Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1731

Robert Fenne's style and the features of the expressionist school in world cinema

Kamal Shanawi Dheyab [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 July 2024
Received in revised form 10 August 2024
Accepted 11 August 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Theme ،Style

ABSTRACT

There are many scientific researches that dealt with the expressionist school due to its impact on several joints of the arts of various types, and the phenomenon of expressionism since its first emergence has a special feature that tends to the builder of that artistic model itself; that is, the subjective characteristics that dominate the details of the work, and it is better to say that it is the pure subjective mental simulation that is poured into that artistic model, and through this research we try to delve into the compatibility of the features of this school and in connection with the simulation of the image between its static and moving, using the style of the owner of the model chosen for this research, so the title came linked to the features of the expressionist school with its moving art and the style of the artist chosen under a title that tends in its concept to a special style of an artist and a general feature of art; and for this reason the title as presented and its research formulation according to the chapters of the first represented the methodological framework and the second included the theoretical framework, and the research procedures and sample analysis came within the third chapter, and the fourth chapter included the results and conclusions as well.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1731
Kamal Shanawi Dheyab: Robert Fenne's style and the features of the expressionist school in world cinema
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أسلوبية "روبرت فنيه" وسمات المدرسة التعبيرية في السينما العالمية

كمال شناوي ذياب[1]

الملخص:

هناك الكثير من البحوث العلمية تناولت المدرسة التعبيرية وذلك لتأثيرها على مفاصل عدة من الفنون بمختلف أنواعها، وتبقى ظاهرة التعبيرية منذ نشوئها الأول ذات ميزة خاصة تميل لباني ذلك النموذج الفني بذاته؛ أي الخصوصيات الذاتية التي تتربع على تفاصيل العمل ومن الأفضل ان نقول انها المحاكاة العقلية الذاتية الصرفة التي تُصب في ذلك النموذج افني، ومن خلال هذا البحث نحاول الخوص بتوافق سمات هذه المدرسة وبترابط مع المحاكاة للصورة بين ثابتها وتحركها يستعان بذلك بأسلوب صاحب النموذج المختار لهذا البحث، لذا جاء العنوان مترابط بسمات المدرسة التعبيرية بفنها المتحرك وأسلوب الفنان المختار تحت عنوان يميل بمفهومة إلى أسلوب خاص لفنان وسمة عامة لفن؛ ولهذا كان العنوان كما مطروح وصياغته البحثية وفق فصول الأول تمثل بإطار المنهجي وشمل الثاني الإطار النظري، وجاءت إجراءات البحث وتحليل العينة ضمن الفصل الثالث، والفصل الرابع تضمن النتائج والاستنتاجات أيضاً .

الكلمات المفتاحية/ الأسلوب، السمة.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث:

تميزت المدرسة التعبيرية عن غيرها من المدارس والحركات الفنية بسمات معينة رغم التداخلات العمومية بين الفنون كسمة فنية عامة، وكانت ظاهرة على أداء الفنان التعبيري إذ يعتلى بنائها الخاص نماذجها الفنية وفق مقاصد خاصة ذاتية تعتليها السمة السيكولوجية التي طغت، وتُعدّ ملازمة لكل نتاج فني عام أو درامي حركي خاص اندرج ضمن الأفلام السينمائية التعبيرية، وكان "روبرت فينه" أحد رواد هذه السينما وقد تميز بأسلوب كان له الأثر في انتشار الفيلم السينمائي التعبيري عالمياً لذلك سيهتم الباحث بأسلوب "فينه" الذي هو بالأصل نابع من سمات التعبيرية كفن ضاع صيتها في زمن الفيلم الصامت، وفق ذلك سيقت مشكلة البحث وفق التساؤل الآتي: ما هو اسلوب "فينه" وسمات المدرسة التعبيرية في السينما العالمية .

ثانياً: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث بالخوض في أسلوب الفنان "روبرت فنيه" وسمات الفن التعبيرية عموما والفيلم السينمائي خصوصاً لما لها من تأثير على الحركة الفنية، كما تفيد الدارسين المهتمين بالمدرسة التعبيرية سيما في مجال السينما.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث إلى:

التعرف على السمات العامة لأسلوب الفنان "فينه" في المدرسة التعبيرية .

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث عبر الآتي:

أ-الحد الموضوعي: دراسة سمات المدرسة والسينما التعبيرية عبر أسلوب "فينه".

ب-الحد المكاني: للأفلام الألمانية.

ج-الحد الزماني: مدة نشوء للتعبيرية.

خامساً: تحديد المصطلحات:

1-السمة: أي فن من الفنون أو شخصية فنية لها ما يميزها عن الأخريات بنمط معين سواء سلوكي أو عاطفي أو فكري وغيرها تترابط مع نتاجات الفن والفنانين لتكون هي المعبر عن ذلك الفن أو ذاك الفنان، وهناك العديد من التعريفات وتماشيا مع الموضوعة نُشير إلى تعريف "لالاند" انها (فن تمثيل الأفكار وعلاقات بعلامات أو ميزات) (Lalande, 2001, p. 148)

[1] جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

2-الأسلوب: أصل المصطلح لاتيني، اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني ولا إغريقي كما هو الحال في معظم المصطلحات البلاغية الأخرى له أهمية خاصة فأرسطو مثلاً يستخدم Lexis أي لغة أو كلمة مقابل Taxis أي نظام التي تترجم عادة بقول أو أسلوب لكن كلمة Stylus تعني في اللغة الاغريقية "عموداً" (Fadl, 1998, p. 93) ويُعرف أيضاً(مجموعة الخصائص تتكرر في أعمال الأديب المختلفة أو في أدب مكان ما أو فترة زمنية معينة) (Abdal-Muttalib, 1994, p. 226) والأسلوب يُعدّ ظاهرة فكرية تتبلور صورياً في اعمال الفنان عبر ادواته بطريقة ذاتية وممارسة عملية .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الأسلوب بين المفهوم والتطبيق:

أولاً: الأسلوب Style:

يُعدّ الأسلوب طريقة وصياغة تنظيمية تنسج فيه ومن خلاله تبنى تراكيب فنية تبعاً لكل جنس أدبي وفني، والفنان التشكيلي يتعامل بأسلوب فني أو بطريقة معينة مع فنه وهكذا باقي الفنون ومنها فن الصورة المتحركة؛ فالأسلوب لغة الفنان وحياكته الخاصة و"جيروم" يقول انه(الطريقة التي يمكن من خلالها الوصول إلى العمل الفني من خلال العناصر الحسية سواء كانت بصرية أو سمعية كاللون والخط والكتلة والسطح والظل والضوء) (Stollens, 1981, p. 350) كل تلك الأدوات يتعامل معها الفنان سواء كان ضمن اطار صوري ثابت أو متحرك؛ فلكل فنان أدواته التي يتعامل بها للتعبير بواسطة الصورة من خلال أسلوبه الخاص وهو بذلك أي الأسلوب يُعدّ رؤية للأشياء وصياغتها فنياً.

الأسلوب هو طريقة طرح الأفكار وتجسيدها عبر بوابة الصورة المتحركة وبالتالي هو علاقة متأصلة بين الفكر الإنساني وصياغته صورياً وعلى اثرها تُبنى علاقة تداخلية بتوظيف أسلوبي، فالأسلوبية هي(دراسة للإبداع وتصنيف الظواهر الناجمة عنه وتتبع للملامح المنبثقة فيه) (Fadl f، 1992، صفحة 179) وبالتالي هي اختيار خاص ومنهج يتمحور في اجزاء بنية العمل تبعاً لقواعد الصورة المتحركة وترابط فيها اللقطات والمشاهد وفق الأسلوبية التي يمنحها الفنان باختيار طريقة لرؤيته للأشياء وصبها في النموذج الشكلي؛ فهي أذن مجموعة سمات فكرية ابداعية تتبلور شكلياً في الصورة عبر صاحب الفن ومؤسسه، والذي غالباً ما يؤسس تعبيراته لكي تؤدي أثرها الاقناعي لذا؛ فالأسلوبية تحول حركي من ذهن حسي إلى شيء مقروء أو مسموع مرئياً، وهذا أيضاً "شوبنهاور" الذي أكد الأسلوب يحمل صفة فكرية للفرد ويعبر عن الروح وبهذا المعنى يترابط مع مفهوم "فلوبير" الذي أوعز الأسلوب بأنه طريقة لرؤية الأشياء بتمازج الفكر مع النفس البشرية حيث أكد(أن علم الأسلوب ينبغي أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجاً منهما) (Fadl f، 1992، صفحة 138) وبالتالي فالأسلوب عملية كشف واظهار وافصاح فكري غير محسوس ضمن اطار صوري محسوس ومرئي ولهذا استغل المخرج الألماني "روبرت فنيه" الشكل المرئي المحسوس صورياً للتعبير عن خلجاته النفسية التي طالما اعتمدتها قواعد المدرسة التعبيرية ومنها الفنان والممثل والمخرج "فنيه" وتجسد ذلك من خلال لقطاته ضمن أطر اعماله محاولا الكشف عن افكاره عبر بوابة الاشكال واللوحات والألوان والتعبيرات الضوئية الظاهرة في اعماله كصورة متحركة عكست اغلبها تعبيرات تعكس القلق والخوف عند رؤيتها .

وفق ما تقدم يلخص لنا مؤسس علم الأسلوب "شارل بالي" 1865-1947 ذلك الذي اغنى مفهوم الأسلوب بقوله (يجب ان لا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية) (Eyada, 1992, p. 45) وهذه التأثيرات أغناها "فنيه" سيما في فيلمه "كاليجاري" من خلال استخدامه عناصر الصورة لإبراز تأثيراتها وخصائصها الجمالية من خلال الموازنة بين الأحداث المتسلسلة ضمن ايقاع حركي يرافقه القلق، وعلى ذلك يستوجب الاطلاع على نبذه مختصرة عن "فنيه" لفهم أسلوبه الفني .

ثانياً: روبرت فنيه وأسلوبه التعبيري:

روبرت وأين أو "فنيه" مخرج وكاتب سيناريو الماني، مخرج مميز ويمثل ايقونة العصر الصامت للسينما الألمانية، وكان قد اشتهر بشكل خاص بإخراج الفيلم الألماني الصامت "**The Cabinet of Dr. Caligari**" وسلسلة من الأفلام التعبيرية الأخرى، أخرج

"**Wiene**" أيضًا مجموعة متنوعة من الأفلام الأخرى ذات الأنماط والأنواع المختلفة، تمثل الريادة في وقتها للسينما العالمية وما قدم من أفلام مميزة إذ ابتكر طريقة وأسلوب التعبيرية في نوع من الأفلام الخاصة به والتي اشتهرت حينها وفق أسلوب غير تقليدي حقق الشهرة والحضور بنوع الأفلام التي اخرجها أو حتى التي قام بكتابتها .

ولد في المانيا عام 1873 بينما توفي عن عمر ناهز ال65 عام ليفارق الحياة في عام 1938 مخلداً تاريخاً عَبر تحف فنية السينما، إذ كتب وقام بإخراج العديد من الأفلام خلال مسيرته الفنية، واغلبها كان مثيراً للجدل لما حققته من إثارة وإبهار خلال عرضها في صالات السينما في بواكيرها الأولى، وقد تميزت أفلام "روبرت فينه" بالأسلوب التعبيري الذي جسد الخيال للمخرج وفق رؤيا متجددة امتازت بانها سباقة لأغلب الأفلام التي أُنتجت في عصره، وبدأ ممثلا لبعض الأدوار على المسرح وهو أبن الممثل المسرحي "كارل وأين"، وقد تأثر بالسينما كثيرا حتى انغمر بها ليخرج جملة من الأفلام التي تمكن من ان يعبر فيها عن مكامن وخلجات ذاته التعبيرية ولربما وفق نمط رومانتيكي، في عام 1908 بدأ أيضًا في التمثيل وبدايته كانت مع أداء لأجزاء صغيرة على خشبة المسرح كانت مشاركته الأولى ضمن أطار الفن عام 1912 ولعل فيلمه "**Caligari**" قد مثل ثورة في تاريخ السينما وما يحمل من تعبيرية فريدة من نوعها إزاء العروض التي رافقتها حينها، كما هو الحال في فيلمه " **I.N.R.I**" الذي تناول جريمة قتل ورجل محكوم بالإعدام وعالج الفيلم وفق بعض العقائد الدينية، ولديه جملة من الأفلام التي شكلت محط نقاش وجدل كبير في الأوساط السينمائية، غادر المانيا ولم يعد يفكر بالعودة إلى ألمانيا لأسباب مجهولة، فهناك الكثير من الاقاويل والشائعات حول انتماءاته الايدلوجية إلا انها محظ وافتراءات، إذ لم تكن له أي صلة بالسياسة اليسارية، ولا تعاون مع "ريتشارد شتراوس" المفضل لدى النازيين، وتوفي "**Wiene**" في باريس قبل عشرة أيام من نهاية إنتاج فيلم التجسس "**Ultimatum**" بعد إصابته بالسرطان وقد اكمل إخراج الفيلم صديقه "روبرت سيودماك" (Kracauer، 2001، صفحة 109) .

ثالثاً: التعبيرية Expressionism:

سياق الزمن وتحولاته التي تطرأ على الإنسان تُظهر تغيرات في شتى جوانب الحياة ومنها الفن وفي ظل الأسباب البيئية والأهواء الإنسانية والصيرورة الفكرية تنمو ابداعات الإنسان ومنها على نطاق الفن ، وظهرت الحركة الفنية التعبيرية كنتاج وانعكاس لتأثيرات مجتمع عاش فترة من التحولات الاقتصادية والسياسية كانت لها واقعا على المستوى العام لتلك الشعوب مما ادى الى تغير فكري نتج عنه حركة نمت في عقول الأدباء والفنانون وتلقاها الجمهور تُدعى التعبيرية وهي (مذهب في الفن يسعى لا إلى تصوير الحقيقة الموضوعية بل إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان) (Salman, 2022, p. 68) وهذا الفن حينها عُد نموذج معاصر متجدد يعتمد ذاتية الفنان وانفعالاته وافكاره التي يصبُها بنسخته الفنية وهي بالتالي مواقف وأحداث لها دلالات معينة .

طغت هذه الدلالات على الاعمال الفنية بأجناسها المختلفة بطرق فنية غير تقليدية تُعطي صورة غير مباشرة وتعبر بصيغ تخالف المألوف وبذات الوقت تولد عند المتلقي فهم لما قد تم بنائه فنياً بعيداً عن المحاكاة الحقيقية فهي تنافي نقل الواقع كما هو كصورة فتوغرافية أو مراءة تطبع الصورة للرائي كنموذج تم نسخه من الواقع، إنما هي صورة بميزات تعبر عن دواخل الفنان، لذا فالتعبيرية تعني(الاعتصار أي استخلاص الجوهر الحقيقي للأشياء والناس وظهوره في شكل بصري مرئي تعالج ثيماتها الثورة، التحليل الذاتي، الجنون... تعكس التعبيرية بدرجة ما مجهودات التحليل النفسي لدفع تشكيلات اللاوعي إلى المقدمة على مستوى الوعي حيث يمكن التعبير عن الضيق والقلق والهستيريا) (Hayward, 2018, pp. 340-341) التي سادت فترة من الدهر.

المعنى الدقيق لها يشير إلى الحركة الفنية التي ظهرت أواخر القرن الثامن وبرزت خلال القرن التاسع عشر وطغت على مستوى الفنون اوائل العشرينيات وقد طُبعت مفاهيم وآراء هذه الحركة على اغلب النتاجات الفنية فضلا عن الأفلام السينمائية سيما الألمانية منها خلال تلك الفترة وما بعدها أيضا إذ طغت عليها النزعة التعبيرية كنموذج برز في حينه، وأخذت صدى واسع في نتاجات الفن تلك الحقبة وقد (اتسمت بالنظر إلى الفن عموما باعتباره امتداداً لما يعرف بالواقعية الذاتية Subjective reality حيث اعتمدت على التشويه المعتمد والمبالغات كوسيلة لتحويل العالم المادي إلى انعكاس مرئي لمكنونات الإنسان ومشاعره) (Bahaa El-Din, 2012, p. 514) تضمنت في غالبها سمات الحركة التعبيرية وركزت على اسلوب الاهتمام بالإضاءة والظل وأسلوب

التناقض فضلاً عن اعتماد على ديكورات ومناظر لا تتوافق مع الطبيعة وتتجه في الغالب نحو المبالغة وتتسم هذه الحركة بسمة نزعة الخوف والقلق لذا اتسمت التعبيرية بالتشوية كسمة خاصة بها .

لم تهتم التعبيرية بمفهوم الواقع ولم تكن تميل إلى كل انتماء يُظهر الأشياء على حقيقتها إنما هي نزعة فنية خاصة لم تقلل من نزعة الخيال ولا تكترث للواقع إلا بما يعبر عنه كنموذج يؤخذ منه مظاهر القلق والاضطراب الذي نشأ في حقب زمنية اعتلت فيها نوازع كانت سمه انفردت بها مجتمعات، شكل كل ذلك تأثير كانت النزعة التعبيرية هي رد الفعل المعاكس لها وقد اختلف مؤرخو الأدب حول منشأ التعبيرية وعُدت انها مدرسة فنية وحركة نشأت لتناقض المدرسة الواقعية .

التعبيرية نشأت كرد فعل للمذهب الطبيعي الذي كان يتزعمه الكاتب الفرنسي "أميل زولا" 1840- 1902 إذ اهتمت بنسج الواقع واعطاء أهمية للطبيعة ويتلازم الجنس البشري بما تحدده قوانين الوراثة والظروف الاجتماعية والتاريخية والعامل البيئي ومن جانب اخر جاء المذهب التأثيري في اواخر القرن التاسع عشر الذي برز كفن تشكيلي سعى التأثريون إلى ابراز ما يشاهدون فعلا معتمدين على حاسة البصر بعيداً عن الحواس الاخرى كالحاسة السمعية وما لها من دور في تزاوج الحواس لإظهار جماليات الفن إذ اعتمدوا على هذا الرأي تأثراً بعلم البصريات الذي أشار لذلك وان الاحساسات ترجع في الغالب إلى الضوء الذي ينعكس على شبكة العين (Newmayer, 1960, p. 56) اعتمادا على هذه المفاهيم بدأت تنمو حقيقة النظرة التعبيرية كنموذج فني على مستوى فنون عده (وقد راج المصطلح في ألمانيا بحدود العام 1910حين اقيم معرض في ألمانيا بذكر المصطلح... وسرعان ما انتشرت التعبيرية إلى كل مفاصل المظاهر الفنية) (Roberts, 2013, p. 25)

لذا احتضنت أفكار بعض الفنانين مبادئ ومفاهيم توافق طروحات التناقض بين الأشياء والرؤى لتنتج مقطوعات وبُنى فنية تتمازج فيه الحرفة الإنسانية للفنان والخيال لتشكل مع البنية الذاتية له وهواجس واضطرابات تلك الفترة من التاريخ نزعات إنسانية جسدها الفنان التعبيري كقطعة فنية ونموذج له سمات خاصة تخوض في أغلب الفنون، كما أشارت بعض المصادر ان نواة هذه الحركة بدأت وأشار إليها(الناقد الفني و.ورينجر كان اول من استخدم هذه الكلمة في وصف بعض لوحات سيزان وفان كوخ وماتيس وكان هذا عام 1911 أما الفريق الآخر وعلى رأسهم ج.بيثيل فيرجح أن مصطلح التعبيرية ابتدعه الناقد الأدبي أوتوتسور ليندي عام 1911 في معرض الحديث عن الشعراء في مجلته الأدبية شارون) (Salbiha, 1997, pp. 73-74)

ركز فنانوا النزعة التعبيرية واشتهرت اعمالهم وفق مفهوم التعبيرية سواء فنا تشكيليا أو أدبيا أو موسيقيا وغالبا تكون نزعة تلك النتاجات انفعالية والمشاعر الداخلية للفنان هي المعبر الرئيس في الاعمال الفنية بشتى اشكالها، على هذا تتمتع القطع الفنية بأسلوب الحياة مع النزعة الانفعالية الملازمة لطبيعة باني القطعة الفنية، لذا خصوصية هذا الفن انه نموذج فني ينفرد بعالمه الخاص وبذات الوقت التعبيرية هي نزعة وجودية تحاول اثبات اسلوبها على هذا النحو؛ فالفنان التعبيري شكل رؤية فنية جديدة حينها اعطت الالتزام التام بالتعبير عن خلجات النفس دون الاكتراث لأهمية الشكل المشابه للطبيعة، إذ اتبع الفنان اسلوب بنائي منفرد للشكل يقوم على الغرابة ليكون نموذج يتسامى فوق الواقع هذا الانفراد قد استلهم وجودة من مدارس فنية اخرى رغم سمة الانفرادية لكنها كانت أرض مشتركة من جانب تعانق الفنون مع بعضها وقد(ربط " كيرتز" بين التعبيرية الألمانية وكل من تكعيبية بابلو بيكاسو 1888-1973 والفن البنائي الروسي عند أللساندر أرشيبينكو1887-1964 وكازيمر ماليفيتش 1878-1935 بينما رأى أن البورتريهات مشبعة الالوان عند فينسينت فان كوخ 1890-1953 ولوحات بحر الجنوب عند بول جوفان 1848-1903 هي أعمال تبشر بالتعبيرية ومع الفنان التشكيلي جورج جروز 1893-1959 أخذت التعبيرية طابعا سياسيا صريحا أو حتى ثوريا لتهاجم الظروف الاجتماعية لما بعد الحرب) (Shermer, 2015, p. 446)

من هذا التعانق بين الفن واهتمام الفنانين بالدوافع والتأثرات النفسية التي طرأت على العالم وتأثر العديد من الفنانين الذين كان لهم دور في بروز التعبيرية كمدرسة لا ترتكز على كل ما هو واضح وثابت يرتبط بالواقع المتعارف عليه فنيا، فقد صاغ فنانون اعمالهم ومنهم، الفنان فريتزبليل، وايرنست، لودفيك كيرشنر، ابريش هيكل وكارل شمدث روتلوف" واتسمت اعمالهم بالاستغناء والابتعاد عن الرهافة وكان الهولندي "فان كوخ"والبلجيكي "جيمس ايسور" فضلا عن "ادوار مونك" النرويجي هم من دعاة التمرد

على الواقعية (Müller, 1988, p. 101) وهذا كان نقطة تحول في بروز التعبيرية وظهورها بشكل أكثر انتشاراً في عالم الفن، ونتيجة هذا الكم من الفنانين الذين استلهمتهم تلك النزعة اشتهرت الاعمال التعبيرية في فترة زمنية تاريخية .

المبحث الثاني: سمات السينما التعبيرية :

كانت وما زالت التعبيرية هي انموذج فني منفرد بعالمه الخاص وسماته الفنية التي اتسمت بها من خلال قدرتها على مزج الذاتية الخاصة للفنان بعالم خاص له أُسس اعتمدت نظرة الاسقاطات الخيالية مما يضفي قابلية عدم التقيد بكل ما هو مألوف، لذا فالفنان التعبيري يبني ذهنيات خاصة ضمن قالب(يستخدم لوصف فن يضع المشاعر الذاتية فوق المشاهدات الموضوعية ويتمثل هدف رسومها في عكس حالة الفنان الذهنية بدلا من واقع العالم الخارجي) (Khulusi, 2008, p. 119) لذا اعُتبرت التعبيرية نقيضاً للانطباعية.

أولاً: اللوحة التعبيرية والحركة :

تُعدّ التعبيرية حركة شاملة في نواحي فنية عدة كالموسيقى والأدب والمسرح، فضلاً عن فن الصورة السينمائية والمرجح في بعض المصادر ان الحركة الفنية التشكيلية هي صاحبة الصيت الأول لأطلاق هذا المصطلح والتعامل مع خصوصياته في الفن وبرزت شخصيات احتضنت اسلوب هذه المدرسة في اعمالهم الفنية، لذا تكون الفنون التشكيلية رائده في التعامل مع مبادئ هذه الحركة وهذا مناف إلى ان الفنون الأدبية قد سبقت الفنون الأخرى في تسمية ووضع المصطلح؛ فقد(وضعه نقاد الفنون التشكيلية لتميز الرسم الجديد على الرسم التأثيري الذي كان شائعا في ذلك الحين وتلقف الأدباء والباحثون هذا المصطلح الجديد ووجدوا انه يعكس نزعهم الجديد ويكفي ان نذكر اسماء فنانين وشعراء وكتاب كبار مثل كاندينسكي في الرسم وشونبرج في الموسيقى وجورج تراكل في الشعر وكافكا في القصة والرواية) (Makkawi, 1970, pp. 12-13) ونم هذا الترابط في الفنون وتمازج في الرؤى والآراء الفنية، ووفق هذا المعنى أيضا ممكن القول ان التعبيرية مدت جسور ترابط بين الفنون سيما الفنون الثابتة كالرسم والتشكيل والتصوير الفوتوغرافي والصورة المتحركة والتي ابتدئها السينما كفن له سمات خاصة.

سعت الحركة التعبيرية والفنانون على إظهار العواطف وطبعها ضمن بنية أعمالهم لذا اتجه التعبيريون إلى النماذج الثورية والايمان بعبقرية الفرد والاحتجاج على مفهوم الانقياد للعقل حصرا والابتعاد عن البناء التقليدي، وعلى هذا برزت أعمال تعبيرية سيما على مستوى الفن السينمائي وبرزت نزعة وضع الخطوط الغير تقليدية والاستعانة باللوحات الثابتة واستخدامها في التصوير بعيداً عن صفة الجمال بالمفهوم التقليدي للمصطلح، لذا نجد الفنان التعبيري يسوق فنه برموز وأفكار خاصة(فإن التعبيرية بدأت أقرب إلى أن تكون موفقا وأيديولوجية أكثر من كونها أسلوبا حيث إن اللون القوي، والاهتمام بالتصوير التشكيلي باعتباره وسيطا فنيا أكثر من كونه نافذه على العالم كانا من العوامل المشتركة بين هؤلاء الفنانين) (Nicol, 1966, p. 165) إذ آمن التعبيريون بان صدق التعبير بما هو عليه وبنائه ضمن إطار صوري حركي والنابع من مكنونات الفنان هو نفحة جمالية وتصوير الأشياء كما يجب ان تكون بصرف النظر عن الحقيقة وتتم عن ثنائية عدم الترابط بين الطبيعة والفن .

ثانياً: التعبيرية وعلاقتها في السينما:

لم تكن التعبيرية في بادئ الآمر نزعة سينمائية خاصة إنما فنية عامة نواتها الأولى سبقت العشرينات وذاع صيتها أكثر بعد سلسلة من الأفلام بُنيت بشكل تعاوني أخذ كل من أصحاب الافكار والمنتجون ومصممي الديكور وكل العاملين بالتعاون مع المخرجين؛ كما هو الحال في النتاجات السينمائية عموما لإظهار نموذج فلمي متفرد من حيث الغرابة بما يتلائم وسمات هذه الحركة، ويؤرخ اغلب منظرو الفن السينمائي ان نقطة انطلاق السينما التعبيرية كانت في فترة ما بعد الحرب وربما تكون استحقاق منصف لتسمية صناعة السينما الالمانية بالتعبيرية كنموذج انفرد بخصوصيات تحفيز ذهن المتلقي الناتجة أصلا من مخيلة ذهن الفنان لذا(سعت السينما التعبيرية إلى تجسيد مفهومها تيار الوعي عبر تلك السرديات التي ترتكز على معلومات غاطسة في ذهن

الإنسان) (Majd, 2010, p. 212) من هذا استحقت هذه الأفلام تسمية التعبيرية وطالما اتصفت نتاجاتها بالميل نحو الغرابة كما هو الحال في الفن التعبيري عموما فضلاً عن نزعة الاضطراب والخوف وبالتالي تتجه وتميل نحو صفة الرعب في نتاجاتها الدرامية ببناء الصورة المتحركة سينمائيا قد عبر "باري كيت" في موسوعة السينما، أن أي فيلم أنتج وظهر بأسلوب مناف للواقعية أو يحاول ان يعبر عن نزعة عاطفية فطرية هو نموذج من التعبيرية وبرزت نتاجات درامية عدة في السينما الألمانية لتؤكد هذه النزعة إذ سيقت نتاجاتها وفق أفكار تجريبية تميزت بها فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى .

كما هو معلوم ان كل حركة أو مدرسة فنية لها سمات معينة تدرج ضمن طيات اعمالها تكون كمبادئ يحتذى بها من قبل الفنانون كالواقعية واهتمامها بكل ما يمت للواقع بصلة وهكذا المدارس الاخرى؛ فالتعبيرية اتسمت بتعاملها الرئيس واعتمادها على الاضاءة لبناء نوع من الخيال الغامض والاهتمام على الديكورات والمكياج لإثبات هذا الخيال بطرق غير مألوفة والاهتمام بلقطات تصور الفضاءات مع اعطاء دور للخدع السينمائية والتقنيات الأخرى (Abdul-Jabbar, 1991, p. 105) سيما بعد تطور مراحل الإنتاج السينمائي العالمي كل ذلك على ضوء إبراز موضوعات القلق والخوف والجريمة المعتمدة على الخيال الواسع .

تميزت التعبيرية بأسلوبها المنفرد شكل عندها وبشكل رئيس انعكاس الألوان والظلال وتضاد الإضاءة واعتماد الغموض لبناء حالة من القلق المؤدي إلى تحفيز التلقي والذهاب بالمتلقي إلى أبعد ما هو واقعي ليكون ذلك سمه تميزها عن المدارس والحركات الفنية الأخرى، ولهذا كان الفيلم السينمائي التعبيري هو من أولى الاهتمام الملحوظ والمؤثر على مستوى الأفلام السينمائية الأخرى بشتى مدارسها بالتعامل دراميا مع الإضاءة لبناء واضفاء أجواء الرعب والترقب في اللقطات والمشاهد ضمن بناء افلامها وبهذا كانت (السينما التعبيرية الألمانية هي من السينمات السباقة في التعامل مع الضوء على أساس دلالة درامية أو نفسية أو أثارة رعب) (Ali, 2021, p. 44)

البداية للفيلم التعبيري ظهرت ضمن أفلام تحمل ملامح التعبيرية كتجربة أولى وتُعد نواة صغيرة للتعبيرية السينمائية تجلت حركة انطلاقها كفن سينمائي ضمن؛ فيلم" طالب من براغ" 1913 للمخرج الدينماركي" شتيلان راي وبول فاغنر" إذ أتسم الفيلم بالنزعة الشريرة والخوض في الأحلام ويعبر "كراكاور" بأن فيلم طالب من براغ كان تأثيره في المضمون أكثر الهاماً وبراعة من البراعة التقنية كما ان الفيلم قد استحوذ في قسمة الاكبر على إبراز سمة الهم والخوق بتأسيس الذات وقد مهد الفلم للسينما التعبيرية الألمانية إلى نتاجات أكثر عمقا ظهرت على الساحة كما تم اعادة اخراج ذات الفيلم عام 1926 بأسلوب تعبيري جديدة (Cook, 1999, p. 143) .

بعد هذه الانطلاقة السينمائية استمرت محاولات عدة تمكن رواد فن السينما التعبيرية من رسم قواعد أكثر رصانة تمظهرت في العديد من الافلام جاءت تأكيدا لقواعد التعبيرية ؛ فأجواء الرعب والقلق النفسي والنزعة الغرائبية التي تقاطعت مع الواقعية وكل تلك المظاهر تم بنائها ضمن عدة أفلام كانت كعلامة مهمة في تاريخ السينما التعبيرية، ولا يخفي على المتتبع لمثل تلك الأفلام اسلوب الاداء التمثيلي سواء كان انسياق نحو الجنون كما في فيلم "كاليجاري" إذ سيكون له وقفة في متون البحث لأنه عُد انطلاقة درامية تعبيرية لبداية عصر من الأفلام التعبيرية طغت كنغمة غير مسموعة وصورة غير معتادة ضمن إطار فن السينما والانسياق نحو ادوار الشر والاوهام والخوف كما في فيلم "طالب من براغ"، وتُعدّ هذه الأفلام وغيرها نموذج سينمائي خالص للتعبيرية،(ويحدد باري سولت 1979 بدقة ستة أفلام تعبيرية بكل معنى الكلمة حجرة الدكتور كاليجاري، وافيل 1920، راسكولنيكوف 1923 للمخرج روبرت فانيه؛ من الصباح حتى الليل 1920 للمخرج كارل هاينز مارتن؛ تورغوس 1921هانز كوبه، ومعرض التماثيل الشخصية 1924 بول ليني) (Roberts, 2013, p. 12) كما اشار " سادول" إلى مجموعة أخرى من الأفلام التي عدة نموذج للسينما التعبيرية نافست السينما العالمية كنتاج فلمي سينمائي رسم له صيت من بداية انطلاقة كنتاج صوري مرئي متحرك حتى وأن اتسم بفقد الحوار الصريح لكن كانت موضوعاتها تتسم بالخيال والغموض والرعب وهي من تعمل على اثارت المتلقي لمتابعة ما هو جديد في عالم الفيلم عالميا (Georges Sadoul, 1967, p. 156).

لم تقتصر سمات الخوف والرعب فقط على هذه المجموعة من الأفلام التي ذكرت ونشير إلى منها أيضا؛ فقد صاغ مخرج فيلم "من الصباح إلى الليل" غرابة الديكورات لتكون سمة ملازمة للفيلم كما حصل في فيلم "تورغوت" لكن كان دور التقنية في هذا المجال أكثر استخداماً، أما فيلم "راسكولنيكوف" فأتجه نحو الميلودراما الاخلاقية، أما المخرج بول في فيلم "تماثيل الشمع" فكان اسلوب الأداء التمثيلي نموذجاً شكل سمه تعبيرية كما حصل في فيلم "كاليجاري" المزمع القاء الضوء عليه في عينة البحث.

هذه المجموعة من الأفلام وغيرها استطاعت المدرسة التعبيرية ان تصنع لها ميزات وشقت طريقها وسط الفن السينمائي صداه لازال يُدرس وتُطبق نماذجه الفكرية والحرفية رغم تطور الوسائل الفنية المختلفة في مجالات الفن كافة كنموذج تاريخي لفن السينما؛ فمن الأسطورة والحكاية والخيال إلى الفن التشكيلي والرسم والخطوط الممتزجة مع الحركة في صورة مرئية سينمائية نتجت منها افلام عدة بسمات متقاربة كنموذج عام تحمل بصمة التعبيرية ومتباعدة بشكل خاص حسب تيمة كل فيلم.

يُعدّ تاريخ السينما التعبيرية زاخر بتنوع الأفكار مع توحد السمات العامة التي تميل نحو الخوف والقلق والرعب وانفصام الشخصية كما حصل في فيلم "طالب من براغ" للمخرج "شتيلان راي" عام 1913، القصة المستوحاة من الأساطير وعالجها مع الإنسان والشيطان في انقلاب خيالي لإعطاء معان لانفصام الشخصية، وهذا كما حصل في فيلم "الغوليم" لنفس المخرج 1915 إذ ساق المخرج الشخصية وتحولاتها من العدم إلى الحب ثم الكراهية مستمداً من الأسطورة والخرافة مادته الفيلمية.

لقد أشار "كراكاور" في كتابة من "كاليغاري إلى هتلر" في شرح مفصل عن الغوليم أنه نموذج أو بناء من طين، تمثال طيني اسطوري بُث فيه الروح واشتعلت فيه نار الحب وتبدد ذلك بعد معاناة نفسية، وقد أثار المخرج أن فلسفة الحب لا تعرف المستحيل؛ فالعواطف يمكن ان تتحرك عند غير بني البشر، وهذا ما سعى إليه بتحويل الاسطورة الطينية إلى كائن بشري وبعد صراع نفسي مرير مع من يحب وهي ابنة تاجر الآثار التي عاشت هواجس الخوف والقلق الهستيرية من ذلك الكائن عندها يتحول العاشق إلى مارد ينتهي به المطاف بالسقوط من مرتفع ارضاً ويغدو مبعثراً إلى قطع صغيرة وتنتهي هذه الأسطورة (Kracauer, 2001, pp. 29-30)، وبهذا جسد الفيلم أحد سمات السينما التعبيرية مبتدأ بالنزعة الذاتية التي احتوتها الخرافة كنموذج تم بنائه من واقع الخيال مع تجانس حالات معبرة عن نوازع إنسانية صيغت في الفلم كرؤى فكرية في ملازمة مع الهواجس والخوف والقلق .

على غرار المخلوق الطيني "غوليم " جاء فيلم "هومونكولوس" بأجزائه الستة فتحولات الشخصية اخذت طابعها أيضا على هذا الفيلم فمن خيال وجودة الاسطوري داخل قارورة إلى كائن ذا قوة وبعد معرفة أصول وجودة تتحول معاناة الشخصية وصراعاتها مع النفس إلى صراعات مع الآخرين ومحيطة في بيئة فلمية يسودها الخوف والعنف، وهكذا كان فيلم "الآخر" من إخراج "باول ليندار" 1913 في تعامله مع تحولات الشخصية والصراعات النفسية لكن بعيداً عن الخرافة والاساطير، نشاهد شخصية البطل "جينكل" المواطن المتزن يبدأ بمعاناة وضغوطات نفسية تملئ حياته بعد عملية سطو تسردها الأحداث بعدها تبدأ المجريات للخوض في الصراعات النفسية وتسلط أحداث فيلم لتلك الهواجس والانهيار النفسي في بيئة فلمية يسودها القلق والخوف لينتهي به المطاف اخيراً بعد المعاناة إلى إنسان صالح يمارس حياته بصورة طبيعية بعد الاعتراف وينال جزاءه، ويسرد "كراكاور" المزيد عن هذه الافلام وغيرها في كتابه "من كاليغاري إلى هتلر" الذي عُد مصدر رئيس في البحث.

وفق ما تقدم تعدّ طبيعة الفنان المنتمي للمدرسة التعبيرية أو الذي يؤمن ويتفاعل ويحتضن افكارها هي من تحدد مقاصده المحفورة في بنائه الفني ومن هنا سيبدو التأثير الذاتي لأسلوب الفنان حاضراً إذ تؤثر مرجعيات الشخصية باعتبارها المحرك "السيكولوجي" الرئيس الذي يتحرك من خلالها إذ إن "العامل السيكولوجي يؤثر في السلوك والأسلوب فضلاً عن الاستجابة للأحاسيس التي يبثها الفنان أو يستقبلها وبذات الوقت هي من تؤثر على المتلقي بالاشتراك بصفته الإنسانية بين المرسل الفنان والمتلقي المستقبل (Fadl., 1998, p. 110)، وهذا الأمر انطوى على فنانوا التعبيرية التي جاءت كرد فعل على الظروف الاجتماعية والسياسية كما تم التطرق اليه في متون البحث ولهذا نجد الفنان التعبيري جوهريا يستند للأفكار والنوازع كسمة تُطبع في أسلوبه الفني، وهكذا "فنيه" الذي أكد ذلك من خلال أعماله السينمائية ولا سيما فلمه "كاليجاري" الأكثر شهرة على مستوى الفن السينمائي التعبيري الصامت .

مؤشرات الإطار النظري

- عُد الجانب السيكولوجي سمة رئيسة للفيلم التعبيري.
- شكلت الإضاءة واللون والديكورات والرسوم العمود الفقري الذي استندت عليه الأفلام التعبيرية وجيرها "فينه" في أسلوبه ونموذجة الفيلمي .
- مفهوم الرعب والقلق ساد أسلوب "فينه" اخراجاً كنموذج يعبر عن النزعة الاجتماعية الجمعية حينها وكسمة للفن التعبيري .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

1-منهَجية البحثّ: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي.

2-أداة التحليل: اعتمد البحث على محاور التحليل التي تم استخلاصها من الإطار النظري كمؤشرات تؤطر السمات التعبيرية لأسلوب الفنان المخرج "روبرت فينه".

3-وحدة التحليل: يعتمد الباحث على المشهد السينمائي للفيلم بوصفه عينة، يمكن التوصل عبرها إلى سمات وأسلوب الفنان التعبيري .

4-طريقة التحليل: بعد ان توصل الباحث إلى المؤشرات التي استنبطها واستخلصها من الإطار النظري سيحاول انتخاب مشهد جدير بالتحليل يشمل الحركة التي توائم الدراسة، ومن ثم تطبيقها وفقا وبناء معيار التحليل على ذلك في كشف الحركة ضمن الإطار والمعنى في الفن السينمائي وقد تم اختيار عينة عمدية لمشهد تتوافر فيه مؤشرات الإطار النظري لصياغة التحليل.

5-**عينة البحث:** مقصورة كاليجاري Das Kabinett des Doctor Kaligari

تحليل العينة ومناقشتها :

لقد شكل هذا الفيلم تحولا في نتاجات الحركة التعبيرية الألمانية خصوصا والسينما العالمية عموما، والفيلم السينمائي لم يكن تحولا عابرا في الفن، ولم تكن السينما التعبيرية طفيفة الأثر على فن الصورة المتحركة، كما أن السينما وقواعدها وتقنياتها لها الأثر على الحركة التعبيرية السينمائية، وستطرق الباحث للمؤشرات الإطار النظري مجتمعة ضمن إطار الفيلم .

حسب المصادر فالفيلم سينمائيا من إنتاج استوديوهات "ديكلا" في برلين وأخرجه "روبرت فينه"، للمؤلف "هانز وكارل ماير" وللمصور "ويلي هامستر" وبطولة عدد من الممثلين منهم " فيرنر كراوس ، كونراد فيدت، فريدريش فهر، ليل داغوفر" ومدة الفيلم زمنياً "74" دقيقة تناول الفيلم قصة مختل اصيب بالجنون لفقد احد اصدقائه في ظروف غامضة التبس عليه الآمر وصار متحيراً بين الوهم والحقيقة يعمل في مصحة عقلية يقوم بتنويم شخصية "سيزاز" والقيام بأعمال وحشية ليلاً، وقد أخذ هذا الفيلم فسحة كبيرة من الدراسات البحثية، وكما هو معلوم لا تخلو الأفلام السينمائية فضلاً عن أي عمل درامي من رسالة فكرية توجه للمتلقي وهكذا هو الحال في "كاليجاري" الذي وصف ذا فكرة اساسها ثوري تعتمد أسلوب جنوني وهذا من سمات اغلب الحركات الفكرية التي نهضت من المجتمعات نتيجة حالات الكبت والقهر الاجتماعي فهي من تعطي الشرعية لبداية التغيرات والتحولات على المستوى الجمعي أو الفردي؛ فمن آراء كاتب السيناريو "كارل ماير"1894-194 و"هانتز جانوفتز" 1890-1954 ، الذي أشار ان رسالة الفيلم ثورية قد تم تخفيفها على ايدي المنتجين الذين قرروا جعل الإطار الخارجي للقصة يميل بشيء إلى الواقع من هنا تحولت رؤية المجتمع في حالة الفوضى إلى إطار اضيق سيق في بنية رجل مجنون .

على ضوء المؤشر الأول: عُد الجانب السيكولوجي سمة رئيسة للفيلم التعبيري، والذي أخذ حيزاً ضمن تيمة العمل الرئيسة كونها كانت تعبيراً عن الجوانب السيكولوجية التي كانت تغزوا أو طاغية في مجتمعات المعمورة نتيجة الحروب والتحولات السياسية ولا سيما بعد انهيار الدولة العثمانية وبروز قوى جديدة تحاول الهيمنة والتسلط وهذا اتاح أيضاً لظهور بوادر حرب أخرى وبروز دول جديدة وهذ ما أثار وحول الميل إلى مفاصل أخرى من الحياة ومنها الفن وخصوصاً السينما في الخوض والدخول في هذا المضمار

الذي كانت فيه التحولات سارية، وهذا ما يجعل الجوانب النفسية في تغيرات متتالية تتجه لعدم الاستقرار لذا ركزت السينما التعبيرية على تلك الهموم كنموذج ذا طابع خاص بها .

وفيلم كاليجاري اكدها صراحة من خلال اللقطات والمشاهد المختلفة في الفيلم وقد استعان المخرج وبشكل واضح بدلالات اللغة السينمائية لإبراز اشتغالاتها الصورية، وعلى ضوء ذلك يأتي المؤشر الثاني وما نصه :

شكلت الإضاءة واللون والديكورات العمود الفقري الذي استندت عليه الأفلام التعبيرية وجيرها "فينه" في أسلوبه ونموذجة الفليمي، إذ جاءت الديكورات المنسوجة من وحي الخيال، التي لا تلازم الواقع بوصفها من سمات الحركة التعبيرية وقد اتسم فيلم كاليجاري بهذه الصفة ليكون موافقا مع السرد القصصي للفيلم إذ أشار مهندس الديكور "فارم" واصفا عمله في الفيلم ، بعد ان ادركت ان الموضوع فيه من الغرابة ما يثير حماستي لإيجاد اسلوب وبناء ديكور خارج المألوف فيه من الغرابة ما يوازي القصة ذاتها ويكون تكوينا مبتكرا بحيث تلازمه الغرابة البعيدة عن الواقع لتُثير المخيلة ويوافق "فينه" المخرج ان التجربة ما دامت هي شيء من الجنون إذن؛ فالجديد بأن يُنفذ ذلك بأقصى من الممكن من الجنون .

المتلقي والرائي للفيلم سوف لا تبارح مخيلته صالة المسرح كأنه يُشاهد مسرحا بأبعاد كبيرة وبعمق صوري وحركات مختلفة لمجاميع اتقنت فيها حركة الميزانسين لإعطاء جو عام يوحي ويناسب الحدث وسط قطعة مكانية صغيرة قياساً لحركة الاشخاص واعدادهم كل ذلك وسط إطار وحركة ثابتة للكاميرا نرى تحركها، ولا يخلو إطار الصورة من حضور الفن التشكيلي والخطوط فهي ملازمة لطوال زمن الفيلم، فالمثلثات والزوايا والخطوط المستقيمة والمتعرجة التي تملئ إطار الصورة هي سمة بارزة تنتشر على الجدران والارضيات، فضلاً عن بوابة الدخول إلى المسرح التي شاهدناها على شكل مثلث فضلا عن اغلب الأبواب سوى في المشفى أو الاماكن الأخرى؛ فهي أما مثلثه أو مستطيلة كذلك الشبابيك والطرقات والسلالم ويرافق كل ذلك الاضاءة الخافتة والظلال التي اعطت حالة من الرعب؛ فمشهد القتل لشخصية" الآن" لم يكن مرئيا كحركة واضحة وإنما جُسد فعل القتل عبر استخدام الإضاءة والظلال على الجدران بمعالجة إخراجية تلقاها المُشاهد بفهم ما يجري كانه يُشاهد جريمة قتل اعطت حالة من الرعب أكثر لو شوهدت الجريمة ضمن سياقها المعروف كرؤية الطعن بالسكين أو الدماء تسيل والشكل الذي سيُدرج يوضح تلك المعالجة الإخراجية لحادثة القتل في المشهد الدرامي .

أكد "كراكاور" على ذات المشهد بالتوظيف المتقن للإضاءة والظلال، وبهذا عبرت السمة الادائية لحركات تمثيل الشخصيات سوى في هذا المشهد أو غيره عن إيحاء يوحي بالثقل يترابط مع الحالات النفسية المحاكة طوال زمن الفيلم مع الترابط الفني مع المكياج

والحركات الايمائية ولم يخلو الفيلم من مشاعر الحب المملوء بالقلق والرعب والجريمة ولكن هذه المشاعر لا تخلو من نزعة الخوف، وبتوافق مع المؤشر الثالث وما نصه :

مفهوم الرعب والقلق ساد أسلوب "فنيه" إخراجاً كنموذج يعبر عن النزعة الاجتماعية الجمعية حينها وكسمة للفن التعبيري، ويتجلى ذلك في شخصيات الفيلم ولا سيما شخصية "الآن" وصديقة "فرانسيس" اللذان يحبان أبنة الطبيب ويحاول كل منهما كسب ودها ونراها تتوافق مع الشخصيتين تارى واخرى ينتابها القلق سيما في مشهد حوار الشخصيات الثلاثة الذي كان فيه الوداع وجاءت بعده جريمة القتل، وبقيت الفتاة في حالة القلق والرعب والخوف بقي يلاحقها واصبح في ذروته بعد خطفها ولم تتخلص منه إلا بعد تحريرها من الخطف؛ فمن واقع القلق الاجتماعي العام السائد حينها سير لنا المخرج في أنموذجة العلاقة الإنسانية المشحونة بالخوف والقلق ولتنتهي إلى فاجعة وحدث القتل .

عموما الفيلم يُعدّ قطعة تشكيلية متحركة تمازجت فيه الصورة الثابتة والمتحركة بعناصرها بسمات تعبيرية ، ولهذا كان أسلوب "فنيه" شكلا جديداً في الصورة المتحركة وكان تطوراً سيما إذا عرفنا ان مخية المتلقي طوال فترة الزمن الدرامي للفيلم تعمل وتحاول ان تبحث عن مدلولات تُستسقى من دلالات الصورة، وكان أسلوب "فينه" طاغيا على تفاصيل الحدث دراميا، وبدى واضحاً عبر الزمن الدرامي للفيلم وتوزيعات المشاهد وترابط اللقطات مونتاجا، وهذا الأسلوب تأثرت به الأعمال التعبيرية التي تلت هذا الفيلم وكانت أهم سماتها كمدرسة لها ما يميزها عن المدارس الفنية الأخرى .

الفصل الرابع (نتائج البحث ومناقشتها)

أولاً: نتائج التحليل: عبرتحليل النتاج للفيلم (عينة البحث) ظهرت النتائج الآتية:

1- تميز أسلوب "فنيه" بالميل نحو ايحاءات نفسية طغت فيما بعد على الأفلام التعبيرية .
2- شكلت الخطوط والرسوم التشكيلة والإضاءة نسب عالية في الاشتغال كدلالات واضحة لإبراز حالات نفسية تملئ اللقطات والمشاهد الفلمية .
3- مستويات السرد الصوري اعتمد السياق الطولي للحدث من البداية للنهاية .

ثانياً: الاستنتاجات

على ضوء نتائج البحث جاءت جملة من الاستنتاجات وعلى النحو الآتي :

1- اشتغلت الخطوط والرسوم التشكيلة والإضاءة بشكل كبير في بنية الفلم
2- تقوم حركة السرد الصوري على بناء صورة مرئية توحي إلى صورة ذهنية طوال زمن الفيلم .
3- القيم التعبيرية ودلالات الرعب والحالات النفسية المتدنية شاعت بأسلوب بناء الفيلم .

Conclusions:

Considering the research results, a few conclusions came as follows:

1. Lines, drawings, and lighting played a major role in the film's structure.
2. The visual narrative movement is based on building a visual image that suggests a mental image throughout the film.
3. Expressive values, connotations of horror, and low psychological states were prevalent in the film's construction style.

References

1. Abdal-Muttalib, M. (1994). *Stylistic Rhetoric.* Beirut : Lebanon Publishers Library.
2. Abdul-Jabbar, R. (1991). *Cinematic Art between Theory and Practice* . Baghdad: Al-Maaref Press.
3. Ali, M. M. (2021). *The operational diversity of lighting and the technical variable in contemporary cinematic film making, doctoral thesis.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
4. Bahaa El-Din, I. (2012). *The Big Screen* . Lebanon: Lebanon Publishers Library, 1st edition.
5. Cook, D. A. (1999). *The History of Narrative Cinema, Trans. Ahmed Youssef.* Cairo: The National Translation Project.
6. Eyada, S. M. (1992). *Introduction to the World of Style.* Cairo: Mubarak Library.
7. Fadl f, S. (1992). *Rhetoric of Discourse and Text Science, World of Knowledge Series, 164.* Kuwait: Kuwait: Al-Siyasah Press.
8. Fadl, S. (1998). *Stylistics, Its Principles and Parts.* Cairo: Dar Al-Shorouk, .
9. Fadl., S. (1998). *The Science of Style, Its Principles and Procedures.* Cairo: Dar Al-Shorouk.
10. Georges Sadoul. (1967). *History of World Cinema, 1st edition, ed.: Ibrahim al-Kilani.* Beirut: Oweidat Publications.
11. Hayward, S. (2018). *Cinema Studies, Trans. Nihad Ibrahim.* Cairo: National Center for Translation, 1st edition.
12. Khulusi, N. (2008). *Readings on the term, 1st edition.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
13. Kracauer, S. (2001). *From Caligari to Hitler, Trans. Kamel Ismail.* Damascus: General Cinema Foundation.
14. Lalande, A. (2001). *The Philosophical Encyclopedia, 2nd edition, ed.: Khalil Ahmed Khalil.* Beirut: Oweidat Publications.
15. Majd, A. A. (2010). *The Viewer's Response to Semantic Openness in the Film.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Academy Magazine, No. 53.
16. Makkawi, A. G. (1970). *Expressionism in Poetry, Story, and Theater.* Cairo: Egyptian Authority for Copyright and Publishing, Cultural Library, No. 260, .
17. Müller, J. E. (1988). *One Hundred Years of Modern Painting, Trans.: Fakhri Khalil.* Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.
18. Newmayer, S. (1960). *The Story of Modern Art, ed. Ramis Younan.* Cairo: Anglo Library, Contemporary Thought Series.
19. Nicol, A. (1966). *The International Play, ed. Nour Sharif* . Cairo: Egyptian House for Authoring and Translation.
20. Roberts, I. (2013). *Expressive Cinema, see: Yazan Al-Hajj.* Damascus: General Cinema Foundation.
21. Salbiha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
22. Salman, A. B. (2022). *Artistic Taste.* Baghdad: Al-Zaki Printing and Publishing.
23. Shermer. (2015). *Encyclopedia of Cinema, Trans. Ahmed Youssef.* Cairo: National Center for Translation, 1st edition.
24. Stollens, J. (1981). *Art Criticism, an Aesthetic and Philosophical Study.* Cairo: Egyptian General Book Authority.