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

# الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

العدد 19 - المجلد الخامس - السنة الخامسة - كانون الاول 1997

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


- الرمزية وانعكاساتها في عناصر بنية النص المسرحي العراقي — د. فؤاد علي حارز
- محددات تصميم حقيبة اطفال للمرحلة الابتدائية ( الصف والثاني) — د.فوزي المشهداني، عبد الكريم علي
- السينما المصرية وعزيمة كمال سليم الواقعية — وليم يلدا حنا
- دور تقنيات التصوير في معالجة المكان في الدراما التلفزيونية العراقية — د.متي عبو بولص
- النحت عند العرب — د.عبدالرحمن الكيلاني
- المخرج وتطوير المفهوم الإخراجي للفيلم من خلال المونتاج — احمد نوري حسين


رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

# يمين على يا


هذه الصفحة غير مطلوبة

# 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 مكافأة 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

# قاعة الكيمياء

# الرمزية وانعكاساتها في عناصر بنية النص المسرحي العراقي

د. فؤاد علي حارز الصالحي
مدرس
كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

يتركز هدف هذا البحث في رصد المذهب الرمزي وخصائصه في بنية النص المسرحي العراقي في ضوء المبادئ الأساسية للمذهب .

تاريخ استلام البحث ٣ / ٨ / ١٩٩٧ تـاريخ قبول النشر ٢٧/ ٨ / ١٩٩٧

## - المبحث الأول -

### مشكلة البحث ، والحاجة إليه :

إن الأسباب التي دعت لنشوء الحركات الفنية ، وتعددها ، على مر العصور لم تكن ترفا فرديا ، أو نزوة فكرية ، بل محاولات جادة في عملية البحث عن الحقيقة ، ومواقف فنية معبرة عن رؤى فكرية معينة . الأمر الذي أدى إلى تنوع الأساليب المعبرة عن مواقف أصحابها ، كما أدى إلى بروز دور المسرح في نشر الوعي الثقافي والاجتماعي بالوسائل التي يجدها الكاتب المسرحي مناسبة في تحقيق تلك الرؤى الفكرية وفق أساليب مختلفة . وقد أحدثت هذه الحركات الفنية الجديدة " في ميدان المسرح كما في ميادين الفنون الأخرى تطويرا فكريا ضخما انتقل بها من حدود الفن الخالص إلى الفن الذي يتسم بالعلمية والفكرية " (١) .

وجاء تغير وتعدد تلك الاتجاهات الفنية في الأدب انسجاما ، وعملا بتغير النظريات العلمية والفلسفية ، وإثراء للمعرفة في نشرها وتعميقها ، وبالتالي استثمارها في رقي البشرية في تطورها التاريخي والحضاري . فقد "ظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها اثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والإنسان "(٢) لا شك إن هذه التحولات الكبيرة في الأساليب الأدبية قد ساعد على رفع القيم الجمالية للمسرحية الحديثة من جانب ، وإثراء الثقافة المعرفية علة المستوى الإنساني من جانب آخر في ترجمة وتجسيد المفاهيم النظرية بأطر جمالية جديدة تحقيقا لوظيفة الدراما كنشاط معرفي . كانت الاتجاهات الأسلوبية في تاريخ الدراما بمثابة تجسيد لتلك المواقف ، على أساس تبدل الرؤى ذاتها وفق منطق العصر . فكانت الرومانتيكية ثورة ضد كل ما جاءت به الكلاسيكية من حدود . وقيود لحرية الأديب والفنان " فأخذت "تنادي بتحطيم القواعد والتقاليد القديمة والتركيز على التلقائية في التعبير عن هواجس الأديب ، وهمومه الذاتية "(٣) . ورد فعل ضد موقف الكلاسيكيين ومفهومهم التقليدي على اثر الثورة الصناعية في أوربا ، أو نتيجة لها ، ليصبح كل شيء في أدبهم موضع شك وتساؤل . وعملا بنظرية داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) البيولوجية في اصل الأنواع وقوانين البيئة والوراثة المستنبطة عنها أثرها الفاعل على مستوى الفرد والجماعة كما نشرها في " اصل الأنواع -١٨٥٩)

(٤) . والتي سرعان ما تحولت هذه الحقائق العلمية ( في حينها ) الى مواقف فكرية انسحبت على الدراما ، فقامت الواقعية في الادب والفن ثم الطبيعة .

وكان ظهور الرمزية في الادب والفن هو الاخر انسجاما مع التطورات الفكرية والمواقف الفلسفية الجديدة ، وضد المغالاة المرتكزة على الواقع المحسوس منكرة على اصحاب المذهب الواقعي ، والطبيعي في الاعتداد بالواقع المحسوس والظواهر الطبيعية باعتبارها " الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة الاصيلة الا في اعماق الاشياء ، وليس فوق سطحها "(٥) .

لقد أسست تلك الحركات الفنية ومنها الرمزية في ضوء تبنيها لتلك النظريات والمواقف الفلسفية مفاهيم جديدة تقوم على تفسير الاديب والفنان ، ومواقفهما من العالم المحيط ووضعت حدودا تفسر طبيعة العمل الفني كما تفسر التزام الاديب والفنان او رفضهما لتلك النظريات لتصبح فيما بعد اتجاهات فنية لها مقوماتها الفكرية والفنية الخاصة بالتعبير عن الحالات الاجتماعية والاخلاقية والعلمية . ومؤشرا عليها . قادت الى تعددها بحيث شكل كل منها مذهبا فنيا محددا بخصائص مميزة . ولكن " على الرغم من تلك الاختلافات الظاهرية التي تميز تلك الحركات بعضها عن بعض سواء في شكلها الفني او في التقنين الفكري او النظري الذي واكب كل منها فانها تتوحد جميعا في رفض الاساليب الفنية الموروثة , وفي محاولة البحث عن اسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الامسانية التي تميز عصره " (٦) . وكان من نتاج انتشار التقاليد التي بلغ اوج نشاطها في نطاق الفنون ومنها المسرح خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ان عمل على التأثير في البيئات الفنية في كافة ارجاء العالم التي عرفت المسرح والعمل فيه بالاخذ بها والعمل في ضوءها ، وعلى كافة الصعد ..

وعلى اساس مبأ ان الثقافة والفنون ارث انساني متبادل بين الشعوب والامم ، فقد كان للبيئة الفنية العربية ومنها العراقية حصة من هذا الارث الانساني ، اسهاما في تنفيذ نشر الوعي الفني والثقافي في حدود البيئة العربية والمحلية بما يمكن التعبير عنه من خلالها ، لهذا سادت الحركة المسرحية في العراق اتجاهات مسرحية عديدة ، اساسهاالتقليد والنقل والمحاكاة للمذاهب المسرحية في بقاع العالم وسيرا في خطاها اثرت في مسيرة الحركة المسرحية ومعطياتها الفنية والفكرية كالواقعية التي احتوت النصوص المسرحية في اطار موضوعه القضية الاجتماعية كمسرحيات يوسف العاني ، وطه سالم ، وعادل كاظم "

((فكتب يوسف العاني مسرحية " اني امك يا شاكر " وكتب طه سالم " قرنـــدل " وكتـب عادل كاظم مسرحية " الحصار " )) (٧) . والتعبيرية في اطر سياسية واجتماعية فيمـــا كتب جليل القيس مسرحية ايها المشاهد جد عنوانا لهذه المسرحية ، وكتب يوسف العـــاني مسرحية الخرابة " (٨) .

كما تاثرت الحركة المسرحية في العراق بالحركة الرمزية في اطار النص المســـرحي ومحاولة محاكاتها اسلوبيا مثلما نلاحظ في كتابات طه سالم ، يوسف العاني ، عادل طاظم ، حيث " كتبوا بعض مسرحياتهم من خلال الرمز المكثف الغامض ، فكتب يوسف العـلي مسرحية المفتاح ، وكتب طه سالم مدينة تحت الجذر التكعيبي ، ومسرحية طنطل ، وكتب عادل كاظم مسرحية الموت والقضية " (٩) .

ولعل التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية المتسارعة التي مرت على الوطن العربـي كانت سببا مباشرا في تلك التغيرات الفكرية والمواقف في مجال الادب والفن ، حتـــى (( ظل يشكو معضم الباحثين في الصعوبة التي تواجههم وهم يحاولون التمييز بين التيـارات الادبية والفنية التي تداخلت مع بعضها وتعاقبت بسرعة مذهلة )) (١٠) .

ان الرمزية باعتبارها احد المذاهب الدرامية التي اخذ بها المسرح في العـــراق تأليفـا ، وعرضا جدير بالدراسة والبحث بوصفه يكشف عن جوانب هامة من حركة المسرح فـــي البئة العربية للوقوف عند طبيعته ، ومستوياته فيما حققه من خصـــائص هـذا المنـهج ، وكيفية تناول هذا المذهب المسرحي عالميا . وبيان طبيعة النص المسرحي الرمزي فـــي العراق بوصفه يمثل احد الاساليب الفنيةللمسرحية المعاصرة التي تعامل معـــها المســرح تأليفا واخراجا . في ضوء المباديء الخاصة بهذا المذهب بعتباره لايزل معملا به .

وفي ضوء ما تقدم يجد الباحث مشكلة بحثه في الاجابة عن التساؤلات التالية : -

-هل توضحت خصائص المذهب الرمزي التي تمت في ضوءه معالجة المؤلف المسرحي العراقي لموضوعه ؟

ولعدم وجود دراسة سابقة متخصصة في هذا المجال قامت الحاجة الى هذه الدراسة .

**اهمية البحث :-**

تتلخص اهمية هذا البحث فيما يضيفه من فوائد من خلال مايحققه من :

١-الكشف عن طبيعة النص المسرحي العراقي في اطار المنهج الرمزي

٢- إن تأشير وبلورة الاتجاه الفني عربيا ومحليا يحقق فائدة للكاتب والمنخـــرج بصفـــة خاصة ، والمصممين والعاملين بصفة عامة .

**مسلمة البحث :**

من الممكن الكشف عن طبيعة العلاقة الفكرية للمؤلف المسرحي بين موضوعه الدرامي ، وهاجسه الشخصي في ضوء علاقته بالبيئة والمجتمع في اطار المذهب الرمزي .

**حدود البحث :**

يقتصر هذا البحث على دراسة المجالات التالية :

١-المجال الزمني : الفترة المحصورة بين عام ١٩٦٢ وحتى عـــام ١٩٩٥ باعتبارهـــا حدودا فاصلة بين اقدم نص مسرحي رمزي عراقي واخر نص مسرحي .

٢-المجال الموضوعي : النصوص المسرحية الرمزية العراقية ، وبتحديد ادق عنـــاصر البناء في النص المسرحي الرمزي العراقي وهي الفكرة ، اللغة ، والجو النفسي العام .

٣-مجال العينة : سيختار الباحث نسبة الثلث من مجتمع البحث ، وبالطريقة العشوائية .

**تحديد المصطلحات :**

البناء الدرامي : اصطلاح يتضح اكثر بوضعه تحت العنوان ( تكنيك ) انـــه يشـــير الـــى الوسائل المعروفة التي يستخدمها الدرامي لربط اجزاء المسرحية بعضها ببعـــض ، ثـــم ربطها بالمسرحية ككل بحيث يجلب انتباهنا الى ما هو اهم من الحركة )(١١) .

**الرمزية :**

انها محاولة لادراك جوهر العالم من خلال نســـبة الوجـــود ، وذلـــك لتخطـــي الحقيقة الفردية الى الحقيقة الاسمى التي يحاول الشاعر او الاديب ان يدركها عن طريـــق الحدس ، وانه يعبر عنها عن طريق الايحاء )(١٢) .

وفي تعريف اخر هي : اتجاه فني تغلب عليه سيطرة الخيال على كـــل مـــاعداه ســـيطرة تجعل الزمن دلالة اواية على الوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية ) (١٣)

وعرفت ايضا بانها : ليست تجربة فعالية فحسب ، وانما انفعالـــه وادراكـــه : أي ادراك مصدره الحدس اكثر منه ادراكا ذهنيا )(١٤) .

وفي معنى اخر هي : حركة مسرحية تعبر عن معارضة مباديء المذهـــب الطبيعـــي – Naturalism' والمذهب الواقعي –Realiism) (١٥) .

وهي ايضا : ايقاع حر ، مرن ، وحب مستعد لمعانقة كل شيء وتلاعب مستمر للاشارات والرموز، ورغبة في ربط كل مايحدث في العالم بروابط سرية لها دلالاتها ) (١٦) .
وبعد فحص هذه التعريفات من قبل الباحث وجد انها جميعا تلتقي في دلالاتها للرمزية في اعتبارها اتجاه فني قام ضد الاسراف بالموضوعية ، والدقة الواقعية في الادب والفن . وتشترك -هذه التعريفات -في كون الرمزية تغلب سيطرة الخيال على ماعداه من الاشياء . كما انها انعكاس انفعالي وادراكي مصدره الحدس الذاتي .
يرى الباحث ان التعريف الذي اورده مندور يتفق وهدف واجراءات البحث الحالي بوصفه جامع مانع ، لذلك اتخذه تعريفا اجرائيا لبحثه وهو :
-انها محاولة لادراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود وذلك لتخطي الحقيقة الفردية الى الحقيقة الاسمى التي حاول الشاعر او الاديب ان يدركها عن طريق الحدس ، وانه يعبر عنها عن طريق الايحاء ) (١٧).

## - ا لمبحث الثاني -

### اولا - تأثير الفلسفة المثالية في ظهور المذهب الرمزي

خلت الفلسفة من بعد افلاطون (٤٢٧-٣٤٧، ق .م ) في بحثها عن حقيقة الاشياء مجرد تنويعات عن الفكرة الاساسية في البحث عن الحقيقة ، حيث ( سادت الفلسفة التحليلية العلمية والفلسفة العقلانية والفلسفة النفعية القرنيين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض اساس نبع من نظرية جون لوك ، ثم نظرية ديكارت في المعرفة والشك في الموروث ، وكان هذا الافتراض الاساسي هو ان العالم الخارجي مودود وجودا موضوعيا بصرف النظر عن العقل المثلقي ) (١٨) .
استمرت الفلسفات المتعاقبة بعد ذلك بالبحث عن جوهر الحقيقة ، فجاءت نظرية عمانوئيل كانت (١٧٢٤-١٨٠٤) المثالية لتحطيم هذا الافتراض في موقفها من الاشياء ، ورفضها الوجود الموضوعي الكامل للعالم الخارجي في حد ذاته تفسيره للظواهر الخارجية . معتبرا وجودها يقوم على المادة تشكيلها بعد مرورها بالعقل الواعي حيث تكتسب معان جديدة .
تبلورت هذه النظرية على اتباع كانت في الفلسفة المثالية التي تقول (( ان العالم الخارجي المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية ))(١٩) .

وجاءت محاولة هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) في تثبيت اسس فلسفية اكثر منطقيـــة بتجـــاوزه افكار افلاطون القياسية ، ونظرية ديكارت المؤكدة على فكرة محاكاة الواقع الموضوعـــي التي في وضعها اصبح الفن مجدرد انعكاس للعالم الخارجي . فقد وجد هيجل بالفن (( انه الانسان ومشاعره ليس لها وجود الا عن طريق الاختبار وهو تحقيق لفكرته عن المطلـــق ويكون دوره كالدين والحياة في تفسير العنصر الالهي وتأكيد الروح )) (٢٠) .

وقرر من خلال تصنيفه للفنون الى موضوعيته كالعمارة والنحت والتصويـــر ، وذاتيتـــه الموسيقا والشعر ، وان اكملها تأويلا هو الشعر الدرامي في اشتماله على عاملين –العـــالم الداخلي ، العالم الخارجي في تمثيله التاريخ والطبيعة والنفس ، فأن (( موضوع الفن هـــو ليس شيئا في ذاته انما عن طريق العقل والذات المفكرة المتأملة )) (٢١) .وعدم جعـــل حدودا فاصلة بين الموضعي والذاتي . وهذا التقرير الهيجلي يعني أن فهم العالم المـــادي لايمكن تحقيقه الاعن طريقفهم الذات .

وعلى اساس ذلك ان البحث عن الحقائق الاساسية الكامنة خلف الظواهـــر المحسوســـة لا يمكن ادراكها الا عن طريق الكشف عما وراء المادة ، والتي تكمـــن فـــي عـــالم مثـــالي روحاني لا بد لمن يبحث عنها من الغوص في اعماق النفس وعوالمها الداخلية . والتـــي ترسخت لدى الرمزيين في ضوء اطلاعهم –فيما بعد –على دراسات فرويد فيما القته مـــن ضوء على العالم الداخلي للذات .

بالرغم من ( ان الرمزية كمذهب ادبي وفني لم تظهر الا في الثلث الاخـــير فـــي القـــرن التاسع عشر ، الا اننا نجد ان اصولها الفلسفية تقود الى مثلية افلاطون ، تلك المثالية التـــي تنكر حقائق الاشياء المحسوسة ، ولا ترى فيها غير صور و رمـــوز للحقـــائق المثاليـــة البعيدة عن العالم المحسوس ) (٢٢) .

وفيما تقدم وفي ضوء تلك المفاهيم والاسس الفلسفية تستكمل الرمزية فكرتها في البحـــث عن الحقيقة التي وجدها اصحاب هذه الحركة لا تكمن في العالم المادي المحسوس ، وانما تكمن خلف عوالم الروح ، وادراكها فقط انما يتم عن طريق الحدس والخيال .

لما كانت انطلاقه الرمزيين وتجسيدهم لموقفهم الرؤيوي ازاء الاشياء مثالية خالصة لذا (( فقد رفض الرمزيون الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، وانطلقوا من مبدأ الفن للفـــن ، وقد ظهرت في مرحلة اشتداد الصراع بين الطبقة العاملة وبين الرأسمالية ، وكان عليـــهم

ان يختاروا فآثروا الغموض ))(٢٣) . في السعي الى مايمكن تسميته بالفن الخالص الذي (( لا يخضع لاي منطق او مفهوم عقلي )) (٢٤) .

**ثانيا -نشأت المذهب الرمزي ، وخصائصه في الادب المسرحي :-**

ان الرمزية كأتجاه من الاتجاهات الجمالية تختلف عن غيرها من حيث نشأتها ، وظهورها فهي (( لم تنشأدفعة واحدة ، ولم تكن لها مباديء محددة معلنة منذ البداية . لقد ظهرت الرمزية في مراحل زمنية متتالية وعلى ايدي ادباء عديدون قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من المباديءوالافكار التي كونت النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية ))(٢٥) .

ظهرت الرمزية كمدرسة في الادب والفن على يد ادجار الان بو الذي يعد المؤسس الحقيقي لها فيما قام به من وضع منهج ادبي على صعيد الشعر ، قبل ان تنتقل الى المسرح ، والذي تميز على منهجه هذا الكثير من الشعراء الاوربيون . وبخاصة الفرنسيين منهم امثال -مالارميه ، وبودلير ، وفيرلين ..

لكن الرمزية كأتجاه جمالي في الادب والفن قائم بذاته لم يعرف في الاوساط الادبية والاجتماعية الافي عام ١٨٨٦ على وجه التحديد ، ففي (( هذا العام اصدر عشرون كاتبا فرنسيا ماينفستو نشر في جريدة الفيجاور الفرنسية يعلن الميلاد الرسمي للمدرسة الفرنسية ... تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية سواء شعورية او لا شعورية ... واهم فقرة في هذا الما نيفيستو تقول بان الشعر الذي يحاول الباس الفكرة المجردة شكلا حسيا ملموسا وهذا الشكل الحسي هو الهدف الاساس )) (٢٦) .

وصار استحضار التجربة الشعورية بالنسبة للكاتب الرمزيّ عن طريق الاستعارة والتشبيه يؤدي الى اعطاء معنى اكثر دلالة من خلال الايماءات ، فالفارق بين الدلالة اللغوية للكلمة المجردة وبين الدلالة الرمزية واضحة فان (( اللغة عبارة عن علاقة رمزية بين الكلمة المجردة بحروفها واصواتها ، وبين الشيء المادي الذي تدل عليه ، والفن يقوم باستحضار هذا الشيء المادي بكل جوانبه وابعاده التي تناسب السياق الادبي )) (٢٧) .

الفت هذه النظرية الضوء على عوامل النفس الداخلية في مجال الفن حتى اخذت الرمزية تتجه بالفن الدرامي اتجاها ذهنيا يستهدف تجسيد فكرة او الايحاء بها او بحالة نفسية مركبة بها )) (٢٨) .

وكان لنظرية برغسون ، وفلسفته في مجال الادراك الحسي للمادة باعتباره" الفن انما هو الحدس "(٢٩) . اثره الفاعل في تمحور فكرة الرمزية وبحثهم عن الحقيقة التي يرونها تكمن في عالم الروح لا المادة (( فبمقدار ما يقترب الانسان من عالم النفس ، يدنو من الحقيقة .وبقدر ما يقترب من عالم الضلال -الذي هو المادة - يدنو من الكذب )) (٣٠).

كما افاد كتاب المسرح الرمزي من قراءاتهم واستنباطهم لفلسفة هيجل في محوه الوجود العقلي للانسان بأحلته له -في اطر الفلسفة المثالية -الىمجرد حلقة من سلسلة طويلة لا يعرف امتدادها في الماضي ، ومستقبلها . وحاولوا تطبيقها في كتاباتهم من خلال خلق عالم خيالي في وضع اسس محددة وخصائص قامت عليها نظريتهم في هذا المجال التي تهدف الى ان الفن ليس وصفا كما هو قائم في ذاته بل وصف الاثار التي يتركها الشيء في النفس . فقد قام ميترلنك في ضوء فلسفة هيجل التي تنفي وجود ما هو ثابت وقائم فعلا التي وجد فيها ان انسان العصر الحديث يلتقي مع انسان ما قبل التاريخ في تساؤله عن دلالة عالم المرئيات . وخرج بمفهوم مفاده ان الحقيقة ما هي الا لحظات صمت وتأمل واستغراق للحظات التي ينسى فيها الكيان الميتافيزيقي حين يتوقف فيها نبض الحياة المحموم وجعله ذلك التأمل يتاثر بعوالم العصور الوسطى . واساطير الحب . ودعى الى نوع من الدراما التي تهتم بالحياة الداخلية الخالية تقريبا من الحركة الخارجية ، والتي تمثلت في مسرحية الداخل ، والغميان وبلياس وميلزاند التي تعد (الاخيرة ) اكثر من غيرها تحقيقا للمنهج الرمزي في المسرح وتعبيرا عنه . لذلك نلاحظ (( ان الرمزية تسعى الى مايمكن ان نسميه " الفن الخاص " الفن الذي لا يخضع لاي منطق او مفهوم عقلي ، وتهتم اساسا بالتعبير عن العلاقة بين المخصص والمجرد )) (٣١) .

وكان من المحتم ، وعلى اساس هذه المفاهيم ان تقوم ثورة فكرية في ميدان الادب والفن ضد المذاهب السائدة في فرنسا حينذاك وبخاصة ضد المذهب الطبيعي وما اعلنه زعيمه ( زولا ) واتباعه في تطوير شخوصهم الدرامية كحالات تحددها قوانين البيئة والوراثة .

كما وجد الرمزيون في استنادهم الة فلسفة هيجل ان الحياة مليئة بالانطباعات التي لا يمكن تحديدها او تصنيفها من خلال القوانين العلمية في مجال تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون والمادة والفكرة . ورفضهم وجود حقيقة مطلقة ، ثابتة .

لم تلبث ثورة الرمزيين الادبية في الشعر ان امتدت الى ميدان المسرح بما تمثلت به مؤلفات مالارميه ، وسينج ، وفيرلين وميترلنك / مؤكدين في اعمالهم معالجة المجهول كخبرة انسانية عن طريق الوقائع المحسوسة . الى رموز او حالات لاشعورية .

وجاء اهتمامهم منصبا بروح الانسان اكثر من اهتمامهم بالاحداث الضاهرية او المادية بعد ان وجدوا ان الحقيقة لا يمكن ادراكها عن طريق العقل لذلك لايمكن التعبير عنها من خلال ظواهر الاشياءاو العالم الملموس ، وانما عن طريق التلميحات والمعميات . (( فالعالم الملموس متغير ، وما هو الا انعكاس للمطلق غير المرئي . وان المطلق لايمكن ان يوصف وصفا مباشرا بل يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرموز الموجزة )) (٣٢) . فاخذت (( تتجه بالفن الدرامي اتجاها ذهنيا يستهدف تجسيد فكرة او الايحاء بها اوبحالة نفسية مركبة )) (٣٣) .

ثم جاءت نتاجات الرمزيين الادبية عن طريق تكثيف الرمز بمثابة الالغاز ووالتعميات والتشبيهات الغريبة ، ورفضهم الموضوعية في الادب في سبيل الكشف عن اعماق النفس البشرية ، واصبحت رؤيا الاديب الخاصة للعالم هي مايتسم به ادبهم وذلك عن طريق الاشارة والايماءة بما يحقق الهدف .و ((عن طريق افعال واشياء رمزية تثير في المتفرج احساسات وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بالحقيقة ، ولذلك فالسطح الخارجي للبناء او الحوار المسرحي لا قيمة له في ذاته ، فقيمته فيما يوحي به ))(٣٤) .

ان مادة الرمزية هي النفس البشرية التي لاتختلف بين جيل واحر ، ومجتمع واخر فهي لذلك لم تتغير بتغير الاماكن ، فالواقع النفسي الذي عبر عنه كتاب الواقعية والطبيعية مثلا بتمسكها بقوانين العلم ومعطياته هو ما بحثه كتاب الرمزية في اعمالهم التي لم تختلف في موضوعاتها عن مؤلفات الواقعية الاجتماعية عن ابسن مثلا . باعتبار التجربة المسرحية افتراض وهمي للواقع ، فالعلاقة بين المتلقي وعالم التجربة المسرحية لا بد ان يقوم على شيء من الوهم من قبل المتفرج ، لكنه يختلف في الهدف كما هو شأن جميع المدارس الاخرى التي وان التقت ببعض العناصر مع غيرها من المدارس الادبية الاخرى الاانها تختلف عن سواها من حيث الهدف .

واختلف الادب الرمزي عن الاداب الوهمية الاخرى بوصفه لا يقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي ، بل يحاول تفسيره عن طريق الرموز مستعينا بالايحاء في شرح المقصود

تاركا للقاريء استنتاج الرموز اليه ليكون تأويلا تختلف في تفسيره المجموعة الواحدة ليظلوا في طريق الحدس والتخمين ، ويظل الواقع بحاجة الى شرح .

ولذلك تجد الادب الرمزي ادبا ذاتيا كونه لا يكشف الحقائق الموضوعية اساسا في اقتصاره على الايحاء بها تاركا مهمة تفسيرها للمتلقي حسب ما يتصوره . أي يفسرها تفسيرا ذاتيا ز فتصبح حقيقتها الموضوعية ازاء طغيان الذاتية نوعا من الوهم التخيلي .

كان لنظرية فرويد النفسانية -فيما بعد - التي نشرها عام ١٩٢٣ بما الفته من ضوء على العقل الباطن ، وما يصطحب داخله من احساسات وصراعات شتى اثرها في ترسيخ مفاهيم الرمزية ، ودعوى رؤاهم في البحث عن الحقيقة ، فقد (( اوضح فرويد ان العقل كثيرا ما يستبدل تجربة بتجربة اخرى وبذلك اصبح استخدام شيء ليدل على شيء آخر - وهو المنهج الرمزي )) (٣٥) .

ولقد ظهر اثر فرويد هذا في بحثهم عن اللاشعور واستغلاله وسيلة من وسائل اكتشاف غامض اللاشعور ، وتداعي الافكار واظهار العواطف *

**ثالثا -المبادئ الاساسية للمذهب الرمزي في الادب المسرحي :**

يمكن تلخيص هذه المباديء كما وردت في الدراسات المختصة وما اسفرت عنه مقدمات هذه الدراسة بما ياتي :

١-رفض الرمزيون مبدأ محاكاة الطبيعة في ادبهم .

٢-رفضهم العقل والايمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة .

٣-استخدام لغة تعتمد على المفارقة والتقابل والتضاد والصور . والاستعارات الغريبة ، وتداعي الاصوات والمعاني .(٣٦) .

١- استخدام الرموز بشكل مكثف ، وعدم وصفهم للطبيعة وصفا مباشرا ، بل يلجأ الى الخيال بصورة حافلة بالرموز والايحاء بدلا من التقرير او الاشارة المباشرة .

٢- الاعتماد على موسيقى اللغة وايحاء الانسجامات الصوتية .(٣٧) .

١- استخدام الاساطير القديمة وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية ، نفسية كانت او اخلاقية . بالاضافة الى ما يتخذونه من واقع الحياة المادية رموزا لمعنوياتهم . وتجنبوا معالجة المشاكل الاجتماعية والسياسية .

٢-عجز الشخصيات عن تحريك وقائع المسرحية وليس لها خلفية .

٣-ايمان الرمزيون بعجز العقل الواعي عن ادراك الحقائق النفسية التي لايستطيع ان يردها الى عواملها الاولية .
٤- عدم اختصار الرمزية كمذهب ادبي على الناحية اللغوية والتعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته .. بل امتدت ايضا الى المشاكل الانسانية والاخلاقية العامة .
٥- لجوء الكاتب الى الخيال لاقتناص صورا رمزية تستطيع ان توحي بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام او تنافر .
٦- تدخل المؤلف المسرحي الرمزي في طريقة الاخراج وحرصه على توافر الاضاءة حرصا منه على تحقيق الجو النفسي الذي يريده .(٣٨)
١-بالنسبة للرمزيين فان الذاتية والروحية والغموض في القوى الخارجية والاخلية تمثلت صيغة اعلى من صيغ الحقيقة تلك التي يستخلصها من ملاحظة المظهر الخارجي .
٢- ان مثل هذا المغزى العميق لا يمكن تمثلة مباشرة ، بل يمكن ان يستحضر فقط بواسطة الرموز والاساطير والخرافات والاجواء النفسية .
٣ - الدراما تستحضر الوجود بواسطة اللغة الشعرية والتلميحية تلك التي تنفذ بالمسلندات المسرحية الضرورية لخلق الاضواء المناسبة فقط وبقصد خلق تجربة طقسية شبه دينية .(٣٩).

**رابعا -عناصر البناء في النص المسرحي :**

على اثر اتطورات الحضارية ، وتبدلات المواقف الفلسفية للكاتب ، وتأثره بافكار عصره وتقدمه ، فقد اتسم كل مذهب مسرحي بخصوصية فنية معينة في تبني بعض تلك العناصر ، والتركيز عليها دون غيرها تحقيقا لموقفه الفلسفي ، وفي حدود امكاناتها في التعبير عن مشكلات عصره . لذلك فان عناصر بناء اية مسرحية يتشكل وفقا لتأثيرات فكر العصر ، وفلسفة الكاتب ، بوصفها متحولة من مذهب الى اخر ، تبعا لتبدل موقف الكاتب وطبيعته ، وموقف الفلسفي .
لما كانت الحقيقة وفق نظر الرمزين لا يمكن ادراكها عن طريق العقل وحده ، لذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة او لغة منطقية ، بل عن طريق افعال او اشياء رمزية تثير في المتفرج احاسيس ، وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بالحقيقة ، ذلك (( فالسطح الخارجي للبناء او الحوار المسرحي لا قيمة له في ذاته بل بما يوحي به ، فالدراما العظيمة تتكون

من ثلاثة عناصر هامة : جمال الفظ ثم التصوير الصادق لما يحدث حولنا وداخلنا ... ثم فكرة الكاتب عن المجهول )) (٤٠) .

ان كل الظواهر المادية في الكون حسب مفهومهم ليست تعبير لافكار مجردة لم يصل المرء الى ادراك كنهها بعد ، لهذا كانت الفكرة ، واللغة والجو النفسي العام ابرز عناصر البناء الدرامي للمسرحية الرمزية ، وهو ما إنصب تركيزهم عليها في عملية البناء الدرامي .

**الفكرة** . Theame:

وهو ما يدل على الهدف العام ، والجانب الفكري والانفعالي للمسرحية فكل مسرحية مهما كانت ضعيفة الشأن ، ومهما كان مذهبها المسرحي لا تخلو من وجود اراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها افعال الشخصيات واقوالها بوصف (( الفنان الرمزي يبحث عن الصورة الرامزة التي من شأنها ان تشير في النهاية الى الفكرة )) (٤)

وباعتبار الفكر هو الموضوع بكل ابعاده ، ومستوياته الدرامية ، فقد (( كان الرمزيون مثاليين فكرا ، واعتقدوا ان العالم الملموس المتغير ليس الانعكاسا للمطلق غير المرئي ، وان المطلق لا يمكن ان يوصف وصفا مباشرا بل يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرموز الموجزة )) (٤٢) . فالحقيقة يمكن الايحاء بها عن طريق الافعال او الاشياء الرمزية التي تثير لدى المتلقي احاسيس وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بها ( الحقيقة ) في سعي الكاتب الرمزي الى (( تحقيق الاتحاد بين المعنى الداخلي والشكل الخارجي )) (٤٣) . وفي هذا تجسيد لفكرة هيجل في اعتباره لعالم الفن عالم داخلي ، والشكل المادي الخارجي ماهو الا ترميز لهذه العوالم الدخلية . فان غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة والعاطفة الرقيقة ، بل الايهام والغموض في الاحاسيس والتردد في حالات النفس .

**اللغة** Languige :

تعد اللغة بمفوهما العام الوسيلة الاساسيةفي المسرحية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية ، ام نثرية ولا بد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها ان تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية كما يجب ان تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الافكار ، ((وحملوا للاصوات معاني يستغني بها عن عدم فهم الالفاظ )) (٤٤) وذلك راجع الى (( ان الحقيقة

لا يمكن ادراكها عن طريق العقل فهي كذلك لايمكن التعبير عنها بطريقة او لغة منطقية ))(٤٥) .

وقد خاض الرمزيون في تفصيلات حول المحتوى الصوتي للكلمات ، وحول موسيقى القافية على يد شعراءها -بودلير ، رامبو ، ومالارمية في الشعر . وميتر لنك ، وابسن في المسرح .

**الجو النفسي العام :**

اعتمد المسرح الرمزي اعتمادا كبيرا على العملية الاخراجية ، وذلك لخلق الجو النفسي الملائم لطبيعة شعرهم ، وبما يعوض الوصف السريع والايحاء المعبر ، فكثيرا ما نلاحظ توجيهات وارشادات المؤلف الرمزي حول طبيعة العرض ، وتكوين الاضاءة التي يحرصون على نوعيتها ، وتفردها .وفي اقتراحات توصيات الكاتب المسرحي الرمزي لما يمكن ان على نوعيتها ، وتفردها . وفي اقتراحات وتوصيات الكاتب المسرحي الرمزي لما يمكن ان يكون عليه العرض وتجسيد مشاهد النص على المسرح ، بما في ذلك المنظر المسرحي . والمؤثرات الصوتية انما هو نوعا من اشباع مفهومه الغامض تجاه الاشياء وتحقيق المطلوب .

## - المبحث الثالث -

### أولا -منهجية التحليل

**أ-مجتمع البحث :** النصوص المسرحية الرمزية في العراق ، والتي قام الباحث بمسحها فوجد ان هناك ثمانية نصوص فقط . احدها معدة عن مسرحية بالفرنسية وهي :

١-سترة توصاة - ١٩٦٢- جعفر علي ( اعداد ) .
٢-اشجار الطاعون - ١٩٦٥ - نور الدين فارس .
٣-الباب - ١٩٨٥ - يوسف الصائغ .
٤-الهدف - ١٩٨٧-بدري حسون فريد .
٥-مدام دودو -١٩٨٧ -عبد المجيد لطفي .
٦- الخادم والسيد -١٩٩٢ - شفاء العمري .
٧- القرار - -١٩٩٤ -خضير الساري .
٨-خطوة من الف خطوة -١٩٩٤- بدري حسون فريد .

**ب-عينة البحث :**

لجاء الباحث في اختيار عينة هذا البحث الى الطريقة العشوائية ، وذلك لطـــول فـــترة حدود البحث ، واختلاف مستويات المؤلفين . وكان ان اخذ عيناته بنسبة الثلث أي ٣٣% من مجتمع البحث بعد دراسة النصوص الاخرى في ضوء المباديء المحددة لهذا الاسلوب

**ج-اداة البحث :**

قام الباحث بجمع وترتيب البيانات والمعلومات عن اسس ، ومبادىء وعنـــاصر البنيـــة الفنية للنص المسرحي الرمزي من المصادر التي تم الحصول عليها قـــدر المســـتطاع . ووفق اهداف البحث ، والمتكونة من اربعة عشرة فقرة كما وردت في المبحث الثـــاني . وبعد معالجتها استقرت على ذلك ، اعتمدها الباحث في تحليل عينة البحث فـــي حـــدود عناصر البنية الدرامية الرئيسية للنص المسرحي الرمزي .

**ثانيا تطبيق الاداة ، ونتائجها :**

## مسرحية الباب : (٤٦)

الفكرة :

في اعتماد المؤلف ( يوسف الصائغ ) على احد الاساطير التي تضمنتها قصص الـــف ليلة وليلة ( الليلة الثالثة والخمسون بعد الخمسمائة والرابعة والخمسون بعد الخمســـمائة )، التي تعد (الاسطورة ) احدى وسائل الرمزيين وركائزهم في معالجـــة بعـــض المشـــاكل الفلسفية التي يمكن ان تعجز الاطر المذهبية الاخرى مناقشـــتها .. اراد القـــول ان ســـر الحياة قائم ما دامت العلاقة بين الرجل والمرأة قائمة ، وعدمها هو الموت ذاته .

هو : رمز الرجولة الناقصة من دون المراة .

هي : رمز الانوثة الناقصة بدون الرجل .

ومن خلال تكثيف الوقائع الحياتية يحاول المؤلف الاحاطة بهذه الفكرة عبر ترميزه للرجل ( هو ) وهو كل الرجال ، والمرأة ( هي ) التي هي كل النساء ، حيث يجمعـــهما منتـــهى واحد (قضاءهما ) في مكان ابدي واحد ( القبر ) بعد ان الزم هـــو (الرجـــل ) بمســـاكنة زوجة ميتة وهو حيا كما يقتضي الواقع .

هو : لقد ماتت .. وأورثتني مسؤلية ان اموت لموتها ..اية شناعة ؟

وهي التي الزمت بمساكنة زوج متوفي وهي حية . وبين خوف ورعب وهلع يجسد الصائغ فكرته والتعبير عنها بما تمثله طبيعة هذه العلاقة بين هذان الرمزان .

هي : ولم لا ؟ فانا لااعرفك ولا اعرف ملامحك .. ولا اسمك ..لست اكثر من شبح صادفته هنا .. ولست ادري ان كنت جقيقة ام وهما .

هو وهاتان الذراعان اللتان حولك ؟

هي : ان تشدني اليك . لكي اغالب الوهم .. اكثر .. اجل واكثر . (ص ٦٥).

## اللغة :

استخدم الصائغ لغة إيحائية غير مباشرة ، حفلت بالرموز المكثفة في تعابيرها الايحائية عن تركيبة نفسية معقده (هي) حققت كشفا عن هواجس النفس البشرية عبر اللاشعور من خلال معاناة شخصيتها –هي ، وهو .

هي: ... اهمس لي وأنا أعانقك ... الايشبه هذا اننا نموت ؟

هو : بل يشبه ان نلد ... يشبه ان نولد ... تعالي .. (ص ٩٨) .

## الجو النفسي العام :

تجسيدا لعضوية العمل واستقلاله استخدم الكاتب ادوات كان لها تأثيرها الدراسي كالتلميح والتقابل والاشارة بما كفل له عبر نسيجه الدرامي . تحقيق الظرف النفسي لاستقبال التجربة الانسانية من قبل المتلقي .

ففي وصفه للاشياء داخل المكان . وعلى السنة شخوصه ( هي ، وهو ) كان غالبا ما يلجأ الى الخيال العاطفي حتى اخذ يطغي على ماعداه من مقومات اخرى في بنية الحدث ، وهذا يشير الى وعي المؤلف وادراكه كيفية بناء الصورة الرامية في حدود المذهب الرمزي ، وارتباطها بالواقع المحسوس .

وقد حقق الغموض – الذي اشتملت عليه طبيعة الحدث الدرامي عبر اجواء حلمية –نوعا من تجسيد المرئي لعوالم ذاتية غير مرئية ، تم التوصل اليها من خلال طغيان الخيال الشعوري لشخوص ( هي وهو ) في عزلتها الابدية ، وتعبيرا عن معاناتها .

ان مشاهد المسرحية بما حفلت به من هواجس روحية عبرت عن ازمة شخوصها وهو ما لا يمكن ادراك اثره عن طريق العقل الواعي لعجزه عن ربطها بمسبباتها الاولية – وفق

منظور الرمزيين -بما استهدفته من تعبير عن هواجس نفسية . والايحاء بحالات نفسية للوصول الى تلك الازمة ومسبباتها .

هو :... يا للمهزلة ... مالذي يجعلني اعتذر ؟ وماذا يعني في مثل حالتنا الاعتذار ... والان انظري . ان جسمك باسره يرتعد ... وأنا أرتعد ...ولست مسؤلاً عن هذا ... ولا انت مسؤولة .. السبب هو هذه المقبرة

وهذا الوضع الرهيب الذي نحن فيه .(ص ٩٠)

هذه بعض مؤشرات النص بصدد خلق التأثير النفسي المطلوب بالاضافة الى ماكان يجده المؤلف مناسبا في تحقيق الاثر عبر وسائل التجسيد المرئي للصورة ، ودلالاتها بالصوت والضوء ، وعمق القرار الذي تجري فيها الاحداث في اللازمان واللامكان .

## مسرحية الهدف

### الفكرة

عندما ننتقل لاستقراء هذا النص المسرحي ( الهدف ) نجد ان فكرتها تتمركز حول أزمة الانسان المثقف – الصوت (٢) في هذا العالم – وأحساسه (الشخصية ) بان شفاءه منها يكمن في عزلته ( الحقل ) ، ففي ابتعاده عن بني جنسه حلا مناسبا لمحنته .

ان موقف المثقف في عزلته التي لم يحدها الزمان ولا المكان ، وعدم معرفتنا خلفيته الاجتماعيه اول جسر يربط هذا النص بالرمزيه ، الذي تمثل في هروبه من عالم المرئيات ، وفي دعوته صوت (١) صوت (٢) الى العزلة وتأمل سرب الطيور في احد الحقول الغريبه في فعاليتها تجسيدا لحالتها النفسية ازاء المرى المحسوس وتعبيرا عن فكرة الرمزية في عجزهم ونزوعهم الى الانزواء سعيا الى المرئي المحدد عبر اللامرئي العزلة والتأمل .

الاشياء .

صوت (١) – وفيم تأملك إذن ..؟

صوت (٢) – تأمل ، ما أراه في نهاري الشاق الطويل .

صوت (١) – في قرص الشمس الغائب ..؟

صوت (٢) – كلا...

صوت (١) في الارض الخضراء الناعسه ..؟

وتجسيدا لموقفهم من الحياة وكيف يجدونها من خلال عوالم الروح ،

## اللغـــة :-

استخدم المؤلف اسلوب اللغة الفصحى ، وهو اسلوب نجده اكثر استقامة وادق تفصيلا في قربة من واقع الشخصية ، ومركزها هذا ، وتحقيقا لوظيفتها الفنيـــة فـــي هـــذا المذهـــب الجمالي ، بما اتصفت به من استعارة وتقابل ، وما تضمنته من اشارات وتلميحات .

صوت (١) ..... ان السرب أشبه بتشكيله رائعه .. أشبه بلوحه رسمتها ريشة فنان ذكي (١) .

صوت (٢) -صديقاتي تلك الطيور التي تطرز الافق بتشكيلاتها الرائعة عندمـــا يلتـــهب قرص الشمس عند الغروب (٢).

لكن هذه اللغة برغم ذلك فقد ظلت في اسلوبها المنطقي المترابط بعيدة عن تحقيق احـــداث الاثر المتوخي منها نفسيا وفق منظوم الرمزيين لوظيفتها ، وقاصرة في نقل الاثر النفســـي الذي يعتمد تهشيم اللغة في ايحاءاتها ومعمياتها ، واســـتقرت عنـــد الـــدلالات اللفضيـــة المنسجمة المثيرة للخواطر النفسية كما خلت أيضاً بأسلوبها المترابط هذا رغـــم اثارتـــها للهواجس الانفعالية المصاحبة غير خفية الدلالات بما أشتملت عليه من شفافية .

## الجو النفسي العام

ان ترابط الجمل وأنسامها المنطقي في النص وبرغم أشتمالها علـــى توصيفـــات رمزيـــة أيحائية لم يرتفع لتحقيق الاثر النفسي العام ، فهي وان كانت وسيلة للتخـــاطب وأيصـــال الافكار كما هو شأنها في المذاهب المسرحية الاخرى الا انها عند الرمزيين تصبح في حد ذاتها وسيلة لتصوير الجو النفسي المطلوب بالاضافة الى العناصر الاخرى في تحقيق هـــذا الجانب .

ان تصوير المؤلف لحقائق الاشياء كما يراها الرمزيون في الامرئي عبر وسائل خاصـــة تحقيقا لهذا الغرض فب العزلة والتامل وطغيان الخيال بما عبرت عنه مواقف شخصياته : (صوت ١ ) و(صوت٢ ) . في اطار حسب جسد هذا الجانب .

لقد جاءت ملاحظات المؤلف في النص تعبيرا عن رؤيته لما يمكن ان تحققه تلك الوســـائل التي اشار الى اتباعها واستخدامها مكونات للمنظر المسرحي بعضها مصدره ضوئي مثـــل قرص الشمس الغاربة ونوع الموسيقى التي يمكن استخدامها وســـائل مكونـــة للصـــورة

المسرحية وهو بعض ما هو مطلوب تحقيقه بالجو النفسي واستكمالا لابعاده في الضـــوء واللون والصوت وتجسيدا لطبيعة الحالات النفسية المتأملة .

ان هذه السباحة في اعماق النفوس المتأزمة عبر لوحاتها الخمس بما عـبرت عنـه مـن هواجس وانفعالات الشخصية الانسانية , وايثارها العزلة , قد صورت الجو النفسي الـذي يحتوي تلك النماذج في حركة سكونية جسدتها تاملاتها واستطاعت ان تحقق نوعـا مـن مظاهر المعاناة بما اشتملت عليه من ايحاءات ومواقف عاجزة عن تحقيق الفعـل مكتفيـة باتامل , والتامل ثم التأمل .

## مسرحية القرار

### الفكرة :

تقوم فكرة مسرحية القرار بسماتها الذهنية متبلورة عبر قنواة ايمائية عدة ابرزها الموقـف الصراعي المتعدد المستويات في حدث سكوني وباتساق غير مترابط وفق منطق سـببي او منطقي , انحسر هذا الصراع بين قطبين متعارضين –هي , وهو في صحراء خالية مـن دونها بلغة رمزية مكثفة .

ومن خلال استعراض تلك المواقف الصراعية التي تضمنت التلميح والاستعارة والتشـبيه بين هي ,وهو , هي – الصحراء وكل ما تشير له من دلالة . هو, من , انت ؟

هي : الصحراء .... رمال مسجاة منذ الاف السنين .....

كما انها المرأة بأنوثتها – هي : فكر جيدا .... فالشرط الذي تفكر به امرأه في الصحـراء لابد ان يكون صعبا وكذلك فهي الذات التي غادرت جسده فلم يعد متوازنا

ان تصوير المؤلف لحقائق الاشياء كما يراها الرمزيون في اللامرئي عبر وسائل خاصـة تحقيقاً لهذا الغرض في العزلة والتأمل وطغيان الخيال بما عبرت عنه مواقف شـخصياته ــ صوت(١) وصوت(٢) في اطار حس جسد هذا الجانب .

لقد جائت ملاحضات المؤلف في النص تعبيراً عن رؤيته لما يمكن ان تحققه تلك الوسـائل التي اشار اتباعها وأستخدامها مكونات للمنظر المسرحي ، مصدره ضوئي مثـل قـرص الشمس الغاربة ، ونوع الموسيقى التي تمكن أستخدامها وسائل مكونة للصورة المسـرحية هو بعض ما هو مطلوب تحقيقة في الجو النفسي ، واستكمالاً لابعـاده بـالضوء واللـون والصوت وتجسيداً لطبيعة الحالات النفسية المتأملة .

ان هذه السياحة في اعماق النفوس المتأزمة عبر لوحاتها الخمس بما عبرت عنه من هواجس وانفعلات الشخصية الانسانية ، وايثارها العزلة قد صورت الجو النفسي الذي يحتوي تلك النماذج في حركة سكونية جسدتها تاملاتها وأستطاعت ان تحقق نوعاً من مظاهر المعاناة بما اشتملت عليه من أيحاءات ومواقف عاجزة عن تحقيق الفعل مكتفية بالتأمل ، والتأمل ... ثم التأمل .

## الفكرة

تقوم فكرة مسرحية القرار بسماتها الذهنية متبلورة عبر قنوات ايحائية عدة أبرزها الموقف الصراعي المتعدد المستويات في حدث سكوني وأنساق غير مترابطة وفق منطق سببي أو منطقي ، أنحسر هذا الصراع بين قطبين متعارضيين — هي ، وهو في صحراء خالية من دونها ، بلغة رمزية مكثفة .

وومن خلال أستعراض تلك المواقف الصراعية التي تضمنت التلميع ، والاستعارة والتشبيه بين هي ، وهو — هي — الصحراء بكل ما تشير له من دلالة .

هو : من أنت ؟

هي : الصحراء .. رمال مسجاة منذ الاف السنين .

كما انها المرأة بانوثتها — هي : فكر جيداً ... فالشرط الذي تفكر به امرأة في صحراء لابد ان يكون صعباً ، كذلك فهي الذات التي غادرت جسده فلم يعد متوازناً ، وضل كيانه واهنا ، وبالتالي هي بالنسبة له القيم الروحية التي فقدها ويبحث عنها في اللاشعور ، وهو المحسوس والمدرك من الكائن البشري ( المادة ) وهي الروح الغير مرئي . هو ان كياني مفكك يبحث عن جمع شتات من رجل تائه .. في فكرة .

هي ، لم لا اكون انا الذات ؟

ان مستويات تلك الصراعات تجري بين طرفين لا حدود لكياناتهما كما لا حدود لمكانها الذي افتقد زمانه في عوالم غير مرئية الخيال تجسيدا حسيا وبلورة لفكرتها الأخلاقية التي اخذ يقبلها مؤلف المسرحية على جميع مستويات تلك الصراعات المتخيلة لتفصح من خلال تلك الصور المتلاحقة عن اهتزاز الصورة وعدم التوازن انما سببه ضياع قيم المثل والرجولة ، ويضل الصراع الظاهري ليس الاصورة للمخفي ، واشمل من كونه صراعا بين رجل وامرآة كما كشفت هذه الرموز بوسائل فنية تجاوزت حدود المرئي المحسوس

يقظة الامل في النفوس التي أرهبتها معميات الحضارة عن طريق ثبات القيم والمثل .(هي ) ، ومطاولتها أمام طغيان وجبروت المادة (هو).

هي : انت لا تعرف الصحراء ، والحب في صحراء رغباتك ... الناس الحقيقيون لن يكونوا عملة نادرة ، هم يتكاثرون مثل الرمل .. نغادر الجنسية التي هم الرجل الصادق لا يخاف ظلمات ، الجب .. بل يستلقي فيها حارسا أمينا ...

## اللغة :

ان استخدام الصور اللفظية الغامضة والمكثفة كوسائل ايحائية بلغ ذروته في الكشف عن حالات النفس وتعقيداتها تعبيرا عن عالم اللاوعي .

هو : يجلس بقربي قبل العتمة يحلم –يكتب –صخب في الجو تلوث بغبار مغاير تماما لهذا الغبار –هذا غبار ذهني ، هو غبار اسود معتم يحمل بين اجنته لونا غير مألوف . تقطعت اوصاله ، غادرني كما غادر نفسه .. هي ..هي ، ايضا ذات .

كما ان استخدامه لغه تعتمد على المفارقة والتقابل والانفعالات الغريبة قد حقق جانبا مهما في توظيف اللغة بما تتضمنه من تاثير وقوة ايحاء بشتى المعاني وبما استحضرته من صور بين تراكيبها اللفظية المعتمدة على الخيال ،

والايحاءات الذهنية .

هي : أنا الفت تلك المرثيات بكل تفاصيلها يا شمشون .. التفتت اصاب بيتي .. انتزعته كما تنتزع شجرة من جذورها .. احترق تهشم ، أليس هذا هو الرعب الذي يقصد ابي ، اخي .. هما استقرا تحت .. اللين في البئر .. ارتويا منه .. الرمال يابني جيوش تحميني ، فسجلتي تغيرت .. الرجولة . تسمية ربما الانونة هي التي تتفرع وتأخذ صفة الرجولة

## الجو النفسي العام :

ان الجو النفسي الذي حاول المؤلف الايحاء به تجسيدا لفكرته والاشارة الى الحالة النفسية المركبة التي يعرضها تقوم عبر ملاحظاته في النص ، والتي منها على سبيل المثال في وضعه المكان الذي يجري منه الحدث الدرامي ، وطبيعة مكوناته . صحراء مقفرة .. فضاء واسع .. بئر يتوسط المكان ... هذا بالاضافة الى ما تضمنته الصور الدلالية التي قامت عليها مفردات النص ولغته المفككة في ابتعادها عن سياقات المنطق التقليدي ، وسائل ايحائية عن غموض يكتنف الحالات المرئية : يشكل بعضا في الارشادات

والملاحظات عما يجب ان تكون عليه طبيعة الجو النفسي الذي يقوم في اطـــاره الحـــدث تجسيدا مرئيا لعولم داخلية غير مرئية في الكشف عن حاله نفسية محددة .

## النتائج ومناقشاتها وتفسيرها :

من خلال هذه السياحة المتواضعة التي استهدفت رصد الاتجـــاه الرمـــزي فـــي النـــص المسرحي العراقي من خلال عناصر البناء الدرامي الرئيسة في هذا الاتجاه ، للكشف عـن طبيعته وتحديد سماته في ضوء المبادي ء الاساسية للمنهج الرمـــزي . واعتمـــادا علـــى طريقة تحليل المحتوى . تمكن الباحث من التوصل الى النتائج الاتية :

اولاً . ان الافكار التي تضمنتها عينات البحث قد تم تجسيدها بطـــرق رمزيـــة ايحائيـــة بواسطة الصورة المتخيلة المشيرة الى الفكرة : الامر الذي حقق وظيفة الرمز في التعبـــير عن الحالات المسرحية دون انقطاع حلته (الرمز ) عن الواقع .

ثانياً – تناولت تلك التجارب المسرحية مشكلات الانسان الذاتية في ضل ظروف نفســـية معينة ، تعبيرا عن موقف المؤلف الرمزي من الاشياء ، ويكيف يجدها مستعينا بالتشـــبيه والايحاء في ايصال فكرته ، في اجواء نفسية معقدة .

ثالثاً – لم يكشف مؤلفوا هذه النصوص الحقائق الموضوعية ، بل اقتصروا على الايحـــاء والترميز ، بما استدعوه من صور لمواقف حسية كشفت عن احوالهم الذاتية ازاء الاشياء

رابعا – ان شخوص هذه المسرحيات عبارة عن حالات شعورية توحي بالعجز التام عـــن معايشة الواقع .

خامسا – تأكيد للجو النفسي العام الذي يحاولون تصويره ، استخدموا رموزاً ايحائية مكثفة تعبيرا عن حالات نفسية مركبة –التيه والانقطاع عن العالم ، الصحف الظلام ، العزلة .

رغم ان احداث هذه المسرحيات في شكلها الخارجي تدور حول قضايا ظـــاهرة . الا ان مضامينها تتحكم فيها افكار لا يمكن ادراكها الا من خلال مقاربات رموزها بمـــا تحـــاول الايحاء به ، والتعبير عنه

سادسا – تحقيقا لمفهومهم بأن الحقيقة لايمكن التعبير عنها باسلوب منطقي لذلـــك جـــاء تعبيرهم عنها باساليب موحية تضمنت التقابل والتضاد والتشبيه في لغة هذه المسرحيات

سابعا – اشتمال هذه النصوص على ارشادات وملاحظات واضحة دلت على رؤى مؤلفيها لطبيعة الحدث الدرامي الرمزي ، في تجسيد حالات شخوصها النفسية ، والصور المتخيلة للكاتب عن كيفية تصويرها حسيا .

-ثامنا – استطاع المؤلف المسرحي العراقي اخضاع مباديء المنهج الرمزي في المسرح لما يريد التعبير عنه من قضايا وموضوعات معاصرة عن طريق الاسطورة المحلية – الباب– واستخلاص حقائق الحياة المحلية من خلالها –التشبيه المجازي المعتمد على مفردات حياتية معاصرة مماكسبها الصفة الانسانية والمحلية .

استنادا على ماتقدم من نتائج خرج بها الباحث فقد وجد ان هذه النصوص المسرحية والتي مثلت مجتمعها قد حققت الهدف المتوخى من هذه الدراسة بما اشتملت عليه خصائص وسمات اكدت أوجه التقارب بين المنهج الرمزي في المسرح وبين نتاجات الؤلف المسرحي العراقي في مجال عناصر البناء الدرامي للنص المسرحي . تأكيدا لصحة فرضيتا البحث .

## المبحث الرابع

الاستنتاجات

بناء على هذه النتائج التي خرج بها البحث : فان الباحث استنتج ما يلي :

اولاً– ان مؤلفي المسرح في هذا الاتجاه الدرامي من العراقيون يتمتعون بقدرة اسلوبية رصينة في هذا المجال افصحت عنها مؤلفاتهم ، بما عبرت عنه من تصوير مواقف نفسية ، وحالات ذاتية معقدة .

ثانيا –ان المؤلف المسرحي العراقي مواكب للمدارس الادبية في المسرح ، ومدركا لمقومات المنهج الذي به يصوغ تجربته الدرامية في منظور محلي .

ثالثاً – ان ارتباط الاتجاه الرمزي بموقف فلسفي وفكري معين ، فانه يحمل مقوماته الابداعية في كل زمان ومكان .

رابعاً – ان الاتجاه الرمزي في المسرح يحمل صفة التعبير عن الحالات الانسانية اينما وجدت ، في أي عصر كانت ... وباعتباره اتجاهاً فنيا فأنه قادر على ترجمة الواقع المحسوس الى صورة ذهنية ، يفسرها المتلقي وفق رؤاه الذاتية .

### توصيات

يوصي الباحث بعدما توصل اليه من جوانب ايجابية عديدة في هذا المجال . والتي جاءت ضمن نتائج البحث بما يأتي :

١-معالجة الحالات الذتية في إطار الاسطورة يمنح الؤلف المسرحي فرصة اوسع للتاثير من حيث شمولها على معاني غير محدودة ، بما يحقق ترابطاً فكريا بين التجربة المسرحية والمتلقي وفي تراثنا كثير من الاساطير مما يمكن للمؤلف المسرحي من تحقيق غرضه الفكري في ضوءها .

## الهوامش

١-حسن . محمد حسن الاصول الجمالية للفن الحديث ، القاهرة : دار الفكر العربي ، د. ت . ، ص ٦٤

٢- حليمة . نهاد ، المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦، ص ٦ .

٣- راغب . نبيل ، المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ٢٧

٤- وهبة . مراد ، قصة الفلسفة ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ ص ٩٨.

٥-رشدي . رشاد نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ، القاهرة : مكتبة الانكلو المصرية ، ١٩٦٨ ، ص ١٧٧

٦- مليحة . نهاد المصدر السابق ، ص ٥ .

٧- الخاقاني . حسن عبد المنعم ، " البنية الدرامية للمسرحية العراقية - ٥٨-١٩٨٧" ، رسالة ماجستير ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ . ص ١٣٣ .

٨- العذاري . طارق عبد الكاظم ، " التعبيرية واثرها في المسرح العراقي " ، رسالة ماجستير ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢ ص ص ١٢٨-١٣٣ .

٩- الخاقاني . حسن عبد المنعم ، المصدر السابق .

١٠-التكريتي . جميل نصيف ، المذاهب الادبية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ٢٩ .

١١- داوسن . س . و ، الدراما والدرامي ، ت، جعفر صادق الجلبي ، بيروت : دار عويدات ، ١٩٨٠ ، ص ١٢١.

١٢- ميتر لنك . موريس ، الطائر الازرق ، ت ، يحيى حقي واقع المسرح العالمي ، رقم ٧٢ القاهرة : الدار المصرية للتأليف والنشر . ١٩٦٦ ، ص ٥ .

١٣- عاصي . ميشال . الفن والادب ، ط٣ ، بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠ ، ٢١ .

١٤- شاؤول . بول ، كتاب الشعر الفرنسي الحديث -١٩٠٠ -١٩٨٠ ، ببرت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٢ ، ص٦

١٥-الجلبي . سمير عبد الرحمن ، " الرمزية " معجم المصطلحات المصرية ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٣-، ص ص ٢٣٠-٢٣١.

١٦-البيريس ر . م . ، الاتجاهات الحديثة ، ت ، جورج طرابيش ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣، ص ١٥٠.

١٧-مندور . محمد ، الادب وفنونه ، القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية ، ١٩٦٣، ص .

١٨-مليحة . نهاد ، المصدر السابق ، ص ١٤.

١٩-المصدر نفسه ، ص ١٦.
٢٠-سالم محمد عزيز ، الابداع الفني ، الاسكندرية : مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع ، ١٩٨٥، ص ٥٧ .
٢١-عاصي ، ميشال ، المصدر السابق ، ص ٥٩.
٢٢-مندور . محمد،الادب ومذهبه،القاهرة :جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٥، ص ٧٦.
٢٣-الحطيب . حسام ،" نظرة في المذاهب الادبية " ، الثقافة الاجنبية (بغداد ) دار الجاحظ ، العدد الثـــالث (خريـــف ١٩٨٢) ' ص ٣٨.
٢٤-رشدي رشاد ، المصدر السابق ، ص ١٧٣ .
٢٥-حليمة . نهاد ، المصدر السابق ، ص ٢ .
٢٦-راغب ، نبيل . المصدر السابق ، ص ١١١-١١٢.
٢٧- المصدر نفسه .
٢٨-مندور محمد ، الادب وفنونه ، ص ١٠١.
٢٩-حسن ، محمد حسن ، المصدر السابق ، ص ١٨١.
٣٠-الحاج . كمال يوسف ، هنري برغسون الفلسفة الحديثة ، ج ١، بيرت ، منشورات دار مكتبـــة الحيـــاة ، ١٩٥٥، ص ١٣٦.
٣١-رشدي . رشاد ، المصدر السابق ، ص ١٧٣.
٣٢-الخطيب . حسام ، المصدر السابق .
٣٣-مندور . محمد، الادب وفنونه ، ص ١٠١.
٣٤-رشدي . رشاد ، المصدر السابق ، ص ١٦٥.
٣٥-المصدر نفسه ، ص ١٧٦.
*للاستزادة ينظر :
-ميترانك . موريس ، الطائر الازرق ، ت ، يحيىحقي ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦.
---------- بلياس وميلراند ، محمد غنيمي هلال ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف ، ١٩٦٣ .
٣٦-حليمة . نهاد ، المصدر السابق ص٢٠-٢٣ .
٣٧- مندور . محمد ، الادب وفنونه ، ص ٧٦-٩٣.
٣٨---------- ، الادب ومذهبه ، ص ص ٩١-٩٣ .
-Brocketl, oregr. G,Hertory of the theater,tr. game Abdul hamid , Borton : Alyn and bocon inc , 1974 , P. 487.-٣٩
٤٠-رشدي . رشاد ، المصدر السابق ، ص ص ١٣٦-١٦٧.
٤١-عاصي . ميشال ، المصدر السابق ، ص ص ١٩٨-١٩٩.
٤٢-الخطيب . حسام ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .
٤٣-نمارودي . روجيه ، فكر هيجل ، ت الياس مرتضى ، بيروت . دار الحقيقة ، د ، ت ، ص ٢٥.
٤٤-غريب . روز ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٥٢، ص ١٠٦.
٤٥-رشدي ، رشاد ، المصدر السابق ، ص ١٦٥.
٤٦-الصائغ . يوسف " الباب " ، الاقلام ، (بغداد) العدد العاشر ( ت١، ١٩٨٥).
٤٧-فريد ، بدري ، " الهدف" الاقلام ، (بغداد) العدد الثالث والرابع (آذار ، نيسان ١٩٨٧).
٤٨-الساري ، خضير " القرار" مخطوطة ، بغداد : فرقة مسرح التسعين ، ١٩٩٤.

الأكاديمي

# محددات تصميم حقيبة أطفال للمرحلة الابتدائية (الأول والثاني)

د. فوزي ابراهيم المشهداني - مدرس
عبدالكريم علي القيسي - م/ مدرس
كلية الفنون الجميلة – قسم التصميم

تهدف هذه الدراسة الوصول الى منهجية علمية في تصميم الحقيبة من خلال الخطوات والاجراءات التي اتبعت في البحث والتي تهيأ المصمم لانجاز الاعمال المكلفة بها من خلال التعرف على المحددات التالية:

١-تحديد الابعاد الاساسية للمستلزمات الدراسية ( كتب ، دفاتر ) .
٢- الوصول الى الحجوم الاساسية ( الهندسية ) التي تستوعب هذه الفعالية .
٣- تحديد الاوزان التقريبية المحمولة .

تاريخ استلام البحث ٧ / ١٠ / ١٩٩٧ تاريخ قبول النشر ٥/ ١١/ ١٩٩٧

## ١-مشكلة البحث واهميته:

على الرغم من التطور الكبير الذي شهده العراق في مجالات علمية متقدمة الا ان الكثير من المفاصل الجزئية التي تتطلب ان تواكب التطور الذي شهده القطر ، ومن تلك المجالات مجال المواصفات والتقييس في بعض المنتجات التي تتطلب الاخذ بنظر الاعتبار التوصيف لمحددات تصميمه هذه المحددات تكون متغيرة بشكل مستمر مع الزمن وتطور الحاجات الانسانية لتحقيق فائدة استثمارية من خلال اداة المنتج الوظيفي العالي والكفاءة الاقتصادية . ومن هذه المفاصل التصميمية موضوع بحثناه (( محددات تصميم حقيبة اطفال للمرحلة الابتدائية الاول والثاني )) والتي تكون حاجتها مستمر مع حاجة التعليم اذ ان الاستخدام المتزايد للحقيبة المدرسية تكون بشكل طردي مع زيادة عدد الطلاب في المدارس ، ان العدد الكبير من الطلاب الذين ينخرطون في قطاع التعاليم الابتدائي (الاول – الثاني ) يؤشر الحاجة الكبيرة لتغطية هذا العدد من الطلاب بالحقائب الدراسية حيث بلغ معدل السنوات الاربعة المنصرمة (١) لطلاب الذين انخرطوا في المرحلة الابتدائية ( الاول – الثاني ) بحدود (١٠٩٩٣١٥) طالب وطالبة ( راجع جدول ٤،٣،٢،١) ان هذا العدد من مستخدمي الحقيبة الدراسية يبرر الاهمية الكبيرة لتناول هذا الموضوع بحثيا لتحقيق اعلى كفاءة وظيفية واقتصادية من خلال محددات تصميمية متنوعة واحدى هذه المحددات هي الحجم حيث يتناسب الحجم مع كمية ونوعية المواد الدراسية وبما ان المواد الدراسية متطورة حسب تقدم الزمن لذا فان شكل تلك المواد والحجوم التي تستوعبها تكون متغيرة ايضا حيث ان شكل وحجم الحقيبة يكون كتحصيل حاصل هو حجم وشكل ونوع المفرة الدراسية لتلك المرحلة .

ان عدم توفر دراسة خاصة بمواصفات الحجم للحقيبة الدراسية هو الذي دعا الباحث الى تناول هذا الموضوع والذي له اهمية كبيرة من خلال اعداد محدد تصميمي ليتسنى للمصمم في القطاع الخاص والعام انجاز تصميم ناجح دون الوقوع في التجربة الغير منتظمة (العشوائية ) والتي تؤدي في كثير من الاحيان الى الى اخفاقات تصميمية كأن يكون حجم الحقيبة اقل من حجم الحقيبة اقل من حجم المستلزمات الدراسية مما يؤدي الى الضبط ( من الداخل ) على حجم الحقيبة وتمزيقها مما يسبب خسارة اقتصادية بالنسبة للفرد والمستخدم وبالناتج هو خسارة للاقتصاد الوطني وفي حالة ان تكون الحقيبة اكبر

من حجم المستلزمات الدراسية يؤدي ايضا الى خسارة اقتصادية من خلال الاستخدام الرديء للمواد الاولية فعلى سبيل المثال اذا كان هناك زيادة بسيطة في المواد الاولية المستخدمة في صناعة الحقيبة مثلا (٢٥سم٢) فان هذه الزيادة تكون على عدد الحقائب المنتجة لمعدل طلاب المرحلة الابتدائية (( الاول والثاني )) ١٠٩٩٣١٥ طالب وطالبة فان كمية المواد المستهلكة نتيجة الاستخدام الرديء للمواد الاولية يساوي بحدود ( ١٨ر ٦٠٦٠٧م ٢ ) هذا الرقم اذا ضرب بسعر المتر الواحد من المواد المستخدمة فأن الخسارة تكون ملايين الدنانير .

٢-اهداف البحث :

ان الهدف الاساس لهذه الدراسة الوصول الى منهجية علمية في تصميم الحقيبة من خلال الخطوات والاجراءات التي سيتضمنها البحث والتي تهيأ المصمم لانجاز الاعمال المكلفة بها من خلال التعرف على ما يأتي من المحددات :

١-تحديد الابعاد الاساسية للمستلزمات الدراسية (كتب ، دفاتر )

٢-الوصول الى الحجوم الاساسية ( الهندسية ) التي تستوعب هذه الفاعلية .

٣- تحديد الاوزان ( التقريبية ) المحمولة .

٣-حدودالبحث :

بما ان محددات تصميم الحقيبة تتناول خطوط متعددة منها الخطوط الخاصة ببناء الهيكل وخطوط خاصة باللون والملمس والمواد الخام ...الخ والتي تتطلب دراسة اوسع من الدراسة الحالية لذا اقتصر البحث في حدودة على تناول دراسة محدد الحجم ( الهندسي ) ومحدد اعلى تحميل وزني .

٤- *ادوات البحث :*

لاجل التحقق من الاهداف الرئيسية للدراسة اعتمد الباحث الادوات التالية :

١-المقابلة مع مصممي الحقائب والمنتجين في القطاع العام والخاص والمختلط .

٢- ملاحظة الانتاج المطروح في السوق المحلية .

٣-اعتمد الباحث قياس ابعاد واوزان الكتب والدفاتر للمرحلة الدراسية (الاول والثاني ) باستخدام ميزان نوع (koper 507) لقياس الوزن و( فيرنية ) ومسطرة مدرجة لقياس الاطوال والاسماء .

٥-المراحل التقليدية في تصميم الحقيبة :

هناك عدة اساليب في تصميم وانتاج الحقيبة تختلف عن بعضها فيما يخص الاسلوب وحجم الانتاج حيث توجد في القطاع الخاص اساليب مختلفة منها معتمدا على نمـــاذج مطلوبـــة اصلا من قبل المسوق واخرى معتمدة على الطاقـــة الانتاجيـــة للمعمـــل الا ان مراحـــل التصميم تشترك جميعها بخطوط عامة تتناول محاور مشتركة قد تزيد او تنقص من معمل الى اخر حسب الطاقة الانتاجية واسلوب الانتاج والمواد الاولية المنتاحة ، لذا فان الباحث اعتمد القطاع المحتلط ( المنشأة العامة للصناعات الجلدية -معمل الحقائب ) والذي يمثـــل انتاجها الاكثر من حيث الكمية والمنافسة السعرية اذ تتوفر فيه مقومات الانتاج النمطـــي الذي يفتقر اليها القطاع الخاص ( شكل ٥) والذي يوضح مراحل التصميم التقليدية المتبعة في معمل الحقائب المدرسية(٢)

والمتكونة من عدد المراحل وسنبين ادناه هذه المراحل عبر تسلسلها اثناء عملية التصميـــم والاجراءات التي تتم خلال كل مرحلة .

١- مخطط اولي

هو عبارة عن مخطط بسيط للتصميم المراد تصنيعه وتعتمد هذه المرحلة علـــى الاســـس التالية :

١/ خبرات شخصية متراكمة من قبل المصمم (٣).

٢/ نماذج مصنعه سابقا ( في كثير من الاحيان اجنبية الصنع) واجراء بعـــض التغـــيرات عليها .

٣/ نماذج مصورة ومطبوعة (كتلوكات اجنبية ).

٤/ نموذج مقترح من قبل الادارة العليا.

تنتهي هذه المرحلة يتبني المصمم احد المخططات من احد قنوات المعلومات السالفة الذكر ووضع المخطط قيد التنفيذ .

يلاحظ في هذه المرحلة عدم اعتماد المصمم على حجوم المســتلزمات الدراســية الكتــب والدفاتر كأساس في اختيالر الحجوم والاشكال التي تناسبها .

٢- بناء النموذج :

وهي مرحلة بناء المحطط الاولي معتمدا في ذلك على مهارات يدوية من قبل المصمم ولمجموع العاملين في هذا المجال لغرض بناء نموذج اولي من المواد المتاحة او المقترحة .

٣- تقييم المصمم :

في هذه المرحلة يجري المصمم بعض الحسابات الاولية على الحقيبة من المرحلة السابقة معتمدا في ذلك على خبراته الشخصية لغرض اجراء تعديلات معينة على النموذج او الالغاء والرجوع الى المرحلة الاولى .

٤-تقييم مدير المعمل والانتاج :

يجرى في هذه المرحلة عرض النموذج على مدير المعمل ومدير الانتاج لغرض التقييم معتمدين في ذلك على خبراتهم ، تجرى في هذه المرحلة تجربة الحقيبة على عدد من الطلاب من ابناء العمال او الموظفين ومن الممكن ان يجري عليها تعديلات او الالغاء نتيجة عدم ملأمتها لهذا الفحص علما انه حتى وان كان الفحص جيد بالنسبة للنموذج المقترح فأن النتيجة ليست دقيقة بسبب عدم الاعتماد على اسس علمية في الفحص والاعتماد الاول والاخير هو على الخبرات الشخصية بالنسبة للفاحص ، لذا قد تكون الحقيبة غير قابلة على ايستيعاب المستلزمات الدراسية او ان تكون اكبر من الحاجة وفي كلتا الحالتين يؤدي ذلك الى هدر كمية ليست قليلة من المال نتيجة ذلك .

٥- الكلفة :

فيما يخص حساب الكلفة بالنسبة للقطاع الخاص يكون معتمدا على العرض والطلب اما القطاع العام فيؤخذ بنظر الاعتبار الكلفة المنخفضة نتيجة دعم الدولة المادي في ذلك لتغطية اكبر عدد من المستفيدين الامر الذي يؤدي في كثير من الاحيان الى تغير مواد الاستخدام او شكل التصميم لغرض خفض كلفة الانتاج.

٦- مفهوم الحجم :

ان التعبير الفيزيائي للحجم هو التمثيل الرياضي الذي يتألف من ثلاث ابعاد هي (الطول والعرض والارتفاع ) هذا التمثيل الرياضي هو التعبير عن الكتلة في المفهوم الهندسي الذي يفسر الاشكال الطبيعية المختلفة ويوصفها على اساس تحديد القياس من خلال قوانين مختلفة بعضها مفرد للحجم الهندسي وبعضها قوانين مركبة للحجوم المركبة واخرى

بمعدات قياس تقنية متقدمة للحجوم العشوائية(٤) لذا فمن الممكن فهم الاشكال الطبيعية من خلال تجريدها رياضيا وتحويلها الى اصولها الهندسية تلك الاصول تتألف من المجاميع الحجمية التالية :

١) المكعب ، ٢) متوازي الاضلاع ، ٣) الهرم ، ٤) الاسطواني ، ٥) الكروي ، ٦) العضوي ، ٧) العشوائي ( مصدر ٧ ص٣) .

هذه الاشتقاقات الاصلية للحجوم تغطي جميع اشكال الحجوم في الطبيعة مع الاخذ بنظر الاعتبار التشبيه او التحوير في الحجوم الاصلية .

ان الحقيبة المدرسية تكون مشتقة من احد الحجوم الاصلية السالفة الذكر مع الاخذ بنظر الاعتبار التطوير او التحوير على الحجوم لتناسب الشكل العام المطلوب والذي يكون متغير حسب ظروف الانتاج من اساليب انتاج مختلفة وكذلك التطويرات التي تستحدث على المواد المستخدمة في الصناعة وما لها من تأثير في تحديد الشكل (الستاتيكي ) للحقيبة .

في دراسة (disrription of bag Type) ( ٨ ص ١٣٣ ) في امريكا نلاحظ اشكال الحقائب السائدة تندرج تحت ( ٦) انماط مختلفة ( شكل ٦) هذه الانماط من الحقائب هي السائدة في كثير من البلدان هذا الشيوع في استخدام تلك الانماط مرتبطا بالاستخدام الشائع والمستلزمات المحمولة ونفسية المستخدم وظروف الاستخدام .

ان الانماط السالفة الذكر مشتقة من اصول هندسية عجمية ثلاث هي متوازي الاضلاع للنموذج (١-٣-٦) والهرم للنموذج (٢) والاسطواني للنموذج (٤) تفيد الدراسة ان الاستبيان الذي اخذ على عينات من المستخدمين ولفئات عمرية مختلفة تبين النسبة المئوية لتفضيل كل فئة عمرية لكل نموذج من الحقائب وفيما يخص بحثنا فأن الفئات العمرية ( ٥-١١) شكل (٦) تناظر مستخدمي الحقيبة في العراق (( الصف الاول والثاني الابتدائي )) والذي يكون عمره بين (٦-١١) سنة(٥) حيث تبين ان النموذج وان حاز على (٣٣% ) والنموذج ٣ حاز على ( ٣١%)

والنموذج (٦) حاز على ( ١٩ %) والنماذج ٥-٢-٤حازا بالتسلسل على (٩%-٨%-صفر % ) ان النماذج (١-٣-٦) هي ايضا شائعة في الاستخدام على الانتاج المطروح في السوق العراقية (٩)

٧.تحليل المستلزمات الدراسية :

من خلال التعرف على الكتب والدفاتر المستخدمة في التعليم الابتدائي الاول والثاني ابتدائي تبين ان عدد الكتب والدفاتر المستخدمة متغير حسب الجدول اليومي للمدرسة فقد وجد ان الجدول اليومي للمدرسة محصور بين ( ٤) الى (٦) دروس اعتمد الباحث التحصيل الاعلى للجدول اليومي (٦) دروس علما ان اليوم الذي يتضمن (٦) دروس يحتوي على احد الدروس التالية رياضة –رسم ، وقد وجد ان اغلب المدارس تستعيض عن درس الرياضة او الرسم بدرس اساسي وهذه الظاهرة شائعة في اغلب المدارس لذا اعتمد الباحث التحصيل الاعلى أي ان يحتوي اليوم الدراسي على (٧) دروس وبواقع اكبر تحميل أي اكبر حجم فيما يخص الكتب والدفاتر للصف الاول ( جدول ٧) يلاحظ تسلسل الكتب من (١) الى (٦) وحسب سمك الكتاب وقد اعتمد الباحث على كتاب القراءة الخلدونية كونه اكبر قياس( طول × عرض ) لتحديد بعدين من الحجم الخاص بالمستلزمات الدراسية وهو الطول والعرض وكان السمك يمثل مجموع الاسماك للكتب والدفاتر ( جدول ١١) وقد ظهر ان الحجم النهائي لهذه المستلزمات يكون بواقع ٩ر٦٦ ملم × ٢٩٠ملم × ٢١٠ ملم الان هذا الحجم يتضمن فضاءات غير مشغولة نتيجة الاختلاف بالطوال بين الكتب والدفاتر وهذه الفضاءات كان مجموعها (١٢٠٢,٨٩سم ٣) يشمل هذا

الفضاء مستلزمات دراسية اخرى مثل الاقلام ، المبراة ...الخ كما تكون كفضاءات احتياط لتسهيل الحركة (الاملاء ، التقرير ) .

اما الكتب والدفاتر للصف الثاني ( الجدول ٩) فقد سلسلت حسب حجم الكتاب من الاكبر الى الاصغر وبما ان طوال الكتب متشابهة الطول والعرض لذل فقد اعتمد الطول والعرض والسمك لمجموع الكتب والدفاتر وكانت تلك الابعاد ( جدول ١٢) (٨٢,٦ ملم × ٢٤٠ ملم –١٧٠ ملم ) هذا التصميم يتضمن فضاءات غير مشغولة نتيجة الاختلاف بالاطوال بين الدفاتر والكتب وكان مجموع تلك الحجوم الغير مشغولة هي ( ٣٧٥ سم٣ ) تشغل كما في اعلاه .

يتبين من خلال استعراض الحجوم اعلاه لمستلزمات الحقيبة للصف الاول والثاني ان اعلى تحميل حجمي هو ( ٢٩٠ ملم × ٢١٠ ملم × ٨٢,٦ ملم ) والذي يغطي تحميل

الصف الاول والثاني اما بخصوص الاوزان فان اعلى وزن كان ( ١٩٤٠ غم ) ( جدول ١٠ ) والذي يمثل اعلى حمل على الحقيبة .

٨ – نتائج الدراسة:

نستعرض فيما يلي اهم النتائج المتصلة بالدراسة في المجال النظري والميداني والتي تتلخص بما يلي :

١– يجب استخدام متوازي الاضلاع كحجم اصلي في تصميم الحقيبة والذي يحقق مفهوم الشكل والوضعية مع مراعات المصمم التحوير والتطوير للحجم اعلاه ليتناسب مع الذوق السائد ولاشتقاق حجوم مركبة .

٢–يفضل ان تكون ابعاد الحقيبة كحد ادنى ( ١٠٠ ملم × ٢٣٠ ملم × ٣٣٠ ملم ) والتي تحقق الاستخدام الامثل ( الاقتصادي ) من خلال اعتماد القياس على المتوالية العددية ( النسبة الذهبية ) كما ان هذا القياس يغطي الفعالية بشكل جيد ويكون ضمن المواصفات الخاصة بالمواد الخام بادنى تلف ممكن في المواد الخام المستخدمة في تصنيع الحقيبة .

٣–ممكن للمصمم ان يتجاوز الحد الادنى ١٠٠ ملم × ٣٠٠ ملم × ٣٣٠ ملم اذا اقتضت الضرورة اضافة حجوم اخرى متحركة مثل الجيوب او حسب مقتضيات العرض والطلب ولكن ليس مسموح له ان يقلل من الحد الادنى .

٤–يجب ان تتحمل منطاق الربط ( الخياطة / اللصق / الفلق) اوزان تتجاوز (٢٣٢٨ غم) بدون ان يتسبب تلف تلك المناطق .

٥–يجب ان تتحمل مقابض الحمل ( الحمل اليدوي / تعليق في الكتف ) اوزان تتجاوز ( ٢٣٢٨ غم ) بدون ان تتسب في تلف تلك المناطق او مناطق ربطها مع الحقيبة .

شكل (١) عدد طلاب المرحلة الابتدائية الاول والثاني للعام ٩٣/٩٢المصدر (١)

| الصف الاول الابتدائي | | الصف الثاني الابتدائي | |
|---|---|---|---|
| ذكور | اناث | ذكور | المجموع |
| | ٢٥٩٢٢١ | ٥٦١١٩٣ | ٢٨١٦٩٩ | ٢٣٦١٦١ |

شكل (٢) عدد طلاب المرحلة الابتدائية الاول والثاني للعام ٩٤/٩٣ المصدر (٢)

| الصف الاول الابتدائي | | | الصف الثاني الابتدائي | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ذكور | اناث | المجموع | ذكور | اناث | المجموع |
| ٣٠٦٧٤١ | ٢٦٠٦٥٩ | ٥٦٧٤٠٠ | ٢٨٨٣٧٨ | ٢٣٩٠٥١ | ٥٢٧٤٢٩ |

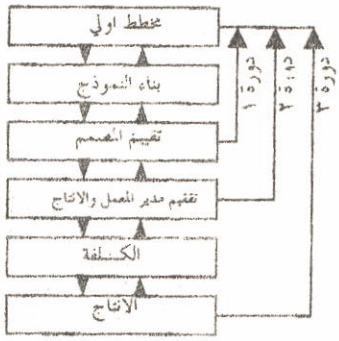
شكل (٣) عدد طلاب المرحلة الابتدائية الاول والثاني للعام ٩٥/٩٤المصدر (٣)

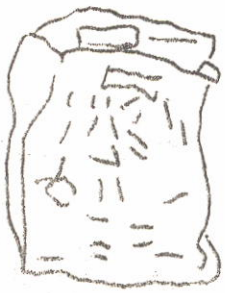
| الصف الاول ابتدائي | | | الصف الثاني ابتدائي | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ذكور | اناث | مجموع | ذكور | اناث | مجموع |
| ٣٠٧٦٠٠ | ٢٦٤٠٩٣ | ٥٧١٦٩٣ | ٢٨٦٤٢٥ | ٢٣٧٨٧٨ | ٥٢٤٣٠٣ |

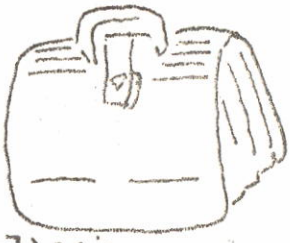
شكل (٤) عدد طلاب المرحلة الابتدائية الاول والثاني للعام ٩٦/٩٥المصدر (٤)

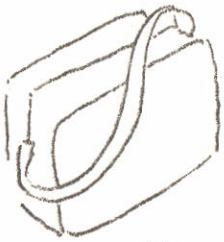
| الصف الاول الابتدائي | | | الصف الثاني الابتدائي | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ذ ر | اناث | مجموع | ذكور | اناث | مجموع |
| ٣٢٤٦٧٧ | ٢٨٣٧٨٢ | ٦٠٨٤٥٩ | ٢٨٢١٥٦ | ٢٣٦٧٧١ | ٥١٨٩٢٧ |

المراحل التنفيذية في تصميم الحقيبة

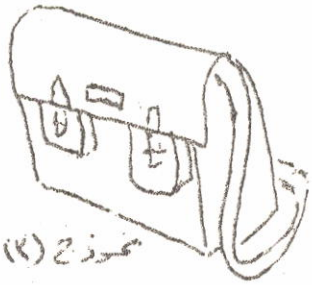




نموذج (٤)


نموذج (٦)


نموذج (١)

نموذج (٥)


نموذج (٢)

نموذج (٧)

شكل (٦) النسب المئوية لتفضيل الاطفال للنماذج المختلفة

جدول (٦) النسب المئوية لتفضيل الاطفال لانواع الحقائب.

| نموذج ١ | | نموذج ٢ | | نموذج ٤ | | نموذج ٤ | | نموذج ٥ | | نموذج ٦ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| % | متوسط | % | متوسط | % | متوسط | % | متوسط | % | متوسط | % | متوسط |
| ٣٣ | ٥-١١ | ٣١ | ٥-١١ | ١٩ | ٥-١١ | ٩ | ٥-١١ | ٨ | ٥-١١ | – | ٥-١١ |
| ٤٩ | ٥-١٣ | ٣٢ | ٨-١٣ | – | ١٣-٥ | ١١ | ٥-١٣ | ٥ | ٥-١٣ | ٣ | ٥-١٣ |
| ٣٠ | ١١-١٦ | ٢٦ | ٥-١٦ | ٣٤ | ١١-١٦ | ٧ | ١١-١٦ | ٢٢ | ١١-١٦ | – | ١١-١٦ |
| ١٥ | ٥-١٨ | ٣٦ | ٥-١٨ | ٩ | ٥-١٨ | ٢ | ١٦-١٨ | ٣٨ | ١٦-١٨ | – | ١٦-١٨ |

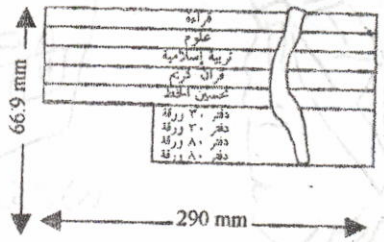
جدول (٧) اسماء الكتب واوزانها وابعادها والدفاتر المستخدمة

| السلسل | اسم الكتاب | الوزن | الابعاد (ملم) | | | الدفتر المستخدم |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | سمك | طول | عرض | |
| ١ | علوم | ٢٥٠ | ٨,٥ | ٢٤٠ | ١٧٠ | ٣٠ ورقة |
| ٢ | قراءة خلدونية | ٢٥٠ | ٨,٥ | ٢٩٠ | ٢١٠ | ٦٠/٣٠/٨٠ |
| ٣ | الرياضيات | ٢٣٠ | ٨ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |
| ٤ | تربية اسلامية | ١٤٠ | ٤ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |
| ٥ | قران كريم | ٩٥ | ٣ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |
| ٦ | تحسين الخط | ٦٠ | ٢ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |

| السلسل | اسم الكتاب | الوزن | الابعاد (ملم) | | | الدفتر المستخدم |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | سمك | طول | عرض | |
| ١ | علوم | ٢٥٥ | ١٠ | ٢٤٠ | ١٧٠ | ٨٠ ورقة |
| ٢ | قراءة خلدونية | ٢١٠ | ٩ | ٢٤٠ | ١٧٠ | ٣٠/٨٠ورقة |
| ٣ | علوم ج١ | ٢٤٥ | ٨ | ٢٤٠ | ١٧٠ | ٨٠ ورقة |
| ٤ | قران كريم | ٢٠٠ | ٧.٢٥ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |
| ٥ | علوم ج٢ | ٢٣٥ | ٧ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |
| ٦ | تربية اسلامية | ١٧٠ | ٦ | ٢٤٠ | ١٧٠ | ٣٠ ورقة |
| ٧ | تشاط | ١٣٠ | ٣.٥ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |
| ٨ | تحسين الخط | ١٠٥ | ٣,٢٥ | ٢٤٠ | ١٧٠ | لايوجد |

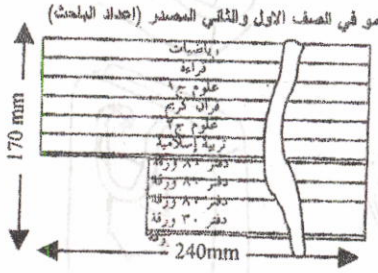
| الدفتر ورقة | الوزن غم | سمك ملم | طول ملم | عرض ملم |
|---|---|---|---|---|
| ٨٠ | ١٦٥ | ٩,٢ | ٢٠٥ | ١٥٥ |
| ٦٠ | ١٥٠ | ٧ | ٢٠٥ | ١٥٥ |
| ٣٠ | ٧٠ | ٣,٧٥ | ٢٠٥ | ١٥٥ |

للصف الاول الابتدائيالمصدر (اعداد الباحث




شكل ١١ مخطط علوي يوضح اعلى تحميل للحقيبة لليوم الواحد المصدر اعداد الباحث بواقع حجم (66.9MM×290MM×210MM)

الدفاتر المستخدمو في الصف الاول والثاني المصدر (اعداد الباحث)




شكل ١١ مخطط علوي يوضح اعلى تحميل للحقيبة لليوم الواحد المصدر اعداد الباحث بواقع حجم (170MM×240MM×82.6MM)

| الصف الاول | | | | الصف الثاني | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الوزن غم | سمك ملم | كبر طول ملم | كبر عرض | الوزن غم | سمك ملم | كبر طول ملم | كبر عرض |
| ١٦٤٥ | ٦٦.٩ | ٢٩٠ | ٢١٠ | ١٩٤٠ | ٨٢.٦ | ٢٤٠ | ١٧٠ |

شكل (١٠) مجموع الاوزان والابعاد للكتب والدفاتر المحمولة في الحقيبة المصدر (اعداد الباحث)

## الهوامش

١-استخرج معدل السنوات الدراسية ٩٢-٩٣ / ٩٣-٩٤ / ٩٤-٩٥ / ٩٥-٩٦ /لمدارس العراق عدى مناق الحكم الذاتي (المصدر ١).

٢-١ -ملاحظة الباحث نتيجة للزيارات الميدانية المتكررة لمعمل الحقائب وبعض معامل القاع الخاص.

ب-مقابلة مع مصمم معمل الحقائب .

ج-مقابلة مع مدير معمل الحقائب .

د-مقابلة مع مدير الانتاج لمعمل الحقائب.

٣-المقصود بالمصمم هنا هو الشخص الذي يحمل شهادة اكاديمية من احد المؤسسات الحكومية او المتخصص الذي يزاول مهنة التصميم من خلال خبرات عملية متراكمة .

٤-هو الحجم الذي ليس له قوانين رياضية لتحديد ابعاده (غير منتظم) لذا تستخدم اجهزه معينة للغرض ذلك ومن تلك الحجوم مثلا شكل الصخرة ،حجر طبيعي.

٥-يتظمن نظام المدارس الابتدائية في العراق على ان يقبل في المدارس الابتدائية الاطفال الذين اكملو السادسة من العمر .بكما يقبل من لم يتجاوز التاسعة من العمر . (المصدر ٥ص١٠

٦-ملاحظات الباحث عن الانتاج المحلي وجودة السعة المحلية من القطاع الخاص والحكومي

## المصادر :


١- العراق -وزارة التربية / المديرية العامة للتخطيط التربوي / مديرية الاحصاء - مجموع تقارير الاحصائية لجميع المراحل الدراسية للعام ١٩٩٢/ ١٩٩٣.

٢ - ١٩٩٤/١٩٩٣

٣ - ١٩٩٥/١٩٩٤

٤ - ١٩٩٦/١٩٩٥

٥ -جمهورية العراق / وزارة التربية -المديرية العامة للتعليم العام - مديرية التعليم الابتدائي -مطبعة وزارة التربية رقم (٣) بغداد ، ١٩٩٤/ نظام المدارس الابتدائية رقم (٣) ١٩٧٨.

6-Principles of Two Dimensional Design Wucius Wong-Van Mostrandco 1972 U.S.A.

7- 1977 U.S.A

8-Neufirt Architects data Reprnted 1982 Grandda Publishing

الأكاديمي

# السينما المصرية وعزيمة كمال سليم الواقعية

وليم يلدا حنا
كلية الفنون الجميلة – قسم السمعية والمرئية

يهدف البحث الى ابراز كمال سليم كمخرج سينمائي الذي اسس السينما الواقعية في مصر واعتبار فيلم العزيمة حدثا خطيرا في تاريخ السينما المصرية التي كانت تهيمن عليها الافلام الغنائية والتجارية . والفلم دليل عملي يصور تلك الحياة البسيطة الصادقة بشاعرية الواقع اليومي لحياة الحارة وانشطتها.

تاريخ استلام البحث ١٠ /٧ / ١٩٩٧ تاريخ قبول النشر ١/٨/ ١٩٩٧

## المقدمة

يعتبر فلم ( العزيمة ) ومخرجه كمال سليم علامة مضيئة في تاريخ السينما في مصر لواقعيته الشاعرية . ولهذا كان لا بد من استعراض نشوء العروض السينمائية وهناك دراسات عن بدايات العروض السينمائية في مصر يسندون فيه على مجموعة من الصحف والمجلات التي أوردت بين ثناياها عن الاختراع الجديد الذي شهده العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، فكان لابد من التطرق إلي بداية العروض ثم إنتاج أول فلم روائي طويل يصنع في مصر ودراستي هذه جاءت بما بخلاف الدراسات السابقة في اعتبار إن فلم ( ليلى ) لاستيفان روستي عام ١٩٢٧ أول فلم مصري ولكن ما حصلت عليه من معلومات بين ثنايا الكتب تذكر إن بداية السينما في مصر هي ١٩٢٣ في فلم روائي طويل هو فلم ( في بلاد توت عنخ آمون ) من إنتاج وإخراج فكتور روسيتو وهو محامي مصري جنسيته الأصلية هي إيطالية .

أما فلم ( العزيمة ) فتراه في كل عرض يعزز قيمته على واقع الفلم المصري الذي انتهج السينما في مصر نهجا مختلفا عما كانت عليه بحجة (إن الجمهور عايز كده ) حيث في كل مشاهدة للفلم تجعلك تعايش الأحداث وكأنها أحداث مستمرة ، فلم يختلف ما طرحه الفلم سابقا وما نشهده الآن في نهاية العقد الأخير من القرن العشرين من تسلط أصحاب الأموال والرشوة والاستعمار الحديث وشخصية العتر في الفلم لا تزال تعشعش في عقول الكثير من الناس وهذا ما يعطي أيضا ديمومة فلم ( العزيمة) لمخرجه كمال سليم ، وإذا درسنا كمال سليم دراسة مستفيضة لوجدنا بين فلمه الكثير والكثير لكن حاولت آن اختزل الكثير ولهذا تم استعراض الفلم كمادة أدبية فتحدث عن واقع المجتمع المصري ولم نتطرق إلى الجوانب التقنية للفلم كإخراج أو تصوير أو تنفيذ وغير ذلك بل أخذنا من العزيمة الجانب الخلقي لأهل الحارة .

### *أهمية البحث :*

يلقي البحث الضوء على فلم (العزيمة ) لمخرجه كمال سليم الذي يعتبره المؤرخ السينمائي جورج سادول في ( قاموس الأفلام ) ١٩٦٥ واحدا من افضل الأفلام التي ظهرت في الفترة ما بين ١٩٣٠ -١٩٤٥ لأنه أول فلم يأخذ من ديكورات الشارع والحارة والأشخاص بواقعهم يتحركون ويتعايشون وهذا ما يتنافى من بناء الديكورات

وتصميم الملابس والبهرجة والتي كنا نلقاها في غيره من الأفلام ولهذا اخذ البحث الجانب الواقعي في أحداث الفلم وبساطة إنتاجه ، كذلك يسلط الضوء على نشوء العروض الفنية ثم إنتاج أول فلم سينمائي طويل روائي ثم نمطية الأفلام التي أنتجت في مصر وقتها واذا لم نقل حاضرا سوى الاستثناءات التي ظهرت فيما بعد كالأفلام التي أخرجها تلميذه صلاح آبو سيف آو ما قدمه يوسف شاهين وتوفيق صالح وغيرهم من الذين اهتموا بالجانب الواقعي والجدي لواقعية المجتمع المصري

***حدود البحث :***

يتناول البحث بدايات السينما المصرية كمدخل ثم كمال سليم حياته واعماله مع التركيز على فلمه ( العزيمة ) وواقعيته في الأحداث والتناول .

صناعة السينما في مصر :

قبل الحديث عن صناعة السينما في مصر لابد آن نستعرض ولو بصورة سريعة بداية العروض السينمائية في مصر حيث بدأت تلك العروض بعد فترة قصيرة من أول عرض سينمائي في المقهى الكبير ( جران كافيه ) في شارع كابوسن بباريس . لقد نشرت جريدة ( لارينورم ) صباح يوم الجمعة ٦ نوفمبر ١٨٩٦ في صفحتها الثالثة وعلى عمودها الأول الخبر التالي .

بدأت عروض السينما توغراف يوم الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦ ولأول مرة بالإسكندرية ... وننصح قراءنا بالتوجه لمشاهدة هذا التقدم الأخير للنبوغ الإنساني فلم يندموا على ما يقضونه من وقت .. ويمكن مشاهدة السينما توغراف في بورصة طوسون باشا من الساعة ٥ إلى الساعة ١١ ، مرة كل نصف ساعة .

وان هذا الخبر يعني آن العروض السينمائية بدأت في الإسكندرية ٥ في مساء يوم الخميس ٥ تشرين الثاني ١٨٩٦ في إحدى صالات بورصة طوسون باشا حيث كانت أجرة الدخول ٤ قروش للرجال وهذا مبلغ باهض وقتها ، آما عن الأفلام التي عرضت فتضيف نفس الصحيفة في صباح الاثنين ٩ تشرين الثاني ١٨٩٦ وباللغة الفرنسية قائمة بالمناظر التي تقدمها باللغة الفرنسية بالصحيفة الثالثة العمود الثالث ما يلي ( المصارعون ، المتجرد من ثيابه ، أهالي مدغشقر ، غاية بولونيا ، الحدادون ، رقصة الكانكان ) وهكذا

تتواصل الصحف الأجنبية والعربية بنشر أخبار تلك العروض والمناظر وتنشر أخبار الجمهور واهتمامه بهذا الإنجاز العلمي الحديث

الجمهور المتزايد في كل من الإسكندرية وبعدها القاهرة ، جعل كبار المستثمرين آن يلتفتوا إلى هذا الاختراع الجديد ثم التفكير بالربح عن طريق الاستثمار وبهذا نرى إن قاعات العروض تشيد واحدة بعد أخرى وما ساعد على ذلك هو انتشار هذه الصناعة في العالم اجمعه ومنها مصر حيث لفتت اهتمام الأجانب في تموين مشاريع لانتاج افلام في مصر فمثلا تم انتاج افلام مصرية روائية قصيرة عام ١٩٢٢ ومنها " الاسكندرية " " على ضفاف النيل " وفيلم " المدينة العظيمة في مصر " وفيلم : من القاهرة الى الاهرام " ومن الافلام المصرية الروائية القصيرة هو فيلم " خاتم سليمان " ويحمل هذا الفيلم اسم " الخاتم السحري " او خاتم الملمك " في بعض المصادر وهو مضحك من نص واحد وهو من اخراج ليونار لا رشي ومن تصوير الفيزي اورفا نيللي وهو من تمثيل الممثل الكوميدي فوزي منيف وافراد فرقته وتوالت فيما بعد انتاجات فلمه ودراسات عن تطوير صناعة السينما والاخذ بها وذلك لاهميتها التعليمية والاعلامية وما سيود بالنفع العظيم على البلاد ماديا وتثقيفيا على عموم الشعب المصري وهذا ما دفع الاستاذ فكتور روسيتو ان يقدم مشروعا لتعليم جمهور الفلاحين بواسطة السينما .

انما دفع التفكير في صناعة اول فيلم مصري اضافة الى ما ذكر ان كثير من المغامرين من التجار ارادوا الاستفادة من تلك الفرصة وخاصة ان هذا الوليد الجديد في الصناعة ذاع صيته وتوالت اخباره يوما بعد يوم خاصة بعد ما تأسست صحف تكتب اخبار السينما بعدما كانت بعض الصحف تخصص مكانا في جريدتها وعلى صفحاتها ، ولكن سرى اول صحيفة تعنى بشؤون السينما انشئت عا ١٩١٩ في مدينة الاسكندرية فكانت مجلة (سينجرا ف جورفال) اول مجلة مصورة متخصصة في نشر اخبار السينما حيث بدأت في الصدور من اول آب ١٩١٩ وكانت تصدر شهريا وباللغة الفرنسية وكان ثمن العدد وقتها قرشين وكانت تنشر ايضا اخبار باقي الملاهي اضافة الى ذكر تزايد عدد دور العرض بالقاهرة والاسكندرية وهذا عني اقبال كثير من الجمهور المصري على ارتياد تلك الدور حيث بدأت تعرض افلاما من ايطاليا منها فلم ( اتيلا ) من انتاج شركة امبروزيو فيلم في تورينو وفيلم " القديسة " من انتاج شركة تيبر فيلم في

روما وهكذا كثرت دور العرض وتنوعت مصادر انتاج تلك الافلام الى ان اقتنع الذين كانوا يفكرون في الانتاج السينمائي من الاجانب المقيمين في الاسكندرية في انتاج افلام سينمائية ولكن لكي يعطوا نجاحا لافلامهم كان لابد ان يشركوا ممثلون من مصر يحبهم الجمهور وخاصة كما هو معروف ان المسرح المصري كان يعمل فيه ممثلون مرموقون منهم مثلا فؤاد الجزائرلي الممثل المسرحي الكوميدي وكذلك علي الكسار وعزيز عيد وغيرهم وكان اول تفيذ لفكرتهم هذه هو اظهار فيلم روتئي قصير الى النور الا وهو ( مدام لوليتا ) وكان من اخراج ليونار لاليجي وتصوير الفيزي او اوفا نللي الذي ذاع صيته في ادارة التصوير وصور عدد كبير من الافلام المصرية وكان هذا الفيلم من بطولة فؤاد الجزائرلي وعرض هذا الفيلم بعد ذلك في سينما الكلوب المصري بحي الحسين عام ١٩١٩ وبنجاح هذا الفيلم القصير دفع الاجانب بالاستعانة بالممثلين الاصليين وكان لهذا النجاح ما يبرره لكي ينجح اول فيلم مصري روتئي طويل .

***في بلاد توت عنخ آمون :***

لقد اراد المحامي فكتر روسيتو ان يعلم الفلاحين المصريين اصول الزراعة ومكافحة الافات الزراعية عن طريق السينما وبهذا بعث بمشروعه الي الحكومة المصرية ، ففي البداية لم تهتم الحكومة لذلك المشروع لكن باسكال بيروسبيري الذي كان له ايضا اهتمامات بموضوع استخدام افلام سينمائية في خدمة التعاليم في مصر ان ينشيء في الاول من كانون الاول عام ١٩٢٢ شركة ( بروسبيري اورينتال فيلم كابرو ) ،اي " الفيلم الشرقي بمصر " تقوم بانتاج افلام سينمائية واصدار جريدة سينمائية اسبوعية تصور الاحداث المصرية وبهذا دعا فريقا منكبراء الموظفين والاعيان وكان من اكثرهم حماسا الى دعوة السنيور برو سبيري هو المحامي فيكتور روسيتو وبدأت الصحف المصرية تكتب عن تربية جمهور الفلاحين بواسطة السينما وتقديم التراث المصري العريق عن طريق انتاج افلام سينمائية روائية طويلة تنشر التعاليم وهكذا جاءت المفاجأة من فكتور روسيتو عندما انتج فيلما روائيا طويلا من اخراجه وباسم " في بلاد توت عنخ آمون " عام ١٩٢٣ حيث كان السباق في انتاج الافلام في مصر وبهذا كانت الولادة الاولى وهذا ماكتبته مجلة " الصور المتحركة " في عددها الصادر في ٢٦ يوليو ١٩٢٣ في صفحة ٢١ تحت عنوان : " في بلاد توت عنخ آمن اول شريط في مصر " " نهنيء المسيو

فيكتور روسيتو على الشريط السينما فوتغرافي الذي عمله وصرف عليه الفا وتسعمائة ولم يخش الفشل ... الرجل ايطالي الجنس عنت له فكرة تعليم الفلاحين بواسطة السينما ... واول ما عمله هي رواية مصرية المعنى افرنجية المبنى ويدور معظمها على الاثار المصرية والمناظر المصرية في مصر والاقصر وكوم امبو ونحن نسر جدا ان جاء هذا الشريط دليلا ناصعا على صلاحية الجو المصري على التمثيل " ٣ وهذا يعني هناك اسس بنجاح انتاج الافلام المصرية وفعلا تم ذلك والبعض يعتبر مصر هي هوليود الشرق ، ان فيلم ( في بلاد توت عنخ آمون ) من انتاج واخراج الاستاذ فكتور روسيتور المحامي المعروف في القاهرة ومن تصوير المصور المصري محمد بيومي ومن تمثيل فوزي منيف من مصر والممثل الايطالي ارستيدي هاج اندريا ، وهو من خمس فصول وبزمن ١٦ دقيقة عن كل فصل فيكون زمنه تقريبا بحدود ٨٠ دقيقة اما مجلة ( سينما في عددها ٥ من نيسان ١٩٢٤ في صفحة ٨ تقول ( الممثلون الرئسيون : بروفسور كارتون عالم المصريات العظيم المولع بالابحاث الاثرية وابنته كيتي ( تمثيل الانسة جون مار بيرت ، فتاة جميلة قلبها له نفس صفاء ابتسامتها ، وفكتوريا الابتة المتبناة للبروفسور ( تمثيل الانسة بولاند ديريس) وهي فتاة متآمرة لديها احساس بالحسد والغيرة . وابن وادي النيل الذي يقوم بالدور الرئسي ، ويؤديه مصري . وتدور الاحداث اثناء اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون بواسطة اللورد الراحل كارتانون ) ٤ . اذن ان فيلم " في بلاد توت عنخ آمون " اول فيلم روائي مصري طويل تم تنفيذه في مصر وعرض عرضا خاصا بها يوم الاربعاء " يوليو ١٩٢٣ ثم عرض عرضا عاما في الخارج وعرضا عاما في مصر في العام التالي ١٩٢٤ . وتم انتاج افلام قصيرة روائية واخبارية الى ان جاءت سنة ١٩٢٧ حيث تم فيه انتاج الفيلم المصري الروائي الثاني ( ليلى ) والذي يعتبره البعض الفيلم الاول في تاريخ السينما المصرية وهو من اخراج ستيفان روستي وزبعض اخر يذهب على اعتبار فيلم ( قبلة في الصحراء ) اول فيلم مصري روائي طويل ولكن الدلائل تشير ان العرض الاول لفيلم ( ليلى ) هو يوم ١٦ تشرين الثاني ١٩٢٧ بسينما مترو بول في القاهرة وهو من بطولة عزيزة امير في دور ليلى والممثل وداد عرفي والاصح ( اورفي ) نسبة الى مدينة في اورفا في تركيا او ( الرها ) بالعربية حيث قام بدور الشيخ احمد واستيفان رستي في دور رؤف بك وبمبة كشر بدور سلمى وغيرها وقام باخراجه ستيفان

روستي وتصوير توليو كاريني وقام حسن الهلباوي بتصوير لقطات قليلة ، لقد كانت اخبار الفيلم تظهر في الصحف الى ان ظهرت اخبار فيلم اخر وهو فيلم (قبلة في الصحراء ) من اخراج ابراهيم لاما وهو من انتاج شركة كوندور فيلم ومن بطولة بدرو لامة في دور شفيق وابرلهيم عادل ذو الفقار في دور محمود وايفون جوين في دور هيلدا وغيرهم اما تصوير اليلم قام به مايا السندسدسكي وتم عرضه في يوم الاربعاء ٢٥ كانون الثاني ١٩٢٨ في سينما مترو بول في القاهرة في حين كان عرضه الاول في الاسكندرية هو يوم الاثنين ١٢ آذار ١٩٢٨ في سينما محمد علي في الاسكندرية وهكذا توالت انتاجات وعروض الافلام المصرية سنة بعد سنة وآخذ ارقام الانتاج السينمائي تزداد بصورة سريعة حيث تؤكد لنا المصادر بأن معد الافلام بدأ بتزياد خاص بعد افتتاح استوديو مصر عام ١٩٣٥ وهو آخر مشروعات شركة مصر للتنفيذ والسينما التي اسسها طلعت حرب عام ١٩٢٥ كاخدى شركات بنك مصر ، وبوجود استوديو مصر عرفت صناعة السينما في مصر عصرا من الازدهار حيث (وصل عدد دور العرض الى اكثر من مئة ، وارتفه متوسط انتاج الافلام من عشرة افلام في السنوات السابقة على افتتاحه الى عشرين فيلما في السنوات التسع التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية حيث تم في هذه الفترة انتاج ١٤٠ فيلما ) ٥ لقد حققت هذه الافلام ارباحا وصلت الى اكثر من مائة الف جنيه وان متوسط كلفة الفيلم كانت تصل مابين ٢٠--٢٥ الف جنيه وهذا ما دفع كثير من اصحاب المال ان يوظفوا رؤس اموالهم في السينما وهكذا دخلت رؤوس اموال متطفلة على السينما وكانت هذه متمثاة في اغنياء الحرب وهذه اساءت لصناعة السينما .

في مصر لان كان القسط ان تجني افلامهم الارباح وليس تقديم افلام جيدة ولكن بالرغم من ذلك قدمت السينما المصرية افلاما جيدة وهناك كثير منها خلال مسيرة الافلام المصريةواضافة الى ذلك قدمت السينما المصرية مخرجين متمرسين على مرور الزمن من المرحلة الاولى الا وهي مرحلة البداية ( ١٩٢٣ -١٩٣٥) وهي ولادة السينما على يد المغامرين الاجانب اما مرحلتها الثانية فهي مرحلة استوديو مصر (١٩٣٥-١٩٤٤) وهي مرحلة خلق صناعة سينما مصرية تنافس بها الاجنبية ولمن برغم ذلك لم يتغير مفهوم السينما في هذه المرحلة عما سبقتها وان اول فيلم تم تصويره في استوديو مصر فهو الفيلم الغنائي ( وداد ) الذي قامت ببطولته ام كلثوم وكتب قصته الفيلم وحواره الشاعر احمد

رامي وقام احمد بدر خان باعداد السيناريو وكان المفروض ان يخرجه ولكن اوكلت عملية الاخراج الى الالماني فيرتز كرامب ، وكان فيلم ( وداد) اول فيلم مصري يعرض في مهرجتن دولي للسينما وهو مهرجان البندقية عام ١٩٣٦ ، وان نجاح الفيلم تجاريا دفع بام كلثوم ان تظهر في سلسلة افلام اخرى ناجحة ، ولم يكن فيلم ( وداد) اول فيلم غنائي بل سبقه فيلم ( الوردة البيضاء ) من اخراج محمد كريم عام ١٩٣٣ ومن بطولة محمد عبد الوهاب ومن قبله ( انشودة الوفاء ) عام ١٩٣٢ الذي اخرجه ماريو فولبي ( لكن ابرز الاتجاهات الفنية في الاربعينيات هو الاتجاه الواقعي الذي بدأه كمال سليم واكمل التلكساني ، ووصل صلاح ابو سيف وتوفيق صالح ويوسف شاهين الى ذروة النضج في اواخر الخمسينيات واوائل الستينيات ) ٦.

ان فيلم ( العزيمة ) كمال سليم ١٩٣٩ استطاع ان يصور الواقع الاجتماعي لمصر ولنا وقفة تحليلية لهذا الفيلم الذي اسرى اسس بداية السينما الواقعية في مصر حيث كان كمال سليم معجبا بصورة خاصة ( بالواقعية الفرنسية ) وعرف كيف يستخلص تعاليم رينيه كلير وكارنيه اوجان رينوار ، لكن اسلوبه كان اصيلا اشبه باسلوب الواقعية الجديدة .

بدايات الواقعية : ظهرت الواقعية منذ بدية صناعة السينما وخاصة الاخوان لومبير الذين كانو السباقين حيث صوروا ذلك الواقع من خلال قطار يدخل المحطة وانساس يسافرون وجياد تجري ورجال يتحركون فجاءت تسجيل لواقع حياتي فكانت هذه الاحداث تسجل بشكل عفوي وبعيد عن التصنع فكانت البداية كتسجيل هذا الواقع كفيلم ( جناييني يسقي الحديقة ) ، ولكن لم تستمر تلك العفوية كما كانت بل تدخل منظرو السينما في ايجاد صيغة علمية لصناعة الفيلم الواقعي .

فقد كانت الافلام هي عبارة عن تسجيل للواقع حيث كانت تسجل الاحداث التي تجري في الواقع كما هي دون تخل من قبل المخرج او أي اضافة حيث كانت تسجل بشكل عفوي وغير مصنع كما اسلفنا مثل ( جناييني يسقي الحديقة ) ولهذا نعتبر هذه المرحلة هي بداية لتسجيل الواقع ( ان اول الافلام التي ظهرت لنا في التاريخ تصور لنا قطار يخل المحطة وجياد تجري ورجال يتحركون ) ٧ ولهذا ان الكامرة كانت تثبت فوق حامل لا يتحرك وذات عدسة بسيطة تسجل ما يدور امامها من احداث ، وهذا ماجعلنا ان نعتقد ان السينما كانت تنتقي المواضيع المراد تصويرها في تلك الفترة وهذا يعني انها كانت تصور

مواضيع متحركة وليست ثابتة وذلك بسبب طبيعة الكاميرة وكانت تتم ذلك من دون تخل المخرج ، لكن صناعة السينما بدأت بالتطور من الناحية الادبية والتقنية ولهذا بدأ يتحرك من خلال ذلك المخرج حيث بدأ يحرك ما يسجله كاتب السيناريو من احداث واقعية ولهذا بدأت عملية الاستنقاء وهكذا بدأت عملية اختيار الواضيع المراد تصويرها ( حيث اصبح المخرج هو المحرك الاساس للواقع واخذ يوجه حركة الاشياء المتحركة والاشخاص حتى يجعل هذه المرحلة بأنه الواقع هو الذي يدفع الى المزيد من الحركة ) ٨. ان كثير من الرواد الذين جاءوا فيما بعد قد ارسوا دعائم الواقعية من خلال نظرياتهم امثال كريفيث في اميركا وايزنشتين

وبودفكين في روسيا ، اما دزيغا فيرتون ايضا حاول في المجال هذا عندما حاول ان يصور حياة موسكو في بداية حياتها اليومية الى نهاية اليوم والذهاب الكل الى بيوتهم ، لقد الاراد ان يسجل الحياة اليومية كما هي في فيلمه ( الرجل صاحب الكاميرة السينمائية ) ، حيث اراد لكاميرته عين صور ذلك الواقع فكان يؤكد على انه ( السينما عين ) تقوم بنقل الواقع ( انها ترفض ان الممثل والملابس والمكياج والاستوديو والمناظر والاضاءة ) ٩ ويعني هذا انها ترفض كل شيى مصطنع وانما تسجل ما يدور بشكل مباشر وعفوي ، وهذا ايضا مايوكده لوميير بانة يجب ان تصور الاشياء كما هي وقد عمل المنظرون في السينما على تطوير ذلك ولهذا نرى كل من اروزية بازان وسيكفرد كراكاور على تثبيت بعض النظريات التي تدعم ذلك . حيث يقول الاخير ( ان السينما تحيا بالرعم في تصوير الواقع وان مهمة السينما هي حصر الوجود الفيزيائي وسيولة الحياة امام الكاميرا الذي يولد الصورة المرئية التي تعتبر هي المحرك الاساسي في اللغة السينمائية بعفويتها اللحظوية والتي تولد الزخم الدرامي في هذا الوسط التعبيري الصوري ) ١٠

وهذا ايضا ما اكده بازان بان الاشياء يجب ان تصور بشكل طبيعي كما يحدث امام الكاميرة وتسجل حركاتها وافعالها الاعتيادية من دون تصنع وتكلف وبشكل مباشر بين حوادث انية وحوادث وانطباعات انطباعية بواقعها الاني ولكن هذا الواقع الفيلمي يختلف عن الواقع المعاش ان المنظرين اختلفوا في ما بينهم فمن يعتقد ان هناك اختلاف بين الواقع الذي نعيشه وعن واقع الذب تتطرحه السينما وان الكاميرا حتى لو سجلت ما يدور امامها بشكل عفوي فانه يختلف عن واقعية الواقع الذي نعيشه وهنا يؤكده كراكاور حيث

يقول عن ذلك " ان ماتسجله الكانيرا من هذا الواقع هو نسخة من الاصل مشابهة ومطابقه لاغلب السمات والخصائص للشيء المصور وهذا يعني اننا حافظنا على نسبة كبيرة من الاصل " ان عشرينيات القرن العشرين تعالج وبشكا واقعي حياة الانسان وتعايشه في المصنع والبيت والشارع واطلق كراكاور على تلك الافلام افلام الشارع وخاصة في المانيا . ولذا يجب ان يقدم الموضوع الواقعي والسينما بشكل جمالي وهذا يقع على عاتق المخرج الذي يجب ان يوفق بين العمل الفني والواقع .

## كمال سليم

حياته :

ولد كمال سليم في حي " الظاهر " بالقاهرة في يوم ١٩ تشرين الثاني عام ١٩١٣ ولكن سرعان ما توفي وهو في ريعان شبابه حيث رحل في يوم ٣ من عام ١٩٤٥ وذلك قبل ان يبلغ الثانية والثلاثين ببضعة شهور .

ينحدر كمال عبد الغني من اسرة مصرية من اصل " قوقازي " تلقب باسم ( سليق ) اشتهرت بتجارة الحرير بين مصر والدول وكان جده لابيه عبده من كبار التجار حيث لايزال باسمه الان شارع بحي ( العباسية ) ، لقد كان والده رجلا وطنيا متحمسا لقضية مصر وبهذا كان عضو في مجلس النواب عن دائرة " الجمالية " عام ١٩٢٤ . لكن عبد الغني سليم توفي عام ١٩٢٨ وترك لكمال سليم واخوته الاثنين وللاختيم مصنعا ومتجر حرير صغيرين في الحي الحسيني ولم يزد عمر ولم يتجاوز عمره الخامسة عشر وهو لايزال طالبا بمدرسة " فؤاد الاول الثانوية " وهي "العباسية الثانوية " الان .كانت العائلة تعلق امالها عليه كي يكمل دراسته ثم يزاول مهامه في ادارة تجارة والده ومصنعه ، لكن كمال سليم لم يفكر بما كانت تفكر به عائلته لان السينما كانت اهوته وبدأت تأسر لبه مما جعلته ان يترك دراسته الثانوية ويتوقف عند مرحلة ( الكفاءة ) . لقد كان شغوفا لمشاهدته الافلام المتعلقة بافلام رودولف فالنتينو والذي كان وقتها معبود النساء ولهذا دفعه ان يقلده وكان لاعجابه وصل الى ان يحزن على فالنتينو عندما مات عام ١٩٢٤ ما دفع ان يواسي اصدقاته وكأنه صديق له . ان عشق كمال سليم للسينما دفعه ان يضع في عروة جاكيته ( مفتاح النيل ) المشهور عند قدماء المصرين اعتقادا منها بأن آماله في السينما ستتحقق ويكون عمله فيها فتحا مبينا ، لقد كان مدمن على مشاهدة الافلام حيث لايفوته عرض

سينمائي ، وكان في كل مشاهدة يمعن النظر في ذلك وكان يبني مستقبله على ان يكون سينمائيا في المستقبل ، لقد كان طموحا نشطا لاينفك ابدا من متابعة اخبار السينما ولهذا يقول عنه صلاح الشاهد ، ( الشيء الذي كنت الاحظه عليه دائما ، انه كان مهتما بالسينما يتطلع على الكتب والمجلات السينمائية التي كانت تصل اليه من الخارج ، وكان اذا عرض فيلم جديد ، يتهيء للذهاب اليه ، وكأنه ذاهب الى الجامعة ليدرس ويتعلم ) ١.ان الشغف للسينما جعله ان يفكر بالسفر ولذلك للاطلاع على اسرار الفن السينمائي وكانت وجهته باريس بعد ان كان قد ادخر مائة جنيه من مصروفه الخاص وفعلا ترك القاهرة وبدون علم عائلته خوفا منها ان تمنعه من الذهاب هناك ولكن بعد وصوله الى مارسيليا حدث ما لم يكن بالحسبان حيث لسوء حضه اغتيل رئيس الجمهورية الفرنسية بولدو مير يوم ٦ مايو ١٩٣٢ وتم القاء القبض على الكثير من الاجانب ومن بينهم كمال سليم عبد الغني سليم ولكون عدم حمله لجواز سفر ثم اعادته الى مصر وبذلك تكون اماله خابت بعدم وصوله الى فرنسا لدراسة السينما ، وبهذا يكون قد تلقى هذه الصدمة وهو في سن التاسعة عشرة من عمره ، ولكن لم يهدأ هذا الحب الهائج للسينما بل اصر ان يتعلم اللغات الحية وذلك ليتسنى له قراءة المزيد من الكتب وبلغاتها الاصلية وبهذا درس الانكليزية والالمانية والفرنسية وبدأت تتصاعد دراما عشقه للسينما لكي يزاول هوايته حيث بدأ يفكر ان يعمل في السينما ولهذا يذكر تلميذة المخرج محمد عبد الجواد فيقول : ( انه بدأ يمارس هوايته عمليا لاول مرة في فيلم صامت من افلام الهواية بعنوان " ابتسامة الشيطان" من اخراج عبد المعطي حجازي مولف قصة فيلم " تحت ضوء القمر" تمثيل انصاف رجدي وبدر لاما واخراج شكري ماضي والذي عرض في يوم ٢٦ ابريل ١٩٣٠ فقد مثل كمال سليم في الفيلم الاول دور رجل بائس وعمل معة حسين صدقي الذي قدمة فيما بعد في دور الفتى لاول مرة في فيلم "العزيمة "

ولكن صديقه المخرج احمد بدر خان يضيف الى حديث محمد عبد الجواد فيقول : عندما سافرت الى فرنسا في بعثة لدراسة الاخراج السينمائي لجامعة السينما في باريس . كان كمال سليم على اتصال دائم بي عن طريق المراسلة ، حيث كنت ارسل اليه الجديد من الكتب والمجلات السينمائية التي كانت تصدر هناك . ولما عدت الى القاهرة في اول اكتوبر ١٩٣٤ كان كمال اول من يقابلني من الاصدقاء ، لانه كان في انتظاري في ذلك

اليوم ليعرف آخر التطورات للسينما . واخذنا نسير معا على الاقدام في منطقة الجزيرة من غروب الشمس حتى منتصف الليل في حديث لا ينقطع عن السينما .٣

هكذا كان كمال سليم منكب على تثقيف نفسه سينمائيا ، فلقد عمل على قراءة كل مايتعلق باحداث السينما الى استمراه بمشاهدته الافلام السينمائية والتي كانت دور العرض السينمائي بازدياد دائم لكثرة ما يعرض من الافلام سواء كانت عربية او اجنبية وهذا ماشجع على ازدياد الانتاج السينمائي المصري وانكباب المواطن المصري لمتابعته مشاهدة الافلام المصرية خاصة وذلك لانها كانت في الهجة المصرية وهذا لايتطلب قرتءة الترجمة الموجودة على الفيلم الاجنبي المترجم .

ان افتتاح ستوديو مصر عام ١٩٣٥ هو احد مشروعات شركة مصر للتمثيل والسينما التي اسسها طلعت حرب عام ١٩٢٥ كاحدى شركات بنك مصر . ومعناه هذا انها بدأت بمرحلة تحويل الانتاج السينمائي ولهذا تهيأ اول عنصر لنشؤ السينما وانتاج الافلام الا وهو وجود التمويل المالي للفيلم وهذا مايجعل ديمومة الانتاج مستمرة ولهذا نرى انه بيانات الانتاج السينمائي بالارتفاع الى مستويات عالية لحد انها جعلت ان يكون لهذه الصناعة قاعدة عريضة وانه الذي دفع لهذه الصناعة انه تزدهر هو وظهور الفيلم الغنائي وذلك لوجود كبار المطربين منهم سيد درويش ، عبدو حمولي ، محمد عبد الوهاب ، ام كلثوم .

ونادرة وفريد الاطرش واخته اسمهان مع نور الهدى ونجمة الفيلم الغنائي ليلى مراد ، ولهذا نرى ازدياد مطرد في عدد الافلام المنتجة اضافة الى عدد دور العرض السينمائي . وبوجود استوديو مصر عرفت صناعة السينما المصرية عصرا من الازدهار وصل فيه دور العرض الى اكثر من مائة دار ، وارتفع متوسط انتاج الافلام من عشرة الافلام في السنة في السنوات الاربع السابقة على افتتاحه الى عشرين فيلما في السنوات التسع التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية حيث تم في الفترة انتاج ١٤٠ فيلما ، وبعد الحرب العالمية بدأت مرحلة جديدة في تاريخ صناعة في مصر حيث اصبح انتاج الافلام اكثر سهولة واسرع وسيلة لتحقيق الارباح ... ففي الفترة من ١٩٤٥ الى ١٩٥١ مثلا ارتفع متويط انتاج الافلام كل سنة الى ٥٠ فيلما وبلغ عدد الافلام ٢٤١ ، أي نحو ثلاث اضعاف

الافلام المصرية منذ عام ١٩٢٧ ووصل دور العرض الى ٢٤٤ دارا عام ١٩٤٩ وعدد الاستوديوهات الى ٥ وفيها احد عشر بلاتوه . ٤

ان هذا الانفجار الانتاجي في صناعة السينما المصرية جعل بعض المنظرين في السينما ان يرفضوا النوعية التي كانت تسيطر ذلك الكم الكبير فكان كثير من تلك الافلام رديئة وخاصة لما كانت تصوره عن المجتمع الواقعي في مصر وهذا ماندفع بسطاء المصريين ان يشتهدو هذه الافلام وذلك لكي يتعرفوا على اسراء الاغنياء الذين كانوا يعيشون في سرايا على البسطاء من المصريين عدم دخولها ولهذا كان لابد لبعض المخرجين القلائل ان يعكسوا الجانب الاخر وهو حياة الفقراء والبسطاء فجاء فيلم كمال سليم "العزيمة " واراد ان يكون البداية الحقيقية لخلق فيلم مصري اصيل لكن الموت لم يمهل كمال سليم حيث توفي كما اسلفنا عام ١٩٤٥ .

اعماله :

لقد بدأ كمال سليم حياته الفنية موظفا بستوديو مصر حيث عمل بوظيفة سيناريو ثم بعد ذلك رئيسا لقسم السيناريو ، اما نشاطه السينمائي ، بدأ بفيلم " وراء الستار " وهو فيلم غنائي من بطولة المطرب عبد الغني السيد امام مطربة ناشئة في حينها وهي رجاء عبده مع عبد السلام النابلسي وتحية كاريوكا وزينات صدقي والفيلم من تأليف واخراج كمال سليم حيث وضع الحان الفيلم هذا الموسيقار السنباطي واحمد صبري التجريدي طبيب الاسنان الذي كان من اوائل الملحنين لام كلثوم في بداية مشوارها الغنائي ، وقد عرض هذا الفيلم في يوم ٠٣ كانون الاول من عام ١٩٣٧ ولم يلقى هذا الفيلم نجاحا بل فشل فشلا ذريعا بالرغم من ازدهار الفيلم الغنائي وقتها وبروز العديد من الافلام الغنائية " انشودة الفؤاد " عام ١٩٣٢ ومن بطولة نادرة و" الوردة البيضاء " عام ١٩٣٤ و" دموع الحب " عام ١٩٣٦ وهما من بطولة الموسيقار محمد عبد الوهاب وفيلم " الغندورة " عام ١٩٣٦ وهو من بطولة منيرة المهدية وافلام ام كلثوم منها " نشيد الامل " عام ١٩٣٧ وفيلم "وداد " عام ١٩٣٦ حيث يعتبر اول فيلم مصري يعرض في مهرجان دولي للسينما وهو مهرجان البندقية عام ١٩٣٦ وهو من اخراج الالماني فريتزكراب ، وبالرغم من ازدهار سوق الفيلم الغنائي نرى ان فيلم " وراء الستار " اراد ان يقضي على المخرج

الشلب كمال سليم ، تن تجربته جاءت فاشلة مما جعلته ان يعيد حساباته حيث لم يكن قد استكمل كل معداته وادواته الفنية الى جانب حداثة التجربة له مما جعله ان يلقي الكثير من المتاعب من العاملين في الفيلم ولهذا نرى ان العمل توقف فيه اكثر من موه لقد كان هذا الفيلم عبارة عن مدرسة تعلم فيها الاخراج لقد كان مختبرا صنع فيها اولى تجاربه ولهذا نرى انها حملت اخطاء تجربته الاولى فكان فيها كثير من التصور من الالمام في هذه التجربة وبالحقيقة ان الوم لا يقع عليه بل كان هناك خللا اخر وهو في شخصيته بطل الفيلم عبد الغني السيد " كان من اشهر المطربين في ذلك الوقت ، لم يكن يتمتع بجاذبية جماهيرية على الشاشة . كما ان ستديو " ناصيبان " الذي تم فيه تصوير الفيلم كان لايزال في دور الانشاء " ان متطلبات النجاح للفيلم لم تكن مكتملة وبهذا جاءَ متعثرا ولكن الاغاني انتشرت وطبعت على اسطوانات " اوديون " منتجة الفيلم ورددتها الاذاعة .

ان كمال سليم لم يقبل بالهزيمة انما روح الشباب كانت تجري في عروقه وهو في العقد الثاني من عمره ولهذا نرى سريعا جاء فيلمه الثاني وهو فيلم " العزيمة " عام ١٩٣٩ وهو من انتاج ( شركة مصر للتمثيل والسينما ) ومن تمثيل فاطمة رشدي وحسين صدقي . ان هذا الفيلم لم يجعل انعطافا في حياة كمال سليم بل جعلت التجربة هذه انعطفا في مجال السينما المصرية وتحول في تاريخ السينما المصرية وسنقف عند هذا وقفة تحليل وتمحيص نتناول فيه جميع الجوانب التحليلية والتقنية وهذا ماجعله ان يكمل مشواره في الاخراج حين اخرج فيلم " الى الابد " عام ١٩٤٠ وهو من انتاج شركة مصر للتمثيل والسينما ومن بطولة فاطمة رشدي وسليمان نجيب و " قضية اليوم " ١٩٤٢ وهو ايضا من انتاج شركة مصر للتمثيل والسينما ومن تمثيل عقيلة راتب وانور وجدي وفي نفس العام جاء لقائه مع الموسيقار فريد الاطرش في تجربته الغنائية الاخرى حين اخرج له فيلم " احلام الشباب " مع مديحة يسري وكانت هذه ايضا تجربة فريد الاطرش الثانية بعد فيلم " لنتصار الشباب " عام ١٩٤٠ مع شقيقته اسمهان حيث كام من اخراج زميل وصديق كمال سليم الا وهو المخرج احمد بدر خان اما فيلم " البوساء " عام ١٩٤٣ وهو من انتاج افلام النيل وهو الفيلم الثاني للشركة وكان من تمثيل امينةرزق وعباس فارس وهي مقدمة بنفس العنوان لفكتور هوجو وكذلك فيلم " شهداء الغرام " وهو

من انتاج افلام النيل عام ١٩٤٤ وهو عن مسرحية روميو وجوليت " لويلم شكسبير ومن بطولة ليلى مراد وابراهيم حموده و " المظاهر " ١٩٤٤ ومن انتاج " شركة الافلام المصرية " وتمثيل رجاء عبده ويحيى شاهين وفيلم " ليلة الجمعة " عام ١٩٤٥ ومن انتاج شركة " افلام النيل " وتمثيل " تحية كاريوكا وانور وجدي و " قصة غرام عام ١٩٤٥ ومن انتاج شركة الافلام المصرية وتمثيل امير وابراهيم حموده ولكن كمال سليم لم يكمل الفيلم حيث مات اثناء اخراج الفيلم فاكمله تلميذه محمد عبد الجواد

كمال سليم لم يكن مخرجا بل كتب اكثر من سيناريو لافلام روائية وفيلم تسجيلي قصير بعنوان " الصحراء " عن " واحة سيوه " ومن اخراج المخرج الروسي المتمصر فيكتور ستولوف : اما افلامه الروائية فهي اربعة افلام قام باخراجها زملاءه من المخرجين فاولها هو " الدكتور " من اخراج نيازي مصطفى والثاني " محطة الانس " اخراج عبد الفتاح حسن والثالث " العامل" اخراج احمد كاس مرسي ، اما الرابع فهو فيلم انور وجدي "ليلى بنت الفقراء " . لقد كان شابا موهوبا دووبا على تثقيف نفسه فكانت تجربته مجموعة ما بين القراءة النظرية والتطبيق العملي فكان مجموعة مواهب مابين التأليف وكتابة السيناريو والاخراج وهو لم يجلس قط على مقاعد الدراسة في المعاهد والكليات الفنية ولكنه انطلق من شغفه وحبه حتى العشق للفنون السينمائية فكان فنانا سينمائيا بمعنى الكلمة ، اما من الناحية الاخرى نجد ان الموضوعات التي تناولها في افلامه ففانها تختلف من ناحية الشكل والمضمون فكانت بعض قصص افلامه غنائية كامثال " وراء الستار " " واحلام الشباب " و شهداء الغرام " وحنان " ١٩٤٣ الذي هو من انتاج افلام النيل وتمثيل فتحية احمد وتارة واكيم وفيلم " ليلى بنت الصحراء " من اخراج انور وجدي اما افلامه الاجتماعية فكان على راسها فيلمه " العزيمة " و " الى الابد " وقضية اليوم " و " العامل " و " قصة غرام " ، اما افلامه الكوميديه فكانت " المظاهر " و " ليلة الجمعة " و " محطة الانس " وكذلك كان كمال سليم كاي مصري تجري في عروقه النفس الوطني فاراد ان يخرج افلام تاريخية تتناول حياة المصريين الوطنية وقادتها التاريخيين وبهذا كتب في اواخر حياته سيناريو فيلم " سعد زغلزل زثورة ١٩١٩ " ونحن نجد اسلوبه في التفكير واضحا في كل فيلم قدمه للشاشة حيث كان يرسم ملامح المجتمع المصري بواسطة كاميرته الذي اراد ان يكون فاقدا يسعى الى التغيير يريد بناء مجتمع مصري

جديد وهذا ماكان يهدف من خلف افلامه ، ولهذا نرى ان المشاهد المصري البسيط اعجب بفيلم " العزيمة " الذي كان يعكس حياته اليومية بعدما كان ينبهر بالافلام التي كانت تعكس حياة الاغنياء في المجتمع المصري الفقير فكان ينكب على مشاهدة تلك الافلام للتعلاف على الخفايا والحياة مابين الجدران السرايا والقصور التي لم يستطع المواطن المصري البسيط ان يحلم بهاحتى في احلامه ، لكن " العزيمة " استطاع ان يحرك مشاعر المواطن البسيط ولنا وقفة طويلة لفيلم كمالسليم الواقعي " العزيمة " ، انه كان يفتش عن الوطنية لمجتمعه الفقير ليجسدها على الشاشة وكأنهيريد ان يقول لتلك الشريحة العريضة " ها انا ذا اتكلم عنكم فيلميا كما يتكلم عنكم سعد زغلول سياسيا " وهذا ما يذكره صلاح الشاهد عنه فيقول :-

لما كتب قصة " سعد زغلول " جاء يعرض علي الفكرة من جديد فاعجبت بموضوع الفيلم ورحبت بتكوين شركة سينمائية معة باسم " افلام كمال سليم " تبدأ انتاجها بهذا الفيلم ، الذي كان يرشح فية لتمثيل " سعد زغلول " عملاق الادب عباس محمود العقاد ، على ان يسجل الدور بطريقة الدوبلاج بصوت عبد المجيد بدر وزير الشؤون الاجتماعية في ذلك الوقت الانة كان من اقرب الاصوات الى صوت سعد زغلول ... لكن المشروع لم يخرج الى حيز الوجود ، لانة توفي قبل موعد تسجيل عقد الشركة بيومين فقط . ثم اخفا بعد ذلك سيناريو الفيلم ولم نعثر لة على اثر .٦

لقد اراد كمال سليم ان يسجل بداية حقبة جديدة في تاريخ السينما المصرية وتحول جذري لما كانت تسير فية نمطية الفيلم المصري ولكنة توفي وهو في ريعان شبابه ليترك بذرة طيبة لفيلم مصري واقعي سار من بعدة تلاميذته اومن تاثر بة كالمخرج صلاح ابو سيف الذي اراد فيما بعد ان يكمل مشواره في اخراج العديد من الافلام الواقعية ولنا حديث عن ذلك لاحقا . وهكذا استطاع كمال ان يثقف نفسة في كثير من المجالات كالادب والفلسفة والاقتصاد والتصوير والمونتاج والموسيقى وتلقى الدروس على يد جمع من الاساتذة حيث تلقى دراسة الرسم على يد صديقة صلاح طاهر وكان يناقشه عن الفنون التشكيلية وعلاقتها بتكوين الصورة السينمائية ، اما النوسيقى فقد انكب عليها بمساعدة صديقه محمد حسن الشجاعي الذي كان يقوم بوضع الموسيقى التصويرية لافلامه وقد قام الروسي المقيم في مصر تشيرنافسكي بتعليمه على العزف على البيانو واستطاع بعد ستة اشهر من

الدراسة المتواصلة على عزف مؤلفات باخ وفاجز وبيتهوفن ، لقد كان موهزبـــا ومثقفـا ولهذا نراه الى ججانب افلامه المميزه يترك مكتبة سينمائية بعدة لغات اهديت فيما بعد الى مكتبة نقابة المهن السينمائية .

## العـــزيمة

قدم كمال سليم فيلمه ا "العزيمة " الذي عرض في يوم ٦ تشرين الثاني ١٩٣٩ وتسلســله في قائمة الافلام المصرية السادس والتسعين والتي بدأت بفيلم " في بلاد توت عنخ امون " الذي عرض عام ١٩٢٣ عرضا خاصا وعرض عرضا عاما في ١٩٢٤ ومـــن اخـراج فكتر روستيو.

### قصة الفيلم :

محمد افندي حنفي (حسين صدقي ) هو بطل الفيلم الذي يأمل ان يتعلـــم فيلحقـه والـده الاسطى حنفي الحلاق (عمر وصفي) بمدرسة التجارة العليا وبالرغم من امكانيته البسيطة نراه يغرق في الديون ولكن محمد افندي لم تقف طموحاته على حصوله على الدبلوم بـل كان يأمل من الاقتران ببنت الجيران وهي فاطمة (فاطمة رشدي ) بنت المعلـم عاشـور الفران (حسن كامل) والتي كانت تبادله الحب لانه شاب متعلم وتنتظره وضيفـة ..... في الحكومة وكان ينافسه في الحصول عليها ايضا هو العلم العتر الجزار (عبد العزيـز خليل ) الذي كان يجد التشجيع على ذلك من والدتها (ماري منيب) لانه في سن والدهـا . ولكن المعلم عاشور كان يفضل عليه محمد افندي ولايوافق على العترة وبعد ان يحصـل محمد افندي على الدبلوم يحاول اقناع نزيه باشا (زكي رستم) والد صديقه عدلـي (انـور وجدي) على تاسيس شركة تجارية مع ابنه ان يكون هو بمجهوده وهو بماله كي يخوضان بها ميدان العمل الحر وحال سماع نزيه باشا بذلك الاقتراحيوافق على الفـور عسـى ان ينجح ابنه الفاشل في الدراسه ان يكون ناجحا في هذا العمل وفي نفس الوقت يملأ فراغـه الذي يقضيه مع شلة من اصدقاء السوء ويبتعد عن قضاء لياليه في اللهو والمجون ولـهذا يعطي لأبنه هدلي المبلغ المطلوب للعمل التجاري , وتقوم عائلة محمد افنـدي بالاحتفـال بمناسبة حصوله على الدبلوم والعمل في نفس الوقت فيتجمع الضيوف ليحتفلون بالمناسـبة وتقوم فاطمة بتقديم الشربات كما نلاحظ انهما يتفقان على الزواج, ويفكر ايضـا بوضـع الدراسات والتحضير للمشروع ولذلك لكي يساعد والده الذي كان قد وقع تحـت طائلـة

الديون وخاصة بعدما يقع الحجز على صالون ابيه ولكن محمد افندي يطمئن الدائن بالوفاء بديونه ويلتف اهل الحاره حول اسطى حنفي الحلاق والد محمد افندي وهم الحاج روحي الحانوتي ، وجابر الحداد ، وشبك الاسكافي وهذا مايدفع لاحقا ان يقوم محمد افندي بسداد دين ابيه ، ان اهتمامه بالمشروع كان يشغله دائما ولهذا يقوم بالاتصال مع صديقه عدلي ابن نزيه باشا الذي سبق له وسافر الى اوربا ، الذي لم يهتم بالمشروع بل كان منشغلا بلعب الورق مع اصدقائه وان اتصال محمد له جعله ينزعج منه كثيرا لكن محمد افندي يذهب اليه الى البيت حاملا حقيبته الضخمه التي تحتوي على ميزانية المشروع ولكنه يفاجأ عندما يرى صديقه قد اقام حفلا يضم شلته من الاصدقاء والصديقات منهمكين في الشراب والرقص ولكن عدلي يستاء من محمدلانه جاء في وقت غير مناسب ثم انه لايستطيع تمويل المشروع لان النقود التي اودعها والده عنده قد صرفها على طاولات القمار ولهذا يترك محمد افندي بيت عدلي بعد ان سخر اصدقائه منه واكالو له الاهانات وبعد ان يلقنهم درسا قاسيا في الادب يوجه الى وجه عدلي لكمة قوية يسقط على اثرها ارضا . يرجع محمد الى البيت حزين فيلحظ ذلك والده فيسأله عن ذلك فيخبره ان مشروعه قد فشل وبعدها يذهبالى قهوة الحي ليجلس مع اصدقائه الحانوتي ،والأسكافي، والحداد ،الذين كانوا يعرفون ان العتر قد تقدم لخطبة فاطمة ويحتد الصراع ما بين العتر ومحمد افندي بعدما يلقي محمد كوب ماء على العتر وتبدأ مشاجرة مابين محمد واصدقائه والعتر ورفاقه ويصاب محمد على اثرها بجرح في جبينه وكل ذلك بسبب اعلان خطوبة العتر من فاطمة التي هي ترفض تلك الخطوبة .

وبعد رجوع الباشا من اوربا يعرف ما حدث بين عدلي ابنه وبين صديقه محمد افندي ويطرد الاب ابنه بعدما يراه مع جماعه من اصدقائه وصديقاته ويقوم الباشا بمساعدة محمد افندي للحصول على وظيفة كتابية في شركة مقاولات يديرها ذهني باشا (عباس فارس) وبهذا يكون قد تحقق حلم محمد افندي بالزواج من فاطمة ولكن السعادة لم تدم حتى يطرد محمد افندي من عمله بسبب فقدان مستند كان في عهدته ويخفي تركه للعمل عن زوجته فاطمة وهم في شهر العسل لانها كانت تفتخر بزواجها من موظف محترم ولاكنه يسعى الى ايجاد عمل له في شركة للملابس حيث يرتدي بدلة العمل الصفراء ، وفي اثناء ذلك يراه المعلم العتر ويتآمر مع بعض بنات الحاره لاخذ زوجته فاطمة الى

الشركة ويتم ذلك فترى فاطمة زوجها في بدلة العمل الصفراء وهنا تغضب فاطمة وتطلب الطلاق منه لانه كذب عليها وفعلا يطلقها بناء على رغبتها وبعدها يترك الحارة ولكن بعد ذلك تعثر الشركة على المستند ويستدعيه المدير للعمل وان يصرف له مستحقاته غير انه يشكر المدير على هذه المعاملة الكريمة.

وبعدها يرفض الرجوع الى العمل ويكتشف ان الذي عثر على المستند المفقود هو صديقه عدلي الذي يعمل في الشركة واصبح مستقيما ويعتمد على نفسه في الحياة وهكذا يتلاقا الصديقان بالعناق ويقرران ان يحيا مشروعهما التجاري ويستقسل عدلي من الوظيفة ، وبنما هما يعدان العدة لافتتاح مشروعهما نرى في الجهة الاخرى العتر يقنع فاطمة بالزواج منه ويتحدد موعد عقد القران ولكن سرعان ماتكتشف فاطمة بمعاناة محمد وظروفه القاسية التي عاشها وهنا تقرر الذهاب الى مكتبه الذي افتتحه مع صديقه عدلي اسفة على كل ما بدر منها نحوه وتطلب غفرانه لكنه لايابه بها ويستقبلها بجفاء وهكذا تغادر مكتبه وهي كسيره الخاطر وبينما تغادر مكتبه وعلى سلم باب المكتب الخارجي يفاجئها العتر الذي كان ينتظرها على الباب ويهددها بلاتقام منه ولكن عدلي يعاتب محمد افندي على الجفاء الذي اظهره لها وانه بدأ يخاطبه بالعاطفة التي كانت نحوها وبدأ يؤجج العواطف التي كانت بداخله نحوها ومايكنه لها من حب وهذا ماجعله ان يطلب عدلي من محمد افندي ان يوقف الزواج من العتر الذي سيتم قرانها الليلة وهنا يتحرك محمد ليوقف تلك الزيجة خاصة ان مدة "العده" لم تنته اذ بقي يوم واحد وبهذا الشريعة لاتسمح له بذلك فيذهب الى بيت فاطمة حيث مظاهر البهجة قد ظهرت من خلال الزينة والمصابيح خاصة ان تلك الليلة كانت ليلة "المولد" وبينما هما على استعداد لعقد القران يدخل محمد الى البيت ويطالب بوقف اجراءات الزواج على اساس انها اجراءات باطله لكن العتر يتصدى له وتنشأ هنا مشاجرة يشترك فيها اصدقاء محمد وبينما المعركة مستمرة يدخل البوليس ويوقف المعركة ويلقى القبض على العتر وهكذا تتخلص فاطمة من العتر وهكذا تكون قد عادت الى حبيبها وزوجها

## واقعية العزيمة

ان اغلب الافلام المصرية التي انتجت قبل فيلم"العزيمة" ١٩٣٩ لكمال سليم لاتمثل الواقع المصري كما يعيشه ببساطه وحياته التي تعتمد على البهرجة والقصور والصرايا التي

دائما كانت حلم ذلك المصري البسيط . فكان واقع الاغنياء المزيف يطل على المواطن المصري بسلسلة من التزويق فتراه ينبهر بتلك الحياة الارستقراطية التي كانت تصورها تلك الافلام فكانت اجواء دخيلة على الحياة المصرية السيطة فكان المشاهد المصري يعيش زمن عرض الفيلم وكانه احد شخوص قصص " الف ليلة وليلة " اوكانت موضوعاتها ميلودرامية مبتعده عن مواجهة المشاكل الاجتماعية التي كان يعيشها المصري ، بالرغم من ذلك كانت هناك قلة من الافلام التي عالجت حياة المواطن المصري في الارياف ماعدا ما قدمه الدكتور محمد حسين هيكل في قصته " زينب " الذي اخرجه رائد السينما المصرية محمد كريم لكن كمال سليم قدم اول فيلم مصري واقعي بعنوان " العزيمة " الذي عكس مشاكل وامال وافراح الموطن المصري من خلال شخصيات حية تعيش وتتحرك فيما بينهم في جو بسيط يعيشه كل من "الحلاق" و"الجزار" و"الاسكافي" و "الحانوتي" و "الحداد" و "الموظف البسيط" و "بنت البلد" و "الفران" ،فيصورهم في واقع حياتي جميل من خلال تلك الممارسات الشعبية الصادقة ويقدم صورة للعادات والتقاليد التي يعيشها الحي الشعبي في اعياده واحتفالاته بالزواج انه يعكس الليالي الرماضانية والموالد وكل صغائر وكبائر الحياة اليومية للحارة المصرية فنرى من خلالها العلاقة الانسانية التي تلفهم وتجعلهم يعيشون على قلب واحد في افراحهم وترحهم ، لم يكن فيلم " العزيمة " شيئا جديدا بل كان عملا رائدا في الشكل والمضمون حيث قدم اللبنة الاولى سماء الفيلم الواقعي المصري النابض بالروح المصرية الصميمية الصدوقة وما يؤيد ذلك هو ان هذا الفيلم بقى خالدا على مر السنين كعمل درامي وفني فكري متماسك بخطوطه الدرامية فكان معايشة للجانب الحياتي الذي كان يعيشة هو بين ثنايا الاحياء المصرية الشعبية كالعباسية والحسينية مع ابنائها البسطاء بالرغم انة عاشة ايضا واختلط بابناء الذوات والطبقات الارستقراطية اذن كيف قدم كمال سليم شخصياته الوقعية ؟ . فلو استعرضنا شخصية البطل وهو محمد افندي فاننا نراه شابا في مقتبل العمر وتبدو على ملامحه الملامح المصرية ولهذا يكون محبوبا بين اهالي الحارة ويتمنون له النجاح وكاسنه نجاحهم فيرون صيرورتهم فس شخصية محمد افندي الذي هو ابنهم البار وفي نفس الوقت كي يعوض صبر ابيه الحلاق الفقير في حين نرى شخصية فاطمة بنت الحنة التي هي ابنة المعلم عاشور الفران التي تحب ابنة حارتها محمد في حين يقف العتر في

وجه الحبيبين ويحاول ان ياخذها لنفيه بالرغم من كونه في سن والدها لكنه يعطي الحق لنفسه لثرائه وسطوته فأنه شخصية انتهازية شريرة ولكن جميع اهل الحارة يقفون الى جانب فاطمة ومحمد . ان كمال سليم يذهب الى ابعد من ذلك في اظهار الجوانب الخفية فنرى شخصية المعلم عاشور الفران شخصية الزوج المقهور الذي لا حول ولا قوة له امام زوجته المتسلطة في البيت لذلك نراه يدمن على الشراب ليهرب من واقعه فتثير هذه الشفقة وخاصة انه يقف الى جانب محمد في تزويج ابنته على عكس الام التي تريد انتزوجها الى العتر بالرغم من كبر سنه . وبالرغم من وجود الجانب الشرير المتمثل بالعتر وجماعته نرى شخصيات خيرة في الجانب الاخر كشخصية الحاج روحي الحانوتي والاسكافي والحداد الذين يقفون الى جانب محمد في كب الازمات . اما شخصية الام المصرية فيصورها بانها التي تسعى دائما على التضحية وتكريس حياتها الى بيتها واسعاده وخاصة ابنتها كما نلاحظ تلك الملامح بشخصية الاسطى حنفي الحلاق الذي هو والد محمد فانه دائما المضحي من اجل انجاح ابنه في الدراسة والحياة . لقد سخر كمال سليم احدى الافات في المجتمع المصري فاعطاها اهمية الا وهي الواسطة حيث قدمها بطريقته الساخرة في لقاء محمد مع سكرتير ذهن باشا مدير شركة المقاولات عندما استقبله بجفاء وتأنيب ولكن سرعان مانغير موقف السكرتير عندما ابرز له كارت نزيه باشا فاظهر له الاحترام والتقدير والبعض قد اخذ ماخذا على الفيلم في تصوير شخصية نزيه باشا ( زكي رستم ) بانه شخصية خيرة ولم يستطع محمد افندي الوصول الى بمباركته له لانه اكثر تاثيرا من معاناة محمد افندي بالوصول الى هدفه بوتسطة تهبه وعرقه والحقيقة تقال انه ليس هناك فيلما مكتمل من كل جوانبه ولكن يبقى الكلام على ان فيلم ( العزيمة ) واقعي باحداثه وشخصياته وقد ساعده في ذلك ايضا التصوير ةالمكياج والازياء والحوار على رسم تلك الشخصيات فالباشا يعبر عن شخصيته بانه ابن ذوات وهي صورة مطابقة لابن الذوات وقتها . فلقد اظهر ايضا ان الملامح الواقعية في الاحداث التي كانت تجري في شهر رمضان من حلقات الذكر وصلاة الراويح وانانشيد الاطفال وما عكسه في الحارة من الباعة الجوالين وكذلك فرح وابتهاج الصائمين بلحظة اذان المغرب ثم طبلة المسحراتي اضافة الى التقاليد الشعبية في الزواج وزفة العروس التي تشترك به الراقصات والمغنيات فانه كان يسعى دائما على اظهار الجو الشعبي فكان

يضفي بذلك واقعيتها . لقد كان الفيلم ناقدا الى كثير من الحالات الاجتماعية منها البطالة وعدم وصول الشباب المتعلمين من الفقراء الا بالواسطة في اشغال الوظائف مع تصوير اهمال الموظفين في دوائرهم من احتساء الشاي والقهوة واستقبال الزائرين غير مبالين بعملهم الوظيفي والاهتمام بقراءة الصحف " ان اهم ما يمتاز به فيلم ( العزيمة ) شيئان ، الاول البراعة الفائقة في رسم الشخصيات بطريقة تجعلك

تتخيل انه شخصيات نابضة بالحياة من لحم ودم ، يذكرونك باشخاص تشبههم . سبق لك ان قابلتهم بالحياة ، والثاني تصوير الجو الشعبي من خلال الجو العام للفيلم بكل صدق وتعبير " ٧. لقد كان كمال سليم صادقا في تصويره للواقع المصري مراقبا لحياتهم اليومية ، مشيتهم ، حركاتهم وتعبيرهم اللغوي كي يكون بذلك قد نقل صادقا ما يعيشوه المواطن المصري بكل مفرداتهم اليومية . وهذا ما يتناوله جورج سارول في كتابه السينما في البلدان العربية عندما يذكر عن فيلم "العزيمة " " لا شك بان فيلم " العزيمة " جاء صوره معبر عن الشارع المصري وقد يكون هذا هو السبب الذي حث كمال سليم وجعله يقترح عنوان ( الشارع) على فيلمه " ٨. لقد اراد ان يصور الحياة بكل جوابها وانشطتها اليومية في الحارة وكيف تكون معاناتهم اليومية وتطلعاتهم وكانه يعمل عمل ذيزيكا فيرتوف عندما اخذ كاميرته وبدأ يصور حياة موسكو من الصباح الى المساء مسجلا كل جوانبها في فيلمة " الراجل ذو الكاميرا السينمائية " كان كمال سليم سيينمائيا واعيار رسالته كفنان اجتماعي . ويبقى فيلمه " العزيمة " مميزا في تاريخ السينما في مصر بالرغم من الصعوبات التي وضعت في طريقه وقد رفضه ستوديو مصر في البداية بسبب الفيلم الغنائي في السوق وكذلك الافلام التي تكون سمتها الرئسية الكوميدية فكيف تعطى الفرصة من قبل الاجانب ومنتجي الافلام لشباب مصري يتكلم عن الحارة وعن الحياة المصرية بما هي عليه وان الجمهور تعلم على بعض الانماط العلمية

وتلك الانماط تدور عليهم ارباحا طائلة فكيف يسمحون لاي شاب مصري يدخل ميدان السينما ويكسر نفذهم وسيطرتهم عليها على ان اهم اسباب رفض " العزيمة " " كانت الظروف السياسية " والاجتماعية التي كانت تعيشها مصر ، ( الاقطاع والاحتلال والاحزاب ) .. وكان الصراع بين هذه القوى " عنيفا " و" قدرا" من اجل النفوذ والسلطة والثروة .. كان الصراع داخليا بين هذه القوى تدفع ثمنه في النهاية الجماهير " الفقيرة " و

" الكادحة " والتي يكن من مصلحة هذه القوى المتصارعة ان تدخلها طرفا في الصراع . او ان تدرك واقعها المرير على الشاشة في فيلم " العزيمة " ٢٠. ولكن لظروف الحرب العالمية الثانية والفراغ الذي تركته على جميع المستويات منها الفراغ الانتاجي لاستوديو مصر جعلت من بعض من بعضهم ان يفكروا في انتاج قصة لا تكلف شيئا وخاصة ان اسوديو مصر كان على حافة الافلاس فتحولت مجموعة من الاوراق المهملة في مخازن استوديو مصر الى فيلم " العزيمة " الذي وضع اسس صناعة الفيلم الواقعي في مصر ، لان قصته من الواقع وقريبة من البيئة الشعبية كتسجيلة مثلا لمشاد " المولد " ومشاهد " العرس" في الاحياء الشعبية ولم يكتفي بذلك بل حاول" ان يصور حياة الاثرياء والقصور التي يعيشون فيها والاشياء التي يهتمون بها واللغة التي يتحدثومنها وسخريتهم من الفقراء " زمن محمد افندي " مندوب الحارة " ٢١. وهكذا كانت بداية لكل من يريد ان يعكس الواقع الحياتي للمجتمع المصري من بعه فجاء تلاميذه ومن تأثر به الى ابعد من تلك الحدود التي رسمها كمال سليم ومن ابرزهم تلميذه النجيب صلاح ابو سيف الذي اكمل مشاوره وليس ببساطة كما يتصورها العقل لكن بكل المعانات التي يحملها المجتمع بافراده هكذا كان ايضا صلاح ابو سيف الذي نستطيع ان نقول بانه قد تغلب على استاذه وتفوق عليه ولكن مهما يكن من امر فيبقى كمال سليم المعلم الاول في مدرسة الواقعية المصرية ويبقي فيلمه الخالد " العزيمة " علامة مضيئة في تاريخ السينما في مصر .

***الخلاصة :***

شهد العقد الاخير من القرن التاسع عشر اول عرض للسينما توغراف على يد لويس لومير بدأ من ٢٨ كانون الاول ١٨٩٥ وسرعان ما انتشرت في ارجاء العالم العروض تلك ومنها مصر حيث تم اول عرض في الاسكندرية للسينما توغراف عام ١٨٩٦ ونظرا لاقبال الناس على هذا الاختراع الجديد فتحت اكثر من دار لعرض تلك الافلام وهذا حدى ببعض الاجانب ان يستثمروا رؤس اموالهم فاقدم بعض المستثمرين بانتاج اول فيلم روائي طويل يصنع في مصر عام ١٩٢٣ باسم " في بلاد توت عنخ آمون " من انتاج واخراج فكتور روسيتو وليعيد الكرة استيفان روستي في فيلمه " ليلى " عام ١٩٢٧ وكذلك فيلم " قبلةفي الصحراء " من اخراج ابراهيم لاما في نفس السنة وهكذا تنوعت الافلام من الروائية الى غنائية وتاريخية وميلو درامية وغيرها وافتتح استوديو مصر انشطته بفيلم "

وداد " ١٩٣٣ وهو من اخراج فرتيز كرامب وبطولة ام كلثوم ولكثرة عدد الافلام المنتجة في مصر اطلق عليها هوليود الشرق واشتهر عدد كبير من المخرجين والمصورين منهم محمد كريم الذي اخرج سلسلة كبيرة من افلام محمد عبد الوهاب الغنائية ثم احمد بدر خان واستيفان روستي وتوجو مزراحي واحمد جلال ونيازي مصطفى وكمال سليم الذي يعتبر مؤسس المدرسة الواقعية في مصر حيث تأثررمن بعده غيره من المخرجين من امثال صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وغيرهم . لقد كان فيلم كمال سليم " العزيمة " ١٩٣٩ علامة مميزة في تاريخ السينما المصرية وانقلاب على نمطية الافلام المصرية وقتها لان معظم تلك الافلام كانت تصور الحياة الارستقراطية وقصور الاغنياء وخفايا حياتهم وكان المشاهد المصري منغمس في معرفة خفايا " الف ليلة وايلة " التي كانوا يعيشونها الاغنياء من الطبقة البرجوازية في مصر ونسوا مآسي حياتهم الاجتماعية التي كانوا يعيشونها لكل متاعبها وحقيقتها الى ان جاء كمال سليم يفتش عن فيلمه بين معطيات المجتمع المصري الفقير وما كان يصبو اليه اولاد الفقراء من الوصول الى الوظائف التي كانوا يحلمون بها فجاءت امنيات اهل الحارة من الحانوتي والفران والاسكافي والعتر في سمفونية اجتمتعية واقعية هي " العزيمة " ، عزيمة محمد افندي واقرانه من الطبقة البسيطة .

***المراجع :***


آجيل ، هنري . " علم جمال السينما " ترجمة براهيم العريس دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠

الحضري ، احمد ." تاريخ السينما في مصر " مطبوعات نادي السينما ز القاهرة . ١٩٨٩

السيد شوشة ، محمد . " النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة " الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة . ١٩٧٥

الكسان ، جان . " السينما في الوطن العربي " عالم المعرفة ، سلسة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب الكويت ١٩٨٢

ريشتر ، اريكا . " في صحة السينما المصرية " تقديم عادل حموده بيروت ١٩٨٠

سادول ، جورج ." السينما في البلدان العربية " مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون . بيروت ١٩٦٦

كراكاور ، سيكفرير ." النظرية الواقعية في السينما المصرية " ترجمة جعفر علي ، الثقافة الاجنبية . السنة السادسة بغداد ١٩٨٦

كراكاور ، سيكفرير . " نظرية الفيلم " جامعة اكسفورد ، لندن ١٩٨٧

وارن ، بول ." السينما بين الحقيقة والوهم " ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .

## المصادر


١-احمد الحضري " تاريخ السينما في مصر " مطبوعات نادي السينما بالقاهرة . ١٩٨٩ ص ١٩

٢-احمد الحضري . " تاريخ السينما في مصر " ١٩٨٩. ص٢٢

٣-نفس المصدر . ص ١٦٩.

٤-نفس المصدر ص ١٧١

٥-جان الكسان (السينما في الوطن العربي ) ( عالم المعرفة ) سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب -الكويت ، ١٩٨٢ ص ١٢٩

٦-جان الكسان . ( السينما في الوطن العربي ) الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥

٧-بول دارن ." السينما بين الحقية والوهم " ترجمة علي الشوباشي القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٢ .

٨-بول دارن ." السينما بين الحقية والوهم " . ترجو علي الشوباشي ص ٣٧ .

٩-هنري اجيل " علم جمال السينما " ترجمة ابراهيم العريس بيروت دار . الطليق ١٩٨٠ ص ٤٢

١٠-سيكفرد كراكاور " النظرية الواقعية في السينما " ترجمة جعفر علي ، الثقافة الاجنبية عدد ١١ السنة السادسة ١٩٨٦ ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشوون الثقافية . ص ٧ .

١١-سيكفرد كراكاور " نظرية الفيلم " جامعة اوكسفورد : لندن ١٩٧٨ ص٢٤٦.

١٢-محمد السيد شوشة " النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة " الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٥ . ص ٨

١٣-محمد السيد شوشة . " النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة " ص٩

١٤-نفس المصدر ص ٩

١٥-جان الكسان . " السينما في الوطن العربي " عالم المعرفة

١٦-محمد السيد شوشة " النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة " الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٥ ص ١١
١٧-محمد السيد شوشة . " النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة " ص١٤
١٨- نفس المصدر . ص ٢٨
١٩- جزرج سادل . " السينما في البلدان العربية " مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون ، بيروت ، لبنان ١٩٦٦ ، ص ٧٩.
٢٠- اريكار يشتر ." في صحة السينما المصرية " تقديم عادل حموده بيروت . لبنان ١٩٨٠ ص ٢١
٢١- اركار يشتر ." في صحة السينما المصرية " تقديم عادل حموده بيروت . لبنان ١٩٨٠ . ص ٢٧.

الأكاديمي

# دور تقنيات التصوير في معالجة المكان في الدراما التلفزيونية العراقية

د. منتي عبو بولص
مدرس
كلية الفنون الجميلة – قسم السمعية والمرئية

يهدف البحث الى تعرق دور تقنيات التصوير في معالجة المكان في الاعمال الدرامية التلفزيونية العراقية.

تاريخ استلام البحث ٧ / ٨ / ١٩٩٧ تاريخ قبول النشر ٢٩/ ٨ / ١٩٩٧

## الفصل الاول

## إطار البحث

### ١- مشكلة البحث والحاجة اليه :-

يمثل المكان مجموعة من العناصر والصفات التي تميز الاجسام والموضوعات التي يجري أخضاعها للعمل الفني والتي تجعل بموجبها المكان دالا ومؤثرا(١) .

وبما ان الدراما التلفزيونية العراقية تهتم بالسرد اللفضي في تفسير محتوى القصة في أغلب الاحيان ، ولم تتعرض الى الكشف عن تعميق دور آلة التصوير باستخدام تقنياته في استغلالها كعنصر اساس من عناصر الشكل الذي من خلالة يعمق المحتوى "إذ ان الصورة لا يمكن أن تحتوي كل مرة الا جزءا محددا من المكان الذي أمامنا ، فانها جزء منتقى ومكثف من الواقع ، وتبرز هنا أهمية الايحاء بالوضع المكاني الكامل اي خلق أحساس عند المتفرج بان ما يراه هو تجسيد للمكان بأبعاده الواقعية "(٢) .

وبالنظر لأهمية البالغة للمكان وأساليب الكشف عنه ولنسبية المعالجات التي يعمد اليها المخرجون فإن هناك أخطاء تقع وترافق عملية بناء وعرض المكان والكشف عنه في العمل الفني منها(٣) ، إهمال في تأثير المكان في المشهد وكذلك إستقلال مميزات المكان والعرض الغير كافي له من خلال اللجوء الى أستيضاح وتفسير المعاني والرموز ، أو من خلال إستخدام زوايا وأحجام اللقطات وحركات الكاميرا ، لان مجرد حركة ما في لقطة معينة قد تضيف امكان او اشياء أو موضوعات ، تضيف معلومات جديدة دافعا بذلك البحث عن الجدوى أو الغاية في عرض أجزاء من تلك المكان أو ابراز عناصر تكون لها دلالات .

لاحقة في مجرى الحدث وقد تقع ضمن الخاصية التعبيرية للفهم الذي يتجه الى ذهن المشاهد .

وان الموضوع بحث من قبل طاهر عبد مسلم تحت عنوان :

"أشكالية المكان في السينما" ولكن من جوانب غير الجانب الذي يستهدفه هذا البحث ، وهنا يختار الباحث موضوع بحثة تحت عنوان : "دور تقنيات التصوير في معالجة المكان في الدراما التلفزيونية العراقية" .

### ١- اهمية البحث :

ان الدراما التلفزيونية العراقية باعتبارها وسيلة من وسائل الاعلام الموجه الى اكبر فئة من المشاهدين المختلفة التجانس ، منهم المثقفين وغير المثقفين ، كبار السن والشباب والاطفال والنساء .

وبتطور وإرتقاء الفنون البصرية والسمعية تحتم على الباحث إيجاد وسيلة مهمة للكشف عن أهمية الدراما التلفزيونية العراقية واعطاءها دورا مهما من وسائل الاعلام ، إذ تكمن أهمية البحث في القاء الضوء عن دور تقنيات التصوير للتعبير عن دلالة المكان ضمن تأثيرات جمالية ومؤثرة من الناحية الدرامية ، وتبرز أيضا أهمية هذا البحث فيما يقدمه من مؤشرات للمخرجين المختصين بالدراما التلفزيونية العراقية والشركات ذات العلاقة .

### ٢-حدود البحث :-

تحدد حدود البحث الدراما التلفزيونية العراقية فقط ، وذلك من خلال التمثيليات والسهرات المتوفرة في ارشيف دائرة التلفزيون بسبب تلف وضياع معظم الاعمال الدرامية خلال فترة القصف المعادي والهمجي الذي تعرض له القطر العراقي خلال العدوان الثلاثيني، وما تبقى من هذه الاعمال في مكتبة دائرة التلفزيون ومحدد ضمن المجال الزمني في عقد السبعينات لانها : -

١- تمثل مرحلة استقرار نسبي للدراما العراقية بالاضافة الى ذلك

يعتبر هذا العقد ايضا دخول البث الملون وبالضبط في ١٧ تموز من عام ١٩٧٦ .

### ٤- تعريف المصطلحات :-

١- المكان الطبيعي :هو المكان المرتبط بالعالم الطبيعي ويتمثل بالمكان الجغرافي ويتضمن الارض -المناخ - التضاريس .

٢- التعريف الاجرائي للمكان الفني : هو الحيز الذي يجـــري فيـــه الحـــدث الفنـــي التلفزيوني ويخضع لاشتراطات البعد النفسي والاجتماعي والثقافي فهو مرتبـــط بـــالدوافع والحاجات ويستند هذا المكان الفني الى خصائص ذاتية تميزه وتربط أجـــزاءه بعلاقـــات انشائية يجري إظهارها من خلال الوسائل التعبيرية التلفزيونية كالاطار والاضاءة والعمق والتصوير .

الفصل الثاني

أ-الاطار النظري

ب-الدراسات السابقة

أ-الاطار النظري :

١- أسس التفسير الدرامي لحركة واحجام اللقطات وزوايا الكـــاميرا .تســـتخدم اســـس وخواص التصوير لتدعيم البناء التعبيري للعمل الفني ، وذلك باعتماد عدد من المميـــزات التي تسهم بعضها مع البعض في الكشف عن التفاصيل المكانية والتوغـــل فـــي المكـــان وإظهار مفرداته وعناصره ، فخواص التصوير هي التي تحدد المكان وتنقله الى المشـــاهد بكثافة وتتابع مكوناته والجوانب الخفية والمكان الاكثر دلالة وتأثيراً وبهذا تقع مســـؤولية إظهارها على عملية التصوير واستخدام خواصها بهذا الاتجاه ومن ذلك أستخدام حركـــات الة التصوير ومستوياتها والعدسات المختلفة الابعاد البؤرية التي تستطيع علـــى عكـــس الاجواء الدرامية وتجسيدها ، وبهذا العمل فان آلة التصوير لها القابلية علـــى الوصـــف التفصيلي للاشياء فهي بمثابة الروائي الذي يصف المكان في الرواية ، ففي حركـــة آلـــة التصوير شمولية وقدرة على تجزئة الكل العام والشامل الى مفردات دالة وعميقة . ولعـــل استخدام زوايا ترتبط بالبناء التعبيري الذي يورده "لوي دي جـــانيتي" (٤) فـــي تحديـــده للزوايا الخمس الاساسية وهي زاوية نظر الطائر التي تصور من اعلى المكـــان وتوحـــي بالمصير والقدر المحتوم حيث تتضائل حجوم الاشخاص الى ان تصل الى عدم اهميتـــها بالنهاية .

بينما تعبر اللقطات ذات الزاوية المرتفعة الاعتيادية عن المنظر المرتفع العـــام الـــذي لا يقترن بالضرورة بالمصير كما هي في زواية نظر الطائر فهي زاوية تقلل مـــن ارتفـــاع

الموجودات وهي توحي بالملل ويظهر المكان وكأنه يقترب الى الناس ويحتويهم ، اما لقطة مستوى النظر فهي لقطة الزاوية الاعتيادية أو المستوى الاعتيادي المألوف الذي يظهر المكان متوازناً مستقرا ودلالته نتيجة للتفسير وتحقيق المعلومات لدى المشاهدين ، واما الزاوية الواطئة فهي ذات تأثيرات توحي بتعظيم الاشياء وتختزل بواسطة هذه الزاوية الكثير من تفاصيل المكان ولا يظهر الا المستوى الاعلى ، فهذه الزاوية تقلل من تأثير المكان بالنسبة للشخصية ، ولكنها إذا ما صورت المكان فأنها توحي بعظمته ورسوخة وقوته كتصوير عمارة أو برج ضخم أو غير ذلك . اما الزاوية المائلة فهي ترتبط بالبعد النفسي للايحاء بالاضطراب وعدم التوازن وتوحي كذلك بالتوتر وعدم استقرار المكان لان العدسات ذات البعد البؤري الطويل تضغط المسافات التي تفصل بين الموضوعات وتبدو الاجسام متقاربة والاماكن متزاحمة بعكس العدسات المتوسطة التي تبدو منسجمة مع رؤية العين البشرية .

وقد يسهم العمق أيضاً في ايجاد المعلومات المرئية عن الاشياء وهي منتظمة ومتتابعة في مستويات مختلفة قد تكون هذه المعلومات متقاطعة أو متراكمة أو متجاورة (٥) .

ولعل هذا الاسلوب هو اقرب للمعالجات الواقعية للاعمال الفنية ذات الايقاع البطيء وهنا ينحو المخرج منحى تفسيرياً في تعامله مع المكان ، اي ان الغاية هي ايصال المعلومات للمشاهد على قدر كبير من التجانس من ناحية القطع وزوايا التصوير والمستويات ، فالمكان منتظم ودلالاته تشكل خلفية للشخصيات وقاعدة للحدث الدرامي ، وان السعي نحو التكوين بتعميق الصورة يفترض احترام المكان الدرامي اي ان احترام بقائه ووحدته . وان الاشياء المتتابعة امام آلة التصوير ينبغي ان تحقق تبايناً فيما بينها من خلال احتلال مساحة تحقق رؤية واضحة ومؤثرة من خلال تدرجها وتباينها بين الاجسام في أنتظامها امام عدسة آلة التصوير (٦) .

اما بخصوص الحركات فقد تؤثر العدسات على حركة آلة التصوير وحركة الاشياء ، فعند إستعمال عدسة ذات زاوية واسعة مع حركة آلة التصوير تؤثر بشكل مختلف حسب طبيعة تلك الحركة ، فلو كانت حركة آلة التصوير الاستدارة الافقية أو العمودية فحركتها سوف تبدو بطيئة ، لذلك تستخدم في تنفيذ اللقطات العامة للكشف عن المكان ، ولوكانت حركة آلة التصوير هي التقدم أو التراجع فأنها سوف تبدو أسرع من الواقع وتتجه الاشياء نحو

آلة التصوير بسرعة غير أعتيادية ، اما حركة الاشياء باتجاه آلة التصوير أو ابتعادها عنها سوف تبدو أسرع من الواقع نسبياً لذلك فهي تصلح لتصوير بعض المشاهد في المعارك أو المظاهرات لان العدسة تقوم بتوسيع المسافات لان زاوية رؤية العدسة تكون واسعة .

احجام اللقطات وحركة آلة التصوير :-

ان اختيار احجام مختلفة من اللقطات التي تنوعت واختلف المنظرون في تحديدها . فقد تحدد على اساس المسافة بين آلة التصوير والموضوع المصور او بنوع العدسة المستخدمة , "وان الكثير من معنى اللقطة يقرره حجم اللقطة نفسه والزاوية التي يتم التصوير منها ) (٧) وان اللقطات تختلف فيما بينها على هذا الاساس وهناك اتفاق شبه عام على تقسيم احجام اللقطات الى :

***ا-اللقطة البعيدة جدا :-***

غالبا ما تكون هذه اللقطة خارجية لانها تتضمن مساحات واسعة وبعيدة والاجسام في مثل هذه اللقطة تظهر صغيرة نوعا ما لابتعادها عن الة التصوير وغالبا ما تستخدم هذه اللقطة كلقطة تاسيسية في العمل الفني لانها توضح جانبا كبيرا من المكان والزمان وابراز العلاقة بين الناس وما يحيطهم .

***ب- اللقطة الكاملة :-***

وهي تعطي فكرة عامة للمشاهد عن موقع الحدث والحيز المكاني واجوائه وقد سميت بالكاملة لان الانسان يظهر فيها كاملا من راسه الى نهاية قدمه وقد يفضلها الكثيرون باعتبارها تمثل الحجم الافضل للتصوير لانها تنقل حركات الجسم بكامله مع بيان تعابير الوجه

***ج-اللقطة المتوسطة*** :-وقد تضم الشخص من الركبة او الخصر فصعودا (٨) وتستخدم بشكل مكثف للانتقال بين اللقطات البعيدة والكبيرة وتقسم الى لقطات ثنائية وثلاثيةو غالبا ما تستخدم مثل هذه اللقطات عندما يكون هناك حوار بين شخصيتين .

د-اللقطة الكبيرة :-

غالبا ماتركز هذه اللقطة على شئ معين دون اظهار الموقع المحيط به وبذلك تلغي او تحذف عالمها المكاني وترفع اهمية الشئ المصور وكلما قلت المساحة التي تغطيها اللقطة زاد حجم الصورة الى ان تصل الى ما يسمى باللقطة الكبيرة جدا وقد تبرز هذه اللقطة الحالة النفسية والانفعالات على وجه الشخصية (٩)

وقد تخلق قرابة وعزلة متميزتين وقد تسمح باقتراب حد اقصى من الحس المأساوي باقل ما يمكن من الوسائل .

وغالبا ما تحدد حجم اللقطة بطبيعة الموضوع المراد تصويره , فمثلا عندما يراد تصوير حركة مجاميع كبيرة من الاشخاص التي من الاشخاص التي تجري في زمان ومكان متواصل في هذه الحالة نلجأ الى استخدام اللقطات البعيدة جدا .

اما في حالة التعبير عن المشاعر والانفعالات النفسية فان استخدام اللقطات القريبة هو الحل الاكثر احتمالا لان من خلالها يتم نقل انفعالات وجه الانسان لكونه من اهم اجزائه تعبيرا عن الحيوية او الضعف .

حركة الة التصوير :-

ان حركة الكاميرا او حركة الة التصوير او الحركة التي تنتج من عملية المونتاج فهي تنظم لاغراض تعبيرية ,"فالحركة هي احدى وسائل التعبير داخل الاطار والحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع(١٠)وينبغي في العمل الفني ان ينتقي المخرج على الشاشة فعلا حركيا مؤثرا في الدراما ,فيقول مارسيل مارتن , بغض النظر عن متى وكيف تحركت الة التصوير لاول مرة فلقد كان لحركتها دورا مهما في تطور هذا الفلم حتى قيل عنها (ان تاريخ الفن السينمائي يمكن اعتباره في مجموعه تاريخ تحرير الة التصوير )(١١) ويستطرد مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية عن وظائف حركة الة التصوير عندما يقول ان حركة الة التصوير هي لاجل مصاحبة شخص ما او شئ متحرك , وتتطلب استخدام هذا النوع من الحركة جهدا وتخطيطا ورسما للاضاءة الجيدة .

وصف المكان :-

تقوم الة التصوير بوصف المكان او متابعة الاحداث حيث تكشف لنا ما يـــدور مـــن احداث من خلال الحركة التأسيسية او الاستعراضية التي يقوم بها المخرج في كشـــف او اعطاء اهمية ذلك المكان للمشاهد والتي من خلاله تجري فيه احداث ذلك العمل .

وقد تقوم الة التصوير من خلال حركتها بتعبير ذاتي من وجهة نظر شـــخصية متحركـــة داخل الحدث وغالبا ما نشاهد الصورة على الشاشة للايحاء بحركة جسم الانسان وينبغـــي ان تقتصر هذه الحركات على المحافظة على الموضوع المتحرك ضمن الاطـــار , وقـــد تأتي حركة الة التصوير لاسباب نفسية واهم مايواجه هذه الحركـــة هـــو الزمـــن الـــذي تستغرقه على الشاشة لذلك فعند التفكير بالحركة لابد من دراسة الزمن الذي تستغرقه هـذه اللقطة على الشاشة لذلك العمل وكذلك يجب تحديد نوع تلك الحركة .

وعموما هنالك مجموعة من حركات الة التصوير تتمثل في :-

a- الاستدارة الافقية والعمودية : تكون الة التصوير عند استخدام هذه الحركة ثابتة فـــي موقعها ,فعند الاستدارة الافقية تتحرك يمينا أو يسارا على محورها العمودي ويكـــون المحور الافقي ثابتا بينما نرى في الاستدارة العامودية تكون آلة التصوير ثابتة علـــى محورها العامودي والمحور الافقي متحركا الى اعلى ولكل الحركتيـــن اســـتخدامات كثيرة فهي تمسح المكان وتكشفه لنا وتحافظ على التكوين .

b- حركات المتابعة : اي الة التصوير محمولة على عربة وغالبا ما نســـميها بلقطـــات المتابعة وتستخدم بشكل سلس دخولا وخروجا الى المشهد ولكل منها دلالة خاصة كمـــا انها كثيرا ما تستخدم من وجهة نظر هي: وجهة نظر ذاتية فعندما تتحرك الشـــخصية الى الامام والخلف بمصاحبة شخصية اخرى فعندما تقترب الكاميرا في هـــذه الحالـــة تؤكد لنا الانسجام والتآلف وعندما تبتعد الكاميرا من تلك الشخصيتان تؤكد لنا نوع من العزلة والافتراق . وعادة ما تصور الة التصوير عندما تكون مثبتة علـــى عربـــة متحركة Dolly وذلك لتغطية مسافات تتحركها الشـــخصيتان وتخلـــق هـــذه الحركـــة الاحساس بالحيوية داخل ذلك المشهد ، فاذا كانت الحركة الى الامام فســـوف تعطينـــا اهمية الى الشيء الذي تتجه اليه لأنه سوف يملأ الشاشة ويقترب من المشاهد تدريجيـــا اما اذا كانت الحركة الى الخلف فتفاجئنا بكشف ما هو جديد من مكان واحداث .

ج _ حركة آلة التصوير عندما تكون محمولة على رافعة ( كرين ) تستطيع آلة التصوير في هذه الحالة بالتحرك في جميع الاتجاهات وذلك لأنها مرتبطة في ذراع عالي يتحرك كيفما يشاء ويأستخدام هذا الذراع يمكننا الاقتراب والابتعاد عن الأشياء المصورة وكذلك الحصول على زوايا وأحجام مختلفة وتستعمل أيضا للمحافظة على وحدة الزمان والمكان أو للربط ما بين أحداث أو شخصيات مختلفة ضمن لقطة واحدة لأن الكاميرا تستطيع أن تتحول من شخصية إلى شخصية اخرى وبالنتيجة تحقق للربط بينهما ضمن ذلك المشهد .

د – الفرق بين حركة الكاميرا وحركة عدسة الزوم :-

في آلة التصوير الحركة هنا أن تتحرك الكاميرا وبضمنها العربة من موقعها إلى موقع آخر ، في حركة الزوم آلة التصوير ثابتة والحركة هنا نتيجة استخدام عدسة الزوم ، في حركة آلة التصوير تكون العدسة المستخدمة ثابتة البعد البؤري ، في عدسة الزوم تكون متغيرة البعد البؤري ، وبالنسبة للمسافة تكون بين العدسة والموضوع متغيرة في حركة آلة التصوير ، أما المسافة بين العدسة والموضوع ثابتة في عدسة الزوم وكذلك ينبغي ضبط المسافة أثناء تغيير موقع الكاميرا أثناء الحركة ، في عدسة الزوم المسافة لا تتغير أثناء تغيير البعد البؤري . أما من ناحية الموضوع تبدو الكاميرا وهي تتجه نحو الموضوع حيث أننا نشاهد جوانب من الديكور والمكان الذي تتم فيه الحركة . وبالنتيجة تبدو الصورة النهائية غير مختلفة في نسبة المنظور في حركة الكاميرا ، أما في عدسة الزوم تبدو الصورة النهائية مسطحة مختلفة من ناحية نسب المنظور وبعد الجسم المصور عن الخلفية .

وان قوة آلة التصوير المتحركة تأتي من تنوعها ومداها الواسع وحركتها في تفحص الحياة لأنها تعطي إحساسا بحركة الحياة الحقيقية وبالتالي الإحساس بالمكان والزمان (١٢ ) . ويمكن لحركة آلة التصوير الطويلة أن تمكن المشاهد من مراقبة الاحداث والعلاقات ما بين الأحداث والشخصيات عبر العمل الفني من خلال اللقطات المتحركة للكاميرا حيث تكون هناك إستمرارية للزمان والحدث .

التأثير الدرامي للمكان :-

إن الغاية من عرض المكان هو التقدم في عرض القصة أو الحكاية ، أي أن عرض المكان أو كشفه أداة لتدعيم البناء الدرامي وتصعيده ، إذ تضيف اللقطة أماكن أو اشياء أو

موضوعات مكانية تضيف معلومات جديدة فأذا لم يحدث هذا فان المشاهد قد يعاني إحساسا مزعجا بفهمه للمكان ، وكذلك على الانتقالات المكانية ينبغي أن تبنى على اسلس دلالات اللقطة ومحتوياتها المكانية أو معطياتها الزمانية ، أي أننا نستكشف دلالات المكان في العمل الفني من خلال الصورة .

وبما أن العمل الفني بكونه عملية إبداعية يخضع المكان إلى سلسلة من التحولات الارتقائية التي تجعل المكان وجودا محسوسا وبما تسقطه عليه العملية الفنية من قيم جمالية تسهم في تحقيق الملامح التعبيرية المطلوبة ولا تعبر عنها ما لم يرتبط بتمثيل صوري يعتمد على تفكير المشاهد(١٣) وهذا ما يؤكده " هاوزر بقوله : " إن ما يميز الشريط السينمائي هو ان يقدم صورة كاملة تامة بعد اخرى بطريقة لايستطيع المشاهد معها ان يرى او يسمع إلا ماكان في حد ذاته مرئيا او مسموعا ، ولايقتضي الامر منه اكثر من ان ينشيء بعض الارتباطات الذهنية ".

ومن اهم الوسائل التعبيرية للمكان هو الاطار الذي يقوم على اساس عزل الاشياء والموضوعات المكانية وانتقاء جزء منها اي انه يستخرج ما هو جزئي وما هو كلي وشامل فهو يستخلص من تلك الموضوعات والاشياء . والاطار يخضع الموضوعات المنتشرة في المكان الى حدوده الموضوعية الثابتة ومن ثم يجعل لها امتدادا مرئيا محدودا بحدود الاطار ذاته ويتم بعد ذلك استخراج العناصر الاكثر دلالة في المكان عن غيرها من العناصر اي انه اداة لموازنة الموضوعات وتحديد ماهو ضروري منها لغرض عرضه على الشاشة فهي تسمح بابراز التفاصيل خاصة واعطائها دلالتها الخاصة(١٤) والاطار يرافق الموضوع ويحدد بعض من خواصه الاكثر تعبيرا والتي نعني بها المشاهد وتقدم اليه الصورة الكاملة والمنسقة في عناصرها المرئية للعملية الابداعية ، وفي هذا الصدد يقول " اندريه بازان" :

ان بامكاننا ان نفرغ الصورة السينمائية من اي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي حقيقة المكان(١٥) .

ومن هنا نجد ان بازان يتجه الى تاكيد الترابط العضوي بين المكان والاطار لان الاطار تدعيم لبناء المكان ويحدد الشخصية على الشاشة فان ذلك لا يمنح تلك الشخصية عمقا وتاثيرا ما لم يكن الاطار قد حدد المكان الذي ينتمي اليه والذي يحيط به والمكان الذي

نقصده هنا هو المكان الفني الذي يعمق الدلالة التعبيرية ويؤثر في المشاهد ، ولعل هـذا الجانب يؤكد الحاجة الى خاصية تنظيمية تستند الى عنصري التشكيل والتعبير في ان واحد ، فالاطار حدود المحتويات الصورة المنسقة وفقا لاشتراطات البناء الجمالي التشكيلي بين الاجسام والاشياء والخطوط وهو كذلك استخراج لمستويات التعبير التي تنطوي عليها تلك الجوانب التشكيلية حيث يقول "هوارد لوسون": ان التكوين في الاطار التصويري لايشبه تكوين الاشياء والاشخاص كما يظهرون ونحن نراقبهم عرضا في حياتنا اليومية فالمناظر التي نراقبها باعيننا لها حدود دقيقة من حيث الحيز المكاني ومن ثم فليس لها ايضا اي تصميم مرسوم .

وخلاصة ما نريد ان نقوله هومسالة عرض المكان في العمل الفني مسالة ذات اهمية كبيرة ،اي ان المشاهدين لابد ان يعلموا مكان وزمان كل مشهد وحذف هذه المعلومات يؤدي الى اعاقة فهمهم للمشهد ،كما ان ذلك سوف يحرمنا من المميزات التي تضيفها معرفة المكان والزمان الى المشهد ،وعلى ذلك فان مسالة عرض المكان والزمان ضرورية لكل عمل فني.

وهناك عدة طرق لعرض المكان في بداية المشهد (١٧) وفي اغلب الحالات يسهل التعرف على الديكور وكل ما على المخرج هو ان يبين الديكور في المنظر العام في بداية المشهد ، فاذا كان هناك اكسسوار له طابع مميز فيمكن استخدامه لعرض المكان فقائمة الطعام يمكن ان تدل على مطعم وصورة عليها اهداء يمكن ان تدل على منزل صديق . ويمكن عرض المكان بالحوار والصوت او اعمال الشخص ويمكن ان تتعاون جميع هذه الوسائل في عرض المكان فمثلا المنظر ( الديكور ) يمكن ان يدل على نوع المكان ، وليس ضروريا عرض جميع المعلومات من مكان واحد في وقت واحد او في البداية ، واهم عنصر هو نوع المكان لانه يكشف بنفس الوقت غرض المكان ويمكن ذلك بعد ان تضاف بقية المعلومات كلما كان ذلك مفيدا .

الدراسات السابقة :-

١- دراسة طاهر عبد مسلم عام ١٩٨٩ .

تحت عنوان " اشكالية المكان في السينما " .

a- استهدفت الدراسة دراسة موضوع المكان في السينما منطلقا من اطار نظري شامل وصولا الى الدراسة التطبيقية على موضوع المكان في الشريط السينمائي الروائي العراقي وتحليل الاشرطة السينمائية بعد التوصل الى ضعف العناية بالمكان وضعف تحديد وظيفته وكذلك ضعف العناية بالاشياء الدالة على الشخصية التي يحتويها المكان

b- استهدفت الدراسة ايضا ضعف الموازنة في الانتقالات المكانية عند التصوير واهمال الدوافع والاسباب التي تحتم عملية الا نتقال .

وقد اتبع الباحث الاجراءات التالية :-

١- معالجة المكان من زاوية صلته بالانسان والتحليل المكاني للشريط السينمائي بالاستناد الى معطيات من داخل الوسط ذاته وليس من خارجه ولتحقيق ذلك اعتمد التحليل الوظائفي للمكان من خلال الوظيفة التفسيرية والتعبيرية للمكان .

اما اهم النتائج التي توصل اليها فهي:-

٢- تحديد وظيفتين اساسيتين للمكان في الشريط السينمائي الاولى : هي الوظيفة التفسيرية التي يجري من خلالها تجسيد مظاهر الحياة الخارجية من ادوات واثاث في سياقاتها المالوفة في حياة الانسان دون الانطلاق فيها باتجاه خواصها التي تبرز الجوانب الابداعية .

٣- اما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التعبيرية وهي مرتبة متقدمة في التعامل مع المكان حيث يجري عكس واقع الاشياء والاحساس بها من خلال الايحاء والزمن وتفجير الخصائص الذاتية، وكذلك اهمية فرز العناصر الذاتية عن العلاقات الانشائية وتحديدها على نحو دقيق عند بناء المكان السينمائي وانتقاء العناصر والعلاقات الاكثر تعبيرا عن اجواء الشريط وبنائه.

## الفصل الثالث

### ١- *منهج البحث واجراءاته* :-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه ولم يكتفي بالنظرة الشاملة من خلال جمع مادة البحث وعرضها ، وانما البحث عن العناصر المهمة والفعالة التي تسهم في اغناء البحث وتحقيق اهدافه ، لان موضوعة المكان بطبيعتها تحمل خصوصية الجانب الوصفي

٢- مجتمع البحث :-

يشمل مجتمع البحث الاعمال الدرامية التلفزيونية العراقية المتوفرة في ارشيف دائرة التلفزيون وارشيف مكتبة قسم الفنون السمعية والمرئية في كلية الفنون الجميلة .

٣- العينة :-

لغرض تحديد العينة قام الباحث بجرد المتوافر من الاعمال الدرامية التلفزيونية العراقية في المكانين المذكورين وفي ضوء هذا الجرد قام الباحث باختيار الاعمال التي يقوم بدراستها وتحليلها بطريقة الاختبار العشوائي وكانت نتيجة الطريقة عمليين دراميين تلفزيونين هما :-

١- عمل درامي تلفزيوني (سهرة ) تحت عنوان "امراة وقلبان" تأليف :عماد عبود.
اخراج :كارلو هارتيون .

تمثيل :عادل عثمان ، عواطف ابراهيم ، مي جمال ،فريال كريم وكريم حمزة.

مساعد المخرج : فارس شوقي

مدير الانتاج : علي حاتم

تصوير جبار غريب ،وليد كاظم

المنتج المنفذ : جنان رسام.

٢- العمل الثاني (تمثيلية سينما)

تاليف سليم البصري اخراج فلاح زكي

تمثيل : محمد القيسي ، امل طه ، عزيز كريم .

حيث تمت مشاهدة الاعمال من قبل الباحث على جهاز الفيديو تيب لاكثر من مرة وثم من خلال عملية المشاهدة تدوين الملاحظات حول الاعمال المعروضة.

**الفصل الرابع**

**النتائج ومناقشاتها :-**

١-العمل الاول : امراة وقلبان

من خلال عرض العمل ومشاهدته، لم تستطع اللقطات الاستعراضية الكشف عن الوحدة المكانية التي تدور فيها الاحداث بل كشفت لنا هذه اللقطات المقدمة الدرامية الموضوعة التي تتناول فيها روضة الاطفال وطريقة جمع الاطفال من منازلهم بواسطة سيارة خاصة

المقدمة الدرامية لقد اوحت لنا بمجموعة من الدلالات العامة المبهمة حول هوية تحديد المكان ، اذ قد ركزت الكاميرا على بعض الدلالات العامة المكانية منها اسم الروضة (روضة العروبة) وكذلك على الاماكن العامة مثل الشوارع والمنازل ، ومن ثم التاكيد على احدى الشخصيات الرئيسية (عثمان) وطرح نوعية المشكلة الدرامية من خلال مسؤليته عن ابنائه .

في المشهد الثاني استطاعت الكاميرا ان تكشف حدود الزمان والمكان من الموضوعة من خلال الكشف عن المكان الذي هو عبارة عن بيت احد المواطنين الذي هو اب لطفلين وكيف يقوم بتربيتهم بعد ان فقدوا والدتهم والعناية بهم من خلال مشهد داخلي الذي هو يكاد ان يكون وقت الظهر من خلال الدلالة اللغوية في الحوار الذي اشارت اليه الشخصية على فترة الغداء قبل ان يتم الاتصال به هاتفيا .

المشهد الثالث :- يكشف لنا :

ان الشخصية الرئيسية عثمان هو عبارة عن طبيب يعمل في احدى المستشفيات ، اذ ان اللقطة هنا استطاعت ان تكشف حدودية المكان الجغرافي الذي هو عبارة عن مستشفى وقد عمقت هذه اللقطات من خلال اروقة هذه المستشفى نفسها ووجود عدد من الممرضات وكذلك من خلال غرفة العمليات من خلال المصابيح والملابس التي تكشف لنا عن حدودية المكان .

**المشهد الرابع :**

يكشف لنا الدلالة المكانية للموضوعة الدراميه التي هي عبارة عن روضة للاطفال ويظهر الاطفال يلعبون في ساحة الروضة والتوجيه لهم من قبل المرشدات .

**المشهد الخامس :**

يكشف لنا العلاقة بين الاب وابنائه وعن اسباب فقدان والدتهم . واوحت لنا الدلالة الحوارية هذه عن احدى الشخصيات ، حيث تنتقل الكاميرا الى مشهد داخلي بين الفتاة المرشدة ( مينا ) ووالدتها ( مي جمال ) ، هنا كان الحوار احد العناصر في الانتقالة المكانية ضمن البيئة والموضوعة الدرامية .

في المشهد التالي :-

تنتقل الكاميرا من خلال شخصية البطل الى احد الاحياء السكنية للذهاب الى الروضة ، حيث يجد الباب مغلقا ، ان هذا المشهد استطاع من خلال الموضوعة الدرامية ان يكشف لنا عن مكان الحدث ، الا ان الدلالة الصورية لم تستطع ان تكشف لنا من ذلك حيث نجد ان اللقطات العامة لم تستطع ان تحدد لنا بان هذا عبارة عن روضة بل استطاعت الكاميرا من خلال الاستعراض ان تحدد او تؤطر لنا المكان ( اللقطة) دون ان تكشف لنا عن هويتها على الرغم من ان هذه اللقطات قد كشفت لنا عن احداث التي هي عبارة عن مدينة بغداد من خلال تاكيد اللقطات على العمارات السكنية الفخمة التي سبق التاكيد عليها في اللقطات الاولى التي هي عبارة عن شارع حيفا وهنا المعرفة المكانية جاءت شخصية من قبل الباحث وليس من خلال الموضوعة الدرامية .

**ماذا يجد الباحث في هذا العمل ؟ :-**

يجد الباحث على الرغم من ان التقنيات التي استخدمها المخرج ونفذها المصور والتي جمعت من خلال اللقطات العامة والمتوسطة والقريبة ، استطاعت ان تكشف لنا عن المكان بشكل يتلائم والموضوعة الدرامية ومدى انسجامها مع وحدة البناء الدرامي الا ان المؤشرات التي يمكن ان نسجلها على هذا العمل هي:-

١- لقد استخدم المخرج اللقطات الاستعراضية قبل التايتل وبصورة خاصة في المشاهد التي استطاعت من خلالها الكشف عن المكان باعتبار اللقطة العامة او الاستعراضية هي احدى المسلمات الاساسية في الكشف عن حدودية المكان في بداية المشهد الى ان نجد في المشهد الاول على الرغم من كثرة استخدام هذه اللقطات سواء باستخدام الكاميرا المحمولة من داخل السيارة او اللقطات الاستعراضية الثابتة في المشاهد الخارجية لم توظف لنا في بداية المشهد عن طبيعة المكان الجغرافي الخاص ، بقدر ما استطاعت اللقطات العامة الثابتة في المشاهد الرابع والخامس ان تكشف لنا عن ان الحدث يدور في مكان جغرافي هو مدينة بغداد بالتاكيد على بعض الدلالات العامة كصورة السيد الرئيس ( حفظه الله ) وبعض الشعارات ، اذ ان حدودية المكان والزمان ضمن المشهد الدرامي لم ترتبط بخصوصية عامة وخاصة بقدر ما ان الدلالة الصورية استطاعت ان تكشف لنا الدلالة التاريخية من خلال الصورة وبعض الشعارات والدلالة المكانية التي هي مدينة بغداد كما متعارف عليه.

اما موقع الحدث ( الرقعة الجغرافية ) التي حاول المخرج من خلال استخدام بعض اللقطات العامة للكشف عن ماهية المكان لم تستثمر بشكل ايجابي ، كان من الواجب على المخرج من خلال استثمار اللقطات العامة ومن خلال انتقال سيارة الروضة او انتقالات شخصية الطبيب بكثرة في المشاهد التالية بين المستشفى والروضة والبيت ، كان من المفروض ان يقدم بعض الدلالات التي بأن المكان كان يدور في مدينة بغداد سواء باستخدام بعض الجسور المعروفة والتماثيل او اي دلالة تحدد لنا ماهية هذا المكان لغرض بنائها بناءا دراميا .

ومن جانب اخر ، على الرغم من ان هذا الموضوع لم تكن حدودية المكان الخاص ذات تاثير درامي ضمن الموضوعة الدرامية لانها كانت موضوعة مفتوحة وليست مغلقة اي بمعنى ان الموضوع اخذ الجانب الانساني اكثر من هو الجانب الذاتي ، لانها تناولت حالة انسانية عامة وهي مدى تاثير وجود المرأة في تعميق الاطار الاسري القائم في العائلة ، لهذا نجد اننا على الرغم من ان المخرج قد وفق في هذا الجانب الا ان حيثيات الموضوع والمحدد الوحدة الدرامية قد افتقر لها استخدام تقنيات التصوير ، ومن جانب اخر كان المخرج ذكيا في استثمار اللقطات القريبة في المشاهد المتعددة خاصة المشاهد التي تبدأ او تنمو الحالات الانسانية والسايكولوجية في ابعادها الدرامية ، تتنامى في العلاقات بين الطبيب والمرشدة ، اي الكشف عن العالم او الابعاد الداخلية للشخصية .

وهنا استطاع المخرج ان يوفق باستخدام هذه اللقطات ، اما اللقطات الاخرى فهي كانت متباينة في استخداماتها والتي اعتمد فيها المخرج على ما نسميه بالصيغة الاكاديمية في البناء الدرامي تلافيا للسقوط او الوقوع فيما تسميه بالقفزة اثناء عملية الربط اي اعتمد على اللقطات الثلاثة المكونة للمشهد والتي تبدا باللقطة العامة والمتوسطة ثم القريبة والرجوع بنفس هذه الصيغة الانتقالية بين مكونات المشهد الدرامي.

٢- العمل الثاني ( تمثيلية سينما ) :-

يبدا العمل بلقطة لشخصية مبهمة المعالم (كاوبوي) في مكان غير محدد المعالم الشخصية تمتطي حصانا شبيه بالافلام الامريكية او الافلام المكسيكية أي ان الزي الذي يرتديه البطل استطاع ان يكشف لنا المكان الجغرافي للحدث وهي القبعة المكسيكية العريضة والمسدس.

مشهد داخلي :-شخصية بغدادية وشخصيات كاريكاتيرية يبدأ المشهد بلقطة متوسطة ( بان ) ثم تنتقل الكاميرا بنقل الحوار بين الشخصيات والاخطاء الثابتة التي وقع فيها المخرج لم تكن من وجهة النظر صحيحة .

ينقسم المكان في هذا العمل الى اربع وحدات مكانية التي كونت الموضوعة وطبيعة البنية الدرامية والمعالجة الموضوعية للفكرة وهي على النحو التالي :-

١- مشاهد المقدمة وهي عبارة عن لقطات عامة استطاعت ان تكشف لنا المكان المهم او ما يمكن ان نطلق عليه من مصطلح اللامكانية من خلال شخصية في عمق الكادر في فضاء تمتطي حصانا ، اي ان هذه اللقطة او المقدمة على تعريف ارسطو في بناء البنية الدرامية لم تستطع ان تكشف لنا طبيعة المكان الذي يمكن من خلاله ان ننتقل الى طبيعة الحدث الذي ستجري من خلاله الاحداث، الا ان هذا المشهد من خلال الكاميرا او التقنية الثانية استطاع الباحث ان يكتشف من خلال بعض الدلالات العامة لملمكان والتي جاءت ضمن المعالجة الموضوعية (الحوار) .

٢- يمكن ان المكان يدور في اي بقعة جغرافية (البلدان الاوربية )وبشكل خاص لربما الولايات المتحدة الامريكية الا ان الملابس لم تحدد لنا هذا المكان بالشكل الصحيح بل ان الملابس (الازياء) قد حددت لنا مكانا (المكسيك)من خلال الملابس الفلكلورية لهذه الشخصية اي ان التقنية التي استخدمها هذا المخرج كانت كفيلة بالكشف عن ما نسميه باللامكانية من خلال اللقطة العامة الثانية .

٣- المكان الذي تناولته الموضوعة الدرامية هو احد البيوت السكنية لعائلة متوسطة الدخل تعاني من حالة الضجر لعدم توفر مستلزمات الراحة لديها سوى توفر جهاز التلفويون او ذهابها الى المناطق السياحية وبشكل خاص السينما التي جاءت على لسان زوجة البطل (محمد القيسي) والتي استطاعت من خلال هذه الكلمة ان تكشف لنا الفكرة او الموضوعة المكانية ، اي ان الدلالة هنا ماهي الا دلالة مكانية تشير او تؤكد على ان المكان هو النقطة الاساسية في المعالجة الدرامية لهذا الموضوع او جاءت من خلال تسمية التمثيلية بكلمة سينما على الرغم من ان هذه الكلمة هي الشائعة الاستعمال في الوسط الشعبي الا انها من حيث التعريف الدقيق لاتمت للكلمة بشيء ,ويمكننا الرجوع في هذا الى المعجم اللغوي لتعريف كلمة السينما وتعريف الفلم السينمائي.

فالسينما ما هي الاعبارة عن صالة لعرض الافلام والتي هي عبارة عن مجموعة من العناصر التركيبية والبنائية للعمل الفني بدءا من الفلم والتصوير والمونتاج وباقي العمليات التركيبية التي تشكل بالنهاية بالشريط السينمائي ، ولغرض المزيد من المعلومات راجع كتاب (فن الفلم)لارنست لندكرن وكتاب ( فن السينما ) لصلاح وهبي ) الا ان التقنية التي وضعها المخرج ونفذها المصور لم تساهم بشكل او بأخر في الكشف عن حدودية المكان اذ بدأ المخرج بلقطة متوسطة استعراضية او استهلالية للمشهد الاول نجد ان المخرج لم يوفق في استخدام هذه اللقطة التي هي تعتبر الاساس في الموضوع او المعالجة التلفزيونية التي من خلالها يمكن الكشف عن وحدتي الزمان والمكان للفعل الدرامي ثم تنتقل الكاميرا بين الشخصيات لغرض توافقها مع الحوار الجاري بين الشخصية الرئيسية وزوجته حيث وقع المخرج هنا ايضا بعدم استخدامه الزاوية الصحيحة التي تعكس وجهة نظر الشخصيتين المتقابلتين ، بل ان الزاوية هنا كانت مستخدمة بحيث اصبحت اللقطة هنا تعبر عن وجهة نظر المخرج وليس الشخصية.

ان التقنيات التي استخدمها من خلال الديكور المصطنع الفقير لموضوعه ابراز السوق ، لم يحدد لنا المكانالجغرافي للحدث والفعل الدرامي بقدر ما اطر لنا المخرج المكان ايحاءا بانه سوق من خلال احد المحلات الذي هو الوحيد في المشهد اذ ان المكان هنا يفتقر الى عناصره الاساسية للايحاء به من خلال حركة الناس واصواتهم والباعة والمحلات المجاورة وغيرها من الدلالات التي توحي عن طبيعة هذا السوق.

اما التقنية التي استخدمها فجاءت عبر لقطة ثابتة ومتنقلة لمرة واحدة بين الشخصيتين اي انها تقنية تفتقر الى الاسلوب الفني لهذه المعالجة ويبدو أن المخرج انحسر في تحديد الديكور (السوق)في هذه البقعة ولم يعطي الحرية الكاملة للانتقال بشكل يعطي مرونة اكثر للكشف عن حدودية المكان واعطاء الهدف المتوخى عنه.

اما عن تحديد المكان في السينما حيث اشرنا فيما سبق حول مسالة السينما او صالة العرض التي انتقلت من خلالها الشخصيات وسبق ان اشارت شخصية البطل حول انتقاء احد الافلام من صالات العرض التي تعرض نوع خاص من افلام (الوصاية ) على لسان الشخصية ، الا ان المخرج وقع في نفس المطب وهو تحديد لقطة عامة داخلية للبوسترات الدعائية لافلام العصابة ولم يحدد لنا هوية هذه السينما ويبدو ان المخرج قد اراد من خلال

هذه اللقطة ان يحدد لنا طبيعة المعالجة والموضوعية اكثر من تاكيده على المكان الفنـــي لانها فعلا من الناحية الدرامية لم تشكل ضمن الصراع او تنـــامي الحـــدث اي اشـــكالية درامية بهذا جاءت استعراضية وهامشية.

ولغرض تنفيذ هذا المشهد انتقل المخرج الى احدى صالات الاســـتديو الداخلـــي لاعطاء وايهام الملامح الاساسية لهذا المكان سواء باستخدام العرض السينمائي الخلفي او استخدام جهاز الفيديو في اللقطات القريبة ، الا انه من حيث الوحدة المكانية لم يعطي لنا المعالم الحقيقية للصالة السينمائية بل جاءت فقيرة في تركيب مكوناتها وضيقة من حيث وحدة بنائها ( الشكل ) اي نستطيع ان نتحسس قاعة صغيرة الحجم وليست قاعـة عرض من خلال طبيعة حجمها وطبيعة الكراسي المستخدمة.

## الهوامش

١- عبد مسلم ، طاهر ، اشكالية المكان في السينما ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ــ كلية الفنون الجميلـة ، ١٩٨٩ ، ص٦ .

٢- سبرزسني ، بيتر ، جمالية التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون ، ترجمة فيصل الياســـري ، بغـداد : دار الشئون الثقافية العامة ١٩٩٢ ص ١٣.

٣-ابو سيف ، صلاح ، القصة السينمائية ، ط ١ بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨١ ص ٦١-٦٢ .

٤-جانيتي ،لوي دي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، ط١ ، بغداد : دار الرشيد للنشر / ١٩٨٠ ص ٣١ وما بعدها

٥-بازان ، اندرية ، ما هي السينما ، ج ، ترجمة ريمون فرنسيس ، مكتبة الانجلو ، القاهرة : ١٩٦٨ ص ١٥-١٦ .

٦-مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، القاهرة : الدار المصرية للنشر ١٩٦٤ ص ١٧٣ .

٧- ابراهيم عادل ،محمد ، تكوين الصورة السينمائية ،بحث غير منشور ، القاهرة ١٩٨٦ ص٤.

٨-جانيتي ،لوي دي ، المصدر السابق ٢٦.

٩- اجيل ،هنري ،علم جمال السينما ،ترجمة ابراهيم العريس ،بيروت:دار الطليعة للنشر ١٩٨٠ ص٧٩.

١٠-ابراهيم عادل ،محمد، التكوين في الصورة السينمائية ،المصدر السابق ص١.

١١-مارتن، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٤ ص٢٧ .

١٢- فرؤد ، سمير ، اضواء على السينما المعاصرة ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٩ ص١٩ .

١٣-هاوزر ، أرنولد ، فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده ط١ ، القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ ص٣٨٣ .
١٤- ارتهايم ،رودولف ، فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي ، ط١ القاهرة : المؤسسة المصرية للنشر ب.ت.ص٧٨
١٥-بازان ، اندريه ، ماهي السينما ، مصدر سابق ص١١٦.
١٦-هيوارد لوسون ، جون ، فن كتابة السيناريو ، ترجمة ابراهيم الصحن ، ط١ بغداد : مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٧٤،ص١٣٢
١٧-[1] ابو سيف، صلاح ،كيف تكتب السيناريو ، بغداد : دار الحرية للطباعة ،١٩٨١ص٨٩-٩١-٩٢.

## قائمة المصادر / مرتبة حسب الحروف الهجائية

١- ابوسيف ، صلاح ، القصة السينمائية ط١ ،بغداد :دار الشؤون الثقافية ،١٩٨١
٢- ابوسيف ، صلاح ، كيف تكتب السيناريو ، بغداد: دار الحرية للطباعة ،١٩٨١
٣- ابراهيم عادل ، محمد ،تكوين الصورة السينمائية ،بحث غير منشور ، القاهرة :١٩٨٦
٤- اجيل ، هنري ، علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس ، بيروت :دار الطليعة للنشر ،١٩٨٠
٥- ارتهايم ،رودولف ، فن السينما ،ط١ ترجمة عبد العزيز فهمي ،القاهرة :المؤسسة المصرية للنشر، ب.ت .
٦- بازان ،اندريه، ماهي السينما ج١ ،ترجمة ريمونفرنسيس ، القاهرة :مكتبة الانجلو ، ١٩٦٨
٧- جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، ترجمة :جعفر علي ، بغداد دار الرشيد للنشر، ١٩٨١
٨- سيرز سلمي ، بيتر ،جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون ، ترجمة فيصل الياسري ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢
٩- عبد سلام طاهر ، اشكالية المكان في السينما ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩.
١٠- فريد ، سمير ،اضواء على السينما المعاصرة ،بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،١٩٨٩ .
١١- مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، القاهرة: الدار المصرية للنشر ،١٩٦٤
١٢- هاوزر ، ارنولد ، فلسفة تاريخ الفن ط١ ، ترجمة رمزي عبده ، القاهرة :مطبعة جامعة القاهرة ،١٩٦٨
١٣- هوارد لوسون ، جون ، فن كتابة السيناريو ، ترجمة ابراهيم الصحن ،بغداد :مطبعة الاديب البغدادية ،١٩٧٤.

الأكاديمي

# النحت عند العرب

د.عبد الرحمن محمد الكيلاني
استاذ مساعد فن
كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية

يهدف البحث الى معرفة روائع النحت عند العرب من خلال دلالاتها التعبيرية والجمالية في خلق الهيئة العامة للمنحوت كشكل ومضمون.

تاريخ استلام البحث ١٥ / ٧ / ١٩٩٧ تاريخ قبول النشر ٧ / ٩ / ١٩٩٧

لقد ثبت ان التشكيل التعبيري، اقتصر على السلالتين البشريتين التين، انحدر منهما الانسان العاقل (هومو سابين)، والسلالتين هما السلالة المسماة باسم الفترة الاوركناكية، والسلالة المسماة بأسم الفترة المسنيرية[1]، من فترات العصر الحجري القديم، الذي تقدر فترته، بين ستين الف سنة وعشرة آلاف سنة قبل الميلاد[2].

اما السلالة المعروفة بالنياندثال، التي سبقتهما، فقد اقتصر نشاطهما التشكيلي على صنع الادوات الحجرية.

مارس الانسان القديم النحت بنوعيه المعروفين وهما: النحت المجسم، او المدور، والنحت البارز، واتخذ لتحقيقهما-منذ البداية- نوعين من المواد. مواد صلبة، كالعاج، والعظم، والحجر، ومادة لدنه واحدة، هي الطين، واستخدم بالسليقه، الاسلوبين الملائمين لتلك المواد، وهما: التنحيت، والتشكيل.

مع ان فن الكهوف (من العصر الحجري القديم)، اقتصر على الملاجيء الصخرية، وكهوف جنوب فرنسا، وشمال اسبانيه، وبضع مناطق اخرى في اوربا[3]، فان الفن التشكيلي-بضمنه النحت- لم يقتصر على جنس من الاجناس البشرية، بل انه، لازم الانسان حيثما وجد، وتطور مع تطوره الفكري، والحضاري، في انحاء العالم المختلفة. فظهر في وادي النيل، كظهوره في وادي الرافدين، وظهر في الامريكيتين، كظهوره في اقاصي اسيا، وظهر في الاصقاع المتجمدة الشمالية، كما ظهر في افريقيا الاستوائية.

لم تكن العرب اقل حظا في هذا المضمار، من الامم الاخرى، سواء من بقي منهم في الجزيرة العربية، او من نزح منها، واستوطن المناطق المجاورة لها.

ان روائع النحت الاكدي، والاشوري، والحضري، خير شاهد على ازدهار فنون وحضارة، تلك الموجات النازحة ولكن قلة التقنيات الاثرية في الجزيرة العربية، واقتصار التنقيبات على اليمن، ادى الى ندرة وجود النماذج الفنية الممثلة، لفن الاجزاء الاخرى من الجزيرة العربية، يؤكد وجود الرسم والنحت بصورة خاصة-في تلك الاجزاء، اذ ان العرب، عرفت بعبادة الاصنام، وقد ورد ذكر بعضهما في القرآن الكريم، حيث جاء ذكر اللات، والعزى، ومناه، في سوره النجم[4]. وجاء ذكر ودا، وسواعا، يصدق، ونسرا، في سورة نوح[5].

ذكر، ابن الكلبي، في كتاب الاصنام، ثمانية وعشرين صنما واصنام العرب[6]واورد، محقق كتب الاصنام. اضافة الى ما اورده ابن السائب الكلبي-ثمانية

وثلاثين صنماً، استقى معظمها من كتاب تاج العروس، وبعض الكتب العربية الاخرى[٧]، عدا ما ورد من ذكر لبيوت الاصنام، والمواقع المقدسة.

مما يدل على مدى انتشار المنحوتات بين العرب، قبل ظهور الاسلام، ما اورده ابن الكلبي من ان ((الاهل كل دار في ضمناً في دارهم يعبدونه. فاذا ما اراد احدهم السفرة كان آخر ما يصنع في منزله. ان يتمسح به، واذا قدم من سفره كان اول ما يصنع اذا دخل منزله ان يتمسح به ايضاً))[٨]، وقوله ((واشتهر العرب في عبادة الاصنام: فمنهم من اتخذ بيتاً، ومنهم من اتخذ صنماً، ومن لم يقدر عليه وعلى بناء بميت نصب حجراً امام الحرم وامام غيره مما استحسن ثم طاف به كطواف بالبيت، وسموا طوافهم بالدوار))[٩].

ومما يجدر ذكره، ان عمل التماثيل عند العرب، لم يتقصر على نحتها من الحجاره، بل انهم عرفوا مواداً اخرى لتحقيقها فيها، وفرقوا بين التماثيل المصنوعة من الحجر، فسموها الاوثان، وبين التماثيل المصنوعة من غير الحجر، فسموها الاصنام، وليل ذلك ما اورده ابن السائب الكلبي في كتاب الاصنام، حيث يقول: ((واذا كان معمولاً من خشب او ذهب او فضة (على) صوره انسان فهو صنم، واذا كان من حجارة فهو وثن))[١٠]، وقوله في وصف هبل: ((وكان فيما بلغني من عقيق احمر على صوره الانسان، مكرر اليد اليمنى، ادركته قريش كذلك، فجعلوا له يد من ذهب))[١١].

يظهر من القولين، ان الاصنام والاوثان، ماهي الا تماثيل على صوره الانسان، هذا لايعني ان التماثيل التي عبدت في الجزيرة العربية كانت على هيئة البشر بشكل مطلق، فقد وجدت اصنام عربية على هيئة الحيوان، كالصنمين: يعوق، ويعبوب[١٢]، وهما تمثالان لحصانين[١٣]، عبد يعبوب في اليمن، وعبد يعوق في اطراف الجزيرة الشمالية، ولعل نسراً كان على هيئة النسر، والسجة كانت على هيئة الفرس، وهو الاسم الذي جاء في قول رسول الله (ص) :((اخرجوا صدقاتكم، فان الله قد أراحكم من السجة والبجة)) والسجه تعني الخيل[١٤].

مما يؤسف له، ان المصادر العربية، لم تورد اوصافاً دقيقة للاصنام التي ذكرت فيها، تمكننا من معرفة هيئتها، وطرزها الفنية، اذ ان الاوصاف التي وردت، في تلك المراجع، لم تعدو -في اغلب الاحيان- ذكر اسم الصنم، والقبيلة التي عبدته، الا نادراً، كما ورد وصف هبل، الذي سبق ذكره.

وصف وداً، على لسان مالك بن مارثة، الذي اورده ابن السائب الكلبي، وهو: ((كان تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال، قد دبر عليه حلتان، متزر بحله

مرتدٍ بأخرى . عليه سيف تقلده وتنكب قوساً ، وبين يديه حربه فيها لـــواء ووفضـــه (اي جعبه) فيها نبل ))[١٥].

اتفق ، معظم المؤرخين القدامى العرب ، على ان اول من ادخل عباده الاصنـــام في مكه ، كان عمرو بن لمي ، بعد ان اجلى برهماً عن مكة ومحى بذلك ديـــن ابراهيـــم الخليل . ذكر انه ، ذهب الى البلقاء للاستشفاء في ينبوع مياه معدنية هناك ، فرأى قومـــاً يعبدون الاصنام ، نسألهم عنه فأخبروه ، بانهم يستنصرون بها ، فينصرون ، ويستســـقون بها فيمطرون ، فسألهم ان يعطوه منها صنماً نصبه على الكعبـــة [١٦] . وقـــد اورد ابـــن السائب الكلبي ، بأن عمرو بن لمي وجد اصناماً ، على ساحل جده ، تعود الى قوم نوح ، وانه فرقها بين القبائل ، فدفع وداً الى قضاعة ، ودفع سواعا الى مضر ، ودفع يعوق الـى همدان ، ودفع نسراً الى حمير ، قد استمر العرب على عبادتها ، حتى بعث النبي بالاسلام ، فامر بتحطيمها [١٧] .

لم تورد المصادر العربية ، أي ذكر لوجود المنحوتات في عـــهد النبـــي (ص) ، وفي فترة الخلفاء الراشدين الاربعة ، ولا في العهد الاموي ، لكن التنقيب عـــن الاثـــار ، كشف عن وجودها في قصري المشتى ، وخربة المفجر – المعـــروف بقصـــر هشـــام ) ، وكلاهما يعود الى النصف الاول من القرن الثامن للميلاد [١٨].

اما عن العهد العباسي ، فقد اوردت المصادر، ذكر الكثير من التماثيل ، كتمثـــال الفارس الذي نصبه المنصور على قبه قصره ، والتماثيل التي نصبها على قباب ابـــواب بغداد[١٩] ، التي كانت تتحرك بفعل الريح فتدل على اتجاهها ، وتماثيل العقبان التي كـــانت تزين الأيوان الذي بني للمأمون ، في قصر القرار ببغداد[٢٠] ، وتماثيل دار الشجرة الـــذي بناه المقتدر ، في دار الخلافه ببغداد ، ونصب فيه شجرة من الفضة ، وسط بركة ماء لـــها ثمانية عشر غصناً من الفضة – موه بعضها بالذهب ولكل من تلك الاغصـــان ، فـــروع كثيره ، ذات اوراق ملونه وثمار من الاحجار الكريمة ، وعليها طيور، وعصافير ، مـــن انواع مختلفة مفضضة ، ومذهبة ، اذا مرت عليها الريح ، سمع لها صفير وهدير، وعلـــى كل جانب من جانبي الشجرة – الايسر والايمن – خمسة عشر فارس من الذهب ، علـــى خمسه عشر فرس من الفضة، البسو الديباج وجعل في ايديـــهم ، رمـــاح قصـــار، وهـــم يدورون على خطوط ، نسبياً وتقريباً ، فيرون ، وكأنهم يهاجم بعضهم بعضاً ))[٢١]. ذكـــر

الشابشتي ، شجره مماثلة كان المتوكل قد نصبها في قصره البرج وسماها طوبي ، ولولا ان الشابشتي ذكر، بانها كانت من ذهب ، وان المتوكل امر بهدم البرج ، وضرب ما كان فيه من الحلية الذهبية[٢٢] ، لضننا بأنها كانت نفس الشجرة ، التي نصبها المقتدر في بغداد – بعد نقلها من سامراء ، عند عوده الخلافة الى بغداد–وذلك التطابق وصفي بين الشجرتين ، من حيث الشكل والفعل ، والوضع ، يجدر بنا ايراد نص الشابشتي في وصف قصر البرج، اذ انه يشير الى وجدو تماثيل عظيمة فيه، من ذهب ومن فضه، ويذكر التماثيل التي زين بها سرير المتوكل المصنوع من الذهب فقال:

(( وكان البرج من احسن ابنيته، فجعل فيه صورا
عظاما من الذهب والفضة، وبركه عظيمة
جعلوا ظاهرها وباطنها صفائح الفضة، وجعل عليها
شجره ذهب، فيها كل طائر يصوت، مكلله بالجوهر،
وسماها طوبى، وعمل له سرير من الذهب كبير،
عليه صورتا سبعين عظيمين، ودرج عليها
صور السباع والنسور وغير ذلك، على ما
يوصف به سرير سليمان بن داود عليهما
السلام ))[٢٣].

ان استعمال الشابشتي لكلمه (صور) جاء بمعني هيئة او شكل، لم يرد به الصورة ذات البعدين، والمرجح ان اراد بها هنا، منحوتات بارزه، من معدني في الذهب والفضة، فلو كانت الصورة التي اشار اليها، من ذوات البعدين، لاشار الى الوانها، ولم يكتف بذكر المعدن الذي صنعت منه تلك الصور.

الظاهر، ان حيازة التماثيل–وخاصة التماثيل المصنوعة من انواع الطيب–كانت شائعة الخلفاء، وذوي المراتب، فقد ذكر الشابشتي، في النص التالي، حفلة اعذار المعتز، في القصر المعروف ببركوارا:

((وبسط للخليفة في صدر الايوان سرير، ومد بين يديه اربعة الاف مرفع ذهب مرصعة بالجوهر فيها تماثيل العنبر والند والكافور المعمول على مثل الصور. منها ما هو مرصع بالجوهر مفردا، ومنها ما عليه ذهب وجوهر))[٢٤]

وذكر ابن مسكويه، بأنه بعد قتل المقتدر، ارسل الظاهر الى ام المقتدر من يقررها عما لديها من الاموال فاقرت بوجود صناديق لديها. وعند فتح تلك الصناديق، وجد فيها، طيب كثير، من عود هندي وعنبر، مسك، وكافور، وتماثيل كافور. وقدرت قيمة تلك التماثيل بنحو ثلثمائة الف درهم[٢٥]. وجاء في عيون التواريخ-للكتبي- ((ان ابا العرب الشاعر الصقلي المشهور، حضر يوما مجلس المعتمد بن عباد في الاندلس، وقد ادخلت اليه صلة وافرة من دنانير، فأمر له بخريطتين (كيسين)، منها كان ((بين يديه تصاوير عنبر من جملتها صورة جمل مرصعة بنفس الجوهر))[٢٦].

ولم يقتصر، الولع بالتماثيل على الخلفاء، والخاصة، في العهد العباسي، بل تعداهم الى بقية طبقات الشعب، ودليل ذلك ما اورده المسعودي عن التمثال الذي اهداه عمرو بن الليث الصفار الى المعتضد ، وخرجت جموع الناس لرؤيته، حتى انه سمي شغل، لانشغال الناس بمشاهدته، وتركهم لاشغالهم [٢٧]، ووما يجدر ذكره ان القاضي التنوفي ذكر هذا التمثال في النشوار، عند ذكره طواف معز الدولة في دار الخلافة بزمن المطيع[٢٨].

ان قلة النصوص، التي جاءت بذكر منحوتات. ذات صفات جمالية صرف، يجب الا تؤخذ، كدليل على عدم وجود النحت بالصفة المذكورة، ولكن تحريم الفنون التشكيلية- بصورة عامة- ادى الى اتجاه الرسامين، والنحاتين، نحو الفنون الصغرى لاظهار مهارتهم وتفننهم، فظهرت الاواني النحاسية، واوانى البلور الصخري، والصناديق الخشبية، والعاجية، والاحقاق العاجية، المزخرفة بالنحت. شملت زخرفتها، عناصر، انسانية واخرى حيوانية، بالاضافة الى زخرفتها النباتية.

بذلك شاع النحت في بيوت الناس، مما يجدر بنا ان نشير اليه، هو ان الرسم، قد وجد طريقة الى بيوت الناس بتطعيم الاواني المعدنية، بمعادن اثمن منها، فكانت تستعمل، اما للزينة، او للخدمة، وكانت رسوم الفنانين، وزخارفهم شديدة الشبه برسوم المخطوطات، مما قد يدل على انهم رسموا رسوم المخطوطات، ورسموا على الاواني.

ان الاهتمام بالنحت-كاحد الفنون- واعتباره من الفنون الجميلة، الدالة، على المستوى الحضاري للبلد، الذي تنشأ فيه، يعود الى النصف الاول من هذا القرن (العشرين)، بالنسبة لمصر، والى النصف الثاني من القرن نفسه، بالنسبة للعراق، فقد

ارسلت حكومتا الدولتين، بعض الطلبة، لدراسة النحت في اوربا، وحاول هؤلاء النحـــاتين -عند عودتهم- الاستفادة من التراث الفني لاقطارهم، لايجاد فن النحت، يختلف عن فـــن البلاد التي درسوا فيها، وتبعهم في ذلك بعض من تخرج على ايديهم.

فظهرت المنحوتات التذكارية (او المنحوتات الميدانية، هي النصب التذكاريـــة ) ففي مصر كانت اول منحوته تذكارية، تمثال فرضه مصر للنحات محمود مختار، وفـــي العراق، كانت منحوته نصب الحريه للنحات جواد سليم.

ازدهر النحت في العراق، بفعل الدعم المادي والمعنوي، الذي تقدمت به حكومة الثوره، باعتبار ان الفنون الجميلة هي ثمرة الحضارة الانسانية، وانها من اكثر الوســـائل قوة، وتأثيرا في تثقيف الامة، وفي التعبير عن اوضاع الانسان الاجتماعية ومن مشـلعره، وتطلعاته.

## الحواشي

١- Adam. Leonhard, Primitive Art, (London-1954), P.74.

٢- Christen. Erom 0., Primitive Art, (London-1955), P. 314.

٣- Christen، نفس المصدر، ص ٣٣٢، ٣٣٣.

٤- عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم، (القاهرة-١٣٢٨هـ )، ص٦٧٧.

٥- نفس المصدر، ص٦٩٨.

٦- زكي، احمد، في كتاب الاصنام لابن السائب الكلبي (القاهره-١٩٦٥)، ص١٠٠ الى ١٠٣.

٧- نفس المصدر، ص ١٠٧الى ١١١.

٨- الكلبي، ابن السائب، كتاب الاصنام، (القاهره-١٩٦٥)، ص٣٣.

٩- نفس المصدر، ونفس الصحيفة.

١٠- نفس المصدر، ص ٥٣.

١١- نفس المصدر، ص٢٨.

١٢- Lady Went worth, the world Best Horse, (London-1958), pp. 27& 28.

١٣- Lady Went worth, The Sebt Runmer, (London-1957), P.23.

١٤- انظر العبارة الوارده في اسفل طرة كتاب الاصنام المحفوظ في الخزانة الزكيه.

١٥- الكلبي المصدر السابق، ص٥٦.

١٦- المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، (بيروت-١٩٧٣)، حـ٢:، ص ٢٩ و ٣٠.

١٧- الكلبي، المصدر السابق، ص٥٥ الى ٥٨.

١٨- Talbot Rice D.C., Islamic Art , ( London – 1965 ) pp. 20-24 and Baramki D.C. Cuide to the Umayyed palace at Rhirbat Al-Mabjar, (Amman-1965) .PP.3,5,6,8,11, and .

١٩- جواد مصطفى بغداد، (بغداد ١٩٦٩)، ص٢٠، ٢٢.
٢٠- العمري ياسين الخطيب، غاية المرام في محاسن بغداد دار السلام، (بغداد-١٩٦٨)، ص٢٩.
٢١- نفس المصدر، ص٢٣.
٢٢- الشابشتي، الديارات، (بغداد-١٩٦٦)، ص ١٦٢.
٢٣- نفس المصدر، ص١٦٠، ١٦١.
٢٤- نفس المصدر، ص ١٥٠، ١٥١.
٢٥- Ibn Miskawayh, Tajarile Al-Ummam, (Laylen & London-1913), vol. V., p . 389.
٢٦- الكتبي محمد بن شاكر، عيون التواريخ، (بغداد-١٩٧٧)، جـ: ١٢، ص ١٥، ١٦.
٢٧- المسعودي، المصدر السابق، جـ: ٤، ص ١٤٨ و ١٤٩.
٢٨- التنوخي، نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة، (بيروت-١٩٧١)، جـ: ٣، ص٩١ الى ٩٣.

# المخرج وتطوير المفهوم الإخراجي للفيلم من خلال المونتاج

أحمد نوري حسين
مدرس
كلية الفنون الجميلة – قسم السمعية والمرئية

يتوضح هدف البحث من خلال تحديده أهم ملامح العلاقة بين الإخراج وغرفة التقطيع وضرورة إشراك المونتير في تحديد هيكلية مونتاجية عملية قبل الدخول إلى مرحلة المونتاج.

تاريخ استلام البحث ٥ / ١٠ / ١٩٩٧ تاريخ قبول النشر ٩ / ١١ / ١٩٩٧

**مشكلة البحث:-**

تأسيسا على التجربة العلمية التي خضع لها الباحث من خلال قيامه بتقطيع مجموعة من الافلام الرئيسية والوثائقية، لمس القدرات اللامحدودة للمونتاج في خلق الانسجام بين مديات الفلم الاخراجية والمونتاجية وغياب الاستيعاب الواعي لتلك القدرات من قبل العاملين في الفيلم السينمائي العراقي.

**حدود البحث:-**

الافلام الروائية العراقية من خلال اختيار اهم الافلام التي انتجت في مرحلة الثمانينات.

## مقدمة

يتجلى الاهتمام المتزايدة بفن الفلم من خلال القدرة التي يتمتع بها الشريط السينمائي في توسيع مساحة التأثير التي يخلفها فريق العمل السينمائي من خلال الفلم ان في الصور المتحركة الذي يجمع مختلف الفنون من تشكيلية الى ادبية يحاول ان يجسد القدرات الفذة لعمله ذات وجهين، الاول صناعي والثاني فني، فمن خلال هذه الازدواجية "صناعة ، فن" تطرح مفاهيم مختلفة الاتجاهات وتنقلنا الى عالم ساحر ومؤثر وتسمعنا موسيقى جميلة، وترينا صورا ذات معان ودلالات تحدد وجهة نظر الفريق العامل عامة،ووجهة نظر المخرج خاصة، فتقوم عناصر العمل السينمائي المختلفة، تصوير، مونتاج، اخراج..... "في ترجمة النص الادبي المكتوب الى صورة وحدث وتتوق الى عمليات تطوير بالمفهوم العام للفلم ابتداء من لحظة الشروع في كتابة السيناريو الى ظهور النسخة الاولى للعمل السينمائي.

للمونتاج الكلمة الفصل في استبعاد اية لقطة مصورة ، واختيار لقطات بديلة، نظرا للقدرة السهلة التي تتيحها ميكانيكية جهاز التقطيع "المفيولا" وهذا لايعني الانحياز الكامل لفن المونتاج السينمائي انما يعبر عن حساسية المرحلة التي يمر بها الفيلم في غرفة التقطيع والاهمية التي يعلقها المخرجون على المونتاج.

ان عملية تقطيع الفيلم في غرفة المونتاج ببساطة هي عبارة عن مشاهدة دقيقة واختبارات حساسة لجهود مجموعة كبيرة من العاملين وتشخيص حالات الخطأ والصواب في التعبير عن المفهوم الدرامي للفيلم.

ان الموائمة التي يخلقها المونتاج بين اللقطات تتيح ببساطة اغناء اللقطة السينمائية كمفهوم مع العلاقة مع اللقطات الاخرى وان التجارب الاولية التي قام بها المنظرون الروس "بود وفكين على وجه التحديد" دليل عملي على ان تغيير مواقع اللقطات يغير بشكل كامل وجذري المفاهيم النهائية التي قد تنتج عن مجاورة تلك اللقطات بتلك الصورة.

فالحرية التي يتمتع بها (المونتير) في ملاحظة الاخطاء على الشريط السينمائي جاءت كنتيجة للمرحلة اللاحقة للمونتاج التي تجري بعد العمل المضني والجهود المبذولة لفريق العمل السينمائي. فأن اي جهد قد يبذل من قبل المخرج وانتهاءا باصغر الفنيين يعرض امام المونتير على شاشة المفيولالن يكون محسوسا اذا لم يخضع للدرجة التي تستوفي اللقطات احقيتها في نقل المعاني والدلالات التي بناها فهم المخرج. وان من الخطأ الاعتقاد بان المخرج هو حالة منفصلة عن المونتير. بل ان افضل التأثيرات المونتاجية نتيجة القطع لم تكن لتأتي لبراعة المونتير الحرفية بل هي النتيجة المترتبة على التفاعل الخلاق بين المخرج والمونتير في غرفة التقطيع.

فاذ كان وضوح الرؤية هو الاولويات الواجب توفرها في المخرج السينمائي خلال عملية التصوير، فان التوقد الذهني للمونتير يجب ان يكون حالة حاضرة اضافة الى القدرة الميكانيكية في السيطرة على منضدة التقطيع لتتناسب مع الجهد المضني والطويل للمونتير خلال العمل.

لذا يعد المونتاج تلك المرحلة التكميلية "تحصيل حاصل" بل انها مرحلة اخرى رئيسة لما تتيحه من افاق واسعة في التغيير والاغناء واعادة صياغة المفاهيم.

المونتاج الاخراجي لدى الرواد الاوائل والتطورلت اللاحقة:-

ذهب بعض المنظرين بفن الفيلم السينمائي الى درجة الانحياز الكامل للمونتاج فقد قال كوليشوف ((ان الفن السينمائي لايبدأ بتادية الممثلين ادوارهم بل انه يبدأ عندما يقوم

المخرج والمونتير بلصق اللقطات بعضها ببعض))[1] وبالرغم ما تحمله المقولة هذه من تطرف كانت ردا على التجاهل الواضح لفن المونتاج ودوره الاساس في العملية السينمائية فقد حاول كوليثوف انتزاع الاعتراف بأحقية المونتاج في التغيير الجذري لفن الفيلم، هذا من جهة ومن جهة اخرى ان هذه المقولة كان لها ضرورات تاريخية بسبب خنوع وخضوع المونتاج السينمائي الى بقية عناصر الفيلم فعندما يقوم المخرج باصطحاب فريق العمل مبتدئا التصوير، فان المونتاج كان بالنسبة له تحصيل حاصل وليس ركنا مهما في العملية التطويرية.

ثم قام كل من، بودوفكين وارننشتاين" بتثبيت الاسس النظرية الاولى لفن المونتاج من خلال التجارب العملية، [2] وكانت تجربة بودوفكين الشهيرة المقتبسة من تجارب زميله كوليثوف بوضع صورة وجه محايد فوضع قبلها صورة ماعون حساء ثم في الحالة الولى وضع صورة مسدس وحصل على تعبيرين مختلفين نتيجة لاستخدام صورتين مختلفتين، بالرغم من ان صورة الوجه وحدها كانت خالية من التعبير. وقد زامنهم في تلك الفترة المخرج الامريكي "كريفت" الذي يعتبر اول مخرج يشتبك مع مفاهيم معقدة بفن الفيلم وكان ذلك من خلال التعرض للايقاع الفلمي بشكل حساس ومباشر عن طريق استخدام اللقطة الكبيرة لاحداث تأثير عاطفي مسرعا بالايقاع من ناحية ومُعرفا بمشاعر الممثل ومقربا وجهات النظر الممثل والمشاهد من ناحية اخرى.

قبل ان نلج الى صلب الموضوع لابد ان نحدد مفهوم الإيقاع، هناك نوعان من الإيقاع، داخلي خاص باللقطة "التكوين، توزيع الانارة....، والثاني ايقاع اللقطة بعلاقتها مع بقية اللقطات، اذن على الشاشة عندما يحدده المونتير فأنه يتعرض الى القطع وقد صارت

---

([1]) ص ١٣٨-١٣٩ من كتاب "الفن السينمائي" لدار النشر نيونز تأليف فسيفولد بود وفكين عام ١٩٢٥ .

([2]) ص ٣٩-٤٠ من كتاب "فن المونتاج السينمائي" تأليف واعداد كارل رايس. ترجمة احمد المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

عملية تطوير مفاهيم مونتاجية من خلال القطع محسوسة نتيجة القدرة يتمتع بـــها جـــهاز المفيولا وقدرة المونتير على ازاحة لقطة واضافة لقطة اخرى، وهذا يقودنا بـــدوره الـــى الاحساس بالمونتاج من خلال محورين الاول ان اي قطع يحدث في الشريط السينمائي هو بالاساس لتقوية العلاقة مابين المشاهد ومايشاهده والثاني عبر استخدام اللقطـــة المفـــردة تماما مع الايقاع يكون المونتير ملزما بالتعامل مع اللقطة بالعلاقة مع بقية اللقطـــات مـــن اجل ايجاد توافق بينها.

لو اخذنا مثلا لقطة امد بقائها على الشاشةاطول نسبيا من غيرها ذلـــك الاســـتغراق مـــن الطول ينبغي ان يكون له مبررا الا وهو ان تلك اللقطة تحتوي على تفصيلات لها علاقـــة بالمشاهد وعليه ان يراها بنوع من التركيز الزمني، اما اللقطة القصيرة فتستخدم لتوصيـــل مفاهيم العلاقة مع بقية اللقطات، لان اللقطة السريعة لايمكنها ان تنقـــل مفـــاهيم رئيســـية وحيوية الى المشاهد لانه غير قادر على استيعاب المدلولات التي قـــد يحـــاول المخـــرج توظيفها من خلال اللقطة القصيرة.

من هنا جاء تعبير ((jump-cut)) اي اللقطة الاعتراضية التي تدخل مابين تسلسل فلمي بغية توضيح مفهوم معين . للوهلة الاولى يبدو مصطلح الـــ ((jump-cut )) كلقطـــة لاعلاقة لها بالسياق العام للفيلم. فاذا ترجمنا هذا المصطلح حرفيا لكان ((القطة القفزة)) او ((قفزة في القطع)) ادركنا العلاقة التي يمكن ان توفرها هذه اللقطة في ســـياق مجموعـــة كبيرة من اللقطات التي يكون لها مساس رئيس ومهم في العملية المونتاجية.

في الفيلم التسجيلي ((حكاية للمدى)) [٣] للمخرج بسام الوردي.. "الفنـــان يحيـــى جـــواد يضطجع على الفراش بعد ان يصاب بشلل يعوق مسيرته الفنية في فن النحت ينهض مـــن الفراش ويسير بخطى متثاقلة نحو الشباك متأملا الليل والمجهول الذي ينتظره قطع اخـــر لنشاهد صورة لطائر البوم ينظر بعينين حادتين الى يحيى جواد لقطة "طائر البوم تعتـــبر دخيلة من حيث الموضوع وتسلسل المعلومات وكأنها لاعلاقة لها بالموضوع الرئيسي ،الا ان المعوقات الطبيعية-القدرية التي وضعت امام هذا الفنان جعلنا نتســـائل هـــل الحالـــة

(٣) حكاية للمدى رياض قاسم بسام الوردي واخراج سالم الوردي (١٦٠) ملم ملون. في عام ١٩٧٩.

الصحية والنفسية التي تمر بها تلك الشخصية سلبية ؟ وبعد الاجابة نتوصل الى ان التعامل مع ((اللقطة الاعتراضية)) ضمن سلسلة من اللقطات يجب ان تكون تلك اللقطة محسومة بكونها معلوماتية وليس موضوعية، لان القيم الجمالية للقطة المونتاجية حتمت علينا ان نقيم القطع بعد مروره بمرحلتين الاولى، التسلسل الاولي ، الذي يسمى (cutting) والثانية التسلسل النهائي الذي يسمى (Editting)[٤].

من اولى مهام المونتاج تقوية علاقة اللقطة بالتي تليها والتي تسبقها وان الدراما عادة تميل الى تأكيد علاقات الناس بعضهم ببعض. في السينما الدراما يمكن ان تتعامل ايضا مع علاقات الناس باللقطات الاخرى والذي يقوم بهذه المهمة هو المونتير. تطوير المفهوم الدرامي للفيلم السينمائي بشكل مباشر، اذن، يتم من خلال القطع لما يتمتع به من قدرة على حسم مواقف وتطوير اخرى في غرفة التقطيع لان المراحل التي يمر بها مقطع الفيلم ابتداءا من تسلمه النسخةالمسجلة ( ) وانتهاءا بوضعه اللمسات الاخيرة على الفيلم هي مراحل تكنيكية مستمرة عبر سلسلة درامية يحاول من خلال اطوال اللقطات ان يعزف المشهد بأقل ما يمكن وعن طريق تعبيري. وعندما لايحدث القطع هذا لايعني بأن المونتير غير موجود، المونتير موجود لانه مسؤول عن طول اللقطة فبعض المشاهد العامية لاتحتاج الى قطع لان التعبير عن طريق الكاميرا جاء تعبيرا متكاملا من خلال السيادة والريادة والاولوية في التصوير لايمكن القطع لانها تؤدي الرسالة بشكل فعال، متى ما انتهت الرسالة سواء كانت درامية موضوعية او معلوماتية يقطع المونتير ليزيح اللقطة الاولى لتحل محلها لقطة اخرى.

**المونتاج وتوصيل المفهوم الدرامي للمشاهد:-**

الفهم الكامل والتقدير لمشاهد السينما تتطلب نظرة مزدوجة، المشاهد يحتاج الى ان يحتفظ بنوع من رد الفعل تجاه اساسيات مثل، الحوار، الحركة، تصنيف الشخصيات وأنه يحتاج ايضا الى ان يحتفظ بنوع من التحفظ تجاه اللقطات التي قطعت وحددت دراميا

---

(٤) في المونتج السينمائي- كاريل رايس. ترجمة احمد الحضري ص٣١٣-المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمةوالطباعة والنشر.

في غرفة المونتاج ولتحقيق ماسبق يجب على المشاهد ان يتابع الطريقة التي من خلالها تداخلت وتطورت عوامل الصنعة الدرامية في الفيلم.

لقد استخدم المخرجون انواعا عديدة من اساليب المونتاج المعبرة لتحقيق اغراض متعددة ((كريفيث)) يحاول الحصول على ايقاع اقوى وتشديد على اللقطة، فكان المونتاج غير متطفل ويمكن القول ان المونتاج كان مطواعا وحتى خانعا بكل ماتحمله هذه الكلمة من معنى ومن اجل معالجة هذا الوضع استخدم ((كريفيث)) اللقطة الكبيرة على نحو مقنع ولافت للنظر اللقطة الكبيرة عامدا الى الاسراع بايقاع اللقطات وبناء مجموعة من المشاهد من خلال القطع المتوازي الذي غالبا مايطلق عليه ((طريقة كريفيث)) في انهاء الفيلم او نهاية على طريقة كريفيت كما يحدث في الانقاذ في اخر لحظة[٥] ففي مشاهد المعارك كان يقطع المشهد واضعا لقطات تهم المشاهد وبدرجة متزايدة والنتائج التي ترتبت على هذا القطع الذي كان يجسد عن طريق تقصير زمن اللقطة وصولا بالمشهد اتجاه الذروة.[٦] اما المنظرون الروس فكانت لهم وجهة نظر اخرى في المونتاج تختلف عن كريفيت فيري ((بودوفكين)) ان كل منظر يعرض وحده هو منظر ساكن جاف خال من الحياة كاكلمة المفردة، حتى لو كان المرئي في حالة حركة امام الة التصوير،لان المنظر الواحد لايعتبر الامادة اولية لبناء الفيلم فيما بعد، فاذا قمنا بعملية المونتاج وجدناه وحده الذي يولد الحركة بين مختلف اللقطات، لانه في هذه الحالة ينقل اللقطات من مفهوم الصور الفوتوغرافية المحصنة الى عمل سينمائي تتوفر فيه الحركة والحياة بمعناها الحي.

بهذا اصبح امام المونتاج كتلتان اساسيتان في بناء الفيلم هما:-

اولا:- المحافظة على التتابع المنطقي المتزامن مع سرد الحوادث.

ثانيا:- تهيئة الفيلم للتأثير الايقاعي في تتابع المناظر وبذلك يتم سير الفيلم في اتجاه معين ويتخذ اسلوبه الخاص في التأثير حتى لاينحرف الذهن عن دائرة الموضوع الفيليمي وبأختصار فان بودفكين كان يسعى الى احداث تأثير عاطفي شامل من خلال القطع.

---

(٥) ص١٩٩ من تاب فهم السينما-تاليف-لوى دى ماينتي-ترجمة جعفر علي دار الرشيد للنشر.

(٦) نفس المصدر السابق.

كانت لأزنشتاين رؤية عن دور المونتاج وقد ابتدأ بتوضيح وجهة نظره مجيبا عن السؤال التقليدي ((لماذا يستخدم التوليف اصلا فيجيب قائلا: ((ان اكثر خصوم التوليف تعصبا يتفقون على اننا لانستخدمه فقط لان اشرطة الفيلم التي بين ايدينا تبلغ اطوالا لاحد لها ومن ثم نكون مرغمين على العمل في اجزاء ذات اطوال محددة ثم مجمعين تلك الاجزاء)) والمؤيدون بتطرف الكلمة التوليف يرون الامر من مصادرهم وخبرتهم الشخصية فأدهشهم خاصية التوليف في انه اذا وضع جزء من اي نوع الى جانب جزء اخر فانهما ينتجان حتما فكرة جديدة ونوعية جديدة ناتجة عن وضع جزئي الفيلم جنبا الى جنب.[٧]

استخدمات القطع من خلال نماذج فلمية عراقية:-

ايا كان اسلوب المونتاج ود رجتة ونوعيته والغرض منه فهناك قواعد عامة في متناول يد المخرج عندما يقطع المونتير لقطة، اللقطة الثانية تحل محل الاولى وبشكل سريع وهذا التغيير السريع او التحول في الصور ينتج عنه تقوية التعامل بين اللقطات والمشاهد، هذا التوتر يقوى اكثر عندما يتم القطع من لقطة طويلة عامة الى لقطة كبيرة او من لقطة كبيرة الى لقطة اكبر.

فيلم الاسوار لمحمد شكري جميل، هناك قطع حيث نرى في اللقطة استخداما امثل له وذا مدلولات درامية واضحة، فعندما يقطع المخرج من لحظة ارتطام الحجر بالماء والى لقطة الانفجارات التي تهيء المشاهد الى احداث ساخنة متصاعدة تتكلل وبلقطة الانفجارات، وهذا القطع كان له ضرورات درامية في احداث ساخنة من مراحل الفيلم الروائي المذكور.

التقطيعات هي القاعدة العامه لصياغة اللقطات في المشهد الواحد في مجموعة مشاهد لكن التقطيعات تستخدم ايضا جسورا بين المشاهد ((مثال من نفس الفيلم)) في مشهد اغتيال الحلاق ياسين حيث نرى ان المخرج استخدم مقتل الحلاق على الكرسي الدوار في محل

---

[٧] مذكرات مخرج سينمائي-تأليف سيرجي ايزنشتاين، ترجمة انور المشري وزارة الثقافة والارشاد القومي- المؤسسةالمصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.ص.١١٠.

الحلاقة بأكثر من مدلول فخلال التحقيق الذي تجريه السلطات التحقيقية مع الشباب في المعتقل حول سبب تظاهرهم على السلطة يعود المخرج الى جثة الحلاق وهي تدور على الكرسي مذبوحة، ثم استخدم نفس اللقطة في لحظة تأجيج الاجتياح الثوري لمراكز السلطة عندما يقطع من لقطة المعتقل لصرخة احد الشباب لتستمر الصرخة كصوت على صورة الحلاق وجثته تدور، استخدام القطع هنا وظف اذن دراميا في التهيئة لحالة التصدي الاكثر فعاليا عن طريق اختيار اماكن مبتكرة لتكرار بعض اللقطات اما التقاليد الكمالية للقطع فتعتمد على مجموعة من القواعد السايكولوجية وعلى رأس القاعدة الاولى (الدورة الخاصة بالفعل) فاللقطة التي تم القطع اليها التي تشاهد في لحظة معينة من قبل المشاهد هي نتيجة لحركات وافعال مختلفة او نظرات بعد اوانها في لحظة استكمال الحركة او حافز ينقل تلك اللقطة ويحقق لها الحياة من خلال لقطة اخرى مختلفة.

في فيلم (حكاية للمدى) [٨] نرى الفنان يحيى جواد محاطا بمجموعة من المنحوتات الخشبية عملها خلال مسيرته الحيوية، وان حالات الانحسار النفسي الذي كان يعانيه الفنان قد ترجم من خلال اختيار قطعات نحتية استخدمت اكثر من مرة في الفيلم واعطت معاني ودلالات مختلفة تماما. فمن خلال محاولة الفنان المذكور الى التغلب على الصعوبات الجسدية نتيجة المرض المصاب به قد جسدت تلك الانكسارات النفسية التي كان يمر بها فعندما يحاول ان يمارس حياته الفنية بعد اجراء العملية الجراحية يفشل، القطع بعد فشله كان لتمثال من منحوتاته وهو راكع ومنكسر على وجهة، الانكسار واضح وبطول معين تم اختياره من قبل المونتير وكانت لقطة التمثال صامته لاحياة فيها ولا حياة في الصور لان الصورة كانت جزء غير متحرك، لكن في حالة اخرى عندما يستطيع يحيى جواد التغلب على المعوقات المرضية الجسدية نرى نفس التمثال يقطع اليه المونتير لكن بلقطة اقصر مصحوبة بمؤثر صوتي يدلل على حياته والمحصلة التي وصل اليها وقد كان للمخرج بسام احساس عال بتلك الاستخدامات التي وظفها المونتير فقد تم تصوير التمثال المذكور بوضعين مختلفين وكل وضع حركي للمنحوت كان يوحي بشيء مختلف، لكن

---

(٨) – حكاية المدى– فيلم تسجيلي – انتاج وحدة الانتاج السينمائي عام ١٩٧٩ سيناريو رياض قاسم الوردي واخراج بسام الوردي قياس ١٦ ملم ملون.

الاستخدام الامثل لتلك الحالتين ترافقت وتوازنت مع ما كان يشعر به النحـــات ((يحيـى جواد)) وكان البناء الدرامي لسيرة حياته بحاجة ماسة الى مثل ذلك القطع

المديات التي يصل اليها الاخراج من خلال المونتاج

من الممكن ان يشاهد مونتاج الفيلم السينمائي من خلال مستويين، الاول ما هو معـروض على الشاشة والمستوى الثاني يمكن ان نشاهد به المونتاج هو المستوى الابعد والاهم حيث نجد الرعاية والاحكام والامتثال والخضوع هنا تكنيكي لكل عناصر البناء الدراسـي مـن الحوار والشخصيات والعاطفة واخيرا الكلمة في الخضوع الى المرحلة الاخيرة من البنـاء الفلمي التي تتم بعد ان تنجز كل المراحل السابقة الا وهـو المونتـاج ولا تلـي مرحلـة المونتاج الا خطوات صناعية لا تضيف الا اجزاء قليلة من عناصر تقوية السرد الدرامـي . الخضوع الاخر هو البنائي او الفكري (فلكي يتم توليف المشهد بشـكل جيـد جـب ان يصور مونتاجيا ، اي علينا نحن حين نقوم بتصوير مشهد معين ان نضع فـي حسـاباتنا المونتاج ))[٩] هذا ما قاله ميخائيل روم في احدى محاضراته عـن المونتـاج لان فـهم المشاهد في هذه الحالة هو مجموعة من اللقطات تتبادل العلاقات بينها كوحدة سواء فـي المشهد الواحد او في جزء من المشهد او في مجموعة من المشاهد.

لذا اصبحت الايحاءات في المونتاج واردة في تقوية عنصر السرد الدرامـي خصوصـا عندما نقطع في نقاط تحول رئيسية تترتب على اساسها نقلة ذهنية فيما الت اليه اللقطـة من حالة تعبيرية جديدة. مثال بسيط على هذا عندما نقطع من منطقة مزدحمة الى شـارع خال ومن مشهد لمطر الى اخر مشمس ومن شروق الشمس الى غروبها. وفي الحـالات الايحاءات والمعاني واضحة من دون اية اضافة فلمية اخرى لان القطع وحده تحمل دفعة الايحاءات وعبر عنها ببساطة.

نعود مرة اخرى الى الايحاءات الواردة في المونتاج ن المثال السـابق للمخـرج بسـام الوردي في لقطة البوم ان استخدام ((jump-cut)) يبدو للمرحلة الاولى لاعلاقة بيـن ((jump-cut)) و ما يجاورها من لقطات ويثير حالة من الغموض في الصورة الموزعة

---

(٩) – احاديث حول الاخراج السينمائي، ميخائيل ايلتش روم. ترجمة عدنان مدانات.

التي تسبق المونتاج . ان الاحقية التي يجب ان تتوازن بين التقطيع و بقية العناصر تابعة من الدور المتزايد لفن المونتاج السينمائي في توصيل القيم الدرامية بشكل صوري فعال.

## الاستنتاجات :-

١- تميزت اغلب الافلام التي غاب عنها التواصل بين المفهومين الاخراجي والمونتاجي بضعف واضح في النظرة التحليلية التي يستطيع من خلالها الارتقاء بالفهم الواعي الذي يتطلبه العمل.

٢- عدم حصول مايسمى بالتواصل الفكري بين المشاهد المؤلفة لوحدة موضوع العمل السينمائي فنرى ان التفكك هو السمة الغالبة للفيلم الذي ينقطع فيه التواصل بين المونتاج والاخراج.

٣- كان الفهم العميق للفيلم العراقي يترتب على حضور واضح للعيان لفن المونتاج من خلال المشاهدة الاولية لاي فيلم.

٤- ان استخدام خطة مونتاجية منسجمة مع رؤية المخرج من خلال مرحلة التحضير تؤدي الى انضاج عالي للمستويين الفكري والتقني لفن الفيلم.

٥- ان استثمار في المونتاج من قبل الرواد الاوائل ميز تلك الافلام بقدرة عالية في التأثير على المشاهد رغم مضي فترة زمنية طويلة على تاريخ انتاجها.

## المصادر :-


١- فهم السينما - دي جانتي ، لوي - دار الرشيد للنشر/ترجمة جعفر علي.

٢- اسس صناعة السينما ((المجلد الثاني))-هوبارد لزلي-المكتبة العربية للترجمة.

٣- جزء من محاضرات القيت على طلبة الصف الرابع-مطبوعة غير منشورة.

٤- التذوق الفني - د. خميس حمدي - المركز العربي للثقافة والعلوم.

٥- العالم من عين الكاميرا - فريد ، سمير دار الكاتب العربي .

٦- جزء من محاضرات على طلبة الصف الثالث - مطبوعة غير منشورة .

٧- احاديث حول الاخراج السينمائي - روم ، ميخائيل ، ترجمة عدنان مدانات - دار الفارابي الطبعة الاولى- ١٩٨١.

٨- ((film technique))-الفن السينمائي- تأليف بودفكين ، فيسفولد - دار نيونز للنشر-١٩٢٩ .

٩- ((فن المونتاج السينمائي)) تأليف-زايس، كارل-المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

١٠- مذكرات مخرج سينمائي - تأليف ازنشتاين ، سيرجي- ترجمة انور المشري وزارة الثقافة والارشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

على المشاهد في حين القسم الاخر من هذا النوع من اللقطات نراه نادرا مايمسك بلب التسلسل الصوري. بناءا على هذا الايجاز في المونتاج او المونتاج الموجز تطور طرق جديدة في تعبير المحتوى الدرامي الفكري في الاحتمالات العاطفية للفيلم السينمائي فاستخدم ذلك الطير المشؤوم حتى وان كان السياق العام يوضح ماتعاني منه الشخصية الرئيسية في الفيلم من تفاعلات نفسية الان المشاهد في حاجة الى دليل في القطع لخلق حالة من تاكيد على بعض المفاهيم التي ربما تكون خاضعة للاجتهاد الذي لايتناسب مع تطوير المفهوم الدرامي بالاتجاه الذي يوحي اليه المخرج. نحن، اذن هنا امام حالة خاصة مستندة الىاختيار دقيق وصياغة بلاغة فلمية عن طريق القطع المرهف الذي يقوم به المونتير.

المشاهد السريعة المحتوية على لقطات سريعة هي احدى الجوانب المتطرفة لقاعدة من قواعد المونتاج التي تسمى البناء الصوري على الشاشة. فيما نرى ان القطع هو دائما عبارة عن تغير فوري للصورة فان الطول الزمني بين اللقطات يستطيع ان ينوع وبشكل ممتاز ايقاع الفيلم. ان هذا التنويع في ايقاع القطع يخلق نوعان من التاثير اولهما معلوماتي والثاني عاطفي. ففي سلسلة من اللقطات السريعة والقصيرة فان المعلومات التي تجهز للمشاهد في هذه الحالة تكون عن طريق نتف مفصولة ومعزولة وينتج عن هذا تاكيد فوري على اللقطة المفردة والعلاقة بين الاجزاء المفصولة. وبالنتيجة فان القطع الفلمية التي تم تاكيدها تبلور معناها خلال الشكل العام المتطور للمشهد الواحد.

العكس في حالة القطع البطيء، اللقطات ذات البقاء الاطول على الشاشة تكون المعلومات المعروضة. هي اكثر من الحالة السابقة. هنا يكون على الارجح ناتجا عن التطويل والعلاقة بين اجزاء اللقطة نفسها. في المحتوى العاطفي التعجيل في القطع أي تقصير امد اللقطة والتي تليها تزيد من التوترات لتنتج عنها ذروات ونتائج مفاجئة ومن ناحية اخرى فان القطع البطيء يكون ميالا الى ان يجمع ويكدس الانفعالات ويطورها اكثر من كونه يهيء المشاهد الى تغير مفاجيء ومثير.

ويبقى للمونتاج دور ريادي في تاجيج الفعل الدرامي المتنامي في الشريط السينمائي من دون ان يبخس تقطيع المهمات التي تظطلع بها العناصر الصناعية والفنية للشريط الفلمي