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

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

العدد 18 - المجلد الخامس - السنة الخامسة - تشرين الاول 1997

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

المحتويات

☐ تحليل محتوى الافلام التسجيلية لام المعارك في ضوء القيم المستنبطة من احاديث السيد الرئيس	د . علي حسين الركابي
☐ اتجاهات النقيد المسرحي العراقي في تناول القاء الممثل	د. مصطفى تركي السالم
☐ اشكالية التطبيق المختبري والمشروع بين مؤثرات الواقع واشتراطات الطموح	الاستاذ اسعد عبدالرزاق د. وليد العبيدي
☐ استخدام بعض العناصر الاساسية لفن التمثيل كعوامل مساعدة لتوصيل المعلومات الى الطلبة في المرحلة المتوسطة والثانوية من قبل مدرسيها	ضياء شمس حسون نجم عبدالله عسكر
☐ استخدام التصوير المجسم في الصناعة والبحث العلمي	عبدالجليل ابراهيم ادهم
☐ The Concept of Isolation in mary Shelley's frankenstein	صبيحة فاضل حبيب

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٣٨ لسنة ١٩٨١

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث
٢. ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة أخرى .
٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .
٤. تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة 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) .

مجلة
الأكاديمي
كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد

تحليل محتوى الافلام التسجيلية لام المعارك في ضوء القيم المستنبطة من احاديث الرئيس القائد صدام حسين

د. علي حسين الركابي
كلية الفنون الجميلة
قسم السمعية والمرئية

* يهدف البحث الى التعرف على صورة الانسان العراقي كما قدمته الافلام التسجيلية في ام المعارك في ضوء القيم المستنبطة من احاديث السيد الرئيس .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٦/٨/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/٩/٢

الفصل الأول
اهمية البحث والحاجة إليه

تعتبر القيم واحدة من المؤشرات المهمة لهوية مجتمع من المجتمعات، فالتماسك الاجتماعي يعتمد على مدى وضوح قيم المجتمع واتساقها في نظام قيمي موحد، فالقيم تلعب دوراً فاعلاً في بناء المجتمع، فكلما كانت القيم مشتركة بين اعضاء المجتمع الواحد، كلما دل ذلك على تماسك بنيته والعكس صحيح.

لذا تلجأ المجتمعات التي تروم التطور والتقدم الى بناء سلم قيمي واضح ورصين وذلك عن طريق نشر القيم المرغوبة في المجتمع باساليب وطرق متنوعة ومختلفة كوسائل الاتصال والمنهج الدراسي، والمنظمات الجماهيرية.

ان القيم الجديدة يمكن ان تستنبط من الفلسفة الاجتماعية للبلد، كما ان تغيير قيم المجتمع وانتظام الجديد منها في نظام قيمي واضح لايتم بشكل جيد من دون احداث تغيير مخطط ومعقود في بنية المجتمع والعلاقات التي تسود افراده.

وفي قطرنا الذي يعيش تجربته الخلاقة في البناء في ظل ثورة ١٧ تموز والتي تهدف الى تغيير بنية المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية وفق قيم ومعايير تتلائم وطبيعة المرحلة الجديدة (١: ص٢٩٩).

تحتل مسألة غرس القيم الجديدة في المجتمع موقعاً متميزاً في مسيرة التحولات الاجتماعية. فاننا حين نبني المجتمع الثوري، فان مستلزمات وشروط ذلك لاتكمن في اجراء التحولات الثورية التي تجري على صعيد الواقع الاقتصادي وتعبر عن نمط وشكل الاساس المادي للمجتمع فحسب، بل ان هذه المهمة كي تأخذ مداها الشمولي وتأثيرها المبدع في عملية البناء الجديد، يجب ان تتوافق وبحركة متوازية مع عمل تربوي وتثقيفي يشيع في المجتمع القيم الجديدة المتطابقة والمنسجمة مع تلك التحولات. (٢: ص٧١).

وتأكيداً على تنمية القيم الجديدة فان الرئيس القائد صدام حسين قدم نموذج للانسان الجديد لما يحمله من القيم والممارسات الثورية المنشودة فضلاً عن مساهماته الخلاقة والمبدعة في العطاء الثوري، ولما اتسم به من روح الابداع والاصالة والتجديد فانه اصبح

مدرسة لاشاعة وتنمية القيم والممارسات الثورية، على الصعيدين الفكري والتطبيقي. لذا فان احاديث وخطب السيد الرئيس القائد يمكن اعتبارها برامج عمل تسير في ضوئها الدوائر والمؤسسات المختلفة وذلك فيما يتعلق بالقيم والممارسات التي يؤكد عليها. ومن هذا المنطلق قام العقابي (١٩٨٣) بدراسة لتحليل عينة من خطابات الرئيس القائد صدام حسين واستنبط منها، قائمة بالقيم التي تضمنتها ومن الاقتراحات التي جاءت بها دراسة العقابي هو اعتبار هذه القائمة من القيم اساساً لتقويم وسائل الاعلام المختلفة. (٣: ص٧٤).

ويمثل الفيلم التسجيلي قوة كبيرة مؤثرة في مجالات التوجيه والتوعية والارشاد والاعلام، وكأداة فعالة في ميادين التعليم والبحث العلمي، والتدريب وللتثقيف، كما ظهر كطاقة حيوية في تقريب المسافات والميول والاتجاهات، وازالة الفوارق بين الشعوب ودعم العلاقات الدولية، فضلاً عن انه يستطيع ان يعالج موضوعات متصلة بالانسان في بيئته وحياته واحتياجاته، كما ازدادت الحاجة اليه كونه يغرس في نفوس الناس القيم ويقدم معالجة لموضوعات تساعد في تكوين صور ذهنية معينة لدى الجمهور.

وقدر للفيلم التسجيلي ان يلعب دوراً مهماً على المستوى الخارجي والداخلي، فعن طريقه يمكن ان ننقل صورة ايجابية عن اي شعب من الشعوب لكي تخلق فرصة للتعاون والتعاطف والتفاهم والصداقة والاحترام، ومن المؤكد ان هذه الصورة التي يحملها اي شعب لشعب آخر، لها دور اساسي في سلوك هذا الشعب ازاء الشعب الآخر.

يقول الفنان التسجيلي السوفيتي رومان كارمن: ان الفيلم التسجيلي يلعب دوراً كبيراً في حياتنا لانه اداة قوية في توحيد قوى الناس وتكتيل جهودهم او توطيد روابط التعاون والصداقة بينهم (٧: ص٧٢).

اما جون جريرسون John Grierson فيقول: ان الفيلم التسجيلي هو معالجة الاحداث الواقعية الجارية باسلوب فيه خلق فني (٤: ص٥).

وقد فتح الطريق امام التسجيليين في كل مجتمع كي يصيغوا ذلك الواقع بشكل فني مؤثر لايقتصر على مجرد نقل الواقع وتصويره حرفياً او نسخه، بل تقديم الواقع بما يؤدي عند عرضه على الشاشة الى نتائج محددة واحداث تأثير مقصود بالنسبة للمشاهد

المستهدف.

ان هذا يلقي على الفنان التسجيلي مسؤوليات جسام نحو تصوير الانشطة المختلفة لافراد مجتمعه واظهارها بالشكل المطلوب، بما يحقق مسؤوليات السينما التسجيلية كوسيلة للاتصال لها دورها في مجال الاعلام والتثقيف والدعاية.

لقد ارتبط الفيلم التسجيلي خلال العشرينات من هذا القرن بتصوير الانسان وابراز خصائصه وسماته في مختلف الادوار الاجتماعية في الحياة اليومية، فقد كان (دزيجا فيرتوف) يهدف الى انتاج افلام تسجيلية تعمل على نقل حقائق المجتمع السوفيتي الجديد.

وكان الهدف من فيلم (لاشيء غير الزمن) لكافا لكانتي في فرنسا عام ١٩٢٦ وفيلم (سيفونية برلين) لروتمان في المانيا عام ١٩٢٧ هو تقديم عمل فني متميز منبثق من صميم الحياة الواقعية الحقيقية في المدن الحديثة وماتتضمنه من معالم متميزة وماتطويه من مظاهر تلك الحياة من افراح واتراح ومتناقضات وعمران وحركة وسكون.

وانطلاقا من هذا المنظور فقد تضاعفت مسؤوليات الفيلم التسجيلي باتجاه الاسهام في نقل الصورة الجديدة لمجتمعنا ومدى مشاركته الفاعلة في معاركنا السياسية والاجتماعية وتحرير الانسان.

فالفيلم التسجيلي يشغل حيزاً لابأس به من نتاج مؤسساتنا الفنية، كما انه يلامس واقع المرحلة التي يمر بها عراقنا الحبيب في معركته العادلة ضد العدوان الاجنبي الحاقد. اذ تتجلى فيه الواقعية في تصوير الاحداث التي مر بها قطرنا العزيز خلال ام المعارك الخالدة.

ان مايعزز اهمية هذا البحث هو في محاولة التعرف على صورة الانسان العراقي كما قدمته لنا الافلام التسجيلية في ام المعارك وفي ضوء القيم المستنبطة من احاديث السيد الرئيس القائد صدام حسين كما انه لم تحط بدراسة سابقة ومتابعة عملية شاملة للتعرف على القيم التي تطرحها.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرفعلى صورة الانسان العراقي كما قدمته الافلام

التسجيلية في ام المعارك في ضوء القيم المستنبطة من احاديث السيد الرئيس.

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على تحليل محتوى عينة من الافلام التسجيلية التي انتجتها دائرة السينما والمسرح للفترة من عام ١٩٩١ ولغاية ١٩٩٣.

تحديد المصطلحات

القيم

لابد من الاشارة الى انه لايوجد اتفاق تام بين العلماء على تعريفها، رغم كثرة تلك التعاريف، وفي ضوء ذلك سيقتصر الباحث على عدد محدود منها:

١- تعريف وايت White : هي اي هدف او معيار للحكم، عادة مايشار اليه في ثقافة معينة، وكأنه - بديهيا - مرغوب فيه (١٦: ص٩٠).

٢- ويعرف دفلور Defleur القيم: بأنها القواعد الاساسية او المعايير التي من خلالها يعمل ابناء المجتمع على صياغة الاهداف والمثل العليا (١٣: ص٤٤٤).

٣- ويعرف بالدرج Baldridge القيم: على انها تلك المفاهيم التي تؤثر في سلوك الناس لتحديد ماهو صحيح او مرغوب فيه (٨: ص١٠٥).

٤- ويشير ستيوارت Stweart الى ان القيم: هي مواقف ومعايير للحكم على ماهو مهم، وصحيح، ومرغوب فيه من الاشياء (١٥: ص٥٧٦).

٥- اما تعريف الرئيس صدام حسين للقيم: هي مجموعة المواقف والسلوك والافكار والاهداف العليا لكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع مدعومة بالعرف السائد للاغلبية (٣٠: ص٢١).

اما التعريف الذي سيتبناه الباحث فهو تعريف الرئيس صدام حسين للقيم.

الفصل الثاني
الاطار النظري والدراسات السابقة

اولاً- الاطار النظري

١- مقدمة تاريخية عن الفيلم التسجيلي

يمكننا القول ان الملامح التسجيلية بدت في صورة سطحية باهتة في السنوات الاولى لمولد السينما. فقد ظهرت ملامحها في افلام لوميير وباتيه الاولى، عندما كانت آلة التصوير تسجل بامانة وصدق الاحداث والمشاهد الواقعية الحية التي تجري امامها. ثم اخذت معالم تلك الصورة ذات الصبغة التسجيلية تتضح ملامحها تدريجيا وتتجلى اكثر في افلام (رحلة الى الكونغو) و (قمة ايفرست).

لقد كان الفرنسيون هم اول من استخدم عبارة Film Documentaire لوصف افلام الرحلات Film de voyage(١) التي اقبل عليها الهواة على انتاجها بكثرة منذ بداية الانتاج السينمائي بعد اختراع لويس لوميير Louis Lumiere لاول جهاز لالتقاط الصور السينمائية سنة ١٨٩٥ وعرضها، غير ان الفصل الاول في تحديد خصائص الفيلم التسجيلي يرجع الى المخرج والناقد الانكليزي جون جريرسون John Grierson حيث كان اول من وضع تعريفاً محدداً لما يجب ان يطلق عليه (فيلم تسجيلي Documentary Film) وذلك بعد نشره مقالاً بجريدة New York Sun سنة ١٩٢٦ عارضا فيلم روبرت فلاهرتي Robert Flaherty ، موانا وجاء تعريف جريرسون للفيلم التسجيلي بانه المعالجة الخلاقة للحدث الواقعي وميزه عن غيره من الافلام حيث ذكر ان الافلام التسجيلية هي تلك الافلام التي تصور عناصر الطبيعة سواء كان ما تصوره مواد خاصة بالجرائد او المجلات السينمائية او افلام المعرفة ذات الشكل الدرامي او التي تعتمد على

(١) فيلم الرحلات Film de Voyage هو فيلم تسجيلي يعتمد على تصوير المكان الحقيقي الذي يدور حوله الموضوع، وهو فيلم واقعي قصير ذو مسحة سياحية يقدم للمشاهد معالم البيئة ومناظرها في بلد ما، وحياة هذه المجتمعات وفنونها بطريقة علمية فنية جذابة متمسكاً بالصدق وبعدم المبالغة او التزييف، وتهدف افلام الرحلات الى تعريف المشاهدين بالمناطق المختلفة في العالم والكشف عن قيمتها الجمالية او التاريخية او الاقتصادية لنشر المعرفة والثقافة.

الاستطراد، او الافلام التعليمية او الافلام العلمية (٤: ص١١١).

وقد اكد جريرسون على ان السينما التسجيلية تستمد مادتها من واقع المكان الذي يتم فيه التصوير، ومن واقع الحياة باشخاصها الحقيقيين.

والافلام التسجيلية كما هو واضح من اسمها، هي عبارة عن تسجيلات للحياة، ليست كلها دفعة واحدة، وانما لقطاعات من هذه الحياة تشمل مجموعات صغيرة من الناس وتبين اساليب معيشتهم، ولا محل في هذا النوع من الافلام للخداع او التلفيق بل يجب ان يشاهد الناس فيها كما هم على حقيقتهم وبنفس الطريقة التي يعيشون بها فعلاً، كما تطلعك على مشاكلهم الخاصة، وعلى الجوانب الطيبة والسيئة في حياتهم اليومية.

وقد فتح تعريف جريرسون للفيلم التسجيلي «المعالجة الخلاقة للواقع» آفاقاً واسعة امام التسجيليين كي يصيغوا ذلك الواقع بما فيه من احداث ومشكلات وقضايا واماكن واشخاص بشكل فني مؤثر، بحيث لايقتصر عمل مخرج الفيلم التسجيلي على مجرد نقل الواقع وتصويره بالكاميرا السينمائية - او نسخة منه بمعنى ادق - لا بل اصبح المخرج التسجيلي يبحث فيما حوله ويختار ويحدد عناصر موضوعة من الواقع، مرتبا اياها بحيث تؤدي في النهاية الى نتيجة معينة وتأثير مقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف مع ضرورة مراعاة ان الواقع الاكبر يصلح وحده موضوعاً للفن.

وتمثلت بداية الانتاج السينمائي التسجيلي في تصوير الاحداث والاخبار الهامة ومقابلات كبار رجال الدولة، وهو اقرب مايكون لما نراه الآن ضمن فقرات الجرائد السينمائية، وتغير الحال واصبح للفيلم التسجيلي قواعده الخاصة وأسسه الفنية المتميزة وفنيوه الحريصون على انتشاره وتطويره بظهور الرواد الاوائل للفيلم التسجيلي امثال جون جريرسون وروبرت فلاهرتي وكافلكنتي وايزنشتين وروثمان وبول روثا وغيرهم ممن ساهموا بانتاجهم وكتاباتهم ونظرياتهم في اظهار وتطوير الفيلم التسجيلي، وعملوا لتصبح السينما التسجيلية عملاً فنيا له طابعه الخاص واهدافه واشكاله المحدة المستقلة عن الانتاج السينمائي الروائي.

وقد ظهرت تعريفات كثيرة نشرها السينمائيون والنقاد الذين خاضوا هذا المجال في

دول اوربا وامريكا. ومن ذلك نذكر ماقاله ريتشارد ماكان Richard Maccann عن الفيلم التسجيلي. فهو يرى ان اصالته لاتنبع من اعتماده على مادة الواقع فقط، بقدر ماترجع الى اصالة توظيف هذه المادة الواقعية. ان وثائقية النتيجة هي الشيء الهام والمحك الاساسي في الفيلم التسجيلي لا وثائقية المادة المصورة، والا اقترب بذلك الى مضمون الجرائد السينمائية التي تقدم مادة واقعية، حقيقية، موثوقاً بها، ولكنها لاتتجاوز الناحية الاخبارية (٥: ص٢).

وحدد بير لورنتز Pare Lorentz[١] الفيلم التسجيلي بانه: «فيلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامي» وذكر ان هناك عوامل كثيرة يمكن استغلالها درامياً في الواقع، حيث ان الدراما ليست وقفاً على الفيلم الروائي فالطبيعة والحياة تحويان صراعات لاتقل في حدتها عن الصراع الدرامي في المسرح او الرواية او القصة، ولكن المهم هو كيفية التقاط الفنان او المخرج التسجيلي واكتشافه لمادته من الواقع المحيط به. (٩: ص١١٧).

وقد عرف الفيلم التسجيلي بانه: نتاج عملية انتقاء، يختار صانع الفيلم صوراً واصواتا من واقع الحياة، ويلجأ في بعض الاحيان الى اعادة صياغة تجارية الواقعية لتدور في محيطها الحقيقي، بعدئذ يعيد ترتيب مادته ليجعل منها قالباً متماسكاً بمساعدة - رواية - يشرحها للمشاهد (٥: ص٩٣).

وقد حدد الاتحاد العالمي للسينما التسجيلية سنة ١٩٤٨ الفيلم التسجيلي بانه: كل طريقة للتسجيل على شريط السلولويد لاي مظهر من مظاهر الواقع، وذلك بتقديمه عن طريق التصوير المباشر او باعادة البناء المخلص والمنطقي ليتمشى مع العقل والعاطفة من اجل اشباع الرغبة في توسيع المعرفة والادراك وعرض المشكلات وحلولها بامانة، وذلك في المجالات الاقتصادية والثقافية والعلاقات الانسانية.

وفي ضوء ماتقدم يمكن ان نخلص الى ان الفيلم التسجيلي هو عبارة عن شكل من

---

(١) بيرلورنتز: مؤلف وخرج الفيلم الشهير «النهر» الذي يبين كيف ان عملية اقتلاع الاشجار في الغابات وغير ذلك من اساءة استخدام التربة في حوض نهر المسيسيبي قد ضيع ملايين الدولارات في خسائر الفيضان. وقد اعد لورنتز هذا الفيلم سنة ١٩٣٧ بتكليف من وزارة الزراعة الامريكية.

اشكال الانتاج السينمائي، يعتمد اساساً على الواقع في مادته وفي تنفيذه، لا يهدف الى الربح المادي بل يهتم بالدرجة الاولى بتحقيق اهداف خاصة ترتبط بالنواحي الاعلامية او التعليمية او الثقافية او حفظ التراث والتاريخ.

١-١ : الفيلم التسجيلي وام المعارك الخالدة

عند الحديث عن ملحمة ام المعارك الخالدة لابد من تثبيت قناعة مفادها انه لايمكن التعامل مع هذه الملحمة بمعزل عن كامل مسيرة ثورة ١٧ تموز، فهذه الثورة العملاقة وضعت تحت المجهر من قبل القوى الامبريالية الغربية وامريكا بالذات بعد ان تجاوزت الحد المسموح به.

فعصب ملحمة ام المعارك يمتد الى جميع الانجازات التاريخية التي حققتها الثورة والتي هدفها بناء الانسان العراقي الجديد وفي مقدمتها تأميم النفط والنتائج التي ترتبت عليه في مد الاستقلال السياسي الى الاستقلال الاقتصادي ثم ماتبع ذلك من خطوات عملاقة في تنمية البلاد وتأسيس ركيزة متينة لبنية تحتية صناعية متطورة تمكنت من الولوج الى عالم التقنية واستخدامها بالشكل الذي يعزز الاعتماد على الذات وحماية وحدة وسيادة العراق من قوى التآمر والطغيان في العالم.

لقد جهزت قوى العدوان اضخم حشد حصل في التاريخ الحديث لضرب بلد يعد في القياسات الاعتيادية نامياً او من مجموعة دول العالم الثالث. لقد تمكنت هذه القوى العدوانية من الحاق دمار كبير في القاعدة الصناعية وبقية شرايين الحياة الحضارية بسبب من استخدام ارقى ماتوصلت اليه صناعة السلاح في العالم. الا انها من جانب آخر اثارت روح التحدي وارادة التصميم لدى كامل ابناء الشعب العراقي في ضرورة الرد على المعتدي بما يحول عدوانه الآثم هذا والحصار الذي تبعه الى فشل ذريع تنهار بموجبه كامل مخططاته التي هدف اليها من وراء العدوان، فكانت انتفاضة المجاهدين لاعادة الاعمار والبناء وفق سياقات غير تقليدية.

ومن هنا يأتي دور السينما التسجيلية باعتبارها وسيلة كالكتابة يمكن ان تتخذ اشكالا تؤدي عدد من الوظائف. فبوسع السينما استخدام ايقاعها الخاص وقواعدها

التعبيرية لاقناع المشاهدين على المستويين المباشر، اي فهم مايجري امامنا على الشاشة وغير المباشر، اي فهم ماذا يكون وراء مانشاهده على الشاشة.

فمن الامور الجوهرية لشعب يخوض حربا ان يعرف لماذا يقاتل، وان يدرك افراده ماذا يفعلون، وان يفهموا ذلك لحلفائهم واعدائهم على السواء، لذا فأن حكومات البلاد المشتركة في حرب تنتج كثيراً من الافلام التي تدور حول كل هذه الامور، فتستطيع ان ترى اثر الحرب على الناس سواء كان ذلك خلال الحرب او بعدها.

فعندما وقع العدوان الثلاثيني على العراق كانت السينما التسجيلية حاضرة لتقوم بتسجيل ماخلفه هذا العدوان الاجرامي الهمجي، والذي يعتبر اكبر عدوان عسكري عرفته البشرية في العصر الحديث.

ان تسجيل هذه الاحداث بالصورة الحية والناطقة يعتبر اكبر ادانة لهذا العدوان، الذي أستهدف كل مرتكزات التطور والتقدم في شتى المجالات من جامعات ومعاهد ومدارس ومصانع ومشاريع تنموية ومستشفيات ودور عبادة ..... الخ.

ان ضخامة العدوان اتاح الفرصة للسينما التسجيلية لكي تسجل وتنقل وقائع احداث العدوان وكذلك المساهمة في ابراز صورة الانسان العراقي خلال ملحمة ام المعارك وتحت ظل ظروف الحصار الجائر المفروض على الشعب العراقي.

(٢) الدراسات السابقة

استطلع الباحث الميدان من اجل التعرف على الدراسات السابقة في هذا الموضوع، وتبين من خلال الجولة الاستطلاعية انه لم يسبق ان تناولت دراسة سابقة هذا الموضوع وبهذا الشكل.

الفصل الثالث
منهج البحث

مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الافلام التسجيلية المنتجة والبالغ عددها (١١) فيلم تسجيلي منذ عام ١٩٩١ ولغاية ١٩٩٣. والجدول رقم (١) يوضح اسماء الافلام التسجيلية وجهة الانتاج وزمن الفيلم والمخرج.

جدول (١)

اسماء الافلام التسجيلية

ت	اسم الفيلم	المخرج	المنتج	زمن الفيلم
١	لماذا استهدفوا العراق		السينما والمسرح	٤٠ دقيقة
٢	احلام بيضاء	خيرية المنصور	السينما والمسرح	٣٠ دقيقة
٣	حضاري جدا	هاشم ابو عراق	السينما والمسرح	٨ دقائق
٤	المرثية	رضية التميمي	السينما والمسرح	٤ دقائق
٥	خبر عن ملجأ العامرية	عبد الهادي الراوي	السينما والمسرح	١٥ دقيقة
٦	انظروا	خيرية المنصور	السينما والمسرح	٣٠ دقيقة
٧	وعد الماء	محمد شكري جميل	السينما والمسرح	
٨	حلم انسان عراقي		السينما والمسرح	١٥ ديقية
٩	عبور ايام المحنة	حسين امين	السينما والمسرح	١١ دقيقة
١٠	الغوغاء مروا من هنا		السينما والمسرح	
١١	نداء العراق	خيرية المنصور	السينما والمسرح	٣٠ دقيقة

طريقة البحث

استخدمت طريقة تحليل المحتوى لاستخراج القيم المتضمنة في محتوى الافلام التسجيلية باعتبارها الطريقة الملائمة للكشف عن هذه القيم.

وقد اكد كل من بيرلس (١٠:ص ٤٨٩) ويود وآخرون (١٢: ص٣) وهولستي (١٤: ص٥٣) على ضرورة ان تكون الطريقة موضوعية ومنهجية ومكممة، ولاجل

تحقيق هذه المتطلبات يجب ان يكون للبحث تصنيف ووحدات للتحليل ووحدات للتعداد وقواعد واضحة وصريحة لطريقة التحليل وقياس لثبات التحليل.

تصنيف القيم

لما كان هدف البحث هو التعرف على صورة الانسان العراقي كما قدمته الافلام التسجيلية في ام المعارك في ضوء القيم المستنبطة من احاديث السيد الرئيس اعتمد الباحث على قائمة القيم التي استنبطها العقابي (١٩٨٣) من دراسته لاحاديث السيد الرئيس صدام حسين لملائمتها لتحقيق هدف البحث، والتعرف على مدى شمول التصنيف للقيم كافة التي تضمنتها الافلام التسجيلية فقد اجريت دراسة استطلاعية بتحليل عينة من خمسة افلام، وقد كشفت الدراسة الاستطلاعية عن تضمين قيم في محتوى الافلام التسجيلية ولم يتضمنها التصنيف (الدمار، العدوان الثلاثيني، الاستنكار، الحزن، الزمن، المرض، الوحشية، الموت) كما تبنى الباحث نفس التعريف الذي تبناه العقابي في تعريفه للقيمة وهو تعريف السيد الرئيس المناضل صدام حسين حفظه الله.

تعريف الرئيس المناضل صدام حسين للقيمة: «هي مجموعة المواقف والسلوك والافكار والاهداف العليا لكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع مدعومة بالعرف السائد للاغلبية (٣: ص٢١).

وحدة التحليل

تم استخدام الشكل والمضمون كوحدة للتحليل لملائمتها لهذه الدراسة.

وحدة التعداد

تم استخدام التكرار بوصفه وحدة للتعداد لاجل اعطاء بعد كمي للقيم.

خطوات التحليل

لقد اتبع الباحث الخطوات التالية لتحديد وتسمية القيم المتضمنة في الافلام:

١- مشاهدة الفيلم التسجيلي مشاهدة اولية من اجل التعرف على موضوع الفيلم.

٢- مشاهدة الفيلم مشاهدة ثانية لتحديد القيم التي تحتويها.

٣- تسمية القيمة التي تضمنتها الافلام وتفريغها في استمارة خاصة اعدت مسبقاً لكل فيلم.

الثبات

من ميزات منهج تحليل المحتوى - باعتبارها اداة علمية - ان تتوفر فيه خاصية الثبات والتي تعني الحصول على نفس النتائج اذا ماأعيد تحليل المحتوى لنفس المادة وباستعمال نفس التعليمات التي اتبعت في التحليل.

وقد تم استخراج ثبات التحليل بالطريقة الآتية:

١- اتفاق المحلل مع نفسه عبر الزمن: وذلك بقيام الباحث باعادة تحليل ثلاث افلام (١) اي بنسبة ٢٥٪ من كافة الافلام التي حللت باديء الامر وقد كانت الفترة التي تتخلل التحليلين اسبوعين.

٢- الاتفاق بين الباحث ومحلل خارجي(٢) حيث قام محلل خارجي بتحليل محتوى نفس العينة من الافلام بعد ان تم تدريبه على طريقة التحليل واتباع نفس التعليمات.

وقد تم استخدام معادلة هولستي (١٤: ص٦٨) لاستخراج معامل الاتفاق بين تحليل الباحث ومحلل خارجي وبين محاولتين اثنتين للباحث عبر فترة زمنية، وقد بلغ معامل الاتفاق على تحديد الفكرة تسمية القيم بين الباحث والمحلل الخارجي (٨١ر٠) و (٨٠ر٠) على التوالي، بينما بلغ معامل الاتفاق بين محاولتين عبر فترة زمنية على تحديد القيم (٩٤ر٠) و (٩٢ر٠) على التوالي.

المعالجة الاحصائية للبيانات

استخدم الباحث المعالجات الاحصائية الآتية :

١- تجميع التكرارات التي حصلت عليها كل قيمة من القيم المستنبطة.

٢- وحسب النسب المئوية لتكرار كل قيمة، وذلك بقسمة تكرارها على التكرار الكلي لمجمل قيم الافلام.

٣- ترتيب القيم في سلم قيمي تنازلي، من القيمة التي حصلت على ادنى تكرار.

٤- استخدام معادلة هولستي لحساب معامل ثبات التحليل.

---

(١) تم اختيار الافلام الاتية بطريقة عشوائية لتكون عينة الثبات:

١- فيلم احلام بيضاء ٢- فيلم انظروا

٣- فيلم نداء العراق

(٢) قام بتحليل عينة الثبات التدريسي طاهر عبد مسلم.

الفصل الرابع

عرض و مناقشة النتائج

لغرض تحقيق هدف البحث المتعلق بالتعرف على صورة الانسان العراقي في الفيلم التسجيلي في ام المعارك في ضوء القيم المستنبطة - من احاديث السيد الرئيس القائد صدام حسين - فقد تم تحليل جميع الافلام التسجيلية في ضوء قائمة المستنبطة من احاديث السيد الرئيس، وقد توصل الباحث من خلال هذا التحليل الى قائمة من القيم بلغ تكرارها (٩٣) فكرة قيمة موزعة على (٣٧) قيمة رئيسية وقد تم ترتيب هذه القيم تنازليا حسب تكرارها بدأ من اعلى تكرار مكونة بذلك السلم القيمي للافلام التسجيلية كما هو موضح في الجدول رقم (٢) وبمقارنة السلم القيمي للافلام مع السلم القيمي لاحاديث السيد الرئيس والمتضمن في الجدول رقم (٣) يتضح مايلي:

١- ان (٢٧ر٧٠٪) من القيم المستنبطة من احاديث السيد الرئيس ظهرت في الافلام التسجيلية، اما بقية القيم التي لم تتضمنها الافلام ونسبتها (٧٣ر٢٩٪) فهي الوعي، الامانة، الالتزام والانضباط، الروح الجماعية، الطريق الخاص، الديمقراطية، المبدئية.

ان ماتعكسه الافلام التسجيلية من القيم التي اكد عليها السيد الرئيس المناضل صدام حسين في احاديثه يعتبر في تقدير الباحث مناسب اذ بلغ مايقارب من ٧٠٪ من مجموع قيم القائمة التي استنبطت من احاديث السيد الرئيس خاصة وان هذه الافلام تنتجها دائرة السينما والمسرح التابعة لوزارة الثقافة والاعلام.

لذا فانه ليس من المتوقع ان تعكس هذه الافلام وحدها جميع القيم التي تروم قيادة الحزب والثورة وعلى رأسها الرفيق المناضل صدام حسين ترسيخها عند الجماهير.

ان نسبة ٣٠ من القيم يمكن ببساطة ان تبث مع قيم أخرى من خلال وسائل الاتصال الاخرى.

جدول (٢)

القيم المتضمنة في الافلام التسجيلية حسب تكرارها ونسبها المئوية وترتيبها

ت	القيمة	تكرارها	٪	ترتيبها
١	العمل والانتاج	٩٣	١١ر٦٨	١
٢	الدمار	٧٧	٩ر٦٧	٢
٣	الابداع	٧٠	٨ر٧٩	٣
٤	العدوان الثلاثيني	٦٦	٨ر٢٩	٤
٥	حب الوطن	٥١	٦ر٤١	٥ر٥
٦	الاستنكار	٥١	٦ر٤١	٥ر٥
٧	التضحية والاستشهاد	٤٦	٥ر٧٨	٧ر٥
٨	الحزن	٤٦	٥ر٧٨	٧ر٥
٩	التحدي	٤٢	٥ر٣٨	٩ر٥
١٠	الشجاعة	٤٢	٥ر٣٨	٩ر٥
١١	السعادة	٣٢	٤ر٠٢	١١ر٥
١٢	العطاء	٣٢	٤ر٠٢	١١ر٥
١٣	الزمن	٢٨	٣ر٥٢	١٣ر٥
١٤	الدين	٢٨	٣ر٥٢	١٣ر٥
١٥	المرض	٢٣	٢ر٨٩	١٥
١٦	المرأة	٢٢	٢ر٧٦	١٦
١٧	الاحترام والتقدير	٢١	٢ر٦٤	١٧ر٥
١٨	الاصالة	٢١	٢ر٦٤	١٧ر٥
١٩	الطموح	٢٠	٢ر٥١	١٩
٢٠	الوحشية	١٩	٢ر٣٩	٢٠
٢١	الانتصار	١٦	٢ر٠١	٢١ر٥
٢٢	الموت	١٦	٢ر٠١	٢١ر٥
٢٣	الانسانية	١٥	١ر٨٨	٢٣ر٥
٢٤	الشعور القومي	١٥	١ر٨٨	٢٣ر٥
٢٥	الشرف	١٣	١ر٦٣	٢٥
٢٦	السلام	١١	١ر٣٨	٢٦ر٥
٢٧	الصدق	١١	١ر٣٨	٢٦ر٥
٢٨	الاخلاص	١١	١ر٣٨	٢٦ر٥
٢٩	العدالة	١٠	١ر٢٦	٢٩
٣٠	القوة والاقتدار	٨	١ر٠١	٣٠
٣١	الانتصار	٧	٠ر٨٨	٣١
٣٢	التصميم	٤	٠ر٥٠	٣٢
٣٣	الايمان	٣	٠ر٣٨	٣٣ر٥
٣٤	الثقة بالنفس	٣	٠ر٣٨	٣٣ر٥
٣٥	العلم والثقافة	٢	٠ر٢٥	٣٥
٣٦	الرعاية الصحية	١	٠ر١٣	٣٦ر٥
٣٧	الماء	١	٠ر١٣	٣٦ر٥

جدول رقم (٣)

القيم التي احتوتها احاديث الرئيس صدام حسين تكرارها ونسبها المئوية وترتيبها

ت	القيمة	تكرارها	٪	ترتيبها
١	الشعور القومي	٣٦١	٧ر٦٧	١
٢	حب الوطن	٣٣٥	٧ر٠٩	٢
٣	الشرف	٣٢٩	٧ر٩٨	٣
٤	المبدئية	٢٢٣	٤ر٧٣	٤
٥	الشجاعة	١٩٣	٤ر٠٩	٥
٦	التضحية والاستشهاد	١٧٣	٣ر٦٧	٦ر٥
٧	الثورية	١٧٣	٣ر٦٧	٦ر٥
٨	الانسان الجديد	١٦٧	٣ر٥٣	٨
٩	المجتمع الجديد	١٥٢	٣ر٢٨	٩
١٠	القيادة (الروح القيادية)	١٣٩	٢ر٩٤	١٠
١١	الموضوعية	١٣٧	٢ر٩٠	١١
١٢	العدالة	١٣٦	٢ر٨٧	١٢
١٣	الاشتراكية	١٣٥	٢ر٨٥	١٣
١٤	القوة والاقتدار	١٣٠	٢ر٧٥	١٤
١٥	التصميم	١٢٤	٢ر٦٢	١٥
١٦	الانتصار	١٢٣	٢ر٦٠	١٦
١٧	الانسانية	١٢١	٢ر٥٦	١٧
١٨	الايمان	١٠٢	٢ر١٥	١٨
١٩	الديمقراطية	١٠١	٢ر١٣	١٩
٢٠	الفاعلية	٩٨	٢ر٠٧	٢٠
٢١	السلام	٩١	١ر٩٢	٢١
٢٢	الثقة بالنفس	٨٧	١ر٨٤	٢٢
٢٣	الاحترام والتقدير	٨٤	١ر٧٧	٢٣
٢٤	العمل والانتاج	٨٢	١ر٧٣	٢٤
٢٥	الدين	٨٠	١ر٦٩	٢٥
٢٦	الطريق الخاص	٧٩	١ر٦٧	٢٦
٢٧	الروح الجماعية	٧٨	١ر٦٥	٢٧
٢٨	الالتزام والانظباط	٧٦	١ر٦٠	٢٨
٢٩	السعادة	٧٤	١ر٥٦	٢٩
٣٠	الصدق	٧٣	١ر٥٤	٣٠
٣١	الاصالة	٧١	١ر٥٠	٣١
٣٢	الامانة	٦٩	١ر٤٦	٣٢ر٥
٣٣	العلم والثقافة	٦٩	١ر٤٦	٣٢ر٥
٣٤	الطموح	٦٦	١ر٣٩	٣٤
٣٥	الوعي	٦٥	١ر٣٧	٣٥
٣٦	الابداع	٦٤	١ر٣٥	٣٦ر٥
٣٧	مكانة المرأة	٦٤	١ر٣٥	٣٦ر٥

٢- ظهرت في الافلام التسجيلية قيما اخرى لم تكن متضمنة في قائمة القيم هي العدوان الثلاثيني ضد العراق، الدمار، الحزن، الهمجية، الزمن، الاستنكار.

ويبدو ان السبب الرئيس لظهور هذه القيم في الافلام التسجيلية وعدم ظهورها ضمن قائمة القيم هو ان هذه القائمة كانت قد اشتقت من تحليل عينة مؤلفة من (٧٠) حديث من اصل (٢٦٢) من احاديث السيد الرئيس آنذاك اي بنسبة ٢٥٪ ومن المعروف ان فقهاء البحث التربوي يعرضون عدد من الوسائل التي تساعد الباحث في دقته لاختيار العينة ومدى تمثيلها للمجتمع الاصلي ولكن مهما كانت الوسائل التي استخدمها الباحث في وقته لاختبار عينة الاحاديث فاننا لا نضمن بعد كل قاطع تمثيلها لمجمل القيم التي يبثها السيد الرئيس في احاديثه المختلفة.

٣- ان القيم التي احتلت المراتب العشرة الاولى في الافلام التسجيلية هي:

١- العمل والانتاج
٢- الدمار
٣- الابداع
٤- العدوان الثلاثيني
٥- حب الوطن
٦- الاستنكار
٧- التضحية والاستشهاد
٨- الحزن
٩- التحدي
١٠- الشجاعة

بينما كانت القيم العشرة العليا في احاديث السيد الرئيس هي:

١- الشعور القومي
٢- حب الوطن
٣- الشرف
٤- المبدئية
٥- الشجاعة
٦- التضحية والاستشهاد
٧- الثورية
٨- الانسان الجديد
٩- المجتمع الجديد
١٠- القيادة (الروح القيادية)

وبمقارنة هاتين المجموعتين من القيم نجد ان هناك ثلاثة قيم مشتركة من حيث ظهورها ضمن القيم العشرة العليا في الترتيب هي حب الوطن، التضحية والاستشهاد والشجاعة

وهذا يدل على ان الافلام التسجيلية تنسجم مع ماترومه قيادة الحزب والثورة في نشر القيم والمفاهيم الثورية، لا من حيث تمثيلها للقيم والمفاهيم التي ترد في احاديث السيد الرئيس فحسب وانما في درجة التأكيد والاهمية التي يوليها سيادته لبعض هذه القيم ايضاً.

فبالنسبة لقيمة الشجاعة فقد احتلت المرتبة العاشرة من السلم القيمي المتضمنة في الافلام التسجيلية من خلال حصولها على تكرار (٤٢) وبنسبة (٣٨ر٥٪) من مجموع ماتبثه الافلام التسجيلية من فكر قيمية.

ان الجرأة والاقدام والصمود بوجه التحديات وعدم الاستسلام والرضوخ للامر الواقع واللاتخاذل، والنضال والبطولة، عبارات طالما اكدها الرئيس القائد صدام حسين في احاديثه لتصنع من الشجاعة قيمة تتجسد في موقف وسلوك الفرد العراقي (٣: ص٥٧).

وقد خاطب السيد الرئيس المقاتلين في الجبهة مشيداً بشجاعتهم وفيما يلي بعض مقتطفات من خطب السيد الرئيس حول هذه القيمة: «وانتم يارجال العراق المقاتلين في الجبهة ايها الضباط الشجعان... ايها الجنود الاشاوس... يامن قاتلتم بشجاعة... واتقان فاستعدتم امجاد عراقكم العظيم واثبتم انكم احفاد اولئك المقاتلين الذين لمعت اسمؤهم عبر القرون... ولقد اعطيتم المثل الرائع للجندية العربية التي تحتاجها الامة اليوم وغداً في نضالها من اجل الحفاظ على وجودها وكرامتها واستعادة حقوقها واراضيها» (٦، ج٢ : ص٤٣).

ونالت قيمة التضحية والاستشهاد المرتبة السابعة في السلم القيمي من الافلام التسجيلية، حيث حصلت على تكرار مقداره (٤٦) وبنسبة (٧٨ر٥٪) في حين حصلت هذه القيمة على المرتبة السادسة في السلم القيمي لاحاديث السيد الرئيس حيث حظيت بتكرار مقداره (١٧٣) وبنسبة (٦٧ر٣٪) من مجمل القيم.

فالتضحية من القيم التي اكد عليها السيد الرئيس في معظم احاديثه. فقد اشار السيد الرئيس الى اعلى درجات التضحية والتي تكمن في الشهادة التي لها حضور

متميز في احاديث سيادته، فقد اشار سيادته بان (الشهداء اكرم منا جميعاً) ..... ليؤكد بان الاستشهاد قيمة اذا توصل لها الانسان فانه يبلغ اعلى مراتب التفاني والسمو في سبيل الوطن والحق والشرف، كما خاطب السيد الرئيس الشهداء قائلاً:

اننا لانخاطبكم كرجال رحلوا من بيننا... وانما نتحدث اليكم رجالا احياء تعيشون بين شعبكم وبين اخوانكم في القوات المسلحة وبين عائلاتكم الشريفة، «ولاتحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتا بل احياء عند ربهم يرزقون» ..... صدق الله العظيم.

«لقد قدمتم ارواحكم دفاعا عن الحق وفداء للعراق فاعطيتم مثلا في الحياة هو المثل الاسمى» (٣، ج٢ : ص٤٢).

اما قيمة حب الوطن فقد احتل المرتبة الخامسة من السلم القيمي المتضمن في الافلام التسجيلية حيث ظهرت بنسبة (٦ر٤١٪) وبتكرار مقداره (٥١)، في حين احتلت هذه القيمة المرتبة الثانية في السلم القيمي لاحاديث السيد الرئيس، حيث ظهرت بنسبة (٩٠ر٧٪) وبتكرار مقداره (٣٣٥) ان التأكيد على هذه القيمة في الافلام التسجيلية جاء منسجما مع اهتمام السيد الرئيس بهذه القيمة، حيث يحتل حب الوطن موقعا متميزا عند سيادته، فأرض الوطن عنده مقدسة، وحرية الوطن هدف سام، واداء الواجبات الوطنية سلوك ينبغي ان يتحلى به كل مواطن.

التوصيات والمقترحات

يوصي الباحث :

١- اجراء ندوة للعاملين في القطاع السينمائي تدور حول كيفية اعتماد القيم المستنبطة من خطب السيد الرئيس المناضل صدام حسين في افلامهم.

٢- اعتماد مجمل القيم التي يؤكد عليها السيد الرئيس في خطبه واحاديثه في تقويم مضمون الافلام التسجيلية.

٣- اجراء دراسة تحليلية شاملة لاحاديث وخطب السيد الرئيس المناضل صدام حسين كافة من اجل وضع قائمة شاملة للقيم ومصنفة وفقا لمجالات الاحاديث والخطب التي طرحها سيادته في مختلف المناسبات.

المصـــــادر

١- سلمان، سعدي كريم، اسهام في دراسة مفهوم الثورة في ايديولوجية حزب البعث العربي الاشتراكي، بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٨٢.

٢- صدام حسين، الانسان العراقي الجديد انجاز الثورة الاعظم، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨١.

٣- العقابي، هاشم، القيم السائدة في احاديث الرئيس القائد صدام حسين، بغداد، جامعة بغداد - كلية التربية، ١٩٨٣، رسالة ماجستير.

٤- فورسيت هاردى، السينما التسجيلية عند جريرسون، ترجمة صلاح الدين التهامي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.

٥- هيلا كولمان، انتاج الفيلم السينمائي، ترجمة عبد الحليم البنسلاوي، مكتبة الوعي العربي، القاهرة، ١٩٦٩.

٦- العراق، وزارة الدفاع، دائرة التوجيه السياسي، في خطب واحاديث السيد الرئيس القائد صدام حسين في القوات المسلحة ومعركة قادسية صدام، بغداد، مطبعة التوجيه السياسي، ج١،ج٢ . ١٩٨٢.

٧- مجلة السينما، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، العدد ١٥، ١٩٧٠.

8- Baldrige, J., Sociology. New York, John Wiley, 1980.

9- Barnouw Erik; Documentary, A. History of the Non Fiction Film, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1976.

10- Berlson, B, Content Analysis in G. Lindzey, (ed), Handbook of Social Psycholoy; Vol. l. New York; Addison - Weslwy, 1959.

11- Bursam Richard Merum: Nonfiction Film, George Allen and Unwin, London, 1974.

12- Child, I and Others, Childerns Textbooks and Personality Development; An Exploration in the Social Psychology of Education Psychlogical Moroyraphs, Vol. 60.

13- Defleur, Meivin. Sociology. Dallas, Scott, Forsmans, 1977.

14- Holsti, O. Content Abalysis for the Social Sciences and Humanities, New York, Addison Weslwy, 1964.

15- Steart, Elbertw., Sociology, New York, Mc Graw Hill, 1978.

16- White, R. K., Value Analysis : Nature and use of the Method, 1951. In : William Eckhardt. The values, of Fascism, Journal of Social Issues, 1968, 24, 89 - 104.

الأكاديمي

اتجاهات النقد المسرحي العراقي في تناول القاء الممثل

د. مصطفى تركي السالم
كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية

* الممثل ، مشروع دلالي (سمعي - بصري) حينما يصطنع عالم الشخصية المسرحية ، وهذا البحث ، محاولة للتعرف على اتجاهات النقد المسرحي العراقي في تتبع الفعل الدلالي التركيبي لمنظومة الالقاء .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/٥/١
تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/٥/٢٥

أولا : مشكلة البحث والحاجة اليه :

العرض المسرحي ، مشروع ابداعي دلالي تركيبي ، ينطلق من افتراضات الناقد الأول (المؤلف) ورؤاه ، ليتحرك في نص ثان (نص المخرج) الذي يتحاور فكريا مع نص (المؤلف) ، ويعلن عن صيرورة جديدة لذلك الاثر (اللغوي) ، حين يتبنى لغة جديدة ، تكون مفرداتها عناصر (سمعية وبصرية) في نسيج استمد حضائصه من عقد جديد ، هو العقد الدرامي ، مغادرا العقد اللغوي ، فتنطلق فيه قنوات اتصال ، تؤسس عبر تكامليتها شفرة العرض المسرحي . والممثل باث علامي رئيس في العرض المسرحي ، حامل لمنظومات علامية دالة (سمعية وبصرية) ، واذا كانت علاماته تمركزا لتحويلات عدة ساهم في صياغتها مبدعون اخرون (منظرون ومصممون ومنفذون) ، الا ان الفعل الابداعي في لحظات العرض ، يرتبط بالتقنيات (الصوتية والحركية) التي يصطنع الممثل مفرداتها لتتسق مع متطلبات البث الدلالي المفترض ، حينها يصبح العرض رسالة ، موجهة الى مستقبل ، هو جمهور العرض المسرحي ، فيتسلمها متحولا الى ناقد آخر ، لايتجه نقده الى بنية العرض وعناصره السمعية والبصرية فحسب ، وانما يمتد الى العناصر الذهنية التي غمست فيها ذاكرته . ويبقى المشروع الابداعي مستمرا ، متناميا ، يولد مشروع ابداعي جديد ، هو بمثابة (التغذية المرتدة) لفعل رسالة العرض ، حين ياتي دور (الناقد) الذي يعيد بناء التجربة الجمالية ليقوم عناصرها ، على وفق ماآلت اليه منظومات العرض في انتاج دلالاتها . ولكون الممثل . عنصر مواجهة حقيقية مع المتلقي في العرض ، وحيث انه حامل مركزي لدلالات النص والعرض معا ، فان اتجاه العملية النقدية اليه ضرورة بالغة ، حين يقوم الناقد ، بوصفه (فنانا ذكيا) (٣: ص٣١٨) باسداء الملاحظات العلمية التي تساهم في ردم الثغرات المؤثرة سلبا على اتمام الرسالة . وقد وجد الباحث من خلال متابعة العروض المسرحية ، ان هناك (اشكالات) عديدة ، تظهر في العلامات السمعية للممثل العراقي ، والتي تعتمد منظومة (الصوت والالقاء) ، التي يوظفها خلال العرض ، ، وقد غدت من اهم العلامات التي ينتجها الممثل ، في اغلب العروض ، انطلاقا من مكوناتها الذاتية اولا ، وشبكة تكاملها مع العلامات المرئية للممثل وباقي علامات العرض ، وحين يطرأ اي (تشويش) في هذه

المنظومة فانه يؤدي حتما الى انحراف عملية الاتصال ، ان لم نقل انقطاعها ، وهذا ما يتطلب توجها حقيقيا وجادا الى هذا الجانب المهم في اداء الممثل . ولاجل المساهمة في معالجة ذلك ، وجد الباحث دافعا قويا لتلمس اتجاهات النقد المسرحي العراقي في تناول القاء الممثل ، وتاشير امكانات الحركة النقدية واغناثاتها في تقويم هذه (الاشكالات) من خلال تسليط الضوء عليها ، وخلق حوار ثقافي لتصحيح مسار الاداء المسرحي ، وهو نقطة انطلاق مهمة في بناء عرض مسرحي متقدم . ومن هنا ولدت فكرة هذه الدراسة .

ثانيا : اهمية البحث : تتجلى اهمية البحث في كونه :

١- يسهل مهمة الناقد المسرحي . من خلال تاشير جوانب اساسية ومهمة ينبغي الوقوف عندها تحليلا ، لكي تودي العملية النقدية ، غاياتها العلمية .

٢- اغناءة نظرية تطبيقية في قضايا النقد المسرحي واتجاهاته .

ثالثا : اهداف البحث : يهدف البحث الى التعرف على :

١- ابرز اتجاهات النقد المسرحي العراقي في تناول العلامات السمعية للممثل .

٢- معالجة الناقد التحليلية لمنظومة الالقاء ، وعناصرها .

٣- تتبع الناقد للفعل الدلالي التركيبي لمنظومة الالقاء ، وباقي علامات العرض .

رابعا : حدود البحث : يتحدد البحث في كونه يشمل :

١- الفترة الزمنية للاعوام (١٩٨٠-١٩٩٠) ، باعتبارها تمثل اخر المراحل التي يمكن الركون اليها ، حيث شهدت المرحلة اللاحقة هبوطا في مستوى العروض المسرحية من خلال هيمنة (المسرح التجاري) ، وقلة الاعمال الجادة ، بسبب من اثار الحصار الجائر الذي فرضه الاعداء على قطرنا الصامد .

٢- المقالات النقدية التي تضمنتها الصحف والمجلات العراقية .

خامسا : تحديد المصطلحات :

١- النقد : يتبنى الباحث تعريف (وهبة) للنقد باعتباره : «فن تقويم الاعمال الفنية والادبية ، وتحليلها تحليلا قائما على اساس علمي» . (١٢: ص ٩٧) .

٢- الالقاء : ويتبنى الباحث ، تعريفه له في دراسة سابقة باعتباره : «منظومة

العلامات الصوتية ، التي يصطنعها الممثل ، في انساق دالة ، مؤتلفة بذاتها ، ومع علامات العرض الاخرى ، تزامنياً ، على وفق متطلبات السياق النصي ، لتساهم في تحقيق غايات رسالة العرض في التوصيل والتعبير والتأثير »(١:ص٩)

١- الاطار النظري

مداخل تشريح النقد

يسعى الباحثون في دراسة المقالات النقدية ، وتحليلها ، الى اعتماد مداخل عدة ، تكون ارضية الولوج الى تلك المقالات ، والاحتكام اليها في تفكيك بنية النتاج النقدي ، للتعرف على اتجاهاته ، بوصفه (مبدع جمالي) ، يتحاور مع الاعمال الفنية تعريفا وتقويما ، حاملا دلالات تلك الاعمال عبر انساقه الخاصة لينتج دلالات تنتمي اخيرا الى باث اخر ، هو الناقد ، (٩ :ص١٤) ولذا فان استيعاب تلك الدلالات ، يمكن ان يتحقق عبر مداخل ، عدة ، للباحث ان يتلمسها على النحو التالي :

١-١ : عنوان المقالة النقدية :

يشكل عنوان المقالة النقدية ، حاملا مركزيا لبؤرة الدلالات التي يتجه اليها المقال النقدي ، حيث يستفز المتلقى لينظم معه قناة اتصال مهمه ، تحيل الاتصال الى تفاعل ، سواء عبر طريقة سبك سياق العنوان ، او عن طريق انتقاء المفردات في نسيج لغوي يثير المتلقي للتأمل فيها والغور في تفاصيلها . فهو بنية مهيمنة تستمد عناصرها من مسارات انتاج الدلالة التي يسعى اليها المقال . وبذا فالعنوان يعد كاشفا مهما للاتجاه الذي يبغي الكاتب ترجيحه ، حتى ليظهر العنوان (نصا صغيرا) ، اختزل (النص الكبير) والذي هو محتويات المقالة النقدية واتجاهاتها ، وبذلك ، يرى (العاني) ، ان العنوان عملية تركيبية يقوم بها الكاتب ، ويصبح الضخ الدلالى فيها عكسيا يبدأ القارىء فيها ، من حيث ما انتهى اليه الكاتب ، بتفكيك عناصر العنوان لاصطياد دلالات الموضوع ، وفك شفراته (٧ : ص٧٨). وانطلاقا من الوظيفة التأويلية ، يقول أيكو : «ان أحدا لن يستطيع الافلات من ايحاءاته التي يولدها ، لن يفهم العنوان منقطعا عن نصه ، ولاتدرك إشاراته الاعبر العلاقة بينهما »(٧: ص٢٩) .

١-٢: نص المؤلف ونص المخرج :

تشكل الابنية اللغوية ، النظام الرمزي الذي يركن اليه المؤلف المسرحي ، وعبر حوارات النص ، والتعليقات والتهميشات احيانا ، لكي يتمم نصه الأول الذي يسكب خلاله مجمل الاراء ، والصور الذهنية التي تختزنها ذاكرته ، ويعلن عنها الرمز المكتوب . وعلى الرغم من ان ذلك يشكل مرحلة ولادة المشروع الدرامي ، الا ان ايقاظ ذلك المشروع ، وتفجير عناصره الداخلية ، عبر منظومات علامية متحركة فاعلة ، لا يتحقق الاعبر نص جديد ، تكون لغته علامات سمعية - بصرية ، تستمد انبعاثها وتكونها من نص المؤلف . وترتبط قدرة المخرج الابداعية بما يحمله نصه الثاني من توليدات مستنفرة من النص الأول ، وما تسخره المنظومات العلامية من تحويلات في عناصرها ، لبث اقصى طاقة دلالية ممكنة ، وصولا الى أدامة الاتصال مع المتلقى ،وتحفيزه لفك شفرات العرض ، عندئذ تساهم العديد من علامات العرض المسرحي ، في الكينونة الجديدة لذلك المشروع ، والتي لم تكن حاضرة في النص الأول الذي هو نص المؤلف ، وحسب (سكوت جيمس) ، فالفن كله تعبير ، والعرض هو الحقيقة الاساسية في العملية الجمالية (٣: ص٢٨٤) .

وبذا فان فعلا نقديا شاملا لعرض بعينه باعتباره يمثل (نص المتلقى) ، لكي تكون مساراته سليمة ، لابد وان يتلمس العناصر التوليدية - التحويلية التي حملها المشروع الجمالي الدلالي (العرض) ، ابتداء من نص المؤلف ، مرورا بنص المخرج ، وادواته .

١-٣ : تركيبية علامات العرض :

تتظافر شفرات العرض المسرحي في كل منظم ، عبر شبكة مركبة متكاملة ، منسجمة مع القصد الدلالي الذي تبغى لحظات العرض تحقيقة ، وصولا الى اتمام رسالة العرض وتصبح بذلك كل علامة من علاماته ، متساوقة مع العلامات الاخرى ، لاانفصال فيها ، حينما ندرك ان جميع تلك العلامات ، علامات قصدية ارادية مصطنعة . ومهما تباينت تقنيات الاداء في درجات الابداع ، الا ان المعيار الذي تركن اليه محصلة اللحظة الدرامية ، هي ما افرزته تلك اللحظة ، وعبر جميع معطياتها ، من دلالات حملتها العناصر الحسية . لتودعها في ذات المتلقى ، كتلة لاإنفصام بين خلاياها .

ويتجه النقاد الى تناول مفردات العرض بوصفها تقنيات منفردة ، لضرورات تحليلها

طبيعة التحليل ، وهذا مطلب ضروري - كما يرى الباحث - الا انه يبقى قاصرا ، اذا ما بقي في وحدانيته ، مزيحا عنه تكامليته مع العناصر الاخرى ، وفعله الدلالي قياسا الى الافعال الدلالية المكملة لباقي عناصر العرض ، لكي يتم بناء شفرة العرض المسرحي ، في لحظة بذاتها . وقد قسم (كافزان) علامات العرض المسرحي الى (١٣) منظومة علامية هي : (الكلام - النبرة - الايماء - الحركة الموضعية - الحركة الانتقالية - الماكياج - اللباس - التسريحة - الملحقات - الديكور - الاضاءة - الموسيقى - المؤثرات الصوتية)(٨ : ص٤٦) .

وقد وسع الباحث علامتي (الكلام - النبرة) ، حيث ان لغة النص (معطى) ، تمثل القوة الدافعة في منظومة الالقاء ولكي تتحول الى (مبدع) ، فان نسقا علاميا مضافا ، يحقق للالقاء فعله الدلالي ، اطلق عليه (ايكو) نسق (العلامات المصاحبة لما هو لساني)(١: ص١٣٩) . وحدد - الباحث - (٨) علامات تمثل هذا النسق ، الذي هو منظومة الالقاء في العرض المسرحي ، وهذه العلامات هي : (لغة الشخصية - نوع صوت الممثل - النبر - التنغيم - الوقف - الصمت - سرعة الكلام - الايقاع)(١: ص١٣٩) تأتلف بذاتها من جهة ، ومع باقي علامات العرض ، تزامنيا ، لتحقيق الوظائف الكبرى له في التوصيل والتعبير والتاثير .

١-٤ : منهجية النقد :

المشروع النقدي ، موقف من قبل الناقد تجاه عمل فني ، أو أدبي ،يتناوله بالتحليل والتقويم استنادا الى معطيات ذلك العمل أو مقاصده ، لذا يؤكد (ستولينتز) ، بأن اهم اغراض النقد ، «ايضاح معنى العمل ، وبنائه»(٢:٦٦٧) ومن هنا يمكن القول ، ان للنقد وظيفتين اساسيتين :

أ- التفسير : وهو ما يتعلق بايضاح معنى العمل ، وطبيعة علاقات عناصره الدالة .

ب- التقدير : وهو وظيفة الحكم على العمل .

وعلى الرغم من اختلافهما ، الا أن السؤال عنه قيمة اي عمل ، تفترض مقدما السؤال عن ماهية العمل وطبيعته ، وهاتان الوظيفتان تمتزجان وتؤثران كل واحدة بالاخرى ، في اي عمل نقدي ، وهناك انواع من النقد تشير الى جوانب مختلفة من

العمل الابداعي . وكل نوع له مناهج نقدية وابرز هذه الانواع هي :

١-٤-١: النقد القواعدي (أو النقد بواسطة القواعد) :

وهو النقد الذي يستند في تقديره ، الى معايير للقيمة ، وقواعد تقاس بها الجودة الفنية في العمل ، وبدونها لايستطيع الناقد ان يصدر احكامه . اذن «فهو فحص خصائص العمل ذاته»(٢: ص٦٧٠) قياسا الى معايير ، او اعمال تحمل تلك المعايير .

١-٤-٢ ، النقد السياقي :

وهو النقد الذي يستوعب ظروف انتاج العمل الفني ، وانعكاساته في المجتمع «ويشمل بوجه عام جميع العلاقات ، والعلاقات المتبادلة بين العمل وبين الاشياء الاخرى ، باستثناء حياته الجمالية»(٢ : ص٦٨٠) ، ومن ابرز المناهج المرتبطة به :

أ- المنهج التاريخي : وينبني هذا المنهج على دراسة الشيء عبر استيعاب اسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة ، فيقوم على تتبع «الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي اليه الادب ، ويتخذ منها وسيلة او طريقا لفهم الادب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه»(١١: ص١٦٩) .

ب- النقد الايديولوجي : ويرتبط هذا المنهج بالواقع ، ويطالب الكاتب بان يكون واقعيا ، اي «ان يصف المجتمع وصفايبين فهمه العميق لبنيته ، وهكذا يضحى الادب تعليميا بشكل صريح ، ....لايصورلنا الحياة كما هي ، بل كما ينبغي ان تكون»(١٣: ص٤٦٨) انه نقد اكتشاف الدلالات الايديولوجية الكامنة في العمل .

ج- النقد الاجتماعي : يبنى هذا النقد على سمات عامة معينة مشتركة بين افراد المجتمع الذي يعيش فيه الفنان ، «فاذا استطعنا ان نهتدي الى اسباب هذه السمات ، امكننا ان نفسر كيف ، لماذا ، انتجت المجتمعات المختلفة نوعا متميزا من الادب ، وهنا نصل الى الثلاثي ... وهو (الجنس) ، (البيئة) ، (العصر) هذه العوامل هي الاسباب الوحيدة لكل المنجزات الادبية»(٢: ص٦٩٤)

د- النقد النفسي : يتجه هذا النقد ، الى قراء العوامل النفسية التي ساهمت في انتاج الاثر الجمالي ، فهو قراءة لما يكمن تحت السطح ، «ويعتمد على تجارب الطفولة

وعقدها ... وهذا معناه ان الادب يحتوي على مخزون غني من الادلة التي تدل على حياة الانسان اللاواعية»(٦: ص٤٧٠) ولفهم ذلك الاثر ، ينبغي معرفة حياة منتجه ، والمؤثرات الرئيسية عليه .. الخ .

هـ- النقد الاسطوري : وقد انطلق هذا النقد متكئا على نظرية (يونغ) في اللاوعي الجمعي ، فنشأ «في احضان الانثربولوجيا الثقافية وصيغة اللاوعي كخزان جماعي للانماط العليا ، وللصور الاولى التي انطبعت في ذهن الانسان»(١٣: ص٤٨١) فهو ليس المنهج الذي يتناول الاساطير بوصفها موضوعات ، وانما الترسبات الرمزية التي تريد البوح عن اشياء كلية .

و- النقد الوجودي : ويمكن عده نقدا فلسفيا يستلهم الوجودية وغيرها من المذاهب المشابهة ، ويتلخص بمقولة (سارتر) عن هدف الفن : «انه استعادة العالم يجعلنا نراه لاكما هو بل كما لو انه صدر عن الحرية الانسانية»(١٣: ص٤٨٣) . وبذا فأن فعل الابداع ، والمؤلف ، يصبح هو مركز الاهتمام ، لاالعمل الفني .

١-٤-٣ : النقد الانطباعي او التاثري :

ويعنى هذا النقد ، بالانطباعات التي تركها الفعل الابداعي في نفس الناقد ، فهو ازاحة للتغيرات المستندة الى النظريات العلمية ، والاحكام المستندة الى القواعد والاصول التي ربما يكون العمل الفني بعيدا عنها ، والسؤال الذي يبحث الناقد في اجابته هو : «ما الذي تعنيه هذه الاعينة او اللوحة .. بالنسبة الي ؟ وما تأثيرها الحقيقي في ؟»(٢: ص٧٢٠)

١-٤-٤ : النقد القصدي :

هو النقد الذي يبحث في قصد الفنان ، ويصبح السؤال النقدي الرئيسي : «ما الذي حاول ان يفعله ، وكيف حقق مقصده ؟»(٢:ص٧٢٣) .

١-٤-٥ النقد الباطن :

ويطلق عليه كذلك (النقد الجديد) ، وهو رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل «ان كل نقد (باطن) يحترم فردانية العمل الخاص . فهو ، مثل الادراك الجمالي ذاته ، يدرك ما هو مميز في العمل ، وما يفرق بينه وبين الاعمال المماثلة»(٢:ص٧٢٩) . وهنا

ينصب الاهتمام على الوسط الذي يستخدمه الفنان ، وفي حالة الادب «يكون الوسيط هو اللغة ، بمعانيها الصريحة وارتباطاتها وايحاءاتها الخيالية والانفعالية ، ودلالاتها التقليدية والحضارية ، وينظم هذا الوسيط في كل نوع من الادب بوسائل شكلية كالايقاع ، وفي الشعر خاصة بالوزن والقافية»(٢:ص٧٣١) .

١-٥ : تداولية المصطلحات :

يزخر فن المسرح بالعديد من الاجهزة الاصطلاحية التي يشكل كل منها وعاء متخصصا لدوال تضفي الى مدلولات : واسعة ، حين يلجأ الناقد المسرحي الى استخدام مصطلح بذاته ليمثل البؤرة المهيمنة في مقالته النقدية ، ابتداء من المصطلحات الخاصة ببنية النص ، او بتقنيات علامات العرض المختلفة واضحت تلك المصطلحات رموزا قصدية ، تفرض سلطتها على المتلقى لتوحده مع مسار المقالة النقدية ، باعتبارها «نظام ابلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلى الأول .. وعلامات مشتقة من جهاز علامي اوسع منه كما ، واضيق دقة»(١٠: ص١٣) . وبذا يستطيع القارىء ان يتلمس اتجاه النقد عبر الحقل الاصطلاحي المهيمن في تلك المقالة ، ونسبة تكرار المفردات المنتمية اليه، خاصة وان استثمار المصطلحات ، يعد الوسيلة ، الاكثر وضوحا ، والأبعد عن الاجتهاد والتعميم ، الذي يضعف الفعل التاثيري للمشروع النقدي ، وكلما كان استخدام المصطلحات دقيق ، حققت المعالجات النقدية غاياتها العلمية والعملية .

وبعد هذا المرور العاجل على مداخل تشريح النقد ، يرى الباحث ، ان اعتمادها في قراءة المقالات النقدية ، يحقق له مبتغاه ، في استخلاص نتائج بحثه .

٢- اجراءات البحث

٢-١ : مجتمع البحث : يشمل مجتمع البحث ، المقالات النقدية التي نشرتها الصحف والمجلات العراقية عن العروض المسرحية ، خلال الفترة الممتدة بين الاعوام (١٩٨٠ - ١٩٩٠) .

٢-٢ : عينات البحث : ولغرض تحديد العينات الاكثر تمثيلا لمجتمع البحث ، فقد اتبع الباحث الخطوات التالية :

٢-٢-١ : اجراء دراسة استطلاعية لتحديد ابرز النقاد المسرحيين ضمن حدود البحث

، ممن اتسموا بتواصلهم النقدي ، وتقديراتهم الفاعلة للعروض المسرحية ، استعان خلالها باراء (١٣ خبيرا)* متخصصا في مجال الفنون المسرحية والنقد المسرحي . واستخدم الباحث طريقة (الاستبيان المفتوح) في التعرف على النقاد الذين يمكن تحديد نتاجاتهم النقدية نماذج للتحليل ، معتمدا (استمارة استبيانية) أعدها لهذا الغرض ، اداة للدراسة . وقد تم اختيار النقاد الذين حصلوا على أعلى التكرارات في هذه الدراسة ، وهم :

أ- الناقد حسب الله يحيى ١١ تكرا را .

ب- الناقد عقيل مهدي ١١ تكرارا .

جـ- علي مزاحم عباس ١٠ تكرارات .

٢-٢-٢ : اعتمد الباحث طريقة (انتقاء العينات الطبقية) ، حيث قسم الحدود الزمانية للبحث الى ثلاثة اقسام . الأول من (١٩٨٠ -١٩٨٤) ، والثاني من (١٩٨٥ -١٩٨٧) ، والثالث من (١٩٨٨ -١٩٩٠) ، وقام بجمع كافة المقالات النقدية ، للنقاد الثلاثة ،ضمن كل فترة على حدة ، من خلال ماتضمنه المركز الوثائقي للمسرح ، او عن طريق اللقاءات الفردية مع النقاد .

٢-٢-٣: استخدم الباحث طريقة (الانتقاء العشوائي) ، لاختيار عينة من كل مرحلة ، لكل ناقد ، وظهرت نتيجة الانتقاء المقالات النقدية التالية :

أ- حسب الله يحيى : ١- لاترهب حد السيف (١٩٨٠)(١٤) ، ٢- هؤلاء هم مشعلوالحرائق (١٩٨٧)(١٦) ، ٣- مملكة النحل .. ملكة جديدة للاطفال (١٩٨٩) (١٥). ب- د . عقيل مهدي : ١- ماكبث يتامر على نفسه (١٩٨٠)(١٨) ، ٢- مقامات ابو الورد (١٩٨٥)(١٩) ، ٣- الحيوان الارقط ولعبة الحب (١٩٨٨)(١٧) .

جـ- علي مزاحم عباس :١- جذور الحب (١٩٨٤)(٥) ، ٢- التوأمان ولعنة الاخفاق (١٩٨٤)(٤) ، ٣- عذابات احمد بن ماجد ، وعذابات المخاض العسير (١٩٩٠) (٦) .

٢-٣: طرائق جمع المعلومات ، استخدم الباحث لجمع المعلومات الطرائق التالية :

٢-٣-١ : الطريقة الوصفية - المسجية ، في دراسته الاستطلاعية الاستبيانية .

٢-٣-٢ : الطريقة الوثائقية ، باعتماد الكتب والمجلات والصحف المحلية .

٢-٤ : مصادر المعلومات :

٢-٤-١ : ادبيات الاختصاص المتوفرة في مجال النقد ، الالقاء المسرحي ، الفنون المسرحية ، والمقالات النقدية المتوفرة في المركز الوثائقي للمسرح دائرة السينما والمسرح .

٢-٤-٢ : بعض الخبراء الاختصاصيين في مجال الفنون المسرحية والنقد .

٢-٤-٣ : النقاد الذين تم اختيار مقالاتهم ، عينات للبحث .

٢-٤-٤ : الخبرة الذاتية للباحث .

٢-٥ : ادوات جمع المعلومات :

٢-٥-١ : الاستمارة الاستطلاعية (الاستبيانية) ، لاختيار النقاد في (عينات البحث) .

٢-٥-٢ : المقابلات الشخصية المفتوحة مع النقاد .

٢-٦ : طرائق تحليل المعلومات :

٢-٦-١ : منهج التحليل العلامي (السيميائي) ، في تحليل مداخل تشريح النقد ، تركيبية علامات العرض المسرحي ، منظومة الالقاء المسرحي ، وانتاج الدلالات في العرض .

٢-٦-٢ : الطريق المنطقية (الاستقراء والاستنتاج) ، في تحديد وحدات التحليل الاستقرائي لعينات البحث ، والنتائج والاستنتاجات التي توصل اليها البحث .

٣- نتائج البحث ومناقشتها

٣-١ : عنوان المقالة النقدية :

في مقالة (لاترهب حد السيف) ، عالج الناقد (حسب الله يحيى) عرضين لمسرحيتين في أن معا ، فجاء عنوان مقالته (الطائر والثعلب ولاترهب حد السيف ... ومسرح اتحاد الشباب) ، هذان العرضان جمعتهما سمة مشتركة لكونهما من الاعمال التي قدمتهما فرق فنية تابعة لهذه المنظمة الجماهيرية ، ذلك ان العمل الأول للاطفال ، في حين ان الثاني للكبار ، فالعنوان جاء ليشير الى اسهامات اتحاد الشباب كمنظمة تعني بفن المسرح ، وحين نتجه الى محتوى المقالة ، نجد ان الناقد قد خصص مساحة في

مقدمة موضوعه لتبيان الدور الاجتماعي للمسرح عموما ، وفعله في التاثير على بناء الجيل الفتى والشبابي . اما في مقالته النقدية (هؤلاء هم مشعلو الحرائق) ، فقد ناقش الناقد ، النص ، منتقلا الى العرض والرؤية الاخراجية التي تمت بها معالجة النص، وفعل المخرج والشباب العاملين معه في نجاح العرض ، معتبرا اياهم جميعا (مشعلو الحرائق) ، فالعنوان هنا وصف عناصر ابداع العرض المسرحي وتوليفته الجديدة بشكل عام ، اما في العينة الاخيرة (مملكة النحل ، مملكة جديدة للاطفال) ، كان لاستعارة التشبيه ، دالا يفضى الى نجاح العرض في قدرته على تجسيد متطلبات وشروط مسرح الاطفال ، متوصلا الى ان مملكة النحل مسرحية موفقة وناجحة ومتطورة عما سبقها من عروض للاطفال ، ويرى الباحث اتجاه الناقد في المشروعين النقديين الاخيرين الى بينة العرض ، وما تحقق انطلاقا من النص . فهو حكم على صورة النص المتحركة على خشبة المسرح .

وفي النص النقدي الذي كتبه (د. عقيل مهدي) ، اخراج (د. عبد المرسل الزيدي) لمسرحية (ماكبث) لشكسبير ،تحت عنوان (ماكبث يتأمر على نفسه) ، يبدو العنوان موحيا بدلالات النص النقدي ، ذلك انه يجد في مادة العرض التي اعدها المخرج عن مسرحية (ماكبث) دليلا على قيام (ماكبث الزيدي) بـ (التأمر) على (ماكبث شكسبير) ، من خلال ما احدثه من تغييرات ابعدت العرض عن الطراز الشكسبيري ، وجاءت المقالة النقدية (مقامات «ابو الورد») بعنوان محايد دون ان يتدخل الناقد في صياغة جديدة مضافة لعنوان المسرحية . وجاءت مقالة (الحيوان الارقط ولعبة الحب) ، عنوانا لرأي الناقد في عرض مسرحية (اللعبة) وحين نجول بين خلاياها ، نجد ان تركيز النقد قد انصب على المكونات البصرية للعرض المسرحي ويغدو العنوان هنا اختزالا دلاليا ، معلنا هيمنة تلك العلامات على بنية العرض ، الامر الذي شد الناقد الى ان (يصدرّها) عنوان المقالة (الحيوان الارقط) ليودع فعله في ذهن المتلقى (لعبة الحب) التي حملها عرض مسرحية (اللعبة) . وبذا ظهر العنوان (دالا) مستلا من مكونات بصرية ، يحيل الى (مدلول) ذهني ، فهو ربط بينّ لعلاقة علامات (العرض) البصرية ، بالنص .

و (عذابات احمد بن ماجد ، وعذابات المخاض العسير) ، (التوأمان ولعنة الاخفاق) ، عنوانان اختارهما (علي مزاحم عباس) ليعلن من خلالهما سلفا ، حكمه على العمل الدرامي المسرحي بالفشل . ففي الأول حمّل الناقد (النص) مسؤولية الفشل ، بالرغم من اليات التحول التي اراد المخرج من خلالها بعث الروح في نصه الجديد ، وان المخاض العسير طال اداء الممثلين الذين لم يحسنوا صنعتهم الابداعية . اما المقال النقدي الثاني ، فان (لعنة الاخفاق) قد تضافرت في تحقيقها عدة عناصر ، ابتداء بالمترجم ، مرورا بالمخرج ، واخيرا اخفاق المحصلة النهائية التي هي العرض المسرحي ككل وفيه اشارة (مختزلة) الى اخفاق الممثلين في اداء ادوارهم بشكل عام . ويقيت العينة الثالثة وهي (جذور الحب) عنوانا عاما ، عده الناقد المساحة التي ينوي التحرك فيها نقديا ، دون اعطاء موقف معلن في (نصه الصغير) هذا ، اي ان العنوان جاء محايدا . ومن خلال هذه العناوين ، وجد الباحث ، ان اتجاه الناقد ، عبر عناوينه المختارة ، قد دفع بالنص الى مرتبة متقدمة في الحكم ، واعتبران الفشل قد اعلن نفسه بداية .

٣-٢ : نص المؤلف ... ونص المخرج :

في المقالة النقدية (لا ترهب حد السيف) ، درس الناقد (حسب الله يحيى) ، النص ، وأوجد نوعا من المقاربة بين فكرته ، ، وافكار درامية اخرى ، ومحاولة منه في تلمس امكانية المخرج في تجسيد اضافاته في العرض ، فقد تناول كلمة المخرج التي ثبتها في دليل العرض ، وراح يقارن بين ماجاء بها من افكار ، وما استطاع ان ينجزه عبر عناصره السمعية والبصرية (العرض) . ومن هنا فقد كان مسار حكمه ينطلق من النص تم دليل العرض ثم العرض ذاته . متوصلا الى عدم قدرة المخرج على تجسيد الفكرة التي بناها النص الأول . وفي عرض (مشعلو الحرائق) ، اعتمد الناقد النص بعد دراسته بدقة ، حتى انه تناول حياة المؤلف واتجاهه الادبي كمدخل تمهيدي لمعالجة النص ، ومن ثم الانتقال الى العرض المسرحي ، وقد شمل استعراضه للنص مساحة واسعة ، سلط الضوء على فصوله ومشاهده وقدم شرحا مسهبا لحكاية المسرحية مستخلصا فكرتها الرئيسية ، بعد ذلك انتقل الى العرض الذي حمل رؤية اخراجية جديدة ، موضحا ان المخرج (خالق) وليس (مفسر) . في حين يجد الباحث ، ان الناقد اشاد في

(مملكة النحل) ، بقدرة المخرج / المؤلف ، على تحقيق هدفه الذي جاء في دليل العرض بصيغة الاجابة على سؤال : (هل الغلبة للصادقين ، ام للمستغلين) اي انه اوجد الاجابة الصحيحة التي اراد المؤلف ان يبرزها في عمله هذا .

اما الناقد (د. عقيل مهدي) ، فقد تقصى الفروق الدلالية بين نص (شكسبير) الطرازي ونص (المخرج) التجريبي ، في (ماكبث يتامر على نفسه) ، القائم على حذف وتحوير (النص الشكسبيري) ، واستثمار حركة الضوء وصياغة اللون الدموي (بالتاكيد على السجادة الحمراء) ودفع ايقاع العرض ليكون بؤرة اساسية انتزعت حصة الحوار ، واختلال التوازن بين الاصوات الانفعالية للشخصيات (الصراخ) ، وصخب المؤثرات الموسيقية ، وطغيانهما على النص الشكسبيري . اما في (مقامات «ابو الورد ») ، فقد استرسل الناقد في ايضاح البنية السردية للنص ، ومصادرها التاريخية ، وصولا الى التاكيد على اسهام المؤلف في بناء (مسرح الفرجة) الاحتفالي باعتباره كشفا تجديديا للمسرح العربي الحديث ، ثم التاكيد على حيوية الانتاج المسرحي بالاعتماد على التراث، منطلقا الى تأسيس وقفة تحليلية مقارنة بين نص (المؤلف) ، وبناء (المخرج) في نصه التوليدي ، معلنا عدم قدرة المخرج على تطوير ادواته لصالح النص المدون الذي يوحي بالكثير من القدرات الدرامية التي شتتها المخرج ، باعتماد الخلفية (السايك) ، والتنافرات في المجاميع (الحراس - مجاميع الكومبارس) ، والضوء والظل ، اضافة الى عدم افادة العرض من امكانات (الزورخانة والمقامات) في الاداء الدرامي ، في وقت اشاد فيه الناقد بقدرات بعض الممثلين التنفيذية . اما في مقالته النقدية عن مسرحية (اللعبة) ، فقد اشاد الناقد بنص المخرج الذي قدمه (د . فاضل خليل) وفق رؤيا نفسية ، وتنفيذ بصري ادهاشي لنص المؤلف الذي ارتفع به المخرج عبر تقنيات العرض المختلفة ، وبالذات اجساد الممثلين والمكونات البصرية للعرض ، ويمكن القول اجمالا ، ان الناقد (د . عقيل مهدي) ، يولي نص (المؤلف) اهتماما بالغا ، حتى انه يرد النص الى مرجعيته (التكوينية) او (الفكرية) ويعطي لذلك مساحة ممتدة في بعض الاحيان الى نصف مساحة المقالة النقدية ، وهذا مالاحظه الباحث ، في المقالات النقدية للناقد (علي مزاحم عباس) . ففي (جذور الحب) ، انصب جهده النقدي في

سرد القصة ، التي يبدو أنه استقاها من متابعته للعرض دون العودة الى النص الاصلي. وافرد مساحة تقترب من ٩٠٪ تقريبا من مقالته النقدية الى وصف بناء الاحداث ومعقوليتها ، ثم اتجه الى محاكمة لغة الشخصيات وحواراتها مؤكدا ضرورة ايجاد صلة بين (لسان الشخصية) وسلوكها عبر بواعثها الخاصة في الصراع . حتى انه – ولاظهار دقة حكمه ركز على تكرار المفردات ، وحسابها رقميا . وحين يتجه الى العرض انما ينتقي (تعبيرا) معينا ، محيلا تقييم اداء الممثل اليه ، حسب ما ورد في سياق التنص .

وفي (التوأمان ولعنة الاخفاق) ، اتجه الناقد الى مناقشة العرض قياسا الى النص وحكم ان (النص قد مسخ على خشبة المسرح) وبذا اشارة الى فشل عملية (التوليد الدلالي) التي ينبغي تحقيقها عبر العرض ، وعندما تعرض الى خصائص الشخصيات ، جاء تركيزه على مسار القصة والعلاقة بين الشخصيات على وفق معطيات النص ، ويلاحظ الباحث ، انه قد اهتم بتحليل الشخصيات بشكل عام ، اما نص المخرج وما حققه (سلبا او ايجابا) فلم يجد عنه الا اشارة سريعة عن نجاحات واخفاقات المخرج (ابراهيم جلال) في اعماله المسرحية . وفشله في تجسيد معطيات النص عبر العناصر البصرية والصوتية التي وظفها في معالجته لهذا النص . وبذات الاتجاه تعامل الناقد مع مسرحية (عذابات احمد بن ماجد) ، حيث توقف كثيرا في تحليل النص ، باعتباره معدا عن قصائد شعرية ، وحاول الناقد تلمس الصور التعبيرية التي اراد بها المخرج استنهاض نصه ، وخلص الى ان ضعف النص ادى الى فشل التجربة . ويبدو ان هذا الحكم ابعد الناقد عن تاشير الاضافات التي ابدعها المخرج ، واختار نماذج من عناصر العرض الموظفة حيث طرحها نماذج قصدية ، كالازياء ، والاقنعة وضعف تاثيراتها الدلالية ، وحاول ان يجد عبرها معادلة الانبعاث الدلالي بين نموذج العرض وبنية النص .

٣-٣ : تركيبية علامات العرض :

في المقالة النقدية (لاترهب حد السيف) . تناول الناقد (حسب الله يحيى) ، النص ، ومن ثم العرض ، حيث ناقش المعالجة الفكرية التي وردت فيه عبر حكايته ،

دون ان يشير الى اي من علامات العرض ، اما في (مشعلو الحرائق) ، فقد اتجه في تركيزه على الفكرة الرئيسية للنص وللعرض ،دون ايضاح مدى مساهمة عناصر العرض في ابراز تفسير المخرج وانجاز رؤيته ، باستثناء حالة لفتت انتباهه هي (البريق المتحرك والمتقد الذي حقق حالة الانبهار) وهو يتحدث بذلك عن اسلوب تقني استخدمه مصمم الاضاءة . وجاء استعراض مستوى اداء الممثلين مختصرا لايحقق فهما لمدى مساهمتهم في تجسيد مكونات العرض الاخرى وعلاقاتها التكاملية . اما في مقالته عن (مملكة النحل) . فقد اختزل الناقد تاثيرات علامات العرض المسرحي بعبارة سريعة تقول (لقد خدم الضوء واللون والملابس هذا العمل ، وكانت كل الفنون مجتمعة ... هي التي جعلت من مملكة النحل مسرحية موفقة وناجحة ومتطورة) ، وفي حديثه عن كل عنصر ، راح يعطي خصائصه الجمالية الذاتية المستقلة . وقد لاحظ الباحث ، ان الناقد كان يركز في مقالاته على الترابط بين المعطيات الفكرية للنص ، والمعطيات الفكرية للعرض ، ولهذا لم يتطرق الى جميع علامات العرض ، وان مربها ،فان مروره سريع لايحق الا التعرف على مصمميها ومنفذيها او هيئتها الخارجية كأن يقول : (كان الديكور مناسبا ، قابلا للحركة السريعة والنقل) ولم ينر المتلقي بدواعي اطلاق ذلك ، فلا ندري انه مناسب قياسا الى اي شي ، وهـــل ان حركته السريعة تخدم العرض وتحقق اضافات دلالية مهمة .

وحين الانتقال الى المقالة النقدية (ماكبث يتامر على نفسه) للناقد (د . عقيل مهدي) . نجد فيها انفتاحا نقديا بينا لعلامات العرض ، فقد اشار الى العلامات (البصرية والسمعية) التي يبثها الممثلون ، عبر اشارته الى اللمسات التجريبية التي اضفاها المخرج في نصه ، والفعل التركيبي (السلبي) الذي حققته علامات صوتية (المؤثرات الموسيقية ، والصراخ) اضعفت النص الشكسبيري ، ثم قارن بين معمارية مسرح شكسبير في عصر النهضة ، ومعمارية العرض الحديث للمخرج . وقد تناول الناقد . في هذه المقالة ، العديد من علامات العرض ، فقد وصف المنظر المسرحي، وما حققه من اغناءات دلالية للفكرة ، ووصف الادوات المسرحية المستخدمة ، ثم عرج على الاضاءة مؤكدا اقترابها الى الفهم (السايكولوجي) الشائع لاجواء وابطال (شكسبير)

ووصف اللون ، بمظهره العلامي الدال على العنف والدم ، ثم الازياء التي طبعت بطابع الهواية ، والبعيدة عن (الملمس الشكسبيري) ، حيث لم تكن قريبة الى تلك المرحلة ، اي انها لم تنجح بوصفها علامة منتجة ، وعلى العموم ، فقد حدد الناقد علاقة العلامات بالفكرة ورغم ان هذا مطلب مهم في تحري فعلها الدال ، الا انه جزأ تلك العلامات ، فلم يعط رايا بالعلاقات التركيبية للعلامات بعضها بالبعض الأخر ، ويبدو انه ترك ذلك للقارىء بعد ان حدد (الفكرة) معادلا موضوعيا للقياس .

اما في مقالة (مقامات «ابو الورد») ، فقد اعتمد الناقد ، المقارنة ، منهجا قاد كل مفاصل المقالة ، بدءا من اوجه الاختلاف بين نص (المؤلف) ، ومعالجات المخرج ، بين ما اراده الكاتب وما انجزه المخرج ، بحيث ان النقد قد تركز حول الاطار العام للرؤية الاخراجية ، مع اشارات الى بعض العلامات التي وظفت في هذا الانجاز ، وقد امتد هذا المنهج الى حكم الناقد على اداء الممثلين ، بين ما قدموه في هذا العرض ،وما سبق وان قدموه من شخصيات في عروض سابقة ، وضمن اشارات عامة ، بعيدا عن الدل الناتج عن شبكة العلامات ، وتميز الناقد في مقالته (الحيوان الارقط ولعبة الحب) في تأكيداته على العلامات البصرية للعرض ، حتى ليبدو للمتلقي القارىء ، بان العرض كان صامتا. فقد تناول اسلوب المخرج في تكويناته المسرحية ، واشاد بجهود مصمم (سينوغرافيا العرض) وكذلك فعل مع مصمم الازياء . والملاحظ هنا ، تكثيف الناقد الشديد في تشريح علامات العرض ، وتكامليتها عبر المعالجات الاخراجية في اعادة صياغة افكار النص .

وعند الانتقال الى الناقد (علي مزاحم عباس) ، نجده في (جذور الحب) قد تناول بعض علامات العرض ، فقد اكد ضرورة ايجاد صلة بين (لسان الشخصية) وسلوكها عبر بواعثها الخاصة في الصراع ، كذلك تحريك المجاميع وتوزيع كتلها مستثمرا مستويات الديكور بما (يثير الاحساس بالجمال) دون الاشارة الى القصد الدلالي لهذا التوظيف ، وعند تناول الموسيقى ، اقترب الى فعلها التعبيري في كونها انسجمت مع بيئة القصة واجوائها ، وابتعد الناقد عن تناول علامات العرض الاخرى ، ومستوى اداء الممثلين ، باستثناء ممثل واحد وصف اداءه بـ (التلقائية)رغم (المغالاة في بعض

الاحيان) اما في (التوأمان ولعنة الاخفاق) ، فقد كانت حصة علامات العرض شحيحة . فقد تناول (المخرج) ، وعرج على فشله في عدم رسم الحدود الفاصلة بين التوأمين من حيث (مظهرهما الخارجي او تكوينهما الداخلي) وهذا فعل تركيبي واضح ، غير انه مبتسر . وركز على العلامات المرئية للممثل دون التطرق الى التغيرات الصوتية التي ينبغي توافرها ، طالما انه تحدث عن ادق التفاصيل المتعلقة بالعناصر المرئية في اداء الممثل ، واخيرا مر بعجالة (الديكور) ، حيث (تميز بالجمال والبساطة والتجريد الانيق) و (امتثال الطائي صممت ملابس لاتقل عن الديكور اناقة وجمال) ولم يحدد علاقاتها الشاملة التي تنسج لغة العرض المسرحي ، ورغم اقتراب النقد الى تجزئة عناصر العرض ، ومحاكمتها (انفراديا) في مسرحية (عذابات احمد بن ماجد) ، الا ان الناقد لم يغفل جانبا مهما من البنية التركيبية لعلاماته ، حين اشار الى (بناء الايقاع) ، وعده رتيبا بسبب عدم انسجام عناصره ، وتوظيفها بما يتلائم ومعطيات العرض ، الا انه يعود الى افراد اهمية عنصر بذاته ، ويبدو انه اعتبره الاكثر هيمنة في صورة العرض . ومن بين علامات اداء الممثل ، اعطى للالقاء اهتماما خاصا ، مستلا منه تقنياته ، وانظمة استخدامها ، التي لم يوفق الممثلون في تحقيقها مثل (الوقف ، النبر ، التركيز ، التكرار) ، منتقلا الى جوهر التعبير الصوتي للممثل ، الا وهو بناء الدلالات ، وتوصيلها الى المتلقي ، حيث لم يستطيع الممثلون تحقيق ذلك بسبب (الالتزام بموسيقى الشعر) .

٣-٤ : منهجية النقد :

في مناقشته لعرض مسرحية (لاترهب حد السيف) ، نجد (حسب الله يحيى) يقارن بين فكرة المسرحية ، وافكار انسانية اخرى سبق معالجتها في نصوص درامية اخرى ، فالبحث عن السعادة ، الذي يشكل الفكرة الرئيسية في هذه المسرحية ، قابله الناقد بالبحث عن الحياة في (مصباح ديوجين - الفيلسوف اليوناني) والبحث عن الخلود في (كلكامش) . وقد احتل حوالي (٧٥٪) من المقالة عرض تفسيري للمضمون ضمن مساراته الاجتماعية ، وبمنهج المقارنة ، ولقد ظهر اهتمام الناقد بمضمون النص والعرض في معالجته النقدية (مشعلو الحرائق) ، ذلك ان نقده التفسيري واضح

فقد جال في طبيعة النص وفصوله ومشاهده وبناءه الدرامي ليقدم شرحا لفكرة المسرحية ، مستنبطا من حكايتها . وفي نقده التقديري ، باتجاه (ايديولوجي) ، ارادان يوجد العلاقة بين مشعلي الحرائق في المجتمع ، ضمن مسار فكري سياسي ، اما في (مملكة النحل) ، فقد اتخذ النقد التفسيري حيزا واسعا كذلك ، وركزت العملية النقدية على موضوع المسرحية ، حاول خلالها الناقد ، الربط بين مستوى الفكرة ، و (سيكولوجية) المتلقي الصغير ، لكون ان العرض ينتمي الى مسرح الطفل ، ومن هنا نلاحظ ان اتجاهاته التفسيرية او التقديرية جاءت ضمن منهج قواعدي .. ولتاكيده على نجاح العرض ، فانه يستشهد بالاجابات التي جاءت على لسان المشاهدين اثناء العرض ، وهذا مايحيل الى الاتجاه القصدي في الحكم ، حين تصبح ارتجاعات القاعة الايجابية ، بمثابة (التغذية المرتدة) التي تدلل على نجاح العرض وتمكن الرسالة من بلوغ مقاصدها . اما الناقد (د . عقيل مهدي) ، فلم يتجه نقديا داخل مسار محدد ، ففي (ماكبث يتامر على نفسه) ابتدأ مقالته باتجاه تفسيري / تاريخي ، يوضح للقارىء مرجعية مسرحية (ماكبث) وترتيبها بين مسرحيات شكسبير ، ثم يتقدم الى اسلوب (شكسبير) في (مسرحة) العناصر الدرامية للنص ، وقدم شرحا عن مسرح (شكسبير) في عصر النهضة ، مؤكدا مراعاة (الدقة التأريخية) في تنفيذ اعماله ضمن عصرنا الراهن ، اتجه بعد ذلك الى (المقارنة) بين ذلك وما حققه المخرج من اضافات في تجريبيته ، اما في (مقامات «ابو الورد») ، فقد اتجه ذات الاتجاه التفسيري في عرض اراء ومواقف المؤلف في موضوعات عدة تتناول الدراما ، ثم اعتمد المقارنة بين النص والعرض ، والمقارنة بين ماراد المؤلف انجازه ، وما حققه المخرج .

واذا ما كان (التفسير) و (المقارنة)هي ابرز ما يؤشر في هذين النصين النقديين ، الا ان اتجاه الناقد الى (المنهج القواعدي) يغدو واضحا حين (فسر) احكام المسرحية الطرازية (الشكسبيرية) ، وما تقاطع مع تلك الاحكام في العرض التجريبي(ماكبث) واخيرا ، حين نحلل مقالة (الحيوان الارقط ولعبة الحب) ، نلاحظ ان التفسير احتل ذات المركز المتقدم المتمثل في تناول اسلوب المخرج ، ورؤيته الاخراجية ،و اضافاته والاحالة الى النص ، ثم (المقارنة) بين النص والعرض . ونجد في هذه المقالة ، بروز

الاتجاه السياقي – النفسي . حين يحاور بعض افعال الشخصيات (السجان مثلا) ، كما يلاحظ اتجاه الناقد الى (الانطباع) ، رغم انه يربطه بالدلالة (ضمنا) دون ان يعلن عن تلك الدلالات للقارىء ، في احيان كثيرة (نشيد بجهود كامل هاشم في رسم السينوغرافيا) ومن الجدير بالذكر ، ان تعددية المناهج التي يسلكها الناقد ، وحسب متطلبات الموقف النقدي ، مسار يثبت لصالحه في الحكم «فالناقد الجيد يكيف اساليبه ومعايير القيمة لديه تبعا للعمل الخاص الذي يدرسه ، ومن ثم فانه يستخدم في الحالات المختلفة انواعا من النقد»(٢: ص٧٤٢) ، وهذا يفرض ان تكون الاحكام النقدية ، شاملة ، ودقيقة ، وواضحة والناقد (علي مزاحم عباس) ، اتبع نقدا (تقديريا) في مقالته (جذور الحب) ، حيث استعرض قصة المسرحية والمعالجات التي تم بموجبها بناء النص تأسيسا من (مجموعة قصائد) لاتصلح (مسرحتها) ، وهيمن الاتجاه (الانطباعي) على احكامه ، بما في ذلك اداء الممثلين ، وتقنيات الاخراج الاخرى ، اما في (التوأمان ولعنة الاخفاق) فقد استهل مقالته بعرض تاريخي تفسيري لكتابات المؤلف (كارلو غولدوني) ، واعماله المترجمة ، وطراز مسرحيته هذه . بعد ذلك ظهرت احكامه التقديرية عن المسرحيات التي ينبغي اختيارها ، والمخرجين الذين يجب ان يتبنوها لكي تنهض رسالة المسرح . وقد استخدم الناقد ، المنهج (الايديولوجي) في تبيان خصائص العروض التي يتحتم انتقاءها ، لعرضها على الجمهور . وعاد الى النقد التفسيري في شرح عناصر الاضحاك ، وعلى العموم فقد استطاع الانتقال بين اكثر من اتجاه في النقد ، (التفسير ، التقدير ، السياقي التاريخي ، السياقي الايديولوجي ، الانطباعي) ، وكذا فعل في نقده لمسرحية (عذابات احمد بن ماجد) ، فقد ابتدأ بالتفسير منطلقا الى التقدير ، وبالرغم من سيادة النقد الانطباعي ، الا انه لم يقص النقد القواعدي عن احكامه النقدية في هذه المقالة ، وخاصة في مجال الحديث عن موضوعة (الالقاء) ، باشارته الى ضرورات البث الدلالي في الاداء المسرحي للشعر ، التي تفرض عقدا دراميا يوازن بين معطيات الابنية للغة الشعر ، ومعطيات الابنية الصوتية للغة العرض المسرحي .

٣-٥ : تداولية المصطلحات :

لمعرفة الاتجاه السائد في الكتابات النقدية ، لابد من استعراض ابرز الاصطلاحات المرتبطة بعلامات العرض المسرحي لادراك قصدية تداولها ، وقدرتها على انتاج الدلالات . ففي مقالة (حسب الله يحيى) الموسومة (هؤلاء هم مشعلو الحرائق) ، يصف العرض بانه (مشدود ومتين) ، وان (لكل ممثل طريقة في الاداء) . اما في (مملكة النحل) ، فانه اشار الى ان (الضوء واللون والملابس والديكور خدم العمل) ، ووصف الممثلين بعبارة (حضورهم المتقن) ، وعد الموسيقى بانها (لم تشكل حضورا) . وعبر خارطة الاصطلاحات الواردة في العينات ، يلاحظ الاختزال الشديد في بناء الدوال الاصطلاحية وانفتاحاتها التأويلية التي يمكن تأشيرها بدقة ، وامثلة : (مشدود ، متين ، متقن ، حضور) لايمكن ان تصيب الغايات الدلالية المقصودة .

ووجد الباحث ، ان (د . عقيل مهدي) اقترب الكثير الى بؤرة الدلالة عبر استخدامه لمصطلحات معرفة منهجيا عبر مرجعياتها المدركة اتفاقا . فقد وردت في (ماكبث يتامر على نفسه) ، مصطلحات مثل (الطراز الشكسبيري) ، وسلط ضوء على ابرز معالمه . ثم تناول صوت الممثل ، واصفاً اياه بـ (الفخامة) وتناول (ايقاع العرض) بوصفه كلا مركبا استطاعت العلامات السمعية ان تضعف بناءه من خلال اقصاء فعل (حصة الحوار) في ذلك البناء . في حين نمت مصطلحات توحي للقارىء بان المساحة المخصصة للمقالة النقدية قد بدأت بالتقلص ، مما يدفع الكاتب الى العجالة وبروز الاختزال (المربك دلاليا) . مثل : (الممثلون يتدفقون حيوية) ، وهذا ما يحتاج الى اغناءة تعريفية بطبيعة هذا (التدفق والحيوية) ، ومدى اتساقه مع متطلبات العرض ، ويبرز ذلك في «مقامات ابو الورد» ، حين يذكر (الحضور المسرحي) ، (المزاج الغنائي) ، (التمطيط في الاداء) ، وهذا يحتاج ايضا الى ايضاح عن الكيفية وانسجامها مع متطلبات البث الدلالي الذي ينبغي تحقيقه . وليعلن الناقد في (الحيوان الارقط ولعبة الحب) عن منهجية علامية (سيميائية) في مقالته ، فهو بذلك يجعل كل ما يبثه العرض (معطى علامي) لايكتفي بذاته ، انما يمتد عبر تحولاته الذهنية الى (معطى دلالي) يدركه المتلقي ، وعلى الرغم من حمله للعلامات البصرية بوصفها الفاعل المركزي في بنية العرض ، الا ان ذلك ليس بالمبرر الكافي لاقصاء العلامات

السمعية عن جولته النقدية ، وخاصة المرتبطة بصوت الممثل ، ثم استخدم مصطلحات ربطها بالدلالة (ضمنا) دون البوح بتلك الدلالات في احيان متعددة ، مثل : (نشيد بجهود كامل هاشم في رسم السينوغرافيا) ، (نشيد بالازياء) . ان استخدام (د . عقيل مهدي) للمصطلح ، بتكثيف عال ، يظهره وكانه دال لاتفك شفراته الا من قبل المتخصصين ، وبعد قراءة متأنية .

وتظهر في مقالات الناقد (علي مزاحم عباس) ، احكام انطباعية مثل : (الحنجرة الصداحة) ، (الحضور الجذاب) ، وهذا ما تضمنته مقالته النقدية (جذور الحب) ، اما في (التوأمان) فقد استخدم مصطلح : (ملهاة الطبائع) ، (الكوميديادي لارتيه) ، وهي شائعة التداول ومدركه . ويثير مصطلح (ابعاد الشخصية) الذي استخدمه في هذا المقال ، المتلقي الى ضرورة العودة الى نص المؤلف ، حيث تبنى معالم الشخصية ، متحررة الى افعال عبر علامات العرض ، وهي بهذا متكأ اساس يستند اليه الممثل في رسم المنحنيات التنغيمية التي يتسم بها القاء ويبني بموجبها تقنياته الصوتية ، اضافة الى مايمتد منها الى رسم المعطيات البصرية في اداءه ، وبالرغم من تنوع المصطلحات وفق سياق مدرك في المقالة النقدية عن مسرحية (رحلات احمد بن ماجد) ، الا ان الباحث لاحظ تباينا دلاليا في استخداماتها ، فجاء (التركيز)تارة بقصد (اختزال) أو (تكثيف) وورد في جانب اخر بمعنى (ابراز المفردة وايضاحها سمعيا) والواقع ان هذا المصطلح ، يدخل في دلالات الالقاء ، ضمن القصد الثاني . كما تناولت المقالة مصطلحات تتعلق بتقنيات الالقاء مثل (الوقف الصحيح ، النبر الصحيح) ، دون التقدم في التقنيات الاخرى مثل (التنغيم ، السرعة ، الوضوح .. الخ) . وياتي مصطلح (الايقاع الرتيب) عائما ، فالرتابة هنا تحمل خصائص سيميائية ودلالية) متنوعة ، ولايمكن عدها موشر سلبي او ايجابي . الا بعد كشف تكاملية العلاقة بمعطيات اللحظة الدرامية ، او المشهد او العرض بعامة .

٣-٦ : خلاصة نتائج البحث :

٣-٦-١ - اتجاه عناوين المقالات الى النص (عنوانه ، فكرته) ، أو الى معالجة فكرته قياسا الى المحصلة النهائية الناتجة عن الرؤية الاخراجية بشكل عام .

٣-٦-٢- ان معطيات النص (الحكاية ، بناء الاحداث ومعقوليتها ، الفكرة) ، كانت هي السائدة في المعالجات النقدية ، حيث اخذت مساحات واسعة منها ، وقد امتدت معالجات النص في احيان كثيرة لتطال المرجعية الفكرية والتكوينية له ، مثل : (حياة المؤلف ، زمن انتاج النص ، طراز المسرحية ... الخ) .

٣-٦-٣- استناد الاحكام النقدية بعامة الى محصلة الروية الاخراجية ، دون تشخيص التقنيات العلامية للممثل التي وظفت في تجسيد تلك الرؤية الابداعية ، وتقويمها .

٣-٦-٤ - وردت الاحكام النقدية لعلامات العرض ، في اغلب المقالات ، ضمن مساحة ضيقة في نهاية المقالات النقدية ، حيث يكون المرور بها سريعا .

٣-٦-٥ - بروز معالجة العلامات البصرية بشكل يفوق كثيرا معالجة العلامات السمعية .

٣-٦-٦- لم يجر تناول جميع علامات العرض في التقويم ، وظهرت معالجة الناقد للعلامات التي تساهم في تدعيم نتائج حكمه على الاغلب .

٣-٦-٧- تخصيص مساحة مهمة من بعض المقالات النقدية ، لتقرير موقف للناقد أزاء قضايا لاترتبط بشكل مباشر بالمقالة .

٣-٦-٨ - اتجهت اغلب المقالات النقدية الى تجزئة عناصر العرض ، ولم يجر تناول العلاقات التركيبية لجميع العلامات في انتاج دلالات العرض .

٣-٦-٩- اتجاه النقد الى التفسير اكثر منه الى التقدير ،وبرزت حصة تفسير النص على حساب تفسير العرض الذي تظهر فيه علامات الممثل .

٣-٦-١٠- غلبة الاتجاه (الانطباعي) في الاحكام النقدية ،في حين ان تركيبية العلامات تفرض الاحتكام الى منهجية تضع (دلالة اللحظات الدرامية) معيارا لاحكامها .

٣-٦-١١- بروز المصطلحات ذات العلاقة ببنية النص ومحدودية ما يرتبط منها ببنية العرض وهذه المحدودية ارتبطت بالعلامات البصرية اكثر منها العلامات السمعية ، وبضمنها الالقاء .

٣-٦-١٢- غلبة (الاختزال والتكثيف) للمصطلح ، بشكل يدفع الحكم الى (الانطباع) اكثر منه الى تقويم علمي واضح المغزى .

٤- الاستنتاجات

من خلال ما آلت اليه نتائج البحث ، يستنتج الباحث :

٤-١ ضعف توجه النقاد الى علامات الممثل السمعية (منظومة الالقاء) بشكل كبير .

٤-٢- ابتعاد النقاد عن تقويم القاء الممثل ، بتحليل منظومة الالقاء وعناصرها الدالة .

٤-٣- أتجاه النقاد الى تجزئة عناصر العرض في احكامهم النقدية ، الأمر الذي اقصى تناولهم لفعل منظومة الالقاء الدلالي التركيبي مع باقي علامات العرض .

٥- التوصيات

استنادا لنتائج البحث واستنتاجاته ، يوصي الباحث بالاتي :

٥-١- خلق الموازنة بين معالجة معطيات النص ، ومعطيات العرض في المقالات النقدية .

٥-٢- ايلاء علامات العرض اهتماما كافيا من التقويم ، لتحقيق حالة نهوض حقيقية في المستوى الابداعي لعناصر التنفيذ .

٥-٣- عدم (اثقال) المقالات النقدية ، باراء ومواقف ، عن موضوعات لاتمت بصلة مباشرة الى موضوع المقالة ، واعداد مقالات خاصة بتلك الاراء استثمارا لمساحة المقالة النقدية .

٥-٤- الاتجاه الى تنشيط الاستخدام العلمي للمصطلح بعيدا عن الانطباعات الشخصية للناقد وتوسيع هذا الاتجاه ليطال العلامات السمعية للممثل ، للارتفاع بمستوى الوعي الثقافي والتقني للممثل العراقي .

٥-٥- تقويم معطيات العرض من خلال العلاقات التركيبية لعلاماته وتكامليتها في اداء فعلها الدلالي ، لا من حيث تناولها بوصفها عناصر مستقلة مما يضعف ادراك المتلقي لاغناءاتها في ذلك الفعل ، ومدى اتساقها مع العلامات الاخرى .

٥-٦ - الاتجاه الى التقدير منهجا في تقويم الاداء ، وجعل التفسير مدخلا للتقدير ، تحقيقا للفائدة المرجوة من العملية النقدية .

٦- المقترحات

يقترح الباحث . اجراء دراسات تكميلية لبحثه في الجوانب التالية :-

٦-١- اتجاهات النقد المسرحي العراقي لتقويم اداء الممثل في نتاجات كلية الفنون الجميلة .

٦-٢- اتجاهات النقد المسرحي العراقي في تقويم علامات العرض البصرية .

---

* الخبراء هم :- ١- د. صلاح القصب (استاذ) رئيس قسم الفنون المسرحية . ٢- د. عبدالاله كمال الدين (استاذ ناقد) . ٣- د. عقيل مهدي (استاذ ، ناقد) . ٤- الاستاذ اسعد عبدالرزاق (استاذ متمرس) ، ٥- د. عبدالمرسل الزيدي (استاذ مساعد) ، ٦- جعفر السعدي (استاذ مساعد) ، ٧- د. محمد عبدالرحمن الجبوري (استاذ مساعد ، ناقد) . ٨- د. عادل كريم (استاذ مساعد) ، ٩- د. محمد صبري (مدرس ، ناقد) ، ١٠- د. رياض شهيد الباهلي (مدرس) ١١- د. سامي علي (مدرس) ، ١٢- د. ميمون الخالدي(مدرس) ، ١٣- السيد باسم عبدالحميد حمودي (ناقد ، اديب) .

قائمة المراجع

١- السالم ، مصطفى تركي : الالقاء في مسرح الطفل - بناء نظام مقترح ، اطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، بغداد : (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة) ، ١٩٩٦ .

٢- ستولينتز ، جيروم : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ط٢ ، بيروت : (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، ٩٨١.

٣- سكوت ، جيمس : صناعة الادب ، ترجمة هاشم الهنداوي ، سلسلة المائة كتاب ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٦

٤- عباس ، علي مزاحم : التوأمان ولعنة الاخفاق ، في :جريدة الثورة ، بغداد :(دار الثورة للطباعة) ، ١٩٨٦/١٠/١٦

٥- ------ : جذور الحب ، في : جريدة الثورة ، بغداد : (دار الثورة للطباعة) ، ٣-٧-١٩٨٤ .

٦- ------ : مسرحية (عذابات احمد بن ماجد) عذابات المخاض العسير ، في . جريدة الثورة . بغداد ، (دار الثورة للطباعة) ، ٢٦-٢-١٩٩٠ .

٧- عبد الوهاب ، محمود : ثريا النص - مدخل لدراسة العنوان القصصي ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (٣٩٦) ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٩٥ .

٨- كافزان ، تادوز : العلامة في المسرح : مدخل الى سيميولوجيا فن العرض ، ترجمة ماري الياس ، في : مجلة الحياة المسرحية ، العدد (٣٤-٣٥) ، دمشق (وزارة الثقافة والارشاد القومي) .

٩- محمد ، رمضان بسطاويس : النقد بين التعريف والتقويم - نقد النقد في الامارات ، في : مجلة الرافد ، السنة الثالثة - العدد (١٢) - يوليو - الشارقة (دائرة الثقافة والاعلام) ، ١٩٩٦ .

١٠- المسدي ، عبد السلام : قاموس اللسانيات - مع مقدمة في علم المصطلح ، (الدار العربية للكتاب) ، ١٩٨٤ .

١١-.مصطفى ، فائق وعبد الرضا علي : في النقد الادبي الحديث - منطلقات وتطبيقات ، ط١ ، بغداد : (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مطابع التعليم العالي - الموصل) ، ١٩٨٩ .

١٢- وهبة ، مجدي : معجم مصطلحات الادب ، بيروت : (مكتبة لبنان) ، ١٩٧٤ .

١٣- ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١١٠) . الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب) ١٩٨٧ .

١٤- يحيى ، حسب الله : لاترهب حد السيف ، ومسرح اتحاد الشباب ، في : مجلة فنون ، العدد (١٠٦) ، بغداد(دار الجماهير للطباعة والنشر) ، ١٥ أيلول ١٩٨٠ .

١٥- ------ : مملكة النحل مملكة جديدة للاطفال ، في : جريدة الثورة ، بغداد (دار الثورة للطباعة) ، ١٦-١٢-١٩٨٩ .

١٦- ------ : هؤلاء هم مشعلو الحرائق ، في : مجلة الاقلام : بغداد : (وزارة الثقافة والاعلام - العراق) ، حزيران ، ١٩٨٧ .

١٧- يوسف ، عقيل مهدي : الحيوان الارقط ولعبة الحب : في : جريدة القادسية ، بغداد (دار القادسية للطباعة) ، ١٩-١٠-٩٨٨

١٨- ------ : ماكبث يتامر على نفسه ، في : مجلة الفنون ، العدد (٨٥) ، بغداد : (وزارة الثقافة والاعلام) ، ٢١/نيسان / ١٩٨٠ ،

١٩- ------ : مقامات (أبو الورد) ، في : جريدة الثورة ، بغداد (دار الثورة للطباعة) ، ٢١ /١٠/١٩٨٥ .

الأكاديمي

اشكالية التطبيق المختبري والمشروع بين مؤشرات الواقع واشتراطات الطموح

د. وليد رشيد العبيدي
مدرس - قسم الفنون المسرحية
كلية الفنون الجميلة

أسعد عبدالرزاق
استاذ فن - قسم الفنون المسرحية
كلية الفنون الجميلة

تشكل العملية الانتاجية والمشاركة فيها وما تنتجه من حصيلة المؤشر الرئيسي في الوقوف على اهلية الطالب ومقياس درجة اعدادة والنجاح فيه كمشروع فنان مستقبلي .

ولما كانت هذه الاهمية تعبر وتنطلق من الاهداف الاساسية التي تاسست عليها حركة الفعل المعرفي والتربوي الفني المسرحي لقسم الفنون المسرحية .

ولما كان واقع حركة النشاط الانتاجي قد افرز جملة من المشاكل وبما شكل معوقات جدية امام مسيرة انتاجية مثلى - كان لابد من معالجة ذلك بالدراسة والتحليل والتصدي لهذه الاشكالية وبما يفضي الى وضع الاصبع على الجرح واقتراح سبل المعالجة آلية ومستلزمات تطور .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/٤/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/٥/٢٥

اهمية البحث

يُكشف بدقة من خلال تقييم تجربة عام ١٩٩٢- ١٩٩٣ في مادة التطبيقات المختبرية للمراحل الثانية والثالثة والرابعة لطلبة التمثيل والاخراج بتشخيص السلبيات والايجابيات واسبابها لكي يستفاد منه في قسم الفنون المسرحية للسنوات القادمة من خلال التوصيات والمقترحات بهذا الصدد .

حدود البحث

يتحدد البحث في معالجة التطبيقات المختبرية والمشروع للفترة من ١٩٩٢/١٠/١ ولغاية ١٩٩٣/٥/٣٠ في قسم الفنون المسرحية فرعي التمثيل والاخراج والدراسات العليا .

* * * *

يلعب الفن (وظيفة اجتماعية خطيرة ، ومهمة جدا في التحولات الاجتماعية التي حدثت منذ قديم الزمان حتى يومنا هذا) .

من هنا جاءت العلاقة الجدلية بين الالتزام في العمل الجماعي في مادة التطبيقات المختبرية ، وخدمة الجماهير ، والدفاع عن قيمها ومثلها ومطالبيها الانية الملحة ، والمستقبلية)[١] .

ولسنا لجانب الحقيقة القول بأن شرط الروح الجماعي في العمل المسرحي امر في غاية الاهمية . اذ بدونه لايمكننا ان نضمن التوصل الى عمل ناضج دراميا . ذلك ان (روح العمل الجماعي ، والتضامن والتكامل والمسؤولية الواحدة المشتركة والاصالة والابداع)[٢] مفردات او اسس واجبة التجسد عبر الصيرورة المسرحية للعمل الابداعي . وبما ان (الفن هو الاداة اللازمة لاتمام .. الاندماج بين الفرد والمجتمع فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بأخرين ، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم)[٣] فالمسرح والحالة هذه لابد وأن (يعني بالضرورة عملا ابداعيا جماعيا اشتراكيا ، هذا بألاضافة الي ان المسرح يجمع بين دفتية كل الفنون والعلوم والاداب ، والفلسفة والتكنولوجيا)[٤] . .

وفي ماتقدم نستل واحدا من الاهداف الواجب تجسيدها في مناهج ومفردات قسم الفنون المسرحية ، ففي سابع الاهداف التي ولد القسم من اجل انجازها نجد ان القسم يعمل على :-

(... توكيد اهمية قيم العمل الجماعي ، ودور الجماهير دون اغفال اهمية المبادرات الفردية المخلصة في اطار خدمة المجتمع)[٥] .

اذن واستنادا لما نص عليه الهدف فيما سبق ذكره يكون جواب التساؤل عما نريده من المسرح وفيه ؟ هو الاصالة :-

الاصالة فيه (.. برغم ان المسرح يتأثر من بلد الى اخر بالقاعدة الفكرية التي تشرف عليه فأن المسرح يقترب من روحه الاصيل كثيرا اذا كانت القاعدة التي تشرف عليه منطلقة من الفكر الانساني ، والفكر الاشتراكي ، لأن المسرح وجد اصلا للناس لخدمة الجماهير ، لمعالجة مشاكلها وطرح شجونها وامالها وتطلعاتها نحو حياة سعيدة خالية من الغبن والاستلاب)[٥].

في الهدف من التطبيقات :

ولما كان (الطالب في قسم الفنون المسرحية وعبر الفصول الدراسية المتتالية وحسب منهج مدروس يمر بالفعاليات الانتاجية كافة ، من تمثيل واخراج وادارة مسرح ومساعدة المخرج ... الخ) .

فأن الهدف الاسمى الذي يجاهد المعنيون في القسم في سبيل بلوغه هو السعي (... الى اعداد كوادر شابة وقوية متعلمة وناضجة متسلحة بالصبر والايمان)

متشربة بالروح التربوية والثورية معا ، محترمة العلاقات الانسانية بين المجموعة العاملة ، سائرة على درب الديمقراطية دون ان تنسى المركزية ، مقدرة ان العمل شرف ، وان الكفاح والعرق والتمرين والتطبيق وسيلة مهمة من وسائل عديدة للوصول الى احسن الصيغ والنتائج لخلق كوادر متمرسة بفنون المسرح المختلفة ، متدرجين بالطالب خطوة بعد خطوة لكي يمر بالتجربة الجماعية التي تجمع بين الحب والعمل والتجربة والخبرة ، ونكران الذات والشجاعة والاقدام ، والابداع و الاصالة)[٧] .

ولما كان من الاهداف العامة لقسم المسرحية (٢- ... بمفهومه الواسع هو خلق جيل

من الفنانين والعاملين في فنون المسرح والسينما والاذاعة والتلفزيون يؤمن بأن الفن ينطلق من النظرة القومية الديمقراطية الاشتراكية المتفاعلة مع الثقافة الانسانية والتقدمية الخاصة والمنفتحة عليها .

و (٣-....يعمل على تهيئة المناهج بشكل يجعلها ترتبط ارتباطا عضويا بالجماهير ومصالحها وقضايا ها ومشاريعها وتطلعاتها مع الحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع و (٤- ... الى ابراز التراث العربي وتجسيد المعاني الانسانية الثورية التي يحملها عبر الاشكال الفنية المسرحية ... ، ووفق منظور انساني شامل تجعلها سهلة الوصل الى الجماهير غير العربية)[٨] .

اذن التطبيقات المختبرية في سعي دؤوب صوب تحقيق اهداف هي :-

١- ان يستطيع (الطالب المطبق) من خلال دروسة النظرية والتطبيقية الانتاجية ان يقدم نموذجا واضحا بدقة في ضبط الوقت او المثابرة في التمرينات .

٢- ان يستطيع خلق جو من التعاون المتميز بين الافراد العاملين في المجموعة الفنية سعيا الى ايجاد اخلاقية عالية وطاعة مسرحية مميزة وان يكون هو نفسه نموذجا حيا لكل هذه الاشكال المميزة .

٣- ان يكون المثابر في تغلبه على العراقيل والمشاكل المتعلقة بعملة ومبتكرا في وسائل التغلب على هذه المعوقات خاصة اذا ما عمل في اماكن نائية تفتقر الى تقينات المسرح المعقدة .

٤- المقدرة من خلال النماذج التطبيقية على اختيار المواضيع الاجتماعية الهادفة التي تناول القضايا المصيرية التي تهم الوطن والامة العربية في صراعها مع الاستعمار بأسلوب خلاق بعيد عن المبالغة والتهويل) .*

اشتراطات المشاركة الاساسية

وهنا نسأل عن حقيقة الاشتراطات الواجب توفرها في (المشارك في ميدان التطبيقات المختبرية) - (المرشح) الذي لايقبل الخطأ في تقويم الطالب من حيث ايمانه بألالتزام ، فالطالب العامل في هذا الميدان لابد وان يؤمن ويتحلى بمسألة اوصفة (الالتزام) وما نعنيه بألالتزام هنا : -

(هو نوع من العلاقة بين ذاتية الانسان ، وموضوعية الفعل والظروف والمنهج والاهداف العامة)[٩] وهذا عكس (الالتزام) .

في ان يكون الانسان في وضع قسرى تبعي ذيلي مستلب ، لاحول له ولاقوة سوى ان يتحرك بدون روحية ثورية ، ونفس فني ابداعي)[١٠] .

و (بهذا المعنى نجد أن مفهوم (الالتزام) - الذي يؤكد الطبيعة الجدلية للعلاقة بين الذاتي والموضوعي ، هو اكثر من (الالتزام) الذي يضع الذاتي في موقع تبعي ، تضعف فيه المساحة اللازمة من الحرية للابداع الفني)[١١] .

مما تقدم يتضح لنا اهمية الالتزام في العمل الجماعي وفي مادة التطبيقات المختبرية خاصة .

ولما كان هدف التطبيقات المختبرية ووسيلتها هو الانسان - الطالب كان طبيعيا ان نجد بروز ظواهر ايجابية نفسية الى جانب بروز ظوهر سلبية نفسية هي بمثابة عيوب وتشويهات سلوكية ومن ذلك ما يدرج تحت لافتة (الانحراف) ك(حب الذات ، والاستعلاء والغرور ، والتطفل ، واستغفال المجموعة وسرقة جهودهم ، والبطالة المقنعة ، والانعزالية وعدم الانسجام مع الاخرين ، وتثبيط وتقليل جهود الاخرين ، وبث روح الهزيمة والتوكل والبيروقراطية وتوقيت وضع المشاكل الجانبية الهامشية على حساب المشاكل الحيوية للانتاج كله ، وزرع الالغام النفسية والانتاجية في مفاصل العمل الجماعي الموحد لأسباب ذاتية مخطئة)[١٢] .

* * * *

نبذة تاريخية مكثفة عن مادة المشروع والتطبيقات المختبرية في اكاديمية الفنون الجميلة سابقا وكلية الفنون الجميلة حاليا من ١٩٦٨-١٩٩٣

فبدأ لم يكن في معهد الفنون الجميلة مادة اسمها التطبيقات المختبرية ، وانما كان هنك انتاج مسرحي يشارك فيه بعد انتهاء الدروس النظرية والعملية .

وعندما الحق معهد العالي للمدرسين بجامعة بغداد وكان لابد من وضع مواد دراسية منهجية وحسب مناهج علمية ، كانت مادة التطبيقات المختبرية هي من اهم المواد التي حظيت باهتمام قسم الفنون المسرحية وطبق نظام (كودمان ثيتر) التابع الى جامعة

شيكاغو) وعمل باسلوبه ومنهجيته .

واحدى فقرات ذلك النظام ان الطالب الذى يرسب في هذه المادة يرسب في جميع المواد . على اعتبار ان هذه المادة تحتوي على جميع المواد النظرية والتطبيقية العملية ولهذا السبب وبسبب ذاتي لدى الطالب ايضا ، فان اهم مادة كانت تحترم وتطبق في قسم الفنون المسرحية هي مادة التطبيقات المختبرية وكان من حصيلة ذلك ان انتج القسم انتاجات مسرحية رائعة حصلت على جوائز عديدة كانتاج (مركب بلاصياد) عام ١٩٧٣ وانتاج(ثورة الزنج) عام١٩٧٤ وانتاجات اخرى عديدة ناجحة لاساتذة مقتدرين مختصين وحتى انتاجات الطلبة المطبقين كانت ايضا في مستوى متقدم تمثيلا واخراجا وضبطا اداريا وعلميا ، ورغم بعض الاختراقات البسيطة التي حدثت في سنة دون غيرها .

ومما اضعف هذه المادة قوة واهمية ان :

الجامعة الغت مبدأ : ان الذي يرسب في هذه المادة يرسب في جميع المواد مما ادى الى ان هذه المادة اصبحت كغيرها من المواد .

وبدأ العد التنازلي لاهمية هذه المادة سنة بعد اخرى ولم يكن هناك (مكتب انتاج) ثابت مستمر لمعرفة السلبيات والايجابيات لكل سنة انتاجية لتلافي السلبيات وتثبيت الايجابيات بالاضافة الى الظروف الاقتصادية والنفسية من جراء العدوان الثلاثيني الغاشم على القطر عام ١٩٩١/٩٠ والحصار الجائر بعد ذلك مما قلل كثيرا من حماس الطالب في اندفاعه المثمر في التطبيق المختبري .

ويقينا ان التجربة التي مر بها القسم ومكتب الانتاج للعام الدراسي ١٩٩٣/٩٢ ورغم المتابعة اليومية المستمرة ، فأن النتائج التي تحققت لم تكن بمستوى الطموح .

الملاحظات السلبية في مادة المشروع والتطبيقات المختبرية للعام الدراسي ١٩٩٣/٩٢ :-

الملاحظات السلبية الخاصة بالمخرجين المطبيقين (في اختصاص الاخراج واختصاص التمثيل) .

١- عدم تقديم النصوص في مرحلة مبكرة لغرض دراستها واجازتها من الناحية الفنية والانتاجية والفكرية .. مما ادى ذلك الى تعثر سير الانتاجات ، وذلك ان الطالب

كان يقدم مقترحا للانتاج بعد وقت طويل من الوقت المحدد لذلك دون الانتباه الى مسألة هي امكانية او عدم امكانية انتاج تلك المسرحية من حيث التكاليف الاقتصادية وامكانية تجسيدها على الخشبة في القسم الخ ..... من الامور التي ينبغي للمشرف على اختصاص الاخراج ان ينبه الطلبة منذ البداية عليها لكي لايقعوا في مأزق فنية انتاجية فكرية كانت ام اقتصادية تختص بالموقف المالي للقسم .

٢- هناك نقاط عديدة استراتيجية في التطبيق المختبري من الناحية الفنية والتربوية والثورية من حيث ان التطبيق المختبري هو عمل فني جماعي موحد ، ولعدم نضوج البعض من الطلبة المخرجين المطبقين تحصل مشاكل اكثرها تتعلق بالقيادة للانتاج والعاملين فيه من ممثلين و ممثلات مما يؤدي الى مشاكل تربوية واجتماعية لاتحسم الا من قبل المشرفين ومكتب الانتاج ورئاسة القسم ، والمفروض بقائد المجموعة ان يتحلى بالروح القيادية المتزنة واستغلال الوقت وامتصاص كل المشاكل الفنية وغيرها .

٣- تجاوز الطلبة المخرجين المطبيقين في اختصاص الاخراج ، الاطر الاكاديمية في تجسيد اعمالهم ، حيث ان اغلبهم كان يركض وراء الشكل غير المبرمج وغير العلمي ، وذلك بهدف التجديد والتجريب غير العلميين .

٤- لم تنجح الانتاجات المسرحية (ستوديو ثانوي) غير عمل واحد الا وهو (فاوست والاميرة الصلعاء) للكاتب المغربي عبد الكريم برشيد واخراج مدرب فنون (ياسين اسماعيل) اما انتاج (الشاعر روبينول) و (حبيتي دزدمونه) فلم يتحقق لهما النجاح رغم ان الذين قاما بأخراج المسرحيتين تدريسيين في القسم .

٥- لم يحضر اغلب المشرفين على المشاريع والتطبيقات المختبرية التمارين المسرحية لاعطاء ملاحظاتهم بشكل مباشر ، او مع المخرجين المطبقين من الطلبة واذا تحقق حضورهم فلعدة مرات فقط والا نكى من ذلك ان عددا قليلا منهم لم يحضر العرض المسرحي عند تقديمه بحجة انه كان يقوم بالتدريس او انه لم يعلم بموعد وتاريخ العرض وكان الاجدر برئاسة القسم ان تنسق بين المدربين والمطبيقين حول موعد العرض .

٦- لم تنعقد جلسات كاملة للجنة العلمية لكل الانتاجات ومناقشتها بأسلوب علمي بعيدا عن الاسفاف والمزاجية والتشنج ، بحيث يستفيد الطلبة من ملاحظات اعضاء

اللجنة العلمية .

٧- لم تتوفر القاعات المطلوبة لجميع المخرجين المطبقين من الطلبة نظرا لقلة القاعات الملائمة للتطبيق المختبرى ، خاصة اذا كان عدد الطلبة المشاركين ٢٠ طالبا او اكثر مما دفع بمكتب الانتاج ان يعمل مناقلة بالقاعات لاولئك المخرجين المطبقين .. وهذه المناقلة كانت تسبب بعض المشاكل حيث لم يحضر بعض الطلبة الى القاعة الجديدة بحجة انه لايدري بالتغيير الذي حصل في القاعات رغم الاعلانات الواضحة من مكتب الانتاج بحصول التغيير قبل وقت محدد .

٨- عمل مكتب الانتاج الى وضع اعلانات البدء بأنتاجات قبل موعد البدء بالعمل بثلاثة ايام لغرض ان يعلم الطلبة ببدأ الانتاج وموعده ومكانه وساعة البدء فيه .

ورغم كل هذه الاجراءات الدقيقة والمحسوبة فان بعض الطلبة لم يلتحقوا بالعمل الا بعد يوم او يومين او اكثر .

٩- بالرغم من وضع ضوابط للتعليمات المختبرية والمشروع في لوحة الاعلان المستند على كتاب دليل التطبيقات المختبرية المعتمدمن قبل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، وهي ضوابط علمية تحفز الطالب ان يلتزم بالانتاج روحا وعقلا وجسدا وفيها مؤشرات حول الدرجات التي تخصم من الطالب وهي كما يلي في حالة :

أ- اذا غاب الطالب في التمرين يوما كاملا فستخصم منه ٨ درجات بدون عذر مشروع .

ب- اذا غاب الطالب ٣ أيام متكررة بدون عذر مشروع يعتبر الطالب راسبا في ذلك الانتاج .

ج- اذا غاب الطالب ٦ مرات بصورة متقطعة بدون عذر مشروع يعتبر الطالب راسبا في ذلك الانتاج .

د- اذا لم يحضر الطالب العرض المسرحي عند تقديمه يعتبر الطالب راسبا في ذلك الانتاج .

هـ- اذا عرقل الطالب باي شكل من الاشكال الانتاج المسرحي من الناحية الفنية والتربوية والاخلاقية يعتبر الطالب راسبا في ذلك الانتاج بعد ان يدقق في هذه الامور

من قبل تقارير يومية موثوقة ومدروسة من قبل المشرفين ومكتب الانتاج ورئاسة القسم .

١٠- لم تقدم التقارير اليومية للمخرجين المطبقين من الطلبة والتدريسيين يوميا بشكل منتظم ، اذ ان التقرير اليومي الموثق من قبل مدير المسرح والمخرج المطبق المشرف ، شيء ضروري ومهم لمعرفة السلبيات والايجابيات اثناء سير العمل ، ولم يؤشر اولئك الملاحظات المطلوبة في سطور واضحة بليغة وانما كانت تقاريرهم اشبة ببرقيات عديمة الفائدة .... وكان مكتب الانتاج يركض لاهثا كل يوم للحصول على تلك التقارير رغم اهميتها ، حيث يسجل قائد العمل حضور الطلبة وفعالياتهم مشاكلهم الفنية والادراية وحضور المشرفين من السادة التدريسيين ومدى تحقيق الخطة الانتاجية واحتياجاته المشروعة .

١١- اعتمد اكثر الطلاب والطالبات على التقارير الطبية في غياباتهم اذا أن بعض الطلبة عندما يصدر امر ترسيبهم لتجاوزهم الحد المقرر من الغياب ، يعمدون ، الى الحصول على تقارير طبية تاريخها قبل شهر او شهرين بعد اصدار امر الترسيب ويتحججون بأنهم اما قدموا التقارير ولم تصل الى مكتب الانتاج - وهذا غير حقيقي - او انهم نسوا ان يقدموا تلك التقارير في وقتها . والمفروض و حسب التعليمات ان التقرير الطبي يقدم في اليوم التالي وفي ابعد الحدود بعد ٣ أيام .. وليس بعد شهرا او شهرين .

١٢- ان تقويم الانتاجات من حيث الدرجات جاء متأخرا من قبل لجنة الانتاج اما بسبب تراكم العمل اليومي - وهذا عذر غير مقبول - او لان بعض الانتاجات - استوديو ثانوي - قد استغرق اكثر من نصف فصل دراسي كما هو الحال في انتاج (حبيبتي دز دمونه) و (نشيد الاخطاء) وعلى العموم فهذه نقطة سلبية تسجل على مكتب الانتاج ورئاسة القسم اذ من المفروض ان الدرجات تعلق - بعد ان تكون موثقة من قبل اللجنة العلمية كل في وقته اي بعد العرض بيومين في ابعد حد ، لكي يعرف الطالب نصيبه من الدرجة في ذلك الانتاج ، لا أن يفاجأ بدرجته خصوصا اذا كان في اخر السنة .

١٣- لم يهتم الطلبة بألانذارات التي كانت توجه لهم لانهم كانوا يعتقدون انهم

سيجدون حلا لكل هذه الامور وانهم سوف لايرسبون ، وبالفعل فقد تم ترسيب ٦٠ طالب وحسب دليل التطبيقات المختبرية وعلقت في لوحة الاعلان قبل نهاية العام الدراسي وحدثت ضجة كبيرة من قبل الطلبة مما دفع بالقسم - تحت ضغوط معينة - ان يستعين بحل مؤقت الا وهو تطبيق التعليمات الامتحانية على هذه المادة التي كانت مستثناه منذ عشرين عاما ، ونتيجة تطبيق التعليمات الامتحانية فقد نجح الجميع تقريبا فمن ٦٠ طالب وطالبة لم يرسب سوى خمسة طلاب فقط .. ولهذا فقد اجتمع قسم الفنون المسرحية في اخر السنة وقرر معالجة هذا الامر الخطير الذي ان بقي معنى ذلك انه يحق لكل طالب ان يغيب ٥ ايام عن الانتاج بدون اي حساب وسوف لايتحقق اي انتاج مسرحي مستقبلا على مستوى التدريسيين والمشاريع والتطبيقات المختبرية وان طبقت التعليمات الامتحانية على هذه المادة .

وعليه فقد قدم القسم اقتراحا الى مجلس الكلية - بعد ان تم موافقة مجلس القسم علية - ان تسير نفس الضوابط السابقة مع تقديم حيثيات مفصلة معه - وقد تم مناقشة ذلك في مجلس الكلية في يوم الثلاثاء المصادف ٢٧-٩-١٩٩٣ واقر مجلس الكلية :

بالاجماع ان تبقى نفس الضوابط السابقة المطبقة حسب دليل التطبيقات المختبرية الذى اعتمدة مجلس الكلية مرة اخرى .

١٤- عمل بعض المخرجين المطبقين من الطلبة الى تقديم طلباتهم من حيث احتياجاتهم (عدد الطلاب والطالبات) قبل مدة معقولة ، وبعد ان تصدر الاوامر الادارية وفي منتصف زمن الانتاج يتقدم بطلب آخر لاحتياجه الى طلبة اخرين ، في حين ان الطلبة قد وزعوا على انتاجات اخرى ، عندما يلبي طلبهم بعد الحاح وتوسل ، يظهر لنا الامور التالية :-

أ- اسناد ادوار ثانوية او شبه ثانوية لطلاب السنة الرابعة تمثيل - الذين يشتركون في مثل هذه الانتاجات كمشاريع لهم - بحجة انهم ضعاف في مستوى التمثيل وتعطى ادوار رئيسة الى طلاب الصف الثاني او الثالث وهذا لايجوز اطلاقا ولايخبر طالب الصف الرابع بالمسألة هذه ولا يخبر المخرج المطبق بهذا التجاوز ، ولا يخبر المشرف بهذه

النقطة ايضا .

ب- عند مشاهدتنا للعروض نجد ان بعض الطلبة (فرع التمثيل) قد اسندت اليهم اعمال ادارية وراء الستار ومثل هذه الاعمال عادة تسند الى طلبة الاخراج ، والمفروض بطالب التمثيل ان يمثل حسب مرحلته الدراسية .

لا ان تعطى له اعمال وراء الستار ويظهر ان هناك اتفاقا - وراء الستار - يحصل بين المخرجين المطبقين وبعض الطلاب والطالبات في هذا المجال ، ويحصل تجاوز علمي اخر الا وهو اسناد ادوار تمثيلية الى طلاب الاخراج ، ويختلط الحابل بالنابل مما يجعل هذه المادة في فوضى علمية وتربوية واخلاقية ، ذلك يحدث بعيدا عن عين مكتب الانتاج ، ويكشف امرهم عند العرض المسرحي وحين تطابق اللجنة العاملين امام الستار ووراء الستار مع منهج تقديم العرض المسرحي .

وفي اعتقادي ان هذا غش واضح لابد من استئصاله من الجذور . ويحدث خطأ علمي اخر حتى من قبل تدريسيي القسم اذ انه يطلب تغيير ممثل او ممثلة في زمن متقدم اثناء التمارين بحجة ان اختياره كان غير دقيق ، ولا يعلم هذا التدريسي او يعلم ، ولكنه يتجاوز الحدود العلمية في الغرض من المشروع والتطبيقات المختبرية والذي هو صهر الجميع في بوتقة العمل الجماعي وجمع الاضداد في خميرة فنية منسجمة لتقديم عمل فني اهم مافيه هو الناحية التربوية والعلمية او النجاح الفني - وهذا اخر ما نفكر فيه ، ياتي تحصيل حاصل ان توفرت الاركان التربوية والعلمية .

١٥- بعد اطلاعنا على كتب الاخراج المرافقة للانتاج العملي على الخشبة وهي في نقاط علمية مثبتة ، لاحظنا ان اغلب الطلبة لم يعرفوا القيم الدراماتيكية نظريا مما ادى بهم الى تخبط علمي في كتب الاخراج المرافقة لانتاجاتهم بالاضافة الى النقاط التي لابد ان يعتني بها وهي بمثابة أطاريح علمية لانتاجاتهم التطبيقية ، والمؤسف حقا ان بعض المخرجين المكلفين من الطلبة (الاخراج) لم يكملوا تلك الاطاريح قبل موعد العرض باسبوع في اقل تقدير ، ولكنهم يقدمون اطاريحهم . بعد العرض بمدة طويلة مما يعرقل مكتب الانتاج واللجنة العلمية في وضع الدرجة النهائية لانتاجهم .

١٦- تعمل الصداقة والعلاقات الشخصية الشيء الكثير في اثناء التمارين

والتطبيق والعرض فيهمل البعض ويدلل الاخرون وهذا الامر بعيد جدا عن روح العمل الجماعي والهدف من هذه المادة الحيوية .

١٧- يعمل البعض من المطبقين من طلبة الاخراج الى اختيار مسرحيات عالمية كبيرة تحتاج الى تكاليف انتاج وقدرات فنية عالية او اعتماد اساليب وطرق مثبتة فنيا وعلميا كأختيار مسرحيات مثل (هاملت وعطيل وماكبث ... الخ) في حين المطلوب من طالب الاخراج في السنة الرابعة ان يقدم مسرحية قصيرة في حدود ٤٥ دقيقة ، وذات اسلوب واقعي او طبيعي لاتحتاج الى تكاليف مادية او انتاجية كثيرة ، وهذا ما يعمل به في الدول الاوربية والامريكية ، اما في مرحلة الماجستير والدكتوراة فألامر مختلف .

ان طموح شبابنا في اغراق انفسهم في انتاجات مسرحية كبيرة يؤدي بهم الى نتائج عكسية مما يطمحون والمفروض بالمشرفين على مثل هؤلاء الطلبة ان يوقفوا مثل هذه الطموحات غير المشروعة وغير العلمية .

١٨- الملاحظ لدى الجميع ، خاصة طلاب التمثيل للمراحل كافة وبتخصيص دقيق الطالبات ، يعتبرون هذه المادة ثقلا اجتماعيا لهن ، اذ لايرغبون من اعماق انفسهم ان يعتلوا خشبة المسرح ذلك انهم اصلا لايحترمون هذه المهنة وقد دخلوا هذا القسم لغرض الحصول على الشهادة ومفارقة العمل المسرحي او نبذة بعد التخرج ، او عدم ايمان الطلاب والطالبات من كلا الفرعين ان لهم مستقبلا فنيا بعد التخرج ، وهذه مشكلة لابد من دراستها ووضع الحلول المناسبة لها .

١٩- لم يتقدم سوى اثنين من التدريسين بطلب انتاج عام ، ألا و هو استاذ فن (بدري حسون فريد) الذي قدم مسرحية الحاجز من تأليفه واخراجه وتمثيل حسين علي كاظم ووليد رشيد العبيدي في مهرجان ام المعارك في ١٥-شباط- ٩٩٣ ولمدة ٧ أيام ثم رشحت في المهرجان السادس الدولي للمسرح الجامعي في المغرب الدار البيضاء ، وقدمت المسرحية في ٩٩٣/٩/٨ و ٩٩٣/٩/١٤ و ١٩٩٣/٩/١٦ .

اما مسرحية نشيد الاخطاء فهي من تأليف رعد فاضل واخراج التدريسي جلال جميل فقد قدمت في النصف الثاني الدراسي .

اما بقية المختصين بألاخراج من التدريسيين فلم يقدموا اي (انتاج عام) فيما قدم بعضهم انتاجا مسرحيا لمؤسسة السينما والمسرح .

ويفضل ان يسهم التدريسيون المختصون تقديم انتاجاتهم المسرحية في الكلية اولا ومن ثم في خارج الكلية .

٢٠- ان انتاجات القسم على مستوى التدريسيين والطلاب تشكل تراجعا مستمرا بالنسبة الى الانتاجات المسرحية قياسا الى التي كانت تقدم قبل عشرات السنين .

وهذه حقيقة مرة لابد من مواجهتها بشجاعة .. والاسباب معروفة ولابد من وضع الحلول وتدشين الطاقات الابداعية وتشجيعها لكي يكون قسم الفنون المسرحية في الكلية مركز اشعاع فني ابداعي مستمر .

٢١- ان وضع البلد الاقتصادي معروف لدينا جميعا مما دفع بمكتب الانتاج ان يطلب من الطلبة المخرجين ان يقتصدوا بتكاليف الانتاج الى حد الصفر والاستفادة من كل ما هو موجود واعادة انتاجه ولم تطبع اية مسرحية - نظرا للتكاليف الباهضة وانما نقل الطلاب ادوارهم بخط ايديهم على حساب الزمن المتوفر للانتاج ، وهذا الامر خارج عن الارداة من دون شك .

الملاحظات الايجابية لمادة المشروع والتطبيقات المختبرية للعام الدراسي ٩٢-٩٣

١- اشترك جميع طلبة الاخراج والتمثيل في هذه السنة في مادة المشروع والتطبيقات المختبرية بمعدل انتاج واحد في كل نصف سنة دراسية او انتاجين وقد وثقت جميع التمارين اليومية بوثائق رسمية نسخة منه في مكتب الانتاج ونسخة لدى المخرج المطبق ويمكن لاي باحث علمي ان يدرس تلك التقارير ليستخلص النواحي الايجابية منها - وهي قليلة والنواحي السلبية وهي كثيرة خاصة بالغيابات الكثيرة لكل طالب وطالبة ماعدا ندرة قليلة جدا لايتجاوزن اصابع اليد الواحدة . الذين لم يغيبوا عن التمارين ساعة واحدة .

٢- الاقتصاد في تكاليف الانتاج ، حيث بين القسم منذ البداية اننا في ظرف اقتصادي صعب جدا لذا جاء طلب مكتب الانتاج ان يستفيدا الطلبة المخرجين من كل ما هو متوفر في القسم من اثاث واخشاب وملحقات مسرحية واصباغ واقمشة وملابس

.... الخ لا ان تصرف اية مبالغ طالما نستطيع ان نعيد الاشياء القديمة الى العمل من جديد بعد تعديلها وتوظيفهما بشكل معقول . بالاضافة الى ان جميع الانتاجات التي قدمت لم يصرف لها طبع مسرحيات او شراء ورق او اي شيء اخر وانما نقل الطلبة ادوارهم بايديهم وبروح عالية .

٣- بعض الانتاجات المسرحية لطلبة الاخراج كانت في مستوى جيد وهي قليلة والبعض الاخر كانت في مستوى مقبول والبعض الاخر في مستوى هابط جدا وكان انتاج مسرحية (الحاجز) و (فاوست والاميرة الصلعاء) احسن انتاجات القسم للعام الدراسي ٩٢-١٩٩٣ .

٤- كانت التطبيقات المختبرية والمشروع للعام الدراسي ٩٢-١٩٩٣ نقلة نوعية من حيث المتابعة المستمرة الدائمة يوميا من قبل مكتب الانتاج التي ستؤدي هذه النقلة بعد تثبيت واعلان الضوابط لهذه المادة منذ بداية السنة ٩٣-١٩٩٤ الى نتائج عملية انتاجية افضل بكثير مما قدم في عام ٩٢ / ١٩٩٣ .

التوصيات

يقترح الباحثان التوصيات التالية لترصين الحالة العلمية والاجتماعية والتربوية والفنية لهذه المادة الحيوية وهي كما يلي :-

اولا : تثبيت دعائم الضوابط المسرحية لمادة التطبيقات المختبرية دون الاخلال بها من سنة الى اخرى ولا باس من تعميمها والاضافة اليها من فقرات تدعم الضبط والنظام والطاعة العلمية والعمل في مشاريع انتاجية ناجحة ومبدعة بروحية العمل الجماعي .

ثانيا : وجوب حضور اللجنة العلمية بكافة اعضائهما لمشاهدة العروض المسرحية ومن ثم تقويمها كل حسب اختصاصه ويفضل ان يحضر هذه المناقشات جميع طلبة فرع التمثيل والاخراج والدراسات العليا للاستفادة العلمية واشاعة روح النقاش العلمي على كافة المستويات .

ثالثا : ان يعقد القسم اجتماعا موسعا لطلبة قسم الفنون المسرحية وقراءة الضوابط الواجبات والحقوق - لمادة التطبيقات المختبرية حتى لايغفل اي طالب عن هذه الضوابط رغم ان رئاسة القسم تعلق تلك الضوابط في لوحة الاعلانات منذ بداية السنة .

رابعا : ان تصدر نتائج التقويم لكل انتاج مسرحي بعد يومين من العرض المسرحي حتى يعرف الطالب تقويمه العلمي من حيث الدرجات ويستعد للانخراط في الانتاج الجديد .

خامسا : ان يعمل المخرجون المطبقون من الطلاب بروح انسانية واخوية وتربوية مع زملائهم من الطلبة في المراحل كافة لا ان يتخذوا من الضوابط لهذه المادة سلاحا اهوجا طبيعة استغلالية او مجالا رحبا للعلاقات والصداقات وتغطية المعايب والادران عن مكتب الانتاج ان وجدت .

سادسا : الاقتصاد في تكاليف الانتاج نظرا للظروف الاقتصادية التي يمر بها القطر .

سابعا : ان يعمل الطالب حسب اختصاص فرعه ولايجوز لطالب التمثيل . ان يخرج مسرحية او طالب الاخراج ان يمثل .. كل يعمل في اختصاصه وحسب مرحلته الدراسية .

ثامنا : يجب التأكيد على الطلبة المخرجين المطبقين ان يسعوا في التطبيق المختبري في انتاجاتهم المسرحية الاسلوب العلمي الاكاديمي لا ان يركضوا وراء الاساليب غير العلمية بحجج التجديد والتجريب ويمكن للطالب بعد ان يتخرج ويتسلح بالعلم والمعرفة والتقنيات ان يعمل اي شيء يعتقد به ، اما مجال الدراسة فلابد من اتباع الاسلوب العلمي الاكاديمي الصرف. كما ينبغي ان يكون اختيار المسرحيات بما يتناسب مع طبيعة المرحلة الدراسية للحصول على شهادة البكالوريوس ، ويفضل ان تكون ذات فصل واحد من المدرسة الواقعية او الطبيعية اما في مرحلة الماجستير والدكتوراة فالمسالة تختلف من دون شك . وان يقدم القسم قائمة بالمسرحيات التي يمكن للطلبة اخراجها

تاسعا : ينبغي عمل تقرير موسع للنتائج الى تم تحقيقها من خلال المشاريع والتطبيقات المختبرية في نهاية كل سنة دراسية لدراسة السلبيات والايجابيات من خلال المؤشرات والطروحات وتقديم الانتاجات حسب التقارير الموثقة .

عاشرا : ان الباحثين يعتقدان ان السادة التدريسيين اصحاب الاختصاص ينبغي ان يساهموا في اخراج مسرحيات مختلفة تتماشى مع المواد الدراسية وحسب المناهج الادبية المتعددة اربعة انتاجات في كل عام لكي يستفيد الطلبة من تجارب اساتذتهم اولا

، واعطاء زخم فني كبير للقسم وللكلية ولايجوز ان يخرج اي تدريسي اي انتاج مسرحي أن لم يكن ذو اختصاص علمي .

ومن الله التوفيق

الهوامش

(١) و (٢) بدري حسون فريد ، دليل التطبيقات المختبرية ، مطبعة مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر / بغداد جامعة الموصل ، ١٩٨٠ ص٣٤ -ص٢٥ و ص١٥ .

(٣) ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، تر اسعد حليم ، كتاب الهلال ، سلسلة ثقافية شهرية القاهرة دار الهلال العدد ١٨٣ ، ١٩٦٦ ص١٨ .

(٤)- نفس المصدر السابق في (١) اعلاه ص١٥ .

(٥) - من مناهج الفنون المسرحية ، اكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد (مطبوع على الالة الكاتبة ص١٩٧٦/٨ .

(٦) - بدري حسون فريد ، دليل التطبيقات المختبرية ، مطبعة مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر بغداد جامعة الموصل ، ١٦٨٠ ص١٥ .

(٧) المصدر نفسه ص٢٧ .

(٨) -المصدر نفسه صص٣٧ .

(٩) - المصدر نفسه صص١٩٠ .

* - من مناهج قسم الفنون المسرحية ، اكاديمية الفنون الجميلة - جامعة بغداد (مطبوعة على الالة الكاتبة)(ص٦ / الفقرة أ ، ص٦ / الفقرة ب) .

(١٠) - بدري حسون فريد ، دليل التطبيقات المختبرية ، مطبعة مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر - بغداد : جامعة الموصل ١٦٨٠ ص٢٣ .

(١١) المصدر نفسه ص٢٣ .

(١٢) الياس فرح ، حول الثورة والعربية والثقافية والفن ، سلسلة الثقافية الثورية ، العدد ٢٨ ، اصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، كانون الثاني / ١٩٧٦/ ص١٨ - ١٩ .

(١٣) - بدري حسون فريد ، دليل التطبيقات المختبرية ، مطبعة مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد : جامعة الموصل ١٦٨٠ ص٢٥ .

استخدام بعض العناصر الاساسية لفن التمثيل كعوامل مساعدة لتوصيل المعلومات الى الطلبة في المرحلة المتوسطة والثانوية من قبل مدرسيها «دراسة ميدانية»

المدرس المساعد
ضياء شمس حسون فريد
كليه التربيه الفنيه/جامعه بابل

المدرس المساعد
نجم عبد الله عسكر
كليه التربيه الفنيه/جامعه بابل

* استهدف البحث الكشف عن درجة استخدام مدرسي المرحلتين المتوسطة والثانوية لبعض اساسيات فن التمثيل من (حركة وصوت والقاء وتكييف) من خلال الفرضية الاتية : ان جميع مدرسي ومدرسات المرحلة الثانوية يلجأون الي استخدام العناصر الاساسية لفن التمثيل لغرض تحقيق اهدافهم التربوية والتعليمية وبنسبة عالية .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/٤/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/٥/٢٥

اهميه البحث

استخدم الانسان منذ القدم حواسة الخمسة كوسائل اتصال مع الاخرين من بني جنسه وما حوله .. ومع تطور العملية التعليمية ظهرت هناك آراء ومفاهيم ونظريات جميعا تهدف الى تطوير العملية التعليمية وجعلها اعم وأدق وأيسر وأسرع وأكثر بقاءا حيث أكد (بلوم) على دور الاثارة في تحقيق الأهداف التربوية وضرورة الترابط بين الاثارة والاستجابة .

حيث (لابد من وجود عملية ادراكية وعاطفية لتحقيق الاهداف)

وكذلك أكد (فلاندرز) على أهمية وجود العنصر الأدراكي والعاطفي في نظام تحليل الفعاليات داخل الصف الدراسي ونهب (بندورا) فيما يراه الى (ان هناك تعلم يكتسب عن طريق الملاحظة التي تعود الى تقليد المعلم لنموذج تعليمي معين من معلم أو صورة أو نماذج رمزية) (عبد الدائم . ٩٧٣-٤٧٠-٤٨٠)

ومن جانب أخر يرى أن أصحاب النظريات السلوكية الذين أكدوا على تاثير المنبه وطريقة تأثير لحصول لاستجابة ودرجة تعزيز الاستجابة من مكافأة ومن أصحاب هذه النظريات (سكنر ، هب ، هل) (المصدر السابق ٩٧٣ - ٤٨٤)

ومن هنا تبرز أهمية الحركة التعبيرية المبصرة والصوتية المعبرة والمؤثرة والتكليف مع الموقف التعليمي لماله من دور في إثارة الحركات العقلية الى جانب إثارة الجوانب العاطفية لدى المتعلم للموقف التعليمي كما وإن التعلم يكون أفضل وأكمل إذا اقترن بأكثر من مثير (حاد ٩٧٨ ص٢٨) يعرف هبرت ريد التربية على إنها (حقل طريق التعبير) ويؤكد على دور الأصوات والصور والحركات في تعليم الاطفال والكبار على حد سواء (ريد ٩٧٥ ص٢٤) تبرز اهمية هذا البحث لكون جميع الباحثين في مجال طرق التدريس لم يتناولوا هذا الجانب المهم وحسب المفهوم الفني والعلمي في دراساتهم لتوصيل المعلومات والافكار والخبرات عن طريق أساسيات فن التمثيل بأعتبارها وسسائل إتصال علمية وتربوية .

ان البحث في مجالات تطوير طرائق التدريس السائدة في مدارسنا وتطوير إمكانيات المدرسين فيها لها من الأهمية التي تستوجب في البحث عن السبل والامكانيات

لتطويرها لذا جاء إختيار البحث في هذا المجال (المدرس موصل جيد للتقاليد أو كجسد يصل بين المتعلم وخبرات الجنس البشري ولابدله أن يكيف نفسه لمختلف مراحل التعليم وفقا لطبيعة كل مرحلة من مراحل النمو في الطفل وفقا للحاجات الحاضرة والدائمة التي لابد أن يحصل المتعلم عليها بطريق لاشعوري) (البسيونى ، ١٩٥١ ص٥٧)

ومن الأهمية التأكيد على دور المدرس في العملية التعليمية ليس دور جهاز تعليمي لأن الأجهزة من سينما وتلفزيون وأجهزة عرض ومسجلات لاتأخذ بالأعتبار ردود فعل الجمهور ليتكيف مع خصائص كل آلة فيها ومع محتوياته الشخصية في الفهم وأن المبادىء الاربعة التي تميز جوهر الموقف التعليمي عملية البناء والتكييف والاثارة والضبط كاننا نرى (ان المعينات السمعية والبحرية لاتستطيع أن تلبي سوى بعض مبادىء عملية البناء (دوتمولات ٩٨٢٠ ص٤١)

ويرى القائمون على التربية والتعليم في توجيهاتهم الى المدرسين (ان لايكون صوت المحاضر على وتيرة واحدة مما يؤدي الى الملل والكسل وكذلك صوته يكون معتدل السرعة لان زيادة السرعة لصوت المحاضر وانخفاضها قد يقلل من الاستفادة من المحاضرة) (الشبلي وآخرون ١٩٧٦ ص١٤١) ومن جانب آخر يرى أساتذة الفن (ان تصوير الشخصية والدور في التمثيل هو التعبير المفهوم للحدث ووسيلة التوصيل لدى الممثل هو الصوت والالقاء من الكلام وإيحاء وحركة) . (طليمات ١٩٧١ ص٢٨) .

من كل ماتقدم تبرد اهمية هذا البحث وضرورة تناوله بالشكل العلمي لاجل الوقوف على درجة استخدام القائمين على التدريس في المرحل المتوسطة والثانونية لبعض مبادئ فن التمثيل من حركة وصوت والقاء وقصص وتكييف ، لغرض دعائم طرائق تدريسهم للمراد التي يدرسوها ، حتى نرى مالها من الأهمية نحو تعليم أكثر أيجابية .

أهداف البحث

استهدف البحث الكشف عن درجة استخدام مدرسي المرحلتين المتوسطة والثانوية لبعض اساسيات فن التمثيل من (حركة وصوت والقاء وتكيف) من خلال صحةالفرضية الأتية (إن جميع مدرسي ومدرسات المرحلة الثانوية يلجأون الى استخدام العناصر الاساسية لفن التمثيل لغرض تحقيق أهدافهم التربوية الأساسية لفن التمثيل

لغرض تحقيق أهدافهم التربوية والتعليمية وبنسب عالية) .

حدود البحث

اشتمل حدود البحث على الأتي :-

أ- مجتمع البحث - مدرسي ومدرسات المرحلتين الثانوية والمتوسطة في محافظة بابل مدينة الحلة للعام ٨٩- ١٩٩٠ .

ب- أهداف البحث - اساسيات فن التمثيل من حيث (الحركة ، الصوت ، الالقاء ، التكييف) .

التعريف بالمصطلحات

التمثيل : هو فرع من فروع الفن يعمل على ايصال أحداث درامية بتبادل التأ ثير أمام جماهير حية في المسرح بواسطة شخصيات مسرحية أو ممثلين للأدوار المسرحية قي فترة زمنية معينة وفي مكان معين هو البناء المسرحي وبواسطة أماكن كثيرة تضمها الأحداث الممثلة .. وتدخل فنون مشاركة أخرى الى جانب فن التمثيل الأب الشرعي الهرمي لفنون المسرح . مثل فنون الموسيقي والمعمار والشريط والفن التشكيلي والنحت وفنون أخرى كالزخرفة والأزياء وغيرها .. وكما يراه (عيد ١٩٧٨ ص٢٢٤)

وكذلك التمثيل ماهو الاتقليد للمور والأحداث والحالات المختارة من الحياة نفسها توضح مجسدة على المسرح من قبل الممثلين وما يحيط بهم من مناظر وملابس وأدوات وأصور ينظمها المخرج ... كما عرفه . (أسعد وآخرون ١٩٨٠ . ص٩)

الحركة : عرفها عيد على انها (الرقص الحر الذي يتسم بالحرية والطبيعية لخدمة الأفكار التي يتطلبها الموقف المسرحي باستعمال للتقنية في أحسن صورها (.....) مستهدفا تطريز الأنسجام الحركي والتوافق وتعقيد الرقص الحر لخدمة التربية الرياضية وجسم الأنسان بصفة عامة (عيد ٩٧٨ ص٢٢٦)

ويقول أوكسنفورد (الحركات عبارة عن الانعكاسات لحالات عقلية مضادة تتعرض للتغيرات تبعا لتغيرات العواطف) التعريف الاجرائي للحركة هو (كل حركة جسدية متفقة ومنسجمة مع المرفق التعلمي من انفعال وعاطفة تثير استجابات المتعلمين) .

(أوكسنفورد ١٩٨١ ص١٣)

الصوت الالقاء : هو وسيلة عند الممثل الخ ... في حين إن الالقاء وسيلة وغاية في وقت واحد عند الملقى وعند الخطيب ومن اليهما .. وهكذا يصح أن نقول أن فن التمثيل في بنية يقوم على عنصرين العنصر الأول هو تصوير شخصية الدور تم الامتلاء بها والعيش فيها والعنصر الآخر هو التعبير عما يقدم ووسيلته في الالقاء فن الالقاء بين الكلام والإيحاء والحركة (طليمات ٩٧١ ص٢٨) .

وللتعميق موضوعه فهم الظاهرة الصوتية وفق منهج علمي يأخذ بنظر الاعتبار كل الحقائق التي تم الوصول اليها عن تكوين الصوت وتشريحه واعادة تحقيق يقترح (ادورد حنا) في مراعاة النقاط التالية : -

١- تدريب الأذن على تميز الأصوات بعضما عن البعض الآخر .

٢- تشخيص سمات الأصوات الأدائية وفق مخارجها وصفاتها .

٣- الاحساس العضوي (الجسماني) مخارج الأصوات ومفاتها .

٤- تحقيق تلك الأصوات شعويا واراديا وعند الرغبة . كما يرى فريد وآخرون (يوحنا ٩٨٠ ص١٦٤)

إن الالقاء التمثيلي هو ذلك الالقاء اذي تعتقد على تقمص شخصيات أخرى غير شخصية المتلقى وذلك بواسطة الصوت وبواسطة الكلام .(فريد وسامي ٩٨١ ص٢٠-٢١) واتفق الباحثان مع هذا التعريف وفق أهداف البحث .

التكييف : هو تبني الأوضاع الجديدة التي تواجه الممثل وهو يمثل الشخصية وعن الأوضاع التي تحيط بالممثل شخصيا وهو أيضا تبني لمشاعر الشخصية التي تختلف عن مشاعره الأصلية وبتقديمه ايضا تبني مظهر وسلوك الشخصية والذي يختلف عن مظاهره وسلوكه . كما قدمه . (اسعد وسامي ٩٨٠ ص٨٨) .

ويقول ستافسلافسكي إن توفيق الممثل بين نفسه وبين مشكلة يقوم بتمثيلها فقد تكون حيلة أو خدعة ليتمكن من إيجاد حل سريع للموقف الذي كان فيه ، أنه بهذا تعبير قوي عن المشاعر أو الأفكار الداخلية وهو يستطيع أن يجذب الأنتباه للشخصية التي تريد أن تتصل به وهو يستطيع أن يهيء ممثلا آخر ويوضع آخر في حالة نفسية تجعله يستجيب لذلك وهو يستطيع نقل و[illegible]ل خفية لايمكن أن يشعر بها ولا يمكن

التعبير عنها بالالقاء . (ست فسلافسكي ٩٧٣ ص٢٩٧)

كما يضيف أن هناك مجموعة مداخلات مهمة بين التقمص والتكييف يستخدم وسائل جسمانية وتمرينات على تطوير الخيال للمثل وتنمية التركيز والتحرير من التوتر العضلي الزائد لأكتشاف ميغة الدور الرئيسي كما أنه يؤكد على إيستخدم الحوادث العرفية الخارجية كسقوط منديل أو إنقلاب طرسي أثناء العرض إستخداما دقيقا وجعله عاديا بالمران لأن هذه التفصيلات الدقيقة الى مشارف العقل الباطن وبهذا فهي وسيلة للوصول الى التقمص . (ستافسلافسكي ٩٧٣ ص٢٦٢ -٣٦٣)

إجراءات البحث

١- إدارة البحث

جرى إعداد استمارة أولية مكونة من (٤٠) أربعين فقرة موزعة كما في (الملحق ١) وفقق أهداف هذا البحث واستمدت فقراتها من جملة مصادر في فن التمثيل التي تتناول (الحركة ، الصوت والألقاء ، التقمص والتكييف) ثم عرضت الاستمارة على خبراء متخصصين في صيادين فن التمثيل والتربية وعلم النفس والتربية الفنية .

وبناء على ملاحظاتهم تم تقويم فقرات الأستمارة فأصبحت مجموعة الفقرات (٥٠) فقرة وثم قام الباحثان بتطبيق الأستمارة بشكل أولي (تجريبي) لغرض التأكد من دقة الاستمارة ومدى ملاحيتها في عينه عشوائية مكونة من (١٨) ثمانية عشر مدرسا ومدرسة في المدارس المتوسطة والثانوية في مدينة الحلة ، فوجد ان فقرات الاستمارة تغطي أهداف البحث وواضحة لمجتمع الدراسة وبذلك اعتمدت الأستمارة كما موضح في (الملحق ٢)

الخبراء

١- د . مبري محمد غني / استاذ التربية الفنية/كلية التربية الفنية/جامعة الكوفة

٢- د . سعدي لفتة موسى / استاذ مساعد تربية وعلم نفس / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

٣- د . عباس أسعد العطار / استاذ مساعد تربية وعلم نفس / كلية التربية للبنات/ جامعة الكوفة

٤- السيد بدري حسون فريد / استاذ التمثيل والأخراج / كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

٥- السيد سامي عبد الحميد / استاذ التمثيل والأخراج / كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

٦- السيد جعفر السعدي / استاذ مساعد التمثيل والأخراج / كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

٧- السيد كاظم مرشد/ مدرس مساعد التربية الفنية / كلية التربية الفنية/ جامعة الكوفة

٢- عينة البحث

أ- العينة الاستطلاعية . تكونت من (١٨) مدرسا ومدرسة من المرحلتين المتوسطة والثانوية ومناصفة .

ب- العينة الاصلية ، تم توزيع (٢٠٠) مئتي استمارة عشوائيا على (٢٠٠) مئتي مدرسا ومدرسة ومن المرحلتين المتوسطة والثانوية ولكلا الجنسين وبنسبة مؤية قدرها (٥٥ر١٢٪) من مجموع اللمجتمع الأصلي البالغ (١٥٩٤) مدرسا ومدرسة . بعد جمع الاستمارات لم يتمكن الباحثان من الحصول على اجابات (٤٢) مدرسا ومدرسة وبذلك اصبح مجموع عينة البحث (١٥٨) مدرسا ومدرسة وبذلك اصبح مجموع عينة البحث (١٥٨) مدرسا ومدرسة ولكن بعد تدقيق الاستمارات وجد الباحثان بان هناك (٣٣) استمارة غير صالحة لعدم جدية افرادها في الأستجابة وبذلك استبعدت عند تفريغ البيانات وبهذا صار مجموع العينة (١٢٥) مدرسا ومدرسة والتي اعتمدت استجاباتهم في نتائج هذا البحث وبذا تصبح النسبة ٨٤٢ر٧٪ وللوقوف على التخصيصات العلمية وسنوات الخدمة في مهنة التدريس لافراد عينة البحث يمكن الرجوع الى الجدول (١) للبيان .

الوسائل الأحصائيه المستخدمه

لغرض التحقق من نتائج البحث بعد تفريغ البيانات وتبويبها لجأ الباحثان الى ابسط المفاهيم الأحصائية للكشف عن النتائج الى استخدام النسبة المئوية والجدول التكرارية .

والوسط الحسابي $س = \frac{س_1 + س_2 + \ldots س_ن}{ن}$

(البياني واخرون ١٩٧٧ ص٧٩)

لأنها الوسائل الملائمة لهذا النوع من البحوث حيث تقيس معدل استخدام أو عدم أستخدام وسائل التمثيل أضافة الى نسبة المستخدمين لهذه الوسائل من قبل المدرسين والمدرسات ونسبة مئوية .

الدراسات السابقه

١- دراسة ابو نواريج ، (التذوق الجمالي ومشكلاته كما تظهر في سلوك عينة من اطفال في سن السابعة مع عرض منهجس للتعليم عليهم (١٩٧٣) .

استهدفت الدرسة الى اثبات مايلي : -

١- ان المادة التي تدرس وطريقة تدريسها وتويبها يؤدي في النهاية الى تغير ضمني في سلوك المتعلم فضلا عن أهداف أخرى مثل التميز بين الشيء التقليدي والمبتكر وغيرها . واستخلصت الدراسة في جملة من النتائج والتوصيات التي تسهم في ارتقاء التذوق الجمالي باعتباره العدف الرئيس من التربية والتربية الفنية عامة من قيم في تطوير الحياة وإكسابها المعاني الجمالية التي تضفي السعادة والبهجة على المتعلمين وأهمية لجميع من اجل التعليم ولكل الفئات .

(جامعة جلوان/ كلية التربية الفنية ١٩٧٨-٢٣-٢٥)

٢- دراسة ، مرسى ، ١٩٧٤ (دور التسجيل في دروس التربية الفنية عند طالب المعهد ، مشكلاته وطرق علاجها)

تعرضت الدراسة الى دراسة المشكلات التي تواجه طلاب كلية التربية الفنية وفي مرحلة التطبيق ومن خلال التسجيل في مادة التربية الفنية والرد على التساؤلات بمتمد التحسين في إداء العملية والتعليمية .

وانتهت الدراسة الى الأهتمام بطرق الأعداد المنهجي للمعلمين تتوجب الأهتمام باعداد سجل كدليل لعمل المعلمين وبشكل يتناسب مع طبيعة المادة ويلائم بين النظرية

والتطبيق فضلا عن الانصاف بالمرونة والحيوية .
(المصدر السابق ١٩٧٨ ص٤٣-٤٦)

جدول (١)
يبين التخصصات العلمية لعينة البحث وتكرارهم

ت	التخصص العلمي لعينة البحث	الاعداد
١	اللغة العربية	٢٤
٢	اللغة الانكليزية	١٦
٣	تاريـــــخ	٨
٤	اجتماعيـــات	٤
٥	تربيـــة اسلاميـــة	١
٦	اقتصاد منزلي	٢
٧	تربية وعلم نفس	٣
٨	جغرافيـــة	١٣
٩	تربية فنية	٧
١٠	تربية رياضية	٦
١١	رياضيات	٨
١٢	فيزيـــاء	١٢
١٣	كيميـــاء	١٤
١٤	علـــوم حيـــاة	١٢٥
	المجمـــوع	

ت	مديات سنوات الخدمة لعينة البحث	التكرار
١	١٠ - ٥	١٠
٢	٦ - ١٠	٢٠
٣	١١ - ١٥	٣٢
٤	٦ - ٢٠	٢٨
٥	٢١ - ٢٥	٢٧
٦	٢٦ - ٣٠	٨
	المجموع	١٢٥

نتائج البحث

اسفر البحث عن النتائج الآتيه

أ- الحركة

بلغ المتوسط الحسابي للمدرسيين الذين يستخدمون المبادىء الأساسية لفن التمثيل من حيث التعبير عن المفاهيم والمعلومات وتوصيلها الى الطلبة (٨ر٣٠) درجة في حين بلغ المتوسط الحسابي للمدرسيين الذين يستخدمون تلك الوسائل الى حد ما وعند الحاجة او الضرورة (٩ ر ٥٣) درجة وعند المدرسين الذين لم يستخدموا تلك الوسائل والأساسيات في تدريسهم لعرض توميل المعلومات الى طلبتهم بلغ المتوسط الحسابي (٣ ، ٤٠) درجة والجدول رقم (٢) يوضح هذه النتائج .

اما الفقرات التي جاء استخدامها اقل من المتوسط الحسابي عند المدرسين الذين يستخدمونها كانت (١٢) فقرة من امل (٣٠) فقرة وعند المدرسين الذين يستخدمونها لحد ما (٣) فقرات فقط اما عند المدرسين الذين لم يستخدموا تلك الفقرات مبلغت (٢٢) فقرة مقابل (٨) فقرات بتكرار ات عالية ومن حيث التعبير بلغة النسب الرياضية فتوزعت وبلغت نسب الاستخدامات في حدود درجاتها نسبة (١ر٤٣٪) للمدرسين الذين يستخدموا الحركة كوسائل توصيل المعلومات للطلبة ونسبة (٦ ، ٢٤٪) للمدرسين الذين يستخدمونها لحد ما . اما المدرسين الذين لم يستخدموا الحركة كعوامل مساعدة ومبسطة في توصيل المعلومات للطلبة فبلغت (٣ر٣٢٪) وللوقوف على نسب الفقرات في استخدامها من قبل المدرسين يمكن الرجوع الى الجدول (٣) .

جدول رقم (٢)

يبين التوزيعات التكرارية لفقرات الحركة ومجاميعها واوساطها الحسابية

ت	لم يستخدم	يستخدم لحد ما	يستخدم	المجموع
١ -	٣٣	٤٩	٤٣	١٢٥
٢ -	١٧	٤٠	٦٨	١٢٥
٣ -	٤١	٤٤	٤٠	١٢٥
٤ -	٢١	٤٣	٦١	١٢٥
٥ -	١٤	٣٦	٧٥	١٢٥
٦ -	٢٢	٤٧	٥٦	١٢٥
٧ -	١٦	٣٠	٧٩	١٢٥
٨ -	٨٠	٢٤	٢١	١٢٥
٩ -	٧٢	٢٥	٢٨	١٢٥
١٠ -	٥٦	٣٤	٣٥	١٢٥
١١ -	٤٣	٤٢	٤٠	١٢٥
١٢ -	٤٥	٣٦	٤٤	١٢٥
١٣ -	٤٦	٣٩	٤٠	١٢٥
١٤ -	١٧	٤٣	٦٥	١٢٥
١٥ -	٥٤	٣٣	٣٨	١٢٥
١٦ -	٣٢	٤٥	٤٨	١٢٥
١٧ -	٢٧	٥٢	٤٦	١٢٥
١٨ -	٣٥	٤٤	٤٦	١٢٥
١٩ -	١٩	٤٩	٥٧	١٢٥
٢٠ -	٢٤	٤٧	٥٤	١٢٥
٢١ -	٢٤	٣٩	٦٢	١٢٥
٢٢ -	١٢	٢٨	٨٥	١٢٥
٢٣ -	١٨	٤٣	٦٤	١٢٥
٢٤ -	٣٢	٤٠	٥٣	١٢٥
٢٥ -	٢٧	٤٥	٥٣	١٢٥
٢٦ -	١٨	٥٤	٥٣	١٢٥
٢٧ -	٢٠	٣٧	٦٨	١٢٥
٢٨ -	١٧	٤٥	٦٣	١٢٥
٢٩	٢٦	٤٣	٥٦	١٢٥
٣٠	١٦	٣٤	٧٥	١٢٥
المجموع	١٢١٠	٩٢٤	١٦١١٦	٣٧٥٠

جدول رقم (٣)

يبين نسب استخدام فقرات (الحركة)

ت	لم يستخدم	يستخدم لحد ما	يستخدم	المجموع
١ -	٢٦ر٤	٣٩ر٢	٣٤ر٤	١٠٠٪
٢ -	١٣ر٦	٣٢	٥٤ر٤	١٠٠٪
٣ -	٣٢ر٨	٣٥ر٢	٣٢	١٠٠٪
٤ -	١٦ر٨	٣٤ر٤	٤٨ر٨	١٠٠٪
٥ -	١٦ر٢	٢٨ر٨	٦٠	١٠٠٪
٦ -	١٧ر٦	٣٧ر٦	٤٤ر٨	١٠٠٪
٧ -	١٢ر٨	٢٤	٦٣ر٢	١٠٠٪
٨ -	٦٤	١٩ر٢	١٦ر٨	١٠٠٪
٩ -	٥٧ر٦	٢٠	٢٢ر٤	١٠٠٪
١٠ -	٤٤ر٨	٢٧ر٢	٢٨	١٠٠٪
١١ -	٣٤ر٤	٣٣ر٦	٣٢	١٠٠٪
١٢ -	٣٦	٢٨ر٨	٣٥ر٢	١٠٠٪
١٣ -	٣٦ر٨	٣١ر٢	٣٢	١٠٠٪
١٤ -	١٣ر٦	٣٤ر٤	٥٢	١٠٠٪
١٥ -	٤٣ر٢	٢٦ر٤	٣٠ر٤	١٠٠٪
١٦ -	٢٥ر٦	٣٦	٣٨ر٤	١٠٠٪
١٧ -	١١ر٦	٤١ر٦	٣٦ر٨	١٠٠٪
١٨ -	٢٨	٣٥ر٢	٢٦ر٨	١٠٠٪
١٩ -	١٥ر٢	٣٩ر٢	٤٥ر٥	١٠٠٪
٢٠ -	١٩ر٢	٣٧ر٦	٤٣ر٢	١٠٠٪
٢١ -	١٩ر٢	٣١ر٢	٤٩ر٦	١٠٠٪
٢٢ -	٩ر٦	٢٢ر٤	٦٨	١٠٠٪
٢٣ -	١٤ر٤	٣٤ر٤	٥١ر٢	١٠٠٪
٢٤ -	٢٥ر٦	٣٢	٤٢ر٤	١٠٠٪
٢٥ -	٢١ر٦	٣٦	٤٢ر٤	١٠٠٪
٢٦ -	١٤ر٤	٤٣ر٢	٤٢ر٤	١٠٠٪
٢٧ -	١٦	٢٩ر٦	٥٤ر٤	١٠٠٪
٢٨ -	١٣ر٦	٣٦	٥٠ر٤	١٠٠٪
٢٩ -	٢٠ر٨	٣٤ر٤	٤٤ر٨	١٠٠٪
٣٠ -	١٢ر٨	٧٢ر٢	٦٠	١٠٠٪
المجموع	٣٢ر٣	٢٤ر٦	٤٣ر١	١٠٠٪

ب - الصوت والالقاء

جاءت الأوساط الحسابية في درجة تكرار استخدامات فقرات الصوت والالقاء من قبل المدرسين في المرحلتين المتوسطة والثانوية بوسط حسابي (٤ر٧٩) للمدرسين الذين يستخدمونها في طريق تدريسهم للمواد الدراسية التي يقمون بتدريسها ، والفقرات التي وقعت تكراراتها تحت الوسط الحسابي لها هنا هي الفقرات (٤ ، ٧ ، ٨ ، ٩) وبأقل تكرار في الفقرة (٨) بواقع (٥٤) مدرسا يستخدمونها من أصل (١٢٥) مدرسا وبلغ المتوسط الحسابي للمدرسين الذين يستخدمون الصوت والالقاء لحد ما (٨ ، ٣١) في حين بلغ عدد المدرسين الذين يستخدموا لهذا العامل المساعد في طريق توصيل المعلومات للمتعلمين (٨ ، ١٣) من أصل عينة البحث وللوقوف على التوزيعات التكرارية للاستجابات الفقرات الصوت والالقاء وإستخداماتها عند التدريس يمكن الرجوع الى الجدول (٤) وعند الاطلاع على نتائج الجدول (٥) وبلغة النسب نجد إن أعلى االنسب كانت من حصة المدرسين الذين يستخدمون فقرات الصوت والالقاء وبنسبة (٦٤٪) وتلاهم المدرسين يستخدمون التعبيرات الصوتية والالقائية لحد ما وبنسبة (٤ ، ٢٥٪) أما المدرسين الذين لم يلجأوا الى الاستعانة التعبيرات فبلغت نسبة ما مجموعهم (١١٪ فقط) .

جدول رقم (٤)

يبين التوزيعات التكرارية لفقرات الصوت والالقاء ومجاميعها واوساطها الحسابية

ت	لم يستخدم	يستخدم لحد ما	يستخدم	المجموع
-١	٣	٣١	٩١	١٢٥
-٢	٥	١٨	١٠٢	١٢٥
-٣	١٠	٢٩	٨٦	١٢٥
-٤	٢٦	٤١	٥٨	١٢٥
-٥	٧	٣٠	٨٨	١٢٥
-٦	٨	٢٣	٩٤	١٢٥
-٧	١٧	٤١	٦٨	١٢٥
-٨	٢٣	٤٨	٥٤	١٢٥
-٩	٣١	٣١	٦٣	١٢٥
-١٠	٩	٢٦	٩٠	١٢٥
المجموع	١٣٨	٣١٨	٧٩٤	١٢٥٠
الاوساط الحسابية	١٣ر٨	٣١ر٨	٧٩ر٤	١٢٥

جدول رقم (٥)

يبين نسب التوزيعات التكرارية للصوت والالقاء

ت	لم يستخدم	يستخدم لحد ما	يستخدم
-١	٣ر٢	٢٤ر٨	٧٢ر٨
-٢	٤	١٤ر٤	٨١ر٦
-٣	٨	٣٢ر٢	٦٨ر٨
-٤	٢٠ر٨	٣٢ر٨	٤٦ر٤
-٥	٥ر٦	٢٤	٧٠ر٤
-٦	٦ر٤	١٨ر٤	٧٥ر٢
-٧	١٢ر٨	٣٢ر٨	٥٤ر٤
-٨	١٨ر٤	٣٨ر٤	٤٣ر٢
-٩	٢٤ر٨	٢٤ر٨	٥٠ر٤
-١٠	٧ر٢		٧٢
المجموع	١١٪	٢٠ر٨	٦٤ر٪

ج- التكييف

استخدم التكييف (التقمى) المبدأ الأساسي في فن التمثيل من قبل المدرسين في مجتمع البحث كعامل مساعد في طرق تدريسهم للمواد الدراسية التي يقومون عليها بمتوسط حسابي (٢ ، ٨٠) في حين بلغ المتوسط الحسابي للمدرسين الذين إستخدموه الى حد ما في حالات الضرورة فقط (٥ ، ٣٢) أما المدرسين الذين لم يستخدموا ذلك فبلغ متوسطهم الحسابي (٣ ، ١٢) من أصل مجتمع البحث وفي ضوء فقرات الاستحارة البالغة (١٠) فقرات وبلغة الأرقام نجد إن التكرارات المجتمعة من قبل المدرسين الذين يستخدمون التكييف وبدرجة عالية جدا حيث كانت هناك تسعة فقرات أكثر من (٧٠) تكرارا بينما كان أعلى تكرار للمدرسين الذين لم يستخدموا التكييف نهائيا هو (٣٤) تكرارا فقط وإن مجموع التكرارات المجتمعة للفقرات العشرة كانت (٢ ، ٨) للمدرسين . الذين يستخدموه (٣٢٥) للمدرسين الذين يستخدموا لحد ما (١٢٣) للمدرسين الذين لم يستخدموا تلك الفقرات وللمزيد من الملاحظة يمكن الرجوع للجدول (٦) .

وعند دراسة النتائج بلغة النسب في الجدول (٧) يبين لنا نسب التوزيعات التكرارية للفقرات عند المدرسين الذين إستخدموا التكييف في طرق تدريسهم بحيث بلغ نسب مجموعهم (٢ ، ٦٤٪) وبلغ نسب مجموع المدرسين الذين يستخدمون تلك الفقرات لحد ما (٢٦٪) أما نسب مجموع المدرسين الذين لم يستخدموا فقرات التكييف هو (٨ ، ٩٪) وللمزيد من المقارنة الفقرات التكييف يمكن الرجوع للجدول اعلاه . ومن جانب آخر يبين لنا الجدول (٨) التوزيعات التكرارية المجتمعة لعموم فقرات البحث من حركة وصوت والقاء وتكييف جاءت كما يلي :-

(٣٢١٢) تكرارا من قبل المدرسين الذين يستخدمونها في تدريسهم كعوامل مساعدة في طرق تدريسهم و (١١٨٥) تكرارا المدرسين الذين لم يستخدمونها لحد ما في طرق تدريسهم و (١٨٥٣) تكرارا للمدرسين الذين لم يستخدموا تلك الفقرات الخاصة بأهداف البحث على الأطلاق .

وكانت الاوسط الحسابية لتلك الفقرات من حيث درجة إستخدامها كالآتي (٢ . ٦٤) للمدرسين الذين يستخدمون و (٧ ، ٢٤) للمدرسين الذين يستخدمون لحد ما و (١ . ٣٧) للمدرسين الذين لم يستخدموا فقرات البحث البالغة(٥١) فقرة بمفهوم النسب أعلاه .

بلغ مجموع نسب مجموع المدرسين الذين يستخدمون تلك الأساسيات لفن التمثيل في طرق تدريسهم من مجموعة فقرات إداة البحث إجمالا (٢ . ٥١٪) وبلغ نسبة ذلك عند المدرسين الذين استخدموا لحد ما (١٩٪) مقابل نسبة (٧ . ٢٩٪) عند المدرسين الذين لم يستعينوا بأساسيات فن التمثيل على الأطلاق أنظر الجدول أدناه لطفا .

ألاستنتاجات

استنتج الباحثان من النتائج التي أفرزها البحث الأستنتاجات الآتية :

أولا - الحركة :

أ- ان غالبية المدرسين في المرحلتين المتوسطة والثانوية يلجأون الى القيام بحركات تمثيلية لنبسط وتوصيل المعلومات الى الطلبة في طرق تدريسهم .

ب- ان للحركة دور تعليمي وتربوي في إيصال المعلومة الى جانب اللغة الكونها

وسيلة اتصال ايجابية تغير الى جانب حاسة السمع حاسة البصر وبذلك تكون مفهوم الأرتباط أكثر إيجابية في توضيح الأفكار والمعلومات .

ج- ان المدرسين الذين لم يستخدموا الحركة كعامل إيجابي في توصيل وتوضيح المعلومات في طريقه تدريسهم ، وكانت أعدادهم قليلة ونسبهم لاتزيد على (٣ . ٤٠٪) ويرجع هذا أما للمواد الدراسية التي يدرسونها مثل الرياضيات والفيزياء أحيانا أو لقدراتهم الشخصية وعدم مرونتهم في التعامل الجسمائي الشكلي المعبر عن الافكار والمعلومات .

ثانيا - الصوت والالقاء :

أ- الغالبية العظمى للمدرسين في المرحلتين المتوسطة والثانوية يستخدمون الصوت وطريقة الالقاء للجمل والكلمات وفق التعبيرات الفعلية المطلوبة والمؤثرة في توصيل المعلومة الى المتعلمين وبشكل عاطفي إنفعالي مؤثر .

ب- أن استخدام الصوت المعبر واللقاء المتوافق مع معنى الكلمة والجملة في الوقت المناسب له من الاهمية مايستوجب الأخذ به .

ثالثا - التكييف :

أكد المدرسون والمدرسات من مجتمع البحث بأن التكييف مع ماله من أثر إيجابي مؤثر في توصيل الافكار والمعلومات ودور منشط في شد الطلبة وإثارة أفكارهم وتحضيرهم لموضوع الدرس يقود الى التركيز من الطلبة على المدرس والتفاعل معه .

- أثبتت الدراسة صدق نظرية البحث وبنسب حيث بلغت (٣ . ٥١٪) للمدرسين الذين يستخدمون اداة البحث . وعند إضافة نسب المستخدام الى حد ما الى نسب الاستخدام بذلك تبلغ (٣ . ٧٠٪) وهذه حالة تستدعي الاهتمام الى استخدام بعض اساسيات فن التمثيل في غرق تدريسهم .

التوصيات

يوصي الباحثان في ضوء نتائج وإستنتاجات هذا البحث الى العمل في القيام بما يلي لأجل دعم طرائق التدريس المستخدمة من قبل المدرسين والمدرسات في المرحلتين المتوسطة والثانوية وزيادة خبراتهم .

١- تزويد المدرسين والمدرسات بخبرات ضمن المفاهيم التربوية العامة في فن التمثيل من حركة وصوت والقاء وتكييف وذلك من خلال دورات التعليم المستمر الى جانب دورات في مجالات طرائق التدريس والمستحدثات التربوية .

٢- تضمين المناهج الخاصة في مجالات الأعداد المهنة التدريس الى جانب مواد طرق التدريس والمستحدثات التربوية وبعض المفردات التي تتناول بعض المفاهيم في مجالات الحركة والصوت والالقاء والتكييف (التقمص) لما لها من أثر في دعم عملية توصيل المعلومات والأفكار الى المتعلمين وبإيجابية أكثر .

٣- ضرورة الأستعانة بمفهوم الحركة والصوت والالقاء والتكييف كعوامل مساعدة ومنظمة لكونها من وسائل الاتصال المهمة في العملية التعليمية لدى الشعوب المتحضرة والمتقدمة .

المصادر

١- اوكسفورد . لين - ٩٨١ - تصميم الحركة ترجمة سامي عبد الحميد . وزارة التعليم والبحث العلمي . مطبعة الجامعة بغداد / العراق

٢- البسيونى . محمود - ٩٥١ - إتجاهات في التربية الفنية دار الفكر العربي ، مطبعة الإعتماد / مصر .

٣- البياتي . عبد الجبار توفيق وزكريا اثناسيوسى - ٩٧٧ - الاحماء الومفي والاستدلالى في التربية وعلم النفس . مطبعة الثقافة العمالية . بغداد .

٤- جامعة حلوان . كلية التربية الفنية . ٩٧٨ بحوث في التربية الفنية (ملخص رسالتي الماجستير والدكتوراه) مطابع الشعب . القاهرة / مصر .

٥- سنافسلافسكى - ٩٧٣ - اعداد الممثل - ترجمة محمد زكي الهشماوي . دار النهضة . مصر .

٦- عبد الرزاق . اسعد وسامي عبد الحميد - ٩٨٠ - فن التمثيل . مطبعة جامعة بغداد . بغداد / العراق .

٧- عيد . كمال - ٩٧٨ - فلسفة الأدب والفن . الدار العربية للكتاب ليبيا وتونس .

٨- عبد الدائم . عبد الله - ٩٨١ - التربية عبر التاريخ من العصور القديمة حتى أوائل القرن العشرين . دار العلم للملايين بيروت / لبنان - الطبعة الرابعة .

٩- ريد هبرت - ٩٧٥ - تربية التذوق الفني - ترجمة يوسف اسعد ، بيروت / لبنان .

١٠- الشلبي . ابراهيم مهدي ود . رؤوف عبد الرزاق العاني ود . محسن عبيدة النصراوي - ٩٧٦ - تقويم العملية التعلمية . مطبعة دار المعارف بغداد / العراق .

١١- فريد . بدري حسون وسامي عبد الحميد . ٩٨١ فن الالقاء . وزارة التعليم العالي والبحث العلمي مطبعة جامعة بغداد . بغداد / العراق - الجزء الرابع .

١٢- طليمات . زكي - ٩٧١ - فن الممثل العربي . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة . مصر .

١٣- موريس . دوتولات - ٩٨٢- التعليم المبرمج - ميشال ابي فاضل . منشورات . عودات بيروت . باريس الطبعة الثالثة .

١٤- يوحنا . ادور - ٩٨٠- التدريب الصوتي والاداء المسرحي . مجلة الاعلام العدد ٦ آذار ٩٨٠ بغداد / العراق .

الأكاديمي

استخدامات التصوير المجسم (الهولوغرافيا) في الصناعة والبحث العلمي

عبدالجليل ابراهيم ادهم
كلية الفنون الجميلة
قسم السمعية والمرئية

* يأتي اهيمة هذا البحث بهدف التعرف على الهولوغرافيا كطريقة حديثة لتسجيل معلومات عن الاجسام الثلاثية الابعاد ، اضافة الى استخداماته في التطبيقات الصناعية العامة .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٦/١١/١٠ تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/١١/١٨

المقدمة

قدمت أدوات التصوير وسيلة معاونات للبحث العلمي والتطور التكنولوجي لاسبيل الى نكرانها او الاقلال من شأنها او التهوين من قدرها . فبها تمكن العلماء والدارسون والباحثون من كشف أبعاد المتغيرات واماطة اللثام عما غمض عليهم من مؤثرات ، وكأن التصوير جراح المشاكل ، ومفسر المبهم وكاشف المجهول ، والضوء الذي انار الطريق امام من اقتحم معترك العلم او عالم الانتاج والصناعة ، فظهرت حقائق الاطروحات ، وعرف العلماء من أسرار الكون الشيء الكثير ، وأثنوا على التصوير وآزروا خطاه علهم يجدون يَد عون لاتبخل متى دعيت الى المعترك الشاق .

ويمكن تقسيم التصوير العلمي والتقني من خلال منطقين

الاول ، تقسيم وفق نوعية الاشعاعات المستخدمة في تسجيل الصورة بغض النظر عن آلة التصوير ، وعلى هذا يقسم الى التصوير بالضوء المنظور - بالاشعة غير المنظورة - بالاشعاعات الذرية - بالموجات فوق الصوتية والتصوير بالليزر .

المنطق الثاني - هو مايميل اليه معظم علماء التصوير العلمي وفيه يوصف وفق طبيعة ادا . آلة التصوير وعلى هذا يندرج تحت لوائه : التصوير الثابت والتصوير السريع وفائق السرعة . والتصوير المجسم .

والتصوير المجسم Holography لاتستخدم فيه عدسات الآ فيما ندر ويمكن تسميته التصوير بلا آلات باي نوع من الموجات الكهرومغناطيسية (ضوء منظور - ليزر - Laser) وحتى الموجات فوق الصوتية .

وبامكان الهولوغرافيا ابداع العديد من التأثيرات المجسمة المذهلة من خلال تغيير العمق والمنظور بطريقة لايمكن تنفيذها بأية وسيلة اخرى . فاستخدام هذه التقنية لاحداث تأثيرات مرئية رائعة جعل منها أداة رابطة بين الفن والعلم تفيد مختلف التطبيقات الصناعية العامة والخاصة .

لذا يأتي اهمية هذا البحث بهدف التعرف على :

١- الهولوغرافيا كطريقة حديثة لتسجيل معلومات عن الاجسام الثلاثية الأبعاد .

٢. استخدامات الهولوغرافيا في التطبيقات الصناعية العامة .

التصوير المجسم (الهولوغرافيا Holography)

يأتي المصطلح Holography من الاغريق ويتكون من كلمتين Holo (كامل) و graphy (الكتابة) اي ان المصطلح يعني الكتابة الكاملة .والهولوغرافي او التصوير المجسم ، طريق لتسجيل معلومات عن جسم ذي ثلاثة ابعاد تتكون له صورة ثلاثية الابعاد ويعرف في الوقت الحاضر بالتصوير المجسم (٢ ، ص٢٥٢) .

والهولوغرافي ماهو الا تكنيك جديد في التصوير الفوتوغرافي ، اذ نحصل منه على اشكال (صور) اكثر حيوية مما نحصل عليه من عملية التصوير المستخدمة للكاميرا الاعتيادية ، حيث يتم في الهولوغرافيا تسجيل الطور اضافة الى السعة ، في حين تتم في التصوير الاعتيادي عملية تسجيل السعة للأشعة الضوئية فقط (٣ ، ص٢٣٩) .

ويمكن الحصول على صورة هولوغرافية باتباع المبدأ التقني الاتي :

لابد كما في التصوير الفوتوغرافي من مصدر ضوئي ولوحة فوتوغرافية وجسم بطبيعة الحال . اما طبقة المستحلب الحساس فانها سميكة نسبياً حيث يبلغ سمكها حوالي عشرة ميكرونات ، ويضاء الجسم بحزمة ليزر ، حيث يسقط الضوء الذي يعكسه على اللوحة .

ومع ذلك وبخلاف مايحدث في التصوير الفوتوغرافي العادي تتلقى اللوحة ايضاً حزمة ضوئية عرضية آنية من المصدر الضوئي نفسه ، وتتقابل هاتان الحزمتان وتسجلان على اللوحة الفوتوغرافية حيث تشكلان الهولوغراف : (٤ ، ص٢٢) كما في الشكل رقم (١) .

ولكي يتم استنساخ صور هولوغرافية عديدة تتم عملية حفر للمعلومات المكونة نتيجة التداخل بين الشعاعين - الشيئي والمقارن - على لوح ذي مقاوم فوتوغرافي مناسب يسمى قالب اللوحة الهولوغرافية ، فتتم عملية الانتاج بترسيب طبقة من النيكل كهربياً على القالب . وباستخدام الضغط والحرارة يضغط هذا القالب - الذي حفرت عليه حواشي التداخل على افلام رقيقة من بولي فينيل كلوريد او بولي استر يبلغ سمكها أقل من ميكرون واحد بقوة تبين تصل الى ١٦٠٠ خط/ملم . (٤ ، ص٢٤) .

ويعتبر التصوير الفوتوغرافي في المجسم المعروف بالهولوغرافيا - اكثر التقنيات المتطورة فاعلية في التحقق من اصالة المواد المغلفة الراقية ، وكذلك الترويج الدعائي للمنتجات الفاخرة لما تتسم به من مظهر فريد لايتوافر في الصور العادية ويؤثر تأثيراً مباشراً على العملاء .كما ويعد علم الصور الهولوغرافية حقلاً جديداً نسبياً في مجال البصريات .

وقد اكتشف الفيزيائي البريطاني «دنيس غابور» حقل الهولوغرافيا البصري في سنة ١٩٤٨ في اثناء دراسته لتركيبه البلورات باستعمال المجهر الالكتروني ، فالاشياء تكبر في المجاهر العادية بواسطة عدسات مكبرة وتشاهد بإنارتها بالضوء العادي بينما تدرس تركيبه البلورات

باستخدام حزام الكترونية . (٥ ، ص٧)وتتسبب التركيبة الخاصة لبلورة ما في تطاير الالكترونيات في اتجاهات تسجل على لوحات فوتوغرافية .

وكان المأمول ان يستطيع الاسلوب الهولوغرافي تكبير صور الاشياء ، عشرة الاف مرة ، لكن تبين بعد ذلك ان هذا الأمل المعتمد على التقدير النظري لايمكن تحقيقه بسبب عدم وجود مصدر ضوئي مناسب ، لذلك بقي ميدان التصوير الهولوغرافي في سبات ، الى ان تتم اختراع الليزر في آواخر الخمسينيات .

والليزر كما هو معروف - شعاع نور شديد الاضاءة ، مترابط يكاد يكون نقي اللون ايضاً - ولتفسير خاصية الترابط نقارن موجة ضوء بموجة بحرية ، وعندها نستطيع القول ان الموجة المترابطة هي الموجة التي تسير جبهتها بخطى منسجمة لايتقدم اي قسم منها على الآخر . (المصدر السابق ، ص٩) .

وفي سنة ١٩٦٢ استطاع العالمان الامريكيان «ايميث ليث» و «جوريس اوباتنيكس» والباحث السوفيتي «يوري دينيسيوك» ايضاح كيفية استخدام اشعة الليزر لتشكيل صور هولوغرافية ، حيث قاموا بتقسيم شعاع الليزر الى قسمين ، يوجه قسم من الشعاع باتجاه اللوحة الهولوغرافية مباشرة . بينما يوجه القسم الثاني باتجاه الشيء (الجسم) المراد تصويره ثم يوجه مرة اخرى باتجاه اللوحة حيث يلتقي بالشعاع الاول : (٧ ص١٢) كما في الشكل رقم (٢).

ويسمى الشعاع الأول المقارن ، بينما يسمى الثاني بالشعاع الشيئي . ويتشكل عند التقاء الشعاعين المقارن والشيئي مايسمى «بنمط تداخل» على اللوحة الهولوغرافية ولتوضيح طريقة حدوث انماط التداخل هذه ، لنفترض ان شخصاً ما القى بحجرين في الماء فسقط الحجران على مسافة من بعضهما البعض ، فان سقوط كل حجر منهما يؤدي الى انطلاق موجة دائرية تتحرك في كل الاتجاهات ، وعندما تتلقى الموجتان الدائريتان يتشكل عند التقائهما نمط تموجي ثابت مؤلف من قمم واغوار ، وفي هذا المثال تشبه القمم الخطوط المضيئة ، والاغوار الخطوط المعتمة» ويسمى هذا النمط التموجي الثابت بنمط تداخل ، (٧ ، ص١٠٣) .

ولكل شيء نمط تداخل يميزه عن غيره ويسجل نمط التداخل على الطبقة الحساسة للضوء الموجودة على اللوحة ، ولدى اظهار اللوحة الهولوغرافية ، كما في الصورة الفوتوغرافية - تظهر عليها مجموعة نقط تغطيها كلها ولاتظهر صورة الشيء على اللوحة الهولوغرافية مثلما تظهر على صور فوتوغرافية عادية ، فاللوحة الهولوغرافية تسجل المعلومات البصرية الخاصة بالشيء موضوع الاهتمام . ولرؤية صورة الشيء ذاته يوجه شعاع ليزر مشابه للشعاع الذي سبق استخدامه في تسجيل الصورة الهولوغرافية - باتجاه اللوحة المظهرة ، حينئذ تظهر الصورة خلف اللوحة الهولوغرافية كما في الشكل ٣ ، (٤ ، ص٢٥) .

الفوتوغرافيا والهولوغرافيا

يمكن القول بانه في التصوير الفوتوغرافي تستخدم عدسة مرئية لتسجيل صورة الجسم على قاعدة حساسة للضوء ، فيصبح الجسم الثلاثي الابعاد - بطبيعة الحال صورة ذات بعدين .

اما التصوير الهولوغرافي فانه يعمل على تسجيل المجال الضوئي الذي ينشره الجسم ، وهو المجال الذي يتلقاه المشاهد نفسه .

وهناك نوعان من الالواح الهولوغرافية ، الواح سطحية والواح حجمية ، ويحدد نوع الالواح بمقارنة سمك الطبقة الحساسة للضوء بطول موجه الشعاع المقارن ، فان كان طول موجة الضوء اكبر من سمك الطبقة الحساسة كان نوع اللوح الهولوغرافي سطحياً ، والاّ كان حجمياً ، ومن الواضح ان الالواح الحجمية تستطيع تخزين قدر اكبر من المعلومات بالمقارنة بالالواح السطحية ، لذا تكون صور الالواح الحجمية اوضح وملامحها أدق ، (٦ ، ص٣٠) .

ومن مزايا الالواح الهولوغرافية الحجمية الاخرى امكانية رؤية صورها في الضوء الابيض (الطبيعي) وبما اننا لانحتاج الى استخدام اشعة الليزر لرؤية الصورة فأنه يصبح بامكاننا رؤيتها في اي مكان . وبأضاءتها بالضوء العادي ، لكننا مع ذلك لانزال نحتاج الى استخدام اشعة الليزر لتسجيل الصورة على هذه الالواح . (نفس المصدر السابق) .

وقد يصادف احيانا - صورة هولوغرافية متعددة الالوان يتغير لونها اذا ماتحركنا أمامها من جهة الى اخرى ، ومعنى هذا ان اشعة ليزر مختلفة الالوان قد سلطت على الشيء موضوع الصورة ، وتتم هذه العملية بوضع شرائح من مرشحات لونية على اللوح تسمح كل منها بمرور شعاع من لون معين فقط دون غيره ، ولهذا فان هذه الالواح الهولوغرافية التي تسمى بالواح قوس قزح - تحتوي على عدة تسجيلات لصورة الشيء وكل صورة منها بلون معين .

التطبيقات العامة للهولوغرافيا

يبشر الاسلوب التقني الهولوغرافي بانه سيكون ذا قيمة قصوى في مجالات البحث العلمي والتطبيقات الصناعية ، وذلك لقدرة اللوحات الهولوغرافية على تخزين صور ثلاثية الأبعاد ، فلوحة هولوغرافية واحدة تحتوي على معلومات تعادل تلك الموجودة في ثلاث صور عادية اذا ماكان الشيء بسيط الشكل ، والاّ فهي تعادل عدداً اكبر من تلك الصور ، وبالاضافة الى ذلك فانه يمكن مشاهدة الصور الهولوغرافية من عدة زوايا مختلفة ، مما يجعلها اداة قيمة في مجالات الابحاث والتصميم الصناعي ، فيمكن لأجهزة الحاسب الآلي تصميم قطعة ما ثم تصنيع لوحة هولوغرافية لها دون الحاجة لايجاد نموذج للقطعة نفسها .

وتساعد اللوحات الهولوغرافية بدرجة كبيرة في عملية مراقبة جودة المنتجات الصناعية الحساسة ، ويكشف الاسلوب الهولوغرافي التقني اساساً عن أية عيوب او اخطاء في تركيب السلعة المنتجة ، او في ابعادها ، او تشطيبها السطحي ، ولاتظهر هذه العيوب عادة للعين المجردة ، لذا يساعد هذا الاسلوب على تحديد مكان هذه العيوب وتقدير مدى الدقة في صناعتها .

ومن المنتجات الحساسة قطع غيار الطائرات والسيارات وبعض منتجات الحاسب الآلي ، ويقوم هذا الاسلوب الهولوغرافي التقني في الاساس بمقارنة صورة سلعة أو قطعة منتجة يراد فحصها بصورة قطعة مثيلة لها خالية من العيوب مسجلة على لوحة هولوغرافية ، ويتم ذلك بتوجيه شعاع ليزر نحو القطعة المراد فحصها ثم بتوجيهه ثانية نحو اللوحة الهولوغرافية ، وتظهر على الصورة الهولوغرافية في مكان العيوب ان وجدت ، خطوط مضيئة ومعتمة متعاقبة تعرف بأنماط تداخل ، وعدد الخطوط المتعاقبة في نمط التداخل على الصورة الهولوغرافية هو المقياس لمدى الاختلاف بين الشيئيين المتشابهين . (٧ ، ص٥١) (٣ ، ٢٤٧) .

ويمكن استخدام اسلوب هولوغرافي تقني مشابه للسابق وصفه لدراسة التغيرات التي تطرأ على قطعة منتجة تحت ظروف تشغيل عادية ، فتسجل صورة القطعة على اللوحة الولوغرافية حيث يتم اظهارها وتعاد وبعد ذلك الى مكانها الاصلي ، ويتم تعويض القطعة المنتجة الى الضغط او الحرارة ثم يوجه شعاع ليزر من جهاز ليزر الى القطعة ثم الى اللوحة الهولوغرافية ، وتكشف الصورة الهولوغرافية حينئذ مكان حدوث التغيرات ومدى تشوه سطحها (٧ ، ص٥٣) .

والجدير بالذكر ان الاختلافات التي نتكلم عنها تقاس بوحدات تعادل واحداً من الألف من المليمتر او واحداً من عشرة من قطر شعرة الرأس مثلاً . (المصدر السابق) .

وثمة تطبيق عملي آخر لاستخدام الاسلوب الهولوغرافي التقني هو الاستعاضة به في الملاحة الجوية ، كان مهمة الهبوط بالطائرات في اثناء العواصف الممطرة او حالات الضباب ليست بالمهمة السهلة لقادة الطائرات ، فكل ثانية خلال تلك الظروف الجوية الصعبة تنطوي على موقف حرج .

من هنا يعمل الاسلوب الهولوغرافي على اظهار المعلومات التي يحتاج اليها قادة الطائرات امام اعينهم ، مثل ارتفاع الطائرة وسرعتها ومعدل هبوطها وغير ذلك من موشرات الأمان . (٥ ، ص٣٥) .

ويستخدم الاسلوب الهولوغرافي التقني ايضاً في مجال الطب بهدف الحصول على صور مرئية لاعضاء او ملامح جسدية لاترى الاّ باستخدام اشعة اكس ، او الموجات فوق الصوتية .

وقد اتاحت ايضاً قدرة الهولوغرافيا على ايجاد صورة مرئية مزدوجة لجسم ما في مجال تنظيم المتاحف ، كوجود تشكيله من التحف الفنية لايمكن لاسباب عديدة ان تعرض على الجمهور لكونها مهددة بالتلف ويتطلب ذلك اجراءات معينة لحفظها ورقايتها ، حيث تصبح النسخ الفوتوغرافية الكاملة (الهولوغرافية) بديلاً فعالاً لها حتى يخيل للناظر اليها انه ينظر الى الشيء الاصلي، (المصدر السابق) .

ولعل اهم تطبيقات الصور الهولوغرافية استخدامها في مجال الطباعة الأمنية حيث تعتبر بمثابة اكبر عائق وضع حتى الآن امام محترفي التزوير والتزييف لاحباط مخططاتهم الاجرامية ، فمنذ ان دخلت الصور الهولوغرافية ضمن محتويات المطبوعات الخاصة ، لم يبلغ حتى الان عن حالة تزوير واحدة بها .

ويمكن تحويل المعلومات الى رموز شفرية داخل الصور الهولوغرافية ذاتها كأجراء وقائي اخر ، ولان الصور الهولوغرافية لايمكن تقليدها ، يمكن القول بان الطباعة الهولوغرافية تمثل طريقة نموذجية لحفظ الوثائق المهمة بعيداً من محاولات استنساخها غير المشروعة . (٦ ، ص٦٧) .

وتتعدد تطبيقات الهولوغرافية الامنية لتشمل حماية العلامات التجارية المعروفة عالمياً بدءاً بالعطور ومنظفات الشعر وانتهاءً باشرطة الفيديو وقطع غيار السيارات .وتستطيع التقنية الهولوغرافية تخزين المعلومات ضوئياً اذ يمكن تخزين كتاب كامل على لوحة هولوغرافية صغيرة ، كذلك يمكن تخزين مجموعة من الكتب في حيز صغير نسبياً . (المصدر السابق) .

ومن الاستعمالات المفيدة الاخرى للاسلوب الهولوغرافي استخدامه في القارئات البصرية في مجال البقالة الكبرى (السوبر ماركت).فعلى السلع المغلفة طبعت رموز تعريفية مؤلفة من خطوط متتالية ، وتستخدم القارئات البصرية شعاع ليزر لقراءة هذه الرموز عن طريق ارسال الشعاع عبر نافذة زجاجية الى السلعة فينعكس الشعاع ويعبر النافذة الزجاجية ثانية ، ثم يصل الى كاشفه بصرية حيث يتحول الشعاع الى اشارة كهربية . وبما ان لكل سلعة رمزها التعريفي الخاص ، فان الحاسب الملحق بالقارئة يستطيع تحديد سعر السلعة من معلومات مخزنة في ذاكرته . (٥ ، ص٦٢) .

لقد دخلت الصور الهولوغرافية الى مجالات الطباعة التجارية والتغليف مثل اغلفة الكتب والبطاقات والملصقات والتقاويم ومواد البريد المباشر وغيرها ، حيث تدمج الصور الهولوغرافية المجسمة مع الصور التقليدية ذات البعدين محققة جواً جمالياً مميزاً يؤثر تأثيراً قوياً على العملاء ، وبالتالي فان وجود الصور الهولوغرافية ضمن المطبوعات الاعلانية والدعائية صار امراً ضروريا لنجاح الحملات الترويجية العصرية . (المصدر السابق) .

نتائج البحث

١. الهولوغرافيا تكنيك جديد في التصوير الفوتوغرافي ، اذ نحصل منه على اشكال حيوية اكثر مما نحصل عليه من التصوير للكاميرا العادية ، حيث تتم في الهولوغرافيا تسجيل الطور أضافة الى السعة ، في حين تتم في التصوير العادي عملية تسجيل السعة للأشعة الضوئية فقط .

٢. لاتستخدم في التصوير المجسم (الهولوغرافي) عدسات ، لذا تسمى التصوير بلا آلات باي نوع من الموجات الكهرومغناطيسية (ضوء منظور - ليزر) وحتى الموجات فوق الصوتية .

٣. الهولوغرافيا تسجيل معلومات عن الاجسام الثلاثية الابعاد ، وبواسطة هذه الميزة (اي تكوين صورة للجسم ثلاثي الابعاد) تكون الهولوغرافيا في مقدمة تقنيات التصوير لغرض الاستخدامات الخاصة . حيث بالامكان الحصول على العديد من التأثيرات المجسمة المذهلة من خلال تغيير العمق والمنظور بطريقة لايمكن تنفيذها باي وسيلة اخرى - مما جعل منها اداة رابطة بين الفن والعلم تفيد مختلف الاستخدامات الصناعية .

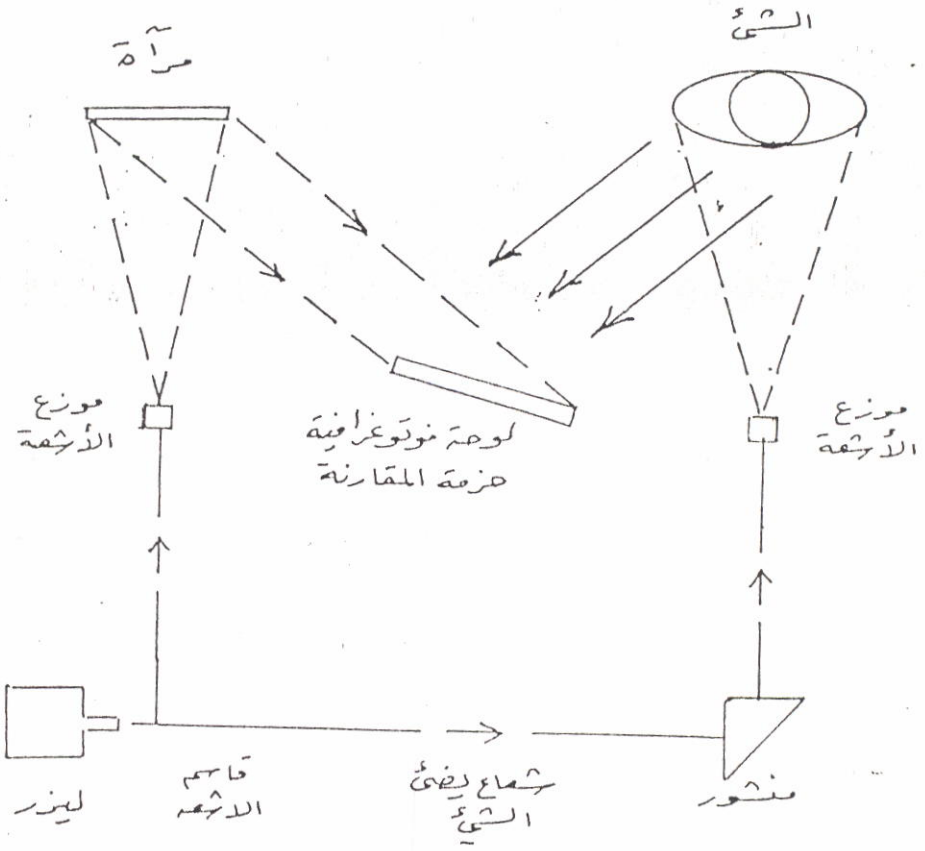
٤. يعتبر التصوير المجسم (الهولوغرافي) من اكثر التقنيات المتطورة فاعلية من التحقق من اصالة المواد المغلفة الخاصة ، وكذلك الترويج الدعائي للمنتجات الفاخرة .

٥. يُعد التطوير المجسم حقلاً جديداً في مجال البصريات .

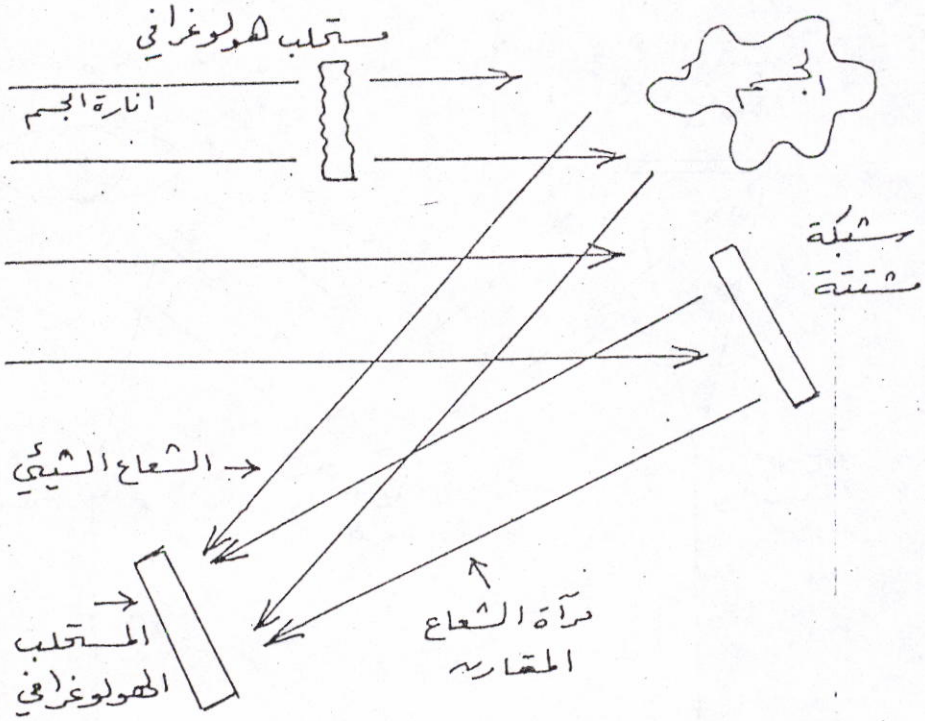
٦. يعتبر الاسلوب التقني الهولوغرافي ذا قيمة كبيرة في مجالات البحث العلمي والتطبيقات الصناعية ، لقدرة اللوحات الهولوغرافية على تخزين صور ثلاثية الابعاد اضافة الى امكانية مشاهدة الصور الهولوغرافية من عدة زوايا مختلفة مما يجعلها اداة قيمة في مجالات الابحاث والتصميم الصناعي .

٧. تساعد اللوحات الهولوغرافية في عملية مراقبة جودة المنتجات الصناعية الحساسة ، ويكشف عن أية عيوب او أخطاء في تركيب السلعة المنتجة او في ابعادها ، لذا يساعد هذا الاسلوب على تحديد مكان العيب وتقدير مدى الدقة في صناعتها .

٨. يستخدم حالياً الاسلوب الهولوغرافي في مجالات الصناعة والطب والملاحة الجوية والفنون وحماية المتاحف والعلامات التجارية والقارئات البصرية والطباعة والتغليف وغيرها من الصناعات الخاصة والعامة .

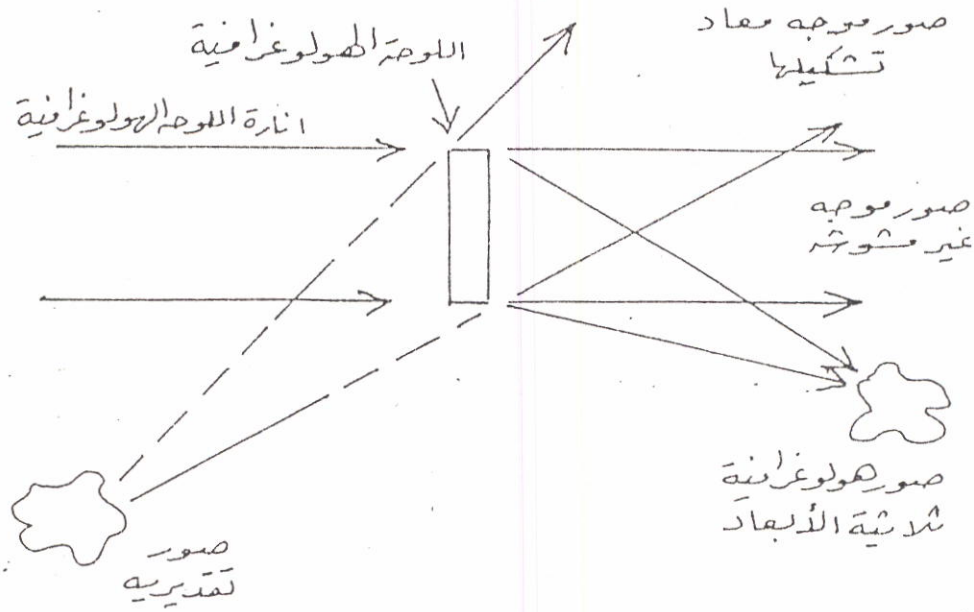

الشئ
مرآة
موزع الأشعة
لوحة فوتوغرافية حزمة المقارنة
موزع الأشعة
ليزر
قاسم الأشعة
شعاع ضوئي الشئ
منشور

شكل رقم (١)



شكل رقم (٧)

يبين الشكل تسجيل معلومات جسم ما .



شكل رقم (٣)

يبين الشكل اعلاه طريقة تكوين صورة مجسمة ثلاثية الابعاد خلف اللوحة الهولوغرافية

المصادر

١. عبدالفتاح رياض ، التصوير بالاشعة غير المنظورة - مكتبة الانجلو - القاهرة ١٩٦٢ .

٢. د. عباس حمادي الوتار وآخرون - اشعة الليزر واستخداماتها ، جامعة بغداد - كلية العلوم ، بغداد : ١٩٩١ .

٣. بريك هتز ، ترجمة رياض عزيز مرزة ، تفهم تكنولوجيا الليزر - لبنان - بيروت : ١٩٩٠ .

4- W.stroke, An Introduction to Coherent Optics and Holography Academic press , London-1969 .

5- H . A . Klein , Holography - I.B Lippincott N.Y-1970 .

6. Y.I.Ostrovsky , Holography and its Application- Mir Publisher - Moscaw - 1977 .

7. W . E . Kock, Lesers and Hologaphy - Ancor Book - N.Y-1966

* Schug, Charles. "The Romantic Form of Mary Shelley's *Frankenstein*." *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 17, no. 4, Autumn 1977, 607-620.

Bibliography

* Florescu, Radu. *In Search of Frankenstein*. Boston: New York Graphic Society, 1975.
* Gardner, Joseph H. "Mary Shelley's Divine Tragedy." *Essays in Literature*, vol. 4, no. 2, (Fall 1977), pp. 182-197.
* Glut, Donald F. *The Frankenstein Legend*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrew Press, 1973.
* Hirsch, Gordon D. "The Monster was a Lady: On the Psychology of Mary Shelley's *Frankenstein*." *Hartford Studies in Literature*, vol. 7, no. 2, 1975, pp. 116-153.
* Joseph, Gerhard. "Frankenstein's Dream: The Child as Father of the Monster." *Hartford Studies in Literature*, vol. 7, no. 2, 1975, pp. 97-115.
* Joseph, M.K. (ed.), *Mary W. Shelley: Frankenstein* or *The Modern Prometheus*, London: Oxford University Press, 1969.
* Lyles, W.H. *Mary Shelley: An Annotated Bibliography*. New York: Garland Publishing, 1975.
* Mitche, Elizabeth. *Mary Shelley*. Westport, Connectecut: Creenwood Press, 1970.
* Rossetti, Lucy Madox. *Mrs. Shelley*. From the *Eminent Women Series* edited by John H. Ingram. Folcraft, Pennsylvania: The Folcraft Press, 1969.

Theatrical Versions

1- *Presumption; or the Fate of Frankenstein* was first, in 1823.
2- *Humgumptionl, or Dr. Frankenstein and the Hobgoblin of Hoxton*, 1823.
3- *Frank-in-Steam, or the Modern Promise to Pay*, a burlesque version in 1823.

Film Versions

1- very first was *Frankenstein* produced by Thomas Edison Studios in 1910.
2- *Frankenstein* starring Boris Karloff, produced by Universal Studios in 1931.
3- *Bride of Frankenstein*, 1935.
4- *Son of Frankenstein*, 1939.
5- *Ghost of Frankenstein*, 1942.
6- *Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943.
7- *House of Frankenstein*, 1945.
8- *Abbot and Costello Meet Frankenstein*, 1948.
9- *I was a Teenage Frankenstein*, 1965.
10- *Jesse James Meets Frankenstein's Daughter*, 1965.
11- *Dr. Frankenstein on Campus*, 1970.
12- *Young Frankenstein*, 1974.

ABSTRACT

The Life of Mary Shelley

1- Born August 30, 1797 to Mary Wollstonecraft (*The Rights of Women*) and William Godwin (*Political Justice*).

2- Mother dies in September, 1797.

3- Father remarries (Mrs. Clairmont).

4- Meets Percy Bysshe Shelley in 1814, they run away to France.

5- In 1815 their first child is born, but dies a few days later. Their second child, William, is born in January, 1816.

6- In 1816 Mary begins Frankenstein.

Reviews Which Frankenstein Received

1- *Edinburgh Magazine*, fairly typical.

2- *Blackwood's* series of "Remarks on Frankenstein" by Sir Walter Scott.

3- *The Quarterly*, "was revolted by this kind of writing".

4- Mrs. Piozzi's letter to Fanny D'Arblay.

5- *Blackwood's* surprise at learning that *Mary* Shelley was the author.

caused his loneliness and forced upon him the isolation he must endure. Frankenstein created a nearly perfect creature, but one with a heart and without a soul. The monster's unfulfilled desire for companionship can only be satisfied in the destruction of his creator.

In the end, Shelley has reversed the roles for her characters. Frankenstein seeks to destroy the very being he created; the monster seeks revenge of his creator, the person who gave him life.

The isolation which is forced upon each of them, thus leads to their eventual destruction. Frankenstein gives up all social contact in order to devote his time to the creation of his "being." This creation then leads to Frankenstein's isolation from his friends and relatives, because of their death. We now have come full-circle back to Frankenstein's isolation from society again, due to his determination to seek revenge. The isolation which the monster experiences is forced upon him by society because of his hideous physical appearance. The despair and loneliness which this isolation causes leads to the monster's final destruction, as he leaves his "last victim" with the promise to commit suicide. "I shall die. I shall no longer feel the agonies which now consume me or be the prey of feelings unsatisfied, yet unquenched ... Soon these burning miseries will be extinct." (pp. 222-223)

Forced into an undesirable isolation because of their thirst for knowledge, the monster and Frankenstein have each paved the road to their death and destruction.

dry; and although the wind entered it by innumerable chinks, (he) found it an agreeable asylum from the snow and rain." (p. 106)

The monster's sensory deprivation is eventually enlightened by the knowledge he acquires from observing his protector-family through the chinks in the wall. But as his knowledge increases, his desire to escape his isolated confinement is accompanied by personal indecision and fear of rejection, despite his need for essential human contact and companionship. Admitting that he will not be accepted by society, solely because of his physical appearance, the monster chooses the next best alternative, to find someone like himself. So he goes to Dr. Frankenstein and asks the doctor to create a mate for him.

With Frankenstein's refusal to create a female counter-part, the monster despair increases, resulting in his outburst of murder and rage. Isolated by a world that totally rejects and misunderstands him, the monster believes the only meaning which can be given to his life is through the destruction of his creator.

The monster inquires of Frankenstein, "Have I not suffered enough, that you seek to increase my misery ? ... If you will comply with my conditions, I will leave them and you at peace; but if you refuse, I will glut the maw of death, until it be satiated with the blood of your remaining friends."(p. 99). And so he does. Killing Dr. Frankenstein himself would be too easy; instead, he murders the people dear to him and keeps his promise to "be with you Frankenstein on your wedding night." (p. 168)

It is now evident that the monster's acquisition of knowledge has

ly by the selfish doctor.

The just sense of isolation comes for the monster when he sees his reflection in a pool of water. "I had admired the perfect forms of my cottagers ... their grace, beauty, delicate complexions, but how was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first, I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification. *Alas! I did* not yet entirely know the fatal effect of this miserable deformity." (p. 114) But with the knowledge that the monster acquires, he soon realizes how much his physical appearance will isolate him. "... I knew that I possessed no money, no friends, no kind of property. I was, beside, endued with a figure hideously deformed and loathesome ... I cannot describe to you the agony that these reflections inflicted upon me; I tried to dispel them, but sorrow only increased with knowledge." (p. 120) Without home or a family, the monster is left with the realization that, perhaps ours is not a world made for monsters. Due solely to his physical appearance, he is branded as a criminal whose resulting behavior is not surprising.

The monster's first real contact with the outside world comes while he is solitarily confined to his hovel adjacent to his "protector's" small cottage. This kennel "was constructed of wood, but so low that (he) could with difficulty sit up right in it. No wood, however, was placed on the earth, which formed the floor, but it was

might destroy mankind as a whole.

This brings us to the fourth and final phase of Dr. Frankenstein's isolation, caused by the monster's murders of the three most important people to Frankenstein, including Elizabeth. Estranged from all he has held dear, conscious only to loneliness and guilt, Frankenstein calls upon the spirits of night and death, those wandering monsters of vengeance, to aid him in pursuing "the daemon who caused this misery until he or I shall perish in mortal conflict ... Let the cursed and the hellish monster drive deep of agony; let him feel the despair that now torments me. The same monomania displayed in creating the being is now passionately hurled into its destruction." (p. 202) Frankenstein is set upon a course of self-destruction. The cruelty of the situation is that the isolation forced upon the monster has now back-fired. Frankenstein's sole ambition is to destroy his creation, but in doing so, he isolates himself forever.

This brings us to the main conflict in the novel, the isolation forced upon the monster by society, due to the decisions of Dr. Frankenstein. (This is in direct contrast with Frankenstein's chosen isolation.) Had Dr. Frankenstein created an aesthetically pleasing creature as he originally intended, this would not be a problem. And had Frankenstein created a mate for the monster, isolation would have been something the creature could endure together. But this was not the case and the monster's isolation was difficult for him to bear as was Frankenstein's. We soon begin to understand that the monster is a victim of circumstance, with his misery imposed upon him willful-

this manner could bring forth peace to his soul. "I was tempted to plunge into the silent lake, that the waters might close over me and my calamities forever." (p. 91)

But Frankenstein's troubles are far from over. The monster soon approaches him with what he feels is a modest request.

> What I ask of you is reasonable and moderate: I demand a creature of another sex, but as hideous as myself; the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me. It is true, we shall be monsters, cut off from all the world: but on that account we shall be more attached to one another. Our lives will not be happy, but they will be harmless and free from the misery I now feel. Oh! My creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one benefit! Let me see that I excite the sympathy of some existing thing: do not deny me my request! (pp. 145-146)

The crucial decision for Dr. Frankenstein is whether to create a companion for the monester. He decides to go ahead and create a female, thus isolating himself again from society, and more notably, from his fiancée, Elizabeth. However, Frankenstein changes his mind and destroys his nearly completed creature in fear that the two beings might then propagate an entire civilization of monsters, who

his work and desire to create a new species, he completely cuts himself off from the world around him. Like Walton, whose intellectual pursuits isolated him from mankind, Frankenstein discovers that "Study ..... secluded me from the intercourse of my fellow creatures, and rendered me unsocial." (p. 7)

We soon discover that his ambition not only makes him unsocial, but indirectly responsible for four murders with the creation of the monster. After the death of Justine (who was wrongfully convicted of killing Frankenstein's younger brother) Frankenstein admits to Walton that he had never felt more pain.

> The blood flowed freely in my veins, but a weight of despair and remorse pressed on my heart which nothing could remove ... I had begun life with benevolent intentions, and thirsted for the moment when I should put them in practice and make myself useful to my fellow beings. Now all was blasted : instead of serenity of conscience which allowed me to look back upon the past with self-satisfaction .... I was seized by remorse and the sense of guilt, which hurried me away to a hell of intense tortures such as no language can describe. (p. 90)

So utterly disraught from these losses, Frankenstein contemplates suicide, and feels that only total isolation from the world in

is forever visible." (p. 15)[1] Walton realizes what he is giving up by isolating himself from society in this manner, but for him the advantages will far outweigh the disadvantages: "for the acquirement of the knowledge which I sought; for the dominion I should acquire and transmit over the elemental foes of our race." (p. 28)

But just in time, Frankenstein comes to the rescue. So that Walton does not make the same mistake that Victor Frankenstein did in his ambitious pursuit of knowledge, Frankenstein decides to tell Walton of his experiences which were a direct result of this drive. "You seek for knowledge and wisdom, as I once did; and I ardently hope that the gratification of your wishes may not be a serpent sting to you, as mine has been." (p.29-30) Frankenstein goes on to say, "Learn from me, if not from my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge and how happier that man ..... to become greater than his nature will allow." (p. 53) In the end we realize Frankenstein has been a blessing to Walton, and we can only hope that Walton will take Frankenstein's advice to heart.

This pursuit of knowledge is even more apparent in Frankenstein himself, and we see its ruinous nature lead to the isolation which accompanies Frankenstein throughout the novel. Frankenstein is first isolated from society by immersing himself in his studies. He is "deeply smitten with the thirst for knowledge," and determined to "pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation." (p. 48) Totally absorbed in

The Concept of Isolation in Mary Shelley's *Frankenstein*

Sabeeha Fadhil Habib U'baid
College of Fine Arts
Department of Art Education

Upon analyzing *Frankenstein* as a Romantic novel we discover knowledge is not always enlightening, and that too much knowledge can be destructive. In this novel by Mary Shelley the pursuit of knowledge leads to a harmful isolation which in turn leads to the downfall of the central characters. Though each character experiences isolation in a different manner, the end result for each is despair and loneliness. It is the purpose of this paper to show how the concept of isolation is the force behind the rage and hateful revenge of both Frankenstein and the monster, which lead to their eventual annihilation.

The first character we meet is Walton, an Arctic explorer who has given up a life in society to pursue his adventurous aspirations. We learn through his letters to his sister how vitally important it is to him to explore the northern regions of the world where "the sun

1- See bibliography under Joseph, M.K.

RESEARSH ABSTRACTS

1- Documentaries of Um - Almaarik & The Opeeches of The Prosident,

Dr. Ali Al-Rikabi

an analysis of films made on the war against The enemy

2- Student Projects in Iheatre

Dr. W. Al-Ubaidi &. A. Abdul Razzak

an analytical Study of Piojects in Stage Production .

3- Acting as a means of in formation a study in inter mediate & Seon
dary a cool acting lessoons as a means of in for mation

Dhia Shams Hassoon & Najm A. Askar

4- Caiticism of The atre diction .

Dr. Mustafa T. Al-Salim

A Study of actors delivery on Stage

5- Holograms in Photography

Abdul Jaleel Ibrahim Adham

A Sudy of Potographic Techigvein industry

6- The Concept of Isolation in mary Shelley's frankenstein

Sabeeha F. H. Ubard

an analysic of M. Shelley's novel asa Romantic novel