6

نيسان 1994

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

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

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

محتويات العدد

١- الرمز مفردة في اللغة وتمثل لواقع دراسة تحليلية لأجراءات الرمز في السينما	استاذ مساعد د. كاظم مؤنس
٢- الفلم المونتاجي / الولادة والتطور	المدرس/ د. صباح مهدي الموسوي
٣- الاضاءة والمنظر السينمائي	استاذ مساعد د. عباس علي جعفر المدرس/ رعد عبد الجبار ثامر
٤- دور المتاحف في تعليم الثقافة والفنون والعلوم	د. سلمان ابراهيم الخطاط
٥ - تقويم طرائق تدريس المواد العلمية التشكيلية من وجهة نظر الطلبة والتدريسيين في قسم التربية الفنية - جامعة بغداد	المدرس/عبد المنعم خيري النعيمي المدرس/ميسر علي الفاضلي

❄ ❄ ❄

كلمة العدد

إن كلية الفنون الجميلة - تجد مبرر ديمومتها وحيويتها من خلال الابداع في التواصل مع الثقافة والفن، وبارقى اشكالها وصيغها. وواحدة من هذه الاشكال النشريات فالعدد السادس من (الاكاديمي) ما هو الا دليل للتواصل مع الحياة ومع الابداع ومع التطور.

ورغم ان الحصار يهدف الى تحميلنا بانواع كثيرة من الديون لكن أصرارنا على التجدد واستمرار الحياة بشكل حيوي وملموس يعطينا الحق في ان نقول لا حصار مع الاصرار «وما دامت الحياة تتطور، فلا بد أن تتطور صيغها». هكذا علمنا القائد العظيم صدام حسين حفظه الله ورعاه.

الدكتور فاضل خليل

الرمـــز
مفردة في اللغة وتمثل لواقع
دراسة تحليلية لاجراءات الرمز في السينما

استاذ مساعد د. كاظم مؤنس
قسم الفنون السمعية والمرئية

أهمية البحث

لم يسبق لاحد ان وضع نظاما تحليليا جامعا عن الجدلية بين اللغة والواقع من جهة والرمز بكل مصنفاته من جهة اخرى، ولذلك فان هذه الدراسة تكتسب اهمية كبيرة كونها دراسة ذات منحنى شمولي، فلا يجوز ان نتحدث عن الرمز من دون ان نتبين موقعه داخل اللغة التي هو جزء منها، ولا يجب ان نتحدث عن الرمز من دون ان ندرك تلك الجدلية التواترية بينه والواقع،ولهذا نرى ان اية دراسة مستقلة في اي من المحاور تعد غير مكتملة، وفي هذا الاطار تتأتى اهمية هذا البحث ايضا من سعيه المخلص لازالة التضبيب عن صورتي الاستعارة والرمز في محاولة لتقنين الطبيعة والكيفية الذاتية لكل منهما، وما جهدنا المتواضع هذا الا محاولة تأسيسية تلفت النظر اليها من اجل مزيد من الدراسات في اطار المشهد المستقبلي للسينما.

هدف البحث

يسعى البحث لصياغة حدود بينة المعالم لمفهوم الرمز في مجمل انواعه ومصنفاته من خلال تشكيل ارضية نظرية في اطار الفن السابع، كما يسعى لتبيان موضعا واضحا للرمز في نسيج اللغة وطبيعة العلاقة بينهما بالكشف عن نظام شمولي يسمح للغة والرمز بالاحتفاظ بخواص كل منهما، كما يهتم ايضا بالإفصاح عن كمية الواقع في الرمز.

حدود البحث

تكمن حدود البحث في دراسة وتحليل الجدلية التواترية بين الرمز والواقع، الاول، باعتباره مفردة في سياق اللغة حيث يقترن التشخيص بالتحليل والتساؤل بالاجابة، وينتقي البحث في استقرائه لما تقدم عددا من العينات لمخرجين معروفين من امثال سبيلبرج، ديفيد لين، بودوفكين، صلاح ابو سيف واخرين.

اجراءات البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي حيث تناول جملة من الاراء بالعرض والتحليل وانتهى الى الاستشهاد بعدد من العينات التي اوصلته الى جملة من الحقائق

المحددة.

مدخل اولي لفهم الرمز

تخضع موضوعة الرمز في السينما لتقاطعات متعددة تتمظهر باكثر من شكل فهي ليست قانونا يمكن فرضه على بنية اللغة ثم يتم صهره في داخل اطارها العام بقدر ما هو عنصر نوعي يتواتر جدليا في نسيج اللغة ويكتسب اخلاقياتها وخصائصها. ورغم ان الرمز في السينما يظل في جوهره صورة بصري او ادراكاً حسياً (لان الصورة ليست الا الصورة كما هي)[١] لكنه يبقى في اشتراطه التكويني تأشيرا الى شيء غير مرئي يحل الرمز بديلا عنه، ولعل التعريف الذي وضعه رينيه ويليك يتطابق تماما من ناحية المحتوى مع ما نحاول ان نشكله هنا اذ يقول (هو ذلك الشيء الذي ينوب عن او يمثل شيئا اخر)[٢]. ويضع الدكتور احمد مختار عمر تعريفا يتطابق من ناحية الجوهر مع ماذكره ويليك فيقول :-

(انه بديل يستدعي لنفسه نفس الاستجابة التي قد يستدعيها شيء اخر عند حضوره[٣] اذن فهو بديل يخلع على ذاته نفس الاستجابة التي تستدعيها رؤية الواقع، اي اننا نلجأ الى الاستعاضة عن حركة او واقعة بأشارة دالة تقوم اساسا على مبدأ الايجاز او التمثل او الاختصار المكثف للايحاء بوجود معنى اعمق مما يتجسد في المستوى الظاهري للصورة ومع ذلك فان الرمز ليس علامة بديلة وانعكاسا لشيء مرئي فحسب بل هو الرمز نفسه وقيمته في ذاته مثلما قيمته في قدرته على التمثل لحظة تغيب الواقع واستحضار بديل مستدعى.

الرمز في سياق اللغة

ليس ثمة شك من ان الاجراءات المرتبطة بطبيعة الرمز تؤكد في شرطه التكويني بأنه لا يحقق ذاته الا داخل اللغة لانها تقتصر بوظيفتها على التوصيل بل تتعدى ذلك (الى ترميز العالم الذي تمثله)[٤] كما تظل تلك الاداة العظيمة في عملية الوعي والتي عن طريقها نرى الاشياء على نحو واع وانطلاقا من كون اللغة نظام اتصال وان وظيفتها الاجتماعية تتمثل في التعبير وحفظ وتراكم المعلومات فلابد ان تنطوي بالضرورة على منظومات من العلامات او الاشارات (وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائياً)[٥] لان كل لغة مهما اختلفت ينبغي ان تحقق وظيفة اتصالية وتشترط لذلك ان تمتلك نظاما من العلامات او الرموز التي تقوم بدور (المعادل او المكافئ المادي للاشياء والمضاهر والمفاهيم التي تعبر عنها)[٦].

والميزة الاساسية لهذه المنظومات تتمثل في قدرتها على القيام(بوظيفة الاستعاضة او الاستبدال)[٧] على حد تعبير لوتمان، اي بمعنى ان العلامات والرموز تحل محل الشيء او الموضوع الذي يتمثل معنى معينا.

ان سلسلة العلاقات هذه تحدد طبيعة الحركة الوضعية للرمز، فهو بحد ذاته لا يستطيع ان

يفصح عن جوهره بكيفية مستقلة لانه عنصر نوعي من عناصر اللغة ذاتها يدخل بمفرداتها ويتشكل في داخل نسيجها العضوي. وقد بينت نظرية دي سوسير في كتابه- علم اللغة العام - جوهر هذا المعنى وارتفعت بها الى كون (الرمز في حقيقته جزء من اللغة)[٨]. وذهب ادواردو سابير Eduard Sapir الى ابعد من ذلك في كتابه- اللغة، ١٩٢١. الذي ضمنه آرائه اللغوية البنيوية واعتبر فيه (ان اللغة نظاما رمزيا)[٩] وقد عاد سابير ودفع هذه الفرضية الى حدودها القصوى في مقالته -اللغة علما- وفي هذا الاطار ايضا تبرز عبارة رولان بارت من ان (كل نظام دلالي لا بد ان يمتزج باللغة)[١٠] ومع ذلك فهو حتى وان بدى بكيفية مستقلة منغلقة وغير قابلة للذوبان في داخل اي نظام اخر حتى وان (اظهر بعض الخصائص النوعية التي تبقيه فوق مستوى اللغة)[١١] على حد تعبير سوسير فهو يظل في حقيقته متواطئا مع اللغة ولا يتكون الا في داخل نظام اللغة وسياقها وفي اطار تجمع موضوعي متناسق يتواصل في المعنى ويخضع له.

اذن فهو يولد في نسق اللغة وما نذهب اليه ينسجم مع اراء -ليفي شتراوسي- حين اخذ ينظر الى دراسة دي سوسير للغة بوصفها (نسقا يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العالمة اللغوية[١٢] ولكون الرمز في حقيقته صورة ذات اساس مادي ويتداخل مع صور اخرى وفق نظام دقيق ومركب وسخضع لعلاقات ودرامية وجمالية تنطوي بالضرورة على وجود تواصل بالفكرة والمضمون بينها وبين ما يليها من مشاهد ولقطات وانه -اي الرمز- بمعزل عن هذه العلاقة لا يمكن ان يحقق خاصيته اولا كما لا تمكن ان يحقق وظيفته ثانيا، ان هذه الاجراءات الالية ان صح تسميتها هكذا تتأكد في اطار -نظرية السياق- حيث تتبين اهمية الاخير في ايضاح المعنى، وفي هذا الاطار يؤكد اولمان من (ان للسياق اثر فعال في تحديد المعنى)[١٣] كما يرى فيرث Firth احد اشهر زعماء هذه النظرية بان المعنى لا ينكشف الا من خلال تسييق الوجودة اللغوية ويقول عدد من اصحاب هذه النظرية من امثال هاليدي Halli-day سنكليرSinchir وليونس Lyona (بان معظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات اخرى وان معاني هذه الوحدات لا يمكن وضعها او تحديدها الا بملاحظة الوحدات الاخرى التي تقع مجاورة لها)* لكن هذه الاجراءات لا تتأسس الا في اطار تجمع موضوعي متناسق يتواصل في السياق ويخضع له، وتأسيسا على ذلك فالرمز لا يفصح عن نفسه الا في السياق ولا يتكامل معناه الا في داخل اللغة.

ان الكيان الكلي للرمز باعتباره عنصرا ماديا وبنائياًداخل السياق شزنه شأن الصورة نفسها، يعيد تركيب الواقع بتواتر يقترب من التواتر بين الحدث وحركة السرد لانه لا يتوقف، اذ غالبا ما يظل تصاعداً مرئياً يتحرر بالمعنى ويتواصل مع خبرة المشاهد، وتأسيسا على ذلك لا يعود الرمز معنى محددا يقابل شيئا محددا وان انطوى على ذلك في جانب منه وانما دلالة

تنبثق من جسد الواقع. ورغم ذوبان الرمز بنسيج اللغة التي تشكل الصورة اساسها المادي والمطلق في فن صناعة الفلم، الا ان الرمز والصورة ليسا شيئا واحدا وان اي استقراء دقيق يمكن ان يضع بين ايدينا بعض المظاهر الخاصة بالرمز :-

اولا : لانه يتوالد داخل علاقة فيقوم برسم الطريق الى المعنى.

ثانيا : انه يقوم تحت ضغط الحاجة لايصال معنى اخر عدا المعنى المرئي، لان (الرموز وسائل تُضمن الشيء اوالحدث مغزى ابعد من دلالاته المحدودة المعنى)[١٤] فهو يكمله او يفسره او يعمقه او يوحي بفكرة غير معلنة. ولعل مقولة كولريدج هذه تستوفي جوهر هذه الفكرة (انه يستمد جزءاً من وجوده من الواقع ثم يجعله قابلا للفهم)[١٥] وبهذا فانه يخلع على اللغة قوة وثراء وهو يقودها باتجاه العمق.

الرمز تمثلا للواقع

لقد اصبحت الصور هوية طبيعة للاشياء والموجودات الواقعية، ويتأكد جوهر هذه الفكرة على احسن وجه في مقولة لوي ماركويل من (ان الصورة تشير الى الواقع)[١٦]. لقد دأبت العديد من المذاهب والتيارات والاتجاهات الفنية على اقناعنا بان الواقع منعكس فيها بما يكفي وبالذات في المفاهيم الفتية الحديثة التي ظلت في مجال السينما تعتبر الخطاب الصوري مهما تغيرت اشكاله التعبيرية نتاجا مباشراللاشياء التي يعكسها وقد يبدو كما يحدث في احيان كثيرة ان الصورة متمثلة في الرمز تفتقر الى مصداقيتها عندما تبدو خارج عالم المألوف وغير محتملة الحدوث في الواقع. في حين ان علاقته مع الاخير تتعدى هذا الاطار الى شكل الواقع في صيغه الخطاب، انه تفسير لحالة الخطاب بالرجوع الى الواقع، على اعتبار (ان الرمز هو كيان مادي واقعي)[١٧]. وهذه الثنائية الرمز/ الواقع تقوم على مستويين الاول يتمثل بالمفهوم الفني تعبيرا عن العلاقة مع الواقع. اما الثاني فيتمثل بتكيف الواقع وفلسفته.

ولو ان معرفة الواقع ليست دائما متواترة فالواقع على حد تعبير باشلار (ليس دوما ما يمكننا ان نعتقده)[١٨] ولكنه يظل على الدوام ما كان يفترض ان نفكر فيه والرمز لا يشير الى واقع واضح بل الى واقع متعمق ينتسب الى حقيقة موضوعية والتقارب بين الرمز والواقع ليس مصدره قوة التقارب القائم على السطح في مجال المشاهدة ذاتها، وانما ينبثق من استجابات ابعد واعمق تنبثق من حيث يبدأ الفنان بالواقع على اعتبار ان الاخير مادته ثم يحاول ان ينزع عنه مظهره المكاني والزماني ليخرج في النهاية بعمل تأسس على رموز ابتكارية لكنها ذات صلة بالواقع، ولو اننا ومن اجل اطلاق المخيلة احيانا ما نبتعد عن البيئة المباشرة، ومع ذلك فاننا في العادة نتجه نحو تلك الاجزاء من الواقع الخارجي، على اعتبار اننا نتواجد فيه ونتفاعل معه باعتبارنا جزء منه ولابد ان يتجسد في جزء من منظومة افكارنا ويشترك في

تشكيلها كما يشترك في بنية عالمنا النفسي الذي يفصح عن نفسه في نتاجنا وسلوكنا ونمطنا الاجتماعي، كما ينعكس بوضوح شديد في بنية اللغة حين نسعى للتعبير عنه من خلالها- (وفي هذا الاطار بينت نظرية باختين مثل هذه الاجراءات في مجال اللغة - اذ تفصح (بان اللغة كون ايديولوجي، فضاء من العلامات فيه وبه يتكون التعبير)[١٩]. او قد نعمد لتجسيده في كتابنا واعمالنا ولذلك فاننا نستطيع ان (نرى عالم الواقع الخارجي وهو يحوم خلف اللغة التي تصفه)[٢٠] ويبرز هنا دور الفلم باعتباره صورة الواقع المتجسد باشتراك عناصر اللغة النوعية في منظومات جمعية متمثلة باللقطات والصور والمشاهد ومادياتها البنائية التي ترتبط عضويا مع بعضها عبر مستويات تقنية وفكرية مختلفة ويعاد تركيبها على وفق نظام دقيق يضع لها اساسا بنائيا منطقيا تنحسر فيه صورة الواقع الخارجي لتحل محلها صورة الواقع المركب او المنظم والسينما كما يعرفها مارسيل مارتن - هي اختيار وتنظيم - من هنا يطل الواقع الجديد عبر طبقات من المعنى المتجسد في ماديات الصورة (الاشارات والرموز)* حيث يتكاثف دور الاشارات والرموز والايحاءات التي تقوم ببحر عالم الواقع الى الداخل حيث (يقوم الرمز بسحب الخارج الى الداخل)[٢١] وهذا المظهر بالذات هو الذي يمنع تفجر الرمزوظهوره على السطح وهو الذي يحتفظ به عميقا ويسيره بنعومة وخفة فلا يقحمه على المضمون وانما يتركه يتسلل اليه عبر ايقاع سري يتعالى صوته تعبيرا عما لا يجوز الافصاح عنه بشكل علني، هذا الايقاع اسماه -ييتس- بالنمط حين تحدث في مقالته (الرمزية في الشعر)[٢٢] عن حاجة الرمز الى الايقاع، وتأسيسا على ذلك فان الرمز الى جانب قدرته على تمثل الواقع يرتبط بالضرورة بايقاعات بناء كيانه العام كما يرتبط بفكرة التحول فيه لكونه ينتمي الى بنية اللغة ويلتحم بنسيجها (وبواسطة اللغة تتغلغل التركيبات الرمزية بعمق في الواقع الاجتماعي وتتفاعل معه ديالكتيكيا)[٢٣] وهذا يعني ان الرمز يصبح قطعا جزء جوهريا داخل منظومة واحدة هي بنية اللغة، وهذه (البنية تعتمد على المعنى، اي على الواقع الخارجي)[٢٤] الذي نقوم بقطع حدثااو جزء منه بحذر ودقة متناهية ثم نضعه بعلاقات ومضامين مركبة، يظل الرمز فيها على حد تعبير جورج والي (مرتكز العلاقة وبؤرتها)[٢٥]. وبما ان الرمز يتمظهر بثراء اللغة ورغم انه لا يقدم الاخير بواقعية بحتة، ويقدمه بصورة واقع مختزل او مكثف الا انه يصنع في ظروف واشتراطات موضوعية، لكن مع ذلك لا يمكن فصلها باي شكل من الاشكال عن الامتزاج مع الذهنية الخلاقة للفنان ولهذا يصبح من البديهي ان نقول من ان الرمز السينمي صياغة حرفية وذهنية بشروط الواقع نفسه اذن (فالرموز هي نماذج واقعية مادامت تضفي على الحقائق الاجتماعية والنفسية ما يرتبط بها من معان واشكال فكرية موضوعية)[٢٦].

وهكذا يتجلى الرمز في هذا التوغل العميق في الواقع بغية الكشف عن الدلالات والمعاني التي تتجاوز حدوده المرئية بفعل قدرته على الاستشراق والايحاء فهو امتداد لا ينتهي يتوالد ويستمر ابدا كونه الاداة العظيمة في عملية الوعي والاستقراء وان انفتاح الرمز على هذا النحو يعني عدم تأطره وانغلاقه على ذاته، كما يعني امتداد النظر الى ابعد من حدود الواقع رغم كونه موضوعة تتصل مباشرة بحركية الواقع وتتمثل معناه. ولكونه العمل الفني (يرمز الى الحقيقة في صورتها العامة)[٢٧] بينما الواقع يرمز اليها في صورتها الخاصة، ولكون العام اشمل واوسع مدى من الخاص، فان الرمز اكثر حقيقة واوسع مدى وامضى من الواقع في معناه وفيما يعبر عنه، لانه حسبما نرى واقع منظم وموجه في الوقت نفسه مما يمنحه طاقة مضافة ذات ثقل وتأثير بالغ، وتأسيسا على ذلك يصح ان نقول من ان الرمز ليس فقط اشمل من الواقع بل هو ايضا اقدر على مده وتطويره، ومن البديهي ان يصبح اكثر تعبيرا عن الحقيقة من الواقع وبالتالي فان الرمز بمجمل مستوياته يقوي من احساسنا بالواقع ويخلع على الملكات الحسية والذهنية لدينا استجابات مرهفة.

انواع الرموز

انطلاقا من كل ما سبق يتأسس الرمز ككيان متمثل لموضوعة متشعبة ومركبة نظرا لكونها نظام غني بالدلالات والمعاني قادر على ان يسهم في تحديد معنى الصورة السينمسة في اطار يلق اللغة اذ يخلق دخوله عليها واقعا سينميا جديدا يتفوق على الفكرة ويوقظ الذهن ويثير فيه الدهشة والتساؤل، وهذا الامر لا يقتضي ان يكون الرمز ملفتا للنظر كما ليس بالضرورة ان يكون زخرفته الحقيقية تكمن في الفكرة العميقة المؤطرة بخيال خلاق ومكثفة ومضغوطة للحد الذي يجعلها تقترن مباشرة بفلسفة الذهن والتأمل، الامر الذي يخلع على عملية تقسيم الرمز الى انواع ومستويات مظهرا صعبا.

لعل التصنيف الذي وضعه مارسيل مارتن هو الاقرب والاشمل للاحاطة بانواع الرمز في السينما، ان المنطلقات النظرية للسينما لتؤكد على نوعين أساسين من الرموز الاول يتمثل بالاستعارات الرمزية والثاني يتمثل بالرموز الخاصة، ولا مناص من الاعتراف من ان هذا التصنيف رغم سلاسته الا انه ينطوي على سعة وتداخل في الحدود والاجراءات الامر الذي يضطرنا الى محاولة عزل الانماط ودفعها باتجاه الافصاح عن نفسها باكبر قدر من الوضوح عن طريق التشخيص والشواهد.

فالاستعارة : (هي عبارة عن تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة احداهما بالاخرى صدمة سايكولوجية في ذهن المشاهد، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها)[٢٨] ويعرفها جورج لوكاش بقوله -ان الاستعارة هي في

الحقيقة علاقة- وهي نفس العلاقة في اطار مفهوم مارتن ويصبح من المفيد ان نشير هنا الى ان ما يمنح هذه الاستعارة القوة والرصانة هو التزاوج بين هذه الصور باعتباره السبيل الوحيد الى المعنى، وان لا اهمية لطبيعةكل منهما بحد ذاتها، اذ ان هذه الطبيعة تقررها علاقة الصورة بالصورة الاخرى كما ان اهمية الصورة تتمثل بتفاعل هذا الكيان مع البنية التي هي جزء منها، وما اساس الصدمة الا القيمة الناتجة من تصادم الصورتين مع التأكيد على ان تكون الاولى اساسية منبثقة من صلب النسيج الدرامي وسياقه وداخله في بنيته، اما الصورة الثانية فأن دورها ينحصر بالترابط الديالكتيكي فيما بينها والصورة الاولى. الامر الذي يكسبها قوة ومتانة ذات دلالة متزايدة الاتساع والتعقيد تؤثر مباشرة في قوة الاولى فتمنحها كثافة وشدة بما يختص بالمعنى الذي يتوالد من مواجهة اللقطتين، ان هذه الاجراءات تضعنا ازاء نظام يقترب كثيرا من النظام الاشاري، فهناك دال يتمثل بمضمون الصورة، وهناك مدلول يتمثل بحضوره عبر الدال وان اي دال ومدلول لا بد ان ينطوي بالضرورة تحت علاقة تدليلية، بمعنى اخر ان هذا يقتضي وجود علاقة تدليلية بين الرمز او العلاقة والشيء الذي يحل مكانه هذه العلاقة يسميها لوتمان بـ (دلالية او سينماتيكية العلامة)[٢٩]. وهي التي تحدد المستوى الثالث والمتمثل بالمعنى الايحائي.

ان الاستقراء الدقيق لحركية الاستعارات اكد ان ليس مشروط بها ان ترتبط بالمكان لكنه حتم ان ترتبط بالزمان، وان امكانية تحررها من الشرط الاول يمنحها طاقة كبيرة في التحرك والتفاعل في مستوى القيم الفكرية، كما ان من ابرز الخصائص التي ترفد بها المعنى وتطلقه نتلمسه بالمظهرين التاليين :-

١- انها تنحى بالحدث حالها حال الرمز نفسه نحو متسع من الفهم القابع خارج مستوى مضمون الصورة.

٢- انها تستفز ذهننا من اجل التوصل الى صنع قرارنا الواعي في فكرة تكمن خارج مستوى المضمون.

اما بالنسبة للرموز الخالصة : فان مارتين يضع تعريفا مغايرا للاول بقوله (ان الرمز الحقيقي، عندما لا ينبثق المعنى من صدمة صورتيين، بل يكمن في الصورة نفسها)[٣٠] اي ان الرمز ينبثق من داخل الصورة الواحدة بل من ذات التكوين ولذلك فهي تشترط التأليف بين مكونات المشهد والشخصية، اي الشخصية والفضاء الذي يحيط بها، ويقتضي هذا النوع من الرموز على حد التعبير -امبرتو ايكو- (حضور الحامل والفحوى معا)[٣١]. والمقصود بالحامل المشبه به اما الفحوى فالمشبه حيث يتوجب حضور المشبه والمشبه به في صورة واحدة بحيث يتفاعلان ويتكاملان، ولذلك فهي جدلية تقوم على مجاورة داخل الصورة وليست مجاورة تعاقبية بين صورتين وتنطوي تحت هذا التقسيم عدة انواع من الرموز تتقاطع في مناطقها

ومجالاتها بحيث تبدو في مظهرها الخارجي ذات ملامح فضفاضة وواسعة بحيث يصبح من الصعب وضع تحديدات دقيقة لمجمل الانواع ومع ذلك فان التصنيف الذي اقترحه مارسيل مارتن يكاد ان يكون الاكثر رواجا رغم اننا نتطلع اليه بنظرة مشوبة بالحذر، اذ ممكن ان يبرز نوع واحد (كما سنرى لاحقا) يشتمل على الانواع الثلاثة التالية :-

١- الرموز التشكيلية

هي التي تقوم على التماثل او التناقض الشكلي في الصورة كأن يتطابق او يتنافر مستوى التعبير مع حركة شيء اخر او مع تكوين الصورة ذاتها فتفجر فينا احساسا.

٢- الرموز الدرامية

ان اهم ما يحدد هذا النوع حسبما اكدت اجراءاته التي سنأتي على ذكرها في النماذج القادمة، انه يلعب دورا مباشرا في تطور الحدث وتفسيره ويسهم في تقدم الحدث الى الامام، او يقدم للمشاهد معلومة ما باسلوب رمزي فيساعده في فهم الحكاية او يوحي بما قد يحدث فيما بعد.

٣- الرموز الايديولوجية

وتعبر عن معان اكثر عمقا وتعقيدا مما ورد بصدد الكلام عن الرموز التشكيلية والدرامية، فهي تعبر عن افكار تتجاوز حدود الموقف او الحدث الذي يقترن بها لانها تعبر اساسا عن وجهة نظر او موقف السينمائي ازاء معنى انساني او سياسي او فلسفي.

الرموز التشكيلية

يبدى سيرجي ايزنشتين في كتابه (La Forma del Cine) [٣٢] اعجابا شديدا باستخدام الرمز التشكيلي التالي والمأخوذ من فيلم -الام- لمواطنة بودفكين، وذلك في المشهد الذي يتقدم فيه العمال معلنين تمردهم في تظاهرة كبيرة تنطلق على الجسر يحرك المخرج لقطات عديدة لذوبان الجليد الذي يعلن بدأموسم الربيع، وتتوافق حركة الكتل الجليدية على سطح النهر مع حركة كتل المتظاهرين على الجسر، وهي فكرة وصفها - لندجرن - بكونها توافقا تشكيليا شديد التطابق يتجسد بين حركة الثلج وحركة المظاهرة في سيرها، ان الحركتين تبدءان بطيئتان وتكتسبان قوة تدريجية ضخمة ثم تكون النهاية ان تتحول مسيرة العمال الى كارثة حين تقمع بقوة ووحشية بينما كانت تتحطم كتل الثلج على اعمدة الجسر حين تصطدم بها فتتناثر وتتمزق وهي تصطدم بالركائز الضخمة.

ان هذه الاستعارة انما قامت على ميكانيكية بسيطة تتمظهر باستغلالها لمساحة وعمق الوعي لدينا الذي ياخذ على عاتقه عملية المطابقة في الفكرة، ثم اهدائنا الى فحوى نتيجة هذا التصادم بين اللقطتين المنصب على ايجاد حالة شعورية قوية ازاء معنى ابعد بكثير من فكرة

الصورة. وفي فيلم -الملاك الازرق- لفون ستروهايم- يكتشف الاستاذ خيبة امله في العلاقة مع الراقصة -مارلين ديترش- فيحزن لفقد مكانته الاعتبارية بعد ان يعرف ان الراقصة كانت تسخر منه وان ليس ثمة حب حقيقي يربط بينهما فيترك المكان ويتجه ببطء شديد الى نهاية المسرح حيث يغطس في ظلمة زقاق بعيد وهو ينوء بوطأة اليأس والاحباط.

ان الرمز التشكيلي هنا يتضح في تأكيد معنى تعاسة الاستاذ وخيبته ومستقبله المظلم بعد ان ادرك حقيقة كل شيء وهذا يؤكد ذهابه الى هذه النهاية المظلمة في اخر المسرح.

ومن الامثلة التقليدية العديدة التي اصبحت مستهلكة الان في التعبير الرمزي التشكيلي نرى الشخصية وراء قضبان النافذة او احد اجزاء الديكور تعبيرا عما تعانيه من ضيق نفسي او اجتماعي والتشكيل هنا يتمثل بالعلاقة بين قضبان السجن والاحياء، ولا بأس ان نستذكر هنا المثال التالي من فيلم -بيردي- لآلن باركر- حيث يطالعنا الفيلم بلقطة متوسطة قريبة لشباك حديدي في وسط الجدار، تتقدم الكامرا نحوه ببطء شديد وحين تصل الى المشبك الحديدي نرى في الجانب الاخر البطل وهو يتطلع عبر الشباك الى الخارج حيث الحرية، حيث العالم الانساني كاملا. يتكشف الرمز هنا في تأكيد معنى وقيمة الحرية لدى الشخصية التي تتطلع الى حياتها خارج قضبان الغرفة معتمدا في تأكيد ذلك على تصعيد حالة الذهان التي تصيب البطل وهو يتصور نفسه طيرا، وهكذا يتناسل العام من الخاص مما يجعل الرمز هنا ينمو بوسيلتي المشابه والاختلاف من هنا يتأتى سر تلك القوة الدينامية في الرمز.

ويصوغ صبيح عبد الكريم في فيلمه -سحابة صيف- اجراءا مشابها، بوصول ابراهيم الى المشروع قادما من القرية يحثا عن قاتل ابيه.. لكنه يتعرف الى اصدقاء جدد وينغمس في العمل فبهتت بمرور الايام فكرة الثأر لديه، وفي احد الايام يظهر جده الذي رباه على الثأر ولاكثر من عشرين سنة، وهنا يتمظهر الرمز متجسدا في ذلك الجدار الضخم من الحديد المشبك الذي يحكم الانفصال بين عالم ابراهيم وعالم الجد مانعا التواصل فيما بينهما عازلا البطل داخل وحدة المشروع بينما يترك الجد على الرابية والصحراء من خلفه، ان هذه الثنائية هي جوهر دينامية هذا الرمز الذي يؤكد حجم الهوة بين عالمين، الماضي بما يحمل من عادات وتقاليد بالية والحاضر المفعم بالعمل والحياة الجديدة حيث يكون لحياة الانسان فيه معنى وقيمة..

الرموز الدرامية

في فيلم د.زيفاجو-لديفيد لين- يظهر رجال السلطة، بانتظار وصول المتظاهرين للهجوم عليهم، في نفس اللحظة يحاول فيكتور اثناء طريق العودة اغواء لارا التي كانت تقاومه ولا تستسلم له .. يقترب المتظاهرون .. يستعد رجال السلطة ولارا مازالت تقاوم فكتور، يتقدم المتظاهرون رجال السلطة يمتطون احصنتهم .. تسقط لارا بين براثين فكتور الذي يأخذ ماربه

منها.

يعالج -ديفيد لين- الحدث بذكاء بارع من خلال استعارة ذكية، اذ يبني على فعل الامتطاء فكرة المشهد فيضع الجياد مقابل لارا والسلطة مقابل فكتور، وامتطاء الجياد كان امتطاء للارا من قبل فكتور مارسوفسكي.

انه استعارة رمزية مركبة تشكيلية/ درامية اذ تتعامل بمعنى الفعل وشكله .. الرمز هنا ينتقل بنا للافصاح عن حادثة قادمة لها بالغ الأثر في تغيير مسير الاحداث القادمة مثل هذا الرمز يتكرر في لحظة اعلان عمر الشريف خطبته على جيرالدين شابلن .. حيث تتوقف الكلمات على صوت طلقة قبل ان تكتمل الجملة لتنتقل الكامرا على وجه -لارا- التي اطلقت النار على الذي غرر بها ويتأكد جوهر الرمز مرة اخرى يتقاطعه ما بين لارا وعمر الشريف مستقبلا.

ويصوغ -ستيفن سبيلبرج- هو الاخر اجراءا رمزيا اميركيا في فيلمه دائما Always اذ يخرج -بيت- لاطفاء حريقا كبيرا في الغابة تاركا خطيبته وحدها في المنزل في هذه اللحظة تتحرك الكامرا نحو وجهها الذي اصبح يحتل نصف الكادر الايسر بينما عيناها تتطلع وتتأمل بصمت مطبق في الفراغ الذي امامها والذي يمثل النصف الايمن من الكادر فكانها تخترق الزمن وتتنبأ بموت، بيت، المفجع ومصيرها المأساوي من بعده. من خلال الفراغ ومن بعيد في الخلفية حيث تطل زرقة الليل من شباك الغرفة وفجأة يبدأ خطا اصفرا بالظهور عند منتصف الشباك مشعلا زرقة الليل وزاحفا على كل اللون الازرق من الجانب الى الجانب، ثم يقطع من اللون الاصفر الى حريق الغابة بلقطة كبيرة حيث النار الصفراء تملء الكادر.

في هذا الرمز التشكيلي الدرامي يستعير سبيلبرج من النار لونها الذي غطى الغابة واتى على آخرها، فيلتهم شباك غرفة نومها متنبأ بموت -بيت- في الحريق، فيصبح هنا اللون الاصفر مدلولا عيني يدل عليه ويقرر طبيعته، فهو هنا يتماثل مع النار في المستوى الشكلي والتعبيري ويتسم بالدرامية حين يحمل الرمز معنا وافيا عبر التنبؤ بموت البطل في الحريق وهو تأكيد بلا شك. كما ان قيمته على حد تعبير ياكوبسون (تكمن في حقيقة انه يعطينا امكانية حزر المستقبل)[٣٣] فهو والمستقبل مرتبطان بشكل لافكاك منه وقد بين ياكوبسون في تفسيره (لقانون الاطار) في نظري بيرس Charles Sandres Peirce بصدد مناقشتة لمشكلة اللغة والزمن اكد على ان قيمة (الرمز بشكل عام تكمن في انه يعطينا امكانية حزر المستقبل)[٣٤] وانه من خلال هذه العلاقة الابداعية يفتح الرمز طريقا نحو المستقبل اللامحدود اي انه يتوقع ويتنبأ بالاشياء التي ستحدث ويمكن ان نجد في الرمز الذي صاغه بحرفة ودقة كبيرة ستيفن سبيلبرج في فيلمه -امبراطورية الشمس- ما يتطابق تماما مع مظهر التنبؤ، في الطريق الى ناكازاكي تصل مسز فكتور مع الاف الاسرى الى مكان مفتوح ملئ بالتحف الثمينة المتروكة

من دون اصحاب .. يقرر -جيمي- البقاء مع مسز فكتور التي كانت على وشك الموت بينما يواصل الاسرى طريقهم الى المدينة .. في فجر اليو التالي يرى جيمي شعاعا في السماء فيعتقد انها روح مسز فكتور تصعد الى السماء بينما كان في تلك اللحظة شاهدا على موت جميع الذين كانوا معه .. كان شاهدا على موت اكثر من ٢٠٠ الف شخص بالقنبلة الذرية. يتجسد المظهر التنبؤي للرمز، بمرور القافلة في مكان التحف الذي بدى على شكل مقبرة كبيرة استوعبت الجميع، يتعزز ذلك بالليل الموحش وعويل الكلاب والتحف التي بدت مثل الصلبان، والمكان المضبب الفواح برائحة الموت، وذلك الشحوب واليأس الذي يعلو الوجوه المتعبة المستسلمة. ان الرمز هنا بما ينطوي عليه من تفاعلات بين التشكيل الصوري والصوتي اسس تقابلات رئيسة هيمنت في مظهرها على ابراز صورة الموت ومنحتنا مفتحا جديدا لفهم المشهد قبل حدوث الكارثة.

رمز اخر من الفيلم ذاته يسوقه سبيلبرج بذكاء وفطنة فذة، فبعد ان ينفصل جيمي عن امه وابيه وسط الزمام الشديد، ويبدأ بالبحث عنهما دون جدوى .. يتسرب اليأس الى نفسه، فيقف لحظة يتأمل الجنود المارين في الشارع في هذه اللحظة تكشف الكامرا عن جيمي بلقطة عامة ومن خلفه على الجدار ملصق فيلم -ذهب مع الريح- وتحته تماما يقف جيمي الصغير حائرا يستعير سبيلبرج مضمون الملصق ويوظفه لغرض تعميق فكرة الضياع واضعا نهاية لبحث جيمي ومؤشرا لبداية مأساة بطله الصغير. ان الرمز المتمثل في الملصق المرتبط بجيمي في تكوين واحد تحول الى بديل استدعى لنفسه نفس الاستجابة التي قد تستدعيها رؤية الوقائع او الشيء ذاته.

ويستعين -فرانسيس فورد كوبولا- في فيلمه -الرؤيا الان- بالسماء التي يحولها الى خلفية حمراء تملء الشاشة بينما تظهر طائرات الهليكوبتر القادمة لقصف القرية الفيتنامية كنقط سوداء تكبر تدريجيا على خلفية بلون النار حتى يتبين شكل الطائرات جيدا فتظهر وكأنها تخرج من الجحيم لتحيل تلك القرية الوادعة الى كتل من نار. يتعزز هذا الفهم بالصياغة الديناميكية الفاعلة لموسيقى فاغنر العنيفة، كما يتأكد الدور التنظيمي للاجراءات الرمزية بان تجعل التقابلات التي نراها ونسمعها دلالات ذات معاني مفهومة فيفجر الرمز التعبيري ديناميكيته ويكتسب نطقه وصوته الذي ينحى بالحدث نحو متسع من الفهم القابع خارج اطاره المرئي. مثل هذا الاجراء يتأسس في فيلم -ممر الى الهند- لديفيد لين حيث يضع المخرج استعارة حذقة نرى لابد ان نستحضرها هنا :

تدخل -مسز كوستد- احد الكهوف المظلمة، يأتي د.عزيز باحثا عنها ينادي باسمها باعلى صوته، يدخل الكهف الاول ثم الثاني، وحين يقترب من الكهف الذي هي فيه، تشعل، مسز كوستيد، عود ثقاب، ،على ضوئه الخافت تشعر بما يصطخب تحتها من رعشة عنيفة تعصف

بها، وهي تحاول بكل ما تحتها من ضعف واستسلام طاغي ان تمسك نفسها، وتكبت انفعالاتها التي تفلت مثل البركان تفجر بمجرى الدمع على خديها .. وهنا تسمع اقتراب خطى عزيز، فتطفئ عود الثقاب وتتراجع لتنزوي في ظلمة الكهف، في هذه اللحظة يقف عزيز على باب الكهف ينطق باسمها .. ويقطع المخرج (بلقطة قريبة) الى ماء يفيض باتجاه اسفل الكادر، تنسحب الكامرا بحركة -زوم آوت- لتكشف بان الماء قد فاض من خرطوم الفيل الذي كان يعبث بالماء.

نحن هنا امام صورة الماء ينساب لكن الخرطوم والماء يكتسبان دلالة اخرى حين يتقابلان مع الصورة السابقة اذ يتحولان الى استعارة رمزية تظل حتى النهاية بمثابة المفتاح الوحيد الذي يقودنا الى عالم الحقيقة. ان لقطة الماء هنا مجال خصب يتمثل الفكرة والمعنى الذي يكتمل فحواه في اطار تسلسل علاقته مع الصورة السابقة، ان -لين- يضع المتفرج امام هذه الاضاءة التي تذهب ابعد مما يتسع اليه الادراك البسيط للمضمون الصريح فيما لو قدم للمشاهد.

مثل هذا الاستخدام يتكرر كثيرا لدى المخرج -لين- ففي فيلم-ابنة رايان- يدخل العروسان الى غرفتهما ثم ينسلان الى السرير حيث يشرعان بممارسة الحب يقطع المخرج الى الحفلة حيث احد الموسقيين يعزف الة الكمان ويحرك يده الى الاعلى والاسفل بنشوة وحماس شديدين، تتكامل اللقطتان كما في النموذج السابق مع بعضهما فالثانية تكتسب دلالتها من بسابقتها، فهي التي تحدث هذا التلوين وتؤثر في قوة ومعنى الصورة الاولى ولا مناص من الاعتراف من ان فكر ديفيد لين - وقدرته في التجسيد والبحث في منطقة الرمز تتجلى بقدرة نادرة على الارتقاء بصياغته حين يصبح التواصل وسيلة او حين يكون تجليا وجوديا للتعبير عن حالة انسانية، يضاف الى ذلك تلك الصبغة الواقعية الشفيفة التي تنبثق لتكثيف هذا الهاجس التواصلي الذي يتملك -لين- ويدفع بخطابه باتجاه ترجمة ما يعتمل في ذهنه من تحليلات وافكار ولذلك في -ممر الى الهند- ينفصل في هذه النقطة بالذات -لين عن فورستر- الذي اراد ان يجعلها قضية غير معروفة حتى النهاية حيث يقول عن حقيقة الواقعة في الكهوف (هذا ما لانعرفه ابدا)[٣٥]. ان لين يبتعد عن فورستر في هذه النقطة ويضع تحليله الشخصي لكنه يقترب منه جدا بالحفاظ على المناخات الضبابية في الفيلم حتى النهاية، وهنا يظهر الرمز مثل تفرد ظاهر ومبتكر في جوهر العملية السينمية من نتاج القدرة الذهنية للمخرج. وهذا يتطابق تماما مع فكرة ان (السينما تعيد تشكيل اشياء الواقع حسب الحساسية الثقافية والجمالية للذي يقوم بهذا التشكيل)[٣٦].

الرموز الايديولوجي

ليس ثمة ضير من استحضار لنموذج الشهير لرائعة شابلن -الازمة الحديثة- حيث تظهر

صورة قطيع من الغنم يليها مجموعة من الناس الخارجين من باب المترو، ان المقارنة في هذه الاستعارة تقوم بين الانسان والحيوان وتتماثل في طبيعتها التشكيلية بحيث تظهر ميلا واضحا باتجاه المنحى التراجيدي الذي نلاحظ باعتباره اكثر المظاهر بروزا في هذه الاستعارة التي تطبع في فكر المشاهد معنا ابعد بكثير من مستوى الحدث.

ويعمد المخرج العربي هنري بركات في فيلمه -الحرام- الى توليف مثل هذه التركيبة حيث تقوم الكامرا بمتابعة طابورا طويلا من العمال المتعبين السائرين اى عملهم ويتكشف اثناء المتابعة تدريجيا طابورا اخرا من البقر يسير بنفس الاتجاه. واذا كان المثالين السالفين متطابقين في المستوى التشكيلي والتعبيري فان دوفشنكوفي في فيلمه -الارض- يضع صياغة لا تقل جرأة من النموذج الاول في اصالته، فحين يقتل سائق الجرار الشاب وتحمل جنازته لدفنها في المقبرة تنبثق الصراخات الاولى لأمرأة في حالة ولادة. وهنا ينعدم التطابق في مستواه التشكيلي لكنه يقوم في مستواه التعبيري وفي معناه الاعمق والاشمل من ان الحياة تستمر فهي تولد من الموت وبلا توقف.

ان الاستعارة هنا تقوم على اساس الوظيفة .. فهو يقارن شيئا الى شيء اخر يناقضه على اساس دلالته لا على اساس مظهره ولذلك فهي تقوم على حدوث التناسق في المستوى التعبيري، بينما في النموذجين السابقين يحتل التدفق في تناسق التشكيل والتعبير في المظهر والمضمون الاساس في نجاح الاستعارة وفي رسم الابعاد الهندسية للمشهد من حيث الترتيب والتوالي.

في فيلم -امرأتان- لدي سيكا- تتحول عملية الاغتصاب في داخل الكنيسة وامام الصليب الى واحد من ابرز المظاهر الرافضة للحرب، حيث يتجاوز الفعل هنا اطاره الدرامي ليكتسب معنى شموليا يتمثل في الانزلاق لانتهاك كل ما هو مقدس ومحرم واخلاقي في ادانة صارخة للحرب.

ويحرر المخرج صلاح ابو سيف ادانته -لمحجوب عبد الدايم- في فيلمه- القاهرة ٣٠- في ذلك المشهد الذي يوافق فيه عبد الدائم على الزواج من احسان بالشروط المعروفة، فيقوم صلاح ابو سيف باستخدام قدرة الكامرا على اختزال عمق المجال القائم بين رأس الزوج والقرون المعلقة على الجدار فتظهر وكأنها على رأسه، ورغم ان القرون ليست الا عنصر من العناصر الداخلة في التركيب او التكوين المشهدي الا انها انطوت على قيمة فكرية ومعنى جريئا حين وظفها المخرج فخلع عليها المعنى الذي ذكرناه، فالرمز يجسد فكرته ويفصح عن مضمونه، ومثل هذا الاجراء يقدمه سبيلبرج- في فيلمه اللون القرمزي- كما نرى في مشهد النهاية حين تلتقيان -سيلي وبيتي- بعد فراق دام اكثر من عشرين سنة حيث تؤدى البطلتان اغنيتهما المعروفة في مقدمة الكادر بينما يمر البرت في الخلفية بحركة بطيئة مارا امام قرص الشمس الكبير ..

يضفي سبيلبرج هنا على رمزه معنى انسانيا عميقا اذ يتأكد فشل البرت في قتل حب الاختين رغم قسوته ومحاولاته التي دامت اكثر من عشرين سنة .. اذ ظلت الاغنية حية وبقي الحب كبيرا مثل قرص الشمس الذي يمر البرت من امامه من دون ان يحجبه، بل من دون ان يثير اهتمام احد، وهنا تحقق الاغنية معناها، وتوالف بين حدثين مرور البرت وغناء البطلتين، فالرمز يتمثل معناه ويفصح عن مضمونه بان يضفي طابعا شاملا على الحركة في مقدمة الكادر مرجحا الارادة والتواصل الانساني مؤكدا سمو وعمق الحب بين الاثنين.

الاستنتاجات

- ينعكس الرمز في بنية اللغة حين نسعى للتعبير عنه من خلالها حيث يلتحم بنسيجها ويصبح جزءا جوهريا منها، الا ان اللغة تسبق دائما وقائع الرمز لان سياق اللغة هو الذي يطلق معنى الرمز فيظل الاخير نتاج اللغة واداتها.

- للرمز القدرة على منح اللغة مظهرا غنيا، كما يمنح المعنى توثبا ووجودا موضوعيا ويمنحنا انطباعا حسيا اوذهنيا بالواقع.

- يقوم الرمز بتجسيد الواقع بصورة مختزلة ومكثفة اذ يبحر عالم الواقع الى الداخل حيث يغلفه بالحركة الخفية للرمز داخل نسيج اللغة ويمنعه من الظهور على السطح وفي كل الاحوال فانه لا ينفصل عن الامتزاج مع الذهنية الخلاقة للفنان ولذلك فهو صياغة حرفية وذهنية بشروط الواقع نفسه.

- ان الرمز يفعل قدرته على الاستشراق والايحاء يظل امتدادا لا ينتهي يتوالد ويستمر ابدا، وان انفتاح الرمز على هذا النحو يعني عدم تأطره وانغلاقه على ذاته، كما يعني امتداد النظر الى ابعد من حدود الواقع المرئي.

- ان الرمز اوسع مدى وامضى من الواقع في معناه وفيما يعبر عنه باعتباره واقع منظم وموجه في الوقت نفسه، الامر الذي يمنه طاقة مضافة ذات ثقل وتأثير بالغ وبالتالي فهو ليس فقط اشمل من الواقع بل هو ايضا اقدر على مده وتطويره.

- ان الرمز عموما يسعى الى الظهور كبديل عن واقعه او شيء ما، فهو يحل محل الشيء او الموضوع الذي يتمثل معنى اجتماعيا او فكريا او عاطفيا، اذ يلعب دور المعادل المكافئ للاشياء، والظواهر والمفاهيم التي يعبر عنها فيكتسب قدرته على القيام بوظيفة الاستعاضة او الاستبدال.

- يتقارب شكل الرمز كثيرا من موضوعته، اي ضرورة توفر علاقة تماثلية بين شكل الرمز وطبيعته ومستوى المضمون، بكلمة اخرى توفر تطابق في المستوى التشكيلي والتعبيري، ويجوز ان يتوفر مستوى واحد فقط.

- ان الرموز لا تقوم ولا تكشف عن نفسها الا داخل علاقة دلالية تقوم على الربط بين المشبه والمشبه به بين الحامل والفحوى، فمعنى الاستعارة يتفجر من خلال علاقة افقية تقوم على التجاور التتابعي او التعاقبي بين صورتين، بينما معنى الرموز الخالصة ينبثق من خلال علاقة عمودية تقوم على المجاورة داخل الصورة الواحدة.

يشترط الرمز التألف بين مكونات الصورة كما يشترط الارتباط بالزمان والمكان داخل الصورة الواحدة. بينما الاستعارة لا تشترط مثل هذا التألف الا انها ترتبط بالزمان من دون المكان، فالاستعارة تندمج في السياق فلا تنفصل عنه بينما يندمج الرمز في تكوين الصورة فلا ينفصل عنها، فتصبح الاستعارة مجرد استئناف لما قبلها ويصبح الرمز عنصرا تكوينيا.

- ان للرموز الخالصة دون الاستعارات مظهرا تنبؤيا بدلالة حدث مستقبلي.

- تكون الرموز عموما اكثر ديناميكية وقوة حين تنطوي على عنصري المشابهة والاختلاف، هذه الثنائية تكسب معناه قوة دافعة توصله الى مستوى ارقى من الفن والصياغة.

المصـــادر

١- ماركوريل، لوي، السينما الجديدة، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٤،ص(١٤١).
٢- ويليك، رينيه، نظرية الادب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١،ص (١٩٦).
٣- د.عمر، احمد مختار، علم الدلالة، دار العروبة للنشر والتوزيع، كويت ١٩٨٢،ص ١٢.
٤- الغانمي، سعيد، اقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١،ص٢٠.
٥- لوتمان، يوري، مدخل الى سينمائية الفيلم، مطبعة عكرمة، دمشق ١٩٨٩،ص٦.
٦- لوتمان، يوري، المصدر السابق،ص٦.
٧- لوتمان، يوري، المصدر السابق، ص٦.
٨- دي سوسور، فردينان، علم اللغة العام، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل ١٩٨،ص١٩٢.
٩- الغانمي، سعيد، المصدر السابق، ص١٨.
١٠- بارت، رولان، مبادئ في علم الدلالة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص٢٨.
١١- دي سوسور، فردينان، المصدر السابق، ص ١٩٢.
١٢- كيرزويل، اديث، البنيوية، دار افاق عربية، بغداد ١٩٨٥، ص ٢٦.
١٣- افاق عربية، العدد الخامس، ايار/ ١٩٩٠، السنة ١٥، ص٧٩.
١٤- دي جانيتي، لوي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الخلود للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨١، ص٤٦٠.
١٥- لوكاش، جورج، دراسات في الواقعية، ص٩٣.
١٦- ماركوريل، لوي، المصدر السابق، ص١٤٠.
١٧- مدانات، عدنان، بحثا عن السينما، دار القدس، بيروت، ١٩٧٥، ص ١٠٦.
١٨- باشلار، غاستون، تكوين العقل العلمي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٩، ص١٣.
١٩- العيد، يمنى، الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص٢١.
٢٠- كودويل، كريستوفر، الوهم والواقع، الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٠٤.

٢١- د.علي سمير، سمير، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٦٦.
٢٢- شاهين، محمد، مختارات نقدية من الادب الغربي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص٢٥.
٢٣- دوزي، اينو، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص٧٣.
٢٤- كودويل، كريستوفر، المصدر السابق، ص٢٤٥.
٢٥- لوكاش، جورج، المصدر السابق، ص٩٤.
٢٦- دوزي، اينو، المصدر السابق، ص ٣٤.
٢٧- د.خميس، حمدي، التذوق الفني، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت ١٩٧٥، ص ٢٧.
٢٨- مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤، ص٢٧.
٢٩- لوتمان، يوري، المصدر السابق، ص٨.
٣٠- مارتن، مارسيل، المصدر السابق ، ص٩٦.
٣١- جريدة الثورة، عددها الصادر بتاريخ ١٩٨٨/١٢/٢٩.
٣٢- Eiesertein, Sergeir, La Forma del Cine, Sigliveintiuno, Madrid 1986, pag 60.
٣٣- ياكوبسون، رومان، افكار واراء حول اللسانيات، والادب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٩٥.
٣٤- ياكوبسون، رومان، المصدر السابق، ص٩٥.
٣٥- الن، والتر، الرواية الانكليزية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بلا سنة، ص٣٤٨.
٣٦- افاية، محمد نور الدين، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، المغرب الرباط، مطابع عكاظ، ١٩٨٨، ص٤٧.

الفلـم المونتـاجي
الـولادة والتطور

د. صباح مهدي الموسوي
مدرس/ قسم السمعية والمرئية

مقدمـــة

في كل مرة نتحدث فيها عن السينما الوثائقية. يتسم حديثنا بالحماس عن هذا النوع من الانتاج السينمائي. نكيل له بالمدح لاهميته ودوره في مجمل مرافق حياتنا . لكن الواقع العملي يثبت عكس ما نؤمن به. فالسينما الوثائقيه لا تزال تعيش في الظل و الانتاج والتخطيط لا يتناسب وحجم اهميتها. واحياناً يسود تعاملنا معها شيئ من سؤ الفهم . فالسينما باتجاهيها الروائي والوثائقي تتعامل بنفس الوسيله والتقنيه وبالرغم من وجود افلام يتداخل فيها الاسلوبان الروائي والوثائقي الا ان الحدود بين هذين الاتجاهين قائمه وواضحة ولا يلغي احدهما خصوصية الاخر.

ونظراً لابتعاد السينما الوثائقيه عن الايهام واقتصار تعاملها مع الواقع الحقيقي غير المتخيل قد جعل منها فناً صعباً. وهذه الخصوصيه اجدها في عدة اسباب نذكر منها . ان العالم الذي يعرضه الفلم الروائي عالم من صنع الفنان وهو عالم مسيطر عليه من قبله يوجهه حسب مشيئته. بينما العالم الذي نراه في الفلم الوثائقي صانع الفلم فيه خاضع لمتطلباته متابعاً لحركته غير قادر على التحكم في مجرياته تقريباً. والصعوبه الاخرى تكمن في عنصر الدراما الذي يتنكر له البعض في الفلم الوثائقي. فالدراما في السينما الروائيه مبنيه وفق قواعد البناء الدرامي للسيناريو والشخصيات فيه افعالها وردود افعالها وعلاقاتها رسمت وفق خط درامي متصاعد وصولاً الى الذرة. بينما الدراما في الفلم الوثائقي هي دراما الحياة نفسها ومهمة الفنان هي اكتشافها ومعالجتها في اطار فني مبدع. وهذا هو معيار الفنان المبدع كما هو معيار الفلم الوثائقي الجيد. وتاريخ السينما ملئ باسماء وافلام والهدف الذي تتوخاه هذه الدراسة هو تسليط الضوء على احداهم انواع السينما الوثائقية وهو الفلم المونتاجي . لما يتمتع به من دور بالغ الخطوره في تناوله للوثيقه التاريخيه وفي التعبئة الجماهيرية والحرب النفسيه والدعائيه. وامكانية تسخير قدراته نحو تزييف وتشويه الحقائق في حالة سؤ استخدامه كما يمكن ان يكون رافداً من روافد المعرفة الانسانية في استلهام التاريخ والبحث عن الحقيقة التاريخية. عندما يتم التعامل بامانه وصدق مع الوثيقه التاريخيه.

ولكي نعطي صورة نرجو ان تكون وافية عن طبيعة و خصائص هذا النوع من الانتاج

السينمائي فقد تناولت الدراسة المباحث التاليه :

- الانواع الفلميه للسينما الوثائقيه.
- الولادة والتطور للفلم المونتاجي.
- اسلوب العمل في الفلم المونتاجي.
- الفلم المونتاجي والحرب النفسيه والدعائيه.

هدف البحث :

يهدف البحث الى تسليط الضوء على كيفية التعامل مع الوثيقة الفلميه المصورة من قبل مصورين لم يكن للمخرج الوثائقي علاقة بهم . واسلوب توظيفها ضمن البناء السردي للفلم . بالشكل الذي يكسب الفلم عنصر الاقناع ويحقق منطقية العرض.

اهمية البحث :

تكمن اهمية البحث بالدور الكبير الذي يؤديه الفلم المونتاجي كرافد من روافد المعرفة الانسانية .وفي بنائه للاعزمنه الماضية من خلال الوقائع والاحداث التاريخية .وكوسيله فاعلة في مجال الاعلام والتعبئة الجماهيرية في كشف الحقائق ومواجهة الاعلام الضاد هذا من جانب ومن جانب اخر فالبحث في تناوله للعناصر التعبيرية المكونه للفلم المونتاجي والتي يتباين استخدامها حسب هدف ورغبة صانع الفلم فانه يسهم في افادة العاملين في حقل الافلام عن كيفية التعامل مع هذا النوع من الانتاج.

حدود البحث :

يتناول البحث الانواع الفلميه التي تنطوى تحت اطار السينما الوثائقيه وينفرد التركيز على الفلم المونتاجي باحثاً في نشوءِ وأهميته واسلوب بنائه .

الانواع الفلميه للسينما الوثائقيه

السينما كفن شئنها شئن الفنون الاخرى .ينطوي نتاجها على عدد من الانواع الفلمية .فكما في الرسم نجد الرسم التكعيبي والتجريدي والانطباعي ... وفي المسرح الكوميديا واتراجيديا والفارس ... وفي الرقص التانجو ،الفالص ...وفي الموسيقى السمفونية،المعروفة وفي الادب الرواية ،القصة،الاقصوصة ...الخ. في السينما ايضاً باتجاهيها الروائي والوثائقي هناك انواع تحددها طبيعة الموضوع واسلوب البناء السردي للفلم .ففي الفلم الروائي هناك افلام الخيال العلمي ،وافلام رعاة البقر ،والافلام التاريخية ...الخ كذلك الحال بالنسبة للفلم

الوثائقي فهو يتضمن انواعاً تنبع من الهدف وموقف صانع الفلم .اضافة الى الاسلوب البنائي للفلم .وقد قام عدد من الباحثين بتجديد الانواع الفلميه التي تقع في اطار السينما الوثائقية وفي مقدمتهم رائد السينما الوثائقيه جون جريرسون الذي اورد في بيانه المختصر مستويان للسينما الوثائقيه.

المستوى الاول :والذي اطلق عليه "مستوى ادني" ويشمل الجرائد والمجلات السينمائية والافلام التعليمية والعلميه .وهذه الانواع من الافلام تعتمد على الاستطراد وتفتقر الى البناء الدرامي .كما تلتقي بالوصف والعرض ونادراً ما تغوص الى الاعماق لتكشف عن شيء ما .

المستوى الثاني :يقتصر عليه تعبير الافلام الوثائقيه .وهي المستويات العليا .وهذه الانواع من الافلام يقدم لنا خلقاً فنياً يمكن ان يبلغ مراحل الفن العليا. والخلق الفني بهذا المعنى لايعني تصوير اشياء بعينها .وانما يقصد به ابراز المغزى الذي ينطوي عليه خلق هذه الاشياء .ولبلوغ هذا المستوى الرفيع من التأثير لابد من ان يتوفر للفنان السينمائي الطاقه الشعريه او القدرة على النفاذ الى المستقبل والتنبؤ بأحداثه [1].

يتركز هذان المستويان اللذان حددهما جريرسون على موقف صانع الفلم ازاء الموضوع .ففي المستوى الاول يكون صانع الفلم فيه مجرد وسيط بين الاحداث او الظاهرة وبين المشاهد ودوره ينحصر في ترتيب ما سجلته الكاميرا وفق تسلسل يحقق قدر الامكان استيعاباً وادراكاً للموضوع من قبل المشاهد .

اما المستوى الثاني فأنه يمثل المعالجة للواقع .صانع الفلم فيه يتخذ من الوقع مادته ويعيد بنائها .لذى فأن الواقع اذي يعرضه الفلم لنا ليس استنساخاً للواقع .بل واقعاً معاجاً باطار فني وفق رؤية وهدف وموقف الفنان ازأه.

اما سبوتزرود. فأنه يورد سبعة انواع ضمن اطار السينما الوثائقيه وهي على الشكل التالي:

١-الفلم الوثائقي التقليدي :وهو انقى الانواع الوثائقيه الي تفوق الملاحظه فيه الشرح.

٢- فلم المعاينه :وهو الفلم الذي يتغلغل في الواقع بتبصر وفطنه مقيمون تغلغلاً مبنياًعلى الملاحظه الدقيقه للاشياء التي تحدث في الحياة اليومية.

٣- الفلم الموسيقي: وهي تلك الافلام التي يتعمد فيها صانع الفلم الاستغناء عن الحوار والتوجه نحو الرمزيه او الى الواقعيه الاكثر وضوحاً.واكبر خطر على هذا النوع من الافلام يكمن في الغموض والتشويش فما لم تكن الصوره نابغه بالحياة والموسيقى قويه وفي نفس الوقت مرنه سهله والصوت فني .لن تحصل الا على مثل السفقه التي دفعت كثيراًمن افلام الطليعه وحكمت عليها بالسقوط.

٤- الفلم النقاشي :ينحني هذا النوع من الافلام في اسلوبه بتصوير الحقائق بشكل تصبح

فيه الشاشة اداة فعّالة في اجتذاب اهتمام المتفرج واقناعه في الوقت ذاته.

٥- الفلم التحريري :وهو الفلم الذي تحتل فيه الصوره دوراًثانوياً بالنسبه للحديث.

٦-افلام الاحياء والرسوم المتحركه :وهي تعد انسلاخاً من الواقع الا انها تستطيع ان تخلق واقعها الخاص.

٧- افلام الطليعه :وهي تمثل كل ما هو جديد في عالم الافلام[١].

يعترى تقسيم دود شيء من الخلط .فهو يورد افلام الرسوم المتحركه وافلام الطليعه ضمن اطار السينما الوثائقيه . فالرسوم المتحركة كما حددها وود بانها انسلاخ من الواقع فهي اذان تتعارض ومفهوم الفلم الوثائقي الذي يمثل الواقع الحقيقي احد اهم سماته . ففي بعض الاحيان يمكن لصانع الفلم ان يستخدم اسلوب الرسوم المتحركة ضمن سياق الفلم الوثائقي للتعبير عن فكرة معينة لا يمكن تحقيقها في الواقع .

كذلك الحال بالنسبة لافلام الطليعة فلا جديد في عالم الافلام سوى التقنية والاسلوب وهذين العنصرين لا يقتصران على السينما الوثائقية بل يشملان السينما عموما الروائي منها والوثائقي لذا فان هذان النوعان لا يمتان بصلة الى السينما الوثائقية .

وسبوتز وود في فصله بين الفلم الوثائقي التقليدي وفلم المعاينه على اساس ان الاول يعتمد على الملاحظه الطويله والثاني على التغلغل في الواقع بتصبر وفطنه يشوبه شيء من عدم الوضوح .فان هذه السمات التي اعتمدها للتمييز بين الفلم الوثائقي التقليدي وفلم المعاينه . يمكن ان تكون مجتمعه في احد هذين النوعان . لانها تمثل جانبا مهما من خصائص الفلم الوثائقي في تعامله مع الواقع . ومثال ذلك فلم فلا هرتي "نانوك " الذي يجمع بين هذه السمات إذ أن فيه الملاحظه الطويله والفطنه والتبصر وفيه المعايشه والانتقاء فالى أي من هذين النوعين - ينتمي؟

اذن فان هذه السمات لا تعتمد كاساس في تقسيم الانواع الفلميه للسينما الوثائقيه دون الاخذ بنظر الاعتبار طبيعة الموضوع والاسلوب البنائي للفلم والهدف الذي يسعى اليه صانع الفلم . اما ايفلينا نورجنسكا الاستاذة في معهد " ووج " للنظريه الادبيه للسينما والمسرح فانها تذكر سبعة انواع من الافلام الوثائقيه . على النحو التالي .

١- الريبورتاج :وهو اقدم انواع السينما الوثائقيه . واكثرها شيوعا .ومن خصائص هذا النوع عدم الاهتمام بالحلول والنتائج للحدث او الظاهره .بل يترك للمشاهد حرية التفسير والتقييم للحاله المعروضه امامه .

٢- الجريده السينمائيه : يهتم هذا النوع من الافلام بتقديم المعلومات عن الاحداث المحليه والعالميه . وتتميز الجريده السينمائيه بتعدد موضوعاتها لذا فهي تشبه في بنائها اسلوب الصحيفه . هذا النوع من الافلام اخذ بالانحسار بعد التوسع الذي حصل في التلفزيون .

٣- الاصدار الفلميه : يتبلور هذا النوع من الافلام في سنوات ١٩٢٥ - ١٩٣٠ في روسيا وكذلك خلال الثلاثينات في انكلترا . ونتيجة لوظيفته الاجتماعيه والسياسيه تكون موضوعاته اكثر فنا وتتميز بالتغلغل والمناظر للحدث او الحاله التي يتناولها مما يكسبه احيانا عنصرا دراميا .

٤- فلم المقالة: يهتم هذا النوع بوصف عام لحدث او ظاهره او مشكله محدده . وبهذا يقترب من الريبورتاج لكنه يتضمن تفسير او تقييم للحاله المعروضه ومن خصائصه استخدام المداعبه الذهنيه او الاستعاره وترتكز موضوعاته حول المسائل الاجتماعيه والثقافيه .

٥- الفلم التحريضي. : يتركز هذا النوع على الحدث او الظاهره الحقيقيه او المعاد صيانتها وترتيبها باتجاه قضيه او هدف محدد . كأن يكون سياسي او اجتماعي او اقتصادي او ثقافي ومحاولة تعميمها وترسيخها وما يميز هذا الافلام هو اسلوبها الدعائي .

٦- الفلم المونتاجي : يعتمد هذا النوع من الافلام على الماده الارشيفيه التي تعد وثائق تاريخيه ويلعب المونتاج الدور الاساسي في صياغة وبناء هذه الوثائق وفق رؤيه فنيه وفكريه جديده .

٧- افلام عن الفن : هذا النوع من الافلام يهتم في موضوعاته بالفن . فهو يتناول الفنان او - العطيه الابداعيه او الاعمال الفنيه . ويتميز بالسلوبه الخاص في التعبير غير الوصف او التقرير [١]. يتميز تقسيم نورجنسكا بتفصيل اكثر كما تنطوي عليه السينما الوثائقيه من انواع الا ان افلام الفن كظاهه ثقافيه وفنيه جديده اصبحت صنفا مستقلا مثل الافلام التعليميه والعلميه. وندرج تحتها عدد من الانواع ". إذ لم تعد علاقة الفلم بالفن التشكيلي تنحصر في الوظائف العاديه للفلم الوثائقي . وهي الدراسه والتسجيل الحي . بل تحول هذا النوع من الإفلام في السنوات الاخيره بالذات الى التعليق والنقد بل تعدى ذلك في بعض الاحيان باستخدامه الفن كمادة خام فحسب واصبح الخلق المستقل هدفا في حد ذاته[٢]

الفلم المونتاجي : الولاده والتطوير

إن الفضل في اكتشاف امكانيات الفلم المونتاجي يرجع الى التجارب التي عملت خلال العشرين سنه الاولى . بحثا عن وسائل تعبيريه خاصه بالفلم وبشكل خاص من البحث عن الامكنيات التي يتيحها فن المونتاج .

وللرواد الروس امثال كوليشوف وبوروفكين وفيرتوف وايزنشتاين الريادة في اكتشاف هذه الامكانيات لفن المونتاج وبلورة وصيانة نظرياته . فقد كانوا من اكثر السينمائيين حماسا لفن المونتاج معتبرينه كما قال بودوفكين " القوه التي تخلق الواقع السينمائي " وفي مكان آخر والحديث لبروفكين " المونتاج هو اكتشاف للعلاقات بين ظواهر الحياة الواقعيه[١].

إن اهتمام كوليشوف وبودوفكين في تجاربهم المونتاجه قد انصب حول المعنى والمظمون العاطفي المتغير للقطه من خلال علاقتها ضمن السياق الذي توضع فيه . ومن التجارب الشهيره التي عرفت فيما بعد بمصطلح " تأثير كوليشوف " مع الممثل موسجوكين حيث قام كوليشوف بربط لقطه قريبه لوجه موسجوكين على التوالي مع لقطه لامرأه شابه في نعش ثم مع لقطه لاناء فيه حساء يتصاعد منه البخار واخيرا مع لقطه لطفله تلعب .وفي كل مرة يتغير المعنى حسب سياق اللقطه ففي المره الاولى يوحي لنا تعبير وجه موسجوكين بالالم وفي الثانيه بالرغبه العميقه واخيرا بالحنان والشعور الابوي(٢).

كوليشوف برهن من خلال تجاربه بان تجاوز لقطتين . لا يساوي في مجموعها المعنى والمضمون العاطفي التي تحملها هتين اللقطتين . وانما ينشأ معنى ومضمون عاطفي ثالث عند استقبال المشاهد لهما . بهذه الطريقه اكتشفت الحقيقه التي تؤكد بان كل لقطه تمتلك معنى مستقل بذاتها بغض النظر عن السياق الذي هي فيه والاجواء التي صورت فيها . فان كل لقطه يمكن فصلها عن سياقها وتوظيفها في سياق آخر جديد يسمح بامكانية خلق واقع سينمائي جديد مبني من لقطات لا تمتلك مع بعضها علاقه سابقه بل تكتسب معنى جديد بفضل حسن الاختيار والتوظيف الجيد الذي توضع فيه .

وهذه الخصوصيه للسينما في قدرتها على تجزئة المكان وسيطرتها على الزمان واعادة صياغتها بشكل يختلف عن الزمان والمكان الحقيقيين " وهذا باقل خصائصها الشيطانيه " ١ . قد منحها اياه فن المونتاج .

فالزمن الموضوعي للحدث يوجد في داخل اللقطه فقط . بدأ من تشغيل الكاميرا حتى ايقافها . فكل عملية ربط بين لقطه واخر تحول الزمن الموضوعي الى ذاتي اي الزمن الحقيقي الى زمن سينمائي .

المشاهد الذي يجلس في صالة العرض لم يفقد تماما احساسه بالزمن وبالاخص احساسه بزمن بعض الاحداث التي صادفها او عايشها فهذه التجربه الحياتيه تكون بدرجه ما مقياس معرفته ففي كل مشهد نكثف الزمن وبطرق مختلفه . ولكن لا يمكن ان نعمل ذلك دون مقدمات او - إيحاآت معينه. فليس من المعقول ان تظهر البطله في لقطه تسحب فيها مكنسه للتنظيف وبحركه واحده تعود وتطفيء المكنسه .

فالمشاهد يشعر بان ما يعرض امامه شيء غير معقول وغير صادق . فكل شيء له زمن في الواقع يجب ان يقابله زمن معين على الشاشه . وكل شيء يعمل على مراحل يجب ان تظهر بعض هذه المراحل . ليس كلها ولكن الوهمه منها " ١١

ونفس الشيء نالنسبه للمكان في السينما . فانه يتاثر الى حد كبير بعملية المونتاج فمن تجميع لقطات مختلفه يمكن بناء مكان سينمائي جديد لا وجود له في الواقع.

وهذا ما فعله كوليشوف في تجربته المتعلقه بالمكان السينمائي. فقد قام بتوليف لقطات لا رابط مكاني بينهما على النحو التالي .

١. منظر رجل يسير من الشمال الى اليمين .

٢. منظر إمرأه تسير من اليمين الى الشمال .

٣- يتلاقى الرجل بالمرأه ويتصافحان ثم يشير الرجل الى .....

٤- بناء ابيض ضخم له سلم خارجي عريض .

٥- يصعد الاثناء السلم .

فالمنظر الاول اخذ في موسكو . والمنظر الثاني صور في مكان ما في المدينه والمنظر الثالث مكان آخر والمنظر الرابع مقتطع من احد الافلام الامريكيه للبيت الابيض .

والمنظر الخامس يمثل سلالم كاترائية سانت سافيور[٢] استطاع كوليشوف ان يحسن اختيار وتوظيف هذه اللقطات ضمن سياق متسلسل ليخلق لنا مكانا لا وجود له على الخارطه الارضيه . ومع ذلك استقبل المشهد من قبل المشاهدين وكأنه حدث واحد مستمر .

بين شوف وفيرتوف

ان تحديد عام ١٩١٨ تاريخا لولادة الفلم المونتاجي . بفلم " ذكرى الثوره " - لدزيغافيرتوف يثير الشك لدى البعض من الباحثين في السينما الوثائقيه . الذين يرون ان ولادة هذا النوع من الانتاج السينمائي كان عام ١٩٢٥ بظهور فلم " سقوط اسرة رومانوف " للمخرجه اسفير شوب . معللين ذلك بان فلم اسفير " ينطبق في بنائه واسلوبه ومفهومنا اليوم للفلم المونتاجي. والذي يقضي في تعاملنا مع الماده الارشيفيه التاريخيه ان نضع القيم التاريخيه التي تحملها هذه الماده الارشيفيه جانبا وننظر اليها كوثيقه تاريخيه خالصه . هذه الوثيقه هي مادة الخلق للمخرج الذي يبني لنا صورة الازمنة الماضيه وفق اطار فني وفكري[١] ما يؤخذ على افلام تيراتوف ان احداثها تتسم بالآنيه والحداثه " فقد اعتمد بترتوف في بناءها على ما يحصل عليه من مواد مصوره من المراسلين المنتشرين في انحاء البلاد . إذ يقوم باعادة بنائها وتقديمها بما يشبه الاصدارات الخاصه للجرائد السينمائيه . التي غالبا ما كانت تخصص لموضوع واحد تغلب عليه اسلوب الصفه الدعائيه للثوره . اضافه لذلك فان هذه الافلام في عرضها للاحداث والظواهر كانت قد اتسمت بوصف الظاهره والحدث دون تفسير[٢] ان اكتشاف شوب يعتمد على نظرتها على الماده الارشيفيه بشكل جديد يختلف عن نظرة الذين سبقوها . وكما ذكرنا فان تركيزها على وصف الظاهره او الحدث واحيانا الحصول على بعض المعاني في الماده الارشيفيه لم يكن يقصدها مصوريها .

شوب تعاملت مع الماده الارشيفيه لوثائق تمثل تسجيلا لمرحلتها التي صورت فيها . وهذه

الوثائق تمتلك قيما تاريخيه . تسمح بامكانية اخراج الفلم المونتاجي . وفي حديث لها من فلم " سقوط اسرة رومانوف " تقول " في المونتاج حاولت ان لا اجرد الماده الارشيفيه . بل أوكد على مبدأ وثائقيتها . وكل شيء كان يخضع للموضوع . ولقد تمكنت بذلك وعلى الرغم من قلة ومحدودية الحوادث التاريخيه المصوره من ان اربط الماده بحيث تنبعث على الشاشه سنوات ما قبل الثوره وايام الثوره " ٢ . الخطوه الاخرى كانت محاوله ناجحه في بناء لقطات مركبه من الماده الارشيفيه لصور المرحله التاريخيه وفق تفسير فكري وفني محدد . مثال ذلك ما حدث في فلم " السنوات الاخيره لحكم القيصر ميكواي الثاني " فيرتوف وشوب واجهتهما نفس المشكله . وهي نقص الماده الارشيفيه عن الموضوع .

المراد اعطاء صوره سينمائيه عنه ." فيرتوف حاول في معالجة هذا النقص في الماده الارشيفيه في فلم " تاريخ الحرب الاهليه " ١٩٢١ بشعارات وعبارات مكتوبه ليخلق تدفق صوري ويتجاوز القفزات في الزمان والمكان للحدث بينما شوب اتبعت طريقة اتسمت بالمثابره والبحث في الاراشيف واستطاعت ان تحصل على ماده فلميه فهي مخصصه بشكل مباشر للجرائد السينمائيه .وهي صور عائليه خاصه للقيصر مكواي الثاني . تمكنت من خلالها اكمال النقص وخلق سلاسه في سرد الموضوع . وفي فلم " سقوط اسرة رومانوف " استخدمت شوب الوثائق الفوتوغرافيه والوثائق المكتوبه مما فتح الطريق امام الفلم المونتاجي في توظيف كل ما من شأنه ان يغني الموضوع ويخدم هدف الفلم "١.

ان الطريقه التي اتبعتها شوب في بناء الفلم المونتاجي وبشكل خاص بناء اللقطات، حيث استطاعت ان تغني اللقطه الواحده بنسيج من اللقطات التكميليه التي تظهر العادات والتقاليد ولقطات تمثل ثقافة المرحله . وبهذه الطريقه حققت شوب هدفين اولهما سد النقص في الماده الرشيفيه وتحقيق سلاسه في سرد الموضوع وأغناء مادة الفلم . وهذا ما فعلته في فلم مكواي الثاني ونجحت في رسم شخصية القيصر ضمن اطار مرحلته الثقافيه والاجتماعيه . والثاني ان شوب في سردها للحدث او الظاهره تخلت عن الوصف واتجهت نحو التفسير وفق رؤيه ذاتيه . فكانت حصيلة العلاقه بين موضوعية الصوره المعروضه على الشاشه والرؤية الذاتيه لصانع الفلم قد اوجد القاعده الاساس لاسلوب جديد مبدع على المستوى الفني والفكري . وهذا ما حصل في فلم شوب " سقوط اسرة رومانوف ".

اسلوب العمل في الفلم المونتاجـــي

الوسيله الاساس في بناء هذا النوع من الانتاج كما هو واضح من تسميته هو المونتاج الذي يمنح صانع الفلم قدرة التعبير عن اعقد الموضوعات من خلال تجاور اللقطات في سياق درامي جديد وبمساعدة التعليق والمؤثرات الاخرى التي ترافق الصوره بشكل متطابق او غير متطابق

يتغير المعنى المستقل للقطه إذ تكتسب معنى اخر جديد . ومن هنا تكمن قدرة وبراعة المخرج في الفلم المونتاجي الذي يبدأ عمله بصياغة وبلورة الفكره بشكل دقيق وعلى ضوءها يتم مشاهدة وانتقاء الماده الفلميه التي تتعلق بموضوعه . ولاخراج الفلم المونتاجي امام صانع الفلم مدخلين لتناول الموضوع الذي اختاره .

الاول * هو ان يسبق النص الماده الفلميه والذي قد يتضمن الذكريات والرسائل او اي نصوص اخرى مكتوبه وفي هذه الحاله يقوم صانع الفلم بالبحث عن الماده الفلميه التي تتيح له تجسيد ما يستشهد به النص . وعلى صانع الفلم ان يشكل من مادة الاحداث الحقيقيه وثيقه عن المرحله وليس مجرد وسيلة ايضاح للنص * ١.

في هذه الحاله يقوم صانع الفلم كمرحله اولى بتحديد الهدف ودراسة الماده التي سيعرض من خلالها موضوعه . ويعمل نسخه اولى للنص (السيناريو) يحمل افكاره التي ستتجسد من خلال الصوره . بعدها يقوم بتركيب الماده المتوفره لديه وفقا للهدف المحدد مسبقا . واخيرا يكتب التعليق بعد ان يجد ان البناء الصوري مقنعا ومعبرا عما يريد قوله .

اما المدخل الثاني فانه يتطلب جهدا وبراعه اكثر، ولكنه في الوقت نفسه يضع امام صانع الفلم فرصه اوسع للابداع الفني، ويعتمد على التحليل، فصانع الفلم يتمكن من ان يبلور فكرة الفلم ويقوم بتحليل الماده الفلميه، وعلى ضوء التحليل تتم عملية كتابة السيناريو .وكمثال لتوضيح هذا الاسلوب نورد فلم * ايلول * للمخرجين بوساك وكاشمير جاك * فكرة الفلم التي وضعها المخرجان امامها هي اظهار البطوله للشعب البولوني اثناء الحمله على وارشو في ايلول عام ١٩٤٥ . وبعد تحديد الفكره قاما قبل كل شيء بمسح شامل لجميع الوثائق التي تتعلق بالموضوع وفي مختلف اراشيف العالم . وعلى ضوء التحليل الدقيق لهذه الوثائق تمت كتابة السيناريو . ثم بدأت عملية التركيب وفقا للمضمون الداخلي الذي تحمله اللقطه . وفي حالات كثيره عند استخدامهما لبعض الوثائق من الجرائد السينمائيه ومن بعض الافلام الالمانيه قاما بارجاعها الى معناها الحقيقي وليس كما استخدمت ضمن السياق الذي غير من معناها * ١ .

ان صانع الفلم المونتاجي في بحثه واستجماعه لكل ما يتعلق بموضوعه سيجد نفسه امام عدد كبير من الوثائق وكأسلوب تنضيمي لعمل صانع الفلم يورد كارل رايس بعض المهام التي على صانع الفلم المونتاخي اتباعها لتسهيل مهمته وهي * ان يشاهد جميع اللقطات المتوفره بين يديه ثم ينتخب من بينها اللقطات التي يمكن الا الاستفاده منها .

ويجب ان يكون لديه فكره عن الشكل العام للفلم اثناء جمع هذه اللقطات . وبعد الانتهاء من الاختيار الابتدائي يجب تقدير قيمة كل لقطه بعنايه وتحديد مضمونها السينمائيه بالضبط * ٢ . قد يستسهل البعض عمل الفلم المونتاجي . ويغفل الجانب الابداعي فيه معتبرا اياه مجرد عمليه تقنيه تعتمد على وصل لقطات ارشيفيه لم يكن لصانع الفلم يد في انجازها .

الفلم المونتاجي عمل فني ابداعي شأنه شأن الانواع السينمائيه الاخرى. قد يتطلب من صانع الفلم القدره والوعي على حسن الاختيار والاكتشاف من خلال التحليل والدراسه لايجاد معاني جديده في تلك الماده الارشيفيه التي قد لم يكن يعيها او يقصدها من صورها . النقطه الاخيره هي براعة صانع الفلم في خلق سياق سردي متجانس بين الماده الارشيفيه التي تتكون من لقطات تختلف من حيث الزمان والمكان وخلق وحدة موضوع يتسم بالمنطقيه على الشاشه . اذا * تعتبر مشكلة اندماج اللقطه في سياق الفلم حيث يمكن الاحساس بمضمونها السينمائي الى اقصى حد اهم ما يقابل الفنان الذي يقوم باعداد هذا النوع من الافلام من مشاكل * ١.

التعليق واهميته في الفلم المونتاجي :

التعليق في الافلام الوثائقيه عموما يعتبر من اصعب اشكال الكتابه الادبيه او الصحفيه . إذ يتطلب من مؤلف النص براعه استثنائيه في استخدام الكلمه ومعرفه بتقنية الفلم واحساسا بالموسيقى والماما بالجوانب المكونه للعمل السينمائي .

ومؤلف التعليق شخصيه خارج العالم المعروض على الشاشه . يعبر عنه من الخارج لذلك تكون نظرته اليه اوسع ومعرفته بالاحداث اكثر مما تتضمنه اللقطه . لان التعليق غالبا ما ياتي بعد اكتمال الصوره ويكتب خصيصا اليها .

ونتيجة لذلك يمكننا ان نستخلص بعض الملاحظات التي على كاتب التعليق ان ياخذها بنظر الاعتبار عن الكتابه وتتمثل في :

أ- مؤلف النص عليه ان يخدم اسلوب المخرج . ويوفق اسلوب كتابته الى طريقة السرد الفلمي من حيث تقديم الظاهره والحدث واسلوب النظر اليها . والتعليق الجيد هو الذي لا تبرز فيه شخصية كاتبه .

ب- من مبادىء المونتاج هو رفع الجمل الطويله التي تزحف على اللقطات او المشاهد الاخرى . لذلك على كاتب التعليق ان يراعي في كتابته طول اللقطه وبشكل ادق عدد الكلمات المعبره عن اللقطه .فالمفرده تخضع الى دراسه دقيقه من حيث الاختبار والمكان الذي تقال فيه والزمن الذي تستغرقه .

ج- على كاتب التعليق ان يوحي للمشاهد بالحياد ازاء الموضوع سواء اتفقت عباراته مع الصوره او تعارضت معها . وان يبتعد عن الخطابيه التي قد تثير رد فعل معاكس .

د- التعليق الجيد هو الذي تتسم عباراته بالوضوح والبساطه والايجاز وقوة الاقناع بالشكل الذي يزيد من تاثير الصوره ويعمق مضمونها .

ه- يجب على التعليق ان لا يحمل الصوره اكثر مما يجب . فالاسهاب وكثافة المعلومات في التعليق بالشكل الذي تزاحم فيه الكلمه الصوره لا تدع للمشاهد فرصة التأمل والتفكير .

وتضيق من حرية تعبير الصوره وتحولها الى مجرد هامش ايضاح .

ز- على التعليق ان يتجنب اي معلومه تتضمنها الصوره . لان في ذلك تكرارا على المشاهد الذي يرى الصوره . لان تكرار المعلومه من خلال الصوره والصوت قد يثير لدى المشاهد شعورا بالملل .

ع- في الافلام الطويله على كابت التعليق ان يضع في الاعتبار قدرة المشاهد على التحمل . لذلك عند كتابة التعلتق عليه اضافة بعض العبارات من وقت الى اخر لغرض مداعبة المشاهد وقتل روح الملل فيه . وجعله منشدا الى ما يجري امامه .

والتعليق كاحد اهم الوسائل التعبيريه في الفلم الوثائقي . فانه الى جانب ما يتيح من امكانية وحريه للمخرج في ترتيب مادته الفلميه ويسهم في تجاوز الكثير من الاخطاء وخلق الاستمراريه فان تفاعل الكلمه مع الصوره يؤدي الى الوظائف التاليه .

١- تقديم المعلومات : وتشمل عموما المعلومات الشخصيه والاحصائيات والمعلومات التاريخيه وما تفتقر اليه الصوره .

٢- التركيز : وفي الكثير من الاحيان يتضمن المشهد واللقطه بعض التفاصيل الدقيقه والتي قد لا تلاحظ من قبل المشاهد . فيقوم التعليق بالتركيز عليها وجذب انتباه المشاهد لها.

٣- الاستنتاج : بالاعتماد على الصوره يقوم التعليق بقيادة المشاهد الى استخلاص النتائج التي يسعى اليها الفلم " ١.

ومن بين الانواع الفلميه للسينما الوثائقيه . يلعب التعليق في الفلم المونتاجي دورا متميزا . كون المادة التي يعتمد عليها بناء هذا النوع من الافلام وكما ذكرنا سابقا مادة غير متجانسه من حيث الزمان والمكان والبناء التشكيلي والاهداف . فقد تشتمل مادة الفلم على لقطات ارشيفيه الى جوار لقطات معاصره كما في فلم ميخائيل روم * فاشيه عاديه * .لهذا * لا يوجد في الافلام المجمعه تسلسل مرئي كالذي نعرفه في الافلام الروائيه . وما على المعلق الا ان يقول وفي عيد الكريستماس التالي . لكي ننتقل الى عيد الكريستماس التالي فعلا . ولا داعي هنا الى المزج او التدرج من اجل التسلسل الزمني في اغلب الاحوال * ١

هذا بالنسبه للانتقال بين اللقطات وبناء سياق سردي يحقق قدر الامكان فهم للموضوع لدى المشاهد . اما الدور الخطير الذي يلعبه التعليق في هذه الافلام هو قدرته على تزييف مضمون اللقطه حسب هدف ورغبة صانع الفلم . ولنا في تجربة المخرج الفرنسي كريس ماركو خير مثالا على ذلك في فلمه * رساله من سيبيريا * .

* لقد اعادت كريس ماركو عرض مشهد واحد على الشاشه ثلاث مرات بالتتابع في المره الاولى وبمساعدة التعليق الذي يعطي لموضوع المشهد صفة معينة .

في المرة الثانيه يعطي صفة متناقضه تماما مع الاولى . وفي المرة الثالثه يحاول المخرج ان يكون موضوعيا وان يعرض صفة موضوعية للمشهد . وتكون المشهد من ثلاث لقطات، في اللقطه الاولى نرى شارعا في مدينة (بالوتسك) السوفيتيه . وفي الشارع يسير باص تقابله من الجهة الثانيه سيارة فخمه من نوع (زيم) في اللقطه نرى ابنيه كبيره حديثه . وفي اللقطه الثانيه نرى مجموعه من العمال يجلسون على ارض الشارع ويحاولون اصلاحه . وفي اللقطه الثالثه نرى رجلا احولا من سكان المدينه في ثياب العمال . ونسمع التعليق على ثلاثة مراحل عند اعادة المشهد كل مرة : مثلا(بالتسك) عاصمة جمهورية ياكوتيا السوفيتيه مدينه عصريه نرى فيها الباصات المريحه الموضوعه في خدمة السكان فتتلاقى مع السيارات (زيم) العظيمه فخر صناعة السيارات السوفيتيه وفي المباريات المفرحه للعمل الاشتراكي، يبذل العمال السوفييت الذين نرى بينهم مثل هذه المنطقه الجميله جهدهم لكي تصبح باكونيا دوله يعيش فيها المرء بسعاده .(باكوتسك) ذات السمعه السيئه، مدينه مظلمه. في الوقت الذي يزدحم فيها السكان في الباصات ذات اللون الدموي. نرى رجال يعرضون بوقاحه فخامة سياراتهم (زيم) تلك السيارات الباهظة الثمن وغير المريحه. ومثل العبيد. فان العمال السوفييت التعساء الذين نرى بينهم هذا الانسان الآسيوي ذي الشكل المرعب ينجزون اعمالا تافهة. او ببساطه (ياكوتسك) حيث البيوت الحديثه تحل بالتدريج محل الاحياء القديمه المظلمه يسير الباص الذي هو اقل ازدحاما من باصات باريس ساعة انتهاء الدوام. ويلتقي مع سيارات زيم الممتازه والتي تستخدم فقط في الاعمال الحكوميه بسبب من ندرتها. بشجاعه وعناد وضمن ظروف صعبه يبذل العمال السوفيت الذين نرى بينهم ساكن ياكوتسك الاحول جهدهم لتجميل مدينتهم التي تحتاج الى هذا العمل.

الفلم المونتاجي والحرب والدعايه والنفسيه :

ان صورة احداث السنوات الماضيه المحفوظه في الارشيف السينمائي، دائما نجد اهتماما لدى المتفرجين لانها تظهر فعلا حقيقة ما كان وتخلق لدى المشاهد شعورا بالمشاركه بالتاريخ .

وللوثيقه الفلميه خصوصيه تنفرد بها عند اي من الذكريات التي يحتفظ بها الانسان كونها تمتلك قوه عاطفيه ذات تأثير مباشر على وعي ووجدان المشاهد . كما ان لها قدرة عالية على اقناعه بما هو معروض امامه على الشاشه .

لذى نرى ان شوامخ الافلام الروائيه بعد انقضاء زمنا عليها تصبح مرجعا للمؤرخين والمهتمين بالسينما فحسب بينما الفلم المونتاجي يحتفظ باستمرارية العرض مهما تتوالى عليه الزمن ويحظى باهتمام المشاهدين والوثيقه الفلميه تستحوذ على مشاعر المتلقي مستغله شغفه وحب الاستطلاع الذي تثيره فيه . فلم تترك له الوقت الكافي للتأمل والتفكير وانما يقف

امامها اشبه بالمستسلم يتلقى مضافيها كحقيقه لا لبس فيها. هذه القوه التاثيريه للوثيقه الفلميه قد استغلت بشكل اكثر ضراوه خلال الحرب العالميه الثانيه كجزء من الحرب النفسيه التي قادتها دول المحور وبشكل خاص المانيا ضد دول الحلفاء . فالى جانب وسائل الاتصال الاخرى التي سخرت للدعايه لعب الفلم دورا بالغ الخطوره في تفتيت قوة العدو واضعاف معنوياته وبث الرعب بين افراده . بل وكان السلاح الاول في المعركه الاكثر فاعليه في احداث الثغرات في جبهة العدو والنفاذ الى اعماقه وبث الاضطراب والانقسام فيه. ولا ريب ان هذا هو السر في قول هتلر ان المصائر لا تحددها الاسلحه وانما يحددها على الدوام الرجال الذين يريضون وراءه.

او قوله " ان عملية استعداد المدفعيه وهجوم المشاة في حرب الخنادق سوف تتطلع بها الدعايه في المستقبل بان تحطم نفسية العدو قبل ان تبدأ الجيوش في التحرك.

ان اسلحتنا هي الاضطراب الذهني وتناقص المشاعر والحيره والتردد والرعب الذي تدخله في قلوب الاعداء . فعندما يتخاذلون في الداخل ويقفون على حافة الثوره وتهددهم الفوضى الاجتماعيه تحين الساعه وتفتك بهم ضربه واحده. فالحرب النفسيه كسلاح بالغ الخطوره ليس من بنات عصرنا بل يمتد تاريخه الى ما قبل الميلاد . فقد عرفه الساسه ورجال الدين ومارسوه للتأثير في المواقف والاراء وفي المعارك لزعزعة العدو والحاق الهزيمه به. والصور التاريخيه في الحرب النفسيه كثيره ومتعدده نذكر منها على سبيل المثال معركة مدين عام ١٢٤٥ ق.م.

وتروى ان جدعون الاسرائيلي كان في موقف تكنيكي سيء. اذ كان اهل مدين اكثر منه عددا وكانو على وشك القضاء على قواته . ولم تكن اساليب القتال العاديه بقادره على ان تحل المشكله ومن ثم فان جدعون - مستندا الى ألهام اعظم مما يمكن ان يكون لدى قادة عصره .تخير ثلاثمائة رجل لتنفيذ عمليه يمكن بها ان يثير الاضطراب في صفوف العدو . كان يعرف جيدا ان من تكتيكات عصره ان يكون لكل مائة جندي حامل مشعل يضيء لهم الطريق بمشعله . وتزويده كل من هؤلاء الرجال الثلاثمائه بمشعل وبوق اوجد ما يوهم العدو بوجود ثلاثين الف رجل . ولما كانت هذه المشاعل لا يمكن ان تضاء او تطفيء آليا على مثال المصابيح الكهربائيه الحديثه .فقد اخفى هؤلاء الجنود انفسهم ولكي يحققوا تأثير المفاجئه وضعوا المشاعل مختفيه داخل حواملها . وصف جدعون جنوده خفية حول معسكر العدو ليلا . ثم اطلق اشارة واحده .فاخرج الرجال كلهم المصابيح في وقت واحد . وبرزت الانوار صغيره حول المعسكر وراح الجنود ينفخون في الابواق بقوه كمن فقدوا عقولهم وهب اهل مدين من نومهم مفزعين . وعم الاضطراب صفوفهم وقاتلوا بعضهم بعضا داخل معسكرهم *١

فلا غرابه اذن ان يتخذ من الفلم لتحقيق هذه الغايه كونه سلاحا ذا حدين يمكن ان يوظف للهدم او للبناء . ولنا من شواهد الحروب الكثير من الافلام منها ما حققه الالمان في السنوات

الاولى من الحرب العالميه الثانيه ونجحوا فيه .

فقد استطاعوا توظيف الوثيقه الفلميه ضمن سياق واعي ومدروس في افلام مونتاجيه بعثوا بها الى الدول المحايده والولايات المتحده حتى عام ١٩٤٢ كجزء من اسلحتهم في الحرب النفسيه. فقبل ان يحتاج القوات الالمانيه النرويج بفتره قصيره. دعا الالمان مجموعه من كبار النرويجيين الى عرض خاص للافلام السينمائيه شاهدوا خلاله شريطا المانيا يسجل اجتياح القوات الالمانيه ليوكندا غير انهم لجأوا الى طريقه ماكره ومؤثره اذ عرضوا في دهاء جزء من الشريط المذكور في نهاية الشريط الامريكي (الاعداء الذين ننتظرهم) وبذلك تولد ايحاء قوي رهيب لدى المشاهدين عن مدى الاثار والدمار والخراب التي تولدها الحرب على النرويجيين الامنين المسالمين فيما لو نشبت الحرب بينهم وبين القوات الالمانيه الجباره (٢) ونفس الشيء يقال عن افلام مثل (تعميد النار) وفلم (حمله على بولندا) وفلم (انتصار في الغرب) اذ لا تتعدى اهدافها اقناع المشاهد بانتصار الجيوش الالمانيه، وكم هو ضعف اعدائهم ولا امل لمن يقف امام زحفهم. وكانت براعة الالمان في هذه الافلام تكمن في استغلالهم للمواد الارشيفيه سوى التي كانت مصوره من قبلهم او من قبل اعدائهم . ثم اعادة ترتيبها وصياغتها بتقنيه جيده اعتمدت في تزييفها وتشويهها للحقيقه والواقع على دراسه عميقه للاوضاع السايكولوجيه والسياسيه للعدو . وعلى التحليل الدقيق للوثيقه الفلميه فاصبحت لقطات الفلم في بناءها الجديد تحمل معاني ومضامين تنسجم والاهداف المرسومه للفلم . فقد لجأ الامان في افلامهم الى اظهار خسائر وضحايا العدو ممنتجه مع لقطات الى الجنود الالمان وهم في حالة استرخاء وفي نشوة النصر وبكامل عدتهم دون اي اثر لجهة الحرب عليهم .

هذا الكذب والتزوير للوثائق الفلميه في مجال * الدعايه في ميدان الهجوم كاي سلاح في الحرب لا تعرف شفقه او رحمه . ان مبدأها الخلقي الاوحد هو ان الخير كل الخير في بث الرعب في قلب العدو وانزال الهزيمه به .. انها بهذا المعنى فن اسود *(١) لهذا السبب دعت الحكومه الانكليزيه ارسال رائد السينما الوثائقيه جرير سون عام ١٩٤٠ الى الولايات المتحده الامريكيه لفك رموز هذه الافلام وعمل افلام دعائيه مضاده لمواجهتها . وقد نجح جرير سون من اعادة بناء هذه الافلام لتصبح بدلا من ان تخدم الالمان انقلبت ضدهم .

اما ما انتج من افلام خلال فترة الحرب في امريكا والاتحاد السوفيتي * سابقا * كان للفلم المونتاجي فيها دورا آخر هو التعبئه الجماهيريه نحو الحرب من خلال ابراز الخطر المحدق بهم ضد زحف النازيه. ففي امريكا تضمن الانتاج موضوعات تصور بهجة الحياة العسكريه باسلوب جذاب وقد قدمت الحكومه تشجيعا منها لهذا الاتجاه في الانتاج كل المساعدات اللازمه لشركات الانتاج ووضعت القواعد العسكريه والطائرات والسفن الحربيه تحت تصرف رجال السينما الذين ينتجون اشرطه تدعو وتشجع المواطنين على التطوع والانخراط في القوات

المسلحه(١) ومن بين اشهر الافلام الامريكيه في هذا المجال السلسله التي تتألف من ستة اجزاء للمخرج فرانك كابرا * لماذا نحارب * وفي حديث لكابرا عنها يقول فيه. لقد اعددت الفلم باستخدام فلم ياباني والماني فقط . اننا لم نعمد الى تجديد اي شيء اللهم سوى الخرائط وعناوين الصحف الرئيسيه وهكذا روينا القصه بافواههم وشرحنا لاولادنا لماذا هم في زيهم العسكري ان عليهم ان يضعوا حدا لزحف الدكتاتوريه التي كانت ستحدق بنا(٢) ولنفس الغرض انتجت السينما الروسيه افلاما التزمت جانب الحقيقيه وعرضت دون تردد ضحايا الحرب وقسوتها والمخاطر والصعوبات التي تحيط باجواء المعارك مؤكده للمشاهد بان النصر ليس مهمه سهله بل يتطلب حشد فنانيها وان تغطى جميع نواحي الحرب لذلك جاءت افلامهم رغم السمه الدعائيه وفيه للحقيقيه واكثر مصداقيه . ومن ابرز هذه الافلام (فلم ٢٤ ساعه من الحرب في الاتحاد السوفيتي) الذي تضمن الكثير من المشاهد الحيه للمعارك الحربيه الطاحنه وبين الثلوج في الشتاء القارص. وحصار لينتجراد الرهيب، ورجال المقاومه واهوال الحرب . والجرحى والزحف على مدينة سباستول. وفلم موسكو ترد الضربه . عن المعارك العنيفه امام موسكو وفلم حصار لينتجراد ، ومعركة اوكرانيا وغيرها (٣).

نتائج البحث :

١- يتطلب هذا النوع من الافلام معرفه ودرايه تامه من قبل صانع الفلم بفن المونتاج . اي بمعنى المخرج - تالمونتير . الامر الذي سيساعد على حسن الاختيار والانتقاء ويسهل مهمة بناء الماده الارشيفيه بالشكل الذي يحقق تدفق صوري سلسل للموضوع .

٢- على صانع الفلم في تعامله مع الوثيقه الفلميه ان يتحلى بالصدق والامانه والاخلاص . لان هذا النوع من الافلام اكثر قدره على تشويه الحقائق من خلال المونتاج الذي يعتبر الوسيله الاساس في بناءه .

٣- يجب ان تسبق عملية الاختيار بالنسبه للقطات التي ستكون ضمن بناء الفلم دراسه وتحليل لمضمونها وتحديد موقعها ضمن السياق السردي للفلم . فهناك افلام تبدو من الناحيه الفكريه سائبه . تتعاقب فيها اللقطات دون اي اضافه معرفيه او دراميه او جماليه .

٤- من الضروري ان يتم التعاون المشترك بين صانع الفلم وكاتب التعليق بالتفاصيل الجزئيه للعمل والافكار التي يتضمنها والغايات التي يسعى اليها . سيسهم في جعل الكلمه المنطوقه من خارج الكادر اضافه جديده تدعم مضمون الصوره وتعمق من تأثيرها الانفعالي .

٥- تحديد الهدف وتبني موقف ازاء الموضوع من قبل صانع الفلم مسأله اساسيه . تؤدي الى وضوح الرؤيه وتضمن وحده فكريه للموضوع .

المصادر العربيه :

١- فورست هاروي : السينما التسجيليه عند جرير سون . ترجمة صلاح التهامي . القاهره: الدار المصريه للتأليف والنشر ١٩٦٥ .

٢- رايموند سبوتز وود . الفلم واصوله الفنيه . ترجمة محمد علي ناصف . القاهره : الدار المصريه للتأليف والنشر ١٩٦٩ .

٣- مارسيل مارتن . اللغه السينمائيه . ترجمة سعد مكاوي . الدار المصريه للتأليف والنشر ١٩٦٩ .

٤- بودوتكين . الفن السينمائي . ترجمة صلاح التهامي . الدار الفكر ١٩٥٧ .

٥- عدنان مدانات . بحثا عن السينما . دار القدس . الطبعه الاولى ١٩٧٥ .

٦- كارل رايس . فن المونتاج السينمائي . ترجمة احمد الحضري . الدار المصريه للتأليف والترجمه ١٩٦٥

٧- صلاح نصر . الحرب النفسيه . معركة الكلمه والمعتقد . الجزء الثاني الطبعه الثانيه مكان الطبع بلا ١٩٦٧ .

٨- محمد القرجاني . قصة الخيالة التسجيليه في نصف قرن . ليبيا . الدار العربيه للكتاب ١٩٧٨ .

٩- دونالد ستايلز . السينما الامريكيه . ترجمة نور الدين الزراري . دار المعارف ١٩٨١ .

المجـــلات

١- السينما . العدد ١٥ . مارس ١٩٧٠ . المؤسسه المصريه العامه للتأليف والنشر .

المصـادر الاجنبيه / (الكتب)

١- السينما والتلفزيون . اصدارات مطبعة التربيه والتعليم . وارشو ١٩٨٤ .

٢- الكسندر كاراكانوف . بودوفكين . الاصدارات الفنيه والسينمائيه . وارشو ١٩٨٦ .

٣- ليديا زوفن . عند المونتاج في الافلام الوثائقيه . مركز وسائل نشر الثقافه وارشو ١٩٨٦ .

٤- انجي كوودينسكي . الانواع الفلميه لسينما الحقيقه . الاصدارات الفنيه والسينمائيه وارشو ١٩٨١ .

المجلات الاجنبيه

١- كاميرا . مجله شهريه . العدد ١١ . الشهر الحادي عشر لعام ١٩٦٩. وارشو

٢- كاميرا . مجله شهريه العدد ٦ .الشهر التاسع لعام ١٩٦٦. وارشو

الهوامش

(١) فورسيت هاردي . السينما التسجيليه عن جرير سون . الدار المصريه للتأليف والنشر . ترجمة صلاح التهامي سنة ١٩٦٥ . صفحه ١١٣ و ١٢١ .

(٢) رايموند سبوتز وود . الفلم واصوله الفنيه الدار المصريه للتأليف والترجمه . ترجمة محمد علي ناصف سنة ١٩٦٩ ص ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - .

(٣) السينما والتلفزيون . اصدارات مطبعة التربيه والتعليم . وارشو ١٩٨٤ صفحه ١٤٠ - ١٤١ .

(٤) السينما . المؤسسه المصريه للتأليف والنشر . العدد ١٥ - مارس ١٩٧٠ صفحه ١٢١ .

(٥) كاميرا . مجله شهريه . العدد ١١ الشهر الحادي عشر لعام ١٩٦٩ . وارشو صفحه ٧ .

(٦) الكسندر كاراكانوف . بودوفكين . الاصدارات الفنيه والسينمائيه . وارشو ١٩٨٦ صفحه ١٤.

(٧) مارسيل مارتن " اللغه السينمائيه " المؤسسه المصريه العامه للتأليف والترجمه والطباعه والنشر . ترجمة سعد مكاوي . عام ١٩٦٩ صفحه ٢٠٦ .

(٨) ليديا زونن . عن المونتاج في الافلام الوثائقيه . مركز وسائل نشر الثقافه . وارشو سنة ١٩٨٦ صفحه ٤٨ .

(٩) بودوفكين . الفن السينمائي . دار الفكر . ترجمة صلاح التهامي عام ١٩٥٧ صفحه ٤٣ .

(١٠) كاميرا . العدد ١١ . صفحه ٥ . المصدر السابق .

(١١) انجي كوودينسكي . الانواع العلميه لسينما الحقيقه . الاصدارات الفنيه والسينمائيه وارشو ١٩٨١ صفحه ٣٣ .

(١٢) عدنان مدانات : بحثا عن السينما . دار القدس . الطبعه الاولى ١٩٧٥ صفحه ١٧٩ .

(١٣) كاميرا . العدد ١١ . صفحه ٦ ، ٥ مصدر سابق .

(١٤) كاميرا . مجله شهريه العدد ٦ . الشهر التاسع لعام ١٩٦٦ . وارشو . صفحه ٥ .

(١٥) كاميرا . العدد ٦ . عام ١٩٦٦ . المصدر السابق .

(١٦) كارل رايس فن المونتاج السينمائي . الدار المصريه للتأليف والترجمه . ترجمة احمد المصري عام ١٩٦٥ صفحه ٢٨٤ و ٢٨٥ .

(١٧) كارل رايس . فن المنتاج السينمائي . المصدر السابق صفحه ٢٨٥ .

(١٨) ليديا زونن . عن المنتاج في الافلام الوثائقيه . صفحه ١٩٤ و ١٩٥ . المصدر السابق .

(١٩) كارل رايس .فن المونتاج السينمائي . مصدر سابق . صفحه ٢٨٧ .

(٢٠) عدنان مدانات . بحثا عن السينما . المصدر السابق صفحه ١٧٧ - ١٧٨ .

(٢١) فورسيت هاردي، السينما التسجيله عند جرير سون . الصفحه ٢٤٢ مصدر سابق .

(٢٢) صلاح نصر، الحرب النفسيه الكلمه والمعتقد . الجزء الثاني . الطبعه الثانيه سنة ١٩٦٧ مكان الطبع . بلا الصفحه ٥٧ - ٥٨ .

(٢٣) محمد القرجاني . قصة الخياله التسجيله في نصف قرن . الدار العربيه للكتاب، ليبيا سنة ١٩٧٨ الصفحه ٢٢٩ .

(٢٤) فورسيت هاردي . السينما التسجيله عند جرير سون . مصدر سابق صفحه ٢٤٥ .

(٢٥) محمد الفرجاني . قصة الخياله التسجيله في نصف قرن . المصدر السابق صفحه ٢٠٩ .

(٢٦) دونالد ستابلز، السينما الامريكيه، ترجمة نور الدين الرازي، دار المعارف سنة ١٩٨١ صفحه ١٨٠

(٢٧) محمد الفرجاني. الخياله التسجيله . مصدر سابق صفحه ٧٣ .

الاضاءة والمنظر السينمائي

استاذ مساعد د.عباس علي جعفر
المدرس رعد عبد الجبار ثامر

المناظر في الفلم

بادئ ذي بدء لا بد لنا من القول ان عوامل عديدة تسهم في تصميم كل صورة تظهر على شاشة السينما، ويتحمل كل فرد من فريق العمل قدرا من المسؤولية نحو جانب او اكثر من جوانب التصميم لاظهار الصورة على الشاشة.

وفي الواقع فان كل من مدير التصوير المختص بالاضاءة والمصور ومصمم المناظر باسهامهم الفردي وبمسؤوليتهم امام مخرج الفليم عن كل ما تسجله آلة التصوير. وعلى المخرج ان يتأكد من ان احداث القصة يتم نقلها بصورة مقنعة، ويتحمل هو بدوره مسؤولية التأكد من ان الخلفية العامة التي تدور امامها الاحداث تضيف الى الايهام السينمائي، وعلى هذا الاساس ان المخرج ومدير التصوير ومصمم المناظر معا وعن قرب، يفترض ان يكون لهم فكر واحد في كل ما يتم عمله وهو امر في غاية الاهمية.

فالمناظر في السينما لا تعبر فقط عن سلوكيات الشخصيات وعاداتها بل يمكن ان توظف للايماء عن افكار رمزية او في الواقع فان المناظر في السينما يمكن ان تكون ذا طبيعة واقعية او انطباعية وهذا يعتمد على طبيعة العمل الفني.. وهنالك حرية كبيرة لدى السينمائي في استخدام المناظر، لعل من اهمها ان السينما تستطيع التصوير في الهواء الطلق وهذه ميزة مهمة والتي بدونها اي بدون هذه الميزة لم تكن ممكنة التحقيق بعض اهم اعمال مخرجين مثل «كريفت» و «أيزنشتاين» و «كوروساوا» و «فلليني» و «انطونيوني» و «دي سيكا» و «كودار» و «تروفو» و «رنوار». وعلى سبيل المثال فان (يبني انطونيوني افلامه غاليا حول موقع خارجي، في فيلم الصحراء الحمراء مثلا «الشخصية» الرئيسية في فيلم هي في الواقع المنطقة الصناعية المتروكة والملوثة في رافينا بشمال ايطاليا)[1]. وكذلك يمكننا ملاحظة ذلك في الافلام الملحمية امثال افلام «جون فورد» الملحمية.

وبالمقابل فان انواع اخرى من الافلام وخاصة تلك التي تتطلب لا واقعية مقصودة فانها تقترن بالتصوير داخل الاستديو السينمائي امثال العديد من افلام الرعب والافلام الموسيقية الغنائية وبعض الافلام التاريخية ... بسبب كون هذه الانواع تسعى لتحقيق عالم غرائبي لا يمكن تحقيقه في المناظر عبر المكان الواقعي، وكما يبدو فان ذلك يساعد المخرجين عموما بالسيطرة والدقة على ادواته الفنية والظروف الانتاجية والمؤثرات الاخرى.

وهنا يمكننا ان نشير الى نقطة مهمة وهي ان المنظر في الفيلم يمكن ان تكون له القوة

الدرامية التي للشخصية مثلما يمكننا ان نلاحظ ذلك في فيلم «المواطن كين» وعبر ذلك القصر الضخم (العقار الضخم استخدم ليظهر بشكل مرئي ثروة «كين» الخيالية وسيطرته المتزايدة على الاخرين، خلال فترة حياته يظل يضيف اكثر واكثر من المخزن الى قصره، حتى زوجته الثانية هي في جوهر الامر احدى الموجودات المخزونة في هذا المخزن الكبير، القلعة التي هي مزيج غريب من الطراز والفترات التاريخية كما كانت شخصية «كين» مزيجا غير ثابت من التناقضات السايكولوجية، في الختام يصبح المسكن سجنا غريبا اذ يكتشف «كين» في وقت متأخر بان الانسان يمكن ان تمتلكه ممتلكاته) (٢).

وفي الواقع فان الافلام التي يتم تصويرها داخل الاستديو تحتاج من المصمم ان يخترع كل شئ -كما يقال- وان يستفيد من كل ما تعلمه من حرفيات السينما من لقطات الحجب واستخدام النماذج المصغره والعرض الخلفي والامامي ومراعاة استخدام وتوزيع الاضاءة.

بل ابعد من ذلك فان السيناريو المكتوب يحدد طبيعة العمل ان كان داخل الاستديو او خارجه، وهذا يعني العلاقة بين المصمم والسيناريو والتي تعني انها غير محددة بنوع معين او مختار من المصممين على الرغم من ان بعض المخرجين يختارون سيناريوهات محددة وموضوعات محددة ومصممين محددين مثلما يفعل ذلك المخرج السينمائي «ستانلي كوبرنيك».

فالمنظر السينمائي عنده يستولي على الاهتمام المركزي في الفيلم .... كما يمكن ان نلاحظ ذلك في فيلم «٢٠٠١ اوديسا الفضاء» الذي يبدو فيه الممثلين شبه طارئين واقل اثارة للاهتمام من مركز الثقل الذي هو هنا المنظر السينمائي.

ويذهب البعض من المخرجين والمصممين الى الاهتمام بالتفاصيل الذقيقة جدا في بناء مناظرهم السينمائية والتي تؤكد بعض اهم الحقائق السايكولوجية للشخصيات وللتعبير عن مضامين ذلك ضمن سياق الفيلم، كما يمكن ان نلاحظ ذلك في فيلم «الخريج» لـ «نيكولس» الذي اراد ان يؤكد الاحساس المفاجئ بالضياع والمهانة شخصياته الرئيسية عبر بناء المنظر المكون من ممر اكبر من الحجم الاعتيادي ومن زاوية الكاميرا العالية تبدو لنا الشخصيات اصغر وبحجم القزم.

على العموم يمكننا القول ان طبيعة العمل الفني تحدد اهمية وطبيعة بناء المناظر في الفيلم، ولا نريد الخوض في التفصيل لذلك لكننا يمكن ان نشير الى ان الاتجاهات السينمائية وعلى مختلفها الواقعية والانطباعية يبدو فيها الاثر الكبير للمنظر السينمائي كونه عنصر مهم من عناصر التعبير الفلمي. فالبناء الداخلي للمناظر له ضروراته الابداعية وحسب طبيعة موضوع الفيلم، فهنالك تيار في السينما يتعامل مع البناء الداخلي للمناظر بطريقة مبدعة بل ان مايثار او يناقش في هذا التيار هو المنظر السينمائي واعطاءه اهمية قصوى كما نلاحظ ذلك

في تيار «السينما التعبيرية» التي تبالغ في بناء المناظر واعطاءها جانبا تعبيرا بالغ الدقة والذي يخدم العمل بصورة عضوية مع عناصر التعبير الفلمي الاخرى.

اضف الى ذلك هنالك افلام الخيال العلمي التي تعتمد اساسا على بناء المنظر داخل الاستديو وهذا يعني اختراع كل شئ داخل الاستديو وتشيد عالم آخر، عالم خاص، عالم يريد منه المبدع ان يقول اشياء ربما لن تحدث في الحياة وربما ستحدث بعد مائة عام او اكثر كما نلاحظ ذلك في فيلم «جورج ميليه» «رحلة الى القمر» الذي قدمه في عام ١٩٠٢ .

اما البناء الخارجي للمنظر فهو الآخر يشكل تيارا في السينما ليست المعاصرة فقط بل حتى في فترات سابقة كما هو الحال في افلام «الاخوان لومير ١٩٠١» .. وعلى سبيل المثال في السينما المعاصرة ما يمكن ان نلاحظه في تيار «الواقعية الايطالية الجديدة» (التي اكدت على الاستخدام الامثل للمواقع الفعلية في الحياة مع اجراء بعض التعديلات الضرورية والمطلوبة وتهيئتها للتصوير بما يتفق مع موضوعة الفيلم .. وشكل هذا الاحساس بالبناء للمنظر في الاماكن الفعلية اثرا بارزا في تحديد مسارات هذا التيار في السينما)[٣] ولعلنا نتذكر جيدا فيلم «روما مدينة مفتوحة» لمخرجه «روسلليني» وكيفية استخدامه للمنظر السينمائي عبر المكان الفعلي الواقعي واثر ذلك على طبيعة موضوعة الفيلم واكتسابه وثائقية فنية وجمالية. كما يمكن ان نلاحظ ذلك في افلام اخرى لمخرجين مبدعين من هذا التيار امثال «دي سيكا» و «فسكونتي» في افلام «ماسحوا الاحذية» و «سارقوا الدرجات» و «زهرة عباد الشمس» .

وهنلك تيار اخرى اكد ومن خلال افلامه السعي الدؤوب نحو تأكيد ما اشرنا اليه الا وهو تيار «الموجة الفرنسية الجديدة» وعبر افلامها مثل فيلم «على آخر نفس» لمخرجه «جودار» وفيلم «العام الماضي في مارينبارد» لمخرجه «آلن رينيه» وغيرها من الافلام والتي اكسبت هذا التيار واحد من اهم سماته الاسلوبية عبر توظيف المنظر السينمائي من خلال الاعتماد على التصوير في الاماكن الفعلية الواقعية وبعيدا عن الاستديوهات كحالة مرفوضة بقدر ما هو توجه اسلوبي او منحى اسلوبي بتوظيف المكان الفعلي بطريقة درامية وجمالية ووثائقية للاحداث التي يعرضها الفيلم وهذا يعني سمة اسلوبية تحسب لصالح هذا التيار وعبر هذا الاستخدام.

ولا نذهب بعيدا عن هذا القول عبر تاشيرنا لتيار اخر في السينما الا وهو «الفيلم التاريخي» الذي يحاول اعادة بناء المنظر في مواقعه الفعلية باجراء عمليات التعديل والاضافة لاجزاء فقدت او تلفت واضافة رونق وصبغات وجمالية على الموقع التاريخي بما يبعث على الاحساس بوجوده في اللحظة التي يتم بها التصوير وهو امر في غاية الاهمية، كما يمكن ان نلاحظ ذلك في افلام مثل «سقوط الامبراطورية الرومانية» و «حرب طروادة» وغيرها من

الافلام التاريخية.

وهكذا يمكننا ان نستطرد في ذكر العديد من التيارات في السينما التي تتعامل مع بناء المنظر بطريقة مختلفة مع الاخرى وهذا يعني ان الذهاب بالرأي لاحد الاتجاهين يبدو لنا غير وثيق فطبيعة العمل الفني هي التي تحدد لنا بناء طبيعة بناء المنظر في الفيلم .. وما هذه الا مدخلا لتاشير العلامات الاولى او لنقل نظرة اولية وبسيطة للمنظر في الفيلم، وسنحاول في الصفحات القادمة تاشير العلاقة بين المنظر وباقي عناصر الفيلم السينمائي .

علاقة المنظر بعناصر الفيلم السينمائي

اولا / علاقة المنظر بحجم اللقطة

لا نأتي بجديد عندما نقول ان لحجم اللقطة علاقة وثيقة بالمنظر في الفيلم، ولكننا سنحاول ان نسلط بعض الضوء على تلك العلاقة بين حجم اللقطة والمنظر في الفيلم، وقبل هذا وذاك لا بد لنا من تحديد احجام اللقطات لكي يمكننا ان نؤسس على ذلك تلك العلاقة، فأحجام اللقطات في السينما والمتفق عليها هي :-

١- اللقطة القريبة :-

ويمكن ان تشمل لقطات اقرب منها تسمى «لقطات قريبة جدا» و لقطات اقرب من ذلك تسمى «اللقطات المقربة الميكروسكوبية».

٢- اللقطة المتوسطة :-

وهي اللقطة التي يمكن ان تشمل تنويعات مختلفة باحجام لا تعدو عن المتوسطة.

٣- اللقطة العامة :-

وهي اللقطة التي يمكن ان تشمل ايظا تنويعات مختلفة باحجام لا تبعد كثيرا عن اللقطة العامة ولكنها مختلفة في القياس وفي الكشف.

هذا هو الشائع من الاحجام للقطات في السينما، والان يفترض ان نتعرف على مقدار المجال الذي يمكن ان تكشفه لنا تلك الاحجام من اللقطات.

فاللقطة القريبة لا تكشف لنا سوى الجزء الذي تم حصره فعلا في ذلك الحجم من اللقطة كأن يكون يد او جزء منها، او عين، او وجه، وهذا يعني من ناحية اخرى عدم ظهور المنظر في هكذا نوع من احجام اللقطات ولذا وفي الغالب تعتبر اللقطة القريبة في السينما الغاء للمكانية وللأستمرارية الزمانية والمكانية، ولذا تبدو هنا امكانية ظهور المنظر غير ذا قيمة بسبب عدم دخوله في المجال البصري، في حين تعزز دور الاضاءة هنا في هكذا لقطات لاضفاء الطبيعة السايكولوجية للشخصية من ناحية ولاضفاء الطبيعة المكانية على الرغم من

عدم ظهوره ومن هنا تبدو لنا العلاقة التكاملية بين الاضاءة والمنظر في هكذا لقطات مثلما يمكن ان نلاحظ في اللقطات القريبة في فيلم «المواطن كين» ولقطات مماثلة في فيلم «عطيل».

وهنا تلعب الاضاءة دورا كبيرا في الاحساس بالمكان خصوصا اذا كانت اللقطات القريبة للوجه فظلال الاشياء الساقطة على الوجه توحي لنا بالمكان وطبيعة مثلما هو الحال اذا كان هنالك سطوع فانه يوحي بالمكانية وطبيعته خصوصا اذا ربطت هذه اللقطات مع لقطات عامة او متوسطة يتكشف من خلالها المكان .. وهكذا تتأكد لنا العلاقة التكاملية بين الاضاءة والمنظر في هكذا نوع من اللقطات.

ولا نريد الاستطراد في الحديث عن هذه القضية لكي لا تأخذ منا حيزا كبيرا بل اردنا التنويه عنها وابراز اهم نقطة في هذه العلاقة وننتقل الى اللقطة المتوسطة وتنويعاتها فان الذي يمكن ان يظهر فيها من المنظر هو في الواقع اجزاء تبدو لنا واضحة للعيان ولا يمكن لنا الا ان نحسب حساب هذه الاجزاء عندما ننتقل الى احجام اخرى من اللقطات والا اصبح الاتجاه ووضع الاشياء في اللقطات الاخرى مشوشا على المشاهد.

فالمنظر يبدو لنا في هكذا حجم من القطات واضحا ويعطي انطباعا بالمكانية بل لنقل تفصيلات دقيقة من الطبيعة المكانية والتي تؤكد العلاقة بين ما يدور من احداث وشخصية والاشياء المحيطة بها وهو امر في غاية الاهمية بالنسبة للبناء العضوي للفيلم.

وفي اللقطة العامة وبالذات اللقطات العامة التأسيسية فان بناء المنظر هنا له الدور المهم والاساسي في الكشف عن محيط الشخصيات وزمان الاحداث والطبيعة السايكولوجية للشخصيات والاحداث والذي على ضوءه يتم تأسيس باقي اللقطات في تنويعات مختلفة تتفق مع سياق البناء في اللقطة العامة التي تظهر المنظر بأكمله.

وهنا يبدو عمل مصمم المناظر بالغ الدقة في ابراز القيم الجمالية والعلاقات بين الاشياء والشخصيات والاحداث والمنظر الذي تم بناءه.

ولا يعني قولنا هذا ان بناء المنظر يقتصر على اللقطة العامة بقدر ما يعني ان التأسيس يتم في اللقطة العامة.. ويلعب او تلعب باقي اجزاء المنظر الذي شاهدناه في اللقطة العامة دور الدليل في التأكيد مكانية الاحداث في اللقطة الاخرى من الفيلم، وهنا تبرز لنا اهمية الاعتناء بالجزيئات في بناء المنظر لكونه يتعامل مع احجام مختلفة من اللقطات وهو امر على مصمم المناظر ان يراعيه عند بناءه للمنظر في الفيلم، ولعل هذا ما يميز البعض من مصممي المناظر في الفيلم.

من خلال ذالك وتأسيسا على هذه الاراء يبدو لنا ان العلاقة بين المنظر وحجم اللقطة قضية في غاية الاهمية من حيث تأكيد ما يلي :-

١- الاحداث.

٢- الشخصيات.
٣- الزمان.
٤- المكان.
٥- الدلالات السايكولوجية.
٦- الدلالات الدرامية.
٧- الدلالات الجمالية.

اضف الى ذلك نقطة نجدها في غاية الاهمية والتي لها علاقة بين حجم اللقطة والمنظر، فهنالك بعض الاحجام من اللقطات تحوي حركة في داخل حجم اللقطة وهذا يترتب عليه اجراء بعض التعديلات الضرورية في بناء المنظر او تأكيد بعض الاجزاء الضرورية الواجب مشاهدتها في المنظر من خلال حجم اللقطة التي نراها على الشاشة.

فالقطات العامة التي فيها حركة لآلة التصوير تكشف كل المنظر اما اللقطات الاخرى فأنها ستكشف لنا جزيئات المنظر وهنا يبدو لنا صعوبة الاعتناء بهذه الجزيئات اذا تعاون مع حجم اللقطة والحركة لالة التصوير.

والصعوبات الاخرى الناجمة عن استخدام احجام اللقطات وحركة آلة التصوير يمكننا ان نلاحظها بكل دقة في بناء المجسمات المصغرة او اثناء التعامل مع بعض الخدع السينمائية ومنها على سبيل المثال العرض الخلفي والامامي.

وهذا يرتب على مصمم المناظر ان يراعي تلك القضية في اثناء عملية تشيد او بناء المجسمات الاخرى سواء كانت مصغرة او استخدام بعض الخدع السينمائية.

وهنالك نقطة اخرى ايضا نجدها مهمة في هذا الاطار الا وهي طبيعة الالوان المستخدمة في بناء المنظر والتي لها ابعاد وعلاقات تقع ضمن السياق العضوي لبناء الفليم ككل، وطبيعة خامة الفيلم الحساسة وهو امر مهم لارتباطه بالسياق العام للفيلم.

القضية الاخرى التي تبدو لنا هنا ضرورة التعرض لها هي نوع العدسة المستخدمة في اظهار المنظر في الفيلم فهنالك انواع كثيرة من العدسات التي تختلف في ابعادها البؤرية ودرجة رؤيتها للاشياء وهنا يبدو لنا ان على المصمم ان يعرف مسبقا نوع العدسة المستخدمة في التصوير في بعض اللقطات. فالعدسات الطويلة البعد البؤري تكشف ادق التفاصيل في المنظر، وهنا يفترض ان المصمم يعرف ذلك وعليه ان يحدد طبيعة الخامات المستخدمة في بناء المنظر اذا تم التصوير بهذا النوع من العدسات.

وكذلك الحال في استخدام العدسات القصيرة البعد البؤري التي في حالة استخدامها فان نهايات البناء للمنظر من الاعالى سوف تظهر بشكل واضح وهنا فان المصمم يفترض ان يراعي ذلك الاستخدام للعدسات في عملية بناء منظره في تلك اللقطات.

من خلال ما تقدم يتضح لنا اهمية العالقة بين المنظر وحجم اللقطة والعدسة المستخدمة والالوان وطبيعة خامة الفيلم الحساس وعملية الكشف عن المنظر ودلالات ذلك في بناء المنظر الفلمي وهي امور في غاية الاهمية والتي يفترض التعرف عليها مسبقا قبل عملية الشروع في بناء اي منظر كان في السينما.

ثانيا / الاضاءة والمنظر

كما مكنا فيما سبق الحديث فان حجم اللقطة مؤثر جدا في تحديد بناء او تحديد طبيعة بناء المنظر في الفيلم.

ولكننا لم نكشف العالقة الوطيدة بين اضاءة المنظر والحجم وهو امر مهم ودقيق وغاية في التعقيد في السينما.

فالمناظر التي تبنى داخل الاستديوهات يرعى عند بناءها طبيعة استخدام وتوزيع الاضواء على تلك المناظر وهو امر مقدور عليه ومسيطر عليه في الوقت ذاته، اما المناظر التي تبنى في خارج الاستديو فان الصعوبة في توزيع الاضواء عليه تبدو لنا من خلال الجهد الكبير الذي يبذل في عدد اجهزة الاضاءة وسعة المكان وكبر حجم البناء للمنظر في هكذا مشاهد من الافلام.

والعلاقة بين اضاءة المنظر والمنظر ذاته تبدو لنا من خلال تأكيد بعض الجوانب واعطاءها شكلها المناسب كمنظر من خلال تسليط الاضواء عليها وحجب الضوء عن قسم منها لغرض تجسيد ذلك البناء للمنظر في تلك اللقطة وفي ذلك النوع المحدد من الحجم من اللقطات.

ولعل الرأي الذي طرحه المنظر السينمائي «رودولف ارنهايم» من «ان أضاءة الشيء والذي يقصد به المنظر وطريقة رؤية ذلك الشيء والذي يقصد به الزاوية ووضع ذلك الشيء والذي يقصد به البناء للمنظر هو الذي يحدد لنا طبيعة ذلك الشيء والتعرف عليه»[٤]

هذا الرأي يقودنا الى تأكيد العلاقة بين اضاءة المنظر وبناء هذا المنظر، فبأمكان الضوء ان يعطي تأثيرا كبيرا وغريبا ويضفي على المنظر قيم جمالية ودرامية ودلالات سايكولوجية على المنظر. وبالامكان ايضا ان يدمر توزيع الضوء على المنظر من تلك القيم الابداعية التي يمكن ان نجدها في المنظر السينمائي.

وهنا لابد من القول وكما اشرنا في الحديث عن المنظر في الفيلم على ضرورة ان تكون العلاقه واضحة ومدروسة بين المنظر والاضاءة اي بين مصمم المناظر ومصمم الاضاءة في الفيلم لابراز القيم المبتغاة من بناء المنظر والاضاءة، وعلينا ان نتذكر الملاحظات التالية :-

١- لا بد لنا ان نتذكر ان الاضاءة في الفيلم يمكنها ان تستخدم الالوان كمرشحات على اجهزة الاضاءة، وهنا لا بد من دراسة ذلك في عملية بناء المنظر واستخدام اللون المناسب لكي لا يكون هنالك تعارض بين الالوان التي طلي به المنظر او الديكور والالوان التي استخدمت

في اجهزة الاضاءة، وعلاقة الاثنين بطبيعة خامة الفيلم السينمائي او طبيعة مستقطبات الضوء في الكاميرا التلفزيونية، وهو امر مهم للغاية لان عدم التوافق سيجعل من كل هذه العناصر دون فائدة ترجى من خلال ذلك التنافر وبالتالي عدم تأكيد الوحدة العضوية بينها في ايصال المعاني التي يراد لها ان تصل من خلال هذه العناصر المهمة في لغة التعبير الفلمي.

«لتسهيل مهمة الاضاءة تبنى الديكورات بحيث يتكون من عدد كبير من الاجزاء ولا تبنى من حوائط صماء من جزء واحد، ولو كان في مقدمة الديكور اعمدة او سلالم او اي شيء اخر ملائم فانه يزيد الديكور رونقا، وكل الاجزاء الخشبية التي تظهر في الديكور يجب ان تكون مطلية باللستر او غيره كما في الطبيعة، ويجب ان نعتني كثيرا بالوان الديكور، ففي التصوير الملون نجد ان الالوان المحمرة تختلط ببعضها اي لو كانت الوان الديكور مائلة للاحمرار تختلط بالوان الوجوه فلا تظهر فروق ملحوظة بين الوان الوجوه والالوان خلفها» (٥)

٢- وهنالك امر مهم في تحديد العلاقة بين المنظر والأضاءه والحجم الا وهو درجة سطوع السطوح في بناء المناظر لان ذلك سيؤثر على كفاءة الرؤية او سيؤثر على طريقة تسجيل المرئيات على خامة الفيلم السينمائي او مستقطبات الضوء في آلة التصوير التلفزيوني، فالحجم يلعب دورا بارزا في تأكيد هذه القضية، اي سطوع المنظر، والضوء هو سبب المشكلة وطلاء البناء السبب الاخر ومن هنا فان الضرورة تحتم علينا التوافق بين هذه الاشياء الثلاثة.

ولعل الشغل الشاغل لطبيعة العلاقة بين بناء المنظر والاضاءة يكمن في اثارة التكوينات البنائية للمنظر واضاءته (فالخط والكتلة والفضاء واللون وتوزيع الاشياء في المنظر واضاءتها بطريقة تؤكد لنا طبيعة تلك التكوينات تضفي على بناء المنظر العمق والتأثر المطلوب من عناصر اخرى في لغة التعبير الفلمي)) (٦)

،هنا لا بد لنا من الاشارة الى الغايات المطلوبة من اضاءة المنظر في الفيلم والتي يمكن ان نقسمها الى :-

١- غايات فنية.

٢- غايات تكنيكية.

والمقصود بالغاية الفنية هو ان تكون طريقة الاضاءة مؤدية الى التأثير الدرامي الذي يتناسب مع موضوع الصورة او موضوع اللقطة المحددة في السيناريو، ولغرض تحديد او تحقيق هذا الهدف نراعي الاعتبارات التالية :-

١- اولوية لفت النظر للموضوع الرئيسي :-

والتي تعني ان استخدام مصادر الضوء تؤدي الى ابراز الموضوع الرئيسي في الصورة واعطاءه الأهميه والاولويه للفت النظر اليه دون ماعداه من الموضوعات الاخرى الظاهرة في

في الصورة بعمل فعال في توجيه البصر نحو الموضوع الرئيسي وجعله مركز الانتباه، وتتحقق هذه العملية عبر زيادة كمية الاضاءة على جزء من المنظر وجعل الاضاءة قليلة على جزء اخر من المنظر وهنا يبدو لنا الموضوع او جزء المنظر اشد تصوعاما يحيط به من جزيئات اخرى.

٢- تكوين الصورة :-

وهنا علينا ان نوازن بين توزيع المساحات البيضاء في الصورة والتي تمثل مناطق الاضاء العالية والمساحات القاتمة والتي تمثل مناطق الظلال والتي يفترض ان تمثل في الواقع ثقلا في مجال الادراك البصري، وعلينا ان لا ننسى اسس التكوين ومراعاتها في ذلك.

٣- زيادة الاحساس بالعمق الفراغي :-

وهنا تلعب الاضاءة دورا هاما في زيادة الاحساس بتجسيم الموضوعات التي نراها في المنظر وهذا يتم زيادته عبر التأكيد على التباين في استخدام مصادر الضوء.

هذه وبطريقة موجزة اذن الغايات الفنية لطبيعة العلاقة بين الاضاءة والمنظر، والان ماهي الغايات التكنيكية التي يمكن ان تحققها الاضاءة والتي من الواجب مراعتها والتي يمكننا ان نوجزها في النقاط التاليّة :-

١- من الواجب ان تكون الاضاءة كافية لتؤدي الى التعريف الصحيح للفيلم اي لخامة الفيلم الحساسة.

٢- يجب ان تكون الاضاءة موزعة بحيث تكون درجة التباين في شدة لضوع الموضوعات او المنظر متناسبة مع مدى سماحة الطبقة الحساسة اي خامة الفيلم.

هذه بطريقة مختصرة الغايات الفنية والغايات التكنيكية المبتغاة من الاضاءة والمنظر مع التأكيد على ضرورة مراعاة حجم اللقطة وحركة آلة التصوير اثناء التصوير.

ثالثا / الاضاءة والمنظر .. الدلالات الدرامية والسايكولوجية

(الاضاءة هي بعد عمل الكاميرا، العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها اهميتها القصوى، التي لا تزال غير معروفة، لان دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج غير المنتبة، اذ انها تساهم على الاخص في خلق الجو وهو عنصر عسير التحليل، ومن جهة اخرى تهتم معظم الافلام الحالية اهتماما عظيما بالحقيقة في الاضاءة، كما ان مفهوما واقعيا سليما يميل الى الابتعاد عن الاستخدام المتطرف او الميلودرامي للاضاءة) (٧).

هذا الرأي لـ «مارسيل مارتن» يصلح ليكون مدخلا مناسبا لموضوعنا في هذا الباب الموسوم الدلالات الدرامية والسايكولوجية للاضاءة والمنظر في التكوين البنائي للفيلم، ويبدو لنا

للبحث عن اصل ذلك النوع من السحر للاضواء والمناظر الذي لاتزال تقاليده سارية في ايامنا هذه، وعلى الاخص في السينما الاميركية التي حمل اليها ذلك السحر مخرجون من اصل الماني مثل «فرتيز لانج» و «روبرت سيودماك» وعدد اخر كبير من المصورين.

وتشير «لون أيزنر» الى التاثير العظيم لرجل المسرح الالماني «ماكس رينهارت» على السينما الحديثة فيما وراء الراين، لكنها تركز اهتمامها على تقليد الماني طويل العمر فتقول «ان روح الرجل النورديكي الفاوستيه تستسلم للمسافات الغارقة في الضباب، بينما يشكل رجل من طراز رينهارت عالمه السحري بمعاونة الاضواء، ولاتستخدم الظلمة الا كنقيض، وهذا هو الميراث المزدوج للفيلم الالماني»[٨].

ويمثل فيلم «ليلة سان سلفستر» (١٩٢٣) ذروة هذا الاستعداد لاستيعاب القاتم الغامق او الضوء القاتم الغامق الذي كانت تتميز به الحقبة الصامتة للسينما الالمانية.

ومن الملاحظ ان كاتب سيناريو هذا الفيلم «كارل ماير» قد حدد بدقة تامة لكل لقطة من لقطات ذلك الفيلم الاضاءة التي تستطيع ان تخلق الجو. فالحدث يدور تمامة في الليل، في قاعة الحانة الشعبية، الغارقة بالدخان وذات الضوء الشحيح، وان الوحدة الزمنية «بضع ساعات» والوحدة المكانية «تكاد تكون كاملة» فالحانة ومسكن اصحابها وبضعة مناظر خارجية نادرة للشارع ونوافذ فندق كبير ساطعة بالنور ووحدة الحدث ووحدة الجو الطبيعي الذي هو هنا الليل والوحدة السايكولوجية التي هي هنا التشاؤم والقدر المحتوم تجعل من هذا الفيلم تحفة رائعة ليست من حيث موضوعه بل بذلك الحضور الرائع للاضاءة والمنظر والتوافق في الاستخدام الدرامي والسايكولوجي المعبر عنه في سياق الفيلم كبناء عضوي متكامل.

ونجد هذاالموقف في جزء كبير من الانتاج الاميركي، ودون ان نتكلم عن «جون فورد» او «فرتيز لانج» حتى قبل الحرب العالمية فان كل المدرسة الواقعية المعاصرة تسلط على تفكيرها مسائل الاضاءة والمنظر وتحلها بطريقة يمكننا ان نسميها «تعبيرية».

(ان تشاؤوم السينما الاميركية العميق- المرض العقلي المتمثل في النهايات السعيدة، يقودها الى اختيار ظروف وديكورات ذات جو تراجيدي كالليل الذي فضلا عن رمزيته - يترك للمصور حرية تامة في التكوين الضوئي والذي من خلاله يتم تحرير الوجوه من طابعها الانساني وتفسيخ معالمها)[٩].

ولكن هنالك تحفظ في اضفاء جو من الاضاءة بطريقة مبالغة في التعبير فليس في الوسع انكار ان الاضاءات الشاذة الخانعة لها في كثير من الاحيان دور ميلودرامي سهل ولكن موتجهة النور بالظل كان في اغلب الاحوال في السينما الالمانية معنى الصراع بين الخير والشر مثلما يمكننا ان نلاحظ ذلك في فيلم «عيادة الدكتور كاليجاري» لمخرجه «روبرت فين».

واستخدام الافلام الابيض والاسود كما كان عليه الحال في السينما الالمانية يقودنا الى

القول ان استخدام الضوء والظل وعلاقتهما مع المنظر يقودنا الى القول او التذكير باعمال الرسامين لانها طريقة فريدة في الرسم بالنور والمنظر، فاعمال الرسامين «كويا» و «دوميبه» تقودنا للقول بطريقة مفادها انها مشابهة لطريقة تصنيع الضوء والظل في المدرسة الالمانية في السينما.

وفي الوسع خلق المؤثرات الشديدة التنوع باستخدام مصادر الضوء غير العادية او الاستثنائية، ولدينا مثال من فيلم «المواطن كين» الذي اخرجه «اورمون ويلز» ففي المشهد الذي نرى فيه لحظة يتناقش فيها محررو الجريدة الاخبارية في صالة العرض التي لا يضيئها الا الشعاع القادم من غرفة العرض نفسها، يبدو لنا رأس رئيس التحرير بتمامه في الظلمة بينما يغمر معاونيه ضوء قوي، ثم لقطة اخرى نرى اشباحهم على الشاشة كما لو كانت خيال الظل.

وعلى يد المذهب التعبيري صار استخدام الظلال المعروضة «مودة» وطرازا شائعا، حيث كانت تلك الظلال تمثل صورة القدر، وفي الوسع ان تكون لها دلالة «ايجازية» وان تكون عنصر قلق عن طريق المجهول المفعم بالتهديد الذي توحي به، ومثال ذلك شبح القاتل المتقدم نحو الضحية العاجزة او ظل الرجل وهو ينعكس على الاعلان الملصق الذي يحدد ثمن رأسه، ولكن هذه الظلال يمكنها ان تكتسب قيما رمزية وهو مظهر يمكننا ان نقول عنه انه اكثر جدوى في السينما وهو الاعم الغالب، ومثال ذلك من فيلم «نابليون بونابرت» حيث نشاهد ظلاله الساقطة على خريطة اوربا كلها.

وكذلك يرمز ظل «كين» في فيلم «المواطن كين» الذي نراه ساقطا على وجه «سوزان» الى عجز المرأة الشابة عن مقاومة ارادة زوجهاالمستبد.

وتوحي انعكاسات انوار قطار على وجهي المرأتين المتأهبتين للانتحار بالصراع المفجع الدائر في نفسيهما بين الاعياء اليائس والرغبة بالحياة في فيلم «لقاء قصير».

الهوامش

١- لوي ، دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي (بغداد : دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢) ص ٤٠٦.
٢- المصدر السابقة ص ٤١٣.
٣- رعد، عبد الجبار، الفن السنمائي بين النظرية والتطبيق (بغداد : مطبعة المعارف، ١٩٩١) ص ٣٢.
٤- ردوولف، ارنهايم، فن الفيلم، ترجمة اسعد عبد الحليم (القاهرة : دار الكتاب العامة ١٩٧٣) ص ١٠٣
٥- جون، التون، الرسم بالنور، ترجمة ثريا حمدان (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون سنة الطبع) ص ٤٦.
٦- جوزيف، ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ٤٧.
٧- مارسيل، مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي (القاهرة : الدار المصرية للتاليف والنشر، ١٩٦٤) ص ٥٣.
٨- ارنست، لندرجون، فن الفيلم، ترجمة ثريا حلمي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢) ص ٨٦.
٩- المصدر السابق، ص ٨٧.

المصـــــــادر

١- عبد الفتاح رياض، الاضاءة والفيلم، القاهره : مكتبة الانجلو المصريه، بدون سنة طبع.

٢- النسو، إم وآخرون، الفيزياء، ترجمة علاء الدين عبد الله، بغداد، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٩٠.

٣- alan.j.ritko ، lighting for lokatien ، new york, 1979

٤- جون فولتون، السينما اله وفن، ترجمة صلاح عز الدين، القاهره : المركز العربي للثقافه والعلوم، بدون سنة طبع.

٥- لوي وجاني، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد : دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

٦- توني ريت روسون، اخراج الافلام السينمائيه، ترجمة سامي اللورفي، القاهره مكتبة مدبولي، ١٩٨١.

٧- جون ماكسويل، رجال السينما، ترجمة احمد الحضري، القاهره : الدار المصريه للتأليف والنشر، ١٩٨٠.

٨- بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقه، ترجمة علي الشوباشي، القاهره :المكتبه المصريه العامه للمتاب، ١٩٧٢.

٩- رودولف آنهايه، فن التعليم، ترجمة اسعد عبد الحليم، القاهره دار الكتب العامه، ١٩٧٣.

١٠- جوزيف ماشيلي، التكوين في الصوره السينمائيه، ترجمة هاشم النحاس، القاهره : المكتبه المصريه العامه للكتاب، ١٩٨٣.

١١- مارسيل مارتن، اللغه السينمائيه، ترجمة سعد مكاوي، القاهره : الدار المصريه للتأليف والنشر، ١٩٦٤.

١٢- آرنست لندبرن، فن التعليم، ترجمة ثريا حلمي،القاهره، مكتبة الانجلو المصريه، ١٩٧٢.

دور المتاحف في تعليم الثقافه والفنون والعلوم

الدكتور سلمان ابراهيم الخطاط
قسم التصميم

مشكلة البحث والحاجة اليه

ان الحضاره ظاهره تتمثل في المجتمع الانساني فقط .ولما كانت طبيعة الانسان مرنه وقابله للتجديد، فقد اختلفت ملامح التعبير عن الحضاره واتخذت اشكالا شتى ولا سيما الفنيه منها .فقدظهر الانسان العاقل (homo sapiens) على هذه الارض منذ الاف السنين ،ومنذ نشأته الاولى كان محبا للعمل يريد الحياة ويعشق الجميل .وبذلك ظهرت اولى الاعمال الفنيه في الرسم والنحت فقد صورها لنا ذلك الانسان في كهوف ومغارات في فرنسا واخرى في اسبانيا واخرى في هضبات التاسلي جنوب غرب ليبيا والجزائر وكذلك في الجنوب من اوروبا .

رسم الانسان على جدران الكهوف ونحت الحجر والعظام والعاج ونقشها بشكل عبر فيه عما يجول في خاطره .ان هذه الاعمال الفنيه تعبر عن واقع ذلك الانسان ومشاعره وافكاره ومعتقداته .وهو بذلك قد وضع اللبنات الاولى لأسس التطور المادي والروحي للمجتمع الانساني .ان هذه الرسوم والنحوت على بداءيتها تمثل مكانا لعرض الاعمال الفنيه من رسم ونحت (فهي بذلك معارض فنيه)(art gallcries) اوجدها الفنان البدائي ،فهي على بساطة تكوينها تعبير فني اراد ان يحقق به المضمون في الشكل .ان مثل هذه الاشكال (shapes) والهيئات (forms) كانت بالقياس لمفهوم ذلك الانسان وبدائيته عملا-قال عنه نقاد الفن : انه فن بدائي-وكان في ذلك الوقت فنا معاصرا . فالفن المعاصر :هو ذلك الفن الذي يحقق متعة عصره .وانه سمي بعدئذ بالفن البدائي او الفطري (primitive art).

مرت الاعوام وتوالت الايام ودام الدفء الذي عم هذه الارض بعد ان مرت بتقلبات مناخيه وظهرت بوادر التجمعات الاولى بالاستيطان وتكوين المجتمعات الانسانيه ،فالانسان مدني بطبعه يحب ابناء جنسه ويرعى اطفاله مده لاتضاهيه فيها جميع الحيوانات .وبما حباه الله به من عقل جبار- لم يعرف كنهه حتى يومنا هذا -وما اعطاه من مميزات فضله على الحيوانات الاخرى ،كأنتصاب القامه وعقله العجيب وابهامه الذي يمكن ان يتصل بجميع الاصابع .-وهو سر صنعته -فكما قال توما الكويني "الانسان عقل ويد "ونطقه وشكله الجميل ،واشياء كثيره كرمه الله بها - لايمكن حصرها في هذا البحث - قادته الى اكتشاف اماكن دافئه على مجاري

الانهار فاستوطن في السهل الرسوبي من العراق وكون اولى الحضارات الانسانيه ورافقته مجموعه اخرى استقرت على ضفاف النيل وكونت دولة الفراعنه ،ثم نهضت مجموعه ثالثه كان موطنها في جنوب اوروبا على بحر ايجا وهم الاغريق .وبذلك تكونت امهات الحضارات الانسانيه وهي :حضارة ما بين النهرين وحضارة وادي النيل وحضارة بحر ايجا* . ومنذ بدايات هذه الحضاره الانسانيه نشأت الفنون الكبرى وعلى رأسها العماره ورافقتها الاعمال المتممه لها لإكمال جماليتها ،نشأت الفنون الصغرى ،وهي ما تسمى بالزخرفيه التي تحويها المعابد والقصور والمباني العامه والمجاميع الخاصه . وصار الملوك وذوو الجاه والاغنياء يجمعونها ويتباهون بها ويبذلون المال بسخاء لأمتلاكها . وصارت المعابد واغلب القصور معارض خاصه بهم ،ولكنها ليست لجميع الناس بل لنفر من المقربين من الاغنياء وذوي المكانه في المجتمع .

مكن ان تكون هذه المجاميع المعروضه متاحفا لكنها لا تعني المتحف الذي نعرفه في ايامنا هذه . والمشكله الرئيسة هي كيف تجعل من مجاميعنا المعاصرة رافداً لتعليم الكبار.

حدود البحث والتجارب السابقة في التربية والتعليم

ان موافقة التعليم لكل شخص اصبحت اليوم ممكنه من الناحيه الايجابيه بعد ان ظهرالى حيز الوجود فن تربوي يسمح بأقتفاء خطى التلاميذ من اي نوع كانوا ،وبتصنيفهم حسب مميزاتهم الشخصيه .كما قامت هناك عدة طرائق تربويه تتجاوب مع كل نوع من الموضوعات فتوجت بذلك الجهود المبذوله في ميدان التربيه (١٤ /ص ١٦٧).

ان كل قطر يريد ان يسير في الموكب الحضاري للأنسان فا بد ان يحدث تحولات اجتماعيه وثقافيه واقتصاديه في هذه المسيره يهدف من هذه التحولات رفع المستويات في المجالات المذكوره وفي غيرها .وهذا لا يكون الا بدراسه مهضومه للتربيه والتعليم ومن المستويات كافه (الصغار والكبار) ،وعلى جميع الاصعده وشتى المجالات لأن الحضاره موكب يجب ان يشمل متطلبات الحياة المعاصره .وتعطي الدول المتقدمه لهذه الدراسات وتطويرها بابا واسعا .المهم ان نبدأ ومهما طال الطريق " وكل من سار على الدرب وصل " . ولكن دروس الاخرين عبره لنا .ولنأخذ برأس الخيط ونستلم بداية الدرب ونسير- بعد الأتكال على الله - ولنأخذ من اليابان درسا ونستفيد من تجارب الاخرين ممن سبقونا - في الوقت الحاضر- من الدول المتقدمه .وقد ظهر مؤخرا كتاب عن التربيه في اليابان لقد سرني مقدم الكتاب الدكتور محمد احمد الرشيد بتقديمه للكتاب الموسوم (التربية في اليابان المعاصره)، (٧/ص٦٥). وهذه نبذه مما كتب في هذا الكتاب ... عرض لتجربه فريدة من نوعها ،من اهم مجالات حياتنا، وفي دولة- ان لم تصل بعدُ الى القمة حضارة وتقدما فهي ما تزال تتنافس للوصول اليها .

ذلك المجال هو(التربية) وتلكم الدوله هي (اليابان). اليابان تلك الدولة التي خرجت من

الحرب العالميه الثانيه خائرة القوى بعد ضرب ارضها بالقنابل الذريه .. لم تعد العدة لرد الصاع صاعين .. بل تذكرت مرسوما اصدره زعيمها (طوكوجاوا) ينص على ان "تعلّم فنون السلام يعد مساويا تماما لتعليم فنون القتال" وأختارت التربيه طريقا لتحقيق السلام وللتمرس في فنون القتال وعلى الرغم من محافضة اليابان على اصالتها وذاتيتها القديمه الا انها لم تهمل الاستفاده مما يدور في الكون من فنون وعلوم .وكان وفاء" بعهد الامبراطور «ميجي» لشعبه حين قال : "ان المعرفه سوف يبحث عنها ويقتفي اثرها في كل انحاء العالم". وليس الهدف من عرض هذه التجربه" تجربة اليابان وتجسيدها أو الدعايه لها ،أو الدعوة الى تقليدها والسير في ركابها ، فما من شك في ان لكل نظام مثاليات ... وإن نموذج هذه الدوله هو اخذها بالجديد ومحافضتها على العتيد .. اي الجمع بين الاصاله والمعاصره .. وهذا ما نود أن نوجه العنايه اليه .. نريد الان معرفة كل جديد يصدر من غيرنا من الأمم لننظر فيما ينفعنا فنأخذ به ، وفيما لايصلح لنا فنتجنبه ، مع التمسك دائما بتعاليم ديننا الحنيف الأصيلة ، وبتقاليد أمتنا الراشده ومميزاتها التاريخيه . هذا بعض ما قاله الدكتور احمد الراشد -حفظه الله - وبودي أن اقول :ألسنا أحفاد لأجداد عظام ارسوا أولى لبنات الحضاره الأنسانيه قبل أكثر من خمسة الاف سنه ونجد شواهدها في متاحفنا ومتاحف الدنيا . وهاك ما قاله العلامه الأمريكي كريمر في كتابه هنا بدأ التاريخ *(١١): إن أول مدرسه في العالم كانت قد اسست في هذه البلاد الطبيعيه ، بلاد ما بين النهرين ، وكان ذلك قبل خمسة الاف سنه حيث عرف السومريون الكتابة لأول مره في التاريخ. وكانت المدرسة السومرية ثمرة اكتشاف الكتابة وتطورنا وتلك هي اعظم الأنجازات الحضاريه التي انجزها البشر عبر القرون . تحدثنا عن ذلك الوثائق السومريه المكتوبه التي استخرجت من تحت الأرض في جنوب العراق، وترجمت من قبل المختصين .وتتكون من تلك الوثائق مما يزيد على الف لوح طيني، يحمل بعضها مفردات كتب كتمارين مدرسه، مما يشير الى أن أجدادنا كانوا يفكرون بطرق التدريس منذ الألف الثالث قبل الميلاد .وغدا التعلم آنذاك نظاما. وقد اكتشف في أوائل القرن الحالي عدد من الكتب المدرسية تعدد الى ذلك التاريخ وتشمل مادتها معظم نواحي الحياة الأدارية والأقتصادية. ويعرف إن عدد الذين مارسوا فن الكتابة حينذاك يزيد على الالآف، منهم من كان كاتبا من الدرجة الاولى ومنهم من كان مساعدا، منهم الحكوميون ومنهم دنيويون، بينهم اقتصاديون واداريون وموظفون بارزون في الدوله.(١٢/ص ٨ ، ٩) كان المعلمون السومريون يحبون الكتابة عن حياة المدرسة، وقد اكتشف جزء كبير مما كتبوه، ونتعرف من جميع ذلك على المدرسة السومرية واهدافها واهتماماتها وطلابها وهيئاتها التدريسية ومناهجها وطرق التعليم فيها وتلك بلا شك ظاهرة فريدة في حقبة سحيقة من تاريخ البشر. كانت اهداف المدرسة السومرية في البداية تقتصر على تعليم اللغة السومرية وتدريب موظفين للادارة والاقتصاد

ويعملون في دواوين الدولة وفي المعاهد. ولكن تلك المدرسة تطورت. فتطورت اهدافها تبعا لذلك . واصبحت مراكز للعلم والثقافة و تخرج منها العلماء والباحثون الذين درسو مختلف فروع المعرفة كاللاهوت وعلم اللغة والنبات والحيوان والجغرافية والتعدين والرياضيات وغيرها، ثم قامو بدورهم بتطوير تللك العلوم . وكانت المدارس السومرية في الوقت نفسه مراكز للكتابات الادبية المبدعة فقد ولدت فيها جميع الاعمال والاثار الأدبية المبتكره (١٢/ص ٩، ١١) والسؤال الذي يطرح نفسه أين نجد هذه المخلفات التي ذكرناها وكيف عرفناها ؟ والجواب بسيط نجدها في المتاحف ومعارضها. إذن فالمتحف مدرسة ومعهد ودار للعلوم والفنون والاداب وغيرها. فيمكننا ان نجعل من المتحف مركزاً ونعطيه دورا في تعليم من يريد ان يتعلم ونرّغب من لا يريد ان يتعلم. ان ما تحويه المتاحف من كنوز علمية وادبية وفنية ما تكفي البشرية لعشرات السنين حتى اذا اتجهت بجدية لدراستها. هناك الآف المخطوطات التي كتبت بالخطوط القديمة ولم يتحقق نشرها.

ان المتحف يعطيك في التعليم اصاله وجذور تربطك بالماضي قوميا وأنسانيا . وهذه المعارض لم تأت وليدة اليوم أو الساعه بل جاءت نتيجة جهود مضنيه ود ؤوبة لملآيين البشر وألاف السنين فمن العبث ان نتركها منزوية في خزانات المتاحف ومخازنها .إن الكثير من العلوم والفنون والآداب ومنها القصص والشعر والأساطير والعلوم المختلفة والفنون لا تزال قابعة لاتجد من يدرسها ويبعثها الى الحياة مرة أخرى . وقد يأخذ القارى العجب ما وصلت اليه الانسانية قبل خمسة الاف من السنين ولا زلنا - وحتى يومنا هذا- نستعمل ما تعلمناه آنذاك، وقد يكون ما رتبوه بشكل قد يميزه الكثير من الناس على ما نحن عليه الآن. وهناك مثالاما كان يجري في ذلك الزمان . انظر الى كتابة آبائنا ثم انظر الى كتابة ابنائنا - وحتى الكثير من المثقفين منهم - إنهم لا يعرفون الكتابه الجيدة والاملاء الصحيح، إننا نتوقع ان يأتي يوم يعسر على كاتب الكتابه أن يقرأ ما كتبه . وأنظر ما فعل السومريون في الزمان الماضي.

تحتوي الوثائق السومريه على معلومات تدور حول مناهج التعليم وهي معلومات فريده من نوعها في تأريخ البشر القديم، حيث إن الوثائق نفسها عباره عن كراريس للطلاب: كيف ابتدأ من أول محاوله للنسخ حتى تصل كتابة الاستاذ، ويعرف من تلك الوثائق أن منهج المدرسه يشمل نوعين من الدراسات هما :-

١-الدراسات العلمية ٢-الدراسات الادبية

بالاضافه الى ذلك، وبعد أن أخذ الاكديون يسيطرون على زمام الامور خلال الربع الاخير من الالف الثالث قبل الميلاد، احترف السومريون صناعة القواميس (سومري - أكدي) وتلك هي اقدم قواميس عرفها تاريخ اللغه .

وعندما تقرأ هذا الكتاب ستجد فيه أول علاقه بين المدرسه والبيت وأول حكم ديمقراطي في العالم فقد تبدو هذه الكلمه (ديمقراطيه) التي نعرفها اليوم وكأنها ثمره من ثمرات الحضاره المعاصره و لايمكن لأي فرد أن يتصور بأن أول جمعيه تأسيسيه كانت قد عقدت قبل الاف السنين في بقعه من بقاع الشرق الأوسط وليس في اوروبا. وإن اقدم جمعيه تأسيسيه كانت قد اجتمعت قبل خمسة الاف سنه وفي بلاد ما بين النهرين بالذات. وأول اصلاحات اقتصاديه واجتماعيه كانت منذ ذلك التأريخ . وأن أول قانون في العالم في ممارسة الحريات ضمن القانون، وكانت الطريقه المثلى المتبعه في المجتمع السومري ومنذ الآف السنين .

كما وتجد أول كتاب صيدلة في العالم وأول تقييم زراعي في العالم وأول مقولة في الكون وأول الامثال والأقوال ، وأول فردوس وأول بعث وقيامه وأول الملاحم وأول أغنية حب وأول عصر ذهبي. وهكذا قالت مترجمة الكتاب *(٢) : كان أول من تفاهم بالحرف المكتوب وتلك أعظم خطوه خطاها البشر في طريق الحضاره. انشأ في هذه البقعة الطيبة من الارض أول مدرسة، فكان أول تلميذ، وأول معلم وأول كتاب مدرسي، وأول قاموس وأول مكتبة، وكلها احداث فريدة في تأريخ البشرية.

هذه الخلفية الحضارية الاصيلة، استطاع أبناء هذا البلد آبان الثورة العربية الاسلامية أو في أيام الرشيد والمأمون بالذات أن يسترجع عهدها الذهبي واشعاعها الحضاري. ومن اراد أن يستزيد معرفة وثقافة فمتاحف العالم مورد لاينضب للحضاره وللمعرفة الانسانية.

إن المتاحف مناهل عذبة للعلم والمعرفة وانها معاهد علمية ومدارس تربوية نفتح صنابير مياهها العذبة من العلوم والفنون والأداب لمن اراد أن يرتوي منها .

إن الشعوب التي تريد أن تعيش عيشة كريمة عليها أن تطرق الابواب العديدة التي تستفيد منها وتفيد وأن تجعل من هذه الابواب مجالات لتمارس فيها النشاطات العلمية والعملية لكي تسهم في تنمية قدرات الفرد والجماعة وصقل مواهبهم وتفجير طاقاتهم وتوجيه هذه الطاقات والنشاطات بالشكل الامثل .فالعملية التربوية تسعى الى تكوين الفرد تكوينا متكاملا في جوانب عديدة منها الجسمية والعقلية والروحية وهذا لا يأتي الا من خلال العملية التعليمية التي تستمد قيمتها واهدافها من ظروف المجتمع وحاجاته. قديكون لبعض الدول ظروفا لا يمكنها فيها من الاستفادة من المتاحف لاعطائها دورا تربويا وتعليميا فعالا. ولكن الدول ذات التاريخ المجيد والمجاميع الفاخرة والنادرة سوف تجد مجالا حيويا في استقطاب العقول وزيادة ثقافتها وتفجير الطاقات المبدعة الخلاقة في الابتكار من الناحية العلمية والفنية. معناه ايجاد خطة للتدريس تتبع فيها الحدود التقليدية القائمة بين المواضيع المختلفة وذلك باقامة وحدات شاملة للتعلم تؤخذ من مختلف الحقول . (٩ / ص ٢٠٧) ويجب ان يكون البرنامج معدا لتنمية الكبار (program Adulf Development) ويعني اخر اعطاء المعرفة لهم عن

طريق الترويح عنهم وايجاد السبل الكفيلة بتعليمهم وتطويرهم علميا و ثقافيا نظريا وعمليا والاخذ بنظر الاعتبار ان المتحف والمعرض وما يرتبط بهما من نشاطات هي الميادين المخصصة للعمل. وهذا لا يعني ان نحصر التثقيف والتعليم في القضايا او الامور المختلفة فقد تكون محاضرة ترفيهية عن الموسيقى واخرى عن استعمال الاجهزة المتطورة في الوسائل التعليمية، واخرى عن دور المرأة في تنشئة الجيل. فهذه المحاضرات قد تكون بعيدة عن صلب الموضوع لكنها تعطي المتعلمين آفاقا جديدة في التفكير في مضامن الحياة وديمومتها. والتي تعد من برنامج (program counseling) او برنامج الانشطة اللامنهجية (program exrpacurri-culcr) وبمعنى اخراجها خارج البرنامج التعليمي (program lnstruetional). وبشرط ان لا تأخذ هذه الفعاليات حيزا كبيرا من البرنامج المعد للدورة وا ن تكون الدعوة عامة لاستقطاب الاخرين. وفعلا ان مثل هذه الفعاليات تنظمها المتاحف في قاعاتها-لاسيما في المساء،إذ يكون المتحف مغلقا *(٢).

تحديد المصطلحات

العلـــــم

قال تعالى، بسم الله الرحمن الرحيم (قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون)(٣) وجاء ذكر كلمة العلم في القرآن الكريم (٨٠) مرة وتكررت كلمة (عليم) (١٤٠) مرة(٤) .فالعلم ميزه كرمها الله للانسان حواها بعقله الجبار الذي لم يعرف - وحتى يومنا هذا - الا الجزء اليسير منه. وقد ميز الانسان وكرمه بمميزات، وقد اشرت الى بعضها سلفا - فالعلم صفه انسانيه عظيمه يرتفع بها الانسان الى درجات الرقي والابداع ويصبح ذكره مع الخالدين، ولا اظن إن حضاره قامت على الارض مالم يكن العلم والمعرفه ديدنها وهو سبيلها الى الرقي والازدهار.

فما هو العلم(٣) ؟ يعرف الباحثون الثقات العلم بأنه : مجموعه منظمه ومنتظمه من الحقائق امكن التوصل اليها بمنهج خاص من البحث والتحري والملاحظة والتحقيق وانه يسعى جاهدا في استخدام القواعد العامه اي القوانين التى يحكم الظواهر المبحوث فيها. وتكون بعض القوانين التى تستخرجها بعض العلوم الطبيعيه مضبوطة كالكيمياء والفيزياء وعلوم الحياة قوانين مضبوطة يمكن التنبؤ بها (predication) وبعضها الاخر يبلغ بعد مرتبة هذه القوانين المضبوطة كالعلوم الاجتماعية ومنها التاريخ الذي يسعى جاهدا لإكتشاف القواعد العامة والقوانين التى تسير التاريخ وقوانين تطور المجتمعات، ولعل اقرب موضوع الى التاريخ علم الارض(الجيولوجيا) فكما إن الجيلوجي يبحث في احوال الارض المادية ليقف على اسرار

تكوين الظواهر الجيولوجية الحاضرة، كذلك يبحث المؤرخ في احداث الماضي وبقاياه ليعرف الحاضر الان، لان الحاضر وليد الماضي كما ان المستقبل وليد الحاضر (٦ / ص ٧، ١١).

والسؤال الذي يطرح نفسه. هل المتحف تاريخ ؟ الجواب : نعم، ولكن التاريخ ليس فنا أو فرعا من فروع الادب بل استعمل الادب وسيله لتدوينه وعرضه. أما المتحف فهو وثيقة تاريخية مادية، فالمتحف علم، ونوعية المتحف تحدد نوعيته ذلك العلم. وماذا في المتحف ؟ في المتحف معارض منها الدائمية ومنها المؤقته ومنها المتبدله .....الخ .

من هذا نرى أن المتاحف مراكز علمية عملها يتجدد بين الحين والحين من مكتشفاتها بحوث علمائها وإنتاج فنانيها ومنها مراكز حيوية تسقى من منابعها منهل العلم والفن والمعرفة لمن اراد أن يشرب من هذا المنهل العذب.

الثقافـــــة :

ذهب الباحثون مذاهب شتى في تعريف (الثقافه) وكان ادوارد تايلر (E. A. . Tylor) (١٨٣٢ - ١٩١٧) قد صاغ لها تعريفا قال فيه : (إن الثقافه .. هي ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفه والعقائد والفنون والاخلاق والتقاليد والقوانين وجميع القدرات والعادات التي يكتسبها الانسان بأعتباره عضوا في المجتمع).

وعلى هذا فإن الثقافة تعني : "كل ما يتعلمه الفرد مشاركا فيه اعضاء المجتمع" أي انها تؤلف ميراثا اجتماعيا يتسلمه الفرد من الجماعه (٥ / ص ١٣).

وتنطوي الثقافة على قواعد السلوك اللاجتماعي وانماطه المتتراكمة التي تشترك فيها الجماعة والتي تتنقل من جيل الى اخر. والمجتمع هو جماعة من الناس يتقاسمون ثقافة عامة، ويتميز الانسان عن سائر الحيوانات في قدرته على امتصاص الثقافة ونقلها من خلال اللغة بصورة رئيسية. (٥ /ص ٦٨) ومع ان الثقافة هي نسق منظم ومتكامل من السلوك، من جهة، ومن الافكار والقيم اللتي تدعم ذللك السلوك، من جهة اخرى،(٥/ص٧٤) اللا انها اكثر من كونها مجموع عناصرها اذ انها الى ذالك، الطريقة التي تنتظم بها تلك العناصر بعضها مع البعض الاخر لتؤلف كلا".وعليه فأن اكتساب الثقافة لا يقتصر على اكتساب عناصها فحسب، بل يتعدى ذلك الى بنيانها. (٥/ص١٣،١٤) اما في دراستنا الاكاديمية فتعرف(الثقافة :بانها الحصيلة التي يمتلكها الشخص ويحاول ان يتعلم ويعرف عن كل شيء ويختص بشيء. فكلما زاد معرفة ودراية بشتى المواضيع كانت ثقافته واسعه ، وكلما تعمق بموضوع اختصاصه صار عارفا (عالما او مجتهدا)في حقله. ان سعة مضمون الثقافه واتساع المعرفه وتجددها المستمر، وتعقد الحياة الاجتماعية واتجاهها نحو التخصص، وما الى ذلك من ظروف، جعلت الاسرة والمدرسة عاجزتين عن إداء التنشئة الاجتماعية والثقافية إداءا كاملا

(٥/ص ٥، ٧) .

ولهذا السبب فإن كلمة (culture) التي نعني بها الثقافة في هذا البحث تعني في بعض المجتمعات ما تعنيه كلمة حضارة (civilization) أو هي جزء من الحضارة التي تشمل الافكار والمفاهيم وحصيلتها.

إن هذا المزج في المفهوم قد جاء من التطاحن الفكري والعقائدي بين النظام البرجوازي للحضارة والنظام الاشتراكي . والذي اعطى جوانبه السلبية على الدول النامية (٤/ ص ٥).

مهما تعددت التعاريف ومهما كانت الاغراض فإن لنا هدفا رئيسا هو التعليم والتربية وكسب الثقافة ومنها نحصل على الحضارة التي نسير بها في درب التقدم ونصل بها الى سلم التطورفالثقافة هي البيئة التي خلقها الانسان بما فيها المنتجات المادية وغير المادية التي تنتقل من جيل الى جيل آخر ، فهي بذلك تتضمن الانماط الظاهرة والباطنة للسلوك المكتسب عن طريق الرموز . والذي يتكون من مجتمع معين من علوم ومعتقدات وفنون وقيم وقوانين وعادات وغيرها (٩ /ص ٩٠) .

التربيـــة والتعليـــم :

هناك ربط جدلي بين مفهوم التربية ومفهوم التعليم، حيث ان كلاً منهما يكمل الاخر ولا يمكن فصلهما، فلا تتقدم التربية الا عن طريق التعليم ولا يستقيم التعليم الا بوجود التربية . ومن تعريف التربية يمكن فهمهما . فما هي التربية ؟

التربية : (١) انواع النشاط التي تهدف الى تنمية قدرات الفرد واتجاهاته وغيرها من اشكال السلوك ذات القيمة الايجابية في المجتمع الذي يعيش فيه حتى يمكنه أن يحيى حياة سوية في هذا المجتمع .

والتربية أوسع من التعليم (teaching) الذي يمثل المراحل المختلفة التي يمر بها المتعلم ليرقى بمستواه في المعرفة في دور العلم .

(٢) العلم الذي يبحث في أصول تربية الفرد ومناهجها وعواملها الاساسية واهدافها الكبرى (٩/ص١٠٨) وقد قامت بعض الدول - ومنها العراق - بجعل مرحلة التربية للمدارس على إختلافها، والتعليم للمراحل التي تأتي بعد الدراسة، المدرسة(المعاهد والكليات) ولذلك سميت وزارة التربية وهي ترعى أبناء الشعب منذ طفولتهم حتى بلوغهم سن الرشد.

الاطار النظري :

- التعليم المباشر واللا مباشر.
- الكبار والبعض من عاداتهم وطبائعهم وكيفية تعلمهم.
- المتاحف في العالم القديم.

- أصل تسمية المتاحف في العربية وبعض اللغات الاخرى
- المتحف في المفهوم المعاصر
- أنواع المتاحف والمعارض
- المعارض ودورها في تعليم الكبار
- الوسائل التعليمية الشائعة في المتاحف
- البحث العلمي في المتحف

التعليم المباشر واللامباشر :

للأنسان غرائز وعادات وأخلاق. وهناك مفاهيم أتفق عليها معظم الباحثين وخرجوا بنتائج لا تقبل الجدل منها ان من يتعلم برغبة يحقق نتائج أحسن ممن لا يرغب . والشيء المختار خير من الشيء المفروض .

والهاوي يعشق فنه أكثر من الصانع العامل فيه . والأنسان اذا لم تحدده فيجد نفسه حرا يكسب المعرفة بسهولة وبسرعة، وغيرها من الاشياء التي يمكن القول إنها بديهيات يسلم بها الدارك والمتعلم .

وأريد ان اعطي بعض الامثلة من تجربتي الخاصة . عشت في جو المتاحف مدة تزيد على الخمس عشر سنة، وقد تعلمت من التعليم اللا مباشر اضعاف ما تعلمته من دراستي . فمثلا أخذت أقرانا في دراستي ممن يحبون دراستهم وعملهم الفني، فكنا نعمل لدراستنا وعند فراغنا كان حديثنا يدور حول الدراسة وما طالعناه وما عملناه من أعمال دراسية منهجية وأخرى خاصة. فكنت إذا تكلمت عن موضوع تقنية الكتاب العربي الاسلامي، تكلم الاخر عن مشاكل لوحة يقوم بصيانتها، وتكلم ثالث عن كتاب قرأه عن حياة فنان . إن مثل هذه الاحاديث تزيد ثقافة الدارس والمتعلم وفي كل يوم نسمع شيء جديد أو نعمل عملا جديدا. ومثل هذا النوع من التعليم لا يرهق لان الرغبة والادراك- من ناحية العمر- وعدم وضع الفروض الدراسية وغيرها تجعل المتعلم يعمل أضعاف ما يعمله الطالب الاعتيادي.

إن وجود المعرض والنقاش حول الأعمال الفنية تتشارك فيها عقول متعددة وتأتي الدراسة لوجود الرغبة والتذوق مهظومة، كما إن الجو الملائم لهذه المناقشات يثير أفكارا جديدة واعمالا مبدعة .

إن تشجيع الدولة والموسورين للفنانين واعمالهم الفنية تستقطب الكثير من الناس للعمل وتفجير الطاقات وليتصور أي منا أن لوحة تباع بألاف الدنانير وإن المسابقة (كذا) ربحت عشرة الاف دينار، وحياتنا المادية - لاسيما في هذا القرن - ترغب الكثير من الهواة والمتعلمين لإتقان اعمالهم الفنية وتقديم العمل الجيد منها . وهذا ما نراه فعلا في مسابقات

الخط العربي الدولية وأعمال الكرافيك والبوستر والفن التشكيلي الدولية. لا بد من الاشارة إن معارض الكتب طريق محمود لكسب الثقافة ونشرها . صحيح أن المكتبات العامة متوفرة في العديد من دول العالم لتعليم شعوبهم ونشر الثقافة بينهم، ولكن حب التملك غريزة يمتلكها الإنسان، علاوة على أن امتلاك الكتاب شخصيا " يتيح للقاريء المتعلم فرص أكثر للقرأة، لأنه يعيش معه في مسكنه، علاوة على أن الكثير من القراء يكتبون هوامش ويضعون خطوطا وملاحظات على كتبهم التي يقراؤنها وهذا ما لا يجوز في الكتب المستعارة من المكتبة أو الغير .

في الواقع إن ما قام به العراق من تجربة رائدة في التعليم المستمر وأنشاء ورش العمل والتدريب في مراكز الشباب والكليات والمدارس والمعسكرات، قد أعطت نتائج جيدة وخير شاهد على ذلك عشرات المعارض المختلفة الصناعية، والعلمية، والفنية، وغيرها . إننا نأمل أن تأخذ المتاحف ومعارضها دورا" رئسيا" وقياديا" في هذا المجال لنصل الى مستوى الطموح.

إن طريقة التعليم اللا مباشر تستهوي العاشق للمعرفة والمحب للعلم وترغب غير المتعلم في كسب المعرفة وزيادة الثقافة.

إن فكرة المتحف في طريق التعليم اللامباشر حسنة. تصور لو إننا نملك متحفا في كلية الفنون الجميلة تعرض فيه نماذج للإعمال الفنانين الممتازين ونماذج مختارة للمتفوقين من الطلبة. إن الكثير من الطلبة أثناء فراغهم بين الدروس أو الشواغر لعدم وجود الاستاذ لسبب ما يمكنهم أن يذهبوا الى قاعات المتحف ومعارضه ويتعلمون منه ويستوحون افكار ممن سبقهم في المعرفة الفنية، إن هذه وسيلة ناجحة في طريق التعليم اللامباشر. حتماً سيفكر كل منهم أنه يريد أن يصل الى الدرجة التي وصل اليها الغير فحب الظهور غريزة يسعى اليها الانسان الطموح .

الكبار وبعض من عاداتهم وطبائعهم وكيفية تعليمهم

الكبار (adult) : هم البالغين سن الرشد وهم كل من تجاوز سن الثامنة عشر فما فوق بدون تحديد «والرشد (adulthood) الفترة التي تمتاز في نمو الفرد بالنضج البايولوجي والعقلي. ويصبح فيها مسؤولا عن شؤون حياته الخاص». (٩/ص٣٠) ومن هؤلاء البالغين من يحب التعلم وان بلغ سنه ما يزيد على الستين سنة من العمر، ومنهم من لم تتح له الحياة ظروفا ليواصل دراسة فاتجه الى العمل، ومنهم من ترك الدراسة لاسباب اخرى، ومنهم من واصل الدراسة وتخرج من الثانوية والكلية ولكن بموضوع اخر ليس له صلة بموضوع المتاحف، ومنهم من لم يجرب ان الفن هواية وحرفة وانه جميل يستهوى النفس، ومنهم نوابغ لكن لم تتهيأ لهم الظروف ليفجروا عبقرياتهم، ومنهم من لن يتكيف الى اي عمل تقوده اليه، ومنهم مماطل عن

العمل او متقاعد ومنهم يعمل وله فراغ يريد ان يقضيه بتعلم شيء يفيد منه ويستفيد. شخصيات ذوو مكانة في المجتمع وآخرون يندبون حظهم وآخرون بين بين.

ان كل هؤلاء تنطبق عليهم ما يسميه التربويون توعية من اساليب التعليم المستمر او التربية المستمرة : والتربية المستمرة (Education Continuing) استمرار عملية التربية طول حياة الفرد لتمكنه من التكيف مع التغيرات المستمرة والدائمة. وتشمل جميع جوانب الحياة بما في ذلك نمو الفرد من النواحي العقلية والجسمية والعينية فضلا عن النواحي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وتقوم بهذا التعليم المدارس والكليات حيث تقدم البرامج المرنة بدلا من البرامج التقليدية والاكاديمية. وذلك عن وسائل الاتصال الجماهيرية (٩ص١٠٨). وهذه الطريقة تكون على شكل دورات قصيرة في موضوع الاختصاص مثل : دورة في الادارة والتنظيم، ودورة في المحاسبة او دورة في البستنة وغيرها. واحيانا تكون الدورات لغير الاختصاص وتكون لما استجد من العلوم والاجهزة مثلا : دورة لصيانة وتشغيل الالات الطابعة او دورة لتشغيل جهاز الكومبيوتر او الحاسبات وغيرها. واحيانا تكون دورات تقوية لمن تخرج منذ عشرات السنين ويحتاج الى تغذية راجعة وتجديد معلوماته لمسايرة الحضارة المتطورة.

اكد الكثير من الباحثين في مجال التعليم المستمر فائدته وفاعلية البحوث والدراسات التي اجريت في مختلف المجالات والمستويات. ونحن لسنا بصدد البحث هذا، ولكننا تطرقنا اليه للاستفادة منه في ايجاد دورات من التعليم المستمر لذوي الاختصاص وغيرهم من الهواة ولمن يرغب او يريد ان يجرب نفسه عن طريق المتاحف والمعارض.

ما هي نوع الدورات، وما هي المواضيع التي تدرس فيها؟ والجواب سيكون سهلا بعد ان نعرف فعاليات المتاحف ونشاطاتها وانواع المتاحف. فبعد دراسة هذه الفقرات يمكننا ان نجد عشرات الدورات المختلفة منها الدورات الفنية الصرفة ومنها الدورات التثقيفية ومنها الدورات التطبيقية ومنها الدورات السياحية . . . . الخ.

قد نجد صعوبة في بداية مثل هذه الدورات، ولكنها ستلقى نجاحا في نهايتها، وسوف تستقطب الكثير من النماذج الذين ذكر قسماً منهم وآخرين من مستويات اخرى.

قبل البدء بمثل هذه الدورات يتحتم علينا دراسة نفسية البالغ وتهيئة البرامج والجو الملائم للتعلم. ان البالغين (الكبار) بطبيعتهم -ومنهم المدركين- يتحملون المسؤولية ويعرفون ان كلاً منهم اصبح عضوا نافعا في المجتمع ولكل منهم طموحاته -ان ام تكن مادية- فقد تكون اجتماعية، اي يريد ان تكون له مكانة اجتماعية لمواصلة التعليم -لا سيما الذين لم يحصلوا على شهادات. وقد فاتهم الوقت للاستمرار في الدراسة لتكملتها فهم يريدون ان ينالوا مكانة اجتماعية عن طريق العلم او الفن او الصنعة. وهذا يتحقق عن طريق المتاحف.

ان ابتكار اسلوب جديد في التعليم بتهيئة الجو المرح والمريح، وعدم ذكر امتحان او اختبار لحين نجد ان كلاً منهم قد استوفى من المعرفة ما يكفيه لكي يستمر لوحده باستثمارها وتشجيع المبدعين منهم بوضعهم في مكان يليق بهم، مثلا ان يقوم احدهم بالقاء محاضرة، واخر نعمل له معرضا فنيا من نتاجه واخر يقوم بتحقيق قراءة مخطوطة واخر قيامه بالمشاركة بعرض قاعة او صيانة عمل فني او مشاركته في عمليات تنقيب او . . . . الخ.

للمدرك في عالم المتاحف وفنونها يمكن ان يجد عشرات الدورات ويستقطب لها المئات ممن يريدون التعلم. ان مثل هذه الدورات التعليمية وان لم تعط النتائج المرجوة بنسبة عالية لكنها دورات تثقيفية موجهة تنمي الذوق، وتعمق الاختصاص، وتفجر المواهب وتعد كادرا يستعان به وقت الحاجة. العاملون في المتاحف يعيشون جوا بديعا في العمل يختلف عن الاجواء التي تعيشها بقية الدوائر والوزارات وحتى المدارس والمعاهد والكليات.

المتاحف تموج بالناس الذين يأتون من انحاء الوطن ومن انحاء الدنيا ومن مختلف الاعمار ، طلبة المدارس والكليات واساتذتهم، والزراو والسواح والعلماء والمتعلمون والفقراء والاغنياء الخ. المتاحف العالمية مثل متحف برلين والمتحف البريطاني واللوفر والارميتاج والمتروبوليتان ومتحف الفن الحديث والمتحف المصري والمتحف العراقي تستقبل من الناس اعدادا تجدها في الاحصائيات، وقد وصلت الى ارقاما خيالية. هذا الجو العام يوميا في تجديد بزوار ورواده.

ان المتعلم سيعيش في جو من المتعة يحركه ويستهويه للتعلم والاستزادة من المعرفة. فان مثل هذا المناخ يجعله بنفسية تنسيه هموم الدنيا ويتجه الى المعرفة والعلم.

وشيء يجب التذكير به ان الذين فاتتهم فرص المعرفة والتعليم يأتون نهمين للتعلم والمهارة التي يحتاجون اليها لمواجهة متطلبات الحياة في المجتمع.

ان خواص الكبار(Adult Charcterties) العقلية والانفعالية والاجتماعية والاخلاقية التي يتميزون بها الكبار عن الصغار تفيد في تحديد انسب وسائل واساليب التعليم الخاصة بهم.

وتعليم الكبار(Adult Education) يوفر لمن فاتهم التعليم المدرسي او انقطعوا عنه، وتنظيم برامج هذا التعليم وطرائقه بما يتناسب مع احتياجات هؤلاء الكبار، ينمي قدراتهم على تحصيل المعلومات والمهارات والخبرات الضرورية للحياة في المجتمع الحديث.

وبرامج تعليم الكبار(Adult Education Programmes) برامج تعد خصيصالتعليمهم حيث تشمل مقررات عديده من حيث المحتوى والمستوى ، والتنظيم (٩ / ص ٢./.). ان معلم الكبار (adulte Aducater) هو الشخص المتخصص في تدريب وتعليم الكبار وله تجارب مهنيه وثقافيه واسعه ولا سيما في مجال اختصاصه . وان التفريط باختيار من غير ذوي الخبره ومعناه فشل الدوره التعليميه وظهور نتائج معاكسه (سلبيه) على المتعلمين وطرق التعليم . ان طبيعة الانسان مرنه وقابله للتجديد وله غريزة حب الحياة المدنيه ويحب

التعرف على الناس الاخرين، فان المتاحف التي تزخر معارضها بالناس، سيتعارف الكثير منهم على الغير من جراء التجوال والزيارات اوفترة الراحه في مقهى او مطعم المتحف، كما ان المشروحات والمناقشات واستبدال الاراء، والنقد الفني، ورؤية ما لا يصدق وغيرها، اشياء كثيرة يمكن ان يتعلم من يريد ان يتعلم.

المتاحف في العالم القديم

المختصون بعلم المتاحف من الاوربيين ينسبون اقدم المتاحف في التاريخ هو المتحف الذي اسسه بطليموس الأول - أحد قادة الاسكندر المقدوني - الذي اسس دولة البطالسة في مصر واعلن نفسه ملكا عليها. وهذا الملك اسس مكتة عامرة في الاسكندريه حوت الكثير من كتب العلوم والاداب والفنون والدين، كما شيد فيها بنايه خاصه عرض فيها موادا حضارية مختلفة سمح للناس بمشاهدتها واطلق بطليموس على تلك اسم المتحف بمعناه الاغريق (Mouseion) وكان ذلك سنة (٢٩٠) قبل الميلاد. ان البحوث التاريخية الحديثة تشير الى ان جميع التحف وعرضها في مكان خاص لم تبدأ عند قدماء الاغريق ولا في عهد البطالسة بل كان ذلك في العراق وفي زمن سبق عهد بطليموس الاول باكثر من ثلاثة قرون فالمعروف ان الملك الكلداني (نبوخذ نصر) الاول الذي حكم في الفترة ما بين (٦٠٤ ق.م - ٥٦٢ ق.م) خصص قاعة من قاعات قصره الذي يعرف (بالقصر الشمالي) في مدينة بابل لعرض بعد المواد الاثرية. وفي اوائل هذا القرن عثر المنقب الالماني (كولدفي Koldwey) اثناء حفرياته في مدينة بابل في هذه القاعة على تمثال الأسد الشهير المعروف (بأسد بابل) وعلى مسلة تعود الى حاكم مدينة (ماري) المدعو (شمش- ريش- اوصر) كما وجد مسلة حيثية ومجموعة من التماثيل المصنوعة من حجر الديواريت. ان وجود هذه الاثار التي تعود لعهود اقدم من عهد الملك نبوخذ نصر الاول في تلك القاعة بمدينة بابل دفع الباحث الالماني (اونكر)، الى الاعتقاد بان القاعة المذكورة كانت تمثل متحفا خاصا بعرض الاثار سبقت زمنها فترة حكم الدولة الكلدانية التي استمر من سنة ٦١٢ قبل الميلاد الى سنة ٥٣٩ قبل الميلاد واعتقد هذا الباحث الالماني بان المواد التي اقتناها متحف الملك نبوخذ نصر كانت معروضة لزوار قصره وليست لعامة الناس، (٣/ص١٠، ١١) يمكن ان تكون هذه المجاميع المعروضة او المخزونة في هذه الاماكن متاحف ولكنها ليست كالمتاحف التي نعرفها اليوم.

يتضح مما تقدم ان فكرة تأسيس المتحف هي فكرة بابلية سبقت عهد بطليموس الاول بزمن طويل جدا يربو على الثلاثة قرون. الواقع ان مفهوم المتحف في الازمنة السابقة وحتى لقرن من الزمان يختلف عما عليه الان، فالمفهوم الحالي للمتحف يشمل على فعاليات ثقافية بما يشمل الثقافة من مفاهيم وباوسع ابوابها من الناحية العلمية والادبية والفنية علاوة على الفعاليات الترفيهية.

تسمية المتحف، في اللغة العربية وبعض اللغات الاخرى :

كلمة متحف في العربية معناها مكان تواجد التحف (الاشياء الثمينة) ولا سيما الفنية منها، اما اغلب اللغات الاجنبية فقد اخذت الاشتقاق من كلمة اغريقية استعملت لغير هذا الغرض. حيث اطلق الاغريق كلمة (Musae) على المكان الذي يوحي جوه العام بانه محل الاسترخاء والتأمل والاستلهام، (١٥/ص١٣). فمثلا الكلمة الانكليزية التي تقابل في معناها كلمة متحف هي (Museum) مشتقة من الكلمة الاغريقية التي معناها (معبد ربات الفنون) التي ذكرت سابقا (Musae)[٥] ويقع هذا المعبد عند سفح جبل اوليمپيوس قرب الاكروبولس في اثينا وكان جبل هيليوكون وجبل يادناسوس موطني اقامتهن الرئيسي وربات الفن (Musae) هن بنات زيوس ونيموسوني. لهن رباط قوي بالينابيع وكن المشرفات على الفنون والعلوم. وكن في بادئ الامر ثلاثة، ميليتي(Melete) اي التأني وربة الفكر، ونيمونيدس(Nemonides) اي الذاكرة)، وايودي (Aeide) اي (الاغنية). ولكن عددهن زاد فيما بعد الى تسع [٦].

المتاحف في العالم القديم

في الواقع ان اول متحف اسمى في التاريخ الانساني لم يثبت نهائيا، وربما تجود المكتشفات الاثارية المقبلة بمعلومات جديدة يعرف من خلالها اقدم المتاحف في التاريخ القديم[٧].

المتحف في المفهوم المعاصر

الناس الذين لا يمتلكون ثقافة واسعة يتصورون المتحف مكاناً يحوي ما خلفته عصور التاريخ واخرون يتصورون انه مكان تجمع فيه الاثار او الاشياء القديمة، وتصورات اخرى كثيرة. اما المثقفون الحقيقيون فيتصورون المتحف كصورة للعالم وهو مرآة صافية لمسيرة الحضارة الانسانية وكل بلد يعكس من خلال متاحفه ومعارضها دوره الحضاري منذ القدم وحتى يومنا هذا فالمتاحف ليس شكلا محدودا للقديم او الحضارات السابقة. ان هناك متاحف تعرض في قاعاتها النشاطات والفعاليات التي تدور في وقتنا الحاضر، فمتاحف الفن المعاصر فيها مجاميع للنشاط الفني في الرسم والنحت والسيراميك ونماذج مصغرة للعمارة وتخطيطاتها ونماذج للتصميم الصناعي. كما ان العديد من المعارض تعرض اجهزة حديثة والات متطورة نستعملها في وقتنا الحاضر.

وفي هذه الحقبة من العصر، امتدت ثورة التكنولوجيا الى عالم المتاحف وتركزت الجهود على تطوير هذه المنشآت الثقافية المهمة وتهيئتها لمواجهة دورها الثقافي الكبير في حياة

الجماهير. لم يعد مقبولا ان تظل المتاحف قصورا مغلقة على محتوياتها، محافظة على وسائلها التقليدية واساليبها القديمة في العرض، وانما اصبح مطلبا ملحا الافادة من معطيات التطور العلمي والاساليب التكنولوجية الحديثة، لجعل المتاحف اماكن نابضة بالحياة، تحقق من خلال مجموعاتها حوارا متصلا بالجماهير، وتحدث فيه اعمق الاثار عن طريق تطور العرض، واستخدام وسائل الاضاءة الحديثة وتحقيق اكبر قدر من الافادة من الفكر المعماري الحديث والفن المتحفي واتاحة السبل للادوات الجديدة كالسينما والتلفزيون للمساهمة في اضفاء حياة متجددة على المتاحف، والخروج بها من صورتها التقليدية الى صورة ملائمة لروح العصر.(٢/ص٣٤). وكل متحف يعكس اختصاصه من خلال نماذجه المعروضة في قاعاته.

ولذلك فاننا في بحثنا هذا سنذكر ما يزيد على عشرين نوعا من الكتاحف لكي يزداد المثقف ثقافة في هذا الباب، ونستهوى من يريد ان يتعلم، وان قسما من هذه المتاحف فيها من الوسعة ما ضمت الآلاف من العاملين فيها من علماء وباحثين وطلبة وفنيين وعمال . . . الخ وحتى ان قسما من هذه المتاحف لا يكفيك اسبوعا كاملا من مشاهدة معارضه واخذ المامة بسيطة عن محتوياتها مثل متحف الارميتاج في لينينغراد، ومتحف المتروبولتان في نيويورك والمتحف البريطاني في لندن وحتى المتحف العراقي في بغداد.

يعد المتحف في عصرنا الحاضر من المظاهر الحضارية البارزة في مدن العالم فهو بمثابة معهد علم ومركز ثقافي ومدرسة فنون ،معبد جمال وروضة للترفيه والمتعة، وهو المجال المناسب للاسهام في التعرف على التراث الحضاري والممتلكات الثقافية وان دوره متميزٌ في نشر الوعي العلمي والثقافي وتنمية الحس المرهف والذوق الفني لدى كافة ابناء الشعب.

ان متاحف اليوم ليست مخازن لحفظ تحف يخشى ضياعها ولا مقابر لاثار تاريخية ولروائع فنية بل هي مؤسسات علمية وثقافية تساعد المواطنين على فهم تاريخ امتهم وعلى معرفة انتصاراتها وسير ابطالها وعباقرتها في مختلف الميادين، والمتاحف هي المكان الطبيعي للحفاظ على التراث الحضاري للاجيال الصاعدة ويعد هذا واجبا قوميا وانسانيا ملزما من شأنه ان يجعل الابناء والاحفاد يطلعون على ما انجزه وابدعه الاباء والاجداد فيفيدون منه ويضيفون اليه ويقومون بنقله الى الاجيال القادمة (٣/ص٧).

وتطلعنا المتاحف على ما حققته السيرة الانسانية لكافة الامم في التاريخ الانساني في شتى ميادين الحضارة منذ ان وجد هذا الانسان على هذه الارض وحتى يومنا هذا، وفي ميادين الحياة البدائية في عصور ما قبل التاريخ وعندما انشأ اول مستقرات الاستيطان، ماذا زرع وماذا صنع وماذا قال ومع من تحارب ولمن عبد وماذا ابدع من علوم وفنون وآداب، مما يشعر الانسان- او المواطن- بانتمائه الحضاري ومساهمته في تكوين الحضارة القائمة فهي وليدة الماضي والحضارة المقبلة وليدة الحاضر وان رقيّنا الحضاري مرهون باصالتنا وبما ستقدمه لامتنا

بصورة خاصة وللانسانية بصورة عامة. ان ماضي الفرد يؤثر في سلوكية حاضره كما يؤثر ماضي الامم في سلوكية حاضرها. وبمعنى اخر ان حضارة اليوم هي امتداد لحضارات تعاقبت منذ بزوغ فجر الحضارات الانسانية وان ثمار المعرفة التي يجنيها عالم اليوم هي حصيلة ذلك الغرس الذي نمى وترعرع خلال الاف السنين التي قطعتها الانسانية في مسيرتها الحضارية الطويلة. ولن يستطيع الانسان -ايا كان- فهم حاضره مالم يدرك حقيقة ماضيه (١٣/ص٥). وكما قال السيد الرئيس صدام حسين حفظه الله ان الامة التي ليس لها تاريخ لاتقدر ان تحفز ابنائها على مستقبل افضل* (٤). ان النظرة العالمية الى المتاحف في الوقت الحاضر تختلف تمام الاختلاف عما كانت عليه قبل قرون، فقد كانت المتاحف رمزا للمباهاة، ونبش المواقع الاثرية للحصول على الذهب والاحجار الثمينة والتماثيل الفنية التخطيط والدراسة لمعرفة هذه المخلفات ولاي عصر تعود ولاي دولة او حضارة ترجع، وبذلك فقد الكثير من حلقات المسيرة الحضارية الانسانية. اما النظرة المعاصرة للمتاحف اليوم فانها تعد حصيلة تراث الانسانية جمعاء وان التفريط بها معناه اتلاف اصل من جذور الحضارة او ضياع جهود مشكورة لاناس قدموها للانسانية، ولذلك فمتاحف العالم اليوم ملك للانسانية ترفع عليها الاعلام البيض -وقت الحروب- لكي لا تكون هدفا لرصدها ودمارها.

لذلك فان العديد من متاحف العالم تأخذ تراث الاخرين وترعاه وتحافظ عليه وتقدم الدراسات والبحوث وهي تفتح ابوابها للجميع. وبذلك فان المتاحف يمكن اعتبارها مراكز للتعليم العام (Universal Edueation) اي نظام تربوي يفسح مجال التعليم العام امام الجميع بصرف النظر عن العرق او اللون او المعتقد او الوضع الاجتماعي . . الخ (٩/ص٢٧٨)

انواع المتاحف والمعارض واقسامها

ينبغي عرض نقطتين رئيسيتين في هذا الموضوع، اولها : نشر الوعي والثقافة المتحفية والتعرف على معارضها واقسامها ونشاطاتها. وثانيهما : ان تنوع المتاحف معناه طرق ابواب المعرفة من هذه الابواب المتنوعة وامكانية تعلم من يريد ان يتعلم من كافة المستويات وكافة الاعمار ولا سيما الكبار منهم وبمعنى اخر نجعل موضوع المتاحف موضوعا ثقافيا واختصاصيا في ان واحد. من العسير جدا ان نحدد انواع المتاحف واقسامها في هذا المقال الثقافي وذلك لان الدول المتقدمة اصبحت تعير الى المتاحف ورعايتها وتعدادها وتوسعها الى غير ذلك من الامور اهتماما بالغا لما ادركته من مكانة مرموقة لهذا الاختصاص، ففي كل فترة من الزمن يخرج الى الوجود اسم متحف جديد ببنائه واقسامه وفعالياته. حتى لا ينتهي القرن العشرين ونجد ان انواع المتاحف قد جاوزت المائة في تنوع اختصاصاتها. اما انواع المعارض فحدث ولا حرج.

اشرنا سلفا ان فكرة المتحف فكرة قديمة وان اول المتاحف اسست في العالم كانت متاحف

اثارية، وبذلك ان من يسمع كلمة متحف يتبادر الى ذهنه للوهلة الاولى انه متحف للاثار القديمة او مكان يحوي تراثيات مادية ملموسة ولا يتصور انه متحف لالات الطباعة ومكائنها منذ ان بدءت الطباعة في اوربا في منتصف القرن الخامس وحتى القرن العشرين. ومثل هذا المتحف نراه في مدينة ماينز في المانية الغربية مسقط رأس كوتنبرغ او في مدينة هايلد لبرغ. ولا يخطر على البال ان متحفا هو دار الرسام المشهور (رمبرانت) في امستردام - هولندا-. ولا متحف جواد سليم الذي اسس في بغداد مؤخرا. لا نقول هذا استخفافا بهذه المتاحف، بل ان الطبيعة الانسانية الثقافية تأخذ اسسها من الابتكارات الاولى وتكون ما يأتي بعدها توابع تحتاج الى توضيح لكي يعرف المقصود غيره فيجب التوضيح مثلا (المتحف العسكري) او متحف التاريخ الطبيعي او غيرها واحيانا لا تمت بصلة الى الاثار مثل متحف الدمى ومتحف الشمع.

ولهذا يقسم اهل الاختصاص المتاحف الى قسمين رئيسيين هما :-

اولا- المتاحف الاثارية ثانيا - المتاحف غير الاثارية

ان توضيح هذه المتاحف وشرحها مسألة صعبة تهم اهل الاختصاص وتحتاج الى مؤلف كبير ولكن اعطاء فكرة بسيطة تزيد في معرفة الدارس والمتعلم.

المتاحف الاثارية : قال (شيشرون) العبارة التي يذكرها المختصون بعلم المتاحف «بان من لا يفهم تاريخ أمته يبقى جاهلا الى الابد» ولو وضعنا جانبا ما قلناه من تاريخ حول نشاءة المتاحف في القديم مثل المجاميع البابلية ومجاميع بطليموس الاول وغيرها. لان هذه المتحف لم تف بالغرض الذي نفهمه الان من المتاحف في حضارتنا المعاصرة. فان جامعة اوكسفورد- انكلترا- هي السباقة في فتح اول متحف للجمهور سنة ١٦٨٣ والذي يليه في بريطانيا هو المتحف البريطاني الذي تم افتتاحه عام ١٧٥٩ حيث عرضت مجموعة (هانز سلون) التي اشترتها الحكومة البريطانية عام ١٧٥٣. وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر او ما بعده افتتحت العديد من المتاحف العالم في الدول لا سيما في العواصم، ففي سنة ١٧٩٢ افتتح في فينا/ النمسا متحفا للتحف والاثار والفنون الملكية وسمح للجمهور بمشاهدتها، و افتتح في اسبانيا متحف برادو (Prado) سنة ١٨٢٠ وعرضت نماذجه على الجمهور لمشاهدتها. وكذلك فتح متحف اللوفر في باريس/ فرنسا عام ١٧٩٣، فيه معروضات الملك فرانسوا الاول. وكذلك الحال بالنسبة لمتحف الارميتاج في مدينة (لينينغراد) الحالية منها مجموعة القيصر بطرس الكبير ومجاميع هذا المتحف كانت مجموعة منذ القرن الثامن عشر لكنها لم تعرض للجمهور الا عام ١٩٢٨. اما في وطننا العربي فقد فتح متحف بولاق، في القطر المصري سنة ١٨٥٨ عرضت فيه الاثار الفرعونية. بينما نجد ان اول متحف فتح في العراق كان عام ١٩٢٥ في مدينة بغداد، وكان متحفا صغيرا لا يزيد عن غرفة في بناية القشلة.

والشيء الذي يجب التذكر به ان المتاحف التي فتحت في اوربا وامريكا لم تكن متاحف لما تحويه بلدانها من حضارات قديمة بل كانت مجاميع جمعوها بشتى الطرق عن طريق النبش في المواقع الاثرية او الشراء او الهدايا من المحسنين وغيرها. اما المتاحف التي انشاءت في وطننا العربي - لا سيما الاثارية منها - فهي متاحف لحضارات تلك البلدان. واما المتاحف -الاجنبية- وقد هيئات كادرا من المختصين في الحضارات القديمة العراقية والمصرية والاغريقية وغيرها. غير ان الشيء المؤسف ان الاوربيين قد ربطوا اسس كل الحضارات المعاصرة بالحضارة الاغريقية والرومانية ولم ينصفوا الحضارات الاخرى التي هي اقدم من الحضارة الاغريقية التي اخذت الكثير من الحضارات القديمة لا سيما المصرية والعراقية منها. والمتاحف الاثارية اما ان تكون جامعة للعديد من الحضارات العالم وللعديد من دول العالم كما في المتاحف الاوربية والامريكية، واما ان تكون جامعة لحضارات ذلك البلد مثل المتحف العراقي والمتحف المصري. واما ان تكون متاحف اثارية تعرض نماذج لحضارات تلك المنطقة القديمة وما يجاورها وفي العراق العديد من هذه المتاحف مثل متحف الموصل ومتحف الناصرية ومتحف السليمانية ومتحف كركوك ومتحف اربيل ومتحف البصرة وغيرها.

والجدير بالذكر ان بعض الابنية الاثرية تصان وتهيأ على شكل متاحف يعرض بها بعض النماذج الاثرية ولكن النقطة المهمة ان يكون التركيز على البناء كونه بناء ذا قيمة اثرية. وفي العراق امثلة عديدة من هذه المتاحف مثل متحف القصر العباسي ومتحف المدرسة المستنصرية ومتحف الباب الوسطاني ومتحف المدائن وغيرها. كما ان هناك مواقع -مدن- بعد صيانتها اصبحت متاحفا مثل مدينة بابل ومدينة الحضر.

اما المتاحف غير الاثارية : فهي المتاحف التي تتسم معروضاتها بنماذج مختلفة وكل متحف يبرز الاختصاص الذي اسس من اجله، وهذه المتاحف لا يمكن تحديدها وهي تزداد بين فترة واخرى. ولا يشترط ان تحوى اثارا او تحفا. بل ان معروضاتها ذات دلالات اما ان تكون تعليمية مثل متاحف الاطفال والمتاحف المدرسية. واما ان يكون غرضها سياسيا مثل متحف الحزب. حزب البعث العربي الاشتراكي) متحف ١٧ تموز حيث تبرز معروضاته النضال السياسي للحزب منها المناشير (جمع منشور) السرية وفيه الاسلحة التي حملها الثوار يوم الثورة، وصور خاصة بشهداء الحزب. وهناك متحف المأثورات الشعبية وهو خاص بتراث الحياة الشعبية لذلك القطر والازياء المختلفة التي يرتديها السكان في كل صوب ومكان، والتي اصبحت جزءاً من مقومات ذلك الشعب وتاريخه وتراثه وبيئته. وهناك متاحف للاسلحة وتسمى باسماء مقاربة مثل المتحف الحربي او المتحف العسكري حيث يعرض نماذج من الاسلحة القديمة وتاريخها ولها مكانات مخصصة وبطاقات تشرح بعض الشيء عنها او تطور نماذج الاسلحة المستخدمة. واحيانا يعرض غنائم اسلحة من الاعداء التي غنمها جيش ذلك البلد.

وازياء الجنود والضباط والقادة وغيرهم. ان اكبر المتاحف في العالم هي متاحف التاريخ الطبيعي - وان كان متحف العراق صغيرا بالنسبة لما نراه في الدول المتقدمة- وفي هذا المتحف تعرض نماذج من الثروات الحيوانية والنباتية والمعدنية وتعرض فيه حيوانات محنطة حقيقية او مقلدة وهو اشبه ما يكون حديقة حيوان جامدة تذكرك بعصور التاريخ المختلفة.

ومن المتاحف الكبرى في العالم متاحف الفن الحديث (المعاصر) وفيه تعرض نماذج في قاعات دائمة واخرى متبدلة في اعمال الرسم والنحت والسيراميك والخط والزخرفة والملصقات والتصوير الفوتوغرافي وغيرها من الفعاليات. وتعطي الدول المتقدمة مكانة مرموقة لهذه المتاحف لانها تساير الحضارة المعاصرة وتؤثر في جيلها الصاعد من الناحية الفنية كما توجد فعاليات لمعارض مؤقتة تقام بالمناسبات والمعروضات تعبر عن مناسبة. كما ان - علاوة على المتحف المدرسي- متاحف للشباب الذين هم رجال المستقبل تعرض فيه المواقف النضالية للشبيبة ودورها الطليعي في بناء الوطن. الفرق بين المدرسة والشباب هي ان المدرسة يخص الطلبة، اما الشباب فيخص الجميع من طبقات الشعب فهم العمال والفلاحين والطلبة وغيرهم.

والواقع ان هناك تقسيما اخر للمتاحف يستند على ما تحويه من مجاميع وفي هذه الحالة يمكن تقسيم المتاحف الى متاحف جامعة ومتاحف متخصصة. فمثلا ان متحف التروبوليتان في نيويورك - والذي هو نموذج حي للمتاحف الجامعة- والذي يحوي فيه نماذج من الحضارات القديمة وحضارة الرافدين والحضارة المصرية والاغريقية والرومانية والاسلامية وحضارات اخرى، الصينية واليابانية والهندية وتجد فيه قاعات اخرى فيها لوحات لرسامي ونحاتي القرن العشرين وما قبله وحتى تجد فيه نموذج لحوت كبير. وهناك مكتبة كبيرة وارشيف مبرمج وهناك دراسات تمنحك شهادة اختصاص في فنون المتاحف من الناحية التطبيقية. (نظريا وعمليا) علاوة على الفعاليات الاخرى الترفيهية. في الواقع ان مثل هذه المتاحف مراكز تعليمية وحضارية، ولكن مثيلها لا يملكه الا الدول الغنية وذات المستوى العالي من الثقافة والعلوم ومن امثلتها متحف الارميتاج في لينغراد والمتحف البريطاني ومتحف اللوفر في فرنسا وغيرها.

اما المتاحف المتخصصة فهي تعرض نماذج اختصاصها فقط فمثلا -المتحف الاسلامي في القاهرة تجد فيه معروضات ومخزونات لحضارة الاسلام وتراثهم. وهناك متحفا بديع خاص بالاسماك في جزيرة رودس في اليونان فالاسماك الحية تسبح في المياه وفي بناء بديع تحت الارض (سرداب) ويمكنك رؤيتها وهي تسبح وقد سلط عليها الضوء بشكل بديع اذ ترى حركاتها وسكناتها والوانها. اما الاسماك الكبيرة فقد عرضت خارجا وهي محنطة. حقا ان عالم المتاحف عالم لا يصدق. نحن لا نريد ان ندخل بتفاصيل تقسيم المتاحف لانها كثيرة، ومنها تقسيمات معقدة ومنها البسيطة. المهم ان المتاحف غير الاثارية يزيد تعدادها على المائة

- من الناحية النوعية- وستصبح اكثر ما دامت كل دولة تعتز بحضارتها وتراثها وبأبنائها وصناعتها وزراعتها وغير ذلك من مقومات الحضارة المعاصرة.

فاذا علمنا ان ما وصلت اليه اعداد المتاحف في امريكا عام ١٩٣٩ هو (٢٥٠٠) متحف، وبلغ عدد المتاحف في روسيا سنة ١٩٣٨ الى (٧٣٨) متحفا، وان العديد من الدول الاوربية اصبحت تعداد متاحفها بالمئات فيمكننا ان نتصور ما هي انواع هذه المتاحف وكيف وصلت الى هذه الارقام. بالاضافة الى متاحف الاثار والتاريخ، هناك متاحف للطب والصحة والاحياء، والمهن، والخط، والمسكوكات، والفلك، وعلم الجيولوجيا، والاثنوغرافيا، والصناعة -ومن هذه المتاحف العشرات- والزراعة وعلم الانسان (الانثروبولوجيا) والطوابع ومتاحف المدن المناضلة في التاريخ. ومتاحف يمكن ان نتصورها اذا فكرنا ان لكل صناعة يمكن ان يؤسس لها متحف ولكل شيء استعملناه ثم تركناه او اخذ يزول (اثنوغرفيا) والعديد من التقاليد والعادات يمكن ان تصور في متحف - وهذا ما اسس عليه متحف بغداد الجديد- وهو دور الانجازات بمكان المتحف البغدادي - واذا تصورنا كم للشعوب من عادات وتقاليد والبسة وازياء وادوات من الصناعات الشعبية والتقليدية ادركنا كم سيكون عدد المتاحف من الناحية النوعية وليس الكمية.

المعارض ودورها في تعليم الكبار

لا نقصد في مقالنا هذا المعارض التي تخص المخازن التجارية ولا المعارض الدولية (International Fairs) التي هي تظاهرات حضارية تطرق ابواب الحضارة من كل جوانبها لا سيما ما يخص التجارة بما فيها الصناعة والزراعة والتكنولوجيا المتطورة في العلوم والتجارة والفنون. ان هذا الباب واسع وله متخصصون، كما ان هذه المعارض واجهات حضارية وسياحية تعطي نتائج ايجابية سياسية واقتصادية وفي مجالات لا حصر لها ولا تحديد. وعلى العموم ان هذه المعارض جهود مشتركة لالاف البشر ومن شتى المستويات. يغلب على هذه المعارض الشكل الدوري وتكون عادة معنوية مثل معرض بغداد ومعرض يوزنان منها كل سنتين والقليل منها تكون لفترة طويلة في العرض والمدة بين معرض واخر طويلة ايضا فمثلا معرض نيويورك/ امريكا في منطقة (Flushing) يكون كل عشرين سنة ويستمر افتتاحه مدة سنتين. ان مثل هذه المعارض يغلب عليه الطابع التجاري بالدرجة الاولى والطابع الفني بالدرجة الثانية ويمكن الاستفادة منها للقضايا العلمية والتعليمية بالدرجة الثالثة، كما ان لها منافع اخرى.

ان ما نقصده من المعارض في مجال هذا البحث فهي معارض المتاحف والمعارض الفنية التي لها مهمة اساسية تعليمية لاستقطاب الجهود للمعرفة وزيادة الثقافة.

هناك نقطتان جوهريتان في تقييم المتحف اولهما معارض المتحف . ماذا تحتوي؟ وكيف عرضت المعروضات من الناحية العلمية والفنية؟ وما مقدار تأثيرها على جلب المشاهد لها؟

ماهي المردودات الايجابية والدور الذي تلعبه هذه المعارض في تحقيق رغبات المشاهدين؟ وما هي الطرق الكفيلة لتكرار هذه الزيارات وجعل الزائر متشوقاً مرة اخرى للعودة الى المتحف او المعرض ثانية.

هذه الاسئلة وغيرها نقطة جوهرية لجعل (معارض المتحف) مكانات يؤخذ منها العلم والمعرفة بطريقة لا مباشرة عن طريق الترفيه والمسرة للزائرين. وهذا لا يتم الا بدراسة مفصلة لكل ما يتطلب لهذه المعارض ان تكون جميلة بشكلها ونورها ومحتوياتها والحركة فيها وطريقة عرضها وشرحها وبيئتها التي يرتاح لها الزائر وان امضى ساعات طويلة فيها، لا لغط ولا ضوضاء، نظافة وتنظيم، بساطة وذوق يظهر شكل المعرض بالشكل الذي يليق،ترتيب وضع المعروضات زمنا او حضارة او موقفا او دولة او ... الخ، بحيث لا يحتاج للعودة اليه. عبارات سلسلة بسيطة ومفهومة يفهمها العالم والمتعلم ويدركها العامي. ليس المعرض مخزنا ولا محلا تجاريا ليخدع فيه الزبون لغرض مادي، بل هو منهل للمعرفة، فليكن هذا المنهل عذباً يرتوي منه من يريد. وليكن على بالنا ان الزوار ليسوا اطفالا، بل من الكبار المدركين الذين يميزون العمل الجيد من العمل الردئ والصالح من الطالح.

وثانيهما : الكادر المتحفي : لا يقل اهمية عن معروضات المتحف فهو الركن الاساسي في تمشية المتحف بالشكل المطلوب فهو الواسطة بين المتحف ورواده وبمن لهم علاقة علمية او فنية. فالكادر هو المحرك لفعاليات المتحف وثقافة العاملين فيه ووجود المختصين فهم الذين يعطون منزلة وقيمة لمعارضه، والا فما هي فائدة المعروضات اذا لم تجد من يراها وتعرف معناها وقيمتها، او انها عرضت بمكان لا يرى المشاهد محاسنها وما تحويه من معرفة او فن وهذا ياتي من عدم ادراك من يرعاها القيمة الحقيقية لها او كما يقول المثل الدارج (درة بيد فحّام). ان الشيء الذي نذكر به قلة الخبراء -وحتى في العالم- بفنون المتاحف، لان امثال هؤلاء لهم مواصفات خاصة ونادرة، لا سيما وان قاعدتهم الثقافية يجب ان تكون واسعة في علم الاثار والتاريخ والعلوم الاخرى والفنون والاداب. فالمتحف لا يحوي الا النادر من الاعمال والجميل من الفنون والبديع من التصميم والعظيم من المنجزات. فهو العنفوان لكل حضارة والقمة لما فعله الانسان وهذا لا يدركه الا المتعمق الواعي. كما ان عشاق المتاحف لا يكون من عامة الناس وذوي المستوى الثقافي الواطئ بل انهم الباحثون والفنانون والطلبة الذين يملكون الطموح للمستقبل. ان نشاط المتاحف لا يكون مقتصرا على المعارض والمكتبة بل ان هناك نشاطات غير مرئية وكثيرة جدا. نذكر منها على سبيل المثال : اعمال الصيانة الفنية للصور والتماثيل بانواعها والزجاجيات والفخاريات والعاجيات والعظام والذهب والمعادن الاخرى.

قراءة المخطوطات وتحقيقها ونشرها للافادة منها. قراءة اللغات القديمة المدونة على الاحجار والرقم الطينية، النقد الفني، وتاريخ الفن، مشاهدة التنقيبات الاثرية وامكانية مشاركة

المتحف معها في التنقيب داخل القطر او خارجه، ويكون هذا على شكل معاهدات ثقافية قصيرة الامد او طويلة. فتح معهد للدراسات الاثارية والتراثية وهذا ما نراه في العراق وفي مصر بشكل خاص مثل المعهد البريطاني للاثار والمعهد الالماني للاثار واليوناني للاثار وغيرها باسماء مقارنة يكون المتحف هو المحرك المشرف على هذه الفعاليات. اصدار مجلة او دورية او طبع اللوحات العالمية وصب التماثيل الصغيرة التي تباع للزوار وللدراسة وبطاقات المراسلة (Post Cards) وطبع الشفافيات وبيعها. واصدار الكتب التي تخص اختصاص المتحف والكتب المساعدة التي لها دخل في التراث والحضارة ولا سيما الفنية. والقاء المحاضرات بين الحين والحين وتشجيع الاخرين لسماع هذه المحاضرات -وحتى ان كانت خاصة عن موضوع اختصاص المتحف- وذلك لتقريب الجمهور مما يدور في هذا المكان من نشاط فني.

ان الاطلاع عما يدور في العالم المتقدم من نشاط والاخذ به بعد تمحيصه وتعديله بالشكل الذي يناسب النظرة الوطنية والقومية والعلمية. فان تلك النتاجات قد جاءت حصيلة جهود لعقول نيرة من العلماء والخبراء ففي متحف اللوفر في فرنسا وعدة متاحف في الولايات المتحدة الاميركية تقدم دراسات عن التذوق الفني. كما يقوم معهد كورتلاند (Courtland In-stitute) في لندن بمثل هذا النشاط. وفي العديد من الكليات في امريكا تعطي دروس في فنون المتاحف ودروس في ترميم وصيانة الاعمال الفنية والتحف والاثار. كما تقوم جمعية المتاحف/ انكلترا التي تمارس هذا النوع من الاعمال المتحفية بتدريب دورات على الخدمات المتحفية بواسطة هذه الجمعية ويمنح المتدرب درجة دبلوم جمعية المتاحف. وفي الولايات المتحدة يمكن ان يتخصص بعض الطلبة في علم المتاحف في متحف التروبولتان للفنون في نيويورك لمدة سنتين ممن لهم تجارب سابقة.

كما لا ننسى مثل منظمة المتاحف العالمية (ICOM)(١) ومنظمة (IIC)(٢) والمراكز الاقليمية لصيانة الممتلكات الثقافية التابعة لليونسكو ومنها المركز الاقليمي العربي في العراق. وكذلك مركز روما للصيانة وكذلك مركز بروكسل للصيانة وغيرها من المراكز التي يمكن اعتبار كل متحف من المتاحف في الدول المتقدمة وما ينشره للبحث العلمي عن المتاحف ودوامها وتنظيم دورات خاصة بالمتاحف ومعالجة وترميم الاثار والتحف والقطع الفنية وتطوير اعمال النحت والرسم والسيراميك وغيرها *(٥).

ان حب العمل والرغبة في البحث والتقصي هما الاساس لجمع المعلومات ودراستها دراسة مهضومة. وان الامانة العلمية ركن اساس في المعرفة والتعرف على خبرة المصادر جذوة تنور الباحث طريق الصواب. وان الاجتهاد غاية للطموح وان الهدف في النهاية هو رعاية الابداع ونشر المعرفة الجديدة والثقافة النيرة.

الوسائل التعليمية الشائعة في المتاحف

ان الوسائل المتطورة في التعليم تسهل على الدارس لتلقي المعرفة بطرق اسهل من الطرق التقليدية، كما توفر الوقت للعاملين وتهياء الوقت للمتعلمين. ان وجود الخرائط في المعارض يزيد من أعطاء الفكرة التوضحية لمواقع المدن الجغرافية. كما ان بطاقات الشروح للمعروضات تعطي معرفة لقرائها. وخير وسيلة تعليمية لزيادة المعرفة في دراسة المتاحف وجود الاذاعة الداخلية في كل متحف توضح للزائرين بالشرح والتفصيل عن المواد المعروضة في معارض المتحف. كما توجد اجهزة تسجيل تؤجر وبثمن رخيص تقود الزائر او السائح او المتعلم الى قاعات المتحف وخزاناته وتشرح له -وباللغة التي يختارها الى لغة ذلك البلد- وما يحتويه المتحف عن تاريخ ومحتويات هذا المتحف الذي يزوره على المكانات الحيوية والبديعة والاعمال الفنية علاوة على المعلومات التاريخية والجغرافية وغيرها التي دونت في التسجيل المسموع، والذي يحمله كجهاز صغير يضع سماعته في اذنه. كما ان عرض الافلام السينمائية والشفافيات (Slides) والصور المعروضة بالفانوس السحري (Epidiaseop) والمحاضرات لا سيما التي تكشف عن الفعاليات الجديدة والنشريات والدلائل (guides) والكتب التي تخص المتحف وحضارة ذلك البلد الذي له ارتباط بالمتحف، وبيع النماذج من اللوحات الفنية للرسامين (Reproduction) وبيع النسخ المصبوبة بالقالب لبعض النماذج (Casts) الاصلية التي تشبه الاصل تقريبا وغيرها كلها وسائل للتعليم وزيادة المعرفة وتسهل اكتسابها. وبيع الكتب التعليمية باسعار مناسبة يشجع ذوي الدخل المحدود على شرائها، واستنساخ البحوث والمقالات بالاجهزة المتوفرة حاليا وتعميمها او بيعها بثمن رمزي، خطوة اخرى جيدة لنشر المعرفة وتعميم الثقافة. وايجاد صالة فيها اجهزة لقراءة المايكروفيلم ورؤية النماذج الفريدة والمخطوطات النادرة تشجع كثيرا على زيادة الرغبة في البحث والتقصي. وفتح المكتبة التابعة للمتحف ساعات اضافية تجلب المتعة لمن له الوقت الوافر للاستفادة منها وامكانية استعارة الكتب خطوة موفقة لمن اراد ان يستفيد من القراءة زيادة المعرفة. ان وسائل الاتصال بالجماهير والاذاعة والتلفزيون وكذلك الصحافة بما فيها من مجلات وجرائد ودوريات لها دور كبير في تعريف الناس على المتاحف ومعارضها وذلك بتصوير جوانب منها وعرضها او نشرها على الجمهور، كما انها تتيح فرص تصوير افلام مع شروحاتها وعرضها في فترات البرامج الثقافية كما يفعله التلفزيون التربوي -وزارة التربية- عن طريق البث التلفزيوني في البرامج الثقافية ان هذا العمل وهذه الجهود الخيّرة هي اقرار بالفضل لما حققه الاسلاف من الانجازات التي يستحقون عليها الثناء والفخر والاعتزاز.

البحث العلمي في المتاحف

اشرنا فيما سبق مقام الكادر المشرف على المتحف وبعض مواصفاته والمنزلة العلمية التي يجب ان يتحلى بها الكثير من منتسبيه، فان هذه المجموعة ستخطط البرامج الناجحة والتوسعات المستقبلية والنشاطات المشوقة وتهيئة كادر متمرس يحل محل الكادر القديم لاسباب عديدة اما لتعب بعض المنتسبين او تفريغ العلماء للبحث العلمي او ارسالهم الى المشاهدات والمشاركات مع المؤتمرات للاطلاع على اخر الابتكارات والانجازات التي لها تماس مباشر وغير مباشر مع المتحف وحملات التنقيب في المواقع الآثارية وبذلك يكون المتحف خلية بحثية نشطة تخرج بالجديد بين الحين والحين وبذلك تجلب الناس اليها، ويصبح النشاط المتحفي حديثاً يتبادله الجمهور ويزيدون في اغنائه علميا وفنيا وثقافيا.

الفصل الثالث
النتائج - الاستنتاجات
التوصيات - المقترحات

نتائج البحث

نلاحظ في الاونة الاخيرة اهتماما متزايدا بأقتناء الاشياء القديمة التي تعد أثرية . فعلى مستوى الافراد يتسابق الكثير من الناس الى البحث عن كل قديم وأثري فظهرت وتحت أسماء مختلفة، مثل جمع الطوابع البريدية أو إقتناء التحف القديمة أو اللوحات الفنية والمخطوطات وغير ذلك .

والمتاحف الى جانب إمكانية إستخدامها للفن والمتعة فهي مصدر تعليمي صادق وموثوق به إذ تتحدث عن الماضي وتجسده وتبرزه بأساليب وتقنيات مختلفة لكي يكون محل دراسة وتمحيص للاجيال القادمة. ولا يشترط بالمتحف أن يكون مكانا مخصصا لحفظ وعرض التحف أو الآثار . وإن كان يختلف المتحف عن المعرض بإنه أي المتحف أكثر ثباتا وديمومة فقد يكون مجموعة من البيوت والمنازل وقد يكون مجموعة الجبال أو المدن المدفونة تحت الأرض .

إذا قلبنا صفحات التاريخ أو أمعنا النظر في آيات القرآن الكريم فسوف نجد الدروس والعبر في أكثر من آية تلعب فيها فلسفة المتاحف وتطبيقها دورا بارزا ومهما . ففي قصة فرعون وهامان وجنودهما درس لقومهم وللاجيال اللاحقة يقول تعالى ردا على ايمان فرعون ساعة ادراكه الهلاك (الآن وقد عصيت قبل وكنت من المفسدين فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية وان كثيرا من الناس عن آياتنا لغافلون)(سورة يونس، ٩١ - ٩٢). ولقد جاء التطبيق العملي والحي لمعنى قوله تعالى (لتكون لمن خلفك آية) فيما نشاهده اليوم وبعد الاف السنين من الهلاك لفرعون، فقد وهب الله جيل فرعون فنا مميزا في التحنيط أستطاعوا أن

يمارسوا ذلك الفن بكفائة أذهلت الكثير من العلماء . نلمس ذلك حتى يومنا هذا فيما نعرفه بالمومياء المصرية . ففي متاحف مصر وأهراماتها عشرات بل مئات المومياءات لفراعنة مصر . وهذه المومياء موجودة أيضا في عدد غير قليل من متاحف العالم في باريس ولندن ونيويورك وغيرها . ومتحف آخر يقع إلى الشمال الغربي من(السعودية) في مدائن صالح(الحجر)* التي تقع على مسافة ثلاثة عشر كيلو مترا من مدينة العلا. كان هؤلاء القوم ينحتون من الجبال بيوتا فارهة لكنهم عتوا عن أمر ربهم فأخذهم أخذ عزيز مقتدر. يقول تعالى فيهم (ومكروا مكرا ومكرنا مكرا وهم لا يشعرون فأنظر كيف كان عاقبة مكرهم إنا دمرناهم وقومهم أجمعين . فتلك بيوتهم خاوية بما ظلموا إن في ذلك لأية لقوم يعلمون). (سورة النمل، ٥٠ و ٥١ و٥٢) فمساكن قوم ثمود ما زالت حتى يومنا هذا خاوية وتتحدث عن نفسها عبرة ودرسا لمن كان له قلب أو القى السمع وهو شهيد. كذلك نلاحظ في العديد من متاحف العالم بقايا لهياكل حيوانات منقرضة أو متحجرة ومخلوقات أبيدت أو انقرضت مثل الديناصورات وآكل النمل . بالاضافة الى ما تقدم نرى أن المتحف يوفر لنا بيئة تعليمية، فأنه أيضا يقوم بمهمات أخرى وعموما يمكن أن نجمل مزاياه فيما يلي :-

١- يضم العديد من المخلفات والآثار التي يصعب الحصول عليها بجهد ،فهو يوفر فرصة لأن يطلع المتعلم على جزء من التاريخ البعيد .

٢- يمكن الحصول على العديد من الصور والشرائح والكتب والمراجع لغرض الدراسة والاطلاع .

٣- يوفر المتحف بيئة خصبة وحية للطبيعة .

٤- الحصول على المشورات العلمية والفنية من ذوي الاختصاص بالمتاحف .

ويستطيع المتحف أيضا أن يسهم في مجال التربية الفنية في النواحي التالية :

ا- تفسير روائع الانتاج الفني بقصد تنمية الفهم والتقدير والاستمتاع .

ب- تشجيع الافادة من روائع الفن لرفع مستوى التذوق الفني .

ج- استغلال روائع الفن لتكون مصدر الهام يدفع الناس الى القيام بنشاط خلاق جديد .

وهذه الثلاثة من برامج المتاحف التربوية ترتبط غالبا بأنواع النشاط المعنية التي تتعهد بتوفيرها(٥).

التوصيات

بما ان المتحف يتألف من اقسام واجنحة متخصصة في مجالات ذلك المتحف فللمتاحف العملية التعليمية قواعد وخطوات يجب على المدرس والمعلم مراعاتها والتقيد بها ولذا يوصي الباحث بما يلي :-

١- الاهتمام بالدور التعليمي . فرغم وجود متخصص أو خبير في كل متحف وفي كل

قسم منه إلا أنه لا يعتبر معلما أو مدرسا . لذلك يجب على المدرس أن يدرك هذه الحقيقة وأن يعد نفسه للقيام بدوره التعليمي من حيث الشرح والتعليق والاجابة على استفسارات الطلبة، ولا بأس أن يسأل المختص أو يستأنس برأيه .

٢- أن يدرك أن المتاحف ليست فصولا دراسية وليست مدارس نظامية وإن كانت تتوافر فيها الخدمات والادوات التعليمية .

٣- لما كانت المتاحف تحتوي على أشياء مكلفة جدا وربما نادرة لذلك يجب على المدرس أن يشرف على سلوك الطلبة للتقيد بآداب الزيارة وأهدافها فلا يحدثوا تلفا نتيجة الاهمال أو سوء الاستعمال.

٤- أرشاد المعلمين والزوار باللوائح والقيود التي يجب مراعاتها والتقيد بها عند زيارة المتاحف فحيثما توجد التعليمات على الطلبة التقيد بها .

٥- إن التحف تراث امة وتراث إنسانية وجهود المبدعين من بني البشر فالمحافظة عليها معناه الحفاظ على تراث تلك الامة، ودوام لمسيرتها الحضارية .

الهوامـــش

١- ان هناك حضارات اخرى في العالم القديم مثل حضارة الهند والصين والمايا في المكسيك حتى تصل الى ١٨ وما ذكر هنا نماذج من اشهرها.

٢- في العراق، وفي قاعة الحصوى- العديد من هذه الفعاليات كما اني القيت محاضرة عن الخط العربي في العاصمة التونسية في احدى االقاعات المخصصة للمحاضرات في المتحف عام ١٩٧٥ بعد دوام المتحف.

٣- التاريخ القديم: هو تأريخ الانسان منذ ظهوره على هذه الارض وحتى سقوط روما عام (٤٧٦م) على يد الجرمان.

٤- مقطع من احدى خطب السيد الرئيس القائد صدام حسين.

٥- تشاهد بعض هذه المصادر في كتاب الباحثة باهرة عبد الستار القيسي/ صيانة ومعالجة الاثار/ قائمة المصادر (ص٣٦٥-٣٧١) مجلة التراث والحضارة- التي يصدرها المركز الاقليمي لصيانة المتلكات الثقافية في البلاد العربية. ومكتبات المتاحف- لاسيما المؤسسة العامة للأثار كنز في كل ما يحتاج له من يريد ان يستفيد من منهل المعرفة المتحفية والفنون. وكذلك مكتبة قسم الأثار في كلية الأداب، هذا بالنسبة للعراق. اما بالنسبة للعالم فهناك في كل بلد متقدم مصادر كثيرة يمكن الرجوع اليها.

المصـــــادر

١- كريمر، . ترجمة ناجية المراني، هنا بدأ التاريخ، الموسوعة الصغيرة، العدد/٧٧ دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٠.

٢- كتاب كريمر/ هنا بدأ التاريخ/ ترجمة ناجية المراني/ دار الجاحظ/ ١٩٨٠.

٣- القرآن الكريم، سورة الزمر (الأية ٩).

٤- (١١/ ص٤٧٦ - ٤٧٩).

5- How & Harrev/ A Handbook of Classical Mythology.

٦- معجم الاعلام في الاساطير اليونانية و اليونانية/ ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي/ مصر ١٩٥٥ - ص ٢٠٣.

٧- نفس المصدر - ص ٣٠٨.

٨- أبو غازي، بدر الدين - الفن في عالمنا - دار المعارف بمصر .

٩- الدباغ، رشيد قدوري تقي - علم المتاحف - مطبعة جامعة بغداد - ١٩٨٠.

١٠- المختار، صلاح- مصطلحات تصورية حول معنى الحضارة- سلسلة الموسوعةالعلمية (١٧٤)/ ١٩٨٦

١١- الهيتي، هادي نعمان - صحافة الاطفال في العراق، نشأتها وتطورها - دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٧٩.

١٢- باقر، طه وعبد العزيز حميد - طرق البحث العلمي في التأريخ والآثار - العراق - ١٩٨٥.

١٣- بوشامب، أدور - التربية في اليابان المعاصرة - ترجمة محمد عبد العليم مرسي / مطبعة التربية لدول الخليج - ١٩٨٥.

١٤- ريد، شربوت - القيم الجمالية تعادي العنف - ترجمة فؤاد دوارة - الفنان في عصر العلم - بغداد - الطبعة الثانية -١٩٨٦.

١٥- زكي، بدوي أحمد - مصطلحات التربية والتعليم - القاهرة - دار الفكر العربي - ١٩٨٠.

١٦- عبد الكريم، عبد الله - فنون الانسان القديم - اساليبها، ودوافعها - دار المعارف ،بغداد - ١٩٨٣

١٧- فؤاد، عبد الباقي محمد - المفهوم المفهرس للقرآن الكريم - بيروت، دار إحياء التراث العربي.

١٨- كريمر، - هنا بدأ التأريخ - ترجمة ناجية المراتي - دار الجاحظ بغداد.

١٩- مجموعة من المؤلفين - الخط العربي - بغداد، الطبعة الخامسة .

٢٠- ميديس، انجيلا - التربية الحديثة - ترجمة علي شاهين، منشورات عويدات/ بيروت.باريس/ الطبعة الثانية -١٩٨٢.

٢١- يوسف، مخلص عدي - تطوير المتاحف لخدمة اغراض التعليم - سلسلة التراث والحضارة - العدد الثالث / السنة ١٩٨١ .

٢٢- المدخل الى التقنيات الحديثة في الاتصال والتعلم، مصطفى عيسى فلا جامعة الملك سعود، ١٩٨٨.

تقويم طرائق تدريس المواد العلمية التشكيلية من وجهة نظر الطلبة والتدريسيين في قسم التربية الفنية - جامعة بغداد

استاذ مساعد/ ميسر علي احمد الفاضلي
المدرس/ عبد المنعم خيري حسين النعيمي

الفصل الاول
اهمية البحث - حدود البحث
اهداف البحث - تحديد المصطلحات

اهمية البحث والحاجة اليه

مما لا شك فيه ان للتعليم في مراحله كافة اهمية كبيرة في تقدم المجتمع وهو الكفيل بالارتقاء به الى مستوى رفيع وفي جميع المجالات، وتقاس الامم بمدى ما وصلت اليه من تقدم علمي وتربوي. وللتعليم الجامعي اهمية متميزة في التخطيط لرفع مستوى التعليم العام لكونه ميدانا يخرج كوادر من مختلف الاختصاصات لتغذي وتنمي مرافق الحياة المختلفة فتؤثر فيها تأثيرا كبيرا واكثر الاختصاصات تأثيرا في عملية التربية والتعليم هو تخريج كوادر تقوم بعملية التدريس. ولهذا فقد اولت قيادة الحزب والثورة في قطرنا المناضل اهتماما كبيرا لهذه الشريحة من المجتمع باعتبار ان من اهم مهامهم تربية الجيل الجديد واعداده اعدادا فكريا وعلميا صحيحا قادرا على العطاء والتحليل والابداع واحداث التغيير السريع في المجتمع.

لقد خطا التعليم العالي خطوات جريئة وواسعة من شأنها ان ترتفع بمستوى التعليم لهذه المرحلة لاعدادهم اعدادا صحيحا ورصينا ليواجهوا مهامهم بكفاءة عالية ويتحملوا مسؤولياتهم في عملية الثورة الثقافية وفق مخططاتها ظرورة استمرارية البحث عما هو جديد في العالم وما هو مستحدث وكفيل يرفع كفاءة المدرس والطالب بنفس الوقت ولذا فقد نظمت دورات على مدى السنة للاطلاع على ما هو مستحدث في طرائق التدريس والمستحدثات التربوية ليكون التدريس متواصلا مع الحركة التربوية العلمية في العالم وقد اكد المؤتمر الثالث للتعليم العالي عام ١٩٨٧م اعتماد طرائق تدريسية تتيح للطلبة مواكبة التقدم العلمي

والتقني الذي ينشده قطرنا والاقطار الاخرى.

ان عملية التعليم هي عملية يكسب فيها الطالب المعارف والمبادئ والمعلومات والخبرات والمهارات. والتعليم الناجح هو ذلك الذي ينتج عنه تعليم فعال ومؤثر يرتفع بمستوى الطالب من الناحية العلمية والفنية لتحقيق النمو الكامل لكل عضو من اعضاء المجتمع، وهذا يقتضي وجود مدرس ذي خبرة وكفاية في مهنة التدريس ومتطلباتها.

والتدريس للناجح في الجامعات هو ذلك الذي ينتج عنه تعليم فعال، والطريقة المستخدمة في التدريس ما هي الا وسيلة للحصول على النتائج المطلوبة وتحقيق الهدف المرسوم والنتائج هي معيار النجاح في التعليم المطلوب حيث يقاس التدريس بنتائجه ومدى استفادة الطالب مما اكتسبه في المرحلة الدراسية ومدى تأثيرها في حياته العلمية والتطبيقية بنجاحه في مهمة التدريس والذي هو محور بحثنا حول خريجي قسم التربية الفنية. وهذا ما يملي على التربية والتعليم ان تتطور وتغير وتعدل من برامجها وخططها واساليبها حسب مقتضيات الحاجة وللتواصل العلمي والتقني وفي مختلف المجالات مع العالم لكي تصبح عملية اعداد صحيح وشامل للحاضر والمستقبل، ولكي تتوائم والمفاهيم الجديدة للمجتمع ولكي تصبح ايضا عملية تمكين الافراد من التكيف لشتى التطورات الجديدة من رعاية جسمية وعقلية وصحية ووجدانية الى كسب مهارات ذهنية وحركية ومهنية واجتماعية تساعد على زيادة كفاية كل مواطن على ان يتفاعل ويتعاون مع غيره وتمكنه من ان يتجاوب ويتكيف للفلسفة الجديدة التي يريدها المجتمع[1] . ولقد دعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ١٩٧٩ الى تطوير اساليب التدريس وخاصة في الكليات والاقسام التربوية ومنها اقسام التربية الفنية والفنون الموسيقية.

ولذا فقد بات تأهيل المدرس وتطوير كفايته التربوية والتعليمية والتدريسية امرا مفروغا منه بل وملحا بغية نجاح العملية التربوية التعليمية باعتباره الاداة الفعلية والمنفذ الوحيد لها.

فطبيعة الكفاءة التي يمتلكها المدرس او المهارات التي يتطلبها اداؤه التعليمي هي التي تقود الى الارتقاء والارتفاع بمستوى التعليم بشكل عام لجميع الاختصاصات التربوية والعلمية والانسانية لكونها ستؤدي حتما الى ارتفاع مستوى الطلبة وتكسبهم المهارات والدقة في حياتهم العملية.

وعليه فان المدرس الناجح هو القادر على تمكين الطلبة الدارسين من الحصول على المعلومات والمهارات وتهيئتهم مواطنين صالحين وعناصر مؤثرة في المجتمع لان عملية التدريس ليست هي نقل المعلومات فحسب بل هي عملية تربوية كاملة تمثل حركة المجتمع باكمله، فالمدرس هو الرائد الذي يهب المجتمع قوى روحية جديدة لايهبها له العلماء ولا المخترعون وسواء كان المدرس او المدرب حافظا للتراث الحضاري ام مبدعا للقيم الجديدة فان مسؤوليته اعظم من ذلك وان مسؤوليته لا تقاس مثلا بمسؤوليه المهندس الذي يقتصر على انشاء المباني او صنع الالات

او تسخير القوى الطبيعية للانسان ولا بمسؤولية الطبيب الذي يعمل على حفظ صحة البدن وشفائه من الامراض لان عمل المدرس او المدرب انما هو عمل روحي وابداع وللقوى الروحية اعظم اثرا في تقدم الحضارة من ابداع القوى المادية(٢) ان هذه المسؤولية الكبيرة التي يتحملها المدرس لا بد من ان يكون اهلا لها ومؤمنا برسالتها لتتم عملية التعلم بصورة صحيحة لكون المدرس هو العنصر الاساس في عملية التعلم وهو المؤثر في العنصر الثاني المتلقي اي الطالب، وعليه فيقع على عاتقه اختيار الاسلوب المؤثر في الطلبة لزيادة انتباههم وشدهم الى المعلومات التي يضخها لهم، وان يسعى لئلا يكون المدرس مملا روتينيا وان المعرفة والمعلومات العلمية ونوعية الاداء والخبرات هي التي تحدد الطرائق والوسائل التي يتبناها المدرس لارشاد طلبته وتدريسهم.

ان الطرائق التدريسية هي حلقة وسطى في سلسلة العمليات التربوية تتجلى فيها جهود المدرسين في الواقع التعليمي التربوي بصورة مباشرة وتتألف في جوهرها من ترجمة الاغراض والمحتويات التربوية العامة الى خبرات انسانية في المواقف التعليمية والتربوية ووظيفة الطرائق التدريسية الاساسية هي تنظيم هذه المواقف بما يؤدي الى تنمية القدرة على التعليم وتمكين الطلبة من ممارستها اعتمادا على جهودهم الذاتية وبالتالي من تطوير شخصياتهم بجوانبها كافة ويترتب على ذلك ان هذه المواقف خير ما تكون، اذ تتألف من تواصل فعال وحوار نشط بين المدرس والطالب.* ان المدرس الناجح هو ذلك الذي يمتلك القدرة على ايجاد الحلول السريعة والمناسبة لمئات بل الاف من المواقف التعليمية والتربويه التي يجد نفسه ازاءها يوميا، والقدرة على اختيار الطريقة المناسبة لكل موضوع يزيد من استيعاب الطلبة للمعلومات مراعيا فيها جميع الظروف المحيطة والمؤثرة في العملية التعليمية، وكثيرا ما تفشل الطرائق التقليدية في ايصال المعلومات لكون اختيارها كان غير ملائم لموضوع الدرس او خصوصيته فقد لا تفيد كثيرا من طرائق التدريس التقليدية في تدريس مواد الفنون التشكيلية والذي نحن بصدده في هذه الدراسة لكون ان لهذه المواد خصوصية، فالدروس التشكيلية العملية لا تعتمد على ضخ مادة نظرية الى الطلبة وانما هي عملية مركبة وجميعها تهدف الى تدريب حواس المتلقي بشكل تدريجي على استيعاب الاشكال المنظورة والملموسة ومن كل النواحي ومن ثم اعادة تكوينها بشكل ذاتي ينفرد به كل طالب. ولهذا فان تحقيق مثل هذا الهدف لا ياتي من خلال تطبيق طرائق التدريس التقليدية المتبعة في الدروس النظرية لكون عملية التدريس مثل هذه المواد لابد من ان تمر بمرحلتين : الاولى اعطاء معلومات عامة وبشكل جماعي واخرى يكون فيها التعليم فرديا لمراعات قدرة كل طالب على استيعاب، واختيار السبيل الامثل، للارتفاع بمستوى ادائه، فعملية تدريس الدروس العملية للفنون التشكيلية تتطلب ان يكون المدرس ذا كفاءة وثقافة عالية وقدرة كبيرة على نقل المعلومات، فكثير من

كبار الفنانين قد يفشلون في مهمة التدريس لجهلهم متطلبات هذه المهنة وبهذا فان عملية تدريس الفنون التشكيلية العملية تقتضي مواصفات معينة يجب توفرها في المدرس.

لقد قطع قسم التربية الفنية شوطا في عملية تدريس الدروس العملية التشكيلية وقد خرج العديد من الطلبة والذين يمارسون حاليا مهنة التدريس في المدارس الثانوية وقد تفاوتت مستوياتهم وامكاناتهم الفنية. وحتما ان لهذا التفاوت اسبابا تقتضي الوقوف عندها للوقوف على اسبابها لمعالجتها ونحن نرى ان من احدى هذه الاسباب المؤدية الى التفاوت في مستوى الطالب بجميع سني الدراسة هو اسلوب التدريس أو الطرائق المتبعه لتدريب الطلبه، لهذا انصب هذا البحث لدراستها والوقوف على سبل تقويمها للارتفاع بها لاداء افضل، خصوصا وانه لم يكتب عن خصوصية تدريس الفنون التشكيلية العملية وسبل تقويمها كما كتب عن الكثير من الاختصاصات الاخرى وهذا ما يعزز الحاجة الى مثل هذا البحث والذي يمكن ان تعمم نتائجه على نظائره من المواد التي تدرس في الاقسام الاخرى وفي الاقسام المتناظرة من الكليات المماثله. ويمكن تلخيص اهمية البحث في النقاط التالية :-

١- حاجة كلية الفنون الجميلة (بغداد ، الكوفة) بعامة وقسم التربية الفنية بخاصة، لمثل هذه الدراسة الرائدة في الميدان.

٢- تسهم هذه الدراسة في تشخيص الايجابيات والسلبيات التي يمر بها التدريسي في الدروس العملية.

٣- كشف محاسن ومساوئ استخدام طرائق التدريس المختلفة، وتعزيز الطرائق الفعالة في تعليم الطلبة للمواد العملية التشكيلية.

٤- تسهم ايضا وبصورة متراضعة في نمو التدريسي ومهارته التدريسية في اثناء المهنة (التعليم المستمر).

حدود البحث

يتحدد البحث بطلبة وتدريسيو قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة/ بغداد ، وكلية التربية الفنية/ الكوفة، وفي تقويم طرائق التدريس للفنون التشكيلية العملية للعام الدراسي ١٩٨٩ - ١٩٩٠.

اهداف البحث

١- التعرف على واقع طرائق تدريس الفنون التشكيلية العملية التي تدرس في قسم التربية الفنية على مدى السنوات الاربع وهي (التخطيط والالوان، الاشغال اليدوية، الانشاء التصويري، النحت، الخط والزخرفه، التصميم والتزيين، والفخار.

٢- تحديد الطرائق المستخدمة والفعالة لتعليم الطالب من وجهة نظر التدريسيين والطلبة في السنوات الاربع.

٣- التعرف على كفاية تدريسي القسم في تدريس المواد التشكيلية العملية في السنوات الاربع.

تحديد المصطلحات

١- التقـــويم

يعرفه عميرة (١٩٧٢) إنه عملية تشخيصية وقائية علاجية تستهدف الكشف عن مواطن الضعف والقوة في التدريس، بقصد تحسين عملية التعليم والتعلم وتطويرها بما يحقق الاهداف المنشودة.

٢- المـواد العملية التشكيلية

هي الدروس التي يتلقاها طلبة قسم التربية الفنية خلال فترة اعدادهم في السنوات الاربع في المواد التشكيلية وتشمل (التخطيط والالوان، النحت، الانشاء التصويري، الاعمال اليدوية، الفخار، التصميم والتزيين، الخط والزخرفة).

٣- النمـذجـــة

وهي قيام التدريسي باداء المهارات الاساسية امام الطلبة، ثم اعطاء فرصة للطالب لممارسة العمل الفني بغية اكسابهم المهارات، ومن ثم يقوم المدرس بملاحظة إداء الطلبة وتوجيههم.

٤- الاكتشـــاف

يعرفه فردريك بل، بانه وسيلة لحصول الفرد على المعرفة بنفسه مستخدما في ذلك المصادر الخاصة الفزياوئية او الذهنية، او هو ذلك النوع من التعلم الذي يحدث نتيجة لمعالجة الفرد المتعلم للمعلومات واعادة بنائها وتنظيمها حتى يمكن الوصول الى معلومات جديدة.

٥- الاســتقراء

هو الانتقال بالمتعلم من الجزء الى الكل اي الانتقال من الحالات الخاصة الى الحالات العامة.

٦- الاستنتاج

الانتقال بالمتعلم من الكل الى الجزء، اي من الحلات العامة الى الحالات الخاصة.

الفصل الثاني
الدراسات السابقة - عربية واجنبية
مناقشة الدراسات

الدراسات السابقة

١- دراسة ستويس،١٩٥٨ (Stubwbs) وهي دراسة مقارنة بين طريقتين الاستقراء والاستنباط في تدريس المبادئ الكمية في الكيمياء العامة. اوضحت النتائج ان الطريقة الاستقرائية فعالة اكثر من الطريقة الاستنباطية ويمكن اجمالها في النقاط التالية.

١- تدريب الطلبة على مهارة استخدام الطريقة العلمية.

٢- تنمية التفكير الناقد.

٣- تدريس المفاهيم الاساسية والمعلومات الهامة في الكيمياء.

٢- دراسة كيرش، ١٩٦١ (kersh) وهي دراسة مقارنة حول فعالية طرائق التعلم بالاكتشاف، والتعليم البرنامجي، وطريقة العرض، وكانت عينة البحث ثلاثين طالبا لكل طريقة تدريس من المرحلة الثانوية.

بينت نتائج الدراسة، تفوق الطلبة الذين درسوا بطريقة الاكتشاف على الطلبة الذين درسوا بطريقة التعليم البرنامجي وطريقة العرض من حيث انتقال اثر التدريب (التعليم). واتضح اختلاف معدل النسيان بين المجموعات الثلاثة اختلافا دالا، كما تفوق الطلبة الذين درسوا بطريقة التعليم البرنامجي في تذكر مادة التعلم بعد فترة من الزمن تالية لوقف التعليم.

٣- دراسة دافيدسن، ١٩٧٠ (Davvdson) استخدم في هذه الدراسة طريقة الاكتشاف الموجه في تدريس حساب التفاضل والتكامل لمجموعات صغيرة العدد من طلاب الجامعة. اسفرت عن تفوق طريقة الاكتشاف الموجه تفوقا طفيفا على طريقة العرض في التحصيل، بينما كانت الاتجاهات نحو دراسة الرياضيات اكثر ايجابية لدى الذين درسوا بطريقة الاكتشاف الموجه.

٤- دراسة كيز، ١٩٧٢ (Eearl, E. Keese) وهي دراسة مقارنة بين الطريقة التقليدية والاكتشاف الموجه ايضا على التحصيل والتفكير الابتكاري في المرحلة الثانوية، واسفرت الدراسة عن عدم وجود فروق ذات دلالة احصائية بين الطريقتين الا في حالة التحصيل لموضوع المتتابعات والمتسلسلات الرياضية في صالح التدريس بالاكتشاف الموجه.

٥- دراسة بونوفل ١٩٨٤ .. كانت الدراسة تهدف الى :-

أ- التعرف على واقع تدريس مادة الجغرافية في المرحلة الثانوية للبنين والبنات بمدارس دولة البحرين وذلك من حيث طرائق التدريس والوسائل التعليمية، والكتاب المدرسي،

واساليب التقويم المستخدمة في هذه المادة، واعداد المعلم وتدريبه.

ب- اقتراح الاساليب المناسبة لتحسين تدريس مادة الجغرافية في ضوء نتائج البحث وتوصياته. صمم الباحث استبيانين احدهما للطلبة والاخر للمدرسين والمدرسات.

استخدم الباحث النسبة المئوية في تحليل النتائج التي توصل اليها. اذ اتضح ان طريقة الالقاء هي الطريقة السائدة لدى غالبية المدرسين والمدرسات. كما وجد ان التدريس وادخال الجانب العملي في التدريس للمادة واستخدام النماذج والكرات الارضية والافلام والتسجيلات الصوتية والافلام لتدريس المادة، كما يوصي بزيادة استخدام الانشطة اللاصفية واعادة النظر في واقع الامتحانات لتقويم الطلبة.

مناقشة الدراسات السابقة

مما تقدم من دراسات يتضح انها تختلف في مجال التقويم واستخدام الاداة فبعضها استخدم الملاحظة واخرى استخدمت الاستبيان ومنها ما كانت المقابلة هي اداتها التقويمية ان هذه الدراسة تتفق مع دراستي كل من (بونوفل، وكيز) في طريقة جمع المعلومات كما تتفق مع بعض الدراسات التي استخدمت المقابلة في جمع المعلومات، اما البعض الاخر فكانت دراسات تجريبية في الحصول على المعلومات لتحقيق اهداف كل منها.

كما تتفق الدراسة الحالية مع دراسة (بونوفل) في مجال استخدام الوسائل الاحصائية اذ ان كلا من الدراستين استخدمت النسبة المئوية في تحليل وتفسير النتائج كما تختلف الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة كافة في عينتها اذ كانت العينة (التدريسيين والطلبة) حيث شملت كل المجتمع من التدريسيين و (٣٠٪) من الطلبة على مدى السنوات الدراسية الاربع.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

العينة - اداة البحث

اجراءات البحث

من اجل التوصل الى نتائج افضل في تحقيق اهداف البحث اتبع الباحثان الاجراءات التالية:-

١- اختيار تدريسيي قسم التربية الفنية (مجتمع)البحث كافة في عملية التقويم.

٢- اختيار عينة الطلبة بصورة عشوائية وبنسبة (٣٠٪) من المجتمع الاصلي للدراسة

وعلى مدى السنوات الاربع لقسم التربية الفنية للعام الدراسي ١٩٨٩/ ١٩٩٠ ، والبالغ عددهم (٥٤٤) طالبا وطالبة وبهذا تكون عينة البحث (١٦٦) طالبا وطالبه للسنوات كافة.

٣- اعد الباحثان استبيانا استطلاعيا لاراء الطلبة والتدريسيين.

٤- اعداد الاستبيان المغلق.

٥- تطبيق الاستبيان المغلق.

٦- تحليل البيانات واستخلاص النتائج ومناقشتها.

عينة البحث

شملت عينة البحث كل من :-

١- تدريسيوا المواد التشكيلية العملية في قسم التربية الفني والذين يمثلون المجتمع الاصلي للدراسة والبالغ عددهم (١٣) تدريسيا منهم (٩) تدريسيين على ملاك القسم واربعة محاضرين في القسم للمواد التشكيلية العملية الذين يدرسون مواد (الفخار، الاعمال اليدوية وتدريس واحد في التخطيط والالوان). اما التدريسيون الذين هم على ملاك القسم فيدرسون مادة التخطيط والالوان ومادة التصميم والتزيين، والخط والزخرفة، النحت، الانشاء التصويري.

٢- الطلبة .. وهم طلبة قسم التربية الفنية للسنوات الاربع، حيث تم اخذ عينة منهم تمثل ٣٠٪ من المجتمع الاصلي للعام الدراسي ١٩٨٩ / ١٩٩٠ والبالغ عددهم (٥٥٤) طالبا وطالبة اذ تم اختيارهم بصورة عشوائية وبلغت (١٦٦) طالبا وطالبة موزعين على السنوات كافة مع مراعات عدد الذكور والاناث كما هو موضح في الجدول التالي :-

مستوى السنة الدراسية	الكلي للذكور	العينة	الكلي للاناث	العينة	الكلي للسنة الدراسية	العينة للسنة الدراسية
الاول	٣٠	٩	٥٦	١٧	٨٦	٢٦
الثاني	٧٥	٢٣	٨٧	٢٧	١٦٢	٥٠
الثالث	١١٦	٣٥	٨٥	٢٦	٢٠١	٦١
الرابع	٦٠	١٨	٣٥	١١	٩٥	٢٩
المجموع	٢٨١	٨٥	٢٦٣	٨١	٥٤٤	١٦٦

اداة البحث

اعتمد الباحثان على الاستبيان اداة رئيسية لبحثهم في الحصول على المعلومات اضافة الى

اجراء المقابلة الشخصية مع التدريسيين والطلبة لمناقشة طرائق واساليب التدريس والتدريب المستخدمة، ويعد الاستبيان اداة رئيسية لكونه مألوفا لدى الطلبة ويسهل استخدامه وملؤه، كما يمكن تطبيقه على عينة ذات حجم كبير وبفترة قصيرة فضلاعن سهولة استخدام الوسائل الاحصائية من تبويب وتحليل. وقد مرّ الاستبيان بالخطوات التالية :-

١- الاطلاع على الادبيات الخاصة بطرائق واساليب التدريس والتدريب العملي والخاص في مجال تدريس الفنون على اختلاف انواعها والتي يتبعها التدريسيون في تدريسهم وتدريبهم لطلبتهم.

٢- اجراء مقابلات شخصية مع التدريسيين والاطلاع على الطرائق التي يتبعونها في تدريسهم وتدريبهم للطلبة.

٣- اعداد استبيان مفتوح لجمع المعلومات من التدريسين لكيفية تدريس وتدريب الطلبة حدد فيه انواع طرائق التدريس والتدريب، والوسائل التعليمية المستخدمة في اساليب التدريس والتدريب وفاعلية المنهج لكل مادة.

٤- اعداد استبيان مفتوح ثم تطبيقه على عينة استطلاعية من الطلبة الذين يختلفون في المستوى الدراسي للسنوات الدراسية كافة وقد طلب منهم التعبير عن الطرائق والاساليب التي يتبعها التدريسيون في تدريسهم وتدريبهم مع بيان الانشطة التي يمارسونها.

٥- بعد تفريغ نتائج الاستبيان المفتوح تم اعداد قائمة، فقرات الاستبيان التي صنفت حسب الخطوات التالية :-

(التهيئة للمحاضرة - عرض واثارة الدرس والتدريب - بدء التدريس او التدريب - ومعلومات عامة عن الطرائق التدريسية المتبعة). وقد اخذ بنظر الاعتبار الخطوات العامة في التدريس والتدريب وكذلك خطوات تعليم المهارة في اعداد وتدريب الطلبة.

٦- وزعت القائمة على لجنة من الخبراء والمحكمين في مجالات اختصاصهم من الجانب التربوي والنفسي والجانب العلمي في الفنون التشكيلية العملية، وذلك لتقدير مدى صلاحية وشمول الفقرات التي تحقق اهداف الدراسة، وقد تم الاخذ بأرائهم في تعديل وتغيير بعض الفقرات التي اشارت اليها لجنة الخبراء في الميدان[١].

٧- قام الباحثان بتوزيع فقرات الاستبيان على التدريسين بعد تعديل الفقرات، واصبح بصورته النهائية والذي شمل على (٦٥) فقرة تقع في (ثلاث) مجالات وقد رتبت الاجابة على كل فقرة وفقا لمقياس ثلاثي التدرج وعند ملئ الاستبيان يضع التدريسي والطالب كل حسب استبيانه الخاص علامة (✓) في الحقل الذي يعبر عن رأيه والمكون من ثلاث مجالات هي (دائما، احيانا، نادرا).

ويعد الاستبيان صادقا اذ تم استخدام الصدق الظاهري وسيلة للتحقق من هدف الاستبيان

فقد اعطي الى عدد من المحكمين (١)، في قسم التربية الفنية، وقسم الفنون التشكيلية، للحكم على مدى مناسبته لجمع المعلومات اللازمة للبحث ومدى وضوح ودقة العبارات والتعليمات التي تعطي للتدريسيين او الطلبة قبل ملئ الاستبيان والموضوعية المتوفرة في اعداد هذه الاداة.

اما الاستبيان الخاص بالطلبة فقد بلغ (٤٨) فقرة يؤشرها الطالب حسب ما يراه في اداء التدريسيين وفقا للمقياس الثلاثي المشابه لاستبيان التدريسيين.

الفصل الرابع
تحليل النتائج
التوصيات - المقترحات

تحليل النتائج

التدريسيون : كشف الاستبيان ان (٧٥٪) من التدريسين يخططون للتدريس قبل بدء المحاضرة ويحددون الاهداف السلوكية للطلبة، وبنفس النسبة ايضا، يهيئون المصادر اللازمة للمحاضرة امام الطلبة ويختارون الموضوع المناسب لهم ونادرا ما يتخذون طريقة واحدة للتدريس، وكذلك بنفس النسبة يجمعون في تدريسهم بين طرائق التدريس وهي (المحاضرة، المناقشة، العرض) و (٧٥٪) يستخدمون طريقة النمذجة (المحاكاة) احيانا.

تشير الملاحظات اعلاه الى استخدام الفقرات بصورة جيده في اثناء تدريسهم كما يتضح ان (٨٧,٥٪) من التدريسين يكتبون دائما الخطة السنوية قبل بدء العام الدراسي. وان (٨٧,٥٪) يحددون دائما الهدف الخاص للمحاضرة وبنفس النسبة دائما يهيئون القاعة والمواد اللازمة للمحاضرة.

ويتفق (٥٠٪) من التدريسين على تكليف الطلبة بالواجب البيتي و(٦٢,٥٪) من التدريسين يحددون دائما الاسئلة المناسبة لتقويم الدرس. اما عرض واثارة الدرس فيتفق التدريسيون كافة (١٠٠٪) في توضيح الهدف العام للمحاضرة في اثناء تدريسهم و (٥٠٪) يكتبون عنوان الدرس دائما على السبورة وان (٣٧,٥٪) احيانا يعرضون الوسائل التعليمية وهذه النسبة تعد قليلة نوعا ما في مجال استخدام الوسائل التعليمية. ويتفق (٥٠٪) منهم على استخدام طريقة المشروع و (٧٥٪) في استخدام النمذجة وان (٥٠٪) نادرا ما يستخدمون طريقة الاستكشاف في تدريسهم، وبنفس النسبة مع طريقة الاستقراء، الا ان (٥٠٪) احيانا يستخدمون طريقة الاستنتاج وتعليم الفريق، (٥٠٪) دائما يستخدمون طريقة

التعلم بالعمل، وقد لوحظ هناك بعض التناقض في استخدام طريقة تعلم الفريق والاستكشاف معا .

كما اتضح اتفاق التدريسين كافة على عدم استخدام جهاز العارضة فوق الرأس (Overhead Projector) اي بنسبة (١٠٠٪) اما استخدام الفانوس السحري فيتفق (٧٥٪) من التدريسين على انهم نادرا ما يستخدمونه، اذ يجب استخدام هذا الجهاز احيانا لتوضيح بعض الرسوم او بعض الملاحظات او الاعمال العالمية او استخدام جهاز عرض الشرائح (سلايدات).

اما في مجال التطبيق العملي فان (٥٠٪) يرسمون امام الطلبة احيانا لاكسابهم بعض المهارات الفنية وان (٨٧,٥٪) من التدريسين يراعون الفروق الفردية دائما وان (٥٠٪) منهم ايضا يوجهون الطالب دائما لان يتبع نفس الخطوات التي يوضحونها وقد اتضح بعض الاختلاف في ترك الحرية للطالب لكي ينفذ الاعمال داخل الصف بنسبة (٥٠٪) احيانا. ويتضح ايضا ان (٦٢,٥٪) من التدريسين يقومون دائما بتصحيح خطاء الطالب فيما يشخص (٥٠٪) منهم الخطاء للطالب ويطلب تصحيحه من الطالب نفسه، وان (٧٥٪) من التدريسين يختبرون الطالب احيانا في عملية تشخيص الخطاء بنفسه دون ان يتدخلوا. اما في عملية تقويم اعمال الطلبة فان (٨٧,٥٪) منهم يقوّم اعمال الطلبة دون اشراكهم، وان (٥٠٪) يشركون الطلبة دائمافي عملية التقويم لرفع مستوى اداء الطالب.

ويتضح ان هناك فارقا بين الفقرتين وبنسبة (٣٧,٥٪) اما في عملية ممارسة النقد الفني لاعمال الطلبة فيتضح ان (٥٠٪) من التدريسين يشركون الطلبة في عملية النقد الفني. ويتضح ان (٦٢,٥٪) من التدريسين يوجهون الطلبة لممارسة السلوك المهني الجيد وهي تنظيم وترتيب وتنظيف القاعة قبل خروجهم من المحاضرة.

الطلبـــــة

النتائـــج

من خلال المعالجات الاحصائية واستخدام النسبة المئوية اتضح ما يلي :-

يتفق (٤٦,٤٪) من الطلبة في السنة الاولى على عدم تحديد الهدف العام من قبل التدريسين. وان (٥٠٪) منهم يتفقون ايضا على عدم تحديد الهدف الخاص من المحاضرة في اثناء التدريس. وبنفس النسبة يتفق الطلبة على ان المدرس يذكر عنوان الدرس شفويا، وان (٨٥٪) من الطلبة يذكر عدم كتابة العنوان على السبورة، اما الطلبة في السنة الثانية فيتفق (٤٨٪) منهم على ان التدريسين يحدد احيانا الهدف العام من المحاضرة وكذلك يتفق الطلبة على ان (٥٢٪) من التدريسين يحددون احيانا الهدف الخاص من المحاضرة وتتقارب النسبة

اي نسبة (٧٤٪) علما انه نادرا ما يكتب التدريسين العنوان على السبورة، وان (٤٢٪) من التدريسين يذكرون احيانا عنوان الدرس شفويا دون كتابة العنوان.

لقد ظهر من اجابات طلبة السنة الثالثة ان (٤٢,٩٪) من اجاباتهم تؤكد تحديد التدريسي الهدف العام في حين اكد (٤٨,٦٪) منهم تحديد التدريسي الهدف الخاص من المحاضرة اثناء التدريس (احيانا).

واكد (٥١,٤٪) من الطلبة في السنة الثالثة ان التدريسي لا يكتب عنوان الدرس على السبورة بينما اكد (٥٧,١٪) منهم ان التدريسي يذكر عنوان الدرس شفويا دون كتابة.

ويتفق طلبة السنة الرابعة مع طلبة السنة الاولى بنفس النسبة على ان (٤٦,٧٪) من التدريسين نادرا ما يحددون الهدف العام من المحاضرة في اثناء التدريس، وتزداد النسبة مع طلبة السنة الثانية اي ان طلبة السنة الثانية يزيدون في تحديدهم بنسبة (٢٪)، وكذلك (٤٦,٧٪) احيانا يحدد الهدف الخاص من المحاضرة في اثناء التدريس. وان (٥٦,٧٪) احيانا يذكرون عناوين الدروس شفويا.

اما التدريسيون فقد ظهر عندهم عكس الاجابات من قبل الطلبة لذا فان (٨٧,٥٪) منهم يحدد الهدف العام دائما لذا ينبغي من التدريسين اشعار الطلبة وتفهيمهم الهدف العام والهدف الخاص لكي يستوعبوه بصورة صحيحة. وكذلك بالنسبة للاهداف الخاصة. وهذا ما يجب ان يعرفه الطالب خلال المحاضرة.

اما استخدام جهاز العرض فوق الرأس فيشير طلبة السنة الاولى بنسبة (٨٩,٣٪) الى نادرا ما يستخدم الجهاز اثناء المحاضرة.

ويتفق طلبة السنة الثانية بنسبة (٧٢٪) على ان نادرا ما يستخدم وتكاد تقترب النسبة مع طلبة السنة الثانية وبنسبة (٧١,٤٪)، اما السنة الرابعة فيلجأ احيانا (٥٣,٣٪) من التدريسين الى استخدام الجهاز. بينما يتفق التدريسيون كافة على انهم نادرا ما يستخدمون الجهاز. كما يتفق ٧٥٪ منهم على عدم استخدام جهاز الفانوس السحري. ويجتمع (٨٥,٧٪) من طلبة السنة الاولى على انه نادرا ما يستخدم الفانوس السحري خلال المحاضرة، وان (٥٠٪) يستخدمون احيانا في محاضرات السنة الثانية، و (٥٧,١٪) نادرا ما يستخدم المدرس لطلبة السنة الثالثة، (٤٣,٣٪) نادرا ما يستخدمه في التدريس لطلبة السنة الرابعة.

اتضح من اجابات الطلبة والتدريسين عدم اتفاقهم على استخدام جهاز الفانوس السحري وجهاز العرض فوق الرأس، وربما لا يميز الطلبة بين الجهازين لذا يجب تعريف الطلبة بالاجهزة المستخدمة وتعليمهم اسماءها وكيفية استخدامها وادامتها، وهذا امر ضروري لانهم سوف يخرجون مدرسين. يقوم التدريسي بتوجيه طلبته لتحضير المستلزمات المطلوبة بالمحاضرة، فان

(٤ , ٧١٪) من طلبة السنة الاولى يوجههم المدرس دائما لتحضير المستلزمات، اما طلبة السنة الثانية فتتساوى النسبة بين (احيانا ونادرا) اي النسبة (٣٨٪) في توجههم للتحضير. ويتفق (٤ , ٥١٪) على (احيانا) ما يوجههم المدرس لتحضير المستلزمات المطلوبة في المحاضرة. كما تتساوى نسبة اجابة طلبة السنة الرابعة في (دائما واحيانا) ونسبة التساوي هي (٧ , ٤٦٪).

اما السادة التدريسيون فان (٥٠٪) منهم احيانا ما يوجهون الطلبة لتهيئة القاعة للمحاضرة وان (٥٠٪) منهم دائما يوجهون الطلبة لتحضير الخامات والمستلزمات لاستخدامها في الدرس اما استخدام الوسائل التعليمية لتوضيح المحاضرة، فان (٥٧/١٪) من طلبة السنة الاولى يعترفون باستخدامها احيانا، اما طلبة السنة الثانية فان (٦٤٪) منهم يجمعون على ان نادرا ما يستخدم الوسائل التعليمية. وكذلك يشير طلبة السنة الثالثة بنسبة (٤ , ٥١٪) الى انه نادرا ما تستخدم ايضا. وبفارق بسيط يشير طلبة السنة الرابعة وبنسبة (٣ , ٥٣٪) الى انه نادرا ما تستخدم الوسائل التعليمية بالنسبة للسنة الثالثة.

ويذكر (٥٠٪) من التدريسين انهم يستخدمون الوسائل التعليمية دائما لتوضيح فقرات الدرس. كما يتضح ان (٤ , ٧١٪) على طلبة السنة الاولى بان المدرس يصحح اخطائهم بنفسه وامامهم. كما يتفق (٤٢٪) من طلبة السنة الثانية على قيام التدريسي بتصحيح خطاء الطالب. وتختلف النسبة مع طلبة السنة الثالثة والرابعة اي بنسبة (٣ , ٥٤٪، ٥٠٪) احيانا للسنة الثالثة والرابعة على التوالي. اما تشخيص الخطاء من قبل التدريسين ثم يقوم الطالب بتصحيحه فان طلبة ا لسنة الرابعة يتفقون بنسبة (٤٠٪) على (احيانا)، اما طلبة السنة الثانية (٩ , ٤٢٪) تتفق على (احيانا) يصحح الخطاء بعد تشخيص التدريسي له. اما السنة الاولى فان (٤ , ٤٦٪) دائما يطلب منهم التدريسي تصحيح الخطاء بعد تشخيصه لهم. وان (٦٦٪) من الطلبة السنة الثانية يتفقون على (احيانا) من نفس الفقرة.

اما التدريسيون فيتفقون بنسبة (٥ , ٦٢٪) على قيامهم بتصحيح الخطاء للطالب بنفسه دائما وان (٥٠٪) (احيانا) ما يشخص التدريسي الخطاء للطالب ويطلب منه تصحيحه دون ان يتدخل التدريسي.

يشعر (٩ , ٤٢٪) من الطلبة بمراعات الفروق الفردية بين الطلبة في السنة الاولى، وان (٥٠٪) من طلبة السنة الثانية يشعرون احيانا بمراعات فروقهم الفردية، و(٤٠٪) من السنة نفسها يشعرون بعدم المراعات. اما طلبة السنة الثالثة فان نسبة (٤٠٪)منهم يشعرون بعدم مراعات فروقهم الفردية وتتوزع النسبة ما بين (٣٢٪، ٢٨٪) (دائما واحيانا) على التوالي بان التدريسين يراعون الفروق الفردية. اما السنة الرابعة فان نسبة (٤٠٪) (دائما) يشعرون بمراعات فروقهم. كما يرى (٥ , ٨٧٪) من التدريسين يشيرون الى مراعات الفروق الفردية بين الطلبة في اثناء التدريس وتقديم الاعمال.

اما فيما يخص ممارسة النقد الفني وتقويم الاعمال فان (٥٠٪) من طلبة السنة الاولى (نادرا) ما يطلب منهم المدرس ممارسة النقد الفني وتقويم الاعمال، فان (٥٠٪) من الطلبة في الصف الاول نادرا ما يطلب منهم المدرس ممارسة النقد الفني لاعمالهم.

اما طلبة السنة الثانية فان (٦٢٪) احيانا يطلب منهم التدريسين ممارسة النقد الفني لاعمالهم ويرى (٥٤,٣٪) دائما يطلب منهم تقويم اعمالهم بانفسهم. اما التدريسيون فان (٥٠٪) منهم يشرك الطلبة في ممارسة النقد الفني لرفع مستواهم الفني في الاداء.

اما عملية تقويم الاعمال الفنية، فان نسبة (٤٢٪) من طلبة السنة الاولى يقوّم المدرس اعمالهم دون اشراكهم احيانا، وان (٤٦,٤٪) نادرا ما يقوم الطالب عمله بنفسه. وان (٥٧,١٪) يطلب منهم التدريسيون دائما تقويم العمل الفني بالاشتراك مع مجموعة من الطلبة من نفس السنة، وان (٤٠٪) من طلبة السنة الثانية نادرا ما يقوّم التدريسي اعمالهم، وان (٤٦٪) منهم اتفقوا على انه ما يقوّم الطالب عمله بنفسه، (٥٤٪) نادرا ما يطلب منهم التدريسي تقويم العمل باشتراك مع مجموعة من الطلبة. كما يتفق (٥٧,١٪) من الطلبة في لسنة الثالثة احيانا يقوّم التدريسي العمل بنفسه، وان (٤٨,٦٪) من نفس السنة احيانا ما يقوّم الطالب عمله بنفسه وان (٤٠٪) نادرا ما يطلب منهم التدريسي تقويم اعمالهم باشتراك مع مجموعة من الطلبة. اما طلبة السنة الرابعة فان (٥٦,٧٪) دائما ما يقوّم التدريسي اعمالهم، وان (٣٦,٧٪) منهم يقوّم الطالب عمله بنفسه دائما، وان (٤٦,٧٪) منهم يترك الطالب مع مجموعة لتقويم عمله احيانا.

اما التدريسيون فان (٨٧,٥٪) يجرون عملية التقويم لاعمال الطلبة بانفسهم احيانا دون اشراك الطالب، ويتفق (٥٠٪) على انهم دائما يشركون الطلبة في تقويم اعمالهم الفنية بقصد رفع مستواهم الفني. اما اشاعة النظام والانظباط الصفي، والحرص على وقت الدرس وتعليم الطالب من قبل التدريسي فيتضح ان نسبته تكون عالية دائما في تحقيق ما ورد، وبالنسب التالية للسنة الاولى (٧١,٤٪، ٧١,٤٪، ٧٥٪) داذما على التوالي. اما طلبة السنة الثانية وبنفس الفقرات فكانت النسب (٤٤٪ دائما، ٥٢٪ احيانا، ٦٦٪ دائما) وعلى التوالي كما ذكر في اعلاه. اما طلبة السنة الرابعة فتكاد النسب تتقارب مع بعضها فهي (٧٣,٣٪، ٧٦,٧٪، ٧٦,٧٪) وعلى التوالي ايضا كما يراها في مدرسيهم. ويتضح جليا ان اهتمام التدريسيين بالطالب كان هدفهم لتحقيق النجاح وتعليم الطلبة.

التوصيات

يوصي الباحثان بما يلي :-

١- تعليم الطلبة وتعريفهم بالهدف العام والخاص، وكذلك الاهداف السلوكية التي يجب ان يسلكها الطالب في اثناء التدريس.

٢- كتابة عنوان المحاضرة على السبورة او على الاقل ذكرها بصورة شفوية امام الطلبة وشرحها، اذ ان من المهم ان يعرف الطالب عنوان المحاضرة التي حضر من اجلها.

٣- تعريف الطلبة بالاجهزة المستخدمة وكيفية تشغيلها واستخدامها وادامتها والمحافظة عليها.

٤- التنوع في استخدام الوسائل التعليمية، ومنها السمعية والبصرية اثناء التدريس.

٥- مراعاة الفروق الفردية بين الطلبة وذلك حسب كفاءة ومهارة الطالب الفنية، وتقديم الاعمال والالتزام بالحضور الى المحاضرة والاهتمام بالواجبات البيتية للطالب وتقديمها بصورة جيدة.

٦- من الضروري اشراك الطلبة في تقويم اعمالهم الفنية وكذلك اجراء عملية ممارسة النقد الفني لاعمالهم من اجل زيادة خبراتهم وزيادة وعيهم وثقافتهم الفنية.

٧- اهتمام التدريسين بالتخطيط للتدريس (تحضير خطة الدرس).

٨- الاهتمام بمركز تطوير طرائق التدريس والتدريب الجامعي من قبل رئاسة الجامعة، ليواكب التدريسيون تطورهم في استخدام انواع طرائق التدريس والتدريب وتقنيات التعليم المستخدمة لخدمة العملية التربوية في اعداد طلبتهم.

٩- اهتمام التدريسيون بتوجيه وارشاد الطلبة لممارسة النشاطات اللاصفية وتكليفهم بالواجبات العملية البيتية.

١٠- تنظيم جلسات مناقشة (سمنار)بين التدريسين لمناقشة مستحدثات العملية التربوية والتدريبية وهكذا يطلع بعض التدريسين على تجارب ذوي الخبرة من الاساتذة لينمو خلال الخدمة.

١١- تنظيملقاء لمدرسي السنة الواحدة والذين يدّرسون نفس المادة في بداية العام الدراسي لوضع خطة مشتركة وموحدة للسنة الدراسية.

المقترحات

يقترح الباحثان ما يلي :-

١- اجراء دراسة مماثلة لكل سنة دراسية على انفراد ولكل مادة.

٢- اجراء دراسة مقارنة للمواد المتشابهة مثل (التخطيط والالوان بين السنوات الاربع).

٣- اجراء دراسة لتحديد الكفاءة التدريسية المطلوبة وللدروس العملية التشكيلية.

المصادر والمراجع العربية

١- ابو هلال، احمد -تحليل عملية التدريس، مكتبة النهضة الاسلامية،١٩٧٩.

٢- الغريب، رمزية -التقويم والقياس النفسي والتربوي، مكتبة الانجلو مصرية، ١٩٧٧.

٣- المفتي، محمد امين واخرون- سلوك التدريس، مؤسسة الخليج العربي، نهضة مصر ١٩٨٤.

٤- النعيمي، عبد المنعم خيري- تقويم تدريس الطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، رسالة ماجستير منشورة، مطبعة الامة، بغداد ١٩٩٠.

٥- المفتي، محمد امين واخرون -تأليف روبرت رتشي- التخطيط للتدريس، دار ماكجرو هيل ١٩٨٢.

٦- الطاهر، علي جواد -منهج البحث الادبي- المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط٦، ١٩٥٣.

٧- اوليفرون، جيمس، ل، التعليم المصغر وسيلة للارتفاع بمستوى التدريس، ترجمة محمد عبد العزيز، دار البحوث العملية، ط١، الكويت، ١٩٧٨.

٨- ريان، فكري حسن، التدريس، اهدافه .. اسسه واساليبه، تقويم نتائجه، تطبيقاته، عالم الكتب، ط/٣، ١٩٨٤.

٩- عزيز، صبحي خليل، اصول وتقنيات التدريس والتدريب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي الجامعة التكنلوجية، مطابع جامعة الموصل، ١٩٨٥.

١٠- قلاد، د.فؤاد سليمان -الاساسيات في تدريس العلوم- دار المطبوعات الجديدة، الاسكندرية، ١٩٨١.

١١- كردنلوند تورمان، ي- صياغة الاهداف لاغراض التدريس الصفي، ترجمة عادل محمود حسين، واكرم جاسم الجميلي، مؤسسة المعاهد الفنية دار التقني للطباعة بغداد/ ١٩٨٣.

١٢- مادوس، جورج .ف واخرون- تقييم تعلم الطالب التجميعي والتكويني - ترجمة محمد امين المفتي واخرون، دار ماكجرو هيل للنشر، ١٩٨٣.

١٣- هولمس ستيوارت .ه واخرون - سيكولوجية التعلم، ترجمة فؤاد ابو الحطب واخرون، دار ماكجرو هيل للنشر، ١٩٨٣.

المصادر الاجنبية

1- Anderson Richerd Cedl Current Rescarch on Instrution Englewood clipps, Ng Percnlice- Hall- 1969.

2- Davidson, N.A,"The Small Oroup Discovery Method of Mathematics Instraction as Applied colulus", Dis, Ads, Intay May 1971, Vol.31, No.11.

3- Kecse, E, E, Astudy of creative Thinhing Abilily and student Achievement in Math.

4- Petr, Y. Karsh, The Motivating Effect of Learning by Directed Descovery, "Journat of Eductional Pychology. Vol. 53, No.2. 1962.

5- Stubbs, U. S. J. "Acomparison of two Melhods Teaching certain Quantative principles of Ghemistry at The College Level, "Poct, Diss, Ny. Univ" lbid.

الملاحق

اسماء الخبراء حسب الدرجة العلمية

١- د. ابو طالب محمد سعيد	استاذ
٢- السيد سعد عبد الامير الطائي	استاذ مساعد
٣- د. سعدي لفتة موسى	استاذ مساعد
٤- د. محمد العربي	مدرس
٥- السيدة نعمت محمود حكمت	مدرسة
٦- السيد زهير صاحب	مدرس
٧- السيد ناظم حامد	مدرس مساعد
٨- السيد ابراهيم عبد الرزاق	مدرس مساعد
٩- السيد سعد علي يوسف	مدرس مساعد
١٠- السيد كاظم نادي الطائي	محاضر متقاعد

التدرسيون

ت	التفاصيل	دائما	احيانا	نادرا
	أ- التهيئة للتدريس			
١-	اخطط للتدريس قبل بدء المحاضرة	٧٥	٢٥	-
٢-	اكتب الخطة التدريسية لكل محاضرة	-	٨٧,٥	١٢,٥
٣-	اكتب خطة شهرية حسب مفردات المنهج	٦٢,٥	٢٥	١٢,٥
٤-	استذكر الخطط السابقة للدرس . . للتدريس شفويا	٨٧,٥	١٢,٥	-
٥-	احدد الهدف العام للمحاضرة اسبوعيا	٦٢,٥	١٢,٥	٢٥
٦-	احدد الهدف الخاص لكل محاضرة	٨٧,٥	-	١٢,٥
٧-	احدد الاهداف السلوكية للطلبة	٧٥	١٢,٥	١٢,٥
٨-	اهيء الوسائل التعليمي قبل الدخول للمحاضرة	٥٠	٥٠	-
٩-	اهيء المصادر اللازمة للمحاضرة قبل بدئها	٧٥	٢٥	-
١٠-	اهيء الخامات والمستلزمات المطلوبة قبل بدء المحاضرة	٨٧,٥	١٢,٥	-
١١-	اوجه الطلبة لتهيئة القاعة قبل بدء المحاضرة	٣٧,٥	٥٠	١٢,٥
١٢-	اطلب من الطلبة تحضير الخامات والمستلزمات لاستخدامها	٥٠	٢٥	٢٥
١٣-	اختيار الموضوع المناسب للطلبة حسب قابلياتهم الفنية	٧٥	٢٥	-
١٤-	اكتب الطرائق التدريسية التي استخدمها في المحاضرة	٣٧,٥	٣٧,٥	٢٥
١٥-	اكلف الطلبة بالواجب البيتي	٥٠	٣٧,٥	٢٥
١٦-	احدد الاسئلة المناسبة لتقويم الدرس	٦٢,٥	٣٧,٥	-

ت	التفاصيل	دائماً	احياناً	نادراً
	ب - عرض واثارة الدرس			
-١٧	القي عنوان الدرس على مسامع الطلبة دون كتابته على السبورة.	٣٧,٥	٥٠	١٢,٥
-١٨	اكتب عنوان المحاضرة على السبورة وبخط واضح.	٢٧,٥	٢٥	٣٧,٥
-١٩	اوضح الهدف العام والهدف الخاص لموضوع المحاضرة على الطلبة.	١٠٠	-	-
-٢٠	اوضح طرائق التدريس التي استخدمها اثناء عرض الدرس.	-	٥٠	٥٠
-٢١	اكتب على السبورة لتوضيح بعض الفقرات المهمة للمحاضرة	٥٠	٢٥	٢٥
-٢٢	ارسم على السبورة لتوضيح بعض الاجزاء المهمة للموضوع.	٥٠	١٢,٥	٣٧,٥
-٢٣	اعرض الوسائل التعليمية التي توضح الفقرات المهمة.	٢٥	٣٧,٥	٣٧,٥
-٢٤	استخدم طريقة واحدة في التدريس للمحاضرة الواحدة.	-	٢٥	٧٥
-٢٥	استخدام عدة طرائق تدريسية في المحاضرة الواحدة.	٦٢,٥	٢٥	١٢,٥
-٢٦	استخدم طريقة المحاضرة في التدريس.	٢٥	٥٠	٢٥
-٢٧	استخدام طريقة المناقشة في التدريس.	٥٠	٥٠	-
-٢٨	استخدام طريقة العرض في التدريس.	٣٧,٥	٦٢,٥	-
-٢٩	استخدام استخدام المحاضرة والمناقشة والعرض في التدريس	٧٥	٢٥	-
-٣٠	استخدام طريقة المشروع في التدريس.	٢٥	٥٠	٢٥
-٣١	استخدام طريقة النمذجة في التدريس.	٢٥	٧٥	-
-٣٢	استخدام طريقة الاستكشاف في التدريس.	٢٥	٢٥	٥٠
-٣٣	استخدام طريقة الاستنتاج في التدريس.	٣٧,٥	٥٠	١٢,٥
-٣٤	استخدام طريقة تعليم الفريق في التدريس.	٣٧,٥	٥٠	١٢,٥
-٣٥	استخدام طريقة التعلم بالعمل في التدريس.	٥٠	٣٧,٥	١٢,٥
-٣٦	استخدام طريقة الفريق والاستكشاف معا.	٢٥	٥٠	٢٥
-٣٧	استخدام طريقة التعليم الفردي والاستقراء.	١٢,٥	١٢,٥	٧٥
-٣٨	استخدام جهاز الفانوس السحري لتكبير بعض الصور للطلبة.	١٢,٥	١٢,٥	٧٥
-٣٩	استخدام جهاز العرضة فوق الرأس.	-	-	١٠٠
	ج - التطبيق العملي			
-٤٠	اشرح المادة نظريا دون ان اعمل امام الطلبة.	-	٥٠	٥٠
-٤١	اشرح الموضوع وطريقة العمل واستخدم السبورة للتوضيح.	٥٠	٢٥	٢,٥
-٤٢	ارسم امام الطلبة لاكسابهم بعض المهارات الفنية.	٥٠	٥٠	-
-٤٣	(انحت اعمل) امام الطلبة لاكسابهم المهارات الفنية.	٢٥	٣٧,٥	١٢,٥
-٤٤	(اصمم، اخط) امام الطلبة لاكسابهم المهارات الفنية.	٢٥	٣٧,٥	١٢,٥
-٤٥	اشجع الطلبة على مشاركتهم الفاعلة في التدريس.	٧٥	-	٢٥
-٤٦	اراعي الفروق الفردية بين الطلبة.	٨٧,٥	١٢,٥	-
-٤٧	اترك الطالب يعمل لوحده حتى النهاية دون تدخل.	٣٧,٥	٢٥	٣٧,٥

ت	التفاصيـــــــل	دائماً	احياناً	نادراً
-٤٨	اوجه الطالب ان يتبع نفس الخطوات التي وضحتها له.	٥٠	١٢,٥	٣٧,٥
-٤٩	اترك الطالب تحضير مواده اللازمة للعمل بنفسه حسب رغبته.	٢٥	٥٠	٢٥
-٥٠	اترك الحرية للطالب في تنفيذ الاعمال داخل الصف	٢٥	٥٠	٢٥
-٥١	اترك المجال للطالب ان يعمل بعد شرح المحاضرة	٦٢,٥	١٢,٥	١٢,٥
-٥٢	اقوم بتصحيح الخطاء للطالب بنفسي ليتعلم بعض المهارات	٦٣,٥	٣٧,٥	-
-٥٣	اشخص الخطاء للطالب واطلب منه ان يصححه بنفسه	٢٧,٥	٥٠	١٢,٥
-٥٤	اختبر لاطالب في عملية تشخيص الخطاء بنفسه دون تدخل	١٢,٥	٧٥	١٢,٥
-٥٥	اوجه احد الطلبة المتميزين لعمل النماذج امام الطلبة	١٢,٥	٣٧,٥	٥٠
-٥٦	اتفحص اعمال الطلبة كافة ومن ثم القي التوجيهات اللازمة	٥٠	٢٥	٢٥
-٥٧	اجري عملية التقويم لاعمال الطلبة بنفسي امامهم	٨٧,٥	١٢,٥	-
-٥٨	اشرك الطلبة في عملية تقويم اعمالهم لرفع مستواهم الفني	٥٠	٥٠	-
-٥٩	اشرك الطلبة في ممارسة النقد الفني لاعمالهم الفنية	٥٠	٥٠	-
-٦٠	اكلف الطلبة بالواجب البيتي الذي احدده مسبقا	٣٧,٥	٣٧,٥	٢٥,٥
-٦١	اشرك الطلبة لاختيار الواجب البيتي	٥٠	٢٥	٢٥
-٦٢	اذكر الطلبة باسماء الكتب والمصادر الخاصة بالمحاضرة	٣٧,٥	٥٠	١٢,٥
-٦٣	اوجه الطلبة لتنظيف وترتيب القاعة والمستلزمات قبل خروجهم.	٦٢,٥	٢٥	١٢,٥

الطلبـــــة

ت	الانشـــــطة
	يقوم المدرس بالانشطة التالية اثناء التدريس
-١	يحدد الهدف العام للمحاضرة اثناء التدريس.
-٢	يحدد الهدف الخاص من المحاضرة اثناء التدريس.
-٣	يكتب عنوان الدرس على السبورة.
-٤	يذكر عنوان الدرس شفويا دون كتابته.
-٥	يرسم على السبورة لتوضيح بعض النقاط.
-٦	يعرض وسائل تعليمية لتوضيح الدرس.
-٧	يذكر طرائق التدريس التي يستخدمها اثناء المحاضرة.
-٨	يرسم امام كل طالب بصورة انفرادية.
-٩	يرسم امام الطلبة بصورة جماعية.
-١٠	يرسم امام الطلبة بعد ان يقسمهم الى مجموعات.

ت	الانشـــــطة
١١-	يشجع الطلبة على مشاركتهم الفاعلة في الدرس.
١٢-	يربط الجانب العلمي بالجانب النظري للمادة الدراسية.
١٣-	يراعي الفروق الفردية بين الطلبة.
١٤-	يوضح المفاهيم العلمية والعملية بامثلة كافية من الواقع.
١٥-	يستخدم جهاز العرض فوق الرأس.
١٦-	يستخدم جهاز الفانوس السحري في عرض الدرس.
١٧-	يستخدم اسلوب التشجيع عند مناقشة الطلبة.
١٨-	ينبه الطلبة عن بعض النقاط المهمة في الدرس.
١٩-	يذكر اسماء الكتب والمصادر الخاصة بالمحاضرة.
٢٠-	يوجهك المدرس لتحضير المستلزمات المطلوبة للمحاضر.
٢١-	يقوم بتصحيح الخطاء امامك بنفسه.
٢٢-	يشخص لك الخطاء ويطلب منك ان تصححه بنفسك.
٢٣-	يترك لك الحرية في اختيار العمل المناسب لك.
٢٤-	يطلب منك تقويم الاعمال بنفسه.
٢٥-	يخط بعض الحروف ويطلب منا كتابتها (الخط الكوفي).
٢٦-	يطلب منك تصميم وحدات زخرفية مبتكرة.
٢٧-	يحث الطلبة على الابتكار والابداع في الخط والزخرفة.
٢٨-	يحدد لك انواع الخطوط ويشرحها لك.
٢٩-	يصحح اخطاء الطلبة بنفسه.
٣٠-	يتركنا لاكتشاف الخطاء من قبلنا.
٣١-	يطلب منا ممارسة النقد مع مجموعة من الطلبة.
٣٢-	يقوم اعمالنا لوحده.
٣٣-	يقوم الطالب عمله بنفسه.
٣٤-	يطلب منا تقويم العمل بالاشتراك مع مجموعة من الطلبة.
٣٥-	يوجه الطلبة لاجراء التجارب وعمل تخطيطات حول الموضوع
٣٦-	يفسح المجال امام الطلبة ليفكروا قبل تنفيذ الدرس.
٣٧-	يشيع النظام والانضباط داخل الدرس.
٣٨-	يحرص على وقت الدرس.
٣٩-	يحرص على تعلم الطالب للمادة.
٤٠-	يحترم الطلبة ويتبادل معهم الاحترام.
٤١-	يشجع الطلبة على ممارسة التفكير الناقد.
٤٢-	ينبه الطلبة على بعض النقاط المهمة في الدرس.
٤٣-	يوجه الطلبة لزيادة المعارض الفنية.
٤٤-	يعرض بعض التصاميم اثناء شرح المادة.
٤٥-	يحدد لنا الواجب البيتي.
٤٦-	يتابع الواجب البيتي السابق.

جدول النسبة المئوية لأفضل الطرائق التي يتبعها التدريسيون في تدريسيهم

التفاصيل	المحاضرة	المناقشة	العرض	التعلم بالعمل	الاستقراء	الاستنتاج	الفريق	الاستكشاف	المشروع	النمذجة	المحاضرة والمناقشة والعرض معا
تدريس الذكور	٥٠	٣٧,٥	٥٠	٢٥	٣٧,٥	٣٧,٥	٥٠	٥٠	٥٠	١٢,٥	٦٢,٥
تدريس الاناث	٣٧,٥	٥٠	٣٧,٥	٧٥	٢٥	٢٥	٣٧,٥	٢٥	٣٧,٥	٢٥	٦٢,٥
افضل الطرائق التي تراها مناسبة لك	٥٠	٥٠	٣٧,٥	٧٥	١٢,٥	٢٥	٢٥	٣٧,٥	٥٠	٢٥	٦٢,٥
اكثرها مناسبة لرفع كفاءة الطلبة	٢٥	١٢,٥	١٢,٥	٧٥	١٢,٥	٢٥	٣٧,٥	٢٥	٧٥	٢٥	٦٢,٥

Research Abstracts

1- ASymbol : is a figure in speech and an impersonation of reality.

Dr. Kadhum Munis Aziz

There are many opinions concerring the symbol and its nature in order to discover the dynamics of its crossections and representaion in the structure of the language as a quantitative element that reiterates throuyhout the texture of the language dialecticalcy acquiring its ethics and characteristics. This is the first point of this research.

The research also deals with the mechanics of the symbol in represnting the facts, establishting its types, the complex and the independent.

2- The Editorial Film

Dr. Sabah Mehdi Al-Musawi

The importance of the editorial film stems from its role in the psychological war.

The research deals with films by Ghon Grierson, Spottliswood, Norgenisloa, Dziga Vertsov. The research also deals with historical backgrounds, styles, and narration films in connection with propoganda and mass communication.

3- Lighting The Set

Dr. Abbas Ali Jaafer& Radda Al-Shati

Lighting is considered one of the most important elements of the cinema expression (Film expression). It comes in the second stage after the camera as Marcel Martin mentioned in his book (The language of the film) and also the other films experts.

The setting, on the other hand, is also considered as one of the most important elements in creating adramatic atmosphere in the film.

Through the connection of these two elements (lighting and setting) we can create or find wide fields to reinforce and deepen the movie picture and its meaning. Threfore this research is about how to find clear and limited thoughts (expressions) to those two elements, through the experiments known in the world and also through personal experiments in this field.

It is an attempt to explain the great importance of lighting and setting in movies.

4- The Role of Museums In The Process of propogating Education Arts, and siences

Dr. Salman Al-Khattat

The seseareh aims at exploring the important role that museums play all around the world in Art Education. It also sheds light on art preservation that leads to the expansion of art conscioessness whieh serves both national and international artistic ends, which means in the end the care to be given to the human heritage.

5- Evaluation of practical teaching methods in plastic arts, from the point of view of students at the faculty of Arts Education-University of Baghdad.

Mr. Muyasser Ali Ahmed

The purpose of this research, is evident in its title. The scope of the research covers two aspects of the aims of the teaching method : one is concerned with craftmanship, the srcond is concerned with the creativity.

شروط النشر:

- ❑ - يقدم الباحث نسخة من البحث مطبوعة على الالة الطابعة.
- ❑ - أن تكون عدد صفحات البحث المقدم (٢٠ - ٢٥) صفحة.
- ❑ - يبت في صلاحية البحث خلال مدة اقصاها ثلاثة اسابيع.
- ❑ - ترقم الهوامش من واحد الى نهاية البحث بارقام متسلسلة فقط.

اما نص الهامش ومصدره فيوضع في نهاية البحث.

- ❑ - تكون الاولوية في النشر وفق تاريخ طلب النشر المقدم الى رئيس التحرير، في حالة الايفاء بالمتطلبات الاخرى .

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
٢٣٨ لسنة ١٩٨١

طبع الغلاف في دار الكتب للنشر والطباعة
التنضيد التصويري / مكتب المعاصر

الاخراج الفني / خليل الواسطي

بغداد ١٩٩٤