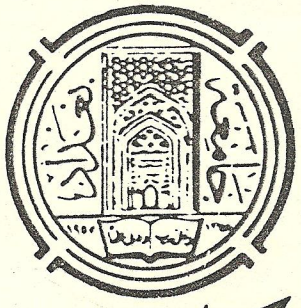
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي *جامعة بغداد* كلية الفنون الجميلة



الاكاديمي

مجلة محكمة متخصصة في الفنون

تأسست عام 1974

رئيس التحرير

د. فاضل خليـــل رشيـد

سكرتير التحرير

د. خليل ابراهيم الواسطي

هيئـة التحرير

د. سـعـد البصـري

د.طـه حسن الهاشمـي

العدد 28 المجلد الثامن – السنة الثامنة – 2000

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد 238 لسنة 1981

العدد 28
آذار 2000
المجلـــد الثامن
السنـــة الثامنة

المحتويات

• الحل الفني السينمائي وعلاقته بتطور فكرة الموضوع .	د. عباس الشـــــلاه
• الخصوصية الاتجاهية وبناء الفعل في المسرح .	د. يوسف رشيـــد جبر
• دراسة حول .. اتجاهات طلبة قسم الدرامـــا نحـــو تخصصهم في قسم الفنون الجميلة .	د. علي فياض الربيعات
• الواقع والواقعية بين الوجود الفيزيـــائي والمتخيـــل الميتافيزيقي .	د. نجـــم عبد حيـــدر
• القيم الجمالية في النحت المعاصر .	د. جبار محمود العبيدي
• المسرحية العربية والمسألة السياسية بـــين المفـــهوم والتطبيق.	د. عبدالسلام عيـــاش
• الكشف عن البنية الدرامية في ملحمة جلجامش .	أ. اسعد عبدالرزاق جعفر د. وليد رشيد العبيدي

شروط النشر

في مجلة الاكاديمي

1- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث .
2- ان يكون البحث (جديدا) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى .
3- يقدم البحث بثلاث نسخ مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .
4- تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين ومستخلص باللغتين العربية والانكليزية بما لايزيد على مائة كلمة .
5- ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .
6- مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاما متسلسلة حسب ورودها في متن البحث .
7- ان لايزيد طول البحث عن (30) صفحة حجم (8/1) .
8- تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .
9- لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .
10- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .
11- يستوفى مبلغ 10000 عشرة الاف دينار عن كل بحث كأجور نشر ، يدفع المبلغ لحسابات المجلة
12- يستوفى مبلغ 100 مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر وتقويم لغير العراقيين .
13- يستوفى مبلغ 2000 الفا دينار عن كل بحث لخبراء التقويم .
14- توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة على عنوان المجلة .

الاكاديمي مجلة متخصصة في الفنون

جمهورية العراق – بغداد
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – الوزيرية

الأكاديمي

الحل الفني السينمائي وعلاقته بتطور فكرة الموضوع

د. عباس الشلاه
(مدرس)
كلية التربية الفنية / جامعة بابل

الخلاصة

يهدف البحث الى دراسة العناصر الفنية التي تحيط بالحل الفني لجانبها المكاني والزماني والدرامي والعناصر الصوتية (المؤثرات الصوتية) لغرض ايجاد الحلول الفنية الصغيرة ومدى ارتباطها بالحل النهائي وصولا الى الفكرة الفلسفية في معالجة الموضوع الوثائقي والدرامي .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/١٠/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/١١/١٧

اهمية البحث :

ان لكل فلم سينمائي حلا فنيا يحاول المخرج السينمائي قبل بدء عملية التصوير الكشف عنه ، من خلال الحلول الفنية الصغيرة لمشاهد الفلم ومدى ارتباطها مع بعضها البعض وصولا للحل النهائي ، أي ان مجموع الحلول الفنية لمشاهد الفلم تعطي تحصيل حاصل للحل الكلي للفلم ، باعتبارها المنطلق الاساسي للارتقاء بالمستوى الدرامي والوثائقي للفن السينمائي والكشف عن مقدرة المخرج في بث افكاره المتعددة وصولا الى الفكرة الفلسفية التي يبغي المخرج ايصالها للمشاهد ، وضمن منهجية او اسلوب المخرج والمدرسة التي يتبعها والتي يجدها مناسبة مع فكرة –ومعالجة موضوعته الدرامية او الوثائقية ، وللغرض اعلاه ، فان المتفرج يشاهد الفلم كوحدة بنائية متكاملة ، اما عملية تحليل بنى الفلم أي اجزاءه المتعددة وضمن التطور البنائي والوثائقي لموضوعة الفلم ومعالجتها وصولا الى قدرة المخرج الفنية من الناحية الفلسفية والتقنية لغرض تقييم الفلم .

وبالاسلوب التحليلي ، من هنا تكمن اهمية البحث في الكشف عن الحلول الفنية في الفلم السينمائي (درامي وثائقي) ومدى تطورها ضمن البنية الهيكلية مع الفكرة الفلسفية لدى المخرج في جانبيها الزماني والمكاني والدرامي والصوتي.

هدف البحث :

يهدف البحث الى دراسة العناصر الفنية التي تحيط بالحل الفني لجانبها المكاني والزماني والدرامي والعناصر الصوتية (المؤثرات الصوتية) لغرض ايجاد الحلول الفنية الصغيرة ومدى ارتباطها بالحل النهائي وصولا الى الفكرة الفلسفية في معالجة الموضوع الوثائقي والدرامي .

حدود البحث :

ان الحل الفني يرتبط بكل مفردات اللغة السينمائية فالباحث لا يستطيع التوغل في جميع هذه التفاصيل الواسعة لذا ركز بحثه ضمن حدود المفردات التالية للبحث :

١–المفردات المكانية .
٢–البنية الدرامية .
٣–المؤثر الصوتي لفلم زهرة عباد الشمس للمخرج ديسيكا .
٤–المكان والزمان لفلم النهاية للمخرج عباس الشلاه .
٥–التناقض الصوري .
٦–التناقض السمعي والبصري في فلم لاتأكل لعب الاطفال ، للمخرج عباس الشلاه.

عينة البحث :

اختيار الباحث عينات عشوائية منتقاة من الافلام الروائية والوثائقية العالمية والعراقية التي توفرت فيها مستلزمات البحث كحلول معينة في معالجة وتطور الفكرة الوثائقية والدرامية وهي على النحو الاتي :

١-فلم زهرة عبادة الشمس للمخرج ديسيكا .

٢-فلما النهاية والنيران لاتأكل لعب الاطفال للمخرج عباس الشلاه .

اجراءات البحث :

اعتمد الباحث في تحليله للعينات المنتقاة على :

١-تسجيل الافلام (العينات) على اشرطة الفديو كاسيت لغرض المشاهدة والتحليل لعدم توفر الافلام .

٢-قراءة السيناريو التنفيذي قبل بدء التصوير ومراجعته من قبل الباحث سواء العينات التي اخرجها الباحث او العينات الاخرى المستلمة من الافلام التي اعتمدها الباحث .

المصطلحات

الميزانسين[١] : ظهرت عدة تعريفات للميزانسين والتي اشار اليها المخرج الروسي ميخائيل روم نذكر منها على الرغم من وجود تعريفات اخرى لمنظرين ونقاد سينما في العالم ومتطابقة وكما يلي :-

١-يرتبط الميزانسين مع كل عناصر النشاط الاخراجي .

٢-هو طريقة لتوصيل محتوى الاحساس الى المتفرج .

٣-هو لغة المخرج المتميزة .

٤-التخطيط الاساسي لتحركات الممثلين والكاميرا .

الصورة الذهنية[٢] : اشار المخرج السوفيتي ازنشتاين في تعريفه للصورة الذهنية انها تنفذ في وعينا ومشاعرنا وتصل كل تفاصيلها عن طريق تجميع في احساسنا وذاكرتنا كجزء من الكل وقد تكون هذه الصورة الذهنية صوتية او صورة صوتية ايقاعية او لحنية او قد تكون صورة ذهنية تشكيلية ، أي اتحادا مرئيا للعناصر المختلفة للسلسلة المستظهرة .

قانون التشابه[٣] : هي مجموعة القوانين السينمائية التي اكتشفها السينمائيون بالتدرج وصولا الى القوانين الجمالية الاساسية للسينما ، من مدى التشابه العظيم مع الحقيقة من جانبها المادي والفني وصولا الى اللقطة الكبيرة وغيرها .

السيناريو الاخراجي[٤] : وهو ما يعرفه بعض المنظرين بالديكوباج ، الذي من خلاله يضع المخرج كل التفصيلات الدقيقة للرؤية الاخراجية في معالجة موضوعته

الدرامي وصولا الى الفكرة الاساسية وطريقة بناءها دراميا عبر لغة سينمائية تحدد اسلوب المخرج في معالجة موضوعته .

المونتاج الداخلي : يقصد فيه التواصل الزماني والمكاني في اللقطات الفلمية المختلفة الاحجام والانواع ، من خلال البانوراما الحركية لانتقال الكاميرا من والى الموضوع المصور .

التصوير المونتاجي : ويقصد به تكيف الحدث واختصار الزمن او بالعكس أي بناء المكان المجازي ، كذلك المصادمة الحادة بين الزوايا والمراقبة من نقاط رؤية جديدة .

الفكرة الاساسية[٥] : هي الفكرة التي تقوم بتوحيد الفلم وتدفع بالحدث الى الذروة ثم الحل .

الحل البصري : هو الحل الذي يلجأ اليه المخرج السينمائي من معالجة موضوعته السينمائية ، من خلال استخدام كل العناصر المرئية لايصال افكاره بأعتبار ان السينما قبل كل شيء هي فن الصورة .

اللقطات الارشيفية : هي اللقطات الفلمية التي تؤخذ من المكتبة الفلمية لغرض الاستفادة منها في معالجة الموضوعة الدرامية او الوثائقية لذلك نجد في كل العالم يحتفظ بالاف – الاشرطة الفلمية سواء كانت الوثائقية ام الروائية .

مفهوم الحل الفني :

حين يقرر أي مخرج سينمائي تحويل السيناريو الى فلم سينمائي ، عليه قبل كل شيء ، ان يبحث عن الفكرة الاساسية التي يريد الكاتب ايصالها للمتفرج ، كي يستطيع من خلال دراسة مجمل عناصر اللغة السينمائية ، منها الشخصيات في صراعها وتصادماتها الفكرية والعاطفية ، وعلاقاتها مع بعضها البعض في السلب والايجاب ، كذلك الوسط الذي نعيش فيه ، بعدها يبدأ بدراسة المشاهد الفلمية لاستخراج الحلول الفنية لها ، من خلال العناصر الفنية كالاضاءة وحركة الكاميرا ، واللون والتكوين وحجم اللقطات والخلفية الثانية والايقاع وسلوك الممثلين وتوتر درجة الحدث[٦] ، ليتسنى له ايجاد الحلول الاخراجية للمفردات السابق ذكرها او لبعضها وحسب منطق استخدامها ، كي يثبتها في السيناريو الاخراجي بعد اقرارها مع المدير الفني ومدير التصوير ، عندئذ يعتبر الفلم قد حسم على الورق .

ان الحلول الفنية التي حسمت بشكلها الاولي قد تبلورت في فكرة الموضوع الرئيسية ، لتكون منهجا جماليا وفكريا وتقنيا للمخرج حيث تنفيذ العمل .

ان لكل مخرج اسلوبا في تثبيت الميزانسين الخاص بعمله وشرط ان ينطلق من فكرة الفلم الرئيسية ، لكنه لايمكن له تثبيت الميزانسين وحركاته ودوافعه[٧] ،

دون ان توحد الحلول الفنية مسبقا ، لان تطابقها مع عناصر اللغة السينمائية ، تكون ملزمة حين التنفيذ وتعتبر المنهج العلمي للمخرج .

ان عملية الاخراج السينمائي ، كما هو معلوم عملية ابداعية وموقف وانها لاتاتي اعتباطيا ولاهي وصفة جاهزة ، كما يعتقدها البعض ، ان هذا الرأي قد اشار اليه الكثيرون وسيشار اليه في الحاضر والمستقبل وان من اهم قواعد الاخراج السينمائي ، هو الحل الاخراجي ، كونه يرتبط ارتباطا وثيقا بكل الظواهر التي لها علاقة بالحدث والقصة والصراع ، وبوحدتي الزمان والمكان ، كذلك عناصر اللغة السينمائية كي يستطيع استنباط حلول من تفاصيل ومفردات واشارات بصرية وسمعية لها علاقة بفكرة بالموضوع ، ويشير حول هذا الموضوع ترنس هوكز بقوله (ان اكثر الانظمة الاشارية هي الانظمة المعنية على المسرح)[٨] أي انها الانظمة الاكثر اهمية في ايصال افكار المخرج عبر التراكيب السمعية والبصرية لتجسيد وتعميق المعالجة الدرامية والوثائقية .[٩]

كما ان الحل الفني لاياتي فقط عبر الصورة والصوت ، بل يتعداه الى ما خلف الصورة ليعطي ، صورا ذهنية متعددة ، سواء كانت صورا حسية او عقلية ، والتي ترتبط اساسا بالحل الاخراجي الرئيسي الذي هو رأس الهرم في البنية الدرامية ، وقد اشار المخرج (روم) حول هذا الموضوع – بقوله .

اذا كان الحل للفلم موجودا عندكم وتحددون بواسطته التنظيم الداخلي ، لكل مشهد ، بعدها ستكون عندكم منهجية لحل المشهد تنطلق من الفكرة الاولية العامة وليس من التقطيع المهني للمشاهد .[١٠]

اذ ان لكل فلم حله الفني الخاص به ، وطريقة بناءه والتي لاتتحقق من بناء المشاهد المعزولة والمبعثرة عن بعضها البعض .

بل تتحقق من مدى ارتباط المشاهد مع بعضها البعض وصولا الى الفكرة الاساسية للفلم التي ثبتت في السيناريو الاخراجي وفي حالة عدم دقة حلولها يترهل العمل ، وتترهل حركة المعنى ، لان – الحل ينطلق من فكرة الموضوع من تطور الصراع بين الابطال ومن الايقاع والتكوين ومن وظيفة الصوت العاطفية والفكرية ومن وحدتي المكان والزمان واللون والاضاءة – فهو ينطلق اذا من العناصر التشكيلية والبصرية والسمعية والدرامية . ففي ملاحظات للمخرج ايزنشتاين على لوحة الطوفان لدافنيشي اشار الى ما يلي :

"تجد كل عناصرها المختلفة – سواء تلك العناصر التشكيلية وهي "العنلصر البصرية" او تلك العناصر التي تنم على السلوك الانساني وهي ((العناصر الدرامية)) الى جانب الضوضاء التي – يخلقها التحطيم والصياح وهي ((عناصر الصوت)) نجدها تمتزج جميعها – بالتساوي في صورة واحدة موحدة"[١١] من هذا

الاستشهاد نستطيع ان نقول ان الفن السينمائي فن رباعي التركيب – زماني مكاني– تشكيلي – قصصي .

وهنالك افلام قصيرة قصصها لاتتجاوز مدتها الدقيقة الواحدة او اكثر لكنها تتحدث عن حياة بكاملها بسبب كون الحل الفني ((داخليا)) يرتبط بفكرة الموضوع ، لهذا السبب يكون مثل هذا الفلم منحازا في حله الفني الى فكرة موضوعه يقول لوجتان برسول سميث :

((انني اذ احلل الاشخاص وافصل عناصر تكوينهم فأنما افعل ذلك لكي اعيد تكوين هذه الشخصيات في صورة افضل مما كانت عليه من قبل – اني اجعلهم بذلك اكثر واقعية واعمق مدلاولا واكثر انطباقا مع جوهرهم))[١٢] .

كما توجد افلام مدتها طويلة واحداثها ومشاهدها غير متناسقة مع حلولها الفنية كالافلام العربية والاجنبية التجارية ان مثل هذه الافلام مملة وغير مفهومة بسبب ان كل مشهد جاء مستقلا عن الاخر حيث لاترابط بينهما وبين حلولهما .

وبهذا يكون الفلم وحيد الجانب لايرتبط بالتكوين العضوي للعمل الفني وبالنتيجة لاتصل فكرة الموضوع بشكلها الصحيح – بسبب كون الحل لم يبرر ((داخليا)) بل جاء تفسيره غير متطابق مع قانون ((التشابه))[١٣] . ويشير جون جريسون في هذا الجانب :

((انك تصور الحياة الطبيعية – لكنك في الوقت ذاته اذ تضع التفاصيل بجوار بعضها فانك تفسر هذه الحياة))[١٤] . بمعنى ان نعيد تركيبها من جديد ننظمها نشذبها في المكان والزمان ، ان التفاصيل عند جريسون ليس المقصود بها ما تحتويه اللقطات من محتولى تشكيلي – انما التأثير المتبادل بين اللقطات – لان ((الشريط ينتج تأثيره بالصور المسلطة على الشاشة وترابط هذه الصور في الحال مع الصور المخزونة في ذاكرة المشاهد – ومن ذلك الترابط للصورة تنشأ عواطف الدهشة والبهجة والمسرة والحزن))[١٥] .

كما ان الفلم السينمائي ليس الصورة فقط بل هنالك وظيفة الصوت العاطفية والفكرية ، متى وكيف يحل الصوت محل الصورة متى يعمقها ، متى يصطدم بها او معها ، متى يصطدم مع صمت فجائي بسبب ان المجرى الصوتي يدخل في علاقات معقدة وشائكة مع الصورة – علاقات تضادية وتالفية بسبب (ان مجال الصورة محدود – اما الصوت فلكونه مستقلا بذاته فانه يستطيع ان يعطينا من المعلومات ما يتجاوز الحدود المرئية)[١٦] .

من هذا القول يستطيع الصوت ان يصطدم بالصورة ليجتازها ويخترق مجالها المرئي مكونا مجالا ذهنيا كما ان حالات تصادم الصوت والصورة تماما تمثل حالات عدم تصادمها لاتؤثر على المشاهد الا اذا كانت مقنعة ولها تفسيرها الداخلي لا الخارجي ويؤكد هذا فورست هاردى – بقوله .

((ان الصوت لابد ان يساعد الصورة على التعبير – كما ان الصورة لابد ان تساعد على اكمال الصوت بحيث يعمل كل منهما على انضاج الاخر))[١٧]

وبمعنى اخر ان وظيفة الصوت والصورة – ليست وظيفة طبيعية وواقعية فقط بل تتجاوز حدودها بحيث تصل الى مفهوم جديد يختلف عما هو في الطبيعة والواقع الحياتي اذ يستطيع الصوت ان – يغيب وان يؤدي وظيفة تعبيرية كأثر متبادل بين السمع والبصر ، وكلاهما يؤديان وظيفة تعبيرية ورمزية ، وعلى سبيل الذكر يسود الصمت قبل وبعد عقد القران بين العروسين فان ذلك لايعني انهما غير فرحين او انهما رافضين عقد قرانهما ولاسباب لانعرفها فالصمت :

(هو ذلك الذي يغلق الاحاسيس ويترك المجال واسعا لعملية الربط الذهني)[١٨] . كذلك يسود الصمت لحظة قبل ان يتلقى الزوج نبأ ولادة طفلته السابعة او الثامنة ، فان ذلك لايعني انه متشائم من كثرة البنات فالصمت هنا "اوجد تخلخلا معلقا واحساسا بشيء معلق على وشك الانفجار"[١٩] .

كذلك يسود الصمت قبل اعدام (عمر المختار) في فلم (عمر المختار) للمخرج مصطفى العقاد ، فان هذا لايعني بالنسبة (لعمر المختار) الخوف من الموت ، بل الحياة نفسها ، وهي دلالة ذهنية عبر عنها المخرج من خلال عنصر الصوت .

كذلك نجد ان الصمت يسود قبل موت كل شخص عزيز فان هذا لايعني غياب الحل الفني ، بل هو الحل الفني ذاته ، فالصمت "قدم يستخدم للدلالة على الموت ، حين نقرن الصوت بالحياة[٢٠] .

كما ان زمن الصمت وتوقيت ايقاعه يرتبط بالمحتوى التاثيري لفكرة الحدث والمشهد او اللقطة لذلك جاء الحل الصوتي في الامثلة اعلاه بدل الحل البصري ، واوجد تناقضا حادا (سمعيا وبصريا) لبلورة فكرة معينة تساعد على بلورة الحل الفني وصولا الى تجسيد فكرة الموضوع التي ثبتها السيناريو .

ويشير في هذا الجانب المخرج (روم) بقوله على المخرج ان يكون قادرا على فهم السيناريو ليس فقط من وجهة نظر الفكرة ، بل من وجهة نظر المحتوى نظر المحتوى التاثيري لما سوف يقوم بعمله ، من وجهة نظر الدقة السينمائية[٢١].

وبعد يستنتج الباحث ، بان الحل الفني يرتبط اساسا بكل مفردات اللغة السينمائية البصرية والسمعية ، والتي يمكن ان يستثمرها المخرج ككل او كوحدة منفردة يختارها في معالجة موضوعة وصولا الى الفكرة الاساسية لفلمه .

المفردات المكانية وعلاقتها بالحل الفني

في بداية البحث ثبتنا ان المخرج بعد انه يستخرج فكرة الفلم الاساسية من السيناريو عليه ان يجد تفاصيل ومفردات لها علاقة بفكرة الموضوع كي يجسدها صوريا فكيف يتم ذلك ؟ – خصوصا اذا علمنا ان السيناريست لايثبت او الادق

لايتدخل في العملية الاخراجية الا انه يمكن ان يثبت بعض التفاصيل والمفردات الدقيقة التي يرى لها علاقة مهمة بالحدث كالاضاءة واللون والمفردات المكانية..الخ.

فالسيناريست ((يصف آلية الحركة)) فقد يدخل ممثل من خلال الباب او قد يخرج او قد يهبط عددا من السلالم[٢٢] والامثلة في هذا الجانب عديدة .

في فلم (الخادم) للمخرج (جوزيف روزي) تكون المفردة المكانية ذات دلاله، حيث يكون للسلم دلالة تعبيرية لمستويين اجتماعيين متباينين أي السيد وخادمه ، ففي بداية الفلم نرى (السيد) في اسفله وفي نهاية الفلم – الخادم – في اعلى السلم والسيد في اسفله ، اذا السلم هنا كمفرده مكانية (وكنقطة مركزية)[٢٣] . ارتبطت بفكرة الفلم الرئيسية ، بمعنى ان الحل الفني المركزي جاء عن طريق مفردة مكانية .

ولتعميق هذا المفهوم – يفترض الباحث – فلما – تدور احداثه في الصحراء او في البحر فما هي هذه المفردات فمفردات الصحراء مثلا : الرمال الثابتة والمتحركة ، التلال الثابتة والمتحركة ، الاعشاب البرية والحيوانات الصحراوية الاليفة والخطره وغروب وشروق الشمس ، والخيام والبدو والرحل والواحات والعاصفة وصوتها والصمت قبل العاصفة والحر والبرد والمطر واثار الاقدام البشرية والحيوانية والافق والسراب ..الخ .

اما مفردات البحر فمنها الماء والبواخر وقوارب النجاة والحيتان والاسماك وهدوء وهيجان البحر والافق والشروق والغروب والخ ..

ان كل هذه المفردات لها علاقة وثيقة بطبيعة الاحداث الحياتية التي تجري في الصحراء او البحر ، وكما يؤكد ميخائيل روم ان (كل شيء في السينما – غير مشروط ومماثل للحياة في كل انواعها الرئيسية)[٢٤] .

بسبب ان السينما ترتبط دائما بالطبيعة بكل تفاصيلها (لذا فان ما هو غير ممكن في الطبيعة هو غير ممكن في السينما)[٢٥] .

لذا فان المفردات التي يقررها لتجسيد حلولة الفنية الرئيسية والفرعيه او الحل الفني المركزي لها دلالات جمالية او فكرية او رمزية او اجتماعية وكما يقول ميتز (ان الدالة في السينما هي الصورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة فالسينما تشكل وحده دلاليه قائمة بذاتها الى درجة كبيرة)[٢٦] .

ويؤكد ميتز :

(ان المشهد السينمائي يتطلب مطابقة الدال والدلول)* [٢٧] . ولاثبات المطابقه او عدمها نفترض ان مخرج فلم – عمر المختار مصطفى العقاد لم يستعمل مفردة (السراب) واستعمل بدلها مفردة اخرى .

لها علاقة بالصحراء ايضا ، فهل سيصل المخرج الى نفس الذي جاءت به مفردة السراب ام لا ، عند ذلك سيكون الحل الفني مختلفا عن سابقه ، بمعنى عدم مطابقة الدال للمدلول .

من هذه يتضح ان المفردات – تقرر ايضا (الحل الفني) فالمخرج الذي يرى ان صوت العاصفة قد يحقق له تصورا يساعده على تجسيد المعنى ففي مثل هذه الحالة سيبحث عن طريقه – (سينمائية) بحيث تكون المفردة (صوت العاصفة)، ذات قيمة جمالية وحسية وفكرية ترتبط بمسار العمل الفني للمشهد او الفلم ، مكونة خطا تصاعديا ، مع باقي المفردات لتكون ضمن منهجية الجمالي حين تنفيذ الفلم .

لقد حدد المخرج مصطفى العقاد في فلمه عمر المختار مفردات كثيرة منها مفردة السراب ، ان – مجرد تحديدها يعني دراستها – علاقتها بالصحراء وبالجو العام لعمر المختار ، فعند مشاهدتنا للسراب وهو يرتبط بالحدث ارتباط دراميا ويعني للمشاهد الدلاله المطلوبة – فهذا يدل على ان السراب دخل منطقة تطور الصراع في الفلم .

ان لقطة السراب في الفلم (جميلة جدا) الا انها كحل فني ارتبطت ليس (لجمالها) بل ارتبطت بمفهوم (خطة) عمر المختار لا يهام اعدائه الايطالين ، بان الثوار لا وجود لهم في هذه المنطقة ، علما بانهم كانوا مختبئين بين ثنايا الرمال ، وبهذه حقق عمر المختار – فكرته (خطته) وهي الهجوم المباغت على اعدائه في هذا المكان وحول اهمية المكان يشير جون دوي بقوله (يصبح المكان شيئا من مجرد فراغ)[٢٨] .

وبهذا حقق المخرج فكرته من خلال السراب (كحل فني) – فكري وجمالي واشترك المخرج مع افكار عمر المختار في بلورة الحل البصري بسبب ان الصورة (لايجب ان تفهم على انها نسخة مادية لكن على انها محتوى فكره يكون الانتباه فيها مركزا على نوعية حسية)[٢٩] .

من هنا يتضح ان استخدام المفردات التي لها العلاقة بتطور المعنى تكون عاملا حاسما لتجسيده ، ويؤكد الباحث ان استخدام المفردات لاي موضوع كان ، ليس بالضرورة استخدامها جميعا بل يمكن لمفردة واحدة او مفردتين ان تجسد فكرة الموضوع عبر استعماله كحل فني في السلم في الفلم (الخادم) (كنقطة مركزية) تدور حول الاحداث بمعنى ان السلم ارتبط بالميزانسين العام للفلم ولو لم يكن السلم كنقطة مركزية لما استطاع المخرج ان يصل الى هذا المفهوم الدرامي والجمالي والفكري ن وحتى لو اتبع طريقا اخر لتوصيل مفهوم التباين بين السيد وخادمه مثلا عن طريق مفردة حوارية او ضوئية او حركية ، فسيكون مفهوم التباين بينهما واضحا ومفهوما لكن بطكريقة ربما تكون ساذجة ، او غير مفهومة ، فالتباين سوف لن يصل الى مبتغاه او قد يصل بشكل خاطئ .

ويؤكد هذا روم بقوله :

(اذا فهم المخرج بشكل خاطئ فكرة العمل الرئيسية التي تكون تكمن في اساس الفلم، فان الخطأ سيتوغل في كل تفاصيل تجسيد الفلم على الشاشة وستكون كل عناصر الاخراج مختارة بشكل غير واضح)[٣٠] .

البنية الدامية والحل الفني :

ان المتفرج عند مشاهدته لاي فلم فانه يرى جهود جميع المتخصصين الذين حققوا الفلم ، فهو يشاهد كيف صممت الاضاءة وكيف صورت اللقطة وكيف مثل الممثلون وكيف صممت الملابس وكيف عمل المكياج ويشاهد ايضا جهود (المونتير) عبر الانتقالات ويشاهد جهود عمال معمل الطبع والتحميض وحتى المنتج يشاهدونه من خلال ضخامة او عدم ضخامة العمل كذلك السيناريست عبر قصته ومعالجته الفلميه والمتفرج يحس بالزمن ويشاهد المكان ، الا ان المشاهد لايرى أي – دور للمخرج الا اذا كان المخرج مشتركا في التمثيل ، فعند ذلك يعتبر ممثلا فقط .

وكبديهه معلومة ان المخرج هو قائد للعملية التنفيذية والابداعية ولقد احسسنا بوجوده من خلال قيادته للعملية التنفيذية عبر التخصصات المتعددة السابقة الذكر اما في العملية الابداعية ، فاننا نراه عبر بنائه للبنية الدرامية للفلم التي "هي طريقة ايصال لجزء من الحياة ضمن مقطع قصير من الزمن ، حيث تنعكس فيه وجهه نظر الفنان ، وتكون مفهومة للناس ، وبالتالي فان وظيفة البنية الدرامية هي وظيفة الاعلام ، وان الفنان يخبر المتفرج عن الكثير ، وكلما كان الاعلام الموجود داخل العمل الفني اكثر ، كلما اصبح العمل اكثر قيمه ، وكلما كثرت الاكتشافات التي يحققها المتفرج عن حياة النفس البشرية هو اعلام حسي أي اعلام يكشف للمتفرج جوانب جديدة من البشر" [٣١] .

أي ان وظيفة المخرج الرئيسية هي ان يعطي مفهوما جديدا وذلك من خلال وجهة نظره الذاتية وتفسيره الفلسفي والوجداني لتلك الظواهر او المواضيع ، ان البنية الدرامية ، ترتبط بالحس والعاطفة ، فعندما تضحك او تبكي او تغضب او تخاف او تنفعل ان هذا ياتي عبر مشاهدتنا الفعل الممثل او التقنيات التي استعملت في الفلم .

لكن انفعالنا ، خوفنا ، غضبنا ، تجسده بنية الفلم الدرامية وان الحل الفني هو اهم الركائز الاساسية التي تستند عليها البنية الدرامية ، والبنية الدرامية كما يعرفها (روم) ويوصي بها المخرجين وذلك بقوله انها (الطريق التي بواسطتها توصلون بفكرتكم للمتفرج ضمن شكل مؤثر ومن خلال تصادم الطبائع المتنامية ولن تستطيع الفكرة ، المعبرة عنها على الشاشة خارج الشكل المؤثر ان تجذب المتفرج ، وان تؤثر عليه ، ولكي تؤثر فكرتكم في المتفرج ، يجب ان يتم التعبير

عنها على سكل تصادم الطبائع وعلى شكل احداث ان المتفرج ستصل اليه فكرتكم ، عندما يصبح مشدودا للحدث)[٣٢] .

ان ايصال الفكرة للمتفرج لايتم الا من خلال جزء او كل (العناصر العشرة للرؤية)[٣٣] وهي : الضوء ، الظلام ، المادة ، اللون ، الشكل ، المكان ، البعد ، القرب ، الحركة ، السكون والتي بواسطتها فقط تحدد – العناصر التشكيلية والبصرية – والعناصر الدرامية (السلوك الانساني) والعناصر الصوتية ، ان العناصر العشرة للرؤية تحدد المكان الذي بدوره يرتبط ويتفاعل مع مجمل عناصر البنية الدرامية ، والامثلة الدرامية في هذا الجانب عديده ، وكمثل فلم (المحادثة) للمخرج الامريكي (فرانسيس فورد كابولا) ، نجد ان فكرة الفلم اساسا على الدخول بغير اذن الى حياة الاخرين ، الى داخل العالم الراسمالي القائم على المرتكزات الفردية الى داخل الحرية الشخصية ، فنشاهد ميكروفونات حساسه ولاقطة من بعيد، واجهزة كاميرا، تلفونات ملغومة ، ومرايا ذات وجه شفافة من الجانب الاخر .

يبدأ الفلم بلقطة بانارامية طويلة زمنيا ، تهبط فيها الكاميرا من الاعلى بحركة تكشف لنا ساحة عامة يملؤها الناس ولا تعني لنا وجوههم أي شيء ، والصمت مخيف ، والكاميرا الهابطة تعطينا شعورا غريبا بالوحدة والتزعزع والخوف – وتظل على هذه الهيئة حتى تصل الى شابين اكثر عادية من أي شيء كان ، ونكتشف هنا ان ثمة مجموعة من الناس والالات تعمل على مراقبة هذين الشابين ، ولعل الدهشة تأخذ منا مبلغا – اذ نرى انه ليس في حديث الشابين من قيمة في تتبع كل هذه المراقبة)[٣٤] .

لذا فان البنية الدرامية في هذا الفلم هي الشعور بالتوجس والخوف والمراقبة والتوقع والصمت وحركة الكاميرا والدهشة والفضول والشد كل ذلك من اجل يكون المتفرج مشدودا الى (الحدث الدرامي)[٣١] الذي سيواجهه عاطفيا .

اما الحل الفني فجاء عن طريق الكاميرا كحل فني مكاني ا باستطاعة المخرج ان يصور هذا المشهد بطريقة التصوير المونتاجي والتي من خصائصها :

(تكشف الحدث واختصار الزمن – او العكس كذلك بناء المكان المجازي والمصادمة الحادة بين الزوايا والمراقبة من نقاط رؤية جديدة)[٣٦] .

فلو تبنى المخرج كابولا – هذه الطريقة ، فان وحدتي المكان والزمان ستتفتت ، وان المراقبة الفورية للشابين ستتحطم وستتحول حركة الكاميرا البانارامية المعقدة الى لقطات تحول دون استمرارية الزمن الذي اراده المخرج أي ان الفكرة ستكون معالجتها على نقيض ما ورد في الفلم .

لقد اوجد المخرج الحل الفني عن طريق (المونتاج الداخلي) لتحديد المكان والزمان لهذا المشهد ، كي يجسد فكرته عن طريق الحركة البانارامية الواسعة والمعقدة .

وتكمن القيمة في ان المشهد المصور بالكاميرا المتحركة ، يكتسب تشابها مع الحياة اذ ان الانسان يرى العالم من خلال باناراما متواصلة ، وتتجول نظراته طوال الوقت واذا ما توقفت احيانا لكي تركز على موضوعة ما فانها ستبدأ من جديد بعد ذلك بالمراقبة – ان قوة التصوير البانارامي تكمن في الاحساس الدقيق بالمكان الحقيقي والزمان الحقيقي [٣٦] .

عن طريق هذا المفهوم توصل المخرج الى الحل الفني واستطاع ان يجسد فكرة المشهد وبناء فكرته الرئيسية وهي الدخول بغير اذن الى حياة الاخرين وانه لم يتبع طريقة اخرى كالتصوير المونتاجي كأحد الحلول الفنية للمشهد ، بسبب (انه يخفي الى حد ما الاحساس بالمراقبة المباشرة الفورية لظواهر الحياة كما ان المشهد المبني مونتاجيا يتطلب من المتفرج جهدا حيويا لكي يتم توحيد واستيعاب اللقطة – أي انه يتطلب مساندة المخيلة)[٣٧] .

بينما نجد الحل الفني في الفلم الروسي (طفولة ايفان) للمخرج (تاركوفسكي) عن قصة (بوفولوموف) حيث بطلها طفل يرسل الى جبهات القتال ، تحولت هذه القصة الى سيناريو وقد حاول العديد من المخرجين اخراج هذه القصة وكانت النتيجة غير ناجحة ، بسبب حتمية موت الطفل ، فاذا لم يمت في المرة الاولى سيموت في المرة الثانية ، ان هذا الحل الدامي سيثير تساؤلات كثيرة حول موته ، الى ان جاء المخرج (تاركوفسكي) واوجد الحل ، أي جعل الطفل ايفان (يحلم) ويرى في احلامه تلك الحياة التي حرم منها ، ويرى الطفولة العادية السعيدة، لذا فالحل الفني قام على اساس كلمتين (ايفان يحلم)[٣٨] وقد ادى هذا الحل الفني والفكري الى تغيرات جذرية في بناء الفلم ، اذ سرعان ماأثارت مسألة التباين بين الحلم والواقع واصبحت البنية الدرامية مترابطة مع الحل الفني الجديد والذي استطاع خلاله المخرج ان يختزل الزمن ويختزل ايضا احداثا هائلة من خلال استيعابه للفكرة الرئيسية وفهمها بشكلها التاثيري والتعبير عنها من خلال فهمه الفكري بالوسائل الفنية المعبرة ، أي ان الحل الفني للفلم ، قام على اساس الصورة الذهنية للطفل (الحلم) ، اما بنيته الدرامية فانها قامت على اساس الاقطار المتعددة لوحدة الصراع بين حلم ايفان وواقعه ، ومدى تناميها بشكل درامي سليم .

بينما نجد في فلم (الخادم) ، ان الحل الفني اعتمد اساسا على السلم ، كنقطة مركزية ، اما البنية الدرامية فكانت على اساس الافكار والاحداث التي حققت التباين بين السيد وخادمه .

وفي مشهد الممثلة وسماعها علو وانخفاض صوت التصفيق اعطى للمتفوج مجموعة من الاشارات الذهنية التي تخدم البنية الدرامية منها :

١-ان الجمهور يحترم الممثلة ويصر على ظهورها بسبب ادائها الجيد
٢-ان عاملة الستارة ، وكعمل روتيني عنده ، ينحاز الى فتح الستارة وغلقها بسبب احترامه للممثلة .
٣-كما ان الممثله ، ربما لا تريد الظهور امام الجمهور لاسباب كثيرة كأن تكون مرتبطة بموعد او ان حالتها النفسية لا تساعدها على الرجوع لمواجهة الجمهور او كبريائها كممثلة عظيمة تريد ان تفتح الستاره وتنغلق عشرات المرات لحين قرارها بالرجوع للجمهور .

لذا فالبنية الدارمية لهذا المشهد جاءت عن طريق الصورة الذهنية بين الجمهور والممثلة ، اما في فلم (عمر المختار) فكان السراب هو الحل الفني الصوري الذي ارتبط بمفهوم خطة عمر المختار لايهام أعداءه ، اما بالبينة الدرامية للمشهد فقد تجسدت من خلال مفهوم الصراع بين (عمر المختار) (وخطته) والأعداء و (خطتهم) .

من خلال ما تقدم نجد ام المخرج عندما يحدد مفهوم البنية الدرامية عليه ان يعمقها ويبث من خلالها صورا ذهنية قد لا يشاهدها المتفرج بل يحسها كاشارات تتجمع ذهنيا لديه من خلال التتابع الصوري ، أي ان تحديد مفهوم البنية الدرامية يرتبط عضويا مع كل عناصر العمل الفني لكي تعطي لنا تركيبا جديدا يساعد على دفع ما سبقه من تركيبات وما سيلحقه من تركيبات بنائية جديدة ، تساهم في بلورة مفهوم البنية .

لتكون في النهاية ، الحل الفني المناسب لذلك المشهد او للفلم ككل ..الحل الفني كمؤثر صوتي لفلم زهرة عباد الشمس

يمكن اللجوء الى العناصر الصوتية ، باعتبارها احد الحلول الفنية التي يلجأ اليها المخرجون في معالجة موضوعاتهم الدرامية ، ففي فلم (زهرة الشمس) للمخرج الايطالي (دي سيكا) الذي لجأ الى استخدام المؤثر الصوتي كحل فني والذي من خلاله جسد المعنى واعطى حلا فكريا وتقنيا للفلم كله ، علما بان المدة للمؤثر الصوتي المستخدم في الفلم لا يتجاوز (ثلاث ثوان) ، على الرغم من ان الفلم يحوي في داخله عددا من الحلول الفنية ، كالحل الاضائي والحركي والعدسي والرمزي واللوني والمونتاجي الى اخره من مفردات اللغة السينمائية .

ان كل هذه الحلول ارتبطت وتناقضت وتشابكت ، الا انها دخلت منطقة الفعل البصري ضمن المشاهد اللقطات المكونة للفلم ولم تكن هذه الحلول هي الحاسمة في ايصال فكرة الفلم الرئيسية .

ولاثبات ان المؤثر الصوتي ذا الثلاث ثوان ، هو الذي حسم تجسيد فكرة الموضوع ، ان هذا المؤثر هو (بكاء الطفل) ، التي تجسدت عنه (الصدمة البصرية) أي اندهاش الزوج وعدم توقعه بوجود الطفل ، ثم الصدمة (الفكرية

الذهنية) هذه الصدمه انهت العلاقة بين الزوجين والى الابد ، وللغرض اعلاه نوجز على شكل فقرات احداث القصة التي تدور بين ايطاليا وروسيا عبر ثلاث ازمنة .

١-قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية .

٢-زمن اندلاعها .

٣-بعد انتهاء الحرب .

١-قصة حب بسيطة تنشأ بين شابين تتكلل بالزواج .

٢-تندلع الحرب العالمية الثانية .

٣-يستدعى الزوج للخدمة العسكرية في صفوف الجيش الفاشي الايطالي .

٤-الزوج يسافر الى جبهة القتال – على ارض روسيا .

٥-يندحر الجيش الايطالي بسبب المقاومة المضادة والثلوج .

٦-تنتهي الحرب ويبدأ رجوع الجنود الايطاليين المتبقين على الجبهة الروسية .

٧-من خلال الزوجة نعلم ان زوجها قد انقطعت اخباره .

٨-محطة القطار في روما – نشاهد الامهات والزوجات يحملن وفي ايديهن صور اولادهن وازواجهن .

٩-الزوجة تمحل هي ايضا في يدها صورة زوجها – لعل احد الجنود الذين ينزولون من القطار يتعرف على صورته .

١٠-احد الجنود ينظر الى الصورة من الزمن ويتوقف امامها ثم يذهب .

١١-الزوجة تنتبه اليه – وتتجه صوبه – وتطلب منه برجاء ان يخبرها عن زوجها وبعد الحاح منه – يخبرها الجندي انه شاهد زوجها اخر مرة –ساقطا على الثلج – ولا يستطيع الحراك وقد حاول ان يساعده لكنه رفض بسبب عدم قدرته على النهوض وحاول مرة اخرى ورفض ايضا وعلى هذه الحالة تركه .

١٢-تحاول الزوجة الذهاب الى موسكو – وتنجح محاولتها .

١٣-تصل موسكو وتبدأ بالتفتيش عن زوجها في المناطق الحضرية والريفية وهي تحمل صورة زوجها لعل احدهم يتعرف ليدلها عن مكانه .

١٤-تسأل الزوجة في قرية ريفية بعض النسوة وتخبرها احدى النساء ان ذلك البيت يعيش فيه ايطالي .

١٥-تقف الزوجة امام البيت وتشاهد فتاة روسية تنشر الملابس المبللة على الحبال.

١٦-تخرج الزوجة صورة زوجها للفتاة الروسية .

١٧-تشاهد الفتاة الصورة – فتندهش وتعرف ان زوجها (ايطالي) هو زوج هذه المرأة – الايطالية وان فراقهما كان بسبب الحرب . ثم تطمئن الفتاة الزوجة بان (الزوج) سيصل بعد قليل بواسطة القطار .

١٨-الزوجتان في محطة القطار – يصل القطار – ينزل الزوج – يتجه نحو زوجته الروسية – الا انه يشاهد زوجته الايطالية – يندهش – يتقدم اليها .
١٩-الزوجة تنظر بألم .
٢٠-الزوج يتقدم اليها .
٢١-الزوجة تبكي وتستدير ثم تركض باتجاه القطار المتحرك وتصعد فيه تاركه الزوج في حيره من امره .
٢٢-تصل الزوجة ايطالية – تبدأ حياة جديدة وتتعرف على شاب ايطالي .
٢٣-في موسكو يقنع الزوج زوجته بالذهاب الى روما لكي يقابل زوجته وربما يقنعها بالمجيء معه ليعيشوا سويه .
٢٤-يصل الزوج الى روما – يتصل تلفونيا (بزوجته) – الزوجة بعد حوار بينهما – ترفضه ولا تستطيع العيش معه .
٢٥-يذهب الزوج الى محطة القطار ليقطع تذكرة الرجوع الى روسيا – الا ان ناظر المحطة يخبره بان القطار سيتوجه الى روسيا بعد غد .
٢٦-يفتش الزوج عن فندق للنوم فيه .
٢٧-تشاهد الزوج (فتاة الليل) وبعد حديث قصير تأخذه الى شقتها مقابل بعض النقود .
٢٨-في شقة (فتاة الليل) الزوج يتصل تلفونيا (بزوجته) ويخبرها ان القطار تأجل موعد سفره ولا يوجد مكان ينام فيه الان .
٢٩-الزوجة – توافق على مجيئه للشقة .
٣٠-الزوج في طريقه للشقة – ينهمر المطر – وتنطفئ اضوية الشوارع والمساكن.
٣١-الزوجة امام المرأة – تنظر لوجهها – ثم تضع اقراطا في اذنيها .
٣٢-الزوج يصل ويطرق باب الشقة ، الزوجة تفتح له الباب ، ينظر احدهما الاخر وهما في العتمة ولكي تراه ، تذهب الى داخل الشقة لتضيء الشمعة وتستمر النظرات بينهما ويدور حوار يديره الزوج عما حدث له بعد ان فقد وعيه وان الفتاة الروسية انقذته من الموت المحقق .

وتستمر النظرات بينهما ، يحاول الزوج ان يعانق زوجته .

وقبل عناقهما ، بلحظة ، سمعا – وسمع معهما المشاهد (بكاء طفل صغير) اندهش (الزوج) ابتعد قليلا عن (زوجته) فكلاهما ينظر للاخر بصمت ولمدة وجيزة لكنهما اصبحت دهرا لهما ، ومن خلال صمتهما ونظراتهما التي اجابت بوضوح على كل الاسئلة المتعلقة بينهما فقد عرف ان (زوجته) قد تزوجت وان الذي جاء من اجله قد تهدم فجأة ولحل هذه الاشكالية المفاجئة والمعقدة قرر المخرج ايجاد حلا بسيطا الا انه (معقد) هذا الحل هو ان يرجع الزوج من حيث اتى – الى روسيا ليأخذ معه الذكريات فقط .

ومن خلال هذا يجد الباحث ان (بكاء طفل) كمؤثر صوتي هو الحل الفني الفكري لفكرة الفلم ولكي يثبت الباحث ان المؤثر ذا (الثلاث ثوان) هو الحل الفني للفلم ، يفترض الباحث الفرضية التالية :

ان المخرج (دي سيكا) لم يوضب هذا المؤثر بل وضب مفردة اخرى بدلا من مفردة (البكاء) فهل سيتحقق نفس التأثير ام سيصل الى حل فني يختلف عما جاء به الفلم ، ماذا سيحدث ؟ وماذا سيتغير ؟ هل يفهم الفلم هل سيتحقق فكرته ؟ وما هو موقف المشاهد من هذا التغيير ؟

ان كل هذه التساؤلات اوجدها الباحث ، لكي يثير تساؤلا محددا حول مفهوم الحل الفني وعلاقته بتطور وحسم الفكرة الفلميه ، كذلك يتساءل تساؤلا اخر معاكسا للتساؤل الاول وهوهل يمكن ان تتطور فكرة الفلم بدون الحل الفني ، ان كل هذه التساؤلات التي لها العلاقة بالحل ، ترتبط بالمفردات السينمائية ، وكما بينا سابقا ان كل موضوع مفرداته ومفردات موضوعه الحرب كثيره جدا ..

اذا لماذا جاء المخرج الى مثل هذا المؤثر الذي اختاره بدقة لمثل هذا الحل وبدونه لما استطاع ان يحقق تأثيرا فكريا وحسيا واجتماعيا ثم لماذا استخدم مفرده البكاء بالذات واختارها من بين مئات المفردات التي تظهر وقت الحرب ، ولماذا لم يختر نهاية مفتوحة يستنتجها المشاهد بنفسه ولماذا وضع الطفل في غرفة ثانيا – لماذا لم تخبره بانها متزوجة ، عندما اتصل بها تلفونيا في المرة – لماذا لم تخبره في المكالمة الثانية بان لديها طفلا – لماذا عرقل المخرج سفر الزوج بعد المكالمة التلفونية الاولى – لماذا وضعت الاقراط في اذنيها وهي تنظر لنفسها امام المرأة لماذا لم يوضب المخرج (ضحكة) الطفل بدلا من بكاءه ولماذا استعان المخرج بالمطر ؟ لماذا اطفت الانوار ؟ لماذا استخدم اللون الداكن الازرق عند مجيئه الى الشقة ؟ ولماذا اوقدت الزوجة الشمعة ؟ وهل ام المخرج بهذه السذاجة يطفئ الانوار لكي يبرزا ايقاد الشمعة ؟ ولماذا امرأة الليل ؟ ولماذا الشوارع خالية من الناس ولماذا ؟ .. ولماذا ؟ تساؤلات كثيرة اخرى .

الباحث يؤكد فيما اذا لم توضب مفردة (المؤثر) التي ركز عليها كحل فني مركزي – ماذا – ماذا سيحدث :

١–بدون المؤثر – لا تفهم فكرة الفلم .

٢–بدونه نفهم ان المخرج لم يستوعب مفهوم الحرب العالمية الثانية .

٣–بدونه تكون قصة الفلم مجرد قصة اعتيادية عن الحرب .

٤–بدونه يكون المضمون الفكري للحرب هامشيا ويستبدل بدله مضمونا عاطفيا بين الزوجين وقت الحرب – بمعنى ان موضوعة الفلم (شخصية) بين الزوجين .

٥–بدونه ، المخرج لم يستطيع استغلال مفردات وتقنيات اللغة السينمائية .

٦–وبدونه يكون المخرج فلما دون ان يعطي وجهة نظره حول الحرب .

ويستنتج الباحث – ان الفرضية التي افترضـــها – فرضيـــة منطقيـــة وان استخدم وتوظيب البكاء (كمؤثر) هو الحل المنطقي لفـــهم فكـــرة الفلـــم وان البنيـــة الدرامية هي التي جسدت مفهوم الحل الفني وذلك للاسباب التالية :

١–ان البكاء – هو الرابط الموضوعي ، لفهم ان الحرب العالميـــة الثانيـــة مأســـاة حقيقية للانسان وان البكاء جسد هذه المأساة .

٢–البكاء – يعني ان ايطالية مثلوبة في سعادتها .

٣–البكاء جاء نتيجة لفراقها القسرى بعد سعادة تدم طويلا .

٤–البكاء يدل على ان هنالك قصص حب كثيرة قبل الحرب ، قـــد انتـــهت بســـبب الحرب .

٦–البكاء يدل ان هنالك اطفالا بدون مأوى بسبب فقدان الاباء والامهات .

٧–البكاء في ظلمة ، خوف ورعب .

٨–البكاء في ظلمة – يعني المستقبل المجهول لهؤلاء الاطفال . بعد انتهاء الحـــرب العالمية الثانية .

٩–البكاء – اختزال الحرب .

١٠–البكاء جاء نتيجة للصراع بين فكرتين متناقضتين .

١١–البكاء جاء صدمة سمعية للزوج الا انه تحول الى صدمة ذهنية لحياة الـــزوج المستقبلية .

١٢–البكاء كمعادل صوتي ، ارجع الزوج من حيث اتى من روسيا .

١٣–البكاء جسد (ان الانسانية – مؤلفة مـــن نســـاء ورجـــال وهـــؤلاء تحركـــهم العواطف– سواء كانت هذه العواطف سيئة او طيبة)[٣٩] .

١٤–البكاء اوقع الزوج في اشكالية لم يكن يتوقعها .

١٥–البكاء اوقع الزوجة في اشكالية ، الذكريات الاتية لها .

١٦–البكاء اخبر المتفرج ، ان من اهم مفردات الحرب العالمية الثانية هو البكـــاء لا السعادة .

١٧–البكاء هو الحل الفني الرئيسي الذي حسم فهم فكرة الموضوع .

نستنتج مما تقدم ان المخرج منحاز انحيازا فكريا ضد الحرب التـــي شـــنها هتلر وان هذه الحرب اوجدت المآسي الكثيرة منها قصة الفلم الذي نحن بصدده .

كما ان الرؤيا الاخراجية (لدي سيكا) وفهمه لفكرة السيناريو فرضت عليـــه حلا اخراجيا جاء منسجما مع فكرة موضوعة الحرب ، التـــي تقـــول ان الحـــرب العدوانية التي شنها النازيون والفاشست ضد شعوب العالم هي حرب جلبت المآســـي والبكاء لشعوبهم اولا كما ان المخرج اجاب من خلال حله الفني على اسئلة هامـــه تتعلق بطبائع النفس البشرية التواقة الى الحياة الكريمة .

(ان السينمائي حين يريد ان يعمل فلما يجب ان يكون قادرا على الاجابة عن جميع الاسئلة الخاصة بحقائق الكون وقوانينه وقوانين المجتمع وقيمه لكي يستطيع ان يعين ماهية الصورة وتأثير الفلم ولغة الابداع السينمائي وهو في الوقت ذاته ملزم بمعرفة ميكانيكية الوسط السينمائي وتقنياته)[٤٠] .

الحل الفني في فلم (النهاية)

اخرج كاتب البحث فلما بعنوان (النهاية)** ويتحدث عن سجن نقرة سلمان الذي الغي بعد قيام ثورة ١٧-٣٠ تموز المجيد سنة ١٩٦٨ . بقرار من مجلس قيادة الثورة الموقر – وبعد ان اطلق سراح السجناء السياسيين ، اصبح السجن مكان خال، الا ان هذا الخلاء لا يعني تجريده من مقدماته الاساسية كسجن – فالسجن كمكان بقي على حاله فالزنزانات المتناظرة المتقابلة ، وملعب كرة قدم والمسرح والمطبخ والمساطب والاسلاك الشائكة والمزابل والملابس الممزقة المرمية خارج السكن وعلب السردين الفارغة – ان كل هذه الاماكن والاشياء تزيد من رهبته اكثر مما لو كان السجناء موجودين فيه .

ان مفردات هذه الاماكن الفارغة والاشياء ، ارتبطت بالحلول الفنية للمكان، الا انها توحي حقيقة ان المكان هو الذي يتحدث عن الزمان ، على الاحداث التي جرت عن الازمنة المتعاقبة التي تكشفت عن طريق التفاصيل والمفردات المثبتة على الجدران من كتابات وصور وتواريخ وادوات طبخ وكراسي ونظرات طبية وادويه كذلك الحقن والحبوب التي لم يستعملها السجناء .

ان أي فلم لا بد ان ينطلق من الانسان الذي بدوره يحاكي المكان ، بمعنى ان الفكرة تنطلق من ابطالها ولا تنطلق من اماكن ابطالها لتحاكي المكان – وبمعنى اخر ان الاحداث تجري في اماكنها المخطط لها دراميا سواء كان الفلم روائيا او وثائقيا .

لكن في فلم (النهاية) جعل المخرج من السجن كمكان خالي ومنطلقا حسيا وفكريا أي ان الحل الفني للمكان جاء بعدة طرق ، حياديا وموضوعيا وذاتيا ، اذ استعرض الاماكن التي يتكون منها السجن بشكل يوحي بالترابطية بين وحدتي المكان والزمان .. وذلك من خلال الكشف العام والخاص للتفاصيل والاشياء التي وردت كأشارات وكتابات ورسوم حائطية وفعاليات قام بها السجناء في ازمنة متعاقبة .

ان وحدتي المكان والزمان من وجهة النظر الذاتية والقسرية ، التي افترضها المخرج في فرضيته التخيلية جاءت لتؤكد منطلقه الفكري والحسي اتجاه فكرة الفلم الرئيسية ، عبر مشاهد ترتبط بمفهوم الحل الفني .

ان فرضية المخرج التخيلية ، ليست وهمية فيما يتعلق بوحدتي المكان والزمان ، اذ ربط المكان الحقيقي للسجن بأماكن حقيقية خارج السجن ، وهذه

الاماكن ليست لها علاقة بجغرافية السجن وانما لها علاقة فكرية وزمنية لاحداث جرت في ازمنة مختلفة ، فالزمن :

(يفعل فعله في تفاصيل الاشياء وجريانها وهو يحدث التغيرات في سياق التتابع المكاني – فالزمن يسهم في التوغل الى مجريات مكانية جديدة مستحدثة ، فهو قدر على توليد الاماكن ، فكلما مرة الزمن واقترن بالحركة ولدت اماكن جديدة فالزمن مقترن بالحركة والتغير)[٤١] .

من هذا المنطلق ، فان وحدتي المكان والزمان في فلم النهاية جاءت بصيغة، التغيير في التتابع المكاني والذي ينتج عنه توحيد زمني ، لازمنة متباعدة ، كذلك امكنة متفرقة تتوحد (فكريا) الا انها متباعدة مكانيا .

ان الفلم يحكي المكان عن الانسان وليس الانسان هو الذي يحكي عن المكان ، ففي مشهد الزنزانات ولف المخرج اشكالية مكانيه زمانيه عن طريق التعريف بالمكان ، من خلال جزئيات منفصلة عن بعضها وترتبط بأزمنة توحي لنا ان هذه الجزئيات مثلا (الكتابات الحائطية) كتبت بأوقات مختلفة وتتم عن افكار السجناء ولها علاقة عضوية بوجودهم في السجن ، فالتنقل .

(بين اجزاء المكان والتعبير عنها ، التوليف قادر على فصل الاشياء التي تكون متصلة مكانيا – ويربط اشياء ليس بينهما استمرار مكاني)[٤٢] .

كما تحول ايضا مفهوم المكان الى زمان من خلال لقطة (النظارات الطبية) او وعاء الماء او المسرح كذلك المطبخ او المدرج – التي كان يستعملها السجناء في امور حياتهم اليومية وكمثال :

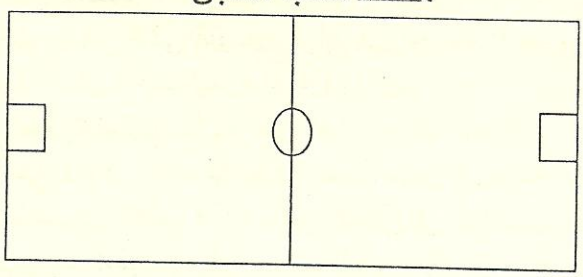
فان النظارات الطبية كاشارة صورية تعطي لنا الصورة الذهنية للزمن ، بمعنى ان لكل (نظارة) زمنها الخاص بها ومجموع – النظارات ، تعطي زمنا موحدا للسجناء ، هذا الزمن نطلق عليه – المدة الزمنية – لوجودهم في السجن .

ان مفهوم المكان والزمان ليتجسد بشكل اكثر في مشهد كرة القدم اذ اتبع المخرج نفس القاعدة الرياضية اذ وزع على ارض الملعب في السجن اثنين وعشرين بدله ممزقة ، بحيث اصبحت كل بدله تمثل لاعبا كحامي الهدف والمدافع والمهاجم ولكلا الطرفين المتصارعين .

كما اتبع في عملية التصوير الاتجاهات الاربعة (افقي – عمودي – يسار – يمين)[٤٣] . ليجسد من الاتجاهات الاربعة ثلاثة مفاهيم هي اللعبة من الخارج ، والمزاوحة بين اللعبتين ، ليخرج بنتيجة جديدة . ان المفاهيم الثلاث ما هي الا ثلاثة حلول فنية تماسكت وتبلورت لتعطي الحل الفني الرئيسي لمفهوم لعبة كرة القدم التي يقصدها المخرج وهي ان اللعبة هي مخاض فكري أي صراع بين الخير والشر بين الظالم والمظلوم وليس صراعا جسديا بين لاعبي كرة القدم والتي

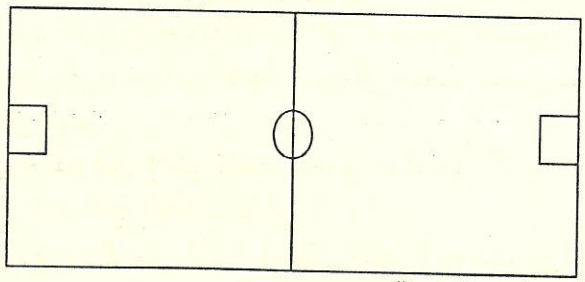
استغلها المخرج كواجهة صورية ليجسد من خلالها الواجهة الفكرية للعبة وكما في المخطط التالي :

مخطط ملعب السجن



١-البدلات الممزقة للمساجين بدل لاعبي كرة القدم .
٢-لا يوجد جمهور كما لا توجد كرة .
٣-يحيط الساحة – الزنزانات .
٤-لا يوجد حكم داخل الساحة – بل الحكم هو الصفارة المعلقة على احد ابواب الزنزانات وعلى شكل انسان مشنوق .
٥-استعراض الكاميرا للقطات الباناراما – نشاهد – خلفية السجن – والصحراء .
٦-تخطيط الساحة وفق المواصفات العالمية .

مخطط ملعب الشعب



١-الانسان هو الذي يلعب كرة القدم .
٢-يوجد جمهور متحمس الا ان متناقض في التاكيد .. بسبب وجود فريقين – متناقضين في اللعبة .
٣-يحيط الملعب ابنية المدنية .
٤-يوجد حكم داخل الساحة .
٥-تخطيط الساحة وفق المواصفات العالمية .
٦-المكان واقعي .

تعلن صفارة الحكم المعلقة على باب الزنزانة البدء باللعبة ضمن المكانين الهندسيين الذي تحكمه (خمسة قوانين)[٤٤] .

تبدأ الكاميرا بالحركة لتبين لنا نقطة عامة للساحة ثم تتولى اللقطات المختلفة الحجوم وفي نفس الوقت نسمع صوت الصافره تعلن عن خطأ ارتكبه احد اللاعبين (احدى البدلات) لنشاهد لقطات جماهير حقيقيين يتابعون لعبه حقيقية لقد اصبح مفهوم المكان انعدام المكان الذي قسمه ارنهايم الى خمسة اقسام وهي :

١-عرض المشاهد المنفصلة مكانيا بعضها جنب بعض .

٢-تقدم الملامح المميزة لمشهد ما يعرض اجزاء مختارة منه .

٣-ربط الاشياء التي لا تكون الصلة بينهما صلة مكان بل صلة معنى .

٤-التدلين غير المحسوس القائم على الوهم بالمكان او التواصل المكاني .

٥-ايقاع تتابع الصور بالتوليف – أي من خلال بناء التوليف على اساس ايقاعي منتظم [٤٥] .

يستنتج الباحث من خلال مفهوم لعبة كرة القدم مايلي :

١-جعل المكان في السجن مكانا عموميا للمتفرجين اذ جعل المتفرج يشاهد لعبتين الاولى في ملعب الشعب والثانية في ملعب السجن .

٢-اصبح مكانا اللعبتين مكانا واحدا بمعنى المكانين .

٣-توجد زمني اللعبتين في زمن واحد وبهذا اصبحت اللعبتان تجريان في وقت واحد .

٤-المتفرجون في ملعب الشعب اصبحوا الحل الفني للعبه وذلك من خلال اللقطات الارشيفية التي اختارها المخرج للمتفرجين وهم يتابعون مباراة حقيقية الا ان هذه المتابعة ولفها المخرج لمتابعة اللعبة في السجن وبهذه الطريقة اشرك المخرج المتفرجين في اللعبة وادخلهم قسرا في ملعب السجن لمشاهدة اللعبة من داخل الخالي من البشر .

٥-كما اتبع المخرج العوامل (التي تتحكم بتكوين اللقطة)[٤٦] .

اما من ناحية الفكرية يستنتج الباحث مايلي :

١-لا وجود للصراع بين فريقي اللعبة (داخل السجن) بسبب ان المكان وحدهم كسجناء سياسين والتوحيد جاء من خلال البدلات الممزقة .

٢-تولد صراع بين فريقي اللعبة في ملعب الشعب بسبب انهم يلعبون لعبة حقيقية لذا فالمكان لم يوحدهم عاطفيا او فكريا اتجاه الفريقين معا ، بل ان كل فريق يريد الوصول الى الفوز .

٣-لا يوجد ترابط مكاني بين الملعبين ، بل ترابط حسي وفكري .

٤-المتفرجون في ملعب الشعب منقسمون الى فريقين كل فريق يشجع فريقه الخاص به .

٥-المتفرجون منحازون قسريا الى ملعب السجن وهو انحياز فكري وحسي بسبب الحل الفني الذي وضبه المخرج لمشهد اللعبة .

وهكذا تستمر اللعبة في الصراع بين مكانين وزمانين مختلفين ، الا انهما يتوحدان لصالح (السجن) كأنحياز فكري ويتناقضان في ملعب الشعب كصراع جسدي ، مثل لعبة الملاكمة او المصارعة .

والتي هي (صورة مجسدة بطريقة للصراع البدني ، لا تمثل صراعا دراميا، لانها لا تمثل بين ارادتين يقدر ما هي صراع بين الجسمين ، وحتى عندما تعتمد النتيجة في كثير من الحالات على ارادة احد المتصارعين ورغبته في الانتصار ، وضعفت ارادة الطرف الاخر ورغبته في عدم الاستمرار ، حتى في هذه الحالات ، فانه لا يعتبر صراعا دراميا)[٤٧] .

لذا فان استمرار اللقطات بين الجماهير و (البدلات) صراع احادي الجانب صراع منحاز كل لفريقه ، وصراع ايجابي قسري من جانب المخرج للفريقين الوهميين في ملعب السجن ، حتى نشاهد لقطة لاحد المتفرجين يتابع المباراة عبر الناظور ، هنا أستغل المخرج هذه اللقطة – (الناظور) كحل فني ليربط من خلاله ازمنة واماكن لانتفاضات الشعب العراقي عبر مراحله النضالية منذ سنة ١٩٤٨ – ١٩٥٢ – ١٩٥٤ –١٩٥٦ – فجعل من الناظور بندقية لايصابة الهدف ، أي – (الانسان) وتحققت امنية الجماهير ، ليس عن طريق الناظور بل عن طريق الهدف الذي حققه السجناء لنهم كانوا الطريق الذي مهد لتحقيق ثورة ١٤تموز سنة ١٩٥٨ من هنا تبلور حل جديد للمكان والزمان : وعلى النحو الاتي :

١–الهدف الذي تحقق في اللعبة الحقيقية وهو هدف (مكاني) .

٢–الهدف الذي تحقق في اللعبة المفترضة هو هدف (زماني) .

ولاثبات ذلك هو ان الهدف الذي تحقق في ملعب الشعب اصبح هدفا فكريا للهدف السياسي لثورة ١٩٥٨ .

لذا فالهدف الفكري يستمر على شكل (مكان) فبعد تحقيق الثورة من خلال تحقيق الهدف المادي (الكول) خلال الملعب من الجماهير بسبب انحراف ثورة ١٩٥٨ عن خطها القومي ، لذا نجد ان حلا فنيا جديدا يتمثل بتحويل الزمن (الهدف–الثورة) الى مكان فبعد انحرافها نشاهد السجين يدخل مرة اخرى الزنزانة المظلمة (كأنسان دال على مكان) ينتظر حكم الاعدام من جديد وقد جسد مشهد الاعدام حل اضائي انطباعي .

ان الاضاءة (لدى الانطباعيين تستخدم بصورة غير حرفية وتستخدم لهذا الغرض دلالات الضوء الرمزية حيث يعتمد المخرج الانطباعي الى تاكيد هذه المتغيرات في الاغلب عن طريق التشويه المتعمد للنماذج الضوئية الطبيعة ومن ذلك التعامل لمستويات الضوء حيث الضوء من الاعلى له دلالات ومن الاسفل دلالات)[٤٨] .

ان للأضاءه السينمائية غرضان (كمي ونوعي)[٤٩] . والذي يهمنا الغرض النوعي الذي يحقق هدفا فنيا ، من هذا المنطلق يتوهج امام السجن شمعدان ، ذو ثلاث شموع تذكرنا بأهداف البعث الا ان المخرج يبتعد عن معالجته للمكان ، (كأنسان دال على المكان) ، بل يركز مرة اخرى على ان يحكي المكان من الانسان، فنشاهد الشمعدان يستعرض الزنزانة وكأن احدا يقود الشموع الثلاثة التي تتقدم لتكشف لنا ، الجدران والسقوف الحديدية وبحركة غير طبيعية من الكاميرا التي ترتفع وتتلوى وتنقض لحركات تتم على احدثا ما سيحدث ، هذه الكاميرا تسرع الخطئ اكثر فأكثر في العتمة المظلمة (ففي الظلام يطلق الفرد لمخيلته العنان فهو يتخيل ان امورا يحتمل ان تجرى في طياته ولايراها ولا يعلم عنها سيئا ، فان طال الزمن الذي ساد فيه الظلام يتطور هذا الاحساس بالخوف من المجهول)[٥٠] .

ان الحل الاضائي (الكوروسكوري)[٥١] لمشهد الزنزانة جاء ليؤكد ان مثل هذه المواقف الصعبة في حياة الانسان تتطلب حلا ضوئيا – متباينا لكي يكون التأثير متباينا بين الظلمة والنور – بين السجن كمكان والحرية كمكان مجازى (ان بأمكاننا ان نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي حقيقة المكان)[٥٢] .

الحل الفني في فلم (والنيران لا تأكل لعب الاطفال)

الفلم يحكي جانبا من جادثة اسقاط الطائرة الليبية المدنية – من قبل الصهاينة عام ١٩٧٣ والتي كان على متنها ركاب مدنيون – مصريون وليبيون واجانب في هذا الفلم حلان رئيسيان :

الاول وثائقي والثاني عسكري

الحل الوثائقي:

يستند على واقعة حقيقية – هي سقوط الطائرة وذلك باستعمال اللقطات الارشيفية والخاصة بضحايا الطائرة من نساء واطفال وشيوخ وعرسان – علما بلن الركاب قبل سقوط الطائرة لا يعرف بعضهم البعض – الا ان الفلم وحدهم كضحايا، لكي يكشف الوثيقة – الجريمة التي ارتكبها الصهاينة .

الحل الفكري:

ونعني به شمولية الفكره – ان سقوط الطائرة الليبية جاء بفعل صاروخ اسرائيلي بمعنى ان الفلم سيتحدث عن هذه الحادثة – لكن المخرج اوجد حلا وثائقيا وشموليا يستند وثائقية حادثة الطائرة – اذ جعل منها المحور الرئيسي استعان باحداث لها زمنها ومكانها الخاص بها – الا انها لا ترتبط بحادثة سقوط الطائرة .

يقول الناقد – اور جونز –

(ان الصور المتحركة هي افكارنا حيث تصبح مرئية ومسموعة وهذه الصور تخترق بسرعة كما تفعل افكارنا وسرعتها وعودتها الى الوراء تماما مثل

الذكريات المفاجئة . وتحولها المفاجئ من موضوع يبدو مقاربا الى حد كبير كسرعة انتشار افكارنا – ان لها ايقاع الفكر وبنفس القدرة الممتازة لكي تتحرك الى الامام والخلف في الزمان والمكان)[٥٣] .

فالتوليف ربط بين النازية والصهيونية وقارن بالوثائق الحقيقية الجرائم التي اقترنها هتلر مع الجرائم التي اقترنتها الصهيونية بالرغم من عدم وجود تطابق بينهما في وحدتي الزمان والمكان . (ان قضية الزمن هي قضية هامة للسينما فالفلم يفضل مدنه الزاخرة بالصورة وعدم اكتراثه المطلق بالزمن)[٥٤] .

لذا فان واقعة الطائرة خرجت من محليتها كصراع بين العرب والصهاينة بل صارت صراعا عبر الوثائق بين العرب واعدائهم واعداء الانسانية – ولهذا السبب اكد الفلم ان المعتمدين هم حالة واحدة وان تعددت جرائمهم .

لقد اكد ابراهيم العريس على ذلك خلال تحليله لفلم (جثث مختارة) للمخرج فرانسيسكو روزى – مايلي :

(تساقطت الجثث واحدة بعد الاخرى – في امكنة متنوعة وبعيدة عن بعضها البعض وكان سلاح الجريمة دائما واحدا)[٥٥] .

كذلك في فلمكفر قاسم للمخرج برهان علوية – نقل ابراهيم العريس الكلمات الموثقة التي جاء بها الفلم .

(وهكذا خلال الساعة الاولى من منع التجول – قتل رجال حرس الحدود الاسرائيلي ٤٧ عربيا من اهالي قرية كفر قاسم – بدم بارد وبدون أي مبرر – منهم سبعة اولاد وبنات وتسع نساء – من بينهم واحدة عمرها ٦٦ عاما)[٥٦] .

بمعنى ان السلاح هو نفسه لا يفرق لا في المسافة ولا يفرق بين الاطفال والنساء والشيوخ لذا فان الترابط بين الحل الاول الوثائقي والثاني – الشمولي يمكن في تلاقيهما (فكريا) الاول لا يبحث عن الحقيقة كون الحقيقة قائمة وهي اسقاط الطائرة ولا تحتاج الى اثبات والثاني الشمولي ايضا لا يبحث عن الحقيقة – لكون الجرائم التي اقترفتها الصهيونية والنازيون حقيقة قائمة ايضا – ولا تحتاج الى اثبات – لكن في الفم تبلور – بعد ان تولفت هاتان الحقيقتان وتمخضت عنهما حقيقة جديدة (فكرة جديدة – مفهوم جديد – صورة جديدة)[٥٧] .

ان الشمولية الفكرة تشعبت صوريا الى مايلي :

١-اللقطات الوثائقية لشهداء الطائرة كذلك لقطات التشييع .

٢-جرائم الصهيونية قبل اسقوط الطائرة .

٣-جرائم النازية قبل سقوط الطائرة .

٤-القادة الامريكان .

٥-الخونة العرب .

٦-المخيمات الفلسطينية .

٧-الصورة الفوتوغرافية – الحقيقية – الشخصية لركاب الطائرة قبل استشهادهم .

ان الفقرات السبع لا يوجد تواصل زماني او مكاني – فكل فقرة ترتبط بمكانها وزمنها الخاص بها – لكن التواصل بينهما تواصل في المضمون الفكري .

ان الحل الفني لترابط هذه الفقرات – جاء عبر (التناقض المونتاجي) علما ان الفقرة السابعة هي الفقرة الوحيدة – الحيادية – التي لا علاقة لها بالفقرات الاخرى – بمعنى ان الصور الفوتوغرافية صورت قبل الحادثة بأزمنة متفاوتة – الا ان هذه الحيادية دخلت الفلم كعامل حاسم لمفهوم الحل الفني – الفكري – ولاثبات ذلك نور مايلي :

١-ان الصورة الفوتوغرافية – الشخصية للشهداء – ولفت مع الفقرات الاخرى لتصبح دليل ادانة لكونهم اناس مدنيين .

٢-الصهيونية لا تفرق بين طفل وشيخ .

٣- الصهيونية لا تفرق بين المدني والعسكري .

٤-الصهيونية (كان) لها مطلق الحرية فيما يبدو انذاك ان تدخل اجواء الدول الاخرى .

٥-ان اسقاط الطائرة الليبية ليس بصدفة .

٦-الصور الفوتوغرافية للشهداء – تبدو بالمسرة والسرور وهذا يدل على انهم سعداء في حياتهم قبل استشهادهم .

٧-المقارنة بين الصور الفوتوغرافية – الشخصية وصورهم كضحايا للحادثة يعطي الادلة الدامغة على اثبات الجريمة وليس الاتهام فقط .

اما الفقرات (اللقطات) التي تمثل الجانب السلبي – الصهيوني – النازي – الامريكي – فلا يوجد فيها تناقض – بل توافق في (المعنى) .

أي ان التناقض جاء في حجم اللقطات فقط – كذلك تناقض في (المعنى) لكل لقطة على حدة من لقطات الجانب السلبي قبل لقطة هتلر – وموشي ديان ونيكسون وكولدا مائيز – ان هذه اللقطات تتناقض فيما بينها في (المعنى) وفي الزمان والمكان الا ان الحل الفني – جعلها ايضا وذلك عبر التكوين .

(ان أي فرق صغير في تكوين اللقطة – أي اقتراب صغير للكاميرا – أي تغير صغير في اتجاه الة التصوير – يستقبل على الشاشة كقفزة ، اما التغير الاكثر حدة في زوايا التصوير – الاقتراب الاكثر حدة او الابتعاد فيستقبل بنعومة اكثر)[٥٨].

اما فقرات الجانب الايجابي من الموضوع – فهو (تناقض) بين (الاحجام) (وتوافق) في (المعنى) . والفقرة الحيادية (الصور الفوتوغرافية) للضحايا فهي تناقض في (الاحجام) وتناقض في (المعنى) لكل الصور الفوتوغرافية بسبب ان (لكل ضحية شخصيتها الخاصة بها) . وعندما نحول الخطوط الصورية غير

المترابطة الى خط صوري تأثيري او تحريضي او اعلامي ولكي تكون مترابطة فان ذلك يتطلب معرفة مسبقة بالنقاط التالية :

١-تعبيرية كل خط – البصري الفكري أي محتوى الصورة ورموزها .

٢-التوافق والتناقض الصوري بين الخطوط – يعمق علاقة محتوى الصورة الايجابية مع محتوى الصورة السلبية ويؤدي الى (تألف تنافر)[٥٩] . في المعنى– كذلك تألف تنافر في الحركة عند الربط المونتاجي . لان (المونتاج يرتبط ارتباطا وثيقا مع فكرة الحركة – ان الحركة ستنشأ بالتاكيد في حالة جمع لقطتين– الحركة في شكليها الاثنين – الحركة الموجودة في اللقطة والحركة الناتجة عن جمع اللقطات)[٦٠] .

٣-تأثير الاضاءة وتباين الالوان – يرتبط بمفهوم تعميق الدلالة الفكرية [٦١] .

٤-تعميق المنهج الانطباعي للصورة وذلك بأيجاد معادل موضوعي صوتي للمنهج الانطباعي الذي اتبعه المخرج في حله الفني للفلم . ويشير لؤي دي جانتي حول هذا المفهوم للصوت بقوله : (الاصوات الانطباعية – تميل الى ان تكون غير متزامنة أي انها تتمثل في مصدرها وغالبا ما تكون مغايرة للصورة او تكون مصدرا للمعنى – بسبب ان لكل اسلوب صوري تقريبا له معادلة – صوتي)[٦٢].

ما تقدم – ان الصورة الفلمية – متناقضة بين خطين – سلبي وايجابي – ولتعليق هذا التناقض اوجد المخرج حلا فنيا للمجرة الصوتي – من خلال الاية الكريمة بسم الله الرحمن الرحيم (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون) صدق الله العظيم .

ان المعادل الموضوعي – الصوتي – لهذه الآية الكريمة – هو نبض القلب– لذا فالنبض – اصبح الحل الفني الرئيسي للفلم – كونه يعتمد الشهادة – فالمؤثر يرافق صور الشهداء أي الجانب الايجابي – والصمت يرافق الجانب السلبي – بالرغم من ان بعض شخصيات الجانب السلبي كانوا احياء وقت سقوط الطائرة – وحتى الاموات منهم كهتلر – الا انه كان حيا يرزق في اللقطات ومع ذلك فان مؤثر – الصمت (الموت) المرافق لهتلر (الحي – الميت) وبهذا قارن المخرج بين الاموات والاحياء من المعتدين – بالموت – وذلك عبر المجرى الصوتي – (الصمت) . ان العالم الخالي من الصوت يكاد يكون عالما غير حقيقي[٦٣] .

وبهذا استطاع الحل الفني ام يوحد المعتدين كلهم عبر الصمت ويوحد الضحايا كلهم عبر نبضات القلب .

اما في بداية الفلم فيوجد مشهد نفذ بطريقة اعادة الحدث – وهذا المشهد هو صعود ركاب الطائرة الليبية – لقد نفذ عن طريق حل روائي .

يرى الباحث ان هذا الاسلوب اوجد حلا فنيا خاصا به وهو حالة الترقب التي تزامنت مع النداءات التي تذاع – حول التهيؤ للصعود الى الطائرة .

ان هذا الاسلوب لا يتفق (كحل فني) مع بقية الحلول الفنية التي جاء بها الفلم وذلك بسبب عدم مصداقيته مع الحل الفني الرئيسي .

الاستنتاجات :

١-ان لكل مخرج اسلوبه الخاص في تثبيت الميزانسين والحل الفني منطلقا في الفكرة الاسانية كما في العينات التي اعتمدتها الدراسة ، البكاء في فلم زهرة الشمس والصوت في النيران لاتأكل لعب الاطفال والصحراء في فلم عمر المختار .

٢-الحل الفني يجب ان يبدأ قبل عملية التصوير ، أي كل مخرج ان يثبت حلوله الفنية الصغيرة للمشاهد ومدى ارتباطها مع المشاهد الاخرى ، وصولا الى الحل النهائي للفلم كما جاء في قلم زهرة الشمس ، وعمر المختار ، والنهاية وفلم الخادم .

٣-يرتبط الحل الفني ارتباطا وثيقا بالمفردات المكانية التي يمكن ان يستغلها المخرج للتعبير عن افكاره كما جاء في مشهد (الصحراء) في فلم عمر المختار، وفلم النهاية .

٤-يتجسد الحل الفني عن طريق استخدام جماليات وتقنيات اللغة السينمائية ، كما في فلم (الحادثة) للمخرج فرانسيس كابولا .

المصادر والمراجع :

نوع الكتب

١-ايزيستان سرفيه ، الاحساس السينمائي ، ترجمة سهيل جبر ، بيروت : دار الفرابي ١٩٧٥ .

٢-الويس ابراهيم ، الصورة والواقع ، الدار العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ .

٣-ارنهايم رد درالف ، فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي ، القاهرة : المؤسسة المصرية ، بلا .

٤-بازان ارتدريه ، ماهية السينما ج ١ ، ترجمة ريمون فرتسيس : القاهرة : مكتبة الانجلو ، ١٩٦٨ .

٥-دي جانيتي لوي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، بغداد ، الدار الوطنية ، بلا.

٦-دوي جون ، الفن خبره ، زكريا ابراهيم ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ .

٧-هاري فورست ، السينما التسجيلية عند جريسون ، ترجمة صلاح التهامي ، القاهرة : مطابع الشعب ١٩٦٥ .

٨-مارتن ثيرنس ، تصميم المناظر السينمائية ، ترجمة احمد الحفري القاهرة : المركز القومي للسينما ١٩٧٣ .

المجلات :
١-علي جعفر ، الواقعية منهج او اسلوب ، مجلة الافلام ، بغداد ، العدد الرابع ، دار الشؤون الثقافية ، بلا .
٢-عبد مسلم طاهر ، الروايا والفلم ، مجلة الافلام ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، العدد الرابع ١٩٨٨ .
٣-لانكر سوزان ، ملاحظات حول فن الفلم ، ترجمة رياض الحكيم ، مجلة الثقافة الاجنبية (بغداد) العدد الاول ١٩٨٦ .
٤-مينزكر سيتان ، لغة السينما ، ترجمة محمد علي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد، العدد الاول ١٩٨٦ .

الهوامش :

١-ميخائيل روم ، احاديث في الاخراج السينمائي ، ترجمة عدنان مدانات ، القاهرة: دار الفارابي ١٩٨١ .
٢-سيرفي ازتشيناين ، مذكرات مخرج سينمائي (كتاب استنساخ) .
٣-ميخائيل روم ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٤-٣٥ .
٤-ميخائيل روم : العدد السابق ، ص ٧٨-٧٩ .
٥-كتابة السيناريو : كتابة السيناريو : ترجمة سعد لبيب ، بغداد – مطبعة الاديب ١٩٧٤ ص ١٤٩ .
٦-للمزيد – انظر ميخائيل روم : المصدر السابق ، ص ٧٦ .
٧-للمزيد انظر ميخائيل روم المصدر السابق ، ص ٢٢٨-٢٣٠ .
٨-ترنس هوكز ، البنية وعلم الاشارة ، ترجمة مجيد الماشط ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ١١٢ .
٩-للمزيد انظر : سبرفي ايزنشتاين ، الاحساس السينمائي ، ترجمة سهيل صبر ، ط١ بيروت : دار الفاربي ١٩٧٥ ، ص ٥٢ .
١٠-ميخائيل روم ، المصدر السابق ، ص٩١ .
١١-سرفية ايزنستاين – الاحساس السينمائي – مصدر سابق ص ٦٤ .
١٢-ارنست لندجرن – فن الفلم – ترجمة صلاح التهامي – مراجعة احمد كامل مرسي – مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ص٤٠ .
١٣-انظر ميخائيل روم / احديث حول الاخراج السينمائي – مصدر سابق ص ٣٤.
١٤-ارنست لندجرن – فن الفلم ، المصدر السابق ص ٦١ .
١٥-هربرت ريد – الشاعر والفلم السينمائي – ترجمة كاظم سعد الدين – مجلة الثقافة الاجنبية العدد ٢ بغداد – دار الشؤون الثقافية – وزارةى الثقافة والاعلام– سنة ١٩٨٤ ص ٥٤ .
١٦-اوجين فيل – تقنيات كتابة السيناريو – ترجمة جعفر على – كتاب غير منشور ص ٢٢ .
١٧-فورست هاردي – السينما التسجيلية عند جريرسون – ترجمة صلاح التهامي– القاهرة – دار مطابع الشعب سنة ١٩٦٥ ص١٣٨ .

١٨-ارنست لندجرن – فن الفلم – مصدر صابق – ص ٨٧ .
١٩-لوي دي جانيتي – فهم السينما – الدار الوطنية للتوزيع – ترجمة جعفرعلة ص ٢٧٠ .
٢٠-لوي دي جانتي ، فن السينما ، ترجمة جعفر علي ، ص ٢٧ .
٢١-ميخائيل روم – مصدر سابق ، ص ١٧٢ .
٢٢-تيرنس مارتر – تصميم المناظر السينمائية – ترجمة احمد الحضري – المركز القومي للسينما القاهرة سنة ١٩٨٣ ص٣٢ .
٢٣-انظر ميخائيل روم – احاديث حول الاخراج السينمائي – مصدر سابق ص ٢٣٢ .
٢٤-ميخائل روم – احاديث حول الاخراج السينمائي – مصدر سابق ص ٢٢٤ .
٢٥-نفس المصدر – ص ٢٢٥ .
٢٦-كرستيان ميتز – لغة السينما – ترجمة د.محمد علي الكردي – مجلة الثقافة الاجنبية – بغداد العدد ١ ستة ١٩٨٦ ص ٣٣ .
٢٧-نفس المصدر ص ٣٤ .
*-هنالك ثلاث انواع رئيسية في الدال هي الدلالة الطبيعية ، والدلالة العقلية ، والدلالة الصفية وكل منهما يختلف عن الاخر من حيث مفهوم الدال والمدلول.
للمزيد : انظر جميل ميليا المعجم الفلسفي ، ج ١ (بيروت ، دار الكتاب ١٩٧١) ص ٥٦٣ .
٢٨-جون ديوي – الفن خبره – ترجمة د. زكريا ابراهيم ط١ القاهرة دار النهضة العربية ١٩٦٣ ص ٤٣ .
٢٩-موسوعة برنستون للشعر – ترجمة د. نايف العجلوني – مجلة الثقافة الاجنبية العدد – بغداد دار الشؤون الثقافية سنة ١٩٨٨ ص ٢٢ .
٣٠-ميخائيل روم ، المصدر السابق ، ص ١٧٢ .
٣١-ميخائيل روم – احاديث حول الاخراج السينمائي – مصدر سابق ١٩٣ .
٣٢-المصدر السابق نفسه ص ١٧١ .
٣٣-ارنست لندجرن – فن الفلم – مصدر سابق ص ١٠٦ .
٣٤-انظر : ابراهيم العريس – الصورة والواقع / كتابان في السينما – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ / ١٩٧٨ ص ٢٧٨ – ٢٧٩ .
٣٥-د. عبد العزيز حموده / البناء الدرامي / الناشر / مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٧٧ ص ٤٥ .
٣٦-ميخائيل روم – احاديث حول الاخراج السينمائي مصدر سابق ص ١٢٨ .
٣٧-انظر / ميخائيل روم – احاديث حول الاخراج السينمائي – المصدر السابق ص ١٢٢ – ١٢٣ .
٣٨-المصدر السابق نفسه ص ١٢٤ .
٣٨-للمزيد انظر ميخائيل روم ، المصدر السابق ، ص ٩٤ – ٩٥ .
٣٩-ابراهيم العريس – الصورة والواقع – مصدر سابق ص ١٢٩ .

٤٠-جعفر على : الواقعية : منهج ام اسلوب – مجلة الافلام العدد ٤ دار الشؤون الثقافية وزارة الثقافة والاعلام – بغداد ص ٢٧ .
**فلم النهاية من انتاج مصلحة السينما والمسرح سنة ١٩٦٨ .
٤١-مارسين مارتيت / اللغة السينمائية / مصدر سابق ص ١٧٧ .
٤٢-رودلف لينهايم / فن السينما / ترجمة عبد العزيز فهمي – ط١ القاهرة المؤسسة المصرية للنشر ص ٢٢ .
٤٣-شيرين احسان سيرزاد / مبادئ في الفن والعمارة ط١ / بغداد / الدار العربية للطباعة ١٩٨ ص ٢٣ .
٤٤-انظر عبد الفتاح رياض – التكوين في الفنون التشكيلية ط / القاهرة دار النهضة ١٩٧٣ ص ٢١٧ .
٤٥-انظر – رود ولف ارنهايم / فن السينما – مصدر سابق ص ١٠١ – ١٠٢ .
٤٦-انر – ارنست لندجرن – فن الفلم – مصدر سابق ص ١١٠ .
٤٧-د. عبد العزيز حموده – البناء الدرامي – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ١٩٧٧ ص ١١٣ – ١١٤ .
٤٨-لوي دي جانيتي – فهم السينما – مصدر سابق ص ٤٣ – ٤٤ .
٤٩-
٥٠-عبد الفتاح رياض – الاضاءة والفلم – مصدر سابق ص ٢٢٦ .
٥١-انظر جون اكتون – الرسم بالنور – مصدر سابق ٣٢٧ .
٥٢-اندريه بازان – ما هي السينما – ج ٢ ترجمة د. ريمون فرنسيس / ط١ / القاهرة – مكتبة الانجلو مصرية ١٩٦٨ ص ١١٦ .
٥٣-سوزان لانكر : ملاحظات حول فن الفلم / ترجمة / راضي الحكيم / مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد/ العدد ١ السنة ١٩٨٦ ص ٧ .
٥٤-طاهر عبد مسلم / الرواية والفلم / مجلة الافلام / دار الشؤون الثقافية / بغداد/ العدد ٤ سنة ١٩٨٨ ص ١٠٣ .
٥٥-ابراهيم العريس / الصورة والواقع / مصدر سابق ص ١٧٢ .
٥٦-المصدر نفسه ص ٢٠٤ .
٥٧-انظر سريفه ايزنشتاين – الاحساس السينمائي – مصدر سابق ص ١٥ – ١٦.
٥٨-المصدر نفسه ص ١٦٩ .
٥٩-انظر اوجيل فيل – تقنيات كتابة السيناريو – مصدر سابق ص ١٩٦ .
٦٠-ميخائيل روم – احاديث حول الاخراج السينمائي – مصدر سابق ص ١٦١ – ١٦٢.
٦١-انظر / فرج عبو / علم عناصر الفن / ج٢ وزارة التعليم العالي / بغداد ١٦٨ انظر – عبد الفتاح رياض / التكوين في الفنون التشكيلية / مصدر سابق ص ١٦٦ .
٦٢-لؤي دي جانيتي – فهم السينما – مصدر سابق ص ٢٥٩ .
٦٣-لؤي دي جانيتي – مصدر سابق ص ٢٧٠ .

الأكاديمي

الخصوصية الاتجاهية وبناء الفعل في المسرح

د.يوسف رشيد جبر
(مدرس)
معهد الفنون الجميلة/بغداد

الخلاصة:

يعني البحث الكشف عن خصوصية الاتجاه في نظرته الى بنـــاء الفعـل المسرحي وتحدد من (نظرية المحاكات) – ثم (نظرية الانعكاس) بوصفه التمثيـل المعاشي للمفهوم الارسطي . ويهدف الى التعرف على المفاهيم التنظيرية وكيفيـة دخول المفاهيم النظرية في حيز التطبيق .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/١٠/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/١١/١٥

اهمية البحث والحاجة اليه

لما كانت الدراما هي الفعل وان الفعل هو روح الدراما كما يحلو للبعض تسميته في كثير من الدراسات ، فان ثمة اختلافا من ناحية اخرى فيما يخص النظو معنى الفعل طبقا للقوانين الاتجاهية التي توافدت على المسرح منذ بداياته الاولى وحتى عصرنا الحديث .

فقد ظهرت مجموعة مفاهيم اختلفت في ايجاد تعريف عام وشامل يرضي لهم الدراسات لموضوعة الدراما ولو قدر لاحدنا البحث جذور هذا الموضوع لوجدنا ان للخصوصية الاتجاهية في المسرح دورها في تحديد المفاهيم المتغايرة تحديدا يصل حد التحييد في بعض المذاهب والاتجاهات .

ان هذا الاختلاف في وجهات النظر قد ظل قائما وموجودا على الرغم من الوجود المؤكد لاهمية الفعل في التاسيس للدراما على اختلاف مذاهبها واتجاهات سواء كان من الناحية الادبية وخصوصيات المذهب الادبي او من الناحية التنفيذية العملية لابداع العرض المسرحي .. ولما كان هذا البحث موجه بالدرجة الاساس الى دارسي الاخراج والتمثيل والى نقاد المسرح بوصفه عرضا . فقد وجد الباحث ان يصوغ عنوان بحثه على النحو التالي (الخصوصية الاتجاهية وبناء الفعل المسرحي) ..

حدود البحث

يعني هذا البحث بدراسة اهم الاتجاهات التنظيرية التي تعرضت لموضوعة الفعل الدرامي دون النظر الى اعلانية الاتجاه او اشتقاقه عما هو اصيل وانما يعني بالكشف عن خصوصية الاتجاه في نظرته الى بناء الفعل المسرحي لذا فان حدود هذا البحث تبدا من (نظرية المحاكاة) – ثم (نظرية الانعكاس) بوصفه التمثيل المماثي للمفهوم الارسطي ثم (برتولد برشت) حيث الفعل في نظرية المسرح الملحمي ثم (بيتر بروك) في تمثيله لوجهة نظر الحداثة في المسرح المعاصر .

اهداف البحث

١-تعرف بالمفاهيم التنظيرية للاعلام الاربعة المشار اليهم .

٢-تعرف بكيفية دخول المفاهيم النظرية في حيز التطبيق من خلال الخصوصية الاتجاهية لكل واحد من هؤلاء الاعلام .

منهج البحث

عمد الباحث الى عرض وجهات النظر بالتحليل والوصف في منهج وصفي تحليلي يتوخى من خلاله الوصول تلقائيا الى النتائج التي ترصد وجهات النظر من خلال وصفها .

تحديد المصطلحات

١-الفعل الدرامي : هو تحرك او تطور الاحداث داخل الحبكة او التكوين العام للمسرحية او هو احد الاحداث المنتضمنة في ذلك التطور كما يفشيها ، او يحاول ان يفشيها الممثل على خشبة المسرح ، خلال الحوار او خلال تعبيراته الجسمية ، ويميل بعض الشراح الى تفسير التعبير الارسطي بانه المقصود (بالفعل) هو (الدافع) الذي تسببه الافعال الخارجية داخل التخطيطية الدرامية .

٢-الفعل المسرحي : ويطلق على الحركة او النشاط الجسماني الصادر من الممثل او المثلين على خشبة التمثيل ، سواء اكان ذلك النشاط عبارة عن وثبة او همسة هادئة او القاء حوار[١].

الباب الثاني

مقدمة في دراسة بنية الفعل المسرحي

الفعل هو ابرز عناصر الدراما واكثرها اهمية بما يكتنفه من غموض حيث يتفق الكثير من المفكرين على وصفه اهم عناصرها ان لم يكن هو الدراما ذاتها .. يصفونه احيانا بالحادثة او بنية الحادثة ، واصله (يفعل) مشتق من الكلمة اللاتينية . to do من الفعل do

ولعل كل المفكرين والباحثين من ممارسي هذا الفن ونقاده لا يذكرون الفعل الا وقد تعرضوا اليه من خلال كتابات ارسطو بوصفها مدخلا اساسيا لدراسة الدراما .. اذ ان هذه الكتابات قد انطوت على مفاهيم تنبئية اتسمت باقتضاب يلائم الدراما ذاتها .. فقد عرف (ارسطو) الماساة بانها (محاكاة الفعل) ليترك لمن بعده الاتصال والتوسع في تفسير معاني تلك العبارة .

ان نمو الفعل الدرامي وتطوره فى المسرحيات التي تتسم ببناء جيد يمكن للكاتب المسرحي ان يتحسه منذ الفكرة الاساسية العامة وهي في بداياتها الغامضة حيث تطالب بالحاح قبل ان يبدأ بصياغة النسيج الفني للحبكة او التفكير ببناء وابعاد الشخصيات والحوار .

فالفعل اذن توائم الفكر منذ لحظات كونها عامة وشاملة واذا تأملنا على سبيل المثال بنية الفعل من خلال الفكر دون النظر في العناصر الاخرى لمسرحية (اوديب) مثلا لوجدنا انها فكرة تنطوي على فعل البحث عن قاتل (لايوس) او في مسرحية (عطيل) حيث فعل الغيره وتأجيجها من حالة السكون والتلاشي الى ان تصبح عامل انتقام غريزي يقود البطل الى المصير المأساوي المحتوم .

وعليه فان الكاتب المسرحي ربما يجد نفسه امام فعل صاعد ينبغي ان يخطط له ويرسم تصاعده بأتجاه ذروة حديثه ثم فعل نازل بأتجاه الحل النهائي للمأساة وهكذا يكون الفعل في لحظة التشكل الاولى قد رسم طريقه في مخيلة

الكاتب حتى قبل الشروع بالكاتب وغالبا ما يقدم الكاتب برسم مراحل التصاعد والبنية هذه لتكون دليل عمل يهتدون له نحو مصائر ابطالهم مستعينين لذلك بالوسائل البنائيه التي من شأنها ان خلق المناخ الدرامي للفعل وتطويره وفق اسلوب معين ذلك الاسلوب هو ما يشكل الخصوصية الاتجاهية التي ينتمي اليها النص المسرحي بشكله الفني العام ولكن بقي ان نعرف هل المقصود بالفعل هنا هو الفعل الفيزياوي بمفهومه المجرد ام انه الفعل الحركة للمثل على خشبة المسرح او العمل الجسماني فقط . ام ان ما تسعى الدراما الى تحقيقه هو الفعل التاثير الشامل للعمل المسرحي ، ذلك الفعل العظيم الذي يسيطر على الجمهور من البداية وحتى النهاية ، وما الافعال العاطفية او الافعال الجسمانية او الافعال الفكرية الا مكونات للتعبير عن الايقاعية المعلوماتية والايقاعية الفنية للفعل . ولا ذكاء جذوة الصراع التي ينطلق من خلالها الحدث في تصاعده نحو التحول والانقلاب والكشف الذي يفجر التصادم بين الاراداة المتصارعة .

وهنا نجد ان الضرورة تحتم وجود عناصر او قوى تشيد بناء الفعل ، اى ضرورة ان تكون هناك قوى متضادة وان تبدو متكافئة ولو في بدايتها لتكسب مشروعية الاسهام في الصراع وبالتالي تحقيق الاستحواذ على اهتمام المتفرج وهذا ما هدف اليه ايقاعية الفعل ومنطقية الفكر بشكل معا .

وقد تميزت الدراما الحديثة عن المفاهيم التراجيديا الكلاسيكية بمسميات حديثة مثل (دراما الحساسية) و (دراما الحادثة) ومن المفاهيم الحديثة ما يميز بين التراجيديا والدراما ذلك ما يسميه (يونسكو) (بدراما المساهة) او المشاركة بقوله التراجيدي : حينما يقرر كل المصير الانساني في ومع مثالي (مع او بدون سمو الهي) .

الدراما :-حالة خاصة ، اوضاع خاصة ، مصير خاص اني اشارك في الدراما وارى فيها انعكاس لقضيتي وحالتي (وان ما يحدث على المسرح قد يصيبني) .

التراجيديا :ان ما يحدث على المسرح قد يصيبنا وهذا يتعلق بناء ولعل (جان انوى) قد طرح المشكلة بتعابير دراماتيكية خالصة حينما يميز في (كورس) (انتكونا) الدراما عن التراجيديا من حيث طوارئ الحادثة والتشكيل بنهايتها بقوله:-

ان التراجيديا نظيفة وانها مريحة ، اما في الدراما فمع هؤلاء الخونة ، هؤلاء الاشرار المتكالبين وهذه البراءة المضطهدة ، وهؤلاء المتنعمين ، وومضات الامل فقد اصبح الموت رهيبا كحادث ، اما في التراجيديا فنحن مطمئنون وليست العقدة ان احدنا يقتل والاخر يقتل انها قضية توزيع ومن ثم فان التراجيديا مريحة للأعصاب لاننا نعرف ان الامل مفقود ، الامل القدر واننا استسلمنا كالجرذان ولم يعد بوسعنا سوى ان نصرخ بمل اصواتنا ما نزيد ان نقول ، اما في الدراما فاننا

في شحناء وعراك ، نتلوى لاننا نأمل الخروج من المأزق ، وان ذلك لكربة وبشع[٢].

وهكذا يبدو ان وجهات النظر تتقارب وتتباعد في النظر الى المسرحية كفن وبالتالي الى الفعل كتفاصيل بنية تبعا للتأسيس النظري والخصوصية الاتجاهية للمنظر او الناقد او الكاتب المسرحي .

اذا كانت الدراسات قد اعتبرت الفعل روح الدراما في الحقيقة هي الكيان الحبكوي او الرد البنائي للتراجيديا ، ومن هنا كان اهتمام ارسطو بمأساة اوديب واعتبرها نموذجا للدراما معرفا اياها بانها (محاكاة فعل نبيل تام لها طول معين معلوم بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء)[٣] .

ولعل ارسطو هنا لم يشرح المعنى الفعل بشكل واضح ونهائي لذا فاننا وقبل الولوج الى تعاريف معقدة نود الاشارة الى ان هناك ثلاثة انواع من الافعال (فعل محسوس وهو الفعل الذي يعتمد على التجربة وتنمية الحس الايقاعي لدى المشتغل في المسرح ، الفعل المرئي المادي ، او ما يسمى فعل السلوك وترتيب فعل السلوك يعتمد على تضمينات ميكانيكية هندسية والثالث وهو المهم ، الفعل الانطباعي وهو الذي يتركز في الحد التكويني الكامل للمسرحية)[٤].

وتاتي اهمية موضوع هذا البحث في محاولة تلمس الفروق الدقيقة بين هذه الانواع الثلاثة للافعال كما ان عملية تناول كل من ارسطو وستافسلافسكي وبريخت وبيتر بروك تسهم بشكل او باخر في توضيح معنى الفعل اولا ثم عملية بناء هذا الفعل ثانيا .

تمكن اهمية الفعل في العمل المسرحي سواء كان مقروءا او معروضا في قابليته على خلق عنصر الترقب والشد مما يساعد على الامساك بالمشاهدين و (اجتذاب انتباههم والسيطرة على هذا الانتباه طيلة الوقت المنشود)[٥] .

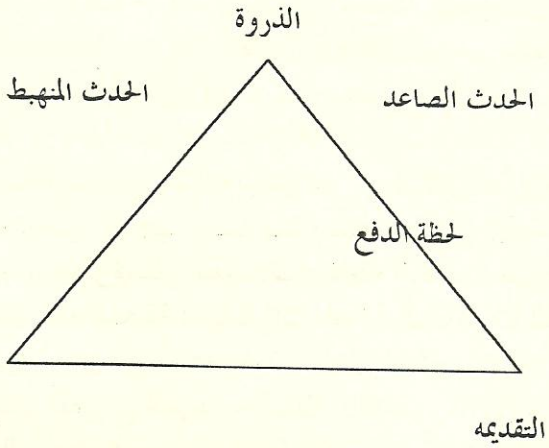
ومن خلال هذه الحقيقة المهمة تاتي اهمية المحاولات المتعددة للمخرجين في تجسيد العرض المسرحي اة عملية بناء الفعل المكتوب وتحويله الى فعل مرئي مادي يجسد بوسائل المسرح المهمة ، الممثل ، الديكور ، الازياء وغيرها ومن ثم قدرتها على ايصال الفعل المسرحي بالشكل الذي يجذب المشاهد .. ان اولى المحاولات الجادة في مجال توضيح الفعل وشرحه والتاكيد عليه جاء من خلال الدراسة المهمة التي تقدم بها ارسطو في كتابه (فن الشعر) التي اعتمد فيها على دراسة النصوص الاغريقية انذاك وفي مقدمتها (اوديب ملكا) لسوفوكليس .

اما وجهات النظر الحديثة في تعريف الفعل فيبدو وابرزها في تقدير الباحث وجهة نظر حسين رامز محمد رضا بوصفه ... (نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحدث ويتضمن التطلع والاعداد والتحقيق لتغيير في التوازن وهذا التغيير هو جزء من مجموعة من التغييرات والحركة تجاه تغير في التوازن قد تكون تدريجية

لكن عملية التغيير يجب ان تتم ، ... وقد يكون الفعل حركيا وقد يكون بسيطا غير ان اجزاءه جميعها يجب ان تكون منظورة متطورة وذات معنى)[٦] .

و (رامز)بهذا التعريف يربط ما بين الصراع والفعل حيث يرى ان اختلال التوازن بين القوى المتصارعة والتي تشكل الاساس المنطقي للدراما فيوصلنا بالنتيجة الى تلمس الفعل واسلوبه وبناءه .

واذا حاولنا اضافة هذا التعريف الى ما تقدم من تعاريف في تحديد المصطلحات نجد ان لكل ما تقدم هناك مجموعة من الطرق الفنية لبناء المسرحية التقليدية ونجد انواع من الافعال تدخل في اطار البنية المسرحية منها ما هو فعل صاعد – وفعل هابط – وفعل متزامن – وفعل معكوس – وفعل خاطف – وفعل ممتد – يؤسس على اساسها (كوستاف فيرتاج ، ١٨١٦ – ١٨٩٥)[٧] ، طريقة لدراسة عملية البناء الدرامي سميت فيما بعد بأسمه حيث وضع نموذجا لبنية المسرحية بخمسة فصول قسما المسرحية استنادا الى هذا الى (التقديمه ، ولحظة الدفع ، الحدث الصاعد ، وذروة التأزم ، والحدث المنهبط والفجيعة)[٨] ، ان هذا التقسيم سمي فيما بعد (بمثيلت فيرتاج) ومنهم ما سماه (هرم فيرتاج) .



وهناك تصنيف اخر على النحو التالي – المقدمة المنطقية ، تحديد الشخصيات نقطة انطلاق الحدث ، الازمة ، الذروة ، التطهير ، والمقدمة مهمة هنا لان يتم فيها (تهية الجو العام وتوضيح الموضوع الذي تدور حوله المسرحية واقطاب الصراع فيها)[٩] ، تحديد الشخصيات ففيه نتعرف على الشخصيات السلبية والايجابية (عناصر الصراع) وعلاقاتها ودوافعها ام نقطة الانطلاق للحدث فهي ما يتفق النقاد على تسميته بـ (التحول) أي تحول الاحداث الى مجرى اخر بغير في حياة الشخصيات ومواقفها وتصرفاتها . وهي تاتي نتيجة لتصاعد الحدث الدرامي

الذي ينتمي بالازمة التي هي (اشد الاصطدامات بين القوتين المسيطرة والمدافعة)[١٠].

اما الذروة فهي قمة التصارع في الفعل وهي مايشير اليها ارسطو بوصفها المثيرة لعاملي الشفقه والخوف وصولا الى التطهير .

الا ان هذا التعميم لا يمكن ان يبقى ثابتا كقانون جامد وانما هناك تطور وخروج فمثلا شكسبير لم يتقيد تقيدا تاما بالقوانين الفنية التي كانت سائدة في عصره ، هذا بالنسبة لعملية الكتابة الدرامية ، اما بالنسبة لعملية التجسيد فان الامر نسبي ايضا وهذا يشمل النقد الفني ايضا ، وتاتي نسبية هذه العملية من خلال زاوية النظر الى النص المسرحي من قبل المخرج اولا وبالتالي النظر الى المشاهد ، ذلك لان القضية الفنية ما هي الا سلوب فني لشد المشاهد وجذبه وتركيز بصره في ما يقدم وحتى هذه النقطة التي رغم انها تتوافر عليها جميع الاتجاهات الا انها تختلف من حيث اسلوبها من مخرج وناقد الى اخر ، فارسطو وستافسلافسكي مختلفان حتما في طريقة تعاملهما مع المشاهد عن برشت وبيتر بروك وهذا الاختلاف متلتي من خلال اختلاف تقنية كل منهم وخصوصيته الاتجاهية .

الباب الثالث

١-ارسطو طاليس – ستافسلافسكي

يقسم ارسطو التراجيديا من حيث بنيتها الفنية الى المقدمة التي هي عبارة عن قسم تام يسبق دخول الجوقة وهو تمهيد يقوم به الشاعر على لسان احد الممثلين للدخول في الحدث ، اما الابيسودي الذي هو القسم الاخر من اقسام الماساة عند ارسطو فيعرف على انه قسم تام يتبع بين نشيدين تامين من الجوقة ، كما انه يؤكد على ان كل تراجيديا تتكون من جزئين هما (العقده) وهي كل ما كان من مدخل القصة الى حيث يبدأ تغير خط البطل ثم الحل وهو كل ما كان من بداية هذا التغير حتى الخاتمة[١١] .

ان بنية الدراما كما يرى ارسطو تتكون من (بداية ووسط ونهاية) والبداية تحتوي على المخل ، اما الوسط فانه يحتوي على العقدة اما النهاية فانها تشمل ما يسمى بالحل ، كما انه يتحدث لنا عن عملية الانقلاب والتحول الى الضد وهذا ما يتم في الوسط ، وكذلك فانه يتحدث عن الانكشاف أي الانتقال من الجهل الى المعرفة وهذا ما نراه واضحا في مسرحية (اوديب) لسوفوكليس فأوديب يتصارع مع المجهول ولما تتم عملية الانكشاف بعد تعرفه ذلك المجهول ، أي بعد انتقال من الجهل الى المعرفة ، ونتيجة لهذا يحدث الانقلاب فهو يتحدث عن القاتل (لقد اصبح الراغب في الانتقام مجرما ، انعكس الموقف ، او المعنى الارسطي انقلب الى

عكس المتوقع ، ان هدف التراجيديا كما يرى ارسطو هو تحقيق التطهير وهـــذا لا يتم الا من خلال الانكشاف والانقلاب)[١٢] .

اما مدرسة ستافسلافسكي فهي تتمسك بقاعدة مهمة تحاول ان تحـــدد نـــوع العلاقة ما بين المخرج والمؤلف وهذه القاعدة تتضمن ان على المخرج ان يعبر عن مضمون المسرحية ويكون مترجما امينا لافكارها ، وعلى المخرج ان يخدم نقطـــة البداية في الخلق وهي ايصال فكرة المسرحية للمشاهد ، فالطريقة الستافسلافية هـذه وجدت انه (اكبر عمل للمخرج واعظم مهمة له هي نقل فكرة المسرحية وهدفها الى النظارة)[١٣] ، هذا اظافة الى ان ستافسلافسكي يرى ان العرض المســـرحي كـــل لا يتجزء وهذا ما اكده بأسم (الوحدة الفنية) وبالتالي فان الفعـــل عنـــده فـــي خدمـــة (الهدف الاعلى) ، هذا متأت من خلال زاوية النظر الاجتماعية فستافسلافسكي يـــرى العرض المسرحي في تصوير لحقيقة الحياة ، لذا فانه يجب ان يتوخى الموضوعيـــة المسرحية وان ياخد بنظر الاعتبار شكل الوحدة الفنية لهذا العرض ، و (لاشـــك ان السعي المحكم وراء الهدف ووراء التسلسل ووراء منطقية تطور الاحداث هو الـــذي يكشف عن وجه الحياة الحقيقي في المسرحية ما كما يكشف عن حياة الشـــخصيات التي تعيش فيها)[١٤] ، وكما ان ستافسلافسكي يناضل من اجل الربط بين المســـرح والحياة الواقعية او بالاحرى في محاولة طرح الاحداث بشكل منطقي متسلسل ، فقـد اصبحت مهمة المخرج صعبة نوعا ما لانه مطالب بتنسيق الاجزاء وتوحيدها فـــي نغم متناسق وان يبين تطور هذه الاحداث .

ان البحث عن الهدف العام للمسرحية يمتلك من الاهمية الكثير بحيث اصبح المرتكز الاول الذي يعمل المخرج في البحث عنه ، كما انه الخط الاساســـي فـــي خدمة الهدف (وعلى هذا نجد ان نقطة البداية عنده تحدد شكل العـــرض المســـرحي وموضوعيته فلا يمكن ابدا ان يقدر نجاح لعرض مسرحي لا تتوفر فيـــه اهـــداف النص)[١٥] وهذه المهمة تقع على عاتق العاملين في المسرحية جميعهم .

ان الفعل عند ستافسلافسكي لم يختلف عن ارسطو الا في وســـيلة طبيعيـــة فهو ايضا يعتمد البناء التقليدي الذي ذكرناه من قبل ، وهو ايضا يتكون مـــن بدايـــة ووسط ونهاية ، وهو متناسق ومتسلسل ومترابط وكل جزء منه بسبب الاخر ويكون نتيجة له .

وهو يمتلك كل الوسائل الاخرى التي تساعد على شد المشاهد وجذبـــه ، الا ان طريقة بناء الفعل (اعتمد ليس على تجسيد هذا الفعل فقط بشكل مـــادي مجـــرد وانما اوجد نظاما خاصا بالاعتماد الممثل الفعل المقدم بنبض بالحياة ، فالفعل عنـــده ليس جسمانيا باردا وانما طالب ممثليه بان يوجدوا لانفسهم بعض الدوافع الداخليـــة التاي تنتج كما يرى افعالا جســـمانية)[١٦] ، وهـــذا يبـــدو واضحـــا فـــي تكنيـــك ستافسلافسكي السايكولوجي . اذا ان مجموع الافعال للشخصيات المتصارعة يشـــكل

الفعل العام للمسرحية ، ولاهمية فعل الشخصية فقد اعطى اهمية كبيرة لـــها ، لـــذا فهو يطالب بتقسيم الدور الى اجزاء تتولد الواحدة من رحـــم الاخـــرى ، وينصـــح الممثل ان يتبدع اسماء تتلائم مع كل جزء في صورة افعال ، لان الفعـــل يتضمـــن الحدث وافضل فعل لهذا الهدف هو (اريد ان)[١٧] ، أي يسال الممثل نفســـه وكانـــه الشخصية التي يمثلها ان الفعل عند ستافسلافسكي ليس عرضيا وانمـــا عـــو فعـــل مقصود ينتج باتقان وهنا فقد اصبح الفعل بشكله المعروف سابقا غـــير مجـــد دون تتظافر في اظهار عناصر ارى ، فستافسلافسكي يرى ان (للمؤلف على المســوح ان يتظافر على العمل ظاهريا وباطنيا بصورة مقصودة لا علـــى نحـــو عـــام كـــالفعل المسرحي يجب ان يكون مبرزا باطنيا وان يكون منطقيا متماسكا مقبولا في الحيـــاة الحقيقية)[١٨] ، وهذا لا يمكن التوصل اليه دون مطالبة الممثـــل باســـتخدام التقنيـــة النفسية واستخدام (لو) لغرض رفد الفعل بالتعبير الظاهري والباطني اضافـــة الـــى (الظروف المعطاة) ، ومن خلال هذه الوسائل يمكن تجسيد الفعل التـــالي توصيـــل روح المسرحية .

برتولد بريخت – بيتر بروك

يختلف بريخت عن سواه في كونه متعدد المواهب بوصفه واحدا مـــن اهـــم المخرجين اضافة الى كونه كاتبا مسرحيا مهما ومنظرا له خصوصيته الاتجاهية في المسرح المعاصر ، فالفعل في مسرحياته مخطط بشكل اخر نوعا ما كما ان عمليـــة بناء هذه الافعال جاء مختلفا ايضا عما يقدم في ذلك الوقت الا انه جاء متطابقا مـــع اسلوبه في الكتابة على اعتبار انه المخرج والمؤلف في ان معا . لذا فيمكن القـــول ان بريخت استطاع ان ياتي باسلوب جديد للمسرح العالمي مجالي الادب المســـرحي والعرض ، فيما سمي (بالاسلوب الملحمي) الذي كان يطمح من خلاله الى اســـتبدال القوانين الارسطية في الكتابة المسرحية ، انه يطمح الى سرد القصة وليـــس الـــى فبركتها ، وذلك لانه لا يطمح الى عرض الواقع كما كان وانما اعادة عرض الواقـــع وفقا للتكنيك الملحمي ، وبرشت يجد ان (كتابة الدراما اليوم – او غـــدا–اصبحـــت تعني اعادة تنظيم المسرح واسلوبه)[١٩] ،وقد تمخضت اعادة التنظيم هذه عـــن ولادة الشكل الملحمي الذي يلجا الى السرد ولا يؤمن بامكانية الاندماج بالنسبة للمشاهد اما بالنسبة للبناء الفعل فان واحدة من اهم سمات التعبيرية التي استقى بريخـــت منـــها تاثيراته ان الفعل فيها ليس فعلا متصلا بشكل منطقي في تطور وانما مجموعة مـــن المباني الحديثة تتصاعد لتصل ذروات معينة ثم تنهبط لتعود الى بناء الفعل اللاحـــق ولعل اهم الفرق بين العمل الدراماتيكي التقليدي وبيـــن الملحمـــي هـــو ان الفعـــل الملحمي يمكن ان يقطع الى اجزاء دون ان يؤثر على مغزاة وبناءه الفنـــي اذا مـــا تبين لنا ان بريخت لا يسعى في منجية الى اثارة التظهير مثلما تسعى الارســـطية ، ولهذه الاسباب وغيرها فقد حاول بريخت مستعينا بمرجعياته التي استفادة فيها مـــن

الشكلانين الروسي ومن التعبيرية الالمانية وغيرها من مرجعيات فكرية ان يخرج عن نطاق البناء التقليدي للفعل ، الذي يتميز بالتعقيد وبوجود الذروة فالفعل عنده يتكون من مجموعة ذروات يربط بينها خط متصل هو خط الفكرة ، وهدف برشت من هذا محاولة الابتعاد عن الاندماج والايهام ، ومن اهم الوسائل التي سعى الى ترسيخها في منهجية (التغريب) ويعني ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي ومالوف ان مسرح برخيت يستخدم طريقة البناء المسرحي المفتوح ، فهو لا يقدم تسلسلا للاحداث وانما كل مشهد عنده كيان قائم بذاته على العكس من المسرحية التقليدية حيث يكون المشهد جزء من كل يمهد للمشهد الذي يليه[٢٠] ، وقد نبع هذا التغيير متغير اخر على مستوى المشاهد والممثل حيث طمح بريخت الى الغاء كل انواع العاطفة حيث سحبه هذا الى منح استعمال الاضاءة الحسية ، الملونة لنفس الغرض اما بالنسبة لفعل الممثل فان بريخت بالغاة لتصوير الشخصية وتنامي فعلها المنطقي في المسرحية التقليدية فقد وضع الممثل في موقف صعب الى حد ما فهو (يلغي العاطفة المصطنعة ويلغي تطور الشخصية وتنامي المشاعر لدى الشخصية لانه ادرك بان عدم الغاءها سيؤدي الى عدم وضوح المغزي الذي نريد ان نصل اليه)[٢١] .

اما (بيتر بروك) فهو ... يناضل في عروضه من اجل تقدم مسرحية فيها طقوس حقيقية طقوس تمد المسرح بالحركة وبالتجربة التي تغذي حياتنا كما يقول وياتي نضاله من خلال اجابته على مجموعة من الاسئلة التي شغلت فكرة زمنا طويلا ، لقد كان يسأل نفسه هل هناك لغة اخرى اكثر من لغة الكلمات ؟ هل هناك لغة اخرى مناسبة للمؤلف ، اكثر من لغة الكلمات ؟ هل هناك لغة افعال ؟ الكلمة هي النقيض ، لغة الكلمة التي هي الهواء ...[٢٢] .

هذه الاسئلة وغيرها هي التي شغلت بيتر بروك ، ودعته لغرض الاجابة عليها الى تأسيس فرقة (مسرح القسوة) ضمن تشكيلية الفرقة الملكية الشكسبيرية التي كان بروك مديرها ، وبعد سلسلة من التجارب والتمرينات استطاع ان يتوصل الى طريقه الجديدة في التمثيل ... والتمثيل عند بروك يتم دون أي تغييرات فيزيقية ولا محاكاة للتصرفات اذن لا بد ان يكون قد اوجد طريقا اخر للتمثيل من خلال قيام بمجموعة من التجارب في الطقوس باعتبارها نظم متسعة متكررة وكان هدفه في ذلك تقدم معان اكثر وبزمن اقصر واسرع مما كان يقدم من طريق البناء المنطقي التقليدي للفعل ، ان بروك يطمح من خلال طريقه التمثيل هذه الى ان يجعل الخفي مرئي وذلك عن طريق الحضور المادي للممثل ، ان مسرح القسوة الذي اراده بروك هو مسرح غير منطقي ومتطرف واقل استخدام للكلمة المنطوقة الا انه يستخدمها بخطورة اكثر عن طريق ارتباطها بالحركة وبناء الفعل في العروض التي يقدمها بروك لا يعتمد على المنطقية التقليدية للاحداث والافعال وانما

تقوم افعال على ما يسمى (بالقص واللصق) أي انهع يلهب الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة او موقف مختلفة ، لذا فهو مطالب المثل بان يكون اداءة (متراكب من عدة لحظات مختلفة ، وغير منتظم ، او بمعنى اخر هو اداء للحظات او ومضات غير مترابطة وغير منتظمة)[٢٣] .

الا ان هذا لايعني الخروج على النص المسرحي وانما هو يكن الاحترام لنص المؤلف ويطمح الى ان ((يكشف كل اهداف المؤلف وان يجسد لها بكل الوسائل المتاحة له))[٢٤] ويطمح بروك كذلك الى ان يخدع المشاهد بتقديم الواقعة التي تحاول ان تجعل من المشاهد ينظر للعرض بمنظور جديد وبالنتيجة يتيقظ على الحياة المحيطة به وهذا يعني ان بروك لايتقيد بمنطقية الاحداث الواقعية لذا فان قانون البناء الدرامي عند يختل ويختلف ، حيث تصبح لامنطقية الاحداث متوفرة في العروض المسرحية المقدمة ويذهب بروك الى اكثر من ذلك حيث يؤكد ان ((بؤس الواقعة السيئة يكمن في كونها حقيقة مرئية وقابلة للتصديق))[٢٥] ولكي يتوصل بروك لهذه الحقيقة فقد عمد اولا الى تخليص الممثل من ((الاستجابات المسرحية التقليدية التي تعود عليها طول تمثيله او رؤيته للمسرح التقليد))[٢٦] ، لذا فان بروك يستعيض عن التجسيد التقليدي للفعل ، بمجموعةمن الاستجابات تاتي مبنية بعضها على بعض ، فالمشهد يختلف من مجموعة الانفعالات او الاستجابات وهذه الطريقة اتبعها بروك في التدريبات وكان يطلق عليها (الارتجال المنقطع) وهدفها تدريب الممثل على الاستجابات الفورية لكل شخصية يتعامل معها ، (لكن بروك رفض الاستجابات الطبيعية وطلب الى الممثلين ان يبحثوا لانفسهم عن استجابات من نوع اخر)[٢٧] .

يعتمد بروك في بناء الفعل المسرحي على البناء الدرامي للنص المسرحي ، لذا فهو يبحث عن النصوص غير التقليدية ، النصوص التي لاتهتم بالتركيز الدرامي والصراع بمعناه التقليدي او حركة الحدث من عرض الى ازمة وانفراج ، وانما هو يختار النصوص التي تتميز بالبناء الروائي حيث الازدحام بالاحداث والاسقاط لبعض الشخصيات قبل اكمال الفعل المسرحي أي ان هذه النصوص لاتهتم بكل ما هو درامي وهذا يبدو واضحا في بناء مسرحية (مارصاد)[٢٨]لبير فايس التي اخرجها بروك حيث يبتعد عن الطبيعية والمنطقية في تقديم الاحداث والشخصيات .

الباب الرابع

النتائج :

١-هناك ثلاثة انواع من الافعال في المسرحية هي ، فعل محسوس ، وفعل مرئي مادي ، والفعل الانطباعي الذي يتركز في الحد التكويني الكامل للمسرحية .

٢-من المفاهيم التي برزت للفعل مفهوم مفاده انه نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحدث وهو جزء من مجموعة من المتغيرات وقد يكون الفعل مركبا وقد يكون بسيطا غير ان اجزاءه جميعا يجب ان تكون منظور ومتطورة وذات معنى .

٣-يتطور الفعل عند ارسطو في بداية ونهاية ووسط ، حيث تمثل البداية المدخل الى المسرحية الذي يشكل قسما تاما يقع بين نشيدين من حيث محتوى الوسط على العقدة اما النهاية فتنطوي على الحل الذي يؤدي الى الانكشاف الذي يسبقه التحول والانقلاب ، سريان الفعل سريان متصل بسلسلة منطقية .

٤-اعتمد ستانسلافسكي على مجارات النظم الارسطية حيث لم يجسد في الفعل شكلا ماديا مجردا وليس فعلا جسمانيا باردا وانما طالب ممثليه بان يوجدوا لانفسهم دوافع داخلية تنتج افعالا خارجية من خلال التكنيك السايكولوجي . وحافظ على وحدة الفعل ومنطقية في التسلسل والتصاعد في خدمة الهدف الاعلى للمسرحية الذي وظف له الفعل العام .

٥-العرض المسرحي عند بريخت يطمح الى استبدال القوانين الارسطية بالاسلوب الذي اسماه بالملحمي حيث استقى من مرجعياته في التعبيرية الالمانية والشكلانية الروسية (تغريب الحادثة) و (تغريب الشخصية) وبالتالي فان الفعل عنده لايهدف الى تحقيق التطهير الذي كان يهدف اليه ارسطو والاندماج الذي يريده ستانسلافسكي ، بل وقف ضد ذلك حيث شكل الفعل المسرحي عنده مجموعة ذروات ترتبط فيما بينها بخط متصل هو خط الفكر .

٦-عمد بيتر بروك الى التوغل في معارضة التيار الارسطي في البحث عن لغة يعبر من خلالها الفعل المسرحي عما هو خفي ليجعله مرئيا عن طريق الحضور المادي للممثل في مسرح غير منطقي ومتطرف في قلة استخدامه للكلمة التي ترتبط عنده بالحركة فيما يتحرمك الفعل عنده بطريقة تقطيعية تسمى (القص واللصق) عبر اداء متراكب من عدة لحظات مختلفة وغير منتظمة وعلى شكل ومضات تجعل المشاهد ينظر الى العرض بمنظور جديد عبر الواقعة الحديثة التي عمد اليها .

الاستنتاجات :

١-ان بنية الفعل قد تراوحت بين تيارين مهمين يكاد يتمثل بالواقعية واضدادها .. مثل التيار الاول ارسطو وستانسلافسكي في حرصهما الشديد على سريان الفعل في بناءه المنطقي ، في حين تمثلت العينة الثانية او التيار الثاني بمفاهيم منهج بريخت في مسرحة الملحمي والمقترب من ناحية الفعل مع مسرح بيتر بروك من حيث معارضة الاندماج المنطقي في تسلسل الفعل المسرحي .

٢-الفعل هو الفعل في كل الاتجاهات الا ان هناك خصوصية في النظر الى الفعل والتعامل معه طبقا لمتطلبات المنهج النظري .

الهوامش :

١-للمزيد ينظر ، ابراهيم حمادي ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية القاهرة: دار الشعب ب ت ، ت ٣٣٢ – ٣٣٣ ، ص ص ٢٠٧ – ٢٠٨ .

٢-ينظر – ميشال ليوار ، فن الدراما ، بيروت : منشورات دار عويدات ب ت ، ص ١٥٢ .

٣-ارسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة عبدالرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة ١٩٧٣ ، ص٧ .

٤-ينظر – د. عبدالمرسل الزيدي ، محاضرات القيت على طلبة الدراسات العليا ، بنية الدراما ، ١٩٨٨ ، كلية الفنون الجميلة .

٥-مارتن اسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة اسامة منزلجي ، (بغداد : وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨) ، ص ٥١ .

٦-حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ ، ص٩٣ .

٧-ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدور ، بيروت: دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥ ، ص١٠٥ .

٨-ابراهيم حماده ، المصدر السابق نفسه ، وينظر محمد صبري صالح ، نظره جديدة في جذور المسرح العراقي القديم من ٥٠٠٠ ق.م الى ٣٢٣ ق.م ، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ص ١٥٦ – ١٥٧.

٩-المصدر نفسه .

١٠-ملتون ماركس ، المصدر السابق نفسه ، ص١٠١ .

١١-فوزي فهمي احمد ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، القاهرة ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٦٧ ، ص١٥ .

١٢-المصدر السابق نفسه ، ص٢٥ .

١٣-كمال عيد ، مدرسة الاخراج عند ستافسلافسكي ، (مجلة المسرح المصرية) ، (العدد السادس ، يونيو ١٩٦٤ ، ص٩٥) .

١٤-كمال عيد ، المصر نفسه ، ص ص٩٨ .

١٥-نفس المصدر ، ص٩٨ .

١٦-قسطنطين ستافسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي ، القاهرة : دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٣ ، ص٦٩ .

١٧-قسطنطين ستافسلافسكي ، فن المسرح ترجمة لويس بقطر ، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص٦٤ .

١٨-اريك بينتللي ، نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد : وزارة الاعلام ، ب ت ، ص٨ .

١٩-برتولد برشت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة د. جميل نصيف (بغداد ، وزارة الاعلام) ، ب ت ، ص٥ .

٢٠-اريك بينتللي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب ت ص٣٦٣ .

٢١-بيتر بروك ، المكان الخالي ، ترجمة سامي عبدالحميد ، بغداد : جامعة بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٧٩ .

٢٢-نفس المصدر ، ص٤٩ .

٢٣-سعد ادرش المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : المجلس الوطني للفنون والاداب ، ١٩٧٩ ، ص٢٩٢ .

٢٤-المصدر نفسه ، ص٢٩٣ .
٢٥-بيتر بروك ، المصدر السابق نفسه ، ص٥٥ .
٢٦-د. سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام .
٢٧-د. سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ب ت ، ص٨٩ .
٢٨-المصدر نفسه ، ص٩٣ .

المصادر والمراجع :

١-احمد (فوزي فهمي) ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون ، ١٩٦٧ .
٢-اسلن (مارتن) ، تشريح الدراما ، ترجمة ، اسامة منزلجي ، بغداد : وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ .
٣-اردش (سعد) ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٤-ببنتللي (اريك) ، نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد : وزارة الاعلام ، ب ت .
٥-برشت (برتولد) ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة د. جميل نصيف ، بغداد : وزارة الاعلام ، ب ت .
٦-بروك (بيتر) ، المكان الخالي ، ترجمة سامي عبدالحميد ، بغداد جامعة بغداد ، ١٩٨٣ .
٧-حمادة (ابراهيم) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ب ت.
٨-ستانسلافسكي (قسطنطين) ، اعداد الممثل ، ت محمد زكي عشماوي ، القاهرؤة: دار الهناء ، ١٩٧٣.
٩-ستانسلافسكي (قسطنطين) ، فن المسرح ، ت لويس بقطر ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ .
١٠-سرحان (د. سمير) تجارب جديدة في الفن المسرحي (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام) ، ب ت .
١١-صالح (محمد صبري) ، نظرة جديدة في جذور المسرح العراقي ، بغداد : رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٦ .
١٢-طاليس (ارسطو) ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ .
١٣-عيد (كمال) ، مدرسة الاخراج المسرحي عند ستانسلافسكي ، مجلة المسرح المصرية (القاهرة : عدد / ٦ ، سنة ١٩٦٤) .
١٤-محمد رضا (حسين رامز) ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ .
١٥-ميشال ليوار ، فن الدراما ، بيروت : منشورات دار عويدات ب ت .
١٦-ماركس (ملتون) ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدور ، بيروت ، دار الكاتب ، ١٩٦٥ .
١٧-كريفتش (ستيورات) ، صناعة المسرحية ، ت د . عبدالله معتصم الدباغ ، بغداد : دار المامون ، ١٩٨٦ .
١٨-الزيدي (د. عبد المرسل) ، محاضرات القيت على طلبة الدراسات العليا كلية الفنون الجميلة ، بغداد : ١٩٨٧ .

دراسة حول اتجاهات طلبة قسم الدراما نحو تخصصهم في قسم الفنون الجميلة

د.علي فياض الربيعات
محاضر متفرغ في جامعة اليرموك/الاردن
قسم الفنون الجميلة/الدراما

الخلاصة:

تهدف الدراسة الى معرفة اتجاهات طلبة قسم الدراما نحو تخصصهم . وشمل مجتمع البحث جميع طلبة الدراما في قسم الفنون الجميلة لكافة السنوات وتخصصي السينما والتلفزيون والاخراج والتمثيل .

وجاءت اتجاهاتهم في عدم وجود فروق ذات دلالة احصائية تعزي الى الجنس، المستوى الاكاديمي ، التخصص .

المقدمة

لم يعد موضوع أهمية الدراما موضوعاً قابلاً للنقاش والجدل، فأهمية الدراما – وعلى جميع المستويات – لا يختلف عليه أثنين. ولن تتطرق هذه الدراسة إلى نشأة الدراما وأصولها لأن الحديث في هذا الموضوع يطول ويتشعب كيف لا وعمر هذا الفن يمتد إلى قرون .. كيف لا وعمر هذا الفن يمتد إلى ما قبل الميلاد.

لكن الحديث عن هذا الفن سيقتصر على أهميته أو للإشارة على أهميته بالمعنى الأدق، حيث وجدنا أن هذا الفن كان وليد طقوس دينية وأنه نادى بقيم وأعراف نادت فيها الديانات من بعده .. فلم يكن هنالك وجود لمسرح لا يؤمن بالقوى القدرية الخفية كما لم يكن هناك مسرحاً يقر الجريمة أو يباركها و لم يكن هناك وجود للمسرح الذي يساند الشر أو يجعله يتغلب على نوازع الخير، ثم أن المسرح كغرض رئيسي وفائدة أساسية نشأ للتطهير ولإثارة المشاعر الإنسانية وإشعال هواجس الشفقة والخوف فيها.

كما تجدر الإشارة إلى أن البيئة والظروف الخاصة التي ساعدت على ولادة هذا الفن وتطوره هي ظروف خاصة توفرت للحضارة اليونانية دون سواها وهي ظروف تتعلق بازدهار حضاري وثقافي لم يتوفر لغيرها وقد ساعد على ذلك وجود الكثير من الفلاسفة والأدباء الذين لازالت نتاجاتهم من ذخائر الأدب والفنون في شتى بقاع العالم.

وكان المسرح – كما سيبقى – منبراً حراً ووسيلة تأثير وتغيير فعّالة لدرجة أن سياسات الدول تتدخل في شؤونه وتضع على ما يقدمه وسائل رقابة وضبط وهذا ما دعى أيضاً أفلاطون في "المدينة الفاضلة" على أن يستبعد منها الشعراء والمسرحيين لما لهم من تأثير على الناس. وقد تنبهت بعض الدول ذات الأيدلوجيات التي تقاتل من اجلها أن تجعل من الدراما وسيلة دعاية وتبشير وذلك بطرق مباشرة وغير مباشرة بالإضافة للجوء بعض الدول إلى الدراما للإشادة بنضالها في قضاياها وحقوقها المغتصبة لتجمع من حولها الرأي العام.

كما بات من الصعب إنكار دور الدراما كرافد اقتصادي مهم لخزينة الدولة حيث باتت الكثير من الدول تنظر للدراما كصناعة وسلعة قابلة للتصدير والاستيراد، وفي بعض الدول تكون طبقة العاملين في الدراما هي من أغنى الطبقات وأيسرها حالاً.

ومن هذا المنطلق فإنه من الجدير بنا أن نقوم بالتعرف في البحث على اتجاهات طلبة الدراما نحو التخصص الذي يقومون بدراسته.

مشكلة البحث

حاول الباحث الإجابة عن السؤال الرئيسي للدراسة وهو:

"ما هي اتجاهات الطلبة المتخصصين بالدراما نحو تخصصهم."

ويتفرع عن هذا السؤال الأسئلة الفرعية التالية:

١. هل هناك فروق ذات دلالة إحصائية تعزى للمستوى الأكاديمي (α < ٠,٠٥) على مجالات الدراسة الأربعة وعلى اتجاهات الطلبة ككل.

٢. هل هناك فروق ذات دلالة إحصائية تعزى للجنس (α < ٠,٠٥) على مجالات الدراسة الأربعة وعلى اتجاهات الطلبة ككل.

٣. هل هناك فروق ذات دلالة إحصائية تعزى للتخصص (α < ٠,٠٥) على مجالات الدراسة الأربعة وعلى اتجاهات الطلبة ككل.

اهداف البحث

تهدف هذه الدراسة الى التعريف بمفهوم الدراما وما مدى تأثيره على اتجاهات الطلبة الدارسين لهذا الفن. حيث يُلاحظ الخلط الكثير بين مفهوم الدراما وبين مفهوم التراجيديا والكوميديا -والتراجيديا بالتحديد- ونحن نعلم أن الدراما هي تشمل الكوميديا والتراجيديا .. سواءً أكانت في المسرح أو التلفزيون والسينما أو الإذاعة. ثم الإشارة إلى أن للدراما دور هام في بناء المجتمعات وعلى مختلف الأصعدة، كما تشير الدراسة أن العمل بالدراما ليس سهلاً وأنها تتطلب مستوى معين من الثقافة والوعي حتى نستطيع التعامل معها بما يكفل عدم الإساءة لهذا الفن العريق وتوصيل رسالته.

تحديد المصطلحات

١) الدراما:

إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني (دراؤ) وهي تعني "اعمل" فهي تعني أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح. (رضا، ١٩٧٢، ص٢٧).

٢) الاتجاه:

الاتجاه هو استعداد وجداني مكتسب ثابت يحدده شعور الفرد وسلوكه نحو موضوعات معينة، ويتظمن حكماً عليه بالقبول او الرفض. (راجح، ١٩٧٠، ص١١٥).

اما "البورت" فيرى أن الاتجاه حالة من التهيؤ العقلي والعصبي التي تنظمها الخبرة السابقة والتي توجه استجابات الفرد للمواقف المختلفة. وفي رأيه أن هذا التهيؤ العقلي والعصبي قد يكون مؤقتاً وينتج من التفاعل اللحظي بين الفرد وعناصر البيئة التي يعيش بها.

ومن التعاريف السابقة نرى أن الاتجاه هو الطريقة الأمثل للاستجابة للقبول أو الرفض نحو موضوع ما.

الدراسات السابقة

لم يستطع الباحث أن يجد دراسات متخصصة في هذا المجال (اتجاهات الطلبة نحو الدراما) لندرتها، وتم الرجوع لبعض الدراسات القريبة والتي درست اتجاهات الطلبة نحو مواضيع مختلفة ومنها دراسة تحسين منصور (١٩٩٧) والتي قامت بدراسة اتجاهات طلبة جامعة اليرموك نحو الإعلان التلفزيوني وعلاقتها ببعض المتغيرات وخلصت الدراسة إلى أن اتجاهات طلبة جامعة اليرموك نحو الإعلان التلفزيوني في مجملها محايدة وبنسبة (٦٣,٦%).

مجتمع البحث

تكون مجتمع الدراسة من جميع طلبة قسم الدراما في كلية التربية والفنون في جامعة اليرموك والبالغ عددهم (٥٠) طالباً وطالبة في المستويات الدراسة الأربعة. للعام الدراسي ١٩٩٨/١٩٩٩.

عينة البحث

تكونت عينة الدراسة من جميع طلبة قسم الدراما في جامعة اليرموك والبالغ عددهم (٥٠) طالباً وطالبة وهو نفسه مجتمع الدارسة. والجدول رقم (١) يبين توزيع أفراد العينة حسب الجنس. والجدولين (٢) و (٣) يبينان توزيع أفراد العينة حسب المستوى الجامعي و تخصصهم في قسم الدراما.

جدول رقم (١)

توزيع أفراد العينة حسب الجنس

الجنس	التكرار	النسبة
ذكور	١٩	%٣٨
إناث	٣١	%٦٢
المجموع	٥٠	%١٠٠

جدول رقم (٢)

توزيع أفراد العينة حسب المستوى الجامعي

المستوى الدراسي	التكرار	النسبة
السنة الأولى	١٤	%٢٨
السنة الثانية	١٦	%٣٢
السنة الثالثة	١٠	%٢٠
السنة الرابعة	١٠	%٢٠
المجموع	٥٠	%١٠٠

توزيع أفراد العينة حسب تخصصهم في قسم الدراما

التخصص	التكرار	النسبة
تمثيل وإخراج	٢٦	%٥٢
سينما وتلفزيون	٢٤	%٤٨
المجموع	٥٠	%١٠٠

المعالجة الإحصائية:

تم استخدام الأساليب التالية من أجل الإجابة على أسئلة البحث:

- الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية .
- تحليل التباين المتعدد (Manova).
- اختبار التباين على الدلالة ((Anova).

الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية لمستوى الطلبة في ضوء العوامل الأربعة

المتغير	سنة أولى		سنة ثانية		سنة ثالثة		سنة رابعة	
	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
عامل اجتماعي	٢,٣٠	٠,٣٩	٢,٢٦	٠,٣٤	٢,٢٨	٠,٤٥	٢,٤٦	٠,٣٣
عامل اقتصادي	١,٩٣	٠,٤٦	٢,٠٨	٠,٤٩	٢,٢٠	٠,٥٥	٢,٢٣	٠,٢٢
عامل ثقافي	٢,٣٥	٠,٣٣	٢,٢٦	٠,٣٣	٢,٣٩	٠,٣٥	٢,٤٩	٠,٢٣
عامل ذاتي	٢,٢٣	٠,٢٧	٢,٢٦	٠,٢٩	٢,٣٠	٠,٣٥	٢,٤١	٠,٢٥

نلاحظ من الجدول بان هناك تفاوتاً قليلاً بالأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية بين مستويات الطلبة الأربعة و العوامل الأربعة المذكورة.

الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للجنس في ضوء العوامل الأربعة

المتغير	ذكور		إناث	
	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
عامل اجتماعي	٢,٣٦	٠,٣٨	٢,٢٧	٠,٣٧
عامل اقتصادي	٢,١٠	٠,٤٥	٢,٠٨	٠,٤٧
عامل ثقافي	٢,٤١	٠,٢٥	٢,٢٩	٠,٣٧
عامل ذاتي	٢,٣٣	٠,٢٧	٢,٢٥	٠,٣٠

نلاحظ من الجدول بان هناك تفاوتاً قليلاً بالأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية بين نوع التخصص والعوامل الأربعة المذكورة.

ولبيان اثر هذه المتوسطات والانحرافات قام الباحث بعمل تحليل التباين المتعدد (Manova) وتحليل التباين على الأداة ككل (Anova).

تحليل التباين المتعدد لأثر المستوى الدراسي

المجالات	مجموع المربعات	متوسط المربعات	قيمة ف	مستوى الدلالة
اجتماعي	٠,٢٥٠٦٧	٠,٠٨٣٥٦	٠.٥٩٨٨	٠,٦٢٠
اقتصادي	٠,٧٣٤٥٧	٠,٢٤٤٨٦	١,١٩٥٦٢	٠,٣٢٦
ثقافي	٠,٣٩٦٠١	٠,١٣٢٠٠	١,٦٤٦٠٦	٠,١٩٧
ذاتي	٠,٠٦١٧٦	٠,٠٢٠٥٩	٠,١٢٤٨٨	٠,٩٤٥

نلاحظ من الجدول أعلاه أنه ليس هناك فروق ذات دلالة إحصائية ($\alpha > 0.5$) مما يدل على عدم تأثير مستوى الطالب الأكاديمي على هذه العوامل.

تحليل التباين المتعدد لأثر الجنس

المجالات	مجموع المربعات	متوسط المربعات	قيمة ف	مستوى الدلالة
اجتماعي	٠,٠٠٣٧١	٠,٠٠٣٧١	٠,٠٢٦٦١	٠,٨٧١
اقتصادي	٠,٠٥٣٥٧	٠,٠٥٣٥٧	٠,٢٦١٥٩	٠,٦١٢
ثقافي	٠,٠٩٩٩٦	٠,٠٩٩٩٦	١,٢٤٦٤٤	٠,٢٧٢
ذاتي	٠,٠٥٥٢٤	٠,٠٥٥٢٤	٠,٣٣٥١٣	٠,٥٦٦

نلاحظ من الجدول أنه ليس هناك فروق ذات دلالة إحصائية ($\alpha > 0.5$) مما يعني عدم تأثير الجنس على العوامل الأربعة أعلاه.

تحليل التباين المتعدد لأثر التخصص

المجالات	مجموع المربعات	متوسط المربعات	قيمة ف	مستوى الدلالة
اجتماعي	٠,٠٩٧٠٩	٠,٠٩٧٠٩	٠,٦٩٥٨٥	٠,٤١٠
اقتصادي	٠,٠٠٨١٢	٠,٠٠٨١٢	٠,٠٣٩٦٥	٠,٨٤٣
ثقافي	٠,٢٢١٤٠	٠,٢٢١٤٠	٢,٧٦٠٨٣	٠,١٠٦
ذاتي	٠,٠٩٥٣٣	٠,٠٥٩٣٣	٠,٣٥٩٨٩	٠,٥٥٣

نلاحظ من الجدول أنه ليس هناك فروق ذات دلالة إحصائية ($\alpha > 0.5$) مما يعني عدم تأثير التخصص على العوامل الأربعة.

تحليل التباين لمتغيرات المستوى الأكاديمي والجنس والتخصص.

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	مستوى الدلالة
المستوى	٠,٢٠٨	٣	٠,٠٦٩	٠٨١٢	٠,٤٩٤
الجنس	٠,٠٤٤	١	٠,٠٤٤	٠,٥٢٠	٠,٤٧٥
التخصص	٠,٠٧٨	١	٠,٠٧٨	٠,٩٠٩	٠,٣٤٦
الخطأ	٣,٧٦٥	٤٤	٠,٠٨٦		
المجموع	٤,٠٩٣	٤٩	٠,٠٨٤		

من الجدول نلاحظ أنه ليس هناك فروق ذات دلالة إحصائية تعزى لأي عامل من العوامل الثلاثة وهي (مستوى الدراسة، الجنس، التخصص) عند مستوى دلالة ($\alpha > 0.5$) ويعزى هذا لأن عدد الطلبة قليل مما يزيد من العلاقة بينهم ويقلل الاختلاف الحاصل بالرغم من اختلاف مستوى سنوات دراستهم، وكذلك عدم وجود فروق بين الجنسين بسبب طبيعة المواد التي تدرس حيث يكون العدد قليل جداً ويتطلب اشتراك جميع الطلبة في تنفيذ الأعمال حيث أن معظم هذه المساقات هي مساقات تتسم بالجانب العملي.

التوصيات

على ضوء النتائج فان الباحث يوصي بما يلي:

١- نوصي بزيادة اهتمام وزارة التربية والتعليم في موضوع الدراما من خلال تدريسه في المدارس.

٢- زيادة اهتمام وزارة الثقافة بنشر الوعي الثقافي لدى المجتمعات لمفهوم الدراما وذلك من خلال المحاضرات والندوات والدوريات المختلفة والمجلات المتخصصة.

٣- القيام بإنشاء دور السينما والمسارح في مختلف المحافظات وذلك لإتاحة الفرصة لأفراد المجتمع التعرف بمفهوم الدراما.

٤- عمل المزيد من الأبحاث والدراسات العلمية المتخصصة في موضوع الدراما في شتى مجالاته.

٥- زيادة عرض البرامج التي تقوم بتعريف موضوع الدراما من خلال التلفزيون.

ملحق رقم (١) فقرات الاستبيان

الرقم	الفقرة	موافق	غير موافق	غير متأكد
١-	أتمنى أن تتاح لي الفرصة لمتابعة دراستي في تخصص الدراما.			
٢-	أرى أن الدراما من العناصر الأساسية لرقي أي أمة عبر التاريخ			
٣-	تعتبر الدراما مورداً اقتصادياً مهماً لخزينة الدولة.			
٤-	القيم التي تنادي بها الدراما هي قيم نادت بها الأديان.			
٥-	تلعب الدراما دوراً أساسياً في توعيتي بالقضايا التي تدور حولي.			
٦-	تساعد وسائل الإعلام على توعية أبناء المجتمع بمفهوم الدراما وأهميتها في معالجة قضاياهم.			
٧-	العمل بالدراما يكسبني الثقة بالنفس.			
٨-	طالب الدراما على درجة من الوعي والفهم تميزه عن غيره.			
٩-	عملي بالدراما يكسبني محبة الناس وتقديرهم.			
١٠-	أرى أن علاقتي كطالب دراما مع أساتذتي قوية ومتميزة.			
١١-	ينمي تخصص الدراما روح التعاون الجماعي بيني وبين زملائي.			
١٢-	ينظر الكثيرون بشيء من سوء النية لطبيعة العلاقة التي تربط طلبة الدراما.			
١٣-	أشجع أصدقائي وأقاربي على دراسة الدراما في المستقبل.			
١٤-	أجد سهولة و متعة في دراسة الدراما.			
١٥-	الموهبة هي الأساس في دراسة الدراما.			
١٦-	تعتمد دراسة الدراما على الجانب النظري أكثر من الجانب العملي.			
١٧-	يكتسب طالب الدراما وجهات نظر مختلفة بكثرة الأدوار التي يؤديها			
١٨-	أتابع مشاهدة المسرحيات والأفلام من أجل التسلية والترفيه.			
١٩-	أشعر أن تخصص الدراما لا ينمي لدي القدرة على الإبداع والابتكار.			
٢٠-	تشجعني دراسة الدراما على البحث والاكتشاف.			
٢١-	اخترت تخصص الدراما لسهولة الحصول على وظيفة ذات مردود عالي.			
٢٢-	تخصص الدراما يحتاج إلى قاعات وأجهزة ومعدات مما يجعله تخصصاً معقداً.			
٢٣-	أشعر أن المدرس في تخصص الدراما موجهاً ومثيراً للمعلومة لا ملقناً.			
٢٤-	يدير مدرس الدراما الحوار بطريقة ديمقراطية ويستمع لأفكار الطلبة المتدربين.			
٢٥-	لا أرغب في متابعة دراستي العليا في تخصص الدراما.			
٢٦-	أعتقد أن تخصص الدراما يعمل على إكساب الطلبة القدرة على استعمال الموسيقى والديكور ودراسة الأزياء والمكياج.			

المصادر والمراجع العربية والاجنبية الخلاصة

١- ابوغنيمه، حسان، الثقافة السينمائية في الاردن نشأتها وتطورها، عهد الامارة ١٩٢١-١٩٤٦، منشورات النادي السينمائي الاردني ج١٣،عمان ١٩٩٥.

٢- ارسطو، تعاليم الشعر، إصدار غوديما، الجزء الاول، لايبزيغ ١٩٢١.

٣- اسس علم النفس الاجتماعي، مختارحمزة، الطبعة الثانية، دار البيان العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

٤- المجلة العربية للثقافة، السنة الخامسة عشرة العدد الثلاثون، آذار ١٩٩٦، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

٥- راجح، محمد عزت، اصول علم النفس، المكتب المصري الحديث، القاهرة ١٩٧٠.

٦- رضا، حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت.

٧- مقابله، نصر؛ الجراح، عبدالناصر؛ شريده، محمد، تطوير مقياس الاتجاهات نحو دراسة التربية الرياضية، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثاني عشر العدد الثاني ١٩٩٦.

٨- منصور، تحسين، اتجاهات طلبة جامعة اليرموك نحو الاعلان التلفزيوني وعلاقتها ببعض المتغيرات، مجلة ابحاث اليرموك، المجلد الرابع عشر، العدد الاول ١٩٩٨، ص١٠١.

٩- نظرية الدراما الحديثة، بيتي زوندي، ترجمة د. أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٧.

8- DRAMA AND REALITY, Ronald Gaskell, Routledg Keganpaul, London 1972.

9- THE USES OF DRAMA , John Hodgson , 1972

10- AN INTRODUCTION TO DRAMA, Hubbell J. /John O.Beaty , The Macmillan company 1972.

Abstract

This study aims to identify the approaches of the drama students have towards their specialization by means of a questionnaire distributed amongst them, their attitudes were defined through the following questions: -

1-Are there any statistically significant differences which arise from the academic level ($\propto < 0.05$) on the four fields of study and overall approach of the students.

2- Are there any statistically significant differences which arise from sex ($\propto < 0.05$) on the four fields of study and overall approach of the students.

3-Are there any statistically significant differences which arise from specialization ($\propto < 0.05$) on the four fields of study and overall approach of the students.

The study community included drama students of the fine art department of all academic years,

In addition to students of "cinema and television " and " directing and acting" significant differences arose from sex academic level specialization.

Recommendations: -

In light of the results the researcher recommends that: -

1-The ministry of education displays more interest in drama and teaches it in schools.

2-The ministry of culture takes more interest in cultivating cultural awareness on the concept of drama in the society through seminars, teachers, periodicals and specialized magazines.

3-Establishment of cinemas and theatres in the various governments therefor providing the opportunity to individuals to understand the concept of drama.

4-Perform more research and scientific studies on the subject of drama in the various fields.

5-Increases the TV programs that introduce and identify the subject of drama.

الواقع والواقعية بين الوجود الفيزيائي والمتخيل الميتافيزيقي

د.نجم عبد حيدر
مدرس
كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون التشكيلية

الخلاصة:
اختلفت المفاهيم في تعيين ماهية الواقع وبنية الواقعية في الادب والفن والتشكيل منه على وجه التحديد . وكان ومازال المعطى الحسي إسفيناً مزّق جمالية التحدي في توسيع فضائية الواقع بأنظمة الوعي ، الا ان فلسفة الحداثة وما بعدها ومناهج الفكر في رؤية الوجود عندما ينحل فيه الزمان والمكان انحلال الورق من الشجر في الخريف اسقطت جوهرها بموت ايقونة الحس بحدود المحسوس . انها واقعية تتجاوز معطيات المكان والزمان والانسان لتعيد رياضية المعادلة بفهم اخر .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/١/٥
تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/١١/١٧

المقدمـــة

شغل الواقع وفكرته في الواقعية الفكر البشري فلسفيا ونقديا منذ بداية تجـــاوز الوعـــي لمعطيات الحس وبداية التفلسف . وهذا الانشغال المثير للتساؤلات والاجابات المختلفـــة مستمر ومتفاعل مع بنية التفكير وانتماءاته . فاخذ الواقع وفكرة الواقعية الحيز المـــهم من نظرية الوجود وبنية الوعي ، هكذا نجد المثالية على سبيل الحصر تنظر الى الواقع بما يخالف الاتجاهات الفكرية المجاورة كالمادية والوجودية والبرجماتيـــة والوضعيـــة المنطقية ، والخلاف يستمر بفعل استمرار حركة التفسير والتحليل .شغل الواقع في الفن مكانه كبيرة عبرتاريخه اذ يستطيع الباحث في تاريخ الفنون ومنها التشكيل ان يكشـــف المساحة الكبيرة في اثر الواقع في الفن واثر الفن في الواقع حتى باتت العلاقة متلاصقة الى ان بدأ الانسان يركب معطيات الحس تركيبا لاعلى شاكلتها المستلمة بـــل بتغيـــير انساقها وانظمتها . وهذا فعلا يرتبط برغبة الانسان في الانسلاخ من معطيات الحـــس بفعل بنية المخيلة التي يمتلكها .

ومن خلال عد الفن نظاما فكريا يتحقق بوسائط مادية تشكل بنية اظهاره فان العلاقـــة بين الصورة الذهنية المكونة لالية التفكير والمنعكسه فيه ترتبط بمادة الاظهار وتتفـــاعل معها ليتكون النتاج الفني . والفن بانظمته المختلفه والمتطوره منذ القديم حاول ان يجعل من الواقع ذاته بنيانا يتجاوز معطيات الحس ويسمو عليها وهو حيـــن يصـــور الحيـــاة يجعل منها حدثا ينظم ابعادها زمانا ومكانا في لحظه التلقي التي يؤسسها الفنان ، وهـــذا يعني بان الفن ومنذ القدم قد تجاوز النظام المنعكس بادوات الحس في الذهن ليجعل منه بابسط حالاته منضغطا في نسق قصدي يتجاوز الزمان والمكان ، وهذا يتحقـــق للفـــن اعلى مراحل رمزيته ، وهو بذلك واقعيا حتى في هذه المرحله من تجـــاوز المعطـــى الحسي .

ان ماشيع على الفن عندما يكون واقعيا من كونه دراماتيكيا يتقبل السرد القصصـــي ويحققه بانظمته ، هو في حقيقته نوع من انواع عدم الفهم والتعسف وبشـــكل خـــاص عندما يتم التجاوز لبنية الصور الذهنية التي تعي المعطى الحسي وتعيد تنظيمـــه فـــي

اطار البناء الفني ، اذا ان هذه البنى للصور الذهنية ادوات التلقي بحيث تعيد نظمها باتساقات جديدة يمكن كشفها في النتاج الفني بوضوح . وهذا ينطلق من مبدا يعد العمل الفني نتاج متحقق بفعل (عملية) يشترك فيها كل من الانسان وبيئته الطبيعية والاجتماعية ، اذا ينظم الانسان ردود افعاله المستثارة بداخله فيصع نفسه مقابل بيئته الطبيعية والاجتماعية على اساس كون الانسان قوة من قواها الفاعله يؤثر فيها ويتاثر بها . فالفن والنتاج الفني هو في حقيقته نظام يتصف بالجدليه ليس بالضرورة ان تحقق نسخا للمعطى البيئي بل يمكن ان يسفر المعطى بتركيبية محلله بحيث تتجاوز المعطى وتعيد صياغته ، وهو ماحصل في فنون الحداثه .

ان (العملية) التي تنتج الفن هي عملية ديناميكية خلاقه لكونها تبدل في انظمه الطبيعية بدء من اول صناعه الاداة الى اعقد منتجات الحياة الصناعية الحديثه.

وعليه يمكن ان القول ان كل مايمكن صياغته مادام يستقي مفرداته من البيئة الطبيعية والاجتماعيه هو واقع وواقعية حتى لو غيرت الصياغة نظم العلاقه المستلمه والمنتقاة .

اننا في هذا البحث قد نكون قريبين من (فيخته) او حتى (شوبنهاور) في عد الواقع لابشكله العادي المرئي من كونه موجود ومتحقق في الوعي بواسطة الحس بل هو ماتعبر عنه الارادة وتعده ضروريا لتحقيق بنيته الجماليه والارادة هنا تشكل نظام الوعي عندما يحقق الانسان ذاته به.وعليه فاننا نتجاوز المنطق الذي وضعه (غوركي) وصاغ به (الواقعيه الاشتراكية) في مقابل (الواقعية النقديه) الا اننا لانخلفها بل نؤكد على ان معطيات المعرفه وتطورها قد تجاوزتها . فضلا عن ان فكرة الانعكاس التي تنادي بها قد جاوزت متطلباتها لفعل كسر العلاقه مابين المنعكس منه والمنعكس له .

ان هذا الرأي رغم مافيه من اقحام على رؤية فكرية حققت ثوابت جمالية الا انه ذا بعد فلسفي يمكن ارجاعه الى (ارسطو) عندما نادي بان الفن عندما يحاكي الطبيعه فهو لاينسخها بل يومي بها ، وعملية الايحاء هذه مهما تجاوزت معطيات الطبيعية فهي لابد ان تتجاوزها بنظام العلاقة الربطة للمفردات المعطاة ذاتيا اذ لايمكن ان تحقق مفردات جزئية الا بالمعطيات الواردة الى الذهن البشري . انه من منطق افتراضي يجاور افتراضات اخر في الفكر الفلسفي والجمالي يحاول الباحث صياغته بما يتلائم مع الرؤية الفكرية لفلسفة العلم .

المبحث الاول

الواقع والواقعية رؤية فلسفية :

اذا كانت المثالية بصورها المختلفة منذ افلاطون والى يومنا هذا قد عدت الجوهر المبدأ الاول غير القابل للتحول وهو كامن في الاشياء والظواهر . وهي بذلك قد انكرت الشكل الفيزيائي الحياتي بصورة او باخرى بعدة نسخ او ظلال لحقائق مطلقة او الماهيات ،وهي بذلك وضعت بذورا وافكار واسسا لافكار لرفض الوجود الحسي ومعطياته التي تنقلها الحواس. او بمعنى اخر اسست الدعوة نحو البحث عن الحقائق المطلقة الكلية بافتراض منطقي فلسفي ينبع من بنيتها الفلسفية .

واذا كان فلاسفة المثال لم يعرفوا او عرقوا مدى تاثير افكارهم وتاويل تصوراتهم في المعرفة البشرية ومنها الجمال والفن ، فأن ما قدموه قد كان له عظيم الاثر في اتجاهات شتى ومنها الفن والتشكيل منه على وجه الخصوص . فقد تاثرت بها حركات فنية جمالية لها قيمتها الكبيرة بتاريخ الفن تأثرا واضحا وملموساً . وبشكل خاص اذا ما امنا بان " تطور العقل وثمراته الثقافية في كل زمان ومكان مقترن بنمو المجالات التي يزاول فيها التفكير العقلي نشاطه وتطبيقاته " [1] .

فنجد على سبيل المثال التعبير الكمي للطبيعة والوجود الذي حققه (فيثاغورس) كيف اثر على الفن كما في الموسيقى و التشكيل . اذ يمكن مراجعة افكار الفنان التشكيلي التجريدي(موندريان) ونلاحظ كيف التزم البنائ المنطقي الكمي في تحليل الشكل وبيئاته (انظر الشكل رقم (١)) فقد استلهم افكار (فيثاغورس)التي تدعو الى عد الطبيعة بمعطياتها الحسية ، نظاماً كمياً ينظم علاقات الكم بمعادلات مختلفة تشكل باختلافها الظاهر والمتخفي من التكوين الذاتي للاشياء والظواهر .

ان التفسير الكمي للوجود باشكاله المختلفة يتيح للتطبيقات الذهنية المجاورة للفلسفة ان تاخذ مدى تاويلي واسع كما هو حاصل عند (بيت موندريان) . فيقول بذلك ((لااستطيع سوى ان ادرك الاشكال بحساب الكم وعلاقات الربط بين هذا الحساب

---

[1] ديوي ، جون : الفرد قديما وحديثا ، ترجمة : حيوي حماد ، دار مكتبة الحياة ، ١٩٦٠ ، ص ١٢٦ .

. فرؤيتي للاشياء هي الحقيقة لانها تعني جوهرها الذي لايمكن ان يكون الا بعلاقات محسوبة كماً وقياساً)) [١]انظر الشكل (٢) .

وهذا يذكرنا بسيزان عندما اطلق مبدأه الجمالي الـــذي فتـــح البـــاب علـــى مصراعيه امام الحداثة في الفن :

((كل شيء في الطبيعة صيغ على شكل اسطواني او كروي او مخروطي ....

فانك لاترى في الواقع الا اسطوانة او كرة او مخروط لكنها متخفيـــة تحـــت متراكم خداع الصورى بفعل النماذج في الكتل والتكوينات)) [٢] انظر الشكل رقـــم (٣) .

وهكذا الامور لدى فناني الحداثة عامة اذ لايفهموا الواقـــع علـــى الصـــورة الحسية البسيطة او التي تقدمها معطيات الحس بل يفهموها على اســـاس افـــتراضي ياخذ منحى فلسفي بحت قد يرتبط بفلسفة المثال او الوجود او غيرها . وعليه حـــال التكعيبيون الاوائل منذ معرض بيكاسو وبراك عام ١٩٠٧ وهذه صورة من صـــور الانفعال التي تفترضها تصوراتهم :

((اذا كانت التكعيبية قد بقيت طويلاً بعيدة عن الافهام لبنائـــها فـــهذا ليـــس قصورها بل هو قصور من لم يستطع ان يصل الى مستوى بنائها . كما يفعل مـــن يعيب على الانكليزية لانه لم يتعلمها)) [٣] انظر الشكل رقم (٤) .

وهكذا الامر عند (كاندسكي) في تجريديته الغنائية وكانـــه يســـتلهم الفكـــر الافلاطوني في البحث عن الجوهر ورفض أي معطى حسي ، انظر الشـــكل رقـــم (٥).

وهو كذلك عند (بول كلي) و(سلفادور دالي) و(ماكس ارنست) .فالواقع كموضوع مدرك يتحمل في داخله للوهلة الاولى للاســـتقبال مفـــهوما ومعنـــى ذو اتجاهين اولها المباشر البسيط بفعل ملائمة معطيات الحس له من خـــلال التصـــور

---

(١) BAZIN,GERMAIN,ACONISE HISTORY OF ART,LONDON,THAMES AND HUDSON,1965.P67.

(٢) A.carlton A.lake,ADICTIONARY OF MODERN PAINTING,LONDON,METHUEN AND CO.LTD.1958 .p.56.

(٣) ERNEST,H,SHORT ,THE PAINTER IN HISTORY ,LONDON,PHICIP ALLAN.1929.P28 .

الفيزيائي للمعطى الحسي ، وهو المتداول الشائع . اما الثاني فهو افتراضي قريب للتاويل المتفلسف بتجاوز المعطى الحسي ذاته ، وقد يزدريه ويرفضه ، والفن المعاصر تميز بانتمائه في غالبيته الى الاتجاه الثاني بصوره المختلفة . ولو راجعنا بصيغة تحليلية ماهية الواقع والواقعية كما تتصورها الفنون المعاصرة باختلاف اتجاهاتها لوجدنا بان هذه الصور الفكرية ذات منطلق فلسفي بحت .او ذات روابط فكرية باتجاهات فلسفية معينة .

وهذا ينطبق على الاتجاه الاول البسيط المعتمد على معطيات الحس كما هو في الاتجاه المركب الرافض لهذه المعطيات ولكن بنسبة مختلفة حسب ظاهر العمل الفني . فالنزعة الى الواقع كما هو عليه نزعة لها اهمية كبيرة في الفكر والفن فهي تؤمن بان ((لاوجود لفكرة او تصور نابع من لاشيء بل العكس كل صورة لها مهما كانت غريبة هي ذات اساس له وجوده وكيانه))[1] فانك مهما حاولت ان تتجاوز الواقع لتبين ماهو فوقه لا تستطيع تحقيق ذلك الا بمعطى الواقع ذاته وذلك لان وجود الاشياء والظواهر ، ما هي الا حقيقة مستقلة عن الوعي ومنعكسة فيه في ان واحد . وعليه فان الاتجاه الذي يعتمد على المعطى الحسي لايمكنه الا ان يصف الواقع على انه ((وجود استجد كل ما هو عارض فيه))[2] .

وهذا منطلق الواقعية الاشتراكية في الفن الذي يعتمد المادية الجدلية ، رغم ما فيها من صيغة فجه من التسيس الاستراتيجي الذي يبغي ما هو خارج الفن وقيمته الجمالية ، حتى ان فكرة الانعكاس التي نادت بها الواقعية الاشتراكية رغم انتمائها الى الفكر الماركسي الا انها اخذت الكثير من الفكر الارسطي. فنجد على سبيل المثال انعكاس الواقع في الفن واعادة الانعكاس من الفن الى الواقع ومن ثم بفعل التراكم المتوالي المتكرر يكون الفن اداة لتغيير بنية الواقع ذاته رغم انطلاقته منه ، وهذا يقترب بشكل او باخر من البناء الفكري الارسطي لفهم الواقع ومعطياته المرسلة الى الحس التي تنطلق من المحسوس ذاته وينسلخ عنه الى ان يتقلص ويتبدد

---

(1) وب ، فان : الحكماء السبعة ، ترجمة : يوسف الخال وزميله ، بيروت : دار مجلة شعر ، ١٩٦٣ ، ص٢٥٧ .

(2) الموسوعة الفلسفية ص٥٧٣ .

ولهذا يمكن ان نقول ان الفن شكل من اشكال ((الاستعداد الشعري لعقل واقعي)) [1] ، الان الفن استعداد انتاجي وهو محيط وسطي بين المنتج والمنتج ، وهو يستخرج من الطبيعة وظواهرها (الواقع) صورا كامنة فيه أي ان الفن ينظم مؤهلات واقعة او حدث او علاقة متحققة لعقل متالق .

وقد يكون (ماوتس تونك) اكثر تحررا نحو ارسطية تحمل الغايات الاجتماعية في طياتها إذ يقول ((بالرغم من ان حياة الانسان هي التي تشكل المصدر الوحيد للفن والادب وهي ذات حيوية وثراء مذهل فان الناس رغم ذلك لايقنعون بها وحدها بل يطلبوها فنا وادبا منعكسا في الحياة وفنها ذات مستوى ارقى وقوة اعظم وتركيز اشد ونمطية اكبر واقرب للمثال. ومن ثم تكون اشمل من الحياة اليومية)) [2].

ويبدو تاثير الفن التشكيلي الصيني الذي يمثل حيوية شاملة ذات رومانسية خلاقة تتجاوز المكان المدرك الى مكان تتكسر فيه الابعاد والاتجاهات قد اثرت في فكرة ويبدو ان مشكلة الواقع والواقعية المؤثر الاكيد على فكر ماو فضلاً عن ذلك اشتراكيته ليست في حدود التحليل بل في حدود التركيب الذي يكبل بمطالب مجاورة تفترضها ظروف العمل السياسي اكثر مما تفترضها ضروف البناء الجمالي المتخيل والواقع والواقعية الاشتراكية تضع الانسان في مركز فلسفتها في حين تؤكد على ان القوى المادية تغير الانسان وفي المقابل تعلن على نحو آلي من ان الانسان هو الذي يغير القوى المادية وهو بذلك يغير نفسه .

وعليه فأن الواقع والواقعية المطلوبة ضمن الآيديولوجية الاشتراكية لاتفترض النسخ بلتفترض التوجه والتوجيه ذو البعد السياسي الستراتيجي ، وهذا مقتلها .

هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فقد اثر التفسير المادي للوجود بشكل او بآخر على عمليات كشف وتحقيق الواقعية اشتراكياً ولو انه لم يتعمق كثيرا في تحليل الرؤية الفنية .

---

(1) ديرمه،ميشال : الفن والحس ، ترجمة : وجيه البعيني ، بيروت : دار الحداثة ، ١٩٨٨،ص٤٥ .

(2) مجاهد،مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، ،ص٨٣ .

ولو مارس النقد الفني ذو المنحى الاشتراكي المتفلسف تحليلا نقديا يتجاوز الحاجات الانية التكتيكية التي تفرضها ظروف العمل السياسي ومتجها نحو التعبير والتطبيق للرؤية الفلسفية ذاتها في الصميم ، لتألقت الواقعية الاشتراكية الى بناء جمالي له مكانة مهمة ومنافسة في الحركة الجمالية التشكيلية (العالمية) .

ان مشكلة التطبيقات الاجرائية للفكر المادي الجدلي هو التقولب الصلب نحو نظام الكل . وعدم اعطاء فاعلية متحركة للجزء لكي يتعايش مع ظروفه الانية .

وهذا التقولب اسقط الكثير من مكتسبات فهم الواقع و الواقعية بمعطياتها الطبيعية والاجتماعية .

فقد فسرت فكرة ماركس عن الانسانية(في رده لنظرة فيوربراخ عن المجتمع المدني)، على سبيل المثال ، فسرت بنظام اقتصادي صرف مما اسقط الكثير من البنى التأملية السايكولوجية الانفعالية للانسان اذ يقول في(اطروحات عن فيورباخ) ((ان النقطة المحورية في المادية القديمة (ويقصد بها مادية فيوبراخ) هي المجتمع المدني والنقطة المحورية للمادية الجدلية هي المجتمع الانساني او الانسانية الاجتماعية)) [1]

ان بناء الوعي في الفلسفة المادية قد وجه فكرة (وعي الواقع) وهو بذلك يحقق نظرة متفلسفة للفنان يالتعامل مع هذا الواقع ، الان هذه النظرة لم تاخذ مداها المتفلسف ، بل طرقت بابا سهلا سريع الفاعليةرغم سطحيته، هو باب (الاستراتيجية التطبيقية)، فكان اسفين سقوطها وظمور اتجاه كان يمكن ان ياخذ مدارا مهما في تاريخ الحركة الفنية والادبية .

بل ان التكتيكة المسيسة التي تحكمها ظروف الانية قد خالفت واغفلت الكثير من الافكار التي طرحتها المادية الجدلية لتكون اداة فكرية لرؤية جمالية وهيكلا للتذوق واسلوبا فنيا خلاقا . فلناخذ مثلا هذه المقولة (لفردريك انجلز) ونكشف ارائه في فهم وبيان الواقع الذي يعده بمثابة اداة في تعامل الفنان مع الاشياء وعلاقات بناءها .

---

[1] عبد المنعم مجاهد ، مجاهد: المصدر السابق ، ص٧٤ .

((اذا نحن نظرنا الى الاشياء عن كثب وجدناها ذات قطبين متناقضين كالايجابي والسلبي متلازمان بقدر ما هما متعارضان ، وانهما برغم كل قيمهما النقيضة متداخلان احدهما في الاخر .

وكذلك ان العلة والمعلول انما هما تصوران لايقيمان هذا التقييم الا لدى تطبيقهما على حالة خاصة . ولكن ما ان نتامل هذه الحالة الخاصة في اقترانها العلم مع العالم بمجموعه حتى تذوب وتنحل في تصور الفعل المتبادل حيث العلل والمعلولات تتبادل اماكنها باستمرار وحيث ما كان معلولا يصبح علة في مكان اخر))[٢] .

ان فهم الواقع والتنظير للواقعية لابد من ان ياخذ بدايات ترتبط بالبناء الفلسفي للوجود، وبنية الحياة .

وهذا ينعكس على الفن والجمال وهوما اكدته الرؤية المثالية التي ازدرت المعطيات الحسية وبنيتها الفيزيائية . ومالاحضناه في المادية في تاكيدها على ضرورة ان يعكس محتوى الفن يعكس محتوى الحياة وصراعاتها وانحياز الفن الى صراع الطبقة المستغلة ورفض قوانين الطبقة المستغلة .

الان الواقع والواقعية هي ليست ذلك اوذاك مع احتوائها عليهما حتما ، وهي تحوي نظم صراع الواقع بمعطياته الاجتماعية ، كذلك معطيات الافتراض التي تقدمها المثالية نحو واقع معقول يرتبط بعالم المطلق بصفاته الابدية .

الان المشكلة تكمن في ذلك ، فهذا موضوع سهل ويحسمه الاتجاه الاتجاه المنادي بالفكرة .

---

[٢] انجلز، فريدريك: نصوص مختارة ، ترجمة : وصفي اللبني ، دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٨٢،ص٧١ .

المبحث الثاني

بنائية الشكل الواقعي ونظم التغيير :

الواقعية مقولة ليست للمحتوى فقط وانما للشكل من خلال عد الشكل المستلم بواسطة الحواس هو الحاسم لفهم المعطيات التي نسميها بالواقع .

والمحتوى ياتي بعد الشكل او الظاهر البنائي له . وهذا يعني بان وحدة الشكل والمحتوى تكون المنقذ لفهم الواقع والواقعية فلا يمكن الفصل بين معطيات الشكل التي هي انعكاس لمعطيات المحتوى ، بل ان المحتوى الشكلي هو في بنية الشكل ذاته . فضلا عن ان المحتوى الذي في اعلى بنائية الفكرية هو محتوى تركيبي يمكن ان نصفه بالقضية او الموضوع ، لايتم الا بنظام يتسق بالشكل او مجموعة الاشكال المكونة للقضية . وهذا ما كشفه (رسل) في فلسفته (الذرية المنطقية) اذ يقول ((ان العالم يحوي وقائع وان الواقعة هي ذلك الشيء الذي يجعل القضية صادقة او كاذبة)) [1] .

وهذا يعني ان الواقعة التي تكون بنيان الحياة حسب تعبير (رسل) هي شيئا معينا له نظام كيفي يرتبط بيا وبما يجاورها من وقائع . وهنا تكون الواقعة مركبة لتبني نظام معقد بعضه يخضع لالية الوعي ومستوى الادراك .

وعليه نجد ان الواقع وادراكه ووصفه الذي نصفه بالاعم الاغلب (الواقعية) لابد ان يكون داخل بنية (STRUCTURE) ولما كانت لهذه البنية نظام فان الصورة المدركة (FORM) لا مناص من ان تعلن عن ظاهرها . وهذا ينطبق على نظام الواقع الشيئي والحدثي .

والوقائع الحديثة عندما لاتترك بنية مادية فهي تترك ظواهر كما هو الحال في الوقائع الاجتماعية ، ويمكننا القول ان الواقع رغم تفسيره عقليا الا انه ينتمي الى العالم الموضوعي بمعطياته الحسية والعقلية .

ويبرز لدينا نظام جدلي تقدم المتصارعات فيه معطيات للمقابل ، لاستمرار التصارع فالمعطى الحسي لايمكن ان يكون كذلك الا باستقبال عقلي يحققه ادراكا ، والاهو نوع من التجريد .

---

[1] عبد القادر ، ماهر : الفلسفة الذرية المنطقية ، الاسكندرية : دار المعارف الجامعة ، ص١١١.

وعليه فان الشكل الواقعي موضوع حاسم ومهم . وهو ينظم الوعي وفقا لبنية الواقع، وتكوين التفسير له وعليه فان نظام اتساق شكل في نسيج الموضوع المدرك يشكل بنية وعي كلية تنظم الاجزاء في لحظة الوعي ذاتها، وتؤسس فكرة الواقعية ، فالشكل وعي بحد ذاته وهو وعي متقدم عندما يتسق بنظام ويكون نسيجا نسميه بالنسيج الفني ، وهنا نجد ان النسيج لابد ان يكون في احايين كثر اعادة صياغة لمعطيات الحس التي تقدمها النظم الفيزيائية في البيئة المحيطة بالفنان ان كانت طبيعية او اجتماعية وهذه الاعادة في الصياغة تتجاوز صيغة الثابت لتبني صيغة جديدة تكسر القديم لتؤسس ثوابت جديدة ، انه تطور ينطلق من ارضية الى ارضية اخرى وعليه فان الفن الذي يميل الى اتخاذ الواقع موضوعا له ، يحاول ان ينظم معطيات الواقع الظاهري الى واقع افتراضي جديد،لايتم الابعملية تنظيم الشكل اولا

وهو ما يتلائم مع مقولة (سيزان) الشهيرة من انه ((يرسم ما يعرفه وليس ما يراه)) ولو ناقشنا هذه المقولة برؤية تحليلية لوجدنا ان المعرفة التي تتحقق وتتشكل في ذهن فناننا ، لايمكن ان تكون الا بمعطيات الواقع شكلا (ونظم علاقات شكلية) و(ظواهر تبنى طبيعيا واجتماعيا) ، فبنية الفهم عند (سيزان) هي وعي متقدم لحقيقة المعطيات الحسية التي يعيد بنيتها التركيبية ونظم علاقاتها في اعلى مراحل التفلسف ، انها عملية تحليل وتركيب، تحليل ثابت قد استلم وتركيب لهذا الثابت المستلم بعقلانية تنظمها انسان الفكر المتحرك التي تحيط بالمفكر والتي يؤطرها الزمان والمكان لابصيغتها الفيزيائية بل بصيغتها الفكرية .

لقد قدمت الطبيعة معطيات شكلية مهمة وواسعة في بنيتها التركيبية ، استطاع الفنان ان يوظفها بما يتلائم مع نظام العلاقات الذي يعيه ويحققه في المادة او الخامة الفنية ، انظر الى تركيب النباتات على سبيل المثال والتغيرات الشكلية المتحققة بفعل النمو ، وكذلك تكوينات الصخور والاحجار والتربة فضلا عن ما تقدمه تشكيلات الغيوم وما يستطيع الانسان ادراكه من نظم لونية بفعل انعكاسات وحركة الاضاءة الفلكية ، ان هذه المعطيات قد اغنت الفن التشكيلي بالكثير وحققت رؤى تحليلية تحاول ان تتجاوز المعطى ذاته، وهذا هو ديدن الحداثة او المعاصرة في جميع

اتجاهاتها .

انك مهما حاولت ان تتجاوز الواقع ومعطياته الفيزيائية باي مستوى من التجاوز الميتافيزيقي فانك لابد ان تستقي منه مفردات تنظم فيه انساق تجاوزه وتحقق رؤياك وهذه ما يحدث للتكعيبية على سبيل المثال والسريالية ان كانت سريالية (دالي) او (ارنست) او (ميرو) وهكذا ، هذه المفردات في اعمها الاغلب مفردات شكل ومفردات ظواهر تنتظم وتصطف باشكال وحتى المفردات التي لايمكن ان تؤسس شكلا ماديا كما في التعبيرات اللغوية المرتبطة بنظم حياة الانسان (كالشرف والحب والحقد) هي كذلك ضمن دائرة اتساق مع مقدمات الواقع لايمكن ان تكون فوقه او دونه الا باعادة تنظيم علاقة معطياتها .

فالفنان التشكيلي يحاول ان ينظم نسيجا شكليا يعبر عنه ويحقق له ترجمة بوساطة الشكل ذاته ((كل شكل في الفن له قوانين التنظيم الداخلي لوسائله وبناه التعبيرية المميزة وينطبق الشيء ذاته على وسائل التعبير التي تؤدي وظائف مختلفة في اشكال الفن المختلفة ، الخط والرسم والفن الكرافيكي ، الكلمة في الشعر والرواية ، التنغيم في الموسيقى والشعر ، اللون في الرسم والسينما ، والايماءة في الرقص والمشي الصامت المسرحي ، وتحدد الوظيفة المميزة لهذه الوسائل ايضا علاقات بنيوية مميزة . ان الوسائل المعقدة للشكل الفني تشكلت في تجربة الفنان ذاته وهي لذلك لايمكن مقارنتها مباشرة بالظواهر الفنية)) [1].

الان من اهم المشكلات التي جابهت الدراسات الجمالية هي مشكلة الاحساس بجمالية الشكل وقد اخذ جمال الشكل الواقعي حيزا مهما وكبيرا في تاريخ جماليات بنية الحضارة البشرية ويمكن عد الحداثة بنظمها الشكلية التي صاغتها انواع الرفض لجماليات الشكل بمعطياته الحسية اجتياحا للذائقية الفنية عبر قرون عديدة ، الان الحداثة لم تستطع ان تجد شكلا جديدا بالكامل بل حورت الشكل القديم واعادت صياغته من جديد هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان الشكل في واقعيته وفي معطياته الواقعية يرتبط بتكوينه المادي او بالنظام الكيميائي الفيزيائي باتساق عناصره ، وهذا يبعث صفة جمالية قد ترتبط ببواعث سايكولوجية او فيسولوجية

---

[1] مجموعة المؤلفين السوفيت ، الوعي والابداع ، ترجمة رضا الظاهر ، مركز الدراسات والابحاث ، دمشق ، ١٩٨٥ ، ص١٠٦

الان راي (جورج سانتيانا) في كتابه (الاحساس بالجمال) يعتبر رأيا مهما في فهم او (ربط) العلاقة الشكل بمادته وقيمة البواعث الجمالية المتحققة منه ، فهو يرى ان القضية ليست قضية مواد وتكوينات بل هي قضية تعبير أي بمعنى اخر ان (سانتيانا) يؤكد النظام الهيغلي في عد العمل الفني عملا ينسق نظم الوعي في المادة ويحقق جمالا فنيا يتجاوز بنية المادة المنسقة وعليه فان (سانتيانا) يوضح هذا الراي بصيغة لغوية اخرى اذ يقول ((لو كان جمال الشكل مرده جمال العناصر التي تكون منها ، لكان العامة مجتمعين من اعتقادهم في ان يدعوا بان جميع المنازل المبنية من الرخام متكافئة في جمالها ، الان ما يبدو اكثر صوابا هو ان نرد جمال الشكل واتساقه في نسيج التعبير)) [٢] .

المبحث الثالث

بنائية المضمون الواقعي ونظم التغيير :

يفسر المضمون بوصفه متسلسلا متوالي متتالي الابعاد من مفردات تتسق بنظام يتحقق في الوعي ابتداءا من وعي المنتج وانتهاء بوعي المتلقي ، واذا لم يكن كذلك فانه نوع من التجريد الذي يتجاوز المضمون او يتخلى عنه ، وبنية المضمون بنية تركيبية يتحقق وعيها بتحليل ، أي بمعنى اخر لابد من تحليل لوعي معطيات المضمون وهذا التحليل يتلائم مع مستوى المعطيات ذاتها فلايمكن ان يتم التحليل دون مستوى المعطيات ، وهذا ما نفسره بعدم الفهم ، فـ (س) من الناس لايفهم القضية الفلانية او الموضوع الفلاني لان معطيات الموضوع تتجاوز مستوى تحليله، أي بمعنى اخر ان مستوى المعرفة المتحققة في الذات العارفة هي نوع من نظم تحليلية تركيبية تعتمد على متراكم متحرك جدلي المنحى .وعليه فان المضمون والمحتوى والفكرة انساق قد تم تركيبها في نسيج معرفي يعتمد على شكل يرتبط ببنية النسيج ذاته ، والوعي بهذه الانساق لايتم الا بمقدمات تتلائم مع معطياتها وهذا ما نسميه بنظام تحقيق المعرفة لدى الفرد .

الان الموضوعة الواقعية لابد لها من ثلاثة اسس تتسق بعلاقة تحقق واقعيتها

---

[٢] سنتيانا جورج : الاحساس بالجمال ، ترجمة : محمد مصطفى بدوي ، القاهرة : الانجلو مصرية ، ص ١٠٧-١٠٨ .

وهذه الاسس ، هي المادة متجسدة بشكلها مؤسسة في مكان محققة وعيها بزمان وهو نظام الواقعية الخفي الذي يشكل بنيتها واستمراريتها ، اما النظم التي تتجاوز الواقع وتبني منه علاقات ميتافيزيقية ضمن دائرة المخيلة تتجسد بالفن والادب ، فهي نظم تحاول ان تعيد صياغة العلاقات المتسقة باتساقات جديدة قصدية واعية من قبل المنتج، فتجعل نظم المادة والمكان والزمان نظما متحركة بتراكب يتجاوز صيغتها التي قدمتها لنا معطيات الحس ، وهذا ما نشاهده في سريالية (دالي) على سبيل المثال او حتى في تكعيبية (بيكاسو) و(براك) الى اخر ممثل لنظم الحداثة .

الان اطلاقية العلاقة التي تعتمد عليها المثالية بهذه النظم فانها اطلاقية تفترض الحقيقة دون امكانية الوصف .

اننا نستطيع ان نعيد مقولة (هيغل) عن الاشياء في رفضه المبدأ (الكانتي) في وجود الشيء في ذاته ولذاته والذي يرفضه (هيغل) في (عد الشيء موجودا من اجل ما عداه من الاشياء) ، فهنالك علاقة تضايف بين الاشياء في داخل نظام الكل ، وان الاشياء تبدو لنا من خلال علاقتها بما يجاورها . يمكننا ان نعيد هذا النسق الفكري (لهيغل) ونسقطه على الموضوعات والمضامين اذ ان وعي المضمون والية الايمان به لايمكن تحقيقها الا من خلال علاقة تضايفها وتجاورها مع المضامين المجاورة لها ، فلاوجود لاحادية المضمون ، بل ان صور التفسير تختلف احيانا وتتشابه في احيان كثر ، وهذه الصور لاتتحقق الا من خلال وعي المضامين المجاورة التي تكون في ظرف ما مناقضة ، بل ان المناقض هو الاسرع في تحقيق الوعي لما يناقضه ، وبالتالي اذا رجعنا الى الواقعية وانكسارها برؤية الحداثة او المعاصرة في فنون التشكيل نجد ان وعي المناقض هو الاساس في تحقيق هذا التغيير والانقلاب الا ان المناقض هنا ليس موضوعا او فكرة خارج الذات الواعية المنتجة بل هو نابع منها متصف بصفات نظامها المعرفي .

وهذا يعني ان الموضوع ونقيضه يستمران في النمو بحيث يتراءى لنا النقيض موضوعا جديدا الى درجة يتجاوز الموضوع الاساس ويجتاحه ، واذا اعدنا قراءة خارطة التذوق الجمالي التي اجتاحت القارة الاوروبية مابين ١٨٤٨ (ظهور حركة الباربيزون) و١٩٥٨ تاجج حركة البوب والاوب ارت POP& OPP ART ،

نجد ان نظام طغيان المتناقضات قداستطاع ان يجتاح بنية الذوق السائدة وحقق انتقالات سريعة منفعلة تتلائم مع انفعالية العصر من خلال معطيات المعارف المجاورة (العالمية والاقتصادية ،والادبية) ، انها عملية انتقال بفعل وعي الواقع ومحاولة تاسيس نقيضه .

وهذا لايتم الا من خلال تفسير المضمون او الموضوعة المتاحة بوصفه متسلسل متوالي متتالي الابعاد لنظام يؤسس مفردات تتسق لتحقيق الوعي به ثم تنتظم باتساق جديد لتحقيق الوعي لنقيضه ، وهذا يعالج في الفن بواسطة نظم العلاقة التي تطرقنا لها سابقا من خلال (المادة متجسدة بشكلها مؤسسة في مكان محققة وعيها بزمان).

المبحث الرابع

بنائية الحداثة ونظم التغيير :

اذا انطلقنا من فكرتنا السابقة التي فحواها (ان الانسان مهما حاول ان ينظم بناءا فكريا بمخيلة تتجاوز معطيات الوجود باشكالها المختلفة فهو لن يستطيع ان يتجاوز مفردات هذا الوجود باي شكل من الاشكال بل ان كل ما ينجزه بذلك هو التلاعب بنظم العلاقات التي منحها الوجود لذاته) . فقل ما شئت وسمي ما شئت وتصور ما شئت فانك لن تستطيع باقوالك ومسمياتك وتصوراتك ان تحقق ما يتجاوز معطى الوجود باشكاله المختلفة ، وبناءا على ما قدمناه وتاسيسا عليه فان الحداثة بمنطلقاتها ونتائجها التطبيقية في الفن والادب ما هي الاواقعية او شكل من اشكال الواقع . فالعمليات التصورية لانظمة التشكيل الحديث تنطلق من مفردات ، هذه المفردات قداختيرت اختيارا قصديا بعد تحليل يتلائم مع افق التركيب الذي ستدخل اليه المفردة في مخاض من خلال بناء انساق متطورة تتجاوز النسق الجمالي السائد ، وهنا تبدا الأسلوبية الجديدة بتفعيل هذه العملية البنائية فالقصد والتنظيم لنظم العلاقات السائدة ولمفرداتها هو نوع من انواع الصياغة القصدية الجديدة بفعل مجموعة عمليات تحليلية تركيبية تنتظم في مخيلة الفنان وهذا ما يؤكده (وايت هيد)

اذ يقول مفسرا الاسلوبية في انتاج الفن والادب (بانها الشكل العام للافكار الذي نتلمسه في عصر معين بشفافية عالية يصعب علينا تمييزها الا بجهد جهيد) [1]

فدراسة الحداثة باشكالها المختلفة لابد ان تقف موقفا يتلائم مع نسبية المثال الجمالي الذي نتعامل معه وهنا يتحتم على دارسيها ان يتدخلوا في صميم بناءها وغايات ومسببات هذا البناء اذ ان نظم التحليل التي يعمل عليها الفنان تنطلق من وعي عالي لماهية التركيب ، فلو استعرضنا خارطة الفن الحديث منذ (كونستابل) في دراسته للمساقط الضوئية مرورا بواقعية (كوربيه) ثم التحول الى جمالية الاضاءة المنبعثة من الاشياء والاشكال بفعل الطيف الشمسي وبناء التاثرية التي سار في ركبها (مونيه ومانيه) ومستوى التطور الذي حققه (سيزان) في بنائيته للشكل والتكوين التي حققت انطلاقة مهمة في البنية التركيبية للشكل الفني ، كل ذلك يؤكد لنا من ان الثورة الانقلابية في وعي بنية الشكل قدانطلقت من وعي عالي لبنيته الواقعية ، وهنا نجد ان الواقعية قد انحلت وتراكبت من جديد فكونت نظم الحداثة ، ومرجعية الحداثة لايمكن حصرها الا بالواقعية ذاتها .

ان الاحساس بالواقع لابد له من تجربة وهذه التجربة لابد لها من وعي وهذا الوعي لابد له من معطيات ،وعندما تتصارع المعطيات مع ما تنتجه التجربة فكريا فان ثبات المعطيات يهتز لكي يتحرك بنظم تركيبية تتلائم مع مستوى التجاوز الذي حققه الفكر ، وتكمن هنا قصة التحول في الذائقية الجمالية .

نتائج البحث :

اولا : رغم عد الواقع وفكرته المنعكسة منه وفيه (الواقعية) نظما حسية يعيها العقل ويحقق ادراكا لعلاقاتها رغم ذلك وما ساد عنه وانتشر عبر سنين الحضارة ونتاجها الثقافي ، الان ما قدمه الفكر نقديا وفلسفيا جماليا وادبيا يعد رؤية جديدة يمكن بها كسر ورفض ما ساد وما انتشر .وهذا البحث يحقق ويلتزم الرؤية الجديدة التي تؤمن بان الكل يحوي نظم الاجزاء وعلاقاتها

---

[1] ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن : القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٧ .

وبالتالي يحوي المتحرك والمتغير في هذه النظم وعليه فان البحث حقق رؤية تؤكد على ان المخيلة المنتجة لما يسمى فوق الواقع او اللاواقع واللامعقول هو جزء من بنية الواقع والمعقول لذاته ولايبنى الا بهما .

ثانيا : من خلال عد الفن نظاما فكريا يتحقق بوسائط مادية تشكل بنية إظهاره فان الباحث ومن خلال هذا البحث يؤكد على ان العلاقة بين الصورة الذهنية المكونة لاية التفكير والمنعكسة فيه ، لابد من ان ترتبط بشكل من الاشكال بمادة الاظهار وتتفاعل معها وهنا يتحقق النتاج الفني ، بهذا يمكن للباحث ان يقول بان النتاج الفني مهما كانت صيغه التي صاغت بنائية الشكل والمادة واعتمدت على وسائط الاظهار هو جزء من معطيات مادة الاظهار ذاتها وكذلك جزءا من معطيات العلاقات المنتظمة لها والتي تصطف متفاعلة مع بنية الذهن المنتج ، وهذا نظام من انظمة الواقع .

ثالثا :ان كل ما يمكن صياغته برؤية تحليلية تركيبية حتى في ادنى مستوياتها عندما لاتستطيع ان تتجاوز الثابت وتحقق متغير هو في حقيقته تغيير في نظم علاقات انتجت او وجدت في بنية الواقع ذاته .

رابعا : ان الاتجاهات التي حاولت ان تجعل من الواقع والواقعية في فنون التشكيل انظمة لتحقيق غايات خارج بنية الفن ذاته ، قد فشلت وانحرفت بفعل تجاوز الغاية التي لابد ان تكون من اجل الفن ووعيه .فهي وان كانت تسمى نفسها بالواقعية الا انها بهذا التسييس وتحريف الغايات اسقطت بنيتها المتفلسفة وشوهت الواقع والواقعية .

خامسا : ان فهم الواقع وتنظيره وتنظير الواقعية عندما يتجاوز بنية التركيب المستلم بواسطة الحواس لابد له من تفلسف ، وحتى التفلسف ذاته هو نظرة فكرية لماهية الموجود تتلاعب بها اللغة ، فضلا عن ذلك من عد بنية الوعي نسقا متحركا بنظام تطوري يحوي المتراكم وينتقل من اخر طبقة في التراكم ليبني الجديد الذي لابد ان يكون منطلقاً من فاعلية ما سبق . وعليه فان البحث يتفق مع مقولة (لدفيج فتجنشتين) من ان ((الرسم المنطقي يمكن ان يصف العالم)). وهذا يعني من امكانية ان تكون حركة المنطق التي تعتمد علة بنية

اللغة والية التحليل والتركيب فكريـاً هي اداة وصف للعالم او الواقع ان جـاز لنا التعبير،أي بمعنى آخر ما يمكن ان يكون مؤولا ومركبـا بمـا لايتفق مـع معطيـات الحـس يمكن ان يكـون واقعيـا او واصف للعـالم حسب تعبـير (فتجشتين) .

سادسا : ان الشكل هو اساس الواقع انما تكون وسائط الوعي شكلية اذ انما يكشـف المعنى والجوهر او الماهيات ان جاز لنا التعبير هو نظام الشكلي فالانسـانية شكلها الانسان والحيوانية شكلها الحيوان وهكذا ، فعليه فان المحتوى ياتي بعـد الشكل او العلاقات الشكلية المكونة للظاهر البنائي للمحتوى ذاته ، وهذا يعنـي من ان وحدة الشكل والمحتوى تكون اداة الفهم الرئيسية للواقع .

سابعا : نجد ان الواقع (وتحقيق الوعي فيه) لابد ان يكون داخل بنيـة (structure) وهو بالتالي لابد ان يمتلك نظام تظهر بصوريتها الشيئية وبعلاقة تتسـق بـها مجموعة اشياء او بنظام الواقع الدراماتيكي (الحدث) وهذا يعني بان الواقـع عندما لايظهر لنا ببنية مادية فهو مؤسس بمعطيات وظواهـر المـادة ونظـم اشكالها التي لابد لها من بنية (structure) كما هو الحـال فـي الواقـع الاجتماعي .

ثامنا : الفن الذي يميل الى اتخاذ الواقع موضوعا له يحاول ان ينظم معطيات الواقـع الظاهري الى واقع افتراضي جديد ، ولايتم الا بعملية تنظيم الشكل ، فالفنـان التشكيلي يحاول ان ينظم نسيجا شكليا يعبر عنه ويحقق له ترجمـة بواسـطة الشكل ذاته .

تاسعا : يمكن ان نفسر بنائية المضمون على كونه متسلسل متوالي متتالي الابعاد من مفردات تتسق بنظام يتحقق في الوعي ابتداءا من وعي المنتج وانتهاءا بوعـي المتلقي وبنية المضمون بنية تركيبية يتحقق وعيـها بتحليـل . وعليـه فـان المضمون او المحتوى او الفكرة هي اساق قد تم تركيبها في نسـيج معرفـي يعتمد على شكل يرتبط ببنية النسيج ذاته ، والوعي لـهذه الانسـاق لايتـم الا بمقدمات تتلائم مع معطياتها .وبما ان المعطيات لايمكن الا ان تكون واقعيـة

بمستوياتها ابتداءا من المفردات التي يتلقاها الفنان المنتج التي هي في ابسط اشكالها جزيئية وفي اعقد اشكالها مركبة فهي (المعطيات) موجودة حولنا وبالتالي فهي نتاج الواقع .

عاشرا : ان بنائية المضمون لابد لها من مادة متجسدة في مكان محققة وعيها بزمان . وهذا يشكل نظام الواقعية الخفي .

حادي عشر : يشترك كل موضوع مع نقيضه في استمرارية معطيات الوجود وهذا يعني بان الموضوع ونقيضه يستمران في النمو بحيث يتراءى لنا النقيض موضوعا جديدا الى درجة يتجاوز الاساس ويجتاحه . وهذا يعني من ان الموضوع ونقيضه جزء من بنية الواقع ، وبالتالي فان الواقع لايمكن ان يكون منفردا على معطيات الحس ، بل يمكن ان تكون اعادة تركيب هذه المعطيات الى درجة النفي جزء من الواقع ذاته .

ثاني عشر : ان تحطيم الشكل بمعطياته المستلمة بواسطة الحس ناتج عن رغبة فلسفية تفترض بنية جمالية جديدة تكسر وتحطم الجماليات التي سبقتها فهو نظام قصدي ناتج عن تنقل الذات التي تنتج الاشكال (ذات الفنان) حول الشكل المدرك فتعيد صياغته بفعل هذا التضخم في التاويل الفلسفي الجمالي ، وهذا ديدن الحداثة ، الاانه يقع ضمن دائرة البنية الواقعية .

المصادر العربية :

١. ابراهيم، زكريا ، مشكلة الفن ،دار مصر للطباعة ، القاهرة ،١٩٧٧ .

٢. الموسوعة الفلسفية المختصرة ، نقلها عن الانجليزية فؤاد كامل وزملاءه ،دار القلم ، بيروت ،١٩٨٢ .

٣. انجلز ،فريدريك ،نصوص مختارة،ترجمة وصفي الليثي ،وزارة الثقافة، دمشق ،١٩٨٢ .

٤. ديرميه ، ميشال ،الفن والحس ، ترجمة وجيه البعيني ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٨، .

٥. ديوي ، جون ، الفرد قديما وحديثا ، ترجمة خيري حماد، دار مكتبة الحياة ١٩٦٠، .

٦. سانتيانا جورج ، الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الانجلو مصرية القاهرة .

٧. عبد القادر، ماهر، الفلسفة الذرية المنطقية ، دار المعارف الجامعة، الاسكندرية .

٨. فتجنشتين ، لدفيج،رسالة منطقية فلسفية ، ترجمة د. عزمي اسلام ، مكتبة الانجلومصرية ، القاهرة ،١٩٦٨ .

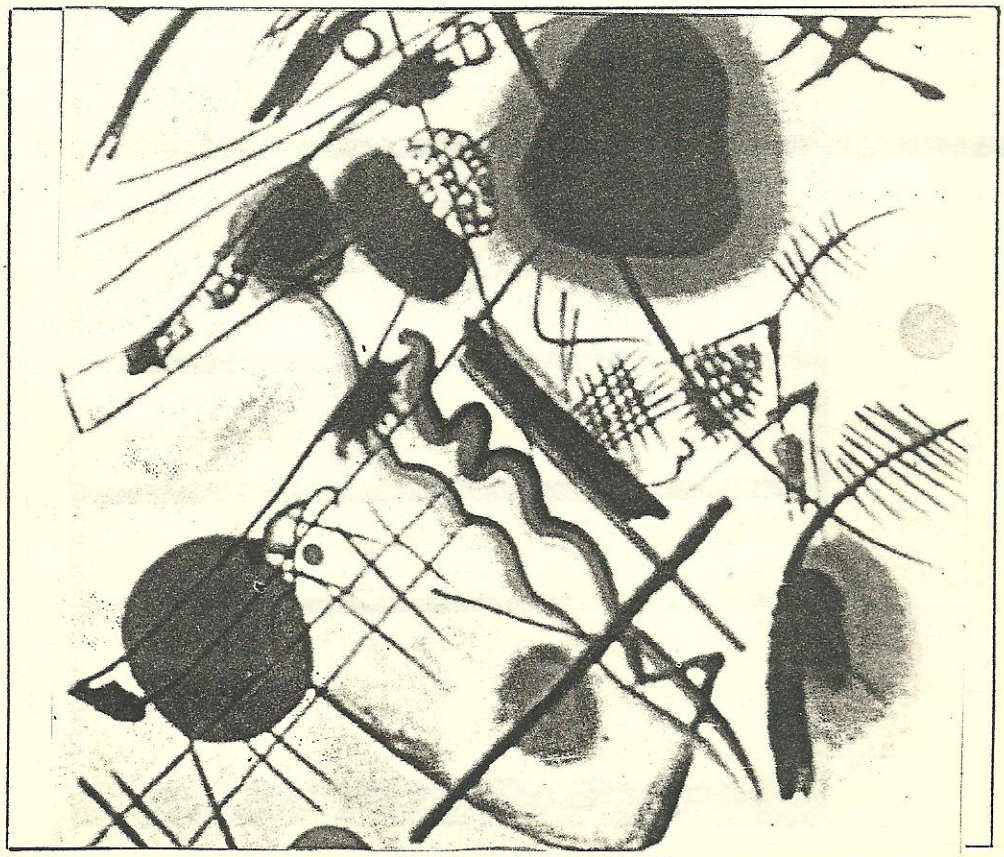
٩. مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة .

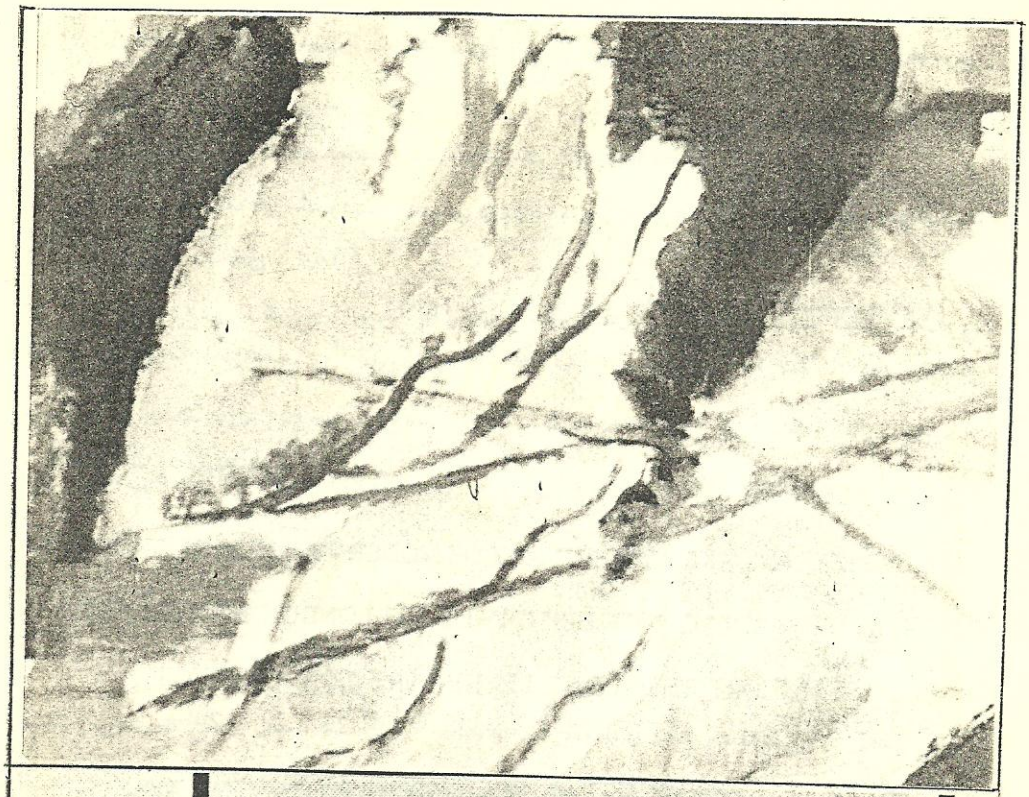
١٠. مجموعة المؤلفين السوفيت ، الوعي والابداع، ترجمة رضا الظاهر، مركز الدراسات والابحاث ، دمشق ، ١٩٨٥ .

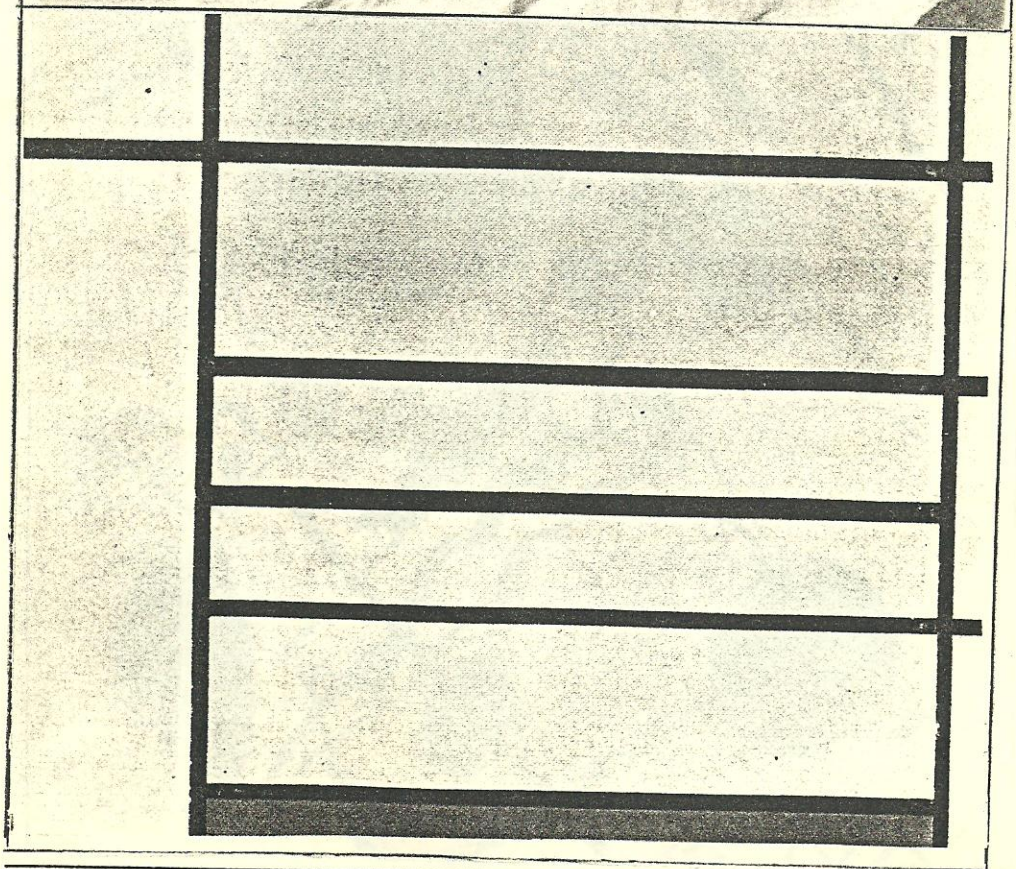
١١. وسب ، فان ، الحكماء السبعة ، ترجمة يوسف الخال وزميله، دار مجلة الشعر، بيروت ١٩٦٣ .

المصادر الاجنبية :

1. A.CARLTON A.LAKE,ADICTIONARY OF MODERN PAINTING,LONDON, METHUEN AND CO.LTD.1958.
2. BAZIN,GERMAIN,ACONISE HISTORY OF ART,LONDON,THAMES AND HUDSON,1965.
3. ERNEST,H,SHORT ,THE PAINTER IN HISTORY ,LONDON,PHICIP ALLAN.1929.







القيم الجمالية في النحت المعاصر

الدكتور جبار محمود العبيدي
استاذ مساعد
جامعة بغداد

البحث محاولة للتعرف على القيم الجمالية الجديدة وتحديدها في النحت المعاصر من خلال الاجابة على التساؤل الاتي :-

ماهية طبيعة القيم الجمالية في النحت المعاصر باعتبارها المشكلة الرئيسة للبحث ؟ وهل هناك امكانية في تحديد وتوحيد تلك القيم الجمالية حيث حدد الباحث مجتمع بحثه في النحت العالمي المعاصر واساليبه وصيغه الجديدة من عام ١٩٠٠-١٩٨٠ .

وشمل الاطار النظري للبحث تحليل العينات ضمنياً تحقيقاً لاهداف البحث.

تاريخ استلام البحث ١/٦/١٩٩٩ تاريخ قبول النشر ٥/٨/١٩٩٩

الفصل الأول

أهمية البحث والحاجة اليه :

اختلفت القيم الجمالية وصيغ وأساليب التعبير عنها في النحت المعاصر ونتاجاته عن الصيغ والاساليب الفنية في النحت التشبيهي، الذي ارتبطت فيه هذه القيم الجمالية بصيغ المشابهة والمحاكاة والتقليد الحرفي الامين للتجربة المعتادة كما ترى ذلك نظرية المحاكاة .

هذا بالنسبة الى النحت التشبيهي،على ان هذا الاختلاف تبعه اختلاف جوهري في تحديد طبيعة القيم الجمالية للنتاج الفني بشكل عام من خلال اختلاف نظريات التقدير الجمالي بين النظرية الموضوعية(سمات مصاحبة وحدسية وتعريفية) والنظرية الذاتية والنظرية النسبية، فقد اكدت النظرية الموضوعية في وجهها الأول على السمات المصاحبة للنتاج الفني وضرورة مصاحبة هذه السمات باعتبارها شرطا أساسيا لقيمة العمل الفني الجمالي. بينما ترى النظرية الحدسية (الوجه الثاني من النظرية الموضوعية) ان هناك حدسا معينا ينتاب المتلقي عند مشاهدة النتاج الفني، في حين ترى النظرية التعريفية ان هناك قيما جمالية يدركها المتلقي عند مشاهدته للنتاج الفني.

كل هذا الاختلاف في وجهات النظر النظرية واحدة هي النظرية الموضوعية فكيف بنا اذا تناولنا معها النظرية الذاتية والنظرية النسبية؟

اذن هذا الاختلاف في نظريات التقدير الجمالي في الفن ومنه النحت التشبيهي، فكيف بنا اذا اخذنا في نظر اعتبارنا الإختلاف الجذري في القيم الجمالية المراد تحقيقها في النتاج النحتي، بكل اساليبه وتقنياته واتجاهاته وفرديته وذاتيته وارهاصاته ونزواته؟

اذن القيم الجمالية في وضع متغير من اتجاه الى آخر ومن نحات الى آخر ومن نتاج الى آخر لذات النحات .

ومن هنا تبدو أهمية البحث والحاجة اليه لقيم من خلال الاجابة على تساؤل مهم هو ما هي طبيعة القيم الجمالية في النحت المعاصر؟ بأعتبارها المشكلة الرئيسية للبحث.

وكذلك تبدو أهمية البحث والحاجة اليه لما تحقق من تحول جذري في النحت التشبيهي وتحوله الى النحت(اللاتشبيهي)المعاصر وضرورات التعرف على القيم الجمالية في هذا النحت المعاصر،وهل هناك امكانية في تحديد وتوحيد تلك القيم الجمالية؟

فالقيم الجمالية متنوعة ومتغيرة على الدوام مع تنوع وتغير النتاج النحتي المعاصر حيث تؤكد على هذا التنوع والتغير من حيث الفضاء أو الشكل أو الملمس أو الفضاء أو اللون أو المادة.

أهداف البحث:محاولة التحديد أو التعرف على القيم الجمالية الجديدة في النحت المعاصر.

مجتمع البحث : النحت العالمي المعاصر واساليبه وصيغه الجديدة .

حدود البحث : نتاجات النحت المعاصر من ١٩٠٠-١٩٨٠.

طريقة البحث : لا يمكن البحث في القيم الجمالية الجديدة للنحت المعاصر، دون الاستعانة بعيناته، لذا فقد رأى الباحث أن يكون تحليل العينات في صلب الاطار النظري تحقيقاً لهذا البحث .

الفصل الثاني

القيم الجمالية في النحت المعاصر

اتخذت القيم الجمالية في النتاج النحتي التشبيهي سمات جمالية اشتملت على التناظر او التماثل أو التناغم أو التوافق أو الانسجام أو الوحدة أو التوازن أو الإيقاع أو التكرار أو ضبط النسب والتشريح أو الحركة وغيرها، وكثيرة هي الصفات أو السمات التي يتصف بها النحت التشبيهي والتي تعبر عن القيم الجمالية في مثل هذه النتاجات بالإضافة إلى القدرة التعبيرية ومستوى تحقيقها في مثل هذه الأعمال. فنظرية السمات المصاحبة هي (أن القدر كان يقدر على اساس قواعد التكوين في التصوير وعلى اساس التناسب في النحت والعمارة والوحدة في الموسيقى)[1] ومما يجدر الاشارة اليه أن بعض هذه السمات قد اكدت عليها نظرية السمات المصاحبة احدى نظريات النظرية الموضوعية التي اكدت على سمة التناسب في النحت شرط اساس في نجاح العمل الفني النحتي التشبيهي، ومع هذا التحديد لنظرية السمات المصاحبة فانها لم تكن نظرية شاملة بحيث تشترط كل ما يمكن أن يكون عليه النحت التشبيهي فهذه النظرية اشترطت سمة التناسب فقط، بينما هناك الكثير من السمات التي تؤكد القيم الجمالية وليس التناسب فقط، فالتوازن والتناظر والتماثل والوحدة والحركة والتشريح التي تدخل في صلب عملية تحقيق القيمة الجمالية في النتاجات النحتية التشبيهية ، تحققه من خلال تلك السمات قيماً جمالية عن طريق عناصر النحت التشبيهي الاساسية والمادة والملمس والفضاء والخط واللون.[2] على أن معظم الاعمال النحتية التشبيهية تحاول جاهدة تحقيق فعل للعناصر المكونة من شكل ومادة وفضاء وملمس وخط ولون حاملاً سمات التناسب والوحدة والتوازن والانسجام والحركة...الخ من السمات لتحقيق المعادلة المطلوبة في نجاح العمل النحتي التشبيهي مع التأكيد كما سبق القول عن القدرة التعبيرية للعمل النحتي ومدى مطابقته للمضمون الفكري الذي يحاول النحات التشبيهي تحقيقه في نتاجه.

أما القيم الجمالية في النحت المعاصر فقد اختلفت باختلاف النحت عن سابقه النحت التشبيهي، فلم يعد التناسب او التوازن أو التناظر أو التماثل أو تأكيد الحركة أو ضبط التشريح أو الانسجام أو تشبيه القوام البشري أو الحيواني شرطاً أساسياً لنجاح العمل النحتي الجديد أو فشله، وهو كذلك لم يعد ملزماً بتناول أو تضمين هذا النتاج النحتي جميع عناصره النحتية المعروفة من شكل ومادة وخط وملمس ولون وفضاء،[3] بل أن النحات المعاصر استعمل عنصراً أو عنصرين أو ثلاثة عناصر واعتبرها اساساً فتكوينه النحتي الجديد الذي لم يعد بالضرورة أن يعبر عن مضمون فكري ما، بل انطلق في البحث عن قيم جمالية تمثلها علاقات جمالية شكلية بحتة لا

تمت إلى النحت التشبيهي بصلة فالنحات المعاصر اكد على بعض عناصره الاساسية كما تم ذكره، حيث استل مثلاً عنصر الشكيل وعلاقاته بالفضاء الخارجي وخلق فضاءات داخلية متوازنة مع هذه الفضاءات الخارجية وهذا ما أكده النحات هنري مور ورفاقه في نتاجاتهم النحتية الشكل رقم (١) ، او التي تؤكد على علاقات جمالية شكلية مادتها الشكل وتكويناته وعلاقاته الجديدة لتحقيق نسبة جمالية جديدة تكمن في الشكل ومقوماته المتعددة التي تعد نتاجاته ومواضعه بقدر تعدد تموضعاته (أي أنه من الممكن تحقيق نتاجات من خلال هذا الشكل بعدد تموضعاته المتعددة) فلو أخذنا شكلاً ما هندسياً وكما يبدو في الشكل رقم (٢) والذي بامكاننا أن نخلق تكوينات متعددة من خلاله في تموضعاته أو وضعياته المتعددة المختلفة من خلال علاقاته مع الفضاء المحتوي هذا الشكل.

وهذا ينطبق في أي شكل يراه النحات في وضعياته المختلفة (كما في الشكل رقم ٢) وهذا ينطبق على أي شكل لأي مادة في تموضعاته المختلفة فلو وضعنا هذا الشكل بوضع انقى موازي للأرض لتحقيق تكويناً يختلف تماماً عن التكوين المتحقق في وضع نفس الشكل في حالة عمودية على الأرض وهو يختلف كذلك عن وضع هذا الشكل أو تكوينه عندما نحقق تكويناً أخر كوضع الشكل في زاوية معينة مع الأرض، أو في وضعه ضمن الفضاء في تموضع أخر كان يكون مقلوب وهكذا يتضح ذلك كما في الاشكال المبينة لذلك (الشكل٢أ/ب/ج/د) ومن خلال تعدد هذه الاوضاع للشكل الواحد وتموضعاته المتعددة خلق النحات تكوينات مختلفة في علاقة هذا الشكل مع فضاءاته وعلاقته مع خط الأرض. وهذا يعني أن في كل حالة علاقة جمالية تكوينية يحققها الشكل وفي طياته قيم جمالية جديدة لكل تموضع جديد لهذا الشكل .

اذن تم التاكيد من خلال هذا الاستلال على قيم جمالية جديدة في النحت موضوعها الأول هو الشكل وتموضعاته المتعددة الجديدة وعلاقاته المتحققة في التكوينات المختلفة للشكل الواحد كما اكد النحات المعاصر باهتمام على الشكل والفضاء، كذلك عل المادة وخدمته المخلصة لها باحثاً عن تناغمها الكوني كما كان يفعل برانكوزي في كثير من نتاجاته كما في الأشكال (الشكل ٣) وأكد النحات كذلك الملمس كما فعل روسو ورودان ونجدهما كما في الأشكال (٥،٤) ليبحثوا جميعاً عن قيم جمالية جديدة خاصة بالمادة بالنسبة لبرانكوزي وقيم جمالية جديدة خاصة بالملمس بالنسبة إلى ماتيس ورودان وغيرهما. وكذلك اهتم النحات المعاصر باللون كما جاء في نتاجات جان آرب وباربارا هيبورث وحتى هنري مور كما في نتاجاتهم النحتية في الأشكال رقم (١،٦،٧) التي يحاول كل منهم تأكيد ما يراه من قيم جمالية جديدة لونية في هذه المادة النحتية أو تلك. وينطلق النحات المعاصر أكثر في استثماره في نتاجه واعتباره له عنصر اساسياً في النتاج النحتي الجديد، فهذا جون مكراكن استخدم اللون بالاضافة إلى الضوء والشفافية معتبراً ومستثمراً اللون العنصر الاساس في نتاجه النحتي هذا كما في الشكل (٨) حيث يرى جون مكراكن أن هناك قيمة جمالية لونية من خلال الضوء والشفافية المتحققة في الواحة المعدنية أو المصنوعة من الفايبر

كلاس، يرى أن هناك جمالية تستحق المجازفة والبحث في اعتبارها نحت وأن كان هو ليس الا انعكاس لالواح فايبر كلاس. والنحت هنا هو مانتج عن هذه الالواح من انعكاس ضوئي ملون وليس النحت الالواح ذاتها.[٤]

واستلال العناصر هذا ينطبق على عنصر الخط واستغلاله وخلق فضاءات حقيقية من خلال حركة هذا الخط الذي تمثله حركة القضبان الحديدية الملتوية في حركات متعددة ومعبرة احياناً عن بعض المفاهيم والرموز والافكار كما هو في عمل النحات ماري المسمى A الشكل(٩) الذي حقق فيه النحات تكوينه لحرف A الحرف الأول في الأبجدية الإنكليزية والذي قد يقصد فيه أهمية العلم والتعلم كمدخل في المدينة والحضارة والتذوق الجمالي أو قد يكون لا يعني فيه أي معنى سوى كونه تكويناً شكلياً خطياً حركياً باحثاً من خلال ذلك عن قيم جمالية جديدة او انه قد يجد هذه القيم الجمالية الجديدة في نتاجه هذا من خلال خلقه لكتل وهمية توحي بها حركة هذه القضبان والفضاءات الحقيقية المتحققة من خلال تلك الحركة.

ان هذا الحال ينطبق على معظم انواع الاستلالات التي استثمرها النحات المعاصر لعموم عناصر العملية النحتية التشبيهية .

اذن تم التحول في القيمة الجمالية للنحت التشبيهي من قيم جمالية مادتها الاساسية التشبيه والمحاكاة الامنية للواقع بتناسب اجزاء القطعة النحتية وضبط تشريحها ودقة توازنها او تماثلها أو تناظرها أو في تحقيق قدرتها التعبيرية أو في تأكيد حركتها المعبرة للوصول إلى هدف جديد هو تحقيق قيم جمالية جديدة من مادتها الاساسية هو العلاقات الشكلية الجمالية الجديدة التي لاتعير إلى التشبيه والمحاكاة لواقع أي اهتمام . وهي كذلك لا تعير الاهتمام إلى التناسب في النحث الجديد ولا إلى سمات فنية غايتها التشبيه او التمثيل للواقع الحياتي .

اذن النحات المعاصر بحث عن قيم جمالية جديدة قوامها الشكل والفضاء في تكويناتها المتعددة، وقد تحقق ذلك فعلاً في نتاجات هنري مور وبارابارا هيبورث وغيرهما.

وهكذا فالقيمة الجمالية اتخذت وسيلة لم تعتمد استغلال الشكل كعنصر من عناصر العملية النحتية التشبيهية حسب، بل وسيلة اعتمدت تموضعات هذا الشكل في تكويناتها المختلفة، فهي لم تعد تعبر عن وجودها وذاتها في التشبيه والمحاكاة، بل اتخذت القيمة الجمالية صوراً ووسائل متعددة جديدة لتحقيق الهدف الجمالي المنشود ضمن المستل من العناصر النحتية .

اذن لم يكتفي النحات المعاصر باستغلال هذا العنصر أو ذاك من عناصر النحت التشبيهي وتأكيده عليه ، بل أنه تعمق في تحقيق تموضعات الشكل المتعددة وعلاقاتها الفضائية الداخلية والخارجية ليحقق تكوينات متعددة في تموضعات متعددة .

وهكذا فالقيم الجمالية أخذت صيغاً جديدة متعددة في عنصري الشكل والفضاء وهكذا الحال مع بقية عناصر النحت التشبيهية الاخرى كالمادة والملمس والخط واللون[٥]

وكذلك في سماته الجمالية الجديدة التي حلت محل السمات الجمالية التشبيهية من تناسب وتناغم وتوافق وانسجام وتماثل وتناظر وضبط للتشريح والحركة وغيرها.

فمثلاً تم التعبير عن القيم الجمالية الجديدة في النحت المعاصر من خلال الخط وحركته حيث تم التأكيد على الخط وحركته من خلال القضبان الحديدية أو المعدنية الأخرى لخلق تكوينات شكلية جمالية جديدة هدفها خلق قيم جمالية جديدة هدفها خلق قيم جمالية جديدة من خلال تحقيق فضاءات حقيقية داخلية وخارجية لكتل وهمية تؤكد هذه الفضاءات من خلال تلك الخطوط وحركتها (الأشكال ٩، ١١، ١٠).

اذن هنا تم التأكيد محل قيم جمالية جديدة قوامها الخط وحركته في نحت لايحمل من التشبيه والمحاكاة والتشريح والتناظر والتناسب والاستقرار بأي شيء وهكذا اختلفت القيمة الجمالية عن سواها في النحت التشبيهي واختلفت عن سواها من القيم الجمالية المتحققة حتى في الاتجاه الذي أكد محل الشكل وفضاءاته المتحققة في النحت المعاصر ومن هنا يمكننا القول إن اتجاهات النحت المعاصر اختلفت في تعابيرها أو تمثيلها لقيم جمالية جديدة عن نتاجات النحت التشبيهي وأن هذه الاتجاهات الممثلة للنحت المعاصر اختلفت فيما بينها في بحثها وتأكيدها على قيم جمالية جديدة مختلفة في كل اتجاه الذي يؤكد أحد العناصر – كالشكل مثلاً - تختلف من حالة إلى اخرى لهذا الشكل وعلاقته مثلاً أو من خلال تموضع إلى أخر لهذا الشكل، اذن الاختلاف والتغيير والتحول تحقق ليس فقط في طبيعة النحت التشبيهية حسب بل أكثر ذلك إلى تأكيد على عناصر وصفية والى أدق من ذلك إلى حالات تموضع العنصر الفني المستقل وعلاقته إن كان شكلاً أو فضاءاً او خطا أو ملمساً أو مادة أو لوناً.

كل هذا التحول في القيم الجمالية كان قد تم في حضور مادة لهذا النتاج أو ذاك حيث استلال بعض عناصره وإهمال الأخرى فما بالنا في القيم الجمالية لاتجاهات النحت المعاصر التي أكدت غياب المادة النحتية في النحت التقليلي التي الغي فيها الوزن والحجم التي أكد عليها اتجاه النحت اللازوني الذي حدى به الأمر لأن يجعل من الضوء والشفافية واللون عناصر له دون أية مادة تذكر سوى انعكاس تأثيرات ضوئية ملونة لألواح ورقائق معدنية حيث يعد تأثيرات هذه الألواح وانعكاساتها نحتاً.

اذن ما هي القيمة الجمالية الجديدة التي يبحث عنها هؤلاء النحاتون الذين الغوا المادة ووزنها ووجودها أحياناً في نحت الفكرة Ante Art أنهم يبحثون عن شيء فني جديد فريد يقلب موازين القيمة الجمالية فالنحاتون المعاصرون أخذوا في تحقيق هذا الهدف التقليلي ابتداء من التبسيط والاختزال.

وصولاً إلى اتجاه المادة ووزنها يبدو للمستعرضين لهذه الاتجاهات في النحت المعاصر وكأن هناك ستراتيجية متفق عليها لتحقيق هدف متفق عليه وهو الوصول إلى الغاء أهم عناصر النحت التشبيهي وهو المادة وتحقيق ذلك تدريجيا حيث تبدأ بالتبسيط والاختزال وانتهوا في الغاء المادة وكيانها الفني والتأكيد على الفكرة الفنية من دون شيء فني.

اذن القيمة الجمالية لم تعد سمة من سمات النحت المعاصر متحققة وواضحة ظاهرة للعيان بل هي قد تكون هدفا غير متحقق ظاهرياً ليبقى ويرسخ في ذهن الفنان دون تحقيقه وإظهاره قبل التعبير عنه من صيغة الفكرة والتي لا يهمه تحريرها إلى الوجود بل اللجوء إلى أساليب واتجاهات غريبة مثل حفر الخنادق في الصحراء وتصويرها من منظور جوي بواسطة الطائرات ليعتبر هذه الخنادق هي نحتاً .

اذن القيم الجمالية في النحت المعاصر في تغير مستمر تبعاً للتغير المستمر في النحت المعاصر واتجاهاته المتجددة وهي مختلفة من نحات إلى أخر في الاتجاه الواحد بل هي مختلفة من نتاج إلى لأخر عند نفس النحات فالتنوع والبحث والتجريب هي من أهم ميزات النحات المعاصر ما دام التنوع في الانتاج والبحث المستمر والتجريب هو ما يميز النحات المعاصر .

أي عدم الثبات في التقنية والأسلوب هو من أهم ما يميز النحت المعاصر فمن أولى أن تكون القيم الجمالية غير ثابتة تبعاً لذلك التنوع والتجريب والبحث وأن يكون هذه القيم الجمالية متغيرة بتغير النتاج من حيث الأسلوب والتقنية والحداثة والغرابة والتفرد فتارة يؤكد النحات على الشكل والفضاء وعلاقاتهما وفي أخرى يؤكد غيره على الخط وحركته وأخرى على الملمس وأخرى على اللون وهكذا، ففي كل اتجاه هناك قيم جمالية جديدة بل في كل نتاج اتجاه جديد لتحقيق قيمة جمالية جديدة أو التعبير عن قيمة جمالية جديدة قد يدركها المتلقي أو لا يدركها فهذا ليس من شأن النحات، فهدفه الإنتاج الجديد، ذو تقنية جديدة وفي أسلوب جديد يتصف بالتفرد والغرابة والتجديد فالتغير دائم والثابت متغير من أجل المتغير الجديد .

ولم تتحقق القيمة الجمالية فقط في حالات الاستلال المتعددة في الشكل واللون والملمس والخط والفضاء والمادة بل أن النحات المعاصر بدأ يرى قيماً جمالية في غير تلك الأستلالات لعناصر العملية النحتية التشبيهية هي قيم جمالية تكمن في غرابة العمل النحتي كما في النتاج للنحات في الشكل رقم ١٢ (نموذج يمثل أشبه بالأسلحة الشعبية).

وكذلك قيم جمالية تكمن في التفرد حيث تميزت معظم نتاجات النحت المعاصر بهذه الصفة حيث يتفرد كل عمل فني بصفات وسمات لا تجدها في سواه فمنها تفردت باتجاهها العلمي وتقنياته كما فعل كل من سوتو وتاكيس في نتاجاتهما العلمية (الأشكال ١٣، ١٤) وكذلك استثمار الخردة التكنولوجية والمكان والأجهزة الخارجة عن الخدمة كما فعل بيكاسو وجان تانغولي وغيرهم كما في النتاجات في الأشكال (١٥،١٦) التي أكدت البحث عن قيم جمالية أحياناً تكنولوجياً وأحياناً أخرى علمية بحتة وكأن القيمة الجمالية أصبحت تقاس بمقدار نجاح التجربة العلمية عند تاكيس مثلاً وإشارته المتحققة في نتاجه العلمي (الشكل ١٤).

يضاف إلى ذلك أن القيم الجمالية قد حددت في نظريات متعددة مثل النظرية الموضوعية التي أكدت إحدى نظرياتها – نظرية السمات المصاحبة- على ضرورة

مصاحبة سمات فنية معينة للعمل الفني لكي يحقق قيماً جمالية تمثل جودة العمل الفني وسر نجاحه .

ألم يعبر كل هذا التنوع والتعقيد في الابتكار والأساليب والتقنيات والعناصر، عن إشكالية حقيقية في تحديد طبيعة القيم الجمالية في النحت المعاصر؟

ألم تعد التقنيات الجديدة وتسخير أجهزة كهربائية لتبعث اشارات يرى صانعها النحات أن فيها جمالية جديدة، الم يعد ذلك اشكالية في بناء قيم جمالية للنحت المعاصر؟

ألم يعد فقدان النحت لمادته ووزنه هو تحول كبير في القيم الجمالية للنحت المعاصر، ألم يعد ذلك اشكالية في بناء القيم الجمالية في النحت المعاصر؟

الفصل الثالث

نتائج البحث

١- أن النحات المعاصر وجد قيمه الجمالية قد تتحقق في تأكيده على عنصر أو عنصرين من عناصر العملية الفنية وتجاوز بقية العناصر الأخرى، فأصبح لكل نتاج نحتي معاصر تأكيد عمل هذا العنصر أو ذاك، فمنها ما يؤكد على الشكل واللون أو المادة أو الخط أو الملمس الخ.. فكيف بنا أن نتوصل إلى بناء قيم جمالية عامة في النحت المعاصر وهو بهذا التنوع والتعدد.؟

٢- أن النحت المعاصر في بحث دائم وتجريب مستمر فمن المنطقي أن تكون قيمه الجمالية الجديدة في تغير دائم تبعاً لذلك البحث الدائم والتجريب المستمر. وهذا يعني عدم ثبات قيمه الجمالية وعدم القدرة على تحديدها أصلاً.

٣- تميزت هذه القيم بصيغة التفرد في النتاج المعاصر، فما دام هذا النتاج متفرداً، فمن المنطقي ايضاً أن تكون القيم الجمالية تحمل صفة التفرد وليس التعميم.

وهذه القيم الجمالية تكمن كما يرى النحات المنتج ذلك تكمن في غرابة هذا النتاج النحتي أو ذلك من غير المعقول أن نتوصل إلى قيم جمالية بالنحت المعاصر حيث لا يمكن تجديدها بشكل نهائي وثابت.

٤- اتخذت القيمة الجمالية في النحت المعاصر سمات فنية وجمالية مستلة من سمات النحت التشبيهي بشكل منفرد، وأكدت عليها دون السمات الجمالية الأولى، فمثلاً أكدت على الحركة في التكوين النحتي واعتبرته اساسا له و كما ورد في نتاج بريجيت مير في نتاجها النحتي (عاصفة ريح) الذي يوحي ليس بالحركة فقط بل بالانطلاقة كما في الشكل ١٧.

أو أن النحات المعاصر قد استل سمة التناظر فقط دون غيرها من السمات واعتبرها هي القيم الجمالية دون غيرها كما وردت في نتاجات نعوم غابو وأخوه بيسنفر غابو وبنائياتهما النحتية المعاصرة، الشكلين (١٩و١٨).

وهذا يعني تنوع القيم الجمالية في النحت المعاصر وهو عدم القدرة على

تحديدها وحصرها في أطر معينة فلكل اتجاه نحتي معاصر، قيم جمالية، ولكل نحات قيم جمالية ولكل نتاج نحتي قيم جمالية، وهكذا لا يمكن تحديد هذه القيم الجمالية وفق قيم جمالية خاصة بالنحت المعاصر.

٥- ابتعد النحات المعاصر احياناً عن تحقيق القيم الجمالية في المفاهيم المذكورة في النقاط السابقة، وبدأ يحاول تحقيق قيم جمالية يعتقدها النحات المعاصر تتحقق في نجاح تجربة علمية دون سواها كما في نتاج تاكيس واشارته كما في الشكل رقم ١٤.

٦- كما أن النحات المعاصر بدأ يرى أن المزاوجة بين الفنون البصرية كالرسم والنحت في النتاج الواحد هو القيمة الجمالية .

٧- أنه بدأ خلق نتاجاً تركيبياً من النحت المجسم والنحت البارز ، كما في نتاج سيراز في الشكل ٢٠.

٨- أنه حاول ان يعبر عن الفكرة من خلال الفكرة فقط دون "الشيء الفني" كما في الشكل رقم ٢١ للفنان ريتشارد لونغ الذي اسماه (خط في ايرلندا)

٩- أن القيمة الجمالية أخذت أوجه عدة لتحقيق ذاتها في العمل النحتي المعاصر ومن هذه الأوجه :

أ- صيغة التفرد حيث تميزت معظم نتاجات النحت المعاصر بصفة تفرد القيمة الجمالية عن سواها من النتاجات الأخرى.

ب- صيغة البحث الدائم والتجريب : هذه الصيغة التي لا تحمل صيغة الفنان في النتاج النحتي المعاصر فالنتاج في بحث دائم من خلال التجارب التي قد تتخذ أحياناً صيغة التجريب العلمي.

ج- الحداثة : فقد عبر النحت المعاصر في تعبيره عن أحدث القيم الجمالية في النحت لما تمتلكه من حداثة ومعاصرة لكل ما هو جديد في العلم والتكنلوجيا واستثمار ذلك في النحت المعاصر في النتاج النحتي المعاصر من خلال التقنيات الحديثة لتحقيقها الهدف الخاص بالنتاج النحتي المعاصر .

د- الغرابة : لم يأبه النحات المعاصر إلى درجة غرابة نتاجه النحتي أو عدم موائمته لمحيطه أو واقعة ، فلم يعد يهتم بذلك ، بل أخذ العكس من ذلك فقد تعمد النحات المعاصر الى تاكيد سماته الخاصة به والتي تشير الشجون والدهشة في معظم الأحيان كما في نتاجات تاكيس الكهربائية، أو نتاجات ريشارد لونغ في نتاجه خط في ايرلندا في الشكل (٢١) او في محاولة عرضه لفن الفكرة دون " الشيء الفني " وهكذا .

هـ- الفردية أو الذاتية : حيث تعد السمة من اهم ما يميز النتاج النحتي المعاصر فمعظم النتاجات هي فردية بحتة وذاتية صرفة وهذا ما ينساق في القيمة الجمالية حيث اتسمت القيمة الجمالية بفردية مفرطة لا تلتقي بأية قيمة جمالية في نتاج أخر .

الهوامش :

[1] انظر : جيروم، ستوليتر النقد الفني / ص٣٠٦ ترجمة فؤاد زكريا / مصر ١٩٧٤.

[2] انظر ناشان نويلر: حوار الرؤيا /ص٩٢/ترجمة فخري خليل / مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧.

[3] انظر ناشان نويلر : حوار الرؤيا /ص٩٢/ ترجمة فخري خليل/ مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد دار المأمون للترجنة والنشر ١٩٨٧.

[4] انظر : سميث/ ادوار لوس : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ترجمة :- فخري خليل، مراجعة ابراهيم جبرا ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٥.

[5] انظر نويلر/ ناثان : حوار الرؤيا ص(٩٢).

المصادر :

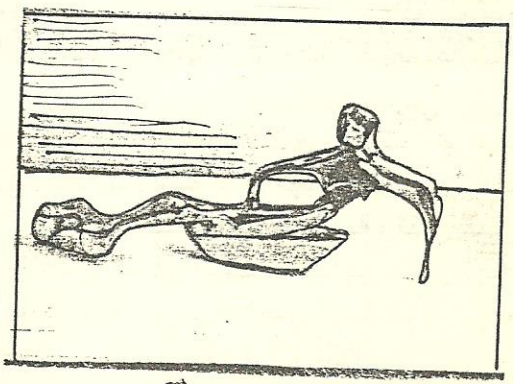
١- جيروم / ستولنيز : النقد الفني في ترجمة فؤاد زكريا مصر : مطبعة جامعة عين الشمس /١٩٧٤.

٢- ريد، هربرت : النحت الحديث / ترجمة : فخري خليل مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٩٤.

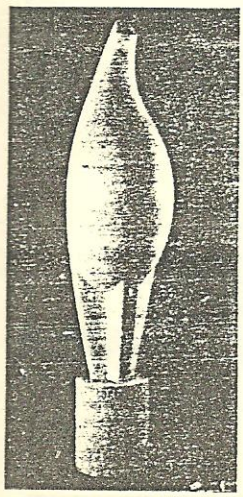
٣- سميث : ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة : فخري خليل.
مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠.

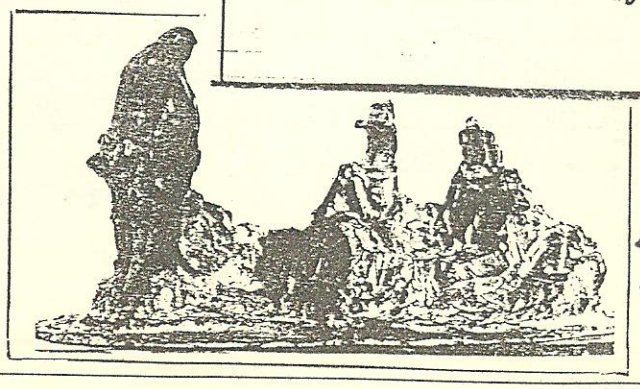
٤- نوبلر، ناثان حوار الرؤيا ، ترجمة : فخري خليل .
مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧.

(١) شكل



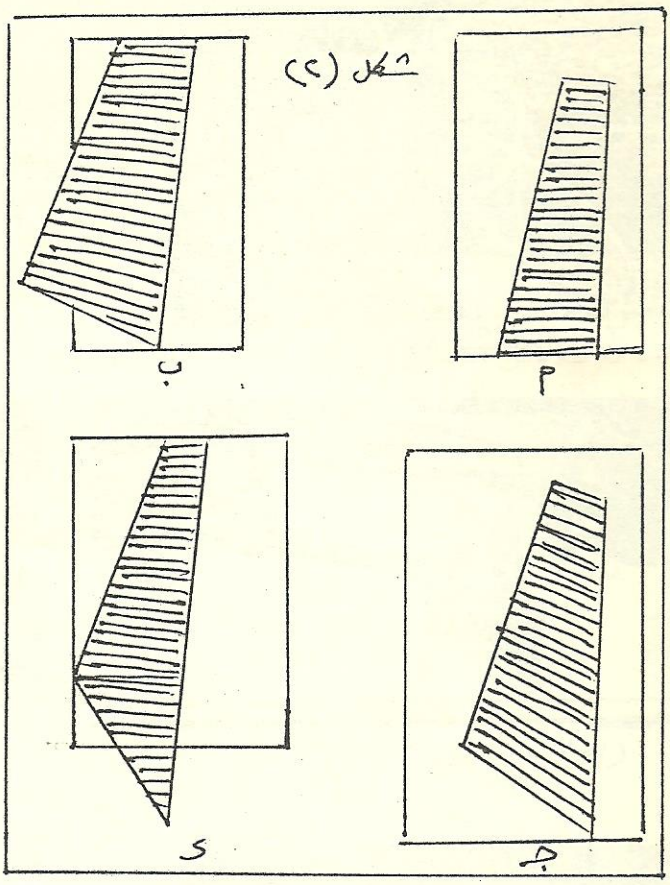
(٤) شكل



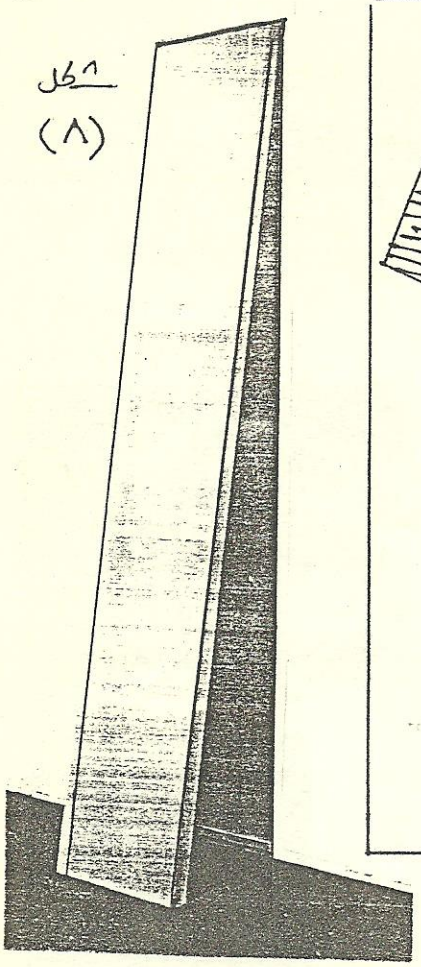


(٣) شكل

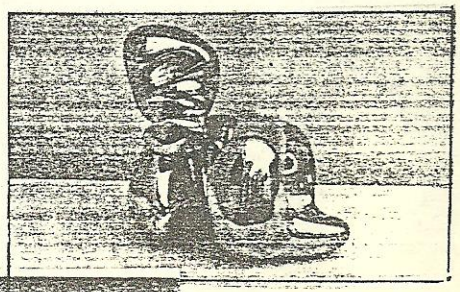
شكل (٢)

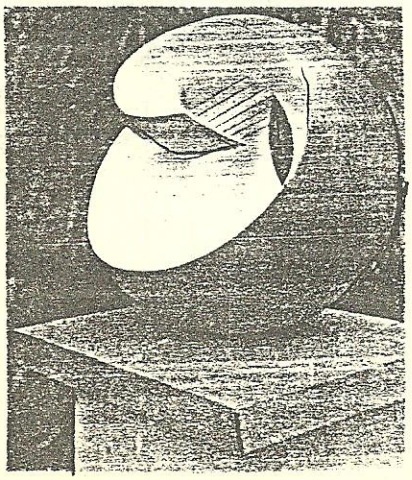


شكل (٨)



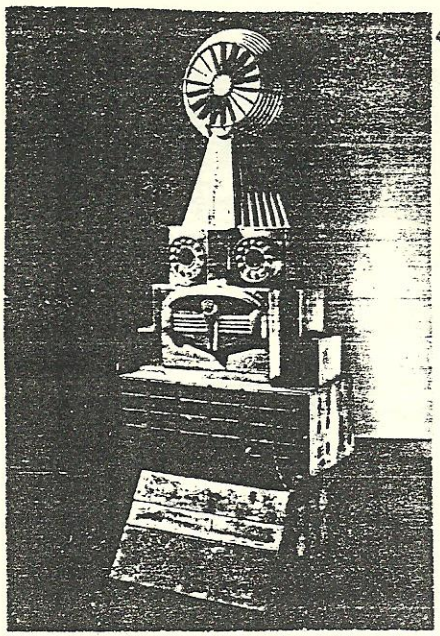
شكل (٦)



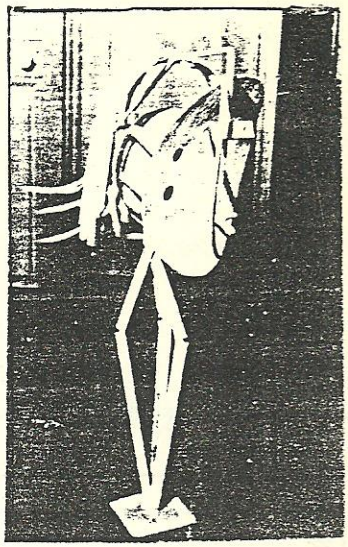


شكل (٧)

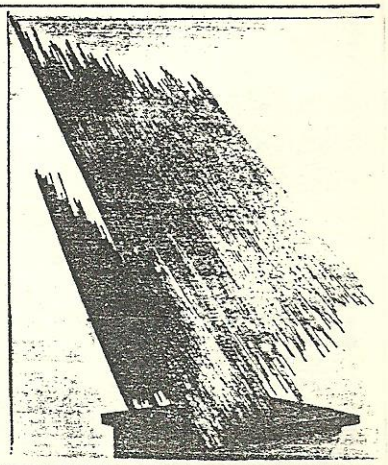
شكل (٥)



شكل ١٥

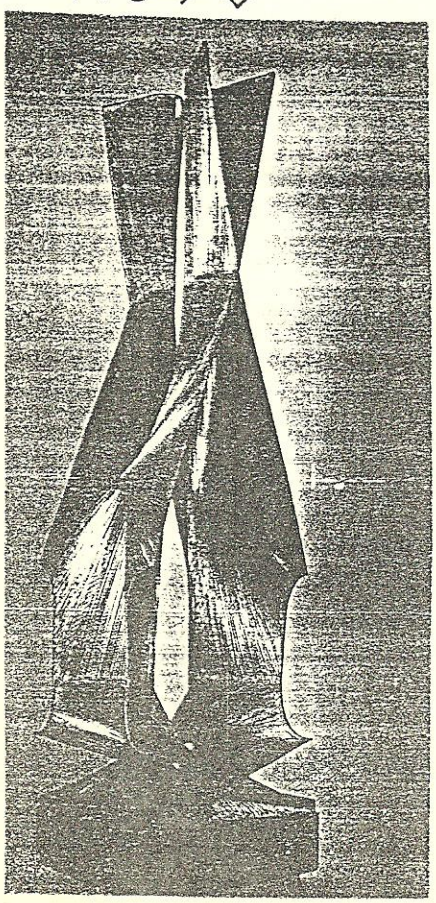


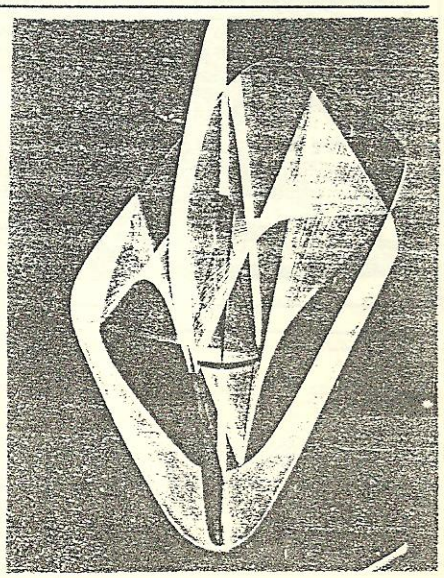
شكل ١٦



شكل ١٧

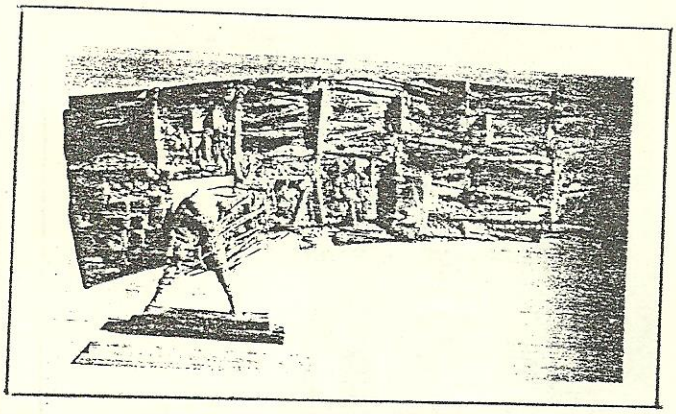
شكل ١٩

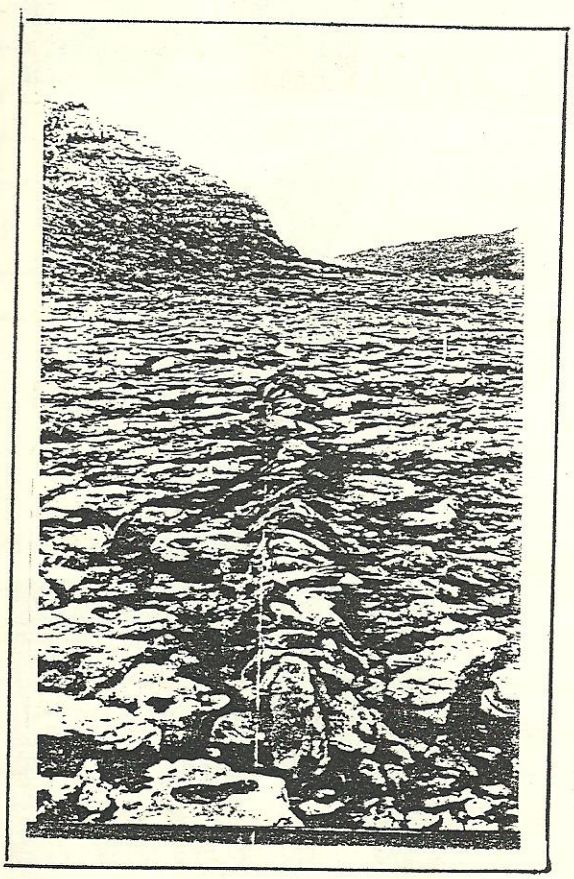




شكل ١٨

شكل
(٢٠)





شكل
(٢١)

الأكاديمي

المسرحية العربية والمسألة السياسية بين المفهوم والتطبيق

د.عبدالسلام عبدالرحمن عياش
(مدرس)
كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون المسرحية

الخلاصة:

يهدف البحث التعرف الى ماهية المسرح السياسي نشأة واهمية ووظيفية كما يهدف الى الكشف عن انعكاس ذلك على الواقع المسرحي العربي من خلال نموذج تطبيقي دال .

ويتحرك فعل البحث ضمن حدود موضوعة المسرح السياسي وتمثل ذلك عربيا مدعوما بالنموذج القابل للدلالة عليه حيث تحتل موضوعة المسرح السياسي اليوم اهمية خاصة في مسيرة المسرح العربي انطلاقا لما تمتاز به طبيعة صيرورته التاريخية والتحولات التي شهدها .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/١٢/٥ تاريخ قبول النشر ٢٠٠٠/٢/٥

الفصل الاول

اهمية البحث والحاجة اليه:

تحتل موضوعة (المسرح السياسي) اليوم اهمية خاصة في مسيرة المسرح العربي انطلاقا لما تمتاز به طبيعة صيرورته التاريخية والتحولات التي شهدها وما يزال الواقع العربي وعلى مختلف الصعد السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها .

ولقد كان للاحداث المصيرية الكبرى مما شهدته الارض العربية والمجتمع العربي في تاريخه المعاصر منذ اغتصاب الارض العربية في فلسطين مرورا بتمزقات الجهد العربي وحتى النكسة العربية في الخامس من حزيران وما لحقها من انهيار في الجدار العربي ازاء شراسة العدوانية الامبريالية الصهيونية بأشكالها المعهودة وغير المعهودة خططا واهداف شريرة سواء العسكري منها ام الاقتصادي ام الثقافي ام البشري – الدافع للحياة العربية اتجاه ارهاصات من ولادات فكرية وتكونات اجتماعية التزمت نظريات تلتقي عند قطب اساس هو اهمية التغيير لما هو قائم بعد ان فشلت كافة الاطر والطروحات الفكرية والمؤسساتية التشريعية منها والتنفيذية التي هي انعكاس لها في ان تعنى بالتزاماتها فيما اختطفت كل منها . من مهام وواجبات قطرية كانت ام قومية .

لقد كانت الصدمة الكبرى التي عرت الانظمة والمتسلطين على رقاب الامة من الرسمين العرب وبروز النتيجة الخطرة لما كان من انهيار في الصمود العربي وغياب صحوتها المبكرة لما يجري واتخاذ الموقف الذي يرقى الى مستوى الحدث ومساحة مخاطر التحديات المصيرية التي تعرض لها الوطن والشعب من قبلهم . رغم الغضبة الجماهيرية العارمة والتي اجتاحت الشارع العربي ان دقت نواقيس الحاجة الملحة في البحث عن صيغ التعبير التي تنسجم مع ما يجرى في الحياة العربية . فكان ان شهدت الساحة الابداعية عموما والفنية خصوصا الكثير مما قيل وكتب في هذا المجال حيث تركزت جل هذه الاعمال في الحديث السياسي عما حدث واسبابه وعما يجب اتخاذه من تدابير في مواجهة حالة الانكسار التي ضربت الجدار العربي وزلزلته .

فكان ما اعتمده العربي من منابر التعبير عن ارادته مما تعارف عليه مسرحنا بـ (المسرح السياسي) . والذي هو وان كان هناك من يقول بنشأته اليونانية قديما الا ان حقيقته المسرحية كانت قد تجلت (.. فقط في التحول في الاتجاه المباشر للسياسة وابتداء من بسكاتور الى برشت الى فايس الى جاري)[1] غير انه ورغم الوضوح في تطوره التاريخي الا ان هذا الامر – (المسرح السياسي) – في وطننا العربي قد عانى من البؤس في وعي حقيقته . مما شكل هاجسا لدى – الباحث – في ان يلقي الاضواء على ذلك من خلال ما قدمه من

عروض في هذا المجال لتأشير حقيقة الامر وبيان طبيعته وجلاء معناه وبما يصب بالنفع على الدارسين والمختصين وغيرهم واسهامه متواضعة في مسيرة مسرحية دائمة العطاء والتطور .

هدف البحث:

١-يهدف البحث الى التعرف على ماهية المسرح السياسي نشأة واهمية ووظيفية .
٢-الكشف عن انعكاس ذلك على الواقع المسرحي العربي من خلال نموذج تطبيقي دال .

حدود البحث:

يتحرك فعل البحث ضمن حدود موضوعة (المسرح السياسي) وتمثل ذلك عربيا مدعوما بالنموذج القابل للدلالة عليه .

تحديد المصطلحات:

*مسرح سياسي/ كلمة ليست مطلقة/ فهناك عدة انواع منه كالمسرح التسجيلي وهو فرع منه ومسرح الرفض ، وهناك المسرح الذي يعتمد الوعظ والنصيحة وهو ما يدعى بالمسرح التوجيهي .

*مسرح الشكوك/ مسرح توجيهي/ يعتمد على فيما يسمى اسلوب (الريفيو) وهو عرض لنماذج مختلفة من الحياة ، بغية اضحاك المتفرج عليها ، ودفعه بعد ذلك الى التفكير والتأمل في مسائل تجاوزها[٢] .

الفصل الثاني

عرض تاريخي:

مهما يكن من امر فلا مناص من القول ان مانعنيه بـ (المسرح السياسي) هو (.. ذلك النوع من المسرح الذي ازدهر في المانيا في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، او في امريكا ابان ازمة ١٩٢٩ الاقتصادية)[٣] .

لتناول حقيقة المسرح عبر مساره الشمولي فقد كان منذ بواكيره الاولى قد تخطى نشأته الدينية اتجاه ان تحمل احداثه في طياتها الشيء المؤكد مما يمكن ان يندرج تحت لافته (المسرح السياسي) يشهد على ذلك ما كان من تناول الكاتب الاغريقي "ارسطو فانيس" في عمله عن حياة اليونان اليومية الوطنية منها والقومية اخذا بها بمعول النقد الساخر والفاضح والكاشف لعيوب مجتمعه وخطل طروحات او اجراءات حاكميه انذاك خاصة فيما يخص من موضوعات هي وان كانت تصب في ذات الاتجاه الا انها تختلف بالنوع والدرجة يضاف الى ذلك مما تناول

المسرحيون الاغريق (اسخيلوس / سوفوكلس / يوربيدس) الثلاثي التراجيدي المعروف . (لهذا ليس من الغريب ان نجد الدراما الاغريقية تخضع بسهولة للتحليلات التاريخية والسياسية) . فنجد ناقدا فذا مثل جورج لوكاش ... يتحدث عن ضرورة ربط ظهور التراجيديا الاغريقية بالتحول التاريخي العالمي في تاريخ الجنس البشري / ويقول :

(من المؤكد انه ليس من باب الصدفة ان تتفق فترات التراجيديا العظيمة مع المتغيرات التاريخية العالمية العظيمة في المجتمع الانساني . راى هيجل بالفعل في الصراع الذي ينشيء في انتجون سوفوكليس رغم غموض رؤيته / ذلك الصدام الذي نشأ بين تلك القوى الاجتماعية التي ادت الى تحطيم الاشكال البدائية للمجتمع / والى ظهور المدينة الاغريقية ... وتحليل (بانشوفين) لاورستيا (اسخيلوس) ... انه يضع صياغة لهذا الصراع الاجتماعي بشكل اكثر تحديدا / أي بصفته صراعا تراجيديا بين النظام الابوي الذي كان يحتضر والنظام الابوي الجديد ...)[٤] ، يتبين لنا من ذلك الكيفية التي انطوت عليها الدراما الاغريقية من كشف جلي لطبيعة الصراع ما بين طبقة الاشراف وطبقة العامة . (... فحين اضطرت طبقة الاشراف في اثينا الى تعبئة الشعب ضد الفرس ، لجأت الى اصدار تعديلات ديمقراطية في الدستور تمنح الشعب حقه بالانتخاب)[٥] .

مما يقال عن اسخيلوس يرد ضمن ما انتجه سوفوكليس كذلك مما نشهده بوضوح اكثر حده عند يوربيدس الذي نحي بالدراما منحني شعبيا مؤكدا في تناوله لموضوعاته على الهم الجمعي والتحيز له في تناول الناس العاديين هم في وقوفها واسلوب حياتها مما يقرب من غالبية من كان يحضر المسرح حينذاك مما يطرحه من اراء وافكار يحملها لشخصياته .

ومما يرد هنا ليس ببعيد عما جاء به وليم شكسبير في اعماله من مواقف واراء وافكار ابان العصر الاليزابيثي والذي طبع عصره بطابعه ولما كان يمتاز به من ثراء في الفكر ووعي سياسي تاريخي لعصر جعله عبر عطاؤه كمسرحي عامل إثراء لذلك الفكر السياسي والتاريخي الذي امتاز بالصراع التاريخي الحاد بين مجتمعين ذلك هما المجتمع الاقطاعي والمجتمع الرأسمالي الذي كان يسعى لتأكيد ذاته حتى ارتقى سدة الحكم عبر الوسائل الدستورية العام ١٨٣٢ .

ومما يصب في المجال ذاته ما كان قد نادى به (.. ت.أ. هيوم ، وعزرا باوند ، دت.س. اليوت في اوائل القرن العشرين ، ففي مقالة عن "الرومانسية الكلاسيكية" يرى هيوم ان الرومانسية ترتبط بموقف سياسي محدد . فالرومانسية ، في راية دعوة الى اعادة تنظيم المجتمع من خلال الاطاحة "بنظام غاشم" أي بالنظام الاقطاعي بطبيعة الحال ، وهو يرى الرومانسية ترتبط بثورة الطبقة الوسطى في

فرنسا ، ووصولها الى الحكم في انكلترا ، مما يعني الفوضى في نظره ، اما الكلاسيكية فترتبط بالكنيسة والاقطاع ، ولذلك تعني النظام)[٧] .

لقد كان ما احدثته كارثة الحرب العالمية ١٩١٤ من هزة عنيفة في المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية . الارضية التي مهدت لقيام اول ثورة اشتراكية لعام ١٩١٧ في روسيا القيصرية ولم تلبث الازمة التي ضربت الاقتصاد الامريكي في ١٩٢٩* ان امتدت لتشمل اثارها العالم الرأسمالي كله بما في ذلك المانيا/ولتنزل بكل فئات الشعب وعلى الاخص الطبقة العمالية التي انتشرت بينها البطالة ، مما اثار معارك في الشوارع بين العمال والشرطة ، ودفع البرجوازية الى ان تحكم قبضتها على الامور فاسلمت زمام السلطة الى هتلر) .[٨]

ومن المعروف ان هذه الاجواء هي التي مهدت وساعدت وشهدت ظهور المسرح التعبيري والمسرح السياسي (...وقد وضع نصب اعينها هدفا سياسيا محدد ضد الرأسمالية والحرب ، والاستعمار،والاستغلال،التقى المسرحان على فكرة توعية الجماهير سياسيا وتوجيهها نحو فكرة مجتمع انساني يقوم على اسس اجتماعية وسياسية جديدة) .[٩]

اذ كان ان (ظهرت المسرحية السياسية بعد ثورة ١٩٠٥ الاشتراكية الفاشلة، في كتابات عدد من التعبيرين الغاضبين على الحرب المنادين بمجتمع انساني جديد وظهرت معها الحاجة الى المسرح السياسي الذي ينقذ المجتمع ويستثير الجماهير الى العمل والتغيير والكفاح فكان مسرح بسكاتور (ومن بعده)[١٠] وفي الحقيقة فلقد ارتبط المسرح السياسي برائد المسرح الالماني (ايروين بسكاتور) الذي لخص العلاقة العضوية ما بين المسرح الايديولوجي والتغيير الثقافي في المجتمع بالقول ان وظيفة المسرح بصفته مؤسسة فنية قد تعدلت ، فالمسرح يصل الى نهايته المنطقية في الحياة الاجتماعية)[١١] ومما يجدر ذكره عن هذا المنظر المؤدلج للمسرح انه لم يكن على شيء من القناعة عما يتصدى له المسرح من وظيفة حيث يعتقد ان علاقة قائمة حقيقية واضحة ما بين الفن والسياسة ولذلك كان قد عمل جاهدا على ان يبتدع نظرية تجعل من هذه العلاقة حقيقة قائمة . فكان ان اعتقد من ان ضالته قد وجدها متجسدة في الثورة الروسية ١٩١٧ . التي (راى فيها بسكاتور الحل الذي كان يتصوره لهذه القضية..فاكتشف ان الفن كان وسيلة لغاية بل كان وسيلة سياسية ووسيلة دعائية ووسيلة تربوية) .[١٢]

---

* ان صلة القرابة لا وضح مما تحتاج الى دليل بين (المسرح البروليتاري) الامريكي ابان الازمة الاقتصادية الكبرى في عام ١٩٢٩ وبين المسرح الثوري التعبيري الالماني فالمسرح يعود في مرحلة البطالة القائمة والكساد وعصابات الجريمة المنظمة عام ١٩٣٣ والاضطرابات العمالية الواسعة والمحاكمات القاسية .

من هنا كان هذا المنظر قد سعى جاهدا الى ان يقيم مسرحه الذي كان انعكاسا لارائه ومعتقداته فكان مسرح الطبقة العاملة ، الذي أنشأه خريف عام ١٩٢٠ في برلين (...وكان الهدف من المسرحيات المعروضة ان تكون ذات تأثير على الاحداث الجارية وان تتخذ شكلا من النشاط السياسي...ويعلق بسكاتور على مسرحه هذا فيقول/ان هذا المسرح لايرتبط ولا يلتزم باي حزب من الاحزاب وانه قام بدون مساعدة من أي حزب ولكنه من الناحية السياسية والفلسفية يقترب كثيرا من الحزب الشيوعي الالماني دون ان يربط نفسه حزبيا باي جانب)[١٣].

ومما جاء به بسكاتور من مفاهيم جديدة للمسرح ما كان قد عرف بـ (وجهة النظر الجديدة) وخلاصتها : (... ان العصر الذي تظهر فيه على السطح العلاقة بين الفرد في المجتمع والذي يشهد مراجعة للقيم الانسانية واعادة تنظيم للعلاقات الاجتماعية لا يمكنه الا ان ينظر للجنس البشري من خلال المجتمع والمشاكل الاجتماعية للعصر ، بعبارة اخرى لابد ان ينظر للانسان ككائن سياسي- أي التركيز على وجهة النظر السياسية في معالجة الانسان وهو امر ناتج عن عدم التناسق والانسجام في الاحوال الاجتماعية في العصر الحالي)[١٤] .

ويرى بسكاتور : (ان لكل عصر من العصور قيمة التي امن بها وابرزها من خلال الاعمال المسرحية ، وان هذه القيم قد اختلفت من عصر لاخر وما كان يهم العصر الكلاسيكي او المثالي او الاخلاقي فانه لا يهمنا ، فان قدرنا ، حسبما يرى بسكاتور ، قد وقع في علم الاقتصاد وعلم السياسة لان نتيجة هذين العلمين معا هو المجتمع او النسيج الاجتماعي . ويأخذ هذه العوامل الثلاثة في الاعتبار ، سواء في تأييدها او بالصراع ضدها حتى يصل الى المظهر التاريخي للقرن العشرين)[١٥] .

وعلى ذات الاتجاه والنهج شهد الكثير من الاضافات المثيرة التي جاء برشت في محاولة (... تطوير الشكل المسرحي من المسرحيات الواقعية الجديدة ، مرورا بالمسرحيات التعليمية التي تبرز الجوانب السياسية من خلال مناقشة جدلية "مسرحية الرجل الذي يقول نعم والرجل الذي يقول لا ، الاجراء ، القاعدة والاستثناء ، الى المسرحيات التي كتبها او اعدها عن مسرحيات اخرى ((اوبرا بثلاث بنسات ، المرأة الطيبة في ستسوان ، دائرة الطباشير القوقازية ، الام الشجاعة ، حياة كاليلو ، القديسة)) سواء كانت تلك الاضافة في مجال تناقضه مع قواعد المسرحية التقليدية وخاصة اثارة الشفقة والرهبة بتأثير الاحداث وتتابع حركتها مما تختزنه من انفعال وتخلقه من ضغط عصبي مؤثر على ذات المتلقين والذي يصب في خلق عملية التطهير فيما سمي المسرح الملحمي الذي يمنح المتلقي قدر كبير في مناقشة الحدث بعقلية يقضه ناقدة ووعي كاف لاستيعاب التناقضات التي تكشف عن حقيقة ما هو كائن ومسبباته دافعا الى الموقف الذي يتخذه المتلقي

فيما يدفعه في النهاية الى العمل في اعادة صياغة حركة الحياة والامساك باتجاهات المصائر للمجتمع . فقد كان هدف برشت الاول ان يجعل المتفرج يرى العالم الحقيقي ويفهمه، ان يجعله يفهم كيف تدور الحياة في المجتمع الرأسمالي المعاصر بحيث يسعى الى تغييره)[١٧].

ومن الجدير بالذكر ان برشت كما هو على النقيض من مسألة التطهير هو كذلك كان شيئا من المعالجة الافتراضية للواقع الا ان لحظة كينونته على الخشبة يكون ذلك الوهم حقيقة مشاهدة وبذلك يكون الاقطاب الثلاثة المؤلف ، المخرج ، الممثل في حالة تآمر على المتفرج (ومن هنا كان المسرح الملحمي مسرحا تاريخيا يذكر الجمهور بانه يتلقى تقريرا عن احداث حدثت في الماضي ، لا احداث تجرى الان)[١٨].

ان تاريخ المسرح السياسي وتطوره يشتمل على اسماء عديدة كان لها الاسهام الفاعل في امتداد هذا المسرح واستمراره الى اليوم منهم (كليفورد اوديتس) وعمله المسرحي المعروف (في انتظار ليفتي) او اليسار ، (ولعلنا مما تقدم نستطيع ان نلمس ان المسرح السياسي هو في اساسه مسرح الازمات . فهو لايزدهر الا في ظل الازمات الاقتصادية والسياسية /والاجتماعية ، سواء في المانيا الهزيمة والقهر الهتلري والقهر النازي/او في امريكا الازمة الاقتصادية . ولهذا فلم يكن من الغريب ان يحفر المسرح السياسي /والمسرح الملحمي اثر عميقا في المسرح العربي في ظل الصراع العربي-الصهيوني الذي القى بظله الكئيب على الساحة العربية ، وعلى وجه الخصوص بعد هزيمة ١٩٦٧ بكل اثارها التاريخية والانسانية)[١٩].

الفصل الثالث

((اجراءات البحث))

*__مجتمع البحث__: ان عروض (مسرح الشوك) وهي كثيرة تلتقي على اكثر من مهمة مشتركة في مادتها وشكل عرضها الامر الذي جعل الاختيار العشوائي للباحث مما هو معروض منها..على جانب كبير من المرونة مع الحرص على الاكثر اشتمال منها على تلك السمات . عمد الباحث الى اعتماد الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث .

*__عينة البحث__: تم اختيار الباحث لمسرحية (بروايظ في الدوايز) كونها تشكل اجرأ عروض مسرح الشوك لما اشتملت من رصيد متنوع متعدد لظواهر الحياة وفي مفاهيمها ذات المستويات المختلفة والتي تحمل صيغة

معالجتها موقفا سياسيا بارزا . على ان الباحث سيثير الى غيرها من العروض للدلالة بما يعزز مؤشرات التحليل.

طريقة البحث: سيعمد الباحث الى النهج او الطريقة البحثية المسماة (بدراسة الحالة) والتي تنصب على ان بحث ودراسة متعمقة لنموذج معين لغرض الوصول الى تعميمات لما هو اوسع واكبر من النماذج الاخرى المشابهة ويمكن استخدام منهج دراسة الحالة في بحوث كثيرة حول الموضوعات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية والاعلامية والطبية وغيرها من الموضوعات.

الفصل الرابع

((المسرح السياسي في الوطن العربي)) :

ان نظرة متفحصة للظروف التي كانت تمسك بواقع وظروف ومسار الوطن العربي بعد النكسة العربية في حزيران-تشخص لنا حقيقة ما كان قائما انذاك من ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وما كان يحكم اقطارها من انظمة حكم وما كانت تمتاز به الحياة من تردى في كل المستويات والاتجاهات كمنطقة تنتمي الى دول العالم الثالث المعروفة بتخلفها وفقرها وعجزها عن بناء تنميتها الوطنية التي تكفل المقدرة لجماهيرها في ان تلبي حاجاتها داخليا وخارجيا وان تقول كلمتها التي تطمح ان تقوم على ارض الواقع .

ان واقعا هذه خصائصه او ملامحه كان تربة غاية في النموذجية لانبات وازدهار المسرح في خطه السياسي ، اذ كان الاتجاه العام هو البحث عن اجابة للسؤال الجماهيري الكبير : لماذا ؟ كان ما كان . وما هعو العمل المطلوب ؟ ولقد جاء المسرح (..كفن ثوري ، قادرا على تغيير الحياة) اجابة بل ان شئنا الدقة استجابة صادقة للبحث في ذلك سعيا اتجاه الخلاص مما يعانيه الواقع العربي من تردى ونكوص وتراجع (..فالمسرح السياسي ، لاتقتصر وظيفته على تصوير للواقع الحياتي الحالي من المجتمع فقط ، وانما تتخطى ذلك الى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره)[٢٠].

---

* العراق،حزب البعث العربي الاشتراكي،القيادة القومية / مكتب الثقافة والاعلام ، دليل كتابة البحوث والتقارير ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٣٢ .

وعلى ضوء ما تقدم فان المسرح العربي كان قد ارتقى الى نوع من الحوار الذي وضح في ذلك التساؤل الكبير : من نحن ؟ الى اين ؟ وكيف ؟ لان المسرح الثوري اداة ثورية بالغة الاهمية من اجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف من اجل لقاء الانسان العربي بماضيه العربي ، والمسرح لهذا التلاقي يمكن ان يتجاوز الحدود المصطنعة في الوطن العربي وكانت الاستجابة السياسية مسرحيا في استقطاب ما كان قد ابرز بالفعل الحاجة الى الجواب من انواع مسرحية اسهمت الى تعربة الواقع وتشخيص مواطن الضعف والخلل فيه. مثال ذلك ((حفلة سمر من اجل ٥ حزيران))[٢٣]. التي تناولت مفردات الحياة اليومية العربية سياسيا واسهمت (الاستجابة) الى ابراز الشخصية الفلسطينية المناظلة بصفتها الثورية الفدائي المناضل الذي افرزته ونضحت عنه صيرورة المخاض العسير للواقع العربي وحاجته الى القائد والاداة المنفذة .

ان ما كان يعتمل في رحم الامة العربية كان قد فرض مضامين تلك المسرحيات والتي اختارت بالتالي شكلها كذلك . والتي التحمت وعبرت عن الحس والانتماء القومي ظروفا وواقعا .

<u>سمات المرحلة</u>: لقد افرزت المرحلة الستينية بفعل المخاض العسير الذي عانته جملة من السمات منها:-

١-ان المسرح صار نموذجا اشتراكيا في مضامينه الاجتماعية والسياسية التي تبناها الكاتب المسرحي في هذه المرحلة .

٢-ان قضية الفن المسرحي صار الاهم والطموح الجمعي عنوانا اساسا للتعبير عن التهدم الفكري السائد (...وعند عجز الانظمة العربية عن ارساء قواعد الديمقراطية في الداخل وتوحيد الجبهة في الخارج من اجل تحرير الانسان من الاستغلال وتحرير الارض العربية الفلسطينية)[٢٢].

٣-الاستفادة من التقنيات المتعددة في المسرح كتابة واخراجا اذ (بدأ المسرح الاستفادة من منهج المسرح الملحمي والتعبيري والتسجيلي ، مثل مسرحية (حفل سمر في ٥ حزيران)-سعد الله ونوس (النار والزيتون)-الفريد فرج (باب الفتوح) وطني عكا-عبدالرحمن الشرقاوي/اغنية على الممر-لعلي سالم/وثورة الزنج لمعين بسيسو / بلدي يا بلدي- د.رشاد رشدي)[٢٣].

٤-اما على مستوى التجارب المسرحية في هذه المرحلة (..مثل تجارب مسرح الشوك/ومسرح الشعب في حلب ، ومسرح القهوة في مصر ، وتجارب مسرح الهواة في المغرب)[٢٤].

٥-اما على المستوى الثقافي : فقد كان الجهد المسرحي ترجمة امينة لما كان قد حصل من تحولات جديدة في المجتمع العربي (..وخاصة بعد النكسة حيث بدأ

المتقفون والمسرحيون يفتحون اعينهم على الواقع ، وبدأت مرحلة البحث عن الذات العربية ، وعن حقيقة الواقع العربي الذي نعيشه)[٢٥].

٦-لجوء البعض من الكتاب الى التاريخ ليسقط عليه احزانه في التعبير الفني كمسرحية (المسامير / ويا سلام سلم الحيطة بتتكلم / وراس العيش) وفي ذات الاتجاه مما كان من اسقاط سياسي انتجه الكاتب عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته (الحسين ثائرا وشهيدا) .

٧-اعتماد المباشرة في الطرح ومخاطبة الوجدان العربي صراحة كمسرحية محاكمة الرجل الذي لم يحارب – لممدوح عدوان (والدراويش يبحثون عن الحقيقة) . لمصطفى الحلاج و (نداء الارض) لعدنان ابو شرخ الكاتب الفلسطيني.

مسرح الشوك / الفرقة السورية:

التأسيس : من الثابت ان لمسرح الشوك مؤسسية الا ان مؤسسة الشرعي هو (عمر حجو) الا انه لم يعمل منفردا في حمل رسالة هذا المسرح بل ضمت مسيرة هذا المسرح فنانين شباب . غير ان ذلك لم يقطع الطريق امام النجوم من فناني المسرح السوريين امثال (دريد لحام ، ونهاد قلعي) .

الكتابة في مسرح الشوك:

لا يختلف مسرح الشوك من حيث تقنية الكتابة عن غيره ممن ظهر في مرحلة ما بعد النكسة من جماعات فنية مسرحية والتي تشارك جميعها في اعتمادها على الجمهور المشاهد في بلورة وصقل العرض المسرحي . فمن خلال الاتصال المباشر بالمشاهدين تبرز ميزة الارتحال في مثل هذه العروض . ذلك ام ميزة بناء هذه العروض وما تنطوي عليه من ميزة مخاطبة الوجدان الجماعي للمتلقي مباشرة مما يجعل الباب مفتوحا امام مجسدي العرض من اللجوء الى ممارسة النص والراي مع المتلقين او حثهم على اتخاذ ما يجب من مواقف كيف لا وهم في الاساس ينهجون التحريض هدفا اساسا في عملهم المسرحي (.. والذي يتجدد وفقا لرؤية المتلقي على اساس من روح الورشة المسرحية)[٢٨] .

وفي هذا الصدد نرى الفنان المسرحي السوري دريد لحام يؤكد على اهمية فتح نار النقد والسخرية على العيوب التي يعاني منها الوطن والانسان العربي بالقول : (انا اكتب بعض المشاهد .. ، كما ان بعض الاصدقاء للمسرح يقدمون افكار واقترحات مشاهد ، ثم اجمع تلك المشاهد كلها ، واصقلها واهذبها واحورها واعدها ، بحيث يشكل كل مشهد بمفرده وحدة ، ولكنه في الوقت نفسه يكون منسجما مع بقية المشاهد بعدئذ توزع النسخ المطبوعة على العاملين في المسرح

الشوك* وعلى اصدقائه ، ثم نناقش المشاهد نقاشا طويلا وتستانف بعد عملية الصقل وتظل مستمرة ، حتى اثناء العرض)[٣٢] ، وفي الحقيقة فان مضمون وشكل أي نتاج مسرحي ياتي انسجاما لاهداف خالقيه وفي هذا الصدد فان مسرح الشوك وما يسعى اليه هو : التحريض للمشاهد اساسا لحثه على (.. اتخاذ موقف بغية فضح الواقع وتغييره)[٢٩] ، لذلك كان (.. اقرب الاشكال باتخاذه موقف هجومي من الجماهير التي يلهبها سيل من الكلمات والافعال رغبة في ان تتحرر هذه الجماهير من سلبيتها ودفعها لاتخاذ موقف من الاحداث)[٣٠] ، ففي ماكان يريد ان يوصل من رسالة (.. تكمن الصعوبة في مرحلة البحث عن صور جديدة مرتبطة بواقعنا العربي)[٣١] .

<u>اسلوب العمل في مسرح الشوك:</u>

اذن فان مسرح الشوك يعتمد في صياغة نصوصه على مادة تتشكل من (.. تقديم الاخطاء والعيوب ، باسلوب (الكاريكاتير) مضخما الاخطاء وطرحها بشكل يثير النفور)[٣٣] ، وفي هذا لعمري (.. تتمثل المهمة الاساسية لمسرح الشوك ، وهي بالضبط فضح الاخطاء الموجودة في المجتمع وتسليط الاضواء عليها تسليطا يشتمل على التحريض ويعمل على محوها ..)[٣٤] .

ومما تقدم وغيره فان اهداف هذا المسرح تتجلى فيما يلي :

اولا:ان مسرح الشوك : (.. مسرح يشخص المرض او العيب الفردي او الاجتماعي ليترك للمشاهد دوره في العثور على الدواء ..)[٣٥] .

ثانيا:ان المشاهد جزء من العرض المسرحي فهو الذي يمارس دوره فيما يجري امامه من مشكلات هي التعبير عم ما يعانيه ويقاسي من جرأه . فهو بذلك يتحمل مسؤولية التغيير للواقع بعد وعيه لاسباب ما يعانيه مما في مجتمعه من خلل سياسي واقتصادي واجتماعي . وبذلك يشترك والسلطة في تحمل مسؤولية تحقيقه الافضل وبعكسه فان القوة والسيطرة بفعل القانون (السلطة) هي التي يجب ان تتغير .

ثالثا:ان الاشكال السائدة لا تعني بموضوعه مسرح الشوك وافكاره الناقدة المباشرة بل كان لها ان تستحدث شكلها الخاص .

---

*ولقد اعتمد هؤلاء مجتمعين متخذين (.. شكل الكابريه السياسي الذي يستند في تقاليده . تقاليد المسرح الشعبي في الارض العربية ، وانما لا يقدم عرضا مسرحيا متكاملا ، ولا يهتم بالاصول الدرامية العلمية ، وانما يهتم اولا واخيرا بالنقد والتحريض الاجتماعي ، من خلال المباشرة في تناول القضايا وتعريتها مستخدما الكلمة البسيطة (علمكشوف) فهو كلمة بعهود والمثل فيه انسان عادي) .

الجانب التطبيقي :

لغرض تحقيق هدف الدراسة يجد الباحث تناول مسرحية (براويز) العرض المسرحي الذي جاء بتجربة المخرج السوري (اسعد فضة) . والذي اشتمل على (.. اربع عشر لوحة ، يربط فيها رباط واه يتمثل في حمارين يلبسان ، ثوب البشر ، هربا عن المعاملة المزرية التي يعاملان بها من الناس ، وينزلان الى المجتمع الانساني يجوبان الاسواق والطرقات والدكاكين يجدان في اللوحة الاولى داخل مبنى الشرطة بان الانسان يضرب ويهان ويعامل بطريقة اكثر سوءا من تلك التي يعاملان بها) .

وتتبع المفارقة الكوميدية من ان المهان ليس هو المقصود ، وانما حدث خطأ نتيجة لتشابه الاسماء .. وفي لوحة ثانية يشهد ان حوارا طريفا بين احد رجال البوليس السياسي واحد القادة المختلفين .. وتجيء الحركة الكوميدية على هيئة نكتة عندما يرد المتهم على اخطر سؤال يوجه اليه في النهاية وهو الى أي الاحزاب ينتمي اليوم ، يقول انه الان على المعاش .. وفي لوحة ثالثة تعد اطرفهم جميعا ، يرقب الحماران المتنكران اثنين من الموظفين احدهما يسأل الاخر عن احوال الاسرة فردا فردا ، فلا يتلقى غير اجابة واحدة هي مؤداها انها توظفت او انه توظف ، فالكل يفضل الوظيفة على أي شيء اخر لانه ياخذ اجرا دون ان يعمل .. واللوحة تعتمد على كوميدية الكلمة واداء الممثل المتفوق .. وتصور لوحة اخرى الى أي مدى يتواطأ رئيس الشرطة مع المهربين على الحدود حتى ان المهرب يضع الجنديين الشريفين ، موضع الشبهات ، ويتسبب في تحويلهما الى التحقيق .. اما اللوحة الاخيرة ، فترسم صورة عامة للوضع الراهن حيث يقود السيارة ذات العجلات المتعددة ، اكثر من قائد وفي اكثر من اتجاه مما يؤدي الى تفسخ السيارة وتحطمها وفي كل مرة يحاولون الوصول الى اتفاق على السير في اتجاه واحد .. بقيادة احدهم لا يوفقون الى حل ، ويتعقد الامر اكثر فاكثر ، وهنا يضيق الحماران ذرعا بالحياة الانسانية فينتزعان قناعيهما ، ويفضلان العودة الى طبيعتهما الحيوانية..)[٣٦] .

التحليل:

١-تعد مسرحية (برواز) للمخرج (اسعد فضة) مسرحية تعتمد النقد السياجتماعي الساخر الا ان مبرراته السياسية غاية في (العلقمية) ، ان جاز التعبير ذلك مما يثيره في الذات من اشمئزاز وقرف مما عليه حياتنا العربية وما هي عليه من طبيعة مفردات غاية في التناقض واللاموضوعية واللاعدالة ومما تمتاز به من امتهان وكم للافواه وعسف واكراه ومسخ للذات وتسطيح للفكرة وتهميش للدور.

٢-ان عملية النقد للواقع يتمثل رؤية سياسية غاية في الجرأة والوضوح الامر الذي يجعل هذا المستوى من التناول وهذه الدرجة من المعالجة امران لا زمان لهذا النمط من المسرح .

٣-ان مجموعة (براويز) اسعد فضة هي ادانه صريحة لواقع لا يقوى على الصمود امام اية هجمة مخطط لها . لان مجتمعنا تسوده مغادرة مسؤولية القيم والاخلاق السامية التي هي عماد قوته وسر ديمومته واستمراره يكون مجتمعا مؤهلا وبمستوى نموذجي من الاستعداد لان يعلن شهادة انهيار ازاء أي طلب من اية قوة غاشمة تطرق ابوابه الخارجية منها ام الداخلية ام كليهما او ان تلبي الهدف هذا دون حتى التلويح بالطرق .

٤-ان عرضا هذه حدته النقدية لا بد وان تدفع متلقيه الى البحث عن اجابة السؤال الخطير الذي عالجه مطالبا العمل ، الفعل ازاء ما يجري امامه كيف حصل هذا؟ ولماذا ؟ وما سبب استمراره ؟ وما هي دواعي التغير او الثورة عليه .

٥-ان النظر تمحيصا في هذه العروض (الشوكية) ان جاز التعبير ذلك يجعلنا في ادراك ثابت بضعف الاهتمام بالقيمة البنائية للنص عنه مما يوظف من عناية لدلالة العرض السياسي والقيمة الفنية للعرض .

ان مما تقدم من سمات او خصائص لا تفارقها عروض مسرح (الشوك) الاخرى وفي اكثر من سمة اخرى مثال ذلك في عرض (قبضاي) المنتمي الى هذا النمط من المسرح والذي (.. يتناول مفهوم البطولة والعنف في عالمنا القائم على العنف بمظاهره المختلفة سواء أكان العنف الظاهري ، مثل الحرب والقمع . ام العنف المبطن مثل الاستثمار واستغلال الانسان للانسان) على الرغم من امثلة مسرح الشوك ، من قدرة ، فعل وتاثير في المتلقين انطلاقا من اهدافه التي عمل جاهدا على تحقيقها على ارض الواقع المسرحي . فان هناك مما قد سجل عليه من وجهات نظر منها :

١-ان التجسيد بمنهج المبالغة (الكاريكاتير) قد يوصل بفعل الإيغال فيه الى النأي عن الموضوعة المطلوب وعيها الى منطقة هي ابعد من النقد الموضوعي لما يعانيه الواقع من نقص او خلل ومما يتطلبه ذلك من موقف تغيير او تحريض باتجاه ذلك .

٢-ان الجهد لا بد من ان يظل قائما وبما يحول دون ان يتحول هذا المسرح الى مجموعة ليس لها هم سوى تقديم نكات سياسية وتتسم بالسطحية من خلال تهوين مشاكل كبيرة وتحويلها الى مجرد نكتة .

٣-ان تحشيد جمهورا (.. يرغب في السخرية المرة على حساب القضايا . المصيرية ..) ، امرا يجعل من هدف (.. ارضاء واشباع ذوق جمهوره النقدي)، غاية تاتي (.. على حساب التهكم على الامة العربية خصوصا بعد نكستها في

عام ١٩٦٧ ، لدرجة ان هذا المسرح قد توقف عن هجاء الامة العربية بعد انتصار اكتوبر ١٩٧٣ ..) .

واخيرا فان النجاح الحقيقي لفرقة مسرح الشوك هو نجاحا في جعل مضامين اعمالها السياسية والاجتماعية والتحريضية ذات الشكل المسرحي الجديد والطليعي كونها فرقة مسرح سياسي تحريضي في جعل قضاياه المصيرية قائمة حية متجسدة في ابلغ ما يكون ذلك الطرح من جرأه وتلك المعالجة من تحليل صائب .

الفصل الخامس

استنتاجات البحث:

اولا: ان للمسرح السياسي مفهوم: كونه مسرح الفن الثوري / القادر على تغيير الحياة وحين يفقد الفن قدرته يفقد هدفه . مع اهمية التفريق ما بين المسرح الذي يهتم بالسياسة مباشرة ، وبين المسرح الذي تتخلله السياسة .

ثانيا: ان المسرح السياسي لا يقتصر على نمط محدد بل هو يتفرع الى العديد منها . كالمسرح التسجيلي وهناك مسرح الرفض وهناك مسرح التوجيهي وفروع اخرى من المسرح السياسي بمفهومه العلمي .

ثالثا: ان مسرح الشوك كواحد من المسارح التي تهتم بالسياسة مباشرة تاتي تجربته تبويبا ضمن المسرح التوجيهي .

رابعا: ان المسرح السياسي على الرغم من ارتباطه بما كان قد ازدهر في المانيا في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، او في امريكا ابان ازمة ١٩٢٩ الاقتصادية وجاء محملا بوعي سياسي الا ان ذلك لا يعني بان جذور وجوده ليست اقدم من ذلك بل تعود الى الدراما الاغريقية التي كانت مسرحا للمواقف السياسية والتحليل السياسي دارميا .

خامسا: ان المسرح السياسي في الوطن العربي مساحه وموضوعات لا يتخطى السلطة متناسيا الانسان في مسيرته التاريخية او في صراعه اليومي . طريق المستقبل .

سادسا: ان مسرح الشوك على الرغم مما يحمل من هدف سياسي الا ان آليته قد جعلت الباب مفتوحا لتاشير ما عليه وليس له من ذلك ما يعتمده من (كاريكاتيرية) في صياغة الموضوعة المسرحية حدا يجعلها بعيدة عن حقيقتها وبما يقلل في النتائج من الاهداف الموجودة من نشاطه السياسي مسرحيا .

الهوامش:

١-مجلة المعرفة ، ص٥٠ .
٢-مجلة المعرفة ، ص٥١ .
٣-العيوطي ، امين ، ص٩٩١ .
٤-العيوطي ، امين ، المسرح السياسي ، المصدر السابق ، ص ٩٩١ .
٥-المصدر السابق ، ص٨٠ .
٦-المصدر السابق ، ص٨١ .
٧-المصدر السابق ، ص٨٢ .
٨-المصدر نفسه ، ص٨٢ .
٩-المصدر نفسه ، ص٨٣ .
١٠-بسكاتور ، ارفين ، ص٢١٥-٢١٦ .
١١-المصدر السابق ، ص٢١٦ .
١٢-المصدر نفسه ، ص٢١٩ .
١٣-المصدر نفسه ، ص٢٢٠ .
١٤-المصدر نفسه ، ص٢٢٠ .
١٥-المسرح السياسي / امل فضل حكمة / سنة ١٩٨٤ ، ص٢٢٠ .
١٦-العيوطي / امين / المسرح السياسي / المصدر نفسه ، ص٨٦ .
١٧-المصدر نفسه ، ص٨٧ .
١٨-المصدر نفسه ، ص٨٧ .
١٩-المصدر السابق ، ص٩٣ .
٢٠-احمد / المسرحية السياسية في الوطن العربي ، ص٤٦ .
٢١-المصدر السابق ، ص٤٧ .
٢٢-المصدر نفسه / ص٤٨ .
٢٣-المصدر نفسه ، ص٥١ .
٢٤-المصدر السابق ، ص٥١ .
٢٥-المصدر نفسه ، ص٥١ .
٢٦-احمد / المسرحية السياسية في الوطن العربي ، ص٦٥ .
٢٧-المصدر نفسه / ص٦٥-٦٦ .
٢٨-المصدر السابق / ص٦٦ .
٢٩-المصدر نفسه ، ص٦٩-٧٠ .
٣٠-المصدر نفسه ، ص٧١ .
٣١-المصدر نفسه ، ص٧١-٧٢ .

المصادر والمراجع:

١-العيوطي ، امين ، المسرح السياسي ، عالم الفكر ، ١٩٨٤ ، المجلد ١٤ ، العدد٤ ، (القاهرة ، ١٩٨٤) .
٢-بسكاتور ، ارفين ، المسرح السياسي ، ط٣ ، دار نشر اميرميشيون ، عرض وتحليل ، افـــل فضـــل حكمـــه ، (القاهرة : ١٩٨٤) .
٣-حمودة ، عبدالعزيز ، المسرح السياسي ، مكتبة الانجلو المصرية ، (القاهرة : ١٩٧١) .
٤-القسري ، احمد ، المسرحية السياسية في الوطن العربي ، دار المعارف ، (القاهرة : ١٩٨٥).
٥-العراق ، القيادة القومية ، مكتب الثقافة والاعلام ، دليل كتاب البحوث والتقارير، بغداد ١٩٨٦.
٦-فضة / اسعد ، (وقائع ندوة المسرح) ، مجلة المعرفة (دمشق) ، العدد ١٢٤ – ١٢٥ ، ١٩٧٢.
٧-مكاوي ، عبدالغفار ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر – المكتبـــة الثقافية ، العدد ٢٦٠ ، ١٩٧١ .
٨-خشبة ، سامي ، قضايا المسرح المعاصر ، وزارة الاعلام – الجمهورية العراقية ، الموسوعة الصغيرة ، العدد ، تشرين الثاني ١٩٧٧ .

الأكاديمي

الكشف عن البنية الدرامية في ملحمة جلجامش
دراسة تحليلية للسرد الملحمي

د.وليد رشيد العبيدي
استاذ مساعد

اسعد عبدالرزاق
استاذ فن

كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون المسرحية

الخلاصة:

يهدف البحث الى اكتشاف المنابع الدرامية في الملحمة العراقية القديمة (ملحمة جلجامش) كما يلقي البحث الضوء دراميا على المنابع المسرحية ومظاهر العرض والاحتفال في مادة جلجامش بالكشف عن دراميـة الشخوص وادراميـة الحوار والحبكة .

لذلك كانت اهمية البحث في هذه الموضوعة جذورا وتأشير الملامح والصور الدرامية والكامنة فيها وقوفا بينا في تأكيد الريادة وأولوية الشروع في هذا الميدان تحتل اهمية بالغة وعلى جانب كبير من الضرورة .

تاريخ استلام البحث ٢٠٠٠/١/١٥ تاريخ قبول النشر ٢٠٠٠/٢/٥

اهمية البحث:

تشكل مسالة اثبات حق الريادة في مجال نشأة المسرح وتطـــوره اللاحـق اهمية حضارية لما يحتله المسرح من مكانة ثقافية وفنية في حيـاة أي شـعب مـن الشعوب واية امة من الامم .

لذلك كانت اهمية البحث في هذه الموضوعـة جـذورا وتأشـير الملامـح والصور الدرامية والكامنة فيها وقوفا بينا في تأكيد الريادة وأولوية الشروع في هـذا الميدان تحتل اهمية بالغة وعلى جانب كبير من الضرورة .

حدود البحث:

القاء الضوء دراميا على المنابع المسرحية ومظاهر العرض والاحتفال فـي مادة جلجامش بالكشف عما يلي :

أ-درامية الشخوص .

ب-درامية الحوار .

جـ-الحبكة (العقدة) .

هدف البحث:

اكتشاف المنابع الدرامية في الملحمة العراقية القديمة ملحمة (جلجامش) .

اسلوب البحث:

تحليل المضمون وفق المنهج الوصفي التاريخي .

المقدمة:

يقول (طه باقر) في مقدمة لترجمته للملحمة المعروفة ، (ملحمة جلجـامش) الخالدة .

(انه رغم كون الملحمة قد دونت قبل (٤٠٠٠) اربعة الاف سـنة وترجـم حقبة حوادثها الى ازمان اخرى ابعد ، فانها في مجالها ومداها واغراضها والمشكلة التي عالجتها وقوة شاعريتها كل ذلك يجعلها ، ذات جاذبية انسانية خالدة في جميـع الازمان والامكنة ، لان القضايا التي اثارتها وعالجتها لا تزال تشغل بال الانسـان وتفكيره وتؤثر في حياته العاطفية والفكرية)[1] .

ولكن ما الذي قدمته هذه الملحمة بهذا التقدير ؟ ان هذه الملحمة صورت لنـا .. مسالة الموت وموقف الانسان من نهايته الازلية : لماذا يموت الانسان ؟ ولمـاذا لا يكتب له الخلود ؟ ولمن كتب الخلود ؟ وهل يمكن الفوز به ؟ .

هذه بعض من الاسئلة التي تثيرها الملحمة . ومـن تفاصيلـها : قصـة ، وافعالا ، واحداثا ، .. سنستقي مستنتجين واضعين الاصبع حيث نجد ان في ذلـك الموضع ما يوصلنا الى الهدف المرتجى من بحثنا هذا .واضعيـن نصـب اعيننـا اكتشاف المنابع الدرامية في الملحمة العراقية القديمة ملحمة (جلجـامش) ملـتزمين هذه الحدود في البحث . مؤشرين من ان : ألقاء الضـوء دراميـا علـى المنـابع

المسرحية ومظاهر العرض والاحتفال في ملحمة جلجامش بالكشف عن-درامية الشخوص ، درامية الحوار درامية الحدث ...الخ..من العناصر الدرامية هو غاية ما نراه من اهمية لهذا البحث وما ينطوي عليه من ضرورة او يؤشر من حاجة اليه . مهتدين بالمنهج التاريخي بتحليل المضامين الواردة في المصادر والمراجع التي عالجت الملحمة ومستعينين بكتب البنية المسرحية لغرض تطبيق اهداف بحثنا .

المبحث الاول : في ..معنى الاسطورة:

اختلف الباحثون في التوصل الى تعريف محدد متفق عليه للاسطورة وذلك للتباين الحاصل لديهم من حيث ايجاد تعريف للاسطورة او اطلاق راي بين لمفهوم ومدلول او تفسير لها او لاقسامها .

فالبعض يعرفها بأنها (الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية)[٢]والبعض الاخر يتجه لها اتجاها اخر فيفسرها بأتجاه تاريخي بحت فهي ((سجلات تاريخية غير مضبوطة لاتخلو من بعض اللمسات والمعلومات عن حقائق الماضي البشري وتسلط الاضواء على جوانب متعددة من واقع الحياة الماضية))[٣]اما الاتجاه الاخر فهو الذي يفسر الاسطورة اتجاها الهدف منه التعبير عما يختلج النفس من حاجات ذلك انها (تعبير عن الحاجات النفسية والتطلعات التي احس بها الانسان في العصور القديمة وتعبر عن مكامن الكبت والدوافع الغريزية في الانسان)[٤] وهناك المدرسة الانثروبولوجية الانكليزية ...التي تفسر الاسطورة (تفسيرا يرتبط بمصطلحات الطقوس والسحر بينما يرى اخرون ان الطقوس اسبق من الاسطورة في الظهور)[٥].

يتضح بجلاء مما سبق تفرق واختلاف الباحثين في تعريف الاسطورة ليس بهذا فحسب بل وحتى في مفهومها ومدلولها وتفسيرها الا ان ذلك لايمنع من ان نورد هنا من ان (المعنى الادبي والاصطلاحي الذي يكاد يجمع عليه النقاد ومؤرخو الاداب الشعبية والذي تجمع عليه دوائر المعارف والمعاجم العالمية (ان الاسطورة قصة من القصص الخرافية او حكاية من الحكايات الخيالية ، خاصة تلك التي عند الشعوب في حياتها الاولى الفطرية . وتشمل الاسطورة على اشخاص ومواقف واحداث واعمال فوق طاقة البشر كما تشتمل على فكره عامة تدور حول الظواهر الطبيعية او التاريخية)[٦].

المبحث الثاني : نظرات في ملحمة جلجامش:

ان الحديث-بحثا-عن ملامح درامية او مظاهر مسرحية يتضمنها السفر الخالد-ملحمة جلجامش-كنموذج اساس غني الدلالة لاداب وادي الرافدين الفنية . لابد والحال كذلك من مدخل نتعرف من خلاله على خصائص هذا الادب وما أتصفت به-الملحمة -وتميزت من ذلك :

بدء[*] يتجلى النتاج الادبي لحضارة وادي الرافدين والذي يمتلك خاصية كون انسانه هو المحاول الاول في التعبير بأسلوب الخيال والفن عما يدور من حوله وينعكس في ذاته من حركة على مستوى العالم والانسان . بصفات تسمو به ذرى الاداب العالمية وما يقترن بذلك من اساسيات في الصفات التي تنطوي عليها هذه الاداب سواء في اساليب وطرق التعبير او ما ينطوي عليه الادب العالمي من خصائص . اضافة الى -توفر ميزة النضج فيه- من ناحية الموضوع والمحتوى ام من ناحية الاخيله والصور الفنية . كونه أي -الادب العراقي القديم- الوحيد الذي لايضارعه ادب في معافاته عن كل ما يمت للتحوير والتبديل من صلة وذلك ما عانته الاداب القديمة الاخرى على ايدي -النساخ والجامعين والشراح-.

اما الميزة الابرز فيمكن ملاحظتها في كثرة التكرار والاعادة حيث ان ادب العراق القديم وفي قصة الخليقة البابلية بالذات كغيرها من الاداب العالمية القديمة....تتميز بذلك . ومثالنا على ذلك ما جاء في ملحمة جلجامش :

(جاء) الصياد الى ابيه وفتح فاه وقال له :
((يا أبي : رأيت رجلا عجيبا قد انحدر من التلال))
انه اقوى من في البلاد ، وذو بأس شديد
وهو في شده عزمه وقوته مثلى عزم ((آنو)) انه يجوب البراري والتلال
.....الخ
ففتح ابوه فاه وخاطب الصياد ابنه قائلا :
((يابني ! يعيش في "اوروك" جلجامش
الذي لامثيل له في البأس والقوة
وهو في شده بأسه مثلى عزم "انو"
فأذهب الى "اوروك" وول وجهك شطرها
وانبيء جلجامش عن بأس هذا الرجل
.....زالخ
وقصد الصياد جلجامش
أغذ السير في الطريق واستقر به المقام في "اوروك"
مثل امام جلجامش وخاطبه قائلا :-
((هناك رجل عجيب انحدر من التلال
انه اقوى من في البلاد وذو بأس شديد
وهو في شدة بأسه وقوته مثل عزم ((آنو))
.....الخ .))[٧]

وفي اليوم السادس ..تستمر شوارع المدينة بالحداد يتقدم ذلك عربة الاله مردوخ الخاصة به الخالية منه ..وفي اثناء ذلك الحزن والنواح يمثل الجمهور حربا فيما بينهم .

وكانت تقام مشاهد ((سرالام مردوخ)) بصورة درامية يمثلها اشخاص احياء وقد جاءت تلك النصوص تحت عنوان (موت وقيامة بعل-مردوخ) وهناك بعض التعليقات على المشاهد الايمائية التي تكاد تكون رمزية وهي تشرح ذهاب الاشخاص وايابهم والحركات التي يقومون بها .[٩]

يتبين لنا مما سلف ان ما كان يتم استند نصبا تمثيليا متكامل من حيث الموضوع والاداء والاخراج . اضافة الى ان تمثيل دراما دينية محزنة تدور حول وفاة الاله مردوخ وصعوده الى السماء حسب اعتقادهم ويقوم الكهنة بعد ذلك بأعداد مشاهد تمثيلية حالة الفوضى التي تحل بالبلاد نتيجة لفقدان الاله مردوخ .[١٠]

وهكذا تجري الايام وبتواتر متصل وتنوع جديد في الحدث والشخوص والغرض حتى اليوم التاسع الذي يتم الاحتفال فيه بأنتصار الالهة على الموت حيث يسير موكب تماثيلي الالهة الفخم من شارع الموكب الى معبد رأس السنة . وكان الملك هو المسؤولعن ادارة سير الموكب ويمثل ذلك اشتراك المجتمع البشري ممثلا برأسه . بعدها ينتهي الاحتفال في يومه الثاني عشر بعودة الالهة كل الى موضعه ومعبده الخاص في المدينة البابلية بعد ان يكون اليوم الحادي عشر قد شهد تقدير المصائر والاقدار البشرية للسنة الجديدة وللمرة الثانية من جانب الالهة .(١١)

وبعد...فان الحال يقتضي منا القول : ان بلادا قد شهدت من الرقي ما بلغته بابل-حتى صارت تبني قاعات ضخمة وكبيرة للعزف والامسيات الموسيقية . وهي خاصة بذلك ..

لايوجد فيها مظاهر مسرحية او ملامح درامية في تاريخ العراق القديم. فـ(..بالاضافة الى اهمية المؤلفات-مؤلفات الادباء والكتاب السومريين والبابليين- من وجهات النظر الادبية والدينية والتاريخية فأن بعضها يعتبر بحق من اقدم المحاولات المدونة لبحث ومناقشة مسائل فلسفية اساسية كالحياة والموت خلق الكون والانسان ، الخير والشر والثواب والعقاب)[١٣].

اذن كان هناك صراع ..وصراع ارادات ان شئنا الدقة ، بين ما قدر على الانسان مجبرا لامخيرا وبين احساسه المؤلم بظاهرة الموت المتكررة المعتادة والتي تشكل رغم كونها من البديهيات لدى العقل الراجح وكل ذي بصيرة وتفكير منطقي.. الا انها مازالت لغزا محيرا لعاطفته واحاسيسه ورغباته وغرائزه الحياتية ، وهي موضع حيرة اليمة في قرارة كل نفس بشرية ، وتزداد عمقا وألما كلما شارف الانسان على ابواب الشيخوخة .

وهنا لابد من ان نشير الى ان الحاجة/الى التعبير ترجمة لما يختلج في النفس ويدور في الفكر وتريد الروح ويطمح القلب كانت السبب في نشأة الشعر التراجيدي والمجادلات/تلقائية والحال هنا كحال النشأة للكوميديا ..

سعى الانسان وفرضت عليه الحاجة ان يعبر املا في ترجمة لما كان عليه انساننا القديم في عراقنا من حياة فكرية دينية ، ومما هو معروف فنشأة التراجيديا كانت من الاغاني والاناشيد الدينية والتي تتعلق بالالهة واعيادها اما الكوميديا فمن الاغاني الجنسية التي تنشد في الاعياد .

ولعله من المفيد ان نفهم التراجيديا او الشعر التراجيدي على انها ((- محاكاة لفعل مهم-كامل-له حيز مناسب بلغة بها متعة-وبطريق الفعل لابطريق السرد بهدف اثارة الشفقة والفزع لكي تصل بهذين الشعورين الى درجة النقاوة والصحة))[١٣].

ومن مقومات التراجيديا-وجود القصة . اذ ((لابد من وجود القصة . لان محاكاة الحدث لاتكون الا بالقصة..والذي نعنيه بالقصة هو ترابط الحوادث معا بحيث تكون بناء محكما))[١٤]

((...فالتراجيديا محاكاة لا للاشخاص بل للافعال . للسعادة او الشقاء لان السعادة تكون في الفعل..والخير المطلق نفسه وهو الهدف من الحياة..هو فعل من نوع معين..لامجرد صفة يتصف بها الفاعل..))[١٥].

اذن فهدف التراجيديا الاساس والرئيس هو الحدث او القصة ومنهما تكتسب التراجيديا ومن خلال اجزاء في القصة الاثر الفعال والقوة..تلك الاجزاء هي الاستكشاف والثورة ((أي التعرف والتطور الى العكس))[١٦]..فـ القصة اذن هي الجزء الرئيسي في التراجيديا-روح التراجيديا في الواقع-ويليها في الاهمية الطباع (الشخصيات)-اذ ان التراجيديا محاكاة لحدث وبالتالي او من خلال محاكاة الحدث لابد لها من محاكاة فاعلي الحدث..

...وتأتي في المحل الثالث العواطف...

...وفي المحل الرابع يأتي النظم-وهو التعبير عن العواطف بالكلمة..[١٧]

.....

وفي عودة الى ملحمتنا نتثبت ملامحها الدرامية متجلية من خلال الامثلة المجسدة لما نريد مما نسوقه من ادلة قاطعين الشك والظن بساطع الحقيقة الملموسة ..فكما هو معلوم ((ففي الدراما ..للحدث خيرا مناسبا اذا كان يسمح بالتغيير في المصير من السعادة الى الشقاء او العكس...))[١٨]

فأين نتلمس ضالتنا المنشودة من الملحمة ؟ ...

حتى جرت دموعه على وجنتيه
وكلم ((اور شنابي)) الملاح قائلا :
ومن اجل من استنزفت دم لبي (قلبي)
لم احقق لنفسي مغنما
اجل ! لقد حققت المغنم الى ((اسد التراب))
أفبعد عشرين ساعة مضاعفة
يأتي هذا المخلوق فيخطف النبات مني ؟
وقد سبق لي اني فتحت منافذ الماء
وجدت ان هذا نذير لي ان أتخلى (عن مطلبي)
واترك السفينة في الساحل))[٣٣]

وبعدها يعود جلجامش الى بلاده الى (اوروك) وقد تبدلت حاله آمرا الملاح (اور-شنابي) التأكد من سور المدينة-اوروك-ذات الاسوار للتأكد من سلامة البناء ثم ينصرف جلجامش الى عمل الخير لابناء جلدته ويحاول تخليد اسمه بعمل المبراة التي ينتفع منها الناس .

* * *

في حديث لارسطو عن الشخصيات والقصة والسبب في تفضيلة القصة على الشخصيات يقول من ان :

((العبرة ليست بما يتصف به الانسان من اخلاق بل بما يفعل))[٣٣] .

وهكذا ينقلب جلجامش بعد سفره الطويل المضني وبطولاته الخطيرة مع صاحبه وخله الوفي (انكيدو)-من انتصاره على خمبابا والبطش به والفتك بالثور السماوي وسفره الى جده ذلك السفر الذي كان العامل الاساس في انقلابه من التباهي بجبروته الى فعل الخير لاناس مدينة الاسوار ((اوروك)) ذاك الفعل هو السبب في الخلود الحقيقي..خلود الانسان .

<u>المبحث الرابع..في خصائص الملحمة الاساس:</u>

بعد ان تم لنا استعراض السفر الملحمي البارز..الانجاز الادبي الرافديني القديم متصفحينه حلقة حلقة ، واطلعنا عن كثب على اجراءات ومراسيم الاحتفالات بعيد راس السنة مستعرضين ما تقدم بشيء من التفصيل ...

نرى ان البحث قد ازف لتأكيد جملة من الخصائص انطوت عليها (الملحمة) التي ترقى في انتمائها الدلالي والوظيفي الى تلك الخصائص التي ادركها (ارسطو) وهو ينظر للدراما في كتابه (فن الشعر) ..

فهي الملحمة-من حيث كونها قصصا في اطار موضوع واحد ليس ذلك ما يصعب التدليل عليه فهناك قصة (غرام وغضب عشتار من جلجامش...واخرى

(هلع جلجامش من الفناء)..وهناك (مقابلته لصاحبة الحانة)..وغيرها (قصة وصوله الى-اوتو-نابشتم) وغيرها وغيرها..تمتلك تكاملا في عناصرها الدرامية :

فالشخصيات واضحة المعالم متطورة البناء متقلبة المصير ، فها هو جلجامش مثلا كان (..حائرا تلعب به رغبات الالوهية ومصير الانسان ومخاوفه وهي التي طبعت الملحمة بطابعها التشاؤمي)[٣٤]

وفي هذا ايضا فـ((ان جلجامش كان يريد الخلود والبقاء حيا وان لاينام نومة لا يقظة من بعدها ولايرى نور الشمس بعينه . فقوة القدر في الملحمة قوية لاتغلب ، قدرت على المرء منذ ان يولد ويقطع حبل سرته (دليل قطع علاقته مع العالم الذي اتى منه) حيث ورد في الملحمة:

هذه هي الارادة التي حتمتها الارباب

وقدرتها عليه منذ ان قطع حبل سرته))[٣٥] .

اما الحوار: ففيه اليسبك والتراكيب اللغوية ما يسحر الدارس (واسلوبها الواقعي المباشر المعتمد على صفاء المعنى وقوته بدلا من جعجعة الالفاظ وسفسطة التعابير يتساوق مع طبيعة الاشياء في الحقيقة ، فالفن العراقي معروف بأنه قد كان منذ القدم -رسما ونحتا- فن الكتلة والصلادة والاعتداد)[٣٦] .

اما عن فكرتها الاساسية .. فمن ميزات هذه الملحمة ان فكرتها الاساسية واضحة المعالم جلية القصد .. وهي .. البرهان بأسلوب مؤثر على حتمية الموت على البشر حتى بالنسبة الى البطل مثل جلجامش الذي ثلثاه من مادة الالهة الخالدة وثلثه الباقي من مادة البشر الفانية ، لان الالهة ، كما جاء في الملحمة ، قد استأثرت بالحياة وقدرت ان الموت من نصيب البشرية .. انها تتمثل على هيئة صراع بين ارادة الانسان بتشبثها بالحياة وبين تلك الحقيقة البديهيه بالنسبة للعقل الباطن .

المبحث الخامس ..نظرة اخيرة اجمالية في خصائص الملحمة العراقية:

اولا-فكرة ملحمة جلجامش :

يتبين لنا بوضوح تام من خلال كل ما تقدم وقبلها قراءة متفحصة للملحمة من ان فكرتها الاساسية هي : ((البرهان بأسلوب مؤثر على حتمية الموت على البشر حتى بالنسبة لبطل مثل جلجامش))

ثانيا-القصة :

(فالحدث او القصة هي هدف التراجيديا..وفي كل شيء للهدف الاهمية الرئيسية)[٣٧]ان العامل الدافع لتطور الحدث ونموه المضطرد في ملحمة كلكامش يعود لما تمتاز به الملحمة من وضوح في القصة التي تتابع بتطور منطقي يعتمد الكشف الدائم والمعرفة الجديدة للحقائق..متى تبدأ..

بالفصل الاول-جلجامش وانكيدو-

تطابقها حتى يمكن ان نسمي أي عمل ادبي : درامي او مسرحي ولكن الا يكون من الخطأ الفاضح محاكمة الاداب القديمة بمقاييس الحاضر غافليتن بقصد العمق السحيق من التاريخ حين ولدت وعاشت وتطورت هذه الاداب وهي التي تحدقث كل ذلك لتخلد الى يومنا هذا وحتى الاتي البعيد من الايام . نعم انها ضرورة لايمكن التغاضي او تجاوزها بأي حال من الايام-تلك هي المرحلة التاريخية وخصوصية المخاض الذي طرح من حركته الوليد . ونحن-وذلك بين-ان ابتعدنا عن ذلك تكون بالطريقة والنتيجة قد جانبنا الحقيقة واخطئنا الهدف .

اذ لما كان الرقص اعتبر مظهرا قريبا من النشاط المسرحي وهذا ما يؤكده ((شلدون تشيني)) بالقول :

((..لكنه اذا كان يرقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة ، مبنيا لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه ، ثم كيف اصطدم به وحاربه يدا بيد ، وكيف كان يتفاداه ، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه ، كان قصه ذلك شديد القريب من المسرحية الصحيحة))[١] .

فماذا نقول اذن عن سفر جلجامش العظيم . غير انها ليست الا عمل مسرحي..كتب في القديم..في العمق السحيق من التاريخ..لبشر العراق القديم وبمواصفات قدراتهم على ما وصلوا اليه من تطور عام في حياتهم وفي الفن على وجه الخصوص . وهي في حينه او لو نظرنا الى هذا النتاج من زاوية ذلك العصر لاعتبرت هذه الملحمة فتحا ادبيا خلاقا...

وهنا يطرح السؤال نفسه..ترى لو لم يوجد لليونان ادبا مسرحيا..اليس من المعقول ان نعتقد من انهم كانوا سيطيلون الوقوف عند ملحمة جلجامش ليستنبطوا منها المقاييس والضوابط والاحكام مكررين الاشارة الى ما عاناه ادبنا العراقي القديم بقصد او بدونه من اغفال ان لم نقل الطمس كما كان الحال مع اداب الشرق عموما قياسا الى ما كتب عن غيرها من الاداب .

هذا جانب..وان لم يكن الامر كذلك..هل ممن بحث بتأثير حضارة الرافدين في نشوء وتطور او فلنقل تبلور المقاييس التي اتى بها ارسطو..هل من ينكر ذلك..وهذا هو ((جورج كونتنيو)) يثبت ذلك-أي وجود علاقات وصلات بين شعوب المنطقة عبر الافق التجاري الذي ادى الى التمازج او التفاعل الحضاري ويمكننا ان نستنتج ذلك مما جاء بكتاب جورج كونتنيو عن ((الحياة اليومية في بلاد بابل واشور)) اذ يقول : ((لقد كانت الانحاء المختلفة من الشرق القديم في تماس احدهما مع الاخر تماما مثلما هي عليه اليوم ، واذا كانت الرحلة اقل سرعة كانت المخاطر اكبر قليلا))[٣١] وايضا ..((وكان السبب الذي يدفع بالاشوريين الى السيطرة على بلاد الاناضول يبرز بكل وضوح في اتساع الاعمال التجارية التي كان السادة (بوشكين) وشركاؤه يمارسونها خلال بضعة قرون متأخرة))[٣٢] .

ومثال اخر لنفس الكاتب حيث يقول في كتابه عن تحقق الاتصال لوحدة الحاجة وطرق المواصلات بيزنطية كانت ام فرعونية ام فارسية ام بابلية ..

((ان القوافل التي كانت تتألف اول الامر من الحمير واخيرا من الابل كانت تتحرك بسرعة قبل ثلاثة الاف سنة مثلما هي عليه في الوقت الحاضر ، وتمضي في سيرها ومن دون امان نادرا))[٣٣]

اضافة الى ذلك فهناك من يبحث او بحث في اثر الحروب الصليبية في الشرق على المسرح في الغرب .

الهوامش:

١.ملحمة جلجامش (المقدمة) ترجمة طه باقر ، ص٢٠-٢١ .
٢.البطل في الادب والاساطير ، شكري عياد ، ص٨٥ .
٣.الاساطير وعلم الاجناس ، قيس النوري ، ص٦ .
٤.الاساطير وعلم الاجناس ، ص٢٧ .
٥.الاسطورة ، مجدي محمد شمس الدين ابراهيم ، ص٦٧ .
٦.المصدر نفسه ، ص٦٧ .
٧.ملحمة جلجامش/المصدر السابق ، ص٥٨-٦٠ .
٨.الميثالوجية الاشورية والبابلية ، سعدي يوسف ، ص٦٨ .
٩. تقبس من محاضرات مادة المسرح العربي ، اسعد عبد الرزاق ، ١٩٩٧ .
١٠.تقبس من محاضرات مادة المسرح العربي ، اسعد عبد الرزاق ، ١٩٩٧ .
١١. تقبس من محاضرات مادة المسرح العربي ، اسعد عبد الرزاق ، ١٩٩٧ .
١٢. من ادب الهزل والفكاهة عند السومريين والبابلين ، ص٨٧ .
١٣. نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، رشاد رشدي ، ص٩ ، ١٠ ، ١١ ،١٢، ١٣ .
١٤. نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، رشاد رشدي ، ص٩ ، ١٠ ، ١١ ،١٢، ١٣ .
١٥.نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، رشاد رشدي ، ص٩ ، ١٠ ، ١١ ،١٢، ١٣ .
١٦. نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، رشاد رشدي ، ص٩ ، ١٠ ، ١١ ،١٢، ١٣ .
١٧. نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، رشاد رشدي ، ص٩ ، ١٠ ، ١١ ،١٢، ١٣ .
١٨. نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، رشاد رشدي ، ص٩ ، ١٠ ، ١١ ،١٢، ١٣ .
١٩.ملحمة جلجامش المصدر السابق ، ص١١٠ .
٢٠.المصدر نفسه ، ص٥٦ ، ٥٧ .
٢١ . المصدر نفسه ، ص٧٣ .
٢٢ . المصدر نفسه ، ص١٥١ .
٢٣.نظرية الدراما ، المصدر السابق ، ص٢٢ .
٢٤.جلجامش ، ترجمة وتقديم ، سامي سعيد الاحمد ، ص٧٢ .
٢٥.المصدر نفسه ، ص٧٢-٧٣ .
٢٦.ملحمة قلقش (هو الذي راى) ترجمة وتقديم عبدالحق فاضل ، ص٢٧.
٢٧.ملحمة قلقش ، المصدر نفسه ، ص١١ .
٢٨.ملحمة جلجامش ، المصدر السابق ، ص٧٣ .
٢٩.نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، المصدر السابق ، ص٣٠ .

٣٠.تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، شلدون تشيني ، ص١٣ .
٣١.الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ، جورج كونينو ، ص٣٧.
٣٢.المصدر نفسه ، ص٣٧ .
٣٣.المصدر نفسه ، ص٣٨ .

المصادر:

١.××××ملحمة جلجامش (المقدمة) ترجمة طه باقر ، منشورات وزارة الاعلام-سلسلة الكتب الحديثة/٧٨ ، (الجمهورية العراقية : ١٩٧٥ ، ص٢٠-٢١)

٢.شكري عياد ، البطل في الادب والاساطير ، ص١ ، دار المعرفة (القاهرة : فبراير ١٩٥٩ ص٨٥)

٣.قيس النوري ، الاساطير وعلم الاجناس ، جامعة الموصل العراق : ١٩٨١ ص٦ .

٤.مجدي محمد شمس الدين ابراهيم الاسطورة (جامعة عين شمس ، القاهرة مجلة افاق عربية/العدد٩ بغداد ايلول ١٩٨٧ ، ص٦٧) .

٥.××××الميثالوجية الاشورية والبابلية ، ترجمة سعدي يوسف ، مجلة الاقلام ، العدد ٤ السنة الثامنة بغداد : ١٩٧٢ ، ص٦٨ .

٦.مقتبس من محاضرات مادة المسرح العربي للاستاذ اسعد عبد الرزاق ، كلية الفنون الجميلة-قسم الفنون المسرحية ، ١٩٩٧ .

٧-فاضل عبد الواحد علي ، من ادب الهزل والفكاهة عند السومريين والبابليين ، مجلة سومر المجلد السدس والعشرون ، وزارة الاعلام بغداد : ١٩٧٠ ص٨٧ .

٨.رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو الى الان مكتبة الانجلو المصرية القاهرة : ١٩٦٨ ، ص٩ .

٩.×××× كلكامش ، ترجمة وتقديم سامي سعيد الاحمد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام-دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد : ١٩٩٠ ، ص٧٢) .

١٠.×××× ، ملحمة قلقميش (هو الذي راى كل شيء) ترجمة وتقديم عبد الحق فاضل ، اصدار دار النجاح ، (بيروت) ، ص٢٧ .

١١.شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، ترجمة مراجعة علي فهمي اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ص١٣ .

١٢.جورج كونتنيو ، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ، ترجمة وتعليق سليم طه التكريتي ، برهان عبد التكريتي منشورات وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر-١٩٧٩/ص٣٧ .