مجلة الاكاديمي

مجلة اكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

العدد الرابع ـ لسنة ١٩٨١

رئيس التحرير
اسعد عبد الرزاق جعفر

سكرتير التحرير
جعفر علي عباس

هيئة التحرير
احمد عباس صالح
فرج عبد النعمان
احمد فؤاد عبد العزيز

مديرية مطبعة جامعة بغداد

السيد صدام حسين

رئيس مجلس قيادة الثورة رئيس الجمهورية العراقية

ـ كلمة اسرة التحرير ـ

يصدر العدد الرابع من مجلة الاكاديمي في ظروف جديدة يصدر والعراق يخوض اكبر معركة نضالية قام بها العرب في العصر الحديث ، وهي معركة استطاع الجيش العراقي فيها ان يحقق أعظم الانتصارات وان يعبر فعلا عن نوع المجتمع الذي يقاتل من أجله ومع هذه الملحمة العظمى قام الشعب العراقي بالنضال في كل الزوايا .. ولعب الفن بصفة خاصة دورا رئيسيا وكان تقدير القيـــادة الفـذة للرئيس صدام حسين لدور الفن حافزا للفنانين على مواصلة الجهاد ، وكاشفا عن المهام الخطيرة التي يمكن ان يقوم بها الفن في الحرب والسلم .

واذ سوى الرئيس بين القلم والبندقية فانه في الواقع أبان عن مدى مسئولية الفنانين وعن خطورة كل كلمة وكل لمسة فرشاة وكل أداء يعبر بالفن عن حياة الانسان .

الاكاديمي في ظل هذا الفهم العميق للفن تصدر وهي معتزة بكل كلمة مدركة انها سوف تناضل حتى تصل الى أعلى ذروة وتؤدي واجبها على الوجـــه الاكمل والمتوقع منها .

وتعتقد الاكاديمي ان اعدادها القادمة سوف تكون اكثر اصالة واكثر عمقا .. كما ان العراق بأسره سوف يصبح اعظم قوة واكثر اسهاما في تحرير الوطن العربي كله وفي ارساء مبادىء الوحدة والحرية والاشتراكية .

أسرة التحـــرير

مقـــدمة لابدّ منهـــــا

إنه ليس بغريب أن نسمع بين حين وآخر ، أن هناك نقصاً واضحاً في طريقة تناول (الكلمة المنطوقة) بالنسبة لأغلب الذين يعملون في مجال المسرح والأذاعة والتلفزيون والخطابة والحديث ... الخ . هذا النقص من دون شك لابدّ من معالجته ، بكل الأساليب والطرق المتوفرة العلمية النظرية والتطبيقية على حدٍ سواء . وحيث أن هـذه المسألة لاتقل أهمية عن أية قضية أخرى حساسة ، ولها ثقلها ووزنها النوعي في حياتنا المعاصرة ، لذا فقد رأينا أن نأتي بهذا البحث ، لكي يستفيد منه طلاب الدراما والأعلام ، وأن تكون في نفس الوقت ، خبرة ودرا ية مشاعة ، لكل من يحاول أن يتعرف على خصائص ومميزات الكلمة المنطوقة ، في أحسن حالاتها ، وعلى اية أسس ومقومات لابد أن ترتكز عليها .

ونحن إذ نعرف أن العرب قديماً كانوا يتكلمون ببلاغة وفصاحة ، وذلاقة لسان ، وبقدرة عجيبة في الأفصاح والبيان ، فما أحوجنا اليوم من أن نربط الجسور بين ماضينا التليد وحاضرنا الذي يتوثب الى حياة أفضل ، تتوفر فيه شروط أساسية مطلوبة في كل مجالات ونواحي الحياة وأنشطتها المختلفة ، والمتفاعلة والمتداخلة في نفس الوقت .

والكلمة المنطوقة ، في أحسن حالة تُلقى فيها : هي إهتمام مشروع للمختصين في مجال الدراما والأدب والاعلام ، وهي طموح منشود ، من دون شك لطلاب الدراما والأدب والاعلام ، وهي حاجـــة وأمل مُلحّ لجميع الناس في هذا القطر المناضل ولأبناء الأمة العربية المجيدة لكي يستطيعوا أن يعجلوا الخُطى اكثر فأكثر في تسريع وتوحيـــد اسباب الفهم والتفاهم المتبادل المُشترك ، والتوصيل والأيصال المطلوب في جميع مناحي الحياة وأنشطتها المختلفة .

لهذه الأسباب ، فقد رأينا أن هذا البحث ، ينطوي تحت لواء التنمية القومية في قطرنا بشكل من الأشكال ، بالأضافة الى قيمته الأكاديمية العلمية ، راجين أن يحقق أهدافه ، وأن يكون ذات فائدة ، خاصة وأننا قد وفّرنا في هذا البحث معلومات وخبرات وتوصيات وإرشادات ، قد جاءت بها المصادر والمراجع العلمية الرصينة .... بالأضافة الى خبرتنا المتواضعة في حقل الدراما والأدب . ونرجو أننا قد إستطعنا أن نقدم هذا البحث بأسلوب بسيط مشوّق يستطيع من خلاله أن يراجع المختص في مجال الدراما والأدب والأعلام كثيراً من حيثيات مادة البحث ويميزها ويعرف مدى تطابقها فعلياً مع مايقوم به من عمل واسلوب ومهارة في مجال مهنته .... أوما هومدى تطابق عمله ومهارته واسلوبه مع واقع حيثيات هذه المادة العلمية ، وأى نقص ياترى موجود في مكان ما في طريقة تناول (الكلمة) عنـــد نطقها وإلقائها . هـذا ومن دون شك ، فأن طلاب الدراما والأعلام لسوف يجـــدون في سطور هذا البحث خبرة ودراية وفائدة لاغنى لهم عنها . بالأضافة الى أن الطموح يدفعنا أن تكون هذه المادة خبرة ومعرفة مشاعة لكل طالب وراغب من أبناء الوطن الغالي ... والأمة العربية المجيدة .

الـكلمة المنطوقـة
لمـاذا وكيـــف ...؟

بدري حسون فريد
مدرس في أكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغـــداد

مدخل

لقد قيل قديماً : (اللسان ترجمان الأنسان) . يعنى ذلك أن لسان الأنسان ... أى نطقه للكلمات تجعله قادراً على أن يترجم أحاسيسه وعواطفه وأفكاره الى الآخرين ... ومن خلال النطق والتحادث يمكن أن يُحكم على الأنسان ، حيث تتوضح قيمته الفكرية والأجتماعية ، ودرجة عقليته ، ومقدار ثقافته ... لأن اللسان يكشف كل ما هو مخبؤ داخل الأنسان .

« ... وبما أن المرء مخبؤ تحت لسانه — وهو المترجم الحق والأمين للأنسان — فمن هذا المنطلق إذن ، تصدر أحكام الناس على الناس بمختلف النعوت تدفع شأنهم أو تسقطهم من خلال الكلمة إذ تخرج من الأفواه . » (١)

ويمكننا أن نزيد من الأقتباس بما يفيدنا في هذا المجال .

« ... ومن خلال الكلمة يرتب المرء إما في عداد العقلاء أو في عداد الحمقى ، أو في منزلة ما بين هؤلاء وأولئك على أساس المقـــدرة على إجادة الكلمة أو عدمها ..... فبالكلمة إذن ، يُعرف الناس ، وبهما تقاس درجات عقليتهم وانماط تفكيرهم . وهي ايضاً تبيان لفلسفتهم واتجاهاتهم في الحياة . » (٢)

ويأتي لنا صاحب الرأى بمثال على ذلك :

« .... فأنت عندما تريد أن تدير مفتاح الفهم لعقل ما ، تصطنع المواقف ، وتثير لدى صاحبه حوافز التعبير ثم تدعه يتكلم على سجيته دون أن تتدخل إلا بمقدار ما تدعو الحاجة الى ذلك . وسوف يعرب لك عن عقله إعراباً تاما يجسد صووته على الحقيقة الكاملة . » (٣)

وليس غريباً أن نسمع أو نقرأ لمفكرين ، وأدباء إذ يقولون ، بأن الكلمة هي قوام الشخصية أو الرجولة .. وهي رديف للعقل المزاوج . أو أن طريقة إستعمال الكلمـة ، تُحدد اسلوباً معيّناً .. وهذا الأسلوب هو الانسان نفسه .. وبعضهم يقول : الكلمة هي الرجل ... هي الأنسان ، بكل ما يملك من عقل .. وعاطفة و إحساس .. بكل ما يحمله من ماضيه من ترسبات .. وما تجيش نفسه الحاضرة من رغبات وأمانٍ ، وما تستشرف روحه من أحلام وأمنيات .

ويجدر بنا أن نورد هنا حكاية جميلة ، تدلّ على ما للكلمة المنطوقة — إذا كانت فصيحة ، وطليقة ذات فكر نيّر — من تأثير بليغ في نفوس السامعين . هذه الحكايه نأتي بها من تاريخنا العربي المشرق في فجر الأسلام .

« .... وحريّ بنا أن نستقطب في البداية واحداً من أعلام العرب في فجر الأسلام أحدث الكثير من من الآراء وصاغ صوراً رائعة للحكمة ، ارتقت به الكلمة الى قمة الشهرة وعظم الشأن . جمع بين بين الرأى والشجاعة وهما فضيلتان متى تحلت بهما نفس مرة بلغت من العلياء كل مكان على ما جاء في بيت المتنبي .

ذلكم هو الأحنف بن قيس الذى تقلّد زعامة أهل البصرة وصار قطب السيادة فيهم غير مدافع . إليه يفزع الناس عند المشورة . كا ن له مقام مرموق عند الحاكمين . برز كزعيم نادر المثال ، يرأس الوفود ، وعليه تحال الكلمة ، يُحسن الأداء والتبليغ لما اشتهر به من الحكمة والحصافة والحسّ العام .

---

(١) عبد الوهاب شكري — (تكلموا تعرفوا) ، مجلة العربي (الكويتية) ص ١٢٦ .
٢) المصدر السابق ، ص ١٢٧ .
٣) المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

أرسله أبو موسى الأشعري – وكان يومئذٍ والياً على البصره – ضمن وفد من سراتها الى الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه في مهمة رسمية . فقام الأحنف بين يديه خطيبا (يسترعيه النظر الى أهل البصرة) . فأعجب الخليفة بذكاء عقله وبطلاقة لسانه وفصاحة منطقه : ولم يتمالك أن أشار إليه قائلاً : (هذا والله السيد ...) فأحدثت هذه القولة دويّاً في الأفاق وتناقلتها الألسنه وتغنّى بها الركبان . وعلا بذلك شأن الأحنف علواً كبيراً .

ذلك لأن الأحنف تكلّم فأجاد ، ونطق فأحسن القول ..... ولاشك أن الأحنف عاد والوفد المرافق له وقد حقق أهداف زيارته للخليفة الذى لم يخف إعجابه به وأجابه لامحالة الى ماطلب وهو عنه راضى ولقدره مجل . » (١)

وطالما نحن الآن في صدد الكلمة .. والتي تعني في مدلولها العام ، اللغة ، المادة الأولية للأدب .... هذه المادة الأولية التي هي بمثابة الألوان للتصوير أو الرخام للنحت ، بل أنها هي مستودع الفكرة والأحساس والعاطفة وبدونها ، أى بدون اللغة لايمكن التحسّس بهما (الفكرة والأحساس) ولا يعتبران موجودين حتى يسكنا اللفظ ... لماذا ؟ لأن للألفاظ أرواحاً يجب أن تُدرك ، ومن خلالها أو بواستطها نحصل على الفكرة والأحساس والعاطفة (المعنى) ولايمكن بأى شكل من الأشكال ترجيح كفة على اخرى . (٢)

« .... والى مثل هذه الأفكار أشار أحد كبار الكتاب عندما سُئل : أيهما أهم اللفظ أو المعنى ؟ فأجاب بسؤال آخر : أى شفرتي المقص أقطع ؟ . وإذا كانت اللغة على هذا الجانب العظيم من الأهمية ، فأن الألمام بها إلمام إحساس ومعرفة – لامعرفة عقلية فحسب – هو سرّ الكتابة وهو هبة الأسلوب . » (٣)

الكلمة : كائن حيّ .

ولكون اللغة ... الكلمة ، هي المادة الأساس الخام في عملية الخلق الفني في فن الألقاء ، فأنه من الصواب جداً أن نلقي الضوء أكثر على اللغة ... الكلمة .. والتي لها مركز الثقل في العملية الأبداعية عند التجسيد ، فأن أول شيء يتناوله المُلقي (ممثلا كان أم خطيباً أم مذيعاً أم متحدثاً) بالدراسة ، والفحص والتمحيص والتذوق والتحسّس هو المادة الأولية الخام ، اللغة ، الكلمة ، التي هي بمثابة كائن حيّ ، لها طعمها ومذاقها ورنينها ، ونعومتها أو خشونتها .. الخ .

« .... ولفنون اللغة مادتها الخاصة بها أيضاً ، هذه المادة هي « الكلمات » . ويقول « فيكتور هوجو » : « لابد أن تعلم أن الكلمة كائن حيّ » . على أن الكلمة بالنسبة للأديب أوالشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد حقيقتها كاملة في معناها ، بل هي كما يقول « تيوفل جوتييه » : « تحوي عدا معناها ، وعدا كونها كلمة في ذاتها .... تحوي جمالاً وقيمة خاصة بها ، كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد ولن تركب على أساور أو عقود أو خواتم » . ولكل منها إذاً صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق والنغم واللون والطعم . فهي إمّا ناعمة الملمس وإما خشنة ، إما ثقيلة وإما خفيفة ، قاتمة أو صافية ، قاسية أو حنون ، والأذن هي التي تميّز الكلمات وتتذوقها وتقدرها قدرها بأعتبارها صوراً سماعية . لكنها بصفتها صوراً محرّكة تصبح من إختصاص الحلق والفم وجميع أعضاء الجهاز الصوتي .

---

١) المصدر السابق ١٢٧ ، ١٢٨ .

٢) ينظر ، د . محمد مندور – في الأدب والنقد ، ط٥ ، القاهرة ، مطبعة نهضة مصر بالفجالة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ١٩ .

٣) المصدر نفسه ، ص ١٩.

ويقول كلوديل : « إن الشاعر يُميزّ الكلام من واقع طعمه بفمه دون أن يتكلم » ويقول كذلك : « الكلمات كأنواع النبيذ ، تتذوقها باللهاة أو مؤخر الحلق ويظهرها مقدمة اللسان وباللثة والشفاه . »(١)

وإذا كانت للكلمة مثل هذه الصفات والمزايا من حيث اللون والطعم والثقل والنوع ، والقسوة والحنو .. والصلابة والنعومة ، والعتمة والشفافية ... الخ . فأن على الأديب أن يعرف كيف يختار « الكلمة » ويضعها في مكانها المناسب ، متجانسة أو متقاطعة مع بعضها البعض حسب تركيب الجملة ، وهندستها من حيث اللفظ والمعنى ، وهذا ما يُسمّى بالبلاغة الأدبية ... أو المهارة الفنية في إستنفار طاقات الكلمة المختلفة ، حروفاً (من حيث إنتاجها من المخارج الصحيحة للحروف) . وتجانساً (من حيث تتابع الحروف حسب المساحات المتاحة من حيث المدرج الصوتي في التجويف الفمي) . وبلاغة (من حيث المعنى المستتر أو الظاهر في الكلمة من ناحية ، ومع بعضها البعض) .

« .... وموهبة الأديب تتضح من طريقته في تذوّق معنى الكلمات ، وتقدير قيمتها ، فهو ينتقيها ويقرّبها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها لاسداً لحاجات فكرة يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة إظهارها . وبقصد تقويمها بعضها بالنسبة لبعض . ويعلّمنا بيير لوى « أن الكتابة تعنى وضع الكلمة في مكانها وأن معرفة الكاتب لطريقته في الكتابة تمكّنه من أن يخلق من الصوت الرخو رنيناً . . . وتمكّنه من أن يصدر من الحديد الليّن رنيناً يرتجف كما لو كان يلقى عليه بمطرقة صنعها هو لهذا الغرض » كان هذا السرّ لعبقرية كلوديل أيضاً . وهو يقول : « علينا أن نؤدي زيارة لصانع الأحجار الكريمة ... وسنجد عنده أحجاراً من كل لون ، يحضرها لنا في فراغ يده أو فوق قطعة من مخمل اسود ! ! إن الجوهري الصحيح هو الذي يداعبها كما يداعب الموسيقى أوتار الآلة . . لعل هذه الحصاة ذات المظهر التافه هي التي تضفي الشعاع الساطع على العقد فجأة . » (٢)

على أننا ونحن بصدد الكلمة حتى الآن – وهي المادة الخام الأساس – التي يتناولها الأديب الكاتب أول الأمر ، فيخلق من المادة الأولى (الكلمة) مع بعضها البعض ، فكراً واحساساً وإبداعاً ، ثم يأتي دور الفنان (الملقي) ، فيقوم بتجسيد تلك المادة المكتوبة ، صوتاً .. وحركة .. وحياة .. وجمالا .... أقول : طالما نحن بصدد (الكلمة) التي هي المفردة الأولى الأولية في عائلة اللغة الكبيرة الواسعة ، فينبغي علينا أن نؤكد حقيقة أخرى .. أو نلقي ضوءاً على جانب مهم من الكلمة نفسها تفيدنا في دراستنا هذه ... وهذه الحقيقة تشير الى أن الكلمة بالأساس تجمع صفتين أو ظاهرتين ، ظاهرة فكرية ، وظاهرة لغوية في آن واحد .

« .... تختلف الكلمة عن الصوت المنطوق به ، أو المكتوب المُجرد عن الفكر أو المعنى ، كما تختلف إيضاً عن المعنى أو الفكر غير المعبّر عنه تحدثاً أو بالكتابة .. فاللغة إذن أصوات منطوق بها ورموز مدوّنة تحمل فكراً . واللغة فكر من ناحية معناها ، وكلام مدوّن أو متحدث به من حيث مبناها . والأصوات والرموز المكتوبة ظواهر مادية محسوسة ، في حين أن الفكر الذى تحمله هو ظاهرة لامادية . فالكلمة ظاهرة فكرية ولغوية في آن واحد : فكرية من حيث المعنى

---

١) جان برتليمي – بحث في علم الجمال ، ترجمة د . أنور عبد العزيز ، مراجعة د . نظمي لوقا ، القاهرة ، مطبعة نهضة مصر ، الفجالة ، نشر دار نهضة مصر ، ص ١٨١ .

٢) المصدر السابق ، ص ١٨١ ، ١٨٢ .

الذى تنطوي عليه، ولغوية من حيث الصوت المتحدث به ، أو الرسم المكتوب الذى يحمل ذلك المعنى ويجسّده ويجعله قابلاً للتداول بين الناس . » (١)

فأذا عرفنا أن (الكلمة) التي هي المفردة الأولى الصغيرة ، والتي تتشكل مع مفردات أخر ، وتتكون بذلك الجمل والعبارات المفيدة أو الشعر الجميل .. سطراً بعد سطر .. أو شطراً من بين شعر الى شطر آخر .. حتى نحصل على شيء ثمين يُسمّى الأدب ، على إختلاف أجناسه المعروفة ، شعراً أو نثراً قصة ، أو مسرحية أو خطبة ... الخ ... فأنه يجب أن لايذهب عن بالنا في مجال فن الألقاء أن الكلمة الواحدة كما قلنا آنفاً ، تجمع دائماً صفتين أو ظاهرتين : الظاهرة الفكرية : (المعنى والأحساس و العاطفة) ، والظاهرة اللغوية ، ألا وهي : (إنتاج الصوت البشري) لحروف تلك الكلمة .. والذي لابدّ أن يكون — الصوت البشري — ملائماً ومتجانساً وقادراً على تجسيد المعنى والأحساس والعاطفة لكل ما تنثره تلك الكلمة ، أو العبارة ، من عبق فكري وحسّي وجمالي .

وبما أننا مازلنا ندور في فلك (الكلمة) التي هي المفردة الأولى في اللغة . فأنه من الجدير أن نذكر أن اللغة نشاط إجتماعي إنساني جماعي مشترك .... أى أن اللغة لكى تُؤدي وظيفتها من حيث المعنى ، والقصد والمرام ، فلابدّ أن يكون هناك شبه إتفاق ضمني جماعي ، قد ساهمت به المجموعة البشرية ، منذ حُقب تاريخية سحيقة ، لتحديد معناها ، ومراميها .. وأغراضها . وأن الدراسات العلمية الأكاديمية تُؤكد مثل هذا الأتجاه .

« ..... إن اللغة مؤلفة من كائنات مادية ، هي الأصوات أو العلامات المخطوطة على ورق .. أو هي ، معبد أو تمثال أو مغزل ؛ غير أن هذه الأشياء لا «تعمل» أى إنها لاتؤدى وظيفتها — حين تتخذ وسائل للتفاهم — بأعتبارها أشياء مادية وكفى ؛ إنما هي تعمل عملها اللغوي بفضل قدرتها على « التمثيل » أى قدرتها على أن تكون ذات « معنى » ؛ ولئن كان العرف قد جرى على أن تكون الأشياء المادية المُعينة التي هي أجزاء الكلام ، ذوات معنى ، إلا أن هذا العرف نفسه ، أو الأتفاق المشترك على أن يخصص الكلام ليكون وسيلة لتسجيل المعنى ونقله من شخص الى شخص ، إن هو إلا إتفاق على « فعل » أى على ضروب مشتركة من السلوك الذي يرد به الناس على بيئتهم ، ثم المساهمة في نتائج تلك الضروب ، فالصوت أو الترقيم — وهما من مادة — إنما يكتسب معناه مساهمة أعضاء الجماعة ، وبفضل تلك المساهمة نفسها في أن يستخدموا هذا الترقيم أو ذلك الصوت إستعمالاً مُؤدياً لغرض مقصود . »(٢)

وهذه اللغة أو الكلمة التي هي نابعة من نشاط اجتماعي إنساني مشترك ، تحتاج الى تحويل ذهني ، يتناسب ويتعادل معناها مع طريقة المُلقي واسلوبه لكي تكون مفهومة ومقبولة ومُؤثرة وبليغة .

ورغم أن الدراسات الحديثة في مجال فن الألقاء تشير الى أن فن الألقاء يعتمد على الصوت البشري أولاً ، والمهارة الفنية (التكنيك) ثانياً ، إلاّ أن هذا الفن يرتكز بالأساس على الفكر والعواطف والأحاسيس المتعارف عليها . ومن هنا جاءت العلاقة بين الفكر من جهة ، واللغة من جهة أخرى .. ثم توطّدت علاقة جديدة أخرى بين الفكر واللغة من جهة .. وفن الألقاء من جهة ثانية .

ويقيناً أن هذا الأتجاه سليم في منهجه ، ويُعتبر

---

١) د . نوري جعفر — (التراث العربي في مجال التربية وعلم النفس) ، مجلة آفاق عربية ، ص ٥١ .

٢) جون ديوى — المنطق ، نظرية البحث ، ترجمة وتصدير وتعليق الدكتور زكي نجيب محمود ، ط ٢ ، القاهرة ، مطابع دار المعارف بمصر ، دار المعارف بمصر .

شيئاً منطقياً في الطرح والتناول ، وهناك دراسات وإشارات في تراثنا العربي والأسلامي تشير بشكل ما الى مثل هذا الأتجاه . ومنها ماورد في رسائل واخوان الصفا (١) (الجزء الثالث ٢٤٤ – ٢٤٥) :

« ... إعلم ياأخي ان من شأن القوة الناطقة إذا إستعانت بها القوة المفكرة في النيابة عنها في الجواب والخطاب أن تُؤلف ألفاظا من حروف المعجم بنغمات مختلفة السمات التي هي الكلام .ثم تضمن تلك الألفاظ المعاني التي هي مصورة عند القوة المفكرة فتدفعها عند ذلك القوة المفكرة لتخرجها الى الهواء بالأصوات المختلفة في اللغات لتحملها الى مسامع الحاضرين بالقرب . فتكون الألفاظ المُؤلفة من الحروف المختلفة الأشكال والسمات كالأجساد المكونة من الأعضاء المختلفة . وتكون تلك المعاني المضمنة في تلك الألفاظ كالأرواح لها . لأن كل لفظة لامعنى لها فهي بمنزلة جسد لا روح فيـــه . وكل معنى في فكر النفس ليس له لفظـــة تعبر عنه فهو بمنزلة روح لا جسد له » . (٢)

العلاقة الجدلية بين الكلمة وفن الالقاء .

وحريّ بنا بعد أن توضحّت الصورة الآن ، وعرفنا أن الكلمة هي كائن حيّ ... وأنها تجمع بين ظاهرتين : فكرية ولغوية ... فأن على المُلقي أن يفهم جيداً مدى العلاقة الجدلية بين الأدب ، اللغة من جهة ... وبين فن الألقاء ، من جهة أخرى .... صحيح أن أغلب الناس في حياتنا اليومية يتحدثون ويتناقشون ويُعبّرون عن أفكارهم ومشاعرهم وعواطفهم بكلمات منطوقة ... وقد تتوفر لدى الناس في أغلب الأحيان لغة منطوقة مشتركة يمكن أن يتّم فيها عملية التفاهم المشترك في مختلف المواضيع والمناسبات والأحداث ... إلا أن كل ذلك النشاط الأنساني الأعتيادى لايمكن أن يرقى الى مشارف الفن والأدب ، مالم تتوفر شروط اساسية مُعينة ، منها مايتعلّق باللغة ورموزها وبلاغتها ... ومنها مايتعلق بتجسيد تلك اللغة .. الصوت والألقاء .

ولو راقبنا الناس من حولنا ، وأستمعنا الى طريقة تكلمهم ومحادثتهم سوءاً في مناسبات عامة أو خاصة ، لوجـــدنا أن كثيراً من العيوب تجتاح طريقة نطقهم للحروف ، واسلوب استعمالهم للطبقة الصوتية . . . او قوتها ... أو مقدار السُرعة أو البطىء في أحاديثهم ... وحتى أن كثيراً من الكلمات تضيع .. وتتلاشى في بداية نطق الكلمات أو من وسط الكلمات ... أو في نهايتها ايضاً .

« .... في الحياة الواقعية يكون الكلام العادي رتيباً في معظم الأحوال ، خال من العاطفة وضعيفاً . وعادة تُنطق الكلمات بغير دقة ، وغالباً في غير محلها . وقلّ أن تبذل عناية كافية للتلوين والتنويع والتأكيد أو وحدة الميلودي الصوتية . قلة من الناس بأستثناء الذين لديهم القدرة على تذوق الكلام ، يلحظون هذه الصفات الكلامية العاجزة في الحياة اليوميـــة العادية . لكن ماأن تضع هذا الصوت المُشوّه بالطبيعة – رغم كونه مقبولا (في واقع الحياة الأعتيادية اليومية) – على خشبة المسرح – حتى تتضح كثير من عيوبه وتظهر (حتى) للشخص العادي على الفور » (٣)

هذه العيوب الكثيرة التي تتعلق بالصوت والألقاء للأنسان الاعتيادي لايحاسبه عليه أحد ... رغم أن الطموح

---

١) (اخوان الصفا وخلا ن الوفاء) جمعية فلسفية سرية نشأت في البصرة في القرن العاشر الميلا دي .

٢) د . نورى جعفر – المصدر السابق ، ص ٥٢ .

٣) الكسندر دين – أسس الأخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، مراجعة محمد فتحي ، القاهرة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جمهورية مصر العربية ، وزارة الثقافة ، المكتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٢٥ .

يلح علينا أن يأتي يوم يكون فيه الأنسان فناناً في كل شيء .. في طريقة واسلوب كلامه ... في التحدث والأصغاء .. في حركته .. وايماءته .. وإشارته ، في عمله ، مع نفسه والآخرين ، في بيته ، والشارع ، والمعمل والمزرعة والمكتب ... في علاقته مع زوجه وأطفاله ، وافراد المجتمع الصغير والكبير ، في أكله وشربه ، ولبسه ، وعاداته ... في كل شيء .

وأهم من كل ماذكرناه أن يكون فناناً في جوهره ، وإنسانيته ، بمعنى أن يكون إنساناً منتجاً ومُبدعاً ، وخلاّقاً متفاعلاً مع مجتمعه ، ومتشرباً روح العمل الجماعي المشترك لأهداف وطنية وقومية وإنسانية .

معالجة الكلمة المنطوقة ، لمـاذا ؟

فاذا صح مثل هذا التّوجه الشامل الكامل للانسان المستقبلي ، لكي يكون فناناً في كل شيء ، فما أجدر بفنان اليوم أو فنان المستقبل أن يهتم كثيراً بأدواته ومهاراته الفنية ، ومنها أن يعالج (الكلمة المنطوقة) معالجة جديّة وسليمة وبليغة .

إن كبار المنظّرين والفنانين ، منذُ قديم الزمان وحتى يومنا هذا يُؤكدون دائماً وأبداً على فن الألقاء ، كشرط أساس ، لابدّ من توفّره في عمل الفنان الدرامي ، لكي يكون مُبدعاً ومجيداً .

« . . . وإذا كانت في هذه الأجزاء الكفاية في الحياة الطبيعية فأنها لاتكفي في الحياة الفنية ، لأن أولئك الذين أوتوا قواما معتدلا وجسداً متناسقاً كما سنرى فيما بعد لايمكنهم إهمال ممارسة التربية البدنية إذا كانوا يريدون أن توضع على رؤسهم أكاليل الغار فوق خشبة المسرح . هذا كما يجب أن يكون الممثل .... حائزاً على المقدرة على التعبير بحركات جسده ، وعلى قدر كبير من الفصاحة وذلاقة اللسان ، لأنه بدون هذه الخواص ، ورغماً مما حبته به الطبيعة في غير ذلك يصبح من المستحيل عليه أن يخرج من عداد الممثلين العاديين .

ولهذا السبب فأن كل عيب في النطق بالكلمة ، يصبح عيباً كبيراً وجريمة لاتغتفر على المسرح . » (١)

وهناك ملاحظات قيّمة حول فن الألقاء يُبديها (ستانسلافسكي) الى طلابه ، وهم يتمرنون على مسرحية (هاملت) . ومن خلال هذه الملاحظات القيّمة ، يصل بنا في الأخير الى أن يُدلّل مالفن الألقـاء من أهمية كبيرة في عملية التجسيد الدراماتيكي . يقول هذا الفنان الكبير مُوجّهاً حديثه الى طلاب الفن جميعاً ، من خلال محاورته لمجموعة من طلابه :

« .....

ستانسلافيسكي :

إنك تقوم بتمثيل دور في غاية الصعوبة ويتطلب قوة أكثر من قواك ، وفوق طاقتك ، ولكنه دور له أهمية عظيمة فاذا نجحت فيه ، فأنك تكون كأنك قد قمت بتمثيل مئات ومئات من شخصيات (أوستروسكي) ولذلك يجب عليك أن تحاول تخطّي كل هـذه العقبات . إن الصعوبات الموجودة في هذه المسرحية كثيرة جداً ، على أننا لا نجد هذه الصعوبات في هذه المسرحية فحسب ، فأن جميع المسرحيات تتطلب نفس هذا الفن في الألقاء ، ونفس الوقفات بين الجمل والعبارات ، فحاول أن تصل الى أن تكون بسيطاً الى أقصى حد . ولكنك بمجرد أن تضع قدمك

---

١) ل . كيارني و ا . بار بارو — فن الممثل ، ترجمة طه فوزي ، مراجعة جلال المنفلوطي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ص ٥٣ .

في هذا الطريق ، اى طريق البساطة لسوف تغامر بأن تكون تافهاً عادياً ، مسكيناً وممّلاً . فهل ستقول عندئذ أن البساطة لاقيمة لها ؟ نعم إن هذه البساطة لابدّ منها . ولكن بعد أن يكون إلقاؤك قد أصبح مناسباً ، وبعد أن تعوّدت أن تلقي كل عبارة دون إسراع وفي يُسر . ولكي تقوم بذلك كله يجب أن تكون مسيّطراً على شعورك ، وسيداً لنفسك . ويجب أن تعجبك كل عبارة وكل فكرة . وعندما تشعر بأنك قد أصبحت تعشق عبارات المسرحية ، عندئذ يكون في إستطاعتك ،أن تبقى مرتاح البال ، ويستطيع المتفرج أن يقول عن تمثيلك : إنه بالغ حد الأتقان وأن ليس في الامكان خير مما كان . فحاول ذلك مرة أخرى ... » (١)

ثم يأتي بملاحظات أخرى غنية ، وذات فائدة علمية كبيرة ، وهي من صلب فن الألقاء ، أثناء محاورته لأحد طلابه :

« ....
ليس لك الحق في التوقف أية لحظة وتجزئة العبارة . بل يجب أن يكون إلقاؤك لهذه القطعة مستمراً كأنه صوت صادر من إحدى آلات موسيقى وإلقاؤك لم يكن متصلاً مثل ذلك الصوت.

يجب عليك أن تنطق العبارة كلياً ، بحيث لاتتوقف عند أى مقطع من مقاطع كلماتها ، استمر ألق عبارة أخرى وحاول أن تجيد الألقاء .

روزانوفا : « يلقى قطعة أخرى من هاملت هذا نصه » إذا كان الله لم يرسل صاعقته القاتلة ...

ستانسلافيسكي : إنك تطيل في النطق ببعض الكلمات وتلقي بعض الكلمات الأخرى بسرعة . في حين يجب عليك أن تلقيها بتؤدة وحنان ، وأن تتذوقها ، وأن ترفُع من صوتك في بعض النقط ، وتخفضه في الأخرى . وحينئذ لن تكون هناك أية صعوبة . إنني أنصحك أن تمسك كل يوم بأحدى الصحف وتقرأ كلماتها بأمعان حتى تتفهمها ، وتتذوقها . وهذا أمر له أهمية عظمى . فأذا كان صوتك ليسس فيه رنين وفيـه بعض الأهتزازات ، فحاول أن تجعله رناناً لأن الفنان الذي ليس له صوت رنّان يكون تمثيله ضعيفاً ولن يكون له مستقبل في التمثيل . فعليك أن تقوم بتمرينات يومية لتمرين صوتك . » (٢)

ولاشك أن مثل هذه التوصيات وغيرها تنفع الممثل بشكل خاص والملقي بشكل عام ،وقد جاءت هذه التوصيات عامة شاملة ، تفيد حتى الأنسان الأعتيادي ، مهما كانت مهنته وعمله في الحياة ، وعندما يتوافد الممثل والملقي أولاً ، والأنسان الأعتيادي ثانياً على مناهل الفن وينابيعه الصافية في معرفة الكلمة والتحسس بها .. ومن ثم تجسيدها ، فأننا سنصل الى تحقيق شيء كان موجوداً في حياة العرب القدامى ألا وهو الفصاحة في الكلام ، وسلامة النطق ، والبلاغة في التعبير والقدرة على الأيصال بدراية وحكمة وتعقّل .

نعم . هذه حقيقة معروفة وثابتة في تاريخنا العربي المجيـد ، وهي طموح مشروع لنا اليوم ، ونحن في نهضتنا الكبيرة الحاليـة التي نحاول أن نربط الجسور بين الماضي التليـد ، وحاضرنا الملتهب المتحفز نحو النهوض والأنبعاث . وهذا يتطلب جهداً متوازناً في كل مناحي الحياة وأنشطتها الفكرية والأجتماعيـة والأقتصادية والفنية ايضاً .. وفن الألقاء شيء اساس ومهم في فن تجسيد الكلمة المنطوقة كما هو معروف للجميع . كما وأنه طموح مطلوب مستقبلي لجميع الناس مهما كانت أعمالهم ومهنهم . ولكن ، لنرجع من جديد

١) المصدر السابق ، ص ٧٤ .
١) المصدر السابق ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

ونقول : ليس هناك من يحاسب احداً إن تكلّم معه أو مع غيره بطريقة غير درامية أو فنية في واقع الحياة اليومية . ولكن الفنان المُلقي ، ممثلاً كان أو مذيعاً ، خطيباً كان أو متحدثاً ، شاعراً . . أم قصاصاً أو روائياً أو مدرساً .... الخ ، فلابدّ أن تتوفّر فيه كل الشروط الفنية ، أو المهارة الفنية في (فن الألقاء) عندما يتوجّه بكلماته الى الآخرين .

ومن البديهي أن الفنان المُلقي ، مهما كانت أدواته الفنية متمكّنة وقادرة على العمل ، ولكنه ، إن كانت تنقصه الدراية الكافية في فهم وإستيعاب وإدراك المادة الأساس ، الخامة الأولى في عملية الخلق الفني ، ونقصد به فهم الأدب ، وتحسّسه وإستيعابه فأنه ، سينطق الكلمات كالببغاء دون وعيّ أو حسّ أو تحسّس ، تماماً كالبوق الأجوف .

« .. لذلك وجب على كل من يريد أن يُمثّل بنجاح ويلاقي الأعجاب والتصفيق ، أن يكون قادراً أن يكّون لنفسه فكرة واضحة جلية ، لا عن موضوع القصة وعباراتها فحسب ، بل يجب اكثر من ذلك أن يكون عارفا حق المعرفة للشخصيات التي تتكون منها الرواية . وكذلك يجب أن تكون له معرفة كاملة باللغة وأن يكون مالكاً لزمامها . وأن تكون لديه الكفاية لأن يفهم ويقدّر صميم الموضوعات وطبيعتها والأسلوب الذى كتبها به المؤلفون والمعاني التي أرادوها والأهداف التي قصدوها ورموا اليها . والأزمان والأماكن والعادات التي يُراد تمثيلها » (١)

ومن هنا جاءت هذه الحقيقة لتأكد دور الأدب وفن الألقاء ، في العملية الجدلية المتفاعلة بينهما ، ويمكن لأى فاحص أو مُدرك أو ناقد ، أن يُفرّق بين إثنين من الممثلين عندنا ، أو في الخارج ، عندما يتناولان نصاً واحداً ولهما قدرات تكنيكية مقاربة في فن الألقاء ، ولكننا سنجد أن أحدهما يتميز على الآخر بشكل ملحوظ وسبب ذلك من دون شك أن الممثل المتميز منهما كان أقرب من أن يكون أديباً ، أو متذوقاً للأدب ، ويعرف بالدقة مالذى يقوله .. وكيف يقوله ... وبأى أسلوب . بينما الثاني يكون أقل قدرة من الأول ، لا لأنه لايعرف كيف يقول الأشياء .. ولايعرف الأسلوب ، بل .. لأنه — وهنا بيت القصيد — لم يتمكّن بشكل جيّد من معرفة مالذى يريد أن يقوله ... أى أنه لم يفهم بشكل جيّد المادة الخام الأساس ، الكلمة ، اللغة ، الجنس الأدبي ، أو الأدب عموماً ، ويعتبر المُلقي في هذه الحالة فناناً فقيراً من حيث العطاء الأجمالي للمادة التي يريد تجسيدها .

ولكن .... إذا إفترضنا أنه قد توفّر لدينا مُلقي له باع طويل في تفهّم وتذوّق الأدب ، ولكنه لم يتمكّن بعد من المهارة الفنية في الألقاء ... فأن هذا المُلقي سيحقق فشلاً كبيراً في (توصيل) ما يريد أن يرفد به الآخرين من فكر وحِسّ .. وهدف . ولاعجب في ذلك ؛ إذْ ما فائدة أن تبقى الكنوز الثمينة مطمورة في الأعماق دون أن تخرج الى النور .. ؟ وما فائدة أن تبقى المعلومات والأفكار الخيّرة العظيمة محبوسة في الصدور ؟ وما فائدة أن يبقى العلم والأدب ، أو الخبرة الأنسانية الغنية في تجاويف عقل الأنسان دون أن تصل الى الآخرين ، وأن تكون مشاعة لهم . نعم كل هذه الأشياء تُؤكد المعادلة التي لابدّ أن تُوّفر الموازنة بين المضمون (الأدب) من ناحية ، وعملية التجسيد الدراماتيكي (الصوت والألقاء) من ناحية أخرى . لا أن تميل ذراع الموازنة لحساب طرف على حساب طرف آخر .

فالمضمون هو الرقعة الأدبية ، شعراً كان أم نثراً ، قصة أم مسرحية ، خطبة أو حديث سياسي ، الخ .

---

١) المصدر السابق ، ص ٤٨ .

والتجسيد الدراماتيكي في مجالنا هنا ، يكون من خلال الصوت ، وفن الألقاء .

وفن الألقاء ... هو المهارة الفنية في إستغلال الصوت البشري إستغلالاً جيداً للتعبير عن حياة الأنسان الداخلية والخارجية بشكل جميل ومُؤثر وممتع .

وفن الألقاء لايختلف عن روح الفنون الجميلة وجوهرها ، وأن أصول هذا الفن ينسجم مع الخط العام لجميع الفنون الجميلة ، ذلك أن الفن عموماً ، وبمعناه الواسع ، هو محاكاة للطبيعة ، وتعبير إنساني عن خبرة ودراية وذوق جميل ، وتجميع لصور الحياة واعادة خلقها من جديد ، أو صياغتها بشكل جديد بحيث يتوفر في الأنتاج الفني ، أو النشاط الفني ، الابداع والخلق ، والخصوصية دون أن يسقط ذلك الأنتاج أو النشاط في فخ التقريرية أو الأستنساخ للحياة نفسها .

« .... تُعتبر الفنون جميعاً – بالمعنى الواسع – محاكاة للطبيعة . ونعني بذلك أن الرسم ، والموسيقى ، والنحت والعمارة ، والأدب ، والدراما ، ماهي إلا تعبير عن أفكار إنسانية وهي بدورها إنتاج مايُسترجع من صور، هذه الصور تسترجع ، لأن الفنان الخلّاق يستعمل صور الخبرة السابقة ، صور الحياة التي أعاد تجميعها ومن خلالها يبدع شيئاً هو نتيجة تصوّره الخاص، ولكنه أساساً لايعدو أن يكون الحياة ذاتها . فالفن هو تفسير الأنسان للحياة في تعبير يمكن التعرّف عليه ، وفهمه على نطاق عالمي . » (١)

وإذا أردنا أن نعتمد هذا التعريف للفن وهو شيء مقبول ومتداول في الأوساط الأدبية والفنية ... فلابدّ من أن نشير الى الغرض من الفن نفسه ..

إن أول مايتبادر الى الذهن ، أن الغرض من الفن ، هو إثارة الأحاسيس ، والعواطف ... والتفكير عند المتلقي وبدونه لايمكن أن نعتبر أى إنتاج فناً بالمعنى الأكاديمي .

« ... الغرض من الفن كلّه هو إثارة الأحاسيس فنجد أن لوحة عظيمة مثل « سيستين مادونا » ، أو مبنى عظيماً مثل « تاج محل » يُثير أحاسيس المشاهدين . كذلك تحدث « السمفونية الخامسة » لبتهوفن ، و« تريستين وايزولده » لفاجنر نفس الأثر عند المستعين. وأعمال درامية مثل « أوديب ملكاً » ، و « هاملت» و« الأعماق السحيقة » تثير شعوراً حاداً لدى المتفرج. هذه الأثارة العاطفية يجب ألا تكون مجرد تأثير عابر ، بل يجب أن تكون قوة العاطفة الجياشة على الفرد بالغة العمق بحيث يبقى بعد زوال المُؤثر المباشر إنطباع يُؤدى الى التفكير . وما لم يثر العمل الفني كلا هذين العاملين فلا يمكن ادراجه ضمن الأعمال الفنية . » (١)

ولكي يستطيع أن يكون الأنسان فناناً فلا بد أن تتوفر فيه شروط إنسانية عامه .. وشروط ذاتية خاصة ، وبأعتقادنا أن الفنان الأصيل – لكي يحوى الشرطين الأساسيين – فلابد أن يكون إنساناً جيداً او موهوباً ومقتدرا، ومتفاعلاً مع مجتمعه ... وهذا يعني أن يمتلك القدرة أو الهبة أو الطاقة من أن يستعير من الحياة مايريد ، ويُقدّم – بعد هضم ما إستعاره من الحياة أو الطبيعة – عصارة ذهنه وعواطفه وأحاسيسه الجيّاشة في اشكال ونماذج فنية جميلة ومُؤثرة وبليغة . ولكن المرء إذا لم يكن قادراً على أن يتحسّس وينفعل ويتأمل بما يرى ، ويسمع ويتأمّل ويناقش مما يجرى في داخله أو يدور حوله ، فأنه بالتأكيد لايستطيع أن يُلهب أو يُحرك مشاعر وأحاسيس وتفكير الآخرين .

« .... فأذا أردنا أن نفهم أين وكيف إستمد العمل

---

١) الكسندر دين – أسس الأخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، ص ١٣

٢) المصدر نفسه ، ص ١٣ ، ١٥ .

الفني القوة التي تُحرّك أحاسيسنا بشدّة أو التي تجعلنا نفكر بعمق ، وجب علينا نرجع الى الفنان نفسه .... فلكي ينقل الفنان أو المبدع هذه القوة خلال تعبيره الفني ، ينبغي أولاً أن يحوي في داخله تلك الهبة البالغة السمو التي تجعله ينفعل عاطفياً وذهنياً إزاء شيء ما في الحياة ، هذا الشيء في الدراما هو في العادة الأنسان ، من حيث علاقته بالبيئة أو الأحداث المحيطة به وردّ فعله بالنسبة لهذه الظروف . ومن خلال قدرته العظمى على الأنفعال يتعيّن على الفنان بدوره أن يُحرّك مشاعرنا . ومن ثم فأن الغرض من الفن هو إثارتنا عاطفياً وذهنياً بنفس الطريقة التي إنفعل بها الفنان عندما تلقّى الهامه للخلق من الطبيعة . » (١)

فاذا كان الفنان عموما — يتمكن من الأنتاج الفني من خلال عملية الأنفعال أولا ، وعكس ردّ الأنفعال من جديد ، بعد أن تجيش به نفسه وخياله وتجاربه بأرهاصات فنية خلاّقة مبدعة ... فأن الفنان المُلقي ، هو الآخر ، يمرّ في عملية متشابهة من حيث المبدأ ، سواءاً كان ممثلاً أو خطيباً .. أو مذيعاً أو متحدثاً .. الخ . ولكن الصفة الدرامية الغالبة تتعلق بفن الممثل اكثر من فن أى مُلقي آخر . وإذا سلّمنا بهذا الأمر ، وهو أمر معروف ... فما الذي يفعله الممثل ، من حيث الصوت والألقاء في عملية التجسيد الدراماتيكي لأى دور يقوم بتمثيله أو تقديم اية شخصية درامية في مختلف الفنون الدرامية ؟

إن أول شيء يشغل (الممثل) (المُلقي) (٢) هو أن يتفهم ويتشرّب ويستوعب الرقعة الأدبية الدرامية التي يطمح في أن يُجسّدها ... بمعنى أنه يحاول كل المحاولة الجادة في أن يتبنّى الشريحة الأدبية الدرامية ... ويكتشف افكارها ومعانيها .. وأسرارها النفسية والبلاغية ... الخ ... فأن تمكّن المُلقي من فنون الأدب ، واستوعب أسرار اللغة وبلاغتها ، وسبر اغوار الكلمة الواحدة فهماً وحِساً وتذوقاً ، فأنه يستطيع بجدارة من أن يعبر البرزخ الصعب الأول في مهنته الشاقة . وتُسمّى عادة هذه المرحلة ، (مرحلة الأكتشاف) . ومرحلة الأكتشاف هذه ، رغم أهميتها وثقلها في عملية الخلق الفني والتجسيد الدراماتيكي .. إلا أنها تحتاج بشدة الى تبنّي قوي من قبل المُلقي ... وكلما كان هناك تطابق قوي في نفس المتبنّي (المُلقي) والمادة المتبناة (المادة الخام الأساس) كلّما إقتربنا الى الوصول الى تحقيق زيجة فنية مباركة ناجحة .

والشيء الثاني الذي يشغل المُلقي ، هو عملية التجسيد الدراماتيكي للمادة المكتشفة والمتبناة .... وهذا يعني أن يترجم المُلقي ما إستوعبه وتبنّاه من فكر وحِس وعاطفة وإنفعال متوفر في الجنس الأدبي (مسرحية كانت ، أم خطبة .. أم قصة .. أو حديث ... الخ .)

ومعنى التجسيد الدراماتيكي من حيث الصوت والألقاء للمادة الأدبية المطلوب تجسيدها ، هو تكافؤ عنصرين أساسين : الصوت أولاً ، والألقاء ثانياً . ولايمكن لأى عنصر من هذين العنصرين أن يستغني عن الآخر في مثل هذه العملية الفنية الخلاّقة . فما فائدة أن يتوفر صوت جيّد للمُلقي دون أن يلّم بفن الألقاء إلماماً جيداً ؟ وما فائدة أن يلّم المُلقي بفن الألقاء وأسراره دون أن يكون لديه صوت يعتمد عليه . ويتضّح لنا أن هذين العنصرين الأساسين أشبه بتوأمين لاإنفصال بينهما ، وأنهما يتعلّقان الواحد بالآخر تعلقاً شديداً ، ويرتبطان ببعضهما برابطة عضوية ، حتى أنه يمكن أن يقال أن أى عنصر يتأثر بالآخر ، سلباً أو ايجاباً بشكل أكيد ...

---

١) المصدر السابق ، ص ١٥ .

٢) إننا عندما نطلق كلمة (الملقي) ، فنقصد به (الممثل) عندما يمثل دوره ، وكذلك (المذيع) و (الخطيب) و (المتحدث) و (الشاعر عندما يلقي قصيدته) وهكذا ... وهي صفة عامة شاملة لكل من يتصدى لفن الألقاء رغم أن هناك بعض الخصوصيات لفن كل واحد من الذين أشرنا اليهم في عملهم الابداعي والمهني .

ومن هنا جاء التعريف الدقيق لفن الألقاء ، بأنه : استغلال الصوت البشري إستغلالا جيداً للتعبير عن حياة الانسان الداخلية والخارجية بشكل دراماتيكي (جميل وممتع ومُثير) . أو هو المهارة الفنية (التكنيك) في إستغلال الصوت البشري إستغلالا جيداً للتعبير عن حياة الأنسان الداخلية والخارجية . بشكل دراماتيكي . وهناك تعاريف أخرى لفن الألقاء منشورة بين طيّات الكتب والأبحاث والدراسات .. ولكنها كلّها تدور في نفس الأتجاه .. من حيث المعنى .. والهدف .

مميزات مطلوبة في الصوت والألقاء .

وطالما نحن في صدد الصوت والألقاء ... وعلاقتهما بالمُلقي ... فبنبغي علينا أن نذكر أهم الصفات المطلوبة في الصوت البشرى لكي يكون قادراً على التعبير ... والأستجابة الصوتية ، بحيث أنه يبعث على الرضى .

إن أهم الصفات التي لابّد أن تتوفر في الصوت البشري وقد أكّدها العلماء والدارسون بما يلي :

١ — أن يكون الصوت قوياً
٢ — أن يكون الصوت طيعاً
٣ — أن يكون الصوت ملوناً ومنوعاً
٤ أن يكون الصوت مُؤثراً
٥ — أن يكون الصوت مريحاً للسمع (١)

كما وأن العلماء والدارسين قد إشترطوا شروطاً أخرى في صوت المُلقي وطريقة كلامه أي (إلقاءه) نورد أهمها :

١ — يجب أن تكون نطق الكلمات والجمل بطريقة واضحة ومنسجمة .
٢ — أن تكون نطق الكلمات والجمل .. والعبارات بشكل موسيقي سلسل
٣ — أن تكون نطق الكلمات والجمل والعبارات بشكل قوي ومُعبر .
٤ — أن يتوفر عند الملقي القـدرة على تأكيد بعض الكلمات في الجمل — حسب المعنى — وأن يستجيب الصوت لذلك التأكيد أو الفرز أو (التأطير الصوتي) لكلمة ما ... أو عبارة ما ، لهدف أو معنى بليغ . وأن يعرف كيف يضغط على مقطع ما من كلمة وهو مايُسّمى (بالنبر) .
٥ — أن يتوّفر عند الملقي السلالم الموسيقية في صوته بحيث يستطيع أن يتدرج في الصعود في درجات صوته أو النزول حسبما يتطلبه المعنى ...
٦ — أن يتوفر عند الملقي الطاقة التنفسية بحيث يستطيع أن ينتج كثيراً من الجمل والعبارات بدون تعب أو أجهاد ، وأن يكون (مصرف الهواء) فيه رصيد قوي لرفد المُلقي وإسعافه بالطاقة التنفسية التي تتحول من خلال المراحل الأربعة الى كلمات وجمل وعبارات مهمّا كانت طويلة أو قصيرة ..
٧ — أن يتوفر قدر كافٍ من الأسترخاء لدى الملقي لكي يستطيع أن ينتج الصوت البشري بدون توتر ...
٨ — أن يكون المُلقي قادراً على تقطيع الجمل والعبارات والوقوف في اماكن معينـــة حسب ما يتطلبه المعنى ... والبلاغة .
٩ — أن يتوفّر لدى الملقى القدرة على خلق الانسجام التام في التعبير الصوتي بين ما يحس به ويقصده .. وما ينطق به .
١٠ — أن يتوفر لدى المُلقي نسقاً صوتياً معيناً (نبضاً

---

١ ينظر الكسندر دين — أسس الأخراج المسرحي ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ .
وينظر كذلك :
سامي عبد الحميد — تربية الصوت وفن الألقاء ، بغداد ، مطبعة الأديب (البغدادية) ، من منشورات قسم الفنون المسرحية في أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد . ص ٧ ، ٨ .

سليماً) أو (إيقاعاً مناسباً) لكل موقف أو محطة يمرّ بها الملقي عند تجسيده للنص الأدبي أو الرقعة الدرامية .

١١ – أن يكون لدى المُلقي أسلوبه الخاص المميز من حيث التقنية الفنية (التكنيك) بحيث يكون أداؤه فريداً ومتميزاً ، لا أثر للتقليد فيه لأى فنان كبير قد سبقه أو عاصره (١) .

ومن البديهي أن تحقيق الشروط المطلوبة في (الصوت) أو الشروط المطلوبة في (فن الألقاء) كما وردت أعلاه ، لايمكن أن تأتي بسهولة ... وإنما يمكن لأي إنسان أن يدرّب صوته تدريباً علمياً وحسب مناهج علمية حتى يحصل على صوت قوي مُدرب ، صوت واضح جميل ومعبّر ومُلوّن ... الخ . وكذلك يمكن لأى إنسان أن يدرس (فن الألقاء) دراسة علمية فيلمّ بأسرارها وخفاياها ويحصل على المهارة الفنية . ومن هنا جاء التأكيد بأن التمرين والتدريب اليومي – حسب منهج علمي – شيء أساسي وضروري ، لمن يريد أن يحصل على صوت مدرب وإلقاء جيّد

ويذكر لنا ستانسلافسكي ، بكل تواضع ، كيف إستطاع هو نفسه أن يمرّن صوته ويحصل على نتائج جيدة :

« إنني أثناء إقامتي في أمريكا ، حاولت مدة شهر كامل تمرين صوتي في غرفتي بالغناء ، ولما كان غير مسموح للمرء في هذه البلاد أن يرفع صوته بالغناء ، فأني كنت أغني بداخل الدولاب . وبعد هذا المران لم يستطع صديقي (نيمورو فتش) أن يعرف صوتي ، عندما تحدثتُ إليه في التلفون . » (٢)

وقد يعتقد البعض – وهذا خطأ كبير وغرور ايضا – أن القدرة على الألقاء الجيّد ، هي نوع من الألهام الفني، يأتي الممثل أو الملقي في لحظات مُعينة ، وقد تحدث مثل هذه الأمور أحياناً ، ولكن إن حدث مثل هذا الشيء، – وهذا لايمكن الأعتماد عليه – فأن وراء ذلك الألهام الفني الذى جاء خاطفاً ، مراحل معينة من الجهد الشاق في السابق ، وكان الممثل قد إختزن بعض تلك التجارب من جهده السابق ، وتحولت تلك التجارب الى لحظات عمل ملهمة .

« والواقع أن المبدعين من أدباء وفنانين وعلماء الذين حدثونا عن إلهاماتهم الخاطفة إنما ينسون عادة أن يذكروا لنا المرحلة الشاقة التي سبقت إعدادهم وتحضيرهم وكل ماقاموا به من مشاهدات ومطالعات وتأملات حول موضوع إبداعهم ، بل ربّما كانوا يتناسون الأشارة الى هذه المحاولات الشاقة لكي لايطلعوا عامة الناس على ما يلجأون اليه من وسائل عادية وجهود مضنية تشبه مايقوم به هؤلاء في شئونهم المختلفة . » (٣)

ومهما يكن من أمر ، فأن الأعتماد على الألهام في إبداع الفنان عموماً ، والممثل والمُلقي بشكل خاص ، في لحظات خاطفة ، وكيفما إتفق ، لايفيد الممثل أوالملقي ابداً ... ذلك أن الممثل – والملقي يشبهه الى حد كبير – يريد أن تكون اجهزته وادواته تحت متناول يده، حتى يستطيع بتكنيكه (الخاص) من أن يفجّر ما في داخله من مخزون حسّي وعاطفي وفكري . ومن هذا المنطق جاءت الدراسات العلمية الأكاديمية ، والتطبيقية المهنية التي تعد الممثل إعداد كاملا شاملا ، وخاصة في مجال الصوت والألقاء ومرونة الجسم ، ولياقته التعبيرية ، وقد خصصت للمادتين دراسة نظرية مقرونة بتمارين وتطبيقات لابدّ للطالب الدرامي من أن يقوم بها يومياً ، وبأستمرار دون إنقطاع

---

١) ينظر المصدرين السابقين ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، ص ٧ ، ٨ .

٢) ل كياريني وأ . باربارو – فن الممثل ، ٧٦ .

٣) د . حسن أحمد عيسى – الأبداع في الفن والعلم ، الكويت ، مطابع اليقظة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ص ٢٧ .

وفي سقف زمني لايمكن تحديده ... رغم أن أربع سنوات ، وحسب منهج علمي ودراسة جادة فعلية تساعد على الحصول على صوت مدرب ، وإلقاء جيـد .. ولايعني هذا أن الطالب الدرامي بعد تخرجه قد أكتفى بذلك من الدراسة والتمرين ، وانما العكس صحيحاً .. إذ أن الطالب الدرامي – بعد تخرّجه – عندما ينزل الى المجال – الحرفي – لابدّ أن يهتم أكثر فأكثر بأجهزته وأدواته ويصقلها تمريناً وتدريباً متواصلا ... سواءاً كان يعمل ممثلا في المسرح ، أو في مجالات الدراما في الأذاعة والتلفزيون .. أو حتى في مجال التدريس .

ويحضرني الآن مثال حيّ ، للممثل الذي لايكف ولا ينقطع عن التمرين والتدريب .. المتواصل اليومي .. ذلك أنه معروف أن الممثل المسرحي الأنكليزي المعروف (لورنس اوليفيـه) له ورقة عمل يومي يقوم بتنفيـذ فقراتها يوميا ، ومنها تمريناته على الصوت والألقاء حسب منهج علمي، رغم تجربته الطويلة جداً في ممارسة التمثيل المسرحي على خشبة المسرح ليلياً ولمدة نصف قرن تقريباً .. ويقال إيضاً .. أنه لمّا أراد أن يمثّل شخصية (عطيل) على خشبة المسرح في أوائل الستينات ، فأنـه بعض أصدقائه والنقاد قد أشاروا إليه بأنه من الأحسن أن يبتعد عن هذه الفكرة ، لأن صوته كما هو معروف من النوع الرفيع .. وشخصية (عطيل) تحتاج الى صوت من المتوسط أوالغليظ .. ولكن هذا الفنان وقد مثّل عدداً كبيراً من مسرحيات شكسبير... أراد أن يتوّج اعماله الدرامية الكبيرة بأخراج وتمثيل مسرحية (عطيل).

فماذا فعل تجاه تلك الأراء ، والضجة التي خلقها النقاد حول مشروعه الفني هذا ؟ الحقيقة إنه لم يتكلم ابداً .. وكنتُ أنا من الذين قـد تابعت تلك الضجة وأنا أدرس الفنون المسرحية والأخراج في أمريكا في تلك الفترة .. نعم .. مالذي فعله هذا الفنان الكبير من من أجل أن يستطيع تمثيل شخصية (عطيل)، وهو طموح فني كبير لأي ممثل .. وفي أي زمان ومكان .

تقول الروايات أنه وزّع الأدوار .. ووضع بديلاً له لكي يقوم بالتمرين اليومي مع المجموعـة المشتركة في التمثيل وقدم لهم (كتاب الاخراج) وطلب من مدير المسرح والمساعدين له أن يستمروا بالتمرين ، واخذ هو إجازة لمدة شهرين أو ثلاثة .. وأنصرف دون أن يخبر احداً وجهته . ترى أين ذهب هذا الرجل ؟

لقد توجّه فوراً الى مدرسة للصوت والألقـاء وطلب منها أن تمرنه تمريناً كافياً من أجل أن يحصل على طبقات صوتية جيدة وجديدة من نوعية الصوت الذي يتعلق بالمتوسط (البارتيون) والغليظ (الباص) وطلبت منه تلك المُدرّسة أو المدرّبة العجوز أن يكون مستعداً للتمرين اليومي المتواصل لمدة ثلاثة أشهر في الأقل حتى يستطيع أن يحصل على ذلك النوع من الصوت الذي سيسعفه كثيراً في اداء شخصية عُطيل ووافق هذا الفنان – دون تردد أو كسل أو ممانعة – وتمرن طيلة ثلاثـة أشهـر وبأسلوب منهجي وبحدود ثلاث ساعات يومياً ، حتى جاء اليوم الذي حصل فيه بجدارة على ذلك الصوت المطلوب .. وعندما ذهب الى الفرقة التي تتمرن على المسرحية .. ودخل حلبة العمل ونطق السطر الأول من حواره .. إندهش الجميع اندهاشاً كبيراً .. وحدثت المعجزة الفنية .. التي تكلمت عنها الصحف والمجلات الفنية فترة طويلة من الزمن .. وقام لورنس اوليفه بدور عطيل ، واجاد فيه ايما إجادة .. وبلغ الذروة والمجد مع مجموعته لافي انكلترا فحسب ، بل زار أقطار أوربية .. والأتحاد السوفياتي .. ولقد أشاد النقاد والصحفيون بهذه المسرحية من جميع النواحي ، وخاصة اداء شخصية عطيل .

ومن تحصيل الحاصل أن نقول : إن هذا الرجل قد حقق كل هذا المجد الفني — بالعزم والأرادة والتمرين والتدريب — وبمنهج علمي سليم .

وكم نحن بحاجة اليوم .. الى مثل هذا العزم والأرادة ، والتمرين ، والتدريب اليومي المتواصل حتى نستطيع من أن نعطي للكلمة المنطوقة حقها الوافي في الأداء الجيد .. وفي كافة الدوائر الفنية وأجهزة الاعلام .

إن الكلمة ، كما يقال كالطلقة . والكلمة المنطوقة ، لها قوتان : قوة نابعة من معناها ، وقوة تضاف الى الكلمة عندما تجسّد دراماتيكيا ؛ أي بتأثير فعل (الفنان) .

ومن هنا جاءت هذه الأهمية للكلمة (المنطوقة) التي نحن بصددها في هذا البحث . وقد نسمع أحياناً من طلبتنا الفصل الأول الدراسي عندما يدرسون فن الالقاء ، فأنهم يقولون : ماذا نفعل ؟ إن إصواتنا بهذا الشكل ؟ صحيح أن صوتي ضعيف وفقير .. وطاقته محدودة .. الخ ولكن ماالعمل هل يمكن أن أشتري لنفسي صوتاً من مخزن ما ... الخ وكما قُلنا لهم : نقول اليوم لمن يريد أن يطور صوته ويُحسّن إلقاءه بغية أن يتعامل مع (الكلمة) .. أو في حياته الأعتيادية ... : إنه من الممكن جداً لأي فرد أن يعمل على تطوير وتحسين إلقاءه ، مالم تكن هناك بعض العوائق التشريحية المستعصية لديه التي تقف عائقاً دون تحقيق الطموح .

« إن الصوت صفة غريزية تتولد مع الأنسان وتنمو مع نموه ، أما النطق فهو عادة مكتسبة يأخذها الطفل عن أبويه وأهله والمحيطين به . لذلك يبدو للوهلة الأولى بأننا لايمكن تطوير الصفة الغريزية وبعكسه يمكن تطوير العادة المكتسبة ، غير أن التجارب أثبتت أنه بالأمكان ، وعن طريق التمارين والممارسات اليومية ، نستطيع توسيع المدى الصوتي ، وزيادة قابلية الفرد على دفع الصوت ، وزيادة صفاته الرنانة ، ولا يقف حائلا دون ذلك غير العوائق التشريحية ، المستعصية ، ويمكننا ايضاً وبيسر تطوير النطق وإخراج الحروف من مخارجها الصحيحة ، واستخدام الكلمة إستخداماً متناسباً مع المواقف والمشاعر . » (١)

أما فن الألقاء ، الذي يعتمد بالأساس على الصوت البشري المدرب أولا ، ويكوّن معه علاقة جدلية ، فأنه يجيب على السؤال الكبير الذي طرحناه في عنوان بحثنا هذا : كيف ؟

كيف نعالج الكلمة نطقاً والقاءاً .

هناك ، من دون شك بعض المواصفات التي ذكرناها سابقاً في صفحات بحثنا هذا ، تساعد كثيراً على الجواب لسؤالنا المطروح : كيف ؟ وهي مواصفات عامة شاملة ، يستطيع الممثل أو المُلقي بواسطتها — إذا ما رُوعيت بشكل جيّد — أن يحصلا على طفرة نوعية في تحسين الألقاء ومع ذلك ، فأننا نقدم الآن بعض الشروط الفنية المفيدة في هذا المجال . فالممثل عندما يُجسّد شخصية درامية ، عليه أن يراعي النقاط التالية :

أولا : أن يعطي القيمة الصوتية التي تتناسب مع تلك الشخصية الدرامية ، وأن يراعي الطبقة الصوتية وشدتها ، وإيقاعها وأن يحسن إستغلال الحروف إستغلالا جيداً .. من حيث نطقها من مخارجها الصحيحة . وإعطاءها حقها المشروع من حيث المدّ .. أو القصر ... الخ .

ثانياً : أن يوصل معاني الكلمات التي أرادها المؤلف في عمله الأدبي الدرامي ، من خلال التجسيد الدراماتيكي ... أي من خلال مهارة الممثل في إلقائه ... ولايمكن

---

١) سامي عبد الحميد — تربية الصوت وفن الألقاء ، ص ٨ .

توصيل تلك المعاني، مالم تفجّر المشاعر والأحاسيس الظاهرة والمستترة في الكلمات نفسها .. والممثل الجيّد يستطيع من خلال إلقائه أن يستخرج من الأعماق الدفينة في النص معانى وصوراً وأحاسيس وانفعالات وأن يترجم كل تلك الأمور المكتوبة على الورق .. الى صوت إنساني معبّر فيه كل الخفقات الأنسانية وبخصوصية ودقة بالغتين .

ثالثا : أن تكون له قدرة توصيل الصوت الى الآخرين مهما كانت القاعة كبيرة أم صغيرة .. مكشوفة .. أم مغلقة وينبغي أن يكون ذلك التوصيل من السهولة بمكان ؟ دون مشقة ، وبتلقائية وطواعية وإنسيابية . وبمتعة وإثارة وجمال .

خامساً : أن تكون له القدرة في استعمال الكلمة إستعمالا فيه أثر واضح (للوحدة الموسيقية) للكلمة نفسها التي تتشكل من الحروف ... وأن يعطي أجزاء الكلمة أو مقاطعها المختلفة حقها من المدّ أو القصر ، والقوة والدرجة .. والسرعة والبطء ، وبقدر ما لهذه النقطة من أهمية في الكلمة الواحدة فأنها ستكون اكثر أهمية ، عندما يكون هناك إصطفاف للكلمات في جمل وعبارات ومقاطع . والممثل الجيدّ ينبغي أن يعرف كيف يستعمل بمهارة — أثناء الألقاء — القواعد المعروفة في الأدغام ، الأخفاء والأقلاب والتضخيم والترقيق والتنغيم ... كما وأنه ينبغي أن يستعمل النبر في الكلمة الواحدة أو في الجملة الواحدة .. الخ .

سادسا : ان يعرف الممثل أسلوب الألقاء بالنسبة الى المذاهب المسرحية ، والأجناس الأدبية .. فالأسلوب الكلاسيكي في الألقاء غير الأسلوب الرومانتيكي أو الطبيعي أو الواقعي ... الخ . ومعرفة الأسلوب شيء مهم للممثل في إلقائه ذلك أنه يتوجب عليه أن يطابق مقومات وركائز المذهب الأدبي الذي يقوم بتأديته ، وبين مقومات وركاتز صوته والقائه ، فمثلاً على ذلك هناك مقومات وركائز معروفة في المسرحية الكلاسيكية .. وعلى الممثل أن يوفر لنفسه اسلوباً في صوته والقائه يتناسب مع المسرحية الكلاسيكية وينطبق هذا على جميع المذاهب المسرحية ، وكذلك على الأجناس الأدبية الأخرى التي عادة يجسدها الممثل . . أو المتحدث والخطيب .. الخ .

أما مايخصّ المذيع أو المتحدث أو الخطيب ، فأنه لايختلف عن الممثل في كثير من النقاط المارة الذكر . ولكننا نحاول أن نحدد بعض النقاط الأساسية المطلوبة أثناء إلقاء المذيع أو المتحدث :

أولا : أن يُعطي للخبر أو الكلام أو الحديث أو الخطبة الصوت والألقاء المناسب .

ثانياً : أن يوضّح مضمون الخبر أو الحديث أو المحاضرة أو الخطبة بشكل جيّد الى المستمعين أو المشاهدين

ثالثاً : أن يجتذب إليه المستمعين والمشاهدين ، من خلال طراوة وسيولة وسهولة الصوت والألقاء . (١)

ولتحقيق هذه الأمور بالنسبة الى (الملقي) ، أياً كانت مهنته ، سواءاً كان ممثلاً أو مذيعاً ، محاضراً ، أم خطيباً ، فأنه يجب أن يتوفر لديه الحد الأدنى من الصفات المطلوبة في الصوت ، والمقومات الأساسية في المهارة الفنية في (تكنيك) الألقاء .

« ... ، وبالطبع فأن ذلك لايتم إلا بتوفر شروط معينة فلابدّ أن يكون تنفّسه صحيحاً ، ولابد ان يكون صوته مّريحاً ومسموعاً وأن يكون كلامه واضحاً وقوياً ومُقطّعاً تقطيعاً صحيحاً ، ولابدّ أن تكون

١) ينظر المصدر السابق ، ٦٥ ، ٦٦ .

الكلمات المُهمة مُبرزة بطريقة مناسبة ، ويتوقّف كل ذلك على فهم الممثل لدوره ، والمذيع لمحتوى برنامجه ، وكذلك على قوة خيالهما ومقدرتهما على معرفتهما باللغـــة وأسرارها وقواعدها ومفرداتهـــا وأصولها . وعلى إحساسهما بأيقاع الكلمات ونبراتها ، وتتابع الجمل وانواعها المختلفة ، خبرية أو إنشائية ، من حض الى نهي الى إستفهام الى تعجّب الى أمر الى نفي ، ثم الوصل والقطع واصنافها وأن يفهما علم المعاني والبلاغة وأقسامها . » (٢) (٣)

وأعتقد أننا حاولنا — بكل الجهد المتوفر — وفي حدود — هذا البحث — أن نُعطي فكرة واضحة عن الكلمة نفسها — كلغة وأدب . وبيّنا لماذا تُنطق الكلمة ، كأداة ووسيلة للتعبير عن الأفكار والأحاسيس والعواطف ، وفي مختلف المجالات الفنية والأدبية والأعلامية والحياتية . وكيف تنطق الكلمة : أي بأستخدام المهارة الفنية في (الصوت والألقاء) . كل ذلك في خطوط عريضة رصّت عليها معلومات علمية ، وتحديدات مهنية وتوصيات مهمة ، بحيث قد فتحنا الطريق المعبّد لكل من يريد أن يقرأ الحرف الشريف ، والكلمة الخيرة ، بشكل جيد ، وممتع للآخرين .

ويقيناً منا إن إجادة فن الألقاء سوف يكون من نصيب كل الناس — مستقبلا — لمختلف الشرائح الأجتماعية من جماهيرنا العربية ، التي هي في دور لهوض وانبعاث على الساحة العربية كافة ، وخاصة في قطرنا المناضل ... ذلك أن فن الألقاء ، وكيفية تكلم الأنسان بطلاقة وفصاحة وجمال ، وبلاغة ، وإجادته لنطق الحروف والكلمات ، ستكون صفة ملازمة للانسان الحضاري ، ومقياساً لرقي تفكيره ، وثقافته . وهذا المؤشر قد يكون شيئاً مستقبلياً نطمح جميعنا اليه ، إلا أنه نابع في الحقيقة من أرضية تراثنا العربي الخالد الذي أكّد على هذه الأمور وأعتبرها شيئاً مهماً وضرورياً منذ قديم الزمان .

« .... وهكذا رأينا حتى الآن ، أنه كلما تمّت أجادة الكلمة ، وأُحسن استعمالها نطقاً أو كتابه ، أو هما معاً ، دلّ ذلك على رقي في العقل وتقدم في الفكر ، ثم رأينا على التوكيف يحدث العكس . وحسب المرء أن يتكلم لتصنيفه في هذا المستوى أو ذاك . وقديماً قيل : (تكلموا تُعرفوا) . وقال ابن حزم الأندلسي في معرض النصح :

أجد الكـلام إذا نطقت فأنما
عقل الفتى في لفظه المسموع
كالمرء يختبـر الأناء بصوته
فيرى الصحيح به من المصدوع »(١)

بدري حسون فريـد
مدرس في اكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغـداد

---

١) المصدر السابق ، ص ٦٦ .

٢) إن معرفة فنون البلا غة (بيان وبديع ومعاني) من قبل أى ملقي كان (ممثلا كان أم خطيباً أو مذيعاً ... الخ) والأهتمام بها في الألقاء لسوف يعطى الملقي فهماً أدق ، وأستيعاباً اكثر للنص المقروء ، بالأضافة الى أن إلقاءه سيكتسب رونقاً وجمالا . هذا وأن الأهتمام بقواعد اللغة العربية لأى ملقي كان ، وضبطها بصورة صحيحة ، ستساعده في توصيل الأفكار والمعاني والأحاسيس بشكل دقيق الى الآخرين ... بالأضافة الى أن سلا مة اللغة العربية وضبط قواعدها ستوفر للملقي جرساً موسيقياً في كلمته المنطوقة ، لا تتخدش معه آذان المشاهدين أو المستمعين .

٣) عبد الوهاب شكري — (تكلموا تعرفوا) ، مجلة العربي (الكويتية) ، ص ١٢٩ .

المصادر والمراجـــع

الكتـب

برتليمي (جان) — بحث في علم الجمال ، ترجمة د . أنور عبد العزير ، مراجعة د . نظمي لوقا ، القاهرة ، مطبعة نهضة مصر بالفجالـة ، نشر دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ .

دين (الكسندر) — أسس الأخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، مراجعة محمد فتحي ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جمهورية مصر العربية ، وزارة الثقافة ، المكتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

ديوى (جون) — المنطق ، نظرية البحث ، ترجمة وتصدير وتعليق الدكتور زكي نجيب محمود ، ط٢ القاهرة ، مطابع دار المعارف بمصر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩ .

عبد الحميد (سامي) — تربية الصوت وفن الألقاء ، بغداد ، مطبعة الأديب (البغدادية) ، من منشورات قسم الفنون المسرحية في أكاديمية الفنون الجميلةجامعة بغداد ، (تاريخ الأيداع في عام ١٩٧٤) .

عيسى (د . حسن أحمد) — الأبداع في الفن والعلم ، الكويت ، مطابع اليقظة ، المجلس الوطني للثقافـة والفنون والآداب في الكويت ، ١٩٧٩ .

كيارني (ل .) و باربارو (ا .) — فن التمثيل ، ترجمـة طه فوزي ، مراجعـة جلال المنفلوطي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، (د . ت) .

مندور (د . محمد) — في الأدب والنقد ، ط ٢ ، القاهرة ، مطبعة نهضة مصر بالفجالة ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، (تاريخ التصدير من قبل المؤلف في عام ١٩٤٩) .

المجـلات

جعفر (د . نورى) — التراث العربي في مجال التربية وعلم النفس ، مجلة آفاق عربية (البغدادية) ، العدد ٩ ، السنة الثالثة ، أيار ١٩٧٨ .

شكرى (عبد الوهاب) — تكلّموا تُعرفوا ، مجـلة العربي (الكويتية) العدد ٢٥٠ ، أيلول ، ١٩٧٩ .

مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي

— دراسة مقارنـــــــة —

الدكتورة حياة جاسم محمـد

أكاديمية الفنـون الجميلة

جامعة بغـداد

تتوخى هذه الدراسة ان تقارن ما كتب عن مسرح العبث واللامعقول في بعض المصادر الغربية والعربية ، للتعرّف على التأثير الذى مارسته المفاهيم النقدية الغربية على النقد العربي ، والاختلاف الذى تعكسه المصادر العربية ان وجد . وتتناول الدراسة العناصر المختلفة التي تشكل المسرحية العبثية كما وردت في المصادر الغربية ثم العربية ، فتعرض اولا لظاهرة العبث ، وهي المضمون الذى تعبرّ عنه المسرحيات موضوع البحث . ثم تناقش القصة ، الشخصيات الحوار ، اللغة ، والزمان والمكان في المسرحيات المذكورة . كذلك تبيّن الدراسة مدى الصلة بين الدراما العبثية والاشكال الدرامية التقليدية التي سبقتها ، واهمية هذا النوع من الدراما في تأريخ العـالم المسرحي ، كما يتوضح ذلك في الدراسات النقدية . وينتهي البحث الى بيان الاختلاف بين المصطلحات النقدية الغربية والعربية فيما يخص ظاهـرة العبث ومسرح العبث واللامعقول .

ظاهـــرة العبث

لم يكن البير كامو اول من كتب عن العبث ، ولكنه كان اول من قدّم دراسة منظمة عن ظاهرة العبث (١) ، وكتابه اسطورة سيزيف ، الذى ظهر عام ١٩٤٢ ، « وضّح مبدأ العبث ، المصطلح الذى استعمل بعد ذلك لوصف مدرسة كاملة من الكتّاب المسرحيين . » (٢) ويشير النقد العربي الى هذه الحقيقة ، اذ تتناول عايدة مطرجي ادريس ، في دراستها التحليلية لمسرحية كامو سوء التفاهم ، العبث باعتباره فلسفة ترتبط بكامو (٣) ، وينص سهيل ادريس على ان كامو وضع مبادىء فلسفة العبث في اسطورة سيزيف (٤) .

يصف كامو العبث كما يلي : « ان العالم الذى يمكن تفسيره حتى ولو بالاسباب الرديئة هو عالم مألوف . ولكن ، من الناحية الاخرى ، نجد أن الانسان يحسّس بالغربة في كون يتجرّد فجأة من الاوهام والاضواء ، ونفيه هذا هو بلا علاج مادام قد حرم من ذكريات وطن مضيع ، أو من أمل أرض موعودة . وهذا الطلاق بين الانسان وحياته ، الممثل ومشهده ، هو بالضبط الشعور باللاجدوى (٥) . ويشير نعيم عطية في بحثه عن مسرح العبث واللامعقول إلى كامو ، ويحاكي تعريفه لظاهرة العبث مستعملا بعض عباراته مثل « الطلاق بين الانسان وحياته ، الممثـــل ومشهده » (٦) ويستعمل محمد غنيمي هلال من كامو « وطن مضيع » و « أرض موعودة »(٧) ، ولكن الناقدين لا يشيران الى المصدر الغربي .

وقد ناقش بعض النقاد العرب ظاهرة العبث التي تنتج

---

(١) Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd** (New York: Doubleday, 1961), P. xix.

(٢) Oscar G.Brockett and Robert R.Findlay,**century of Innovation**(NewJersey: prentice Hall, p1973), p.587.

(٣) عايدة مطرجي إدريس ، « الأيديولوجية الملتزمة » في الآداب ، كانون الثاني ، ١٩٥٧ ، ص ٧٧ .

(٤) سهيل إدريس ، « كامو والتمزق » في الآداب ، شباط ١٩٦٠ ، ص ١٠ .

(٥) Albert Camus,**The Myth of Sisyphuxs**, transJustin O'Brien (New York: Alfred A. Knopf, 1969),P.6; أسطورة سيزيف ، ترجمة أنيس زكي حسن (بيروت : دار مكتبة الحياة ، د . ت) ، ص ١٣ . تقيدت الباحثة بالترجمة العربية للكتاب « كامو » إلا ماورد بين قوسين فإنه تغيير أحدثته لأنه أقرب إلى الترجمة الا نكليزية لهذا الكتاب .

(٦) نعيم عطية ، « مسرح العبث » في المسرح ، تشرين الأول ١٩٦٦ ، ص ٣١ .

(٧) محمد غنيمي هلال في النقد المسرحي (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٥) ، ص ٤٣ .

عن التناقض بين الرغبة الانسانية في الوضوح والنظام من جهة، ولا معقولية العالم الذى القي فيه الانسان من جهة أخرى وادعوا انهم وجدوا الحلول لها . يرى رمسيس يونان ان الشعور بالعبث واللاجدوى يمكن ان يقهر عن طريق تجاهل احدى القوتين المتناقضتين اللتين تسببانه : رغبة الانسان في الوضوح او العالم الخارجي (٨) ، وهو مقترح خيالي لايستند الى محاولة علمية ويقر عمر شاهين ان التناقض بين اية قوتين ينتج عنه قوة ثالثة تدفع العالم في طريق التقدم، ولا تقدم ، كما يقول الكاتب، بدون تناقض وتعارض(٩)، ولكنه لايسمي القوة التي ستنتج عن تناقض الانسان مع عالمه، والتي ستقدم حلا لمشكلة العبث واللاجدوى .

والى جانب وصفه لظاهرة العبث يعدّد كامو بعض الامور التي تولّد في الانسان الاحساس بعبثية الحياة .

١ — التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية :

النهوض ، الباص ، أربع ساعات في الدائرة او المصنع ، وجبة الطعام ، الباص ، أربع ساعات من العمل ، وجبة الطعام ، النوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الاربعاء ، الخميس ، الجمعة ، السبت ، طبقا للنسق نفسه من الممكن السير في هذه الطريق بسهولة دائما . ولكن في يوم من الايام تنشأ « لماذا » ويبدأ كل شيء من ذلك الضجر (المصطبغ) بالدهشة . (١٠)

٢ — وعي الانسان بمرور الوقت وحتمية الموت :

خلال كل يوم من ايام الحياة العادية يحملنا الزمن . ولكن تأتي لحظة يكون علينا نحن ان نحمل الزمن فيها . اننا نعيش على المستقبل : « غدا » ، « بعد ذلك » ..... ولكن يأتي يوم يلاحظ فيه الانسان او يقول انه في الثلاثين . وهكذا فهو (يؤكّد) كونه شابا ، ولكنه في الوقت نفسه (يضع نفسه في علاقة مع الزمن) . انه يأخذ مكانه فيه . وهو يقر بأنه يقف في نقطة معينة (من) قوس يعترف بان عليه ان يستمر فيه الى نهايته .... غدا ، انه يحن الى الغد ، بينما كان عليه ان يرفضه . وثورة الجسد هذه هي اللاجدوى (١١).

٣ — احساس الانسان بالعزلة عن العالم والمظاهر الطبيعية :

« خطوة اخرى ثم تزحف الغرابة : في رؤية ان العالم كثيف ، وفي (الاحساس) بدرجة غربة وبعد حجر ما عنا ، والتركيز الذى تنفينا به الطبيعة او المنظر .... تلك الكثافة والغرابة في العالم هي اللاجدوى » (١٢) .

٤ — شعور الانسان بالعزلة عن البشر حوله :

والبشر ايضا يحتفظون في انفسهم باللا بشرية . ففي لحظات معينة من الوضوح والمظهر الميكانيكي لحركاتهم ، تجعل تلك الحركات (الصامتة) التي لامعنى لها كل شيء يحيط بهم (سخيفا) ، رجل يتحدّث في التلفون وراء حاجز زجاجي . انت لاتستطيع ان تسمعه ولكنك ترى منظره الصامت غير المفهوم ، وتتساءل : لماذا هو حيّ ؟ .... هذا «الغثيان» كما يسميه احد الكتاب اليوم ، هو ايضا « اللاجدوى » (١٣) .

٥ — احساس الانسان بغربته عن نفسه :

« كذلك فان الغريب الذى يأتي احيانا لمواجهتنا في المرآة ، الشقيق المألوف ، ومع ذلك المفزع ، الذى نراه في صورنا الفوتوغرافية هو ايضا اللاجدوى (١٤)

اما في العربية فليست هناك دراسة منظّمة لظاهرة العبث

---

(٨) رمسيس يونان ، « فلسفة ألبير كامو » في المجلة ، نيسان ١٩٥٨ ، ص ٢١ .

(٩) عمر شاهين ، « الأس س النفسية لمسرح اللا معقول » في المجلة ، حزيران ، ١٩٦٣ ، ص ٥٨ .

(١٠) pp. 12–13 و **Myth**, و Camus, ؛ أسطورة سيزيف ، ص ٢٦ .

(١١) pp. 13–14. و I bid. ؛ المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

(١٢) P. 14. و I bid., ؛ المصدر نفسه ، ص ٢٢ — ٢٣ .

(١٣) PP. 14–15. و I bid., ؛ المصدر نفسه ، ٢٣ .

(١٤) P. 15. و Ibid., ؛ المصدر نفسه ، ص ٢٣ — ٢٤ . للا طلاع على تفاصيل أكثر يراجع

ولكنّ بعض النقاد العرب ، في دراسنهم لمسرح العبث واللامعقول ، يشيرون الى بعض عناصر العبث المذكورة سابقا ، كشعور الانسان بالعزلة عن مظاهر الطبيعة وعن البشر حوله ، وكذلك عن نفسه (١٥) .

مسرح العبث واللامعقول

كان مارتن ايسلن أول من اعطى مسرح العبث واللامعقول اسمه (١٦) ، وهو ينّص بوضوح على ان الموضوع وحده لايكفي لتحديد هذا المسرح ، لان كتابا مثل جيرودو ، انوى ، سالاكرو ، سارتر وكامو يقدمون ظاهـرة العبث في مسرحياتهم ، ولكنّ نتاجهم لا ينتمي الى مسرح العبث واللا معقول بل يختلف عنه ، لانهـم يقدمون احساسهم بلامعقولية الحالة البشرية في شكل واضح ذى تركيب منطقي ، في حين يجاهـد مسرح العبـث واللامعقول ليعبّر عن احساسه بلامعنى الوضعية البشرية وعدم كفاية الطريقة العقلانية عن طريق نبذ الوسائل العقلانية والفكرة المنطقية (١٧) . وان تأثير سارتر وكامو فكرى اكثر منه فنيا ، لان العبثيين أخذوا من سارتر وكامو مفهوم العالم، ورفضوا الوسائل المسرحية التقليدية كما رفضوا القيم التقليدية (١٨) . وعلى هذا الاساس يحقق مسرح العبث واللامعقول وحدة بين قيمه والشكل الذى يعبّر عن هذه القيم.

وينعكس هذا المفهوم بوضوح في كتابات عدد من النقاد العرب . فالباحث نعيم عطية يورد افكار ايسلن هذه بصورة حرفية تقريبا . مشيرا الى الكتاب انفسهم ولكن بدون الاشارة الى ايسلن او كتابه (١٩) . والباحث عبد الحميد ابراهيم يؤكد على وحدة الشكل والمضمون التي يحققها مسرح العبث واللامعقول (٢٠) . وينفي محمد محمود عبدالرزاق ان تكون مسرحية الحكيم الطعام لكل فم من مسرح العبث واللامعقول ، لأن الحكيم اختار شكلا لامعقولا للتعبير عن مضمون معقول (٢١) . اما يوسف عبد المسيح ثروة فينص على ان كامو يمكن ان يدعى ابا مسرح العبث واللامعقول لانه مؤسس فلسفة العبث(٢٢) ، وهذا معيار سبقت الاشارة الى انه غير كاف لنسبة كاتب ما الى مسرح العبث واللامعقول .

القصـــة في مسرح العبث

للمسرحية الجيدة قصـــة محكمة التركيب وذات موضوع محدّد ، تتطّور احداثها بمنطقية ، وتنتهي بحلّ مقنع . أما مسرحية العبث واللامعقول فلاتعتمد على تتابع الاحداث ، وليست لها بداية او نهاية محددة ، وانما هي « نماذج من الوضعيات تكرر نفسها الى مالانهاية » (٢٣) ويقول الناقد روبرت كوريجان ان « الوضعية قد مّطت لتأخذ مكان العقدة . » (٢٤) ونبذت مسرحيـــة العبث واللامعقول النموذج التقليدي لعلاقة السبب والنتيجة ، وتخلّت عن الاجزاء المألوفة في تطوير الحدث الدرامي : العرض ، التعقيدات ، التطّور ، الذروة ، الحلّ . فبدلا من ان تتطور احداثها في هذا الخط التصاعدى ينزع الفعل الى ان يكون دائريا ليركّز على بنية الوضعية نفسها بدلا من ان يكون قصة ذات اجزاء متصلة . » (٢٥) .

---

(١٥) قاسم حول ، « أبعاد مسرح اللا معقول » في الآداب ، تشرين الثاني ١٩٦٥ ، ص ٤٤ ؛ سلافة العامري ، « نازك الملائكة وأدب اللا معقول » في الآداب ، أيار ١٩٧٢ ، ص ٧٢ .

(١٦) John Killinger, **World in Collapse** (New York: Dell, 1971), p. 13.

(١٧) Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd**, p. 24.

(١٨) Brockett, **Century**, p. 590.

(١٩) نعيم عطية ، « مسرح العبث » في المسرح ، تشرين الأول ١٩٦٦ ، ص ٣١ – ٣٢ .

(٢٠) عبد الحميد ابراهيم ، « الأدب وتجربة العبث » في الآداب ، أيلول ١٩٧١ ، ص ٥١ ، كذلك يراجع قاسم حول « أبعاد مسرح اللا معقول » في الآداب ، تشرين الثاني ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .

(٢١) محمد محمود عبد الرزاق ، « معقولية الطعام لكل فم » في الآداب ، تموز ١٩٦٤ ، ص ٢٣ .

(٢٢) يوسف عبد المسيح ثروة ، « شخوص من مسرح ألبير كامو » في الأديب ، كانون الثاني ١٩٦٩ ، ص ٢٩ .

(٢٣) Esslin, **The theatre**, p. 75.

(٢٤) Robert Corrigan, "The theatre in Search of a Fix" in **Theatre in the Twentieth Century** (New York: Grove Press' 1963), P. 15.

(٢٥) Brockett, **Century,** P. 591.

يفتقر النقد العربي الى دراسة جادة لهذا الجزء من مسرحية العبث واللامعقول ، ولا تتوفر الا اشارات قليلة ، كما في قول محمود عبد الوهاب ان مسرحيات العبث واللامعقول تفتقد الحل المنطقي بالنظر الى ان الفلسفة العبثية لا تؤمن بوجود حل ناجح لمشاكل عصرنا (٢٦) ويذكر عبد الرحمن بدوي ان مسرح يونيسكو لايعنى بموضوع محدد او قصة . (٢٧)

الشخصيات في مسرح العبث واللامعقول

التشخيص عنصر اساسي في اية مسرحية جيدة ، اما مسرح العبث واللامعقول فلا يمتلك شخصيات مدركة او مفهومة ، وقد حولت الشخصيات الى « دمى ميكانيكية تقريبا » . (٢٨) وتنزع الشخصيات الى ان تكون نمطية لافردية ، اذ انها تجسيد لمواقف انسانية اساسية ، ولذلك فهي لاتمتلك هويات ثابتة ، وتعطي لها اسماء متعددة ، وغالبا ما تتبادل الادوار او تتحول الى شخصيات اخرى . (٢٩)

يتضح هذا المظهر من مسرح العبث واللامعقول بايجاز وعلمية لدى الناقد محمد غنيمي هلال ، فهو يشير الى ان الشخصية قد تزدوج ، وقد تكرر نفسها ، او تحل في افعالها واقوالها محل شخصية اخرى (٣٠) وهو ينص على ان الشخصيات في هذا المسرح مشغولة بذاتها غافلة عن معنى وجود الآخرين ، وقد مسخت الصلات الاجتماعية بينها ، فنسيت كيف تتكلم وتفكر لانها لم تعد تعرف الشعور والعواطف ، واصبحت مخلوقات ممسوخة قابلة للتبادل مع بعضها (٣١) .

ويشير عبد الرحمن بدوى الى ان الكاتب المسرحي العبثي لايخلق شخصياته ويطورها كما في الدراما التقليدية (٣٢) ، أمّا عمر شاهين فيدرس مسرح العبث واللامعقول على اسس نفسية ، ويرى ان الشخصيات في هذا المسرح مصابة بامراض عقلية مختلفة ، ولكنه لايحدد خصائص هذه الشخصيات ، ولايدرس الشخصية في مسرح العبث دراسة نقدية فنية (٣٣) .

الحوار في مسرح العبث واللامعقول

تعتمد المسرحية الجيدة على حوار فطن ، ذكي ، منطقي ومحكم التأليف ، ولكن حوار مسرح العبث واللامعقول كلام مفكك غير مفهوم . ويرى الكتاب العبثيون ان الكلام ، اعلى قابليات الانسان ، قد برهن على انه غير ذى فاعلية في نقل افكار الناس ، وتبعا لذلك اخفق في ان يكون اداة اتصال وتفاهم بينهم ، اذ لا تستطيع الكلمات ان تنقل المعاني لانها لاتأخذ في اعتبارها ماتثيره هذه الكلمات من قرائن لدى كل فرد على حدة . ، وفي بعض الاحيان يتخلى الناس عن محاولة السيطرة على اللغة وقيادها ، ويسمحون لها بان تسيطر عليهم وتقودهم . لهذا كله تعتبر اللغة مشكلة اساسية ومركزية في مسرح العبث واللامعقول .

يستخدم الحوار في هذا المسرح ليعبّر عن تفسّخ اللغة وانهيارها ، وذلك عن طريق « تشويهها او المبالغة في عرض مظاهرها الميكانيكية » (٣٤) والوسيلة المفضلة لدى الكثير من الكتاب العبثيين هي « تكرار مقاطع كاملة من الحوار ، ربّما اكثر من مرة ، في المسرحية الواحدة (٣٥) .

---

(٢٦) محمود عبد الوهاب ، « اللا معقول » في الآداب ، أيار ١٩٦٧ ، ص ٤٢ .

(٢٧) عبد الرحمن بدوي ، « دفاع عن اللا معقول » في المجلة ، أيار ١٩٦٣ ، ص ٤١ .

(٢٨) Esslin, **The Theatre**, P. 22.

(٢٩) يراجع I id., P. 21–22; Brockett, **Century**, P. 591; Letitia Dace andWallace Dace, **Modern Theatren and Drama** (New York: Richards Rosen Press, 1973), PP.84–92.

(٣٠) يراجع محمد غنيمي هلا ل ، في النقد المسرحي ، ص ٣٣ .

(٣١) يراجع محمد غنيمي هلا ل ، النقد الأدبي الحديث ، ط ٣ (القاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٤) ، ص ٦٧٨ .

(٣٢) عبد الرحمن بدوي ، « دفاع عن اللا معقول » في المجلة ، أيار ١٩٦٣ ، ص ٤١ .

(٣٣) عمر شاهين ، « الأسس النفسية للا معقول » في المجلة ، حزيران ١٩٦٣ ، ص ٦١ .

(٣٤) Brockett, **Cent ry**, P. 591.

(٣٥) John Killinger, **World**, P. 107.

وقد لاحظ الناقد نيكلوس جاسنر عدة صيغ لتفسخ اللغة في مسرحية في انتظار جودو ، تتراوح من سوء التفاهم الى استعمال الكليشيهات وتكرار المترادفات ، وكذلك عدم القدرة على العثور على الكلمات المناسبة ، والاسلوب « البرقي » الذى يفتقر الى التركيب النحوى ، وتجاهل علامات الترقيم ،كعلامة السؤال ، للدلالة على ان اللغة فقدت وظيفتها كوسيلة للتفاهم ،وعلى ان السؤال قد تحوّل الى صيغة تقريرية لا تتطلب في الحقيقة جوابا (٣٦) .

وقد اكثر النقـــاد العرب من بحث الحوار في مسرح العبث واللا معقول مرددين ما تذكره المصادر الغربية حول قصور اللغة عن تحقيق مهمتها في تفاهم البشر مع بعضهم ، وكونها حاجزا يعوق التفـــاهم . ويذكر النقـــاد بعض الوسائل الفنية المستخدمة لتقليل قيمة اللغة ، كأن يكون الحوار مناقضا للحادثة ، فقدان التتابع المنطقي ، العلاقة بين السؤال والجواب ، المعاني المتعددة للتعبير الواحد ، واستعمال الاصوات غير ذات المعنى (٣٧) .

ان ماذكر عن الحوار في مسرح العبث لايعني انه حوار غير فنّي ، فأن ممّا يلفت النظر بقوة عند كتاب العبث « الدقة المتطرفة التي قد يكتشف المرء انهم يكتبون بها حوارهم (٣٨) ، والحوار في مسرحية في انتظار جودو «حافل بالفطنة والتورية »(٣٩) ويشير الناقد محمد غنيمي هلال الى هـــذه الفنية والدقة في حوار مسرح العبث واللامعقول . (٤٠) .

الزمان والمكان في مسرح العبث واللامعقول

يعمم الزمان والمكان في مسرح العبث واللامعقول ، وتحصل حوادث اغلب المسرحيات العبثية في « موقع رمزي ، او في فراغ او مكان منسي معزول عن العالم » (٤١) اما الزمان فمرن كالزمان في الاحلام ، فالشخصيات تسأل بعضها عن الوقت دون ان تحظى بجوانب ، ومن المعالم التكررة في الديكور ساعة بدون عقارب (٤٢) .

وفي النقد العربي اشارات قليلة الى طبيعة الزمن في مسرح العبث واللامعقول ، كما في اشارة صبرى حافظ الى ان الكتّاب العبثيين حطّموا مفهوم الزمن ، واشارة قاسم حول الى شخصيات يونيسكو التي تحيا مئات السنين ولكنها لاتعرف ايام الاسبوع لان الايام لديها سواء ، لاتتميز عن بعضها الا باسمائها التي دعيت بها (٤٣) .

الاشكال الدرامية في مسرح العبث واللامعقول

في مسرح العبث واللامعقول يختفي التمييز التقليدى

---

(٣٦) Esslin, **The Theatre**, . 86.

(٣٧) يراع حمودة الشريف ، « اللا معقول وياطالع الشجرة » في الفكر ، تشرين الأول ١٩٦٧ ، ص ٦١ ، محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٦٧٧ ؛ محمود عبد الوهاب ، « اللا معقول » في الآداب ، أيار ١٩٦٧ ، ص ٤٢ ؛ صبري حافظ ، « اللغة واللا معقول في مسرح يونيسكو » في الآداب ، تشرين الأول ١٩٦٣ ، ص ٢٦ ؛ نعيم عطية ، فن يونيسكو » في المجلة ، نيسان ١٩٦٤ ، ص ٦٩ ؛ قاسم حول ، « أبعاد مسرح اللا معقول » في الآداب ، تشرين الثاني ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .

(٣٨) Killinger, **World**, P. 98.

(٣٩) Ibid.,P. 100.

(٤٠) محمد غنيمي هلا ل ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٦٧٨ — ٦٨٠ .

(٤١) Brockett, **ent ry**, P. 591.

(٤٢) Esslin, **The Theatre**, P. 95.

(٤٣) صبري حافظ ، « اللغة واللامعقول » في الآداب ، تشرين الأول ١٩٦٣ ، ص ٥٦ ؛ قاسم حرل ، « أبعاد مسرح اللامعقول » في الآداب ، تشرين الثاني ١٩٦٥ ، ص ٤٥ .

بين الاشكال الدرامية فالكوميدى يمتزج بالتراجيدى لينتج « التراجيكوميدى » او « التراجيك فارس » (٤٤) . وفي النقد العربي يشير قاسم حول الى هذه الظاهرة ، في حين يصف عبد المنعم حفني مسرحيات بيكيت ويونيسكو بانها « كوميدي » تعبّر عن عبثية ولامعقولية الحياة (٤٥) .

مسرح العبث واللامعقول والدراما التقليدية

تعتبر بعض الدراسات الغربية مسرح العبث واللامعقول رجوعا الى الوظيفة الدينية الاصيلة للمسرح ، ويربط ايسلن دراما العبث واللامعقول بالد راما الاغريقية القديمة ودراما العصور الوسطى الحافلة بالغموض ، لانها تنزع الى ان تجعل الجمهور يعي مكان الانسان الغامض في العالم ، والاختلاف بينها هو ان الحقائق المطلقة التي كانت موضع اهتمام الدراما الاغريقية ودراما العصور الوسطى كانت معروفة ومقبولة عالميا ، في حين ان دراما العبث واللامعقول تعبّر عن غياب اى نظام كوني مقبول (٤٦) .

وهناك محاولة لوصل الوسائل الفنية المستخدمة في دراما العبث واللامعقول بتلك التي استخدمتها الدراما التقليدية فترى الباحثة ليتيشيا داس ان غالبية المسرحيات العبثية تعتمد على البداية والوسط والنهاية الارسطوطالية ، والصراع الداخلي والخارجي ، والفكرة المعروضة عرضا شعريا عن طريق الفعل الدرامي والحوار ، واذا كان هناك اختلاف في الوسائل الفنية فهو اختلاف في الدرجة لا النوع (٤٧) .

ويحاول النقد العربي جادا ان يربط دراما العبث واللامعقول ببعض الاشكال التقليدية التي عرفها الفن العربي والادب العربي . يرى توفيق الحكيم ان الفن الشعبي القديم في مصر عرف الوسائل الفنية التي يلجأ اليها الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح وغيرها ، وهي التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء الى االلامعقول واللامنطقي في التعبير الفني ، ويورد امثلة من بينها صورة الفارس الذى ضربه عدوه وشطر جسمه من منتصفه ، ولكن الفارس ظلّ على فرسه غير منتبه الى اصابته ، ثم طلب منه عدوّه ان يهتز ، وحين اهتز انشطر جسمه نصفين ووقع على الارض . ويرى بدوي طبانة الرأى نفسه ، مشيرا الى تمثال ابي الهول باعتباره مثلا للامعقول في الفن ، وتتفق معهما نازك الملائكة في دراستها النقدية لمسرحية الحكيم ياطالع الشجرة (٤٨) .

وتجد نبيلة ابراهيم في الحكايات الفولكلورية شكلا من اشكال اللامعقول ، لان هذه الحكايات لاتقوم على حوادث واقعية ، تشعر الشخصية فيها انعزالها عن الآخرين ، بأنها تعيش مشكلتها الخاصة ، محاولة ان تكتشف موقعها في العالم ، كما ان الحكايات غير مرتبطة بزمان او مكان معين ، ويرى باسم حميد حمودى في الاساطير الاغريقية والعربية شكلا من اللا معقول مشيرا الى قصص مجنون ليلى والمقداد بن اسود الكندى وجلجامش ، ولكنه يشير بعد ذلك الى ان الثقافة القديمة لم تعرف العبث بالمفهوم الادبي الذى نعرفه نحن اليوم (٤٩) .

---

(٤٤) SeeWilliam I. Oliver, "Between Absurdity and the Playwright" in **Moder Drama** (New York: Oxford **O**niversity ress, 1965), PP. 5–6; Eric Bentley, **The Life of the Drama** (New York: Atheneum, PP. 340 – 41 Brockett, **Century**, P.591.

(٤٥) قاسم ح ل ، « أبعاد مسرح اللا معقول » في الآداب ، تشرين الثاني ١٩٦٥ ، ص ٤٤ ؛ عبد المنعم حنفي ، « المسرح واللا مسرح » في الثقافة ، ١٨ شباط ١٩٦٤ ، ص ٤٣ .

(٤٦) Esslin, **The Theatre**, P. 392.
يكرر الباحث نعيم عطية ماجاء في كتاب إيسلن بهذا الشأن تكرارا حرفياً تقريباً ، دون أن يشير إلى الناقد الغربي أوكتابه . (يراجع نعيم عطية ، « مسرح العبث » في المسرح ، تشرين الثاني ١٩٦٦ ، ص ٣٢) .

(٤٧) See Litita Dace andWallace Dace, **Modern Theatre**, PP. 84–96.

(٤٨) توفيق الحكيم ، ياطالع الشجرة ، المقدمة ، ص ١٥ – ١٨ ؛ بدوي طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث (القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣) ، ص ٣٦٩ ؛ نازك الملا ئكة ، « مسرحية ياطالع الشجرة للحكيم » في الآداب ، نيسان ١٩٧٢ ، ص ٥٢

(٤٩) نبيلة ابراهيم ، « الخرافة الشعبية » في المجلة ، تشرين الثاني ١٩٦٣ ، ص ٣٨ ؛ باسم عبد الحميد حم دي ، « مقدمة في اللا معقول » في الآداب ، حزيران ١٩٦٥ ، ص ٤٦ .

يظهر في المحاولات النقدية المشار اليها تبسيط لظاهرة العبث واللامعقول في الوجود والادب تبسيطا يتجاهل ابعادها الفكرية والفلسفية ، والاشكال والوسائل الفنية التي عبّرت بها الظاهرة عن نفسها في الادب والفن الحديثين ، فلئن كان من الممكن وصل الدراما العبثية الغربية باصولها في حركات الرمزية ، والتعبيرية ، والدادئية والسربالية وغيرها فان ماوجد في الاساطير والحكايات الشعبية العربية لاتتوافر فيه مقومات العبث واللامعقول بالمفهوم الحديث . ولذلك يكون الناقد يوسف الشاروني علميا حين يخلص الى ان الادب العربي لم يعرف ادب اللامعقول الذى يتظافر فيه الشكل والمضمون ليعبّرا عن عبثية الحياة ولامعقوليتها ، وكلّ ماعرفه الادب العربي محاولات تعبّر عن موضوعات لامعقولة في شكل معقول ، أو موضوعات معقولة في شكل لامعقول . (٥٠)

أهمية مسرح العبث واللامعقول

يعتبر النقد الغربي العبث واللامعقول جزءا من المحاولات التي لاتتوقف للفنان الحديث لكي يوجد وعيا عاما بوضع الانسان حين يجابه بحقيقة حاله في الكون ، ولايعتبر هذا المسرح ظاهرة يأس او رجوعا الى القوى اللاعقلانية ، وانما هو تعبير عن محاولات الانسان للتناغم مع العالم الذى يعيش فيه عن طريق مواجهته بحقيقة الحالة البشرية ، وتحريره من اوهام تسبّب له سوء التوافق مع عالمه واليأس منه . وقد حظيت بعض المسرحيات العبثية باستقبال حار في اوساط لم يكن يتوقع ان تنجح فيها ، فقد عرضت في انتظار جودو في سجن سان كوينتين واستجاب لهـا السجناء بحماس ولم يجدوا صعوبة في فهمها ، فقد كان « جودو » يعني لهم « الحرية » و « الخارج » ، وهم يعرفون جيدا معاناة انتظارهما . كذلك « ويني » في الايام السعيدة ، مسرحية بيكيت الاخرى ، تغطس ببطء في ركام من التراب ، ولكنها تبقى مرحة متفائلة في وجه الموت والعدم ، فتعكس شجاعة الانسان وحيويته . اما يونيسكو فيعتبر كاتبا جادا ، كرس نفسه لاسنكشاف حقيقة وضعية الانسان ، وتعتبر مسرحيته ، المغنية الصلعاء ، هجوما على البورجوازيـــة العالمية (٥١) .

وقد خصص النقاد العرب الجانب الاعظم مـــن دراساتهم لمناقشة اهمية مسرح العبث واللامعقول وكونه ملتزما ام لا . وقد اختلفوا حول هذا الامر ، فذهب بعضهم الى ان المسرح المذكور ثمرة الحضارة الغربية المريضة ، وانه يخلو من اية قيمة ، في حين ذهب آخرون الى ان له رسالة وانه ملتزم .

يذكر الحكيم في مقدمة ياطالع الشجرة انه استخدم بعض الوسائل الفنية من مسرح العبث واللامعقول ، ولكنه يذكر ايضا ان المسرح العربي في حاجة ماسة الى الفن الواقعي ، لانه لم يفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل الحياة الواقعية والمجتمع المتطور ، ولاينصح بهذا اللون غير الواقعي الا في اضيق الحدود (٥٢) .

ويعتقد فؤاد زكريا ان الحياة في الغرب معقدة وقائمة على التنافس السريع الذى لايترك مجالا للخيال الا في الاحلام ومسرح العبث واللامعقول شكل من اشكال التعبير عما يختنق في ولاعي الانسان الغربي ، اما حياة الانسان العربي فما زالت بطيئة في مضيّها ، تتيح له التنفيس والتعبير عمّا يعتلج في داخله ، ولذلك تنتفي الحاجة الى مسرح العبث واللامعقول . وهو يجد ثلاث مراحل في تاريخ التطور الانساني هي : مرحلة ماقبل المعقول ، وتعبر عن نفسها في الاساطير والحكايات الشعبية ، ومرحلة المعقول المبنية على العلم والتفكير العلمي ، ومرحلة اللامعقول التي تظهر في مجتمع ارهقتـــه معقوليّة المعقول لطـول ما مارسه وهو

---

(٥٠) يراجع يوسف الشاروني ، « اللا معقول في أدبنا اليوم » في المجلة ، كانون الثاني ١٩٦٥ ، ص ٦٨ .

(٥١) See Esslin , **The Theatre**, PP. 21, 82, 140,390, 418.

(٥٢) توفيق الحكيم ، ياطالع الشجرة ، المقدمة ، ص ١٩ .

يضع المجتمع العربي في بداية المرحلة الثانية مع بقايا من المرحلة الاولى (٥٣) .

ويعالج بعض النقاد الموضوع من منطلق سياسي ، فيعتبرون مسرح العبث ظاهرة طبيعية في المجتمع الغربي الرأسمالي الذى يؤكد على الفـرد والحرية الفردية ويعطي مكاناثانويا للقيم الجماعية ، في حين ان المجتمع العربي قد تطّور على اسس الاشتراكية العلمية ، وللقيم الجماعية المكان الاول فيه ، وينتظر من الادب العربي ان يكرس نفسه لتصوير الواقع ولتقوية الروابط التي تشد الافراد الى بعضهم (٥٤) .

ويعتقد قاسم حول ان مسرح العبث يخاطب جمهورا ذا ثقافة رفيعة ولذلك يخفق في ان ينقل معنى لجمهور من عامة الناس (٥٥) ، ولكن سبقت الاشارة الى الاستقبال الحار الذى قوبلت به مسرحية في انتظار جودو حين عرضت على جمهور السجناء في سجن سان كوينتين ، على سبيل المثال .

اما لويس عوض فيعتقد بالعودة الى المنابع الاصيلة ، ويؤمن بالجديد الذى يتولّد من القديم ، ولذلك فلا مكان للامعقول في عالمه (٥٦) ، ولكنّه لايبرّر رفضه لمسرح العبث واللامعقول تبريرا علميا .

ويرى كلّ من العقاد وزكي نجيب محمود ان عل الكاتب ان يختار شكلا معقولا للتعبير الادبي حتى حين يعبر عن عبثية الحياة ولا معقوليتها ، ويوحي ذلك بانهما يؤمنان بالعبث واللامعقول موضوعا ويرفضانه شكلا . ويقرّر انور المعداوى ان على الادب والفن ان يصورّا الحياة في شكل معقول مؤكدين على جمالها لاقبحها ، ليساعدا الناس على ان يحيوا ويحبوا حياتهم (٥٧) ، فهو يرفض العبث موضوعا واللامعقول شكلا .

وأيّد نقاد آخرون مسرح العبث واللامعقول ووجدوا ان له قيمة ورسالة ينقلها الى جمهوره ، وان كان ينقلها في شكل غير مألوف .

يرى محمد غنيمي هلال ان هذا المسرح يجسّم عبث الحياة ، ويكشف في ذلك عن وعي قوي لابمصير فردي وانما بالمصير الجماعي للانسانية ، ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع اكثر جدية ، وتظهر المعقولية من وراء اللامعقول (٥٨) .

ويجد علي متولي صالح ان الاسم الذى اطلق على هذا المسرح اوحى بانه غير معقول وخلّو من اى معنى ، في حين ان الاسم يعني ترك ماهو سطحي وظاهرّى ، اى الحقيقة المزيّفة ، والنفوذ الى اعماق الانسان حيث الحقيقة وان بدت غير معقولة وغير واقعية (٥٩) .

ويناقش محمد مندور الموضوع ، فيرى ان المسرحية العبثية لامنطقية في مضمونها ، وقد هجرت الاشكال التقليدية والمبادىء المسرحية المتعارف عليها ، ولكنها مع ذلك تعالج مظهرا من مظاهر الحياة ، لتظهر لامعقوليته التي جعلتـه يستعصي على الفهم والتفسير ، وتلك هـي رسالته (٦٠) . ثم يعود ، بعد ذلك ، فيرفض مسرح العبث واللامعقول لانه دعوة متشائمة ، مفضلا الاعتماد على ارادة الانسان التي تستطيع ان تحافظ على مبادىء المنطق

---

(٥٣) يراجع فؤاد زكريا ، « اللا معقول وحياتنا المعاصرة » في الثقافة ، ٢٣ حزيران ١٩٦٥ ، ص ١٢ – ١٣ .

(٥٤) يراجع المصدر نفسه ، ص ١١ ، عبد الرحمن الخميسي ، إقتباس يوسف الشاروني ، « اللا معقول في أدبنا اليوم » في المجلة ، كانون الثاني ١٩٦٥ – ص ٦٧ – ٦٨ ؛ سيد خميس ، « قضايا مسرحية » في الثقافة ، ٣٠ آذار ١٩٦٥ ، ص ٤١ .

(٥٥) قاسم حول ، « أبعاد مسرح اللا معقول » في الآداب ، تشرين الثاني ١٩٦٥ ، ص ٤٦ .

(٥٦) نبيل فرج ، « لويس عوض يتحدث عن تجربته النقدية والأدبية » في المجلة ، نيسان ١٩٧٠ ، ص ٦٤ .

(٥٧) يراجع اقتباس يوسف الشاروني لهؤلاء النقاد ، « اللا معقول في أدبنا اليوم » في المجلة ، كانون الثاني ١٩٦٥ ، ص ٦٧ .

(٥٨) محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، ص ٤٣ ، ٤٦ .

(٥٩) علي متولي صالح ، « الطعام لكل فم » في الرسالة ، ٧ أيار ١٩٦٤ ، ص ١٩ .

(٦٠) محمد مندور ، « الأصول الدرامية وتطورها » في المسرح ، آب ١٩٦٤ ، ص ١٢ ، أيلول ١٩٦٤ ، ص ٢٢ .

وتسيطر على مظاهر الحياة (٦١) ، ولم يورد الناقد مبرّرات لهذا التغيير في حكمه .

اما نجيب محفوظ ، فلا يعتقد بوجود عمل فني خلو من اىّ موضوع وان كان غير ذى معنى في المحتوى والشكل لان هذا التماثل بين المحتوى والشكل لابدّ ان ينتج عملا ذا معنى . ويعتقد ان مسرحية لعبة النهاية لبيكيت تنطوى على فلسفة ايجابية ، لانها عن طريق عرض معاناة الانسان الميتافيزيقية في الكون ، تدعو الى ان يطّهر الانسان نفسه وحياته من التعاسات المصطنعة (٦٢) .

ويعالج بعض النقاد الموضوع من منطلق آخر ، فيرون ان المعقول هو الاساس الذى يقوم اللامعقول عليه ، لان معرفة اللامعقول تفترض معرفة مسبقة بالمعقول (٦٣) .

المصطلحات النقدية

يقرر مارتن ايسلن في كتابه مسرح العبث واللامعقول (The Theatre of the Absurd) على ان كلمة (absurd) تعني في اصلها ، « النشاز » في قرينة موسيقية ، وان تعريفها المعجمي هو « غير المنسجم مع العقل او مع ماهو ملائم ، المتناقض ، اللامعقول ، اللامنطقي » (٦٤) . ثم يورد تعريف يونيسكو لمصطلح (absurd) : « هو الخلو من اى هدف ، المقتلع من جذوره الدينية والميتافيزيقية الانسان ضائع ، كل افعاله تصبح عديمة المعنى ، عبثا ، عديمة الجدوى » (٦٥) . وانه لواضح ان كلمة (absurd) الانكليزية تعني (انتفاء الهدف) الذى تؤديه كلمة (عبث) في العربية ، و (الخروج على العقل والمنطق) ، الذى تؤديه كلمة (لامعقول) في العربية ، ولذلك فأن كلمة « عبث » وحدها او كلمة « لامعقول » وحدها ليست كافية لتسمية المسرح الغربي الذى يجمع انتفاء الهدف في المضمون والخروج على العقل والمنطق في الشكل ، وبالتالي يكون استعمال كلتا الكلمتين ضروريا في الاشارة الى هذا المسرح . اما في النقد العربي فقد استعمل النقاد العرب احدى الكلمتين او الاخرى في تسمية المسرح المذكور ، كما استبدلوا احداهما بالاخرى ، في الدراسة الواحدة ، وان كانت كلمة « لامعقول » اكثر استعمالا .

وقد اشار بعض النقاد العرب الى هذا الاختلاف في التسمية فيشير محمد غنيمي هلال الى ان « مسرح العبث » هو ما يسميه النقاد العرب بـ « مسرح اللامعقول »(٦٦) ، ويسميه هو بـ « النزعة المضادة للمسرح » (٦٧) ، (anti-theatre) وهو مصطلح يرد في المصادر الغربية مكافئا لمصطلح « مسرح العبث » (٦٨) . واستعمل ناقد عربي مصطلح « اللامسرح » (٦٩) ، في حين استعمل آخر « مسرح الطليعة »(٧٠) ، وهو مصطلح يكافيء مصطلح) (avant – garde في الادب الغربي ، ويصح ان

---

(٦١) عبد الرؤف الخنيسي ، « حديث مع محمد مندور » في المعرفة ، شباط ١٩٦٥ ، ص ٢٣٨ .

(٦٢) الحساني حسن عبد الله ، « نجيب محفوظ واللا معقول » في الرسالة ، ١٨ حزيران ١٩٦٤ ، ص ١٣ .

(٦٣) نعيم عطية ، « الخطوط العريضة في مسرح يونيسكو » في المسرح ، تشرين الثاني ١٩٦٤ ، ص ٩٥ ؛ باسم عبد الحميد جمودى « مقدمة في اللا معقو ل » في الآداب ، حزيران ١٩٦٥ ، ص ٤٣ .

(٦٤) Esslin, **The Theatre**, P. 23.

(٦٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣ .

(٦٦) محمد غنيمي هلا ل ، في النقد المسرحي ، ص ٣٣ .

(٦٧) محمد غنيمي هلا ل ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٦٧٧ .

(٦٨) Frederick Lumley, **New Trends in20 th Century Drama** (New York: Oxford Oniversity ress, 1967), PP. 208–209.

(٦٩) عبد المنعم الحفني ، « المسرح واللا مسرح » في الثقافة ، ١٨ شباط ١٩٦٤ ، ص ٣١ .

(٧٠) وهاب أبو السعود ، « الطليعة في المسرح المعاصر » في الثقافة ، ١٤ تموز ١٩٦٤ ، ص ٣١ .

يطلق على اشكال تجريبيـــة اخرى غيـــر دراما العبث واللامعقول .

واستعمل بعض النقاد كلا من المصطلحين العربيين مستقلا عن الآخر ومتميّزا عنه ، فيستعمل نظمي لوقا مصطلح « لامعقول » قي الاشارة الى الشكل ، و « عبث » في الاشارة الى المضمون في هذا المسرح(٧١) . اما توفيق الحكيم فينّص على ان « العبث » مصطلح يطلق على مسرح يحمل العبث الغربي في مضمونه وشكله ، في حين ان « لامعقول » كما يستعمله الحكيم ، يطلق على شكل مسرحي يمكن ان يعبّر عن موضوع لاعبثي (٧٢) .

★ ★ ★

تؤدى الدراسة الى النتائج التالية :

١ — يفتقر النقد العربي الى دراسة علمية منظّمة لمسرح العبث واللامعقول ، تعالج مظاهرة المختلفة ، كما هو الشأن في النقد الغربي .

٢ — تتردّد في الدراسات العربية الافكار التي وردت في الدراسات الغربية ، واحيانا نقل شبه حرفي لبعض لبعض العبارات التي استخدمها مارتن ايسلن في كتابه عن مسرح العبث واللامعقول دون الاشارة الى المصدر الغربي ؟

٣ — لاتؤكد الدراسات العربية على مناقشة المظاهر الفنية في مسرح العبت واللامعقول بقدر ما تؤكد على اهمية هذا المسرح والتزامه او عدمه ، وقد حظيت اللغة في الدراما العبثية بالقسط الأكبر من الدراسات التي تتناول فنية هذا النوع من الدراما .

٤ — تؤدي ، في العربية ، كلمتا « عبث » و « لامعقول » مجتمعتين ما تؤديه في الانكليزية كلمة (absurd) ولكن النقاد العرب استعملوا احدى الكلمتين او الاخرى للدلالة على المسرح الغربي ، واحلوا احداهما محل الاخرى دون تمييز للاختلاف في الدلالة احيانا وميزّوا بينهما احيانا ، واستعمل نقاد آخـــرون مصطلحات ثانوية أخرى .

٥ — كتب الكثير من الدراسات العربية بلغة شعرية وغامضة تنقصها الدقة العلمية والوضوح اللذان يتوفّران في الدراسات الغربيّة ؟

---

(٧١) نظمي لوقا ، « عصرنا بين المعقول واللا معقول » في الفكر المعاصر ، نيسان ١٩٦٥ ، ص ٢٣ .

(٧٢) توفيق الحكيم ، الطعام لكل فم (القاهرة : مكتبة الآداب ، د . ت .) ، ص ١٩٠ — ١٩١ .

الحركات الجديدة في المسرح العـــالمي

سامي عبد الحميـــد
جامعـــة بغـــداد

الجدور التاريخية :

لو نمعن النظر في تاريخ المسرح للمسنا ظاهرة جديرة بالاهتمام والدراسة ، تلك هي علاقة المسرح بجمهور المتفرجين . فقد بدأ المسرح في العهود القديمة بمشاركة الجمهور فعلياً في العرض المسرحي ايام كانت تقـــام الاحتفالات بأعياد ديونيسوس لدى الاغريق القدماء . ثم اخذ الانفصال بين المتفرج والممثل يتركز اكثر فاكثر عبر الزمن حتى جاء الوقت الذي اصبح الفن المسرحي يقتصر على نخبة من الناس ولنخبة من الناس . غير أن تلك الهوة بينهما سرعان ما اخذت بالتقلص حتى عاد المسرح ليلتحم بالجمهور اوعاد الجمهور ليشارك في العرض المسرحي. تلك الظاهرة التي اخذت بالانتشار في الستينات من هذا القرن . واذا كانت تلك الظاهرة قديماً قد حدثت بشكل تلقائي ولم يكن وراءها من قصـــد سوى مجرد المشاركة فأنها اليوم اصبحت ظاهرة متعمدة يقصد منها تنشيط فعالية المتفرج وزيادة وعيه وبالتالي توجيهه . ومن هذا المنطلق يمكن أن نمـــدد أهم مظاهر التقدم في الحركة المسرحية عبر العصور .

اولا — من ناحية المضمون: فقد بدأ المسرح بمعالجة قضايا وافكار واحداث بعيدة عن متناول الفرد وحياته — كالصراع بين الآلهة او الصراع بين الابطال والآلهة او الصراع بين الابطال والقدر . اي أنه عالج قضايا سماوية اكثر مما هي ارضية . غير أن مضامين المسرحيات اخذت تهبط شيئاً فشيئاً نحو الارض لتمس حياة البشر حتى وصلت الى معالجة قضايا صراع الانسان مع اخيه الانسان عند ظهور المدرسة الواقعية والطبيعية ، ثم انتقل الى معالجة قضايا صراع الانسان مع نفسه عند ظهور المدرسة الرمزية والتعبيرية وغيرها من المدارس الطليعية ، وانتهت مضامين العمل المسرحي بمعالجة قضايا الانسان كعضو في الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها بصراعها مع الطبقات الأخرى . أو بتعبير آخر صراع المستغِل (بكسر الغين) مع المستغَل (بفتح الغين) كما هو الحال في المسرحيات الملحمية البريشتيه . ويمكن أن يعزى سبب تلك التحولات في التناول الى مايلي :

١ — تزايد وعي الانسان بدوره في المجتمع وتأثير ذلك الدور ومجابهة المشاكل التي تواجهه ومحاولة التغلب عليها او حلها .

٢ — تحكم التغيرات الاجتماعية والاقتصاديـــــة والسياسية في حياة البشر وفي تغير العلاقات بين الافراد انفسهم او بين الافراد والمجتمع او القوى الأخرى فيه .

٣ — تأثير العلوم في الحياة الانسانية وفي تنوير الفرد الى تطوير حياته والتغلب على مصاعب تلك الحياة .

٤ — شعور الفنانين بوجوب ربط الفن بالحياة بشكل اوثق وبالتالي عكس وجوه تلك الحياة في المادة الفنية .

واذا كان المسرح مرآة للمجتمع فأنه كان متنبئاً بالتغيرات الاجتماعية كما حدث في مسرحية (النساجون) لهوبتمان حيث تنبأ المؤلف بصعود الطبقة العاملة وأحقيتها في الحياة المرفهه . ومثال آخر على ذلك التنبؤ ماجاء في مسرحيـــة (البورجوازيون) لمكسيم غوركي حيث اشار الى التطلع نحو الثورة الاشتراكية .

ثانياً — من ناحية الشكل : تأثر شكل النص المسرحي في كل مراحل تطور الحركة المسرحية بمضمون ذلك النص . فقد فرضت طبيعة المضامين الضيقة المحصورة بحدد حياة : الابطال والآلهه حدودا على شكل المسرحية في الكلاسيكية القديمة . وعندما تحررت المضامين من بعض تلك الحدود تحررت الاشكال بدورها في عصر الكلاسيكية الجديدة

حيث الغيت بعض شروط الوحدات وشروط اللغة وشروط الشخصيات وعندما جاءت الرومانتكية ظهرت مظاهر تحررية أخرى . وعندما ظهرت الواقعية اخذت المسرحية شكلا اقرب الى المنطق والى متلمس واقع المتفرج وظهرت شروط (المسرحية جيدة الصنع) التي وضعها (يوجبين سكرايب) وعندما جاءت المثالية الجديدة تخلت المسرحية عن تلك الشروط وظهرت اشكال اكثر تنوعاً وتتناسب مع تنوع المضامين التي تعبر عنها كما هو الحال في المسرحية الطليعية والمسرحية السياسية والمسرحية الملحمية وغيرها . ويمكن أن يعزى سبب تلك التحولات الى مايلي :

١ ــ محاولة الفنان المسرحي للتحرر من القيـــود والانطلاق نحو التجديد والابتكار ، ولايأتي ذلك الا عن طريق تبديل الصيغ .

٢ ــ تأثير التقدم الفكري في التخلي عن الصيـــغ الجامدة ومن اجل ايجـــاد صيغ جديدة اكثر توافقاً مع حاجات الناس .

٣ ــ تأثير تغير العمارة المسرحية على شكل المسرحية بحيث يتناسب ذلك الشكل مع وضعية المسرح ووضعية الصاله .

٤ ــ تأثير التقدم العلمي في ايجاد وسائل تكنيكية وميكانيكية تساهم في توفيـــر امكانات جديدة للكاتب المسرحي وتخرجه عن الحدود الضيقة التي تحصر تفكيره .

ثالثاً ــ من ناحية المكان : تطور مكان العرض المسرحي المسرحي من مكان عام تجتمع فيه جماهير كثيرة تشاهد العرض كما كان الحال في العهد الاغريقي والعهد الكنسي الى دخوله بين الجدران الاربع تدريجياً اي بتحوله من مكان عام الى مكان خاص كما حدث في العهد الاليزاتينى والعهود التي تلته ثم اخذ المكان يعود ليصبح اكثر عمومية حتى نراه اليوم يخرج عن تلك الخصوصية الضيقة كما هو الحـــال في مسرح الشارع ومسرح المقهى ومسرح العمال وماشابه . ويمكن أن يعزى سبب تلك التحولات الى مايلي :

١ ــ محاولة كسب عدد اكبر من جمهور المتفرجين وشعور الفنان المسرحي أن الجمهور عنصر مكمل للعرض المسرحي .

٢ ــ اختلاف وجهات نظر الفنانين المسرحيين بمدى تقبل جمور المتفرجين للفن المسرحي .

٣ ــ قلة المسارح التقليدية اوغلاء ايجاراتها إن وجدت.

رابعاً ــ من ناحية العرض : تطور العرض المسرحي من مظاهر الاحتفال والطقسية التي كانت سائدة في العهد الاغريقي والعصور الوسطى في مسرح المعجزات والمسرحية الاخلاقية الى العرض المسرحي الذى تتمثل فيـــه مظاهر المحاكاة كما هو الحال في العرض الواقعي والطبيعي ؛ ثم الرجوع عن المحاكاة الى المسرح التقديمي اي ان مايقدم على المسرح ليس إلا صوره ممسرحه من الحياة وليس صورة منسوخة عن الحياة . وعلى هذا الاساس ظهرت المدرستان المعروفتان في الفن المسرحي ــ مدرسة المسرح التقديمي الذي يعتمد على المنصة ومدرسة المسرح التمثيلي الذي يعتمد على مسرح البيئة الايهامي . وبعد ان كان الممثلون يستعملون الاقنعة لتصوير الشخصيات التي يمثلونها أخذوا شيئاً فشيئاً يتخلون عن تلك الاقنعة ليظهروا بمظهرهم الاعتيادي وبوجوههم الاصلية . وبعد ان كانت الأزياء تستخدم لمجرد التنكر اصبحت الازياء هي ملابس الشخصية المتفقة مع المكان والزمان . وظهرت نظرية ماسمي (الدقة التاريخية) اي ملابس عصر المسرحية وليس ملابس عصر الممثلين . وبعد أن كان الديكور مجرد خلفية للممثلين اصبح مكانا وبيئة تعيش فيها الشخصيات وتتعامل معها على هذا الاساس . ثم عادت الملابس لتعبر عن الجانب الجمالي اكثر من الجانب الواقعي كما عاد الديكور ليكون مجرد خلفية جمالية لاعلاقة له بالواقع وبالبيئة . ويمكن أن يعزى سبب تلك التحولات الى مايلي :

١ — اختلاف المنظور بالنسبة لمعالجة النص المسرحي ومقدار علاقته بالصورة الحياتية ومقدار اضافة الفنانين الآخرين اليه عند التجسيد على الخشبة .

٢ — محاولة اسناد النص الادبي بصور مرئيـــة ومعالجات سمعية لها صلة بالفنون الأخرى .

٣ — تفضيل العناصر الجمالية على العناصر الواقعية في العرض المسرحي مما سبب الابتعاد بشكل أو بآخر عن عن مطابقة الواقع .

الاتجاهات المؤثرة في المسرح الجديد :

يمكن القول بأن هناك اتجاهين اساسين أثّرا في ظهور الحركات الجـديدة البارزة في المسرح العـالمي المعاصر ، تلك الحركات التي ظهرت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . واذا كان هذان الاتجاهان يتعارضان في كثير من النقاط إلا انهما يلتقيان في نقاط أخرى . ويكاد المرء يعثر على ملامح الاتجاهين مجتمعة في حركة مسرحية معينة . واذا كان (بيتر بروك) يقسم الاتجاهات المسرحية في العالم الى اربعة : هي المسرح الميت والمسرح المقدس والمسرح الخشن والمسرح الحاضر فأنه هو الآخر يرى ان تلك الانواع الاربعـة قـد تجتمع في حركة ما ، او يشترك نوعان او اكثر منها في حركة اخرى وقد تقف هذه الانواع الاربعة جنباً الى في بعض الاحيان ، سواء في (الريست ايند) في لندن او في (ساحة التايمز) في نيويورك وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال . فنجد المسرح المقدس في وارشو والمسرح الخشن في براغ » (١) . والحق فأن الانواع المسرحية الأربعة هي الأخرى قد تظهر في احدا الاتجاهين اللذين سنأتي على ذكرهما وقد تظهر انواع اخرى في الاتجاه الآخر . الاتجاهان الرئيسان هما :

اولا — مسرح الطليعة في فرنسا : يعتبر الكثير من النقاد والفنانين بأن مسرح الطليعة الفرنسي الذي بدأه (جان جيرودر) وواصله (يوحين او نسكو) و (ساموئيل بيكت) اتجاه مسرحي قوي مؤثّر بأعتباره مسرحاً متميزاً ومتفجراً وذلك للأسباب التالية .

١ — لم تقدم مسرحياته حلولا جاهزة الى المتفرج لامن ناحية المضمون ولامن ناحية الشكل . فهو لم يعط « أجوبة مطمئنة للمشاكل اليومية في نفس الوقت الذي لم يتملق فيه فتور علم الجمال العام مع الاشكال القائمة » (٢) .

٢ — تجاوب مع روح العصر حيث اخذ الفرد يفكر اكثر في موضعه داخل المجتمع ، ويثور على الطريقـة الحياتية السائدة .

٣ — جعل العناصر الجمالية تتغلب على العنـاصر الدرامية والعناصر المسرحية تتغلب على النواحي الواقعية ، والاهتمام بالسحر والمتافزيقا في التجسيد المسرحي .

ولابد أن نذكر هناك تأثير ذلك الكاتب الفذ الذي اجج نيران المسرح الطليعي (الفريد جاري (بمسرحيته) الملك آبو (التي كتبها عام ١٨٩٦ والتي ثار بها على الاخلاق البورجوازية والقيم المسرحية السائدة في وقت واحد . والحق فأن تلك المسرحية تحمل بين طياتها جذور المسرح الملحمي الاتجاه الثاني المؤثر في حركة المسرح المعاصر ، « وملحمة الأب آبو الذي دفعته زوجه الطموح لأن يقتل الملك (فنزلاس) وان يصبح هو نفسه ملكاً على بولنـدا انما هي محاكاة تهكمية لمسرحية مكبث » (٣) وجاري كما يبدو اراد أن يعيد النظر في مسرحية شكسبير المشهورة ويفسرها تفسيراً يتوافق مع منظور العصر . وبالرغم من أن صيغة المسرح الطليعي لاتختلف كثيراً عن الصيغ المسرحية التي كانت سائدة إلا أنها كما يذكر يونسكو بمثابة استكشاف جديد لعناصر المسرح الاساسي وبمثابة العودة الى المسرح البدائي والى الانسان لا الى المجتمع كمحور للعمل الدرامي . وهذه النظرة

(١) بيتر بروك ، القضاء الخالي ، ترجمة سامي عبد الحميد ، مطبوع بالروتيو ، بغداد سنة ١٩٧٩ ص ٥ .

(٢) جاك جويشارنود وجين بكلمان ، دراسات في المسرح الفرنسي المعرصر ، ترجمة شاكر النابلسي ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٦ .

(٣) ليونارد برونكو ، مسرح الطليعة — المسرح التجريبي الفرنسي ، ترجمة يوسف اسكندر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٧ .

نجدها اليوم في كثير من الاتجاهات المسرحيـة المعاصرة وعلى راسها مسرح غروتوفسكي الفقير .

ولعل (انطونين آرتو) هو الشخصية الثانية التي امدت المسـرح الطليعي الفرنسي بعناصر الالهـام حيث كان اشد المنادين بأهمية ابتعاد الفن المسرحي عن حل المشاكل الاجتماعية والنفسية وعرض الصراعات الاخلاقية لأنه بذلك يفقد عناصره الجمالية الابداعية وبالتالي يخسر عناصر امتاع المتفرج . ودعا آرتو الى اعتماد التعبير الموضوعي عن الحقائق الخفية عن طريق الايماءات والصرخات والعناصر البصرية الأخرى التي تخدم الجوانب الميتافيزيقية التي لايخربها سوى الكلمات والحوار . والحق أن آرتو كان قد تأثر في بلورة افكـاره عن الفن المسرحي بمسرح جزيـرة (بالي) الشعبي في اندونسيا ، ذلك المسرح الذي يعتمد الشعائر والطقوس والرقص والغناء والايماءه . وهذا ما اعتمدت عليه اكثر الاتجاهات المسرحية المعاصره .

ثانياً – المسرح الملحمي في المانيا : اذا كان (اروين بيسكاتور) هو الذي وضع لبنات المسرح الملحمي الأولى فأن (برتولد بريشت) قد ركز دعمائمه . وكانت نظريات بريشت وتطبيقاته المحرك الفعال لكل الأتجاهات الحديثة في المسرح العالمي خلال الثلاثين سنة الأخيرة من هذا القرن . واذا كان المسرح الطليعي الفرنسي قد ثار على الاساليب السائدة فأن المسرح الملحمي الالماني قد حطم تلك الاساليب ونسفها من الأساس ليضع بدلا منها اسساً للدراما اللا ارسطوطالية لقد كانت دعوته الى كسر الايهام وعدم الاندماج بالدور والى استعمال عوامل التغريب ووسائل المسرح الملحمي من وثيقة ومشاهد قصيرة وراوية ورقص وغناء . ورفض الاعتماد على حدث واحد وبطل واحـد والاعتماد على الجوقة للتعليق على الاحداث بمثابة التيار الكهربائي الذي سرى في نفوس الفنانين المسرحيين .

ولعل اهم اسباب ذلك التأثير القوي هي :

١ – محاولة الكثير من الفنانين المسرحيين ايجاد هدف آخر للمسرح غير هدف التسلية .

٢ – تأثر الكثير من الفنانين المسرحين بأيديولوجية الفنان الالماني ومسايرتها لمتطلبات العصر .

٣ – اهتمام المسرح الملحمي بعوامل التزاوج بين العناصر الجمالية والعناصر الواقعية .

٤ – مساهمة المسرح الملحمي في ايقاظ فعالية المتفرج بأعتبار أن المتعة لاتأتي عن طريق الفرجة المسرحية وانما عن طريق اعمال الفكر .

ولابد هنا ان نذكر بأن ما جاء به بريشت لم يكن وليد اجتهاداته الشخصية وانما استند الى الكثير من الجذور الفكرية والفنية القديمة . فمن المعروف ان بريشت قد اقتبس معظم مواضيع مسرحياته عن روايات او قصص اوملاحم او اساطير او مسرحيات كتبها اناس آخرون قبله وكأنه اراد تصحيح افكار اولئك الكتاب او بالأحرى اراد القاء ضوء جديد جديد على الاحداث التاريخية والافكار التي طرحها اولئك من زاوية تفكيره الفلسفي . ومن اهم المصادر التي استند اليها مسرح بريشت الملحمي .

١ – المسرح الشرقي – في استعمالاته للجوقة والغناء والراوية والديكور المستعار والادوات الرمزية والايماءة .

٢ – الكوميديا البافاريه الشعبية في استعمالاتـــه للمشاهد الساخره والتناقضات الاجتماعية ووسائل تغريب .

٣ – الباناروما السياسية التي كانت تعرض ايام طفولته وخاصة تلك المسماة (حصان جارلس الشجاع) وذلك في استعمالاته للبوسترات ولوسائل التغريب الأخرى .

٤ – اعمال وكلام مهرجي السيرك وذلك في تكنيكه لكسر الاندماج .

ومن ذلك الاستعراض السريع للاتجاهين الرئيسين يمكن

الوصول الى النتائج التالية . يتفق الاتجاهان في النقاط التالية :

١ — يجنح كلا الاتجاهين الى تغليب العنـــاصر المسرحية على النواحي الواقعية .

٢ — ثار كلا الاتجاهين على الاساليب الدراميه السائدة بمحاولة ايجاد بديل عنها .

٣ — لم يعط كلا الاتجاهين حلولا جاهزة للتفرج لاشكلا ولامضموناً وكانا يهدفان الى اثارة الوعي والتفكير .

ويختلف الاتجاهات عن بعضهما في النقاط التالية :

١ — اعتمد الاتجاه الاول على الميتافيزيقيـا في تصوراته للفن المسرح بينما اعتمد الاتجاه الثاني الماديـة الجدلية .

٢ — عالج الاتجاه الأول الفرد من خلال المجتمع في حين أن الأتجاه الثاني عالج المجتمع من خلال الفرد .

٣ — اعتمد الاتجاه الأول على ابراز الحقائق الخفية عن طريق العرض المسرحي في حين اراد الاتجاه اثاني ان يكشف الستار عن الحقائق الظاهرة في المجتمع .

المسرح العالمي الجديد :

اذا كان المسرح الحـر الفرنسي الذي انشأه (اندرية انطوان) ثورة ضد المسرح التجاري في اوربا والذي سار على نهجه المسرح الحر الالماني بقيادة (اوتوبرام) والمسرح الحر الانكليزي بقيادة (جي غرين) والمسرح الروسي بقيادة (كونستانتين ستانسلانسكى) فأن الحركات في جميع انحاء العالم كانت هي الأخرى بمتابة ثورة على المسرح التجاري او المسرح التقليدي بشكل أو بآخر وقد قاد تلك الحركات اولئك المخرجون الشباب الـــذي لم يواتيهم الحظ لأن يجدوا مكاناً في خضم السوق المسرحي او اولئك الذين رأوا في اسلوب عمل المسرح التقليـــدي الكثيـــر من الاحباطات الفنية التي لاتنسجم وتتطلعاتهم . ومن مميزات المسرح الامريكي مثلا في فترة ما بين الحربين ظهور الفرق المحسوبة على خارج برودوي — مركز المسرح التجاري ، او خارج برودوي عندما تجور تحول (خارج برودوي) هو الآخر الى الجهة التجارية . وقد كانت وجهات نظر تلك المجموعات تختلف مع المسرح التجاري ومن ناحية تعامله مع المتفرجين ومن ناحية تعامله مع الفنانين من ناحية تعامله مع العرض المسرحي . وكان من اهم تلك الفرق في العالم فرقه (بروفنس تاون) التي عمل معها الكاتب المعروف (يوجين اونيل) .

« وكانت فرقة بروتس تاون بلايرز مؤسسة من نوع آخر كلية . كانت تتكون من مجموعة من شباب نيويورك من الفنانين والكتاب الذي كانوا يقضون الصيف في مدينة — بروفنس تاون — ... حيث أسسوا عام ١٩١٥ فرقة للهواة عرفت بأسم وورف تيتر — ولم يمض وقت طويل حتى انتقلوا الى حظيرة قديمة في شارع ماكدوغال في نيويورك وحولوها الى مسرح واسموه بروفنس تاون بلاي هاوس — وكان برنامجها تعمل على ايجاد سياسة ثابتة لتوفيـــر فرص للجيل الصاعد من الكتاب المسرحيين . » (٤)

ومما سبق نستطيع أن نقدر كيف شقت الفرقة طريقها في العمل المسرحي وممن تتكون وكيف تعمل وهدفها من اسلوبها في العمل وطبيعة المكان الذي تعمل فيه . وظهرت عدة فرق اخرى في امريكا مشابهة لتلك الفرقة . نذكر منها فرقة (واشنطن سكوير بلايرز) التي تشكلت في مدينة واشنطن العاصمة وسارت على نهج سابقتها واعتمدت في عملها على الكتاب والفنانين الشباب واتخذت من قرية (غرينتش (البعيدة عن المركز المسرحي مقراً لعملها وعملت

(٤) المر رايس ، المسرح الحي ، ترجمة د . داود حلمي السيد ، دار النهضة مصر ، القاهرة . ١٩٦٥ ، ص ١٦٧ .

تحت اشراف نادي الصحافة الاشتراكي وكانت برامجها ، « مزيجاً خلاباً من المسرحيات التي كتبت بقصد الأثارة .. ومنها اعمال جيكوف واندرسن وبيترلنغ غير المعروفة» (٥) وهكذا يمكن القول بأن تلك الفرق والمجموعات كانت تعتمد في انتاجها على نصوص لايكتب لها أن تقبل من المسرح التجاري اما لأعتقاد المنفذين في ذلك المسرح بأنها لاتجتذب الجمهور أولمخالفتها مضامينها لأراءهم ومعتقداتهم ومن الجدير بالذكر أن اغلب فرق الشباب التي ظهرت في الولايات المتحدة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية كانت مجموعات تتميز بفكر ها التقدمي ومعارضة سياسة الدولة بشكل او بآخر ،ولعل تكوين مايسمى (بالمسرح الفدرالي) عام ١٩٣٥ من أهم ظواهر تلك الفترة في اميركا حيث استطاعت (هالي فلانا غان ديفز) أن تحصل على موافقة الكونغرس على مشروع حيوي قصد منه كسر الاحتكار المسرحي . والذي احدث ، بالرغم من قصر عمره ، تغيرات هائلة في اسلوب العمل المسرحي وحرفته في تلك البلاد فقد تم بموجب ذلك المشروع تشغيل جميع العاطلين من الفنانين والفنيين وتم تحديد اسعار التذاكر بعد أن كانت تحت رحمة المرابين وتم شراء او استئجار مسارح لغرض تقديم العروض التي لاتجد لها مكاناً في (أبنية المسرح التجاري وقام المشروع بتشجيع المسرح العمالي ومسرح الزنوج . وتبني مؤلفات الكتاب الناشئين في ذلك الوقت امثال (ماكسريل اندرسن) و (سدني هوارد) و (روبرت شروود) و (المرراييس (و كليفورد او ديتس) و (نورنتن دابلـدر) و (وليم ساروبان) و (بوجين اوتيل) ولم تقدم حياة ذلك المشروع طويلا اذ تأمر عليها نفر من الاحتكارين ومن اعضاء مجلس الكونغرس حيث اصدروا امراً بالغاء ه عام ١٩٤٠ .

وفي فرنسا ظهرت مجموعة من المسرحيين اطلقت على نفسها اسم(الكارتيل) حيث اتفق افرادها على السير في اتجاه معارضة المسرح التجاري والوقوف ضد بعض التطبيقات التي كانت سائدة بعد الحرب العالمية الأولى . فقد عارض كل من (شارل ديلان) و (لويس جوفيه) و (جاستون باتي) و (جورج بيتوف) النهج التجاري الصرف في العمـل المسرحي وبينما كانن ديلان ينحو نحو ضبط الحركة على المسرح بما شبه الباليه ونحو تحريك المجموعات وخلق التركيبات المناسبة فقد كان تطلع جوفيه « الى طبع عروضه المسرحية بطابع معماري رصين : معمار لفظي ومعمار حركي وقد اعتمد اكثر ما اعتمد على الجماليات » (٦) وكان باتي يجعل من العناصر الخيالية تتغلب على العناصر الواقعيـة ودى بيتوف الى اعتبار المخرج المؤلف الجديد للعرض المسرحي . وفي المانيا ظهرت المدرسة التعبيرية التي برزتها (ليوبولدجسنر) حيث دعت الى الغاء الكثير من المفاهيم البرجوازية عن المسرح .

تلك كانت بدايات المسرح الجديد حيث بنيت على اسسها حركات أكثر جدةً وحداثه . فالمجموعات التي ظهرت في امريكا تحمل عنوان (المسرح الحي) والتي كان على رأسها تلك المجموعة التي قادها كل من (جوديت مالينا) و (جوليان بيك) ليكون هدفها تكريس حياة اعضاءها كلاً كاملا للعمل المسرحي واعتبرت المسرح جزءً مهماً من حياتها اليومية . وكانت مجموعة (الخبز والدمى) التي اسسها (بيتر شومان) تعمل مثل سابقتها على ربط المسرح بالحياة وتبني العمل المسرحي كجزء من تلك الحياة وكذلك الحال مع فرقة (سان فرانسسكو للتمثيل الصامت) . وفي المانيا اشتهرت فرقة (فرانز تبوتل) بأهتمامها بمسرح الشارع حيث ترتجل مواضيع مسرحياتها من الحوادث اليومية . وفي فرنسا راحت فرقة مسرح مقهى (لابسيذبول) تقدم جيل الشباب من الكتاب والممثلين والمخرجين ليعنى في عروض مبتكرة نعتمد على تبسيط وسائل تلك العروض الى اقصى حد والتركيز على أقل الامكانات . وفي انكلترا راحت (جون ليتلوود) تدعو الى خلق علاقات جديدة

---

(٥) المر رايس ، المصدر السابق ، ص ١٦٨ .

(٦) سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، معالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٧ .

بين المسرح والمتفرجين عن طريق المسرح العمالي . وفي بولونيا دعا (جيرزي غروتوفسكي) الى العودة الى بدايات المسرح وجذوره الاصلية ، الى ماسماه (المسرح الفقير) الخالي من البهرجة التي جاءت من اضافات الفنون الأخرى. وفي ايطاليا رفض (زفريللي) مبدأ دكتاتورية المخرج ودعا الى العمل الجماعي والارتجال .

وفي الولايات المتحدة الاميركية ظهرت حركات جديدة في بداية الستينات ترفض اساليب واهداف الحركات التي سبقتها وبدأ هذه الحركة الرافضة الفنان الشاب (جو سينو) الذي استخدم (مقهى سنيو) الواقع في احدى ضواحي نيويورك كمركز للفنون ، واصبح المسرح اخيراً الفعالية الاساسية له . ولم يكن المشاركون في ذلك المركز يتقاضون اجوراً مقابل عملهم ولم يلجأ المركز الى تخصيص ميزانية كبيرة للأعمال المسرحية ومع ذلك فقد قدم وحتى عام ١٩٦٥ مايقارب الى ٤٠٠ مسرحية كتبها مايقارب الـ ٢٠٠ كاتب مسرحي » (١١) . وكانت (الن ستيوارت) من العناصر البارزة الأخرى التي ساهمت بنشر ماسمي بمسرح (خارج برودوي) حيث بدأت في تقديم انتاجاتها عام ١٩٦١ في قبو في ضاحية من ضواحي نيويورك .

ومن اهم المدارس المسرحية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وانطلقت من امريكا كانت (الواقعية المسرحية) والتي تعتمد على تأطير الواقع بالاطار المسرحي من ناحية الأخراج والديكور والأزياء . وفي مجال التمثيل سيطرت حركة التمثيل المعتمد على الحقيقة السايكولوجية والتي هي تطوير لطريقة ستانسلافسكي . إن تزايد الوعي السياسي لدى الشبيبتين الأوربية والامريكية جعل مضامين اكثر المسرحيات التي يقدمها المسرح الجديد مضامين ثورية ونذكر على سبيل المثال مسرحيات الكاتبة الشابة (ميغان تيري) وعلى رأسها مسرحية (فيت روك) التي كانت عبارة عن وثائق احتجاج على الحرب في فيتنام (٧) . وكذلك مسرحيات (فان ايتالي) و (آن آر دينيس) و (ماريو فواتي) الذي كتب مسرحية بعنوان (جيه غيفارا) (٨) .

الشكل والمضمون في المسرح الجديد :

يتطرق احد النقاد الى طبيعة اتجاه الكتاب الجدد ودوافع كتاباتهم فيقول :

> لقد استيقظ جيل الستينات على اثر حلم مفزع وجدوا انفسهم بعده انهم لم يرتبطوا بين ماهو عليه وبين الحقائق الاجتماعية الصلدة وظهر فنهم ملوناً ممزوجاً بأحاسيس مختلطة من التغير عن الفزع والهلع ممزوجة بالهستريا والضحك او بالخوف الذي يتحول الى العنف . (٩)

ومن هذا تبين ان معظم مضامين تلك المسرحيات كانت مشوشة الافكار وتفتقر في كثير من الاحيان الى فلسفة واضحة بالرغم من ثورتها الواضحة وكان الهدف منها اصلا تعرية الواقع الفاسد الذي تعيشه بعض الطبقات في المجتمع الرأسمالي . وقد اوقع عدم الوضوح في الرؤية الكثير من الفنانين المسرحيين في تناقضات عديدة نذكر منها .

١ — عدم التوفيق بين المادة المقدمة وبين الجمهور المتلقى حيث بقي رواد المسرح الجديد هم انفسهم رواد المسرح التجاري .

٢ — التناقض بين الاسلوب التحريضي والموضوعات الواقعية التي اعتمدتها اكثر المسرحيات . لأن عدم وجود فلسفة واضحة يسبب عدم وضوح الرؤية .

٣ — خطأ الوقوع في تعـدد الاساليب في التعبير عن المضمون الواحد مما ادى الى ارباك الكثير من المتفرجين .

---

(٧) قدمت هذه المسرحية من قبل طلبة اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد ومن اخراج الاستاذ جعفر علي عباس وعلى المسرح القومي وفي اطلال قصر الاخيضر عام ١٩٦٧ — ١٩٨٠ .

(٨) كتب المسرحيون العرب مسرحيات عدة عن جيفارا ومنها مسرحية جليل القيسي (جيفارا عاد افتحوا الابواب) .

(٩) Harold Durman, **New playwrights, The AmericanTheatre** 1970–1971, New York, Charles sevibner's sow, 1970, p.167

فقد لوحظ متلاً أن (الين ستيوارت) صاحبه اللاماما ، بالرغم من اعتمادها على الرقص والحركة التعبيرية في عكس مواضيعها إلا انها سرعان ما التجأت الى المسرح الواقعي والتكنيك الدراماتيكي الممزوج بالمباشرة في المعالجة كما فعلت في اخراجها لمسرحية (الوصايا) لجيمس شانون والتي عالج بها حياة الزنوج في امريكا . وقد لوحظ مثلاً ان (المسرح المفتوح) عندما اخرج (المحطة الأخيرة) والتي تتطرق الى الموت في بلد رأسمالي انتهى العرض برفض الموت والحياة في نفس الوقت . بعد هذا يمكن تقسيم اشكال ومضامين المسرح الجديد الى اربعة انواع تشترك في بعض الجوانب وتختلف الواحدة عن الأخرى في جوانب اخرى ، وهي :

١ — المسرح التحريضي : وهو الذي يعتمد على المواضيع الثورية والاسلوب المباشر اللمزوج بالابداع الجمالي وقد لجأ اصحاب هذا النوع الى مسرح الشارع والمقهى ، والى الارتجال في طريقة العرض .

٢ — المسرح الطقسي : وهو المسرح الذي يشابه في اسلوبه وطريقة العرض العروض الطقسية القديمة ويعتمد على ممارسة تجربة تقترب من التجربة الدينية وما يتولد منها من احاسيس ولجأ اصحاب هذا النوع الى تقديم عروض في اماكن خاصة كالكنائس والساحات العامة .

٣ — المسرح البيئي : وهو المسرح الذي يستعين بجميع الاختراعات والاكتشافات المسرحية السابقة ويمزجها في عرض موحد يختلف من كل مرة بأختلاف البيئة التي يتم بها عرضه .

٤ — المسرح الحدثي : وهو الذي يقوم اساساً على تقديم واقعة معينة وليس حدثاً او سلسلة احداث ويعتمد على رفع الحدود بين الفنون المختلفة ورفع الحدود بين المتفرج والممثل .

وبالرغم من محاولة الاتجاهات الاربع ايجاد صيغ مسرحية متميزة وخصوصيات واضحة تختلف عن الصيغ السابقة إلا اننا نستطيع أن نتلمس مقدار اعتمادها على المصادر الاساسية والنظريات الموضوعة من قبل الاسلاف ، ولعل اهم سمات المسرح الجديد هي :

اولا — العمل الجماعي : لقد اعتمد معظم العاملين في المسرح الجديد على ماهو معروف بالعمل الجماعي والذي هو في الاساس من اختراع الدوق (ساكس ميننغن) الالماني وتطوير (كونستانين ستانسلافسكي) الروسي . غير أن هؤلاء اخذوا يطورون ذلك الاتجاه سواء في التمارين او في التقديم الفعلي . ويكتب (جوزيف شايكن) عن كنه العمل الجماعي عن طريق توفير (الحس الجماعي) الذي يغمر المجموعة اثناء العمل :

> نحن مشدودون بعضنا الى البعض الآخر بقوى من نوعين ، الأولى قوى سياسية واجتماعية تتحرك خلالنا جميعاً ونحن احياء وتتحرك خلال التاريخ في نفس الوقت والثانية قوى مجهولة تثير اسئلة لايمكن الاجابة عليها ، اسئلة تتعلق بكوننا احياء .(١٠)

ولقد اعتمد شايكن في تعامله مع ممثلين على نوعين من التمارين . في الأول استعمل ما شبه الالعاب (games) وفي الثاني استعمل ما سماه بالواقعية المتحولة . وكان يعتقد أن الأمور والأحداث الواقعية تبنى في بدايتها بشكل معين سرعان ما تهدم لتبني فوقها اموراً واقعية أخرى وهكذا يقول (بيتر فليدمان) معلقاً على النظرية الواقعية المتحولة «عمدنا في المسرح المفتوح لأن تقرن الشخصية المسرحية بما تفعله آنياً وما نراه عنها اثناء عملها لا بالآثار التي تركها عليها المجتمع ولا بتجارب الطفولة التي مرت بها » (١١) وفي احدى المسرحيات التي اخرجها شايكن والتي اشتركت المجموعة في تأليفها لم تستخدم الأدوات ولا الديكور ولا الملابس الخاصة وانما

---

(١٠) Aithur Sainer, **The Radicul Theatre Notebook.** N.Y. Discus Book, 197975, P 20–21

(١١) Oscar Brocket Robert Findlay, **CeuT ry of tnnovations** Newtcrsey, Printice–Hall, Inc. 1973, P. 739–735

اعتمدت على تصوير تلك الأمور بالتمثيل الصامت . وقام ثمانية عشر ممثلاً بأداء ادوار مختلفة وقام كل منهم بدور احد اعضاء المجموعة اوالجوقة . ولم يحاول الممثلون سبر اغوار الشخصيات ويحللوا ابعادها المختلفة وبدلاً من هيئوا ادراكاً معيناً بأنهم يمثلون ادواراً وقد ركزوا على تجارب انسانية فريده اكثر من التركيز على قصص ذاتية للأفراد » . (١٢) ومن المجموعات التي اتبعت طريقة غير اعتيادية في العمل مجموعة (بيترشومان) مؤسس اول مجموعة مشهورة . والذي راح يذكر المتفرج بقيم اساسية ينبغي الرجوع اليها » وكان المسرح بالنسبة لتلك المجموعات ليس مكان للتجارة .. حيث يدفع ويحصل على شيء مقابل مايدفع بل أنه أشبه مايكون بالخبز الضروري للحياة وقد يكون اكثر من ضرورة حياتيه . فالمسرح يقدم مواعظ ويبني الثقة في النفوس وذلك عن طريق الطقوس » (١٣) وفي تلك المجموعات يكرس الممثلون حياتهم للمسرح ويرفعونها الى مستوى النقاء والنشوة المتأتية عن ممارسة الافعال التي سيشاركون بها وتستخدم تلك المجموعات االلافتات والدمى الكبيرة الى جانب الدمى الصغيرة المرفوعة على العصي ويشارك الممثلون وهم يلبسون الاقنعة على وجوههم ، كل ذلك بوحدة متجانسة في العمل . وقد اعتمدت مجموعة (المسرح الحي) هي الأخرى الاسلوب الجماعي في العمل واصبح المسرح والحياة بالنسبة لأعضاءها امراً واحداً . وكانوا يعيشون عيشة جماعية متعاونة مندمجة بالعمل المسرحي هدفهم توحيد الفن بالحياة وفقاً لأرشادات موضوعة تقول :

لا تمثل الفعل بل افعله
لا تعيد الخلق بل اخلقه
لا تتشبه بالحياة بل عشها
لا تكون صوراً متقوشة ثابتة (١٤)

ثانياً — الارتجال : والسمة الثانية التي تميز المسرح الجديد هي اعتماده على اسلوب الأرتجال . وتمتد جذور هذا الاسلوب الى الماضي ايضاً حيث أن كتاب ستانسلافسكي (ممثل يتهيأ) مليء بالتمارين الارتجالية التي تصور العناصر الاساسية لفن التمثيل . غير أن الارتجال لدى مجموعات المسرح الجديد امر اساسي في العمل لا في التمارين فحسب بل في العرض ايضاً . وقد تعتمد تلك المجموعات على نص مكتوب ولكن المخرج يسمح للممثلين بأرتجال بعض الافعال ويضيفون الى النص شيئاً من ابتكارهم . وسار جوزيف شايكن على هذا النهج في فرقته (المسرح المفتوح) وفي المانيا سارت عليه فرقة (فراتز تيوتل) . وفي في مسرحنا العربي ظهرت تجارب من هذا النوع كما فعل (عبد القادر علوله) في الجزائر و(ريمون جباره) في لبنان و (دريد لحام) في سوريا . وهكذا تنتهج جميع الفرق الجديدة نهج اعطاء الممثل الحرية الواسعة خلال التمارين وعدم تحديدهم بقوالب معينة .

ثالثاً — الطقسية : لتعريف القاريء بماهية الطقسية نذكر ما كانت تقوم به مجموعة (شسنر) في اميركا .

يجلس الممثلون بدائرة حول مركز معين
ويترك ذلك المركز خالياً ثم يتقدم احد الممثلين
الى منطقة المركز ويفتح نفسه للآخرين وكأنه
وجبة الطعام ويغلق عينه . ولأن وجبة الطعام
يجب أن تعطي للآكلين ، وما تشتهيه نفوسهم
ولأن الآكلين يجب أن يتلذذوا بالأكل بكل حرية
فأن الوجبة تبقى تنتظر لمن يتقدم اليها . وقد تؤكل
تلك الوجبة في منطقة من مناطق المكان وقد يؤكل جزء
من الوجبة ولكن بلا شك يجب أن لايلحق الممثلون
اي اذى في تلك الوجبة (الممثل) فقد يعرى الآكلون

(12) Ibid 753
(13) Ibid 758
(14) Toby Colea Chinoy, ds. **Actors on Acting** U.Y. Crown publihers, 1970, P. 659

الوجبة وينزعوا عنها ملابسها وقد يرفعونها الى اعلى او قد يضعونها في اي مكان يشاؤون وعلى الوجبة ان لاتبدي اية معارضة وعندما تؤكل الوجبة قد تسمع منها بعض الدمدمات وبأصوات مبهمة وعندما تترك الوجبة وحيدة او عندما تطلب التوقف عن الأكل يجب أن يعود الجميع الى اماكنهم الاصلية وعنـد ذاك تفتح الوجبة عينها . (١٥)

ويدلل التمرين السابق على الممارسة الطقسية بواسطة التمثيل الصامت وواضح أن لتلك الممارسة هدفان ، الأول – محاولة رفع نظرة المتفرج وادراكه الى مستوى اعلى من مستوى المتعة الزائلة واللهو العابر .. والثاني – محاولته رفع نظرة الممثل وادراكه الى مستويات أعلى من من مجرد التمثيل . وانما الى مستوى التعبير والتقديس والتطهير والسمو وبذلك يقوم المسرح بنفس الفعل الذي تفعله الطقوس الكنسية للمؤمنين .

رابعاً – مشاركة الجمهور : تعمد معظم المجموعات الجديدة الى اشراك المتفرج في العرض المسرحي حيث أن تلك المشاركة توقظ عنده قوة التحليل والنقد . والفكرة هذه بالطبع مأخوذة عن مسرح بريشت الملحمي . وفي انتاج لفرقة (المسرح الحي) مثلاً ، وزعت على كل فروق من الجمهور مرآة يدوية يحملها بيده اثناء العرض حيث تعلن عليه التوجيهات عن كيفية استعمالها والقيام بحركات معينة بها وكأنها اشبه (بنظارة الاشكال) حيث تنير الممثلين وتميز ما تحيط بهم وتنير المتفرجين انفسهم ايضاً . وقد لجأت الكثير من فرق المسرح الجـديد الى اثارة مناقشات سياسية مع المتفرجين اثناء العرض . وإذا كانت مشاركة الجمهور في العرض المسرحي ليست بدعة فلها جذور قديمة إلا انها هذه المرة اخذت مسلكاً اكثر وعياً .

خامساً – البحث عن مكان جديد . اخذت معظم الفرق الجديده تبحث عن بيئات جـديده لعروضها ومحاولة اكتشاف تأثير تلك البيئات على العرض وعلى تكنيك الممثل وفي محاولاتهم تلك فأنهم يحاولـون تطبيق نظـريات غرنوفسكي في تغير العلاقة بين المتفرج والممثل تبعاً لتغير طبيعة وظروف كل مسرحية وفقاً لطبيعة عمارة المسرح ومكان جلوس المتفرجين ولهذا الاتجاه جذور في الماضي ايضاً حين كان (ماكس راينهارت) قد سلك السبيل . وفي اخراج لمسرحية (انتيغونا) لأحدى الفرق راح الممثلين يطلقون النار فوق رؤس المشاهدين. ان ظهور مسارح الشارع ومسرح المقهى في اوربا او في اميركا ما هو إلا وجه من أوجه البحث عن البيئـة الجديدة ونستطيع ان نقول أن هناك اسباباً اخرى لظهور تلك المسارح هي عدم قدرة الفرق الجديدة على استئجار البنايات المسرحية بسبب ارتفاع الاسعار كما انها في بداية اعمالها لم تكن تضمن اقبال الجمهور على مسرحياتها .

سادساً – استخدام تكنيك الفنون الأخرى : لم يعد العرض المسرحي يفتقر على الحركة والحوار بل تعداه الى ادخال الفنون الأخرى كالرقص والغناء والعرض السينمائي واستعمال اللوحات التشكيلية والموسيقى المعبرة ، وهذا المزج في رأي الفرق الجديده ، يعطي مرونة اكثر للعمل الفني ويكسر روتين المسرح التقليـدي ويهشم القوالب الجامدة .

(15) Shechner, Enviromental Theatre, P.141

قراءة سايكولوجية لشخصية الفنان جواد سليم

قاسم حسين صالح
كلية الآداب – جامعة بغداد

أن تدخل عالم جواد سليم من بابه السايكولوجي فهذا يعني فتح باب جديد في تاريخ حياة هذا الفنان الخالد . ويعني ايضاً ان القائم بهذا العمل يتحمل مسؤولية علمية وادبية قد لاتسعفه مصادر وادوات بحثه في التوصل الى الصدق في الاستنتاج . ذلك ان موضوعي « الابداع في الفن » و « الشخصية » من المواضيع المعقدة في علم النفس ولقد اعترف « فرويد » في دراسته المشهورة عن « ليوناردو دافينشي » بأن منهجه الذي استخدمه لايكفي لتحليل شخصية دافينشي ، وحذر قائلا « نحن الناس العاديين كنا دائماً مستطلعين للمعرفة حالنا في ذلك حال الكاردينال الذي سأل ارسطو ، من اي مصادر استطاع هذا المخلوق العجيب ، وهو الكاتب الخارق ، ان يجلب مادته – وكيف استطاع بواسطتها ان يحدث هذا الاثر في نفوسنا ، وان يثير فينا عواطف لم نكن نعلم بأن في مقدورنا ان نتحسس بها .... أهتمامنا يزداد تحفزاً عندما ندرك بأن الكاتب نفسه لايستطيع اعطاءنا اي تفسير لذلك ، او لايعطينا مايعني من التفسير . وهذا الاهتمام لايضعف ابداً بسبب ان اصدق البصيرة واوضحها نحو فهم مادته وطبيعته في الخلق ، يمكن لها ان تجعل منا اناساً مبدعين » .

وحين نويت ان اكتب « دراسة » نفسية عن جواد سليم كان التردد ينتابني في كثير من الاحيان . ذلك انني افتقد المصدر الرئيس في هذه الدراسة وهو الشخص المراد ودراسته واعني به جواد سليم . فلو كان جواد حياً يرزق لكان بالامكان دراسة شخصيته بشكل اقرب الى الموضوعية ، وذلك بواسطة عدد من اختبارات الشخصية .

غير ان هذا لايمنع من كتابة « دراسة » او « قراءة » سايكولوجية لشخصية جواد سليم في ضوء توفر عدد من المصادر عنه . واهم هذه المصادر ، بالنسبة لهذه المحاولة ، هـــي :

* مايرويه اقرباء جواد سليم واصدقاؤه ومعارفه .
* الاعمال الفنية لجواد سليم .
* كتابات جواد سليم .
* واخيراً ماكتب عن جواد سليم .

لقد تجنبت منذ البدء اقرباء واصدقاء ومعارف جواد سليم لشكي في ان مايقوله هؤلاء لايتوفر فيه كل الصدق ، لأسباب منها المبالغة فيما يطرح ، او ربما نقيضها ، او ان الذاكرة قد لاتسعف صاحبها بكل التفاصيل .

وعند اطلاعي على اهم ماكتب عن جواد سليم وجدته يتركز على ابراز النواحي الايجابية في شخصية جواد واعماله الفنية ، فحاولت جاهداً ان لااتأثر بذلك .

هذا يعني انه لم يبق من مصادر للبحث امام هذه المحاولة سوى الاعمال الفنية لجواد سليم وماكتبه جواد سليم .

اما اعماله الفنية ، ففيما عدا نصب الحرية وأربع لوحات ومنحوتتين فقط ، فأنني لم اطلع على الاعمال الفنية الاصليه التي رسمها او نحتها جواد ، بل على الصور الفوتوغرافية للوحات جواد ومنحوتاته . وهذه الصور الفوتوغرافية لاتثير في المشاهد الباحث نفس الحالة النفسية التي تثيرها اللوحات والمنحوتات الاصل .

اما كتابات جواد سليم ، والتي تتضمن مذكراتـــه بالدرجة الاساسية ، فقد اطلعت على المنشور منها . والمنشور يخضع لقواعد المسموح . والذي يقرأ المنشور من هذه المذكرات يستنتج بأن لجواد سليم كتابات وتخطيطات غير

قابلة للنشر قد تكون ذات اهمية اساسية في القاء الضوء على شخصيته .

لقد استندت هذه المحاولة على ثلاثة مصادر اساسية — نعتقد انها ساعدتنا على تحديد اهم — وليس جميع — الخصائص الاساسية لشخصية جواد سليم . وهذه المصادر هي :

* « جواد سليم ونصب الحرية — لجبرا ابراهيم جبرا » . وقد افادنا هذا المصدر — وهو دراسة في آثار جواد وارائه — في كونه تضمن الصور الفوتوغرافية فيه لمنحوتات جواد ولوحاته . اضافة الى كتابات جواد سليم وخاصة كلمته في افتتاح المعرض الاول لجماعة بغداد للفن الحديث.
* « الرحلة الثامنة — لجبرا ابراهيم جبرا » . تضمن هذا المصدر مذكرات الفنان جواد سليم التي كتبها بين عامي ١٩٤١ و ١٩٤٧ .
* « جواد سليم — لعباس الصراف » . ويشترك هذا المصدر في فائدته مع المصدر الأول ، اعلاه ، في كونه تضمن صوراً فوتوغرافية للتخطيطات ومنحوتات ولوحات جواد سليم .
* اضافة الى صور فوتوغرافية متفرقه للأعمال الفنية لجواد سليم.

« الخصائص النفسية المميزة في شخصية جواد سليم »

(١) طفولة هادئة

« الخصائص النفسية المميزة في شخصية جواد سليم »

هناك موقفان لعلماء النفس في تقييمهم لمرحلة الطفولة . الاول ، هو مايراه الفرويديون من ان السنوات الخمس او السبع الاولى للطفولة هي الاساس في تشكيل شخصية الانسان وهي التي تقرر سلوك الفرد حين يصبح راشداً . بمعنى ان سلوك الانسان الراشد يكون محدداً سلفاً بطبيعة مرحلة سابقة هي مرحلة الطفولة .

والموقف الثاني لايتفق مع مايراه الفرويدون حول كون مرحلة الطفولة هي الاساس في تحديد سلوك الفرد ، بل يدخلون معها عوامل اخرى . وينظرون الى مرحلة الطفولة باعتبارها عاملاً جوهرياً — وليس وحيداً — في تطور او تشكيل الشخصية .

ويرى بعض الذين قاموا بدراسات نفسية للمبدعين من الفنانين ، أن سبب ابداعهم يعود الى ان قسماً كبيراً منهم عاشوا طفولة قاسية او غير سعيده . وكأن هذا الاتجاه في تحليل الشخصية يريد ان يقول لنا بأن الطفولة القاسية توقظ الابداع عند الذين يحملون استعداداً ابداعياً . فعلى سبيل المثال ، يعزى فشل ليوناردو دافينشي في تكوين علاقات عاطفية ناضجة ، والجنسية المثليه عنده ، وابتسامة الموناليزا ، واتحاد الانوثة والذكوره في لوحة يوحنا المعمدان وانشغاله في محاولاته الفنية المبكرة بتصوير رؤوس نساء باسمات ، كل ذلك يعزى الى كون دافينشي كان اسير ابتسامة امه وانوثتها التي انفصل عنها في سن مبكره .

كما ان النظرة التشاؤمية عند شوبنهور تولدت من الصراع الحاد بينه حين كان صبياً ، وبين ابيه من جهة — وصراع اعنف بينه وبين امه من جهة اخرى... الى غير ذلك من الكتاب والفنانين المبدعين الذين تشكل طفولتهم غير السعيده سبباً — من وجهة نظر بعض علماء النفس — في ابداعهم الادبي والفني .

غير ان الاسر مختلف مع فناننا جواد سليم . فقد عاش جواد طفولة هانئة وسعيده ، في بيت توفرت به وسائل الراحة والعلاقات الطيبة . ه لعل السبب الرئيس في الابداع الفني عند جواد سليم هو انه ينشأ في عائلة تهوى الفن والرسم . وهو بذلك يشبه « باخ » الذي ولد في عائلة تعشق الموسيقى فتأثر بذلك واصبح موسيقاراً .

فالوالد « سليم الموصلي » — الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني — تميز بقدرته مع الرسم اثناء الحكم العثماني ورغم ان انتاجه الفني كان قليلا ، فأن بعضهم يرى في

لوحاته المتفرقة لدى اصدقائه مصدراً لابأس به لمن يريد تسجيل تاريخ الفن العراقي لفترة اوائل العشرينات من هذا القرن .

« وسعاد » — شقيق جواد الاكبر — هو الاخر فنان ساهم مع ابيه « ومعهما جواد أيضاً » في تأسيس اول جمعية في العراق — هي جمعية اصدقاء الفن عام ١٩٤١ . اما شقيقه الآخر « نزار » وشقيقته « نزيهه » كلاهما اصبح رساماً معروفاً .

اما والدته فكانت هي الاخرى تهتم بزخرفة اشغالها اليدوية ، وكانت تشجع ابنها جواد منذ كان عمره اربع سنوات ، وتصنع له الدمى من الطين والشمع لكي يستمتع ويلعب بها .. واللعب يفيد في التدريب على المهارات الجديدة

لابد لنا هنا من وقفة قصيرة لنشير الى انه من بين الخصائص التي يتحلى بها الوالدان والتي يشتهي الطفل ان تكون له ، مايتمتع به الأبوان من مهارات ومزايا .. وهناك افتراض جوهري مؤداه ان التشابه بين الطفل ووالده ، او والديه ، او انموذجه ، يتساوى في ذهن الطفل مع امتلاك الطفل لما عند الوالدين او النموذجين من مهارات ومزايا . ويؤدي ذلك الى ان الطفل يقلد سلوك الوالدين من اجل ان يزيد من اوجه التشابه بينه وبين الوالدين ، ومن اجل ان يكتسب بالعوض سمات الوالدين . وكلما ادرك الطفل ان هناك وجهاً من اوجه التشابه بينه وبين النموذج ، زادت عملية التوحد او التقمص مع النموذج قوة . وكلما زاد التقمص قوة بدأ الطفل يسلك وكأن له خصائص النموذج . واذا بأنواع السلوك التي كان يقلدها فيما سبق تصبح تلقائية او تصبح اجزاءاً ثابتة من اهتماماته وشخصيته .

لقد كان امام جواد ، حين كان طفلاً — اكثر من نموذج في عائلته .. لكنها نماذج يوحدهـا ميل مشترك هو الميل نحو الرسم بشكل خاص . فأكتسب جواد هذا الميل مع عائلته .. وتأصل هذا الميل بفعل تشجيع افراد عائلته له . وزاده ولعاً وتأصلاً عامل خارجي . هو طبيعة البيئة التي عاش فيها طفولته . فلقد نشأ جواد في « انقره » . في بيئة طبيعية تمتاز بجمالها وغاباتها . وتكثر فيها المساجد وقباب الجوامع المزينة بالزخارف الاسلامية والمنائر المتوجة بالأهلة . والمتاحف التي لابد ان زارها جواد مع ابيه او مع افراد عائلته . وبدأ جواد يرسم منذ كان تلميذاً في المدرسة الابتدائية .. ثم تابع هوايته في الثانوية .. وقرر ان يكرس حياته لدراسة فن الرسم بشكل خاص والفنون التشكيلية بشكل عام . فسافر الى باريس لدراسة الرسم وعمره (١٩) عاماً . ثم الى روما وعمره (٢٠) سنة لدراسة فن النحت . ثم حصل من معهد السليد بانكلترا على دبلوم شرف في الرسم والنحت . واستقر في وطنه — العراق — ليعمل بعد ذلك في ميدان النحت والرسم .

لم يتعرض جواد — خلال طفولته — الى مشاكل عائلية . ولم يفقد خلالها والده او والدته .. وكان يكن حباً لكافة افراد عائلته .. إلا ان حبه لأمه كان متميزاً . وقد انعكس ذلك في اعماله الفنية المتعلقة بالأم والأمومه .. وانعكس حبه للطفولة ايضاً في العديد من لوحاته .. لاسيما « بغدادياته » المشحونة بالفرح والامل والبساطة ، والمزينة بما رآه في طفولته من زخارف وأهلة ومنمنمات .

(٢) التفاؤل

لعل اهم صفة يتميز بها الفنان جواد سليم — على خلاف كثيرين من الفنانين المبدعين — هو حبه العميق للحياة وايمانه القوي بالمستقبل .

يقول جواد في مذكراته بتاريخ ١٦ / ١١ / ١٩٤٤ ، زمن الحرب العالمية الثانية :

« إنني من الذين يؤمنون بالمستقبل . انني اثق بالغد بفوز الحق والافضل . وكل انسان يتطلع الآن للمستقبل الغد ماأقربه . غداً السلام يقترب واشباح الموت والآت الشر تحتضر في بيوتها . »

وفي السنة نفسها يدون جواد في مذكراته قولاً لميكيلا نجلو « الفن والموت لاينسجمان » . ويقول في مكان آخر من مذكراته : « اريد ان اعيش .. اريد ان اعيش .. اريد ان اشبع من الحياة . » ويعكس جواد تفاؤله هذا على وطنه وعلى فنه ، فيقول : « وللعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا الى انتاج النحات . وكما كانت في اوربا حركة واسعة بعد الحرب العظمى لأقامة النصب التذكارية واشتراك النحات في عمل دنيا جميلة ، فأن انتهاء هذه الحرب سيفتح باباً اوسع لأشتراك الفنان في بناء دنيا جديدة مفرحة وصالحة » .

وحين نأتي الى لوحاته الفنية فأن مجموعة « بغداديات » تمثل أزهى وابسط انواع التفاؤل لديه . فما تتميز به هذه اللوحات هو شعبية موضوعاتها ، والوانها الصافية الزاهية والمشرقة ، وبساطة خطوطها الخالية من التعقيد . ومساحاتها البيضاء . واعتمادها على الزخارف الاسلامية والمنمنمات الشعبية .

وقاده تفاؤله هذا الى ان يعمق علاقاته بموضوعات شدته اكثر الى الارض والناس ، كما في منحوتتيه « الانسان والارض » و « ثور وفلاحة » .

ولأن المواضيع الشعبية يتبدى فيها تفاؤل عفوى وفرح فطري ، فقد تأثر جواد بذلك ورسم عدداً من اللوحات اهمها « موسيقيون في الشارع » و « زفة في الشارع » و « فلاح وقريته » . وكان جواد يكثر من رسم الأهلة في هذه اللوحات . والهلال له دلالته وتأثيره النفسي في وعي وفي لاوعي البسطاء من الناس ، لأقترانه بأعيادهم ومناسبات فرحهم ، ولأنه يرمز الى البداية النامية المرتبطة بالتفاؤل النقي والبشارة .

ورغم ان « نصب الحرية » يجسد المعاناة الانسانية وينتهي بالتفاؤل ، إلا ان اروع تجسيد نفسي مؤثر للتفاؤل منحه لنا جواد سليم في هذا النصب السمفونية ، جاء في منحوتتيه الثانية « الطفل » و السادسه « الام وطفلها » . ذلك ان اهم موضوعين للتفاؤل عند جواد سليم هما « الأم » و « الطفل » . فالطفل رمز المستقبل .. رمز الحياة ونقائها وبرائتها . وامل البشرية كلها . فجسده جواد في منحوتة بارزة ، حيث كانت منحوتة « الطفل » هي المنحوتة الوحيدة في « نصب الحرية » التي كانت مجسمة .

اما المنحوتة السادسة « الام التي تحتضن طفلها » — التي سنتحدث عنها في موضوع لاحق . فقد اجتمعت فيها اقوى مؤثرات التفاؤل وانقاها واهدفها .

فالأم هي رحم العطاء واستمرارية الحياة .. ودفء المشاعر الانسانية .. هي الحب والغذاء والنقاء والحنان واستقطاب لكل ماهو نبيل في الجنس البشري . ولا انبل واعظم واسمى واقوى مانح للأمل والتفاؤل من انسان يعطي ولايأخذ ، وتلك هي الأم التي مثلها جواد باحتضانها لطفلها بانحناءة تمنح الانسان شعوراً كأنه في قداس يتطهر فيه من كل شروره ويأسه . وحين يتطهر الانسان من شروره ويطرد يأسه ينتفض بالضرورة كل خير وطيب كامن فيه . رفيق الخير والسر الخالد في حياة الانسان .

وتلك القبلة التي تمنحها الام لطفلها في منحوتة جواد ، هي التكثيف المركز لأروع مايمكن ان يكون عليه التفاؤل الانساني . فالقبلة هنا منبع الخير .. والفجر الذي يبزغ .. وصيحة الانتصار على يأس الذات ويأس الآخرين . انها كل مايثير في الانسان شعور الفرح والنشوه والحب للناس والحياة والطبيعة . انها منبع الحياة التي صورها جواد وكأنه يريد أن يقول بتكثيف بليغ مؤثر : إن الحياة تبدأ دائماً من هنا ولاخيار لأن يحقق الانسان انسانيته إلا بأن يكون متفائلاً .

لقد كان التفاؤل وحب الحياة هما المصدران الاساسيان في الابداع الفني عند جواد سليم .

(٣) جواد سليم بين « الانا » و « النحن » :

صفة اخرى يتميز بها معظم الكتاب والفنانين المبدعين

السيال
عيون المها بين الرصافة والجسر
في كل ساحاتها طيور
الحب تغني النسمة

هي تضخم « الانا » لديهم ، بسبب انهم عموماً يعيشون حالة غير عادية من القلق والحساسية .

إن الانسان — المثقف بشكل خاص والفنان بشكل اخص — يسعى الى ان يكون اكثر مما هو . يريد ان يكون اكثر اكتمالاً . لكنه يعيش في وضع محدد بزمان ومكان ، وبعلاقات اجتماعية تشكل بمجموعها ملتقى لكل التناقضات فهناك اهداف عامة « اجتماعية » وهناك اهداف خاصة « فردية » . والتناقض بين العام والخاص تناقض ازلي يوجد حتى في اكثر الانظمة الاجتماعية عدلاً . والصراع بين الخاص « الانا » والجماعة « الفن » يخلق — عند الفنان بشكل خاص — حالة عنيفة من القلق والتوتر . ولأن الانسان اي انسان كان — لايمكن ان يطيق حالة توتر مستديمة ، فأنه يبحث دائماً عن طرق يخفض بها هذا التوتر ، تكون لوحات او تخطيطات او منحوتات فنية في حالة الفنانين التشكيليين ، او شعراً ، قصة ، رواية .. في حالة الكتّاب .

ورغم تنوع طرق خفض التوتر هذا ، فأنه يكمن تحديد اسلوبين متميزين منها :

الاول ؛ منح « الانا » امتيازاً متفرداً كما هي الحال مع « المتنبي » الذي يقول :

امط عنك تشبيهي بما وكأنه
فما احد فوقي ولا احد قبلي

وقولـــه :

اي محل ارتقـي اي عظيم اتقـــي
وكل ما قد خلق اللـــــه وما لم يخلـــق
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

وقد يولد تضخم « الانا » من الانقطاع عن المجتمع ، ورفضاً لكل مفهومة ترتبط بالمجتمع « النحن » .. اخلاق قانون .. تقاليد .. التزامات ، كما هي الحال مع اوسكار وايلد ونيتشة وفان كوخ وشيللي . وكثيراً ماتنتهي هذه الحالة — خاصة عند الأكثر ابداعاً من هؤلاء الفنانين — الى تدمير نفسي للأنا — جنون في الغالب — او تدمير جسدي ، الانتحار .

والاسلوب الثاني ، هو ان يجعل الفنان من « اناه » استقطاباً لقلق مجتمعه وقلق الانسانية عموماً المتفاعل مع قلقه الخاص ، فيبحث عن خلاص عام « للأنا » و « النحن » من خلال معاناة مشتركة وبهدف متعة مشتركة .

وهذا لايعني ان الفنان يتجرد هنا ، من قلقه الخاص . ولكنه يعمل على ترويض « الانا » بفتح قنوات « الانا » على « النحن » المجتمع و « النحن » الانسانية ، فتشكل مسارات لتسرب وامتصاص القلق ، وتوحـــد او مشاركة مع قلق « النحن » المحدد جغرافياً وقلق « النحن » المطلق .

وجواد سليم — من خلال كتاباته وفنه — هو من الفنانين المتميزين الذي توحدت عنده « الانا » مع « النحن » . فهو وثيق الصلة بمجتمعه . اراد ان يحوي كل مايستطيع ان يكونه . وادرك بأنه لايستطيع ان يكون كذلك إلا اذا غار في « النحن » التاريخية وحصل على تجارب الآخرين في الاتجاه الموازي لأتجاهه النفسي .

يقول جواد : « ليس الفن بالشيء الذي يحتاج الى فنان فقط . الفن هو العيش في بقعة ما . إنه شيء يحدث بين انسان ما وبين الارض التي يعيش عليهـــا . وهو بحاجة الى فهم . وان يفهم شعب جديد وارض جديده كلاهما الآخر يستغرق زمناً ، زمناً طويلاً . »

ويقول جواد في كلمته بمناسبة افتتاح المعرض الاول لجماعة بغداد للفن الحديث : « انا والكاتب نريد ان ان نشارك كل البشرية ما نريد ان نقوله ، وكل انسان يود ان يتحسس مزايا عقلية الانسان . وكفرد في المجتمع الانساني ، فأن هذه المزية ، مزية العقل والفكر ، لاتتحقق إلا في المبادلة والتجارب » .

ويضيف : « ليس الفن في عمل صورة للويس الرابع عشر ، او تمجيد سيف الدولة ، او رسم تفاحه ، ... الفن

اسمى من ذلك .. الفن قطعه لموزارت ، صفحه من موليير ، قصيدة من المعري او من الجواهري ... لوحة « كورنيكا » فهذه اشياء خدمت البشرية » .

ولهذا اطلع جواد على الفن السومري والاشوري والاسلامي والاوربي ، لابهدف خدمة صنعته وتطوير فنه حسب ، وانما بحثاً عن « الذاتات » المتحدة بالجماعات . فقد كان ينتقي تلك التجارب المتميزه التي تصل فيها « الانا » الى اتحاد متناغم الانسجام مع « النحن » المتحـرك على ايقاع مشترك ، كجوقة موسيقيين الفنان فيها هو القائد .. والجوقة فيها هي الجماعة . وهذا يعني ان استيعاب جواد الواعي للتراث هو احد اسباب توحد « اناه » في « النحن » المجتمع والامه والانسانية . واحد الاسباب الجوهرية في ابداعه الفني الذي انطلق من تركيز الفن العراقي على اسس شعبية ، والانطلاق من المحلية الى العالمية .

و « أنا » الفنان تتضخم كلما تعمق وتمكن من فنه ، وكلما ازداد وعيه . وما يزيد في هذا التضخم ان قنوات القلق تزداد كماً ونوعاً في عملية التطور التاريخي للمجتمع ، وبفعل قوانين التطور النوعي والكمي للتناقضات .

و« الانا » عنـد الفنان دائماً ما تبحث عن الاشكال الاكثر شموخاً ، والصورة الاكثر كبرياءاً والاكثر تأثيراً في الحاضر وامتداداً في المستقبل . وقد فكر جواد بالاختيار الذي يتحقق فيه اقوى وامتن واعمق صورة تكون فيها « الانا » قوية خالده خلود « النحن » .

كان اهتمام جواد ، في البداية ، مكرساً للرسم . وكان يميل غالباً الى تجسيد « الانا » في صورة حصان جامح ينفر من الترويض ويتحرق للانفلات والتحرر الذي يأخذ شكل التمرد في وضعية ينتصب فيها على اثنتين لتتجسد قائمته بقائمة الانسان ، بحركة اكثر تعبيراً — وجواد بارع في تجسيد الحركات — من حيث شكل رأس الحصان وطول رقبته والشعر المنثور عليها ، وسعة فتحة الفم المقترنة بالصهيل صوت الجموح والتمرد .

ولم يجد جواد في الرسم مايحقق اشباعاً « للأنا » . وبدأ شعوره بذلك في وقت مبكر . فكتب عام ١٩٤٢ . وعمره حينئذ ٢٣ سنة — : « اكثر مايثقل علي الآن هو تقسيم قواي بين الرسم والنحت . أظن انني يجب ان اترك احدهما في يوم من الايام لأن قابليتي ستتجزأ بين الأثنين . وعلى اكثر ظني سأترك الرسم نهائياً . »

وهذا يعني ان كبرياء « الانا » عند جواد بدأت تبحث عن الاقوى والاشمخ ، في مادة غير الورق والقماش و الاصباغ . مادة كأن تكون البرونز والرخام والحديد الصلب اقوى مواد الطبيعة ، لكي تتجسد « الانا » شكلاً ومادة وموضوعاً . ذلك لأن جواد شعر ان الرسم « ليس الشيء الذي اعيش من اجله .. انه لايعبر عن نفسي تمام التعبير » . وجد اسباب ذلك هو ان الرسم لم يستطع استيعاب « الانا » وشموخه . فتحول الى النحت ، رغم انه لم يترك الرسم بصورة نهائية . وكان مصيباً في ذلك . فجواد افضل في النحت منه في الرسم . واستطاع ان يحقق من خلال النحت : « اناه » المتحده با « النحن » ، في عدد من منحوتاته اهمها « البناء » ومنحوتتا « الحصان » و « الجندي » في نصب الحرية ..... فاستحق تقدير مجتمعه وبلغ الشهرة التي كان يحلم بها ويخشى على نفسه منها .

ومع ذلك فأن جواد — لم يستطع ان يقدم لنا اعمالاً فنية تتوحد فيها « الانا » با « النحن » بشكل اكثر اندماجاً وانشداداً نفسياً ، في مرحلة شهد فيها — جواد — توحد « الانا » با « النحن » حد الاستشهاد ، كما في واقعة الجسر التي خلدها الجواهري بواحدة من اروع قصائده .

واذا كنا نجد العذر لجواد في انه لم يتمكن تجسيد انتفاضات ووثبات شعبنا في الاربعينات والخمسينات على شكل منحوتات لصعوبات مالية وعملية ، وانه قد وفى بذلك في « نصب الحرية » ، فليس للعذر نفس القوه فيما يتعلق بالتخطيطات واللوحات ، التي لم نعثر فيها على لوحة واحدة تصور الاحداث الكبيرة التي مر بها شعبنا وامتنا في

الاربعينات والخمسينات .. وكان جواد احد شهودها .

غير ان هذه النقطة قد تثير جدلاً وعدم اتفاق . اذ قد ينظر الى جواد كونه ليس فناناً دعائياً ، او فنان مناسبات . وان الرسم والنحت ليس كالشعر في تصوير او تجسيد او معالجة تلك الاحداث . وهذا صحيح . ولكن عملية الفرز الحقيقية بين فنان دعائي واخر غير دعائي تكمن في نوعية نتاجيهما الفني الذي يصور او يجسد حدثاً عاماً مميزاً كوثبة ٤٨ قبلاً ، او مأساة فلسطين .

إن حادثة ، كتعرض قرية الجور نيكا في نيسان عام ١٩٣٧ الى قصف وحشي من قبل الطائرات الالمانية اثناء الحرب الاهلية الاسبانية ، اثارت الفنان بيكاسو فأنتج لوحته الخالدة « الجورنيكا » ، واستطاع بعبقريته الفنية وغزارة تجاربه ان يبتعد عن السقوط في التقريريه الاعلامية والدعائية ، وان يسجل حضور الفنان كونه شاهد عصره وصرخة الغضب ضد الابادة الفاشية .

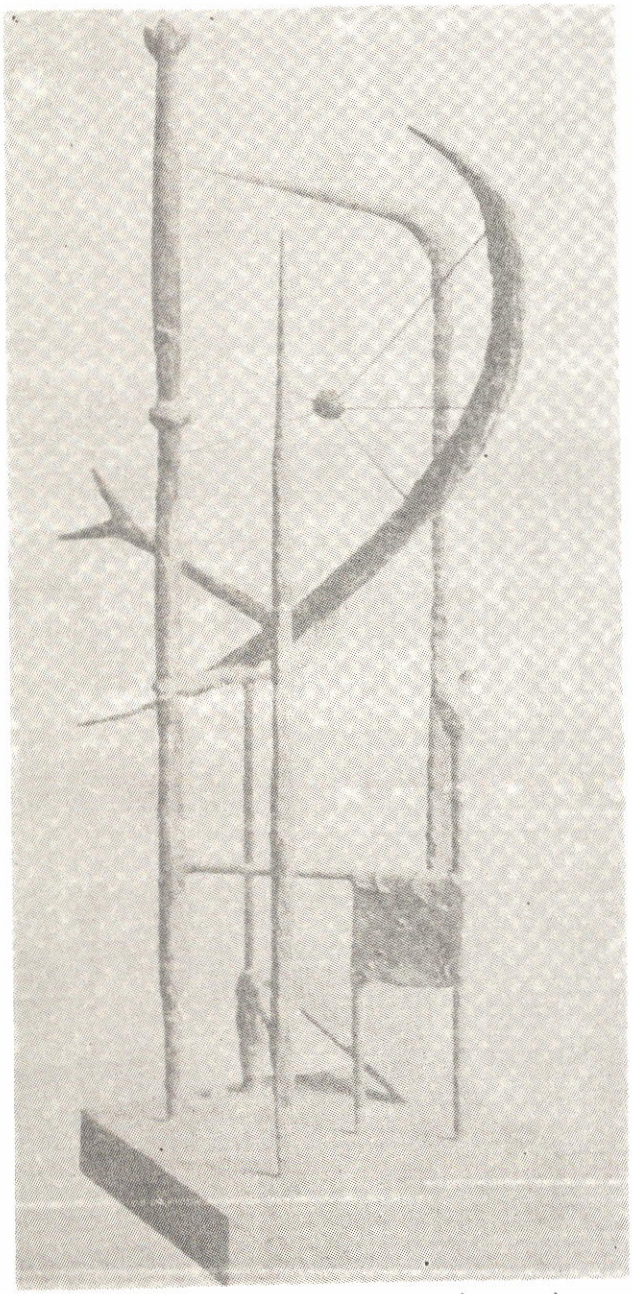
أفلم تكن حادثة فلسطين — وهي اكثر مأساوية من حادثة الجورنيكا — كافية لأن تثير جواد ويستطيع بابداعيته الفنية ان يقدم عملاً فنياً يسجل فيه حضوره وشهادته .

ان الانحدار الطبقي لجواد كان برجوازياً . ومايميزه هو انه — على خلاف كثير من فناني وادباء تلك الفترة — لم يرسم الملوك ومن يحسبون على العائلة المالكه . فهو ، كبيكاسو ، لم يعتبر الفن وسيلة للترفيه والتسلية والكسب المادي . ولكنه ، في الوقت نفسه ، لم يشأ ان ينتج اعمالاً بوثبات وانتفاضات شعبنا ، لأنه لم يكن قادراً على تعريض نفسه للملاحقة السياسيه .

على اننا يجب ان نشيد بمأثرة رائعة لفناننا جواد . ذلك انه في عامي ٥٢ — ١٩٥٣ اشرف مجمع الفنون المعاصرة بانكلترا برئاسة الناقد العالمي هربرت ريد على تنظيم مسابقة عالمية شارك فيها « ٣٥٠٠ » نحات ونحاته من جميع انحاء العالم لعمل نصب نحتي يرمز ويخلد « السجين السياسي المجهول » ، وذلك « تكريماً لأولئك المجهولين الذين ضحوا بحريتهم ووهبوا حياتهم من اجل حرية الانسان في كثير من البلدان وتحت شتى الاوضاع السياسية الصارمة » .

ولقد تمكن جواد من المشاركة في تلك المسابقة العالمية ذات الهدف الانساني النبيل . وكان جواد العراقي الوحيد بين « ٦٠٧ » فناناً من المانيا و « ٥١٣ » فناناً من انكلترا و « ٤٠٠ » فناناً من اميركا و « ٣٠٣ » فناناً من فرنسا و « ٢٩٦ » فناناً من ايطاليا و « ١٤١ » فناناً من النمسا ، وغيرهم من بقية البلدان .

شارك جواد في هذه المسابقة « بالسجين السياسي » .



السجين السياسي

وكان من الممكن ان يفوز بالجائزة الاولى على حد ماذكر الفنان هنري مور الذي كان احد اعضاء لجنة التحكيم ، لو ان جواد ارفق شرحاً للنصب كما اشترطت ذلك المسابقة غير ان جواد — ربما لاجتهاده الخاص — لم يسجل اي شرح للنصب . فأعتبر واحداً من العشرة الاوائل ومنح المكافأة الثانوية التقديرية .

(٤) القلق والحساسية :

القلق والحساسية صفتان يتميز بهما الكتّاب والفنانون المبدعون عن عامة الناس . وجواد سليم فنان مبدع وذلك في ضوء التعريف الذي يطرحه علماء النفس في كون الابداع هو « عملية ينتج عنها كل جديد يرضي جماعة ما ، اوتقبله على انه مفيد » وجواد استطاع ان يحقق اكثر من ذلك .

والعملية الابداعية تتميز بخصائص اهمها : الطلاقة ، الاصاله ، الجِده novelty ، التفرد ، والمرونة ، وتأتي في مقدمة هذه الخصائص جميعاً « الحساسية للمشكلات » التي تعني بأن الشخص المبدع يكون حساساً بمشاكل وحاجات واتجاهات ومشاعر الآخرين ، وله معرفة حاذقة بأي شيء غريب او غير عادي ، وبالاشياء التي حصل عليها من الاشخاص الآخرين والمواقف الاجتماعية والطبيعيه .

والانسان هو مجموع علاقاته الاجتماعية ، وكل فن وليد عصره . وكل عصر له تناقضاته وعندما تخلق تناقضات وضع اجتماعي معين حالة من القلق الحاد ، يزداد وضع الفن والفنانين صعوبة وتعقيداً .

ولعل مايميز الفنانين عموماً هو انهم يعيشون حالة قلق غير عادي ، دع عنك ان الصفة التي تميز الفن هو انه يحمل في اعماقه التوتر والتناقض .

ولعل الفرق الجوهري بين الفنانين لايكمن في شدة او درجة القلق الذي يختلف من فنان لآخر ، بل في كيفية توظيف هذا الفنان او ذاك للقلق الذي يعيشه . ذلك أن كل فنان يعيش قلقاً عاماً مشتركاً وقلقاً خاصاً . قلقاً موضوعياً وقلقاً ذاتياً مشروطين بالظروف الخاصة والعامة التي يعيشها ذلك الفنان . واي فنان مبدع هو « الخزان » الذي تصب فيه مختلف قنوات القلق . قلقه الذاتي الخاص ، وقلق مجتمعه ، وقلق الانسانية عموماً في اللحظة التاريخية التي يعيشها في عصر محدد مرتبط بلحظات ممتده في الزمن الماضي ، ومتصلة بلحظات في المستقبل الوشيك الوقوع والبعيد المدى .

إن هذا مايميز جميع الفنانين المبدعين كونهم « خزين قلق » . والاختلاف بينهم — كما اشرنا — يكمن في كيفية توظيفهم لهذا القلق في نتاجهم الفني .

وتاريخ الفن الحديث يقدم لنا اكثر من شاهد على ذلك. فلقد افرزت الحرب العالمية الاولى حركة فنية بأسم « الدادائيه » عالجت قلق الانسان — الذي تورم وتضخم بفعل الحرب — بممارسة المجون لدرجة فقدان الوعي . فأعلن اصحابها بأن العالم الذي يستعر بنيران الحرب ليس له معنى . وهذا يقود — من وجهة نظرهم او وفقاً لمنطقهم — الى ان الفن الذي يعيش في مثل هذه الظروف يجب ان لايكون له معنى .

وافرزت الحرب العالميةالثانية مدرسة اخرى اكثر تأثيراً هي المدرسة السوريالية — « الواقع الذي وراء الواقع » — عالجت موضوع قلق الانسان بالدعوة الى التحرر من كل رقابة تفرضها الافكار والتقاليد والقوانين وسلطتا الانا والانا الاعلى . وذلك بالهروب من الواقع ، لأن الواقع — يقول السورياليون — « يهرب منا ولا يفتح لنا ذراعيه » وان افضل طريقة لاكتشاف الواقع الذي وراء الواقع ، والحقيقة التي هي فوق الحقيقة ، هي اللجوء الى الخيال والاحلام واصطناع حالات ذهانيه وتناول المخدرات والكحول ، لدرجة ان السورياليين اشادوا باعمال المنحرفين والمصابين بالامراض العقلية والنفسية ، واعتبرتهم انهم « يرون الحقيقة الداخلية اوضح من الاصحاء . » وكان أن تشبه اشهر السورياليين — سلفادور دالي — بكونه عبقري الشذوذ والعصاب .

الشـجرة القتيـلة

ثم المدرسة الوجودية التي عالجت موضوع القلق بأن زعزعت ثقة الانسان بنفسه وبالعالم . واعتبرت العالم هوحالة الذات . وان الانتحار هو الفلسفة الوحيدة المقبولة والمبررة.

لقد شهد جواد سليم معظم هذه الحركات او المدارس الفنية . وكان عصره مليئاً بالاحداث الوطنية والقومية والعالمية ففي عصره نشبت الحرب العالمية الثانية التي ذهب ضحيتها الملايين من البشر ، وكانت هذه الحرب سبباً في ان يقطع جواد دراسته في ايطاليا ليعود الى بغداد . وفي عصره جرى تقسيم فلسطين . وفي عصره شهد العراق انتفاضات ووثبات شعبنا وملاحمه التي قدم فيها كوكبة من الشهداء . ومع ذلك لم يترك لنا جواد سليم نتاجاً فنياً استطاع ان يجسد فيه ذلك القلق الانساني الذي جسده « بيكاسو » في لوحته « الغورينكا او « سلفادور دالي » في لوحته « الحرب الاهلية » .

قد يبدو اننا نطلب هنا الكثير من جواد . ورب معترض يقول إننا كنا سنحصل على ذلك لو ان العمر كان قد امتد به سنوات اخرى ، في عصر يمتلك فيه الفنان قدراً من الحريه ، وان جواد استطاع ان يقدم لنا « نصب الحرية » في اول ثلاث سنوات من قيام الجمهورية واخر ثلاث سنوات من حياته . وهذا وارد ويشكل مفخرة لجواد سليم وخلوده .

غير ان جواد كان قد عاش ستة عشر عاماً بعد الحرب العالمية الثانية ، شهدت فيها بغداد ومدن عراقية اخرى ، بل وقرى في اعماق الريف العراقي احداثاً تاريخية خلدها التاريخ .. وكان لابد للفن ان يخلدها ، وجواد هو اول من يشار اليهم . وشهد الوطن العربي — في عصر جواد — احداثاً هائلة اهمها السلب والتجزيء ، كالتقطيع في « الذبيحة » احدى لوحات جواد التي لوعمقها واغناها شمولية لكانت لها دلالة اعمق . وجواد ، هنا ، بين الذين يشار اليهم ان لم يكن في مقدمتهم وشهد العالم ، في الفترة ذاتها ، اندحار الفاشية وانتصار الاشتراكية . وجواد ، هنا بين الذين يطمح الضمير الوطني والقومي لأن يكون واحداً بين الفنانين المتميزين عالمياً الذين انتصروا للأنسانية بفهم .

لقد كانت احداث تلك الفتـــرة وتناقضاتها تجعل من « خزين » القلق عند الفنان حالة يصعب فيها التنفس مالم يتم فتح « قنوات » هذا القلق لتصب في لوحات فنية تمتص من « خزين » هذا القلق .

واذا كان جواد لم يستطع ان يقدم لنا لوحات فنية بمستوى الاحداث التي شهدها — وطنياً وقومياً وعالمياً لسبب كنا قد اشرنا اليه ، فأنه استطاع ان يقدم لنا عدداً من اللوحات المعبـــرة عن قلق الانسان اهمها : « الذبيحة » و« الطفل الميت » و « الابن المقتول » و الشجرة القتيله » .

ورغم ان « الذبيحة » تثير في المشاهد شعوراً بأدانة سادية الانسان الكافية في ذاته وسادية الآخرين الموجهة هذه ، وهي لوحة من اعنف لوحات جواد في التعبير عن قلق الانسان ، فأن « الشجرة القتيلة » تطرح موضوعاً أشمل لقلق الانسان ، بضمنه النقد الساخر لسادية الانســان . وسخريتها نابعة من سخرية حادثتها . ذلك ان جواد كان قد رأى جماعة من الناس ينهالون على شجرة في يوم « عيد الشجرة » . ! فكان ان رسم تلك اللوحة الرائعة بيعت بعشرة دنانير واشتراها شخص اجنبي ! — التي يستقطب موضوعها قلقاً انسانياً . فالشجرة رمز للخير .. للعطاء ..

للجانب الرائع والطيب في الانسان ، الذي يعيش مع نقيضه ، النقيض ووحشيته وبلادته .

المرأة في الأنتاج الفني لجواد سليم

الفن نشاط انساني وشكل من اشكال الوعي الاجتماعي . والوعي عملية عقلية مشروطة بالوجود الاجتماعي . بمعنى ان الوجود الاجتماعي هو العامل الحاسم في تحديد الوعي . وبما ان الفن هو انعكاس لواقع اجتماعي ، فأن الانتاج الفني للفنان يكون حصيلة مصدرين اساسيين : درجة وعيه ؛ وطبيعة وجوده الاجتماعي .

هذا يعني ان الانتاج الفني الذي ابدعه جواد سليم ماهو إلا انعكاس لواقع اجتماعي كان قد عاشه ؛ وتصوير او تجسيد لواقع المرأة في ذلك المجتمع . فما هو واقع المرأة في المرحلة التي عاشها جواد ، مرحلة الاربعينات والخمسينات على وجه التحديد ؟

قطعاً لايتسع المجال هنا للاجابة بالتفصيل عن ذلك . ولكن يمكن ان نشير الى ان السمة المميزة للمجتمع العراقي في مرحلة الاربعينات والخمسينات هي التخلف . فأن كنا نتفق على ان المجتمع العراقي في تلك المرحلة كان مجتمعاً متخلفاً ، فأن المرأة في المجتمع المتخلف ، أماً كانت ام زوجة ام عشيقة ، هي اكثر افراده معاناة واستلاباً . انها العينة الممثلة لوضعية القهـــر . وهي التي تتجسد فيها كل تناقضات المجتمع . وهي اكثر عناصره تعرضاً للتبخيس في وجودها على جميع المستويات . ذلك انه حيثما وجد قهر واستغلال واستلاب وتبخيس واضطهاد يكون نصيب المرأة منها حصة الاسد !

اما الرجل — في المجتمع المتخلف — فأنه يمثل القوة او وهم القوة ، والقدرة او تمثيل القدرة ، والتسلط السادي في اغلب صوره والناتج عن سادية مورست من رجل اعلى — مستغِل — ضد رجل ادنى — مستغَل — — » . ولانه يقوم بهذه الادوار وامتداداتها . فأن اسقاط الضعف والمهانة يتحول بأتجاه المرأة لتقوم بالتالي في دور المعبر عن المأسي والهموم والنائح الباكي والباكي بصمت . وهذا ماندركه ببساطه حين نتمثل واقـــع المجتمع المتخلف مسرحاً ، فسنجد المرأة هي التي تؤدي الادوار التراجيدية فيه .

ان وضعية القهر التي تعرض على المرأة — في المجتمع المتخلف — تتخذ اوجهاً متعددة تجسد هذا القهر في النشاطات الاساسية من حياتها . وقد لخص بعضهم(×) هذه الاوجه في استلابات ثلاثة تتعرض لها المرأة بقدر وتفاوت في حدته ، وهي الاستلاب الاقتصادي والاستلاب الجنسي والاستلاب العقائدي ، تبتز المرأة من خلالها وتستغل .

ففي الاستلاب الاقتصادي تتعرض المرأة لعملية تبخيس دائم لجهدها ، واعداد لوضعية تبعية للرجل تؤدي بالتالي الى تبخيس انسانيتها . وفي الاستلاب الجنسي يصل القهر الذي يمارس على المرأة وضعية صارخة ، تتضمن تناقضات حاده تجعل وضعية المرأة مأزقية ، كما تفجر عندها الكثير من الازمات النفسية . اما في الاستلاب العقائدي فأن المرأة تخضع الى عملية تشريط اجتماعية تهدف الى ان تجعلها تقتنع بكل « الاعتبارات » والاختزالات التي يحيطها بها الرجل وتقبلها لوضعية القهر التي تعاني منها .

تلك هي الوضعية العامة لواقع كانت قد عاشته المرأة العراقية في المرحلة التي عاشها جواد سليم ، مع الاستثناءات والتفاوتات . فهل كان جواد سليم يقوم بدور الفنان « الناسخ » ؟ أعني . هل كان جواد يصور حالات حياتية لوضعية المرأة في حدود مهمة تصوير الواقع ... واقع المرأة ؟ ام ان جواد كان ينتقي نماذجه ويهدف منها ليس فقط الى تصوير وضعية المرأة حينذاك ، بل الى تغيير تلك الوضعية ؟

(×) للا طلا ع على تفصيل ذلك يمكن الرجوع الى المصادر الآتيـــة .

+ التخلف الا جتماعي ، مدخل الى سيكولوجية الا نسان المقهور للدكتور مصطفى حجازي .

+ الجسم ، حرماته ، تشريعاته ، وتعبيراته الا نفجارية ، للدكتور عباس مكي ، مجلة دراسات نفسانية كلية الآداب — الجامعة اللبنانية العدد ١ بيروت ١٩٧٤ .

+ المرأة والجنس للدكتورة نوال سعداوي .

سنحاول ان نجيب عن ذلك – قدر اجتهادنا – بعد ان نضيف ان المرأة بالنسبة للفنان – التشكيلي بشكل خاص هي اكثر المفردات استيعاباً للرموز . فهي : الارض . الوطن . الخصب . الخلود . الغذاء . وهي : الجمال . النبع . الحرية . السلام .. وكل الحاجات النفسية التي تجلب المسرة والمتعة . وقد تمثل المرأة – عند فنان معين – رموزاً مناقضة ، تستقطبها مقولة : المرأة هي الشر الذي لابد منه .

ان تحليلنا لاعمال جواد سليم المتعلقة بالمرأة يقودنا الى تأشير ثلاثة نماذج اساسية هي : المرأة – الأم ، المرأة – المضطهدة والمسحوقة ، والمرأة في التجربة الذاتية .

(١) النموذج الاول – المرأة الأم :

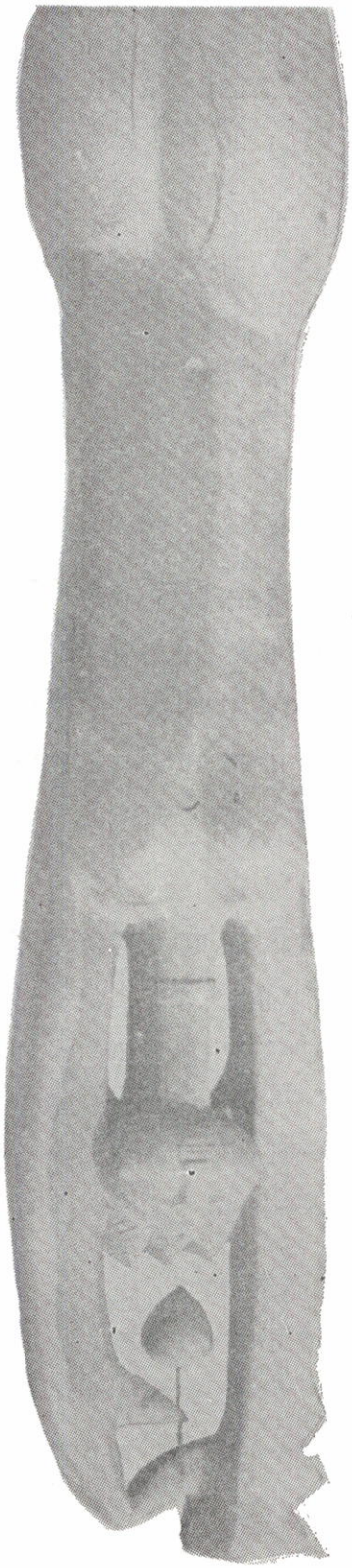
بدءاً ان جواد نحات افضل منه رسام . ومن اروع منحوتاته تلك المتعلقة بموضوع الام والأمومة . ذلك ان المشاهد « للأم » في منحوتاته ولوحاته تثير فيه انقى العواطف الانسانية ، واروع مايكون عليه الحب البشري واشياء اخرى .

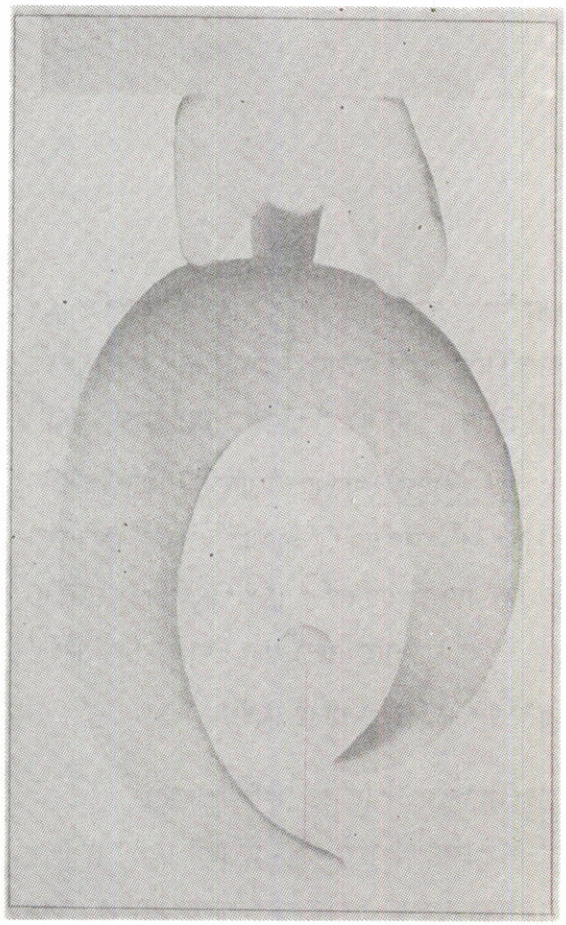
يميل جواد الى ان يرسم وينحت الام بشكل هلالي فيه انحناءة وانكسار واحتضان : « تمثال الام » ، « الأم في منحوتة الشهيد – نصب الحرية » ، « الأم في منحوتة الأم وطفلها – نصب الحرية » و « الأم في الزخارف الهلالية » .

في منحوتته « الأم » ، اروع تمثال نحته جواد للمرأة ، اراد ان يؤكد جواد أن الأم هي امرأة قبل كل شيء . وان روعة الأم لاتكمن في حنانها وعاطفتها ودفئها وقدسيتها فقط ، بل في ان يتجسد فيها ، ايضاً ، اروع جمال للأنثى . لأن الأم هي في الاصل فينوس .

وفي منحوتتيه الخامسة « الشهيد » والسادسة « الأم وطفلها » في نصب الحرية ، استطاع جواد ان يجسد فيهما موضوع الامومة بكل ماتحمله معاني الامومة من تكثيف للمشاعر الانسانية . يضاف الى ذلك ان هاتين المنحوتتين جسدتا واقع المرأة الأم في المجتمع المقهور ، كونها الروح التي تتجسد فيها الاستلابات ومآتم الاحزان وتراجيديات التضحية .

في المنحوتتين هناك طرفان . الأم والابن . وعلاقة الام بالأبن – في المجتمع المقهور – لاتتحدد بأبعاد الأمومة فقط ، بل تتعداها الى مستقبل ابعد في كون الابن – الطفل يمثل امل خلاص الام من الاستلابات . وهذا ما نجده في ترنيمات الأمهات لأطفالهن وفي اغاني ترقيص الاطفال .





في « الشهيد » تجسد المنحوتة واقع الأم — في المجتمع المقهور — كونها اكثر افراده قهراً ، وهي المعبر عن المأساة والناطقة بالمعاناة ... وهي المفجوعة التي تمزقها الفجيعة فتندب السماء — المرأة الثالثة في المنحوتة — والتي تطحنها الفجيعة فتبكي بصمت ، ولكنه صمت الشهادة والتحريض — المرأة الثانية في المنحوته — وهي المستلبة في امل خلاصها ... الوفية ... التي تحتضن ابنها في الميلاد وفي الاستشهاد — المرأة الأولى في المنحوته .

الشهيد

والشهيد ليس خسارة للأم فقط ، بل هو خسارة للقضية والشعب . لكن جواد اختزل مشهد الاستشهاد بطرفين هما الشهيد والمرأة الأم ، لتحدث تأثيراً نفسياً يشبه مايحدثه فينا مآتم الحزن النسائي . وهو رغم كونه مشهد حزن لكنه ، في الطفل النفسي الاقوى ، مشهد تحريضي للمرأة اولاً ، وللرجل ، كون التحريض الصادر من أمرأة — في مجتمعنا — يحدث في الرجل تأثيراً قوياً باتجاه الفعل . اضافة الى كون الأم هي العنصر الاجتماعي الذي يتميز بالشمولية سواء على صعيد الاستقطاب النفسي ، او على صعيد الوجود الفعلي حيث الأم موجودة في كل بيت .

في المنحوتة السادسة في نصب الحرية « الأم وطفلها » منح جواد الأم جواً من السمو والقدسية . وهدف الى خلق حالة من التوازن النفسي بين هذه المنحوتة والتي سبقتها ، حيث استشهاد الأبن في المنحوتة الخامسة وميلاد الطفل في المنحوتة السادسة .

أم وطفل

هذا التوازن النفسي ، قد يحلل — من وجهة نظر معينة — كون الأم في المجتمع المسحوق تشكل قيمة نفسية وملجئاً لكل المقهورين ، وان لها اهمية متميزة ، وانه عبرُ تضخيم الامومة تتضخم قيمة الطفل ، فتحصل المرأة الأم على نوع من التوازن النفسي ضد اختزالات المجتمع لها ، الذي يحدد قيمتها ووجودها بوظيفتها كأم .

على ان المنحوتة تجسد بشكل واضح استمرارية الحياة والعطاء ، ومكرمة الأم في هذا العطاء الذي يصنع الخلود. وهي التي تعوض خسارة شعب وتكون وراء انتصار قضيته .

وتبقى هناك لوحة بعنوان « عائلة — ١٩٥٣ » هي — في رأينا — اردأ لوحاته المتعلقة بالأم . هذه اللوحة قائمة على عقدة اوديب بتبسيط ساذج للمفاهيم الفرويدية ، حيث يظهر الابن فيها عارياً وبارزاً يشطر اللوحة الى عالمين في وجود واحد . اتجاهه نحو امه وظهره الى ابيه . والأبن

والأم كلاهما ينظران باتجاهنا . والأب مشغول بمداعبة ابنته كما تبدو .

ربما كان جواد قد رسم هذه اللوحة بتأثير شيوع المفاهيم الفرويدية ، وبالذات عقدة اوديب ، وهي موضوع عام لاتعني بالضرورة علاقة خاصة بالفنان .

(٢) النموذج الثاني ... المرأة المضطهدة والمسحوقة

عاش جواد في فترة تاريخية من حياة المجتمع العراقي كان فيها الاقطاعيون والبرجوازيون هم الذين يملكون كل شيء ... الارض والمعمل والسلطة ومصادر المتعة والثقافة .. وكل الامتيازات . اما الجماهير المسحوقة فكانت تعيش حالة من التأخر والجهل والحرمان والقهر وباقي الاضطهادات .

وحين يكون التناقض بهذه الحدة ، في نظام اجتماعي متخلف ، تكون المرأة اكثر العناصر الاجتماعية تعرضاً للأضطهاد والقهر على جميع الاصعدة : الجنس ، الجسد ، العمل ، والفكر .

وفي الطبقات المتخلفة والمسحوقة تتركز القوة في الرجل باعتباره المسؤول عن اطعام جميع الافواه في البيت . وهو القادر على مواجهة العالم الخارجي . واضفاء القوة على الرجل — في هذه الطبقات — سواء كانت هذه القوة حقيقة او توهماً ، يؤدي الى اضفاء مظاهر الضعف على المرأة .

ولأن الرجل المسحوق هو المستهدف من قبل سلطة ذلك النظام ، ولأنه غير قادر على مواجهة سادية ذلك النظام ، فأنه يتحول الى سادي بأتجاه الكائن المستضعف ... المرأة ... التي هي الزوجة دائماً .

ولأن المرأة ، في مجتمع كهذا ، تتجسد فيها كل انواع الاستلابات والعذابات ، فأنها تثير كل عواطف الشفقة والعزاء .. عزاء المرأة في نفسها ، وعزاء الرجل المسحوق المتجسد في المرأة الأكثر انسحاقاً .

لقد استطاع جواد ان يجسد الاستلاب الجنسي للمرأة في لوحة مؤثرة هي نساء في الأنتظار » التي تمثل نساء في المبغى ايام كانت في بغداد اماكن معروفة تعرض فيها النساء اجسادهن لمستلبيها الذين اختزلوا المرأة الى جسد ، واختزلوا الجسد الى وعاء للجنس .

ومشاهدة هذه اللوحة — « نساء في الانتظار » — تذكر بحكاية دارت بين الكاتبين الروسيين غوركي واندرييف .

فقد روى غوركي لأندرييف أن رفيقاً ثورياً لجأ في مبغى حين طارده رجال الشرطة . وادركت احدى البغايا مصيبته فعطفت عليه . ولكن الثوري كان نقي الخلق فرفض عروضها فقدت اعصابها ولطمته على وجهه . ولكن الثوري ادرك حراجة موقفه وسخافة رفضه فاعتذر لها وقد طور اندرييف هذه الحادثة في قصة له بعنوان « ظلام » وكان الموقف الاساسي فيها يدور على احتجاج البغي بقولها « اي حق لك في ان تكون طيباً بينما انا سيئة » .

ولوحة جواد « نساء في الأنتظار » تتحدث عن وضعية تنطق بالمأساة ، وتشهر بالاحتجاج ضد استلاب الرجل لها . والبغايا كأي بائع يبيع بضاعه .. والبائع عليه ان يروج لبضاعته ليستهوي المشتري . والبغي عليها ان تبتسم للرجل . اما وجوه البغايا في « نساء في الأنتظار » فقد جسدها جواد بشكل آخر ، وكأنها تقول : تريدون من البغايا ان تبتسم لكم ... فمن ذا الذي يقدر ان يبتسم في مأساته ؟ .

واذا كان جواد قد عكس لنا في لوحته « نساء في الأنتظار » ماتتعرض له المرأة من استلابات واختزالات في المجتمع المتخلف والمسحوق ، فقد استطاع ان يعكس لنا جانباً آخر للاستلاب الجنسي الذي تتعرض له المرأة ، والذى يصل فيه القهر درجة صارخة ، وذلك في لوحته « ليلة الحنة » .

فنتيجة للتنشئة الأجتماعية المتخلفة للفتاة ، والنظرة الاجتماعية المتخلفة للمرأة ، والنظرة الأكثر تخلفاً للجنس ، واتخاذ جسد المرأة كمادة لكثير من التشريعات والممنوعات والعقوبات ، بما فيها القتل غسلاً للعار ، فقد اقترن الجنس لدى المرأة بكل المخاوف . واقترن الخنجر — الذي يحمله الرجل في ليلة عرسه — والدم والموت والقبر بغشاء البكارة . وبدل ان تكون ليلة العرس هي ليلة الفرح والتفاؤل ، فأنها

تتحول ، بفعل هذه الاقترانات الشرطية ، الى ليلة تستقطب فيها المرأة المخاوف والرعب والتوقعات بحلول كارثة . وهذا ماجسده جواد بشكل رائع في « ليلة الحنة » . وجواد بارع جداً في رسم الخطوط الموحية بالحركة ... وعيون النساء الخائفة القلقة .

اما كون المرأة المسحوقة في المجتمع المتخلف هي « أم المصائب » ومأتم الاحزان ، ومحط الاضطهادات وعنف الاستلابات ، فقد استطاع جواد ان يصور لنا جانباً من ذلك في لوحتيه « الطفل الميت » و « الأبن المقتول » .

إن صورة العنف والعدوان في المجتمع المسحوق تتحور في قطبين ... القطب الأول هو المجتمع ، مجتمع الرجل بالذات . والقطب الثاني هو المرأة المسحوقة بالذات . ويسود هذا العنف طابع سادي . والسادية في اساسها حالة نفسية .. وضعية علائقية .. قطبها الأول يهدف الى توكيد للذات من خلال انزال العذاب والمعاناة في الآخر ، والقدرة على التدمير والافناء ليذل القطب الثاني ويحقره ... ليستضعفه .. وليولد في هذا الكائن الذي استضعفه شعوراً بأن يرضى في كونه كائناً مُستَلباً .

ولقد جسّد في لوحتيه « الطفل الميت » و « الأبن المقتول » قطبي علاقة العنف والعدوان . صورة الذات عند المرأة المسحوقة ... وصورة المجتمع ، مجتمع الرجل المتسلط . فلخص لنا صورة الذات — المرأة — بشعور مُمض ومثير للذعر بانعدام القيمة وبهدر الانسانية بـــأحساس بالأختناق الذي لايمكن التعبير عنه على صعيد الواقع فجاء باللوحتين في جو مأساوي وخطوط حاده وعيون جاحظة ، وصرخة احتجاج ، ليذكرنا بأن المرأة هي الكائن المستضعف في المجتمع المتخلف والمسحوق . وان هذا المجتمع يحول المرأة الى كائن يعيش مازوشية معنوية — اهم كل اشكال المازوشية — تفرض على المرأة القبول بوضعية الرضوخ والاستسلام للمهانة والتسليم بالضعف الذاتي وسطوة السادي

غير ان هذه المرأة المضطهدة والمسحوقة .. المستلبة والمختزلة ، استطاع ان يفجر فيها جواد صرخة عنيفة ، ليحررها من واقع الاضطهاد والانسحاق ، في منحوتة رائعة هي المنحوتة التاسعة في نصب الحرية « الحرية » حيث تحلق المرأة فضاء الحرية بكل عنفها وكل فرحها ، حاملة بيدها اليمنى مشعل الحرية ، وفاتحة يدها اليسرى راية الابتهاج والخلاص والبشرى .. في جسد تحرر من اختزالاته فسبح بفضاء الخلاص بلا قدمين .

(٣) المرأة في التجربة الذاتيـــة

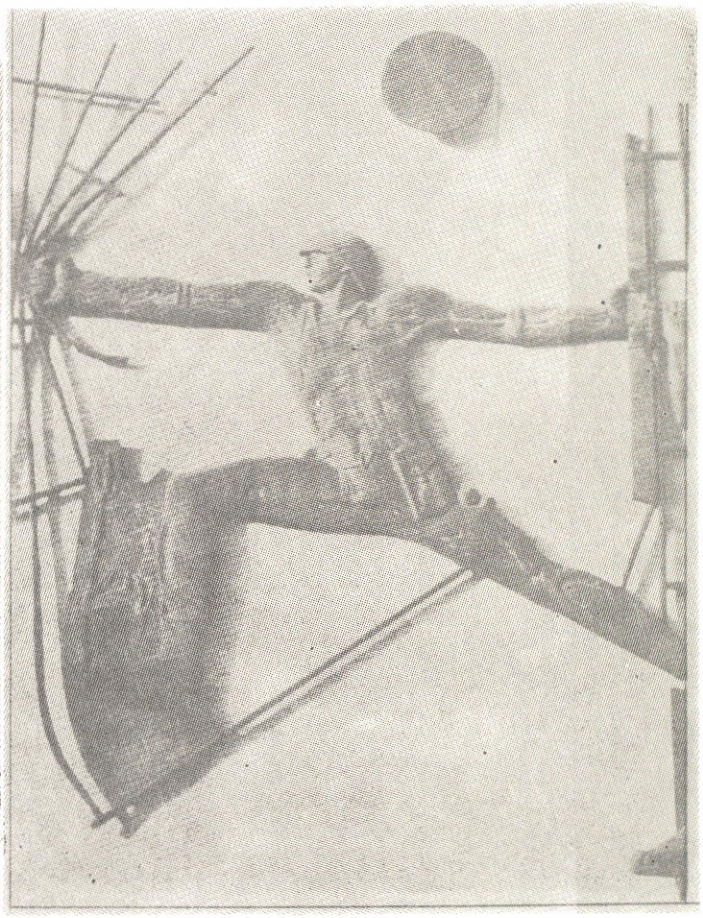
هناك لوحتان من اجمل لوحات جواد المتعلقة بالمرأة ، « ساعة القيلولة ١٩٥٨ » و « السيده وابن البستاني ١٩٥٨ » . ويبدو ان لهاتين اللوحتين علاقة بتجربة ذاتية تدور حول قصة حب كان قد عاشها الفنان جواد ايام شبابه ، وكتب في مذكراته التي دونها بين عامي ١٩٤١ و ١٩٤٦ وكان عمره حينئذ ٢٢ — ٢٧ سنه .

يتركز الجانب الاكبر من المذكرات المنشورة للفنان جواد سليم حول علاقة حب بفتاة عراقية قيل عنها انها من أسرة ارستقراطية . كما تتضمن هذه المذكرات جانباً من علاقته بأمرأة بولونية لجأت مع جماعة من البولونيين الى العراق أبان الحرب العالمية الثانية .

ولايهمنا هنا سرد هذه العلاقات ، وهي طبيعية تحدث لكل شاب ، بقدر مانريد التوصل الى الموضوع الذي استقطب اهتمام جواد في المرأة ، ونتيجة تجربته ، وارتباط الموضوع بالتجربة ، وانعكاس ذلك في اعماله الفنية المتعلقة بالمرأة .

ان استقراء تلك المذكرات يقود الى ان الموضوع الذي يستقطب اهتمام جواد بالمرأة ، اكثر من غيره ، هو الجسد . فهو يصف فتاته الأولى — الارستقراطية — بما يلي من المفردات :

« ثدييها اللذين كان برعماها متجسمين تحت القماش ... بطنها .. فخذيها ، ساقيها الورديتين الصافيتين ، قدميها العاريتين ، جيدها ، صدرها الرطب الدافيء ... »



وبعد ان انقطعت الصلة بفتاته الأولى هذه، او بالاحرى بعد ان قطعت فتاته هذه صلتها به ، وكون صلة جديدة « بمعبودته الجديده ، على حد وصفه ، ويعني بها المرأة البولونية » فأنه يصف الثانية بما يلي من المفردات :

« كان ثدياها بارزين بشكل مثير ، وقدماها حافيتين ، ورأيت لأول مرة ساقيها وكانتا عاريتين . لقد كان لونهما جذاباً ومهيجاً ... »

نفس المفردات لنفس الموضوع .

ويكتب جواد في مذكراته « تأملات روحي » قولاً لبايرون ، يبدو ان له صلة بأمرأة ميتة :

« سوف ترى كم هي جميلة ... عينان نجلاوان سوداوان .. وجسم ثعباني وشعر متموج يتألق تحت ضوء القمر ... امرأة تذهب في سبيل الهوى حتى الجحيم . اني احب هذا النوع من الحيوان ، وأؤثره على نساء العالم جميعاً ، ويهتم جواد ايضاً بالكيفية التي يظهر فيها الموضوع ... الجسد . يقول واصفاً فتاته الأولى :

« ذهبت لترتدي ثوباً جديداً ... وعندما دخلت كدت . انصعق في محلي . لاادري ماذا أقول . لقد ظهرت بثوبها هذا صورة من افضع الصور للجمال والفتنة . في تلك اللحظة كدت اذوب .. كدت ابكي .. إن هذه القطعة من القماش الالهية الرائعة التي فصلتها ايادي الجنة كانت على بدنها العاري تماماً » .

لقد ظهر هذا الثوب الشفاف على الجسد العاري في لوحته الجميلة « ساعة القيلولة » . في هذه اللوحة اختزل جواد اشياء كثيرة . وركزها في موضوع حياتي هو الكبت الجنسي . تجسيد لمفاتن الجسد ... ثوب شفاف يزيد من قوة الأثارة الجنسيه ... استلقاء واسترخاء في اشتهاء ... آنية فخار تروي العطش في الصيف القائظ ، والصيف القائظ قد يعني الكبت الجنسي ، ثم قطة رسمها قرب قدمي الفتاة .. بعينين مفتوحتين ووضعية معينة ، قد تكون رمزاً الى ان المرأة هي كالقطة .. أليفة ، وفي الوقت نفسه نفورة ايضاً .

اما « السيدة وابن البستاني » فهي الاخرى تعبر عن الكبت الجنسي . السيده مستلقية على ارجوحتها ومستسلمة . ابن البستاني يمسك بيده خرطوم الماء ، الذي يمر بالسيده ويلتف ، وقد يشير الى رمز جنسي . الديكور الاعلى للأرجوحة التي تنام عليها السيده — او تتظاهر بالنوم — رسم بشكل سياج مدبب مقلوب بأتجاه السيدة ، قد يرمز الى القيود الاجتماعية . واللوحة هي تحليل طريف لعلاقة انسانية بين رجل وأمرأة ، كلاهما يشتهي الآخر ، والمجتمع بينهما . وهي تتضمن فكاهة تثير ابتسامة خفيفة ... لكنها غاية في التأثير .

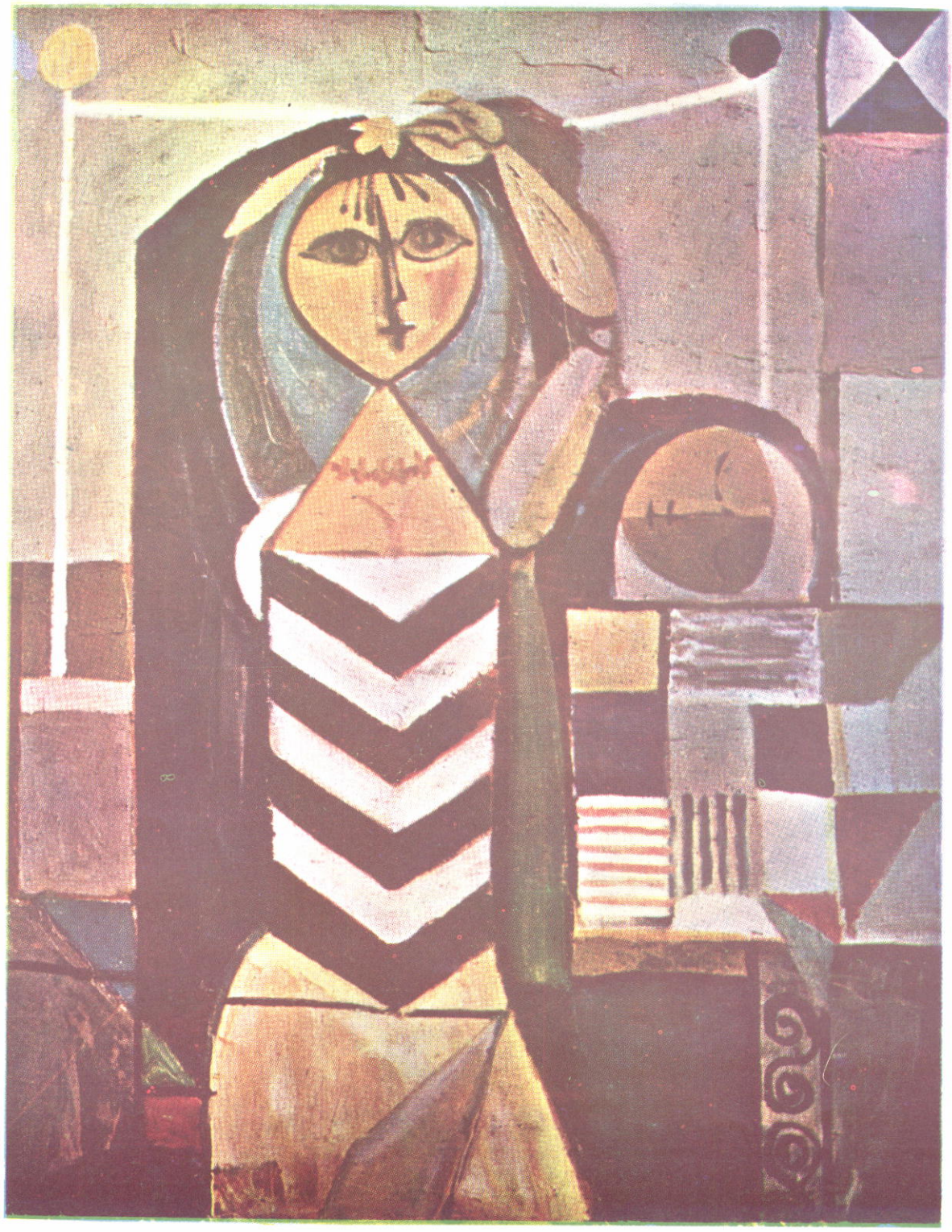
إن مايميز الوجوه النسائية العراقية التي رسمها جواد ، هي انها وجوه لاتعرف الابتسامة حتى في مناسبات فرحها كما في « امرأة تتزين » و « ليلة الحنة » . وهذه تعكس بلاشك غربة المرأة العراقية في مجتمع اضطهد المرأة . وربما تعكس ايضاً غربة جواد في المرأة العراقية .

اخيراً .

توفي جواد سليم في ٢٣ كانون الثاني عام ١٩٦١ وعمره اثنتان واربعون سنة . وقد استطاع ان يقدم في عمره الفني القصير ، سواء على صعيد المعرفة في مجال الفن او على صعيد الانتاج الفني ، مالم يستطع ان يقدمه اي فنان عراقي او عربي في عصره .

انه علامة بارزة في حضارة امتنا . وقد ترك لنا عملاً فنياً ضخماً هو « نصب الحرية » واعمالاً فنية موزعة بين زوجته « لورنا » واشخاص معظمهم اجانب كانوا قد اشتروها . وهذه الاعمال الفنية تشكل بالتأكيد ثروة وطنية وقومية وانسانية تقضي مستلزماتها العمل على جمعها ، الى جانب اعماله الفنية الاخرى التي عرضت في قاعة المتحف المتحف الوطني بمناسبة ذكرى وفاته ، ووضعها في متحف خاص به . وجميل جداً لو يحول بيت جواد الى هذا المتحف .

تحية لفناننا المبدع جواد . ونرجو ان يكون موضوع قرائتنا السايكولوجية هذا ، محفزاً للقيام بدراسات سايكولوجية اشمل واعمق ، سواء لفناننا جواد ، او لغيره من فنانينا المتميزين ، خاصة الأحياء منهم قبل ان نفقدهم .



تجميـــل

آخر صورة لجواد سليم

القيم الاجتماعية لمسرح يعقوب صنوع

الدكتور جميل نصيف جاسم

استاذ مساعد — قسم اللغة العربية

كلية الآداب / جامعة بغداد

لقد بقي اسم يعقوب صنوع — مؤسس أول مسرح وطني مصرى — مجهولا لفترة طويلة حتى من قبل المعنيين بتاريخ الحركة المسرحية عموما والمصرية منها بصورة خاصة (١) . وعندما نفض ، عن هذا الاسم ، غبار النسيان والاهمال ، اختلفت اجتهادات الباحثين حول عدد من التفاصيل التي تخص حياته الشخصية والفكرية والفنية . فالدكتور محمد يوسف نجم صاحب الدراسة الاكاديمية القيمة الموسومة بـ « المسرحية في الادب العربي الحديث » (١٨٤٧ — ١٩١٤) (٢) يقول : « ولد يعقوب صنوع في القاهرة ، في التاسع من نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٨٣٩ » . أما عبد الحميد غنيم فيذكر في رسالته التي قدمها عن يعقوب صنوع بعنوان « صنوع رائد المسرح المصرى » أن يعقوب روفائيل صنوع « ولد في القاهرة في ١٥ أبريل (نيسان) سنة ١٨٣٩ » (٣) .

وبينما يرى عبد الحميد غنيم في قلم يعقوب صنوع « ولسانه سوط عذاب وتأديب للخديوى » وفي « أبي « نظارة ذلك الممثل الثائر الذي جعل من مسرحه الساخر مرآة تعكس حياة الفلاح والعامل المصرى المكافح ، ومن قلمه واسلوبه الساخر الثائر لسعات تأديب ... ولدغات انتقام » (٤) يرى الدكتور محمد يوسف نجم في مسرحيات يعقوب صنوع مجرد مسرحيات اجتماعية الموضوع ، كما نجد الباحث المحترم متشككا فيما ينسبه يعقوب صنوع لنفسه من بطولات ومواقف لانملك الدليل القاطع على وجودها .

ففي الدراسة التي صدر بها الدكتور نجم أعمال صنوع المسرحيـــة ، يخلص الباحث الى الرأى التالي فيقول : « اذن هذه المسرحيات اجتماعية الموضوع . فأين المسرحيات السياسية التي كتبها صنوع والتي كانت سببا في اغلاق مسرحه . يبدو لي أن السبب الأول في اضطرار صنوع الى اغلاق مسرحه كان نشاطه السياسي الخاص وعلاقته بجمال الدين الافغاني وحلقته وتأسيسه « محفل التقدم » و « جمعية محبي العلم » سنة ١٨٧٢ ، ثم الافلاس المادى الذى اصاب المسرح والصعوبات المالية التي كانت تعترض سبيلـــه والتي رأينا صورة منها في مسرحية « موليير ومايقاسيه » والا كيف نوفق بين مايروى من أن أسماعيل أرسله في مهمة خاصة عام ١٨٧٤ ، وكيف نفسر السماح له باصدار صحيفة سنة ١٨٧٧ . قد نفسر بعض العبارات الخاصة بالحرية (٥) وبالبرنس حليم (٦) تفسيراً سياسيا ، ولكنه لايكفي بحال ليكون سببا لاغلاق مسرحه . كذلك فأن السخرية من الفوارق الطبقية والتنديد بأقدام الاجانب على استغلال مصر تجاريا وماليا والهزء من التفرنج والمتفرنجين ... كل هذا يمكن أن يكون ذا مدلول سياسي ، اذا توسعنا في التفسير ، وخاصة اذا اعتبرنا الحالة العامة في عهد اسماعيل . ولكن يقابله من ناحية أخرى تمجيد للخديوى وحكومته في اكثر من موضع» (٧) .

ويستطرد الدكتور نجم في مناقشته فيقول : « وثمة مسألة قد تلقي ضوءا على هذه الناحية . فلدينا مواقف من

بعض المسرحيات التي تضمنتها المخطوطة ، مقتبسة في مسرحيته الأخيرة . وهذه المقتبسات تختلف اختلافا واضحا عن النص الذى بأيدينا اختلافا من الضد الى الضد أحيانا . ففي النص المقتبس في مسرحية « موليير مصر وما يقاسيه » من مسرحية « البورصة » نجد تهجما واضحا على البورصة ، بينما نجد في المسرحية الكاملة مدحا للبورصة بل دعاوة لها . كيف نفسر ذلك ؟ لابد أن يكون صنوع قد غيّر نصوص مسرحياته هذه ، وفقا للظروف المحيطة به آنذاك أو أنه كتب مسرحياته عدة منقحا ومهذبا ، أو قد يكون قد عبث بنصوصه في تلك المسرحية التي اقدم على نشرها سنة ١٩١٢ حين كان يعيش آمنا في باريس » واخيرا يختتم الدكتور محمد يوسف نجم تحليله القيّم فيقول : « وأنا شخصيا بعد أن استقربت حياة صنوع ، ودرست ماكتبه عن نفسه ، أرى انه يميل الى المبالغة والتنفج ، وخاصة ان احاديثه تلك عن نفسه كانت في الاغلب احاديث صحفية وخطبا القاها خارج مصر ، وفي وقت متأخر ، وهو آمن من النقد والنقاد ، وممن يستطيعون أن يصوبوا كلامه اذا خرج عن جادة الحقيقة والواقع . ثم انه في مقدمة المسرحية الأخيرة المطبوعة لم يشر الى أن اسماعيل أغلق مسرحه بل ذكر أنه كان من أعز خلانه . » (٨)

ومهما يكن من أمر ، فأغلب الظن أن اهتمامات يعقوب صنوع السياسية والفكرية في ميادين الحياة الأخرى — بعيدا عن المسرح — هي التي أثرت على نشاطه المسرحي وعلى مستقبل الحياة المسرحية في مصر عموما فمسرح صنوع مسرح اجتماعي ، وتؤكد معظم مسرحياته التي بين أيدينا سعي هذا الفنان العربي الرائد الى تغيير علاقات وعادات اجتماعية بالية بالدعوة الى علاقات وعادات وقيم اجتماعية جديدة تماما . ومن هذه الناحية يقف صنوع جنبا الى جنب مع مارون النقاش الذى ألف وأخرج أول مسرحية عربية ، هي مسرحية « البخيل » وذلك عام ١٨٤٧ .

ومثلما كشف مارون النقاش في خطبته التي افتتح بها أول عرض لاولى مسرحياته « البخيل » عن قصة تعرفه على المسرح الاوربي وادراكه لاهميتـــه التربوية والتثقيفيـــة والاصلاحية حينما قال : « على انني عند مروري بالاقطار الاورباوية ، وسلوكي بالامصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطبع ، مراسحا (كذا) يلعبون بها العابا غريبة ، ويقصون فيها قصصا عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون اليها والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها من مظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة واصلاح » ، وفي مكان آخر من نفس الخطبة يقول : « لانه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر ، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر ، وعدا اكتساب الناس منها التأديب ورشفهم رضاب النصائح والتهذيب ، فأنهم بالوقت ذاته يتعلمون الفاظا فصيحة ، ويغتنمون معاني رجيحة ، ... » الخ (٩) .

يستنتج الدكتور محمد يوسف نجم ان صنوع رأى « بثاقب بصره وبما خبره من الحياة الفنية في ايطاليا أن المسرح أداة فعالة في انهاض الشعوب . ورأى ايضا ان الشعب المصرى ، في عهد اسماعيل ، في حاجة ماسة الى من يوقظه من سباته ويفتح عيونه على مايحاك حوله من مؤامرات ، لينتبه الى الهاوية التي كان يساق اليها . فعقد عزمه على تأسيس مسرح يكون وسيلة للترفيه عن هذا الشعب البائس ، ومنبرا يلقي من فوقه توجيهاته القومية وعظاته الاجتماعية » ويستطرد الباحث فيقول : « وغامر وتقدم ، فعليه ان يخلق المؤلف ويدرب الممثل ويضعهما على المسرح ثم يهيء لهما الجو المناسب ، ويجمع الجمهور الذي يرمي الى ايقاظه وانهاظه ، ليتلقى ويعي ويعمل . وكان أن أقدم ، فأسس المسرح وألف له ، ودرّب الممثلين ثم قدمهم الى الجمهور » (١٠) .

ويؤكد محرر « الساتردى ريفيو » الحقيقة نفسها ويحدثنا عن تعاطف مسرح يعقوب صنوع مع جمهور الشعب المصرى البسيط فيقول :

« الم يحاول هو وحده ان يخلق مسرحا عربيا ؟ واذا قلت هو وحـــده فأنني أقرر الواقع ، لأنه كثيرا ما كان يقوم في هذا المسرح ، بأعمال المؤلف والمدير والملقن ، وغير ذلك » ، ويستطرد الى القول : « ان مسرحياته ذات الشخصية الواحدة ، كانت تحتوى على سيل من الملاحظات وسلسلة متصلة من الضحك ، فضلا عن دموع انسانية مرة ، جعلت جميع الناس يحرصون على مشاهدتها . فكان الفلاحون يهرعون اليها ، وكان الباشوات يترددون عليها ، على سبيل التسلية المقرونة بالاستغراب وأخيراً شهدها الخديوى اسماعيل نفسه ، فسرّ بها ايما سرور ، حتى انه عند مغادرته ، خلع على جيمس سنوا (يعقوب صنوع) لقب موليير مصر » . ويستطرد المحرر مؤكدا تعاطف صنوع مع ابن الشعب المصرى المسحوق فيقول :

« ومما هو جدير بالاعجاب حقا تقمصه شخصية الفلاح المصرى اثناء اندماجه في تمثيل دوره . فيحلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة ، وضحكاته البريئة الى جانب عبراته الصامتة وهي تتساقط على خـــديه الضامرين . وقد كـان باستطاعة هـــذا الرجـــل أن يجمع في شخصه شعبـــا بأسره » (١١) .

ويروى يعقوب صنوع نفسه قصة تعرفه على المسرح والتحاقه به ، وذلك في محاضرة القاها في باريس سنة ١٩٠٣ يقول فيها :

« ليس من السهل ان اروى قصة مسرحي ، ذلك المسرح الذى كان في الواقع يستدر دموع الفرح في عيني ، غير انها كانت في الغالب ، مصحوبة بالالم .

ولد المسرح في مقهى كبير ، كانت تعزف فيـــه الموسيقى في الهـــواء الطلق وذلك في وسط حديقتنا الجميلة (الازبكية) . في ذلك الحين ، اى في سنة ١٨٧٠ كانت ثمة فرقة فرنسية قوية تتألف من الموسيقيين والمطربين والممثلين ، وفرقة تمثيل ايطالية ، وكاننا تقومان بتسلية الجاليات الاوربية في القاهرة ، وكنت اشترك في جميع التمثيليات التي تقـــدم في ذلك المقهى . اذ كانت الفرنسية والايطالية اللغتين اللتين أحببتهما حبا جما ، ودرست كبار كتابهما المسرحيين .

واذا كان لابد لي من أن أعترف ، فلاقل اذن ، ان الهزليات ، والملاهي ، والغنائيات (الاوربيات) والمسرحيات التي قدمت على ذلك المسرح هي التي أوحت التي بفكرة انشاء مسرحي العربي » .

ويوضح في نفس المحاضرة قائلاً : « وعندما احسست بأنني اصبحت متمكنا الى حد ما ، من الفن المسرحي ، كتبت غنائية في فصل واحد ، باللغة العامية واقحمت فيها بعض الاغاني الشعبية الشائعـــــة ، وعلّمت ادوارها لعشرة من الشبان الأذكياء الذين اخترتهم من بين تلاميذى ، وتزيا احدهم بزى أمرأة وقام بدور العاشقة » .

ويكشف الالتماس الذى تقدم به صنوع الى بلاط الخديوى تشخيصه لرسالة المسرح الاجتماعية . فقد جاء في الالتماس : « انه يعد تنازلا منه (الخديوى) ان يسمح مقامه السامي بمساعدتي لارشاد مواطنّي في هذا الطريق الشائك ، الذى يؤدى بهم الى الرقي والمدنية ، فيتكرم سموه ان يشرف مسرحيتي الصغيرة ، بأنظاره السامية ، ويشجعني على اقامة مسرح للمواطنين ، الذين لم يألفوا الفن المسرحي بعد ، ولايفهمون شيئا من الاوبرات الايطالية الكبرى والكوميديات الفرنسية والرائعة التي اقام الخديوى المحبوب من اجلها مسرحين عظيمين (١٢) .

وهكذا يتبين لنا ان العمل المسرحي لم يكن ، بالنسبة ليعقوب صنوع ضربا من اللهو ، بل معاناة وجهد مضن يبذل . « في هذا الطريق المليء بالاشواك » على حد تعبير صنوع نفسه ، وان النجاح فيه وان كان يستدر (دموع الفرح) الا انه فرح ممزوج بمشاعر الالم و « العبرات الصامته » .

واذا اضفنا مدلول هذه الخطبة الصريح ، في تلمس

يعقوب صنوع لاهمية المسرح في تحديث الحياة الاجتماعية التي تطبعها بطابعها وتمهيد سبل الارتقاء بها ، الى المدلول الاجتماعي الذى تطالعنا به أى من مسرحياته التي وصلتنا ، أمكننا الاطمئنان الى القول بأن مسرح يعقوب صنوع كان مسرحا رفع راية التغيير الاجتماعي عن وعي وتصميم ، وشدد النكير على عادات وتقاليد بالية بهدف تقويمها وتطورها .

ومما يؤكد عزم صنوع ونزوعه المسبق في توظيف مسرحه من اجل تقويم الحياة الاجتماعية وتمهيد السبل امام تطورها وارتقائها ، جرأته المتمثلة في تناوله مشكلة تعدد الزوجات في حياتنا الاجتماعية في مثل هذا الوقت المبكر رغم كل ماتنطوى عليه هذه الظاهرة من حساسية دينية واجتماعية . ومما زاد من حدة طرح صنوع لهذه المشكلة تبنيه لتفسير الآية القرآنية الكريمة « فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فأن خفتم الاّ تعدلوا فواحدة ، أو ما ملكت أيمانكم ، ذلك ادنى الا تعولوا » يتعارض مع التفسير الشائع والمعمول به كقاعدة . واذا ماعلمنا أن رجال البلاط والباشوات المصريين آنذاك كانوا يتنافسون في اقتناء الحريم وتخصيص القصور لهن ، وان عددا كبيرا منهم كان حاضرا لمشاهدة عرض « الضرتين » وحاضرا عند القاء يعقوب صنوع خطبته التي مهد بها للعرض ، أدركنا المأزق الذى قاد يعقوب صنوع مسرحه اليه ووعورة الطريق الذى سلكه ، وهو مايزال وليدا ، غض العود .

ولايملك الباحث الا أن يشعر بالاسف لضياع نص خطبة يعقوب صنوع التي مهد بها لعرض مسرحيته « الضرتين » او لبقائها حتى الآن ، وهـــذا احتمال آخر ، ضمن العديد من مسودات يعقوب صنوع التي لم تنشر لحد الآن ، غير انه لحسن حظ البحث ، من الناحية الأخرى ، ان محرر « الساترداى ريفيو » قام بتلخيصها وترجمها الدكتور محمد يوسف نجم كما يلي :

« بعد ان تلا على مسامع الحاضرين ، سفر التكوين الذى يسرد قصة خلق آدم وحواء ، التفت فجأة الى مستمعيه وقال : ان الله سبحانه وتعالى كان يعلم حق العلم نتائج عمله اذ لم يسحب من أضلاع آدم سوى ضلع واحد . وانتم توافقونني على أنه لو شاء خلاف ذلك ، لما شق عليه أن يأخذ من آدم عدة ضلوع كي يخلق له في آن واحد عدة زوجات . غير ان البارى جل جلاله ، أبى ان يفعل ذلك ، اذ رأى بعين حكمته ، ماسوف يعانيه الرجل من المصاعب ، عندما يخلو بأمرأة واحدة . وقد يجول في خاطر أحدكم انمحمداً رسول الله ، عندما فوتح في هذه المسألة ، أباح للمسلم أن ينكح ماطاب له من النساء ، مثنى وثلاث ورباع حسب قدرته . لعمرى ان هذا لصحيح ، غير ان محمدا صلى الله عليه وسلم ، أظهر منتهى الحكمة في هذه الفتوى ، في حين انكم تظهرون منتهى الحمق في الطريقة التي تتصرفون بها ، انكم لاتفهمون مرامي القرآن ، وهذا هو رأيي فيكم ، أو أنكم تفهمونها بطريقة معكوسة » . فأنه « عندما قال لكم : فانكحوا ماطاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع » انما قصد الى التهكم والسخرية . وقد كان باستطاعته أن يزيد العدد الى الالف ، دون أن يغير هذا من المعنى . اذ انكم لاتلتفتون الى كلماته الاخيرة وهي : « فأن خفتم الا تعدلوا فواحدة ، أو ماملكت ايمانكم ، ذلك ادنى الا تعولوا » اذ ان كل المشكلة تتركز في هذه النقطة . فأنتم تفسرون هذه الحكمة الالهية التي جاءت في القرآن حسب اهوائكم . فيقول احدكم : بما ان الله ورسوله يبيحان لي أن أمتلك أى عدد من النساء ، حسب قدرتي على الانفاق عليهن ، وبما انني في بحبوحة من العيش ، فلم لاأمتع نفسي ، واقتني زوجتين أو ثلاث أو اربع شرعيات ومئات أخرى مما ملكت يميني .

هل تظنون انكم بفعلكم هذا تكونون مسلمين حقا ، وانكم تتمسكون بشريعة الرسول ؟ ، كلا ثم كلا . بل انكم تنتهكونها انتهاكا صريحا . ان القدرة التي اشار اليها الرسول ليست القدرة المالية وحسب ، بل بالاضافة الى ذلك ، القدرة على اشباع رغبات المرأة . فهل هذه متوفرة

فيكم ايها (الاوادم) العصريون فتستطيعوا ارضاء الحواءات العديدات اللاتي يضمهن حريمكم . ألم يتبادر الى اذهانكم ان الرسول كان يسخر منكم عندما اجابكم على سؤالكم المحرج ، وأباح لكم أن تنكحوا ماطاب لكم من النساء ، ولم يفرض عليكم سوى قيد واحد ، هو قيد القدرة ، فأين القدرة أقيموا الدليل عليها وبرهنوا على وجودها .

ثم يعتذر المحرر عن الاستمرار في تلخيص اقوال صنوع ، لأنه أتى بألفاظ نابية تخدش السمع ثم يعلق على ذلك بقوله :

« اذ أن أبا نظاره ، عندما كان يتناول هذا الموضوع ، لم يكن ينضب له معين ، فقد كان يصور هذه العادة الاسلامية بنتائجها ، في صورة جارحة لاذعة ساخرة يعجز العقل عن تصورها .

والفلاح المسكين ليس له سوى زوجة واحدة ، ولايخفى سبب ذلك ، ولذا كان يغرق في الضحك . أما الباشوات الذين كان يشتمل حريم كل منهم على مائتي أمرأة وأحيانا على ثلاثمائة ، من مختلف الالوان والاجناس . فقد كانوا يعضون بنواجذهم من الغضب ، ويكادون يتميزون من الغيظ .

وأني لاذكر تلك العبارة التي خاطب بها مستمعيه في احدى الليالي وهي : يوجد بينكم كثيرون يمكنني أن أشير اليهم باصبعي هذا ، وهم لايمتلكون جزءا من مائة من صفات الرجولة ، ومع ذلك فأنهم يبيحون لانفسهم أن يقتنوا مئات النساء امعانا في الترف . ولقد كانت هذه العبارة شديدة الوقع بشكل يفوق حد التصور» (١٣) بهذه الروح المحبة للخصام وبهذا الاسلوب الجارح كان يجابه يعقوب صنوع اعداءه في الحياة ، غير أني أبادر والفت نظر القارىء الكريم الى ان مسرحيات يعقوب صنوع لم تعالج المشاكل الاجتماعية التي تناولتها بهذه الحدة التي لمسناها في خطبته واغلب الظن ان هذه الخطبة تعتبر نموذجا لما كان عليه اسلوب صنوع في كتاباته الصحفية والاجتماعية واغلب الظن ان هذا الاسلوب في هذا الميدان من نشاط صنوع الصحفي والاجتماعي هو الذى جلب عليه غضب السلطان ومن يحيط من باشوات ومتنفذين وجدوا أن من الصعب عليهم ترك يعقوب صنوع يشهّر بهم ويسخر منهم في وجوههم وبالطريقة التي لاحظناها في خطبته السابقة .

وسيرى القارىء الكريم عند تحليلنا لمسرحية « الضرتان » ان اسلوب معالجتها لمشكلة تعدد الزوجات ماكان ليثير احدا لولا الخطبة التمهيدية التي القاها صنوع في حفل افتتاح عرضها الاول ، وذلك رغم أن المسرحية تحذر في النهاية من ظاهرة تعدد الزوجات وتسخر منها .

لقد كان يعقوب صنوع ابنا بارا لعصر النهضة العربية وثمرة طيبة من ثماره اسعفه الحظ الذى اتاحه هذا العصر للعديد من ابناء الطليعة العربية الموهوبة بالسفر الى اوربا ، والنهل من منابع فكرها وثقافتها . واخيرا توظيف هذه الحصيلة الفكرية والثقافية في خدمة المهمة المقدسة ، التي طرحها عصر النهضة العربية على عاتق هذه الطليعة — أعني العمل على تحديث حياتنا ، والارتقاء بها ، وبدء رحلة اللحاق بالعالم المتمدن .

وبقدر مايتعلق الأمر بيعقوب صنوع ، فقد سافر الى ايطاليا « حيث قضى ثلاث سنوات اشبع فيها نهمه من الدرس والتحصيل واتصل بحضارة البلاد اتصالا مباشرا . وعاد الى مصر ليدرّس « البنين اللغات والعلوم الاوربية » ، ويدرّس البنات على الفنون الزخرفية ... والتصوير والموسيقى أول الأمر ليتركز نشاطه اخيرا في اتجاهين بارزين هما » « الصحافة والمسرح » .

لقد كان هدف صنوع واحدا من كل النشاطات التي مارسها بعد عودته الى مصر ، هذا الهدف هو ان تتظافر جهوده مع جهود كل الطليعة المثقفة المتطلعة مثله ، الى النهوض بحياة المجتمع المصرى ، واللحاق بركب الحياة الاوربية ، في ميادين العلم والفن والفكر والسياسة . وفي كل الميادين والانشطة الحياتية الأخرى .

وبقدر مايتعلق الأمر بالمسرح ، على اعتباره وجها من بين أوجه عديدة للنشاطات المتنوعة التي مارسها يعقوب صنوع ، فقد كان مسرحا ذا نزعة اجتماعية هادفة بكل مالهذه الكلمة من معاني .

انك تحس وانت تفرغ من قراءة « البورصة » اول عمل تضمه مجموعة يعقوب صنوع المسرحية ، التي قام بتحقيق نصوصها واشرف على نشرها الدكتور محمد يوسف نجم مشكورا ، تحس انك امام مسرح يعرف مؤلفه مايريد بالضبط فهو مسرح مثقف بالحياة ولغته وان كانت عامية للاسف ، الا انها لغة ذكية ، يوظفها صاحبها توظيفا فنياً ذكيا . اما شخصياته فمتنوعة ونابضة بالحياة ، وامزجتها ليست سكونية بل متغيرة بتغير الظروف ونامية تبعا لنموها ، فضلا عن ان هذا المسرح يكشف عن خبرة صاحبه الطيبة بعالم النفس البشرية ، وهو ملم بمنظور حياتي واجتماعي جديد تماما . هذا بالاضافة الى استيعابه لمتطلبات الكتابة المسرحية وذلك بفضل اطلاع مؤسس هـذا المسرح على المسرح العالمي في مختلف عصوره واستيعابه له .

اما موضوع هذه المسرحية فيعالج مشكلة الزواج في المجتمع المصرى الذى كان يجتاز فترة انتقالية من حياته التي مايزال للقديم سلطان واضح عليها ، الا ان رياح التغيير والتجديد اخذت تزحم هذا القديم وتحاول ازاحته . وسنرى ان هذا الموضوع هو الموضوع ذاته المحبب الى نفس يعقوب صنوع ، الذى اتخذ الاخير منه المحور الرئيس لمعظـــم مسرحياته المهمة والرئيسية ، وعالج من خلاله اكثر المشاكل الاجتماعية حساسية .

فسليم الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية ، وهو احد المتعاملين المرموقين في سوق البورصة ، متزن في سلوكه الشخصي والمهني ، مخضرم — بمعنى انه تربى ونشأ في احضان مجتمع قديم غير ان هذا لم يمنعه من الأخذ بالكثير من اسباب الحياة الجديدة سواء في سلوكه داخل العائلة وضمن دائرة علاقاته الاجتماعية او في سوق البورصة والمعاملات التجارية . يعتقد ، أو هكذا يخيل اليه أنه قطع كل الاسباب التي كانت تربطه بالعالم القديم وماينطوى عليه من عادات وتقاليد وانماط سلوك ، وأقبل نهائيا على هذه الحياة الجديدة وماتقتضيه هي الاخرى من عادات وتقاليد وضوابط سلوك جديدة تماما :

« سليم : ليلة امبارح كل الناس لما سمعت بالخطوبة هنتني وشكرت لي كثير في حليم . اما الكلام على لبيبة . لان نحن موش من الاباء اللي يغصبوا بناتهم بالجواز ممن يريدوه . لا احنا على افرنكا » .

ولكنه سرعان ما يفيق من تأمـــلاته وشطحات خياله فيستدرك :

« اما ان جينا للحق فالافرنكه دى في غير محلها . لان البنت من دول خصوصا في ايامنا هذه اللي كلهم متقمطين ومايعجبهمش الا الجدعان المعطرين . لان الأب من دول اذا قدم لبنته جدع تمام يكون كامل وشاطر في السوق ماترضاش به . ويخسرون بختهم بيدهم . لا الخواجة حليم دايعجبني قوى ولبيبة لازم تاخذه وترضابه » . (١٤) الخ

وهكذا ينسحب ، وبسرعة قصوى ، سليم المعاصر الذى كان صادقا في اعتقاده بأنه تحرر من عادات الماضي وتزمته فمكن عائلته من الأخذ بأسباب الحياة الجديدة وربّى ابنته لبيبة على هذه العادات وفسح امامها اسباب التعليم والثقافة ، الى ابعد من ذلك عندما تقدم الخواجة ، زميله في سوق البورصة ، منه يطلب يد ابنته لبيبة فعلق موافقته على هذا الطلب بموافقة لبيبة الي هي في رأيه صاحبة الكلمة النهائية غير ان سليم المعاصر هذا الذى توهم وأوهمنا معه بأنه متحرر فعلا سرعان ما ينسحب امام سليم الاخر الذى أفاق من سباته في اعماق نفسه ، وأخذ يغالط نفسه ويغالطنا نحن معشر القرّاء والمشاهدين بهذه المجموعة من التحفظات التي جئنا على ذكرها .

بقي ان نعرف ان لبيبة كانت تحب شابا آخر هو يعقوب الذى يبادلها نفس العاطفة . غير ان مشكلة يعقوب كامنة

في فقره ، فهو مجرد كاتب بسيط عند الخواجة سليم . وعندما فوتح سليم بفكرة تزويج ابنته لبيبة من الشاب يعقوب أجاب بما يلي :

« سليم : يعقوب ابن ناس وجدع صاحب شرف . لكن اللي زينا ينبغي عليه كونه يناسب اللي من مقامـــــه ودرجته » (١٥) .

وهذا مظهر صارخ من مظاهر التناقض بين التحرر على مستوى الثرثرة الفارغة والأخذ ببعض المظاهر السطحية والتحرر الحقيقي الذى يجتاز التجربة الحياتيـــة الحقيقية فيتجسد من خلال السلوك العملي اليومي .

وينفجر التناقض والتعارض بين العوالم المختلفة عندما يجتمع سليم الذى توهم وأوهمنا معه بأنه متحرر وعصرى مع ابنته لبيبة التي فهمت التحرر على انه حياة تعاش وسلوك حقيقي ، وليس مجرد ادعاءات تقال وقشور تعتمد . فبعد ان يفاجيء الاب ابنته بخبر الزواج دون ذكر اسم الخطيب ، فيثير اهتمامها خصوصا عندما يصف هذا العريس :

« سليم : ... وايش من عريس . مافيش زيه . طويل عريض ، جميل لطيف ، كل بنات مصر ميتين في هواه » .

وكل هذه ميزات سطحية قد لا تعني شيئا ، وكثيرا ما كانت اشبه بالسراب الخادع والمضلل الذى ينطوى على تفاهـة وخواء . ومع ذلك فـلا يحق للبيبة ان تتسرع في الحكم ، بل عليها ان تتحلى بالحلم والصبر ، وان تنتظر اباها يصرح باسم هذا العريس . وعندما يكشف الاب عن اسمه وتعرف لبيبة ان العريس هو حليم وليس فنى احلامها يعقوب الذى احبها واحبته . يتغير موقفها ويختفي حماسها مخليا السبيل امام خيبة أمل مريرة . تحاول ان تداريها بلباقة فائقة .

« لبيبة : موسيو حليم شاب ظريف . لكن ياخسارة اني ماليش غرض اتجوز .

سليم : وعدم رضاكي سببه أيه ؟

لبيبة : صغر سني » .

غير ان الاب لايقتنع بجواب ابنته . وسرعان ما يخمن عبر حواره مع ابنته السبب ويضع يده على الجرح الحساس :

« سليم : ياترى تحت عينيك حد ، قولي عليه ؟

لبيبة : تقول ايه قي يعقوب ؟ »

مرة أخرى يعترضه شخص يعقوب الذى يضع قيم الخواجة سليم على المحك ، فيختبر جوهرها ويكشف عن حقيقتها :

« سليم : شب ابن ناس » .

مجرد مراوغة وكسب للوقت ريثما يستعيد السيطرة على زمام نفسه ليجد مخرجا معقولا فيواصل على الاثر قوله :

« سليم : ... لكن موش من درجتنا ، موش بانكير ، بعدين الناس تحكي في حقنا وغير ذلك فرق كبير بينه وبين حليم » .

ويصل التعارض بين عالم الاب من ناحية وعالم الابنة من الناحية الاخرى ذروته عندما تجيب لبيبة على اسلوب المراوغة الذى يتسم به حديث والدها بأسلوب آخر يعتمد الصراحة ، والصراحة مهما كانت قاسية ، الا انها صادقة ، ومهما كانت مرة الا انها شافية :

« لبيبة : اقول لك انا الفرق أيه ؟ يعقوب عالم ومتمدن وحليم جاهل ورزل (١٦) .

والقارىء او المشاهد لايملك الا ان يقر لبيبة على تقييمها للاثنين ، حليم من ناحية ويعقوب من الناحية الاخرى .

اما حليم فلا ينظر الى الزواج الا من زاوية الصفقات التجارية التي تتحدد قيمتها من خلال الارباح التي تترتب عليها . فليس المهم لبيبة التي ستكون شريكة حياته فلبيبة كأنسان لاتتمتع ، من وجهة نظر حليم ، بقيمة نابعة من ذاتها ومترتبة على ما تتحلى به من صفات ومواهب وخلق ونظرة الى العالم ، بل قيمتها تتوقف على رقم الآف الجنيهات التي سيأتيه بها زواجه منها . فكلما ارتفع هذا الرقم كلما ازدادت قيمتها في نظره .

« انطون : (لحليم) قول لي ياحليم تعطيني أيه اذا كسبت لك اربعة خمسة آلاف جنيه من دول .

حليم : أديك روحي . اذا جيت للحق المبلغ ده محتاج له قوى .... بس ما فهمناش الطريقة اللي نتحصل بها على الالفات جنيه دى .

انطون : شايف صاحبنا اللي قاعد يشرب القهوة هنا ، داالخواجة سليم . ود له قطعة بنت ، ايش من حاجة . تعرفها ؟ حاجة ربنا يجعلها بالهنا . والضوطه بتاعها ياوليد احلى منها .

حليم : بس فهمتك . اقضي لنا البيعة دى . ولك مائتي جنيه (١٧) .

واما يعقوب فينظر الى الزواج من زاوية اخرى تماما ، فالمعايير التي يحدد على ضوئها قيمته لا علاقة لها بالمال قل أو كثر ، انما ترتبط بفضائل الانسان التي استحوذت على قلبه . ولذلك نجده يثور لسخرية السمسار يوسف من عشق يعقوب الذى ظنه راكضا ، على غرار امثال حليم ، وراء صاحبة المال بغض النظر عن خلقها ومؤهلاتها الذاتية :

« يوسف : (ليعقوب) ها اديك طبيب يا وليد .... بقا عاشق بسلامتك . تكنش بنت خواجتك اياها الانجليزية . يعني كويسة في الواقع بس ياخسارة . رفيعة طويلة طول العون اما فلوسها كويسين ، عشرة الاف جنيه دول موش مسخرة.

يعقوب : انا مش من الجماعة اللي بيجروا على الفلوس والجمال . لاني أنا ما أنظرش الا للفضايل (١٨) .

ومثلما يحصل في الحياة دائما حيث يبدو القديم مسيطرا ومتكمنا من العالم ، بينما يتعين على الجديد ان يكافح من أجل أن يؤمن لنفسه موطيء قدم في هذا العالم ، نجد حليما ومن ورائه سمساره انطون مطمئناً الى فوزه بلبيبة ، خصوصا وأن موقف الخواجة سليم والدها يرجح مثل هذه الامكانية ، بل ويسعى الى تحقيقها . وبالفعل فقد كان من المفروض ان يفوز حليم بلبيبة لولا حنكة ودهاء واصرار لبيبة ويعقوب ومعهما السمسار يوسف الذين اثمرت جهودهم المشتركة والمنسقة في تفويت الفرصة على حليم والكشف عن نواياه الحقيقية امام الخواجة سليم ، هذه النوايا المتمثلة بطمعه بمال لبيبة لا بفضائلها او جمالها ، وبالتالي اقتناع سليم بعدم جدارة حليم بمصاهرته الامر الذى ادى الى تحوله من جانبه الى جانب لبيبة ويعقوب الى الحياة الجديدة والنموذجين الطيبين من نماذجها ، فيجد المؤلف من خلال انتصارهما على حليم ، انتصار الحياة الجديدة وقيمها على نمط الحيـــاة القديمة وما بقي من عاداتها وتقاليدها البالية التي تشكل عقبة في طريق نمو الجديد وازدهاره ، وشبحا يهدد سعادة الناس الخيرين .

وهكذا تجسد لنا اولى المسرحيات التي تضمها مجموعة اعمال يعقوب صنوع ، في مثل هـذه الفترة المبكرة من حياتنا المسرحية ، الصراع داخل حياتنا الاجتماعية ، في بواكير عصر انبعاثها ، بين الجديد الذى جاءت به رياح الانبعاث هذا من ناحية والقديم الذى يحاول عبثا فعل المستحيل في وجه الجديد وسد المنافـذ امامه وتحصين الحياة ضده .

وفي ثاني مسرحياته التي تضمها نفس المجموعة يجسد لنا يعقوب صنوع نفس الرؤيا الاجتماعية المتمثلة بحركة الحياة من خلال الصراع بين نمطين من السلوك الحياتي ، الاول : ينحدر الينا من اعماق الماضي ، وهو سلوك متخلف كثيرا عن الحياة وآخر جاء مع الحياة وانبعاثها .

ففي مسرحية « العليل » يعالج يعقوب صـــنوع مشكلة أخرى من مشاكل موروثاتنا الحياتية متمثلة هذه المرة بخطر الشعوذة على حياة مرضانا ، وضرورة نفيها من حياتنا الاجتماعية والاستعاضة عنها باساليب العلاج الطبي الحديث الذي عرفته حياتنا العامة بفضل عصر الانبعاث .

غير ان يعقوب صنوع يمزج هذه الحبكة بالحبكة المفضلة لديه التي تعالج مشكلة الزواج في حياتنا بين العادات والتقاليد القديمة من ناحية والجـــديدة من الناحية الاخرى .

يقف الخواجة حبيب على رأس قائمة شخصيات المسرحية ، ونتعرف عليه وهو يشكو من مرض نفسي ألم به على أثر نبأ وفاة اخيه الذي أقام بعيـــدا عنه في اسطنبول · ومنذ البداية نفهم ان الخواجة حبيبا يحظى باهتمام واحد من اطباء قصر العيني المشهورين ·· الا ان الوسائل الطبية المتاحة آنذاك تعجز عن شفائه،الامر الذي مكن خادمه «جوده» من مفاتحةسيده لاقناعه بتجربةحمل الاحجبة وتنـــاول الدواء الشعبي · الا ان « حبيب » سيده لا يتردد في رفض هذه الفكرة لان :

« حبيب : الامر دا ما يؤامنو فيه الا الجهلا · واما احنا اللي درسنا علم الطبيعة والفلك والطب وما اشبه، ما يدخلش في عقلنا شيء زى دا · (لمترى) موش كدا يامترى ؟

مترى : أى نعم ، نظرك في محله ·

وهنا تتدخل « هانم » ابنة الخواجة حبيب ولسان حالها يقول : « لا يتردد الغريق عن الاستعانة بقشة »·

هانم : ايوا لكن يابابا على شان خاطري جربه · يعني رايحين نخسر ايه ؟ ·· وبموافقة « مترى » على رأي « هانم » وايعازه الى « جودة » الخادم بان يجري الى الخارج لينادي على « علي » المغربي ، يكون الشابان المتحابان والمتعاهدان على الزواج : « مترى » و « هانم » قد عرضا مشروع زواجهما لاشد الاخطار دون ان يدركا ذلك أول الأمر ، وعندما استشعرا هذا الخطر كان زمام الأمر قد أفلت من يديهما ، الأمر الذى فرض عليهما ان يكافحا بمرارة واصرار ضد هذا الخطر الذى ترتب على غفلتهما عما تنطوى عليه انماط الحياة القديمة من خطر على مستقبل حياتهما وسعادتهما .

والجدير بالملاحظة ان « حبيبا » يعارض فكرة اللجؤ الى السحر والشعوذة ويؤكد موقفه السابق عندما عقب على موافقة ابنته على السماح « لعلي » المغربي بدخول الدار وتأمين « مترى » على رأى « هانم » .

« حبيب : يخي ياأبني دول ناس دجالين » .

ومع ان هذا الاعتراض جاء ضعيفا ، وهو الى الموافقة بصيغة الرفض اقرب منه الى الامتناع القاطع ، الا ان لمثل هذه الاشارة دلالتها في ان يعقوب صنوع لا ينظر الى مسألة الأخذ بأسباب الحياة الجديدة او التشبث بالعادات والتقاليد الموروثة نظرة مسطحة ومبسطة . قد يكون الشباب ، كقاعدة ، اكثر استعدادا للاخذ بأسباب الحياة الحديثة ، غير ان الحياة لم تعدم أمثلة مغايرة ، فيكون الأب اكثر تنوّرا من الابن . ومن الناحية الأخرى فلا شك ان كلا من « هانم » و « مترى » محسوب على الحياة الجديدة ومن نتاجها ، غير ان المؤلف يعقوب صنوع يؤكد هنا ايضا ، كما رأيناه في المسرحية السابقة « بورصة مصر » ، يؤكد ويبرز الطبيعة الانتقالية للمجتمع المصرى آنذاك ، حيث القديم — — كما سبق أن أشرنا — ما زال يتمتع بقسط كبير من النفوذ على نفوس الناس ، أو لم يفقد ، على أقل تقدير ، بعد تأثيره حتى على نفوس اولئك الذين يعتقدون بصدق انهم قطعوا كل الاسباب مع الحياة القديمة ، وانهم عصريون وعلميون ومتنورون .. الخ . الا انهم كثيرا مايقعون ضحية الانقياد وراء الاعتبارات القديمة فيلحقون الضرر بأنفسهم بالدرجة الاولى . وهذا ما يحصل مع بطلي مسرحيـــة «العليـل» .

ومن بين شخصيات المسرحية الرئيسية : الخواجة حبيب (الوالد ، وهو العليل) ، والست هانم (ابنته) ، و (مترى) (حبيبها وابن صديق الخواجة حبيب) وجودة (الخادم (يكون الاخير اكثرهم انشدادا الى الماضي ، وعجزا عن استيعاب منطق الحياة الجديدة ، ورفضا لها واصرارا على العيش خارج حدودها . وبالفعل فهو الذى ادخل عليا المغربي — الساحر والمشعوذ الى دار حبيب ، وزين قابلياته في أعين الجميع . اما الآخرون فتختلف حظوظهم في درجة أخذ كل منهم بأسباب الحياة الحديثـة وبالتالي تحرره من أسر عادات ومعتقدات الحياة الموروثة .

ولم يقتصر دور « جودة » على التمهيد لدخول علي المغربي الى دار سيده حبيب ، بل تعدى ذلك الى شد أزره ، وتزيين أقواله وأفعاله وهو عند سرير المريض . ففي المنظر السابع من الفصل الأول ، الذى يكرسه المؤلف للمقابلة بين

هاتين الفئتين من الناس ، اللتين اختلف انتماؤها الى العالم ، واختلفت لذلك معتقداتهما وانماط تفكيرهما وقيمهما ، تتحدد بوضوح انماط سلوك كل فئة :

« علي : (يدخل) السلام على من اتبع الهدى »

لاحظ خصوصية لغة هذا المشعوذ . فالقدم يفوح منها كما يفوح العفن من بيت عاشت به الرطوبة .

« مترى : تفضل ياشيخ » . لاحظ ايضا البرود الواضح لهجة مترى الذى يدل على عدم ايمانه بجدوى محاولـــة الاستعانة بهذا المشعوذ .

« حبيب : اجلس ياوالدى ارتاح » . لا أثر لاستبشار المريض بدخول المغربي ، فهو يخاطبه وكأنه مجرد ضيف ، وقد يكون ثقيلا ايضا اقتحم عليهم المنزل .

« علي : الله يحفظك ياولدى ، ويجعل شفاك على يدى »

وبينما يقابل الآخرون هذا الدعاء بالصمت ، وحتى بالتجاهل يبادر جودة الى التعقيب بحرارة . :

« جودة : آمين يارب » .

وبينما يدل موقف مترى ومجمل سلوكه على تشككه بالمشعوذ وشعوذته يؤكد سلوك جودة على العكس من ذلك ، على ايمانه بالمشعوذ المطلق :

« جودة : طيب من صبر نال . دلوقت تشـــوف شطارته » .

« علي : (الى حبيب (انت ياولدى كنت تعز اخوك ، ووفاته كسر في قلبك . فحين جالك الخبر الشنيع ما قلت استغفر الله . تقاسى عليك وركبك الشيطان اللعين .... يا ما افندية وبيكاوات وبشوات غلبت فيهم الاطبا وصرفوا اموالهم ياولدى من غير فايده ولانفع . ولله الحمد ماحصل لهم الا على يدى ... لان انا ما بنام الليل بأسهر ، براعي النجوم واحسب سيرها . واقرى واعزم . واحضّر الشيطان .. واندە ماارىده منهم ، لان لي مقدمة عليهم ياولدى . والبعض منهم اسرجنوا .... » الخ .

وبينما ينم تعقيب كل من مترى وحبيب عن امتعاضهما من هذا الهذر والسخف :

« مترى : (في نفسه) اما دى لهجة عجيبة . وانا لو كنت حاكم كنت اسرجنو زى ما بيسرجن العفاريت .

حبيب : (الى علي) طبيب بس فهمني من فضلك . ياترى عندك دوا المرض دا ؟ » .

لقد ضاقت ، حقا ، نفس المريض بهذر علي المشعوذ ، فتفجرت عن هذا السؤال الملح : « ياترى عندك دوا المرض دا ؟ » . اما جودة فيبادر فورا للاجابة نيابة عن صاحبه علي المشعوذ :

« جوده : واذا كان انحج علي ماعندوش دواك يبقا عندمين » .

وبعد أن ينال علي الدجال جنيها كاملا كأجر اتعاب من يد مريضه حبيب ، لايدع الفرصة تفوته دون ان يستغلها الى اقصى حدود الاستغلال فيطالب مريضه بأن ينذر على نفسه نذرا لله ، يوفيه اذا ماشفي :

« علي : فقط لي عندك سؤال ياولدى . المريض ينبغي عليه يندر ندر يوفيه عند شفاه .

بقا أنذر ياولدى على نفسك بأعز ماعندك ، والله يقبل ندرك »

ومن منا يجد نفسه في مكان حبيب ، وفي مثل الكرب الذى هو فيه ، فلا يبادر فورا الى الوعد ببذل اعز ما يملك نذرا على نفسه اذا انقذ من هذه الغمة التي كربت صدره ، وشدته الى سرير المرض ، وابعدت الكرى عن جفنه ؟ وهل يملك حبيب شيئا تفوق معزته على نفسه معزة ابنتـــه عليها ؟ ولذلك نجد حبيبا يبادر الى الجواب بلا تروى ، ولا تفكير بالعواقب :

« حبيب : انا ما عندى أعز من بنتي . ندر على قلبي اني اجوزها لمن يشفيني » .

يالشقاء « هانم » و « مترى » ويالشقاء حبهما الوليد ،

فماذا سيكون مصير هذا الحب — هذه الثمرة الشهية من ثمار الحيـــاة الجديدة — لو ان المريض شفى فعلا ؟ والذى يزيد الطين بلة ان حبيبا لم يتحرر ، بعد ، من اسر العادات والمعتقدات القديمة . فحبيب لايرى مخرجا من الالتزام بحرفية النذر فيما لو تحقق المراد .

ومن هنا تبدأ مرحلة جديدة من كفاح اطفال العالم الجديد ، في الذود عن حقهما المشروع في السعادة التي تصبو نفسيهما اليها .

وبينما يعبر تعقيب كل من « مترى » و « هانم » عن اندهالهما امام هول المفاجأة ، وعمق الهوة التي وجدا نفسيهما فجأة على حافتها :

« مترى : (الى هانم) بس ياخسارة . الرجل دا دجال ، مايخرج من يدّه يطيب ابوكي .

هانم : (الى مترى) مين يعرف ؟ الشفا يجي على اهون سبب » .

يعبر حوار كل من « علي » المغربي ونصيره « جودة » عن شعورهما المؤقت بالانتصار على خصميهما « هانم » و « مترى » :

« علي : (الى حبيب) شفت ياولدى . احنا فهمنا داءك . من دون ان نعمل امر دجل مثل الرمل والودع وغيره . (ما اروع سخرية صنوع في هذه العبارة ج . ن) انت ابعت لي بكره في الصباح خدامك جوده . نعطيه حجاب توضعه على صدرك بدون أن تقرأه ، ونعطيه كمان ورقة بخور تحرقها ، وتخطي عليها سبع مرات ، وتقول سامحوني ياهل الجن اذا قاسيتكم ، وارفعوا غضبكم وارحموني ، فيحصل حالا الشفا . ويبقى الحاج علي يستاهل الحلاوة . السلام عليكم . (يخرج) .

جوده : (الى حبيب) اتطمن بقا يا سيدى . وقول على روحك انك طبت خالص . ودلوقت لما يجي زاهي افندي انا اقول له من الباب قبل ما يدخل : سيدى ربنا اخذ بيده ما بقاش الامر يحتاج اليك .

الى هنا والصراع بين ممثلي العوالم المختلفة : القديم والجديد ، صراع متوازن تتنافس كفتاه على كسب « حبيب كلا الى جانبها لتضمن لتفسها الفوز امام الاخرى . اما حبيب » فما يزال بعيدا عن ادراك طبيعة المأزق الذى قاد نفسه وافراد عائلته اليه بوعده بتزويج ابنته ممن يشفيه ، ولذلك تراه يرد على كـلام جوده الاخير ردا تلقائيا واعتراضـا غير واع :

حبيب : بس بلا هلس . لما يجي زاهي افندي قول له يتفضل . انا فقط رضيت بدخول الراجل دا على قبـول التسالي . والجنيه اللي خدوا زكاة عني .

وعندما يذكره مترى بالنذر يفيق لاول مرة من غفلته ، الا انه يحاول ان يعلل نفسه وان يعلل نفوس الذين يحيطون به بان الرجل الدجال داموش رايح يطيبني » . ولنفرض ان المغربي غير قادر فعلا على شفاء المريض ، فأن للقضية ، من وجهة نظر مترى ، جانباً آخر . تبقى مسألة النذر سيفا مسلطا على رقاب الآخرين : هانم ومترى بصورة خاصة :

« مترى : واذا حكيم من دول ربنا جعل في يده الشفا وطيبك ويكون متجوز ؟ » سؤال دقيق ومحدد يضع معتقدات حبيب وضوابط سلوكه وتفكيره واخلاقيته على المحك لامتحانهـــا .

« حبيب : يبقى يتصرف في هانم كيفه ، يعطيها لابنه لاخوه لابن عمه او لواحد من اصحابه فقط يكون واحد من دينا » .

ما اروعها التفاتة من رائد مسرحنا العربي تضع الكثير من بديهيات حياتنا القديمة ومسلماتها موضع الاختبار الحقيقي ، وتساعدنا على تلمس مدى الاخطار التي تلحق حياتنا وسعادتنا بسببها . لو كان حبيب متحررا فعلا من اسر القديم لضحك ولطمأن الشابين وبدد سحب قلقهما المشروع . غير انه كان يؤمن بالنذر ويتطير من مجرد التفكير بعدم الايفاء به . أما احتجاج « هانم » .

هانم : بقا على الكلام . انا التزم اتجوز اللي يطيبك

ولو كان قرد ؟ فمنصب سدى رغم كل معزتها في نفس أبيها .

ويختتم المشهد السابع بجواب مترى الذى يبقى نافذة صغيرة يدخل منها بصيص ، ولو ضئيل ، يعد بأمل بسيط في تمكن الحبيبين من المحافظة على سعادتهما ونجاحهما في في الذود عنهـا :

« مترى : (الى هانم) خلي عشمك بالله . أنا قلبي بيقول لي اننا لبعض » ومن خلال هذا الهاجس يواصل الحبيبان رحلة كفاحهما من اجل صون سعادتهما وحقهما في حياة مشتركة ومنسجمة ومتفاهمة .

واذا كان « جوده » قد نشط ، في المشهد السابع ، لصالح علي المغربي الذى يلعب الدور الرئيس فيه وزيّن قابلياته في نظر الجميع ، كما اشرنا سابقا ، فأن دور « جوده » نفسه — ينقلب الى الضد — في المشهد الثامن ، حيث يلعب واحد من اطباء تلك الفتـرة المشهورين هو الحكيم زاهي ، الدور الرئيس . فعندما يصل الطبيب المذكور الى باب الدار يحاول « جوده » فعلا صرفه ، ولقد اوحى بهذه الفكرة للست « هانم » غير ان الاخيرة فوتت عليه الفرصة وامرته ان يدخله الى المريض حالا . وهناك نواجه تشكيلة اخرى من الناس تتألف من نفس الشخصيات الرئيسية بعد ان انسحب علي المغربي ليحل محله هنا الحكيم زاهي ، او زاهي افندى كما يشار اليه في ملاحظات المؤلف غير ان هذا التغيير الطفيف ، كما يبدو للوهلة الاولى قد قلب العلاقات الاجتماعية في المشهد رأسا على عقب وغيّر من اتجاه الحدث بزاوية ١٨٠ درجة ، اى من الضد الى الضد . فبدلا من سخف الهذر الذى اسمعنا اياه علي المغربي عند سرير المريض نسمع هنا كلاما من نوع آخر جديد تماما . فالطبيب يخرج ساعته وينظر فيها بينما تكون اصابع يده الاخرى تجس نبض المريض ، فيحدثنا عن اضطراب النبض ، وعن الزيادة في عـدد ضربات القلب ، وسببها ، ونتائجها ، وعلاقة ذلك بعمل جهاز الدورة الدموية والجهاز الهضمي ، وضغط الدم ... الخ وبعد مداولة قصيرة يجريها الطبيب مع المريض وأهله حول الادوية التي سبقه الاطباء الى نصح المريض بتناولها ، ينتهي الطبيب الى نصح المريض بالسفر الى حلوان للاستفادة من حماماتها الكبريتية وخدماتها العلاجية التي ستعمل على شفائه .

واذا كان تعقيب المريض حبيب ، بعد مغادرة علي المغربي لداره ، يعبر عن عدم ايمانه بشعوذة علي وانه انما ادخله اليه من قبيل التسلية ونقده جنيها على سبيل الزكاة عنه ، فأن تعقيبه ، بعد مغادرة الحكيم زاهي ، الدار ، يعبر عن مزاج مغاير تماما ، وعن ايمان بالطب الحديث واعجاب به واكبار لاهله ، ودعاية لهذا الشكل العلاجي الجديد والناجح الذى جاءنا مع الجديد النافع لحياتنا الجديدة :

« حبيب : اما الجدع دا لطيف قوى . ماشاء الله على مدرسة الطب بيخرج منها حكما عظام » (٢٠) .

ومثلما طلب علي المغربي من المريض حبيب ان يرسل اليه خادمه صباح اليوم التالي ليأخذ له الحجاب ، يطلب زاهي الحكيم من المريض حبيب ان يبعث اليه خادمه بعد ذلك اليوم ولكن ليعطيه رسالة يأخذها المريض معه الى حلوان ليسلمها الى كبريت بك كبير اطباء الحمامات .

وهكذا لايغفل المؤلف امكانية للمقابلة بين عالمين مختلفين في كل شيء : عالم قديم وآخر حديث ، الا استغلها لصالح التأكيد على ضرورة الاخذ بأسباب الحياة الجديدة واستثمارها لنضمن لانفسنا السعادة التي ننشدها في هذه الحياة ، ولنضمن لهذه الحياة فرص التقدم والازدهار والرخاء .

وهكذا ينتهي الفصل الاول وقد بلغ الصراع ذروته بين فئتين من الناس اختلفت نظرتهما الى العالم ، واساليب تفكيرهما ، واخلاقيتهما ، وقيمها وقناعاتهما ... الخ . اما الفصل الثاني فيوظف لحل هذا الصراع ، الذى لم يخل من

مضاعفات مسلية الا انها مثيرة لقلق المشاهد المتعاطف مع ممثلي الحياة الجديدة ، واخيرا ينتهي الصراع بشفاء المريض من علته بفضل الحمامات الجديدة والخدمات العلاجية الحديثة ، اما موضوع زواج مترى وهانم فيتحقق بفضل الفتوى التي تقدم بها كبير اطباء الحمامات لصالحهما .

وهكذا تنتصر الاخلاقية الجديدة ، والموقف الجديد من العالم على مخلفات العالم القديم المتمثلة برواسب الماضي ، التي تحاول مواصلة السيطرة على الحياة في مختلف مناحيها . وينتصر الطب الحديث على الشعوذة ، والحب والتفاهم المتبادل بين الشباب من الجنسين على الزواج القائم على الصدفة او الذى تتحكم به المصلحة والانانية .

على ان يعقوب صنوع لم يتعصب للجديد لمجرد انه جديد ولم يتعصب على القديم لمجرد انه قديم . كما ان يعقوب صنوع لم يكن موقفه من الجديد ، اى جديد ، موقفا واحدا ، ولا من كل قديم موروث ، موقفا واحدا ايضا . لقد كان اديبنا مع الجديد الذى يفتح اما حياتنا آفاق التطور والازدهار والارتقاء ، وضد القديم الذى يصر على شدها الى الماضي أو عزلها عن الحاضر والابقاء على تخلفها وجهلها وفقرها ، وبالتالي ضعفها وهوانها . كما كان مع القديم الاصيل وضد الجديد الزائف .

لقد شخص يعقوب صنوع بحسه المرهف ، حالة التفكك التي حلت بحياة عدد من العوائل المصرية نتيجة فهمها المزيف والممسوخ لحياة التمدن ونتيجة تقليدها المشوه لبعض مظاهر وشكليات حياة العوائل الاوربية ، خصوصا من الاوساط الارستقراطية ولعلاقات افرادها ببعضهم ، المفهومة هي الاخرى ، من قبل بعض اوساط المجتمع المصرى فهما خاطئا وممسوخا .

فمسرحية « الاميرة الاسكندرانية » تصور لنا نموذجا من تلك النماذج السيئة من حياة بعض العوائل المصرية التي اصاب بعض اعضائها هوس الركض اللاهث وراء شكليات حياة « التمدن » أو « التفرنج » بكلمة أدق ، وماترتب عليه من استعلاء على كل ماهو محلي ، وازدراء له . وفي هذه نتعرف على الخواجة ابراهيم — رب العائلة — الذى يتمتع بثرائه الواسع بفضل ماأصابه من نجاح وتوفيق في اعماله التجارية . غير انه يخبرنا ، شاكيا ، بأنه دفع وما يزال يدفع ثمن هذا النجاح المادى والظاهرى الذى افقده الشعور بالسعادة والهناء والرضا عن النفس ، الذى كان يتمتع به عندما كان ما يزال تاجراً صغيراً « الحس سني وبات متهني » على حد تعبيره . قد يظن القارىء ان شكوى هذا التاجر من قبيل ذر الرماد في العيون ، والتمويه على الآخرين فهو يتمتع بهذا الثراء الواسع وما يتيحه له من اشكال المتع والوان الرفاهية ، بينما يصور نفسه لنا شقيا بهذا الثراء الذى لم يجلب له سوى التعاسة ، كلا ! ليس الامر كذلك . فالخواجة ابراهيم كما تقدمه لنا المسرحية لايدعي ان شقاءه بسبب الهموم التي تفرضها عليه اعماله التجارية ، بل بسبب زوجه التي استغلت هذا الثراء لتشتط في « تقليد المدامات الباريزيات » وفي التصابي وكأنها « ست صغيرة » . ولقد لخص لنا الخواجة مشكلته في أول مونولوج يلقيه على اسماعنا حيث يقول :

ابراهيم : (يجلس على كرسي ويتنهد) ياما الانسان يتأسف لما يتفكر في احوال الدنيا . أهو انا كنت رجل على قدر حالي ، تاجر صغير الحس سني وبات متهني . رزق يوم بيوم والنصيب على الله وكنت مبسوط اربعة وعشرين قيراط . وفي وقتها زوجتي ما تنظرش الا لاشغال بيتها . لا تحب الدخول ولا الخروج زى النسوان الاخرين . وكانت مهنياني . اما تعال للدلوقت اللي ربنا فتح علينا بأبواب الفرج ، وصرت غني وتاجر عيظم وشهير ، احتاطت بي جميع الهموم . والسبب في ذلك تكون مراتي . لانها صارت تقلد المدامات اياهم ، وكل صيفية ما يصحش الا تروح باريز تتنطط وتتعاجب

كانها ست صغيرة ؟ واذا قلت لها السنة دى ما اقدرش اروح معاكي لكثرة الاشغال ، فتوجد لها الف من يروح معها . فالتزم اروح معها والا اشوف واسمع ما اكره وأصير من عايلة التيوس ... من صباحات ربنا انزل على البنك وبينما اكون انا في مجادلات ومنازعات مع تجـــار وسماسرة وما اشبه ذلك تستقبل حضرة الست زيارة جملة جدعان ونمارده ، لا لهم شغلة ولا مشغلة الا بيت يشيلهم وبيت يحطهم ... واما بعد الظهر الست في لزوم تخرج تشم الهوا بعربية لوحدها ، لاني اذا اردت أروح معها تكركب لي الدنيا وتقول باعلى صوتها : الموضة مهياش كدا ، الست تخرج لوحدها ، لان اذا خرجت مع زوجها يقولوا عليها الستات الآخرين دى مالهاش كفالبير يتبعها على حصان ... أنا والله أحسد الرجالة اللي نسوانهم ما يعرفوش الموضة ولا الافرنكة » (٢١) .

هذه هي معالم صورة التفسخ والانحلال التي حلت بحياة عدد من العوائل المصرية التي لم تفهم طبيعة وجوهر الحياة الجديدة ، فأخذوا اسوأ مافيها ممسوخا ومشوها فشوهوا بذلك حيـاتهم ، فأساءوا الى انفسهم والى مجتمعهم ، وفقدوا اصالتهم بأنفصالهم عن حياة مجتمعهم .

ولا يترك يعقوب صنوع فرصة تفوته دون ان يسخر سخرية لاذعة من هذه النماذج المتفرنجة التافهة التي تمثلها في مسرحية « الاميرة الاسكندرانيـة » مريم زوجة الخواجة ابراهيم . فمريم التي كانت نموذجا لربة البيت المصرية في انصرافها الى ادارة شؤون منزلهـــا بنفسها ، تترك الآن مهمة تدبير المنزل الى الخدم لتتفرغ هي لحياة اللهو والعبث الذى حدثنا عنه زوجها ابراهيم في مونولوجه آنف الذكر ، فتقضي الليل في احياء الحفلات الساهرة او حضورها ، بينما تقضي معظم فترات النهار في النوم وعندما يوقظها زوجها عند الظهر تنتقده ، بقسوة وتتهمه بحبه لايذائها . وعندما يخاطبها بكلمة « ست » على عادة اهل البلد تنتهره قائلة :

« مريم : ماتقولش ستي ، اتعلم لك كلمتين فرنساوى على آخر الزمن وقول مدام . فهمت ؟ » .

ان التصور المشوه والممسوخ لطبيعة وجوهر الحياة الجديدة لايقل خطرا على سعادة ومستقبل الجيل الجديد من عداء أنصار القديم لكل ماهو جديد وتعصبهم ضده .

ومثلما اتخذ يوريبيدس من خصوصية علاقة الملك بالشباب النامي وموقفه منهم معيارا يقيم من خلاله مجمل سلوك ذلك الملك :

« تيزيه : .... وحيثما كانت السيادة للشعب اولى شبابه النامي حبه ورعايته . والذى يستأثر بالملك يكره الشباب النامي ويقضي على اهل الرأى الفاضلين خوفا على سلطانه . كيف يشتد ساعد مدينة ان ابتليت بمن يحصـــد شبابها كما تحصد سنابل الربيع » (٢٢) .

كذلك فعل يعقوب صنوع عندما اتخذ من موقف هذه الفئة من الناس او تلك من قضية الشباب ومشاريعهم في تحقيق حياة تقوم على التفاهم والحب والانسجام ، معيارا للحكم على مدى انسجام هذه المواقف مع منطق الحيـــاة ، وتيسير سبل تقدمها وارتقائها أو تعارضها معها ووضع العراقيل امام تقدمها وازدهارها .

واذا كان الانتماء الى الماضي وتبني قيمه او سلطان رواسب هذه القيم على نفوس حتى اولئك الذين يعتقدون خطأ بأنهم قطعوا كل الاسباب التي كانت تربطهم بعادات وتقاليده العتيقة ، اذا كان ذلك قد شكل في مسرحيتي يعقوب صنوع : « بورصة مصر » و « العليل » عقبة تهـدد الشباب بالحيلولة دون تحقيق احلامهم بالسعادة ، فأن

تبني الجديد المستند الى فهمه مشوها وممسوخا والتصرف على ضوء ذلك هو الذى يشكل في مسرحية « الاميرة الاسكندرانية » عقبة تهدد الشباب هذه المرة بالحيلولة دون تحقيق تطلعاتهم نحو حياة تظللها السعادة المترتبة على الحب والتفاهم المتبادل .

ان خطر تصور « مريم » زوجة التاجر ابراهيم لما هو جديد تصورا مشوها وممسوخا لم يقف عند حد انحراف سلوكها ورعونته بل تعداه الى التهديد ، من خلال « مريم » نفسها بتحطيم مستقبل ابنتها « عديلة » عندما رفضت تزويجها من الشاب يوسف الذى احبها واحبته ، وعاهدها وعاهدته على ان يقرنا حياتهما برباط الزواج المقدس .

« مريم » : الحمد لله لاني ظنيت ان عندك جواب من الواد يوسف وبدك توريهوني . أنا باستعجب ازاى اتجاسر ويطلب يتزوج عديلة ، والله انه ما يختشي لانه قطعة واد كاتب لا هناك ولا هنا ، وقال بده يناسب تجار عظام زينا . ادى اللي بده يضرب رأسه بالقباقيب العالية . وانت يامسيو ما تعرفش مقام نفسك ؟ انت كفاليير بحيرية يعني بقيت أمير . اننا حماية قنصل فرنسا بقيت افرنكي . عندك ملايين فرنكات يعني بقيت باشة البانكييرات وتريد توطي نفسك وتأخذ لبنتك واد كاتب يقرف ؟ » (٢٣) .

وتنبع مشكلة « مريم » وامثالها من كونها ضحية تلك المرحلة الانتقالية من حياة المجتمع المصرى ، ذلك لانها لم تستطع ان تحافظ على توازنها وتماسكها وسط عالم سريع التغير . لقد ادركت ان الثروة التي هبطت على عائلتها انما ترتبط ارتباطا وثيقا بهذا الانعطاف الجديد الذى طرأ على حياة بلدها ، وانه لاعلاقة لذلك بكل مايمت الى ماضي هذه الحياة بصلة فبالغت في الابتعاد عن هذا الماضي ، وبالغت في الاقبال على هذا الجديد . ولما كانت مريم من ذلك النوع من الناس السطحيين ، العاجزين عن ادراك ماوراء قشور بعض المظاهر وسفاسفها ، فقد فهمت الجديد فهما سطحيا ومشوها ، وتشبثت فقط بما يرافق عادة ، كل جديد ، من تافه ورخيص ومبتذل . وبقدر ما بالغت بالركض وراء هذه السفاسف بالغت في احتقار كل ماهو مصرى . وتطلعت الى الخارج ، والى فرنسا بالذات ، وهناك تعرفت ، خلال سفراتها الصيفية ، التي حدثنا عنها زوجها بمرارة ، بواحد من امثالها هو الكونت لمسانتور الذى يصفه لنا زوجها ابراهيم بانه رجل « عجوز وناقص » وهناك تعرف ان لهذا الكونت ابناً اسمه فكتور ، ومع انها لم تره لوجوده خارج فرنسا آنذاك فقد ساورتها احلامها المريضة في مصاهرة هذه العائلة لتصبح كونتيسه بالولاء ، ولتقطع بذلك آخر الاسباب التي تشدها الى بيئتها المصرية .

وهكذا تتحول نزوات وترف ورعونة « مريم » الى كوابيس واشباح توشك ان تعصف بكل احلام الشابين : ابنتها « عديلة » وحبيبها « يوسف » والى عقبات تحول دون تحويل هذه الاحلام الى حقائق ملموسة وحياة معاشة .

ومن هنا تبدأ رحلة الجيل الجديد الشاقة في كفاحه ضد العقبات التي يضعها الحظ في طريقه . وهكذا يتفق كل من « عديلة » و « يوسف » على ان يحتالا على « مريم » بأن يتقمص يوسف شخصية فكتور ، مستغلا عدم قدرتها على التعرف عليه شخصيا لعدم التقائها به قبل ذلك ، فيتقدم بطلب يد ابنتها عديلة منها . لقد تم وضع خطة محكمة لهذا الغرض مستخدمين الرسائل المزورة ، على لسان كل من فكتور ووالده الكونت لسانتور ، الموجهة الى مريم . وتنطلي الحيلة بعد ان استطاع الشابان بالتعاون مع الاب الذى اطلع على الخطة في وقت متأخر من تذليل بعض العقبات المفاجئة . ويتم عقد القران . وعندما تصبح سعادة الشابين حقيقة ملموسة ، وبعد ان جردت الأم مريم من كل اسلحتها التي كانت تثير قلقا مشروعا في نفوس ممثلي الجيل الجديد تجابه الاخيرة بالامر الواقع ، فتقع مغشيا

عليها ، وعندما تفيق من غشيتها لا تملك الا ان توافق على قول احد الذين يحيطون بها ، وهو يمدح شظارة يوسف الذى يستحق كل حب ، بان « الانسان يحصل على أعلا درجات الشرف بسلوكه الحميد وبأمانته وأسمه الطيب ، لان الامير أمير الاخلاق » وهكذا يسدل الستار على كلمة ابراهيم التي لخصت فرحة كل الخيرين بقوله : « لك الحمد يارب بأنك فرحتني على آخر الزمان . وخليتني اطلع بكلمتي ولو بملعوب واغيظ المدام » .

بقي من مسرحيات يعقوب صنوع الاجتماعية ، مسرحية « الضرتان » التي سبق أن وعدنا بتناولها ، وها نحن ننتهي ببحثنا اليها ، مختتمين بها سلسلة مسرحيات صنوع الاجتماعيـــة .

ومسرحية « الضرتان » بذاتها ، مسرحيـة صغيـرة الحجم ، تتألف من فصل واحد يضم ستة مناظر ، تتحدد ، على طريقة الكتاب الكلاسيكيين ، بعد كل دخول وخروج وشخصياتها محددة جدا هي :

احمد (المسمى الملك) ، وصابحة زوجه القديمة ، وفطومة زوجه الجديدة وبعجر (المسمى وزير) شقيق الاخرة .

تبدأ المسرحية ، على عادة يعقوب صنوع في معظم مسرحياته ، بمشهد افتتاحي تضطلع به شخصية واحدة ، هي هنا صابحة الزوجة القديمة ، وهذا المشهد يقوم مقام البرولوج في المسرحيات القديمة ، خصوصا مسرحيات بلاوتس الكاتب الروماني الملهاوى الشهير . ولقد استفاد صنوع من طريقـــة في استخدام البرولوج في تهيئـة المشاهد لمتابعة احداث المسرحية التي يتوقف فهم المشاهـد لها على المعلومات التي يلخصها له البرولوج .

فمنذ اول جملة يسمعها المشاهد على لسان صابحة يدرك في الحال طبيعة المشكلة التي ستعرضها عليه المسرحية :

« صابحة : اما احنا يانسا عبطـه اللي بنأمن في الرجال .

ثم تنتقل بعد قليل الى اطلاق وعيـدها الذى يهيء المشاهد لاستقبـال الحدث الذى يجرى : « لكن انا بردى صابحة ، وان ماصبحتش عيشتهم زى الزفت ما ابقاش انا شاربة من لبن امي . معالهش من صبـر نال ولو ان الصبر موش في محله » . بعد ذلك تناقش القضية وتؤكد انها كانت ملتزمة بأداء واجباتها كربة بيت وقائمة على خدمة زوجها على « اربعة وعشرين قيراط » على حـد تعبيرها ، فضـلا عن ذلك ، فهي ماتزال تحتفظ بعنصر الاغراء والانوثة والجمال ، وتختتم حديثهـا بقولها : « ياخسارتي في الحشاش دا اللي مايعرف مقامي . انا افرجه مكر النساء(٢٤) .

وعند انتهـاء المشهد الاول يكون المشاهد على أحر من الجمر في انتظار المشهد الثاني الذى اخذ يحدس اتجاه حدته واتجاه العلاقة المتعارضة بين طرفيه ، الا انه ما يزال يجهل التفصيلات التي ستتحقق من خلالها .

وفي المشهد الثاني تستنفد الشخصيتان الرئيسيتان « ملك » وصابحة كل امكانية قاموس اللغة الدبلوماسية في مثل هذه المناسبة ، ويغادر الزوج على شيء من الاطمئنان للمجيء بزوجه الجديدة ، بعد ان اعتقد ، خطأ ، انه مهّد لها الطريق لتقاسم زوجه الاولى العيش تحت سقف واحد . أما المشاهد ، الذى يعلم ما لايعلمه البطل ، فقد تهيأ خلال غياب الزوج ، لاستقبال المشهد الحقيقي بين الضرتين ، هذا المشهد الذى اعتقد الزوج انه نجح في تنحيته .

وعندما يعود « ملك » بزوجه الجديدة « فطومه » في المشهد الرابع ، يبدأ الصراع بين الضرتين منذ اللحظة الاولى وان كانت كل واحدة تجتهد في ان تغلف حقـدها على ضرتها بمعسول الكلام . كأن تقول الزوجة الجديدة :

« فطومة : ستي ام محمد باين عليهـا وليه طيبة . وانا بديت أحبها وعلى شأن خاطر عيونك ياملك ابقا اعتبرها زى أمي واطاوعها » .

على ان مغزى هذا التعريض لم ينطل على الزوجة القديمة فصرحت عن طريق الحديث الجانبي (الذى يراد له ان

يصل الى المشاهد دون الشخصيات الاخرى على المسرح) :

صابحه « ... معناها اني عجوزه ، بس يخرج السوق وانا افرجها على العجوزة وماتعمل » .

فطومة في نفسها « اما عجوزه النحس دى باين عليها مكاره . اما فطومة تخلص من حقها » (٢٥) .

كل ذلك والـزوج ، الذى يدرك الجـو البركاني المتفجر ، يحاول ان يخلق الجو الطبيعي الذى كان يمنّي به نفسه عبثا . اما الزوجة القديمة فتحاول اقناع الزوج بالخروج الى السوق لشراء او قضـاء بعض الحاجات ، وذلك ليتسنى لها ان تنفرد بالضرة الجـديدة ، واما الاخيرة فتحاول اقناع الزوج بالبقاء في البيت ليسهل عليهـا بذلك اغاضة ضرئها والتشفي بها ، مستغلة حظوتهـا كزوجة جديدة وشابة .

وعندما يغادر الزوج الدار تنفرد الضرتان لوحدهما في المنظر الخامس وهنا تتكشف كل ابعاد التضاد بين عالمي الضرتين ، هذا التضاد الذى لايترك املا لدى اكثر الناس تفاؤلا بامكان المحافظة على شيء من انسجام او تفـاهم بينهما :

« صابحة : انتي عارفة شغلك ايه هنا في البيت دا ؟

فطومة : آكل واشرب وانكسى واخدم على سيدى الملك .

صابحه : لا ، خدامة الملك دى عليّ انا .

فطومة : بقا مافيش رايحه اخدم على حد .

صابحة : لادانتي غلطانه لان الملك قال لي انه اخذك بالعينة لي انا :

فطومة : وانا رايحه اعمل لكي ايه ؟

صابحة : تخدمي عليّ وتكنسي وتطبخي .

فطومة : يوه . لاهوا اتجوزني عاشان كدا ؟

صابحة : امال ايه انتي فاكره انه اخدك على جمالك ؟

فطومة : معلوم مانيش صبية بسم الله ماشا الله ؟

صابحة : ليه وانا عجوزة ؟ » (٢٦) .

لقد غادر الزوج الدار في نهاية المنظر الرابع على امل ان يعود اليه وقد أعدّ كل مايحتاجه الاحتفال بزواجه من من لوازم كيف وطرب ، اما بالنسبة لزوجتيه الضرتين ، فقد استغلت كل منهما غياب هذا الزوج خلال المنظر الخامس لافهام الاخرى انها هي صاحبة الامر والنهي في البيت ، الامر الذى جعل الامور تتطور بما لايعجب الزوج بل بما يتعارض مع كل آماله في اقامة عالم يوفر له ماتصبو اليه نفسه من متع .

فعندما عاد الزوج في المنظر السادس يصحبه بعجر شقيق الزوجة الجديدة ، ومعهما عدة الطرب و (الدربكة) للاحتفال بالمناسبة تتفجر الغيرة في نفس صابحه الزوجة القديمة :

« صابحة : ليه احنا رايحين نلعب القرود هنا ؟ »

وعندما يبدأ الاحتفال رغما عن صابحة ، فيأخذ الجميع بالغناء بعد أن حملت الاخيرة على المشاركة حملا ، تأتي مساهمتها نشازا مما يحمل بعجز على التعليق :

« بعجز : (يغني وهم يردوا المذهب) بس ياخسارة ان الوليه العجوزه دى حسها وحش وبشع وبتخصر المذهب ...

صابحة : بقا انا وليه عجوزه وحسي بشع وانت اللي حسك مطرب : دانتا غلبت البجعة .

بعجز : والله مابجعة غيرك انتي يامره ياكركوبة ... » .

وهكذا ينقلب الطرب الى مشاجرة صاخبة ، ويأخذ البعض بخناق البعض الآخر لدرجة جعلت كل محاولات الزوج بتهدئة الجو تذهب عبثا . وعندما يحاول تطييب خاطر ضيفه بعجر الذى سبق ان اخذت الزوجة القديمة بخناقة ، تثار هذه الاخيرة فتهجم هذه المرة على زوجها ، الذى فسرت سلوكه على انه انحياز الى خصومها وتعضه

« ملك : آه . انتي جيعانه لما بتقطمي في كتفي !

بعجر : سيبيه يامرا دا العض للكلاب .

ملك : وبتعضيني ليه باللهي عليكي انا ذنبي ايه ؟

صابحه : انا ماقعدش ويالضره يانا ياهيه .

بعجر : طلق العجوزه دى . دى نار جهنم .

فطومه : يخي لاخليها تخدم علينا .

صابحه : انا أخدم عليكم انتم ياغولا . اللي الموت احسن اطلعوا من بيتي .

فطومه : (الى ملك) وحياة اخويا بعجر ، اذا ما خلصت طارنا من المرادى لانتف دقنك شعره شعره ، أهو كدا . (تنتش ذقنه) .

ملك : انا في عرضك يابنت الناس . دقني دى غاليه عليّ .

صابحه : وانا اذا ما خلصتنيش من الرزيه دى لاخرق عينيك الاثنين ، اهو كدا . (تضع اصابعها بالقرب من عينيه)

ملك : اما دى أمر ....

فطومه : (وهي ماسكه ذقنه) دقنك ولا صابحه

صابحه : عينيك ولا فطومه

بعجر : (يمسكه من رقبته) وروحك اللي تطلع من مناخيرك ولا راحة اختي .

ملك : اصبروا عليّ وسيبوني (ينفضّ عنه الجميع) .

بعجر : احنا عتقناك لوجه الله .

ملك : (في نفسه) لما افرجهم حالهم . (الى صابحه) شوفي يامرا يامخزقة العيون روحي طالقة بالتلاتة . (الى فطومه يا نتافة الدقون روحي طالقة بالستة اذا ما كفوش التلاتة . وانت ياعمي بعجر ياوزير خد الدربكة بتاعتك واتفضل بالسلامة . يلابرا كلكم فضّوا لنا المطرح (٢٧)

وهكذا تنقلب كل احلام ملك الوردية بعالم يوفر له الكثير مما يشتهي من متع ومسرات ، الى جحيم لا يطاق ، فيضطر لقبول حياة الوحدة ايثارا للسلامة .

وما ان يخلو الى نفسه حتى تعود اليه زوجته القديمة معتذرة ، فيقبل عذرها مختتما المسرحية بغناء البيتين التاليين :

اللى بده يجعل عيشته مره يدخل على ام ولاده دره
اما اللي بده يعيش فرحان مايعمل لوش قيلاده من النسوان

بهذه الطريقة كان يخاطب يعقوب صنوع مواطنيه ويبصرهم بواقع حياتهم ويسلط الضوء على مصادر مشاكلهم فيها فيحذرهم منها ، ويرشدهم الى طريقة تجنبها ويزيّن في اعينهم الجديد ويدعوهم اليه . وهكذا كان يعقوب صنوع سبّاقا في توظيف المسرح من اجل اصلاح حياتنا الاجتماعية وتيسير سبل تطورها وارتقائها واغنائها فكريا وجماليا .

الخلاصة :

١) ان مسرح يعقوب صنوع ذو نزعة اجتماعية بالدرجة الاولى ، وان المسرحيات التي وصلتنا عنه لاتقدم الدليل الكافي على وجود نزعة سياسية .

٢) فضلا عن ذلك فأن هذه المسرحيات تقدم اكثر من دليل ، وفي اكثر من مناسبة على حماس يعقوب صنوع لنظام الحكم القائم ولما يضطلع به من اعمال اصلاحية وتحديثية بالنسبة لحياة الناس الاجتماعية والفكرية ، وللمؤسسات الحديثة المتعددة التي يقيمها هذا النظام .

٣) طرح يعقوب صنوع رؤاه الحياتية وجسدها من خلال الصراع بين القديم والجديد .

٤) كان موضوع الزواج هو الموضوع المفضل عند يعقوب صنوع ، فتنافس اثنين على الفوز بفتاة ، كان من وجهة نظر صنوع تجسيدا لتنافس عالمين متميزين : واحد قديم والآخر جديد .

٥) مع ان يعقوب صنوع كان قدّ جندّ نفسه للتبشير بالجديد والدعوة له ولتسفيه القديم والتنفير منه ، الا ان نظرته لم تكن نظرة تبسطية وسطحة فليس كل قديم ردىء ، كما انه ليس كل جديد جيد ، فحذر من القديم الذى ولى زمانه مثلما حذر من سفاسف الجديد وقشوره .

٦) وظف يعقوب صنوع المسرح من اجل تطوير الحياة واغنائها .

الهـــــــوامش

١ – في مقال نشره محمد تيمور في مجلة «السفور» نقرأ مايلي :
« أتانا التمثيل من ايطاليا عن طريق سوريا ، واول من جاءنا به قوم من فضلاء السوريين امثال النقاش وأديب اسحق والخياط والقباني ، وفدوا الى مصر مقر العلوم والآداب الشرقية لينشروا فيها بدور ذلك الفن الجديد ... وانشأوا بأيديهم فن التمثيل في مصر بعد ان كنا لا نعلم من امره شيئا يذكر . هذه هي نتيجة مسعاهم ونحن مدينون لهم بهذه النتيجة » . ويستطرد محمد تيمور قائلا :
« انتقل التمثيل بعد ذلك من طوره الاول الى طوره الثاني في يوم احترف المرحوم الشيخ سلامة حجازى التمثيل العربي ، ففي عهده ارتقى اسلوب المعربين وترجمت عدة روايات فنية عن الفرنسية والانجليزية » ... الخ .
وهكذا لا يأتي محمد تيمور على مجرد ذكر لاسم يعقوب صنوع الذى يعترف له اليوم الجميع بفضل تأسيس اول مسرح قومي مصرى وتشكيل اول فرقة تمثيل مصرية وكتابة اولى المسرحيات المصرية باللغة التي يفهمها جمهوره من ابناء مصر على اختلاف انتماءاتهم الطبقية . ولربما يكون محمد تيمور معذورا اذا ماعلمنا ان مسرحيات صنوع لم تكن معروفة لدى كتابته هذا المقال ، وانه لم يكلف نفسه نبش ارشيف الصحافة التي عاصرت قيام مسرح يعقوب صنوع ، ولكن ما بال الدكتور محمد مندور الذى يغفل ذكر صنوع في جميع كتاباته عن المسرح العربي عموما والمسرح المصرى خاصة ! انه قدر مسرح يعقوب صنوع الذى اختفى فجأة دون ان يتهيأ له من يواصل حمل رايته لمواصلة المسيرة التي بدأها مؤسسه ، بعكس مسرح مارون النقاش ومسرح احمد ابي خليل القباني .

٢ – د . محمد يوسف نجم . « المسرحية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧ – ١٩١٤ » . دار الثقافة بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٦٧ ، (ط ١ ، ١٩٥٦) .

٣ – المصدر السابق ، ص ٧٧ .

٤ – عبد الحميد غنيم ، « صنوع رائد المسرح المصرى » مذاهب وشخصيات ، العدد ١٤١ ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ، ص ٥ .

٥ – يعقوب صنوع (أبو نضارة) ، المسرح العربي (دراسات ونصوص) ، اختيار وتقديم : الدكتور محمد يوسف نجم ، دار الثقافة – بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ١٨٧ .

٦ – يذكر الدكتور محمد يوسف نجم ان الحديث عن البرنس عبد الحليم والاشارة اليه كانا يثيران الخديوى اسماعيل لانه كان ينافسه على العرش ، وكان محبوبا لدى الشعب وقد وردت اشارات اليه في العبارة المعروفة التي كانت تتردد في المحافل الوطنية انذاك « ربنا كريم حليم » في المسرحية الاخيرة « موليير مصر ومايقاسيه » ص ص ٢١٠ ، ٢١٧ ، ٢١٩ . (راجع المصدر السابق ، ص و) .

٧ – انظر المصدر السابق ، ص ص : ٥٤ ، ٥٨ ، ٧١ ، ٧٥ ، ١٢٨ ، ١٥٤ ، ١٦٧ .

٨ – المصدر السابق ، ص هـ ، و ، ز .

٩ – جاء ذلك في كتاب « أرزة لبنان » . راجع – الدكتور محمد يوسف نجم » المسرحية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧ – ١٩١٤ . دار الثقافة – بيروت ، ط ٢ ص ٣٣ ، ٣٤ .

١٠ – الدكتور محمد يوسف نجم ، المسرحية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧ – ١٤–١ » ، دار الثقافة – بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٦٧ ، ص ٧٨ ، ٧٩ .

١١ – انظر : المصدر السابق ، ص ٧٩ .

١٢ – المصدر السابق ، ص ٨٠ ، ٨١ .

١٣ – المصدر السابق ، ص ٨٦ – ٨٧ (التشديد من قبلي) .

١٤ – يعقوب صنوع ، اختيار وتقديم : الدكتور محمد يوسف نجم . سلسلة « المسرح العربي » دراسات ونصوص ، دار الثقافة – بيروت ١٩٦٣ ، ص ٢١ .

١٥ – المصدر السابق ، ص ١٤ .

١٦ – المصدر السابق ، ص ٢٢ – ٢٣ .

١٧ – المصدر السابق ، ص ١٠ .

١٨ – المصدر السابق ، ص ١٢ .

١٩ – المصدر السابق ، ص ٤٧ – ٥٠ .

٢٠ – المصدر السابق ، ص ٥٣ .

٢١ – المصدر السابق ، ص ١٤٢ – ١٤٣ .

٢٢ – المستجيرات ، تأليف : يوريبيدس . ترجمة الدكتور علي حافظ . سلسلة : مسرحيات عالمية ، العدد ٢٨ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ١٧٦ .

٢٣ – يعقوب صنوع . اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم . سلسلة « المسرح العربي » دراسات ونصوص ، دار الثقافة – بيروت ١٩٦٣ ، ص ١٤٤ .

٢٤ – المصدر السابق ،قص ١٧٧ ، ١٧٨ .

٢٥ – المصدر السابق ، ص ١٨٠ ، ١٨١ .

٢٦ – المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

٢٧ – المصدر السابق ،قص ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ .

CATHARSIS AGAIN

By

Zeki M. Al-Jabir
Dept. of Mass Communications
College of Arts
University of Baghdad

I

The concept of "catharsis" has been with writers for thousands of years. Since the time of Aristotle, who developed the concept, catharsis has been used in philosophy, psychology, sociol gy, literary criticism, communications and education. And since that time it was "the centre of intellectual debate."[1] James Halloran (1964) wrote that Aris totle was used as an authoritative backing for the claims that "the viewing of aggressive scenes brings about a reduction in the aggressive drives of the viewer." To Halloran, this demonstratesa fundamental misunderstanding of the philosopy hf Aristotle.[2] However, Halloran did not tell us how this "misunderstanding" happened. This paper is an attempt to delineate the concept as it was developed by Aristotle, and what some other writers think about it and about its mechanism.

II

Aristotle, in the **Poetics**, defines tragedy as follows: "Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude: in language embellished with each kind artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper cartharsis, or purgation, of these emotions."[3] What does Aristotle mean by this last phrase? For the answer, let us turn first to philoso phy and literary criticism.

Jacob Bernays (1857) maintained that catharsis is a medical metaphor. It's effect on the soul is similar to the effect of medicine on the body. "Tragedy excites the emotions of pity and fear–kindredoem tions that are in the breasts of all men – and by the act of excitation affords a pleasurable relief."[4]

Giraldi Cinthio (1541) says that tragedy, whether it has a happy conclusion or an unhappy one, "by means of the pitiable and terrible, purges the minds of the hearers from their vices and influe nces them To adopt good morals."[5]

Antonio Minturna (1564) tells us that the function of the tragic poet is t purge "the passions from the minds of the spectators."[6]

Philip Sidny (1583) moved little from the circle of fear and pity by saying that admiration and commiseration are apparently Aristotle's fear and pity.[7]

Biambattista Guarini (1599) explains that the passage on the catharsis is one of the most difficult in all the **Poetics** of Aristotle. He ihtends to point out how it can be that terrible things purge fear. He thinks that a tragic poem does not purge the affections by removing them totally, but by moderationg and reducing them to that proper consistency. He says also: "when terror purges terror, it is not as tough wrath were joined t wrath, but the terror acts like rhubarb, which, though it has an occult likeness t the humor that it purges. . . ."[8]

1. **Mass Media and Violence**, LXI, p. 242.
2. Halloran, "Television and Violence," p. 143.
3. Butcher, **Aristotle's Theory of Potry and Fine Art**, 240. See also also Telford, **Aristotle's Poetic s: Translation and Analysis**, p. 11.
4. Butcher, **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art**, p. 245.
5. Gilbert, **Lit**ı**rary Criticism, Plato to Dryden**, p. 252.
6. **Ibid.**, p. 289.
7. **Ibid.**, p. 459.
8. **Ibid.**, pp. 514–517.

John Milton (1642) agrees with Guarini. He thinks that tragedy, as it was defined by Aristotle, is to be of power by raising pity and fear to purge "the mind" of passions, "that is, to temper and reduce them to just meazure with a kind of delight stirred up by reading or seeing these passions well imitated."[1] He adds: "... for so in physic things of melanch lic hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humors."[2]

Aristotle in **Poetics** has no reply to the question of how the "purgation" occurs. However, in psychological analysis literature we find an answer to this question. Fear is considered the emotion from which pity derives its meaning. The Aristotelian idea is that we would fear for ourselves if we were in the position of him who is the object of our pity. The tragic sufferer is similar to us, and the effect of tragedy hinges mainly onthis likeness. Then we are able to identify ourselves with him to make his misfortune our own. But if he is a famous man who falls he is placed at an ideal distance from the viewer. And, we are not in fearful circumstances similar to those of the hero. So, "we have here part of the refining process which the tragic emotions undergo within the region of art."[3]

We may understand from Aristotle's passage that the tragic effect requires the union of the two pity and fear, to obtain catharsis. I. A. Richards in his book **Principles of Literary Criticism,**[4] "stat es that ... pity, the impulse to approach, and terror, the impulse to retreat,are brought in tragedy to a reconciliation which they find nowhere else, and with them who knows what other allied groups of equally discordant impulses. Their union in an ordered single response is the catharsis by whch tragedy is recognised, whether Aristotle meant anything of this kind or not."[5]

We have to notice here that Richards had tried in this matter to apply the Gestalt school principles of combinations or patterns; that human beings concern themselves not with isolated and abstracted stimulus details but with the situation as a whole.[6]

From our previous survey, one can conclude that catharsis was used in the directing of three concepts:

A) Tragedy[7] as Aristotle had defined it.
B) Unity of fear and pity.
C) Purgation.

III

It seems that catharsis in our days has removed from this direction. It has been used broadly, even in relation with watching a bullfight or boxing match, "it can help discharge indirectly various violent feelings of the viewers.[8]

According to the catharsis hypothesis of our day, vicarious participation in aggression activities presumably reduces hostile impulses and thereby decreases the probability of subsequent aggressive behavior."[9]

Mendelsohn (1966) considers catharsis an essential dynamic in participant-spectatorship. He

1. **Ibid.**, pp. 592–593.
2. **Ibid.**
3. **Ibid.**, p. 256–261.
4. Richards thinks that the two pillars upon which a theory of criticism must rest are an account of value and an account of communication. **Principles of Literary Criticism**, p. 25.
5. **Ibid.**, p. 245. See also Mohammad, Hayat,**Wahdat Al Qassida Al- Arabivyyah** (Unity of Arabic Poetry), p. 53.
6. Dashiel, **Fundamentals of General Psychology**, pp. 440–478.
7. In 1964, Goodman noted that Aristotle's use of the word catharsis applied only to "tragic" feelings. **Mass Media and Violence**, p. 459.
8. Littner, "A Psychiatrist Looks at Television and Violence," p. 351.
9. Bandura, "Vicarious Processes: A Case of No-Trial Learning," p. 21.

indicates that while we are "working out our problems via fantasy, we continue to be aware of the fact that what we are experiencing is indeed fantasy and not reality.[1]

Feshbach and Singer (1971) have suggested that viewing televised violence provides an opp rtunity for the discharge (catharsis) of aggressive feelings.[2]

Berkowitz and his colleagues in their 1963 exp eriment come up with results which generally agree with those obtained in an earlier experiment by Berkowitz and Rawlings."The findings in both by Berkowitz and Rawlings. "The findins in both studies offer little comfort for those who contend that fantasy aggression necessarily has sociall beneficial effects."[3]

The Surgeon General's Scientific Advisory Committee on Television and Social Behavior spent more than one million dollars in a two-year research program consisting of twenty three inependent projects provide a multidimensional approach to the assessment of television's effects. The Committee of twelve members tells us in its report (1972) that a full evaluation of all data shows that there exists a modest relationship between exposure to television violence and aggressive behavior or tendencies.[4]

The experiment conducted by Dolf Zilmman (1971) supported "quite unambiguously the proposition that communication may serve to intensify or "energize" postexposure emotional states.'[5] The results of this experiment supported what Bandura had found in 1962 and 1965.[6]

James Hoyt (1970) suggests as a result of his experiment that themedia code position that violence should be shown in a justified context is not appropriate. He finds that "witnessing of justified violence tends to increase, rather than to decrease, the probability that subsequent aggression will occur."[7]

The findings of Baron's experiment (1971) led him to say: "As far as the control of human violence is concerned, it appears that as suggested by the old saw, 'an ounce of prevention" may indeed be w rth 'a pound of cure'."[8]

IV

It is clear that the concept of catharsis as it was developed by Aristotle is different from the concept (or concepts) of catharsis in our day.

The writer of this paper believes that to examine Aristotle's catharsis correctly, the test should be held in relation to:

---

1. Mendelsohn, **Mass Entertainment**, p. 104.
2. **Television and Growing Up: The Impact of Televis3d Violence**, Report to the Surgeon Gereal, p. 107.
3. Berkowitz, et al., "Film Violence and Subsequent Aggressive Tendencies," **Public Opinion Quarterly** 27. (1963) pp. 217–229.
4. **Television and Growing Up: The Impact of Televised Violence**, Report to the Surgeon General, 1972. The makeup of the committee, its summary of findings, and the research projects chosen for funding have been subjects of dispute. See See Lea Bogart, " Warning: The Surgeon *fleneral* has Determined that TV Violence is Moderately Dangerous to Your Child's Mental Health," **Public Opinion Quarterly** 26, no. 4(Winter, 1972–73).
5. Zilmman, "Excitation Transfer in Communication Mediated Aggressive Behavior," **Journal of Experimental Social Psychology** 7 (1971) pp. 419–439.
6. **Ibid**.
7. Hoyt, "Effect of Media Violence Justification on Aggression," **Journal of Broadcawting** xiv, no. 4 (Fall, 1970) pp. 455–464.
8. Baron, "Reducing the Influence of an Aggressive Model: the Restraining Effects of Discrepant Modifying Cues," **Journal of Personal and Social Psychology** 20, N. 2 (1971) pp. 240–245.

A. Tragedy, one famous tragedy on stage, and as it was defined by Aristotle.[1]

B. Unity of fear and pity.

C. Purgation.

Most of the studies about catharsis used short sequences of films or short aggressive actions. These studies may or may not reveal authentic results, but are not related to the real meaning of catharsis as it was developed by Aristotle.

However, as Bandura said, that there is a persistence of the belief in cathartic discharges through vicarious participation despite substantial negative findings.[2]

1. Such as Oedipus Tyrannus of Sophocles.
2. Bandura, "Vicarious Processes...," p. 27.

References

1. Bandura, A. "Vicarious Processes: A Case of No-Trial Learning" in L. Berkowitz, ed., **Advances in Experimental Social Psychology**, vol. 2, New York: Academic Press, 1965, pp. 1–55.
2. Baron, Robert A., "Reducing the Influence of an Aggressive Model: The Restraining Effects of Discrepant Modeling Cues," **Journal of Personality and Social Psychology** 20, no. 2 (1971) pp. 240–245.
3. Berkowitz, Leonard, **et al.,** "Film Violence and Subsequent Aggressive Tendencies," **Public Opinion Quarterly** 27 (1963) pp. 217–229.
4. Bogart, Leo, "Warning: The Surgeon General has Determined that TV Violence is Moderately Dangerousto Your Child's Mental Health," **Public Opinion Quarterly** 26, no. 4 Winter, (1972–73), pp. 491–521
5. Butcher, S. H., **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art** New York: Dover Publications, Inc., 1951.
6. Dashiel, John F., **Fundamentals of General Psychology,** Mass.: Houghton Mifflin Company, 1937.
7. Gilbert, Allan H., **Literary Criticism a Plato to Dryden,** New York: American Book Co., 1940.
8. Halloran, James J. "Televsion and Violence," in N. Larsen, ed., **Violence and the Mass Media,** New York: Harper & Row, 1968, pp. 139–151.
9. Hoyt, James J., "Effect of Media Violence 'Justification' on Aggression," **Journal of Broadcasting** xiv, no. 4 (Fall, 1970) pp. 455–464.
10. Lange, David L., **et al., Mass Media and Violence. A Report to the National Commission on the Causes and Prevention of Violence** XI, Washington, D.C.: O.S. Governoment Printing Office, 1970.
11. Littner, Ner, "A Psychiatrist Looks at Television and Violence," pp. 343–356 in Rod Holmgren andWilliam Norton, eds., **The Mass Media Book,** Uew Jersey; Prentice – Hall, Inc., 1972.
12. Mendelsohn, Harold, **Mass Entertainment** Uew Haven, Conn.: College University Press, 1966.
13. Mohammad, Ha'jat J. **Wahdat AL – Qassi da AL – Arabiyyah** (in Ara ic) Dar AL Hurria Lliba'a Baghdad, 1977
14. Richards, I.A. **Principles of Literary Criticism,** Cambridge International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, 1928. o
15. **Television and Growing Up: The Impact of Televised Violence,** Report to the Surgeon General, United States Public Health Service, from the Surgeon General's Scientific Advisory Committee on Televised Violence and Social Behavior. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1972.
16. Telford, Kenneth A., **Aristotle's Poetics: oTranslation and Analysis,** Chicago: Henry Regnery Co., 1961.
17. Zilmman, Dolf, "Excitation Transfer in Communication Mediated Aggressive Behavior," **Journal of Experimental Social Psychology** (1971) pp. 419–434.

Macbeth Thematic Analysis

Dr. Abdul Moursel
Al - Zaidy
Faculty of Drama Academy of Fine Ants

MACBETH

1. HISTORY OF THE PLAY- THE MACBETH MYTH

Little is known about the historical Macbeth who reigned in Scotland between 1040–1057. Still it is known that he was a successful, valiant and even religious ruler, who killed his predecessor, Duncan I and was in turn killed by his successor, Duncan's son, Malcolm III.

In the Dark Ages in Scotland Ireland, the ancient law of alternate or collateral succession encouraged feuds and bloodshed. in order to secure the throne for his grandson, Duncan I, Malcolm II killed all the members of the alternate branch. But he left alive a woman, Gruoch who had by her first husband a son. She married the second time Macbeth, who was not of Scottish royal blood. Stiil it was said that Macbeth's mother was Malcolm's sis. ter. So Macbeth could claim the crown on behnlf of his wife and her son. From the eleventh century standpoint Duncan is the usurper, while Macbeth is the true ruler.

With the flow of time the views changed in acc rdance with the social changes. The law of alternate orc ollateral successic n was followed by the law of primogeniture. Thus Macbeth came to figure in chronicles as a blood–thirsty monster. In the twelfth and thirteenth centuries men regard ed events of the preceeding age in a new light. Duncan I was now considered the lawful successor of Malcolm II and Macbeth "was shaping wall for the role of archusurper and tyrant". (1)

In the fourteenth century a new dynasty , that of the Stewarts came to the Scottish throne. This event blackened Macbeth's character finally. The Stewarts came from Brittany and they needed a Scottish ancestry. Thus they invented a mythical genealogy with a mythical founder, Banquo. This Banquo was "murdered" by the already mythically infamous Macbeth. Fleance Banquo's mythical son fled toWales, from where the Stewarts had come. Fleance married a Wesh princess; so the Stewarts could claim to be descended from Arthur himself. Macbeth became now the main character of chronicles like l'The Orygnale Cronykil of Scotland " byWyntoun, "Scotorum Historiae" by Hector Boece and "Chronica Gentis Scotonum" by Fordun.

The Macbeth ofWyntoun is a sinister character. His mother, though Duncan's sister, appears His mother, though Duncan's sister, appears assome kind of a witch . She meets in the woods a "fayre man"– the Devil –, who is Macbeth's father. The Devil promises her that their boy will prove to be the greatest warrior and couldn't be killed by one of woman born. Macbeth's diabolical nature is soon revealed, when as a grown–up, he murders his benefactor, Duncan, and seizes his crown. It is interesting the vision that persuades Macbeth to commit the crime. He dreams that, while hunting with Duncan, they meet the "wyrd systers" who hail him thane of Cromarty, thane of Moray and King of scotland. The chroniclers of the House of Stewart saw in this an opportunity for proving their story. So they considered the dream as reality and substituted Banquo for Duncan, at the same time they made the prophecy

(1) J. D. Wilson – TheWorks of Shakespeare–, Cambridge–London 1970, page

of the weird sisters equivocal to Macbeth and of eternal importance to Banquo.

2) SUMMARY OF THE PLAY

ACT I

Macbeth and Banquo, brave and noble generals in the army of the gracious King Duncan, have been successful in putting down a rebellion led by Macdonwald and the thane of Cawdor, and the fame of their glorious deeds reaches the King before they do. While crossing a heath, they are met by three witches, who hail Macbeth as thane of Glamis, thane of Cawdor, and king hereafter. When Banquo also demands a prophecy, the witches tell him that he shall beget kings though he be none. The uncanny creatures vanish, but part of their prophecy is immediately confirmed when two noblemen coming from the King greet Macbeth with the title of the rebel thane of Cawdor, who has been condemned to death. This part fulfilment of the prophecy and King's Duncan's advancement of his son Malcolm to the title of Prince of Cumberland combine to make Macbeth plot the King's death. In Lady Macbeth he finds a fellow plotter more resolute than he, and when Duncan and his sons come as guests to Macbeth's castle, fate seems to have played into the hands of the ambitious nobleman and his his wife.

ACT II

Banquo stirred by the witches' propfecy that his descendents will be kings, fights down the temptation to hasten the event, but Macteth, on the contrary, takes advantages of the opportunity affordee by the King's visit to his castle and with the help of his wife, who scrwes her husband's courage tc the sleeping place, and drugs the grooms of the King's bedchamber, and he stabs the sleeping monarch to death. When the whole murder is discovered on the morrow, Macbeth simulates great grief and indignation, and for diverting suspicion from himself, he Kills the grooms as though enraged by their denial of the deed. Malcolm and Donalbain, The King's sons, fear a fate like the one of their father and leave the country. Macbeth, as next of kin , is crowned king.

ACT III

Knowing that the noble Banquo suspects him of the murder of Duncan, and that he is gelous of the general because of the witches' prophecy that his descendents will be kings. Macbeth invites him to a state banquet as though to honour to him, but has him and hisson waylaid by murderers near the banquet-hall; Banquo is slain, but his son Fleance escapes. At the banquet, surrounded by by his thanes, the tyrant king praises the absent Banquo, and the ghost of the murdered man enters and, seen only by Macbeth, takes a seat at the board. In the terror at this apparition, the king utters words wich lead the noblemen to suspect his guilt; and to cover her husband's revelation, the Queen dismisses the assembly in confusion. Word comes to the nobles that Malcolm has been joined in England by Macduff, one of the most powerful of the Scottish lords. Macbeth has come to be generally regarded as a blood-thivsty tyrant. On the barren heath, Hecate, Queen of Euil,, meets with the three witches to plot the King's further downfall.

ACT IV

When Macbeth visits the witbhes in their hellish cavern and begs them to prophecy his fate, they answer his demand by a show of apparitions. The first is of an armed head, wich warns him to beware Macduff, the second is of a bloody child which promises that none of woman born shall harm Macbeth, the third is of a crowned child, with a tree in his hand, wich promises him safety until Birnam Wool shall move against him; by these visions his fears are allayec, but his eyeballs are then scared by a show of eight Kings and the smiling ghost of Banquo, who points at them as at his descendents. As he leaves the

witches' cavern, the news come to him of Macduff's flight to England, and in revenge he has the thane's wife and children murdered. In England, Malcolm, after first having tested Macduff's loyalty welcomes his aid in recovering the throne of Scotland and the resolution of both is hardened by the terrible news that Lady Macduff and her children have been savagely butchered by the tyrant.

ACT V

In Macbeth's castle of Dunsinane, Lady Macbeth, her mind sore with her sins, walks and talks in her sleep, revealing to her doctor and her gentlewomen the crimes in wich she and her husband have engaged. Macbeth is torn between taking care of his wife and preparing to repel the English invaders, whose approach has been reported. The English force under Malcolm and Siward, Earl of Northumberland combine with the Scottish forces near Birnam Wood, and to conceal their number and their movement Malcolm orders each soldier to cut and carry a bough. Thus Macbeth is told that BirnamWood is moving against him. With this message comes also the report that the Queen has died: "by self and violent hands". Despondent, the King rushes to battle, resolved to die with his harness on his back. He kills young Siward, son of the English general, and then face to face with Macduff, the man whom he most avoided. Macbeth's last dependence upon the witches' charms evaporates when his opponent tells him that he is not of woman born, but was "from his mother's womb untimely ripp'd". Fighting hopelessly, but desperately, the tyrant falls before the avenger's sword. At the feet of Malcolm lies the usurper's head, and he is the first to hail the young monarch as King of Scotland.

3) WHAT SHAKESPEARE OWES TO THE MACBETH MYTH

Shakespeare's main historical source for his "Macbeth" was the second edition of Holinshed's "Chronicles of England, Scotland and Ireland". Shakespeare borrowed the circumstances for Duncan's murder from the murder of King Duff by Donwald. Sir Herbert Grierson points out that Shakespeare found in Holinshed's Chronicles not just the facts, "but the tone and atmosphere f the Celtic and primitive legends of violent deeds and haunting remorse... " ...."story after stor told him of men driven by an irresistible impulse into deeds of treachery and bloodshed , but haunted when the deed was done by the spectres of conscience and superstition."(1)

Shakespeare made free use of H linshed's Chronicle, Thus he sh rtened Macbeth's reign from seventeen years to about ten week. The three campaigns in which Macbeth had fought are fused into one. He also excluded any hint that Macbeth possessed some right to the throne. Shakespeare's Macbeth is a mere usurper, an "untitled usurper and tyrant"(2)While in Holinshed, Macbeth is decided" to give commendable laws to the country, to maintain justice and to punish all enormities and abuses", Shakespeare's Macbeth respects no justice and shows no mercy. This change has both dramatic reason and reasons ofother kind.

The defamation of Mac eth culminates in this playbecause it was written for king James' compan of players. But still we admit that Shakespeare endowed his character with nobilits and "human kindness". Shakespeare's Banqu is different from that appearing in Boece's and Holinshed's Chronicles. Shakespeare couldn't present Banquo, King James' mythical ancestor, as an accomplice in a murder. On the contrary, his Banquo is honourable and loyal, knowing nothing about Macbeth'es intentions:

> "In the great hand of God I stand and thence
> Against the undivulged pretence I fight
> Of treasonous malice."

Bradley deduces from this that Banquo although first no accomplice, later bec mes one, because only his master and he knew about the Witche's

(1) J. D.Wilson–TheWorks of Shakespeare–, Cambridge London 1970
(2) Ibic em.

prophecy and he does nothing to divilge the murderer.

In Wilson's conceptio , Bradley is wrong, because King James' ancestor couldn't be "a coward time-server or privy to the assassinatior of his liege lord". Banquo was simply following the precepts of his distinguished successor King James who, in his "Trew Law of Free Monarchies", underlines that once a king has been crow - ed, whether a tyrant or a monster to the world, his subjects must pay to him obedience. Thus until Malcolm (the true heir to the throne) appears Banqu must behave like a loya subject-as he does.

Many critics consider Lady Macbeth as a character entirely created by Shakespeare's pen. This because the see in H linshed's Chronicles the onlysource of the play. Mrs. Stopes (1) pointed out in "Shakespear's Industry" that Shakespeare was probably acquainted with a Scottish source, namely withWilliam Stewart's "Buik of the Croniclis of Scotland". This manuscript relates that Macbeth's wife called him a coward who isn't able to take the "task of removing King Duncan".

A much discussed problem is that of the nature of the threeWeird Sisters. In Holinshed's Chronicle Banqu is promised by Norn-like "godesses of destiny" that the House of Stewart should occupy the throne.

They are presented as "women in strange and wild appearell, resembling craatures of an elder world". But the figures described by Holinshed do not resemble the "foul hags rising from hell to claps of thunder, grinning and capering in obscene dances, gloating over parts of dismembered bodies"1) that we find in Shakespeare's "Macbeth". As all critics have noticed, they have something sublime and, at the same time, a trait distinguishes them from the ordinary witches. They are neither Nornsnor witches. What then are they? The conclusion is that the are Shakespeare's creation.

4) THEMES, IMAGERY, ATMOSPHERE

The dramatic masterpiece "Macbeth" with 2, 084 lines is Shakespeare's shortest play. Most critics believe that it was written about 1606. Later, passages were added to an already existent text! - this in order t please King James. It is also possible that the 1606 text was an 06 ridgement of a longer play. There are serious doubts about the autenticity of the passages 3,5,4.1 39-43,4. 1 125-132)1 It is believed that the interpolations belong to Thomas Middleton, who used in the above mentioned passages the iamdic metre instead of the trochaic metre.

"Macbeth" is one f Shokespeare's most difficult plays to classify. This tragedy has meant different things to different generations. In Shakespeare's time, Seneca was the ideal for tragedy. The main purpose of a tragedy was to teach and to delight. Thus "Macbeth", presenting a tyrant in action, his soul and thoughts and the just retribution that awaits him - fitted this conceptio . There are also the dialogues between Malcolm and Macduff on bad and good kings with the purpose to teach his country men. Campbell2) said about "Macbeth" that it is "the greatest treasure of our dramatic literature".

Generally , "Macbteh" is best interpreted through its themes and imagery, not throug characters. It is a play about the disintegration of the state of man, the state he makes his.

Generally it is called a play about ambition. But ambition is just one of the names for the impulse that Macbeth finds when looking in himself. A.P. Rossiter1) calls it a "particular will", a Shakesperean phrase for a force as much

(1) C.C. Stopes-Shakespeare's Industry-1916, page 173
(2) J.D.Wilson-TheWorks of Shakespeare! Cambridge London 1970, page 8
(3) A.C.L. Brown- The Tragedy of Macbeth-New York, 1924 page IV
(4) L.B. Campbell-Shakespeare Quarterly
(5) A.P. Rossiter-D. Angel with Horns-London, 1961, pafe 211

of the "blood" as the intellect: "Macbeth'a impulsion to assert his pattern on the w rld, to make Macbeth Sc tland. Instead he finds that he has made Scotland Macbethis damned soul has infected a whole country, even the whole universe."

"Macbeth" is Shakespeare's most profound and mature vision of evil. The evil is not relative, but absolute. This evil being absolute and therefore alien to man, it is inessence shown as inhuman and supernatural.

The lif e-themes that oppose evil are: warrior honour, imperial magnificence, Sleep and feasting and ideas f creation and nature's innocence.

Macbeth is from the first a courageous s ldier. His warriir-honour is emphaslzed ("brave Macbeth", "noble Macbeth", "peerless kinsman").

In the beginning, Macbeth.s honourable valour is contrasted with the traitor's ignoble revolt. The value of warri rship cannot be dissociated from allegiance : it is one with the ideal of kingship and imperial power. But against this bound evil is urging Macbeth.

Macbeth fears only the unreal evil, the abstract and absolute fear. He lacks spiritual courage to meet this evil on its own spiritual terms and hence projects his disordered soul into action and murders Duncan. His fearful conscience will not let him rest there and he commits more murders. He is all the time flying from the evil instead of facing it. But at the end he emerges fearless. By his bloody deeds he has finally conquered his fear of evil, that is his fear of fear:

> "I have supped full with horrors,
> Direness, familiar to my slaughterous thoughts, Cannot once start me."

He sees himself a criminal, sees the evil in himself.

Not only Macbeth, but all are paralysed by fear during the action. At the beginning we have courage, honour under Duncan's rule. But the valour of Scotland is temporarly smothered by evil. But in the end courage emerges victoriously.

Macbeth fails trying to advance from deserved honour to the high kingly honour to which he has no rights. He is never properly king. He does not receive any joy from the imperial magnificence to which he aspired.

Sleep and feasting are important. Peaceful sleep is often disturbed by nightmares. Macbeth murdered Duncan in sleep after feasting him. Macbeth does more than murder a living being; he murders life itself. Because he murders hospitality and sleep, therefore his punishment is a living death, without peaceful sleep or peaceful feeding. Macbeth finds he has "put rancours in the vessel of his peace". He cannot feast with his lords in peace and harmony. Banquo's ghost forbids Macbeth to enjoy hospitality and feasting which he has desecrated. In the cavern of theWeird Sisters we watch a davil's banqueting – the banquet idea has been inverted. Instead of suggesting health, this one is brewed to cause "toil and trouble".

Nature in its purity is another "life-theme". But nature is here seldom presented in purity and grace. Nature references blend with human themes especially in point of childbirth and childhood.

> "Nature's creative beauty is remarked by Banquo: "This guest of summer
> The temple-haunting martlet, does approva By his loved mansionry, that heaven's breath Swells wooingly here: no jutty, frieze, Buttress, nor coign of vantage, but this bird Hath made his pendant bed and procreant craddle Where they most breed and haunt, I have observec The air is delicate."

Macbeth's crime is a blow against nature's unity and peace Innocent nature is in agony. "Macbe th" is "the picture of blood in the night"(1). It focuses on the individual destiny.

The central idea of the play is that the moral order exists in the microcosm, there is no escape from conscience; man is at once a criminal and his own executioner. Macbeth is his own antagonist and he fights a doomed battle against himself and against the World. The usual Shakespearean conception of tragedy is reversed. Instead of a hero basically better than the world he lives in, we have a villain–hero whose mental struggle and defend are repeated in his wife's conscience. The development of the story showsthat eventally evil is destroyed both in the practical and psychological spheres.

All Shakesperean tragedies have a special tone or atmosphere. This holds good especially for "Macbeth". Darkness, we may say even blackness broods over this tragedy. Almost all the scenes take place at night (the vision of the dagger, the murder of Duncan, the murder of Banquo, the sleep–walking of Lady Macbeth, the Witches dance). Macbeth bids the stars to hide in order to conceal his evil ("black) desires. Lady Macbeth calls on thick night to come with the smoke of hell.

In this tragedy the sun shines just two times.

The impresion that this tragedy leaves is not of unrelieved blackness but of colour. It is a black night, but broken by flashes of light and colour. (Lights of the thunderstorm in the first scene, the daggar glittering before Macbeth's eyes, the torch which Fleance carried to light his father to death, the torches when the ghost appeared, the flames beneath the boiling caldron from which the apparitions in the cavern rose, the candle–light that revealed to the Doctor and to the gentlenoman the blank eyes of Lady Macbeth).

And above all the colour is the colour of blood. The image of blood is continually forced upon us not only by events but also by full description and even by the reiteration of the word in many parts of the dialogue. "It is as if the poet saw the whole story through an ensanguined mist, and as if it stained the very blackness of the night"(2).

The vividness, magnitude and violence of the imagery contributes to form the atmosphere of the play. Images like those of pouring the sweet milk of concord into hell of the earth shaking in fever, of the mind full of scorpions, and the tale told by an idiot full of sound and fury–all keep the imagery moving and don't permit to dwell on thoughts of peace and beauty.

Nature is sympathetic with human guilt (the owl clamours all through the night, the crying of crickets, the croak of the raven).

Shakespeare conceives man in the power of secret forces independent of his will. Thus on Macbeth's face appear things that he tries to conceal. Macbeth relapses from conversation into reverie, during which he gazes fascinated at the image of the dagger.

To these, there are allusions to sleep, man's halfconscious life, the terrible dreams of remorse and abnormal disturbances of sleep. The importance of these devices is clearly shown by A.C. Bradley(3)?

"All this has one effect, to excite supernatural alarm and, even more, a dread of the presence of evil not only in its recognized seat but all through and around our mysterious nature. Perhaps there is no other work equal to "Macbeth" in the production of this effect."

This effect is enhanced by a literary expedient, irony In this tragedy, we have a special kind of irony. It is the irony on the part of the author himself, and especially the "Sophoclean irony" which consists in the speaker's use of words bear-

(1) Shapespeare's world of Jmages–A.D. Staufter Jndiana Uniuersity Preas. Bloomingtob–London.
(2) A.C. Bradley–Shakespearean Tragedy–London, 1965, page 281
(3) A.C. Bradley–Shakeapercan Tragedy–London, 1965, page 331

ing to the audience, in addition to his own meaning aifurther and ominous sense , hidden from himself and: usually from the other persons on the stage. Thus the first words spoken by Macbeth:

"So foul and fair a day I have not seen"

They are a surprise for the reader because they re call the words of theWitches in the first scene:

"Fair is foul, and foul is fair".

A further example are Lady Macbeth's words:

"A little water clears us of this deed. How easy it is then...", because they summon up the picture of the sleep– walking scene.

The arrival of Malcolm's armies bring the delirious dream in wich Scotland was dived to an end. A clear daylight disperses the imaginative dark. The change is remarkable. There is movement, surety, colour.

5) CHARACTERS

From this background stand out the two grest terrible figures, Macbeth and Lady Macbeth, who leave in the shade all the other characters of the drama. They cannot be detached from the atmosphere which surrounds them and whic contributes t their shaping. Both these characters are moved by the same passion, ambition. To a certain extent they are alike. They are b rn to rule–proud and c mmanding. In them we cannot find any altruism, any thoughts f r the welfare of the neighbour. "Not that they are agoiets like Jago ; oı if theyare egoists, there is an egoisme a deux. They have no separate ambitior ."1)

Both think and act for the same purp se–to fulfil their ambition t reign.

In their enterprise they supp rt one another. They suffer together. In the first part of the play, they arc of equal imp rtance, but as the play g es on, she retires more and m re on the background and he becomes the leading figure.

MACBETH

The figure of Macbeth was much discussed by critics. Schlegel said that Macbeth is "an ambitious but noble hero, yielding to a deep–laid hellish temptotion, and in whom all the crimes... cannot altogether eredicate the stamp of native heroism".

Goethe ranged Macbeth with Hamlet and Brutus.

Coleridge spoke of Macbeth's heroic character:

"Most critics see Macbeth as a man of ambition, imagination and action, wh ino the hour of success succumbed to temptation and reaped the whirlwind of his misdeeds."2)

Macbeth, the cousin of a mild and beloved king, is introduced to us as a valiant warrior who covered himself with glory in a campaign. His courage never leaves him, in spite of all obvious dangers. He is rough, inspiring fear and admiration. In the beginning he was "honest", trusted by everyone. The brave and good Macduff "loved him well". But at the same time he was exceedingly ambitious. This tendency was strenghtened by his merriage, and also by his great success and the consciousness of exceptional powers. His ambition becomes a passion. The better feelings in him are defeated by ambition. Their struggle leave him wretched. On the other hand, his passion for power is so strong that no inward misery could persuade him to advance from rem rse to repentance.

Macbeth has a double nature: he is a "poet with his brain and a villain with his heart", he is "half–away between the mere man of thought, like Hamlet and the ideal man of action, like Othello". 3)

Macbeth is transformed early in the play from a man of action into a man of thought.

---

(1) C.A. Bradley–Shakesperean Tragedy–London, 1965, page 293

(2) A.H.R. Fairchild–Shakespeare and the Tragic Theme–University of Missouri, 1944, page 58

(3) A.H. Fairchild–Shakespeare and the Tragic Theme–Univ. of Missouri–Columbia, 1944, page 58

Through Duncan's murder, Macbeth was transformed from a man of outer view to one of inner view, from an extrovert t an introvert.

Macbeth, as a valiant warrior, was used to slaying men, but this deed, killing a defenceless man while sleeping was a shattering, transforming experience. His transformation. is the key, if there is one, to the solution of apparent contradictions in Macbeth's character and in the play.

Courage was once a virtue in Macbeth, but at best it was physical not moral courage, as act I makes it evident. The honour he sought was external and artificial, never a true m ral sentiment. Macbeth's goodness lacked both quality and range.

Another contribution to the swiftness f his transformation was the singleness f his imagination. It was destructive, n t constructive.

On the one hand this imagination is extremel sensitive to impressions of a certain kind and on the other hand, it produces violent disturbances both of mind and body. Thanks to his imagination. Macbeth keeps contact with supernatural impressions and he is subject to supernatural fears. Macbeth's better nature "instead of speaking to him in the overt language of moral ideas, commands and prohibitions, incorporates itself in images which alarm and horrify. His imagination is thus the best of him... and if he had obeyed it he would have been safe."1) But both Macbeth and his wife misunderstand it. This inability to understand himself caused many false interpretations by actors and critics. They represent him as a coward, cold-blooded and pitiless. In reality his courge is frightful. He commits crime after crime, though his soul torments him with shapes of horror.

It is of great importance to understand the strengoh of Macbeth's imagination. It is n t the universal meditative iimagination of Hamlet. He is not capable of Hamlet's reflection on man's noble reason. Nor could he feel like Othell the infinity of love. His imagination is narrow. What frightens and appals him is the image of his own guilt or bloody deed. These images possess him wholly. Thus when the image of Duncan's murder rises from his unconsious mind, his hair stands on end. And this not for fear of consequences, but what really holds him back is the hideous vileness of the deed. It is his soul speaking in the only shape that can speak freely, that of imagination. So long Macbeth's imagination is active, we watch him fascinated. We feel suspense, horror, awe.

Macbeth is generally said t be a bad actor. Whenever his imaginstion stirs, he acts badly, because it possesses him wholly and he cann t keep control on his face. But when he is freed from the bondage , he is firm, self- controlled as in the scene where he asks Banquo about his movements, which is important for the successful arrangements of his murder.

The climax of the play, the decision to murder Duncan is very interesting, because this is the moment of the birth of evil in Macbeth,.

> Why do Fyield to that suggestion
> Whose horrid image doth unfix myhair,
> And make my seated heartknock at my ribg
> Against the use of nature? Present fears
> Are less than horrible imagining
> My thoughts whose murder yet is but fantastical
> Shakes so my single state of manthatfnuctio
> Is smothered in surmise, and nothing is
> But what is not."

Macbeth may have had ambitious thoughts before, may even have intended the murder, but now, for the first time, he feels ite oncoming reality. This is the mental experience which he projects into action, thereby plunging the land, too, in fear, horror, disorder.

---

(1) A.P. Rossiter–Angel with Horns–London, 1961, page 214

"Nothing but what is not" – reality and unreality change places. We must apprehend Macbeth as though in a dream, para. lysed. He is a helpless man in a nightmare. He may struggle, but he cannot fight. By his nurder, he isolates himself from humanity.

Although his ambition is strong, his better feelings oppose to the carrying out of the crime, a great deal. He feels the enormity of his purpose and neither his ambition, nor the prophecy of the Weird Sisters could have persuaded him to carry it out. But with the aid of Lady Macbeth he overcomes his feeling. The deed is done in horror without any desire of glory.

No man can be innocent when his advantage is concerned. He can be blind or he can see, and then he can use his will to reject the evil, to follow it in moderation or to Follow it relentlessly. Macbeth does the last. He recognized at once the impulse, this temptation, and the fearfu surrender it demands.

"Macbeth" has been often compared to the Greek tragedies in which the hero or heroine feels a compulsive force driving them to deeds either wrong to themselves or of direct consequence. The Greek hero pursues a mistaken good. Unlike the Greek heroes, Macbeth acts fully aware of the evil he is submitting himselif to.

When the dreadful deed is fulfilled, he becomse aware of its futility:

> "Had I but died an hour before this chance
> I had lived a blessed time; from this instant
> There's nothing serious in mortality,
> All is but toys. ren wn and grace is dead;
> The wine of life is drawn, and the mereless
> Is left this vault to brag of."

The history of Macbeth after the murder of Duncan is psycholo gically the most remarkable exhibition of the develop ment of character

The heart-sickness of Macbeth, which comes from his perception of the futility of the crime is not his habitual state. And this for two reasons. The consciousness of guilt is stronger in him than the consciousness of failure. Because of it he cannot sleep, his mind is "full of scorpions". And on the other hand his ambition, his love of power are too strong to permit him TO GIVE UP even in spirit. He forces the world and his own conscience, desperately, but never thinking of acknowledging defeat. He challenges his fate. The result is frightful. His thoughts move all in the same direction – to be secure and for this he commits other crimes.

Macbeth fears Banquo and for this he must die. He believes that if the bloody deed will be done by other hands, the idea of nurder will not haunt him. But he is wrong. Trembling, he has to face the image of his bloody deed. Now it is Macduff that spoils his sleep. He goes to seek the Witches. He wants to know the worst. They tell him that he is right to fear Macduff and also they tell him to fear nothing for none of woman born can harm him. He feel that the two statements are at var ance. He decies not to spare Macduff hears that Macduff has escaped he is not desperate. He can still destroy. He becomes a tyrant, a terror of his country.

If we try to extract Macbeth as a character, as a real person, then we come to the conclusion that he has no nobility of mind and no independent strength of will.

But we cannot treat Macbeth, Lady Macbeth, Banquo as thus–they are part of a pattern, they are images or symbols.

"While a humen being cannot be simoultaneously full of the moral awareness of evil and fuly engaged in doing it, wholly aware that the only motive he can offer himself is inadequate, those symbols we call dramatis personae not only can be, but must be, if the full weight and pressure of their acts are to be felt by the reader's or audience's mind."1)

In "Macbeth" Shakespeare symbolizes the

(1) A.P. Rossiter–Angel with Horns–London, 1961, page 217

forces that operate in every moral conflict. Every conflictn reveals something powerful and apparently ungraspable. Its the passionate will to self-assertion, the impulsion to force the world to one's pattern.Shakespeare presents it as a force producing disorder in man and nature.

Macbeth becomes the symbol of antagonism (determination to force one's will and the futility of doing so coexist in his mind) and self-assertion.

2) LADY MACBETH, though dreadful, is sublime. She shares certain traits with her husband. Bur she is distinguished from him by a strong will which holds in check imagination, feeling and conscience.

To her the prophecy of things that will be, becomes immediately the determination that they shall be. She knows the weakness of her husband and she decides to counteract it. She rouses him with a taunt no man canbear-the word "coward". Her passionate courage sweeps him of his feet. When she becomes aware of their deed, no word of her own suffering, no word of complaint escapes her when others are by. ?he helps him but she never asks his help. she leans just on herself. (Though appaling, she is sublime.)

She is inhuman, she feels no pity for the good old king.

However, at first sight, there is a certain discrepancy between the Lady Macbeth of the first scene and the one of the sleep-walking scene. At a deeper insight, we find the proof that this latter scens was prepared. Thus when she was informed of Duncan's murder, she exclaims:

"Woe, alas!
What, in our house?"

This mistake in her acting shows that she doe not even know what the natural feeling in such circ mstances would be. Also she had always the bent to counteract the "human kindness" of her husband.

Besides, in these earlier scenes, we find the traces of feminine weakness which account for her later failure. She exerted her will not only to overpower her husband's resistance, but also some resistance in herself. The determination to repress the inward resistance is clearly expressed in her invocation to the spirits of evil:

"... Come, you spirits

That tend on mortal thoughts, unseme here And fill me from the crown to the toe top-full Of direst cruelty! Make thick my blood; Stop up the access and passage to remorse That no compunctions visitings of nature Shake my fell purpose, nor keep peace between The effect and it! Come to my woman's breasts And take my milk for gall, you murd'ring ministers, ... "

The greatness of Lady Macbeth lies almost wholly in courage and will.

Compared to her husband, she has but little imag ination. Thus to her blood on her husband's handsdoes not suggests only and to her it is merely "this filthy witness". To her, blood suggests just disgust and practical canger.

Even in the sleep-walking scene, where her imagination breaks loose, she uses no such images as Macbeth.

Lady Macbeth admires her husband and thinks he is a great man. Her ambition for him proved fatal to him. She believed she was helping him to something that he didn't have the nerve to attempt. So a great share in the crime belongs to her.

Dr. Johnson says: "Lady Macbeth is merely detested". On the other hand, the criticism of the last century tends to sentimantalize this character.

"The scope and sweep of her evil passion is tremendous, irresistible, ultimate. She is an embo-

pəiment for one mighty law–of evil absolute and xtreme."1)

Creating the character of Lady Macbeth, Shakespeare meant the predominant impression to be one of awe and horror, the sleep walking scene inspires pity but the prevailing feeling is that of awe.

Campell insisted that in Lady Macbeth's misery there is no trace of contrision. A.C. Bradley 2) states : "Fromt he ragic poin of view we may truly say that she was too great to repent."

Macbeth and his wife struggle to enhearten each other, but their terrible deed has condemned them each to suffer in solitude.

"The two principal figures are the greater and the nobler even in their severed love, because they learned through their mental suffering that the moral world cannot be outwitted or outwilled."3)

3) BANQUO

The character of Banquo is interasting fr m the point of view of the changes that take place in him because of the influence of theWitches apon him. There is a strong contrast between him and Macbeth.While Macboth is a guilty man, Banquo sppesrs as an innocent one. He can be described as a victim of theWitches.

After he heard the predictions concerning him and his descendents, he does not show any desires to know more. He is just amazed and wonders if they were but hallucinations.

When Ross and Angus hail Macbeth as Thane of Cawdor and Clamis, he exclaims: "What! Can the devil speak true?" Now he believes that theWitches were real beings.When Macbeth proposes him to discuss later the predictions he answers cheerfully: "Very gladly. ". At Macbeth's castle Banquo refers for the first time to the subject unprovoked. He repels "the cursed thoughts". But still they are "thoughte not mere racollections and they bring with them an undefined sense of guilt.

His reaction when he hears of Duncan's murder is one of repulsion. He suspects the truth at once. He is full of indignation and determined to play the part of an honest man. But theWitches and his own ambition conquer him. When we see him on the last day his life we find that he has yielded to evil. His punishment comes swiftly.

THE PORTER

Few scenes in Shakespeare have provoked more laughter in the theatre than the Porter–scene (II,III). The obscenities which puncuate the porter's remarks are inextricably linked to a string of references to hell and the devil.

Macbeth's porter, asleep when he ought to have been awake and on duty stumbling towards the castle gate, still rubling his bleary eyes and hastily adjusting his costume, arouses a host of personal associations for everyone in the audience and is a sure–fire–raiser of laughter in consequence. The fact that in this instance he is suffering from a bad hangover only adds to the fun. Yet it is in this addition that the trouble begins, for out of itspring the particula obscenities through which the Porter gives expression in hislanguage both to his predicament and to his feelings.

The Porter receives no answer to his thrice–repeated: "Who's there?". The questions are answered rhatorically by the Porter himself. When he asks for the first time he is still firmly in his dream–world. When he asks for the second time he is already beginning to slip out of his dreams.

By the time he has repeated this question a third time, the chill of dawn is bringing him swiftly back to reality.

The Porter opens the gate and Macduff enters. The Porter asks for a tip: "I pray you, remember

(1) G.Wilson Knight–TheWheat of Fire, London, 1972, page 152
(2) A.C. Bradley–Shakesperean Tragedy, London, 1975, p. 318
(3) G.Wilson Knight–TheWheel of Fire, London 1972 page 153

the porter!" This remark is ambivalent, for it can be addressed by the actor b th to Macduff and to the audience. As in the Porter's dream it is two worlds at once, that of Macbeth's castle and another one. It was Jesus who, with a loud kn cking entered Hell-castle in search of Satan. At this moment, we don't know that Macduff will be the avenger, but Shakespeare gives us, in his use of the porter, a clear hint of what to expect.

In the following discussion with Macduff, the Porter sobers up and drops every aspect of his earlier hallucination but in the ribaldry of the language, humour and gesture, he ramains equivocal.

4) THE MINOR CHARACTERS are sketched lightly and are s ldom developed further than the action requires. Shakespeare instinctively felt that to give too much individuality to the minor characters means to diminish the effect that the main characters produce. As a good artist, he sacrificed the part for the whole . Shakespeare treated the subject of Macbeth in a manner somewhat near to that of Seneca. The play surprises through simplicity.

There are three passages of grest importance, securing variety in tone: the passage where the Porter appears, the conversation between Lady Macduff and her little boy and the scene where Macduff receives news of the slaughter of his family.

The human cast (except Murderers and Porter) are antitheses to the two protagonists.

5) THEWEIRD SISTERS

They symbolize " he horrifying old dis rust of na ure", the dread of unintelligible, the" threat of the uncontrollable world eith which humanity. is helplessly and irrevocably involved."(1)

They are presented as "women in strange and wild apparell, resembling creatures of an elder-world. But the figures described by Holinshed don't resemble with (as J.D. Wilson expressed it) "the foul hags rising from hell to claps of thunder, grinning and capering in obscene dances, gloating over parts of dismembered bodies."(2)

As all critics have no iced, they have something sublime and evil at he same ime, a rait that distinguishes them from the ordinary witches. They are neither Norns nor witches. The conclusion is that they are Shakespeare's creation. J.D.Wilson(3) writes: "TheWeird Sisters in 'Macbeth' are the incarnalion of evil in the universe, all the more effective dramatically that their nature is never defined . "Now we quote Charles Lamb(4): "They are foul anomalies of whom we know not whence they are sprung, nor whether they have beginning or ending. As they are without human passions, so they seem to be without human relations. They come with thunder and lightning, and vanish to airy music."

They set the play moving.

The Witch-scenes exercise a great influence upon the reader's imagination. There are two main trends in the critics' views concerning their imaginative effect.

On the one hand, theWeird Sisters who have undoubtedly a great part in the atmosphere, are described some times as oddesses or even as fates But this is not true. They are old women, poor and Uragged, full of vulgar spite. From Holinshed Shakespeare used just a phrase "weird sisters". Shakespeare's Witches owe all their power to spirits and fates cannot have masters. They are not Fate, because Macbeth exercises his will from the first to last. Their influence on Macbeth is great, but it is just an influence. When Macbeth heard their prophecies, he started with fear and no innocent man would have conceived immediately the thought of murder. Their prophecy revealed to Macbeth his inward guilt. He is free to accept or to reject the temptation, but the tem-

(1) P.H. Frye-The Idea of Greek Tragedy-Nebraska Univ. Studies, 1913, pagef
(2) J.D.Wilson-TheWorks of Shakespeare, Cambridge London 1970, page
(3) J.D.Wilson-TheWorks of Shakespeare-London, Cambridge 1970, page
(4) Charles Lamb-Miscellaneous Prose

ptation was already within him. MaMacbeth himself is aware of his guilt and never tries to shift it upon them.

The opp site interpretation states that theWeird Sisters and their prophecies aie symb lical representations of thoughts and desires hidden in Macbeth's unconseiins. This could hold good for the brophecy of becoming a king, but it's impossible to believe that Macbeth had any idea about BirnamWood or the man not born of woman.

TheWeird Sisters offer very great difficulties to the modern reader. They evoke the horror of that "undernaurte" which is the compulsion (or temptation) in Macbeth. "They symb lize not our idea of, but our feelings about everything in the world that justice, humanity, morals, law exist to controll."1) All destructive and disorder phenomena are associated with them. Mostly these phenomena destroy the human society.

For finding out what Shakespeare tried to suggest, we have to examine the passages (elements of order) which stand in opposition to the chaos for which theWeird Sister stand.

The images that Banquo mentions have the purpose to present impressions f the natural order which Macbeth's actions violate.

The conversation between Lennox and a Lord has the function of a chorus commentary, especially when the Lord motivies Macduff's flight to England.

> "That by the help of these–with him above
> To ratify the work–we may again
> Give to our tables meat, sleep to our nights,
> Free from feasts and banquets bloody knives,
> Do faithful homage and receive free honours
> All which we pine for now."

This building up of symb ls of security and peace gives the acene in England its place in the structure of the play. It follows the murder of Lady Macduff and her children and the sleep–wslking scene. They are linked by Macduff's lament on the state of Scotland and Ross's revelation of this last slaughter.

This impulae of self–assertion, to dominate through power, makes a world in which all men are enemies; enemies te one an ther, t– all nature, to themselves. The final fruit is that you find that even to the m st powerful of human will here is always some further power lacking. Beyond this, there lies the desperate determination that verges on madness.

> "For mine own good
> All causes shall give way"– and finally the c lapse when he can see the world as a pr cession of fools by candle–light, and life as an acter in an idiot–melodrama, signifying nothing! The final Macbeth is a human mind dwindled down to one faculty : faith in force, against all sense and conscience. The desperate Macbeth has lost that touch of the demi–god he first possessed.

The Weird Sisters are objectively conceived–they are not the subjective effect of avil in Macbeth mind (like the dagger and the ghost). Within the Macbeth universe, they are independent entities.

5) SHAKESPEARE'S ETHICAL SYMBOLISM

In Shakefpeare's ethical symbolism the macrocosm governed by God, is imagined in the state controlled by the King who is divine, and in the controlled by the King who is divine, and in the microc sm, Man. The release of the mysterious forces that reside in the microcosm destroyes the illusion that holds the state together and disturbs the conplete order of all nsture. This release of the subhuman forces makes impossible for men to know themselver, for between good and evil there is no clear boundary. Men fear and do not know why, like brutes. But they are worse than animals, bedause "they know they do not know" and thus experience the horror of the incomprehensible. Critics on agree this point, that this is what

(1) A P. Rossiter–Angel with Horne, London, 1961, page 221

gives to the play the 'nightmare quality". The play suggests the viison of a world acting under hideous compulsions.

7) PLOT

The play opens with the brief scene of the three witches which, point to resemblances with the "Spanish Tragedy" (Thomes Kyd) and the German vision of "Hamlet"–"Fratricide Punished". The purpose of this scene is to create an adequate atmosphere. After this scene the plot moves quickly. Banquo and Macbeth appear.

In the fifth scene Lady Macbeth appears. Lady Macbeth reveals herself in commenting on her husband.

Then the soliloquy of Macbeth "If it were done, when 'tis done, then't were well", is a piece of magificent poetry. This is the only place where Macbeth claims our moral sympathy. The only motive f r his deed appears to him as being futile. His wife overcomes him by greater will. By means of irony she masters him.

oThe passage where Macbeth is climbihg the staira to the King's room is one of the finest examples of atmosphere in all this drams. Macbeth sees himself as the embodiment of universal murder and when his wife appears, the contrast between them is emphasised. The scene reaches its culmination with the sudden knocking at the castle gate, fact that affects the two differently: to him it is the final realization of what he has done, for her– the fact that the traces should be quickly removed.

oThe murder is discovered, the blame falls on the grooms, Duncan's sons flee.

"Macbeth" falls into three parts:

1) Macbeth killed the King, but allowed the ultimate avenger to escape.

2) Macbeth tried to dafend Fate by murdering Banquo and his son Fleance. This part follows the same pattern as the first one: the prophecies, the murder, the escape of the most unimportant victim, Fate is still undefeated. This part culminates in the Banquet scens. Macbeth's imagination had created a visible spectre of the bloody danger – the phantom of his. victim Lady Macbeth has a double role– to pacify her hysterical husband and to persuade the guests that everything is all right. But the Lords have understood. After this scene, when being alone with his wife, Macbeth suffers a change.

3) Part three comprises act IV and act V. These two acts show how Fate. having cheated Macbeth, proceeds to destroy him. It opens with the three witches (like part one). Macbeth demands their help and they let him know the three conditions. Macbeth appears here completely degenetated from the ambitious hero who saved Scotland.

The conversation Malcolm –Macduff shows how Malcolm tests Macduff's integrity and reaches its climax when Macduff hears about the nurder of his household and cries.

The next scene, in contrast with the preceding one, shows us Macbeth's lonely wife on the verge of breakdown It is too late that she found out that, when killing Duncan, they had murdered sleep and all Neptuhe's water could never wash away the blood.

The sleep walking scene is full of a superbe dramatic irony as in her unconscious self–revelation her mind preserves events from the past.

In the finsl soliloquy of Macbeth, the realization of his punishment is evident. Everything is futile, all the murders he had commited are futile, for life itself is futile.

9) STYLE

Probably in no play of Shakespeare there are so manyquestions asked. Questions succeed each other quickly throughout the scenes. Amazement and mystery are in the play from the beginning and are reflected in continual questions. Questions,

rumours, startling news and uncertainties are every-where. Darkness, blackness permeats the play. The greater part of the action takes place in the darkness of night. There are a lot of references to darkness. Thus Lady Macbeth prays:

"Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of Holl..."

And Macbeth:

"Stars, hide your firas.
oLet no light see my black and deep desires..."

This world of doubts and darkness gives birth to strenge and hideous creatures. The darkness, light and colours that break it, the storm, all contribute to inspire dread and horror when theWitohes or the Cnost appear.

"The very style of the play has a mesmeric, nightmare quality, for in that dream-consciousness, hateful though it be, there is a nervous tension, a vivid sense of profound significance, an exceptionally rich apprehension of reality electrifying the mind: one is in touch with absolute evil, which being absolute, has a satanic eaut and attraction, drawing, paralysing."1)

This quality is in the poetic style: the language is tense, nervous, without the visual clarity of "Othello" or the solemnity of "Timon of Athens" oLady Macbeth is the only one of Shakespeare's characters, who on a last appearance is denied the dignity of verse. Shakespeare believed that the regular form and rhythm of verse would be inappropriate where the mind has lost its balanca (somnanbulism).

The essential structure of "Macbeth" is to be sought in the poetry.

In none of Shakespeare's tragedies there is anything superfluous but it is perhaps "Macbeth" that gives the keenest impression of economy. The action moves directly and quickly to the crisis and from the crisis to the full working out of plot and theme.

"The contemp rary tendency was t wards a richly decorated style. In accordance with this tendency, Shakespeare contrived in "Macbeth" to combine wealth of ornament with an effect of marvellcus condensation. Without doubt the extraordinary distinction of the style, electric with thought and imagery, replete to the point of obscurity, but always completely responding to the changing moods of speaker and situation, is one of the main reasons for the impressiveness of the play."2)

10) STAGE HISTORY

If the interpolations were made, as it is supposed by Middleton in his later years, "Macbeth" must have held the stage after Shakespoare's death. In the early years of the Restauration , "Macbeth" was revived with the famcua Betterton, as Macbeth, in 1664. In this version, there are added several songs for theWitches, evidently from the pen of Davenant and also one of Middleton's songs.

In a series of performances which began in 1972, Betterton used Davenant's rewriting of "Macbeth" and the accompanying music which is attributed to Locke. In Davenant's version there are alteretions in Shakeapeare's metre, dilution of Shakespeare's nore difficult phrseas.Also to suit the pseudo-classic fashion of the day, Davenant brovided much declamatory rhetoris for Lady Macduff, caused the murder of Macduff's children, to take place off the stage, and made Maeduff enter at the end, not with Macbeth's head, but with his bloody sword.

When Garrick first appeared in the part of Macbeth, in 1774 and again four years later with Mrs. Pritchard as Lady Macbeth, he sdvertised that he would give the play "as writen by Shakespeare. He indeed discarded Davenant's version, but he retained the singingWitches, and edded of his own composition a dying speech for Mac eth, which allowed him to keep the stage till the last. Garri-

(1) G.Wilson Knight- TheWheel of Fire, London. 1972, p. 147
(2) A.C.L. Brown-The Tragedy of Macbeth, New York, 1924, p.

ck's version had a run of over one hundred years, and the spectacular treatment of the witches survived in part even longer. In short, a tendency to turn the Weird Sisters into an infernal ballet giving spectacular dances, although wholly at variance with Shakespeare's dignified eonception, aeems to have begun even efore the first printing of the play in 1623. It culminated in the eighteent century, and then declined , but traces of it even yet becloud the practice of the stage.

Macklin in 1772 was the first acter to appear as Macbeth in tartan and kilt. Kemble in 1794 with Mrs. Siddons as Lady Macbeth, was the firts to present the banquet scene without any visible spectre, a precedent that has been adopted by Macready, Booth and Henry Irving, altough not followed by Edwin Forrest, the Keans and others.

11)

The play is remarkeble for its insistence on the political setting, which includes battles, intrigues, and the convulsion of a kingdom, for its swiftness and intensity for its general lack of appeal to tenderness or pathos, for the tremendous and unrelieved blackness of its close.

CONCLUSIONS

Trying to summarize, we must clear some points and we must reveal s me very important characteristics of the Shakespearean tragedy as a whole and of "Macbeth" as the chosen example.

We may begin by trying to answer to a difficult question, namely if "Macbeth" has a main hero or not. Many readers will be tempted to answer affirmatively to it, but, on the other hand, many critics will be tempted to answer negatively. Why is it so difficult to say whether the tragedy has a main hero? Taking into account the title, it seems that Macbeth is the central figure. But if we read more carefully the play, we are forced to admit that Macbeth can be a victim of the circumstances, or of the endless thirst of p wer of his wife, but not the Hero. Perhaps this part may be played by the Witches, who, by their prophecies, made the characters act as they do.

Some critics – and we may quote Schlegel–saya that the Witches did foreknow Macbeth's future; and what is foreknown is fixed; and how can a man be responsible when his future is already fixed? This is true to a certain extent, but not one of the things foreknown is an action. This is just as true of the later prophecies as for the firstd. But we must not forget that Shakespeare wouldt not have introduced prophecies of Macbeth's decause he would probably have felt that to do so would interfere with the interest of the inward struggle and suffering. And , in the second place, "Macbeth" was not written for students on metaphysics, but for people at large. in conclusion, the Witches and their prophecies are to be taken merely as symbolical representations of thoughts and desires which have slumbered in Macbeth's breast and now rise into consciousness and confront him. With this idea, which springs from the wish to get rid of a mere external supernaturalism, and to find a psychological and spiritual meaning in that which the groundlings probably received as hard facts, one may feel sympathy. But it is evident that it is rather a "philosophy" of the Witches than an imeediate dramatic apprehension of them; and even so it will be found both incomplete and, in other respects, inadequate. It is incomplete because it cannot possibly be applied to all the facts. And it is inadequate chiefly because it is much too narrow. The Witches and their prophecies, if they are to be rationalised or taken symbolically, must represent not only the evil slumbering in Macbeth's soul, but all these obscurer influences of the evil around him in the world which aid his own ambition and the incitements of his wife. The words of the Witches about a much discussed theme during the Renaissance, namely the Evil.

This evil is responsible for the deeds Macbeth did, this evil is responsible for his infinite ambition and desire to have power in his hands, this evil explains clearly everything may seem at a first look curious in the tragedy–and Shakespeare spoke about it openly, without any limit, warning his contemporaries and the future readers of the peril of this unseen but yet palpable enemy of manking.

It is of a great importance to underline Shakespeare's art of personification, of end wing abstract realities with the breath of life, art which undergoes a note–worthy development is the tragedy. The personifications are still patterned after the medieval type of personification and they derive from the allegorical world of the Middle Ages. But Shakespeare also created images of astonishing peculiarity and incomparable originality. At the same time the range of abstactions expressed by the imagery becomes wider. These abstractions play an important part in the tragedies Just as man now stands in closer connection with nature and cosmos, so he appears in relationship to certain forces determining and guiding his existence. Be they called fate, doom, time or metaphysical powers, these occult forces have a hand in every tragedy; man appears to be surrounded by them. Their vivid reality often becomes perceptible in the imagery. Hence are fatal to the hero only because there is in him something which leaps into light at the sound of them; but they are at the same time the witness forces which never cease to wo!k in the world around him.

The two terrible figures of the tragedy, Macbeth and Lad Macbeth, dwarf all the remaining characters of the drama. Both are sublime, and both inspire, far more than the other trafic heroes, the feeling of awe. The are never detached in imagination from the atm sphere which surrounds them and adds to their grandeur and terr r. It is continued into their souls. For within them is is all that we felt without– the darkness of night, lit with the flame of tempest and the hues of blood, and haunted by wild and direful shapes, "murdering ministers", spirits of remorse, and maddening visions of peace lost and judgement to come. These two characters are fired by one and the same passion of ambition; and to a considerable extent they are alike. They support and love each other. They are not vulgar souls, to be alienated and recriminate when they experience the fruitlessness of their ambition. They retmain to the and tragic even grand.

But we still feel that they are not the main characters of the tragedy, and this not because there is ancther character which fully completes the difficult task of the most important figure, but we must seriously consider the images which represent these abstract realities. In the tragedies–more than in all the other plays–the imagery expres es the mutual relationship of the forces at work in human nature. Ideas as honour, judgement, conscience, will, blood, reason, etc. frequently appear in metaphorical guise. Whoever undertakes to investigate Shakespeare's conception of the human character will be amazed to find how many of the passages with the mutual relationship of spiritual and mental qualities as their subject, appear in metaphorical language, or employ imagery.

This kind of imagery should warn us not to apply modern conceptions of h man character to Shakespeare's plays; it gives us hints as to h w Shakespeare conceived of mental processes and conflicting qualities of character. Imagery is an integral component of the thought; it discloses to us the particular aspect under which Shakespeare viewed these things. Imagery here is a form of imagining and conceiving things. "Metaphor becomes almost a mode of apprehension", says

(1) Middleton Murry–The Problem of Style–, London, 1923. page 13

Middleton Murry. 1) But the reader must have a formed eye to be able to understand all Shakespearean art of imagery and not to lose a bit of this artistic composition.

We must end this essay by telling a few words about Shakespeare's contribution to world literature. His merits are enormous. He created a new epoch in world literature. The ideas set forth by the Renaissance, the struggle for happiness and freedom are expressed by him in the most realistic forms.

In many parts of his tragedies, the dramatist shows the worst aspect of things. He seems to realize how much bloodshed the struggle for freedom will cost and that neither he nor the next generations will ever live long enough to see what freedom is. Yet, in the same tragedies we feel Shakespeare's firm belief in a better future for all mankind. He had faith man. His love of man is seen in his intolerance towards injustice. Shakespeare's plays have become popular throughout the world because of these great humanist ideas and his universal and realistic characters.

The whole history of English drama can be traced throughout Shakespeare's works for he combined all forms that existed before him and developed them to great hights. His work emerges from the Renaissance and becomes the forerunner for the literature of the following centuries. He creates characters of great depth and unusual intellect. Shakespeare is attracted by the intellect of man. When an illiterate man is depicted, he is shown as having sound common sense; and if he happens to be a comical character, he may be shy, or shrewed and witty. His wit is shown in the various puns (plays upon words) as with the two servants in the "Two Gentlemen of Verona".

The development of Shakespeare's characters makes him differant from his predecessors (Marlow and others). Their characters remain static all through their plays, while Shakespeare's characters change in the course of the action. Shakespeare was the first dramatist to mix tragedy with comedy and he was also a great master of plot. We find more than one plot developing in such a play as "The Tragedy of King Lear".

The soliloquis in Shakespearean plays are not long. The give-and-take of his dialogue (the questions and the replies) made it very easy for the common people of those days to understand his plays. Many phrases, once caught by his audiences, remained with the people and became part of their everyday language.

Shakespeare's plays are great achievements which reflect the problems of the epoch in a very realistic manner and for this reason they will remain true values in the English literature as lony as this literature will exist.

BIBLIOGRAPHY

1. Alexander Peter, London, 1964 **Shakespeare**
2. Alexander Peter, London, 1939 **Shakespeare's Life and Art**
3. Arthos John, London, 1964 **The Art Of Shakespeare**
4. Bentley Eric, London, 1966 **The Life of Drama**
5. Bradbrook, M.C. London, 1951 **Shakespeare and Elizabethan Doetry**
6. Bradley, A.C., London, 1965 **Shakespearean Tragedy**
7. Brown, Lover, London, 1961. **Shakespeare in his Tim**
8. Charlton, H.B., Cambridge– London, 1961 **Shakespearean Tragedy – Macbeth**
9. Clemen, W.H., London, 1963 **The Development of Shakespeare's Imagery**
10. Davis Pitt, G., New York, 1965 **The Tragedy of Macbeth**
11. Dowden Edward, London, 1962 **Shakespeare. A Critical Study of his Mind and Art**
12. Evans Hor, London, 1964 **The Language of Shakespeare'e Plays**
13. Ferm r ana Ellis, London, 1962 **Shakespeare the Dramatist**
14. Fairchild Arthur, H. R., Columbia, 1944 **Shakespeare and the Tragic THEME**
15. Ford Boris, London, 1961, vol 1,2 **The Age of Shakespeare**
16. Frost David L.F., Cambridge London, 1968 **The School of Shakespeare**
17. Hazlilt William, London, 1962 **Characters of Shakespeare's Plays**
18. Hassian G. B., London, 1937 **The Tragedy of Macbeth**
19. Hogan Charles Beidner, vol. 1,2, London, 1952 **Shakespeare in the Theatre**
20. Klein David, New York, 1970 **The Living Shakespeare**
21. Kinghts, L. C., London, 1960 **Some Shakespearean Themes**
22. KnightWilson G. London, 1972 **TheWheel of Fire**
23. Lud myk E.F.C., Cambridge London, 1964 **Understanding Shakespeare**
24. Muir Kenneth, London, 1962 **Macbeth**
25. Russel John, London, 1963 **The Tragedy of Macbeth**
26. Campbell, Oscar James and Edward G. Quinn, London 1966 **The Reader's En yclopedia of Shakespeare**
27. Pecse M.M., London, 1958 **Shakespeare HisWorld and HisWorks**
28. Speaught Robert, London, 1955 **Nature in Shakespearean Tragedy**
29. Sheldon Cheney, New York, 1963 **The Theater**
30. W. H. Auden, New York, 1973 **Forewards and Afterwards**

The Hatran Triad
Maran Martan and Barmarayn
Comparetive Study.

Nasser Abdul wahid (M.A)

Introduction:

The cult of the triad seems to be one of the most important cults in the city of Hatra as we shall see later. The Hatran triad consists of two gods and a goddess namely Maran, our lord (PL.1) Martan our lady (PL. 2,3) . and Barmarayn the son of our lord and lady (PL. 4,5). The god Maran is identified with the Mesopotamian sun god Shamash, and depicted in Hatra in the form of an eagle (PL.6) who seems to be an incarnation of the god. He is also shown in a human form with rays forming a halo behind his head. But the identifications of the goddess Martan who is portrayed as a female in the form of bust emerging from either a cresent moon (PL.3) , or acanthus leaves (PL.2); and the god Barmarayn, who is shown issuing from a crescent with a solar lunar halo behind his head , are not certain. (?)

In early religion of Mesopotamia , the worship of the triad seems to have been well known. The first Sumerian triad of gods consists of Anu, the supreme god of the Mesopotamian pantheon, Ea, the god of water (1) and Enlil god of winds and death. Another Mesopotamian triad consists of the three celestial gods viz, the sun god, Shamash, the goddess, Ishtar, and the moon god, Sin(2). Finally there is the triad of late Babylonian times which consists of the divine father, mother and son, namly Marduk, Ishtar or Nanai, and Nabu identified with the planets Jupiter, Venus and Marcury respectively. H. Ingholt has observed that it is possible that this Babylonian triad which had no following in Assyria, is referred to by the anonymous epithets Maran, Martan and Barmarayn , and made the farther observation that during the Roman times a triad consisting of Jupiter, Venus, and Marcury was worshipped in Heliopolis. The cult of this triad was spread all over the Roman empire (3).

In early Egyptian religion the god, Osiris in company with the goddess, Isis, his wife, and the god Horus, his posthumous son, are Known as the trinity (4) . But according to Safar and Mastafa the Hatran triad did not rise to the stage of the trinity, in other words they did not deossolve in each other to form one god or cult (5).

The triad is also known in Indian religion formed by the gods Brahma, the creator, Siva, the destroyer and the lord Vishnu , the preserver, who emerged together as the Trimurti. It seems interesting to add here that the Vaisnavaism sect, worshipped the god Visnu as father, mother and son at the same time. The god Vishnu is called Aditi the "boundless". in father, mother and son(6).

Against this background it seems safe to relate the Hatran triad to the Mesopotamian triad of the late neo–Babylonian period which consists of Marduk the father divine, Ishtar or Nanai the mother goddess, and Nabu the son god. This is actually what H. Ingholt suggests as previously mentioned.

Unfortunatly we have very few iconic representations of the Hatran triad which does not seem equal in keeping with the importance that the triad acquire in the Hatran life. But anyhow considerable information can be gained from the large number of inscriptions collected from the city by archaeologists (7) Five inscriptions registered that the worshippers like to be remembered before the triad (8) which was also invoked along with other gods as stated in other ten inscriptions (9). But one has to note that the

names of the gods which consist the triad always come first. Further more there are several other inscriptions which refer to each member of the triad alone, or with other divinities. Two interesting inscriptions clarify the identity of the god, Barmarayn, as the son of the god, Maran, who in the same inscriptions, was identified with Shamash, the benevolent, the great god.

1- Maran (our lord) (10).

Before dealing with the iconographic represetation of the Hatran sun god Maran, I would like to make a brief survey concerning the sun god in ancient cultures in the hope of making my background clear and of being able to trace the origins or prototype of the Hatran icons of the sun god Maran.

In ancient Mesopotamia the sun is largely worshipped as a male god known by the name Shamash (11). He was a very prominent god in Larsa city and in the city of Sippar (12) which was called the city of the god Sh amash, just like Hatra which is also named "Hatra of Shamash " on some coins(13). The Babylonian god Shamash was described as the god of justice. He is judge of the Heavens and the arth as well. His temple in Babylone was called "House of the Judge of theWorld" (14). It seems to me possible that the Hatran god Maran-Shamash portray all the said features, in the life of the Hatrans.

The early representations of the Mesopotamian sun god Shamash depicted him in human form either standing on or rising from the mountains or the clouds, with a horned crown and wavy rays issuing from his shoulders (as shown on several seals) (15). On the other hand, there are some other representations of the sun god shamash in which he was depicted as radiant disc, such as the one regestered on the boundary stone of King Melishipale (16).

The Egyptian sun god Ra was the creator, and lord of the sky (17), worshipped in the form of a gigantic obelisk, apetrified sin ray (18). The sun in Egypt was also worshipped under the name of Aten, whose representations was in the form of a simple or winged sundisc, (19) shown decorating the crowns of innumerable images of gods and goddesses too. The sun was also depicted in spherical shape drawn by Khepri , the Scarab-god into the other world in the evening and over the horizon in the morning (20).

The Greek sun god Apollo, son of the god Zeus who is described in the Iliad as the destroyer· recalls the Arabian god Hobal (21) worshipped in Arabia before Islam, He may also recalls the Mesopotamian sun god Shamash (?). At any rate it has been stated that the god Apollo is a solar god from Asia (22). But it is certain that his representations are far from comparable with the representations of the god Shamash and the Hatran sun god Maran.

The Assyrian god Assur was represented by a flying disc, so also the Achaemenian sun god Ahuramazda, the creator of the earth (23), who is almost shown in the Assyrian manner(24). The north Syrian artists of the first millenuim B.c. namely the Arameans and Phoenicians also followed the Assyrian depiction and portrayed their sun god as a winged disc (25).

The Indian sun ged Surya is portrayed in quite different character. Early representations depicted him as human male riding in a chariot drown by four or by seven horses (26). His later representations show him carrying two lotuses one in each hand . So it is certain that the Indian sun god Surya and his representations too have nothing to do with that of Hatra, The same may also be said of the other images of the Indian solar gods.

Hence it is quite reasonable to conclude that the Hatran representation of the sun god Maran, the bust male figure rising from the mountains or the clouds with a radiant nimbus behind his head may owe its origin to the Mesopotamian representation of the sun god Shamash, for we do not find in any other cultures, except those of

early Mesopotamia, any similar roots which might have been followed by the Hatran artist. The sun god Maran as we saw earlier is identified with the sun god Shamash and shown in human form or in the form of an eagle . A coin from Hatra bears a beardless solar deity with Aramaic inscription reading "Hatra of Shamash" on its obverse, and an image of an eagle with outstretched wings on the reverse. This coin on the one hand states clearly that the god Shamash is the supreme deity of the city , and on the other hand it makes it certain that the eagle is a symbol or theriomorphic incarnation of the sun god Shamash, hence of Maran, who besides his role as the chief god of the triad was the great god (27), the judge. The name of the god Maran is invoked alone in twenty-eight inscriptions collected from the city of Hatra (28). The lord Maran was feared by the Hatrans even in their dreams. (29).

Susan Downey has suggested that the eagle is either a god in his own right or the symbol of the god Shamash (30). H. Ingholt has stated that if the eagle is depicted with folded – wings (as largely shown on the top of the Hatran standards) then it may symbolize the god Maran, but if it is shown with outstretched wings then it may symbolize the sun god Shamash (31). (?)

Concerning the relationship between the eagle and the sun, a passage of the "Reg-Veda" describes the sun as a golden winged eagle (32). This evidence serves as a solid base for identifying the eagle with the sun and vice versa since the beginning of the first milleniam B.C. the proposed date of the "Reg-Veda". In India the eagle was identified with the heavens as well (33). and was also considered as a vehicle of the solar deity Vishnu. Turning to the ancient Near East, the eagle was considered as an intermediary between heaven and earth. He was thought to be the messenger of the sun, the king of the planets. One of his duties was to carry the human souls once they were liberated from their bodies to their lord the sun.

From Tell-halaf a stylized image of an eagle was discovered . It is sculptured in the round in a compact manner recalling the Hatran representations. The bird is depicted standing . His body except the oversized head, is treated in a way which seems somehow similar to that of the Hatrans representations. Further more it is suggested that the eagle of Tell-Halaf may serve as a solar symbol (34). But one has to note here that H. Frankfort stated that the said image stands for a griffin and not an eagle(35).

In both central and southern Arabia the eagle was a well known god largely worshipped by the Arabs before Islam. The Arabian god Nasr, meaning eagle, was portrayed or symbolized in the form of an eagle (PL.7) (36). Several names have reached us through the inscriptions which indicate clearly the presence of the Arabs at Hatra, such as Nashra, Nashar Aqab, and Nashr Yahab.

Some of the representations of the eagle god in Hatra are standing frontally with outstretched wings, such like that shown on the medlion of the god Maran, which recall in one way or another the images of the eagle god Nasr unearthed from South Arabia such as the marble relief of the god Nasr of Saba (800 B.C– A.D 510) fighting two serpents discovered in yemen. (PL.7).

It seems to me that the eagle god Nasr is rooted in the Arabian mind, insomuch as we find several Arab countries regarding the image of the god Nasr as their national symbol.

Several images of the eagle god Maran have been found at Hatra during the excavations carried out in the city since 1951. These images portray the eagle god both in relief and in the round. The most expressive ones are eight images found in the southern "Iwan" of the great temple, each of which portrays the god in a different posture (PL.8) . These emages once decorated the two sides of the said Iwan.

A limestone image of an eagle carved in the round was found behind the shrine of the sun.

The statue depicts the god standing proudly (PL.6) , and looking forward, with two torques round his neck and two necklaces hanging on his chest. The lower one bears a solar god with a radianting halo behind his head. If the hypothesis of prof. H. Ingholt (that the eagle with folded wings symbolizes the god Maran) is correct, and I think so, then the eagle under discussion would represent the sun god Maran.

The god Maran in his human form, or incarnation is depicted in a limestone relief found in the great temple (PL.1). This relief is carved by the Hatran sculptor Br–Nashra (?). It represents the god Maran in the form of a bust as if emerging from behind the mountains or the coulds which are simplified and shown in the form of round objects arranged in two rows. His hair is shown in well arranged roundules like curls, a Mesopotamian stylization which may go back to the time of Gudia. A lace or plair diadem adorns his forehead, where two small horns are carved one on each sid. A nimbus with thirteen pointed rays is shown behind the head of the god. The sefeaturs again may relate this god to the culture of Mesopotamia.

The representations of the sun god Maran have four important elements or symbols which not only show his divine character but also clarify his original identity. The first element is the nimbus behind his head with twelve or thirteen pointed rays, which certainly symbolizes the sun. In case of the Akkadian Shamash the rays are wavy and rendered as if issuing from behind the shoulders of the god (37). The second element is the two rows of ball like objects (may be ten) which represent either the mountains or the clouds from which the sun rises in the morning and behind which it disappears every evening. These symbols are shown below the bust of the god in a way which again recalls the early representations of the sun god Shamash. The Third emblem, on the medallions ornamenting the shoulders of the god, is the eagle with outstretched wings which may refer to the god Shamash. The forth element is the two small horns, which are certainly a sign of divinity associated with the human form of gods after the Zoomorphic deities gave way to the anthropomorphic representations(38). The horns of the Hatran deities in general and that of the god Maran in particular do not look exactly like the usual horns of the ancient Mesopotamian divinities. In the early representations of Mesopotamian gods the horns are shown bigger, and are usually more than one pair issuing from the crowns of the gods. The horns in the Hatran representations seems to be unique and a device of the Hatran sculptor, though as an idea it may go back to the culture of Mesopotamia.

Finally a point to be noted here is that the icons of the god Maran seems to resemble that of the sun god Mithra to an extent which led some scholars to identify his image with that of the god Mithra (39).

2– Martan (our lady).

The second of the Hatrian triad is the goddess Martan, the consort of the god Maran. Their son is the god Barmarayn. The cult of the goddess Martan is not well defined despite her being Maran's consort since historical evidence is lacking Only two icons representing her have so far been discovered in the ruins of the city. One was found in the great temple along with that of the god Maran and the god Barmarayn, and the other was discovered in shrine No. II. The identification of these icons is uncertain. The goddess Martan did not rise to the importance of her consort Maran and their son the god Barmarayn. She was usually invoked or mentioned along with them, and her name always comes second. Only once does her name accurs alone (40).

The limestone relief found in the great temple dopicts the goddess arising from acanthus leaves (PL.2) . She is shown dressed in a peplos, "Hellenistic dress" clasped on her shoulders by means of

round brooches connected with a frill, just like that of the other two gods of the triad. From behind her shoulders two curling forms are shown almost symmetrically. These are identified by AL-salihi as bearded snakes(41), and as two stigmas by Safar and Mustafa (42), who also suggested that the way in which the acanthus leaues were arranged may represent a crescent (?).

It seems to me that the two wavy objects do not represent snakes, and if indeed they are so, then they should represent the earth spirit,(43) since it is known in ancient Egypt that snakes were called the sons of the earth, or the life of the earth (44).

and that in ancient Mesopotamia the snake symbolizes the fertility of the earth (45). It is quite possible that such symbolism may have been carried over into Hatran cultare. But what seems to me certain is that, the acanthus leaves link this goddess with earth, for earth can be considered as mother of vegetation , and ultimately for all beings as well. The bust of the goddess Martan with her breasts well projected, the two snakes (?) or stigmas and the leaves of the acanthus seems to be nothing but different symbols of fertility grouped together.

Finally one may conclude that the goddess on this icon may represent the mother earth, our lady, or more specifically its fertile aspect. for this would explain the relationship bextween the sun god Maran, and the goddess Martan, as his consort Hence, the sun can be considered as a fertilizing element of mother earth the source of life of all beings. In fact there is another icon found in shrine No. II representing a female bust carved in in relief above a large crescent (PL.3). The goddess and the crescent are depicted against a circular buckground. Her garment is painted with reddish colour as also her lips. Safar and Mustafa have suggested that this image is of a moon goddess and it may represent Martan, our lady. (46).

No doubt the image under discussion represents a moon goddess, for the female image is shown rising from a crescent, On the other hand the goddess and the crescent are on a circular background which seems to me to symbolize the full moon. Furthermore the goddess bears the symbol of the sun god Maran-Shamash namly the eagle on the two brooches, like those of the god. Maran, clasped on her shoulders. At any rate it seems likely that this goddess may represent Martan though the relief is found in a place far away from the location of the other two gods of the triad. But the question will arise now that if the bust of the goddess with the crescent is that of Martan then who is the first goddess shown arising from the acanthus leaves which has already been identified as Martan ? to answer this question, I have to refer to one of the major elements of the Hatran standard namely the crescent which is always depicted on top of the pole including the figure of the eagle identified as the representation of the sun god Maran. Safar and Mustfa seem to accept the crescent on the standard as a symbol of the goddess Martan so also that of the bust under discussion(47) Hence I should like to suggest that each of the two said icons may represent different aspects of the goddess Martan. The first one is a fertility goddess as a consort to the sun god Maran-Shamash whose function is to fertilize her as mother earth. The other is the lunar aspect which,in this role, matches the celestial origin of the sun god Maran-Shamash. Furthermore the connection of the moon with plant life seems to have been noted by the Hatrans and this role has been played by the goddess Martan ?

3- Barmarayn (the son of our lord and lady)

According to the inscriptions collected from the site of Hatra, it seems likely that the god Barmarayn is one of the highest gods who played a major role in the Hatran pantheon as the son of the god Shamash (48), who was worshipped in the northern Iwan of the great temple which seems to be consecrated to him. The Shrine of the god Barmarayn is the place where some Hatrans and outsiders as well used to dwell(49). He was

the god who offered feasts in his shrine and kept a large table for this purpose (50). His name is mentioned, invoked by the people of Hatra in thirteen inscriptions (51), and in one inscription the name of Fortuna was mentioned along with his name (52).

Besides the erection of a shrine for his father, the god Shamash the great, the god Barmarayn is believed to have erected the statue of Abu, daughter of Damion (53) who is thought to be the wife of the king Sanatraq the first (54).

There are few sculptures identified as the god Barmaryn , all of which are carved in relief as are also the human forms of the god Maran and the goddess Martan. Two of the images show the god standing almost in the same manner. The third (PL.4) , and the earliest one so far discovered, was carved by the Hatran scalptor Br-Nashra whose name is found incised on the background of the relief by the scribe Zabdi . This icon seems to be dedicated to the god Barmarayn by the Arabian sculptor Br-Nashra himself. wanting to be remembered favourably (55.)

The god is portrayed in the form of a bust rising from a large crescent . It is carved on a limestone slab. This relief was found in the great temple behind the shrine of the triad. The youthful image of the god is depicted frontally, as are the images of the other two members of the triad (56). The god is dressed in a way which recalls that of his father, the god Maran. A plant motif runs around his upper arms which may refer to the agricultural role of the god. (?) His hair is shown in very well arranged series of wavy locks as if to suggest tongues of fire. A lace or a plain diadem runs across his fore-head flanked by two small horns, the sign of divinity. The sun-moon symbols shown behind the god identify him as a celestial god, but it seems, somehow, that the god Barmarayn is a lunar god in the first place besides his role as a solar deity or god of light in general (?) In this particular icon Barmarayn is shown with two crescent, the one depicted behind his shoulders along with the radiante nimbus and the other enclosing the bust of the god in a way that resembles the representation of the goddess Martan Another feature which should not be ignored and may be of special significance in throwing light on the function of the god Barmarayn, is the plant motif runs around the upper arms of the god. For if we remember the first bust identified as that of the goddess Martan, where we find her rising from acanthus leaves, a symbol of fertility . then it is possible that the plant motif on the upper arms of the god Barmarayn may represent a fertility role of the god(?) Hence one may assume that the god Barmaryn was worshipped as both sun-moon (light) and vegetation god resembling the functions of the god Maran-Shamash and the goddess Martan. This would explain why the god Barmarayn rose to be supreme god of the city of Hatra and take the place of his father Shamash, the lord of the city of Hatra.

Two interesting marble relief sculptures found in the great temple depicted the god Barmarayn standing frontally with his body slightly bent from the waist. In his right hand he holds a long staff with its lower end resting on the ground. The upper end of the staff is shaped like a ball in one of the reliefs and is badly damaged in the other. A crescent and a radiant halo appear behind the head of the god symbolizing his celestial origin In one relief he wears trousers like dress. (?) but in the other Barmarayn wears a peculiar skirt, also worn by several images identified by Safar and Mustafa as gods(57). In the two reliefs the god is shown holding the hilt of his sword fastened to his left (?) . Hence the god may be identified as a warrior god. But the most interesting feature is the wavy serpent carved on the left side of the god, in one of the reliefs, with its head tuching the left end of the crescet. This may be intended to symbolize the self renewing character (58) of the sun-moon god, the sun and the moon die and are reborn again in continuously recarring cycles. or it may relate him with earth and fertility for snakes are considered to be the spirit of earth, water and life. Finally one may conclude that the god

Barmarayn is god of life and death at the same time. He is a god of creation and destruction.

References

(1) AL-SalihiW-I. The Sculpture of Divinities from Hatra 1969 unpuplished.

(2) Bahandarkar . R.G. Vaishnavaism. Saivaism and Miner Religious System.

(3) Downey. S.B. A piliminary corpos of the standards of Hatra (pp.195-225) Sumer 1970.

(4) Frankfort. H. The pelican History of Art. The Art and Archifector of the Ancient Orient. Penguin Books 1970.

(5) Fukai. The Artifects of Hatra and Parthian Art.

(6) Inghelt. H. Parthian Sculpture from Hatra Memoris of the connecticut Academy of Arts and Sience XII 1945.

(7) Jaiswal. S. The Origin and Development of Vaisnavaism.

(8) Neumann. E. The Great Mother.

(9) New Larous Encyclopedia of Mythology Hamlyn london.

(10) Parrot. A. Sumer.

(11) Parrot. A. The Art of Assyria.

(12) Rowland. B. The pelican History of Art The Art and Architecter of India, Baddhist-Hindu-Jain- Penguin Books 1970.

(13) Safar.F. and Mustafa M.A. Hatra The city of the Sun Good (Arabic) Baghdad 1974.

(14) Vogel. J. Ph. Indian Serpent Lore.

(15) Walker. J. The coins of Hatra.

Notes

* The number between two Prackes refers to the list of references

1- Ea is the Simatic name of the Sumerian water god Enki pp. 188-319-345- (10)

2- Ibid P. 319

3- PP. 30-31 (6)

4- P. 17 (9)

5- P. 41 (13)

6- P. 28 (2)

7- There are a bout three hundred inscriptions, most of which were cdlected from the city of Hatra and translated from Aramaic, its original script, to Arabic by Prof. Safar. For complete list see pp. 405-416 (13)

8- Ibid inscriptions No. 26-50-53-89-160

9- The Triad is mentioned with the Goddess Allat and Smeta or (Sameion) in inscriptions No. 52-75-82-151- with the Goddess Allat and Sahero (the goddess of dawn) in inscription No. 81. and with Smeta in inscription No. 235 (13)

10- Maran means death or the act of dying. Sir Williams. M.Sanskrit English Dictionary. p. 789.

11- The Sumerian Sun God is called Uta-Babbar and named Shamash after the Akkadians. P. 188 (10)

12- Ibid p. 174

13- P. 114. (15)

14- P. 57-58 (9)

15- As shown on a seal of the mid third millenium B.C. now in the British Museam. Fig 2. P. 2 (10)

16- Ibid Fig 393 P. 319

17- P. 11 (9)

18- Ibid P. 13

19- The Egyptian god Horus is shown with a winged Sun-disk. P. 271. (4)

20- P. 15 (9)

21- Ibid p. 109

22- Ibid p. 116

23- P. 349 (4)

24- Ibid Fig 428. P. 365.

25- Ibid Fig 345 pp. 295-96.

26- As in the relief of Bhaja Vihara and that of Bodh-Gaya stupa. p. 90. (12)

27- Inscription Nc 24 P. 405 (13)

28- Ibid inscriptions No. 3-43-44-53-77-78-90 -101- 117-118-119- 121-147-149-152- 154- 159-161- 171- 174- 178-179- 181-184- 230- 247-258-268- PP. 405-415.

29- Ibid inscriptions No. 53-101-247- PP. 407- 409-414.

30- P. 205 (3)

31- PP. 29-43 (6)

32- P. 39- (7)

33- P. 54 (14)

34- Fig 105 P. 96 (11)

35- P. 293 (4)

36- P. 29 (6)

37- The Baddha of the great Miracle is shown with fire rays coming from behind his shoulders. Fig 68- P. 129. (12)

38- P. 10. (9)

39- There is no doubt about this (imag of the god Maran) being the image of the Sun God Mithra. PP. 135-181 (5)

40- Inscription No. 138. P. 410 (13)

41- P. 125 (1)

42- P. 114 (13)

43- The snake is part of the Earth Goddess and as underground water it fecundates her womb P. 145 (8)

44- P. 20 (14)

45- P. 91 (4)

46- P. 204 (13)

47- Ibid PP. 191-204

48- Ibid inscriptions No. 107-280-PP 409-415

49- Ibid inscriptions No. 35-290. PP. 406-416.

50- Ibid inscriptions Nc. 282-290. P 416

51- Ibid inscriptions No.35-41-72-109-116-127 128-209-215-224-248-271-282. PP.406-416

52- Ibid inscription No. 125 p. 410

53- Ibid inscription No. 288 p.416

54- The King Sanatruq seems to be the first king to rule Hatra. Befor the second half of the second century A.D the title of king seems to be unknown in Hatra.

55- Inscription Nc. 289 P. 416. (13)

56- Frontality is one of the main features of the Hatran sculpture and I belive that this feature has its arigin in the Art of Ancient Meso potamia and Egypt. and was adopted by the parthian sculptors.

57- Figs. 79-80-185. pp. 107-108-196. (13)

58- P. 220 (8)

(PL - 1)
The god Maran

(PL - 2)
The goddess Martan

(PL - 3)
The Moon goddes
Martan

(PL - 4)
The solar lunar god
Barmarayn

(PL - 5)
The god Barmarayn

(PL - 7)
The Arabian god Nasr
of Saba

(PL - 6)
The Eagle god

(PL - 8)
An Eagle god of
the southern Jwan
of the Great Temple

المحتويـــات

الموضوع		الصفحة
كلمة التحرير	اسرة التحرير	٣
الكلمة المنطوقة : لماذا وكيف ؟	بدري حسون فريد	٥
مسرح العبث واللامعقول	د . حياة جاسم محمد	٢٣
قراءة سايكولوجية لشخصيةالفنان جواد سليم	قاسم حسين صالح	٤٣
القيم الاجتماعية لمسرح يعقوب صنوع	د. جميل نصيف جاسم	٦١
Dr. Zeki M. Al–Jabin CATHARSIS AGAIN		٨١
Dr. Abdul Moursel Macbeth: The matic Analysis Al– Zaidy		٨٦
Nasser Abdul Wahid The Hatran Triad		١٠٥

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

طبع بمطبعة جامعة بغداد