

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي .

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

كلية الآداب و اللغات

المجلس العلمي

الرقم...661.../ أ م ع /...2022

(مستخرج) من محضر المجلس العلمي لكلية

سند تربوي للأستاذ: د. بدير محمد

يشهد السيد: رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب و اللغات أن الأستاذ: د. بدير محمد

الذي يمارس وظيفة أستاذ محاضر (ب) - قسم الفنون -

(جامعة أبي بكر بلقايد -- تلمسان) , قد أنجز عدة محاضرات خلال تدريسه نذكر منها:

- محاضرات في مقياس السينما الصامتة

تلمسان في: 11 جويلية 2022

رئيس المجلس العلمي

د. غيثري سيدي محمد
رئيس المجلس العلمي



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة أمير بكر بلقايد

كلية الآداب واللغات

UNIVERSITY OF TLEMCEEN

Faculty of languages and literatures

قسم: الفنون

مطبوعة بيداغوجية مقدمة في إطار مقياس:

السينما الصامتة

موجهة لطلبة السنة الأولى ليسانس جذع مشترك فنون



من إعداد:

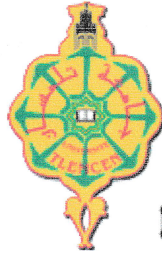
د. بدير محمد، أستاذ محاضر قسم

السنة الجامعية: 2022-2021



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة أبو بكر بلقايد

كلية الآداب واللغات

UNIVERSITY OF TLEMCEEN

Faculty of languages and literatures

قسم: الفنون

مطبوعة بيد الخوجية مقدمة في إطار مقياس:

السينما الصامتة

موجبة لطلبة السنة الأولى ليسانس جاذع مشترك فنون

من إعداد:

د. بدير محمد، أستاذ محاضر قسم بج

السنة الجامعية: 2021-2022

تقديم المطبوعة:

تندرج هذه المطبوعة البيداغوجية في إطار سلسلة من المحاور المدرجة ضمن مقياس السينما الصامتة، بحيث نسلط الضوء على مختلف التجارب السينمائية الأولى التي ساهمت في ظهور مصطلح التجريب ومدى إرتباطه بالفنون، ومن ثم تحديد ثلة المفاهيم التي تؤسس لميلاد فن السينما وبواكرها الأولى قبل وبعد سنة 1895.

أ_ معلومات عامة عن المقياس:

_ الفئة المستهدفة: السنة الأولى ليسانس جذع مشترك فنون.

_ مقياس: السينما الصامتة

_ وحدة تعليم أساسية: رمز/ و ت أس 2.1.1

_ المعامل: 4 الرصيد: 4

_ المدة الزمنية: 16/14 أسبوعا

_ الحجم الساعي الأسبوعي: 1:30 سا/ الأسبوع

_ نوع الدرس: محاضرة، أعمال موجهة/ السداسي الأول

_ مسؤول المقياس: د. بدير محمد

_ طريقة التواصل على البريد الإلكتروني: badirmohamed@hotmail.fr

ب_ المكتسبات القبلية prérequis: بغية فهم مستجدات المحاور المدرجة في إطار مقياس السينما

الصامتة، لابد من توفر جملة من المعارف الأساسية لدى الطالب، فكان من ضمنها:

_ أن يكون ملم بتفاصيل هذه المحاور التي تهدف بالأساس إلى معرفة مفهوم السينما وإطلرها العام.

_ أن يتطلع إلى المعرفة الدقيقة لأصول لمراحل بداية الفرجة السينمائية قبل سنة 1895.

_ أن يدرك المفاهيم الأساسية المتعلقة بأصول التجريب وإرتباطه بالمدراس السينمائية العالمية، الفرنسية البريطانية، الأمريكية، والسوفييتية.

_ أن يتمتع بالإرادة القوية وحب المثابر والتعلم.

ج_ أهداف المقياس: من بين أهداف هذا المقياس والتي تساعد الطالب في تنميته المعرفية، فإنه سيتعلم من خلاله:

_ منح الطالب المعارف الأساسية التي تؤسس لظهور فن السينما، من خلال ما يقدم له من عروض وأفلام سينمائية للمشاهدة بغرض الإستزادة العلمية.

_ كيفية اعتماد الطالب على التجارب الإخراجية العالمية بما يكفل له العمل بها في العمل الميداني لاحقا.

_ يتعرف الطالب على فنيات العملية الإبداعية من خلال فن المونتاج ومدارسه وأهم توجهاته العالمية في عصر السينما الصامتة.

_ قدرة الطالب على إستيعاب مبادئ التمثيل الصامت، ولأخذ بتجارب الأولى في فن التلوين، ومعرفة أوج أفلام الرسوم المتحركة منذ بداية تأسيسها، كل هذا بغية تنمية القاموس السينمائي والمعرفي لديه.

د_ كيفية التقويم في إطار المقياس: يتم التقويم النهائي بناء على طريقتين إثنتين:

_ تقويم كتابي في آخر كل سداسي من كل فصل، والذي يهدف إلى ما تم التعرّيج إليه ومناقشته أثناء المحاور المرّجة، ويتضمن هذا التقويم أسئلة التحليل والتركيب والفهم والإستيعاب والإستنباط، وهو ما يمثل نسبة 50% من العلامة النهائية.

_ التقويم المستمر والمنتظم يمثل نسبة 50 % المتبقية، يسمح لكل طالب بكسب النقاط طوال الفصل الدراسي ويتم هذا التقييم المستمر وفق أشكال مختلفة، وهذا إنطلاقا من: الحضور المنتظم والمشاركة الفعالة، تمثل نسبة 25% . إمتحان التطبيق TD، يمثل نسبة 25%.

وعليه، يكون المعدل النهائي للنجاح أكبر أو يساوي 10 من 20.

مقدمة:

السينما كتعبير فني وريث للأدب، فقد استوعبت منه الأشكال التعبيرية التي تحدد شكل السرد عبر وجهات نظر متعددة وهو ما ندعوه موضوعا تعبيريا. أما السينما كلغة، فإن عناصرها هي موضوع الأسلوب، وأما النظريات وتقنيات السينما هي قاعدة هذه اللغة الجديدة، ومن ثم وجود حركة الكاميرا والممثل وزوايا الكاميرا وحجم اللقطة واستخدام حرفية المونتاج واستخدام الشكل، كل هذه التقنيات هي في الوقت نفسه عناصر لغوية في الوسيط التعبيري الذي ندعوه فيلما، وهذا ما اقتصر على التجارب الأولى للسينما الصامتة.

إن استخدام الأسلوب بهذه العناصر هو إبداع ذاتي يتعلق بذهنية المبدع ووسائل توظيفية لهذه اللغة، وحين يكون للمبدع وجود تصبح هذه العناصر وهذه التقنيات طريقة عمل آلي لا يختلف عنصر عن الآخر، حيث ستكون السينما بالنسبة للمنظر السينمائي 'لويس دلوك' و'أبل غانس' و'ريتشيوتو كانودو' هي الفن السابع، فن سيفرض أشكال اللغة قواعديا، باعتبار اللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة، واللغة السينمائية هي التي تجمع كل هذه العناصر الفنية. إلا أن هذه النظريات الأولى ستبقى ليس فقط لنقص في الإثبات العلمي، وإنما أيضا لقوة النظريات السوفييتية الذي اعتمد عليها أصحاب النظرية الشكلانية الروسية في أعمال سرجي إيزنشتاين.

كانت السينما منذ أول لقطة ظهرت على الشاشة أنها ظهرت تجريبية بمعنى الكلمة، فهي فن لم يكن له شبيه من قبل، فلم يألف الناس إعادة عرض الحركة بهذه الدقة والتعبير والتأثير. فإن السينما وهي تدخل غمار التجريب تضع إعتبارها أن التجريب كمفهوم لا يكون حقيقيا إلا عندما تكتمل عناصر اللغة السينمائية، فالتجارب الأولى في عصر السينما الصامتة كانت موجهة لمعرفة أسرار الوسيط التعبيري، وهكذا اكتشفت السينما أن باستطاعتها أن تروي قضية منذ أول خطواتها وليس محل صدفة، أن تعرف

فكرة السينما توغراف لحظة ولادتها عام 1894 في براءة اختراع التي سجلها 'ويليام بو.ج. ويلز' على نحو التالي، بأنها سرد القصص عن طريق عرض صورة متحركة، وبهذا نشأ السرد السينمائي الذي تطلب بدوره فن المونتاج والإبداعات التي توصل إليها بفضل مبدعو السينما.

وعليه، ارتبطت السينما في بداية تطبيقها بالمسرح، كان ارتباطها عضوياً وطبيعياً، وإذا كانت السينما قد لجأت إلى المسرح في البداية في مجالات التأليف والتمثيل ودور العرض، فإن هذا الأمر أولد ما سمي بالمرحلية المصورة (أو المسرح المؤفلم)، أما من الناحية الجمالية فهي تختلف جداً عن السينما الناطقة، إذ أن نوعيتها تعود إلى:

ـ "تعبيرية الممثلين بواسطة الحركات والإشارات.

ـ أهمية مظهر اللقطات البصري وتركيبها.

ـ أهمية التجميع من أجل إنتاج المعنى وأهمية الإيقاع أيضاً.

ـ الأفضلية المعطاة لبعض الأشياء (وجه أو شيء في لقطة مضخمة) ولبعض المواضيع (أحلام اليقظة، التوهم الخيالي) ولبعض الأنواع (الهزلي والميلودرامي والغنائي).

ـ تكرار بعض بدائل المؤثرات الصوتية (كالعناوين الداخلية واللقطات المضخمة والمعارضات (أو المدرجات) والمؤثرات التسجيلية" ¹

فالتفاوت الجمالي بين المنظرين السينمائيين، يمر إذن بين السينما في الفترة الصامتة والفترة الناطقة، بين الذين يؤمنون بالصورة، والذين يؤمنون بالحقيقة على حسب ما يؤكد عليه المنظر الفرنسي 'أنريه بلزن'. وبناء لما تم التطرق إليه في سياق هذه الدراسة، لتحديد معالم الإشكالية الرئيسية في ضوء الطرح التالي:

1 _ ملري تيزيز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007، ص 72.

هل السينما وليدة تكنولوجيا أم حاجة سعى إليها الإنسان (الفنان) للكشف عن الطبيعة والواقع؟.

والإجابة عن الإشكالية التي قدمت في سياق هذه الدراسة، إعتدنا على تقسيم هذه المطبوعة البيداغوجية

إلى المحاور التالية:

- _ ما هي السينما!
- _ بداية الفرجة السينمائية وتحقيق الإكتشاف التقني قبل سنة 1895.
- _ بدايات التجريب في حقب السينما الفرنسية الصامتة.
- _ مدرسة برايتون البريطانية في حقب السينما الصامتة.
- _ الفترة الأولى للسينما الكلاسيكية الأمريكية.
- _ الكاليفرنية الألمانية وإرهاصات التجريب السينمائي.
- _ البواكر الأولى للسينما السوفياتية.
- _ الفيلم التسجيلي والتأسيس لمرحلة التوثيق.
- _ الميلودراميات الأولى في السينما الصامتة.
- _ مبادئ عامة في فن المونتاج السينمائي.
- _ المرحلة المبكرة لسيناريو الأفلام الصامتة.
- _ الكوميديا وفن البانتوميم (فن التمثيل الصامت).
- _ بداية التلوين (المؤثرات اللونية) في السينما الصامتة.
- _ أوج أفلام التحريك في السينما الصامتة.

المحور الأول: ماهي السينما!

تعتبر السينما فن من فنون والذي يطلق عليها بـ "الفن السابع" septième art " بالمفهوم العام، والذي أطلقه المنظر السينمائي الإيطالي "ريتشيوتو كانودو"، منذ ذلك الحين أخذ كانودو يتساءل حول دلالة وأبعاد هذا الفن "الذي كان هو أول من أطلق عليه اسم 'الفن السابع'". كانت السينما تأتي بالنسبة إلى كانودو لتنضاف إلى الفنون التقليدية: الهندسة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر والرقص. إنها في الوقت نفسه إندماج الفنون التشكيلية والفنون الايقاعية، إندماج العلم والفن"¹.

أما اصطلاحاً، فكلمة السينما "cinéma"، فأصلها مصطلح "Kinéma" والتي تعود إلى اللغة الإغريقية القديمة والتي تعني الحركة "Le Mouvement"، فتطور هذا المصطلح في معناه ليصبح سينما، ففي معجم المصطلحات السينمائية، تعرف السينما بأنها "اختصار لكلمة Cinématographe (أي التسجيل الحركي – حرفياً - المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المقلمة مصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأميركية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجريبية"²، وبالتالي فالسينما تعني "فن عرض Projection" لصور متحركة وثابتة ولأصوات تقدم إلى الجمهور داخل قاعة عرض مقابل مبلغ مالي.

وكلمة 'السينماتوغراف cinematography' فتعني حرفياً "الصورة الفوتوغرافية المتحركة أي جوهر الوسيط السينمائي الذي كان ورقة الاعتماد التي قدمتها السينما لكي تكون الفن السابع من الفنون الجميلة"³، بينما اختلفت المشارب في كيفية تعريف لفن السينما، فالمخرج الروسي 'سيرجي إيزنشتاين' يدلي بمفهوم أن السينما هي "تجميع لكل الفنون، وينحاز للخيالة وفنونها أكثر بقوله: إن كل فن يسعى جاهداً

¹ _ هزي آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 10.

² _ ماري تريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المرجع السابق، ص 162.

³ _ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011، ص 9.

لكي يصل إلى شكل السينما الناطق الملون المجسم"¹. فالسينما هي فن الصور المتحركة، والصورة السينمائية هي حقا في جوهرها حقيقة متحركة، وقد أكد المخرج الفرنسي 'جان ابشتين' على هذا التعريف قائلا: "إن الحركة تكون حقا القيمة الإجمالية الأولى للصورة على الشاشة"².

أما عن المخرج الفرنسي 'لوي ديوك' فأضفى الروح الشعرية على الصورة بوصفها ذلك التعبير الذي يعبر عن الحقائق العاطفية عبر عناصرها المختلفة، فالسينما هي مزج ما بين الفنون التشكيلية والفنون الموسيقية الإيقاعية بمثل ما إعتراها المخرج 'أبيل غانس' في قوله: "موسيقى الضوء من حيث المشهد"³، وفي الأصل كانت كلمة الفيلم توضع على الشريط الفيلمي، أي "شريط الطويل المرن، الحامل المادي للصور السينماتوغرافية، وقد انسحب مفهوم هذه الكلمة ليغطي أيضا المادة الثقافية التي ينقلها هذا الحامل، حتى وإن لم تعد اليوم تتطبع بالضرورة على الشريط السينماتوغرافي: السينما الرقمية، الأفلام التلفزيونية، أفلام الفيديو"⁴ فكلمة الفيلم تعنى كذلك مجمل الفعاليات المرتبطة بالصناعة الفيلمية.

بينما يرى المخرج الفرنسي 'جون كوكتو' أن "السينما هي" كتابة بالصور"⁵، ويرى المخرج 'لويس دلو' أن "فيلما جيدا هو نظرية هندسية جيدة"⁶، فالسينما ولأنها مبنية على الاختيار والتنظيم تستطيع التصرف كما تشاء من خلال الكيفية التي تعرض بها للمتفرج شرائح من الواقع التي تقدمها.

ولهذا، فالسينما هي "فن المكان والزمان مجتمعين في واقع معين، وهي تصهر أشكالا متعددة من مختلف الفنون الأخرى، ولهذا سميت 'فن الفنون الممزوجة'. ولهذا أيضا لم تجد المحاولات المستمرة التي يقوم بها العلماء الجمال التعريف السينما 'الخالصة' "⁷. وللمخرج الروسي 'أندري تاركوفسكي' رأي آخر في

¹ _ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، بيروت، 2001، ص 69.

² _ المرجع نفسه، ص 154.

³ _ المرجع نفسه، ص 551.

⁴ _ مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2020، ص 506.

⁵ _ مرسل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، دط، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009، ص 8.

⁶ _ المرجع نفسه، ص 75.

⁷ _ علي الشلش، النقد السينمائي، وكالة الصحافة العربية، مصر، 2020، ص 356.

ذلك، إذ يعتبر أن للسينما "خصوصيتها كفن مستقل لذاته له مميزاته لا تشركه فيها بقية الفنون، وهو وجود السرد السينمائي، ومن ثم إمكانية الصورة في توصيل الفكرة السينمائية والتواصل مع المتلقي"¹.

أما اللغة في السينما فهي "ليست إنتاجا فنيا، بل إنتاجا مصدره الطبيعة، شأنها في ذلك شأن الإنسان نفسه"².

ويعود ميلاد السينما انطلاقا من النص الأصلي وضمن الإستشهاد التالي:

"La plupart des historiens du cinéma ont fixé la date de sa naissance au 28 décembre 1895, jour de la première représentation de la cinématographie des frères lumière en France, dans les sous-sols du grand café a paris"³.

وبالتالي، فإن الإنسان الأول (البداي) بعفويته وفطرته يحتاج إلى محاكاة الزمن وإعادة إنتاجه لأغراض سيكولوجية معينة، فكانت تكنولوجية عرض الصور المتحركة إلا تحقيقا لأفكار وأفعال نتجت عن نشاط الإنسان الأول.

وعليه، تعاقبت فترتين مختلفتين في تطور السينما، واتضح الأمر جليا في البدايات الأولى لظهور السينما كتقنية ومن ثم كعامل فني وجمالي، فكانت المرحلة الأولى مرتبطة بالحقب الصامتة أو ما سمي "بالفيلم الصامت" باعتباره شكلا فنيا قائما بذاته، وهذا وفقا للتأسيس التالي:

_ يعتمد الفيلم الصامت على السرد الأدبي والروائي، بالإعتماد على وسيلتي الوصف والسرد والكشف عن أبعاد ومستويات الشخصية، بعيدا عن الحوار والصوت والمونتاج.

_ يعتمد الفيلم الصامت على لغة الصورة، فكانت وسيلة واعية لسرد الأحداث الروائية بلغة صورية تحيل المتلقي إلى فهم مترتبات الواقع بلغة الكاميرا.

¹ _ حسن حداد، تعال إلى حيث النكهة: رؤية نقدية في السينما، دار المنهل، الناشرون، عمان، 2016، ص220.

² _ ملرسيل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، المرجع السابق، ص8.

³ _ France illustration, v°2, 1946, l'Université du Michigan, usa, 2011, p246.

أما المرحلة الثانية، فتمثلت حيثياتها في النضوج الفني بدخول عامل الصوت معترك الفيلم السينمائي على المستوى التقني وهو ما سمي "بالفيلم الناطق"، ليكتشف بعدها المتلقي (الجمهور) ويستنبط الدلالات والمفاهيم التي غابت عليه في المرحلة الأولى، وهذا بعد ترواج المحكم والتطابق بين الصورة والصوت، ودخول المونتاج السينمائي للكشف عن أفاق جديدة للسينما بلغة تعبيرية خالصة.

حينما ولدت السينما في أواخر القرن قبل الماضي في ديسمبر 1895 "لم يكن هناك سيناريو، كان المخرج يرتجل كل مشهد في مكان التصوير نص نفسه، ويعطي التعليمات لكل ممثل عما يفعله في اللقطة التالية، ولم يكن طوال الفيلم في العادة يجاوز الدقائق العشر أو العشريون"¹، وحينما تطورت السينما وتبلورت لغتها وتوضحت شخصيتها وأسلوبها المميز، "ولد السيناريو في العشرينيات من هذا القرن، ولقد طال الفيلم حتى بلغ ساعات عرض متواصلة"²، فكان المخرج هو المسؤول عن ترجمة النص السينمائي (أي الكلمات) إلى لقطات يتم تسليمها إلى المونتير (الذي يمتحن حرفية المونتاج) من أجل ربطها سوية لتأخذ شكل الفيلم السينمائي "إلا أن نقاط البداية والنهاية قد تفتقر افتقاراً ملموساً إلى الوضوح ما لم ينضم المخرج إلى مشروع الفيلم عند كتابة السيناريو، أو عند مرحلة ما قبل الإنتاج، بحيث لا يغيب حضوره عن المشروع حتى بلوغ مرحلة ما بعد الإنتاج، ما يعني اشتراك المخرج بصورة وثيقة في جميع جوانب مرحلة المونتاج، مثل هندسة الصوت وتأليف الموسيقى والتسجيل ودمج الأصوات كلها مع الصورة حتى إنجاز الفيلم بعبارة أخرى، فإن المخرج هو المسؤول عن الإشراف الإبداعي للفيلم بدءاً من مراحل الأولى وحتى إنجازه بالكامل. كما يعمل المخرج بصورة أوثق مع المنتج الذي يتحمل مسؤولية الإشراف التنظيمي والمالي لمشروع الفيلم من بدايته وحتى نهايته"³.

¹ _عبد القادر التلمساني، فنون السينما، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص13

² _المرجع نفسه، نفس الصفحة.

³ _كين دانسيجر، فكرة المخرج، تر: محمد علام خضر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2014 ص10

يشترك كلا من المؤلف والمخرج والمونتير بهدف واحد يتمثل في سرد قصة الفيلم بأسلوب معبر ومؤثر، مع أن إسهام كل منهم لتحقيق هذا الهدف يختلف عن غيره، إذ يستخدم المؤلف الكلمات بينما يستخدم المخرج لقطات التصوير وأداء الممثلين، في حين يستخدم المونتير المعطيات البصرية والصوت، "فكتابة السيناريو والإخراج والمونتاج هي جميعها عناصر تتعلق بسرد القصة. فالكاتب يستخدم الكلمات، والمخرج يستخدم الكاميرا وأداء الممثلين، والمونتير يستخدم لقطات التصوير والصوت. تختلف الوسائل، لكن الهدف واحد: سرد القصة بمنتهى الوضوح والقوة".¹

إن صنع الفيلم هو عمل إبداعي وتنظيمي في تأسيس مشروع عملي جمالي، وبالتالي فإن المخرج بحاجة إلى فريق إبداعي متمثل في:

ـ "ممثلين ومصور وطاقم فنيين ومساعدين مخصص للمصور.

ـ مهندس صوت وطاقم فنيين خاص به.

ـ مدير فني وطاقمه ومونتير وطاقمه الفني.

كما يحتاج المخرج إلى فريق تنظيمي يضم:

ـ منتج ومدير إنتاج.

ـ مشرف سيناريو ومساعد مخرج، وينبغي على المخرج التعاون مع كلا الفريقين بالتوازي".²

بينما يتجلى عمل المخرج من خلال صنع قرار التحكم في مجريات الفيلم السينمائي، إنطلاقاً من مجالات واسعة مهمة في تعريف نوع كل مخرج:

ـ تفسير نص السيناريو.

ـ كيفية توجيه الممثلين،

ـ كيفية استخدام الكاميرا (توظيف سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا).

¹ ـ كين دانسيجر، فكرة المخرج، تر: محمد علام خضر، المرجع السابق، ص 20.

² ـ المرجع نفسه، ص 21.

ينقل المخرج الجيد رؤية مركبة ذات جوانب متعددة من السرد، في حين يقوم المخرج البارع بتحويل السرد إلى موقف مفاجئ تتكشف عنده حقائق وتطورات جديدة، لكن الارتقاء بتجربة جمهور المشاهدين عند مشاهدة الفيلم لا يتحقق إلا بواسطة طموح المخرج وفي تفعيل العناصر السينمائية، والتي هي أكثر فاعلية في بناء الفني للفيلم سواء كان فيلماً صامتاً أو ناطقاً: كالسيناريو، الديكور والإكسسوار والملابس، الإضاءة، التصوير، المونتاج، والإخراج.

وإذا كانت السينما تجلوة وتقنية، فهي كذلك نوع من اللغة، بمعنى أنها توصل المعاني من خلال نظام من الشفرات والأساليب التي يجب أن تعرف مستويات اللغة السينمائية "كاللون والمونتاج والزوايا والرؤية والعرض والتقديم مع تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزء من الدلالة. ويضاف إلى ذلك الصوت المصاحب للصورة، بوصفه أيضاً جزءاً من المضمون"¹، كما أن المؤثرات الصوتية الخرجية تمنح الصورة خاصيات دلالية متعددة، إضافة إلى عناصر اللغة السينمائية الأخرى كالمشهد (المتتالية)، اللقطة والصورة، كل هذا ساهم إلى حد كبير في تشكيل منظومة سينمائية على المستوى الجمالي والتقني بفضل جهود ثلة التقنيين والمخترعين، وكذا المنظرين السينمائيين والمخرجين الذين أرسوا في بناء قواعد أولية هامة في حقل السينما الصامتة أو الفيلم الصامت في بواكره الأولى.

المحور الثاني: بداية الفرجة السينمائية وتحقيق الاكتشاف التقني قبل سنة 1895

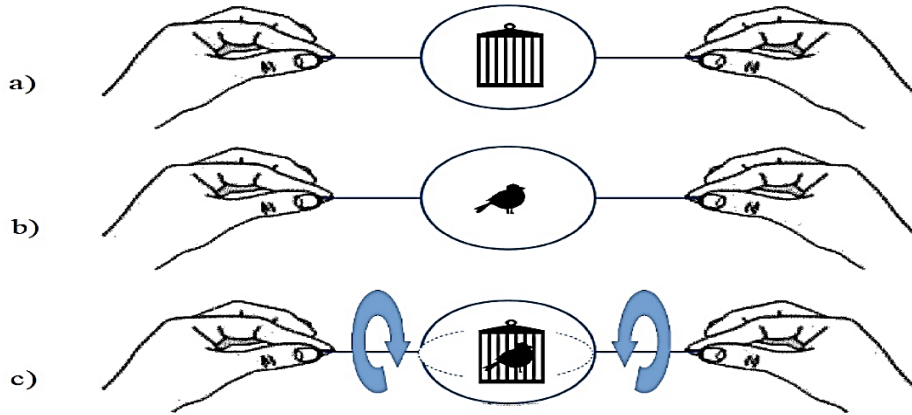
أسست السينما نفسها كوسيط جديد للتسلية والتثقيف*، مع التأثيرات الحركية التي استمرت لفترة طويلة مقترنة اقترانا شديداً بعرض الأفلام على الشاشة، وفي هذا النتاج نجد أن ما يميز السينما من جهة

¹ يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 56.

* لإهاصات السينما تعود إلى ما دونه الفنان والعالم الإيطالي ليوناردو دافنتشي، حيث يتبين أن من ملاحظات جيوفاني باتستا دي لابورتا، التي ذكرها في كتابه السحر الطبيعي Natural Magic عام 1558، ملاحظة دافنتشي بأن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغيرة جداً في حجم رأس الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار، أو السيارات، أو الإنسان الذي يعبر الطريق، نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير. ينظر: خالد ربيع السيد، الفانون السحري، قراءات في السينما، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص 23.

هو أساسها التكنولوجي باعتبار أن الصورة الفوتوغرافية في تتابع سريع مما يعطي الإستمرارية في الإكتشاف التفني لوسائل العرض السينمائي، ومن جهة أخرى إستخدامها على نحو كبير كترفيه جماهيري على نطاق عرض. وبالتالي، شهدت الأبحاث في القرن التاسع عشر مسيرين متوافقين، الأول كان يرمي إلى خلق الإيهام بالحركة، والثاني يهدف إلى تحليل أشكال الحركة، وقد جاءت ولادة السينما عندما إلتقى هذان الإتجاهان في نهاية مطاف، لتشكل مراحل عديدة تعاقبت وشهدت تطوراً تقنياً كبيراً خلال القرن التاسع عشر.

1_ سنة 1826: إختراع كلا من المخترع 'فيتون' والدكتور 'بليس' لعبة سميت بـ "الثاوماتروب Thaumatrope"، هي عبارة عن قرص من ورق المقوى مشدود بين خيطين، وعندما يدور بسرعة معينة يخلق نوعاً من التراكب البصري بين الرسومات الموجودة فوق الوجهية¹، وهو المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه السينما بإستخدام معطيات فيزيائية متكاملة لصنع هذه اللعبة. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على لعبة الثاوماتروب)



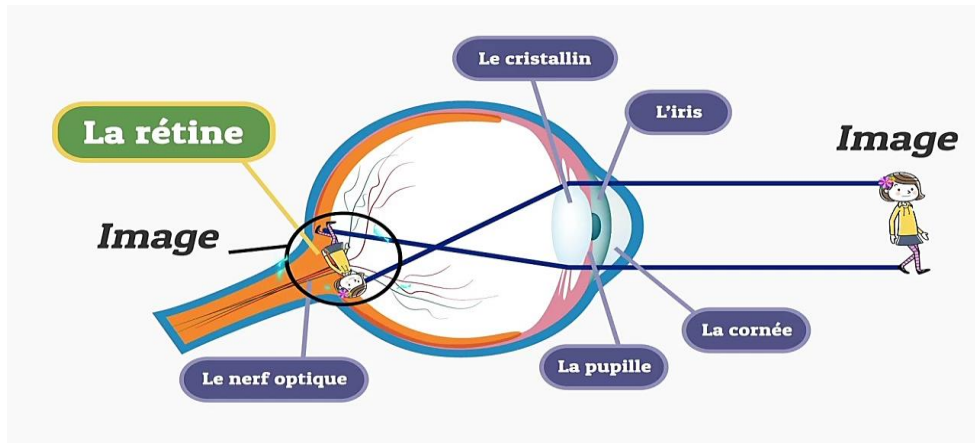
2_ سنة 1829: قدم البلجيكي "جوزيف بلاتو Joseph plateau" وهو "صاحب أول نظرية حول دوام الإنطباع على الشبكية"² (نظرية الثبات الشبكي) (la persistance rétinienne)، ثم قام الفانوسيون مع سنوات 1860 بالتأكيد على (نظرية استمرارية الرؤية)^{*}، وهذا باعتبار أن "الأفلام تقدم وهم الحركة

¹ مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، المرجع السابق، ص 497.

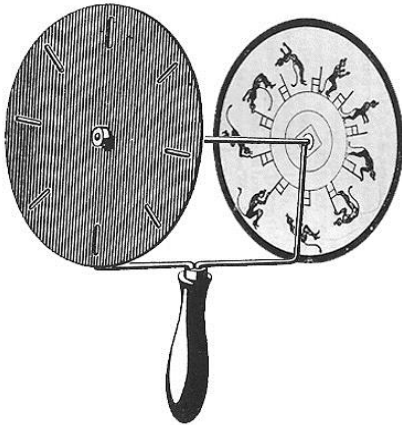
² المرجع نفسه، نفس الصفحة.

^{*} يفضل علماء النفس أن مسألة أو ظاهرة استمرارية الرؤية تبني في إطار وظائف المخ وليس العين وحدها، كل هذا لتطوير ما يسمى إستمرارية تأثير الرؤية للصور المتتالية.

المستمرة بتمرير سلسلة من الصورة المنفصلة في تتابع سريع أمام مصدر ضوئي يمكن الصورة من أن تسقط على الشاشة. وكل صورة تعرض لفترة وجيزة أمام الضوء، ثم تحل محلها سريعاً الصورة التالية. فإذا كان الإجراء سريعاً وسلساً بما فيه كفاية والصور المماثلة كل منها بآخرى فإن الصورة المنفصلة يجرى إدراكها حينئذ على أنها مستمرة ويتم خلق وهو الحركة، والعملية الضمنية كانت معروفة في القرن التاسع عشر وأطلق عليها إسم استمرارية الرؤية¹ (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوى على نظرية الثبات الشبكي)



3_ مع نهاية القرن 18: ظهرت الصور الزيتية ذات محتوى درامي، وهذا ضمن لوحات الفنان التشكيلي "بنيامين وسيت"، التي وظفت للفرجة ووصف الطبيعة الساكنة ثنائية الأبعاد للتصوير الزيتي وهو ما سمي "بالبانوراما"² وهي رؤية الصور الشاملة وكأنها مجسمة.



4_ مع بداية القرن 19: ابتكر كلا من "جوزيف بلاتو" و"سايمون ستامفر" جهاز "الفيناكيسكوب" phénakistoscope الذي يعطي الإنطباع بالحركة،

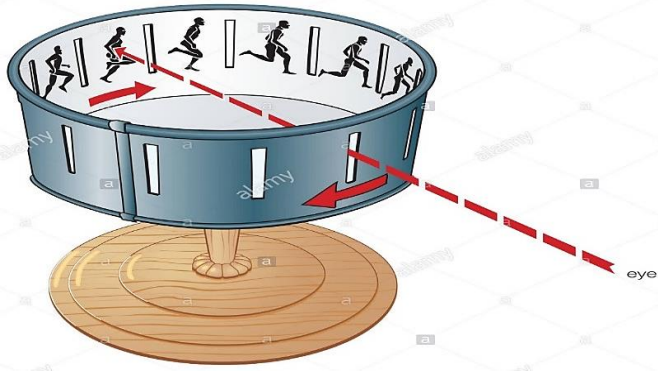
¹ _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تليخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 40.

² _ المرجع نفسه، ص 62-63.

بالاستناد إلى مجموعة من الرسوم تمثل المراحل المتعاقبة لحركة متكررة "3 (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز

الفيناكستوسكوب)

5_ سنة 1834: ابتكر 'وليام جورج هورنر' جهازاً في شكل أسطواناني ذو محور عمودي سمي بجهاز



"(الزويتروب zoetrope) والصور التي تمثل

الوجوه المتتالية للحركة هنا، وهي حركة

حيوانات، كما يدل على ذلك إسم الآلة، كانت

مرسومة على 'شريط' من ورق موضوع داخل

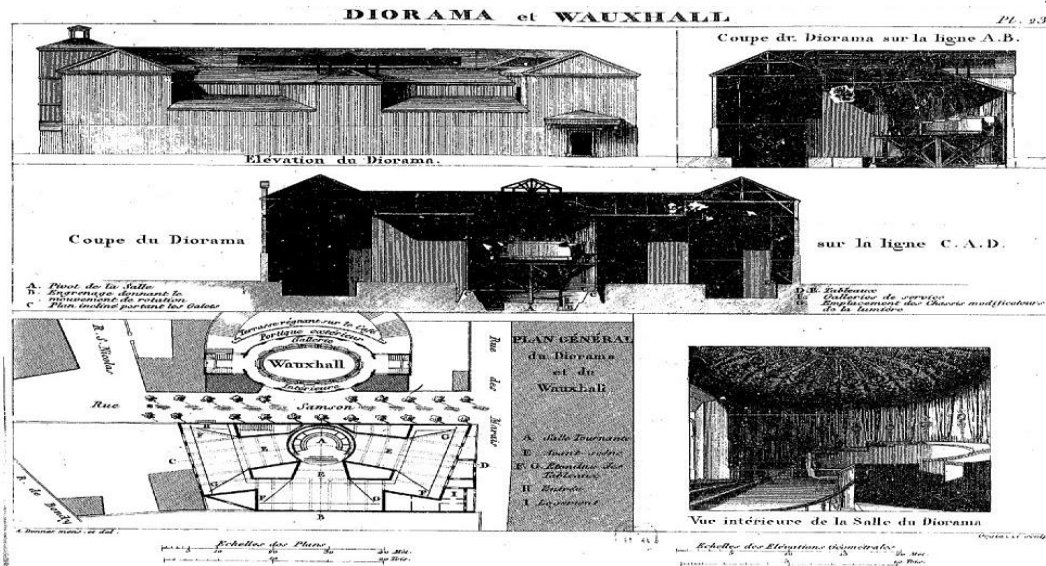
آلة "1 (أنظر الشكل الخامس الذي يحتوي على جهاز الزويتروب).

6_ سنة 1866: قام كلا من "جاك ماندي داجير" و"كلود ملري بلوتون" بالعمل على تقنية "الديوراما

"Diorama"²، تقوم على إضاءة صورة بها أجزاء شبه شفافة من الأمام ومن الخلف بمجموعة من المصابيح

والغوالق لإحداث تأثير بتغير الإضاءة والمشاهد، كما تعتبر عرضاً بصرياً وبرؤية الصورة في حجرة مظلمة من

خلال ثقب³ (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على تقنية الديوراما).



³ مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، المرجع السابق، ص 497.

¹ صلاح دهيني، قصة السينما، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ص 8.

² نهاده الموسى وآخرون، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص 327.

³ _ HYPERLINK peccadille, Le « double effet », ou la réinvention du Diorama, Le diorama de Daguerre, Date de publication : 19 février 2014, Date de consultation : 14 aout 2021, voir le site : <http://peccadille.net/2014/02/19/le-diorama-de-daguerre>.

7_ من بين الوسائل التسلية البصرية نجد ما سمي (بالفانوس السحري) وهو عبارة عن "مبدأ أن الجسم المضاء إضاءة قوية وهو موضوع أمام عدسة شبيئية أو مكبرة تنعكس صورته المقلوبة، على الشاشة في حجرة مظلمة، وتكون هذه الصورة مكبرة وفقا للمسافتين بين الجسم والعدسة والشاشة والعدسة"¹، كما يعتبر جهاز تقني الأكثر شعبية، هو ما يمكن أن يؤسس لآلة العرض السينمائي، مما مهد الطريق تدريجيا للعرض السينمائي في بداية القرن العشرين.



8_ طور كلا من البلجيكي "إيتين روبرتسون" في باريس "وفليبسال" في لندن مع القرن 19 "جهاز" (الفانتلماجوريا (fantasmagorie)²، وهو جهاز لتحريك الفانوس السحري، يقترب من شاشة العرض أو يبتعد عنها مع تثبيت البؤرة آليا، ليحدث تكبيرا أو تصغيرا للصورة على الشاشة. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز الفانتلماجوريا).



9_ سنة 1870: ظهور الصور المتحركة على يد مصمم لعب خيال الظل "أمبروجيو" في لندن، واتحاد كل من ألعاب خيال الظل والسينما في القرن 20 في أفلام (السيلويت) "للو تارينيغر". (أنظر الشكل الذي يحتوي على تقنية السيلويت أثناء التصوير).

10_ سنة 1876: ابتكر "إيميل راينود" جهاز "الراكسينوسكوب praxinoscope وهو نسخة مطورة عن الزوتروب، وفيه تتم رؤية الصورة من خلال انعكاسها على إكليل دائري، تغطيه مجموعة من المرايا المستوية:

¹ _ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895/1980، تر: إبراهيم قنديل، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999، ص 14.

² _ المرجع نفسه، ص 15

ما يحدث هنا ما يسمى 'التعويض الضوئي' لإنسياب الصور¹. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز الراكسينوسكوب).



11_ سنة 1877: إبتكر المصور الفوتوغرافي "إينلارد مايريدج" جهاز "الزوبراكسيسكوب" zoopraxiscope

لأول سلسلة فوتوغرافية متحركة. (أنظر الشكل الموالي يحتوي على جهاز الزوبراكسيسكوب)



12_ سنة 1882: إبتراع "إيتيان جول ملري" ما يسمى 'بالبنديقية الفوتوغرافية' هذه الآلة كانت تأخذ 12

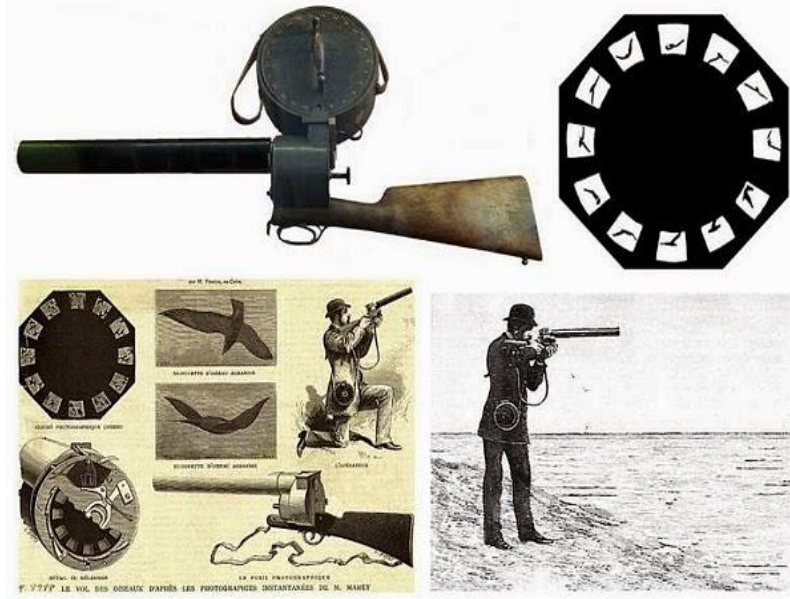
صورة متتالية في الثانية والوحدة 12 صورة/1 ثانية على قرص مستدير³. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز البندقيقية

الفوتوغرافية).

¹ _مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، المرجع السابق، ص 498

² _ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895/1980، تر: إبراهيم قنديل، المرجع السابق، ص.18

³ _ صلاح دهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 9.



13_ سنة 1887: إختراع جهاز electrotachyscope أو

"التاكي سكوب Tachyscope الذي صممه أوتومار

أنشوتز، إذ كان يتم تثبيت اللقطات بواسطة لمعات

الضوئية خاطفة"¹، لتعد بمثابة عرض وهم حركي مع

صور ضوئية شفافة تسلسلية، مرتبة على عجلة أو

قرص زجاج. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز التاكي سكوب).



14_ سنة 1888: إختراع "إيتيان جول ملري" جهاز

"الكرونوفوتوغراف Chronophotographe"² ، وهي

كاميرا تلتقط سلسلة طويلة من الصور المتعاقبة على

شريط فيلم متصل. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز

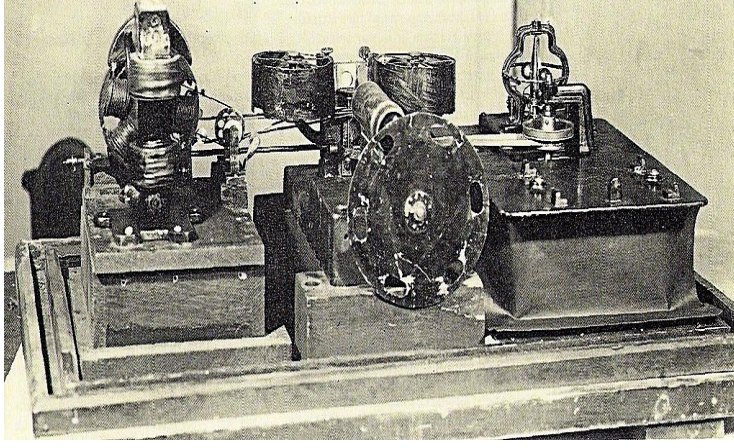
الكرونوفوتوغراف).



¹ مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، المرجع السابق، ص 497.

² المرجع نفسه، ص 499.

15_ أنجز "توماس ألفا إديسون" ومساعدته "ديكسون" ميكانيزم تمرير الشريط في الكاميرا سميت بـ(الكينوتوغراف)¹، ثم ابتكر جهاز "الكينوتوسكوب" في عام 1891² يتكون من صندوق الدنيا ومن خلاله



يمكن رؤية الأفلام القصيرة من جانب شخص واحد في مرة واحدة، كما يعتبر هذا المنظار المتحرك بمثابة آلات ذو نظرات وعلب كبيرة تحتوي على أفلام مثقوبة طول الواحد منها هو 50 قدما. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز الكينوتوسكوب).

16_ سنة 1893: أنجز "إيديسون" أول أستوديو في السينما، أطلق عليه تسمية (بلاك ماري Black maria) وهو "عبرة عن الورق المقطرن بسقف يفتح لدخول الشمس في أي وقت من النهار. وبالداخل نصبت في طرف منه كاميرا الكاينوتوجراف الثقيلة وفي الطرف المقابل كانت مجموعة من الموسيقيين فناني السيرك تؤدي مقتطفات مختصرة من عروضها"³.

17_ سنة 1894: تم عرض أول فيلم للإستعراض التجاري بعد حفظ حقوقه (بالكوبيرايت).

18_ سنة 1895: لُح مليلاد السينما عند أغلب المؤرخين عن بعض الأفلام الأولى "للأخوين لوميير" بعد تسجيل براءة إختراعهما "بتريخ 13 مارس 1895 على أنها آلة كانت تصلح لأخذ ورؤية الصور الكرونوفوتوغرافية"⁴؛ ثم تلاه عرض "للأخوين سكلاذنوفسكي" في ألمانيا، ثم إنجزات "روبرت بول" في بريطانيا، و"توماس أرماث" في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن ثم "هانري جوني" بفرنسا، و"فلوتيو

¹ نهاده الموسى وآخرون، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المرجع السابق، ص330.

² جيوفري نوويل سميث، موسوعة تريخ السينما في العالم (المجلد الأول) (السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص39.

³ ديفيد روبنسون، تريخ السينما العالمية 1895/1980، ترجمة: إبراهيم قنديل، المرجع السابق، ص20.

⁴ صلاح دهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص10.

ألرتيني" في إيطاليا.

19_ في 22 فبراير 1895: جرى أول عرض سينمائي قدمه الأخوان لوميير (أوغست ولويس) على أعضاء 'جمعية تشجيع الصناعة الوطنية' وصورا فيه 'خروج العمال من مصنع لوميير' وجرى الثاني في أول جوان في مدينة ليون أمام أعضاء 'مؤتمر جمعيات التصوير الفرنسية'، وفي 16 نوفمبر تلقى الصوريون الإختراع الجديد".¹

20_ في 28 ديسمبر 1895: قدم أول عرض سينمائي رسمي في العالم² وفي المقهى الكبير Grand café بشلح



الكبوشيين وبقاعة سميت بالصالون الهندي ببليس قدم جهاز (السينماتوغراف Cinématographe) وهو "قدرته على العمل ككاميرا وآلة عرض ومظهر للأفلام الفوتوغرافية وافتقاده للإعتماد على التيار الكهربائي، كان يدار يدويا ويضاء بالكشاف"³ وباعتبره جهازا كاملا من الناحية التكنولوجية آنذاك، إنطلاقا من أولى الأفلام السينمائية التي صورت من مصانع الإخوة لوميير. (أنظر الشكل الموالي الذي يحتوي على جهاز السينماتوغراف).

المحور الثالث: بدايات التجريب في حقب السينما الفرنسية الصامتة

لم يتجسد ظهور السينما بعد البوادر الأولى للاكتشاف التقني إلا وأصبحت هناك إمكانية لعرض سلسلة من الأفلام التسجيلية آنذاك، وهذا ما تحقق بوجود جهاز الكينوتوسكوب الذي اخترعه "توماس

¹ صلاح دهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 11.

² نهاد الموسى وآخرون، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المرجع السابق، ص 333.

³ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تليخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 64.

ألفا إديسون " سنة 1893 وأعطى إمكانية الوضوح للمخترع، هذا فضلا إلى أول عرض للصور المتحركة سنة 1893 بفضل اختراعه طريقة التسجيل على شريط مغناطيسي مرورا إلى أول عرض سينمائي "للأخوين لوميير" سنة 1895.

ورغم جهود نخبة من صناع الفيلم الفرنسي الأوائل أمثال: الإخوة لوميير، وجورج ميليس وماكس ليندر، وجاك فدير، وروني كليروابل جانس، ولويس فويلاد، فإن النظرية واقعية في السينما عند الأخوين "أوجست ولويس لوميير Auguste et Louis Lumière" اعتبرت تجسيدا لأفلام كانت تشخص الحياة على حقيقتها وواقعيتها التي كانت مبادئها الفنية والجمالية من الواقع الذي تسير فيه الأحداث، لذلك يرى المنظر الفرنسي "أنري بزّان" أن الواقع السينمائي هو "ليس واقع مادة الموضوع أو واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدوره لن تكون الصورة المتحركة سينما¹". ورغم التنافس الكبير في الإنتاج الأفلام وتوزيعها وعرضها في و.م. وبعض الدول الأوروبية، كان منتجو الفيلم الفرنسيون من بين السابقين في إطار الابتكار الأسلوبى للفيلم، والهيمنة على سوق الإنتاج محليا وعالميا، إلا أن هذا الإنتاج كان مصحوبا بإنجازات الأخوين لوميير لعرض الصور المتحركة الأولى أمام جمهور مقابل أجر يدفعه المشاهدون، حيث تم العرض لأول مرة يوم 22 مارس 1895 في اجتماع لجمعية تشجيع الصناعة الوطنية، عندما أقدموا على مواصلة ترويج الكاميرا التي اخترعها بين الجمعيات الثقافية، وفي 28 ديسمبر 1895 استقر الأخوين لوميير في قاعة الصالون الهندي في بدم في مقهى جران كافيه في باريس، حيث قدموا أول عرض رسمي في العالم يحتوي على عرض برنامج لحوالي 10 أفلام للجمهور، مقابل أجر مدفوع وبواسطة جهاز السينما توغراف الذي كان يتم تشغيله يدويا.

كانت الدهشة تستولي على المشاهدين في الأيام الأولى للسينما أثناء بدء العرض، ومنذ أن جاء قطار الإخوة لوميير اعتبرت بذلك اللحظة التي وجد فيها الإنسان وسيلة للإستحواذ على الزمن متى أراد إعادة

¹ _ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، ط 8، منشورات العويدات، لبنان، بيروت، 1986، ص 33.

إنتاجه في شكل واقعي، حينذاك ولدت السينما كفن جمالي جديد وكطريقة جديدة لإعادة تشكيل العالم المرئي، فإن الأفكار التي أكد عليها الأخوين لوميير جاءت لخدمة مبادئ الواقعية في السينما وبأطروحات واقعية، تمثلت في التأكيد على أحقية التصوير في المشاهد الخرجية ذات مناظر طبيعية وتصوير مشاهد نوعية هادفة، فضلاً على أن أعمال الإخوة لوميير تمثل عنصر الطبيعة بالتصوير في هواء الطلق وتصوير مشاهد وحوادث آنية في حد ذاتها، وقد صور لويس لوميير "وحدات هزلية أخرى في معمله مثل: الحطاب، والحداد، وهدم جدار... إلخ وعالج بشغف الموضوعات التقليدية التي يفضلها الهواة والتي تدور حول متع الحياة العائلية مثل: غذاء الطفل، وبوقال، السمكات الحمراء، وشجار بين الأولاد، والاستحمام في البحر، ولعب الورق، ولعب الزد، وصيد الأربان 'crevettes'".¹

ومهما يكن، فإن تصوير حركات القطارات والناس وخروج العمال من المعمل بعد يوم عمل شاق التي يمكن القول عنها، أنها محاولة لإعادة تمثيل بأشخاص حقيقيين، مع إمكانية مشاهدة تعابيرهم بشكل أفضل مما كانوا يقدمونه على المسرح، وبفضل وجود الكاميرا كأساس لتصوير المشاهد الخرجية، والتنقل عبر أرجاء الأماكن من أجل الوصف الدقيق للواقع.

اهتم صناع الأفلام الأوائل بما يسمى باللقطة المفردة "وفي الواقع يمكن قسمة سنوات ما قبل 1907 إلى فترتين ثانويتين: 1894-1902/1903 عندما كانت غالبية الأفلام تتكون من لقطة واحدة وكانت مما يمكن أن نسميه الآن تسجيلية"² استخدمها الرواد الفرنسيون على أنها أفلام الواقع ذات أسلوب تسجيلي وتوثيقي، بينما يمثل الإخوة لوميير مثالا للاعتماد على فيلم اللقطة الواحدة. وأشهر الأفلام التي عرضها الأخوان لوميير في ديسمبر 1895 هو "فيلم 'القطار يصل إلى المحطة' وامتداده حوالي خمسين ثانية. إن الكاميرا ثابتة تظهر قطاراً يصل إلى المحطة والركاب يزلون، ويستمر الفيلم إلى أن يخرج غالبيتهم في اللقطة. وتصر الحكايات المشكوك فيها على أن القطار المصور سينمائياً لرعب أفراد الجمهور حتى إنهم تزلو تحت

¹ _ جورج سادل، تاريخ السينما في العالم، تر: أبراهي الكيلاني، المرجع السابق، ص 31-30.

² _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 70.

مقاعدهم ليحمو أنفسهم. وهناك فيلم آخر من أخوين لوميير 'العمال يغادرون مصنع لوميير' كان له تأثير مرعب أقل على جمهوره. لقد كانت هناك كاميرا في مستوى العين موضوعة بعيدا بما فيه كفاية خلف الحدث، لكن لا تكتفي بإظهار العمل كاملين، بل أيضا تظهر الباب الذي يبدو كأنه باب جراح والذي منه يخرجون. والباب يفتح حتى يخرج شاغلو المبنى والذين يتشتتون على جانبي الصورة الفيلمية¹، وينتهي الفيلم فجأة عند نقطة يكون فيها العمال جميعا قد ذهبوا، بينما اعتبرت أفلام لوميير من الأفلام التي سحرت الجمهور لا بتصوير مشاهد وأحداث ثابتة، وإنما من خلال تفاصيل عرضية يجد فيها المشاهد الحديث عنها أنها تلفت انتباهه كوجود حركة لأوراق الشجر في الخلفية، وطفل يتناول إفطوره، إلا أن الأفلام في بواكرها لم تتطلب أن تروي قصصا بل أصبحت مجرد التسجيل وإعادة تقديم حركة الأشياء تشخص الواقع، وهكذا إتحدت رؤية الإنسان ورؤية الآلة وأصبحت المصورة caméra عنصرا دراميا يعطي صورة واقعية عن الحياة.

إلا أن أفلام الإخوة لوميير* اتسمت بوجود السرد القصصي للأحداث أثناء عرضهما لجهاز السينما توغراف، فنجد "رش البستاني بالماء" فعلى عكس معظم أعمال الأخوين لوميير التي تصور الأحداث التي يمكن أن تقع حتى في غيبة الكاميرا نجد هذا الفيلم الشهير يسجل مراحل الحدث خاصة بالصور المتحركة. بساني يقوم برش مرجة خضراء، ولد يخطو على الخرطوم، وقف تدفق الماء، البستاني يحدق متسائلا في فوهة الخرطوم، ولد يرفع قدمه، الماء يستعيد تدفقه ويغمر البستاني الذي يطرد الولد ويمسك به ويصفعه² بينما جرى تصوير الفيلم بكاميرا ثابتة، في حين يتجلى الحدث الرئيسي في محاول هروب الولد من المطردة وخروجه من الصورة الفيلمية والبستاني يلاحقه فنشاهد الشاشة سوداء لمدة ثواني معدودة.

¹ _جيو فري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) (السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 72.
* كانت طول أشرطة أفلام الإخوة لوميير لا يتجاوز (18) مترا، وكانت تباع رأسا إلى أصحاب الصالون أو إلى الهواة بسعر فرنكين للمتر واحد والجميل أن بعضها كان يباع ملونا منذ ذلك الحين باليد وبسعر مضاعف. ينظر: صلاح دهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 14.
² _جيو فري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) (السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 72.

وفي فيلم 'غذاء الطفل' "حيث نرى الأب أوغست لميير بثياب النوم، وزوجته وقد وضعت مشدها الحريري المخطط يرمقان إعجاب وحنان ملامح وبصور الطفل الذي يزدرد حساءه ملوفاً بقطعة الحلوى، وتبدو في السطح الأول أدوات تحضير القهوة وزجاجات المشروبات الموضوعة على طبق. وعولج المشهد على طريقة السطح الأمريكي النصفى المجسم لكي يتسنى للمتفرج أن يستمتع بالتعبيرات البسيطة الطبيعية البادية على وجوه الممثلين الثلاثة"¹، وفي فيلم 'حريق البيت' نرى بناء يتصاعد من جميع نوافذه ثم يعمل عمال الأطفال فيحيطون به ويغرقونه بماء خراطيمهم إلى أن تنطفئ النار، وفي 'الحداد' نرى حدادا واقفاً في دكانه، ثم ها هو يلتفت إلى عمله فيضع الحديد في النار إلى أن يحمر ثم يهوي عليه بضربات مطرقة فيشد وتترفع حوله غيوم من البخار لدى إزاله في الماء"²، فوجود الحركة والحياة والطبيعة على الشاشة هو الذي جلب الجمهور إلى مشاهدة تلك الأفلام، وهو الذي قرر نجاح السينما وبقاءها.

ظهر الفن السينمائي عند الإخوة لوميير على أساس مادة توثيقية أسست الأسبقية الفرنسية في الصناعة السينمائية العالمية، لكن منافسهما "جورج ميليس" أصبح المنتج البارز في العالم للأفلام الروائية خلال حقبة السينما في بواكرها الأولى، فقد مزج بين الفانتازيا والخيال باعتباره مسرحياً كان يدير مسرح "روبرت أودان"^{*} في باريس، حيث بدأ مهمته كساحر يستخدم مصابيح كشافة سحرية وكجزء من تمثيله على مسرح روبرت أودان في باريس، فأخرج عدة "أشرطة تحوي أدورا بسيطة في الشعوذة والسحر تغلب عليها الخشبة والحيرة"³.

وفي سنوات العقد الأول من القرن العشرين، أخرج الفرنسي "جورج ميليس" فيلماً صامتاً تحت عنوان "هاملت أمير الدنمرك" سنة 1908، وفيه مشاهد خدع بصرية خفيفة آنذاك. ويعتبر أول فنان سينمائي يكشف إمكانات السينما في السرد الروائي، بينما يعد "أول من جرب التوفيق بين الفونوغراف

¹ _ جورج سادل، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، المرجع السابق، ص 31

² _ صلاح ذهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 141.

^{*} _ كان هذا المسرح معروف في عصره بأعمال الشعوذة والسحر والألات الأوتوماتيكية المضحكة والمسلية أثناء فترة السينما الصامتة.

³ _ المرجع نفسه، ص 19.

والسينما، وهو صاحب فكرة التسارع accélération وغياب الصورة وتصوير المشهد معكوساً 'قطع الزجاج لكأس مكسورة لتجمع لتعيد تأليف هذه الكأس"¹.

ويعد ميليس "أول من وضع لفيلم السينمائي قصة وسيناريو، وأول من صنع فيلماً روائياً، وأول سينمائي homme de cinéma بالتعبير الحديث، أي المخرج والمؤلف وكان ميليس أول من حرك الكاميرا السينمائية حركة خلاقية، بعد أن كانت تتجمد على حاملها، وأول من حقق الحيل السينمائية والإضاءة الصناعية"²، إذ لم يكن يميل إلى التسجيل فحسب وإنما كان يمتحن فن الدراما والفانتازيا، وهذا الإشتغاله قبل ذلك بالتمثيل المسرحي وألعاب الخفة. وبالتالي، تشير النظريات السينمائية إلى أن أفلام الإخوة لومير وجورج ميليس على أنها اللحظة الأصلية للتفرقة بين صناعة الفيلم التسجيلي وصناعة الفيلم الروائي، بينما يمثل كلا من لويس لومير وجورج ميليس من مؤسسي التقاليد الواقعية والإنطباعية في السينما، وهو بتأسيس مدرستين للنظرية الفيلمية، فتهدف:

النظرية الواقعية: إلى تأكيد الجوانب التسجيلية لفن الفيلم، تقيم الأفلام بالدرجة الأولى من خلال الدقة التي تعكس بها الحقيقة الخارجية. من ناحية الطراز يفضل الواقعيون الأفلام ذات تقنيات غير مرئية مع التأكيد على الأشكال والمؤثرات الفنية المختلفة، بالتأكيد على الموضوع المراد تصوير.

بينما تتجه النظرية الإنطباعية في أفلام جورج ميليس إلى التأكيد على الجوانب الشكلية للسينما، بنظرة

أساسها تحقيق التقنية.*

¹ صلاح ذهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 20.

² علي الشلش، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص 16.

* في فيلم 'رحلة إلى القمر 1902' قسم ميليس الحدث في الفيلم إلى ما يقرب من 30 لقطة متفرقة توضح كل منها مشهداً، وأخذ ينقل القصة من مكان لمكان وكانت الكاميرا تتوقف من حين لآخر وسط الحدث لتسمح للممثلين بالإختفاء، كما يحدث في العروض المسرحية. ينظر: ويليام في كوتانزو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هندواي سي أي سي للنشر، مصر، 2017، ص 43.

تنقسم الأفلام السينمائية إلى أصناف وفق مدة العرض المقدمة للجمهور، فنجد مرحلة الأفلام القصيرة وهي الفترة الممتدة من سنة 1895 إلى 1903، تميزت بأفلام تعتمد على لقطة الأساس plan séquence والتي تعني إلتقاط الفيلم دون توقف الكاميرا، نجد ذلك جليا في فيلم 'خروج العمال من مصانع لوميير'، ووصول القطار إلى محطة سيوتات'، فيلم 'الساقى ببلل'، 'وجبة طفل' للإخوة لوميير، وفيلم 'قضية دريفيوس' سنة 1899 و'رحلة إلى القمر' le voyage dans la lune للمخرج جورج ميليس سنة 1902 في السينما الفرنسية.

وفي سنة 1911، أصبح شهرت ميليس في العالم تنوي عندما بدأت أفلام السينما في المرحلة الانتقالية في تقديم نوع مختلف من التسلية، ولم تكن سوى أفلام الغرب الأمريكي التي أنتجها الإخوة "جاستون ميليس" في استوديوهات تكساس، مما تسبب المنافسون في إفلاس شركته سنة 1913، ومن بين منافسيه نجد شركة "الإخوة باتيه" من أهم منتجي الأفلام الفرنسية في الفترة المبكرة، وتأكيد الهيمنة الفرنسية على السوق المحلية والعالمية في السينما العالمية، بعدما إشتت الشركة براءات اختراع الإخوة لوميير سنة 1902 وشركة ميليس السينمائية قبل نشوب الحرب العالمية الأولى، كان هذا هو أول نموذج في مجال السينما لمؤسسة تملرس الإحتكار الرأسي الشامل، حيث استطاع باتيه السيطرة على الإنتاج والتوزيع ومن خلال بناء وإمتلاك دور العرض.

وجدير بالذكر، أن سنة 1902 جسدت فكرة كراء الأفلام عوض بيعها لقاءات السينما، إلا أن هذا الأمر لم يدم طويلا سرعان ما فضلت نخبة من المنتجين البيع على تأجير أفلامهم، وهي ممارسة ساهمت في إستطالة تطور مواقع العرض الدائمة حتى العقد الثاني من تليخ السينما.

ومن بين المنافسين لأفلام الإخوة لوميير وجورج ميليس، نجد شركة باتيه التي اعقبت كليهما، وأصبحت هذه الشركة واحدة من أهم منتجي الأفلام الفرنسية في الفترة المبركة، وكانت مسئولة أساسا عن الهيمنة الفرنسية على السوق بالنسبة للسينما في بواكيرها. وشركة الأخوان باتيه أسسها في عام 1896

'شارل باتيه' الذي اتبع سياسة تعسفية من التكسب والتوسع، وقد اشترى براءات اختراع الأخوين لوميير مع عام 1902 وشركة ميليس السينمائية قبل نشوب الحرب العالمية الأولى¹، سرعان ما نجح باتيه في تصنيع المعدات والشرائط الخام ومن ثم "إنتاج أفلام في استوديوهاته بقينيس التي كانت أكبر وأفضل الاستوديوهات تجهيزاً في عصره. كان هذا هو أول نموذج في مجال السينما لمؤسسة تملرس الإحتكار الرأسي الشامل²"، حيث استطاع باتيه السيطرة على الإنتاج والتوزيع والعرض من خلال بناء وامتلاك دور العرض، حينها عرفت شركته بوصفها الشركة المسيطرة على الصناعة الفيلمية في العالم مع سنوات 1903 إلى 1909. كما توسع باتيه أيضاً في عملياته خرج فرنسا، وكانت شهرة شركته مرادفة من الناحية العملية مع نشأة السينما في عديد من بلدان العالم الثالث وقد أنشأ شركات إضافية في معظم الدول الأوروبية، على غرار شركة في إسبانيا وروسيا، بريطانيا.*

المحور الرابع: مدرسة برايتون البريطانية في حقب السينما الصامتة

يرجع الفضل لمدرسة برايتون البريطانية بإخراج أولى أفلام 'المطرده'، ذلك النوع السينمائي المتفوق نظراً إلى ما يتطلبه من مرونة في السرد، ولأن على الكاميرا أن تنتقل بلا توقف من المطردة إلى من يطرده، فقد عرف 'ألفريد كولينز' في فيلمه 'زواج في السيرة' 1903، كيف يكون أول من يثبت هذه الحرية في وجهة النظر، والتي سيكون على جريفيث أن يبلغ ذروتها بعد ذلك سنوات قليلة، ومنذ ذلك الحين كان شيء الجوهر في السينما قد تم ابتكاره، فلقد حددت أبجدية اللغة واكتشف التوليف الروائي³. بينما بقي نصيب السينما في بريطانيا نوعاً ما "ضعيفاً في تطور السينما رغم أنها لم تنقطع عن الإنتاج منذ سنة 1896،

¹ - جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) (السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 66.

² - ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895/1980، ترجمة: إبراهيم قنديل، المرجع السابق، ص 30

* - من بين الشخصيات التي كان لها أثراً على الصناعة السينمائية في فرنسا، نجد ليون جومون فقد بدأ حياته السينمائية منذ سنة 1897 بإخراجه بعض الأشرطة، وكان همه الأول، أن تكون دعاية صالحة للآلات السينمائية... وتعاقد جومون فيما بعد مع عدد من المخرجين وأخرج إلى الأسواق عدداً ضخماً من الأشرطة أهمها: حياة المسيح 1898، وأخطار الكهول 1899، وشريط رسوم متحركة سنة 1908 من رسم اميل كوهل، هو أول شريط من النوع بالمعنى الحديث للكلمة. ينظر: صلاح دهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 27.

³ - مارسيل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، المرجع السابق، ص 132.

وبعد الوعود البديعة التي أعطتها مدرستها الشهيرة 'مدرسة برايتون'، التي تخصصت في إنتاج الأشرطة القصيرة والأشرطة الإخبارية لحساب بعض الشركات التجارية الكبيرة خاصة، دخلت السينما الإنجليزية في طور طويل من الخمود والسكون دام حتى نهاية السينما الصامتة، حين بعثت من جديد بل وأصبحت أثناء الحرب الأخيرة وبعدها مركز جذب لكبار العالميين، وقفزت قفزة هائلة إلى الأمام.¹

حينها كانت أزمة السينما في بريطانيا "أقل عمقا منها في القارة الأوروبية، فأخذ عدد كبير جدا من أصحاب الردهات الموسيقية يعرضون أفلاما، فالتسعت السينما السوقية forain بسرعة بفضل 'ويليام بول' ذلك الرائد. ولم يلبث أن قلده أمريكي شاب يدعى 'شارل أوربان' الذي طرد من نيويورك جراء حرب 'براءات الصناعية'. فقد شرع ويليام بول بتصوير حوادث حالية أو حوادث تجري في الهواء الطلق، وبدأ عمله في فن الإخراج بفيلم 'الجندي المتطرف' مثله هواة مرتجلون أمام تزيين بسيط. وفي سنة 1899 بنى ويليام بول ممثله حيث أخرج فيه 'آخر أيام بومبي' وبخاصة 'رحلة نحو القطب الشمالي' الذي يبدو أنه أثره الفذ، وقد أشعر هذا الفيلم قبل عشر سنوات بظهور فيلم 'غزوة القطب' لجورج ميليس، ومن الجائز أن يكون هذا الأخير استوحى فيلمه منه.²

ومن بين إحدى المزايا التي تم التأكيد عليها في أعمال ويليام بول، إخراج سنة 1900 فيلما عنوانه 'سباق جنوني في السيلرة في ساحل بيكادلي' صور في الهواء الطلق، واستعمل فيه بصورة شعورية ولأول مرة المصورة المتحركة لتصوير الحركة الدرامية فهو يوهام المشاهد بأنه موجود في سيارة تسير بأقصى سرعة متجنبة بصعوبة أثناء سيرها الحوادث والإصطدامات. ولكن التصوير في الهواء الطلق استعمل بصورة أكثر كمالا من قبل 'ويليامسون و'ج.أ. سميث' وكلاهما من بريغتون حيث كان يعيش المخترع 'فريز غرين' وكانا مصورين على الشاطئ، ثم أصبحا مصوري حوادث حالية، وسبق فريز معرفة سابقة بأفلام ميليس، ومن

¹ _ صلاح دهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 58-59.

² _ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، المرجع السابق، ص 54.

الجائز قبلها، طريقة تطابق الطباعة، استعملها في عمليات لإدواج الأشخاص في فيلم 'إخوة كورسيكيون' 1898 المستوحى من مشجاة Mélodrame لإسكندر دوماس¹.

ومن أشهر الأعمال التي صورت وفقا لأسلوب مدرسة برايتون، فيلم "مهاجمة بعثة في الصين"² للمخرج جيمس ويليامسون سنة 1900، هذا الفيلم "يستغرق زمنا قدره خمس دقائق مقسوم إلى أربع لوحات، ولا يخلو تركيبه من جرأة، حيث يظهر البوكسر أمام باب البعثة ثم يقتحمون وتبدأ المعركة في حديقة المنزل يقتل فيها قسيس الرحلة، وتأخذ زوجته الواقعة في الشرفة تلوح بمنديلها، وبفضل هذه الإشارة يتغير المشهد حيث أبصر البحلة هذه التلوحة فيثورون للدفاع. فيأتي الفرس الجميل الذي يظهر في الحديقة فجأة وتحدث المعركة حيث يقتل بعض الصينيين وتنقذ زوجة القسيس مع ثلاثة من الهلوانيين من الحريق"³. حيث فتح هذا الأسلوب مجالاً رحباً أمام ظهور مختلف الأنواع السينمائية آنذاك، فكانت من بين أفلام المغامرات وأفلام رعاية البقر، واعتبرت هذه الأنواع كلها وسائل درامية أساسية في السينما ظهرت لأول مرة، وأصبح الأسلوب القصصي الذي يعد نموذجاً سينمائياً، كان مجهولاً خرج انجلترا سنة 1900، بينما يعد سميث وويليامسون رائدا الفن السينماتوغرافي.

كما نجح السينمائي الإنجليزي جورج ألفريد سميث في ابتكار تقنية تقطيع المشهد إلى أكثر من لقطة واحدة، أي بإنجاز تقطيع داخل المشهد نفسه مع الحفاظ على تتابع الأحداث "وقد حقق ذلك أول مرة في فيلمه (Grandma's reading) 1900، الذي يرصد فيه طفلاً يلعب بعدسة جدته المكبرة التي تستعملها للقراءة. وبينما يظهر الطفل وهو ينظر إلى الجريدة، يظهر عصفور في قفصه، ثم عين جدته.. إلخ، تنتقل بواسطة قطع مباشر من اللقطات الأولى لكل واحد من هذه الأشياء المؤطرة عبر قناع دائري أسود إلى أخرى أكثر بعداً عن الطفل الذي يتحرك بغرض تبئير موضوع مختلف"⁴.

¹ _ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، المرجع السابق، ص55.

² _ المرجع نفسه، ص55

³ _ حمدو طماس، السينما، الموسيقى والمسرح، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 2004، ص 21.

⁴ _ خالد أقلعي، السينما والجذور، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، 1435هـ، ص64.

وعليه، أخذت فكرة الحركة التي تنتقل من لقطة إلى لقطة مع مقطع مباشر بينهما، "تتطور بشكل سريع، وكانت الأفلام الأولى التي استعملت هذا النمط من (التقطيع التقني) هي (القبض على اللص 1901) و(أطلق النار 1902) لجيمس ويليامسون. ويعتبر فيلم (القبض على اللص) أول أفلام المطرلة، وهو نوع فيلمي لم يكتسب شرعيته بشكل طبيعي إلا عام 1903 حيث بدأ إنتاج مثل هذه الأفلام يعرف حركية نوعية. سينمائيون بريطانيون مثل (الماتشو The motershaws والهاكر The haggars وألف كولينس Alf collins) أنتجوا أفلام مطرلة من قبيل اللص pickpocket، وسطو صيفي جريء Daring Daylight Burglary، و نزاعات الصيد الجائر اليائسة Desperate Poaching Affray وغيره¹.

ومن بين ابتكارات ج. أ. سميث خلال السنوات الأولى من عصر السينما الصامتة، استخدام "مشهد آخر (مدمج في المشهد الأساس) من أجل التعبير عن أحلام إحدى شخصياته أو أفكارها، كما هو الحال مع (سانتا كلاوس 1898 santa claus)، ففي هذا الفيلم نرى طفلين صغيرين يحلمان ليلة الاحتفال برأس السنة الميلادية بالأب نويل الذي يزل من مدخنة بيتهما ويخرج من المدفأة، ويصور هذا الحلم من داخل قناع دائري في الركن الأعلى من صورة غرفة نومهما، وقد استعار هذه التقنية (مثل غيرها من الوسائل السردية) من عروض الفانوس السحري، حيث تستعمل بنفس الطريقة ولنفس الهدف²، ومن ثم أصبحت هذه تقنية رائجة في أفلام تلك الفترة.

بينما يعد خير مثال على الإنجازات التقنية التي استعملها ج. أ. سميث، "تكن في فيلمه المتميز (البيت الذي شيده جاك 1900) the house that jack buil. فإذا كان استخدام الحركة المعكوسة في السينما موجودا منذ اللحظة الأولى، بواسطة التعريض الضوئي البسيط، كما نجد في فيلم الأخوين لومير (هدم جدار 1895)، بحيث تعطي الدهشة الجمهور وهو يرون الجدار المهدم يعود ليشيد من جديد من تلقاء

¹ _ خالد أقلي، السينما والجذور، المرجع السابق، ص 128.

² _ المرجع نفسه، ص 64.

نفسه، فإن سميث قرر إنجاز نسخة مصغرة من هذا المؤثر بشكل مستمر، وقد حقق ذلك بأصعب طريقة ممكنة في فيلمه (البيت الذي شيده جاك)^{1*}.

وعلى هذا الأساس، فإن فكرة تقطيع مشهد متصل إلى سلسلة من اللقطات، جسدت لأول مرة من قبل الإنجليزي ج.أ. سميث في فيلمي (نظرات الجدة 1900)، في هذا الفيلم تأتي التجربة على شكل لقطات أولية من خلال وجهة نظر إحدى شخصيات المشهد الفيلمي و(الطبيب الصغير 1901) في هذا الفيلم تأتي تجربة إدراج لقطة موضوعية أثناء الحركة وفي اللحظات المناسبة "فما يعرف اليوم (بلقطة وجهة النظر) كانت لقطة شعبية الاستعمال، بشكل مباشر، في صناعة الأفلام بكل من فرنسا وأمريكا، فهي تعكس أنشطة تلصيفية مثل: النظر من ثقب أقفال المفاتيح والأبواب المواربة والجدران المشروخة والمناظر... وغيرها. وابتداء من عام 1905 أصبح استخدام مثل هذا النمط من اللقطات أمرا متداولاً بين صناع السينما"².

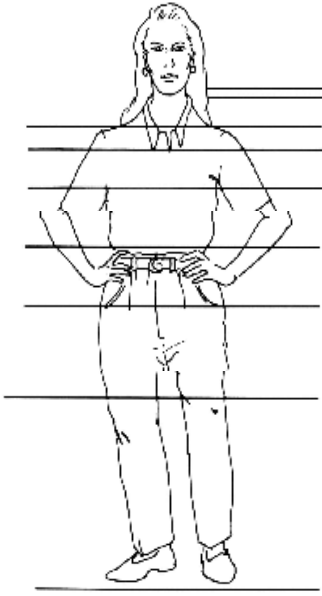
كما يرجع الفضل أيضا لمدرسة برايتون في استخدامهم للقطعة القريبة، والذي اقتبسها فيما بعد المخرج الأمريكي 'إدوين بورتر' واعتمد عليها للمرة الأولى سنة 1903 في فيلمه 'سرقة القطار السريع'. بينما يمثل هذا النموذج شكلا توضيحيا لتدرجات اللقطة القريبة.

*_ وقد تم إنجاز هذا المشهد صورة من نسخة سالبة أصلية مع جهاز خاص مصنوع من قبل سميث نفسه. في البداية (كما يحدث في أيامنا هذه) تسحب النسخ الموجبة انطلاقا من السالب، وتركها تمر مجتمعة من جهاز حيث يلمع نور. ومع ذلك وبفعل خدعة (طباعة بصرية) ينفصل السالب عن الموجب، لتنتطب صورة السالب بواسطة عدسة على الموجب، ما يسمح بأن يسير الشريطان في اتجاهين عكسيين إن لزم الأمر. ينظر: خالد أقلي، السينما والجذور، المرجع السابق، ص 65.

¹ _ نفس المرجع، نفس الصفحة.

² _ نفس المرجع، ص 127.

• تدرجات اللقطة القريبة:



_ لقطة قريبة مفتوحة: يمكن مشاهدة صدر الشخصية.

_ لقطة قريبة: يمكن مشاهدة الكتفين.

_ لقطة قريبة مقطوعة: يمكن مشاهدة الحنجرة.

_ لقطة قريبة مقطوعة جدا: يمكن مشاهدة الذقن.

_ لقطة قريبة جدا: يمكن مشاهدة الحاجب حتى الشفة السفلى.¹

المحور الخامس: الفترة الأولى للسينما الكلاسيكية الأمريكية

لعل العديد من دارسي السينما يضعون مصطلح الفترة الإنتقالية إلى سنوات التي تلت عام 1908، وامتدت حتى ظهور الأفلام الروائية الطويلة، حيث ميز هذه الفترة على مستوى الشكل هو التجريب المستمر في طرق الحكى والوظائف المتغيرة للأدوات الأسلوبية المختلفة، والتي وظفت لخدمة السرد، ومن بين التجارب الأولى التي جسدت الأطر الفنية والتقنية لبدايات السينما الأولى الأمريكية، تجربة المخرج " إدوين بورتر "وتجربة " دافيد وول غريفت " الأمريكيين.

1.5. إدوين بورتر وبدايات المونتاج السينمائي:

في سنة 1903 أخرج الأمريكي 'إدوين بورتر' أفلاما لصالح شركة إديسون السينمائية وكان أبرزها فيلمين أدى إلى انقلاب في الصناعة السينمائية الأمريكية وهما " سرقة القطار السريع "، و " حياة رجل إطفاء أمريكي "، بينما تعد سنة 1903 تاريخ ميلاد الفيلم المتوسط والطويل على يد إدوين بورتر بعدما استطاع إدخال قيمة القص واللصق التي مكنت من إطالة زمن عرض الفن، وكان بذلك ميلاد فن وعلم

¹ _ ينظر: فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 28.

المونتاج السينمائي.

لم يكن هذا المخرج مخترعا لا لفيلم قصصي الذي أبدعه ميليس ولا للتركيب المونتاج الذي اكتشفه الإنجليز، ولكنه استعمل هاتين الطريقتين بصورة كاملة، حيث أدخل رائعته 'سرقة القطار السريع' على السينما جوا جديدا هو فيلم 'رعاة البقر'، بحيث استخدم بورتر بسلوكه "الخدع السينمائية كأداة تقنية مثل الحجاب le cache، الذي قام مقام الشفافات والبانوراميك في اكتشاف مجموعة ذات أهمية درامية مثل (الخيال التي يمتطيها اللصوص أثناء الفرار) وحقق بورتر بعدئذ فيلمه الساحر (ليلة عيد الميلاد) وكوخ العم توم وكان بورتر فيهما أمينا لجمالية ميليس¹."

ولعل ما يؤسس في تطور اللغة السينمائي، وهو حضور فن المونتاج للمرة الأولى في فيلمه 'سرقة القطار الكرى' سنة 1903*، كما استطاع "أن يهذب شكل تقطيع التناوب الذي ظهر في فيلمه لأول مرة، والذي عرف بالمونتاج المتوازي بعدئذ في فيلمه الأكثر شهرة 'سرقة القطار الكرى'، في سنة 1902 وأحدث أول تغيير نوعي في السرد البصري، وذلك في اكتشاف قدرة المونتاج ووظيفته في بناء القصة السينمائية، والإبتعاد عن التتابع المألوف وفقا لترتيب تتابع أحداثها الزمنية. كما أنه لأول مرة، صور في فيلمه 'لقطة كبيرة' ظهر فيها أحدرعاة البقر وهو يوجه مسدسه نحو الجمهور²" حينها سيصاب في حالة هلع ظنا منهم أنه سيطلق النار. ذلك فإن الفيلم "يحافظ على الأسلوب المسرحي كما في أفلام ميليس باستخدامه كاميرا ثابتة تصور كل ما يجري من زاوية واحدة لا تتغير، الأمر الذي سيعتمده بورتر كليا في فلمه التالي 'كوخ العم توم' من دون لقطات كبيرة ولا مونتاج متواز كما لو أنه صنع ذلك في 'سرقة القطار الكرى' عن طريق الصدفة³".

¹ _ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895/1980، تر: إبراهيم قنديل، المرجع السابق، ص81.

*_قدم إدوين بورتر فيلما روائيا 'سرقة القطار الكرى' مدته '11 دقيقة' أخرجه ديبلو جرفيث، ويعد أول عمل روائي في تاريخ السينما.

² _قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010، ص8.

³ _زياد عبد الله، حين أمسكت السينما الزمن في قطار من ظلال، مجلة الفيصل، العددان 485-486، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، المملكة العربية السعودية، أبريل 2017، ص34.

أول خطوة مهمة نحو مفهوم المونتاج جاءت مع إدوين بورتر في فيلمه " حياة رجل إطفاء أمريكي " الذي أنتج مع بداية 1902 وكانت الحرائق وأعمال الإطفاء موضوعا محببا لصانعي الأفلام الأوائل، ففيلم بورتر اعتبر مقاسا لمبادئ الأولية لفن المونتاج حيث استطاع عن طريق تصوير مشاهد عشوائية لحرائق ورجال إطفاء، بالإضافة إلى بعض مشاهد أخرى لبناء فيلما دراميا، فنجد في الفيلم "مزل يتعرض للحريق، تحاصر النيران والدخان الخانق أمّا وطفلها ويقوم رجال المطافي بإنقاذها في اللحظة الأخيرة. لقد استطاع بورتر أن يخلق درامية قوية ومميزة عبر مونتاج التناوب: أي الانتقال من رجل المطافي إلى المرأة المحاصرة وسط النيران. وكانت مثل هذه التقنية، التي يتم بواسطتها تصوير حدث مركب مكانيا وزمنا، طريقة جديدة مختلفة عن طريقة مليه، التي تم فيها ربط مشاهد متتالية، بطريقة يتبع فيها كل مشهد المشهد الآخر¹ واستطاع من خلال هذا الفيلم أن يخلق نوعا من الإستمرارية وخلق إحساس عند المشاهد بتوازي وتزامن أحداث القصة.

قام بورتر في فيلم 'حياة رجل إطفاء أمريكي' بربط اللقطات ببعضها البعض، ونتيجة لذلك يشعر المتفرج أنه يشاهد حدثا واحدا متصلا، وبذلك مزج بورتر بين أسلوبين في صناعة الفيلم، حيث ربط لقطة حقيقية بلقطة تمثيلية من الاستوديو دون قطع واحد في سير الأحداث، وعليه يقوم بورتر بالقطع عند نقطة معينة في حركة الأحداث، للتأكيد على لقطة قريبة لجرس إنذار الحريق وهو يدق.

وبالتالي، فإن المعالجة الأسلوبية في بدايات السينما الأولى تميل إلى تصوير الحدث كاملا من منظور ثم إعادته من منظور آخر، كون أن التداخل الزمني يعتبر دليلا يؤسس على أسلوب السينما في بواكرها الأولى، تقوم على رؤية مميزة وتأثير أشكال بصرية أخرى حدثت في الزمن ذاته، هذا ينطبق بالأساس على مشهد إنقاذ الأم وطفلها من المبنى المحترق مرتين، من داخل المبنى وخرجه.

¹ -قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، المرجع السابق، ص 7.

أما في فيلم "سرقة القطار السريع"، يتعقب بورتر عصابة من مجرمي الغرب الأمريكي يسرقان قطرا، ويقطع الفيلم التعاقب الزمني للحدث بلقطة خرج السياق تصور إنقاذ عامل التلغراف الذي كانت العصابة قد قيدته من قبل، وبعد ذلك يقدم بورتر خطأ ثانيا للحدث يظهر فرقة المطاردة وهي تتعقب اللصوص، بينما يشير مؤرخي السينما عادة إلى هذا المثال باعتباره نموذجا مبكرا للمونتاج المتوازي، الذي يظهر خطين للحدث السردى يحدثان في الوقت ذاته، إذ كان هذا التغيير في موقع آلة التصوير أثناء المشهد الواحد أشبه ببداية الثورة في التعبير السينمائي. كان ذلك في العام 1903، وعد الفيلم الأول الذي أسس لنوع أفلام 'الويسترن' أي أفلام الغرب¹.

وعليه، كان بورتر رائدا بشكل خاص في تحديد عناصر السرد السينمائي مثل المونتاج الخطي والعناوين بين المشاهد، بينما كان ملتصقا بسمات متفردة من السينما المبكرة مثل التراكب الزمني والمواجهة المباشرة للكاميرا من جانب الممثلين. ومن بين أفلامه أيضا نذكر "فيلم" كوخ العم توم "و" موظف بيع الأحذية السعيد"، هذا الأخير جسد أطر اللقطة القريبة الشهيرة التي وظفت (لقدم ترتدي جوربا)²، وأفلام قصيرة في عصر النيكولوديون مثل "مريض بحب السرقة" وفيلم "حلم عفريت شطيرة الجبن" سنوات 1906.

2.5. دافيدوول غريفت والتراكيب الملحمية في السينما الروائية:

"سيكون على السينما أن تنظر غريفت وفيلمه 'مولد أمة' سنة 1915 لكي يحرر السينما من البنية المسرحية، ويعلمها فنا يمتلك أدواته التعبيرية والسردية الخاصة معلنا السينما فنا مستقلا قائما بذاته"³. وبناء لما تقدم ذكره، قام غريفت من تطوير تقنية السرد والإخراج بمفهومه المسرحي من خلال إتصاله برواية القرن التاسع عشر ومسرح القرن التاسع عشر، وكان اكتشافه الأساسي هو تقسيم المشهد

¹ - قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، المرجع السابق، ص 8.

² - باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شومر)، تر: أحمد يوسف، ط 1، ج 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص 305.

³ - ينظر: زياد عبد الله، مجلة الفيصل، العددان 485-486، المرجع السابق، ص 34.

إلى أجزاء صغيرة، أي عناصر مقسمة غير كاملة بذاتها فيعاد تركيبها من جديد "بينما كاميرا بورتر تسجل الحدث عن بعد (أي لقطة عامة)، أوضح جريفيث أن الكاميرا يمكنها أن تلعب دورا إيجابيا في حكي القصة، وعن طريق تفتيت الحدث إلى أجزاء قصيرة وتسجيل كل منها بأنسب وضع للكاميرا استطاع أن ينوع درجات التأكيد من لقطة إلى أخرى، متحكما بذلك في التركيز الدرامي للأحداث مع تطور القصة"¹، واستطاع بذلك أن يؤكد على ما يرد من خلال تكوين الصور وإطلرها عن طريق مكان الكاميرا وحركاتها، ومن ثم كيفية تجاوز الصور وسرعة وإيقاع تقطيعها.

سنة 1915 حقق الفيلم الطويل (أكثر من 80 دقيقة) "مولد أمة" نجاحا كبيرا حيث استطاع هذا الفيلم أن يسترسل في السرد السينمائي، إضافة إلى كون هذا الفيلم نقطة تحول في الصناعة السينمائية، حيث اتجهت نحو الأفلام الجادة التي لا تكتسي طابع المغامرة في التلويح وذكر وجهات النظر الخاصة بالمخرج والمؤلف، إضافة إلى التطوير الكبير في فنيات المونتاج.

تتناول أحداث فيلم "مولد أمة" موضوعات من التلويح الأمريكي، فإن أفلاما مثل هذه ساعدت عن تأسيس أفلام مبهرة وضخمة وعالية التكاليف، وفائقة التميز فتم انتقاء عرضها في المسرح التقليدية، والقصور السينمائية الفاخرة، والتي تزيد عددها آنذاك في المدن الكبرى، فقد وضع جريفيث في هذا الفيلم "كل مهلاته وسيطرته على فن السينما وعلى مشاعر المشاهدين التي تعلمها خلال السنوات السبع السابقة، ليقدم ترجمة بصرية ضخمة للحرب الأهلية ترى فيها الأحداث التلويحية الكبرى بالتوازي مع أثرها على حياة الأفراد. إن مولد أمة قد فرض على الواقع بقوة إدراكا صريحا وتاما لإمكانات الفنية للسينما"²، بينما لم تقتصر ابتكارات المخرج غريفيث على استخدام الكاميرا والمونتاج فحسب، بل احتوت اكتشافاته أيضا لأهمية الضوء وتوظيفه في الفيلم السينمائي ومن ثم مهلاته في استخدام المؤثرات الضوئية في أفلامه.

¹ _ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895/1980، تر: إبراهيم قنديل، المرجع السابق، ص56.

² _المرجع نفسه، ص59.

تتوازي حياة غريفت الفنية مع تطور السينما الروائية، فقد كانت خطواته هي الخطوات التي انتقلت فيها الأفلام من الأفلام القصيرة إلى الأفلام الروائية الطويلة المبهرة، ومن صناعة الأفلام في أكواخ إلى نظام الاستوديو الكلاسيكي، واعتبر أن "الكاميرا يمكن أن تلعب دورا إيجابيا في سرد القصة. عن طريق تقسيم الحدث إلى أجزاء صغيرة وتسجيل كل منها من أنسب وضع الكاميرا، تمكن جريفيث من تنويع التأكيد الذي يريده من لقطة إلى أخرى وبالتالي التحكم في التكثيف الدرامي لأحداث أثناء تقدم القصة"¹، وقام أيضا بتنقيح إعداد اللقطات وتكوين القصة وعلاقة المشاهد ببعضها البعض، وإيقاع المونتاج من أجل بناء الشخصية والتشويق والعلاقات المنطقية بين الزمان والمكان.

قامت أفلام "مولد أمة" و"التعصب"^{*} بالاستغلال الكامل لرسالة السينما في بواكرها الأولى لتقنيات حكاية القصص، بما في ذلك القطع المونتاجي المتبادل والمونتاج الإيقاعي والتلاعب بالميزونسين ويشير المنظرون المهتمون باللغة السينمائية إلى حجم لقطاته وطرق إنتاجه بوصفها علامات مهمة في تطور نظام الشفرة السينمائية، بينما ينظر الآخرون إليه بوصفه أحد المصادر الأساسية لبناء النمط الفيلمي في السينما، كما استخدم "التكنيك السينمائي والإثارة في السرد الروائي في أعمال المخرج جريفيث من سنة لأخرى في مجموعة أفلامه القصيرة الأولى. وقد أدرك جريفيث في بداية عهد السينما الصامتة أن منحى اللقطة السينمائية هو الذي يقرر علاقة الكاميرا بها بدلا من التقليد الذي كان سائدا آنذاك، وهو اللقطة الواسعة أو البعيدة. واكتشف جريفيث أن المضمون العاطفي للمشاهد السينمائي، وليس موضوع المشهد، هو الذي يقرر الموقع الصحيح للكاميرا في اللحظة المناسبة"² بينما لم تقتصر ابتكاراته على استخدام الكاميرا والمونتاج، وإنما عملت على اكتشافه لأهمية الضوء في أفلامه، ومن ثم مهلاته في استخدام المؤثرات

¹ _ ملرلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة -مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، المرجع السابق، ص27.

^{*} _ يقفز جريفيث في فيلم التعصب بشكل مستمر إلى أربعة زمنية أمكنة مختلفة: حقبة النرو في بابل، عاطفة المسيح، مذبحه الهوغونيتيس، والولايات المتحدة في الوقت الحالي لإنتاج الفيلم. هذا النوع من المونتاج، زمن مكان مختلف، أحداث في الوقت نفسه وبالتالي، إنه النموذج للمونتاج المتوازي. ينظر: فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، ص345.

² _ حمود الزواوي، روائع السينما، ط 1، ألهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2114، ص212.

الضوئية أيضا.

على نقيض بورتر، فإن غريفت حرر الكاميرا من التقاليد المنظور المسرحي بتفكيك الحدث داخل المشهد إلى لقطات مختلفة عديدة، وتوليف هذه اللقطات تبعا لإيقاعات العاطفية والسردية للحدث. لقد اكتشف جريفت قدرات وإمكانيات المونتاج في الأفلام التي صنعها لشركة بيوجراف ما بين 1907 و 1913، خاصة استخدام التطابق بين اللقطات لتحقيق الإستمرارية حتى يوصل اللقطات بشكل واضح، وتبعا لسماتها الدرامية والحركة عن طريق تقنية القطع بين اللقطات الذي يعزز الدراما بمفهومها العام، وامتد باستخدامه المرن للمونتاج* من خلال الإستمرارية والقطع المتبادل في أفلامه الملحمية مثل مولد أمة 1915 والتعصب 1916، كما ملاحظ الإنتشار الواسع للمؤسسات السينمائية في السنوات الأولى كفيثاغراف للمنتج إيديسون سنة 1908 إضافة إلى بيوجراف التي ساهمت في إظهار المخرج جريفت لفيلم 'مغامرات دولي' سنة 1908، وصولا إلى مؤسسة يونفرسال سنة 1912 ومؤسسة فوكس سنة 1914.

المحور السادس: الكاليجرية الألمانية وإرهاصات التجريب السينمائي

يشخص الفنان واقعه عن طريق المنجز الإبداعي ليكون الوسيط التعبيري إنعكاسا لذهنه، فلا يستطيع أن يجد حريته إلا من خلال السينما التجريبية أو سينما الطليعة التي تؤسس لتكوين جديد للغة السينمائية، هذا التأسيس يجري وفقا لمنطق التجريب الذي يبحث في الفن وتداعياته، حينها لم يقتصر بحث الحركة التعبيرية في المجال الأدب والفنون التشكيلية فحسب، بل لاقت دينامية كبيرة في المنجز الإبداعي على غرار فن السينما، يعود هذا الأمر إلى أن التعبيرية في السينما كمثيالاتها من الحركات الفنية أخذ نشوئها في أحضان الحركة التعبيرية التشكيلية الألمانية.

* _اشتهر غريفت من خلال تقنية المونتاج التابطي وهو التوليف أو المونتاج المتقاطع، والمونتاج المتقاطع هو تناوب قطع ذهبيا وإيابا بين خط حدث إلى آخر، يعطي إنطباعا بأن حدثين أو أكثر منفصلين مكانيا لكنهما مرتبطين في الحكاية يحدد ثان في آن واحد. ينظر: ملرلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة -مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، المرجع السابق، ص31.

إن اهتمام السينما التعبيرية على أسلوب التنافر والتكثيف والإنفعال العنيف والتشويه في الصورة الفيلمية، هو دليل على أن الفنان لم يعد حينها متفرجا متأملا بل أصبح مشركا فعالا. لذا فالمنظورات المحرفة، والتضخيم وتحريف المبالغ في اللون والشخصية والديكور، والأشكال التي تصور ذات مظاهر وأحجام شاذة، تهدف جلها إلى إنتزاع المتفرج من الشكل المألوف إلى الشكل اللامألوف والجوهري. وعليه، تكمن جمالية السينما التعبيرية بالغوص في الواقع لإكتشاف الحقيقة الباطنية عبر التركيز على أولوية الشكل (الصورة) على المضمون، ومن ثم التركيز على المزاج النفسي المرتبط بالفنان التشكيلي والمتفرج. هذا يؤسس على الإنجذاب نحو السر الكامن وراء المظهر الخارجي المألوف والشائع عند مخرجي السينما التعبيرية.

ربطت فكرة الطليعة (فيلم الفن) في أوروبا معا الأقسام العديدة المعرضة لسينما الجماهير العريضة، وفي الوقت نفسه نجد أن ظهور الواقعية السيكلوجية الروائية في فن السينما، أفضى إلى انحرافها التبريجي عن الطليعة الفنانين المعادين للسرد الروائي الذي كانت قصائدهم السينمائية أقرب إلى فن التصوير والنحت عن الدراما التقليدية.

ولعل من العوامل التي أثرت في أسلوب الفيلم وأعطت الفضل في بداية السينما التعبيرية، فيلم للمخرج روبرت واين Robert Wiene "عيادة الدكتور كاليغاري" سنة 1919، فهو "يزخر بالكثير من الملامح التي يعتبرها المؤرخون في حقل السينما سمة مميزة لهذا الأسلوب، بينما يتخذ أسلوبا يتسم بطابع غير مألوف باعتباره يمثل الملامح الحركة التعبيرية فيضفي تشويه الأشكال تجسيدا ماديا ملموسا التشوهات في المناظر الداخلية والخارجية التي تفقد تعامد مستطيلات المألوفة، وتمثل السقوف بزوايا حادة بشكل بارز، وألواح النوافذ الزجاجية معقوفة، وتنحدر الجدران بطريقة خطرة، والأشجار على طول الطريق ملتوية

تجريدية¹، فجاء عالم التناقضات في فيلم 'عيادة الدكتور كاليغاري' للمخرج روبرت واين، تحقيقاً لمصطلح "الكاليغرية caligarisme" في السينما التعبيرية، فكان ارتباطها وثيقاً بالحركة التعبيرية الألمانية في الشعر وعلى الخصوص فن الرسم، بينما يكمن تأثيرها في تحقيق النوق الجمالي في السينما "قريباً من التعبيرية التصويرية، وسميت هذه الزعة الجمالية بالكاليغرية بسبب النجاح الهائل الذي حققه الفيلم، فالديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز جداً والتي تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى عدم التوازن في محتوى الصورة، وأداء الممثلين مبالغ فيه وطابع الوجه يدعو إلى القلق، كل ذلك أثر على ما نسميه أحياناً بالتأثير التعبيري بل فيما ذلك الفيلم الأسود"².

ويتضح مما سبق، أن السينما التعبيرية* جاءت بلغة الافصح عن الأشكال، والألوان، والأحجام، والأضواء، والظلال كأساس لبناء العمل الفني الإبداعي، وعن قيمة فنية يحس بها الفنان التشكيلي في نقل مشاعره إلى الآخرين، هاته الأشكال الفنية التعبيرية ساهمت بحد كبير عند الفنان إلى إنتقال الشحنة الداخلية لديه إلى الخرج كي يتأثر بها غيره، ويعتبر المخرج روبرت واين صاحب الفضل في ظهور التعبيرية في السينما عن طريق الأسلوب البصري المتبع في الرؤية الإخراجية، "وإستخدام القدر الكبير من الوسائل التخيلية والتوكيز على المزاج النفسي أكثر من الشكل المادي المحسوس، بينما يتأتى ذلك عن وجود الأشكال القوطية، والمناظر العتمة، والظلال المركبة من عدة ألوان مختلفة"³.

¹ _بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما: دراسة مقارنة لنماذج عالمية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص سنوغرافيا فنون العرض، كلية الآداب واللغات، جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018/2017، ص 178.

² _ Marie Thérèse journot, Le vocabulaire du cinéma, Armand colin, paris, 2006, p14-15.

* _نجاح مبكر لهذا النوع من الأفلام جاء مع فيلم تلميذ براغ (1913)، عن سيناريو كتبه وأخرجه ممثل شاب من راينلرت يدعى بول فينيغر، وقد شاركه الإخراج ستيلان راي..بيروي الفيلم حكاية مرعبة عن انحدار رجل نحو الجنون، الأمر الأكثر أهمية هو أن هذا الفيلم فتح الطريق أمام سلسلة من أفلام الرعب في ألمانيا، وعرف السوق على أسلوب بصري يمكن أن نعتبه شبيهاً بالفيلم التعبيري، وقد أشار بول كوك: إن كان كاليغري أبا للسينما التعبيرية، يمكننا أن نعتبر طالب براغ أبا لكاليغاري. ينظر: إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: نيز الحاج، د.ط، منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2013، ص 53.

³ _بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما: دراسة مقارنة لنماذج عالمية، المرجع السابق، ص 180.

توالت الحركات الفنية في القرن العشرين بشكل كبير، حيث شهدت تطورات وتغيرات واضحة في الفكر الأوروبي خاصة في مجال الفن بشكل واضح، فقد تحرر الفنان من التقاليد الفنية التي كانت متبعة في المدارس السابقة ورفض بذلك مبدأ محاكاة الواقع، حينها لم يعد يتقيد بأشكال المرئيات وألوانها فسعى إلى تحقيق نظم التجديد والإبداع في مجال الفن.

كان الفن التشكيلي مرتبطاً بالواقع المرئي، " فلم تعد الصورة عندها نقلاً عن الطبيعة وإنما هي تصوير عالم جديد خرج إحساس الفنان يعبر عن طريق الأجسام المكعبة، والأسطوانية، والمخروطية وغيرها، فتحول بذلك كل شيء إلى أشكال هندسية بفضل نظم الإبداع الفني"¹. وعليه، جاءت الحركة التكعيبية رافضة لمبدأ محاكاة الأشكال الطبيعية، ومتجهين إلى إختزال هذه الأشكال إلى منحائها وأصولها الهندسية وإعادة صياغتها بأسلوب جديد بعيد عن عناصرها الأصلية، بينما كانت العلاقة النسبية في جسم الإنسان معياراً جمالياً في العمارة، والنحت، والتصوير لا سيما في مجال هندسة الديكور، وأضحت الأشياء أشكالاً هندسية مجردة في شكل مكعب، وكرة، ومخروط وغيرها من الأشكال التي جعلت الفنان التكعيبى يقوم بعمليات التركيب والتحليل وفقاً للمعطيات القبلية.

في نص كان ظهوره في مستهل سنة 1921 من مجلة سينيا revue de cinéa، يستشهد الناقد السينمائي الفرنسي "مارسيل ملرتن Marcel Martin" عن أول فيلم تعبيرى في فرنسا بعنوان 'من الفجر إلى منتصف الليل De l'aube à minuit' للمخرج "كارل هاينز ملرتن Karl Heinz Martin"، يعتبر بذلك "أول فيلم تعبيرى تكعيبى به مناظر وكل الأشياء مكورة ومصغرة بشكل مفرط، والشوارع المقلوبة رأساً على عقب، ورجال يصرخون كالمجانين، كل روح البطل مفصلة ومنقولة إلى أشياء وأشكال في جو داخلي للفيلم"².

¹ _بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما: دراسة مقارنة لنماذج عالمية، المرجع السابق، ص 192.

² _مارسيل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، المرجع السابق، ص 65.

وفي سياق آخر، إهتم مخرجون بإبراز الجانب الجمالي من خلال التأثير السيمفوني لحركة الأشكال التجريدية بالإعتماد على القطع والإيقاع والتوقيت السليم، وهي إحدى مبادئ المخرج "هاينز ريختر" في فيلمه "'التضخم' Inflation" سنة 1927، إذ يستند إلى مبادئ الحركة من خلال تركيزه على الديكور المستخدم في الفيلم كغاية فنية وجمالية، نتج عنها استخدام التأثير البصري للديكور بالإعتماد على الجمال الحركي الموسيقي¹، مثل فيلم "الإيقاع 21" لهاينز ريختر سنة 1921، فيصبح التشكيل البصري في فيلم الإيقاع 21 وفيلم التضخم لدى المخرج هاينز ريختر أساسا للفن التجريدي الهندسي الذي يعتمد في بعض جوانبه على المنظور الحسي.

وفي محاولات تجريبية أولى وبلغة الدراما، أخرج الفنان السويدي "فيكنج انجلنج" سنوات 1916-1917 مسلسل تم بأسلوب الرسوم الصينية في سويسرا، وهي تجارب المتعاقبة بدأت كأبحاث فاحصة بين التناغم الموسيقي والتشكيلي، فأضفى أولى محاولاته السيمفونية المميزة، وهي تحليل فريد لفن النغمات والخطوط الدقيقة الحدسية التي شكلها الفنان التكويني، وفلسفة برجسون في الديمومة، ونظرية كاندانسكي عن الحساسية الحشوية الجمالية. وتبدت لأول مرة في عرض جماعة نوفمبر الشهيرة (برلين 1920) لأفلام تجريدية لفناني البوهلوس المهتمة بالتجريب في مجال العمارة مثل أعمال: هاينز ريختر، والتمان رتمان، روني كليرو والعرض الخاص بالتمثيلية الخفيفة من إنتاج هرتشفيلد ماك، وفيشينجر وتأثيراته المتمثلة في توفلم الإيقاعات اللونية مع موسيقى فاجنر وباخ.

وضمن تأثيرات الحركات الفنية الأخرى في السينما التعبيرية، نجد أعمال المخرج "فريتزلانج Fritz Lang" من المخرجين الذين "طوروا أسلوبا جديدا من خلال استخدامه للتعبيرية والإضاءة والمونتاج، وأثره واضح في توجهه السينمائي من خلال الفن والعمارة"²، فكان من أفلامه "الدكتور مابوس" سنة 1922،

¹ _ بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما: دراسة مقارنة لنماذج عالمية، المرجع السابق، ص 220.

² _ المرجع نفسه، ص 209.

وفيلم "نيبيلوغن عن موت سغفريد" سنة 1924*، إلا أن إجهاده في التشكيل المعماري والهندسي لديكورات المدينة تبقى أحداث معاصرة لكل زمان ومكان، وتبقى تقنيته المتقدمة تدهش المخرجين اليوم وتجعل منه أحد أبرز الأفلام التي شكلت محطة هامة في تاريخ السينما عبر فيلم "ميتروبوليس Metropolis" سنة 1927، بحيث "ينقل المشاهد إلى عالم الخيال عبر ديكورات مذهلة، فيجمع بين الفانتازيا والخيال والنقد الاجتماعي"¹.

وفي سياق مغاير، نادى أصحاب الاتجاه السريالي بالتححرر من قيود القيم الاجتماعية والأخلاقية التقليدية، واعتبرت الحرية الجنسية ضمن أولويات العمل الإبداعي، كون الأحلام محورية كموضوع أساسي للفنانين السرياليين، وفي أواخر عشرينيات القرن العشرين، أعطى المخرج "لويس بونويل" تحولاً في نظم الإخراج السينمائي بإخراجه فيلم "كلب أندلسي Un chien andalou" سنة 1926 ومشكلاً مبادئ الحركة السريالية كالصدمة، والرعب، والحلم، والجنس، واللامنطق، إذ يقدم بونويل فيلمه "مدعوماً بسلفادور دالي ومشركته في الفيلم كصاحب للأفكار، وكسيناريست في نفس الوقت. وهو ما يؤدي في نهاية المطاف إلى بلوغ النروة السريالية عبر التطرق إلى الكثير من العناصر الغريبة، ودمجها مع الواقعية التقليدية، والمتمثلة في الكثير من العناصر المفهومة للمشاهد التقليدي أو المعياري. في الحقيقة، يمثل الفيلم ثورة بشكل من الأشكال بالنسبة للجمهور القديم، والبعيد عن التعقيدات، والغرائب التي شملت البيئة السينمائية في عصرنا الحالي"².

ليعتمد الإخراج السريالي* في أسسه على مبادئ الشكل أكثر من المضمون، فتحقيق التكامل والتشكيل

* _ يمثل هذا الفيلم حرفة في تصميم الديكور والمزائين في فيلم لانغ، في الغابات البدائية التي تفتتح الأحداث، يتسلل الدخان والضباب عبر الأشجار كإشارة إلى أن القوة الحية للأرض تتخلل وتحرك كل الكائنات التي تعيش هنا. ينظر: إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: بزن الحاج، المرجع السابق، ص 82.

¹ _ بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما: دراسة مقارنة لنماذج عالمية، المرجع السابق، ص 209.

² _ معتز عرفان، مدخل إلى السينما السريالية، دار عرفان للنشر، د.ب، 2020، ص 12.

* _ إذا أردنا أن نحصل على عمل سريالي خالص، فمن الممكن أن نتحدث عن فيلم "العصر الذهبي" للويس بونويل، حيث يعمل الرجل على طرح الكثير من الأفكار المحورية ضمن أسلوب سريالي ساخر، وهو ما يظهر عبر عرضه للأمور الجنونية المرتبطة بالعصر الحديث، والأخلاقيات الخاصة بالطبقة

في الميزونسين، يتعلق بالأساس لوجود اللقطة والمونتاج كي لا يؤثر على بناء سرد الفيلم وإنما على كيفية فهم المتفرج للقطات، بينما يتعلق الإتجاه الميزونسيني على وجود الغرابة المقصودة في الأفلام السريالية، فهي تستغل الأسلوب السريالي بغية تفكيك الأشياء لتوحي بعدم الإنسجام والترايط، مع تأكيد على عنصر الذات في فلسفة 'أنري برايتون' ونظريات 'سيغموند فرويد' في التحليل النفسي وإجتهاداته في إضاءة مبدأ اللاوعي وتفسير الأحلام، ضمن المتركات الأساسية لحركة الطليعة في السينما التعبيرية.

المحور السابع: البواكر الأولى للسينما السوفيتية

اهتمت الصناعة السينمائية السوفيتية بكل ما له علاقة بالميلودرامات العاطفية والأفلام العاطفية وهزليات المهرجين الفرنسية وأفلام الإثارة والقصص البوليسية، بالإضافة إلى الإستناد لنمط من الأفلام الذي كان يهدف بالأساس إلى تشخيص الأرواح والشرطيين، بينما تجلى تناول الفني للسينما في عدد قليل من الأفلام الأولى الطليعية في روسيا بدءا من سنة 1913 في أعمال الشاعر 'فلاديمير مايكوفسكي' وفيلمه "دراما في الملهى المستقبلي 13"، وبعد عدة سنوات أخرج مخرج 'ياكوف بروثازانوف' فيلما عن رواية تولستوي "الأب سيرجيوس" والذي اهتم بالأداء التمثيلي والمناظر وأسلوب الحكيم والمعالجة النفسية.

أعطت ثورة أكتوبر سنة 1917 للسينما بعدا جديدا من الناحية الاجتماعية والتربوية، كما قال زعيم الحركة الشيوعية آنذاك لينين: 'تعتبر السينما من بين جميع الفنون أهمية بالنسبة لنا'¹، هذا راجع إلى تطور منحنى الصناعة السينمائية السوفيتية بإنشاء مدارس للسينما في الإتحاد السوفيتي، مع إنتاج لأفلام قصيرة دعائية وتحضيرية بهدف نشر الدعاية الثورية في كل أقطار الأراضي السوفياتية.

الرجوزية، والنظام الذي تتبناه الكنيسة الكاثوليكية. وفي نفس الوقت، نجد البيئة الكلية للعمل في حالة من الإعتماد على العنصر السريالي عبر تطبيقه بين الحين والآخر بصورة ظاهرة، وجليّة. يركز العمل على العلاقة بين رجل وامرأة، والعقبات التي تحول بينهما، وفي نفس الوقت، يقدم العديد من الكادرات الغربية المعورة عن صراع بين اثنين من سرطان البحر ضمن أسلوب وثائقي غريب، وحالة من الضباب المسيطرة على الأجواء، وظهور غريب لعدد من الحيوانات، وحالة من السردية الغربية. ينظر المرجع نفسه، ص 41.

¹ تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ط 1، لجنادية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص 27.

إلا أن ظهرت نخب فنية في مجال الإخراج السينمائي السوفياتي، تبنت أفكار المخرج 'فيسفولد ميروولد' في الأداء والإخراج مع بداية العشرينيات ضمن نشاط أستوديو ميروولد الفني، كالمخرج 'نيقولاي أوخلو بكوف'، 'سرجي بوتكيفيتش' و'سرجي ايزنشتاين'، هذا الأخير قدم فيلما روائيا صامتا سمي بفيلم 'الإضراب' سنة 1924، إذ يعد بداية الحقيقية لفترة تطور السينما السوفيتية الصامتة، وكان ضمن إنجازاته أن تخلص عن الهيكل السردى التقليدي كما كان متداولاً عند جريفيث وإدوين بورتر، معوضاً ذلك بشكل العرض التاريخي المتسلسل للأحداث، كما تخلص عن البطل التقليدي وجعل من الجماهير بديلاً عن ذلك وبشخصية رئيسية، كما استخدم عناصر واقعية وحقيقية كالشوارع والعمال والمصانع... إلخ.

لقد استمد إيزنشتاين مفهوم المونتاج كثيراً من فن التلصيق التكعيبي بأكثر مما استمده من ديفيد غريفيث وإدوين بورتر، وأصبحت أفلام سرجي إيزنشتاين تعنى بطابع الرمزية، مشكلة مفردات على أساس لغة سينمائية فكرية، وذلك لإدراكه أنه متى استطاع صناع الفيلم أن يعملوا على دمج لغة السينما مع لغة العقل في عمل فني متكامل*. لتعتبر الشكلانية أو الشكلية formalisme من المذاهب المؤثرة في ميدان النقد الأدبي في روسيا من خلال الفترة الممتدة بين العام 1910 و1930، وهي تشمل عدد من أعمال المفكرين الروس ذوي التأثير الكبير على الساحة الأدبية أمثال: فيكتور شيكلوفسكي، ويوري تينيانوف، ورومان جاكوبسون، وذلك يرجع إلى جهودهم التي بذلوها للتأكيد على خصوصية لغة الشعر والأدب والفن وتؤسس لركب العلاقة الترابطية التي تحاكي الفكر الشكلاني وعلاقته بالفنون، "ولعل ما يبرر العلاقة التي تربط الزعة الشكلية في السينما بالأدب، وهو أن الزعة الشكلية السينمائية مستقاة من نظرية الأدب، بعد

* لم يعد التقسيم الثنائي التبسيطي بين التعبيرية والواقعية قائماً، وبالنسبة لإيزنشتاين كان من الضروري تدمير الواقعية من أجل الإقتراب من الواقع. والجوهر الحقيقي لنظام السينما عنده ليس العلاقة بين الفنان ومواده الخام، وإنما علاقة الفنان بجمهوره وعلى العكس، فإن فيلم بوتومكين 1925، بالغ الشكلانية والتجريد، قد يدمج المتفوج في عملية جدلية، بدلاً من إغراق هذا المتفوج في تجربة عاطفية محسوبة مسبقاً. ينظر: جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلماً: الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص403.

ضبطها بدقة على الإمكانيات التاريخية والتقنية للوسيط السينمائي¹.

تحدد الأبعاد الشكلانية الروسية والذي "إبتعته إيزنشتاين عبر أفلامه مثل 'أكتوبر' و'الإضراب' والمرعة بولتمكين' و'إيفان الرهيب'، والتي إنطوت على كشوفات مهمة في الفيلم وإضافة للنظرية الشيء الكثير، إضافة إلى أنها تجريبية بكل المقاييس، فكانت الفكرة المسيطرة على إيزنشتاين هي أن فن السينما هو أكثر الفنون تأثيراً في الإنسان²". ولذا اعتبرت السينما تراثاً فنياً في الثقافة السوفيتية في مجال الأدب والفن والعلم، ومن ثم كنشاط ومستوى ذهني كان ينقل أكثر الأفكار تعقيداً لفن الفيلم.

لعل الإشتغال على التلرخ في سينما إيزنشتاين يعني حضور العمل الإبداعي لمختلف الأساليب، وموضوعات، وجماليات، وأشكال، ومضامين، وإقتباس، وإستلهام خدمة لتشكيل أو مواصفات السرد، أو التخيل، أو ما هو جمالي وأسلوب في الفيلم السينمائي، أو لتأكيد على أحقية إنتساب الفيلم إلى ثقافة أو هوية أو جهة وفقاً لبيئة معينة، فيقول سرجي إيزنشتاين في مذكراته: "يبدو فيلم 'المركبة بولتمكين' من الظاهر أنه تلرخ للأحداث، ولكنه يترك تأثيره في المتفوج كدراما. والسر في هذا التأثير يكمن في الخطة التي بينها متمشية مع قوانين التكوين الصلرم للمأساة في شكلها التقليدي المكون من خمسة فصول. أخذنا الأحداث، كحقائق غير منمقة أولاً، ثم قسمناها إلى خمسة فصول مؤسية، وربطنا الحقائق نفسها ليتكون منها كلا متتابعاً يطابق عن قرب متطلبات المأساة الكلاسية حيث يتميز الفصل الثالث عن الفصل الثاني، والخامس عن الأول وهكذا"³.

وهذه الفصول الخمس تأتي على النحو التالي:

1_ الرجال والدود: إيضاح الفعل، ظروف الحياة على ظهر السفينة الحربية. اللحم ينهش الدود. الهياج بين البحلة.

¹ _بزل ليفينجستون وكلر بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص617.

² _بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، المرجع السابق، ص135.

³ _سرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشري، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2012، ص100-101.

2_ دراما على السطح الخلفي: كل الأيدي العاملة تتجمع فوق السطح. رفض البحّرة تناول الحساء ذا اللود، مشهد القماش المشمع السميكة (الذي يغطي جماعة من المتمردين أمر القائد بإعدامهم). رفض 'الأخوة' إطلاق الرصاص. الثورة على السفينة الإنتقام من الضباط.

3_ الميت يصيح: الضباب، جثة البحار الشهيد في ميناء أوديسا. الحداد على الجثمان. الإجتماع. رفع العلم الأحمر.

4_ سلالمة أوديسا: قيام التآخي بين أهل الشاطئ والسفينة الحربية. زوارق التموين. إطلاق الرصاص فوق سلالمة أوديسا على أهل المدينة الثائرين.

5_ مقابلة الفصيلة الحربية: ليلة ترقب. مقابلة الفصيلة البحرية. الآلات. نداء 'يا خوان'.. الفصيلة البحرية ترفض إطلاق النار على الممرعة بوتومكين¹.

ومن التجارب الفنية الأخرى تنظيرا وإخراجا، نجد أعمالا للمنظر والمخرج السوفييتي 'بودوفكين' وأستاذه 'ليف كوليشوف' ^{*}، إذ يقود في النهاية إلى تجربة موهنة عليها والمعروفة اليوم أن المعنى السينمائي يمكن صنعه كاملا من خلال المونتاج. استخدم 'كوليشوف' اللقطة قريبة للممثل الروسي "موتشوكين"، محاولا ألا يعكس من خلاله أي نوع من التعابير. كانت قد وضعت هذه اللقطة ممنتجة في ثلاثة مشاهد مختلفة:

_ لقطة لطبق من الحساء + لقطة وجه الممثل.

_ لقطة لامرأة في تابوت + لقطة وجه الممثل.

_ لقطة لطفل يلعب + لقطة وجه الممثل².

¹ _عبد القادر التلمساني، فنون السينما، المرجع السابق، ص118-119.

^{*} _يذكر بودوفكين: أصبحت تلميذا عند المخرج الشاب كوليشوف، المخرج الذي بدأت أعماله تدريجيا تصبح نقطة انطلاق السينما السوفيتية، وكان أول من أدخل كلمة 'مونتاج' في روسيا، قبل ثورة أكتوبر، للتعبير عن الحدث وعن ديناميكية السينما وعن واقعية في فن الفيلم. ينظر: قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، المرجع السابق، ص12.

² _فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص350.

كان الجمهور عند رؤية هذه المشاهد، ينفعل أمام حساسية التعابير لنظرة الممثل رغم أن تعبير الممثل هو نفسه دائما، وطبقا لبودوفكين الذي وصف لاحقا نتائج التجربة، عبر الجمهور عن إندهاشه من قدرة مودجوكين الماهرة والمؤثرة على إعطاء تلك العواطف المختلفة والمتماثلة في الجوع، والحزن، والعاطفة*.

وفي سياق آخر، تعد نظرية "سينما العين" أحد الإتجاهات الواقعية الذي إعتد عليها المخرج الروسي 'دزيجا فيرتوف Dziga vertov' في رؤيته الإخراجية، يتمثل هدفها في تسجيل مختلف الإنطباعات عن الواقع الحياتي والإجتماعي من خلال عين الكاميرا وليس من خلال العين البشرية "ومنطلقا من مبدأ أن عين الكاميرا تفوق العين البشرية، وأن إنعدام الإحساس في الآلة الميكانيكية كان في نظرهم خير ضمان للحقيقة كما هي في واقعها"¹، بإعتبار أن الكاميرا هي البطل الحقيقي وليس الإنسان، وأن مادته الفيلمية تستند إلى عملية التصوير وكذلك عملية المونتاج، ويأتي فيلمه 'الرجل والكاميرا' دليلا عن إمكانية جعل البطل الحقيقي هي الكاميرا وليس الإنسان، ويجعل الكاميرا تصور لحظة وقوع الحدث علرضة الحقيقة كما هي عن طريق عملية المونتاج، وليس من خلال الإعداد المسبق الذي يرفضه فيرتوف في أفلامه.

وبالتالي، بدأ الإتحاد السوفياتي بتشجيع السينما تشجيعا إيديولوجيا مما فتح مجالا واسعا لرواد استطاعوا أن يطوروا المونتاج تطورا كبيرا نذكر من أبرزهم، إنجلزات 'فيرفولد بوتومكين' سنة 1920، إضافة إلى نظريات 'ليف كوليشوف' في المونتاج السينمائي، 'دزيجا فيرتوف' وفيلمه 'رجل والكاميرا' سنة 1929، و'سيرجي إيزنشتاين' صاحب فيلم 'الإضراب' 1924، 'المرعة بوتومكين' سنة 1925، و'أكتوبر' سنة 1927.

* _لأكثر تفاصيل، توالون ذلك إلى المحور الذي يتعلق بمبادئ عامة في فن المونتاج السينمائي.

¹ _كاظم رشد السلوم، سينما الواقع - دراسة تحليلية في السينما الوثائقية-، ط1، دار أفكار للدراسات والنشر، دمشق، 2012، ص82.

المحور الثامن: الفيلم التسجيلي والتأسيس لمرحلة التوثيق

• في سياق المصطلح:

لا مناص أن نرى ذلك التداخل في نقل مصطلح *documentary film /Le documentaire* إلى لغة الضاد بين الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي، بينما لا تزال الأدبيات النقدية السينمائية تتلجج بين استخدام مصطلح الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي كمصطلحين مترادفين دون تفرقة بينهما، بينما ظل المصطلح الأجنبي *documentary film* دون مرادف، ليعد واقع السينما التسجيلية واقع الحياة بكل تفاصيلها وأبعادها، هذا بالرغم من أن ما ينقل إلى الشاشة ليس الواقع بحذافره بل صياغته الفنية من خلال رؤية الفنان له، والصياغة الفنية لا تعني تزييفه بل هي عملية اختيار وترتيب لأهم العناصر المعروفة عنه، بهدف الكشف عن المعاني الكامنة به والتركيز عليها، فلا تتجسد قوام هذا النوع السينمائي إلا إذا اجتمعت المبادئ التالية:

الصياغة الفنية ↔ رؤية المخرج ↔ تقديم الواقع على حقيقته.

وعليه، لا وجود لمسألة التداخل في المعنى بين مصطلحي الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي فهو يحمل ترجمة لمصطلح الإنجليزي *documentary film* فهي أحد الجوانب المشتركة التي تسمح بإمكانية إطلاق المصطلحين على مدلول واحد وبهذا لا يكون الفرق بين الفيلم الوثائقي والتسجيلي في تسمية المصطلح، وباعتباره نوع سينمائي خالص فهو نوع مسرحي أيضا، ضف إلى ذلك أن "أول من إستخدم تعبير مسرح وثائقي أو تسجيلي هو الناقد جون جريرسون *John J. Jerison*، الذي وصف هذا الشكل بأنه معالجة إبداعية لحقائق الواقع".¹

ويعرف الفيلم الوثائقي على أنه "شكل مميز من الإنتاج السينمائي، يعتمد أساسا على الواقع في مادته وتنفيذه، لا يهدف إلى الربح المادي بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف ترتبط بالنواحي الإعلامية

¹ -ملري ألياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006، ص520.

والتعليمية أو الثقافية أو حفظ التراث والتاريخ، وعادة ما يتسم الفيلم التسجيلي بقصر زمن العرض، إذ يتطلب درجة عالية من التركيز خلال مشاهدته ومتابعته. وهو يخاطب في الغالب فئة أو مجموعة مستهدفة من المشاهدين وعلى أساس خصائصها يكون أسلوب المعالجة وحجم المعلومات وكيفية تناولها وتقديمها والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم أو للحوار القائم بين شخصياته أو نوع الموسيقى، وتتسم الأفلام التسجيلية عموماً بالجدية وبعمق الدراسة التي تسبق إعدادها.¹

بينما يذهب بعض المختصين عن إدراج الفيلم الوثائقي تحت لواء ما اصطلح عليه 'بالفيلم الإعلامي ' information film' الذي يغطي أحد المستويات التي يشملها قطاع الفيلم الواقعي أو غير الروائي حيث يشتمل على المستويات السينمائية التالية: الفيلم التسجيلي، فيلم الحقيقة، فيلم الرحلات، الأفلام التعليمية، أفلام التدريب، المجلة السينمائية، الأفلام العلمية.

كما ظهر نوع سينمائي جديد ذو طابع إخباري وهو 'الروبورتاج المصور' الذي يعتمد على الجماليات الصور الفوتوغرافية، فتنافست فيما بينها ثلاث شركات سينمائية رائدة هي شركة: بيوغراف، فيتاجراف، وشركة إيديسون. إلا أن بعض المنظرون يطلقون عليه 'بالأفلام التسجيلية الأنثروبولوجية' التي تعود إلى أعمال المخرج الأمريكي 'روبرت فلاهري' الذي سعى إلى كشف مناحي الحياة والاهتمام بالحياة البشرية مع دراسة سلوكهم وعاداتهم ومعتقداتهم، وكذا أعمال المخرج الفرنسي 'جان روش' الذي أسس عالم أجناس Anthropologist ومزج بين التصوير وعلم الأجناس.

والفيلم الوثائقي هو "جنس سينمائي أو تلفزيوني، يعتمد على توثيق وتسجيل وعرض الواقع دون تدخل أو تزييف، وهو ما يميزه عن الفيلم الروائي، الذي يملك صناعه كل الصلاحية لنسج أحداثه الواقعية

¹ - منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي، أسس الفيلم التسجيلي: اتجاهاته واستخداماته في السينما و التلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002، ص 24.

منها والخيالية حسب رؤيته"¹، وهو فيلم يتناول ويستدعى حدثاً أو موضوعاً تاريخياً أو ثقافياً أو سياسياً أو اجتماعياً أو إقتصادياً، مدعوماً بالوثائق المصورة وشهادات لأشخاص عايشوا حدثاً ما وتتم المعالجة بطريقة إبداعية جذابة، مع مراعاة التسلسل الزمني والشكل ومضمون الوثيقة.

● في سياق المضمون:

منذ ما يقارب القرن وتحديدًا بتاريخ 28 ديسمبر 1895، ولدت السينما التسجيلية (الوثائقية) على يد الأخوين لومير، حيث قدما عرضاً بمقطعان بصريّان الأول بعنوان 'الخروج العمال من مصانع لومير' والثاني 'وصول القطار إلى محطة سيوتات' وكان العرض يتحدث عن عمال وهم يخرجون من المصنع بعد انتهاء العمل، وفي الوقت نفسه نرى القطار يدخل المحطة.

وفي عصر الأفلام الصامتة، تميزت الأفلام التسجيلية الأولى بكثرة "التجريب في عملية المونتاج السينمائي، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية، فاختلف الشكل، واختلفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، وبعد هذا أيضاً بداية مرحلة الأفلام الشعرية ذات الطابع التاريخي لأسماء الشهيرة في هذه المرحلة، ضمت شارلي شابلن، ديفيد جريفيث وغيرهم. وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالاً أكثر، وبدأت مسألة نوعية وجود الفيلم تثير جدلاً، كما صنعت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة."²

ومنذ ذلك التاريخ، بدأت السينما الوثائقية بالظهور والانتشار وقد خصص في إنتاجها رواد هذا الجنس السينمائي أمثال: الأمريكي روبرت فلاهerti، والروسي دزيقا فرتوف، والإنجليزي جون جريرسون، والهولندي يوريس إيفنز، فكان يغلب على أفلامهم الطابع الإخباري وخاصة قبل سنة 1912، إلا أنهم من خلال ذلك

¹ - متى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي، أسس الفيلم التسجيلي: اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، المرجع السابق، ص 24.

² - منال أبو الحسن، السينما التسجيلية: علم وفن، تدريب وممارسة، ط 1، دار النشر الجامعات، القاهرة، 2014، ص 13-14.

استطاعوا توثيق الأحداث الحقيقية، وتسلط الضوء عليها في كثير من بقاع الأرض في ذلك الوقت.

و"عند استلاء الشيوعيون على السلطة في الإتحاد السوفياتي بعد الثورة البلشفية سنة 1917، إهتم السوفييات بالسينما كظاهرة اجتماعية قريبة من المجتمع، وقد كان من الضروري إعادة تنظيمها وفق المبادئ الماركسية، لذلك أمتت السينما في سنة 1919 وانضمت إلى المؤسسات الشعبية التي كان مطلوب منها، عكس الواقع من المنظور الشيوعي، كل هذا جسدت ضمن أفكار المخرج الروسي دزيقا فيرتوف وفيلمه الوثائقي الشهير 'عيد ميلاد الثورة' سنة 1919".¹

ومع بداية 1949 بدأ استخدام مصطلح 'documentariste' الوثائقي 'يطلق على الصانع والفنان السينمائي الذي يخرج أفلاما وثائقية، وبدأ الفيلم الوثائقي يأخذ أبعاده كعلم مستقل بذاته وفن له مبدعه ورواده.

كما قام جريسون بتحديد ماهية الأفلام وفي صياغة تعريف لها، حيث سن أول تعريف للفيلم الوثائقي بأنه 'المعالجة الخلاقة للواقع'، وحدد بناء على هذا التعريف ثلاث خصائص لا بد من توافرها لكي يصبح الفيلم وثائقيا حقيقيا وهي:

أولا _إعتماد الفيلم على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، بحيث لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، عندما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية.

ثانيا _أشخاص الفيلم يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الاستوديو.

ثالثا _تختار مادة الفيلم من الطبيعة، دون تأليف لتكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة.

¹ _نهلة عيسى، الأفلام الوثائقية، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، دمشق، 2020، ص 22.

وهذا يعني أن الفيلم الوثائقي "يصنف ضمن الأفلام الحقيقية non fiction بخلاف الأفلام الدرامية (الروائية narrative) التي تصنف على أنها fiction أي أنها مبنية على الخيال أساساً، أو على قصص واقعية بمعالجة وسياقات مصطنعة، ولكي يكون فيلماً وثائقياً بامتياز، يجب أن يتناول أشخاص حقيقيون وقضايا حقيقية، سياق حقيقي، كل هذا من أجل إيصال رسالة محددة.¹"

ومن بين اتجاهات هذا الجنس السينمائي (الفيلم الوثائقي):

_الاتجاه الرومانتيكي (الرومانسي).

_الاتجاه الواقعي.

_الاتجاه السمفوني.

_سينما الحقيقة / سينما المباشرة.

_الاتجاه الدعائي.

إلا أن هناك منهجين في التعبير الفني ضمن مناهج الفيلم الوثائقي (التسجيلي):

أولاً _ ينظم الواقع المرئي.

ثانياً _ يعيد بناء هذا الواقع وفق محاكاة فنية وفكرية معينة.

بينما يسعى كل أسلوب إخراجي ضمن أطر الفيلم الوثائقي إلى التركيز على المبادئ التالية:

1 _ يتحدد البعد الموضوعي للفيلم الوثائقي التسجيلي عند فلاهوتي من خلال مادته الوثائقية التي تعتمد مصدر الصورة على الواقع الحي المباشر، وهذا بالإلتقاط المباشر للواقع بواسطة الكاميرا والمادة الفوتوغرافية، معتبراً أن عملية التصوير هي فعل إنساني يعتمد عن كفاءة صانع العمل على تحقيق

¹ - نهلة عيسى، الأفلام الوثائقية، المرجع السابق، ص 25.

الواقعية في الفيلم، فيلتقط ورائق من الواقع ويقدمها كفيلم وثائقي من أجل منح مصداقية الفكرة وكوسيلة مادية، مقنعة بهدف الكشف عن جوانب الحياة وتشخيصها.

2_ تعتبر السينما الوثائقية التسجيلية عند جون جريسون أداة للدعاية السياسية بفضل قدرة الوسيط السينمائي على الوصول إلى الجمهور وتعليمه وبالتالي، فإنها ليست وسيلة للتعبير عن الذات، ولكن أداة الجماعية للإنتاج، والفيلم ليس عملاً فنياً ولكن هو معالجة للموضوع.

3_ أخذت السينما الوثائقية بعداً آخر بفضل أفكار ومنطلقات المخرج الروسي زيقا فيرتوف ونظريته 'سينما العين'، والذي أدخل الأشرطة الإخبارية إلى عالم السينما "وعلى ذلك بنى فيرتوف فلسفته السينمائي، وهي الفلسفة التي تقف في أساس الفكر السينمائي السوفييتي، ومقولاته الأساسية: إن الفيلم يصنع في مرحلة المونتاج، متعلّضة مع فلسفة 'واقعية الكاميرا'¹ التي بنى عليها الفكر السينمائي التجاري.

المحور التاسع: الميلودراميات الأولى في السينما الصامتة

يعطي الكاتب والمنظر الفرنسي 'باتريس بافيس' في معجمه المسرحي تعريفاً دالاً للإصطلاح الميلودرامي، الذي يستقى تعريفه "حسب المصدر اليوناني وهي المسرحية الغنائية، وهي نوع مسرحي ظهر في القرن السابع عشر على شكل أوبرا شعبية قصيرة تتسلل إليها الموسيقى في اللحظات الدرامية للتعبير عن إنفعال الشخصية الصامتة. إنها نوع من الدراما نسمع فيها الكلمات والموسيقى بالتتابع بدلاً من أن تسير معاً، كأنما يتم الإعداد للكلمة المنطوق بها من خلال جملة موسيقية."²

فالميلودراما هي كلمة مشتقة من "كلمتين إغريقيتين، هما: mélos: التي تعني اللحن أو الغناء، وكلمة Drama بمعناها المعروف لنا، وكانت هذه الكلمة عند انتقالها من إيطاليا إلى فرنسا مرادفة لكلمة Opera،

¹ _ جورج خليفي، الفيلم الوثائقي، مركز تطوير الإعلام، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2014، ص 10.

² _ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، 1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص 32.

أي المسرحية الغنائية. ولكن ما إن حل القرن التاسع عشر حتى اتخذت هذه الكلمة مدلولاً جديداً عرفت به فيما بعد، ألا وهو المسرحية الشعبية ذات الحبكة الجادة، التي تعتمد على المبالغة والإثارة، وتتخللها بعض المشاهد الفكاهية، وتصحبها ألحان من الموسيقى التصويرية¹، من هنا ظهر مصطلح (الدراما الموسيقية) والذي يستخدم الموسيقى، إما لزيادة حدة رد الفعل العاطفي عند المتلقي، أو تستخدم لإقتراف وتقديم لشخصيات، مع مرور الوقت اكتسب المعنى شمولية أوسع، فأصبحت تعني التعبير عن طريق الزخم العاطفي وإشباع المادة أياً كانت رواية، مسرحية، فن تشكيلي، موسيقي والسينما، بالتعبيرات العاطفية والشعورية والتمثيلية، وكان أول من استخدم المصطلح هو الكاتب الفرنسي 'جان جاك روسو' في مسرحيته 'بيجماليون' سنة 1770، فقد كان يرغب في التمييز بين إعداد مسرحيته وإعداد الأوبرا الإيطالية الجماهيرية، واستخدم المصطلح ليصف شكلاً من الدراما، حيث الموسيقى تصاحب الكلمة المنطوقة بهدف زخرفة المضمون الوجداني للحوار والتأكيد عليه.

وعليه، كانت الميلودرامات في "المأساة اليونانية وبداً من القرن الثامن عشر حيث دلت على الأوبرا، وهي عبارة عن دراما مرفوقة بحوارات وأغان، وفي القرن التاسع عشر تطور معناها نحو دراما شعبية قريبة من العنف في الرواية القوطية (Gothique) الإنجليزية، التي تقترن عاطفيتها المبكية بالمفاجآت المسرحية والحبكات معقدة ويكون أشخاصها النموذجيون، هم: العاشق الأول الشاب والبطلة المضطهدة والخائن المخادع الوصولي، وكل هذا مدعوم بموسيقى معبرة، لتستعيد السينما منذ البداية هذه الذخيرة الشعبية²، وثمرتها سينمائيون كبار يشتهرون في هذا النوع من أمثال دافيد غريفت في فيلم 'الزنبقة المحطمة' 1919 Le lys brisé والمخرج فرانك بورزاج 'Borzage' في فيلم 'ملاك الشوارع' 1927 'Street Angel' والمخرج سيرك 'sirk' في 'السر الرائع' 'Le secret magnifique'.

¹ _ محمد حمدي إبراهيم، رحلة الدراما عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، 2007، ص247.

² _ ملري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المرجع السابق، ص66.

وأصبح من السمات الأساسية للميلودراما "تجسيد تقنيات الإعداد المسرحي المتقنة، بما في ذلك تطور ابتكارات ساعدت على سرعة تغيير المشهد المسرحي، واستخدام البكرات والمحاور الدوارة (لصنع تأثير حدث متواز ومشاهد متوازية)"¹، واستخدام إيهار الفرجة، كل هذه الأدوات المسرحية، والأسلوبية والتقنية، والتي تأسست عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أثرت بوضوح على تطور السينما المبكرة التي اعتمدت تماما على نمط الميلودراما المسرحية الجماهيرية، فنجد على سبيل المثال أعمال غريفت متأثرا بالميلودراما المسرحية، والكثير من أفلامه خاصة فيلم 'يتامى العاصفة' 1921 كانت إقتباسات عن ميلودرامات مسرحية جماهيرية.

فلميلودراما أحداث غير مبررة، التي ليست لها رابط بين الشخصية وما تقوم به من أفعال " فيمكن أن نرى فاجعة دون أن نعرف مبرا بهذه الفاجعة، أي أن الميلودراما لا توضح مبرا للحدث، بمعنى أن جانب الحبكة في الميلودراما يتغلب على جانب رسم الشخصية".² بينما توجد الميلودراما حيث توجد قصة حب ما، حالما يتجه الفيلم إلى مشاعر الجمهور تهض الميلودراما، ويعد 'شارلي شابلن' أعظم شخصية في هذا المجال، كون جل أفلامه اتسمت بطابع ميلودرامي، إضافة إلى أفلام ديفيد جريفيت، و"أوضح معالم الميلودراما مراعات العدالة الأخلاقية بدقة شديدة، فمهما كانت المآسي التي يعاني منها الفضلاء، ومهما كانت قوة الخبثاء الشريرين، فنحن نجد أن في الميلودراما الفضيلة دائما تكافأ، والرديلة دائما تعاقب".³

بينما تعتمد الميلودراما في السينما على تكثيف الصور العاطفية وإشباع المشاهد بالأحاسيس الشعورية ومداعبة المشاعر، عبر طرح قضايا كونية لا شك فيها ولكن تقدمها بأسلوب متوهج ولا يخلو من المفارقة، لتنتج تأثيرا من المبالغة والافراط في المشاعر ضمن الأسلوب وأداء الممثلين والإخراج، فيتناول النص الميلودرامي التركيبات البلاغية شديدة التعقيد من خلال عبارات نادرة ومصطنعة، وهي صيغ تدل

¹ _باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شومر)، تر: أحمد يوسف، ط8، ج3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص65.

² _عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وخطوطها الفنية، المرجع السابق، ص265.

³ _المرجع نفسه، ص54.

على الإنفعالية وسوء التنظيم الهيكلي للجملة. فالأداء على المسرح يناسبه إطالة الحركة والمبالغة فيها إلى حد التدليل على أكثر مما تعبر عنه، من هنا تعتبر الميلودراما في السينما "نوع من السرد القصصي يركز على المحتوى العاطفي القوي، وغالبا ما يصنع تميزات واضحة ما بين الخير والشر"¹.

إلا أن الميلودراما في السينما تعطي قاسما مشتركا مع النموذج الميلودرامي في المسرح، والذي يركز على الحدث، والحادثة، والمخاطرة، بيد أن "الميلودراما سمة محورية في السينما الأمريكية والثقافة بشكل عام، وأنه يمكن تعقبه جذورها في الأدب العاطفي والرومانسي للقرن التاسع عشر، من خلال السينما المبكرة في أعمال المخرج 'سيسيل دي ميل'، و'دافيد غريفت'، وهوليود الكلاسيكية، حتى الأعمال المعاصرة لمخرجين مثل 'فرنسيس كوبولا' و'ستيفن سبيلبرج'."²

وتعد الميلودراما أحد الأصناف السينمائية في تشكيلها الفني الواضح المعالم، شخوصها واضحة وغير ضبابية، فشرير العمل الميلودرامي هو شرير على طول الخط، والبطل لا يتنزل عن مبادئه مطلقا، ولو بدت هذه الشخصيات أنها تنتقل من حال إلى حال بسرعة غريبة، ولكن في السطح كالإنتقال من الضحك إلى البكاء أو من الحزن للسعادة، أما خطوط الشخصية في العمق فأصيلة وثابتة، من هنا يصعب حل المفارقة. وبالعودة إلى السينما الأمريكية، فالتوكيز كان كاملا حول "التوكيب الفيلمي أكثر من التوكيز على الإخراج اقترن بتطور أسلوب أداء 'سينمائي' جديد منسوب إلى إبداع الشخصيات الفردية المدقة. فالتمثيل السينمائي بدأ يزيد في الجمع بين الدراما الواقعية والأعراف المقننة لأسلوب الأداء التمثيلي القديم المرتبط أساسا بالميلودراما"³.

أما عن الميلودراما الواقعية، فقد حققت تطورها لسنوات عديدة، "وهناك شيئان بصفة خاصة يميزان هذه الأفلام: الشيء الأول هو أنها تحتفي عادة بالمناظر الطبيعية الخاصة أو الوسط، حيث المكان

¹ _ ويليام في كوتانزو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، تر: زياد إبراهيم، المرجع السابق، ص 630.

² _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط 8، ج 3، المرجع السابق، ص 388..

³ _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنع مجاهد، المرجع السابق، ص 107.

يبرز تصوير 'الحياة الباطنية' لشخصية أو أكثر، وفي الوقت نفسه يشكل المكان حقولا ثقافية للسياح. والشيء الثاني تلك المناظر الطبيعية أو الوسط مزعة بين بريس والأقاليم مستفيدة من تصوير بعض المساحات الجغرافية المعينة والثقافات المحددة، وغالبا ممزجة بحنين الماضي.¹ كما استفادت السينما في بواكرها الأولى من العروض المسرحية الميلودرامية ومن التكنولوجيا المتطورة التي أدخلت الصناعة السينمائية إلى منحنى التطور والتجريب، حيث نجد المغامرات والمفاجآت والاستعراضات ضمن صفاتها الشكلية، بالإضافة إلى صفاتها الموضوعية التي تبين إنتصار الخير على الشر.

المحور العاشر: مبادئ عامة في فن المونتاج السينمائي

كما أسلفنا الذكر في المحاور الأولى ومن خلال التأكيد على بداية الخطوات التأسيسية الأولى لظهور خلفيات المونتاج السينمائي، فإن هذا الفضل في ظهور هذا الفن يرجع لكل من جورج ميليس ورواد مدرسة برايتون وإدوين بورتر، الذين اكتشفوا كيفية تقطيع المشاهد إلى لقطات وإعادة ترتيبها لإحداث الأثر الدرامي. هذا وإن التعريف الموجز لكلمة المونتاج إختصرها في ذلك المنظر والمخرج الروسي سيرجي إيزنشتاين في مذكراته وأن كلمة مونتاج " تعني التجميع أو التوليف. وهي وإن لم تكن حتى ذلك الوقت قد ذاعت وشاع استعمالها، إلا أنها كانت تنطوي على كل مؤهلات الذبوع والإنتشار²، فالمونتاج هو تنظيم لقطات فيلم طبقا لشروط معينة في التسلسل والزمن.

كما يعرف أيضا بأنه ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان معا، مانحة إستمرارية للسرد السينمائي " فممنظرون كإيزنشتاين يؤكبن على أن المونتاج ليس هو فقط إعادة بناء للزمن والمكان من خلال ترتيب اللقطات، وإنما إضافة إلى ذلك هو شكل للتلاعب بالواقع. لقطة التصوير لدى إيزنشتاين لا تعود كونها وحدة، مستخدما المقطع الذي حددناه قبلا للقطعة مونتاجية ...

¹ _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنع مجاهد، المرجع السابق، ص351.

² _ سرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشري، المرجع السابق، ص26.

يمكن القول إن 'المونتير' هو الشخص الخفي في الفيلم. له سلطة هائلة إضافة إلى متطلبات وتدخلات المنتج والمخرج، ومع ذلك لا يستطيع المتفرج تجاوزه، فهو يصدق كل ما يوضع أمامه من دون أن يستطيع اختيار شي مازالت عملية المونتاج عملية ملغزة، ينظر إليها على أنها نفعية بحتة، ولها وظيفة خلاقة غير معروفة.¹

إن من بين النظريات التي تعلق بفن المونتاج تلخصت في جزئين هامين، كان منها النظريات الواقعية والشكلية*، إذ اعتبرا من المدارس التي درست هذه الآلية السينمائية، فارتبط بها المنظر الشكلياني سرجي إيزنشتاين والمربط بشكل مباشر بالمونتاج، والذي تذهب تجربته مع المونتاج إلى ما هو أبعد من مجرد إعادة بناء للمكان والزمان، وهو الحال عند المخرج الأمريكي ديفيد غريفيت الذي يتواصل مع تحليل للمكان وخلق زمن من خلال إيقاع بصري معين، إذ تمثل فترة العشرينيات الفترة التي تلت مباشرة الثورة الروسية، كانت السينما السوفيتية حينها من بين الصناعات السينمائية إثارة للإهتمام في العالم تطبيقا وتنظيرا، "وبعد فترة من ثورة عام 1917، تولى السينما ليف كوليشوف مسؤولية إحدى الورش السينمائية، وكان بودوفكين واحدا من تلاميذه، كما كان إيزنشتين لفترة قصيرة، واعجزهم عن العثور على ما يكفي من الفيلم الخام لصنع مشروعاتهم، تحولوا إلى إعادة مونتاج الفيلم التي سبق صنعها، وفي هذه العملية اكتشفوا عددا من الحقائق عن تقنيات المونتاج السينمائي."²

كما قام المنظر الروسي بوتوفكين بتطوير القاعدة الأساسية لتجربته مع كوليشوف، "في نظرية سينمائية متنوعة تدور حول ما أطلق عليه 'مونتاج العلاقات'. والمونتاج بالنسبة لبودوفكين هو طريقة تتحكم في التوجيه النفسي للمتفرج. وفي هذا المجال، كانت نظريته تعبيرية ببساطة، أي أنها معتمدة بالطريقة التي يمكن بها للسينمائي التأثير في المتلقي. لكنه حدد خمسة أنواع منفصلة ومميزة للمونتاج: مونتاج

¹ _فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص342

* _لإشارة إلى الزعات التي تعرض 'الواقعية' بشكل عام، وجدت التعبيرية والشكلانية كمبدأين مترابطين بفترة محددة في التاريخ الثقافي، فالتعبيرية مفهوم أكثر عمومية ورومانسية للسينما كقوة في التعبير. أما الشكلانية فهي أكثر تحديدا وعلمية، وأكثر اهتماما بالعناصر، والتفاصيل التي تشكل هذه القوة، وهي أكثر تحليلية وأقل تركيبية، كما أنها تحمل معها إحساسا قويا بأهمية وظيفة الفن وشكله على السواء.

² _فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص400.

التناقض، والمتوازي، والرمزية، والزمان، واللاتيموتيف (تكرار تيمة ما)¹ حينها إكتشف بودوفكين تصميمات الشكل وقام بتحليلها، وكان مهتما بأهمية اللقطة والإخراج، ورأى أن المونتاج القلب النابض والمعقد للسينما، وشعر أنه يهدف إلى دعم السرد وليس تغييره.

أما عن المنظر الروسي 'ليف كوليشوف'، فقد قام بلصق لقطة واحدة للممثل موسجوكين إلى ثلاث صور تمثل على التوالي طاولاة مغطاة بالأطعمة أو صحن من الحساء، وقد ارتفع منه البخار وصورة امرأة عارية ورجل أو طفل يبدو أمواتا. ويبدو أن المشاهدين عندما واجهوا هذا التجميع أو التوليف أو المونتاج لاحظوا عند الممثل تعبيرات مختلفة، الجوع والشهوة والحزن وكان الغرض من هذه التجربة أن ترهن أن صورة ما ليس لها معنى في حد ذاتها، ولكن وضعها في سياق ما بواسطة التجميع المونتاج هو الذي يأتي بالدلالة، المعنى: (إنها تدخل في سجل التفكير الذي فكره الشكلاونيون الروس حول الطابع المنتج الذي يرتديه التجميع)².

أما إيزينشتاين فقد أسس نظريته في المونتاج على نقيض من نظرية بودوفكين، بإعتباره تصادما أكثر من كونه ربطا، بينما يكمن هدف المونتاج بنسبة لإيزينشتاين في "خلق الأفكار، وواقع الجديد، بدلا من دعم السرد أو الواقع القديم للتجربة السينمائية. وكان مفتونا حين كان طالبا بالصور والخطوط الشرقية التي تجمع عناصر ذات معان مختلفة إلى حد كبير لكي تخلق معان جديدة تماما، واعتبر هذه الخطوط الرمزية كنموذج للمونتاج السينمائي³ "معنى ذلك أن بودوفكين يرى أن تقنيات المونتاج هي كأداة تساعد السرد، بينما عند إيزينشتاين فهي تعيد بناء المونتاج من خلال تعرضه مع السرد المباشر.

لقد كان ديفيد غريفيت "هو من انتبه للنتائج التعبيرية الناتجة عن التقطيع، لعبة إعادة بناء للمكان

¹ _ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص 401.

² _ ينظر: ملري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المرجع السابق، ص 32.

³ _ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص 401.

والزمان، عناصر يستطيع فيها المخرج السرد بشكل سمعي بصري صرف. سيرتبط التقطيع منذ هذه اللحظة بالشكلانيين الذين فهموا السينما كشكل لإعادة بناء الزمان والمكان بحيث لا يكون مرتبطاً بالحقائق دائماً. ستنتج نتيجة لإعادة البناء هذه للزمان والمكان مجموعة من القوانين لترتيب أو منتجة اللقطات، حيث ستشكل مقاصد ذات معنى في السرد¹.

كما أن هناك عدة نظريات سينمائية ساهت بأفكارها وتنظيرها على مستوى المونتاج وتطبيقه، فنجد كلا من:

1_ نظريات المنظر الروسي بيلا بالاش الذي أحصى ثمانية أنواع من المونتاج، وهما:

"_توليف إيديولوجي : (خالق للفكرة).

_توليف قائم على التورية : (لقطات للآلات ولوجوه البحارة في 'مركبة بوتومكين').

_توليف شاعري: (خوبان الثلوج في 'الأم').

_توليف مجازي : (لقطات البحر في 'ليلة القديس سيلفستر').

_توليف ذهني : (التمثال الذي يعود على قاعدته في 'أكتوبر').

_توليف إيقاعي : (موسيقى أوزخرفي).

_توليف صريح : (تعرض أشكال بصرية).

_توليف ذاتي: (الكاميرا-الممثل)².

2_ أما عن تصنيف بوتوفكين، فقد استعمل الراكورات البسيطة من لقطة إلى لقطة في خلق الإيقاع، وهذا من خلال:

"_المفرقة : (واجهة فخمة-شحاذ).

¹ _ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص342.

² _ ينظر: مرسيل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، المرجع السابق، ص145.

_التوازي : (المتظاهرون -كتل الثلج في 'الأم').

_التمائل : (تورية المجزر في 'الإضراب').

_الزّامن: (الإنقاذ في اللحظة الأخيرة في فيلم 'التعصب').

_لازمة : (المرأة في المهد في 'التعصب')¹.

3_ أما عن إيزنشتاين، فقد جمع ولخص كل الأنواع السابقة، وأصبح فن المونتاج عنده أحسن فهرسا في التنظير والممارسة، وهي في شاكلة خمس أنواع:

"_المونتاج الطولي أو الميترى : المبدأ الأساسي لهذا البناء هو الطول المطلق لمقاطع الفيلم، تجمع اللقطات حسب طولها، في مخطط صيغة تتعلق بمقطوعة موسيقية .

_المونتاج الإيقاعي: وهو مؤسس على طول اللقطات، إضافة إلى حركة الكاميرا، حركة الشخصيات، خطوط القوة.²

"_المونتاج التلوييني أو النغمي : المونتاج هنا قائم على أساس أثر عاطفي، ومؤسس على صدى اللقطة الإنفعالية.

_المونتاج الهرموني: وهو مؤثر متعدد النغمات ومؤسس على الأثر المسيطر على مستوى الفيلم كله كوحدة. المونتاج الذهني أو الفكري: وهو مزج الصوت المسيطر على مستوى الوعي المتمعن.³ فسيرجي إيزنشتاين يحدد "الزّاع بين اللقطات والذي هو مبني في عدة مستويات: الزّاع على المستوى الجرافيكي، الزّاع على السطحيات، الزّاع المكاني، زّاع الإضاءة، زّاع الإيقاعات، زّاع وجهات النظر، زّاع التشوهات البصرية، الزّاع بين الآلية وزمنيتها"⁴.

¹ _ ينظر : ملرسيل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، المرجع السابق، ص146.

² _ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص349.

³ _ ملرسيل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، المرجع السابق، ص146.

⁴ _ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المرجع السابق، ص350.

المحور الحادي عشر: المرحلة المبكرة لسيناريو الأفلام الصامتة

حينما وجدت السينما في ديسمبر 1895 لم يكن هناك سيناريو*، كان المخرج يرتجل كل مشهد في مكان التصوير نفسه، ويعطي التعليمات لكل ممثل عما يفعله في اللقطة التالية، بينما لم يكن طول مدة الفيلم لا تتجاوز الدقائق العشر أو العشرين "وكانت السيناريوهات الأولى في الواقع مجرد مساعد تقني ولا شيء سوى قوائم بالمشاهد واللقطات لراحة المخرج.. كانت تحدد ما يجب أن يكون في 'الكادر' وبأي ترتيب يكون، ولكنها لم تكن تقول شيئاً عن كيفية العرض والتقديم"¹.

والحديث عن السيناريو** يعتبر حديثاً عن إشكالية دائمة سواء من الناحية نوعه أولاً، وعن اعتباره جنساً أدبياً ثانياً، "إذاً كان السيناريو كيانه أدبياً، فهل يمكن أن يصنف وسط السرد الروائي والقصصي وسائر أنواع السرد؟ فاعتبروا من عام 1914 بظهور فيلم 'مولد أمة' للمخرج جريفيث، تأسست مفاهيم للسرد السينمائي عبر السيناريو، بمعنى أن 'اللغة المرئية' صار لها سرديتها الخاصة، وصلت لكاتب السيناريو قراءته الخاصة للنص، وأدواته التعبيرية التي يقدم عبرها النص"²، حيث نظر المخرج الأمريكي جريفيث إلى الأفلام على أنها قصص يمكن أن تسرد بواسطة ترتيب اللقطات عوضاً من الكلمات.

*_ قد نؤكد على مصداقية القول كون السينما ظهرت تجريبية في معناها ولم يؤسس لوجود السيناريو ضمن الأفلام الأولى التي ظهرت بدءاً من سنة 1895، ولكن في طرح مغاير مؤسس لهذا، فإن "أفلام معركة الثلج والساقى يبلى أي لا توجد سوى حقيقة تشكيل المشهد، بل هما أيضاً يعتبرا من أولى السيناريوهات في تاريخ السينما". ينظر:

_Michel Pascal, Le cinéma, Editions Le Cavalier Bleu, Paris, 2003, p 15

¹ _عبد القادر التلمساني، فنون السينما، المرجع السابق، ص 13.

**_ السيناريو لفظ إيطالي يعني عرض وصفي لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم. وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار وبعد للتصوير يصبح السيناريو النهائي ويسمى عادة 'التقطيع التقني'. ينظر: المرجع نفسه، نفس الصفحة.

بينما يسمى السيناريو بالإنجليزية 'سكريبت' script، وهو النص الذي تم إعداده بشكل نهائي للتصوير في لقطات واضحة، ومشاهد محددة المعالم، والمؤثرات الصوتية، أي أن النص النهائي أو السيناريو يتضمن كل ما يخص الصورة والصوت. ينظر: عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2010، ص 292.

² _المرجع نفسه، ص 286.

فقد أشار الكاتب 'سيد فيلد' في كتاب 'السيناريو' إلى مجموعة من التسؤلات منها: "هل السيناريو هو دليل الفيلم، أم خطوطه العريضة؟ أم هو خطة العمل؟ أم هو سلسلة مشاهد على شكل حوار؟ أم صور متسلسلة على ورق؟ أم هو مجموعة من الأفكار؟ أم هو خلم في أفق كامل؟ ويصل إلى تعريف السيناريو بقوله: السيناريو قصة تروى بالصور، فالسيناريو مثل 'الإسم' في علم النحو يطلق على 'شخص'، أو أشخاص في 'مكان'، أو أمكنة، وهو يؤدي دوره، ونرى أن كل هذه السيناريوهات تتقيد بهذا المبدأ¹. ومن هنا نشأ مصطلح السيناريو الروائي screen play، ثم مصطلح النص التتابعي لأي نوع من أنواع السيناريو السينمائي 'script'.

فالسيناريو جنس أدبي تقني ووسيلة تعبير إبداعية خاصة، وهو يعتبر الهيكل والإطار العام للفيلم، ورسم بالكلمات لبناء الفيلم الذي سيتم تنفيذه بالصورة والحركة وهو الأساس بتنظيم العمل وإتساقه، ويعبر كاتب السيناريو على مجموعة من الخطوات الإجرائية للوصول بنص الفيلم إلى أفضل صورة، وذلك من خلال رسم خطة هندسية سردية ووصفية للقطات الفيلمية وكتابة السيناريو*. كما أن التغييرات التي حدثت بتبني شكل البكرة الواحدة تركت تأثيرها في طرق الإنتاج وفي السمات الشكلية، حيث أصبح المنتجون على دراية تامة بمدة عرض أفلامهم الروائية، "وأمكنهم تأليف قصص مصممة لتلائم مع طول الألف قدم. وبدأت قصص الأفلام منذ عام 1908 تتسم بنعومة البناء، وهو الأمر الذي ساهم فيه تبني ضرورة كتابة نص للسيناريو. لقد كانت السيناريوهات تمثل الهيكل العظمى للأفلام النهائية، وقدمت للمنتجين نوعاً من مسودات جداول الإنتاج. وكان التنظيم المتزايد في ممرسات الإنتاج يأتي مباشرة من تطبيق نظام نص السيناريو المكتوب، مما أتاح للمنتجين تنظيم الديكورات ومواقع التصوير، والأشخاص المطلوب تواجدهم

¹ _سيد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص23.

*_وللاستزادة أكثر حول خطوات ومراحل كتابة وإعداد السيناريو. ينظر إلى المرجع التالي: عز الدين المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية، المرجع السابق، ص 303 و308.

طبقاً لإحتياجات التصوير، كما أن تنظيم أقسام الإنتاج أتاح مزيداً من السلاسة والتدفق في عملية الإنتاج، ومنتج عن ذلك وجود أقسام للكتابة، والتي زادت من دقة حرفة كتابة نصوص السيناريوهات¹.

كما أسهمت الصحافة السينمائية في و.م.أ بوضع معايير لكتابة السيناريو منذ سنة 1907 وكانت الإصدارات الموجودة بالفعل آنذاك، مثل 'نيويورك ديلي ميرور' و'فرايتي'، وقد بدأت في تخصيص مساحة لصناعة السينما، وهدفت الصحف الجديدة الجديدة بشكل خاص إلى أصحاب دور العرض، وكان أشهرها 'موفينج بيكتشر وورلد' و'نيكلوديون'. وبالإضافة إلى تقديم هذه الصحف لنصائح لأصحاب دور العرض حتى يحسنوا تجربة مشاهدة الأفلام، فإن المقالات والأعمدة المهمة بالسينما قدمت تلخيصاً للطرق المثالية لبناء سيناريوهات سينمائية. وكانت هذه الصحف تدرب الكتاب الطامحين إلى الدخول في الحرفة الوليدة لكتابة السيناريو، بينما تشير إلى 'الكليشيات' والحيل المستهلكة التي تجعل سيناريوهاتهم لا تتمتع بالأصالة². فالسينما الأمريكية فتحت المجال لتناول مواضيع جديدة ومبتكرة، وأعطت حرية كاملة لكاتب السيناريو في تناول مواضيع متنوعة، مهما كانت الصعوبة في تنفيذها، فقد اعتمدت على الورش والمعامل التي تقدم الجديد دائماً في مجال الابتكار التقني.

ويقول 'تشرلز موسر': "إن ذلك أدى إلى أزمة في التجسيد بالنسبة للصناعة حوالي عام 1907، عندما اجتهد صناع الأفلام في العثور على طرق لضمان أن الجمهور يفهم القصص التي يجسّدونها، وكان لابد من إختبار وسائل مساعدة متعددة من خلج النص السينمائي لتحقيق مزيد من الفهم، مثل إعادة إدخال 'الحكايات' واستخدام ممثلين من وراء الشاشة لكي ينطقوا بالحوار لتفسير المساهد الصامتة. لكن الحلول لعرض سينمائي واحد بذاته لتعالج المشكلة بطريقة منهجية³، حيث كان من الضروري ضمان فهم المتفرج بوسائل من داخل النص السينمائي المعد على الشاشة، كما كان المطلوب من هذه الحلول أن تقوم بعملها

¹ _ برلي كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، المرجع السابق، ص292.

² _ المرجع نفسه، ص293.

³ _ المرجع نفسه، ص293-294.

بنفس الطريقة مع كل متفوج بصرف النظر عن ظروف العرض.

فعلى صعيد السيناريو نرى أن المخرج الأمريكي إدوين بورتر حينما أخرج فيلمه السينمائي 'سرقة القطار الكبرى' سنة 1903 كان قد كتب فيلمه وصوره وأخرجه وعمل على تركيبه أيضا، بل أن بورتر "قد قسم فلمه الأول 'حياة رجل مطافئ أمريكي' إلى مشاهد من خلال سيناريو مبسط إحتوى على وصف الحركة والمكان ويمكن القول الآن أن هذه المحاولات البسيطة كانت البداية في اعتماد السيناريو بوصفها مرحلة تسبق مرحلة التصوير إلا أن ذلك لا يعد إنجزا نظريا حقيقيا لمفهوم وماهية السيناريو لأن الخطوات لن تتطرق إلى تفصيله اللقطة مثل حجوم أوزاوية أو حركة أو حتى طول اللقطة مقارنة بالتي تسبقها والتي تليها، إذ كان الإرتجال هو الفعل الحاسم عند تصوير الفيلم حتى أن جريفت لم يعمل وفقا لسيناريو مفصل بل كان يرتجل كل ما مض في العمل لأنه لم تكن لديه أية فكرة إجمالية عن الحركة"¹. وصك العديد من دارسي السينما مصطلح 'الفترة الإنتقالية' على السنوات التي تلت عام 1907، وامتدت حتى ظهور الأفلام الروائية الطويلة "إن ما يميز هذه الفترة على المستوى الشكلي هو التجريب المستمر في طرق الحكى، والوظائف المتغيرة للأدوات الأسلوبية المختلفة، عندما تم توظيف هذه الأدوات لخدمة نظام السرد المتنامي (الذي يتقدم إلى الأمام). وقد تفيد المقارنة مع الطريقة السابقة لما قبل عام 1907 في جعل الفروق أكثر وضوحا: فخلال فترة سينما الجذب، كان المرء يجد تحزا بفضل استقلالية اللقطة كوحدة قائمة بذاتها، حيث تعمل اللقطات كوحدات منفصلة وليس كقطع تتلائم معا لتصنع 'الكل' (الذي يتجاوز الأحداث)²، وحتى في أفلام المطردات التي تتميز بقاعدة الحدث الذي يتقدم إلى الأمام دائما، فإن كل الشخصيات كان يجب أن تخرج من الكادر قبل أن يتم اعتبار أن اللقطة مكتملة.

وكانت أفلام المطردات تتبع منطق القصص المصورة وبموقف بسيط في البداية، "يؤدي إلى سلسلة من النكات البصرية المتراكمة والسيناريو النمطي لهذه الأفلام قد يتضمن كلبا يسرق خليطا من السجق من

¹ _عكاشة محمد صالح، المدخل إلى السينما والتلفزيون، الجندارية للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص15.

² _بلري كيث جرانت، موسوعة السينما (شورمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، المرجع السابق، ص295.

جزار يطلده، ويصطدم بالسائرين في جريه، وتحدث مطردة مزدوجة بين الكلب والجزار، بينما يزايد التصادم مع الناس باستمرار. ومن هذه الأفلام فيلم شركة أستوديوهات باتيه 'مطرودة رجال الشرطة' 1907. وكانت هذه الأفلام يتم بناؤها بطريقة تشبه كثيرا القصص المصورة الواقعية، وبدلا من كادرات القصة توجد لقطة من الفيلم¹. بينما العديد من الأفلام الأولى كانت تعيد الحكايات أو قصص مكثفة معروفة مسبقا للمتفرج.

في حين، تناول المخرج الفرنسي جورج ميليس إعداد المزيانسين والذي يتطلب قفرا هائلا من الراحه، وأفلامه "تحتشد بالمؤثرات البصرية، سواء كانت على الوعي بالعرض السينمائي وتقنيات النسخ في أفلام مثل 'المصباح السحري' 1903، و'فوتوغرافيا لاسلكية على البعد' 1908، أو على خلق عوالم خيالية في أعمال أطول مثل 'رحلة إلى القمر' 1902، و'الرحلة المستحيلة' 1904. وتلك الأفلام القصصية ذلت اللقطات المتعددة هي التي أسهمت في شهرة ميليس كأستاذ مبكر للسرد السينمائي، لكن الحقيقة أنها كانت جميعا لمشاهد منفصلة معقدة (أي لا يحكمها رابط السرد القصصي بالمعنى الكامل)². فكان اهتمام ميليس الأساسي منصبا على تحقيق القدرة البصرية للقطعة المنفردة (اللقطة الأساس). لم يكن الممثل في أيام السينما الصامتة "يطلع على السيناريو، فقد كانوا يشرحون له بشكل تقريبي متى الدور، من ثم كان الممثل ينفذ في كل لقطة منفردة ما يأمره به المخرج، كان المخرج يركب الفيلم كله وحده"³.

وعليه، أصبح تنفيذ السيناريو في أفلام السينما الصامتة، يقود إلى مجموعة العناصر المجسدة له، إنطلاقا من عنصر الفكرة أو التيمة thème، حيث حصر 'جوزيف بوخر' في خمس فئات أو أكثر ما يميز هذه التيمة:

¹ _باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، المرجع السابق، ص560-561.

² _المرجع نفسه، ص303.

³ _نهاد الموسى وآخرون، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المرجع السابق، ص36.

الحبكة ↔ العاطفة ↔ الشخصية ↔ الأسلوب ↔ التركيب ↔ الفكرة

_" الحبكة : هي ترتيب القصة (تبرز أكثر في الأفلام البوليسية أو المطلدات مثلا).

_" العاطفة : موضوعات الرعب أو الرومانسية.

_" الشخصية : سمات تميز البطل.

_" الأسلوب : نسيج الفيلم، نغمته، جوه المنفرد.

_" التركيب : تركيبة بنائية خاصة لكل عناصر الفيلم.

_" الفكرة : تلور حول الإطار العام للمجتمع وموضوعاته."¹

المحور الثاني عشر: الكوميديا وفن البانتوميم (فن التمثيل الصامت)

درج النقاد والباحثون والمهتمون بالشأن المسرحي على تسمية العروض المسرحية الصامتة، والتي تقدم على خشبة المسرح بمسميات كثيرة "في محاولة منهم تعريب التسمية الإغريقية الأصل واستبدالها بمفردات عربية مثل التشخيص الجسدي، (Pantomime) والتمثيل الإيمائي، والتمثيل الصامت، وفن التكوين الصامت، (Panto) والمسرح الصامت .. الخ. تسمية الأصل مأخوذة من كلمتي وتعني أقلد أو أحاكي، وباتحاد الكلمتين (Mime) وتعني كل شيء، وتولد المعنى المطلوب وظيفيا (أقلد كل شيء) وعلى مر الزمن إستطاع البانتومايم فرض حضوره الفني، وتثبيت دعائمه بين سائر الفنون التي عرفها الناس وقتذاك على الرغم من الصعوبات، والمعوقات، والقرارات التعسفية، والمجحفة التي وقفت في طريق تطوره كجنس فني"² كون المصطلح كان مسرحيا في بداية، حينها لم يؤخذ شكله الفني والتوظيفي إلا من خلال ظهور السينما في

¹ _ينظر : عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، المرجع السابق، ص102.

² _صباح الأنباري، كتاب الصوامت، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، د.ب، 2012، ص35.

بواكرها الأولى*، وكان أول من استخدم فن التمثيل الصامت المسمى بالبانثوميم هم الرومانيون في العصر الروماني القديم.

أما عن الكوميديا، فتعرف في معجم المصطلحات السينمائية على أنها كلمة "تعني كل مسرحية ثم أخذت تعني مسرحية لها حبكة شبه حقيقية تثير الضحك برسم عادات عصر ما وعيوب شخصية ما ونقائصها. وقد استولت السينما على هذا النوع الأوسع من أن يحدد إلا بالرغبة في تسلية الجمهور"¹ ولها عدة مسميات فنية كالملمهة، والهزلية، لتشهد السينما في بدايتها ازدهارا غنيا للكوميديا الشعبية، وفي أوائل القرن العشرين" سواء في باريس أو لندن كانت التنظيمات المسرحية العرقية قد منعت الدراما المنطوقة المرتجلة في بعض المسرح، ومن هنا أتاحت دافعا غير مقصود لإستلهم التمثيل الصامت الذي يقوم به ببست دبريو في (لي فونا ميول) في باريس. كما سمحت للغنائية الهزلية القصيرة الإنجليزية بما فيها من مركب خاص من الموسيقى والغناء والتمثيل الصامت أن تظهر"²، حينها أوجدت السينما الصامتة تراثا من الفيلم الكوميدي كجنس سينمائي مميز وقائم بذاته مثل الكوميديا المرتجلة، بينما أن أقدم الأفلام الكوميديا والتي "كانت مدتها دقيقة واحدة أو أقل طول، كانت بصفة نكاتا من لقطة واحدة تستلهم في الغالب الرسوم الكاريكاتورية في الصحف والمسلسلات الهزلية والبطاقات الفكاهية أو الصحف المجسمة أو الشرائح الفانوس السحري، وأول فيلم كوميدي في العالم هو فيلم 'رش البستاني' 1895' للأخوين لوميير، وهو مستمد مباشرة من مسلسل هزلي يظهر ولدا شريرا يخطو على خرطوم مياة في الحديقة، ثم يرفع قدمه

* _ التمثيل الصامت تسمية اطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلف البلجيكي (موريس ماترلنك) ، ثم صار مسرح الصمت توجهها مسرحيا تزامن مع ظهور الطبيعية ولارتبط بالرمزية، وقد اطلق مسرح ما لا يقال على بعض تجليات مسرح الصمت في فترة ما بعد الحرب العلمية الأولى في فرنسا حيث تحول الى ما يشبه المدرسة ، جمعت كتابا ينادون بمسرح غير تقليدي وآخرون ينتمون الى المسرح الرمزي . ملري ألياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 440.

أما عن الماييم، فهو أحد أكثر وسائل التعبير الذاتي قدما، وهناك دليل على أن أقدم إنسان استخدم الماييم ليعبر بشكل مسرحي عن ديانتته، ورموزه وأساطيره، وتقاليدته، وعن عصوره وكان أول استخدام للماييم كجزء من مسرح منظم في الشرق، حيث كان الفعل المؤدى بالمايم جزءا من المسرح القومية لليابان والصين منذ بدايتها، وربما كان الإغريق هم أول من استخدموا الماييم كشكل فني في ذاته وبذاته رغم ارتباطه القوي بالرقص. ينظر: ملاقين شيلارد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت-فهم وأداء الصمت المعبر، تر: سامي صلاح، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص 33.

¹ _ ملري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فانتز بشور، المرجع السابق، ص 22.

² _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنع مجاهد، المرجع السابق، ص 253.

أثناء ما مكان البستاني غير المتعمد يحدق في فوهة الخرطو.¹ كما هو الحال عندما استخدم جورج ميليس خدعا سينمائية مثل وقف الحركة والتسلع بالحركة لإحداث التأثيرات الكوميديّة، حيث كان فيلم المطردة آنذاك نمطا سائدا في تصوير مشاهد وفي اقتفاء أحد اللصوص أو أحد المنحرفين، وهو نوع شعبي للغاية لدى الجماهير.*

تعتبر الكوميديا من الأجناس السينمائية، خصوصا وأنها ظهرت بين أواسط المجتمع الفرنسي،" وفي سنوات 1920 بدت أقل شؤما عما كان الأمر في سنوات الحرب. وفي فيلم 'المقهى الصغير' 1919 وهو إعداد قام به برنار لكوميديا والده الشعبية وبطولة ماكس ليندر حقق نجاحا، وعد هذا الفشل في توليد الأفلام المزيد من الأفلام وكان هناك مسلسل روبرت سيدرو عن الكوميديات الشعبية من إعداد فولباد الساحر لفيلم 'الصبي البلرسي' 1923 ولكن لم يحدث إلا في عام 1924 أن تم تجديد رائج للكوميديا السينمائية الفرنسية، وأخذت تشق طريقها بشكل ساخر من شركة المهاجر الباتروس والأنموذج البدئ للبناء الكوميدي هو تشكيل المواطن المحلي الساذج الذي يصل إلى العاصمة المعقدة كما في فيلم فولكوف 'الظلال العابرة' 1924.² كما بدت الصناعة السينمائية الفرنسية تعطي أهمية في الإعتماد على الفيلم الواقعي والفيلم الكوميدي الهزلي*، كون الفيلم الواقعي يركز على ما هو هامشي، والفيلم الكوميدي يركز على إبتعاث السخرية.

¹ _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنع مجاهد، المرجع السابق، ص 254.
* _ أحدثت عام 1908 ثورة عندما دشنت شركة باتيه سلسلة من الكوميديات التي تصور شخصية بوارو وقد قام بالبور الكوميدي أنري ديد. لقد كان ديد أول نجم كوميدي حقيقي وحقق شعبية عالمية بشخصيته الغريبة الصبانية الكوميدي وقد عمل ديد مع ميليس في الأغلب كممثل، وتعلم الكثير عن حرفة صناعة الفيلم وخاصة تأثير الخدع السينمائية. ينظر: المرجع نفسه، نفس الصفحة.

² _ المرجع نفسه، ص 352.

* _ في "معجم الفن السينمائي: "الفيلم الهزلي" المسخرة أو التمثيل الهزلي": نوع من الأفلام المضحكة يعرض المفارقات والمفاجآت المضحكة والشخصيات الهزلية الساخرة بطريقة مبالغ فيها، دون منطق معقول أو نطق مقبول، مستهدف حشدا يثير الضحك عند عامة الناس، وقد إنتشر هذا النوع من الأفلام في عهد السينما الصامتة، وبدأ تيلره يمتد من أمريكا إلى أوروبا في ذلك الحين وهو نوع من الكوميديا الرخيصة التي تتسم بالخشونة المفرطة في حركة الجسم والأيدي حركات هلوانية مبالغ فيها والكلمة مأخوذة من المقرعة التي يضرب بها المهرج زميله. ينظر: أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية كتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، رؤية للنشر والتوزيع، د.ب، 2017، ص 72.

من بين الشخصيات الكوميدية الذي اعتمدت على فن البانتوميم في حقب السينما الصامتة، نجد الممثل والمخرج الأمريكي "ماك سنيت muc sennett مؤسس المدرسة الهزلية الأمريكية، فهو الذي اكتشف أكثر المفاجآت والمواقف المضحكة المستعملة اليوم في السينما والتي تعتمد على الكوميك النظري. فهو الذي أدخل فكرة 'الرفس'! وفكرة أقراص الكريما التي ما يزال لوريل وهاردي يترشقانها حتى اليوم وفكرة المطلة بالسيارة أو بالطيارة أو بالقطار.. هذه الأشياء التي طالما ضحكنا لها في أشرطة هارولد لويدي وبوستر كيتون¹ والتي تعد من أهم عوامل الإضحاك في السينما.

أما عن الشخصيات الأخرى، فنجد الممثل 'ماكس ليندر' الذي يعد واحدا من أكبر الفنانين الكوميديين موهبة في تاريخ فنون التمثيل، "ولقد حاول شارلي شابلن أن يرسم له صورة في أوائل سنوات 1920 فأسماه 'الأستاذ الذي يدين له بكل شيء'، ومما لا شك فيه أن أسلوب ليندر وتقنيته كان لهما تأثير بالغ على شابلن، كما كان لهما بالفعل تأثير على أي كوميدي سينمائي آخر يسير على نهجه سواء كان واعيا بهذا أم لا. ورغم تدريبه في المسرح كان مراعيًا بالفعل للطبيعة الخاصة بالسينما وأدرك الإمكانية التي تقدمها في رهافة التعبير، وكانت لديه موهبة الزعة الطبيعية في الأداء، وهو يجد أن كل حركة هي في جوهرها تكون صادقة بالنسبة للحياة. وتشجيع من شابلن عاد إلى و.م.أ عام 1921 وأبدع ثلاثة أفلام روائية ظلت هي روائعه: 'سبع سنوات من الحظ التعس سنة 1921' 'كوني زوجتي سنة 1921' و'المحاكمة الساخرة' لفيلم دوجلاس فيربانكس' الفرسان الثلاثة 'ويأتي فيلمه هو بعنوان 'ثلاثة يجب أن يصلوا إلى هناك' 1922²، ورغم أن مدرسة الكوميديا الإيطالية قد استلهمت المثال الفرنسي، كون أن "بعض الأشكال الرئيسية للكوميديا مكونة من بكرة واحدة قد تكون مجلوبة، فإن أفلام الكوميديين الإيطاليين تستمد بشدة وبشكل مفيد من الخطوط الوطنية السابقة في الكوميديا الشعبية، السريك، الفودفيل، تراث قديم مرتجل له صلة

¹ _ صلاح دهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 41.

² _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 357-358.

بالكوميديا المرتجلة.¹

كما وجد نجم كوميدي أمريكي آخر، كان "جون بّي (1863-1915)، وهو رجل بدين له ذقن كثة وكان ممثلا مسرحيا ناجحا ومنتجا قبل أن يتبين الإمكانات الكامنة في الأفلام، وقد قدم نفسه لشركة فيتاجراف.² وبالتالي فإن كلا من كيتون وليودولانجدون العمالقة لكوميديا الفيلم الصامت الأمريكي كلهم من فترة الفيلم المكون من بكرة واحدة أو بكرتين إلى قمة حياتهم الفنية سنوات 1920*.

ويعد أعظم مثال عن الكوميديا الهزلية وتجسيدا لفن التمثيل الصامت، هي شخصية الممثل الإنجليزي شارلي شابلن، تمثلت نشأته في "العصر الفيكتوري، فهو ابن لإثنين من الفنانين المكافحين ممن يعملون في قاعات الموسيقى، الأب سكير مبذرو الأم ضعيفة القوى العقلية...استمد شابلن تكنيكة وأسلوبه من التدريب بقاعات الموسيقى، فهناك تعلم السيطرة على الشخصية وعالمها النفسي، وصقل الأداء وتعدد المهارات، والخبرة العالمية بفن حركة الممثل التي كان على أي فنان بقاعات الموسيقى أن يعكسها في عمله. إضافة إلى أنه كان يمتلك بشكل فطري خصائص الممثل المرحف: الموهبة في التقمص، الرشاقة والإحساس بالإيقاع، المقدرة التي لا تنضب على الابتكار، وكذلك الحس الشعاري الأصيل³. وكان من خصائص فن تشابلن أنه "لا يعطي التصوير إنتباها كبيرا، ولكنه يعتني اعتناء كثيرا بالإخراج، فيعيد تمثيل المشهد الواحد مائة مرة قبل تصويره، ويصرف آلاف الأمتار من شريط الهام لكي يحتفظ في النهاية بعشرين أو ثلاثين، همه الأعظم هو أن يفهمه ملايين الناس من كل الثقافات والأجناس والعقليات⁴ فأسلوبه في التمثيل الكوميدي

¹ _ جيوفري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق، ص 358.

² _ المرجع نفسه، ص 259.

* _ عدا ماذا كله فقد اكتشف ماك سينيت ووجه عددا كبيرا من الممثلين الهزليين الذ بقيت ذكراهم عالققة مدة طويلة في أذهان الناس في جميع أنحاء الكرة الأرضية. منهم ماك سوين، وفريد ميس، ومابل نورمن، وبن توربن، وسوينسن، وخاصة السمين فاني الذي نال شهرة واسعة. إلا أن أعظم هذه الإكتشافات وأهمها هو إكتشاف شارلي شابلن. ينظر: صلاح ذهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 42.

³ _ ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895/1980، تر: إبراهيم قنديل، المرجع السابق، ص 62-63.

⁴ _ صلاح ذهيني، قصة السينما، المرجع السابق، ص 44.

كان شديد الهدوء والإسترخاء*، بينما قام شارلي شابلن وبستر كيتون بنقله ناجحة في الأفلام الروائية في بواكر سنوات 1920، بينما كانت غالبية الكوميديات الصامتة بما في ذلك ستان لوريل وأوليفر هاردي أقامت رسالتها الفنية في الحقبة الصامتة حول الفيلم الكوميدي القصير.

وفي فيلمه الأول مع الممثل الأمريكي ماك سينيت، كان شابلن "يرتدي زي رجل من عليّة القوم مفلس وعاطل، ومع فيلمه الثاني اختار وفقا للأسطورة، أن يجمع ما سيرتيه بشكل عشوائي فجاء ذلك الزي الشهير: سترة شديدة الضيق وسروالا مفرط الإتساع مشموما بحبل، حذاء أكبر مما يجب وقبعة سوداء أصغر من اللازم، قفلا قديما مثقوبا وعصا صغيرة، رابطة عنق وياقة مجنحة.. تشير جميعها إلى طموح هباء في اكتساب مظهر أرستقراطي.¹" هذا كون الملابس والأزياء عدت من الركائز المهمة في إظهار جميع أنواع الكوميديا بجودة عالية، إذ أن الممثل هو الوحيد الذي يمتلك الرغبة بل ارتداء ملابس الآخرين وبهرجتها باستخدام مختلف الألوان، وأن حضور الممثل بزياءه يملئ فراغ الفضاء الدرامي، كما أن ممثلي الكوميديا الصامتة في السينما دأبو على لبس البدل الضيقة على أجسامهم الضخمة أو القديمة، واعتبر البعض أن قبعاتهم تلبس بطريقة لا تنسجم مع الموضه، كذلك أمسك آخرون بعصا قد يستخدمونها بشكل يثير الضحك.

المحور الثالث عشر: بداية التلوين (المؤثرات اللونية) في السينما الصامتة

في سنة 1896 كان متاحا وجود نسخ من الأفلام يتم تلوينها باليد أي صورة فيلمية بعد أخرى بفرشات رقيقة جدا، والنتائج التي حققت بهذه التقنية أمست تجربة مميزة خاصة في فيلم جورج ميليس 'مملكة الجينات' سنة 1903، حيث أصبحت الصور في فيلمه ألق المنمنمات في تشخيص العصور الوسطى" وعلى أي حال كان من الصعب للغاية تأكيد أن اللون سيشتغل مساحة دقيق من الصورة الفيلمية، ولكي يتحقق

*_من أفلامه في عصر السينما الصامتة، فيلم: الصبي، الملاكمة، المتشرد، حياة كلب، امرأة بريس، الصعلوك، حى الذهب، الطفل، الشرطي.

¹_ديفيد روبنسون، تليخ السينما العالمية 1895/1980، تر: إبراهيم قنديل، المرجع السابق، ص63.

هذا قام باتيه في عام 1906 باختراع طريقة آلية لتلوين الدعامة لسفلية وتسمى ألوان (باتيه). وفي الطريقة كانت تعرف أيضا باسم (المرسوم) حيث تمر فرشاة أوريثة لتلوين الصور في فرنسا وهي تسمى السنسل في إنجلترا أو تسمح بتطبيق نصف دسطة من التدرجات اللونية المختلفة.¹ "وعند بداية السينما كان تلوين الفيلم يتم باليد" مع أنواع شفافة من الحبر أو بواسطة الرسام مع آلة للتلوين ومع تطور المعلوماتية يتم اليوم 'تلوين' أفلام جرى تصويرها بالأسود والأبيض.²

إلا أن هناك طريقة أقل تكلفة من خلال إعطاء الفيلم لونا واحدا كل صورة فيلمية أو متتالية في الترتيب*، لإعادة فرض مدى التأثير التشكيلي أو الأثر الدرامي في الفيلم، أما من الناحية الأساسية كانت هناك "ثلاثة طرق لإتمام هذا وهناك المسحة اللونية التي تتحقق إما بتطبيق الصقل الملون للدعامة أو غمر الفيلم في محلول من الصبغة الملونة أو استخدام أفلام خام ملونة من قبل ثم هناك الإصباغ حيث يحل محل الفضة في المستحلب ملح معدني ملون بدون تأثير الجيلاتين عن الفيلم، وأخيرا هناك الترسخ اللوني، وهو تنوع من الإصباغ حيث المستحلب التصوري يعالج بملح الفضة لا يتحلل وهو قادر على تثبيت عامل لوني عضوي ويمكن تجميع المسحة اللونية والإصباغ والترسخ اللوني والتلوين الآني، ومن ثم تتضاعف الإمكانيات الإبداعية لكل تقنية، وهناك محلولات الأولى قام بها فريدريك مرسال لي وإدوارد رايموند ترنر لتحقيق تلوين الفيلم باستخدام الإمتصاص الشديد للصور الحمراء والخضراء والزرقاء وترجع إلى عام 1899.³

يعود تلوين الصور المتحركة إلى "أثناسيوس كيرش وجهاز العرض الذي ابتكره في عام 1646، حيث

¹ _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنع مجاهد، المرجع السابق، ص 45.

² _ ملري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المرجع السابق، ص 22.

* _ استخدام اللون الواحد أو اللون الموحد 'APLATOUA-PLAT' هو تعبير في فن الرسم يعني لونا مرسوما بشكل موحد. وفي السينما يستطيع المصور أن يحد من تأثيرات التجسيم بفضل الإضاءة، وعلى الخصوص في الأفلام الملونة التي تنجح في هذا أكثر من الأبيض والأسود. غير أن السينما الفرنسية في فترة ما بعد الحرب (أي الحرب العالمية الثانية) تستخدم ألوانا مادية بشكل ألوانٍ موحدة. ينظر: المرجع نفسه، ص 06.

³ _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنع مجاهد، المرجع السابق، ص 45-46.

يتم عكس ضوء الشمس على مرايا ملونة تلقي صوراً على حائط. لقد كان ذلك يشير بالعديد من الجهود المبكرة لتلوين الألوان في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وبهذه الطريقة فإنه يتم وضع اللون باليد على كادرات الفيلم الواحد بعد الآخر، أما في إضفاء الطابع اللوني فإنه يتم غمر لقطات كاملة من محلول ملون واستخدمت شركة باتيه الفرنسية طريقة 'الإيستنس' للتلوين اليدوي، وهي الطريقة التي قللت من التفاوت الذي كانت تتسم به الأفلام الأمريكية الملونة بهذه الطريقة اليدوية¹، في حين كان يعرض فيلمان في أول برنامج عرض "في صالة كوستروبيل الموسيقية في نيويورك، في 23 أبريل 1896، ملونان باستخدام التلوين اليدوي، قد قدم سيجموند لوبين أول تلوين أحادي في عام 1904، في أفلام تحتوي على مشاهد تم تلوينها بألوان مختلفة، وهذا التكنيك الذي يستخدم في سياق استراتيجية السرد 'إعطاء الألوان دلالة في سرد القصة قد اتسم به فيلم دي دابليو جريفيث 'عالم الهاتف في لوندل 1911'، حيث كان هناك تبادل في الألوان اللقطات الزرقاء والحمراء، مع لقطات الأبيض والأسود"² كل هذا لتحقيق التأثير المدهش لدى الجمهور.*

وعليه، يدلي المنظر الفرنسي 'جيل دولوز' بطرح مفاده، بأن صناع السينما التعبيرية الألمانية امتلكوا إحساساً قوياً خصوصياً للتلوين 'في إبداعاتهم' على الرغم من محاولات غريفيث وإيزنشتاين في أحادية اللون، بل وحتى في تعددية اللون، ليس ثمة شك بأن التعبيرية كانت المبشر بالألوان الفعلية في السينما. بالطبع، كان التظليل معروفاً في الفترة التي شهدت عرض فيلم فاينه الذي تم تظليله في العرض، وكان المشاهدون المثقفون سينمائياً سيلاقون قليلاً من الصعوبة في فهم الحالات التي تثيرها الظلال اللونية :

¹ - بري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط 1، ج 2، المرجع السابق، ص 818.

² - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

* - كما كان هناك تلوين يدوي في فيلم 'سرقة القطار الكبرى' 1903، واللقطة الأشهر هي إطلاق الرصاصة من بندقية في مواجهة الكاميرا باللون الأحمر... وهناك أمثلة أخرى على التلوين اليدوي في 'سرقة القطار الكبرى'، مثل الانفجار باللون الأصفر للصندوق في القطار، والعلامات الصفراء عندما تلمس أحذية الراقصين الأرض، والعباءة الأرجوانية التي ترتديها ابنة ناظر المحطة، والانفجارات الارتقالية لطلقات الرصاص من فرقة المطردة وهم يركبون جيادهم في اتجاه الكاميرا وهم يتعقبون اللصوص في الغابات. إن اللون في هذا الفيلم تأثراً للتأكيد على لحظات معينة، ويجعلها مبالغاً في واقعيتها وبالغة الحيوية. ينظر: المرجع نفسه، ص 819.

الأحمر للحب أو الغضب، مثلاً¹.

بينما تعطي الأفلام باللون الأسود والأبيض "صورة بدون لون في مجموعة رمادية. وقد حاولت السينما الصامتة في وقت مبكر أن تعوض غياب الألوان بتلوينات على المرسام، وخصوصاً تلوين المشاهد الليلية بالأزرق واشتغلت الرعة التعبيرية الألمانية ثم الأفلام السوداء الأميكية، بطريقة جمالية جداً على الظلال والأنوار. غير أن الأسود والأبيض أهمل عند تعميم الألوان، لأسباب إقتصادية²، ومن ثم هناك الإضاءة التي تعد إحدى السمات المميزة خصوصاً لكثير من مواقع التصوير التعبيرية في الفترة الأولى من سينما الألمانية، لكونها تستخدم مختلف التأثيرات الطلائية لإعطاء إنطباع لتجسيد الضوء والظل، واستخدام الإضاءة الصناعية عوضاً عن مصادر الإضاءة الطبيعية خصوصاً في فيلم 'عيادة الدكتور كاليغاري'، حيث "طلبت الظلال على الشقق التي تشكّل جدران البلدة، والمواقع الداخلية المتنوعة، بل وحتى على الأرضيات والأدراج وحتى مع استخدام شكلٍ حقيقي وصناعي مع ذلك للإضاءة، كان هذا التأثير يقوى بظلالٍ مطلية: اقرب من تحقيق هدف تعبري ما قبل 'التعبيرية المفرطة' شكلٌ من الحرب لعرض الواقع المدعم. كان الضوء والظل في الدكتور كاليغاري، وأفلام أخرى من هذه الفترة، يعملان عفويًا كدال ومدلول في آن، حيث يلعبان دور الوظيفة الوصفية في فراغات عتبة الشعور التي ترسم الحدود بين الحلم واليقظة، الوعي واللاوعي³."

وعلى هذا الأساس، ظل التلوين يستخدم على نطاق واسع حتى الحرب العالمية الأولى، خاصة بالطريقة المسماة "باتيكولور pathécolor"، بعدها دخل في مرحلة الإهمال، قبل أن يختفي تماماً بحلول عام 1930 لكن التلوين اليدوي، وبرغم تراجع الكبير بسبب إنتشار التصنيع، ظل يستخدم من حين إلى آخر، وقد جرى إستخدامه، على سبيل المثال، في فيلم الدارعة بوتومكين لإيزنشتاين سنة 1925، حيث جرى تلوين

¹ - إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: زين الحاج، المرجع السابق، ص 32..

² - ملري تريز جورنو، معجم المطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المرجع السابق، ص 74.

³ - إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: زين الحاج، المرجع السابق، ص 37.

علم الثورة باللون الأحمر.¹

• طرق تركيب الألوان والمؤثرات اللونية: وتنقسم إلى نوعين:

1_ الطرائق التكاملية :

أ_ الطريقة القائمة على الصور المنفصلة: "لم تحدث إلا في عام 1906 فقط أن حقق جورج ألبرت سميث نتيجة مقبولة تجاريا بإستخدامه جهازه كيتيما كولر، لقد وضع سميث أمام الكاميرا قرصا شبه شفاف منقسما إلى قسمين: الأحمر والأزرق المخضر. ثم يجري عرض الفيلم بنفس المرشحات بسرعة 32 صورة فيلمية في الثانية واللونان الرئيسيان (يندمجان) في صورة لا تظهر إلا تنويعات لونية خفيفة، لكنها تحدث تأثيرا لا يمكن إنكاره واختراع سميث جرى تقليده وتطويره على نطاق واسع إلى أنساق لونية ثلاثة من خلال شركة جومونت عام 1913 وشركة أجفا الألمانية 1915² .

ب_ الطريقة القائمة على الشبكات الملونة: طرح هذه الطريقة الفرنسي دوكو دو أورون عام 1868، وطبقها الأخوان لومير بدءا من عام 1907، باستخدام ألواحهما الفوتوغرافية (أي الفيلم الخام) المسماة الأوتوكروم. ومن بين الطرائق السينماتوغرافية التي تم تصميمها وفق هذا المبدأ، وانتهت إلى بعض لتطبيقات العملية، كانت طريقة دوفيكولور Dufaycolor، وقد جرى تصميمها في بريطانيا بحلول عام 1935، واستفادت من أبحاث الفرنسي ل.دوفي.³

2_ الطرائق التفاضلية:

أ_ التكنيكولور: سنة 1915 بادر ثلاثة مهندسين أمريكيين، هم هربرت ت. كالموس، ودانييل ف. كومستوك، ودبليو ب. ويستكوت، إلى تأسيس شركة Technicolor Montion Picture Association، لم يلبث أن ذاع

¹ _مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، المرجع السابق، ص518.

² _جيوفري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنع مجاهد، المرجع السابق، ص46.

³ _ينظر: مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، المرجع السابق، ص512.

صبتها في شتى أصقاع العالم. كان التكنيكولور يتطلب استخدام آلة تصوير خاصة، يتم فيها تسجيل الألوان من خلال ثلاث نسخ سالبة بالأبيض والأسود. لكن الهدف المنشود كان يتمحور حول تصنيع فيلم خام قادر على تسجيل الألوان بصورة مباشرة، وكان بإمكان التصوير بالألوان أو بالأبيض والأسود على حد سواء باستخدام آلة تصوير عادية، مثلما كان بإمكان المستثمرين من أصحاب الصالات عرض أفلام الأبيض والأسود أو الأفلام الملونة على حد سواء بفضل التكنيكولور.¹

ب_ صار اللون أمراً مألوفاً سنة 1920، قبل أن يغزو السينما ويهيمن عليها بشكل شبه كلي بدءاً من الخمسينيات وظهور نماذج من الطرق التفاضلية دخلت غمار التجريب في بداية السينما الناطقة كاستخدام طريقة الكوداكورم Kodachrome، الأغفاكولور agfacolor، الإستمانيكولور Eastmancolor، كما ظهرت أيضاً في هذه الفترة الأفلام الملونة. وأشهر الشركات التي كانت تنتجها هي Kinemacolor البريطانية، وأشهر أفلامها فيلم تتبعته فيه زيارة ملك ومملكة بريطانيا إلى الهند. وهناك شركة Prizmacolor التي أنتجت فيلم رحلات ملونا عن جزيرة بالي السياحية في إندونيسيا. أما شركة Technicolor الأمريكية، فقد صببت إهتمامها على إقناع السينما الهوليوودية باستخدام تقنياتها اللونية في أفلامها الروائية.

المحور الرابع عشر: ألوج أفلام التحريك في السينما الصامتة

في بداية القرن التاسع عشر، ابتكر المخترعون في العالم أجهزة متنوعة لعرض الرسوم المتحركة*، ومع إزدياد شعبية الصور المتحركة بدأ صناع الأفلام والفنانون بالبحث عن تقنيات جديدة لإيجاد الحركة في الأفلام، وكان من إحدى هذه التقنيات 'الرسوم المتحركة' التي أصبحت فنا قائماً بذاته، وقد تمكنت هذه التقنية صناع الأفلام من إظهار ما لم يكن باستطاعتهم عرضه في الأفلام الحية. بينما يتجلى الظهور الفعلي

¹ _ ينظر : مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، المرجع السابق، ص 522.

* _ للإستزادة العلمية ينظر إلى المحور الثاني : بداية الفرجة السينمائية وتحقيق الإكتشاف التقني قبل سنة 1895.

في هذا المنحى الكرونولوجي الذي يلخص بداية أفلام التحريك إلى نهايتها في حقب السينما الصامتة، وهذا إنطلاقاً من:

1_ أول ظهور لشخصية بينوكيو وهي دمية خشبية التي تحول إلى ولد محب للمغامرات عام 1880 وقد ابتكرها الروائي والصحفي الإيطالي 'كلرلو لورنزيني'¹.

2_ كان البريطاني 'آرثر ملبورن كوبر' من أوائل الذي قاموا بإنجاز أفلام للرسوم المتحركة، إذ قام ملبورن عام 1899، بتصوير سلسلة من تشكيلات من أعواد الكيريت على إطارات منفصلة من شريط فيلمي، على سبيل الدعاية لإحدى السلع. كما أصبح الرسام والصحفي الأمريكي 'جيمس ستيوارت بلاكتون' أول من قام بتصوير الرسوم في إطارات فيلمية متصلة، فقد قام عام 1906 بإعادة شريطه المسعى 'الجوانب الفكاهية في الوجوه المضحكة'، من تصوير رسومات بالطباشير على السبورة على مراحل متعددة.²

3_ يعود الفضل لإيميل رينو في أنه واضب قبل سينماتوغراف لوميير بثلاث سنوات، على تنظيم عروض جماهيرية يومية لصور متحركة بحركات غير متكررة، إضافة إلى أنه سبق إيميل كوهل وستيوارت بلاكتون بعشر سنوات، في إنجاز أولى الرسوم المتحركة التي لم يتبق منها سوى عينة صغيرة.³

4_ أول من استخدم التصوير الفوتوغرافي في تنفيذ الرسوم المتحركة صورة بصورة هو الأمريكي 'بلاكتون' عام 1906.⁴

5_ في عام 1908، صمم السينمائي الفرنسي إميل كوهل E. Cohl أول فيلم لرسوم متحركة، وكان طوله 32 متراً ويتكون من 2000 لقطة⁵، كما أكمل 200 من أفلام الرسوم المتحركة القصيرة في الفترة بين عامي 1908

¹ إبراهيم مرزوق، دليل الأوائل، الدار الثقافية للنشر، مصر، 2006، ص 85.

² أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، الفنون والآداب، أمواج للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2015، ص 343.

³ المرجع نفسه، نفس الصفحة.

⁴ إبراهيم مرزوق، دليل الأوائل، المرجع السابق، ص 84.

⁵ علي شلش، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص 20.

و 1918، بدءا بفيلم فانتازماجوري Fantasmagorie الأوهام.

6_ في عام 1911، قام رسام الرسوم المتحركة الأمريكي الشهير 'ونسور ماكي' بعرض فيلمه الأولي للرسوم المتحركة المسى 'نيمو الصغير' بمدينة نيويورك، وظهر أشهر أفلامه للرسوم المتحركة المسى 'الديناصور غيتي' عام 1914. وقد نجح ماكي في إنتاج أفلام عالية الجودة بشخصيات تميزت بمرونة في الحركة وسمات سلوكية واضحة، مما أسهم في ابتداع الأساليب التقنية، مؤثرات الإقناع الحسي التي قامت عليها معايير الجودة التشخيصية لأفلام الرسوم المتحركة، وأصبحت أعماله ذات تأثير على إنتاج أفلام الرسوم المتحركة لأنها اشتهرت بانسياب حركتها، ومستوى رسوماتها ذات الجودة العالية، والحس المرهف بالكتلة، إضافة إلى السمات الذاتية الفريدة للشخصيات في هذه الأفلام¹.

7_ وفي عام 1914، بدأ مخترع أمريكي يدعى 'جون راندولف براي' تغيير طريقة إنتاج الرسوم المتحركة، حيث وظفت مشاغل (استوديوهات) التصوير عددا كبيرا من الموظفين للعمل تحت إشرافه، لتصبح عملية رسم الرسوم كأنها خط تجميع يكون فيه كل عامل مسؤولا عن جزء محدد من الفيلم². مما أدى إلى سرعة الإنجاز، وانخفاض تكاليف إنتاج الأفلام الرسوم المتحركة، وانضم براي فيما بعد إلى فنان رسوم المتحركة الأمريكي 'آيرل هيد' مخترع أسلوب لوحات السيلولوز، ليوحدا جهوديهما في مجال الإنتاج، وقد أحدث إتحادهما طفرة كبيرة في المجالات التقنية للرسوم المتحركة.

8_ عمل براي مع رسام الرسوم المتحركة 'إيريل هوري' الذي طور تقنية لفصل الرسوم المتحركة عن خلفيتها، وكان من شأن هذه التقنية أن تتيح المجال لإستعمالها مرات عدة ومتكررة، فما على رسامي الرسوم المتحركة سوى رسم الأجسام أو الأشكال، من ثم توفير الجهد والمال والوقت³.

¹ _ أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، الفنون والآداب، المرجع السابق، ص 343.

² _ بول أ. كوباسا، موسوعة الإختراعات والإكتشافات: الفنون، تر: خليل يوسف سمرين، ط1، العبيكان للنشر، السعودية، 2016، ص 38.

³ _ المرجع نفسه، ص 39.

9_ بحلول عام 1915، شرعت معامل تصوير السينما الأمريكية في إنتاج العديد من سلسلات لأفلام الرسوم المتحركة، مسندة بطولة كل سلسلة إلى شخصية من شخصيات المؤلفون. وقد قام رسام متقاعد للرسوم الهزلية يدعى 'ماكس فليتشر'، بابتكار شخصيات 'كوكو البهلوان'، و'بيتي بوب' و'البحار بوب آي'، كما ابتكر رسام متقاعد آخر يدعى 'بات سوليفان' سلسلة 'القط فيليكس'.. واشتهرت أيضا شخصية 'كولنيل هيزا لاير'، و'كريزي كات' و'مط وجف' ضمن ما اشتهر من شخصيات للرسوم الهزلية، وكان بعضها قد ظهر في صفحات الرسوم الهزلية الصحفية.¹

10_ أول فيلم لمغامرات طرزان، تم تصويره لأول مرة عام 1917 في عهد السينما الصامتة، وقد التقطت مشاهدته في مناطق المستنقعات قرب بلدة 'مورجان سيتي' بجنوب شرق ولاية 'لويزيانا' الأمريكية وكانت تلك الفترة الأولى التي يجري فيها تصوير مناظر فيلم في هذه الولاية، وشخصية طرزان ابتدعتها مجلة الكاتب 'إدجار داييس' عام 1912، وقد كان طرزان صانعا للمجد الذي حققه كثير من رسامي القصص المصورة في تلك الفترة وأهمهم 'هل فوستر' و'بيرن هوجلرت'، أما أول من مثل دور طرزان في السينما فهو 'إيلمو لنكولن'.²

11_ وفي عام 1918 أخرج الأمريكي 'وينسور ماكاي' أول فيلم رسوم متحركة طويل وكان بعنوان 'غرق الباخرة لوزيتانيا'.³

12_ أما أول ظهور لشخصية ميكي ماوس كان في 18 نوفمبر 1928 فقد ابتكر هذه الشخصية 'الت ديزني' وبدأ عرض هذا النوع من الأفلام في مسرح 'نيويورك سيتي' أو 'مدينة نيويورك' للصور المتحركة، وكان الافتتاح بفيلم 'كلرتون ناطق يسمى' سيتم بوت ويلي'، ومع ظهور شخصية ميكي ماوس بدأ عهد الرسوم المتحركة مع نهاية عصر السينما الصامتة وبداية السينما الناطقة.⁴

¹ _ أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، الفنون والآداب، المرجع السابق، ص 344.

² _ إبراهيم مرزوق، دليل الأوائل، المرجع السابق، ص 85.

³ _ المرجع نفسه، ص 84.

⁴ _ المرجع نفسه، ص 86.

خاتمة :

إن السينما على عكس الظواهر، إنما هي أساسا فن جمالي ومناقض للطبيعة، كما يقول الناقد والمنظر السينمائي ' أندرية بزان 'إن هناك مجموعتين من مؤلفي السينما :أولئك الذي يؤمنون بالصورة، والذين يؤمنون بالواقع .فالأولى هي التي تؤخذ بالمعالجة التعبيرية للصورة (الإستخدام المكثف لجميع مصادر السيناريو والتصوير والمؤثرات الخاصة وغير ذلك)، وفي نفس الوقت الإستفادة من الأساليب المتقدمة للمونتاج، بحيث يمكن توجيه أنظار المشاهد نحو مراكز اهتمام يتم تعمدتها بعناية، أما الآخرون فهم على العكس، المخرجون الذين يؤمنون بالواقع، ويتجنبون بقدر الإمكان أي تلاعب في اللقطات أثناء المونتاج وعن طريق نوع من الجمال، تراهم يرغبون في أن يتركوا للمشاهد نفسه، الحرية التي يقرأ بها الصورة وتفسيره الخاص.

وبالتالي، فالحديث عن السينما الصامتة هو حديث عن ركب التجارب الفنية والنظريات الفيلمية التي سبقت في خضم محاور هذه الدراسة، وهو ما يؤكد أن التفاعل بين العلم بفضل جهود المخترع إديسون، وإيتيان جون ملري وإيدوارد ماييريدج ولومير، والفن بإبداعات جريفيث وميليس وفلاهيوتي وإيزنشتاين وويليام بول وروبوت واين، خلق لنا صورة تجمع بين أحلام الإنسان وممكنات الآلة وبين الفن والصناعة السينمائية في عصر السينما الصامتة.

وبات للصورة السينمائية أطروحاتها الفلسفية في جماليات الفنون وهي تسابق الزمن في كشوفات جمالية ومعالجات فنية جديدة، وهو الطرح الذي يدلي به المنظر السينمائي 'مارسل ملرتن' في كتابه 'اللغة السينمائية' قائلا : 'إن الفن السابع بوصفه أكثر الفنون صلاحية' لإتاحة الرؤية 'هو قادر أكثر من أي فن غيره أن يكون وسيلة المعرفة الساحرة التي توجهه نحوها طبيعته كفن جماهيري : معرفة العالم، والمشاركة الإنسانية ' .وعليه، لم تؤسس السينما نفسها في نهاية حقبة السينما الصامتة كصناعة فحسب، بل أسست نفسها أيضا على أنها الفن السابع.

مكتبة البحث:

1_ المعاجم والموسوعات السينمائية:

- _ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، 1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.
- _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.
- _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط8، ج3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.
- _ بول أ. كوباسا، موسوعة الإختراعات والإكتشافات: الفنون، تر: خليل يوسف سميرين، ط1، العبيكان للنشر، السعودية، 2016.
- _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تلرخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
- _ ملري ألياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006.
- _ ملري تيزيز جورنو، معجم المطلقات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007.

2_ الكتب:

أ_ العربية:

- _ إبراهيم مرزوق، دليل الأوائل، الدار الثقافية للنشر، مصر، 2006.
- _ أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، الفنون والآداب، أمواج للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2015.
- _ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011.
- _ تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ط1، لجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016.
- _ جورج خليفي، الفيلم الوثائقي، مكر تطوير الإعلام، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2014.
- _ حسن حداد، تعال إلى حيث النكهة: رؤية نقدية في السينما، دار المنهل، الناشرون، عمان، 2016.
- _ حمدو طماس، السينما، الموسيقى والمسرح، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 2004.
- _ حمود الزواوي، روائع السينما، ط1، ألهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2014.
- _ خالد أقلعي، السينما والجذور، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، 1435هـ.

- _ خالدربيع السيد، الفانون السحري، قراءات في السينما، ط1، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، 2008.
- _ صباح الأنباري، كتاب الصوامت، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، د.ب، 2012.
- _ صلاح دهيني، قصة السينما، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.
- _ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
- _ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، بيروت، 2001.
- _ عكاشة محمد صالح، المدخل إلى السينما والتلفزيون، الجندارية للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.
- _ علي الشلش، النقد السينمائي، وكالة الصحافة العربية، مصر، 2020.
- _ قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010.
- _ كاظم رشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية-، ط1، دار أفكار للدراسات والنشر، دمشق، 2012.
- _ محمد حمدي إبراهيم، رحلة الدراما عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، 2007.
- _ معتز عرفان، مدخل إلى السينما السريالية، دار عرفان للنشر، د.ب، 2020.
- _ منال أبو الحسن، السينما التسجيلية : علم وفن، تدريب وممارسة، ط1، دار النشر الجامعات، القاهرة، 2014.
- _ منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي، أسس الفيلم التسجيلي : اتجاهاته و استخداماته في السينما و التلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002.
- _ نهاد الموسى وآخرون، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
- _ نهلة عيسى، الأفلام الوثائقية، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، دمشق، 2020.

ب_ المترجمة:

- _ أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية كتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، رؤية للنشر والتوزيع، د.ب، 2017.
- _ إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: نزن الحاج، د.ط، منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2013.

- _بيلزى ليفينجستون وكلر بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.
- _جيمس مونكو، كيف تقرأ فيلماً: الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.
- _ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1980/1895، تر: إبراهيم قنديل، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999.
- _جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، ط8، منشورات العويدات، لبنان، بيروت، 1986.
- _سيد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
- _سرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشري، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2012.
- _فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.
- _كين دانسيجر، فكرة المخرج، تر: محمد علام خضر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2014.
- _مراقين شبلرد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت-فهم وأداء الصمت المعبر، تر: سامي صلاح، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002.
- _ملرسيل ملرتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009.
- _مجموعة من الباحثين، مرجعيات وتقنيات السينما، نبيل الدبس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2020.
- _هزي آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- _ويليام في كوتانزو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هندواي سي أي سي للنشر، مصر، 2017.
- _يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، 2001.

ج_ الأجنبية:

_ Marie Thérèse journot, Le vocabulaire du cinéma, Armand colin, paris, 2006.

_ Michel Pascal, Le cinéma, Editions Le Cavalier Bleu, Paris, 2003.

_ France illustration, v°2, 1946, l'Université du Michigan, usa, 2011.

3_ الرسائل والأطروحات العلمية:

_ بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما : دراسة مقارنة لنماذج عالمية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص سنوغرافيا فنون العرض، كلية الآداب واللغات، جامعة جيلالي لباس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018/2017.

_ عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2010.

4_ المجالات العلمية:

_ زياد عبد الله، حين أمسكت السينما الزمن في قطار من ظلال، مجلة الفيصل، العددان 485-486، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، المملكة العربية السعودية، أبريل 2017.

5_ المواقع الإلكترونية:

_ HYPERLINK peccadille, Le « double effet », ou la réinvention du Diorama, Le diorama de Daguerre, voir le site : <http://peccadille.net/2014/02/19/le-diorama-de-daguerre>.

مسرد المصطلحات:

يأتي هذا المسرد المصطلحي بهدف تعزيز المعارف المسبقة لدى الطالب في مجال السينما، إذ إحتوى بالأساس على موجز من المصطلحات التي تم تداول إستعمالها في سياق فترة السينما الصامتة. ومن بين المصادر المساعدة التي تمكن الطالب من الإستزادة العلمية في مجال الإستعمال المصطلحي في السينما، فهي على النحو التالي:

_ ملري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور.

_ أدريان بروئل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية كتابة للسينما، تر: مصطفى محرم.

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma.

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs).

_ Roger Boussinot, L'encyclopédie du cinéma A-H.

حركة ACTION

_ إشارة المخرج للممثلين لبدء المشهد

_ الحركة الدرامية أو الجسدية في الفيلم.

آلة التصوير CAMERA

(الصورة والصوت) وتعني الإشارة دائماً إلى الكاميرا التي تسجل الصورة المرئية على شريط سالب والكاميرا السينمائية متصلة بكاميرا صوتية بميكانيكية تجذب كل من شريط الصوت والصورة وتعرض كل من سالب الصوت والصورة بسرعة واحدة وهذه السرعة سائدة في شريط ال 35 ملم وتقوم بتصوير الفيلم بمعدل سرعة أربعة وعشرين كادرا في الثانية. وهناك أيضاً آليات في الكاميرا أو كميرات خاصة للتصوير الصامت.

المصور CAMERA MAN

وهو الشخص الذي يضع هو ومساعداه العدسة المطلوبة ويجهز أوضاع الإضاءة ويثبت البؤرة ويتحكم في حركة الكاميرا وأشياء كثيرة قبل أن تبدأ الكاميرا في العمل.

اللقطة القريبة CLOSE SHOT

تعميم حر لأي درجة من قرب الكاميرا من شيء أو أشياء يتم تصويرها.

اللقطة الكبيرة CLOSE UP

وهي لقطة كبيرة عادية لوجه وتتضمن الكتفين وجزء من الصدر في حين يقطع أعلى الصورة بمسافة بوصات صغيرة أعلى الرأس.

المخرج DIRECTOR

نظرياً هو العقل المهيمن الذي يتصور في ذهنه الفيلم كله ويشرف عليه والأكثر بوجه عام، فإن

المخرج هو مشرك لكاتب السيناريو والمنتج المساعد ومدير الإنتاج رغم أنه المتحكم الوحيد في الممثلين في البلاتوه وفي مكان التصوير وعادة ما يقوم بالإشراف على المونتاج.

المونيتور EDITOR

هو الشخص الذي يقوم بتجميع وتركيب اللقطات وعمل المونتاج ووضع العناوين للفيلم.

ظهور تدريجي FADE-IN

وهو الظهور المتدرج للمشهد من الظلام.

إختفاء تدريجي FADE OUT

وهو الاختفاء التدريجي للمشهد إلى أن تظلم الشاشة.

الممثل السينمائي FEATURE PLAYER

وهو الممثل الذي إما أن يساعد نجماً أو نجمة أو يشرك في الشرف مع ممثلين آخرين.

كادر FRAME

صورة واحدة في شريط الفيلم، وتسمى أيضاً فوتوجرام أو صورة.

اللقطة العامة LONG SHOT

وهي أكبر بقليل من اللقطة المتوسطة العامة. في اللقطة العامة تكون الكاميرا أبعد بما يكفي لأن تشمل مجموعة كبيرة أو إزدحام صغير من الناس.

الفيلم الخام NEGATIVE

وهو الفيلم المغطى بمادة حساسة للضوء ويتم عليها تسجيل الصورة أو الصوت.

المنتج PRODUSER

يطلق على المخرج أحياناً من باب الخطأ بالمنتج رغم أنه أحياناً يكون المخرج المنتج أي أنه يتولى العمليتين. وفي الواقع فإن المنتج هو المنشط ومدير العمل في الفيلم.

آلة العرض PROECTOR

الجهاز الذي يعرض الفيلم السينمائي على الشاشة.

زمن الفيلم RUNNING TIME

وهو طول الفيلم بالنسبة لزمن عرضه وليس طوله بالقدم.

مشهد SCENE

جزء من فيلم يعرض لحدث كامل يتم تصويره بكاميرا واحدة ثابتة أو متحركة أو من عدة زوايا.

السيناريو SCENARIO

هو الفيلم السينمائي موصوفا بلغة تقنية ومحددة مشهد بمشهد. هذا هو "سيناريو التصوير" الذي يعتمد عليه المخرج في إخراج الفيلم السينمائي وتعتمد عليه كل الحسابات والتحضيرات في مختلف الأقسام.

كاتب السيناريو SCENARIO WRITER

يقوم بإعداد القصة الأصلية ويكتب المعالجة وسيناريو التصوير.

لقطة SHOT

صورة مشهد أو حدث.

الفيلم الخام STANDARD STOCK

فيلم معين مثل السيلولويد الذي تستخدمه شركات الأفلام التجارية وقد ظل لسنوات طويلة باتساع 35 ملم. كان في يوم الأيام أكثر إتساعاً وقد يحدث مرة أخرى ولكن التغير بسبب الحرب مثلاً قد جعله مطلوباً من جماعات قليلة.

الاستوديو STUDIO

من الناحية التقنية فإن الاستوديو هو جزء من مباني وحدة الفيلم المجهز بالإضاءة وأجهزة الصوت وفي داخله يتم بناء المشاهد الداخلية ولكن بوجه عام يشير المرء إلى هذا الجزء على أنه "أرضية التصوير السينمائي" وتشمل كلمة "الاستوديو" جميع الأقسام مثل ورشة النجارة ومخزن الإكسسوار وورشة وقسم السيناريو وحجرات الملابس والمقصف والمكاتب المختلفة وأماكن الملابس وغيرها.

الطليعة AVANT-GARDE

هذا التعبير العسكري الأصل، أخذ منذ نهاية القرن التاسع عشر يدل على الحركات الفنية المجددة في قطيعة عن الأشكال الأكاديمية، فالسينما الطليعية إذن عبارة عن سينما فنية تجريبية، وتكون أحياناً غير سردية وتختلف جمالياً واقتصادياً عن السينما التجارية.

بكرة BOBINE

البكرة نواة اسطوانية كتيمة للنور تستخدم في لف الفيلم أثناء أخذ مناظره ثم أثناء عرضه وتقوم البكرة المعطية بحل الفلم الذي يلتف على البكرة المتلقية. ولما كانت البكرات موحدة إلى حد ما، فقد كان التعبير عن طول الفلم يجري بعدد البكرات التي تعود العاملون على قياسها بالدقائق، فالفلم الذي يحتاج عرضه إلى 1,30 ساعة يحتاج وسطياً إلى خمس بكرات طول الواحدة ستمائة متر، أو إلى عشر بكرات تحمل الواحدة ثلاثمائة متر ومن أجل القيام بعرض الفلم في مرحلة واحدة (وهو النظام الأوسع انتشاراً في أيامنا) يركب العامل البكرات على سطح واحد ثم يفكها في النهاية بدلاً من أن ينتقل من مرحلة إلى أخرى.

كاميرا CAMÉRA

جهاز التصوير الضوئي المتتالي وبالجمله الذي تم إنجلزه في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين لومير وقد سمي الجهاز "المسجل السينمائي" ثم أعاد الأميركيون تسميته تحت اسم كاميرا.

الغرفة المظلمة CAMERA OSCURURA

هذه الغرفة السوداء التي استخدمها الرسامون بدءاً من عصر النهضة، وهي سلف آلة التصوير، تظهر كعلبة أحدوجوها مثقوب بفتحة تدخل منها الإشعاعات الضوئية الآتية من الأشياء الخرجية والتي تتشكل كان يستخدمها لتأليف لوحاته (Vermeer).

سلولويد CELLULOÏD

حتى الأعوام الأربعينية من القرن العشرين كان جسم الفلم مصنوعاً من السلولويد، وهذه المادة عبلة عن مادة صلبة شفافة قوامها السلولوز والكافور تصنع منها الأفلام وأدوات أخرى. لهذا ما تزال هذه الكلمة تستعمل كتسمية للفلم نفسه.

متتالية SÉQUENCE

المتتالية عبلة عن وحدة عمل، أي جزء من الفلم الذي يروي في عدة لقطات سلسلة من الأحداث التي يمكن عزلها في البنية السردية. يتم تعريفها كمركب تعبيرى زمانى يتضمن حنوفات (Metz) وفي التركيبية التعبيرية الكبرى لدى متر زمانية، وهذا ما يميزها عن المشهد الذي يقوم على ديمومة حقيقية.

السرد Narrative

السرد في رأي جينت هو 'النص المنطوق السردى الذي يؤمن رواية حدث أو جملة من الأحداث'. ولا بد من فصله عن القصة (أو خرافة أو تليخ) متعاقب أحداث تجب روايتها (أو سردها) بشكل مستقل أيضاً عن الإعلام الذي سينظمه بشكل حكاية أو نبأ.

وانطلاقاً من هنا اقترح كريستيان متر (Christian Metz) تعريفاً يستند إلى معايير مختلفة:

-السرد مغلق: له بداية ونهاية حتى ولو كانت الأحداث التي يرويها لم تنته بعد.

-السرد زمانية مزدوجة: فهي زمانية الشيء المروي، والذي يمكن أن يجري طوال سنين، و زمانية السرد ذاته الذي سيدوم في حالة فلم / 90 دقيقة / وفي حالة كتاب زمن قراءته.

-السرد هو دائماً نوع من الخطاب: فثمة دائماً شخص يسرده (يرويّه)، أي مرجع خرجي؛ خلافاً للعالم الذي لا يرويّه أحد.

-السرد أو القص يروي أحداثاً، وهو لا يستطيع أن يرويها إلا لأنها مضت؛ فالسرد يبدأ عندما يكون الحدث قد انتهى.

وصلة RACCORD

تقوم الوصلات في التجميع المونتاج بتأمين التواصلية البصرية والسينمائية بين لقطتين وهناك على العموم تمييز بين:

-الوصلات في المحور : عند تغيير سلم اللقطات (مثلاً بالانتقال من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة) تحتفظ الكاميرا بمحور نقطة الرؤية ذاته لكي لا ترعج إدراك المشاهد.

-الوصلات الاتجاهية : تجري التنقلات في الاتجاه ذاته خلال لقطات متتالية أما أيزنشتاين (Eisenstein) فهو يصعد في "الدارعة بوتمكين" (Le Cuirassé Potemkine) 1925 من لقطات مراكب شراعية تسير في اتجاهات مختلفة.

-الوصلات الحركية والتأشيرية : إن الحركة البائدة في لقطة تستمر في التالية ويمكن أن يعني الأمر وصلة تتعلق بجو الفلم تبين تأشيرات الشخص ذاته أو بوصلة تشكيلية تتعلق بشخصيتين مختلفتين.

-الوصلات التشكيلية الصرف التي تستعمل الكناية، مؤثر تجاوري بين الأشكال والألوان.

-الوصلات بالنظر : بعد لقطة أولى للشخص يعقبها حقل معاكس يبين ما يراه وهكذا تكون نقطة الإشراف قد أصبحت من حيز الفلم والشخص هو الذي يتكفل بذلك، وهذا ما يؤمن تعاقب الأحداث ويحضر على التماهي. إن السينما الكلاسيكية مؤسسة على تقنية الوصل التي تؤمن تماسك الخطاب وتناسقه ومحو آثار السرد، كما تؤمن جمالية الشفافية. أما التجميع 'المونتاج' الاستطراذي لدى السينمائيين السوفيتيين فهو، كالسينما الحديثة، يرفضان الخضوع لهذه القواعد.

إنتاج PRODUCTION

هو نشاط يقوم على إنجاز مشروع فلم بتجميع الرساميل والفريق وبضمان استمرارية المشروع.

فالإنتاج هو المرحلة التي تتواصل عادة حتى توزيع الفلم واستثماره.

أما الإنتاج المشترك فيجمع عدة شركاء يكونون أحياناً من جنسيات مختلفة وأما الإنتاج الضخم فيجند وسائل هائلة بشرية (توزيع الأوار، تقنيون. ومالية، سندات خاصة).

الفانوس السحري LANTERNE MAGIQUE

الفانوس السحري هو سلف جهاز الإسقاط، يستعمل منذ القرن السابع عشر مبدأ الغرفة المظلمة، فهو يتكون من مصدر منير صغير ومن عدسية شبيبة تشكل صورة كبيرة على شاشة انطلاقاً من صفيحة زجاجية مدهونة.

فهرس المحتويات:	
01	تقديم المطبوعة
03	مقدمة
06	المحور الأول: ما هي السينما!
11	المحور الثاني: بداية الفرجة السينمائية وتحقيق الإكتشاف التقني قبل سنة 1895
19	المحور الثالث: بدايات التجريب في حقبة السينما الفرنسية الصامتة
26	المحور الرابع: مدرسة برايتون البريطانية في حقبة السينما الصامتة
31	المحور الخامس: الفترة الأولى للسينما الكلاسيكية الأمريكية
37	المحور السادس: الكاليفرنية الألمانية وإرهاصات التجريب السينمائي
43	المحور السابع: البواكر الأولى للسينما السوفياتية
48	المحور الثامن: الفيلم التسجيلي والتأسيس لمرحلة التوثيق
53	المحور التاسع: الميلودراميات الأولى في السينما الصامتة
57	المحور العاشر: مبادئ عامة في فن المونتاج السينمائي
62	المحور الحادي عشر: المرحلة المبكرة لسيناريو الأفلام الصامتة
67	المحور الثاني عشر: الكوميديا وفن البانتوميم (فن التمثيل الصامت)
72	المحور الثالث عشر: بداية التلوين (المؤثرات اللونية) في السينما الصامتة
77	المحور الرابع عشر: أوج أفلام التحريك في السينما الصامتة
81	خاتمة
82	مكتبة البحث
86	مسرد المصطلحات
91	فهرس المحتويات