

نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي

Systems of aesthetic and technical work between cinema and fine art

بن عزة أحمد¹ * خالد محمد²

¹ مخبر الفنون والدراسات الثقافية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان.

ahmed.epst@gmail.com

² قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان: khaldi.professeur@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/11/25 تاريخ القبول: 2020/02/17 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

تعتبر السينما أداة ثقافية ذات، ثنائية التضاد لمضمرات الخطاب السينمائي، فهي من أهم أسلحة التنمية البشرية في العالم وأخطرها على وجه الإطلاق، كما تلعب اللوحة التشكيلية من منطلق أنها لغة فنية، دورا بارزا في مخاطبة الجماهير، فيحصل تداخل للفنون المرئية ويقدمان معا صورا مكتظة بالأحاسيس والاهتزازات العاطفية وحتى الإستراتيات التجارية، لتتهض في بنائها مستنطقة ومستفزة المتلقي مع ما يتلاءم من مستواه الفكري والثقافي، لاسيما بعدما تخلص الفنان من إجبارية المحاكاة التي ظلت لعصور تضع الحدود الفاصلة بين كل جنس فني وآخر، ليبدو المنتج البصري أمامنا مليئا بتفكير فني وجمالي ووظائف معالجة، بتقنيات وسائد مرجعية ومستويات متعدّدة الأفكار، لأجل تطوير الثقافة الفنية باعتبارها عملية متزامنة وفي نفس الوقت ملازمة للجمهور، ترتبط بقيمة الفعل التواصلية بين السينما والفن التشكيلي، و هذا ما تهدف إليه دراستنا في البحث عن العلاقة بين الفن التشكيلي مع السينما، بأبعادهما المختلفة و المتوحدة، ذائبان في مشهد التجاور والتحاور الجمالي الذي يترجم إبداع الفنان وحنكة المخرج السينمائي.

كلمات مفتاحية: السينما ; اللوحة التشكيلية ; العلاقة ; الجمالي ; التقني.

Abstract:

Cinema is a cultural tool of great influence, to form awareness and at the same time can be considered a stereotype that is not due to its scope or character but to what it aims to, it is a dual-object to the harm of the film discourse, and the painting plays a prominent role in addressing the masses, there is overlap. For the visual arts together they present images crammed with emotional vibrations and even commercial exuberance, to rise in the construction of the recipient's question with the appropriate intellectual and cultural level, especially after the artist got rid of the compulsory simulation that for ages has set the boundaries between each artistic race and another, to seem The visual product before us is full of artistic and aesthetic thinking and processing functions, with reference techniques and levels of multi-thought, in order to develop the artistic culture as a simultaneous process and at the same time inherent to the public, linked to the value of the communication act between cinema and fine art, and this is what our study aims at in The search for the relationship between fine art and cinema, in their different dimensions and unity, dissolved in the scene of juxtaposition and aesthetic dialogue that translates the creativity of the artist and the skill of the film director

Keywords: Cinema, painting, relationship, aesthetic, technical.

1. مقدمة:

ظهرت أولى أفلام الفن بعد الحرب العالمية الأولى في أوروبا، و ذاع صيتها بعدما وجد هذا النوع من الإنتاج مكانته بين المشاهدين وصنّاع السينما بسبب شاعرية الإخراج، ولعبت دورا بارزا في حياة الانسان المعاصر لما تحظى به من شعبية طاغية، وبالمقابل تعتبر اللوحة التشكيلية تجربة جمالية لدى الفنان يعكس من خلال مخياله، حياة الإنسان باستدعاء الخامات والتقنيات، فتداخلت الفنون المجاورة كالقصة والشعر وحتى الأمثال الشعبية وغيرها من الأجناس الأدبية في اللوحة التشكيلية، وهو ما يفسّر سعي كل من الفنان والشاعر والأديب والسينمائي إلى إحداث خلط وتفاعل بين الفنون، لتطفوا على الساحة بمشهد ثقافي تحاورى تشاركي ثري على مستوى الجمالي والرمزي والمعرفي، يعادل بين المعنى والدلالة وخلق عالما تركيبيا مليء بالأحداث التاريخية والفنية، مما جعل السينما تستثمر اللوحة التشكيلية في مجملها لإخراج عمل متكامل على الشاشة باعتبارها كحامل أو فضاء مشترك بين السينمائي والتشكيلي، نحو آفاق سينمائية وتشكيلية لا متناهية، في وقت كثرت فيه التحديات المستجدة التي تطالب السينما برفعها، أمام اختيار نوع الأفلام ومعالجتها واستعمال التكنولوجيا البديلة والطرق الأمثل لخدمة الوحدة في تنوع الفنون والهيمنة على المتلقي، بمعنى تحقق في مجملها الترويج للأعمال الفنية وتدوينها وتوثيقها من ناحية، ومن ناحية أخرى تضي هذه اللوحات منظرا جماليا للأماكن التي يتم فيها التصوير وتحقيق مكاسب تجارية، وبالتالي تقدم لنا حزمة من الأسئلة النظرية والجمالية من أجل طرح إشكالية البحث في الكيفية التي تجلت فيها هذه الظاهرة الإبداعية الموسومة باللوحة التشكيلية والسينما؟.

أهداف الدراسة

بسبب قلة الدراسات العلمية ولاسيما على مستوى المكتبات الجامعية الجزائرية والبوابة الإلكترونية، تأتي هذه الدراسة لإبراز الجوانب المعرفية للمهتمين بالدراسات الجمالية والفنية وبالفن وطبيعة تكوينه، كما تمثل هذه الدراسة إطارا نظريا منهجيا لقراءة الصورة الفنية في السينما، يستند فيه الباحث إلى معاينة بعض الأعمال الفنية التشكيلية المنتجة في السينما، واستشراف البائن والمأمول من فعلها الجمالي والتوظيف التقني، وهذا ما يسهم في تكوين وعي بصريّ وإمام ثقافيّ حول ما تحتويه هذه العلاقة، فالمصور الضوئيّ والفنان التشكيلي بمقدوره تحويل الواقع المطلق إلى واقع مختزل بصورة واحدة، وذلك بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع بإيجاد واقع تقني جديد داخل الكاميرا أو الصورة التشكيلية، سواء كانت جدارية، لوحة فنية، منمنمة أو طابعا بريديا. إلخ، بتركيبه للأفكار التي يحملها واختزالها في فكرة واحدة، وتنظيم مكوناتها التقنية والفنية والتحكم فيها لعكس الوضع العام الذي يراد التعبير عنه بالفيلم.

الفرضيات

ان السينما لا تستثني أي تعبير فني لصنع الأفلام، باعتبار مسألة بناء السيناريو تتم من خلال الحضور والتجسيد داخل الفضاء التشكيلي.

تسعى السينما إلى استعادة النموذج التشكيلي كونه المؤسس للفعل السينمائي، ذلك أن السينما صناعة وفن سواء في جانبها الإنتاجي والتسويقي والجمالي.

لأن الفن التشكيلي أقدم من السينما في هذا المجال، كان لا بد على السينما، أن تستفيد منه كأداة لتوصيل الصورة إلى المشاهد وتوثيق الأعمال التشكيلية، ومن ناحية أخرى بسبب المكانة التي يحتلها الفنان التشكيلي في صناعة الفيلم السينمائي.

2. المنعطفات الكبرى للسينما مع الفن التشكيلي

مع تزايد أهمية دور السينما لم تعد الفرجة على الأفلام مجرد فعل سلبي يقوم به المتلقي من قبيل التسلية أو شغل أوقات الفراغ، ولكن أصبحت فنا له أصوله التي يجب أن يدركها الباحث والدارس والمتقف، فلو رجعنا بعقارب الزمن إلى الوراء نجد أن " الأساطير والإرث الفلكلوري والمحكيات الشعبية وكل الابداعات المتخيلة الأخرى، استثمرت تقنية المرايا الساحرة، التي كانت تسمح برؤية العالم من داخل مكروكوسموس، وكان المتفرجون قبل ظهور



السينما يستمتعون كثيرا بعروض الظلال السحرية وشروود صور أولى الفوانيس السحرية، لم يفتأ أن تولد لدى الناس ميل كبير نحو التسلية البصرية، حتى ظهور السينما توغراف، وان تسهم في تطور المنشورات البيانية الشعبية¹، فالحق أن هذه الاختراعات المذهلة استطاعت استنادًا إلى تقليد متواتر أن تزرع البهجة في الجمهور،" كالمؤسسة التي أسسها الرسّام الاسكتلندي روبرت باركر المسماة بانورما وأصبحت لوحاته الطبيعية الخلّابة متأملة داخل صرح أسطواني، من خداع البصر الإنساني بواسطة مؤثر واقعي بالغ الخداع، وقد شهد عرضه في لوندريس عام 1799، إقبالا جماهيريا، ثم في 1822 شهدت فرنسا انطلاق عروض الديوراما* التي كانت بمثابة انتهاء حقبة الرسوم الفرجوية²، وهو ما يدل على أن اللوحة التشكيلية أعطت للسينما دفعا في عمومته منذ القدم، سواء في بداية العرض الأول للسينما بالأبيض والأسود، أو بعد ميلادها الثاني بدخول اللون إلى الفيلم السينمائي في الثلاثينيات من القرن الماضي، بغية التأثير على المضمون الأعماق للعلاقات البنيوية للفيلم، لاسيما بعد رواج صناعة الأفلام وإقبال الجماهير على المشاهدة، لتضفي بعدا دلاليا وواقعيًا في تشكيل فن المكان أو الديكور السينمائي، بتوظيف اللوحات التشكيلية، وإضاءة وتصوير وإبعاد الكادر والخلفية والملابس، وكل ما سيظهر على الشاشة من جماليات الفن

وعشوائية الواقع، تبعا لخدمة الصورة والحوار، " فالمخرج يعمل في ذات الوقت مع الرسام ويُملئ عليه عناصر القرار الديكوري، إذ يرتبط عمله منذ البداية مع الميزانسين اللاحق *mise en scène ultérieure*، ويبدو ذلك واضحا بشكل خاص مع تجارب ستانسلافسكي، الذي كان يُقدّر دائما الرسّام المحترف الذي يُخضع كل عناصر الديكور وكل تعبيراته وكل جماله لإرّاحة المخرج عند التخطيط"³، وهي الفكرة التي ترسّخت لدى المخرجين السينمائيين، بان الشخصية المقرّرة عند خلق التركيب التكويني البصري للفيلم، تتطلب استدعاء جوهرى للرسام والمصور بوصفهما ضرورة ملحة، خاصة مع ميلاد السينما الملونة، عند تقرير تنوع ألوان الفيلم والنموذج البصري للصورة الملونة وغيرها من أمور الديكور، " فعندما يبدأ المخرج السينمائي في قراءة السيناريو فإنه يشرع في رؤية الشخصيات والأحداث بصريا ..أي تشكليا، ثم يبدأ عمليا بعون من الكاميرا والعناصر الفنية الأخرى، في تحويل كل ذلك الى تكوينات بصرية، وفي تحقيق ذلك، يوظف الضوء والظل والنسق اللوني، ويعالجها وفق تجربته وإدراكه وعاطفته وحساسيته الجمالية والفكرية"⁴، ومن الصيغ الموجزة عن التفرقة بين الفنان والمصور، يقدم لنا من جوامع التمييز بينهما، المخرج السينمائي الروسي ميخائيل روم، شرحا عن أهمية الوسائل التأثيرية والعناصر التشكيلية للوحة الفنية داخل اللقطة السينمائية، التي تتوقف على طريقة صياغتها في المشهد قائلا " لو أخذنا على سبيل المثال لوحة الفنان 'إيليا ريبين' المشهورة بـ 'إيفان الرهيب يقتل ابنه' (كما هو في الصورة)، وسحبنا من اللوحة إيفان وابنه ومن ثم الضوء، ولنبق فقط على السجادة دون وجود وسائد مبعثرة، أو أي أثاث مقلوبة ولا وجود لقطعة حديد في بركة دمّ، وشاهدنا اللوحة على هذا الشكل، فإننا ندرك أن مؤلفها بالفعل سيكون الرسّام، لأنه هو الذي صنع ديكور الجدران، ومن ثم تظهر الحاجة إلى الضوء الذي ينتج عن المصور السينمائي الذي يغير بحدة فكرة الرسام الأولية، وعلى الكيفية



التي سيضيئ المصور فيها اللقطة⁵، كما يرى المنظر الفرنسي أندري بزان André Bazin، " أن الواقع السينمائي جاء كدلالة نوعية فهو ليس واقع مادة الموضوع أو واقع التعبير، ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصورة المتحركة

سينما⁶، ومن هذا المنطلق احتاجت السينما إلى اللوحة التشكيلية لتضفي جاذبية على رسالتها ومضمونها، تتحدث بها مع عين المشاهد عن طريق الكاميرا ولتزيد من قوتها التعبيرية التي يراد بها التأثير على المتلقي، وأصبحت أكثر اعتيادا مع الوقت المعاصر في لاقطة الفيلم ك مجال للدعاية وكأداة استشهادية « instrument citationnel »، عندما يتم توقيف الصورة أثناء مجريات الفيلم " الذي يتم على مستوى الصورة، التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط خاص لتحليل الأفلام بتجميد مؤقت أثناء تعاقبها، وهو ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها⁷، أو يستغلها السينمائي من أجل بثّ مشاغله واختزال الفيلم بمختلف أبعاده الاجتماعية والثقافية والايديولوجية وحتى الهزلية، وهو ما جعل " بعض المفكرين يميل إلى اعتبار السينما لونا جديدا من ألوان الفنون التشكيلية، لأن الصورة تقوم فيها بالدور الرئيسي والفن التشكيلي يقوم بدور أساسي في العمل السينمائي، فمند نشأة السينما وهي تعتمد على الفنانين التشكيليين في تصميم وتنفيذ ديكوراتها ومناظرها⁸.

استغنت اللقطة السينمائية الصامتة في بادئ الأمر عن الحوار، معتمدة على قوة التعبير بالحركة والتأثير (الديكور) وبتسلسل الصور دون حوار، محكمة في بنائها الفني دون الحاجة إلى المدّ والتطويل بالكلام، ومنه " يمكن فهم السبب وراء تبني السينما للفنون، بحيث هي صور تجسد أشياء، ثم كونها مصنوعة فوتوغرافياً بواسطة الكاميرا، وكذلك هي صور مسجلة ومخزنة، تعرض باستخدام شرائط سيليويد المرنة، وحين عرضها للجماهير يتطلب

آلة عرض يمر فيها الضوء خلال شرائط الفيلم ليسقطه على الشاشة، وصولاً إلى الصور التي تخلق لنا انطباعاً بالحركة"⁹، وهو ما نشأ عنه رابطة وطيدة بين مجال السينما والفنون والمهن الأخرى، بحكم اشتراكهم من ناحية الإدراك البصري للأشياء والاشتغال على اختصاصات جماليات وتقنيات سرد كل جنس من أجناس الفنون والمهارات التطبيقية، ومن ثمّ الجمع بين الجمالية والتعدد التقني المستخدم في إنتاج هذه الأعمال، نظراً لأهمية العلاقة الدائمة بين العمل الفني والمشاهد، " ولئن ناشدنا البحث في دلالات النظر من الجانب الجمالي، فذاك من أجل التفكير في مفاهيم العمل الفني وفي المنزلة التي شهدتها ويشهدها في ظلّ تحولات طرق النظر إليه، ما بين تمثّل بصري وتمثّل ذهني، ثم التطلع إلى تأسيس كيانه، عندما يصبح النظر تفاعلاً أو علاقة جمالية، بين ذات وموضوع، لذلك فإن الأمر يحتاج إلى الارتقاء بمجال النظر من الملفوظ المعجمي إلى المفهوم الجمالي"¹⁰، في سياق ديمومة خلاقته، لاسيما إذا ما تعلق الأمر بنقل مناخ اللوحة التشكيلية المسندية والمؤطرة، إلى حيز الزمن الفاصل في الكادر السينمائي، والذي يراه الدكتور 'خالد قوبعة' امتداداً شرعي للصورة السينمائية المتحركة ذات الحركة الزمنية، وبين تصريف اللوحة التشكيلية ذات الحيز المكاني، فيحدث الانتقال بين منظومتين جماليتين وذوقيتين، لكل منهما خصوصيتها التقنية والمفاهيمية، فرغم اشتراكهما في ثقافة الصورة الفنية وتاريخها، إلا أننا بهذا التلاحم نكون قد تقادينا الاكتفاء بأن يستمد الأثر التشكيلي جماليته من بريقه الأصلي، وبقاء اللوحات حبيسة المعرض الفني، وتميرها على الشاشة مجرد لمامة من التصويرات المرشوقة على جدار قاعة المعرض، ويشبهها خالد قوبعة عندئذ، بالطوابع البريدية التي بقيت على المغلفات التي تحملها، ومن هنا يظهر تألق ومضاعفة الاحساس باللوحة إلى روعة العرض السينمائي إذ " تتشكّل مع ظهور السينما ثورة كبيرة في تطور الفنون المرئية، وكان لها أثر في الاتجاهات الحديثة في الفن، وتأثرت في الوقت نفسه بمفاهيم ومفردات الفنون الأخرى، وقد اتّجه السينمائيون إلى استخدام الفن التشكيلي في بناء الصورة السينمائية"¹¹.

يشير ثروت عكاشة في كتابته حول السينما، بأن السينما حلت، بشكل أو بآخر محل المسرح أبو الفنون، فلم يعد وحده ينفرد بقدرته على جمع مختلف ألوان الإبداع في عمل فني واحد، بل أن الفنون المرئية، أصبحت اليوم في الصدارة وهي الأقدر على جمع مختلف الفنون، خاصة بعدما تطورت من الصمت إلى سينما ناطقة، بقوله أن الفن السابع هو رمز الكمال الفني، وبذلك سرقت السينما البهجة من المسرح والأوبرا، إلا أن لكل منهم ذوقاً ورونقاً خاصاً به، لاسيما و " أن الإبداعات تفرض نفسها، وهو ما تعلمناه واستوعبناه وعشنا في كنفه، ففن التصوير السينمائي باعتباره فناً مهماً وأساسياً لفنّ السينما، ينتمي هو الآخر إلى فنون الرؤيا التشكيلية ويلتصق بشدة بإبداعات المصورين التشكيليين الأقدمين ثم المحدثين"¹²، جعلت من هؤلاء الفنانين ضمن نوع الحدث السينمائي (وثائقي أو تسجيلي)، لم يكن لهم من قبل المقدرة على رؤية موضوعات لوحاتهم وسيرة حياتهم تمر عبر التصوير السينمائي بخصب الرؤية وثرائها، فرفعت لهم هامش النشارة إلى أعلى قمة المتن داخل الشاشة بآليات صناعة سردية لها ضوابطها وعرافها التشكيلية في اللغة والصناعة وإقامة عناصر المعمار الفني وطبقاته، " لذلك نجد أفلاما تحكي قصص لوحات أو صور فوتوغرافية، والاعلان نفسه يحفل باقتباسات متعلقة بصور أخرى وآثار فنية وصور تلفزيونية وصور علمية وغيرها"¹³، مثلما " يظهر ذلك في اللقطة من فيلم ' أوتامارو ونساؤه الخمس'، لكنجي ميزوغويهي Kenji Mizoguchi، يروي قصة عن أشهر الفنانين البصريين في اليابان، وتستند شهرته إلى صور ' أوكيو- إي '، الرائعة على لوحات خشبية قام بتنفيذها في أوائل القرن التاسع عشر، ويطرح تصوير ' ميزوغويهي ' السينمائي، حياة ذلك الفنان أسئلة كثيرة موجهة إلى طالب الفنون. عن إمكانية خلق بعض أساليب ارتباط فن السينما الرائج وفن التصوير عند الفنان ' أوكيو- إي ' وملامح تراثه الفني"¹⁴ .



حظيت السينما بقبول واعجاب الفنانين مما زاد من شعبيتهم والتعرف على أعمالهم، وأدخل هذا التماهي نفحات من هواء العصر واضفى حيوية على اداء السيناريو من خلال اعادة تشكيل الطرح السينمائي، بين حدود الواقع

وفضاء التخيل، " فعلى الرغم من الاختلافات في تقنية السينما وتقنية الفن التشكيلي فهناك نقطة مشتركة بينهما، هي القوانين النفسية الفيزيولوجية لإدراك اللون، لون الموضوع ثم لون الصورة، على اعتبار أن اللون بيئة موحدة مع الأضواء الملونة المختلفة والظلال والانعكاسات واللمعات المتحددة في فضاء وإضاءة موحدة"¹⁵، وهي مرجعية أساسية مستمدة من الفن التشكيلي أنتج ايصال الأحداث بالسرد الصوري الملون، " الذي تمثل في فيلم 'العام الماضي في مارينباد'، عن رواية 'آلان روب غرييه'، وإخراج آلان رينيه، تم فيه استخدام جمالي بليغ ودلالي للون الأبيض والرصاصي بمختلف درجاتهما، ثم الأسود ثم تناقض الألوان مع بعضها، للإعلان عن تردد المرأة في أن تترك العالم الذي نعيشه وتذهب مع رجل إلى مكان لا تعرفه، وهو مشهد تشكيلي سينمائي يشبه إلى حدّ بعيد استخدام الإضاءة الواضحة الراحشة للضوء عند الفنان التشكيلي 'فان آيك'، الذي استخدم هذه الخاصية والمزيج الأخاذ بين الواقعية والشعرية في معالجة الطبيعة"¹⁶، ولعلّ تجريب اللون أضفى تنوعات فنية وتكنيك خاص ليسبغ على الفيلم سمة معينة من أجل انتشار البؤرة الناعمة أو الغائمة، الذي أشاع في مناسبات عديدة، كتقنية 'التأثير الرمبرانتي' تيمناً بالفنان التشكيلي الهولندي رامبرانت هارميتزون، والذي استعمل في " فيلم 'تروبض المتمرّة' للمخرج 'فرانكو زيفيريللي'، حيث استعمل مرشح لطيف ناشر للضوء، أين يغطي 'جورب نايلون' عدسة الكاميرا، لتنعيم البؤرة قليلا وتخفيف الألوان بطريقة أعطت للفيلم جميعه، سمة تلوين رامبرانت، وهذا التكنيك، المسمى بالتأثير الرمبرانتي، قصد به أن يعطي الفيلم سمة لطيفة مصقولة معتقة، تكثف

الإحساس بأن الحدث يجري في حقبة زمنية أخرى، واستخدم التأثير نفسه في فيلم 'ماكابي' ومسر ميللر' و 'صيف عام 42'، أما في فيلم 'اكسكاليبور'، استعمل المخرج 'جون بورمان'، مرشحات خضراء المادة فوق مصابيحه القوسية 'الارك'، ليضفي على مناظر الغابات زهجا متأجج العواطف توكيدا لخضرة الطّحالب وأوراق الشجر"¹⁷، مما فتح الطريق أمام 'الآن رينيه' وأعمال المخرجين ليتابعوا، منذ ذلك الحين، مسيرة سينمائية غالباً ما اعتمدت النصوص والعناصر التشكيلية أساساً لها، مثل المخرج المصري شادي عبد السلام في فيلم المومياء والمخرج الفرنسي 'روبير بيرسون' الذي يقول " إن فن الرسم قد علّمه أن يخلق صوراً ضرورية وليس صوراً جميلة، وأن هذا التمييز الهام بين الضروري والجميل هو ما نأى 'بيرسون'، عن الجاهزية العاطفية في اطلاقه"¹⁸، إضافة إلى الصوت وما يمثله من حوار موسيقي ومؤثر صوتي بالإيقاعات الطبيعية للكلام البشري، أسساً علاقة تربطهما تقنيات تعظيم الإخراج السينمائي.

كما يشكل عنصر الفراغ باعتباره أحد العناصر التشكيلية الهامة في اللوحة، يوفر كذلك في المشهد السينمائي وفقاً لعامل الرؤية الإخراجية ويزيد من أهمية وجمال القيمة الجمالية والتعبيرية لتصميم المشهد، لتشكل علاقة حوار بين الكتلة والفراغ بشكل فني مدروس، وهي إحدى القواسم المشتركة التي ساهمت في بلورت كل ما هو جمالي وتقني لتجسيد عناصر الإبداع في بناء سردية اللقطة السينمائية، باعتبار أن " السينما تتمثل بالمضامين الذوقية للصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية وإعادة انتاجها عبر الشاشة، وتحويلها من موضوع للنظر المباشر أو اللمس إلى النحت والخزف، إلى موضوع للتأمل الجمالي والتقني من داخل نمط الصورة، مختلفة من طبيعة فنية هي الأخرى، على الشاشة لما تقتضيه من مقومات خاصة بها، وخصائص نوعية كالإطار والإضاءة والإيقاع الزمني وفواصله"¹⁹، حتى يستطيع المخرج بأعظم دلالة درامية أن يوجّه أفكارنا وعواطفنا حينما يريد .

أما إذا جئنا إلى الفروقات بين اللوحة التشكيلية والسينما أثناء اشتغالهما، فيميزها الدكتور أمين صالح' بالعرض المطب والوفاي قائلاً " سوف نلاحظ الفروقات في كون السينما فن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه... بأشياء ومواد وكائنات الواقع، بخلاف الفنون التشكيلية، التي تعبر بعدد من الإشارات أو الرموز ، وفيما يتصل بالمشاهدة نجد أن ثمة دائماً مسافة بين اللوحة والمتفرج، فما يوجد امامه سواء أكان قابلاً للفهم أو غامضاً، ما هو إلا صورة للواقع ولا يمكن على الإطلاق مطابقتها مع الحياة مهما كانت تحاكيها، أما في صالة السينما المظلمة فان المتفرج يفقد إحساسه بمن حوله، بواقعه، ويتطابق مع ما يراه على الشاشة، ويدخل فيها كما لو يدخل في حلم مؤمناً بأن ما يراه هو شرائح من الحياة"²⁰، وعلى نقيض آخر من باب التفرقة، يصرح قيس الزبيدي بأن "غاية أغلب كل رسام، يبحث في عالم اللوحة التشكيلية، لكشف طبيعة السينما، ولم تكن غايته كسينمائي أن يكشف الوسيط الجديد أو إعادة تأليف صور، فانطلقت تجارب الطليعيين من منطق تصوير اللوحة التشكيلية التي يريدون ابتكار دلالتها ومعانيها ويحاولون بذلك تنظيم مكانها الفيلمي، داخل حدود إطارها المرسوم"²¹، أما أمين صالح فيضيف في موضع آخر قائلاً " إن اللوحة الفنية تدعو المتفرج الى التأمل، فأمامه متسع من الوقت للمشاهدة، فتتداعى بحرية وبلا مقاطعة انطباعاته وأفكاره وتخيلاته. لكن أمام شاشة السينما حيث الصور تتعاقب على نحو سريع، فليس هناك مجال للتأمل .. المشاهد تتغير على نحو لا يمكن معه اللحاق بها، وأمام التغيرات المفاجئة والمستمرة تتعطل عملية تداعي الأفكار، كما أن اللوحة تأسر الحركة والزمن، بينما ضمن الصورة السينمائية نشعر بحركة الزمن سواء أكانت بطيئة أو سريعة، وهذا ما يوجد أو يشكل إيقاع الفيلم"²².

بالرغم من أنّ السينما هي أحدث الفنون ظهوراً إلا أنها استوعبت بُنيوية الفنون إن لم نقل جُلّها، الأقدم منها عمراً وأكثر اتساعاً وتنوعاً، من أدب ومسرح وفنّ تشكيلي ورواية وغيرها، تندرج تحت المصطلح الشائع هو أفلام الفن، مكنّ لها في تنوع الصور المؤثرة في الفيلم تبعاً للطريقة التي يمكن لها أن تؤثر على كيفية رؤية لمشهد ما أو لشخصية في المشهد،

وفي المجال التشكيلي نجد ثلاثة أنواع²³ منها كما يأتي على لسان الناقد الفرنسي 'بول وارن'، التي تميز بها في عصر الحداثة وما بعد الحداثة، تظهر انعكاساته ورواسبه في التشكيل الإستيطيقي الجديد وفق عمليات إعادة الانتاج على مستوى التقنية والأساليب والرؤى، وفق التنوع التالي : أولا توثيق مرحلة تاريخية بمساعدة التصوير الزيتي مثلما تم إخراجها في فيلم 'جويا'، ثانيا يقوم أصحاب هذا النوع بإطلاق العنان لنزعات الفنان في الإبداع، فيقومون بتفسير العمل وشرحه ويقسمون اللوحة إلى تفصيلات صغيرة ويتوقفون عند هذه التفصيلات لإعطاء المزيد من الاهتمام لها، مثل فيلم الروائي 'باري ليندزن' من إخراج 'ستانلي كيربريك' الذي جسد لوحات 'روبنز' في مشاهد حيّة فجعل المشاهد يعيش هذا العصر دون أن يحكي الفيلم عن أي علاقة لموضوع الفيلم بالفنان نفسه، وثالثا الأفلام الفنية لا ترتبط بأي غرض خارجي سوى أن يبني من عناصر الفن عالما مستقلا بذاته كي يصل تأثيره الفني إلى مستوى تأثير اللوحة الأصلية وهذا النوع يستخدم اللغة السينمائية لنقل العمل التشكيلي من عالم الفن إلى عالم السينما، فيحدث التأثير المتبادل بينهما الذي يؤكد على قوة الارتباط بين السينما و الفن التشكيلي.

أفصح لنا الكاتب ' أمين صالح '²⁴ عن أسماء لامعة من المخرجين السينمائيين الذين استلهموا من لوحات الفنان التشكيليين، لنحصل على التوثيق والفائدة المرجوة، فعلى سبيل المثال، نجد في أفلام المخرج الدنماركي 'كارل دراير' مصاهرة بصرية بين لقطاته وعوالم اللوحات الهولندية والدنماركية الكلاسيكية، وعند الأميركي 'روبن ماموليان' نجده قد تأثر باللوحات الإسبانية للفنان 'موريللو' و'جويا' و'إل جريكو' و'ستانلي كوبريك' تأثر بالرسم جويا، و'تاركوفسكي' استعان برسومات 'دوشيو وبويتشيلي'، كما سعت السينما من خلال " اتخاذ فيلم 'سيمفونية بخت قطري'، لفايكنج إيفجيلج 1923، مثلا لذلك فقد خلق أسلوبا جديدا يعبر عن الحركة الايقاعية والموسيقى البصرية والأشكال التجريدية، وتبعه 'هانزر شترو والتر روتمان' الألمانيان وهما رسامان أصلا، وفي هذا تقول الناقدة جيرمين دولاك: إن

الفيلم الذي نلحمت بتأليفه هو سيمفونية بصرية تتكون من صور إيقاعية، نسق ما بينها إحساس الفنان وطرحها على الشاشة²⁵، أما المخرج 'ديفيد كيث لينش'، الذي تربّع على كرسي مهنة الفن، كونه رسام ومنتج وملحن تأثر 'بفرانسيس بيكون' و'دوارد هوبر' و'هنري روسو'، أما عن تجربة المخرج الفيتنامي 'تران' مع الفن التشكيلي يصرح قائلاً: هناك بضعة أشياء من 'فرانسيس بيكون' في فيلمي (Cyclo) تخلّته رسومات الوحشية بوصفها حقيقة، أما المخرج البريطاني 'تيرنس ديفيز' فقبل أن يصور فيلمه Long Day Closes كان يعرض على مدير التصوير كتاباً يضم لوحات 'فيرمير' و'زمبرانت' وآخرين لدراسة تفاعلات الضوء والظل، والمخرج البريطاني 'بيتر جرينوي' عبّر عن افتتانه بإحساس 'فيرمير' البصري في التكوين، ليس فقط من خلال التكوينات المقتبسة من أعمالهم لمحاكاة تكوينات هؤلاء، من حيث المظهر والكتلة واللون وإضاءة والحركة لكن أيضاً من خلال استخدامهم لمصادر الإضاءة، وبالتالي يمكن فهم هذه الأفلام على نحو أفضل، عند تطبيق جماليات الفن التشكيلي على السينما.

3. تجليات البنية السردية بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية

رغم ما قدمته اللوحة التشكيلية والأجناس الأدبية من إثارة مشاعر لدى المتلقي، فإنها على المستوى الإدراكي مجرد رموز مطبوعة على ورق تتطلب معالجة خاصة، وبُعد آخر، استطاعت السينما أن تكون بديلاً آخر تحقق به تجاوز لحاءنا العقلاني لتمضي بنا قدماً نحو ميل تلقائي، تجعل المشاهد يدرك الفرق كلما قفز من مكانه أمام مشهد رعب أو لصورة موحشة، مما يدل على نجاح المزوجة بين التشكيل الفني ونقله إلى دراسات سينمائية، لاسيما وأنها لم تكتفي بوجود فقط التحديثات التقنية والرقمية والإبداعات النقدية، في عقل المخرج أو ممثليه ومن ورائهم، بل كان للأجناس الأدبية والمجاورة لها، واقع لتشكيل مفاهيم السينما الحديثة والمعاصرة، أين بدأت علاقة السينما بالفن التشكيلي بخطى محتشمة " فاستخدم هؤلاء السينمائيون لغة سينمائية أكثر رهافة، وأكثر تخففاً من قيود الحدودية و التقاليد الحكائية، لغة تسعى كي لا تكون مجرد وسيطاً يحمل أفكاراً وقصصاً، بل وجوداً جمالياً له

خصوصيته، ومن ثم فإنها وظفت لغتها السينمائية الجديدة بأشكال متعددة للتعبير عن هذا الواقع، أحيانا بشكل واقعي جديد، وأحيانا بشكل يحمل قدرا من السخرية والفتناتيات، وأحيانا أخرى بشكل فلسفي أو ميتافيزيقي²⁶.

المنتبع لحركة الفن بوسعه أن يلاحظ أنه لم يثبت اتجاه من هذه الاتجاهات الفنية فترة طويلة نسبيا في مكان واحد أو على نفس الأسلوب أو حتى في مجال أوحده، إذ ظهرت المدارس الفنية في الفن التشكيلي والأدب والمسرح والسينما وفي النحت، بنفس التسميات، لتأثير ديمها وتقريب مفاهيم جمالية جديدة لتنامي وتلاحم الأذواق وإضفاء أهمية أكبر عليها، لهذا لا نجد بُدأ من أن تقوم التعبيرية التشكيلية، التي ظهرت في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى، في أعمال الفنانين التشكيليين أمثال 'ماكس كلينجر' Max Klinger و'أثون فون' وفان غوغ 'van Gog' الهولندي، و'إدفارد مانش' Edvard Munch النرويجي، و'إيميل نولد' Emil Nolde و'أوسكار كوكوشكا' Oskar Kokoschka الروسي وغيرهم، " بظهور الحرية المطلقة في تحرير الفنان التعبيري وتحريف وتغيير النسب، لخلق علاقات جديدة وإدراك مُعبّر بالإحساس مفعم بأساليب الفنان ووجدانه تجاه المضمون العام للعمل الفني، وأيضا اتجاه المجتمع وذاته، ومعاناته الداخلية وهواجسه وأحاسيسه وانفعالاته، داخل عالمه الخاص والعام²⁷، المثقل بالمواضيع الدرامية، لتعكس فترة الحروب وكوارثها، فبرزت " كنزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تُصورها انفعالات الفنان أو الأديب (من وجهة نظرهم الخاصة) لا كما هي في الحقيقة، كما أثرت فيها فلسفة بيرجسن وروايات دوستوفيسكي ومسرحيات سترندينبرج، نحو ترجمة المعاني والمشاعر الإنسانية، وعرض فكرة المؤلف، من خلال التمثيل واللقاء والحركة والخراج لخلق الجو العام وتوصيله إلى جمهور المشاهدين²⁸، وهذا ما انطبق على أشكال وأساليب عرض المشروعات السينمائية التعبيرية والتي لجأ إليها المخرجون أيضاً، أمثال 'روبرت واين' و'فان جول هانز' و'هانز ريختر'، مما يطرح سؤال مدى نجاح تجربة المبدع السينمائي أو عدمه، في ارتياده آفاق سينمائية جديدة

وفقا للمدارس التشكيلية؟، وسرعان ما يأتينا الجواب أن " تنفيذ أعمال من قبل رجال ونساء آمنوا بشغف القوة الكامنة للفيلم، وكافحوا دوما لتطوير الإمكانيات التقنية والسردية لهذه الوسيلة الجديدة، كانت إحدى وسائلهم لتحقيق هذا الهدف، وهي عبر الانتقال إلى التعبيرية، لإعطاء أفلامهم الفرصة لاكتساب احترام يوازي ما حققه المشهد المسرحي المتألق في ذلك العصر"²⁹، وينسحب الأمر كذلك على جانب الفن التشكيلي والفنون الأخرى، حينما "استفادت التعبيرية الألمانية من المذهب التعبيري في الرسم حيث التلاعب بالضوء والظلال الاصطناعية والإضاءة الانتقائية والتكوينات التشكيلية وحيث التناظر والتكثيف، والزوايا والمنظورات المحرّفة"³⁰، ويمكن التشديد على أفضل دليل بأن " الأمر يعود إلى أن التعبيرية السينمائية، كمثيلاتها من الحركات الفنية، أخذت معظم عناصرها التي تشكل نظرتها، من طيف واسع من الأسلاف الأدبيين والفنانين والسينمائيين، ففي الأسلوب البصري المميز لأفلام لانغ، مورناو، فايته وآخرين، يمكن تمييز عناصر من المسرح التعبيري، وكذا فن الرسم الرومانسي (المسمى 'Jugendstil')، ومن رواية الرعب والحركة الكلاسيكية والمستقبلية والفلكلور والحكايات الشعبية وكثير من المصادر الأخرى"³¹، وقد كتب بول فيغينر، وهو أحد الأوائل من اكتشفوا الإمكانية الفريدة للفيلم في تجاوزه للحد الفاصل بين الواقع والخيال، خالقين فانتازيا الأحلام ومزيج من النوستالجيا، شديدة الغنى بالمعنى البصري، حين صرّح قائلاً في عام 1913 " كل شيء يعتمد على الصورة بحيث يتلاقى العالم الفانتازي للماضي مع العالم الحالي. أدركتُ بأن تقنية الصورة ستحدد مصير السينما حيث يلعب الضوء والظلمة في السينما الدور ذاته للإيقاع والأنغام في الموسيقا"³².

وهو ما سعت إليه السينما التعبيرية التي دأب في تجسيدها 'روبرت واين' في فيلمه عيادة الدكتور كاليغاري، أو بما اصطلح عليه بالكاليغارية Caligarisme، " وسميت هذه النزعة بالكاليغارية بسبب ما حققه الفيلم من نجاح، فالديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز، تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى عدم التوازن في محتوى الصورة والأداء المبالغ فيه للممثلين، وطابع الوجه الداعي للقلق، أثر على ما نسميه بالنتيار التعبيري أو فيما وراء الفيلم الأسود"³³، ليتأتى لنا فهم الهوية التي يتشكل منها المجتمع ومفاهيم التاريخ وإظهار المخاوف القديمة، كما أن بصمة المدرسة التشكيلية التعبيرية حول الاستشراف الميتافيزيقي والانزعاج الغريزي من العالم الحديث، كان بارزاً في السينما و" تعبيراً واضحاً عن الشعور بالتهديد الذي يعترى الأفراد والمجتمع بعموميته كما في حالة مدير المصحّ في فيلم 'حجرة الدكتور كاليغاري'، أو من وحوش خارجية كمصاص الدماء أورلوك، في فيلم 'نوسفيراتو'، وكذلك عن الاضطراب الحاصل في ألمانيا، بهدف نسيان الفاقة والمهانة أيام الحرب، كما في فيلم 'الانغ النييبيلونغ'، وكذا عرض لمستقبل مضطرب كفعل تنبيه،



أحد الديكورات المرسومة في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، تظهر فيه الخطوط المائلة واللطخات، إذ يصبح الممثل عضو للديكور التعبيري

مثل فيلم 'متروبوليس'، والاستغراق في مفاهيم الحلم والواقع والجنون المنضوية تحت مبدأ القدر المحتوم، والأهم من ذلك رغبة لإظهار العالم بعيون الفانتازيا"³⁴.

وهي نفس المواضيع التي تناولتها المدرسة الفنية التشكيلية في لوحات الفنانين، عند الاستغراق في ذاتيتهم وإعادة صياغتها بإحداث تفاعل خارجي، وتطويع للمادة الخام بالانفعالات، يصعب إدراكها، بسبب " وجود الضغط

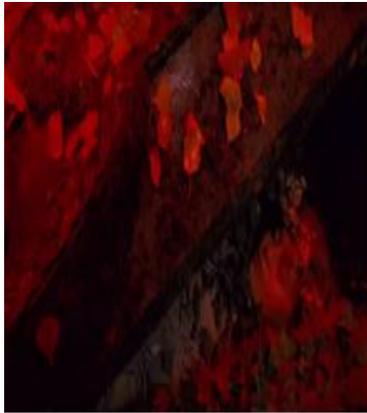
الاجتماعي والاضطرابات النفسية، حيث أهمل الفنانون الحقيقة الواقعية، واكدوا على العوامل الداخلية أكثر من التأكيد على أوصاف العالم الخارجي، وتسليط الضوء على حالات النفس الانسانية، والخيال المبالغ فيه، في لوحات 'جيمس اسنوار' ولوحته 'المؤامرة' ولوحة 'دخول

المسيح إلى بروكسل، والفنان ادوارد مانش ولوحتيه 'الصرخة' ولوحة 'رقصة الحياة'³⁵، ومن هنا ندرك أن اللغة السينمائية من خلال تعبيراتها يُحاول المخرج أن يدخلنا إلى تفسير جماليتها، الذي يقع في اكمال وظيفتها مع التشكيلي، كالمخرج الأمريكي 'ديفيد لينش'، الذي بدأ رساما، ومصرحاً: "السينما هي امتداد للرسم وأفلامي عبارة عن لوحات سينمائية، فتخيل معي 'الموناليزا'، وهي تفتح فمها، من الفم تخرج الريح، بعد ذلك تستدير موناليزا وتبتسم.. سيكون ذلك غريباً وجميلاً.. إن فهمي للسينما ينبع من خلفيتي التشكيلية، حيث أنني أتخطى القصة الى حالة اللاوعي التي يوجد فيها الصوت والصورة"³⁶، وهذا ما أكده أيضاً المصمم والكاتب المسرحي والمخرج السينمائي 'جان كوكتو'، على أن الفيلم هو كتابة بالصور.

لعل أهم الاتجاهات الأخرى من المدارس الفنية التشكيلية التي تركت بصمتها على السينما مؤخراً نجد " الواقعية السحرية أو بما يعرف بالعجائبية Magical Realism، والذي ظهر كمصطلح على يد مؤرخ الفن الألماني 'فرانز روه' عام 1925، ليشير إلى التطورات الجديدة في الفنون البصرية والتشكيلية في مرحلة ما بعد التعبيرية ودلالة المصطلح لديه يدل على آلية التغريب ونزع الألفة أكثر من الإشارة إلى المعنى السحري"³⁷، ويعرف هذه المدرسة 'ماريو بارجس يوسا' بأنها " الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفتازيا، كما في الحكايات ألف ليلة وليلة، ومثلما نجده في قصص البساط السحري وغيرها من ثقافات عدة"³⁸، أو يمكن القول بأنها كل شكل من أشكال الفن الراضية لأمثلة الواقع أي جعل الواقع مثالياً، فيسعى المخرج السينمائي لإبراز العناصر التشكيلية كما هي، عند محاولته استحضار واستخراج اللوحة من مكنونها الصامت ومن مسندها الثابت، نحو معالجتها بواقعية مقتبسة في أحداث حية، واكتناه أغوارها سواء بأسلوب شيق أو هزلي، ومن ثم تحويلها إلى لقطة تصبح فيها اللوحة صورة متحركة، نعيش أطوارها لكي تصدمنا وتبهرننا أكثر مما هي مصممة لكي تفيد الثيمة، والتي لا تملك وجوداً فعلياً ويستحيل تحقيقها(الفتازيا)، فتصبح عندئذ للممثل قدرة الحركة انطلاقاً من الوضعية الثابتة الأصلية في اللوحة التشكيلية، أو

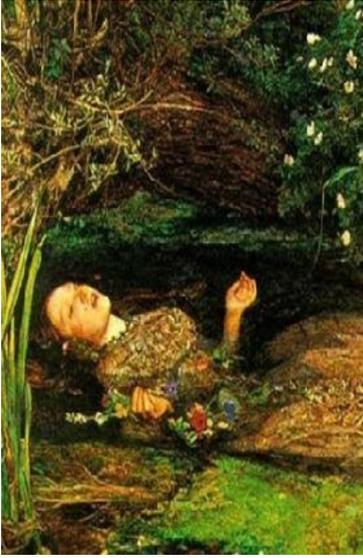
الاقتباس من موضوع اللوحة، سيناريوهات بغرض احتواء الأحداث وتزواج المشهدين (المشهد في اللوحة الثابتة ونفس المشهد في اللقطة السينمائية)، تماما مثلما استمد الفنان التشكيلي مرجعته من الخرافات والأساطير وعالم الأحلام والكوابيس، " فالواقعية السحرية تتفادى عالم ما وراء الطبيعة، ولا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتماعية، بل يتمثل هدفها في النقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع، والرسام في الواقعية السحرية يواجه الواقع محاولاً فكّ طلاسمه وأسراره"³⁹، تجلّت أيضا في أفلام الأسطورة كسلسلة 'هاري بوتر'، والرسوم المتحركة السينمائية.

يسعى المخرج السينمائي الاستشهاد بالعمل التشكيلي وتحديد سمات اللامعقول في منجز سينمائي تشكيلي، ولعل من الأوفق التوقف عند الحد الذي يعرف 'بصدمة الحداثة في المنجز الفني'، حينما تسعى اللقطة إلى إحداث نوع من التردد وحيرة لدى المشاهد، وكسر رتابة التلقي وإثارة الدهشة والقلق وتشويش الأفكار حول الزمان والمكان، وخلق تضارب بين هوية البطل السينمائي وبين علم من أعلام الفن التشكيلي، ومن ثم إعادة استنطاق وسبر ذاكرة المشاهد عبر هذا المشهد، الذي ربما لا تستغرقه اللقطة إلا ثواني معدودة في الفيلم،



فيتم من خلالها تجاوز مفاهيم الجمالية الكلاسيكية عن طريق هذه التركيبات، بغية تحديث وتطوير أساليب الفن التشكيلي لمعانقة رؤية فنية جديدة، غير مطروقة من قبل في شاشة السينما، حتى يخرج المتلقي بمفهوم جديد للأحداث الفنية التاريخية التي مضت أنوارها التشكيلية إلى تفجير ينابيع الابداع في السينما كلقطة في فيلم The Brothers Grimm، من إخراج تيري جيليام، وبطولة

مات دايمون، هيث ليدجر، ولينا هيداي، الذي يحكي قصة في قالب تصوير مبالغ فيه وخيالي عن قصة 'الإخوان جريم'، كفنانيين وهواة للفلكلور وباحثين ثقافيين، يتظاهران بأنهما



يحميان أهل القرية من المخلوقات الشريرة عن طريق إلقاء بعض التعاويذ، منتقلين ما بين قرى مختلفة، خلال أوائل القرن التاسع عشر، أما عن توظيف نماذج من اللوحات التشكيلية داخل الفيلم، فقد كانت ثرية طالما أن القصة مستمدة من الأسطورة، مع لوحة 'أوليفيا' للرسم الإنجليزي الفنان جون إيفرت ميليه. وانطبقت اللقطة كذلك مع هذه اللوحة في الفيلم الدرامي 'السوداوية Melancholia' 2011، من إخراج وكتابة 'لارس فون تريير'، بطولة

'كريستين دانست'، تمثل لحظة سقوط أوليفيا عشيقه هاملت في النهر.

من بين اللقطات التي وظفت في السينما مقتبسة من اللوحات التشكيلية نجد فيلم Moulin Rouge، أو الطاحونة الحمراء • 2001، وهو فيلم روماني موسيقي أسترالي امريكي، من إنتاج وإخراج باز لورمان Baz Luhrman، أين تدور أحداث الفيلم حول الشاعر كريستيان الذي تقلص فيه الدور إيفان قريغور Ewan McGregor، والذي يقع في

حب نيكول كيدمان عن دورها في شخصية 'ساتين'،

نجمة كباريه الطاحونة الحمراء المصابة بمرض عضال،

وقد اشتمل الفيلم على كوكبة لفريق من الممثلين، وكأنهم

اجتمعوا داخل ومضة ذهنية، يشغل كل على حدى في

إنتاج القصة، بسلسلة من اللقطات تتحول إلى فيلم،

جعلت الجمهور أثناء مشاهدته ينسى أنه هناك تصوير لمجريات فيلم، بسبب الفانتازيا التي

تحويه، وحتى القصة تم تجسيدها من قبل في عمل فني روائي بعنوان La Dame aux

camélias من قبل الروائي ألكسندر دumas الابن ' Alexandre Dumas fils، أين تراكمت

طبقات صفحات الرواية وتراصت من منطلق أن كل فكرة جيدة والعمل الإبداعي بأكمله هما

سلالة المخيلة، وفيما يسرّ أن يدعوه المرء النقلة من العالم الحسي إلى العالم الواقعي والافتراضي عبر السينما، ويصبح الفيلم الروائي مشبعاً بالدراما ومعّد مسبقاً من طرف الكاتب/الروائي، ليصل إلى ذروته عبر أشواط السيناريو، ثم نجده في العمل التشكيلي من قبل الرسام الفرنسي 'هنري دي تولوز 1864-1901' Henri Marie Raymond de Toulouse عن لوحته 'رقصة في المولان روج' Dance Au Moulin Rouge، وكأن الرسام كان حاضراً في وسط حياة افتراضية تبدو اصدق من الحياة الحقيقية نفسها، فالرسام في الحقيقة كان معتلاً صحياً وتشوّه جسده، فقدتته حالته باكراً الى الكباريه، أين وجد حياة الواقعية السحرية، وعثر على تعويض لعاهته، حيث صور لنا في اللوحة واقع تكوين الحياة الجماعية التي تنحو إلى نوع من الإدمان، بمشهد راقص وأجواء الملهى، المفعم بديناميكية الفريق أيضاً، في لوحة العالم الواحد، والأشبه بالتنازل والتوالد الخاضع لمنطق سحري وتخيلي، والذي طبقت على ثلاثية الإنتاج الفني (لوحة ورواية وسينما)، في موكب متواصل وصاحب من الرجال والنساء، يمشون على خشبة المسرح الكبيرة، أين احتلت في ذلك الوقت الجزء الأكبر من الملهى، ليجتمع في اللوحة التشكيلية قصة الأضداد، وتثار داخلها النزوات مع الصفقات وحكايات الغرام من مشهد لآخر، فيتداخل فيها رؤية النبلاء والنجوم والخدم، ويتساوى فيها حياة بذخ البورجوازيون وللصوص بصورة مباشرة أو رمزية، ويجمع لنا الرسام



في اللوحة كذلك الكُتّاب وأبناء العائلات المدلّون في بوتقة واحدة، يصعب أحياناً عزل إحدى المشاهد بعيداً عن الأخرى، وهو حوصلة ما أشار إليه 'يوري لوتمان' في كتابه مدخل إلى سيميائية الفيلم أنّ "إحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل

أساس اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها تشمل ضمناً فكرة التمييز الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة، وذلك الذي تصنعه وسائل السينما⁴⁰، عندما تتوسع توقعاتنا فتصبح آفاق كل قراءة مفاجأة مثيرة نستكشفها في الفيلم.

عند الحديث عن السرياليين، فإننا بصدد استكشاف عوالم الخيال والأحلام التي عبر عنها 'سلفادور دالي' و'مان ماري' و'هانز ريختر' و'فرانسيس بيكابيا'، وقيامهم بكتابة سيناريوهات لعدة أفلام في أواخر عشرينيات القرن الماضي أين تم إنتاج فيلمين في غاية الأهمية 'كلب أندلسي' ومدته 17 دقيقة والذي تم تصويره في أسبوع واحد في مارس 1929، يظهر 'بونويل' وهو يشدّ الموس إلى جوار النافذة، بينما يراقب خيطاً من السحب يمرق من أمام القمر، وإذ بالرجل يشق عين امرأة (العين في الحقيقة لثور)، دون حراك، وهي إلى جواره، كما تخلّل لقطات مريكة ليد يحاصرها باب، وثم جرح شبيه بالندبة في كفّ اليد تتدفق منه سرب من النمل، وأخرى ليد مبتورة بعضاً، جعلنا المخرج نتحرك في سلسلة دراماتيكية من اللقطات، فسرت كما قلنا سابقاً بإحداث نوع من الاريك واضطراب نفسي هستيري لدى المشاهد، عن طريق الإخفاء العضوي للخروج عن المؤلف من السينما التقليدية، وأيضاً

فيلم 'العصر الذهبي' في 1930، أين حاول بانويل أن يقدم

حبكة، تدور فحواها عن التعذيب الجنسي، وتعرية البشاعة والزيف الذي يحيط بالواقع الانساني، ونقد لاذع للنظام

البرجوازي، بغية الخروج عن نظريات الجماليات الفنية والتقنيات المعهودة، وكان الفيلم ثمره تعاون بين

الإسبانيين اللذين استقطبتهما باريس، (سلفادور دالي ولويس



بانويل)، كما سمح بيكاسو بنسخ العديد من الأعمال الحديثة في الدورية السريالية ثورة السريالية، كذلك نجد من دعائم هذه الحركة المصور 'مان راي'، الذي أنتج 'صوره الفوتوغرافية' تنتج من دون كاميرا، عن طريق وضع جسم بشكل مباشر على ورق خاص

وتعريضه للضوء"⁴¹، و" كاتب سيناريو فيلم 'استراحة' لفرانسيس بيكابيا ومن إخراج رينيه كليير، فقد كان يرى الفنانون التشكيليون في السينما وسطا مثاليا لسبر واكتشاف عوالم أخرى، كقيام الفنان 'مان راي' و'هانز ريختر'، بمحاولات تجريبية مع الفيلم لغايات سورالية"⁴²، موجّهين اهتمامهم إلى تكوين الصورة الخيالية " في استوديوهات Gaumont التي انبثق فيها الدافع الإبداعي من شخصية 'لويس فوياد'، بسبب غزارة خدع الكاميرا الوفية وخيالها الجامح التي مهّدت لتقديم أعمال 'ماك سينيت Sennet'، وغيره من السوراليين لسنوات العشرينيات، نشاهد كيف يمكن لعربات الأطفال المنطلقة أن تكمل دورة الأرض، وفي صور فيلم 'إرنست بوربو'، الذي يتميز بتكرار هذيانه وجنونه، و'باريز النائمة 1923' لروني كليير، حيث يظهر ضغط الزمن وتسارع أنشطة الحياة اليومية بفعل اختراعات البطل بواسطة ساعة كهربائية، من أجل اختصار عشرين سنة متبقية على تسلمه إرثه المنتظر"⁴³.

وهي نفس التقنية والفترة التي طبقت خصائصها وتزامنت مع السريالية التشكيلية، مرتكزة على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري، تهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام، " فالسريالية تحديداً دخلت إلى لغتنا اليومية، ونحن نتكلم عن الدعابة السريالية أو الحكمة السريالية لفيلم ما، التي أقامت حوارا بين الفن والحياة عن كذب، في الشعر والكولاج ومونتاج الصور الفوتوغرافية والرسم والتصوير وصنع الأفلام والأشياء"⁴⁴، القائمة على الايمان الحقيقي وبالقدرة على التلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة.

أما مع التكعيبية التشكيلية فقامت على إعادة تشكيل الأجزاء المتفرقة وترتيبها بما يقدم شكلا هندسيا متكاملا جديدا، " إضافة إلى أن الرؤية لا تنطلق من مركز بصري واحد وإنما من عدة مراكز بصرية عديدة، وتصوير ما يجري في الحياة الطبيعية، ليس بموجب ما تراه العين وإنما بموجب ما يهضمه العقل ويعكسه"⁴⁵، فالفنان التكعيبى كما هو معروف يسعى إلى البحث عن البعد الرابع، من خلال " تفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل

تحليلي تتقاطع شبكات الفضاء وتتداخل الرؤية المباشرة والرؤيا الجانبية للأشياء في المشهد العام⁴⁶، بمعنى إظهار الشكل من عدّة جوانب في نفس اللحظة، وهو ما يعرف "بالأسلوب المتزامن في الفيلم، طالما أمكن النظر إلى الخط القصصي أو الاحداث، من خلال المونتاج لمرات عديدة، ومن جهات مختلفة...و من أبرز الأمثلة على هذا النوع من المونتاج، يعود إلى سنة 1950، وهو تاريخ إنتاج فيلم 'راشامون' للمخرج الياباني أكيرا كوراساوا⁴⁷، بحبكات واضحة متأثرة بالأسلوب التكعيبي، فكل شخصية متورطة في الحكاية تُصدّر نفسها كجانٍ أو متهم، عن ثلاث شخصيات كانوا بداخل الواقعة، وشاهد عيان واحد، فيتوغل بنا المخرج إلى كينونة مفهوم الحقيقة واختلاف روايتها بين بني البشر، فعند القبض عليهم يروي كل منهم على حدى قصته الخاصة، فنشاهد أربع سيناريوهات لقصة واحدة، من زوايا متعدّدة في نفس اللحظة في نفس الفيلم، وإن كان ليزداد تأثيرًا لهذا الأسلوب عندما نَحُصّ المشاهد على تجاوز ما يراه على الشاشة، والاشتباك مع هذا التزامن لأفلام مماثلة كسلسلة 'أقتل بيل' أو 'Kill Bill'، وفي فيلم جاكى براون للمخرج كوانتين تورانتينو، وفي المسلسل التلفزيوني 24 أو heures chrono، التي اعتمدت على المونتاج التكعيبي(التزامني).

تظهر كذلك بنية مفارقة اللوحة التشكيلية ومرونة تعاملها في السينما بتناغم وتنوع تكويني، في فيلم 'آلام المسيح' لميل غيبسون، وهو يظهر حاملا للصليب يترنح من ثقله والجنود الرومان من حوله وهم يقومون بجلده بالسوط، كما هو مبين في إحدى لقطات الفيلم، والتي تتقارب بشكل كبير وواضح من لوحة الرسام الهولندي " هيرونيموس بوش Hieronymus Bosch '1450-1516، صاحب أعجب وأوسع خيال عرفه تاريخ الفن، تضعك لوحاته في عالم قد وقع في قبضة أفكار شبحية وأخرؤية متسلطة، فتحريك معظم صورته وتستغلق عليك، فلا تدري هل تفسرها كما فعل السرياليون بأنها فرويديه، أم توافق بعض النقاد على أنها تعبر عن معاني دينية ورموز وحكايات وأمثولات أخلاقية محددة من العصر الوسيط، وليست مجرد فيض مختلط تدفق من هاوية اللاشعور⁴⁸.



لعل اهم لقطة استخدمت هذا المبدأ بعينه لتجلي تلك العلاقة، وما مددتنا به من محاكاة متطابقة، لوحة 'الفتاة ذات القرط اللؤلؤي' للرسام الهولندي جوهانس فيرمر Johannes Vermeer مع الفيلم البريطاني الدرامي سنة 2003 بذات العنوان، من إخراج 'بيتر وبيير' والكاتبة 'تريسي شيفالييه'، كتب السيناريو والحوار أوليفيا هاتريد، لعبت دور البطولة فيه الفنانة سكارليت جوهانسون، وشاركها 'كولين فيرث'، في دور الفنان 'جوهانس' والتي بقيت 'غریت' ملهمة له في الرسم، فالمخرج كان موفقاً في تقديم الرواية بأدق تفاصيلها، بيد أن المشاعر المكبوتة لدى الاشخاص التي ضمتهم الرواية والفيلم معا، جعلته ينجح في تقديم تلك الأحداث بتسارع درامي جميل واحترافية عالية، حيث قدم بعض المشاعر المضطربة للشخصيات، وكانت لحظات رائعة عندما قام الرسام برسم الفتاة ترتدي لباساً غير تقليدي، وعمامة شرقية، بعد أن طلب منها أن تضع قرطين لؤلؤين تمتلكهما زوجته، مع أن قرطاً واحداً فقط يظهر في اللوحة، ومن نظرتها وفمها الصغير المفتوح، يخالجننا شعور بانها على وشك قول شيء ما، لكنها تعكس حالاتها النفسية الداخلية بتعبيرات سيكولوجية داخلية، أكثر من قول أي شيء آخر، ومن اللوحة جاءت فكرة الرواية والفيلم.



تعود الشهرة الواسعة لبعض الأعمال الفنية كلوحة العشاء الأخير للرسام ليوناردو ديفينشي 1498، لاستخدامها كرمز محوري في أفلام حققت جماهيرية كبيرة أو أن يكتب عنها

روايات أو أعمال أدبية، وهذا ما حدث مع هذه اللوحة، حينما تم اقتباسها في فيلم 'فيرديانا 1961'، ويقدم لنا المخرج 'لويس بونويل مشاهد يحاكي فيها لوحة العشاء الأخير للرسام العبقري ليوناردو، ويعود سيناريو الفيلم لجوليو أليخاندررو، بطولة الممثلة سيلفيا بينال التي تجسد دور الفتاة فيديانا التي وهبت نفسها للرهبنة.

بقيت الفنانة التشكيلية المكسيكية 'فريدا كاهلو Frieda Kahlo' 1907-1954، شبه مغيبة عن الإعلام العالمي بسبب الأمراض والمشاكل الصحية المزمنة، إلا ما نالته من شهرة بعد بارتباط اسمها وحياتها بالرسام 'دييغو ريفيرا'، حيث اشتهرت برسوماتها السريالية وللبورتريهات الذاتية، بحاجبين متصلين كثيفين



وشارب، فمن بين لوحاتها الـ 143 هناك 55 منها رسم ذاتي لها، كما اتسمت أعمالها بالفتنازيا والسذاجة والرمزية لاستكشاف أسئلة الهوية، في إطار هائل من الألوان الجريئة والمتضاربة، وفي 2002 أنتج فيلم أمريكي باسمها 'فريدا' كسيرة ذاتية

عن حياتها من بطولة 'سلمى حايك'، وإخراج 'جوليا تيمور'، في سرد زمني مثخن بالجراح العاطفية، والكثير من المتناقضات، عن جسدها الذي يتشكل من نفسية ممزقة تعلقت به إلى درجة الجنون، متناثر في مواقع متفرقة، من لوحات تصبح حية على نحو مفاجئ ومدهش

أمامنا سينمائيا، إذ تخرج من أطرها المسندية وتتداخل تلك اللوحات مع المظاهر الواقعية لسيرة حياتها الذاتية.

يأتي كما سبق وأن ذكرنا القلق وتمثلاته في النتاج الفني الجمالي التعبيري (السينمائي والتشكيلي)، للكشف عن أهمية البعد النفسي في حياة الفنان على المستوى الدلالي والبنائي، وفق ما جسده فرشاة، فان كوخ والفنان لوتريك وجيمس أنسور وإيميل نولده، بالتعبير الحر عن الطاقات المكبوتة، لاسيما لوحة 'الصرخة' للفنان إدفارد مونش Edvard Munch، ولكن هذه المرة اقترنت اللوحة بالملصق الإعلاني كدعاية سينمائية للترويج للفيلم، نظرا للقوة التعبيرية للوحة التشكيلية، و قدرتها على استقطاب الجماهير، في سلسلة أفلام الرعب الأمريكية بعنوان Scream 1996، من إخراج ويس كرافن Wes Craven، والكاتب 'كيفن ويليامسون' بطولة نيف ادريان كامبل، و كورتي كوكس،" وقد وجهت لوحة الصرخة لتصوير ذلك الألم الخاص بالحياة الحديثة، وقد أصبحت أيقونة دالة على العصاب والخوف الإنساني، واستخدمت كذلك في بطاقات البريد والملصقات الاعلانية وبطاقات أعياد الميلاد، وكإطار دلالة في فيلم سينمائي سمي الصرخة ظهر عام 1996 وتجسدت اللوحة في أقنعة بعض الشخصيات في الفيلم، حيث كان القاتل يرتدي قناعاً مستلهماً منها⁴⁹.

بهذا القدر نكون قد اكتفينا بتوضيح تلاحق السرد السينمائي والخطاب التشكيلي وثمرته

الزواج الشرعي بينهما وأوجه التشابه



والاختلاف بينهما، ولا يتسع المقام للحديث عن جميع المدارس الأخرى، فيكفي الإثبات الذي قدمناه، حين دخل التشكيل الفني معترك تجربة الاخراج السينمائي، باختلاف الوظائف

والوسيط التعبيري، ولا يسعنا إلا القول بأن السينما لم تكن في معزل عن الفنون الأخرى بل سعت إلى جميع الفنون كما سعت إليها الفنون قاطبة، وأصبحت السينما أم الفنون كما هو

المسرح أبو الفنون، وبغض النظر عما يراه المؤيدين للإفادة من الأجناس الأدبية والمعرضين الذين يرون بضرورة اعتماد السينما على نفسها، إلا ان التجربة تؤكد بأنه" لما انتصرت التكميلية بظهور بيكاسو وجورج براك، والعمارة بفضل لوكربوازيه، والمسرح تألق بتجديدات بيرانداللو، والعلم يتطور مع نظريات برجسون وفرويد، والأدب ترتفع منزلته على يد بروست وفاليري، أفادت السينما من كل هذا التقدم وهؤلاء الرواد، وعلى حد قول بيير بورت: السينما هي فن التشكيل، والنغم فن انشاد الحركة في الفضاء والزمن"⁵⁰، وبأن وظيفتها ازدادت عمقا بفضل الفنون الأخرى، التي فتحت لها الطريق أمام نسيج سينمائي أمثل، مما أعطى للعلاقة نكهة خاصة، رسمت لنا بوضوح الأدوار الخصوصية ذات دلالات ثقافية وفنية وجمالية وتقنية خدمت بحثنا وأثرت هذا العمل العلمي.

خاتمة

"لم تعد السينما مجرد تقديم أشياء لكنها تفصح عن طريقة في رؤية هذه الأشياء ناتجة عن طريقة التفكير، فالذي بثّ روحًا جديدة في كلّ من الفوتوغرافيا والتصوير التشكيلي، كان الدافع للحركة في اتجاه موضوع الاهتمام، كما لو أنك تراه على نحو أعمق وأدقّ و أكثر تنوعًا، وبهذا فإننا نحرك وجهة نظرة المتفرج إلى داخل بيئة مشهد آخر، وليس مجرد أن يقف بشكل سلبي خارج المشهد"⁵¹، وحين تكشف السينما عن مظاهر جديدة للأشياء وتتحقق الإضافة التي فرضها عليها الفن التشكيلي، يستطيع الفنان السينمائي التشكيلي أن يعبر عن صورة فنية ذات لغة بصرية جديدة " يصبح فيها الفنانون التشكيليون بمثابة المنهل المتدفق للإبداعات في الأعمال السينمائية التي تفتح الشهية لعشق الفن التشكيلي، فتبهر الناس، وتصبح حياة الفنانين التشكيلين، منبعًا للعديد من الأعمال الفنية السينمائية في أزمنة متعددة و ثقافات متباينة"⁵².

من نافذة القول أن نشير في ختام البحث كذلك إلى أن السينما العربية بصفة عامة والجزائرية على وجه الخصوص، لم تتصف الفنان التشكيلي، رغم ما يزر به العرب من أسماء فنية عالمية، وجزائرية على وجه الخصوص، فما تحمله ذاكرتها على جدرانها من نقوش فنية رصّعتها لوحات تشكيلية، بقيت شاهدة على عطائهم ولا زالت على مراحل فنية مجيدة، وأثرا يتعقبه كل دارس بالفحوى والمعرفة، وكلّ باحث بالنقد والتمحيص، وكل فنان بالتواصل والتفاعل مع أعمالهم، ومع ذلك لم يتسنّى للجزائريين أن يشاهدوا معارض سينمائية لبعض أبناء وطنهم العالمين في بلادهم، إلا في بعض المُتتاولات بطريقة هشّة ومفكّكة، لا تعتمد على حضور وبناء موضوعي درامي قوي، نظرا لتركيز القائمين على قطاع السينما والثقافة كعادتهم على الأفلام الثورية أو الأفلام الاجتماعية، دون التعرض للأبعاد الحقيقية لشخصية الفنان أياً كانت مجالاته، فضلا عن ذلك لم تقدم السينما العربية بوجه عام، أطروحات إيجابية لحماية الفنان التشكيلي من كافة أشكال التعدي على حقوقه أو تصحيح تلك النظرة الاحتقارية والتهميش الذي مسّه، على عكس ما قدمته السينما الغربية طوال تاريخها العديد من الأفلام عن الفنانين التشكيليين، التي تحتفي بالفنان بوصفه عبقريا ومعذبا تارة أو رائيا تارة أخرى، " ففي سنة 1936 صور المخرج ألكسندر كوردا الجمال الأخاذ والثراء الأسر للوحات رامبرانت، الذي قام بالدور تشارلز لوتون، وفي 1940 أخرج كيرت إيرتل في سويسرا فيلما عن مايكل أنجلو، وفي 1945 انجز المخرج دوغلاس هيوكوكس، الفيلم الأمريكي 'ابنة ميسترال'، عن حياة الرسام كيتش، وفي نفس السنة استطاع فرانسوا كامبو، أن يسجل في فيلمه عن هنري ماتيس، أصابع الفنان وهي تمسك بالفرشاة، وفي سنة 1948 حقق المخرجان الإيطاليان لوسيانو ايمر وانركو غاس، بحق بداية علاقة جديدة بين السينما والفن التشكيلي، عند تصوير أعمال جيوتو وكارياشيو وجيروم بوس"⁵³، إذ ساهم الفنانون التشكيليون في تشكيل وجدان الناس في كافة أنحاء الدنيا، " ولعل الناس لا يمكنها أن تتذكر مأساة قرية جرنিকা الإسبانية، إلا من خلال التوقف عند اللوحة الضخمة التي

رسمها الفنان بابلو بيكاسو حول هذه المأساة، هذا الحدث التي تَمَثَّلَ في اللوحة صار موضوعاً لفيلم تسجيلي فرنسي، تمت فيه الاستعانة بالقصيدة المليئة بالحيوية للشاعر 'بول إيلوار' والفيلم إخراج 'آلان رينيه' وروبين هونسن، يعتبره النقاد في الفن التشكيلي والسينما، أحد أشهر نماذج الفيلم الفني على الإطلاق، أين أثبتت التجربة أنّ اللوحة أقوى من الفيلم⁵⁴

5. التهميش والإحالات:

¹ خالد أقليمي، السينما والجذور، كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 14035هـ، ص 11

• يمكن أن تشير كلمة diorama إلى جهاز أو مجسمات للعرض البصري أو المسرح المتنقل، إلا أن الكاتب يقصد هنا اللوحات الضخمة والرسومات المتوالية المنسوجة بمؤثرات ضوئية دقيقة وأخرى كثيرة تتغير بواسطة تحكم حاذق بسلسلة من الأجهزة التي تراقب الضوء الساقط على جزء الصورة الشفاف من الأمام والخلف، عبر فتحة الركح لتولد لنا أننا أمام منظر طبيعي متحرك، كما وضع ذلك في الصفحة الموالية من نفس المصدر.

2 المصدر نفسه، ص 12.

3 ميخائيل روم، أحاديث حول الاخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، ط 01، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1981، ص 100 و 101

4 أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما: اتجاهات، قضايا و أفلام، إصدارات الدورة الأولى 2008 من مسابقات أفلام سعودية، ص 56 .

5 ميخائيل روم ، مصدر سابق، ص 235.

6 جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم، ترجمة ابراهيم الكيلاني، ط01، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، 1968، ص 33.

⁷ Voir : Aumont Jaques .Marie Michel L'analyse Des Films .Natahn Université .Paris .1989, P 05

8 تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص91.

9 بيزلي ليفنجستون و كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة أحمد يوسف ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص99 بالتصرف.

10 خليل قويعه، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية: مداولة في إنشائية النظر ، ط01، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ديسمبر 2018، من الفصل الأول: ثقافة النظر في ثقافة الفكر الجمالي.

11 يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية، الطبعة الأولى، دار الحامد للنشر و التوزيع، الأردن، 2012، ص55.

12 سعيد الشيمي، اتجاهات الابداع في الصورة السينمائية المصرية، تقديم أحمد الحضري، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، القاهرة، ص 17.

13 مارتين جولي، مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة علي أسعد، ط01، دار الينابيع، سوريا، 2011 ، ص 174

- 14 تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2013 ص 41
- 15 محمد نعيم الخيمي، دكتاتورية التباين السينمائي، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2013، ص12
- 16 سالم شدهان غبن، المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما، مجلة مركز دراسات الكوفة : مجلة فصلية محكمة، العراق، العدد 50، 2018، ص 170.
- 17 جزييف .م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبد الله، ط02، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2005، ص 110
- 18 المصدر نفسه، ص 171
- 19 ينظر خليل قويعة، فنون على الشاشة: الصورة التشكيلية في عصر إعادة إنتاجها الفني والاعلامي : أزمة تألق أم أزمة إنتاج، مجلة الإذاعات العربية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الدول العربية، ص 138
- 20 أمين صالح، مصدر سابق، ص 56
- 21 قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية مونوغرافيات، تصدير زياد عبد الله، ط01، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 41
- 22 أمين صالح، مصدر سابق، ص 56 و 57
- 23 محمود قاسم، اللوحة والشاشة، مصدر سابق، 58 و 59. بالتصرف
- 24 أمين صالح مصدر سابق، ص 58 بالتصرف.
- 25 فتحي العشري، سينما نعم ..سينما لا.. ثاني مرة، ط01، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 2006، ص 165
- 26 سلمى مبارك، النص والصورة السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ص9
- 27 مصطفى يحيى، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، ط01، دار المعارف، 1993، مصر، ص 73
- 28 سمير عبد المنعم محمد القاسمي، دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية : دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة-جامعة بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 3، العدد 1 (30 يونيو/حزيران 2013)، ص 293 و 294.
- 29 إيان روبرتس، التعبيرية الألمانية: عالم الضوء والضلال، ترجمة يزن الحاج، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص 07.
- 30 أمين صالح، ص 57
- 31 إيان روبرتس، مصدر سابق، ص 20 .
- 32 المصدر نفسه، ص 13.
- 33 Marie Thérèse journot, Le vocabulaire du cinéma, Armand colin, paris, 2006,p14-15.
- 34 إيان روبرتس، مصدر سابق، ص 16 و 17 بالتصرف.
- 35 فداء حسين أبو دبسة و خلود بدر غيث، الفنون ما بين الحضارات القديمة والحديثة، ط01، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 227 و 228.

36 أمين صالح، مصدر سابق، ص 57

37 Franz Roh: magical realism post- impressionism, in Magical Realism: Theory, History, Community. Ed, Lois Zamora Parkinson and Wendy B.Faris, Duke University Press, 1995. P 15- 31.

38 حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، كتب عربية، القاهرة، ب.ت، ص 24 و 25

39 صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع، ط01، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 299 و 300 بالتصرف.

• هو في أرض الواقع ملهى ليلي موجود في الواقع بباريس، على شارع دو كليشي في الدائرة الثامنة عشرة في باريس، بحي مونمارتر، وهو الآن يعدّ كأحد المعالم السياحية والمواقع الأثرية في باريس، تم تخليده بعدة أفلام أهمها العمل السينمائي الموسوم أعلاه،

40 لوتمان يوري: ترجمة محمد فتوح أحمد: تحليل النص الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 115.

41 ديفيد هويكينز، الدادائية والسريالية، مجلة مقدمة قصيرة جدا ، ترجمة أحمد محمد الروبي، ط01، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر، 2016، ص 30 و 31.

42 أمين صالح، مصدر سابق، ص 57

43 خالد أقلعي، السينما والجنور، مصدر سابق، ص 155 و 156.

44 ديفيد هويكينز، الدادائية والسريالية ، مصدر سابق، ص 12

45 م.م. سداد هشام حميد، الحركة التكعيبية ودورها في تصميم الفضاء المعماري، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، العدد 50، 2009، ص 215

46 حيدر رؤوف سعيد، سمات التكعيبية في الخزف الأوروبي المعاصر، مجلة بابل، العلوم الإنسانية، جامعة بابل، بغداد، المجلد 24، العدد 1، 2016، ص 279

47 بوترفاس إبراهيم، الفن التشكيلي والسينما: فيلم محبة فنسنت Vincent أنموذجا، مذكرة ماستر في الفنون التشكيلية، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017، ص 17

48 عبد الغفار مكاي، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 123

49 شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: السليبات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص 29.

50 فتحي العشري، سينما نعم ..سينما لا.. ثاني مرة، مصدر سابق، ص 165.

51 دانيال فرامبنتون، ترجمة أحمد يوسف، الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص 83

52 محمود قاسم، اللوحة والشاشة: قراءة في علاقة السينما بالفن التشكيلي، ط1، وكالة الصحافة العربية ناشرون مصر، 2016، فصل جوبا الرق والثورة ص 5.

53 محمد عبيدو، صورة الفنان التشكيلي في السينما، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2013، ص 9 و 10

54 محمود قاسم، اللوحة والشاشة، مصدر سابق ص 57.