مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية
المجلد 39- العدد 2 (2023) 1-16

Damascus university Journal for engineering sciences
Vol 39 No.2 (2023) : 1-16

رؤى الفن التشكيلي في تكوين الفيلم التجريبي

خضر عبد الرزاق العيسى[1] د منار حمادي[2]

1 طالب دكتوراه–قسم تصميم غرافيكي– كلية الفنون الجميلة.

2 أستاذ مساعد– قسم تصميم غرافيكي– كلية الفنون الجميلة.

الملخص

الفن هو المرآة التي عكست الحياة الإنسانية وارتبط بها، ومع تطور الحالة الفنية اكتشف الفنانون وسائل تعبيرية عبّرتْ عن دواخلهم، فترك كل فرع من فروع الفنون بصماته على تطور الفيلم، كما أسهم في تحديد قواعد تكوينه، فالفيلم حامل للدلالة كما أنّه بنية تؤطّر شكل الموضوع؛ لجعله تعبيرياً لأقصى حدّ ممكن ومن ثمّ جعل هذا الموضوع مختلفاً عن غيره، وكان للتجريب دوره المهم في توليد وسيط تعبيري فريد من نوعه، أرسى دعائم الاتجاهات والأساليب الجمالية والفنية، فالتجريب لا يُسمّى تجريباً ما لم تكتملْ له عناصر الوسيط التعبيري كلها، إذ يستخدم الوسيط أو أحد عناصره بطريقة لم يسبق لأحد استخدامها ليس كاستخدام جديد فقط وإنما هو استخدامٌ فيه تحديات لما تواضع عليه العرف، فهو فن لا ينفك عن إدهاش العالم بفيض الإبداع.

فأضفى تفاعل الفنان التشكيلي مع الفيلم التجريبي ثراءً خاصاً على المستوى المعرفي والجمالي والرمزي من منطق تحاوري تشاركي فيما بينهما، فنرى التجريب في التعبيرية والدادائية والتجريدية والسريالية وغيرها جاء لحاجة عميقة في نفس المبدعين للتعبير عن لغة عصرهم، وحوادث زمانهم، والعصف الفكري الذي يتعرضون له، فيترك شواهد داخل أنفسهم لتبدو الأشكال القديمة غير متلائمة مع ما هم فيه.

فالفيلم التجريبي لم يدع عنصراً من عناصر اللغة المرئية إلّا وأخضعه لمعالجته، فهو يدرس الدلالة النصية اعتماداً على أنّ هذه الدلالة تتوزع على شكل علامات أو سمات وفق أنظمة معينة ينبغي أنْ تحدد مساراتها وبروزها في الفيلم؛ ليصنع دلالة أصلية من دلالات مضافة داخل العمل الفني.

الكلمات المفتاحية: الفيلم التجريبي، الفن التشكيلي

تاريخ الإيداع:2022/2/6
تاريخ القبول:2022/5/24

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

The Visions of Fine Art in the Composition of Experimental Film

Khudr Abdul Razzak Al Issa[1] Dr. Manar Hammadi[2]

[1]Ph.D. candidate/ Department of Graphic design & Multimedia.
[2]Ph.D. in Graphic Design from the Arab Republic of Egypt. Assistant Professor

Abstract

Art is the mirror that has reflected human life and is associated with it. Along with the development of the state of art, artists have discovered expressive means to illustrate their inner self. Hence, every branch of art has left its mark on the film, and it has contributed to defining the rules of its composition. Film implies semiotic references, in addition to its being a structure that frames the shape of the topic to push it to its ultimate expressiveness, making this topic, as such, different from others. Notably, experiment has held an important role in generating a unique expressive medium which laid the foundations of the aesthetic and artistic orientations and methods. Nevertheless, experiment is not recognized per se unless all the elements of the expressive medium related to it are completed. Thereupon, the medium, or one of its elements, is used in an unprecedented way that is not only brand new, but that imposes challenges to the rooted tradition, as it never ceases to impress people with the abundance of its creativity.

The interaction between the artist and the experimental film has conferred a distinguished richness upon the cognitive, aesthetic, and symbolic levels, emanating from an interactive, participatory approach within them. Accordingly, it is perceived that the experiments in Expressionism, Dadaism, Abstractionism, Surrealism, and others have emerged as a result of a profound need in the innovators' inner self to demonstrate the language and events of their era, as well as the brainstorm they used to experience. All of this had affected their insides; thus, making the old forms quite incongruous with their creators' experience.

Indeed, the experimental film has not spared a single element of the visual language from treatment. In essence, it studies the textual semantics as they are distributed in the forms of signs or characteristics according to specific systems, the trajectories of which should be defined and displayed in the film. Subsequently, it creates an original semiotic reference integrated within the artwork.

Key Words: Experimental Film, Fine Art.

Received: 6/2/2022
Accepted: 24/5/2022

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

المقدمة:

شهد الفن التشكيلي عدة تحولات أثّرت وبشكل كبير في تكوين مفاهيم جديدة أسهمت في إثراء المعارف الإنسانية والقيم والمعاني الجمالية كافة، فالفن مادة وسيطة يعبر الفنان من خلالها عن الانفعالات الجمالية والفكرية سواء لما يشاهده في الطبيعة أو لما يراه في الخيال، وهو إبداع لأفكار جمالية معبرة على شكل صور في عمل فني يكون الناتج النهائي لمعادلة فنية عناصرها الفنان والخامة والفكرة (الصائغ، 2015، صفحة 10)، وكلما تراصت تلك العناصر ازداد العمل ثراء فنياً، فالإبداع بحاجة إلى الدقة البصرية التي تكشف التشابه بين العمل الفني والحياة، من خلال الاتجاهات الفنية التي شكلت بدورها نقلة نوعية في شكل الفيلم ليخرج من وظيفته التوثيقية إلى ابتكار أعمال فنية تحمل الطابع الفكري والجمالي، فنتج التأثير المتبادل بين الفن التشكيلي والفيلم بوصفه تجريباً حيث أصبح قوة تعبيرية عالية المستوى، فالمتذوق للفيلم يحاول أن يضفي عليه روحاً من حياته بحيث يشعر المتلقي في بداية الأمر بأنه اندمج في تجربة الخطوط والإيقاعات، وأصبح في مقدرته أن يرد أكثر الصور والأشكال تجريداً إلى قوى حية.

فجوهر الفن التشكيلي الحديث هو "أن تجد الماضي متضمناً الحاضر. ولا يعود من المناسب أن نفصل الذاكرة عن التداعي؛ لأنها تشتغل في المتصل الزماني والمكاني". (غبن، 2018، الصفحات 175-176)

فالفيلم التجريبي هو انعكاس أمين للمجتمع في مرحلة انتقالية تهدده الأزمات وتقلقه الحروب، وهذه المدارس والحركات الفنية تعبر عن توترات أصحابها وشعورهم بعدم القدرة على الانسجام مع المجتمع، فالتجريب في واقعه هو من ناحية علاقة ذاتية ما بين المبدع وفكرته الأولية، ومن ناحية ثانية هو علاقة ما بين المبدع وأدواته؛ إذن الصورة في التجريب تشكل عماد التبادل والمقايضة في هذا التعامل الدائم بين الرائي واللامرئي.

فالفيلم التجريبي هو عموم الأشكال المتأتية من الصور المتحركة ويوجد لها شكلان رئيسيان الأولى هي السينما الطليعية والثاني هو فن الفيديو القادم مع تطور الكاميرا .

استناداً إلى ما سبق سيعرض الباحث رؤى الفن التشكيلي في تكوين الفيلم التجريبي، وما يتفرع عن ذلك من فقرات تغني البحث وتوضحه وتسير به نحو الغاية المطلوبة.

وتكمن مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤلات الآتية:

– ما مدى فاعلية الفن التشكيلي في تكوين بنية الفيلم التجريبي، والأسباب التي دفعت هؤلاء الفنانين للتجريب به؟

– كيف استثمر الفيلم التجريبي من الفن التشكيلي محتواه الدلالي والرمزي لابتكار معطيات بصرية جديدة؟

– ما الرابط بين الفيلم التجريبي والفن التشكيلي؟ وما التغيير الذي طرأ إبّان تطور مدارس الفن التشكيلي؟

وتبرز أهمية الدراسة في:

- التعرف على تأثير مدارس وحركات الفن التشكيلي في الفيلم التجريبي.

– إظهار أثر اشتراك الفن التشكيلي في تكوين بنية الفيلم التجريبي.

- استعراض وتحليل بعض النماذج والعينات من أعمال رواد فناني الفيلم التجريبي.

وتهدف هذه الدراسة إلى:

– تسليط الضوء على رؤى الفن التشكيلي في تكوين الفيلم التجريبي.

– التعرف على أشكال وجماليات الفيلم التجريبي والتطور الذي رافق المدارس والحركات الفنية.

– الكشف عن الوسيط المفاهيمي في العلاقة بين الفن التشكيلي والفيلم التجريبي.

أولاً: مصطلح (الفيلم التجريبي) في المعنى والمفهوم:

ورد أصل كلمة تجريب (Experimentation) في اللغة العربية من الفعل (جرّب): تجريباً وتجربةً، وجرّبتُ المجرب تجريباً؛ أي اختبرتُه وامتحنتُه، بمعنى أنه ما يعمل أولاً بقصد التمرن لتلافي النقص والعجز، وجمعه تجارب. (معلوف، صفحة 84)

وفي الاصطلاح ورد التجريب بوصفه اختباراً منظماً لظاهرة يراد ملاحظتها ملاحظة منهجية، وفي المعجم الفلسفي يتحدّد المفهوم بخبرة يكتسبها الإنسان عملياً ونظرياً، باعتباره بحثاً دائماً عن تجديد وسائل الاتصال بين الفنان والمتلقي المتذوق للتجربة الجمالية، وغالباً ما يكون التجريب تحولاً في الأسلوب السابق السائد إلى أسلوب أقدر على طرح الخطاب، وعرف أيضاً بأنه آلية قصدية في تحقيق الافتراض مادياً أو موضوعياً، أو الذي يُخضع الفن لتجربة أصلية أو لمشاعر صادقة في التعبير تمتلئ بالخبرة والريادة التجريبية، وفي تنظيم عناصر العمل الفني على أُسس جمالية وفكرية، وبالتالي تأسيس متحول أسلوبي على صعيد الحركة الفنية، والتجريب اختبار منظم وبحث منهجي دائم يخضع الفن لتجربة أصلية قادرة على طرح الخطاب بأساليب جمالية وفنية جديدة. (مهدي، الصفحات 192-191)

وتحدّث في ذلك فلاسفة كثيرون منهم (جون ديوي) الذي يعتقد أن لفلسفة التجريب بعدين؛ الأول: يسميه التجربة القبليّة؛ وهي التجربة المتأتية من التفاعل بين الفرد والبيئة المحيطة، وتُكتسب إمّا بطريقة إرادية أو بطريقة لا إرادية، وتخزن في ذاكرة الفرد، وتتحول إلى أفكار وتجارب سابقة، والثاني: يسميه التجربة البعدية؛ وهي التجربة التي تحقق في مخيلة الفنان صورة ذهنية قبل ظهورها، وتساعد في إكمالها للتجربة القبلية وغالباً ما تكون هذه التجربة فردية، وإن لها بدايتها الخاصة وتسمى بـ (عملية المخاض) وتكون نهايتها الخاصية تركيبية في العمل الفني (مهدي، صفحة 196).

أمّا مصطلح (التجريب الطليعي Avant-garde) فهو مصطلح فرنسي يعني أن الفن تجريب وثورة على التقاليد، وعلى الفنانين أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول (خلف، 2011، صفحة 16).

والأفلام التجريبية الطليعية تعني الابتكار والريادية والاختلاف عن السائد، فالذي نعده اليوم تجريباً يكون غداً تقليدياً، وما يميزها هو ما تحتويه من عناصر التجديد كإقصاء السرد التقليدي أو احتوائها على لغة شاعرية مكثفة (الاحمد، صفحة 61).

وتشكل الحركة أساس فن الفيلم، فلا بدّ أن تجري السيطرة على الحركة عبر تنظيم مرتبط بإيقاع ما، وهذا ما يعني إقامة توازن منطقي بين حجم اللقطة ومضمونها وزمنها، وبهذا سيكون لدى صانع الفلم التجريبي المادة الخام لتطبيق معطياته التجريبية كلها، فتاريخ التجريب في الفيلم ينصب على الفضاء الفيلمي والزمن والحركة والإيقاع بشكل أساسي (خلف، 2011، صفحة 21).

وتدعو الضرورة الفنية في بعض المواقف إلى أن يجرب الفنان أشكالاً من الإجراءات غير المعروفة لكنّ نتيجتها متوقعة للفنان وصادمة للمتلقي، فالبحث والتجريب في ميدان الشكل الفني ضرورة؛ ليصل الفنان إلى الهدف الذي رسمه ووضعه نصب عينيه ليكون في النهاية عملاً يرضى هو عنه في المقام الأول، وليصل إلى فن المستقبل الذي يمكن وصفه بأنه الحركة الدائبة والقوة المتفجرة التي يتميز بها عالم العصر الحديث؛ لكي نصل إلى البنى التي رست عليها العلاقة بين الفيلم التجريبي والفن التشكيلي.

ثانياً: ماهية علاقة الفنان التشكيلي في الفيلم التجريبي

كان الفيلم التجريبي الدعامة التي تربط الشكل بالمعنى، وهو كسر القوانين المتعارف عليها ضمن بناء العمل الفني من عالم الواقع المرئي الذي منه ينطلق ومنه يستعير مواده مهما يكن التبدّل الذي يطبّق عليه، إلى عالم الصنعة؛ أي الضرورات التي تفرضها المادة التي يُصنع منها العمل، وقوفاً عند عالم الخواطر والمشاعر التي تدفع الفنان لتجسيدها.

فبدأ الفيلم تجريبياً منذ أن دارت أول كاميرا مسجلة في فيلم الأخوين لوميير عام 1895 (خروج العمال من المصنع)، وينقسم التجريب إلى قسمين رئيسيين، أولهما التجريب الذي يستند إلى استقرار النوع الفيلمي في سعيه للتجريب عبر تراكم التجارب وانبثاق الجديد مما سبق، وثانيهما التجريب البحت غير المسبوق. (خلف، 2011، صفحة 70)

وظهر خلال العشرينيات من القرن الماضي بحوث تقنية للرواد الأوائل (إيتيان جول ماري _ الأخوين لوميير _ جورج ميليس _ أميل كول) فكان مصطلح (الطليعة) للإشارة إلى الأفلام التي أُنجزت في إطار الحركات والمدارس الفنية الكبرى التي استهدفت تغيير الفن والمجتمع معاً كـ (التكعيبية – المستقبلية – التجريدية – السريالية – الدادائية – البنائية)، فنرى جذور الفيلم التجريبي (الطليعي) في الدادائية تغلب عليه الفوضى واللامعقول؛ احتجاجاً على قيم المجتمع الثقافية والاجتماعية والسياسية بدعوى أن هذه القيم سطحية ولا بدّ من الغور في الأعماق لاستجلاء الحقيقة، كما أفاد الفيلم الطليعي من السريالية التي كانت أكثر احتكاماً للفن من الدادائية.

وبحسب نظرة دومينيك نوغيز للفيلم التجريبي فإنه ينزع الشكل باستمرار إلى سباق المعنى، وهذا لايعني أنّ الفيلم التجريبي شكليّ بالضرورة، ولكنه في أغلب الحالات غير سردي يميل أنْ يكون نفسه، ولا يُستخدم بمثابة دعم واضح لشيء آخر، فنرى الفيلم التجريبي ازدهر في فرنسا وألمانيا وروسيا ومن أشهر الرواد التشكيليين فرناند ليجيه (fernand léger) آبيل غانس (Abel Gance) هانز ريختر (Hans Richter) لويس بونويل (Luis Buñuel) سلفادور دالي (Salvador Dalí) مان راي (Man Ray) ليف كوليشوف (Lev Kuleshov)، فلم يكن أولئك الرواد سينمائيين فحسب، بل كانوا فنانين تشكيلين ومصورين يناضلون من أجل فن يتجاوز حدود السرد القصصي والروائي والمسرحي. (باردون، 2020، صفحة 11)

ويعتبر الرمز في الفيلم شكلاً يدل على شيء ما له وجود قائم بذاته يمثله ويحل محله من خلال التآلف بين حدّتين في داخل الصورة، فهو يتكون من صورة لها دورها الذاتي في التجريب ويمكنها أن تبدو كما لو كانت لا تخفى؛ بمعنى أنها مضمرة غير واضحة فإذا كان مضمونها بوضوح متفاوت ووراء دلالته المباشرة يأخذ معنى أعم، بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس العياني بالمجرد. (الاحمد، صفحة 37)

وتظهر مستويات التجريب في الفيلم مشتملة على التجسيد المرئي في مختلف الأشكال، وعلاقة هذه الأشكال ببعضها البعض، فالفيلم التجريبي يقدم معالجات غير مسبوقة لعناصر اللغة السينمائية، فإمّا أن يقدم معالجات مبتكرة مسبوقة للسرد السينمائي، أو أن يبتكر شكلاً سينمائياً خالصاً بعيداً عن أساليب الفنون المجاورة، وما ينتج عن هذه العلاقات من تأثيرات، وقد قسّم بعض مؤرخي السينما حركة التجريب إلى عدة مراحل منها:

– فترة الدادائية والسريالية (1920 –1930) ومركزها برلين وباريس.

– الفترة الشاعرية (1940–1954) ومركزها الولايات المتحدة وإنكلترا.

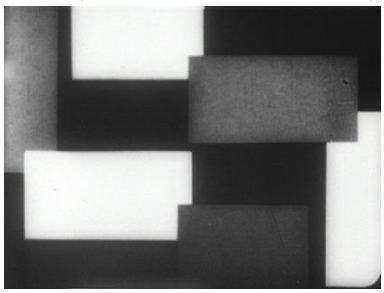
– الفترة السردية وتبدأ من عام 1954 ولغاية وقتنا الحاضر ومركزها بالدرجة الأولى أمريكا، وقد أرجع الباحثون التيارات والمدارس التجريبية في العالم إلى أماكن وجودها ونشأتها كـ(التعبيرية الألمانية 1918 –1926، الواقعية الشعرية الفرنسية 1922–1957، الواقعية الجديدة الإيطالية 1944–1951، الموجة الجديدة الفرنسية 1958–1965، مدرسة الدوغما في الدانمارك 1995...) (مهدي، صفحة 199).

وفي هذا الصدد سوف يتطرق الباحث إلى أثر المدارس والحركات الفنية التشكيلية في الفيلم التجريبي:

أولاً: الفيلم التجريبي وارتباطه بالتجريد

إنّ السمة التي تقوم عليها مدارس الفن التشكيلي الحديث هي الأساس البصري الواحد من خلال عدم نقل المرئيات كيفما هي بل تقوم بإيصالها عبر فكرة معينة، ثم جاءت التجريدية التي نفت الشكل البصري المألوف وتعامله مع الخطوط والألوان بشكلها المجرد، حيث ظهر التجريد في الرسم نحو عام 1910 وفكرته ابتكار رسم صافٍ متحرّر من تبعيته للتشخيص، فأدخل عدد من الفنانين التجريدين أفكارهم حول تفكيك الأشكال والحركة، فأول من تكلم عن الحركات الملونة فاسيلي كاندينسكي (Wassily Kandinsky) وذلك في تقويم جماعة (الفارس الأزرق) المنشور في ميونخ عام 1912، وكان المقصود هو الحصول على نوع من موسيقى العين بفضل لعبة الخطوط والألوان بما يجعل الحركة تنتج من التنظيم المنهجي للخطوط والألوان على سطح اللوحة.

كما قاموا بإدخال التلازم بين الإيقاع الموسيقي والألوان والأشكال، ومنهم الرسام الألماني هانز ريختر (Hans Richter) الذي استخدم هو والفنان أوسكار فيشتينغر (Oskar Fischinger) الحركة المتصلة لأشكال خطية في تكوين منحنيات وزخارف حلزونية وأشكال متنوعة، فجاءت إمكانيات الفيلم الصوتي لتمنح إضافة لهذه التجارب المتمثلة بالموسيقى لتحمل دلالة تعبيرية في مضمونها (ميتري، 1997، صفحة 211).



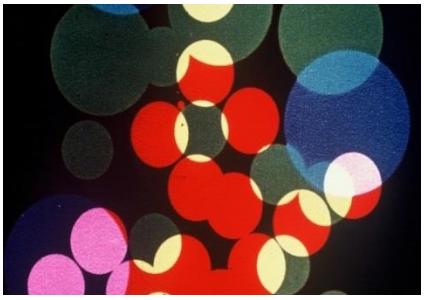
الشكل (1) Hans Richter: Rhythm (1923) فيلم تجريبي للفنان هانس ريختر– من خلال بالرسم على لفائف الفيلم

وتميزت أفلام الرسام النيوزيلندي لين لي (Len Lye) التجريبية في نحت الحركة والتحليل اللوني، كما في فيلم (Rinbow Dance) 1936، فهدف لين لي خلال السنوات 1934–1940 تقديم تركيبة من أشكال بصرية متناسقة

تتطور وفق موازين إيقاعات موسيقية، ولكن بمثابة مكمّل للموسيقى بأكثر من كونها الموافق أو المجاوب لها، أمّا الأخوان جون وجيمس ويتني (John Hales Whitney) فقد أثارت اهتماماتهما مسألة الأشكال الملونة والصوت التركيبي، فقد تابعا تجارب يتحقق فيها الإيحاء بالصوت بأساليب مختلفة تماماً قائمة على التسجيل الخطي، وبعد أن تشارك جون وتيني مع د. جاك سيترون بذل كل الجهد في السعي لإعداد وإكمال خوارزميات مخصصة لتوليد أشكال جديدة. (ميتري، 1997، صفحة 231)

فالترابط بين الموسيقى والبنى الشكلية لا يولد شيئاً آخر عدا الإحساس بتمام المعنى الذي يجب في حالات أخرى أن يجري إعطاؤه عن طريق مصاحبته بموسيقى تفصيلية، وتفترض مشاكل التأليف السمعي البصري حلولاً مختلفة، فإما أن تترافق الموسيقى برسوم تجريدية غير قادرة على أكثر من أن تضع علامات ومتضمنة بالضرورة الموسيقى كشكل تعبيري كما في أعمال الفنان (أوسكار فيشتينغر، نورمان ماك لارين)، أو أن يتم السبر مع الموسيقى بواسطة صور واقع مادي هي بذاتها إشارات دالة، ولكن تشكو عندئذ من عيب التطلع إلى توضيح بالصور مزعوم للفكرة الموسيقية كما في أعمال الفنان (جيرمين دولاك) (ميتري، 1997، صفحة 248).

كما قام فنانون تشكيليون بتكوين ثقافة خاصة بالأفلام التجريدية المصورة أمثال الفنان فرناند ليجيه (Ferdinand Leger)، كينيث أنجر (Kenneth Anger)، مايا ديرن (Maya Deren)، فكان الفنانون يرغبون في اكتشاف الحركة في كل أشكالها؛ وأكثر سيولة وعضوية، وهكذا بدأ الألماني أوسكار فيشتينغر (Oskar Fischinger) تجاربه على مواد مختلفة من (شمع وزجاج ورسومات وسوائل)، وهرباً من الصعوبات المالية في فترة مابين الحربين لجأ هؤلاء الفنانون إلى صناعة أفلام من دون كاميرا خلال الرسم مباشرة على شريط الفيلم أو إحداث تأثيرات مختلفة عليه، ففي عام (1929) أقنع أوسكار الاستديوهات الأمريكية الكبيرة بفيلم إعلاني عن السجائر (Muratti Greift Ein) (باردون، 2020، صفحة 73).



الشكل (2) الفيلم التجريدي التجريبي للفنان اوسكار فيشتينغر (1933) Kreise (Circles)

فكان فيشتينغر شخصية رئيسية في تطوير التجريد الخيطي والموسيقى البصرية، فهو يعمل مع الضوء والمكان والزمان والحركة باستخدام الألوان المبهرة بحثاً عن إيقاع صرف.

أمّا الحروفية في الفيلم التجريبي، فقد طالبت بالعودة إلى العناصر البسيطة (الكلمات كأصوات والحروف كتخطيطات كتابية)؛ من أجل اكتشاف أبعاد جمالية جديدة، وقد نتج عن هذه الشكلية القصوى إمكانية العمل على تفكيك العمل الفني كـ/لقطات مهملة من أفلام أخرى../ ونظريات أصلية كـ/صور منقوشة، ومونتاج متعارض؛ بمعنى أنها تدعو إلى الانفصال التام بين الصوت والصورة، ومن أجل تجسيد هذه الفكرة تمّ إنجاز العديد من التجارب منها تجربة الفنان إيزيدور إيسو (Isidore Isou) بفلمه (Traité de bave et d'éternité−1951) (باردون، 2020، صفحة 77).

الشكل (3) تجربة الفنان إيزيدور إيسو(Isidore Isou) في الحروفية

إذن؛ إنّ أفكار كاندينسكي التي ولدت من الحركة في التجريد سرعان ما تخلى عنها، واستعادها المستقبليون الذين يتعين على الحركة بالنسبة إليهم أن تكون الأمر الأساسي في الفن، فقام برونو كورا وأرنالدو جينا بإنتاج فيلمين تجريبيين عام 1912، عنوان الأول هو: (قوس قزح)، والثاني بعنوان: (الرقص)، وقد أصدر (مارينيتي، برونو كورا، إميليو سيتيميلي، أرنالدو جينا، جياكومو بالا ، وريمو شيتي) في مجلة (إيطاليا المستقبلية) بتاريخ 11 أيلول 1916 بيانهم الشهير بعنوان: (البيان حول السينما المستقبلية) (ميتري، 1997، صفحة 33)، فكان عمر المستقبلية عابراً إلا أن هذا لا يقلل أبداً من كونها قد ساهمت في ولادة الفن الحديث، وأول نتيجة أعقبت المستقبلية كانت الدادائية.

ثانياً: الفيلم التجريبي وارتباطه بالدادائية

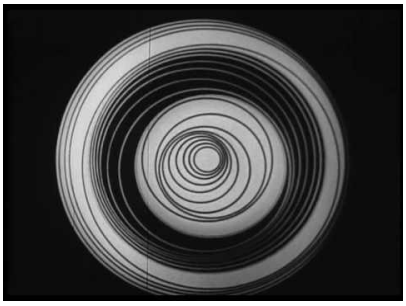
ولدت الدادائية من اجتماع عدد من الفنانيين الذين التجؤوا إلى زيورخ أثناء الحرب العالمية الأولى فكانت حركة ثورية ضد الفن (Anti-Art) وقد عرض نظمها هوغو بال (Hugo Ball) في 5 شباط 1916، وسرعان ما انتقلت الحركة مع فرنسيس بيكابيا إلى نيويورك، فتمردت الدادائية على استخدام الأساليب التقليدية للفن وأدواته ومؤسساته وكسر قواعده، وقاموا بعرض فن مصنوع من الأشياء الأخرى المدركة بالحواس، لإنتاج مظاهر جديدة غير مألوفة للفن، فنتجت أشكال مختلفة من الصور من خلال تجارب الفنانين والنتاجات الفنية الفريدة غير المنتمية لأي مدرسة، فمن خلال الرسم على شريط الفيلم أو وضع الأشكال الجاهزة والمجسمات على ورق حساس للضوء للحصول على تأثير ما، تكون ما يسمى بالفوتوجرام (Photogram)، وهو عبارة عن قيم لونية معكوسة بالأبيض والأسود المتحررة من تقنيات الرسم والتكوين والتي ساعدت في فهم وترجمة فلسفة الدادائية (بلال، 2010، صفحة 372).

الشكل (4) Symphonie Diagonale (Viking Eggeling, 1924) فيلم تجريبي للفنان فيكينج إيغيلنغ من خلال بالرسم على لفائف الفيلم

قد شهدت البحوث الأولى لهانز ريختر (Hans Richter) والرسام السويدي فيكينج إيغيلنغ (viking jan eggeling) (1880–1925) الذي بدأ تجاربه بالرسم على لفائف الفيلم، ومن ثم تصويرها، فكان الأمر في البداية يتعلق بإبداع أشكال حركية عن طريق جعل متوالية صور تتحرك على شريط الفيلم، إذ لم يعد الأمر تمثيلاً لشكل جسم ما، كما في لوحة: (عارية تهبط الدرج 1912) للفنان (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) بل أصبح تمثيلاً لحركة هذا الجسم (ميتري، 1997، صفحة 31).

فساهم دوشامب في إدخال الموضوع الجاهز إلى عالم الفن، والذي أدى لاستفادة الفن التشكيلي من الصورة، التي اتسمت بالتجريب في التقنيات، والإيمان بجهد الفنان الإبداعي من أجل تشكيل المادة الأولية؛ لتصبح بمثابة الجوهر الحقيقي للعمل الفني (طسلق أشواق، 2017، صفحة 30)، فالمادة تعطي الجمال وتعبّر عن الغاية من العمل، فاعتبر دوشامب العمل الفني حقيقة ذهنية بعيدة عن المحاكاة، فقام عبر فلمه (أنيميك سينما Anemic Cinema) بتقديم عمل يقوم على أقراص بصرية مكونة من دوائر مرسومة ببعدين لكنها تصبح دوائر ذات ثلاثة أبعاد عندما توضع في الحركة على منضدة دوارة.

وتزعم الحركة في باريس أندريه بريتون الذي لعب دوراً مهمًا في التمهيد للسريالية، وحاول استكشاف كل ما هو غير عقلاني، وتعرف على نظريات سيغموند فرويد الخاصة باللاوعي، حيث انضم إلى الحركة مجموعة من الفنانيين كالرسام الحالم جيورجيو دي شيريكو، وماكس إرنست، ولم يكن التجريبيون بعيدين عن هذه الدائرة وعلى رأسهم بونويل ودالي، ومان راي الذي أمسى المصور الرسمي للحركة، فحركتي دادا والسريالية إذا ما نظرنا إليهما من فضاء العناصر البعيدة عن المنطقية في خلق حالة الاضطراب والاختلال يمكن أن تبدوا كمرحلتين متعاقبتين لحركة ثورية واحدة (ميتري، 1997، صفحة 169).



الشكل (5) عمل تجريبي للفنان مارسيل دوشامب بعنوان "أنيميك سينما" Anemic Cinema

ثالثاً: الفيلم التجريبي وارتباطه بالسريالية

ولدت السريالية من الحركة الدادئية في أوائل عشرينيات القرن العشرين، فتأسست صورها خارج الوعي والنشاطات العقلية اللاشعورية والتي تهتم بالخيال وأحلام اليقظة، لكنها تعبر عنها بواقعية شديدة وبتفاصيل قوية، وهذا ما جعل من الفيلم الوسيط المثالي لعمل الصورة السريالية، فإمكانية تسجيل التفاصيل تجعل الخيال والحقيقة شيئاً واحداً، فبدأ الفيلم السريالي باستخدام عدد من الفنانيين عمليات المونتاج (Montage) لتشكيل صور بتركيبات جديدة أعطت للصورة السريالية مرونة التعبير عن آرائهم وأفكارهم داخل إطار الخيال، حيث يعمد الفيلم السريالي إلى الجمع بين المنطقية واللا منطقية، والدمج بين الواقع والخيال، والجنوح إلى ما فوق الواقعية للوصول إلى اللا وعي والأفكار المتناثرة والكامنة بدواخل النفس البشرية، وهذا ما يخلق حالة من الصدمة عند المتلقي بصورة تشملها الإثارة والذهول، فتسعى السريالية إلى أن نكتشف حقيقة أخرى، فأصبحت هذه الحال بالنسبة لـ(لويس بونويل وسلفادور دالي) حيث انتجا معاً عام 1929 فيلم بعنوان (كلب أندلسي) (باردون، 2020، صفحة 66).

الشكل (6) salvador dali Andalusian Dog (1929)
الفيلم السريالي للفنان سلفادور دالي بعنوان (كلب اندلسي)

فكانت بيئة الحلم المجسدة في الفيلم السريالي المكوّن من ست عشرة دقيقة، ومن عدة لقطات غريبة متصلة وغير متصلة ضمن إطار غير منمق وبعيد عن الانسيابية، حيث جاء الفيلم باللونين الأسود والأبيض، واشتغلا مع الشكل الفنتازي والتكوين الناتج من تجاور الأشكال المتناقضة كي تخلق تعبيراً دراماً يعتمد على الرمز (غبن، 2018، صفحة 178)، فهو فيلم سريالي يتمتع بقيمة فوق كل جدل، سواء على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل، ويقول (بونويل) عن فلم (كلب أندلسي): (إنه يستقطب روحه من الشعر المتحرر من أعباء المنطق المتوازن ويستقي بصورة غريزية أحاسيس التنافر والانجذاب لدى المشاهد، مستنتجاً من ذلك أن الأمور التقنية والجمالية والمنطقية ليس لها أية صلة بالعمل ككل، ولا ينوي هذا الفيلم إسعاد أو جذب المشاهد، بل على العكس تماماً يهاجم مشاهديه في كل ما يتعلق بانتمائهم لمجتمع يحارب السريالية) (خلف، 2011، صفحة 22).

وفي فيلم آخر قد جمع كل من بونويل ودالي بعنوان (العصر الذهبي) والذي أُنتج عام 1930، ويعد بمثابة البيان الثاني للفيلم السريالي فكان آلة حقيقة للحلم، حيث يعتمد على الكشف عن جانب اللا وعي والإبداع، ويطرح الكثير من الأفكار المحورية ضمن أسلوب ساخر، وهو ما يظهر عبر عرضه للأمور الجنونية المرتبطة بالعصر الحديث، والأخلاقيات الخاصة بالطبقة البرجوازية، فنرى بونويل يبحر في اللا وعي ويتمرد على الكثير من القواعد التقليدية؛ ليخلق حالة من الثورية الملاصقة للأسلوب السريالي تمثل حالة من إثارة الذهن، وتعمل على بث البلبلة والدعوة إلى التحليل والتعمق في عرض الأفكار الحيوية ضمن نطاق مثير وجذاب محاطة بحالة من التشويق والرمزية.

فإذا تأملنا لوحات سلفادور دالي لوجدنا الكثير من المعاني المعبرة عن القضايا والأفكار الوجودية والصراعات الإنسانية بمفهومها السريالي؛ ليسمح لمتتبعيه إخراج ما يكمن بعقولهم اللا واعية، وهو يمثل صورة قادرة على التعبير عما يدور في مخيلتهم.

إذن؛ كان الفيلم السريالي بمثابة الآلة السيكولوجية التي يعبر الفرد بواسطتها عن نفسه وشعوره دون رقابة العقل.

رابعاً: الفيلم التجريبي وارتباطه بالتعبيرية

بلغت التعبيرية أوج ازدهارها بين عامي (1905– 1920) وترجع جذور المدرسة التعبيرية إلى فينسينت فان جوخ و إدفارد مونك (Edvard Munch)، ويسعى الفنان فيها إلى تصوير المشاعر الذاتية بدلاً من الواقع المادي، حيث بينت الحركة التعبيرية في ألمانيا أسلوباً جديداً في معالجة الفيلم وذلك في التركيز على المواضيع الذاتية التي تتحكم فيها الحالات النفسية والخيال والتصور مع تبسيط في الحبكة الدرامية والتقليل من حركة الفعل السردية؛ استجابة إلى تقنيات تداخل الأزمنة والأحداث المتقطعة، أو تضمين أحداث عرضية (مهدي، صفحة 199)، وقد أطلق ويلهلم وورينغر تسمية التعبيرية في مؤلفه: (abstraktion und einfühlung)، وقد عرفت

التعبيريــة تيــارين كبيــرين خــارج نطــاق تلــك النتاجــات التجريديـة، التـي يمكـن أن نشـرك معهـا أعمـال الرسـامين السـرياليين هـانز آرب وخـوان ميـرو، الأول اتجـاه شـكلي يمثله فرانز مارك وليونيل فيينغر في وسط أوربا ومارسيل غروميـر فـي فرنسـا وغوسـتاف دي سـميت فـي بلجيكـا، واتجـاه آخـر كـان نوعـاً مـن نيورومانتيكيـة مختلجـة وذات رؤى سـريالية أحيانـاً ومثلهـا فـي ألمانيـا ألفريـد كـوبين وفـي فرنسـا جـورج رووه وفـي بلجيكـا جـيمس إنسـور، وقـد ظلـت التعبيرية متعلقة بحسب كازيمير إبد شميدث بتعميق جوهر الأشياء، وتمييز ما هو موجود وراء شكلها العارض المائل، وإقامـة صـلة وصـل بـين الفردي النـابض والمتحـرك بشـكل دائم، والمطلق الكوني الدهري والسكوني، فهدف التعبيريـة هو ترجمـة لذهنيـة الأشـخاص وحـالتهم النفسية ومقاصـدهم مـن خـلال الرمـوز، بواسطة الخطـوط والأشكال والحجـوم، فهـو يستثير ردود فعل المشـاهد علـى درجـات متفاوتـة مـن الوعي ليوجه ذهنه على غرار الرمزية الباطنية المنبثقة من الأسس ذاتها (ميتري، 1997، صفحة 53).

فالتعبيريـة كانـت تعبيـراً عـن تمـزق الحلـم الألمـاني بخسـارته في الحرب العالمية الأولى، فتجريبية الفيلم الألماني لم تأتِ مـن فـراغ، بـل رافقـت انبثـاق الحركـة التعبيريـة فـي الفـن والأدب (خلــف، 2011، صــفحة 131). وكــان للفــن التشكيلي دوراً هاماً في بناء تشكيلية اللقطة في المدرسة التعبيريـة الألمانيـة كمـا فـي فيلم عيادة الدكتور كاليجـاري (The Cabinet of Dr Caligari) الذي يعبّر عن التفسير النفسي والتعبيري الواضح للشكل المرتبط بسبل التعبير الفنية وذلك عبر الولوج إلى عالم النفس (غبن، 2018، صفحة 171).

الشكل (7) الفيلم التعبيري عيادة الدكتور كاليجاري
The Cabinet of Dr. Caligari

فكـان الضـوء والظـل فـي الفيلم كدال ومدلول فـي آن واحـد يعمـلان دور الوظيفـة الوصـفية فـي فراغـات عتبـة الشـعور التـي ترسـم الحـدود بـين الحلـم واليقظـة والـوعي واللاوعـي (روبـرتس، 2013، صـفحة 37)، فنـرى الفـيلم التعبيـري أظهر اهتماماً شديداً ومنظماً في كل ما يقع أمام الكاميرا، كمـا أنهـا تميـزت بـالأجواء المريبـة والغامضـة، فكانـت الخصـائص والأسـاليب البصـرية تعـد مـن أكثـر أسـاليب الأفـلام الصـامتة وضـوحاً، إذ تقـوم علـى عـدة عناصـر، منهـا: زوايـا الكـاميرا غيـر المعتـادة، ونمـط الإضـاءة (Chiaroscuro)؛ وهو عبارة عن تباين شديد بين الضوء والظل في إضاءة المشاهد، وكان الهدف من تطبيق تلك العناصـر هـو إثـارة الغمـوض والتعبيـر عـن وجهـة نظـر الفنان، وتصوير الهذيان والأحلام والحالات الوجدانية كفيلم (الجوليم Der Golem 1920)، و(نوسفيراتو 1922 Nosferatu)، و(متروبوليس1927Metropolis) .

ومن هنا نجد أنّ الحداثيين قد مهّدوا الطريق للتمرّد بالفكرة في الفن مع عدد كبير من الفنانين التشكيليين، فكان الفيلم بمثابـة الوسيط الـذي استطاع الفنـان استثمار إمكاناتـه فـي التعبير عـن تنميـة ومضـاعفة الأشكال والرمـوز والـدلالات في الفيلم التجريبي من خلال الاستفادة من الحركات الفنية التشكيلية كالتجريدية، السريالية، الدادائية، التعبيرية.

رؤى الفن التشكيلي في تطور الفيلم التجريبي:

استعادت جهود الطليعية الأمريكية الثانية البحوث التي قادها فنانون تشكيليون أوربيون وفدوا إلى الولايات المتحدة الأمريكية مثل (أوسكار فيشتينغر، لين لي) وأمريكيون مثل (ماري الين بيوت)، فنرى الفيلم التجريبي الحديث قد نبذ عقدة الحدث، وحكاية قصة تقود إلى خاتمة برهانية، شجّعت على التجديد بإدانتها بعض الوسائل التي انتقلت إلى صبغة جامدة ممهورة لفرط استعمالها، وظهر عام 1960 مصطلح (أندر غراوند) بمعنى؛ (سينما تحت الأرض أو السينما السرية)، ويعد أفلام (إد ايمشويلر) نوعاً من لوحات مصورة تجريدية، فهو أحد أكثر فناني أفلام تحت الأرض تميزاً، كما عرف كرسام في مجال الخيال العلمي.

وكذلك مساهمة أعمال آندي وورهول الملونة بالغة الواقعية عبر أفلامه ذات (طابع ساكن) أو (لوحات حية) مثل فيلمه (نوم- 1963) (ميتري، 1997، صفحة 325).

ومن هنا يمكن القول بأن رؤى الفن التشكيلي في تكوين الفيلم التجريبي مبنية على الصورة، والتي تعتبر منطلق تحاوري ومبدأ تشاركي وتفاعلي بين جميع الفنون على مستوى التقديم والتمثيل؛ لتعطي صور تشكلها يد الفنان التشكيلي المبدع في إنتاج فيلم يحتوي على مختلف الأنماط الفنية التي تمنحها قيمة جمالية ورمزية.

فالصورة في الفيلم تستدعى كل الفنون لتشكيلها وتكوينها وإنتاجها بصفة قصدية وليس بصفة اعتباطية، فهي صورة هجينة لها علاقة كبيرة في الفن التشكيلي، إذ يعتمد الفيلم التجريبي في تكوين الصورة على عناصر التكوين التشكيلي من ألوان وخطوط وأشكال؛ لإحداث توازن بصري جمالي لبناء الصورة الفيلمية.

فالفن التشكيلي ساعد الفنان التجريبي على تعميق التفكير في مكونات الصورة وأبعادها والتواصل مع المتلقي ودفعه إلى التفكير فيها سواء كعلامات تواصلية وإشراكه في النظر إلى العمل التجريبي، والتأثير الذي يصنعه الفن التشكيلي يجعل بناء الصورة الفيلمية ذات بعد جمالي حتى وإن كانت تحمل معنى يعبر عن بشاعة الحياة وقسوتها، فلا يمكن للفيلم التجريبي أن يستغني عن الفن التشكيلي؛ لأنه لا وجود لصورة دون أشكال وعناصر مكونة ببعديها الفكري والجمالي.

فتاريخ السينما بشكل عام والتجريبي بشكل خاص حافل بأسماء الفنانيين التشكيليين الذين كانوا نقطة هامة في بروز أعمال تجريبية لها دور في تكوين الفيلم بأنماطه المختلفة، وكما ذكرنا آنفاً كيف تشارك لويس بونويل مع الفنان السريالي سلفادور دالي في فيلمهما (كلب أندلسي والعصر الذهبي) الذي قد شارك فيه الفنان ماكس أرنست، كما شارك المخرج الشهير ريتشارد هتشكوك بالفنان سلفادور دالي في تصميم مشاهد الأحلام والهلوسات في فيلم (المأخوذ).

إن هذا التداخل بين الفيلم التجريبي والفن التشكيلي ذهب بالجميع نحو آفاق تشكيلية لا متناهية في تكوين أبعاد لها تأثير عميق وهي أساس اللغة البصرية في الأعمال الفنية بحيث تعرضهما كعناصر تقابل وتركيب وتباين بالأدوات التشكيلية التي فرضها الفن التشكيلي على الفيلم في تجارب الفنانين التي ساهمت وبشكل كبير في بناء لغة بصرية جديدة (ساسي، 2017، صفحة 65).

إذن يمكن القول بأن الشاشة بكونها لوحة فنية هي الوسيط المشترك بين التجريبي و التشكيلي الذي منح الفيلم آفاق لا متناهية تطرح العديد من الأسئلة النظرية والجمالية، فعلاقة

الفن التشكيلي بالفيلم التجريبي تتولد عبر نسيج من النقاط المشتركة والتي تتداخل فيها الزماني والمكاني من أجل تشكيل صورة ذات رؤى فنية.

وفي نهاية المطاف سنقف عند بعض العينات والنماذج لأهم أعمال الفنانيين التشكيليين التجريبيين، ومنهم:

- النموذج الأول:

فرناند ليجيه (Ferdinand Leger)

كانت لوحات الرسام الفرنسي فرناند ليجيه (1881-1955) الأولى انطباعية الأسلوب إلا أنه قد أصبح من رواد المدرسة التكعيبية في فن التصوير عام (1910- 1911) والذي مثلها بطريقة غريبة ومتطرفة، حيث كوّن لنفسه أسلوباً مستقلاً يحتوي على عناصر تكعيبية ومستقبلية، وبدأ في عام 1914 يهتم بالآلات الحربية حيث توصل إلى نوع من التكعيبية تتميز بخطوط مقوسة استمدها من الأشكال الديناميكية في الآلة، وقد غلبت على لوحاته الطابع الميكانيكي الهندسي والذي يعد من أهم مميزات أعماله (الفقى، 2003، صفحة 104).

كما أنجز فيلماً تجريبياً يشتمل على التحريك المتعدد لسلسة صور، فلكي نصل إلى التأثير التشكيلي الصحيح ينبغي أن ننسى تماماً الأساليب السينمائية العادية، وإن الدرجات المختلفة من الحركة ينبغي أن يتم تنظيمها من خلال الإيقاعات المتحكمة في السرعات المختلفة للإسقاط على الشاشة، فكان مهتماً بأفكاره التي اكتشفها في فن التصوير من خلال التجريب المتعمّد للحركة الآلية، وملاحظة تأثيرها على الحركة الإنسانية، وهذا ما نراه في فيلمه (باليه ميكانيكي Ballet Mecanique)، الذي ظهر عام (1924) بالمشاركة مع دودلي مورفي Dudley Murphy ومان راي Man Ray وقد صور على شريط (35 مم، أبيض وأسود) امرأة تقفز عدة مرات عبر خطوات متتابعة، وكانت مدة الفيلم 17 دقيقة.

وبدأ فرناند ليجيه يبحث عن تعارض منهجي ومنتظم لعناصر تصويرية سواء من خلال القيم أو الخطوط أو الألوان؛ وذلك لإنتاج لوحة حيوية تثير كثافة الحياة، وتتكرر الصورة وتظهر في أحجام مختلفة حيث يتم التلاعب بها عن طريق مزج الصور مع بعضها البعض؛ ليظهر الإيقاع الذي بني عليه الفيلم، وكان يصاحب الفيلم موسيقى لجورج أنتيل George Antheil، فكان الاهتمام ملحوظاً بآلية الأجساد حيث يظهر الجسد - الآلة على الشاشة عن طريق التشظي وتقلّص الأجساد إلى بعض الحركات المتكررة.

ويعد هذا الفيلم التجريبي الطليعي عملاً تشكيلياً يقدم الإيحاء والأشكال وشظايا الواقع بطريقة إيقاعية، والتي تعتمد على التناوب الحركي في الأشكال الهندسية وتظهر بشكل واضح من خلال المونتاج، حيث يصنف هذا الفيلم اليوم من بين روائع الأفلام التجريبية بلا منازع.

الشكل 1) Ballet Mecanique, Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924 فيلم تجريبي للفنان فرناند ليجة بعنوان باليه ميكانيكي

ثانياً: لين لي Len Lye (1901-1980)

ولد الفنان لين لي في نيوزيلندا واستقر في لندن عام 1926 حيث صنع فلمه التجريبي الأول والذي حمل عنوان

(Tusalava– 1929) وقد احتاج الفيلم 4400 رسمة لإنجازه، وعرض لأول مرة من قبل جمعية أفلام لندن، ويعد لين لي أحد أهم رواد الأفلام التجريبية والنحت الحركي، وشملت ممارسته على الرسم والشعر، فهو من أوائل من استخدم أساليب الخطوط البيانية وأن يصور مباشرة على شريط الفيلم بألوان سيلولوزية، حيث قضى حياته المهنية في متابعة الفن الحركي، وأراد أن يؤثر على الناس جسدياً وعاطفياً، فكان عمله يحفز الحواس سواء كان هذا من خلال الوميض في التصوير أو الرسم، فقام بإنشاء مجموعة من الأفلام التجريبية والتي تم عرضها في جميع أنحاء بريطانيا ومنها: (صندوق الألوان (1935) A Colour Box، رقصة قوس قزح A Rainbow Dance (1936)، الوشم المنتج Trade Tattoo and (1937)، وطيور الثلج تصنع الثلجSnow Birds Making Snow 1936) والأخير تم عرضه في (المعرض السريالي الدولي) مع مجموعة من الفنانين مثل (مان راي، مارسيل دوتشامب، وخوان ميرو)، وفي عام 1944 وبعد زيارته إلى الولايات المتحدة الأمريكية قد صنع مجموعة من الأفلام وفق أسلوبه المعتاد في التعبير التجريدي والمنحوتات الحركية، ومنها: (صرخة الألوان 1052، إيقاع 1953).

وفي الحديث عن فيلم رقصة قوس قزح الذي نفذ على شريط بقياس(35 مم) مستخدماً تقنية (Gasparcolor)، ومدته (5 دقائق) حيث بني الفيلم على الحركة الحية والمتعة في الشعور بإيقاعات العالم الطبيعي، فقام بتصوير الراقص (روبرت دوون) بالأبيض والأسود، ثم أضاف ألواناً من خلال الرسم على الشريط بشكل مباشر، وتتأثر الألون في الفيلم بشكل جزئي بموسيقى اللون، وكان تحركه نحو تصوير المواد المصورة مخططاً بعناية لخلق نوع جديد للرشاقة البصرية والموسيقى.

الشكل (8) فيلم تجريبي (Rinbow Dance) للفنان النيوزيلندي لين لي (Len Lye)

– مايا ديرين Maya Deren (1917– 1961)

مخرجة أوكرانية هاجرت إلى الولايات المتحدة أثناء الثورة البلشفية، وحصلت على شهادة الدراسات العليا في الفنون الجميلة، وتعد أول مخرجة تجريبية في الولايات المتحدة الأمريكية، إذ أنها لم تفرض نفسها على السينما فحسب بل كانت باحثة، ولها العديد من المقالات التي تحدثت فيها عن رؤى جديدة تتعلق في منهج الوسيط السينمائي من بينها مجموعة من الكتابات حول الفن والسينما، وتأثرت بالحركة السريالية وأعمال جان كوكتو وفي عام 1943 أنجزت مع ألكسندر حميد فيلماً (Meshes of the afternoon) والحاصل على الجائزة الكبرى في مهرجان كان عام 1947 (باردون، 2020، صفحة 74).

فهو فيلم تجريبي قصير مدته (14) دقيقة، وتدور الأحداث حول امرأة ترى أشياء في محيط بيتها وخارجه بشكل متكرر، والبعض فسرها بأنها أحلام متداخلة أو طبقاتٌ متعددة من ذات الحلم، فتتحول الكاميرا من الزوايا الذاتية إلى الزوايا الموضوعية، ويدور الفضاء الداخلي حول أجسام رمزية متكررة، ويشتمل الفيلم على انعدام شفقة الانفصال وإزالة الشخصية وحياة المرأة الداخلية والخارجية

المزدوجة التي تؤدي إلى فصل الوعي وتحرير المصالحة بين النقيضين.

الشكل (9) الفيلم التجريبي Meshes of the afternoon للفنانة مايا درين

نتائج البحث:

1. ابتكر الفيلم التجريبي تقنيات جديدة أرست الدعائم الجمالية والفنية في معالجة بنية الصورة والاهتمام بجوهرها القائم على التجريب الشكلي والإبداع الفكري التجديدي.
2. اعتمد الفيلم التجريبي على الصورة المضمرة والرمز من خلال تداخل الدلالات والتآلف بينهما لتكوين علاقة المحسوس العياني بالمجرد أو الخاص بالعام.
3. الفيلم التجريبي دمج وربط بين الساكن والمتحرك ضمن تكوين فكري جمالي جديد انعكس على أطر وملامح الفن التشكيلي.
4. يصور الفيلم التجريبي شظايا العقل اللا واعي خارجاً من العمليات العقلية المفككة والأحلام ليعيد تجسيدها مستفيدا من القواعد التي ارستها المدراس الفنية على شكل تأثيرات بصرية جمالية فكرية جديدة.

مسرد المصطلحات Glossary

المصطلحات باللغة العربية	مقابلاتها باللغة الانكليزية
التجريب	Experimentation
الفيلم التجريبي	Experimental film
الفيلم الطليعي	Avant-garde film
سريالية	Surrealism
دادائية	Dadaism
تعبيرية	Expressionism
الفن التجريدي	Abstract art

روابط الأفلام التجريبية الواردة في البحث:

https://www.youtube.com/watch?v=239pHUy0FGc Hans Richter: Rhythm 21 (1921)
https://vimeo.com/55181698 Oskar Fischinger Kreise 1933
https://vimeo.com/ondemand/isidore Isidore Isou - Venom and Eternity
https://www.youtube.com/watch?v=-XivcjKFl2s Viking Eggeling: Symphonie Diagonale (1924)
https://www.youtube.com/watch?v=qi3Zgx0Jh9k Marcel Duchamp's "Anémic cinéma" (1926)

https://www.youtube.com/watch?v=cB7gd_t6WMQ salvador dali An Andalusian Dog (1929)
https://www.youtube.com/watch?v=IP0KB2XC29o The Cabinet Of Dr. Caligari (1920)
https://www.youtube.com/watch?v=FMZxu9l0E3E fernand leger Ballet mécanique (1924)
https://www.youtube.com/watch?v=JpVrIjj8mhU Len Lye Rainbow Dance (1936)
https://www.youtube.com/watch?v=WgiJCrheBaA Maya Deren Meshes Of The Afternoon (1943)

المصادر والمراجع

1. إبراهيم يوسف طسلق أشواق. (2017). الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها في أعمال الفنانين العرب المعاصرين. الأردن: جامعة اليرموك.
2. أسامة الفقى. (2003). جولة فى فن وتاريخ التصوير. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
3. اكسافييه غارسيا... [وآخرون] باردون. (2020). كتابات عن (وحول) السينما التجريبية، ترجمة صلاح سرميني. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
4. إيان روبرتس. (2013). التعبيرية الألمانية عالم الضوء والظلال. (يزن الحاج، المترجمون) دمشق، سورية: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
5. بارعة الاحمد. (بلا تاريخ). الرسوم التجريبية السورية في فن الرسوم المتحركة.
6. بان جبار خلف. (2011). منطق السينما التجريبية. دمشق، الجمورية العربية السورية: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
7. جان ميتري. (1997). السينما التجريبية تاريخ ومنظور مستقبلي. (عبدالله عويشق، المترجمون) دمشق، الجمهورية العربية السورية: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
8. جمال الدين أحمد بلال. (2010). الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي الحديثة. مصر: جامعة حلوان كلية الفنون التطبيقية.
9. سالم شدهان غبن. (2018). المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما. العراق: مجلة مركز دراسات الكوفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العدد 50.
10. سناء ساسي. (2017). الاتصال والتواصل الفني عبر الصورة: علاقة التشكيل الفني بالسينما. تظافر الفنون/ فعاليات المؤتمر 17-18.
11. سوزان ناصر صالح الصائغ. (2015). دور الوسائط المتعددة في الفن المعاصر، كمصدر تحديث مفهوم خزف الأماكن المفتوحة. مصر: عالم التربية.
12. عبد الباسط محمد علي مهدي. (2012). جماليات التجريب في الأفلام التلفزيونية القصيرة.
13. معلوف لويس. المنجد في اللغة العربية. بيروت: دار المشرق. ط41.