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

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

العدد 16 - المجلد الخامس - السنة الخامسة - شباط 1997

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

المحتويات

- انتاج برامج تلفزيونية تعليمية لبعض الأقسام العلمية في كلية الفنون الجميلة . — عصام عيسى علوان
- السرد من الفيلم الكوميدي العراقي . — طاهر عبد مسلم الجابري
- الواقعية في السينما — وليم يلدا حنا
- البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية صموئيل - بيكت . — عبدالفتاح عبد الامير مرتضى
- تقييس ومواصفات القدم العراقية — د. فوزي المشهداني
- تقويم المشاريع السنمائية الطلابية من وجهة نظر مشرفيها وطلبتها . — د. علي حسين الركابي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

شـــروط النشـــر فـــي مجلـــة الأكاديمي

١. تخضـع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث
٢. ان يكون البحث جـديـــــداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة أخرى .
٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .
٤. تقدم البحـوث مكتوبة بالالة الكاتبـة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .
٥. تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص .
٦. ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (١٠٠) كلمة
٧. ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .
٨. مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث .
٩. ان لايزيد طول البحث عن ٣٠ صفحة من حجم ٨/١ .
١٠. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حال اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .
١١. لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .
١٢. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .
١٣. يستوفي مبلغ (٥٠٠) دينار عن كل بحث مكافآة تقويم بالاضافة الى (٢٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر .
١٤. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة) .

مجلـــة الأكاديمـــي

كليـــة الفنـــون الجميلـــة – جامعـــة بغـــداد / الوزيريـــة – بغـــداد

الأكاديمي

انتاج برامج تلفزيونية تعليمية لبعض الاقسام العلمية في كلية الفنون الجميلة

عصام عيسى علوان
قسم الفنون السمعية والمرئية

يهدف البحث الى انتاج برامج تلفزيونية تعليمية لبعض الاقسام العلمية في كلية الفنون الجميلة يتولى تنفيذها قسم الفنون السمعية والمرئية . تصمم وتنفذ كي يتم عرضها باجهزة الفيديو . لتكون اكثر نفعاً لتخدم جانباً من العملية التعليمية في الكلية .

تاريخ أستلام البحث ١٩/ ١٩٩٥/٤ تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٥/٢٢

اهمية البحث :

يقوم طلبة المرحلة المنتهية في فرع الاذاعة والتلفزيون قسم الفنون السمعية والمرئية في كلية الفنون الجميلة ، بتنفيذ مشاريع التخرج . بعض هذه المشاريع هي انتاجات تلفزيونية يتم تسجيلها على اشرطة فيديو . هذه الانتاجات غالبا ما تعرض مرة واحدة ثم تستقر على الارشيف . يمكن توجيه بعض هذه المشاريع لتكون اكثر نفعا وذلك يجعلها تخدم جانبا من العملية التعليمية في كلية الفنون الجميلة .

هدف البحث :

انتاج برامج تلفزيونية تعليمية لبعض الاقسام العلمية في كلية الفنونالجميلة يتولى تنفيذها قسم الفنون السمعية والمرئية . هذه البرامج تصمم وتنفذ كي يتم عرضها باجهزة الفيديو الصغيرة (VHS).

هذه البرامج هي برامج اترائية تقدم بعض المعلومات التي تتكامل مع العملية التعليمية ، ويكون اخراجها بشكل مثير ومشوق .كما ان هذه البرمج تغطي جوانب عملية تجعل الطالب قادرا على التعامل مع الاجهزة والمعدات والمواد الاولية التي يستعملها اثناء دراسته بوعي ودراية كي يمكن تجنب اصابة تلك الاجهزة والمعدات بالضرر وكذلك الحد من الاهدار في المواد الاولية المستخدمة .

الطرائق الحديثة في التعليم تقتضي استعمال تقنيات واساليب جديدة في هذا المجال . انها تتطلب ولوج مسالك متنوعة واعتماد انشطة دراسية مختلفة (١).

وعلى هذا الاساس دخلت الوسائل التعليمية ميدان التعليم من اجل الاستجابة للمتطلبات الجديدة التي واجهتها العملية التعليمية في الحياة المعاصرة بعد الحرب العالمية الثانية .

الوسائل السمعية والمرئية - والمرئية منها بالذات - من اكثر الوسائل فاعلية في المؤسسات التعليمية ، لان الصورة تضفي جواً من الواقعية على الموضوع الذي ترافقه وتمنحه دعماً وحيوية .

الشخص الذي يشاهد الصورة غالباً ما يستوعب الكثير من المعلومات دون الحاجة الى قراءة تفاصيل مكتوبة . حيث ان الصورة الجيدة تغني عن العشرات بل المئات من الكلمات . انها (اي الصورة) تساعد على تثبيت المعلومات في الذاكرة لفترة طويلة ، وهي تقوي في المشاهد المتعلم دقة الملاحظة وتؤثر فيه تاثيراً مباشراً . انها تنمي قدرات الدارسين

الادراكية والحسية (٢) . على هذا الاساس وجد استعمال التلفزيون ، بوصفه وسطاً مرئياً، وجد اهتماما كبيراً في ميدان التعليم ، وجعلته بعض المؤسسات التعليمية جزءاًيتكامل مع سياساتها التربوية والتعليمية . وصار التلفزيون من اكثر الوسائل جدوى في التعليم ، لان البرامج التلفزيونية تجمع بين الصورة والصوت في آن واحد ، والبرامج التلفزيونية التعليمية يمكن ان تحتوي الوسائل التعليمية . هذا مكن التلفزيون ان يكون اداة تعليم وثقافة فعالة . انه ينقل البيئة الواقعية والعينات والرسوم والتجارب . وبهذا فانه يستطيع ان يخدم جميع المواد التعليمية ولجميع المراحل الدراسية . هذه القدرات الفنية التي يمتاز بها التلفزيون جعلت منه وسيلة لتقديم الكثير من المعارف والمهارات ، هذه القدرات تعمل على دعم عملية الادراك وتزيد من فاعلية الموضوع ،وبذلك تقلل من الجهد وتختصر الوقت (٣).

اكدت المؤسسات التعليمية التي استعملت التلفزيون في نظامها التعليمي انه اثبت فاعلية في هذا المجال . وقد حرصت بعض السلطات التربوية ان تستعمل التلفزيون في نشاطاتها التعليمية حسب الاسلوب الذي وجدته مناسبا .

تناولت دراسات عديدة تجارب متنوعة لاستعمال التلفزيون في مجال التعليم ، من هذه التجارب هي تجربة مدرسة هجرستون الامريكية ، وتجربة المحطة الطائرة ، وتجربة ساموا الامريكية ، وتجربة السلطة التربوية في مدينة لندن ، وكذلك تجربة التليسكولا الايطالية والتجربة اليابانية وتجربة ساحل العاج والتجربة البرازيلية وغيرها ولعل اكثر التجارب تقدماً من الناحية التكنولوجية هي تجربة الصف القاري في امريكا . في هذه التجربة بث قمر صناعي برامج تعليمية تلفزيونية غطت مؤسسات تعليمية تضم ٦٠٠,٠٠٠ مستفيد من تلك البرامج . وعلى مستوى الدراسة الجامعية فان ٧١٪ من الكليات والجامعات الامريكية قد استعملت التلفزيون في نشاطاتها التعليمية .كما ان التلفزيون استعمل على نطاق واسع للمساهمة في التعليم خارج المدرسة خاصة في التدريب وتعليم بعض المهارات (٤)

وعلى مدى اكثر من ثلاثة عقود بدأ من الخمسينيات ، صار للتلفزيون حضور متميز في المؤسسات التعليمية ، وبلغ عددالحالات التي استخدم فيها التلفزيون في التعليم - بشكل او بآخر - عشرات الحالات سواء على مستوى البلد الواحد او على مستوى العالم .

ولكن بالرغم من هذه المساهمه الجدية والمهمة للتلفزيون في العملية التعليمية بدأ

الاعجاب بهذا الجهاز يتناقص شيئا فشيئاً بمرور الزمن والاعتماد عليه يقل وأهميته في المؤسسات التعليمية تتضائل بغض النظر عن اسلوب الاستقبال سواء كان عن طريق البث المفتوح او عن طريق الدائرة التلفزيونية المغلقة .من اهم الاسباب التي ادت الى الاعراض عن التلفزيون في المدارس هو صعوبة توافق الارسال وظروف الاستقبال . كما ان التلفزيون وسيلة اتصال من طرف واحد ، اي عدم وجود اتصال بين من يرسل الرسالة ومن يستقبلها .

بذلت محاولات عديدة من اجل التغلب على هذه المشكلة ، منها فتح خطوط هاتفية بين طرفي الاتصال (مركز الارسال ومراكز الاستقبال) للاجابة على اي سؤال او استفسار يمكن ان يثيره الجمهور الهدف . وفي خطوة اكثر تطوراً تم استعمال اجهزة الحاسوب كوسيلة اتصال بين المرسل والمستقبل .

غير ان هذه المعالجات - على اهميتها - لم تُعد المجد الذي كان يتمتع به التلفزيون التعليمي في عصره الذهبي . كما ان هذه المعالجات وغيرها لم تجعل السيطرة على البرنامج التلفزيوني التعليمي في يد المستفيد ، بل ظلت دائماً في يد مركز الارسال .

كان لظهور نوع صغير الحجم ورخيص الثمن نسبياً من اجهزة التسجيل الصوري المغناطيسي (الفيديو تيب VTR) اهمية كبيرة جداً في تعزيز مكانة التلفزيون في المؤسسات التعليمية بعد اهتزاز تلك المكانة واضفى على استعماله مرونة كبيرة وذلك لما يتمتع به هذا المستحدث الالكتروني الجديد من ميزات فنية عالية وصفات عملية جعلت السيطرة على البرنامج التعليمي المسجل على الشريط في يد المستفيد بصورة كاملة . بواسطة جهاز الفيديو صار بالامكان تسجيل البرامج عند بثها في الهواء ، او استعمال برامج جاهزة مسجلة على اشرطة فيديو . كما تتوفر برامج تلفزيونية تعليمية مسجلة على اسطوانات صورية (فيديو دسك Video Disc) يمكن عرضها بجهاز عرض خاص بنفس حجم الفيديو تيب الصغير VHS . هذا الجهاز يعرض فقط المواد التلفزيونية المسجلة على اسطوانات صورية ولا يمكنه ان يسجل البرامج من الجو .

جهاز الفيديوتيب لم يعزز مكانة التلفزيون التعليمي في المؤسسات التعليمية حسب بل حول التلفزيون من وسيلة تعليمية الى مصدر من مصادر التعليم والتدريب (٥) .

هذا البحث يُعنى بانتاج البرامج التلفزيونية التعليمية المخصصة للعرض بواسطة الفيديو تيب الصغير الحجم VHS على عدد محدود من الطلبة في القسم العلمي .

مرحلة التخطيط

عند التخطيط لانتاج برنامج تلفزيوني تعليمي علينا ان نعرف (ماذا) نقدم ، وينبغي ان نعرف كذلك (كيف) نقدم ذلك.الاهم علينا ان نعرف كيف نحول هذه (الماذا) و (الكيف) الى برنامج تلفزيوني له من المواصفات ما يجعله فعالاً ومؤثراً من اجل ان يحقق اهدافه .

عند انتاج البرامج التلفزيونية التعليمية يجب الاستعانة بالاختصاصيين لوضع المادة العلمية المتخصصة .ثم يتعاون الاختصاصيون والانتاجيون لوضع النص التلفزيوني ومناقشة العناصر المرئية . المختصون يضعون الافكار والانتاجيون يطورون تلك الافكار ويحولوها الى متتابعات مرئية (٦) .

بعد تحديد المواضيع المناسبة لان تتحول الى برامج تلفزيونية يتم وضع هدف - او اهداف - واضحة للبرنامج . يتناقش المختصون والانتاجيون حول ذلك الهدف ، هل هو المساعدة على تعليم مهارة معينة ؟ او استعمال جهاز معين ؟ او تحضير مواد اولية للدراسة العملية ؟ اوعرض نموذج او مواد معينة للتعرف عليها ؟ او عرض تصاميم مميزة وملاحظة خصائصها ؟ او اي هدف تعليمي آخر ..

يتسلم المخرج النص العلمي وتجري مناقشات مستفيضة مع المختصين حتى يتعرف على دقائق الموضوع ويستوعبه تماماً وربما يقوم ببعض الاستطلاعات الضرورية للتعرف على طبيعة الاشياء التي سيتضمنها البرنامج او يشاهد اسلوب عملها ، وقد يتطلب الامر زيارة لبعض المناطق لمشاهدتها عن كثب لكي يكون على بينة من الامر عند كتابة النص التلفزيوني .

اسلوب ووسائل الانتاج :

تستعمل للانتاجات التلفزيونية للاغراض التعليمية بصورة عامة حتى في بعض الدول المتقدمة نوعين من معدات الانتاج التلفزيوني وذلك لسهولة استعمالها وقلة تكاليفها .

النوع الاول هو اجهزة VHS وهي اجهزة صغيرة الحجم . والنوع الثاني هو اجهزة اليوماتك U-MATIC والتي تعمل بالترددات الواطئة (Low Band). النوع الاول يسجل الاشارات الصورية والصوتية على شريط مغناطيس قياس (٢/١)انج .اما النوع الثاني فيسجل الاشارات على شريط قياس (٤/٣) انج . في كلا النوعين يكون الشريط محفوظا في حاوية بلاستيكية (كاست Cassette).وبالامكان تحويل الانتاجات المنفذة

على اشرطة اليوماتك الى شريط VHS ، اما العكس فلا ينصح به الافي الضرورات القصوى ، لان الصورة في هذه الحالة ستفقد من نوعيتها وتصبح متدنية المواصفات الفنية . الانتاجات المنفذة بالاجهزة المذكورة آنفا تكون مناسبة للعرض في اجهزة الفيديو الصغيرة التي تستعمل في المؤسسات التربوية ومراكز التدريب المنازل . غير انها لاتصلح للبث التلفزيوني (٧) . مثل هذه الانواع من الاجهزة متوفر في قسم الفنون السمعية والمرئية في كلية الفنون الجميلة .

اسلوب الانتاج الذي يتبع هو الانتاج التلفزيوني بالاسلوب السينمائي Film style وفيه تستعمل كاميرا محمولة واحدة مع جهاز فيديو محمول . وفي بعض انواع كامرات VHS يكون جهاز الفيديو مدمج مع الكامرا نفسها . يصور العمل وفق نص تلفزيوني تنفيذي مكتوب بعناية كبيرة .ويتم تصوير كل لقطة على حدة حسب ظروف الانتاج وليس حسب التسلسل الوارد في النص . وربما يصار الى اعادة تصوير اللقطة الواحدة عدة مرات لتوفير المرونة عند المونتاج وتسجل في استمارة خاصة ملاحظات عن كل لقطة لمراجعتها عند تجميع اللقطات (٨) .

عند التنفيذ يجب ان تحمل كل لقطة من اللقطات تعبيرا صوريا يفصح عن نفسه بوضوح ، على ان تنسق وتتطور تلك التعبيرات الصورية لتحقيق الهدف الرئيسي للعمل . وكذلك يجب ان تعمل وسائل التعبير كافة وصولا الى الهدف . اللقطة مثلا يجب ان تصمم وتنفذ لنقل الموضوع بصفاته الحقيقية ، مع الحرص على جعل تركيز المشاهد ينصب على الموضوع المطلوب ولا نجعل انتباهه عرضة للتشويش والتشتت . يجب دائما توضيح العلاقة بين عناصر اللقطة مع بعضها البعض ولا تعرض وكانها منفصلة او متفرقة لا تجمعها علامة مكانية (٩) .

بالرغم من ان الكامرات جميعها الان مزودة بعدسة الزوم - وهي عدسة متعددة البعد البؤري - علينا ان نحدد البعد الذي يكون استعماله مناسبا . فاذا اردنا مثلا التركيز على موضوع معين من المواضيع التي تعرضها اللقطة ونهمل المواضيع الاخرى فيجب ان نستعمل العدسة كعدسة حادة الزاوية . عند وضع الموضوع المطلوب التركيز عليه في نقطة التبؤر فان لمواضيع الاخرى وفي المستويات المختلفة (مقدمة اللقطة او الخلفية) ستكون خارج الوضوح . اما عند استعمالنا عدسة الزوم كعدسة منفرجة الزاوية فان المواضيع كافة في اللقطة وفي جميع المستويات تكاد تكون بنفس درجة الوضوح ، كما ان الفسح المكانية

بين الاشياء تبدو اوسع مما هي عليه في الواقع (١٠) . هذا يعني ان التركيز سيكون متساويا تقريبا على جميع محتويات اللقطة . وفي مرحلة تنفيذ الانتاج هذه ينبغي استعمال التقنيات المتاحة بشكل مدروس للحصول على نتيجة جيدة ومؤثرة . فباستعمال زاوية الكامرا بشكل خلاق مثلا نحصل على لقطة جذابة ومثيرة . كما ان باستغلال امكانية التكبير اثناء التصوير سنحصل على لقطات مكبرة للموضوعات الصغيرة او للتفاصيل ذات الاهمية كي يرى المشاهد جزئياتها الدقيقة ويستوعبها .

من الضروري الاشارة هنا للاهتمام بالاستمرارية وانسيابية التتابع عند التصوير والتاكيد عليها عند المونتاج . ان اي اختلاف في مواقع الاشياء او مواصفاتها او اتجاهاتها يؤدي الى خلق الحيرة والارتباك عند المشاهد .

بعد التصوير تاتي مرحلة المونتاج . والمونتاج الذي يجب اتباعه مع الانتاج التلفزيوني بالاسلوب السينمائي هو مايعرف بالمونتاج بعد الانتاج Post production editiny. في هذا النمط من المونتاج يتم فحص اللقطات التي صورت على اشرطة الفيديو - ويمكن ايضا استعمال لقطات على اشرطة من الارشيف على ان يوحد النظام وبواسطة وحدة السيطرة على المونتاج يتم ربط اللقطات التي تم اختيارها من بين كم من الاعادات وذلك لخلوها من الاخطاء ولكونها تتمتع بمواصفات فنية وتعليمية عالية ، يتم الربط الكترونيا وفق تسلسل منطقي يهدف الى توصيل الرسالة التعليمية بوضوح ويساعد على استيعابها من قبل الجمهور الهدف .

يجب الحرص على ان يعمل ايقاع العمل على شد المشاهد وتشجيعه على المتابعة وتجنب التطويل والترهل الذي يبعث على الملل والاعراض عن المشاهدة .

وفي مرحلة المونتاج هذه تستثمر الامكانات الفنية التي توفرها الاجهزه مثلا يمكن تكرار اللقطة كلها او جزء منها من اجل التأكيد على اهميتها . ويمكن ابطاء الحركة للتعرف على كيفية حدوثها ، حيث ان خاصية ابطاء الحركة مهمة جدا في تعليم المهارات او عندما يكون تعليم الحركة هو هدف من اهداف البرنامج (١١) . كانت عملية ابطاء الحركة تنفذ عند التصوير في الافلام السينمائية ، غير ان تقنية الفيديو جعلت من الممكن تنفيذها اثناء المونتاج . كما يمكن ايقاف الحركة وتجميد الصورة اذا كان ذلك ضروريا واذا كانت هناك حاجة للتامل ومزيد من التمعن .وفي عملية المونتاج يمكن اختزال الزمن وحذف الوقت غير الضروري .

العمل الذي يستغرق انجازه وقتا طويلاًفي الواقع يمكن اختصاره عند العرض الى دقائق معدودة او اقل مع بقاء المشاهد مقتنعا بالموضوع ومستوعبا للفكرة شريطة ان تتدفق اللقطات بتتابع منطقي دون اضطراب في اي نوع من انواع الاستمرارية . في هذه المرحلة ايضاً يمكن اضافة المؤثرات الصورية لاضفاء الجاذبية على البرنامج على ان لايبالغ في تلك المؤثرات لان ذلك يؤثر على استقبال المعلومات حيث ينصب انتباه المشاهد على تلك المؤثرات الصورية على حساب محتوى البرنامج التعليمي .

في التعامل مع الجانب الصوتي من الافضل استعمال الصوت الطبيعي الذي تم تسجيله عند التصوير . ويضاف التعليق المكتوب بعناية ويقرأ بصوت واضح ولغة سليمة ليتزامن مع بعض اللقطات التي تحتاج الى شرح لدعم الصورة او لتركيز المعلومات في ذهن المشاهد ، ويمكن ايضا اضافة بعض المؤثرات الصوتية اذا دعت الضرورة الى ذلك . في المقاطع التي لاتحتاج الى تعليق تضاف الموسيقى لملأ الفراغ على ان تكون موسيقى مناسبة غير متداولة ولا تثير لدى المشاهد مشاعر جانبية تقطع عليه التواصل والاستيعاب . بعد انجاز البرنامج يتوجب عرضه على الاختصاصيين المسؤلين عن الجانب العلمي من البرنامج . اذا كانت هناك ملاحظات ينبغي الاخذ بها وتعديل البرنامج وفقا لتلك الملاحظات . النسخة النهائية تكون جاهزه لاستنساخ محدود وعرضها بواسطة الفيديو كاسيت والافادة من الميزات التي يوفرها هذا الجهاز الالكتروني للعملية التعليمية كاختيار مكان العرض ووقته واعادة العرض جزءاًوكلاً وايقاف البرنامج للمناقشة كلما كان ذلك ضروريا.

مجالات الانتاج :

بعد المناقشات مع المختصين في الاقسام العلمية في كلية الفنون الجميلة وجد ان المجالات المناسبة لانتاج برامج تلفزيونية تعليمية هي المواضيع ذات الصفة العملية وتلك التي يتعامل خلالها الطلبة مع الاجهزه والمواد وتلك التي تنقل البيئة او المحيط الخارجي .واذا اخذنا ظروف الانتاج بنظر الاعتبار نجد ، بصورة عامة ، امكانيات التنفيذ في المجالات التي سيرد ذكرها ، على ان يتناسب حجم الانتاج مع الامكانيات المتاحة .

قسم الفنون التشكيلية - السيراميك

البرنامج التعليمي في السيراميك يمكن ان يعود بالطالب الى البداية ، حيث تعرض له الارض التي يؤخذ منها التراب ويتعرف الطالب على خصائص التربة الصالحة لعمل السيراميك والتربة غير الصالحة لذلك . والافادة من امكانية التلفزيون على التكبير بعرض

لقطات قريبة لعينتين من التراب تظهر العينة الصالحة خالية من الشوائب ، اما العينة الاخرى فتبدو فيها الشوائب مثل الكلس وغيره . ونفيد من امكانية اختصار الزمن في تحضير الطين وعرض خطوات التحضير للحصول على طين جاهز للاستعمال ، وعرض الظروف المناسبة التي يجب ان يحفظ فيها الطين المحضر للسيراميك .

المواضيع الاخرى التي يمكن ان تتحول الى برامج تلفزيونية تعليمية هي التعامل مع الطين وتدريب ممنهج للايدي على تمارين بسيطة مثل قرص الطين وعمل كرات طينية ثم تجويفها باستعمال باطن الكف والابهام وكذلك فرش الطين وعمل اسطوانة مجوفة بارتفاع محدود . والتدرج بعمل تمارين اكثر تعقيدا ومن ثم عمل اشكال بمواصفات محدودة .كذلك انتاج برامج عن عجلة السيراميك الدوارة (اليدوية والكهربائية)وكيفية صيانتها كي لايلحق بها الضرر . ويمكن انتاج برامج تعليمية تتناول التعامل مع الافران وتحديد درجة الحرارة المناسبة لان الاستعمال الخاطىء ربما يؤدي الى الضرر بالمادة المفخورة او بالفرن نفسه . ومرحلة التزجيج تشمل كيمياء الالوان وخلطها بنسب معينـــة للحصول على اللون المطلوب .

البرامج التلفزيونية التعليمية في النحت يمكن ان تتناول وضع المخطط الذي يعبر عن الفكرة والتعامل مع المادة المستخدمة في النحت كالخشب او الرخام او الجبس او غير ذلك ، مع التعريف بالادوات المستعملة وكيفية استعمالها بالطريقة الصحيحة للحصول على افضل النتائج . يمكن متابعة الموضوع من المباشرة بعملية النحت والتعامل مع المواد حتى تتحول الفكرة المجردة الى عمل نحتي مجسد له ابعاده الخاصة .وفي حالة التعامل مع البرنز يقوم البرنامج بمتابعة الموضوع في المصهر - وهو خارج الكلية - حيث يصهر البرنز ثم عملية الصب والتعرف على الخطوات التي تتم في هذا لمجال . هنا يمكن استخدام خاصية اختزال الزمن غير الضروري والانتقال من مكان الى آخر للحصول على موضوع يستغرق انجازه اياما او ربما شهورا ليعرض في دقائق معدودة .

وفي اختصاص الرسم ، ممكن ان تغطي البرامج التلفزيونية التعليمية موضوع التخطيط واختيار نوع القلم المناسب وتكنيك مسك القلم . كذلك الانشاء التصويري حيث توضع الفكرة في "سكيج "واختيار الالوان المناسبة زيتية كانت ام مائية . وهناك ايضا موضوعات عديدة في تكنولوجيا الرسم تكون مناسبة لعمل البرامج لانها تعنى بالجوانب العملية ويستعمل فيها الطلبة الادوات والمواد المختلفة . فائدة البرامج في هذا المجال ، اضافة الى

منح الطلبة فرصة للعمل الصحيح فانها تؤدي الى تقليص حجم الاهدار والتلف في المواد المستعملة في الدروس العملية . البرامج التلفزيونية التعليمية التي تنفذ لقسم التصميم تغطي موضوع طبع الاقمشة بدأ بوضع التصاميم المختارة والمستوحاة من المفردات النباتية والهندسية والتراثية ومن البيئة . ومتابعة العملية بنقل التصميم الى الافلام ثم استعمال الشبكة الحريرية . اما التصميم الطباعي والتصميم الصحفي فهي مواضيع مناسبة لانتاج برامج تلفزيونية تعليمية تقدم فكرة وافية للطلبة المشاهدين لهذه المواضيع وتهيء قدراتهم الادراكية لاستقبال المعلومات . ويمكن ايضا انتاج برامج تلفزيونية عن فرز الالوان في الطباعة .وفي الصحافة يمكن متابعة عملية التصميم الصحفي من البداية حتى تنفيذ الصحيفة .

بالنسبة لقسم الفنون المسرحية فان المواضيع في هذا القسم تميل الى الاعتماد على المناقشة والاتصال المباشر بين التدريسي والطالب للتفسير والتقويم .هذا يجعل من الصعوبة انتاج برامج تلفزيونية تساهم في هذا المجال . ولعل اكثر المواضيع مناسبة لانتاج برامج تلفزيونية تعليمية هو موضوع (المكياج) . في هذا الموضوع يستعمل الطلبة مواد اولية مثل الصوف لعمل اللحى والشوارب والمواد اللاصقة واقلام التخطيط ومواد لعمل التشويهات . ان تخطيط الوجه لجعل الشخصية اكبر سنا ولتغير معالم الوجه كلها مواضيع جيدة لعمل البرامج التلفزيونية .هذه البرامج تكسب الطالب فكرة صحيحة عن عملية قص الصوف بالطريقة التي تجعل لصقه سهلا وسليما ، وهذا يؤدي الى تقليص الاهدار الذي ربما يحدث لو تعامل الطالب مع هذه المادة دون ما استيعاب كاف للطريقة الصحيحة . يمكن استغلال امكانية التكبيرعند التصوير للحصول على نتائج اكثر تاثيرا وبالتالي على استيعاب جيد للمعلومات التي تنقلها اللقطة من قبل الطلبة المشاهدين .

وفي قسم الفنون السمعية والمرئية يمكن ان تتناول البرامج موضوعات التعامل مع الفيلم السينمائي الخام ووضعه في آلة التصوير ، الاستعمال الصحيح لهذه الالة . ثم العمليات التي يمر بها الفلم المصور في مختبر الطبع والتحميض السينمائي ومقاديرالمساحيق والمحاليل الكيمياوية المستعملة مع كل نوع من انواع الافلام . وكذلك تقطيع الافلام السينمائية السالبة والموجبة واستعمال طاولة التقطيع واللصق بساءل السمنت او بالشريط الشفاف . او استعمال اجهزة الصوت وتحويل شريط الصوت المغناطيسي الى شريط ضوئي .وفي فرع الاذاعة والتلفزيون تغطي البرامج التعامل مع الكامرا التلفزيونية وحركاتها

وزواياها داخل الاستوديو وخارجه والتوصيلات الخاصة بالصورة والصوت واستعمال المازج الصوري وعمل المؤثرات الخاصة ، وعمل اجهزة التسجيل الصوري المغناطيسي والتعامل مع اجهزة السيطرة الالكترونية على المونتاج .وفي الاستوديو الاذاعي البرامج التلفزيونية تعرض خصائص انواع المايكروفونات والطرق الصحيحة للتعامل معها وادارة مازج الصوت وارتباطه مع المصادر الصوتية المتوفرة .

ومن الجدير بالذكر ان يعمد اولاً لانتاج برامج محدودة كي يصار الى عملية تقويم تلك البرامج واخذ نتائج التقويم بنظر الاعتبار عند تنفيذ البرامج اللاحقة .

الاستنتاجات والتوصيات :

من المعطيات التي وردت في هذا البحث يمكن ان نضع الاستنتاجات التالية :

١- امكانية قيام قسم الفنون السمعية والمرئية - كلية الفنون الجميلة - بانتاج برامج تلفزيونية تعليمية لبعض الاقسام العلمية في كلية الفنون الجميلة بالمعدات الفنية والانتاجية المتوفرة .

٢- يقوم الاختصاصيون في المواضيع الدراسية في القسم العلمي المعني بوضع النص العلمي للبرنامج ومواكبة خطوات الانتاج .

٣- ان استيعاب الجمهور الهدف لهذه البرامج سيؤدي الى استعمال افضل للاجهزة والمعدات ، وتقليص الاهدار في المواد المستعملة في الدروس العملية .وهذا يتفق وظروف الحصار الظالم المفروض على القطر .

٤- استعمال تقنيات تلفزيونية في هذه البرامج تقوي في المشاهد دقة الملاحظة وتنمي قدراته الحسية والادراكية ، كاللقطات المكبرة جدا وابطاء الحركة واعادتها .

اما التوصيات فهي :

١- مدة البرنامج الواحد لاتتجاوز العشرين دقيقة ، كي لاتبعث الملل عند الطالب المشاهد . ويمكن انتاج اكثر من حلقة حول موضوع واحد اذا تطلب الامر .

٢- استعمال اجهزة الفيديو الصغيرة عند عرض البرامج التلفزيونية التعليمية ، لتوفرها في الكلية ولسهولة استعمالها وامكانية نقلها من مكان الى آخر .

٣- تقسيم الطلبة عند المشاهده الى مجموعات لاتتجاوز عدد الواحده العشرين طالبا وذلك لصغر حجم شاشة التلفزيون . اما في حالات ا ستعمال اجهزة تعرض على شاشات كبيرة فيمكن مضاعفة عدد المشاهدين .

٤- بعد المشاهده مع التدريسي المختص ، وللافادة القصوى من البرنامج التلفزيوني التعليمي ، يمكن اعارة الشريط الى مجموعة من الطلبة ترغب في مشاهدات اضافية .

٥- في حالات خاصة يمكن اللجوء الى اساليب غير الاسلوب الوارد في هذا البحث . مثل تسجيل محاضرات لشخصيات مرموقة جدا في الاختصاص ، او خبير زائر يكون تخصصه متفقا مع السياسة العلمية للقسم .

المصادر

١- الحاج عيسى ، د. مصباح وآخرون - مراكز مصادر التعليم وادارة التقنيات التربوية - اتجاه جديد في تكنولوجيا التربية - دار النفائس - بيروت ١٩٨٢ .

٢. الكلرب ، بشير عبدالرحيم - الوسائل التعليمية - مكتبة المحتسب - عمان ١٩٨٥ .

٣. مصدر سابق .

4. Heinich , R. et al-Instructional Media and the new technologies of instrustion john wiley & sons . new yourk , 1982 .

6. Combes P.and Tiffin , J . Television production for Education . Focal press, London, 1978 .

7. McInnes , J . Video in Eduction and Training Focal Press . London , 1980 .

8. Wurt zel , A . Television production McGraw HillBook com.New yourk . 19

9. Lewis, Colby . The Tv. Director Interpreter communication Arts Book . New Yourk, 1979 .

١٠. ستاشف ، ادورد وبريتز ، رودي . برامج التلفزيون ، انتاجها واخراجها ترجمة : احمد طاهر - مؤسسة سجل العرب - القاهرة .

11. Gerlach , V. et al . Teaching and Media : Asystematic Approach . New Jersey . prentic Hall , 1980 .

الأكاديمي

السّـــــرد
في الفيلم الكوميدي العراقي
دراسة في ثلاثة افلام

طاهر عبد مسلم الجابري
مدرس مساعد
قسم الفنون السمعية والمرئية

▣ يهدف البحث الى ـ دراسة الافلام الكوميدية العراقية ضمن مدخل السرد للتوصل الى الطرق التي اتخذت وسيلة للوصول الى المستوى الذي ظهرت علية هذة الافلام فضلا عن السعي لتحديد الخصائص والمميزات المهمة التى ميزت هذة الافلام في سياق تجربة السينما الكوميدية .

تاريخ أستلام البحث ١٩/ ٤/١٩٩٥ تاريخ قبول النشـــر ٢٢/٥/١٩٩٥

المبحث الاول : الاطار المنهجي للبحث

ا. مقدمة البحث

مما لاشك فية ان الرغبة في الضحك قد رافقت الانسان منذ نشأته الاولى وتبلور سلوكة لاسيما بعد تكون التجمعات الانسانية ومن ثم المجتمعات والادوار الحضارية ،ولذا حمل لنا التاريخ اوجها متنوعة من المظاهر الساخرة التي كانت تكتسب الشكل الاحتفالي في الغالب وما يرافقة من سخرية وتقليد لافعال الاخرين بطريقة مضحكة والقيام بحركات وتقديم اصوات تبعث على الضحك وهو ما تقدمة لنا محصلات الحضاره اليونانية بشكل واضح ومتكامل عبر شتى الملاهي التي وصلت الينا وهي منسجمة مع طابع الدراما وخواصها المعروفة. ولذا صارت الكوميديا ركنا اساسيا من اركان الابداع المسرحي وما لبثت ان اتخذت مسارات اخرى متنوعة وصار لها جمهورها المتعطش الباحث عن تلك الصور القائمة على المفارقات الحادة والقادرة على قلب سيرورة الاشياء وكشف الاوجة الاخرى للشخصيات وافعالها وما ترتب على ذالك من اندفاع نحو النقد اللاذع والساخر الذي سرعان ماتسع وانتشر ليجد لة ارضا خصبة لدى جمهور يبحث عن المزيد من مثل هذة المحصلات المشوقة.ومن هنا وجدنا السينما قريبة من هذا النوع من الدراما التي كانت سببا اخر من اسباب انتشار ذالك الفن في بواكيره .ان الحديث عن الضحك كاطار عام انما يحيلنا الى معطيات نفسية مرتبطة بوجود عناصر كالمفارقة واللهو ولذا فان تلك المعطيات النفسية انما تقدم لنا صورة واضحة لوجة من اوجة تفاعلات الذات الانسانية سواء مع محيطها اوبموقفها الذاتي وعلى هذا الاساس صارت القدرة والحس (الملهاوي) هي قدرة تميز مبدعا دون غيرة وكاتبا دون غيرة ثم صارت تقترن بالممثل والمخرج وباعداد كبيرة ممن وجدوا في هذا الضرب من الابداع ضالتهم .وكما يذهب الناقد الانكليزي (جون مونتكمري) في كتابة (الافلام الكوميدية) فانه «لامر غريب ان يقترن احترامنا لانسان ما بمدى جديتة ووقارة ودرجة اهمية اي شخص نصادفة صارت تقاس برزانتة وتماسكة لينسحب على الحكمة كمقياس مرتبط بالجدية والوقار»(١). وهنا سنتساءل عن الاطار المنطقي الذي يحكم فهما كهذا، اذمن المؤكد ان ثمة قياسات اجتماعية ونفسية ترتبط بالمجتمع وما درج عليه من مفاهيم،ولكننا ونحن نتتبع الابداع الانساني نجد ان(فن الملهاة) عبر كل تاريخة الحافل سواء في المسرح او في السينما كان فنا مركبا بالغ الخصوصية لأنه يشترط ويتطلب مستوى من التفكير والوعي وكذالك التجسيد سواء على الخشبة او على الشاشة

قائم على احساس عالي بالاشياء وبالتغلغل في مناطق خاصة للذات الانسانية كي تقيم حوارا متبادلا مع الموقف الكوميدي المعروض وهو امر ليس من الانصاف النظر اليه على انه لايتعدى حدود الطرفة او الفكاهة العابرة بل ان الامر يتعدى الى ذلك فهم راق للحياة والذات الانسانية وهو فهم يتسع ليشمل البناء النفسي والاجتماعي والفكري كي يتمكن المبدع من ان يخرج من كل هذه الابعاد بفن كوميدي ناجح ، ومن هنا فان الكوميديا في الفيلم قد قطعت هذا الشوط عبر مسار السينما ومنجزها حتى تداخلت مع معطيات فنية وفكرية وجمالية مستحدثة ومن ذلك قدرتنا على تأويل العناصر الفاعلة في بناء الفيلم السينمائي من النواحي المذكورة وهو ماقصدناه في استقصاء موضوع السرد في الفيلم الكوميدي وتطبيقات ذلك في الفيلم الكوميدي العراقي باتجاه التوصل الى اطر متقدمة للعرض المرئي الكوميدي قائمة على شبكة علاقات تجمع الفكر والموضوع والحكاية والراوي والمروي له وتبلور الاحداث وسياقها وسوى ذلك.

اهمية البحث

لعل النظر الى المنجز السينمائي في اطاره العام كمنجز تشترك فيه الافلام بميزات وخصائص وحتى بمشكلات انتاجية وفنية مشتركة ، مثل هذة النظرة قد سادت طويلا في مجال تحليل واستقصاء الافلام العراقية .الا ان مايؤشر كضرورة وحتمية هي الحاجة الماسة الى افلام تمتلك ملامح وخصائص فنية واسلوبية واضحة المعالم ،ومن ذلك ضرورة وجود الافلام البوليسية والتاريخية لتتجاور مع الافلام الاجتماعية والحربية التي انجزت وكانت سمة غالبة لمجمل الانتاج السينمائي وضمن هذا السياق نفسة ضرورة وجود الافلام الكوميدية كنوع مستقل ذا مواصفات وخصائص مميزة ، ولأن افلاما كهذه قد جرى انجازها في غضون العقد الماضي لذاصار من المهم تفحص هذه الافلام في بناها وعناصرها وملامحها الفنية في اطار (التحليل العمودي) بمعنى تفحص المكونات الداخلية للفيلم وليس موقعة في سياقة التاريخي ومن هنا تكمن اهمية البحث في كونه يلج منطقة الفيلم الكوميدي من زاوية تحليلية نقدية هي زاوية السرد السينمائي .

اهداف البحث "

يهدف البحث الى الى دراسة الافلام الكوميدية العراقية ضمن مدخل السرد للتوصل الى الطرق التي اتخذت وسيلة للوصول الى المستوى الذي ظهرت عليه هذه الافلام فضلا

عن السعي لتحديد الخصائص والمميزات المهمة التى ميزت هذة الافلام في سياق تجربة السينما الكوميدية.

مشكلة البحث

مما لاشك فية ان موضوع السرد (Narration) في الفيلم السينمائي يتحقق ويدرس في مجمل المنجز السينمائي العراقي ،ومن الواضح ان الافلام العراقية الاخرى (غير الكوميدية) قد درست سواء عبر رسائل الماجستير او عبر الندوات اوالمهرجانات المحلية وبقى السؤال عن البناء الفني والاطار الفكري ونمط المعالجات التي سادت الفيلم الكوميدي، بقي هذا السؤال قائما دون اجابة ولذا وجد الباحث ان فهم الية السرد في هذا النوع من الافلام سيسهم في توضيح معطيات مفيدة للتجربة المقبلة .

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة الافلام الكوميدية العراقية في موقعها كجزء من السينما الكوميدية ذات المواصفات المعروفة والتراكم الكمي المعروف في تاريخ السينما ويسعى الباحث لدراسة تلك العلاقات المرتبطة بالية (الراوي) و (المروي) و (المروي له)وذلك في اطار موضوع السرد السينمائي ولانعني بذلك الراوي المباشر بل ربما الراوي الضمني والداخلي وخلال ذلك يجري تتبع نمو الموضوع والحدث والموقف الكوميدي ضمن السياق الفلمي العام.

عينة البحث

لقد تم تحديد عينة البحث بالافلام الروائية الكوميدية العراقية المنجزة من قبل دائرة السينما والمسرح للمدة من ١٩٨٨- ١٩٩٠ وهذه الافلام هي:

ت	اسم الفيلم	اسم الفيلم	سنة الانتاج
١.	٦/٦	خيرية المنصور	١٩٨٨
٢.	العربة والحصان	محمد منير فنري	١٩٨٨
٣.	عريس ولكن . .	حسين امين	١٩٨٩
٤.	السيد المدير	عبدالهادي الراوي	١٩٩٠

وقد حدد الباحث هذه العينة للاسباب التالية :

١. انها تؤشر اخر ماوصل اليه الفيلم الكوميدي العراقي اذ بانجاز اخر فيلم كوميدي سنة (١٩٩٠) توقف الانتاج السينمائي في هذا الضرب من الافلام من قبل دائرة السينما والمسرح،ولذا فان هذه الافلام تأتي كمحصلة نهائية لتبلور التجربة بعد الافلام التي

سبقت هذا التاريخ .

٢. ان هذة الافلام تقع ضمن مدة زمنية خاصة يحكمها عامل موضوعي خاص ، وهو الايذان بانتهاء الحرب العراقية الايرانية في سنة ١٩٨٨ وما ترتب على الخروج من الحرب وبدء الحياة السلمية من نزوع للبحث عن اسباب المتعة والسعادة والترفيه ولذا كانت هذة المدة الزمنية ارضية خصبة لظهور هذة الافلام مالبثت ان تكدرت الافاق بعدها بوقوع العدوان الثلاثيني على العراق حيث شلت حركة الانتاج السينمائي الكوميدي بالنسبة للدائرة المذكورة .

٣. ان هذه الافلام تتميز بتنوع موضوعاتها ومعالجاتها وبالتالي فانها تتيح مساحة جيدة في دراسة وتحليل هذه التجربة .

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليل وذلك بتفحص عينة البحث والتوصل الى محصلاتها بالاستقراء والاستنتاج والتحليل المعمق والدقيق .

المبحث الثاني

١ . مدخل الى الكوميديا والسرد

لقد حفلت (الدراما) باشكال عدة من التآليف المسرحية والتي جاءتنا مكتملة الملامح عبر اسماء كثيرة من الؤلفين ، ولاتكاد دراسة لتاريخ الاداب والفنون تخلو من اشارة للاسماء البارزة في هذه الميادين ومن ذلك المآسي التي قدمها لنا الاغريق عبر ابداع (سوفوكلس)و(اسخيلوس)و(يوريبيدس) وغيرهم ، ورغم رسوخ ذلك النوع من المسرحيات التراجيدية وفي اجواء الاحتفالات الدينية المعروفة للآلهة الاغريقية الا ان فن الكوميديا قد ظهر هو الآخر وسط تلك الاجواء ولو بعد حين (*). ومن هنا كانت التراجيديا وهي تزدهر وتتكامل وتتحدد ملامحها ، فانها كانت تسير في خط مواز مع الكوميديا او الملهاة ، ولذلك ظروف موضوعية حتمت بروز ذلك الخط الموازي من الابداع وفي مقدمة ذلك حاجة الانسان الى التسلية والترفيه الى جانب العظة والحكمة والى جانب النقد اللاذع والسخرية من بعض الناس ، ومن هنا فان هنالك (حاجة) حقيقية صارت تتولد يوما بعد يوم لهذا (النوع) او ذاك من الابداع ومن ذلك الحاجة الى الملهاة . ومن المؤكد ان ارضية خصبة كانت مهيئة للملهاة قوامها ذلك الارث الواسع من فنون الشعر والدراما التي ارتبطت بالطقس الديني نفسه والذي كانت الدراما نواته ومقومه الاساس . الا ان هذا الامر مالبث ان امتلك

اسباب النماء والاستمرار مع استمرار انشداد الجمهور له ، ولذا وجدناان الملهاة قد حققت نموها السريع وملامحها المميزة مع اتساع ذلك الجمهور الذي كان ينشد التجديد في الاعمال الدرامية بعدما تشبع بتلك (المآسي) وعرف صناعها ومؤديها معرفة حقيقية . وعبر كل هذا كان مؤرخوا الدراما ودارسوها يشخصون علميا خواص هذا الابداع فيعرفون ويحددون للكوميديا اطرها وملامحها وهو ما يمكن اجماله في ماياتي :

١. لقد تولدت الكوميديا اليونانية من اعياد ديونيزيوس واشتق اسمها نفسه من الاسم الدال على عيد من هذه الاعياد كان له اثر كبير في نشاتها وهو عيد الكوموس (Comos)(٢)

٢. يعرفها قاموس (اوكسفورد) بانها مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف ونهاية سعيدة .(٣)

٣. "انها منظومة تعتمد على السرد القصصي الذي كان سائدا في العصور الوسطى ذات نهاية سارة "(٤)

٤. ان المادة الموضوعية للملهاة هي الشى غير المآلوف وذلك لاظهار التناقضات والمفارقات "(٦)

٥. "ان عالم الملهاة هو عالم مصور تصويرا واقعيا مزدحما بشخصيات شاذة او غريبة الاطوار"(٦)

٦."ان الكوميديا تعالج الاضطرام الكوميدي والسخف في عدم التوافق اضافة الى عدم التوازن المضحك بين طموح الانسان وكفاءته وما يعقب ذلك من نتائج ساخرة "(٧)

ومن هنا فان تبلور هذا الفن لم يكن الا متزامنا وموازيا للمكانة التي احتلتها التراجيديا واكتمال قوانينها واسسها ، ولذا فقد كانت قريبة من اوجه الحياة ، قادرة على نقل معطيات اخرى لم تتضح في المآسي التي قدمت وذلك انما يعود الى خاصية الكوميديا نفسها ومعالجتها وهو مايوضحه (ارسطو) في كتابه فن الشعر في وصفه للملهاة بانها "محاكاة للاراذل الناس لا في كل نقيضه ولكن من الجانب الهزلي "(٨) فالاطار الهزلي هو المرتبط بالاضحاك الذي حفلت به الملهاة اليونانية والبحث عن النقائض والعيوب في سياق الاطر الاحتفالية ، ومن الملاحظ وبموجب تعريف (ارسطو) ان هذا الفن انما يقترب من فئات دنيا من المجتمع والى طبقات تصبح افعالها وسلوكياتها موضوعا وهدفا لذلك النوع من المسرحيات ولذا فمن الواضح ان توفر اشكال التسلية والهزل والمرح لم ينف اقتراب تلك

المسرحيات من الواقع الموضوعي المعاش وهو مانجده واضحا في مجمل النتائج الذي قدمه مؤلفوا الملاهي الاغريقية ولعل في مقدمتهم(ارسطوفانيز) (**). وفي كل حال ، فلابد من القول بان ذلك النوع من المسرحيات قد اصبح ذا هوية مميزة عبر هذا النتاج الذي بلور التخصص فيه دون سواه . على اننا ونحن نتوقف عند هذا الفن لابد من تأشير مسالة مهمة قد ميزت الكوميديا دون سواها وهي "امتلاكها براعة فائقة في رؤية الاخطاء من بين سيل الثرثرة وتدفق العاطفة وركام البلاغة "(٩) ، اي انها ووفق ما قدمته من محصلات قد اتخذت مسارا مغايرا للتراجيديا في الوصول للحقيقةوالاقتراب من الواقع ، ولذا وجدناها تمتلك اسباب البقاء والنماء والتطور لقوتها الذاتية ، وذلك من مراجعتنا لمجمل ذلك النتاج الذي وصل الينا انما يقربنا من قناعة مفادها ان الملهاة اليونانية قد اولت اهمية كبرى "للمنطق والعقل وكانت اكثر موضوعاتها تدور حول الحياة اليونانية وتصويرها تصويرا كاريكاتيريا مضحكا"(١٠) ولذا فان توفرها على هذه العناصر المهمة كان كفيلا بنماء اشكالها وجمهورها على السواء ، ووفق هذا المفهوم فقد اتضحت ملامح هذا الفن وعرفت مزاياه وبناه الداخلية والتي يمكن اجمالها بالاتي :

١. عدم التزام المسرحيات الكوميدية بشكل عام بوحدتي الزمان والمكان اذ كان المنظر ينتقل من المدن الى القرى او العكس ومن زمن الى زمن ومن عصر الى عصر .
٢. كان عدد الممثلين فيها يزيد عن ثلاثة بينما بقيت المسرحيات التراجيدية محافظة على هذا العدد .
٣. كان الممثلون في الكوميديا يتمتعون بحرية واسعة في حركاتهم واقوالهم لان اهم غرض من الكوميديا هو تسلية الجمهور واضحاكه .

ولا نريد التوسع في ايراد الصفات والخصائص الاخرى المرتبطة بتركيب وبناء النص المسرحي الكوميدي نفسه بقدر الخروج بمحصلة مفادها ان الكوميديا الاغريقية قد منحت افقا واسعا من التنوع في ما صرنا نعرفه بوجهة النظر سواء وجهة نظر الممثل او الجمهور وهذا التنوع انمايرافق تلك المرونة العالية التي تتعامل بها الكوميديا مع وحدتين صارمتين واساسيتسن في البناء المسرحي هما وحدتي الزمان والمكان ، فضلا عن ان زيادة اعداد الممثلين وما تبعه من نوع آخر تمثل في حرية الاداء . ان هذه الخصائص المهمة انما تقربنا من الفاعلية السردية التي تجد اطرها ومحصلاتها عبر هذه المعطيات ونقصد بها وجهات النظر المتنوعة المتعددة التي تترتب على تعدد الشخصيات وتعدد الازمان والاماكن وبالتالي

الارتكاز على المعطيات الثلاثة الاساسية في مفاهيم (السردية)*** التي تلتقي عندها وهي (الراوي) ، (المروي) ، (المروي له) ، او ماصار يعرف احيانا بالراوي ، الحكاية ، المحكي له . ان هذا النسيج المتنوع من العلاقات المتضمنة في العمل الابداعي (القصصي ، المسرحي ، الروائي ، السينمائي)هوالذي يخلق ملامح العمل ومواصفاته ومكوناته الداخلية وبالتالي يمنح(الخطاب)خواصه المعينة بشكل دقيق . "فالراوي مثلا يمكن ان يكون اسما محددا او شخصا يتقنع بقناع وهو يروي حكاية حقيقية او خيالية باعتباره منتجا (للمروي)بما فيه من احداث ووقائع ورؤية للعالم ، واما المروى فهو ما يصدر عن الراوي فينتظم في احداث بينما تكون الحكاية مركزا تتفاعل عنده عناصر المروي بوصفها مكونات له (١١)وبموجب ذلك صرنا نبحث في البناء الكوميدي عن تلك الخواص الفنية التي تشكل هيكل العملية السردية المرتبطة بالشخصية وذلك انطلاقا من ذلك التلاقي الواضح بين ما اشرنا اليه وبين خواص الكوميديا نفسها في جذرها الاغريقي ، ذلك انهم في تلك المسرحيات "كانوا يتبادلون النكات والمسبات الهزلية وعبارات السخرية بعضهم ببعض وغيرهم ويحاكون في صور مضحكة بعض الناس فيما يأتون من اعمل واصوات "(١٢)

وواضح تماما ان ذلك (التبادل)للافعال ومحاكاة الصور المضحكة لبعض الناس هو كفيل بتوليد منظومة من العلاقات القائمة على عناصر السرد آنفة الذكر وهو مايمكننا تأكيد ملامحه في مسرحية الضفادع لارستوفانيز القائمة على قيام الاله ديونيزيوس -اله المسرح - برحلة الى العالم الآخر ، عالم الموتى باحثا عمن يملأ فراغ موت اقطاب المآساة اليونانية وخلال ذلك يتصل بالاله بلاتوولاتنطوي الرحلة الإ على مفارقات كوميدية هي في حقيقتها تقدم لنا تلك المحصلات المنشودة في خواص السرد التي اشرنا اليها آنفا .

٣. الكوميديا في الفيلم السينمائي

اذا كانت تلك القاعد الرصينة التي قام عليها المسرح عبر معطيات المدرسة الارسطية والدعامات المعروفة من كتاب المسرح الكبار قدمت لنا شيئا فانها قد ظلت مدرسة كبرى تنهل منها شتى التجارب المسرحية وكتاب وفناني المسرح في العالم ، ولذا فأن التطور الموضوعي للفنون البصرية قد قاد بالنتيجة الى ظهورالفن السينمائي واذا به ازاء بنيان شاهق هو بنيان المسرح الذي كان ظهور اسم كبير ولامع مثل شكسبير ما دعم ذلك البناء الذي ورثته الانسانية عن الاغريق وسرعان ما تلقف هذا الفن الوليد تلك المعطيات فكان ان استمد فن الفيلم الكثير من المسرحيات ونقلها الى الشاشة وهو ما يحفل به تاريخ

السينما . ومن ضمن ماتلقاه هذا الفن الوليد هو فن الكوميديا بملامحه المفصلة والعامة التي اشرنا اليها فيما سبق ، ولذا وجد جمهور المسرح ضالته في الحصول على متعة اخرى عن طريق العرض الكوميدي المرئي على الشاشة ، وهنا يبرز السؤال عن تلك البدايات والفيلم الكوميدي الاول ، ونقول ان هذا الفيلم البكر كان مرافقا لميلاد السينما ويمكننا القول "انه الفيلم الذي ظهر فيه الممثل فريد اوتنس وصور سنة ١٨٤٤ من قبل ديكسون وأنجز ضمن مشروع توماس اديسون المعروف بالكنتوسكوب "(٣) ولذا يعد اول فيلم كوميدي في تاريخ السينما ومما لاشك فيه ان تلك البداية كانت بمثابة النواة التي دفعت باتجاه تأطير هذا النمط من الاداء الذي صار يستقطب جمهورا واسعا وعريضا من المشاهدين وقد عمق ذلك الولع بالكوميديا والبحث عن الضحك جانبا آخر هولذة اكتشاف ذلك العالم السحري الغريب الجديد ولذا برزت تجارب الاخوة لوميير وجورج ميليه لتعمق ذلك التواصل ، «واعتبارا من مطلع سنة ١٩٠٣ صارت العروض الكوميدية جزءاً اساسيا ومهما في اي عرض سينمائي "(١٤) ومن الواضح ان الثمار التي قطفها مشاهدو هذا الفن الوليد بما قدمه جورج ميليه من تجارب ونتائج قد خلقت نمطا من المشاهده هو التمسك بالشكل الكوميدي ، وهو امر ترتب عليه ظهور اسماء كثيرة جداً من الممثلين الذين صاروا يكرسون انفسهم يوما بعد يوم للنمط الكوميدي من الافلام على بساطتها وكونها تندرج في اطار المرحلة الصامته ومن هذه الاسماء : اونسم ، بولكراب ، مارسيل ليفسك ، مورتز الصغير ، آل جونسن ، بنج كروسبي ، داني كاي ولوريل وهاردي . والظاهرة الكبرى في تاريخ السينما الكوميدية ممثّلة في ظاهرة (شارلي شابلن) ، وهنا الممثل الظاهرة او ماعرف ب(المهرج الضئيل) ذو الشعر المجعد والسروال الفضفاض والقبعة المهلهلة والشارب الصغير والعصا والحذاء المتهالك الواسع ، وكان قد بدأ مع السينما الكوميدية مع بواكير الافلام وتواصل معها حتى اوج ازدهارها وتكاملها وما شهدته من تحولات وتطورات اذ تعود صلته بالسينما الكوميدية بالعام ١٩١٤ مع المخرج (ماك سينيت)وتنتهي بوفاته عام ١٩٧٧ . "والملاحظ انه في افلامه الاولى مثل البطل ، الشريد ، شارلو يعمل ، المصرف ، ليلة في المسرح ، قرب البحر ، وغيرها ، قد اعتمد على الاضحاك عن طريق الحركة ولكنه في الافلام التالية التي مثلها بعد عام ١٩١٥ قدم شخصية الرجل الطيب الصغير العاطل عن العمل الذي يواجه دوما عقبات لتذل كرامته وكان شابلن في تلك الافلام هو المخرج والمؤلف"(١٥) . ومع تتابع افلامه بعد العشرينيات ترسخت ملامح بارزه

وواضحه في ذلك المنجز الكبير والمتنوع الذي كرس شابلن قمة من قمم الابداع السنمائي فقد استطاع في زمن قصير ان يبلور ملامح الشخص الهامشي والمنبوذ والشخص الذي يجسم الاحساس بالفوارق الطبقية والمعرض دوما للاساءة فهو في حالة عدم وفاق حتى مع الاشياء وهو خلال ذلك يقع في العديد من المآزق التي يجد نفسه وسطها دون ارادة منه ولذا نجده يعالج مآزقه بتلك المواقف الساخرة التي تبنى على الرفض وتحمل بالحس الكوميدي الممتع ولذا فاننا نجده افلامه يوم الدفع ، الجحيم ، الرأي العام ، الطريق الى الذهب ، السيرك وهي افلام حققها في العشرينيات ثم افلامه الثلاثة العظيمة التي تشكل باجماع النقاد ركائز اساسية في تاريخ السينما وهي (اضواءالمدينة/١٩٣٠)و(الازمنة الحديثة/١٩٣٥) و (الدكتاتور/١٩٣٩)والملاحظ ان البناء السردي لتلك الافلام القائمة على الحركة وعلى الايحاء والمفارقات الكوميدية انما تميزت بشحن اللقطة والمشهد بمحتوى تعبيري متدفق بمعنى ان تلك الفاعلية المهمة بين الراوي والمروي له انما تتحقق في الانطلاق من الموضوع الاقرب الى المروي له -المشاهد - وعلى الرغم من ان الطابع العام للموضوعات المطروحة هو طابع مباشر وواضح التفاصيل ومتكامل المعنى الا ان هنالك دفعا قويا يقوم على المفارقة ، يدفع نحو مغادرة الفهم المباشر الى التفاعل والاستمتاع .

ومن المؤكد ان ما عرضناه من معطيات ترتبط بالتجارب الراسخة عالميا انما يدفعنا للوقوف عند بعض ملامح السينما العراقية ضمن هذا النوع من الافلام ، وهنا لابد من التأكيد بان تلك الصلة العميقة التي سبق وتحدثنا عنها بين الكوميديا في المسرح والكوميديا على شاشة السينما قد وجدت امتدادها في التجربة السينمائية العراقية وذلك لرسوخ المسرح العراقي وبروز اسماء معروفة فيه في مجال المسرح الكوميدي وهذا ما وجدناه في بواكير هذه السينما (عليا وعصام/١٩٤٨)و(ليلى في العراق/١٩٥٠) عبر شخصية الممثل الكوميدي عبد الله العزاوي . ووجدنا ان الكادر السينمائي الذي قدم تلك الافلام لم يكن الا كادرا مسرحيا (١٦) (حقي الشبلي ، فخري الزبيدي ، فوزي محسن الامين ، يحيى فائق ، اكرم جبران)ووجدنا ايضا ان فلما راسخا في مسار السينما العراقية وهو فيلم (من المسؤول/١٩٥٧) قد قدم الشخصية المرحة البغدادية الشعبية ثم يتبلور في فيلم مهم آخر وهو (سعيد افندي/١٩٥٨) على ان البداية الحقيقية للفلم الكوميدي العراقي كانت بفلم (مشروع زواج/١٩٦٢)الكاميران حسني وقدم هذا الفيلم نجما كوميديا مميزا باداءه وهو (رضا الشاطي) الى جانب مجموعة من نجوم الفكاهة من فرقة الزبانية

(فخري الزبيدي ، حميد المحل ، ناجي الراوي) وكان هذا الفيلم سببا كافيا للتشجيع في انجاز فيلم كوميدي آخر لنفس المخرج ونفس الممثل وهو (غرفة رقم سبعة/١٩٦٦)*** وفي كل حال فأن ما يمكن تاشيره هو ان مسار الكوميديا في الفيلم الروائي العراقي كان مسارا محددا سواء في موضوعاته (المفارقات المرتبطة بالحي الشعبي والموظف البسيط الذي يكابد ظروف معيشته)وهي سمة غلبت وميزت تلك الافلام المعدودة . ولعل ما يمكن الخروج به هو ان مانشده فيما يتعلق بالاطار السردي الذي تحركت فيه تلك الافلام لم يتعد حدود كوميديا الموقف والابتسار في عرض المواقف والشخصيات وتضييق افعالها في حدود ظرفها الموضوعي دون التوسع في السرد القائم على تعدد البؤر وتنوع وجهات النظر وتشابكها وتنوع فاعلية الراوي في نقل الموقف الكوميدي .

المبحث الثالث :تحليل الافلام

١ . فيلم ٦/٦ قصة وسيناريو واخراج خيرية المنصور

تمثيل قاسم الملاك - ليلى محمد

يتحرك السرد في هذا الفيلم ضمن اطار وظيفة رئيسية من خلال توزع المواقف في محيط مكتمل قوامه الشخصية الرئيسية (نبيل - قاسم الملاك) الذي يعاني من ضعف بصره وهو احساس يتحول الى بناء وظائفي متصل قوامه محاولة الشخصية التخلص من نقصها وبذا يمكننا تحديد المواقف الآتية التي يؤشر فيها هذا العامل :

أ. يؤثر في مفردات العمل اليومي (خطأ نبيل في البريد اليومي)

ب. يؤثر في مفردات المحيط العائلي (الجدة ، الاخت)

ج. يؤثر في مفردات الصلة بفتاته (عفاف)

وبذا لا ينقطع الاتصال الدائري الحتمي لهذا العامل الذي نجده مؤثرا وفاعلا في مشاهد الفيلم ، ان تأثير الاضحاك بالمفارقة هو احد اهم الخيارات التي تتيح للبنية السردية بلوغ الاشباع ومن مراقبتنا للآلية التي يتحرك فيها الموقف القائم على المفارقة نجد الآتي :

أ.الشخصية لاتتلائم مع العمـــل ------- السبب ضعف البصر

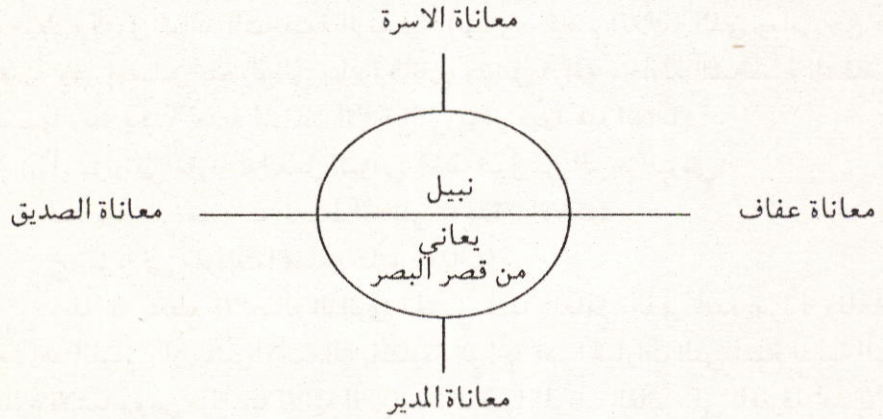
ب. الشخصية لاتتلائم مع الفتاة ------- السبب ضعف البصر

ج. الشخصية لاتتلائم مع الاسرة ------- السبب ضعف البصر

د. الشخصيـــة لاتقبـــل الآخـــر ------- السبب ضعف البصر

هـ. الشخصية تضخـــم النقـــص ------- السبب ضعف البصر

وبذلك تجري فعالية تبادلية بين النقص وبين الانتقال الى محور آخر من محاور الفعل الدرامي ومن هذا المنطلق فاننا نسير مع السرد في وظائفه الرئيسية والثانوية فعبر الرئيسية يبرز الاحساس بضعف البصر ليؤطر المرويات التي تتجسد عبر الافعال التي تتمثل في النقاط الآنفة الذكر وعبر الثانوية يوجد للشخصيات سببا للمشاركة في التلقي اي التفاعل مع المشكلة التي تحرك السرد (ضعف البصر)وهوما يتضح بصلة نبيل بصديقه بشكل خاص ولذا يمكننا القول ان الوظائف الثانوية لا تعدو ان تكون ترجيعا لاحساس الشخصية المؤطر بالوظيفة الرئيسية وهي وظيفته كراوي اساس ومحرك للمروي ، ان هذا المنحى قد حقق تماسكا موضوعيا في نمو السرد ذلك اننا لانلمس تحولات حادة فالبداية والتمهيد في اجواء العمل سرعان ما يجد امتداده في محيط الاسرة ثم الصلة بين نبيل وزميله في العمل و،لذا يمكننا تحديد اطر النمو التقليدي للسرد انه سرعان ما يتبلور وفق محاور واضحة محددة تجسد احساس الشخصية ، فالشخصية اذ تعاني بسبب مشكلة البصر فالشخصيات المجاورة تعاني ايضا بسبب ذلك وبدرجات متفاوته ولذا يمكننا تحديد مدار الشخصيات حول (المحور السردي - نبيل)كما في المخطط الاتي:



ولعله من الواضح ان استقصائنا السابق قد جعلنا نقتصر على تلمس (الدراما) التي يتلازم فيها النمو ويتصل اما ما يتعلق بالقطب الثاني من الثنائية وهي آلية الاضحاك فاننا نلمس تآطيراً للتاثير قوامه جعل النقص في الشخصية سببا لتحريك موقف الاضحاك في سلسلة من الاحالات :

أ. اقتران ضعف البصر بالحاجة الى الجزر (مشهد شراء الجزر)

ب. تعزيز الايحاء الكوميدي في توزيع النقص على الشخصيات المحيطة (مشهد الام وابنه الاخت في داخل المنزل)

ج. اقران النقص بالقلق على النسل في المستقبل .(مشهد اللقاء بالخطيبة)

ومن خلال هذه العوامل الثلاثة تم ابراز موقف الاضحاك الذي تبرز فيه المفارقة بين الشخصيات كعنصر اساس في دفع السرد وهو احدى وسائل تعزيز الموقف ومن ذلك المفارقات بين نبيل والمدير . ان هذا البناء الذي ينوع في عرض الشخصيات قد اسهم في انعكاس افعال (نبيل) على الشخصيات المحيطة وبذلك اخرج الحدث من النمطية وخلق نوعا من الترجيع في السرد . الا اننا نشهد تحولا مغايراً لايرتبط الا من بعيد بالحركة المحورية الاساسية التي سبق لنا عرضها وتمثل ذلك بالانتقال الى أحد حقول الدواجن وهو انتقال اضعف بشكل حاد البناء السردي القائم على نقل وقائع وتتابعات مشاكل نبيل بسبب بصره وهو الموضوع الذي أجج دراما الموقف الكوميدي الا اننا بذلك الانتقال وما تبعه من حوار ممل بين نبيل والطبيبة البيطرية وعلاقته بالحارس كل ذلك كان سردا (خارجيا) احاط بدراما الموقف وغلفها دون ان يقوى على التاثير فيها ولذا كان هذا التحول مطبا في بناء الفيلم لم يكن من سبيل للخروج منه الا بافتعال اكتشاف نبيل للسرقات في حقل الدواجن وتوجيه الشكر له من دائرته .

٢. فيلم العربة والحصان

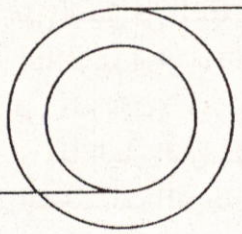
سيناريو وحوار : ثامر مهدي

اخراج :محمد منير فنري

تمثيل :سليم البصري - حمودي الحارثي

في هذا الفيلم توظف آلية السردمن الداخل من خلال شكل خبرته التجارب السينمائية طويلا واستنفدت كثيرا من خواصه وهو ما يعرف بالسينما داخل السينما والفيلم داخل الفيلم ، وذلك من خلال يوميات فريق العمل وهو ينجز فيلما سينمائيا وقد سعى كاتب السيناريو المتمرس (ثامر مهدي) الى عدم الاستغراق في ذلك الشكل المستهلك المألوف فقاد الشكل الى معطيات النمط الكوميدي من خلال توزيع المواقف وفصلها بفواصل المفارقة والتاثير الكوميدي وهي خاصية حققت موازنة واضحة بين خيار الشكل التقليدي او النمط وبين خيار التأثير الكوميدي وهي موازنة موضوعية ومنطقية ، اذ لو امعنا في

حدود الشكل لتوصلنا الى سلسة من الافعال والمواقف التي لا تعدو ان تكتسب حالة خبرية تتجه لايصال الفكرة ومن هنا نحدد تخليق السرد من الداخل كالاتي :



ان هذه الخاصية بين نقل المحمول الحكائي من الداخل اي من الفيلم الذي تصنعه مجموعة الاضحاك الى الشريط الموجه للمتلقي هو الذي ترتكز عليه بنية هذا الفيلم ، وبحسب اطلاعنا فان السينما العراقية لم تقدم على نمط من هذا النوع ، وفي واقع الامر اننا لسنا معنيون بالمديات التي تحرك فيها جهد الاخراج والمتطلبات الفنية والابداعية الاخرى بقدر تأشير هذه المحاولة التي استنفذتها السينما لاغراض عرض سير النجوم اولكشف التردي والسلبيات في هذا الوسط . اما هنا فاننا ازاء تجربة مغايرة قوامها البحث من خلال بنية السردين الداخلي والخارجي عن تاثير كوميدي وذلك من خلال الاتي :

آليـــة الســـرد	فاصـــل الاضحـــاك
١. تنفيذ مشهد قتل الحبيب ٢. ايصال الفكرة الداخلية بالحوار بين البطل والبطلة . ٣. الحاجة الى العربة والحصان .	١. طريقة التنفيذ + عدم موافقة المخرج . ٢. جلسات الاستراحة والحوار الخارجي . ٣. صيغة التنفيذ + شخصية صاحب العربة .

ان هذه الالية قد حققت الموازنة بين مكونات السرد واشبعت السرد الداخلي في حدود كوميديا الموقف وتأثيره في المتلقي لأنها هذا الاشباع وهو احد أبرز المطبـــات والمشكـــلات المشخصة في تجربة هذه الأفلام موضوعة البحث ، اقول لأنها حققت هذا الأشباع . . . فقد تحرك السرد الى وظائف ثانوية اخرى بعد استنفاذ الوظيفة الرئيسية

المتعلقة بالسينما داخل السينما ، تلك الوظيفة الثانوية تتمثل في الاحالة الى الممثلين الثانويين والذهاب معهم بعيدا الى علاقاتهم واجوائهم ومنه الاتي :

١. صلة الممثل جلال مع الطالبة امل

٢. صلة صبحي بامل

٣. اجواء منزل امل

وجرى التمادي في ذلك لدرجة الانتقال الى التجارة وعلاقات صبحي التجارية وسوى ذلك . ان هذا الانشطار المباغت في السرد والذي اريد له اكساب المواقف شيئا من الاقناع والموضوعية وتخفيف جرعة الموقف الكوميدي خوفا من الوقوع في الاسفاف والسطحية لم تكن لتتوافق ولا ان تجد لها اتصالا عضويا مع السردين الداخلي والخارجي اللذين شكلا العنصر الاقوى في هذا الفيلم . ولان هذا الانشطار واضح ومحسوس فقد سار الفيلم للتواصل مع ما تحقق في الموقف الكوميدي من خلال قناة واهنة ومحدودة التأثير والاقناع وذلك من خلال شخصية جلال من جهة وطلبة الاكاديمية واللذين ياتون لمشاهدة عملية التصوير من جهة اخرى ، ثم العودة الى السرد الداخلي مرارا لمحاولة ازالة ذلك الاحساس بالانشطار بين العالمين المنفصلين ، ولو جرى تدعيم تلك المشاهد الكوميدية بمشاهد اخرى تتضمن مفارقات ومواقف اضحاك يمر بها فريق العمل بدل المشاهد الجانبية لحيوات الممثلين الثانويين لتعزز ذلك النمط الجديد الذي تحقق فيما سبق واشرنا اليه .

٣. فيلم عريس ولكن ....

قصة وسيناريو وحوار :قاسم الملاك . حسين امين . كريم العراقي

تمثيل :قاسم الملاك - ليلى محمد

اخراج :حسين امين

تبرز في هذا الفيلم شخصية قارىء المقياس (الممثل قاسم الملاك) وهي شخصية تؤدي وظيفة رئيسية عبر هذا الفعل اليومي في زيارة البيوت وقراءة المقاييس اما الوظائف الثانوية فستتحقق عبر محورين اساسيين هما :

١. محور الفتاة الخرساء -(وفاء - ليلى محمد)

٢. محور المرأة اللعوب - (عواطف السلمان)

فاما المحور الاول فانه يؤسس لنا نمطا من العلاقة تحرك السرد من سيرورته التقليدية اليومية المألوفة الى سيرورة الاستثناء ، اذ ان منظار العلاقة مع الفتاة الخرساء تحدد مجمل

العلاقات الاخرى ، ذلك ان التتابع الظاهري لاعجاب قارىء المقياس بفتاته يؤطر التتابع السردي لصلته بالمرأة اللعوب التي تلاحقه او انها تسخر منه او تعتبره شخصا يثير الضحك والشفقة ، ومن هنا فان تحليلنا لافعال الشخصية سرديا الى سلسة من الوقائع كما هي مبينة ادناه :

١. الفتاة الخرساء تزور قارىء المقياس في المستشفى .
٢. الفتاة تكتشف صلة خطيبها بالمرأة اللعوب.
٣. الفتاة تقبل الصلح بسهولة .

وهكذا سرعان ما تتبلور هذه السيرورة الخطية المتصلة المباشرة السريعة المؤطرة بحدود ضيقة ، سرعان ما تتبلور الى اكتمال الافعال بل انتهائها ، فقارىء المقياس قد بلغ هدفه بحبه لفتاته واقترانه بها ، ولان بناءً هشاً ومتواضعا كهذا لا يمكن ان يمثل خواصاً حقيقية لدراما مكتملة ، فاننا نتجه الى تحول غير متوقع وهو قتل المرأة اللعوب التي تلاحق قارىء المقياس وهو توتر درامي مهم اسهم في التداخل الذي حددناه قبل قليل وسرعان ما ستثبت براءة قارىء المقياس ايضا في النيجة النهائية ؟ ، انها نتيجة اخرى من خارج البناء الخطي للدراما الفلمية فقارىء المقياس يسقط في(قن الدجاج) ويبقى محتجزا فيه ليلة زفافه ، ان هذه التتابعات تحقق بناءً سرديا مباشرالايعدو ان يكون مقترنا بكوميديا الموقف اي تحول الموقف واشباعه ثم الانتقال الى موقف آخر واشباعه كما ياتي :

تسلسل الموقف	نوعه	نوع الاشباع
الاول	ملاحقة الكلب لباسم	خروجه من المستشفى بحب وفاء
الثاني	اكتشاف باسم بأن الفتاة بكماء	التعايش مع الحالة
الثالث	اكتشاف وفاء للقاء باسم بالجارة	التسامح مع الحالة
الرابع	قتل الغانية واتهام باسم بها	براءته

وهكذا فاننا لا نجد في اي موقف من المواقف الاربعة ما يقود السلسة البنائية السردية الى نسيج كثيف من العلاقات التي تكون (المروى) وتبلوره ، اذ اننا لاننشد بعد تحقق الاشباع شيئا الا اذا بني الاشباع على تحول قادم ينقلنا الى سياق سردي آخر وهو امر غير متحقق ، اذ ان الشخصية قد ظهرت منذ البدء وهي غير محملة بمعطيات هي بمثابة

بذرات التحولات الدرامية المهمة والاستثنائية وبذا انعقدت الصلة مع المتلقي في حدود التأثير المباشر بكوميديا الموقف لاكوميديا البناء الدرامي بكامله ، ذلك اننا لانلمس للموقف الكوميدي تاثيرا الا في حدود مفارقات باسم مع الكلب من جهة وعلاقته بجدته من جهة اخرى اما صلته بالفتاة الخرساء فلا ينطوي على موقف الاضحاك بنفس الدرجة والحالة ، بل اننا نجد قدرا من التوازن والتحول الانساني عن موقف الاضحاك في العلاقة مع هذه الفتاة اما الصلة مع الغانية فانه لم يتعد حدود الموقف الكوميدي الواحد بدخول باسم الى منزلها وتمزق سرواله . ان ذلك المشهد اظهر ان قارىء المقياس كان بسيطا وطيبا وهو في كل حال لم يتحقق من سلوك المرأة كي يتضح للمشاهد وبذلك تختفي منظومة المعلومات المرتبطة بها .

٤. فيلم : السيد المدير

تمثيل راسم الجميلي . التفات عزيز . اقبال نعيم

فكرة يوسف الصائغ

سيناريو :عصام محمد ، قاسم الملاك ، عبد الهادي الراوي

اخراج :عبد الهادي الراوي

تتوازى مع فعل الشخصية - بشكل عام - جملة حقائق موضوعية مهمة وهو ان الشخصية أيا كانت ومهما كانت هي جزء من زمن سردي يتتابع عبره (المروي) بكل تفاصيله المتوزعة في احداث ومتغيرات ، اي ان الشخصية محكومة بمسار هذا الزمن وكالاتي :

١. عمر الشخصية - زمن سردي

٢. احساس الشخصية بالزمن - زمن سردي

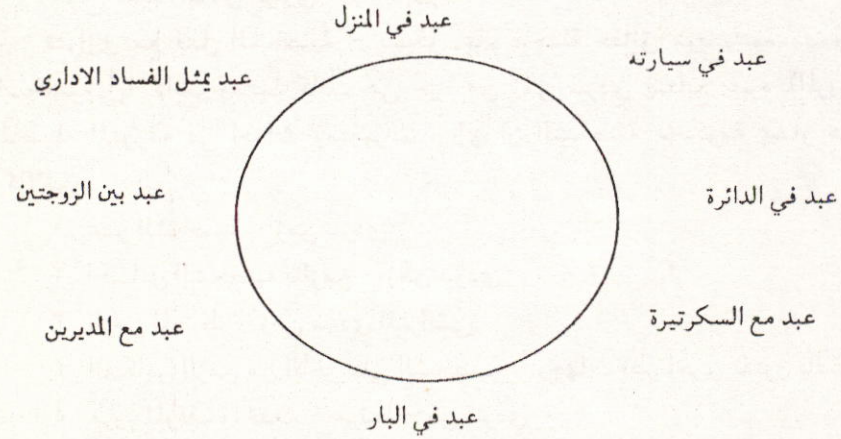
٣. الزمن المحيط - زمن سردي افتراضي

٤. انعكاس الزمن من الآخر على الشخصية - وجهات نظر اخرى تقترن بالسرد

٥. مرور الموقف والحدث - مرتبط بزمن سردي

ان هذه المتغيرات الزمانية والحساسة لايمكن الا ان تحكم الشخصية بفعلها وتاثيرها ومتغيراتها ، فمهما كانت الشخصية قوية ومؤثرة فانها ستجابه المتغير الزماني ولابد ان يكون لها موقف ازاءه ، ومن هنا يجيء انتقاء شخصية (المدير) انتقاءً شخصياً لحالة وموقف من جهة ومن جهة اخرى لفعل انتقادي مباشر للحالة اليومية التي يكون الفيلم في

مواجهتها ممثلة في السلوك البيروقراطي والامراض الوظيفية المستشرية القائم على الفساد الاداري ، من هنا نبدأ من انبثاق الشخصية وليس من الظاهرة ، فلو اريدت الظاهرة او التصدي لها لعمدنا الى ميلو دراما واعتمدنا على التحليل المنطقي للظاهرة ولكن المعالجة اتجهت نحو الشخصية وفعلها الخارجي اليومي المألوف ومن خلالها توظيف الموقف الكوميدي في كشف اوجه الظاهرة ، ان ذلك المنحى اليومي قد قطع السبيل امام اي بُنىً للسرد قائمة على توزيع ذهني او فكري للموقف في نطاق الامتداد الزمني ، بمعنى اعتماد التتابع اليومي المألوف لأيصال تاثيرين اساسيين الاول ايصال الموقف الكوميدي والثاني ايصال ظاهرة الفساد الاداري وقد سعت المعالجة الدرامية الى قدر من التوازن فالموضوعية في تحقيق التاثيرين دون ان يطغى احدهما على الآخر الا ان البناء السردي قد حقق غلبة للتاثير الثاني مع اكتساب ملاحقة هذا التاثير مسحة كوميدية ولذلك فاننا لا نجد في هذا الفيلم غير بساطة ومباشرة في التعامل مع آلية السرد ولذا فاننا نجد الشخصية ولم يكن السعي الا لتقديم اضاءة الظاهرة اجتماعية في اطار من المعالجة الكوميدية ولذا فأننا نجد الشخصية وهي تحقق لنفسها دورة يومية تتوزع عليها عملية السرد



ومن خلال هذا النموذج الدائري نجد ان الشخصية مقفلة الرؤى والافكار مؤطرة في حدود ذلك الموقف الذي وجدت نفسها فيه :

١ .الانتماء للاسرة الهشة التكوين

٢ . الالتزام بالعمل الاداري اليومي

٣. الالتزام بالغور اليومي لطاولة الخمر

٤. الانجراف للفساد الاداري والزواج الجديد

ومن هذه الرباعية نجد ان هذه الشخصية وهي مدمنة على الخمر وتعيش على الكفاف في بيت عتيق ، ورغم ذلك تريد ان تكافح الفساد الاداري فهي شخصية تستند الى مفهوم الحاجة من الداخل ، فهي شخصية اعيتها الحيلة في تدبير شؤون الحياة ومتطلباتها المادية ولذا فان مواقفها كانت تحصيل حاصل بمعنى (انكشاف المروي) وعدم وجود تلك الوشيجة القوية بين حدث درامي مفاجيء او مغاير وبين تعرف المشاهد . ومن هنا نجد ان ما تبع تسلم (عبد) لادارة الشركة من مواقف جانبية لم تكن الا تناغما مع المفارقة التي بني عليها وجود الشخصية نفسه ، فتركيب الشخصية لم يكن ليحتمل بنىً سردية قوية تمكنها من تحقيق تركيب سردي خاص بها ذلك ان قيادتها للاحداث كانت نمطية تماما وفي حدود الامر الواقع المعروف ومما يلاحظ ذلك المظهر الرث والمزري الذي ظهرت عليه (المرأة) في الفيلم سواء الزوجة – اقبال نعيم– ام العشيقة – التفات عزيز .

المبحث الرابع

النتائج

١. بروز التاثير الكبير والواضح للمسرح في بلورة الكوميديا عبر النتاج الكبير الذي قدمه مبدعوا المسرح الاغريقي في مراحل مبكرة من الحضارة الانسانية والذي شكل قاعدة وركنا اساسيا في فهم وتعريف الكوميديا بعدها فنا متكامل الملامح والعناصر والمواصفات .

٢. ان الكوميديا كانت المناخ المثالي الذي انجذبت له السينما العالمية منذ بداياتها لانه قد هيأ لها امكانيات واسعة بالاستعانة بنجوم الكوميديا المسرحيين من جهة وكون هذا الفن هو الاكثر قربا من شريحة واسعة من الجماهير مما ضمن للفيلم انتشارا وللسينما – كتجربة وليدة – شعبية ملحوظة .

٣.ان تبلور تجربة الفيلم الكوميدي حتمت دراسة بناه من الداخل اي نسيجه الفني وعناصره الساسية ليتوازى ذلك مع انواع اخرى من الافلام السنمائية ولذا صار في حكم الضرورة ان تنسحب دراسة كهذه على التجارب العربية – العراقية خاصة – لغرض بلورة الفيلم الكوميدي كخواص ومميزات .

٤. ان الكوميديا تتطلب تخصصا دقيقا وامكانات تعبيرية دقيقة فضلا عن الحاجة للكاتب المتخصص ، ومن هنا كان ظهور المستويات المتباينة في البناء الفني للافلام الكوميدية والذي يعود الى اخفاق او تعثر في جوانب تعود في الغالب الى عدم ايلاء هذا الابداع الاهمية التي يستحقها وهي علامات ظهرت على الافلام العراقية الكوميدية.

٥. ان موضوع السرد صار من الموضوعات المهمة والساخنة التي تقترن بالدراسات الحديثة وان التعمق فيه انما يسهم في ارساء دعائم رصينة للبناء الفني للفيلم ويعوض عن كثير من الضعف والاخفاق .

٦. لقد وفر المسرح العراقي امكانية طيبة للكوميديا وذلك عبر الشخصيات الكوميدية مثل عبدالله العزاوي ورضا الشاطي ويحيى الطائي وغيرهم وهوماكان بالامكان توظيفه في تجربة كوميدية سينمائية جيدة ولكن ضعف

الموضوعات والمعالجات قد جعل البدايات اشبه بعروض المسرح الهزلي منها للشكل السنمائي ودل على ذلك الفلم الكوميدي الاول (مشروع زواج) .

٧. ان السنوات العشر الماضية قد وفرت مناخا طيبا للدخول الى عالم الفيلم الكوميدي العراقي المميز وقد ارتقت فيها التجربة في مستوى معالجة الفيلم الكوميدي وبنا،ه السردي لذا يمكننا تأشير مايأتي على عينة البحث من الافلام الكوميدية :

أ. بروز كوميديا الموقف المرتبط بعيوب الشخصية ووضع ذلك اطارا للسرد كما في فيلم ٦ / ٦

ب. الشكل الكوميدي المرتبط باطار اجتماعي ساخر والقائم على مسار خطي متصل ومباشر وضيق كما في فيلم عريس ولكن .

ج. الفساد الاداري كصورة للواقع المعاش المقترن بالشخصية وعيوبها واقتران السرد بالشخصية الواحدة كما في فيلم السيد المدير .

د. كوميديا البناء الضمني اي السينما داخل السينما والفيلم داخل الفيلم والسرد الداخلي والخارجي وما يجر ذلك من فواصل اضحاك كما في فيلم العربة والحصان .

٨. رغم ان محصلات في البناء السردي لاتصل الى ذلك المستوى المنشود مما بلغته بعض التجارب العربية (عادل امام خاصة) والعالمية (شارلي شابلن - بير ريشار - لوي دي فونيس - جاك ليمون) وغيرهم ، الاانه يوفر امكانية جيدة لتأطير التجربة وتعميقها في المستقبل وفهم الاخفاقات في البناء السردي التي جمعت حركة الشخصيات ونمو المواقف بالمحصلة النهائية .

" المصادر العربية "

١. ارسطو . فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ط ٢ ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ .

٢. بونس (ل. ج) . الملهاة في المسرحيـــــة والقصـــة .ترجمة ادوارد حليم ، ط١ ، القاهرة ، الدار المصرية للتاليف ، (د. ت)

٣. تيلر (جون رسل).الموسوعة المسرحية ج ١ .ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي ، ط١ ، بغداد ، دار المامون ١٩٩٠ .

٤. خشبة (دريني) . اشهر المذاهب المسرحية ، ط١ ، القاهرة ، مطبعة الاداب ، (د.ت)

٥. العريس (ابراهيم) . الصورة والواقع . ط١ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ .

٦. كريفش (ستيوارت) . صناعة المسرحية . ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ ، ط١ ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦ .

٧. ميرشنت (مولوين)وزميله . الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د. علي احمد محمود ، ط١ ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، ١٩٧٩

٨. وافي (علي عبد الواحد) . الادب اليوناني القديم ، ط١ ، القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٧٩

المصادر من الدوريات

١. ابراهيم (د. عبدالله). السردية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٤ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٤

المراجع العربية

١. ابو ناضر (موريس) الالسنية والنقد الادبي . ط١ ، بيروت ، دار النهار للنشر ، ١٩٧٩ .

٢. اسلن (مارتن) . تشريح الدراما . ترجمة اسامة منزجلي ، ط١ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨٧

٣. اندرو (ج، دادلي) . نظريات الفيلم الكبرى . ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي ، ط١ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

٤. برادبري (مالكم) وزميله . الحداثة ج٢ ، ط١ ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠ .

٥. تودورف (تزفتان) . نقد النقد ، ط٢ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ .

٦. جينيت (جيرار) ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن ايوب ، ط١، بغداد ، دار الشؤون الثقافية (د.ت)
٧. راي (وليم). المعنى الادبي . ط١ ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر ١٩٨٧
٨. سويدان (سامي) . ابحاث في النص الروائي . ط١ ، بيروت ، مؤسسة الابحاث ، ١٩٨٦
٩. ليفرسون (مايكل . هـ) . اصول ادب الحداثة ،ط١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٢

مصادر غير منشورة

١. الطيار(رضا). صناعة النجوم في الافلام الكوميدية العراقية بحث مقدم الى مهرجان الفيلم الكوميدي العراقي - دائرة السنما والمسرح - ١٩٩٤ مطبوع بالالة الكاتبة .

المصادر الاجنبية

1.Biistein (Elmer). comedy in action . second edition u.s.A Duke university press , 1971

2. montgomery (john) . comedy films . london , second edition Hazell Watson 8 viney Ltd 1968.

الافلام

١. ٦/٦ اخراج خيرية المنصور - انتاج دائرة السينما والمسرح ، ١٩٨٨
٢. العربة والحصان اخراج محمد منير فنري . كذلك .كذلك
٣. عريس ولكن اخراج حسين امين .كذلك ١٩٨٩
٤. السيد المدير اخراج عبد الهادي الراوي .كذلك ١٩٩٠

الهوامش

(1) John Montgomery . "Comedy Films" . London . Second edition Hazell watson & viney., 1968 , P . 5 .

(*) تذكر المصادر ان اول مسابقة نظمت بعد حوالي خمسين عاماً من المسابقة الاولى للمآسي . ينظر في هذا العدد : جون رسل تيلر . الموسوعة المسرحية ج١ ، ترجمة : سمير عبدالرحيم الجلبي ، ط١ ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠ ص٢٣٥ .

(٢) د. علي عبدالواحد وافي : الادب اليوناني القديم ، ط١ ، القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٧٩ ، ص٢٣٠ .

(٣) مولوين ميرشنت وزميله ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د. علي احمد محمود ، ط١ ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، ١٩٧٩ ، ص١٨ .

(٤) (المصدر السابق نفسه) ص١٩ .

(٥) ل . پوتس ، الملهاة في المسرحية والقصة ، ترجمة ادوارد حليم ، ط١ ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف ، (د . ت) ، ص٥٢ .

(٦) (المصدر السابق نفسه) ، ص٥٤ .

(٧) ستيورات كريفش ، صناعة المسرحية ، ترجمة د. عبدالله معتصم الدباغ ، ط١ ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦ ، ص٣٣ .

(٨) أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبدالرحمن بدوي ، ط٢ ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٧٣ ، ص١٦ .

(**) ارستوفانيز (٤٥٨ - ٣٨٠ ق.م) كاتب الكوميديا الأغريقي الاشهر الذي تعد مسرحياته على جانب كبير من الاهمية ومنها : الضفادع ، السحب ، الزنابير ، جمعية النساء وغيرها .

(9) Elmer.M Blistein , comedy in action , second printing , U.S.A , Duke university press , 1971 . P . 5 .

(١٠) دريني خشبة . اشهر المذاهب المسرحية . ط١ ، القاهرة ، مطبعة الاداب ، (د . ت) ، ص٣٣ .

*** السردية Narratology فرع من اصل كبير هو الشعرية (Poetics) التي تعني باستنباط القوانين الداخلية للنصوص ، وتبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له وتدرس دلالياً على يد بروب وغريماس وغيرهما ولسانياً على يد بارت وتودوروف ينظر : عبدالله ابراهيم ، السردية ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، العدد ٤ لشهر نيسان ١٩٩٤ ، ص ١١٤ .

(١١) ينظر (المصدر نفسه) ، ص١١٥ .

(١٢) د. علي وافي ، الادب اليوناني . (مصدر سابق) ، ص٢٣١ .

(13) John Montgomery , "Comedy Films" . Ibid, P.17 .

(14) John montgomery . (Ibid) . P . 21 .

(١٥) ينظر : ابراهيم العريس . "الصورة والواقع" . ط١ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ ، ص١٢١ .

(١٦) مقابلة شخصية مع الفنان يوسف العاني بتاريخ ١٩٩٤/٦/٢٥ في دائرة السينما والمسرح .

**** للمزيد من المعلومات ينظر : رضا الطيار . صناعة النجوم في الفيلم الكوميدي العراقي ، بحث مطبوع مقدم الى كهرجان الفلم الكوميدي دائرة السينما والمسرح ١٩٩٤/٧/١ .

الأكاديمي

الواقعية في السينما

وليم يلدا حنا

مدرس مساعد

كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون السمعية والمرئية

جامعة بغداد

يتناول البحث نشأة المدرسة الواقعية في السينما ، والواقعية الاشتراكية وآراء منظرين مثل (سيكفريدكراكاور) و (اندريه بازان) وصولاً الى الواقعية الجديدة .

تاريخ أستلام البحث ١٥/ ١٩٩٦/٩ تاريخ قبول النشر ٢٠/١٠/١٩٩٦

المقدمة

من النشوء الاول للسينما عام ١٨٩٥ عرفت السينما الاسلوب الواقعي وذلك عندما حاول الاخوة لومبير بعرضهم الاول في باريس يعرضون نتاجهم الصناعي السينما توغراف حيث عرض فيلم يصور خروج العماني من العمل بعد انتهاء عملهم وكان هذا الفيلم بعنوان "الخروج من المعامل" حيث ترى العاملان بملابسهن رقيعاتهن يتركون المعمل بعد انتهاء العمل ، لقد حاول كثير من المهمتين بالسينما ان يأخذوا هذا الوليد الحديث على محمل من اكبر فنرى في اوربا واميركا يتسابقون لتطوير هذه الصناعة فالى جانب لوميير نرى ارمات واديسون وغيرهم يأخذون بتطوير هذه التقنيات فاذا كان ميليه يسعى الى تصوير افلامه نرى هناك عريفيت في اميركا وايزنشتين في روسيا وغيرهم يخرجون افلام تذهل المشاهدين ولكن سرعان ماظهر الصوت في السينما بعدما كانت صامته ، وفي الخط الذي يوازي صناعة السينما كان هناك اسلوب بعد اسلوب ونظرية بعد نظرية تظهر لتفسير تلك الافلام وتقديم التحليل لها ولهذا نرى كراكاور وبازان وغيرهم ينظرون فيما يشاهدونه على الشاشة ويتعصبون لاسلوب معين ولهذا نرى تأكيدهم على الواقعية في السينما تأخذ لاحداث تظهر على السطح خلال الحربين العالميتين بين المانيا والحلفاء فتقرر تلك الحرب اساليب قسم منها طورت الاولى واما ان تظهر اساليب اخرى فتظهر على ساحة للنقد والتحاليل العلمية من ينادي بالواقعية الاشتراكية ومن ثم الواقعية الجديدة التي دعي اليها روسوليني ودي سيكا . . . وهكذا تبقى السيما كغيرها من الانشطة الانسانية الاخرى بديمومة الحركة وهكذا يسير العالم بأمه الى الامام يتطور ويتطور .

اهمية البحث

نشاهد من وقت لآخر فيلماً سينمائياً سواء كان في دار عرض سينمائي او من خلال شاشة التلفزيون الصغيرة واذا لم تكن مشاهدتنا يومية كمايفعل المدمنون لمشاهدة الافلام ولكن ماذا يشاهدون غير صورة على شاشة بيضاء ولكن من يقف وراء هذا الفيلم سواء من الناحية التقنية او الادبية اومن اي اسلوب فانها تكون غير واضحة ولهذا تعمل الدراسات والبحوث تعريف المشاهد المواكب على تطور السينما من جميع جوانبها ان تضعهم في الصورة وتقدم لهم الاسلوب وكم منا يعرف ان فيلم فيتوريو دي سيكا"سارق الدراجات" هو من اوائل الافلام الواقعية الجديدة . وهكذا تفعل الدراسات لتوضيح كثير من الغموض الذي يكتنف الفيلم السينمائي لان الفيلم هو وليد فلسفة كاتب القصة ومخرج الفيلم وهذه

لاتكون وليده الصدفة بل نتيجة حتمية لواقعية الظروف التي تحيط به وبنا كمتفرجين .

ان هذه الدراسة البسيطة تضع بعض النقاط على تطور الواقعية السينما منذ نشوءئها وحتى وقت لاحق .

هدف البحث

يهدف البحث في طرح تطور الواقعية في السينما مع الاخذ بوجه نظر المنظرين منهم في تطور هذه الصناعة وكيف تطرح السينما عناصرها الجمالية وخاصة مايحول منها ادبياً الى صورة مرئية ولهذا يهدف لتوضيح الصورة عند البعض منهم بان مايرونه على الشاشة فيلماً واقعياً او رومانسيا اوكلاسيكيا او غير ذلك .

حدود البحث

يتناول البحث الاسلوب الواقعي في السينما فقط مع التطرق السريع للانشطة الاخرى فيأخذ تطور الواقعية الى الواقعية الاشتراكية وكذلك ينتهي بحدود الواقعية الجديدة .

نبذة تاريخية لنشأة الواقعية

ان الحركات الثقافية في العالم وعلى مر الاجيال هو نتاج تطور البشر من خلال بناء تلك الحضارات في امهم وخير دليل على ذلك حضارة وادي الرافدين والنيل وحضارة الاغريق وحضارات الامم الاخرى في اسيا وعبر الازمنة ولذلك نرى مذاهب ادبية نشأت عبر تطور تلك الحضارات فمثلاً في حضارة الاغريق نشأ المسرح وكتابة وكان هناك سباق ثقافي بين ادبائها ولهذا نرى سقراط وافلاطون وفي جانب الدراما نرى اسخيلوس وسوفوكليس ويوبيدس وارستوفانيس ، نراهم قد ثبتوا كثير من القيم الادبية المذهب الكلاسيكي ومن بعده الطلبيعية حيث نشأ مذهب وكانه يكمله او يناقصه ولكن تبقى هذه المذاهب الادبية هي حالة صحية في تطور الحركة الثقافية في كوكبنا هذا ولهذا نرى بعد ان خفت وهيج المذهب الرومانسي في فرنسا وفي اغلب أمم اوربا واميركا كان لابد ان يطأ بعض التغير او التجديد ولذلك لان الناس ارادت من ادبائها ان يحدثونهم عن حياتهم الواقعية التي يعيشونها وفعلاً قام عظماء القصاصين امثال ستندال (١٧٨٣-١٨٤٣) وبلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠) وفلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) في فرنسا .

اما في انكلترا فكان هناك دي فو (١٦٦٠-١٧٣١) وفيلدنج (١٧٠٧-١٧٥٤) ، يكتبون القصص الواقعية الصميمة والمحاطة حولهم وتوالت الانشطة الادبية في العالم وساعد على ذلك الانتشار التطور الصناعي في نشر تلك الآداب وخاصة بعد ظهور

الطباعة وتطورها وتفننها في تلك التقنيات ساعد على نشر ذلك الوعي الثقافي في جميع ارجاء العالم وبدأ ايضاً الابداع الثقافي بين تلك الشرائح المثقفة ففتحت الصالونات الثقافية وازدهرت التجمعات الثقافية ونشأت الصراعات الفكرية وبهذا يكون الازدهار الثقافي يتصاعد على جميع الاصعده وبدأت المدارس والمذاهب تظهر واحدة تلو الاخرى ، فمثلاً في بحثنا عن الواقعية في السينما من يقول ان المذهب الطبيعي تفرع من الواقعي ومن يخلط بين المذهبين بانهم مذهب واحد وهكذا تأخذ محاور النقاشات مساحة واسعة ووقتاً طويلاً في تثبيت اركانها ، اما الفرق بين المذهبين الطلبيعي والواقعي هو :

"الفرق بين المذهبين يتضح من مجرد النظر في اسم كل منهما . . فالشيء الطبيعي هو الشيء المنسوب الى الطبيعية . . . الطبيعة كما خلقها الله . . . الطبيعة التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة والتي يصنعها المجتمع في الغالب . . . والادب الطبيعي هو مايحدثنا عن تلك الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة .

اما الشيء الواقعي فهو الشيء الذي تحول اليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة . . . والعوامل التي صنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وآداب ، وماسنه من شرائح وقوانين ، واقامة من معاهد العلم ومنشآت الفنون وابتدعه من قواعد الذوق العام . . . والادب الواقعي هو مايحدثنا عن تلك الحياة الواقعية المهذبة التي تأثرت بكل تلك العوامل المكتسبة وكل تلك الادب المرعيه"(١) .

بالحقيقة اذا تمحصنا تلك الانشطة الثقافية الادبية لرأينا فيها تحوي كثير من تلك المذاهب التي اطلقت تسمياتها فيما بعد ولهذا نرى ان المسرحيات الاغريقية تحوي كثير من الرمز والواقع والطبيعة وغيرها لانها نتاج انساني .

صناعة السينما

ان السينما هي صناعة حديثة لم يمضي عليها قرن واحد حيث بدأت في نهاية القرن التاسع عشر وبالتحديد في ٢٨ من شهر كانون الاول عام ١٨٩٥ في الصالون الهندي في باريس عندما حاول الاخوة لومبير ان يعرضوا نتاجهم الجديد الذي ابهر المتفرجين وذلك من خلال «السينماتوغراف» ، واذا جاءت هذه التجربة الفريدة من باريس فكان هناك غيرهم يحاولون تطوير هذه الصناعة في اوربا واميركا ففي الوقت الذي نرى الاخوة لومبير يطورون السينماتوغراف cinemategraph عن «المنظار المتحرك» Kintoscope لاديسون عام ١٨٩١ ، نرى توماس ارمات يطور vitascope . ان صناعة السينما لم تقترن

بشخص واحد انما اقترنت باكثر من اسم وباكثر من بلد وبدأت تنتشر في اغلب قارات العالم سواء في او اميركا او حتى في افريقيا واسيا .

وفي الولايات المتحدة عرضت المشاهد الاولى لاله السينماتوغراف بعد زمن قصير من آله اخترعها آرمات واديسون اسمياها «الحياة المرئية» . وفي اواخر سنة ١٨٩٦ خرجت السينما نهائياً من حيز المخابر ، وغدت الالات المسجلة تعد بالمئات امثال آلات : لوميير ، ميليس باتيه ، غومونت في فرنسا ، واديسون والبيوغراف في الولايات المتحدة ، وكان وليم بول في لندن قد ارسى قواعد صناعة السينماتوغرافية حتى صار الوف الناس يزدحمون كل مساء في قاعات السينما المظلمة"(٢) .

وتوالت على مر السنين رجالات عملت جاهدة في تطوير صناعة السينما وصناعة الفيلم وصرفت مليارات الدولارات في تطوير هذه الصناعة وعمل الافلام السينمائية وبدأ بالسباق بين الدول والقارات لتطوير هذا الفن والعمل على انتاج كم فيلمي في اميركا والسباق بين شركات السينمائية نرى في المقابل قارة اوربا تتنافس مع صناعة السينما في اميركا فقامت صناعة سينمائية في فرنسا وانكلترا والمانيا وكذلك قامت صناعة متطورة في المعسكر الاشتراكي وعلى رأسها الاتحاد السوفيتي حينذاك فبرز كبار السينمائين في العالم امثال سرغي ايزنشتين وبودوفكين ودزيغافيرتوف وغيرهم ، حيث نرى اسيا تتسابق مع هذا الركب الطويل حيث تكون الهند واليابان على رأس قوائم الانتاج السينمائي العالمي ولايغيب عن بالنا بان السينما العربية لها مكان في صناعة السينما وخاصة مصر والعراق والجزائر وغيرها حيث تأثرت تأثراً كبيراً بصناعة السينما والفيلم ، وليس هناك فارق زمني كبير بين اول عرضا بسينما فوترغراف وامام جمهور عام مقابل تذاكر مدفوعة الثمن في فرنسا وبين اول عرض سينمائي بالسينماتوغراف في الاسكندرية بمصر حيث نشرت جريدة «لاريفورم» صباح يوم الجمعة ٦ نوفمبر ١٨٩٦ في صفحة ٣ العدد الاول وباللغة الفرنسية مايلي :

"لقد بدأت السينماتوغراف عروضها مساء امس لاول مرة في الاسكندرية ، ويتكون جهاز السينماتوغراف من فانوس سحري هائل وآلة تلف شريطاً من السلولويد من صور فورية لتتيح مناظر متحركة . . . ننصح قراءنا بالتوجه لمشاهدة هذا التقدم الاخير للنبوغ الانساني ، ويمكن مشاهدة السينماتوغراف في بورصة طوسون من الساعة ٥ الى الساعة ١١ مساءاً مرة كل نصف ساعة . . . ان اول عرض سينمائي في مصر تم في الاسكندرية

مساء يوم الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦ في احدى صالات بورصة طوسون باشا"(٣) .

ولاجل ذلك نرى ان هذا التطور الجديد يطأ الوطن العربي .

الواقعية والسينما

منذ البدايات الاولى للسينما اخذت تسير في اتجاهين رئيسين : الواقعية والانطباعية . فاذا ذهب خيال جورج ميليه الى القمر في فيلمه «رحلة الى القمر» نرى لويس لوميير بدأ يتجه الى تسجيل الحياة اليومية الواقعية التي هي حوله فكان اول فيلمه «الخروج من المعامل» ترى المعاملات بملابسهن وقبعاتهن وكذلك العمال يدفعون بايديهم دراجاتهم ، لقد صور لوميير في معمله ، الحطاب ، والحداد ، وهدم جدار ، لقد صور متع الحياة العائلية مثل : غذاء الطفل ، وشجار بين الاولاد ، والاستحمام في البحر وغيرها . اما فيلم "«وصول القطار» سحرت المشاهدين بالضبط لانها ظهرت وكأنها تمسك بزمام الاحداث في عفويتها وسيولتها كما تشاهدها في الحياة الواقعية»(٤) ، ولهذا نرى بانه يقومون بنقل توثيقي الصور المسجلة في الحياة اليومية وهناك من يختلف ويتفق في تلك المواقف حيث ان السينما ايضا تأثرت بتلك المدارس الادبية المنتشرة حول العالم وهنا لابد ان نقول ان :

الواقعية هي اسلوب معين في حين ان الواقع الفيزيائي هو مصدر كل المادة الخام في الفيلم سواء منها الواقعي او الانطباعي . . . فان الفيلم الواقعي يحاول اعادة تكوين السطح من الواقع المادي باقل مايمكن من التحوير ، يحاول صانع الفيلم عند تصويره الاحداث والاشياء ان يوحي بذات الغنى في التفاصيل والعطاء الذي تتميز بها الحياة نفسها . . . الواقعي باختصار يحاول ان يحافظ على الايهام بان عالم فيلمه هو مرآة موضوعية غير محرفة عن العالم الحقيقي"(٥) .

فاذا تظرنا الى فيلم دزيكافرتوف «الرجل ذو الكاميرا السينمائية» نرى انه يوثق حياة اهل موسكو اليومية ومن الصباح الباكر وحتى منتصف الليل وكيف تسير حياتهم اليومية في خضم العمل «الممارسات الانسانية واليومية في دانيميكية مستمرة وبدون توقف» «الواقعية تعيد العدسة الى راس الانسان لتكون عيناً براقب منه الانسان العالم لينقل الحياة كما هي بعفويتها وغرائبها وجمالها وتعقيدها وبساطتها»(٦) .

وهكذا نرى ان الفنان الواقعي كثيراً مايتجه الى تصوير الواقع وكانه وثيقة سينمائية باحداثها ومكانها وزمانها ، الفيلم الواقعي يدفع لجمهوره للمشاركة وذلك من خلال اشراكه

في التفسير اذ شابت شخصياته الى شيء من الغموض كما تكون عليه الحياة التي نعيشها ولهذا نرى الاهتمام يتجه الى مضمون القصة للفيلم في معترك الصراع بين الشخصيات والاحداث .

اغلب الواقعيين يؤكدون ان اهتمامهم الكبير هو الغموض وليس الشكل او التقنية ، المضمون يأتي دائماً في المقدمة وكل مايشتت التركيز على هذا المضمون ينظر اليه بريبه ، في الواقع ، ان الواقعية في اكثر حالاتها تطرفاً تتجه الى الوثائقية مع التأكيد على تصوير الاحداث والناس الحقيقين(٧) .

في فيلم روبرت فلاهرتي «رجل من أران» ١٩٣٤ يوثق الحياةالواقعية لمجموعة من صيادي الحيتان في منطقة أران في الجزر البريطانية وكيق يقومون بغلي الحيتان واستخلاص زيتها لبيعه او لاستخداماتهم ان فلاهرتي يأخذ الواقع الحياتي لتلك المنطقة ليصيغها في صياغة وثائقية معبرة عن واقع حياة صيادي منطقة آرات وهذا ايضاً مانراه في فيلمه «نانوك في الشمال» ١٩٢٢ ، وهذا ليس عن السينما الوثائقية بقدر ماهو توثيق الحياة الواقعية اليومية في الفيلم الواقعي .

واقعية المنظرين

سيكفريزكراكاور

يتفق سيكفريزكراكاور مع فكرة ارسطو بان الفن ماهو الا «محاكاة» للطبيعة ، في حين ان الفنانين في وسائل التعبير الاخرى يقلدون الطبيعة فقط وبطريقة عامة ، ولهذا السينما وفقاً لكراكورتتميز بعدد من القرابات الطبيعية . اولها ان الفيلم يميل الى تفضيل «الواقع غير المسرح»(٨) فالمناسب للموضوع هي التي تعطي بانها وجدت ولم ترتب «ثانياً ان الفيلم يميل الى التأكيد على العشوائي الطارىء . كراكورفولع بعبارة «الطبيعة وقد ضبطت في الفعل»(٩) معناه ان الفيلم ملائم لما يسجله من احداث ولهذا توحي لك باللامحدودية المفتوحة النهائية للحياة نفسها ، اما كيف يتفاعل كراكور مع الافلام سواء كانت ذو «اتجاهاً تكوينياً» ولهذا ينظر الى الافلام التاريخية والفنطازية ماهي الا افلام تتبعد كل البعد عن الاهتمامات الاساسية للوسط ولهذا يتفق مع بعض افلام ايزنشتين وبعضها يدينها فان الافلام التي لاتستخدم ممثلين محترفين وتصور في مواقعها الاصلية وتقنياتها طبيعية كالاضاءة مثلاً فانه يميل اليها من حين يستهجنها عندما يبدأ مقص المونتير بتشويه الاتصال بالزمان والمكان للواقع وهو لايحبذ تلك الافلام الدعائية والتي تمجد بها

الثورة البلشفيكية والتي تفرض مذهباً وايدلوجية فانه يدين اعمال ايزنشتين الاخيرة مثل ذلك (الكسندر نيفسكي) و (ايفان الرهب) و (الاوبراليه) حيث يعتبر احداثها وصورها بانها افلام «غير سينمائية» وذلك لكونها منسقه ومركبه وممسرحه ، ولايبتعد رأيه كثيراً عن المسرحيات المعده للسينما لانه يعتقد «ان الادب يهتم في نهايته «بالوقائع الداخلية» وليس الفيزيائية الخارجية»(١٠) ولهذا ان المسرحيات المنقولة للسينما ماهي الا مجرد مسرح مصور وهذا يعني ان الواقعية التسجيلية للوسط قد خولفت .

اما الافلام المعدة عن روايات مسموح بها كروايات لاميل زولا التي تؤكد على احداثها وموضوعاتها الحياتية وتكون عناصرها القصصية غير مفتعلةعند ذاك يكون مسموح لها لكي تكون مواضيع سينمائية . اما نظرة كراكاور لبعض الافلام التاريخية بانها «غير سينمائية» وذلك لانه يعتبرها عناصر واعية ويعي المشاهد بانها «بناء معاد التركيب» عالم الفلم مغلق اذ ان مابعد الاطار ليس «لانهاية الزمان والمكان الحقيقين وانما ملحقات الاستديو السينمائي»(١١) .

اما وجهة نظره في استجابة الجمهور للأفلام الغير واقعية بانها قليلة المرونة حيث من السهل على صانعي الفيلم ان يخلقوا وهم الواقع اذا كانت قصصهم تدور في بيئة معاصره وذلك لكون عالم السينما وعالم الواقع هما ذات الشيء من الناحية الجوهرية . اما الافلام الخيالية فنرى فيها وبوضوح بانها اكبر الاشياء المفتعلة وذلك لاعتمادها على التقنيات والمؤثرات الفنية العالية والتي ليقابلها حرفة في الواقع . ولكنه يتفاعل تفاعل حسي مع فيلم ستانلي كوبريك «اوديسا الفضاء ،2001» ١٩٦٨ وذلك لان الجمهور يمس بالاصالة بالرغم ان الفيلم لم يصور في الفضاء وهذا ايضاً مايعتقده ايضاً في فيلم «مولد امه» ١٩١٥ لكريفيث الذي يبدو اصيلاً وخاصة صور الحرب الاهلية لماثيو بريدي ، ان حوادث الفيلم تجري زمن حروب الانفصال اقتسبها «فرانك رود وغريفيث» عن روايه الفها توماس ويكسون بعنوان The Clausman بما معناه رجل المعاهدة وهي عبارة عن قصة تمجد المنظمة العرفية «كوكلاكس-كلان» ان فيلم مولد امه يعتبر واحد من افضل مائة فيلم في العالم .

ان كتاب كراكاور (نظرية الفيلم : استعادة الحقيقة الفيزيائية) غير ذي فائدة وذلك لان نظريته بالغة الحساسية في تفسير تأثير الافلام الواقعية ، وذلك لان كل منظر للسينما له مايبرر به رأيه واسانيد يستنده اليها في تحليلاته ولكن تبقى كل فكرة توقع الى ولادة

فكرة اخرى ونظرية اخرى وهنا لانستطيع ان نطرح كل مايريده كراكاور واخيراً نستطيع ان نقول بانه «معاد» للأفلام التي تعرض لنا «اتجاها تكوينياً» اي الافلام التي تعمل ضد هذه القرابات الطبيعية(١٢) .

اندريه بازان

لقد كان بازان ناقداً سينمائياً، بل كان ايضاً منظراً الى جانب كونه محرراً لسنوات عده في الصحيفة الذائعة الصيب والقوية التأثير (الاوراق السينمائية) ، حيث تعرف على كثير من الافلام السينمائية وعلى الساحة العريضة في العالم على تطور صناعة الفيلم وان ولوجة في عالم السينما جعله ان يكون واحداً من كبار المنظرين ، لقد تعرف على افلام الكبار من المخرجين ككريفث وبودوفيكين وايزنشتين وروسوليني وديسيكا وفلاهرتي وغيرهم من المخرجين الآخرين ، انه لم يبشر بنظرية ساذجة عن الواقعية بل كان على خلاف مع بعض الواقعية اتباعه ، فلقد اكد في كتابه (ماهي السينما)

"أن السينما هي الواقع وهي بذلك تحقق كما لها لاعتمادهـــا على هذا الواقع ، فان هذا الواقع هو واقع بصري ومكاني وزماني والواقع السينمائي ليس واقع مـــادة الموضـــوع او واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصورة المتحركة سينما"(١٣) .

وبهذا يكون قد شرع في وضع جماليات الفيلم والتي وقتها كانت متعارضة مع ممارسات والفرضيات الانطباعيين امثال ايزنشتين وبودوفكين لقد كان على خلاف مع المنظرين السوفيت الذين سبق لهم وتأثروا بالثورة البلشفية وتقولبوا لها والمعمل من خلال الماركسية اللينة ولهذا لم يكن هو متأثرا بالدوغماطبقية .

ان بازان يعتقد بان التصوير الفوتوغرافي والسينما تقدم صوراً حقيقية للواقع وبصورة اليه مع الحد للتدخل البشري وهذه هي احدى جماليات بازان للواقعية ، التي بها تحيز اخلاقي وتكنولوجي ، فلقد كان متأثرا بالحركة الفلسفية والتي اطلق عليها (الشخصائية) والتي تؤكد على الطبيعة الفردية والجماعية للحقيقة فرؤية الفنان يجب ان يؤكدها الاختبار الذي يقوم به للواقع لايغيره شكل الواقع ، لقد كان يعتقد بان الواقع يجب ان يعمق بعض الشيء في السينما ولذا عليه ان يقوم المخرج بكشف تلك الدلالات الشعرية للناس العاديين ، ولما سئل موسس الواقعية الجديدة روبرتو ، وسولينـــي عن تجنبه للمونتاج اجاب «الاشياء موجودة هناك فلماذا التدخل فيها؟»(١٤) لقد دفع هذا التصريح ان يكون شعار

بازان النظري وذلك لكون جوهر الواقع يكمن في غموضه ، ولهذا على المتفرج ان يحل تلك الرموز في المشهد .

ان السينما في العالم مرت بتطورات تقنية عبر سنوات تطورها من الفيلم الصامت الى ان وجد الصوت من خلال تجارب وتطوير لتلك الحالات التي مر بها الفيلم ايضاً فترى التطورات التي حدثت في كاميرات السينما واجهزة المونتاج ثم السباق الصناعي للفيلم الخام فنرى بعد الفيلم الابيض والاسود يظهر اللون ومن الشاشة العادية الى الشاشة العريضة ومن ٣٥ملم الى ٧٠ملم ذو الصوت المجسم وعبر ذلك (افلام الابعاد الثلاثة 3D)وغيرها . فهناك ثورة صناعية قفزت بالفيلم السينمائي الى اعلى مستوياته ومايزال هذا مستمراً بتحدياته للوليد الجديد الا وهو التلفزيون . ولهذا كان لابد ان يتحدث عن ذلك المنظرون في السينما عن تلك الابتكارات التكنولوجية ومن بينهم ابدزيه بازان الذي يعتقد ان تلك الابتكارات دفعت بالسينما الى هذا النموذج الواقعي فبين فيلم (مولد امه) لكريفيت ١٩١٥ وفيلم (ذهب مع الريح) للمخرج فيكتور فلمنك ١٩٣٩ هو وجود اللون في الصورة السينمائية والى جانب ذلك الصوت لكن نقول ان مشاهد الحرب ومشهد الدماء في تلك الحرب الاهلية بين الشمال والجنوب في الولايات المتحدة نراها اكثر دموية ووحشية في فيلم (ذهب مع الريح) عن فيلم (مولد امه) وذلك لكون الحرب تظهر بكل بشاعتها من خلال اللون الذي يضفي اكثر واقعية لتلك المشاهد ثم تلك الخلفية الملونة بالوانها الطبيعية تعطينا اكثر انطباعاً بواقعية المكان للواقعة التاريخية بالرغم ان الفيليمين نالا اعجاباً كبيراً من قبل ملايين المتفرجين ودر عليهم ارباحاً طائلة وقتها .

ان استخدامات الصوت والمؤثرات اعطت الفيلم مزايا واضحة وكذلك ان التصوير وعمق الصورة في تلك الاستخدامات لانواع العدسات التي استطاعت ان تجسد الصورة لذلك المعنى فاضفى للفيلم الواقعي اكثر خصوصية ولايخفي بازان حبه واعجابه بفيلم (المواطن كين) ١٩٤١ للمخرج والممثل اورسون ويلز حيث اصبح التصوير العميق شائعاً وهذا مانراه عندما يقوم اورسون ويلز بالقاء خطبته فهو في عمق الكادر ومن فوق صورته الكبيرة ثم جمهور الحاضرين وهم يستمعون اليه وكانه يشير بطريقته الى تركيز البعد البؤري وكانه نقطة التقاء نظر الجمهور فهناك تكوين وحركة جميلة في عمق الكادر . هناك تطورات كبيرة وسريعة طرأت على صناعة الفيلم وبالرغم ان عمر السينما هو قرن واحد اذا لم ترُد سنه واحدة على ذلك وفي كل قفزة تكنولوجية تطرأت على صناعة السينما هناك من

يتحفظ على تلك الخطوة وبعض يشجعها ، وليس عجباً ان يكون النقاد الواقعيون اول من يعيد النظر في مزايا الشاشة العريضة ومنهم من يحبها كما احبها بازان .

اجاب بازان من الشاشة العريضة «وثائقيتها» وموضوعيتها .

وهنا نجد خطوة اخرى عن التأثيرات المشوشة للمونتاج . . . ساعدت الشاشة العريضة مثل التصوير العميق الواضح في المحافظة على التواصل الزماني والمكاني . اصبح بالامكان تصوير اللقطة القريبة التي تحتوي على شخصين اواكثر في موقع واحد . . . والسكوب ايضاً اكثر واقعية بسبب ان سعة الشاشة تغمر المشاهد باحساس لخبرة توحي بنوع من المعادل السنمائي لرؤيه المعين الدائرية(١٥) .

ان الحديث عن بازان يراد له بحث كامل نأخذ فيه جميع الجوانب الجمالية والموضوعية ولكن تبقى لبازان نظرته ونظريته للواقعية والذي ينادي بها بين ذلك الجمع الغفير من النقاد السينمائين .

الواقعية الأشتراكية

لقد تأثر المجتمع الروسي بالفكر الماركسي - اللينني وخاصته بعد طغيان القيصر مما دفع ذلك الشعب ان يسيطر على مقاليد الحكم عام ١٩١٧ بعد ان اسقطت روسيا القيصرية وحلت محلها جمهوريات الاتحاد السوفيتي وقد عمل ذلك النظام من الوهلة الاولى على خلق مجتمع جديد اكثر انفتاحية والالتفات نحو المجتمع هذه لابد ان يصار الى خلق دفع جديد بالتوجه الى الاشتراكية التي دعى اليها ماركس واكدها لينين ، ان لسان ذلك التوجه الجديد هو خلق نهج فكري وفني جديد ولهذا عملت على التأكيد على الحركة الفنية فعملت على الاهتمام بالجانب الاعلامي والاخذ بصناعة السينما ولهذا "ولدت السينما السوفياتية في السابع والعشرين من شهر آب ١٩١٩ اي في اليوم الذي وقع لينين مرسوم تأميم السينما القيصرية القديمة"(١٦) ومن البديهي ان السينما السوفياتية اصطدمت ببعض المصاعب في بداية حياتها وخاصة التمويل المادي وخاصة الصراع مع التروتسكين وحربهم دمرت الاقتصاد وتأثر السينمائيون السوفيت بتلك المعارك الدامية وكان كل من تيسيه وفيرتوف وكولشوف يصورون تلك الوقائع الحربية في جبهة القتال ، ولكن سرعان ماعاد السلام الى البلاد سنة ١٩٢٢ وبدأ الاعمار الاقتصادي من جديد وارسل وقتها لينين جملته المشهور التي اعتبرها الكثير كامة تعارف «ان السينما هي بين الفنون كافة ، اكثرها اهمية في نظرنا»(١٧) . وبدأ بعد ذلك انشاء الاستوديوهات وبدأ يتحدد مستقبل السينما

السوفياتيه وبدأت الدولة تساعد الشباب الطليعين وكان نتاجها ظهور «المعمل التجريبي» لخولشوف ومعمل «الفنان الشاذ» لكوزنتروف وكانت «كينوكس» اول منشأة قام بانشائها دزيغافرتوف . وكان مصور الوقائع الحالية قد قام بتأسيس وادارة صحيفة سينمائية كان عنوانها «السينما الحقيقة» وكانت ملحقة بجريدة «البرافدا» .

لقد عمد كثير من المخرجين السينمائين السوفيت على الانكباب لصنع افلام تمجد هذه الثورة فقام سرغي ميخائيلوفتش ايزنشتين باخراج سلسلة عن الافلام تمجد تلك الثورة فاخرج عام ١٩٢٤ فيلم «الاضراب»وعرض عام ١٩٢٥ وفيلم «المدرعة بوتمكين» عام ١٩٢٥ وفيلم «اكتوبر» عام ١٩٢٧ وجميعها افلام دعائية لثورة اكتوبر الاشتراكية كما فعل نفس الشيء زميله بودوفكين في فيلم «نهاية بتسبرك» ١٩٢٧ ، لقد قام كثير من المخرجين السوفيت بصنع افلام تمجد الثورة الاشتراكية وتبين اباطره القياصره واضطهادهم للشعب الروسي ولكن بعد موت لينين جاء ستالين وكان لابد ان يدفع بالسينما الى الامام فاهتم بها اهتماماً كبيراً خاصةً بعد ان ظهرت المانيا النازية وعملت على جر العالم الى حرب عالمية وجاءت تلك الحرب بين المانيا وحلفاءها من جهة وبريطانيا وحلفاءها من جهة اخرى ونشطت في هذه الفترة الحرب الاعلامية بين الطرفين وكل طرف بدأ يوثق الجوانب الحربية والانتصارات وصورت ملايين الامتار من الفيلم الخام لتكون هناك حصيلة كبيرة توثق هذه الحرب الشرسه التي مات من جرائها الملايين ومئات المصورين الحربين ، وانتهت الحرب عام ١٩٤٣ باندحار وسقوط المانيا النازية وتكونت الكتلة الشرقية او بما يسمى اوربا الشرقية التي سبق للأعلام السوفيتي بنشر الفكر الماركسي بين اوساط المثقفين حيث قامت النازية باحراق كتب الكاتب المسرحي الالماني برتولد بريشت ، وما ان هدأت الحرب حتى بدأت اخرى وهي الحرب مابين الاشتراكية والرأسمالية ، لقد نشأ صراع مابين الاقتصاد الحر ونظره الاشتراكيين نحو الاقتصاد حيث يحلل الماركسيون النشاط الانساني من منظور اقتصادي . .

ان المؤتمر الاول للكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ والذي جمعه ستالين اعلن به المؤتمر عن بيان رسمي للواقعية الاشتراكية باعتبارها النهج والاسلوب المقبول الوحيد في الادب والسينما وان هذا الاسلوب «يتطلب من الفنان التمثيل المادي التاريخي الصادق للواقع في تطوره الثوري» .

ومن الوهلة الاولى اتجهت السينما الى العمال وعامة الشعب بتثقيفهم وضخهم بالروح

الاشتراكية والتركيز على واقع الاشتراكية في حياة عامة الشعب السوفيتي وذلك لتركيز الايدلوجيه التي جاءت بها ثورة اكتوبر وهناك ايضاً اتجاهات منهم من يوافق على ذلك النهج والبعض من لايقبله ولكن بعد موت ستالين اجريت بعض التعديلات التي اجريت على النظرية لبعض الاعمال المهمة فنياً كي تظهر في الادب والسينما . . . في الجهة الاخرى من الاتحاد السوفيتي وفي المعسكر الاشتراكي في تشيكوسلوفاكيا وبولندا وهنغاريا حيث انتجت كثير من الافلام الجيدة وتحت شعار الواقعية الاشتراكية ولكن بشكلها المعدل والاكثر تعقيداً ، ومن المدافعين للشكل المعدل في نظريةالواقعية والاشتراكية حيث ان الصدق والمادية التاريخية في التمثيل الفني للواقع كان الباعث للتحول الايديلوجي وتشريب روح العمال بروح الاشتراكية دفع احد المنظرين الهنغارين وهو جورج لوكاس ان يكون اكثر المدافعين عن تلك الواقعية ولكن بشكلها الحديث وخاصة مايخص الجانب الادبي حيث اكد على الرواية ويمكن ملاحظاته على السينما ايضاً وابدى تخوفاته الجادة في الفن الاشتراكي وخاصته قيوده السايكولوجية على خلاف الستالنين الجامدين ورفض تلك الفكرة التي تقول ان كل الشرور يمكن تفسيرها بصورة سطحية على انها نتيجة جهل الشخصية او رفضها لقبول الايدلوجية الماركسية . الواقع اكثر تعقيداً بالنسبة له والفن الواقعي يجب من يكون تبعاً لذلك اكثر تعقيداً (تركيبـــاً)(١٨) . يجـــب ان يكون ولاء الفنان للواقع اذ مابدأ صراع مابين المواقع الموضوعي والدقة الايديولوجيـــة وهذا يساعد على تصحيح الاخطاء الايدلوجية في الحكـــم والمواقع لمستقبل الاجيال .

ان اغلب الواقعيين يكرهون كل اشكال التطرف وكان لوكاس كفيره ايضاً ينتقد الذاتية والتشويه الكيفي للواقع الفيزيائي وذلك لايمانه بان الواقعية هو الاسلوب الاكثر شمولية لثراء العالم الفيزيائي وبهذا تكون اقرب الى الماركسية ولذا على الفنان الواقعي ان يكون موضوعياً ومتواضعاً في الخلفية وهذه المميزات سبق ان امتدحها من قبل بازان وكراكاور وغيرهم من الواقعين الجديد ، وفي الواقع ان كثير من البلدان في كتلة المعسكر الاشتراكي انتخبت افلام جيدة تعكس الواقع الاشتراكي منهم افلام الهنغازي فورمان في فيلم (كره رجال الاطفاء) وميكلوس جانكو التي اصبحت كثير الانتشار خاصة بعد موت ستالين وذلك لكونها تتحدث عن الصراع مابين الناس في الواقع ومايجب ان يكون سلوكهم للايدلوجية الصارمة .

الواقعية الجديدة

ان الحرب العالمية الثانية افرزت كثير من الحركات والنظريات وذلك للحاله المأسوية التي عاشها العالم من خلال تلك الحرب الطاحنة والتي ذهب من خلالها خسائر مادية وبشرية حيث عملت على تشريد ملايين البشر ، فاذا كانت النازية في المانيا لاننسى الفاشية في ايطاليا وعلى رأسها موسوليني . ان فاشية موسوليني في ايطاليا وكان الواقع المأساوي للشعب الايطالي جعل كثير من السينمائين الايطالين ان يعكسوا ذلك الواقع المرير ولهذا نرى في نهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت على السطح حركة جديدة في ايطاليا اطلقوا عليها الواقعية الجديدة ومن مؤسسيها روبرتور روسوليني وفيتوربودي سبكا وفي الوقت الذي انتهت به هذه الحركة في منتصف الخمسينات نرى تنتشر في جميع ارجاء العالم حيث تأثر بها ساجيت راي في الهند وايليا قازان في اميركا واتخذته انكلترا اسلوب مهيمن على كثير من افلامها واستمرت قرابة عقد من الزمن ومن مخرجيها رتشاردسون ولندسي اندرسون وكارل رايش .

والواقعية الجديدة عنيت بل حددت نظرية «السينما الشفافة» بمعنى ان السينما تسكن في نفس الواقع المعاد تصويره دونما الامكانية لممارسة الشبه القديم مع كل الاخطاء العملية والجمالية التي تتحملها هذه النظرية ولكن كان بدون شك درساً حميماً للواقعية الجديدة الايطالية وفي الاخص اعمال «روسوليني» والاعمال الاولى لديسيكا (١٩) وان اهم افلام روسوليني تحديداً لهذه الحركة هو فيلم «روما مدينة مفتوحة» من اخراج روبرتو روسوليني ويتناول الفيلم في موضوعه الاحتلال النازي لروما وقد صورت بعض الافلام التي تسجل احتلال النازية لبلدهم ومن قام بتوثيق ذلك الاحتلال روسوليني نفسه وفي نفس الوقت حاول تصوير الجيش النازي وهو ينسحب من روما والمعروف ان روسوليني كان تسجيلياً فاذن الفيلم بحد ذاته تسجيلي لبعض المشاهد الذي اعتمد روسوليني على اناس عادين لاعلاقة لهم بالسينما باستثناء الادوار الرئيسية فقد جاءت بعض المشاهد على سليقته مصور في مناطقه الحقيقية ولهذا جاء واقعي في صميمه الفكري والاسلوبي ، وان الملفت للنظر في فيلم «روما مدينة مفتوحة» هو تعاون الكنيسة الكاثوليكية والشيوعين ضد الاحتلال النازي لروما ، وكيف تعاون رجال الكنيسة مع حركة المقاومة حيث عكست الانشطة اليومية للتصدي لذلك الاحتلال ثم ردود افعال الشعب الايطالي تجاه ذلك الاحتلال ان روسوليني لم يقدم ابطال الفيلم كسوبرمانيات السينما الهوليودية بل اعتمد

على ان يكون البطل هو الشعب كما فعل مخرجي ، السينما الاشتراكية ايزنشتين في افلامه الاولى «كالاضراب» ، «والمدرعه بوتمكين» واكتوبر او ما قدمه بودفكيز في فيلمه «نهاية بتسبرك» . ان هذه الافلام التي تعكس واقع المسحوقين من الفقراء والمضطهدين يعطي تعاطفاً انسانياً وخاصة ماتصنعه ويلات الحرب بالشعوب فتكون واقعية الشاعر صادقة نزيهة في كل ملامحها الانسانية وهكذا جاء فيلم روسوليني «مدينة مفتوحة» مشبع بروح هذه الواقعية .

اما فيتوريودي سيكا لم يتخلف عن هذا الركب بل سار جنباً الى جنب مع روسوليني في حركتهم الجديدة وخير دليل رائعته في الواقعية الجديدة «سارق الدراجات» ١٩٤٨ حيث لم يدخل دي سيكا الاستوديوهات الضخمة لبناء ديكوراته بل وجدها على طبيعتها كما هي ازقه روما الفقيرة وشعبها البسيط ، لفقد نقل كاميرته لتسجل واقع الحياة اليومية كما هي في الواقع وايضاً اعتمد على ممثلين غير محترفين ان لم يكن من بسطاء القوم ، ان افرازات الحرب ، الجوع ، التشرد ، المرض وغيرها من تلك الافات التي يتركها دمار الحرب ، ان "سارق الدراجات" يتناول قصة بسيطة بطلها رجل عاطل عن العمل ويمنح عملاً لكونه يمتلك دراجة ولكن سرعان ماتسرق دراجته ويحاول بشتى الطرق ان يستعيد دراجته بالبحث عنها مع ابنه ويعثرون على احد اللصين . ان بطل الفيلم بعد ان يدرك بانه سيفقد عمله بسبب فقدان دراجته يحاول ان يتسلل ليسرق دراجه يعد ان يبعد ابنه عن المحل ولكن الجمهور يلحقون به وابنه يراق اهانتهم لابيه وهو لايصدق ماتراه عينه ولكن الابن يدرك بان والده ماهو الارجل بسيط لايملك خوارق الاشياء وليس بشخصية بطولية ، حيث في نهاية الفيلم يسير الاب والابن جنب الى جنب وهم يبكيان .

ان الفيلم بسيط بالرغم انه لم يقدم حلاً لتلك المشكلة بل يعرض لنا المخرج من سياق فيلمه الواقع المرير الذي تعيشه هذه الشريحة من المجتمع ان هذا يقدم اجمل صورة الواقعية الجديدة وذلك من خلال تلك الحياة اليومية ونضالها في تحصيل العيش البسيط وليس الرفاهية بل هو صمود الانسان وسمو روحه الانسانية من خلال ذلك الصراع المتسامي .

ان مخرجي الواقعية الجديدة كثيرون في ارجاء العالم وان التطرق اليهم يراد له كثير من الكلام ولكننا نأخذ الامور بعجاله ولكن هناك في اسيا ايضاً كنموذج من تأثر بهذه الواقعية ومنهم ساجيت راي المخرج الهندي المعروف وواقع الهند لايبتعد كثير من واقع ايطاليا او الدول الاخرى في الوطن العربي ان ساجيت راي وافلامه هي ذروة حركة السينما

الجديدة في الهند حيث بدأت السينما الجديدة بافلام «الاخوان» ١٩٤٤ و (فدانان من الارض) ١٩٥٣ لبيمال روي و «رحلة الدكتور كوكنيس» ١٩٤٦ لـ ف . شانتارام و «ابناء الارض» ١٩٤٦ و «المسافر» ١٩٥٣ و «المولد المفقود» لخواجه احمد عباس .

لقد ولد ساجيت راي عام ١٩٢١ في مدينة كلكتا وفقد والده في الثانية من عمره ثم درس الاقتصاد في جامعة البنغال عام ١٩٤٠ ، واما في عام ١٩٥٠ سافر الى لندن وهناك شاهد مايقارب من مائة فيلم ونالت اعجابه وخاصة «سارق الدراجات» لديسيكا و «الارض» لدوفجنكو وشاهد ايضاً افلام ايزنشتين وفي السينما التسجيلية شاهد افلام رائدها روبرت فلاهرتي حيث يقول راي «لقد ادهشتني تجربة دي سيكا من ناحية التصوير في شوارع روما والاستعانة بممثلين غير محترفين وايقنت اننا نستطيع ان نفعل ذلك في البنغال»(٢٠) ، بعدها رحل راي الى الهند ليتفق مع زملائه لصنع افلام مماثلة ولكن سرعان ماوقف بوجهه الجانب المادي من دفعه لبيع بوليصة التأمين على حياته عام ١٩٥٢ وهنا نحن لسنا بصدد عن حياة راي بل افلامه ولهذا بدأ تصوير فيلمه الاول ومن دون الممثلين المحترفين مع بقية زملائه فشرعوا في تصوير فيلم «بانر بانشالي» او «انين الممر» . ولكنه استطاع ان يكمل فيلمه السنة التالية وبدأ جزئه الثاني هو فيلم «الذي لايقهر» وتم عرضه في مهرجان فينسيا وفاز بالجائزة الاولى ، لقد سأله جوال لال نهرو وهو رئيس وزارة الهند آنذاك وتلميذ المهاتماغاندي عن بطل فيلمه وماذا سيفعله ، ان ذلك دفع براي ان يخرج الجزء الثالث «عالم أپو» عام ١٩٥٧ . ان هذه الثلاثية اضفت الى السينما الهندية رائعة تم تسميتها «عالم أپو» بعد النجاح الذي احرزه راي في ثلاثيته قام بأخراج عدد اخر منها مثلاً «حجرة الموسيقى» و «الحجر الفلسفي» ١٩٥٨ و «الاخوات الثلاث» و «طاغور» ١٩٦٠ وغيرها من الافلام . ان راي كغيره من الفنانين نجده ملتصقاً بواقعه ومجتمعه حيث يقول «انني اصنع الافلام في نطاق مركبي الوطني الثقافي الخاص . اللغة التي افهمها والمنطقة التي اعرفها والمشتقات التي استر بها ، فالعام لايأتي الا من خلال الخاص والكل لايمكن تصوره منفصلاً عن جزئياته المكونة له»(٢١) . ولهذا نرى ان راي يحقق واقعيته من خلال اهم وسائله الا وهي التصوير الخارجي حيث يرفع راي الواقع الى مستوى الروية عن طريق تأمله العميق في تناقضاته ، لمحة بسيطة الى اجزاء «عالم أپو» الثلاثة وخاصة جزئه الاخير حيث نرى ذلك السمو في الاخلاق التي يعيشها أپو وخاصة بعد وفاة زوجته ، انها لوحة واقعية لمجتمع كبير وكبير .

كان الواقعيون الجدد يريدون ان يسجلوا تلك اللحظات الواقعية والتي لم ينتبه اليها احد او لم يلاحظها احد قبل ولهذا كانت الواقعية الجديدة تتنبأ بما ذكره كراكاور اذا كانت تؤمن بان هدف السينما هو الاحتفال «بيوميات الاحداث» لقد ارادوا اصحاب الواقعية الجديدة ان يعكسوا عالم حقيقي بواقعه وبدون اية اضافات وكانه نقل مستنسخ عن عالم يدور حولك وقد يكون هذا العالم بعيد كل البعد عن شعور الناس . لقد اراد كل من روسوليني وديسيكا وفيسكونتي وزافاتيي ولينديسي اندرسون وجاك كليتون وايليا قازان وغيرها ان يعملوا على اظهار واقع المجتمع بما هو عليه وبدون اي تزويق وتزين وبذلك سجلوا في تاريخ صناعة الفيلم رموز وشواهد بداية عبر الاجيال لتكون نبراساً لهم في عملهم المستقبلي في صناعة السينما والفيلم .

خلاصة

ان الشعوب التي تعيش على كوكبنا الارضي لم تكن منعزلة عن بعضها بل كانت تعيش من خلال الاخذ والعطاء فيما بينهم وعلى مر اجيال وقرون غابرة ، واستمرت انشطتها تتفاعل مع تلك الامم لتبرز على واقع الحال حضارات عريقة كحضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل والاغريق والرومان وحضارات شرق اسيا كما في الصين وحضارة العرب وغيرها تفاعلت فيما بينها لتسير بعالمنا هذا الى ان يغزو الانسان الفضاء ولقد استفاد الواحد من الاخر لارساء ناصيات العلم والادب والفنون وغيرها من الانشطة الانسانية الى ماهي عليه الان وعبر الازمنة السابقة ، ان ظهور ادباء وفنانين كبار وضعوا اللبنات الاولى لصرح هذا التطور وماهو الا دليل على ان العنصر البشري تواق الى النظر الى الامام وهكذا اذا ارسى الاغريق وادباءهم المسرح الكلاسيكي ، نرى على مر السنين ان هذا الانتشار للمسرح ظهر واضحاً في ارجاء شتى من عالمنا الواسع واذا كان ادباء اليونان قد وضعوا اسس المسرح الكلاسيكي نرى غيرهم اوجد المسرح الرومانسي ومن بعده الواقعي والطبيعي والرمزي والملحمي هكذا ، فاذا اراد بعضهم ان يكتب ويمثل مسرحيات واقعية نرى تلك اللحمة انتقلت في بدايات القرن العشرين الى السينما اذا لم نقل في نهاية القرن التاسع عشر وبالتحديد عام ١٨٩٥ عندما عرض الاخوة لوميير وليدهم الجديد السينماتوغراف وتم عرض بعض الافلام وكان من بينها «وصول قطار» الذي يصور واقع لخروج مجموعة من العمال بعد انتهاء عملهم اليومي ، واذا عرض الاخوة لوميير في فرنسا نرى ان في ارجاء اخرى من عالمنا ، تعرض افلام صامتة في كل من اميركا وروسيا

وانكلترا وحتى في وطننا العربي تم عرض تلك النماذج الفيليمية في مصر ومن بعدها العراق وغيرها .

ان صناعة السينما انتشرت انتشاراً سريعاً سواء في الجانب التقني او ماتناوله هذه الافلام من مواضيع ادبية اغنت السينما العالمية بمواضيعها الشيقة والقيمة وكان من بين تلك الاساليب التي تطورت هي نظرية الفيلم الواقعي فنشأ عدد كبير من الافلام الواقعية التي نقلت الاحداث اليومية من احداث على الشاشة وكانها مراه تعكس الحياة اليومية .

ان هذا الاسلوب لم يبقى ثابتاً لان مجريات العالم باحداثه لم تكن ثابتة بل تتغير وفق المتغيرات التي تحدث بين امم الارض ولهذا اذا استعرضنا الواقع الذي يعيشه كوكبنا الارض نرى ان الشعوب تلك مرت بحروب طاحنة وعلى مر الازمنة وعصرنا الحديث عكس لنا مآسي حربين عالميتين افرزت الكثير من السلبيات لانها استهدفت الدمار قبل كل شيء فكانت الويلات تعج بتلك الشعوب فاستطاعت السينما ان تنقل غير ذلك عبر وسائلها البصرية وحتى المسموعة فترى ظهور تكتلات وتحالفات كتحالف المانيا في الحرب العالمية الاولى والثانية ومن الجهة الاخرى بريطانيا وحلفاؤها . ان تلك الحروب افرزت احزاب ومعسكرات فتكونت تلك التجمعات فرأينا ولادة المعسكر الاشتراكي ويقودها الاتحاد السوفيتي وبالمقابل نرى المعسكر الغربي ونقوده كل من اميركا وفرنسا وانكلترا وان ذلك الصراع الاقتصادي والسياسي انتقل الى ادباء وفناني المعسكرين وظهرت نظريات نتيجة تلك الاحداث ولهذا نرى الواقعية الاشتراكية ، التي عملت على خلق مجتمع ثوري اشتراكي من خلال افلامها التي انتجت في الاتحاد السوفيتي وهنغاريا وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا ، ولنرى من بعد ذلك ظهور الواقعية الجديدة في ايطاليا وتأثر بها عدد كبير من سينمائي العالم وكان تقوم تلك الافلام على اظهار الواقع كما هو عليه معتمداً على اساليب معينة كاستخدامات المواضيع الواقعية ويكون الممثلين فيها من عامة الناس .

ان العالم في وداعه للقرن العشرين واستقباله القرن الواحد والعشرين يبقى التساؤل ماذا سنرى في القرن القادم من تطور هل سنشهد اول عرض فيلك على كوكب الزهرة؟ هذا مايجيب عليه المستقبل .

المراجع

احمد الحضيري ، تاريخ السينما في مصر ، مطبوعـــات نادي السينما بالقاهرة ، ١٩٨٩ .

جانيتي روندنيو "الواقعية الايطالية" ترجمة يونس صديق مجلة فنون ، الدار الوطنية للتوزيع ٣م/١٩٨٨ .

جورج سادول "تاريخ السينما في العالم" ترجمة الدكتور ابراهيم الكيلاني فايزكم نقش ، منشورات بحر المتوسط وعويدات باريس ١٩٦٨ .

دريني خشبه "اشهر المذاهب المسرحية" وزارة الثقافة والارشاد القومي الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، مصر .

رعد عبدالجبار "تأثيرات التقنيات والنظريات السينمائية العالمية على اسلوب المخرج السينمائي العراقي" رسالة ماجستير - مكتبة كلية الفنون الجميلة - بغداد ١٩٨٨ رقم ٧٩٤/٤٤/١٦٧ .

سمير فريد "اضواء على السينما المعاصرة" وزارة الثقافـــة والاعلام ، دار الرشيد للنشر . بغداد ١٩٧٩ .

سيكفريدكراكاور "النظرية الواقعية في السينما" ترجمة جعفر علي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، الدار الوطنية للتوزيع ، عدد١ بغداد ١٩٨٦ .

لوي دي جانيتي "فهم السينما" ترجمة جعفر علي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨١ .

الهوامش

١. دريني خشبة "أشهر المذاهب المسرحية" وزارة الثقافة والارشاد القومي ، الادارة العامة للثقافة ، مصر ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٢٣ ١٢٤ .

٢. جورج سدول "تاريخ السينما في العالم" ترجمة الدكتور ابراهيم الكيلاني وفايزكم نقش . منشورات بحر المتوسط وعويدات ، باريس ١٩٦٨ ، ص٢٤ .

٣. احمد الحضري "تاريخ السينما في مصر " مطبوعات نادي السينما بالقاهرة ١٩٨٩ . ص١٩ .

٤. لوي دي جانيتي "فهم السينما" ترجمة جعفر علي وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ ، ص١٥ .

٥. لوي دي جانيني "فهم السينما" ترجمة جعفر علي ص١٧ .

٦. كراكاور "النظرية الواقعية في السينما" ترجمة جعفر علي مجلة الثقافة الاجنبية ، الدار الوطنية للتوزيع والاعلان ، عدد ١ ، ١٩٨٦ ص٤ .

٧. لوي ترى جانيتي "فهم السينما" ترجمة جعفر علي وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ ص١٩ .

٨. لوي دي جانيتي "فهم السينما" ترجمة جعفر علي ص٥٤٥ .

٩. نفس المصدر . ص٥٤٥ .
١٠. نفس المصدر ص٥٤٦ .
١١. نفس المصدر . ص٥٤٩ .
١٢. نفس المصدر . ص٥٤٦ .
١٣. رعد عبدالجبار ثامر "تأثير التقنيات والنظريات السينمائية العالمية على اسلوب المخرج السينمائي العراقي) رسالة ماجستير ، مكتبة كلية الفنون الجميلة ، بغداد ١٩٨٨ - رقم الرسالة ٧٩/٤٤/١٦٧ ص٣٠ .
١٤. لوي دي جانيتي "فهم السينما" ترجمة جعفر علي وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ ص٢٣١ .
١٥. لوي دي جانيتي "فهم السينما" ص٢٤١ .
١٦. جورج سادول "تاريخ السينما في العالم" ترجمة الدكتور ابراهيم الكيلاني وفايزكم نقش بحر المتوسط وعويدات ، باريس ١٩٦٨ ص٢٠٣ .
١٧. جورج سادول "تاريخ السينما في العالم" ص٢٠٣ .
١٨. لوي دي جانيتي "فهم السينما" ترجمة جعفر علي وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨١ ص٥٦٠ .
١٩. جانتي روندينو "الواقعية الايطالية" ترجمة يونس صديق مجلة فنون الدار الوطنية للتوزيع والاعلان ، رقم العدد ١٩٨٨/١٥٣ .
٢٠. سمير فريد "اضواء على السينما المعاصرة" وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ١٩٧٩ بغداد ص١٥٥ .
٢١. سمير فريد "اضواء على السينما المعاصرة" ص١٥٧ .

الأكاديمي

البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية صموئيل ، بيكيت

(في انتظار غودو)

عبدالفتاح عبد الامير مرتضى

قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

تأتي اهمية هذا البحث في أيجاد طريقة حول الكيفية التي تتم بها معرفة شخصية البطل في مسرحية صموئيل بيكيت عامة و (بانتظار غودو) خاصة .

تاريخ أستلام البحث ٥ /٩ /١٩٩٥ تاريخ قبول النشر ١٥/١٠/١٩٩٥

مشكلة البحث والحاجة اليه

عندما بدأ المسرح عند الاغريق كانت الشخصيات المسرحية الوحيدة فيه هي شخصية قائد الجوقة وبتقدم وبتطور حركة المسرح نحو زيادة عدد شخصياته وتشعب احداثه برزت شخصية البطل واكدته معظم النصوص الاغريقية دون سائر شخصيات مسرحيات تلك الفترة ، كأوديب واجامنون والكترا كابطال فرديين او تعول على مجموعة من الاشخاص وفرزهم باتجاه شخصية البطل في المسرحية كما في الضارعات وغيرها .

وعند تحول المسرح الى الرومان ثم الانقطاع في فترة حكم الكنيسة اصبحت شخصية البطل متمثلة في المخلص والمنقذ الالهي وليس المرتكب لحماقات سواء مع الالهة او غيرها كما كان عند الاغريق او بطلاً يمتلك نقطة ضعف . . الخ من صفات شخصية البطل في العهد القديم للمسرح . وبعد انفلات المسرح من رقابة الكنيسة باتت شخصية البطل تتفاوت ما بين ساحر او متمرد او ملك او قائد متغطرس او خائن دمو كما في اعمال شكسبير ومارلو دموي .

وعند بداية عصر الفلسفة والعلم بدأ المسرح يسايرهم هذه العلوم المحدثة واثرت في كثير من احداثه وافكاره وبنائه العام وشخصياته وبدت شخصيات هذه الفترة تتعامل بحذر او بتضاد مع تلك العلوم او قد دخلت ميدان . . . الفعل الحقيقي في الدراما كما في (الابن الطبيعي) لددرو و(الاب) لسترندبرج او (الاشباح) لابسن . . . الخ . وما فعله الفريدجاري في ثلاثيته الابوية او ابوليز في (نديباترسياس) كان سبقاً في انهما ادخلا شخصية البطل بلباس حديث متطور رغم انهما لم يكن يعلما في ما فعلاه ولكنه كان مدخلاً اساساً وكبيراً في بنية شخصية البطل عند مفتتح القرن العشرين ، حيث الغيا كل ما سبق في تصوير هذه الشخصية (البطل) وجعلاه شخصية خرقه او مجنونة ومشوهة وبيدها مصير شعوبها تلعب بها الاهواء ما تفعله وتصب ماسي افعالها على شعوبها وبلدانها وهذا ما حصل في الحربين العالميتين الاولى والثانية وكل تفاصيلهما والتي ادت بالتالي الى ضهور اتجاه مسرح الامعقول والتي اكدت على ان شخصية البطل ما هو فرد ما كائن ما يكون من هذا المجتمع قد يكون بيده الحل لاسعاد ورضاء الشعوب او تدميرها وهو كائن غير مترابط لا منطقي عبثت به الحياة ورمته في اسفلها دون ان يدري لماذا او الى اين يؤدي به هذا المصير واصبحت حياته عبارة عن ولادة دون ارادة منه وموت ايضاً بلا ارادة بل تتحكم به في مولده اثنان لا يعلم ما هي الصلة الحقيقية بهما . وبموت لا سيطرة له مما

ولد له في نفسه مرارة الحياة وسقمها وعدم اهميتها بالنسبة له . حتى الموت فأن ذهب اليه فأنه يهرب منه لان الموت ليس بارادته هو بل بأرادة قوى اخرى يجهلها فهو لا يعلم لماذا يعيش ولماذا يموت وهذا واضح في مسرحية (في انتظار غودو) لصموئيل بيكيت (موضوع البحث) حيث ان (المسرحية تقدم صورة لحياة انسان مفصول عن تاريخه ومجتمعه . . ان ركود الموقف الانساني ينبىء عن فراغ هائل يتمثل في او الانتظار غير المجدي) (١-١٣)

ان تحول شخصية البطل من انصاف الهة (عند الاغريق) الى المخلص والمنقذ (المسرح الكنسي) الى ملوك وقادة حروب وخونة (النهضة) الى ابطال عاديين لكنهم يحملون وزر ما زرعوه هم او ما زرعه آباؤهم (الطبيعية) الى الانسان الواقعي الذي دمرته ماكنة التصنيع والايديولوجيات والارهاب (الواقعية وما بعدها) حتى وصولها الى منتصف هذا القرن حيث اصبحت شخصية البطل عبارة عن هشيم غير مترابط مفتت لا حول له ولا قوة له ولا رأي ولا ارادة تتحكم به كل القوى ولا يستطيع التحكم بذاته هو فأصبح منقاد لما يريده الاخرون هذا هو انسان القرن العشرين كما يطرحه بيكيت في معظم اعماله . وهذا ما سنقوم بدارسته في هذا البحث حول شخصية البطل . . ومما تقدم فقد صاغ الباحث موضوع بحثه . للاجابة على السؤال الآتي :

ما هي الخصائص الفكرية لشخصية البطل في مسرحية (بانتظار غودو) لصموئيل بكيت وبناء على ذلك فقد اصبح عنوان البحث ما يلي :

البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية صموئيل بيكيت في انتظار غودو

اهمية البحث (١)

تتولى اهمية هذا البحث في ايجاد طريقة حول الكيفية التي تتم بها معرفة شخصية البطل فيي مسرحيات صموئيل بيكت عامة و (بأنتظار غودو) خاصة .

٢-تفيد هذه الدراسة الباحثون والطلبة الدارسون في كليات ومعاهد الفنون الجميلة في القطر والمؤسسات الفنية والجهات ذات العلاقة .

حدود البحث :

مسرحية (بانتظار غودو) لصموئيل بيكيت

اهداف البحث :

الكشف عن البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية صموئيل بيكيت (بانتظار غودو) .

منهج البحث :

اختار الباحث المنهج التاريخي التحليلي .

تحديد المصطلحات

البطل : بطل درامي - في غالب الاحيان يكون الشخص او الدور الذي يمثل نقطة التمركز في التكوين الفني او الادبي . . وعادة ما يكون البطل مؤهلاً لتعاطف الجماهير او القرار مستقبلاً لكافة غضبهم وسخطهم وهو لذلك يتأرجح بين الايجابية او السلبية . (٢-٦٨) .

الا ان الباحث وضع تعريفاً اجرائياً تتماشى وخطة هذا البحث وهو شخص عادي يمكن ان يكون ا انسان حتى من ادنى الفئات الاجتماعية منقاد بوعيه الى قوى اكثر منه تسلطاً وهو كضحية للوضع العام للبشرية وهو لا يتبوأ اية مكانة بارزة ولا يستطيع الخلاص من وضعه حيث لا يمتلك اية ادارة حرة لكي يفكر ويفعل ويحس .

مفهوم شخصية البطل الدرامية

اولاً : شخصية البطل تاريخياً :

لقد نشأ الفن المسرحي في اليونان معتمداً بشكل مباشر على الاساطير والملاحم وبالذات ملحمتي هوميروس الالياذة والاوذيسة وفي بعض منها من مشاكل الناس الاجتماعية وظروف حياتهم ومعاناتهم كما في الكوميديات . وبالتالي فأن شخصيته البطل في هذه المسرحيات (التراجيديا بشكل خاص) كانت تنبع من واقعهم (الاسطوري والملحمي) فكانت شخصة البطل في هذه التراجيديات تمثل ابطال حروب او ملوك وهم انصاف الهة وكان الصراع الاساسي بين شخصية البطل في الدراما الاغريقية تتم بينه وبين الالهة ومفرداتها (الكهنة وكبيرهم والقدر) ومثال ذلك مسرحية (اوديب ملكاً) وقد استمر هذا الصراع بين الانسان والقدر تتسم به معظم التراجيديات الاغريقية حتى انتهى دور المسرح بعد سقوط الامبراطورية الرومانية فتحول الصراع الى الانسان والشيطان او ما يمثله من رموز الشر على الارض وفق الايمان الجديد (الديانة المسيحية) وكان الصراع ايضاً بين الانسان والقدر من خلال تحكم الخالق بمقدرات الناس وبقي الصراع كما هو في الدراما الاغريقة بين الانسان و الخالق والقدر ثم توالت الاختراعات والبحوث والاكتشافات في عصر النهضة وبدأ عصر الفلسفة فكان صراع الانسان مع اخيه الانسان او مع مفهومات مادية وجودية ابتعدت في كثير منها في الايمان السماوي (الغيبي) وهو واضح في ادب

القرن التاسع عشر وحتى الان .

ان تحول الصراع من القدر (الغيبيات) الى الانسان (الماديات) ادى بالتالي الى ضرورة التغيير في مفهوم البطل فبدلاً من ان يصارع اشياء لا يراها او لا يفهمها او انه محتم عليه ان يطيعها وينفذ اوامرها تحول الى الصراع مع اشخاص او افكارهم وبشكل مباشر دونما حاجة لأي حاجز او فاصل بينهما . وهذا التغيير في الفكرة الاساسية للمسرحية ادى الى تغيير في بنيتها وبالتالي الى بناء شخصاتها واحداثها وحبكتها . . . الخ .

كان البطل الاغرقي قدرياً لا يسمح له بمخالفة تعليمات الالهة فان فعل ذلك كان فيها هلاكه (اوديب نموذجياً) ثم تحول بطل خلاصي (ابان حكم الكنيسة) يصارع الشرّ متمثلاً في الانسان الذي يتملكه الشيطان (روح الشر) محاولاً اعادة الوضع لميزانه المستقر في انتصار الخير عليه وهو محكوم بعدالة سماوية الهية مشروطة بقوانين لا يمكن تجاوزها والا فالعقاب هو الموت ثم جاءت مرحلة العودة وظهور الكلاسيكية الجديدة متشبهة بالتراجيديا الاغريقية بلباس محدث تحت غطاء المسيحية . ثم الرومانسية التي اكدت البطل الخلاصي رغم ان معظم اعمال هذا النهج هو في ابراز دور البطل الرومانسي في تنفيذ اهدافه على حساب كثير من القيم العقلية حيث طغى المضمون على الشكل كما في (روميو وجوليت) لشكسبير .

بعد هذه المرحلة بدأت الفلسفة الطبيعية في الظهور والتسلط من جديد بعد تخلص العلم من كل قيود الكنيسة فأنتصرت الطبيعة بعلومها المختلفة اضافة لانتصار الثورة الصناعية وثورة فرنسا للحرية فأدى الى انقلاب شامل في الادب والفن لم تستطيع الرومانسية مسايرته ففرضت الطبيعية قيودها رغم ما تحمله من اخطاء في بعض منها .

وكانت هناك بعض العوامل التي ادت الى موت المأساة وظهور الدراما الحديثة والبطل التراجيدي الحديث . . (فحينما بدت موجة الطبيعية والواقعية في الظهور ادى ذلك الى تغير مفهوم البطل المأساوي ومدى مسؤوليته عن مأساته وكان لعلم الاجتماع وتفسير السلوك عن طريق الوراثة والغريزة والبيئة اثره في حرمان الانسان من ايه مسؤولية حقيقية ازاء اعماله . كما ان الاكتشافات العلمية اثرت الى حد كبير في مدى امكانية ان يعيش الانسان ابن الحضارة الحديثة دونما حاجة الى تفكير في الالهة العلوية ولذلك تحولت قوى الصراع المعارضة من صراع رأس ديني الى صراع افقي اجتماعي ونفسي وبيئي . وتم

التنصل من كثير من المعتقدات المثالية والاخلاقية وبدا كثير من الكتاب المعاصرين يؤمنون بأن مهمتهم ملاحظة الحياة وتصوير تناقضاتها المريرة (٣-٨٣) .

وهكذا تحول الصراع من صراع ديني علوي الى دنيوي سفلي . واثرت العلوم الحديثة على الكثير من الكتاب وظهر ذلك في كتاباتهم المسرحية بحيث اصبح الصراع مع الامراض المزمنة والمتوارثة وتحول الصراع برمته من صراع قدري الهي الى صراع اجتماعي انساني . واصبح الانسان الشخصية في ظل العلوم الحديثة انسان مفكر يحلل ويجيب على الاسئلة المعقدة المتشابكة ويعقد المقارنات ويستشير العقل للوصول الى نتائج اكثر علمية وايجابية . . واصبحت شخصية البطل في تلك الاعمال هي الشخصية الايجابية والسلبية في آن واحد (هذه الشخصية هي اشبه بالبطل «النقيض») لانها شخصية قادرة على الايحاء بالتعقيد لانها بشكل ضمني تدير جانبين او اكثر نحو المتفرج . والاكثر من هذا انها تستدعي رد فعل او اكثر واحد ايجابي واخر سلبي وكل الضلال بينهما فشخصيات مثل (بيرجنت) في مسرحية ابسن او (ويلي لومان) في مسرحية ميللر تستحوذ علينا وتذكي السرور والالم فينا حيث يميل البطل المثير للضحك والرثاء وهو مخلوق بشري جداً بحيث انه في وقت الازمة يتذكر ويتأمل بدلاً من ان يطيع ويعمل (٤-٨٦)

وهكذا كان لتأثير مختلف العلوم والظروف التي مر بها كل مجتمعاً واضحاً على سيرة الادب المسرحي وبالذات منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الان . وكان لتأثيرات الحروب العديدة التي حصلت في القرن السابق وبداية القرن الحالي التأثير الاكبر على ضرورة التغييرات التي يجب ان تحصل على سلوك الافراد والمجتمعات فتحولت شخصية البطل من فرد يعول عليه في تغيير كفة الصراع لصالحه الى ابطال مسحوقين وثراذم متنوعة من المجتمع ينهل الكتاب منهم تطابقاً فيما بينهم وبين اولئك القادة الذين دمروا شعوبهم في حروب طويلة لا داعي لها او كبت وتدمير ثوراتهم التي عولوا عليها طلباً للتغيير نحو الحرية والرقي فظهرت بدايات الكوميديا السوداء بشكل غير ملفت للنظر كثيراً في (مكبث) لشكسبير في شخصية البواب ثم في مسرحيات موليير وبالذات (طرطوف) وصولاً لسترندبرج وأبسن بحيث (اصبح المهرج المسحوق تحت وطأة وجوده بفعل قوى ميتافيزيقية او اجتماعية هو (البطل) اذا اصبحت التسمية يبث الاحساس بالمأساة ولم نعد نشعر كما في الماضي ان ابطال التراجيدياهم اشباه الهة ولا انهم اعلى منا مستوى بل اصبحنا نشعر بهم مثلنا او دوننا نزداد توحداً معهم (٥-٩) .

هذا اذن انسان القرن العشرين ، شخص لا يعلم ما يريد لانه لن يستطيع الوصول لهدفه مهما حاول فهناك القوى الاكثر تسلطاً عليه - اكثر واوضح من الاله وهي التي تتحكم بمصيره ومصير الشعوب وتتحكم في كل معطيات حياته المادية والروحية فأصبح مجرد اداه لتنفيذ ما يؤمر به وما عليه الا ان يطيع وينفذ فتحول الصراع من صراع بين الانسان والالهة بحكم القدرية الى صراع بين الانسان والتسلط او بينه والالهة بحكم القوة . كما ان هناك قوة خفية تتسلط عليه في ولادته ومماته لا يعرف كنهها ولم يعيش وكيف . ولم يموت ولماذا وهنا تدخل اسئلة حول حياته المحصورة ما بين فجوة الولادة وفجوة القبر دون ان تتحكم به ارادته هو فعاد انسان القرن العشرين للتحديق بما يتحكم به في الكون وهل هو الاله الغائب الذي يوعد ولا ينفذ ام ماذا ؟ وكان لهذه التساؤلات مصدرها المتنوع في العلوم والفلسفات والتي وجدت في القرنين الماضيين وبالذات في القرن التاسع عشر خصوصاً بعد كتابي نيتشه وداروين فأصبح مصير الانسان مجهولاً مشتتاً ضائعاً تلعب به الاهواء ما تشاء فخلق في ذاته ارباكاً في العودة الى السؤال الابدي . ماذا في السماء وما هو مصير الانسان فوجد مسرح العبث من خلال كل تلك التراكمات سواد الوجوديه او غيرها لتولد منه فعلاً يؤسس عليه الادب القادم الذي نعت باللامعقول (ان مسرح العبث مثله في ذلك مثل المسرح الاغريقي يعتمد على ربط الانسان بالمطلق سواء كان حاضراً او غائباً متجاهلاً تماماً واقع الانسان الاجتماعي والتاريخي وهكذا ظل البعد الميتافيزيقي يهيمن على الانسان في مسرح العبث كما كان يهيمن عليه في المسرح الاغريقي) (٦-٨١) وهذا ما يؤكده كليفورد ليتش حين يقول (ان الناس الذن يعيشون معا يتجهون بالضرورة الى تأكيد حق السيطرة من جهة وحق الاستماع الى بديهة طاغية توحي لهم بما هو الصواب من جهة اخرى (٧-٢٠٣) .

وعليه فأن العودة الى الطغيان والتسلط من قبل فرد او افراد وبتسميات مختلفة (الرأسمالية) والتي افرزتها الثورة الصناعية والفكرية والعلمية وفي شتى الميادين والمجتمعات حثت الكتاب المسرحيين الى ايجاد صيغ ووسائل جديدة للحد من هذا الطغيان الهائل فحينما كان البطل التراجيدي الكلاسكي هو الضحية اصبح الان الضحية هو نحن (٨-٨٤) .

وهذا التفاوت في شخصية البطل وتغييره مع الفرد الى المجموع اصبحت مفارقة درامية كوميدية ولكنها قائمة فاتجه الكتاب الى اسلوب الكوميديا السوداء كما فعل

(الفريد جاري) في ثلاثينه (الاوبوية) او (جيوم ابو رلينيز) في (ثدياتريسياس) فقد انتهى دور المسرحية في تقديم قصة واقعية محبوكة بدقة ذات بداية ووسط ونهاية وتقدم شخصياتها بشكل منطقي وذات احداث متسلسلة مترابطة وما على المتفرج سوى مشاهدة هذه المسرحية التي تعطيه كل شيء بما فيه الحل في النهاية تقدم له دراساً وعظيماً اكثر مما تحيله الى دلالات وتثير فيه التفكير والتحليل والتأمل وهذا هو هدف الكاتب الحديث حينما حدد واجه في اقلاق المتفرج وعدم السماح له بالنوم في مقعده في الصالة بل الى تلقي الصدمات التي تستمر منذ بداية العرض وحتى نهايته وحتى النهاية فهي غير مكملة لمشكلة طرحتها السرحية بل نهاية مفتوحة تنتظر من المتفرج ان ينهيها (٩-٦) .

ثانياً شخصية البطل في اللامعقول :

فيما سبق توضح لنا ان مسرح اللامعقول قد هشم كل البنى الاساسية للمسرح التقليدي ووضح اسساً جديدة وشخصية البطل احدى هذه الاسس في ايه مسرحية (في هذا المسرح نجد ان الكاتب لا يتقيد بالمواصفات والعرف في البناء المسرحي فالشخصيات قد تغير سنها او جنسها وملامح شخصياتها مراراً في نفس المسرحية وقد لا يكون المكان المسرحي محدد المعالم . ولاول وهلة تظهر احداث المسرحية كأنها سلسلة من العشوائيات التي لا تربط بينهما صلة ما ولكن يراد بهذا الاسلوب المسرحي اظهار ما في الحياة والشخصيات البشرية من تناقضات كما يقصد به اظهار المفارقة بين حلم الانسان في الحياة وواقع الحياة نفسها (١٠ - ٢) .

وتؤكد نهاد حليمة موضوعة الشخصية في مسرح العبث في قولها (القاريء لمسرح العبث نادراً ما يجد فيه شخصيات متفردة محددة الملامح في اطار سياق اجتماعي تاريخي محدد فشخصيات هذا المسرح تقترب الى حد كبير من النمط الانساني الذي كان يقوم بدور البطولة في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى وكان يسمى ببساطة الانسان او (Every Man) اي رمز جميع البشر) (١١-٨٢) .

هذا البطل هو اشبه بالبطل الخلاصي الذي ترفضه الوجودية بل وتحتقره لانها لا تؤمن بالفردية الخلاصية (ان الثورة الوجودية تمثل الرومانسية منقلبة على نفسها وآخذه في التعفن ومع ذلك فالثأر الوجودي الذي يحتقر المثل الخلاصية اشد الاحتقار ولا يؤمن ابداً في الفردية الخلاصية يبدي بقايا من المطالب الراديكالية القديمة فهو رومانسي جديد ثائر على وجود يشعر بالعار لكونه بشراً يشمئز من الجسد نفسه (١٢-٢٠) .

هذا ما هو واضح في معظم شخصيات مسرحيات اللامعقول فلا نجد بطلاً بالمعنى السائد لهذا المصطلح واصبح شخصية البطل هي من تنقل افكار المؤلف المسرحي وبكل دقة واختصار وقد لا تجد هذا متمثلاً في شخصية محددة وانما تتوزع على معظم الشخصيات او قد تكون في فكرة معينة او حدث معين في مسرحية وليست ف شخصية ما وهم بهذا ايضاً قد كسروا الاسلوب السائد في ان تكون لشخصية البطل في المسرحية حدودها وملامحها وافكارها واهدافها .

ثالثاً : شخصية البطل لدى بيكيت

يتناول بيكت شخصياته بشكل يختلف عن زملائه في نفس النهج اللامعقول حيث يضخ في هذه الشخصيات افكاره التي يريد لها ان تظهر . . وبما انه لا يطرح موضوعاً محبوكاً محدداً وانما يقدم افكاراً مبعثرة على مجموع شخوصة لذا فأن شخصيات بيكيت هي افكار تقدم على شكل اشخاص اكثر من ان تكون اشخاصاً اعتيادية) (١٣-٥٤) **وبذلك فأن بيكيت لا يقدم شخصيات مجسدة على المسرح بلحمها ودمها بل يقدم افكاره هو على هيئة شخصيات مسرحية** . وبهذه النقطة يمكننا ان نحدد شخصيات بيكيت بأنها افكار تتحرك على مساحة الخشبة (ان بيكيت يجعل شخصياته تلعب دور الممثل الذي يعيش الحقيقة - واللاحقيقة في وقت واحد) (١٤-٢٤) ، وهذا هو واقع الحياة في هذا القرن حيث تعيش المجتمعات ذلك الخواء الروحي والتمزق الذي اصابها بسبب تمزق العالم الى كتلتين يسعيان كل منهما على حدة لتدمير الاخر وعاش المجتمع الدولي على امل ضربة زر كهربائي واحد لدمار نصف العالم وهذا التمزق والدمار النفسي الذي اصاب النفس البشرية في اجيجها نحو الخلاص والحل جعل من بيكيت يقدم اشخاصه (البهلوانيون) كنماذج من هذا المجتمع الذي يعيش على بحر سن عفن (ان الانسان عند بيكيت يعيش في عالم لم يصنعه بنفسه وان هذا العالم يقاوم ما يبذله الانسان من جهود ليفهم الغاية منه (١٥-٧١) .

هذه الغاية التي لا يعرف كيف يحققها لانه لا يفهم ما هي الظروف المتباة التي جعلته هدفاً ووسيلة لتحقيق غايات رؤسائه حيث (ان الانسان في عالم بكت هو انسان محروم من ايه حريه للاختيار بل انه محروم من الحرية ذاتها . اذ ان هناك قوى اكثر فعالية منه تتحكم فيه لهذا فأن جل ما يأمله هو ان يكون هناك بعض التغيير) (١٦-٤٦) .

وعند هذه النقطة نجد ان بطل بيكيت (اناسه كما يسميهم هو) لا يرغب في شئ سوى

بعض التغيير (اما البطل عند بيكيت ايا كان اسمه فليست له اية حرية في التصرف في ذاته او في عقله ونفسه انما يحيا داخل دائرة خاوية قد اغلقت بأحكام واسلم العنان لعدم الادراك وللجنون والصمت واحياناً تنبعث منه حشرجه انسان موثق اليدين والرجلين او انين انسان يلهث وقد حكم عله بأن يحيا في هذا العالم دون ان يرجو من حياته شيئاً ان يتوسم فيها خيراً . ذلك هو مصير شخصياته الغريبة الذي يرون ان الموت عسير المنال لا سبيل اليه (١٧-٢٦٤) .

ويمكننا في نهاية الموضوع ان نقدم رأياً لناثان سكوت حول ابطال بيكيت يراه الباحث انسب ما ذكر وكتب حول هذا الموضوع فيقول ان (ابطال رجال مسنون عور وسكارى وعرج ومحطمون نفسياً وطريحوا الفراش او يعتمدون على عكازات او حتى يرتدون احياناً الى الزحف على سطح الارض وليسواهم فقد مشلولين لا يستطيعون ان يتحكموا في مساندهم فهم ايضاً عالة يغطي عريهم بنتف من الخوف ومسكنهم تحت شجرة جرداء او في صفائح النفايات او المصطلحات العقلية او على رقعه من الارض الباردة المهجورة تحت سماء فارغة لا تقدم عزاء . . انهم عقيمون وجهلاء بلا يقين عما من هم او اين هم عاجزون عن الاستحواذ على اللحظة الراهنة في اي نوع من العلاقات المتماسكة من الماضي . انهم وحيدون بلا علاقات وحتي حين يعثرون على منبوذ اخر في وحشتهم وقد فقدوا براعم التواصل فأن تمتماتهم وهمهماتهم لا يمكن ان كون اداة تواصل وهكذا فان الصورة السائدة التي يشكلها مورفي ، وات ، مولوي ، ومالوني فلا ديمير واستراجون هي الصورة التعرية والتجريد والاجهاض والخسرات) (١٨ - ٢٦) .

البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية بيكيت (في انتظار غودو)

يقول بيراميه توشار (ان الفعل هو الحركة العامة التي تيسر لشيء ما ان يولد وينمو ويموت بين البداية والنهاية) (١٩-٢٤) وهذا ما يمكن تطبيقة على فعل الشخصية والحدث والصراع فأما عن الشخصية في مسرحية (ف انتظار غودو) وهو موضوع بحثنا فالمسرحية موزعة على خمس شخصيات حاضرة مادياً بكل عوالمها وشخصية سادسة غائبة مادياً وحاضره فكرياً وفعلاً متمثلة في (غودو) لقد خلف بيكيت من الشخصيات في مسرحية (بانتظار غودو) نماذج اصيلة تمثل مظاهر معينة من حياة الانسان ففلاديمير واستراجون يمثلان في الحقيقة واقعاً اجتماعياً يسود فيه فقدان الامان والضمان وتبرز فيه حالة اليأس المضحكة التي تذكر الانسان بشخصية المهرج الساذج الذي اعتاد الكتاب المسرحيون

السابقون على تقديه في مسرحياته فهما مشردان لس لهما اي جذر على الاطلاق في اي مجتمع مستقر فالمتشرد يمثل من خلال خشونته ومظهره الرث وفقره حالة الانسانية بصورة عامة كما يراها بكت حالة العزلة الانفراد والاهمال التي تكون اصلاً معنى الانسان وبنفس الطريقة كما يمكن ان مثل بوزو و لكي نوعاً اخر من النماذج الاصلية في حياة الانسان ولو انهما يمثلان العلاق بين المستغل وضحيته المستغل ولكن بكت الذي يختلف عن بريخت لا يحاول ان يجعل من هذه العلاقة مجرد رمز للعلاقات الاقتصادية وانما يجعل بالامكان ان تفسر على انها رمز لعالم غير ذكي يمثلة بوزو الذي يستخدم التفكير ممثلاً بلكي وكأنه لعبة بين يديه (٢٠-٥٧)

عليه فأن شخصيات المسرحية الرئيسية الاربع تمثل زوجان لكل منهما فلاديمير واستراجون وبوزوولكي من جهة اخرى والمجموعة الاولى يمثلان الجسد والعقل وهما يمثلاننا نحن بنمو الانسان لاننا نعرف (قبل ان تنتهي المسرحية انهما انفسنا فنضحك على غرائبهما قبل ان نبكي على جنونهما (٢١-٨٧) ويؤكد ذلك غنترآندرز بقوله (انهما ساذجان ايديولوجيان بتفاؤل لا يشفى) (٢٢-١٦٢) وهذا واضح في معظم حواراتهما وافعالهما التي لاتجدي فمعظم افعالهما تبدأ لكي تبدأ يملآن الفراغ في حياتهما بالحديث الفارغ الذي بلا معنى مجرد لقتل الوقت ، اذن هما لايعنيهما الزمن . اللحظة المتولدة مع الزمن الذي يسير نحو هدف هما لايعرفان ماهي ولماذا وكيف فهما بلاهدف المشهد ماقبل الاخير من المسرحية يقول استراجون . . لماذا لانشنق انفسنا ؟

فلاديمير - لماذا ؟

استراجون - اليس معك حبل؟

فلاديمير - كلا

استراجون - اذن فلانستطيع

فلاديمير - هيا بنا نمضي

استراجون - انتظر هناك حزامي

فلاديمير - انه قصير جدا

استراجون - يمكنك ان تتعلق بساقي

فلاديمير - ومن يتعلق بساقي أنا ؟

استراجون - صحيح (النص - ص١٢٣)

انهما يتحدثان عن الشنق - الانتحار . . . ارادا الانتحار وكيف وبماذا والى اين وصلا؟ في ظل هذا الحوار لايمكن تصديق ان هذا الفعل قد ولد وسينمو ليصل الى نهاية . . فهو بلا هدف وهو فعل بلافعل فهم يدخلون في الفعل بلا فعل يستميتون فيه بلافعل وهذا مايجعل المسرحية بلافعال حقيقية وكما ذكرنا سابقا فأن الفعل هو الحركة العامة وبما أن المسرحية بلافعل فهي بلاحركة فهي اذن ساكنة .

أما المجموعة الثانية (بوزو) و (لكي) فهما يمثلان السيد والعبد المستغل والمستغل فبوزو الذي يكيل الضربات والجلد (للكي) ويحمله متاعه ويأمره وعليه الطاعة وكانه مطية حمل لاغير ويأكل العظام التي تركها له (بوزو) بعد ان التهم اللحم لوحده اي انسان - حيوان هذا ؟ والاستغلال لايصل فقط للجسد في استهلاكه من قبل (بوزو) لانجاز مهامه بل حتى الفكر فهو (اي لكي) كجهاز التسجيل جاهز لتنفيذ الفعل عندما يؤمر بذلك خصوصا وانه لايستطيع التفكير بدون قبعته هذا الغطأ الذي هو بمثابة مفتاح الفكر ومفتاح العقل للأنسان يستخدمه بيكيت كرمز فاصل مابين الوجود المادي وعقل الانسان فهو الحاجب والمانع لكل عوارض الطبيعة لدماغ الانسان - مكان الذاكره والتحليل والتأمل . وعندما ترفع القبعه فيتوقف العقل (النص - خطبه لكي ص ص ٥٢-٥٥) .

يقول برونكو في علاقة بوزو بلكي (ان العلاقات المزرية التي تربط سيدا بعبد تنتهي بهما الى الحيوانية والعجز) (٢٣ - ٧٠) .

وحتى في الفصل الثاني عندما يأتيان عاجزين بشكل اكبر ، بوزو اعمى وفاقدا لذاكرته ولكي اصبح اخرسا لايستطيع الكلام . فاللذان يقومان مجتمعا هما جلاد ومجلود ، اعمى واخرس اضافة للمجموعة الاولى فكيف تكون صورة المجتمع في ظل هذه النماذج التي هي يجب ان تكون نماذج مستحوذة منه كشريحة مميزة اختارها الكاتب ليقول شيئا .

ان الخصائص الفكرية التي يطرحها بيكيت في هذه المسرحية تمثل اشكال التمزق الاجتماعي والاقتصادي والانساني والايديولوجي لمجتمعات اوربا بعد الحرب العالمية الثانية وهي صورة لها في ظل حرب لايعرف كنهها او لماذا والى ماذا ستصير؟

هذا الجو العام الذي تعيشه شعوب اوربا والعالم بعد الحرب الثانية كانت حصيلتها مثل هذه المسرحية حيث ان نتائج الحرب ليست المادية هي المهمة بل النفسية والاجتماعية فالشعوب هي التي ستقرر مصائرها بعد الحروب واذا كانت الشعوب المنتصرة قد ولدت جيلا من هذه الشاكله التي طرحها بيكيت هنا فأستراجون لايهمه سوى اراحة قدمه فن

الحذاء الذي انتعله لسنوات او يهمه ان يأكل جزره او لفتا وفلاديمير لايدري ماذا يريد لانه اصبح بلاهدف كذلك لكي الذي رضخ لعبودية بوزو له وارتضاء مسلكا دائميا لحياته رغم انه العقل المفكر اي ان صاحب الفكر اصبح منقادا برغبته او بدونها لسلطة القسوة وهي تعيش على فتات الحياة دون هدف او اي فعل يمكن ان تقدمه . وبوزو هو نفسه المستغل في كل العصور بتحامقه وغبائه وخوائه وجبروته وضعفه فهو لابد وان ينتهي كجسد ليأتي البديل فيما بعد . فأن هذه الشعوب ستصل الى حدود المجتمع المشاعي لاريب .

وخلاصته لمسرحية (في انتظار غودو) انها بلا حوار كامل بالمعنى الدرامي فهي بلا فعل وبلا حدث وبلا صراع . . ولكن الهدف العام منها واضحا في ان الشخصيات تتحدث لملىء الفراغ رغم عدم اسعاف الكلمات لشخصياتها حيث انها لم تنفعها كثيرا .

(ان عدم القدرة على التعبير بالكلمات هي هدف (في انتظار غودو) ووسيلتها (٢٤ - ٢٨٠) .

النتائج

من خلال ماتوصل اليه الباحث في استقرائه لشخصية البطل وبنائها الفكري لدى بيكيت ومسرحيته (في انتظار غودو) توصل الباحث الى مايلي :

١. ان شخصية البطل في مسرحية (بانتظار غودو) هي مجموع الشخصيات في المسرحية بلااستثناء لان بيكيت (المؤلف) قدو وزع افكاره ومايؤمن به على هذه الشخصيات كل حسب مرمزاتها .

٢. استخدم الكاتب الترميز في اسماء شخصياته وحتى في بعض احداث المسرحية غير المنطقية وغير المكتملة وبذلك اصبحت شخصيات مسرحيته هي مسميات رمزية ضمنها بيكيت افكاره .

٣. ابطال بيكيت ايجابيون لانهم ينتظرون ان يحدث تغيير في حياتهم .

٤. توضحت رؤية بيكيت الفلسفية الكونية في خطبة (لكي) في المسرحية .

٥. شخصية البطل عبارة عن هشم غير مترابط مفتت لاحول ولاقوة له ولارأى ولاارادة تتحكم به كل القوى ولايستطيع التحكم بذاته هو فاصبح منقادا لما يريده الاخرون (بوزو في الفصل الثاني) .

قائمة الهوامش والمصادر

ملاحظة ان - م . س . ن . تعني (المصدر السابق نفسه) لطفا

١. ثروت يوسف ، عبد المسيح . من اللامعقول وقضايا اخرى بغداد - مكتبة النهضة ، ١٩٨٥ .

٢. عيد ، كمال ، فلسفة الادب والفن ، تونس الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨ .

٣. العشرى ، احمد ، صورة البطل في المسرح المعاصر ، في افاق عربية ع٣ ص١١ ، بغداد و . ش . ت . ع آذار ١٩٨٦ .

٤. العشرى ، احمد م . س . ن .

٥. عصمت ، رياض البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ .

٦. صليحه ، نهاد المسرح بين الفن والفكر ، بغداد ، القاهرة ، مشروع النشر المشترك ، ١٩٨٥ .

٧. ميرثنت هولوين وزميله ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمع د. على احمد محود ، عالم المعرفة (١٨) الكويت ، المجلس الوطني ، الثقافة والفنون والاداب ١٩٧٩ .

٨. العشرى ، احمد ، صورة البطل في المسرح المعاصر م . س . ن

٩. ينظر ، امجد ، سامية احمد ، الاتجاهات الرئيسية في المسرح الفرنسي المعاصر ، في مجلة الاقلام . ع١ ص١٥ ، بغداد دار الجاحظ ، تشرين اول ١٩٧٩ .

١٠. وهبة ، مجدى معجم مصطلحات الادب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ .

١١. صليحه ، نهاد ، المسرح بين الفن والفكر م . س . ن .

١٢. بروستاين ، روبرت ، المرح الثوري ، ترجمة عبدالحليم البشلاوي ، القاهرة هـ . م . ع ت . ن . ب . ت .

١٣. السوداني ، موسى ، دراسات في المسرحية الحديثة ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٥ .

١٤. السوداني ، موسى ، م .س . ن .

١٥. ولوورت ، جورج ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة عبدالمنعم ، اسماعيل ، بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب . ت .

١٦. السوداني ، موسى ، م . س . ن .

١٧. فام ، لطفي ، المسرح الفرنسي المعاصر ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ .

١٨. سكوت ، نائان ، بيكيت ، ترجمة مجاهد عبدالمنعم ، بيروت م . ع . د . ن ١٩٨٥ .

١٩. نقلا من بنتلي ، اريك ، الحياة في الدرامة ، ترجمة ابراهيم جبرا ، بيروت ، المكتبة العصرية ١٩٦٨ .

٢٠. السوداني ، موسى ، م . س . ن .

٢١. العشرى ، احمد ، م . س . ن .

٢٢. نقلا عن عصمت ، رياض ، م . س ن .

٢٣. برونو ، ليونارد كامل ، مسرح الطليعة ، المسرح التجريبي في فرنسا ، ترجمة يوسف اسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

٢٤. برادبري ، مالكم وزميله الحداثه جـ٢ ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٩٠ .

الأكاديمي

تصميم صناعي

تقييس ومواصفات القدم العراقية

د. فوزي المشهداني
مدرس
قسم التصميم - كلية الفنون الجميلة

للبحث اهداف عدة اهمها :

١. تصميم قالب عراقي ، وايجاد نظام تلبيس FITTING للعراق .
٢. الوقوف على مشاكل القدم العراقية ومعالجتها .
٣. تطوير معلومات وكوادر المنشأة وخاصة قسمي (التسويق والتصميم) .
٤. ايجاد نماذج احصائية عن متوسط والانحراف عن المتوسط لقياسات القدم العراقية .
٥. ايجاد مقارنة بين القياسات المعتمدة من قبل المنشأة والقياسات الفعلية للقدم العراقية .

تاريخ أستلام البحث ٢ / ١٩٩٦/٤ تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/٥/١٥

اهداف البحث :

للبحث اهداف عدة اهمها :

١. تصميم قالب عراقي ، وايجاد نظام تلبيس FITTING للعراق .

٢. الوقوف على مشاكل القدم العراقية ومعالجتها .

٣. تطوير معلومات وكوادر المنشأة وخاصة قسمي (التسويق والتصميم) .

٤. ايجاد نماذج احصائية عن متوسط والانحراف عن المتوسط لقياسات القدم العراقية .

٥. ايجاد مقارنة بين القياسات المعتمدة من قبل المنشأة والقياسات الفعلية للقدم العراقية .

فرضيات البحث :

١. وجود خصوصية للقدم العراقية وحسب المنطقة الجغرافية (شمالية ، وسطى ، جنوبية) .

٢. وجود ارتباط بين الوزن والقياس وكذلك الطول والقياس .

٣. وجود تمركز على قياسات معينة للذكور والاناث .

عينة البحث :

يتأطر البحث بعينة تمثل ٥٪ من سكان العراق حيث تم الاعتماد على التعدد السكاني العام لسكان العراق الذي اجرى عام ١٩٧٨ ، وتم تقسيم العراق حسب المحافظات والجنس والبيئة حضر وريف والفئات العمرية ومن ثم اختيار ٥٪ من كل فئة عمرية وعشرائية تامة .

وبعد تعيين حجم العينة لكل فئة عمرية حسب الجنس والبيئة والمحافظة تم تشكيل فرق عمل لاجراء المسح وحجم المقاييس من عينة البحث وفق الاستمارة التي تم تصميمها بما يخدم اهداف البحث .

ان عملية المسح كانت عملية شاقة ومتعبة الى حد كبير فبالاضافة الى ان حجم العينة كان كبيراً جداً فأن فرق عمل المسح واجهت مشاكل عدة منها على سبيل المثال لا الحصر :

١. عدم وجود الرغبة لدى معظم المواطنين الذين تم اجراء المسح عليهم في تقبل موضوع المسح لاسيما في المحافظات والاقضية (عدا بغداد) .

٢. ان القدم ليست كباقي اعضاء الجسم البارزة ، مما يتطلب اقناع المواطن لمجرى عملية المسح بخلع حذائيه واجراء المتطلبات المسح وغالباً مايعتذر المواطن عن خلع حذائه ولاسباب معروفة لامجال لذكرها .

٣. دوران العمل الحاصل في المنشأة من خلال ترك العمل من قبل بعض العاملين مما يتطلب اجراء تكليف عاملين جدد بفرق العمل ، وهذا يتطلب تدريبهم اضافة الى زرع الرغبة لديهم في اجراء مثل هذا المسح .

الاساليب الاحصائية

لتحقيق اهداف البحث واختيبار فرضياته ، فقد تم استخدام المقاييس الاحصائية الاتية :

١. النسب المئوية .
٢. الوسط الحسابي .
٣. الانحراف القياسي .
٤. الارتباط البسيط .

ويعرف الوسط الحسابي بأنه مجموع القيم مقسوما على عددها ويرمز له بـ (س) حيث ان :

$س̄ = \frac{مجس}{ن}$ ، مجس : مجموع القيم

ن : عددها

ويعرف الانحراف القياس بأنه أنحرافات القيم عن الوسط الحسابي ، ويستفاد منه لمعرفة تشتت القيم عن وسطها ويرمز له بـ (ع) حيث ان :

$$ع = \sqrt{\frac{مح (س - س̄)}{ن-١}}$$

ويعرف الارتباط بأنه العلاقة بين متغيرين ويرمز له بـ (ر) حيث ان :

$$ر = \frac{مح (س-س̄) (ص-ص̄)}{ن ع س \cdot ع ص}$$

ع س : الانحراف القياسي لقيم المتغير س .

ع ص : الانحراف القياسي لقيم المتغير ص .

ولغرض اجراء تلك المقاييس فقد تم أستخدام الحاسبة الالكترونية المتوفرة في معهد

الادارة / الرصافة وتم تصميم نظام ممكن يحتوي على البرامج الاتية :

١. برامج قاعدة المعلومات IMAGE .

٢. برنامج ادخال البيانات V-PLUS .

٣. برامج ايجاد الاحصائيات المختلفة COBOL .

علماً ان الحاسبة التي تم عليها العمل من نوع HP 3000/39 وتم استخدام (*)(*) معظم الامكانات الفنية المتطورة فيها لغرض الوصول لاهداف البحث .

في نهاية البحث مازج للاحصائيات والتقارير المختلفة

اولاً : مواصفات القالب العراقي :

من خلال التقارير البالغة (١٨) ثمانية عشر تقريراً يتضح جليا مواصفات القدم العراقية وحسب الجنس والبيئة والفئة العمرية حيث تبين التقارير الاوساط الحسابية والانحرافات القياسية لكل من المقاييس الاتية :

١. الوزن .

٢. الطول .

٣. القياس المعتمد .

٤. القياس الفعلي .

٥. الفرق بين القياسين (المعتمد والفعلي) .

٦. المفصل (العرض) ورمزه بالتقرير بالحرف (آ) .

٧. الخصر - اصغر محيط وراء المفصل ورمزه بالتقارير بالحرف (ب) .

٨. الجزء المقوس من القسم العلوي للقدم - اصغر محيط حول البروز الناشيء عن العظم الوسطي ورمزه بالتقارير بالحرف (جـ) .

٩. العقب الطولي ، قاعدة الجزء المقوس لتوفير PASSLINE في حذاء ركوب الخيل ويرمز له بالتقارير (د) .

١٠. العقب القصير - قاعدة ادنى انبعاج اوطويه امام الكاحل ورمزه بالتقارير بالحرف (هـ) .

١١. الكاحل . حول رفوف عظام الكاحل ورمزه بالتقارير بالحرف (و)

١٢. المفصل العلوي للقدم ورمزه بالتقارير بالحرف (ز) .

اضافة الى مقاييس اخرى رمزت أ و بَ و جَ وحسبما مبين في استمارة الاستبيان .

ثانيا : مقارنة فترة التلبيس (عرض القالب)

من خلال المقارنة السريعة بين جدول قياسات عرض القوالب المعتمدة من قبل المنشأة وتقارير المتوسطات والانحرافات للمسح الشامل ولفقرة التلبيس FITTING والمؤشرة بالتقرير بالحرف (ج) وبالرمز (5) للنساء و (7) للرجال للنظام المعتمد من قبل المنشأة يتضح(*) كما يأتي :

أ. المنطقة الشمالية :

ذكور : هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

اناث : هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

ب. المنطقة الوسطى :

ذكور : هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

أناث : هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

ج. المنطقة الجنوبية :

ذكور : هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

أناث : هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

د. عامة :

ذكور : هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

أناث هناك فرق واضح بين النظامين ولاكثر من نمرتين .

ومما تجدر الاشارة اليه ان المنطقة الجنوبية فيها القياس اعلى منه في بقية المناطق بينما كانت مقاييس المنطقة الشمالية الاصغر حجما قياسا بالمنطقة الوسطى والجنوبية .

ثالثا : ارتفاع الكعب المناسب :

الذكور :

كانت نسبة الذكور الذين يفضلون الكعب العالي واطئة جدا بالمقارنة مع الكعبين الوسط والواطىء ، حيث بلغت اعلى نسبة لها ٧٪ للريف و ٦٪ للحضر ولفئة عمرية واحدة ، بينما تراوحت بقية النسب مابين الواطىء والوسط وبنسب مختلفة لفئات الاعمار .

الاناث :

كانت نسبة الاناث اللواتي يفضلن الكعب العالي قليلة بالمقارنة مع الوسط والواطىء حيث بلغت اعلى نسبة لها ١٩٪ للحضر و ٢٠٪ للريف وتركزت بالفئات العمرية الشابة اما بقية النسب ولمختلف الفئات العمرية كان نصيب الكعب الاوسط هو الاوفر .

رابعا : الارتباطات

تم قياس معامل الارتباط بين الوزن والطول من جهة والقياس المعتمد والفعلي من جهة اخرى وستضح من الجدول (١) والذي يبين مصفوفة الارتباطات مايأتي : من مقارنة قيمة (ز) (الارتباط) المحسوبة والمجدولة ولمستوى ثقة ٩٥٪ ونجد ان هناك ارتباطاً وثيقاً مابين الوزن والقياس (الفعلي والمعتمد) وكذلك مابين الطول والقياس (الفعلي والمعتمد) ولكلا الجنسين ولمختلف البيئة .

جدول (١)

	حضر				ريف			
	ذكور		اناث		ذكور		اناث	
	الوزن	الطول	الوزن	الطول	الوزن	الطول	الوزن	الطول
القياس المعتمد	٨١٧ر٠	٥٢١ر٠	٦٣٨ر٠	٣٨٥ر٠	٣٩٣ر٠	٧٨ر٠	٤٦٧ر٠	٤٨٧ر٠
القياس الفعلي	٣٧٥ر٠	٤٩١ر٠	٦٣٨ر٠	٤٢١ر٠	٥٧٧ر٠	٦١٨ر٠	٥٣٦ر٠	٤٠٨ر٠

انظر تقريري الكعب المفضل في نهاية البحث

خامساً : تمركز الطلب :

الجدول الاتي رقم (٢) يرضح نسب تمركز الطلب على القياسات المختلفة ولعموم العينة وحسب الجنس حيث يتبين ان اعلى نسبة للطلب تمركزت للقياسين ٤٣ و ٤٢ بالنسبة للذكور ، بينما كانت اعلى نسبة للطلب بالنسبة للاناث تمركـــزت للقياسين ٣٨ و ٣٧ وعلى التوالي .

جدول (٢)

القياس	٪ للذكور	٪ للأناث
٣٢	-	٪٢٠
٣٣	-	٪٢٠
٣٤	-	٪٣٩
٣٥	-	٣ر٩٥
٣٦	-	١١ر١
٣٧	-	٢٣ر٥
٣٨	-	٢٧ر٦
٣٩	٢ر١٥-	١٨ر٤
٤٠	٨ر٢	-ر١١
٤١	١٤ر٢	٢ر٦
٤٢	٣٠ر٨	٠ر٩
٤٣	٢٣ر٢	-
٤٤	١١ر٦	-
٤٥	٨ر٣	-
٤٦	١ر٤	-

تكونت المنشأة العامة للصناعات الجلدية سنة ١٩٧٦ كحصيلة لدمج الشركة العامة لصناعة الجلود التي تأسست سنة ١٩٤٥ مع شركة باتا العامة التي تأسست عام ١٩٣٢ ، تضم المنشأة عدة معامل متوزعة على مواقع ثلاثة وكالاتي :

١. موقع الزعفرانية ويضم المعامل الاتية :
   آ. معمل دباغة الجلود الكبيرة .
   ب. معمل دباغة الجلود الصغيرة .
   ج. معمل الحقائب .
   د. معمل طبقات الجلد الاصطناعي والمقوى .
٢. موقع الكرادة الشرقية ويضم المعامل الاتية :
   ا. معمل الاحذية (باتا سابقاً)
   ب. معمل الاحذية المتطورة .
٣. موقع الكوفة (محافظة النجف)

والجدول الاتي يوضح تطور الانتاج - انتاج الاحذية للمنشأة من عام ١٩٧٥ ولغاية ١٩٩١ .

السنة	كمية الانتاج	السنة	كمية الانتاج
١٩٧٥	٢ر٥١٩ر٢٢٨	١٩٨٦	٢ر٨٩٤ر٠٠٢
١٩٧٦	٢ر٧٣٦ر٩٥٨	١٩٨٧	٣ر٦٦٠ر٦٣٩
١٩٧٧	٣ر٥٥١ر٦٤١	١٩٨٨	٥ر٢٨٩ر٧٥٨
١٩٧٨	٣ر٥٤٧ر٢٨٩	١٩٨٩	٤ر٩٢١ر٧٩٨
١٩٧٩	٣ر٨٠٠ر٦٩٨	١٩٩٠	٣ر٧٩١ر٤٦٤
١٩٨٠	٣ر٨٢٠ر٨٢٠	١٩٩١	١ر٧١٣ر٢٠٧
١٩٨١	٣ر٨٦٤ر١٢٠		
١٩٨٢	٤ر٢٤٧ر٠٥١		
١٩٨٣	٣ر٦٦٨ر٣١٨		
١٩٨٤	٣ر٥٠٨ر٢٩٦		
١٩٨٥	٣ر٢٤٩ر١٥٠		

المصدر : سجلات المنشأة العامة للجلود بغداد ١٩٩٢

الاستنتاجات

١. ان طبيعة القوالب المستخدمة حالياً في المنشأة والتي تتوفر عن طريق الاستيراد تعتمد على فقرتين (طول القدم وارتفاع الجزء المقوس من القسم العلوي للقدم) والذي يعتمد على مواصفات القدم الاجنبية لدول المنشأ .

٢. شملت الدراسة كافة المحاور الاساسية لبناء قالب للقدم ولمختلف مناطق العراق ولكافة الشرائح الاجتماعية وبذلك نكون قد حققنا مساهمة في وضع مواصفات عراقية لقوالب القدم .

٣. يتبين من خلال مقارنة فترة التلبيس(جـ(والتي تعتبر الاساس في تصنيع الاحذية ان هناك فرقاً واضحا للقياس المعتمد من قبل المنشأة والقياس الفعلي لهذه الفقرة .

٤. هناك فرقاً في جميع القياسات التي شملتها استمارة الاستبيان بين مناطق العراق الشمالية والوسطى والجنوبية .

٥. وجود علاقة بين الوزن والطول كل على انفراد مع القياس الفعلي والقياس المعتمد من قبل المنشأة .

٦. يتضح ان هناك تمركز في الطلب لبعض القياسات حصراً دون غيرها بالنسبة للرجال والنساء .

٧. وضحت الدراسة بان ارتفاع الكعب المناسب للقدم له علاقة بالفئة العمرية والبيئة .

التوصيات :

١. ضرورة بناء قالب يعتمد مواصفات القدم العراقية لتفادي المشاكل الناجمة من استخدام القوالب الاجنبية .

٢. انشاء صناعة قوالب عراقية وفق المقاييس التي تم التوصل اليها بالبحث اللجوء الى استيرادها مما يوفر العملات الصعبة للبلد .

٣. ضرورة تنفيذ مشروع البحث لاهميته في تقديم افضل خدمات للمستهلك العراقي وتلبية احتياجاته الحقيقية وذلك عن طريق تشكيل فريق عمل فني يتبنى خطة عمل لتنفيذ المشروع والاستعانة بالخبرات من خارج المنشأة في هذا المجال .

٤. مواصلة الدراسة والبحث لتحديث المعلومات كل ١٠ سنوات .

المصادر :

١. سجلات المنشأة العامة للصناعات الجلدية ١٩٧٥ - ١٩٩٢ .

٢. مجلة الحذاء العدد الثاني لسنة ١٩٩٠ .

٣. HP COMPUTER SYSTEM / U.S.A 1984

٤. STATISTIC & ECONOMETRICS

D. SALVADOR NEW - YORK MG - HILL 1982

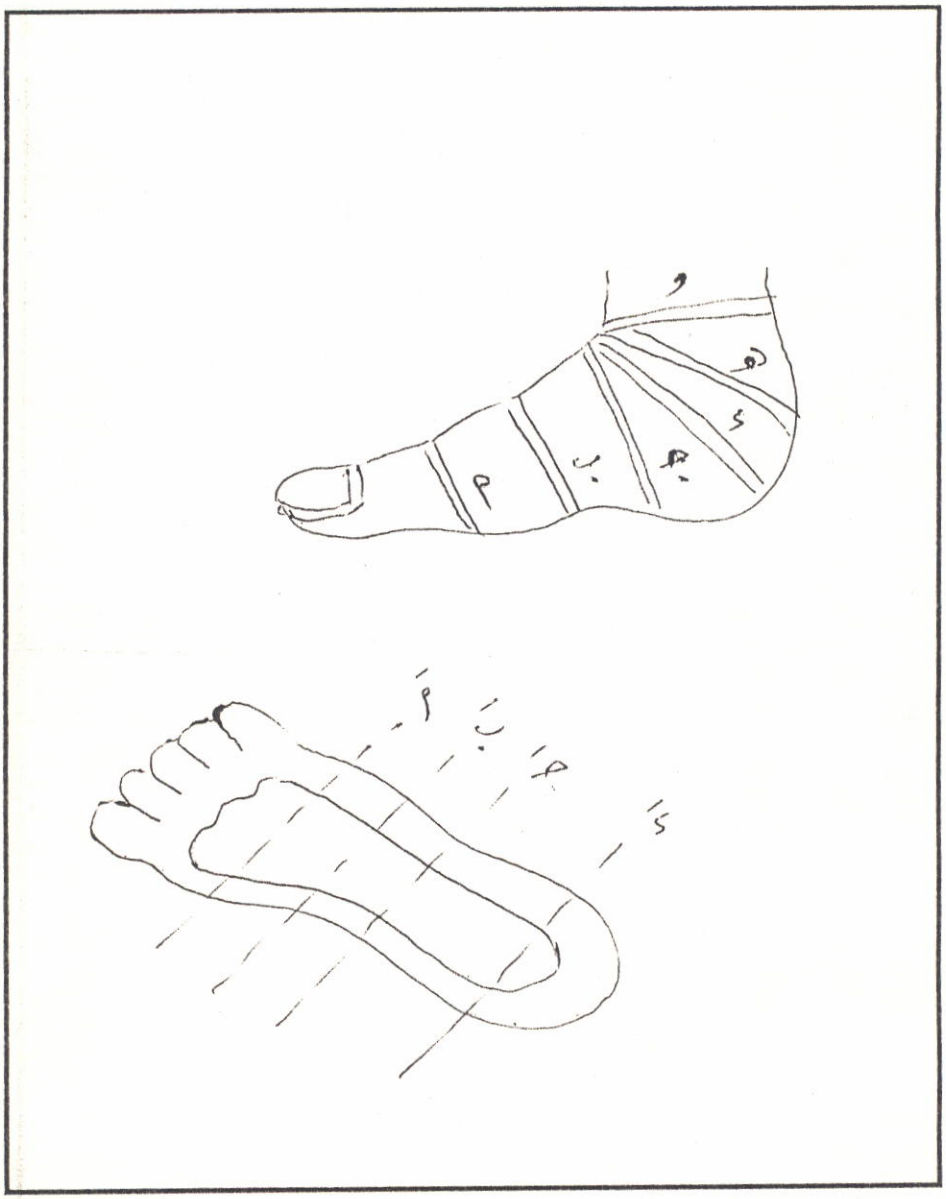
استمارة الاستبيان

استمارة مواصفات القدم

المنشأة العامة للصناعات الجلدية

الجنس	العمر	
منطقة (مسقط الرأس) المحافظة ، القضاء	الوزن	
مناقصة السكن الحالية	الطول	
المهنة	نمرة (قياس) الحذاء	

المصدر : سجلات المنشأة العامة للجلود بغداد ١٩٩٢ .

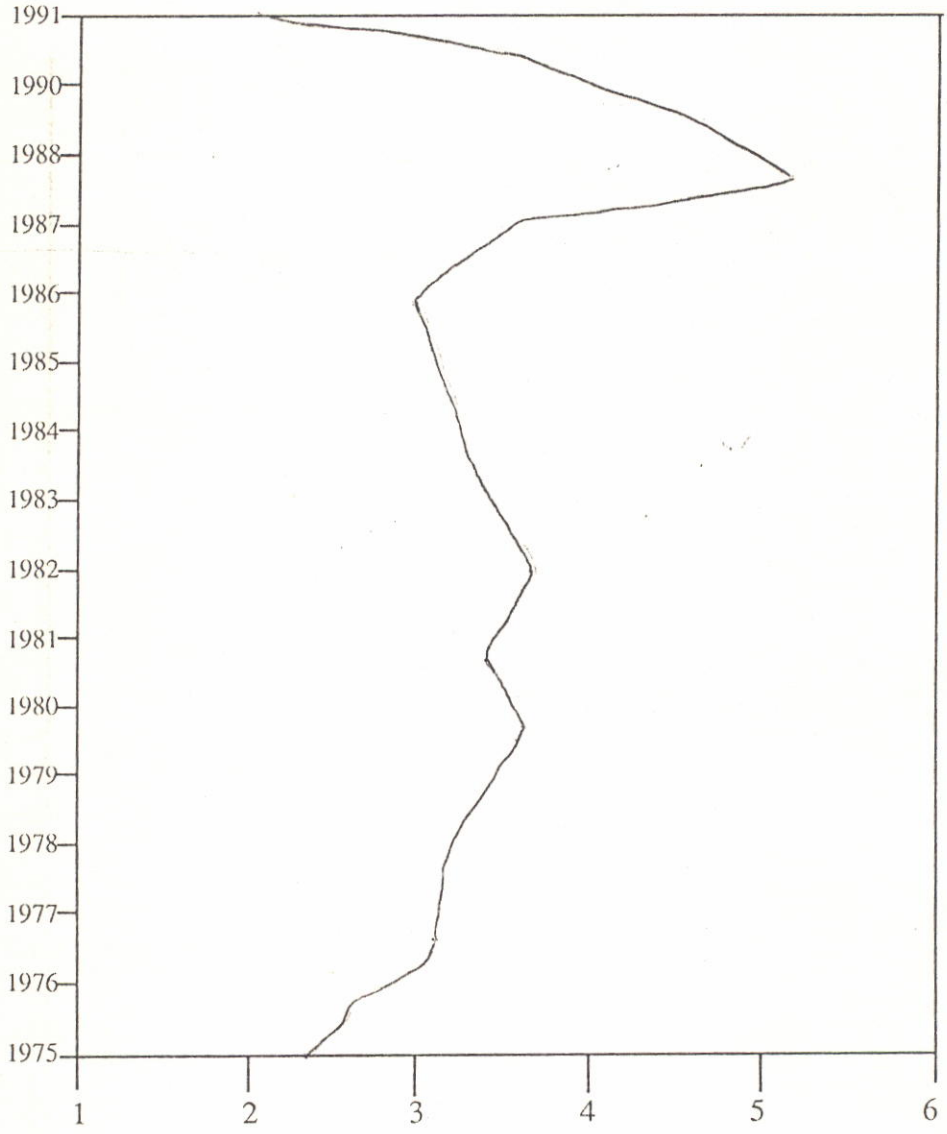


نوع الشكوى عند استخدام الحذاء

النظام المعتمد في المنشأة
جدول مقارنة قياسات عرض القالب

قياس فرنسي	1	2	3	4	انثى 5	6	رجال 7	8	9	القياس المتري
48	-23 9	24 4	24 9	25 4	25 9	26 4	26 9	27 4	27 9	32
47	23 5	24 5	24 5	25	25 5	26	26 5	27	27 5	31 3
46	23 1	23 6	24 1	24 6	25 1	25 6	26 1	26 6	27 1	30 6
45	22 7	23 2	23 7	24 2	24 7	25 2	25 7	26 2	26 7	30
44	22 3	22 8	23 3	23 8	24 3	24 8	25 3	25 8	26 3	29 3
43	21 9	22 4	22 9	23 4	23 9	24 4	24 9	25 4	25 9	28 6
42	21 5	22	22 5	23	23 5	24	24 5	25	25 5	28
41	21 1	21 6	22 1	22 6	23 1	23 6	24 1	24 6	25 1	27 3
40	20 7	21 2	21 7	22 2	22 7	23 2	23 7	24 2	24 7	26 6
39	20 3	20 8	21 3	21 8	22 3	22 8	23 3	23 8	24 3	26
38	19 9	20 4	20 9	21 4	21 9	22 4	22 9	23 4	23 9	25 3
37	19 5	20	20 5	21	21 5	22	22 5	23	23 5	24 6
36	19 1	19 6	20 1	20 6	21 4	21 6	22 1	22 6	23 1	24
35	18 7	19 2	19 7	20 2	20 7	21 2	21 7	22 2	22 7	23 3
34	18 3	18 8	19 3	19 8	20 3	20 8	21 3	21 8	22 3	22 6
33	17 9	18 4	18 9	19 4	19 9	20 4	20 9	21 4	21 9	22
32	17 5	18	18 5	19	19 5	20	20 5	21	21 5	21 3
31	17 1	17 6	18 1	18 6	19 1	19 6	20 1	20 6	21 1	20 6
30	16 7	17 2	17 7	18 2	18 7	19 2	19 7	20 2	20 7	20
29	16 3	16 8	17 3	17 8	18 3	18 8	19 3	19 8	20 3	19 3
28	15 9	16 4	16 9	17 4	17 9	18 4	18 9	19 4	19 9	18 6
27	15 5	16	16 5	17	17 5	18	18 5	19	19 5	18
26	15 1	15 6	16 1	16 6	17 1	17 6	18 2	18 6	19 1	17 3
25	14 7	15 2	15 7	16 2	16 7	17 2	17 7	18 2	18 7	16 6
24	14 3	14 8	15 3	15 8	16 3	16 8	17 3	17 8	18 3	16
23	13 9	14 4	14 9	15 4	15 9	16 4	16 9	17 4	17 9	15 3
22	13 5	14	14 5	15	15 5	16	16 5	17	17 5	14 6
21	13 1	13 6	14 1	14 6	15 1	15 6	16 1	16 6	17 1	14
20	12 7	13 2	13 7	14 2	14 7	15 2	15 7	16 2	16 7	13 3
19	12 3	12 8	13 9	13 8	14 3	14 8	15 3	15 8	16 3	12 6
18	11 9	12 4	12 9	13 3	13 9	14 4	14 9	15 4	15 9	12
17	11 5	12	12 5	13	13 5	14	14 5	15	15 5	11 3

المصدر : مجلة الحذاء ، العدد الثاني (مصدر سابق) .



رسم بياني يوضح تطور الانتاج من ٧٥ - ٩١

وزارة
المنشأة الع
نظا

التاريخ : 1997/07/29
ص : 17

الفئة العمرية	وسطـــات			
	أ/	ب/	ج/	ز
16-15	01.0	02.6	00.8	01.0
	09.0	23.2	07.7	05.1
18-17	01.3	01.4	00.8	00.9
	09.0	23.3	07.8	05.1
20-19	00.9	02.5	01.2	01.2
	09.0	23.0	07.6	05.2
22-21	01.3	01.4	00.9	01.0
	08.9	23.2	07.6	05.2
24-23	01.3	02.1	00.9	00.9
	08.9	22.8	07.6	05.2
29-25	01.3	01.9	01.4	00.9
	08.9	23.2	07.7	05.3
34-30	01.4	01.5	01.0	01.1
	08.9	23.3	07.6	05.3
39-35	01.3	02.0	01.0	01.1
	09.0	23.7	07.7	05.4
44-40	01.2	02.5	00.9	00.6
	08.9	23.2	07.6	05.6
49-45	01.1	02.4	01.1	00.8
	09.1	23.6	07.8	05.6
54-50	01.2	01.8	01.0	00.06
	09.0	23.5	07.6	05.6
59-55	01.3	02.4	01.0	01.0
	09.0	23.9	07.4	05.4

هناك

ب المفضل

ريـــــف		
عـــالي	وســـط	واطيء
04.5	48.7	46.8
01.6	48.8	49.6
01.2	47.6	51.2
03.7	61.0	53.4
07.9	83.2	53.9
06.8	39.7	53.4
07.5	49.3	43.2
03.0	68.3	28.7
02.6	61.0	39.4
05.2	57.1	37.7
05.3	61.4	33.3
00.0	56.1	43.9

الأكاديمي

تقويم
المشاريع السينمائية الطلابية
من وجهة نظر مشرفيها وطلبتها

د. علي حسين الركابي

قسم الفنون السمعية والمرئية - كلية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

▣ يهدف البحث الى تقويم المشاريع السينمائية الطلابية في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة من وجهة نظر مشرفيها وطلبتها وذلك عن طريق :

١. التعرف على المشكلات التي تواجه المشاريع السينمائية الطلابية .

٢. التعرف على المقترحات والحلول الكفيلة بتذليل تلك المشكلات .

تاريخ أستلام البحث ١٩٩٦/٨/١٢ تاريخ قبول النشـــر ١٩٩٦/٩/١٧

الفصل الاول

مشكلة البحث

تعتمد الدول المتقدمة ، وكذلك البلدان النامية اسلوب التخطيط مبدأ اساسيا في مجالات الحياة عامة .

والتعليم بصورة عامة هو احد المجالات التي يعنيها التخطيط لأهميته في حياة الشعوب ، والدول النامية التي تنشد التطور والتقدم .

ومما لاشك فيه للتعليم في مراحله كافة اهمية كبيرة في تقدم المجتمع وهو الكفيل بالارتقاء به الى مستوى رفيع وفي جميع المجالات ، وتقاس الامم بمدى ماوصلت اليه من تقدم علمي ، وللتعليم الجامعي اهمية متميزة في التخطيط لرفع مستوى التعليم العام لكونه ميداناً يخرج كوادر من مختلف الاختصاصات لتغذى وتنمي مرافق الحياة المختلفة فتؤثر فيها تأثيراً مباشراً ، ولهذا فقد اولت قيادة الحزب والثورة في قطرنا اهتماما كبيراً لهذه الشريحة من المجتمع باعتبار ان من اهم مهامهم تربية الجيل الجديد واعداده اعداد فكرياً وعلمياً صحيحاً قادراً على العطاء والتحليل والابداع ، وفي دفع عملية التنمية والتغيير الذي ينشده المجتمع من وراء تعليم ابنائه .

وكلية الفنون الجميلة تؤدي دوراً مهماً ورائداً في حياة المجتمع العراقي ، باعتبارها احدى المنافذ المهمة والمسؤولة عن نشر الوعي والمعرفة والثقافة الفنية اضافة الى اعداد كوادر فنية ذات مستوى رفيع ومتقدم من المعرفة والثقافة والعلم .

واذا ماريد للفن السينمائي ان يزدهر وينمو على اسس علمية تسهم في تحسين الانتاج السينمائي في العراق ، فلابد ان تبدأ بالاساس من القاعدة العريضة التي يستند عليها التعليم ، والتي تتمثل في الاساتذة والطلبة اصحاب المصلحة الحقيقية في التغيير الذين يتأثرون به ويؤثرون فيه (١:ص٨٣) .

ولقد كشفت الحلقات الدراسية والمهرجانات السينمائية الطلابية التي تناولت مشاريع الطلبة السينمائية ، بان مشاريع الطلبة بوجه الخصوص تعاني من مشكلات وصعوبات ادارية ومالية وتقنية وغيرها من المشكلات التي توثر في واقع مشاريع الطلبة وانتاجاتهم وتجعلها تنوء باعباء واثقال ، كان من الاجدر ان ترفع عن كاهلها .

لذا فأن تناول مشاريع الطلبة والتعرف على واقعهما الذي تعيشه ، ودراسته ودراسة

علمية موضوعية يشترك فيها مشرفيها وطلبتها ستكون عونا في الكشف عن واقع هذه الانتاجات الطلابية لهذه المرحلة الدراسية ووضعها امام انظار الجهات المسؤولة والمخططة ، لكي تسعى هذه الجهات من جانبها وتعير نتائج الدراسة الحالية من الاهمية والرعاية ، حفاظاً على الطاقات البشرية والمادية ، خاصة في الظروف الحالية التي يمر بها القطر ، والذي هو بأمس الحاجة الى كفاءات واختصاصات وامكانيات ابنائه لتحقيق المجتمع المتطور المزدهر .

وبناء على ماذكره الباحث - سابقا - فقد وجد الباحث ان مشكلة البحث التي تعالجها الدراسة تتلخص فيما يأتي :

ان مشاريع الطلبة التي تنتج في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة لم تخضع لدراسة تقويمية تكشف عن نقاطة القوة والضعف فيها ومايتعرض الطلبة من الصعوبات او مشكلات تتعلق بطبيعة المشاريع من اجل التوصل الى افضل اساليب التقويم واسلم صيغة للمشاريع في هذه الكلية والتي تعتبر واحدة من المؤسسات التربوية والفنية المسؤولة عن التغيير الفني نحو الافضل .

أهمية البحث

يمكن حصر اهمية البحث بما يأتي :

١. ان استقصاء اراء الطلبة ومشرفيهم يهدف الى كشف واقع المشاريع الطلابية في العام الماضي والتعرف على بعض الصعوبات او المشكلات التي رافقتها وتحديدها في ضوء اراء الطلبة انفسهم ومشرفيهم لتكون عونا للقائمين والمشرفين على المشاريع والعمل على تحسينها مستقبلاً .

٢. يمكن لنتائج البحث ان تسهم بقدر ما في افادة من سيأخذ على عاتقه مهمة التخطيط والتنظيم للمشاريع مستقبلاً .

٣. كما ان نتائج هذا البحث قد توصل الى ضرورة القيام بدراسات اخرى للوقوف على اهم المصاعب التي قد تواجه مثل هذه التجربة للعمل على حلها وتلافي ماقد يقف حائلا دون تطويرها

٤. يمكن نتائج هذا البحث ان تتيح للمشرف والطالب معاً امكانية التعرف على بعض نواحي القوة والضعف في المشاريع ونوعيتها وبالتالي معالجتها بالشكل الذي يحقق الهدف المطلوب منها .

اهداف البحث

يهدف البحث الى تقويم المشاريع السينمائية الطلابية في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة من وجهة نظر :

(١) مشرفيها (٢) طلبتها . . . وذلك عن طريق :

١. التعرف على المشكلات التي تواجه المشاريع السينمائية الطلابية .

٢. التعرف على المقترحات والحلول الكفيلة بتذليل تلك المشكلات .

حدود البحث

١. يقتصر البحث الحالي على طلبة الرابع سينما في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة للعام الدراسي ١٩٩٥-١٩٩٦ .

٢. يشمل البحث الطلبة من الجنسين .

٣. اقتصر البحث على طلبة الصف الرابع سينما لسببين : الاول انهم قضوا اكثر مدة من المراحل الاخرى في الكلية وخبروا اساليب الانتاج السينمائي . والثاني انهم في المرحلة الاخيرة التي لم يبقى امامهم انتاج اي مشروع اخر في المرحلة الجامعية .

تحديد المصطلحات :

اولاً - التقويم

١. عرفه فريد وآخرون بأنه "عملية تقرير قيمة الشيء او كميته بالنسبة الى معايير محددة" (٢ : ص١٠٧) .

٢. عرفه سرحان بانه "الوسيلة التي يمكن بواسطتها الحكم على مناهجنا وطرقنا واساليبنا التربوية" (٣ : ص١٦) .

٣. عرفه فؤاد بانه "عملية اصدار الحكم على قيمة الاشياء او الاشخاص او الموضوعات القيمة ، كما يتضمن ايضاً التحسين او التعديل والتطوير الذي يعتمد على هذه الاحكام . (٤ : ص٩) .

٤. عرفه Good بانه " عملية الحكم او التأكيد على قيمة الشيء او مقدارها باستعمال معيار خارجي (٥ : ص٦٠) .

٥. عرفه Howsan بانه : العملية التي تتضمن اصدار الحكم وعلى اساس دليل متعلق بتحقيق حالات محددة مسبقاً او اهداف معقولة" (٦ : ص١٣) .

٦. عرفه لندفل بأنه "اجراء لمعرفة مدى تحقيق اهداف تعليمية معينة من قبل الطلبة" (٧ : ص٢٧) .

٧. التعريف الاجرائي للتقويم : من خلال ماتقدم من التعاريف المتعددة لعملية التقويم ، يلخص الباحث الى تعريف اجرائي للتقويم من حيث انه : عملية مسح للواقع الذي تعيشه المشاريع السينمائية الطلابية في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة ، ومحاولة وضع الحلول المناسبة للانتقال بهذا الواقع الى حالة اكثر تقدما وتطوراً .

ثانياً : المشاريع السينمائية الطلابية :

هي الافلام السينمائية التي قام بصنعها الطلبة المطبقون من طلبة الرابع سينما في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة ، كشاريع تخرج .

الفصل الثاني

منهج البحث

يتناول هذا الفصل وصفا لعينة البحث وكيفية اختيارها ، وادوات البحث التي استخدمت ، وكذلك يتناول اجراءات البحث والمعالجات الاحصائية في تحليل وتفسير النتائج .

عينة البحث

لاجل اعطاء صورة واضحة عن عينة هذا البحث ، وكيفية اختيارها بحيث تمثل المجتمع الاصلي الذي اخذت منه ، يرى الباحث ان من الضروري وصف هذا المجتمع وبعض خصائصه ، وتوضيح الاسس التي تم بموجبها اختيار عينتي البحث :الاستطلاعية والرئيسية" وفيما يلي استعراضا لهذه الامور .

مجتمع البحث

لقد شمل البحث المجتمع الكلي وهو عدد طلبة الصف الرابع في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد للعام الدراسي ١٩٩٥-١٩٩٦ والذين يداومون فعلا حيث بلغ عددهم (١٣) طالباً وطالبة و (٧) مشرفين وكما مبين في الجدول رقم (١)

جدول رقم (١)

توزيع مجتمع البحث حسب الاقسام والجنس في الكلية

الأقسام	ذكور طلبة	اناث طالبات	ذكور مشرفين	أناث مشرفين	المجموع
السمعية والمرئية	١٠	٣	٧	-	٢٠
المجموع	١٠	٣	٧		٢٠

ادوات البحث

تحقيقاً لاهداف البحث في التعرف على المشكلات التي تواجه المشرفين والطلبة في قسم السمعية والمرئية ، وكذلك التعرف على المقترحات والحلول الكفيلة بتذليل تلك المشكلات .

وبما ان البحث الحالي يهدف الى تقويم المشاريع السينمائية الطلابية وليس فقط دراسة المشكلات ، لذا فضل الباحث ان يقوم بأعداد استفتاء خاص لبحثه ، يتعرف من خلاله على واقع المشاريع السينمائية الطلابية وماتعانيه من مشكلات وصعوبات ، وكذلك على الحلول الكفيلة بتذليل تلك المشكلات وصولاً الى مقترحات تساعد طلبة الفنون الجميلة على ان يؤدوا رسالتهم الفنية والتربوية بالشكل المطلوب .

للاستفتاء انماط وانواع مختلفة منها الاستفتاءات المفتوحة ، ومنها المغلقة ومنها مايجمع بين الاثنين ، ولكل من هذه الانواع مزايا خاصة بها ، وقد اعتمد الباحث استخدام اسلوب الاستفتاء المفتوح ، ومن ثم صياغة الاستفتاء بالمغلق بعد ذلك .

خطوات اعداد الاستفتاء

قام الباحث بتصميم مفتوح يتضمن سؤالين الى كل من المشرفين والطلبة بقسم السمعية والمرئية ، يتعلق السؤال الاول المشكلات والصعوبات التي تواجه المشاريع السينمائية الطلابية ، ويتضمن السوال الثاني ذكر الحلول والمقترحات التي يرونها مناسبة لتذليل تلك المشكلات .

وقد قام الباحث بتطبيق الاتفتاء الاستطلاعي على المشرفين والطلبة ، بعدها قام بتسجيل الاجابة الخاصة بالسؤال الاول وهي مجموعة المشكلات التي تعاني منها المشاريع

السينمائية الطلابية في كلية الفنون الجميلة ، وتنظيمها في قوائم حيث بلغ عددها (٣٤) مشكلة ذكرها المشرفين و (٢٢) مشكلة ذكرها الطلبة .

ثم قام الباحث بعرضها على بعض المختصين في التربية والسينما وطلب اليهم في المقدمة ابداء رأيهم في العبارات الواردة ، ومدى صلاحيتها من حيث كونها مشكلة تواجه مشاريع الطلبة ام لا ؟ وتعديل غير المناسب منها ، وحذف المكرر منها اواضافة بعض العبارات التي يرون ان هناك حاجة لاضافتها لهذه القائمة وكان عدد من وزعت عليهم تلك القوائم من المختصين(*)(٤) اعيدت جميعها ، وبعد الاطلاع على ملاحظات ومقترحات المختصين من دمج للعبارات وحذف غير المناسب منها اصبح عدد العبارات (١٤) عبارة تمثل مشكلات تخص المشرفين(١١) ، عبارة تمثل مشكلات الطلبة ، وقد حدد الباحث النسبة ٨٥٪ من آراء الخبراء الموافقة على صلاحية الفقرة من حيث كونها صادقة وتقيس ماوضعت من اجله واصبح الاستفتاء بصورته النعائية قد تحقق الصدق الظاهري للأداة .

استخدم الباحث معالة فيشر (Fisher) (٨ : ص٣٢٧) للتوصل الى قياس كل فقرة ، وكذلك حدة كل مجال .

وتنص المعالة على مايلي :

$$\text{درجة الحدة} : \frac{\text{ت١} \times ٢ + \text{ت٢} \times ١ + \text{ت٣} \times \text{صفر}}{\text{ت} \times \text{ك}}$$

اذ تمثل (ت١) في استمارة الاستبيان عدد تكرارات الاجابات التي ترد في الحقل الذي يحمل صفة (تشكل مشكلة)، وتمثل (ت٢) عدد تكرارات الاجابات التي ترد في الحقل الذي يحمل صفة (مشكلة الى حد ما) ، فيما يتمثل (ت٣) عدد تكرارات الاجابات التي ترد في الحقل الذي يحمل صفة (لاتشكل مشكلة) ، وتمثل (ت) عدد افراد العينة ، (ت ك) المتوسط الحسابي للمعيار المتخذ .

اسلوب تحليل النتائج

اتبع الباحث الخطوات الآتية في تحليل النتائج :

١. حساب تكرارت الاجابات لكل فقرة وفقا للمعيار الثلاثي الابعاد .

٢. لحساب درجة حدة الفقرات ، تم اعطاء درجتين لكل فقرة من فقرات الاستبيان للبعد الاول من المعيار الممثل بـ (تشكل مشكلة) ، ودرجة لكل فقرة وفقا للبعد الثاني الممثل بـ

(مشكلة الى حد ما) وصفر لكل فقرة وفقا للبعد الثالث الممثل بـ (لاتشكل مشكلة) وبذلك تكون اعلى درجة حدة للفقرة درجتين ، واقل درجة حدة صفراً .

٣. حساب المتوسط الحسابي وفقا لدرجات المعيار الثلاثي الابعاد (٢ . ١ .صفر) وبذلك يكون المتوسط الحسابي لابعاد المقياس يساوي واحد .

٤. احتساب كل فقرة (جانب قوة) (تشكل مشكلة) اذا حصلت على درجة اكثر من واحد ، و(جانب ضعف) (اي لاتشكل مشكلة) اذا كانت اقل من واحد.

الثبات

للتأكد من ثبات الاجابة قام الباحث بأجراء عملية الثبات عن طريق اعادة الاستفتاء وذلك بتحديد عينة من مجتمع البحث الاصلي بلغ عددها (٨) طالب وطالبة و(٢) مشرف وهي تشكل اكثر من ٢٠٪ من المجتمع الاصلي حيث حاولالباحث تحديد استماراتهم واسمائهم بصورة غير مباشرة . واعادة تطبيق الاستفتاء عليهم مرة ثانية بعد عشرة ايام ، ومن ثم ايجاد معامل الثبات باستخدام معادلة بيرسون وقد ظهر ان الثبات يساوي ٨٩ر٠ وهوثبات عالي .

الوسائل الاحصائية

اعتمد الباحث الاحصائية التالية :

١. استخدم النسبة المئوية لبيان اهمية كل بديل من خلال التكرارات للفقرة الواحدة .

٢. معادلة بيرسون لغرض الثبات(٩:ص١٨١)

الفصل الثالث

نتائج البحث .. مناقشتها وتفسيرها

المشكلات التي واجهت المشاريع السينمائية الطلابية

لقد هدفت الدراسة الحالية في اصل تصميمها الى تقويم المشاريع السينمائية الطلابية في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة وذلك من وجهة نظر كل من مشرفيها وطلبتها . وتتلخص عملية التقويم في التعرف على المشكلات التي تواجه مشاريع الطلبة كما يراها مشرفيها والطلبة . وكذلك بلورة المقترحات والحلول المناسبة لهذه المشكلات في ضوء تحديدها من قبل مشرفيها وطلبتها .

وسوف يحاول الباحث في هذا الفصل الكشف عن المشكلات ضمن حدود هذه الدراسة ومناقشتها وتفسيرها ومن ثم اقتراح الحلول المناسبة لغالبية هذه المشكلات .

المشكلات التي تواجه المشاريع الطلابية من وجهة نظر مشرفيها

في هذا الاتجاه ثم ترتيب الفقرات ترتيبا تنازليا بشكل عام وفقا لدرجة حدتها ومن ملاحظة الجدول رقم(٢) يتبين ان درجات حد الفقرات الاربعة عشر تتراوح بين درجة حدة قصوى مقدارها (٢ر٠) ، ودرجة حدة دنيا مقدارها(٢٩ر٠) ووفقا للمعيار الذي اتخذه الباحث باحتساب كل فقرة (جانب قوة) فيما اذا حصلت على درجة (اكثر من واحد) ، اكتسبت الفقرات التسعة والتي تراوحت حدتها القصوى والدنيا بين(٢ر٠) و(١ر٠) صفة (مشكلة) وقد تعرض الباحث الى مناقشتها فجاءت على النحو التالي .

برزت الفقرة(١) لتحتل المرتبة الاولى من حيث درجة حدتها ، اذ تشير الفقرة الى صعوبة الحصول على الاجهزة والمعدات اللازمة للمشروع بدرجة حدة مقدارها (٢ر٠) لتحتل المرتبة الاولى من بين الفقرات التي تحمل صفة (تشكل مشكلة) وقد اجمع على ذلك سبعة من مجموع افراد العينة من المشرفين ، ويرى الباحث ان هذه النسبة العالية من الاجماع والتي جعلت هذه الفقرة مشكلة تحتل المرتبة الاولى من حيث الحدة تعود الى مالها من اهمية قصوى ، كما يرى الباحث ان زوال هذه المشكلة سيكفل بالنتيجة ايجاد الحلول والبدائل لمعظم المشكلات الاخرى ، وهذا يفسر ظهور هذه الفقرة في مقدمة الفقرات الاخرى .

اما الفقرة (٢) والتي تشير الى تزايد عدد الطلبة المقبولين في القسم دون دراسة امكانية القسم الاستيعابية فقد وردت في المرتبة الثانية من بين الفقرات التي اكتسبت صفة(تشكل مشكلة) ، حيث بلغت درجة حدتها (٨٦ر١) وقد اجمع على ذلك ستة من مجموع افراد عينة البحث ، في حين أرتأى(واحد) منهم بانها (تشكل مشكلة الى حد ما) ، ويرى الباحث ان احتلال هذه الفقرة المرتبة الثانية كان متوقعاً لما كانت تعد امتدادا للمشكلة المتمثلة بالفقرة(١).

ثم جاءت الفقرتا(٣ ، ٤) لتحتلا المرتبة الثالثة من حيث درجة حدتيهما ، اذ ترد الفقرة(٣) والتي تشير الى عدم وجود فنيين لتشغيل وادامة الاجهزة والمعدات بدرجة حدة مقدارها (٧١ر١) والفقرة(٤) والتي تشير الى لاتوجد وحدة صيانة للمعدات والاجهزة الفنية بدرجة حدة مقدارها (٧١ر١) ايضا لتحتلا بذلك المرتبة الثالثة من بين الفقرات التي

اكتسبت صفة(تشكل مشكلة) وقد تمثل الفقرة(٣) باجماع ستة من افراد العينة على كون هذه الفقرة(مشكلة) فيما رأى(واحد) منهم بانها لاتشكل مشكلة ، اما الفقرة (٤) فقد اجمع (ستة) من افراد العينة على كون هذه الفقرة (مشكلة) فيما رأى (واحد) منهم بانها (لاتشكل مشكلة) .

وقد جاءت الفقرة (٥) والتي تشير الى عدم وجود مكتب للانتاج السينمائي الطلابي لتحتل المرتبة الرابعة من حيث درجة حدتها والتي كانت (١ر٥٨) حيث اجمع (خمسة) من افراد العينة بانها تمثل (مشكلة) فيما رجح (واحد) منهم بانها تشكل(مشكلة الى حد ما) وارتأى(واحد) بانها ليست مشكلة (لاتشكل مشكلة) .

ثم جاءت الفقرة السادسة والتي تشير الى الروتين الاداري عامل معوق لمهمة الطلبة لتحتل المرتبة الخامسة من حيث درجة حدتها والتي كانت(١ر٥٧) حيث اجمع(خمسة) من افراد العينة بانها تمثل (مشكلة) فيما رجح (واحد) منهم بانها(لاتشكل مشكلة) .

اما الفقرة السابعة فقد احتلت المرتبة السادسة حيث اجمع (اربعة) من افراد العينة على انها تمثل(مشكلة الى حد ما) وارتـــأى (اثنان منهم) بانها (لاتشكل مشكلة) وتشير الى تفاوت مستويـــات الطلبـــة من الناحية العلمية وقد كانت درجة حدتها مقدارها(١ر٤٣) درجة .

وقد اشارت نسبة من المشرفين مقدارها(١ر٢٩) الى عدم وجود سياقات عمل انتاجية تسهل مهمة الطلبة وهذا يجعل الفقرة الثامنة تحتل المرتبة السابعة من مجموع الفقرات ،اما الفقرة التاسعة والتي تشيرالى لايقدم الطلبة الافكار في الوقت المحدد فقد احتلت المرتبة الثامنة وبدرجة حدة مقدارها(١ر٠) حيث رجح (ثلاثة) من افراد العينة انها (تشكل مشكلة) و(واحدة) منهم انها(تشكل مشكلة الى حد ما) ورجح(اثنان) منهم انها (تشكل مشكلة الى حد ما)ورجح (اثنان) منهم انها(لاتشكل مشكلة).

جدول رقم (٢)
يبين المشكلات التي عبر عنها مشرفي
المشاريع السينمائية الطلابية

ت	المرتبة	المشكـــــــــلات	درجات الحدة
١	الأولى	صعوبة الحصول على الاجهزة والمعدات اللازمة للمشروع	٢ر٠
٢	الثانية	تزايد عدد الطلبة المقبولين في القسم دون دراسة امكانية القسم الاستيعابية .	١ر٨٦
٣	الثالثة	عدم وجود فنيين لتشغيل وادامة الاجهزة والمعدات	١ر٧١
٤	الثالثة	لاتوجد وحدة صيانة للمعدات والاجهزة الفنية .	١ر٧١
٥	الرابعة	عدم وجود مكتبي للأنتاج السينمائي الطلابي .	١ر٥٨
٦	الخامسة	الروتين الاداري عامل معوق لهمة الطلبة .	١ر٥٧
٧	السادسة	تفاوت مستويات الطلبة من الناحية العلمية .	١ر٤٣
٨	السابعة	عدم وجود سياقات عمل انتاجية تسهل مهمة الطلبة .	١ر٢٥
٩	الثامنة	لايقدم الطلبة الافكار في الوقت المحدد	١ر٠
١٠	التاسعة	عدم وجود استوديو سينمائي لتنفيذ المشاريع .	٠ر٨٦
١١	العاشرة	الحوافز المادية المعنوية للمشرفين على الطلبة غير مجزية .	٠ر٥٧
١٢	حادية عشرة	عدم اعتماد درجة المشروع مقوما لنجاح او رسوب الطلبة .	٠ر٤٣
١٣	ثانية عشرة	ضعف التعاون بين القسم والمؤسسات الفنية في القطر .	٠ر٢٩
١٤	ثالثة عشرة	قلة التدريبات العملية لدى الطلبة .	٠ر٢٩

المشكلات التي تواجه المشاريع السينمائية الطلابية من وجهة نظر الطلبة

المشكلات الحادة التي عبر عنها طلبة الرابع قسم السينما

تم في هذا الاتجاه ترتيب المشكلات ككل ترتيبا تنازليا وحسب درجة حدتها ، وبملاحظة الجدول رقم (٣) يتبين ان درجات حدة الفقرات (١١) تتراوح درجة حدة قصوى مقدارها (١ر٩٥) ودرجة حدة دنيا مقدارها (١ر٤٠) وفقا للمعيار الذي اعتمده الباحث ، وقد ناقش الباحث الفقرات على النحو الاتي :

جدول رقم (٣)

يبين المشكلات التي عبر عنها طلبة الرابع سينما

ت	المرتبة	المشكلات	درجات الحدة
١	الأولى	عدم توفر الفيلم الخام .	١ر٩٢
٢	الثانية	قلة توفر الاجهزة والمعدات السينمائية .	١ر٨٥
٣	الثالثة	صيانة وادامة الاجهزة والمختبرات ليست بالمستوى المطلوب .	١ر٧٧
٤	الرابعة	عدم وجود مكتب للأنتاج الطلابي ينظم العمل .	١ر٦٩
٥	الخامسة	عدم وجود تخصيصات مالية لمشاريع الطلبة .	١ر٦٢
٦	السادسة	خضوع الجهاز الاداري للصيغ الادارية الروتينية .	١ر٥٤
٧	السابعة	عدم وجود عمال وفنيون لمساعدة الطلبة في تشغيل الاجهزة الصالحة .	١ر٤٦
٨	الثامنة	عدم وجود مكتبة فيلمية وصوتية .	١ر٣٨
٩	التاسعة	صعوبة الحصول على وسائط لنقل فريق العمل .	١ر٣١
١٠	العاشرة	عدم اهتمام القسم بمعاناة الطلبة .	١ر٢٣
١١	حادية عشرة	اعطاء التسهيلات والموافقات يخضع للعمل الروتيني .	١ر١٥

برزت الفقرة (١) التي تشير الى (عدم توفير الفيلم الخام) لتتصدر كافة الفقرات ولتحتل المرتبة الاولى من بين الفقرات الاخرى وبدرجة حدة مقدارها(١ر٩٢) ، وهذه النتيجة تعد من وجهة نظر الباحث طبيعية ومتوقعة ويؤكد صدقها الاجماع الكبير من مجمل حجم العينة ، حيث كانت اجاباتهم متراوحة بين(تشكل صعوبة) والتي كانت لها الارجحية و(مشكلة الى حدما).

وبذلك تشير هذه النتيجة بشكل واضح الى جدية هذه المشكلة وتضعها في صدارة المشكلات التي يلزم البدء بمعالجتها كمقدمة موضوعية لمعالجة المشكلات الاخرى .

اما الفقرة التي احتلت المرتبة الثانية فقد كانت تشير الى قلة توفر الاجهزة والمعدات السينمائية وبلغت درجة حدتها(١ر٨٦) لتكتسب ايضا صفة(تشكل مشكلة) ولتتخذ هذه الفقرة اهمية متقدمة كمشكلة تستلزم الانتباه اليها ووضعها ضمن الاولويات في سياقات التخطيط .

ثم تأتي الفقرة (٣) لتحتل المرتبة الثالثة والتي تشير الى صيانة وادامة الاجهزة والمختبرات ليست بالمستوى المطلوب وبدرجة حدة مقدارها(١ر٧٧) ولتكتسب صفة(مشكلة) لذا يرى الباحث ايجاد السبل والبدائل الكفيلة باقصائها من قائمة المشكلات وافساح الطريق امام الطلبة وبأزالة جميع المشكلات .

وبالرجوع الى الجدول رقم(٣) ويلاحظ ان الفقرة (٤) احتلت االمرتبة الرابعة بدرجة حدة مقدارها(١ر٦٩) ، والتي تشير الى (عدم وجود مكتب للانتاج الطلابي ينظم العمل .

الفقرة(٥) احتلت المرتبة الخامسة وكان مقدار درجة حدتها(١ر٦٢) والتي تشير الى عدم وجود تخصيصات مالية لمشاريع الطلبة .

اما الفقرة (٦) احتل المرتبة السادسة من حيث حدتها والتي تشير الى خضوع الجهاز الاداري للصيغ الادارية الروتينية وبدرجة حدة مقدارها (١ر٥٤) .

ومن المشكلات الحادة كذلك هو مايراه الطلبة من عدم وجود عمال وفنيون لمساعدة الطلبة في تشغيل الاجهزة الصالحة بدرجة حدة مقدارها(١ر٤٦) وتحتل المرتبة السابعة من مجموع المشكلات التي عبر عنها الطلبة .

والمشكلة الثامنة هي عدم وجود مكتبة فيليمية وصوتية وبدرجة حدة مقدارها (١ر٣٨) .

ويرى الطلبة في قسم السمعية والمرئية الى صعوبة الحصول على وسائط لنقل فريق العمل بدرجة حدة مقدارها (١ر٣١).

اما الفقرة العاشرة فقد اشارت الى عدم اهتمام القسم بمعاناة الطلبة وبدرجة حدة مقدارها (١ر٢٣) .

وتأتي في آخر قائمة المشكلات الحادة في قسم السمعية من ان اعطاء التسهيلات والموافقات يخضع للعمل الروتيني وبدرجة حدة مقدارها (١ر١٥) وهذا يرجع الى صعوبة الحصول على اعطاء التسهيلات والموافقات نتيجة عوامل ادارية روتينية .

الحلول المقترحة لاجتياز المشكلات

استخلص الباحث لما ظهر من صعوبات جملة من الحلول ، من خلال المصادر ذات العلاقة ، والتي شملت المقابلات الشخصية للمعنيين ومعايشة قسم من هذه المشكلات .

وقد عرض الباحث في هذا الصدد الى تلك الفقرات التي اكتسبت صفة (مشكلات) وعرضها حسب التسلسل التنازلي لمرتبة كل منها وفقا للجدول رقم (٢)و(٣).

اولا. الحلول المقترحة للمشكلات التي عبر عنها المشرفين .

١. توفير الاجهزة والمعدات

٢. دراسة امكانية القسم الاستيعابية .

٣. توفير فنيين لتشغيل وادامة الاجهزة والمعدات .

٤. توفير وحدة صيانة للمعدات والاجهزة الفنية .

٥. ايجاد مكتب للأنتاج السينمائي الطلابي .

٦. القضاء على الروتين الاداري .

٧. رفع مستوى الطلبة من الناحية العلمية .

٨. ايجاد سياقات عمل انتاجية.

٩. مساعدة الطلبة في تقديم الطلبة لافكارهم في الوقت المحدد .

١٠. انشاء ستوديو سينمائي .

١١. توفير الحوافز المادية والمعنوية للمشرفين .

١٢. اعتماد درجة المشروع مقوما لنجاح ورسوب الطلبة .

١٣. تقوية روح التعاون بين قسم السمعية والمرئية والمؤسسات الفنية في القطر .

١٤. زيادة التدريبات العملية للطلبة .

ثانيا . الحلول المقترحة للمشكلات التي عبر عنها الطلبة

١. توفير الفيلم الخام .

٢. صيانة الاجهزة والمختبرات بصورةصحيحة .

٣. تخصيص ميزانية للأنتاجات الطلابية .

٤. توفير مكتبة فيلمية وصوتية .

٥. توفير وسائط نقل للطلبة .

٦. توفير التسهيلات والموافقات للطلبة .

٧. الاهتمام بمعاناة الطلبة .

الاستنتاجات

بناء على ماتقدم من الدراسة لمختلف المشاكل التي تناولها البحث ، فقد خلص الباحث بمجموعة من الاستنتاجات جاءت كما يأتي .

١. اتضح ان الفقرات التي عبر عنها المشرفين التسعة تتحمل جميعها السبب الرئيسي للواقع الحالي الذي تعيشه المشاريع السينمائية الطلابية في قسم السمعية والمرئية بكلية الفنون الجميلة ، مما يدل على انها تشكل مشاكل حقيقية امام المشاريع السينمائية الطلابية .

٢. اتضح ان الفقرات التي عبر عنها الطلبة الحاية عشرة تتحمل جميعها السبب الرئيسي للواقع الحالي الذي تعيشه المشاريع السينمائية الطلابية .

٣. ان مجمل الفقرات التي تشكلت كمشكلات اوشبه مشكلات يمكن تجاوزها وحلها .

التوصيات

في ضوء النتائج التي توصل اليها هذا البحث واستكمالا لعملية تطوير وتقويم المشاريع السينمائية الطلابية يقترح الباحث اجراء الدراسات التالية .

١. اجراء دراسة مركزة تتناول المشكلات الحادة التي تجابه المشاريع السينمائية الطلابية ، كل على انفراد ومدى تأثيرها على المشاريع في قسم السمعية والمرئية .

٢. اجراء دراسة مقارنة لمشكلات المشاريع السينمائية الطلابية في قسم السمعية والمرئية ومشكلات السينما الطلابية في العراق .

٣. توسيع دور مكتب الانتاج الطلابي .

٤. منح جوائز تشجيعية للاعمال الطلابية الجيدة .

المصادر

١. البياتي ، عبد الجبار توفيق وزكريا اثنياسيوس ، الاحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس ، مؤسسة الثقافة العمالية ، بغداد ، ١٩٧٧.

٢. سرحان الدمرداش ، التقوية في تدريس العلوم في مؤتمر تطوير تدريس العلوم للفترة من ٢٩ نوفمبر الى ٩ ديسمبر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ،١٩٧١.

٣. فؤاد ابو حطب وسيد احمد عثمان ، التقويم النفسي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ،١٩٧٦.

٤. فريد جبرائيل النجار وآخرون ، قاموس التربية وعلم النفس التربوي ، منشورات التربية في الجامعة الامريكية ، بيروت ، ١٩٦٠.

٥. لندفل س ، اساليب الاختبار والتقويم فيالتربية والتعليم ، ترجمة عبد الملك الناشف وسعد التل ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٨ .

٦. هرمز ، صباح حنا ، مشكلات الطلبة الوافدين في جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كتاب المؤتمر الاول للتعليم الجامعي في العراق ، بغداد ، ١٩٧١.

7. Eugene C.Fisher, A National Survey of the Beginning Teacher , The Beginning Techer Mag, New York : Holt 1955 .

8. Good, G.V. Dictionery of Education 3rd, ed New York, Marcaw Hill, 1973 .

9. Howsan, R, B, Current Issues in Education in National Elemenary Prin Ciapl, Vol, II , No. 5, 1973 .

استمارة استبيان رقم(١)

جامعة بغداد

كلية الفنون الجميلة

استفتاء البحث الموسوم

تقويم المشاريع السينمائية الطلابية من وجهة نظر مشرفيها وطلبتها

استاذي الفاضل :

هذه قائمة بالمشكلات قد تواجه بعضها ، وقد لاتواجه البعض الاخر ولما كنت اقدر من غيرك على تحديدها ، لذا ارجو الاجابة عن هذه العبارة : بوضع(×) امام العبارة التي تمثل مشكلة بالنسبة اليك اوتشكل مشكلة الى حد ما اولاتشكل مشكلة .

مع شكري وتقديري

الباحث

ت	المشاكل التي واجهت المشاريع السينمائية الطلابية من وجهة نظر مشريها	تشكل مشكلة	تشكل مشكلة الى حد ما	لاتشكل مشكلة
١	صعوبة الحصول على الاجهزة والمعدات اللازمة للمشروع			
٢	الروتين الاداري عامل معوق لمهمة الذلبة .			
٣	تفاوت مستويات الطلبة من الناحية العلمية .			
٤	عدم وجود مكتب للأنتاج السينمائي الطلابي			
٥	قلة التدريبات العملية لدى الطلبة .			
٦	عدم وجود سياقات عمل انتاجية تسهل مهمة الطلبة .			
٧	عدم وجود فنيين لتشغيل وادامة الاجهزة والمعدات .			
٨	لايقدم الطلبة الافكار في الوقت المحدد .			
٩	عدم وجود استوديو سينمائي لتنفيذ المشاريع .			
١٠	الحوافز المادية والمعنوية للمشرفين على الطلبة غير مجزية .			
١١	لاتوجد وحدة صيانة للمعدات والاجهزة الفنية .			
١١	تزايد عدد الطلبة المقبولين في القسم دون دراسة امكانيته الاستيعابية .			
١٣	عدم اعتماد المشروع مقوما لنجاح او رسوب الطلبة .			
١٤	ضعف التعاون بين القسم والمؤسسات الفنية في القطر .			

استمارة استبيان رقم (٢)

جـامعـة بـغـداد

كلية الفنون الجميلة

استفتاء البحث الموسوم

تقويم المشاريع السينمائية الطلابية من وجهة نظر مشرفيها وطلبتها

اخي الطالب :

هذه قائمة بالمشكلات قد تواجه بعضها ، وقد لاتواجه البعض الاخر . ولما كنت اقدر من غيرك على تحديدها لذا ارجو الاجابة عن هذه العبارة بوضع علامة (×) امام العبارة التي تمثل مشكلة بالنسبة اليك اوتشكل مشكلة الى حد ما اولاتشكل مشكلة .

مع شكري وتقديري

الباحـث

ت	المشاكل التي واجهت المشاريع السينمائية الطلابية من وجهة نظر مشريها	تشكل مشكلة	تشكل مشكلة الى حد ما	لاتشكل مشكلة
١	عدم توفر الفيلم الخام .			
٢	قلة توفر الاجهزة والمعدات السينمائية .			
٣	صيانة وادامة الاجهزة والمختبرات ليست بالمستوى المطلوب .			
٤	عدم وجود مكتب للأنتاج الطلابي ينظم العمل .			
٥	عدم وجود تخصيصات مالية لمشاريع الطلبة .			
٦	خضوع الجهاز الاداري للصيغ الادارية الروتينية .			
٧	عدم وجود عمال وفنيون لمساعدة الطلبة في تشغيل الاجهزة الصالحة .			
٨	عدم وجود مكتبة فيلمية وصوتية .			
٩	٩. صعوبة الحصول على وسائط لنقل فريق العمل			
١٠	عدم اهتمام القسم بمعاناة الطلبة .			
١١	اعطاء التسهيلات والموافقات يخضع للعمل الروتيني .			

RESEARCH ABSTRACTS

1. Producing Educational TV. Programmes in The College of Fine Arts .

Letorer Issam Isa Alwan

How to design TV. Educational programmes in some Faculties of the College of Fine Art to be used in V.H.S. Casselles .

2. Narration in Iraq Film Comedies

Lecturer Muslem A.Tahir

Astudy of Iraki Film Comedies and how the ways of comedy were realized .

3. Film Realism

Lecturer William Yelde Hanna

The rise of realism in the movies , and social realism , with views of authors of Film Theory Like Kracauer and Bazin .

4. Waiting for Godo : astudy of character

Lecturer : Abdul Fallah Abdul Ameer

An analyses of the Character of the hero in Samuel Beket's play waiting for Godo .

6. Specifications of the Iraki foot

Dr. Fawzi Al-Mashhadani

Designing a moold and discovering a Fitting system for Iraq which meets local problems and Their needs .

7. fvalation of student film projects by students and sopervisors .

Lecturer Dr. Ali Al-Rikaby

This is an evaluation Review of Student Film prajects of the Faculty of TV. and Film , at the cdlege of Fine Arts . .