جامعة البصرة
كلية الفنون الجميلة / قسم السينما والتلفزيون
علم الجمال

السينما – الفن السابع

أعلام ومصطلحات

أ.د. عقيل صالح آل شاروح

السينما – الفن السابع

مقدمة:

يعد الفن وسيلة للتعبير عن فكرة أو شعور معين، وقد صنف الإغريق بداية أشكال الفنون الأولى، حتى ظهر الفن السابع في أواخر القرن التاسع عشر، ليستمر على مر العصور اعتماد هذه الفنون بأشكالها كافة للتعبير عن أنفسهم أو إيصال رأيهم، ولكل منها فائدة محققة، أما الفن السابع فتميز بأنه يجمع بين كل فوائد الأشكال الفنية، فما مفهوم الفن السابع؟ وماهي السينما؟ وللتعريف بذلك سنضع عددا من التساؤلات التي ستحدد الإجابة عليها ذلك المفهوم.

- **ما هو الفن السابع؟**
- **ما هي أنواع الفنون؟**
- **من أطلق على السينما لقب الفن السابع؟**
- **لماذا يمثل الفن السابع أكثر أشكال الفن شهرة؟**
- **كيف يظهر تأثير الفن السابع حسب كانودو؟**

ما هو الفن السابع:

يطلق اسم أو مصطلح الفن السابع على كل ما يشمل صناعة الصور المتحركة وصناعة الأفلام، أي السينما، وهي تعد من أرفع الفنون لأنها تتطلب مهام عدة تشمل الكتابة رواية القصة والتصوير والرسم وإيصال المفهوم والرسوم المتحركة والمؤثرات المرئية والموسيقى التصويرية والتمثيل، أي مجموعة كاملة من المواهب والمهارات والقدرات الأخرى التي تتطلب فريقا كاملا من الأفراد الموهوبين، وتكمن أهمية السينما في كونها وسيلة إعلام تسلط الضوء على قضايا المجتمع وتساعد على إيصال صوت الناس، وهي تختلف عن غيرها من الوسائط الإعلامية لنقلها الحقيقة بشيء من الموضوعية.

ما هي أنواع الفنون:

في بدايات الأمر صنف الإغريق الفنون إلى خمسة أنواع الى فن العمارة، فن الموسيقى، فن الرسم، فن النحت، فن الشعر.

من أطلق على السينما لقب الفن السابع:

في القرن التاسع عشر قام المفكر وصانع الأفلام الإيطالي **ريتشيوتو كانودو Ricciotto Canudo** بإعلان بيان (ولادة الفن السادس)؛ بإضافة فن الرقص للفنون الخمسة الموجودة بالفعل، وبذلك مهد الطريق لإطلاق مصطلح الفن السابع على الأفلام والسينما بعد ظهورهما كشكل فني جديد، وقد عدّ **كانودو** السينما فنًا متحركًا يجمع بين الفنون الثابتة من جهة والفنون الإيقاعية من جهة أخرى.

لماذا يمثل الفن السابع أكثر أشكال الفن شهرة:

يتفاعل المشاهدون مع الصورة المتحركة بعمق أكثر من تفاعلهم مع الصور الثابتة، فالسينما هي أهم وأشهر شكل من أشكال الفن لأنها مزيج من تخصصات مختلفة، وتمنح السينما تجربة قوية لا يمكن لأي شكل فني آخر أن يولدها.

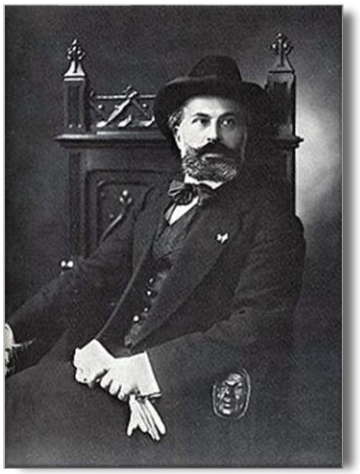
كيف يظهر تأثير الفن السابع حسب كانودو:

رأى **كانودو** أن تأثير السينما تمثل في تطور التصوير السينمائي كأداة نشر تتيح ربط مختلف التخصصات الفنية للترويج لفكرة معينة، وهي فكرة تحتوي على قصة بهدف عكس الحياة من خلال أشكال مختلفة وتكون بمثابة دليل للإنسانية، ومن خلال الجمع بين التمثيلات الفنية المتعددة، وحسب تعبير **كانودو** يمكن للمتلقي تجربة المشاعر الملهمة والتأثير به عبر التاريخ بينما تساهم في تشكيل عقليته الشخصية ورؤيته للعالم، ووضح **كانودو** أن هناك عنصرين مهمين في التصوير السينمائي:

١- **الجانب الرمزي:** ويمثل هذا الجانب للتصوير السينمائي سرعة حركة الصورة، فعلى الرغم من متابعة المشاهدين ورؤيتهم لانكشاف أحداث قصة ما في وقت ومكان غير حقيقيين، إلا أنه حسب رأي **كاونودو** فإن الأفلام تسمح للمشاهدين باستيعاب القصص المقدمة حقًا.

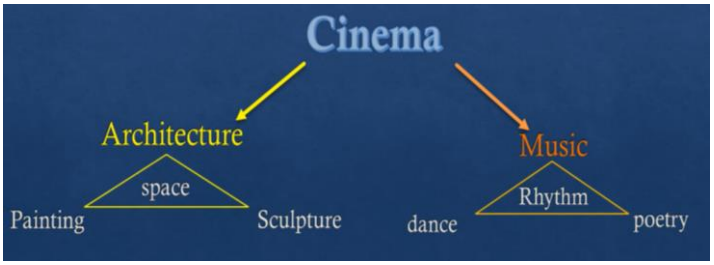
٢- **الجانب الحقيقي:** يساعد هذا الجانب على إبراز أهمية المخرج السينمائي بالتعاون مع المصور السينمائي، وزيادة فعالية الأفلام في إثارة اهتمام المشاهدين وإعجابهم، واعتقد **كانودو** أن هذا ترافق مع تطور وسيلة التصوير، ووجود فرصة لمن يسعى بنشاط لتمثيل أكثر وضوحا لنفسه؛ فبعد أن كانوا يلتقطون صورًا ثابتة لأنفسهم لسنوات عدة، ظهر المصور السينمائي لالتقاط مشاهد متحركة ومؤثرة.

اولاً- ريتشيوتو كانودو Ricciotto Canudo



ولد **كانودو** في الثاني من يناير عام ١٨٧٧ في جويا ديل كولي- إيطاليا، وتوفي fالعاشر من نوفمبر ١٩٢٣ في باريس، كان منظراً سينمائياً إيطاليا عاش في البداية في فرنسا، اعتبر ان السينما فن تشكيلي متحرك. وكان أول من أطلق على السينما اسم الفن السابع، وهو الاسم الذي لا يزال مستخدماً حتى اليوم في اللغة الفرنسية والإنكليزية والعربية، فلماذا هي (الفن السابع)؟ وما هي الفنون الستة الأخرى؟

لقد ورد في معجم الفن السينمائي لأحمد مرسي ومجدي وهبة؛ إن أول من أطلق تسمية الفن السابع على الفن السينمائي هو الناقد الفرنسي الإيطالي الأصل (**ريتشيوتو كانودو**) المولود في إيطاليا عام ١٨٧٩م والذي عاش في باريس في وقت لاحق وتوفي فيها في العام ١٩٢٣م، وسمى **كانودو** السينما بالفن السابع على اعتبار أن هناك ستة من الفنون حسب تصنيف اليونان هي: العمارة والموسيقى والشعر والنحت الرسم والرقص، وهي تقع تحت مظلتها، والتي عززت التوجه لهذه التسمية فلاقت رواجاً كبيراً عند النقاد في ذلك الوقت لتنتشر على المستوى العالمي. ورغم أن اليونان لم يطلقوا على المسرح فناً، ولم يعدوه ضمن الفنون الستة، إلا أن السبب يكمن في احتمال ربما يكون صائباً، وهو أن المسرح يجمع كافة الفنون الستة، فليس من المنطق أن يطلقوا عليه فناً سابعاً طالما أنه يحتوي فيه كل الفنون. وفي مفارقة بسيطة ندرك أن التلفزيون لم يطلق عليه الفن الثامن، لأنه ببساطة مولود من رحم السينما، وهو ليس فناً مستقلاً، رغم قوة علاقته بالسينما، غير أنه بدأ متنصلاً من علاقته بها بعد أن أصبح في متناول يد الجميع. لذا يمكن لنا أن نضع مخططاً بسيطا يوضح طبيعة تلك الفنون الستة وكيفية العلاقة بينها وبين السينما:



ثانياً- لوي ديلوك Louis Delluc

هو كاتب فرنسي من مواليد ١٤ أكتوبر عام ١٩٨٠ في كادوين Cadouin، توفي في مارس عام ١٩٢٤م. انتقلت عائلته إلى Paris في عام ١٩٠٣ بعد تخرجه من الجامعة، وأصبح ناقدًا أدبيًا خلال الحرب العالمية الأولى، كان متزوجًا من الممثلة البلجيكية Ève Francis، التي مثلت في العديد من أفلامه.

بدأ **ديلوك** في عام ١٩١٧ حياته المهنية في نقد الأفلام. واصل تحرير وتأسيس جمعيات سينمائية، أخرج خلالها سبعة أفلام. كان من أوائل صانعي الأفلام **الانطباعيين**، إلى جانب **أبيل جانس، جيرمين دولاك، مارسيل ليربير، جين ابستين**. تتميز أفلامه بتركيزها على الأحداث العادية والأوضاع الطبيعية بدلاً من المغامرات والأمور الغريبة. تم جمع العديد من كتاباته السينمائية المبكرة للصحف الفرنسية في مجلد Cinema et cie ١٩١٩م. كما كتب أحد الكتب الأولى عن تشارلي شابلن عام ١٩٢١ والذي ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٢٢. وأخرج **ديلوك** فيلمه السابع (الطوفان L'Inondation) في عام ١٩٢٤. والذي تم تصويره في ظروف جوية سيئة للغاية، وأصيب **ديلوك** بالالتهاب الرئوي ليتوفى في باريس بعد عدة أسابيع قبل عرض الفيلم. وقد تم تخصيص جائزة رسمية باسمهLouis-Delluc، تم إنشاؤها عام ١٩٣٧على شرفه.

يقول **غويدو آريستاركو**: **لوي ديلوك** هو الاستمرار المباشر للعمل النقدي والنظري الذي قام به **كانودو**، ومع هذا فقد كان **ديلوك** أديبا وصحفيا معروفا. وقد ابدى كراهية كبيرة للسينما، وهو ايضاً دخل حيزها وفضاءاتها عبر اكتشاف السينما الأمريكية، وكان قاسيا في كتابه (**السينما وشركائها**). فندد بكل ما كان يبدو انه يحطم إمكانيات السينما كالروتين والسلعية.. الخ. لقد قدم **ديلوك** عملا يعد حالة وموقفا رافضا ومتهماً ضد نواقص السينما الفرنسية، إننا نشهد ولادة فن استثنائي ربما سيكون هو الفن الحديث الوحيد لأنه في وقت واحد ابن الاله وابن المثل الأعلى للإنسانية وفي كتابه الآخر (عبقرية الصورة) حيث حاول **ديلوك** استنباط العنصر الأساسي للسينما. مستفيداً من مصطلح (عبقرية الصورة) لتحديد السمة الشاعرية للأشياء وللكائنات التي من الممكن لها أن تدخل ضمن دائرة الضوء عن طريق نمط التعبير الجديد.

وبهذا المعنى ينضم **ديلوك** الى صاحب البيان في مجال تعريفه لـ المذهب البصري بوصفه مجموع عمليات الكتابة السينمائية التي تتواصل الى التعبير عن حالات الروح وعن الوقائع العاطفية.

ويكن تحديد العناصر الأساسية لهذه الكتابة بـ (الديكور، الضور، الكثافة، القناع/أي الممثل). وهنا تطال الأفكار التي نحن بصددها عملية المونتاج (مصطلح كان يستخدمه **ديلوك**) تبشيرا بكافة النظريات اللاحقة التي ستعطي التوليف مكانته الأساسية. كان فيلم (**تعصب**) هو الذي كان سيفتح عيون **ديلوك**، وفيلم (**غريفيت**) يروي تواليا أربع حكايات تحدث في أربعة عصور مختلفة وينتهي الى جمعها معاً في سيمفونية بصرية بالغة القوة، ومن الممكن ان تكون ذكرى فيلم (**تعصب**) هي التي اوحت الى **ديلوك** بتلك الآراء التي وسعت الى أفاق التوليف المفتوحة. ان إمكانية تتالي الصور المختلفة تسمح للسينما بإظهار مشاهد متوازية فنحن بوسعنا مشاهدة توازيات داخلية وخارجية مختلفة، فضلا عن إمكانية إقامة العلاقات والمجابهات بين الحاضر والماضي، بين الواقع والحلم، تعد هي الوسائل الأكثر أهمية التي يقدمها لنا الفن السينمائي. ويمكننا بذلك إدراك البعد الشاعري كما في الأبعاد التي قدمها **تشارلي شابلن** فكتابه (**شارلو**) يحلل من الداخل الكتابة الغرامية التي كان الفنان الكبير قادراً على التعبير عنها. واستمر **ديلوك** في مقالاته التالية في الدفاع عن السينما الحقيقية وهو نفسه كان يتمثل في مقالاته بعدد من الأفلام ذات الشاعرية الحادة والاليمة مثل (**الصمت**)، (**الحمى**)، (**امرأة من لا مكان**).

ثالثاً- جرمان دولاك Germaine Dulac

ولدت شارلوت إليزابيث جيرمين سيسيت شنايدر في **أميان** ١٨٨٢/١١/١٧ وتوفيت في ١٩٤٢/٧/٢٠م، عاشت في فرنسا لعائلة من طبقة وسطى راقية وأب برتبة عسكرية، أرسلت جيرمان للعيش مع جدتها في باريس، بحكم طبيعة عمل والدها التي تقتضي على التنقل المستمر بين القرى الصغيرة. لاحقاً، أصبحت مهتمة بالفنون ودرست الموسيقا والرسم والمسرح. انتقلت **دولاك** بعد موت والداها إلى باريس وجمعت اهتماماتها النامية بالاشتراكية والنسوية في مهنة الصحافة، بدأت أيضاً العمل على متابعة اهتمامها بالتصوير الفوتوغرافي للحياة الصامتة، الذي سبق دخولها إلى عالم صناعة

الأفلام. دولاك وزوجها تطلقا في سنة ١٩٢٠م، حيث أسست بمساعدة زوجها واحد أصدقائها شركة أفلام. وتعد **دولاك** مُنظرة وصحفية وناقدة، وهي من أشهر صانعي الأفلام الفرنسيين. كما أخرجت بعض الأعمال التجارية قبل ان تنتقل الى مرحلة التوجه الانطباعي والسريالي، حتى بات شهرتها الى اليوم بفلمها الانطباعي (**لا سورانت مدام بيوديه**)(**السيدة بيوديت المبتسمة عام ١٩٢٢**)، وتجربتها السريالية في فلم(**الصدف ورجل الدين عام ١٩٢٨**).

وبعد مسيرة طويلة في مجال صناعة الأفلام، أصبحت رئيسة للنادي السينمائي(اتحاد نادي السينما)؛ وهي مجموعة تروج وتقدم أعمال صانعي الأفلام الصاعدين، مثل **جوريس ايفنز** و **جان فيغو** . كما درّست مقررات تعليمية في المدرسة الفنية (المدرسة التقنية للتصوير الفوتوغرافي وصناعة الأفلام). بعد وفاتها في ١٩٤٢ دعا **شارلز فورد** للانتباه الى الصعوبة التي واجهتها الصحافة الفرنسية في طباعة نعيها في الصحف بقوله: كنا (منزعجين من أفكارها غير التقليدية، ومتضايقين من أصولها الملوثة، لإنها رفضت الرقابة على المقالات مما يتسبب بعدم ظهورها إلا بعد ثلاثة أسابيع وذلك بفضل احتجاجات قوية قام بها رئيس التحري، فاعتبرت **دولاك** خطرة، حتى وهي ميتة). لقد اهتمت **دولاك** بالأفلام تحديداً في عام ١٩١٤ بمساعدة صديقتها الممثلة **ستازيا نابيركوسكا**، حيث تعلمت الأساسيات لوسيط صناعة الأفلام منذ بدايات القرن العشرين حتى أواخر العقد الثاني منه، حيث بدأت دولاك توازن بين حداثة العاصمة الفرنسية وطبيعة ريف فرنسا البسيطة، هذه الازدواجية كانت مشتركة ومميزة في أفلامها. أسست بعد عودتها إلى فرنسا شركة للأفلام. وفي عام ١٩١٢ أشارت **دولاك** في مقاله لها ناقشت فيها موضوعين برزا بكثرة في العديد من أفلامها:

١- استقلالية السينما كشكل من أشكال الفنون مستقل من تدخل وتأثير الرسم والأدب.

٢- أهمية صانع الأفلام كقوة فردية في الإبداع والفنون.

فاعتبرت **دولاك** صانعة أفلام تأثيرية أولاً وقبل كل شيء. حيث كان هدفها صناعة سينما نقية وملهمة للحركة الفرنسية، فتضمنت أفلامها التجريبية الأخرى أفلام قصيرة مبنية على الموسيقا كموسيقى **شوبان** وغيرها من الموسيقى الكلاسيكية من نفس الحقبة. فتحولت مسيرة

دولاك المهنية مع دخول الصوت للأفلام لتعود للأعمال الدعائية وإنتاج نشرات الأخبار، في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، رد الناقد والمنظر السينمائي الفرنسي **أندريه بازين** ضد هذا النهج في السينما، بحجة أن جوهر الفيلم يكمن في قدرته على إعادة إنتاج الواقع ميكانيكيا، وليس في اختلافه عن الواقع. ففي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي استقرت نظرية الفيلم في الأوساط الأكاديمية مستوردة مفاهيم من تخصصات راسخة مثل **التحليل النفسي ودراسات النوع الاجتماعي والأنثروبولوجيا والنظرية الأدبية والسيميائية واللغويات** كما قدمها علماء مثل **كريستيان ميتز**. وتحدث الباحث الأمريكي **ديفيد بوردويل** ضد العديد من التطورات البارزة في نظرية الفيلم منذ السبعينيات، حيث استخدم مصطلح المهين (**نظرية SLAB**) للإشارة إلى دراسات الأفلام القائمة على أفكار **فرديناند دي سوسير، جاك لاكان، لويس ألتوسير** و **رولان بارت**. ليستمر **بوردويل** بالترويج لما وصفه بـ (**النسق الجديد**) بمعنى إحياء نظرية الفيلم الشكلية. واستمرت **دولاك** في موقفها حتى وفاتها بباريس في العشرين من تموز عام ١٩٤٢.

رابعاً- ليون موسينياك Léon Moussinac (1890-1964)

كان **ليون بييرغيوم موسيناك** كاتبا فرنسيا وناقدا للفيلم والفن ومؤرخا سينمائيا ومنظرا للأفلام، ولد **موسيناك** في مدينة ميين، عمل في مجلات الأفلام منذ عام ١٩١٨، نشر مقالات ولادة الأفلام في عام ١٩٢٥، كان له دور رئيسي في تأسيس (**نظرية الفيلم الفرنسي**) والتي تؤكد على **الإيقاع** الناتج عن تكامل المشهد بين الإيقاع والصورة على الشاشة، حيث يحدد مستوى إيقاع دمجها مع الإيقاع في شاشة الفيلم مدى نجاح أو فشل الفيلم، ليطلق عليها (**نظرية الإيقاع من الفيلم**) حيث يعد كتابه (**المسرح من الأصل الى يومنا هذا**) مرجعا مهما واساسياً في التاريخ السينمائي. ففي الوقت الذي راح فيه الصحفيون يروجون للسينما، دون توسع في مناقشة جمالياتها، ظهر بعض المحبين الحقيقيين للسينما من خارج الوسط الصحفي، أمثال **كانودو، فيرموز، ديلوك**. أما **ليون موسيناك**، فكان حينها أول رئيس تحرير لأول مجلة فرنسية عن السينما، وهي (**مجلة الفيلم**) التي صدرت في عام ١٩١٢ومنذ ذلك التاريخ، أخذت السينما

هامشاً متسعاً لها. فكان موقف **موسيناك** من هذا التحول والتطور في الحركة السينمائية يذهب الى التأكيد على ضرورة الرجوع إلى الحياة للحصول على عمل فني فعال وعملي، وهذا ما قدمه **موسيناك**، ومسرحه العمالي العالمي الذي كان يمثل هذا النوع من المسرح. فكان يميز بين عدد من دفاتر التلقين الخاصة فيشير إلى الفارق بين دفتر التلقين الخاص بالكهربائي، ودفتر التلقين الخاص بالموسيقي، وهو ما كانت تركز عليه أراء **موسينياك** حول أهمية الإيقاع وأولويته من خلال إمكانيته في تحليل عناصر التأثير وان تعطيها طابعا ملموسا على شكل تفسير خطي قائم على وحدة زمن القيمة الموسيقية وبذلك يتضح أن أراءه تذهب الى أن المقياس الموسيقي هو الإطار الذي ينطوي الإيقاع ضمنه. فقال في أحد نقوده؛ إن أفلم (**بودوفكين**) يبدو أشبه ما يكون بالأغنية أما أفلم(**إيزنشتين**) فهو أشبه بالصرخة. ومنذ ذلك التاريخ، أخذت السينما هامشاً متسعاً لها في الصحافة، باعتبارها الفن الأشمل في كل بقاع العالم، فهو فن الجمهور الأكبر من حيث الحجم والمتابعة. لتخصص أغلب المجلات في العالم صفحات عديدة كاملة لهذا الفن الشعبي، هذا إضافة إلى الكثير من المجلات المتخصصة التي انتشرت في العالم. وأهم هذه المجلات: كراسات السينما (فرنسا)، سيني ريفيو (فرنسا)، فيلم كومنت (أمريكا)، فيلمز ان ريفيو (أمريكا)، صورة وصوت (إنجلترا).

خامساً- ايلي فيور Élie Faure **(١٨٧٣-١٩٣٧)**

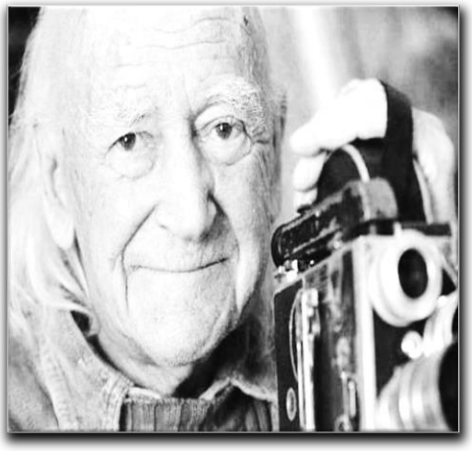
مؤرخ وناقد فني فرنسي، ولد في **سانت فوا لاغراند** بفرنسا، هو مؤرخ وطبيب وكاتب فرنسي، ولد في الرابع من أبريل عام ١٨٧٣ في وتوفي في٣٠ أكتوبر عام١٩٣٧ في باريس في فرنسا. ويعتبر **فيور** من أبرز المؤرخين في تاريخ السينما الفرنسية. وبعد أن تردد على المدرسة البروتستنتية في **سان فوا**، دخل معهد هنري الرابع في باريس حيث درس الفلسفة على يد الفيلسوف برغسون Bergson، ومن ثم درس الطب وحصل على شهادة الدكتوراه عام ١٨٩٩. وبالتوازي مع مزاولته لمهنة الطب بدأ يهتم بالفن ويكتب مقالات في النقد الفني وينشرها في صحيفة «الفجر» L’Aurore، فدخل عالم النقد الفني من وعمل كمسؤول عن عمود الفن في تلك

الصحيفة، كانت له محاضرات عن تاريخ الفن للعمال في الفترة ما بين ١٩٠٩-١٩٢١والذي ينقسم الى أربعة أجزاء من العصور القديمة، العصور الوسطى، عصر النهضة والعصر الحديث، فضلا عن نظرية التطور على أساس نظريته الخاصة (**الروح الرسمية**)، ليتأثر لاحقا بنظرية تاريخ الفن. بيد أنّه بقي مجهولاً في الوسط الثقافي إلى أن بدأت أفكاره في الفلسفة وعلم الجمال تظهر، ولاسيما بعد أن نشر الجزء الأول من كتابه (**تاريخ الفن**)، والذي صدرت أجزاؤه على فترات متباعدة بين عامي (١٩٠٩-١٩٢٧). عد هذا الكتاب بأفكاره الجديدة انتصاراً لارتباط الفن بالإنسان. هذا الفكر الذي عرفه النقاد بـ «الأليفورية» élifaurienne، والذي بني على الحداثة من دون إهمال التجارب الفكرية للأعمال الأدبية والفنية السابقة. واكتشف الصلة الوثيقة والمعقدة بين هذه الأفكار القديمة والحديثة، وعمل جاهداً على إحياء وتجديد كل فكر يخدم الحياة من شعر وفن، وفي كل العصور والبلدان. وهكذا عرف **إيلي فور** كأوّل ناقد فني فرنسي، ومؤرخ موضوعي للحركات الفنية، وباحث حاول تقريب الفروق الفكرية، لتتلاءم مع المستقبل العلمي للإنسانية. لذا عدت أفكاره القاعدة الأساسية لعلم الجمال المعاصر، كما أنَّ أبحاثه التاريخية ابتداءً من العصور القديمة حتى العصر الحديث وجهت تاريخ الفن التشكيلي نحو الحقيقة. والفن كما يرى ليس نشاطاً هامشياً في الحياة الإنسانية، بل هو جزء لا ينفصل عنها، كما ربط الفن بالطبيعة.

اضطر **فيور** بسبب الحرب العالمية الأولى إلى العمل في الطب، ونشر كتباً عدة في أثنائها منها (**الوجه المقدس**) (١٩١٦)، (**الدولاب**)(١٩١٧)، و(**الرقص فوق النار والماء**) (١٩٢٠) وغيرها. ثم أعاد فور فنشر كتاب (**روح الأشكال**) L’esprit des formes في عام ١٩٢٧، وهو امتداد لكتابه (تاريخ الفن) الذي بين فيه خلاصة أفكاره الجمالية والنقدية التي تؤكد الوحدة الوثيقة بين الكون والإنسان، وأن أفكار جميع الحركات الفنية، مهما تنوعت أزمانها وبلدانها، مرتبطة بتاريخ الحضارة العام، حتى الأفكار البسيطة للشعوب البدائية والفقيرة لا تخلو من جمال وروعة. كما نشر فور كثيراً من الكتب منها (**شجرة عدن**) (١٩٢٢)، (**نقاط الدم الثلاث**) (١٩٢٩)، (**الظلال القاسية**) (١٩٣٤). وفي السنة ذاتها توفي إيلي فور في باريس بعد حياة زاخرة بالفكر

الخلاق والمجدد، وترك في مجالات الفن المتعددة أبحاثاً عدة عن «وظيفة السينما» جمعها ابنه فيما بعد ونشرها عام ١٩٥٦.

سادساً- رينيه شووب René Vautier



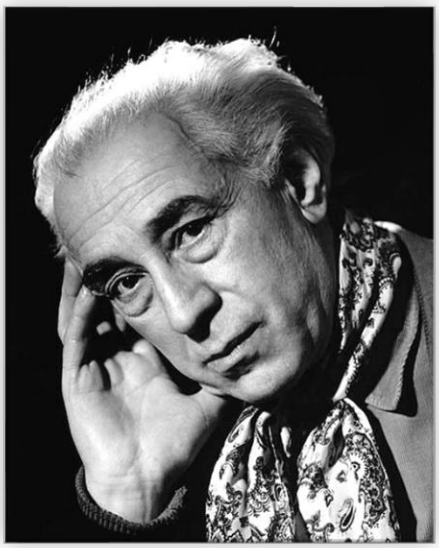
هو مخرج فرنسي من مواليد عام ١٩٢٨، ويُعتبر **رينيه** مناهضاً لسياسة الاستعمار، وقد أهتم في مجالات ثورة التحرير الجزائرية والتلوث وحقوق المرأة والعنصرية في فرنسا.

كانت أفلامه موجهة نحو هذه القضايا ومن هذه الأفلام منذ فيلمه الأول Afrique 50 (١٩٥٠)، شارك رينيه بإنتاج حوالي ١٨٠ فيلمًا والتزامًا لا مثيل له في تاريخ السينما، فصور الحرب الجزائرية إلى جانب المقاتلين الجزائريين والتي أصبحت من الكلاسيكيات الرائعة للسينما الفرنسية. ويعتبر كل فيلم من أفلام **رينيه** عبارة عن كتيب، كنوع من الدروع للمظلومين وضحايا التاريخ وآلة حرب صغيرة خدمة للعدالة موظفاً كل العناصر الداخلة في الحرب كالأسلحة في حركة المقاومة وكيفية استخدامها، تبادلها، رميها، تدميرها، ضياعها أو إخفاؤها. ويعتبر كل فيلم من أفلام **فوتييه** حالة فردية في ما يُحتمل أن يكون أنبل قصة وأكثرها رومانسية في تاريخ السينما. حيث يركز على الكيفية التي تمثل بها الصور حججا في نقاش بصري لا نهاية له يكون أفقه النهائي حالة أكثر عدلاً من العالم.

فلم Afrique 50 (١٩٥٠) وثائقي أبيض وأسود في ١٧ دقيقة، وهي أول تحفة فنية لـ **رينيه فوتييه** وتعتبره الناقدة **نيكول برينز**: (**أهم فيلم في تاريخ السينما**) فهي تمثل واحدة من أولى التجسيدات السينمائية لشعار المخرج والتي اقتبسها من عبارة لـ **Paul Eluard** (المؤسس المشارك للحركة السريالية) الداعمة لمجمل عمله:(**أقوم بتصوير ما أراه، وما أعرفه، وما هو حقيقي**). تم تصوير فيلم Afrique 50 في غرب إفريقيا الفرنسية المستعمرة، حيث كان الهدف اظهار عظمة الاستعمار للطلاب الفرنسيين. وبدلاً من ذلك، قدم **رينييه** نقدًا شديد اللهجة للاستعمار الفرنسي من خلال الكشف عن الآليات التي من خلالها يحافظ على هيمنته في إفريقيا، أي من

خلال المذابح واستغلال العمالة واستخراج الموارد. ونتيجة لذلك تم حظر الفيلم لأكثر من أربعين عاما وكلف **رينيه فوتييه** لائحة اتهام من ثلاثة عشر تهمة وحكما بالسجن لمدة عام واحد إلى جانب مصادرة نصف مخزونه من الأفلام المكشوفة. قصة صناعة Afrique 50 هي في حد ذاتها فيلم ينتظر الإنتاج. حصل **رينيه فوتييه** على جائزة Croix de Guerre عن عمر يناهز ١٦ عاما. شارك سرًا في إنتاج La Grande guerre desminers ، وهو عمل جماعي وقعه لويس داكوين .(1948) في عام ١٩٥٠، على الرغم من الرقابة الفرنسية التي صادرت جزءًا كبيرًا من بكراته. وعدت سينما **رينيه فوتييه** سينما تدخلية، وبعبارة أخرى (سينما تعكس واقعًا اجتماعيًا مدمجة بشكل كافٍ في هذا الواقع للتأثير على اتجاه تطورالسينما).و لم يتوقف نضاله من خلال الصور ضد جميع أشكال الاضطهاد السياسي والاقتصادي والثقافي والكفاح ضد الرأسمالية مثل (مات الرجل)(١٩٥١)، (الحلقات الذهبية) (١٩٥٥)، (نقل خبرة العمل) (١٩٧٣) بالإضافة إلى تسجيل العديد من الشهادات حول التعذيب، حيث تستند طبيعة أفلام رينيه فوتييه من ناحية إلى الدقة الشديدة والقدرة على تكريم الحاضر المباشر وعظمته الملحمية، ومن ناحية أخرى ابتكار شكلي مستمر ساعده في التغلب في جميع الظروف على الصعوبات العملية، لذا مثل **رينيه** النموذج الأصلي للمخرج الملتزم الذي ألهمت شجاعته الفكرية والبدنية العديد من المخرجين والفنيين.

سابعا- أبيل جانس Abel Gance



وهو من أبرز المخرجين والمنتجين وكان كاتبا وممثلاً فرنسيا، ولد في الخامس والعشرين من أكتوبر عام ١٨٨٩ وتوفي في العاشر من نوفمبر عام ١٩٨١. عُد رائداً في نظرية وممارسة المونتاج، اشتهر بثلاثة أفلام صامتة رئيسية هي؛ J'accuse عام ١٩١٩، La Roue عام ١٩٢٣، Napoléon عام ١٩٢٧.

كان **جانس** الابن غير الشرعي لاحد للطبيب المشهور **أبيل فلامانت**، وأم من الطبقة العاملة. اخذ في البداية اسم والدته،

نشأ حتى سن الثامنة على يد أجداده لأمه في بلدة تعدين الفحم **كومنتري** في وسط فرنسا. ثم عاد إلى باريس لينضم إلى والدته التي كانت قد تزوجت في ذلك الوقت من **أدولف غانس** الذي تبنى هابيل بعد ذلك. وعلى الرغم من أنه امتهن التدريس ككل الطبقة الوسطى، إلا أن **غانس** ترك المدرسة في سن ١٤ عاما، وكان محباً للأدب والفن الذي ظل مولعاً به طوال حياته نتيجة للتعليم الذاتي جزئيا. بدأ العمل ككاتب في مكتب محام، ثم تحول بعد عامين إلى التمثيل في المسرح. عندما كان عمره ١٨ عاما حصل على عقد موسمي في **بروكسل**، حيث أقام صداقات مع الممثل **فيكتور فرانسين** والكاتب بليز سيندرارز **Blaise Cendrars.** وأثناء وجوده في بروكسل، كتب **جانس** سيناريوهات فيلمه الأولى، والتي باعها قبيل العودة إلى باريس عام ١٩٠٩، ثم مثل في فيلمه الأول (بيريه موليير) (Perret's Molière) في تلك المرحلة، اعتبر السينما (طفولية وغبية) ولم ينجذب إلى وظائف السينما إلا بسبب فقره، لكنه مع ذلك استمر في كتابة السيناريوهات، وغالبًا ما كان يبيعها. خلال هذه الفترة تم تشخيص إصابته بالسل، الذي كان قاتلًا في كثير من الأحيان في ذلك الوقت، ولكن بعد فترة من التعافى اسس مع بعض الأصدقاء شركة إنتاج، وبدأ في إخراج أفلامه الخاصة في عام ١٩١١. حاول **جانس** الحفاظ على اتصاله بالمسرح وانتهى من كتابة مأساة ضخمة بعنوان **Victoire de Samothrace**، والتي كان يأمل أن تلعب فيها **سارة برنهارد** دور البطولة.

مع اندلاع الحرب العالمية الأولى رفض الجيش **جانس** لأسباب طبية، وفي عام ١٩١٥ بدأ الكتابة والإخراج لشركة أفلام جديدة سرعان ما تسبب في جدل كونه فيم خيال كوميدي ابتكر فيه هو ومصوره بعض التأثيرات المرئية الجذابة مع مرايا مشوهة، ليغضب المنتجون ورفضوا عرض الفيلم. استمر **جانس** في العمل في Film d'Art حتى عام ١٩١٨، حيث صنع أكثر من اثني عشر فيلما ناجحا تجاريا. تضمنت تجاربه في التصوير السينمائي لقطات مقربة شديدة، لقطات منخفضة الزاوية، وصور منقسمة الشاشة. ابتعد رعاياه بثبات عن أفلام الحركة البسيطة نحو الميلودراما النفسية، مثل **Mater dolorosa (1917)** بطولة **إيمي لين** حقق الفيلم نجاحا تجاريا كبيرا، وتلاه فيلم **La Dixième Symphonie** ، وهو دراما زوجية أخرى لنفس الممثلة، وهنا كان إتقان **جانس** للإضاءة والتكوين والتحرير مصحوبا بمجموعة من المراجع الأدبية والفنية التي

وجدها بعض النقاد طنانة ومنفصلة. وفي عام ١٩١٧ تم تجنيد **جانس** أخيرا في الجيش، لفترة بدت غير مجدية وقصيرة الأجل، لكنها عمقت انشغاله بتأثير الحرب والكساد الذي سببته وفاة العديد من أصحابه.

ثامناً- جان إبستاين (Jean Epstein)

كاتب وسيناريست، وهو ناقد سينمائي ومخرج فرنسي، ولد في ٢٥ مارس من عام ١٨٩٧في مدينة وارسو في بولندا، توفي فيعام1953 بباريس - فرنسا بسبب أمراض دماغية وعائية. كان **إبستاين** شخصية مهمة في مدرسة صناعة الأفلام، وأطلق عليها العديد من الأسماء (الانطباعية الفرنسية)،(الطليعة السردية)، (الطليعة السينمائية الأولى) و (المدرسة الفرنسية قبل الحرب). ازدهرت هذه المدرسة في فرنسا بين عامي ١٩١٩- ١٩٢٩، وكان صانعو الأفلام (والمخرجون / المنظرون) الأكثر ارتباطًا بها هم لويس ديلوك وجيرمين دولاك وجان إبستين ومارسيل ليربير وأبل جانس. بالإضافة إلى إخراج حوالي أربعين فيلمًا، كان إبشتاين أيضًا مُنظِّرًا سينمائيًا، وهذا الجانب من عمله هو الذي يهمنا بشكل أساسي هنا، لأن مفتاح فهم إبشتاين يكمن في فكرته عن علم الجينات. (٢) Photogenic هو مفهوم نظري معقد يعمل بعدة طرق. تسعى photogénie في جوهرها إلى جوهر السينما. إنها حجة لأهمية الخصوصية السينمائية، ويمكننا تحديد طريقتين يعمل بهما المفهوم: (الثقافية) و(الجمالية).

يقترح **ابستاين** إضفاء الشرعية على وسيلة الفيلم، بحجة أن الفيلم يمكن أن يتجاوز قاعدته الضوئية / الميكانيكية، وفي اليد اليمنى، يصبح فنًا. ضمن هذا المعنى الثقافي، فإنه يوفر أيضًا طرقًا لتمييز صانعي الأفلام الذين هم فنانين من غيرهم، مما يُنبئ الانقسام السياسي اللاحق بين المؤلفين والمخرجين. بالإضافة إلى تقسيم صانعي الأفلام، يقسم photogénie أيضًا الجماهير، ويفصل بين أولئك الذين يمكنهم رؤية وتقدير فن الفيلم ومن لا يستطيع ذلك. بالمعنى الجمالي، نرى التصوير الضوئي مرتبطًا بشكل مختلف بالتحول، والتعبير، القرب، الحركة، الزمانية، الإيقاع،

وتضخم الحواس. يوجد هذا التعدد في الارتباطات الجمالية بسبب شيء لم يلاحظه أحد تقريبًا في عمل **إبشتاين**، وهو التأكيد على أنه لا توجد صورة واحدة، ولكن العديد منها لم يتم اكتشافه بعد. الجزء الرئيسي الآخر من عمل **إبشتاين** على التصوير الضوئي الذي تم تجاهله هو الفكرة التي لها ضوئي كجانب سمعي، صوتي. فلفهم فكرة التصوير بشكل كامل، من المهم الابتعاد عن فكرة أنه شيء موجود في الفيلم. اعتمادًا على وجهة نظرنا، يعد photogénie إما نهجًا في صناعة الأفلام، أو طريقة للتفكير في الفيلم. إنه ملموس في موقف المخرج تجاه الوسيط وفهمنا للوسيط. لا يوجد Photogénie حرفياً في الفيلم، إلا بطريقة مجازية مصممة لتشجيعنا على القيام بدور أكثر نشاطًا في التجربة السينمائية والتحديق بشكل أعمق في الشاشة. نعتزم هنا تقديم نظرية إبشتاين عن التصوير بأكبر قدر ممكن من الوضوح، من أجل تعميق استمتاعنا وفهمنا لأفلامه، والسماح لنا بتقديره تمامًا كمخرج عظيم وحديث للغاية.

ليست كل الأفلام قادرة على دمج التصوير الضوئي. يرجع السبب الرئيسي لنقص الصور في الأفلام إلى عدم قدرتها على الوجود داخل فيلم يحركه مؤامرة للغاية. ناقش **إبستاين** هذا في مقالته "الحواس"، حيث يرفض فكرة السينما كمسرح مصور، ويجادل بأن السينما يجب أن تهمش السرد وتحيل الحبكة والقصة إلى هامش الوسط. تعتبر مكانة **إبستاين** مثيرة للاهتمام لأنه لا يزال مهتمًا بالدراما والعواطف البشرية، لذلك فهو يتطلب الحد الأدنى من السرد من أجل تحقيق الدراما العاطفية، لكنه لا يريد إنشاء الدراما من الحبكة. وبالتالي لا يمكنه الوقوف مع المخرجين الرئيسيين مثل **لويس فيليد**، الذي كانت أفلامه مدفوعة بشكل كبير بالحبكة، ولا مع المدافعين عن السينما، مثل **مارسيل دوشامب** أو **مان راي** أو **فرناند ليجر**، لأن هذا يعني العمل بالكامل بدون حبكة. يعتبر رفض **إبشتاين** للسرد كعنصر مركزي في السينما أمرًا مهمًا، لأنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمفهومه عن علم الجينات. إنه مهم أيضًا لأنه يشرح بطريقة ما كيف ابتكر **إبشتاين** بعض الأعمال السينمائية الحديثة جدًا في أواخر الحقبة الصامتة، وهي أعمال تبدو أكثر في المنزل إلى جانب السينما الأوروبية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

تاسعاً- رينيه كلير René Clair

رينيه لوسيان شوميت كلير، مخرج وكاتب فرنسي بنى سمعته أولًا في عشرينيات ا لقرن العشرين بصفته مخرجًا للسينما الصامتة التي غالبًا ما تمتزج فيها الكوميديا بالخيال. واصل إنتاج بعض أوائل الأفلام الصوتية الأكثر ابتكارًا في فرنسا، قبل الذهاب إلى الخارج للعمل في المملكة المتحدة والولايات المتحدة لأكثر من عقد من الزمان. بالعودة إلى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، استمر في إنتاج أفلام اتسمت بالظرافة والفكاهة، مع عرضه في كثير من الأحيان نظرة حنين إلى الحياة الفرنسية في السنوات السابقة. رُشح عضوًا في أكاديمية اللغة الفرنسية في عام ١٩٦٠. تتضمن أشهر أفلام **كلير**: قبعة القش الإيطالية (١٩٢٨)، تحت أسقف بيوت باريس (١٩٣٠)، المليون(١٩٣١)، الحرية لنا(١٩٣١)، تزوجت ساحرة(١٩٤٢)، لم يبقَ أحد(1945). كتب بعض الأغاني لمغنية المسارح الغنائية الهزلية **داميا**، والتي أقنعته بزيارة استوديوهات غومونت في عام ١٩٢٠ حيث كان يجري تصوير تجارب الأداء لفيلم ما، ثم وافق على أخذ الدور الرئيس في فيلم لو ليس دو لا في (زنبق الحياة). في عام ١٩٢٢وسّع **كلير** عمله المهني بصفته صحفيًا، فأصبح محررًا لملحق فيلم جديد لإحدى للمجلات الشهرية، وبعد توصية من أخيه هنري، أصبح مساعدًا للمخرج **جاك دو بارونسيلي** في عدة أفلام.

في عام ١٩٢٤، بدعم من المنتج **هنري ديامانت بيرغر**، حصل **كلير** على فرصة إخراج فيلمه الأول، **باريس كي دور (الأشعة المجنونة أو باريس النائمة)**، وهو خيال كوميدي قصير. لكن قبل عرض الفيلم، طلب **فرانسيس بيكابيا** و**إيريك ساتيه** من **كلير** أن يعمل فيلمًا قصيرًا ليُعرض ضمن رقصتهم الباليه **الدادائية، رولاش**، فأنتج فيلم **إنتراكت** (استراحة) عام ١٩٢٤، الذي عزز كلير بصفته عضوًا بارزًا في **الطليعية** الباريسية.

كان الخيال والأحلام أيضًا من عناصره الفيلمية، ولكن في عام ١٩٢٦، اتخذ **كلير** اتجاهًا جديدًا عندما انضم إلى شركة **ألكسندر كامينكا**، أفلام **ألباتروس**، لتصوير قصة درامية، بعنوان **لا برو دي فونت (فريسة الرياح)**، وقد لاقت نجاحًا تجاريًا. أثناء بقائه مع **ألباتروس**، التقى **كلير** بالمصمم

لازار ميرسون والمصور **جورج بيرينال** اللذين كان من المقرر أن يبقيا متعاونين مهمين معه في العقد المقبل. ومع نهاية العصر الصامت، احتُفل **بكلير** كأحد الأسماء العظيمة في السينما، إلى جانب كل من **غريفيث، تشابلن، بابست، وآيزنشتاين**. بصفته مؤلفًا لكل نصوصه، ولأنه أولى اهتمامًا كبيرًا أيضًا لكل جانب من جوانب صناعة الفيلم، بما في ذلك التحرير، كان كلير من أوائل صانعي الأفلام الفرنسيين الذي أقام بمفرده الدور الكامل لمؤلف.

كان **كلير** متشككًا في البداية في إدخال الصوت إلى الأفلام، ووصفه بأنه (**صنع غير طبيعي**) أدرك لاحقًا الاحتمالات الخلاقة التي يقدمها، وخصوصًا، حسب رأيه، إذا لم يُستخدم الصوت بشكل واقعي، فالكلمات والصور لا تحتاج -**ولا ينبغي لها**- أن تُربط معًا في ازدواجية معلومات غير متقنة، والحوار لا يلزم سمعه دائمًا. بين عامي ١٩٣٠ و١٩٣٣، استكشف كلير هذه الأفكار في أول أربعة أفلام صوتية له، بدءًا من فيلم **سو لي توات دي باريس (تحت أسقف بيوت باريس)** ثم أعقب ذلك فيلم **المليون** (١٩٣١)، **آ نو لا ليبرتي** (**الحرية لنا**) (١٩٣١)، **وكتورز جوليت (يوم الباستيل)** (١٩٣٣). صورت كل هذه الأفلام نظرة عاطفية ومثالية لحياة الطبقة العاملة، وبذلوا الكثير لخلق صورة رومانسية شعبية لباريس التي شوهدت في مختلف أنحاء العالم. بعد النجاح الهائل الذي حققته هذه الأفلام الصوتية الباكرة، واجه **كلير** نكسة كبيرة عندما فشل فيلمه **المليادير الأخير** (١٩٣٤) فشلًا تجاريًا. نظرًا إلى قصور لغته الإنجليزية، تعاون مع المؤلف الدرامي الأمريكي **روبرت إي شيروود** ليكون كاتب سيناريو لفيلمه الأول، **الشبح يذهب إلى الغرب** (١٩٣٥)، وهو خيال كوميدي عن صراع الثقافة عبر المحيط الأطلسي.

عاشراً- السينما السوريالية surrealist cinema

تعد **السينما السريالية** توجّهاً أو أسلوباً سينمائي بدأ ظهوره في العقد الثاني من القرن العشرين بالتزامن مع ظهور الحركات **التجريبية** و**الطليعية** في السينما والأدب والرسم وفنون أخرى. الأفكار العامة في السريالية هي الجنوح إلى ما فوق الواقعية ومحاولة الوصول إلى تداعيات اللاوعي، وذلك عبر صور صادمة وغريبة بدون وجود قصة أو سرد أو أبطال. وتظهر فيها الثورة على التقاليد السينمائية (التي كانت بدورها غير ناضجة) وواجهها عدد غير قليلة من

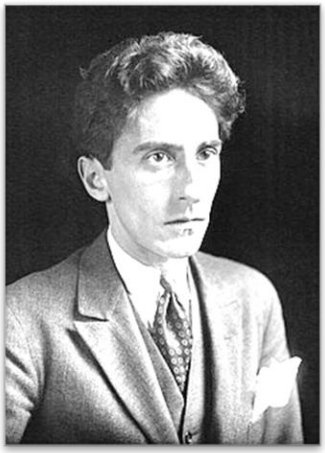
المشاهدين بالرفض والاشمئزاز في حين يعتبرها الكثيرون من أهم الأعمال السينمائية في التاريخ. فأعتبر فيلم **كلب أندلسي** للمخرج لويس بونويل والفنان سلفادور دالي أيقونة السينما السريالية.

يعتبر البعض مصطلح الأفلام السريالية هو مقصور فقط على الأفلام التي بدأت بعد إعلان أندريه بريتون بيان السريالية الأول في ١٩٢٤ وحتى مطلع الثلاثينيات، في حين أن البعض يستخدم المصطلح بترجمة مباشرة لكلمة «سريالية» أي «فوق الواقع» لوصف الأفلام الفانتازية أو التي تحتوي على صورة وتكوينات غريبة مضمونًا وشكلاً بطريقة محاكية للأحلام والسايكدليكية. ومن أهم الأفلام في تاريخ الحركة السوريالية (كلب أندلسي Un Chien Andalou)(1929)، عصر الذهب(L'Âge d'Or) (1930) ، نجم البحر (L'Étoile de mer١٩٢٨).

وتعد السينما السريالية هي مقاربة حديثة للنظرية السينمائية والنقد والإنتاج مع أصول في باريس في ١٩٢٠. استخدمت الحركة صورًا مرعبة أو غير عقلانية أو سخيفة ورمزية حلم فرويد لتحدي الوظيفة الفنية التقليدية لتمثيل الواقع. فيما يتعلق بسينما **دادا**، تتميز السينما السريالية بالتوازي، ورفض علم النفس الدرامي، واستخدام متكرر للصور المروعة. يعتبر كتاب فيليب سوبولت و أندريه بريتون لعام ١٩٢٠ في كتاب Les Champs Magnétiques العمل السريالي الأول، ولكن بمجرد أن أكمل بريتون بيانه السريالي في عام ١٩٢٤، صاغ السوريالية نفسها شهادة ميلاد رسمية. فأول فيلم سريالي كان(الصدف ورجال الدين) The Seashell and the Clergyman من عام ١٩٢٨، من إخراج جيرمين دولاك من نص سينمائي من قبل أنتونين أرتود. ومن بين الأفلام الأخرى Un Chien Andalou :و L’Age d’Or by Luis Buñuel و Salvador Dalí؛ ذهب Buñuel لتوجيه العديد من الأفلام، بدرجات متفاوتة من التأثير السريالي. لذا فإن دراسة السرياليين في الفن والأدب بالجوانب غير العقلانية للحلم واللاوعي، التي تأثرت بتحليل فرويد النفسي، أدت أيضًا إلى ترجمة سينمائية للعزلة البغيضة والعناصر المفرطة لهذه الحركة الفنية. بسبب التحضير التقني المكثف اللازم للأفلام، افتقرت الأفلام السريالية إلى عنصر اللاوعي، التصميم (**التلقائي**)، والذي في الصدفة والأدب السرياليين جعل الصدفة تلعب دوراً هاماً. وعليه نجد ان مميزات السوريالية قادمة من الشعر والفنون التشكيلية، لتحافظ السينما السريالية على العديد من دوافعها العظيمة: الخلق بغض النظر عن كل المبادئ الجمالية

والأخلاقية، والخيال الذي يشبه الحلم، والفكاهة العديمة الضمير والقاسية، والإثارة الغنائية والارتباك المتعمد للأزمنة والمساحات المختلفة. يستخدمه المخرجون لإضفاء الذكريات وإبادة المجتمع البرجوازي الصغير والدنيء. إنها تعطي الصور قيمة في حد ذاتها، باستخدام الحركة المنصهرة، المتسارعة، البطيئة، النقابات التعسفية بين طبقات الفيلم والتسلسلات.

حادي عشر- جان كوكتو Jean Cocteau



(من مواليد 5يوليو 11 - 1889 أكتوبر، كاتب ومصمم وكاتب مسرحي وفنان ومخرج فرنسي. ولد في ميزون لافيت، إيفلين في قرية صغيرة بالقرب منباريس. كان والده رساما المحامي والهواة، والذي انتحر عندما كان كوكتو في التاسعة. غادر المنزل في سن الخامسة عشرة. على الرغم من انجازاته في جميع المجالات الأدبية والفنية، أصر كوكتو انه كان شاعرا في المقام الأول، وأن كل ما قدمه من عمل والشعر. وقال انه نشر المجلد الأول من القصائد، (**مصباح علاء الدين**) في التاسعة عشر. وأصبح معروفا في الأوساط الفنية باسم (العنوان Prince). ولم يترك **كوكتو** فناً أو أدباً من دون ان يخوض فيه. كان شاعراً وسينمائياً وروائياً وناقداً، كما كان كاتباً مسرحياً ورساماً وخاض في أدب الرحلات، من دون ان ننسى كتابه لنصوص استعراضات الباليه، وصخبه الدائم في الحياة الفنية والفكرية الفرنسية. كان واحداً من الذين يحركهم لهيب الروح الداخلي فيعطيهم تلك القدرة على التحرك، وذلك الشغف الدائم الى البعيد، والى التجاوز. كتب للمسرح وعن المسرح. وكتب كثيراً مستلهماً جولاته المسرحية كما علاقته بالمسرح. ولعل من أفضل تراثه في هذا المجال الأخير كتابه المسمى «معليش» مكتوبة على الغلاف بمعناها ومبناها العربيين ولكن بحروف لاتينية. ولا بد من ان نشير هنا، منذ البداية، الى ان جان كوكتو استعار التعبير، الذي لاءم مزاجه تماماً، من تلك الكلمة الشهيرة التي نسمعها كثيراً في مصر، في كل مرة نجد فيها الناس أنفسهم امام مأزق او كارثة، او خطأ ما، فيجابهون الامر بكل بساطة قائلين **معليش**. وجد **كوكتو** في تقنيات السينما ما يلبي جنوحه إلى السحر والغرائبية، واستخدم في أفلامه الأساطير اليونانية وموضوع الحب الذي لا يتحقق إلا فيما وراء

الزمان والمكان. ومن أهم أفلامه العودة الأبدية (1943) L'Eternel Retour والجميلة والوحش(1946) La Belle et la Bête .

كتب **كوكتو** أيضاً دراسات نقدية مثل **زيارة لموريس بارِس** Visite à Maurice Barrès (1921)و**سر المهن**(1932) Le Secret professionnel ، كما له مؤلفات تحمل طابع السيرة الذاتية. وكان كوكتو يزين أعماله برسومات توضيحية لها طابع مميز، ورسم في سنواته الأخيرة لوحات على جدران كنيسة سان بيير في فيلبرانش سور مير.

ثاني عشر- الطليعة

كان للطليعة السردية أساس نظري، على الرغم من أن التعبير المتباين من قبل صانعي أفلام وكتاب مختلفين قد أربك القضية إلى حد ما. جزء كبير منه هو امتداد لشعراء الرمز الذي يفترض وجود عالم يتجاوز المادة وخبرة إحساسنا المباشرة التي يحاول الفن والفنان الكشف عنها والتعبير عنها. يمضي **بوردويل** ليشير إلى الثغرات الهائلة في هذا التنظير، أن الطبيعة الحقيقية للواقع والتجربة لم يتم تأسيسها أبدًا. بصرف النظر عن الثقوب، تستكشف الطليعة السردية تصور الواقع، وتقوم بذلك من خلال مفهومين رئيسيين:

١. الذاتية
٢. التصوير

ولا يمكن تفسير أي من هذين المصطلحين بسهولة، ولكن هذا جزء من النقطة - بالنسبة لصانعي الأفلام هؤلاء اكتشفوا فهمًا بعيد المنال لا يمكن الوصول إليه إلا من أجله. أدت الانطباعية الفرنسية إلى زعزعة استقرار الطرق المألوفة أو الموضوعية للرؤية، وخلقت ديناميات جديدة للإدراك البشري. باستخدام تأثيرات غريبة وخيالية، غيرت وجهات النظر التقليدية واستهدفت التساؤل عن معيار صناعة السينما في ذلك الوقت.

تاريخياً، شملت الطليعة السينمائية في أوروبا حركاتٍ فنية مختلفة، ومنها التعبيرية، المُستقبلية، الدادائية، السوريالية،.. وفي بعض الأحيان، تعايش معاً عددٌ من الاتجاهات بطريقةٍ مضطربة، ولجأ بعض الفنانين إلى ممارساتٍ متباينة، وجلبوا إلى السينما اكتشافاتهم الشكلية، التجريدية غالباً

(فرنان ليجيه، مان ري)، وعلى العكس، دافع آخرون عن السينما بصفتها فناً، واقترحوا إمكانياتٍ خاصة بها مثل "السينما الصافية" (جيرمين دولاك)، "الفوتوجيني"(جان أبستاين)، أو معاني متعلقة بالمونتاج (سيرجي أيزنشتاين، دزيغا فيرتوف)، ومنهم كتب تنظيراتٍ جمالية عنها، كما أخرج البعض أفلامهم الأولى في هذا الإطار قبل أن يتوجهوا فيما بعد نحو مسالك أخرى (لوي بونويل، جان رينوار).

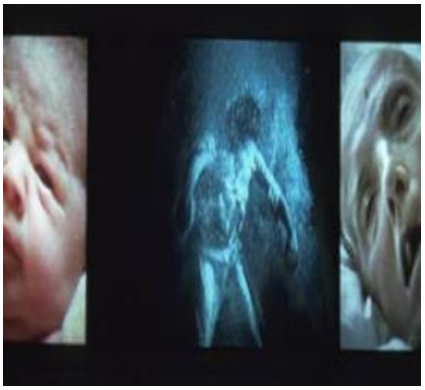
١. **أفلام التحريك التجريبية**

هي الأفلام المُعتمدة في تصويرها على تقنيات التحريك، والتي لم يتمّ تسجيل الحركة التي نشاهدها على الشاشة بطريقةٍ متواصلة، ولكن، بتصوير الأشياء صورةً صورة، وبشكلٍ خاصّ، الخطوط، والأشكال، وقد انطلقت هذه الأفلام من رغبة الرسامين بتحريك رسوماتهم عن طريق السينما (هانز ريشتر، ستان براكاج)، وهي غالباً تجريدية، ترافقها الموسيقى، وتمنح المتفرج تجارب حسيّة مكثفة (لين لي)، كما لجأ بعض السينمائيين إلى الرسم مباشرةً على الشريط الحساس خالقين "سينما بدون كاميرا" (نورمان ماكلارين).

٢. **الأفلام التجريدية**

أعمالٌ شكلية تماماً، خطوطٌ تتحرك، أشكالٌ جيومترية بسيطة، تتشارك الصور طوعياً مع الموسيقى، وتقدم إيقاعاتٍ بالألوان (لين لي، والتر روتمان)، وهناك أفلامٌ بنائية يمكن اعتبارها تجريدية، وأخرى تعتمد على مفرداتٍ سينمائية صافية كما التنويعات الضوئية، والتبادلات بين الأبيض، والأسود (بيتر كوبلكا).

٣. الأفلام البنائية



في هذه الأعمال، يُفضل السينمائيون الشكل على المحتوى، ومن هنا توجد قرابة مع الأفلام التجريدية التي تُحركها مبادئ منهجية تماماً، حيث يتمّ حساب مدة كلّ جزء بالعلاقة مع الأجزاء الأخرى، وتفرض هذه البُنى إيقاعها في الفيلم انطلاقاً من مونتاجٍ "حسابيّ"(بيتر كوبلكا)، وعندما تصبح الحدود بين اللقطات قريبة من بعضها، أيّ قصيرة جداً، يصبح التأثير الذي تُحدثه ومضاتٍ ضوئية (بول شاريتز)، وفي حالتها الأكثر بساطةً، يعتمد الإخراج على صيغةٍ واحدة مستوحاة من التقنيات الخاصة بالسينما، الزوم، أو الحركة البانورامية (ميكائيل سنو).

٤. القصائد السينمائية

ينطبق هذا المفهوم على بعض أفلام الطليعة في العشرينيّات، والثلاثينيّات، يتداخل الإيقاع الداخلي في اللقطات مع الإيقاع الناتج عن المونتاج، ويتشابه مع بناءٍ موسيقيّ (والتر روتمان، دزيغا فيرتوف)، وتتضمّن الصور الحلمية لـ "مايا ديرين"، والأشكال التشكيلية لـ "ديريك جارمان" هذه الصفات الشعرية، ويمنح "المونتاج الطباقي" في أفلام "أرتافازد بيليشيان" بعداً غنائياً، وتُبنى أفلام "باتريك بوكانوفسكي"، في حوارٍ دائم بين مونتاج بصريّ، وموسيقيّ.

٥. الحروفية

تأسّست هذه الحركة في عام ١٩٤٦ عن طريق **إيسودور إيسو** وقلبت جذرياً مواقع أدبية سابقة، ومنها الدادائية، وشارك **موريس لوميتر** في جلب نظرياتها إلى السينما. ومن بين الاقتراحات الرئيسية، تحويل أشرطة قديمة عن طريق التدّخل المباشر في الطبقة الحسّاسة (تدميرٌ نقشيّ)، والقطيعة مع الإشارات الإدراكية السائدة، وذلك بعزل تزامن الصورة مع الصوت مونتاجٌ متعارض. كما تابعت **الحركة الوضعية** التي وصلت بعد عشر سنوات عن طريق "غي ديبور"، ذاك المشروع التآمريّ الثقافي بشجب (مجتمع عروض الإثارة). وتُعتبر **فريدريك دوفو** واحدة من منظري وممارسي هذه الحركة، وكتبت عن فترةٍ

من تاريخها (١٩٥١ – ١٩٩١) في كتابها (السينما الحروفية)، وبالطبع **موريس لوميتر** أحد روادها الذي كتب عنها تحت عنوان (قهوة، وسينما لوميتر ١٩٦٧-١٩٦٩ من **جاك لوك غودار** إلى **آلان رينيه**، مروراً **بكريس ماركر مارغريت دوراس، ألان روب غرييه**،.... أو من نصابي (**دفاتر السينما**) إلى حفاري الفيلم المنقوش.

٦. **الأفلام اللاحكائية**

تفكك هذه الأفلام السردّ بانفصالٍ واضح بين الصورة، والصوت، أو بالأحرى، تُزعزع البُنى الحكائية عن طريق مونتاج ينتهك قواعد التوافق بين اللقطات، وهي تقتبس السياقات اللاحكائية تلك الخاصة بالرواية الجديدة التي مهد لها "آلان روب غرييه"، بدايةً، في أعماله الروائية، ومن ثمّ في الأفلام التي شارك فيها. وتتجسّد هذه الفكرة أيضاً عندما تتخير الحكاية بناءً معقداً بدل الاستمرارية السردية البسيطة (آلان رينيه)، أو ناقصاً يساهم المتفرج في إكماله (فيليب غاريل).

٧. **الأفلام النضالية**

تمتلك هذه الأفلام أهدافاً ملتزمة سياسياً في خدمة قضية تتجسّد في بيانٍ سينمائيّ(دزيغا فيرتوف، وسينما العين)، أو ينجزها سينمائيون يعيشون في قلب أحداثٍ مؤثرة، أو ينتمون إلى مجموعة (كريس ماركر ومجموعة ميدفيدكين، جان لوك غودار، ومجموعة دزيغا فيرتوف)، وتدفع المطالبات الاجتماعية الفنانين للتحرك بمُقتضى أشكال أخرى كما حال الناشطين النمساويين، فيخرجون، ويصورون مراحلها (بيتر وايبل، فالي إكسبورت)، وأحياناً، تُشكل صور الإعلام أداة أيديولوجية فاعلة، وتصبح موضوعاً لانتقاداتٍ، وشجب (بيتر واتكينز).

٨. **بقايا الأفلام**

يُستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى الممارسات التي تُعيد استخدام لقطاتٍ، أو صور من أفلام هوليوودية، معروفة، أو مجهولة المصدر، تُحللها بإعادة تأطيرها، أو إبطائها (يرفان جيانيكيان، وأنجيلا ريتشي لوتشي)، وحتى بمونتاج جديد (كين جاكوبز)، ويمكن أن يضطرب تدفق الفيلم عن طريق إعادة متسارعة للحركات في قلب الصور نفسها (مارتان

أرنولد). ويصل أمر هذه الاكتشافات إلى درجة إفقادها نموذجها الشكلي (بيتر تشيركاسكي)، وفي أحيان أخرى، يصبح التداخل المونتاجي لصورٍ من أفلام مختلفة فرصة لمُشاركاتٍ متشابهة، أو متعارضة في موضوعاتها، وأشكالها (ماتياس موللر).

٩. **اليوميات الفيلمية**

تتأرجح اليوميات الفيلمية على حدود المساحة الحميمة للسينمائي، وحياته العامة، يتوضح هذا الخلط بين الأنواع عندما يتواصل المُؤفلم مع فناني الأندرغراوند النيويوركيّين (جوناس ميكاس)، وتصبح اللقطات بمثابة رسائل طويلة موجهة إلى المتفرج (جوزيف موردر)، تُخلد لقاءاتٍ ("سينماتون" جيرار كوران)، تتوافق بعض اليوميات الفيلمية مع مشاريع سيرة ذاتية (ستيفن دفوسكاين)، أو تقترب من بورتريهاتٍ شخصية (بوريس ليهمان). فمن المفيد الإشارة إلى النصوص التي كتبها مجموعة من السينمائيين، والمُنظرين، ومنهم يان بوفيه، جان مارك بوروس، جوناس ميكاس، دومنيك نوغيز،... وصدرت في عام ١٩٩٥ تحت عنوان (الأنا المُؤفلمة)، وأخرى كتبها ألان برغالا، كاترين بريّا، وستيفن دفوسكين،.. ونُشرت في عام ١٩٩٨ تحت عنوان (أنا، هو الفيلم).

١٠. **التجارب الفيلمية**

مشاركة كاميرا السينمائي مع قلم الكاتب، يُجسّد معنى التجربة الفيلمية بطريقتين، أولاً، العمل الفني هو التعبير الشخصي للفنان، ومن ثمّ، يبقى حضور الكلمات جوهرياً، حيث يمنح المؤلف مساحة كبيرة للتعليق (كريس ماركر)، أو الكلمات المُؤفلمة، المسموعة، أو المكتوبة (جان لوك غودار)، يضيف صوته إلى التشويش الطوعيّ للإشارات: التفريق بين التسجيلي، والروائي عن طريق لقطاتٍ شرحية (شانتال أكيرمان)، رؤية داخلية بدون استمراريةٍ حكائية (جان دانييل بوليه)، وفي كلّ الحالات، تقدم هذه التجارب نظرة ملتزمة شعرياً.

١١. **التجليات المباشرة**

ينطبق هذا المصطلح على الأفلام التي تضع الجسد الإنساني في قلب انشغالات الفنانين، "السينما الجسدية" لماريا كلوناريس، وكاتارينا توماداكي تحدد صورة الجسد النسويّ على مفترق التحديات الفنية، والسياسية التي تُنظرا لها في كتاباتهما، كما يستخدم الناشطون

النمساويين، ومن بينهم عدد من المناضلات النسويات، فنّ التجليات كأداةٍ احتجاجية مباشرة، وتمتدّ تأثيرات هذه الأفعال بفضل تسجيلها (فالي إكسبورت)، بدورها، تدخل أفلام الرقص في هذا الإطار، حيث تتسجل التصميمات الراقصة في قائمة شعرية، وإثنوغرافية.

١٢. **الأندرغراوند**

نشأت في الولايات المتحدة فترة الستينيّات، تشير الأندرغراوند، قبل أيّ شيء، إلى ضرورة اقتصادية، وإيديولوجية، حيث تُنجز الأفلام بإمكانياتٍ مادية قليلة، وتُعرض خارج أطر الدورات التجارية، وعن طريق حريتها في المضمون، والشكل، تطالب، وترضى بهامشيّتها (جون كازافيتيز، شيرلي كلارك، جوناس ميكاس)، كما تتخطى مواضيعها التابوهات، و الممنوعات الرقابية، وقد عبرت هذه الروح الاحتجاجية الحدود الجغرافية، والزمنية إلى بريطانيا، فرنسا، والنمسا، أولاً، ومن ثمّ توجهت نحو أيّ بلد تتواجد فيه ثقافة مُضادة.

١٣. **فنّ الفيديو**

انطلقت بداياته من صور التلفزيون، حيث يسمح الفيديو بالتجديد بفضل مؤثراته البصرية المُتفردة كما حال وضع صورة فوق أخرى (جان كريستوف أفيرتي)، هذا التلفزيون يتعرض لانتقادات فنانين يعارضون الاستخدامات المُسيطرة عليه بطريقة التدخلات الفنية المباشرة) مجموعة(Fluxus ، ويجربوا الإمكانيات التشكيلية لهذا الوسيط (نام جون بايك)، ومن ثم يُستخدم الفيديو كوسيلة لتحليل كلّ أشكال الصور (جان لوك غودار)، وهو في قلب عدد من المُمارسات التشكيلية باستخدام مادته الأولية، والضوء كما الرسم (تيري كونتزل)، أو بواسطة شاشاتٍ تختلط في إنشاءاتٍ سمعية/بصرية (بيل فيولا).

١٤. **الفنّ الرقميّ**

انطلق من تقنيات الكمبيوتر، ويستخدم عدداً كبيراً من تنويعات الصور، تبدأ من الرسم إلى الصورة الفوتوغرافية مروراً بالفيديو، والصورة المُصنّعة رقمياً، ويأخذ الفنانون بعين الاعتبار بعده التفاعليّ في تصميم إنشاءاتهم، مواقعهم الإلكترونية، أو اسطواناتهم الرقمية. لتستحوذ الأفلام على هذا التنوّع البصري، وتدمج أحياناً عملاً تشكيلياً يرتكز على النماذج الحسابية (هوغو فيرلاند).