# فن الديكور السينمائي ومنطق التجريب في فلسفة العمل التعبيري _ فيلم عيادة الدكتور كاليغاري أنموذجا_

**الطالب: بدير محمد إشراف: د.إلياس بوخموشة جامعة _سيدي بلعباس_**

**Summary:**

This study intending to reveal aesthetic art decoration film according to the logic of experimentation in expressive work, as the film art does not exceed the age hundred years of invention, but it still means a comparison of the mind in terms of the similarity career of human cognition or dreams or subconscious , especially to see the world from the cinematic perspective been liberated by the human creativity represented between the artist and the scientist, and the decor and the environment anthropological engineer as a basis for building the creative process in the formation of the art decoration film is subject to the principles of systems and expressionist school.

**Keywords**: Art of decoration, Experimentation, Philosophy,Expressionist cinema, Film The Cabinet of Dr. Caligari.

**الكلمات المفتاحية:** فن الديكور، التجريب، الفلسفة، السينما التعبيرية، فيلم عيادة الدكتور كاليغاري.

**مقدمة:**

تمثل منشأ السينما في بداياتها على انها نسق ظاهراتي، وهي تفكير يتمظهر نسقه عن طريق الصور، والصوت، والخيال (مخيال الفنان) للتعبير عن المضامين الفكرية والأشكال الجمالية، لتعتبر السينما مصدرا من المصادر الباعثة على التفكير وممارسة الفكر الفلسفي.

وعليه، فان دينامية التفاعل بين الفنون المجاورة _ الفن التشكيلي_ والسينما تتأتى عن حاجة فلسفية صميمة مرتبطة بالفكر الانساني، فسؤال الفلسفة في السينما يتحدد معطياته وتحققاته الفلسفية عبر منطق الإبداع وآلية التجريب الذي يعتبر مسعى جمالي يخضع للفن كنشاط يقوم به المبدع او مهندس الديكور بوصفه فنانا تشكيليا بضرورة وفقا للمدارس والاتجاهات الفنية المختلفة.

ومن خلال ما تقدم يتحدد نطاق هذه الدراسة وفقا للإشكالية التالية :

_ هل بإمكاننا اعتبار أن السينما مرتبطة بالفلسفة لإنتاج مفاهيم معينة يستند اليها الفنان او مهندس الديكور في تحقيق التكامل الفني والجمالي في الفيلم السينمائي وفقا لمبادئ المدرسة التعبيرية ؟.

## 1_ الفلسفة والحقول المعرفية الجديدة:

يرى الأديب والفيلسوف الروسي **ليف تولستوي** في كتابه (**ما هو الفن؟**)، ان الفن التعبيري هو نشاط انساني "ينقل بعض الناس من خلاله احاسيسهم الى البعض الاخر، وهو أي فن ليس خدمة للجمال او اظهار للأفكار وما شابه ذلك، فعلينا ان نقبل به حتما. واذا كان حقا ان الفن هو نشاط يقوم بواسطته انسان عانى من احاسيس ينقلها بوعي الى الاخرين فعلينا الاعتراف من كل بد، بأنه في كل ما يسمى بيننا بالانتاجات الفنية للطبقات الغنية[1]" ومنه ينقل ليف تلستوي صورة للنشاط الفني المنتشر على نطاق عام بين الناس، ليستلهم الفنان تجربته من الواقع ويستخدم مهاراته في الكلام والرسم والموسيقى والنحت او في بناء الحركة لتجسيد عنصر الانفعال في عمله فني، مما يساعده في نقل تجربته الانفعالية الى الجمهور.

لم تقتصر الحركة التعبيرية على الادب فحسب بل لاقت تحولا كبيرا لا سيما في مجال الفنون باختلافها وتنوعاتها ومنها الفنون التشكيلية وعلاقتها بالفكر الانساني، ليعتبر الفنان التشكيلي فنانا "خالقا ايجابيا من خلال ارادة الوعي، ومنتجا للصور البصرية التي تعكس الحالات الداخلية أكثر من الواقع السطحي. وعلى العكس ألوان الباستيل الشاحبة في التأثيرية، فان التعبيريين فضلوا ضربات الفرشاة الصريحة، والظلال الونية الثرية والكثيفة، والتي يتم استخدامها بدون النظر الى المظهر الطبيعي للشيء الذي يتم تصويره[2]" ورفضهم لنسخ الانطباع الفوتوغرافي للواقع الدي يحل محله رؤية الفنان الذاتية للعالم، والولوج الى التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان ورفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، فتحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان وتشويه الأشكال واصطناع الخطوط القوية وشدة التباين contrasts، وجعل الفنان التعبيري يهتم بمبدأ التصوير باعتباره وسيطا فنيا للعمل التشكيلي في الحركة التعبيرية.

اعتبرت السينما اتجاها فلسفيا متكاملا، فهي مجال للتفكير الفلسفي من ناحية، ومن ناحية ثانية تجد الفلسفة في السينما بما هو إبداع استجابة لأطروحاتها فالعلاقة تبدو مزدوجة، حيث "قام دارسوا السينما على الدوام بوصف الافلام الطليعية على اعتبار انها فلسفية. واحد الاقوال الشائعة التي استخدموها لوصف هده الافلام انها شكل اصبح مضمونا[3]" وهو الأمر الذي يستوجب الحفر فيه ضمن الدراسات الجمالية أي ضمن أبحاث المنظرين في مجال السينما، وهو ما ذهب اليه المنظر والفيلسوف الفرنسي جيل دولوز في البحث عن مكامن العلاقة، هذا ما يوضحه في قوله: "نقاد السينما، نقاد كبار على أية حال، اصبحوا فلاسفة في اللحظة التي قرروا فيها صياغة جماليات للسينما.انهم لم يكونوا مدربين كفلاسفة، لكنهم اصبحوا كذلك[4]" فالفن السينما لا بد من احتياجه الى فكر جديد يتمثل في الفلسفة ومبادئها، كل هذا يؤسس على ان السينما هي فن من خلال ادراجها الى العمل الابداعي المباشر المتمثل في العقل والخيال ومن ثم تكون طرفا مجاورا للحقول الفنية الاخرى على غرار الفن التشكيلي.

## 2_ منطق النزعة الكاليغارية وأثرها على ممارسات السينما التعبيرية:

يعتبر فيلم عيادة الدكتور كاليغاري للمخرج روبرت واين Robert Wiene سنة 1919 من كلاسيكيات الحركة التعبيرية الألمانية، فهو يزخر بالكثير من الملامح التي يعتبرها المؤرخون في حقل السينما سمة مميزة لهذا الأسلوب،

بينما يتخذ اسلوبا يتسم بطابع الغير مألوف باعتباره يمثل الملامح الحركة التعبيرية، فيضفي تشويه الاشكال تجسيدا ماديا ملموسا "لتشوهات ذهن احدى شخصياته وتشوهات الحضارة الالمانية في دلك العصر على حد سواء، وان كلا المناظر الداخلية والخارجية تفقدان تعامد مستطيلاتها المألوفة، وتمثل السقوف بزوايا حادة بشكل بارز، وألواح النوافذ الزجاجية معقوفة، وتنحدر الجدران بطريقة خطرة، والأشجار على طول الطريق ملتوية تجريدية[5]" فالمخرج هو الفنان الخالق للعمل السينمائي، فيما يخضع الفيلم لرؤية خاصة للعالم من ناحية المنظور، والتشكيل المعماري للديكور، والإضاءة، والممثل، ومستلزماته من أزياء، وماكياج، والارتياد على اتخاذ فن البانتوميم لإضفاء جمالية للفيلم بفضل رؤية الفنان التشكلي التعبيري لهندسة الديكور السينمائي.

في ضوء تطور الحركة التعبيرية في الفن الحداثي، تهدف الحركة الى تحقيق ما هو ذاتي اكثر من ما هو موضوعي وما هو خيالي وخارق للطبيعة، والجمع بين الفن وقضاياه في اعمال سينمائية تخاطب الجمهور داخل سياق ثقافة السينما التجارية، هو الطرح الذي جاء به أحد منظري الحركة التعبيرية **كزمبير إدشميد** حين اعتبر الذاتية في السينما التعبيرية لا تتم ولا تتحقق رؤيتها كمجرد تعبير فقط عند فنان، بل تكمن الذاتية عندما يصبح المتفرج راغبا في الدخول الى عالم مغاير عن عالم الواقع، فيكون طرفا في تحقيق المتعة البصرية التي تتأتى من التصميم السينمائي، فالسينما التعبيرية "تنحو الى تأمل الذات، ونحو جعل المتفرج واعيا بالاصطناع الفني للصورة، ومكانه كذات تستهلك الصور، سواء من خلال الاستخدام المباشر والصريح للديكورات المرسومة، او بالاستخدام غير الطبيعي للفيلم الخام الملون والعدسات، او اغتراب المتفرج عن اداء المتمثلين المفرط في أسلوبه[6]" ليكون الاختلاف في طبيعة السرد الموظف في السينما التعبيرية بأسلوب مناقض عن السرد الهوليودي الأمريكي، وتصبح السينما التعبيرية تجسد العالم فقط من خلال وجهة النظر الذاتية للمخرج.

ومنه، يتبن لنا ان الاصطلاح الكاليغاري في السينما التعبيرية يحمل في طياته بوادر التصويرية التعبيرية ومدى ارتباطها بالفنون التشكلية، باعتبار التصوير احد وظائف الرئيسية للفن وتجسيده يطبق على فن الرسم على الخصوص "فتقدم الفن يتوقف على تحسن المطرد في اساليب التصوير، والنزعة التصورية representationalism لا تفتقر الى انصار بين الفلاسفة الفن. وعلى حين ان افلاطون يدم الفن، لانه ليس اكثر من اعادة انتاج لمظهر الاشياء، فان ارسطو يجعل من التصوير الاشياء الطابع المميز لما نسميه فنا[7]".

وعليه، تعتبر النزعة التصويرية نظرية وصفية سعى الى تحقيقها المخرج روبرت واين في تأسيس للاصطلاح الكاليغارية في السينما التعبيرية. ومنه، فالسينما ليست انعكاسا حرفيا للواقع، باعتبار أن المخيلة الابداعية السينمائية تعطي للمادة الفيلمية القدرة علي تخيل الواقع "فالتشابه الاكثر مباشرة والذي يمكن صنعه هو بين السينما وما يقوم به المخ بالفعل، والكثير من التنظير الذي يفترض هذه الرابطة مستلهم من عروض السينما التجريبية، عادة بواسطة هؤلاء الذين يعملون ويكتبون بالفعل في هذا النمط السينمائي[8]" وخلق عوامل فلسفية متعددة، وهي بذلك تخلق مساحات جديدة للتأمل الفلسفي والفكري، مثلها مثل الادب والفنون المجاورة على غرار ارتباط السينما بالفنون التشكيلية من خلال اعتمادهما على الصورة، ومن ثم جعل

السينما فنا تشكيليا بامتياز استنادا الى محاولات المؤرخ والمنظر في مجال الفن الفرنسي **إيلي فور** Élie Faure وما يسميه بـ سينيبلاستيك (cinéplastique)، وهي محاولات تؤسس على دينامية التفاعل بين السينما والفنون المجاورة.

## 3_ النسق الفلسفي في الميزونسين التعبيري وجمالية الديكور السينمائي:

تسعى التعبيرية الى تطوير جميع مبادئ الفن السارية في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، واستطاعت بفضل طرح مطالبها العنيفة ان تقد ثورة ثقافية في عالم السينما، فحاولت ان تحاكي عملية الخلق الواقعي وتشكيل صورة العالم بطريقتها الخاصة، واستخدام القدر الكبير من الوسائل التخيلية والتركيز على المزاج النفسي اكثر من الشكل المادي المحسوس، بينما يتأتى ذلك عن وجود الاشكال القوطية، والمناظر العتمة، والظلال المركبة من عدة ألوان مختلفة.

يتميز الاخراج التعبيري عند روبرت واين بالشكل المبالغ فيه، وهي فلسفة تتجسد عن طريق "اعداد الديكورات والتمثيل والماكياج والأزياء هاتين السمتين، وأساس استخدامهما في الفيلم هو في جوهره صراع الأضداد[9]" ليجسد هذا الصراع تناقضا مرئيا عن طريق مظهر الخاص بالممثلين، وفي كيفية توظيف الماكياج، والزي باعتبارها احد عناصر المكملة للديكور السينمائي وبدورها يحملان تناقضا كبيرا في كيفية تجسيده وفقا لمبادئ الحركة التعبيرية، فمبدأ التناقض في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري يشكل بالمقابل العديد من الديكورات التي تبرز "بشدة الخطوط الراوية المذبذبة، وضعت مناظر منظمة حول نماذج دائرية، وتحمل غرفة جين مظهر الامان والطمأنينة بشكلها الدائري على نحو ملحوظ[10]" فيظهر التناقض من خلال جمع الفنان للأضداد داخل العمل الفني حتى يصبح الشيء ونقيضه من مكونات العمل الفني، بينما يتجلى عمل الفنان في إيجاد وحدة مبنية على المفارقة كأساس لتوظيف مبدأ التناقض وعدم التوازن في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، وهي النظرة التي يعبر عنها المخرج الفرنسي جون كوكتو في هذا الفيلم بقوله: "إن كاليغاري الجديد هو ضرورة، كل التفاصيل الاخراجية التي اعطته وزنا وثقلا، عدم التوازن بين الديكور المصنع وواقعية الشخصيات، مرحه السمج والسطحي بعض الشيء، سيصبح روح العمل[11]" فيسعى الفنان لدى إنتاجه للوحة الفنية بعكس فكرة معينة عمليا، وقد يخضع أو لا يخضع لقاعدة معينة من خلال ما يقوم بتصوير، فيجعله يقع في إشكالية تناقض وصعوبات تناول بين ما يعكسه في الصورة المعبر عنها، والتي قد تشكل مستندا ووثيقة تجسد ذلك الحدث وبين وجهة نظره الفكرية والأسلوبية والتقنية ضمن فلسفة المخرج روبرت واين.

يعتبر مهندس الديكور فنانا تشكيليا يحمل في طياته بوادر التشكيل في السينما التعبيرية، فينساق الى فلسفة مغايرة يكون أساسها التعبير عن مشاعره الخاصة وانفعالاته الذاتيه عن طريق "تحريف الاشكال او التأكيد على اللون، وبذلك يكون الفنان قد اهمل الحقيقة الواقعية التي تراعا العين لمصلحة التعبير النفسي الداخلي فيعبر عما بداخله ومن ثم يؤثر بها غيره، فيفصح بذلك عن مشاعره للآخرين بلغة الشكل واللون والحجم والظل والنور خاصة عن طريق المبالغات والتحويرات الكثيرة في الخطوط والألوان[12]" فالمهندس الديكور أو الفنان التشكيلي بمقدوره تحويل الحقيقة المطلقة إلى حقيقة جزئية والواقع المطلق إلى واقع مختزل بصورة واحدة، وهذا بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع بإيجاد واقع تقني جديد داخل الكاميرا أو اللوحة بتركيبه للأفكار التي يحملها واختزالها في فكرة واحدة،

وتنظيم مكوناتهما التقنية والفنية والتحكم فيها بغرض الشكل العام الذي يراد التعبير عنه.

وتتجلى العملية الابداعية التي ينطلق منها مهندس الديكور عن طريق تشويه مظاهر الطبيعة عند قيام بهندسة الديكور وصناعة الفيلم "وهو سبب الابداع لأنه ارقى من حقيقة صادقة مفترضة في الطبيعة ولكنها بلا فن: هذه الحقيقة المشوهة بذاتها هي التي تعطي هذه الافلام فنها البارز[13]" ليكون على مهندس الديكور تحرير أفكاره وإطلاق العناء لخياله بغية رسم لوحة تشكيلية بأسلوب تعبيري خالص.

## 4_ فلسفة الضوء والظلال في العمل التعبيري:

تمثل الاضاءة السينمائية احدى السمات المميزة لكثير من مواقع التصوير في السينما التعبيرية، وكان استخدام الطلاء لإعطاء دلالة للضوء والظل، بينما كان استخدام الاضاءة الصناعية بدلا من المصادر الضوء الطبيعي، ويرى المنظر الألماني **رودولف ارنهايم** أن الاضاءة في الافلام هي "اكثر من مجرد كونها ذات نفع، الانوار يمكن ان توحي بأفكار رمزية، انها تستطيع ان تبرز خصائص الشيء الجوهرية وهي تستطيع اظهار او اخفاء تفاصيل معينة وبإمكانها نقل اهتمام المشاهد من نقطة الى اخرى على الشاشة[14]" وباتت الإضاءة عنصرا هاما في التصميم البصري السينمائي وهي تلقى أهمية في صناعة الأفلام، فتمثل الاستجابة العفوية للظلام والضوء عنصرا هاما في علم النفس البشري الذي يستثمره مخرج الفيلم بهدف التأثير على طرق استجابة المشاهد للتطور السردي في الفيلم.

يسعى مهندس الديكور بوصفه فنانا تشكيليا في السينما التعبيرية بمعالجة نواحي عدة لاستخلاص بمختلف النتائج تعوض النقص في اللون وفي الحجم او العمق، هذا باختيار وضع الاضاءة لتوزيع الظلال خاصة في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، حيث " طليت الظلال على الشق التي تشكل جدران البلدة، والمواقع الداخلية المتنوعة، بل وحتى على الارضيات والأدراج. وحتى مع استخدام شكل حقيقي والصناعي مع ذلك للإضاءة، كان هذا التأثير يقوي بظلال مطلية: شكل من التعبيرية المفرطة[15]" فتوظيف الضوء والظل في فيلم روبرت واين يعتبر الوظيفة الوصفية التي ترسم الحدود بين الحلم، واليقظة، والوعي، واللاوعي.

وعليه، يرى المنظر والفيلسوف الفرنسي **جيل دولوز** أن صناع السينما التعبيرية اكتسبوا احساسا قويا للتلوين في ابداعاتهم الفنية، والأخذ بعين الاعتبار "ان التظليل كان معروفا في فترة التي شهدت عرض فيلم فاينه الذي تم تظليله في العرض، وكان المشاهدون المثقفون سينمائيا سيلاقون قليلا من الصعوبة في فهم الحالات التي تثيرها الظلال اللونية الأساسية: الاحمر للحب والغضب مثلا[16]" بينما تعمل الظلال الاصطناعية المرسومة في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري على تعزيز وتنمية التحريف والتباين، لتدخل ضمن العناصر الاساسية المكونة للديكور والمتكاملة والفاعلة في الحدث عن طريق "المنظورات المحرفة والتشويشات المفرطة: شوارع متداعية، مباني وسقوط ملتوية ومعوجة، جدران آيلة للسقوط نحو بعضها البعض، حتى النماذج او الاشكال التجريدية تخدم في تأكيد المخاوف النفسية كالرهاب والهيولية الوشيكة[17]" وهي الجمالية التي نستوفيها من توظيف عامل الضوء والظلال وعلاقتهما بفن الديكور السينمائي وفقا لفكر فلسفي ورؤية اخراجية لدى روبرت واين.

وعليه، تعطي فلسفة المنظر الفرنسي **جيل دلوز** حول طبيعة العلاقة بين "الصورة_ الحركة" كيفية معالجة التباين

والاختلاف contraste في ديكورات الفيلم التعبيري، لتعطي تأثيرا الرمزيا للموضوع، فالضوء "كدرجة' الابيض ' وكصفر ' الاسود 'يدخلان في علاقات محسوسة من التضاد contraste او من الامتزاج mélanger تلك هي سائر السلسلة المتضادة من خطوط البيضاء والخطوط السوداء، لاشعة الضوء، والخطوط الظلام: عالم مخزز strié مضلع rayé ظهر لدى واين في اللوحات التصويرية لفيلم حجرة الدكتور كاليغاري[18]" أي معالجة اللون الابيض الناصع ضد الظلام القائم، فيوازن عنصر الضوء بين الخير والشر من اجل المساهمة في بناء الدرامي للفيلم ومشاركته الفعالة في توضيح ملامح الديكور السينمائي .

**خاتمة:**

نستخلص مما سبق ذكره، أن فلسفة العمل التعبيري في السينما التجريبية جاءت بلغة الافصاح عن الأشكال، والألوان، والأحجام، والأضواء، والظلال كأساس لبناء العمل الفني الإبداعي، وعن قيمة فنية يحس بها الفنان التشكيلي او مهندس الديكور في نقل مشاعره الى الآخرين، هته الاشكال الفنية التعبيرية ساهمت بحد كبير عند الفنان الى انتقال الشحنة الداخلية لديه الى الخارج كي يتأثر بها غيره، وأصبح المنهج الاسلوبي المعتمد في الفيلم علامة فارقة مميزة في الميزانسين التعبيري ونتاجا للعمل الفني الابداعي الذي يحمل في طياته بوادر التشكيل في السينما التعبيرية.

وعليه، جاء فيلم عيادة الدكتور كاليغاري لعرض رؤية شخصية عبر الميزونسين التعبيري، جسد ديكورات مرسومة بأبعاد بصرية خالصة ضمن نسق فلسفي معين. وبالتالي، فإن اهم التشكيلات الفنية التي تؤسس على تضافر المدارس الفنية وارتباطها بفن الديكور السينمائي تعتبر الواقع معيارا في تكوين رؤيتهم للعالم ووعيهم به.

**الهوامش:**


1. ليف تلستوي، ما هو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991، ص177-178 .
2. باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص446.
3. بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص878.
4. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص34.
5. آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، د.ط، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص157.
6. باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص456 .
7. جوردون جراهام، فلسفة الفن- مدخل الى علم الجمال-، تر: محمد يونس، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 176 .
8. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، م.س، ص35.
9. آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، م.س، ص 158.
10. م،ن، ن، ص.
11. جان كوكتو، فن السينما، تر: تماضر فاتح، د.ط، منشورا وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 114.
12. أسامة محمد مصطفى الفقي، مدارس التصوير الزيتي، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2016، ص 181 .

13. مهدي عقيل يوسف، جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما–، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2001، ص74 .

14. لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، د.ط، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981. ص 572 .

15. إبان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: يزن الحاج، د.ط، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص37 .

16. م.ن، ص36 .

17. أموس فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، د.ط، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995، ص42 .

18. جيل دلوز، الصورة–الحركة او فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997،م.س، ص74 .