلي ، والاهم من كل ذلك هناك العلاقات المتبادلة التي يرتبط بها الناس فيما بينهم ، ومن هنا اهتمام بريخت بتوظيف المسرح للكشف عن طبيعة هذه العلاقات التي بدونها لايستطيع هذا الانسان لا «استيعاب العالم» ولا «التدخل في الماكنة الاجتماعية» والسيطرة عليها وتوجيهها واخضاعها لارادته .

لقد أدرك بريخت ان تبني المسرح لمثل هذه المهمة الضخمة تحتم عليه الالتحام بالجماهير الواسعة صانعة الخيرات في هذا العالم . ذلك ان اي تغيير ايجابي للعالم يصبح مستحيلا من دون احداث التغيير المطلوب والمرغوب فى نفوس «الجماهير الغفيرة» القادرة وحدها على تغيير العالم . ولهذا فقد اكد بريخت ان «مجرد الرغبة في تطور فننا بما يتلاءم وروح العصر يجب ان يجذب مسرحنا ، مسرح عصرالعلم ، الى الضواحي ليفتح هناك ابوابه على مصاريعها في وجه الجماهير الغفيرة وفي وجه أولئك الذين يعملون كثيرا ولكنهم يعيشون عيشة صعبة ، لهؤلاء بالذات يتعين على المسرح تقديم تسلية نافعة مكرسة للمسائل الكبرى التي تتمتع بالنسبة اليهم بأهمية خاصة» .

ولا يجهل بريخت الصعوبات المتعددة التي يحتمل ان تعترض طريق المسرح في مسعاه هذا ، سواء اكانت صعوبات ماديه تتعلق بعجز مثل هذا الوسط عن دفع اثمان بطاقات الدخول الى المسرح أو صعوبات ذات طابع فكري وفني وثقافي تحول دون فهم هذا الوسط الاجتماعي مثل هذا « النوع الجديد من التسلية ، مما يفرض علينا ، وهذا محتمل ايضا ، ان نتعلم الكثير بالضبط مما هم بحاجة اليه ، وباي شكل يمكن ان يقدم اليهم » . غير ان بريخت متأكد من حقيقة واحدة ومهمة ، انه متأكد من ممارسة التاثير الايجابي على هذا الوسط الاجتماعي المهم من خلال اثاره اهتمامهم بما يعرض امامهم .

«يتعين على هؤلاء الناس الذين ، على ما يبدو ، هم على مثل هذا البعد عن العلوم الطبيعية أن يطوروا هم انفسهم علما جديدا حول المجتمع ويطبقوه في الحياة الاجتماعية . ولهذا السبب بالذات يعتبرون هم الاطفال الحقيقيين لعصر العلم» ولما كان بريخت مقتنعا بان هؤلاء الناس هم البناة الحقيقيون للعالم والقوة الحقيقية الوحيدة المؤثرة فيه والقادرة على التحكم به وتحديد مسار تطوره ، ادرك ان من المتعذر على المسرح تحقيق اي نتيجة ايجابية ومن المستحيل عليه التقدم الى أمام «اذا لم يدفعوه هم فيهذا الاتجاه» . ولما كان هؤلاء الناس قد ربطوا مصيرهم بالعمل واستمدوا منه قدرتهم التي انفردوا بها ، على تغيير العالم أوضح بريخت ان على المسرح ان «يجد مصدر التسلية بالعمل» و «أن يجعل من العمل موضوعا له »وان «عليه خصوصا ان يسعى بغيرة لتحقيق ذلك الان بالذات ، حيث يقف الانسان ، في كل مكان تقريبا ، في وجه غيره للحيلولة دون اظهار موهبته فى الحياة الاجتماعية ، اي لتأمين وجوده وليتسلى ويسلي» . وان «على المسرح ان يندمج في الواقع بقوة اذا كان يريد ان يكون له الحق والامكانية في خلق صورة أكثر صدقا لهذا الواقع»(١٨) .

لقد انطلق بريخت في رفضه للمسرح القديم من العلاقة التي وجدها قائمة بين المشاهد من ناحية وما يجري على خشبة المسرح الارسطي من الناحية الاخرى ، فهو يعتقد ان مشاهد المسرح الدراماتيكي (الارسطي) عندما يتأمل معاناة البطل يقول : «نعم، لقد عانيت انا ايضا الشيء نفسه • انني على شاكلة البطل ، انه لشيء طبيعي ، وسيكون كذلك دائما• ان مصيبة هذا الانسان تهزني لانه لا يملك مخرجا • انه فن عظيم : كل شيء هنا يبدو بديهيا • انني ابكي مع الباكين واضحك مع الضاحكين» واذ يرفض بريخت مثل هذه العلاقة الضارة في رأيه ، وان ضررها يتناسب ودرجة اتقانها لعملية تغيير العالم ، يقترح بديلا جديدا من العلاقة التي يريدها ان تقوم بين مشاهد المسرح الملحمي وبين ما يجري على المنصة• ففي رأي بريخت ان مشاهد المسرح الملحمي يقول وهو يتأمل الاحداث التي تجري امامه : «لم يخطر هذا على بالي • انه لتصرف خاطيء • انه مدهش الى اقصى حد • انه ، تقريبا ، مغاير للحقيقة • يجب ان يوضع حد لكل هذا • ان مصيبة هذا البطل تهزني ، لانه يملك ، على أي حال ، مخرجا • انه فن عظيم : ليس فيه شيء بديهي • انني أضحك على أولئك الذين يبكون وأبكي على اولئك الذين يضحكون[19] » •

لقد استغل بريخت كل وسيلة متاحة وصولا الى هدفه الاثير على نفسه ، هذا الهدف الذي يرمي الى تحقيق «التأثير المرغوب» • لقد أعاد النظر بتركيب المنصة سعيا منه وراء هذا الهدف ، وزودها بمختلف وسائل التكنيك وأجهزة الانارة لنفس الغرض ، كما اعاد النظر بصورة جذرية ببناء المسرحية ككل واستعار من الاسلوب الملحمي والغنائي كل ما من شأنه المساعدة على تحقيق غرضه في احداث «التأثير المرغوب» • وهكذا يفاجئنا بريخت في مستهل مسرحيته «الاستثناء والقاعدة» وقد حشد فريق الممثلين في مواجهة الجمهور ينقلون اليه الوصية التالية :

سنروي لكم

حكاية رحلة

القافلة تضم تاجرا واثنين من اتباعه .

افتحوا عيونكم لتروا كيف يتصرفون ،

قد يبدو سلوكهم شيئا مألوفا

فعليكم ان تكشفوا عن شذوذه ،

وقد يبدو لكم شيئا عاديا

مما يحدث كل يوم •••

فعليكم ان تتبينوا وجه الغموض فيه

وأن تميزوا المحال

من وراء القاعدة المقدسة •

لا تأمنوا لاقل اشارة

مهما بدت بسيطة في ظاهرها ،

ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هي عليه

بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها •

نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا

«هذا أمر طبيعي»

ازاء ما يعترضكم من الاحداث كل يوم •••
ففي زمن يسوده الاضطراب وتسيل فيه الدماء
ويدين بالفوضى

ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون
وتفقد الانسانية انسانيتها

لا ينبغي لكم ان تقولوا :

«هذا أمر طبيعي»

حتى لايستعصي شيء على التغيير والتبديل[20]•

سبق ان ألمحنا الى ان فهم بريخت وبالتالي استيعاب مسرحه سيكون ضربا من المستحيل ما لم يضع الباحث نصب عينيه هدف بريخت الستراتيجي المتمثل بسعيه المتواصل من أجل انضاج وتسريع عملية التحولات الكبرى في هذا العالم وتغييره . وانطلاقا من هذه الحقيقة فقط يمكن ان نفهم مبررات كل ما يرفضه بريخت او ما يدعو اليه . فهو يرفض المسرح القديم الذي يجعل تصوير الوسط الاجتماعي ثانويا بالمقارنة مع البطل الرئيس ومن خلال رد فعل الاخير عليه . اما بريخت فيرى أنه «من أجل ان تصبح الاحداث الاجتماعية في الحياة مفهومة لابد من أن نعرض أمام المشاهد عرضا واسعا الوسط الاجتماعي بكل ما ينطوي عليه من أهمية» . ان على الوسط الاجتماعي أن « يظهر في المسرح الملحمي كظاهرة مستقلة[٢١]» . كما رفض بريخت المسرح القديم لانه كان يعرض على الناس «أمورا بديهية» مما حتم الاستغناء عن اي حالة للفهم . أما المسرح الملحمي فقد أخضع الاحداث «الاعتيادية» للتغريب الامر الذي أكسبها « عناصر تلفت النظر» . وأكبر عيوب المسرح القديم فى رأي بريخت يتمثل في عرضه للاحداث وكأنها أمور طبيعية جدا وبديهية جدا بحيث لايبقى أمام المشاهد الا التسليم بها بل وتبنيها . أما المسرح الملحمي فيهتم بعرض «تصرفات الناس بشكل معين مع الابانة ، في عين الوقت عن امكانية وجودها بشكل اخر تماما[٢٢]» .

لم يكن بريخت اول فنان في التاريخ ينذر نفسه ووقته لقضية النضال من أجل هدم صرح عالم سيء قائم تمهيدا لاقامة صرح عالم جديد متصور . غير ان فن بريخت الواقعي يتميز بخصائص أسلوبية نوعية أكسبته التفرد بين النتاجات الفنية الواقعية التي سبقته . فاذا كانت النتاجات الفنية الواقعية السابقة قد اهتمت بالمحافظة على مبدأ الامانة على الواقع مع ميل لاضفاء مسحة من الشاعرية والكمال المثالي عليه فالذي يهم بريخت لا الامانة على الواقع بل الكشف عن القوانين الموضوعية المتحكمة بوجود هذا الواقع وتطوره . لقد اهتم بريخت أكثر من غيره بالتعامل مع العالم القائم على اعتباره عالما سيئا يجب تغييره بل وأهتم كذلك بتصوير الحدث الاجتماعي على اعتباره مجرد احتمال واحد من بين عدد لايحصى من لاحتمالات الممكنة لنفس الحدث وكذلك قل عن مواقف الافراد ومظاهر سلوكهم وقراراتهم ، وبهذا استطاع بريخت أن يوفر لفنه امكانية التعامل مع الواقع البشري والاجتماعي تعاملا انتقاديا يكشفه عن طبيعته السيئة مع امكانية الايحاء بالبديل الضروري لكل ما يعرض أمام المشاهد .

وهذا يعني ان سلوك الشخصية المسرحية قابل للانتقاد سواء من وجهة نظر المشاهد او الممثل الذي يجسدها ، وكذلك قل عن أي فعل يجسده على المسرح فهو مجرد احتمال واحد من بين عدد لا يحصى من الاحتمالات الممكنة .

لقد كان مثل هذا التناول للواقع ضروريا جدا لفنان مثل بريخت لانه يمكنه اكثر من اي تناول اخر من الكشف عن طبيعة الحركة والتغير التي يتسم بها العالم . ولما كانت حالة العالم كما هو قائم بالفعل لاتمثل سوى لحظة مؤقتة ستختفي حتما لتخلي الطريق امام غيرها من اللحظات التي تفرضها سنة تطور الاشياء ، فقد اهتم بريخت بتصوير الشخصيات لا فى حالة من الثبات والسكونية شخصيات تظل «تقريبا بلا تغيرات على امتداد الرواية» لنجدهم في نهاية القصة «يمتلكون نفس الصفات التي كانوا يمتلكونها منذ البداية» ، بل يصور شخصيات متغيرة لاتمر معاناتهم «دون ان تترك اثرها ، عدد من صفاتهم يختفي فيما يظهر منها عدد آخر»[٢٣] .

لقد وظف بريخت الدراما من أجل اعادة تربية كل من الممثل والمشاهد في آن واحد . فالممثل مدعو، وهو يجسد دور الشخصية التي يمثلها ، الى نقد

هذه الشخصية او مدعو الى اداء هـذا الـدور بطريقة توحي بأن سلوك الشخصية وقراراتها لا تمثل الاحتمال الوحيد بل هي مجرد احتمال واحـد قد لا يكون الاحسن بين جمع الاحتمالات الممكنة • وكذلك قل عن المشاهد فالحدث يعرض امامه بطريقة تحمله على تأمل ما يجري أمامه ونقده واتخاذ موقف شخصي منه • وهكذا نجح بريخت في تحـريك جمهوره : ممثلين ومشاهدين ، وحملهم على تأمـل العالم الذي يمثلونه او يشاهدونه ونقده والكشف عن مواطن السوء فيه والعمل على تغييره • وهنـا يكمن الهدف النهائي الذي يرمي أليه بريخـت من وراء نشاطه الابداعي •

الخلاصـــة

يعتبر المسرح الملحمي الوريـث الشرعـي والحقيقي لتقاليد المسرح العالمي الذي ترجع بداياته الى أواخر القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد • وعلى هذا الاساس يشكل المسرح الملحمي آخر قمة في انجازات هذا المسرح تقف بجدارة الى جانب القمم الأخرى • ومثلما جسدت كل من قمـم المسرح العالمي : الاغريقي ، عصر النهضة ، الكلاسيكي الحديث ، التنويري ، الرومانتيكي ، الواقعي ••• الخ قيم عصر تاريخي وحضاري متميز يجسد المسرح الملحمي روح وجوهر عصرنا «عصر العلم» ويضيـف كل ما لديه من امكانات الى جانب الامكانـات الاخرى للنشاطات البشرية المتنوعة لانجاز عمليات التغيير في العالم ، لاعادة بناء العالم وتنظيمه علـى أساس جديد تماما •

ومن هنا انطلق بريخت فى رفضه لعدد مـن تقاليد المسرح الارسطي ومن هنا ايضا منطلقه فـي السعي لايجاد تقاليد مسرحية جديدة •• «ملحمية» •

ومن هنا أيضا سعى بريخت لاعـادة تركيب منصة المسرح ، ولاعادة تربية كل من الممثل والمشاهد تمهيدا لانجاح عمليات التغيير واعادة البناء •

لقد أهمل معظم الباحثين الغربيين عن عمد ، أعمال بريخت النظرية وركزوا على أعماله الفنيـة لسهولة تفسيرها كأي عمل فني آخر • ولهذا رأيت الاكتفاء ـ في هذا البحث ـ بتناول الجانب النظري في نشاطات بريخت الذهنية أملا مني في تمكين الوسط المسرحي العربي من الاستهداء بفكر بريخت عنـد محاولة تفسير أعماله الفنية •

الهوامش :

١ ــ انظر : نظرية المسرح الملحمي : تاليف : برتولد بريخت . ترجمة : الدكتور جميل نصيف . منشورات وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٣، ص ٢٨٣ .

٢ ــ المصدر السابق . ص ٢٨١ــ٢٨٢ .

٣ ــ المصدر السابق . ص ٢٧٣ .

٤ ــ انظر : المسرح الثوري . تاليف روبـــــرت بروستاين . ترجمة : عبدالحميد البشلاوي . الهيئة المصرية للتاليف والنشر . ص ٢٠٥ــ٢٥٠ .

٥ ــ انظر : بريخت . تاليف رونالد جراي . ترجمة: نسيم مجلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

٦ ــ انظر : ((الدراما في القرن العشرين)) ، تاليف : بامبر جاسكوين ، ترجمة : محمد فتحي . مراجعة: الدكتور لويس عوض . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . ص : ١٤٥ــ١٦١ .

ومن الباحثين العرب الذين ساروا على هدي هذه المدرسة في العالم الراسمالي شفيق مقار الذي وظف فصلا كبيـــرا من كتابـه :

دراسات في الادب الاوربي المعاصر ، لمهاجمة طبيعـة الالتزام التي تتكشف عنها اعمال بريخت.

انظر : دراسات في الادب الاوربي المعاصر، تاليف : شفيق مقار ، وزارة الاعلام ــ مديريـــة الثقافة العامة ، بغـــداد ١٩٧٢ ، ص ١١٣ــ٢٣٨ .

٧ ــ هامشنا رقم ١ ، ص ٢٧٩ــ٢٨٠ .

٨ ــ المصدر السابق ، ص ٢٧٤ .

٩ ــ المصدر السابق ، ص ٢٧٦ .

١٠ــ المصدر السابق ، ص ٢٨٤ .

١١ــ المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

١٢ــ المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .

١٣ــ المصدر السابق ، ص ٢٨٩ .

١٤ــ المصدر السابق ، ص ١٤٣ .

١٥ــ المصدر السابق نفسه .

١٦ــ المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

١٧ــ المصدر السابق ، ص ١٤٤ .

١٨ــ المصدر السابق ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

١٩ــ المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

٢٠ــ انظر : الاستثناء والقاعدة ، تاليف :برتولـد بريخت ، ترجمة وتقديم : الدكتور عبدالغفـــار مكاوي . سلسلة مسرحيـــات عالمية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الثقافة والارشـاد القومي ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٤٧ــ٤٨ .

٢١ــ انظر : هامشنا رقم ١ ، ص ١٠٦ .

٢٢ــ المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

٢٣ــ المصدر السابق ، ص ٥٤ .

الفن التشكيلي العربي

هو احد التراكيب الاجتماعية للشعب وركناً مهماً من اركان ثقافته القومية المعاصرة .

الدكتور شمس الدين فارس

قبل الدخول الى هذه المسألة بصورة مباشرة لابد ان نقف قليلا عند علاقة الفنان بالظروف الموضوعية التي أحاطت به عبر العصور وفي مختلف المراحل التاريخية المتباعدة . استطاع الفنان ان يعكس الواقع الموضوعي الذي عاشه من خلال الظروف والتقاليد والعادات الاجتماعية التي صاحبت مراحل التطور التاريخي لحياة الانسان .

فرسومات الانسان البدائي في العصر الحجري القديم اختلفت عن رسوماته في العصر الحجري المتوسط والسبب هو ظهور التحول الجديد الذي طرأ على حياة الانسان في ذلك العصر . فمن خلال التحليل العلمي الصائب وتسليط الضوء على نتاجات الفنانين في المراحل التاريخية القديمة نستطيع أن نقف على تلك الحقائق . عند ذلك يتضح لنا أن الفنان عكس تلك الظروف التي عاشها . وهناك أمثلة عديدة منها حضارات وادي الرافدين ووادي النيل وحضارات اخرى كلها تشير الى ان ما خلفه لنا الفنانون القدماء هو حصيلة الظروف الاجتماعية والبيئة قد اختلفت بالنسبة للفنان السومري والاكدي والبابلي والاشوري كذلك الحال بالنسبة لحضارة مصر القديمة بمراحلها والفن الاغريقي والروماني ألخ .. فمن خلال تتبع بسيط لحضارات وادي الرافدين المتتابعة نرى انها تميزت بعضها عن البعض الاخر لكن بنفس الوقت ارتبطت تلك الحضارات بنسيج وجذور اساسية استطاع الفنان ان يبرز من خلالها واقعه الموضوعي وأن يسجل الصفات التاريخية لتلك المرحلة التي ينتمي اليها الفنان . وقد استمرت تلك العلاقة بين الفنان والبيئة وتوطدت من خلال التطور الحضاري المستمر[1] .

عند العودة الى المسألة التي طرحناها في البداية نرى ان المجتمع يؤثر على الفنان . فهو كمواطن لابد ان تكون انتاجاته الفنية ثمرة تفاعل بين احساساته ومشاعره الذاتية التي جاءت نتيجة مؤثرات المجتمع والبيئة التي تحيط بالفنان . أما ما هو دور الفنان التشكيلي العربي في هذه المرحلة الراهنة وخاصة بالنسبة الى التحولات الاجتماعية الجديدة والتطور الحضاري السريع .. نستطيع أن نوضح هو ان مهمة الفنان ليست في عكس واقعه المعاصر فقط بل يشير الى المستقبل وذلك من خلال احساسه كمواطن ناضج . ان دور الفنان التشكيلي لا يختلف عن دور أي فرد من أفراد المجتمع الذين يجنون الخير لمجتمعهم ، فالفنان المبدع هو الانسان المعلم الذي يدرك ظروفه الاجتماعية ويعرف الكثير في حقول المجتمع الثقافية والفكرية وتقاليده التاريخية المعاصرة .

ان طرح الفنان لابداعاته تكون من خلال الواقع ولاجل الشعب الذي يعيش ذلك الواقع ، وذلك من أجل المساهمة الفعالة في البناء الثقافي للمجتمع . كل ذلك لا يتم الا من خلال الاستناد على التقاليد الشعبية الخيرة التي هي وليدة العصور التاريخية

للامة والتي تعيش في عروق ابناء الشعب المعاصر والذين هم أحفاد بنـــاة الحضارات التاريخيـــة العريقة(٢) .

ربما هناك من يناقضنا في هذا الرأي ويوصف ما تطرقنا اليه اعلاه بالاقليمية المحلية ــ مع ان الفن التشكيلي يمتلك لغة عالمية في عصرنا الحاضـر ــ ان الفن التشكيلي يمتلك لغة عالمية وهذا ما نؤكد عليه دائما ولكن كيف تكون تلك اللغة العالمية .. نحـن نفهم تلك اللغة العالمية عندما نستطيع الوقوف على ارضنا الصلبة وعلى تراثنا القومي المتين ، عند ذاك نستطيع ان ننظر الى عالمية الفن ليس من خـــلال الشكل وانما من خلال الجوهر(٣) .

ان فاعلية الفن تتمركز في جوهره اما عـرض ذلك الجوهر فيكون من خلال التقاليـد الوطنيـة والقومية للشعب .

هناك مثال بسيط ، كلنا يريد الخير والسعادة والطمأنينة والسلام ونطالب بحقوقنا ونناضل مـن أجل رفاهية شعبنا ، نحن هنا في الوطن العربي وفي آسيا وأفريقيا وامريكا اللاتينية وفي أقطار عديدة من العالم جميعنا لانختلف بالوصول الى هذه الاهداف التي نتطلع اليها ، الا من خلال وسائلنا التعبيريـة التي تنبعث من التقاليد الثقافية والعادات لتلـك الاقطار المتباينة ، لكن الهدف واحد هـو التطلع الى السعادة والطمأنينة والحب للحياة والتطلع الى المستقبل الزاهر . هنا فقط تكمن الوحـدة العالمية في الفن . فالفنان الافريقي والاسيوي والامريكـي اللاتيني ممكن أن يطرحوا جميعا مضمونا واحـدا وبلغة واحدة اما عرض ذلك الانتاج الفني واخراجه لابد أن يحمل بين ثناياه تلك العادات والتقاليـد القومية والوطنية التي انصهر بها ذلك الفنـان منـذ نعومة أظافره .

ان التقاليـد الفنية لكل قطر من الاقطار نابعة من الجوهر الحضاري لذلك الشعب وما تلك التقاليد الا جوهرة ثمينة تضاف الى جواهر تاريخ الحضارة العالمية وتزيدها قوة وتشدها الى بعضها وتكـون بدورها مفخرة لذلك الشعب الذي يعتز بتراثـه التاريخي وتقاليده الوطنية والقومية .

يناهض البعض من الفنانين فكرة الفن للمجتمع ويناضل من أجل ان يكون الفن للفن مستندين بذلك الى بعض الحجج الغير موضوعية ومنها (هـل سينزل هذا الفنان بفنه المتطور الـى السذاجـة والمحاكات التسجيلية لكي يفهمه كافة ابناء الشعـب ومنـهم البسطاء ..!!) .

بالطبع سوف لن يعطي هذا الفنان اي تنازل ويعتبر ذلك نوع من القهقرى لما توصل اليـه بعد الاكتشافات والتجارب فـي مختلـف الاتجاهـات والاساليب الفنية الخ ..

ان المسألة لم تكن بهذه الصورة ففنان الشعب المبدع يرى ان جميع ما ينتجه ويبدع به هو من خلال فاعلية ارتباطه بتربة ذلك الوطن ؛ وبما ان الفن ابداع انساني فانه يعود بالخير لبني البشر بصـورة عامة ولذلك الشعب الذي ينتمي اليه الفنان بصورة خاصة . فالتطور الاجتماعي بجميع حقوله الاقتصادية والسياسية والثقافية تنمو دائما نحو التطور لا العودة الى الوراء لذلك فممارسة الفنان لابداعاته تكون من الموضوعية المعاصرة . لكن كيف سيفهم ذلك العمل الفني المتطور ؟ ان المواطن البسيط يفهم او يحاول أن يقترب بكل جرأة الى ذلك العمل الفني مهما كان متطورا اذا حمل ذلك العمل بين ثناياه شيئا من تلك التقاليد القومية والوطنية التي يعيشها ذلك المواطن ، والكل يعرف ان المواطن البسيط (وخاصة في مجتمعنا الشرقي) يتغذى روحيا من تقاليد شعبه ويعتز بهـا أشد الاعتزاز . من خلال ذلك يستطيع الفنـان المبدع أن يساهم في البناء الثقافي لذلك المجتمع .

نحن الفنانون نريد أن نأخذ بيد الانســان البسيط ونرفع من مستواه لا بالنزول بابداعاتنا الى

مستوى السذاجة والمحاكات ، ترى كيف سيكون موقف المواطن البسيط عند مواجهته لعمل فني لا يحمل بين ثناياه الا نزعات غريبة لاتمت بصلة لشعبه وتقاليده القومية !!.

ان تطور الفن التشكيلي العربي في آسيا وآفريقيا ـ مربوط بنجاحات حركة التحرر الوطني ، فالانتصارات النضالية كونت الظروف لبعث الثقافة القومية بحقولها الفنية المختلفة ، ان المضمون الديمقراطي لهذا النضال وخاصة في البلدان التي اختارت طريق التطور اللا رأسمالي فتحت آفاقا واسعة أمام الفنانين ووضعت أمامهم مهمات تقدمية في وجه التوسع الفكري الاستعماري ، كل ذلك جعل من الفن التشكيلي وكل حقول الابداعات الاخرى سلاحا ايدلوجيا ذا أهمية بالغة بيد الشعوب [٤].

ان ربط الفن بالتطور الاجتماعي ككل لم يكن عفويا ، فعلى الفن تقع مهمة تعيين القوى المحافظة التي هي وليدة التناقض الاجتماعي في حياة الاقطار الفتية التي تحررت من الكولونيالية . ان التأكيد الواضح للايدلوجية الكولونيالية الجديدة يهدف الى خدمة مصالحها في وسط الفئات المثقفة لتلك الاقطار، كل ذلك ينعكس على النزعات والاساليب المختلفة للفن التشكيلي والتي تبعث عن طريق ما لتطورها واثبات وجودها كما هو الحال في البعض من اقطار العالم . في الاقطار النامية نلاحظ ان الطريق التقدمي في حقل الفنون التشكيلية بين صفوف الفنانين لم يكن مربوطا على فهم العالم ديمقراطيا او اشتراكيا وانما نلاحظ ان الصراع العنيد من اجل النزعات المتناقضة وهدفها الغير انساني . ففي بعض البلدان الفتية من آسيا وافريقيا نلاحظ ان الاهداف الغير انسانية (والتي تتباها القوى الرجعية) تتخذ لها ايدلوجية جمالية معينة ذات طابع برجوازي واقطاعي . فيتخذون في بعض الاحيان من النزعات الاوربية الحديثة في الفن واجهة لعالمية الفن ولغته العالمية تحت شعار التخلص من التقاليد العقيمة في الفن[٥] .

وبالرغم من ان الفن التشكيلي العربي لم يقف مكتوف اليدين من الاحداث المعاصرة التي يمر بها الوطن العربي . فقد عبر الفنانون عن الاحداث الثورية والتحولات الاجتماعية في الكثير من انتاجاتهم الفنية . لكن ما نلاحظه هو ان الجماهير لم تلمس ذلك من تناجات الفنانين العرب . أي بالاحرى لم يتمكن الفنانون لحد الان من الوصول الى مدرسة او نزعه قوميه خاصة بهم وذلك لسببان ، الاول هو أن الفنان العربي لم تتوفر له الفرص بتحقيق الكثير من مشاريعه الفنية ومجابهتها بصورة مباشرة مع الجماهير ما عدى بعض الاعمال الفنية القليلة كنصب «نهضة مصر» للفنان المصري الراحل مختار و «نصب الحرية» للفنان الراحل جواد سليم و «نصب اعياد النصر» للفنان فائق حسن والسبب الثاني هو الخوض العشوائي في مفاهيم بعض الفنانين والمفكرين التي تجرهم الى متاهات خيالية وصوفية بعيدة عن موضوعية المراحل الراهنة «كاستلهام الحرف » والبحث عن «الحقيقة الكونية» و «الرؤيا التأملية» ومحاكات النزعات الاوربية في الفن[٦] .

لقد نمت بذور الحضارة العربية من خلال تقاليدها القومية ومفاهيمها الانسانية ، لذلك فالفن التشكيلي العربي المعاصر ستكون جذوره عميقة في تربة هذا الوطن وستكون المعبر الصادق عن آمال وأفراح هذا الشعب من خلال فهم الفنان العربي للقيمة القومية في الجمال .

ان الفن العظيم هو دائما من الشعب ولخدمة الشعب ، فالانطلاق من جذور القيم الجمالية التي تحسس بها جماهير الشعب والتي تعبر عن حياتهم وعقائدهم ، عند ذلك يكون العمل الابداعي قد استوعب حكمتهم وجمال شاعريتهم العاطفية الغنائية. فما هي المهمة الاساسية المطروحة امام هذا الفن في نضاله ضد النزعات الغربية ؟ اذا أراد الفنان ان ينتج عملا فنيا فما عليه الا ان يتمسك بالوجه الايجابية

للحياة . فلابد ان تكون تلك القضايا التي تهم الشعب والوطن مكانا كبيرا في ابداعه .

من هنا نستطيع ان نؤكد بان الفهم الصحيح لاستيعاب القيمة الجمالية يكون من خلال الفهم الصائب للقضايا القومية المعاصرة ، عندها سيكون الفنان الى جانب كل القوى الخيرة في الوطن وسيكون من طليعة الناس في مساندة ودعم الحس الثوري والحركات التحررية في الوطن العربي . وسيساهم من خلال احساساته هذه في ارساء اسس رصينة لفن عربي معاصر مرتبط بالمجتمع وخير معبر عن آمال الشعب ويناضل بحزم من اجل توحيد الوطن الواحد وازدهاره .

ان التأكيد على فهم التراث بالوسائل الممكنة وذلك من اجل الحفاظ عليه أمر جيد بالطبع ولكن ترى كيف يكون ذلك ؟ وما هي السبل الصحيحة لتطويره بما يتناسب وواقعنا الموضوعي المعاصر ؟ .

ان امتنا العربية المجيدة هي مهد الحضارات وهذا ما يعترف به العالم كله .. ان هذه الحضارات هي وليدة الظروف الواقعية التي عاشتها اسلافنا فحضاراتهم جاءت معبرة عن زمان ومكان ولم يكن هناك اي قطيعة بين الأجيال في استمرارية وتطور تلك الحضارات . فالاستمرارية للتراث لا تحدد بالمحاكات والنسخ بل بالاستفادة من تقصي الخبر والاساليب واستقطاب وفهم القيمة الجمالية لذلك التراث . وقد يخطأ مع الأسف الشديد الكثيرون في تحديد ذلك ، والسبب هو عدم ممارسة التتبع والتحليل العلمي المنطقي لظواهر كثيرة في الثقافة والفن جاعلين من المحاكات والنسخ المحور استمرارية للتراث[7] .

ان الفهم الصحيح للخبر والتجارب التي مارسها أجدادنا في حقول الفن التشكيلي يتعطينا المجال الواسع في ترسيخ ارتباطنا بالشعب وفهم قضاياه الانية الملحة ، كذلك تحررنا من كل النزعات المصدرة لنا عن عمد والتي يستهدف من ورائها تكسير معالمياالثقافية وتشويهاومن ثم ايهامنا بأننا بلا تر وبلا فن وأنه هو (أي الفكر الغربي) يملك وحـ الحق في تحضيرنا محاولا بكل أمكانياته الاعلامية والتقنية أن يغرس في نفوس بعض فنانينا ومفكر ويوهمهم بأن الفن الحقيقي يمارس في الغرب ، وذ تارة باسم التطور وتارة باسم المعاصرة وباسم ا العالمي وباسم القلق الانساني وهمومه [8] .

ومن خلال عدم اهتمام فنانينا بجدية بتأريـ تطور حضارتنا والتعمق في أغوارها ، لذلك سلـ الطريق الاسهل .. طريق محاكات الاتجاهـ السائدة في الفن التشكيلي في العالم الغربي . وـ بدورنا لسنا ضد الانفتاح على احدث التجـا والمحاولات الفنية التي تعكس رؤيا جديدة اما الانسان بل نلح على دراسة وتتبع المظاهر الموضو المعاصرة بكل تبصر وندعو للاستفادة من كل التجا لكي ندعم ما نروم التعبير عن موضوعيه مجتمعنـ بشكل صادق يتجاوب وأهداف شعبنا وظروفنـ الراهنة .

ذكرنا في بداية البحث بأن الفن ـ هو ا الظواهر الثقافية التي مارسها الانسان منذ أقـ العصور ، وان الفن خلق ابداعي يعبر من خلاله الف عن الظروف الموضوعية التي يعيشها ، وتكون انتاج حصيلة للظروف الموضوعية للطبيعة والبيئة والمجت لذلك فالارتباط العضوي بين الفن والمجت مسألة حتمية ؛ فالقيمة الجمالية التي يحسها الفن في الشكل المعبر عنه في العمل الفني هي جزء مـ ذاتية الفنان وذاتية الفنان هي جزء من ذاتيـ المجتمع[8] . من هنا يظهر لنا ان استيعاب الفن لصياغة الكتل واللون في تكوين منكامل يحمل ألوا ذات شاعرية وعاطفية متينة الصلة مع كل المقوما القومية التي يحس بها المواطن البسيط . فالاهم في تكوين العمل الفني شكلا ومضمونا يكون مـ خلال السطحية الساذجية في فهم المضمون والاشكا

المصورة ، لذلك فما على الفنان الا دراسة الموضوع من جوانب عديدة في اخراج الشكل العام للتكوين من ناحية اللون والكتل مضافا الى ذلك الفهم العميق للمضمون المعبر عنه ، وذلك لكي لايقع في الاشكال السطحية المألوفة التي يحس بها الجميع بدون ذلك العمل الفني ، ان العمق الفلسفي واستقطاب القيم الجمالية في التقاليد الشعبية وصياغتها بشكل متطور تشد المشاهد البسيط الى ذلك العمل وتأخذ به بعمق في استيعاب قضايا ثقافية لم يألفها ولم يحسها الا من خلال تطلعه الى هذه الاعمال الفنية .

من خلال صراعنا الدائم والمستمر مع النزعات الغريبة والتأكيد على معالمنا القومية نريد ان نؤكد مرة اخرى بأن بناء القواعد الرصينة لفن تشكيلي عربي معاصر من خلاله تتألق وتتبلور كل الدوافع الانسانية في الحب والحرية والطمأنينة لكل ابناء الشعب . ومن خلال ذلك تكون حصيلة الفنان مساهمته الجادة في بناء جيل متطور ومتفهم لكل قضاياه الوطنية والمشاكل الحياتية التي يعيشها[9] .

هناك مسألة جوهرية لابد من الاشارة لها ـ هو أن الفن التشكيلي العربي المعاصر في المرحلة الراهنة يمر بأزمة حادة عسيرة الفهم بالنسبة لعدد كبير من المثقفين والفنانين العرب انفسهم ، لذلك لا بد أن نوجه الضوء الى البعض من تلك المتناقضات في هذا المجال[10] . اذ الابداع الفني نستطيع تسميته معاصرا عندما يكون مستخلصا من خلال الواقع الموضوعي ومجسدا بين ثناياه التقاليد والقيم الجمالية التي يدركها ابناء الشعب بشكلها الرفيع المتطور ، لكننا نرى (مع الاسف الشديد) أن بعض الفنانين العرب لم يستوعبوا هذا الواقع نتيجة وقوعهم في أسر العقائد البرجوازية متجاهلين في ذلك الكثير من الضروريات ، فالبعض يركز في نتاجاتهم الغريبة عن الشعب وهمومه .

فالفن التشكيلي لاي قطر من الاقطار ـ في جميع المراحل التاريخية ـ لم يولد صدفة او لم يظهر نتيجة استخدام تقاليد اجنبية ، وانما يولد من خلال تعامل الفنان مع التقاليد والعادات الشعبية والقيم الجمالية التي تحس بها جماهير شعبه ، بذلك يكون الفنان قد استند على توفر الغنى الثقافي الموروث لكي يتجاوب هذا الفن وملامح الشعب من خلال تلك القيم الثقافية[11] .

فجمالية التجريد (كما يعلنون) تنتمي الى المستقبل .. ولتلك الاجيال التي نتبعنا ، غير ان التجريد ومثيلاته من النزعات الغريبة لم تكن عفوية بل هي الانتاج القانوني المحتم للثقافة البرجوازية. فشعارات «الفن للفن» تعطي المعنى الكامل الى ان الفن يمتلك شكلا مطلقا ـ وما هو الا معتة جمالية تتناقض والعالم المادي . من هنا نستخلص ؛ أن رفض الواقع الموضوعي في الفن بالنسبه للايدلوجية البرجوازية يعتبر واحدا من مثلها العليا في السيطرة على الطبقات الاخرى ان فلاسفة العالم البرجوازي يعلنون بأن ظروف الفنان في المجتمع الرأسمالي اكثر حرية وفي هذا المجتمع ـ أي الرأسمالي ـ فقط يستطيع الفنان ان يكون عالمه الخاص والمتحرر من الواقع الاجتماعي .. من هنا نستطيع ان نشير الى أن التجريد هو التهرب من الواقع الفلق في عالم جمالية الهارموني المسيطر التام على الفنان . وعلى سبيل المثال نرى ان البرجوازية الامريكية وضعت الافكار الكوسموبوليتية× في خدمة سياستها التوسعية بعد الحرب العالمية الثانيه مبتدئة بقوة الامكانات الاعلامية ومن اجل بناء « البشريه » وقد يبرر بعض الفنانون اعتمادهم على التقاليد الاوربية في الفن وذلك بحجة ان الوطن العربي لم يمتلك فنا تشكيليا ولا تقاليد فنية منذ ظهور الاسلام وحتى القرن العشرين !! لكن هذه الشهادة الباطلة تدحضها الابداعات الخلاقة لفناني العصور الاسلامية

× Cosmopolitan الكوسموبوليتية ـ اي النزعات الخالية من كل ما هو قومي في الفن [٢١] .

القديمة والتي انعكست بسخاء على صفحات المخطوطات وعلى جدران القصور • ومن خلال هذا يحاولون الاشارة أيضا الى ان وجود العرب هو بعد الاسلام اي ان القبائل التي بنت الحضارة والمدنية في بلاد الرافدين ووادي النيل وكأنها ليست بعربية• ان هذه الاراء الباطلة وجدت لها موضع قدم في ثقافتنا المعاصرة نتيجة لخلو حقول الفن التشكيلي من البحوث النظرية من قبل الفنانين والمفكرين العرب أنفسهم ، وان هذه الفجوة هي التي اتاحت المجال لتسرب مثل تلك المفاهيم لفلاسفة الفن الاوربي(١٢)•

فالتفكير العقلي والادراك هما نتاج الظروف الموضوعية للطبيعة والبيئة والمجتمع فابداعات الفنان ذات تماس قوي وربط تام بالمجتمع ، ويكون الفن أحد التراكيب الاجتماعية للشعب وركنا مهما من أركان ثقافته القومية المعاصرة •

أما الاتجاه الايجابي في الفن المعاصر فيتضح عبر أعمال البعض الاخر من اولئك الفنانين الذين أدركوا تاريخ امتهم ادراكا تاما مستوعبين تقاليده وظروف بيئته استيعابا ايجابيا ، فأنجزوا الاعمال العظيمة — كالصور والمنحوتات الجدارية وصور الصالات، ان هذه الانجازات لم تتمخض الا عن وعي صادق بفهم التقاليد الفنية — عبر المراحل التاريخية — ومن ثم ربط هذه التقاليد بايجابية وبمعطيات التطور المعاصر في المجتمع •

لم يكن الفن عموما والفن التشكيلي بصورة خاصة يوما ما منعزلا عن المجتمع عبر العصور ، والفن العربي التشكيلي كبقية فنون العالم هو نتاج المجتمع العربي في الماضي والحاضر •• فهو نتاج لهذا المجتمع العربي الذي يواجه محاولات محو هويته العربية والحضارية ووجوده القائم ، وخاصة فيما يتعلق بالقضية المحورية في نضال حركة التحرر العربي ألا وهي قضية فلسطين •

فالبحث والتعمق في القضايا التي تهم الفن التشكيلي الواجب بحثها داخل اطار قضايانا المصيرية الراهنة وذلك لكون ارتباط الفن التشكيلي ارتباطا عضويا بالمجتمع • فلقاءات فناني الوطن العربي في مؤتمراتهم تكون حصيلتها الوصول الى صيغة عمل عربي موحد يسهم في تعميق وحدة العمل التنظيمي في الفن التشكيلي العربي • ومن اجل ابراز الوجه الصحيح للفن وهو خدمة الجماهير وقضايا الانسان والتحرر والتقدم •

ان الفن التشكيلي العربي المعاصر سيكون وليد الحركة الثورية في الوطن العربي وحصيلة الظروف الاجتماعية التي يمر بها الوطن ، ان جذور هذا الفن ستعود الى تاريخية الحضارة العربية العريقة من خلال افراح وآلام النضال الطويل من اجل الحرية •

ان تحول الفن لخدمة الجماهير في نظرنا — هو أعصار هائل يجتاح كل ما أمامه من النزعات الغريبة الطارئة على ثقافتنا القومية ، ويعطينا الاستمرارية على أن الفن يمتلك دورا اجتماعيا له الاثر الفعال على اوسع الجماهير يعلمهم ويلهمهم ويدعوهم للنضال وهذا لا يتم الا بادراك ما تتحسس به الجماهير في التعبير عن واقعها المعاصر • ويعبر هذا الفن من خلال ذلك بصدق عن حركة التحرر الثوري في الوطن العربي ويكون ذلك الفن كصخرة هائلة صهرت في أعماق الوطن العربي وانحدرت من سفحية الانفجار البركاني لحركة التحرر الوطني في المنطقة (١١) •

من خلال ما تطرقنا اليه نستخلص بأن الاعمال الفنية المشبعة بالمفاهيم القومية للشعب والتي يصوغها الفنان في انتاجه تجعله متغلغل اعمق فاعمق في طاقاته الابداعية • وبهذا يكون انتاج الفنان معبرا عن مصالح شعبه(١٢) • فالتعبير الصادق لابداعات الفنان التقدمي الذي يدرك الاسس الصحيحة التي يبنى عليها الفن المعاصر لذلك القطر ، كل هذا يكون بادرة من بوادر شعبية الفن في الاستناد الى القيم الجمالية الشعبية • فالتقاليد القومية في الفن المعاصر هي التعبير

التقدمي التاريخي لمصالح المجتمع ، فمغزى التقاليد الفنية لمرحلة من المراحل التاريخية تتجسد في الخاصية العامة لذلك الفن .

من هذا البحث نرى ان النزعات الاوربية في الفن التشكيلي العربي لاتربطها رابطة وتقاليد امتنا، ولا تستطيع ان تعبر بأي حال من الاحوال عن واقع الشعب الموضوعي ، لذلك نرى ان في هذه المرحلة تسر حركة الفنون التشكيلية في الوطن العربي — كما ذكرنا سابقا — بأزمة حادة جاءت نتيجة تغلغل بعض النزعات الغربية للفن الاوربي . لذا فمن المستحيل تجاهل هذه الظاهرة التي يعتبرها البعض وكأنها اتجاهات فردية ، لكن الواقع هو اعمق من ذلك فهناك اصابع خفية تلعب دورا خاصا لضرب حركة التطور الحضاري القومي لامتنا وتحاول شل الايادي الخيرة المخلصة التي تطمح في بناء فن عربي تقدمي معاصر يخدم مصالح الشعب بالدرجة الاولى .

ان قيام فن عربي معاصر يكون من خلال الفهم الصحيح لدور الفنان في المجتمع ، يتم كل ذلك من خلال تعيين الارضية الصلبة التي يستند اليها الفن وهو فهم ما قدمه الاسلاف من قيم في التراث واستيعابها بشكل متطور ، من ثم أعطاء الاهمية لتراث كوسيلة ، لا التطلع اليه كهدف. استراتيجي وذلك للوصول الى بلورة فن تشكيلي عربي معاصر ينسجم والظروف الاجتماعية التي يعيشها الوطن العربي .

الدكتور شمس الدين فارس

المصـــــادر

١ — د. فارس «المنابع التاريخية للفن الجداري العراقي المعاصر» ١٩٧٤ بغداد — ص ٤٥.

٢ — ب. فايمرن «نضال الفن التقدمي الواقعي في العراق وسوريا ومصر» ١٩٧٥ موسكو الطبعة الروسية .

٣ — ابو صالح الالفي « فلسفة الفن الاسلامي » القاهرة ١٩٦٨ .

٤ — ان بيسالوف «الفن العملاق» مجلة اسكو ستفا العدد ١١ ١٩٦١ موسكو — الطبعة الروسية

٥ — نوري الراوي «صراع في طريق المعاصرة»مجلة الاقلام نيسان ١٩٦٦ بغداد .

٦ — شاكر حسن « الرؤيا الفنية التأملية »بحث — المؤتمر الاول لاتحاد الفنانين التشيليين العرب ١٩٧٢ بغداد .

٧ — د. خالد الجادر «دوافع الحركة الفنية في العراق» التشيكلي العربي — اذار ١٩٧٤ .

٨ — ف. افاناسيف «فنون المراحل القديمةلوادي الرافدين » فنون الشرق القديم موسكو ١٩٦٨الطبعة الروسية ص ٦٧ .

٩ — ممدوح قشلان «الفن ومعركة الامة العربية» التشكيلي العربي اذار ١٩٧٤ .

١٠ — د. عفيف بهنسي «حول الفن القومي » المهرجان الاول للفن القومي في دمشق ١٩٧٢ .

١١ — بيان جماعة الواقعية الحديثة جريدةالثورة ١٩٧٢ بغداد .

١٢ — احمد عبدالعال دور الفنون التشكيلية في معركة التحرر ١٩٧٢ المهرجن الاول للفن القومي .

الفن في ظل الثورة

نعمت محمود حكمت
قسم الفنون التشكيلية ـ اكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

من الحقائق الثابتة تاريخيا ، ان الانسان العراقي القديم كان قد مر عبر آلاف عديدة من سني حياته في هذا الجزء من العالم بمراحل تطورية كبيرة انعكست آثارها على مجمل التطورالاجتماعي والاقتصادي والفكري والذي اخذت معطياته وترسباته تتراكم منذ أن كان انسانا يعيش عيشة بدائية على الطبيعة ويلتجيء الى الكهوف سنجد آلاته وأدواته من حجارة الصوان .

وهكذا تدرج في صراعه مع الطبيعة حين كانت مداركه بسيطة ساذجة الى ان غدا اكثر دقة وأكثر خبرة وأشد مراسا في تصنيعه للحجارة ومن ثم اهتدائه الى صناعة الفخار والزراعة والاستقرار وانشاء أوائل المستوطنات البشرية في العصر القديم التي بدت تدب فيها الحياة الاجتماعية .

ان عملية الاختمارالحضاري والبلورة الفكرية والذهنية أخذت تتكامل عبر العصور حتى وصلت في منتصف الالف الرابعة قبل الميلاد عندما ظهر الى الوجود قوم يسمون السومريون ، بدأوا ولاول مرة يمنحون البشرية حضارة مزدهرة متكاملة ذات حيوية متدفقة انعكست ظلالها على كل ناحية من نواحي الحياة البشرية اللاحقة .

ولقد مر الوطن العربي بفترات مضطربة مليئة بالاحداث ، شأن كثير من بلدان العالم اثرت عليه كما ان السيطرة الاستعمارية والهيمنة الرجعية قد فعلت فعلها في تدني نمو هذا الوطن اذ لم تبرز أي توجه حقيقي من اجل ازدهاره وتقدمه .

ومما لاشك فيه ان العرب ابدعوا في خلق حضارة الماضي واستطاعوا ان يلتقوا مع حضارات العالم التي كانت قائمة آنذاك وهي الحضارة (الحضارة العربية) الوحيدة التي تستطيع ان تقود حضارة العالم الثالث في عصرنا هذا وحضارة العالم في المستقبل لما تمتلكه من مقومات اساسية لان العرب يتوسطون العالم جغرافيا ويربطون بين القارات الثلاث المهمة في العالم وما ورثوا من حضارتهم السابقة من تراث ما زال سيسير الدرب أمام الاجيال . وكانت الحضارة العربية التي يتمثل فيها التراث العربي في كافة اشكاله السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بنتيجة لارادة وتجاوب وطموحات هذه الامة بشكل واعي على الواقع الملموس .

بعد ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ والتي تعتبر بحق المنعطف النوعي فى واقع الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية في القطر اذ أولت الثورة اهتماما كبيرا للفنون بصورة عامة والحفاظ على التراث العربي واستكشاف كل المعاني الانسانية والتقدمية فيه . اذ أن حزب البعث العربي الاشتراكي ومنذ بزوغه اثر تأثيرا مباشرا على الفكر فخلق تيارا شاملا يجسد الانسان العربي الجديد انسان النضال والتحرك في الواقع وبناء الغد وفجر الرغبة في اشكال تتلائم مع المعطيات الجديدة .

« ان نظرة البعث الى التراث نظرة جديدة

ترفض تقليد التراث وتكراره وتدعو لى ابـــداع مماثل حتى تستحق الانتساب اليه . ولا يكون هذا الابداع الا في خلق جديد يتلائم مع واقع الامـة وتطلعاتها ومع حاجات العصر والنظرة المستقبليـة مستلهمين الماضي بقدر ما تتجه نحو المستقبل عبر الحاضر[1] » .

ان الفنون يجب أن تكون في ظل الثورة ملك كل الجماهير وممارستها حق لكل انسان ومـــن الحقائق الثابتة ان ثورة ١٧ تموز الان تؤمن بـأن تراث الماضي يغذي الحاضر وينير المستقبل . فاذا كان الفن في مكان ما يخدم طبقات خاصة تملـك أسباب التعلم ونمت لديها فرصة التـــذوق للفنون وبنفس الوقت أصبحوا اوصياء علـى الفـن لمـــا يملكونه من الثراء المادي .. لكن هذه الثـــورة عليها ان تجعل الفن ملك كل الجماهير وممارستـه حق لكل انسان .

ان الثورة ازالت هذا الجدار بين الفنـــان والجماهير الشعبية وهي تعتني به وتهتم بفنوننـا الشعبية القديمة في كافة المجالات وتبرزها بالشكل الذي يجعل هذه الجماهير اكثر التصاقا واهتمامـا بفنونها القديمـة .

ان الفن دائما يعكس صورة المجتمع القائـم وفى نفس الوقت له تأثير كبير في تغيير وجـه هذا المجتمع الى الافضل وذلك بخلقه جوفكري وعاطفي لدى كافة الجماهير .

والفن الثوري .. الفن القائم في ظل ثورة ١٧ تموز .. فن نضالي قومي تحرري .. يجـب ان يكون هذا الفن قائما على اكتشاف التناقضـات الاساسية لهذا المجتمع ودراسة حاجات كل مرحلة من مراحله التاريخية والوقـــوف عند الطـرق والاساليب الابداعية التي يجب ان يبلغـــه الفن الثوري ليتجاوز او يساهم في تجاوز آثار التخلف باشكالها المختلفة .. اي ليس واجبه نقل ما يشاهده في الواقع فقط بل الاسهام في تغييره .

الفن في ظل الثورة يكون الدليـــل لتحرير الانسان من الواقع المتخلف الذي يعيشه .. فالفنان في ظل الثورة يجب ان يساهم وبشكل كبـير في ترسيخ العلاقات الثورية الجديدة وتوضيح اهداف وأفكار الحزب الثورية وباستمرار ويجب أن يكون التصاقه بالجماهير كبيرا يجعل من فنه ملك كـل الجماهير وليس ملكا له فقط .. ويجب ان يستفاد منـه كل الناس .

وبشأن تطوير الحركة الفنية وتوسيع آفاقهـا ومهماتها في حركة المجتمع ودور الفنانين في التوجيه وفي خدمة أهداف الثورة يقول السيد النائب صدام حسين[2] (ان الفنان كالسياسي يصنـع الحيـــاة بصيغ متقدمة وفق اجتهاده ، فان الفنان يعبر عـن الحياة لكي يصنعها عمليا بفنه .. ان السياسي يعبر عن أفكاره عمليا كما يرى الحياة ويحللهـا وهـي قائمة وكما يراها وهي متقدمة وكذلك الفنـان .. فالفنان البارع فهو من السياسيين البارعين لانـــه يفهم الحياة) .

اذا كان الفن ابداع والابداع ثورة ..والفنان يجب أن يبدع لانه يعيش في مناخ ثوري يسمح له بأن يساهم في بناء الثورة الفكرية والسياسيـــة والاقتصادية والفنية ويكون عضوا فعالا في النفاذ الى جميع اطراف الحيـاة ومحـركا لنشاطاتهـا المختلفة . فالفن الثوري هو الفن الذي يستطيع أن يبدع ليكشف حاجات الامة وهو التعبير عـن هذه الحاجات ليساعد الجماهير على ان تنطلـق

---

(١) من ادبيات الحزب/محاضرة الاستاذ الياس فرح في الاسبوع الثقافي في اكاديمية الفنـــون ١٩٧٦

(٢) كلمة السيد النائب صدام حسين خلال الندوة التي نظمتها وزارة الاعلام تشرين الاول ١٩٧٦

أكثر وتتفتح امكانياتها اكثر .

ويقول الدكتور الياس فرح (في المواقف العملية التي جعلت الفنانين في هذا القطر . والحركة الفنية .. والمظاهر الفنية في حياة بغداد .. والاهتمام بالتراث الحضاري القديم .. كل هذا يعكس اهتماما خاصا بالفن .. وسياسة الحزب هي تشجيع النهضة الفنية .. والمظاهر الفنية في حياة بغداد .. والاهتمام بالتراث الحضاري القديم .. كل هذا يعكس اهتماما خاصا بالفن .. وسياسة الحزب هي تشجيع النهضة الفنية .. وتشجيع التعبير عن الفكرة الثورية العربية تعبيرا ادبيا وفنيا وربط الفن ربطا موضوعيا بمشكلات الامة .. لذلك يمكننا ان نتبين ملامح هذه السياسة مما ورد في مقررات المؤتمرات الحزبية والتي تدل على ان سياسة الحزب في هذا المجال هي تشجيع كل مبادرة فنية وتشجيع التقائها بحركة النهضة العربية هو وبالتعبير عن مشكلات الجماهير العربية عن مآسي النضال العربي وبالتالي تأجيل الادب .. وتأجيل الفن بتوثيق صلته بالتراث وتطوير الادب والفن باتجاه الانفتاح على الاتجاهات المعاصرة والحياة المعاصرة)[٣] .

ان الفن في أي مجتمع انساني هو التعبير الاصدق عن ذاتية هذا المجتمع ومع تطور وتقدم المجتمع الانساني يتطور الفن ويتقدم باشكاله وأساليبه ومضامينه المختلفة .. ولقد وفرت الثورة في هذا الميدان الامكانيات الضخمة لبناء مؤسسات كبيرة للثقافة والفنون واخيرا (وزارة الثقافة والفنون) وتطوير هذه المؤسسات باستمرار لتواكب روح العصر وتقدمه ومنذ اليوم الاول لثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ كانت ميادين الثقافة والفنون والاعلام من اول الميادين التي بادرت الثورة بالاهتمام بها بشكل كبير وفق البرامج والاهداف التي جاءت الثورة من اجلها وصولا لتحقيق المجتمع الديمقراطي الاشتراكي التقدمي الموحد .

ان ايمان الثورة وحزبها القائد .. بأن الفنانين من الشرائح المتقدمة في المجتمع والقادرة على التعبير .. مهدت لذلك بانجازات وقوانين عديدة اعطت لكل الفنانين فسحة مشروعا للمستقبل واهتمت بالمؤسسات الفنية ودعمت المؤثرات الفنية قطريا وعربيا وعالميا . وتعتبر الاعوام التي تلت الثورة أعوام البداية الحقيقية لممارسة لون جماعي واشتراكي في الفن يدور حول الحياة الاجتماعية وظواهر التحولات التي يشهدها القطر والممارسات الاخيرة لكثير من فنانينا تؤكد على اشتراك الفنان اشتراكا فعالا في العملية الثورية التي يقودها الحزب الملتحمة بالجماهير والمعبرة عن واقع حياتها وصنع مستقبلها وبعد هذا كيف نخلق فنا واقعيا وكيف نجعل الفن في ظل الثورة يلبي الحاجات النفسية والاجتماعية والفكرية المتعددة للجماهير سواء بالتعبير عن هذه الحاجات او بخلقها لتصبح نتيجة لهذه الجدلية ... حاجة هي الاخرى .

ان الفن مرتبط ارتباطا عضويا بالواقع الاجتماعي والاقتصادي القائم ، لانه تعبير واضح عن منطلقاته ودوافعه . فان الفن الجماهيري كاصطلاح ارتبط بعصر الثورات الجديدة بحيث أصبح هذا المصطح يطلق على مهمات ومرحلة معينة للفن الثوري المرتبط بالثورة ونشاطاتها على الصعيد الاجتماعي والشعبي ولهذا لكي تكون الفنون حاجة شعبية في ظل الثورة لابد لنا ان نبين عناصر ومستلزمات مهمة يجب ان تتوفر في الفن الثوري وهي:

أ ـ انه الفن الذي يجب ان يعبر عن روح الثورة ومبادئها واهدافها المرحلية والبعيدة المدى .

ب ـ ان هذا الفن لا يبتعد عن مهمات الثورة ونشاطاتها الانية بل ينسجم كل الانسجام معها

(٣) حوار مع الدكتور الياس فرح مجلة آفاق عربية/ العدد الاول ايلول ١٩٧٥)

خ ــ ان هذا النوع من الفن له اسلوبه وطرقه الخاصة . وهذا لايعني ان الفن الجماهيري هو تعبير خاص ومنعزل عن الثورة واتجاهها الثوري بل ان هذا النوع من النشاط له خصوصياته الاسلوبية في طريق التعبير والتواصل مع الجماهير .

من هنا نرى اهمية الترابط بين مسألة الفن الثوري والارتباط الجماهيري فلابد ان يعبر الفن الثوري عن الثورة واهدافها التي هي اهداف الجماهير الكادحة وهذا ما يؤكده الرفيق القائد المؤسس حيث يقول (بين الفن والثورة علاقة قربى ووحدة منيعة[٤]) وهنا يكون الفن يمثل الثوره ويعبر عنها ضرورة وقدرا ليسبق بذلك حركات التحول الاجتماعي ويمهد لها . فانه يستجيب الى دواعي الثورة فيما يتبع من اساليب ويبتدع من اشكال التعبير والبناء الفني .

ولا ننسى ان لكل فترة تاريخية اشكالها الابداعية الخاصة وانماطها التعبيرية التي تنفرد بها دون غيرها وعلى صعيد وطننا العربي فيهذم المرحلة الحرجة التي نواجهها نريد فنا قوميا اشتراكيا يرتبط ارتباطا حيا بواقع الامة العربية النضالي عبر التاريخ ويتمكن من استيعاب تحديات المرحلة الراهنة وآفاق المستقبل كما في نفس الوقت يعمل على تحليل طبيعة الصراع الاجتماعي القائم بين القوى المستغلة من الاقطاع والبرجوازية الكبيرة وبين القوى المضطهدة وباقي الطبقات الكادحة في المجتمع وان يتمكن هذا الفن من وضع الاطر السليمة لحسم حالة الصراع هذه وفق المنطلقات الايديولوجية للثورة العربية . يقول ماوتسي تونغ «ان الكتاب والفنانين الثوريين الحقيقيين هم وحدهم يستطيعون معالجة مسألة التمجيد او الكشف بمعالجة صحيحة فالمهمة الاساسية لهم هي ان كل القوى الظالمة التي تظر بجماهير الشعب لابد لهم من كشفها وان جميع الضلالات الثورية التي تقوم بها جماهير الشعب لابد لهم من تمجيدها .. ان واجب الادب والفن دائما هو الكشف[٥]» ان المهمة الانتقادية للفن الثوري في تعرية اعداء الجماهير الشعبية الكادحة وكشف ممارساتها الخاطئة وتمجيد كل الممارسات الثورية التي تقوم بها الجماهير هي مسؤولية الفنان الثوري والفن الثوري .

بعد ان تطرقت الى العناصر والمستلزمات التي يجب ان تتوفر في الفن الثوري اعود واقول ..كيف نجعل الفن في ظل الثورة يلبي الحاجات النفسية والاجتماعية والفكرية المتعددة للجماهير .. يؤكد ميثاق العمل الوطني ان اعلام الثورة وثقافتها (هي التي ترتبط بالجماهير ومصالحها وقضاياها ومشاعرها وتطلعاتها مع احترام حرية الاختيار في اشكال التعبير وأساليبه والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع[٦] » ولهذا فان الفن الثوري يجب ان يكون جماهيريا فعلا فلابد ان يتحقق فيه ما يلي :

١ ــ ان يتناول قضايا الجماهير الملحة ضمن مرحلة وأن يكون هذا التناول معبرا عن حقيقة الواقع النضالي للجماهير .. أي لابد ان يرافق حركة الثورة والجماهير معا في مسيرة البناء والتقدم، وأن يعالج ذلك المشاكل والمعوقات التي تعترض المسيرة المتصاعدة لا ان يبتعد عن مثل هذه المعالجات الحية والتحدث بعموميات شاملة فلابد ان يعالج مشاكل العمال والفلاحين وواقعهم الانتاجي ودورهم الرائد في العملية الاجتماعية والاقتصادية الكبرى[٦] .

٢ ــ ان يحمل النظرة المستقبلية المتفائلة عن حركة

---

٤) كلمة القائد المؤسس ميشيل عفلق في ٧ نيسان ١٩٧٢

٥) موتسي تونغ في كتاب احاديث الادب والفن صفحة (٤٩) .

٦) ميثاق العمل الوطني / الثقافة والفنون والاعلام صفحة (٦٦) .

الطبقات الاجتماعيه الكادحه وطبيعة دورها النضالي القومي بالامة العربية ولا تستغرق في الجزئيات التي قد تبعده عن أهدافها الكبيرة.

٣ ــ ان يعتبر الجماهير بحركتها ونشاطاتها اليومية مادة حية له بشرط الا يكون ناقلا فقط لمسيرة تحرك الجماهير بل ان يستوعب هذه الحركة ويستخرج الاستنتاجات والمعادلة الايجابية في مسيرة التطور .

٤ ــ ان يستخدم الاساليب والاشكال المناسبة في التعبير البسيط القريب من اذهان الجماهير خاصة ــ العمال والفلاحين ــ حيث يسيطر على نسبة كبيرة منهم مرض الاميه فهم بحاجة الى لغة بسيطة في التعامل والتعبير .

٥ ــ لا يمكن للفن ان يكون جماهيريا حيث يتحدث مع الجماهير بلغة القلب بل يجب عليه أن يستجيب لرغبات هذه الجماهير وان يتمكن من تحويل هذه الرغبات الخارجية وهذه الاوضاع الشكلية الى مادة حية للتوجيه الثوري المطلوب .

٦ ــ ان يرتبط هذا الفن بالايديولوجية الثورية واستراتيجيتها عبر المرحلة وأن يستوعب المواقف الثورية الانية ويتفاعل مع الجماهير في مواقفها السياسية لا ان يختلف معها .

٧ ــ أن يكون هذا الفن متفائلا مستشرق آفاق المستقبل اي ان يكون ذات مضامين نضالية مستفيدة من النفس الساخن للجماهير في معاركها المصيريه .

من هنا نجد ان الفن الجماهيري مرتبط بأهداف الثورة ويكون متوجها نحو الجماهير لبنائها وتنميتها اقتصاديا واجتماعيا وسياسي وفق المرحلة التي يعيشه المجتمع في اطار الاستراتيجية الثورية .

ولكي نخرج هذا الفن من واقع موده ونجعله على اتصال دائم مع الجماهير ويحقق رابطه الحيوي ووجوده ونموه وتطوره لابد ان تلعب وسائل الاتصال الجماهيري دورها الفعال وذلك عن طريق الصحيفة أو دار النشر او المعارض او التلفزيون أو السينما او الاذاعة .. بايصال الفن الجماهيري الى مواقعه الحقيقية في الحقل والمعمل والمدرسة ..الخ ولا يخفى علينا دور أجهزة الاعلام بعد ثورة ١٧ تموز وما تقدمه لبناء انساننا الواعي الثوري المؤمن بأهداف امته العظيمة .

نعمت محمود حكمت
ماجستير فنون تشكيلية
أكاديمية الفنون الجميلة

المصادر

١ ــ ميثاق العمل الوطنني
٢ ــ احاديث يدوة الادب والفن (موتسى تونغ)
٣ ــ الندوة التى نظمتها وزارة الاعلام (تشرين الاول ١٩٧٦)
٤ ــ حوار مع الدكتور الياس فرح في مجلة آفاق عربية العدد الاول ١٩٧٥ .
٥ ــ كلمة القائد المؤسس في ٧ نيسان ١٩٧٢ .

الرؤيا[1] في الفن العربي : السينما والمسرح

جعفر علي عباس
فرع السينما ـ اكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

«الصوت والصورة يعاد ترجمتهما ، أو خلقهما في وعي الخالق ، حيث يعكس ذلك انسانية الخالق ، أو خبرته المعلومة أو المتخيلة ، بنفسه وبالاخرين (٢) »

واذا اردنا ان نعتبر الحواس الخمس ومن هذه (العين) و (الاذن) مداخل لخبرة العالم الاوسع في العالم الاصغر فاننا نجد المعادلة البسيطة :الانسان والحياة وعملية الخلق الفني محورا لبحثنا هذا . وسنجد ايضا ان بعض الافعال المتداولة لغويا لا بد لها ان تمتد بمعانيها لتشمل العملية كلها ابتداءا بالمحسوس وانتهاءا بالمخلوق الفني ، مسرحا كان أو سينما ، رسما كان او موسيقى . ومن هذه الافعال : نجد (يرى) و (يسمع) بمعانيهما المختلفة.

وعندما العين ترى ، فان العقل يرى ، وعندما الاذن تسمع فان الاحاسيس ترى . واذا تركنا لغة العامة لتتعامل بلغة العلم والخلق الفني ، فانني سأستخدم كلمة (الرؤيا)[1] لتعني رؤية مراحل عملية الخلق الفني بمجملها ولتعني (رؤية العين) و (رؤية العقل) بمعنى عملية التفكير ، و (رؤية الشعور) بمعنى الاحساس المرهف بالمعاني الانسانية و (رؤية المستقبل) بمعنى التنبؤ والتمني والاستنتاج و (رؤية الماضي) بمعنى الارتباط العام حضاريا والخاص ذاتيا و (رؤية القيم) ذاتيا وموضوعيا ، وأخيرا (رؤية المخلوق الفني) قبل ولادته ، بمعنى ادراكه امكانية موضوعية وفق مواصفات محددة طبقا لقيم موضوعية فنية مرتبطة بتطور تاريخي محدد .

و (الرؤيا) جانب واحد من جوانب المعادلة، اذ أن الانسان والحياة هما الجانبان المكملان لمعادلة التكامل من اجل عملية الخلق الفني . هذه المعادلة يراها باحثون آخرون على انها : التصور الاساس أو الفكرة الاساس ، والشكل المحدد لهذه الفكرة (رسما كان او مسرحية او فلما او كتابا او اكتشافا علميا) واخيرا الجدة (ان يكون الامر جديدا) ويضيف الى ذلك «كوستلر» مثلا الفائدة او القيمة[3] .

---

(١) الرؤية بالتاء والرؤيا بالالف بينهما اختلاف و **تداخل غير ان ما سيلي من اجزاء الموضوع يوضح مدى التداخل والاختلاف** ـ والسعي هنا هو ن اجل ايجاد وضوح اكثر لمعنى الرؤياكما اريده لها.

(٢) الفلم وعملية الخلق الفني ـ جون هوارد لوسون ـ هل اند وانك/ ١٩٦٧ ص ١٢ (المقدمة) .

٣ ـ انظر فعل الخلق الفني ـ آرثر كوستلر ـ النا شر بان بوكس ١٩٦٦ ـ لندن

2— Film: The Creative process, Lawson, J. Howard, Hill & Wang, New York, 1967.

3— The Act of Creation, Koestler, Arthur, Pan Books, London 1966.

ولا بد قبل ان نلج موضوعنا ان نحدد بعض المصطلحات التي سترد كثيرا في ثنايا النص • اول هذه المصطلحات هو (الخالق) ونقصد به الفنان الذي يقدم لنا عملا فنيا (ضمن ما هو معروف من أشكال العمل الفنية الصوتية والصورية والحركية والتشكيلية والمركبة) ، وهنالك مصطلح (المخلوق) وهو مرادف للعمل الفني الا اننا نريد به العمل الفني قبل تكامله وعرضه للمشاهد او المستمع أو القارىء أو المتلقي عموما •

وآخر هذه المصطلحات هو (عملية الخلق الفني) ونقصد بها العملية الذهنية التي تبدأ مع (الخالق) في وقت ما لتتحول عن طريق عقله ومشاعره وقدراته وثقافته وتخصصه الى (مخلوق) يتكامل عن طريق الممارسة الفعلية لوسيلة التعبير التي يتبعها حتى تتكامل وتأخذ شكل عمل فني أو انتاج فني •

أما العالم الاصغر فهو عالم (الخالق) الذي تشكله عناصر كثيرة منها الحضارة والثقافة والقدرة والممارسة والحيوية •

بعدما تقدم نطمح الى ان نربط بين الرؤيا في السينما والمسرح العربيين وبين التراث وصولا الى ترسيخ فن ثوري عربي وتأصيله • ولابد لي هنا ان أوضح بتواضع بأني انما اطمح الى رسم الخطوط العريضة لبحث يحتاج الى جهد اكبر وتفاصيل اكثر لكي يتكامل ، وهذا في تصوري يحتاج الى مساهمة باحثين عديدين ومسح شامل للانتاج الفني المتوفر في المجال العربي •

لعلّ أول رؤيا في الاسلام ، هي رؤيا الرسول العربي :

(والله لو وضعتم الشمس في يميني والقمر في شمالي) الى آخر القول الكريم • ولعل الصلة قريبة جدا بين قسم الرسول ورؤيا النبي يوسف اذ قال (اني رأيت احد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين)[٤] •

وحين نصح والد يوسف ابنه بألا يقص (رؤياه على اخوته فيكيدوا له كيدا عظيما) فان ذلك كان تأكيدا لاهمية الرؤيا وتأثيرها على السامعين حين تكون هنالك صلة اهتمام وشعور بين صاحب الرؤيا وسامعيه • وحين أقسم الرسول قسمه الشهير ــ كان يستطيع ان يقول : لو قطعتموني أربا اربا ما تركت رسالتي • لكن الرسول الكريم وهو يدرك قيمة الكلمة (البليغة) في قريش ، قريش التي تستجيب بشاعرها وفكرها للغة والشعر اراد ان يوصل المعنى عن طريق (الصياغة) الشعرية فاختار صورة ــ هي في الوقت نفسه ــ رؤيا ــ فنية اكثر بلاغة من التعبير المباشر الخالي من الاطر الفنية وعن نفس المعنى ــ ألا وهو الصلابة •

وحين أورد القسم ــ اختار الشمس والقمر كما اختار القرآن الكريم الكواكب والشمس والقمر لأن بين هذه الصور المصاغة في قالب الرؤيا ــ وبين السامعين معنى مشتركا ــ يصاحبه فهم انفعالي يرتبط بالتاريخ والخبرة والتقييم • ولعل القسم عند النبي محمد يقوم مقام (العمل الفني) والحلم عند يوسف يقوم مقام (النتاج الفني) رغم اختلاف الوظيفة المطلوبة من كل منهما ــ القسم كان يريد التعجيز والحلم كان يريد التنبؤ والاستنتاج ــ وكلاهما كما سبق ان بينا من وظائف العمل الفني • ونحن نورد هذين المثلين لانهما يرتبطان من جانب بمواصفات العمل الفني ومن جانب آخر بالتراث الحضاري للعرب والمسلمين •

ولعل اول رؤيا ــ كما اراها هنا ــ في التاريخ الاسلامي تتفق مع آخر البحوث التجريبية في التصور المرأي وذلك في ابحاث علماء النفس عن تصور التكوين (Form):ــ

« حيث ان ذلك ليس فقط اساس

---

(٤) انظر سورة يوسف • القرآن الكريم •

لكل انواع التصور للاشياء وانما هو ايضا مكمل لعمل مدرسة برلين الكشتالتية في سايكولوجية (التكوين) ...»[٥]

ولعل الشمس والقمر من الناحية المرئية يشكل أسرع وأبسط تكوين يمكن ايصال تصوره الى أوسع جمهرة من (المتلقين) اضافة الى قيمة (المعجزة) في كوكبين كانا وما يزالان مركزين لأهم ظاهرتين في حياة الانسان : الليل والنهار .

الخالق (أو المنشيء) :

واذ نتحدث عن الخالق من زاوية ربط الرؤيا والعمل الفني بالتراث، فان الموضوع يتخذ أهمية بالغة حيث ان تشكيل (ذاكرة) و (وعي) الخالق يتم على امتداد زمني يستمر منذ الطفولة وحتى سن متقدمة من البلوغ . فرغم التشابه بين (ثقافة) و (دراسة) و (تخصص) عدد من المتعاملين مع عملية الخلق الفني الا اننا نجد ان العامل الحاسم يتعلق بمرحلة التشكيل الخاص بالذاكرة (الصورية) و (الوعي المرئي العام) وربما اتخذ هذا العامل الحاسم أوصافا أخرى وتعاريف مختلفة منها ما يأخذ اتجاها قوميا عاما ومنها ما يأخذ اتجاها ذاتيا محدودا جدا . ولا يسعنا هنا الا ان نؤكد اهمية الاتجاه القومي الذي له الدور الحاسم في رسم دائرة الاصالة وربطها بجذور تنتمي الى هذه التربة او تلك ـ والتربة هي الاطار الذي يكون قاعدة لتشكيل الذاكرة الصورية والوعي المرئي .

ومن هذا المنطلق يتحتم علينا تأكيد اهمية توفير المناخ اللازم لتكوين (الذاكرة الصورية القومية) و (الوعي القومي) ويكون هذان بدورهما ـ القاعدة التي تنطلق منها (اصالة) الخالق و (اصالة) تناجه الفني وبدون ذلك لن يكون هنالك ثمة فارق واختلاف وبالتالي قيمة تراثية في الاعمال الفنية لابناء الامة او البلد الواحد والامم الاخرى .

الرؤيا :

أية رؤيا تعتمد على عناصر اولية ثلاثة:

الاول ـ الرائي (الخالق) بذكائه وعبقريته وحسه وثقافته ومعتقداته وشعوره بالانتماء

الثاني ـ الواقع الاجتماعي والاقتصادي وقوى تحريك هذا الواقع في اطار العصر

الثالث ـ التوجه الخاص للخالق من خلال طموحه وقدراته وتمكنه من ادوات خلقه .

الرابع ـ ان تصل الرؤيا الى المتلقي بوسائلها .

وتأخذ الرؤيا طريقها على مراحل ابتداء من ادراك وتصور (المخلوق) وحتى تكامل العمل الفني ونضجه ووصوله الى المتلقي (جمهور القراء او السامعين او المشاهدين) والوصول هنا يتضمن حالتين :الالتقاء الحسي بين العمل الفني والمتلقي اولا، والتفاعل الذهني والانفعالي ثانيا ـ وكلتاهما يجب في الاحوال النموذجية ان تقودا الى تحقيق المتعة الجمالية للمتلقي ، ورغم صعوبة تحديد ماهية هذه المتعة الجمالية الا اننا لغرض تعريفها هنا نقول بأنها حالة الانسجام بين العمل الفني والمتلقي والتأثر الانفعالي والذهني به وقبوله في اطار الوسيلة التي قدم بها ، دون ان يكون كل ذلك مرتبطا بعامل مباشر حاسم خارج حدود هذا الاطار ، كأن تحقق النتيجة نفعا او مكسبا .

---

(٥) تجارب في التصور المرئي ـ اعداد م.دي. فرنون ـ سلسلة بنكوين ١٩٦٦ .

6-- Experiments in Visual perception. ed. M.D. Ve rnon Penguin Modern Psycholigy. 1966.

السينما والمسرح :

السينما وسيلة تعبير فنية جديدة بالنسبة لتاريخ تطور الفن المسرحي • فقد بدأت المحاولات الاولى للسينما في السبعينات من القرن التاسع عشر وتكامل للسينما عنصرا الصوت والصورة في العشرينات من هذا القرن(٦) •أما المسرح فان بداياته الاولى تمتد الى محاولات الانسان الاول في الرقص والغناء لاستنزال الفأل الحسن والى اول انسان رسم بخطوط بريئة صورة احلامه في الصيد والشبع(٧)•

وعندما نرجع الى تراثنا العربي والاسلامي لانجد ما يتعلق بالسينما من قريب او بعيد ، غير اننا نجد في الوقت نفسه محاولات اولى في الشكل المسرحي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر(٨) ولغرض بحثنا هذا لن يشكل غياب المحاولات الاولى في السينما والمسرح في تراثنا العربي والاسلامي عائقا ، اذ أن السينما والمسرح يربط بينهما فن التمثيل وتمتد جذور كليهما في فن الدراما ــ والدراما والتشيل موجودان في تراثنا الادبي والفني •

اذ ان السينما وجدت كفن ليس بسبب العدسة والشريط السيللوزي والشاشة ، وانما وجدت لانهاء بناء درامي انساني يجد له صدى في نفوس الناس فيحرك افكارهم وانفعالاتهم • لكن خصوصية السينما تأتي من طبيعة بنائها التقني الذي يعتمد على التشكيل الصوتي والصوري • ونصل من كل هذا الى ان تناولنا لموضوع السينما سيبدأ من حقيقة ان السينما والمسرح هما في الاساس بناء درامي له قواعده واصوله وابعاده ــ وان السينما تعتمد بخلاف المسرح على التشكيل الصوتي والصوري ضمن المساحة المسطحة والصوت المصنوع في حين أن المسرح بخلاف السينما يعتمد على الحضور المتواقت بين المشاهد وعناصر العمل الفني من موجودات وانسان(٩) واذا اعتبرنا الجانب التقني جزءا مكملا من عملية التركيب في مراحل عملية الخلق الفني ، فاننا الان ازاء تناول الدراما في اشكالها المسرحية والسينمائية من زاوية التراث العربي •

والتراث العربي الذي نحن بصدده هو التراث الحضاري بمفهومه الثوري والعلمي والذي نود أن نؤصله ونجد له امتدادا معاصرا •

التراث ودائرة الاصالة

حين تتخلل العملية الحضارية فواصل من التخلف او الاندثار او التوقف تبرز مشكلة التراث في حياة الامة والا فان التطور المتسلسل المستمر لايعرف معضلة التراث بالحدة والتأزم الذي يعرفه بهما أو تعرفه بهما الامة التي تنهض بعد كبوة• والمعضلة يمكن ان تأخذ واحدا وأكثر من الاشكال التالية:

١ ــ من أية نقطة تبدأ الامة بعد فترة (التوقف) وهذه الاين تصبح اكثر تعقيدا اذا طالت فترة التوقف •

٢ ــ في حالة طول فترة التوقف ، يزداد التعقيد في عملية التقييم واعادة التقييم لما وصلنا من أجزاء عملية التحول الحضاري قبل نقطة التوقف هذه • ويحتاج الامر الى مزيد من الدقة والوضوح في الفرز بين (القديم) و (الاصيل) ، وبين (المتقدم) و (المتخلف) بمقياس العلم والتطور بمنظورين (تاريخي نسبي) و (علمي معاصر) •

---

٦ ــ فن السينما ، رودولف آرنهايم ــ الدار القومية ــ ١٩٦٤ .

7— The Living Stage. K. Macgown & W Melintz. Prentice Hall Inc. 1965.

٨ ــ خيال الظل ــ ابراهيم حماده ــ تراثنا ــ الهيئة المصرية العامة ــ القاهرة ــ ١٩٦٣ .

٩ ــ انظر (فن الفلم) لبودوفكين و «الفن في معترك الفكر» لجون هوارد لوسون و (فن الفلم) لرودولف آرنهايم

٣ ــ أما الملابسات النفسية والمعنوية والقيمية فانها تسبب الكثير من البلبلة وعدم الاتزان اذا اخذت حجما أكبر مما تستحق • ان اكتساب القديم للقدسية ، والخوف من تبني الحديث المخالف للقديم كل ذلك يجعل من عملية (الانفتاح) على الحديث مسألة بالغة الدقة والاهمية • ويجعل من السهل الرجوع بالعملية الحضارية الى الوراء بدل التقدم الى امام •

٤ ــ ان حفظ التوازن بين كل العناصر مع النظرة المستقبلية هو الذي يضع التراث في دائرة الاصالة باتجاه التقدم ــ ودائرة الاصالة هنا هي الحدود المميزة لحضارة الامة •

الثوري والعلمي

هنالك كثير من النظريات المثالية التي تقف من عملية تغيير المجتمع موقفا متفرجا ، وعملية التغير التي نقصدها هي باتجاه التحول الاشتراكي الذي يهدف الى خلق مجتمع عربي جديد ، فالثوري هنا هو الذي يهدف الى احداث التغيير الاجتماعي والاقتصادي لمصلحة الجماهير والعلمي هو الذي ينتهج المنهج العلمي في المشاهدة والتحليل والاستنتاج والتجريب ــ والمنهج العلمي يرفض كل المسبقات •

الثوري والعلمي في تراثنا العربي هو الذي نسعى الى الكشف والتحري عنه لتوضيحه وتأصيله وايجاد امتدادات معاصرة له •

اسئلة للدراسة :

اين تقف السينما العربية من السينما العالمية الثورية ؟ هل استطعنا ان نوجد سينما عربية ثورية؟

واذا لم نستطع فهل نحن بحاجة الى سينما عربية ثورية ؟ وهل هنالك مناخ ملائم لخلق رؤيا عربية ثورية ؟ وهل هنالك وسائل اتصال ومنافذ وامتدادات عضوية لمثل هذه الرؤيا لتجد مكانها في ثنايا التراث ؟ واذا عدمنا هذا الاتصال مع التراث فهل علينا ان نصنعه او أن نمد جسورا لذلك ؟

هذه وكثير من الاسئلة تتردد في مجالات ما يكتب ويقال عن السينما والمسرح والتراث وعن الفن الثوري والتراث الذي يسير في خط الاتجاهات والمسيرات العلمية •

واذا انطلقنا من ضرورة ترسيخ الفن الثوري العربي وتأصيله ، وهي ضرورة تاريخية ومصيرية مرتبطة بواقع ومستقبل الحضارة العربية في ابعادها الادبية والفنية ، فاننا والحال هذه يجب ان نخطط لصناعة السينما والفن السينمائي باتجاه المرحلة الراهنة بدون تجاهل للمراحل التالية ، والمرحلة الراهنة توجب علينا التوجه الى الجماهير العربية وتحريضها على التمرد والثورة على التخلف والتبعية ، ثم التوجه الى شعوب العالم بلغة التكاتف والتحالف مع حركات التحرر وبلغة التعاطف والاهتمام مع النظم الاشتراكية •

في هذه النقطة من البحث نستطيع ان نحدد أبعاد الموضوع ابتداءا بالرؤيا وشروط توفرها لخلق جسر بين الخالق والتراث الثوري والعلمي والحفاظ على المخلوق في دائرة الاصالة مع تكامل عناصر العمل الفني بمقاييس العصر •

هذا هو صلب ما يجب بحثه بصدد المراحل التالية ، وتتبلور هنا حقيقة اننا نصنع خلال المراحل التالية اسس ايجاد فن للجماهير • ورغم تخوف كثير من الفنانين (الخالقين) من لفظة (جماهير) وتعبير (اشتراكية) الا اننا نرى ان الوضوح في هاتين المسألتين أمر ضروري لارساء قواعد الرؤيا •

تخوف (الخالق) واعتقاده بأن الفن يتعامل مع الحقيقة المجردة والصراع المجرد هو الذي يبتعد بنا وبه عن التراث من جانب وعن الحقيقة الثورية والعلمية من جانب آخر • وتعبير (مجرد) يعني بالنسبة لمثل هذا الخالق الانسلاخ عن الواقع السياسي

والاجتماعي والنضال اليومي ضد كل اشكال التسلط والجهل معتبرين ان الفن (أسمى) من هذا الواقع متناسين ان هذا الواقع هو (الحياة) الحقيقية بالنسبة للناس وان الفن والتراث يرتبطان بالحياة والناس في (اسمى تنائجهما) .

مثل هؤلاء يرون في الفنان عبقرية تولد معه وهي مرتبطة بحقيقة أزلية نقية لا صلة لها بما يتعارف على تسميته هؤلاء (بالجزئيات) . ويورد لنا هؤلاء امثلة كثيرة على خلود فنانين كثيرين — سر خلودهم هو تعاملهم مع الجوهر الاصل — وجوهر بلغة الميتافيزيقيا — بعد اللف والدوران والتعاريف الكثيرة — تعني (السر المغلق) .

لا نريد هنا ان نخوض في هذا الموضوع الجانبي ولكن لابد أن نوضح هنا بأن خلود الفنان وخلود انتاجه انما ينبع من ادراكهم الواعي والعميق لواقعهم والتعبير عن ذلك بوسائل صنعتهم بقدرة عالية وبخيال مهذب شريطة ان يكون هذا الواقع هو واقع انساني عام أي واقع الجماهير وليس واقعا شاذا خاصا (مرضيا أو عصابيا أو منحرفا أو متجها بقصد الى هدف لا انساني) .

ان مصطلح (الجماهير) الحديث يقابله بلغة التاريخ والنقد (انساني) ، وقد يتغير المعنى المحمل لهذا المصطلح من عصر الى عصر ، الا ان الانسان يبقى الكائن الاسمى على وجه الارض ويبقى هدفا تحاول كافة الحضارات أن تخدمه وكافة الانظمة أن تخدمه أو ان تستخدمه ، وهذه الاخيرة قد تسعده وقد تشقيه .

ان الواقع المتغير من وجهة نظر الفن الثوري يتطلب مواكبة فيه من أجل تحديد الرؤيا أولا ولان هذا التحديد يهيء لنا في النهاية وسيلة الاتصال بالتراث . ان من خلال ادراك عملية التغيير هذه نستطيع ايجاد وتحديد مسار الرؤية المستقبلية .

من خلال هذا الواقع المتغير نصل ببحثنا الى حقيقة أو مجموعة حقائق تضمنتها الاسئلة التي سبق أن طرحناها للدراسة . وهذه الحقيقة هي ضرورة حتمية تحتمها الضرورة العلمية الخاصة بعملية الخلق الفني : وهي ضرورة خلق المناخ الملائم للانسان ولترعرع فكره ووعيه ولنمو طاقاته وتفجرها من أجل خدمة حضارته وانسانيته ، وهذا يستدعي ضرورة خلق نظام يساعد على توفير هذا المناخ ، فنجد ان الاشتراكية هي النظام الامثل الذي لا يجعل من (الاحتكار) و (الاستثمار) و (الاستغلال) و (العرض) و (الطلب) و (الاثارة) (اللا انسانية) و (العنف) وسائل تجارة وربح وعمل مشروع يتحول الانسان معها الى (شيء) قد يباع او يشترى أو يستغل وفقا للقانون .

ان وضوح هاتين الحقيقتين (الواقع المتغير والمناخ الملائم لعملية الخلق الفني) من ناحية وعناصر تركيب عملية الخلق الفني من ناحية ثانية ، تسهلان ارتباط الفنان العضوي بواقعه وحضارته ، وبدون وجود كل ذلك قد يتيه الفنان .

واذا ما تاه فانه سيجد المعرض خاليا والمقاعد فارغة والمؤلفات مهجورة . ان هذا الفهم قد يكون عند بعض الفنانين سليقيا — ان من يؤمن بالشعب ويكن حبا لهذا الشعب قد لا يصرح بذلك . ومن يتمنى ان يرى الناس سعداء ويعمل على اسعادهم قد لايعرف بأنه انما يطبق مقولة اشتراكية . وأقول وليس ما اقوله مفارقة : هنالك الكثير من الاشتراكيين ولدوا قبل ظهور مصطلح الاشتراكية وتبلوره . ان هذا لايعني سبقا او انتصارا وانما يعني ان مسيرة التطور وحملة الويتها قد يبتعدون عن بعضهم في الزمان والمكان .

والسليقية مسألة محدودة لايمكن الاعتماد عليها وسيلة لخلق رؤيا عربية ثورية لدى فنانينا ومبدعينا . علينا ان نوجد المناخ الصالح لخلق الرؤيا العربية الثورية وهذا المناخ الصالح هو الذي سيوجد الخالق الذي يعبر عن واقع المرحلة والتغير

وعن مستقبل الثورة العربية .

بعد هذه الوقفة عند المناخ اللازم لعملية الخلق الفني نعود الى اسئلتنا التي طرحناها للدراسة: هل استطعنا ان نوجد سينما عربية ثورية ؟ واذا لم نستطع فهل نحن بحاجة الى سينما عربية ثورية ؟

الجواب بلا تبسيط ولا رغبة في استنفاذ ابعاد التاريخ وحركة التطور هو بالنفي ..

السينما الثورية مدرسة واتجاه متميز الملامح والفكر ، متميز بالاسلوب والمعالجة والاختيار . واذا مالاحظنا وجود فنانين سينمائيين ومسرحيين ثوريين ، اغنوا جوانب من السينما العربية باعمال جيدة ومن منطلقات ثورية ، فان الكم ظل بالنسبة لهؤلاء عقبة في طريق تحقيق طفرة نوعية . ان افلام مثل (كفر قاسم) و (المخدوعون) و (رياح الاوراس) و (الارض) لا تكفي لايجاد مدرسة ورؤيا عربية ثورية في السينما . لا يزال هنالك سيل من غياب (الوعي) و غياب (الرؤيا) .

غياب الوعي بالواقع المتغير وغياب التنبؤ المؤمن بالنظام العادل وبالاشتراكية . وبدون هذا الوعي وهذه الرؤيا لايمكن ان تنشأ مدرسة . قد نجد ملامح اسلوب فردي متقدم هنا او هناك ولكن ليس هنالك مدرسة .

اذا فنحن بحاجة الى سينما ثورية عربية . نحن بحاجة اليها لكي نخاطب جماهيرنا ونخاطب العالم ولكي نعبر عن واقعنا وعن أحلامنا وآمالنا وطموحاتنا والحاجة اشد الى المناخ اللازم لخلق هذه السينما وهذه المدرسة .

لكن هذا المناخ اللازم لصناعة سينما متقدمة غير متوفر . وعدم توفره لايخدم مهمة خلق قاعدة متينة للرؤيا المطلوبة . والسبب واضح وهو يتجلى في مسألة اهمال السينما والمسرح كوسائل تعبير فنية متقدمة هي واجهة الثورة والمعبر الاقوى عن طموح الجماهير وواقعها واحلامها .

هذا الاهمال اسبابه كثيرة متشعبة لسنا بصددها ولكن يكفي ان نعدد مظاهر هذا الاهمال عن طريق الاجابة على الاسئلة الملحة التالية :

١ ــ كم عدد المسارح في بغداد والعراق[١٠] ؟

٢ ــ كم عدد دور العرض السينمائي في بغداد والعراق ؟

٣ ــ كم عدد فرق الشباب المسرحية في العراق ؟

٤ ــ كم ستديو سينمائي للتصوير الداخلي والخارجي في العراق ؟

٥ ــ كم فلم روائي تنتجه المؤسسات الفنية عندنا وفي العالم ؟

٦ ــ كم فلم وثائقي تشاهده الجماهير شهريا؟

٧ ــ كم مسرحية تطوف الارياف والمعامل الان ؟

٨ ــ كم مهرجان مسرحي قطري هنالك في العام ؟

٩ ــ كم فلم سينمائي عراقي يعرض خارج العراق في الشهر ؟

١٠ــ للمقارنة الاحصائية نذكر :
انه في عام ١٩٦٠ نجد ان هنالك ٧٠ دار عرض سينمائي لكل مليون نسمة في العالم ــ اما في اوربا فان هنالك ١٦٠ دار عرض لكل مليون نسمة .
في الوطن العربي هنالك ١٥ دار عرض لكل مليون نسمة وفي العراق النسبة اقل .
أما بالنسبة لمعدل الارتياد للافراد نجد ان النسبة هي ٦ في العالم و ٢ر٥ في الوطن العربي وهذه نسب متخلفة جدا .
(انظر : حلقة الخيالة في الوطن العربي ــ طرابلس ــ المؤسسة العامة للخيالة ــ ليبيا ــ ١٩٧٥).

١٠ــ كم نسبة دور العرض الى عدد السكان عندنا ؟

١١ــ ما هي نسبة التردد على دور العرض عندنا ؟

هذه الاسئلة وغيرها تعتبر مؤشرات لا تخطيء لقياس اهمية موضوع السينما والوعي السينمائي .

ولننتقل الى السؤال الثالث : هل هنالك منافذ وامتدادات عضوية لمثل هذه الرؤيا لتجدمكانها في ثنايا التراث ؟ لقد لاحظنا بأن النسبة عالية في الاجابة بالنفي على اسئلة الدرس المطروحة وهذه الحقيقة تجعل مهمتنا بالغة الصعوبة . كيف نبحث عن منافذ وجسور لمدرسة لم تنشئها بعد ومناخ لم نسع الى تكامله بعد . والسينما بعد كل هذا اكبر صعوبة من وسائل التعبير الاخرى . فاذا كان الشاعر والرسام ومؤلف الموسيقى يستطيع كل منهم أن يكتب ويرسم ويلحن مع شيء من السهولة والبساطة ، فان المسرحي والسينمائي لايستطيعان عمل ذلك بنفس البساطة . ان كاتب السيناريو لايستطيع ان يكتب سيناريوهات ويخزنها حتى يأتي يوم ترى فيه النور ــ انها عملية موؤدة .

واذا كان الرسام يستطيع شراء الالوان واستخدامها فان المصور السينمائي لا يمكن ان يخلق فنا قبل انتاج الفلم ووجود السيناريو ولا يستطيع الممثل ان يمثل للسينما قبل انتاج الفلم وكتابة السيناريو وعمل المصور .

وفي هذه المرحلة من البحث نجد اننا ازاء معضلة بالغة الصعوبة شقها الاول ايجاد رؤيا ثورية عربية في السينما غير موجودة حاليا وشقها الثاني مد جسور لهذه المدرسة بعد ايجادها مع التراث الثوري العربي . وعند هذا نطرح سؤالنا : اذا عدمنا الاتصال مع التراث فهل علينا ان نصنعه ؟ جزء من الاجابة على هذا السؤال يقدمه لنا عالم الابحاث النفسية سيمونوفتش فيكوتسكي[11] :

ان تطور العقل هو نتيجة تش
(تملك) الخبرة الاجتماعي
المتراكمة تاريخيا عبر فعاليات عد
هائل من الاجيال يقف كل منها عل
اكتاف سلفه ، فخواص وقدرا
كل فرد هي نتاج التطور التاريخ
ــ الاجتماعي للبشرية بأجمعها .

وهذا يعني ان البحث عن الجسور مع التراث ليس واجبا او ضروريا حسب وانما هو مسألة حتمية لابد منها اذا قدر للرؤيا السينمائية العربية الثورية ان تنشأ وتنمو . وبدون ذلك لن تكون هنالك سينما عربية ناهيك عن امكانية كونها ثورية انها عملية تطور اجتماعي ــ تاريخي لايمكن ان تنفصم ومن غير الممكن قطع عملية التطور الاجتماعي ــ التاريخي عن التراث الثوري ولصقها بعمليات تطور تكنولوجية بحته .

واذا جاز لنا في ختام بحثنا عن الرؤيا والتراث والخالق ان نقترح منهج عمل قد يستغرق زمنا وجهدا وتخطيطا لكي يؤتي أكله ، فأن مثل هذا المنهج لابد ان يقسم على مراحل وكل مرحلة على خطوات . من اجل تأصيل الفن العربي الثوري وعلميته يمكن لنا ان نقترح المنهج التالي :

المرحلة الاولى :

ايجاد المناخ الملائم لخلق رؤيا عربية ثورية لصناعة سينمائية ومسرح متقدم ولن يتم ذلك الا من خلال الاستمرارية كمّا ونوعا بالانتاج السينمائي وفقا للماهية التي حددناها سابقا ، ووفقا للخطوات التالية :

الخطوة الاولى : دعم المؤسسات الفنية التي تقوم

11— Thought and Language, L.S. Vygotsky, M.I.T. Press. 1962 (according to an essay by Qassim Hussain Saleh —Faculty of Psychology—Baghdad University.

باعداد الكوادر والانتاج دعما ماديا ومعنويا واعتبار السينما والمسرح من الضروريات التي لها الاولوية واحتساب عامل الزمن الذي يمر بطيئا على مسيرة تطور السينما اذ لايكفي أن نقارن وضع مؤسساتنا الفنية بوضعها الحالي مع حالها المزري قبل سنوات .

علينا ان نقارن وضعها مع وضع المؤسسات المتقدمة .

ان هذا الدعم هو الذي سيخطو بنا الخطوة الاولى على طريق خلق مناخ ملائم للرؤية . أما الخطوة الثانية فهو اعتبار امر اعداد الكوادر العاملة في الانتاج المسرحي والسينمائي أمرا خطيرا ومهما خطورة الاعداد العسكري والحزبي ـ ان الفنان مقاتل اشد خطورة وأمضى اثرا على جميع المستويات القطرية والقومية والعالمية .

وان اعتبار اعداد هذه الكوادر مسألة عادية انما يسقط عامل الزمن الذي نحن بحاجة ماسة اليه لخلق الطفرة اللازمة للحاق بالسينما العالمية .

ولن اكشف سرا اذا قلت ان فروع السينما في أكثر المؤسسات الفنية بحاجة ماسة الى رعاية واهتمام كبيرين وهذا يعني ان ما يبذل من جهد الان لايكفي .

الخطوة الثالثة هي توفير وسائل البحث والتقصي ـ من مراكز بحوث ومكتبات صورية وصوتية وأشرطة صورية وشرائح وتيسير هذه المصادر للعاملين في الانتاج السينمائي والمسرحي :

ولعل في الحادثة البسيطة التالية نموذج يتكرر يرينا كيف ان هذه الخطوة الثالثة يمكن لها ان تقطع الرؤيا ويمكن لها أن تقطع النوافذ المطلة على التراث .

لقد أراد احد رساميا الكبار ان يرسم لوحة تمثل معركة القادسية ـ فاستعان بأربعة مؤرخين لكي يقوموا بتحديد تفاصيل اللوحة (هم الدكاترة مصطفى جواد وعبد العزيز الدوري وأحمد صالح العلي ومحمد علي مصطفى) اذ ليس هنالك مصادر ميسرة عن الازياء العربية وأنواع الاسلحة العربية المستعملة آنذاك .

واستمر البحث والتقصي أشهرا حتى امكن رسم لوحة واحدة يمكن ان تكون مصدرا تاريخيا . هذا نموذج لصعوبة تقنية في ظاهرها حضارية في جوهرها .

ان خلق قاعدة عربية للرؤيا تتطلب تيسير وسائل الاتصال بهذا المعنى وليس الحديث عن جذوته فقط .

والخطوة الرابعة ذات شقين الاول هو دعم الانتاج السينمائي العالمي الذي يمكن ان يدعم قضايانا المصيرية المختلفة وثانيهما هو ارساء دعائم صناعة سينمائية متكاملة داخل العراق .

بهذه الخطوات الاربع يمكننا أن نخلق الجو الملائم لخلق الرؤيا العربية الثورية للانتاج السينمائي الطموح .

اما المرحلة الثانية فهي :

مسألة تنظيرية وتاريخية ـ تأخذ شكل برنامج معد وفقا لدراسة منهجية وتخطيط انتاجي وفقا لسقف زمني محدد يمكن لهذه المرحلة الثانية تنفيذيا أن تسبق المرحلة الاولى لكي تلتقي معها عند التنفيذ

ما هو التراث بالنسبة للسينما والمسرح ؟ ومن اين تبدأ الرؤيا وفقا للعنصرين الاولين اللذين حددناهما في بداية حديثنا .

الاول هو ذكاء وعبقرية الخالق وبضمن ذلك حسه وثقافته ومعتقداته ومجتمعه .

والثاني هو ـ فهم الواقع الاجتماعي والاقتصادي المتغير وقوى تحريكه في اطار العصر .

التراث والرؤيا يمكن ان يكونا وجهين لعملة واحدة

التراث وهو ما وصلنا من التقاليد الثورية العربية ومن الادب الثوري العربي ومن الفن الثوري العربي يمكن ان يطبع اسلوب الفنان السينمائي دون فقدان لتوازن العمل الفني .

ولابد أن البعض يتساءل عن هذا الاصرار على صيغة ثوري . لقد سبق أن أوضحنا ان هنالك تراث للملوك ولشعراء المدح وللجواري وللغلمان وهنالك تقاليد للماجنين من امراء وشيوخ .

ان الحضارة العربية الثورية وعلميتها بناها علماء من امثال ابن خلدون وابن رشد والفارابي وابن سينا وابن الهيثم — والذي حسم قصر الخلفاء والقصر العباسي هو المهندس العربي والذي بناه هو العامل العربي — .

والتراث الذي نحن بصدده هو تراث شعبنا العربي وعلمائه وعماله وكادحيه . والتراث لايمكن أن يورث ولكنه يمكن ان يمتد وينمو عضويا وهذا يعني ان الواقع المتغير الذي تحدثنا عنه هو باتجاه الجماهير وهذا الجانب من التراث هو الذي يتطور وينمو — ولكنه لايورث بشكله المتحجر لمجرد انه قديم .

ان اسلوب الجاحظ الادبي وتناول المعري الفلسفي يمكن لهما ان يجدا الصيغة السينمائية كما وجد بوندرتشوك المعادل السينمائي لاسلوب تولستوي الادبي في فلمه الحرب والسلم(١٢) .

ونقول لماذا لايمكن لكتاب الحيوان ان يتحول الى مسلسلة سينمائية ؟

لماذا لانكتب سيناريوهات عن رحلات ابن بطوطة ؟

ولكن الاهم لماذا لانطبع اعمالنا السينمائية المعاصرة باسلوب ثوري متميز يمكن له ان يكون عربيا بعد استمرارية وبحث متطورين .

ان التراث هو ايضا في التقاليد الثورية والتقاليد (ليست مجرد انماط سلوكية كما يفهمها ويعبر عنها بعض علماء النفس) من ذلك صور البحث عن القيم الجيدة .

ان الانحياز نحو قيم الخير والعدل لايمكن ان يكون مطلقا الا اذا ارتبط في احد جوانبه بالصراع الطبقي . ولايمكن بأي حال من الاحوال تجاهل هذا الصراع في التراث العربي — فالصراع بين اليمين واليسار في الاسلام لم ينته بانتهاء عصر الخلفاء الراشدين .

من هذه النقطة يمكن للسينما العربية ان تجد لها نقطة التقاء بالسينما العالمية وان تكون تراثية في الوقت نفسه .

من المنافذ المهمة الى التراث الحكاية في المسرح وفهم الفلسفة من خلال السلوك الدرامي والحدث الدرامي واسقاط النماذج التاريخية على معطيات الحياة المعاصرة — هذا في تصوري منفذ مهم من منافذ الاتصال بالتراث الادبي وجعله مصبا في حركة السينما المعاصرة وهو يمكن ان يستفيد من طبيعة الصراع بين قوى الشر والخير في المجتمعات العربية القديمة .

وحين نفهم الماضي من خلال حركة الصراع والتراث من خلال ارتباطه بهذه الحركة نكون قد وصلنا الى المنظور الذي حددنا قاعدته بفهم معاصر لواقع التغيير والتحول الاشتراكي — ومن هذا المنظور نستطيع ان نشرع ببناء قاعدة للرؤية السينمائية والمسرحية من أجل فن سينمائي عربي ثوري متين دون أن نلغي ذات الفنان وشخصيته .

وهنا ننتقل الى المرحلة الثالثة وهي الفنان نفسه

وقد أشرنا الى قدرته وحسه وثقافته ومعتقداته

---

(١٢) المخرج السوفييتي سركيه بوندرتشوك الذي اخرج فلم الحرب والسلم عن رواية بنفس الاسم للكاتب الروائي الروسي تيوتولستوي .

الى تمكنه من ادواته •ولابد هنـا ان نختـم وضوعنا بملاحظة بعض النقاط التي كثيرا ما يطرحها نقاد الليبراليون الا وهي ان الفنان يجب انيكون را في التعبير وتفسر هذه الحرية كما قلـت في اول بحث على انها التحرر من قيود كثيرة •

هنا أود ان اضيف ان الثورة لاتستفيد ابدا من فنان غير الحر وان الاشتركية يضرها كثيرا انيدافع نها ويتحدث باسمها فنان غير مؤمن بها • وان الفن ن ينضج وينمو ولن يتكامل الا اذا كان الفنان حرا ي تعبيره •

الا ان هذا لايعني أبدا تفسير الحرية بانهـا مكانية العودة الى عهود الاقطاع والتغني بفتـرة لانتداب وتناول الجوانب السلبية فقط من التطبيقات الاشتراكية • وانما هذا يعني أن حس الفنان وثقافته وايمانه يجب ان يكون مع الثورة بشكـل طبيعـي ومع الاشتراكية بفهم حياتي لها ــ وهو حر بعد ذلك في التعبير ذاتيا وبأسلوبه المتميز •

وبهذا نكون قد وضعنا الخطوط العامة لايجاد مناخ صالح لخلق بدايات مثمرة لنشوء وتبلور رؤيا عربية ثورية ولنمو قاعدة صلدة لعملية خلق فنـي جديد تمد جسورا الى التراث العربي لتأخذ منـه بثوريته وعلميته وتمد الفاعلية الحضارية بنسـغ يعطي المخلوق الفني ملامحه المتميزة •

جعفر علي عباس

جامعة بغداد ــ اكاديمية الفنون الجميلة

المصـــادر الاجنبية :

B— Film in the Battle of Ideas, John Howard Lawson, Masses & Mainstream Inc., New York 3,N.Y. 1953.

1— The Living Stage, Kenneth Macgowan, William Melintz A history of the world theatre Prentice—Hall, Inc. Englewood N.J. Eleventh November 1965.

2— Film: the Creative process, John Howasd Lawson Hill and Wang. New York, 1967.

3— The Act of Creation, Arthur Koestler, Pan Books: London 1964.

4— The Cinema as a Graphic Art. Vladimer Nilsin, Hill and Wang—New York—1950.

5— Film Technique & Film Acting, V.I. Pudovkin, Trans, and ed. by Ivor Montague. New York, Grouve Press 1960.

6— Experiments in Visual Perception, ed. M.D. Vermon Penguin Modern Psychology, England, 1966.

7— Thought and Language, L.S. Vygotsky, M.I.T. Press (according to an essay by Qassim Hussain (1962).

مصادر البحث العربية

(١) فن السينما : رودولـف آرنهايـم ـ ترجمـة عبد العـزيز فهمي وصـلاح التهـامي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمـة والطباعة والنشر/ مطبعة مصر (لـم يذكر تاريخ طبع او نشر الكتاب)

(٢) فن كتابةالسيناريو، جون هوارد لوسون،ترجمة ابراهيم الصحن ، معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني بغداد ١٩٧٤ (الطبعة الانكليزية ١٩٥٠)

(٣) خيال الظل،ابراهيم حمادة ، سلسلة تراثنا،الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ .

(٤) حلقةالخيالةفي الوطن العربي(طرابلس)ـالمؤسسة العامة للخيالة ـ الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ـ المطبعة العصرية (١٩٧٥) .

des Aristoteles, Kap. 17 und Kap. 9 unter anderen Stücken.

33. Hamburgische Dramaturgie, Stück 83.
Lessing stellt ausführlich dar, zu welchen Konsequenzen eine derartige Auslegung führt und weist dieselbe mit Ironie ab.

34. Paul Rilla : Lessing Gesamte Werke, Band 9, S. 100.

35. Hamburgische Dramaturgie, Stück 16.

36. Hamburgische Dramaturgie, Stück 30.

37. Hamburgische Dramaturgie, Stück 2 und 5.

38. Hamburgische Dramaturgie, Stück 15.

39. Hamburgische Dramaturgie, Stück 2.

40. Briefwechsel zwischen Lessing, Nicolai und Mendelsohn.

41. Briefwechsel zwischen Lessing, Nicolai und Mendelsohn, Brief vom 2. April 1757.

42. Poetik, Kap. 13.

43. Lessing in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten Rowohlt-Taschenbuch-Verlag GmbH Reinbek Hamburg 1962.

44. Hamburgische Dramaturgie, Stück 101—104.

schönerunsarten, nicht in erzählender Form, sondern durch handelnde Personen von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affekte herbeiführt.

7. Hamburgische Dramaturgie. Stück 77.
8. Hamburgische Dramaturgie. Stück 38.
9. Hamburgische Dramaturgie. Stück 50.
10. Poetik, Kap. 6.
11. Paul Rilla, Lessing. Gesammelte Werke, Band 6. Seite 181/182.
12. Poetik, Kap. 23/7.
13. Poetik, Kap. 7.
14. Hamburgische Dramaturgie, Stück 32.
15. Hamburgische Dramaturgie, Stück 13.
16. Hamburgische Dramaturgie, Stück 32.
17. Hamburgische Dramaturgie, Stück 2.
18. Hamburgische Dramaturgie, Stück 12.
19. Hamburgische Dramaturgie, Stück 46.
20. Hamburgische Dramaturgie, Stück 46.
21. Hamburgische Dramaturgie, Stück 44 und die Anmerkung dazu
22. Poetik, Kap. 6.
22. Poetik, Kap. 9.
23. Hamburgische Dramaturgie, Stück 48.
24. Hamburgische Dramaturgie. Stück 38.
25. Hamburgische Dramaturgie, Stück 38.
26. Hamburgische Dramaturgie. Stück 38.
27. Hamburgische Dramaturgie, Stück 19.
28. Hamburgische Dramaturgie, Stück 89.
29. Hamburgische Dramaturgie. Stück 19.
30. Hier wird Richard III. unter anderem gemeint.
31. Hier wird Richard III. unter anderem gemeint.
32. Vergl Hamburgische Dramaturgie. Stück 32 und Poetik

Anmerkungen:

Am häufigsetn wurde aus folgender Literatur zitiert.

I. Lessing: Hamburgische Dramaturgie
in: Lessing, Werke in drei Bänden, Leipzig 1962
in den Anmerkungen wie folgt bezeichnet: Dramaturgie, Stück ...

II. Aristoteles: Poetik

Reclam-Verlag Leipzig, Nr. 2337
in den Anmerkungen wie folgt bezeichnet, Poetik

1. Hamburgische Dramaturgie, Stück 101—104

2. Vgl. Brief an Mendelsohn vom 5. November 1768.

   Lessing schreibt: "Ich gehe in allem Ernst mit einem neuen Kommentar über die Dichtkunst des Aristoteles, wenigstens desjenigen Teils, der die Tragödie angeht."

   Paul Rilla, Band 9.

3. Hamburgische Dramaturgie, Stück 38.

4. Lessing-Legende, Gesammelte Schriften, Band 9.

   Dietz-Verlag, Berlin 1963.

5. Lessings Hamburgische Dramaturgie
   erläutert von Schröter und Thiele, Halle 1895—382.

6. Es gibt natürlich mehrere Uebersetzungen, die im Grunde genommen dasselbe zum Ausdruck bringen; als Reispiel möchte ich hier folgende Uebersetzungen anführen:

   a) Christian Walz und Karl Zell, Aristoteles, die Poetik, Stuttgart 1861, S. 83/84:
   ... Tragödie ist Darstellung einer erasten und abgeschlossenen Handlung, von einem gewissen Umfang in wohlgefallender Sprache, mit einer nach ihren Teilen gesonderten Anwendung jeder Darstellungsart, durch handelnde Personen nicht durch Erzählung, und welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung der Leidenschaften dieser Art bewirkt ...

   b) Theodor Comperz, Aristoteles Poetik, Leipzig 1896:
   Das Trauerspiel ist nämlich die Darstellung einer würdigen und in sich abgeschlossenen, eine gewisse Grösse besitzenden Handlung in verschönter Rede unter partienweise gesonderter Verwendung der Ver-

Literaturverzeichnis

(1) Paul Rilla	Lessing, Gesammte Ausgabe in 10 Bänden, Berlin 1954/58.
(2)	Lessing, Werke in drei Bänden, Leipzig 1962.
(3) Franz Mehring	"Die Lessinglegende" Gesammelte Schriften, Band 9.
(4) Schröter u. Thiele	"Lessing: Hamburgische Dramaturgie", Halle 1895.
(5) (a)	"Lessing: Die Hamburgische Dramaturgie", Kritik von Otto Mann, Stuttgart 1963.
(5) Ludwig Köhler	"Die Einheiten des Ortes und der Zeit in den Trauerspielen Voltaires", Dissertation, Jena 1900.
(6) Max Kommerell	Lessing und Aristoteles, Frankfürt/Berlin 1955.
(7) Alfred Kerr	Die Welt im Drama, Köln/Berlin 1955.
(8) Sulian Schmid	Die deutsche Literatur zur Zeit des Siebenjährigen Krieges, Grenzboten, 1879.
(9)	G.E. Lessing in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten — dargestellt von Wolfgang Drews. Rowohlt-Verlag Reinbeck b. Hamburg, 1962.

Zusammenfassung

Nachdem wir nun versucht haben, die Fragen der Theorie zu erklären, wollen wir kurz darlegen, warum Lessing gerade Aristoteles als Vorbild seiner Polemik gewählt hat. In der Dramaturgie nennt er häufig Shakespeare als Vorbild für die Deutschen (s. 17. Literaturbrief), der trotz Unkenntnis des Aristoteles dessen Ziele fast immer erreicht, im Gegensatz zu den Franzosen, die trotz Einhaltung der strengen Regen diese Ziele fast nie erreichen. Lessing wandte sich gegen die formale Interpretation des Aristoteles durch die Franzosen und ihre Anhänger in Deutschland, besonders gegen Gottsched. Er erkannte, dass jede Nation die Regeln für ihr Theater nach ihren Gegebenheiten modifizieren müsse Aus diesem Grunde setzt er sich mit Aristoteles auseinander. Die Ergebnisse der Auseinandersetzung sind oben von uns behandelt worden.

Die wahren Gründe allerdings liegen in der gesellschaftlichen und politischen Situation des deutschen Bürgertums des 17. und 18. Jahrhunderts.

Nach dem Dreissigjährigen Krieg war Deutschland in viele kleine Staaten zersplittert. Das erschwerte die Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums, zumal auch die verschiedenen Konfessionen in Deutschland die geistige Einigung hemmten. Diese Krise brachte auch einen merklichen Sprachverfall mit sich. Es musste zunächst die philosophische Grundlage für die Emanzipation geschaffen werden. Die bedeutendsten Vertreter waren Leibniz, Wolff und Thomasius. An der Reinigung der Sprache hatte auch Gottsched einen grossen Anteil. So wurde zunächst die Grundlage für eine allgemeine Verständigung geschaffen. Nun machten sich auch verschiedene deutsche Schauspieltruppen daran, die Misere des deutschen Theaters zu beheben. Es seien nur die Verdienste der Neuberin erwähnt. Die Bestrebungen der Aufklärung gingen dahin, das deutsche Bürgertum zu erziehen und auf seine Emanzipation vorzubereiten. Schauplatz der Erziehung sollte auch das Theater sein. Um das Erziehungsprogramm umfassend zu verwirklichen, war die Schaffung eines einheitlichen deutschen Nationaltheaters notwendig. Das nun machte die Auseinandersetzung mit den französischen Einflüssen notwendig.

Hier setzt Lessing an. Er leugnet die Verdienste Gottscheds, indem er ihn scharf kritisiert. Dabei übersieht er aber, dass gerade Gottsched mit seinen Regeln doch der erste gewesen ist, der eine gewisse Ordnung im deutschen Theater gefordert hat, wie es auch die Bestrebungen der Neuberin gewesen waren.

Auf diesen Erkenntnissen aufbauend setzt sich Lessing nun mit Aristoteles auseinander und interpretiert ihn für die deutschen Verhältnisse neu. Damit beabsichtigte er, dass die Literatur zu einem wirksamen Werkzeug des Bürgertums in seinem Kampf für die nationale Befreiung wird.

Wie war nun die Wirksamkeit von Lessings Absichten ?

Da sei ein Zitat genannt : "Wenn das Publikum fragt: 'Was ist denn nun geschehen' und mit einem höhnischen 'Nichts' sich selbst antwortet, so frage ich wiederrum: 'und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen konnte ? ' Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, dass es das Werk nicht allein nicht befördert : es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen'. " (44)

Hier haben wir nun zwei Dinge: Einmal die schmerzliche Erkenntnis Lessings, dass die Wirkung nicht die erhoffte war; zum anderen die Feststellung, dass auch das Publikum nicht mit dem gebührenden Ernst diese aktuellen Forderungen gewürdigt und für sich angewendet hat.

Auch Mehring stellte fest, dass die Dramaturgie zu ihrer Zeit nicht die volle Wirkung erzielte.

Trotz ihrer beschränkten Wirkung zu Lessings Zeit können wir heute sagen, dass die Dramaturgie ein geniales Denkmal deutscher Geistesgeschichte ist, auf der fast alle späteren deutschen Dichter aufgebaut haben.

oder jene Ereignisse ans Licht zu bringen. Fehler würden die bisherige im Charakter begründete Handlung in Frage stellen.

Natürlich gibt Lessing dem Dichter gewisse Freiheit in der Behandlung der Fakten (33. Stück), aber es darf keinesfalls eine Veränderung der allbekannten Fakten vorgenommen werden oder so verändert werden, dass wir nicht mehr daran glauben.

Furcht und Mitleid:

Das Endziel der Tragödie ist die Erregung von Furcht und Mitleid.

Wie wir bei der Besprechung der Definition der Tragödie festgestellt haben, ist die Erregung von Furcht und Mitleid für Lessing die Hauptbestimmung des Trauerspiels. Was versteht Lessing unter den griechischen Worten "Furcht" und "Mitleid"? An Nicolai schreibt Lessing 1756 und Anfang 1757, dass dieses griechische Wort "mit Schrecken übersetzt wird" und erläutert dies folgendermassen: "Der Schrecken in der Tragödie ist weiter nichts, als die plötzliche Ueberraschung des Mitleids oder das überraschte und unentwickelte Mitleid." (40) Demnach war nach seiner damaligen Anschauung die Absicht der Tragödie, nur Mitleid zu erregen. Bald darauf aber erkannte er, dass der aristotelische Ausdruck nicht mit "Schrecken", sondern mit "Furcht" zu übersetzen sei. (41)

Lessing widerlegte Corneilles Auffassung, dass, die Tragödie entweder Furcht oder Mitleid erregen könne, auf das schärfste. Demnach sind Furcht und Mitleid eng miteinander verbunden.

Man fragt sich: Worauf ist die Furcht des Zuschauers gerichtet? Für wen soll er Mitleid empfinden? Aristoteles Ansichten darüber sind uns im Kapitel 13 der "Poetik" überliefert. Er schreibt: "Der Aufbau einer vollendeten Tragödie soll nicht einfach, sondern verflochten sein und mitleid- und furchterregende Begebenheiten darstellen. ... Das Mitleid gilt dem, der unverdient ins Unglück gerät. Die Furcht gilt dem, der unseresgleichen ist. Bei einem Schurken ist für keines dieser beiden Gefühle in unserem Herzen Platz vorhanden." (42) Lessing stimmt Aristoteles zu. Er meint, dass die Furcht nur die Zuschauer angehe. Mitleid haben die Zuschauer mit dem Helden. Furcht ist nicht identisch mit Mitleid. Die Furcht ist auf etwas gerichtet, was noch bevorsteht, das Mitleid auf etwas, das mehr oder weniger schon gegenwärtig ist; beide zusammen aber bringen erst die vom Dichter beabsichtigte Wirkung der Tragödie hervor, die Erschütterung des Zuschauers. Diesen Gedanken entspricht auch Lessings Katharasis-Auffassung. Das ist eindeutig von beiden Meistern zum Ausdruck gebracht worden, so dass wir uns Lessings Meinung anschliessen können, wenn er Corneilles Ansichten energisch widerlegt.

In welchem Verhältnis die "Hamburgische Dramaturgie" zur Aristotelischen "Poetik" steht, kann aber nicht umfassend behandelt werden, weil es sonst notwendig gewesen wäre, andere Gattungen der Dramaturgie, z.B. das Lustspiel, zu berücksichtigen. Eine feste Theorie der Tragödie hat Lessing in diesen Schriften nicht gegeben. Er hat durch Beispiele anhand moderner Stücke (seiner Zeit) seine Anschauungen mit der Aristotelischen Theorie verknüpft und dargelegt. Wir sind der Meinung, Lessing hat aus einem doppelten Grund die "Dramaturgie" geschrieben: erstens, um die aristotelischen Regeln glarzustellen, zweitens bekämpfte er die Anschauung, dass die Franzosen die Gesetze der griechischen Meister allein verstanden und damit die höchste Vollkommenheit im Drama erreicht hätten.

Die Lessingschen Grundsätze waren für die spätere Zeit von grösster Bedeutung. Schiller schreibt am 4. 7. 1799 an Goethe: "Es ist gar keine Frage, dass Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärften und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefasst hat." (43)

anderen gegründet wäre und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden." (34) Als unmittelbare Folgerung ergibt sich aus dieser Lehre vom Mittelcharakter, dass der Charakter menschlich wahr und angemessen sein soll. Man kann mit dem Leiden solcher Menschen Mitleid empfinden, das dem Zuschauer verständlich ist. Diesen aristotelischen Grundsätzen gemäss tadelt Lessing die Unnatürlichkeit des Charakters der Kleopatra in Corneilles "Rodogune" (35), verwirft den Charakter der "Merope" in Voltaires "Merope" wegen seiner unwahrheit. (36) Aus den gleichen Gründen tadelt er die Personen in Gronegks "Olint und Sophronia" (37) und in Voltaires "Zayre". (38) Wie der dramatische Dichter einen lebenswahren Charakter idealisieren könne, hat Lessing in den Stücken bei der Besprechung von Voltaires "Merope" gezeigt.

Dass ein menschlich wahrer Charakter gleichzeitig angemessen sein muss, d.h., dass er der Gattung, welcher die betreffende Person angehört, entsprechen müsse, geht aus dem Begriff der "Natürlichkeit" hervor. Dem Mann dürfen keine weiblichen Eigenschaften zukommen, genauso der Frau keine männlichen. Dies erklärt Lessing bei der Besprechung von Corneilles "Rodogune" im 31. Stück der Hamburgischen Dramaturgie und von Favarts "Solimann II" im 34. Stück. Darin, dass die Charaktere konseuent sein müssten, unterstüzt Lessing die aristotelische Regel und führt sie weiter aus.

Nichts muss sich in den Characteren widersprechen", meint Lessing im 34. Stück und erklärt weiter, "sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben, sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äussern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keiner von diesen Umständen muss mächtig genug sein können, sie von schwarz weiss zu ändern." "Die Konsequenz der Charaktere erfordert zugleicht," wie Lessing die Gedanken des Aristoteles näher ausführt 39), dass die Beweggründe zu jedem Entschluss der handelnden Personen, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen nach Massgebung des einmal angenommenen Charakters klar dargelegt sind; sie erfordert die richtig Motivierung der Handlungen und Gesinnungen. Warum fordert Lessing konsequent die Einhaltung der Charactere und erläutert Aristoteles' Gedanken näher? In den Charakteren sieht Lessing das Eigenliche, das Politische. Durch Lessings Beharren auf den Charakteren erfahren wir,was er damit erreichen will. Wenn der Charakter im Stück strikt nach Lessing dargestellt wird, kann er sich nicht der Schwarz-Weiss-Theorie entziehen. Am deeutlichsten zeigt sich Lessings Ziel in der Auffassung vom Mittelcharakter in seinem Trauerspied Emilia Galotti".

Darum verlangt Aristoteles, der Dichter solle danach streben, dass ein Mensch von einer gewissen Beschaffenheit auch ihr entsprechendes sage oder tue, wie es notwendig oder wahrscheinlich aus diesem Charakter sich ergebe. Nicht grosse Handlungen hält Lessing für erforderlich, auch in der kleinesten kann sich der Charakter zeigen, "und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind nach der poetischen Schätzung die grössten." (9. Stück) Zu diesem Punkt bringt Lessing mehrere Beispiele in den Stücken 57 — 58.

In der Wirklichkeit finden wir diese Uebereinstimmung des Charakters der handelnden Personen mit der Tat oft nicht. Will aber der Dichter diese historischen Ereignisse vorführen, so muss er, wie wir worher betont haben, sich nicht streng an die historischen Fakten halten, denn wir wollen nicht auf dem Theater wissen, was der oder jener getan hat, sondern was der oder jener von einem gewissen Charakter unter gewissen Umständen tun werde. Das soll uns interessieren.

Lessing und Aristoteles sind in dieser Frage also Licher Meinung.

Deswegen sind die Charaktere dem Dichter von grösserer Bedeutung als die geschichtlichen Ereignisse. freilich hat der Dichter die Möglichkeite, diese

eine Handlung glaubwürdig erscheint, das wirkliche Geschehen aber biete in den seltensten Fällen diese innere Wahrscheinlichkeit. (27)

Die Poesie stellt das Allgemeine dar, die Geschichte das Einzelne : "das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen oder handeln würde; ... das Besondere hingegen ist, das Alkibiades getan oder gelitten hat." (28)

Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jenner getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen Umständen tun würde. (29) Der Dichter ist nicht an die historische Wahrheit gebunden, jedenfalls nicht weiter als sie einer wohlgedichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern weil sie so geschehen ist, dass er sie schwerlich zu einem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte."(30) Ebenso ist die Berücksichtigung der wirklichen Sitten nicht unbedingtes Erfordernis. Der Dichter kann ebensogut einheimische Sitten in der Tragödie anwenden wie die wirklichen. Wenn der Dichter besondere historische Fakten verwenden will, so wird er vor allen Dingen darauf bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu schaffen. Lessing beschliesst diese Betrachtung mit folgenden Worten : "Kurz, die Tragödie ist keine dialogisierte Geschichte, die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem, wohl, so braucht er sie."(31)

In der Definition der Tragödie wird nun gesagt, dass uns die Tragödie durch handelnde Personen vorgeführt wird und nicht durch epischen Bericht. Also es treten Personen auf, die die Darstellung der Handlung ermöglichen. Das Erscheinen der Handelnden erfordert die Einteilung des Stoffes in Auftritte und in Aufzüge. Nach der Regel der Einheit der Handlung müssen dieselben so dargestellt sein, dass die nachkommenden Geschennisse aus den vorhergehenden sich nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung notwendig zeigen, nur dann können sie den notwendigen inneren Zusammenhang besitzen. Der architektonische Aufbau der Auftritte und Aufzüge muss derartig sein, dass in den einzelnen Stufen der Entwicklung und Verwicklung eine Steigerung stattfindet. (32) Einen ausgeprägten Charakter müssen die handelnden Personen haben, aus welchem ihre Taten motiviert werden; damit ist die Frage entstanden : Wie müssen diese Charaktere beschaffen sein ?

Der griechische Meister hatte den Grundsatz vorangestellt, dass die tragische Person weder durch Tugend hervorrage, noch einen sittlich schlechten Charakter habe, sondern dass sie gut, aber nicht frei von Fehlern sei, die sie dann ins Unglück stürzten; nur dann bringen sie in Wahrheit die beabsichtigte Wirkung, die Erregung von Mitleid und Furcht, hervor. Unter "gut" versteht Aristoteles nur die moralische Güte, betont Lessing mit aller Entschiedenheit, und er unterstüzt diese Auffassung gegen die französischen Kunstrichter, wie Corneille. Corneille meinte, es bedeute "den glänzenden und erhabenen Charakter irgendeiner tugendhaften der strafbaren Neigung." (33)

Oder die Auffassung Deciers : Er verstand darunter, dass die Charaktere "Gut ausgedrückt sein". Nach Aristoteles' Worten soll der Charakter nicht allzu gut und nicht allzu tugendaft dargestellt sein. Er meint, er solle ein "Mittelcharakter" sein.

Diese Auffassung der aristotelischen Bestimmung führt Lessing an Mendelssohn in dem Brief vom 18. 12. 1756 näher aus, wo er den scheinbaren Einwand gegen den von Aristoteles geforderten Mittelcharakter widerlegt und begründet, warum der Held nicht allzu tugendhaft sein dürfe. Lessing schreibt: "weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem

vorauszeigt, zu dem er sie führen will.

Weitere Erörterungen über die richtige Einrichtung der tragischen Fabel gibt Aristoteles im 9. und 10. Kapitel der "Poetik".

Aristoteles teilt die tragische Fabel in einfache und verflochtene ein.

Lessing behandelt diese Unterscheidung in engem Anschluss an Aristoteles im 38. Stück der Dramaturgie. Nach Lessing ist eine einfache Fabel eine solche, die in ihrem Verlauf den Schicksalswechsel ohne Peripetie und ohne Erkennung bringt. In einer verflochtenen Fabel sind Peripetie oder Erkennung oder beide zugleich in der Tragödie enthalten.

Wenn sie auch nicht wesentliche Stücke der Fabel sind, so "machen sie doch die Handlung mannigfaltiger und dadurch schöner und interessanter". Lessing übersetzt den Ausdruck "Peripetie" mit Glückswechsel (bitte andere Uebersetzungen nachschlagen), was ungenau erscheint, da in verschiedenen Uebersetzung der "Poetik" es "plötzlicher Schicksalswechsel" heisst.

Zu diesen beiden Eigenschaften einer Fabel mit verflochtener Handlung kommet nach eine dritte, das Pathos. In Anschluss daran ergeben sich nach Lessing für tragische Begebenheiten vier Arten, je nachdem die Tat wissentlich oder unwissentlich verübt worden und ausgeführt oder nicht ausgeführt werden kann. (24) Von diesen vier Klassen gibt Aristoteles derjenigen den Vorzug, nach welcher die unwissend unternommene Tat nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darin verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Damit schien nicht übereinzustimmen, was Aristoteles vorher gesagt, dass die schön angelegte Fabel nicht einen Umschwung aus Unglück in Glück, sondern aus Glück in Unglück darstellen müsse.

Lessing versucht, den sich ergebenden Widerspruch, den Dacier vor ihm nicht zu beheben vermochte, in folgender Weise zu lösen: "Indem Aristoteles die verschiedenen ... Teile der tragischen Handlung, jeden insbesondere betrachtet, ... so findet sich, dass derjenige Glückwechsel der beste, ist, das ist der fähigste, Schrecken und Mittleid zu befördern, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht; und ... dass diejenige Behandlung, unter welchem das Leiden bevorsteht, einander nicht kennen, aber in dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so dass es dadurch unterbleibt. Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die Gedanken haben muss, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Teilen, warum soll denn das, was er von diesen Teilen behauptet, auch von jeden gelten müssen?" (25).

Obwohl Lessings Erklärungsversuch scharfsinnig ist, scheitert er jedoch an seiner unrichtigen Auffassung der Begriffe "Peripetie" und "Pathos". Er gibt aber einen Hinweis auf die einzige Möglichkeit, die Komplikationen zu lösen: "Die Vollkommenheit des Ganzen und die Vollkommenheit des Teiles sind nicht identisch. Der Glückswechsel, der mit der Peripetie nicht identisch ist, ist das Ganze; das Pathos aber ist der Teil." (26) Lessing meinte dazu im Gegensatz, der Glückswechsel sei der Teil und das Pathos das Ganze. Eine gute Tragödie liesse sich in der Darstellung der Umwandlung des Glücks in Unglück erkennen. Lessing fasste das Pathos als das spezifische Merkmal der tragischen Handlung, das ihr niemals fehlen, dürfte, auf. Nach Aristoteles scheint aber aus der ganzen Stelle hervorzugehen, dass das Pathos unwesentlicher ist.

In welchem Verhältnis steht die nachahmende Darstellung einer Handlung zur Wirklichkeit und zur Geschichte? Lessing gibt uns im Anschluss an Aristoteles eine ausführliche Antwort. Mit Aristoteles spricht Lessing den Grundgedanken aus, dass der tatsächliche Verlauf (aristotelische Wirklichkeit) sich nicht notwendigerweise mit dem poetisch Wahren decke, denn die poetische Wahrheit verlange eine innere Wahrscheinlichkeit, vermöge deren uns

der Zeit und des Ortes hielt man streng daran fest. dass die ganze Handlung nur in einem Zimmer vor sich gehen sollte. Denn wenn deshalb Lessing den Franzosen vorwirft, "anstatt der Einheit des Tages schöben sie die Einheit der Dauer unter: und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen oder Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bett ging, wenigstens nicht öfters als einmal zu Bett ging, mochte sich sonst noch soviel und mancherlei darin ereignen, liessen sie für einen Tag gelten". (19) so tut er dies mit vollen Recht: denn die Franzosen verletzten durch diese äusserliche Befolgung der angeblichen Regel von der Einheit der Zeit das wichtige Cesetz des Aristoteles von dem natürlichen und notwendigem Zusammenhange der Handlung, indem sie die Handlung unmittelbar aufeinanderfolgen liessen, zu denen sich, wie Lessing bemerkt, vernünftige Menschen mehr als einen Tag nehmen. Aus dem gleichen Grunde ist das Abkommen, welches die Franzosen mit der für sie tyrannischen Regel von der Einheit des Ortes trafen, zu verwerfen. "Anstatt eines einigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könnte: genug, wenn diese Orte zusammen, nur nicht gar zu weit auseinander lägen." (20)

Aus der Kritik, welche Lessing an den Franzosen übte, lassen sich zugleich seine Regeln für die Einheit des Ortes und der Zeit im modernen Drama entnehmen. Zunächst wies er nach, dass die Einheit der Zeit und des Ortes von der Einheit der Handlung abhänggig sei und möglichst beachtet werden müsse; erfordere aber der natürliche Verlauf der Handlung einen Zeitsprung oder eine Veränderung des Ortes, so sei beides im Verlauf eines Aufzuges zu vermeiden, vielmehr könne man sowohl den notwendigen Ortswechsel bei Beginn des neuen Aufzugs eintreten lassen, als auch den Zeitsprung in den Zwischenakt verlegen. Denn da wir nicht wie die Alten die offene Szene das ganze Drama hindurch vor Augen haben, so findet mit dem Fallen des Vorhanges auch immer ein Abschluss in unserer Illusiont statt, die Veränderungen zwischen den beiden Akten wirken also nicht störend. Die Freiheit in dem Wechsel von Ort und Zeit ist aber insoweit nur gestattet, als die Einheit der Handlung dadurch nicht verlegt und unsere Illusionen dadurch nicht aufgehoben werden. Wenn auch Lessing in seinen eigenen Dramen von dieser Freiheit nur wenig Gebraucht machte, so hat er doch die Bahn zu einer freieren Entwicklung gebrochen. (In Lessings Drama "Emilia Galotti" werden wir dann auf die Frage, inwieweit Lessing seine Theorie verwirklichte, eingehen.) Was er auf theoretischem Wege angebahnt, das bewirkt praktisch das englische Drama, auf das er wiederholt aufmerksam machte. (21)

Nachdem wir die Eigenschaften der Tragödie, Vollständigkeit, Umfang und Einheit der Handlung besprochen haben, kommen wir zu der Frage: Wie muss die Handlung beschaffen sein, damit sie die Absicht der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erwecken, am vollständigsten erreicht? Aristoteles meint in seiner Definition, dass die Handlung würdig sein muss. (22)

Die Handlung stellt Leben, Glück und Unglück von Menschen dar, die einen unerwarteten Glückswechsel erleiden und darum in uns Furcht und Mitleid erregen. Die Handlung, die keine Furcht und kein Mitleid erregt, entspricht demnach nicht dem Zweck der Tragödie. Eine besonders tragische Wirkung wird nach Aristoteles erzielt, wenn die Begebenheiten wider Erwarten eintreten. (22) Lessing bezieht freilich die Worte "wider Erwarten" auf die handelnden Personen der Tragödie, nicht auf die Zuschauer.

Was braucht der Dichter um uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unsern Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muss, auch noch so lange vorausgesehen haben." (23) Lessing stimmt damit dem französischen Dichter und Kunstrichter Diderot zu, dessen Gedanken Lessing anführt und im Einklang mit Aristoteles' Grundsätzen findet. Von diesem Gesichtspunkt aus rechtfertigt er die Praxis des Euripides, welcher in seinen Dialogen fast immer den Zuschauern das Ziel

verarbeiten habe. Die Ueberlieferung bot dem Dichter nicht nur das Grässliche als unwahrscheinliches Faktum, dass eine Frau Mann und Söhne umbringt. "Dies gibt höchstens drei Szenen, das es von allen näheren Umständen entblösst ist, drei unwahrscheinliche Szenen." (14) Hier muss der Dichter sein eignes Können einsetzen, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen muss er erfinden. Der Dichter muss diese unwahrscheinlichen Verbrechen so darzustellen versuchen, dass wir überall nicht an dem natürlichen und selbstverständlichen Verlauf zweifeln. Berechtigt verspottet Lessing die Frau Gottscheds, die die Uebersetzung des französischen Lustspiels "Der poetische Dorfjunker" von Destouches von drei Akten in fünf Akte zerlegte, um den kleinlichen Regeln ihres Mannes gerecht zu werden. (15)

Da die Ausdehnung der Fabel durch ihre innere Wahrscheinlichkeit bestimmt ist, so ist mit ihr engverbunden die Lehre von der Einheit der Handlung, woran sich die Lehre von der Einheit der Zeit und des Ortes anschliesst.

Die wichtigste Forderung für die Traögdie ist die Einheit der Handlung. Die Ereignisse, die sich auf der Bühne abspielen, müssen einen inneren Zusammenhang haben und nicht durch äussere Anlässe ausgelöst werden. Wie der Dichter diesen aristotelischen Grundsatz bei der Komposition einer tragischen Fabel anzuwenden habe, davon gibt Lessing im 32. Stück der Hamburgischen Dramaturgie ein treffendes Bild. Er spricht davon dass der Dichter eine Reihe von Ursachen und Wirkungen erfinden muss, aber auch wie er bedenken muss, seinen Begebenheiten einen befriedigen Verlauf zu geben, "dass uns nichts dabei befremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreisst, und voll Schrecken über das Bewusstsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreissen, Dinge begehen, die wir bei kaltem Blute noch so weit von uns entfernt zu sein glaubten." (16)

Was die Ursache der Handlung anbetrifft: sie müsse natürlich sein, wenn sie ihrem Zweck ganz entsprechen soll. Durch äussere Geschehnisse dürfen die Ereignisse sich nicht entwickeln, sie müssen gut begründet sein. Deshalb tadelt Lessing das christliche Trauerspiel "so überzeugt wie er auch immer von dem unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein möge, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen angehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muss. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muss alles seinen ordentlichen Lauf behalten." (17)

Wir fassen das zusammen:
Der dramatische Dichter muss also in die Handlung selbst Absichten legen und diese Absichten unter eine Hauptabsicht bringen, damit die Handlung ein befriedigendes Ende hat. Also ein Mosaik von Steinen, die zusammen ein Ganzes bilden. Lessing zeigt darin nicht nur wie der Dichter eine Reihe von Ursachen und Wirkungen erfinden muss, sondern wie er darauf bedacht sein müsse, die Kausalität zu wahren. Mit der Motivierung der Handlungen hängt eng zusammen die der einzelnen Szenen. In dem Trauerspiel muss die Erscheinung eines Charakters gehörig motiviert sein. Die Erscheinung des Charakters muss sowohl durch das Vorhergenhende als auch durch die nachfolgenden Ereignisse belegt sein. Aus dem selben Ursachen soll der Dichter sich nicht so viele Freiheiten nehmen (s. 32. Stück). Gleichfalls ist das Gebrauchen von "theatralischen Maschinen", wie das Gespenst in Voltaire "Semiramis", wenn sie nicht gehörig motiviert sind, zu verwerfen. Wie das Gespenst verwendet werden soll, zeigt uns Lessing bei Shakespeares "Hamlet", wo das Gespenst "eine wirklich handelnde Person, an deren Schicksal wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid". (18)

In Zusammenhang mit der Frage nach der Einheit der Handlung steht die Frage nach der Einheit von Zeit und Ort. In der von den Franzosen als aristotelisch aufgestellten Lehre von der Einheit

Grunde nichts als die 'Merope' des Maffei sei: und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht ebenderselbe Stoff, sondern ebendisselbe Verwicklung und Auflösung machen, dass zwei oder mehrere Stücke fuer ebendieselben Stücke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei eine Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie auf ebendieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts, als für den Uebersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die 'Merope' des Euripides nicht bloss wiederhergestellt; er hat eine eigne 'Merope' gemacht: denn er ging völlig von dem Plan des Euripides ab." (9)

Unter den Forderungen, die Aristoteles für eine gut eingerichtete Fabel stellt, ist eine der wichtigsten die Vollständigkeit derselben. (10) Lessing führt im 35. Stück die Aristotelischen Ideen aus in einer Gegenüberstellung der dramatischen und der äsopischen Fabel in den Abhandlungen über die Fabel. Er zeigt in dieser Beziehung, dass die verschiedenen Absichten dieselben hat. Der Fabel dicher will belehren, er will einen moralischen Satz zu einem festen Begriff machen, gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung geschieht oder nicht; er kann, sobald dieses Ziel erreicht ist, unterbrechen.

"Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fliessende Lehre keinen Anspruch; es geht entweder auf die Leidenschaft, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt, und ein befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall ein so einleuchtendes Beispiel gibt." (11) Diese Gedanken zur Beurteilung eines Lustspiels, die von Seiten Lessings ausgesprochen wurden, liessen sich gleich für das Traperspiel gültig machen. Denn die Erwähnung der Glücksveränderungen lassen uns schliessen, dass Lessing bei diesen Gedanken auch die Tragödie im Auge gehabt hat.

Mit der Bestimmung der Vollständigkeit der Handlung hängt es zusammen, dass die Tragödie eine bestimmte Ausdehnung an sich hat. Lessing führt Aristoteles' Ansicht näher aus und deutet zugleich an, wie sinnlos ein Beharren an einer äusserlichen Einteilung ist. (12 Aristoteles macht im 7. Kapitel den Umfang der Tragödie von der inneren Entwicklung der Handlung abhängig. "Die Fabeln der Dramen, die gut aufgebaut sind, dürfen weder von einem zufälligen Punkte anfangen noch an einem beliebigen Punkte aufhören." (13)

Von diesem aristotelischen Grundsatz ausgehend, zeigt Lessing an dem Stoff, welchen Corneille an einem seinem "Rodogune" behandelt hatte, wie ein Dichter blosse Fakten zu einer guten Tragödie zu

abgeschlossenen, eine gewisse Grösse besitzende Handlung in verschönter Rede, unter partienweiser gesonderter Verwandung der Verschönerungsarten, nicht in erzählender Form, sondern durch andere Personen — ein Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht (nicht durch Schrecken) die Entladung dieser Effekte herbeiführt."(6)

Aristoteles bemerkte, dass Erregung von Mitleid notwendig eine sich vor unseren Augen, nicht nur in der Phantasie vollziehende üble Handlung erfordere, weil wir längst vergangene oder zukünftige mögliche Uebel gar nicht oder geringer empfinden. Aristoteles verlangte also für die Tragödie keine erzählende Form, sondern gegenwartige, vor unseren Augen auf der Bühne sich vollziehende dramatische Handlung.

Durch den verderbten Text, den Lessing vermutlich gelesen hat, legt Lessing viel Wert auf die letzten Worte der aritotelischen Definition und schränkte demnach dieselbe auf folgende Erklärung ein: "Die Tragödie ist ein Gedicht, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung so, wie die Epopöe und Komödie; ihrer Gattung nach aber die Nachahmung einer mitleidwürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regen herleiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen." (7)

Im Mittelpunkt der Tragödie steht also diese Handlung, die durch die nachahmende Darstellung von Menschen und Leben. Glück und Unglück ergibt Die erste Frage : Wie muss die Handlung gestaltet sein? Lessing beruft sich im 38. Stück der Dramaturgie auf Rristoteles. Er schreibt: "Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter so sehr als die gute Abfassung der Fabel: und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese."

Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht : Sitten, Gesinnung und Ausdruck werden in Szenen geraten, gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten. "Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Teile des Ganzen, und so, wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzelnen Teile und deren Verbindung beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Gegebenheiten, zusammen mit den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. (8) Die Haupteigenschaften der Tragödie sind die durch die Begebenheiten entstandenen Situationen, die Verwicklung und die Auflösung, aus denen beiden Furcht und Mitleid enstehen soll; denn nicht eben derselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern eben mehrere Stück für eben dasselbe Stück zu halten sind." (9)

"Ueber die 'Merope' indes muss ich freilich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, dass die 'Merope' des Voltaire im

jedes Wort und sage mir immer: Aristoteles kann irren, und er hat oft geirrt; aber dass er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegenteil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's auch." (3)

Es kann hier die Frage aufgeworden werden, wofür diese gründliche Untersuchung von Aristoteles notwendig ist. Der Grund weshalb Lessing Aristoteles erforschte, liegt viel tiefer, als gewöhnlich angekommen wird.

Wie ist die literarische und politische Situation im Jahre 1767 in Deutschland?

Die Aufklärung befand sich in ihrer Blütezeit. Lessing musste nicht nur gegen die Franzosen polemisieren, sondern auch gegen ihre Anhänger, die Gottschedianer. Er musste seine Zeitgenossen auf den richtigen Weg führen, den Weg der Freiheit, die Lessing durch die Kunst erreichen wolte. Dazu gehörte auch, dass er sich gegen die falschen Interpretationen der griechischen Vorbilder verwahrte. Daher erklärt sich auch die gründliche Untersuchung der Poetik des Aristoteles.

Inwieweit Lessing sein Ziel in der Hamburger Zeit erreicht hatte, schreibt Mehring: "Welche schreckliche Enttäuschung musste da Lessings harren! Und in der Tat, die "Hamburgische Theaterentreprise" zählte ihr Dasein nur nach Monaten und das kurze Leben war nichts weniger als auf Rosen gebettet. Keine Schrift Lessings sprudelt denn auch so über von ätzenden Sarkasmen wie die "Ddamaturgie" in ihren letzten Stücken bei deren Erscheinen das Theater längst aufgeflogen war." (4)

Dass der Traum Lessings, ein Nationaltheater in Hamburg zu gründen, sich nicht verwirklichte, überraschte ihn nicht so sehr.

Lessing meisterte seine Epoche und erkannte sie besser als jeder andere deutsche Dichter. Dies geht aus dem gesammten Schaffen Lessings hervor. Wenn wir sein Schaffen als Ganzes betrachten, erkennen wir, dass das Enstehen des Nationaltheaters in seinen Anfängen war und in diesem Zusammenhang Lessings Wirken als fruchtbar bezeichnet werden muss.

Trotz seiner Hochachtung vor Aristoteles Gedanken ging er jedoch nicht so weit und folgte Aristoteles nicht blind. Er überprüfte die Gedanken und alle Möglichkeiten in jeder Richtung durch seine eigenen Gedanken und Ueberlegungen. Das vorhergehende Zitat ist wichtig, um die vollständige Gedankenreihe des Dichters zu demonstrieren. Der Dichter legt gleichzeitig seine Anschauung mit dar, indem er den grossen Denker auf diese Weise untersuchte. Im 37. Stück kritisierte Lessing mit aller Schärfe Racier. Lessing schreibt: "Der ehrliche Racier macht des öfters so: Aristoteles behält bei ihm recht, nicht weil er recht hat, weil er Aristoteles ist." Lessings Lehre von der Tragödie und sein Verhältnis zu Aristoteles Poetik liesse sich zusammenstellen aus seinen Briefen an Nikolai und Mendelssohn, der Abhandlung über die Fabel und vor allem aus der Hamburgischen Dramaturgie. Die genaue Definition der Tragödie behandelt Lessing in dem 77. Stück der Dramaturgie. Lessing geht hierbei auf die bekannte Stelle der "Poetik", Kap. 6, zurück. Er stellt fest, die bisherige Ueberseetzung dieser Stelle des Aristoteles sei falsch, wenn man sie "mit Schrecken" und nicht mit "Furcht" übersetze.

Es ist anzunehmen, dass Lessing einen verderbten Text vor sich gehabt hat. Daraus ergibt sich die Polemik des übrigen 77. Stückes der Dramaturgie. Lessing schreibt: "Aristoteles sagt: Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittels der Erzählung, sondern vermittels des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt." (5)

Heute übersetzt man die Stelle des 6. Kapitels der Poetik mit folgenden Worten: "Das Trauerspiel ist die Darstellung einer würdigen und in sich

DIE LEHRE LESSINGS VON DER TRAGOEDIE IM VERGLEICH MIT DER ARISTOTISCHEN POETIK

Dr. Faik Al Hakim

Einleitung

Der folgende Versuch eines Vergleiches kann natürlich niemals vollständig sein. Dennoch wird darauf Wert gelegt, dass möglichst alle wesentlichen Elemente berücksichtigt werden. Es ist versucht worden, im Vergleich die Weiterentwicklung des Trauerspiels nach Aristoteles durch Lessings "Hamburgische Dramaturgie" zu zeigen und darzustellen wie sie praktisch angewandet waren ist. Dabei machet es, sich erforderlich, hier und da Racine und Corneille heranzuziehen, um in diesem Dreieckvergleich die Unterschiede besser herauszuarbeiten. So kommen wir, nachdem wir uns gründlich mit der Auffassung Lessings von der Fabel vertraut gemacht haben, zu den Charakteren, den Einheiten von Zeit, Ort und Handlung, zu seiner Auffassung von der Katharsis.

Wir sehen, welche der Einheiten Lessing für die wichtigste hält und wie er in seiner Begründung den Gegenheiten in Deutschland Rechnung trägt. Des weiteren wird deutlich, wie er die Auffassung des Aristoteles von der Katharsis weiterentwickelt.

Die Lehre Lessings von der Tragödie im Vergleich mit der aristotelischen Poetik

Lessing bezeichnet seine Stellung zu Aristoteles' Poetik mit folgenden Worten: "Ich habe von dem Enstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeiten nicht äussern könnte. Indes stehe ich nicht, zu bekommen und sollte ich in diesen erleuchte en Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), dass ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind." (1)

Daraus erkennen wir, wie gross Lessings Teilnahme und Interesse an dem Gedanken der Poetik des Aristoteles war. Es geht daraus hervor, dass er sogar einen Kommentar zur "Dichtkunst" zu schreiben beabsichtige.(2)

Mit welcher Gründlichkeit Lessing bei der Lektüre der Aristotelischen Poetik verfahren ist, geht aus einer Aeusserung über die Art, wie er in das Verständnis schwieriger Stellen einzudringen versuchte, hervor. "... Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Mann zu finden glaube, setze ich das grössere Misstrauen lieber in meinen als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, überlese die Stelle zehnmal, und glaube nicht eher, dass er sich widerspreche, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seine Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerpruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn hat dazu verleiten können, was ihn dieser Widerspruch gewissermassen unvermeidlich machen müsse, so bin ich überzeugt, dass er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, des seine Materie so oft hat überdenken müssen, gewiss am ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeübterem Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderiere (Wäge) ein

Sophocles. "Oedipus the King." *A Treasury of the Theatre.* Revised edition. Ed. by John Gassner. New York, Simon and Schuster, 1957. v. 1.

Tayler, John Russell. *The Penguin Dictionary of the Theatre.* Baltimore, Maryland (U.S.A.), Penguin Books 1966.

Webster's New World Dictionary of the American Language. Cleveland and New York; The World Publishing Company, 1968.

World University Encyclopedia. New York Books Inc., 1968, v. 5.

Wright, F.A. (ed.). *Lempriere's Classical Dictionary of Proper Names Mentioned in Ancient Authors.* London; Routledge & Kegan Paul Limited, 1949.

BIBLIOGRAPHY

Aristotle. *Poetics.* Tr. by Ingram Bywater. (Modern Library, No. 246). New York. The Modern Library, 1954.

Cary, M. (ed.), *et. al. The Oxford Classical Dictionary.* London. Oxford University Press, 1950.

Dietrich, John E. *Play Direction.* New York, Prentice-Hall Inc., 1955.

The Encyclopaedia Britanica. 14th ed. London, The Encyclopaedia Britanica Company Ltd., 1929. v. 8, p. 663. and v. 21, p. 836.

Flickinger, Roy C. *The Greek Theatre and Its Drama.* Chicago, The University of Chicago Press, 1918.

Grove, Philip Babcock. (ed.). *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.* London, G. Bell & Sons, Ltd., 1961.

Grube, G.M.A. *The Drama of Euripides.* London Methuen & Co., Ltd., 1941.

Haigh, A.E. *The Attic Theatre* Oxford, The Clarendon Press, 1898. *The Tragic Drama of the Greeks.* Oxford, The Clarendon Press, 1896.

Hanks, Patrick. (ed.). *Encyclopaedic World Dictionary.* Beirut, Lebanon, Colour Press, 1974.

Harsh, Philop Waley. *A Handbook of Classical Drama.* Stanford, Stanford University Press, 1944.

Onions, C.T. (ed.). *The Shorter Oxford English Dictionay on Historical Principles.* Oxford, The Clarendon Press, 1939. v. II.

Pickard-Cambridge, Arthur. *The Dramatic Festivals of Athens.* Oxford. The Clarendon Press. 1953.

Reinhold, Meyer. *Classical Drama: Greek and Roman.* Great Neck, New York, Barron's Educational Series Inc., 1959.

Sobel, Bernard. (ed.). *The Theatre Handbook and Digest of Plays.* New York, Crown Publishers, 1948.

THREE UNITIES

See Unity of Time; Unity of Place; Unity of Action.

THYMELE

Alter of Dionysus in orchestra of classical Greek theater.

TRAGOEDIA

"Goat-song" or dithyramb in honor of Dionysus which evolved into tragedy.

TRILOGY

Group of three tragedies, originally on unified theme, later on separate subjects.

TRITAGONIST

Actor in Greek drama who performed the minor roles.

TYNAREUS

Of Sparta; father of Clytemnestra; character in Euripides' Orestes.

UNITY OF ACTION

Concentration on one single action in a play, with no irrelevancies or subplots.

UNITY OF PLACE

One unchanged scene throughout the play.

UNITY OF TIME

Limitation of the action of a play to a time period not erceeding one revolution of the sun.

XERXES

King of Persia; character in Aeschylus' Persians.

XUTHUS

King of Athens; husband of Creusa; character in Euripides' Ion.

ZEUS (Jupiter)

King of Olympian gods; god of sky, heavenly phenomena, hospitality; husband of Hera; figures importantly in Aeschylus' Prometheus Bound; character in Plautus' Amphitryon.

(See Reinhold, pp. 319—332

for the entire Appendix C)

SKENE

Building of Greek theater containing dressing rooms for actors Roman equivalent — scaena.

SPHINX

Mythical monster whose riddle was solved by Oedipus; figures importantly in Sophocles' Oedipus Rex.

STASIMON

A choral ode sung and danced after the chorus has entered the orchestra.

STICHOMYTHIA

Rapid conversation in which characters speak alternate lines.

STROPHE

A division of a choral ode, a "movement".

TALTHYBIUS

Herald of the Greeks at Troy; character in Euripides' Hecuba, Trojan Women, Seneca's Trojan Women.

TEIRESIAS

Blind prophet of Thebes; character in Sophocles' Antigone.

TERPSICHORE

Muse of dancing; mother of King Rhesus of Thrace; character in tragedy Rheusus.

TETRALOGY

Group of four plays, consisting of trilogy (three tragedies) and a satyr play.

TEUCER

Greek hero; brother of Ajax: character in Sophocles' Ajax. Euripides' Helen.

THANATOS (Death) Character in Euripides' Alcestis

THEATER OF DIONYSUS

At foot of Acropolis in Athens; seating capacity ca. 17,000.

THEATRON

The place where the audience sat in Greek theater.

THEODECTES

Leading Greek writer (Fourth Century B.C.) of tragedy; none of his plays is extant.

THEOKLYMENUS

King of Egypt; character in Euripides' Helen.

THEOLOGEION

A platform on the skene from which gods and heroes spoke from on high in classical Greek theater.

THEONOE

Prophetess sister of Theoklymenus; character in Euripides' Helen.

THEORIC FUND

Theater fund from which admission fees to theatre in Athens were paid for needy citizens.

THESEUS

King of Athens; son of Aegeus; father of Hippolytus; character in Sophocles' Oedipus at Colonus, Euripides' Mad Heracles, Suppliants, Seneca's Mad Hercules, Phaedra.

THESPIS

"Father of the Drama" (ca. 550—500 B.C.); created first actor.

THETIS

Sea-goddess; wife of Peleus, mother of Achilles; character in Euripides' Andromache.

THINKERY

Name of Socrates' school in Arisaophanes' Clouds.

THOAS

King of the Taurians; character in Euripides' Iphigenia in Tauris.

grandfather of Neoptolemus; character in Euripides' Andromache.

PELOPONNESIAN WAR

Disastrous was between rival imperialisms of Athens and Sparta (431 — 404 B.C.). Most of extant Greek tragedies and comedies were written during this period.

PENTHEUS

King of Thebes; character in Euripides' Bacchae.

PERICLES

Head of Athenian government during Golden Age of Athens (461 — 429 B.C.). The theatre flourished during his regime.

PERIPETIA (Peripety)

Greek word for "reversal" — the sudden change in the fortunes of the hero of a play.

PHAEDRA

Wife of Theseus; stepmother of Hippolytus; character in Euripides' Hippolytus, Seneca's Phaedra.

PHERES

Father of Admetus; character in Euripides' Alcestis.

PHRYNICHUS

1. Greek writer (Gifth Century B.C.) of tragedy; none of his plays survives.

2. Leading writer (Fifth Century B.C.) of Old Comedy; none of his plays survives.

POETICS

Aristotle's famed work on literary criticism, dealing with poetry in general and tragic drama in particular.

POLYDORUS

Son of Hecuba and Priam; his ghost appears in Euripides' Hecuba.

POLYIDUS

Leading Greek writer (Fourth Century B.C.) of tragedy; none of his plays survives.

POLYMESTOR

King of Thrace: character in Euripides' Hecuba.

POLYNICES

Son of Oedipus; slew and was slain by his brother Eteocles; buried by his sister Antigone, character in Aeschylus' Seven Against Thebes, Sophocles' Oedipus at Colonus, Euripides' Phoenician Women, Seneca's Phoenician Women.

POLYPHEMUS

A Cyclops; character in Euripides' Cyclops.

POLYXENA

Daughter of Priam and Hecuba; sacrificed to Achilles' spirit at Troy; character in Euripides' Hecuba, Seneca's Trojan Women.

POPPAEA

Second wife of Nero; figures in the tragedy Octavia.

POSEIDON (Neptune)

God of the sea; character in Euripides' Trojan Women.

PRATINUS

Leading Greek writer (Fifth Century B.C.) of tragedy; none of his plays survives.

PROLOGUE

Action before entrance of chorus in classical Greek tragedy and Old Comedy; later conventionalized introduction to a play.

PROSCENIUM

The facade of the skene building in Greek and Roman theaters which depicted the scene of the play.

PROTAGONIST

Actor in Greek drama who took the leading role, the "star" of the play.

PYLADES

Cousin and best friend of Orestes; character in Aeschylus' Choephoroe, Sophocles' Electra, Iphigenia in Tauris, Orestes.

RHESUS

King of Thrace; ally of the Trojans; character in the tragedy Rhesus.

RURAL DIONYSIA

Annual dramatic festival honoring Dionysus in Attica, December/January.

SILENUS

Woodland divinity; follower of Diosysus; character in Sophocles' Trackers, Euripides' Cyclops.

Sophocles' Oedipus the King, Euripides' Phoenician Women, Seneca's Oedipus, Phoenician Women.

JUNO

See Hera.

JUPITER

See Zeus.

KOMMOS

Responsive lyric exchange between chorus and actors in Greek tragedy; usually a lement.

KOMOS

Revelry in honor of Dionysus.

LENAEA

Annual festival of Dionysus in Athens during January/February; only comedies performed.

LYCUS

Tyrant of Thebes; slain by Heracles; character in Euripides' Mad Heracles, Seneca's Mad Hercules.

MACARIA

Daughter of Heracles; character in Euripides' Children of Heracles.

"MACHINE"

Mechanical device in classical Greek theatre used to raise and lower flying figures, and to introduce and remove gods.

MEGARA

Wife of Heracles; character in Euripides' Mad Heracles, Seneca's Mad Hercules.

MENELAUS

King of Sparta; husband of Helen, father of Hermione; brother of Agamemnon; character in Sophocles' Ajax, Euripides' Andromache, Helen, Iphigenia in Aulis, Orestes, Trojan Women.

MENOECUS

Son of Creon, King of Thebes; character in Euripides' Phoenician Women.

MERCURY

See Hermes.

MIMESIS

Greek word for creative artistic process of "imitation", or "representation".

MOLOSSUS

Son of Andromache and Neoptolemus; character in Euripides' Andromache.

MOSCHION

Leading Greek writer (Fourth Century B.C.) of tragedy; none of his plays survives.

NEMESIS

Goddess thought by Greeks to be sent by gods to punish those guilty of hybris (excess, pride, arrogance).

NEOPHRON

Leading writer (Fifth Century B.C.) of tragedy; none of his plays survives.

NEOPTOLEMUS

Son of Achilles; character in Sophocles' Philoctetes, Euripides' Andromache.

OCEANIDS

Daughters of Oceanus; chorus in Aeschylus' Prometheus Bound.

OCTAVIA

First wife of Nero; character in tragedy Octavia.

ODYSSEUS

King of Ithaca; Greek hero famed for his cunning; character in Sophocles' Ajax, Philoctetes, Euripides' Cyclops, Hecuba, the anonymous tragedy Rhesus, Seneca's Trojan Women.

ORCHESTRA

Originally circular "dancing place" of Greek theatre where chorus and actors performed; in Hellenistic and Roman times it was semicircular and not used.

PARABASIS

"Coming forward" of the chorus which addresses the audience giving the author's views on various topics.

PARASCENIA

"Wings of Greek and Roman stage structure.

PARIS

Prince of Troy; son of Priam and Hecuba; husband of Helen; character in the tragedy Rhesus.

PELASGUS

King of Argos; character in Aeschylus' Suppliant Women.

PELEUS...

King of Phthia in Thessaly; father of Achilles;

EURYSTHEUS

King of Argos; character in Euripides' Children of Heracles.

EVADNE

Wife of Capaneus, Argive chieftain; character in Euripides' Suppliants.

EXODOS

The action of a Greek play after the last choral ode.

GREAT (CITY) DIONYSIA

Annual dramatic festival honoring Dionysus in Athens during March/April.

HAEMON

Son of Creon; betrothed of Antigone; character in Sophocles' Antigone.

HAMARTIA

"Tragic flaw", the weakness in a character's personality that affects his fortunes.

HECTOR

Famed Trojan hero; son of Priam and Hecuba; husband of Andromache; father of Astyanax; character in the tragedy Rhesus.

HELEN

Daughter of Zeus and Leda; wife of Menelaus, Paris; mother of Hermione; character in Euripides' Helen, Orestes, Trojan Women, Seneca's Trojan Women.

HEPHAESTUS (Vulcan)

Smith of the gods; character in Aeschylus' Prometheus Bound.

HERA (Juno)

Queen of the gods, wife of Zeus; patron goddess of married women; character in Seneca's Mad Hercules.

HERACLES (Hercules)

Son of Zeus and Alcmene, national hero and benefactor of Greeks; famed for his Twelve Labors; character in Sophocles' Maidens of Trachis, Philoctetes, Euripides' Alcestis, Aristophanes' Frogs, Birds, Seneca's Hercules on Oeta, Mad Hercules.

HERMES (Mercury)

Messenger of the gods; god of speed, commerce; character in Aeschylus' Prometheus Bound, Sophocles' Trackers, Euripides' Ion, Aristophanes' Peace, Plutus, Plautus' Amphitryon.

HERMIONE

Daughter of Menelaus and Helen; character in Euripides' Andromache, Orestes.

HYBRIS

The sin of excess in Greek thought which was believed to cause pride and arrogance and to be punished by Nemesis sent by the gods.

HYLLUS

Son of Heracles and Deianira; character in Sophocles' Maidens of Trachis, Euripides' Children of Heracles, Seneca's Hercules on Oeta.

HYPOKRITS

Greek word for "actor".

IO

Beloved of Zeus; suffered because of Hera's jealousy; character in Aeschylus' Prometheus Bound.

IOLAUS

Friend and war-comrade of Heracles; character in Euripides' Children of Heracles.

IOLE

Concubine of Heracles; character in Sophocles' Maidens of Trachis, Seneca's Hercules on Oeta.

ION

1. Greek author (Fifth Century B.C.) of tragedy; none of his plays is extant.

2. Son of Apollo and Creusa; character in Euripides' Ion.

IPHIS

Father of Evadne and Eteoclus; character in Euripides' Suppliants.

ISMENE

Daughter of Oedipus; character in Aeschylus' Seven Against Thebes, Sophocles' Antigone, Oedipus at Colonus.

JASON

Famed Greek hero who obtained the Golden Fleece; loved by Medea; character in Euripides' Medea, Seneca's Medea.

IOCASTA

Wife and mother of Oedipus; character in

CREUSA

1. Wife of Xuthus mother of Ion; character in Euripides' Ion.

2. Daughter of Creon, married to Jason, slain by Medea; character in Seneca's Medea.

CYLLENE

Nymph, foster-mother of Hermes; character in Sophocles' Trackers.

DANAIDS

Fifty daughters of Danaus; leading characters and chorus in Aeschylus' Suppliant Women.

DARIUS

King of Persia; father of Xerxes; his ghost appears in Aeschylus' Persians..

DEIANIRA

Wife of Heracles; unwittingly causes his death; character in Sophocles' Maidens of Trachis, Seneca's Rercules on Oeta.

DELPHIC ORACLE

Shrine at city of Delphi, sacred to Apollo; consulted by Greeks and Romans to secure prophecies of the future.

DEMOPHON

King of Athens; son of Theseus; character in Euripides' Children of Heracles.

DEUS EX MACHINA

"God from the machine"; a dummy suspended from the top of skene in Greek theatre representing a god who unraveled all the unsolved problems of the play.

DEUTERAGONIST

Actor who had supporting roles in Greek drama.

DIOMEDES ...

Greek hero; character in the tragedy Rhesus.

DIONYSIA

See Great Dionysia; Rural Dionysia.

DIOSCURI (Casor and Pollux)

Minor divinities; brothers of Helen and Clytemnestra; characters in Euripides' Electra, Helen.

DOLON

A Trojan; character in the tragedy Rhesus.

DRAMATIC FOLI

A character used as sharp contrast with another character to highlight personality; favorite device of Sophocles.

DRAMATIC IRONY

A device involving double meanings in what is said or done in a drama; the audience, having foreknowledge of the situation, understands what is said or done in a different way from the character.

ECCYLEMA

Movable platform rolled out from skene building into orchestra to depict events which take place inside the building in front of which the action occurs.

ECONOMY OF ROLES

Limitation of number of actors in a Greek play; from Sophocles' time a maximum of three was used, each of whom might take several roles.

ELECTRA

Daughter of Agamemnon and Clytemnestra; sister of Orestes; character in Aeschylus' Choephoroe, Sophocles' Electra, Euripides' Electra, Seneca's Agamemnon.

EPISODE

A sort of act — action in a classical drama between choral odes.

EPODE

A division of a choral ode, an "afterpiece".

ERINYES

See Furies.

ETEOCLES

Son of Oedipus and Jocasta; slew and was slain by his brother Polynices; character in Aeschylus' Seven Against Thebes, Euripides' Phoenician Women, Seneca's Phoenician Women.

EURYBATES

Herald of Agamemnon; character in Seneca's Agamemnon.

EURYDICE

Wife of Creon; mother of Haemon; character in Sophocles' Antigone.

EURYSACES

Son of Ajax by Tecmessa; character in Sophocles' Ajax.

none of his plays has survived.

ARISTOTLE

Famous Greek philosopher (384—322 B.C.); author of numerous works; wrote poetics.

ARTEMIS (Diana)

Goddess of hunting, moon, maidens; sister of Apollo; character in Euripides' Hippolytus, Iphigenia in Aulis.

ASTYANAX

Son of Hector and Andromache; slain by Greeks after fall of Troy; character in Euripides' Trojan Women, Seneca's Trojan Women.

ASTYDAMAS

Greek author (Fourth Century B.C.) of tragedy; none of his plays is extant.

ATE

Goddess of infatuation; supposed to assail those guilty of sin of hybris (excess, pride, arrogance).

ATHENA (Minerva)

Patron divinity of Athens; goddess of wisdom, defensive war household arts; character in Aeschylus, Eumenides, Sophocles' Ajax, Euripides' Ion, Iphigenia in Tauris, Suppliants, Trojan Women; also appears in the tragedy Rhesus.

ATOSSA

Queen of Persia; mother of Xerxes; character in Aeschylus' Persians.

ATREUS

King of Mycenae; father of Agamemnon and Menelaus; character in Seneca's Thyestes.

BACCHANTES

Female worshippers of Dionysus; chorus in Euripides' Bacchae.

BACCHUS

See Dionysus.

CADMUS

King of Thebes; father of Pentheus; character in Euripides' Bacchae.

CARCINUS

Greek author (Fourth Century B.C.) of tragedy; none of his plays survive.

CASSANDRA

Prophetress daughter of King Priam of Troy; concubine of Agamemnon; slain by Clytemnestra; character in Aeschylus' Agamemnon, Euripides' Trojan Women, Seneca's Agamemnon.

CATHARSIS

"Purging", according to Aristotle, the purpose of tragedy is to arouse pity and fear in such a way as to effect a pleasureable catharsis of these emotions.

CHAEREMON

Greek author (Fourth Ceentury B.C.) of tragedy; none of his plays survive.

CHOERILUS

Greek author (523—468 B.C.) of tragedy; none of his plays survive.

CHRYSOTHEMIS

Sister of Electra and Orestes; character in Sophocles' Electra.

CLOUDCUCKOOLAND

Name of fantastic utopia in Aristophanes' Birds.

COPREUS

Herald of Eurystheus of Argos; character in Euripides' Children of Heracles.

COTHURNUS

Buskin, the high-soled boot worn by tragic actors to give them added dignity.

CREON

King of Corinth; slain by Medea; character in Euripides' Medea, Seneca's Medea.

APPENDIX C

EXPLANATION OF NAMES AND EXPRESSIONS RELATED TO THIS RESEARCH

ACHAEUS

Greek author (Fifth Century B.C.) of tragedy, none of which is extant.

ACHILLES

Famed Greek hero, son of Peleus and Thetis; character in Euripides' Iphigenia in Aulis.

ADMETUS

King of Pherae; husband of Alcestis; character in Euripides' Alcestis.

ADRASTUS

King of Argos; father-in-law of Polynices, whom he aided in "Seven Against Thebes"; character in Euripides' Suppliants.

AEGEUS

King of Athens; father of Theseus; character in Eripides' Medea.

AEGISTHUS

Son of Thyestes; lover and second husband of Clytemnestra; character in Aeschylus' Oresteia, Sophocles' Electra, Euripides' Electra, Seneca's Agamemnon.

AENEAS

Trojan prince, second in command to Hector at Troy; character in tragedy Rhesus.

AETHRA

Mother of Theseus, King of Athens; character in Euripides' Suppliants.

AGATHON

Greek author (Fifth Century B.C.) of tragedy; none of his plays has survived; character in Aristophanes' Thesmophoriazusae.

AGAVE

Mother of Pentheus, king of Thebes; character in Euripides' Bacchae.

ALCMENE

Beloved of Zeus; mother of Heracles, wife of Amphitryon; character in Euripides' Children of Heracles, Plautus' Amphitryon, Seneca's Hercules on Oeta.

AMPHITRYON

King of Thebes; husband of Alcmene; character in Euripides' Mad Heracles, Plautus' Amphitryon, Seneca's Mad Hercules.

ANAGNORISIS

The "discovery" or "recognition"; a frequent element in the plot of classical drama involving recognition by long-parted persons.

ANDROMACHE

Wife of Hector; mother of Astyanax; character in Euripides' Andromache, Trojan Women, Seneca's Trojan Women.

ANTISTROPHE

Division of a choral ode, a "countermovement."

APHRODITE (Venus)

Goddess of love and beauty; character in Euripides' Hippolytus.

AREOPAGUS

Council of aristocrats in Athens; tried murder cases in Fifth Century B.C.; form jury in Aeschylus' Eumenides which tried Orestes.

ARISTARCHUS

Greek author (Fifth Century B.C.) of tragedy;

dates its origin to the 19th century revolt against Realism and Naturalism. France was the leader in this movement which spread to such doctrines as Expressionism, Imagism, etc., Materlinck, Dunsany. Eugene O'Neill made extensive use of Symbolism in various plays.

(Sobel, p. 747)

TAURINI (Taurinians)

An ancient Ligurian people, although the name maybe of Celtic origin, who occupied the upper valley of the Padus (Po.). In 218 B.C. they were attacked by Hannibals. with whose friends the Insurbres they had a long-standing feud. They later became subject to the Roman, and the colony of Augusta Taurinorum (Torino, Turin), was founded in their territory (probably by Augustus after the battle of Actium). Both Livy (v. 34) and Strabo (iv. p. 209) speak of the country of the Taurini as including one of the passes of the Alps, probably the Mont Genevre or Cold' Argentiere.

(Ency. Brit. v. 21, p. 836)

TECMESSA

The daughter of a Phrygian prince, called by some Teuthras, and by others Teleutas. When her father was killed in war by Ajax son of Telamon. the young princess became the property of the conqueror, and by him she had a son called Eurysaces. Sophocles in one of his tragedies, represents Tecmessa as moving her husband Ajax to pity by her tears and entreaties. when he wished to stab himself.

(Wright, p. 610)

TROJAN WOMEN, THE

Euripides. (Greek). Tragedy. C. 415 B.C. Perhaps the most moving of all pacifist dramas. It deals with the destruction of Troy After the sacking of the city, the Trojan Women are enslaved. Hector's son is cast from the walls. Helen is led off by Menelaus and the women are given into bondage.

(Sobel, p. 809)

end when he is engulfed by an earthquake.

(Sobel, p. 460)

REALISM

In art and literature, Realism is fidelity to nature or real life; it is representation without idealization; adherence to actual fact. In drama, Ibsen is an outstanding example of this form of art.

(Sobel, p. 654)

ROMANTICISM

The representation of the chivalrous and adventurous. The art of making the remote and improbable seem immediate and plausible; e.g., the average Hollywood film.

(Dietrich, p. 464)

SATYRS (PLAYS)

Satyrs appeared in the plays, wearing spotted costumes with tails, in representation of leopards. Silenus was always indicated as a drunken old man with a half animal expression. The plays were not funny, but humorous characters were introduced.

In the later Greek comedies, which were more on the order of farces, characters playing real persons resembled closely the persons represented. Grotesque and extravagant masks for fictitious characters, and fantastic animal masks, were also used.

(Sobel, p. 159)

SOPHOCLES

Greek dramatist (496—406 B.C.). He had fifty years on the pinnacle of success in the Greek theatre. He did introduce the third actor and reduced the importance of the chorus. This served to lift speech and action from the orchestra to the stage. Only seven of more than one hundred of his plays survive in their entirety.

(Sobel, p. 715)

STAGE

A floor raised above the level of the ground for the exhibition of something to be viewed by spectators; the platform in a theatre upon which spectacles, plays, etc., are exhibited; a raised platform with its scenery upon which a theatrical performance takes place.

(Onions, v. 11. p. 1993)

STASIMA (or Chorika)

Part of ancient Greek drama especially Old Comedy as exponded by Aeschylus; sung by the chorus in which conclusions are drawn from the Epeisodia.

(Sobel, p. 734)

SUPPLIANTS, THE (or, The Suppliant Women)

Aeschylus (Greek). Tragedy. 490 B.C. This is the earliest known play by Aeschylus. The Suppliants are the fifty daughters of Danaus. They have been promised in marriage to the fifty sons of their uncle Aegyptus. Determined not to marry them, the fifty girls flee with their father to Argus. They ask protection of the king, Palasgus, and he, in turn, asks his people what to do. They agree to protect them.

(Sobel, p. 746)

SURREALISM

Movement in the arts during the 1920's, closely akin to and not clearly separable from DADA. It was defined by one of its founders, Andre Breton, as 'Pure psychic automatism, by which it is intended to express verbally, in writing or by other means, the real process of thought, in the absence of all control exercised by the reason and outside all aesthetic or moral preoccupation.' Unlike Dada, Surrealism expressed itself little in drama.

(Taylor, p. 261)

SYMBOLISM

Symbolism is designed to convey impressions by suggestion rather than by direct representation. Symbols are almost as old as mankind, but as a literary or dramatic school of thought. Symbolism

IPHIGENIA IN TAURIS

Tragedy by Euripides, first performed in Athens, C. 414 B.C. Also a tragedy by Johann Wolfgang Von Goethe, inspired by Euripides (Iphigenia auf Tauris) written 1779—87.

(Taylor, p. 135)

MEDEA

Euripides (Greek). Tragedy. 431 B.C. Creon, King of Corinth, urges Jason to get rid of his wife, Medea, so that Jason can be his son-in-law. Jason consents and Medea, ordered to exile, is allowed one day of grace to make arrangements for her children. Outraged, she plans her revenge. She sends her children to carry to the new bride a gift steeped in poison. The bride dies together with her father who has tried to save her. Medea then kills her two children and Jason finds her laughing over their bodies. Realizing she will never know happiness again she departs in her dragon chariot.

(Sobel, p. 531)

NATURALISM

Partakes of the same external form as Realism, but emphasizes the natural function in life, as opposed to Realism which is more selective. In the novel and drama Zola is the most imposing example; in the theatre Stanislavsky and the Moscow Art Theatre uphold this form, particularly in Gorky's The Lower Depths.

(Sobel, p. 569)

OCEANUS

A Titan; character in Aeschylus' Prometheus Bound.

(Reinhold, p. 328)

OEDIPUS THE KING

King of Thebes; son of Laius and Jocasta; killed father and married mother; character in Sophocles' Oedipus the King. Oedipus at Colonus. Euripides' Phoenician Women. Seneca's Oedipus. Phoenician Women.

(Reinhold, p. 328)

ORESTES

Son of Agamemnon and Clytemnestra; slays mother to avenge father; character in Aeschylus Oresteia, Sophocles' Electra, Euripides' Andromache, Electra, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Orestes, Seneca's Agamemnon.

(Reinhold, p. 328)

PARADOS

First choral passage in an ancient Greek drama recited or sung as the chorus enters the orchestra; a passage in an ancient Greek theatre between the auditorium and the Skene by which the spectators had access to the theatre and actors might come and go during a play.

(Grove, p. 1643)

PERSIANS, THE

Aeschylus (Greek). Tragedy. 472 B.C. This play is the only record of Greek historical drama we have. The plot is rudimentary, most of the exposition is done lyrically by the chorus.

(Sobel, p. 607)

PHILOCTETES

Tragedy by Sophocles, 408 B.C. Based on the conflict between cynical statesmanship and the generous idealistic impulses of youth Philoctetes, a renowned archer and famous warrior, is left on an island at Thasas because of a wound in his foot. Ten years have passed and Philoctetes has become embittered by his neglect.

(Sobel, p. 612)

PROMETHEUS BOUND

Aeschylus. Tragedy. C. 465 B.C. The second play of the Prometheus trilogy and the only one that has survived. In it, Prometheus having roused the anger of the gods by bringing fire to mankind is chained to a rock. He remains defiant until the

the way to Greek tragedy.

(Sobel, p. 221)

EPONYMOUS

A word originally meaning "given as a name" or "named after" a person or thing, and coming in time to mean "that which gives a name" to a person or thing, a term especially applied to mythical or semi-mythical personages, heroes, deities, etc., from whom a country or city took its name. Thus, Pelops is the giver of the name to the Peloponnese.

(The Ency. Brit. v. 8, p. 663)

EUMENIDES, THE (The Benign Ones)

Aeschylus (Greek). Tragedy. C. 458 B.C. The third in the Orestes trilogy. Orestes, pursued by the Furies, throws himself on Apollo's mercy, since it was at the god's command that he murdered his mother. Apollo commands him to observe the purification rites and to appear at Athens.

(Sobel, p. 329)

EURIPIDES

Greek poet, dramatist (486—407 B.C.). He is one of three masters of Greek tragedy, of whom Sophocles and Aeschylus are the other two. He was credited with over ninety plays in all, of which eighteen survive. A reputed musogynist, he has, however, portrayed women as fine as any to be found in all literature. In dramatic construction his work stands high, and is the most human of the three tragedians. His originality lay in the daring nature of his plots, in his forceful delineation of character, and in his courage in allowing those characters to develop along purely natural lines. even though their utterances might shock the orthodox.

(Sobel, pp. 329—330)

EXPRESSIONISM

The movement dated from 1910, when a small group of German dramatists led by Herwath Walden dedicated its theatre. Its philosophy carried a certain dualism with rather abstract standards but a very clearly defined manner of execution. Its effect was felt, too, in stage designing and in acting. Among its advocates were: George Kaiser, Fritz Von Unruh, Oskar Kokorchka; stage-directors Max Reinhardt, Leopold Jessner and Jurgen Fehling.

(Sobel, pp. 333—334)

FURIES (Erinyes)

Forces of conscience; horrible divinities thought to pursue murderers, especially of close relatives; chorus in Aeschylus' Eumenides.

(Reinhold, p. 325)

HECUBA

A tragedy by Euripides (Greek) C. 450 B.C. During the siege of Troy, Hecuba's youngest son, Polydorus, was placed under the care of Polymestor, King of Thrace. Later, she discovers that her son has been murdered and in revenge she blinds Polymestor and kills his two sons. Later she is turned into a dog and her grave becomes a mark for ships.

(Sobel, p. 414)

HIPPOLYTUS

Euripides (Greek). Tragedy. C. 450 B.C. Aphrodite, furious with Hippolytus, a young mortal, because he worships only Artemis, plans his death. This is brought about when Hippolytus' stepmother Phedre falsely accuses him of making love to her, and he is driven into exile.

(Sobel, p. 420)

IPHIGENIA IN AULIS

Euripides (Greek). 407 B.C. Iphigenia is the daughter of Agamemnon and Clytemnestra. Diana, the goddess, demands Iphigenia be sacrificed by Agamemnon and since his ships are delayed by country winds, he decides to do so to appease the Goddess. Just as the sacrifice is about to be consummated Iphigenia disappears and in her place is found a goat. Diana has taken her to the temple at Tauris and placed her in charge.

(Sobel, p. 444)

the salaries and was honored with the dramatist if the play was a success.

(Sobel, p. 144)

CLASSICISM

The aesthetic principles and methods regarded as characteristic of ancient Greece and Rome; objectivity, formality, balance, simplicity, dignity, restraint, etc., generally contrasted with Romanticism; adherence to these principles or principles derived from them; knowledge of the literature and art of ancient Greece and Rome; classical scholarship; Greek and Latin idiom or expression.

(Webster's New World Dict., p. 270)

CLYTEMNESTRA

Wife of Agamemnon; mother of Iphigenia, Electra, Orestes, Chrysothemis; sister of Helen of Troy; slew her husband on his return from Troy; character in Aeschylus' Oresteia, Sophocles' Electra, Euripides' Iphigenia in Aulis, Seneca's Agamemnon.

(Reinhold, p. 322)

CREON

King of Thebes; uncle of Oedipus, brother of Jocasta, father of Haemon; character in Sophocles' Antigone, Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Euripides' Phoenician Women, Seneca's Oedipus.

(Reinhold, p. 322)

CUBISM

An art movement which originated around 1910 in Europe, especially in France, led mainly by the painter Pablo Picasso and Georges Braque. In contrast to the earlier impressionists, cubist artists composed their work in a pattern of roughly rectangular flat shapes, to a certain degree following Cezanne's interest in basic mathematic forms. They believed that the disintegration of natural objects into geometrical forms assisted visual interpretation Actually, they imposed a kind of architecture on nature and thus succeeded in creating well-balanced canvases. Although the movement as such has faded out , the concept of moderm painting cannot be understood without taking into account the stimulation cubism provided to later artists. As a style form. Cubism developed into representational as well as non-representational art.

(World U. Ency., v. 5, pp. 1399—1400)

DANAUS

Father of the Danaids, leading character in Aeschylus' Suppliant Women.

(Reinhold, p. 323)

DELPHI

Now Castri, a town of Phocis, situate in a valley at the south-west side of Mount Parnaassus. It was famous for a temple of Apollo, and for an oracle celebrated in every age and country.

(Wright, p. 198)

DEMOSTHENES

The orator son of Demosthenes of the deme Paeania in Attica. When D. was seven years old his father died, leaving the management of his estate to his brothers, Aphobus and Demophon, and a friend, Therippides.

(Cary, p. 228)

DIONYSOS

The Bacchus, or wine god, of the Greeks, the Dithyramb in honor of the god most historians generally agree to be the origin of tragedy. This god was the inventor of wine, and the patron of poetry and music.

(Sobel, p. 218)

DITHYRAMB

Ode sung in ancient Greece in hono. of Dionysos, originally improvised and rhapsodical: under the influence of Arion of Methyma, it became poetized: a choral ode, set to brisk music, sung by a troupe of fifty satyrs dancing and gesticulating around the sacrificial alter, usually under the direction of one leader: off-spring of the wine and merriment at the Dionysiac festivals; innovations by Arion, such as the spoken verses, are credited with leading

APPENDIX B

EXPLANATION OF NAMES AND EXPRESSIONS APPEARING IN THIS RESEARCH

AESCHYLUS

Greek dramatist (525—456 B.C.). He has been called the father of Greek tragedy. He won a prize competition in playwrighting in 467 B.C. He introduced the second and third characters into drama. He is said to have written ninety plays, only seven of these are extant.

(Sobel, p. 38)

AGAMEMNON

King of Mycenace, husband of Clytemnestra; father of Iphigenia, Electra, Orestes Chrysothemis; commander-in-chief of Greek forces in Trojan War; character in Aeschylus' Oresteia, Sophocles' Ajax, Euripides' Hecuba, Iphigenia in Aulis, Seneca's Agamemnon Trojan Women.

(Reinhold, p. 320)

AJAX

Sophocles (Greek). Tragedy. C. 450 B.C. Ajax, Greek warrior, loses his reason when the Greek leaders bestow Achilles' arms on Ulyses, as the warrior most worthy to bear them. After a night of madness, in which he becomes the laughing stock of the army, Ajax takes his own life.

(Sobel, p. 40)

ALCESTIS

A play by Euripides (438 B.C.). It was presented as the fourth play of a trilogy, in place of a Satyr play. Psychological study of a weak, dull, essentially selfish man, permitted his devoted wife to die for him.

(Reinhold, p. 320)

ANTIGONE

Devoted daughter of Oedipus; punished with death for burying her brother Polynices; character in Aeschylus' Seven Against Thebes, Sophocles' Antigone, Oedipus at Colonus, Euripides' Phoenician Women, Seneca's Phoenician Women.

(Reinhold, p. 320)

ANTIPHANES

Middle comedy poet (two poets some think), of foreign birth, was granted Athenian citizenship by Demosthenes; wrote many plays (260?, 365?), some to be read, others to be produced elsewhere than at Athens.

(Cary, p. 61)

APOLLO (Phoebus)

God of prophecy, music, sun, medicine, archery; his oracle at Delphi much frequented; character in Aeschylus' Eumenides, Sophocles' Trackers, Euripides' Alcestis, Ion, Orestes.

(Renhold, pp. 320—321)

ARCHON

A higher magistrate in ancient Athens; a ruler.

(Hanks, p. 113)

ATHENS

A city in Greece, in ancient times the centre of Greek culture and now the capital of the country.

(Webster's New World Dict., p. 92)

CHORUS

A group of performers in the ancient Greek theatre originally employed to intone the Dithyramb in honor of Dionysos, but which later became the central element in classic tragedy and comedy.

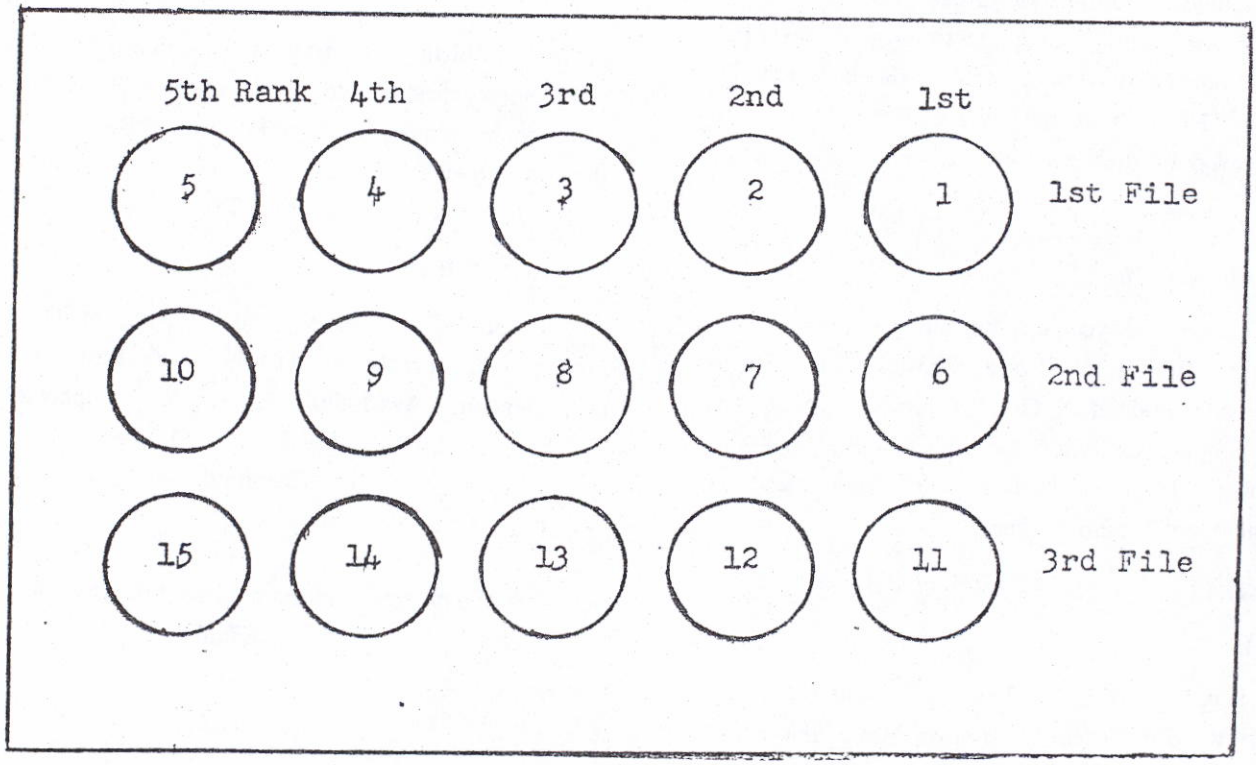
(Sobel, p. 144)

CHOREGUS

Term used to describe the "angel," or financial backer, of ancient Greek play production. He shared in the selection of actors and chorus, paid

APPENDIX A

DIAGRAM



No. 3 — Leader of the chorus

Nos. 2-4 — His assistants

Nos. 1-5 — "Third men"

Nos. 9-8-7 — "Weakest"

in the later plays of Euripides, the *Chorus* took a definite turn for the worse and drew away completely from the action. It might be well to remember that the Argive mothers in *Euripides' The Suppliants* persuade a principal character to change his course of action. This play is an exception. Generally speaking the Euripidean choruses had a less sympathetic attitude and were not greatly affected by the fortunes of the drama. As has been pointed out, he frequently used his *Chorus* as a means for making comments on social and political conditions of the day. Through *Euripides*, one is able to see what was to follow when in the 4th Century B.C., it was possible to take choral odes and transplant them from one play to the next.

A FINAL WORD

The decline of the *Chorus*, as was stated above, was the result of a change in dramatic purposes and aims. They were no longer required to make long, significant comments on the religious aspects of the play:: the emphasis of the action was transferred to the principal actors, and, therefore, was not needed for the active progression of dramatic events. Its number changed from 50 to 12 to 15; the lines diminished in number; the harmony with the plot was no longer one of balance. Their presence became appendages. Poets began writing choral odes which were an entity in themselves and had no connection with the drama. When these odes became the rule rather than the exception, the great period of Greek tragedy had come to a close. The three great tragic writers of ancient Greece, *Aeschylus, Sophocles,* and *Euripides* gave world literature tragedies which were never to be surpassed and the choral odes from their tragedies were never to be equalled.

Antigone. He has isolated his heroine, surrounding her with elder men, which immeasurably heightens the dramatic effectiveness of Antigone.

TECHNICAL ASPECTS OF THE CHORUS

Technically, the *Chorus* is used to announce newcomers to the stage (in some instances, this is about the only warning the audience receives that a new character is going to appear), they make comments on various speeches, engage in dialogue with the actors, serve as a source of information, and punctuate the drama with songs of joy and lamentation. The degree to which the *Chorus* is affected by the action of the play varies widely. In some of the plays, the *Chorus* is able to maintain an attitude of indifference toward what has taken place or what will result from the actions of the main characters. In others, as *Sophocles' The Ajax,* the *Chorus* is a victim of the protagonist, which heightens the action when one of the main characters, *Tecmessa,* is the second victim.

POSITION OF CHORUS AS DRAMATIC LITERATURE PROGRESSED

As the development of dramatic literature progressed, chronologically, if not in the dramatic value (this is a point of debate), it was inevitable that the position of the *Chorus* should change. *Grube* gives us a warning, which to us is a valid one and should be kept in mind when considering the "decline" of the *Chorus,* that "we should not think of the *Chorus* as increasingly detached in the later plays, for the plays in which it is more intimately linked with action are by no means uniformly early." (12) He further states that the "difference by this time is due to dramatic intention or technical convenience rather than chronology." (13)

Scholars who make generalizations regarding the decline of the *Chorus* find their statements made invalid by exceptions. There are, however, certain general trends in the dramatic intent which can be made. *Aeschylus,* for example, is concerned with the deeds of *Agamemnon* and *Clytemnestra* as ones who have violated the laws of the gods; *Sophocles* is interested in the tragedy of the character, motives, and situations of his principal characters.

The *Choruses* in *Aeschylean* tragedy have more emotional depth and sympathy than those found in the Sophoclean tragedies. *Aeschylus* tends to make his *Chorus* remind the audience of facts which he wishes his principal characters to forget at the moment. One of the major developments during the Aeschylean period was the shift of emphasis from the choral body to the actors; this progressed to the point of such detachment that the tendency of the *Chorus* was to furnish musical interludes between the different parts of the action. However, this did not materialize completely until after the period with which we are concerned, although it is noticeable to a degree in the works of *Euripides.*

VARIOUS STATEMENTS ON THE FUNCTION OF THE CHORUS

The early works of Euripides, again, we should like to point out that this is "general" and not a rule without exceptions, were similar in dramatic intent to those of *Sophocles.* If one takes the statement of *Aristotle* as his criterion, the ultimate in artistic blending of the *Chorus* was accomplished by Sophocles. Both he and *Euripides* used the *Chorus* to serve as the ideal spectator, following the progress of action without direct interference. The lines of the *Chorus* were weaved into the plot, forming a unity of dramatic action. Flickinger states that the Euripidean choruses "have more effect upon the plot and come into more direct contact with the actors than in Sophocles." (14) Haigh feels that

(12) G.M.A. Grube. *The Drama of Euripides* (London: Methuen & Co., Ltd., 1941), p. 100.

(13) *Ibid.,*

(14) Flickinger, *op. cit.,* p. 375.

temporary audience when it sees a production of Greek tragedy. In the theatre of today, audiences are accustomed to having a motivation for the entrance of a character. Generally speaking, the plays of Aeschylus, *Sophocles,* and *Euripides* have motivation for the entrance of the *Chorus,* but these motivations are not always too probable. Their entrance might be motivated by a number of things. It could be in reply to a summons, as in *Oedipus the King* or in *The Antigone;* they could be following someone, as the *Furies* in *The Eumenides;* they might enter in answer to a character's cries, *Medea;* they often bring news, as, for example in *Euripides' Electra;* or they might enter after hearing some rumor and state that they wish to discover what has happened, as in *Hippolytus.*

We feel that it is rather improbable that the Chalcidian women in *Euripides' Iphigenia in Aulis* would be visiting a Greek army camp, or that there is much basis for the entrance of the *Chorus* in *Euripides' Electra.* However, again, it must be stressed that this tradition and the logic did not interfere with its being appreciated. We believe that the same would hold true today if one were to see the plays in performance.

Once the *Chorus* is on stage, its functions and characteristics are numerous. *Aristotle* has stated that the *Chorus* "should be regarded as one of the actors; it should be an integral part of the whole, and take a share in the action — that which it has in *Sophocles,* rather than in *Euripides.* With the later poets, however, the songs in a play of theirs have no more to do with the Plot of that than of any other tragedy." (10) Professor Harsh states that "the modern reader who wishes to approach Greek tragedy from the Athenian point of view must attempt to appreciate the beauty of the choral songs and to undertsand their relationship to the dramatic action." (11)

CHARACTERS REPRESENTATION

WITHIN THE CHORUS

The *Chorus* is generally composed of average citizens who must, in a sense, always remain outside the action, yet they are permitted to sympathize, advise, threaten, or give aid. They must not be considered as mere symbols or abstractions; they have character. At times, they shed their characterizations and make statements which are irrelevant to the action. In these instances, the playwright makes comments on political or philosophical themes. *Euripides* was frequently doing this, giving his points of view concerning the futility of war, the position of women, comments on values of a noble birth, or the social questions concerning family life. Only in rare instances is the *Chorus* neutral, and often they go as far as being highly prejudiced. This gives the playwright an excellent device for persuading the audience to respond as he would have them respond, gaining sympathy for the character with whom he desires them to symphasize.

When they enter the orchestra, the desired atmosphere and attitude can be established. An emotional response is gained by having the *Chorus* composed of people who have a definite relationship with the main characters in the play. For example, the Trojan women, who form the *Chorus* in *Hecuba* and *The Trojan Women,* have suffered the same catastrophe as the protagonist. The Greek slaves in *Iphigenia in Tauris* create a rapport with *Iphigenia* which would have been impossible had the *Chorus* been composed of Taurinians; both the protagonist and the *Chorus* are of the same nationality and are in a foreign land. Often the *Chorus* is of the same sex and the same age as the protagonist, but *Sophocles'* violates both these principles in *The*

(10) Aristotle. *Poetics,* tr. by Ingram Bywater. (Modern Library, No. 246.) New York: The Modern Library, 1954.

(11) Philip Whaley Harsh. *A Handbook of Classical Drama* (Stanford : Stanford University Press, 1944), p. 18.

dictated by custom and tradition, but each of the three playwrights with whom we are concerned has at least one play in which the *Chorus* leaves the stage during the play. *Aeschylus* in *The Eumenides* has *Crestes* escape from the temple of *Apollo* at Delphi where he has gone to seek refuge. When they learn that he has escaped them, the *Furies* leave the stage to pursue him to Athens. In *The Ajax* of *Sophocles, Ajax* leaves the scene, creating suspicion in the minds of the *Chorus*, who leave the scene in search for him. The *Chorus* in *Euripides' Alcestis* forms a part of the queen's funeral cortege and leaves the stage.

PRINCIPAL CHARACTER AND CHORUS

When the tradition of having the *Chorus* on stage at all times is followed, it is inevitable that some embarrassing situations should result. This is, in most instances handled by the playwrights in such a manner as to be acceptable, if not entirely believable. One finds examples of a playwright's having the principal character address the other, calling attention to the fact that the *Chorus* will overhear what would otherwise prove embarrasing if the one addressed does not give approval.

For example, in *Sophocles' Oedipus the King, Creon* returns from Delphi where he has received an answer to some questions which had been troubling *Oedipus*. Thinking that his information for *Oedipus* might not be intended for others to hear (but, if tradition were to be followed, they would be forced to hear) ...

Oedipus : What says the oracle?
So far your words give us cause
for neither confidence nor despair.
Creon : If you will hear me now, I am ready;
Else let us go within.
Oedipus : No, speak before them,
for the grief I bear is most for them. (9)

The most embarrassing situations occur when murder or suicide is being committed, and due to its function in the drama, the *Chorus* must stand aside and let the act of violence occur. Some of the ways in which this is handled are acceptable, although in certain instances the character of the Chorus makes it less believable than it might have been.

In *Aeschylus' Agamemnon,* the *Argive Elders* are characterized as men who sympathize with their king and would not betray him; yet when his cries of help are heard, they begin to quarrel, each giving his opinion in turn, making them too late to save his life. This same division of the *Chorus* occurs in *Euripides' Hippolytus.*

In *Sophocles' Medea,* the Chorus wants to save the children from being murdered, but their fear of *Medea's* power and wrath prevent them from doing so (one of the advantages of having a female Chorus). Other instances find rapid appearances of those who have committed the violence, establishing the fact that there was little time for them to save the victim from his fate.

Situations such as these leave a spectator in the presentday theatre with the feeling hat the entrance was a bit too rapid, resulting in a contrivance on the part of the playwright. *Hecuba's* entrance, after the blinding of *Polymestor* and the slaying of his two sons, in *Euripides' Hecuba* is an example of this. It should be noted however, that for the Greek audience it was unnecessary to account for the presence of the *Chorus.* It was tradition, and the audience accepted it.

THE CHORUS IN THE CONTEMPORARY THEATRE PRODUCTION

The tradition of the drama presents another element which might, to a degree, bother the con-

(9) Sophocles. *"Oedipus the King." A Treasure of the Theatre,* revised edition, ed. by John Gassner. (New York : Simon and Schuster, 1957), v. 1, p. 34.

to the words of the poet and in no way could it detract. A member of the *Chorus* who was unable to execute the expressive dance movements was placed in an unimportant position in the choral formations, and he was considered an inferior performer. Basically, the dance "included movement, gesture and posture by which various objects and events can be represented in dumb show." (7) Scholars do not agree as to how much movement was done by the Chorus, but all are of the opinion that if not all the choral passages were accompanied by some type of dance, at least most of them had some type of movement.

Haigh thinks that it would be absurd to accept the theory that the *Chorus* stood perfectly still, even when they were saying nothing. He states that the "*Chorus* and actors were supposed to form one harmonious group, and no doubt the *Chorus* followed the events upon the stage with a keen appearance of interest, and expressed their sympathy with the different characters by every kind of gesture and by-play." (8) This theory easily indicates how effectively the *Chorus* could have added to the dramatic content of the poetry Through the cycle of development and decline, the dance movements of the *Chorus* were molded into a system of methodical attitudes and poses, which to the audience of the Athenian theatre, possessed inherent meanings. The inevitable happened — with the decline in importance of the *Chorus*, the art of choric dance diminished in importance.

METHOD OF ENTERING

The theory of the arrangement of the dramatic *Chorus* is that for their entrance *(Parados)*, they marched on from left stage in a perfectly symmetrical and military manner, forming a single mass. There are occasions when the Chorus is divided in its opinions regarding the dramatic action and indications from some plays are that the *Chorus* left the stage seperately and in opposite directions. In such cases as these, it would seem that evidence is given of "exceptions to the rule." Such instances as indicated are, however, not the usual choral arrangements. The rectangular shape of the *Chorus* could be placed either in "ranks", when the men stood five abreast and three deep, or in "*files*," when they stood three abreast and five deep. The best *Chorus* members were placed in the file next to the audience, and the weakest members were placed in the center file.

When characters on the "*stage*" were speaking, each member of the *Chorus* turned with his back to the audience, facing the stage. When the *Chorus* was the center of attention, as in the *Stasima*, it is believed by some scholars that they moved about in the orchestra. However, no specific information is available to prove this theory correct, and, of course, no plans as to what pattern, if any, was followed. They probably left the stage in the same rectangular fashion as was used for their entrances, except in the unusual circumstances cited previously. (See diagram in Appendix A).

If one were attempting a production of an ancient Greek tragedy in the theatre today, his aim should be to reproduce the nobility of spirit found in the plays, expressing the emotional values of the lines through mass precision. There is very little concrete evidence as to just how the choral movements were executed, however, pictures of the extant Greek vases offer an excellent source of reference material. It is of necessity that one producing a Greek tragedy consult all available reference sources which would aid him in methods of staging the Greek *Chorus*.

The great importance attached to the *Chorus* emanates from the fact that, with few exceptions, the Greek *Chorus*, after its first entrance, is on stage during the entire course of action. This is another facet of Greek drama which seems to have been

(7) *Ibid.*, p. 284.

(8) *Ibid.*, p. 289

placed on perfection, that a class of men would have become professional choral singers and would have made their living by serving in the dramatic choruses. The better the Chorus, the better chance a poet would have of winning the dramatic contest. With this point in mind, it is understandable that a poet would have wished for a wealthy *Choregus*, who could provide the best choral singers available, cloth them in the best costumes, and hire the best available trainer for them.

GENERAL FORM OF THE CHORUS

The Greek *Chorus* is usually composed of old men, women, or maidens, who were costumed according to their nationality or occupation. If the Chorus were not Athenian, or if no special reference were made to costume in the play, the opinion is that the *Chorus* was costumed accordingly. For example, the *Chorus* of Persian nobles in *Aeschylus' The Persians* (472 B.C.) would have been costumed in richly decorated robes and "may have included trousers, such as regularly associated in Greek art with Persians." (3) In the final lines of *The Eumenides*, the playwright has given a description of the appearance of the *Furies*, who compose the *Chorus*. Seamen are found in *Sophocles' Ajax*, and *Philoctetes*. In *Euripidees Alcestis*, it is possible that the *Chorus* changed into black robes of the mourners.

The general theory seems to be that "no attempt was made to give them an impressive appearance by use of strange and magnificent costumes, similar to those worn by the actors." (4) However, this same writer, earlier in the same book, refers to a "*Choregus* in *Antiphanes* ... who reduced himself to beggary by his extravagance in providing golden dresses for his *Chorus*." (5) There were certain identifying features added to the Grecian tunic and mantle, which were worn by the *Chorus*. Sophocles was said to have invented a special kind of white shoe which was worn by the tragic *Chorus*. The old men usually carried a staff. It is generally agreed that all members of the *Chorus* wore masks, as did the actors.

TRAINING THE CHORUS

The training of the Chorus was done, in earlier Greek tragedy, by the poet himself, and this was continued to be done by *Aeschylus*. The long and lyrical choral passages found in the Aeschylean drama present excellent opportunities for brilliant choral executions. *Aeschylus* took advantage of this and invented many new movements and dances for the members of his *Chorus*. However, the poets following *Aeschylus*, either did not possess his talents along this line or did not want to be burdened with the task of training their choruses, and the training was probably taken over by professionals. "One *Sannio*, is mentioned by *Demosthenes*, and was celebrated for his skill in training tragic choruses." (6) This training must have been a demanding and complicated job. The demands placed on the members of the *Chorus* by the theatrical traditions existing in 5th Century Athens were great. They not only had to be skilled in the field of speech, but also in song and dance. No element could be an entity in itself, but each had to blend harmoniously with the other. All things had, of necessity, to be subordinate to the poetry.

MEANING OF DANCING AND SINGING

The dancing, for example, was used in conjunction with the singing, and its main function was to interpret the spoken word ... vitaliy had to be added

(3) Sir Arthur Pickard-Cambridge. *The Dramatic Festivals of Athens*. (Oxford: The Clarendon Press, 1953), p. 223.

(4) A.E. Haigh, *The Attic Theatre* (Oxford: The Clarendon Press. 1889), p. 264.

(5) *Ibid.*, p. 86.

(6) Haigh. *Attic Theature*. p. 81.

NUMBER OF THE CHORUS

We are inclined to think that this basis for a change is lacking in fundamental theatrical psychology. We would rather base the change in the number of the *Chorus* on the theory that the trainer of the *Chorus*, which in the case of *Aeschylus* and his contemporaries was the playwrights themselves, found it "irksome" to train fifty persons to the point of perfection which he must have desired and even more difficult to manipulate a *Chorus* of fifty in the graceful, flowing patterns which must have existed on the Greek stage. No person on the stage, even the ordinary Athenian citizens who composed the early dramatic choruses, feels that it is a burden to have a large role. Such is not always the case for the director. Regardless of the reason for the change, the Chorus was reduced in number to twelve and continued until *Sophocles* changed the number of *Chorus* members to fifteen. It was this size of *Chorus* which was used by *Sophocles*, *Euripides*, and perhaps by *Aeschylus* in his later plays, although it is not for certain whether he adopted this number or not. The size of the *Chorus*, as were all facets of Greek drama, was regulated by custom, and no alteration was ever made to suit the requirements of a particular play. For example, if the legend had been followed by *Aeschylus* in *The Eumenides*, the *Chorus* would have been formed by three *Furies*, instead of the twelve or fifteen which he used.

ELEMENTS OF DITHYRAMB

The *Dithyramb*, from which tragedy derived, was entirely choral, and indications are that even after *Thespis* introduced the first actor to Greek drama around the middle of the 6th Century B.C., the *Chorus* maintained the lyric form of the *Dithyramb*. No sacrifice was made and the *Chorus* continued to monopolize every line of the play. *Aeschylus*, "*the Father of Drama*", introduced a second actor and the dramatic form was launched, but the *Chorus* still dominated. In *The Suppliants*, the *Chorus* role consisted of more than one-half of the lines. Throughout the dramatic career of *Aeschylus*, the *Chorus* was to maintain an important place. In six of *Aeschylus'* seven plays, the choral element varies from three-quarters to never less than one-half. The one exception to this is found in *Prometheus Bound* (479, 82) in which the daughters of *Oceanus* have only approximately one-sixth of the lines. It is interesting to compare this ratio with that found in the works of *Sophocles* and *Euripides*. In the works of these two playwrights, the principal actors speak at least three-quarters of the lines, with never more than one quarter of the lines being given to the *Chorus*. This decline in the importance of the *Chorus* in dramatic literature is noticeable, not only in the percentage of lines allotted to the *Chorus*, but also in its role in the course of action. This point will be discussed later.

THE TASK OF CHOREGUS WITH REGARD TO CHORUS

The procedure followed by the poets when they wished to produce a play at one of the dramatic festivals was to send an application to the *Archon Eponymous*, the highest official of the Attic federal state. It was then the duty of the *Archon* to assign the poet a *Choregus*, a wealthy citizen who had to bear, as a state tax, the various costs of the festival; one cost being to pay the expenses of a *Chorus* for the poet. It was the *Choregus* who selected the *Chorus*, paid for their trainer, costumes, and had also to provide a room for them to use for rehearsals. The *Choregus* selected the members of the *Chorus* from the citizens of Athens. They were not chosen from any particular tribe as had been the case in selecting members of the dithyrambic chorus. Some scholars think it possible that a man might have served in two or more of these choruses at the same time.

It would seem logical to assume that as the dramatic art developed into a more complicated system of complex maneuvers, and more stress was

THE IMPORTANCE OF THE CHORUS

IN

FIFTH CENTURY GREEK TRAGEDIES

By :
Ibrahim I. Al-Khatib (Ph. D.)
Faculty of Drama — Baghdad University

When the theatre of the Twentieth Century reached its mid-century mark, the tendency of the dramatic critics was to make a retrospective evaluation of theatrical accomplishments and developments which had occurred during this great age of scientific experiment and discovery. The theatrical scene had been flooded by "isms" — *Romanticism Naturalism, Expressionism, Realism, Symbolism, Surrealism, Cubism.* The theatrical experiments, as an entity by themselves, had been exciting and stimulating, but when comparative evaluations were made with developments of other eras, the feeling of accomplishment diminished. It was another "ism" of giant stature which kept looming into the foreground, establishing a precedent which had not been surpassed in this century, as it had not been surpassed in previous centuries. This "ism" which has now become the standard measurement for all dramatic accomplishments is *Classicism.* The Classicism to which we refer reached its peak in the *5th Century B.C.* in the works of three great tragic writers of ancient Greece, *Aeschylus, Sophocles,* and *Euripides.*

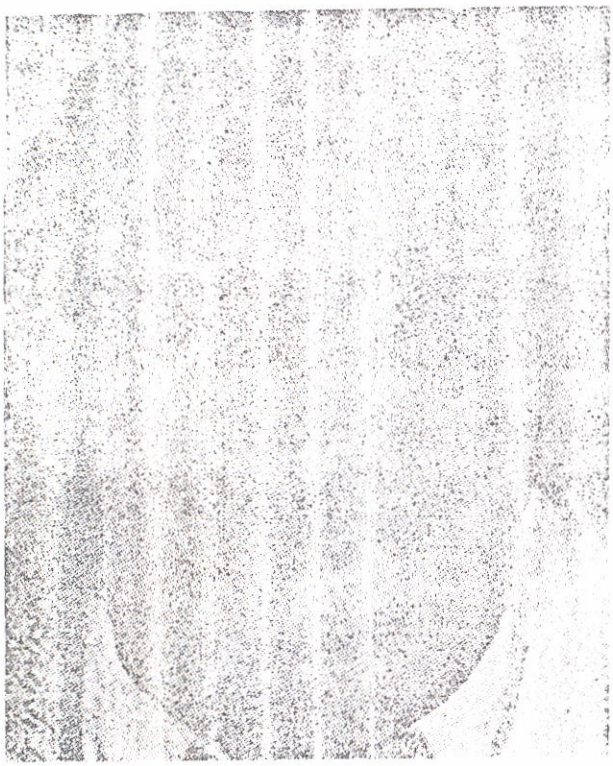
The dramatic literature of 5th Century Greece, unlike our modern plays, was composed of many dramatic elements which were combined to form harmonious and unified theatrical productions. One very important component of these productions was the dramatic *Chorus.* It is the dramatic *Chorus,* which existed during the time of *Aeschylus, Sophocles,* and *Euripides,* with which we shall be concerned for the purposes of this paper, its general development and its technical and dramatic functions.

THE ROLE OF THE CHORUS

It is only natural that the dramatic *Chorus* should play an important role in Greek tragedy, since tragedy is said to have been derived from the *Dithyramb* which was "a choral ode in honour of *Dionysus,* set to a brisk kind of music, and sung by a troop of fifty *Satyrs* as they danced and gesticulated around the sacrificial alter." (1) The fifty dancers of the dithyrambic *Chorus* became the standard number for the *Chorus* of early tragedies.

In the first extant play of *Aeschylus, The Suppliants* (490 B.C.), the chorus was composed of the *Fifty Daughters of Danaus.* However, records indicate that by 487 B.C. only three years after the approximate production date of *The Suppliants,* the tragic *Chorus* had been reduced to twelve, either by *Aeschylus* or by one of his contemporaries. Flickinger has stated that "the *Chorus* must have found it irksome to memorize the words, music, dance steps, and stage business for so many plays ... to relieve this burden *Aeschylus* or a contemporary divided the *Choreutae* at his disposal into four groups of twelve each, assigning one group as a *Chorus* for each of his four plays." (2)

(1) A.E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks* (Oxford: The Clarendon Press, 1896), p. 73.
(2) Roy C. Flickinger, *The Greek Theatre and Its Drama* (Chicago: The University of Chicago Press, 1918), p. 133.



(a) Paul Robeson as Othello in the Stratford production 1959

(b) Sir Laurence Olivier as Othello in the National Theatre production 1964

PLATES 4 & 5

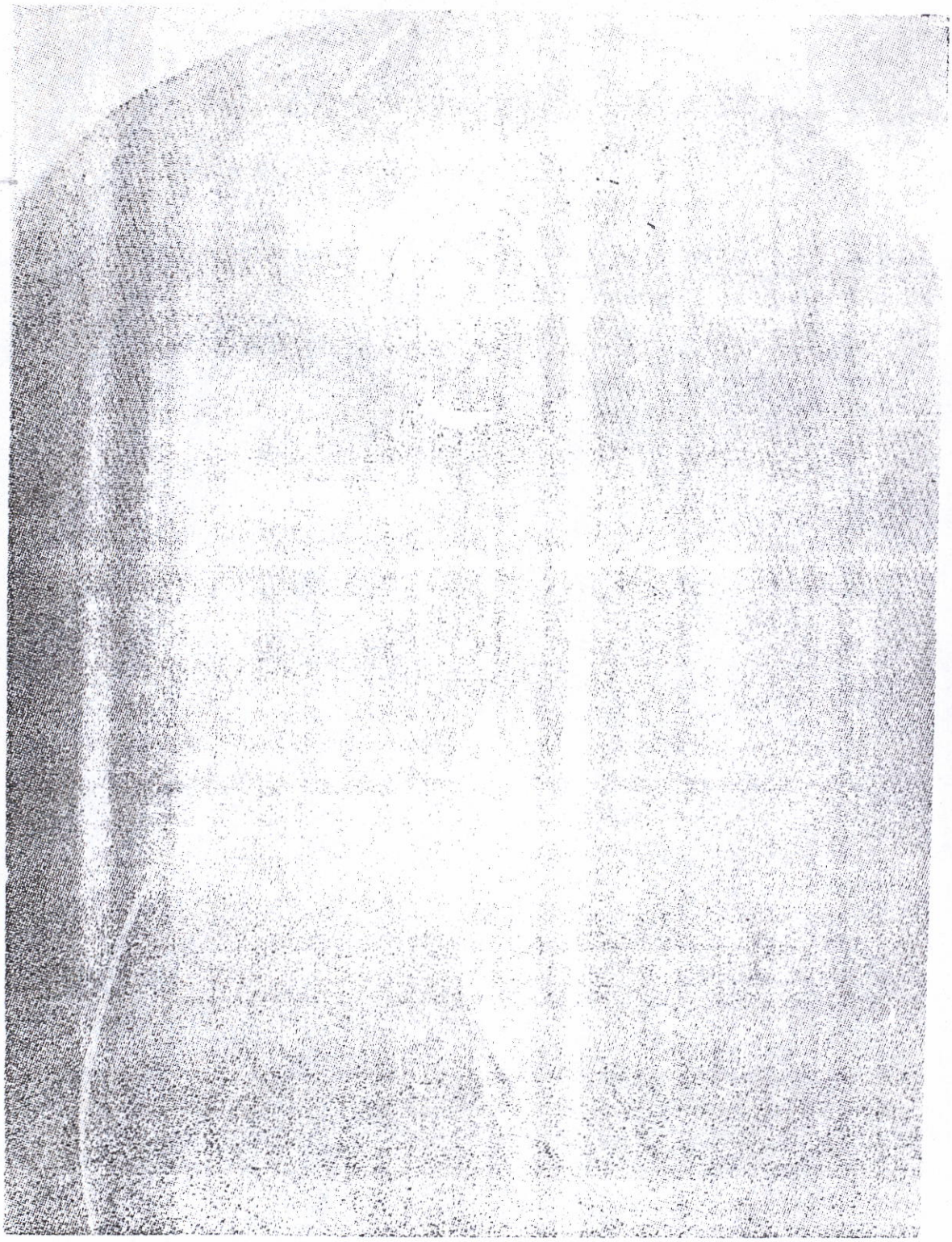
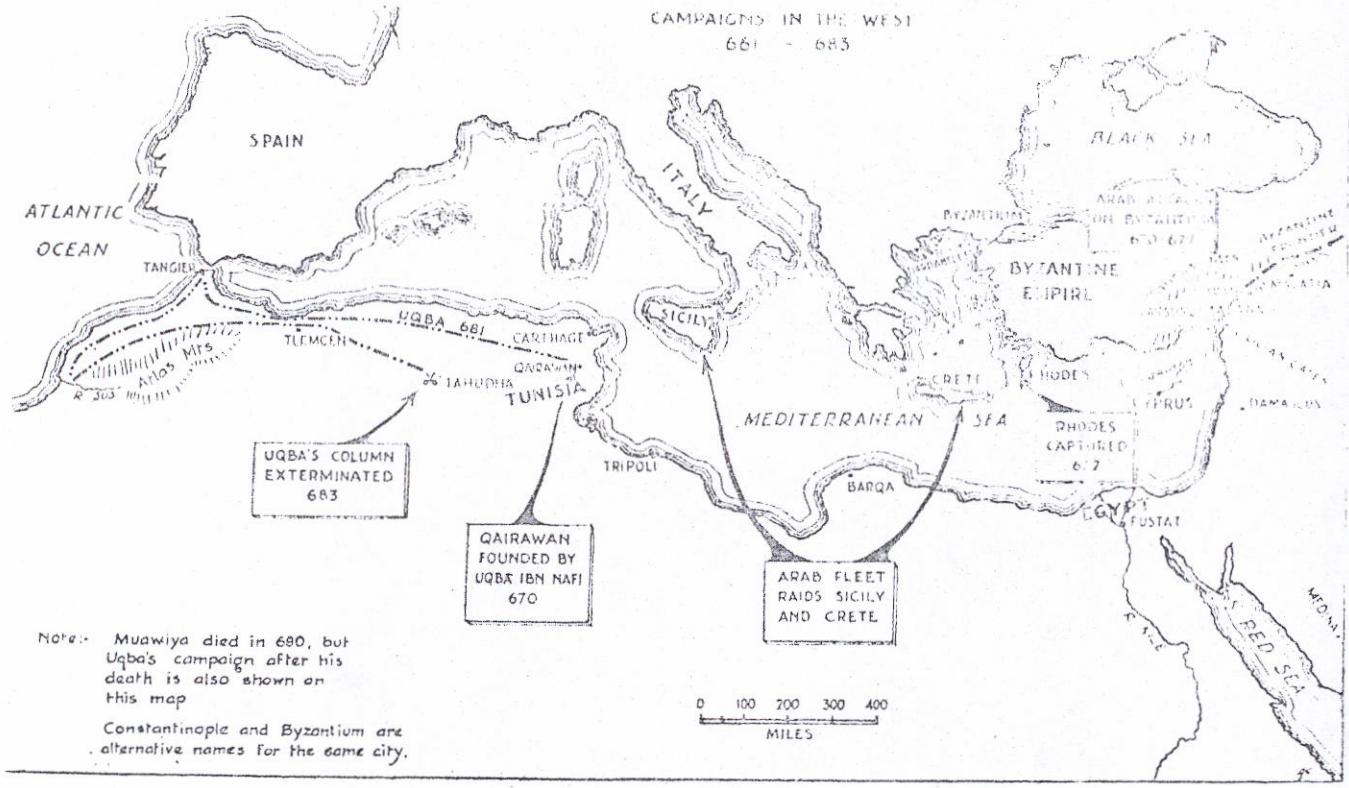


PLATE 3

A portrait of a Moorish nobleman sent by King of Morocco to Queen Elizabeth in 1600

PLATE 2



Map xxxiv

PLATE 1

(Methuen & Co. Ltd., London, 1957).

Nicoll, Allardyce *Studies In Shakespeare*, (Hugarth Press, 1927).

O'dell, George C.D., *Shakespeare From Betterton to Irving*, (Charles Scriber's Son N.Y., 1920).

Phipson Emma, *The Animal-Love of Shakespeare Time*, (Kegan Paul, French & Co., London, 1883).

Rabkin, Norman, Ed., *Approaches to Shakespeare*, (MacGraw-Hill S.Y., 1964).

Ridley, M.R., *Othello*, (Harvard University Press, Cambridge, 1903).

Rosenberg, Marvin, *The Masks of Othello*, (University of California Press, Berkely, 1961).

Satin, Joseph, *Shakespeare And His Sources*, (Houghton Miffin Co., Boston, 1960).

Savage, F.G. *hakespeare's Flora & Folk-Love*, (Shakespeare Press, Stratford-on-Avon, 1923).

Simpson, Robert R., *Shakespeare And Medicine*, (Livingston, N.Y., 1959).

Singleton, Esther, *The Shakespearean Garden*, (Cecil Palmer, London, 1922).

Spraight, Robert, *Nature In Shakespeare Tragedy*, (Hollis & Carter, London, 1955).

Stochelback, Lavonia, *The Birds of Shakespeare*, (Batsford ....., 1954).

Thomas H. *Shakespeare In Spain*, (The Laseneliw Press, (Oxford, 1922).

Wilson, Garlb, *Three Hundred Years of American Drama & Theatre*, (Prentice-Hall, Inc., Nef Jersey, 1972).

Winstanley, Lilian, *Othello, The Tragedy of Italy*, (T. Fisher Univin Ltd., London, 1924).

Wingate C.E.L., *Shakespeare Heroe on the Stage*.

Chew, Samuel C., *The Crescent And The Rose*, (Octagon Book, Inc., N.Y., 1965).

Clarke, Charles G., *Shakespeare Characters*. (Ballantyne & Co., Edinburgh).

Dent, Alen, *The World of Shakespeare, Animals And Monsters*. (Tapinger Publishing Co., N.Y., 1973).

Dyer, Thriseltor, *Folklore of Shakespeare*, (Harper & Brothers. N.Y., 1884).

Furness Jr., Horace, Ed. *As You Like It*. (Dover Publication, Inc., N.Y., 1960).

Furness Jr., Horace, Ed. *Othello*, (Dover Publication, Inc., N.Y., 1960).

Furness Jr., Horace,)d., *Love's Labour Lost*, (Dover Publication, N.Y., 1960).

Furness Jr., Horace, Ed., *Macbeth*, (Dover Publication, Inc., N.Y., 1960).

Gardner Helen L., *The Nobel Moor*, (O.U.P. 1955).

Geibie, Archibald, *The Birds of Shakespeare*, (Glasgow James M., N.Y., 1926).

Granville-Bakr A., *Preface to Shakespeare*, 4th S. (Sidgwich & Jackson, 1945).

Griffin, Alice, Ed., *The Sources of Ten Shakespeare Plays*, (Thomas Y. Crowell Co., N.Y., 1965).

Harrison, George B., *Shakespeare's Tragedies*, (Routledge, 1951).

Harting, James E., *The Birds of Shakespearee*, (Argonant Inc., Publishers. Chicago, 1965).

Herbord, C.H., Ed., *Othello*, (D.C. Heath & Co., Boston, 1924).

Hazlitt, William, *Character of Shakespeare's Plays*, (Oxford University Press, London. 1817).

Jones, Eldred, *Othello's Countrymen*, ((Oxford University Press. London, 1965).

Kirschbaum, Leo, *Character and Characterization in 5 Shakespeare's Plays*, (Wayane State University Press, Detroit, 1962).

Mendilow, A.A. & Shalvi Alic, *The World Art of Shakespeare*. (Daniel & Co. Inc., N.Y.).

Muir, Kenneth, *Shakespeare's Sources, Comedies and Tragedies*,

London: Mthuen & Co. Ltd., 1957, p. 128.

(60) Beisly, Sidney: *Shakespeare's Garden,* London: Longman, Green, Loghman, Roberts & Green, 1864, p. 164.

(61))Dyer, This : *Folklore of Shakespeare,* New York: Harper & Brohers, 1884, p. 145.

(62) Furness, Ed.: *As You Like It,* p. 221.

(63) *Ibid.,* p. 221.

(64))Dyer, p. 143.

(65) Harting, James E.: *The Birds of Shakespeare,* Chicago, Argonaut Inc., Publishers, 1965, p. 190.

(66) *Ibid.,* p. 194.

(67) Dyer, p. 494.

(68) Furness, Ed., *Love's Labour's Lost,* p. 21.

(69) Dyer, p. 309.

(70) *Ibid.,* p. 310.

(71) Phipson, E.: *The Animal-Lore of Shakespeare's Time,* London: Kegan Paul, Trench & Co., 1883, p. 465.

(72) Singleton, Esther: *The Shakespeare Garden.* London: Cecil Palmer, 1922, p. 115.

(73) Jones, p. 124.

B I B L I O G R A P H Y

Alden, Raymond A., *A Shakespeare Handbook,* (F.S. Crofts & Co., N.Y., 1935).

Beisly, Sidny, *Shakespeare's Garden,* (Longman Green, London, 1864).

Boas, Frederick, *Shakespeare And His Predecessors,* (Charles Scribner's Sons, N.Y., 1896).

Bradley, A.C., *Shaksepearean Tragedy,* (MacMillan & Co., London, 1922).

Brown, Ivor, *Shakespeare And His World,* (Henry Z. Walck, Inc., N.Y., 1964).

Bullough, Geoffery, Ed., *Narrative And Dramatic Sources of Shakespeare,* (Columbia University Press, N.Y., 1973).

Charlton, H.B., *Shakespearian Tragedy,* (C.U.P., 1948).

(35) Kirschbaum, Leo: *Character and Characterization in Shakespeare,* Detroit: Wayne State University Press. 1962. p. 145.

(36) Hazlitt: William: *Character of Shakespeare's Plays,* London: Oxford University Press. 1817, p. 37.

(37) Booklover's Edition. p. 12.

(38) *Ibid.*, p. 13.

(39) Bradley. p. 189.

(40) *Ibid.*, p. 191.

(41) Ridley. p. lvi.

(42) Bullough. p. xxvii.

(43) Griffin. p. 305.

(44) Nork. Helen. Tr.: *Stanislavsky Produces Othello,* London: Geoffery Bles. 1948. p. 143.

(45) *Ibid.*, p. 161.

(46) Wingate. C.E.C.: Shakespearean Heroes on the Stage. p. (57)

(47) Rossenberg, Marvin. *He Mask of Othello,* Berkeley: The University of California Press, 1961, p. 117.

(48) Wilson, Garr B.: *hree Hundred Years of American Drama and Theatre,* New Jersey: Prentice-Hall. Inc., 1974, p. 101.

(49) Rosenberg, p. 93.

(50) *Ibid.*, p. 80.

(51) *Ibid.*, p. 83.

(52) Sprague, A.C.: *Edmund Kean as Othello, A Casebook on Othello* (L.F. Dean. Ed.). New York: Thomas Crowell Co.. 1961, p. 199.

(53) Satin. *The Merchant of Venice,* p. 117.

(54) *Ibid.*, p. 16.

(55) Bradley. p. 260.

(56) Jones. p. 70.

(57) Furness. Jr. Ed.: *Macbeth,* p. 37.

(58) Savage. F.G.: *Shakespeare's Flora & Folklore,* Stratfor-on-Avon: Shakespeare Press. 1923. p. 421.

(59) Muir. Kenneth: *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies.*

Elias Modern Press, 1954. p. 445.

(13) Bullough, Geoffrey: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, New York: Columbia University Press, 1973, p. 210.

(14) Bradley, A.C.: *Shakespearean Tragedy*, London: MacMillan & Co. Ltd., 1922, p. 186.

(15) *Ibid.*, p. 199.

(16) Ridley, M.R., Ed.: *Othello*, Cambridge: Harvard University Press, 1903, p. liii.

(17) Jones, Eldred: *Othello's Countrymen, The African in English Renaissance Drama*, London: Oxford University Press, 1965, p. 15.

(18) *Ibid.*, p. 22.

(19) Ridley, p. li.

(20) Bradley, p. 194.

(21) Furness, Jr., Horace H., Ed.: *Othello*, New York: Dover Publications, p. 390.

(22) Alden, Raymond Macdonald: *A Shakespeare Handbook*, New York: F.S. Crofts & Co., 1935, p. 197.

(23) Booklover's Edition: *Othello*, New York: The University Society, 1901, p. 3.

(24) *Ibid.*, p. 4.

(25) Satin, Joseph: *Shakespeare and His Sources*, Poston: Houghton Mifflin Co., 1966, p. 427.

(26) Booklover's Edition, p. 4.

(27) *Alif Laylah we Laylah*, Vol. 1, Cairo: Maktabet & Matbaat M.A. Sabih & Sons, p. 61—63.

(28) Griffin, Alice: *The Sources of Ten Shakespearean Plays*, New York: Thomas Y. Crowell Co., 1960, p. 305.

(29 Jones, p. 101.

(30) *Ibid.*, p. 15.

(31) *Ibid.*, p. 21.

(32) *Ibid.*, p. 43.

(33) *Ibid.*, p. 119.

(34) Bradley, p. 189.

and Cleopatra, for example, he refers to some Arab lands like Syria and Iraq. In Act III, Scene 2 Caesar says: "He hath esembled Bacchus. the king of Paphlogoin, the Trakian King Adalls, King Manchus of Arabia." In Coriolanus we find the following sign:

> "Were in Arabia, and thr tribe before him,
> his good sword in his hand."

Using those characters, figurations and signs gives us the idea of the effective traces of the civilization of a certain part of this world at specific period of the history on other parts.. This leads us to vet more knowledge about the inter-connection of two different cultures in two different parts of the world..

When looking at a Moorish costume, we notice tht Arab characteristics. The teacher ... shows Aaron dressed very much like the two sons of ..... in a long-sleeved square-nacked skirted doblet and light fitting breaches. (73)

The preceding study may be very useful for anyone who is involved in the theotrical field, especially director and designers. In interpreting any play, tht director has to know the origin of every character and the origin of every figuration used in the play in order to give his work the right form.

As Shakspeare borrowed Arabic Culture, we set that some Arabic Poets and dramatists were affected by his art. They tried to write in a similar style and on similar themes. Ahmede Shawki, for example, wrote *Majnoon Layla* as parralel to *Romeo and Juliet* and *Massra' Clepatra* (The death of Cleopatra) parralel to *Antony and Cleopatra.*

F O O T N O T E S

(1) Glubb, John Bagot: *The Great Arab Conquests,* London: Hodder & Stoughton, 1963, p. 350.

(2) *Ibid.,* p. 354.

(3) Tawit, M. & Afifi M. Al-Sadik: *Al-Adeb Al-Magribi,* Bayrut: Maktabet Al-Madressa & Dar Al-Kitab, 1960, p. 24.

(4) Chew, C. Samuel: *TheCrescent and the Rose,* New York: Octagon Books, Inc., 1965, p. 45.

(5) Badawi, A. Rahman: *Dawr Al-Arab Fi Takween Al Fikr Al-Awrupi,* Cairo: Maktabet Al Anglo-Egyption, 1967, p. 39.

(6) *Ibid.,* p. 49.

(7) Chew, C. Samuel, p. 6.

(8) Al-Jibouri, Dia: "Salah Aldeen Al Aiubi". *Atak Arabia.* Baghdad: Oct. 1976, No. 3, p. 144.

(9) Chew, C. Samuel, p. 13.

(10) *Ibid.,* p. 408.

(11) *Ibid.,* p. 536.

(12) Elias: *Elias' Modern Dictionary — Arabic-English,* Cairo:

Syria, who had sustained a temporary privation of his mistress, is said to have healed his liver, which had been burnt up by the loss of her, cooled and refreshed by the sight of her." (67)

5. THE HOBBY HORSE

It is likely that the Elizabethans knew this folk danct which was popular at that time. This folk dance originated in North Africa and it is probable that the English borrowed it from there.

Shakespeare mentions the "hoppy horse" in Hamlet's speech in Act 3' Scne 2:

> "But by, Lady he must build churches than, o else shall be suffe not thinking on, with the hoppy-hose whose epitaph is for O', the hoppy horse is forgot."

He also mentions it in *Love's Labour Lost,* Act 1, Scene 2, when Moth says :

> "Why, Sir, is this such a piece of study
> Now here is three studied are,
> thrice and how easy it is to put years to the word than end study three years in two words, the dancing horse will tell you."

Horace H. Furness, Jr. in his footnote on the dancing horse declares that it is "the description fits, Morocco, banks trick-performing horse which is famous in Elizabethan literature." (68) Dyer explains that :

> "The hobby-horse: another personage of the morris dance or May day, was occasionally omitted, and appears to have give rise to a popular ballad." (69)

He describes the folk dance as follows :

> "The hobby-horse was formed by pasteboard horse, head, and high frame made of richer-work to join the hinder parts. The was fastened round the body of a man. and covered with a foot-cloth which nearly reached the ground. and concealed the legs of the performer who displayed his antic equestrian skill. and performed various juggling tricks. to the amusement of the bystander." (70)

In *Othello* there is another statement about this folk dance. In Act 4. Scene 1, Bianca, speaking of Desdemona's handerchief, says to Cassio: "This is some mix's token, and i must take out the work' There give it your hobby horse ..."

6. THE UNICORN

Shakespeare mentions this strange mythological animal in some of his plays. It is said that the unicorn was common at one time in Palestine and Syria.

> "A correspondent in Notus and queries (3rd Series, Vol.. VIII, p. 66) gave the sums of some bruts, endowed with immortality, that are sometimes referred to in medieval literature:-
>
> Mohamet allows that into paradise will be admitted Abraham's calf, Jona's whale, Salomon's ant, Ishmael's ram, and Moses's ox; to those will be added Mohamet's dove, the Queen of Sheba's ass, the prophet Saleh's camels and Belkis's cuckoo. (71).

7. THE DAFFODIL

Shakespeare mentions this flower which was known as the Rose of Sharon and it was common in Palestine, of which Mohammed said: "He that hath two cakes of bread let him sell one of them for a flower of the narcissus, for bread is the food of the body, but narcissus is the food of the soul." (72)

PART IV

CONCLUSION

From the previous discussion one can conclude that Shakespeare was very familiar with the Arab world in one way or anothtr. In *Antony*

of pigeons here." In Act 1, Scene 3 of *Romeo and Juliet*, the dove is used synonymously for a pigeon, where the nurse is represented as "sitting in the sun under the dove-house wall". Harting in *The Birds of Shakespeare*, declases that :

> "In Egypt, the late Abbas Pasha was a great fancier of fantails. Many pigeons are kept at Cairo and Constantinople. It has been stated that the absence of a gall-bladder in pigeons is compensated for by the extraordinary development of the crop by the aid of which the food becomes so thoroughly digested ... Shakespeare has alluded to this peculiarity and the digestive organs of pigeons in Hamlet, where the prince says, 'I am pigeon-liver'd, and lack gall to make oppression bitter.'"

The Barbary pigeon is one of those varieties whose history can be traced back for a considerable period; it was ceertainly well-known in England during the 16th century. (65) Harting concludes that there is a relation between the doves of Shakespeare and what the Prophet Mohammed used to do with his doves :

> "It is related that Mohamed had a dove which he used to feed with wheat out of his ear, which dove, when it was hungry, lighted Mohamed's shoulder and thrust its bill in to find its breaekfast." (66)

There are other places where doves are mentioned. In Act 4, Scene 4 of *A Winter's Tale*, there is the following line:

"As soft as dove's down, and as white at it."

In Act 1, Scene 2 of *Midsummer Night's Dream*, Bottom says :

> "That I will roar ... as gently as any sucking dove."

In *Henry VI Part III*, there is, "And doves will peck in safeguard of their brood." In Act 3, Scene 13 there are other lines in the same vein. In *The Merchant of Venice*, Act 2, Scene 2, there is this line : "I have here a dish of doves, that would bestow on your worship." In *Troilus and Cressida, Part II* there is : "Some pigeon : Davy: a couple of short-legged hens, as gount of mutton any prott little ..."

4. THE LIVER

It is said that the liver is the seat of love which has since ancient times been a folk saying. Dyer esplains that :

> "By a popular notion, the liver was anciently suspposed to be the seat of love, a superstition to which Shakespeare frehuently alludes."

In Act 4, Scene 3 *of Love's Labour Lost*, Shakespeare uses the expression when Biron after listening to Conguird's sonnet, remarks: "This is the liver vein which makes flesh. A green goose, a goddess pure, pure idolatry a deity." In *Much Ado About Nothing*, Friar Francis says : "I ever love had interest in his liver" In *As You Like I*". Rosalind, professing to be able to cure live, which, he says : is merely a madness, says Orlando: "Wid I take upon me to wash your liver as clean as a sound sleep's heat, that shall not be one spot of love in it." In Act 2, Scene 4 of *Twelfth Night*, the Duke, speaking of woman's love, says : "Their love may be called appetite. No motion of the liver, but the palate ..." In Act 2, Scene 5 of the same play, Fabian alluding to Olivia's supposed letter to Malvolio, says : "This wins him, liver and all." In *The Merry Wives of Windsor*, Pistol alludés to tré liver as being the inspirer of amorous passion, for, speaking of Falstaff he refers to his loving Pora's wife with liver burning hot. Douse says :

> "There is somé reasón for thinking that this superstition was borrowed from the Arabian physician, or at least adapted by them: for, in the Turkish tales, an amorous tailor is mad to address his wife by titles of those corner of my liver, and soul of my live, and, in other places, the king of

Arabic name is 'kharrub' and its English translation is in Cotatogo's Dictionary as carob, meaning bean pods, the bread of St. John in the wilderness, or of the prodigal son. (6) it is known that the plant, carob, grows in the Arabian desert and the Arab Bedouin use its fruit as medicine.

3. BIRDS

When referring to the Arabian tree, the phoenix was mentioned. It is said that this bird lived only in Arab countries some time ago. Legends says that the phoenix used to appear in Egypt every 500 years, though the intervals vary greatly in different accounts. The phoenix is described by Arabic folk-lore as a very tall, huge bird. The Arabs used to say in dscribing something lost, that the phoenix had taken the thing high in the sky.

The phoenix is mentioned in *Henry VIII* when Cranner tells how:

> "The bird o fwonder dies, the maiden phoenix, he ashes now create another heir, as great in admiration as herself."

Again, in *Henry VI,* the Duke of York explains:

> "My ashes as the phoenix, may brings forth
> A bird that revenge upon you all."

Once more in *Henry VI,* Sir William Lucy, speaking of Talbot and those slain with him, predicts that:

> "From the very earliest times there have been countless traditions respecting this wounderfull bird; thus its longevity has been estimated from three hundred to fifteen hundred years, and among the various localities assigne as its home are Ethiopia, Arabia, Egypt and India."

Dyer declares that there was one phoenix in the world and that bird lived in Arabia. (61)

Shakespeare, then, was amused by that fabulous bird and considered it an Arabian bird. In *Antony and Cleopatra* he used this frequent phrase for the phoenix, of which but one was supposed to exist at a time. Agrippa in Act 3, Scene 2 says: "Antony, o thou Arabian bird ...", for the purpose of describing Antony as a great man and one of his kind.

In *As You Like It,* Shakespeare refers to the pigeon as an Arabian bird, too. Furness, Jr. in his quotation on the expression says that "there can be very little doubt that this pigeon did, as the name implies, come to us (to England) originally from the North Africa and was first known as the Barbary pigeon." (62)

> "Rosalind: No, no, Orlando; men are April when they woo, December when they wed: maids are May when they are maids, but the sky changes when they are wives: I will be more jealous of thee than a Barbary Cock-pigeon over his ham ..."

Furness, Jr. comments on these lines that Barbary itself implies oriental watchfulness and jealosy. (63) Dyer emphasizes that these birds lived in the Arab countries:

> "As carriers, these birds have been used from a very early date, and the castle of the Birds, at Bagdad ... takes its name from the pigeon-post which the monks of the convent established The building has crumbled into ruins long ago by the lapse of time, but the bird messengers of Bagdad became celebrated as far westward as Greece, and were a regular commercial between the distant part of Asia Minor, Arabia, and the East." (64

In *Titus Andonicus,* Act 4, Scene 3, Titus, on seeing a clown enter with two pigeons, says:

> '(New, runs from heaven, Marcus the
> Post is come, Sirah, what tidings,
> Have you any letters."

From the same play it can be seen that it was apparently customary to give a pair of pigeons as a present. The clown says to Saturnies in Act 4, Scene 4: "I have brought you a letter and a couple

It is also believed that the character of Falstaff can be compared to famous personalities in classical Arabic literature.

PART III

ARABIC FOLKLORE

In this section examples are given of several elements belonging to Arabic folklore which were used by Shakespeare in his dialogues for the purpose of describing actions or expressing emotions.

1. PERFUMES

The English dramatist mentions Arabic perfumes in *Macbeth* to describe the strength of the blood's smell which covers Lady Macbeth's hand after the murder of Dunca. It is evident that he used the expression on the belief that Arabic perfumes were the best and the strongest. In Act 2, Scene 1, Lady Macbeth says :

> "Here's the smell of the blood still, all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand."

It seems that Arabic perfumes were well-known by the Elizabethans, for other English poets also mention them in their works in the same sense as Shakespeare used them. Horace H. Furness, Jr. declares in a footnote how the Elizabethan poets "... sometimes pleasing his imagination with the gentle gabs, laden with the balmy spot of the east, and breathing sabeam odours from the spicy shores of Araby the blest." (57)

2. PLANTS

Shakespeare refers to the "Arabian tree" several times in his plays and poems. In act, Scene 3 of *The Tempest,* he says :

> "A living drolley now I will believe that there are unicorns, that in Arabia there is one tree, the phoenix, throw one phoenix at the hour reigning there."

In *The Phoenix and the Turtle,* he says :

> "Let the bird of loudest day
> On there soul Arabian tree;
> Herald sad and trumpet be
> To whose sound chaste obey."

It has been suggested that Shakespeare was referring the palm tree as the "Arabian tree". He always connects the Arabian tree with the phoenix, the Arabian bird.

> "As there is only a single 'phoenix throne, the Arabian tree. This fabulous bird anciently connected with a palm of the Arabian wilderness, as the following lines imply : In the south countree is a manere plane that is alone in that lynde: and some other spryngeth me comyth themof; but when this palme is so olde that it paylyth all fo rage: then after it guyknyth and speyngyth ayen of itself: Thereefore men took that Fenix that is a byrade of Arabia heth the name of this palme of Arabia." (58)

What Othello says about the Arabian tree in Act 5, Scene 2 is related to the origin of his character and shows the Arabs' use of the gum of this tree as a medicine :

> "Of one, wofe Sabba'd eyes
> Abbei use to the melting mode
> Drops tears as fast as the Arabian trees
> Their medicinable gumme."

Kenneth Muir cites the fact that Shakespeare would have found in the same source (Holland's translation of Pliny's *Natural History)* an account of the coloquintda, of the Arabian tree and of the mines of sulphur. He argues that the Arabian tree comes from Ovid (Metamx). (59) In Act 1, Scene 3 of Othello, Iago, speaking to Bodrigo of his determination to exile the jealousy of Othello, says :

> "These Moors are changeable in their wills: Fill thy purse with mony. The food that to him now is as luscious as locusts, shall be
>
> to him shortly as bitter as coloquintida."

The locusts are the fruit of the carob tree — the

way of sitting on the ground.

2. THE PRINCE OF MOROCCO

No great effort is required to discover that the Prince of Morocco in *The Merchant of Venice* is an Arab prince: the character comes from an Arab country; and he himself declares his nationality in his speech in Act 2, Scene 2 when he says:

"Of wide Arabia a thorough fares now
For princes to come to view fair Portia ..."

Taking a look at the original source of the play, the connection between Italy where the events take place and the Arab countries in North Africa is clear:

> "The most productive source for this play is a novella by Giovanni Fiorentino — which appeared in a collecction of his entitled *il Pecoron* (The Big Sheep, or collouially, The Big Food) in 1370. The Merchant of Venice is the first story of the fourth day ... There was in Flerence in the house of the Scali a merchant named Bindo who had been to Tana and Alexandria several times and on all the great trading voyages ... no it happened that two of his dear friends wanted to voyage to Alexandria with their merchant ships, as was their custom every year. They asked Ceimoto (Bindo's youngest son) whether he would care to amuse himself by going with them to see the world, especially Damascus and that part of the world." (53)

Eldred Touse describes the background of the play as follows:

> "Hablyt prepared the climate of ideeas on which Hegood's dramas of adventures were to thrieve. His sailor's encounters with pirates, Moorish kings, renegades, traitors, and ordinary Christian sailors resisting forced conversion, provided a background of association for the dramatists to evolve. When Shylock muses on the risks involved in Antonio's bond, for instance, he had an argosy to Tripoli, among other places ... One account from his pages (Hakluyt) is cited to show the kind of material that would have caught the eye of a general reader, or a playwright browsing for background material on the North African trade. Its title alone is suggstive of its content: The voyage made to Tripolis in Barbarie, in the Year 1583." (54)

The Prince of Morocco is described in the text as a tawny Moor in order to distinguish him from the black Moors. The play shows that this character is a fighter who defeated the Ottoman army three times. He is passionate and generous, ready to offere every valuable thing to gain Portia's favour. He is sensitive and does not want to lose. He is fair and agrees to Portia's conditions.

The story of rutting a pound of human flesh can be found in the oriental literature and it appeared in English literature in 1320 in *Curror Mundi.*

3. OTHER CHARACTERS

It is belived that Aron the Moor in *Titus Andronicus* is also an Arabic figure. Although he is not a Moslem, he is still from North Afrca. Bradley describes this person as follows:

> "Now no one who reads Titus Andronicus with an open mind can doubt that Aron was, in our sense, black; and he appeared to have been a Negro. To mention nothing else, he is twice called coal-black, his colour is compared with that of a raven and a swan; ... yet he is 'Aron the Moor' just as Othello if "Othello the Moor'. In the battle of Alcazar (Dyle's peele, p. 421) Mully the Moor is called the Negro." (55)

A Moorish woman can be found in *The Merchant of Venice.* She is mentioned to give the producer enough excuse to introduce her on the state as a Lady-in-waiting (56)

1.4 Productions of Othello

Although Stanislavsky, the Russian director, did not discuss the background of Othello in his book on producing the play, he refers to Othello's nationality by describing his costume in several scenes. In his instruction to Act 3, Scene 1, he mentions Othello's national costume:

> "Othello lies with the back of his head turned to the aulience (his acting consists only of cues while here is the main acting). She has taken the Arab kerchief off his head (if I am not mistaken he wears his national costume in this scene!)" (44)

In Scene 2 of the same act, he emphasized that statemeent in saying that "Othello, full of joy, enters the study, throws off the kerchief from his head, the Arab gown he wears and sits down to work." (45)

Wingate describes Salvani's Othello as thrust aside the nobler inclinations of the sound for the vigorous inclination of the barbaric senses, and dropping the poetic side of his brave warrior, the hero who could win the tender love of Desdemona and the affections of Cassio." (46) Salvani insists that Iago must behave as the most faithful, trustworthy and sincere husband so that Othello trully believes the murder of his betraying wife is a necessary execution. The Italian actor had a good rescular physique, significant voice and a tremendous emotional intensity which made him once of the best actors ever to play the role. His Moor was recognized as a masterpiece of passion.

The American Negro actor, Ira Alridge, was more novel in playing Othello, because his wife was white. "He emphasized his blackness in the role, making a visual point of enclosing Desdemona's white head in his black dark one; though like Salvini, he treated Desdemona roughly at the end." (47) Aldridge's capacity for projecting strong emotions enabled him to give a moving performance. "His Moor was a noble character — tender and savage, admirable and pitiable, calm and tempestous — who loved greatly and suffered agonizingly." (48)

The life of Edwin Forrest, the great American tragedian, paralleled Othello's, in that he also experienced deception in marriage: "... His nerves and fibers had been stretched to theier utmost tension of agony, and all his finer sensibility had been toutured and awakened. His age was forty-four — about Othello's age when he was playing the role. The Anglo-Saxon world regarded him as easily the most powerful Othello after Kean." (49)

Marving Rosenberg in *The Masks of Othello* declares that Edwin Booth, the English actor, was able to lift Othello above the 'trouble' to a sense of true grief by transmitting the wild, spark, extravagaries of passion of the Barry Kean Moor into emotions more felt, less shown — through a more gentlemanly expression of anguish. (50) Rosenberg believes that "the Oriental imagery which Booth emphasized in his make-up, in his melancholy, and in his actor's feeling of the Moor's kinship with mystery enchanted his partisans almost too much." (51)

Arthur C. Sprague compares Edmund Kean's portrayal of Othello with the performances of other actors:

> "Kemble, indeed, is said to have remarked that if the justness of the conception had been but equal to the brilliancy of the execution it would have been perfect, but the whole thing was a mistake; the fact being that Othello was a slow man. The American tragedian Thomas Cooper was of much the same opinion. Even Hazlitt thought the character misconceived. Othello was tall; but that is nothing, he was black; but that is nothing. But he was not fierce, and that is everything. Only at the end does the Moor give way to rage and despair; whereas Kean was all passion — too uniformly on the verge of extravagance." (52)

When Olivier protrayed Othello, he demonstrated a lot of Othello's Arabic characteristics: as was clear in his costume, in his accessories and in his

of a 16th century Moorish noble — a man who had been sent by the King of Morocco to Queen Elizabeth in 1600 — shows that this Moorish character was an Arab both in his features and in his dress (Plate No. 1).

It is clear that the theme of *Othello* is based on jealously — in its strongest senses — and its effeect on man's behaviour. To show such a theme, Shakespeare chose his hero as an African lover, well-acquainted with the strength of love. He chose him as a Bedouin to emphasize his violent emotions. He chose him as a military man to show his temperament.

Othello is not a romantic figure, but his own nature is romantic. "He has watched with poetic eye the Arabian trees dropping their medicinable gum." (34) He is primitive, native and conscious of his complexion :

> "To Sir Edmund Chambers, Othello is the simple open-hearted soldier, ... a gracious and doomed creature who is an easy victim. For Kittredge, he is a heroic and simple nature putting full trust in two friends, both of whom betray him, the one in angry malice (Iago) the other by weakness and self-seeking (Rodrigo)." (35)

To William Hazlitt, "The nature of the Moor is noble, confiding, tender, and generous; but his blood is of the most inflammable kind." (36) Othello is not good-looking; nor handsome of face. He has dignity and nobility. He has a deep and resonant voice. Caleridge believes that "Othello must not be considered as a negro, but a high and chivalrous Moorish chief. Shakespeare learned the spirit of the character from the Spanish poetry." (37) Hugo thinks that Othello ... "is a great, he is dignified, he is majestic, he roares above all heads, he has an escort bravery." (38) Bradley describes Othello as follows :

> "So he comes before us, dark and grand, with a light upon him from the sun where he was born: but no longer young, and now grieve, self-controlled, steeled by the experience of countries peril, hardship and vicissitudes, at once simple and stately in bearing and in speech, a great man naturally modest but fully conscious of his worth, proud of his service to the state, unwaved by dignitaries and unelated by honours, secure, it would seem against all danger from without and all rebellion from within ... In addition he has little expression of the corruct products of civilized life, and is ignorant of European women ... In the second place, for all his dignity and massive calm (and he has greater dignity than any other of Shakespeare's men), he is by nature full of the most vehement passion." (39)

Bardley concludes his description that Othello's nature is all of one piece. His trust, when he trusts, is absolute. Hesitation is almost impossible to him. That is what makes him malleable material in the hands of Iago. (40) Although the play concentrates on jealousy as the main theme, some critics think that Othello is not a jealous man, but dominated by jealousy as a counterpart of lust and not a counterpart of love. "He thinks men honest that but seem to be so. When he describes himself at the end of the play as one not easily jealous but being wrongth perplex'd in the extreme, he is near ... truth; had he said 'not naturally' rather than 'not easily' he would have hit the centre" (41) Jones also thinks that Othello's jealousy is not self-generated but a result of deliberate plan by Iago. C.R. Eliot states that "the chief cause of Othello's downfall is not his jealousy but the fact that he conceals it from all concerned — except his evil other self, Iago, by reason of his pride." (42)

> "The characterization of Othello is one of Shakespeare's greatest. Working within the framework of Cinthio's narrative, Shakespeare has created a tragic hero who is both noble and human." (43)

down with it into the street to play with my brothers, when a tall black slave snatched it from my hand, saying, 'How did you get this?' I said, 'My father travelled to Bassra for it and brought it to my mother! ...'" (27)

In comparing the plots of these stories with each other, one can see clearly the following similarities:

(a) The faithful wife who is killed wrongfully for suspected adultery.

(b) The villain who plays a role in deceiving the husband that his wife has been unfaithful to him.

(c) The discovery of the innocence of the wife after her death.

(d) In *Othello,* Shakespeare used the handkerchief as the means by which the villain executes his plot; while in the Arabic story, the writer uses the three apples for some purpose. (28)

We notice that Shakespeare made significant changes to Cinthio's story concerning the handkerchief. "Cinthio had only mentioned a handkerchief which he (Iago) knew the Moor had given her, finely embroidered in the Moorish fashion, and which was precious to Desdemona, nor less so to the Moor ..." (29)

1.2 The Background of *Othello*

It is said that the Elizabethans had plenty of opportunity to see Moors, both in North Africa and in England. The North African scene was very productive of dramatic settings for the Elizabethan dramatist, for it provided him with a ready-made source of conflicts in the clashes between Christianity and Islam. "No wonder then that the dramatists used North Africa — commonly called Barbary — as the venue of their plays, while quite often painting their characters as they came from farther south." (30) They also used to call the North African countries, such as Tripoli, as Barbary. They refer to those places in their books on the voyages to Africa in the 16th century suh as in John Leo's book. *The History and Description of Africa,* which was published in Italy in 1550 :

"Lois Whitney makes a strong circumstantial case showing that Shakespeare not only used Leo's information on the character of Moors — drawing the character of Othello, but that the suggestion for Othello's history came from the lift of John Leeo himself as given in Pory's information." (31)

The Elizabethans used characters of Moors even before Shakespeare. One can see such figures in the earliest masques of Jonson, as in *The Daughter of Niger.* These figures also appeared in outdoor pageants. Dramatists like George Peele in *The Battle of Alcazar* and Shakespeare in Titus Andronicus emphasized the distinction between white and black Moors.

The events of *The Battle of Alcazar* (Al Kasr el Kebir) took place in Barbary (North Africa) in 1578. The play deals with that battle in which Sebastian of Portugal and his army were crushed by Moors under Abdul el-Malek. It is a romantic tragedy suited to Elizabethan tastes. Most of the characters of that play, like Muly Hamet, Muly Mohammed and Muly Abdul-Malek are Moors. (32) It was the success of Muly Hamet in the Battle of Alcazar that influenced Shakespeare to make the deviation from his source in handling the roles of the Moor and Tamora. There were other Moorish characters appeared in other plays during the period, such as Zanche in *The Wilde Devil* of Webster and Abdulla in *The Knight of Malta* of Fletcher. "The African left his mark on the Elizabethan and the Jacobean drama. Indeed this continued into the Restoration period." (33)

1.3 Othello's Character

The newely discovered portraint in England

of Othello from some of the distinguished Italians who visited England :

> "The title of the novel summaries its contents as follows :
>
> A Moorish Captain takes to a wife, a Venetian Dame, and his Ancient accuses her of adultery to her husband, it is planned that the Ancient is to kill him whom he believes to be the adulterer: the Captain kills the woman; is accused by the Ancient, the Moor does not confess, but after the infliction of extreme torture, is banished; and the wicked Ancient, thinking to injure others, provided for himself a miserable death" (26)

To show the resemblance between this summary and the story of "The Three Apples", we have to cite these paragraphs from that Arabic story :

> "Then Jaafar and Mesrour opened the chest and found in it ... a young lady, slain and cut in pieces. When the Khalif saw this ... he turned to Jaafar and sa id ... I must avenge this woman on her murderer and put him to death without mercy' ... And thou bring me him who slew her, ... I will hang thee ... on the fourth day ... Whilst theey awainted the Khalif's signal for the execution ... a handsome and well-dressed young man ... pressed through the crowd, till he stood before Jaafar and said to him, I come to confess that ... I am who killed the woman ... so hang me for her and her justice on me ... and while they were yet talking a man far advanced in years made his way through the crowd, till he came to Jaafar and the youth, when he saluted them and said, 'O Vizier and noble lord, credit not what this young man says. None killed the damsel but I; so do thou avenge her on me ... The Khalif said to him (the young man), 'Why did you slay the damsel wrongfully and what made you accuse yourself and confess your crime?' The young man said, 'The damsel was my wife and she loved me and served me, and I also loved her and saw no evil in her. We lived happily together till the beginning of this month, when shel fell ill. She longed for an apple that she may smell it and bite a piece of it. So I went out into the city at once and sought for apples, bu could not find one ... An gardener said to me, 'O my son, this fruit is rare with us and is not now to be found but in the garden of the Khalif in Bassra ... so I travelled there and bought three apples — with which I returned to Baghdad ... but my wife took no pleasure in them and let them lie by her side ... I left the house and went to my shop ... About mid-day a great ugly black slave came into the bazar, having in his hand one of the three applies, with which he was playing: so I called to him and said, 'Tell me good slave how did you get this apple.' He laughed and answered, I had it of my sistress; for I had been absent and on my return I found her lying with three apples by her side: and she told me that she cuckolded her husband who had made a journey for them to Bassra ... So I ate and drunk with her and took this one from her.' When I heard this, the world grew black in my eyes, and I rose and shut my shop and went home, I looked for the applies and finding but two of them, I said to my wife, 'Where is the third apple? She repled, 'I know not what is come of it!' This convinced me of the truth of the slave's story, so I took a knife and coming behind her, got up on her heart and cut her throat ... For when I had thrown her into the river, I returned home and found my eldest boy weeping, though he knew not what I had done with his mother; and I said to him, 'Why do you weep, my son?' He repuied, 'I took one of my mother's apples and went

and Negroes ... Pory in his introduction is meticulous about the differences between the two kinds of Moors. He writes moreover this part of the world is inhabited especially by five principal nations, ... by the Abasins, the Egyptians, the Arabians, and the Africans or Moors, properly so called." (18)

The dramatists, then, were confused in using the word "Moor" to describe Othello's background. This fact leads one to discuss the colour of Othello's complexion. In a comment on the play published by the University Society in New York, the publishers suggest that Othello must not be considered a Negro, but a high and chivalrous Moorish chief. Ridley in his introduction to the play says that:

> "Othello was not black, or alternatively that he was at least not what Coleridge calls 'veritable negro', but rather, like the Prince of Morocco in a Q stage direction in *The Merchant of Venice*, a 'tawny Moor'. Coleridge, rather surprisingly, admits the blackness but insists that he was a Moor in our sense of the word. (19)

When Othello comments on his appearance "... I am black or begrin'd; and black as mine own face ...", that does not mean he was a Negro, but merely darker than Europeans.

> "If we turn to the play itself, we find many references to Othello's colour and appearance. Most of these are indecisive; for the work 'black' was of course used then where we should speak of a 'dark' complexion now; and even the nickname 'thick-lips' appealed to a proof that Othello was a Negro, might have been applied by an enemy to what we call a Moor. On the other hand, it is hard to believe that if Othello had been light-brown, Brabartio would have taunted him with having a 'sooty bosom' ... (20)

Edward Jones believes that the Elizabethans did not know the difference between Moors and Negroes, or that they had heard of Negroes only as slaves:

> "It is very probable that the popular notion of a moor was somewhat confused in Shakespeare's time, and that the descendant of the proud Arabs, who had born sovereign in Europe (men or royal seige), and, what is more, had filled an age of comparative darkness with the light of their poetry and their science, were confused with the uncivilized African, the despised slaves." (21)

— The Original Source of the Plot

When searching for the original source of the play, historians and critics have agreed that the Plot of *Othello* is based upon a story written by the Italian Geraldi Cintheo. In his *A Shakespeare Handbook*, Raymond M. Alden says that the story of this tragedy was taken from one of the stories in Cintheo's collection called *The Hundred Tales*. (22) Lilian Winstanly in his *Othello the Tragedy of Italy*, also mentions the same source. The preface for the Bookshelves Edition of the play cites the same fact:

> "The story of 'Il Moro di Venezia's taken from the Hecdatomm, of the Italian novelist Geraldi Cinthio; it is the seventh tale of the third decade which deals with 'the unfaithfulness of husbands and wives." (23)

The same preface reaches the conclusion that "Cinthio's novel may have been of Oriental origin, and in its general character it somewhat resembles the tale of 'The Three Apples' in The Thousand and One Nights ..." (24) Joseph Satin agrees with the same statement, declaring:

> "The source is a novella by ... Giraldi Cinthio, the seventh story of the third decade of his Hecatomnithi ... wisps of the Cinthio story have been traced to *The Arabian Nights* ..." (25)

It is assumed that Shakespeare learned the story

PART II

ARABIC PERSONALITIES

This chapter covers a study of two main Shakespearean characters who are considered as Arabic personalities. Othello in *Othello* is the first one. This character is discussed more fully and his Arabic features looked at from several angles. The Prince of Morocco in *The Merchant of Venice* is the second character which has obvious Arabic features and characteristics.

1. OTHELLO

Most of the literature whih discusses the character of Othello explains his Moorish characteristics, but nowhere is it meentoned that this tragic hero was an Arab in nationality. Some of the sources in the literature refer indirectly to this fact, but none considers his name as an Arabic name. Although some other sources mention that his original religion was Islam and that his native land was Mauritania; nevertheless, they do not emphasize the fact that he held Arabic nationality.

— Othello's Nationality

There are three grounds on which to declare Othello's nationality as an Arab. The first one is his name; the second is his native land; and the third is the original source of the play itself.

— His Name

Analyzing the word Othello as a proper name, one discovers that the real word is not "Othello" as fixed in the play, for no Moslem has ever been called by this name. Othello does not mean anything in Arabic, his native language. Therefore, it is assumed that the real name was either "Atta Allah" which means the gift of God in Arabic, or "Othello" which is the nickname for Ottil, the Arabic word for devoid. (12) It was an Arabic custom to name Negroes by their nicknames.

— His Native Land

Nearly all sources in the literature declare that Othello was a Mauritanian prince. Some others point out that he was a Bedouin from Morocco who went to Venice and worked as an officer in its army. Moroccans were, by the time the play was written, a mixture of Arabs and Barbarians. Geoffrey Bullough in his *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* emphasizes that Othello was a Moor and a Moslem in religion. (13) Whereas A.C. Bradley mentions :

> "That the play (Othello) is primarily a study of a noble barbarian, who has become Christian and has imbibed some of the civilization of his employers, but who retains beneath the surface the savage passion of his Moorish blood." (14)

It is clear that the 16th century writers used to call any dark North African a Moor. As Bradley declares "Othello was of royal blood, is not called an Ethiopian, is called a Barbary horse, and is said to be going to Mauritania." (15) It seems that the Elizabethans used to call all Africans "Barberians" or Moors. MR. Bradley in his introduction to the play explains that :

> "There are two words which point in the opposite direction, 'Barbery' and 'Mauritania'; a Barbary horse is what we should call an Arab and Mauritania is the land of the Moors." (16)

To Edward Jones, English dramatists used North Africa (commonly called Barbary) as the local of their plays. (17) He points out that Shakespeare not only used Leo's information on the character of Othello as a Moor in drawing the character perspectives; but the suggestions for Othello's history come from the life of John Leo himself as given in Pory's introduction. He says :

> "If Shakespeare read Pory's translation of Leo, then he could hardly have been confused about the colours of the Moors

like chess and polo from the Arabs. Polo has transferred to Spain, Normandy and England during the 100 Years' War.) (5)

Dr. A. Badawi declares that Shiller and other European dramatists borrowed a lot from Arabic literature. (6) The first writer whose novels were affected by the style of *The Arabian Nights* was the German novelist Christopher Wielan. Samuel C. Chew in his book, *The Crescent and the Rose,* cites the fact that Europeans borrowed the arts of story-telling from the Arabs. "The medieval story-teller of Charlemagne, not content with his actual historical contacts with the Arabs in Spain, imagined for his strange adventures in the Levant." (7)

Englsh peots and writers gave particular attention to the personality of Salah Al-Din Al-Aiubi as early as the 12th century. *Richard* was one of the first literary works involved in portraying the personality of that great Islamic leader. John Lydgate and Josha Sylvester also wrote poems on his personality. Antony Munday mentioned him in his play, *Early of Huntington* (1601). The Elizabethan period (Elezath I, 1558—1603) witnessed other writings that praised Salah Al-Din's traits, such as is clearly seen in William Binter's stories. (8)

The links between the Arabs and the Elizabethans were recorded in several books. As Chew declares :

> "One of the most important Elizabethan books on natural lore and kindred subjects is *Batman Uppon Bartholone, his book de Proprietatibus Rerum.* Newly corrected and amended with such Additions as *one requisite,* 1582. This is one of the most direct links between Elizabethan culture and the Arabian science of the Middle Ages. The English Franciscan Bartholomew compiled by treatise 'On the properties of things' (c. 1240) from the translations of the Arabian literature." (9)

Other books also transferred Arabic culture to England, one of which was a "corner stone of Arabic scholarship in England, contains the original Arabic text and a Latin version of the Dynasties of Gregorios (Abu Al-Faraj); which is an account of Arabian manners and customs before and after Mahomet with a sketch of the Prophet's life ..." (10) The dramatists of that period were amazed by Arabic traditions and they reflected their impressions in their plays. Marlow was one who illustrated some of Arabic and Islamic features.

Englishmen were stirred by the battle of El-Kasurel Kabir fought on 4 August 1528 :

> "The only play of the Tudor-Stuart period whose scene is laid in Arabia (other than *Revenge for Honour* where the localization is without significance) is William Lower's *The Phoenix in the Flames,* 1639 a tragedy of great merit but written with some skill and with less rant than one would expect from its date. The ingenious plot derives from the *Ethiopian History of Heliodorus* with suggestions from other sources. The Prince of Damascus escape to the Arabian desert when his city falls before the attack of the Tartars." (11)

From such a cultural background, Shakespeare gathered his information about the Arabs and utilized those Arabic features which are cited in this study. There is no doubt that Shakespeare was interested in Spanish literature which in turn was influenced by the Arabic legacy; moreover, similarites in style between his writings and Spanish literature can be easily recognized. However, it is more likely that he was well acquainted with those books which reflected Arabic culture and Arab efforts in scientific fields, as they were written by well-known authors in his time. All these reasons help explain why he used two Arabic personalities in two of his best plays; why he used some Arabic figures in most of his plays; and why he borrowed from Arabic folklore in other plays.

Finally, it is clear from the literature that there were two main points of contact for these links to occur between Arab culture and the European mind: North Africa (the Arab countries) and Spain; and Sicily and southern Italy.

PART I

AN HISTORICAL PREVIEW

1. THE ARABS & NORTH AFRICA

It is well known that the Arabs were settled in North Africa from the seventh century on. During the days of Othman's Caliphate, an Arab fleet had been formed and "the result had been Muawiya's capture of Cyprus and two great sea battles in which the Byzantian fleet had been defeated and scattered." (1) The Arabs afterwards moved to North Africa and defeated both the Byzantines and Berbers under the leadership of Uqba bin Nafi. A few years before the death of Muawiya, Uqba was asked to return to Damascus. When Yezeed came to power after his father's deaeth, he reappointed Uqba to lead the Moslems in Africa. Uqba appeared there once again in 681 A.D. and continued his move in North Africa. "He captured Tangier and, still unsatisfied, continued down the Atlantic shore as far as the Sua, which flows into the Atlantic at the modern port of Agadier." (2) Uqba, then, opened the gate for the Arabs to Europe and for the European to the Arab World.

There were two kinds of Arabian tribes which settled in North Africa. The first are the tribes which came around thirty centuries B.C.: the others came with the Islamic expeditures during the seventh and eighth centuries A.D. Those who were called Berbers were also Arabs and came from Yemen. (3)

2. LINKS BETWEEN ENGLISH & ARABIC CULTURE

Knowing that from the 8th century to the 13th century Islamic culture was more developed than that of Europe, one can appreciate why the Arabic legacy made such an influence on English literature. Before referring to those influences, it is necessary to explain how Islamic and Arabic culture was transferred to the continent.

English travellers played a great role in introducing the Arab world to Europeans and the English people. During the Renaissance travellers like Moryson, Corgat and Lithgow travelled to Syria and Palestine. Some visited Baghdad and Ninevh. "In 1660 William Biddulph set out from England to assume his duties as preacher to the company of English merchants at Aleppo." (4) Travellers also visited the North African countries seveeral times.

During the second half of the 16th century, the links between England and North Africa were strengthened by the great interest in travel, discovery and trade with many English merchants dealing with Arab merchants for examples, the importation of Arab horses from Morocco. There was also during the last decades of Elizabeth's reign, an informal understanding between the Barbary pirates and the English pirateers. Some of these travellers recorded their impressions of the Arabs and published stories of their voyages. Hakluyt in his narratives gives a variety of pictures of North Africa in his record of his visit to Tripoli in Barbary in 1583.

The Ottomans played another role in establishing links between Islamic—Arabic and European culture. In capturing and ruling some of the European countries, they transferred a lot of Islamic traditions to their new subjects. As a result of these links, Arabs thinkers played a remarkable role informing the European mind in various fields, including science and literature. Europeans borrowed a great deal of experiments from Arabian scientists: Ibn Al-Haitham in chemistry and physics, Al-Khawarizmi in arithematic and Al-Bazi in medicine. The work of Arab researchers in the field of medicinal plants, like that of Abu Jaafar Al-Ghafiki and Ibin Al-Baitar, enabled scientists in Europe to develop their experimeents. In literature, Andalusian poetry affected the poetry of the troubmadors and the Arabic style of writing novels was used in several European novels. (Europeans even learned games

TABLE OF CONTENTS

Preface ... ...

Table of Contents ... ...

List of illustrations ... ...

Part I : An Historical Preview ... ...

1. The Arabs & North Africa ... ...

2. Links Between English & Arabic Culture ...

Part II : Arabic Personalities ... ...

1. Othello ... ...

2. The Prince of Morocco ... ...

3. Other characters ... ...

Part III : Arabian Folklore ... ...

1. Perfumes ... ...

2. Plants ... ...

3. Birds ... ...

4. The River ... ...

5. The Hobby Horse ... ...

6. The Unicorn ... ...

7. The Daffodil ... ...

Part IV : Conclusion ... ...

Footnots ... ...

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Plate 1 : The Map of North Africa During the Islamic Expelition.

2. Plate 2 : A Portrait of a Moorish Nobleman Sent by the King of Morocco to Queen Elizabeth in 1600.

3. Plate 3 : Salvini as Othello.

4. Paul Robeson as Othello in Stratford in 1959.

5. Sir Laurance Olivier as Othello in the National Theatre Production. 1964.

THE ARABIC FEATURES IN SHAKESPEARE'S PLAYS

Sami Abdul-Hamid Nuri
Academy of Fine Arts
University of Baghdad

PREFACE

It is not surprising to notice that European dramatists have referred to the Arabs or mentioned the Arab World in their works in various periods of history: but it is amazing to discover how much Shakespeare was interested in this nation and how much he used Arabic features in most of his plays and poems. Probably, this study is the first to concentrate on this subject: the influence of Arabic culture on dramatic art. In emphasizing these features in Shakespeare's plays, this study also tries to throw light on the links between Arabic legacy and European culture in order to show how much knowledge the Arabs offered the world during their golden ages.

This study is an effort to state the sources from which William Shakespeare derived his knowledge about the Arabs and what motivated him to be interested in their legacy.

All people the world over can benefit from this attempt to discover the relationships between these two so different cultures in advancing the exchange of knowledge and experience. It is also worthwhile that the Arabs further realize the scope of their civilization and how much it affected other nations, so that they more firmly take their proper position among civilized nations in modern times.

Part I: The Introduction, deals with an historical preview of the links between the Arab countries and England during the Elizabethan period.

Part II: Arabic Personalities, is concerned with the personality of Otherllo and other Arabic characters in Shakespeare's plays. It refers to the sources of the play and it covers an analysis of the central character. This part also contains the technical approach in producing the play from different angles.

Part III: Arabic Folklore, deals with Shakespeare's usage of several features of Arabic folklore. The study concludes with the usefulness of this kind of research for people working in the theatrical field.

The author is indebted to the following persons for their kind help in producing this study: Mr. Assad Abdul-Razzak, Dean of the Academy of Fine Arts; Mr. Jaafar Al-Saadi, Head of the Drama Department at the Academy; Dr. Ali Al-Zubaidi; and Dr. Kamal Nadir.

(100) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 443.

(101) Al-Mas^{c}udi, *op. cit.*, IV, p: 223:

(102) *Ibid.*, p. 227.

(103) Al-Suyuti, *op. cit., loc. cit.*

(104) *Ibid.*, p. 334.

(105) Al-Mas^{c}udi, *op. cit.*, III, p. 221.

(106) *Ibid.*, II, p. 383.

(107) *Ibid.*, IV, p. 3.

(108) Al-Suyuti *op. cit.*, p. 451.

(109) *Ibid.*, p. 460.

(110) *Ibid.*, p. 412.

(111) Al-Mas^{c}udi, *op. cit.*, III, p. 186.

(112) Ibn ^{c}Abd Rabih, *op. cit.*, IV, p. 440.

(113) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 361.

(114) *Ibid.*

(115) Al-Mas^{c}udi, *op. cit.*, IV, p. 103.

(116) *Ibid.*

(117) *Ibid.*, III, pp. 67 & 68.

(118) *Ibd.*, p. 218.

(119) *Ibid.*, p. 198.

(70) Al-Daynuri, *op. cit.*, I, pp. 52—53.

(71) Abu Al-Fida', *Al-Bidaya wa al-Nihaya* (Beirut, 1966), IX, p. 311.

(72) *Ibid.*, X, pp. 4 & 68.

(73) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, III, p. 175.

(74) *Ibid.*, p. 403.

(7) *Ibid.*, IV, p. 141.

(76) *Ibid.*, p. 103.

(77) *Ibid.*, p. 226.

(78) *Ibid.*, III, p. 392.

(79) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 302.

(80) Al-Shabushti, *op. cit.*, pp. 156—157.

(81) *Ibid.*, pp. 157—159: cf. Abu Al-Fida', *op. cit.*, X, p. 265.

(82) Al-Shabushti, *op. cit.*, p. 150.

(83) Al-Masᶜudi, *op cit.*, IV, pp. 145—146.

(84) Al-Shabushti, *op. cit.*, pp. 160—161.

(85) Al-Tanukhi, *Nushoar al-Muhadrah wa Akhbar al-Muthakarah* (Beirut, 1973), VII, p. 230.

(86) *Ibid.*, p. 245, footnote.

(87) Ibn ᶜAbd Rabih, *op. cit.*, III, p. 176.

(88) Al-Suyuti, *op. cit.*, VI, p. 15.

(89) Ibn ᶜAbd Rabih, *op. cit.*, VI, p. 15.

(90) Al-Suyuti, *op. cit.*, pp. 295 & 389.

(91) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, IV, pp. 4 & 29.

(93) *Ibid.*, p. 335.

(94) *Ibid.*, p. 359.

(95) *Ibid.*, p. 282.

(96) *Ibid.*, p. 210.

(97) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, III, pp. 213—216.

(98) Al-Shabushti, *op. cit.*, p. 224.

(99) *Ibid.*, p. 100

(40) *Ibid.*, pp. 356—359.

(41) Ibn ᶜ Abd Rabih, *op cit.*, II, p. 128: cf. Al-Daynuri, *Uyun al-Akhbar* (Cairo, 1925). I, p. 22.

(42) Ibn ᶜ Abd Rabih, *op. cit.* II, p. 124.

(43) *Ibid.*, I, p. 16.

(44) *Ibid.*, p. 18.

(45) Ibn Al-Azraq, *op. cit.*, I, p. 364.

(46) *Ibid.*

(47) Al-Masᶜudi, *op cit.*, III, p. 461.

(48) Al-Sabi, *op. cit.*, Pt. 2, p. 197.

(49) *Ibid.*, pp. 80—85.

(50) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 381.

(51) Al-Daynuri, *op cit.*, I, p. 53.

(52) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, III, pp. 38—39.

(53) Al-Sabi, *op. cit.*, Pt. 2, p. 71.

(54) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, I, pp. 269—270.

(55) *Ibid.*, II, p. 160.

(56) *Ibid.*, III, p. 360.

(57) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 270.

(58) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, IV, p. 150.

(59) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 269.

(60) Ibid., p. 277.

(61) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, I, p. 431.

(62) *Ibid.*, p. 469 and IV, pp. 182—183.

(63) *Ibid.*, III, pp. 469 & 470.

(64) *Ibid.*, IV, pp. 182—183 & 178—179.

(65) *Qur'an, passim.*

(66) Al-Shabushti, *op. cit.*, pp. 160—161.

(67) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, IV, p. 287.

(68) Al-Asbahani, *op cit.*, XV, p. 242.

(69) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, II, pp. 318—319.

(13) Ibn ᶜAbd Rabih, Al -ᶜ*aqd al-Farid* (Cairo, 1967), II. pp. 56—57.

(14) Fahad, *op. cit., loc. cit.*

(15) Ibn ᶜAbd Rabih, *op. cit.*, II, pp. 4—5.

(16) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, p. 301.

(17) *Ibid.*, pp. 76—78.

(18) *Ibid.*, p. 299.

(19) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 78.

(20) *Ibid.*, p. 340.

(21) *Ibid.*, p. 407.

(22) *Ibid.*, p. 409.

(23) Ibn Miskawayh, *Tajarib al-Umam* (Leyden & London, 1913), V, pp. 478—479.

(24) Fahad, *op. cit.*, p. 5.

(25) *Ibid.*, p. 8.

(26) *Qurᶜan*, Sura 49 (Al-Hujurat), Aya 3 & 4 .

(27) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 138.

(28) Ibn ᶜAbd Rabih, *op. cit.*, I, pp. 13—14 and IV, pp. 365—366.

(29) This happened during Muᶜawiya's own caliphate.

(30) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, IV, pp. 126—131.

(31) *Ibid.*, III, p. 211.

(32) Ibid., pp. 29—31 : Ibn Al-Azraq, *Bada'ᶜ al-Silk fi Tabaᶜ al-Mulk* (Baghdad, 1977), I, pp. 354—355.

(33) Al-Masᶜudi, *op. cit.*, IV, p. 245.

(34) Al-Shabushti, *Al-Dayyarat* (Baghdad, 1966), 2nd ed., p. 160.

(35) *Ibid.*, p. 75.

(36) Al-Suyuti, *op. cit.*, p. 370.

(37) M. ᶜAwwad in Al-Sabi, *op. cit.*, Pt. 1, pp. 48—63.

(38) Ibn Al-Azraq, *op. cit., loc. cit.*

(39) *Ibid.*

It is related that, at one race, where his son's horse had lost its rider, Al-Walid galloped alongside, leapt on it and won the race. This became a precedent which was repeated by Al-Mahdi during the caliphate of Al-Mansur and Al-Hadi during the caliphate of Al - Mahdi (118).

Other Caliphs were very romantic and sentimental. Yazid Ibn ᶜAbd Al-Malik was madly in love with Habbaba. Shortly after her death he himself died of a broken heart (119).

From these examples we can see that the Caliphs were mortal after all and we find displayed in them the whole spectrum of human characteristics and emotions.

FOOTNOTES

(1) R. Ettinghausen, *Arab painting* (Geneva, 1962), appendix, p. 190.

(2) E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra* (Berlin, 1927), *passim.*

(3) *Al Suyuti, Tarikh al-Khulafa'* (Cairo, 1952), p. 328.

(4) Al-Sabi, *Rusum Dar al-Khilafah* (Baghdad, 1964), Pt. 2, p. 75.

(5) Ettinghausen, *op. cit.*, illus. on p. 65 .

(6) Al-Masᵒudi, *Muruj al-Dhahab wa Maᶜadin al-Jawhar* (Beirut, 1973), 2nd ed., I, p. 265.

(7) There were seven swords and seven long suits of armour : *Ibid.*, II, pp. 103—104.

According to Abu Al-Faraj Al-Asbahani, when the Ka ba was under the custodianship of Jurhum, it had a well inside it. This well was used as a treasury. The Sassanian gift among other gifts was placed in it. Later they were removed by Madad Ibn ᶜ Amr, under cover of darkness, for seecurity reasons, and were buried at the site of the well of Zamzam. Al-Asbahani *Al-Aghani* (Cairo, n.d.), XV, pp. 14—15.

(8) *Ibid.*, XVI, p. 295.

(9) Al-Masᶜ–udi, *op. cit.*, II, pp. 97—98.

(10) *Ibid.*, pp. 84—86.

(11) *Ibid.*, pp. 57—60.

(12) Badri Muhammad Fahad, *Al-ᶜ Imama* (Baghdad, 1968), p. 7.

competent tutors. They were well-versed in theology, philosophy, history and Arabic literature. A number of them composed poetry, such as Yazid Ibn ᶜMu awiya (96), Al-Walid Ibn Yazid Ibn ᶜAbd Al-Malik (97), Al-Rashid (98), Al-Muᶜt amid, whose poetry was written in gold (99) and Al-Mustanjid (100).

Al-Masᶜudi tells us that Al-Mansur had books on astrology and a number of books on logic, astronomy, and mathematics translated for him from Greek, Pahlavi and Syriac (101). Al-Ma'mun had a thorough knowledge of the contents of ancient books, especially those on astrology and astronomy (102). According to Al-Suyuti, the Caliph, Al-Mustanjid, was familiar with the workings of astronomical instruments (103).

Al Wathiq was nicknamed Al-Ma'mun the Junior because of his wide knowledge. He was known for his interest in music and for being a competent lute player and composer of a number of melodies (104).

The Umayyad, Yazid Ibn Walid, is known to have had sympathies with the Muᶜtazilites (105). Al-Ma'mun, much later, became the champion of tthe Muᶜtazilites and forced the people to follow their beliefs. He held discussions among the scholars of the various creeds in Islam (106). This trend continued until the days of Al-Mutawakkil (107).

Al-Suyuti informs us that number of Caliphs were traditionists. They related *hadith* on the authority of their fathers, according to the *sanad.l* Thsis is a particular line of authorities through whom the tradition was handed down. Amongst these were Al-Nasir, Al-Zahir and Al-Qadir. Al-Suyuti states that Al-Nasir had deputies to teach *hadith* on his authority and that he licensed a number of kings and scholars (108). He also states that Al-Zahir, his son, related *hadith* on his authority and that Abu Salih Nasr, the grandson of Al-Shaykh Abd Al-Qadir Al-Jili (my ancestor), related *hadith* on the authority of Al-Zahir (109). Al-Suyuti also records that the Caliph, Al-Qadir, was the author of a book on *Usul Al-Fiqh* (110), the origins of the science of law.

The most austers and pious Umayyad Caliph was ᶜUmar Ibn ᶜAbd Al- Aziz who followed in the footsteps of ᶜUmar Ibn Al-Khattab. It is related that before his accession to the caliphate he did not consider a thousand dinar silken robe smooth enough for his own use. After his accession, however, he found a ten dirham cotton shirt too soft for him (111). He even paid forty dirhams to the Abbot of Dayr Simᶜan for the plot of his own grave (112), and left his children without any inheritance.

The ᶜAbbasid Caliph, Al-Muhtadi, admired ᶜUmar Ibn ᶜAbd Al-ᶜAziz and grudged the Umayyads having such a man. He took it upon himself to become his ᶜAbbasid counterpart (113). He continued to fast from the day he was installed as Caliph until the day of his assassination (114), and spent his nights in chains praying for forgiveness (115). He also ordered, amongst other things, the obliteration of all the wall paintings decorating the *majlis* (116).

Apart from these two extreme examples, the rest of the Caliphs, whether Umayyad or ᶜAbbasid, had various hobbies and interests. For example, Yazid Ibn Muᶜawiya was very keen on hunting. He collected hunting dogs and leopards (cheetahs). He also very fond of horse racing. He had a pet monkey, Abu Qayss, that he dressed in *dibaj* and mounted on a mule. Sometimes, Al-Masᶜudi relates, he even raced him with the horses and, on one occasion, the monkey won (117).

Al-Walid Ibn ᶜAbd Al-Malik and Hisham were famous for their interest in horses and racing.

the *iwan* was furnished with a single rug, one hundred cubits long and fifty cubits wide. This had been among the possessions of Hisham. Before the Caliph's *sarir* were four thousand golden stands bearing statues of ambergris, *ned* (a blended) perfume) and camphor, some with gold and jewels, some with jewels alone. The guests were seated according to their rank. A fabulous amount of gold and silver coins was distributed. Al-Mutawakkil freed one thousand slaves on Al-Mu^{c}taz' behalf. Gifts of rare fruit and flowers were made. The servants were given twenty million dirhams. One million new dirhams were struck to commemorate the occasion. Twenty-five famous singers and musicians were present. (82)

Another fabulous marriage was that of Qutr Al-Nada, the daughter of Khammarawayh, to Al-Mu'tadid. Her dowry was one million dirhams. A large quantity of furnishings, perfumery and curiosities of China, India and Iraq were given as gifts (83).

Al-Mutawakkil spent two hundred and seventy-four million dirhams, according to Ibn Khurdathaba, on nineteen buildings and palaces ordered by him. Amongst them was the palace of Al-Burj, which contained large reliefs of gold and silver, a silver pool and a gold tree with musical birds, encrusted with jewels. It was called Tuba, utopia. The palace walls were covered with mosaics of gilded marble.(84)

It seems that extravagance reached such a stage that even the most unlikely corners were highly embellished. For example, Al-Qadi Al-Tanukhi tells us of a gilded mahogany ceiling in the toilet of the house of ^{c}Abd Al-Wahid, the son of Al-Muqtadir, which was o nthe Tigris near the Khurasan Gate (85).

Sophistication was not limited to the Caliphs and their immediate relatives, but marked the lives of viziers and other rulers. We are told of the sophisticated eating habits of the minister, Al-Muhallabi who used to have one attendant on each hand. The one on the right used to hold about thirty glass spoons. For each mouth-ful, Al-Muhallabi used a different spoon and handed it to the attendant on his left This was to avoid dipping the used spoon in his dishes (86).

Some of the Caliphs initiated new fashions, such as Sulayman who created a new robe which was called after him (87) and Al-Mansur who ordered that long, pointed hats should be worn by the gentry (88). This type of hat was called Al-Tawila (89).

Al-Rashid was the first Caliph to play polo and chess and to practise archery (90), and Al-Mutawakkil the first to be entertained by comedians and actors in his *majlis* (91).

Al-Musta^{c}in ordered that sleeves be widened to the measurement of three *shibrs* (the distance between the tip of the little finger and the thumb when the hand is stretched) and that hats be shortened (92).

It is known that Al-Mu^{c}tasim was very fond of copying foreign kings in the way of dress and demeanour. He introduced a number of fashions which came to be called Al-Mu^{c}tasimiyat (93).

Al-Mu^{c}taz was the first to ride on a gold saddle with gold trappings. Before that, the Caliphs used trappings lightly decorated with silver (94).

Al-Suyuti tells us that Al-Hadi was the first Caliph to appear with a bodyguard, armed with unsheathed swords, spears and strung bows (95).

It is only fair to deal with the Caliphs' personal qualities and the pious, cultural, intellectual, and sporting aspects of their lives in order to do them justice. What we have said of them before may picture them as purely pleasure-seeking spend-thrifts.

In fact, most of the Caliphs of the Umayyad and ^{c}Abbasid dynasties had sound education by

until the last Umayyad Caliph and his son, who fled to Nubia. This becomes apparent from the conversation between ᶜAbd Allah Ibn Marwan and the King of Nubia. We find ᶜAbd Allah Ibn Marwan apologising for the everyday use of gold plate as being a foreign innovation forced upon them by their non-Arab retinue.

Nevertheless, the practice continued in the ᶜAbbasid period. There are many incidents of Caliphs striking coins from the gold and silver plate in their treasuries, either when in financial distress or as an act of piety. Al-Amin, when besieged by Tahir Ibn Al-Hussein, did this for funds to pay his army (74, and Al-Muᶜtadid ordered all the gold and silver in the treasury of Ismaᶜil Ibn Bulbul to be melted, struck and deopsited in the Caliph's treasury (75). For reasons of piety, Al-Muhtadi ordered all the gold and silver plate in his treasury be melted and struck. He also obliterated all the wall painting customarily decorating the receeption halls and killed all the fighting rams and cocks and the caged lions. He further decreed all the rugs of *dibaj* and all furnishings not permitted by Islam be removed from the palace (76).

In contrast, Zubayda, the wife of Harun Al-Rashid, according to Al-Masᶜudi, was the first to use household utensils made of gold and silver encrusted with jewels and to wear finely-woven brocade dresses. Each of her dresses was worth fifty thousand dinars. She was also the first to erect pavilions made of silver and ebony with hooks of gold and silver, draped with brocade, *dibaj*, fur, and various coloured silks. She introduced the use of boots encrusted with jewels and ambergris (77).

Her son, Al-Amin, we are told by Ibrahim Ibn Al-Mahdi, sat in a pavilion made of ᶜud (a perfume Indian wood) and sandalwood, measuring ten cubits square. It was furnished with silk and *dibaj* cushions, woven with red gold. His drinking cups were crystal, each one three *ratls* in capacity. Al-Amin also ordered five *haraqas* (river boats) to be built for him (78), each in the shape of a different creature — a lion, an elephant, an eagle, a snake, and a horse (79).

Al-Shabushti gives us a marvellous description of Zubayda's own wedding which cost her father-in-law Al-Mahdi, fifty million dirhams. Amongst the things presented to heer by him were jewellery, crowns, diadems, gold utensils, bejewelled chests, gold and silver pavilions, and perfumes. He also gave her the *badna* (long blouses) of ᶜAbda, the wife of Hisham, which had two lines of large rubies running along the front and back. The remainder of it was decorated with large pearls. Large sums of money were bestowed on the guests who came from far and wide, dinars in silver cups, dirhams in gold. Ambergris, musk and *ghaliya* (a kind of perfume) in glass containers were distributed. Candles of ambergris in golden holders were lit. The women of Bani Hashim were each given a bag of dirhams, a bag of dinars, a large silvertray with perfumes, and a dress of figured silk (80).

This and the marriage ceremony of Al-Ma'mun were considered the two most extravagant celebrations in Islam. According to Al-Shabushti, Al-Hassan Ibn Sahl, Buran's father, spent thirty-five million dirhams on her marriage to Al-Ma'mun. Her dowry, paid by her husband, was one hundred thousand dinars and five million dirhams. Again candles of ambergris were lit. Al-Ma'mun presented his bride with a large quantity of jewels. Under her seat was a large golden mat. Her father threw to the people nuggets of ambergris and musk containing slips of paper which named plots of land, houses, estates, etc., as gifts to them (81).

Al-Shabushti gives us a description of a celebration given by Al-Mutawakkil for his son, Al-Muᶜtaz, on reaching the age of puberty. Twenty million dirhams was spent on it. For the occasion,

of a *burnus* (which was pointed), with ribbons of different colours. The *qulunsuwa* was decorated with pearls and jewels. He rode on the white elephant of Al-Ma'mun and his brother, similarly dressed though leas elaborately, rode on a dromedary (63). ᶜ Umar Ibn Al-Layth Al-Saffar and Yusuf Ibn Abi Al-Saj were dressed in the same way and carried on dromedaries (64).

Arab sources mainly refer to thrones by the word, *sarir,* rather than ᶜ*arsh.* In fact, ᶜ *arsh* occurs in Qur'an in referrence to the throne of God (65). *Sarir* generally is used for "bedstead" and is larger than a *kursi* (chair). It can accomodate more than one person. On the *sarir* the Caliph could sit cross-legged or recline. The *sarir* is usually furnished with cushions, both for the seat and for reclining on. It is not unsimilar to the Chinese thrones depicted in most miniatures of the Mongol period and later. These thones and crowns are fully discussed in my thesis, "Islamic art and the role of China".

We have no evidence of a *sarir* being used by the Prophet or the four following Caliphs. References to it in the Umayyad and ᶜ Abbasid periods are numerous. Al-Mutawakkil, according to Al-Shabushti, ordered himself a large *sarir* made of gold. It was to be decorated with two lions. The steps leading to it were to be adorned with pictures of birds, eagles, lions, etc., according to the description of the *sarir* of King Sulayman Ibn Dawud (King Soloman).

Al-Shabushti also relates that when Al-Mutawakkil first held a reception in the Palace of Al-Burj he was unable to sleep for three nights. He then moved to Al-Haruni Palace, which belonged to his brother where he stayed for six months in ill health. Because of this, he ordered the demolition of Al-Burj and all the works of art in it of precious metals were broken down and minted (66).

Another mention of a golden *sarir* occurs in Al-Masᶜudi. He mentions that Ibn Mardawij in A.H. 317 made golden *sarir* encrusted with jewels (67).

As far as we know, the early Caliphs and the Arabs who fought the Persians amassed fabulous wealth during their campaigns For example. Abu Al-Faraj Al-Asbahani relates that in the battle of Al-Qadisiya the Arabs spoils included a good number of valuable crowns, belts and collars (68). Al-Masᶜudi mentions that, in the same battle. Dirar Ibn Al-Khattab won the grand standard of the Sassanians, konwn as *Darfash Kawiyan,* which was made of tiger skins and encrusted with rubies. pearls, and other gems. He was paid thirty thousand (? dirhams) as a reward. The standard in reality was worth two million two hundred thousand (69).

Al-Daynuri relates that when the crown of Kisra. (Yazdagird) and both of his armbands were brought to ᶜUmar he examined them with a stick and said, "By God, whoever brought us these is trustworthy" (70).

Despite the treasures which came into their possession, the early Caliphs preferred austerity in their lives. The sole exception to this is one incident, mentioned by Abu Al-Fida, when Abu Bakr had his sword decorated with silver (7). However, during the Umayyad period, some of the Caliphs tended to be more sophisticated. They used drinking cups and ewers of gold and silver made especially for them (72). They had a predilection for elaborately decorated architecture; for example, the building of the Dome of the Rock and the Umayyad mosque.

Al-Masᶜudi tells us that Sulayman Ibn ᶜAbd Al-Malik was extremely fond of figured silk, so much so that he decreed no one should enter his presence unless dressed in this material.. He even insisted on his cook wearing figured silk and further ordered that skewers for roast chicken should even be wrapped in it (73).

It seems that the use of bejewelled gold plate by the Umayyad Caliphs became common practice

bejewelled plaits on a special hook in his crown and gave him another sword sheathed in black with silver.

When the Sultan was ready to take his leave, he requested that he might depart by another route for superstitious reasons. A door through the palace gardens was opened for him and a ramp placed from the pavilion to the gardens so that the Sultan's horse might pass through (49).

In the year A.H. 305 an embassy from the Byzantine Emperor came to Baghdad with presents and a proposal to conclude an armistice. The Caliph ordered a reception for them. The army of one hundred and sixty thousand soldiers, smartly dressed and fully armed, was lined from the Gate of Shammasiya to Dar Al-Khilafah. These were followed by seven thousand servants, then seveen hundred *hajibs*. Thirty-eight thousand curtains of *dibaj* decorated the walls of Dar Al-Khilafah and twenty-two thousand rugs were laid for the occasion. Also there were a hundred chained lions, each one with a tamer, taking part in the reception (50).

The post of *hajib*, which has been mentioned previously, was yet another aspect of court protocol which was adopted. The *hajib* came to be the equivalent of the present-day master-of-ceremonies. The office of *Al-Hijaba* was not known until the time of the Caliph, Al Mutawakkil. Prior to this, Caliphs employed a simple doorman, *Al-Bawwab*. In fact, according to Al-Daynuri (51), ᶜUmar even discouraged his governor from having *bawwabs* so that the people might see them freely.

During the Umayyad period this title seems to have changed. We find Al-Masᶜudi referring to persons in charge of entry to the Caliph by the term, *adhin*, which means "the one who permits"(52).

The prerequisites of a *hajib* were that he should be middle-aged, between thirty and fifty years old, or a well-preserved old man; he should be intelligent, diplomatic, well-versed in court etiquette, have the ability to cope with difficult stuations and take decisions an he should be handsome (53).

The use of the curtain to separate the Caliphs from others present in the audience hall is another alien custom. The man in charge of this curtain is called *Khurram Bash* in Persian (54). It is believed that Al-Mansur was the first Caliph to adopt this custom (55).

A number of Caliphs used the curtain, among them Harun Al-Rashid, (56), Al-Mahdi (57), and Al-Muᶜtadid (58). It was especially used on leisure occasions, such as banquets. Al-Mansur used to have twenty cubits between himself and the curtain and the same distance between it and his retinue (59). Al-Mahdi was the first Caliph to appear to his courtiers on such occasions. He justified his disregarding the custom saying he took more pleasure in seeing his courtiers (60). The Arabs referred to the man in charge of this curtain by the term, *Al-Muwakkal bi'l sitarah*, "the one entrusted with the curtain". There is evidence that this custom was not limited to the Caliph's court but was also used by the wealthy.

The use of elephants is another manifestation of foreign influence. Al-Masᶜudi relates that Al-Mansur was interested in collecting them, as they were valued by the early (Sassanian) kings, and preparing them for war, festivities and other purposes (61). The ᶜAbbasids used elephants and dromedaries to publicly disgrace their enemies when captured. These captives were normally dressed in yellow and red silk with a *burnus* on their heads, adorned with coloured ribbons and bells (62).

The trappings of the elephants and dromedaries used for Babik Al-Khurrami and his brother in the year A.H. 223, according to Al-Masᶜudi, were of red and green *dibaj* and various coloured silks. Babik himself was dressed in a red silken *durraᶜa*, woven with gold and with jewels down its front. On his head was a great *qulunsuwa* in the shape

tion on the following subjects: a description of the palace in Baghdad and its amenities, conduct in the presence of the Caliph, the rules and function of the master-of-ceremonies' office, rules of companionship of Caliphs in processions, the dress of the Caliph and of those seeking audience, gifts bestowed by the Caliph on *walies*, gifts of honour and gifts of companionship, tributes to the Caliph, phrases used in official correspondence, and other minutiae concerning life at court (48).

The author states in his preamble that he has written this book because the protocol of Dar Al-Khilafah had been constantly changing with the passage of time and because he wished to record customs observed in earlier days, during the ᶜAbbasid caliphate, for the present and future use of those at court, that they should not be forgotten. For this information he consulted his grandfather, Ibrahim Ibn Hilal, whom he considered an authority.

The contents of the book clearly show the high degree of sophistication in court protocol achieved during the ᶜAbbasid period. In fact, it appears more conservative and complicated than the protocol observed in the United Kingdom today! For example, it was not permitted to remove the turban within the compound of Dar Al-Khilafah whether in the Caliph's presence or not; it was forbidden to sit cross-legged in the European manner, again within the compound; it was impossible to seek audience unless clad in black outer garments and a black turban; it was forbidden to wear red boots, since these were reserved for the Caliph. However, many of the detailed points listed are what we would now consider matters of personal hygiens and etiquette.

There is an interesting description of the reception of the Sultan, ᶜAdud Al-Dawla, by the Caliph, Al-Taᶜ, in the year A.H. 367. The Caliph sat on his *sarir* at the head of a three-domed pavilion (the *sidli*). Around him and on either side were more than a hundred of his servants, richly dressed. Some held cudgels and battle axes, others carried switches. Before the Caliph was the Qur'an of ᶜUthman. He himself was dressed in black with a long, pointed hat on his head. On his shoulders was the Prophet's *burda*, in his hand the Prophet's bar and he wore the Prophet's sword.

The courtyard itself was roped off and a screen of *dibaj*, sent by ᶜAdud Al-Dawla, was fixed across the central columns so that he should be the first to see the Caliph. First the soldiers of ᶜAdud Al-Dawla, Daylams and Turks, were ushered in unarmed. Then came the *Ashraf* (the deseendants of the Prophet), the *qadis* and high-ranking officials. After them came the *hajibs* of the Caliph, dressed in black with drawn swords, and the *hajibs* of ᶜAdud Al-Dawla.

Finally the Sultan himself was given permission to appear. As soon as he entered the screen was lifted. Two courtiers came forward to tell him that the Caliph had seen him. This was the sign for him to kiss the ground. This he did every few steps until he reached the Caliph's throne. Then he kissed his hands and feet. An archer had by this time taken up his station in the courtyard with *qawas julahiq* (a bow that shot stones). This was to drive away any crows that might alight nearby since their cawing was considered a bad omen.

The Caliph placed ᶜAdud Al-Dawla on a square chair at his right hand which was the seat of princes. He further honoured him with a crown, a sword and several garments of silk and brocade. The whole was so heavy that ᶜAdud Al-Dawla could no longer do obeisance to the Caliph. The Sultan was again seated and banners presented to him, one representing authority over the eastern region, the other the western region. The Caliph himself tied them to their poles. The document of the full powers given to the Sultan was then read and the Caliph placed one of the Sultan's

on the mouth (41).

Dealing with the subject of the glorification and agrandisement of kings. Ibn ᶜAbd Rabih states that kings should not be asked about their feelings or health. They should not even be blessed if they sneeze. Instead of saying "How does the Prince feel?" This morning one should say, May God make this morning a blissful and glorious one for the Prince". If the Prince were ill and one wanted to enquire about should say, his condition, one should say, "May God bring down His healing and mercy on the Prince". (42)

It is also recommended that persons in the presence of the Sultan should not exchange greetings with each other, since, in the *majlis*, only the dues of the Sultan are to be rendered (43).

The accompanyment of the Sultan or Caliph is also dealt with. Ibn ᶜAbd Rabih, quoting Shabib Ibn Shayba, states that whoever accompanies the Caliph should be in such a position that, if the Caliph should wish to enquire something of him, he has no need to turn his head to do so. Further, one accompanying the Caliph should position himself in such a way that, if the Caliph should wish to turn towards him, he would not be facing the sun (44). This is to spare the Caliph the discomfort of having the sun in his eyes.

Another author adds that the riding companion of a Caliph should ride downwind and slightly in advance of the Caliph, again to avoid having the Caliph turn towards him and to spare him the dust from the horses' hooves (45).

In fact, Ibn Al-Azraq states that, for the preservation of the Sultan when he appears to the public, he should be on hoseback; he should not precede his retinue, in case he should meet with someone without his *hajib;* and he should not ride at the rear, where he would suffer the dust from his retinue's horses. Ibn Al-Azraq recommends that the Sultan be in a central position whre there are more people behind him than in front of him. Nearest to him, the most learned and experienced of his courtiers should ride and, behind him, the most courageous. He also describes the demeanour of the Sultan which should be dignified without frowning and serene without being frivolous (46).

Al-Masᶜudi relates other rules for the companionship of a Caliph on one mount, whether on camel or mule. He tells us the story of ᶜAli Ibn Al-Junaid Al-Iskafi who was a favourite of the Caliph, Al-Muᶜtasim,for his amusing personality. Al-Muᶜtasim sent Muhammad Ibn Hammad to go to Ibn Al-Junaid and order him to be prepared to accompany the Caliph the next day. The messenger went to Ibn Al-Junaid and ordered him to prepare himself according to the rules of Caliph's companionship and "balancing", that is, to ride on the same mount in a howda-like construction. Ibn Al-Junaid was puzzled and asked him, "How do I prepare myself?" Should I exchange my head for another? "Should I buy a beard other than mine! Do I increase my stature? "I am more than ready".

The messenger replied, "Do you still not know what the rules of companionship of the Caliph and 'balancing' are?"

Ibn Al-Junaid asked him what they were and the messenger said that he should be interesting in his conversation and discussion, he should not spit, cough, clear his throat, blow his nose, or precede the Caliph in mounting although, he should dismount befor him. If these rules were not observed the messenger warned him that he would be as good as the lead weight used to balance the howda. Moreover, he should not sleep if the Caliph did, but be on the alert to take care of him in case the howda should topple over (47).

One of the most informative books about the protocol of *Dar Al-Khilafah* is one by the early 11th century historian, Hilal Ibn Al-Muhsin Al-Sabi. This book provides us with detailed informa-

struck, each weighing two carats, and to colour them red, yellow and black. Seven hundred of his retinue were instructed to prepare costumes for themselves, each one different from the other. Then the Caliph waited for a windy day. When a suitable day arrived, a marquee of forty doors was erected and the Caliph sat with his retinue for morning drinking. Then the dirhams were thrown in the air and carried by the wind in exactly the same manner as rose petals (34). The celebration of the *Nawruz* by Al-Mutawakkil is also described by Al-Shabushti, quoting Ibn Hamdun, who witnessed the occasion. Many gifts were brought to the Caliph including statues of ambergris (35).

According to Al-Suyuti, Al-Mu^{c}tadid, in the year 282,abolished the *Nawruz* celebrations and all activities which were of Magean origin (36).

During the Umayyad period, foreign influence was most apparent in the field of administration. For example, specialised public offices (the *Diwans*), The protocol of the court was influenced to a lesser degree run by deputies, were established. But fully developed and refined during the Abbasid period. A large number of books were written on this subject.

Mikha'^{c}il ^{c}Awwad, the editor of Al-Sabi's book, "Rusum Dar Al-Khilafah", presents a bibliography of more than two hundred and twenty-eight books dealing, wholly or partially, with protocol, government, diplomacy and war. The oldest of these is "Kitab Al-Ayin", written by Ibn Al-Muqaffa^{c} 759/142 (37). The subjects covered by these books are extremely wide, ranging from the personal behaviour of the king to the width of paper used in official correspondence.

Ibn Al-Azraq, in his "Bada'^{c} Al-Silk", presents us with a most interesting paragraph on the requirements of the audience hall and the personal conduct of the Sultan in it. According to him, apart from the building of the *majlis* (audience hall), the *sarir* (throne) is a basic requirement since the nature of regality disdains that the Sultan should be seated equally with others (38).

In regard of the personal conduct of the Sultan in the *majlis*, Ibn Al-Azraq lists aspects both of desirableand undesirable behaviour. Recommended are : grooming, silence, dignity, reserve in the presence of the laity, sitting cross-legged, smiling rather than laughing, composing his own speech carefully, and listening without showing a great deal of surprise.

What he advises the Sultan against are the following : clasping the fingers, poking the nose, placing the hand on the beard, laughing, turning the head, stretching the legs, standing and sitting, shifting position once seated, playing with the ring, picking the teeth, gesticulating, excessive spitting, stretching and yawning, demonstrating delight or displeasure, so that his emotions may not be observed (39).

Regarding points of protocol expected to be followed by those granted an audience, Ibn Al-Azraq states that they should salute the Sultan with the Islamic salutation, be seated in his presence in a position according to their rank, and according to some theologians, they should kiss his hand. Ibn Al-Azraq then mentions that this last stricture was considered hateful by Imam Malik and further relates that when a man kissed the hand of Hisham Ibn ^{c}Abd Al-Malik, Hisham expressed his dislike of this custom and told the man that the Arabs never kissed hands except in extreme fear, and the Persians only in submission. Ibn Al-Azraq adds that they should not approach too close to the Sultan (40).

Ibn ^{c}Abd Rabih, writing in the th century, on the subject of kissing the hand, specifies the positions of various kisses. He maintains that the kiss of the Imam should be on the hand, the kiss of the father on the head, the brother on the cheek, the sister on the chest, and the kiss of the wife

ᶜUmar was annoyed at Muᶜawiya's sumptuous appearance and chose to ignore him. This reaction prompted Muᶜawiya to dismount and follow the Caliph on foot in order to explain his appearance in this manner (28).

We may assume, with some certainty, that the rules of court protocol were initiated by Muᶜawiya. This stems, most probably, from finding himself in the midst of a community which was, until then, an integral part of the Byzantine Empire, an empire with a long tradition in government and sumptuous court life, with intricate protocol.

In order to gain the respect of the Syrians and their obedience and to keep the Byzantines and their sympathisers at bay, he pursued a number of ingenious policies. Amongst these was the adoption of pageantry fir show of force. In fact, this was the explanation given by him to the Caliph of the incident mentioned before.

Muᶜawiya even planned a kidnapping in order to teachthe Byzantines that the Caliph had "a long arm" (29). The story is related by Al Masᶜudi that a Qurayshi prisoner of war was struck on the face by a Patriarch, in the presence of the Byzantine Emperor. The prisoner blamed Muᶜawiya for this because he had delayed exchanging prisoners with the Byzantines. Muᶜawiya was eventually able to exchange the man. Upon receiving detailed information about the Patriarch from him, he planned the kidnapping and carried it out with the aid of a man from Sur, who, according to the plan, pretended to be a merchant. After a number of business trips to the Imperial Court at Constantionople, he succeeded in luring the Patriarch to his boat by means of a set of Sosangird carpets and cushions for which the Patriarch had asked. When the Patriarch was presented to him. Muᶜawiya received him courteously. Then he sent for the Qurayshi and asked him to strike the Patriarch back in the same place and manner in which he had been struck. When this was done, Muᶜawiya comforted the Patriarch and told him that he was merely executing justice. Then he presented the Patriarch with gifts and sent him back to Constantinople (30).

After his succession to the caliphate, Muᶜawiya was considered to be the greatest of the three great Umayyad statesmen-caliphas. The other two were ᶜAbd Al-Malik, the builder of the Dome of the Rock, and Hisham (31).

Muᶜawiya developed a deep interest in the biographies of earlier kings, their conduct in war and peace, and their methods of administration. Al-Masᶜudi, among others, relates that Muᶜawiya used to listen twice a day to stories, biographies and histories of earlier nations, which were recited by a team of young courtiers who were assigned to this task (32).

It can be assumed that, in this way, a good number of foreign customs, mostly Sassanian, were introduced into the life of the Islamic court..

Customs other than those concerning protocol are recorded, such as, the celebration of the *Mihrajan*, the autumn festival, during the ᶜAbbasid period. the *Shakdkula* and the *Nawruz*, the Persian New Year. Al-Masᶜudi describes a *Mihrajan* celebration by the Caliph, Al-Radhi, where signers and actors were brought to perform at the court and the Caliph bestowed gifts of money. There is also evidence of this celebration being held, at a much earlier date, in the caliphate of Al-Ma'mun who, according to Al-Masᶜudi, recited a poem concening the occasion (33).

Al-Shabushti relates the story of Al-Mutawkkil's celebration of the *Shadkula* which traditionally involved the scattering of rose petals. On this particular occasion roses were not in season and so the Caliph ordered five million dirhams to be

Na^{c}man earned his tragic fate under the elephants' feet (17).

It seems that these contacts did not have any influence on the Mekkans, either before Islam or afterwards especially during the reign of the first four Caliphs after the Prophet. In fact, we have evidence that the extreme austerity of the first Caliph, Abu Bakr, had a humbling effect on others. Al-Mas^{c}udi relates that Dhu Al-Kila^{c}, the Himyarite King, came to Abu Bakr with a thousand slaves, apart from those who accompanied him of his own tribe. He was clad in a number of garments heavily embroidered with gold and he wore his crown. When he saw the austerity of Abu Bakr's appearance he discarded his regalia and was seen by some of his retinue in a market place at Madina with a sheepskin on his shoulder (18).

Al-Suyuti relates that, when Abu Bakr was installed as Caliph, the next morning he was seen by ^{c}Umar Ibn Al-Khattab carrying some garments on his arm. He was heading for the market place. When Umar asked him about his destination and intention, Abu Bakr told him he was going to the market to earn his living (19).

In fact, crowns were apparently never worn by the Caliphs, although they were often presented by them, during the ^{c}Abbasid period, to kings and sultans in the ceremonies of their appointments. Such incidents are mentioned by various authors. Al-Suyuti records the Caliph, Al-Wathiq, crowning Ashnas, the Turk., with a bejewelled crown and two bejewelled necklaces (20): Al-Ta'^{c} crowning ^{c}Adud Al-Dawla with a bejewelled crown a necklace, two gold armbands, and a sword (21) and later crowning his son, Samsam Al-Dawla (22).

It is also interesting to note that Ibn Mardawij, in the year A.H. 317, ordered that the crowns of the Sassanian kings should be modelled for him. He then selected the design of Anushirwan Ibn Qubad's crown and had one made for himself. At the same time, he had made a golden *sarir* (throne) encrusted with jewels and a bejewelled robe. According to Ibn Miswakwayh, Ibn Mardawi, in A.H. 323, ordered that the palace of Ctesiphon be repaired and restored to its original pre-Islamic form as he planned to use it as his residence (23).

Instead of crowns, the Caliphs wore turbans(24). This is most probably because of a tradition, attributed to the Prophet by some traditionalists, and to Umar Ibn Al-Khattab by others, which states that: "The turbans are the crowns of the Arabs", or, "The turbans are the crowns of the Arabs; when (or if) they discard the turbans, their glory will be diminished by God" (25).

Apart from ^{c}Uthman, the third Caliph, the two other early Caliphs, ^{c}Umar and ^{c}Ali, were as austere as Abu Bakr. Their behaviour was followed by their governors in the various regions.

The relationship between the early Muslims and the four Caliphs was extremely democratic. They were often addressed by their first names. Even the Prophet used to be called by his first name until a Qur'anic *sura* prevented this and substituted "Rasul Allah" (26).

Abu Bakr used to be called "Khalifat Rasul Allah". When ^{c}Umar suceeded him it was found awkward to call him "Khalifat Abu Bakr". By chance the term, "Amir Al-Mu'minin" (Prince of the Faithful), was applied to him (27) and found to be very appropriate. Hence this title was adopted by all the following Caliphs.

The first tendency towards pageantry was shown by Mu^{c}awiya Ibn Abu Sufyan, who was then a governor for ^{c}Umar in Syria. When ^{c}Umar went to Syria he took with him only one companion and they both rode on donkeys. Mu^{c}awiya, however, went out in grand cavalcade to receive the Caliph. Upon meeting the cavalcade,

of the period they deal with.

Thus we find ourselves justified in pursuing this line of research, on the assumption that the information can also be applied to later Islamic royal life, because they formed precedents which were followed partly for pious reasons, since the early caliphs were revered, and partly for the sake of maintaining Islamic tradition.

Because of the wide range of material involved, I have chosen to give priority to the most obvious symbols of monarchy, such as, the crown, the throne, protocol, pageantry, extravangance and leisure pursuits, in an attempt to fill the gap left by the shortcomings of the illustrators, whom we believe could not have had any first-hand knowledge of court life.

Prior to Islam, according to many Arab sources, the Arabs of the Peninsula, and especially the tribe of Quraysh, had a fair knowledge of court life and regal pomp through actual contact with the Sassanians and the Byzantines, as well as by word of mouth.

Al-Mas^{c}udi states that the Persians used to send gifts to the Ka ba for the aggrandisement of Ibrahim, their ancestor. The last of the Persian kings to visit the K^{c}ba in pilgrimage was Sassan. After the ritual of *tawaf*, he made the usual Persian *zamzama* at Isma^{c}il's Well. *Zamzama* is an comatopoeic term applied by the Arabs in reference to a kind of Persian prayer recited under the breath. Hence the well came to be called the Well of Zamzam.

According to Al-Mas^{c}udi, Sassan, on this occasion, presented a gift to the Ka^{c}ba comprising of two golden gazelles, jewels, swords, and a large quantity of gold. (6) These were later salvaged from the Well of Zamzam by ^{c}Abd Al-Muttalib Ibn Hashim, who used the gold of one gazelle, and that of the scabards of the swords for the decoration of the door of the Ka^{c}ba. He placed the other gazelle inside it (7).

A number of prominent Qurayshis, such as Abu Sufyan (8), presented themselves at the Byzantine and the Sassania courts. We read of several articulate Arab speakers having their knowledge tested by Sassanid kings (9). They were also in contact with the Arab Ghassanid Kingdom of Syria, the Arab Lakhamid Kingdom of Hira (10), and the Arab Himyarite Kingdom of Yemen (11), who had pageantry of their own, based on Sassanian and Byzantine pageantry, court life and protocol.

Dhu Al-Kila,^{c} the Himyarite King of Yemen, was dressed in silk brocade and wore his crown when he visited Abu Bakr (12). Jabala Ibn Al-Ayham, the Ghassanid king, dressed himself and his retinue in silver and gold brocade when he approached Madina to profess Islam at the hand of^{c} Umar Ibn Al-Khattab. He also wore his crown, which contained the famous earrings of Marya, his grandmother (13). Al-Ash ath Ibn Qayss, the King of Kinda, was one of a number of Arab personalities who wore crowns and were given the title of *Dhu Al-Taj* (that is, "The Crowned"), according to Muhammad Badri Fahad (14).

The most famous crowned pre-Islamic Arab king, however, was the King of Hira, Al-Na^{c}man Ibn Al-Mundhir, who often praised his people in the presence of foreign embassies at the Sassanid court, in retaliation against the Sassanid monarch's insinuations of their uncivilised way of life (15). This behaviour earned him the wrath of the Sassanid, Abrawiz, whom he had earlier antagonised when Abrawiz wanted to flee from a battle and the Arab King refused to exchange his swift horse, Al-Yahmum, for the Sassandi's heavy horse, Shabdar (16). The final break in their relations came when Al-Na^{c}man refused to give his sister in marriage to Abrawiz. For these actions Al-

MEDIEVAL COURT LIFE: THE EVIDENCE OF THE TEXT

A Lecture delivered at a Symposium on Islamic Miniature Painting, Edinburgh, August 1977

Dr. Abdul Rahman Al-Gailani (Ph. D.)

In keeping with the theme of this symposium, I have attempted to present a survey of the development of some aspects of royal life in the Islamic court, during the Umayyad and ᶜAbbasid periods. This choice may be justified by the lack of contemporaneous, documentary works of art depicting royal subjects.

Apart from the two wall paintings in Qusayr ᶜAmra, representing "The World Ruler" and "The Kings of the World" 1, the remainder of the statue of Khirbat Al-Mafjar, which is believed to represent Al-Walid II, and the early coins of ᶜAbd Al-Malik, we have practically no representation of royalty from the Umayyad period.

The ᶜAbbasid period has fared no better. The early fragmentary wall paintings of Samarra, discovered by Herzfeld (2), give us little or no information about the court life of the ᶜAbbasids. Their figured coins are highly stylised and so these give us little help either.

As the early Islamic miniatures available to us appear about the beginning of the thirteenth century, they could hardly be expected to give us a fair idea of other periods, especially as they only intermittently tackle royal scenes and are summarily rendered. It is obvious that the artists generally based their ideas of costume and settings on contemporary life rather than attempting to render those of the periods they were illustrating. For example, the Kaᶜba has always been depicted in the miniatures draped in black, whilst we have literary evidence that it was covered by white *dibaj* by Al-Ma'mun and that this was continued until the caliphate of Al-Nasr. Also according to Al-Suynti, Mahmud Ibn Subuktakin, during that time, draped the Kaᶜba with yellow *dibaj*. (3) There is also evidence that the wearing of red boots was restricted to the Caliph (4). One may assume that kings, in later periods, retained that prerogative. However, as far as I know, the only miniature which observed this fact is in *Kitab Al-Aghani* (5) and dates from 1218—1219 A.D. It depicts Badr Al-Din Lu'lu' seated among his attendants, one of whom is also wearing red boots.. This indicates that the artist had no idea of this privilege.

Therefore, the only reliable remaining source of such information lies in *Ummehat Al-Kutub*, the Mothers of Books, as we call them. Although not always contemporary, these do incorporate, as the main body of their work, material from books

CONTENTS

ENGLISH & GERMAN

1. Medieval Court Life: The Evidence of the Text — *Dr. Abdul Rahman Al-Gailani (Ph. D.)*
2. The Arabic Features in Shakespeare's Plays — *Sami Abdul-Hamid Nuri*
3. The Importance of the Chorus in Fifth Century Greek Tragedies — *Ibrahim I. Al-Khatib (Ph.D.)*
4. Die Lehre Lessings von der Tragödie im Vergleich mit der Aristotischen Poetik — *Dr. Faik Al-Hakim*

ARABIC

1. Three Plays and a Mother — *Bedri H. Fareed*
2. Plastic Arts, Civilization and Religion — *Ahmed F. Abdul Aziz*
3. Epic Theatre of Brecht — *J. Nusayif (Candidat)*
4. Arabic Plastic Arts and National Heritage — *S. Aldin Faris (Candidat)*
5. Art and Revolution — *N.M. Hikmat*
6. Visual Perception in Arabic Theatre and Cinema — *J.A. Abbas*

EDITORIAL BOARD

Editor-In-Chief

A. Abdul Razzaq

Chief-Editor

J.A. Abbas

Board of Editors

A.A. Saleh

F.A. Al-Numan

A.F. Abdul Aziz

THE ACADEMICIAN

THE ACADEMICIAN

Journal of the Academy of Fine Arts
Baghdad University
FEBRUARY, 1978