11

كانون الاول ١٩٩٥

الاكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير	د. فاضل خليل رشيد	استاذ
سكرتير التحرير	جعفر علي عباس	استاذ مساعد
مدير التحرير	خليل ابراهيم الواسطي	مدرس

محتويات العدد :

١- ملامح فن الالقاء في الخطابة العربية	د. عبد المنعم خطاوي
٢- تحليل بنية الاستهلال وعلاقته بالبنية الفلمية (دراسة في الاستهلال الفلمي عند ازنشتاين في فلم الاضراب)	طه حسن
٣- الكورال - مفهومه ، تطبيقاته الفنية في الفنون الموسيقية	علي عبد الله
٤- الكوميديا الشكسبيرية على المسرح العراقي (١٩٤٠ - ١٩٩٠)	صالح مهدي حميد جلال جميل محمد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

ملامح فن الالقاء
في الخطابة العربية

د . عبد المنعم فتحي خطاوي
مدرس - قسم الفنون المسرحية
كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث :

يتعرض البحث للخطابة العربية على اساس احتوائها فعل الالقاء باعتباره شرطا من شروط قيامها ومعيارا من معايير الاجادة في ادائها ويسعى للكشف عن اهتمام الخطيب العربي بجودة النطق وسلامة مخارج الحروف ، وذلك من خلال استعراض الانشطة التي تمارس فيها الخطابة والعوامل التي ساعدت على نشوئها وتطورها ، ودراسة بعض النصوص التي نقلتها مصادر التراث العربي .

ومن جهة اخرى يتعرض الباحث اهتمام العرب في تثبيت صفحات الخطيب الجيد وتركيزهم على شرط توفر القدرة الصوتية والفصاحة مما له علاقة وطيدة بفن الالقاء .

بالاضافة الى ادراكهم اهمية التدريب والممارسة في تطوير اسلوب الاداء لدى الخطباء .

ان البحث يهتم بالخطبة والخطابة من ناحية طريقة الاداء ، أي انه لايتطرق الى كل ماله علاقة باساليب انشاء الخطبة بل يهمه فقط مايمكن ان يتركه الالقاء للخطبة من اثر على المتلقي .

تاريخ الاستلام ١٩٩٥/٢/٢٥
تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٣/٢٣

مقدمـــــة :

وردت كلمة "الخطابة" في المعاجم العربية مصدرا لفعل "خطب" يخطب على المنبر، وهي الكلام الذي يتكلم به الخطيب (١) . وقد جاء فعل خطب بمعنى اخر حيث يقال "خطب المرأة" أي طلبها للزواج وهذا الطلب يتم عندما يتقدم الخاطب ويلقي كلاما امام من يطلب المرأة منه للزواج ، وكلا الاستعمالين ، يعبر عن فعل كلامي يؤديه الانسان يقوم خلاله بالقاء كلام موجه الى سامعين . والعرب لاتسمي الكلام العادي الذي يتكلم به الانسان في حياته اليومية خطابة ، وانما تطلق هذا التعبير على كلام مخصص لموضوع معين ، يلقيه من يسمى بالخطيب بطريقة تختلف عن الكلام العادي حيث ينبغي توفر الجهارة في الصوت والقوة في التأثير والمبالغة في الاداء ، اضافة الى شرط توفر الفصاحة في النطق والبلاغة في التعبير على ان يتم كل ذلك امام جمهور من المستمعين .

لقد عرف العرب هذا اللون من الفنون الكلامية بدليل انهم افردوا له بابا في معاجمهم لتفسير معناه الى جانب الكم الكبير من نصوص الخطب التي نقلتها لنا كتب التراث العربي ، فقد نقل (الجاحظ) في كتابه (البيان والتبيين) عشرات النصوص من الخطب ، ووصف احوال الخطباء عند القائها وكذلك فعل (ابن عبدربه) في كتاب (العقد الفريد) و (ابن خلدون) في (المقدمة) .

تاريخ الخطابة العربية :

برزت الخطابة العربية في حياة العرب نشاطا فكريا اجتماعيا له اهمية كبرى وقد ساعدت طبيعة الحياة الاجتماعية للعرب ونوعية علاقاتهم مع بعضهم على نشوء الخطابة وتطورها ، اضافة الى ما مر به العرب من احداث وحروب قبل الاسلام حيث استدعى ذلك منهم ان يبحثوا عما يستنهض الهمم ويشجع رجالهم ويثير اشجانهم من الكلام الموجه الذي اتخذ اشكالا عدة ، فمنه الخطب ومنه الشعر ، اضافة الى لجوء العرب الى اسلوب المنافرات العلنية التي كانت تحدث بين رجلين متخاصمين امام حكم يحكم بينهما على مرأى ومسمع مجموعة من الناس.

١- المنافرات :-

كان العرب قبل الاسلام ، اذا تنازع رجلان منهم في الشرف تنافرا امام احد حكمائهم (٢) من اجل ان يحكم بينهما . وتتم المنافرة بأن يبدأ احد المتنافرين فيعدد صفاته وصفات قبيلته امام الحاكم والخصم ومن حضر من المستمعين ثم يرد عليه خصمه ، وغالبا ماكانوا يضعون رهانا يكون من نصيب الذي يفوز في المنافرة .

واشهر المنافرات التي حدثت في التاريخ العربي هي المنافرة بين "عامر بن الطفيل" و "وعلقمة بن علاثة" التي احتكما فيها الى الحكيم العربي "هرم بن سنان" وكان الرهان فيها مائة من الابل .

ان طبيعة المنافرة تقتضي من المتنافر ان يتكلم معددا مفاخر قومه، والمراد من هذاالكلام ان يسمعه الحكم والحاضرون لذلك يسعى المتنافر جهده لان يكون كلامه مؤثرا فيهم، ولايتأتى له ذلك الا اذا كان فصيحا ذا صوت واضح النبرات ، وهو يبذل جهده لان يكون افضل من خصمه حتى في طريقة القاء الكلام، طمعا في ان يكون الحكم من صالحه .

اضافة الى المنافرات التي كانت تحدث في مجالس الملوك والامراء ، ومنها ماحدث في مجلس الملك "النعمان بن المنذر" حين طلب من ممثلي القبائل الحاضرين ان يتكلم كل منهم بمآثر قومه(٣) ، فتكلم المتكلمون وقام شاعر من كل قبيلة فأنشد ابياتا في الفخر لقومه .

٢- اسواق العرب :

كانت للعرب اماكن يجتمعون فيها للبيع والشراء ولقاء بعضهم بعضا سميت بالاسواق ، وهي اما ثابتة طول ايام السنة ، واما موسمية تعقد لايام معدودات في السنة ، يحضرها الناس لما فيهم من حاجة الى بيع وشراء ، وكانت تعد اماكن حرما يامن الانسان فيها على دمه وماله مادام في ضيافة السوق وحرمته . وبحكم قدوم اناس الى هذه الاسواق لايسهل الاجتماع بهم في الاوقات الاخرى ، فقد قصدها القاصدون من اماكن بعيدة بحثا عن طلب او ترويجا لراي او املا في لقاء شخص معين كأن يكون شاعرا او خطيبا او وجها من وجوه المجتمع المعروفة، كذلك قصدها المبشرون للاتصال بالقبائل والتاثير في افرادها لادخالهم في دين يبشرون به .

ومن اشهر اسواق العرب عند ظهور الاسلام (سوق دومة الجندل) و (سوق هجر) و (سوق ذي المجاز) و (سوق عكاظ) (٤) ، وهذا الاخير اشهر الاسواق العربية ، فقد كان سوق تجارة وسياسة وادب ، فيه خطب الخطباء وفيه علقت القصائد السبع الشهيرة افتخارا بفصاحتها امام شعراء القبائل الذين يحضرون السوق .
ويبدو ان سوق عكاظ كان ملتقى للشعراء والخطباء الذين قصدوه لعرض بضاعتهم الادبية امام الملأ ، ومن الطبيعي ان هذا العرض لايتم الا القاءا.
لقد استغل الشعراء والخطباء سوق عكاظ في مزاولة نشاطهم ، وكان للخطباء في ذلك حظ وافر ، ولعل اشهر من حضر السوق هو الخطيب (قس بن ساعدة الايادي) حتى ان الرسول محمدا صلى الله عليه وسلم) راه وسمعه يخطب في سوق عكاظ ، وقد روى كلامه ووصف طريقته في الالقاء وابدى اعجابه به(٥) .

٣- ظهور الاسلام :

اضافة الى حاجة العرب الى الخطابة في حياتهم الاجتماعية لفض المنازعات ونشر الاراء وتحفيز الناس على امر معين ، فقد جاء الاسلام ليرسخ هذه الحاجة ، ويوسع افاقها ، وذلك لانه يحتاج الى من ينشر تعاليمه بين الناس ، ولايتم هذا النشر الا كلاما ، حيث لم يكن الكتاب منتشرا في حينه ، فكثر الخطباء في بداية الاسلام ووصلت الخطابة الى الذروة وبلغت كمال اوجها لما اقتضاه الحال . ثم تعاقبت السنوات وحدث في المجتمع العربي من الاحداث السياسية ، وجدت فيه الخطابة مرتعا لها حتى اخذ الشباب والكهول يتبارون في الخطابة ، ويتسابقون في ميدانها في مجالس الامراء والخلفاء والولاة (٦) . وقد اقتضى هذا ان وجد اناس يعلمون الشباب الخطابة ويمرنونهم عليها ، كما حدث في بداية العصر العباسي خاصة.ولم يقتصر العرب في ممارستهم الخطابة على امر واحد دون غيره ، بل شمل جوانب كثيرة برز منها الجانب الديني ، فتمثل في خطبة الجمعة التي يلقيها امام الجامع عند صلاة الجمعة .

لقد كان للظروف السياسية والاجتماعية دورها في انتشار الخطابة او انحسارها تبعا لتغيير تلك الظروف ، وقد لاقت فترات من الركود وفترات اخرى من النهوض ، فبعد ازدهارها في صدر الاسلام وعصر بني امية واوائل العصر العباسي ، عادت لتنتكس عندما قوى سلطان الخلفاء وتدخل العنصر الاجنبي في الحكم ، مما ادى الى ان يتجه العمل السياسي المعارض اتجاها سريا ، وهذا لايسمح بممارسة الخطابة .

وفي العصر الحديث عظم امر الخطابة ، وصارت سبيلا من سبل المجد في ميادين السياسة وفي المجالس النيابية وفي دور القضاء وفي الوسائل السمعية والبصرية .

العوامل التي ساعدت على نشوء الخطابة وتطورها :-

لابد لاية ظاهرة من الظواهر الفكرية والادبية ، ان تتفاعل مع مايحيطها من ظروف وعوامل حيث تؤدي هذه الظروف والعوامل دورا في بلورة الظاهرة وفي تطورها ، او عكس ذلك ، تساعد على تدهورها وانحطاطها وتاخرها . والخطابة ايضا تاثرت بعوامل كثيرة منها ماساعد على ظهورها وتطورها ، ومنها ماعاد بها الى الوراء . وقد اختلفت هذه العوامل بين دينية ، سواء قبل الاسلام او بعده ، وبين اجتماعية تتعلق بطبيعة العلاقات بين الافراد والنظام الاجتماعي السائد على ارض العرب ،اضافة الى العوامل البيئية والسياسية وغيرها .

١- العوامل الدينية :

عرف العرب قبل الاسلام وبعده الكثير من الشعائر الدينية التي ارتبطت بشكل من الاشكال بالخطابة والحاجة الى ممارستها ، من اجل تنفيذ تلك الشعائر ومنها مثلا :-

أ- كان العرب قبل الاسلام يصلون على موتاهم ، وتتم هذه الصلاة بان يحمل الميت على سرير ثم يقوم وليه فيذكر محاسنه ويثني عليه(٧) .

ان هذه العادة تقتضي من المتكلم في مناسبة كهذه ان يراعي السلامة في نطقه وان يكون صوته مسموعا من قبل الحاضرين جميعا مع اضفاء شيء من الرهبة يقتضيها الموقف وجريا مع عادة العرب في المبالغة عند الوصف وتعداد المناقب الحميدة . ان مهمة كهذه لايمكن ان تعهد الا لمن عرفت عنه القدرة البلاغية وموهبة الفصاحة وهي من اهم شروط الخطابة .

ان ممارسة القاء الكلام في مناسبة كهذه يجعل من هذا الفعل فعلا مقدسا ومحترما وينسحب هذا الاحترام من ثم الى فعل الخطابة .

ب- عند الحج ، سواء قبل الاسلام او بعده ، يقوم الحاج بالقاء بعض الادعية بصوت مرتفع تقربا من الاله وطلبا للمغفرة والتوبة وهذا ماكان يعرف بـ"التلبية" . وهي اجابة المنادى (٨) أي اجابة الرب ، فكأن الرب قد نادى العبد لطاعته فاجاب ذلك العبد ملبيا النداء . وتاتي التلبية كأحدى مناسك الحج . وكانت لكل قبيلة عبارات خاصة بها للتلبية تختلف عما يلبي به غيرها من القبائل ، منها ماتطول عباراتها ومنها ماتقصر ، وقد وحد الاسلام التلبية بتعابير معينة معروفة هي : "لبيك اللهم لبيك ، لاشريك لك لبيك ، ان الحمد والنعمة لك ، والملك لاشريك لك" (٩) .

ان مايجعلنا ندرج فعل التلبية مع الممارسات العربية القريبة من الخطابة والعاملة على تطورها هو ان في هذا الفعل كان يمارس بصوت مرتفع ، ولعل ذلك لاعتقاد الملبي ان في رفع الصوت افهاما للصنم الذي يطوف حوله بانه قد لبى نداءه وما رفع الصوت هنا الا لمعرفة الملبي ان صنمه لايملك سمعا كالناس العاديين ولذلك يجب عليه ان يرفع صوته .

جـ- الخطب الدينية في بداية الدعوة الاسلامية والتي كانت تدعو الناس الى الايمان بمبادئ الدين الجديد وكان يقوم بها اصحاب الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وهو نفسه ايضا كان يقصد اسواق العرب ليدعو من كان يحضرها الى الدين الاسلامي (١٠) .
د- مراسيم الصلاة : بدء بالاذان ، وهو الدعوة الى الصلاة بصوت مرتفع مرورا بادعية إمام الجماعة وصولا الى خطبة إمام المصلين في الاعياد والمناسبات الدينية وايام الجمع ، وهذه الخطب تتوفر فيها كل شروط الخطابة التي نتحدث عنها ، وانتشار المساجد وكثرتها يعني بضرورة الحال انتشار الخطابة وكثرة ممارسيها .

٢- العوامل الاجتماعية :-

أ- صراع من اجل البقاء :-

تميزت الحياة العربية قبل الاسلام بان المجتمع كان يتكون من قبائل متعددة تتقارب او تتباعد تبعا لمصالح افرادها ، ولما بينها من منازعات وخصومات ،وقد ادرك المجتمع حاجته للخطيب في حياة تغلب عليها الصراعات بين القبائل سببها في اغلب الاحيان فقد مصدر من مصادر عيش القبيلة كأن يكون مرعى خصبا او عين ماء استولت عليها قبيلة اخرى او ربما بسبب قطيع من الاغنام او مجموعة من الخيل او الابل.
هنا ياتي دور الخطيب ، فحسب التقاليد العربية يقوم رجل بتمثيل قبيلته في حل مثل هذه النزاعات وعادة مايتم اختياره من بين من يحسن الخطابة وكلما كان ماهرا استطاع استعادة حق قبيلته ، ومن هنا جاءت المكانة الجليلة للخطابة حيث "كان للخطيب عند العرب مقام كبير للسانه وفصاحته وبيانه وقدرته في الدفاع عن قومه والذب عنهم والتكلم باسمهم فهو في مثل هذه الامور مثل الشاعر ، لسان القبيلة ووجهها"(١١) . فيخطب اما مفاخرا او رادا لهجاء نال قبيلته او مجادلا في امر خصومة وقعت بين قبيلته وقبيلة اخرى .
ولو تساءلنا عن السبب الذي يدفع الخطيب لان يكون مجيدا مجتهدا من اجل كسب المعركة الكلامية التي يخوضها لوجدنا انه انما يدافع عن مصدر عيش لقبيلته وهو منها ومصدر العيش هذا يمثل الحياة له ولاهله، انه اذن يخوض صراعا من اجل الحياة ويتخذ هذا الصراع شكل الخطابة. ومن طبيعة الانسان ان يبذل في صراعه من اجل الحياة والبقاء كل مايملك من جهد ويسعى دائما الى تطوير وسيلة صراعه هذه .
اضافة الى ان جغرافية الارض العربية وماتتميز به من طبيعة صحراوية حيث الشحة في الموارد اضطرت القبائل ومن اجل تامين عيشها الى اللجوء للغزو حيث ان المسالمة في صحراء قاحلة تعني الهلاك لمن لايقاتل طلبا للماء والعشب وهما اللذان تعتمد عليهما حياة العربي وبانعدامهما لايمكن له ان يقاوم . ولذلك نجد ان حياة العربي في الصحراء قبل الاسلام تميزت بالحروب والغارات ، وقد ابطلتها الشريعة الاسلامية جميعا .
وقد توارث العرب اخبار هذه الغارات والحروب جيلا عن جيل واحاطوها بهالة من التمجيد والتعظيم وراوا فيها مصدر فخرهم الكبير ، ولهذه الاهمية فقد ابرزوها في شعرهم وخطبهم بصور من الفخر والحماسة اخذ الخطباء والشعراء على عاتقهم مهمة نقلها للاخرين ، وهذا مارفع مكانة الخطيب واعلى من شأن الخطابة . ان قيام الخطيب بذكر فرسان قبيلته وابطالها في خطبته وتحمسه لهم ياتي من شعور الخطيب بانه يحفزهم على الاكثار من افعالهم البطولية بل ويحفز غيرهم ايضا على التشبه بهم ، انه يشارك الابطال بطولاتهم اذن مادام فعله يصب في الاتجاه نفسه وما حماس الخطيب الا لاحساسه بان فعله لايقل بطولة عن فعل الفرسان

والابطال لانه المشجع لهم والمؤيد لافعالهم والمحفز على مجاراتهم وتقليدهم ، وهو فوق ذلك مشارك لهم في صراعهم من اجل البقاء .

ب- مراسيم الزواج :-

ان التقاليد العربية تفرض ان تكون الخطابة مدخلا لابد منه لكي يتم اقتران أي رجل بالمراة التي وقع اختياره للزواج منها حيث لابد للمتقدم للزواج والذي يسمى قبل زواجه بـ(الخاطب) ان يؤدي هو او شخص اخر ينوب عنه خطبة امام اهل الفتاة وامام من يحضر مجلس الخطبة يذكر فيها مناقب وصفات المتقدم للزواج وكذلك مناقب وصفات الفتاة واهلها والتي دفعته للتقدم اليهم خاطبا ابنتهم.

وعند البحث عن تفسير مقنع لكلمة (خطبة) التي تعني طلب الزواج فاننا لانجد في معاجم اللغة اصلا لهذه الكلمة سوى علاقتها بفعل الخطابة المتعلق بالقاء الكلام وهذا مايراه جواد علي ايضا حيث يرجع تسمية عملية التقدم لطلب الزواج بـ(الخطبة) الى وجود الخطابة بوصفها اهم مراسيم هذا الزواج (١٢) . اما ورود كلمة (الخطبة) بكسر الخاء بمعنى التقدم للزواج و(الخطبة) بضم الخاء انما جاء للتفرقة بين المعنيين حيث الاول خاص بخطبة الزواج والثاني انما وضع للخطابة عامة ولكن الاصل واحد (١٣) .

ولو استعرضنا بعضا من خطب الزواج لوجدنا انها لاتختلف في صياغتها اللغوية وطريقة ادائها عن غيرها من الخطب الا في اختلاف الموضوع وبما يتناسب مع المكان الذي تؤدى فيه، وقد كان يستحب للخاطب اطالة الكلام وللمخطوب اليه تقصيره (١٤) . وهذا يدل على ان المخطوب اليه ايضا كان يجيب بخطبة ولكنها تتميز بالقصر عن خطبة الخاطب .

ج- نظرة الناس الى الخطيب والشاعر :

من المعروف تعلق الناس وحبهم للشعر والشعراء وذلك لارتباطهما ارتباطا وثيقا بالحياة العامة ولان الشاعر مقتدر على ان ياتي بما يعجز عن الاتيان به غيره في مجال الشعر ،فموهبة الشعر من المواهب التي تميز صاحبها اضافة الى ما للشعر من تاثير في الحياة الاجتماعية والسياسية ، فكثيرا مارفع الشعر قدر اناس وحط قدر اخرين، ولذلك كان ينظر للشاعر نظرة تهيب واحترام واجلال لما يحمله هذا الفن الادبي من غرض سام بعيد عن الاهواء والاغراض الشخصية ،ولكن هذه النظرة الى الشعراء لم تستمر حيث انحدر بعض الشعراء عن الاغراض النبيلة للشعر ومالوا الى جعله طريقا للكسب وللطعن في اعراض الناس وتزييف الحقائق فحدث تغير في نظرة الناس لهم فمالوا الى تفضيل الخطيب على الشاعر ،وفي هذا يذكر الجاحظ فيقول :

"كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم الى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم، ويفخم شانهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم ، ويخوف من كثرة عددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم ، فيراقب شاعرهم ، فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا الى السوقة ، وتسرعوا الى اعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر " (١٥) .

٣- العوامل السياسية :

ضمن مجتمع القبيلة الواحدة ومن اجل فض النزاعات والبت في شؤون القبيلة المهمة او تقرير امر عظيم يخص القبيلة لعبت الخطابة دورا مهما حيث ادرك العرب تاثير الخطيب وتفاعل كلامه مع مشاعر سامعيه فاستعانوا بالخطابة في مثل هذه الامور اضافة الى استعانتهم بها في التفاوض مع القبائل الاخرى او عند مواجهة سلطان او ملك في شان من شؤون القبيلة.

الى جانب هذا فان الخطيب هو الذي كان يعول عليه في اثارة الناس واشعال لهيب حماسهم لتشجيعهم على محاربة اعداء القبيلة مشاركين في حرب او في غزوة من الغزوات ، لان الخطيب يعرف اكثر من غيره كيف يثير الحماسة لدى سامعيه ، وحتى في اثناء المعارك فان الكلمات القليلة التي كان يرددها بعض المقاتلين من الخطباء كانت تقع موقعا فعالا في نفوس المقاتلين كما حدث في معركة (حنين) حيث لاحظ العباس تفرق المقاتلين وعدم اهتمامهم برص الصفوف فنادى "ياأصحاب سورة البقرة هذا رسول الله" فتراجع القوم (١٦) عن تفرقهم. ولعل افضل مثال في اثارة الحماس بالخطابة هي خطبة القائد العربي طارق بن زياد في جنده يوم اراد عبور البحر بهم لخوض الحرب .
ويهب من فرسانهم ، ويخوف من كثرة عددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم ، فيراقب شاعرهم ، فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة ، ورحلوا اى السوقة ، وتسرعوا الى اعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر" (١) .

٣- العوامل السياسية :

ضمن مجتمع القبيلة الواحدة ومن اجل فض النزاعات والبت في شون القبيلة المهمة او تقرير امر عظيم يخص القبيلة لعبت الخطابة دورا مهما حيث ادرك العرب تاثير الخطيب وتفاعل كلامه مع ماشعر سامعيه فاستعانوا بالخطابة في مثل هذه الامور اضافة الى استعانتهم بها ثي التفاوض مع القبائل الاخرى او عند مواجهة سلطان او ملك في شأن من شؤون القبيلة.

الى جانب هذا فان الخطيب هو الذي كان يعول عليه في اثارة الناس واشعال لهيب حماسهم لتشجيعهم على محاربة اعداء القبيلة مشاركين في الحرب او في غزوة من الغزوات، لان الخطيب يعرف اكثر من غيره كيف يثير الحماسة لدى سامعيه ، وحتى في اثناء المعارك فان الكلمات القليلة التي كان يرددها بعض المقاتلين من الخطباء كانت تقع موقعا فعالا في نفوس المقاتلين كما حدث في معركة (حنين) حيث لاحظ العباس تفرق المقاتلين وعدم اهتمامهم برص الصفوف فنادى "ياصحاب سورة البقرة هذا رسول الله" فتراجع القوم (٢) عن تفرقهم . ولعل افضل مثال في اثارة الحماس بالخطابة هي خطبة القائد العربي طارق بن زياد في جنده يوم اراد عبور البحر بهم لخوض الحرب .
ان كل ماتقدم اقتضى ظهور اناس مختصين بهذا الفن تعهد اليهم مهمة الخطابة .

صفات الخطيب :

حدد العرب صفات الخطيب الجيد وسموه بالخطيب (المصقع) ونصحوا من يريد سلوك هذا السبيل بالتزام صفات محددة والابتعاد عن غيرها لاعتقادهم بانها تساعد حاملها في مهمته وتجعله اكثر تاثيرا في سامعيه .

١- استعداد الخطيب :

ان الحالة البدنية والنفسية التي يجب ان يكون عليها الخطيب عند البدء بخطبته هي من الامور التي يجب ان يحسب لها الخطيب حسابا دقيقا حيث تنعكس حالته النفسية والبدنية على نوعية ادائه للخطبة فتختلف درجة تاثيره في سامعيه ، ويروي ابن عبد ربه في العقد الفريد فيقول "مر بشر بن المعتمر بابراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب وهو يعلم فتيانهم الخطابة ، فوقف بشر يستمع ، فظن ابراهيم انه انما وقف ليستفيد او يكون رجلا من النظارة . فقال بشر : اضربوا عما قال صفحا، واطووا عنه كشحا ، ثم دفع اليهم صحيفة من تنميقه وتحبيره فيها: خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتها اياك ، فان قليل تلك الساعة اكرم جوهرا واشرف حسبا ، واحسن في الاسماع واحلى في الصدور ، واسلم من فاحش الخطأ ، واجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف ومعنى بديع" (١٧)

لو تاملنا النصائح التي وردت في كلام بشر بن المعتمر لوجدنا انها تخص الاستعداد النفسي والبدني للخطيب وما يجب ان يكون عليه ، ففكره لابد ان يكون متفرغا لامر خطبته ليسهل عليه انجازها بتركيز دون الانشغال بامور ثانوية تضعف قدرته التركيزية وبالتالي تؤثر على درجة تعاطف السامعين معه ، وهذا التفرغ الذهني لابد ان يكون مصحوبا براحة بدنية ، فهو هنا يقرن فراغ البال براحة الجسد عندما يذكر فراغ البال بعد ساعة النشاط لان العملية تتطلب جهدا عضليا الى جانب الجهد الفكري ، والنفس لاتستجيب لصاحبها كما يجب الا عندما يكون البدن في راحة مناسبة .

٢- القدرة الصوتية :

بعد ان ادرك العرب تأثير الصوت في فن الخطابة وضرورة ان يكون قويا جهيرا صاروا يمتدحون جهارة الصوت وسعة الفم التي تدل عليها حتى صارت سعة الفم وبعد الصوت من مقاييس الجمال عندهم فقد سئل اعرابي عن الجمال فقال : القامة ، وضخم الهامة، ورحب الشدق، وبعد الصوت(١٨) . ثم جاء القران ليؤكد هذه الحقيقة ويثبت ان للصوت اهمية في ايصال المعنى ، حيث ورد على لسان موسى مخاطبا الله بقوله"واخي هرون هو افصح مني لسانا فارسله معي.."(١٩) ، وذلك لان موسى كان يعاني عيبا صوتيا يجعل من العسير عليه ان يكون مبينا في قوله واضحا في مخارج حروفه .

وقد ورد في الشعر العربي كثير من الابيات التي تمتدح قوة الصوت وبعده ، فقد نقل الجاحظ وصفا لمقاتل عربي وهو يقاتل تضمن بيتا شعريا فقال :

ان عساح يوما حسبت الصخر منحدرا والريح عاصفة والموج يلتطم(٢٠)

نفهم من هذا ان العرب ترى في الصوت القوي علامة من علامات الخطيب الجيد وتشترط سعة الفم حتى اطلقوا تسمية "الاشدق" تعبيرا عن ضخامة "الشدق" وهو جانب الفم من باطن الخدين وعلى هذا يقال : خطيب اشدق ، أي مجيد متفوه ذو بيان ، وعندما يقال : تشدق الرجل في كلامه فانما معناه : توسع في الكلام وفتح فمه باتساع (٢١) .

وقد قال شاعر عربي :

تشادق حتى مال بالقول شدقه وكل خطيب لاابالك اشدق(٢٢)

٣- الجرأة والثقة بالنفس :

ان الجرأة والثقة بالنفس من الصفات المطلوب توفرها لدى الخطيب، وقد عاب العرب على الخطيب ان يعترض خطبته الخوف والرهبة من الموقف الذي هو فيه فيبين ذلك من خلال ارتعاشه ونضحه العرق ، ويرى الجاحظ ان الخطيب الحاذق الواثق باقتداره تنفي الثقة عن قلبه كل خاطر يسبب اللجلجة والنحنحة والانقطاع والبهر والعرق(٢٣). ومن جانب اخر وفي باب امتداح الخطيب الواثق من نفسه والذي لايرهبه الموقف ذموا الخطيب الذي يصيبه الخوف وتتملكه الرهبة امام سامعيه فيلجأ الى افعال يداري بها موقفه فقال الشاعر :

ملئ ببهر والتفات وسملة ومسحة عثنون وفتل الاصابع (٢٤)

وقد ذكر القران الكريم في احدى الايات علاقة الخوف بالجراة والحدة في القول عندما ذكر للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) حال قريش في بلاغة المنطق واللسان حيث قال تعالى : بسم الله الرحمن الرحيم "اذا ذهب الخوف سلقوكم بالسنة حداد"صدق الله العظيم ، ثم ذكر حسن القائهم للكلام وكيف انهم يستميلون السامعين بهذا الحسن فقال : بسم الله الرحمن الرحيم "وان يقولوا تسمع لقولهم" صدق الله العظيم ، منبها الى تاثير طريقة الكلام في السامعين ، وقد اعتبر ابن عبد ربه ان النظر في عيون الناس ومسح اللحية من عيوب الخطيب التي تدل على عدم ثقته بنفسه (٢٥) وعجزه عن مواصلة خطبته كما يجب لذلك يلجأ الى اشغال فترات الصمت التي تعترض كلامه بحركات مثل هذه مستثمرا زمنها في التفكير في مفردة استعصت عليه ، وهذا دليل عجز الخطيب عن مواصلة كلامه . ولاتخفى سلامة هذا التشخيص واعتباره دليل عجز حيث ان حركات الخطيب التي لاعلاقة لها بالخطبة تشغل ذهن السامعين وتبعدهم عن جوهر الموضوع وهذا مايجب ان يبتعد عنه الخطيب اذا اراد لخطبته ان تدخل بسهولة الى قناعة سامعيه .

ان الجراة في ممارسة الخطابة والقدرة في مواجهة الناس موهبة لاتتأتى لاي انسان مهما عظم شانه في المجتمع ومهما اتسعت علومه ومداركه فهذا الجاحظ يروي لنا كيف ان الخليفة عثمان بن عفان (رضي الله عنه) صعد المنبر ليخطب فلم يستطع رهبة من الموقف فاختصر كلامه وبرر موقفه على انه لم يهيء شيئا يقوله وخاطب الناس بقوله انهم بحاجة الى امام عادل اكثر من حاجتهم الى امام خطيب (٢٦) .

٤- الفصاحة والبلاغة :-

ان غرض الخطيب كما قلنا هو ايصال المعنى والتاثير في السامعين ، وبما ان وسيلته في ذلك هي اللغة التي ستنقل مشاعره واحاسيسه وافكاره، عليه اذن ان يكون ملما باللغة التي يستعملها، قواعد والفاظا وتراكيب حتى يقوده هذا الى ان يكون فصيحا وبليغا .

والفصاحة عند العرب تعني الوضوح في الكلام وايصال المعنى ، أي انها تتعلق بالألفاظ وسلامة الة النطق .

لقد انتبه العرب الى اهمية الفصاحة عند الخطيب وعرفوا انها لايمكن ان تتحقق الا بتمام الة النطق، لذلك نجد ان الخطيب العربي (واصل بن عطاء) (٦٩٩-٧٤٨هـ) عندما تاكد ان النقص الذي يعانيه في نطقه يؤثر في فصاحته اذ لم يكن يستطيع نطق حرف الراء وان مخرج ذلك منه شنيع ، استعان بمفردات اللغة وبحث في المرادفات فكان ان تجنب كل كلمة فيها حرف راء وعوضها بكلمة تخلو من هذا الحرف ليقترب من الفصاحة .

كذلك، يرى المبرد ان سلامة اعضاء النطق والقدرة على الكلام وقلة المعاناة في ذلك مما يفضل به كلام على كلام (٢٧) . إن حديث المبرد عن عيوب النطق يوافق ماذهب اليه الجاحظ في تشخيصه لعيوب النطق وذكره لما حدث لواصل بن عطاء .

ان القيمة الجمالية للالفظ وما يصيبها من عثرات تؤثر في مخرجها الصوتي المسموع من الاسباب التي تؤثر في فصاحة الخطيب ويبدو اثرها في درجة تقبل السامعين ، وهذا ماادركه العرب وعملوا على تلافيه وتجنبه ونصحوا بذلك الخطباء .

اما البلاغة التي تعني لغة ، الانتهاء والوصول ،وهي عند العرب اختيار اللفظ مع حسن الافهام(٢٨)، فقد اجتهد العرب في وضع تعريفات لها ، حيث اورد الجاحظ تعريفات عديدة للبلاغة وضعها العرب وغيرهم ، لم تخرج اغلبها عن ان البلاغة هي قدرة الايصال والافهام ، ومنها تعريف العتابي الذي يقول "كل من افهمك حاجته من غير اعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ" (٢٩) .

ولكن الجاحظ لم يذكر تعريفه هو للبلاغة ، وانما اكتفى باختيار قول او تعريف من احسن ماسمعه ، وهو ذلك القول الذي يعتبر ان الكلام لايكون مستحقا اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه الى السمع اسبق من معناه الى القلب (٣٠) .

ومن هذا ندرك ان البلاغة هي مايتعلق بمعاني الالفاظ في حين ان الفصاحة مقصورة على الالفاظ . ولعل هذا الفهم هو الذي ولد الفكرة القائلة : بان كل كلام بليغ فهو فصيح وليس كل كلام فصيح بليغا (٣١) . حيث نجد الكلام البليغ لابد ان يكون فصيحا والا مالدى غرضه ووصل مفهوما الى سامعيه فسمي بليغا ، اما الكلام الفصيح فقد يكون واضحا مسموعا ولكنه لايوصل المعنى المراد فهو ليس بليغا ، حيث ان البلاغة هي ابلاغ المعنى الى قلب السامع فيفهمه(٣٢) فان كانت مفرداته واضحة دون تمكنها من ابلاغ المعنى فهي ليست بلاغة ، وهذا مايتناقض مع مهمة الخطيب .

كما يدخل في باب البلاغة معرفة الخطيب اللغوية واجادته قواعد اللغة وحفظه الكثير من المفردات التي تتناسب مع مقام الكلام .

لقد فرق العرب بين بلاغة الكلام وبلاغة المتكلم واعتبروا ان بلاغة الكلام هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته أي وجوب ان تكون الالفاظ مناسبة لحال الكلام اما بلاغة المتكلم فهي ملكة يقتدر بها صاحبها على تاليف كلام بليغ (٣٣) .

نستنتج مما تقدم ان الفصاحة والبلاغة تتعلقان بالكلام فتصفانه وهما تتعلقان ايضا بالابانة عن المعنى واظهاره لفظا ومعنى ، فهما اذن من معنى واحد وان اختلف اصلاهما فالفصاحة تمام الة البيان فهي تتعلق باللفظ لان الالة تتعلق باللفظ دون المعنى ، والبلاغة انما هي انهاء المعنى الى القلب فكأنها مقصورة على المعنى (٣٤) . ومن هنا ندرك ان حاجة الخطيب لاتقتصر على واحدة دون اخرى ، وانما هو بحاجة الى توفر الخصلتين فيه ، الفصاحة والبلاغة .

كان الجاحظ ايضا قد ابدى ميله للالفاظ دون المعاني ، حيث بين ان المعاني مطروحة امام أي انسان جاثلة في فكره ، اما اللفظ الذي يعبر عن معنى معين فلا يتمكن منه الا من كانت له بصيرة في حسن توافق المعنى مع اللفظ ، وعلى راي الجاحظ فان "حكم المعاني خلاف حكم الالفاظ ، لان المعاني مبسوطة الى غير غاية وممتدة الى غير نهاية ، واسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة (٣٥) .

والجاحظ هنا يبحث عن تناسب اللفظ والمعنى ويعيب على الناس استعمالهم للالفاظ التي يستخفون نطقها مع ان غيرها احق بذلك منها(٣٦) . وهو محق في رايه السديد هذا الذي

ينطبق مع المثل العربي الذي يقول "لكل مقام مقال" ، ولا يخفى ان لكل لفظة مكانها المناسب في الاستعمال لايعوض عنه مرادفها في المكان نفسه .

وقد جاء في صحيفة بشر بن المعتمر التي ضمنها نصائحه للخطيب قوله : "ينبغي للمتكلم ان يعرف اقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين اقدار المستمعين وبين اقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم اقدار الكلام على اقدار المعاني ويقسم اقدار المعاني على اقدار المقامات، واقدار المستمعين على اقدار تلك الحالات"(٣٧) . ثم يورد بشر بن المعتمر نصيحة تقع في هذا الباب ايضا وتندرج مع نصائح العرب في ضرورة تناسب اللفظ والمعنى فيقول : "ومن اراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما ، فان حق المعنى الشريف اللفظ الشريف "(٣٨) . وهذا يذكرنا بما لاحظه علماء العربية من حقيقة مناسبة حروف العربية لمعانيها وما لمحوه في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية "اذ لم يفهم من كل حرف انه صوت وانما عناهم من صوت هذا الحرف انه معبر عن غرض وان الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل اجزائها الى مجموعة من الاحرف الدالة المعبرة" (٣٩) .

لذلك يوصي بشر بن المعتمر الخطيب بضرورة ان يكون اللفظ رشيقا عذبا وفخما سهلا وان يكون المعنى ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا، لان الرشاقة والعذوبة في اللفظ تعني الخفة والسهولة في ولوج الاسماع وحسن التقبل بحيث لاتخدش اذن السمع بل تترك فيها حالة من النشوة النفسية تولدها موسيقية الحروف المكونة لتلك اللفظة .

على الخطيب اذن ان يكون ملما الماما تاما بحقيقة معاني الالفاظ التي يختارها وان يعرف ان كان مستمعوه يفهمون معاني هذه الالفاظ وهل هي مناسبة للحالة التي يتحدث فيها كي تؤدي الخطبة غرضها الذي ترمي اليه وهو غرض لايتعدى ان يكون اقناع السامعين بما يقوله الخطيب واثارتهم من اجل الميل الى جانب معين في الراي او العمل دون جانب اخر ، لان السامعين يختلفون حسب اختلاف طبائعهم وثقافاتهم ومستوى تفكير كل منهم ، حيث لكل مستمع احساسه ومشاعره وعقله الذي يميز به الاشياء ، ولهذا يتوجب على الخطيب التعامل معهم في خطبته وفق هذا الفهم لان كلامه بالنتيجة وطبقا لمستويات فهم المستمعين المختلفة سيتفاعل مع احاسيسهم ومشاعرهم ولابد ان عقولهم ستصدر حكما على مايسمعون سلبا او ايجابا .

ثم ان الجاحظ يذكر مايمكن ان يكون اشارة الى ان الخطيب الجيد يستطيع ان يتلاعب بمشاعر سامعيه ويحملهم معه الى الرأي الذي يرتأيه عن طريق التلوين في النطق وتغليف الالفاظ بلبوس يقصد من ورائه الوصول الى غرضه فيتعاطف معه السامعون ويميلون الى مشاركته مشاعره التي يظهرها لهم من خلال طريقة القائه للكلمات ويقول الجاحظ: "انذركم حسن الالفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فان المعنى اذا اكتسى لفظا حسنا ، واعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم قولا متعشقا صار في قلبك احلى ولصدرك املى ، والمعاني اذا كسيت الالفاظ الكريمة والبست الاوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق اقدارها ، بقدر مازينت وعلى حسب مازخرفت "(٤٠) . وبرغم ان الجاحظ بدأ كلامه بالتحذير ، فان ذلك يدل على قدرة الخطيب في توجيه مشاعر سامعيه حتى يسلموا له قيادهم من جهة، ومن جهة اخرى يدل على اهمية وحساسية مهمة الخطيب في أي مجتمع من المجتمعات .

ان الجاحظ وبرغم ميله للفظ دون المعنى ، فانه لم يهمل الدلالات الاخرى على المعاني غير اللفظ ، فذكر الاشارة التي تدل على معنى دون لفظ كذلك تطرق الى الصمت المعبر عن حالة .

ونحن نرى ان في تعمق الجاحظ هذا وملاحظاته الذكية هذه دليلا على حسن فهم العرب للدلالات التعبيرية وهو فهم جعلهم يعدون الخطابة ميدانا رحبا لممارسة هذا الفهم وماتعمقهم في دراسة العلاقة بين اللفظ والمعنى الا جانب واحد من جوانب فهمهم لطبيعة النفس البشرية وقدرات الانسان العقلية .

(المبرد) ايضا جعل الاهمية للالفاظ في بيان قيمة الكلام عندما فضل الخطيب السليم النطق على الخطيب الذي يصفر اذا تكلم حيث قال:"ان (الجمحي) خطب خطبة فاحسنها واجادها ، وكان بين ثنيتيه فرق، وكان يصفر اذا تكلم ، فاجابه (زيد بن علي بن الحسين) بكلام في وزن كلامه وحسن نظامه ، غير انه تقدمه في السمع بالسلامة من ذلك الصفير"(٤١) . ومن الطبيعي ان حسن نطق الكلام يدخل في باب الالفاظ وليس في باب المعاني .

ولعل ابن الاثير كان اوضح الذين سبقوه ادراكا لقضية اللفظ والمعنى وكان موقفه من مفهوم الفصاحة والبلاغة مبنيا على حدود واضحة عللها بالشواهد التي تنم على ذوق ادبي نافذ واحساس فني رفيع. وقد ذهب ابن الاثير اولا الى ان الفصاحة في وضع اللغة : الظهور والبيان . قال :"والفصاحة اسم عام يشمل المفرد من اللفظ والمركب ، وانما كان الامر كذلك لان واضع اللغة انما وضع الالفاظ مفردة لامركبة. فالفصاحة شملت اولا المفردة ، واذا شملت المفردة فمن الضرورة شمولها للمركبة لان المركبة مجتمعة من المفردة ، وكل مركب كانت اجزاؤه ذات صفة هي فيها متساوية فتلك الصفة تعمه لامحالة ، واعلم ايضا ان الفصاحة امر اضافي كالحسن والقبح ، والكلام الفصيح ليس كلاما مخصوصا بعينه بل كل من فهم كلاما وعرفه فهو فصيح بالنسبة اليه لانه ظاهر عنده وواضح لديه"(٤٢) . ثم ذهب بعد ذلك ليبين ميزة الظهور والبيان في الكلام فقال :"ان الكلام الفصيح هو الظاهر البين ، واعني بالظاهر البين ان تكون الفاظه مفهومة لايحتاج في فهمها الى استخراج من كتاب لغة وانما كانت بهذه الصفة لانها تكون مألوفة الاستعمال بين ارباب النظم والنثر دائرة في كلامهم...فالفصيح من الالفاظ اذن هو الحسن"(٤٣) .

اما البلاغة فيرى ابن الاثير ان اصلها اللغوي هو الوصول والانتهاء ، وهو في هذا لم يأت بجديد ولكن اضافته التي ارى انه اجاد فيها وفاق غيره في تثبيتها هي اعتباره "ان البلاغة تعم الكلام مركبا لا مفردا ، لان المفرد لايكون مفيدا وماليس بمفيد لايسمى بليغا"(٤٤) وبما ان ابن الاثير اعتبر الفصاحة اسما عاما يشمل المفرد من اللفظ والمركب فهو اذن يعتبر ان البلاغة تشمل اللفظ والمعنى فتكون بذلك اخص من الفصاحة ، اذ يوجد في البلاغة الوصف المختص بالفصاحة وهو الحسن وكذلك الوصف المختص بالبلاغة وهو المعنى المفيد الذي ينتظم كلاما.(٤٥)

والقدرة البلاغية عندما تقترن بفصاحة لدى الخطيب فانها تجعل منه مصيبا في اختيار الالفاظ والمعاني وهذا لايعني عدم اتفاق اختياراته مع فهم السامعين واذواقهم والا فانه سيفسد عمله ، وقد ذكر ابن عبد ربه في العقد الفريد "ان الاستعانة بالغريب عجز"(٤٦) وهذا العجز دليل ضعف الخطيب وعدم قدرته على الاتيان باللفظ السهل المعروف الموافق للمعنى المطلوب ، والاستعانة بالغريب من الالفاظ في هذه الحالة ماهي الا مظهر من مظاهر الغرور لدى الخطيب حيث يقصد الى تصوير نفسه لسامعيه بانه مقتدر على مايستعصي على فهمهم ولكنه ينسى ان هذا الامر يضعف الثقة الواجب توفرها بين الخطيب وجمهوره . ولعل هذا

ماحدا بابن عبد ربه الى اعتبار الاستعانة بالغريب عجزا عند الخطيب . ثم يحذر ابن عبد ربه من الخروج عما بني عليه الكلام ويعتبره اسهابا(٤٧) ، وهذا كما نرى تاكيد من ابن عبد ربه لضرورة وحدة الموضوع في الخطبة وهو شرط من الشروط الواجب توفرها في اية خطبة جيدة .

اننا ندرك من تعمق العرب في دراسة مصطلحي الفصاحة والبلاغة مدى اهميتهما وضرورة توفرهما لدى الخطيب لتصح تسميته بالخطيب المصقع وحتى يستطيع التاثير في سامعيه احسن تاثير .

٥- التدريب والممارسة :

اشار الباحثون اللغويون الى ان استعداد الانسان للخطابة وما يملك من ثروة لفظية وقوة في الصوت لاتكفي وحدها لتكوين الخطيب الجيد ، ونصحوا بضرورة التدريب والممارسة المستمرة ، لان الانسان اذا ترك القول ماتت خواطره وتبلدت نفسه ، وفسد حسه(٤٨) . وكانوا يروون صبيانهم الارجاز ويأمرونهم برفع الصوت وتحقيق الاعراب . لان ذلك يفتق اللهات ، ويفتح الجرم . واللسان اذا اكثرت تحريكه رق ولان ، واذا اقللت تقليبه واطلت اسكاته جسأ وغلظ (٤٩) .

ان ادراك العرب اهمية التدريب الصوتي للخطيب جعلهم يتبنون نصيحة الخطباء الكبار في ضرورة التدريب ومنها نصيحة خالد بن صفوان وهو من اشهر خطباء العرب حيث يقول :"انما اللسان عضو اذا مرنته مرن ، واذا تركته لكن ، كاليد تخشنها بالممارسة ، والبدن تقويه برفع الحجر وما أشبهه ، والرجل اذا عودت المشي مشت (٥٠) . وفي هذا المعنى يقول العتابي :"اذا حبس اللسان عن الاستعمال اشتدت عليه مخارج الحروف فيصبح كما يصفه الشاعر بقوله :

كأن فيه لففا اذا نطق من طول تحبيس وهم وارق (٥١)

ان هذه الاقوال والنصائح في ضرورة تدريب اللسان على الكلام قد اخذت مجالها الى التطبيق عند العرب ، ولقد لجأ الى التدريب اشهر خطباء العرب مثل (شبيب بن شبيه) ، حيث نقل لنا الجاحظ مايدل على ان شبيبا كان يتدرب على الخطابة حتى وصل الى مستوى جيد فيها . يقول الجاحظ :"ويقال انهم لم يروا قط خطيبا باديا الا وهو في اول تكلفه لتلك المقامات كان مستثقلا مستصلفا ايام رياضته كلها الى ان يتوقح وتستجيب له المعاني ويتمكن من الالفاظ ، الا شبيب بن شبيه فانه ابتدأ بحلاوة ورشاقة وسهولة وعذوبة"(٥٢)

كذلك نقل الجاحظ وصف احد الخطباء المشهورين للخطابة وهو (ابو داود بن جرير) حيث قال:"راس الخطابة الطبع ، وعمودها الدربة"(٥٢) .

هذا الى جانب ان العرب كانوا حريصين على تزويد اولادهم بالثقافة الخاصة بالخطابة على يد خطيب معروف ، ولعل حكاية بشر بن المعتمر عندما مر بابراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب وهو يعلم الفتيان الخطابة خير دليل على ذلك .

ان لجوء العرب الى التدريب على الخطابة دليل على وثوقهم بان الفطرة والاطلاع وثروة الالفاظ والعلم بالاصول الخطابية لاتكفي في تكوين الخطيب بل لابد لطالبها من المعاناة والممارسة والمران لكي ينمي مواهبه ويصلح عيوبه ويصل الى اغراضه .

لقد اختلف المؤرخون في تحديد انواع الخطابة . بل اختلفوا ايضا في تحديد الاساس الذي تصنف بموجبه هذه الانواع ، فمنهم من صنفها على اساس الزمن ، فقال ان الخطب اما خطب للماضي واما للحاضر واما للمستقبل .

فخطب الماضي هي تلك التي تتعلق باحداث سبق ان وقعت ، كالخطب القضائية ، اما خطب الحاضر فهي خطب المناسبات الاجتماعية والمدح والدعوة الى الصلح ، اما خطب المستقبل فتشمل الكثير من الخطب السياسية التي يشرح فيها الخطيب سياسة حزبه او حكومته للمستقبل .

لقد نهج ارسطو هذا النهج في تقسيمه للخطابة (٥٣) ، وسمى خطب الماضي بالخطب المشاجرية ويعني بها الخاصة بالقضاء ، وسمى خطب الحاضر بالبرهانية واعتبر المدح والذم من انواعها ، وسمى خطب المستقبل بالمشورية لانها اما ان تكون حضا على فعل او نهيا عنه.

ومن الباحثين من صنف الخطبة على اساس صياغتها ، فمنها الخطب العنيفة واللاذعة والمادحة ، ومنها خطب التفاخر او التقريع او الخطب الحماسية ومنها الخطب المملة.

وهناك من يصنف الخطبة على اساس موضوعها ، حيث يقسم الخطبة الى خطب دينية وسياسية وقضائية واجتماعية وخطب المناسبات.

اما الخطبة نفسها فيقسمها ارسطو (٥٤) الى ثلاثة عناصر : الخطيب ، والموضوع الذي يتناوله ، والشخص الذي يوجه اليه الخطاب. ومهما يكن من امر فان ارسطو يعول كثيرا على الاسلوب الذي تلقى به الخطبة حيث "لايكفي ان يعرف المرء مايجب عليه ان يقوله، بل عليه ايضا ان يعرف كيف يقوله ، وهذا يسهم كثيرا في جعل الكلام يظهر ذا طابع معين "(٥٥)

ويعد ارسطو الالقاء في غاية الاهمية لانه يتعلق بالصوت وكيف ينبغي تكيفه مع كل نوع من الافعال ، ومتى يكون مرتفعا ، او منخفضا، او متوسطا ، وكيفية استعمال الانغام ، ماهو حاد او ثقيل او متوسط ، واي الايقاعات يصلح لكل موضوع (٥٦) .

ومن الممكن ان نعد كلام ارسطو هذا تعريفا كاملا للالقاء ، وبرغم انه يعطي هذه الاهمية للالقاء ، فهو يدخله في باب الاسلوب ويعده من المظاهر الخارجية لاجتذاب السامع وابهاجه .

وقد وجدنا من يرى في المحاضرة نوعا من انواع الخطابة برغم كونها موجهة الى عقول الناس اكثر من عواطفهم وغرائزهم (٥٧) ، وربما كان اقتران مصطلح (الالقاء) بالمحاضرة حين يقال (القى فلان محاضرة) هو الذي دعا الى هذا .

اضافة الى المحاضرة ، هناك مايطلق عليه اسم المناظرة حيث يشترك فيها اثنان او اكثر يتخذ كل منهما موقفا معينا مغايرا لموقف الاخر ، وتجري المناظرة بان يقوم كل منهم بالدفاع عن موقفه او رايه بالادلة والبراهين .

والمعروف في المناظرة ان الذي يوفق فيها ويكون له النصر هو من أعطي سهولة في الكلام وبلاغة في العبارة وسرعة في الخاطر وتاثيرا في السامعين فيحكم له وان كان مناظره العيي اعمق فكرا وادق برهانا (٥٨) . والمناظرات ليست حديثة عهد ، حيث تعود هي الاخرى الى العهد الاغريقي والروماني، ومنها ماجاء في محاورة (المأدبة) لافلاطون التي تحاور فيها سقراط وبعض المتفلسفة في عاطفة الحب .

ومن ذلك ايضا المناظرة الحادة التي قامت بين السيرافي ومتي بن يونس في مجلس الوزير ابن الفرات في المفاضلة بين النحو العربي والمنطق اليوناني وكذلك المناظرة الشهيرة التي جرت في بيروت في مطلع الخمسينات من هذا القرن بين الدكتور طه حسين ورئيف خوري حول الادب للعامة ام للخاصة (٥٩) .

من كل ماتقدم يظهر لنا جليا ان اسلوب الخطابة ، هو الذي يشتمل على الالقاء اول مايشتمل ، هو عماد نجاحها ، وركن مهم من اركان وصولها الى المتلقي وتحقيقها الهدف ، وهو اقناع المستمع بفحواها وكسبه الى جانب راي الخطيب ووجهة نظره .

ان الخطيب الجيد هو الملقي الجيد ، ومن هنا انطلقنا عندما راينا في الالقاء مادة الخطابة ، ونقصد بذلك الوسيلة او الاداة ولا نقصد الكلام المكتوب والمعاني المعجمية لكلمات الخطبة .

ان طريقة الاداء للخطيب تضفي على خطبته معاني ليست بالضرورة هي نفسها التي يفهمها قارئ الخطبة المكتوبة ، وما ينطبق على القاء الممثل في الدراما من هذا الجانب يمكن ان ينطبق على الخطيب ايضا . وهذا ماحدا بنا الى اعتبار ان الخطابة تحتوي على اكثر من ملمح من ملامح فن الالقاء ، اذ راينا ان الخطيب بما يعتمده من فن الالقاء ، يمكن له ان يصل الى قلوب سامعيه وان يؤثر فيهم .

اضافة الى ان هناك الكثير من النصوص المسرحية التي تتضمن خطبا لها دور كبير في البناء الدرامي كمسرحية يوليوس قيصر لشكسبير حيث تتضمن خطبا ليوليوس قيصر وانطونيو وبروتس .

ان معرفة الممثل فن الالقاء على نحو عام ، والمامه باصول وقواعد القاء الخطبة يقوده الى النجاح في مهمته الفنية فيما لو اسند اليه دور في مسرحية ما يتضمن اداء خطبة معينة ، حيث ان "فن الالقاء لايمت الى فن التمثيل فحسب ، بل يشمل اغلب الانواع الادبية في حالة الاداء ..او التجسيد الدراماتيكي من تمثيل..الى خطابة ..."(٦٠) .

ان ما يهمنا من الخطابة في تناولنا اياها ، هو طريقة الاداء فحسب، ونحن لم نتطرق الى مكونات الخطبة من مقدمة وعرض وخاتمة، ولم نتناول اساليب كتابة الخطبة واختيار المفردات والعبارات البلاغية ، فهذا ليس في صلب موضوعنا ، وانما اكتفينا بدراسة مايتعلق بالاداء الصوتي للخطبة وما يؤثر فيه ، وحاولنا تتبع اثر الالقاء للخطبة على المتلقي ، وكيف يمكن ان يؤدي دورا في عملية التوصيل .

الهوامـــش:

١- ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، بيروت ، ١٩٦٥ م ، باب (خطب) .
٢- ينظر محمود شكري الالوسي ، بلوغ الارب في معرفة احوال العرب، ج١ ، القاهرة ، دار الكتاب العربي، ١٩٢٢م ، ص٢٨٧ .
٣- ينظر المصدر السابق ، ص٢٨٧ .
٤- جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج٧ ، بيروت، دار العلم للملايين ، ١٩٦٩م ، ص٣٧٠ - ٣٧١ .
٥- الجاحظ البيان والتبيين ، ج١ ، بيروت ، دار صعب ، ١٩٦٦ م ، ص٤٢-٤٣ .
٦- محمد ابو زهرة ، الخطابة ، بيروت ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٠ ، ص١٤-١٥
٧- ينظر : جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، المصدر السابق ، ج٦ ، ص٣٣٨ .
٨- ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، المصدر السابق ، باب (لبب) .
٩- جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، المصدرالسابق ، ج٦ ، ص٣٧٩ .
١٠- المصدر نفسه ، ص٣٧٩ .
١١- محمود شكري الالوسي ، بلوغ الارب في معرفة احوال العرب ، المصدر السابق ص١٧٤ .
١٢- جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج٨ ، المصدر السابق ص٧٩١ .
١٣- ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، باب (خطب) .
١٤- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج٤ ، المصدر السابق ، ص١٥٠ .
١٥- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص١٣٣-١٣٤ .
١٦- المصدر نفسه ، ص٨٠ .
١٧- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ٨٦ .
١٨- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٧٩ .
١٩- القران الكريم ، سورة القصص ، الاية ٣٤ .
٢٠- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٨٢ .
٢١- ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، المصدر السابق ، باب (شدق).
٢٢- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٧٩ .
٢٣- المصدر نفسه ، ص٨٥ .
٢٤- المصدر نفسه ، ص١٧ .
٢٥- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج٤ ، المصدر السابق ، ص٥٥ .
٢٦- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٣٣٦ .
٢٧- ينظر : المبرد ، البلاغة ، المصدر السابق ، ص٥٠ .
٢٨- ينظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٧٥ .
٢٩- ينظر الجاحظ ، المصدر نفسه ، ص٧٤ .
٣٠- ينظر الجاحظ ، المصدر نفسه ، ص٧٥ .
٣١- ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعالي الصعيدي، القاهرة ١٩٥٣ م ، ص٦٠ .
٣٢- ابوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، المصدر السابق ، ص٦ .
٣٣- الخطيب القزويني ، الايضاح ، مطبعة السنة المحمدية ، ص١١ .
٣٤- ابو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، المصدر السابق ، ص١٣.
٣٥- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٥٥ .
٣٦- المصدر نفسه ، ص٢٦ .
٣٧- المصدر نفسه ، ص٨٧ - ٨٨ .
٣٨- المصدر نفسه ، ص٨٦ .
٣٩- د. صبحي الصالح ، في فقه اللغة ، المصدر السابق ، ص١٤٢ .
٤٠- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص١٣٩ .

٤١- المبرد ، البلاغة ، المصدر السابق ، ص٥٩ .
٤٢- ابن الاثير ، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور ، تحقيق الدكتور مصطفى جواد والدكتور جميل سعيد ، بغداد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٦٥ م ، ص٧٧ .
٤٣- ابن الاثير ، المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة ، القاهرة ، مطبعة نهضة مصر ، ط١ ، ١٩٥٩ م ، ص١١٤ .
٤٤- ابن الاثير ، الجامع الكبير ، المصدر السابق ، ص٧٩ .
٤٥- ابن الاثير ، المثل السائر ، المصدر السابق ، ص١١٨ .
٤٦- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج٤ ، المصدر السابق ، ص٥٥.
٤٧- المصدر السابق ، ص٥٥ .
٤٨- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص١٤٧ .
٤٩- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص١٤٧ .
٥٠- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج٢ ، المصدر السابق ، ص٢٧٠ .
٥١- المصدر السابق ، ص٤٧٨ .
٥٢- الجاحظ ، البيان والتبيين ، المصدر السابق ، ص٧٤ .
٥٣- ينظر : ارسطو ، الخطابة لارسطو ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (١٤) ، ١٩٨٠ م ، ص٣٧ .
٥٤- ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٦ .
٥٥- الخطابة لارسطو ، المصدر السابق ، ص١٩٣ .
٥٦- ينظر : المصدر نفسه ، ص١٩٤ .
٥٧- ينظر : د. فاروق سعد ، فن الالقاء العربي ، المصدر السابق ، ص٤٠ .
٥٨- ينظر : د. جبور عبد النور ، المعجم الادبي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ص٢٦٧ .
٥٩- ينظر : مجلة الاداب ، بيروت ، السنة الثالثة ، العدد ٥ ، ايار ١٩٥٥ ، ص٨ .
٦٠- سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد ، طرق تدريس الالقاء ، بغداد ، دار المعرفة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٠م ، ص١١ .

تحليل بنية الاستهلال وعلاقته بالبنية الفلمية
"دراسة في الاستهلال الفلمي عند ازنشتاين في فلم الاضراب"

طه حسن
مدرس - الفنون السمعية والمرئية
كلية الفنون الجميلة

يدرس البحث الاستهلال الفلمي عند المخرج السوفيتي سركيه ازنشتاين في فلمه المعروف الاضراب مشيرا الى الحيز الزمني الذي يفرض نوعيته ومحدوديته لتكثيف الرؤية الدرامية :

تاريخ الاستلام ١٩٩٥/٢/٢٠
تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٣/٢٥

اولا – المقدمة

تبقى الافلام الكبيرة شواهد مرجعية هامة للعاملين في الحقل السينمائي ، وهذه الافلام اذا كانت تمثل للمتفرج المتمعن اعمالا فنية هامة ، فهي عند السينمائي المبدع امثلة تدرس وتستوعب وتوضح بهديها افلاما جديدة ، ولان هذه الافلام اثبتت نفسها عبر تاريخ النوع السينمائي مهما تقادم العهد بها ، فان قاعات الدرس السينمائي قد اعتبرت هذه الافلام مادة دراسية اخضعت للبحث والتحليل، مونتاجا وتصويرا وتأليفا واخراجا وغيره، فما هي خواص هذه الافلام وهل هناك سمة نوعية تتميز بها ، ماهي ابنيتها وتركيباتها وأساليبها ، والحاصل ان هذه الاسئلة لها اجوبة كثيرة ، واجيب عنها من زوايا مختلفة . وسلط الضوء الكثير على معظم جوانبها وبقي من هذه الجوانب مانسميه بالاستهلال والذي سنناقشه تعريفا واضاءة فيما يلحق من البحث ، بقي الاستهلال الذي لم يضء اضاءة كافية في النشاط البحثي في اللغة العربية ، لذى ارتأى الباحث ان يدرس الاستهلال في فلم "الاضراب" للسينمائي الشهير "سيرجي ازنشتاين" متوخيا من ذلك اضاءة هذا الاستهلال وبالاخص وان "ازنشتاين" قد استفاد استفادة ملحوظة من فلمه هذا في صنع فلمه اللاحق الاشهر من نوعه 'المدرعة بوتومكين' الذي مازال يتصدر لوائح الافلام العالمية منذ عشرينات هذا القرن ، ان الارهاص بكل النوع الفلمي الذي ابدعه ازنشتاين ، بدأت بذروته في "الاضراب" لذا فان البحث يسلط الضوء على هذا الفلم وليس غيره لهذا الاعتبار .

ان مشكلة البحث هي تحديد العلاقة بين بنية الاستهلال وبنية الخطاب الفلمي كاملا ، فالبحث يحاول ان يجيب على اسئلة من نوع ما بنية الاستهلال ؟. ماهي علاقته بالبناء الفلمي كله؟ . هل الاستهلال وحده عضوية قائمة بذاتها . ام هو مندمج بالخطاب كله ؟

يحاول الباحث ان يجيب على هذه الاسئلة ليصل الى هدف البحث والذي هو : "بنية الاستهلال واثره الدال في الخطاب الفلمي" .

ان البحث يحاول ان يضع اساسا نظريا لهذه الموضوعة .وحتى يساعد المشتغلين في الفن السينمائي على وضعه في حسبانهم وهم يصنعون افلامهم من جهة ، ومن جهة اخرى لمعرفة اثر الاستهلال في البناء الفلمي .

وحد البحث نفسه بالاشتغال على الاستهلال الفلمي للـ"الاضراب" لانه الانموذج الذي انطلق منه ازنشتاين لابداع افلامه الهامة اللاحقة .

وعلى حد علم الباحث ان ليس هنالك دراسات اكاديمية مستقلة عن هذا الموضوع سوى مفردات متناثرة يتم الاشارة اليها احيانا في بعض المقررات الدراسية لطلبة السيناريو ولايظن الباحث ان هذه المفردات تنحى منحى هذا البحث .

ثانيا – تمهيد :

ان البحث لايتسع كي يناقش المعنى اللغوي للاستهلال ولكن من المعروف بشكل عام ان الاستهلال هو بداية كل شيء والذي سيقود مايأتي بعده منطقيا فهو في الفلم اللقطات الاولى ، او المشهد الاول ، او المقدمة التي توضع ليقف البناء عليها ، وقد يمتد الاستهلال فيستغرق اكثر من مشهد او يكون مشهدا او لقطات متفرقة توضع في بداية الفلم ، وهو زاد ام نقص لايشكل اهمية ما مادام سيقود المتلقي الى مايليه ، وفي كتاب 'الخطابة" للفيلسوف (ارسطو) يقول :"الاستهلال هو اذن بدء الكلام ، ويناظره في الشعر : المطلع وفي العزف على الناي : الافتتاحية فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل الى مايتلو ...'(١) ، ويتفق الباحث على ان هذا التعريف للاستهلال يحكم كل ما ينتجه الانسان من فنون ، فهو بدء الفلم ، وبدء المسرحية ، وبدء القصة القصيرة والرواية..وايضا هو بدء الكلام..ومن المعروف ان الفلم مالم يكن وحده دلالية مستقلة فاننا لانستطيع ان نتكلم عن الاستهلال فيه لان فهم الاستهلال يعتمد بالاساس على الوحدة الموضوعية للفلم كله ، ان الخطاب الفلمي يعتمد على وسائل متعددة لايصال رسالته مثل الصورة ، والصوت، والمؤثرات ، والتوليف ، وهذه الوسائل يجب ان تسهم في وحدته الشاملة ولايمكن فهم الاستهلال مالم تتسق هذا الوسائل علما ان مفهوم الاتساق هو "مفهوم دلالي ، انه يحيل الى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص ، والتي تحدده كنص"(٢) ونستطيع ان نطبق هذا على الخطاب الفلمي من حيث هو نصا، وفي اليات الخطاب الفلمي المعروفة ان الفلم مكون من لقطات تحيل احداها الى الاخرى ، مشيدة بناء متسقا . وانها لاستحالة حقيقية لادراك عمل سينمائي عندما يكون الخطاب مشيد من لقطات غير مرتبطة احدها بالاخرى ، وان هذا الاتساق لايتم في المستوى الدلالي فحسب وانما يتم في الاسلوب المستخدم في صنع الفلم وهوية السينما التي يمثلها ، وفي حقيقة الامر نحن ازاء ثلاثة مستويات تحقق هذا الاتساق الشامل وهو مستويات

١- المعنى

٢- الشكل

٣- التعبير

ولايمكن لهذا الاتساق ان يتحقق الا بتظافر هذه المستويات مجتمعة ، وفي الفلم ان دلالة اللقطة (المعنى) لابد ان يعبر عنه في شكل ما كأن تكون لقطة متوسطة او قريبة او غيره ، ثم الذي تتضمنه هذه اللقطة عندما يصبح لدينا اتساقا اوليا على مستوى اللقطة وهكذا على مستوى المشاهد المختلفة وحتى نصل الى الخطاب باجمعه ، ان بمفهوم الاتساق مفهوما هاما لمعرفة الاستهلال الفلمي واتساقه عبر (المعنى والشكل والتعبير) الفلم كوحدة عضوية.

ان الخطاب الفلمي من حيث هو كل متسق لايسمح لنا بدراسة الاستهلال كجزء منفصل او قائم بذاته ، وليس هنالك معنى لقولنا ان بداية الفلم كانت عظيمة اما بقية الفلم فانها لم تكن كذلك .

انه لصحيح جدا ان موقع الاستهلال هو بداية العمل الفني ،وانه العتبة التي اذا ماتخطيناها سندخل عالم الفلم بعد ان نكون قد استفدنا من مرورنا بهذه العتبة ، الا ان هذا كله لايعفينا من دراسة الاستهلال على نحو تركيبي لانه وحدة صغرى (بنية) داخل وحدة كبرى (بنية) التي هي الفلم كله لان (محتوى واسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال ، مالاستهلال نتاج النص"(٣)..ودراسة الاستهلال تتم ايضا كعنصر من عناصر البناء الفلمي لان الاستهلال لابد ان يحمل سمات نوعية محددة بتركيبه الداخلي ، ونستطيع ان نشبه الاستهلال بانه التنبؤ المنطقي لما سيحدث في الفلم لاحقا ، ويكتسب الاستهلال اهميته الكبيرة بالنسبة للمتلقي بسبب من محدودية زمن الفلم واتساع المادة المقدمة وغناها الدلالي في حيز زمني محدود ، ولذا فان صانع الفلم اضافة الى مراميه الدرامية والجمالية والفكرية في الاستهلال ، فانه يكسب وقتا وتكثيفا لدراماه المسكوبه في فلمه .

ثالثا الاسلوب :

هنالك ملاحظة هامة في افلام المخرجين الكبار تلك هي في استهلالهم لافلامهم.حيث نرى ان هذا الاستهلال يطبع اسلوب الفلم من بدايته . حتى نهايته، ومثلما اسلفنا فان الاستهلال هو انتقاء من معجم كبير لدى صانع الفلم . فاذا كان كل عمل ادبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة'(٤) فان الاستهلال انتقاء من معجم السينمائي وهو يصنع صوره .

وفي مراجعة سريعة لخصائص الصورة كما هي عند مارسيل مارتن في كتابه المهم 'اللغة السينمائية" نرى انه يضع خصائص للصورة وهي :-

١- واقعيتها : عبر الصوت والحركة اللذان يصفهما بانهما 'العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية" (٥) كي نصنع صورة سينمائية .

٢- ان الصورة الفلمية في الحاضر دائما وان الماضي والمستقبل هي نتاج تقدير شخصي من قبل المتلقي ، والسبب في هذا ان كل محتوى الوعي لدى الانسان هو في الوقت الحاضر دائما.

٣- ان الصورة تقدم رؤية مختارة ومصفاة ومكونة للطبيعة الخام ، انها رؤية جمالية وليست مجرد نسخة تابعة لنموذج سابق ، وهذه الرؤية تقدم واقعا فنيا ويوصف التركيز الهائل للواقع في الصورة السينمائية انه اكثر قوى السينما نوعية .

٤- ان للصورة دورها الدال ، فكل مايظهر في الصورة له معنى ، ويمكن ان يكون المعنى مركبا اذا قابلنا الصورة مع صورة اخرى عبر فن المونتاج "التوليف" .

٥- للصورة خاصية التعبير الاوحد ، فهي بحكم واقعيتها لاتلتقط الا المظاهر العيانية المحددة الدقيقة للاشياء ، فالشجرة ليست اية شجرة ، انها شجرة نخيل او توت ، وهي وارفة الظلال ، باسقة او هي سوى ذلك ، والمراة اذ ظهرت في الصورة فانها ليست اية امراة كانت ، انها تلك المراة بالمواصفات التي ظهرت فيها .

٦- للصورة قابليتها المرنة ، فهي طبيعية ، قابلة للتشكيل ، فصورة رجل تتبعه صورة بندقية مصوبة نحوه تكون جملة مفيدة وهكذا ، وهذا هو السبب الذي قد يقع فيه ملتقي ما في لبس المعنى الذي تكونه متتالية لصورة معينة فيما اذا لم يستوعب تشكلها وقل هذا عن قواعد التكوين التشكيلية للصورة .

ان السينمائي اذن ينتقي من معجمه لتكوين جمله المفيدة ، كما الاديب في عمله الادبي لان "كل عمل ادبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة" وهذا الانتقاء من المعجم السينمائي لابد وان تحكمه ضرورات متعددة ، فهناك العصر والبيئة والجنس كما يروج لهذا الناقد الفرنسي (ايبوليت تين) الذي درس الفن بوصفه عملية اجتماعية فقال "ان الفن ناتج مباشر، يمكن التنبؤ به ، للقوى الاجتماعية'(٦) . على عكس الماركسية التي تعتقد ان فهم اليات النشاط الاقتصادي في مجتمع من المجتمعات تتيح لنا ، فهم تركيب المجتمع ونشاطاته ومنها الفن ، في حين ان خلاصة كتاب النقد الفني لـ(جيروم ستولنتيز) تؤكد ان العمل الفني لاتفسره اية نظرة من خارجه بل ان تقديره وتفسيره تتبع من داخله .

واذا اردنا ان نتلمس معاني الاسلوب عند ازنشتاين في استهلاله لفلم الاضراب نسوق هنا بعض الافكار عن الاسلوب . تعبيرا وان هنالك وسطا ماديا يخضع له هذا التعبير ، اما الاشياء الاخرى في الاسلوب مثل الشخصية والعصر والبيئة والمجتمع فهي تختلف باختلاف في مناهج الدراسات التي تناولت الاسلوب ولو اخذنا تعريف (توماس مونرو) فنراه يقول بان الاسلوب .

"زمني او تاريخي على اعتبار انه يظهر اساسا او كلية في فترة معينة من التاريخ مثل طراز عصر النهضة او يرتبط باسم شخص او مكان مثل طراز لويس الخامس عشر ، وان ليست كل سمات عمل فني سمات اسلوبية ، بل يقتصر ذلك على تلك السمات التي تشترك فيها اعمال فنية كثيرة اخرى من الاسلوب نفسه والتي لاتظهر الى حد كبير في الاساليب الاخرى ،وتحديد اسلوب من الاساليب لايشمل فقط سمات الشكل المحسوس والمعنى المدرك بل ويشمل ايضا سمات المواد والادوات وطرق الاداء التي لاتظهر مباشرة في المنتج

النهائي ، وهذه السمات ينبغي استنتاجها من السمات المحسوسة والمدركة بمساعدة معلومات خارجية"(٧)

ان هذا الاستدلال الغزير من (مونرو) نوعا ما يحيلنا الى النقاط التالية ونحن نتحدث عن ازنشتاين وهي :

١- ان الاسلوب له علاقة بالفترة الزمنية التي ظهر فيها المنتوج الفني ، وفترة انتاج فلم 'الاضراب" هي سنوات الغليان ، سنوات انبثاق الثورة البلشفية ولما تزل الثورة تضمد جراحها بعد حرب عالمية مدمرة وحرب اهلية عاتية ، واذا عرفنا ان ثورة ١٩١٧ في روسيا كانت ثورة لها دعواها الخاصة وقد طبعت عقود من الزمن يسميها الخاص ، وحتى نعرف اهمية صناعة فلم في هذه الحقبة التي بدات في 'السابع والعشرين من شهر اب ١٩١٩ أي في اليوم الذي وقع فيه لينين مرسوم تاميم السينما القيصرية القديمة"(٨) وكانت بداية شاقة ، فلا يوجد شيء اسمه صناعة سينما ،كل شيء مدمر او تواجهه مصاعب مادية كبيرة ، وهذا العصر حتم ولادة سينما ذات سمتين اساسيتين : اولاهما : كمية الايديولوجية وشحنتها العالية في الخطاب الفلمي المنتج انذك للدفاع عن الثورة الوليدة وهي تجابه مختلف انواع المصاعب ومجابهة خصومها ، وثانيهما : وبطبيعة الحال سينما متقشفة لعدم وجود الامكانات المادية .

٢- ان الاسلوب يرتبط بشخص او مكان : هل نقول ان هذه السينما ترتبط باسم ازنشتاين وهو اسم كاف لوحده ان ينتهي الية بجدارة فن سينمائي متميز ، وافلام ازنشتاين حتى بعد ظهروها بسبعة عقود من الزمن تشكل احد اهم مميزات هذا الفن . ام نقول ان هذا الاسلوب هو جزء من كل متكامل بدأه الى جانب ازنشتاين رجال عظام في هذا الميدان امثال كوليشوف ويوذفكين ودوفشنكو ، ام نقول ان هذه السينما نشأت في روسيا كفعالية فنية وثقافية متميزة الى جانب الوضع الثقافي الممتاز الذي غمر روسيا في اواخر حكم القياصرة والسنوات المبكرة من الثورة الروسية هذا الوضع الذي تميز بالتقاليد القومية الروسية التي ارساها بوشكين وغوغول ودستوفيسكي وغيرهم ، اما تاثيرات المجددين الروس مثل الشكليين واسهاماتهم الهامة على صعيد اللغة والادب والفن ، والمستقبليين الروس ومنهم الشاعر مايكوفسكي صديق السينمائيين وبالاخص كوليشوف الذي "فتح باب مجلة الطليعة Lief امام المخرج المسرحي الشاب ايزنشتين كذلك الاضافات الهامة للمسرح الروسي والباليه .

٣- ليست كل السمات اسلوبية :ومن الطبيعي ان ليس كل سمات "الاضراب" اسلوبية ، ومادمنا نتكلم عن المشهد الاستهلالي ، فلنقل ان طبيعة الوسط التعبيري الذي هوالسينما فيه اشياء تقنية لابد منها ، على نحو اظهار الصورة او طبيعة الحكاية الفلمية التي تستدعي مواصفات معينة في التقنية اللازمة لصناعة السينما.

٤- السمات الاسلوبية تتفتح كذروة اسلوبية في عمل فني محدد كونه انموذجا لاحد الاساليب ، أي تلك التي يشترك فيها مع اعمال اخرى في الاسلوب نفسه : ان فلم الاضراب هو نموذج اولي لنماذج اخرى من نوعه ترسخت من خلال افلام (ازنشتاين) اللاحقة لاسيما 'المدرعة بوتومكين' و 'اكتوبر" من ناحية ، ومن ناحية اخرى فهو اسلوب تطبعت به ماأصطلح على تسميته بـ"السينما السوفيتية" انذاك يظهر هذا في اعمال مؤسسي هذه السينما وبالاخص (ازنشتاين) ، و(بودوفكين) ، و(دوفجنكو) ، وان الصفات المدركة المحسوسة التي تظهر في هذه السينما تجمعت تحت عنوان كبير لقي رواجا في تلك الفترة وهو الواقعية الاشتراكية ويظهر اسلوبها من خلال الشروط التالية :-

"١- على العمل الفني الا يكون محايدا من الناحية السياسية ولابد ان يتضمن موقفا رافضا او قابلا للبناء السياسي والاجتماعي .

٢- التمثيل المادي التأريخي الصادق للواقع في تطوره الثوري .

١- ارتباط فكرة العمل الفني بمهمة التحويل الايديولوجي .

٤- التاكيد على الموقف الايجابي المتفائل .

٥- الانقياد للاحتمال الفيزياوي في تحديد زاوية الكاميرا.

٦- الاعتماد على اللقطة العلوية التي تحدث استمرارية في الزمان والمكان للحدث المعروض.

٧- ابراز القيم الاجتماعية العليا وتاكيد الحضور الدائب للمجتمع .

٨- استخدام التقنيات السينمائية باقل مايمكن خشية الوقوع في مساوئ الصنعة وجعلها غير ملفتة للنظر بقدر الامكان .

٩- ترسيخ الوعي الثوري في الناس'(١٠)

٥- لايشترك مع اعمال من نوع اخر : وهذا طبيعي جدا ان تكون السينما السوفيتية نمطا خاصا ومنها افلام ايزنشتاين ، ولاتوجد له مقاربات مع السينما السائدة انذاك في العالم مثل التعبيرية الالمانية او السينما الامريكية والفرنسية وغيرها .

٦- ان اسلوب ايزنشتاين هو ليس مانشاهده فقط على الشاشة ، بل هو ابعد من ذلك بكثير - بل ان المونتاج الذي ابتكره يدخل ضمن التبشير بنظرية لاقت قبولا واثبتت فعالية فيكمن / "وراء تجميع هذه اللقطات ، كانت نظرية جديدة ابتكرها ايزنشتاين واطلق عليها جاذبية الصدمة"

٧- ان استنتاج السمات الاسلوبية يتم من المحسوس بمساعدة معلومات خارجية تتجمع عند الدارس او المتلقي على نحو مارأيناه في "الاضراب" ، ارباب العمل المكتنزي الاجسام. الاوامر من وراء الطاولات الفخمة .

رابعا – الدراسات الاسلوبية الحديثة :-

ولكن الدراسات الاسلوبية الحديثة تؤكد على ان دراسة الاسلوب تتم على وفق مايلي :-

أ- التعبير

ب- المعنى

ج- جماليات التعبير

د- دراسة المتغيرات

ان هذه الهاديات الاربع تنطوي ضمنا على اهم العناصر التي يمكن للاسلوب ان يتحرك ضمنها ، وهي مستلة من سلسلة متباينة من المفردات التي وضعت لدراسة الاسلوب وسيجري تطبيق كل واحدة منها ، بما يمكن ان يساعدنا على دراسة المشهد الاستهلالي لفلم "الاضراب" .

أ- التعبير في الاضراب – الاستهلال

لابد لنا ونحن نناقش الاستهلال ان نثبت كيف ظهر هذا الاستهلال على الشاشة وكما حددناه كما سيرد في الصفحات التالية :-

١- عنوان مكتوب مستل من ادبيات ماركسية خلاصته ان قوة العمال في تنظيمهم السياسي .

٢- عنوان فرعي : كل شيء هادئ في العمل .

٣- لقطات متعددة لمعمل سباكة ضخم جدا – اهم مانراه فيه العجلات الضخمة الدوارة، وملامح ضئيلة لاشياء تتحرك ضائعة في هذا الخضم لعمال على المكائن .

٤- لقطات متعددة لعمال في المعمل – مع الالات – يتسلقون حوائط ، عجلات تدور – عجلات صغيرة وجبارة – محاور تدور – رافعات تحمل اشياء .

٥- لقطة قريبة – Clouse up – وجه احد العمال .

٦- مزج الى لقطات متعددة في المعمل الضخم .

٧- عوارض حديدية – الالات الضخمة – عمال يروحون ويجيئون (لكنهم عموما يبدون من الضالة بحيث تسيطر المكائن على كل الفضاء وبالاخص في اللقطات العامة) مزج .

٨- لقطة قريبة لرجل سمين خلف منضدة يبدو ضجرا .

٩- ثلاثة عمال يتشاورون بهمس خلف مشبك حديدي .

١٠- يقترب رجل من الثلاثة في الجانب الاخر من المشبك يبدو وكأنه يتنصت لحديثهم .

١١- السمين في (٨) يجلس خلف منضدته التي يبدو اكبر منها ، ويدخن سيكارا بحيث تتكون سحابة تغمر فضاء الغرفة .

١٢- عمال يتهامسون خلف مشبك حديدي .
١٣- رجل يقترب من الجانب الاخر يبدو وكانه يتنصت لهم .
١٤- الشخص في (١١) جالس على منضدته ويدخل غرفته الرجال (الجواسيس).
١٥- لقطة منخفضة كما في (١٤) بحيث ان السمين يهيمن على الثلاثة حيث ان راسه يلامس اطار الصورة الاعلى ولا ويظهر الجواسيس مالم ينحنوا لاسماعه ماألتقطته اذانهم .
١٦- السمين يستمع لجواسيسه من خلال الدخان وهم يبالغون في الاصغاء فيتمسك السمين سماعة الهاتف ليتصل .
١٧- متوسطة لرجل يرفع سماعة الهاتف ليصغي (يبدو عليه من ارباب العمال ببدلته السموكي يصغي قليلا فيكشر عن اسنانه ويرفع بيده الاخرى سماعة الهاتف الاخرى ، يداه مشغولتان ، احدهما تستلم والاخرى تسلم اخر مكتنز الجسم ، يرتدي بدلة عسكرية، يمسك سماعة الهاتف ويصغي قليلا ، وتمسك يده الاخرى سماعة الهاتف الاخرى ويجري اتصالا في نفس الوقت الذي يسمع به .
٢٠- عسكري اخر برتبة اعلى يستلم المكالمة ، وينادي على قادم ويطلب ملفات فتوضع على منضدته بحيث تحجبه الا راسه .
٢١- العسكري في (٢٠) يفتح درجا ويستخرج منه ملفا على شكل البوم .
٢٢- صفحة الالبوم فيها اربع صور ، كل صورتين في صف .
٢٣- تبدأ الصور الاربعة تتحرك وهي لاشخاص ، أي ان الصورة تقسم على الشاشة الى اربعة حقول .
٢٤- نفس الاشخاص الذين كانوا في الصورة يقفون امام العسكري ويسمعون تعليماته .
٢٥- الاشخاص كل في مكان معين .
٢٦ - احدهم عند شخص يبدو مربيا للحيوانات ، هيئة المكان كما لو كان ورشة يبدو وكانه اخصائي بالتنكر..يطلب منه احدهم ان ينكره بهيئة ثعلب .
٢٧- الاخر يضع تنكراً بهيئة كلب صيد .
٢٨- الاخر يضع تنكرا بهيئة البوم .
٢٩- شخص يكسرقطعا ثلجية .
وهنا ينتهي الاستهلال لان مابعده يدخل في حكاية متسلسلة لها شخوصها .
[٥]- تحليل الاستهلال على ضوء الدراسات الاسلوبية الحديثة :-
١- في التعبير - ان المخرج وهو يصنع فلمه ليضع في ذهنه ان السينما هي فن تعبيري من الطراز الاول ، ولاتوجد صورة الا وهي مشحونة بالدلالات التعبيرية الهائلة ، وتبقى هنا كيفية توظيف هذه الدلالات في كل متماسك يؤدي

الى هدف صانع الفلم ولذا فاننا نرى ان الاستهلال في "الاضراب" قد احتوى التعابير التالية :

١- العجلات الدوارة ، كبيرها وصغيرها ، تدور بسرعة او ببطء ، والعجلة هنا تعبير عن الزمن ، واصطراع الافكار ، التغيير ...الخ .

٢- ان اللقطات في الاستهلال تظهر العمال وهم عبارة عن اشياء ضئيلة في فضاء الصورة تعبيرا عن انسحاقهم - كمية الشر المتربص بهم .

٣- ان الجواسيس موجودون في كل مكان ، ويحتلون الحيز الاكبر من اللقطة .

٤- ان ارباب العمل ومن يحميهم - دائما خلف المكاتب وفي غرف وثيرة، وهم اما مكتنزي الاجسام ، او لهم تعبيرات شريرة على وجوههم .

٥- ان المقارنة تجري دائما بين من يعملون في موقع العمل مستخدمين ايديهم وبين من يجلسون وراء مكاتبهم ويستخدمون الاوامر او الهواتف .

٦- ان المقارنة تجري دائما بين الجواسيس والحيوانات الماكرة او الشرسة او المشؤومة .

٧- ان اللقطة عموما تحتوي على مستويين : مستوى افقي ومستوى عمودي ، ويجري دائما التقاطع بين هذين المستويين .

٨- ان الانتقال بين اللقطات في الاعم الغالب يجري بطريقة (المزج) والمزج هو اصلا لقطة تحل اخرى بطبع الصورتين احدهما فوق الاخرى التي سرعان ماتتلاشى وتبقى الصورة الاخيرة - والمزج هو تعبير عن زمن منقضي وحلول زمن جديد .

٢- واذا جئنا الى المعنى : في المعنى الذي نبحث عنه ، نجده متجسدا في اللقطة كوحدة مفردة وفي ترتيب هذه الوحدات في نسق معين "اي خلق معنى لاتحويه الصورة بصفة موضوعية ، معنى ينتج من ارتباطها وعلاقتها فقط"(١٢) ، وهنا علينا ان نتكلم عن طواعية اللقطة ومرونتها في تشكلها مع غيرها من اللقطات ، ومن حجم اللقطة ومضمونها الدرامي وطولها . كانت لقطات الفلم في الاستهلال اغلبها عامة ، انها لم تتضمن الحادث بل تشير اليه ، وتستمد اللقطة معظم عناصرها من الواقع الذي من المفروض انها تصفه ، هذه اللقطات العامة لوكانت عند نوع معين من المخرجين لكانت اكثر من لقطة بالتقطيع ، ولكن الاستهلال يستدعي هذه اللقطات التاسيسية وتبدو اللقطات مسرعة رغم طولها الزمني لكثافة المادة الدرامية التي تحتويها مستندة على ايقاع كلي قوامه العلاقة بين حجم اللقطة وطولها ومضمونها الدرامي في المشهد الواحد على ايقاع الواحدة ونفس العلاقة تحكم الايقاع بين المشاهد المختلفة ، ولنا في الامثلة التالية المستلة من استهلال الاضراب شاهد على مانقول :-

١- لقطة عامة : ثلاثة عمال يتهامسون ، وهم في مقدمة اللقطة ، وفي عمق اللقطة عجلة تدور بسرعة هائلة وهي بحجم كبير بحيث يكاد ان يضيع فيه حجم

العمال الثلاثة ، يقترب جاسوس رب العمل منهم ، يكون معهم تكوينيا متوازنا ، العمال في يمين اللقطة والجاسوس في يسارها ، يتركون مكانهم وهم لايعلمون ان الجاسوس يراقبهم . .

٢- لقطة عامة :-

الجاسوس يصغي ، يتقدم يقف في المكان الذي كانوا يقفون فيه قبل قليل ، مازالت العجلة تدور والمعنى واضح ، هم يخططون لشيء ما ، افكارهم تداول الامور بسرعة - عجلة تدور - جاسوس رب العمل يصغي - يخطط - يداول افكاره - عجلة تدور - مثلما يخطط العمال ، اصحاب العمل يخططون .

الملاحظة العامة هنا وجود اللقطة العامة كأساس تبنى عليه كل المعاني اللاحقة ان اللقطة العامة تلك من المكن تقطيعها مونتاجيا ، ولكن اسلوب ازنشتاين يحتم علينا ان نراقب ما يحدث وحتى نلم مرة واحدة بما يجري ، وكل ما في اللقطة هومضمون ثري لابد ان نحسب حسابه لان ما ياتي يستند عليه وهوبعد ذلك مضمون ايقاعي من حيث التفاصيل وحجم اللقطة وزمنها المرتبط بما سيلحقها .

ولو جردنا تتابع اللقطات كما هو في اللقطات التسع والعشرون المار ذكرها ص٦-٨ نرى ان اللقطات تنقسم الى مايلي :

أ- مجموعة اللقطات من ١-١٠ تمهد لخطط العمال .

ب- مجموعة اللقطات من ١١-٢١ جواسيس رب العمل وارباب العمل يراقبون.

ج- مجموعة اللقطات من ٢٤-٢٨ ارباب العمل (السلطة) تخطط .

د- اللقطة ٢٩ تقف لوحدها مقابل اللقطات من ١-٢٨ وهي شخص يكسر كتلا من الثلج كناية عن الخطة لكسر الاضراب ، او افشاله في القريب العاجل ١٠٠ان هذه اللقطة تستقيم والعنوان الرئيسي في بداية الفلم قوة العمال في تنظيمهم ، ولانهم غير منظمين سينكسر اضرابهم .

د- جماليات التعبير : سوف لن يتم التطرق الى كون الفلم بالاسود والابيض ، لانها الوسيلة الوحيدة المتاحة لصناعة الفلم انذاك ، اما الصوت فهو غير موجود اصلا في الفلم ، رغم ان الفلم غير الملون على حد تعبير (مارسيل مارتن) هو بحد ذاته جمالي على نحو لايقاوم ، 'لم ينظر احد قط الى الافلام القائمة على الالوان السوداء والرمادية والبيضاء...على انها عديمة اللون ، ولكن على ان فيها تدرجا لونيا ينتشر (او تنتشر تنوعاته) لا في الوحدة التشكيلية لتلوين الفلم وحدها ، ولكن الوحدة الموضوعية وحركة الفلم ككل " (١٣) . وعلى هذا فاننا نجد في (الاضراب) ثلاث الوان ، الابيض والرمادي والاسود ، فبينما تكون الوان العمال رمادية فهي كذلك للجواسيس فانها تكون لرجال السلطة وكبار ارباب العمل سوداء او بيضاء ، وبطبيعة الحال نحن لانريد ان نقسر الفلم على ان يقول شيئا لايريد قوله ولكن نستطيع ان نجد لهذه الالوان جمالية تعبيرية معينة فالعمال بلونهم الرمادي غير الحاسم لانهم غير منظمين في تنظيم سياسي

يسيرون على هديه ، فكل انتفاضتهم تتكسر كما يتكسر الثلج ببذل جهد يسير ، اما الجواسيس والرمادي الذي يغلفهم فهودليل على خداعهم وخبثهم وكونهم ليسو هم وانما من يدفعونهم ، اما السلطة وارباب العمل فهم قد اصطفوا اساسا لذا كانت الوانهم حاسمة .

ونضيف الى جمالية التعبير عند ازنشتاين الركن الاساس فيها الا وهي نظريته في المونتاج (التوليف) فهنا نرى انواعا من التوليف داخل الفلم والاستهلال بطبيعة الحال والذي هو ليس منفصلا عن الفلم :-

أ- التوليف الطولي : وهو توليف يعتمد على طول اللقطة (الزمن) وما الذي سيتبعها على المستوى الافقي ولنأخذ مثلا .

١-* لقطة عامة قريبة : رجل مكتنز الجسم ، يجلس خلف منضدته في غرفة تبدو انها غرفة ادارة لمعمل ، ودخان سيكارته يضبب الغرفة ، وهو يبدو اضخم من منضدته ، وعليه علائم الضجر يدخل عليه ثلاثة من رجاله.

- مزج -

٢-* يدخل عليه الثلاثة - اللقطة منخفضة ليسيطر عليها الرجل المكتنز بحيث ان حدود الاطار تلامس راسه حتى ان الثلاثة لايظهرون بالكامل مالم ينخفظوا باستخذاء ليتملقونه بمعلوماتهم .

٣-* الرجل السمين يستمع لجواسيسه من خلل الدخان .

والملاحظ ان الكناية واضحة ، فهذا الضجر بضبابه لايقيم اعتبارا الا لقوته وبيروقراطيته ، وان مانراه في اللقطات يجري وفقا لحركة الانتباه الطبيعية لعين المشاهد بلا اصطناع "فكلما نحس اننا باستمرار نرى كل ما يعرض نفسه على نظرنا هو برؤية اجمالية ، لان الذهن يقيم (كذا) هذه الرؤية عل معلومات نظرنا المتتابعة ، فان نتائج اللقطات في توليف متقن يمر هو الاخر بشكل غير ملحوظ، لانه يطابق حركات الانتباه الطبيعية ، ويقدم للمتفرج عرضا اجماليا يمنحه الوهم بالادراك الحقيقي "(١٤) .

ب- التوليف الايقاعي : وهو توليف ناتج من تتابع اللقطات تبعا لاطوالها - أي الاحساس بالاستمرارية - هذه الاستمرارية المستندة على طول اللقطة الحقق بعلاقة ديالكتيكية مع حجم اللقطة ومضمونها الدرامي ، كما نرى في المثال التالي:-

١- لقطة قريبة - ٣ثا - وجه فتى لاحد العمال يبدو مجهدا .

مزج

٢- لقطات متعددة زمنها ٥ ثانية - سريعة استعراضية للعمل وتبدو فيه العوارض الحديدية الجبارة ويبدو لنا العمال يروحون ويجيئون .

مزج

٣- لقطة قريبة (٧ ثانية) مكبرة لوجه رب العمل السمين ذو التعابير الضجرة.(١) وحجمها يتطابق مع زمن اللقطة (٣) وحجمها ، ومايولد الايقاع هنا هو اللقطة (٢) التي ترتبط رجوعا باللقطة (١) وصعودا باللقطة (٣) والتي هي زمنيا اطول من اللقطة (١) ، ولقطة (٢) ، ان الفتى المجهد في لقطة (١) سببه مايظهر في لقطة (٢) التي تظهر طبيعة العمل الشاق . والسمين الضجر في لقطة (٣) سببه العمل القذر الذي يؤديه بلااحساس ولاشفقة ولا متعة كما هو في لقطة (١) ولقطة(٢) ..واننا سنرى كيف ان هذا الضجر سيبدو ضاحكا ومرحا ومستمتعا في حفلة ارباب العمل بعد المشهد الاستهلالي في الفلم ، الاحساس بالاستمرار هنا يبدأ من لقطة (١) حتى لقطة(٣) مرورا بلقطة (٢) .

ان التوليف الايقاعي لدى ازنشتاين ينطوي على جملة قضايا منها ان طول اللقطة يحدده مضمونها الدرامي ، نحن نضعها في مكانها من الحكاية ، ثم تاتي لحظة انتباه عالية يتم فيها وضع اليد على الطبيعة الدالة للصورة (اللقطة) وبسبب وجودها في هذا المكان بعينه وليس في مكان اخر . وبعدها يهبط الانتباه لتحل لقطة جديدة وهكذا ، حتى لنستطيع القول ان الايقاع هنا هو ايقاعا للانتباه .

ج- التوليف التلويني : وهو مؤسس على الصدى الانفعالي الذي تثيره اللقطة بمضمونها التشكيلي الذي يكونها ، ويزعم الباحث ان فلم الاضراب مؤسس على هذه الخاصية وليس في الاستهلال فقط والامثلة كثيرة من الاستهلال اللقطات التي يتم فيها الاتصال بين ارباب العمل وممثلي السلطة عبر سماعات الهاتف ، الفضاء الفسيح من العوارض الحديدية الجبارة وضئالة حجم العمال ...وفي عموم الفلم ليس اكثر من الصدى الانفعالي للقطات ذبح العمال في مساكنهم..الخ.

د- التوليف الهارموني : وهو مؤسس على الجو العام الذي يطبع الفلم كله بدأ بالاستهلال، والاثر هنا - الجو العام - تحكمه طبيعة المكان الفلمي والزمان ومفردات الواقع والامثلة كثيرة ان لقطات الشرطة وهي تذبح العمال في مساكنهم تجري على كل المستويات فمساكن العمال تبدو كالسجن بصفين متقابلين من العمارات السكنية بينها جسور تستخدم للانتقال من صف الى اخر فتصعد خيول الشرطة حتى اخر طابق عبر هذه الجسور ، نساء يفزعن ، اطفال محاصرون ، سيوف تقطع الوجوه كل هذا يجري في وضح النهار وعلى رؤوس الاشهاد ان لقطات الذبح تجري عند نهاية الفلم وان لمن اللافت للنظر تلك الصلة العميقة مابين العنوان الرئيسي المكتوب في بداية الفلم في نهاية الفلم "قوة العمال في تنظيمهم" ومابين ذبحهم بلاحول ولا قوة في نهاية الفلم ، ولعل الفلم لايترك فرصة لنا الا ويخبرنا بترابط استهلال الفلم وصلته الديالكتيكية مع مجموع الفلم .

ان أي حديث عن جماليات التعبير هو بالضبط مايحيلنا اليه الفلم من داخله الى الخارج وليس مانسبغه نحن كمتلقين على متن الفلم من مفاهيم ينوء بها كاهله بحيث تخرجه عن خطته الاصلية التي يتوسل بها للتأثير علينا .

ان من المفاهيم الاساسية هنا : القول ان الاستهلال ليس جزءا منفصلا من الفلم بل هو وحدة صغرى من وحدات الفلم التي تكون وحدته الكبرى ، اضافة الى اننا نميل في الفلم السينمائي ان نستلم رسالة الفلم باكبر قدر ممكن من الايحاز والتكثيف من الممكن ان يكون الاستهلال مشهدا واحدا او عدة مشاهدة ولكنها على الاعم لاتشغل مساحة كبيرة من فضاء الفلم ان دورها هنا ان تدخلنا في طابع الفلم ان وجوه العام وفكرته وتلمح لنا على الاقل بذلك .

– دراسة المتغيرات : ان دراسة المتغيرات الفلمية (في الاضراب) ، ازاء المعيار القاعدي (اللغة السينمائية) أي مجموعة القوانين السينمائية اذا جاز التعبير التي تفرض شروطها على نظام الفلم كعمل ابداعي ، هي التي تحدد نوع الحرية التي يبيحها العمل الفني لنفسه ازاء النظام القاعدي ، ان الفلم لايصنع قواعدا مطلقة ، لكنه يصنع اسلوبه .

ولو اخذنا السرد الفلمي في "الاضراب" بشكل عام ، والسرد في الاستهلال بشكل اخص فماذا نجد :

ان المعيار القاعدي في اللغة السينمائية ان نتدرج ، من لقطة عامة الى متوسطة الى لقطة قريبة ، وهذه اولى قواعد السرد الفلمي كي يحصل لدى المتفرج احساسا بالاستمرارية . ان ازنشتاين يضع اسلوبه هنا بالشكل التالي :

١– لقطة قريبة لصور الجواسيس مرتبة في صفحة من صفحات البوم صور ماتلبث ان تتحرك هذه الصور كل في اطارها في وقت واحد .

٢– لقطة متوسطة لرجل السلطة يغلق الملف .

٣– لقطة عامة للجواسيس يقفون امام رجل السلطة يتلقون اوامره.

من ملاحظة هذه اللقطات الثلاث نجد ان اللقطتين الاولى والثانية يردان بشكل طبيعي في السرد لانها متتابعات في نفس الزمن اما اللقطة الثالثة فهي تكثف الزمن المستقبلي وتستدعيه في اللحظة الحاضرة ، ان هذا السرد بشكله الفلمي يخالف المعيار القاعدي.لان الانتقال من لقطة قريبة الى متوسطة الى عامة يجب ان يجري في زمن متسلسل في الحاضر...ولكن هذا التغيير الذي حصل هو نوع من اسلوبية ازنشتاين التي لاتدع للمتفرج وقت للسرد المتدرج ، بل اللهفة والسرعة والنفس اللاهث لملاحقة الاحداث . ان الحرية التي تتيحها اللغة السينمائية هنا ليست مفتعلة وانما هي من صلب من ماتنطوي عليه الدرامة الفلمية ..

ومن الصحيح ان هنالك نقودات متعددة وجهت للسينما السوفيتية ولازنشتاين خصوصا في نظريته في التوليف حيث انه يقحم لقطات لاعلاقة لها بالسرد الاني الذي يصنع المشهد وعدت هذه اللقطات مقحمة على بنية السرد،ولا تحترم عقل المشاهد لانها تلوي عنقه لكي يعتقد او يرى كما يرى المخرج ولعل في "الاضراب" مايؤيد هذا ففي الاستهلال تلك اللقطات المقحمة للعجلات الدوارة

وبشكل مبالغ فيه ، وفي متن الفلم في مشهد مذبحة العمال اذ تقفز من التسلسل السردي لقطات لثيران تدخل مجزرة ما ثم تذبح كناية عن ذبح العمال .

بنية الاستهلال :

بادئ ذي بدء لابد وان نشير الى ان الاستهلال عند ازنشتاين في الاضراب قد استند الى اعلى ما في طاقة اللغة السينمائية من جمالية في التعبير وان بنية الاستهلال شأنها شأن الفلم ككل قد بنيت اساسا على تفاصيل موجزة مكثفة مهدت لكل اسهاب ممكن او تحليل او تامل سوف ينجزه المتن الحكائي للفلم لاحقا ..وان بنية الاستهلال احتوت على :-

١- المرجع : كان المرجع لبنية الاستهلال مقطعا من ادبيات ماركسية تقول ان قوة العمال في تنظيمهم وحول هذا المفهوم السياسي كانت المفردة الاستهلالية تتهيأ في تركيبات جديدة لاحقة .

٢- المتن : وهو جملة الاحداث التي تكون عالم الاستهلال الداخلي ولايمكن تناول متن الاستهلال على انه متن مستقل ، على ان المتن يدور حول محوريين وهما

أ- محور التتابع : ونعني به العلاقات التي تربط اللقطات ببعضها لكي يستطيع هذا التتابع ان ينجز المتن الحكائي للفلم ان اللقطات المتتابعة مكانيا وزمانيا تنجز لنا مشهدا ومجموع المشاهد من وحدة معينة ينجز لنا قسما معينا ومجموع هذا الاقسام هي الخطاب الفلمي كله او كما يقول اللسانيون "وممكن ...ان يتوفر في الملفوظ اكثر من نص ، ولكنها تلتقي في نص اكبر ، وكل مستوى من مستويات الانجاز تحكمه قواعد خاصة به" (١٥) .

ب- محور بنية اللقطة "في بناء اللقطة نفسها في الاستهلال هنالك الكثير من الذروات التكوينية على المستوى الفكري او التشكيلي ..واذا اخذنا المستوى الفكري فهنالك لقطات تنتمي الى بلاغة لغة السينما ، الالات الضخمة حجما والتي يتضاءل الى جانبها العمال كحجم ايضا . وهذه تورية واضحة وهنالك انجاز في زاوية لقطة جواسيس رب العمل والذين يبدون وكانهم يزحفون وطاولة مدير المعمل بحيث بدوا كما لو كانوا كلابا يتمسحون باذيال سيدهم . وهنالك الكناية بالملفات التي توضع على طاولة ممثل السلطة بحيث تحجبه ، وان في هذه الكناية مستويين فكريين احدهما ان هذا السلطوي لايعرف في ما يحيطه سوى الملفات ، والمستوى الاخر انه الاخر عبارة عن ملف من هذه الملفات .

اما على السمتوى التشكيلي ففي معظم اللقطات هنالك حركتين على المستوى الافقي وعلى المستوى العمودي..فالافقي هو دائما فتح امام العمودي فهو غلقا لامناص من ذلك. ففي المشهد الاستهلالي هنالك لقط لباب في احد ممرات الجناح الاداري للمعمل يستعمل لخروج ودخول العاملين في المعمل فنرى ان الداخلين

يفتحون بعد دخولهم في الفسحة امام الباب افقيا يسارا ويمينا اما الخارجون فهم يخترقون الداخلين نحو عمق اللقطة، فاذا عرفنا ان هذه اللقطة تجيء بعد لقطة الرجل المكتنز الذي يجلس خلف منضدته ودخان سيكاره الذي يضبب الغرفة بدخانه ووحدته ايضا..نعرف معنى مستوى الدلالة للقطة الاولى ومستوى الدلالة للقطة الثانية ومن ثم اشتراكهما في مستوى تركيبي يعتمد على مقولة ازنشتاين الشهيرة بان لقطةرقم (١) + لقطةرقم (٢) لاتساوي قطةرقم (٣) ، بل لقطة اخرى جديدة .

٣- محور الربط بين اللقطات :

في بنية الاستهلال نرى ان الربط بين اللقطات يمكن ان يكون : -

أ- افقي : بمعنى ان هذه اللقطة يجب ان تتبعها تلك اللقطة .

ب- عمودي : بمعنى ان لقطة رقم (١) ليس شرطا ان تكون لقطة رقم (٢) متممة لها بل احيانا ان لقطة رقم (٢) لاعلاقة لها باللقطة السابقة ولكنها تتم معناها ...فنحن نرى تحرك العمال - وتحرك السلطة وقطع للقطة لاعلاقة لها بمضمون اللقطة السابقة ، بل لقطة جديدة وهي احدهم يكسر كتلة من الثلج وهي كناية عن ان العمال لايستطيعون ان يفعلوا شيئا باضرابهم هذا لانهم غير منظمين .

ج- عمودي وافقي فيما بين اللقطات : في المشهد الاستهلالي كانت اللقطة الاولى ترتبط باللقطة الثانية باداة ربط لاعلاقة لها بمضمون أي من اللقطتين ، تلك مانسميه في السينما الانتقالات والانتقالة هنا تعني نوع العلاقة بين لقطة واخرى مثل "القطع الصريح" او "الظهور التدريجي" او "الخفوت التدريجي" او "المزج " ...الخ.

نرى في الاستهلال ان طريقة الانتقال الرئيسية هي المزج ، والمزج شأن طرق الانتقال الاخرى ، هو وسيلة لاستمرار السرد الحكائي داخل الفلم - وبما ان الفلم يقدم واقعا فنيا مختارا وومنتقى من عدد كبير من اللحظات المسجلة في اماكن متعددة ومرتبة بطريقة قد تخرج عن الترتيب الطبيعي لسد الاحداث ، ويقوم التوليف بلم الواقع المجزأ ، مركزا الزمن والمكان ، وعندها يكون لزوما على صانع الفلم بتقدير المؤثرات البصرية او الصوتية او كلتاهما معا ، ليتحقق لدى المتفرج شعورا بالتسلسل التشكيلي والمنطقي بين اجزاء الواقع التي تكون الفلم .

واذا جئنا للمزج الذي كما اسلفنا هو النوع الغالب في الانتقال بين اللقطات دون ان يدرك المتفرج بالضرورة ان هذا مزجا او قطعا او غيره لان الاساس ان يحصل لديه تسلسلا متدفقا منطقيا ، فالمزج هنا يعني انقضاء فترة زمنية في اتجاه الماضي او المستقبل ، طبقا للمحتوى الفلمي بين مشهدين يمثلان شخصية واحدة او شيء واحد ، وكل المزج في المشهد الاستهلالي قائم على هذه الفكرة ، فكرة الزمن المتدفق الى امام لنصل الى غاية الحكاية ، ولم يستعمل كما لوكان

تلطيفا للانتقالات حتى لاتسقط في النمطية ، الزمن متسارع ، العمال يستنزفون حتى النهاية ، يهانون باستمرار ، والسلطة مسلحة حتى انيابها ، لديها جواسيسها وشرطتها ..ان المزج هنا كتحصيل حاصل يكاد يقول ان الاشياء تجري كلها وكأنما تتسابق .

سادسا – اثر بيئة الاستهلال على الخطاب الفلمي :

١– التركيب : في بنية الاستهلال نرى انه يتركب من مشاهد – لقطات متعددة تتوزع مابين :

أ– قاعات المصنع (الات ضخمة – فضاءات واسعة مزدحمة بالمكائن – عمال يشتغلون).

ب– غرف الادارة : المدراء ومساعديهم والموظفون .

ج– غرف السلطة : رجال شرطة – مكاتب امن .

د– فضاءات المصنع : مدخل المصنع والساحات التي تحيط به هذه اللقطات – المشاهد تتركب من بنية خطية :– مكونة من علامات وضعية تحيل على موضوعها بموجب قانون يتيح للمتلقي ان يستوعب مايجري استنادا الى معرفته بالمعيار القاعدي للغة السينمائية وهو هنا تتابع اللقطات اضافة الى العنوانات الفرعية وكمثال يبدأ القسم الاول من الفلم بعنوان عبارة عن نص طويل يؤكد على طبيعة البروليتاريا واهمية تنظيمها – ثم عنوان فرعي اصغر – كل شيء هادئ في المعمل – ثم لقطات للمعمل وعمال يتهامسون وجواسيس يراقبون مايتهامس به العمال – وارباب عمل يديرون مايجري .

هنا الهيئة الخطية ليس في بعدها النوعي بل في محاورها الكمية ..ان النوع هنا هو المضمون الدرامي للقطة ومجموع هذا الكم الدرامي المنتظم تتابعيا يحيلنا الى بنية ماتستطيع ان نؤشرها من خلال المعطى بأنها بنية فتح وانغلاق طرفاها العمال – السلطة فكلما ينفتح العمال تغلق السلطة – يتشاورون – الجواسيس ترصد – يتجمعون – السلطة تفرق وهكذا ..وحركة اللقطة تعطينا فضاءا بصريا لنلتمس هذا الفتح والغلق متمثلا بتلك اللقطة الواظحة لاحد ابواب ادارة المصنع التي يتزاحم فيهاا البشر في الدخول نحو الكاميرا عبر الباب ويتفرقون يمينا ويسارا على المستوى الافقي في حين الخارجون يذهبون نحو عمق اللقطة على المستوى العمودي على ان هذه الخطية تتكسر احيانا عبر امتلاء اللقطة بتفاصيل متعددة تجعل من استيعابها يحتاج زمنا لايستقيم وخطية اللقطات المسرعة على المستوى الافقي – لقطة رب العامل المكتنز الجسم ببدلته السوداء وسيكاره الذي يطلق دخانا مبالغ فيه يضبب جو الغرفة ومنضدته ذات الحجم الذي لايتناسب وحجم المدير الهائل – وتعابير الضجر الذي تبدو على وجهه، وهذه كلها علامات نوعية مركبة .

٢- الدلالة : لابد للفلم هنا ان يرتبط بموضوع معين يتجلى في تركيبه وهنا لابد من ان نسبر غور مكونات المعطى الفلمي وهما :
أ- مايصل المتلقي مباشرة : وهو كثير : عمال - عمل شاق - ادارة متعنتة قمع...الخ.
ب- مايوجه المتلقي للتلقي : وهو مايعتبر علامات توجه المتلقي في عملية اكبر وهي تلقي علامات الفلم الدالة وهو هنا .
١ - العنوانات الرئيسية والفرعية :- وهو عنوانات تفترض قبولا مشتركا من صانع الفلم ومتلقيه .
٢- اللقطة :- وهي مسألة تختلف عن العنوانات في كونها دالة بشكل مباشر ولها تعبير اوحد لاغيره .
٣- المغزى : صحيح ان صانع الفلم له مغزى واضح (في الاضراب) ، ولكن المتلقي يفكك المعطى ويخرج بمغزى يتطابق او لايتطابق مع صانع الفلم ، ليس بمعنى ان هنالك من الغموض الفلمي الشيء الكثير بحيث تضيع مرامي العمل الفني ، ولكن قد نخرج بمغزى اخر لاعلاقة له بما اراده صانع الفلم .
ان العلاقة بين التركيب والدلالة هي التي تمكن من الاحالة على المغازي المقترحة للفلم وحسب وعي المتلقي وذائقته الجمالية .
وعلى ضوء ماتقدم نرى ان الاستهلال في "الاضراب" هو جزء من الوحدة العضوية لكل بناء الفلم..ان كل توسعات المبنى .
- وهذا مايميز ازنشتاين - ماهي الا تطوير للمحمولات التي يحملها الاستهلال .
ان نسيج فلم الاضراب كله نجده كمحصلة لكل ماورد في الاستهلال أي ان البؤر التي سلط عليها الضوء في البداية لم تلبث ان توسعت فشملت الاستهلال والبناء الفلمي كاملا.

الخلاصة :

يقول المخرج المعروف توفيق صالح "ان افلام المخرجين المشهود لهم بالتفوق تعتمد في استيعابها على الخمسة دقائق الاولى من زمن الفلم ، لكثافتها الدرامية ، ولانها اشارة الى ماسيحتويه الفلم لاحقا"(١٦) وفي اشارة توفيق صالح الى هذه المسالة فانه يضع الاستهلال الفلمي كمسألة اساسية في البناء الفلمي ، ولذ فان البحث عندما يتكلم عن الاستهلال في فلم الاضراب للمخرج الكبير سيرجي ازنشتاين فانه يضع في الاعتبار ان هذا الفلم "بداية انعطاف جذري في تاريخ السينما العالمية ، كما واعلن ميلاد مخرج سرعان ماغدى احدى اكبر القامات السينمائية والثقافية في القرن العشرين"(١٧) .
وعلى هذين الاساسيين : "مخرج كبير و الفلم الكبير جرى اختيار استهلال هذا الفلم للبحث ، عبر الحديث عن الاسلوب بعامة واسلوب ازنشتاين والسينما

السوفيتية انذاك بخاصة وقد عرج البحث على الدراسات الاسلوبية الحديثة التي تقيم للتعبير والمعنى وجماليات التعبير ودراسة المتغيرات اهمية كبيرة بحيث عندما جرت دراسة الاستهلال كبنية كان قد استفيد بالكامل من هذه الدراسات الاسلوبية المعاصرة .

وخلص البحث الى ان الاستهلال عند مخرج كبير فيه ضرورة يحتمها النوع الفني وهو (السينما) وظروفه المعروفة من حيث محدودية الحيز الزمني المخصص للفلم لذا فان صانع الفلم بالاستهلال يريد كسب وقت يحتاجه لتكثيف رؤاه ودرامته في هذا الحيز الزمني المحدد . اضافة الى ان الاستهلال ليس شيئا ناتئا على سطح العملية الابداعية التي هي الفلم ككل ، بل ان هنالك وحدة عضوية مابين الاستهلال كبنية صغرى والفلم كبنية كبرى ، وليس في الوسع الحديث عن الفلم دون الاستهلال او الحديث عن الاستهلال دون الفلم ..واذ يتوسل البحث بمصادر حديثة عن البنية والنص والخطاب فهو يامل الا يكون قد اوغل بعيدا في استعمال المصطلح اللساني الذي اصبح متداولا هذا اليوم بشكل واسع ، وهو – الباحث – يسعى الى جعل هذا التداول قريب من متناول السينمائيين عموما والعراقيين على الاخص .

الاستنتاجات :

١– ان الاستهلال ضرورة لازمة لكل فلم – على نحو ماناقشه البحث – لانه يكثف الاشارات التي تنظم في بنية الفلم ويوصي بها لسياعد المتلقي على الاستيعاب لمحدودية زمن الفلم بسبب من طبيعة آدا ة السينما التعبيرية (الفلم محدد بزمن بسبب من طبيعة المادة السينمائية التي تعتمد على البصر في التلقي) .

٢– ان الاستهلال جزء لايتجزأ من وحدة الفلم الكبرى ، وان بنية وحدة صغرى مندمجة في وحدة كبرى هي الخطاب الفلمي .

٣– ان الاستهلال قد يكون قصيرا لايتعدي بضعة لقطات او مشهدا واحدا او عدة مشاهد ولكنه في كل الاحوال عتبة تقود الى عوالم الفلم المحتملة والمنطقية .

٤– ان احسن انواع الاستهلال ماجاء مندمجا في نسيج الفلم وليس ثرثرة يمكن تجاوزها او انه يلوي عنق المتلقي في ان يتلقى ماليس موجودا في نسيجه .

هوامش البحث

١- ارسطو ، فن الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ط٢ ، (بغداد دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦) ،ص٢٣٥.
٢- محمد خطابي ، لسانيات النص ، (بيروت ، امركز الثقافي العربي ، ١٩٩١) ، ص١٥ .
٣- ياسين النصير ، الاستهلال ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٣) ، ص٢٥ .
٤- اوستن وارين ، رينيه ويلك ، نظرية الادب ، (دمشق : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية ،١٩٧٢)،ص٢٢٣.
٥- مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، (القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة ، ١٩٦٤)، ص١٤ .
٦- جيروم ستولنتيز ، النقد الفني ، (بيروت : الدار العربية للدراسات العامة للكتاب ، ٦٩٣.
٧- توماس مونرو ، اللتطور في الفنون ، جـ٢ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢)،ص١١٠.
٨- جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، (بيروت : دار عويدات ، ١٩٦٨) ، ص٢٠٣ .
٩- المصدر السابق : ص٢٠٦ .
١٠- رعد عبد الجبار ثامر ، تاثير التقنيات والنظريات السينمائية العاليمة على اساليب المخرج السينمائي العراقي ، اطروحة ماجستير غير منشورة ، (بغداد : كلية الفنون الجميلة ١٩٨٨) ، ص٧٨-٧٩ .
١١- ارثر نايت ، قصة السينما في العالم ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) ، ص٧٨.
١٢- اندريه بازان ، ماهي السينما ، "تطور اللغة السينمائية" ، جـ١ ، (القاهر : مكتبة الانجلو المصرية،١٩٦٨)، ص١٤٧ .
١٣- سيرجي ازنشتاين ، مذكرات مخرج سينمائي ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣) ، ص١٩٤ .
١٤- ١- ص١٤١ .
١٥- الازهر الزناد ، نسيج النص ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣) ، ص٣٥ .
١٦- توفيق صالح ، محاضرات في الانتاج السينمائي ، دروس القيت على طلبة الصف الخامس سينما ، بغداد: كلية الفنون الجميلة -١٩٧٧ .
١٧- يعسد مراد ، "الاضراب فيلم عن زماننا " مجلة الطريق ، بيروت مطابع الامل ، العـدد الخـامس ، (ايـار) ١٩٧٤ ، ص٥٩ .

الكـــورال

مفهومه – تطبيقاته الفنية في قسم الفنون الموسيقية

على عبد الله

مدرس مساعد – قسم الفنون الموسيقية

كلية الفنون الجميلة

ملخص البحـــث :

يعالج هذا البحث الجوانب العملية للغناء الجماعي ويؤكد على تدريب الطلبة في قسم الموسيقى بكلية الفنون الجميلـــة ، كما يكشف البحث عن معنى مصطلح (كورال) وفكرته . ويحلل البحث دراسة الموضوع كما يعطي نبذة تاريخية عن فعاليـــات الكورال في قسم الموسيقى للسنة الدراسية ١٩٩٣/١٩٩٤ .

تاريخ الاستلام ١٩٩٥/٢/٥

تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٣/٤

١- المقدمة :

يحتل (الكورال) مكانة مهمة في مجال الموسيقى والغناء العالمية لما يتمتع به من خصوصية تميزه عن انواع الغناء الاخرى ، وهو الشكل الغنائي الجماعي الذي تبلورت اسسه العلمية والفنية عبر تاريخه الطويل حتى صار شكلا فنيا "قائما' بذاته له قواعده العلمية ومواصفاته الفنية الاخرى .

والكورال هو الشكل الغنائي الذي حظي بمكانة كبيرة في الساحة الغنائية العراقية منذ سبعينات هذا القرن لما له من تاثير في النفوس فهو الشكل الغنائي المعبر عن روح الجماعة وتوحدها .

وعند استحداث القسم العلمي الخاص بالموسيقى في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد ، اصبح الكورال مادة علمية ضمن خطته التعليمية ، وعليه هنا يثار سؤال ماطبيعة وشكل وتطبيقات الكورال بمفهومه العام ؟ لذلك اختار الباحث هذا الموضوع الذي تتجلى اهميته في القاء الضوء على هذا الشكل الفني - الغنائي - من حيث مفهومه العام وتطبيقاته الفنية في قسم الفنون الموسيقية ، ويفيد هذا البحث كذلك في اعادة النظر في مناهج ومفردات هذه المادة العلمية في القسم المذكور كما انه يفيد الطلبة والباحثين ، زيادة على انه يسهم في تطوير المادة المذكورة تدريسا "وبحثا" وتطبيقا "فنيا" .

ويهدف من خلاله الباحث الى :

أ- تعرف المفهوم العام للكورال .

ب- تعرف تطبيقاته الفنية في القسم موضوع البحث .

وتحقيقا "لاهداف البحث اختار الباحث عدة طرائق لجمع البيانات والمعلومات ، ففي استعراض مفهوم الكورال استخدم الباحث الطريقة التاريخية -الوثائقية - والطريقة الوصفية (المسحية) في جمع البيانات المتعلقة بمعدلات الطلبة ونسب نجاحهم .

وبغية الاطلاع على ماكتب في مجال بحثه رجع الباحث الى الادبيات والمراجع العالمية والعربية - رغم قلتها - لانجاز هذا البحث الذي حدد في المجال الزمني بالعام الدراسي ١٩٩٣/١٩٩٤ وجغرافيا في قسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد .

٢- الاطار النظري :

لايختلف العلماء والمؤرخون على ان الموسيقى قديمة قدم العالم وانها قد سايرت الزمن وماشت الحياة منذ القدم ونشات مع الانسان الاول الذي كان يحاكي الطبيعة باصوات ينبعث منها مايشبه الدوي والضجيج لكي يستعين بها الانسان البدائي في اصطياد الفريسة او في استعجال نزول المطر او في التغلب

على كل ما يحيط به من الظواهر الطبيعية التي يخشاها كالرعد والبرق وفي أي خطر يواجهه فالانسان الاول كان يعتقد بان للاصوات سحرا "غيبيا" ينبعث معها.

ومما لاشك فيه ان الموسيقى بدأت في الغناء اذ كانت الاصوات هي وسيلة الانسان الاول الذي لم يكن لديه سوى حنجرته كأول الة موسيقية وترية دقيقة التركيب استعان بها في سائر حاجياته سواء في تقليد الطبيعة لمواجهة المخاطر اولاغراض المعيشة او في اصدار اصوات يقصد منها توفير قدر ممكن من التفاهم بين البشر وذلك قبل معرفة الانسان الاول لاية لغة اخرى .

فالصوت الانساني هو اكمل الالات الموسيقية ، منه اتخذ نظام تكوين الالات الموسيقية وابعادها الصوتية واشكالها واعدادها وانواعها التي تتكون منها الاوركسترا .

ورغم كل مراحل التطور الحضاري التي شهدتها البشرية ورغم ان اساليب التاليف الموسيقي البحت استطاعت ان تاخذ مكانتها المستقلة بذاتها الا ان الحنجرة البشرية ظلت الالة الموسيقية التي تحمل خصوصية مميزة عن الالات الموسيقية في الاوركسترا .

وفي الوطن العربي مايزال الصوت البشري المتمثل بالغناء ، هو الشكل الفني الذي تستجيب له قريحة الانسان العربي .

٣- اجراءات البحث :

٣-١ الطريقة المتبعة في جمع البيانات والمعلومات هي الطريقة التاريخية - الوثائقية - اذ قام الباحث بالاطلاع على وثائق القسم العلمي المتعلقة بنشأته ومناهجه ودرجات الطلبة ، اما تحليل البيانات والمعلومات فقد استخدم الباحث الطريقة الاحصائية عن طريق معامل الارتباط متعدد العلاقات وفي ضوء كل تلك الاجراءات قام الباحث بعقد المقارنات بين البيانات التي تم الحصول عليها.

٣-٢ متابعة المتخرجين / قام الباحث بمتابعة المتخرجين لسنة ٩٤/٩٣ والذين دخلوا السنة الثانية * للتحري عن نجاحهم ورسوبهم في مواد تربية السمع والصوت للصف الثاني والتطبيقات المختبرية للصف الثالث والكورال للصف الرابع وتحديد نسب النجاح والرسوب في تلك المواد .

٣-٣ قام الباحث باجراء تحليلات احصائية لاستخدام معامل الارتباط متعدد العلاقات لمعرفة فيما اذا وجدت علاقات ارتباطية بين هذه المواد .

٤- نتائج البحث ومناقشتها :

٤-١ مفهوم (الكورال) :

لقد كان للغناء الجماعي اهميته الكبرى في حياة الانسان منذ بداية تكوين التجمعات البشرية ، تلك التجمعات التي ارتقت بالانسان حتى صارت حصيلته

من التطور الجماعي اكثر منها عند الفرد ، اذ بلغ مرحلة متقدمة من محاكاة الطبيعة بعد تقليدها ، فكان للغناء الجماعي دوره الفاعل ضمن الطقوس والاحتفالات الدينية، وكذلك اغاني العمل التي كان لها اثرها البالغ في رفع الهمة والترويح النفسي كذلك ارتباط الغناء الجماعي باناشيد الحرب التي كانت تسهم في شد ازر المقاتلين وبعث الحماس والقوة فيهم ، وكذلك في اغاني الافراح والاحزان ، والغناء الجماعي هنا يختلف من منطقة لاخرى بل ومن تجمع بشري لاخر حسب اختلاف البيئة الاجتماعية والجغرافية ومقدار التطور الحاصل في تلك التجمعات .

اما اهم فعل مؤثر سجله التاريخ للغناء الجماعي في عصر الاغريق هو انبثاق الدراما ، فمنه ولدت المأساة (التراجيديا) ومنه ولدت الملهاة (الكوميديا) واليه تعود نشأة المسرح الاغريقي الذي يعتمد اعتمادا "اساسيا" على الجوقة * التي تقوم ببطولة المسرحية مع الممثل بتأدية دورها من خلال التعليق على الاحداث ورفدها وتفسيرها بواسطة الحوار الغنائي او الالقاء المنغم (الريستاتيف RESTATIVE) .

وبعد سقوط دولة الاغريق بدأ دور الجوقة – الكورس – يتضائل تدريجا ثم ظهر من جديد بعد ان انتشرت المسيحية وسيطرت الكنيسة على نواحي الحياة بشكل عام فكانت الموسيقى هي الفن الوحيد الذي سمح به في الكنسية ، واصبح فيما بعد بامكان الفريق الغنائي ان ياخذ مكانه المناسب ودوره الفاعل في القداسات الكنسية بعد ان ادركت اهمية الترتيل الكنسي لما يتمتع به الغناء من سمو روحي يمكنه من ايصال الموعظة الى قلوب البشر .

فتطور الغناء بهذا المناخ الطقسي وظهرت الاناشيد الجريجورية * التي كان لها الدور الفاعل في تطوير هذا الشكل الغنائي وتعميقه .

اما ابرز مرحلة شهدت التطور الكبير لهذا الشكل الغنائي هي خلال القرن الخامس عشر الذي برزت فيه المؤلفات (البوليفونية) ** التي وصلت قمتها في القرن السادس عشر بعد ان انتشرت مؤلفات القداس الكبير GRAND MASS) ، كذلك شهد هذا العصر اداء بعض المؤلفات الكورالية المركبة من اكثر من كورال واحد وتدعى (بوليكورال – Polychoral) ***.

اما الفريق الغنائي فيتكون من القساوسة والرهبان والصبية الذين يؤدون طبقة (السوبرانو – Soprano) لان النساء لم يكن مسموح لهن بدخول الكورال الكنسي ومشاركة الرجال حتى القرن السابع عشر حيث دخل عدد غير قليل من النساء لاداء الغناء الاوبرالي (الاوراتوريو – Oratorio) **** ، وفي القرن الثامن عشر اخذت المرأة مكانتها مع الرجل ضمن الكورال المختلط واهمل الصبية ، فصار فريق الكورال يمارس دوره في الكنسية وفي دور الاوبرا العامة وفي القصور وقاعات الاحتفالات العامة .

اما طبيعة النصوص الغنائية الكورالية فانها لم تقتصر على النصوص الدينية فقط وانما كان يقف بجانب الكورال الديني الكورال الدنيوي الذي احتل مكانة كبيرة خلال القرن التاسع عشر ، ذلك القرن الذي اتسم بكونه عصر البراعة واستعراض المهارة في الغناء والعزف ، حيث اصبحت المؤلفات الكورالية الدنيوية لاحصر لها ، ومن ابرز المؤلفين الموسيقيين للكورال في هذا العصر هو بتهوفن الذي ادخل الكورال لاول مرة في الشكل السمفوني في سمفونيته التاسعة (الكورالية) التي كتب فيها كورالا ضخما عام (١٨٢٤) عبر به عن الدعوة للفرح من خلال قصيدة نشيد الفرح للشاعر (فردريك شيلر – SCHILLER) الذي يقول احد مقاطعها :

ايها الفرح يانبع النور الخالد
يابن الفردوس ....
تعمدنا بالنار لنصل اعتابك
الى حرمك المقدس جئنا

لقد كان بتهوفن في سمفونيته الكورالية متاثرا بشكل كبير بمبادئ الثورة الفرنسية الى جانب الاعمال الكورالية الضخمة لمؤلفي الموسيقى الفرنسية امثال : (برليوز – Berilioz *) و (جوسيك – Gossecs) و ** (لوسير Lesueur) *** .

لقد شاع استعمال مصطلح (الكورال) في الشرق بشكل عام وفي الوطن العربي بشكل خاص ، ربما للتفريق بين الفريق الغنائي الذي يغني فقط (الكورال) والفريق الغنائي الذي يغني ويمثل (الكورس) ، او ربما شاع استعمال مصطلح (الكورال) للتفريق بينه وبين مصطلح (الكورس) الذي اقترن ايضا"بالمرددين (المنشدين) ضمن الفريق الذي يقوم بمرافقة المغني تبعا لطبيعة الغناء الانفرادي الذي كان وما يزال من الاشكال الغنائية المستحبة والشائعة في الشرق بشكل عام وفي الوطن العربي بشكل خاص .

اما في الغرب فكلمة (كورال) مشتقة من كلمة "كورس" ففي المانيا مثلا يطلق على الفريق كلمة "كور" Chor وفي انجلترا يطلق عليه اسم كواير Choir وفي ايطاليا اسم "كورو Coro" (١) .

و(الكورال) كما هو متداول حاليا "صار يدل على المؤلفات الغنائية التي تتكون من اصوات متعددة حيث استعمل هذا المصطلح بمثابة الصفة للمؤلفات الموسيقية التي يتضمنها غناء "كورالي" .

وللكورال انواع عدة من الفرق الغنائية هي :

فريق كورال الرجال
فريق كورال الانساء
فريق كورال الاطفال
فريق الكورال المختلط

والنوع الاخير (الكورال المختلط) هو موضوع البحث اذ يتالف هذا الفريق من الاصوات الاساسية والفرعية للنساء والرجال :

الاصوات النسائية :

(سوبرانو – Soprano) الصوت الحاد / الندىالاول .

(ميتسو سوبرانو – Mezzo Soprano) الصوت المتوسط / الندى الثاني .

(التو / كونترالتو – Contralto) الصوت الغليظ / الرنان .

الاصوات الرجالية :

(تينور – Tenor) الصوت الحاد / الصادح .

(باريتون – Barytone) الصوت المتوسط / الجهير الاول .

(باص – Bass) الصوت الغليظ / الجهير الثاني .

ويراعى في هذا الفريق الغنائي توفر عاملين اساسيين هما الموازنة العددية والموازنة الداخلية لاعضاء الفريق الكورالي اذ يتوجب ان يكون عدد الاعضاء لكل صوت بما يؤمن تحقيق التجانس والانسجام لحصيلة الصوت الصادر من الكورال ووفق نوع المؤلف الغنائي على انه يفضل زيادة عدد اصوات (السوبرانو والباص على صوتي الالتو والتنور)* .

اما الموازنة الداخلية فهي مايتوجب على اعضاء فريق الكورال (انفسهم) ان يحققوه من خلال التركيز والانصياع التام لقائد **الكورال سواء في التدريب او في اثناء العرض وكذلك الاصغاء للغناء الصادر من حناجرهم ومن زملائهم بغية الوصول الى خلق حالة الاندماج بين هارمونيات المؤلفات الكورالية وتعبيراتها وصولا الى رنين متجانس ومركب ينتج عن مزيج للاصوات البشرية الجماعية .

وفي الوطن العربي الساحة الفنية تضم فرقا غنائية كانت تسهم في انواع الغناء الجماعي الديني (حلقات الذكر والمولود والمولوي وغيرها) والدنيوي (مرافقة الغناء الانفرادي – المطرب – وغيرها) وهذا الشكل الغنائي لايعدو ان يكون ضمن مفهوم (الكورس) اما الجوقة المسرحية فقد ظهرت مع بداية تكوين المسرح في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اذ ساهمت الجوقة بشكلها التقليدي بعد ان بذلت الهجود لاحياءها بمفهومها اليوناني القديم ، فالجوقة هنا رجعة بالمسرح الى وجدان الجماعة .

اما في العراق فقد تشكلت اول فرقة كورال عام (١٩٧١) بعد تاسيس مصلحة السينما والمسرح والتلفزيون (دائرة السينماوالمسرح حاليا*) ضمن تشكيلات الفرقة القومية للفنون الشعبية ، اشرف عليها اساتذة * اختصاص في مجال الموسيقى والغناء يتلقى اعضاء هذه الفرقة الكورالية دروسا في علوم الموسيقى والغناء النظرية والعملية من خلال تطبيق اسلوب جديد – انذاك – لم

يألفه حقل الغناء الجماعي في العراق حيث تعدد الاصوات في نسيج هارموني لمؤلفات غنائية كورالية معده من التراث العراقي واستطاع هذا الفريق ان يحقق نجاحا كبيرا (رغم حداثته) من خلال النشاطات التي قدمها في تلك الفترة .

الا ان هذه الفرقة لم تستمر اكثر من ثلاث سنوات فسرعان ماتفرق اعضاؤها لاسباب عديدة ابرزها كان تحجيم دور الكورال وجعله فريق كورس صغير يرافق الرقصات الشعبية بما تتضمنه من غناء تراثي حيث تم تقليص عدد الاعضاء ، والسبب الثاني هو تشكيل فرقة للغناء الجماعي تنطبق عليها مواصفات فريق الكورال في المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون (دائرة الاذاعة والتلفزيون حاليا) سميت انذاك بفرقة الموشحات ** والتي ادت دورا "كبيرا" ومؤثرا" خلال عقدي السبعينات والثمانينات فيما قدمته من نشاط ملحوظ للغناء الموروث والمؤلفات الحديثة المبتكرة باسلوب معاصر حيث اشرف عليها اساتذة *** طبقوا مواصفات فريق الكورال باصواته المتعددة واصوله العلمية الاخرى.

وجرت محاولات كثيرة لتكوين كورال ضمن المنظمات الجماهيرية ولكن هذه المحاولات لم تحقق في النتيجة تشكيل هذا الفريق بما تحمله مواصفاته العلمية والفنية .

وفي معهد الفنون الجميلة – في بغداد – كانت هنالك عدة محاولات لتكوين هذا الفريق وكذلك معهد الدراسات الموسيقية * وفي كلية الفنون الجميلة ولكنها كانت محاولات موسمية تؤدي غرضها المطلوب بالمشاركة في احتفال رسمي معين .

وعندما تم استحداث قسم للموسيقى هو قسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد عام (١٩٨٧) بعد خمسين عاما من افتتاح المعهد الموسيقي الاول في العراق والذي اطلق عليه فيما بعد بمعهد الفنون الجميلة ، اخذ هذا القسم العلمي على عاتقه مهمة الارتقاء بفن الموسيقى من الناحية العلمية الاكاديمية والفنية . ومنذ تاسيس القسم روعي ضمن مفردات منهاج القسم الاهتمام بمادة الغناء الجماعي خلال سنوات الدراسة الاربع والتي يتلقى فيها طلبة القسم العلوم الموسيقية النظرية والعملية حيث ادخلت مادة الغناء الجماعي ضمن التطبيقات المختبرية للمراحل الاربعة بينما استحدثت مادة – الكورال **– في المرحلة الرابعة.

التطبيقات الفنية للكورال
في قسم الفنون الموسيقية

يتلقى طلبة القسم العلمي خلال مراحل دراستهم العلوم الموسيقية النظرية والعملية حيث يتم التعرف من خلال المفردات المنهجية العلمية المقررة على

نظريات الموسيقى العالمية والعربية (الشرقية) وتأريخها ، وبغية التعرف على مقدار التطور الحضاري يتلقى الطلبة دروسا عن المادة الموسيقية في التراث والموروث والفلكلور العراقي والعربي والعالمي ومراحل انتقالها وتطورها عبر الاجيال .

وضمن التطبيقات المختبرية يتلقى الطلبة الدروس العلمية في مادة تربية السمع والصوت ومادة الاستماع والمشاهدة والعزف المنفردة لمختلف الالات الموسيقية العالمية والعربية (الشرقية) وتاريخها ، وبغية التعرف على مقدار التطور الحضاري يتلقى الطلبة دروسا عن المادة الموسيقية في التراث والموروث والفلكلور العراقي والعربي والعالمي ومراحل انتقالها وتطورها عبر الاجيال .

وضمن التطبيقات المختبرية يتلقى الطلبة الدروس العلمية في مادة تربية السمع والصوت ومادة الاستماع والمشاهدة والعزف المنفرد لمختلف الالات الموسيقية وحسب الاختصاصات المتوفرة ، وكذلك مادة مجاميع العزف والغناء اضافة الى مادة الغناء الجماعي التي اولاها القسم العلمي اهتماما كبيرا فهي تدرس للمراحل الاربعة والتي يكمن الهدف من ورائها الى تحسين وتطوير وصقل امكانات الطلبة على غناء وانشاد مختلف الاشكال والصيغ والانماط الغنائية – الانشادية العراقية والعربية والعالمية المختارة بعناية من التراث المبتكر للكورس والاوبرا والاوبريت ومن الموروث الغنائي الشعبي الذي تتوفر مدوناته (نوطاته) الموسيقية ، وكذلك الغناء الجماعي لؤلفات غنائية – انشادية تبرز الطابع الوطني والقومي تعد اعدادا "فنيا" من الارث الموسيقي – الغنائي العراقي ، وبما يتناسب مع متطلبات ابراز وكفائة الطلبة الادائية .

وبعد ان يكتسب الطلبة الخبرة النظرية والتطبيقية خلال المراحل الدراسية الثلاث ولاغناء تجربتهم العلمية في مجال الغناء الجماعي خص القسم العلمي مادة – الكورال – للمرحلة الرابعة كمادة مستقلة لها مفرداتها المنهجية النظرية والعلمية والتي تهدف الى انضاج تجربة الطلبة في المرحلة المنتهية وتوحيدهم في فرقة كورالية واحدة حسب لونه الصوتي وامكاناته الادائية . وكذلك يسعى القسم من خلال هذه المادة الى تهيئة الطالب لممارسة فن الغناء بعد تخرجه او جعله مهيئا للعمل في مجالات التدريب والتدريس والاشراف الفني في هذا الموضوع .

ومادة الكورال التي تدرس بمعدل ساعتين اسبوعيا لـ (المرحلة الرابعة) تتضمن مفردات نظرية واخرى عملية ومن خلال المفردات النظرية يتعرف الطلبة على :

انواع الفرق الكورالية

التطور التاريخي للكورال – مراحل تكوينه

المجال الصوتي لكافة انواع الاصوات البشرية
الرنين الصوتي –
استخدام اماكن الرنين
الاستخدام الصحيح للرنتين – اشتراك
تجاويف الرنتين – تقوية عضلة الحجاب
الحاجز
التنفس الصحيح – الشهيق العميق من خلال الانف
والتحكم بالزفير تحديد اماكن التنفس المد ، القطع .
المساحة الصوتية البشرية
النطق السليم
الحروف وتقسيماتها – دور الحروف المتحركة دور الحروف الساكنة
مخارج الحروف

ومن خلال المفردات العملية يتم تطبيق المفردات النظرية على اساليب الغناء (الكورالي) واشكاله وسماته الفنية وذلك باداء ابرز المؤلفات (الكورالية) العالمية وبعض المؤلفات المبتكرة للمسرح الموسيقي والاناشيد الوطنية وبعض القوالب الغنائية ذات الطابع الروحي الديني ، كذلك تتم المقارنة بين مادة العناصر الموسيقية الداخلة في تركيب تلك الاشكال والصيغ والقوالب والانماط الغنائية الدينية والدنيوية .

وبعد ان نضجت تجربة القسم العلمي وازداد عدد الطلبة الذين تنوعت اصواتهم ومع تقدم الدراسة في القسم الى مرحلة اعلى ظهر احد العوامل المساعدة على تكوين (الكورال) وهو الموازنة العددية – رغم ان الاصوات النسائية ماتزال فقيرة بسبب قلة عدد الطالبات – النساء – قياسا لعدد الطلبة – الرجال – الا انهن يبذلن مجهودا "كبيرا" لتلافي هذا النقص من خلال التدريب المتواصل والالتزام بالتعليمات فتتحقق بذلك نتيجة ايجابية (١) .

ومن خلال التطبيقات المختبرية والجهود المضنية التي يقوم بها التدريسيون من ذوي الاختصاص تمكن فريق (الكورال) من توفير العامل المساعد الثاني – الموازنة الداخلية – اذ يتوفر الانسجام بين افراد الفريق (الكورال) لتقديم النسيج الصوتي المركب الواحد وهو ماظهر جليا من خلال التطبيق العملي للغناء (الكورالي) سواء ضمن الحصة الدراسية في القسم ومن خلال اشتراك (الكورال) في اهم وابرز النشاطات الوطنية والقومية داخل نطاق الجامعة (وضمن الاحتفالات والمهرجانات المركزية للمؤسسات الثقافية والاعلامية والمنظمات الجماهيرية) ، فخلال العام الدراسي ١٩٩٣/١٩٩٤ قدمت مجموعة (الكورال) في القسم – موضوع البحث – (احد عشر **نشاطا "برزت خلالها كفرقة (كورالية) سرعان ما توجهت اليها انظار المختصين والنقاد

والمثقفين فوصفوها بانها فرقة " متميزة بامكانها ان تقدم فعاليات لاتقل روعة عن اية فرقة كورال محترفة في أي بلد متقدم حضاريا "وفنيا" وهكذا فرقة متكاملة من الناحية الفنية والتناغم الصوتي كفيلان بان يشجعان على ان نقترح ان تسمى هذه الفرقة بـ فرقة الكورال المركزية او الوطنية" (٢) .

ومن اجل التعرف على العلاقات الافقية مابين مادة (الكورال) والمواد التي تخدمها والتي وضعت ضمن البنية التنظيمية للمناهج ، لجأ الباحث الى استخدام معامل الارتباط متعدد الجوانب ، وقد تبين ان هناك علاقة ارتباطية عالية بين هذه المواد اذ بلغت (0.72) وهي علاقة ايجابية وان لم تكن عالية جدا مما يستنتج منها ، ضرورة الاستمرار في تدريس تلك المواد كي تخدم بعضها بعض مع تنبيه الى محاولة رفع درجة هذه العلاقة الارتباطية عن طريق التحري عن العوامل الكامنة وراء الانخفاظ النسبي ، فربما هناك خلل في المفردات او هناك خلل في طرائق التدريس.

ملخص نتائج البحث :

كشفت نتائج البحث مايلي

١- وجود المادة العلمية المنهجية التي من شانها ان تسهم في تكوين مجموعة الكورال والمتمثلة في مادة (الكورال) بمفرداتها النظرية والعملية .

٢- وجود العلاقة الايجابية بين مادة الكورال ومادة تربية السمع والصوت والتطبيقات المختبرية .

٣- وجود الكادر التدريسي المختص بهذا الميدان .

٤- وجود القسم العلمي الذي يستطيع توفير المستلزمات المناسبة لتكوين مجموعة الكورال .

٥- امكانية الحصول على الاصوات النسائية والرجالية المناسبة للكورال من الطلبة الدارسين في القسم العلمي بعد تدريبها وصقلها .

٦- كشفت النتائج عن اختلاف بين مفهوم الكورس ومفهوم الكورال .

الاستنتاجات :

في ضوء ماكشفت عنه نتائج البحث ، توصل الباحث الى الاستنتاجات التالية :

١- امكانية قيام فريق الكورال في قسم الفنون الموسيقية ، بناءا على وجود جملة عناصر كالاصوات النسائية والرجالية المتعددة والمدربين المختصين والمختبرات الكفيلة باحتواء هذا الكادر اضافة للمستلزمات الموسيقية الاخرى .

٢- هنالك خلط بين مفهوم الكورال والكورس ، لذلك يتم اطلاق تسمية الكورال بشكل عشوائي على أي عمل غنائي يمكن ان يضم بين عناصره ضخامة الاصوات او كثرة عددها .

التوصيات :

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها البحث ، فان الباحث يوصي بمايلي :-

١- ضرورة زيادة عدد ساعات التدريس لمادة الكورال من ساعتين الى ثلاث او اربع ساعات.

٢- ضرورة التوعية الاعلامية لدور فريق الكورال ودعمه اعلاميا .

جدول بنشاطات (كورال)

قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد للعام الدراسي ١٩٩٣/١٩٩٤

المشاركة	الموقع	التاريخ
يوم الطفل العراقي	مدرسة بلاط الشهداء	١٩٩٣/١٠/١٣
امسية داخل القسم	قاعة الموسيقى / في القسم	١٩٩٣/١١/٦
يوم الشهيد	قاعة حقي الشبلي /في الكلية	١٩٩٣/١٢/١
يوم الفن *	قاعة الرباط	١٩٩٤/١/١١
يوم الجامعة **	قاعة بغداد - جامعة بغداد الجادرية	١٩٩٤/٣/٢٧
ذكرى تاسيس حزب البعث العربي الاشتراكي	قاعة حقي الشبلي	١٩٩٤/٤/٦
المؤتمر العام السادس عشر للاتحاد الوطني لطلبة العراق	قاعة الرشيد	١٩٩٤/٤/٩
مؤتمر الصحفيين العرب ***	قاعة الرشيد	١٩٩٤/٤/١٦
المؤتمر الابداعي الاول لاتحاد الادباء في العراق	قاعة الرشيد	١٩٩٤/٤/٢٧
حفل تخرج الجامعة	ملعب الكشافة	١٩٩٤/٦/٣٠
حفل منح الاستاذ عدي صدام حسين شهادة الدكتوراه الفخرية في التربية الرياضية	بهو القادة	١٩٩٤/٧/٢٥

اضافة الى تسجيل صوتي لنشيد الجامعة (النشيد الخاص بجامعة بغداد)

الهوامـــش

* لم يبدأ الباحث بالسنة الاولى لوجود العديد من المتغيرات كالرسوب والترك والتأجيل العودة مما جعل من الصعوبة متابعتهم .

** اختار الباحث هذه المواد لصلة بعضها ببعض وانها تخدم (الكورال) موضوع البحث .

* (الكورس – CHOROUS) .

* نسبه للقديس جورجيو – وهو البابا من (٥٩٠ – ٦٠٤) ، قام بتوحيد الطقوس لتصبح طقوسا "عامة في جميع الكنائس فاسس لهذا الغرض معبدا "خاصا" مهمته " اعداد المرتلين وفق تقليد مقدس ، واعداد مجموعة مختارة من التراتيل لمواسم الكنيسة وفق السنة الطقسية...والترتيل الجريجوري هو نوع من الموسيقى الغنائية المتصلة بالكلمات وهو فن موحد الاتغام (مونودي) .

بنشار ، ماكس ، تمهيد للفن الموسيقي ، ص٨٤–٨٥ .

** البوليفونية – ذلك النوع من الموسيقى الذي يجيء فيه النسيج الهارموني نتيجة لتشابك وتداخل عدة اسطر لحنية (Voices) مستقلة .

فيني ، ثيودورم ، تاريخ الموسيقى العالمية ، ص٢٦١ .

*** "يدل هذا المصطلح على تجمع فرقتين او اكثر ومقابلتهما ، وقد تكون بعد هذه الفرقة المتقابلة غنائيا "والبعض الاخر للالات، كما كانت تلك الفرق تتباين في المجال والتلوين الصوتي ، فتارة تغني معا "في كتلة صلبة وتارة تغني في تقابل وتضاد ، وقد خلقت تلك الفرق قوة فنية لم تعرف من قبل ".

فريد ، طارق حسون ، تاريخ الفنون الموسيقية ، ج١ ، ص٣٧٨ .

**** "سمي بـ(الاوراتوريو) نسبة الى مكان العبادة ، ويرجع في اصوله الاولى للعصور الوسطى الى المدائح والتمثيليات الدينية الكنسية . تطور في القرن السابع عشر على ايدي (مازدوشي) و (كارسيمي) ، كان متاثرا "بالاوبرا ، فادخل في تركيبته الاريا والريستاتيف ، واتخذ الكورس فيه اهمية خاصة ، كما اضيف اليه مغني يقوم بدور الراوي (Historicus) يعلق على الاحداث ويربط بين فقرات الغناء" .

فجر ، علي عبد الله ، واقع المسرح الموسيقي في العراق وتطويره ، ص١١ .

* هكتور برليوز (١٨٠٣ – ١٨٦٩) من اعماله الكورالية الدنيوية (رميو وجوليت) التي تعد من روائع الغناء الكورالي في القرن التاسع عشر.

** (جوزيف جوسك / ١٧٢٤ – ١٨٣٢ . *** (جان فرنسوالوسير /١٧٦٠ – ١٨٣٧) .

١– عوض ، نادية عبد العزيز ، الكورال ، ص٩ .

* الاصوات الاساسية

(النسائية – سوبرانو ، التو) .

(الرجالية – تينور ، باص) .

** للكورال قائد مثلما للاوركسترا ، فهو المسيطر والمهيمن على اعضاء الفريق الكورالي ، ويجب ان يتصف بقوة الشخصية والدقة المتناهية في السمع وتمييز الاصوات بالاضافة الى توافر الصفات العلمية والتربوية الاخرى ، وكذلك يجب ان يتميز بالهدوء والحكمة والقدرة على التفكير السليم والمنظم .

انظر ، عوض ، نادية عبد العزيز ، المصدر السابق ، ص١٥٨ – ١٦٠.

* الفنانون (عبد الامير الصراف ، محمود التكريتي ، فالح الجوهر) واخرون .

** سميت فيما بعد بفرقة الانشاد العراقية – الملغات حاليا .

*** الفنانون (روحي الخماش ، د. خالد ابراهيم ، حسين قدوري) واخرون .

* معهد الدراسات النغمية سابقا .

** يتولى تدريس هذه المادة حاليا د. خالد ابراهيم .

* استنادا الى كتاب امانة مجلس الكلية المرقم ٧٠ في ٩٤/١/٥ ، ١ .

* للمؤلفين الموسيقيين امثال (هيندل ، موزارت ، بتهوفن ، بالاسترينا ، شوبرت).

١– عبد الله خالد ابراهيم ، مقابلة شخصية ، بتاريخ ١٩٩٤/٧/٢٠ .

** انظر جدول نشاطات الفرقة (الكورالية) ص١٧ .

٢– البصري ، طه ، فرقة كورال الفنون الجميلة ، جريدة الثورة الصفحة الاخيرة.

* قدم في هذا الحفل – اول مرة – لوحة بكفك صدام شمس العلا – شعر /معد الجبوري ويوسف العاني، موسيقى وتوزيع والحان/د. طارق حسين فريد .
** قدم في هذا الحفل – لاول مرة – نشيد جامعة بغداد شعر د. نوري حمودي القيسي موسيقى والحان توزيع د. خالد ابراهيم .
*** قدم في هذا الحفل –لاول مرة – قصيدة غريب على الخليج للشاعر بدر شاكر السياب موسيقى والحان وتوزيع علي عبد الله.

قائمة المصادر والمراجع

١– البصري ، طه ، فرقة "كورال" الفنون الجميلة ، جريدة الثورة العدد /٨٤٥٣ ، في ١٩٩٤/٤/١٨ .
بنشار ماكس ، تمهيد للفن الموسيقي ، ترجمة وتقديم محمد رشاد بدران – القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٧٣ .
٢– بور تنوى ، جوليوس ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة فؤاد زكريا مراجعة جسن فوزي – القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .
٣– حافظ ، محمد محمود سامي ، قواعد الموسيقى الغربية وتذوقها ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية (بدون تاريخ)
٤– عبد الله خالد ابراهيم ، مقابلة شخصية اجراها الباحث بتاريخ ١٩٩٤/٧/٣٠ .
٥– عوض ، نادية عبد العزيز ، الكورال ،(بدون أي معلومات اخرى)
٦– فجر ، علي عبد الله ، واقع المسرح الموسيقي في العراق وتطويره ، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد رونيو ١٩٩٢ .
٧– فريد ، طارق حسون ، تاريخ الفنون الموسيقية ، الجزء الاول ، البصرة ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠.
٨– فيني ثيودورم، تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحه الخولي ،ومحمد جمال عبد الرحيم القاهرة ، دار المعرفة ، مطابع الاهرام التجارية ١٩٧٠ .
٩– جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مفردات المناهج ، كتاب مجلس الكلية المرقم ٧٠ في ١٩٩٤/١/٥ .

الكوميديا الشكسبيرية على المسرح العراقي ١٩٤٠-١٩٩٠

صالح مهدي حميد
استاذ ادب انكليزي - مساعد
جامعة بابل

جلال جميل محمد
مدرس - قسم الفنون المسرحية -
كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث :

ان هذه الدراسه ان هي الا محاوله لتلبس الاسباب الكامنه وراء غياب الكوميديا الشكسبيريه عن المسرح العراقي في الوقت الذي حضيت اعمال شكسبير الاخرى باهتمام واضح من لدن الفنان المسرحي والمشاهد على حد سواء . ولعل ما يمنع هذه الدراسه مصداقيتها ا نها اعتمدت على كشف كامل وثيت موثق لجميع النشاطات المسرحيه التي قدمت بين السنوات التي تناولها البحث بالدراسه اضافة الى لقاءات اجريت مع الكثير من رواد المسرح العراقي ونقاده ودارسيه ممن كان لهم الدور العامل في نشأة المسرح العراقي وتطوره .

تاريخ الاستلام ١٩٩٥/١/١٦
تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٢/١٥

توطئـــه

كثيرا ماكانت تلح علينا مسألة، اعراض الفنان العراقي عن تقديم اعمال شكسبير الكوميديه على المسرح العراقي ,ولم تكن مناقشاته , ابتداءا , تستند الى سند مادي يؤيد غياب هذه الاعمال او ندرتها , حتى جاءت فكرة مراجعة جميع الوثائق المتوفره لدينا مما قدمته مؤسساتنا الفنيه من اعمال مسرحيه منذ عام ١٩٤٠ وحتى عام ١٩٩٠ ، لنجد ان الكوميديا الشكسبيريه بالمفهوم الصحيح غائبه تماما عن مسارحنا على الرغم من الثقافه الواسعه ، والتجربه الثريه التي حصدها الفنانون العراقيون خلال سنوات دراستهم وخبراتهم العمليه ٠

ان هذه الدراسه ان هي الا محاوله لتلبس الاسباب الكامنه وراء غياب الكوميديا الشكسبيريه عن المسرح العراقي في الوقت الذي حضيت اعمال شكسبير الاخرى باهتمام واضح من لدن الفنان المسرحي والمشاهد على حد سواء ٠ ولعل ما يمنح هذه الدراسه مصداقيتها انها اعتمدت على كشف كامل وثيت موثق لجميع النشاطات المسرحيه التي قدمت بين السنوات التي تناولها البحث بالدراسه اضافة الى لقاءات اجريت مع الكثير من رواد المسرح العراقي ونقاده ودارسيه ممن كان لهم الدور العامل في نشأة المسرح العراقي وتطوره ٠

١- الكوميديا الشكسبيريه

بديهي ان لاتعرج الدراسات الادبيه والفنيه على تقديم تعريفات للكوميديا ، لانها تكتب لامتاع الجمهور على المسرح ٠ فالكوميديا تعيش وتترعرع بضحكات الجمهور ، ولا تضحى ادبا الابفضل الاشكال التي تنقل الضحكات من جيل الى اخر من القراء عندما تتاح للشخصيات المسرحيه ان تخرج من بين سطور الصفحات المطبوعه وتتحدث الى القراء عما لتدخل المتعة او يثير الانتقاد ٠ ولان الانسان هو الكائن الوحيد الذي يستطيع ان يفسر الاسباب التي تدعوه الى الضحك ويناقشها ، فانه ايضا الكائن الذي اخضع الكوميديا الى انماط مختلفه من الفلسفات ، بدءا بالكلاسيكيه ، وانتهاءا بفلسفات المحدثين من المعاصرين (١)

تجم' اكثر المعاجم المتخصصه على تعريف الكوميديا على انها مسرحيه هدفها الرئيس امتاع الجمهور ؛ بيد ان اغلب النقاد يميلون الى الاعتقاد بان تعريفا مثل هذا ان هو الا تعميم لايولد قناعة لدى الفيلسوف الذي يبحث عن معاني جوهريه او المؤرخ الادبي الذي يحاول ان يضع العدد الهائل من المسرحيات التي امامه في جداول وتصانيف تعينه على الدراسه والتمحيص (٢) يقينا ، ان تعريفا كالذي ورد في اعلاه كفيل باثارة اشكالات ، بعضها فلسفيه والبعض الاخر فنيه او ادبيه ، اذ كيف يمكن ان نفرق الكوميديا عن الاعمال

المسرحيه الاخرى التي قد تأوول الى نتائج مماثله ؟ او ما هو بالتحديد مفهوم "الامتاع " و" الضحك " والهزل " ؟

ولهذا فان اخضاع الكوميديا عموما ، والكوميديا الشكسبيريه علىوجه الخصوص ، لمثل هذا المفهوم الضيق او الى سواه ، ليس من شأنه ان ينصف اعمال شكسبير الكوميديه بأي حال من الاحوال ، فهي قد تناولت جوانب كثيره من الشؤون الانسانيه البسيطه منها والمعقده على حد سوا ء ، طريقة ارتداء القبعه ، فرط الرومانتيكيه ، والمغالاة بأدعا ء الالتزام بالقيم الدينيه ، وزيادة الكبرياء وكثرة الهوى ، وهي خصائص اتسمت بها شخصياته الكوميديه جميعا"(٣) وعلاوة على ذلك ، فان ايقاع الكوميديا الشكسبيريه قد تتراوح بين النكته البذيئه ، والانتقاد المهذب ، والسخريه اللاذعه ضمن سياق يتفق والموضوعه التي يتناولها العمل الكوميدي الشكسبيري ، او نمط الكوميديا الذي ينوي تقديمه ، تهذا، جاءت اعمال شكسبير الكوميديه جامعة لهموم عصره ومشاكل زمانه ، اذ ان شخصياته كانت تغطي اكبر مساحة يمكن لكاتب ان يتناولها ٠ ولعل هذا احد الاسباب الرئيسيه في ان اعمال شكسبير الكوميديه تؤمن فرصا" نادرة" من الافاده في توظيف الحس الكوميدي مما يجعل من السهوله بمكان ان "تمسرح" اية قصه على ان تستكمل " اللغه المسرحيه " شرط نجاح المشهد الفني " الفعل المسرحي "(٤)٠

يبدو ان شكسبير قد ادرك الحاجه الى دور اكبر فاعلية للغه في ايصال عناصر الكوميديا بعد مرحلة الاعمال المبكره التي شهدت تأثره بكل من (جون ليلي) و (روبرت كرين) (٥) ٠ لقد كان المسرح فقيرا" جدا" للكثير من العناصر التكميليه التي يزخر بها المسرح المعاصر اليوم ، فليس ثمة تقنيات متطوره ، او اناره، او ديكور ، او ازياء ، لم تكن خشبة المسرح في عصر شكسبير سوى ارضيه يقف عليها الممثل ليرسم لجمهور النظاره بالكلمات المشهد المسرحي كاملا" ، ناهيك عن غياب العنصر النسوي الذي جعل "التنكر " وما يصحبه من اشكالات هزليه ثيمة رئيسة في كثير من الاعمال ٠ ولهذا كان لزاما " على الكاتب المسرحي ان ينقل الى الجمهور كل ما يعتقده مهما في معالجاته المسرحيه بوساطة " اللغه " و " الفكره " ٠ وهذا بالتأكيد، يفسر مقولة الدكتور صموئيل جونسون بان الكوميديا الشكسبيريه تحقق الامتاع عن طريق " اللغه " و " الفكره " ، وهي مقوله ليست صائبه حسب ، وانما جوهريه لفهم طبيعة المسرح الشكسبيري (٦) ٠

واذا ما عد استخدام اللغه بهذا الشكل امتاعا" فكريا" لطبقة مثقفة او متعلمة تستطيع سبر اغوار المفرده او الجمله بحثا" عن دلالات مسرحيه اخرى ، فان شكسبير حريص على ان يوفر عناصر امتاع اخرى تلقى قبول الطبقات الاقل ثقافة (لان جمهور شكسبير متنوع الثقافات ومختلف الامزجه

والاهتمامات) : فكان هناك الفعل المسرحي الهزلي ٠ ويستطيع القاريء والمشاهد على حد سواء ان يتأمل ذلك في كثير من اعمال شكسبير الكوميديه ، منها على سبيل المثال (الليله الثانيه عشرة) ، و (جعجعه بدون طائل) و (تاجر البندقيه) و (حلم منتصف ليلة الصيف) وغيرها ٠ لقد اجمعت الدراسات النقديه على ان شكسبير قد افلح كثيرا في المزاوجه بين هذه العناصر ، فقدم كوميديا رائعه امتعت الجمهور الاليزابيثي لانها حققت كل ما يصبو اليه من عناصر المتاع الفكري والفني على حد سواء ٠ ولعل هذا الانسجام بين " اللغه " و " الحدث " و " الفكره " هو السبب وراء التردد في ، ان لم يكن الاعراض عن، تقديم اعمال شكسبير الكوميديه بعد ترجمتها الى لغات غير الانكليزيه (٧) ، لانه اذا ما نجح المترجم في ايصال الفكره فانه ليس قادرا " على الدوام على ايصال الدلالات الكوميديه بنفس القدره ، وذات الدقه ٠ وهذا هو التساؤل الذي يحاول البحث ان يجيب عليه من خلال دراسة تقديم اعمال شكسبير الكوميديه على المسرح العراقي (١٩٤٠ -١٦٦٠)

٢- الكوميديا الشكسبيريه في العراق

بدأت حالة التزاوج بين فنان عراقي (مخرج) ونص شكسبيري عند حقي الشبلي في اخراجه لفصل من مسرحية (تاجر البندقيه) عام ١٩٤٦ بدون عنصر نسوي ومن دون احالته على تصنيف الكوميديات الشكسبيريه بل باعتباره نصا" تراجيديا" (٨) ؛ لقلة النصوص الشكسبيريه المتوفره في العراق في تلك الفتره ، واعتمادا" على ما جلبه حقي الشبلي من مصر مع فرقة فاطمه رشدي ومن خلال علاقته بعزيز اباظه ،ناهيك ان حركة الترجمه لم تؤمن وفرة من النصوص لكي يعتمدها الفنان العراقي لخلق نوع من المقارنه بين ما هو كوميدي وما هو تراجيدي عند شكسبير ، فادرجت اغلب اعماله المقدمه في فترة الاربعينات على انها تراجيديا ٠ ولا ريب ان تقديم مسرحية (تاجر البندقيه) كان يرتبط باسباب قوميه لما تشكله المسرحيه من ادانه للممارسات اليهوديه في الوقت الذي كانت تتفجر المشكله الفلسطينيه وتحاك مؤامرة زرع كيان صهيوني في قلب الامه العربيه ٠(٩) ٠

كان ميل الفنان المسرحي في العراق ابان المد الوطني والقومي ضد الاحتلال الانكليزي يتوجه صوب البحث عن البطوله وابرازها لارتباط ذلك بوافعه المعاش ، لهذا درج على ابراز الخصال الحميده في الشخصيه من كرم وشجاعه وفروسيه ، وتنحى عن الكوميديا لان اهمية التمثيل الكوميدي تتأتى من فكرة السخريه ، وهي تعتمد اساسا' على السلوك الانفعالي للشخوص الذي يعول عليه بوجود الايماءات والحركاتوالارشادات ، وعلى قدر حيوية الغريزه

وضرورتها والدور الذي تلعبه ، وبذلك تتولد الاستجابات لدى المتفرج ٠ ومن المؤكد ان هذا النوع من الاستجابات يتوافر لدى غير المثقف ، لانه بامكان المثقف استيعاب الكوميديا التي تقوم على السلوك العقلي ؛ ولان العراق كان يعيش حالة من الجهل والاميه ابان الفتره الطويله التي ظهرت فيها اعمال شكسبير الكوميديه في العراق ، فان السائد في تلك الفتره هو اللاستجابة للسلوك الانفعالي الفطري بالاندفاع في الصراع من اجل الوجود ، أي بتفضيل البطل الرمز – الحلم الذي ينقذ المجتمع من تلك الرهانات الاجنبيه التي تأكل بدنه ٠ لذلك، تتوفر الاستجابه للسلوك العقلي لذلك النوع من النصوص الكوميديه لانه سلوك اجتماعي مكتسب ، ويتوافر عن طريق الثقافه واستطالة التطورات في حلقات الحياة بصورة عامة ٠ ولربما لعبت مفاهيم بعض المسرحيين العراقيين بشأن البطوله والرومانسي دورا" مهما" في تعميق ذلك ، اضافة لما احدثته كتابات خليل مطران وترجماته من انحياز واضح صوب هذا النهج ٠

ان اليه الصوره الفنيه في اعمال شكسبير الكوميديه تولدت من اصول مجتمعات تختلف في الية صورتها الحياتيه والاجتماعيه عنها في المجتمع العراقي ٠ ولهذا كانت الصوره الفنيه ، بالاخص في الجانب الساخر من اغلب العادات والتقاليد الاجتماعيه ، مبنيه اساسا" على الية تصوير اجتماعيه غريبه عن تلك التي يتعاطاها العراقي ، خصوصا" في البدايات الاولى لتعامله مع الفن المسرحي ٠ ولا يعني هذا ان الفنان العراقي لم يكن يتحسس الجوانب القريبه من الية واقعه ، بل، على العكس من ذلك ، اذ استثمر الفنان العراقي تلك الاليه التصويريه وفجر فيها الحس الانساني الذي يتواجد في كل زمان ومكان ٠ ولعل ما يؤكد مصداقية ذلك ، ان اعمال موليير الكوميديه قد حظيت باهتمام واضح من لدن الفنان المسرحي في العراق لانها اجتماعيه وعاطفيه يمكن ان تستجيب لواقع جمهور النظاره في
العراق ٠

لقد اتسمت العروض المسرحيه التي كانت تقدم في العراق بخلط الواقع الدنيوي بشخصيات من القصص الشعبي ، كما اتسمت كذلك بتشابك مفهوم الكوميديا بالتراجيديا ، والشعر بالنثر (أي: مفهوم الميلودراما) ٠ ولعلنا نجد هذا الخلط جليا" في المسرحيات الشعبيه التي تستقي موضوعاتها من الواقع الصرف، مؤطرة بالدين ومعتمدة بعدد الحبكات والاستعارات في بنائها ٠ ولعل خير مثال بهذا الصدد ، مسرحية (حلم ليلة صيف) التي يدور فيها الصراع على مستوى الشخصيات الاسطوريه والبشر العاديين والجن والعفاريت في ان واحد وهي بذلك مثال ناصع على هذا النوع المسرح الشعبي الذي يمزج الواقع ، التجريه الاجتماعيه ، بالتجربه الميتافيزيقيه ، ويتميز بما نسميه بالرؤية الكليه ، (١٠) لقد

افلح شكسبير من خلال هذه الرؤيه الكليه ان يتلمس المشاكل الانسانيه المتجذره في اعماق الانسان في كل زمان ومكان ٠

لقد منح المد الوطني والقومي في العراق الجيل باكمله امكانية ان يحس بنفسه ويصبح كائنا" مفكرا" قادرا" على ادراك المهمات التاريخيه والظروف البالغة الاهميه للحياة الانسانيه في ذلك الوقت " عندما لم يكن يمتلك هذا الجيل صوته حتى في اكثر الاشياء تفاهة بالنسبة لواقعه " (١١) ٠ واقترانا"بذلك ، فقد تغلغلت بعض شخصيات شكسبير من قبيل (عطيل) و (هاملت) في نفوس وابدان المجتمع العربي ، وكأنها تربت و عاشت فيه ، وتطورت ضمن زمنه وظروفه الاجتماعيه ، " اننا نجد في اعمال شكسبير وبشكل ساطع تراجيديا الحياة الاعتياديه للانسان المهان اجتماعيا" فهو يجمع في نتاج واحد ، التراجيدي والسامي مع الكوميدي والتافه، (١٢) ان هذا الانعتاق الروحي والتفاعل مع المهمات التاريخيه العالميه الذي بدأ يطفو على ظاهر المجتمع ويململ الداخل الساكن الى الحركه النشطه تفاعل مع ما جاء به شكسبير للجيل الجديد في الثلاثينات والاربعينات ، وانعكس على التحرر الداخلي من ظلم الاخلاقيات التافهه والمنافقه في مسألة العلاقه وادارة الصراع الفكري المعقد ٠ ولعل الاهتمام المتميز الذي حظيت به شخصيتا (عطيل) و (هاملت) اصدق تعبير عن هذا الانعتاق الروحي ، والتفاعل مع المهمات التاريخيه لما وفرته تلكما الشخصيتين من قيم جديده ورفض لاخلاقيات تافهه وتجسيد واضح لمبدأ الصراع الفكري المعقد ٠

ان نظرة السلطه الاستعماريه في تلك الفتره الى الانسان العراقي ومشاهدي المسرح على انهم ادنى من الاخرين في كل مستويات الحياة وتنوعاتها، وكان يثير فيه روح البحث عن الخوالد من الشخوص ؛ فوجدها في اعمال شكسبير ، وبالاخص الرومانسية منها والتي يظهر البطل فيها شجاعا" ومخلصا" وقائدا" ، فكان البحث عن ذلك وفق تلك التصورات : أي ان التناقض بين السلطه (الاستعمار) والشعب اوجد نوازع انسانيه ثوريه لدى الشعب الذي منع عنه الاستعمار التطلع الى التطور والتمتع في تحقيق ذاته من خلال احلامه٠ ان قدرة شكسبير على التنبؤ ليقول لنا ماسيحدث ، وكشفه سر الانسان (١٣) جعلتا الانسان العراقي يرى في اعمال شكسبير المتنفس الذي يستطيع من خلاله ان يقاوم كل اشكال القهر والعبوديه ٠ فالعصر الذي قدم شكسبير هو عصر اقتحام الرأسماليه لانكلترا الاقطاعيه ، وهذا بحد ذاته يوفر اولويات في التقدم من اعمال شكسبير في العراق وتحقيقها ، خصوصا" الرومانسية منها ، اثناء تقادم الزمن وقيام ثورة الرابع عشر من تموز التي احدثت انهيارا" هائلا" ، وتطورات ومصادفات غير متوقعه من تلك الانماط الاجتماعيه والانظمه التي تسيرها ؛ مما آل اليه زيادة كثافة الوعي والتطير من الباليات من العادات والتقاليد التي كانت

مادة مكنت الاستعمار من تفكيك المجتمع واثارة النعرات والسيطره على حلقات الاندفاع الوطني التي تقاومه . لهذا، امكن التصدي للياس بالايمان : هذا التناسق الذي كان يتمتع به شكسبير بكل علاته وقدمت شخصياته باستمرار ، لانه "ليس بالرفض وحده يحيا الانسان بل من الضروري ان يكون هناك شيء ما ايجابي.(١٤)

ان نسق المدلولات الذي يتكون من خلال الدلالات التاريخيه للعمل الدرامي (المجتمع الاقطاعي في عهد شكسبير) يتجادل بصورة لاواعيه مع اطر المدلولات السائده في عصر المشاهد (المشاهد العراقي وحركة المجتمع الاقطاعي الذي يعيش ضمنه) ، وينتج عن هذا الجدل نسق اضافي من المدلولات المعاصره (البحث عن البديل الاجتماعي) الذي يتوحد في النص خلف الكلمات ويتشكل من الاستخدامات المختلفه للكلمات والاشارات في فترات تأريخيه مختلفه على الرغم من ثبات دلالة الرمز المكتوب لغويا"

لقد ادرك الفنانالعراقي بان التعامل مع الكوميديا الشكسبيريه بصفتها فنا" امتاعيا" هزليا" يعتمد الاستجابه العقليه والفكريه لا يؤمن قبولا" لدى المشاهد الذي كانت تشغله امورا" اكثر تعقيدا" واكبر اهمية ، ولهذا ، وعلى الرغم من ندرتها ، افاد الفنان العراقي من كوميديات شكسبير بما يتسق وظروف المشاهد النفسيه والاجتماعيه والسياسيه ، وتعامل مع تلك الاعمال بعيدا" عن تصنيفها الذي تعتمده الدراسه النقديه الشكسبيريه بشكل واسع ، فخلق منها نسقا" اضافيا" من مدلولات معاصره خدمت اهدافا ربما اختلفت عن تلك التي كتب من اجلها شكسبير اعماله قبل اربعة قرون من الزمن

اللغـــه :

ان اللغه ليست مجرد انبوب تتسرب منه المعاني والافكار والصور وانما هي كائن عضوي له تأريخ وذاكره وحتى ملمس وراءحه ، تكون مجهول همجي، مباغت بالمعنى الحقيقي للكلمه ، يتحدى التأويل ، انما لاامكانية بدونها لاي معنى او تفسير ، فاللغه ليست مجرد اداة فعالة في صياغة الموضوع ، بل في احايين كثيره موضوع الادب نفسه ايا كان صنفه : انها تكسب الافكار صفة الحقيقه وتساعد في الدخول بعلاقات جديده مع تجاوزات اخرى في تجارب البشر، وتبقى حاملة للصدق طالما كانت مفيدة في ذلك ، ولعل وعي شكسبير الشديد هذا باللغة دفعه الى ايلائها اهتماما" خاصا" باستخدامه عددا من الحيل اللغويه والمسرحيه التي يقوم مجملها على مبدأ احداث خلل متعمد في النسق اللغوي والمسرحي الذي ينتظم موقفا" ، بحيث يؤلب الموقف على نفسه (١٦) بالاعتماد على المنظور والمفهوم الفكري تجاه الصراعات التي تتوالى في

الحبكه المسرحيه داخل النص ، فيخلق لكل موقفا" نقيضا" لـه من داخله ، ولعل المشهد الذي يقع فيه (مالفوليو) ضحية هواه واحلامه وخيلائه تجسيد جلي لدور هذا المنظور وهذا التفاعل المؤثر لنشاط اللغه المسرحيه (٢، ٥ ، ١٩ ، ١٥٠) ٠ ولايتبلور هذا الدور الفاعل للغه في الكوميديا حسب ،بل لعل دوره في التراجيديا اكثر تأثيرا" ، في (عطيل) ، المسرحيه التي تلعب(اللغة) فيها دورا" مسرحيا" بليغا" لدرجه ان كثيرا" من النقاد عدوها تراجيديا الكلمه (١٧) ، يستخدم شكسبير اللغه بصفتها حيله تعتمد مبدأ احداث الخلل المتعمد من اجل توصيل الفكره وتحميل المفرده اللغويه ابعادا" دلالية مختلفه تماما عما تحملها في ظاهرها ٠

ياغو : عندما كنت تخطب سيدتي ، هل مايكل كاسيو يعلم بحبك ؟
عطيل : نعم ، من البدايه حتى النهايه ، فيم سؤالك ؟
ياعو : لاطمئن فكري ، لااكثر ٠
عطيل : لماذا فكرك يا ياغو ؟
ياغو : ماظننت انه كان يعرفها ٠
عطيل : آه ، بلى ، ولطالما كان الوسيط بيننا ٠
ياغو : صحيح ؟
عطيل : صحيح ؟ طبعا" صحيح ! هل تستشف شيئا من ذلك ؟ اليس امينا" ؟
ياغو : امينا" يا مولاي ٠
عطيل : امينا" ، نعم امينا" ٠
ياغو : مولاي ،حسبما اعلم ٠
عطيل : ماالذي تظن ؟
ياغو : اظن، مولاي ؟
عطيل : اظن، مولاي ؟ وحق السماء ، انه يرجع لي الصدى كان في الفكرة وحشا" ، ارهب من ان يظهره ، انك تقصد امرا" (١٨)

وبتعبير اخر ، ان اللغه تستخدم لخلق تضاد بين المعنى الظاهري للحوار (الدلالي) ، وبين المدلولات لسعة ساحة التأويلات التي تتوافر داخل المعنى ، في حوار (بنديك) و(بياترس) في (جعجعه بدون طائل) يظهر هذا التضاد بشكل واضح ، خصوصا" بالنسبة للجمهور الذي يعرف جيدا" ان حرب الكلمات القائمه بين الشخصين انما هي مظهر يختلف كثيرا عن طبيعة المشاعر التي ستتولد عند كلا الشخصين لاحقا" :

بنديك : لو كان السنيور ليوناتو اباها

لما رضيت برأسه على كتفيها
ولو اعطيت مسينا باسرها
ما دامت هي كما هي شبيهة به .

بياتريس : عجبي لك ياسنيور بنديك
انك لاتنقطع عن الكلام
ولا احد يلتفت اليك .

بنديك : وي .. الا تزالين ايتها (السخريه) العزيزه حيه ؟

بياتريس : وهل يمكن ان تموت السخريه ،
ولديها مثل السنيور بنديك طعاما" شهيا" ؟
ان المجامله ذاتها
لتتقلب حتما" الي سخريه
لو مثلت حضرتها .

.....

بنديك : ارجو الله ان يبقيك دائما على هذا الرأي ،
حتى ينجو الرجال من خدش الوجوه المقدر لهم ،
اذا هم اصيبوا بك .

بياتريس : لن يستطيع الخدش ان يجعل وجوههم اسوأ صورا" وان كانت مثل وجهك . (١٩)

بهذا الاستخدام الواعي للغه ، يفجر شكسبير التشكيك في وجهات النظر التي يتقاسمها الحدث والشخصيات والمؤلف نفسه والمشاهد بتعليقات ساخره ، فكهه تهتز في كوميديا عنيفه . ويتمثل ذلك واضحا" جليا" في المشهد الاخير من (تاجر البندقيه) عند لقاء بورشيا ونريسا بزوجيهما بعد مشهد المحاكمه وحديثهما عن هديتيهما للزوجين، وهما الخاتمان اللذان اصر كل من المحامي (بورشيا) وكاتبه (نريسا) على تقديمهما هديتين بدلا من الاتعاب ؛ وما رافق ذلك الحوار من وجهات نظر تفجرت على هيئة كوميديا ساخره هي واحده من اسباب امتاع الجمهور عبر لغة استطاعت ان ترتقي الى ذروة الحدث مجسدة ، وفق ابلغ صورة،مفارقات رائعة التصوير بدلالاتها المؤثره ، خصوصا وان الجمهور يعرف جيدا" ان الخاتمين قد اعطيا الى الزوجين المتنكرين :

بورشيا : مشاجرة بهذه السرعه ، وماالسبب ؟

كراشيانو : نتشاجر حول طوق من الذهب ، خاتم تافه كانت قد اعطتني اياه وقد حفرت عليه كلمات كتلك التي ينقشها عادة
صياغ المدي ، وكانت العبارة المنقوشه هي:
" احبني ولا تتخل عني " .

نريسا : ولم تتحدث عن النقش وعن القيمه ؟ لقد اقسمت لي حينما اعطيتك اياه انك لن تخلعه حتى ساعة مماتك ، وانه سيدفن معك في رمسك ، وكان جديرا" بك من اجل ايمانك المغلظه لامن اجلي انا ، ان تحفظ عهدك وتصون يمينك . وتقول انك اعطيته لكاتب قاض ! ان الله هو القاضي الذي احتكم اليه . ان الكاتب الذي اخذه منك لن ينبت في وجهه شعرة !

كراشيانو : لاشك ان الشعر سينبت في وجهه اذا عاش واصبح رجلا" !

نريسا : نعم ، بل قل اذا عاشت المرأة وانقلبت رجلا" !

كراشيانو : لقد اعطيته بيدي هذه لشاب ، لفتى" بائس صغير ليس اطول منك قامة ، انه كاتب القاضي ، وهو فتى" ثرثار ، سألني اياه نظير اتعابه ، ولم تطاوعني نفسي على ان ارفض طلبه . (٢)

ان شكسبير ، اذا" يوظف كل الاستعارات اعتمادا" على لغة الاشاره الرمزيه والآثاره ، والدهشه ، حيث ينسج حول الحبكه نسقا" استعاريا" يعتمد على انماط استعاريه ورمزيه متشابكه ومتكرره تكشف معنى الحبكه وتعطيها دلالاتها الفكريه. (٢١)

لقد تطور مفهوم الحدث واتسع ليشمل معنى الحبكات المتعدده داخله والمتصاعده من خلال التقابل والتكرار والتنوع في طريقة العرض، بالحركه في جميع الاتجاهات ، افقيا" وعموديا" في آن واحد . لقد اختفي الخط الافقي المستقيم باتجاه واحد للصراع تقريبا" ،وامتزج الجد بالهزل ، ومفردات النثر بالشعر في استخدام المفارقه وتعميق الاحساس ، وزيادة الوعي بالتجربه بالعرض المتعدد المستويات ، فتداخلت المعاناة النفسيه بالشعوريه والحسيه بصيغ الاستعارات المعتمده في النص . ولكثرة التسهيلات التي قدمها المسرح في عصر شكسبير ، عرف كيف يوظفها لخدمة ايقاعه المسرحي ، ويرتفع بمسرحياته الى شعره ، ويرسم التباينات الساخره باختلاف نوعيت التجاوب من المشاهدين ، ويستدل على امكانية خلق التآلف بين حامل الخطاب (المشاهد) بسعة ومرونة المساحه التي يحتاجها التمثيل دون اعتراض المشاهد على ذلك ، انه يتفاعل ويتأقلم على نمط الحديث وتعاقب المشاهد وانفعالات الشخصيات بموضوع مركز وباقصر فترة زمنية ، فشكسبير " يستحوذ على انتباه المشاهد بالامتاع الشيق وضغط الموضوع المحوري وتركيزه وحصره غي اقصر فترة زمنية " . (٢٢) ان شخصيات شكسبير لاتتفرد في حوارها ، أي انها جميعا" تتكلم باسلوبه . وهذا ما يزيد في ارتباط المشاهد بالشخصيات ذلك لانه يجد نفسه فيها : انها تعطيه العلو والرفعه والكبرياء لانها ترفعه من مستوى ادنى الى مستوى اعلى من الناحيه الاجتماعيه ، أي انها تنقله من موقع وظيفي ادنى الى موقع وظيفي اعلى ، أي

ان المهرج والبطل والانسان العادي يتساوون في الحديث ويمتلكون نفس الاهميه.

ان افادة شكسبير من الانماط الاستعاريه والرمزيه للغه في اعماله الكوميديه ، وقدرتها الواسعه في الايغال الى اعماق شخصيات مكنته من النجاح كثيرا في تصويرها تصويرا" يتقبله جمهور منذ القرن السادس عشر وحتى الان ما دام حامل الخطاب استطاع ان يؤمن حالة تآلف وانسجام مع متلقيه ، ويبدو ان المهتمين بالمسرح العراقي قد ادركو هذه الحقيقه ، كما ادركو ان عمل الكوميديا يعتمد " على الاستخدام الماهر للغه الذي تسانده لتحقيق هدفه ذلك " الايماءات والحدث " (٢٣) . كما ادركوا انه اذا ما قدر ترجمة الكوميديا الشكسبيريه فعلا" هزليا" (على المسرح) فانه ينبغي تجاوز امتاع الذي تؤمنه المدلولات ، وهو امتاع ليس اقل شأنا" ولا ادنى ثراء" . لقد ادرك الفنان العراقي انه اذا ما استطاع المخرج ان يجسد شخصية (سبيد) في مسرحية (سيدان من فيرونا) ، او شخصيتي (دوكبري و فيرجز) في (جعجعة بدون طائل) من خلال الحدث الدرامي الهزلي ، فان ثمة جوانب اخرى تغيب بسبب عدم قدرة الترجمه او النقل على تجسيدها ، لانها تراوغ حتما" وتصبح عصية على النقل بذات الروح .

ان مصدر الامتاع الرئيس في حوار فالنتين وسبيد في (سيدان من فيرونا) يعتمد اساسا على قدرة الشخصيه على تحوير معاني المفردات لخلق دلالات مختلفه تتفجر موفا" دراميا" يبعث الجمهور على الضحك ، واذا ما ترجمت هذه المفردات فانها ربما تفقد الكثير من تلك الملامح التي تدعو الى الضحك :

فالنتين : اكل هذه الامارات تلاحظ علي ؟

سبيد : انها تلاحظ في مظهرك ، وقد تبدلت فلم تعد اياك .

فالنتين : تلاحظ وقد تبدلت ؟ هذا غير ممكن .

سبيد : اجل تبدلت ، وهذا اكيد ، فقد كنت بسيطا' بساطة لانظير لها، قبل ان تدخلك هذه الحماقات ، فاما وقد

اسقرت هذه الحماقات في نفسك ، واخذت تلمع كما يلمع الماء في انبوب الطبيب ، فأن كل عين تراك هي عين

طبيب يشخص داءك العضال (٢٤) .

ففي النص الانكليزي هناك توريه وتحوير متعمد في استخدام بعض المفردات التي فقدت دلالاتها الكوميديه عند الترجمه ، ومن هذه المفردات مثلا : ' perceived ' و ' without ' و ' within " اما عنصر الكوميديا الذي يؤمنه حوار (دوكبري وفيرجز) في مسرحية (جعجعه بدون طاءل) . فأنه يعتمد على انماط كلاميه تستخدم قصدا" ، بشكل مخطوء لخلق حالة كوميدية تبعث على المتعه اضاة الى دورها في الكشف عن طبيعة الشخصيه . ان هذا الاستخدام

المخطوء للانماط الكلاميه هذه لا يوفر ، عند ترجمته فرصة امتاع تبعث على الضحك ما دامت الترجمه غير قادره على تجسيد عين الحاله .

دوكبري : هل انتم اخوان خير وصدق ؟

فيرجز : اجل ، والا كان مما يؤسف له ان حقت عليهم النقمه ، والعذاب بدنا" وروحا" .

دوكبري : نعم! وهذا عقاب قليل عليهم ، اذا كانت لديهم ذرة من الوفاء، وقد وقع الاختيار عليهم للسهر والرقابة طوعا"للامير .

فيرجز : عين لهم يا جارنا دوكبري العمل المطلوب منهم

دوكبري : اولا" من الذي تظنه ابعد ان يكون جديرا" برتبة ضابط صف(٢٥).

فالجمهور الاليزابيثي يدرك الدلالات الكوميديه بالاستخدام الخاطىء لكلمات من قبيل في allegiance, salvation , desartless لكن ذلك ، يقينا" ليس مصدرا" لتفجير حالة كوميدية عند المشاهد العربي لان النص المترجم لم يستطع ان ينقل تلك الدلالات من اجل تأمين حالة كوميدية يمكن ان تكون مصدر امتاع مؤثر .

٤ – البطوله الفرديه وخصوصية العمل الكوميدي

لقد جمع شكسبير بين الرومانسيه والحس الواقعي في انشجام متفرد، وادل على ذلك استيعاب اعماله الكوميديه للتناقض بين الظاهر والواقع ، بين الوجود وما يظهر وكلها " موغلة في الاعماق عن طريق التماثل الخيالي بين المسرح وعالم الناس " (٢٦) . يغلب الجانب الرومانسي على اعمال شكسبير الكوميديه ، وتعيش شخوصه بذات الطابع : أي انه لم يلتزم بالتاريخ وانما كان هناك اخلاص للحقيقة الفنيه (٢٧) ، فهو يسعى للكشف عن الجوهر العميق للظواهر مبتعدا" عن التأريخيه ، لذلك يمتلك ابطاله حرية الاراده والمسؤوليه تجاه ما ينجزونه بمواجهة العالم المحيط بهم دون التقيد بالتأريخيه . ويقينا" ان هذا ان هو الا ميل صوب السلوك الانفعالي (العاطفي) الصرف بالتغلغل في اعماق الحياة الداخليه للانسان ، أي ان شكسبير قد حمله مفهوما" اخلاقيا" . وهذا يتجسد بوضوح بالجانب الرومانسي الذي سغلب على شخصياته في اعماله التراجيديه منها والكوميديه . وربما كان هذا احد الاسباب وراء تقديم اعمال شكسبير الكوميديه في العراق على انها اعمالا" تراجيديه ، لتأثير البطل الرومانسي في الشخصيه العربيه ، والعراقي واحد منها ، لقد كان ثمة صراع داخلي يحتدم داخل المسرحيين في قرائتهم للنصوص الكوميديه بدون معرفه

مسبقه بالعوده الى مذهبيتها ، لذلك كان الخلط بين الكوميدي والتراجيدي (روميو وجوليت) ، فاخرجت بعض المسرحيات (تاجر البندقيه) على انها تراجيديه الا البعض القليل منها والتي يتضح فيها البناء والحس الكوميدي بشكل لالبس فيه كما هو الحال في مسرحية (حلم ليلة صيف) .

ان تأثيرات اعمال شكسبير ، وعلى الخصوص ابطالها الرومانسيين واضحة ، وهي تقترب من مخاطبة المتلقي العربي ، ومنه العراقي ، خصوصا" تلك التي تعتمد الموضوعات المستله من الشخصيات العربيه ، والتي تناولت الشخصيات التاريخيه ، لقد حافظ شكسبير على القيم التي ارتبطت بها هذه الشخصيات بصورة تقليديه على مر العصور ، فهي تتسم بالشجاعه والكرامه والفروسيه فضلا عن الكثير من المفاهيم الاخلاقيه والسلوكيه النبيله ، فشكسبير لا يتعرض لهذه المفاهيم من منظور فكري مخالف لمفهوم البطوله التقليديه نقدا" وتقويما" ، بل انه يقربها من الملاحم القديمه ، ويهيأ لها مدها القومي من خلال بطولاتها الفرديه واطارها الفكري وعقائدها وقيمها التي تكون رؤيتها للعالم بالاتفاق الجماعي في تحديد علاقات الفرد بالمجتمع والكون من دون أي تعارض بين اهداف الفرد والجماعه ، فهو اذا" يمنح شمولية ويعمق نماذجه عالميا" بحيث لا تفقد خصائصها اطلاقا" فشكسبير " لم يجعل من عطيل بطلا" انكليزيا" وانما منحه هالة من الخصائص القوميه المحيطه " (٢٨)

لقد اعطى شكسبير تعبيرا" واهمية لما اراد من خلال شخصية عطيل دون المساس باخلاقيتها ، كما منح شايلوك في (تاجر البندقيه) نفس الخصائص للشخصيه اليهوديه ، وهكذا في الملك لير ، ويوليوس قيصر ، وهاملت ، ومكبث وغيرها من الشخصيات .

ان شخصيا ته في مثل هذه الاعمال تمتلك ايقاعا" قريبا" من الشخصيات العربيه التي تميل الى الشعر في محاكاة الواقع والتفاعل معه فالبطوله والفروسيه وغلبة الواجب والشجاعه تنسجم و معطيات تلك الشخوص . ان امكانية شكسبير في اقصاء نفسه عن شخصياته الخياليه جعلته حاضرا" في كل بقاع العالم ، شادا" اليه انتباه المشاهدين اينما كانوا ، فلاغرابة اذا" ان تمتلك تلك الشخصيات اهتمام المشاهد العراقي دون غيرها من شخصيات شكسبير الاخرى، خصوصا" الكوميديه التي تحاكي الارذال من الناس والتي تتناول موضوعاتها عيوبا" تدفع المشاهد للضحك عليها

ان رغبة الفنان والمشاهد العراقي عن شخصيات كوميديه من هذا النوع يعود اساسا" الى ان" الكوميديا تحتاج الى وجهة نظر موضوعيه اكثر من التراجيديا ' (٢٩)، والضحك ، كما يقول الكسندر دين ،يحتاج الى الموضوعيه ، فالضحك في اعمال شكسبير يهدف الى ابعد من المعنى الظاهري للكلمات ، ويقصد بالنقد اصلاح حالة خاطئه والكوميديا " تصلح الاخلاق بواسطة

الضحـــك"(٣٠) ، و مادام المشاهد العراقي قد جبل على الاستجابه للسلوك الانفعالي اكثر من ميله ، بسبب حالة الجهل التي كانت مفروضة عليه ، الى الاستجابه العقليه التي تؤمن موقفا" موضوعيا" تجاه الاشياء ، فانه لم يكن قادرا" على تقبل الكوميديا الشكسبيريه بالطريقه التي تقبل بها اعمال شكسبير التي تتسق ومزاجه الفكري والفطري والنفسي والاجتماعي .

ولعل ثمة اسباب اخرى قد عمقت هذا الاعراض عن الكوميديا الشكسبيرية : ان اغلب الفنانين المسرحيين العراقيين قد توجهوا صوب مدارس المسرح الحديثة ، فاصبحوا اكثر عرضة للتاثير بها لهذا كان (بيكيت) و (بيراندیلو) و (برخت) اكثر حضورا "من شكسبير لما حظيت هذه الاعمال وهؤلاء الكتاب من اهتمام عالمي ومساحة نقدية وفنية واسعة جدا . وعلاوة على ذلك . ان اغلب الفنانين المسرحيين العراقيين قد نهلوا الثقافة المسرحية التي تهتم بهذه المدارس الحديثة خلال البعثات الدراسي العلمية خارج القطر ، فلا ريب انهم اكثر ميلا" صوب انتهاج هده المدارس لما توفره لهم من فرص محاكاة التيارات المعاصرة ونقلها الى المشاهد العراقي خصوصا "وان ترجمة اعمال هؤلاء الكتاب قد دخلت المكتبة العربية والعراقية مما جعلها مألوفة للقارئ والمشاهد العراقي ، ناهيك عن دور النقد الادبي في التعريف بها وبعناصرها وبمميزاتها ، الامر الذي جعلها اكثر قبولا من لدن المشاهد العراقي عند تقديمها على خشب المسرح .

الكوميديا الشكسبيرية والمجتمع العراقي

عاش الشعب العراقي خلال الاربعينات من هذا القرن وحتى قيام ثورة السابع عشر من تموز الكثير من الولايات تحت دوائر

الاستعمار المتنوعة . وتحمل الكثير من الالام ، لذا نراه يتوق الى مايبعد عنه الكآبة ويشرح صدره ، فاقبل على الكوميديا ، وبالاخص العراقية منها ، ولو انه دأب، على مشاهدة المسرحيات التراجيدية التي فيها للبطولة مكان كبير لانه يجد فيها متنفسا لتحقيق ذاته . فالمشاهد العراقي لم يتخذ من الاعمال المسرحية التي يشاهدها غذاءا "ثقافيا "، وامتناعا " روحيا " : وانما كان للترويح عن نفسه بملئ شدقيه بالضحك ، فضلا عن ان المسرحيين العراقيين كانوا ينظرون الى اعمال شكسبير الكوميدية على انها لاتوفر قدرا" من المتعة المطلوبة في مناهجهم . لقد قدم المسرحيون العراقيون كوميدياتهم لغرض الضحك حسب ، وليس النقد والاصلاح ، ولهذا جاءت هذه الاعمال على مسارح المقاهي والملاهي جريا "وراء التسلية ، كما فعل (جعفر لقلق زاده) في تقديم المهازل والتهريج والانجراف وراء الربح والتجارة والاضحاك بدلا" من التاثير بالاعتماد على

الشخصية الواحدة (النجم) . متجاهلا" حقيقة هامة ، وهي ان نجاح العرض المسرحي عمل جماعي في جوهره وتشكيل فني متكامل .

ولعلنا لانجانب الحقيقة لو ذكرنا بان المسرحيات الشكسبيرية لم تقدم لانها تعتمد العمل الجماعي في العرض ، ناهيك عن ابتعاد المتفرج في تلك الفترة عن الاعمال الجماعية واستقباله للاعمال ذات الفعل الفردي البطولي فقط . ان اتساع ثقافة المتفرج الفنية وعمقها هي من الوسائل المهمة التي تواجه المعضلات التي يتعرض لها المسرح . فحالة الجمود التي كانت تسيطر على الممثل والمتفرج ، والاصرار على وجهة النظر بالاعتقادات السائدة انذاك ، وقلة الوعي لم تنمي او توسع او تعطي مرونة للافكار التي كانت تقدم في بعض الاحايين على الرغم من الدعم الذي كانت تقدمه "الشخصيات الوطنية العراقية في الاربعينات امثال رشيد عالي الكطيلاني، وياسين الهاشمي وجعفر ابو التمن ، وسامي شوكت الى المسرحيين ورعايتهم لهم في جهودهم الفنية " ، ولو انه كان دعما " معنويا" فحسب . بيد ان تبديل الوزارات . خصوصا" وزارتي المعارف والمالية ، كان له الاثر على المسرحيين في عرقلة واتخير اعمالهم المسرحية لان القرار الذي كان يتخذ في صالحهم كان يلغي حال تغيير الوزير او الوزارة . والاول على ذلك هو انه بعد "فشل ثورة مايس ١٩٤١ ، عم الشعور بالياس وانعكس على الاعمال التي يقدمها الطلبة ، فقد تجنبوا تقديم المشاهد الكوميدية وشاعت المسرحيات ذات المضمون الحزين ". ان حالا "مثل هذا ماكان له ان يعني باية حال نهاية المسرح ، اذ استمرت الاحزاب الوطنية في تقديم المعنويات للمدارس الاهلية في المناسبات الوطنية وتقديم الاحتفالات بهذه المناسبة او تلك ، وكانت تقدم من خلالها الروايات الوطنية بشكل رئيسي .

استمرت هذه الحال لحين عودة بعض الدارسين للمسرح من بلدان اوربا، بالاخص الفنان حقي الشبلي الذي قدم جهدا "كبيرا" وقام بتاسيس معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤١ . وحال تخرج الدفعات الاولى من المعهد المذكور ، بدا النشاط المسرحي يدب بين الفرق المسرحية المشكلة والتي جمعت في صفوفها مجموعهمن الفنانين الخابرين علوم المسرح ، كما بدأ الجمهور يقبل على الاعمال التي يقدمونها بوعي كبير ، وعند قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، ازداد الوعي الثقافي بتأثير المسرح على حركة المجتمع ، فاولى اهمية اكبر ، واسست مصلحة السينما والمسرح عام ١٩٦٠ بصيغة رسمية ، وبعد قيام ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ ، استحدثت المؤسسه العامه للسينما والمسرح بقانون خاص عن مجلس قيادة الثوره في ٢٩ ايلول ١٩٧٥ ، فوصل المسرح الى ذروة عطاءه ، وتوسعت اتجاهاته في السبعينات من هذا القرن .

قدم المسرحيون العراقيون اعمالا" عراقية وعربية وعالمية ، وكان لشكسبير حصة فيها ، ونخص هنا اعمال شكسبير الكوميديه ، فقد قدم المخرج

محسن العزاوي مسرحية (روميو وجوليت) عام ١٩٧٣ معرقا" موضوعها حيث احال المخرج "روميو الى صورنا الذاتيه واعاره ايماءاتنا وضجيجنا وآهاتنا وصخبنا " (٣٣) . ركز العزاوي على القيم العشائريه التي كانت تتصارع بين اسرتي روميو وجوليت والتي كانت نتيجتها الفشل والحزن والانتحار ، وكان يريد ادانة هذا السلوك من خلال التركيز عليه بيد انه بدلا من" ان يكون لهذه المسرحية ايقاعها الحزين الرائق ، فانها كانت سريعه ، مليئة بالضحك وتحولت الى كوميديا ساخره حتى اللمسات الحزينه فيها سرعان ما تتبدد " (٣٤). لقد قدم العزاوي هنا فهما "واضحا للحس الكوميدي لدى شكسبير (روميو وجوليت) سواء اكان ذلك في تعريقه للنص وتحويله الى اجواء عراقية صرفه بما يلائم المتفرج العراقي ، ام في خلقه لعلاقه مابين حس المتفرج وتقمص الممثل للشخصيه ، فاعطى المتفرج قوة دفع للممثل كي يقدم ما يمتلك من فن من اجل الوصول الى الهدف العام ، وهو التأثير ، ولان قوة تأثير المتفرج على الممثل تخلق الاعاجيب كما يقول المخرج السوفياتي الكسي بويف ، فالمتفرج " بردود فعله وانتباهه الشديد وتنهداته وتجاوبه بالضحك العاصف او حتى بالهمسات داخل الصاله ، بلهم الممثل ويولد لديه قدرات جديدة فعالة لم يشعر هو نفسه بها قبل لحظة " (٣٥)

اضافة الى(روميو وجوليت) ، قدم الفنان محسن سعدون مسرحية (حلم ليلة صيف) عام ١٩٦٦ معتمدا الرقص الايقاعي والغناء والموسيقى بشكل ' يتناسب واذهان الاطفال والفتيان لما فيها من بهرجه واحداث سحرية ' (٣٦). كما قدمها سامي عبدالحميد لحساب الفرقه القوميه للتمثيل عام ١٩٨٠ بمفهوم يختلف تماما عن سابقه ، فالعمل هنا " قائم على لعبة سحرية ، واهداف مسلية ولا تمنحنا اكثر من هذا الهدف ، ولذلك وجدنا انفسنا في حالة غير منسجمه مع هذا العرض المسرحي ، فهو بعيد عنا ، لايشغلنا ولا يسترعي انتباها' طويلا" الى مدياته " (٣٧) وربما يعود هذا الرأي الى حقيقة اوردها الكسندر دين تفيد بان الكوميديا " تحتاج الى نشاط خارجي اكثر من غيرها من المسرحيات ، وان كثرة وقوع الشغل المستعمل فيها يتوقف على القيمه الذهنيه التي يحتويها موضوع المسرحيه (٣٨)

ومن خلال ما تقدم يتبين ان كوميديا شكسبير على ندرتها (٣٩) كانت تلاقي اعراضا" واضحا" من لدن الفنانين العراقيين وجمهور المشاهدين على حد سواء على الرغم من تقدم ثقافتهم وتنوعها لاسباب مختلفه تعتمد على طبيعة الكوميديا الشكسبيريه ونمطها اولا" ، وطبيعة المتلقي العراقي وظروفه الاجتماعيه والفكريه والثقافيه ثانيا" .

الهوامش

١- في معجمه الذي تناول المصطلحات الادبيه عرج جي. أي .كدن على نيف وعشرين.شكلا" من اشكال الكوميديا وقد ضمنها كذلك جميع نتاجات مسرح اللامعقول بغض النظر عن تصانيفها . و منذ ان وضع ارسطو تعريفه للكوميديا في كتابة (فن الشعر) . اهتم الدارسون بتقديم خصائص وميزات للكوميديا اختلفت من عصر الى اخر شكليا" لكنها لم تختلف في مضمون ان الكوميديا تختلف عن التراجيديا في ان الاولى تتناول باسلوب هزلي ممتع حياة عامة الناس في سياقاتها اليوميه . وحتى في عصر النهضه الانكليزيه لم تكن الكوميديا الا تقليدا" لاخطاء الحياة الشائعه بطريقة مضحكه وهازله تبعث على السخريه والاحتقار الذين يستحيل من خلالهما قبول النظاره موقفا" شبيها" يمكن ان يكون طرفا" فيه .

لمزيد من التفاصيل ، ينظر :

١- J.A.Cudd n. A dictionary of Literary Terms (London : Penguin Books . 1976) S.V "Comedy"; Sir Philip Sidney , " An Apology for poetry . " in D.J .Enright and E. De Chickera (eds.) , English . Critical Texts (London : O. V. P. , 1962) P . 9. ff: and J. L. Styan. Drama , stage and Audience (London : Cambridge University press, 1972) pp. 68-69 .

٢- Ashley H. Thorndike . English Comedy (new york : Cooper Square Publishers , 1929) P. 4 (ترجمت النصوص الانكليزيه الى اللغه العربيه يعود للباحثين الا اذا كان المؤلف مترجما" بالاصل)

٣- تزخر مسرحيات شكسبير الاولى بنماذج من هذه الشخصيات ينظر على سبيل المثال : (كما تشاء) و (الليله الثانيه عشره) و(جعجعه بدون طائل) ، وسواها .

٤- . Thorndike . P. 135.

٥- لمزيد من التفاصيل عن تأثير (جون ليلي) و (روبرت كرين) ينظر: Thorndike . P. 135

كما ينظر ايضا" : A Baugh . (ed) The Literary History of England : The Renaissance (London : Routedge Paul, 1967) P. 523 ff; and Kenneth Muir and The Source of Shakespeare`s Plays . (London : Yale University press. 1978) pp . 8 -10

٦- لعل مقدمة الدكتور جونسون لاعمال شكسبير واحده من الدراسات النقديه التي حظيت باهتمام النقد منذ القرن الثامن عشر وحتى الان ، ينظر :

Samuel Johnson , " Preface to Shakespear " , in Enright and Chickera , (eds) ; pp . 131-161 .

٧ – ينسجم هذاالاعراض مع مقالة الشاعر شلي في دفاعه عن فن الشعر واعتراضه على ترجمته ، لان الشاعر اذا ما استطاع ترجمة المفرده او الجمله، فانه كما يقول شلي ، غير قادر على ترجمة (الاحاسيس) ٠ ينظر :

Percy B . Shelley , " A Defence of Poetry " , in Enright and Chickera , pp. 228-233 .

٨– من المؤكد ان حقي الشبلي قد اختار مشهد المحاكمه لتقديمه لاول مرة لانه ليس مشهدا" غنيا" بالدراما حسب ، وانما يستطيع من خلاله المخرج المناوره باستبدال العنصر النسائي خصوصا" وان (بورشيا) في مشهد المحاكمه تأتي متنكره بزي محامي شاب ٠

٩– في مقابله اجريت مع الاستاذ بدري حسون فريد ، ذكر ان دور شايلوك في هذه المسرحيه كان قد انيط باحد الممثلين اليهود ، لكنه دبر (محاوله) للحيلوله دون عرضها بامتناعه عن التمثيل يوم العرض مما احرج فريق العمل ، واضطرهم للبحث عن بديل ، لكن العمل قدم لاحقا" ٠ ان هذا الموقف (المرسوم) للممثل اليهودي يؤكد النشاطات الصهيونيه المعاديه للامه العربيه منذ فترة سبقت قرارات التقسيم سيئة الصيت ٠

١٠– د ٠ نهاد طيحه : المسرح بين الفن والفكر ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافيه العامه ، ١٩٥٨) ٠ ص ٢٤ ينظر كذلك :

Marjorie B . Gerber . Dream in Shakespeare . (London : Yale University Press , 1974) p. 59.

١١– د ٠ يوليفين ، دستويفيسكي وشكسبير ، د٠ ضياء نافع (بغداد ، مطبعة الفنون ، ١٩٨٩) ٠ ص ٧ ٠

١٢ – المصدر السابق ، ص ١٨– ١٩ ٠

١٣ – المصدر السابق ، ص ٤١ ٠

١٤ – المصدر السابق ، ص ٤٧ ٠ من المفيد التذكير بان الاهتمام بمسرحية (روميو وجوليت) يمكن ان يعزى الى تنامي مشاعر رفض بعض الانماط الاجتماعيه التي تعرقل تطور المجتمع وتقدمه ، فليس من الصعوبة بمكان ادراك ان هذا العمل كان ينظر اليه على انه ادانة للقيم الاقطاعيه التي سادت في العراق قبل ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ٠

١٥ – ينظر : ميشال ديرميه ، الفن والحس ، ترجمة : وجيه البعيني ، (بيروت ، دار الحداثه للطباعه والنشر والتوزيع) ص ٣١

١٦ – د٠ طيحه ٠ ص : ٣٢ ٠

١٧ – ينظر : " Wilfrid Mellers , " Words and Music in Elizabethan england

The Polican Guide To E nglish literature Vol. 2 :
The Age of Shakespeare , ed . by Boris Ford . (London : Penguin Books , 1955) pp.38-415

١٨ – وليم شكسبير ، عطيل ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ٠ (سلسلة من المسرح العالمي) الكويت، نيسان ، ١٩٧٨ ، (٣،٣، ٩٤ – ١٠٨)

١٩ – وليم شكسبير ، ضجه فارغه ، ترجمة : د ٠ محمد عوض محمد ، (القاهره ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨) (١ ، ١ ، ١٠٥ ومابعده) ٠ في متن الدراسه اعتمدنا ترجمة المسرحيه تحت عنوان (جعجعه بدون طائل) لاننا نرى تلك الترجمه اكثر صوابا' ، واجمل ايقاعا ايضا"٠

٢٠ – وليم شكسبير ، تاجر البندقيه ، ترجمة غازي جمال ، (بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٨) (٥، ١ ، ١٤١ وما بعده) ينظر كذلك على سبيل المثال : (الليله الثانيه عشره) (١ ، ٤ ، ٢٩ وما بعده) و (٢ ، ٥ ، ٤٠ وما بعده) حيث يوظف شكسبير استعارات مثيله للوصول الى دلالات دراميه بالغة التأثير ٠

٢١ – د٠ طيحه : ص : ٣٢ ٠

٢٢ – المصدر السابق : ص : ٥٦ ٠

٢٣ – Thorndike , p 15 .

٢٤ – وليم شكسبير ، سيدان من فيرونا ، ترجمة د ٠ عبد الحميد يونس (القاهره ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩) ، (٢ ، ١ ، ٣٦ وما بعده) ٠

٢٥ – وليم شكسبير ، ضجه فارغه ، المصدر السابق ، (٣ ، ٣ ، ١ ، ١٠)

٢٦ – اليرديس نيكول ، المسرحيه في الادب الانجليزي ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروت ٠ (بغداد ، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ ص: ١٢٠ ٠

٢٧ – يجمع المهتمون بمتابعة مصادر شكسبير على ان اخلاص شكسبير للحقيقه الفنيه هو اكبر بكثير من التزامه بالتأريخيه ، لان هدفه هو تقديم عمل مسرحي يمتع الجمهور الاليزابيثي دون الاهتمام بالتفاصيل التأريخيه : ينظر مثلا" :

Geoffery Bullough . Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare . (London : Routledge and Kegan Paul , 1964) 5 vols.

كما ينظر ايضا" : Kenneth Muir , pp . 1 - 13

٢٨ – د ٠ طيحه ، ص ٤٨ ينظر كذلك . Samuel Johnson , p. 133

٢٩ – سامي عبد الحميد :" الكوميديا واثارها في المسرح العراقي " مجلة الاكاديمي ، ت/ ١ ، ١٩٧١ ٠ ص ٢٨ ٠

٣٠ – فرحات عمر : فن التمثيل الهزلي ، مجلة المسرح المصريه ، العدد ١٨ ، سنة ١٩٦٥ ٠ ص : ٦٢ ٠

٣١ – احمد فياض المفرجي : " حقي الشبلي ، ذكريات الفن والحياة " ملف جريدة الجمهوريه ، الاربعاء ١٩ آذار ١٩٨٠

٣٢ – االمصدر السابق ٠

٣٣ – فالح عبد الجبار : " مسرحية روميو وجوليت " مجلة الاذاعه والتلفزيون ، ٢٦ / حزيران / ١٩٧٣ .

٣٤ – عبد الرحمن مجيد الربيعي : " روميو وجوليت تعيد السؤال : لماذا شكسبير الان ؟ " . جريدة الجمهوريه ، العدد ١٧٣٤ في ١٨ حزيران ١٩٧٣س

٣٥ – فيوليتا رانوفا : المسرح والمتفرج ، ترجمة د . محمد عبد الرحمن الجبوري ، (بغداد، الموسوعه الصغيره : ٣٧٠)

كما ينظر ايضا' : مارتن اسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة ، يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد ، وزارة الثقافه والاعلام ، ١٩٧٨) ص: ٢٤ – ٢٦ .

٣٦ – احمد فياض المفرجي : " حلم ليلة صيف : ولدت في مناخ غير طبيعي " جريدة الجمهوريه ، العدد ٨٥٨ ، ١ حزيران ١٩٦٦ .

٣٧ – حسب الله يحيى : ' صفقنا استحسانا' ، لكن ' روبن' لم يصلح شيئا' ' مجلة فنون ، العدد ١٨٨ ١٠ – ٢٣ / ايار / ١٩٨٠ .

لعل هذا الشعور هو نفسه الذي خالج جمهور المشاهدين الذين شاهدوا الاعمال المسرحيه الكوميديه التي كانت تقدمها فرقا" انكليزيه في العراق خلال الثمانينات . قدمت تلك الفرق ثلاث مسرحيات كوميديه لشكسبير لم تستطع ان تؤمن اكثر مما قدمه سامي عبد الحميد : المسرحيات هي : (جعجعه بدون طائل) و(حلم ليلة صيف) و (الليله الثانية عشرة) .

٣٨ – منقول عن سامي عبد الحميد : المصدر السابق .

٣٩ – لم تقدم بين الاعوام (١٩٤٠ – ١٩٩٠) سوى فصل واحد من (تاجر البندقيه) و (حلم ليلة صيف) ، في حين زخرت تلك الاعوام بتقديم اعمال مختلفه ، منها : (يوليس قيصر) ، و (عطيل) و(مكبث) و (كريولان) و (هاملت) . بعض هذه الاعمال قدم لاكثر من مره وعلى يد اكثر من مخرج واحد .

ثبت المراجع

اولا" : المراجع باللغه العربيه .

١ – اسلن ، مارتن ، تشريح الدراما ، ترجمة ، يوسف عبدالمسيح ثروت ، (بغداد ، وزارة الثقافه والاعلام ١٩٧٨)

٢ – ديرميه ، مسشال ، الفن والحس ، ترجمة ، وجيه البعيني (بيروت، دار الحداثه للطباعه والنش والتوزيع ١٩٨٨)

٣ – رانوفا ، فيوليتا ، المسرح والمتفرج ، ترجمة ، د٠ محمد عبد الرحمن الجبوري (بغداد ، دار الشؤون الثقافيه العامه والموسوعه الصغيره العدد : ٣٧٠)

٤ – الربيعي : عبد الرحمن مجيد " روميو وجوليت تعيد السؤال : لماذا شكسبير الان ؟ " جريدة الجمهوريه ، العدد ١٨٣٤ في ١٨ حزيران ١٩٧٣ ٠

٥ – شكسبير : وليم ، ضجه فارغه ، ترجمة : د ٠ محمد عوض محمد (القاهره ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨)

٦ – ------ ؛ سيد من فيرونا ، ترجمة ، د ٠ عبد الحميد يونس ، (القاهره ،دار المعارف بمصر ١٩٦٩)

٧ – ------ ، تاجر البندقيه ، ترجمة ، غازي جمال ، (بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٨)

٨ – ------ ، عطيل ، ترجمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، (سلسله من المسرح العالمي) الكويت ، نيسان ١٩٧٨ ٠

٩ – د ٠ طيحه ، نهاد ، المسرح بين الفن والفكر ، (بغداد ، مطبعة افاق عربيه ، ١٩٨٥) ٠

١٠ – عبد الجبار : فالح ، ' مسرحية روميو وجوليت ' مجلة الاذاعه والتلفزيون ، بغداد ، ٢٦ حزيران ١٩٧٣ ٠

١١ – عبد الحميد : سامي ، ' الكوميديا واثارها في المسرح العراقي ' مجلة الاكاديمي ، ت / ١ ، ١٩٧١ ٠

١٢ – عمر ، فرحات ، ' فن التمثيل الهزلي ' مجلة : المسرح المصريه ، العدد ١٨ ، السنه ١٩٦٥ ٠

١٣ – د٠ لفين ، يو ، ديستويفسكي وشكسبير ، ترجمة ، د٠ ضياء نافع (بغداد ، مطبعة فنون ، ١٩٨٩)

١٤ – المفرجي : احمد فياض ، 'حلم ليلة صيف : ولدت في مناخ غير طبيعي ' ، جريدة الجمهوريه ، العدد ٨٥٨ ، ١ حزيران ١٩٦٦ ٠

١٥ – ------ ، ' حقي الشبلي : ذكريات في الفن والحياة ' ملف جريدة الجمهوريه ، الاربعاء ، ١٩ آذار ١٩٨٠ ٠

١٦ – نيكول : اليردس ، المسرحيه في الادب الانجليزي ، ترجمة ، يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد ، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ ٠

١٧ – يحيى : حسب الله ، ' صفقنا استحسانا' لكن ' روبن ' لم يصلح شيئا' ، مجلة فنون ، العدد : ١٨٩ لسنة ١٩٨٠ ٠

ثانيا : المراجع باللغه الانكليزيه:

1- Baugh, A . The Literary History of England : The Renaissence (London : Rotledge and Kegen Paul , 1967)
2- Bullough, Geoffery Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare (London : Rotledge and Kegen Paul 1964)

3 -Garber , Marjorie B Dream in Shakespeare .
(London : Yale University Press , 1974)
4 - Johnson Samuel ," Preface to Shakespeare , "
English Critical Texts , ed . by D. J Enright and Ernst Chickera (London : O. U. P. , 1962)

5 -Mellers , Wilfrid , " Words and Music in Elizabethan England "
The Pelican Guide to English Literature : vol . 2 The Age of Shakespeare .
(London , Penguin Books , 1955)

6 - Muri , Kenneth .The Sources of Shakespeare`s Plays (London Yale University Press 1978)
7 - Shakespeare , William . Complete Works , ed . by W. J. Craig
(Oxford , O. U. P. ,1905) Rep. 1986 .

8 - Thorndike , Ashley H. English Comedy (New York : Cooper Square Published . 1929

تنبيـــه :

حصل سهوا تقديم وتاخير في صفحات البحث الموسوم (تحديد المصطلح ومدلوله فـــي الدراسات الموسيقية الشعبية) للباحث د. طارق حسون فريد والمنشور في العدد ٨ كانون الاول ١٩٩٤ من مجلة الاكاديمية في نص الصفحات ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ وكما يلي:-

١- بعد السطر الثاني عشر من الصفحة ٨٥ ياتي السطر الاول من الصفحة ٨٧ ابتداء من العبارة (ان دراسة الفولكلور الموسيقي العراقي..) ولغاية العبارة (والرفاه الاجتماعـــي والاقتصادي) التي تقع في نهاية السطر ١١ من اسفل الصفحة ٨٧ .

٢- ثم بعد ذلك يتبعه النص ابتداء من العبارة (والى جانب الاهتمام بمعرفة قيم ومفاهيـــم عصرنا ...) التي تقع في وسط السطر ٦ من الصفحة ٨٦ ولغاية كلمة (عن) التي تقع في بداية السطر الاول من الصفحة ٨٧ .

٣- ثم بعد ذلك يتبعه النص ابتداء من العبارة (الانجازات والابداعات التي حقـــق بهـــا الاسلاف...) التي تقع في بداية السطر ١٣ من الصفحة ٨٥ ولغاية العبارة (ويعود سبـب) التي تقع في بداية السطر ٦. من الصفحة ٨٦.

٤- ثم بعد ذلك ياتي النص ابتداء من العبارة (تجاهل او) التي تقع في نهاية السطر ١١ من اسفل الصفحة ٨٧ ولنهاية الفصل الثاني من البحث . كما سقطت كلمة (منه) في نهايـــة السطر الاول من الصفحة ٨٦ ، وكلمة (او) من بداية السطر الثاني من الصفحة نفسها .

مع الاعتذار .

شروط النشر في مجلة الاكاديمي

(١) تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.

(٢) ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة اخرى.

(٣) ان لايزيد طول البحث عن ٢٠ صفحة من حجم ٨/١ .

(٤) ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق ان وجدت.

(٥) تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر.

(٦) ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (٢٥٠) كلمة.

(٧) يقدم البحث بثلاث نسخ.

(٨) مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث.

(٩) تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص.

(١٠) تنتقل حقوق طبع ونشر البحث الى المجلة حال اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.

(١١) لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.

(١٢) يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.

(١٣) يستوفى مبلغ (٣٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (١٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر.

(١٤) توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة).

مجلة الاكاديمي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد.

Research Absrtucts

1- L'art ora toire arabe

Dr. Katawey Cette etude presente l'art oratoire arabe dont les principles contiennent l'action de la diction , car la diction est la premiere des condition de l'art oratoire arabe.

D'une part , l etude cherche a decouvrir l'importance de l elocution et l'articulation que l'acteur les cherche . D'autre part , l'etude represente les caracteristiques de l'orateur arabe , dont la capacite vocale et l'eloquence sont les conditions les plus importantes dans son domaine .

Nous avons essayer dans cette etude de voir le rapport entre les conditions de l'art oratoire arabe et al diction theatrale par etudier la maniere de prononcer le discours, et chercher les effects de la diction d'un discours sur l'audience .

2. Analysis of openning scenes and their relation to film structure .

Taha Hassan

This research studies the function of the openning scene .It draws upon the methods of Russian film director Serge Eisentein in his film Strike, and their relation to the structure of the film .

3. The Choral At The Department of Music

Ali Abdula

This study deals with practical aspects of choir singing and emphsizes on the students training at the department of music at the college of fine Arts .

The study reveals the meaning of the term (chorale) and its concept .It gives a short historical review for such kind of singing both abroad and in Iraq.

The study also analysis the subject course . It also contains a list of activties concerning the choir of the department during the academic year 1993 - 1994

4. The Shakespeare's comedy in Iraq 1940-1990

Salah Mehdi & Jalal Jameel

This study deales with the presentation of shakespeares comedy on the Iraqy stage .

It focuses on the reasons why where comdies do not creatively appear as much as his tragidies . Some light has been shed on how very few of shakespeares comdies have been differently understood .