DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/255-270

تحولات البنية الدرامية في الفلم الروائي العراقي

بان جبار خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/10 ، تاريخ قبول النشر 2019/8/4 ، تاريخ النشر 2019/12/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث :

يتلخص موضوع البحث (تحولات البنية الدرامية في الفلم الروائي العراقي) بدراسة البنية الدرامية وتحولاتها في الفلم العراقي، وقد تناول البحث تحديد المشكلة البحثية والحاجة اليها وكذلك اهداف البحث وتوضيح حدوده فضلا عن اهمية البحث، ثم الانتقال الى الاطار النظري والذي تضمن المحاور الاتية : الية التحولات الدرامية، والمعطيات الدرامية في الفلم العراقي 1957-2003، ثم تحولات القيم الدرامية وتناقضات الاداء في الفلم العراقي.

وبعد الانتهاء من الاطار التنظيري خلص البحث الى جملة من مؤشرات الاطار النظري التي اعتمدت كأداة لتحليل العينة، ثم جاءت اجراءات البحث والمتمثلة في تحليل عينه البحث وهي فلم (بغداد حلم وردي، سيناريو واخراج: فيصل الياسري) وصولا الى نتائج التحليل والخروج بالاستنتاجات اعقبتها قائمة المصادر والهوامش.

مقدمة البحث

لقد اهتم الفلم العراقي منذ بداياته الاولى بالقيم الدرامية كونها تمثل واحدة من الاشتراطات الجوهرية في فن الفلم، غير ان المتابعة الواعية للفلم العراقي وامتداداته، تبين ان تلك القيم باتت تتداعى وصارت تشهد تحولات واضحة شهدناها بشكل اكثر تجلي في افلام ما بعد عام 2003.

وبناءاً على ما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما هي التحولات التي شهدتها القم الدرامية في الفلم الروائي العراقي. **ويهدف البحث الى الكشف عن القيم الدرامية وتحولاتها في الفيلم الروائي العراقي** .

اما حدود البحث: وتتلخص في الحد الموضوعي هو تحولات البنية الدرامية في الفلم الروائي العراقي. اما **الحدود المكانية:** فكانت في العراق. **الحدود الزمانية:** السينما العراقية من عام 2003-2017.

الاطار النظري

مدخل الى التحولات الدرامية:

ان عملية نسج الواقع وتقليده الحرفي هي من الاشتغالات التي عفا عليها الزمن كونها لا تلبي الحاجات الانسانية وتخلق حالة من السكون، فحتى المحاكاة البسيطة للواقع في السينما انما تعمل على نقل جزيئات

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد. dr.banjabbar@yahoo.com

الواقع بطرق تستهدف ربط الجزئية المنتقاة من الواقع بدلالات واقعية غير انها تزيد من احساسنا بالواقع (صحيح ان السينما تقدم وقائع بصرية كثيرة على السليلويد بالضبط كما قد تقع على عدسة العين ولكن احساسنا بالواقع اعمق من محتواها) (Andrew Dudley, p. 35) نتاج عملية انشاء علاقات جديدة بين الواقع والانجاز الانساني المتمثل اولا بالفعل ، ولان الدراما قوامها الفعل المؤدي فهي لابد وان تستثمر ذلك الفعل لتحيله الى نشاط منتج لمعنى قد يصل احيانا الى حد الحاجة الى تاؤيله، وعليه فتحولات الشخصية مرتبطة بتحولات الفعل الذي يشكل قوامها الاساسي، فالفعل (نشاط يبين الحركة الجسمانية او الحدث ويتضمن التطلع والاعداد والتحقيق لتغير في التوازن، وهذا التغيير هو جزء من مجموعه المتغيرات والحركة اتجاه، تغير في التوازن وقد تكون تدريجية، ولكن عملية التغيير يجب ان تتم)(Hussein Ramez, p. 93) وهنا يمكن التحول الجزئي الذي يسهم في خلق بدايات تحول الشخصية الدرامية عندما تبدا عملية الربط ما بين الصراع والفعل لان اختلاف التوازن ما بين القوى المتصارعة هي التي تشكل الاشتراط المنطقي للدراما وتلك القوى المتمثلة بالشخصيات ووظيفتها داخل المنجز الدرامي، وفيه نتعرف على الشخصيات السلبية والايجابية وعلاقاتها وطبقا (لبروب) فان الوظيفة هي فعل الشخصية الموجهة دلالتها للحبكة، اذ ابعد (بروب) ما يتعلق بالمستويات النفسية للشخصية بوصفها وحدات خاضعه للتغير والتحول قبل الدخول في فضاء المنجز فهي لا تسهم في بعث القيمة الوظيفية على الافعال التي تتسم بالثبات حتى مع تغير ثبات اي من وحدات بناء الشخصية الرئيسية فهي تؤهل (الفاعل الفلمي) للقيام بدورة الاساس للفلم داخل الفلم، اذ ما رغبنا في تطبيقها على فن الفلم.

وعندما يحدث التحول بمعنى انتقال الاحداث من مستوى الى مستوى مغاير تقرر فيه الشخصية داخل الفلم تغيير موقفها وتصرفاتها حيال موضوعه او قيمة اجتماعية او سياسة انما هي تنتج تنامي واعي لتصاعد الحدث الدرامي وصولا للازمة التي تمثل اهم واخطر مفصل في البناء الفلمي .

ولا يعني ذلك الوصول الى مرحلة السكون والتلاشي انما هي دلاله تشير الى وتنبأ بان شيء ما من مقام الافعال والاحداث سيئول الى التحول، هذا الاحتمال الذي يصل في احدى مدياته الى ما يسمى بالأزمة ازمة الناتجة عن عملية الحسم النهائي، حيث يتبين لنا ايضا ان المواقف والافعال والتحولات قد لا تسحم المواقف بل تعمل على تصعيدها وصولا لذروة جديدة، ذلك المفهوم الذي يعني التصارع بالفعل واللحظة الحاسمة التي يتعلق بها مصير الشخصيات الناتجة عن تحول المواقف والافعال وبذلك قد يتحقق التطهير الذي يمثل واحد من اهم مخرجات الاحداث الذي سبق الحديث عنها ومع الفعل وتحولات الشخصية وعلاقتها بالزمان والمكان تبقى مع التلقي واضحة و مؤطرة ولا تخريج في تقييمها عن هذا التقسيم، فالمهمة الاساسية هو انجاز الفعل او المشروع الذي تم ابرام العقد على اساسه بين المرسل والمرسل اليه .

المعطيات الدرامية في الفلم العراقي

بدءا لابد من الاشارة للبناء الدرامي بوصفه ترتيب اجزاء الدراما منطقياً وجمالياً.. كي نصل الى الذروة وهذا الترتيب قد يخضع للشكل الارسطي للدراما الذي هو بداية ووسط ونهاية، والشكل المعاصر لا يختلف عن هذا فهو يحتوي نفس عناصر الشكل الأول "العرض، التعقيد، الذروة ثم الحل أو فك العقدة".. ولكن اختلاف الشكل المعاصر بترتيب العناصر، فقد يبدأ بالذروة أو التعقيد ثم نعود للبداية، وهذا ما عبر عنه

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكلانيين الروس بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي، فالمتن هو حوادث الدراما كما هي مرتبة في الحياة الواقعية، أما المبنى فهو الشكل الذي تعرض به هذه الدراما غير مرتبة زمنياً تسلسلياً (Joseph. M. Boggs, p. 39).

ان الجزء المهم من الدراما هو التعقيد، حيث ينمو الصراع عبر تأسيس الحكاية بما فيها من مكان وزمان وشخصيات الخ ... بما يمكن الاقتناع بها. ونجاح العمل الدرامي يأتي في اثارة المتلقي والاستحواذ على انتباهه عبر تعقيد الصراع ومواجهة قطبي الصراع ثم الوصول الى الذروة.

ويتحقق ذلك عبر جماليات الاداء المتمثلة بعناصر لغة الوسيط التعبيري والتي تتمثل في السينما بالثلاثي الجدلي (اللغة السينمائية، السرد، الشكل) فاللقطة الافتتاحية في فلم (كوبولا) الموسوم (القيامة الآن) يقدم صوت الراوي على لقطة قريبة لوجه البطل ويستمر الصوت مع حضور اللقطة القريبة على الشاشة لمدة طويلة نسبياً ولكن ما يجعلها مثرة للانتباه، ان هنالك حوالي سبع انتقالات لنفس اللقطة بطريقة المزج (Disolve) وكأنما هذه المناجاة للشخصية ليست في اللحظة الراهنة ولكنها مناجاة تغلف كل وجوده، هنا اشترك السرد واللغة السينمائية بتقديم جمالية متميزة لمشهد من لقطة واحدة، وفي فلم (توم جونز) هنالك ثلاثة اماكن للبطل هي المدينة والريف والمنزل، كما ان الفلم استخدم اسلوب الاشارة من قبل الممثلين الى الكامرة أو التمثيل بتصنع امامها، على غرار ما يفعله البطل عندما يضع قبعته على الكامرة ليختتم المشهد. كما ان السرد الذي نهض به الرواة الاربعة في فلم (المواطن كين) منذ فترة مبكرة من تاريخ السينما بين لنا كيف ينهض السرد السينمائي عبر لغة السينما محققا الاثارة والتشويق المنتجة لمستوى جمالي غير تقليدي، وعودا على بدء يمكن القول ان جماليات الاداء الدرامي في الفلم تتحقق عبر:

الخبرة الشخصية للبشر فانهم يبحثون عن الاستمتاع لتحريك نمط حياتهم المتكرر عبر:

1. السرد السينمائي: ان جماليات الفلم تكمن في سردانيته المتفردة، فسواء كان السرد ملفوظاً أو مكتوباً أو في اللاوعي، مسموعا أو مهموساً فهو قابل للفهم، كما ان كل تقنيات السرد حاضرة في آن واحد: الروات المتعددون المشتركين في الحكاية، والراوي المعلق على الاحداث من خارج الشاشة، كما في فلم (دوغ فيل) الذي يستحضر راويين، الاول يعلق على كل جديد في احداث الحكاية، والثاني يضفي مرحاً على الاحداث بتعليقاته الساخرة التي يحاول فيها بخبث ان يفضح تصرفات الشخصيات ومن ثم يستحضر شكل سردي اخر يتمثل في العنوانات المكتوبة على الشاشة والتي تبين فصول الرواية، وتخبرنا عن بعض الاحداث، ثم الراوي المشارك في الحدث الذي يعطي انطباعاته كما يحاول كتابتها في الرواية التي ينوي كتابتها.. والرواة الآخرون هم شخصيات الفلم بأجمعها.
2. اللغة السينمائية: ان جميع عناصر اللغة السينمائية، تقوم بدور هام في خلق جماليات الفلم، وتعمل بتضافر مع السرد والشكل غير انها في الأفلام ذات المنحى الجمالي الخالص قد تسعى الى جعل احد عناصر اللغة السينمائية متسيداً على غيره لاعتبارات تغني السرد والشكل... ان فلم مثل "المدرعة بوتومكين" الذي يحتوي على اكثر من ثلاثة الآف لقطة، لابد وان يقودنا الى ان المونتاج متسيداً في هذا الفلم، وهي سيادة تضمن المضمون الحركي للحكاية وشكلها الايقاعي المتنامي حتى حدوث الثورة البورجوازية الروسية كما يسميها الماركسيون عام 1905.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3. الشكل السينمائي: ان الشكل السينمائي ليس عنصراً متفرداً في الثلاثي الجدلي السينمائي، انه ينبع من السرد واللغة، كما ينبع السرد من اللغة والشكل وهكذا بتبادلية هذه العلاقة الثلاثية، ان الشكل الفلمي في فلم "احاديث مع نساء اخريات" (احاديث مع نساء اخريات) عندما جعل شكل الحكاية عبر الاطار الثنائي، أي قسم الشاشة الى قسمين متناظرين اراد ان يؤكد على مضمون الحكاية وروحها. وهكذا نرى ان جماليات الاداء تنبع من خلال الدراما المعروضة على الشاشة مجسدة مادياً بأقناع ومنطق صلد.

فشهد عام 1957 ولادة فلم (سعيد افندي) وهو متأثرا بأسلوب الواقعية الايطالية الجديدة، اذ كان معظم التصوير في المواقع الحقيقية، وعندما جاء (روسليني) للعراق في ضيافة أفلام وبرامج فلسطين عام 1972 عرض له الفلم وابدى اعجابه به واعتبره تمثيلا حقيقياً للواقعية الجديدة واسف لأنه لم يعرف به الا في عام 1972* واقتبس الفلم من قصة قصيرة للكاتب العراقي (ادمون صبري) كما هو مكتوب في عنوانات الفلم، والفلم يتحدث عن "قصة شجار يقع بين اطفال المعلم سعيد افندي ذوي التربية الجيدة والاخلاق الحسنة مع اطفال الاسكافي المشاكسين الذين يفتقدون للتربية نتيجة قلة الوعي الاجتماعي لوالدهم الفقير الذي لم يتمكن من ادخالهم للمدارس" (Mahdi Abbas, p. 16) والفلم بعد هذا كله يمتاز بعفوية فنية مسيطر عليها، من حيث اداء الشخصيات الذي حقق تأثيره المطلوب على المشاهد وبذلك حققت الشخصية حضورها الدرامي الفاعل تساوقا مع رؤية ارسطو فمن اهم خصائص الصلاحية الدرامية (واعظمها اهمية ان تكون الشخصية مؤثرة) (Aristotle, p. 179) والصدق الذي يظهر في الحوارات، ومعمار البيوت الشعبية والحياة اليومية فيها، وحركة الكاميرا المدروسة التي ركزت على حركة الحياة اليومية للشعب الفقير، مبتعدة عن اظهار الاحياء الراقية والحياة المترفة، واذا كانت السينما العراقية تفتقر الى التجهيزات المناسبة لصناعة السينما من استديوهات وأجهزة، فأن الفلم عوض عن هذا كله بارتباطه مع موضوعه الذي يعالج الحياة الاجتماعية في العراق وكانت المحلة الشعبية والشوارع تعوض عن الاستديو، آنذاك فكانت الصورة خشنة متقشفة، مما دعمت اجواء الفلم العامة وبالأخص ان الفلم كان بالأسود والأبيض.

وغير ذلك فان حوارات الفلم العادية تأخذ منحاً كنائي واضحاً في تلك الفترة، شأنها شأن التكوين في الصورة السينمائية، فالحديث من خلف القضبان فسر جمالياً بانه اشارة الى السجن الكبير الذي يعيش فيه الشعب العراقي في ظل الحكومة المسلوبة الارادة من قبل الانكليز، والحوار ملغز على وفق قول (سعيد افندي): "ابو البيت ميتفاهم...) يعني بها الحكومة، الا ان الاغراق في الاداء المسرحي احياناً والحوار المليء بالأمثال الشعبية بمناسبة وغير مناسبة جعل تلكؤ الاداء واضحاً، رغم الالتقاط الذكي للتناقضات التي تحفل فيها الحياة، فألى جانب حافلة النقل العام الانيقة يمر رجل على حمار.. تأكيداً على التناقضات التي تسجل حضورها البين آنذاك، كذلك اللقطة العامة لشارع فارغ تقتحمه اقدام الصديقان سعيد افندي وعزت وهما يجرانهما جراً بسبب التعب الذي يكابداه في البحث عن بيت للإيجار الى ان تأخذهما الكاميرا من الخلف وهما يتجهان الى عمق اللقطة في الشارع الفسيح مستمران بالبحث في اشارة واضحة الى صعوبة الحياة حتى للطبقة

* حديث مع الراحل يوسف العاني، عام 1999 في كلية الفنون الجميلة بغداد 10/شباط/ الساعة الحادي عشر صباحاً

الوسطى في المجتمع العراقي وهم الموظفون، (سعيد افندي) و(صديقه عزت) المعلمان في المملكة العراقية آنذاك ان جماليات الدراما تنبع هنا من الفكرة الأساسية التي تنطلق منها.

ان استخدام الخلفية الاجتماعية من اجل تصعيد القيم الروائية وتقدير التعليق الاجتماعي فهو كثير الحدوث في السينما "(John Howard Lawson, p.162) ولكن هذا لا يعني اننا لا يمكن ان نتفاعل مع فلم يجري في غرفة مغلقة مثل فلم (احد عشر رجلاً غاضبا) وهو فلم يجري في قاعة محكمة يظهر لنا تداول المحلفين لانضاج قرار حول جريمة ما.. ان ما حدث ان السينما قامت بأعظم ما يمكن ان يصدر من الحركة، كان الحوار مرئياً، لانسمع فقط الشخصيات وهي تتكلم، بل يمكن ان نستشف حوارها على وجوه الشخصيات وردود افعالها، ويمكن ان نرى الشخصية صامته، ومناجاتها الداخلية تظهر مسموعة، والسينما تحيطنا بخبرات كثيرة نستشعر من خلالها جماليات الصوت كحوار وموسيقى ومؤثر، وعمل المخرج انما يتمثل بالضبط في جعلهم يحيون" يأتون الى الدنيا" محدداً ردود فعلهم المتبادلة ومعيناً مواقف بعضهم ازاء بعض، ذلك كون كامل من الاشكال والعلاقات التي من المناسب خلقها، والدلالة عليها بواسطة الصور، وليس مطلقاً تقديم امثلة ايضاحية ب: صور. لا يتعلق الأمر بتصوير فوتوغرافي لا شخاص يتكلمون"(Metri, Jean, p.37).

الفلم العراقي للفترة من 1967-1998

ولعل ابرز فلمين ظهرا في الفترة بين 1963-198 هما "الحارس"(The Guardian, Movies of the Day, 1967) و"الجابي"(Gaby, Department of Cinema and Theater, 1968) وهذين الفلمين هما من انضج ما قدمته السينما العراقية الروائية الى حد سنة انتاجهما، فالأول قصة حارس ليلي في احد احياء بغداد الشعبية يقع في حب ارملة ثرية تؤجر غرف في بيتها للمؤجرين كاستثمار مالي، الحارس يحلم ببيت وعائلة والارملة هي من تستطيع تحقيق حلمه، الا ان منافسيه يستطيعون الفوز بها، مما ينعكس على عمله، فمن حي آمن بلا لصوص، الى حي قلق تكثر فيه السرقات، وينتهي الفلم بانهيار الحارس، ان الفلم الذي يستغرق (ساعة وتسعة وثلاثون دقيقة وسبع عشرة ثانية) وبالأبيض والأسود، يريد ان يضع بصمة عراقية لصورته الفنية، فتبدأ عنوانات الفلم على منظر ليلي من محلة شعبية بطرازها البغدادي المعروف، وهو مشهد ليلي يتناسب ومواجهة المتلقي بالشخصية الرئيسية في الفلم، وهذا من بلاغة الاداء في السينما ان يعرف المتلقي من هي الشخصية التي سيتابعها- فالحارس الليلي يتجول في ازقة الحي بتؤدة، وهو يرتدي ملابس الحارس التي تشبه كثيراً ملابس الشرطة العراقية بفارق غطاء الرأس حيث يتكون من الكوفية والعقال متميزاً فيها وهي علامة فارقة لهذه المهنة التي يعرفها كل جيل عراقي في القرن الماضي.

ان السرد واللغة السينمائية والشكل الفلمي، كعناصر تعبيرية في فلم "الحارس" لم تقدم ابتكاراً ما، انها بقيت قصة تقليدية في حي شعبي، كان يضن انها كافية لصنع فلم كبير: لقد وضعت القصة وفكرتها الأساسية في المشهد الأول، ثم استمرت المشاهد متتابعة لتشرح لنا السرد التقليدي من البداية حتى نهاية الفلم، اما (فلم الجابي) يتضمن الثلاثي السينمائي الجدلي (السرد، اللغة السينمائية، الشكل الفلمي) وهو فلم "الجابي". يبدأ الفلم بمقدمة من الرسوم المتحركة، هي موضوع بحد ذاتها، للايحاء بموضوع الفلم، وبعد ان تنتهي تبدأ عنوانات الفلم التي تنزل على رسوم كاريكاتيرية لشخصيات الفلم واسماؤهم. وبعد مرور اربعة

اسماء وهي الشخوص الرئيسة كما يبدو، تنقطع هذه الرسوم الكاريكاتيرية لنبدأ بلقطات سينمائية لحافلة النقل العام (والتي يقوم الجابي فيها بتحصيل اجرة من الركاب) وهي تذرع شوارع العاصمة ليلاً، وبعد التايتل الواجهة الاولى في عملية الاتصال المرئي والسايكولوجي والدرامي ما بين الخطاب الفلمي والمتلقي(Mansaf, Adnan Kazem, p. 191). واللقطة التي ينتبه لها الشاهد المثالي هي: ل.ع في مستوى النظر لشارع في الليل بأضوائه، يسار الكادر هناك يافطة مكتوب عليها مهلاً- Slow .. اما يمين الكادر الفارغ فسرعان ما تمر به الحافلة مسرعة. ثم نعود للرسوم المتحركة الكاريكاتيرية التي تقدم اسماء الممثلين في كادر مقسوم الى قسمين: الايمن اسم الممثل ومقابله رسمه المتحرك الكاركاتيري وهكذا، ان المقدمة الطويلة نوعاً للفلم تظهر لنا كيف ان كل كادر في الفلم قد جرى الاعتناء به.

ومع سبعينيات القرن الماضي بدأ الفلم السينمائي العراقي بتلمس طريقه، سواء في تكامل البناء الدرامي أو جماليات الفلم أو مهارات الصناعة السينمائية المعقولة، وهناك افلام مهمة وجدت طريقها للنجاح الجماهيري، والانتشار في المهرجانات العربية والعالمية ولابد ان نذكر افلاماً مثل "الظامئون" (The Zealists, General Organization for Cinema, 1972) للمخرج محمد شكري جميل عام 1972 و"المنعطف" (Turn, National Film Production Company, 1975) لجعفر علي و"بيوت في ذلك الزقاق" (Houses in That Alley, General Organization for Cinema and Theater, 1979) و"الاسوار" (Fences, General Organization for Cinema and Theater, 1979) (و"المسألة الكبرى" و"ليلة سفر"(ليلة سفر، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، 1990) و"الايام الطويلة"(Long Days, General Organization for Cinema and Theater, 1980) لتوفيق صالح، ويبرز لنا مما اخترناه في المرحلة الثالثة اكثر من فلم يستحق التوقف عنده، لكننا سنختار فلم الاسوار لا نه فلم يمثل تقريباً كفكرة وبناء درامي وشكل فني معظم افلام المرحلة الثالثة، فكأنما نغمة الخطاب السياسي واضحة وخاصة في افلام محمد شكري جميل في هذه المرحلة، فقد بدأ الفلم حول مجموعات ثورية قومية تعمل بالسر ضد النظام الملكي فرأينا تاجر الحبوب الاحتكاري صديق الحكومة ورأينا (محسن) الحلاق ذو الوعي الثوري وهو منغمر في السياسة وزبون دائم للسجون ثم الشباب الثوري مثل (عباس) وابن (حميد الحارس)، والدرجات الوطنية من الشرطة السرية والشرطة النظامية، وصاحب المقهى، و(هاتف) مدرس التاريخ القومي الذي يغذي عقول طلبته بحب الوطن وفضح ملف بغداد، ولكن الفلم ينحرف عن مساره ويظهر لنا جلسة خاصة من قبل رئيس الوزراء وهو يجتمع بمدير الشرطة العام ومدير الأمن، وهو بناء مفتعل، فطالما بدأ الفلم بالطبقات الشعبية فلا داعي لأن يقحم شخصيات اخرى لم يؤسس لها في بنية البناء الدرامي، مما جعل الفلم فضفاضاً، لم يشبع هذه النقاط.

وكان اداء الموسيقى معبراً حيث استلهمت موسيقى الاناشيد الوطنية التي كانت شائعة آنذاك لتكون خلفية للصورة... ووظف الفلم الوثيقة التسجيلية لإظهار نضال الشعب المصري عبر تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي، والمفترض ان هذه الاحداث مؤثرة على النضال القومي العربي في العراق، لكنها كانت مقحمة لأنها لم تؤسس بشكل جلي في بنية الحدث، ويحسب للفلم استخدامه لمجاميع كبيرة لإخراج المظاهرات والاحتجاجات والتجمعات بسيطرة واضحة على كادره. لكن المأخذ الكبير ان أيا من شخصيات الفلم لم تعلق

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بالذاكرة طويلاً لأنها لم تقم بفعل ذاتي تبرز فيه دواخل الشخصية ونمو البناء العاطفي داخلها، فكل الشخصيات تحركت بين قطبين خارجيين وهما الثوري والرجعي.

تحولات القيم الدرامية وتناقضات الاداء في الفلم العراقي:

ان الظاهرة الغريبة في اكثر الافلام العراقية المنتجة بعد الاحتلال الامريكي للعراق هي الاحتفاء المباشر أو غير المباشر بسقوط النظام في العراق، والترحيب بالتغيرات التي فرضها المحتل بالقوة لتغيير بيئة المجتمع العراقي وسلب ارادته، والتآمر على حسه الوطني والقومي، لا بل جرى العبث بالبنى الدرامية لصالح عدد كبير من سينمائيين لم نسمع بأسمائهم قبلاً واذا كان هؤلاء يريدون تصفية الحساب مع النظام السابق الذي آذاهم بشكل من الاشكال، فأننا رأينا افلاماً تحرف حقائق الواقع لصالح دعاية امريكية وغربية واضحة اسقطت النظام السابق بدعاوى لم تثبت صحتها على كافة الاصعدة، واصبح الهزء من الجيش العراقي، ومؤسسات الدولة العراقية، ووصفها بشتى النعوت الشريرة زاداً يصاحب الحملة الامريكية والغربية التي استباحت العراق، وكانت اغلب الافلام تشترك بان انتاجها مشتركاً مع دول اخرى مثل فرنسا وايران والمانيا وفنلندا وبريطانيا وهولندا والنمسا واستراليا والسويد واليابان وتركيا وايطاليا والامارات ومصر واسبانيا وهنغاريا وسويسرا والنرويج وامريكا.

ان الانتاج المشترك وهو في الغالب اجنبي واذا كان اسم مشترك يعني العراق، فان العراق ليس منتجاً وانما فرد يقوم بالإخراج الممول بالكامل من الاطراف الاجنبية، واذا فان هذه الافلام لا تعتبر عراقية الا بحدود واهية، ان القيم الدرامية لا تستند الى طائفة او قومية، وانما تصبح هذه القيمة ذات معنى عندما تؤكد ان مجال الدراما هو الانسان وانشغالاته كائناً من يكون، ومن ثم فان الدراما في بلداننا المهددة دوماً بآلاف الشرور لابد وان تنهض بدورها التنويري لإفهام الجمهور بما هو اساس وماهو فرعي من التحديات الاجتماعية التي تواجهه.

ان الوثائق المزيفة سواء كانت افلاماً أو كتباً او مسرحيات... الخ، قد نسيت تماماً، وبقي المتلقي في بناء معرفي متنام ينحى باستمرار كل ما هو ضد الطبيعة الانسانية والجمالية.. ان النص بقي مهارة فنية، والمتلقي بفعل القراءة هو من يضع القيم الجمالية على النص والقيم الدرامية واحدة منها "ان الشيء الاساس في قراءة كل عمل ادبي (فني) هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح على ان دراسة العمل الادبي يجب ان يهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك بنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجارب مع ذلك النص" (Wolfgang Weiser,p. 12).

ان المتلقي الحصيف هو ما يبقى لدى منتج النص، انه من يخلد العمل الفني ويعطيه ابداعه الجمالي، لقد لاحظنا في النماذج التي تطرقنا لها آنفاً كيف ان القيم الدرامية تتعلق بالفكرة الاساسية أولاً، وما دامت فكرة العمل متماسكة فأنها توفر الاساس الصلب في العرض والتجسيد اللازمين وليس من باب المعجزات ان يشاهد المتلقي ضعف البنية الدرامية لأنها قامت على حقائق باطلة، ان التركيز على تقنية العرض او على فعل التلقي بشكل منفرد لأي منهما، يخل بجماليات العرض والتلقي، لان النص يوحي وينظم عبر شكله ولغته وسرده في الفلم ..والمتلقي يستوعب ويؤول بعد الفحص، واذا ما وجد أي تعسف او اقحام فانه يرجع لنص المؤلف ويرفضه، طالما شعر ان المؤلف (منتج النص) لديه معنى وحيد يريد فرضه بالتعسف على المتلقي.

ان الاطروحة المركزية لعالم النفس والمنظر السينمائي (منستر بيرج) تقول: "يحكي لنا الفلم التاريخ الانساني فيتجاوز اشكال العالم الخارجي- المعرفة، الفضاء، الزمن، النسبية- ويقدر الاحداث على اشكال العالم الداخلي- المعرفة، الانتباه، الذاكرة، التخيل، الانفعال" (Jack Omon, et al, p. 223) بمعنى ان السينما تحاكي العمليات العقلية لدى الانسان ومنها الذاكرة.

ان الفلم العراقي بعد الاحتلال سقط في هوة مصادرة ذاكرة الجمهور من جهة ومن جهة اخرى روي ما جرى اثناء الحكم السابق من زاوية مريبة، هي زاوية كل الدول التي اشتركت في تمويل الافلام لاحقاً، وكانت جزءاً من التحالف الامريكي الذي دمر العراق سابقاً، واذا سأل سائل اننا لسنا معنيين بما هو خارج الفلم، اننا نهتم بالفلم كفلم؟

يكون الجواب ان الفلم الكبير يتصدى لقضية كبيرة، نفسية او اجتماعية او ثقافية، وطالما كما قلنا ان الفكرة الاساسية مزيفة، لابد وان يكون الاداء مهما ابدع مزيفا هو الاخر، ما فائدة تصوير مبهر لموضوع غير مقنع؟

منذ مدة طويلة في اواسط الخمسينات اشار (ايتان سوريو) فيلسوف الجمال ومدير معهد السينما واول من اشرف على دراسة سينمائية في الدراسات العليا بالعالم عام 1958 للسينمائي والباحث (جان متري)، اشار (سوريو) في كتابه "بنية الفضاء السينمائي" الى: "المستويات التي... تحضر في بنية الفضاء السينمائي... يميز ذاك الذي يتعلق "بالوقائع المشاهدية" والمستوى المشاهدي.. ذاك الذي فيه يتحقق فعل ذهني نوعي انه تعقل الفضاء السينمائي (الحكائية) حسب المعطيات "الشاشة... ويسمى مشاهدية" كل واقعة ذاتية تستغل الشخصية النفسية للمشاهد" اذن تعقل الفضاء السينمائي (الحكائية) شرط اساس في تقبل كل العرض الفلمي" الاداء "لأنه يتصل بمستوى المشاهدة لا ان يصادرها على المطلوب.

ان معظم الافلام العراقية بعد الاحتلال قدمت لنا فضاءاً حكائياً عجيباً، لقد قدمت لنا عشرات المناضلين ضد النظام السابق، ولو انك تماهيت مع ما تقوله تلك الافلام لقلت لنفسك: لمَ كل هؤلاء لن يستطيعوا اسقاط النظام الذي انهكه الحصار لمدة ثلاثة عشر عاماً، وعزلة دولية خانقة، وتقسيم مرير للبلاد، وانتهت من الحياة اليومية كل تقاليد الاستقرار والعيش، كان المرضى يتساقطون في الشوارع لسبب عدم وجود ادوية، وتمديدات الصرف الصحي، ومياه الاسالة والبنى التحتية قد دمرت، فاين كان هؤلاء المناضلين ولم لم يتقدموا الصفوف للإطاحة بهذا النظام المتهاوي لو كانوا فعلاً مناضلين، ولم انتظروا الدبابات الامريكية وركبوها وهم من اشرس اعدائها؟!! ففي فلم "صمت الراعي" كانت الفكرة الاساسية للفلم قد اختفت خلف فكرة ثانوية لم يصرح بها الا عرضاً، فكانت فتاة تختفي ومن ثم تظهر براءتها، لكن الفكرة الاساسية الحقيقية هي اظهار دموية النظام السابق للاحتلال ومسؤوليته عن خراب حياة البشر. . فالفكرة الاولى تقع في مطبات درامية كثيرة ومنها: ان الفتاة من قرية محددة، وكل قرى الريف نسيج واحد، وقد ينتظمون في قبيلة واحدة، ولذا ليس معقولة ان يخفي الراعي وهو الشاهد على مصير زهرة هذه الحقيقة، التي تجعل عالم القرية عالماً خرباً، اثارة الشكوك، وتخريب العوائل، وكان المبرر ان الراعي يخاف ان يعلم الآخرون بمصير الفتاة حتى يتخلص من شر النظام لذا لم يكن من الممكن ان يقنعنا الفضاء السينمائي بمعقوليته. اما الفكرة الاساسية الاخرى والتي ازعم انها هي التي عمل الفلم بموجبها، ادانة النظام السابق

حتماً، فلم تستطع هذه الفكرة الاشتغال اطلاقاً، لأننا لم نرَ في القرية أي نشاط معادي للنظام، او وجود حركة سياسية معادية قريبة. لو كانت زهرة قد دفعت حياتها ثمناً بمواقف ايدلوجية منها او عائلتها او اقاربها لقبلنا هذا كله، واذن فان توزع الفلم بين فكرة اساسية اولية لم تشبع دراميا وفكرة اساسية ثانية لم تظهر على الشاشة، ادى الى اننا لم نركز على الفكرة وانما ركزنا على قضايا ثانوية في العرض الفلمي.

اما الحكاية فقد ظهرت عبر احداث متتالية فتنتظم الحكاية مهما كان شكلها، سواء انتهجت شكلاً حديثاً او كلاسيكية، ان في الحكاية خطوط عدة، خط الأب المجروح الكرامة الذي قرر ان لا يجلس مع الرجال ولا يضع عقاله على رأسه مالم تتوضح حقيقة اختفاء ابنته، وكانه قرر سلفاً انها بنت ضالة، زالخط الآخر الراعي الذي آثر الصمت دون مبرر وهو ابن القرية وقبيلتها، والخط الثالث خط الشاب في القرية الذي ذهب الى الخدمة العسكرية واختفت اخباره فتهم انه هرب مع زهرة (نهيها).

ان القيم الدرامية تأتي بالتأكيد على وحدة الحدث عبر معقوليته، لكن هذه الخطوط الثلاثة قامت على وجود احداث قائمة بذاتها لان الحكاية لم تستطع ان تقوم بالتغذية المتبادلة بين الاحداث، ان مقولات التلاحم الاجتماعي والهم الوطني والنضال من اجل البلاد، وتمجيد جيش الوطن، اصبحت مقولات غائبه عن الفلم العراقي بعد الاحتلال، وتقديم شخصيات بلا بناء درامي حقيقي يمكنها من المشاركة بمنطق الدراما فيه، وبدلاً من ان تهتم سينما ما بعد الاحتلال بالالتفات الى ترميم الانسان العراقي الذي انهكته ظروف الحروب والوضع السياسي والحصار الذي طال كل ما يحتاجه الانسان واثر بشكل عميق على الصحة والتعليم والعيش الكريم، اهتمت تلك السينما بكل ضروب العنصرية والطائفية بشكل مباشر او غير مباشر، بل ان الافلام الكردية في غالبها دقت على الوتر العنصري، والكراهية بين العرب والاكراد، ولا كأن الشعبين عاشا في وادي الرافدين الأف السنين، مشتركان في الوطن والدين والمجتمع.

كانت الافلام تصفية لحسابات بين جهات سياسية عزفت على وتر تقسيم العراق الى غير عودة.. لاحظ الفلم "الكيلو متر صفر" (Kilometer Zero, 2005) كمثال صارخ على ذلك.وبعد هذا كله يبدو جلياً ان هذه الافلام صنعها أناس لا يعيشون في العراق، انهم مغتربون في الغالب وصنعوا افلاماً تتماشى والدعاية الغربية الهائلة ضد العراق، انها تذكر بكتابات المستشرقين عن المنطقة العربية.

مؤشرات الاطار النظري: اسفر الاطار النظري عن المؤشرات الالية:

1. يشكل اختلال القيم الدرامية كالحبكة والشخصيات والفعل الدرامي تحولا يطال النص المرئي.
2. ان ضعف الحضور الجمالي داخل الفلم ينتج تحولات غير محسوبة تنعكس سلبا على البنية الدرامية.

منهج البحث:

اعتمد البحث الدراسة الوصفية (دراسة الحالة) كونه المنهج المعتمد في مثل هذه الدراسات.

مجتمع البحث:

الفلم العراقي منذ بداية 2003 حتى عام 2017 .. تلك الافلام المنطوية على قيم درامية متحولة بشكل بين.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة البحث:

تم اختيار فلم بغداد حلم وردي بسبب الضجة التي رافقت عرضه كذلك كونه يمثل نموذجا معاصرا لتحولات البنية الدرامية وبذلك يعد الاكثر توافقا مع متطلبات هذا البحث.

اداة التحليل:

سعت الباحثة في الاطار النظري الى تكثيف تحليل افلام عراقية تعود لحقب مختلفة ومعاينة اليات البناء الدرامي وكيفيات الحفاظ على اشتراطاته وقواعده، وحددت الباحثة مؤشرين مهمين لتطبقهما على عينة فلمية معاصرة ممثلة لنتاجات ما بعد عام 2003 وهي:

1. يشكل اختلال القيم الدرامية كالحبكة والشخصيات والفعل الدرامي تحولا يطال النص المرئي.
2. ان ضعف الحضور الجمالي داخل الفلم ينتج تحولات غير محسوبة تنعكس سلبا على البنية.

تحليل العينة القلمية

الفلم: بغداد حلم وردي

بطولة: هند كامل- اميرة جواد

سيناريو واخراج: فيصل الياسري

قصة: ميسلون هادي

مدير التصوير: شكيب رشيد

انتاج : دائرة السينما والمسرح ضمن فعاليات بغداد عاصمة الثقافة

سنة الانتاج : 2013

ملخص الفلم:

يتحدث الفلم عن بغداد بعد الاحتلال الامريكي عن استاذة كانت مهاجرة الى ليبيا في زمن الحصار وتعود الى بلدها العراق فتجد حتى بيتها محتلا من مجموعة مسلحة، فتسكن في بيت صديقة لها كانت مهاجرة للدنمارك، ويحدث ان ام الصديقة وابنها المطارد من قبل الامريكان يأتيان للمنزل هربا من الموصل، كي يهاجران لسوريا، وتحدث احداثا متعددة تقرب الاستاذة من اخ صديقتها ولكن الامريكان يعتقلون الاخ وينتهي الفلم هنا على امل ان تتحسن الاوضاع.

1- يشكل اختلال القيم الدرامية كالحبكة والشخصيات والفعل الدرامي تحولا يطال النص المرئي والعرض.

ان البناء الدرامي لهذا الفلم يضعنا امام اشكالية كبيرة تتمثل بأن الحكاية الفلمية افتقدت البناء المنطقي سواء على مستوى الشخصيات او الاحداث او السيل الصوري المؤدي الى الذروة على مستوى الفكرة الاساسية اولا. ان الفلم ينطلق من فكرة ان العراقيين متمسكون بعراقيتهم وهم مقاومون للوجود الامريكي جملة وتفصيلا.

ان الشخصيات الرئيسية في الفلم الاستاذة تجيب على سؤال للشخصية الرئيسية الرجالية في الفلم(ياسر) عن سبب رجوعها للعراق فتجيب: انها كانت تعرف لم ستعود وترفض الهجرة لبلاد الله الواسعة

ولكنها الان لا تعرف، وهذا ما الغى الوجود الدرامي للشخصية لأنها ستكون في مكان لا تعرف كيف ستتصرف به، اي ان الشخصية ليس لديها هدفا من وجودها في المكان .

اما الشخصية الرجالية (ياسر) فهو هارب من وشاية من صديق اختلف معه فهو ليس مقاوما فعليا للأمريكان بدليل انه يريد الهرب الى خارج العراق، يرتبط بحسابات شخصية بعيدة عن التطلعات الوطنية ورفض الوجود الامريكي بل يسعى لإنقاذ نفسه فحسب، ومرة اخرى تفتقد الشخصية الى هدفها الذي افترضته فكرة الفلم الاساسية.

اما الشخصية النسائية الرئيسية الاخرى فهي(فاتن) الوحيدة التي تعرف ان تصرح بهدفها وهو رفض الامريكان مما يتفق وفكرة الفلم الرئيسة، ولكن بناءها الدرامي الغي بالكامل عندما قدمها البناء الدرامي للفلم كأنها غير سوية من خلال تصرفاتها غير الموزونة، فهي تتجسس على سكان الشارع وعلى الاخص جارتها الاستاذة. كما ان تصديها للدوريات الامريكية لا يأخذه الامريكان على محمل الجد لأنها تتصرف بنزق وطفولية، فهي دائمة الجلوس في مدخل ألبيت وقد راكمت اثاث بيتها في الفسحة امام الباب بدعوى انها تريد ان تصبغ بيتها، وكان هنالك طلاء عشوائي على الباب الخارجي لا يفعله الا ممسوس، وهذا ما يخبرنا به عامل الحدائق وهو يسخر من سلوكها، ونتأكد تماما من عدم اتزانها عندما تلتقي ببائعة المواد العطارية قرب مقام خضر الياس على شاطئ دجلة عندما يقدمان مشهدا كوميديا في مكان عام وهما يرددان ترنيمات شعبية حول البلبل الذي طار بين التصفيق والصوت العالي مما يجمع المارة حولهما.

وقد اثقل الفلم حبكته المهلهلة بوجود الرجل المقعد على الكرسي المتحرك الذي يحمل كتابا فخما يقرأ فيه على قارعة الطريق وكأنه هو الاخر غير سويا وبالأخص عند تكرار ظهوره على الشاشة بلا فعل مميز.

ان الفلم اصر على ان يسرد لنا احداثا غير مبررة بلا لغة سينمائية مميزة ولا شكل فلمي واضح. وحتى الاسلوب الكلاسيكي بسرد القصة من البداية حتى النهاية كانت تعوزه السلاسة لضعف بناء الشخصيات وضعف الحبة وعدم وضوح الفكرة الاساسية

2-ان ضعف الحضور الجمالي داخل الفلم ينتج تحولات غير محسوبة تنعكس سلبا على البنية الدرامية والعرض.

ان خصائص الدراما في الفلم تختلف اختلافا بينا عن خصائص الدراما في المسرح، فالوصول الى الذروة هو تنامي درامي محسوب الى ذروة الحدث، هذا من ناحية اما من ناحية اخرى فان الصراع الذي تخوضه الشخصيات يستلزم ان يكون صراعا مجسدا على الشاشة تنهض به شخصيات يتعاطف معها المشاهد، وهنا تكون الدراما منتجة لعنصري التشويق والتنبؤ ومدعاة لاثارة الاهتمام لتحقيق مبتغاها الدرامي واثارة للاهتمام، فما هو الصراع الاساسي في الفلم؟ هل هو ضد المجاميع المسلحة، والتي لم تظهر في الفلم الا في مشهد واحد يملئه الغموض، فلم قتل هؤلاء المسلحون الشاب ولم يسمحوا بمعالجته من قبل عامل الحدائق، واذا كانوا اشرارا مع سبق الاصرار والترصد ماالذي دعاهم للتغاضي عن هروب العامل ولم يطلقوا النار اتجاهه الا بعد ابتعاده، ومن تجاربنا ونحن نعيش تلك الاوقات الفوضوية نعرف ان المسلحين يقتلون بدم بارد ليس فردا او اثنين انهم لا يتورعون ان يبيدوا قرية كاملة.

ان من خصائص الدراما ان يأخذ الفعل الدرامي مداه المعقول لكي يجري استيعابه من قبل المشاهدين الاستاذة مترددة تماما في تقبل زوارها وكانت محرجة من وجود الغرباء الفارين من الامريكان في منزلهم اساسا، وهنا يفقد الرفض معناه ثم ان العلاقة الملتبسة بين الشاب ياسر والاستاذة جرت بتعثر واضح، فمره هو متدين ويرفض وجوده مع امرأة غريبة ومرة هو موسيقار يعزف لشوبان ويثير اعجاب المدرسة في مشهد يفتقر الى اي بناء عاطفي.

ان الفعل الدرامي يبدو وكانه يتخبط بمقولات راقدة في ذهن صانع الفلم وبين المرئي المعروض على الشاشة، وبهذه الطريقة كان الفعل الدرامي نية مفترضة لا يؤكدها سيل صوري مما اخل في تعاطفنا مع ما يجري على الشاشة وكأننا امام سيل صوري غير مصنوع بدراية ووعي تامين. ولعل اقحام الدورية الامريكية بمدرعاتها وطائراتها في البحث عن شخص لا اهمية له في التصدي للأمريكان، بحيث صدقت الشخصية نفسها بانها شخصية مقاومة وكانت طريقة استسلامها المضحكة للدورية الامريكية لا تمثل اي اثارة انتباه للمشاهد علما ان اثارة الانتباه هي احد خصائص الدراما الاساسية.

ان الفلم ضاع في تقديمه للشخصية النسوية الاساسية، ان فاتن الوحيدة التي لها فعل مقاوم للاحتلال ولكن بطريقة مضحكة، ولعل ترقيمها لأعمدة شارع الرشيد كرمز لتوثيق ما سوف يسرق من العراق ابلغ انواع الكوميديا في هذا الفلم التراجيدي المفترض، والادهى من هذا كله عندما يلاحظ اثنان في شارع الرشيد ما تفعله فاتن بالأعمدة يفكران بالإبلاغ عنها، ان التساؤل هنا يبلغان من؟ والامريكان سادة الساحة مما يعني ان فكرة المقاومة فكره شخصية عن فاتن.

لقد كانت هناك فرصة للفلم ان يتوقف عند الشرخ العميق الذي احدثه الاحتلال في بنية المجتمع العراقي من تفتيت اجتماعي وحضاري وان التوقف عند حالات منفردة لا تعطي صورة كلية عن مجتمع عريق ممتد سبعة الاف سنة في التاريخ.

كان الفلم يصادر على المطلوب فهو يظهر ام ياسر المسلمة المتدينة بانها مسيحية دون ان يشبع مسيحيتها بفعل درامي. ونفاجئ ان فاتن صابئية عند منتصف الفلم دون تمهيد لأنها فجأة تأخذ ياسر الى معبد الصابئة وهي لقطات سياحية مما تفعل فعلها في شخصية احد ابطال الفلم، وتزعم الباحثة ان الفلم لم يحسب البطولة السينمائية لأي من البطلتين مما شتت الانتباه وجعلنا نتوقع ما هو غير موجود.

لم نر هذا المكان الذي يمثل في هكذا فلم وهو جوهر العمل الفلمي وصاحب الهيمنة، والبؤرة التي تستقطب كل الاضواء، المكان الذي ما كان ليغيب للحظة مع وعي مدرك ان هكذا افلام توسم بخوصيه المكان وبدونه لا يرقى الفلم ولا يسمو، بل وجدنا مكان يمكن ان يصنع في اي مدينة انتاج اعلامي.

ان الفلم لم يستطع ان يقدم بغداد التي نعرف ولا ناسها بل ان كل المحطات المهمة في الدراما قد جرى الاخبار عنها تقريريا. فالجد ذو الاتجاه القومي كان يجري الاخبار عنه واهتمام ياسر الموسيقي لا نعرف لم جعله يذهب الى الجامع وكذلك الاشارة الى المناطق الساخنة كانت اشارة تعوزها المصداقية وهي اشارات تعزز فكرة جهوية لمكون من الشعب العراقي لا غير.

ان السرد الفلمي توسع في نفاط كثيرة اثقلت الحبكة ولم تقدم شيئا في البناء الفلمي، مشاهد مقام خضر الياس ومشاهد الصابئة ومشاهد الانفجار ومشاهد الدورية الامريكية بنفس الشخوص. ان السرد

خارج البناء الدرامي يشتت الانتباه ولا يجوز ان تروى محطات الشخصيات وتكونها بإشارات سردية تقريرية ومباشرة وبخاصة الاشارات لعراقة العراق وحضارته وناسه النبلاء. والشخصيات في كثير من الاحيان جاهلة بما يجري حولها فالبطلة الاستاذة تسأل صديقتها عن سبب وجود المدرعات الامريكية والانفجارات وكأنها آتية من كوكب آخر، ان الرموز التي وضعها الفلم على متنه رموز مستهلكة وبخاصة رمز القفص والبلبل اللذان استهلكا تماما .

ان القيم الدرامية ليست قواعدا ثابتة يجب ان تكون موجودة في كل نص، وانما هي قيم تختص بزمان ومكان كل نص على حدة وموضوعه الخاص. ان من اولى اليم الدرامية التي لا يمكن القفز فوقها هي الصراع، وهو المعطى الاكثر جلاءا في الدراما، والذي هو اساس في المسرح ويصبح مهيمنا في الفلم السينمائي، حيث ان دراما الفلم تبنى عبر تدفق بصري دقيق متجه نحو الذروة، هذا التدفق محكوم بالزمان الفلمي المحدد، وهو تطبيق دقيق لمقولة ارسطو بان الدراما ذات نطاق معين وانها يجب ان تستوعب في جلسة واحدة، بحيث لا تتباعد النهايات عن البدايات عن النهايات كي يجري استيعاب الدراما، ولذا فالفلم هو عمل فني واضح اكثر مما نرى في الدراما التلفزيونية المسلسلة، اذن فالصراع يحقق الكثير من معطيات الدراما لعل من اهمها التشويق والذي يعطي لذة جمالية، كذلك التنبؤ لدى المتلقي مما يجعله منشدا الى الدراما وفاحصا لذائقته الجمالية، والمعرفية، ومن ثم التطهير وهو التداخل التجانسي بين المتلقي والدراما المعروضة امامه وهذا هو السبب الذي يجعلني اتماهى مع بطل فلم المريض الانكليزي او بطلته رغم اختلاف الزمان والمكان والظروف، ومن ثم يحدث التطهير في وجدان المتلقي لانه يجد نفسه على الشاشة.

ان اي خلل في القيم الدرامية يلغي كل ما تحدثه وما تريد احداثه الدراما في التكوين الذهني والنفسي لدى المتلقي، مثل عدم منطقية بناء الشخصية، وضعف الحبكة، وعدم تجسيد الفعل والاكتفاء بالاخبار عنه، وتحميل المكان والاشياء بقيم بلاغية لا تخلق من داخل النص وحاجاته وبنيته العميقة مما يسقط كل الاستعارات والكنايات في اصطناع وسطحية لا تخفى على المتلقي الذكي. ومن بعد هذا كله فان الفلم وصوره يسقط في مفارقة كوميدية مثلا بدل التراجيديا التي ارادها. لقد تم ايراد الاشارات التي تقتل التداخل التجانسي بين المتلقي والدراما المعروضة على الشاشة اي (التطهير) ومن المؤلم حقا ان نرى كيف يمكن لافلام ذات نية طيبة تسقط في التسطيح والملل لا نها تتجاوز على التدفق الصوري نحو الذورة.

النتائج

1. إن عناصر البنية الدرامية للحدث والشخصية والمكان شهدت تحولا واضحاً في فلمنا النموذج.
2. إن التحولات الحاصلة في فلمنا النموذج حلته من طبيعته التأثيرية الجمالية الى سياقه المباشر.
3. ان الاشارات المقيدة وغي المدروسة داخل الفم اسست خطاب فلمي مربك(كما في موقف البطل من المحتل).
4. ان التحولات في البنية الدرامية اضعفت من قدرة الفلم على ادراة المخيل وتحقيق اي مستوى شعري يرقى لتحقيق اي مستوى من التطهير الذي يشكل حظوراً واضحاً في هكذا نوع من الافلام
5. قللت التحولات الدرامية من القدرات الوضيفية والطاقة التعبيرية للعناصر الدرامية من من عكس على الاداء التمثيلي في الفلم.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاستنتاجات

1. يمثل الفلم العراقي حاضرة لتحولات دامية متداعية .
2. لا يتسم الفلم العراقي المعاصر ببنية سسيولوجية قادرة على اضفاء مستوى واضح على حركية الافعال والشخصيات.
3. يغيب الفلم العراقي مفاهيم اساسية تعمل على خلق عنصر التشويق وبعث القدرات الجمالية لمفاهيم التطهير والضرورة والتحقق.
4. ان الوقوف على تحولات البنية الدرامية في الفلم العراقي هو تأطير وتشريح من اجل خلق سياق ابداعي جديد خاص به.

References :

1. Aristotle , art of poetry, see: Ibrahim Hamada, (Damascus, Hala Publishing and Distribution, p.
2. Omoun, Jack et al., Aesthetics of the film, translation: Maher Tremesh, review: Hana Sobhi, Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, 2011.
3. Ezer, Wolfgang, Reading, Translated by Hamid Al-Hamdani, Jalali Al-Kadiya (Fes: Manahil Library, 1995).
4. Andrew, Dudley, Theories of the Great Film, T. Georges Fouad (Egypt, Egyptian General Book Organization, 1987)
5. Ramez, Hussein, drama between theory and practice (Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1972)
6. Swain, Dwight
7. Abbas, Mahdi, The Comprehensive Guide to the Iraqi Long Film 1946-2012 (Baghdad: Department of Cinema and Theater, p.
8. Martin, Marcel, cinematic language, translation: Saad Mekkawi, review: Farid Almazawi, (Cairo: Egyptian Department of Translation and Publishing, 1964).
9. Munsaf, Adnan Kazem, represents the dramatic summary of the TV drama Teitel (Rafat Al-Hagan Model, Iraq, Academic Magazine, Faculty of Fine Arts, Baghdad University, 2010).
10. Metri, Jean, The Entrance to the Science of Beauty and Psychology Cinema, Translated by: Abdullah Aweishak, (Damascus: Public Institution for Cinema, 2009).
11. Lawson, John Howard, The Art of Screenwriting, Translated by Ibrahim Al-Sahan, Reviewed by: Saad Labib (Baghdad: Institute of Radio and Television Training, 1972).
12. Walson, Al-Jain, The Psychology of Performance Arts, Shaker Abdul Hamid, Review of Muhammad Anani, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 200).

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

13. Summarizes, Joseph. M., The art of watching movies, translated by Wadad Abdullah, (Cairo: Egyptian General Book Organization, 1995),.

Sources of films

14. Conversations with other women
15. Eleven angry men
16. Screenplay: Sabri Mousa, directed by: Mohamed Shukri Jamil, Baghdad: General Organization of Cinema and Theater, 1979.
17. Long Days, Screenplay and Direction: Tawfiq Saleh, (Baghdad: General Organization for Cinema and Theater, 1980)
18. Aljabi, Screenplay and Direction: Jafar Ali, Baghdad: Cinema and Theater Department, 1968
19. Watchmaker, Screenplay and Director: Khalil Shawqi, Baghdad: Today's Movies, 1967
20. Al-Zaman, Screenplay: Thamer Mahdi, Directed by: Mohammed Shukri Jameel (Baghdad: The General Establishment of Cinema, 1972)
21. Resurrection now
22. Kilometer Zero, Screenplay and Directed by: Heiner Saleem, Iraqi-French-Finnish Production, 2005
23. Armored Potomkin
24. The big issue
25. Citizen Ken
26. The Turn, Screenplay: Naguib Arbo, Directed by: Jaafar Ali (Baghdad: National Film Production Company, 1975)
27. Baghdad Dream, a screenplay and directing: Faisal Yasiri, (Baghdad: General Organization for Cinema and Theater 2003).
28. Houses in the Alley: Scenario and Direction: Qassim Hawal (Baghdad: Public Establishment for Cinema and Theater, 1977)
29. Tom Jones
30. Doug Phil
31. Saeed Effendi, Screenplay: Yousef Al Ani, Director: Kamiran Hosny, Baghdad: Union of Artists: 1957
32. The silence of the shepherd, script and directed by: Raad Mashtat, (Baghdad: General Organization of Cinema and Theater 2003).
33. Night of Travel, Screenplay: Ahmad Al-Qabbani, directed by: Bassam Al-Wardi, (Baghdad: Public Institution for Cinema and Theater, 1990)

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/255-270

Dramatic Structure Transformations in the Iraqi Feature Film

Ban Jabbar Khalaf[1]

Al-academy Journal …….…….. Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 10/6/2019…....Date of acceptance: 4/8/2019….....Date of publication: 15/12/2019

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The research topic (The dramatic structure transformations in the Iraqi Feature Film) studies the dramatic structure and its transformations in the Iraqi feature film. The research determined the research problem and the need for it in addition to the aims and the limits of the study as well as its importance. The theoretical framework consists of the following themes: the dramatic transformations mechanism and dramatic data in the Iraq film 1957-2003 then the dramatic values transformations and the performance contradictions in the Iraqi film.

The research, after concluding the theoretical framework, came up with a number of indicators of the theoretical framework that have been used as a tool to analyze the sample. The research procedures included analyzing the study sample (Baghdad is a Pink Dream, script and direction by Faisal Al-Yaasiri), the results of the analysis and the conclusions followed by a list of references and margins.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad. dr.banjabbar@yahoo.com