الاتجاه الواقعي في افلام جعفر علي

م.م. حسين عبد العزيز محمد

الملخص:

ان الكثير من كبار الفنانين عندما ينجزون اعمالهم الفنية فانهم ينطلقون من الواقع، اذ يستطيعون الاستغناء عنها ومع ذلك يمقتون كلمة الواقعية. اذ يرى ارجوان (ان هذه المقارنة هي ماساة المفردات التي تخلق اقتباساً في المعنى وعليه فانه يقرر التمسك بالواقعية لان الموقف الواقعي في الحياة هي معزى حياتي وفني)، وبذلك تكمن اهمية البحث بالاتي:

1- تحديد عناصر اللغة السينمائية لدى جعفر علي في معالجة الواقع .

2- الكشف عن المنحى الاسلوبي للمخرج جعفر علي .

اختار الباحث عينات قصدية عن افلام المخرج جعفر علي وهي فيلم الجابي 1968 وفيلم المنعطف، 1975، حيث يرى البحث انها افضل النماذج التي تفيء بالغرض لدراسة وتحقيق اهداف البحث وفق المتطلبات المنهجية. وعليه فان الاداة التي تنطبق على العينات المبحوثة هي الملاحظة والتحليل في تبلور ومظاهر الواقعية في افلام المخرج جعفر علي.

أ-التغريب. ب-المنظر. ج-الايهام.

وقد خرج الباحث بمجموعة من النتائج اهمها:

1-استخدم المخرج جعفر علي في الكشف عن الاتجاه الواقعي عناصر اللغة السينمائية وهي حركة الكاميرا والزوايا والاضاءة والمونتاج باسلوب فيه نوع من التعبير التقني والجمالي يسود فيه التغريب من السينما الايطالية السوفيتية.

2-يسود المنحى الاخراجي لاسلوب جعفر علي في طرح الواقع التمهيد للاحداث مسبقاً حيث نلمس وجود تصادم بين الكتل الكبيرة والكتل الصغيرة مثل الصمت مقابل الضجيج، فراغ مقابل الحشود، الخير مقابل الشر، القبح مقابل الجمال.

الفصل الاول

مشكلة البحث:

تعددت اساليب والطروحات النظرية في كيفية تبلور الواقع وتسجيل انطباع الفنان لهذا الواقع مستخدما ادواته الحسية والتقنية كافة في اظهار هذا الواقع في مجالات الفنون الرسم، المسرح، التشكيلية، الفلم ،..وغيرها لكن هنا السؤال يطرح نفسه كيف يمكن تسجيل هذه الانطباعات التي يقوم بها الفنان بشكل محاكاة في الموضوع الذي يتعامل معه؟. ولاسيما ان

المخرج جعفر علي لديه انطباعه ونزعته الذاتية الخاصة في معالجة الواقع خلال افلامه السينمائية، بناءً على ما تقدم ارتأى الباحث التأسيس لمشكلة بحثه من خلال التساؤل الاتي:

ما الادوات والعناصر السينمائية التي وظفها المخرج جعفر علي في معالجة الواقع خلال افلامه السينمائية؟.

اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث في كونها دراسة جديدة تبحث في التفسير والرؤية لدى المخرج (جعفر علي) وكيفية ايصال ملامح الوقع للطرف الثاني وهو المتلقي فضلا عن البحث في تقنيات الاخراج حيث تفيد هذه الدراسة الطلاب والنقاد والمختصين في الحقل السينمائي لما تضيفه من معلومات جديدة الى المعرفة العلمية .

اهداف البحث :

يهدف البحث الى:

1- الكشف عن تحديد عناصر اللغة السينمائية لدى جعفر علي في معالجة الواقع.

2-الوصول الى المنحى الاسلوبي للمخرج جعفر علي .

حدود البحث : يقتصر البحث الحالي على:

افلام المخرج جعفر علي (فلم الجابي 1968 – فلم المنعطف 1975).

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم الواقعية

تعد الحركات الثقافية والفنية في العالم نتاج ترعرع مع تطور الحياة البشرية مما اظهر ذلك تنامي الحضارات التي من بينها حضارة بلاد الرافدين، بلاد النيل، والحضارة اليونانية والرومانية او حضارات الامم الاخرى في قارة اسيا وعبر تطور الازمنة نشأت عدة مذاهب ادبية تعبر عن تلك الحضارات فمثلا نجد ان حضارة الاغريق نشأ المسرح فيها بتقديم عروض درامية لها ارتباط كبير بالدين والالهة الا انها تطورت تدريجيا واصبح لها ادباء ومثقفون، اذ ظهر في هذا المجال الثقافي سقراط وافلاطون وكذلك في مجال الدراما نرى (اسخيلوس وسوفوكلس ويوريبدس) اشتهروا في الكتابة، اذ ثبت هؤلاء الكثير من القيم الادبية المذهب الكلاسيكي ومن بعده الطبيعية حيث نشات كمذهب ثم تطورت الحركة الثقافية في العالم الا ان تداولت وانتشرت عدة مذاهب مثل مذهب الرومانسية والتجريدية والسريالية والانطباعية والواقعية. حيث نرى لهذا المذهب الاخير (الواقعية) تاثيراً كبيراً في حقل الحركة الثقافية حيث نرى الكثير من الكتاب دخلوا وتناولوا مضمار الواقع مثل الحركة التي ظهرت في فرنسا التي تزعمها كل من (بلزاك، فلوبير) حيث ظهرت في فرنسا، اما في انكلترا فكان لكل من (ديغوا، فلندج) يكتب في الواقعية التي تعالج وتطرح نوعاً في الواقع الذي يحيط به.

وقد ساعد التطور الصناعي الذي شهده العالم في نشر تلك الاداب وخاصة بعد ظهور الطباعة وتطورها فيما يخص الكتابة حيث ساهمت هذه في انتشار الوعي الثقافي في جميع ارجاء العالم حيث تعددت المدارس وانفتحت الدورات العلمية والثقافية على جميع الاصعدة .

اذ بدأت هذه المذاهب تتطور تدريجياً ولا سيما المذهب الواقعي الذي كان له التأثير الكبير في الحياة التي يعيشها البشر لانه "الشيء الذي تحول له الشيء الطبيعي بعد ان تاثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة والعوامل التي صنعها المجتمع لما تواضع عليه في تقاليد واداب وما سنه من شرائع وقوانين واقامة من معاهد العلم ومنشأ الفنون ابتدعه من قواعد ذوق العام والاداب الواقعي هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الواقعية المهذبة التي تاثرت بكل العوامل المكتسبة لكل تلك الاداب والمرعية"[1].

لكن هذا المصطلح (الواقعية) لن يكون بحد ذاته مقتصراً على زمان من الازمنة ولا نوع من انواع المعارف الانسانية اذا تعرض هذا المصطلح او هذا المفهوم على الكثير من الاحتواء من قبل اتجاهات فلسفية وفكرية وسياسية وفنية متعددة لما يحمله معناه اللغوي من اراء كثيرة في البحث في هذا المفهوم حيث يقول "هناك فنانون كبار يمقتون هذه الكلمة (الواقعية) مع ان الفضل يرجع الى الجانب الواقعي لاعمالهم"[2].

ومن خلال هذا المنطلق فان الكثير من كبار الفنانين عندما ينجزون اعمالهم الفنية فانهم ينطلقون من الواقع ولا يستطيعون الاستغناء عنهم ومع ذلك يمقتون كلمة الواقعية. اذ يرى ارجوان "ان هذه المقارنة هي ماساة المفردات التي تخلق اقتباساً في المعنى وعليه فانه يقرر التمسك بالواقعية لان الموقف الواقعي في الحياة هي معزى حياتي وفني"[3].

لذا نشأ مصطلح الواقعية في ثنايا الفلسفة ليعبر عن اراء فلسفية متقابلة ومتباينة اذا استخدمته المثالية للدلالة على ان للكليات جزء واقعي مستقل عن الجزيئات واستخدمته ايضا "المادية للتاكد مقابل بل ذلك ان للجزيئات وجوداً واقعياً وان المفاهيم العامة لهذه الجزيئات ليس لها وجود الا في تفكيرنا"[4].

وبين هذه الاراء اتسع مفهوم الواقعية ليعبر عن مفاهيم فلسفية متعددة ويتفاوت بعضها عن البعض في درجة التعارض والاتفاق.

لذلك استهلكت الواقعية في "خدمة العديد في اصحاب الفلسفة حتى لم يعد فيها، ولا شامل او غير شروط نحو واحدة منهم غير السواء"[5].

ومن الفلسفة استعارت الاداب والفنون مصطلح الواقعية فالقت المفاهيم الاساسية الفلسفية خلالها على مفهوم الواقعية في الاداب والفن فقد جاءت الواقعية خلال نصف القرن التاسع عشر لتعرض (الامور في حياد وموضوعية ودقة)[6] مقابل النزعة الذاتية التي قسمت بها الرومانسية وما ان اظهرت الواقعية حتى تشتت فيها المفاهيم وتوسعت الاساليب فاصبحت الواقعية لا تعني

مفهوماً محدداً دون اعتمادها على مفردة تحدد هذا المفهوم المقصود ولا يمكن في هذا الموجز عن هذا المفهوم للواقعية ان نحصر هذا الحقل الكبير في الاداب والفن الذي يعني بالواقع الانساني لانه مفهوم كبير قابل للنقاش والجدل من حيث تتناوله الافكار والنزعات الذاتية للبشر الذي يعيش داخل هذا الكوكب او "منهج الواقعية يهدف اول ما يهدف الى استيعاب الحقائق الثابتة والمتغيرة ويتطلب الايمان بتلك الحقائق التي تمت دراستها وتم التثبيت من دقتها وديومتها ودعمها للبشرية باتجاه ايجابي، المنهج الواقعي يهدف الى دراسة الواقع المتغير بحقائقه المتغيرة وطبيعة هذا التغير واستشراق افاقه المستقبلية"[7].

المبحث الثاني: الواقعية في السينما:

على مرور السنين توالت عدة اعمال جاهدة في تطوير صناعة السينما وصناعة الفلم ومن خلال السباق بين الدول والقارات لتطوير هذا الفن والعمل على انتاج كم فلمي فيه الاثارة والتشويق والاسس الصحيحة التي تلبي رغبة المتفرج ابتداءً من روادها الاخوة لومير الذين كانوا لهم الفضل الكبير في الكشف عن غموض هذا الفن تواصلا الى التطوير هذه الصناعة خاصة في المعسكر الاشتراكي وعلى راسه الاتحاد السوفيتي حيث برزت نخبة من كبار الفنانين امثال (ايزنشتاين ويودفكين وديكنر فيرتون وغيرهم) .

ومع البدايات الاولى للسينما فقد استند هذا الفن الى اتجاهين رئيسين هما الواقعية والانطباعية، اذ ذهب خيال (جورج ميليه) الى القمر في فلمه (رحلة الى القمر) لكن نرى (لويس لومير) يتجه الى تسجيل الحياة اليومية الواقعية التي هي حوله فكان فلمه (الخروج من المعامل) اذ نرى العاملات في ملابسهن وقباعتهن وكذلك العمال يدفعون بايديهم دراجاتهم فقد اخذ (لومير) صوراً لعدة شخصيات في هذا الفيلم (حطاب، حداد) هي اساسا من الشارع او البيئة التي يعيش فيها السكان دون تمهيد مسبق لاختيار شخصية او سيناريو اي بمعنى "عفوي للغاية) اما فيلم "وصول القطار انسحر المشاهدين بالضبط لانها ظهرت وكانها تمسك بزمام الاحداث في عقيدتها وسيولتها كما نشاهدها في الحياة الواقعية"[8].

ولهذا نرى بانه يتصرف بنقل توثيقي للحياة اليومية وهناك من يختلف ويتفق في تلك المواقف حيث ان السينما هي ايضا تاثرت بالمدارس الادبية المنتشرة حول العالم وهنا لا بد ان نقول ان "الواقعية هي اسلوب معين من حيث ان الواقع الفيزيائي هو مصدر كل المادة الخام في الفلم السينمائي سواء منها الواقعي ام الانطباعي .... فان الفلم الواقعي يحاول اعادة تكوين السطح من الواقع المادي باقل ما يمكن من التحويل يحاول صانع الفلم عند تصويره لاحداث والاشياء يوصي بالذات السامي التفاصيل والعطاء الذي تميز بها الحياة نفسها ... الواقعي باختصار يحاول ان يحافظ على الايهام ان عالم فلمه هو مرآة موضوعية غير معروفة عن العالم الحقيقي"[9].

فاذا نظرنا الى فلم لـــ (ديكنز فيرتوف) (الرجل ذو الكاميرا السينمائية) نرى انه يوثق حياة اهل موسكو اليومية في الصباح الباكر حتى منتصف الليل كيف تسير حياتهم اليومية في خضم العمل "الممارسات الانسانية واليومية في ديناميكية مستمرة دون توقف"[10].

وهكذا نرى ان الفنان الواقعي كثيراً مايهمه لتطوير الواقع لكونه وثيقة سينمائية باحداثها في مكانها وزمانها، الفلم الواقعي يدفع الجمهور لمشاركة وذلك من خلال اشراكه في تفسير من خلال تشابك في افعال الشخصيات التي فيها شيء من الغموض حيث نرى في هذا الاتجاه الى المضمون لقصة الفلم في الصراع بين الشخصيات والاحداث اذ ان اغلب الواقعيين يؤكدون على ان اهتمامهم الكبير هو الغموض وليس الشكل او التقنية المضمون ياتي دائما بالمقدمة وكل ما يتشتت التركيز في هذا المضمون ينظر اليه يتفاعل في الواقع ان الواقعية في اكثر حالتها تطرفا تتجه الى الوثائقية مع التاكيد على تصوير الاحداث والناس حقيقية"[11].

ففي فلم فلاهرتي (رجل من اران) 1924 حيث يوثق لنا هذا الفلم الحياة الواقعية لمجموعة من صيادي الحيتان في منطقة آران في الجزر البريطانية وكيف يقومون بطهي الحيتان واستخلاص زيتها ومن ثم بيعه اولا لاستخدامه في صناعات اخرى، اذ ان في هذا الفلم ياخذ فلاهرتي الواقع الحقيقي لتلك المنطقة من حيث صياغتها بصورة وثائقية تعبر عن واقع حياة صيادي هذه المنطقة وبنفس الاستخدام تقريباً نشاهده في فلمه الاخر (نانوك من الشمال– 1922) حيث يوثق فيه الحياة اليومية لسكان الاسكيمو الذين يعيشون وسط الجليد وقد قاد هذا الاتجاه الى التاثير في البلدان العالم الاخرى في استخدامه الواقع الفعلية في انتاج الافلام ومنها الولايات المتحدة الامريكية التي برز فيها مخرجون ومنهم مخرج (ايليا كازان) حيث تاثر بالواقعية الجديدة في الاشهر الاخيرة للحرب العالمية الثانية في ايطاليا اما بشان الواقعية الجديدة التي ظهرت في ايطاليا فكان فيلم (روما مدينة مفتوحة) للمخرج رويسليني في الافلام التي جسدت الواقع الذي لم يعتمد على بطل محترف وتم التصوير في الاماكن الفعلية في الشوارع والمواقع المفتوحة حيث تناولت هذه الواقعية المواضيع اليومية لحياة الناس وما يجري خلال الشارع من احداث يومية، ونذكر فيها على سبيل المثال (سارق الدراجات) للمخرج (ديسكا) الذي يعكس ويمثل هموم الفرد من المجتمع والذي يتمثل في فقدان الرجل دراجته التي يستعملها في الذهاب الى محل عمله اليومي (وفي اواخر سنة 1942 عندما كان قبضته موسيليتي) على شعبه قد بدات تزول بسرعة ظهر فيلم (السيطرة) للمخرج فيسكوني وهو فيلم خالد حقا لانه احتوى على جميع بذور الحركة الواقعية الجديدة التي عرفها بعد الحرب وتمثل في تصوير اهتمامات الناس في استخدام الديكورات الطبيعية من تقديم نماذج بشرية واقعية"[12] من دون التقيد والالتزام بنظام استوديهات وقد اصبحت هذه الافلام تسمى افلام الشوارع لان

اغلب مواضيعها مستوحاة من الحياة اليومية للشارع فضلا عن عملية وطريقة تصوريها في مواقعها الفعلية.

وقد قاد هذا الاتجاه الى التاثير في البلدان العالم الاخرى في استخدام المواقع الفعلية في انتاج افلامها ومنها الولايات المتحدة الامريكية التي برز فيها مخرجون ومنها المخرج (ايليا كازان) حيث تاثر في هذه الموجة في اواخر الاربعينيات، وكذلك تاثرت فرنسا في هذا الاتجاه التي تمثلت في الموجة الجديدة "والتي تمثلت هذه الموجة بمخرجين يعدون من روادها ومنهم (جان لوك كوادر) والتي بدات في نهاية الخمسينيات، وهدفها عدم الاعتماد على استخدام المونتاج في التقطيع وذلك من خلال استخدام تقنيات المختلفة في الافلام وتاكيدها على اللقطات الطويلة التي يعد من اصحابها المخرج (فرانسو تروفو مخرج فيلم 400 ضربة) الذي استخدم فيه الممارسات الواقعية مع تاكيد اللقطات الطويلة فيه"[13].

من اجل تحقيق او خلق الايهام للمشاهد يقوم صانع الفيلم في توظيف كل امكانيات المتاحة في السينما لخلق الايهام بالواقع والذي يتمثل عادة بالتصوير الذي يحدث داخل الاستوديو بحيث تصميم الاشكال والديكورات والتنسيق في الاضاءة وتوزيع الاكسسوارات فهذه كلها تاثير في نفس المتلقي الاحساس والشعور لتفاصيل المكان والبيئة والتي تكونت داخل الاستوديو او يفسر انه مكان حقيقي وفعلي لكل تفاصيله الدقيقة التي تشير الى الواقع المادي الذي يتحسسه المتلقي.

وهناك "بعض صانعي الافلام ممن يصور المناظر الحقيقة حتى الداخلية منها والتي من السهل نسبيا عملها داخل الاستوديو"[14].

لانهم يرون في المواقع الحقيقة اكثر حرية من حيث طريقة تنفيذها فيما لو تم بناء التصاميم داخل الاستوديو وذلك من حيث الاعتماد على التصاميم الحقيقية لبعض المشاهد الفلمية تكون اكثر واقعية مما لو تمت هذه المشاهد داخل الاستوديو هذا ما استخدمه المخرج (محمد شكري جميل) في فيلم (الملك غازي) على سبيل المثال حيث تم تصوير اغلب مشاهد الفيلم في مواقعها الفعلية الحقيقية.

فليس من السهل خلق واقع حقيقي من الفلم الخام وهذا يعود الى الصعوبات الحقيقية التي تواجه صانع الفيلم في تصوير الواقع الحقيقي لكل تفاصيله الدقيقة واظهاره على الشاشة كصورة مرئية، وانما يقوم بصانع الفيلم بقدر الامكان من تشبيهه الواقع واظهاره بشكل قريب من الواقع الفعلي لكل تفاصيله الذي تظهر على الشاشة وهذا يعود على السينما وذلك لان "السينما بكل امكانيتها التقنية والعلمية غير قادرة كلياً على تقديم الواقع بدون عيوب والعالم الذي تراه على الشاشة على الرغم من احتمال ظهوره كنسخة دقيقة يختلف تماما عن العالم الذي نعيش فيه"[15].

لان السينما مهما حاولت استخدام التقنيات الحديثة في اظهار هذا الواقع فانها لا تستطيع اظهاره تماماً لان الواقع تماما لان الواقع الحقيقي يصعب نقله على الشاشة بكل تفاصيله وذلك لان الكاميرا السينمائية عندما تسجل الصورة فاظهارها على الشاشة تختلف عن العين البشرية عندما ترى نفس المشهد حقيقية "وهذا يعني ايضا ان محاولة خلق الوهم بالواقع مثلا لاتجد طريقاً سهلاً وفق مبادئ اكركاور والتي تعد هذا الوسط التعبيري من اكثر اهتماماته الاساسية في تسجيل الواقع بحالته الخام"[16].

لذا لجأ بعض المخرجين الى الابتعاد عن التصوير داخل الاستوديو على الرغم من توفر الامكانيات كافة لانشاء تصاميم للافلام لكنهم فضلوا العمل في الواقع الفعلية والحقيقية في هذا الاتجاه وهذا ما فعله المخرج (جعفر علي) في فيلمه (الجابي) فحيث صور اغلب مشاهد الفلم في الشارع وبين حشود الناس لكي يضفي جانب الواقعية الحقيقية على العرض الفلمي الذي شاهدناه من على الشاشة. الا ان في حالة الامر الذي يصعب تنفيذه خارج الاستوديو مما يضطر المخرج والمصمم في الديكورات من عمل التصاميم داخل الاستوديو وهذا يحدث كثيرا في الافلام التاريخية التي تتطلب انشاء ديكورات فخمة داخل الاستوديو تتناسب مع الزمان والمكان والحدث التاريخي للفيلم وهذا ليس من السهل تحقيقه وانما يتطلب الجهد الكبير في الفريق العمل لابراز معاني تلك التصاميم والعصر الذي انشئت فيه وهذا يعود الى الرؤية الاخراجية للمخرج فضلا عن ذكائه وبراعة مصمم الديكورات في خلق تلك الاجواء التي تعطي وتجسد الاحداث التاريخية التي تمتد عادة لسنوات طويلة جدا في التاريخ "لان تقديم المعلومات يعد قيمة جوهرية في النظر الواقعي فهو يوضح العامل الجغرافي الاقتصادي وتصوير المناخ وزمن الحوادث"[17] والتي يشملها ذلك التاريخ سابقا. فعندما يتم اختيار المكان ويتم التصوير في المواقع الفعلية للاحداث ليس الهدف ابراز التشابه مع الواقع وتقليده وانما يجب ان تحمل العناصر التي تشارك في ابراز هذا الواقع قيماً فكرية وتعبيرية تنبثق من ثناياه تلك العناصر فعندما يعاد تشكيل المكان يجب ان تكون هذه العناصر التي تشترك في تكوينها نابعة من عمق الدراما وموجهة لها من دون الاخلال بمفردات العناصر التي كونت المكان لانه "في اثناء اختيار المنظر الطبيعي كان ملزما بالفكر الدرامي العام للفيلم، فالفكرة يجب ان تقوي الاختيار بحيث تعكس لقطات مشاهد الطبيعية للواقع الفكري وليس للواقع الجغرافي الضوئي للمكان"[18]. فهو ليس مجرد للمكان واظهاره على الشاشة فحسب فانما اظهار الجوانب الفكرية والفلسفية والجمالية لذلك الواقع الذي نشاهده على الشاشة.

المبحث الثالث: النظرية الواقعية للفيلم :

يتفق كراكاور مع فكرة ارسطو بان الفن ماهو الا محاكاة للطبيعة في حين ان الفنانين في وسائل التعبير الاخرى يقلدون الطبيعة فقط وبطريقة عامة، ولهذا السينما وفقا لكراكاور تتميز بعدد من الخصائص الطبيعية:

اولها: ان الفيلم يميل الى تفضيل "الواقع غير الممسرح"[19].

ثانيا: ان الفيلم يميل الى التاكيد على العشوائي الطارئي فان كراكاور مولع بعبارة "الطبيعة وقد طبقت بالفعل"[20].

معناه ان الفيلم ملائم لما يسجله من احداث ولهذا توصي لك بلا محدودية المفتوحة النهائية للحياة نفسها .

اما كيف يتفاعل كراكادر مع الافلام سواء كانت ذات اتجاه تكويني فهو يرى ان الافلام التاريخية والفنطازية ماهي الا افلام تبتعد كل البعد عن الاهتمامات الاساسية للوسط ولهذا يتفق مع بعض افلام ايزنتشاين وبعضها يدينها فان الافلام التي لا تستخدم ممثلين محترفين وتصور في مواقعها الاصلية وتقنيتها تكون طبيعية كالاضاءة مثلا فانه يميل اليها لكنه يستهجنها عند ما يبدا مقص المونير بتشويه الاتصال بالزمان والمكان للواقع حيث يمكن ان تبلور هذه في التصريحات التي اطلقها اكيراكادر في نظريته الفلمية والتي تمثلت في :

1- ان السينما نتاج للتصوير الفوتوغرافي اكثر منها للتوليف السينمائي او العمليات الشكلية الاخرى .

2-ان التصوير الفوتوغرافي اولا وقبل كل شيء عملية مرتبطة بالاشياء التي تسجلها وليست عملية تغير شكل هذه الاشياء .

3-يجب على السينما اذن ان تخدم الاشياء والاحداث التي تتيح لها ادواتها ان تلتقطها[21].

ولا يحث اكيراكاور تلك الافلام الدعائية التي تمجد بها الثورة البلشفية والتي تفرض مذهباً ايدلوجيا فانه يدين اعمال ايزنتشاين الاخيرة مثل فيلم (الاسكندر نينكي) وفيلم (ايفان الرهيب) و (واليوبرالية) حيث يعتبر احداث هذه الافلام وصورها غير سينمائية ذلك لكونها منسقة ومركبة وممسرحة ولا يبتعد رأيه كثيراً عن المسرحيات المعدة للسينما لانه يعتقد انه "ان الادب يهتم في في نهايته بالوقائع الداخلية وليس الفيزيائية الخارجية"[22].

ولهذا فان المسرحيات المنقولة للسينما ماهي الامجرد مسرح مصور وهذا يعني ان الواقعية التسجيلية للوسط الفلمي قد اختلفت اما الافلام المعدة عن روايات مسموح بها كروايات الكاتب (اميل زولا) تؤكد على احداثها وموضوعاتها الحياتية وتكون عناصرها الاساسية غير مفتعلة عند ذلك يكون مسموح لها بان تكون مواضيع سينمائية.

اما نظرة اكيراكاور لبعض الافلام التاريخية بانها غير سينمائية وذلك لانه يعتبرها عناصر واعية ويعي المشاهد بانها "بناء معاد التركيب عالم الفيلم مقلق، اذ ان ما بعد الاطار ليس نهاية المكان والزمان الحقيقيين وانما ملحقات الاستوديو السينمائي"[23].

ان كتاب اكيراكاور (نظرية الفيلم) غير ذي فائدة وذلك لان نظريته بالغة الحساسية في تاثير واقع الافلام الواقعية "ذلك لان كل منظر للسينما له ما يبرر به رايه ويستند في تحليلاته على اسس منهجية ولكن في نظرية اكيراكاور تبقى كل فكرة قابلة للنقاش والجدل وهنا لا نستطيع ان تطرح كل ما يريده اكيراكاور واخيراً نستطيع ان نقول بانه معاد للافلام التي تعرض لنا اتجاهاً تكوينياً الى الافلام التي تعمل ضد القريات الطبيعية"[24].

"واكيراكاور تهمه الحركة والعفوية في لحظة التصوير وارنهايم تهمه الاشكال الجديدة المعبرة عن عالم جديد على مساحة مسطحة"[25].

اما المنظر (اندريه بازان) الذي كان ناقداً سينمائياً ومنظراً، فضلا عن انه كان محرراً لسنوات عدة في صحيفة المشهورة (الاوراق السينمائية) حيث تعرف على كثير من الافلام السينمائية واطلع على تطور صناعة السينما حيث جعله يكون واحدا من كبار المنظرين لقد تعرف على كبار افلام المخرجين مثل (كريفث وبودفكين وايزنشتاين وديسكا وفلاهرتي وغيرهم) من المخرجين السينمائيين انه لم يبشر نظرية ساذجة عن الواقعية بل كان على خلاف مع بعض المنظرين في الواقعية حيث اكد في كتابه (ماهي السينما) ان السينما هي الواقع وهي بذلك تحقق كمالها لاعتمادها على هذا الواقع فان هذا الواقع هو واقع بصري ومكاني وزماني والواقع السينمائي ليس واقع مادة لموضوع او واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصورة المتحركة السينما"[26].

وبهذا يكون قد شرع في وضع جماليات الفلم والتي كان في زمانها متعارضاً مع الفرضيات التي وضعها الانطباعينون امثال (ايزنشتاين وبودفكين) ولقد كان (بازان) على خلاف مع المنظرين السوفيت الذين سبق لهم وتاثروا بالثورة البلشقية وعملوا لها فهو لم يكن متاثراً بهذه الثورة.

ان (بازان) يعتقد ان التصوير الفوتوغرافي والسينما قدم صوراً حقيقية للواقع وبصورة الية مع الجد التدخل البشري وهذه هي احدى جماليات (بازان) في الواقعية.

اذ يرى ان (بازان) "ان المادة الخام للسينما ليست الواقع نفسه بالبصمات التي يتركها الواقع على السيلولود"[27].

لانه كان يعتقد ان الواقع يجب ان يعمق بعض الشيء في السينما لذا عليه ان يقوم المخرج يكشف الدلالات الشعرية الى المتفرج من خلال تجنبه للمونتاج فان الاشياء موجودة

فلماذا يتدخل فيها، لقد دفع هذا التصريح ان يكون شعار (بازان) النظري وذلك لان جوهر الواقع يكمن في غموضه وعلى المتفرج يحل تلك الغموض الموجود في المشاهد الفلمية.

وقد اثار (بازان) بوجود طريقتين اساسيتين يمكن للسينما ان تخاطب المتفرج بلغة تقليدية "اولها ان لصانع الفلم القدرة على تناول عدد من الجوانب الشكلية للصورة كي يعطي صورة الواقع الشكلي الذي يريده وثانيهما يمكن لصانع الفيلم ان يعطي لصورة ما اي اطار يريده عن طريق عملية التوليف الشكلية التي تعرف بالمونتاج ففي الحالة الاولى يتناول درجات الضوء والرماديات والتكوين داخل الاطار والتحكم في البعد الثالث وفصل عن حاسة البصر عن الحواس الاخرى وفي الحالة الثانية يبنى المعنى الجدلي او القصص في الصور التي قد صار لها اسلوب فعلا وذلك بالسيطرة على ايقاعها والاطار الذي تظهر فيه"[28].

مؤشرات الاطار النظري:

1-تطورت المذاهب الفنية بانواعها بصورة تدريجية نتيجة للضغوطات الاجتماعية والعوامل التي صنعها المجتمع فضلاً عن الشرائع والقوانين وقواعد الذوق العام.

2-الكثير من الاعمال الفنية التي انجزها كبار الفنانين انطلقت من الواقع الاجتماعي كونهم لا يستطعيون الاستغناء عنها.

3-ان مصطلح الواقعية قد نشأ من ثنايا الفلسفة ليعبر عن اراء فلسفية متقابلة ومتباينة، اذ استعملته المثالية للدلالة على ان للكلياتجزء واقعي مستقل عن الجزئيات واستعملته المادية للتأكد من ان للجزئيات وجود واقعي.

4-يهدف المنهج الواقعي الى استيعاب الحقائق الثابتة والمتغيرة من خلال حقائقه المتغيرة واستشراق افاقه المستقبلية.

5-تمثل الواقعية اسلوب معين كونه مصدر المادة الخام للفلم السينملئي سواء أكان واقعي ام انطباعي ام ... وغيرها.

6-الفلم الواقعي يمثل محاولة اعادة تكوين السطح من الواقع المادي للاحداث والاشياء الى الذات السامية بتفاصيلها وعطاءاتها.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

منهجية البحث واجراءاته :

يتضمن هذا الفصل الاجراءات التي يتبعها الباحث في دراستها التحليلية وذلك بغية عرض مادة البحث ومن ثم خلالها حصر المجتمع الاصلي للبحث وانتخاب عينة الدراسة ووضع اداة التحليل وفق التسلسل الاتي :

عينة البحث :

في سبل التفرق على النماذج التي تصلح بوصفها عينات الدراسة فقط. لذا (اختار الباحث عينات قصدية عن افلام المخرج جعفر علي وهي فيلم الجابي 1968 وفيلم المنعطف، 1975، حيث يرى البحث انها افضل النماذج التي تفي بالغرض لدراسة وتحقيق اهداف البحث وفق المتطلبات المنهجية.

اداة البحث :

قام الباحث بالاعتماد على ما ورد سابقا في الاطار النظري من معلومات لها اهمية كبيرة في التحليل وعليه فان الاداة التي تنطبق على العينات المبحوثة هي الملاحظة والتحليل في تبلور ومظاهر الواقعية في افلام المخرج جعفر علي.

أ-التغريب. ب-المنظر. ج-الايحاء.

ت	الفقرة				
1	التغريب	اظهار المكان			
		واقعية الزمان			
		الابتعاد عن الزيف			
		طبيعة الحوار			
		التعبير عن الواقع			
2	المنظر	البيوت			
		السكان			
		التقنيات			
		المضمون			
		ديكور حقيقي			
		الازياء			
		الاكسسوار			
3	الايحاء	دلالات تعبيرية			
		دلالات جمالية			

1-فيلم الجابي : تاليف واخراج : جعفر علي 1968

مدير التصوير : نهاد علي

مونتاج : صبيح عبد الكريم

موسيقى : سلمان شكر

انتاج :مصلحة السينما المسرح

تمثيل : اسعد عبد الرزاق -وداد سالم - فورزية الشندي - جعفر السعدي -خليل الرفاعي.

2-فيلم المنعطف: اخراج جعفر علي 1975

سيناريو: نجيب عربو عن قصة (غائب طعمة فرمان)

حوار: صادق الصائغ

مدير التصوير : نهاد علي

مونتاج: صاحب حداد

موسيقى : صلحي الوادي

انتاج: الشركة الوطنية للانتاج

تمثيل : يوسف العاني ، سمير اسعد، طعمة التميمي ، سامي عبد الحميد، سمر محمد.

الفصل الرابع : عرض النتائج ومناقشتها

اولا : التحليل :

أ-التغريب :

اغلب مشاهد فيلم الجابي وبعض مشاهد الفيلم المنعطف يود جانب التغريب الماخوذ تقريبا من السينما الايطالية متاثراً بافلام الواقعية الجديدة التي ظهرت في ايطاليا بعد الحرب العالمية الثانية وحصراً افلام المخرج الايطالي (روسيللني) ففي فيلم الجابي في احد المشاهد تقوم الكاميرا باظهار المكان في الليل بواقعيته الفعلية من خلال لقطات للشوارع الفارغة من السكان والحيوانات التي تتجول وبعض القطات للبيوت التي يسكنها الناس ومن هذه اللقطات اراد المخرج ان يظهر لنا المكان بواقعيته دون تزيف وقد نقصد اظهار المكان بالشكل فارغ تماماً من الناس وكانه يمهد لاستقبال حدث سوف نشاهده من اللقطات التي تلي هذا المشهد وفي مشهد اخر نشاهد التغريب واضحاً وذلك في حشود الناس حول باص الركاب ومعاملة لجابي لهم فقد وضع لنا المخرج عدة لقطات في مشهد واحد وكل لقطة فيه تفصح عن دلالات ومضامين واقعية والتي تمثلت في تصرفات الجابي ومضايقة الطفل لاحد الاشخاص من الجالس في الباص وتصرف الشخص مع ام الطفل ففي هذا المشهد نقل لنا المخرج جعفر علي بعض المقتطفات اليومية من واقع حقيقي يشهده كل يوم المجتمع العراقي فاعتبرها النموذج الامثل للواقع وذلك المجتمع العراقي وعندما نشاهد هذه اللقطات فاننا نحس فعلا في الزمن الذي جسدته وهنا استخدم المخرج الرؤية والمعرفة معاً، مما يكسبه من معلومات عن واقع الدول الاخرى ومنها الدول الاشتراكية حيث وظف اساليب هذه الدول ومزجها بتقاليد الحضارة العراقية وبالتالي من توظيف التقنية العربية والاجنبية واستطاع ان يبلور مشكلة المجتمع العراقي من خلال مشاهد التي استخدم فيها التغريب.

وكذلك في احد المشاهد في فيلم المنعطف عندما يدخل (شريف) الى بيت الدعارة حيث تستقبله المراة التي تشرف على البيت باسلوب فاجر وبكلمات تحمل المعنى المرأة الساقطة، وهنا

يلمس الباحث هذا الاسلوب الذي اعتلى الشخصية (المراة الفاجرة) هو اساسا اسلوب مقرب في السينما العربية وحصراً السينما المصرية حيث نشاهد اكثر الافلام المصرية تتطبق هذه الخصائص والمميزات في هذه المراة على النساء الفاجرات للسينما المصرية باستخدامها "الملبس الاكسسوارات، الاركليه، فضلا عن الحوار التي تكلمت به الشخصية وفي مشهد اخر لفيلم الجابي نشاهد المخرج يمهد الى الصباح الذي يتمثل بولادة يوم جديد في المجتمع العراقي من خلال استخدام مواقع فعلية وشخصيات غير محترفة للفن مثل (الجنود، طلاب، موظفين، فلاحين، طبقات مختلفة) من المجتمع وهذا الاسلوب يمكن ان نشاهده في اغلب الافلام الواقعية الاشتراكية التي اكتضت بها السينما الايطالية .

وكذلك نشاهد التغريب عند المخرج يفصح عنه بصورة جدا واضحة من خلال المشهد الختامي في فيلم المنعطف عندما يموت (شريف) وحث هموم البوليس حتى يطؤون ساحة المواجهة باحذيتهم الثقيلة وهم يتقدمون صفوفاً طويلة خلف بنادقهم الموجهة على الجموع المحتشدة، اذ يمكن عدها من اجمل اللقطات في الفيلم التي يقودنا الى الفيلم (المدرعة بوديمكن للايزنتشاين) حيث استخدم المخرج هذا الاسلوب الاخراجي في التعبير عن الواقع الذي يعيشه المجتع السوفيتي في تلك المرحلة.

ب- المنظر:

في احد المشاهد لفيلم الجابي يقوم المخرج بالكشف عن المكان من خلال الديكورات التي اظهرها وهي ديكورات حقيقية تفصح عن المضامين والمعاني الدلالية للمكان من حيث استخدام تقنية الكاميرا وزاوياتها المختلفة ومن خلال لقطات العامة واللقطات من الاعلى فهو يريد اظهار المكان وما يحمل من تفاصيل اي (بنايات، حشود من الناس، مركبات، نقل، اضواء) حيث تقصد في هذه اللقطات ابراز الهدوء والسكون التام في وقت الفجر وهنا نلمس وجود لازمة يستخدمها المخرج وهي تمهيد للحدث الذي يلي الحدث لاخر مثلا (سكون مقابل ضجيج، فراغ مقابل امتلاء، قبح مقابل جمال، فراق مقابل لقاء) حيث يمكن بالكشف على مثل هذه الثنائيات في اغلب مشاهد فيلم (الجابي) وكذلك في فيلم (المنعطف) مثل شخصية (سعيد) المهتمة بالبلد وشؤونه السياسية مقابل شخصية (حميد) الشخصية غير المهتمة من خلال هذه التفاصيل يقوم المخرج بنقل واقع المكاني باستخدام الديكورات والتكوين وتوزيع الاكسسوارات في ثنايا الفضاء الذي يجمع الاحداث لاستدراج المعني واظهار الواقع وعلى سبيل المثال عندما بان (سعيد) بالبحث عن بيت (نجاه) فعند دخوله الى البيت تقوم الكاميرا من وجهة نظر (سعيد) ليشخص المكان بلقطات مختلفة وبزوايا متنوعة حيث اظهرت جانب الفقر، المعاناة، التي تعيشها (نجاة) وفي هذا البيت القديم فهناك كشفت لنا اللقطات المكان من خلال تصميم والتوزيع لعناصره الذي بدوره كشف لنا الاحساس الكامل الذي يعتلي كيان هذه الشخصيات السالبة وفي

مشهد اخر لفيلم (المنعطف) عندما يدخل (شريف) الى بيت الدعارة نشاهد دور الديكورات في الكشف وخلق جو الدعارة الذي نحس به تماما والذي تجسد بعده عناصر منها الاكسسوارات والازياء الشخصيات (النساء) اي اللبس غير المحتشم فضلا عن ترك الباب الذي يعد في الديكور مفتوحاً وعلامة من علامات الدعارة الذي يشهده المجتمع العراقي في تلك المرحلة قبل عام 1968 في العهود السابقة.

وفي مشهد اخر نشاهد الفقر يظهر امامنا مباشرة عندما نشاهد الديكورات والاكسسوارات التي شملها بيت اهل (سعيد) التي تتمثل في الارائك المحطمة، الجدران البالية، الاواني البسيطة، الازياء المتردية، فكلها علامات ضمن بنية المنظر السينمائي في هذا المشهد اراد به االمخرج جعفر علي ان يعبر:-

اولاً عن الفقر والمرض.

وثانياً عن الاوضاع السياسية التي يشهدها البلد في تلك المرحلة.

ج- الايحاء :

من هذا الجانب في اداة التحليل لمجتمع البحث الذي يتمثل في فيلمي (الجابي والمنعطف) استخدم المخرج عناصر اللغة السينمائية في الايحاء عن المعاني والدلالات التعبيرية والجمالية في بعض المشاهد فمثلا في فيلم (الجابي) استخدم المخرج الطبقات المختلفة في الحشود في التعبير عن الواقعية العراقية حيث تختلف في الراي لقطات فلاحين يحملون (المسحاة اي الكرك) وكذلك لقطات الطلاب يحملون الكتب ولقطات اخرى لامراة تحمل بعض البضائع من السوق ولقطات الجنود يلتحقون الى معسكراتهم والى اخره من الطبقات فهنا اراد المخرج ان يعرف لنا المجتمع العراقي الواقعي بانه مجموعة من فئات مختلفة من الافراد وكان هذا التعريف بواسطة اللقطات العامة والمتوسطة وهي احدى عناصر اللغة السينمائية وكذلك نشاهد مثل هذا الاستخدام في فيلم (المنعطف) من خلال اللقطات القريبة جدا الى السكرتيرة (سلمى) عندما تخلع معطفها نشاهد (لقطة كلوزباك) الى زندها ثم (كلوز) الى ساقها ثم (كلوز) الى نهديها وهذه لقطات تعبر عن العطش الجنسي الذي يعتلي شخصية (حميد) اتجاه (سلمى) وتفكيره الجنسي لاشباع رغباته من خلال نظراته الى جسد سلمى ومن خلال هذه القطات اراد المخرج أن ينقل رسالة الى المتلقي والمتفرج العطش الجنسي الذي يحمله (حميد) اتجاه النساء على الرغم من انه متزوج وله اطفال.

وفي مشاهد اخرى من فيلم (المنعطف) عندما يقوم (شريف) بالكلام مع (صبرية) وتوجيه لها سؤال لماذا جاءت الى بيت الدعارة فنشاهد تصميم اللقطة وتوزيع الاضاءة قد اوحى لنا عن الماضي المظلم والمرير الذي عانت منه (صبرية) من خلال علاقتها السيئة مع امراة ابيها وجاء هذا الكشف عن هذا الماضي المظلم من خلال توزيع الاضاءة حيث جعل المخرج

الظلام السائد على وجه (صبرية) و (شريف) عندما تقوم (صبرية) بالافصاح عن ماضيها الى (شريف) الذي تحبه.

وفي فيلم (الجابي) مهد لنا المخرج (جعفر علي) باستخدام عنصر المونتاج وهو التقاطع بواسطة اللقطات من (اللص) الى (ألجابي) حيث لقطة نظرات (اللص) ثم الانتقال الى لقطة اخرى حيث (الجابي) وجيبه المليء بالنقود وهذا ايحاء الى حدث سوف يحدث في اللقطات الاخرى هي السرقة.

ثانياً: النتائج:

1-استخدم المخرج جعفر علي في الكشف عن الاتجاه الواقعي عناصر اللغة السينمائية وهي حركة الكاميرا والزوايا والاضاءة والمونتاج باسلوب فيه نوع من التعبير التقني والجمالي يسود فيه التقريب من السينما الايطالية السوفيتية.

2-يسود المنحى الاخراجي لاسلوب جعفر علي في طرح الواقع التمهيد للاحداث مسبقاً حيث نلمس وجود تصادم بين الكتل الكبيرة والكتل الصغيرة مثل الصمت مقابل الضجيج، فراغ مقابل الحشود، الخير مقابل الشر، القبح مقابل الجمال.

3-يسود طابع افلام جعفر علي في طرحه الواقع الجانب السياسي حيث نشاهد هذا الجانب يطرح بصورة غير مباشرة ونلمسه من خلال تجاور وتراكب العلامات التي تكون ضمن عناصر اللغة السينمائية فعند تركيبها تعطي معنى سياسياً تدين فيه الحكومة التي تقود المجتمع في ذلك الوقت.

4-رغم طرائق الانتاج المختلفة والمستوى التقني البسيط الذي كان واقع حال السينما العراقية يومذاك استطاع المخرج جعفر علي ان يصنع فلماً عراقي اصيلاً صفق له الجمهور العراقي وكذلك (الجابي) فاستطاع جعفر علي ان يؤكد حضوره في مسيرة السينما العراقية وبالتأكيد لو اتيحت له الفرصة بعد هذه الافلام لتمكن من ان يرسم شخصيته الفنية.

ثالثاً: الاستنتاجات:

1-الواقعية هي نزعة ذاتية تعبر عن الافكار للفنان وصانع الفلم من خلال انطباعه للواقع الذي يعيشه.

2-تحمل كل واقعية نزعة ذاتية تتمثل في عكس الواقع وما يشعر به الانسان اتجاه هذا الواقع.

3-تتبلور الواقعية في الفلم السينمائي من خلال التجاور والتضاد بين عناصر اللغة السينمائية.

4-يلعب المكان والديكورات دوراً بارزاً وكبيراً في اظهار الواقع الفعلي للاحداث الذي تجسده.

5-ينحى الاسلوب الاخراجي للمخرج جعفر علي منحى الاساليب الاخراجية للمخرجين الايطاليين والسوفيت.

6-استطاع المخرج جعفر علي ان يظهر واقعية عراقية بحتة مستندة الى واقعية فيها نوع من التغريب.

رابعاً: التوصيات والمقترحات:

1-يوصي الباحث ان تكون هناك دراسة تبحث في واقع ومشاكل المجتمع العراقي من خلال ما يعرض على الشاشة من افلام سينمائية عراقية.

2-يوصي الباحث ان تكون هناك دراسة نقدية تبحث في الاسلوب لبعض المخرجين العراقيين الذين لديهم تراث كبير في السينما العراقية.

3-يقترح الباحث ان تنتج افلام تأخذ اتجاه الواقع العراقي والخوض في تجاربه على صعيد الانسان.

4-يوصي الباحث ان تكون هناك دراسات بمستوى الماجستير والدكتوراه تبحث في مضمار هذا الاتجاه الواقعي العراقي.

الهوامش:

(1) درني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، الادارة العامة للثقافة، مصر، القاهرة، 1961، ص19 و ص124.

(2) روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، ص9.

(3) ينظر روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، المصدر السابق، ص9.

(4) الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل واخرون.

(5) ديمن كرانت، الواقعية، تر: د عبدالواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة ، 1980ص14 .

(6) د. علي جواد الطاهر الخلاصة في مذاهب الاداب الغربي بيروت، دار الرئد العربي ،1984، ص29.

(7) The Penguine Piction Ary of the theatre Jounrussel Taylor, Great Brition, 1968.

(8) لوي دي جانتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص15.

(9) لوي دي جانتي، المصدر نفسه، ص54.

(10) اكيراكاوز، النظرية الواقعية في السينما، تر: جعفر علي، مجلة الثقافة الاجنبية الدار الوطنية لتوزيع والنشر العدد1، 1986 ص4 .

(11) ينظر فهم السينما (مرجع سابق) ص45.

(12) اثرنايت، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. ابراهيم الكيلاني، فايزكم نقش منشورات البحر المتوسط وعويدات باريس 1968.

(13) رياض خماط، وظيفة الديكور في تعميق المعنى في الفيلم الروائي التاريخي، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة ــ بغداد 1998ص29.

(14) فهم السينما مصدر سابق ص

(15) رالف سيتفنسون جان دوبري السينما فنا ص38.

(16) رعد الجبار ثامر الشاطئ، تاثير تقنيات النظريات السينمائية للاسلوب المخرج العراقي رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة بغداد 1988 ص36 .

(17) فؤاد دواره، في النقد المسرحي، الدار العربية، مصر، مارس 1965 ص55.

(18) ينظر رياض خماط، المصدر السابق ص33.

[19] فهم السينما لؤي دي جابتي ص.545.
[20] المصدر نفسه ص445.
[21] ج داولي اندور نظريات الفلم الكبرى ص126.
[22] فهم السينما لؤي دي جانتي، ترجمة جعفر علي ص546.
[23] المصدر نفسه، ص546.
[24] المصدر السابق نفسه، ص549.
[25] جعفر علي، الواقعية منهج ام اسلوب، الاقلام، العدد الرابع، نيسان، 1988، ص26.
[26] اندريه بازان، ما هي السينما، ج2، ص131.
[27] ج دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، ص37.
[28] مصدر سابق ص141.

المصادر والمراجع:

القران الكريم.

1. أثرنايت، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. ابراهيم الكيلاني، فايزكم نقش منشورات البحر المتوسط وعويدات باريس 1968.
2. اكيراكاور، النظرية الواقعية في السينما، تر: جعفر علي، مجلة الثقافة الاجنبية الدار الوطنية لتوزيع والنشر العدد1، 1986.
3. جعفر علي، الواقعية منهد ام اسلوب، الاقلام، العدد الرابع، نيسان، 1988.
4. درني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، الادارة العامة للثقافة، مصر، القاهرة، 1961.
5. ديمن كرانت، الواقعية، تر: د عبدالواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة ، 1980 .
6. رالف سيتفنسون جان دوبري السينما فنا.
7. رعد الجبار ثامر الشاطئ، تاثير تقنيات النظريات السينمائية للاسلوب المخرج العراقي رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة بغداد 1988.
8. روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، تر: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.
9. رياض خماط، وظيفة الديكور في تعميق المعنى في الفيلم الروائي التاريخي، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة ــ بغداد 1998.
10. علي جواد الطاهر الخلاصة في مذاهب الاداب الغربي بيروت، دار الرئد العربي، 1984
11. فؤاد دواره، في النقد المسرحي، الدار العربية، مصر، مارس 1965.
12. لوي دي جانتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
13. الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل واخرون.

14-The Penguine Piction Ary of the theatre Jounrussel Taylor, Great Brition, 1968.

The Real Direction in Jafar Ali Films

M. Hussein Eid Al Aziz

Research Summary:

Many of the top artists, when they do their works of art, start from reality and can not do without them, yet they hate the word realism. As Arjwan (that this comparison is the tragedy of vocabulary that creates a quotation in the meaning and therefore he decides to stick to realism because the realistic situation in life is a metaphor for my life and technical), and thus the importance of the research is as follows:

1- Determining the elements of cinematic language in Jaafar Ali in dealing with reality.

2-detection of the methodological approach of director Jaafar Ali.

The researcher chose samples of the films directed by Jaafar Ali, which is the film Aljabi 1968 and the film of turning, 1975, where the research is the best models that meet the purpose of studying and achieving the objectives of research according to the methodological requirements. Therefore, the tool that applies to the samples examined is the observation and analysis in the crystallization and manifestations of realism in the films director Jaafar Ali.

A - Westernization. B-View. C - Illusions.

The researcher came out with a number of results, the most important of which are:

1-Director Jaafar Ali used to reveal the realistic trend in the use of the elements of cinematic language, the movement of the camera, angles, lighting and montage in a manner in which a kind of technical and aesthetic expression in which alienation prevails in the Italian-Soviet cinema.

2-the predominant direction of the style of Jaafar Ali in the introduction of reality is the prelude to events in advance where we see a collision between the large blocks and small blocks such as silence versus noise, space for crowds, good versus evil, ugliness versus beauty.