

المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما

مقدمة:

لقد ولدت السينما من رحم الفنون جميعا، وبعد فترة وجيزة استطاعت أن تؤسس لنفسها وسيطا جديدا بخصوصية ولغة جديدة، تحمل استقلالية، لكنها مرتبطة مع باقي الفنون بوشائج لا يمكن ان تنتهي، حيث بقيت تشترك معها بمقاربات كثيرة ومهمة. وان عملية اشتغال الفن التشكيلي مثلا مع السينما ينتج صور جمالية معبرة من خلال تلك المقاربات مولدة مادة محتفظة بخصوصيتها كوسيط ومنتمة للوسيط الجديد، حيث يقوم الوسيط الجديد باستضافتها وفق شروطه التي تحترم خصوصيتها ومساهماتها التعبيرية وفق اشتغالاتها المنتمية الى التجاور والتحاور مع الفن السينمائي وذوابانها داخل بنيته. من هذا جاء البحث وفق مشكلة تتلخص بالسؤال الآتي: ما أسس وكيفيات المقاربات الفنية بين الفن التشكيلي ((الرسم والنحت بالخصوص)) والسينما؟.

وتولدت أهمية البحث من معطيات عديدة أهمها كون هذه الدراسة الشاملة تطرح لأول مرة بحث علمي مركز، وهي تهتم الباحثين في جميع المجالات المذكورة آنفا.

وتوزع البحث في ثلاثة مباحث، تناول الأول منهجية البحث، فضلا عن تحديد المصطلحات، في حين تضمن الثاني الإطار النظري للبحث، أما الثالث فتضمن إجراءات البحث، وعرض المبحث الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

م.د. سالم شدهان غبن
كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

المبحث الأول: منهجية البحث:

أولاً: مشكلة البحث: تعمل الصورة الواحدة (الفرم أو الكادر) في السينما كوسيلة تعبير لوحدها أو دخولها ضمن اللقطة والمشهد والفيلم ككل. وهي على انواع واضحة ومستترة وناجئة بفعل اشتغال عناصر اللغة السينمائية، والصورة نفسها (الفرم) هي وسيلة التعبير في الفن التشكيلي الرسم مثلا كذلك الصورة المتوالدة من كتلة النحت. فالنحت والرسم والفنون التشكيلية عموما لم تتخلى عنها السينما منذ نشأتها الاولى، وكلما تطورت وزادت اهميتها تزداد اهمية البناء التشكيلي لها وكذلك التكوين السينمائي الذي يغذي الصورة السينمائية بكثير من القيم والمفاهيم الدلالية تبتداً مع لحظة التفكير بحجم اللقطة ورسم الميزانسين لها ومن كل هذا وغيره تتوالد لدينا قناعة وضرورة لاشتغال البناء التشكيلي والفنون التشكيلية عموما داخل بنية الفيلم السينمائي، ولكي يكون هذا الاشتغال مجدي علينا ان نوضح ونكتب عن هذا الاشتغال الذي سيعتمد حتما على مقاربات ومشاركات فنية تساهم في وجود سؤال تتمثل فيه المشكلة، والسؤال هو ما أسس وضرورات المقاربات الفنية بين الفنون التشكيلية والسينما؟.

أهمية البحث: تتولد أهمية البحث من انها تسلط الضوء على الخطاب السينمائي الناتج من اشتراك

الفن التشكيلي في بنية الفيلم، والناتج التعبيري من عملية الاشتغال هذه في خطاب تزاوجت فيه هذه الوسائط وفق بناء علمي مفاهيمي، وبهذا تزداد أهمية هذا البحث لدارسي هذه الوسائط والعاملين في كلا الوسيطين وفق فهم علمي واضح .

ثانياً: أهداف البحث: يهدف البحث الى ما يأتي:
١- الكشف عن اليات اشتغال المقاربات الفنية ضمن الوسائط المختلفة المتمثلة بالفنون التشكيلية والسينما.

٢- الكشف عن القيم والمفاهيم المتوالدة من هذا الاشتغال المتقارب للوسيطين المختلفين.

ثالثاً: حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة المقاربات الفنية التي تجتمع داخل الفيلم السينمائي وفق تماس مباشر لعالم السينما والفن التشكيلي (الرسم) بسبب انه ثالث الفنون الستة والسينما سابعهم حسب تصنيف الناقد الفرنسي الايطالي الاصل ((رينشيوكانودو)) و(النحت) لقربه من الصورة المتجسدة بأبعاد تامة او شبه تامة، دون الخوض في باقي الفنون التشكيلية .

رابعاً: تحديد المصطلحات:

١- المقاربات الفنية: ويعني بها الباحث تلك الوسائل او البنى التي يمكنها ان تشترك في هذه الوسائط المختلفة (الفنون التشكيلية والسينما) والاشتغال والتعبير ضمن منضومة واحدة دون أن

غير كافية للخوض به وهي غير محددة في حروف، بل هي تتعدى ذلك. فمثلاً الموسيقى، ليس شرطاً أن يكون العازف أو الملحن أو المغني يعرف قراءة النوتة الموسيقية. كما أن الرسم والنحت وغيرها من الفنون التشكيلية ليس الأفضل بها هو من يتقن قواعدها أكثر من غيره، وهكذا باقي الفنون ومنها السينما التي تعتمد على الصورة في الكشف عن ما يريد قوله و"لا يجب أن نحكم على اللغة السينمائية بقيمتها الجمالية وحدها، ولكن بقدر خدماتها التي تعود على القصة.. وليس أفضل استخدام للغة السينمائية هو الذي يتعاون بشكل فني مع وسائل الفيلم ولكن ذلك الذي يعرض المضمون بأفضل طريقة ممكنة...واللغة السينمائية من وجهة نظر تعبيريتها، ندرك أن جمالها يقع في اكتمال وظيفتها"^(٢) ولو أن النظر الى اللغة السينمائية من خلال تعبيريتها تدخنا في تفسيرات أخرى منها أن الترجمة هي أيضاً وسيلة تعبير، لكننا نتأني بأنفسنا عن هذه التفسيرات والتأويلات التي تبتعد عن قناعة الباحث التامة بأن للسينما لغة وهذا ما أكده مثلاً (جان كوكتو) على "أن الفيلم هو كتابة بالصور". والكسندر أرنو بأن "السينما لغة صور لها مفرداتها وبيدعيها وبيانها وقواعد نحوها". وكذلك تأكيد (جان ابشتين) بأن لغة السينما لغة عالمية. وأيضاً قول (لويس ديبلوك) أن فيلماً جيداً

نحس بانها غريبة او مقحمة.

٢-التحولات الوصائطيه: وهي عملية تحول يقوم فيها فنان او مبدع معين من وسيط الى وسيط اخر دون ان يتجاوز وسيطه الاول.

المبحث الثاني: الإطار النظري للبحث:

تمثل الصورة او الايقونة مفردة اساسية ومركز جمالي يعتمد عليه كلا الوسيطين (السينما والفن التشكيلي) وهذا ما دعا الباحث ان يعتمد في بحثه هذا على الرسم خصوصاً لأنه يعتمد على هذه الصورة التي يمكن ان نعدها فريماً سينمائياً وان تكررت ستغدو لقطاً سينمائياً، ولأنهما يبدآن في الصورة وينتهيان بها، كانت هناك مقاربات بينهما حتماً وسيعتمد الباحث في بحثه هذا على مقاربتين أساسيتين بفقرتين مستقلتين.

أولاً: مقاربات اللغة بين الوسيطين السينمائي والتشكيلي:

لكل فن لغة خاصة به، وله عناصر وخطوط و زمان ومكان..الخ. وهي تختلف عن لغة الكلام التي يمكن لأي شخص أن يتعلمها اعتماداً على منهج دراسي مثلاً، أو من خلال معايشة أو ما شابه ذلك. فاللغة "جزء محدد من اللسان، مع أنه جزء جوهري. لاشك- اللغة نتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبنها مجتمع ما ليساعد أفرادها على ممارسة هذه الملكة"^(١). أما الفن وبمختلف أشكاله: فإن لغته

يبغيه هو لا غيره حيث "يتألف التأثير الرئيس من المعنى، أي مما تعبر عنه من أفكار، إلا أن التعبير يستحيل بدون العرض، ولا بد للعرض أن يكون له شكل ما. وهذا الشكل الذي تأخذه وسيلة للتعبير هو ذاته أحد العناصر التي يتألف منها تأثير اللغة"^(٤) التي طوعها الرمز لصالحه واستغل مفردات تلك اللغة كي يخلق حقيقة جديدة خاصة به لان "الحقيقة هي في معظمها من خلق خيال الرسام، مستمدة من استخدام الأشكال المعمارية بغية تحقيق أغراض رمزية وان ما يعد كاملاً هو الاحساس بالواقعية"^(٥). مما مضى نستنتج أن الفنان الرسام كان يعتمد على مفردات ذاتية اعتمدها في بناء لغته الخاصة به ألا وهي الخيال والرمز والصور التي تنمو في الروح لتنتقل الى الخارج بصورة أخرى هي صورة الروح المرمزة بوعاز من الخيال. فالروح عند الكثيرين تعمل على أنها هي الأساس. مثلاً عند "هيجل" تكون "هي الأساس وهي تصنع ذاتها وتكون نفسها نتيجة لنشاطها الخاص، بحيث تصبح موضوعية، ونشاطها الخاص هو تجاوز لدائرة الوجود المباشر البسيط غير المنعكس وهو سبب لهذا الوجود وعودة الى ذاتها"^(٦). وان عملية التقاء الرمز البدائي والروح والخيال والحاجة الملحة للإنسان في أموره الحياتية عموماً ومنذ بدايات

هو نظرية هندسية جيدة. ويمكن لنا أن نقول: إن لغة الفن والأدب عموماً لها كونان:

الكون الاول: هو من يؤسس لهذه اللغة وينظر لها، يفهمها ويتقنها ويمارسها ويبعد بها. هؤلاء هم أنبياؤها بل الهتها وهم الفنانون الذين يتفوقون على الكون الثاني.

الكون الثاني: هو قرأ هذه اللغة ومدققيها، وهم أقل مرتبة من رواد الكون الأول. ولكل كون من هذين الكونين درجات ومراتب. والرسم كونه فناً فانه ذو لغة فنية أثرت وتأثرت بلغات لميادين أخرى حيث يعد "فن الرسم لغة نوعية تتأثر بمعطيات الميادين الأخرى، وهو فن فاعل يسعى مسعى الفلسفة في عملية البحث والتقصي في منقطة اشتغالاته في عملية التعبير عن أفكار ورؤى ووجدان وتصورات.. وعلاقة ذلك بمديات الرؤية البصرية ومكوناتها وعناصرها المكانية وما يلزمها على مستوى الذائقة الجمالية بحدود التلقي والنقد الفني"^(٣). لقد ولدت ملامح لغة الصورة في فن الرسم منذ أن وجد على شكل رموز مرسومة على الكهوف تميزت بقدرتها التعبيرية الكبيرة والجميلة على خلق معان والافصاح عنها اعتماداً على الرمز البدائي الذي ولد غنياً ذكياً له القدرة على الايحاء والاشتغال مع بعضه البعض ومع رسوم أخرى ليبنى معنى



الى وسيلة مشتركة بينه وبين العالم الذي حوله. فالطفل مثلاً يمتلك ذاكرة لغوية قليلة، ومفردات قليلة، ووسائل تعبير قليلة، لذا فإن الطفل يلوذ بالرسم ويعتبره "ملاذاً يلجأ اليه في التعبير عما يريدون وذلك لارتباط الرسم بالخيال الاخاذ لديه، فالكتابة تصطم بمحدودية الرموز الكتابية، أما صوره الذهنية التعبيرية فإنها تكون غير محدودة نسبياً^(٩). ولهذا السبب نجد أن الفنانين عموماً يعتمدون في الوصول الى غايتهم الفنية على ذكريات الطفولة التي تترشح في اللاوعي على شكل صور ذهنية صافية والتي بدورها تتحول الى رموز تختلف من شخص الى آخر يصحبها صور كونية وهذا ما عمل عليه "سلفادور دالي" مثلاً. حيث وضع في لوحاته "كل ما ينقلنا الى عالم آخر، فهو فقد الثقة بالواقع اليومي، .. كما تجنب في لوحاته وضع الأشياء المتقاربة، بل جهد الى خلق تلاقات صادقة هذيانية"^(١٠). هذا ما يرجعنا مرة أخرى الى ذكريات الطفولة، والصور المخزونة لديه حاله كحال السرياليين الذين يعتبرون ذكريات الطفولة مصدر مهم من مصادره الابداعية وما التلاقات الصادقة الهذيانية ألا وسيلة من الوسائل التي يتصلون بواسطته باللاوعي الذي يبتدئ من مخزون الطفولة، وقد وضح وبنى الطريق الواضح المطلوب للاوعي. من هنا نجد أن معظم

الخليقة كانت بداية الرسم على الأشياء واستنطاقها أي تحويلها الى شيء يتكلم معنى، ويولد آخر مادي. يستمد أهميته من الذات الانسانية التي اعتمدت على الغاية والغرض والهدف فكان الرسم، ومن الرسم صنع الانسان البدائي احتياجاته وسهامه وكهوفه وقلائد السحر التي اختلفت في أشكالها ومزاياها بين رئيس القبيلة وأفرادها، بين القائد والفرد العادي، بين الكبير والصغير وبين البطل وغيره، فكان وسيلة تعبير وكان رمزاً، وبهذا يكون الفن في أول ظهوره رمزياً حتى أنه بقي وسار على هذا المنوال مع النشأة الأولى للمسيحية. وصورت حياة المسيح والمرسل على جدران الانفاق وكهوف (ككاتكوم Cutacombs) في ايطاليا حيث لم يجراً أحد على الرسم الواقعي غير أن يكون فناً رمزياً أول الأمر^(١١)، بهذا تكون الطبيعة قد وفرت المادة الخام لكل شيء، وما على الانسان الفنان سوى عمل وصناعة وتحويل وبناء وتغيير في شكل الطبيعة وفق رؤيا ذاتية مستمدة من الروح المبدعة إذ إن "الجمال هو شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه، فعمل الفنان لا ينحصر في إمدادنا بالنقل الحرفي، وإنما في العمل على تغيير في طبيعة الطبيعة"^(١٢).

يؤكد الباحثون أن الرسم يولد مع الانسان منذ الطفولة ليكون لغة توضيحية يتوصل من خلالها

يمكن نكرانه^(١٢). ان هنا الحديث الذي يجري بين اللوحة والمتلقي أو المؤلف انما يأتي بوسائل عديدة اعتماداً على نوعية الجنس الابداعي وطريقة البناء. فالسينما مثلاً تعتمد على مبدأ (الصورة الحركة) أما الرسم فإنه يعتمد على الصورة الواردة المرسومة على أساس الحركة الداخلية، حركة اللون. ولكن المفسرين النفسيين ربطوا بين الصورة والحركة والتوتر النفسي واشرو بأنه هو الذي يشعرونا بالحركة. فالرسم هو اللغة الخلاقة (الصورة- الفكرة) وكل فن من الفنون يعتمد أساساً على التغييرات التي تطرأ على التوتر النفسي التي تشعرونا بالحركة وبأننا تحركنا وهكذا، وبمختلف الطرائق تحيا الفنون ويخلق الفنان، فالعالم في حقله، ينجح في اقتناص الحركة كنظيرة.. وبيكاسو عظيم بسبب هيمنته على تنظيم الصورة- الحركة^(١٣). وبفعل هذا التنظيم استطاع بيكاسو من أن يفصح عن اللحظة غير الملموسة للدهش الدرامي الناتج من اللوحة الواحدة. وبيكاسو رغم تنقلاته العديدة بين المدارس والأساليب من الرومانسية والسريالية والواقعية والتكعيبية ألا أنه بقي دائماً متمسكاً بحالة عرض الشيء الذي يجده ويكون موجوداً أصلاً وهو يبحث عن الشيء الحقيقي لا يبحث عن وعي، وانما لعرض الشيء الذي وجده

الرسامين يتبنون مفهوم الحياة الثانية التي تتكون في اللاوعي ولها تاريخ وعلم جمال وجغرافية، تختلف عن الحياة الأولى في كل شيء، وقد ترتبط معها بوشائج وهذا يتوقف على الارتباط والصراع المخفي بين اللاوعي والوعي، ولكن النتيجة تكون هي الفيصل بينهما وذلك يتضح من الفن والابداع الناتج وأسلوب وانتمائه وطريقة التعبير. "فصورة الذاكرة عند الفنان اذن، هي العامل الحاسم في تحول الشيء المستوعب الى صورة فنية، أن مسخ الشكل وصياغته وتغيير الصور واتحادها غير المتوقع يتحقق عن طريق ذاكرة الصورة"^(١١). أما العمل الابداعي الناتج من ثمرة كل هذه الصور والأساليب التصويرية، فإنه ينتج بلغة خاصة تنتمي الى خالق العمل الابداعي مولفة معه لغة خاصة تختلف فإنه ينتج بلغة خاصة تنتمي الى خالق العمل الابداعي مؤلفة معه لغة خاصة تختلف عن تلك اللغة أو متطابقة أو قريبة منه. وان هذه التفسيرات المتعددة والمختلفة للعمل الفني الواحد شيء وارد ومطلوب يحسب على زيادة الكم المعلوماتي والمعرفي والغنى الصوري والفكري له. لقد حدد الرسام الحجري "فيتكور فاساريللي" بأن " للوحة حديثاً مع مؤلفها وحديثاً آخر مع متذوقها، والتفسيرات المختلفة للعمل الفني الواحد شيء لا



على عملية كشف جوانب جديدة ومفاجئة أثرت وتوثر وتخلق لنفسها مكاناً و"أن النشاط الفني هو دائماً أن تلتفت الأشياء بعضها الى بعض كاشفة عن جوانب جديدة ومفاجئة"^(١٧) وللكشف عن هذه العوالم احتاج الفنان التشكيلي ومنذ بداية الخلفية الى الروح المبدعة الكاشفة عن أعماق الروح المجردة ومبررة بذلك عن اختراقات حرة للبناء الاجتماعي والديني والسياسي لكل عصر باعتمادها على أنشطة وابداعات ومبتكرات الروح المنتمية الى عالم الذات المتحررة من مختلف القيود النفسية والاجتماعية وغوصها في عالم غني يتميز بوفرة الصور الغنية من ناحية اللون والحركة واللعب بالزمان والمكان والتداخل الحركي واستخلاص الخاص والعام وهذا ما توضح جلياً في جميع أعمال الفنان (روزيني) الذي جرب الرمز في لوحة (بياتريس المقدسة). وهي لوحة تذكارية رسمها لوفاة زوجته وكان هدفه الاحتواء الرمزي لوفاة بياتريس، وصورها لخطه صعود بياتريس الى السماء وكأنها في غيبوبة. وكان لكل لون استعمله (روزيني) معناه المرمز. كذلك توضح ذلك بأعمال الفنان (جان فايك) الذي اشتهر في ثلاثينيات القرن الخامس عشر. وعند الرسام (جيوفايني دي باولا) بلوحة (القديس يوحنا يدخل البرية) "تلج عالماً خيالياً، حيث يتخلى فيها عن القياس والأبعاد والصيغة التمثيلية واللون من

هو.وهنا نجد أن الفنان قد اعتمد على ذاته المنغرسه بعالم الروح، الروح الدائبة التي تسير وتلج مختلف الطرق لكنها لا تفارق ذاتها، بل أنها تسعى دائماً في سبيل الوصول الى ذاتها لتجد بها صورتها الحقة، وهي بلغة هيجل "تسعى للوصول الى مرحلة الوعي الذاتي: أن تكون هي الذات الساعية وهي الموضوع الذي تسعى اليه في أن معاً"^(١٤). وروح الفنان تحاول دائماً أن تهرب من الجسد الذي قد يتغلب عليها ويحولها الى آلة تعبر عما يريد هو، وبذا يكون النتاج الفني ما هو الا رغبات سطحية لم تتبع من خصوبة الروح التي تنتمي الى الجسم والانتماء والفكر واللغة "الفنية" المبتكرة التي تنتمي الى علم جمال ذلك الوسيط التعبيري الخصب كخصوبة الجسد، أما لكل منهما غايتها واشباعها الخاص، والخلط بينهما هو افساد لهما"^(١٥). ولهذا نرى أن الفن التشكيلي قد بني وتطور وفق البناء الحياتي المنتمي للارتباط الديني النابع من الروح، حيث كان الفن "يرتكز في تطوره على مكان تواجد كرسي البابوية وهذا يتوضح من خلال عملية كبرى للفن الفرنسي بفضل الاقامة الطويلة لكرسي البابوية في افينيون وانتقلت منها الصيغ والأفكار الايطالية حينما انتقلت البابوية"^(١٦) وبفضل انتماء هذا الفن للروح الصادقة المرتبطة بعالم الفن وعالم الروح اللذين أن اجتمعا ولدا فناً يحتوي

"العام الماضي في مارينباد" عن رواية (الان روب غريبييه واخراج الان رينيه). فيه استخدام جمالي بليغ ودلالي للون الأبيض بمختلف درجاته: اللون الأبيض جداً، واللون الأبيض الباهت والأبيض الفاتح، والغامق والقاتم، ثم اللون الرصاصي والرصاصي الغامق والقاتم، ثم اللون الأسود، ثم يناقض الألوان مع بعضها، ومن ثم يمزجها مع بعضها، ثم بتكرار الواحد عشرات المرات. وذلك للإعلان عن تردد المرأة في أن تترك العالم الذي نعيشه وتذهب مع الرجل الى مكان لا تعرفه. وهو مشهد تشكلي سينمائي يشبه الى حد بعيد استخدام الاضاءة الوامضة الراحشة للضوء عند الفنان التشكيلي (فان ايك) في ثلاثينيات القرن الخامس عشر الذي "استخدم الخاصية الراحشة للضوء والمزيج الاخاذ بين الواقعية والشعرية في معالجة الطبيعة"^(٢٠) وذلك في معظم أعماله التي خلق بها ترددات لونية للتعبير عن أية حركة أو انتقاله يخلط الواقع بالخيال. وهذه الاستخدامات الجمالية التعبيرية تقترب الى حد بعيد من عملية التداعي الحر التي اشتغل عليها العالم النفساني سيغموند فرويد في نظرية التحليل النفسي التي اعتمد في الكثير من مفاصلها على الفن والأدب اللذان يغوصان في عالم الروح كما في النقطة الاولى وفق بناء

أجل خلق عالم أكثر واقعية لأنه أكثر أهمية من العالم الدنيوي"^(١٨). وان اللون والكتلة والفراغ والمنظور والخط والمكان، كلها مفردات تشكيلية تخلق عالم ديناميكي لموضوع اللوحة وهي ايضا رموز بصرية عمل عليها السينمائي لخلق عالمه الحركي الجديد، حيث اشتغلت الحركة في السينما بثتى أنواعها الداخلي والخارجي، المادي وغير المادي. الدلالي كونها اعتمدت الحركة كعنصر اساسي من عناصر اللغة السينمائية المختلفة المعتمدة على الحركة المجردة، ومن ثم الحركة المجزأة الدلالية في جميع تفاصيلها. فالسينمائي يمتلك كل هذه المفردات والعناصر التي تشتغل مع بعضها البعض لتخلق شكل مرئي تعبيرى، ولكن هل يمتلك السينمائي القدرة على الصياغة المرئية بنفس طريقة الرسم مثلاً و"ألوان وتصميم الصورة بالنسبة للرسم أو الكتل الصلبة التي يصوغها المثال أو الأصوات الموسيقية التي يستخدمها الموسيقار أو أصوات الكلمات التي هي مادة الكاتب والشاعر، ولأريب في أن الجواب على هذا السؤال هو أن السينمائي يملك الحركة فهو يستخدم الصورة ولكنها صور متحركة.. والحركة أهم عنصر في تكوين الكادر السينمائي"^(١٩). إن حركة اللون مثلاً واشتغالها ضمن المنظومة السينمائية التي تتمثل في فيلم



المخرج المصري (شادي عبد السلام) في فيلم المومياء مثلا ، وكذلك المخرج التركي (يلماز كوني) في فيلمه الطريق وغيرهما الكثير من السينمائيين الذين لهم دور كبير بتطور شكل الفن السينمائي مثل المخرج الفرنسي (روبير بيرسون) التي يقول بها " بأن الرسم قد علّمه أن يخلق صورا ضرورية وليس صورا جميلة، أن هذا التمييز الهام بين الضروري والجميل هو ما ينأى ببيرسون عن الجاهزية العاطفية في اطلاقه"^(٢٢) وأيضاً لا يمكن لنا أن نتجاوز دور الرسم المساهم في بناء تشكيلية اللقطة في المدرسة التعبيرية الألمانية كما في فيلم (عيادة الدكتور كاليجاري) حيث الولوج الى عالم النفس الذي يعبر عن الرعب وعن التفسير النفسي والتعبيري الخالق للشكل المرتبط بسبل التعبير الفني. فلقد تعامل مجموعة الفنانين التجريدين المسماة بالعاطفة وبالتعاون مع ثلاثة رسامين بعمل المناظر الاصطناعية لفيلم (عيادة الدكتور كاليجاري) علما أن (هرمان وارم والفنانين اللذين عملا معه في مناظر كاليجاري) على صلة وثيقة ب(رختز وايفلنخ) اللذين كانا يتقاسمان الأفلام لتجريدية"^(٢٣) إذ امتزج الخيال مع الواقع الذي تمثله النظريات العلمية والابتكارات التي تساهم في بناء الشكل. وبهذا يكون الفن السينمائي قد تماهى مع الرسم بمختلف مدراسه ودخل معترك التجريب لبناء

حركي دلالي كما في هذه النقطة. هذا ما دعا الكثير أن يعتقد أن علم النفس عند فرويد أقرب للفن منه للعلم وأكد ذلك الدكتور "محمد عودة الريمادي" اذ قال " أن علم النفس في أطار نظرية فرويد أقرب الى الفن منه الى العلم، يعتمد على المهارة أكثر من اعتماده على الحقيقة، وعلى الاستبصار أكثر من اعتماده على القانون العلمي"^(٢١). وهذه العملية المتبادلة والمكملة لبعضها البعض أيضاً أثرت وتركت أثرها على الفنون التشكيلية والسينمائية خاصة، كونها تتفرع الى وسائط متعددة تبعاً للتطور الحاصل على مر الزمان، لكنها لا تنتهي اذ ما يلبث هذا الوسيط الجديد أن يجد لنفسه عالم خاص به يتجول ويتطور لكنه لا ينسى أن هناك وسائط أخرى يمكنها أن تمده بالكثير من الوسائل المساعدة المؤثرة تأثيراً بالغاً بعملية بنائه الفكري والجمالي وفق انتمائها لعالمي الروح المرّمزة والبناء الحركي الدلالي بطرق علمية تزحف باتجاه بناء الشكل المرئي وغير المرئي.

ثانياً: مقاربات الشكل بين الوسيطين السينمائي والتشكيلي:

إن الرسم كفن تشكيلي له دور كبير في بناء الشكل السينمائي وهذا ما توضّح في اعمال الكثير من المخرجين الذين يرسمون كل شيء (ديكوباج) قبل الشروع في التصوير كما فعل

مدارسه الفنية ومنذ أكثر من قرن. "قالفنان الألماني (البريختدورير) الذي مارس الحفر وصاحب أهم المنجزات النحتية والنقر على الحديد واهتم برسم البورتريت كما في (استباحة السابينيين) وهي التي استخدم بها الأسلوب الواقعي برؤيا خيالية مزج بها الخيال الطليق (الفنتزة) والتقليد المندفع للطبيعة، لأنه يؤكد بأن هذه الخطوات يجب أن تكمل ببعضها البعض وهو قد أضاف الى (الفنتزة) أو الحركة الباذخة، الفنتزية البلاطية التي كانت سارية انذاك في رسوم (استاذة رينيه) والتي طبقها في رسومه الفآخرة للملك رينية بين عامي ١٤٦٠ - ١٤٧٠، فإن عالمه ..السحري للفروسية الرومانسية صار يعالج بلمسة سحرية معادلة للطبيعة الدقيقة في تناول الضوء والمنظر الطبيعي، وبدأ يحقق بهذه الوسيلة أقصى الانطلاقات الشاعرية في عالم الخيالط^(٢٥)، وايدته بذلك (دروير) الذي "يستخدم التقنية التي تتطلب دقة متناهية وهادفة مقتنعا بفكرة أن الفنان انسان مبدع ملهم من الخالق، فقد سعى الى ترشيد الهامه بالمبادئ وأدرك بأن الخيال الطليق (الفنتزة) والتقليد المندفع للطبيعة غير كافيين، وبأن الفن ينبغي التحكم فيه بالمعرفة"^(٢٦). وبهذا يكون العالم الفنتازي المساهم في بناء الشكل بالرسم ومنذ القدم قد اعتمد على

شكل بعناصر قد تبدو مشتركة احيانا لكنها مختلفة من ناحية التفسير، كل حسب وسيطه الذي يعتمد على الجانب الحركي، فهو يذهب الى بناء دلالي مختلف بفعل تلك الحركة التي تتفاعل ما بين حركة المجال والحركة داخل المجال . فحركة الضوء والظل واختراق الزمان والمكان في الفن السينمائي تجاوزت ما موجود في الفنون الاخرى. ويرى الباحث ان السينما طورت الى حد كبير من تلك المفاهيم الجمالية وجعلتها تنطق بصور فلسفية يفهمها الجميع ويندوقها بطريقة أغنى وأدق وأجمل وأكثر تشويقا من سابقتها على أن لا ننسى بأن "فن الفيلم استوحى التجارب في الرسم مثلاً المجاورة للحيز الزمني الذي ظهر فيه، كي يجرب قدراته في التعامل مع مادة الرسم مثل الضوء والظل والخطوط والتكوين عند أكثر المدارس التشكيلية جراً"^(٢٤). إن الفن السينمائي الذي خط لنفسه طريقاً واختار وسيطاً تعبيرياً خاصاً به لم يأت من فراغ معرفي بل أن معظم منظره اشاروا لذلك ومنهم الناقد الفرنسي الإيطالي الأصل (ريتشيوكانودو) الذي أطلق عن السينما اسم (الفن السابع) وذلك لارتباطها أي السينما بباقي الفنون ومنها الرسم الذي تناول شتى الأساليب السينمائية ضمناً حيث دخل عالم الفنتازيا لكثير من



وفهم وسيط تعبيرى آخر قريب منه ويحمل في الجانب المعرفى الخاص به فهم لتقنية ذلك الوسيط مما يعتبر بالنسبة له خزين معرفى يستخدمه ويبنى على أساسه. فمخرج سينمائى عبقري مثل اليابانى (أكيروكوساوا) لم يتوان عن اعلانه من أنه قد بنى أحد أجزاء فيلمه الثمانية (الغريان) من خلال الغوص فى أعماق "فان كوخ" الرسام الهولندى الذى درسه فى ثلاثينيات القرن العشرين وعاش معه الى عام ١٩٩٣ ، فكان هذا الجزء هو أجمل أجزاء الفيلم وأكثرها غنى شكلي ، لان كوروساوا مزج فيه الكثير من الرموز الصورية والتعبيرية لكي يخلق شكل مشترك ناتج من الشكل المبتكر من قبله للشكل المبتكر من فان كوخ مسبقا عليه كل ما يراه مناسباً كي يناسب روحه وخصوصية وسيطه الجديد الذى يحرك الاشياء ويحلّق بها الى الحد الذى يصل الى خط النهاية ،والنهاية هنا ليست نهاية المطاف ،بل هي نهاية زمن العرض الذى سيليه حتما زمن نفسى قد يمتد الى سنين عديدة كما امتدت فى ذهن وخيال وقلب كوروساوا الى ما بعد اكثر من خمسين عاماً. وهناك كثير من المخرجين الكبار مارسوا فن الرسم قبل أن يكونوا مخرجين مهمين وهذا ما جعلهم أقرب الى الفن التشكيلى فى بناء الكادر السينمائى ومن هؤلاء (فيللى وانطونيوني ودو فجنكو وميخائيل

جانب معرفى وعلمى اضافة أي قوته الملهمة شكلاً ولوناً وحركة. وهذا أيضاً يؤكد قدرة الفنان الرسام على اشتراق الخيال المنسجم مع الواقع المعرفى والطبيعة المتناهية بالجمال واتحاد الخيال بالذهن بالموهبة الالهية وبالمعرفة كي يكون الشكل نابعا من بناء متناغم متداخل، حيث يتدخل الخيال فى كثير من جوانبه ليخلق خطابا مختلفا دال يكتسب من كل ذلك خاصيته فى التعبير ،لان " التعبير يعتمد على اتحاد حدين لابد أن يكون الخيال أحدهما، ولا يستطيع الذهن أن يقدم ما ليس موجوداً فيه" (٢٧). وهذا الخيال هو الذى يجعل الفنان أن يختار من الطبيعية ما يثيره ويبهره حيث يقوم بدمج هذه القيم الجمالية الطبيعية مع عناصر الوسيط الذى يعمل عليه ويصنع عليه ملامح أسلوب ومفردات لغة " ففى كل عمل يجب ابتكار لغة، مجموعة قوانين" (٢٨) يسيرها وتسيره حتى يصل الى مبتغاه، والطبيعة تعيش مع الانسان، والانسان يعيش معها بعلاقة تبادلية هي تعد ما تعبر عنا ونحن ما نعبر عنها بكلام او بصورة او بقصدية والفنان يخلق منها جمالاً غير جمالها المطلق، "الفن ينظم الموضوعات على انحاء لا نجدها فى الطبيعة، وربما لم تتنازل الطبيعة من ان تستخدمها" (٢٩). وأيضاً يمزج الفنان فى كثير من الأحيان بين معرفته للطبيعة وفهمه لفنه ووسيلة التعبيرى

أشعر بالشمس تتسكب عليه كما على الذرة). أن هذه العاطفة هي التي أثرت على المخرج الياباني (كيروكوساوا) وبقيت بذاكرته العامرة بالصورة. وبالرغم من التزام (فان كوخ) بمعاينة الناس إلا أنها امتزجت بخيال كوروساوا الذي يتجاوز الواقع في كثير من الاحيان خاصة في هذا الفيلم الذي وصل فيه الى قمة الخيال والبناء الفنتازي فهو يسير فوق الزهور متمثلاً ببطله ويتنقل فوق اللوحة ويحاكي الغريان الهائجة درامياً وهذا ما يدل على أن الفن التشكيلي ايا كان مذهبه يصلح ان يكون مادة سينمائية يتناولها المبدع لتكون مادة سينمائية واقعية، وقد تكون مادة فنتازية يتفوق فيها خيال السينمائي على الواقع، او الخيال المرسوم على اللوحة كونه قد ادخل بعض من جماليات وسيطه وخصوصياتها على واقع اللوحة ليرسم بها فيلماً ومادة سينمائية تختلف أو تقترب او تتفوق على سابقتها. ومع التزام (فان كوخ) برسم ما يرى مع ما يضيفه بما يتخيل فإنه يترك مسافة للخيال اللامحدود لمن يتلقى خطابه في اللوحة حتى لأبناء وسيطه التشكيلي. أما زميله وصديقه (غوغان) فهو يختلف معه ويطلبه بمزيداً من الخيال ويقول له لمرة واحدة استخدم مخيلتك، ابتكر) ويجيبه فان كوخ (لماذا يجب أن ابتكر هنا في حين تبتكر الطبيعة أفضل

وفيتشواي زيشتاين وروبيريرسون، واحدثوا بذلك تداخل وتحولات وسائطية. فمثلاً اهتم المخرج الاوكراني دوفجنكو بالجانب التشكيلي لفيلم (الأرض) وكانت مشاهدته مرسومة بتقنية تشكيلية بحته كما في مشهد (الأرض المحروثة تحت سماء غائمة) وهي مفردات يميل اليها الرسامون كونها تمنح خيالهم الحرية في التعامل مع اللون والخط والمنظور. وأيضاً مشهد (سنابل القمح المتحركة تحت أشعة الشمس) ومشهد (أكوام التفاح تحت أمطار الخريف) و(أزهار الطرنسول) التي تعكس وتكشف عن المكان (اوكرانيا) كونها تتميز بهذا النوع من الأزهار. وهذا الاستخدام التشكيلي في فيلم (الأرض) يذكرنا بأعمال (فان كوخ) وموضوعيه عموماً. ففي فيلم (فان كوخ) تمثيل (كيرك دوغلاس) بشخصية (الرسام فان كوخ) و(انطوني كوين) بشخصية (الرسام غوغان) والحوارات الساخنة التي تدور بينهما وأسلوبها المختلف عن بعض تعكس توضح مفهوم كل واحد منهما لحدود خياله واستشراقاته. ففان كوخ مثلاً يحرص على رسم المواضيع التي تطرح معانات الناس بطريقة تقترب من أسلوب المخرج الاوكراني (دوفجنكو)، وهو يقول: (حين ارسم الشمس أريد أن يشعر الناس تزهو وتعطي نوراً ودفاً وحين أرسم فلاحاً في حقل أريد أن



بالخارج). وهذا ما اشتغل عليه كوروساوا حينما تدخل في الطبيعة ومال الى الرأيين معا، فهو جسد عالم فان كوخ القريب منه تجسيدا مرثيا ناتج من عملية استيعاب لعالم غوغان التشكيلي، وامتزج معه في السمو والتعامل مع الخيال الذي دعى له، واشتغل مع الالوان لتعبر عن الحب والشمس والخير وحتى الشر احيانا. ويقول غوغان في احد مشاهد الفيلم: (اللوحه سطح مسطح مغطى بخطوط وألوان موضوعة بترتيب معين..وانا اختار أن اتجاهل الطبيعة وما اسعى وراءه هو التناسق، تناسق الألوان الخالصة، مركبة بشكل متعمد ومحسوبة بدقة، وهي تؤثر كما تؤثر الموسيقى، أن كان مباشراً اكرهه .. رسم ما في رأسي) وهذه الحوارات المتفرقة نوعا ما التي اقتطعها الباحث من الفيلم السابق ذكره لا تنفي التقارب بين الفنانين الصديقين كون الأول (فان كوخ) يرسم ما يأتي كأنه واقعا يعيشه هو و(غوغان) الذي يبحث على استخدام المخيلة والابتكار، وما شعور الناس والاحساس بالمهم ألا تحصيل حاصل بالنسبة (لغوغان) وهو فعل واضح وشبه مادي عند(فان كوخ) وما الواقع المادي الذي يبتعد عنه ويحاول ان يمسك بالفكرة التي تطرح شكلا جديدا على المخيلة ويقوم هو بتنفيذها على اللوحة، كما يقول بالفيلم: (الأسلوب الذي ينقل حالة ما اراه، الفكرة من دون اهتمام

بالواقع المادي.. أرسم ما في رأسي*) وهذا لا يعني فعلاً عدم اهتمام، لكنه ما فوق الاهتمام هو غير مادي صحيح ولكنه ناتج عن الاهتمام الخفى المثبت في عالم اللاوعي، وما دامه يقول ارسم ما في رأسي، وهو يؤمن بالخيال ويبحث عليه، ويختار تناسق الألوان الخالصة، أذن فهو يستخدم (اللاوعي) الذي تشبع صورا وبلاغة ووعي وجمال واستقر بذاكرته وأن له ان ينزفه فوق قماش لوحته. وكذلك فإن باعتماده على ما بعد الطبيعة، وأن اللامرئي أو ما بعد الطبيعة كان مجالاً للخارق فهو المكان الذي معه تأتي الأشياء واليه تعود. لذا كان من مصلحة الانسان التصالح مع اللامرئي بجعله مرثياً، والتفاوض معه وتمثيله وتشخيصه. أما الصورة فإنها تشكل هنا لا الرهان وانما عماد التبادل والمقايضة في هذا التعامل الدائم بين الرائي واللامرئي^(٣٠). هذا ينطبق على غوغان مثلما ينطبق على فان كوخ وعلى كورساوا الذي أدخل شخصيته داخل تكوين لوحة الغريان لخلق عملية تناص بين الخيال والواقع، بين الأسطورة والواقع، بين المرئي المادي، والمرئي المحسوس، واشتغال واع ضمن تكوين تشكيلي، حيث تحولت اللوحة الى خلفية عند كورساوا، وهذا يعكس جوهر الفن التشكيلي الحديث والذي هو "أن نجد الماضي متضمناً الحاضر ولا يعود من المناسب أن نفصل الذاكرة

معتمدة على مقاربات اللغة كي تنتج تعبيراً كلّ حسب طبيعة وسيطه الخاص به و"أن غنى التعبير في الفلم السينمائي، جاء نتيجة تنوع الأدوات التعبيرية الموظفة في بنيته، ومن بين الكم الهائل من الأدوات الفنية المهمة، تظهر وسائل الربط والانتقال البصري، بصفة مميزة، فهي أدوات تعبيرية تخص الموضوع الفلمي ووحدة تشكله واتساقه بشكل عام، وبلورة البنى الزمنية داخل فضاء الفيلم بشكل خاص، إذ يمثل تدفق السيل الصوري بما يحمله من معلومات، تمظهرات لوحات زمنية معن عنها أحياناً بشكل مباشر، ومبطنه أحياناً أخرى"^(٣٣). كذلك المخرج (فريديريكوفيليني) فهو واحد من الرسامين المخرجين الذين مزجوا بين الوسيطين. فهو يقوم بتدوين الأفكار التي تأتيه في نومه وصحوه كي لا ينساها، لأنه يريد أن تكون حاضرة. ويأتي هذا من قناعته التي تعلن عن الحقيقة الوحيدة التي هي مادته الجمالية الناتجة من تفاعل الواقع والخيال. وهو إذ يعلن عن أفكاره تلك في أفلامه كافة وخاصة فيلم (مدينة النساء وجوليت والأرواح ولاستردا وروما فيليني) وغيرها، فإنه يظهر جلياً تأثره بعالم "فان كوخ" الذي يستمد منه التكوينات والضوء واللون وكذلك فإنه يرى أن "السينما تتساوى مع الفنون جميعاً. أنها واحد منها. وأنا لا

عن التداعي..، لأنها تشتغل في المتصل الزمني والمكاني شأنها شأن معمارية فن الفيلم"^(٣١). فاللون في هذا الجزء من الفيلم تجاوز كونه لونا مجرداً بل انه شيد لنفسه شكلاً موضوعياً كوروساوا فعلاً مميّزاً مقارباً مع الألوان التي يستخدمها فإن كوخ ممزوجة ببناء ضوئي فنتازي متدرج. وقد عالج كل ذلك بلقطات هادئة طويلة نوعاً ما وبحركة كاميرا هادئة كي يعطي زمناً كافياً لاستيعاب هذا الشكل المرّم بالاعتماد على " تبرير اللقطة الطويلة الساكنة للشخصية وهي مكتفية بالوجود دون أن تقوم بفعل أو تستجيب لفعل غالباً ما يكون لتأمل الجو أو أي مظهر طبيعي آخر"^(٣٢)، وبهذا يغوص المخرج في أعماق لوحات فإن كوخ ويحقق مفهوم (التقارب) الناتج من فهمه للفن التشكيلي وعناصره، كذلك معرفته الواضحة للعناصر المشتركة بين الرسم والسينما ، حيث اختتم الجزء من الفيلم هذا بهجوم الغريبان وهو رمز دلالي رئيسي واضح بني لونيا وحركياً تناغمت فيه عناصر الشكل في اللوحة لكي يعبر فيه (كوروساوا) عن مرحلة من مراحل حياته وهو بالضبط مرحلة الثلاثينات حينما درس الرسم (وفإن كوخ) بالذات اعتماداً على مفهوم أن للشكل السينمائي والشكل في الفن التشكيلي مؤثرات ومتأثرات ومفاهيم واسس متبادلة مقاربية



المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما

الرسم وكذلك في السينما التي "تعتمد اللغة التعبيرية للون، سواء استخدم عن عمد أو عن فطرة، على التوافق والتباين والخفوت والحدة والدفئ، التي تتفاعل بها الألوان بعضها مع بعض في التكوين المصور"^(٣٧). اذن تدخل المخرج في بناء الصورة لونها وتشكيلها كما يفعل الرسام في لوحته، لكن هناك من تدخل حتى في ترتيب اللوحات المتعددة كي يصنع مشهدا مبني من خلال الصور المرسومة مضيفا لها فهمه للربط المونتاجي وقيمة التسلسل الدرامي اضافة الى عملية الصراع الناتج من تفاعل تلك الصور مع بعضها وبشكل ينتمي للوسيطين السينمائي والتشكيلي مستعينا بكل المقاربات الشكلية واللغوية الخاصة بكل منهما، كما في تجربة المخرج الفرنسي (الان رينيه) بفيلم (جورنيكا) وهو اسم لوحة الرسام بيكاسو التي تتحدث عن الحرب الاهلية في اسبانيا، علما ان هذا المخرج له تجارب اخرى بأفلام عن الفن التشكيلي عن (فان كوخ و غوغان وعن الفن التشكيلي الأفريقي). ففي فيلم الجورنيكا اعتمد على لوحة التي رسمها (بيكاسو) بعد الحرب حيث قصفت المدينة في اقليم الباسك باسبانيا من قبل النازية عام ١٩٢٧. ولم يقتصر على هذه اللوحة فقط، بل أنه وضع مجموعة من لوحات بيكاسو في نسق، ووضع لوحة الجورنيكا بمكان معين لكي يجعل منها

أراها شبيهة بالادب، بل بالرسم الفني الذي ولدت منه، ان الرسام يترجم لنا رؤياه، وهي نظرة الى الحقيقة الشخصية لانسان ما، وهذا ما اعتبره حقيقة مطلقة، ويمكن أن تكون أصدق حقيقة. أن ترجمة رؤياي هي ما أحاول القيام به على الشاشة التي هي قماشتي. يعجبني فإن كوخ فحقل القمح مع الشمس القاتمة هو حقله لأنه الوحيد الذي راه، والان أصبح لنا لأنه مكننا جميعاً من رؤيته"^(٣٤). وقد اشترك فيليني مع انطونيوني وبرجمان وكوروساواويونويل بقيمة اللون، لا الألوان الحقيقية، وانما الألوان التي يراها هو، وهذا أسلوب (فان كوخ" اللوني). الذي يطلق عليه بالبناء اللوني او الفكرة الناتجة من اشتغال الالوان. فالمخرج (مايكل انجلوا انطونيوني) طبق ذلك بفيلم (الصحراء الحمراء) للتعبير عن الخواطر الخفية التي تجول بأعماق الشخصيات: (جوليانا) حينما ترى كل شيء باللون الذي تراه هي وقام بطلاء جدران غرفتها وفق البناء اللوني التي تراه بروحها هي وليس الالوان الحقيقية، وهذا ناتج عن فهم انطونيوني للون الذي " يساعدنا أن نرى العالم بعيوننا نحن ويسمح لنا أن نغير في طريقة تفكيرنا"^(٣٥). وهذا نفسه الذي سار عليه (فان كوخ) إذ " شدد على اللون كي ينقل ما يحسه، مانحا الأفضلية للون كوسيلة تعبيرية خالصة"^(٣٦). وهذا ماسار عليه التعبيريون في

الرسام (مونييه) أو قدرة التعبير القصوى للون وقابلية الضوء والظل لخلق قيم تعبيرية كبرى ساعدت في وصول السينمائي المتذوق لتلك الفنون (الرسم) في التعبير عن حالات درامية مختلفة نفسية ووجدانية وخيالية بحتة وغرائبية ورعب ..الخ، من ناحية اختلاف البنى اللونية ومن ناحية الضوء والظل الذي يخلق شخصيات الأجسام والوجوه بالذات والابتعاد بهم عن واقعية تلك الأشكال. كذلك لا يتجاوز الباحث تجربة لوحد من أهم الرسامين السرياليين وهو (سلفادور دالي) الذي اشترك مع المخرج (لويس بونويل) في صناعة فيلم (كلب اندلسي) حيث بنيت فيه الأشكال بغرائبية تنتمي لاسلوبهما معا وبوسيطين مشتركين وقد جاء الفيلم باللونين الأسود والأبيض واشتغلا مع الشكل الفنتازي والتكوين الناتج من تجاوز الأشكال المتناقضة للثور والبيانو وغيرها كي تخلق تعبير درامي فنتازي يعتمد على الرمز. وكانت كل صورة من هذا الفيلم هي عبارة عن لوحة قائمة بذاتها يمكنها أن تعبر عن بناء فكري خالص ينتمي الى الفن التشكيلي متمثلا بدالي ، والى الفن السينمائي متمثلا ببونويل حيث تداخل الوسيطين ضمن فيلم واحد بصناعة مشتركة وناتج جمالي واحد برؤيا تكاد تكون متطابقة تماما. وهذه التجربة تمثل نهاية التدرج

موضوع الفيلم. وركز بهذا الفيلم على أسلوب خاص في الحركة اذ اعتمد على موضوع اللوحة، لا على اللوحة ككائن مادي.واراد أن يحرك الموضوع ليقراً الانفجار من خلال الاستخدام الضوئي وتقنية المسح في السينما التي جاءت على هيئة انفجار. كذلك فإنه لجأ الى حركة الزوم السينمائية الحادة، ولم ينس أن اللغة السينمائية والتشكيلية (الرسم) تعتمد على التعبير وما تثيره الصور من لغة جديدة يمكننا أن نبثها بصيغ مختلفة. وكانت الحركة داخل اللوحة واطهار الأفكار المتوالدة من تصادم الأفكار الجزئية والألوان والخطوط بمختلف الحركات السينمائية- الزوم- التلت بنوعية- القطع الحاد- المزج-، وكذلك حركة الظلام والضوء كل ذلك مصحوب بصوت الممثلة (ماريا كارسابيس) وهي تقرأ قصيدة للشاعر (بول ايلوار): "تحت شجرة السنديان الميته في جورنيكا، الى خرائب جورنيكا، تحت سماء جورنيكا الصافية، رجع رجل، يمسك حملاً يثغو، وحمامة في قلبه، لكل الرجال هو ينشد اغنية، اغنية الثورة، الخالصة، شاكرًا فضل الحب، رافضاً الظلم، يندفع نحو المه نحو الأفق المحطم"⁽³⁸⁾. ان اللون وهو الوسيط التعبيري الأهم وبتميزه الواضح لدى الفنانين الذين ارادو أن يكون لهم وجهة نظر لونية للواقع، كما عند



المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما

الباحث في تحقيق اهدافه اعتمادا على العينة الفلمية المختارة التي سيتم وصفها وتحليلها واخضاعها للتبويب وفق المؤشرات التي تم الخروج بها في الإطار النظري. ومما سبق وجد الباحث ان هذا المنهج هو انسب المناهج البحثية لهذا البحث .

- مجتمع البحث: لقد اعتمد الباحث في بحثه هذا على عدة افلام تدخل في بناءها الفن التشكيلي وكان لهذا الاشتغال الاثر الكبير جماليا ووضيفيا (شكل وصورة) مثل فيلم (احلام كوروساوا) وفيلم (جورنيكا) إخراج الان رينيه، وفيلم (فان كوخ) تمثيل انطوني كوين وغيره من الافلام التي فضل ان تكون مادة لمتن البحث في الاطار النظري، ثم تم اختيار فيلما تسجيليا قصيرا وجد انه مستوف لبحثه هذه إذ اعتمد في نصه على قصيدة للشاعر العراقي يوسف الصائغ، كتبها خصيصا للمعرض التشكيلي لمنحوتات من عمل الفنان العراقي علاء بشير، وصور الفيلم وأخرجه الفنان العراقي حاتم حسين .

- عينة البحث: فيلم (رجل من تراب) سيناريو وقصيدة الشاعر يوسف الصائغ، تصوير ورؤيا اخراجية حاتم حسين.

- أسباب اختيار العينة: لقد تم اختيار العينة للأسباب الآتية:

١- إن هذا الفيلم يحتوي على عدة وسائط مهمة

التقاربي حيث بدأت المقاربات بالاشتراك الايقوني ومن ثم التأثر والتأثير وتداخل الوسائط واخيرا الاشتراك في ناتج جمالي واحد. وهذه التجربة اذ يذكرها الباحث فأنها تمهد وتفتح السبل له كي يستعين بفيلم قريب نوعا ما من هذه التجربة كي يحلله في الفصل الثالث. ومن مجمل الإطار النظري خلص الباحث الى مجموعة من المؤشرات التي يرى انها تلبي متطلبات البحث وهي:

١- المقاربات المشتركة تبتدأ مع عملية الانبهار المتوالدة منذ بدأ اشتغال الخيال والرمز والصورة ضمن منظومة الروح المرمّزة، الى حد اتمام العمل الفني متوالدة من ديناميكية الاشتغال الدلالي لعناصر أي وسيط من الوسائل المقصودة.

٢- الاشتغال البلاغي للبناء الحركي واللوني واندماجهما يولدان تقاربا جماليا ويزيد من بلاغة الصورة والتصور.

٣- تتوالد المقاربات من الاشتراك بعناصر البناء الشكلي للوسيطين السينمائي والتشكيلي وتنتج بنية درامية يتم فيها تفعيل عناصر التعبير الفيلمي بطريقة مؤثرة

المبحث الثالث: إجراءات البحث:

- منهجية البحث: لقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه يلبي حاجة

واندماجهما يولدان تقاربا جماليا ويزيد من بلاغة الصورة والتصوير..

٣- تتوالد المقاربات من الاشتراك بعناصر البناء الشكلي للوسيطين السينمائي والتشكيلي وتنتج بنية درامية يتم فيها تفعيل عناصر التعبير الفيلمي بطريقة مؤثرة.

- تحليل الفيلم:

فيلم (رجل من تراب):

معرض تشكيلي للفنان علاء بشير

فكرة ورؤية السيناريو: الشاعر يوسف الصائغ

مدير تصوير ورؤية اخراجية حاتم حسين

ملخص الفيلم: هو فيلم قصير عن فكرة تولدت لدى الشاعر يوسف الصائغ حينما كان مديرا عاما للسينما والمسرح العراقية وحدث ان اقام الفنان دكتور جراحة التجميل علاء بشير معرضا نحتيا زاره الصائغ وتأثر به، ثم طلب من مدير التصوير المعروف حاتم حسين أن يزور معه المعرض وطلب منه أن يصنع فيلما اعتمادا على المعرض وقصيدة كتبه هو عن المعرض نفسه الذي يتحدث عن رؤية علاء بشير للحرب وتأثيرها على الانسان العراقي كيانا وحضارة.

١- المقاربات المشتركة تبتدأ مع عملية الانبهار* المتوالدة منذ بدأ اشتغال الخيال والرمز والصورة ضمن منظومة الروح المرمزة، الى حد اتمام

منها الفن التشكيلي والسينما (الفن السابع) وهي من الفنون السبعة التي صنفها الناقد كانودو والتي هي مادة هذا البحث .

٢- تمثلت جميع المؤشرات التي خلص اليها الباحث في هذا الفيلم.

٣- تعتبر هذه التجربة الفيلمية امتدادا للتجارب التي ذكرها الباحث في اطاره النظري

٤- اشترك في الفيلم ثلاثة من اهم رموز الفن في العراق وهم الرسام علاء بشير والشاعر يوسف الصائغ والمصور حاتم حسين .

- وحدة التحليل: يعتمد الباحث على تحليل اللقطات والمشاهد الناتجة من اشتغال الوسيطين وفق المقاربات بينهما، وبهذا تكون اللقطة والمشهد هما وحدتا التحليل.

- أداة التحليل: لقد اعتمد الباحث على المؤشرات التي خرج بها من الإطار النظري والتي يرى أنها تلبي متطلبات بحثه، وهي:

١- المقاربات المشتركة تبتدأ مع عملية الانبهار المتوالدة منذ بدأ اشتغال الخيال والرمز والصورة ضمن منظومة الروح المرمزة، الى حد اتمام العمل الفني متوالدة من ديناميكية الاشتغال الدلالي لعناصر أي وسيط من الوسائل المقصودة.

٢- الاشتغال البلاغي للبناء الحركي واللوني

المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما

وامكنة اشتغلت فيها عناصر اللغة السينمائية وحوّلت الرسم الى نحت وشخصيات كي تجعل من المكان بطلا وجوده ضروريا بعد ان كان ملغيا في الرسم وبهذا يكون قد اضاف وسيلة اخرى لاشتغال الفن التشكيلي والوسيط و الانبهار* ليشغلا معا بمقاربات لتمثل المرأة الام والحببية والعروسة والساقية للبطل بطريقة دلالية لقطوية يخترق فيها الخيال (المرأة) كمفهوم مادي الى دلالاتها المتعددة الناتجة من فهم واستيعاب مفهوم وموضوع المعرض النحتي التشكيلي، واكتمال العملية الابداعية التي سجلها حاتم حسين قبل ان يكتب الصائغ قصيدته التي اعتمدت على اندماج الصورة الثابتة ماديا في المعرض، والصورة السينما توغرافية لتولد لديه انبهارا اخر يخص وسيطه الاخر. اذن فقد بدأ الانبهار بكل شيء ومن ثم استمر على طوال جريان الصورة السينمائية الممتدة الى نهاية الفيلم الذي سار وفق بناء درامي متنامي اشتغلت فيه كل عناصر اللغة السينمائية مستفيدة من الخيال (التقى الباحث بالفنان حاتم حسين بتاريخ ٢٠١٢/١٠/٢١ في دائرة السينما والمسرح وجرى الحديث حول هذا الموضوع لذا فإن معظم المعلومات مستقاة منه وقد كرر مفردة الانبهار كثيرا) الذي ترجمته الصورة السينمائية اعتمادا على الكتل النحتية وادوارها الذي اوجدها النحات

العمل الفني متوالدة من ديناميكية الاشتغال الدلالي لعناصر أي وسيط من الوسائل المقصودة.

لقد عمد الفنان التشكيلي ان يوزع الأدوار على شخصيات درامية رمزية وهذا هو مجال اشتغاله في جميع لوحاته التي حوّلها الى شخصيات منحوتة متداخلة احيانا، ومنفردة احيانا، لكنها في اشتغال دائم لانها رموز او شخصيات رمزية مثل المرأة التي تأتي بحالات درامية كثيرة، عروسة، وحببية مشقوقة الرأس، والراوي الذي يلحق بها اينما تكون كي يروي للمتلقي مصدر الفكرة ومكانها، والغراب الذي يتجول حول الشخصيات المنكرة مهددا متوعدا ومخترقا للرؤوس احيانا، والثور الاعمى، والالات الحربية. تتجمع كل هذه الرموز النحتية فوق ارض مشققة تبتدأ فيها قصيدة الصائغ التي تعلن عن البداية الدرامية التي يبلّغنا عنها الصائغ بطريقة ارسطو طاليس (البداية)، وهذه طريقة معروفة لدى يوسف الصائغ في مختلف قصائده :

ابداً.. من ذاكرة الارض الالم

تلك المسقية بالحب ..والدم

اذن فقد ولدت الصورة الاولى النحتية للمرأة انبهارا انتج البداية المنطقية للفيلم الذي يبدأ بهذه المرأة التي تسير في ارض مشققة عزلها الفيلم لأنها بطلته التي تمثل اكثر من شخصية وفق ازمنة

ذلك فانه اعتمد على حركة الكاميرا الشعرية في عرض الاحداث الاكثر درامية مثل اختراق الغراب للجمجمة واقتراب الثور الاعمى من العروس ولحظة اقتراب الراوي من المرأة. لقد اعتمد حاتم حسين في هذا الفيلم على اللون الابيض وتدرجاته وعلى تدرجات اللون الأسود وعلى الظل والضوء أكثر من اعتماده على الالوان الاخرى. وكان اللون الاحمر يتحول عنده الى رمادي في اغلب الاحيان ولونه يقترب من لون ريش الغراب الذي يتفاعل مع الالات الحربية التي يجعلها تتحرك بواسطة بناء حجوم اللقطات وحركات الكاميرا لتتفاعل المنحوتات وتتحول الى شخصيات بحركة وايقاع ينتمي الى عالم السينما ببناء يلاغي يحكي قصة الالم والموت الناتج من انغماس المجتمع في حروب طاحنة. كذلك فان الفيلم قد ساهم في عملية غرس الجمال والغريان في الارض المشققة واستطاعت الاضاءة ان تعلن عن عملية ذبح حيث لم يبقى من الجسد سوى الرأس والفم المفتوح وأعلن عن حالة من تقارب النهايات بين رؤوس الغريان المغروسة بنفس الشكل والكيفية بحركة كاميرا محسوبة اما تدمج الشكلين باضاءة متكافئة، او بحجوم لقطوية تكاد تكون متطابقة تماما، واحيانا يظهرها وكأنها تخترق الارض كي

وكان الانبهار يتوالد مع كل صفة للمرأة كي تحول اللحظات التسجيلية الى روائية تنتمي لفعل مرسوم بروح مرمزة لا بد منها. لقد اجتمعت ذوات الفنانين الثلاثة وبفهم للرمز الفني في هذه الوسائط منتجين عملا بلاغيا لان الروح المرمزة هي التي استطاعت ان تظهر اجزاء غير مرئية وتركز اشياء مرئية وتمنحها دلالات وتعبير كان يكمن في ثنايا مختبئ استطاع الظهور من خلال اندماج الاشتغاليين معا وفق المقاربات في اللغة والشكل .

٢- الاشتغال البلاغي للبناء الحركي واللوني واندماجهما يولدان تقاربا جماليا ويزيد من بلاغة الصورة والتصور..

لقد تحركت المرأة في المعرض من خلال تعدد الاشكال والانواع لها منفردة او مندمجة مع كتل أخرى، فحركة المرأة على الارض المشققة نقلتها الكاميرا بزمن اقترب من زمن المشاهدة، لأنها قلّصت حجم الرؤيا أي المشاهدة بلقطات كبيرة، وجزّعت الشكل حسب قوة الفعل المقصود من الفنان التشكيلي الذي توضح من خلال الحركة النحتية التي تم اضافتها الى الايقونة النحتية الجديدة. اضافة الى ذلك فلقد اعتمد حاتم حسين على الاضاءة كي يركّز هذا المفهوم، وكان للضوء والظل استخدام جمالي فاعل، اضافة الى



قربها أو بعدها عن الكاميرا التي تمثل عين المتلقي خوفا من ان تتدخل تلك الاضاءة في رسمه التعبيري كون السينما والتشكيل يعتمدان على التعبير في بنيتهما الدلالية. كذلك فإنه اعتمد على مفهوم المنظور وعمق المجال في بلاغة لقطته السينمائية حينما احس بان الفعل الدرامي لا يكتمل الا باشتغال هذا المفهوم كما في اللقطات الكثيرة التي يظهر فيها الراوي وتجواله في المعرض حيث جعل من المكان ساحة للأفعال وليس قاعة عرض وكانت اللقطة حينها مبنية على مبدأ اشغال المكان بمستويات متعددة للصورة يشغل فيها المستوى الامامي مع المستوى الخلفي لتعلن عن محاكات تساهم في دفع الحكاية المتوالدة من عملية رسم الخطوط الاولى التي رسمها كاتب السيناريو ومن ثم القصة التي قام ببنائها سينمائيا مدير التصوير ونفذها وفق اشتراطات البناء الروائي المتعارف عليها البداية والوسط والنهاية اعتمادا على المقاربات المنتمية لكلا الوسيطين. وكان يترجم حتى ملمس المنحوتات الخشن والناعم من خلال استخدام الفلاتر والمرشحات التي تساهم في نعومة وترافة وجه المرأة مثلا وخشونة وقساوة الغراب الذي يخترق الجمجمة. كذلك فانه ساهم في توضيح الخطوط الفنية التي اسست الاشكال والتي امتازت بالتنوع بالشكل والتعبير، وايضا

تخرج معلنة عن ظلم او مطاردة احيانا مجسدا ذلك بحركة مختلفة عن السابق، وضاءة مختلفة ايضا. مما سبق نجد ان بلاغة الصورة في السينما استطاعت ان تنقل وتعمق وتعرض بلاغة الصورة التشكيلية النحتية مستغلنا المقاربات في ما بين الوسيطين لنتج خطاب اخر تجتمع فيه الجماليات التي تشتغل في كلا الوسيطين بطرب مقارنة بعضها لبعض .

٣- تتوالد المقاربات من الاشتراك بعناصر البناء الشكلي للوسيطين السينمائي والتشكيلي وتنتج بنية درامية يتم فيها تفعيل عناصر التعبير الفيلمي بطريقة مؤثرة.

لقد اضافت خصوصية عمل الفنان حاتم حسين كونه مديرا للتصوير كثير من القيم الفنية المقاربة ما بين الوسيطين، فعمل مدير التصوير غالبا مايكون مبني وفق بناءات تشكيلية يراعى فيها مكان المصدر الضوئي، وقوته، ومساحة مكان سقوط الضوء، وحجم الشيء المراد اضاءته، ولونه، والحركة المادية والدلالية، ومستويات الصورة.. الخ. وكل هذه المفاهيم المشتركة بين الوسيطين اشتغلت في عملية البناء الفيلمي وكان على مدير التصوير الذي هو مخرج الفيلم ان يتخلى عن الاضاءة الداخلية لقاعة العرض ويقوم ببناء اضاءة مبني من خلال فهمه الشخصي لمكونات الشخصيات النحتية التشكيلية ومدى

ثانيا: الاستنتاجات:

يمكن صياغة الاستنتاجات التي توصلنا إليها بما يأتي:

١- أصبحت المقاربات بين الفنون السبعة مادة أساسية ومنبع مهم تستمد منه هذه الفنون موضوعات وعوالم غنية لما يلعبه الخيال والرمز والروح من حرية للاشتغال في هذه الفنون عامة وفي الفنون التشكيلية والسينما خصوصا.

٢- هنالك مقاربات واضحة المعالم ما بين كل هذه الفنون التي تعتمد على التعبير والصور الدلالية وباجتماعهم يكون الناتج الاخير غني وبلغ .

ثالثا: التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

١- أن تتم دراسات جميع الفنون باشتغالات بعضها مع بعض كونها تؤدي الى ثقافة مشتركة متوالدة من ذلك الاشتغال.

٢- الاهتمام بالدراسات التي تتناول الفنون المتقاربة في اعمال فنية عراقية ومنحها اهمية استثنائية كونها تشجع على التلاقح ما بين الفنانين العراقيين .

رابعا: المقترحات:

يقترح الباحث ما يأتي:

١- دراسة المقاربات الفنية لمختلف الفنون السبعة

اهتم بالخطوط المائلة التي تحدد الشخصيات بواسطة الاضاءة وحجوم اللقطات وحتى زمن اللقطة الذي تدخل في البناء الشكلي من خلال زمن اللقطة ومدى استيعاب رمزية ودلالات خطوط الشكل الدلالية المركزة. واهتم المخرج بعملية توزيع الكتل داخل الفضاء (المكان) وجهد ان يؤسس من خلال ذلك توازن لمفردات عمله السينمي. وهو قد اعاد ترتيب كل شيء دون ان يلغي خصوصية المنحوتات بل زاد من اهمية كل المنحوتات ضمن البنية الفردية، وضمن البنية الكلية التي اعتمد عليها المعرض النحتي كثيرا.

المبحث الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

أولا: النتائج:

توصل الباحث الى النتائج الآتية:

١- تتوالد المقاربات الفنية من الاشتغال الدلالي لعناصر الوسيطيين السينمائي والتشكيلي.

٢- ان عملية اشتغال الخيال والرمز ضمن منظومة الروح (الروح المرمزة) المتقاربة في الفهم تزيد من بلاغة الصورة وتركز قيمة المقاربات وتزيد من أهميتها.

٣- تتفوق القيم الجمالية والدلالية في بنية الحدث الدرامي ويعم الشكل ملامح تنتمي الى كلا الوسيطيين بمقاربات فنية متواشجة.

المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما

واثبات صحة انتمائها بعضها لبعض. اختصاص وما يراه من خلال الوسيط الذي ينتمي إليه.

٢- يوصي الباحث بدراسة هذا الموضوع في جميع الحقول الفنية من اختصاصات مختلفة كل

الهوامش:

- (١) فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة د. عزيز السيد جاسم دار أفاعة عربية للصحافة والنشر، ص ٢٧.
- (٢) يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، إشراف هاشم النحاس، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٤.
- (٣) علي شناوة وادي، دراسات في الخطاب المالي والبصري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٩.
- (٤) جورج سانتنيانا، الاحساس بالجمال، جورج سانتنيانا، الاحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، مكتبة الانجلو المصرية، ص ١٨٩.
- (٥) بيير، وليندامواري، فن عنصر النهضة، ت فخرى خليل، دار الشؤون الثقافية ط ١ - ٢٠٠١، ص ٧٥.
- (٦) أدوارد، دلوس سميت، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت. فخرى خليل، مراجعة جبرا جبرا، إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥، ص ٢٠.
- (٧) ينظر، فرج عبو، علم عناصر الفن ط ١ - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، أكاديمية الفنون الجميلة - ١٩٨٢.
- (٨) عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، ط ٦، بغداد، مطبعة سلمى الفقية الحديثة، ب، ت، ص ٤٦.
- (٩) هربرت ريد، تربية التذوق الفني، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد، ط ٢، ص ٢٨٧.
- (١٠) ايفون دوبيليسيس، السريانية، ت هنري زغيب، بيروت، منشورات عويدات، بيروت، ص ٧٩.
- (١١) فراكلين ر. روجزر، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد ١٩٩٠، ص ٣٨.
- (١٢) مجلة الفنون، فيكتور فاساريللي رسام مجري، المجلد الأول، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧١، ص ٦٨.
- (١٣) د. أي، شنايدر، التحليل النفسي والفن، ت يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (١٣٢) ١٩٨٤، ص ٩٤.
- (١٤) علي الورد، الأحلام بين العلم والعقيدة، دار كوفان للنشر، بيروت لبنان، ط ٢ - ١٩٩٤.
- (١٥) ميشال ديرميه، الفن والحس، ت وجيه البعيني، ط ١، دار الحدائث للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٨، ص ٢٧٦.
- (١٦) ينظر، بيثرو ليندا موراي، فن عصر النهضة، مصدر سابق، ص ٧٥ - ٨٠.
- (١٧) غيورغي غاتشف، الوعي والفن، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٤٦، رجب ١٤١٠ هـ، فبراير شباط، ١٩٩٠، ص ٢٣.

- (١٨) بيتر ولينر موراي، فن عصر النهضة، المصدر السابق نفسه، ص ١٠٥.
- (١٩) ارنست لندجرن- فن الفيلم، ت صلاح التهامي، مراجعة احمد كامل مرسي، سلسلة الالف كتاب، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٨٢.
- (٢٠) بيتر وليندا موراي، فن عصر النهضة، مصدر سابق، ص ١٥٥.
- (٢١) محمد الريماوي، سيكولوجية الفروق الفردية والجمعية في الحياة النفسية، دار الشؤون الثقافية للنشر والتوزيع، ط ١- ١٩٩٤، ص ٦٠.
- (٢٢) روبر بيرسون، ملاحظات في السينما توغرافيا، ت عبد الله حبيب، منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٩٨، ص ٧.
- (٢٣) في. أن بيركينس، الفيلم كفيلم- فهم الأفلام وتصميمها ترجمة: أسامة اسبر- المؤسسة العامة للسينما- سوريا ٢-٢، ص ١٢٥.
- (٢٤) بان جبار، منطق السينما التجريبية، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ٢٠١١، ص ١٢٧.
- (٢٥) ينظر بيتر ولندامواري، فن عصر النهضة، مصدر سابق، ص ١٥١.
- (٢٦) المصدر السابق نفسه، ص ١٩٢.
- (٢٧) جورج سانيتانا، الاحساس بالجمال، ص ٢١٥.
- (٢٨) ميشال ديرمييه، الفن والحس، مصدر سابق، ص ٨.
- (٢٩) جورج سانيتانا، الاحساس بالجمال، مصدر سابق، ص ١٨٤.
- * حوارات من فيلم (فان كوخ).
- (٣٠) ريجيبس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ت فريد زاهي، دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد ٢٠٠٧، ص ٣٢.
- (٣١) بان جبار، منطق التجريب، مصدر سابق، ص ١٢٥.
- (٣٢) دونالد رتشتي، كتاب في كتابة السيناريو، تجربة ياسجيرو أوزد في كتابة السيناريو، ترجمة فلاح رحيم كتاب الثقافة الأجنبية- دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل- ط ٢، ٢٠٠٠.
- (٣٣) ماهر مجيد ابراهيم، التراكيب الزمنية في شخصية الفيلم السينمائي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ٢٠٠٥، ص ١١٢.
- (٣٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٨٢.
- (٣٥) محمد، عبد الله الشفعي، في السينما، مصدر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٣٩.
- (٣٦) هورست أوهر، روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة فخري خليل، مواجهة محسن الموسوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩، ص ١٥.

- (٣٧) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا، ص ١٢٠.
- (٣٨) هاشم النحاس، دراسات سينمائية، دار الحرية للطباعة منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية السلسلة الفنية (٣٦)، ص ١٧٧.
- (٣٨) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا، ص ١٢٠.
- :
- ١- الوردي، علي، الأحلام بين العلم والعقيدة، دار كوفان للنشر، بيروت لبنان، ط ٢- ١٩٩٤.
- ٢- الريماوي، محمد، سيكولوجية الفروق الفردية والجمعية في الحياة النفسية، دار الشؤون الثقافية للنشر والتوزيع، ط ١- ١٩٩٤.
- ٣- أوهر، هورست، روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة فخري خليل، مراجعة محسن الموسوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.
- ٤- الشفيعي عبد الله، محمد، في السينما، مصدر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.
- النحاس، هاشم، دراسات سينمائية، دار الحرية للطباعة منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية السلسلة الفنية (٣٦).
- ٥- أن، بيركينس، في، الفيلم كفيلم- فهم الأفلام وتصميمها ترجمة: أسامة اسبر- المؤسسة العامة للسينما- سوريا ٢-٢٠٠٢.
- ٦- أي شنايدر، التحليل النفسي والفن، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (١٣٢) ١٩٨٤، .
- ٧- بيرسون، روبير ملاحظات في السينما توغرافيات عبد الله حبيب، منشورات وزارة الثقافة السورية -دمشق ١٩٩٨.
- ٨- باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا.
- ٩- جبار، بان، منطق السينما التجريبية، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ٢٠١١.
- ١٠- دلوس سميث، أوارد الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تد. فخري خليل، مراجعة جبرا، ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.
- ١١- دويريه، ريجيبس، حياة الصورة وموتها، ت فريد زاهي، دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد ٢٠٠٧،
- ١٢- دوبيلسيس، ابفون، السريانية، ت هنري زغيب، بيروت، منشورات عويدات، بيروت،
- ١٣- دي سوسور، فردينان، علم اللغة العام، ترجمة د. عزيز السيد جاسم دار أفاعة عربية للصحافة والنشر،
- ١٤- ديرميه، ميشال، الفن والحس، ت وجيه البعيني، ط ١، دار الحدائث للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٨
- ١٥- ر. روجزر، فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد ١٩٩٠
- ١٦- رتشتي، دونالد، كتاب في كتابة السيناريو، تجربة ياسجبر وأورد في كتابة السيناريو، ترجمة فلاح رحيم كتاب الثقافة الأجنبية- دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل- ط ٢، ٢٠٠٠.
- ١٧- سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال، جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، تخطيط نظرية في علم الجمال ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة د. زكي نجيب محمود، مكتبة الانجلو المصرية

- ١٨- شناوة وادي، علي، دراسات في الخطاب المالي والبصري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٩،
- ١٩- عبد الله الشفيعي، محمد، في السينما، مصدر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧،
- غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٤٦، رجب ١٤١٠ هـ، فبراير شباط، ١٩٩٠.
- ٢٠- فاساريللي، فيكتور، رسام مجري، مجلة الفنون، المجلد الأول، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧١.
- ٢١- فال، يوجين، فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، اشراف هاشم النحاس، سلسلة الالف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٢٢- فرج عبو، علم عاصر الفن ط١- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، أكاديمية الفنون الجميلة- ١٩٨٢.
- ٢٣- لندجرن، ارنست، فن الفيلم، صلاح التهامي، مراجعة احمد كامل مرسي، سلسلة الالف كتاب، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩
- ٢٤- ماهر مجيد ابراهيم، التراكيب الزمنية في شخصية الفيلم السينمائي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ٢٠٠٥ .
- ٢٥- مهدي، عقيل، الجمالية بين الذوق والفكر، ط٦، بغداد، مطبعة سلمى الفقية الحديثة، ب، ت

