جماليات التجريب
في الافلام التلفزيونية القصيرة

عبد الباسط محمد علي مهدي

Abstract

Experimentation Multi effective and fertile grew human desire to discover new ways to express beauty in artwork .And dabble term experimentation in the performing arts and arts architecture, cinema and television in the test forms and interest in the visual effects and movements seek to establish and beauty and schools of thought in literature and art. This study aims to identify….

مشكلة البحث و الحاجة إليه

من بديهيات المنطق المعرفي عند فلاسفة الفن و الباحثين و المؤلفين و المخرجين في كل عصر ذلك التنوع المستفيض من الآراء الجمالية في إثراء الصورة الفنية بوصفها سلطة فعلية تمارس الفعل و تحث على رد الفعل ، و خاصية هذه الرؤى تبلورت صياغتها وفق فلسفة العصر و ما ينتجه من وسائط مادية – تقنية ذات صلة حميمية بالعناصر الفنية المشتغلة في بنية الصورة و على فعل التجريب الذي أرسى الكثير من القواعد و الخصائص الفريدة و السمات المميزة ، والى تطوير أشكال جديدة للفن على اعتبار إن المنطق الجمالي – التكنولوجي هو الذي يقف وراء عملية الإبداع (م٣١-ص٢٩) و إن التقنية و الشكل هما اللذان يعطيان المضمون دلالته الحقيقية (م ٤١ – ص١٣) .

فإذا كان الفيلم التلفزيوني القصير فنا فهو فن السينما، وما كان للسينما أن تكون فنا مزدهرا لو لم يكن في تاريخها علماء مبتكرون و فنانون تجريبيون ساعدوا المخرجين و المنظرين على إرساء قواعد السينما بوصفها الفن السابع في القرن العشرين . و ما كان للفيلم التلفزيوني القصير اليوم أن يكون فنا بصريا جميلا لولا التدفق التكنولوجي الرقمي لأنظمة التصوير و الصوت و المونتاج و العرض الذي فتح الآفاق مشرعة للمخرجين الشباب على مبتكرات تجريبية و إبداعية شديدة التأثير في بلورة الأساليب و الاتجاهات و في تجديد الأشكال الدرامية و الجمالية للفلم ، وغير الدرامية لبرامج التلفزيون الأخرى . و حتى عد التكنيك التلفزيوني قريبا جدا إلى التكنيك السينمائي و يبدو إن قلة من المخرجين على علم بالمفاهيم التجريبية ، وأن الكثير من المخرجين و طلبة الفنون ممن لا يستطيعون أن يستشعروا بصريا جماليات التجريب في السينما و التلفزيون ، فضلا عن خوض مغامرات تجريبية في الإعداد والإخراج والتصوير . و عليه يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما هي الكيفيات التي يمكن لجماليات التجريب أن توظف و تشتغل في الأفلام التلفزيونية القصيرة وإن الحاجة لهذه الدراسة تساعد المخرجين و الباحثين و طلبة الفن التلفزيوني إلى التواصل الإبداعي مع فعل التجريب كمنهج للابتكارات و التجديد في بنية الصورة للفيلم التلفزيوني القصير .

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية :

١- إضافة معرفية لبعض جوانب الفن التلفزيوني عامة و الفيلم القصير خاصة .

٢- إفادة طلبة الفنون السينمائية والتلفزيونية في إنتاج و إخراج الاطاريح في مناهجهم الدراسية.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على خصائص جماليات التجريب ، و آلية اشتغالها في الأفلام التلفزيونية القصيرة .

حدود البحث

يتحدد البحث في دراسة الأفلام التجريبية التلفزيونية القصيرة ذات المضامين المتنوعة . و المنتجة بكاميرات تلفزيونية رقمية لعام ٢٠١١-٢٠١٢ .

تعريف المصطلحات

١- **الجمالية**

عرفها أرسطو بـ (الانسجام مابين مكونات العمل الفني سواء كان فنيا أو طبيعيا من خلال سمات التنوع مابين الفن ذاته و علاقته مع نظائره) (م٣٠-ص١٩). و عرفها (كانت) بـ(الإدراك الذي يصاحبه إشباع الحاجة الجمالية عن طريق الشعور بالمتعة الخالية من اي منفعة (م٢٦ -ص١٦). و عرفها آخر بـ (انه معيار الشيء الرائع الذي يمتاز بالتناسق و التناغم)(م٤-ص١٥). أو هو ذلك الذي لدى الرؤيا يسر كونه موضوعا للتأمل (م١٩- ص٢٧٢). و يعد كل من (سانتيانا و گاريت)الجمالية بأنها استجابة لإثارة مرئية أو شعورية أو مادية تسبب المتعة لنا (م ٤٥-ص٤٢) و عرفها المعماري الايطالي (البرتي)بـ (الانسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة معا في أي موضوع بنسبة و علاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر ، أو تغييره أو إزالته ،اللهم إلا إذا أردنا به سوءا(م ٤٥ -ص٤٢) والتعريف الاجرائي للجمالية هي الإدراك الحسي بالانسجام مابين مكونات العمل الفني الرائع الذي يمتاز بالتناسق و التناغم كونه موضوعا للتأمل .

٢- **التجريب**

ورد أصل كلمة تجريب Experimention في اللغة العربية من الفعل جرَب: تجريبا ، و تجربة المجرب: تجريبيا من اختبرته و امتحنته(م١٠ -ص١٢٧) و ورد في اللغة أيضا بمعنى الاختبار و الامتحان ، و التجربة و الشدة و المحنة . و هوما يعمل أولا بقصد التمرن لتلافي النقص عند الاضطلاع به . و جمعه تجارب(م ٦ -ص ٦٢).

وفي الاصطلاح ورد التجريب بوصفه اختبارا منظما لظاهرة يراد ملاحظتها ملاحظة منهجية (م٦-ص٦٢). و في المعجم الفلسفي يتحدد المفهوم بخبرة يكتسبها الإنسان عمليا و نظريا ، باعتباره بحثا دائما عن تجديد وسائل الاتصال بين الفنان و المتلقي المتذوق للتجربة الجمالية ، و غالبا ما يكون التجريب تحولا في الأسلوب السابق السائد إلى أسلوب اقدر على طرح الخطاب(م ٨- ص٤٥). و عرف أيضا ، بأنه آلية قصدية في تحقيق الافتراض ماديا أو موضوعيا أو الذي يخضع الفن لتجربة أصلية أو مشاعر صادقة في التعبير تمتلئ بالخبرة و الريادة التجريبية و في تنظيم عناصر العمل الفني على أسس جمالية و فكرية و بالتالي تأسيس متحول أسلوبي

على صعيد الحركة الفنية (م ٥٠-ص١١) والتعريف الإجرائي للتجريب ...اختبار منظم و بحث منهجي دائم ، يخضع الفن لتجربة أصلية قادرة على طرح الخطاب بأساليب جمالية و فنية جديدة.

٣- **الفيلم التلفزيوني القصير**

يقصد الباحث بالفيلم التلفزيوني القصير : هو الفيلم المصور بكاميرا فيديو رقمية يتناول موضوعات قصيرة في زمن لا يتعدى الـ (٣٠) دقيقة.

الإطار النظري

أولاً: توطئة جمالية

قد يجد القارئ في كتب فلسفة الفن و الدراسات النقدية ، ورود مصطلح الاستطيقا (Aesthetics) ذات الأصل اليوناني مرادفا لمفهوم الجمال و الجمالية في رؤية الأشياء و إدراك جاذبيتها و موضوعاتها و قيمها ، ولم يعثر الباحثون على المقطع الزمني الذي انبثق منه التفكير في ما هية الجمال و علاقته الحميمة مع الفنون ، لان الجماليات عامة بالإضافة إلى معارفها قد تواجدت عبر طريق تاريخي يمثل آلاف السنين في تاريخ تطور الثقافات المختلفة (م٣٣- ص٣) . و العارفون بتاريخ فلسفة الفن يعلمون إن الجمال عند الإغريق قد اخذ مكانة نبيلة في العقل الفلسفي في تحليل و تفسير الظواهر الكونية و الطبيعية و ما بعد الطبيعة و الخيال : فكان عند (أفلاطون) يتمثل في عالم الله ، عالم الكمال المطلق والمثل و الحقائق الثابتة و قد يتجسد في الأرض أو في عالم الحس المتغير بصورة مادية ، فنرى وجها جميلا او طبيعة جميلة أو زهرة جميلة أو لوحة جميلة ، نفهم رغم اختلاف المواضيع هناك جامع مشترك هو مفهوم الجمال (م٤٤- ص٢٥). فكل ما يتجسد في الأرض ، ما هو إلا محاكاة و تقليد الجمال المطلق للموضوع الذي يحاكيه سواء كان المحاكى طبيعة أو خيال (م٣٠-ص٤٠) . و قد اخذ أرسطو بهذه الآراء الأفلاطونية ، و لكنه افترق في تحديد ماهية هذه المحاكاة من حيث التطبيق (م٣٠-ص ٤٩). لافتا الأنظار إلى إمكانية محاكاة الفعل الإنساني و التعبير الفني من حيث الأخلاق إلى أفاضل و أراذل و أشرار و أخيار و كاشفا النقاب عن النوعيات الجمالية في التراجيديا و الكوميديا (م٣٠-ص٤٠) .و أما (سقراط) فقد أثرى النظرية الجمالية في بعدها الحسي، باعتبار الجمال يرى و يسمع (م٣٣-ص٤). و بما إن الجمال بالمعنى الواسع للجمالية كان وما يزال احد القيم الجوهرية التي يجب أن تنمي في شعور الناس إلى جانب الحقيقة و الخير (م٣٩-ص٢٤٤) ، و بما إن الجمالية في معناها الواسع تعني محبة الجمال ، كما في الفنون ،و ما يستهوينا في العالم المحيط بنا، و إلى مجموعة القيم و الأفكار و العواطف و المعتقدات حول مكانة الفن و الجمال في الحياة (م١٩- ص٢٧٤) فقد ظهرت الجمالية في القرن التاسع عشر في أوربا و أمريكا ، مشيرة إلى شيء جديد تمثل أفكارا يعنيها في الحياة و الفن ، كفكرة معالجة الحياة بروحية الفن و فكرة الفن من اجل الفن (م١٩-ص٢٦٩). أمثال (هيغل) ذو النزعة المثالية و (كروتشه) الذي وصف الجمال بعلم التعبير و المعاني ، و(سانتيانا) الذي جعل الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة و استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة . وقد أقر الفلاسفة بحصول متعة شعورية وجدانية لدى المتأمل في الجميل يمثل اعترافاً ضمنياً بالمنفعة اللذية او منفعة الاستمتاع بوصفها أولى المنافع التي تفضي اليها مباشرة الموضوع الجمالي بالإدراك والتلقي (م٥٦-ص١٥٩) . و (ديوي) الذي جعل من التجريب حركة ديناميكية و خبرة جمالية و مظهرا لحياة كل حضارة . وأما (كانت) فقد أثار الكثير من المشكلات الجمالية في عهده ، مثل مشكلة الحكم الجمالي و مشكلة صلة الشكل بالمضمون في العمل الفني و مشكلة علاقة الفن

بالطبيعة او مشكلة تصنيف الفنون و مشكلة الصلة بين الجميل و الجليل (م ١- ص٩) . هذه الآراء المتنوعة خلقت جدلا واسعاً في المسائل الجمالية أثرت و تأثرت في التيارات الفكرية التي كانت سائدة في القرن العشرين فدخل عدد غير قليل من الشعراء و علماء النفس و الأدباء و المسرحيون و السينمائيون إلى عالم جماليات الفنون وحفزتهم على التجديد الدائم و ابتكار أساليب جديدة و طرق تعبير غير مألوفة و تقليدية في أعمالهم الفنية . و كان (جيروم) دائما يحث على دراسة علم الجمال بطريقة النشاط التجريبي. لأنه الميدان الذي يكسب المرء لأكبر قدر من المعرفة عن الفن و فهم أي شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية (م٢٨-ص٣٦).

إن الجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة ، و هذا يتباين من متذوق لآخر تبعا لوعيه الاجتماعي و الثقافي (م١٢-ص١١) . و انه يكمن في الاستجابة الذاتية للشخص بفعل أثارته بحافز خارجي ، إي إن الإحساس بالجمال يقبع في دواخلنا شيء ما . أو شيء ما خارج أنفسنا، يجعلنا نشعر بهذا الإحساس من الجمال (م٤٥-ص٤١) إنها ملائمة اتصالية بين طرفين . الأول نابع من مدركات و تجارب المتذوق و الثاني من المثيرات الحسية للمنبه الفني الذي يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها و هذان العاملان يشيران إلى إن الجمال يقترن دائما بالفن ، و إن مفهوم الجمال يرافق الشخص الرائي الذي يتطلع إلى العمل الفني (م٤٥-ص٤٠) ، فيتحتم على الفن ان يكون جميلا . بل استطاع الجمال عبر التاريخ إن يرافق الموسيقى و الشعر و الرسم و الهندسة و فن العمارة و المسرح و السينما . و أن يكون السمة المميزة و الدالة لأصالة و حداثة العمل الفني ، و قد يكون سر الأشياء الجميلة يتمظهر في الحرف و الخط و الكلمة أو الصوت و الحجر، أو قد يكون في اللون والإضاءة والتصوير أو قد يكون الجمال مجتمعا في الوحدات المكونة للشكل . أو بالمحتوى الراقد أو المتحرك مع عناصر الشكل وإن هدف الجمالية إنارة العمل الفني دون الاهتمام بفاعله لذا استخدم مصطلح (الجمال الحر) على الشكل الذي لا يدل على إي شيء في حد ذاته و (الجمال المندمج) على الشكل المندمج بكائن ما أو موضوع ما (م٥٥_ص٤٦) و لذلك من الصعب أن يخضع الجمال لمعايير أو قوانين معينة بل يجب إعداده (م١٢-ص٥) . و إن تتعدد قيمه الجمالية و تتنوع أبعاده المثيرة في مرتسمات و ملامح عناصر الشكل الفني أو في الطاقات التعبيرية للموضوعات. وبما إن إدراكنا للعالم الخارجي ناتج من تأويل الإحساسات تأويلا يزودنا بالمعلومات عن طريق الحواس ، و إن الإبصار و السمع أرقى حواس الإنسان ، و إنهما أفضل الوسائل الإدراكية التي نتلقى بهما المعلومات عن عالمنا ، أو نتكيف معه ، و بفضل قدرتهما على التمييز الدقيق ، نستطيع أن نميز مزيجا معقدا من الألوان أو نمطا موسيقيا أو صورا ذهنية أو مرئية ' و قد سميت هاتان الحاستان عند علماء النفس بالحواس العليا أو النبيلة ، لأنها اشد رهافة و حساسية من الحواس الدنيا . و أما مصطلح العالم الخارجي فقد دل على الكيفية الخاصة لتصور العالم و إدراكه والتعامل معه في حقبة تاريخية معينة أو داخل ثقافة معينة أو في مجال معرفي معين (م ٥٧ _ ص٩٦) أو هو الأفق الذي يعيش به الإنسان ويشكل مجال همة واهتمامه وهذا بالضبط الدور الذي يضطلع به العمل الفني من حيث هو كشف وإظهار لحقيقة موجود ما (م٤٩_ص٣٢)

و بما إن الفن السينمائي و التلفزيوني فن الإبصار و السمع ، و إن صانع العمل الفني في هذا الميدان مبدع الحالة البصرية و السمعية . فقد أصبحت الصورة المرئية مركزا للاهتمام التجريبي و حقلا منتجا للجماليات . انعكس ايجابيا على تطور مفاهيمنا للسينما و التلفزيون باعتبارهما الحقل المنعش للتجديد و التطوير و لتعظيم شأن الصورة. و لم تنشأ الصور المتحركة كفن بل نشأت كآلة ، و قد شاءت لها الظروف إن تأخذ مظهر فنون السرد و الوصف من الرواية . و فنون الدراما والملحمة من المسرح و إن تتلمس السبيل بفعل الابتكار و

التجريب إلى إرساء نظرية قصة تروى بالصور (م٣٤-ص٣٧٠) و قد تنبأ (البرت فولتون) بأن آلة التلفزيون ستحل محل آلة السينما في نقل الصور (م٣٤-ص٣٦٩) و من دون شك إن التلفزيون قد سعى في بدايته إلى أن يمارس السينما حسب تعبير (سيرج داني) كما سعت الفوتوغرافيا أن تمارس التشكيل (م ٢٣-ص٣٠٢) ، و أن يشترك مع السينما في سمات استخدام الصور المتحركة ، و إشراك المشاهدين في سرديات تمثيلية ، إلا إن ما يتفرد به التلفزيون بمعنى ما هو إحالته واتكاؤه إلى أشكال و آليات معروفة على نحو مسبق في ثقافتنا و بعض هذا الخاص في التلفزيون ينطبق أكثر ما ينطبق على البث التلفزيوني للبرامج المتسمة بالواقعية (م ١٤-ص ١٧٤-١٧٥) و إن الأسلوب الأجدى للإحساس بتميز التلفزيون جماليا يمكن التوصل إليه من خلال انعكاس إمكانياته كوسيلة الكترونية بصرية لها أمكانية نقل الصور الحية إلى مسافات بعيدة ، و خلق الانطباع بالمشاهدة الفورية و إن رؤية الأشكال المتعددة للنشاط التصويري التلفزيوني تعطي الوسيلة مظهرا دراميا وتعطي الحدث الإنساني الواقعي عبر سلسلة دقيقة و محكمة من اللقطات الفنية المتتابعة التي تصور الأجساد و الوجوه و الأحداث الجارية في بعدها الفني و الجمالي (م٣٦- ص٥) و إن البرامج التي تعرض أحداثا معينة كـ (تلفزيون الواقع) والبرامج الوثائقية و الوثائقية –الدرامية ، فهي تحاول تقديم العالم الحقيقي أو تقديم أحداث وقعت حقا على نحو تمثيلي أو متابعة مجموعة من الناس الحقيقيين في أمكنتهم الحقيقية و في تفاصيل حياتهم الفعلية (م١٤-ص١٧١)، و حتى برامج الحديث التلفزيوني و هو بمنظور ما يمتلك مقومات جماليات العمل الدرامي (الموضوع ، الشخصيات ، الحوار، الصراع، الحركة) (م٢٠- ص٢١) ، و إن اللغة التعبيرية التلفزيونية المنبثقة من الخصوصية التكنولوجية للتلفزيون ، تمتلك عناصر تجسيد فني غنية و متنوعة (المذيع ، النص ، الضوء ، الألوان ، الموسيقى، الديكور) تجعلها قادرة على الدلالة و التعبير و التفاعل الاتصالي(م٢٠-ص٢١) . ومن جماليات الحداثة الالكترونية البصرية للتلفزيون . استعماله نظام خاص به و هو عبارة عن جمع للعلامات البصرية و الشفوية الدالة بوضوح ، مثل صور الأشخاص و الأمكنة ، و تعالج بتقنيات التسجيل و المونتاج الرقمي بين الحقيقي و الفني (م١٤-ص١٧٨) و في الغالب تكون العلامات البصرية التي تسجلها الكاميرا (صور و بيانات) و الشفوية (كلام و موسيقى و مؤثرات) و هي غالبا ايقونية و دالة ، تظهر ما سجلته الكاميرا و تحمل تضمينات و إيحاءات تتيح للمشاهد معاني هي أكثر من تلك التي تتأثر من مجرد الرؤية أو الاستماع لشيء ، لشخص او مكان (م١٤-ص٢٠٤) و هذه العلامات البصرية و الشفوية تعمل كمؤشرات مفيدة تمكننا من الإمساك بفكرة إن القيم البصرية هي في الأعم الأغلب الحامل الرئيسي للفكرة و الأساس الذي تبنى عليه أو تنطلق منه الأشكال التعبيرية – الجمالية (م٢٠-ص٢٣).

ثانياً : فلسفة التجريب

التجريب موضوع خصب و حيوي ، نشأ مدفوعا برغبة الإنسان في اكتشاف قوانين الكون و العالم الذي يعيش فيه ، متأثرا و مؤثرا فيه. ولم يقتصر المصطلح اشتغالا على فنون الرسم و العمارة و المسرح و الموسيقى ، بل اشتغل التجريب في كل تفرعات الإبداع ، سواء كانت علمية أم إنسانية ، فلا فرق بين علم الفيزياء و الطب والكيمياء أو الشعر والرواية و السينما . بل للتجريب متسعات غير مقننة بدساتير عمل أو قوانين وضعية ، و إنما هي كونية تتسع معه و تنتهي عند فناءه (م٤٧ – ص ٧) . و مهما كانت نتائج التجريب مذهلة و مدهشة ونافعة فهي غير مقدسة ، بل ان النتائج قد تكون احتمالية و ليست بقطعية ، وقد نؤمن بها اليوم و نثبت صحتها،

وبتعاقب الأزمان و الأجيال قد يبطل الاعتقاد بصحة النتائج. وهذا يدل إلى إن حاجة الإنسان الملحة لإدراك العالم من حوله و رغبته في استكناه أسواره ، هي حاجة إلى الفهم و حسن التصور و إلى التغيير و إعادة بناء العالم رغبة منه إلى إيجاد المعنى (م ٥٨ – ص٢١).

ففي أواسط القرن التاسع عشر و خلال فترة قصيرة نسبيا ظهر بالتعاقب الانطباعيون و النقطيون و التكعيبيون، و غيرهم مجموعات مختلفة من الفنانين ، كل منها تحاول أن تجد نظيرا مماثلا لتحقيق الإيصال مع العالم الذي يدركونه من حولهم و كل مجموعة رأت إن من الضروري بناء مفردات بصرية و قواعدية خاصة بها تختلف عن تلك المفردات السائدة آنذاك (م٤٥ –ص٥٩). و إن الذي كان سائدا (نظرية المحاكاة) في الفنون و التي تؤكد على العلاقة بين الفن و بين التجربة الإنسانية خارج الفن ، فإما أن يكون الفن مرآة مباشرة للحياة و أما أن ينهل من الحياة ويحاول إيضاحها (م٢٨ –ص ٢٢٧) . و أما ذوو النزعة التجريبية فيروا إن الفن منفصل تماما عن الأفعال و الموضوعات التي تتألف منها التجربة الإنسانية ، و إن الفن إذا شاء أن يكون فنا فينبغي ان يكون مستقلا مكتفيا بذاته (م ٢٨-ص٢٢٧) . و هذا هو جوهر (النظرية الشكلانية)، و هي من أهم تجليات الفن الحديث ، الذي أنتجه عصر الحداثة و الثورة الصناعية و التي أفرزت بدورها مفاهيم عديدة معبرة عن النزعة الجمالية و منها : (م٥٢- ص٥٨) .

١- ان ما يكون جوهريا في الفن و ينبغي أن نتوجه إليه في إدراكنا ليكون إدراكا جماليا و نقيا ،هو الشكل الفني الذي يمثل في مجمل العلاقات المكانية و الزمانية الكائنة بين أجزاء العمل الفني ، كالعلاقات بين الخطوط و الألوان في اللوحة ، واللغة و الأسلوب و الصور في العمل الشعري و الحبكة الدرامية وتطور البناء الدرامي في المسرحية، وسياق الأصوات الذي يعبر بذاته عن جمالياته في العمل الموسيقي.
٢- إن الإدراك الجمالي هو شعور او انفعال خالص ينصب على الشكل الفني ، بحيث ينأى بنا عن الواقع ويحررنا من الحياة .
٣- إن الفن(كل ذي دلالة و الصورة ذات الدلالة و الصورة المعبرة بذاتها) فكل معبر بذاته و من ثم ينبغي للمتذوق ان لا يبحث عن معنى العمل الفني خارج إطار تعبيره الجمالي.

فقد رأى بعض النقاد والدارسين ان وراء الشكل عالما لا بد من رؤيته و إخراجه و الاهتمام به على قاعدة أن الفن للفن ، فتعصبوا للشكل حسب تعبير (علي جواد الطاهر) فرأوه كل شيء و عدوا المضمون تابعا له و يحمل دعاة الشكل اسما خاصا فهم (شكليون او صوريون) ولهم سلطان خاص و جمعيات و مؤلفات ومريدون ، وآخرون يرون عالما من الأفكار و العواطف يسمى بـ(المضمون ، المحتوى ، الموضوع) و يدعون إلى الاتحاد بين الشكل والمضمون على قاعدة إن الفن للحياة ، و يرى آخرون ان الشكل والمضمون واحد لا يتجزأ ، ولا موجب للتقسيم ، كما سارت عليه الدراسات الأسلوبية موحدة في المصطلح شكله و مضمونه (م٧ – ص ٣٠٨-٣٠٩) فلا يوجد شكل بلا محتوى ، و لا محتوى بلا شكل ، كما ان الحقيقة في نظرية المعرفة تصرح بأنه لا يوجد ذات بلا موضوع ، و لا موضوع من دون ذات ، فانا أفكر في شيء و الشيء موضوع للتفكير ، فكل شعور هو شعور بشيء ، و كل فكر له مفكر فيه . فالذات ترى فيها العالم من خلالها و يصبح العالم مرئيا من خلال الذات والعالم يحدد رؤية الذات و الذات تحدد منظور العالم فلا توجد رؤية بلا مرئي ، و لا مرئي بلا رؤية ، و كلاهما جزء من تطور التاريخ (م ٥٢-ص ٨). و لقد تمخضت عن هذه النزعة الجمالية و الفلسفية في الفن الحديث تيارات و حركات فكرية طليعية ، تسيدت عصر الحداثة و ما بعد الحداثة . و خلقت جدلية تفاعلية دينامية بين كل الفنون مهما اختلفت وسائطها التعبيرية ، و مهما اختلفت الاجتهادات النظرية و الفلسفية في إيجاد تصنيفات متباينة للفنون.

(م ١٥ –ص ٢٣) و لدى تقييم عام للفنون الجميلة في فترة نشوء الحركات الطليعية ، لا يمكن تفادي الاستنتاج بأن تلك الفترة كانت مرحلة تجريبية ، و التي كان لها قوانينها المقبولة لدى الرأي العام ، و قد تعرضت كلا و بشكل عنيف للتشكيك ، و أخضعت لأهداف و أساليب جديدة (م١٣ – ص٥). و حتى يكون الفنان طليعيا عليه ان يخرج خروجا فعليا و حقيقيا عن المألوف ليكون في الطليعة (م ٣- ص ٧) وهذا المنطق أساسه التمرد على ما هو موجود ، والبحث عن موقع في خضم الوجود (م ٥٨ – ص٢١) و أساسه أيضا النشاط التجريبي الذي يعتمد على كسر القواعد المتوارثة ، أو تجاوز التقاليد في محاولة عن اكتشاف وسائل جديدة للتعبير بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج (م٥٠ – ص٧) . و عادة يتمظهر الوعي التجريبي في التجربة المنظمة علميا ، بدلا من المبادئ النظرية المسلم بها (م ٩ –ص١). و ان المشتغل في هذا الحقل يمر بحالة من اللا استقرار و اللا ثبات ، و العمل باستمرار على اكتشاف عناصر جمالية تضيف لمسات متقنة و تتفرع عنها صور واضحة ، هي الأخرى لا تستقر على سطح الكمال ، و تبقى متأرجحة لحين زجها مرة أخرى في صراع الصيرورة ، لتتخذ إشكالا تتسامى جماليا و فنيا تاركا عدة قواعد و ارتكازات تصلح و تتيح للآخرين للتأسيس عليها و ربما تصبح منهجا ثابتا (م٤٧-ص ٧) .

ويعتقد (جون ديوي) ان لفلسفة التجريب بعدين الأول يسميها بالتجربة القبلية و هي التجربة المتأتية من التفاعل بين الفرد و البيئة المحيطة ، و تكتسب أما بطريقة إرادية أو طريقة لا إرادية ، و تخزن في ذاكرة الفرد و تتحول إلى أفكار و تجارب سابقة ، و ثانيا يسميها بالتجربة البعدية و هي التجربة التي تحقق في ذهنية الفنان (صورة ذهنية) قبل ظهورها و تساعد في إكمالها لتجربة القبلية ، و غالبا ما تكون هذه التجربة فردية كما يراها (ديوي) ، و إن لها بدايتها الخاصة و تسمى بـــ(عملية المخاض) و نهايتها الخاصية تركيبة العمل الفني(م٢٤_ص ٦٤) و بما إن العمل الفني بطبيعته موضوع فردي فإنه يظل على الدوام مرتبطا بصاحبه و بالأصل الذي نشأ منه ارتباطا عضويا بحيث لا يفهم احدهما فهما تاما بدون الآخر (م٢٧_ص٤٦). وليس العمل الفني إلا إبداعا يمثل أداة الإنسان لفهم العالم و رؤية الواقع ، لان كل فعل بشري إنما ينطوي حتما على عملية إضفاء للمعنى على ما كان في الأصل خلوا من كل معنى (م٥٨ – ص٢٣) و إن الإبداع الفني ليس ذاتيا فقط ، و ليس تعبيرا عن صيحات انفعالية عن ذاتية الفنان ، بل رؤية تعكس بناء حضاريا برمته بل هو أشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه كائن رامز للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية (م٥٨-ص٢٤). لان الطبيعة الإنسانية مرنة وظيفيا و ان الحقيقة يمكن معرفتها من نتائجها التجريبية ، عندما توضع في موقف عملي فعلي، و أن التفاعل بين الفرد و ما يحيط به من أشياء قادرة على صنع الحقيقة و لذلك تشدد الفلسفة البراغماتية و الذي ينتسب لهم (جون ديوي) على مبدأ التجريب و أتباع طريقة المحاولة و الخطأ عن طريق عمل الأشياء و ممارستها (م٣٢ – ص ٤٢) . فالشاعر و القاص و الكاتب و المخرج و الرسام يشتركون جميعا في إنهم يمرون بتجارب فنية و في إنهم يبدعون أعمالا فنية و قد يكون لاختلاف الشكل و الأداة المستخدمة في انجازه اثر في طريقة كل منهم في الإبداع خاصة (م١٥ – ص ٢٥). و نتيجة للجدل الحاصل بين الثقافات و الفنون و الحضارات حدثت تطورات كبيرة في الفنون و أثرت جماليا في الأشكال الفنية مثلما تأثر (دوس بادوس) سينمائيا بـ(ازنشتين) وأسلوب (فيرتوف) بالكاميرا – عين في روايته ، و تأثر (كريفيت) من الإمكانات المميزة لتشارلز ديكنز ، و تأثر ازنشتين بمسرح (كابوكي) و شعر (هايكو) و التي قادته ظاهريا إلى فهمه للمونتاج (م ١٥ – ص٢٤).

وتشير الدراسات النقدية و البحوث الأكاديمية إلى إن القوانين التي شرعها أرسطو في الدراما في القرن الرابع قبل الميلاد ، واجهت الكثير من التحولات الأسلوبية في تجريب الأشكال و اللعب في بنية الفعل و

الشخصيات و الزمان و المكان ، حتى عدت تلك التجارب في صيرورتها و ديمومتها مذاهب و مدارس لها فلسفتها الجمالية و الفنية ، و قواعدها الضامنة لوجودها فتكرس مصطلح التجريب في المسرح و الذي يعني (المسرحيات التي تختلف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة) (م ٤٠- ص٩) فهو بالنسبة إلى (ستانيسلافسكي) يعني أهمية الممثل ، في حين اعتقد (كريج) ان الممثل يمكن الاستغناء عنه تقريبا ، إذا ركز في إمكانيات السينوغرافيا على المسرح ، و ركز كل من (مايرهولد) و (راينهارت) في أهمية المخرج في حين ركز (آ بيا) في استخدام الضوء ، و أما (بريشت) فقد عني شأنه شأن معلمه (بيسكاتو) باستكشاف طبيعة المسرح التعليمية (م٣ – ص٧). وفي نهاية القرن التاسع عشر اشتغل مصطلح التجريب في الفنون التشكيلية عندما أسس (اديجا ديجا و مانيه و مونيه) الحركة الانطباعية على أساس التحرر من طرق التصوير القديمة و استعمال أساليب جديدة (م ٥١ – ص١٦٨) و الاهتمام بالتأثيرات البصرية للأشياء و بالإضاءة و استخدام الألوان في تصويرهم (م٤٢-ص١٠٦) و مع مطلع القرن العشرين ولد الفن التجريدي في الرسم و النحت منتجا أشكالا لا تحتوي على صور العالم الخارجي و لكن يعبر عنها و على المتلقي أن يلم بدلالات ما يعبر عنه عبر ردود أفعاله (م٥٥ –ص٤٤) و بسرعة انتقل مصطلح التجريب إلى الأدب على يد (اميل زولا) الذي تأثر بنظرية (دارون) فاستعمله تحت اسم (الرواية العلمية) داعيا إلى التحرر من النظريات الكلاسيكية و الرومانسية (م٥١-ص١٦٨) . و أما جيمس جويس فيصفه الناقد (والتر الن) واحدا من أعظم الروائيين المبدعين الذين خلقوا شكلا فنيا في عصرنا ، يمكن مقارنته باليوت في الشعر و بيكاسو في الرسم و سترامنتسكي في الموسيقى ، و ان منهج النظرية الجمالية في إبداعاته تركزت في الجانب السايكلوجي للكشف عن أبعاد العوالم الداخلية للشخصيات من خلال ربط الوعي و اللا وعي في العقل الإنساني و التجربة (م ٦٠- ص١٦١). و منذ ظهور رواية (يولسيس) تعج الساحة الأدبية بالعشرات من الروايات ذات الاتجاهات العبثية واللا معقولية و الحداثوية كما ينسب لها، روايات مفعمة بالتعاسة و صارخة و مدمرة و مأساوية إلى درجة التمزق ، تعتمد دفعات متناوبة من التوهج تخبو تارة و تتألق تارة أخرى ، دونما نظام او ضابط أو تهيئة او تمهيد كما هو في عالم فاوست و فرجينا وولف و فوكنر . اضافة الى ذلك ركز التجريب على صيغ السرد و نماذجه و قضية العلاقة بين البنى القصصية و بنى الإشكال الأخرى من كتابات النثرية ، مثل كتابة التاريخ و السيرة الذاتية والتحقيق الصحفي و الاعترافات ، معتبرة الرواية حالة أنموذج للتنظيم الواعي للتجربة (م٤٨-ص٥٣).

ثالثاً : الخصائص التجريبية في الفيلم القصير

كلما تستدعي الضرورة إلى قراءة الفيلم القصير، قراءة فنية و جمالية يتحتم علينا العودة إلى المناشئ التجريبية والأصول التاريخية. وما يهمنا في التقصي، هو الكشف عن الخصائص التي ميزت هذا النوع الفيلمي على مستوى التجريب، وتطور الأساليب والاتجاهات السردية .لاعتبارات بالغة الأهمية ، منها أن الفيلم القصير في شكله ومضمونه قابل للتكيف مع طيف واسع من الأهداف الجمالية ، وأنه يعالج لحظة مثلما تفعل الصورة الفوتوغرافية ،ويعالج حالة عاطفية ومزاجية مثلما تفعل القصيدة او ملحوظة تأملية عميقة كما تفعل القصة القصيرة ، والاعتبار الآخر مرونة الشكل ، فيمكن اختيار فيلم قياس (١٦ملم) ا وفديو او أي فورمات رقمية ، فكلها تستخدم في صناعة الفيلم القصير لقلة التكاليف واستغنائه إلى (نجوم) نظراً لطبيعته غير التجارية (م٣٥-ص٢٠٧).

ففي فرنسا و مع نهاية عام ١٨٩٥ عرض الإخوة لوميير مجموعة من الأفلام القصيرة، لا يتجاوز طول كل منها (١٥) متراً ، عبارة عن لقطة واحدة طويلة لأحداث اعتيادية ومواضيع واقعية ذات صبغة وثائقية، أطلق

عليها مصطلح الفيلم الوثائقي، ذات الخاصية الواقعية في رصد الأحداث عند وقوعها، دون اللجوء الى التمثيل او إجراء تعديل او تدخل في مجرى الأحداث او إعادة البناء والتكوين (م ٤٢ - ص ١٢) . وبما إن طول الشريط الفيلمي داخل الكاميرا لم يزد في ذلك الوقت عن دقيقتين او ثلاث، فلم يكن هناك تقديم قصة او توليف للفيلم (م ١١ - ص ١٧٣) . الا ان فيلم (رش البستاني) كان مشهداً حكائياً سبق التفكير في سرده، مما يدل على تطور الذهنية الفنية و الدرامية للإخوة لوميير في معالجة المواضيع القصصية لتعطي تأثيراً يقوم على فعل يدعو إلى إثارة الضحك والاستغراب وبأسلوب متواضع في الفكرة (م ٤٦ - ص ٤١)، اما (جورج ميليه) فقد استطاع أن يدخل في أفلامه القصيرة أجواء خيالية وسحرية، وقصصا تعتمد على التمثيل، كما صنع أفلاما أكثر طولاً وزمناً، ففيلم (مسألة دريفوس) يتكون من (١٣) مشهداً و طول كل مشهد (١٩،٥) متراً، استغرق عرضه (١٥) دقيقة (م ٣٤ - ص ٥١) ، وقدر (جورج سادول) أفلام (ميليه) ما بين (٦٠٠-٨٠٠) فيلم قصير، تنوعت بين الوثائقية التاريخية و القصص الفنتازية المتعلقة بالجن و الشياطين والخيال العلمي (م ١٦ - ص ١٨) ،. وكانت هذه الأفلام حافزاً للعاملين في صناعة السينما وفي إنتاج أفلام قصصية أطول، وان تجارب (ميليه) أحرزت تحولاً و تطوراً ملحوظاً لم يكن مألوفاً في طريقة السرد الفيلمي، كما استطاع سرد قصص من عده أجزاء، وانشأ تسلسلاً منطقياً بين اللقطات المنفصلة (م ٢٥ - ص ١٨) وان يطور الفن السينمائي في بنيته الدرامية ويقودها إلى أسس لترتيب اللقطات في هيكل الفيلم بناءً على تطور الحدث و تسلسله (م ٤٦ - ص ٤٢). وبهذه المفاهيم الفنية و الدرامية تأثر الأمريكي (بورتر) بأفلام (ميليه) في ترتيب وسرد الحكايات الفيلمية، فدرسها و تفحصها و ركز اهتمامه في تنظيم المشاهد و مونتاجها باستخدام التضادات والانتقالات (م ٣٧ - ص ٤٧) . فأخرج فيلم (رجل مطافئ أمريكي) اعتبره النقاد الخطوة الأولى نحو مبدأ تركيب الفيلم (م ٢٧ - ص ٨٠)، ثم اخرج فيلم (سرقة القطار الكبرى) ثمان دقائق، صنفه النقاد بأول فيلم حقيقي جاء على الطريقة الصحيحة، محققاً بذلك تقدماً مذهلاً في التكنيك السردي والمشاهد المتضاربة، وفتح الباب امام أسلوب سينمائي غير مرتبط بأسلوب وتقاليد المسرح، كاشفاً وظيفة المونتاج وقوة تأثير رواية قصة على الشاشة (م ٣٤ - ص ٨٠)، والانطلاقة السينمائية الأخرى التي أثبتت فاعليتها التجريبية الفائقة، والتي سجلت انتقالات متصاعدة في التاريخ السينمائي تجسد في ظاهرة (كريفيت) الذي اعتبره السينمائيون الرائد في صنع التطور الحقيقي لفن السينما، فلقب بأبي التكنيك وأبي الفيلم (م ١٧ - ص ١٨٨) أو صاحب الذهنية المؤسسة في السينما (م ٥٣ - ص ٦٤) . فقد عمد إلى زيادة المشاهد في الفيلم، واستمد مواضيعها من المصادر الأدبية التي كان مغرماً بها وخاصة روايات (تشارلز ديكنز)، وكان يرى إن القيم القصصية ما كان لها ان تتحول إلى السينما دون معالجات واختلافات مع المكان المعد للتصوير ومع وضعية الكاميرا (م ٥٣ - ص ٦٠) فحاول أن يرفع مستوى المضمون الفكري للأفلام القصيرة إذ ذاك، والذي لا يستغرق عرض الفيلم الواحد منها سوى عشرة الى خمس عشرة دقيقة على اقل تقدير (م ٥ - ص ٤٩). وفي عام ١٩١٥ اخرج (كريفيت) فيلم (مولدامه - ١٥٠ دقيقة) و هو أول فيلم طويل، وصفه (ميتري) بالتحفة البدائية ، ولكن أصيلة لسينما بوصفها فناً (م ٤١ - ص ١٩) .

السينما في جوهرها (آلة وفن وتجارة) ظاهرة عالمية، نمت وتطورت أيضا خارج فرنسا وأمريكا، بين الفترة الممتدة ما بعد الحرب العالمية الأولى وحتى عام ١٩٢٥ حيث انطلقت في هذه الفترة قوى سينمائية جديدة ومدهشة، يقف المرء مذهولاً أمام الأنماط الإبداعية الخالصة في الأساليب والاتجاهات (م٣٧– ص٨٤) ففي فترة العشرينات سيطرت مدرستان على التطور الفني والجمالي للسينما الأولى في ألمانيا والثانية في الاتحاد السوفيتي (سابقاً)، وبعد الحرب العالمية الثانية ظهر الفيلم الروائي الانكليزي ذو الأسلوب التسجيلي والمدرسة الايطالية

الجديدة، والفيلم الياباني الذي جمع بين القديم والأفكار العصرية (م ٤٣ - ص ٥٧) . و كان الفيلم القصير في ألمانيا مدرسة و حقل تجارب للفيلم الروائي الطويل، شأنه في ذلك شأن الأفلام القصيرة الأخرى في كل أنحاء العالم (م ٦١ - ص ١١٠) . فقد تبنت الحركة التعبيرية في ألمانيا أسلوبا جديداً في المعالجة السينمائية وذلك في التركيز على المواضيع الذاتية التي تتحكم فيها الحالات النفسية والخيال والتصور، مع تبسيط في الحبكة الدرامية والتقليل من حركة الفعل في البنية السردية ، استجابة إلى تقنيات تداخل الأزمنة والأحداث المتقطعة او تضمين أحداث عرضية ، عبارة عن مشاهد ولوحات صورية، يعتبر كل منها قائم بذاته (م ٢٩ - ص ٤١٩) و الموجه الجديدة في فرنسا، تبنت الأسلوب الانطباعي في أفلامها الشاعرية والاهتمام بالسطح الفني في التجريب، وفي فضاءات الصورة الدالة وجدانيا ،مع غياب التسلسل الزمني المنطقي لمتواليات الحدث في بنية الفيلم (م ٢١ - ص ٧٤)، إن هذه الموجة الجديدة تريد لكل شي أن يكون لغة تعبيرية ، فلا غرابة ان تكون كثيرٍ من الأفلام غير واضحة كلياً او جزئياً بالنسبة لبعض الجمهور ، بسبب دقة أحداثها وغرابة موضوعاتها أو بسبب افتراض خاطئ ينسب إلى المشاهد معرفة مسبقة بهذه الأحداث والموضوعات (م ٥٩ - ص ٣٧) ، لان طبيعة السرد التجريبي يسير في نظام لا خطي على النقيض من النموذج الخطي المتمثل بتتابع شكل تقليدي ومنطقي من مقطع في الزمن إلى المقطع المجاور له أو من أطار تتبع مسار الشخصية (م ٣٥ _ ص٢٨٠). قد اعتبر (ارنهايم) أساليب واتجاهات الموجة الجديدة بالذروة في تاريخ السينما (م ٢١ - ص ٤٠) .

وغالباً ما يستخدم مصطلح السينما التجريبية او الطليعية في النقد المعاصر لوصف أي فيلم يتناول تقنيات جديدة و مبتكرة ، ويعبر عن أفكاره ويعالجها بأساليب لم يتطرق إليها احد من قبل (م ٤٢ - ص ٢٦)كالرغبة في تفادي السر التقليدي ذي العلاقة القوية بالشخصية أو الحبكة أو الحل او تتحاشى كل تلك العناصر على ان يكون للشكل والأسلوب قدرة وأهمية على تجسيد جوهر السرد التجريبي أكثر من المضمون (م٣٥_ ص٢٧٩). واغلب هذه الأفلام التجريبية وقتها اقل من نصف ساعة في الطول، واغلبها صور بقياس (١٦) ملم و قليل من صانعي الأفلام تحول الى سوبر (٨)ملم لكي يقلل من النفقات (م ١٧ - ص ٤٩٦) وأيضا يستخدم فيلم قياس (١٦) ملم في النتاجات التلفزيونية، مع الاحتفاظ بنفس المستويات العالية لنوعية الصورة ولسهولة نقلها وفلم قياس (٨ ملم) استخدم بشكل احترافي ذي الميزانية المنخفضة في إنتاج الأفلام القصيرة ومواد الجريدة السينمائية (م ٢٢ - ص ٦٠). وإضافة التقنيات الرقمية للفيديو سمات وخصائص وإمكانات هائلة للتعبير عن السرد التجريبي لأنه يتيح للعناصر التجريبية والإنتاجية التي كانت عالية التكاليف ان تكون مرنة وبسيطة وغير مكلفة في التسجيل وفي تجريب المشاهد (البروفات) (م٣٥- ص٢٧٩) . وأما مستويات التجريب في الأفلام القصيرة فتشمل الإعداد، والتجسيد المرئي في مختلف الأشكال، وعلاقة هذه الأشكال ببعضها البعض، وما ينتج عن هذه العلاقات من تأثيرات. (م ٣٨ - ص٦٧) واتجاهات هذه الأفلام تعترض على أسلوب الحكاية السردية في الفيلم و تجعل منه تجربة بصرية وإيقاعات خالصة، اعتماداً على الحيل التكنيكية والتوليف الفعال وحركة الكاميرا . (م ٤٢ - ص ٣٨) ولعل معظمها باستثناء القلة لا نصوص لها عموماً والأبنية السردية التقليدية نادرة أو نادراً ما تروي قصة فهي لا تحتوي على حبكة وبعضها لا يحتوي على شخصية ولكنها تميل إلى سبراغوار فكرة أو عاطفة أو خبرة بأسلوب غير مخطط (م ١٧ - ص ٥٠٠) ففي الأفلام التجريبية عموماً تظهر شخصية المخرج كصانع للعرض في تأسيس وتأويل النصوص الكلاسيكية شكلاً ومضموناً وبعيداً من هيمنة المؤلف (م ٥٤ - ص ٤). وقسم بعض مؤرخي السينما حركة التجريب في الأفلام القصيرة إلى ثلاث مراحل . (م ١٧ - ص ٥٠٣)

١- فترة الدادائية والسريالية (١٩٢٠ – ١٩٣٠) ومركزها برلين وباريس .
٢- الفترة الشاعرية (١٩٤٠- ١٩٥٤) ومركزها الولايات المتحدة وانكلترا .
٣- الفترة السرية وتبدأ من عام ١٩٥٤و لغاية وقتنا الحاضر و مركزها بالدرجة الأولى أمريكا .

و قد أجمل الباحث (هشام جمال) التيارات والمدارس التجريبية في العالم إلى (التعبيرية ألمانية ١٩١٨-١٩٢٦ ، الواقعية الشعرية الفرنسية ١٩٢٢-١٩٥٧ ، الواقعية الجديدة الايطالية ١٩٤٤-١٩٥١ ، المدرسة البولندية ١٩٥٥-١٩٦٣، الموجة الجديدة الفرنسية ١٩٥٨-١٩٦٥ ، السينما الجديدة في البرازيل ١٩٦٢-١٩٧٢ ، مدرسة ربيع براغ ١٩٦٢-١٩٦٨، سينما كوبك الحرة ١٩٦٣-١٩٨٠، جماعة الخمسة سويسرا ١٩٦٨-١٩٨٠، مدرسة بودابست١٩٦٩-١٩٨٥واخيراً مدرسة الدوغما _الدانمرك ١٩٩٥-) (م ١٨- ص٢٤٦) . وتتصف هذه الأفلام بالأجواء القاتمة والكآبة ، وغرائبية السرد ، والتعبير عن قلق ما ، والإحساس الشاعري بالإحباط العاطفي ، والمعاناة المتوقعة والتتوق إلى التطهير ،وإحساسا بعدم الانسجام مع الحياة العادية ، والميل إلى أحداث غير متفائلة في مناطق منعزلة (م ١٨ ص٢٤٦) و عموماً إن الأفلام التجريبية هي انعكاس أمين لمجتمع في مرحلة انتقالية تهدده الأزمات ، وتقلقه الحروب ، وإنها تعبر عن توترات أصحابها وشعورهم بالتوعك والمضض في قلب المجتمع (م٤٠_ص ٣١٤). واعتبر نقاد السينما فيلم (كلب أندلسي) الذي شارك فيه (بونويل وسلفادوردالي) أهم الأفلام التجريبية القصيرة في تاريخ السينما ، لقولهم (ليس هناك فلم قصير آخر لا يزال ينجح في صدمة المتفرج وتشويشه مثل فيلم كلب أندلسي) . (م ٣٥ - ص ١٦) .

فالسينما المستقبلية، والشاعرية، والخالصة، والمستقلة، وسينما - عين، وسينما تحت الأرض، والسرية، والسينما الحرة والمباشرة، كلها سينما طليعية - تجريبية، اشتغلت ونمت وتطورت في ورش ومختبرات الفيلم القصير في باريس ولندن وموسكو وبرلين ونيويورك ، لرسم جماليات فن الصورة المتحركة.و إن الخطابات تتبادل عناصر التأثير والتأثر بين بعضها البعض، مهما تباعدت منطلقاتها الفكرية و تناقضت آلياتها التعبيرية والأسلوبية ومهما اختلف نسقها السردي فأنها تتبادل الخطابات من خلال استعاره العناصر التي تساعدها على إعادة تكييف بيئتها و تنشيط خصائصها وتجديد منطلقاتها (م ٢ - ص٥) وان خطاب الفيلم القصير استعار الكثير من الخصائص الدالة في ترسيم سماته الفنية والجمالية، ساهمت فيه بنى مجاورة تنتسب إلى المسرح و الأدب والرسم والموسيقى والنحت والخيال والواقع، و بنى أخرى تنتسب إلى سجلات آلة التصوير والمونتاج والعرض والصوت وفن الكرافك، وواكبت هاتان البنيتان معاً، وساهمتا في إنضاج لغة المرئيات و المسموعات للفيلم القصير، حتى عُد إحدى النتائج المباشرة للحداثة وما بعد الحداثة. ولا غرابه في أن تكون الأفلام القصيرة للإخوة لوميير و جورج ميليه قد ألهمت المنظرين في صياغة أبنية النظرية الواقعية والانطباعية في السينما، وان التجريب قد حفز السينمائيين في توليد وسيط تعبيري فريد من نوعه، أرسى دعائم الاتجاهات والأساليب الجمالية والفنية في الإخراج والمونتاج والتصوير والإعداد، واستمر إنتاج الأفلام القصيرة وتوسعت جغرافية الإنتاجية من أمريكا وأوربا وروسيا إلى الصين واليابان وكوبا و العراق ومصر والخليج العربي .

إجراءات البحث

منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي أسلوبا علميا في هذا البحث كونه يمثل أفضل المناهج في تحليل الإعمال فيصفها وصفا دقيقاً ويعبر عنها كمياً وكيفياً وصولاً إلى استنتاجات وتعميمات تساعد في تطوير المجال الذي ندرسه .

عينة البحث تم اختيار وتحديد عينة البحث وفق الخطوات الآتية :

١- المسح الاستطلاعي لمجتمع البحث والذي اشتمل على عدد كبير من الأفلام القصيرة والمعروضة على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنيت)

٢- تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية . ممثلة عن المجتمع الأصلي من حيث صلاحيتها للتحليل وتنوع المصادر الإنتاجية العالمية واستخدام التقنيات الرقمية في الإخراج من اجل إبراز الخصائص الجمالية للتجريب والية اشتغالها في الفيلم التلفزيوني القصير .

أداة التحليل استخلص الباحث المؤثرات في الإطار النظري وهي :

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة .

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى . لغرائبية السرد والأجواء

٣- الاعتماد على الحيل التكنيكية والتوليف الفعال وحركة الكاميرا

استعان الباحث بخبراء تقنيات فن المونتاج الرقمي والكرافك في تحليل العينة وهما

١- السيد ميثم هاشم مصمم كرافيك ومونتير في قناة الفرات وكربلاء الفضائية

٢- السيد أزهر الحكيم مصمم كرافيك ومونتير في قناة آفاق والوحدة وكربلاء الفضائية

تحليل العينات

أنموذج رقم (١)

اسم الفيلم : sinead ،زمن العرض :٤،٣٢دق ، جهة الإنتاج :withen temptation ، البلد: هولندا ، سنة الإنتاج : ٢٠١١ المخرج : Joeri Holsheimer

قصة الفيلم تدور حول امرأة مدمنة على المخدرات . وزوج يريد مساعدتها للخلاص من الإدمان والتفرغ في تربية ابنتهما (سوزي) فيتشاجران أمام ابنتهما وترتفع أصواتهما فيطلب الزوج من زوجته مغادرة المنزل فتشهر علية المسدس فيندفع الزوج مسرعاً نحوها فتطلق عيله النار وتصيبه في عضده ويتقدم الزوج حاضناً زوجته ، فتطلق رصاصتان وتخرجان من ظهره فيسقط الزوج ميتاً ثم يسقط المسدس من يد زوجته أرضا.

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة.

ففي المشهد الأول يعرض الفيلم في زمن قدرة (١،١١) دقيقة وبأسلوب صوري مبتكر عملية إعادة كيفية قتل المرأة لزوجها إمام ابنتهما في صالة البيت وذلك باستخدام عكس حركة الفيلم وبتقنية(reverse) وتقنية الحركة البطيئة (slow motion) للمشهد بأكلمة . ففي اللقطة الأولى يرتفع المسدس من الأرض لتمسكه

يده المرأة، ثم نهوض الزوج الميت من الأرض واحتضانه للزوجة والدماء السائلة تعود إلى فمه . ثم رجوع عكسي- لرصاصتين من فضاء الصالة مع قطرات متناثرة من الدماء إلى ظهر الرجل فيلتئم الجرح وكأنة لم يصب بطلق ناري . ومن ثم صوت دوي ا لرصاص من المسدس ، ثم رجوع الزوج عكسياً إلى باب الصالة لتعود الرصاصة الأولى رجوعا عكسياً إلى عضد الزوج ومن ثمة تسبح في فضاء الغرفة حتى تستقر في فوهة المسدس مع رجوع اللهب الناري للمسدس وفي المشهد الثاني يعرض الفيلم الأسباب التي أدت إلى عملية القتل في المشهد الأول

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى لغرائبية السرد والأجواء .

في المشهد الثالث (الأخير) لم تتوضح معالم السرد رغم جماليات الأجواء وحركة الاشياء وحركات الكاميرا فيها . وتبدأ التفاضل من داخل صالة الموتى في إحدى المستشفيات تفتح أبواب الصالة فتدخل عجوز جالسة على عربة المعوقين باتجاه جثة مستلقية على سرير ومغطاة بكفن، العجوز تمد يدها وتمسك إطراف الجثة بقوة فترجف الجثة و تهتز بشكل عنيف في مكانها مما أدى إلى تحرك عنيف أيضا لأسرة الموتى الفارغة في الصالة والى تصادمها مع بعضها البعض في وسط الصالة وبالجدران، وبعد لحظة السكون في المكان تختفي العجوز فتجلس الجثة (الزوجة) ويزاح عنها الكفن وتنظر إلى الكاميرا ثم تخرج شبة عارية من صالة الموتى باتجاه الباب والممرات وينتهي الفيلم .ان عدم وضوح هذا المشهد يثير تساؤلات المتلقي ويطرح التساؤل المشروع ، من هي العجوز ؟وما هي رمزيتها في هذا المشهد؟ والى أين ذهبت الزوجة شبة العارية خارج صالة الموتى ؟ إن هذا المشهد يجعل الرائي يفكر كثيراً لاستنباط المعنى أو ظلال المعنى على اقل تقدير، ومدى ترابطه مع مشاهد الفيلم

٣- الاعتماد على الحيل والتكنيك والتوليف الفعال وحركة الكاميرا .

يلاحظ في هذا الفيلم الاستخدام الواضح لتقنيات عكس حركة الفيلم (reverse) وتقنيات الحركة البطيئة (slow mation) والتي تستطيع الكاميرا ان نصور الآلاف (الفريمات) في الثانية الواحدة لتظهر أدق التفاصيل في المستويات المرئية . وكذلك استخدام برامج الكرافيك في صنع الرصاصة والدم ووهج ردة الفعل المسدس عند الإطلاق . وكذلك الدقة في الاكساء الجيد للرصاصة والإضاءة الساقطة عليها وتناثر الدماء مع حركة الرصاصة في الإطلاق أو في الرجوع العكسي للرصاصة وفي اللقطة التي يكون فيها الزوج حاضناً زوجته إثناء القتل ، استخدم المخرج وهج الإضاءة على وجه الزوج للإيحاء بوهج الرصاصة . وهذا أيضا يعطي جمالية واقعية للمشهد

أنموذج رقم (٢)

اسم الفيلم : whatll 1t take ، زمن العرض : ٤،٤٤ دقيقة ، اسم المخرج : graham coxon ، جهة الإنتاج : future shorts ، البلد : أمريكا ، سنة الإنتاج : ٢٠١٢

الفيلم عبارة عن حركات راقصة يؤديها الفرد في الطرقات والحدائق تتناغم حركياً مع الإيقاعات الموسيقية ويعرض الفيلم حركة الرقص لشخص واحد مكوناً من أجزاء عدة أشخاص يؤدون نفس الرقصة في أماكن عدة أو في نفس المكان وكأنهم ارتبطوا حركيا روحيا مع الرقصة فالفرد الراقص تكون إحدى يديه لامرأة والأخرى لرجل والساقين لآخرين والصدر الآخر تودي هذه الأجزاء مع الفرد الراقص حركات موزونة إيقاعيا في المكان وهذه الأجزاء يعرضها الفيلم على أشكال هندسية (مربعات ، مستطيلات ، مثلثات ثم تتجمع الأجزاء الهندسية على شكل (frames) دائرية تسبح في الفضاء المدينة وتسقط أرضا ثم يعاد حركتها من جديد .

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة.

اهتم الفيلم بالأشكال الهندسية التي تحمل أجزاء الراقصة (الرأس ، يد ،رجل ،صدر) ولصقتها مع الأعضاء الراقصة للفرد . وهم يتحركون في الشوارع والأسواق وهذه الأشكال الهندسية اشبه بالرسوم التكعيبية في اللغة التشكيلية .وان الأسلوب التقني الصوري في هذا الفيلم ليس بالصعب وإنما يحتاج إلى جهد ووقت كبيرين لأن صنع الأشكال فيه يعني تصوير الفرد بشكل منفرد مع ضبط التوقيت والتزامن في حركات الرقص ثم يستطيع المونتيرقطع جزء من (الفريم) أو الإطار ويركب على الأعضاء الجسدية للراقص المنفرد فيظهر صورياً وكأنه مكونا من عدة أشخاص يؤدون الحركات الراقصة في المكان الواحد وللفرد الواحد.

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى للغرائبية السرد والأجواء

لا يحمل الفيلم أي فكرة ولا قصة ولا حبكة وإنما يستعرض أشكال صورية هندسية تمتلك أبعاد جمالية في التكوين والتنظيم والتتابع و الحركة و الايقاع.

٣- الاعتماد على الحيل والتكنيك والتوليف الفعال وحركة الكاميرا .

وظف الفيلم تقنيات الرقمية (٣d tracking) وهي تقنية التقاط حركة الكاميرا الأبعاد الواقعية وتحويلها إلى تقنيات الكاميرا الافتراضية في البرامج الثلاثية الأبعاد والتي تفيد في وضع المجسمات ثلاثية الأبعاد في المشهد الواقعي المصور وتصنيع ظلالا للمجسمات والإضاءة ، ومحاكاة مسقط الإضاءة للمشهد بحيث لا يشعر المشاهد بوجود شيء غير واقعي في المشهد كما استخدم تقنية (mask) مونتاجياً لتحريك الشخصيات الواقعية أمام إطار المجسمات ثلاثية الأبعاد وذلك عن طريق التحرك frame by frame للشخصية الواقعية حتى خروجها من الكادر لإعطاء واقعية للمشهد والإيحاء بعدم وجود شي مصطنع . واستخدم الفيلم أداة (crop) للفيديوهات الموضوعة حيث تحدد هذه الأداة جزء من الفيديو ليظهر في صورة مع إمكانية تحريك وتسجيل حركة(crop) كما استخدم مقبس خاص في برنامج (after effects) يسمى (٣d card) لتقطيع الصورة وتحريكها بشكل موزائيك.

أنموذج رقم (٣):

اسم الفيلم :tick tock ، زمن العرض: ٤,٤٩دق ، تأليف و إخراج و مونتاج:len chi ، البلد : أمريكا ، سنة الإنتاج:٢٠١١

الفلم عبارة عن مزحة بين صديقين (وليام و مولن) يعيشون في غرفة واحدة في مجمع سكني للطلبة . يتناول (وليام) حبة من دواء ما فيخبره (مولن) بان الدواء الذي ابتلعه سام و مميت ، فيرتبك (وليام) ويحاول أن يخرج الدواء من معدته ولكنه لا يستطيع ، فيخرج من الغرفة و المجمع السكني بأقصى سرعة باتجاه المجمع السكني للطالبات فيخبر صديقته (لي) هاتفيا بقدومه ويرمي الجهاز في الحديقة ، و يتقدم مسرعا نحو المجمع فيسلم محفظته للأمانات ، ثم يصطدم برجل يحمل أوراقا ، و يدخل إلى المجمع حتى دخوله لغرفة صديقته (لي) التي كانت بانتظاره ، ليعتذر إليها عن حماقته لأنه اخذ منها شيء ما دون علمها ، و ليصرح بحبه لها ، فيدخل صديقه (مولن) و يخبره بان الدواء غير سام و إنها كانت مزحة.

١- الأفلام التجريبية انطباعية . تهتم بالتأثيرات البصرية للشكل في ابتكار أساليب جديدة.

في البدء يشير الفيلم إلى إن ما نشاهده يعود بنا إلى الوراء من خلال عكس حركة عقارب الساعة الجدارية المعلقة في غرفة الفتاة ، و ان ما نشاهده هو نوع من تقنيات فلاش باك(flash back) و لكن الأسلوب الجديد و المبتكر هو عكس الأحداث زمانيا و مكانيا فعليا باستخدام تقنية (reverse) عكس حركة الفلم مونتاجيا ، بمعنى إن الفيلم بدأ بعرض نهاية القصة ثم يتتابع الفيلم رجوعا عكسيا لحركة الشخصيات حتى بداية

القصة و التي تكون في نهاية الفيلم . و في عملية عكس حركة الفيلم استخدم المخرج براعته في طريقة نطق الحوارات بالمقلوب لكي يطابق نطق الكلام بالطريقة الصحيحة ليعطي المفهوم و يحافظ على المعنى.

٢- الأفلام التجريبية غير مفهومة للوهلة الأولى للغرائبية السرد والأجواء

لا يمكن إدراك و فهم الفيلم من العرض الأول أو الثاني و ذلك لغرائبية طريقة السرد الصوري و الأحداث ، و إنما يحتاج المشاهد لفهم الموضوع إلى التركيز الدقيق بين الحركة الطبيعية و عكس الحركة رجوعا و إلى تتابع بعض التفاصيل الدقيقة و التي تبدو للوهلة الأولى بان عكس الحركة هي الحركة الطبيعة ، مثلا حركة فتح باب الغرفة تماثل حركة غلق الباب عكسيا ، وإخراج المحفظة من السروال تماثل حركة إرجاعها إلى السروال ، و لذا برع المخرج في الإيهام البصري للحركة بين ما هي حركة طبيعية وعكس الحركة الطبيعية .

٣- الاعتماد على الحيل والتكنيك والتوليف الفعال وحركة الكاميرا.

صور الفيلم بكاميرا رقمية محمولة من بداية الفيلم و حتى نهايته . و قد برع المخرج - المصور في التوظيف الجمالي و الفني لحركة الكاميرا و اختيار الزوايا المتنوعة مع الأحجام المختلفة في ملاحقة الشخصيات و حركتهم في المكان مع التوظيف الدقيق لتقنيات المونتاج في عكس حركة الفيلم و الذي أدى إلى الانتباه و التركيز على التأثيرات البصرية للشكل أكثر من المضمون.

النتائج

١- استأثرت الأفلام التجريبية التلفزيونية القصيرة ، عينة البحث بالتوظيف الفني و الجمالي للتقنيات الرقمية لبرامج المونتاج ، كتقنية (reverse) في عكس حركة الفيلم (tick tock) و المشهد الأول من فيلم (sinead) و استخدام تقنية (٣d tracking) لالتقاط حركة الكاميرا الواقعية و تحويلها إلى حركة كاميرا افتراضية عن طريق المجسمات ثلاثية الأبعاد لإعطاء صبغة واقعية للمشهد كما في فيلم (what ll it take) ، و تقنية أداة (crop,٣dcard) في تقطيع اللقطة (frame) إلى أجزاء هندسية الأشكال و لصقها أينما يستوجب ذلك فنيا، كما في فيلم (what ll it take) .

٢- استخدام التقنيات الرقمية للكاميرا الفيديوية ، كتقنية الحركة البطيئة (slow motion) كما في فيلم (sinead) و التي تستطيع تصوير الآلاف من (الفريمات) في الثانية الواحدة ، كما استخدمت كاميرا (HD-RED ٥K) ذات الجودة الفائقة علما إن الكثير من الأفلام السينمائية صورت بهذا النوع من الكاميرات مثل فيلم (Spiderman, under world)

٣- الاعتماد على فن الكرافيك في تصميم جمالية تفاصيل المشهد الصوري للرصاصة و اكسائها لمعانا في حركتها و كذلك صناعة التوهج لإضاءة لهب إطلاق الرصاصة و كذلك تصميم الدماء و تناثره في الفضاء او عودة الدماء السائلة إلى فم القتيل مما أضاف للصورة رؤية جمالية و فنية في تشكيلها العام و في حركة المستويات المرئية للرصاصة و الدماء كما في فيلم (sinead).

٤- اتسمت الأفلام التجريبية لعينة البحث بإرساء دعائم جمالية للأساليب الفنية في المعالجات الصورية ، و ابتكار تقنيات جديدة للسرد التجريبي للفيلم التلفزيوني القصير ، كأسلوب عكس حركة الفيلم بدلا من تقنية (فلاش باك) السائدة للعودة زمانيا في عرض الأحداث ، و كسر البناء الدرامي التقليدي الأرسطي (البداية ، الوسط و النهاية) إلى بناء مبتكر و مقبول من الناحية الفنية ، و ذلك في أن يكون الحل – التطهير ، بداية الفيلم و أن تكون المقدمة – الاستهلال المنطقي في نهاية الفيلم التجريبي كما جاء في فيلم (sinead) و (tick tock).

٥- اتسمت بعض الأفلام التجريبية عينة البحث باللا قصة و اللا حبكة ، بل الاهتمام بجوهر الشكل وهندسة حركته الفنية و الجمالية في بنية الصورة التلفزيونية كما في فيلم (what ll it take)، و البعض من الأفلام فيها قصة و لكنها غير واضحة المعالم و المضامين في العرض الأول ، بل تحتاج إلى عدة مشاهدات بصرية لقراءة و فك الشفرات التي تبثها عناصر الشكل و الشخصيات . كما في فيلم (sinead) و (tick tock).

الاستنتاجات

١- تلعب التقنيات الرقمية في الكاميرات الفيديوية و برامج المونتاج و فن الكرافيك دورا فنيا و جماليا في صناعة و ترتيب بناء الأشكال البصرية للأفلام التلفزيونية القصيرة غير التقليدية (التجريبية) في طرح الخطاب .

٢- للأفلام التجريبية إطار نظري مفتوح الآفاق ، و مرن غير مقيد بمعايير ضابطة ، و يمكن إدراكه و تحليله و تفسيره تبعا لعدد مشاهدات المتذوق للفيلم و وعيه الثقافي .

التوصيات

١- يوصي الباحث بتدريس مادة التجريب في الفنون و خاصة الفنون السينمائية والتلفزيونية ضمن مناهج الدراسات الأولية والعليا.

٢- يوصي الباحث الطلبة بإنتاج وإخراج الأفلام التجريبية القصيرة ضمن مشاريع (اطاريح) التخرج.

٣- يوصي الباحث بدراسة مقارنة بين جماليات الفيلم القصير التقليدي و الفيلم التجريبي القصير.

المصادر

أولا - الكتب العربية والأجنبية

١- إبراهيم (زكريا) ، فلسفة الفن في فكر المعاصر ، مصر ، مكتبة مصر ١٩٨٨

٢- أبو زيد (نصر حامد) ، الخطاب والتأويل ،ط١ ،الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠

٣- أفنز (جميز رووز) ، المسرح التجريبي من ستاسلافسكي إلى بيتر بروك ، تم إنعام ، نجم جابر ، بغداد . دار المأمون للترجمة والنشر ٢٠٠٧

٤- أميسياكوف (م) ، موجز تاريخ النظرية الجمالية ،تر باسم سقا ،بيروت دار الفارابي ١٩٧٩

٥- ايفرسون (وليم .ك) ،السينما الأمريكية ،سنوات د.و كريفيت ،نور الدين الرازي القاهرة ،دار المعارف ١٩٧٣

٦- الحسني (جعفر باقر) ،معجم مصطلحات المنطق ،بيروت ،دار الاعتصام للطباعة والنشر ، ب،ق

٧- الطاهر (علي جواد) ، مقدمة في النقد الأدبي ،ط١ ،بيروت ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩

٨- المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ،مصر ،١٩٧٩

٩- الموسوعة الفلسفية المختصرة ،تر فؤاد كامل ،القاهرة ،مكتبة الانجلو المصرية ب،ت

١٠- اليسوعي (لويس معلوف) ،المنجد في اللغة والأدب والعلوم ،بيروت ب ت

١١- بادلي (هو) ،كيف تولف الأفلام ،تر فريد الرازي ،القاهرة ،المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ب.ت

١٢- برتليمي (جان) ، بحث في علم الجمال ،تر أنور عبد العزيز ،القاهرة ،نيويورك ،دار النهضة مصر ١٩٧٠ .

١٣- بورا (س.م) ،التجربة الخلاقة ،تر سلامة حجازي ،بغداد ،دار الحرية للطباعة ١٩٧٧

١٤- بنغل (جوناشان) ،مدخل إلى سيمياء الإعلام ط١، تر محمد شيا .بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ٢٠١١

١٥- ثابت (مدكور) النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي ،القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧
١٦- جانكولا (جان بيبر) تاريخ السينما الفرنسية ،تر رندة الرهوجي . الفن السابع (٧٦) دمشق وزارة الثقافة ٢٠٠٣
١٧- جانيتي (لوي دي) فهم السينما ،تر جعفر علي .بغداد ، دار الرشيد ١٩٨١
١٨- جمال (هشام) التكنولوجيا الرقمية في التصوير السينمائي الحديث، دراسات و مراجع (١٣)، مصر- ، أكاديمية الفنون ، مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦.
١٩- جونسن (ر.ق) الجمالية ،تر عبد الواحد لؤلؤة ،موسوعة المصطلح النقدي . سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢
٢٠- خضور (أديب) الحديث التلفزيوني ،ط٢ ، المكتبة الإعلامية (٢٢) دمشق ،وزارة الإعلام ٢٠٠٩
٢١- دادلي (اندرو) نظريات الفيلم الكبرى .تر جرجيس فؤاد الرشدي ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
٢٢- دالي (كين) الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي .ط١ تر ، عصام الدين المصري بغداد كلية الفنون الجميلة .الدار العربية للموسوعات ١٩٨٧
٢٣- دوبري (ريجيس) حياة الصورة وموتها . تر فريد راهي ،بغداد ،دار المأمون للترجمة والنشر ٢٠٠٧
٢٤- ديوي (جون). الفن خبرة . تر زكريا إبراهيم ، القاهرة . دار النهضة العربية ١٩٦٣
٢٥- رايس (كارل) في المونتاج السينمائي ، تر ، احمد الخضري . القاهرة الدار المصري للتأليف والترجمة ١٩٦٤.
٢٦- ريد (هربرت) معنى الفن ، ط٢ ، تر سامي خشبة ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦
٢٧- زكريا (فؤاد)، التفكير العلمي ، ط٣ ، عالم المعرفة العدد (٣) ،الكويت ، مطابع دار السياسية ١٩٨٨
٢٨- ستو لينتسر (جيروم) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ،ط١، تر فؤاد زكريا بغداد ، كلية الفنون الجميلة مطابع جامعة بغداد ١٩٦٧
٢٩- ستيان (ج .ل)الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق . تر محمد جمول ،دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٥
٣٠- طاليس (أرسطو) .فن الشعر ،ط٢ .تر عبد الرحمن بدوي ، بيروت دار الثقافة ١٩٧٣
٣١- عبد الحميد (شاكر) الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي . عالم المعرفة (٣٦٠) الكويت مطابع دار السياسة ٢٠٠٩
٣٢- عطية (محسن علي) الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية ،عمان . دار الشروق للنشر والتوزيع .٢٠٠٦
٣٣- عيد (كمال) جمالية الفنون . الموسوعة الصغيرة (١٦) بغداد ،دار الجاحظ للنشر ١٩٨٠
٣٤- فولتون (البرت) السينما وفن ، تر صلاح عز الدين ، وفؤاد زكريا ، القاهرة المركز العربي للثقافة والعلوم ١٩٦٢
٣٥- كوبر (بات) وكين دانسا يجر .كتابة سيناريو الأفلام القصيرة ، تر احمد يوسف القاهرة ، المركز القومي للترجمة ٢٠١١
٣٦- كورنر (جون) التلفزيون والمجتمع ، ط١ ،تر أديب خضور ، المكتبة الإعلامية (١٥) دمشق ، وزارة الإعلام ١٩٩٩
٣٧- لوسون (جون هوادر) السينما العلمية الإبداعية ، تر علي ضياء الدين ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٢
٣٨- ليسا (صوفيا) جماليات موسيقى الأفلام ، تر غازي منا فيجي ، دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٧
٣٩- محمد سعيد (أبو طالب) علم النفس الفني ، بغداد كلية الفنون الجميلة ، مطابع التعليم العالي ١٩٩٠
٤٠- محمد (حياة هاشم)الدراما التجريبية في مصر ١٩٦٠-١٩٧٠ و التأثير العربي عليها ،بيروت دار الأدب ١٩٨٣
٤١- متيري (جان) السينما التجريبية تاريخ منظور ومستقبلي ،تر عبد الله عويشق الفن السابع (٢٠) دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٧

٤٢- معجم المصطلحات السينمائية ، تر و إعداد خيرية البشلاوي ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب العربي ٢٠٠٥
٤٣- نايت (اوثر) قصة السينما في العالم ، تر سعد الدين توفيق ، القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٧
٤٤- نجار (رمزي) الفلسفة العربية عبر التاريخ ،ط٢ ، بيروت ، دار الافاق الجديدة ،١٩٧٩
٤٥- نوبلر (ناثان) حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ط ١،تر فخري خليل بغداد دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧

ثانياً__ الرسائل الجامعية

٤٦- شريف (دريد) التوليف وتأثير الدرامي في الفيلم الروائي العراقي ،بغداد كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير ،غ.م. ١٩٨٧

ثالثاً ___ الدوريات والصحف

٤٧- أبو الغوث التجريب اكتشاف مستمر البينة الجديدة العدد ٥٦٢، ٢٠٠٨
٤٨- براوبري (مالكوم) الرواية اليوم ،تر سلمان الواسطي ، الثقافة الأجنبية (٣) بغداد دار الجاحظ للنشر ١٩٨٢
٤٩- توفيق (سعيد) الفن كرؤية للعالم ، عالم الفكر العدد، ٥ الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٠- حافظ (جلال) ملاحظات عن التجريبية ،مجلة الفصول العدد (٤١) ، القاهرة الهيئة المصرية العامة ١٩٩٥
٥١- حمادي (عبد الرحمن) التجريبية المسرحية وأزمنتها في المسرح ، مجلة التوباد العدد(٢١) ٢٠٠١
٥٢- حنفي (حسن) رؤية العالم المقدس . عالم الفكر العدد (٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٣- سلومون (ستانلي ج) بنية الفيلم الحديث ، تر شهاب احمد ،الثقافة الأجنبية العدد(١) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦
٥٤- شامل (وليد) الثقافات والمسرح التجريبي مصر والعراق نموذجاً .التآخي العدد (٥٦١٣) بغداد ٢٠٠٩
٥٥- فاليي (دورا)الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي ، تر سعيد علوش ، الثقافة الأجنبية العدد (٢) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٧
٥٦- البوادي (عبد الجبار) . الفن بين المتعة والرسالة ، عالم الفكر العدد (٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٧- الدواي (عبد الرزاق) مجتمع المعرفة معالم رؤية ،عالم الفكر العدد (٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٨- التليلي (عبد الله جمعة) حاجة الإنسان إلى تمثل العالم عالم الفكر العدد(٥) الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ٢٠١٢
٥٩- ميتز (كرستيان) لغة السينما ،تر محمد علي كردي الثقافة الأجنبية العدد (١) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦
٦٠- نوري (شاكر) جميس جويس في النقد الأدبي الحديث الأقلام العدد (١١) بغداد دار الجاحظ للنشر ١٩٨٠
٦١- وبرنسلر (فبلاوم) الفيلم الألماني الحديث ،تر إقبال أيوب ، الثقافة الأجنبية العدد (١٩) بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦.