في مفهوم الصورة، الفيلم والأفلمة

The conceptual field of the image, the film, and the filmic transition

د. بومسلوك خديجة

جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم، الجزائر kboumeslouk@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/03/17 تاريخ القبول: 2022/03/25 تاريخ النشر : 2022/06/04

ملخص:

نتناول في هذا المقال حيزا اصطلاحيا ومفاهيميا للصورة والتصوير و الفيلم، عبر إستعراض تاريخي وجيز للصورة والتصوير والنشأة السينمائية، في محاولة لربط الفني بالتقني وكذلك مقاربة العنصر الجمالي ونظيره الفكري من الجهاز المفاهيمي للتصوير عبر وسائطية ذات خصوصية (فنان– آلة)، ثم نعرج إلى مفهوم الأفلمة الذي يقارب المشهد الفيلمي بنوعيه: الوثائقي والخيالي من الإبداع.

كلمات مفتاحية: الصورة، الأفلمة، الفيلم، السينما، الوسائطية، الوثائقية، الفيلم الخيالي، السينماتوغراف، إيماغو، فيلمن.

Abstract :

In this article we take a conceptual and conceptual space for photography, photography and film. Through a brief historical review of the image, photography and cinematic development. In an attempt to connect art with technique, as well as approach the aesthetic element and intellectual counterpart of the conceptual system of photography through media special (artist - machine) and then lapse into the concept of film, which is close to the film scene of two types: documentary and fictional creativity

Keywords: Photography, image, film, transition, mediology, documentary, fiction film, cinematograph, imago, filmen.

إن الخوض في مفهوم الأفلمة اصطلاحا، والحديث عن العلاقة التماثلية التي تربط الفيلم بعالم السينما، يفترض الوعي بتلك اللحظة التاريخية التي ولدت للإنسانية فنا جديدا وهذا بعد أن تظافرت جهود العلماء والمخترعين – خصوصا في القرن التاسع عشر – من أجل إيجاد حل لفك لغز إلتقاط الصورة كما هي في الطبيعة، ومن تم البحث عن طرائق لتجسيد ظاهرة استمرار الرؤية بأجهزة للعرض البصري. ذلك أن إدارة الجهاز المفاهيمي لكل من: الفيلم والسينما، يتطلب أولا الإلمام بالظروف المحيطة بتطور عالم الصورة تاريخيا، وتحسين تقنيات الفوتوغرافيا (التصوير الضوئي) وآليات العرض التي سمحت للإنسان بالتغلب على هاجس الفناء بصريا مع تاريخ : 28 ديسمبر 1895م بباريس، عندما عرض أول فيلم في العالم للأخوين "**لوميير – Lumière**".

1/ الصورة تاريخيا والتعدد المفاهيمي:

قطع مفهوم الصورة تاريخيا عدة محطات قبل الوصول إلى لحظة ظهور الفيلم، هذه اللحظة التي تعد تتويجا لمسارات مفهوماتية تنازعها فن التصوير عبر عديد العصور والأزمنة منذ فجر التاريخ. إن جهاز العرض (**السينماتوغراف – Cinématographe**) جاء كوسيط ألغى فنان التصوير (الرسام والنحات) بمفهومه الكلاسيكي ، ليرسخ سيطرة الآلة التي تنقل صور الطبيعة والحياة نقلا حرفيا من غير تدخل الإنسان، وبطريقة آلية تستنسخ الواقع الذي أرق البشر في التوصل إلى مكافئ حقيقي لصورهم. لقد أرست السينما حين ظهورها نزعة الأرشفة والوثائقية، وبات في إمكان الإنسان أن يعيد تركيب لحظات تاريخية قطعها أسلافه بصريا، متوصلا إلى قهر الإحساس بالذعر من الفناء والموت الذي لم يستطع الأجداد مقاومته كي يعيشوا من خلال صورة تشبههم تماما.

ارتبط مفهوم الصورة فلسفيا وفكريا عند الإنسان قديما بالموت، وهذا إنطلاقا من أن عالم الصور كان يحيل إلى الولادة بالموت، ولهذا يقول **باشلار** : " الموت هو أولا وقبل كل شيء صورة، وسيظل كذلك صورة"[1]. إن هذه اللغة الجنائزية التي أحال إليها **باشلار** في مقولته للتدليل على أصل الصورة، تجعلنا نخلص إلى أن الفن ولد من رحم الشعائر الجنائزية في العصور القديمة التي تلت البدائية الأولى، وإن كان الفن ولد جنائزيا فإن المدافن والبور القديمة، والتماثيل الجنائزية، وقبور الكهان والقديسين، تعد أحد وسائط فن التصوير التي حاولت قهر الموت عبر الزمن، والسعي إلى الخلود بواسطة صور الفنانين الأوائل.

لقد ولد الذعر من الفناء عند الإنسان حب الصورة وتعلقه بها كوسيط بين الموت والحياة أولا، ثم بين جيل وآخر ثانيا، والصورة بتعريف **فرانسوا داغوناي** هي: " ما يبقى إثر اختفاء الشيء"[2] ، وبصفة أدق هي **السيمولكر Simolacrum** الذي يحيل إلى الخيال أو الصورة التي نصنعها للميت كي نمنحه حياة جديدة، وهي مبدعة وخالقة (الصورة) لعالم خاص وشخصي نظير الحقيقة، على حد تعبير **لايبنز**[3]. إن الإنسان في مسيرته الطويلة مع فن التصوير راح يقابل تفسخ وتحلل الجثث الناتج عن الموت بإعادة التكوين بالصور، لكي تغدوا الصورة أصلا، وتقوم مقام الغائب تخليدا له، وبالتالي تؤدي وظيفة وسيط بين الأحياء والأموات، والناس والآلهة.

سعى البشر منذ القدم إلى تخليد أسلافهم بالتماثيل والصور، وحاولوا أن يتصالحوا مع اللامرئي (الموت) بجعله مرئيا (الحياة)، وكأن ولادة الصورة كانت تتم بالموت. ويورد **ريجيس دوبري** كمثال على ذلك تقليدا قديما إختص به ملوك فرنسا: "....كانت طقوس جنائز ملوك فرنسا تشخص الفضائل الرمزية بمقدار تشخيصها للفضائل العملية للصورة البدائية كبديل حي للشخص المتوفى....(فقد صنع **كلوي Clouet** بنفسه تمثال فرانسوا الأول). وحين يتم تزيين التمثال وتزويده بشارات السلطة، يقوم مقام الملك الهالك بترأس

المأدبات والحفلات في القصر لمدة أربعين يوما ووحدها الصورة تتلقى التأبينات والتعازي، وطالما هي معروضة فإن الملك الذي سيعتلي العرش يظل مختفيا. هكذا فمن بين جسدي الملك، الفاني والخالد، يكون الثاني هو الذي يوضع في تمثاله الشمعي المصبوغ، إذ في النسخة يوجد أكثر مما يوجد في الأصل"[4]

إن هذا المثال يصوغ الخبرة الإنسانية في مجال استحضار الصورة التي أريد لها أن تحاكي الجسد الفاني، فلقد استطاع الإنسان عبر عديد العصور أن يصنع قالبا ماديا لحيزه الجسدي تأكيدا للهوس الوثائقي الذي كان يقض مضجعه منذ البدائية الأولى. وإذا عدنا إلى تفسير كلمة صور **image** فإننا نقتنع أكثر بأنها تسجيل لوجه الميت الغائب والذي حاول الرومان استحضاره عبر قناع الشمع، فأصل الكلمة اللاتيني هو **imago**، ويقصد بها القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى من طرف قاضي الجنازة، ليحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرف بعيدا عن الأعين[5]. فالدين وقتها كان يقوم على تقديس الأجداد الذين كان يجب أن يحيوا بعد فنائهم عن طريق الصورة.

مارست الصورة السحر، وتجلت كأداة سحرية تسرق الحياة والخلود من الموت والفناء. وقد مثلت الصورة القديمة (الصنم) تقنية سحرية، جعلت الخلف ينظر إلى السلف (اللامرئي) عن طريق الصورة (المرئي)، وبذلك صار اللامرئي مرئيا عند البشر الأوائل. ويشاء التركيب اللغوي لكل من كلمتي: **Magie** – سحر و **Image** – صورة أن تتكونان من الحروف نفسها، وهي مصادفة تجعل الإستعانة بالصورة مثل الاستغاثة بالسحر، ويقول **إليفاس ليقي:** " ليس ثمة غير معتقد وحيد في السحر هو أن المرئي تمظهر الامرئي"[6]. ويذهب كثير من الأنثروبولوجين إلى أن الصورة وافقت السحر في هذا المعطى، وذلك إنطلاقا من أنها ظهرت عند البدائي الأول في فترة كان يفسر فيها الإنسان الظواهر الحياتية

والطبيعية بنزعة سحرية، ويقول **ألكسندر إليوت** عن فن تصوير هذه المرحلة: " الإنسان يرى ويحمل بين جنبيه كلا المرئي واللامرئي. وبوسعه أن يتخيل. وهذه هي الحقيقة البذرة التي تنير كهوف الكرو–مانيون. إن الإنسان قادر على أن يرى ما ليس هناك، وأن يراه بدقة. فغاية هذا الفن النهائية ليست التدريب، بل الكشف: كشف اللامرئي، مع الوعد المقطوع للبشرية المستيقظة بأن في مقدور أن يسيطر حتى على ذلك، حتى على اللامرئي"[7]

- ويحوي تاريخ المرئي ثلاث محطات هي:
- النظرية السحرية ويمثلها: التصوير البدائي والصنم
- النظرية الجمالية وتمثلها العصور الفنية (الفن)
- النظرية الاقتصادية ويمثلها العصر البصري (السينما، التلفزيون، ووسائل الاتصال والمعلوماتية).

وعبر هذه المحطات صاغ الإنسان مرورا بمختلف الحضارات مفاهيم التصوير، وفلسفة وفكر الصورة إنطلاقا من علاقته مع العالم الخارجي، ووفق مكتسباته وخبراته الدنيوية التي ساعدت في تطوير نظرته إلى الكون عموما وتاريخ المرئي خصوصا. ويقول **نزار شقرون:** " هذا الإنسان العاقل الذي استوقفته الصورة في شتى مراحل نموه ككائن يتعقل العالم بالرسم قبل الكتابة، تحسس حضوره في العالم بالعين، فكان تاريخه في اختزال مجازي هو تاريخ العين بامتياز. وظل مسار المشاهدة هو خيط اللعبة التي تبنيها الصورة مع العين"[8]

وتعد الصورة ذات طبيعة إعتباطية نظرا لقانون المطابقة التي يربطها بالواقع والطبيعة، ذلك أن تلقي منظومة الصور يختلف جملة وتفصيلا عن نظام اللغة الذي يتحدد دلاليا، في حين ينفتح التلقي البصري على تأويلات لا محدودة في مجال الصورة والأيقون. وهنا نورد المثال الذي ذكره **ريجيس دوبري**، حيث طلب أحد أباطرة الصين من كبير

الرسامين في قصره محو الشلال الذي رسمه على لوحة جدارية، بدعوى أن خرير المياه المنبعث من الرسم كان يمنعه من النوم[9]. وهذه الإعتباطية تولدت وترسخت منذ البدائية الأولى، إذ كان فن الرسم (الصورة) يتقفى أبجدياته الأولية، فلقد كانت الصور والرسومات هي التصاوير والشيء المصور في آن واحد. إن النظرة السحرية للصورة لم تجعل ثمة فرقا بين محتوى الصورة والواقع، فالبدائي أعارنا عبد توالي العصور إعتباطية

الرسم والصورة، وليس أدل على ذلك من مقتطف من كتاب **الفن والمجتمع** ل **أرنولد هاوزر**: " لقد تحدث **لوسيان ليفي برول – Lévy Bruhl** " عن الهندي الأحمر المنتمي إلى إقليم **(السيو – Sioux)** والذي قال عن باحث رآه يقوم بإعداد رسوم: " إنني أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيرا من البرية في كتابه. لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران"[10]

لم يستطيع الهندي الأحمر تفسير إبادة ثيران **البيسون** من طرف البيض سوى برمزية الصورة التي يتشابه فيها مع الرجل البدائي، حيث أضحت الصور هي الجهاز التكتيكي لهذا السحر البصري الذي يقيم علاقة مباشرة بين المرئي والامرئي. وعندما نتعرض اليوم في زماننا المتأخر هذا إلى تلك الرسومات البدائية نتوصل إلى أن غايتها لم تكن تسجيلا تاريخيا أو متعة فنية، بقدر ما كانت ممارسة سحرية للسيطرة على الواقع وتفسيره، والتغلب على مكونات الطبيعة في صراع مع البقاء. ذلك أن رسومات البدائيين لم تكن تحمل أي صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن، ودليل الباحثين في ذلك هو أنها كثيرا ما كانت مختبئة في زوايا وأركان مظلمة من الكهوف، يصعب الوصول إليها، وهذا ما يؤكد بأن الغاية منها لم تكن فنية مطلقا.

ويعلق **ألكساندر إليوت** على ذلك بقوله: " هذه الحيوانات رسمت بسرعة، وكثيرا ما رسم بعضها فوق بعض، في ضوء الشموع أو المشاعل، ولم يبذل الفنانون أي جهد واع لنسخ أي شيء أو إيصاله : لقد كانوا يأسرون مباشرة ما يرون. فيضعون خط القرن بالضبط حيث يرون ذلك الخط قد استقر سابقا في الصخر."[11] وإذا كان حال الرسوم البدائية هكذا، فإن هذا تدليل آخر على أن هدف هذا التصوير كان بغاية سحرية تسعى إلى إقامة علاقة تماثلية تربط الشيء بنظيره الطبيعي والواقعي.

إن النزعة الطبيعية التي تميز بها مفهوم وسحر الصورة عند الرجل البدائي في مجتمع الصيادين، لم تلبث أن تراجعت لصالح حس هندسي ورمزي صاغة مجتمع الفلاحين والمزارعين في وقت متأخر، إذ استعاض الإنسان علامات ورموزا وتجديدات عوضا عن الصور والأشكال العينية. لم يعد العمل الفني مجرد تمثيل لشيء مادي، وإنما صار تعبيرا عن فكرة مجددة وغير حسية، وتحولت الصورة إلى لغة رمزية لا تستنسخ الواقع، بل تتعداه إلى مرموز تجديدي دخل إلى مفهوم الصورة مدفوعا بسلطة الدين والشعائرية والعبادة.

لقد تحولت الصورة إلى النزعة الجمالية التي سيطرت على أغلب العصور الفنية، متخلصة من النظرة السحرية التي فرضها التصوير البدائي والصنم، وفسح فن التصوير المجال أمام موجة هندسية تعتمد التصميم كما هو حال المعابد القديمة، ونتج هذا التوجه عن تطور المدارك العقلية للإنسان والذي بدأ يتملص من بدائية لصالح تطور حضاري صاحبه تجدد في مفهوم وفلسفة الصورة.

ويقول **أرنولد هاوزر** عن هذا التحول في مفهوم الصورة:" ظل الأسلوب الذي يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائلا حتى نهاية العصر الحجري القديم وحدت انتقال من العصر الحجري القديم إلى الجديد...حيث استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة إلى التصميم الهندسي المحدود النطاق....إذ أننا نجد بدل – التمثيل المطابق للطبيعة والذي يردد تفاصيل

الموضوع– علامات رمزية واصطلاحية تدل على الموضوع ولا تردده. وأصبحت مهمة الفن أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن.....أي أن يخلق رموزا لا نسخا مطابقة للموضوع: كخط عمودي يعبر عن الجسم مثلا، ونصفي دائرة، أحدهما مفتوح إلى الأعلى ، والآخر للأسفل، ترميزا للذراعين والرجلين".[12]

أضفت النزعة الهندسية على فن الصورة ثراءا كبيرا، وبظهورها تحدد الإطار العام الذي سار عليه الفن التشكيلي والذي اتخذ في مساره التاريخي منهجين أساسيين: الأول، هو النزعة الواقعية التي إبتدعها البدائي في رسوم الكهوف، والثاني، هو النزعة الهندسية والشكلية التي جاء بها المزارع في العصور اللاحقة، ووجدت هذه الثنائية روحها في كل العصور الفنية والمذاهب التي كشف عنها الفن التشكيلي إثر تطوره، وأصبح الفنانون يصوغون عالمهم المرئي حسب معطيات عصرهم، فكانت النزعة الواقعية تسيطر في عصر فني عندما تساير روحه، والنزعة الهندسية الشكلية تسيطر في عصر آخر تتماشى معه أيضا.

ففي عصر النهضة مثلا: " اتجه هؤلاء الفنانون في تصويرهم للحقائق الفنية إلى التقيد بالواقع المرئي، وكان لكل منهم فرديته المميزة على الرغم من الفلسفة العامة التي خضع لها العصر في مجموعه، والتي كانت الطبيعة فيها بمظهرها الخارجي المحور الذي اعتمد عليه الفنان للتعبير عن عقيدة العصر. لم يتصور فنان حينئذ أنه من الممكن التعبير عن شخصية المسيح مثلا بمجموعة من المستطيلات، والمثلثات وبعض الأشكال الرمزية التي نلمحها في أعمال الفنانين الحداثيين".[13] ووفق هذا الاتجاه صاغ فنانوا عصر النهضة من أمثال: **مايكل أنجلو، رافائيل ، ليوناردو دي فينشي،** أعمالهم الفنية التي أعطت الصفة الدينوية للرسالة الدينية. وعندما انفصل الدين عن الفن فيما بعد، وارتبط الفن بحياة الناس

أكثر من ذي قبل، نجد عمالقة خاضوا التجربة الفنية بأسلوب مغاير يتقدمهم **بابلو بيكاسو** في مجال النظرة الشكلية والهندسية. فالمدرسة التكعبية رأت الحقيقة على أساس هندسي، يتمثل في مجموع العلاقات المعمارية بين المسطحات والمكعبات والأسطوانات،[14] وكانت بذلك إحدى النزعات الحديثة في الفن.

ومع توالي العصور الفنية التي استهلكت النظرة السحرية والنظرة الجمالية، كانت الصورة تقطع أشواطها مهمة وتسير بثبات اتجاه النظرة الاقتصادية التي توجت بالعصر البصري مع مطلع القرن العشرين وظهور فن السينما. وقد حاول المصورون في العصر الروماني، وقبل بدايات السينما بكثير، أن يبحثوا عن مونتاج تصويري يدخل التتابع والحياة إلى الصورة في فن التصوير، ويورد **هاوزر** نماذج لهذا الواقع التصويري في العهدين: الروماني والمسيحي، إذ يقول: "..وهكذا كانت الصورة في روما تجمع بين الخبر والمقال والإعلان....استعملت لتصوير المعارك ليعرضها القائد المنتصر على جمهوره في مدينته حين يعود منتصرا، وفي المحاكم قدمت صور للقضاة تحمل موضوع النزاع.....أما في الفن الروماني المتأخر والمسيحي الوسيط، فقد استخدمت طريقة مختلفة كل الاختلاف، هي تلك التي يسميها **فرانس فيكهوف**– **Franz Wickhoff** بالمتصلة، ومعنى ذلك أسلوب ناشئ عن نزوع ملحمي تصويري سينمائي في الفن، والذي يصور المراحل المختلفة لفعل في إطار أو منظر واحد دون انقطاع، فيكرر الأشكال الرئيسية في كل مرحلة للفعل، بحيث يكون للمناظر المختلفة نفس تأثير سلسلة الرسوم المعروفة في المجلات الهزلية، وبحيث توحي بالاتصال الموجود في فيلم سينمائي، وإن المناظر المنفصلة أشبه بالصور المنعزلة في الشريط منها بالصور المتصلة على الشاشة"[15]. وهذا الأسلوب التصويري بشكله الروماني والمسيحي، هو الذي سنقف عنده خلال القرن التاسع عشر، آخذين في عين الاعتبار بأن الصورة شهدت مجهودا تقنيا غير مسبوق إبان هذا القرن.

2/ المجهود التقني وابتكار جهاز السينماتوغراف:

ظهرت أولى الصور البسيطة عام 1826م على شكل قرص مسطح بصور على كل جانب، وكان دوران القرص يجعل الصور وكأنها تندمج، ووصفت هذه اللعبة البسيطة من طرف مبتكريها بأنها تسلية الصور المتواصلة، وهي توضح المفارقة الظاهرة في رؤية شيء هو خارج البصر، وتظهر قدرة الشبكية على استبقاء الانطباع عن شيء بعد اختفائه[16]. إن التتابع الصوري الذي يحاول محاكاة قصة بصرية، مثلما كان يبحث عنه الرومان والمسيحيون، وجد تقنية أرفع عبر عروض الألعاب البصرية خلال هذا القرن، وبات من الواضح بأننا نقترب من لحظة بصرية ساحرة تسمح بتتابع بصري وهو نتاجي يعطي للصورة وهم الحركة.

حمل القرن التاسع عشر إلى العالم البصري الركائز الأساسية التي سيقوم عليها صرح الصورة الحديثة التي ميزتها التقنية والآلية، وأثمرت جهود العلماء والمخترعين عن ثلاث اكتشافات أساسية يقوم عليها العرض البصري هي:

1- اكتشاف ظاهرة استمرار الرؤية.

2- اكتشاف الفوتوغرافيا (التصوير الضوئي).

3- ابتكار الأفلام الملفوفة الشفافة.

واعتمادا على قوانين ظاهرة استمرار الرؤية التي نضدت لها أبحاث العالم البريطاني **بيتر ماريك روجيه***، أطلقت كثير من اللعب البصرية التي اعتمدت هذا المبدأ مثل: **الفيناكيستيسكوب phénakistiscope** **، و **الزويتروب – zoetrope** ***.

وكانت هذه اللعب والدمى البصرية تعتمد قانون تجاور الصور التي عندما تتحرك وتدور تعطينا وهم الحركة والتتابع الذي ينقل إلى عين المشاهد قصة بصرية مروية (شبيهة

بالرسوم المتحركة) ، وتعد أيضا (اللعب البصرية) الأرضية التي قام عليها العرض السينمائي فيما بعد، و خصوصا عندما اكتشفت تقنية المونتاج والتجاور الصوري (**juxtaposition**) والتي أصبحت عماد اللغة السينمائية.

توازت عملية تطوير اللعب البصرية خلال بدايات القرن التاسع عشر مع شراء الحكومة الفرنسية لبراءة الاختراع الذي صححه **ماندي داغار – Maude–Daguerre*** والخاص بالتصوير الشمسي الأول. ويرجع الفضل في هذا الابتكار المدهش إلى **نيسفورنيبس– Niepce** ****الذي إلتقط صوره الأولى عام 1823م **الخوان الممدود – La table servie** و تطلب عملا استغرق أربع عشرة ساعة[17]. إن ظهور **الفوتوغرافيا** شكل لحظة فارقة في تاريخ الصورة، هذه اللحظة التي يقول عنها الناقد السينمائي الفرنسي**André Bazin** : " إن اختراع فن التصوير الضوئي لبى في النهاية الحاجة– التي حاولت أن تلبيها الفنون البصرية الأخرى طويلا – إلى عملية سحرية تستطيع تنظيم وإمتلاك العالم الطبيعي من خلال أسر صورته، ومقاومة تخريب الزمن من خلال "تثبيت" صورة لحظة مفردة. لبى فن التصوير الضوئي هذه الحاجة أكثر من الفن التشكيلي على سبيل المثال، لأن طبيعته الآلية جعلته يمتص ملامح العالم المرئي دون مقاطعة: لم تتدخل شخصية الفنان بين العالم وصورته. "تعتمد جميع الفنون على حضور الإنسان، إلا أن التصوير الضوئي يجعلنا نستمتع في غيابه"[18]

لقد وجدت الصورة **Image** سحرها أخيرا، وكما حاول الرومان عكس تقاسيم وجوه الأجداد في قناع الشمع الـ **Imago** ، فإن **نيبس** فك اللغز بنقل صورة حقيقية كما في الواقع على ورق يعكس حقيقة المناظر والأجساد والوجوه. وسرعان ما انتشر هذا الابتكار المدهش إلى كل أطراف المعمورة، وحلم البشر بالحصول على ورق مقوى يسمى الصورة **Photo** ، ينعكس عليه ظل وجوههم الحقيقية التي راحو يحتفظون بها في ألبوماتهم. ومع حلول عام

1851م عم التصوير الضوئي كل أرجاء أوروبا، وتركز جهد المحترفين الأوائل لهذه المهنة (مصور) حول تحقيق إضافة للصورة الثابتة بغية تحقيق أولى الصور المتحركة، وخلق وهم الحركة. وقد حاول بعض الباحثين من أمثال: **كلوديه، دوبوسك** و**هرشل** و**ويتسون** و**ونهام** و**سيكان**..اللجوء إلى اللقطات المتتابعة لإظهار رجل يرفع ذراعه مثلا، وبحث مصورون من أمثال: **دومونت** و**دوكودي** و**كوك** عن كيفية الحركة بالتصوير الشمسي[19].

وبظهور اللعب البصرية واختراع التصوير الفوتوغرافي، كان الجهد الإنساني يسعى حثيثا نحو عرض ضوئي متميز يشبه الحقيقة انعكاسا (صورة وحركة)، وانطلق مجموعة من العلماء و المخترعين، لمدة تقارب نصف قرن، بحثا عن آلة تصور وتعرض عرضا ضوئيا متحركا. لقد حققت الألعاب البصرية نصف قرن، بحثا عن آلة تصور وتعرض عرضا ضوئيا متحركا. لقد حققت الألعاب البصرية تقنية التجاور وآلية ذلك العرض السحري، وأعطت الفوتوغرافيا للإنسان آلة التصوير التي تلتقط صورا حقيقية للطبيعة كما هي، وبقي لغز لم يجد له حلا سوى مع نهاية القرن التاسع عشر وهو: تطوير آلة تلتقط الصور بحركيتها، وتعرضها على جموع المشاهدين.

أصبح لزاما على المخترعين أن يتبعوا خطوات التصوير الضوئي الذي ساعد في تحقيق "الفورية" التي لا تحتاج إلى وسيط، ومنذ أن توصل **نيبس** إلى نقل الصورة الطبيعية مباشرة في شكلها الثابت، ازداد شغف الحصول على الصورة الطبيعية في شكلها المتحرك، ويقول **آندري بازان** عن هذا الهوس الآلي الإبداعي: " وكان المخلصان المنقذان من هذه الخطيئة هما: **نيبس** و **لوميير**، إن التصوير الفوتوغرافي بقضائه على الفن الباروكي، قد حرر الفنون التشكيلية من شبح التشابه ومضايقاته. لأن التصوير كان يحاول على أي حال دون جدوى، أن يقدم لنا وهما، وكان الفن يكتفي بهذا الوهم في حين أن التصوير الفوتوغرافي

والسينما اكتشافان يرضيان إلى مالا نهاية، شبح الواقعية في جوهره نفسه."[20] هذه الواقعية التي تنفي الوسيط الإنسان، دفعت بكثير من هواة ومحترفي العرض الضوئي إلى بذل جهد مضاعف بغية ابتكار جهاز يلتقط الصور ويعرضها في الآن نفسه.

ويطلعنا التتابع الكرونولوجي للمخترعات على طبيعة الجهد الذي أدى في النهاية إلى ظهور جهاز **السينماتوغراف Cinématographe******* الذي أعلن ولادة السينما، ولقد تمكن الجنرال النمساوي **فون أوشاتيوس** عام 1853م من تقديم عرض بصري متميز بعد أن أضاف الفانوس السحري إلى الصور المعروضة، وهذا هو المبدأ في السينما والذي يقوم على العرض الفوري والتصوير الفوتوغرافي[21]. وكانت هذه طريقة بدائية لفك لغز العرض الضوئي، ذلك أن التصوير الفوتوغرافي إصطدم وقتها بصعوبة العثور على مادة فوتوغرافية تسمح بتصوير مجموع صور بتلاحق منتظم وسرعة مناسبة (إلتقاط 10 صور في الثانية).

وتعد تجربة المصور البريطاني **مايبريدج** عام 1872م رائدة في هذا المجال، حيث حاول إلتقاط صور متتالية في **سان فرانسيسكو** تظهر تتابعا حركيا، ولقد تم هذا بدعوة من الثري الأمريكي **ليلاند ستانفورد** الذي أنفق ثروة طائلة كي يصور حصانا يركض في حلبة السباق. وقد استلزم هذا العمل 21 حجرة سوداء يعمل بداخلها 24 مصورا، كان الجواد يصور نفسه وهو يجري بعد قطعة الخيوط الموضوعة في طريقه، والمتصلة بحجرات التصوير والمصورين. وقد لاقى أسلوب العمل هذا صعوبات كثيرة، واستغرق تصويره ست سنوات كاملة، ليقدم **مايبريدج** إنتاجه **لستانفورد** وتلقت الأوساط العلمية أخبار هذا الإنجاز بترحيب واسع عام 1878م[22].

توالت الاختراعات الآلية لتحسين التصوير والعرض في أوروبا، حيث طور **رينو** لعبة **الزويتروب Zeotrope** نحو آلة الحركة المرئية **البراكيسنوسكوب- Praxinoscope** في

فرنسا، معلنا عن مسرحه الضوئي عام 1888م، وتمكن بواسطته من عرض أفلام لرسوم متحركة مؤلفة من أشرطة يدوم عرضها 15 دقيقة[23]. وحقق **ماري- Marry** إنجازا غير مسبوق في مجال تطوير أبحاثه الفوتوغرافية، مستفيدا من تجارب العالم الفلكي **غانسون** الذي ابتكر **المسدس الفوتوغرافي*******، وهكذا استحدث **ماري** البندقية الفوتوغرافية – **Fusil photographique**- عامي: 1881م و 1882م ، وكان هذا لجهاز قادرا على إلتقاط 12 صورة سريعة التتابع في ثانية واحدة. وبظهور شريط الفيلم في الأسواق من طرف شركة **إيستمان كوداك** الأمريكية ، تمكن **ماري** اعتمادا على بكرات هذا الشريط الفيلمي[24] من أن يحقق عمليا: **المصورة – Caméra**، عام 1888م.

كانت جهود تطوير الكاميرا وجهاز العرض تتماشى توازيا بين المخترعين في عديد من البلدان، وتشاء الصدف أن يحقق كل من: **لوبرانس** و**غرين** الإنجليزيين نفس النتائج التي توصل إليها **ماري** الفرنسي فيما بين عامي: 1888م و 1890م. أما في أمريكا فقد طور **إديسون** إختراع **ماري**، حيث قدم للسينما وعالم الفيلم اختراعه المتمثل في الفيلم الحديث قياس **35 ملم** ذو الأزواج المثقوبة الأربعة في الصورة، وقادته تجاربه على هامش أبحاثه عن الهاتف إلى إرشاد **ديكسون** نحو اختراع الكاميرا الأولى الصالحة تقنيا وتجاريا عام 1892م، وهي: **الكينيتوسكوب Kinétoscope** "[25]. وقد أفرد **ديكسون** كتابا أسماه **تاريخ الكينيتوسكوب** قال فيه عن الصورة المتحركة: "...إنها شيء من السحر، تاج سحر القرن التاسع عشر وزهرته"[26]. وأجد بأن هذه المقولة تلخص بحق جهد العلماء والمخترعين في التوصل إلى نقل الصورة الطبيعية بحركيتها إلى المشاهد.

3/ ولادة الفيلم:

لقد توجت نهاية القرن التاسع عشر بسحر العرض السينمائي الأول، والذي اختار له القدر **باريس** كمكان للعرض، ورغم تقارب الجهود في كل البلدان زمنيا في إيجاد آلات للعرض البصري (الفيلمي)، غير أن **باريس** استفردت بالسبق والريادة ذات الثامن والعشرين من ديسمبر عام 1895م حيث خرج جهد قرن من الزمن في مجال الصور المتحركة إلى جمهور باريسي غص به الصالون الهندي بأقبية المقهى الكبير بشارع **الكابوسين – capucines** ، بعد أن دفع كل مشاهد فرنكا فرنسيا[27]، وجلس الجميع أمام شاشة كبيرة بيضاء ليشهد لحظات بصرية عجائية، ومشاهد ضوئية مذهلة أعلنت ولادة فن جديد هو السينما.

لقد شاهد الجمهور لأول مرة في التاريخ ظلاله الحقيقية بحركيتها وهي تنعكس على الشاشة، وتأكد للجميع بأن هوس التقسخ وهو من الأرشفة الذي أرق البشر منذ فجر الإنسانية قد ولى إلى الأبد، وحل محله وسيط بصري سيسمح للأجيال اللاحقة بالخلود بصريا. وكان بطلا هذا الإنجاز المذهل هما: الأخوين **لوميير** الذين قدما في تلك السهرة عرضا لعشرة أفلام عنونت: بلقطات. وشاهد الجمهور مشاهد صورت بقصر **آل لوميير**، ومشاهد لخروج العمال من مصانع عائلة **لوميير**، وتوالت عدة أفلام كان أهمها فيلم: **وصول القطار إلى المحطة**، والذي أحدث هلعا بين المشاهدين الذين تصوروا بأنه سيسحقهم تحت عجلاته.

ربح الأخوان **لوميير** الرهان، وقدما جهاز عرض ضوئي عكس أولى الصور المتحركة في العالم بفرنسا قبل أية دولة أخرى. وكان العرض وقتها بسيطا لا يتعدى كونه تسجيل لمشاهد حقيقية وواقعية من حركية الحياة، وبهذا الخصوص يقول **ديفيد روبنسون:** " بالنسبة لأصحاب العروض السينمائية الأوائل كان ما يهم بحق أن الصور تحركت...كان كل مشهد أو حدث مألوف في الحياة مثيرا بذاته على الشاشة...، **عرض البحر في براستون، وصول**

القطار إلى المحطة، خروج العمال من المصانع، رجال يلعبون الورق، .....كانت موضوعات العروض تستقى من شرائح الفانوس السحري والألعاب البصرية المجسمة وصور البطاقات البريدية، لا من المسح أو الأدب أو أي وسيط تسلية أو فن سردي"[28]

سجل الجميع وقتها دهشة تعلقت بقدرة الإختراع على بعث الحياة في الصورة أكثر من ولادة الفن السابع، وأنقل لكم تعليق صحيفة **La poste** على تلك الليلة الباريسية التاريخية التي صنعها الإخوة **لوميير**: "...تم الافتتاح بعرض غريب ومدهش حقيقة...تصوروا شاشة ضخمة أكثر مما تتخيلوا، وضعت في عمق الصالة بغية عرض فوتوغرافي، ولكن فجأة بدأت الصورة تكبر وتتحرك وأصبحت حية، لتظهر بوابة مصنع تنفتح ويخرج منها موج من العمال والعاملات بدراجاتهم، وكلاب تجري ، و سيارات، إنها الحياة بعينها....إن الفوتوغرافيا قد توقفت عن تثبيت الحركة، إنها تعكس صورة الحركة".[29]

إن ظهور الفيلم مع نهاية القرن التاسع عشر جاء كنتيجة منطقية لجهود العلماء والمخترعين، ولم يكشف عن الإمكانات الحقيقية للفن السينمائي الذي كان في بداية التشكل حينها. إن جهاز **السينماتوغراف** الذي ابتركه **لوميير** لم يظهر كوسيط فني متكامل بقدر ما كان آلة فقط، وهذا الإنجاز التقني – رغم عظمته على مستوى تطور فن الصورة كونيا– لم تتجلى أهميته حينئذ فنيا، بحيث نظر الجميع إلى السينما باعتبارها وسيلة تسجيل فقط، ولا تملك من الوسائطية الفنية والدرامية شيئا ويورد صاحبا كتاب **السينما فنا** هذا الواقع " ولم تكن السينما أو التصوير الفوتوغرافي مقبولين في البداية على أنهما من الفنون، بل اعتبرا مجرد أسلوبين لتسجيل المظهر والحركة لعالم الواقع فحسب. ربما كان هذا طبيعيا لأن صانعي الأفلام الأوائل، مثل **لوميير** و **إديسون**، كانوا علماء أكثر مما كانوا فنانين، وكانوا راضين تماما بذلك ...وكانت صناعة الأفلام كما يراها علم الجمال المعاصر، عملا

ميكانيكيا لا علاقة له بالإبداع الفني. وكانت تجهيزات الفيلم بدواليبها ومسنناتها وأشرطة السيليولويد تبدو للجميع ذات مظهر بعيد جدا عن المظهر الفني"[30]

تؤكد الدراسات النظرية والنقدية في مجال الفن السابع أن ولادة الفيلم خصوصا والسينما عموما– بعيدا عن الإبهار التقني للعرض – شهدت شدا وجذبا بين المهتمين والنقاد الأوائل، الذين لم ينفصلوا بعد في مصير هذا المولود الجديد والمنقسم بين الآلية والفن. فقد وصف المخرج **وليام دي ميل – William De Mille** *******عام 1911م، والذي صار مخرجا كبيرا فيما بعد، الأفلام بأنها صور تعدو، ولا يستطيع أحد أن يتوقع تطورها إلى أي شيء يمكن. وسجل المنظر **رودولف أرنهايم** في العشرينيات بأن كثير من المتعلمين ينكرون بأن الفيلم ضرب من الفن، بل هو مجرد إعادة الواقع على نحو آلي. ومع نهاية 1948م – أي بعد نصف قرن من ظهور السينما – قرر مراجع الأفلام في صحيفة **الاوبزيرفر** أن الأفلام ليست سوى قطع من السليوليود والأسلاك، وأن الهندسة الكهربائية والأدوات الميكانيكية لا تمتلك القدرة على الإبداع، وبالتالي فالأفلام ليست فنا. وقبله في العام 1915م أكد الناقد السينمائي الإنجليزي **فاشيل ليندسي – Vachel lindsey** بأن فن الصورة المتحركة هو فن عظيم[31] .

قد يكون هناك تحامل فيه كثيرا من المبالغة من طرف البعض حول ميلاد السينما كمشهد ثقافي وفني جديد، هؤلاء الذين اتبعوا التقانة البصرية على حساب طبيعة التطور التي خضع لها إنتاج الفيلم الذي إكتسب الخصوصية الفنية بمر الزمن، وتراكم التجارب الإبداعية، بل يؤكد **أندري تار كوفسكي– Andrei– Tarkovsky********** بأن السينما ولدت فنا خلال السهرة الباريسية للإخوة **لوميير**، إذ يقول: "...الفيلم الذي بدأت به السينما..." **وصول القطار إلى المحطة.** هذا الفيلم الذي صوره **أوغست لوميير** كان ببساطة ثمرة اختراع الكاميرا والفيلم وجهاز العرض. المشهد، الذي يدوم نصف دقيقة فقط، يظهر

جانبا عن رصيف في محطة السكة الحديدية...والقطار يأتي منطلقا من أعماق الكادر، متوجها مباشرة نحو الكاميرا. وفيما القطار يدنو، يدب الذعر في حالة السينما: المتفرجون يجفلون ويغادرون مقاعدهم هاربين. تلك اللحظة التي ولدت فيها السينما إنها لم تكن ببساطة مسألة تقنية أو مجرد طريقة لإعادة إنتاج العالم. ما تخلق كان مبدأ جماليا جديدا. للمرة الأولى في تاريخ الفنون ، في تاريخ الثقافة، وجد الإنسان وسيلة للإمساك بالزمن وطبعه."[32]

حقق الإنسان أخيرا هدفه الأسمى في ترويض العالم البصري، ونقله الصورة المتحركة إلى عالم العرض والفن. وبدأ إنعكاس العالم الذي يحيط بنا يتدفق إلينا بالصور، هذه الصور المتحركة التي إختصرت المسافات بين القارات، ومنحت البشر السفر إلى أقاصي الكون فيلميا، وعلى حد قول **أرنست لندجرن**: "من المستحيل تصور أي شيء تراه العين أو تسمعه الأذن سواء في الواقع أو الخيال، لا يمكن أن يعرض في مجال الفيلم. من القطبين حتى خط الإستواء، ومن الوادي العظيم إلى أدق شرخ في قطعة من الصلب، ومن صفير رصاصة مارقة إلى النمو البطيء لزهرة، ومن إلتماعة فكر عبر وجه جامد تقريبا إلى تخريفات الهوس من مجنون، ولا توجد نقطة في المكان، ولا درجة من ضخامة الحجم أو سرعة الحركة يحيط بها علم الإنسان، ليست في متناول الفيلم"[33]

4/ الأفلمة مولود مصطلحي سينمائي:

إن هذه الدعوة للأفلمة في مفهومها الواسع، والتي تحولت إلى شبه عدوى مع بداية ظهور السينما وعالم الفيلم، وصار كل ما يمكن أن يراه الناس يؤفلم. وبمرور الزمن كان الإنسان يكتسب لغة سينمائية بفضل التراكم المشهدي الذي سمح للمتلقي ومدمني الأفلام **cinéphile** بإجادة لغة بصرية توازي اللغة المنطوقة والمكتوبة، فشبهت المقاطع السينمائية **séquences** بالفقرات، واللقطات **shots** بالجمل، والقطع **cut** بالفاصلة، والتلاشي

fade بالنقطة ، وعموما شبهت الكاميرا بالقلم[34]. وهكذا أنتجت المشهدية السينمائية لغة جديدة انضافت إلى لغات البشر في عالم الفنون، وباعتبار السينما أكثر انتشارا بطابعها الجماهيري فإن الناس صاروا يجيدون اللغة السينمائية أكثر من أي لغة فنية أخرى.

إن بداية السينما وأعمال **لوميير** والذين ساروا على منواله من مصورين في فترة النشأة ارتبطت بنوع فيلمي سيعرف فيما بعد **بالوثائقية** أو **التسجيلية**. ولم يكتسب الفيلم خاصيته كفن إلا في مرحلة لاحقة، وبعد أن تخلص من مفهوم نقل الحياة فوتوغرافيا ليصل إلى مراحل أكسبت الفيلم خصوصا والسينما عموما صفة الفنية. لقد انتهى بيع الأفلام بالمتر في فرنسا مع حلول عام 1907م ، وأصبح الفيلم يؤجر للمستثمرين عن طريق شركات خاصة بعد أن أقيمت صالات خصيصا لهذا الغرض، وذلك بهدف تنظيم الإنتاج والتوزيع السينمائيين، وارتبطت هذه الجهود بظهور شركة **الفيلم الفني film d'art*********،** حيث بقي تعبير **فيلم الفن** يدل على طريقة جديدة لنشر وذيوع السينما التي انتشرت في فرنسا وإيطاليا والولايات المتحدة.[35] وكان لنوع **فيلم الفن** الفضل في توسيع جمهور السينما والارتقاء بالأفلام الفنية الأولى البعيدة عن التسجيلية، وكل هذا محاولة لإعطاء الأفلام احتراما من لدن الجمهور، والاعتراف بها كفن قائم بذاته.

وصاحب هذا الارتقاء والتطور الفني في قاموس السينما ومعجم الفيلم، إذ عمل النقاد والمختصون على تفسير وإعطاء ماهية للظواهر السنمائية والفيلمية انطلاقا من الاشتقاق الذي شمل كل من: الفيلم **(الشريط السيليلودي)**، وجهاز العرض **(السينماتوغراف)**، وقد أصبح هذين الاختراعين أساس الأبجدية المعتمدة في الحقل النقدي والجمالي السينمائي. وأنتج "الفيلم" مرادفات عدة على المستوى اللغوي تحيل إلى دلالات معرفية ومنهجية تختص بوظائف واصطلاحات تتعلق بعالم المهنة والموسوعية السينمائيتين. ولئن كانت كلمة "فيلم" المشتقة من كلمة : **فيلمن filmen** التي كانت تستخدم في اللغة الأنجلوساكسونية كإسم

للزبد الذي يتكون حينما يتم تسخين الحليب[36] تعني شريط السيليلويد الذي استعمل أولا في مجال الفوتوغرافيا ثم عدله **جورج إيستمان George Eastman********** لصالح الاستعمال في أفلام **الكينيتوسكوب** سينمائيا بطلب من **إيديسون** عام 1994م[37]، فإن مدلول كلمة **فيلم** صار يحيل إلى العمل السينمائي المبدع وليس الشريط فحسب.

لقد تعدت كلمة **فيلم** حدود تقنية الشريط إلى عوالم أخرى صارت تحدد مجالات إضافية للإشتغال السينمائي، فنجد فعل **filmer** ********** بمعنى **يؤفلم** أو التصوير وهو الذي يقترب أكثر من مفهوم **الأفلمة**، ونجد كذلك كلمة **filmique** ********** بمعنى الفيلمية، ونصادف أيضا كلمة **Filmagraphie**- **فيلموغرافيا** ********** ، وكذلك **فيلمولوجيا – filmologie** ********** وأيضا كلمة**filmothèque** **********.

وفيما يخص حديثنا عن مصطلح **الأفلمة**، فإننا نجد أنفسنا مجبرين على الوقوف عند تحديد لهذا المفهوم الشاسع، والذي أدى بأنه يعني في مفهومه الواسع تقديم تسجيل صوري بالكاميرا على بكرة الفيلم لأحداث تقع في عالمنا، سواء كانت عفوية (مباشرة الواقع) أو مهيأة (تصوير مشهد مؤدي)، وهي بهذا المعنى تحيل إلى مفهوم يقترب من التصوير أو التسجيل. ويمكننا في موقع آخر تمييز **الأفلمة** على أنها نقل أو تحويل **Transition** نوع أدبي أو فني لصالح عالم الفيلم مثل: **أفلمة** القصة أو **أفلمة** المسرحية، أو **أفلمة** الرواية، وهي هنا ليست بمعنى نقل الجنس الصرف لأي نوع إلى عالم الفن السابع، وإنما تكييفه بحيث تتبدى السينما بأنها لا تقوم بنقل مباشر للعمل الأدبي، وإنما يخضع عبر آلياتها إلى تحولات تطال تقطيع النص الأصلي من زاوية رؤية **السيناريست**، ثم المخرج الذي يغني ويطور المادة الحكائية.

إن التكييف يحيلنا – خصوصا في المجال الأدبي– إلى مفهوم الاقتباس والذي ورد في معجم المصطلحات السينمائية تعريفا كالتالي: " الاقتباس السينمائي يعني، بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءا من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام. أما في معناه الأكثر استعمالا فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما. هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من روايات أو مسرحيات"[38]. و سأحاول ما أمكنني – الابتعاد عن أدبية مصطلح الاقتباس بمعناه النصي الأدبي والذي لا يتعدى حدود السيناريو، إلى مجال الأفلمة الذي يبدوا أكثر شمولية في تناول عالم وجماليات الفيلم، حيث لا يمثل النص (الرواية– السيناريو) سوى جزءا من الفيلم الذي يستدعي آليات إبداعية و جمالية أخرى على حد قول **نور الدين آفاية:**" فالسينمائي يحول الصور من خلال الصور، أما الروائي فإنه يقدم الصور بواسطة اللغة فقط...الرواية إذن، تشتغل على الكلمة والجملة وعلى معايير الكتابة المخطوطة، أما السينما فإنها تشتغل على الشريط وعلى العناصر الأخرى مثل: الحوار والموسيقى....إلخ، إنها بذلك تركب صورا أو لقطات شمولية"[39].

يقترب **الفيلم الروائي** مبنى من **الرواية المؤفلمة**، ولكنه يختلف كلية من حيث المعنى، فإذا كانت الرواية المؤفلمة تشير إلى الروايات التي صارت أعمالا وأفلاما سينمائية، فإن الفيلم الروائي أخذ تسميته من طبيعة الولادة السردية للفيلم التي تعطيه خاصية تشترك فيها السينما مع الرواية، ورد في كتاب **جمالية الفيلم:** "إن الذهاب إلى السينما، هو في أغلب الأحيان، تردد على فيلم يحكي قصة"[40] وهنا لابد من الإشارة إلى أن أغلب أفلام السينما جاءت ضمن أطر سردية، ولذلك يفترض في الفيلم خاصيتين هما:

1- وجود قصة وأحداث متسلسلة.

2- توفر راو يحكي لنا الأحداث، وهو يساوي الكاميرا في الفيلم.

وهذين الخاصيتين جعلتا الفيلم المبدع (الفني)، والمبني على قصة، أكثر قربا من الرواية ويشترك معها في الأعراف السردية إلى درجة أنه عرف ب : الفيلم الروائي، ويشير كل من: **جاك أومون** و **ميشيل ماري** إلى هذه الخاصية: " الأغلبية الساحقة من الأفلام المعروضة على الجمهور أفلام سردية بدرجات متفاوتة من الارتفاع، وقد قامت مساجلات، غالبا ما كانت حادة، بين أنصار السينما السردية وخصومها. ومع ذلك، يبقى صحيحا أن السينما السردية – أو نصف السردية (الوثائقيات مثلا)، في حالة صناعة الأفلام تظل مهيمنة"[41]

5. قائمة المراجع:

[1] G. Bachelard, la terre et les rêveries du repas, Paris, José corti,1984, p 32.

[2] نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي و الشرقي، الانتشار العربي، دار محمد علي، بيروت، تونس، ط1، 2009، ص 9-10.

*غوتفريد فيلهيلم لايبنتز Gottfried Wilhelm Leibniz : هو فيلسوف وعالم طبيعة وعالم رياضيات ودبلوماسي ومكتبي ومحام ألماني الجنسية.

[3] سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004، ص 31.

[4] ريجيس دوبري، حياة الصورة و موتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 18.

[5] م ن، ص 17.

[6] م س، ص 26.

[7] ألكسندر إليوت، آفاق الفن، تر: جبرا إبراهيم جبرا، مركز الشارقة للإبداع الفني، ص 93.

[8] نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي و الشرقي، ص 7.

[9] ريجيس دوبري، حياة الصورة و موتها، ص 9.

[10]أرنولد هوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ–ج1، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، ص 19.

[11] ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ص 91.

[12] أرنولد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ ج1، ص 23.

[13] محمد بسيوني، الفن الحديث، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص 40.

[14]ينظر: م ن، ص 41.

[15] أرنولد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ– ج1، ص 132– 133.

[16] ينظر: ف.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، تر: أسامةإسبر، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2002، ص 53.

**بيتر مارك روجيه Peter Mark Roger (1779م – 1869 م) عالم انجليزي اختص في مجال الرؤية ووهم الحركة، وأقام بحوثا حول ظاهرة استمرار الرؤية فيما يتعلق بالأشياء المتحركة. واعتمد قانون انطباع الصور على شبكية العين التي تحتفظ بالصورة لمدة 1/10 من الثانية بعد رفعها من أمام العين.

***الفيناكيستيلسكوب Phénakistiscope يرجع الفضل في ظهور هذه اللعبة البصرية ذات الميكانيزم المتطور إلى العالم البلجيكي "جوزيف بلاتو" و النمساوي "تامفر" عام 1832م ، وهو عبارة عن سلسلة من الرسوم التي تشكل مراحل منفصلة من فعل يطبع على قرص كرتوني، وحين يدار وينظر إليه في المرآة عبر شقوق في محيطه يقدم صورا متحركة.

****الزريتروب– Zoetrope: يعد من أفضل اللعب البصرية، وهو عبارة عن أسطوانة مجوفة متوسطة الارتفاع بها فتحات على مسافات متساوية، وتركب هذه الأسطوانة فوق لوح يتحرك دائريا وتوجد على سطح الأسطوانة الداخلي رسوم بين الفتحات ، ويتبع في تنفيذ هذه الرسوم قاعدة الحركة المتدرجة التي تجعل هذه الرسوم عندما تدور، تبدوا كأنها تتحرك.

*****ماندي داغرا، Louis jacques "Mandé Daguerre (1787م – 1851م): واصل جهد وأبحاث "نيسفور نيبس" وقلص مدة التصوير إلى حدود 20 دقيقة عام 1840م، وطور آلة التصوير الفوتوغرافي وآداءها.

******جوزيف نيسفور نيبس Joseph Nicéphore Niepce (1765–1833) مخترع فرنسي ابتكر أول تقنية للتصوير الشمسي و التقط أولى الصور الفوتوغرافية في التاريخ.

[17] ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايزكم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968م، ص 19.

[18] في إف بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 34.

[19] ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 19

[20] آندريه بازان، ماهي السينما، ج1، تر: ؤيمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، 1968، ص 10.

*******السينماتوغراف: جهاز متطور للعرض السينمائي استفرد بالريادة في هذا المجال، و عرض على المشاهدين في باريس أولى الأفلام في تاريخ الإنسانية عام 1895م. و لقد

ابتكره الأخوين: لويس و أوغست لوميير Louis et Auguste Lumière الذين كانا يديران مع والدهما مصنعا لإنتاج أجهزة التصوير في مدينة **ليون** و تكلفت صناعته أموالا باهضة، و وضعا هذا الجهاز اعتمادا على أشرطة **إيديسون** الفيلمية، ليقدما للعالم لأول مرة جهاز هو عبارة عن آلة تصوير، و جهاز عرض، و جهاز لسحب الصور تفوق على كل ما أنتج سابقا.

[21] ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 18.

[22] ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، دار الرتب الجامعية- سلاسل سوفنير، بيروت، ص 10.

[23] ينظر: م ن، ص 11.

*******المسدس الفوتوغرافي: هو كاميرا كان الغرض منها تسجيل مسار كوكب الزهرة بأخذ سلسلة لقطات متتابعة على لوح واحد.

[24] ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1999، ص 19.

[25] ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر:صلاح التهامي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959، ص 19.

[26] في.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 55.

[27] ينظر: جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003م، ص 15.

[28] ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، ص 26.

[29] Renné Jeanne et Charles Ford, Le cinéma et La presse (1895-1960),Arnaud Colin, Paris,p 15.

[30] رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، تر: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1، 1993، ص 36-37.

*********وليام دي ميل (1878م-1955م): مخرج سينمائي أمريكي، و هو الأخ الأكبر للمخرج الشهير سيسيل دي ميل، عرف بأفلامه خلال فترة السينما الصامتة، و بدأ مشواره السينمائي كمنتج و كاتب سيناريو تم تحول إلى الإخراج. و من أفلامه: **بيت الأشباح، سر اللعبة 1917، رجل و إمرأة 1925، سر الأطباء 1929.**

[31] ينظر: في. إف. بركينز، الفيلم كفيلم، ص5-6.

[32] أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، وزارة الإعلام و الثقافة و التراث الوطني، البحرين ط1، 2006، ص 61.

**********أندري تاركوفسكي (1932-1986): مخرج سينمائي روسي شهير، من أهم أفلامه **طفولة إيفان، سالاريس، ستالكار.**

[33] جوزيف–م– بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005، ص 12.

[34] ينظر: رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، ص 14.

**********فيلم الفن: le film d'art: شركة إنتاج أنشأها رجل الأعمال **بول لافيت Paul La Fitte** عام 1908م، و دعمه بعض المؤلفين و الممثلين من مسرح **الكوميدي فرنسيز** بغية إنتاج أفلام فنية تليق بجمهور مثقف و ذواق للأعمال البكلاسيكية أدبيا و فنيا. و كان الهدف من هذه المحاولة هو تطوير العرض السينمائي فنيا، و هو ما حدث في فرنسا في سنوات 1908–1914 عبر سلسلة أفلام أهمها: **إغتيال الدوق دي غيز L'assassinat du Duc de Guise** الذي أعجب هواة الأدب، و احتفت به الصحافة. و سار على منوال **فيلم الفن** الذي أصبح موجة جديدة آنذاك آخرون مثل: **الجمعية السينمائية لكتاب الدراما–ALCAD**.

[35] ينظر: جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص 27–28.

[36] ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، صور إيديسون المتحركة– جون ميرسير، تر: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة، ص 54.

**********جورج إيستمان: (1854–1932) صناعي أمريكي، و مصنع القصاصات و الورق الفوتوغرافي، تمكن مع **هاري ريشنباخ Harry Reichenbach** من وضع دعامات السيليلويد عام 1889م و تصنيع أول الأفلام الفوتوغرافية، **أسس شركة إيستمان كوداك** و صنع الشرطة **Pellicule** إبتداءا من 1902م.

[37] Jean Mitry, Dictionnaire du Cinéma, La Rousse, France, 1963,p11.

**********filmer: و هو كل ما يسجل على الفيلم **يؤفلم** و هو فعل تصوير أو تسجيل مشهد أو حدث (يومي و غير مهيئ له)، أو تصوير مشهد (منتظر، و متدرب عليه كتمثيلية فيلمية مثلا).

**********filmique: و تقترب من المفهوم السينمائي من منطلق جمالي، والفيلمية تهتم بالفيلم نفسه ومن منطلق فن الفيلم و الظاهرة الفيلمية، عكس السينيماتوغرافيا التي تتعرض للفضاء الاجتماعي والتقني والإنتاجي للسينما.

**********filmographique: و تعني الفيلموغرافيا مجموع الأفلام المخرجة من طرف سينمائي أو نوع فيلمي أو مجموع أفلام ممثل معين.

**********filmologie: دراسة السينما من منطلق جمالي واجتماعي، وتتعرض لجماليات الفيلم.

**********filmothèque: مجموعة فيلمية أو مكتبة فيلمية.

[38] تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1، 2007، ص 8.

[39] مجلة سينما، نور الدين آفاية (المتخيل بين الروائي و السينمائي)، العدد02 أكتوبر groupe corlet, Paris،2000، ص 52.

[40] J.Aumont, A Bergala, M. Marie, M.Vernet , Esthétique du film, Editions Fernand Nathan, France 1984, p63.

[41] جاك أومون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999م، ص 125.