الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه ل م د
تخصص فنون تطبيقية

العلاقة التكاملية بين الفنون التطبيقية والسينما

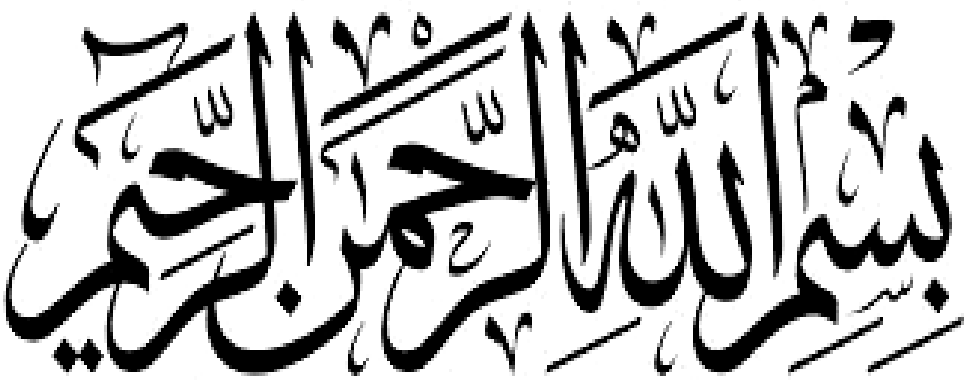
إعداد الطالب:
بوشاطح طيب

إشراف الدكتورة:
قجال نادية

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
منصور كريمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	رئيسا
قجال نادية	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مشرفا مقررا
براهيم أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	ممتحنا
حيفري نوال	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	ممتحنا
بولقدام نادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان	ممتحنا
بن عمر عزوز	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد بن بلة وهران 1	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وسيد الثقلين وعلى آل بيته الطاهرين

إهـــــداء:

إلــى والـــــدي الكريمين حبا وعرفانا ،

إلى كل أفراد أسرتي:

إخوتي ، زوجتي وأبنائي،

إلى كل الأصدقاء والأحبة،

أهدي ثمرة عملي هذا.

طيب بوشاطح

شكر وتقدير:

الحمد والشكر لله عزّ وجلّ كما ينبغي لجلال وجهه الكريم على التوفيق في إنجاز هذه الرسالة وعلى نعمه التي لا تحصى ولا تعد، وأما بعد:

أتقدم بجزيل شكري وتقديري إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "قجال نادية".

والشكر موصول إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل

كما أشكر كل المعلمين والأساتذة الكرام الذين تتلمذت على أياديهم من طور الابتدائي إلى مرحلة التكوين في الدكتوراه

وكل من ساعدني من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث.

طيب بوشاطح

مقدمة

مقدمة:

يلاحظ في الأعمال السينمائية الناجحة ذلك الحضور القوي للفنون التطبيقية في صناعتها، بدءا من تصميم المناظر وما يشتمل عليه من أدوات وديكورات داخلية وخارجية إلى كل ما يغني الفضاء الفيلمي ويسافر بالمشاهد إلى مكان وزمان الأحداث التي ترويها قصة الفيلم، مما يوضح أن المخرج باعتباره قائد فريق العمل الفني قد استعان بأيدي فنية خبيرة لمصممين أكفاء وضعوا تصاميم في شتى ميادين الفنون التطبيقية وحرفيين جسدوا هذه التصاميم في شكل تحف فنية.

وعليه فصناعة السينما توفر سوق عمل لخرجي تخصصات الفنون التطبيقية وللحرفيين المنفذين لإخراج هذه التصاميم في شكل تحف فنية، وهذا ما يحيلنا إلى التفكير في أهمية دراسة تلك العلاقة التكاملية بين هذين الفنين وكيف يخدمان بعضهما البعض من حيث مساهمة الفنون التطبيقية في إنجاح العمل السينمائي ومساهمة هذا الأخير في ترقية وتوثيق الفنون التطبيقية بشتى أنواعها، كما يحيلنا إلى التساؤل عن سبب فتور هذه العلاقة في الانتاجات السينمائية الجزائرية، فمقارنة بالدول الغربية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية بترسانتها السينمائية ممثلة في هوليود نلاحظ ذلك الفرق الشاسع من حيث توفير كل شروط عمل الفنان التطبيقي ضمن مجال الانتاج السينمائي، حيث تخصص مدن بأكملها لممارسة هذه الفنون، ونلاحظ كيف أثر ذلك بالإيجاب على الفنون التطبيقية سواء من حيث الترويج لها وترقيتها أو من حيث احتواء الفنانين التطبيقيين والحرفيين بإدماجهم في عالم الشغل والتكسب المادي.

وبناء على ما تقدم اتضحت فكرة هذا البحث النابع أصلا عن الواقع الموضوعي سابق الذكر ألا وهو توضيح العلاقة التكاملية بين الفنون التطبيقية والسينما التي تعود بالإيجاب على جميع النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية مما قد يقدم إضافة للمجال

الفني الجزائري خاصة في ظل سعي الدولة إلى تفعيل الصناعة السينمائية وكذا ترقية الفنون التطبيقية التي لا تزال تعاني من آثار الطمس الذي ألحقها بها المستعمر الفرنسي، ودوافع ذاتية تتمثل في ميولي إلى السينما بحكم تخصصي ودراساتي السابقة واشتغالي بها، وكذا شغفي بمجال الفنون التطبيقية الذي اخترته في دراسات ما بعد التدرج رغم صعوبة المزج بين التخصصين في بحث واحد لتشعب البحث وقلة المراجع والدراسات السابقة التي تمس جزءا من الموضوع وتغفل جوانب أخرى لكون الدراسة بكر وتتطلب جهدا في البحث.

وهو ما يجعلنا نتساءل عن ما هي انعكاسات توظيف الفنون التطبيقية في السينما؟ وكيف يؤثر هذا التوظيف على الفنون التطبيقية في حد ذاتها؟

وللوصول للإجابة عن هذا التساؤل وضعنا مجموعة من الأسئلة الفرعية التي من شأنها أن تحيط بالموضوع وتعيننا للوصول إلى النتائج المرجوة فكانت كالآتي:

- كيف توظف الفنون التطبيقية في العمل السينمائي؟
- كيف تساهم الفنون التطبيقية في إنجاح العمل السينمائي؟
- كيف تساهم السينما في ترقية الفنون التطبيقية؟
- كيف تساهم السينما في توثيق الفنون التطبيقية؟
- ما هو واقع الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية؟ وماهي آليات تقوية الصلة بينهما؟

وقد استدعى هذا البحث توظيف عدة مناهج للإلمام بمختلف عناصره، فقد اعتمد على المنهج التاريخي لتتبع مراحل تطور الفنون التطبيقية والسينما، والمنهجين الوصفي والجمالي لوصف الفنون التطبيقية بشتى ميادينها باعتبارها خاضعة لمعايير التقييم

الجمالي والتذوق الفني لها، ومنهج التحليل السيميولوجي وتحليل المضمون لتحليل الأفلام التي اتخذناها كنماذج لإيضاح علاقة التكامل بين الفنون التطبيقية والسينما.

وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق ما يأتي:

- التعريف بالفنون التطبيقية التي تدخل في صناعة السينما.
- توضيح أهمية الفنون التطبيقية في نجاح العمل السينمائي.
- التعريف بأهمية السينما في ترقية وتوثيق الفنون التطبيقية.
- توضيح الدور الذي يمكن أن تلعبه السينما لضمان سوق عمل لخريجي تخصصات الفنون التطبيقية والحرفيين الفنيين.
- المساهمة في إثراء المكتبة الجامعية بدراسة جديدة باللغة العربية تمزج بين الفنون التطبيقية والسينما.
- الوقوف على واقع الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية وآليات تقوية الصلة لتحقيق علاقة التكامل بينهما.

ولتحقيق النتائج المرجوة من البحث تم الاعتماد على خطة تتضمن ثلاثة فصول وفي كل فصل مجموعة من المباحث التي تحتوي بدورها على مجموعة مطالب، فأما الفصل الأول فهو مخصص لماهية الفنون التطبيقية واقعها وآفاقها، وهو مقسم إلى ثلاث مباحث يتناول المبحث الأول ماهية الفنون التطبيقية، ويتطرق المبحث الثاني إلى واقع الفنون التطبيقية بالجزائر وآفاقها، مع إبراز دور التكوين العالي في ترقية الفنون التطبيقية باعتباره الحلقة المفقودة لاقتصار التكوين في ميدان الفنون التطبيقية بالجزائر على التكوين المهني فقط.

أما الفصل الثاني فخصص للسينما واستخدامها للفنون التطبيقية، ويضم مبحثين يتحدث المبحث الأول عن السينما وإنتاج المعنى، ويتناول المبحث الثاني استخدامات وتوظيفات الفنون التطبيقية في السينما، حيث خصص المطلب الأول للمهن السينمائية

التي توظف الفنون التطبيقية، ويتطرق المطلب الثاني إلى أبعاد توظيفها، وفي المطلب الثالث تناولت واقع الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية وانعكاساته من خلال البحث في عوامل فتور الصلة بين الفنون التطبيقية والسينما بالجزائر وانعكاسات ذلك على العرض السينمائي، واقتراح آليات لتقوية الصلة بين الفنون التطبيقية والسينما بما يرقي العرض السينمائي.

وأما الفصل الثالث من الدراسة فهو موسوم بعلاقة التكامل بين الفنون التطبيقية والسينما، ويضم ثلاثة مباحث خصص المبحث الأول للمعنى في السينما من خلال دراسة تحليلية لفيلم "الجزائر من عل" للمخرج الفرنسي "يان آرتوس بيرتران" و"يزيد تيزي" والنظرة الاستشراقية في مضمون الفيلم، ويتطرق المبحث الثاني إلى الفنون التطبيقية في خدمة السينما، مع الاعتماد على تحليل فيلم "مملكة الجنة" للمخرج "ريدلي سكوت" كما خصّص المبحث الثالث والأخير للبحث عن السينما في خدمة الفنون التطبيقية من خلال أخذ الدراما التركية ومسلسل "القرن العظيم" كأنموذج للبحث.

وخلصت إلى خاتمة توجز نتائج الدراسة .

الفصل الأول: ماهية الفنون التطبيقية، واقعها وآفاقها

المبحث الأول: ماهية الفنون التطبيقية

المطلب الأول: مفهوم الفنون التطبيقية

المطلب الثاني: تاريخ الفنون التطبيقية

المطلب الثالث: مجالات الفنون التطبيقية وأنواعها

المبحث الثاني: واقع الفنون التطبيقية بالجزائر وآفاقها

المطلب الأول: تاريخ الفنون التطبيقية بالجزائر

المطلب الثاني: الفنون التطبيقية بالجزائر في ظل نظام الانتاج المحلي

المطلب الثالث: التكوين العالي وترقية الفنون التطبيقية

المبحث الأول: ماهية الفنون التطبيقية

المطلب الأول: مفهوم الفنون التطبيقية

المطلب الثاني: تاريخ الفنون التطبيقية

المطلب الثالث: مجالات الفنون التطبيقية وأنواعها

المطلب الأول: مفهوم الفنون التطبيقية

إن حياتنا اليومية لا تكاد تخلو من شتى مجالات الفنون، غير أن أكثرها ارتباطا وتجدرا في حياتنا هي الفنون التطبيقية، حتى أن مفهومها أصبح يرتبط بحياة الانسان، حيث يقصد بها التحف المستعملة في ميادين الحياة من الملابس والأغطية والأدوات المختلفة كالمعادن والعاج والصدف والمرجان ذات الاستعمالات اليومية أو الخاصة بالمناسبات بالإضافة إلى الصناديق المخصصة لحفظ حاجيات الانسان وأغراضه اليومية[1]، وهذا يوضح لنا أن الفنون التطبيقية ملازمة لجميع مجالات حياة الانسان، بل إنه حتى الفنون الأخرى التي تعرف بالفنون الجميلة ترتبط ارتباطا وثيقا بالفنون التطبيقية من حيث مكوناتها والوسائل التي تستخدمها، ويؤكد لنا ذلك الأصل الاشتقاقي لكلمة فن TECHNE باليونانية، حيث يعني كل نشاط نافع بشكل عام[2]، ونفس المعنى نجده في كلمة ART اللاتينية، والعرب أيضا فهموا الفن بهذا المعنى، فاستخدموا لفظة صناعة للإشارة إليه[3]، والفن لغة مصدر جمعه أفنان وفنون، والرجل يفنن الكلام أي يشتق في فن بعد فن ورجل مفن: يأتي بالعجائب، وافتن الرجل في حديثه وفي خطبته إذا جاء بالأفانين[4]، أي أن التفنن في شيء ما يعني تزيينه.

كما جاءت كلمة فن للدلالة على كل عمل إنساني يتطلب إنجازه مهارة خاصة، ويقتضي حذقا معينا، ودربة مميزة[5]، ومن هنا كان الانتاج الصناعي فنا، وذلك لاقتضائه مهارة في

---

[11]– شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الاسلامية، معهد علم الآثار جامعة الجزائر، 2007– 2008، ص7.

[2]– سهام محمد صالح الجراري، الفن والعلم: دراسة تحليلية مقارنة لإيضاح العلاقة بين القيمة الجمالية والتقنية العلمية، مجلس الثقافة العام، ليبيا، 2008، ص27.

[3]– هديل بسام زكارنة، مدخل في علم الجمال، المكتبة الوطنية الأردن، 1993، ص12.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، الطبعة الأولى، دار ابن الجوزي، مصر، 2015، ص 246.

[5]– إميل بديع يعقوب و ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد 2، الطبعة 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص956.

الصنع، وحذقا في الممارسة، ودربة خاصة في كل نوع من أنواعه، فالخياطة فن بهذا المعنى، وكذلك النجارة والحدادة والزراعة وسائر ألوان الحرف والصناعات بلا استثناء[1]، وبذلك فمفهوم الفن لم يكن يقتصر على الفنون الجميلة من شعر وموسيقى وغناء وغيرها بل كان يشمل أيضا الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والخزافة وغيرها، وقد اصطلح مؤرخو الفن من الأوروبيين على أن يطلقوا عبارة الفنون الفرعية les arts mineurs على كل التحف المنقولة التي تزدان بالزخارف[2].

ويقصد بالفنون الفرعية الفنون الصناعية أو التطبيقية أو الزخرفية التي ينتفع بها الناس أو تتخذ للزينة[3]، وبذلك فإن التصور العام للفن وتصنيف الفنون في العصور القديمة والوسطى ينطبق على الفن التطبيقي والفن الجميل على حد السواء، مما جعل معنى كلمة فن يلم بمجموعة كبيرة من الحرف والمهن والعلوم التطبيقية والعملية والنفعية، غير أن تأثير الفكر اليوناني منذ عصر أفلاطون جعل الغربيين ينظرون إلى الفنون التطبيقية على أنها أقل منزلة من الفنون الجميلة، لأنها حسب الفكر الأفلاطوني في جمهوريته الفاضلة تعتمد على العمل اليدوي الذي كان يقوم به العبيد على اعتبار أن المجتمع ينقسم إلى طبقتين، طبقة يتوفر لها الفراغ والنظر العقلي وطبقة تقوم بالأعمال اليدوية والمجهود الجسماني، ومن هنا نظر الفلاسفة إلى الفنون التي لا تتطلب مهارة يدوية أو مجهودا جسمانيا نظرة مختلفة عن الفنون الصناعية، حيث كانت الفنون الجميلة ترتبط ارتباطا وثيقا بالفكر والفلسفة وهو ما جعلها تؤدي دورا كبيرا في تربية المواطن اليوناني والروماني القديم، على عكس الفنون التطبيقية التي كانت تعتمد على العمل

[1]– إميل بديع يعقوب و ميشال عاصي، مرجع سابق، ص956.

[2]– ناهض عبد الرزاق القيسي، الفنون الزخرفية العربية والاسلامية، المملكة الأردنية الهاشمية، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2009، ص11.

[3]– كريستي أرنولد، تراث الاسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة الدكتور زكي محمد حسن، سورية، دار الكتاب العربي، ط 2، 1974، ص4.

اليدوي وارتبطت بالاستعمالات الوظيفية النفعية في الحياة اليومية، وتأكد هذا التصنيف بعد القرن الثامن عشر أين جمعت الفنون الجميلة التي كانت مشتتة في مجالات مختلفة، وبدأ البحث في علم الجمال على يد الفلاسفة الألمان أمثال بومجارتن وكانط، وفي ظل التقدم التكنولوجي ظهرت توجهات جديدة تنادي بعدم التفرقة بين العمل الفني والصناعي، ففي رأي "جون ديوي" John Dewey مثلا أنه قد يكون القناع والسيف الذي يستعمله البدائي عملا صناعيا مستخدما لمنفعة ولكنه في نظرنا نحن الذين لا نستعمله عمل فني ذو قيمة عالية، فلا يمكن أن تكون الأعمال الفنية مجرد مظاهر ترف أو موضوعات كمالية، بل هي ضرورات حيوية وأنشطة جادة وموضوعات نافعة والموضوع النافع يولد بعض المشاعر الجمالية ليس لأنه نافع بل لأنه موضوع جميل[1] وهذا ما دفع "جون ديوي" John Dewey إلى الربط بين النظر والتطبيق، وبين الفن الجميل والفن النافع، فالفنون الجميلة ذات أهمية عملية من وجهة نظره لا تقل عن بعض الصناعات التكنولوجية.

وعليه فالفرق بين العمل الفني والعمل الصناعي ليس في خصائص تميز كل منهما عن الآخر وإنما يرجع إلى نظرتنا نحن إلى هذه الأشياء، فقد تكون نظرتنا إليها نظرة تأملية جمالية فنعطيها قيمة أخرى تضاف إلى قيمتها النفعية وهي القيمة الجمالية فاللباس مثلا بالإضافة إلى كونه عملا صناعيا له قيمة نفعية حين نلبسه، يتحول إلى عمل فني بمجرد أن نجعل منه موضوعا للنظرة التأملية الجمالية، غير أن نظرة التفرقة هذه بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية لم يكن لها أي وجود في الفنون الاسلامية، ففي الحضارة الاسلامية كل الفنون تراد لمنفعتها مثلما تراد لمتعتها شريطة ألا تعارض هذه المتعة التعاليم السمحة للدين الاسلامي، وتمثل هذا في مختلف مجالات حياة الانسان المسلم حتى أصبح يعيش فنونه في كل الوسائل التي يستعملها وفي عمارة مدينته وبناء قصوره وحدائقه وفي المنسوجات التي كان يرتديها وكل الأدوات التي يستعملها في حياته اليومية.

[1]– بركات محمد مراد، الاسلام والفنون، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، 2007، ص531.

وعليه يمكننا القول أن آخر ما توصل إليه نقاد الفن وفلاسفته هو أن كل تمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية هو تمييز ضار لا منفعة ترجى منه، والفنون الإسلامية كانت لها السبق في هذا المجال حيث استطاعت أن توفق بين ما هو جميل وما هو نافع لتعطي تحفا فنية تجمع بين الوظيفية والجمالية مع مراعاة المبادئ الإسلامية، وقد أكسبت هذه الصيغة بسبب طريقة إعداد الفنان وهي في جوهرها لا تختلف كثيرا عن الوسيلة التي تتبع في إعداد الصناع الفنيين التقليديين، ويعتمد فيها على تتلمذ عدد من الأطفال والصبيان على يد صانع ماهر يتدربون تحت إشرافه وإرشاده على الأعمال الفنية مبتدئين من أبسطها ومنتهين بأكثرها صعوبة وتعقيدا[1].

أما في عصرنا الحالي فقد أصبحت هناك أيضا معاهد وكليات خاصة بالتكوين في مختلف الفنون التطبيقية خاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته، حيث تشعبت مجالاتها وأنواعها، مما جعل مفهومها يتعدى الفنون التطبيقية التقليدية مثل: الخزف، الخشب، العاج، المعادن، النسيج، السجاد، الزجاج والبلور الصخري، الرسم على الجدران، النحت، الخط والتذهيب، التصوير على الورق والمخطوطات، التجليد، الفسيفساء ... وغيرها، ليشمل أنواعا أخرى حديثة ومعاصرة كتصميم الملصقات الإشهارية والتصميم في مجال الإعلام والاتصال والتصميم الجرافيكي، وسينوغرافيا فنون العرض وتصميم المناظر في مجال السينما... إلخ، وهو ما يفتح مجال البحث واسعا في هذه الأنواع التي لاتزال الدراسات الفنية فيها نادرة خاصة في الأبحاث العربية، ومن هذا المنطلق كان تخصيصنا لجزء كبير من بحثنا هذا للفنون التطبيقية رغم تركيزنا على ما له علاقة بالفن السينمائي منها.

[1]– بركات محمد مراد، المرجع السابق ، ص533.

المطلب الثاني: تاريخ الفنون التطبيقية

لقد ارتبطت الفنون التطبيقية بحياة الانسان منذ بداياته على سطح الأرض حينما حاول أن يجد لنفسه وسائل يستعملها في حياته اليومية ومناسباته، فقد بدأ الانسان فن التصوير حينما رسم قبل أن يكتب وقبل أن يبني منزلا أو ينسج ملبسا، فصور على جدران الكهف وسقفه صورا في غاية الإبداع[1]، ومع بداية الإنسان في صنع ما يحتاجه في حياته فقد حاول تجميل كل ما يتصل بحياته من مسكن وملبس وأدوات، وظهرت الفنون التطبيقية من خلال تزييناته التي كان يقوم بها على مختلف هذه الأشياء التي ابتكرها، وقد تعددت جوانب نشاطه الفني والتعبيري لتغطية احتياجاته الشخصية والاجتماعية والروحية، ولما كانت طبيعة الإنسان مرنة وقابلة للتعديل والتشكيل طبقا للبيئة التي يعيش فيها فقد تغيرت أنماط التعبير الفني في المجتمعات والبيئات المختلفة، وهذا ما يفسر لنا الفروق الواضحة بين حضارة وحضارة أخرى[2].

وإذا كان لكل حضارة إرثها الفني الذي يميزها عن غيرها من الحضارات فإن تتبع التطور التاريخي للفنون التطبيقية يعتمد على تتابع الحضارات التي مرت بها البشرية عبر مختلف العصور مع الوقوف على الخصائص التي تميز فنون كل حضارة عن غيرها، ويمكن تقسيم تصنيف تاريخ الفنون التطبيقية إلى المراحل الآتية:

1- الفنون البدائية:

وهي الفنون التي سادت في مرحلة ما قبل التاريخ، والتي تعتمد على مكتشفات الفن في المغارات القديمة ومن أشهرها مغارات لاسكو Lascaut التي تم اكتشافها عام 1940م بفرنسا، و كهوف التاميرا Altamira التي تم اكتشافها سنة 1863م بإسبانيا وتحتوي على

[1]- محسن محمد عطية، جذور الفن، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1997، ص14.

[2]- أبو صالح الألفى، الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ص7.

صور رائعة بعضها يمتد إلى 14 مترا، وقد كانت هذه الرسوم تهدف إلى تحقيق غاية سحرية لاعتقاد الإنسان الأول أنه بتجسيد صورة الحيوان يمكنه السيطرة عليه، غير أن ذلك وحده لا يفسر مظاهر التشكيل الجميل في مثل هذه الرسوم، ومن هنا يمكن التأكيد أيضا على حقيقة أن الإنسان الأول كان يتمتع بملكة حسية أولية وأصيلة تدفعه لخلق شيء بإرادته يتسم بالثبات والجمال، وهكذا شرع في خلق شكل يعادل عواطفه أو يرمز إليها في مكان خارج الزمان[1].

وقد لجأ المؤرخون إلى تصنيف مراحل الفن قبل التاريخ تبعا للتحولات الجليدية الكبرى التي تمت عبر التاريخ أو تبعا لاستعمالات الحجر والمعادن، ويمكن تقسيم هذه المراحل إلى ثلاثة أقسام:

1-1 مرحلة الباليوليتك Paleolithique:

وهي الفنون التي تنتمي إلى العصر الحجري القديم وهذه الحضارة قسمت إلى ثلاث مراحل (مبكرة، وسطى، متأخرة) وقد امتدت هذه المراحل خلال أربعة عصور جليدية استمرت ملايين السنين[2]، في هذه الفترة لم يكن الانسان قد استأنس بعض الحيوانات بل كانت وحشية، ولم يكن قد اكتشف الزراعة، وكان سلاح الإنسان القديم العصا الخشبية والفأس المصنوعة من الحجر الصوان، والخنجر المصنوع من قرون الحيوانات التي يتغذى بلحمها كالبقر، وكان يصطاد السمك لغذائه أيضا بواسطة حراب يصنعها من القرون والعظام أو الخشب كان بعضها مغطى بنقوش ورسوم[3]. ومن أهم الصفات المميزة لفن هذه المرحلة الواقعية Le Realisme، فقد كانت الحيوانات ترسم بدقة لا يستطيع أن يقدم نظيرها في الفن البدائي الحديث، والصفة الثانية هي التقشف والبساطة.

[1]– محسن محمد عطية، مرجع سابق، ص34.

[2]– أمال الصراف، موجز في تاريخ الفن، دار أجنادين للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية، 2007، ص11.

[3]– نجم عبد الشهيب، موجز في تاريخ الفن، دار أجنادين للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2006، ص15.

1-2 مرحلة الميزولتيك Mesolitique:

وهي فنون الحضارات التي تنتمي إلى العصر الحجري المتوسط من 12000 إلى 8000 سنة قبل الميلاد.

وفي هذه المرحلة حدثت تحولات في الأدوات التي استعملها الإنسان للصيد فظهر القوس والنشاب والأدوات الحجرية المتطورة مثل الأزاميل أو المثاقب والمقاشط وغيرها[1]، أما صور الأشخاص والحيوانات على جدران الكهوف فقد صورها بشكل اصطلاحي وبخطوط بسيطة مؤكدا على أعضاء الجسم التي تؤدي وظائفها أثناء العمل كالأيدي والأرجل، ومن أشهر الرسومات لهذه الفترة كهف فولتوروتو في إسبانيا الذي تتميز رسوماته بتصوير قطعان الحيوانات البرية وصيد الأسماك الهامة للإنسان البدائي، كما حاول الرسام في بعض الأحيان أن يعطي منظورا بدائيا، كما ظهر الصدق في التعبير على الموديل المرسوم.

1-3 مرحلة النيوليتيك Neolitique:

وهي فنون العصر الحجري المتأخر التي امتدت من 8000 إلى 4000 سنة قبل الميلاد، وفي بعض المناطق مازلت سائدة حتى اليوم مثل استراليا أو إفريقيا (قبائل البوشمان) أو الجزر الأطلسية[2]، حيث مع اكتشاف الانسان للزراعة في العصر الحجري المتأخر حدث انقلاب في حياته التي عرفت استقرارا بعد أن هاجر من الكهوف الصخرية إلى مساكن في السهول وتحول من جامع للغذاء إلى منتج له، ولما قابلته مشاكل في الزراعة تعاون مع غيره من الأفراد في زراعة الأرض وتكون بذلك نظام قبلي ساعد على الاستقرار، ثم ظهرت الحاجة إلى معرفة أشياء أخرى غير الفلاحة فصنع الأواني الطينية ليضع فيها

[1]- أمال الصراف، مرجع سابق، ص16.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

مقتنياته، وعندما اكتشف تأثير النار على الطين استخدمها في الحصول على الأواني الفخارية، ولما عثر على المعادن كالنحاس والذهب استعملها بقصد الزينة وبذلك تطورت حياته تطورا حضاريا واضحا[1]. ومن أهم صفات الفن في هذا العصر انتقال النزعة المطابقة للطبيعة إلى التصميم الهندسي المحدود النطاق، حيث نجد علامات رمزية واصطلاحية تدل على الموضوع مثل الأشكال الهندسية ومربعات ومثلثات وخطوط منكسرة ودوائر ولم يعد يعثر على صورة للإنسان أو الحيوان في هذه الفترة.

وقد امتاز هذا العصر عما سبقه من العصور بظهور بعض الصناعات وذلك فضلا عن استخدام بعض الأدوات الحجرية المهذبة، ثم زيد عليها في عصر البرونز الصناعات المعدنية حين استخدمت الأدوات البرونزية، وكانت هذه الصناعات في البداية فطرية بسيطة ثم أخذت تتقدم على مر الزمن من حيث الصناعة والزخرفة، ومن أبرزها صناعة الفخار، حيث عثر على أوان فخارية في العراق ومصر وأروبا وغيرها، وكانت هذه الأواني بسيطة ومشكلة بطريقة يدوية وإن كان كثير منها يخلو من المظهر الفني[2]. أما من حيث الأدوات البرونزية فحظيت ببعض العناية، وكان من جراء ذلك تطور الزخارف الهندسية التي ظهرت على الأسلحة والأساور والزهريات وغيرها، وكانت تمثل على أشكال مختلفة أهمها الأسنان، والمثلثات، والخطوط المتعرجة، والمستطيلات والمناطق المذبذبة والدوائر المتداخلة فضلا عن وحدات هندسية أخرى معقدة يشهد بعضها على مهارة صانعي الفخار والأدوات البرونزية ومقدرتهم على انتاج زخارف جميلة ومتطورة[3].

[1]– أمال الصراف، مرجع سابق، ص17.

[2]– حسن الباشا، الفنون في عصور ما قبل التاريخ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، مصر، 2000، ص102.

[3]- المرجع نفسه، ص103.

2- فنون بلاد الرافدين (3500 ق م – 539 ق م):

بلاد الرافدين أو بلاد ما بين النهرين هي الأرض الواقعة بين نهري دجلة والفرات بالعراق، وهذا الوادي ينقسم من الناحية الطبيعية إلى قسمين، الجزء الشمالي وهو قليل الخصوبة ويمتد حتى المرتفعات التي يصل إليها النهر، والجزء الجنوبي وأرضه خصبة جدا ومسطحة، ويمكن أن نميز في تاريخها أربع حضارات مختلفة كان لكل منها فنونها وخصوصياتها وهي:

2-1 السومرية الأكدية (3500 ق م – 1925 ق م):

كانت الفنون التطبيقية متطورة ونامية في هذه المرحلة الحضارية وخاصة فنون المعادن منها، فقد وصل السومريون والأكديون إلى درجة فائقة فيها، وهو ما نجده في مقابر الملوك، والأثاث والأواني والأدوات التي أخرجوها، ويبدو أنهم أجادوا كثيرا من الطرق لصناعة النحاس الأحمر بخاصة كالطرق والصلب والحفر، ويوجد نموذج عمل أولا على قالب خشبي ثم غطي بالقار الذي انطبع عليه النموذج وبعد ذلك طرقوا عليه رقائق النحاس الأحمر[1]، وقد أفرط السومريون والأكديون في استعمال الذهب، مثلما هو موجود في محتويات القبور التي تم العثور عليها، ومنها "فنجان من الذهب" وهو نموذج جميل النسب والاستدارة، السطح الخارجي محزز بقنوات تؤكد زخرفة السطح وتوضح الاستدارة، والفوهة والقاعدة مزخرفة بخطوط منكسرة حتى نهاية الإناء من الأعلى، كما يوجد نموذج لخوذة رائعة الصناعة و التصميم[2]، والنماذج الموجودة كثيرة تنم في مجملها عن عبقرية السومريين والأكديين في مجال الفنون التطبيقية التي عبرت بصدق عن حسهم الراقي والتذوق الجمالي لهذه الفنون.

[1]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص74.

[2]- المرجع نفسه، ص75.

2-2 الأشورية (حوالي 1000 ق م – 610 ق م):

وصلت صناعة الأثاث والأواني في هذه المرحلة إلى درجة عالية من الجمال فكانت من أرقى الصناعات في العاصمة نينوى سواء من ناحية التصميم أم التنفيذ، ويوجد نموذج لإناء من البرونز مزخرف بصفوف من الحيوانات في مناطق تدور حول وريدة في الوسط، ويلاحظ التدرج في حجم الحيوان المستعمل في الزخرفة تبعا لقربه من المركز أو بعده عنه[1].

2-3 الكلدانية أو البابلية الجديدة (612 ق م – 539 ق م):

بعد سقوط نينوى عاصمة الآشوريين قامت الدولة الكلدانية في الجنوب، وقد استطاع نبوخذ نصر الكلداني من أن يعيد بناء بابل بقصورها الفخمة ومعابدها وحدائقها المعلقة[2]، وقد كشف التنقيب من بين ما كشف عن باب عشتروت، وقد أوضح لنا هذا الشكل إلى أي حد استغل المهندس الكلداني البلاطات الخزفية في الزخارف المعمارية والتصميم الإجمالي للمدخل المزدوج يطابق الأسلوب الذي صادفنا في سومر وآشور[3].

2-4 الأخمينية الفارسية (539 ق م – 331 ق م):

تم القضاء على الدولة الآشورية بتعاون الكلدانيين الساميين والإيرانيين، وهم أقوام هاجروا من المراعي الشمالية بأواسط آسيا، وبالتدريج كونوا امبراطورية على الهضاب المرتفعة الواقعة شرق وادي دجلة[4]، وقد كان الإيرانيون على درجة كبيرة من المهارة في صناعة الذهب والمعادن الأخرى، ويوجد نموذج لكوب من الفضة ارتفاعه 25 سم تتكون قاعدته من حيوان خرافي له قرنان ويتجه الجسم إلى أعلى في اتساع رشيق، وجسم الإناء

[1]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص79.

[2]– أمال الصراف، مرجع سابق، ص26.

[3]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص80.

[4]– المرجع نفسه، ص82.

مزخرف بخطوط بارزة تدور مع الإناء، والحافة العليا مفتوحة قليلا ومزخرفة بأشكال نباتية[1].

3- الفن المصري القديم (4500 ق م – 322 ق م):

عرفت مصر القديمة عدة حضارات قبل فترة ما قبل عصر الأسرات، ومن أشهرها:

- ديرتاسا: وهي من أقدم الحضارات وعرفت فيها صناعة الفخار.
- البداري: عرفت فيها صناعة الفخار والنحاس، تماثيل من الصلصال، كما نحتوا على العاج.
- نفادة الأولى: عرفوا زخرفة الأشكال الهندسية النباتية، وجد في آثارهم نساء من العاج ذات الخصور النحيلة لتوضع في المقابر، والحفر على مقابض السكاكين.
- نفادة الثانية: كانت دولة قوية غنية اتصلت مع الشعوب الأخرى عرفت صناعة الفخار، والرسم على الجدران بالألوان، وصناعة الذهب، كما عرفوا النحت على الحجر، وأهم ما وجد من آثار منحوتة الصلايات وخصوصا صلاية الثور[2] والصلايات هي ألواح من الطين أو الحجر منحوتة لتخليد أحداث سياسية.

كما مرت بلاد النيل خلال حكم الأسرات الفرعونية والتي عددها 31 أسرة بمراحل مختلفة تنوعت بين الازدهار والانحطاط لكن قوة الابداع والرقي الحضاري انحصرت في ثلاث مراحل أو ما تسمى بالدول وهي:

3-1 الدولة القديمة: 4400 ق م-2466 ق م من الأسرة الثالثة إلى الحادية عشر

في الدولة القديمة توصل المصريون إلى بناء المدافن وهذا لعقيدتهم التي كانت تؤمن بوجود حياة أخرى أبدية سرمدية بعد الموت، وكان أول بناء شيدوه المصاطب وهي عبارة

[1]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص ص84، 85.

[2]- أمال الصراف، مرجع سابق، ص ص 30،31.

عن بناء ضخم في شكل هرم ناقص يحتوي على سرداب طويل يوصل إلى حجرات تحت الأرض يوضع فيها التابوت، كما شيدوا الأهرامات والمعابد التي اهتموا بزخرفتها وتزيينها، أما مساكنهم فكانت تبنى بشكل بسيط في مظهرها متواضع في أنماطها لأنهم اعتبروها مجرد مكان يقضي فيها الأحياء ما قدر لهم أن يحيوا في الحياة الدنيا.

3-2 الدولة الوسطى: 2466 ق م-1600 ق م من الأسرة الثانية عشر إلى الأسرة الثامنة عشر

لم تظهر مقابر هرمية عظيمة في هذه الفترة مثلما كانت عليه في الدولة القديمة، فقد عثر على مقابر هرمية أقل حجما كما كانت المصاطب للأمراء محيطة بالأهرامات ولم تستعمل الحجارة في تشييدها وإنما استعمل الطوب، وشيد ملوك الدولة الوسطى المعابد وأحاطوها بالأعمدة، كما كانت تقام مسلتان على جانبي المعبد وهي قطعة واحدة من الحجر بارتفاع 33م تقريا، بقاعدة عريضة تضيق جوانبها تدريجيا إلى أن تنتهي في شكل هرمي ينحت عليها اسم الملك وألقابه وبعض أعماله، أما التماثيل فلم يعثر إلا على القليل منها ولم يكن فن النحت منتشرا بكثرة في عهد هذه الدولة مثلما كان في الدولة القديمة، فقد اهتم الفنان بالتصوير مباشرة على الحوائط باستعمال الفرشاة.

3-3 الدولة الحديثة: 1600 ق م-322 ق م من الأسرة التاسعة عشر إلى الثلاثين

فصل ملوك الدولة الحديثة مقابرهم عن المعابد، حيث دفنوا ملوكهم في أماكن سحيقة في الصخور يصل إليها الانسان بدهاليز طويلة تصل إلى 15م، وأقاموا المعابد في الجهة الشرقية على طول ضفة النهر، ومنها معبد الملكة حتشبسوت الذي يعتبر تصميمه من أجمل ما قام به الفنان المصري في العمارة، كما اشتهرت الأعمدة في هذه الفترة، أما المساكن فكانت تبنى باللبن وتغطى سقوفها بالخشب بينما كانت منازل الفلاحين تغطى بالبوص (القصيب) أو جذوع النخل، وكانت قصور الفراعنة تبنى على هذا النسق إلا أنها

تتميز بعظمتها واتساعها وتعدد أجنحتها، وكانت تحاط بالحدائق والبرك الصناعية ومن أجمل الأمثلة قصر أخناثون الذي أمكن الوصول إلى تخطيط كامل له[1]، وبذلك انتعشت أعمال النحت وظهرت تماثيل ضخمة بجانب التماثيل ذات الحجم الطبيعي ليتناسب حجمها مع حجم المعابد المنتشرة في تلك الفترة، كما انتشر فن التصوير الجداري وحل التصوير الملون مكان النقوش البارزة واكتسب رشاقة وبهجة.

4- الفن الإغريقي (1100 ق م – 100 ق م):

هاجرت القبائل المحيطة ببحر قزوين إلى شبه جزيرة البلقان حوالي سنة ألفين قبل الميلاد وامتزجوا فيما بعد في بلاد اليونان والجزائر المحيطة بها، وأطلق عليهم اسم "الهيلانيون"، وقد اعتمدوا على الرعي في أول أمرهم ولم تكن لهم حكومة يعترفون بها ويخضعون لها، وظلوا على هذا الحال إلى أن تعلموا الزراعة واستقروا في قرى أين خضعت كل قرية لرئيس، وارتقت بعض القرى واتسع العمران فيها فأصبحت مدنا وهكذا تكونت حكومات المدن التي كان لكل منها جيش وقوانين وآلهة، لتكون فيما بعد حضارة من أعظم الحضارات الانسانية التي تركت ثقافة أصيلة رغم ارتباطها في البداية بالطابع الشرقي، وهو ما جعلها مصدر إشعاع كان له بصمته الخاصة التي أثرت في فنون الحضارات التي جاءت بعدها خاصة الحضارة الرومانية التي يعتبرها البعض امتدادا للحضارة الاغريقية لما كان من تأثير كبير لفنون وثقافات هذه الأخيرة عليها، فقد استطاع الإغريق أن يكونوا ثقافة إنسانية أصيلة خلفت الكثير من الآثار التي يمكن تتبع تطور حضارتهم من خلالها وفي جميع مراحلها، ففي العصر المبكر أو المرحلة الأولى استعمل الفنان أشكالا هندسية بسيطة ومجردة في الغالب على شكل كتل ضخمة استخدم فيها المدركات العقلية أكثر مما استخدم المدركات البصرية، وبمرور الزمن بدأ الاتجاه نحو التعبير الطبيعي والاهتمام بالنظرة الخارجية الطبيعية مما أوصل الأسلوب إلى غايته،

[1]- أمال الصراف، مرجع سابق، ص43.

وفي العصر الكلاسيكي استطاع أن يلطف الأشكال التقليدية الضخمة فأخرج فنا هادئا متزنا، لكنه سرعان ما انحدر إلى تقليد الطبيعة تقليدا دقيقا. وكان في متناول الاغريق الكثير من الخامات كالخشب والرخام والعاج والمعادن، ومن بين الفنون التطبيقية التي أبدع فيها الإغريق صناعة الأواني الفخارية، حيث كان في أثينا حي للفخارين يسمى بهذا الاسم، وكانت الأواني في أولها بسيطة ذات هيئة خشنة مزخرفة بزخارف هندسية وحيوانية، لكنها اختفت مع الاهتمام بالأجسام البشرية التي عرفت استخداما واسع النطاق على الخزف، وبقيت أشكال هذه الأواني كما هي ولكنها ازدادت رقة وجمالا في النسب[1]، أما صناعة الخزف فقد تأخرت في القرن الخامس قبل الميلاد واختفت تقريبا في القرن الرابع قبل الميلاد، ولكن أشغال الذهب كانت مطلوبة جدا، حيث كان الذهب يستعمل لذاته من ناحية الملمس واللون والبريق، وقد تأخرت صناعة الذهب في العصر الهلينستي من حيث النوع، على أن إضافة الأحجار نصف الثمينة حسن مظهرها[2]، وأعطاها جمالية وجاذبية بالإضافة إلى الاقتصاد نوعا ما في كلفة انتاجها مما جعلها في المتناول وساهم في انتشارها.

5- الفن الأتروسكي والروماني (حوالي 1000 ق م – 500م):

رغم أن بدايات المرحلة التاريخية في إيطاليا واليونان كانت متقاربة إلا أن الإغريق وصلوا إلى أعلى درجات تطورهم في القرن الخامس والرابع قبل الميلاد، أما إيطاليا فكانت الحضارة لا تزال في بدايتها نظرا للصراع الذي عرفته من أجل وجودها خاصة ضد الأتروسكيين الذين جاؤوا إلى إيطاليا كما يظن من آسيا الصغرى فأدخلوا إلى إيطاليا فن تشييد القباب والعقود والأقبية[3]، كما كانوا على قدر كبير من المهارة في صناعة المعادن

[1]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص96.

[2]- المرجع نفسه، ص101.

[3]- أمال الصراف، مرجع سابق، ص57.

وتشكيل الصلصال الذي استعملوه في الكثير من منتجاتهم الفنية، فصنعوا منه التوابيت والبلاطات المحروقة الملونة للأغراض المعمارية، كما انتجوا التماثيل من هذه الخامة، كما استعملوا البرونز لإنتاج أشياء صغيرة كأوعية لحفظ رماد الجثث بعد حرقها، وصناديق التوابيت ومرايا محفور عليها مناظر الأساطير تقليدا للمنتجات الإغريقية، وتتميز هذه الزخارف بالقوة والطابع الزخرفي، ونلمس هذه الصفة أيضا فيما أنتجوه من حلي[1].

أما الرومان فقد كانوا في بداية حكمهم منشغلين بالحروب مع جيرانهم لكنهم بدأوا في تنظيم إمبراطورتيهم بعد أن انتصروا على الدولة الإغريقية ومستعمراتها، وأخذوا من الثقافة والفن الإغريقي وأساليب حضارتهم حتى وصل فنهم إلى قمة ازدهاره في أواخر القرن الأول قبل الميلاد واستمر مزدهرا حتى أوائل القرن الرابع الميلادي حيث اضمحل عقب انتشار المسيحية، وقد عرفت الفنون التطبيقية في الحضارة الرومانية تنوعا في استخداماتها، فاستخدمت في زخرفة المباني الدينية والدنيوية وعلى خامات مختلفة الخشب والحجر والرخام والصلصال، وتميزت مبانيهم بالمتانة والجمال، كما عرفت استعمال النحت لتخليد عظمة الامبراطورية الرومانية، فأقيمت التماثيل في الساحات والمباني العامة والخاصة، ونحتوا لكثير من مشاهير الرجال وتجلت في تماثيلهم ملامحهم وعواطفهم وأخلاقهم كتمثال يوليوس قيصر وأوغسطس، كما نحتوا تماثيل للآلهة التي كانوا يؤمنون بها والمأخوذة عن التماثيل الإغريقية، كما أن الفنان الروماني ابتكر التماثيل الرمزية التي ترمز إلى أشياء معينة كتمثال النيل الذي يرمز إلى نهر النيل من خلال رجل ضخم الجثة مضطجعا على وسادة مع ظهور رموز النهر بجانبه وأطفال يتسلقون هذا الجسم كرمز عن المقاطعات المصرية في هذا العصر[2].

[1]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص102.

[2]– المرجع نفسه، ص112.

6-الفن الهندي (2000 ق م – 500م):

تربعت الهند على مساحة مترامية الأطراف تعج بالآلهة والأساطير وهو ما كان له تأثير على الفن الهندي الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالعقيدة الدينية والتقاليد الأسطورية والثقافية، مما جعل من الصعوبة إعطاء صورة كاملة عن هذا الفن، غير أن ما تركته هذه الحضارة من آثار يدل على أن الفن الهندي بالغ الثراء ومتعدد الجوانب وأن الفنان الهندي تمتع بقدرة فنية فذة قدمت للإنسانية آيات فنية وافرة تنطق بالحيوية الدافقة في لوحاته المصورة ومنحوتاته[1]، وقد نشأ الفن الهندي في البداية متحررا متنوعا، ثم ما لبث أن أصبح أسيرا لنواميس فنية جامدة مستقاة من التقاليد والأعراف الهندية، فغدا فنا كهنوتيا بعد أن ظهرت كتب وقواميس تلزم الجميع باحتذائها[2]، و فن التصوير بالهند موغل في القدم ولاسيما الرسوم الجدارية التي تحفل بها جدران المعابد البوذية والهندوكية[3]، وتنوعت الزخارف فيها بين الهندسية والنباتية والحيوانية والرمزية.

7-الفن الصيني (3000 ق م – 900م):

اشتهرت الصين في جميع عهودها بأعمال اللاكر والحفر في الحجارة والمعادن كما اشتهرت بالخزف الرقيق والقشاني، وصناعة المنسوجات الحريرية، أما عن أعمال البرونز فقد وصلت إلينا أوان مزينة بالحفر تستعمل في الأغراض الدينية[4]، ويرجع فن النحت الصيني بصفة عامة إلى عهود قديمة، حيث تأتي أقدم نماذج النحت الصيني من جبانة "آن يانغ" بإقليم "هونان" حيث كان مقر عاصمة أسرة "شانغ" 1523–1027 ق م وأغلبها

[1]– ثروت عكاشة، الفن الهندي، دار الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، 2005، ص33.

[2]– المرجع نفسه، ص43.

[3]– المرجع نفسه، ص269.

[4]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص123.

من الحجر والبرونز واليشب والعاج، وتكشف عن سمات فنية ومهارة تقنية تدل على تقاليد نحتية سابقة على تأسيس هذه العاصمة[1].

ومع وصول الديانة البوذية إلى الصين في القرن الأول قبل الميلاد انتشر فن النحت البوذي، الذي كان في البداية متأثرا بأساليب النحت في آسيا الوسطى ليضع فيما بعد طرازا صينيا بحتا للتماثيل البوذية، وبلغ فن النحت الصيني ذروته في عهد أسرة "طانغ" (617–906م)، حيث استخدم الفنان الصيني مواد مثل الطين المحروق واللك والخشب، وعرفت الصين أيضا سبك البرونز منذ حوالي ثلاثة آلاف وخمسمائة عام، على أن ما حفظه الزمن لا يعدو الفترة من عام 1500 ق م المعروفة في الصين باسم "عصر البرونز"، وتكاد تكون معظم الأدوات البرونزية في هذا العصر أوعية أو قدورا شعائرية قربانية، كما أن هناك أعدادا لا حصر لها من البرونزيات الدنيوية مثل الأسلحة والمركبات وعدد الخيل وأزندة الأقواس والخوذات الحربية وكذا الزهريات ومشابك الأحزمة والمرايا[2]، كما عرفت الصين واشتهرت بصناعة الخزف الذي كان له تأثير على هذا الفن في معظم بلدان العالم، حيث قام الصينيون بتطوير طريقة الحرق مما جعل السيراميك أكثر قوة وشبها بالزجاج في أوانيه[3]. وابتكر الصينيون أيضا "البورسلين" أو "الغضار" بين 900 و 600 ق م وهو نوع راق من الخزف نقله عنهم الأوربيون فيما بعد عام 1708م، ولذلك يعرف الصينيون بأنهم أساتذة الخزافين في العالم بأسره، أما نقش ونحت حجر اليشب فتعد الصين إلى جانب الهند الوحيدتان اللتان عرفتا هذا الفن، فرغم صلابة هذا الحجر إلا أن الفنان الصيني استطاع أن يقدم أروع نماذج النقش والنحت على ذلك الحجر الذي يعد أرقى الأحجار النفيسة وأعلاها قدرا[4].

---

[1]– ثروت عكاشة، الفن الصيني، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002، ص188.

[2]– المرجع نفسه، ص220.

[3]– عنايات المهدي، فن إعداد وزخرفة الخزف، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 12.

[4]– ثروت عكاشة، الفن الصيني، مرجع سابق، ص253.

8-الفن الياباني (1000 ق م – القرن 19 م):

تميز اليابانيون بدقتهم وحيويتهم ودماثة أخلاقهم والروح الحربية لديهم، لكن ذلك لم يمنعهم من إبداع فنون تميزت بالرقة، وقد برع الفنانون في الانتاج التطبيقي لدقتهم وعنايتهم بما ينتجون، ولوفرة كثير من الخامات المناسبة في بلادهم، ومن الحرف التي أبدعوا فيها بخاصة صناعة اللاكر، سواء زخارف بارزة أو مسطحة، كما برعوا في صناعة الأثاث مع الالتفات إلى إبراز جمال الخامة، وكان لأشغال المنسوجات الحريرية والخزف الأبيض شأن كبير لما تميزت به من جمال الألوان والزخارف ونقاء الخامة[1]. فرغم أن الخزف الياباني شبيه بالخزف الصيني العريق، إلا أن أهم ما يميز الخزف الياباني الرشاقة والليونة[2]، وهو ما جعل تأثير الفنون اليابانية يمتد فيما بعد إلى أروبا التي نهل فنانوها كثيرا من الفنون اليابانية على مر العصور، حيث استخدموا زخارف زهرة الأقحوان وزنابق الماء والفراشات والسنونو على مختلف الخامات وخاصة في اللباس مما أضفى جمالية فريدة عليها حملت التقاء إحساس فن الشرق بالغرب وبرز ذلك أكثر في الفن المعاصر.

9-الفن الساساني (226م – 641م):

عرفت الفنون التطبيقية ازدهارا واسعا في العهد الساساني، وخاصة في الأثاث والمعادن والنسيج والحلي، ومن أهم ما انتجه الفن الساساني الأواني المعدنية وبخاصة ما كان منها مصنوعا من الفضة أو البرونز، وقد وجدت كميات كبيرة منها جنوب روسيا وتركستان وشمال إيران، ومعظم هذه التحف المعدنية زخارفها تمثل رسوما للملوك في مواضيع مختلفة، وبينها عدد مزين برسوم حيوانات وطيور ورسوم آدمية، أما الخزف الساساني فكان متأخرا إلى حد ما قاصرا على فخار بدون دهان أو فخار بدهان من لون

[1]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص128.

[2]– نذير الزيات، فن الخزف، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ص10.

واحد وزخرفته بسيطة[1]، وقد امتاز الفن الساساني ببعده عن تقليد الطبيعة في صوره ورسومه وتماثيله متأثرا في ذلك بفنون العراق القديمة.

10- الفن المسيحي (القرون الأربعة الأولى):

على الرغم من الاضطهاد الذي لاقاه المسيحيون مما جعلهم يفرون إلى الكهوف والتعبد فيها، كما حفروا سراديب طويلة وحفروا في حوائطها أماكن كالصناديق ليدفنوا فيها شهداءهم الذين ماتوا على العقيدة، وقد غطيت جدران هذه السراديب بطبقة من الملاط ورسموا عليها بالجير صورا تمثل حياة القديسين بألوان بسيطة كالأحمر والأخضر والأصفر، وقد ساير الفن المسيحي في البداية التقاليد السامية التي تتجنب تصوير الأشخاص الذين لهم قداسة، ولكن المسيحية الرومانية تجاوزت ذلك في القرون الأولى ورسمت صورا استخدمتها استخداما رمزيا كصورة الحمامة والسمكة والسفينة والصياد والراعي، أما فيما يخص باقي العناصر الزخرفية فقد اقتبس الفنانون الذين استقدمهم الرومان من الشرق بعد الاعتراف بالمسيحية، من الفن الوثني صور آلهة الحب متوجة بالأزهار والطيور وأشجار العنب، وبالتدريج عدلت الكنيسة عن سياستها وأصبح رسم السيد المسيح والرسل والقديسين أمرا مباحا منذ حوالي القرن الخامس[2]. وهو ما فتح مجالا أوسع للإبداع انعكس إيجابا على الفنون المسيحية التي تخلصت من القيود التي كانت تفرضها التقاليد السامية.

11- الفن البيزنطي (330م – 1453م):

عاشت الحضارة البيزنطية على أرض شرقية رغم كونها الوريثة الوحيدة للفنون الكلاسيكية الرومانية، ولقد قامت حروب كثيرة بين بيزنطة والفرس والبربر والعرب والمسلمين، مما

[1]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص ص 131، 132.

[2]- المرجع نفسه، ص134.

أضعف تطور الحضارة فيها، وهو ما جعل الغربيين يطلقون عليها اسم فنون العصور المظلمة، غير أن الفنون التطبيقية فيها كانت متقدمة لما استفادوه من التقدم العظيم لهذه الفنون في بلاد الشرق، وقد صنعوا كثيرا من الصناديق الصغيرة التي توضع فيها المخلفات المقدسة، والصور الصغيرة داخل إطارات من النحاس المطروق المفرغ، وكانت ترصع هذه الاطارات بالأحجار الكريمة، وبعض هذه القطع الفنية من الذهب المكفت بالفضة، ويطلق على هذه الصور أيقونات[1]، وكذلك عرفت صناعة المينا وهو طلاء من الزجاج الملون على سطح أحد المعادن بأشكال زخرفية، هذا المعدن إما الذهب أو الفضة أو النحاس[2].

12-الفن القبطي (من القرن الرابع إلى السابع الميلادي):

تميز الفن القبطي عن بقية الفنون التي عاصرته بأنه كان ثمرة لتوقان الشعب المصري للتعبير عن ذاته، مخالفا بذلك بقية الفنون الأرستقراطية التي كانت تمجد الآلهة والملك والطبقة الحاكمة، وقد نهل في بدايته من النماذج الإغريقية أو الرومانية أو المصرية القديمة أو الساسانية مع محاولة التخلص من النماذج الوثنية التي كانت تتميز بها هذه الفنون، ومن بين الفنون التطبيقية التي عرفت تطورا لدى القبطيين فن صناعة النسيج واشتهرت مدن كثيرة به منها أخميم والبهنسا والشيخ عبادة والفيوم وتانيس والاسكندرية، وقد استعمل في زخرفتها الزخارف الهندسية والأشكال الآدمية والحيوانية والطيور والنباتات، ويغلب عليها الألوان البني والأحمر بدرجاتها وبعض الألوان الزرقاء، كما برع الفنان القبطي في الحفر على الخشب فنجد على الأخشاب رسوم الطيور والأسماك ونبات البردي، كما نجد أيضا مناظر لحياة المسيح، أما العاج فقد استعمل في صناعة أدوات الزينة كالمكاحل والأمشاط، وقد زينت هذه الأدوات برسوم مختلفة، أما

[1]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص138.

[2]- أمال الصراف، مرجع سابق، ص70.

الحفر على الحجر فقد كان في الأغلب يعتمد على الأشكال الهندسية والزخارف المجردة، وكانت الأشكال الآدمية والحيوانية قليلة[1]، وقد خلف الفن القبطي تراثا محترما عكس بصدق مهارة الفنان القبطي مما جعل فنه يؤثر على الفنون التي جاءت بعده بعد احتكاكه بها.

13-الفن الاسلامي (من القرن السابع إلى القرن الثامن عشر):

بزغ فجر الحضارة الاسلامية وانتشر على امتداد كبير من الخليج العربي شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن هضاب الأناضول وأرمينيا شمالا إلى أواسط إفريقيا والمحيط الهندي جنوبا، وهي بلاد عرفت تعاقب حضارات قديمة ومتجذرة في عمق التاريخ، ولذلك فالإسلام حينما انتشر في هذه المناطق وجدها تحتوي على قاعدة خصبة في مجال الإبداع الفني، فأعطاها روحا جديدة وفقا لآدابه وتعاليمه، فحارب مظاهر الشرك والوثنية التي كانت سائدة في الفنون خلال فترة ما قبل الاسلام وأعطى مبادئ جديدة للفن نجد منها البعد عن الترف وتحويل الخسيس إلى نفيس، كراهية تصوير الكائنات ذوات الأرواح، والانصراف عن التجسيم، مع توظيف وسائل الزخرفة والتزيين في التحف الفنية التي انتجها معتمدا على عناصر نباتية وهندسية وخطية وآدمية وحيوانية، مع المزاوجة بين هذه العناصر والميل إلى التجريد وعدم الالتزام بالأشكال الطبيعية التي اقتبست منها، ورغم أن الفنون التطبيقية الاسلامية تميزت بوحدة عامة تجمعها وتميزها عن غيرها من الفنون إلا أن ذلك لم يمنع من وجود طرز فنية تميزت بها الأقطار الاسلامية في عصور تطورها، حيث كان أولها الطراز الأموي ثم العباسي والطراز الأندلسي المغاربي في إسبانيا وشمال إفريقيا، والطراز المصري السوري، والعثماني في تركيا والمناطق التابعة لها، والطراز الهندي وكلها كانت تجتمع في وحدة فنية اسلامية كبرى[2]، فكلها تأثرت بروح

[1]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص ص 141، 142.

[2]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص ص 153، 154.

الاسلام لتخرج فنا مزج بين تراث تلك الشعوب وما يدعو إليه الدين الاسلامي من مبادئ وقيم كان لها تأثيرا على شتى مجالات الحياة فالإسلام لم يلغي خصوصية الشعوب وإنما دعا إلى أن لا تتعارض مع مبادئه وقيمه فقط، فلو أخذنا اللباس كأنموذج توضيحي فإن المهم هو أن يحقق السترة التي فرضها الاسلام رغم أنه قد يختلف شكلا من بلاد إلى أخرى، وهذا ما جعل الفنون التطبيقية تعرف تنوعا وثراء كبيرا حسب خصوصية كل مكان بعد أن تركت للفنان في البلاد الجديدة قاعدته التي عرفها عن فنه أو حرفته مع فتح زاوية إبداع له حسب ما يقتضيه الدين الجديد.

13-1 الطراز الأموي:

نقل الأمويون عاصمة الخلافة الاسلامية إلى دمشق واستخدموا الزخارف التي كانت معروفة في سوريا قبل الاسلام وخاصة البيزنطية منها، وبما أن الامويين اهتموا بفن المعمار فقد كان لذلك انعكاسا على الفنون التطبيقية المكملة لهذا الفن كالفسيفساء والزخارف الجصية والنقش على الحجر والخشب، وظهر فن جديد لم يكن معروفا في سوريا وهو تزيين الجدران بالزخارف الجصية الملونة[1]، وقد كان للانفتاح الذي عرفته البلاد الاسلامية على الشعوب الأخرى التي لها أصالة في مجال الفنون التطبيقية تأثيرا على الفن الاسلامي الأموي الذي تمكن من صهر جميع المقومات التي استلهمها منها مع إضفاء لمسة الروح الاسلامية عليها، وهو ما جعل الفن الاسلامي في العهد الأموي ينفرد بطابع خاص ميزه عن فنون تلك البلدان وجعله يؤثر فيها بدوره.

13-2 الطراز العباسي:

نقلت الخلافة الاسلامية عاصمتها من دمشق بالشام إلى بغداد بالعراق وبذلك امتزج العرب بالفرس والترك وهو ما أدخل أشكالا زخرفية جديدة في الفن الاسلامي فظهرت

[1]- أياد الصقر، الفنون الاسلامية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2003، ص39.

الزخارف المجردة المحورة عن عناصر الطبيعة الكلاسيكية[1]، واستخدمت هذه العناصر الزخرفية في الحفر على الخشب، كما انتج العباسيون الخزف ذو البريق المعدني، وانتشر في سائر بلدان العالم لما كان له من جمال كبديل عن أواني الذهب والفضة التي نهى عنها الاسلام[2]، كما عرفت المهن والصنائع لدى العباسيين تنظيما محكما، فحسب بعض المؤرخين فإن الخليفة العباسي المنصور أول الخلفاء من عمل على تنظيمها في أسواق مفردة ببغداد، على أن كل سوق مختص بصنعة[3]، وهو ما يدل على أن العباسيين أعطوا أهمية بالغة للصنائع والصناع مما انعكس إيجابا على هذه الفنون التي بلغت قمة الأناقة.

13-3 الطراز الأندلسي والمغاربي:

اهتم الأندلسيون في اسبانيا والمغاربة في شمال إفريقيا بزخرفة الجدران بألواح المرمر المنقوش، وقاموا بكسوة الجدران بالزخارف الجصية وتلوينها وبالفسيفساء والبلاطات الزخرفية، ومن أبرز المنتجات الفنية التي برزت لديهم تجليد الكتب، والصناعات الجلدية بصفة عامة، وصناعة الخزف وخاصة ذو البريق المعدني، وزينت بأشكال زخرفية متنوعة[4]، كما عرفت العمارة الأندلسية مستوى عال من الدقة في ظل ظروف الاستقرار الذي عرفته الأندلس لقرون من الزمن حتى أصبح للعمارة الاسلامية في الأندلس طابعها الخاص الذي يميزها، وظهر تفنن المسلمين في العمران من خلال تشييد المدن بهندسة دقيقة بقصور وحدائق ومساجد متقدمة على بقية البلدان الأوربية ومما زاد أيضا في إثراء الفنون الأندلسية احتكاك فنون الشرق مع الغرب.

---

[1]– أياد الصقر، الفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص40.

[2]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص157.

[3]- شربل داغر، الفن الاسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال، الطبعة الأولى، دار الآثار الاسلامية، الكويت، 1999، ص14.

[4]– أياد الصقر، الفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص44.

13-4 الطراز الفاطمي:

انطلق الفاطميون من شمال إفريقيا وفتحوا مصر سنة 969م ثم امتد نفوذهم إلى الشام، واهتموا بزخرفة السطوح الحجرية بنقوش ذات مصادر متنوعة هندسية ونباتية وحيوانية وآدمية، واشتهر الفاطميون بصناعة الخزف ذو البريق المعدني والتحف المصنوعة من البلور الصخري، كما نبغوا في الحفر على الخشب والنسيج ذو الجودة العالية الذي كان يباع في مختلف الدول الأخرى[1]، وقد أدى تخلص الفاطميين من قيود تصوير ذات الأرواح إلى بروز فن اسلامي لم يعتد عليه الفنان المسلم من قبل، محاكيا في ذلك فنون الحضارات الأخرى التي اعتادت على التصوير دون قيد ذات الأرواح على غرار ما حدث سابقا في الفن المسيحي منذ حوالي القرن الخامس الميلادي.

13-5 الطراز السلجوقي:

استخدم السلاجقة أسلوب النحت على الحجر والجص وزخرفة الجدران الداخلية والخارجية، واستخدموا الزخرفة بوحداتها المختلفة وخاصة الحيوانية والآدمية منها وازدهرت في إيران طريقة زخرفة الأواني المعدنية والنقوش البارزة التي كانت تزخرف بها المرايا والأواني الزجاجية[2]، وبذلك برز الطراز السلجوقي وتمكن من أن يضع لمسته الفنية التي ميزته عن غيره من الفنون التطبيقية في البلاد الاسلامية الأخرى رغم أنها تصب في النهاية في وحدة فنية اسلامية كبرى.

13-6 طراز العصر الأيوبي:

عاد الفنانون في هذا العصر عن رسم الانسان والحيوان في زخارفهم وأبدعوا في الزخارف الهندسية، والنباتية والمجردة، التي امتازت ببساطتها على نفس أسلوب العباسيين

[1]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص159.

[2]- أياد الصقر، الفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص44.

في طلاء جدران قصورهم[1]، وأبدع فنانو هذا العصر الرخام الملون والفسيفساء والمآذن العالية الرشيقة، وكذا اهتموا بالعمائر الحربية كالقلعة لأن هذا العصر عرف حروبا ضد الصليبيين[2]، والملاحظ أنه رغم هذه الحروب التي عرفها المسلمون ضد الصليبيين إلا أن الفنون لم تتأثر بذلك، بعد أن مزجت بين الفنون الفاطمية الموروثة وبين التأثيرات السلجوقية التي كانت في ذلك العصر، حيث أبدع المسلمون في فن الخزف والزجاج والنسيج والمعادن التي امتازت بالدقة والأناقة في الزخرفة وجودة الخامة المستخدمة نظرا لتحسن وضعيتهم الاقتصادية.

13-7 الطراز العثماني:

برع الفنانون العثمانيون في تركيا والأقاليم التابعة لها في مختلف الفنون، ويمكن الوقوف على ذلك من خلال ما تركوه من تحف فنية في فن الخزف الذي امتاز بألوانه الجميلة ورسوم الزهور والنباتات، وفي بلاط فن القيشاني والسجاد الذي امتاز بالزخارف الهندسية البحتة، وسجاجيد الصلاة الصغيرة، والأقمشة الحريرية والقطيفة والمخطوطات والمزخرفات[3]، كما أبدع الفنان العثماني في زخرفة المصحف الشريف بمواد الذهب، فكان يبدل أقصى جهده ووقته وفنه في جعل كتاب الله المقدس تحفة فنية رائعة تجذب الانتباه وتجلب الانشراح في الصدور والراحة في النفوس[4]، وقد عرفت الصناعات والصناع لدى العثمانيين قدرا كبيرا من التنظيم والتخصص والاتساع، حيث أن مؤرخا عثمانيا أحصى في اسطنبول لوحدها في عام 1640م ما يزيد عن 600 جماعة مهنية موزعة في 24

[1]- أياد الصقر، الفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص43.

[2]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص160.

[3]- أياد الصقر، الفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص44.

[4]- شادية الدسوقي عبد العزيز، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، الطبعة الأولى، دار القاهرة، مصر، 2002، ص25.

فئة[1]، وهو رقم يدل على اهتمام العثمانيين بالفنون التطبيقية ومدى قوة الطلب على مختلف التحف الفنية.

13-8 الطراز الهندي:

يعتبر الطراز الهندي أقرب الطرز إلى الفن الفارسي، لكنه وضع شخصيته بداية من القرن السادس عشر، حيث أصبح له طابعه المميز الذي امتاز بهدوء الألوان والقرب من الطبيعة ورسم الصور الشخصية، وتمتاز العمائر الهندية باستخدام العقود الفارسية، والمآذن الأسطوانية، والقباب البصلية، والزخارف الدقيقة[2]، وتشمل العمارة الهندية الاسلامية كلا من الهندسة والعمارة في شبه القارة الهندية.

14-الفن الرومانسكي (ق 11م – ق 12م):

لقد عاشت بلاد الغال في فتن وعدم استقرار في الفترة التي كانت فيها إيطاليا وبيزنطة تعرف تقدما وازدهارا كبيرا، ومع بداية القرن الحادي عشر عرفت بلاد الغال نوعا من الاستقرار والنماء الفني، وقد ظهر الفن الرومانسكي بأجلى مظاهره في فرنسا وعلى ضفاف نهر الراين بألمانيا، وقد تفنن الفنان الرومانسكي في زخرفة تيجان الأعمدة والكرانيش، ولما كانت الجدران عارية من الزخارف من الداخل فقد كانت تغطى بأقمشة مزخرفة على مثال الأقمشة الفارسية والاسلامية حيث نجد الحيوانات المتقابلة والمتدابرة، كما نجد كذلك الطواويس وغير ذلك من الحليات الاسلامية، ويوجد كذلك بعض نماذج من علب وصناديق لحفظ المخلفات المقدسة وكذلك كراسي الكنائس، وهي منحدرة من الفن البيزنطي[3].

[1]– شربل داغر، مرجع سابق، ص14.

[2]– أياد الصقر، الفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص45.

[3]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص171.

15-الفن القوطي (حوالي 1150م – 1550م):

بعد أن سيطر الأسلوب الرومانسكي الوافد من مصادر متعددة أهما الشرق على أروبا عمل الأوربيون على إيجاد فن يعبر عن الروح الأوربية فظهر الفن القوطي في القرن الثاني عشر بفرنسا وألمانيا وإنجلترا ومختلف الأقطار الأوربية، وهذا ما تدل عليه تسمية القوطي في حذ ذاتها التي أطلقها الفنانون الأوربيون في عصر النهضة لاعتقادهم أن الأمم التي أغارت على أروبا وهدمت القيم الرومانية واستبدلتها بهذه الفنون هي أمم همجية (قوطية)[1]، وقد استنبط الفنانون زخارفهم من الوسط المحيط بهم، فزخرفوا تيجان الأعمدة بأوراق العنب واللبلاب والبلوط، ونحتوا تماثيل الحيوانات الخرافية ذات الأشكال المخيفة، كما نحتوا تماثيل للرجال والشيخ تمثل القديسين أو الملوك أو الأمراء ووضعوها في كنائسهم، ويعتبر فن الزجاج المعشق أهم الفنون التطبيقية التي ازدهرت في الفن القوطي، وأشهر هذه الأعمال في زهرية كنيسة النوتردام التي تحتوي على ثمانين موضوعا دينيا، كما أبدع الفن القوطي أيضا في فن الفرسك وفن المنمنمات وانتعش أيضا فن تصوير المخطوطات الذي كان شبيها بالمخطوطات الاسلامية[2].

16-عصر النهضة (ق 15م – ق 17م):

مع بزوغ عصر النهضة جاءت معه روح جديدة تنبض بالحرية وإعطاء قيمة الفرد والنظرة الواقعية في تصور الطبيعية، ولم يعد الجانب الديني هو الوحيد في مجال الفنان، فتعداه إلى مواضيع جديدة كالمناظر الطبيعية والحياة اليومية في الريف والمدينة، بل وكان للفنان اسهام كبير في تقدم العلم كإسهامات ليوناردو دافينشي (1452-1519م) الذي استطاع أن يربط الفن بالعلم[3]، وقد اعتمد فنانو عصر النهضة على إحياء التراث

[1]- المرجع نفسه، ص172.

[2]- أمال الصراف، مرجع سابق، ص ص 96،97.

[3]- أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص175.

القديم وخاصة اليوناني والروماني منه، ووظفت الفنون التطبيقية بشكل كبير في فن العمارة، حيث تم تزيين الأبواب والنوافذ بزخارف بارزة كما تم صناعة الأبواب البرونزية، وقد أدى الاتصال بالشرق إلى التأثر بالفنون الاسلامية التي كانت في أوج تقدمها فعملوا على دراستها والنهل منها، غير أن فكرة الجمال غلبت على فكرة النفع[1]، بعد أن كانت الفنون الاسلامية توفق بين جمالية الأشياء ووظيفتها، فالفن الاسلامي يكون قد سبق نظيره الغربي في التوفيق بين الجانب الوظيفي والجمالي للفنون التطبيقية التي نظر إليها الغرب لقرون على أنها فنون فرعية وأنها أقل شئنا من الفنون الجميلة.

17- الفنون التطبيقية في العصر الحديث والمعاصر:

مع بداية الثورة الصناعية في أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر الميلادي حدثت تغيرات كبيرة في مجال الفنون بصفة عامة حيث ظهرت العديد من الحركات الفنية كالكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والواقعية وجماعة باربيزون والتأثيرية وما بعد التأثيرية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية والمستقبلية والتجريدية، ومدرسة باريس والدادائية والسوريالية، وكان لكل مدرسة إسهامها وبصمتها في الفن الحديث، وفي مجال الفنون التطبيقية حدث تغير مهم بعد دخول الآلة مكان يد الفنان التطبيقي الذي كان طيلة العصور السابقة يعتمد على يديه لمعالجة الخامات بأدوات بسيطة مما كان يبرز شخصية الفنان الصانع في أعماله، وفي القرن التاسع عشر مع اشتداد المنافسة التي خلقتها الثورة الصناعية وتوظيف الآلة لإنتاج الأشياء بأقل تكلفة وضمان المنافسة العالمية حدث انفصام بين الفن والصناعة، وهو ما جعل رجال الفن والصناعة يفكرون في إعادة تلك اللحمة التي كانت بين الفن والصناعة، ورغم أن الجهود لذلك بدأت مع بدايات القرن العشرين إلا أن الامتزاج الحقيقي بينهما بدأ بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وهكذا عاد

[1]- سعد علي يوسف، إيلاف سعد البصري، الفن في عصر النهضة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2010، ص31.

مرة أخرى الامتزاج بين الفن والصناعة كما كان دائما على مر العصور[1]، وما يميز هذه الفترة أيضا هو ظهور صناعات جديدة فرضتها الثورة الصناعية وما أنتجته من اختراعات جديدة، حيث أصبحت مجالات الفنون التطبيقية تشمل كل المجالات الصناعية الجديدة كالسيارات والأدوات الكهرومنزلية والطائرات وكل السلع والمنتجات الصناعية الأخرى. وقد شهد القرن العشرون في أروبا وأمريكا انتعاشا في التشكيل والكلاسيكية في جميع الفنون والتصاميم، حيث بذلت محاولة لتبسيط التصميم والعمل بانسجام مع الخامة المستعملة[2]، مما جعل الفنون التطبيقية تعرف توظيفا أكثر في جميع المجالات.

ومع بدايات تسعينات القرن العشرين اتجهت الفنون التطبيقية بشكل كبير إلى استخدام الوسائط التقنية والقابلة لإعادة الإنتاج –على رأسها التصوير الفوتوغرافي والفيديو–[3]، كما واكبت التغير الذي حدث في ظل الرقمنة وظهرت مجالات واسعة للتصميم باستخدام أجهزة الاعلام الآلي كتصميم الاتصالات وما يندرج ضمنه من تصميم جرافيكي وأنفوجرافي، وكذا تصميم الاعلانات، وهو ما فتح مجالات واسعة للفنون التطبيقية التي أصبحت مرتبطة أكثر من أي وقت مضى بحياة الانسان اليومية.

[1]– أبو صالح الألفى، مرجع سابق، ص211.

[2]– عنايات المهدي، فن إعداد وزخرفة الخزف، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 13.

[3]– جوليان ستالاربراس، الفن المعاصر، ترجمة مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2013، ص79.

المطلب الثالث: مجالات الفنون التطبيقية وأنواعها

ارتبطت الفنون التطبيقية بحياة الانسان كضرورة حتمية يسعى من خلالها إلى اتخاذ أدوات لاستعمالها في حياته اليومية والمناسباتية، هذه الأدوات أضفى عليها جانبا جماليا وفنيا يختزل الجوانب السياسية والاقتصادية والثقافية ... لمجتمعه، وبذلك واكبت هذه الفنون مختلف التطورات التي تحدث في المجتمعات البشرية تارة متأثرة بحاجات وظيفية وأخرى بحاجات جمالية، ومنه ظهرت مجالات عديدة يحتوي كل منها على أنواع متعددة من الفنون التطبيقية، وإذا كانت هذه الأخيرة قديما تشتمل مختلف الفنون النفعية فإنها اليوم أصبحت أكثر تشعبا وتنوعا لظهور مجالات وأنواع حديثة ومعاصرة فرضها التطور البشري الحاصل في مختلف مجالات الحياة، حتى أنه لا يوجد مجال من المجالات اليوم إلا ويوظف الفنون التطبيقية، بل حتى الفنون الأخرى أصبحت تعتمد بشكل كبير على الفنون التطبيقية مثل المسرح والسينما بما تحتويه من تصاميم وديكورات وأكسيسوارات... لا يمكن الاستغناء عنها في تشكيل فضاء المشهد، ورغم أننا لم نجد تصنيفا محددا للفنون التطبيقية بإمكانه احتواء الفنون التطبيقية الحديثة والمعاصرة، إذ نجد أن مصطلح الفنون التطبيقية اقترن بالفنون التقليدية وما تحتويه من أنواع كفن الفخار والخزف والزجاج والمنسوجات والمعادن والخشب ....، مهملا بعض الفنون التطبيقية الحديثة والمعاصرة التي جاءت بفضل التطور التكنولوجي الهائل الذي تعرفه البشرية والذي ظهرت معه أنواع جديدة خاصة في مجال التصميم الذي أصبح يشمل مختلف ميادين ومجالات الحياة، وعليه حاولنا في هذا التصنيف أن نلم بالفنون التطبيقية التقليدية والحديثة والمعاصرة، مع إيماننا بأن هذا الموضوع في حد ذاته هو موضوع جدير بالبحث فيه لوحده بل وضمن كل مجال منه حتى يصبح مفهوم الفنون التطبيقية أكثر شمولا ومواكبة للتطور الكبير الذي عرفته هذه الفنون خاصة في زمن الرقمنة.

1-الفنون التطبيقية التقليدية أو الحرف الفنية les métiers d'art:

تتمثل هذه الفنون في عدة نماذج من المصنوعات التقليدية ذات الاستعمال الفردي أو العائلي، وهي تستعمل أيضا للمنازل والحيوانات[1]. وتشمل الصناعات التقليدية الحلي والطرز والخزف والنسيج والأسلحة والنحت على الجبس والنحاس والصباغة والنقش على الخشب وأنواع الأثاث والزخرفة والديكور وغيرها[2].

ويعتبر مصطلح الفنون التقليدية مصطلحا حديثا، فقد كان المصطلح المستخدم عند العرب قبل ذلك هو الصنائع والذي يحتوي على العديد من المهن والحرف التي تنضوي تحته، معتمدا في ذلك على يدي الصانع لتشكيل الأشياء، وعلى ذكائه في تحويل الأشياء الأخرى التي يحتاجها لذلك، وهو محور الحياة الاقتصادية.

وقد عرف ابن خلدون الصناعة في الفصل الذي خصه للصنائع كما يأتي: "اعلم أن الصناعة هي ملكة في أمر عملي فكري، وبكونه عمليا هو جسماني محسوس، والأحوال الجسمانية المحسوسة فنقلها بالمباشر أوعب لها وأكمل لأن المباشرة في الأحوال الجسمانية المحسوسة أتم فائدة، والملكة صنعة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد مرة أخرى حتى ترسخ صورته ...[3]". وهو بذلك لم يكتفي بتعريف الصناعة وإنما وضح كيفية انتقالها من جيل إلى جيل حيث اعتبر أن ذلك يتم من خلال تطبيقها مباشرة وتكرار ذلك حتى ترسخ لدى المتعلم، وهي الطريقة التي كانت متبعة لقرون من الزمن خاصة لدى بعض العائلات التي كانت تحتكر تعليم بعض الحرف لأبنائها فقط مما جعلهم ينفردون ويسيطرون على سوقها. ويرى محمد سعيد القاسمي أن

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثامن، 1830-1954، دار البصائر، الجزائر، 2007، ص354.

[2]- المرجع نفسه، ص355.

[3]- عبد الرحمن ابن خلدون، كتاب المقدمة المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004، ص ص 380،381.

الصناعة هي كل ما اشتغل به الانسان ومارسه حتى صار له ملكة فيه، فالصناعة هي العمل المتعلق بكيفية العمل، والملكة هي الكيفية الراسخة في الذهن، ومن أسمائها الحرفة لأن الانسان ينحرف إليها أي يميل[1].

والصناعة التقليدية الفنية تعتبر فنية عندما تتميز بأصالتها وطابعها الانفرادي وابداعها[2]، أي أن الفنون التطبيقية التقليدية هي فنون تمتد جذورها لعصور قديمة توارثتها الأجيال عبر التاريخ، فهو فن أصيل نتج عن تراكم الخبرة المكتسبة بالممارسة المتوارثة جيلا عن جيل.

وأهم ما تتميز به هذه الفنون التقليدية هو الجماعية، فهي فنون للناس جميعا المبدع فيها كل الناس، ويتذوقها كل الناس على اختلاف مستوياتهم الثقافية، وليست لها بنية فوقية قوامها نخبة من الفنانين الذين لا يفهمهم ولا يتذوقهم إلا نوع معين من الجمهور المثقف[3]، حيث نجد الصناع في كل مكان يبدعون في مختلف التحف التي يقومون بإنجازها في تطريز الملابس وحياكة أنواع السجاد وتصميم أنواع الحلي والأثاث والفرش والأرائك وصناعة النحاس والجلود والخزف بأنواعه وغيرها، وهي صناعات تتطلب قدرا من الخبرة والصبر والدقة والاتقان، حيث نجد الصانع يقضي عمره في ممارسة عمله الآلي داخل ورشته ومع ذلك فهو يعيش ويموت مجهولا، لأنه ليس إلا مبدعا مشاركا[4]، فهو لا يمثل إلا جزء صغيرا من سلسلة طويلة من ورثة الحرفة قد تمتد إلى أجيال وأجيال.

---

[1]– محمد سعيد القاسمي وآخرون، قاموس الصناعات الشامية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى 1988، ص30.

[2]- صديقي شفيقة، دفع صادرات الزرابي التقليدية الجزائرية بتطبيق مقاربة التسويق الدولي، مذكرة ماجيستير غير منشورة، الجزائر 2002، ص51.

[3]– عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار النشر اليونيسكو، تونس، 1988، ص102.

[4] -youcef Nacib « elements sur la tradition orale » , societe nationale d'edition et de diffusion, Alger, 2eme edition , 1982, p27 .

ورغم أن الصناع يحاولون التقيد بالتقاليد التي ورثوها في حرفتهم إلا أنهم غالبا ما يضيفون لمستهم على التقنية التقليدية، كما أن الفنون التقليدية بالإضافة إلى اهتمامها بالجانب الجمالي للأشياء فإن غرضها الرئيسي وظيفي وهو ما يجعلها تتغير بتغير احتياجات المجتمع والغرض الذي ستؤديه تلبية لهذه الحاجات حيث نجدها بسيطة في المجتمعات البدائية لتلبية الحاجات الأساسية لها وتتجه للتزين إذا ما حققت الحاجات الأساسية لتعكس بذلك الجوانب الاقتصادية للمجتمعات، فحسب ابن خلدون "فإن الصنائع تكتمل بكمال العمران الحضري وكثرته، والسبب في ذلك أن الناس ما لم يستوف العمران الحضري وتتمدن المدينة إنما همهم في الضروري من المعاش، وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ، واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة"[1]، وفي البوادي والأرياف لا يوجد من الصنائع إلا البسيط خاصة المستعمل في الضروريات من نجارة أو حدادة أو خياطة أو حياكة، أما المدن التي تزخر بالعمران الحضري يكثر الطلب على الكماليات فنجد صنائع أخرى أكثر تأنقا لما يدعو إليه الترف في المدينة مثل الدهان والوراقين الذين ينسخون الكتب ويجلدونها.

وتعتبر الفنون التطبيقية التقليدية مخزونا ثقافيا هائلا وجزء مهما من ذاكرة الشعوب، فهي شاهدة على تاريخه وعراقته ومقياسا لمدى تقدمه ورقيه الحضاري، ورسوخ الصنائع في البلدان يدل على رسوخ حضارات الشعوب وطول أمدها، حيث يرى ابن خلدون أن الصنائع هي عوائد للعمران والأوان، والعوائد إنما ترسخ بكثرة التكرار وطول الأمد، فتستحكم صيغة ذلك وترسخ في الأجيال[2].

ونجد أيضا من المصطلحات المستخدمة للدلالة على الفنون التطبيقية التقليدية مصطلح الحرف الفنية، فالحرفة بمفهومها المعاصر هي العمل الذي يزاوله الفرد ويستلزم

[1]– عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون، مرجع سابق، ص381.

[2]- المرجع نفسه، ص382.

لأدائه توفر مؤهلات خاصة تكسب بعد قضاء عدة سنوات في تلقي التعليم والخبرة اللازمة[1]، ويرى محمد سعيد القاسمي في الفرق بين الصناعة والحرفة أن الإنسان إذا سعى في تحصيل ما يعيش به، جعل له سببا من الأسباب، فإذا كان السبب عمل يديه فهو الصناعة وإلا فهو الحرفة[2]، وحسب قراءة الباحث شاكر لعبيدي لمخطط ابن خلدون في تصنيف الحرف الفنية فإنها تضم النجارة والنسيج بجميع أنواعه (خاصة الطرز بسبب رفعة مستوى منتوجاته والرقابة عليها، وبعدها الفساطيط والسياج)، وفنون العمارة والبناء والتصميم وتصميم المنازل وتزويقها والخط والغناء والرقص والتزجيج والصياغة والتنميق والنقش والتزويق عموما، (ويتحدث مرة عن النقاشين والصواغين)، وتتبعها مجموعة من الحرف القريبة من الحرف الفنية مثل ضرب السكة التي تستلزم معرفة بفنون الحفر Gravure والنقش والرسم التخطيطي Dessin، رسم التماثيل في الجدران والمصانع (الحاجيات المصنعة) والبيوت[3]. وعليه فإن الحرف الفنية عند ابن خلدون تشتمل على العديد من الفنون التطبيقية والجميلة، أما التصنيفات المعاصرة للحرف الفنية فتقتصر على الفنون التطبيقية منها.

وعلى الرغم من صعوبة حصر أنواع محددة للحرف الفنية أو الفنون التطبيقية التقليدية فسنحاول تصنيفها حسب نوع الخامة المستعملة كالمعادن والخشب والعاج والفخار والزجاج ...، والتي تستخدم التصميمات الزخرفية في تجميل وتزيين الكثير من منتجاتها، باستخدام تقنيات متنوعة حسب نوع الخامة والغرض الوظيفي منها، فمن الزخارف ما هو سطحي وينفذ نقشا أو طبعا باستخدام وسائل متعددة، ومنها ما هو تشكيلي وينفذ بوسائل مختلفة كالنسج في المنسوجات بصفة عامة والحفر على الخشب أو

[1]– شارلوت سيمور سميت، موسوعة علم الانسان، المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية، مجموعة أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد جوهري، المجلس الأعلى للثقافة 1998، ص152.

[2]- محمد سعيد القاسمي وآخرون، قاموس الصناعات الشامية، مرجع سابق، ص30.

[3]– شاكر لعيبي، الفن والحرف عند ابن خلدون، مكتبة مدبولي ، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2010، ص12.

نحتا على الرخام والحجر، وما ينفذ على المشغولات الخشبية تطعيما بالأصداف والعاج ...الخ ، كما أن منها ما هو مجسم كأشغال الخرط الخشبي والتماثيل المعدنية والخشبية والرخامية والحجرية، وما ينفذ تشكيلا أو تطريقا أو ضغطا كأشغال الحديد الزخرفي والمعادن وصياغة الجلود[1]. كما سنعتمد في تصنيفنا لأنواع الفنون التطبيقية التقليدية على أهم الخامات المستخدمة منذ القدم والتي نجد أن الخامة الواحدة قد تستخدم في العديد من الأغراض المختلفة، وأهم هذه الفنون هي:

1-1 الفخار والخزف:

أكدت الأبحاث التاريخية أن الفخار والخزف كانا ولايزالان موضوع اهتمام الشعوب كلها على اختلاف الحضارات والحقبات الزمنية، ولذلك اعتمدت في كثير من الأحيان كمفتاح لمعرفة جميع جوانب تاريخ تلك الشعوب من خلال ما تركته حضارتهم من آثار فخارية وخزفية، والفخار عبارة عن أدوات متنوعة الاستعمال يتم تشكيلها من طين معين بعد خلطه بالماء لتتحول إلى عجينة طينية طيعة سهلة التشكيل ثم تجفف من الماء بعد تشكيلها وتحرق في النار لتصبح صلبة، ويتم بعد ذلك طلاؤها بمواد لتكسب طبقة ملونة لامعة أو غير لامعة كي تصير خزفا. والفخار بذلك هو كل جسم يصنع من الطين، ثم تضاف إليه بعض المواد، أو لا تضاف، ثم يمر بمرحلة التشكيل ثم مرحلة التجفيف ثم مرحلة الشي، وهي مرحلة الانكماش والتصلب[2]، فالأشكال الطينية ما لم يتم تعريضها إلى درجة حرارة عالية تفوق 100 درجة مائوية ويتم تجفيفها بأشعة الشمس تعود إلى حالتها الطبيعية بمجرد ملامستها للماء، ولذلك يتم شيها حتى تحدث تغيرات فيزيائية وكيميائية في المادة تمنع من إعادتها إلى شكلها الطبيعي.

[1]- حسين محمد يوسف، حسن عمودة القاضي، فن ابتكار الأشغال الزخرفية وتطبيقاتها العملية، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ص212.

[2]- نذير الزيات، فن الخزف، دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، ص7.

وقد بدأت صناعة الفخار وانتشرت منتجاته بين الشعوب منذ القدم، حيث كانت في البداية تمتاز بالبساطة بساطة حياة الانسان البدائية وأقل متانة وجودة، وعمل على تشكيلها حسب حاجاته اليومية، فتعددت أنواع الأدوات والوسائل التي كان يستعملها، لينتقل بعد ذلك من المرحلة النفعية أين كان يصنع أدواته ووسائله للمنفعة فقط إلى المرحلة الجمالية حينما بدأ يزين هذه الأدوات إلى أن استطاع أن يصنع أدوات في قمة الرقة بفضل التقنيات والمواد التي كان يكتشفها ويضيفها في كل مرة، إلى أن وصل إلى صناعة التزجيج من خلال طلاء الأدوات الفخارية بطبقة زجاجية تعطيها أكثر جودة وجمالية وهو الخزف، إذ يقصد به كل آنية فخارية تم تزجيجها أو طلاؤها بأصباغ ملونة لإكسابها رونقا وبريقا[1]، واستعمل التزجيج في حضارات الشرق القديمة لتزيين معابدهم وقصورهم بآجر مزجج بمختلف الألوان، وقد كان لهذه الحضارات أعظم الأثر على تطور هذا في الغرب[2]، حيث أطلقوا عليه اسم السيراميك ciramic وهي كلمة فرنسية مأخوذة من كلمة "كراميك" الإغريقية وتعني فن الخزف، وهو مكون أساسا من أكسيد الألمنيوم ولكن جرت عليه عمليات تسخين وضغط عديدة حتى يصبح صالحا للاستخدام[3].

ورغم أن الاعتقاد السائد هو أن الصينيين من الأوائل في صناعة الخزف فإن انتشاره كان واسعا بين الشعوب والحضارات المختلفة، وكان يتكيف دائما مع عاداتها وتقاليدها، وقد اتقنت شعوب الصين وكوريا واليابان موضوع الإناء خير اتقان، وتمتد منطقة أقدم الفخاريات الملونة والمصبوغة في الشرق الأدنى من الهند شرقا إلى سواحل البحر الأبيض المتوسط غربا، ويعد الفخار المكتشف في أسفل طبقات "تل كسجة كوزي" شمالي سورية من أقدم الأنواع المعروفة حتى الآن، إذ يرجع عهده إلى الألف السادس قبل

[1]– علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الاسلامية المبكرة، مكتبة زهراء الشرق، ط1، مصر، 2000، ص38.

[2]– عنايات المهدي، فن إعداد وزخرفة الخزف، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص12.

[3]- نذير الزيات، فن الخزف، مرجع سابق، ص84.

الميلاد[1]، وهناك مناطق أخرى وجد فيها الفخار مثل "تل حسونة" بالعراق، حيث تعد حضارة هذه القرية من أقدم حضارات بلاد الرافدين، إذ يعود تاريخها إلى أواخر الألف السادس قبل الميلاد، وكذلك نجد فخاريات هضبة إيران وجنوبي العراق وهي منتشرة إلى شرقي الهند وحدود الصين وجنوبي العراق[2]، أما في الجزائر فقد تم العثور على أواني فخارية بربرية تعود للفترة النوميدية بالموقع الأثري تيديس بقسنطينة تعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد[3]، وهي محفوظة حاليا بمتحف قسنطينة، لتشهد على فترة من تاريخ الجزائر القديم وعلى عراقة ثقافتها وفنونها الشعبية المحلية.

ومع ظهور الثورة الصناعية في أروبا ظهرت العديد من الانتاجات الخزفية الأوربية في القرن الثامن عشر وتميزت بقلة جودتها وتصميماتها الغير أصلية، حيث كانت قائمة على أشكال وموتيفات شرقية كلاسيكية[4]، ومع وصول المستوطنين إلى الجزء الشرقي من الولايات المتحدة الأمريكية خلال القرن السابع عشر جلبوا معهم الخزف الأصلي المنتمي إلى بلادهم الأصلية وهو ما كان له تأثير على صناعة الخزف هناك فيما بعد، وقد شهد القرن العشرون في أروبا وأمريكا انتعاشا في التشكيل والكلاسيكية في جميع الفنون والتصاميم، ومنها الخزف، حيث بذلت محاولة لتبسيط التصميم والعمل بانسجام مع الخامة المستعملة[5].

أما الخزف المعاصر فيعرف اختلافا كبيرا في الطرز والفلسفات، وقد أصبحت الأجسام الفخارية البطيئة الحرق، اللامعة، ذات البريق المعدني والطلاء الخزفي بالحرارة البطيئة تشكل غزوا لشهرة الأواني الخزفية التقليدية، كما ظهرت طرق حديثة للزخرفة على

---

[1]– نذير الزيات، فن الخزف، مرجع سابق، ص44.

[2]- المرجع نفسه، ص45.

[3] - Ali Oueld Ramoul, La céramique Algérienne Histoire et technique , EL-AHMADI Edition-Diffusion et communication , Algerie , 2013, P 08 .

[4]- عنايات المهدي، فن إعداد وزخرفة الخزف، مرجع سابق، ص12.

[5]- المرجع نفسه، ص13.

الخزف كنقل الرسومات بتقنيات جديدة كنقل الصور الفوتوغرافية على الخزفيات، مع امتزاجها بالأساليب التي وصلت إلينا من العصور القديمة مثل البريق المعدني للخزف[1]، مما جعل فن الخزف يعرف تنوعا وثراء كبيرين وجعل من الضرورة مواكبة هذه الصناعة للتطور التكنولوجي الهائل الذي تعرفه البشرية وإدخال الآلة في هذه الصناعة لتحقيق الجودة والسرعة في العمل وضمان المنافسة العالمية في ظل ميل الكفة إلى هذه الصناعات على حساب الصناعات التقليدية اليدوية التي أصبحت غير قادرة على المنافسة في ظل ارتفاع تكلفة انتاجها.

1-2 الزجاج:

عرف الزجاج منذ بداية التاريخ الانساني، حيث وجدت أدوات كثيرة من الزجاج الطبيعي في أماكن متفرقة من العالم مسجلة آثار الحضارات التي مرت بتلك المناطق، وقد تشكل الزجاج في الطبيعة من خلال مخلفات البرق على الرمال حيث كانت الحرارة المرتفعة جدا تكون أنابيب زجاجية، وأيضا على فوهات البراكين من خلال الانصهار تحت درجات الحرارة العالية، وقد التقطه الانسان البدائي من الطبيعة مباشرة واستخدمه في عمل الأسلحة والأدوات الدفاعية، وكثير من هذه الأدوات لا تزال محفوظة بمتحف التاريخ الطبيعي بشيكاغو[2].

وبعد اكتشاف النار بدأت تظهر الصناعات التي تعتمد على الحرارة من خلال الشي ومنها الزجاج، وهو عبارة عن مواد مشكلة من الرمل ورماد الصودا أو البوتاس مع الكلس يتم صهرها بدرجة حرارة عالية جدا، وقد اختلف الباحثون في أصل هذه الصناعة بين من قال أنها فارسية ساسانية ومن قال أنها من أصل آشوري ومنهم من نسبها إلى المصريين

[1]- عنايات المهدي، فن إعداد وزخرفة الخزف، مرجع سابق، ص27.

[2]– علي عبد الرحمن عبد الله الشيخ، توظيف الإمكانيات التشكيلية والتعبيرية لخامة الزجاج لإنتاج مجسمات نحتية معاصرة، مقال ، جامعة القاهرة، مصر، 2012، ص3، تم الاطلاع على المادة يوم 23 أفريل 2019، عبر الرابط الإلكتروني: http://erepository.cu.edu.eg/index.php/cutheses/article/view/1995/1961 .

القدامى، غير أن الآثار التي خلفتها هذه الحضارات تثبت أن التزجيج قد عرف على الأقل قبل 4000 سنة قبل الميلاد في العراق ومصر[1]، كما أن الجزائر قد عرفت أيضا هذا الفن منذ قرون بعيدة عبر مختلف ربوع شمالها من قلعة بني حماد بالحضنة إلى بجاية مرورا بالجزائر العاصمة[2]، حيث لا يزال بعض الحرفيين يحافظون على هذا الفن العريق إلى يومنا هذا وتلقى منتوجاتهم إقبالا من طرف عشاق هذا الفن الراقي خاصة بعد إدخال تقنيات ومواد حديثة أعطت جمالية ومتانة للقطع الفنية، مستلهمة زخارفها من الموروث الجزائري العريق بتعدد مشاربه عبر العصور من العهد الفينيقي والنوميدي إلى الأندلسي مرورا بالروماني والعربي...

وترتبط حرفة الزجاج ارتباطا وثيقا مع منتجات الديكور والاكسيسوارات، فهي من الفنون الرائدة في شعبيتها وشيوعها في مختلف الأزمان والأماكن، حيث يتم إنتاج أشكال مختلفة من المنتجات الزجاجية ليتم تزيينها لاحقا باستخدام تقنيات متعددة في الزخرفة والنقش على سطحها، ويتم ذلك بطرق كيميائية باستخدام الحرارة العالية معتمدة في ذلك على مهارة الفنان المبدع في ابتكار تصاميم ونماذج جديدة، والزجاج في وقتنا الحاضر أصبح يغطي جميع نواحي البناء والمعمار والديكور من بناء الجدران وكسوتها إلى مادة للأثاث الأنيق ومادة لفن صناعة الأكسيسوارات الحديثة[3]، كما أن أنواعا كثيرة منه أصبحت تستخدم في مختلف هذه الأشغال منها ما هو تقليدي وما هو حديث، مما أعطى لحرفة الزجاج أهمية كبيرة في وقتنا الحاضر وجعله من أكثر المواد استخداما وشيوعا.

[1]– هناء عبد الخالق، "مميزات الزجاج العراقي القديم"، مقال تم الاطلاع عليه يوم 22 أفريل 2019 عبر الرابط الإلكتروني: http://www.abualsoof.com/INP/Upload/Books/Features-Glass-the-Old-Iraqi.pdf .

[2] - Edition Anep , L'Artisanat Algerien , Algerie, 1997, P69 .

[3]– جمانة محمد، فن الحرف اليدوية الميسرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2007، الأردن، ص40.

3-1 المنسوجات:

عرف الانسان صناعة المنسوجات منذ القدم، حيث استخدم لحاء الشعر لعمل منسوجات تغطي جسمه وتحميه من البرد والحر، وكذلك لعمل أدواته التي يستخدمها في حياته اليومية كالحبال والسلاسل وغيرها، وقد اكتشفت معظم الألياف الطبيعية مثل الكتان والقطن والصوف وصنع منها نسيجا[1].

ويعرف النسيج بأنه عبارة عن جسم مسطح يتكون من مجموعة من خيوط طولية يطلق عليها اسم "السدى" تتقاطع مع خيوط عرضية تعرف باسم "اللحمة" تقاطعا منتظما لإنتاج القماش حسب التركيب النسيجي المطلوب، وقد جرب الإنسان على مر العصور العديد من أنواع الشعيرات النباتية مثل الكتان والقطن والحيوانية مثل الصوف والشعر والوبر وكذا شعيرات تفرزها الحشرات مثل الحرير الطبيعي الذي تفرزه دودة القز إلى أن توصل إلى أحسنها وتمكن في الوقت الحاضر بفضل التطور العلمي من اكتشاف مجموعة من الألياف ساهمت في صناعة الحرير الاصطناعي والنيلون والداكورن وكثير من الألياف الاصطناعية الأخرى التي فتحت الباب واسعا أمام استخدام هذا الفن في مختلف المجالات.

وكغيرها من الفنون التطبيقية فقد كانت المنسوجات في البداية بسيطة لتأدية الغاية الوظيفية منها فقط، لكن الإنسان بعد تحقيق هذه الحاجة تطلع إلى الكماليات وبدأ في تزيين هذه المنسوجات بالزخارف وأدخل عليها الألوان إلى أن وصلت المنسوجات إلى قمة التطور الذي تعرفه في عصرنا هذا من حيث جمالية تصميمها الذي يعبر عن روح العصر وألوانها المبهرة والجذابة وتعدد خاماتها، وهناك العديد من المواصفات الواجب توافرها في خامات النسيج منها:

[1]- فيصل الشناق وآخرون، المنسوجات، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، الأردن، 2004، ص9.

– المتانة والقوة: إذ يجب أن تكون الخامة قوية متينة حتى تتمكن من الصمود في مختلف المراحل التي تمر بها ولضمان الحصول على أقمشة ذات متانة عالية.

– المرونة: والتي تعطي خاصية عودة الخامة إلى شكلها الأصلي في حال تعرضها لقوى ثم إزالة هذه القوى، وهو ما يعطي الأقمشة خاصية الانسدال.

– طول الشعرة أو المتيلة (الكتان): وهي من أهم عوامل صلاحية الشعيرات إلى الغزل ثم النسيج، إذ يعتبر الحد الأدنى لطول الشعرة الصالحة للنسيج سنتيمترا واحدا[1].

– دقة الشعرة أو سمكها: فكلما كانت الشعيرات دقيقة وطويلة تنتج خيوطا ذات نوعية رفيعة.

– التجعد: وهي خاصية طبيعية في بعض الشعيرات كالصوف، وأحيانا يتم تكوينها اصطناعيا في بعض الشعيرات الاصطناعية، إذ تؤثر هذه الخاصية على قوة التماسك بين الشعيرات، كما تؤثر على درجة المسامية ومقدار الدفء نظرا لوجود هواء راكد أو ساكن يعمل على منع تسرب الحرارة من الجسم وكذا دخول البرودة من الخارج، كما أن قلة التصاق الخامة بجسم الانسان يقلل من انتقال السعرات الحرارية من الجسم إلى الخامة فيشعر الانسان بالدفء، كما تؤثر هذه الخاصية على سهولة استطالة الأقمشة الناتجة وملمسها وامتصاصها للرطوبة[2].

– امتصاص الشعيرات للرطوبة: إذ يؤثر ذلك على قابلية الأقمشة للغسل والتنظيف والصباغة والطباعة، كما أن الأقمشة التي تتكون من شعيرات تمتص الرطوبة تكون مريحة للاستعمال وتحافظ على درجة حرارة الجسم العادية 37° سواء في البرد أو الحر، إذ يمتص هذا النوع من الأقمشة حرارة الجسم ويحفظها.

---

[1]- فيصل الشناق وآخرون، المنسوجات، مرجع سابق 2004، ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

– الاستطالة: فيجب أن تكون الشعيرات قابلة للاستطالة أي تتحمل استطالة عالية قبل أن تتقطع بفعل الشد، وهو ما يعطي الأقمشة الناتجة عنها خاصية المطاطية والاستجابة للتشكيل عند استعمالها في الملابس خصوصا عند الركبة والكوع، مما يعطيها قوة مقاومة الصدمات، وهو ما يزيد في عمرها الافتراضي[1].

– كثافة الشعيرات: وتختلف كثافة الشعيرات باختلاف خامات النسيج، وتؤثر هذه الخاصية على وزن الأقمشة، كما تؤثر على خاصية التمدد أو الانسدال، فإذا كانت الشعيرات خفيفة جدا فإن الأقمشة الناتجة عنها لا تنسدل جيدا، وإذا كانت ثقيلة جدا فإن الأقمشة تكون غير مريحة للجسم نتيجة لثقلها[2].

وتقسم خامات النسج إلى ثلاثة أصناف رئيسية هي الألياف الطبيعية، الألياف الاصطناعية، والألياف المخلوطة كالآتي:

– الألياف الطبيعية: وهي الألياف التي تستخرج من الطبيعة مباشرة سواء من مصادر نباتية كالقطن والكتان وورق المانيلا والسيسال وثمرة جوز الهند التي تستخرج منها ألياف جوز الهند، أو من مصادر حيوانية كالصوف والوبر والشعر والحرير الطبيعي، أو من مصادر أليادينية مثل الأسبستوس من صخور صلبة تتركب كيميائيا.

– الألياف الاصطناعية: وهي ألياف يتم صناعتها إما بالاعتماد على مصادر أليافية نباتية أو حيوانية أو بالاعتماد على الكيمياويات ومنتجات البترول.

– الألياف المخلوطة: وهي تنتج عن خلط ألياف طبيعية مع ألياف اصطناعية أو مع ألياف أخرى اصطناعية للوصول إلى جمالية أكثر للمنتج من لمعان وملمس أو لإنتاج ملابس ذات مواصفات وظيفية خاصة كامتصاص العرق الذي يقوم به القطن ومقاومة

[1]- فيصل الشناق وآخرون، المنسوجات، مرجع سابق ، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص23.

الكرمشة التي يقوم بها البوليستر Polyster ومقاومة الشد والاحتكاك الذي يقوم به نسبة البوليستر الموجودة في الخامة[1]، وقد أدى تنوع الخامات هذا إلى تطور كبير في مجال المنسوجات من حيث الجودة والجمالية وتعدد أنواعها ومجالات استخدمها.

4-1 فن تشكيل المعادن:

عرف الانسان صناعة المعادن منذ القدم، وبقيت معادن الذهب والفضة والنحاس الأحمر والزنك والنحاس الأصفر والبرونز والنيكل والألمنيوم والحديد هي الأكثر استعمالا على مر العصور، وتمتاز المعادن بخواص تتوقف عليها مدى صلاحيتها للأغراض الصناعية المختلفة، ومن أهم هذه الخواص: الثقل النوعي، الصلادة، قابلية الصهر، قابلية التطاير (أو التبخر)، قوة التماسك، الاستطالة، المرونة، قابلية السك، قابلية اللحام، القدرة على التوصيل الحراري والكهربائي، مقاومة العوامل الجوية والكيميائية[2].

- الثقل النوعي للمعدن: وهو النسبة بين وزن كتلة المعدن إلى حجمها، فمثلا كتلة النحاس النوعية (8-9,4) غ/سم^3، وهو لا يتغير بأي طريقة من طرق المعالجة.

- الصلادة: وهي مقاومة جسم ما لأي جسم آخر يؤثر فيه.

- قابلية الصهر: أي تحويلها إلى سوائل بواسطة الحرارة، وتختلف الحرارة اللازمة للصهر من معدن لآخر، مثل النحاس 1085°، الذهب 1084°، الحديد 1600°.

- قابلية التماسك: وهي مقاومة المعدن لما يقع عليه من قوى الشد دون أن ينكسر.

- قابلية التطاير: أي تحويلها إلى بخار بواسطة الحرارة المسلطة عليها.

[1]- فيصل الشناق وآخرون، المنسوجات، مرجع سابق ، ص18.

[2]- عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والصياغة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ص12.

– الاستطالة: وهو المدى الذي يستطيل إليه المعدن قبل انكساره بفعل تسليط قوة الشد عليه.

– قابلية السحب: وهي خاصية تساعد المعدن على الاستطالة في اتجاه طولي عن طريق شد المعدن بقوة من فتحات دقيقة بسحب المعدن إلى أسلاك، والسحب يتم في حالة البرودة واللدونة.

– قابلية الطرق: هي الخاصية التي تجعل الجسم يستطيل بقدر ثابت في جميع الاتجاهات دون أن ينكسر بفعل تعريضه للطرق أو لقوة ضاغطة.

– قابلية الثني والالتواء: أي ثني المعدن أو ليه دون أن ينكسر.

– قابلية السك: أي قابلية المعدن للتشكيل بواسطة قوى ضاغطة كسك النقود والميداليات.

– قابلية اللحام: أي إمكانية وصل قطعتين من معدن واحد أو معدنين مختلفين باستخدام سبيكة لحام.

– القدرة على التوصيل الكهربائي والحراري: وجميع المعادن لها هذه الخاصية مع التفاوت في ذلك.

– مقاومة العوامل الجوية والكيميائية: وكلما كان المعدن أكثر مقاومة كان أصلح للاستعمال.

– التحمير: وهو تسخين المعدن إلى درجة الاحمرار ثم تركه ليبرد ببطء في ظروف خاصة، حيث يصبح أقل صلابة وبالإمكان إعادة تشكيله بسبب إزالة الاجهادات الداخلية بالمعدن.

المرونة: مقدرة الجسم على استعادة شكله وحجمه الأصليين بعد زوال القوة التي تحدث فيه التغيير، وتتفاوت من معدن لآخر.

وهذه الخصائص هي التي تفرض اختيار نوع المعدن المناسب لصناعة شيء ما أكثر جودة وفعالية ووظيفية، كما تمكن هذه الخصائص من تزيين هذه الأشياء في تصاميمها وزخارفها وأشغال النقش والطباعة ومختلف التقنيات الأخرى، ونذكر أهم المعادن التي تستخدم في الفنون التطبيقية كالآتي:

– الذهب: وهو من أكثر المعادن كثافة، يتميز بلونه الأصفر اللامع وقابليته العالية للطرق والسحب، والذهب الأصفر عيار 24 لين جدا على أن يستخدم في عمل الحلي. ولهذا فإن الذهب عيار 22 (92% ذهب) وعيار 18 (85% ذهب)، وعيار 14 (60% ذهب) عبارة عن سبائك من الذهب والفضة والنحاس تستعمل في أشغال الحلي[1].

وقد عرف الذهب منذ القدم، حيث ثم استخراجه من الطبيعة مباشرة أو باستخدام طرق للتنقيب عنه واستخلاصه مما يشد به، ونظرا لندرته وخصائصه المميزة استخدم كعملة لعدة قرون وفي صناعة المجوهرات بعد خلطه بمعادن أخرى للحصول على الصلابة اللازمة لذلك، ويحتوي الذهب الأصفر على النحاس والفضة بينهما، بينما يحتوي الذهب الأبيض على الزنك والنيكل أو المعادن البلاتينية، كما أصبح في وقتنا الحاضر يستخدم في بعض الصناعات المتطورة كالدوائر الكهربائية الدقيقة والآلات التي تعمل في غلاف جوي يؤدي إلى الصدأ وفي الطب لتوافقه مع أجهزة الجسم الحية، فهو يستخدم في طب الأسنان وفي تغليف الأدوية، وفي النظائر المشعة المستخدمة في الأبحاث البيولوجية وفي علاج السرطان[2].

[1]- عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والصياغة، مرجع سابق، ص25.

[2]– محمود أبو نعيم، الرسم والتصميم على المعادن والنحاس، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007، ص37.

– الفضة: وهي معدن نادرا لا يستخدم لوحده، حيث تستخدم سبيكة الفضة من (92% فضة و8% نحاس أحمر)، وتعرف بالفضة الحرة وتستخدم في أشغال الفضة، وهي معدن لامع له قابلية جيدة للطرق والسحب.

وقد عرفت منذ القدم واستخدمت ولاتزال تستخدم في سك العملة النقدية وهذا يستهلك 5/2 من انتاج الفضة السنوي، كما استعملت في صناعة الأواني والحلي والمجوهرات وبعض الصناعات المتقدمة كصناعة شريط الأفلام للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي نظرا لحساسيتها للضوء، وفي الطب وصناعة أجزاء المفاتيح الكهربائية ومحركات الطائرات.

– النحاس: معدن ذو لون مائل للإحمرار، سهل التشكيل بالطرق والسحب، موصل جيد للحرارة والكهرباء، كتلته النوعية (8–9,4) غ/سم^3، ودرجة انصهاره 1084°م، ويعتبر من أكثر المعادن استخداما في الفنون التطبيقية.

وقد عرف الانسان النحاس في شكل قطع حمراء نقية مخلوطة بالصخور منذ أكثر من 10 آلاف سنة قبل الميلاد[1]. واستخدم في صناعة العملات وأوني الطعام وأوعية السوائل وأدوات الزينة، كما يستخدم في عصرنا الحالي في الكثير من الصناعات المتطورة، ويتم العمل عليه من خلال العديد من التقنيات كالطرق أو الحفر باستخدام أدوات خاصة بذلك.

ويستخدم في صياغة سبائك عديدة كالنحاس الأصفر والبرونز، فالنحاس الأصفر هو عبارة عن سبيكة من النحاس الأحمر والزنك والقصدير بنسبة ثمانية أجزاء نحاس أحمر و ثلاثة أجزاء زنك أو قصدير ويمكن إضافة معادن أخرى كالرصاص والنيكل

[1]- محمود أبو نعيم، مرجع سابق، ص59.

والمنغنيز مما يكسب المعدن صفات ومميزات عديدة لاستخدامه في كافة الأغراض الصناعية[1]، ويحترق عند درجة 976°م.

أما البرونز فهو عبارة عن سبيكة من النحاس الأحمر والقصدير وبعض المعادن الأخرى كالمنغنيز والنيكل والرصاص والألمنيوم وغيرها، ويجب أن تحتوي على نسبة 60 % على الأقل من النحاس الأحمر والباقي من المعادن الأخرى[2]، والنسبة الغالبة من المعدن بعد النحاس تحدد نوعه.

– الحديد: وهو معدن فضي اللون في الأصل، إلا أنه يتأكسد في الهواء، وهو أحد أقدم المعادن اكتشافا، وهو لين حينما يكون نقيا، لذلك تضاف إليه عناصر كالكربون ومعادن أخرى كالكروم والنيكل لتصليده، مما يعطي أنواعا مختلفة للحديد حسب نوعية المواد المضافة له، لها خصائص معينة تستخدم كل منها حسب الحاجة، كثافته 7,874غ/سم^3، درجة انصهاره 1535°م.

وقد عرف الانسان الحديد منذ فجر التاريخ، واستخدمه لفترات طويلة في صناعة الأسلحة، ثم تطورت صناعته بعد ذلك وأدخلت الأدوات الزخرفية عليه واتسعت مجالات استخدامه لتشمل مختلف الصنائع.

– الألمنيوم: وهو أخف المعادن ولونه أبيض مائل إلى الزرقة قليلا، درجة انصهاره 658°م، يدخل في الكثير من السبائك، ونظرا لخصوصياته كمعدن خفيف مقاوم للمعادن الطبيعية وغير مرتفع الثمن فقد استخدم كثيرا في الحرف الصناعية الفنية.

– القصدير: وهو معدن أبيض لامع مقارب للزرقة، أشد صلابة من الرصاص وأطرى من الزنك درجة انصهاره 332°م.

---

[1]- عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والصياغة، مرجع سابق، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

– الرصاص: استخدم منذ القدم في صناعة العملات ومواد الزخرفة والأواني المنزلية وأسطح السيراميك وسبائك اللحام.

– الزنك: وهو معدن أبيض يميل إلى الزرقة، ثقله النوعي 8,12 وينصهر في درجة 419°م، ويتغير لونه بمرور الوقت إلى الرمادي والبني، وهو مناسب للأشغال المعدنية لكن تكلفته أكثر من الألمنيوم والنحاس الأحمر.

ونجد العديد من المعادن الأخرى بالإضافة إلى المعادن التي ذكرناها، تستخدم في الفنون التطبيقية من خلال تطويعها في تشكيلات تجمع بين الجانب الوظيفي والجانب الجمالي، حيث أن الانسان سعى دوما إلى اكتشاف المعادن وتطويعها في أشكال تلبي حاجاته، ثم أضفى عليها جوانب جمالية من خلال إبداعه في تشكيلها وفي التقنيات الفنية التي استخدما لتزيينها حتى أصبحت المعادن من أهم الفنون التطبيقية التي عرفتها مختلف الحضارات والتي تركت لنا الكثير من آثارها لا تزال محفوظة إلى يومنا هذا، كما أن العصر الحديث وما عرف من تطور علمي هائل زاد من تطور فن تشكيل المعادن وتعدد مجالات استخدامه.

1–5 النقش على الخشب:

يعتبر فن النقش أو الحفر على الخشب من أقدم الفنون، فقد مارسها الانسان منذ أن تعامل مع الأشجار وفكر في استخدام جذوعها كوسيلة للتنقل عبر الأنهار وحفر تلك الجذوع وجوفها وحولها إلى قوارب استخدمها في صيده وترحاله[1]، ثم عمل الانسان فيما بعد على صناعة أوانيه وأدواته ذات الاستخدام اليومي أو المناسباتي من الخشب وزينها بالحفر أو النقش عليها لتشكيل رسومات هندسية جميلة، إذ لا نكاد نجد حضارة من الحضارات القديمة إلا وتركت لنا موروثا من التحف الفنية الخشبية ونجد ذلك جليا في

[1]– محي الدين طالو، مجالات في الفنون التطبيقية، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 1997، ص15.

المعابد الفرعونية والرومانية والإغريقية والسومرية وقد نحت الإغريقيون أكثر منحوتاتهم من الخشب والتي تعتمد على الرموز والأقنعة، كما أبدع المسلمون في نحت الخشب خاصة في المنابر وحاملات الكتب التي استخدموها بمساجدهم، والخشب مادة لينة سهلة التشكيل ويتميز بأنه أخف وزنا من الحجر والمعادن الأخرى وأليافه توحي بإحساس جمالي أخاذ[1]، ونجد أهم أنواع الأخشاب تتمثل في:

1-الأخشاب اللينة والمتوسطة الليونة: وتتميز بالطراوة وسهولة الاستعمال ومن أنواعها الصنوبر، الأرز، الصفصاف، الحور ...

2-الأخشاب القاسية: وتتميز بالمتانة ومنها الزان، البلوط، السنديان، الجوز ...

وفي عصرنا هذا يعرف فن الحفر على الأخشاب استعمالات متعددة خاصة في مجال الأثاث الذي يعتبر الخشب أهم خاماته، كما أدخلت في عملية الحفر العديد من التقنيات المتطورة باستخدام آلات مكنت من ضمان النوعية والكمية وساهمت في تعدد استخداماته.

2-تصميم الفضاء le design d'espace:

يقصد بالتصميم الابتكار التشكيلي أو تخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة تحقق الجانب الوظيفي منه وتجلب السرور والمتعة الجمالية به، وهذا إشباعا لحاجة الانسان النفعية والجمالية في آن معا[2]، ولذلك فقد ارتبط بالفنون التطبيقية التي تطبق في إنتاج أشياء نفعية بطريقة تحقق المتعة الجمالية للإنسان، والفضاء هو مساحة من الأرض تقع داخل مبنى أو خارجه، فإذا كانت داخل مبنى سميت فضاء داخليا وإذا كانت خارجه سميت فضاء خارجيا، ومن هنا يمكن أن نحدد مفهوم تصميم الفضاء على أنه تخطيط

[1]- نذير الزيات، فن النحت، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2000، ص20.

[2]- خلود بدر غيث، معتصم عزمي الكرابلية، مبادئ التصميم الفني، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى 2008، ص7.

وإنشاء مساحات من الأرض سواء كانت داخلية أم خارجية بطريقة تحقق المنفعة المرادة منها وتحقق المتعة الجمالية، تحقيقا لحاجة الانسان النفعية والجمالية.

2-1 تصميم الفضاء الداخلي le design d'espace intérieur :

يشمل الفضاء الداخلي المساحات الموجودة داخل المباني ولذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بالعمارة وما فيها من أروقة وغرف ومكاتب وغيرها، حيث يعمل المصمم على التخطيط والتصميم للفراغات الداخلية بما يحقق الاحتياجات المادية والاجتماعية والجمالية، مع ضرورة الحفاظ على سلامة المبنى.

2-2 تصميم الفضاء الخارجي le design d'espace extérieur :

يشمل الفضاء الخارجي المساحات الموجودة خارج المباني ولذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بالمحيط وما فيه من مساحات مخصصة للتنقل، ومناطق حرة كالأرصفة والعقارات غير المبنية وكذا المساحات الخضراء وأماكن التسلية واللعب وغيرها، والمصمم يحرص على تصميمها بما يحقق وظيفتها ويوفر الراحة لمستخدميها.

3-تصميم المنتوجات le design de produit:

في ظل التطور الهائل والمنافسة الشرسة بين المؤسسات الانتاجية لتسويق منتوجاتها أصبح تصميم المنتوج يحظى باهتمام كبير على اعتبار أنه أول عامل جذب للمستهلك، لذلك نجد المؤسسات تتنافس في إخراج منتوجاتها بشكل فني وجميل مع مراعاة الخصائص الوظيفية للمنتج، ويعرف تصميم المنتوج على أنه تحديد الهيكل العام للسلعة المطلوب انتاجها استنادا إلى المعلومات المتوفرة عن حاجات ورغبات الزبائن المتوقعة من المنتوج وباعتماد أحدث التقنيات بما يحقق الميزة التنافسية للمنظمة[1]، وعليه فإن

[1]- علياء محمد خليل، أثر الابداع التقني في تصميم المنتوج، دراسة استطلاعية لأراء عينة من العاملين في الشركة العامة للصناعات الجلدية/ معمل بغداد، مقال في مجلة كلية بغداد للعلوم الاقتصادية الجامعة، العدد 48، 2016، ص418.

تصميم المنتوج يشمل كل الأشياء الصناعية، الأثاث ... من خلال إخراجها في شكل فني يستجيب لذوق المستهلك ويحقق الجوانب الوظيفية للمنتج، فالتصميم الجيد أساس كل عمل فني في كل العصور، ومهما احتوى العمل الفني على مهارة أدائية كبيرة فإنها وحدها لا تبعث فينا الرضا الذي نحس به في العمل الفني الممتاز، فما هي إلا وسيلة في يد الفنان أو الصانع يطورها ليستطيع التعبير بها عن موهبته كمصمم[1].

4-تصميم الاتصالات le design de communication:

تصميم الاتصال هو تخصص يمزج بين فن التصميم وتطوير المعلومات وإيصالها للمتلقي في شكل واضح، مختصر وجذاب، وهناك بعض المصطلحات المقاربة له مثل الاتصالات البصرية الذي يستخدم بدوره للدلالة على التصميم الجرافيكي ما يعكس التشعب والتعقيد المتزايد للمجال في ظل التطورات التي يعرفها، ومع تطور نظريات الاتصال أعطت للفنان المصمم دفعا قويا للتألق والابداع، ولفن التصميم أهمية كبيرة.

[1]- إياد صقر، أساسيات التصميم ومناهجه، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2000، ص15.

المبحث الثاني: واقع الفنون التطبيقية بالجزائر وآفاقها

المطلب الأول: تاريخ الفنون التطبيقية بالجزائر

المطلب الثاني: الفنون التطبيقية بالجزائر في ظل نظام الانتاج المحلي

المطلب الثالث: التكوين العالي وترقية الفنون التطبيقية الجزائرية

المطلب الأول: تاريخ الفنون التطبيقية بالجزائر

إن تاريخ الجزائر العريق وتنوعها الثقافي الكبير نتيجة مرور العديد من الحضارات على أرضها بداية بالنوميديين ثم الاحتلال الروماني والوندالي والبيزنطي والفتوحات الإسلامية وما أعقبها من دول إسلامية، وكذا الاحتلال الاسباني لبعض مناطقها ونزوح الأندلسيين بعد سقوط الأندلس واستقرارهم على أراضيها وما جلبوه معهم من مهارات في مختلف الفنون والصناعات التي كانت تشتهر بها الأندلس، ثم انضمامها للخلافة العثمانية وما أعقب تلك الفترة من تطور كبير في شتى المجالات، كلها عوامل كان لها الأثر الكبير في ازدهار الفنون التطبيقية بها أثناء الخلافة العثمانية، فالفنون ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية عند الدول، ولذلك فهي تتأثر بكل هذه العوامل إيجابا وسلبا لتكشف لنا فيما بعد عن سياسة الدول المنتجة لها وعن حياتها الاقتصادية من خلال تقنيات صنعها وموادها الأولية وتقنياتها الفنية التي تحدد قوة وضعف الدولة اقتصاديا، كما تعكس من الناحية الاجتماعية حالة المجتمع ونمط معيشته وذوقه الفني، وبالنظر إلى عوامل الازدهار الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للجزائر أثناء الفترة العثمانية فقد كانت الفنون التطبيقية في أوج تطورها فنيا وتقنيا، حيث شهدت البلاد حركة صناعية شملت أغلب المهن والصناعات التي تميزت بالتنوع والاتقان وحسن التنظيم، وسادت في مدن الجزائر وتلمسان وقسنطينة وندرومة وقلعة بني راشد ومناطق جرجرة والأطلس الصحراوي وغيرها من المناطق[1]، واستمر هذا التطور في مجال الفنون التطبيقية إلى أن سقطت الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي بداية من سنة 1830م، وهو ما أدى إلى تغير جذري في شتى نواحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للجزائر، حيث عمل الاستعمار الفرنسي منذ البداية على طمس الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري وتشريد الأهالي ونزع الأراضي والممتلكات منهم بالقوة وهذا ما أثر سلبا على

[1]– شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني، مرجع سابق، ص 28.

الصنائع بعدما ساد الفقر في المدن الجزائرية وتناقص بها الترف الذي هو عصب التفنن في الحرف والصناعات، كما أن تسويق فرنسا لمنتوجاتها الصناعية الحديثة بالجزائر زاد من سرعة وتيرة اندثار الصنائع المحلية التي لم يدم صمودها طويلا في ظل المنافسة التي فرضتها عليها[1]، ونظرا للمعاملة الخاصة التي حظي بها اليهود في الجزائر من قبل السلطات الفرنسية فقد تمكنوا من فرض سيطرتهم على السوق من خلال تقليد زخارف ورسومات الحرفيين المحليين، ومع مرور السنين ازدادت وضعية المجتمع الجزائري تعقدا من جميع النواحي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، خاصة مع غياب الأمن والاستقرار والثورات المتواصلة من أجل طرد المستعمر الفرنسي من الأراضي الجزائرية، وكذا سياسة طمس الثقافة الجزائرية والتأصيل للثقافة الفرنسية التي انتهجتها فرنسا كون التراث الجزائري في نظرها يرمز إلى ثقافة سكونية مؤطرة بعقيدة اسمها الإسلام، وقد كانت المساجد هي المستهدف الأول لا لكونها أماكن للعبادة فحسب، بل لأنها تشكل تحفة معمارية وزخرفية على قدر كبير من الجمال، تشعر الانسان بالانبهار بسبب تناسق الأجزاء المعمارية، المئذنة مع القبة، والمدخل مع المئذنة والقبة، والنوافذ والزخارف الموجودة على الواجهاتّ، ناهيك عن المآذن بأشكالها الهندسية المربعة والمثلثة والمستديرة...الخ، هذه العناصر الزخرفية تشي بروح الإبداع في الثقافة الإسلامية، وهو ما يتناقض مع طروحات منظري المحتل حول الإسلام الجامد[2]. وهو ما انعكس سلبا على مختلف الصناعات والفنون الحرفية التي كانت تنتشر في مختلف مناطق الوطن قبل مجيئ المستعمر الفرنسي، كل هذا ساهم بشكل كبير في القضاء على المهارات التي كانت لدى السكان الجزائريين في شتى الفنون والصناعات لما كان المجتمع مجتمعا مدنيا، حيث أصبح أغلبية الجزائريين مشردين في المناطق الجبلية القاسية ويمارسون

[1]– قجال نادية، الفنون الشعبية في لوحات الرسام ناصر الدين دينيه، أطروحة دكتوراه في الفنون الشعبية ،جامعة تلمسان، السنة الجامعية 2010–2011، ص 15.

[2]– فريد حاجي، الطمس الثقافي في الجزائر والتأصيل لرموز الثقافة الفرنسية – المعمار أنموذجا 1830–1930 مقال في مجلة أفكار وآفاق، العدد 08، 2016، ص11.

الفلاحة من أجل ضمان قوتهم فقط دون اسهام منهم في مجال الابداع الفني والصناعي، فالصنائع إنما تستجاد وتكثر إذا كثر طلبها، وإذا لم تكن الصناعة مطلوبة لم تنفق سوقها ولم يوجه قصد إلى تعلمها، فاختصت بالترك وفقدت للإهمال[1].

ومع استرجاع الجزائر سيادتها الوطنية سنة 1962م سارعت إلى وضع جملة من التدابير والاصلاحات المتتالية والواسعة التي مست جميع النواحي الاقتصادية والثقافية والاجتماعية وغيرها، وكان للصناعات التقليدية جوانب من هذه الاصلاحات الشاملة ففي أوت 1962م تم انشاء مديرية الصناعات التقليدية وتم ادراجها ضمن وزارة التصنيع والطاقة وأوكلت لها مهام تطوير مؤسسات الصناعات التقليدية أو الحديثة وتطوير أشكال التعاون الانتاجي الحرفي وتزويده بالدعم التقني والمالي، واستمرت هذه المرحلة إلى غاية سنة 1969م.

وفي الفترة الممتدة من سنة 1970م إلى سنة 1980م عرفت الجزائر توجهات اشتراكية في النشاط الاقتصادي من تأميم وتأسيس شركات وطنية عامة كانت لها أثر إيجابي على ازدهار الصناعات التقليدية والحرف.

وفي الفترة من 1981م إلى 1991م تم إدخال تعديلات لازمة لحل المشاكل التي عرفتها المخططات السابقة والعمل على تحقيق التنمية الشاملة، وفي سبيل الوصول إلى ذلك أصدرت توجيهات للسياسة الاقتصادية من بين نصوصها:

- تشجيع الصناعات المنتجة.
- تشجيع القطاع الوطني الخاص للمساهمة في التنمية.
- البحث عن مصادر أخرى للتصدير خارج قطاع المحروقات خصوصا بعد أزمة انخفاض أسعار البترول.

[1]– عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004، ص 383.

- إصلاح القطاع الصناعي العمومي بتقسيم الشركات إلى مؤسسات أصغر حجما لتسهيل التحكم في سيرها.

وهذا ما كان له دور كبير في بروز قطاع الصناعات التقليدية إلى الواجهة باعتباره شكلا من أشكال الاستثمار الفردي.

وخلال الفترة الممتدة من سنة 1992م إلى سنة 2002م عرفت الجزائر تغيرا جذريا مع توجهها إلى اقتصاد السوق أواخر الثمانينات، هذا التحول رافقه انسحاب الدولة تدريجيا من النشاط الاقتصادي، وإعادة تنظيم أجهزة الدعم والتأطير ومن ثم صدرت العديد من التشريعات في هذا المجال وتحقيق مجموعة من الانجازات.

أما الفترة الممتدة من سنة 2003م إلى 2010م فتمثلت في وضع استراتيجية عمل من أجل تحقيق تنمية مستدامة في قطاع الصناعات التقليدية آفاق 2010م، وقد تبنت الاستراتيجية سبعة (07) أهداف متكاملة:

- تنمية الشغل
- تغطية حاجات المجتمع من السلع والخدمات
- تحسين نوعية السلع والخدمات
- زيادة التكامل بين فروع النشاط الاقتصادي
- تدعيم الصادرات خارج المحروقات
- تحسين نوعية التكوين والتمهين
- دعم التنمية المحلية

ولتحقق هذه الأهداف سطرت مجموعة من الاجراءات:

- تبسيط النصوص التشريعية والتنظيمية
- تدعيم التأطير وتعزيزه

- تنمية نشاطات العمل البيتي
- إعادة تأهيل الوحدات الحرفية الانتاجية
- تدعيم نشاطات الصيانة والمناولة
- تدعيم نشاطات التموين
- دعم نشاطات تسويق المنتج التقليدي وترقيته وتصديره
- تحسين عمليات التكوين والتمهين
- دعم الحرفيين ماليا
- تحسين نظام المعلومات والاتصال
- استغلال فرص التعاون الدولي [1].

أما مخطط التنمية آفاق 2020م فيقوم على تقويم مسيرة الأعمال المنجزة سابقا بما يسمح من استخلاص نقاط القوة لتثمينها و تعزيزها وتحديد مواطن الخلل بغية تداركها وقد تم الاعتماد في صياغته على أربعة مبادئ أساسية هي الابتعاد عن هدم المنجزات السابقة لإقامة منجزات جديدة، المراجعة والتدقيق في تقييم المنجزات، استلهام العبر من التجارب الناجحة عالميا، وكذا القناعة أن تنمية قطاع الصناعة التقليدية لا يمكن أن تتحقق دون مشاركة إيجابية من الحرفيين ومن ممثليهم[2] ، وهذا يتطلب توعية الحرفيين بدورهم كفاعل حقيقي في تنمية هذا القطاع.

ورغم هذه الجهود الجبارة التي بذلتها الدولة الجزائرية منذ الاستقلال إلى يومنا هذا من أجل تنظيم قطاع الصناعات التقليدية والحرف إلا أن ما نلاحظه في مختلف المراحل التي مر بها هذا القطاع هو تركيز الدولة على البعدين الاقتصادي والاجتماعي

[1]– بن عزوز شكري، تجربة الجزائر في تنمية قطاع الصناعات التقليدية والحرف 1992–2009، دراسة مقدمة في إطار أشغال الندوة الرابعة لتنمية الصناعات التقليدية في الدول العربية، سوريا 06–08 أكتوبر 2009، ص8، رابط للمقال: https://mpra.ub.uni-muenchen.de/19108/1/MPRA_paper_19047.pdf ، تم الاطلاع عليه يوم 22 جانفي 2022.

[2]– بن عزوز شكري، التغيير وإدارة التغيير في قطاع الصناعة التقليدية: استكشاف المقومات و بحث في الأدوات، رابط المقال: https://mpra.ub.uni-muenchen.de/56121/1/MPRA_paper_56121.pdf، تم الاطلاع عليه يوم 16 أكتوبر 2017.

للصناعات التقليدية والحرف على حساب البعد الثقافي الفني ولو أن استراتيجية تحقيق التنمية المستدامة في قطاع الصناعات التقليدية التي انتهجتها الدولة منذ سنة 2003م قد حاولت إعطاء هذا القطاع بعده الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الكامل غير أن الاجراءات المتخذة لتحقيق ذلك لم تكن في مستوى تحقيق البعد الثقافي كاملا.

وعليه فإن ما نستخلصه مما سبق هو أن الاستعمار الفرنسي كان له تأثير كارثي على الفنون التطبيقية الجزائرية نتيجة غياب الأمن والاستقرار لدى الجزائريين ونتيجة السياسة القمعية التي انتهجتها السلطات الاستعمارية لترويع الجزائريين وإخماد ثوراتهم طيلة 132 سنة، والعمل على القضاء على الهوية والثقافة المحلية واستبدالها بنماذج غربية تخدم أغراضهم السياسية والثقافية الاستعمارية مثلما نلاحظه في فن العمارة مثلا حيث تغيرت ملامحها تدريجيا إلى الطابع الأوروبي، وبعد نيل الجزائر استقلالها سنة 1962م حاولت الدولة الفتية وضع اصلاحات من أجل النهوض بهذا القطاع غير أن ما نلاحظه هو أن تلك الاصلاحات على اختلاف المراحل التي مرت بها كانت اقتصادية واجتماعية أكثر منها ثقافية وفنية، وهو ما نجده حتى في استراتيجية التنمية المستدامة التي تم وضعها سنة 2003م والتي عكست إرادة الدولة في إعطاء هذا القطاع بعده الاقتصادي والاجتماعي والثقافي كاملا، ثم مخطط التنمية آفاق 2020م الذي يحاول تقييم وتقويم المخطط الذي سبقه، غير أن المتأمل في الأهداف التي ركزت عليها هذه الاستراتيجية والاجراءات المتخذة لتحقيقها يجد تغليب البعدين الاقتصادي والاجتماعي على حساب البعد الثقافي، وبذلك فقدت الفنون التطبيقية الجزائرية الكثير من مقوماتها الثقافية والفنية التي كانت قبيل الاحتلال الفرنسي، ولا يزال البعد الثقافي والفني إلى يومنا هذا لم يأخذ مكانته الحقيقية كعامل لترقية هذه الفنون وبعثها بحلة جديدة تنافس على المستوى الوطني والدولي وتحافظ على نقل التراث الجزائري الأصيل للأجيال القادمة، وهو ما يحيلنا إلى ضرورة التكوين الجامعي المتخصص في الفنون التطبيقية من أجل ربط

هذه الأخيرة بأصالتها مع عصرنتها للمنافسة في ظل العولمة، لما للتكوين الجامعي من أهمية كبيرة في إخراج كفاءات فنية وتقنية وباحثين في مختلف تخصصات الفنون التطبيقية، وهو ما من شأنه أن يساهم بشكل كبير في تحقيق البعد الثقافي والفني لها.

المطلب الثاني: الفنون التطبيقية بالجزائر في ظل نظام الانتاج المحلي

1-مفهوم نظام الإنتاج المحلي:

هو نمط ينظم التعاون والتكامل بين المتعاملين من نفس القطاع ويشكل مركز اتصال فيما بينهم والذي يسمح بتنسيق الإمكانيات والتطوير والتحديث فيما بينهم مع خلق ديناميكية شبكية، ويلعب دور المتحدث اتجاه السلطات المحلية والعمومية[1].

ويمكن تلخيص العناصر الأساسية التي تدخل في تعريف نظام الانتاج المحلي في الآتي[2]:

- وجود إقليم محدد وصغير نسبيا.
- احتواء هذا الإقليم كثافة عالية من المؤسسات التي تلبي حاجيات سكانه مع تنوع أحجام هذه المؤسسات على ألا تتجاوز حجم مؤسسة متوسطة.
- التخصص في نشاط وحيد من صناعة تقليدية أو أنشطة متكاملة تسمح للمنطقة بتحقيق رقم أعمال هام والحصول على حصص سوقية هامة على المستوى المحلي وحتى الدولي.
- تحكم هذه المؤسسات في معرفة صناعية محلية جذورها عميقة في هذا الإقليم.
- نشوء سلسلة قيمة بين أنشطة مستقلة، متخصصة جدا ومتكاملة.
- دعمها من طرف منظمات وهيئات محلية قريبة من تجمع هذه المؤسسات، والتي يمكنها لعب دور التنسيق والتسهيل بين الفاعلين في نظام الإنتاج كغرف التجارة والصناعة على سبيل المثال.

---

[1]- شرفاوي عائشة وخوميجة فتيحة، نظام الإنتاج المحلي كآلية لتنمية الصناعات التقليدية والحرف في الجزائر، مداخلة مقدمة في إطار الملتقى الوطني العاشر حول السياحة، واقعها وسبل تطويرها، من تنظيم جامعة البويرة، يومي 10-11 جانفي 2018، ص6، تم تحميل المداخلة عبر الرابط الالكتروني:

http://dspace.univ-jijel.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/8393/MM20.183.pdf?sequence=1&isAllowed=y

[2]- بن العمودي جليلة، استراتيجية تنمية قطاع الصناعة التقليدية والحرف بالجزائر في الفترة من 2003 إلى 2010، رسالة ماجستير في العلوم الاقتصادية جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012، ص72.

– توافر مجموعة متنوعة من مقدمي الخدمات (ممونـي المواد الأولية والتجهيزات، مراكز تكوين، بحث، تمويل، بنوك تنمية محلية، خدمات نقل، مصممين، خدمات تصدير...) حيث تضمن تلبية الحاجيات الأساسية لمؤسسات الإقليم.

ونظام الانتاج المحلي هو برنامج تم اقتراحه سنة 2007 كمنهج لتنسيق الأنشطة الحرفية مع مقاربة تشاركية على الميدان، ويرتكز أساسا على تنسيق التآزر داخل نفس فرع النشاط وفي نفس الموقع بين الحرفيين و بيئتهم المحلية (خدمات خاصة، عامة، سلطات، هيئات دعم...)، وتم على إثره وضع سبع أنظمة إنتاجية محلية رائدة في حرف: ترميم البنايات، النسيج الوبري، صناعة الزرابي، الحلي التقليدية، صناعة الطين والفخار، صناعة النحاس، حرفة العمارة[1]، ويلعب نظام الإنتاج المحلي دورا كبيرا في تطوير الصناعات التقليدية والحرف وذلك من خلال[2]:

– زيادة المنافسة الميدانية وتحسين المهارات الاقتصادية

– تنشيط عملية الاتصال بين الحرفيين

– إنشاء شبكات تضامن وتعاون بين المتعاملين مع الربط بين الغرف والحرفيين والمؤسسات العامة.

– نمو اقتصادي عقلاني

– تنفيذ استراتيجية تقوم على الوصول الجماعي إلى السوق

– تطوير المؤهلات والكفاءات المهنية والتسييرية

– إمكانية إنشاء مؤسسات وتخصصات جديدة مع تطوير الموجودة منها

– تشكيل مراكز الإبداع والابتكار بالتفاعل مع النسيج المؤسساتي

– الشراكة بين المتعاملين العموميين والخواص

[1]– بن العمودي جليلة، مرجع سابق، ص41.

[2]– الغرفة الوطنية للصناعة التقليدية والحرف، تطور قطاع الصناعة التقليدية والحرف في الجزائر1962 – 2009، الطبعة الثانية، الجزائر، 2009 ، ص ص 108 – 109.

2-واقع الفنون التطبيقية في غرف الصناعات التقليدية:

يمكن حصر الفنون التطبيقية على مستوى غرف الصناعات التقليدية في مختلف الصناعات التقليدية والحرف الفنية مثل صناعة الفخار، النحاس، اللباس، الحلي، النقش على الخشب، الفسيفساء... وغيرها من الفنون الحرفية، وتعرف بأنها كل صنع يغلب عليه العمل اليدوي ويستعين فيه الحرفي أحيانا بآلات لصنع أشياء نفعية أو تزيينية ذات طابع تقليدي، وتكتسي طابعا فنيا يسمح بنقل مهارة عريقة تتميز بالأصالة والإبداع والطابع الانفرادي"، وعموما فإن المنتوج الحرفي الفني هو منتجات تدخل عليها رسومات، نقوشات مميزة، مستمدة من حضارات غابرة للمجتمع، تستخدم للتزيين والاستعمال في المناسبات[1]، وكبداية لتطبيق نظام الانتاج المحلي في هذا المجال فقد تم سنة 2008 تسطير سبعة أنظمة للإنتاج المحلي بالولايات في[2]:

- حرف العمارة بولاية مستغانم
- ترميم المباني بولاية وهران
- النسيج الوبري بولاية مسيلة
- حرف الزرابي التقليدية بولاية غرداية
- حرف الخزف والفخار بولاية البويرة
- حرفة النحاس بولاية قسنطينة
- حرف الحلي التقليدية بولاية تمنراست

على أمل أن تعمم التجربة في بقية الولايات الأخرى وبفنون حرفية أخرى خاصة وأن الجزائر تتميز بشساعتها وتنوع موروثها الثقافي.

[1]- آسيا شيبان، دور المؤسسات الصغيرة والمتوسطة في التنمية الاقتصادية – حالة الصناعات التقليدية والحرف في الجزائر-، رسالة ماجستير في العلوم الاقتصادية، تخصص التحليل الاقتصادي، جامعة الجزائر، الجزائر، 2008-2009، ص 107.

[2]- أيت بشير ليندة، ليداني نعيمة، "تشخيص واقع الصناعة التقليدية في الجزائر"، مقال في مجلة دراسات في الاقتصاد والتجارة والمالية، المجلد 05، العدد 01، 2016، ص62.

ورغم الامكانيات المسخرة لتطوير وترقية الصناعات التقليدية الفنية والموروث الثقافي العريق الذي تتميز به مما قد يؤهلها إلى أن تلعب أدوارا كبيرة في التنمية المحلية والوطنية إلا أن واقع هذه الفنون يعرف العديد من المشاكل نذكر منها:

- الظروف غير المناسبة للعمل:

حيث تمارس نشاطات الصناعات التقليدية والحرف في محلات غير لائقة بالنشاط الحرفي نظرا لضيقها وعدم توفرها على شروط السلامة والراحة والنظافة، ضف إلى ذلك قدم الأدوات المستعملة والتي يكون لها تأثير سلبي على نوعية المنتوج وجودته، وكذا على الكمية المنتجة التي لا تتعدى أن تكون إنتاجا معاشيا.

- غياب روح المقاولاتية لدى الحرفيين:

حيث يرتكز تكوين الحرفيين على جانب التمهين حسب الحرفة المراد احترافها، دون تكوين في مجال تسيير المؤسسات أو تسويق المنتوج، التي من شأنها أن تساهم في تطوير عمل مؤسساتهم وتحسين منتوجاتهم بما يضمن إعطاء سمعة جيدة للمنتوج محليا ودوليا، ويجعله يصمد أمام المنافسة في ظل العولمة، ورغم إنشاء الدولة لمشروع GERME الذي يضمن تكوينا في تسيير المؤسسات للحرفيين إلا أن عدد المستفيدين منه يبقى محدودا خاصة في ظل أسعار التكوين التي تعد مرتفعة نوعا ما مقارنة بمداخيل الحرفي المحدودة في ظل انتاجه المعاشي، حيث نجد مثلا أن حقوق المشاركة في دورة أصحاب المشاريع والمؤسسات الاقتصادية محددة بمبلغ 89000دج خلال فترة تدريبية تدوم 10 أيام وهو مبلغ مرتفع بالمقارنة مع أوضاع ومداخيل الحرفيين خاصة، مما يحرم الكثير منهم من الاستفادة من هذه الدورات وتطوير إمكاناتهم في تسيير مؤسساتهم[1]، ومشروع GERME هو برنامج تكويني يرافق الحرفي ويدعم مشروعه، تم إدخال هذا البرنامج بموجب اتفاقية تعاون بين مكتب العمل الدولي والحكومة الجزائرية سنة 2004،

[1]– الموقع الالكتروني للغرفة الوطنية للصناعة التقليدية والحرف، الرابط http://www.cnam.dz/germe/index.php، تم الاطلاع على المادة يوم 12 فيفري 2020، على الساعة 11:00 سا.

بهدف تدريب مدربين ومرافقين اقتصاديين في منهجية GERME على مستوى الهياكل المختلفة لقطاع الصناعات التقليدية والحرف بالجزائر، ويتضمن هذا البرنامج ثلاثة محاور تتماشى وتطوير المؤسسة الاقتصادية وهي[1]:

- إيجاد فكرة المؤسسة (TRIE): البرنامج يستهدف في شقه الخاص بإيجاد فكرة المؤسسة، الأشخاص الذين ليس لديهم فكرة مشروع محددة، ويرغبون البدء في إقامة إنشاء مشاريع جديدة، واختيار فكرة مناسبة يتم على أساسها إعداد خطة المشروع وبالتالي تطوير مشروع ناجح.
- إنشاء مؤسستك (CREE): الفئة المستهدفة هم الأشخاص الذين لديهم فكرة مشروع محددة ويرغبون البدء في إنشاء مشروع جديد، كما يساعدهم على خلق مشاريع صغيرة مجدية اقتصاديا، عن طريق تمكين الرياديين المحتملين من القيام بالخطوات اللازمة لتأسيس مشاريع خاصة بهم.
- تسيير مؤسستك (Germe): وهو محور يستهدف أصحاب المشاريع القائمة، الذين يرغبون في تحسين أداء مشاريعهم، ويزودهم البرنامج بالمهارات اللازمة لتسييرها.

- عدم قدرة منتوجات الصناعات التقليدية والحرفية الجزائرية على المنافسة:

وذلك بسبب المواد الأولية المستوردة التي تعرف تذبذبا في التوزيع بسبب غياب شبكة التوزيع SNAT سابقا، وتكاليف الإيجار والضرائب مما جعل أسعار منتجات القطاع مرتفعة إذا ما قورنت بنظيراتها في الأسواق العالمية ما يجعلها غير قادرة على مواجهة المنافسة[2]، كما أن سعي الحرفيين للاستجابة لطلب السوق الذي قد يغريه السعر المنخفض لبعض المنتوجات المقلدة المستوردة يجعل الحرفيين يحاولون صنع منتوجات تستجيب لطلب الزبائن بمواد أولية سيئة مما يؤثر على نوعية المنتوج وجودته وقد يقضي

[1]– الموقع الالكتروني للغرفة الوطنية للصناعة التقليدية والحرف، الرابط http://www.cnam.dz/page.php?art=5 ، تم الاطلاع على المادة يوم 12 فيفري 2020، على الساعة 10:20 سا.

[2]- آسيا شيبان، مرجع سابق، ص 110.

على أصالته وعراقته، كما أن ضعف التنسيق مع بقية القطاعات كالسياحة والبناء والصناعة ... جعله يفقد خاصية تنموية هامة هي الترابط بين مختلف القطاعات والاندماج فيما بين الفروع وما يفرزه ذلك من آثار إيجابية[1]، فإذا ما تحقق الترابط مع مختلف القطاعات تحقق التكامل بينهم واستفاد كل قطاع من الآخر مما يضمن تنمية مستدامة وشاملة.

- مشكلة تسويق منتوجات الصناعات التقليدية والحرف:

حيث يعاني الحرفي من مشكلة التسويق نظرا لكون أغلبهم لا يملكون محلات لبيع منتوجاتهم وإنما يكون البيع على مستوى محل الانتاج مما يؤثر على العملية التسويقية، كما أن عدم إشراك الحرفيين في انجاز المشاريع المحلية وتفضيل السلع المستوردة غالبا قلص من حجم استفادتهم منها، كما أن غياب سياسة الترويج الفعال للمنتوج المحلي في الصناعة التقليدية يبين تأثير ظاهرة قصر النظر التسويقي في هذا المجال، حيث أن المؤسسات والحرفيين ينتهجون سياسة الإنتاج ثم البيع دون القيام بعملية الترويج وهذا راجع لعدة أسباب كجهل مناهج المفهوم التسويقي أو عدم القدرة على القيام بالدعاية والاعلان نتيجة ارتفاع تكاليف هذه العملية مما أدى إلى مشكلة جهل المستهلك بالمنتوج المحلي وعدم إدراك أهميته الثقافية والاقتصادية وعدم الرغبة في اقتناءه أو استعماله والميل للمنتجات الأجنبية المماثلة والتخلي عن الأصالة وكل ما هو محلي[2]، وهو ما يتطلب استخدام وسائل الاعلام والاتصال الحديثة والمعاصرة في الترويج للفنون التطبيقية والسينما أحدها وأهمها لما لها من تأثير جماهيري كبير.

[1]- آسيا شيبان، مرجع سابق، ص 111.

[2]– العباسي فادي، عموري فادية، مقال بعنوان معوقات تسويق المنتج التقليجي والحرفي في الجزائر، مقال في مجلة العلوم الإدارية والمالية، المجلد 02، العدد 02–2018، ص56.

- مشكلة تصدير منتوجات الصناعات التقليدية والحرف:

توجد مجموعة من العوائق والعراقيل تحول دون البرهنة على الإمكانيات التصديرية لقطاع الصناعة التقليدية والحرف بالجزائر، نذكر منها قلة المعلومات والاحصائيات والدراسات حول الأسواق المستهدفة ونوع المنتجات المطلوبة وخصائصها واتجاه الأسعار بها، إضافة إلى الحضور المتقطع للمنتج التقليدي الجزائري في التظاهرات الدولية ومشكلة الجودة والمعايير[1]، وهو ما يتطلب ترقية المنتوج المحلي وضمان الجودة بالمعايير العالمية وبأسعار تنافسية قبل كل شيء ثم البحث عن أسواق لتصديرها وفق استراتيجية منظمة.

- مشكلة الابداع والتصميم في الصناعات التقليدية والحرف:

تعاني المنتجات التقليدية والحرفية الجزائرية من مشكل في التصميم وابداع تصاميم حديثة ومعاصرة تحافظ على روح الموروث الثقافي الجزائري وما يميزه من أصالة وعراقة، بما يساهم في تعزيز قدرته التنافسية، وهنا يعاني الحرفيون من فجوة ابتكار عميقة حتى أنهم يرون أن الابداع ليست مسألة تهمهم مباشرة[2]، فهم تعودوا على طرق تقليدية في الانتاج بالإضافة إلى تكوينهم الذي يغلب عليه الطابع التمهيني وعدم وجود دورات في فن التصميم لتأهيلهم في هذا المجال، مما أثر على نوعية منتوجاتهم وعلى قدرتها التنافسية في ظل العولمة.

- مقترحات لتطوير الفنون التطبيقية الجزائرية:

على ضوء تشخيصنا لواقع الفنون التطبيقية في ظل نظام الانتاج المحلي والوقوف على جملة المشاكل التي تعاني منها الصناعات التقليدية والحرف بالجزائر يمكن تقديم المقترحات الآتية للحد من هذه المشاكل:

[1]– العباسي فادي، مرجع سابق، ص57.

[2]– بن عزوز شكري، الجودة في قطاع الصناعات التقليدية مراجعة تحليلية لأساسيات مقاربة التدخل، مقال في مجلة دراسات في الاقتصاد والتجارة والمالية، المجلد 05، العدد 01، 2016، ص45.

- إعداد حملات إعلانية وإعلامية للتوعية بأهمية الصناعات التقليدية والحرفية والترويج لمنتوجاتها والاستفادة من تجارب بعض الدول في ذلك مثل التجربة التركية التي استطاعت من خلال أعمالها الدرامية التلفزيونية والسينمائية الترويج للمنتوجات التركية وللسياحة بالبلد.
- تشجيع البحوث التسويقية حول منتجات الصناعات التقليدية والحرف وتوعية الحرفيين بضرورة الاستفادة من هذه البحوث لترقية منتجاتهم وفق ما يتطلبه السوق المحلي والعالمي.
- خلق وسطاء مختصين في مجال التسويق خاصة عبر الأنترنيت وخلق فروع في مختلف دول العالم لتسهيل عملية تصدير المنتجات لتلك الدول.
- بذل المزيد من الجهود لتحسين ظروف ممارسة النشاط الحرفي بما يضمن سلامته وتحقيق شروط الراحة والنظافة وتوفير فضاءات لعرض وبيع المنتوج خارج ورشات العمل.
- تحديد ممتلكات القطاع السابقة والعمل على استرجاعها واستغلالها لفائدة القطاع.
- تدريب الحرفين وتأهيلهم بصفة مستمرة وربطهم بالتكنولوجيا المتطورة في مجالاتهم بالاستفادة من الخبرة الأجنبية في ذلك، وتثمين المستوى التأهيلي للحرفيين وتشجيعهم على التعليم والتكوين بمنحهم امتيازات على القيام بذلك.
- التحكم في استيراد المواد الأولية ذات النوعية الجيدة المطابقة للمعايير العالمية ومنع المواد الأولية الرديئة التي يكون لها تأثيرا سلبيا على جودة المنتوج وبالتالي تنافسيته في الأسواق العالمية.
- الرقابة على جودة المنتوج ومدى مطابقته للمعايير العالمية.
- منح الحرفيين امتيازات جبائية وجمركية كفيلة بتشجيع الاستثمار في هذا القطاع.
- ربط التكوين في ميدان الفنون التطبيقية بصفة عامة بقطاع البحث العلمي خاصة في الجانب الفني والثقافي الذي يجهله أغلبية الحرفيين، فالصناعات التقليدية والحرفية هي منتوجات تختزل الموروث الثقافي والفني للشعوب والذي يجب على الحرفي أن يكون

له اطلاع عليه حتى يكون لمنتوجاته قيمة فنية وجمالية، خاصة وأن مثل هذه المنتوجات يتم اقتناؤها بأسعار مرتفعة لقيمتها الفنية والثقافية فإذا غابت هذه القيمة فلا منافسة لها أمام التطور التكنولوجي الذي مكن من تقليد مثل هاته المنتجات بكم كبير وسعر أقل بكثير.

- ضرورة الاعتناء بفن التصميم للفنون التقليدية وتطويره سواء بالنسبة للحرفيين أو التكوين الجامعي لإخراج مصممين فنانين في مختلف مجالات هذه الفنون بإمكانهم تصميم منتجات فنية تحافظ على أصالة المنتوج الجزائري وتضمن استجابته لمتطلبات العصر وبالتالي تطوير الفنون التطبيقية وإخراجها في حلة معاصرة تختزل الماضي العريق للمنتج الجزائري.
- تشجيع الابتكار والإبداع في مجال الفنون التطبيقية وخلق منافسات في هذا المجال لترقية المنتوج وخلق أشكال جديدة قد تمزج بين أكثر من حرفة لإنتاج منتج عصري بروح الصناعات التقليدية الجزائرية وما تحمله من إرث ثقافي.
- إشراك الحرفيين الجزائريين في إنجاز المشاريع التزيينة الكبرى وفي تهيئة البنايات وتأثيثها بمنتجات جزائرية عوض المنتجات المستوردة مما يساهم في تشجيعه.

المطلب الثالث: التكوين العالي وترقية الفنون التطبيقية الجزائرية

1- التكوين الجامعي في ميدان الفنون التطبيقية

الجامعة بتعريفها الشائع هي مؤسسة للتعليم العالي تضم عادة كليات ومعاهد، وتمنح الدرجات العلمية، وهدفها أن تستجيب وتحقق حاجات البلاد، وأن تكون همزة الوصل أو المركز الرابط بين جميع الدراسات العليا في هذه البلاد[1].

1-1 التكوين الجامعي:

ويعرف أيضا باسم التعليم الجامعي أو التعليم العالي وهو أعلى مستويات التعليم والتكوين، حيث يأتي بعد التتويج بشهادة البكالوريا التي تسمح لصاحبها بالتسجيل في الجامعة، ويعرف بأنه عبارة عن عملية تعديل ايجابي ذي اتجاهات خاصة تتناول سلوك الفرد من ناحية مهنية أو وظيفية وهدفه اكتساب معارف وخبرات من أجل رفع المستوى، فهو وسيلة لإعداد الكفاءات المؤهلة للعمل الناجح والقابلة للتوظيف الفوري في الإطار المهني ليغير المستوى المعرفي من جهة بتنميته وتزويده بالمعارف المطلوبة ومستوى المهارات وكذلك السلوكات من جانب آخر[2].

وعليه فإن التعليم العالي هو المحرك الأساس لتطوير البحث العلمي في كل المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية... وغيرها، حيث أصبحت الجامعة ترتبط ارتباطا مباشرا بعالم الشغل واحتياجات الدول، وهو ما يجسده النظام الجديد ل م د الذي تبنته الجزائر منذ سنوات بتطبيقه في بعض الجامعات ليعمم على كلها فيما بعد، وهو النظام الذي يتميز بالمرونة والارتباط المباشر باحتياجات الدولة في عالم الشغل.

[1]- أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، طبعة خاصة، عالم المعرفة، الجزائر، 2011، ص171.

[2]- شريفة يعقوبي، التكوين الجامعي المتخصص وأداء العمل الصحفي الاذاعي، رسالة ماجستير في تنمية الموارد البشرية، جامعة منتوري قسنطينة، 2008 ، ص3.

وهناك نموذجين للتكوين الجامعي هما النموذج التقليدي الذي يعتمد على تلقين المعلم للمتعلم معلومات ونماذج جاهزة من المعارف، ويخضع فيها المتعلم لسلطة المعلم، والنموذج الحديث الذي يستهدف تنظيم العملية التعليمية وتغيير سلوكيات المتعلم من خلال إشراكه كعنصر فعال فيها، وكذا العمل على تكوين إطار كفء مجدي وفعال مع ضرورة ربط التكوين باحتياجات المجتمع وتحقيق أهدافه الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية وغيرها.

2-1 التكوين الجامعي المتخصص في ميدان الفنون التطبيقية:

ترتبط الفنون بصفة عامة بعنصر الابداع الذي يعتبر أهم محرك للفنان، والابداع الفني ليس ميسرا لكل شخص، بل هو خاصية الموهوبين ممن أوتوا قدرة على التعبير عن الميول والمشاعر بصورة شعورية أو لا شعورية، وتظهر هذه الميول والاحساسات فيما يعبر عنه بالرسوم والزخارف والكلمات والتشكيل، فالإبداع الفني هو: خلق نموذج فني متميز، وهو تصوير صادق للإحساس المرهف بالحياة ورموزها[1].

والتعليم المتخصص هو التكوين الذي يختص بمجال محدد بهدف توفير مخرجات متخصصة في مختلف المجالات خاصة في ظل التطورات الهائلة التي تعرفها البشرية على كل المستويات.

وعليه يمكن أن نضع تعريفا إجرائيا للتكوين المتخصص في ميدان الفنون التطبيقية بأنه ذلك التكوين الذي يختص بدراسة كل ما يتعلق بمجالات الفنون التطبيقية من تقنيات ومعارف لإعداد طلبة مبدعين وباحثين في مختلف هذه المجالات، وهو ما يضمن يدا عاملة عالية التأهيل من شئنها أن تساهم في ترقية الفنون التطبيقية الجزائرية عبر البحث في تاريخها وجمالياتها وربطها بها وتلقينها للحرفيين.

[1]- محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية "واقع و آفاق"، مقال في مجلة التواصل، العدد 6 جوان 2000، جامعة عنابة، ص201.

2- توظيف التكوين الجامعي في ترقية الفنون التطبيقية

إذا كانت الفنون التطبيقية بمفهومها البسيط تشمل كل النشاطات التي تضفي جمالية على الأشياء والمحيط الداخلي مع مراعات التوفيق بين الجمالي والوظيفي، فإن التطور التكنولوجي الذي تعرفه البشرية قد وسع من دائرة المجالات التي تشملها الفنون التطبيقية، حيث ظهرت مجالات جديدة كتصميم الاعلام والاتصال وتصميم الملصقات الاشهارية وإعلانات الأفلام وعلب تغليف المنتوجات الصناعية والغذائية وغيرها.

وبالنظر إلى اتساع مجالات الفنون التطبيقية وجمعها بين الأصالة والمعاصرة فإن ضرورة التكوين الجامعي في هذا المجال أصبحت أكثر من أي وقت مضى، خاصة مع إدخال الاصلاحات الجديدة في قطاع التعليم العالي بالجزائر ممثلة في نظام ل م د، وهو النظام الذي يتميز بالمرونة والارتباط المباشر بعالم الشغل واحتياجات السوق، حيث نجد أن عالم الشغل بالجزائر مفتوحا أمام هذه الفنون، خاصة في ظل ندرة التكوين الجامعي في هذه التخصصات، والاكتفاء بميدان التكوين المهني الذي يغلب عليه الطابع المهني أكثر من الجوانب المعرفية والتنظيرية لهذه الفنون، ومع انفتاح الجامعة الجزائرية على بعض التخصصات التي بإمكانها أن تساهم في تطوير الفنون التطبيقية الجزائرية كالفنون التشكيلية، والتصميم الجرافيكي، وتصميم المحيط وغيرها، فإنها لا تزال غير كافية لتوفير اليد العاملة المؤهلة والأكاديمية في ميدان الفنون التطبيقية، والتي تساهم بأبحاث أكاديمية لإعادة ربط الفنون التطبيقية الجزائرية بأصالتها وتراثها المتجذر في أعماق التاريخ ومعاصرة التطورات التكنولوجية التي تعيشها البشرية من أجل المنافسة والحفاظ على التراث الثقافي الوطني في ظل العولمة.

وعليه فإن انفتاح الجامعة الجزائرية على مختلف تخصصات الفنون التطبيقية التقليدية والحديثة والمعاصرة أصبح أكثر من ضرورة، ونحن نلاحظ تجارب لبعض الدول العربية مثل مصر والعراق أين توجد كليات ومعاهد خاصة بالفنون التطبيقية، تقدم شهادات عليا

في مختلف التخصصات وتساهم بأبحاث علمية في تطوير الفنون التطبيقية المحلية، خاصة في ظل القطيعة التي تعرفها الفنون التطبيقية الجزائرية في العديد من المجالات مع أصالتها وتراثها، نتيجة عوامل كثيرة أهمها التواجد الفرنسي بالجزائر طيلة 132 سنة وما خلفه من طمس للهوية الثقافية الجزائرية، ومن هنا فإن الجامعة الجزائرية مطالبة بتكوين باحثين وفنانين أكاديميين من أجل استرجاع أصالة الفنون التطبيقية الجزائرية وتنوعها الهائل وربطها بتراثها الممتد على مر التاريخ، خاصة والمتاحف الجزائرية لاتزال تحتفظ بالعديد من القطع الأثرية للفنون التطبيقية الجزائرية على مر العصور والحضارات التي مرت بالمنطقة.

ولما كانت الفنون التطبيقية أقرب إلى الحرف منها إلى الفنون المجردة، فهي تهدف بالدرجة الأولى إلى تحقيق الجانب الوظيفي النفعي من صناعتها ثم إضافة الصبغة الجمالية لها ثانيا، وهذا ما يعكسه لنا تطور الفنون التطبيقية من الناحية الجمالية كلما كان المجتمع أكثر تحضرا، والاكتفاء بقليل من التزيين كلما كانت المجتمعات بدائية، أي أن الوظيفة النفعية تسبق الجانب الجمالي في الفنون التطبيقية.

وهنا يرى ابن خلدون في مقدمته أن الصنائع إنما تكمل بكمال العمران الحضري وكثرته، معللا ذلك بأن الناس إذا لم يستوف العمران الحضري وتتمدن المدينة فإن همهم في الضروري من المعاش وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصانع للتأنق فيها حينئذ وجودة ما يطلب منها بحيث دواعي الترف والثروة[1].

واكتساب الفنون التطبيقية يعتمد على نفس الطريقة التي تتبع في إعداد الصناع الفنيين التقليديين حيث يعتمد فيها على تتلمذ عدد من الأطفال و الصبيان على يد صانع ماهر يتدربون تحت إشرافه وإرشاده على الأعمال الفنية مبتدئين من أبسطها

[1]– عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، الجزء الثاني، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الانسان والتاريخ، الجزائر، 2006، ص282.

ومنتهين بأكثرها تعقيدا[1]، وهذا الرأي نجده لدى ابن خلدون أيضا حينما عبر عن ذلك بقوله أن الصنائع لابد لها من معلم فالصناعة هي ملكة في أمر عملي فكري، وبكونه عمليا هو جسماني محسوس. والأحوال المحسوسة فنقلها بالمباشرة أوعب لها وأكمل، لأن المباشرة في الأحوال المحسوسة أتم فائدة[2].

وهنا يتضح لنا أهمية التكوين في تلقين مختلف الفنون التطبيقية، حيث تعتمد بالأساس على الجانب التطبيقي في اكساب فن صناعة الأشياء وإضفاء الجوانب الجمالية عليها، وإذا كان قطاع التكوين المهني يتكفل بهذا الجانب فإن التكوين بالجامعة يجب أن يعتمد على الورشة في إكساب هذه الفنون التطبيقية مع مراعات ربط الورشة بالحقل المعرفي التنظيري من أجل تكوين جيل من المختصين في ميدان الفنون التطبيقية بإمكانه أن يخلق جسر تواصل بين العمل الفني التطبيقي ومختلف الجوانب المعرفية والتنظيرية التي اكتسبها ليقدم أعمالا ترقى إلى أن تختزل الفن الجزائري بمختلف أبعاده الجمالية والفلسفية والتاريخية مع الحفاظ على مرجعياته التقنية وكذا فتح دراسات عليا ومختبرات بحث في هذا المجال من أجل البحث في مختلف المشاكل التي تواجه الفنون التطبيقية الجزائرية وإيجاد حلول لها لتطويرها وترقيتها وإعادة بعثها من جديد حتى تتمكن من المنافسة على المستوى العالمي وليس المحلي فقط، وتؤدي أبعادها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية كاملة.

كما يجب استغلال خرجي مختلف تخصصات الفنون التطبيقية من الجامعة الجزائرية في تكوين الحرفيين والرفع من مستوى تأهيلهم تقنيا وفنيا من أجل تطوير الفنون التطبيقية الجزائرية عامة ووضعها على سكة المنافسة خاصة في ظل التطور الكبير الذي تعرفه الفنون التطبيقية على المستوى العالمي وكذا التطور التكنولوجي الهائل الذي أصبح يرهن

[1]– بركات محمد مراد، الاسلام والفنون، مرجع سابق، ص233.

[2]– عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص280.

مستقبل الحرفيين والحرف التقليدية بالجزائر لاعتماد أغلبها على العمل اليدوي الذي يكلف وقتا وجهدا كبيرين وبالتالي يرفع من سعر المنتوج المحلي أمام منافسة المنتوج الأجنبي بأسعار مغرية نظير انخفاض تكلفة انتاجه باستعمال التكنلوجيا المتطورة في هذا المجال.

وعليه فإن مجمل ما يمكن استخلاصه هو أن الفنون التطبيقية الجزائرية رغم إرثها الثقافي والحضاري الضارب في عمق التاريخ ورغم تنوعها وثرائها إلا أنها فقدت الكثير من المقومات والازدهار الذي كانت تعيشه قبيل الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830م، ورغم أن الدولة الجزائرية قامت بمجهودات جبارة لتنظيم الصناعات والحرف التقليدية منذ الاستقلال إلى يومنا هذا إلا أن البعدين الاقتصادي والاجتماعي كانا الغالبين دائما على حساب البعد الثقافي لها، وذلك ناتج عن محاولة الدولة خلق مناصب شغل وإيجاد بدائل اقتصادية لقطاع المحروقات، ونجد في مقابل ذلك قلة مساهمة الجامعة الجزائرية كمؤسسة تكوينية وتعليمية من شأنها أن تخلق فضاءات للتكوين والتعليم العالي والبحث العلمي في مختلف تخصصات هذه الفنون لترقيتها وتطويرها، ومن ثم فإن انفتاح الجامعة الجزائرية على التكوين في ميدان الفنون التطبيقية أصبح أكثر من ضرورة من أجل تأهيل الطالب الفنان والحرفي والباحث نظريا وتطبيقيا لترقية وتطوير الفنون التطبيقية الجزائرية وربطها بأصالتها مع عصرنتها وبعثها للمنافسة العالمية خاصة وأنها تمتلك كل المقومات لذلك.

الفصل الثاني: السينما واستخدامها للفنون التطبيقية

المبحث الأول: السينما وإنتاج المعنى

المطلب الأول: مفهوم السينما، نشأتها وتطورها في العالم

المطلب الثاني: الأنواع السينمائية

المطلب الثالث: إنتاج المعنى في السينما وتحليل الفيلم السينمائي

المبحث الثاني: المهن السينمائية واستخدامها للفنون التطبيقية

المطلب الأول: المهن السينمائية التي تعتمد على الفنون التطبيقية

المطلب الثاني: أبعاد توظيف الفنون التطبيقية في الفيلم السينمائي

المطلب الثالث: الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية

المبحث الأول: السينما وإنتاج المعنى

المطلب الأول: مفهوم السينما، نشأتها وتطورها في العالم

المطلب الثاني: الأنواع السينمائية

المطلب الثالث: إنتاج المعنى في السينما وتحليل الفيلم السينمائي

المطلب الأول: مفهوم السينما، نشأتها وتطورها في العالم

1-مفهوم السينما:

يطلق على السينما اسم الفن السابع لأنه يجمع بين كل الفنون الستة التي سبقته وهي العمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر والرقص، وقد ظهرت السينما سنة 1895م على يد الإخوة لوميير بفرنسا، من خلال تصويرهم وعرضهم لمجموعة من الأفلام القصيرة في شكل صور متحركة تصور الواقع، لتتحول فيما بعد إلى فن يعتمد على سرد القصص من خلال الصوت والصورة المتحركة.

والسينما لغة لفظ مشتق من الكلمة اليونانية Kinema التي تعني حركة Motion وتشير كلمة سينما إلى الأفلام السينمائية وعالم السينما بشكل عام[1].

أما اصطلاحا فيشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور، إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو شاشات أصغر وخاصة التلفاز، ويعتبر التصوير وتوابعه من إخراج وتمثيل واحدا من أكثر أنواع الفنون شعبية، ويسميه البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي، وهي كذلك وسيلة إعلام جماهيرية للتوجيه والإقناع والتثقيف والتعليم ويمكن أن تكون وسيلة هدم جماهيري وفساد شعبي لو أسيء استخدامها وفسد مضمونها[2].

2- نشأة السينما وتطورها في العالم:

شاهد الجمهور أول عرض سينمائي في 27 ديسمبر عام 1895م بالمقهى الكبير Grand Café بباريس، ويرجع الفضل في اختراع السينما إلى لويس لوميير Luis Lumière الذي استطاع أن يصنع أول جهاز عرض عام 1895م، وابتداء من ذلك

[1]- اسماعيل بهاء الدين سليمان، موسوعة الشاشة الكبيرة، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، لبنان، 2012، ص275.

[2]- محمد منير حجاب، المعجم الإعلامي، دار الفجر للنشر و التوزيع، الطبعة 1، 2004، ص299.

التاريخ أصبحت السينما واقعا ملموسا، وبعد ذلك انتقلت السينما إلى مختلف بلاد العالم، فلم تمضي إلا سنة واحدة على هذا العرض حتى أصبحت العروض السينمائية تغزو العالم كله، وكان البرنامج الأولي للمقهى الكبير يتضمن عشرة أفلام للقطات تصور مشاهد واقعية بإطار ثابت تتحرك داخله المواضيع المصورة، وكان أولها لقطة "خروج العمال من مصنع لوميير في ليون" La Sortie de l'usine Lumière à Lyon، تليها لقطة "البستاني الراش المرشوش" Le Jardinier l'Arroseur Arrosé وغيرها من اللقطات التي كانت لا تتعدى الدقيقة الواحدة في مجملها، وحققت العروض الأولى للمقهى الكبير نجاحا كبيرا لم يكن متوقعا[1]، وما ميز هذه الأفلام الأولى التي ظهرت في فرنسا ثم انتشرت فيما بعد في بلدان أروبا وأمريكا أنها تهتم بالحركة كشيء جديد مبهر، دون أي اهتمام بالمواضيع أو المضمون فكل ما يتحرك يصلح لأن يكون موضوعا لفيلم قصير في ذلك الوقت، والملاحظ في هذه الأفلام أنها كانت لا تتعدى دقيقة في معظمها وأن الكاميرا ثابتة لا تتحرك، لكن شيئا فشيئا بدأت تظهر بعض التطورات على الفيلم، فأصبح يتضمن صورا وكلاما وبدأت الكتابة تظهر على الفيلم لتروي للناس القصة، وتفسر لهم الموضوع وتشرح الحوادث وتعلق على الأحداث، وصاحب هذه الفكرة هو الفرنسي جورج ميلييس الذي كان يشتهر في فرنسا بألعابه السحرية البارعة، وقد أعجبته الكاميرا السينمائية فاستغلها في تقديم بعض الأفلام التي تجمع بين أفلامه السحرية والقصص التي تعتمد على التمثيل الصامت (البانتوميم)[2]، ليلي هذا التطور تطورات كبيرة على يد كبار المخرجين أمثال ج.و.غريفيث وإيزنشتاين وبودوفكين الذين رسموا للسينما طريقها وأعطوها لغة خاصة بها جعلتها من أهم وسائل الاتصال الأكثر استقطابا للجمهور إلى يومنا هذا.

[1]– ماجي الحلواني حسين، مقدمة في الفنون الاذاعية والسمعبصرية، جامعة القاهرة، مصر، 1999م، ص 113.

[2]– منى سعد الحديدي، السينما التسجيلية في مصر والعالم العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983م، ص 15.

واليوم فنحن نعيش في زمن تحقق نبوءة فلاهيرتي الذي قال في يوم من الأيام أن الأفلام الحقيقية الكبيرة لم تظهر بعد، وهذه الأفلام لن تكون من إنتاج الشركات الكبرى بل من إنتاج الهواة أي الأشخاص الذين سيصنعون السينما دون أن يضعوا الأهداف التجارية أمام أنظارهم، وتلك الأفلام سيكون جوهرها الفن والحقيقة[1]، حيث أتاحت التكنولوجيا الحديثة في السينما للهواة إمكانية إنتاج أعمال سينمائية بتكاليف منخفضة.

وقد ارتبط تاريخ السينما بظهور العديد من المدارس الجمالية عبر العالم كان لكل واحدة منها بصمتها ولمستها الفنية والجمالية، ومن أهم هذه المدارس مدرسة برايتون البريطانية، المدرسة الهزلية (ماكس ليندر، شارلي شابلن...)، المدرسة التعبيرية الألمانية، المدرسة السوفياتية (إيزنشتاين، بودوفكين، دزيغا فيرتوف...)، التحول إلى الصوت وسينما هوليود الكلاسيكية، الواقعية الشعرية في فرنسا، الواقعية الجديدة الإيطالية، الموجة الجديدة الفرنسية، السينما وما بعد الحداثة.

1-2 مدرسة برايتون البريطانية:

انتشرت السينما السوقية في بريطانيا بفضل "وليام بول"، حيث شرع في تصوير حوادث تجري في الهواء الطلق ليكون أول عمل فني أخرجه "الجندي المتظرف" الذي اعتمد فيه على ممثلين هواة بتزيينات بسيطة، وفي عام 1900م أخرج أحد أشهر أفلامه "سباق جنوني في السيارة في ساحة بيكادللي"، حيث تم تصويره في الهواء الطلق، حيث لأول مرة يتم استخدام المصورة المتحركة لتصوير الحركة، موهما المشاهد بأنه موجود في سيارة تسير بأقصى سرعة متجنبة أثناء سيرها الحوادث والاصطدامات[2]، وقد ساعد على انتشار هذه الأفلام العروض التي كانت تقدمها قاعات الموسيقى والإقبال الكبير عليها،

[1]- ابراهيم العريس، الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1978، ص 157.

[2]- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة الدكتور ابراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، دار منشورات عويدات، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1968م، ص55.

مما جذب اهتمام العديد من المخرجين الذين قدموا أفلاما كثيرة في هذا النوع، أمثال الأمريكي "شارل أوربان" الذي كان يقيم في بريطانيا، والمخرجين ويليامسون وجورج ألبيرث سميث، هذين الأخيرين كان لهما الفضل الكبير في تطوير التصوير في الهواء الطلق من خلال العديد من الأعمال التي قدماها والتي كانت مقدمة لظهور العديد من الأنواع الأخرى كأفلام المغامرة والحركة وأفلام الغرب الأمريكي... من خلال الاستخدامات المبتكرة لبعض الأدوات السينمائية في التعبير الدرامي كاستخدام التركيب في سرد الموضوع المتعلق عادة بضحية تطارد ومنقذين لها عبر تناوب الصور، وهي التقنية التي أصبحت فيما بعد من أهم أدوات التعبير في بقية الأنواع السينمائية.

2-2 المدرسة الهزلية:

يعتبر الهزل أو السخرية أحد الفنون السينمائية الأولى، فقد برز منذ البدايات الأولى للسينما حينما قدم لويس لوميير فيلمه "الراش المرشوش" L'Arroseur arrosé عام 1895م والذي يصور بستانيا يسقي في حديقته، ليأتي من ورائه طفل ويضع قدمه على الأنبوب ليحبس الماء دون أن ينتبه له البستاني فينظر في مخرج الأنبوب وحينها يسحب الطفل رجله من فوق الأنبوب فيتدفق الماء المحبوس بقوة في وجه البستاني، وحين ينتبه للطفل يطارده، غير أن الفضل في نقل الهزل من المسرح إلى السينما يعود للفرنسي "ماكس ليندر" Max Linder ابتداء من عام 1905م حينما قدم العديد من الأفلام في قالب هزلي، وقد نجحت السينما الصامتة بشكل عجيب في هذا الفن من خلال الإيماءات التي تبرزها المقاطع المضخمة والمونتاج السريع، وبرز العديد من الممثلين في تلك الفترة أمثال "ماك سينيت" Mack Sennett، "بوستر كايتون" Buster Keaton ، "هارولد لويد" Harold Lloyd، و"شارلي شابلن" Charlie Chaplin و"الإخوة ماركس" Marx Brothers فيما بعد بالولايات المتحدة الأمريكية.

2-3 المدرسة التعبيرية الألمانية:

جاءت هذه المدرسة على النقيض من الواقعية ومشابهة الواقع أو الطبيعة، حيث يقول أحد منظريها "كازيمير إشميد" Kasimir Edschmid "التعبيرية لا ترى إنما لديها رؤى، لا تصف وإنما تحيا، لا تعيد إنشاء شيئ وإنما تشكل، لا تأخذ وإنما تنشئ"[1]، وقد تأسست هذه المدرسة في ميونيخ حوالي 1910م، وكانت حركة موسيقية وأدبية وهندسية وبخاصة تصويرية، ويعتبر فيلم "عيادة الدكتور كاليغاري" Le Cabinet du docteur Caligari لروبيرت فيين Robert Vaughn عام 1919م أكثر الأفلام التي حققت نجاحا كبيرا في هذه المدرسة، حيث اشتغل على الظلال والأنوار والديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز جدا والتي تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى اختلالات الصورة، ولكي ينسجم الممثلون مع هذه اللوحات الغريبة تم إلباسهم ملابس غريبة شاذة عن المألوف، بماكياج مفرط وجمدوا في أوضاع التوائية مقصودة[2]، وهذا ما ميز هذا الفيلم وهذه المدرسة التي قدمت الكثير للسينما رغم أن مدة ازدهارها لم تدم طويلا.

2-4 المدرسة السوفياتية:

ولدت السينما السوفياتية عام 1919م حينما قام لينين بتأميم السينما القيصرية القديمة ليصرح بعدها قائلا بأن "السينما بين الفنون كافة أكثر أهمية في نظرنا"، وهي العبارة التي أعطت قوة دافعة لإعادة فتح الأستوديوهات وتجمع فناني وتقنيي ما قبل الحرب لإعادة بعث سينما جديدة وقوية تكون في خدمة الشيوعية، وكان كل هذا تحت الإشراف المباشر للدولة التي منحتهم الدعم المناسب، حيث أسس "دزيغا فيرتوف" Dziga Vertov صحيفة سينمائية سماها "السينما الحقيقة" والتي كانت تدعو إلى سينما آنية كما كان يفعل ذلك

[1]- جي آنبال، بالإشتراك مع آلان وأوديت قيرمو، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 47.

[2]- جورج سادول، مرجع سابق، ص 159-160.

لويس لوميير، فرفضت الممثل والثياب والماكياج التي كانت تراها أمورا مصطنعة وتمس بموضوعية الصورة التي تريد الكاميرا نقلها والتي قد تكون أصدق من العين البشرية نفسها، وقد كان لهذه النظريات أثرها الكبير في الاتحاد السوفياتي ثم في العالم أجمع فيما بعد، حيث أعطت دفعة قوية لتطور الأفلام الوثائقية وظهور أنواع سينمائية جديدة[1]، وفي الوقت نفسه كان "ليف كولشوف" Lev Koulechov قد برهن على الدور الكبير للمونتاج عن طريق تجربته المعروفة التي قام فيها باختيار صور قديمة غير معبرة لوجه المعبود القيصري إيفان موسجوكين من فيلم قديم، وألصقها بشكل متتابع لصور تمثل صحن عشاء ونعشا وطفلا، ولما عرضت على متفرجين غير عالمين بما يحدث أعطت تعبيرات مختلفة، فالأولى عبرت عن جوع موسجوكين والثانية عن الحزن والثالثة عن الحنان الأبوي، غير أن كولشوف على عكس فيرتوف كان يستعين باستوديوهات التصوير والممثلين، وهو ما فتح المجال لسيرجي إيزنشتين Sergueï Eisenstein الذي حقق فيلمه الشهير "المدرعة بوتمكين" Le Cuirassé Potemkine عام 1925م، والذي كان عبارة عن إعادة تشكيل لأحداث دون الاستعانة باستوديوهات التصوير أو التزيين وحتى الممثلين، فقد كانت الجماهير هي البطل في الفيلم، أما "فسيفولود بودوفكين" Vsevolod Poudovkine فقد خالف إيزنشتين وفيرتوف من خلال الاستعانة بممثلين كبار في أفلامه، ففي فيلم "الأم" Mother سنة 1926م مثلت "بارانوفاسكيا فيرا" Vera Baranovskaya دور الأم، ومثل "نيكولاي باتالوف" Nikolai Batalov دور الإبن، ومثل "بودوفكين" دور الفلاح والجندي والثوري، وبهذه النظريات التي قدمتها المدرسة السوفياتية جعلت من الفيلم أداة ثقافية وفنا ديموقراطيا بصدق وشعبيا بعمق، وحررتها من المضاربات المالية بعد أن أصبحت الدولة تعتمدها كوسيلة للتعبير عن الأفكار.

[1] – جورج سادول، مرجع سابق، ص 204.

2-5 التحول إلى الصوت وسينما هوليود الكلاسيكية:

بعد النجاحات الكبيرة التي حققتها السينما الصامتة والتي مكنت السينما من خلق أدواتها التعبيرية بالصورة والتركيب جاء أول فيلم ناطق وهو "مغني الجاز" The Jazz Singer لآلان كروسلاند Alin Grosland عام 1927م، معلنا عن ميلاد عهد جديد للسينما وهو التحول من السينما الصامتة إلى الناطقة، وقد نجح في تحقيق مداخيل قياسية عبر الإقبال الكبير للجماهير الأمريكية نحو دور السينما من أجل سماع الصوت واكتشاف هذه التقنية الجديدة، وقد أثر ذلك على السينما الصامتة التي بدأت تنحصر رغم ثقل الأسماء التي كانت تقدمها في ذلك الوقت أمثال شارلي شابلن وبودوفكين وإيزنشتاين...، وإذا كانت سينما هوليود الكلاسيكية خلال فترة السينما الصامتة قد قدمت العديد من الأفلام المميزة عبر استوديوهاتها، فإن تحولها إلى سينما ناطقة جعل أرباحها تتضاعف ورسم ملامح سينما جديدة تقدم الأفلام الروائية عبر الصورة والصوت وهي التي فرضت نفسها على العالم عبر شركات الانتاج والأستوديوهات السينمائية الضخمة مثل "كولومبيا" Columbia، "يونيفارسال" Universal، "برامونت" Paramount، "فوكس القرن العشرين" 20th Century Studios، "وارنر بروز" .Warner Bros، "مترو جوردوين ماير" Metro Goldwyn Mayer.

2-6 الواقعية الشعرية في فرنسا:

ظهرت هذه المدرسة عام 1930م بفرنسا وامتدت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تميزت بتصوير الحياة الواقعية من وجهة غلب عليها التشاؤم، وإذا كان لتلك الفترة وما عاشته فرنسا من بؤس دور في الأسلوب التشاؤمي الذي ظهر في أفلام هذه المدرسة إلا أنها لم تخلو من الجانب الجمالي، حيث ابتعد مخرجو هذه المدرسة عن التصوير في الواقع بل حاولوا تمثيل الواقع وتصويره في الأستوديوهات، عكس السينما الواقعية التي

كانت تعتمد على تصوير الواقع في هيئة تسجيلية وثائقية، وقد برزت العديد من الأفلام المميزة في ظل هذه المدرسة مثل فيلم "تحت أسطح باريس" Sous les toits de Paris لرينيه كلير René Clair عام 1930م، "الأطلنطي" L'Atalante لجان فيجو Jean Vigo عام 1931م، "قواعد اللعبة" La Règle du jeu لجان رينوار Jean Renoir عام 1937م، "طلع النهار" Le jour se lève لمارسيل كارنيه Marcel Carné عام 1939م، و'أبناء الفردوس' Les Enfants du paradis للمخرج نفسه عام 1945م، ورغم أن هذه المدرسة لم تعمر طويلا لتختفي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية إلا أنها أثرت كثيرا في بقية المدارس السينمائية ومهدت لظهور بعضها خاصة المدرسة الواقعية الجديدة بإيطاليا.

2-7 الواقعية الجديدة الإيطالية:

الواقعية تعنى بتصوير الأشياء كما هي عليه في العالم الواقعي والحقيقي، فهي تحاول تصوير المشاكل الاجتماعية والانسانية وتبحث عن حلول لها، من هذا المنطلق جاءت الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، وقد كان للظروف الاقتصادية والمشاكل الاجتماعية والانسانية التي عاشتها إيطاليا خلال فترة الحرب العالمية الثانية دور في بروز أفلام تطرقت إلى تلك المشاكل من خلال الاعتماد على تقنيات التصوير في الطبيعة كالشوارع والأسواق والتجمعات السكنية الفقيرة ...، مستغنية عن التصوير في الأستوديهات والديكورات والتزيينات الضخمة، ومعتمدة على ممثلين هواة عوض المحترفين، لخفض تكاليف الانتاج التي فرضتها ظروف الأزمة الاقتصادية التي عرفتها إيطاليا خلال تلك الفترة، وقد قدم روبيرتو روسيليني Roberto Rossellini عام 1945م فيلمه "روما مدينة مفتوحة" Rome, ville ouverte معلنا عن ميلاد المدرسة الواقعية الجديدة[1]، الذي جسد من خلاله معاناة سكان مدينة روما تحت الاحتلال الألماني، حيث استغل خراب المدينة الذي خلفته الحرب العالمية الثانية وصور في شوارعها وهو ما جعله ينجح في نقل

[1]- جي آنبال، آلان وأوديت إيرمو، مرجع سابق، ص 65.

المعاناة التي عاشوها، رغم بساطة الوسائل والإمكانيات السينمائية، ليتبعه فيلم "بيزا" Paisà عام 1946م و"ألمانيا عام صفر" Allemagne année zéro سنة 1948م، كما قدم "فيتوريو ديسيكا" Vittorio De Sica فيلم "سارق الدراجة"Le Voleur de bicyclette عام 1948م و"معجزة في ميلانو" Miracle à Milan عام 1951م و"أومبرتو د" Umberto D عام 1952م، وقد تميزت أفلام هذه المدرسة باعتمادها على الصور الرمادية رغم وجود اللون في السينما آنذاك اقتداء بالتراث التسجيلي، كما رفضت استخدام المؤثرات البصرية التي رأت فيها تشويها للواقع، ورغم أن فترة ازدهار هذه المدرسة لم تدم طويلا إلا أن تأثيرها كان كبيرا في العديد من سينمات دول العالم وفي العالم العربي، كما تأثرت السينما الجزائرية بهذه المدرسة حيث يعتبر فيلم "معركة الجزائر" لجيليو بونتيكورفو أحد أهمها، وهو الذي استطاع مخرجه استغلال مدينة الجزائر في سنوات ما بعد الاستقلال الأولى لتصوير أحداث الفيلم التي تروي قصة معركة الجزائر أثناء حرب التحرير.

2-8 الموجة الجديدة الفرنسية:

كان لأفلام المدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية دفعا قويا لظهور أفلام مميزة منذ نهاية الخمسينات حتى نهاية الستينات بفرنسا أطلق عليها اسم أفلام الموجة الجديدة، كما تأثر مخرجو هذه الأفلام أيضا بسينما هوليود الكلاسيكية، وقد نشأت أفكارها من خلال النقد الذي قدمه بعض النقاد السينمائيين ممن يكتبون في مجلة "دفاتر السينما" Cahiers du cinéma، والذين انتقدوا أسلوب السينما الفرنسة الشبيه بأسلوب الأدب الكلاسيكي ودعوا إلى إنتاج سينمائي بشكل مغاير، كما لم يخفي هؤلاء النقاد إعجابهم بسينما هوليود الكلاسيكية من حيث اعتمادها على الأستوديوهات الضخمة، ومع تحول هؤلاء النقاد من الكتابات النقدية إلى الإخراج طبقت تلك الأفكار التي كانت بداية موجة جديدة في السينما الفرنسية أمثال فرونسوا تروفو François Truffaut، جون لوك جودار Jean-Luc

Godard، كلود شابرول Claude Chabrol وآخرون[1]، حاول هؤلاء النقاد المخرجون تقديم سينما تجمع بين التقنيات المتطورة من إضاءة وحركات كميرا... وبين الاقتباسات الأدبية التي كتبت حواراتها خصيصا لنجوم هذا العصر، وهي ما أسموه "سينما المؤلف" Cinéma d'auteur التي حاولوا من خلالها الارتقاء بالمخرج كي يكون مؤلفا يتمتع بالرؤية الفنية عكس المخرجين الذين قد يكونون حرفيين لكنهم غير ملهمين، وظهرت في هذا الإطار العديد من الأفلام التي أسست لهذه النظريات منها "أنا زنجي" Moi, Un Noir لجان روش Jean Rouch عام 1957م، "أبناء العم" Les Cousins لكلود شابرول عام 1958م، "الأربعمائة صفعة"Les Quatre Cents Coups لفرانسوا تريفو عام 1959م، "على آخر نفس" À bout de souffle لجان لوك جودار عام 1960م، ورغم أن هذه المدرسة لم تستطع البقاء طويلا حيث تلاشت مع نهاية ستينات القرن الماضي إلا أنها استطاعت أن تؤثر في سينمات العالم وقتها فالسينما الجديدة في إيطاليا وبريطانيا والبرازيل... كانت كل واحدة منها تبحث لنفسها عن علاقاتها وفقا لنموذج الموجة الجديدة الفرنسية.

2-9 السينما وما بعد الحداثة:

يشير مصطلح سينما ما بعد الحداثة أو سينما هوليود الجديدة إلى فترة مهمة من تاريخ السينما الأمريكية بداية من منتصف الستينات إلى بداية الثمانينات من القرن العشرين، وقد أطلق عليها الناقد جيوف كينغ Geoff King في كتابه سينما هوليود الجديدة الذي نشر عام 2002م اسم عصر النهضة الهوليودية[2]، حيث ظهرت مجموعة من الأفلام التي اختلفت عن سينما الحداثة التي تعود جذورها إلى أفلام لوميير الأولى وهو ما جعل النقاد والباحثين السينمائيين يعجزون في البداية عن تصنيفها، لكنهم تمكنوا فيما بعد

[1]- جي آنبال، آلان وأوديت إيرمو، مرجع سابق، ص 95.

[2]- اسماعيل بهاء الدين سليمان، مرجع سابق، ص 1091.

من وضع مصطلح أسموه ما بعد الحداثة للتعبير عن أفلام هذا الاتجاه التي تميزت بنجاح تجاري ضخم واجتذابها لأكبر عدد من المشاهدين عبر العالم، فهي تقدم صورا وأصواتا مبهرة قد لا تكون ملتقطة بالكاميرا مباشرة ولكنها مشكلة أو معدلة باستخدام الحاسوب، وبتقنيات الأصوات الحادة ذات الديناميكية العالية والموسيقى الغير متقنة التي قد تكون شعبية وأيضا تقنيات الليزر والترافلينج السريع الشائعة الاستخدام فيها وهي كلها تقنيات تهدف للتشويش على عقل المشاهد وجعله غير قادر على مواجهتها[1]، فهي لا تدع مجالا للتأمل فيها من خلال الاعتماد على المتعة عبر إثارة الانفعالات وإرباك العملية الإدراكية، ويعتبر فيلم "حرب النجوم" La Guerre des étoiles لجورج لوكاس George Lucas الذي صدر العدد الأول منه عام 1977م تجسيدا لأفكار هذا الاتجاه الجديد والذي كان له تأثيرا كبيرا في توجهات السينما بعده سواء في أمريكا أو في بقية أنحاء العالم.

وما نستخلصه من كل ما تطرقنا إليه هو أن مختلف المدارس السينمائية جاءت كتمرد ضد ما كان في تلك الفترة أو لمحاولة التجديد والتجريب، غير أن ارتباط المدارس الجديدة لم يكن مفصولا عن الجذور التي مهدت لظهورها من المدارس التي سبقتها، فالتطور الهائل الذي بلغه الفن السينمائي الآن هو في الحقيقة ثمرة ما قدمته جميع المدارس السينمائية بمختلف توجهاتها وأفكارها.

[1]– سلمى مبارك، "من الحداثة إلى ما بعد الحداثة"، مقال في مجلة أوراق فلسفية، العدد 15، القاهرة، 2006، تم الاطلاع على المقال بتاريخ 23 نوفمبر 2020م، في الساعة 12:00سا، عبر الرابط:
https://scholar.cu.edu.eg/?q=smob/files/mn_lhdth_l_mbd_lhdth_f_lsynm.pdf

المطلب الثاني: الأنواع السينمائية

هناك ثلاثة أنواع رئيسة للسينما هي السينما الوثائقية أو التسجيلية التي تعتمد على تسجيل الواقع والسينما الخيالية أو الروائية التي تعتمد على تمثيل القصص الخيالية والروائية وتحويلها من شكل مكتوب إلى فيلم مسموع ومرئي، وسينما الرسوم المتحركة التي تعتمد على صور مرسومة يدويا أو باستخدام تقنيات الإعلام الآلي مع تحريكها وإدخال الصوت عليها.

1-السينما الوثائقية أو التسجيلية:

مصطلح السينما الوثائقية Cinéma Documentaire مشتق من الكلمة الفرنسية Documentaire، وقد استخدم هذا المصطلح للمرة الأولى السينمائي البريطاني جون جريرسون John Grierson عام 1926م، في تحليله النقدي لفيلم "موانا" Moana الذي أخرجه روبرت فلاهيرتي Robert Flaherty، حيث وصف جريرسون الفيلم بأنه توثيق مرئي لسلسلة من الأحداث اليومية في حياة شاب بولينيزي وعائلته، وبأنه ذو قيمة وثائقية[1]، ورغم أن العديد من السينمائيين والنقاد حاولوا تعريف الفيلم الوثائقي إلا أن أهمها كان تعريف جريرسون الذي عرفه بأنه "المعالجة الخلاقة للواقع"، أي أن نقل الواقع وحده قد لا يحدد بشكل دقيق المعنى الذي كان يقصده جريرسون، وقد حاول العديد من مخرجي ونقاد السينما الوثائقية وضع إضافات على تعريف جريرسون بهدف وضع تعريف قد يكون أكثر تحديدا ووضوحا، وفي مجال هذه المحاولات قال "ريتشارد ماكان" Richard McCann أن أصالة الفيلم لا تنبع من قيامه على مادة من الواقع بقدر ما ترجع الى أصالة توظيف هذه المادة ، في حين يميل باري لورينتز إلى الاعتقاد بأن الفيلم الوثائقي هو فيلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامي[2].

---

[1]- اسماعيل بهاء الدين سليمان، مرجع سابق، ص 445.

[2]– ضياء مرعي، تاريخ السينما التسجيلية في مصر، مكتبة الاسكندرية، مصر، 2003، ص36.

أما الاتحاد الدولي للسينما الوثائقية فقد عرفه عام 1948م بأنه جميع الطرق أو الأساليب الفنية التي تستخدم السيلولويد Celluloïd لتسجيل أي عنصر من عناصر الواقع، سواء عن طريق التصوير الفعلي أو عن طريق البناء المخلص والمبرر للواقع أو إعادة تمثيل الواقع، لمخاطبة العقل أو العاطفة بهدف إشباع الرغبة في الفهم والمعرفة وعرض المشكلات وحلولها بصدق، في إطار العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والانسانية[1]، ورغم إلمام هذا التعريف بالعديد من جوانب الفيلم الوثائقي إلا أن ربطه باستخدام السيلولويد يجعلنا نضيف له بقية التقنيات المستخدمة في التسجيل التي جاءت بعد شريط السيلولويد من شريط الفيديو بمختلف قياساته إلى استخدام التقنيات الرقمية المعاصرة في السينما.

وقد كانت السينما وثائقية في نشأتها، حيث أن بداياتها الأولى مع أفلام الأخوين لوميير كانت عبارة عن تسجيل للأحداث الواقعية في شكل صور متحركة دون إدخال أي تعديل عليها، إذ كانت الكاميرا تنقل الصورة كما هي في الواقع في شريط قصير لا يتعدى الدقيقة الواحدة، لتعرف مع بدايات القرن العشرين تطورا ملحوظا من خلال اهتمام العديد من شركات الانتاج العالمية بالفيلم الوثائقي موازاة مع ما حققته السينما الروائية من نجاحات، وقد حقق فيلم "نانوك رجل الشمال" Nanook of the North سنة 1922م للمخرج روبيرت فلاهيرتي Robert Flaherty نجاحا باهرا كأول فيلم وثائقي طويل في تاريخ السينما، أما في الاتحاد السوفياتي فقد كانت إسهامات دزيكا فيرتوف Dziga Vertov من خلال سينما الحقيقة Kino-Pravda التي قام فيها بعمل توليفات على صور التقطها مصورون في مختلف أنحاء الاتحاد السوفياتي مطبقا عليها نظريته المعروفة باسم سينما العين Kino-eye ليقدم أفلاما إخبارية في شكل لوحات فنية تنقل الحياة في الاتحاد السوفياتي وما أنجزته الثورة مثل فيلم "الرجل ذو الكاميرا" Man With A Movie Camera

[1]- اسماعيل بهاء الدين سليمان، مرجع سابق، ص 446.

سنة 1929م، كما ألهم البريطاني جون غريرسون John Grierson الكثير من السينمائيين خلال فترة الثلاثينات من خلال فيلمه "الهائمون على وجوههم" The Drifters عام 1929م أيضا.

وقد عرفت فترت الثلاثينات قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية استخدام الأفلام الوثائقية في الدعاية السياسية، مثل فيلم "انتصار الارادة" Triumph des Willens الذي أخرجته ليني ريفينشتال leni Riefenstahl بتعليمات مباشرة من هتلر عام 1936م. كما استخدمت أثناء الحرب العالمية الثانية أيضا في الدعاية، ففي الولايات المتحدة الأمريكية أشرف فرانك كابرا Frank Capra على إخراج سبعة أفلام وثائقية أنتجها الجيش الأمريكي تحت عنوان "لماذا نحارب" Why We Fight بين سنوات 1942م-1944م، وفي بريطانيا فقد أنتجت وحدة أفلام التاج Crown Film Unit مجموعة من الأفلام الوثائقية ساهمت في رفع الروح المعنوية للشعب البريطاني أثناء الحرب[1].

وقد أعطى انتشار التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيري خاصة في الخمسينات من القرن العشرين دفعا قويا للفيلم الوثائقي سواء من حيث استغلال جمهور التلفزيون والاقبال الجماهيري عليه أو من حيث المساهمة في انتاج الأفلام الوثائقية كإحدى أهم المواد التي اعتمد عليها التلفزيون آنذاك، كما كان للتطورات الحاصلة في عتاد السينما في الستينات خاصة دورا كبيرا في ازدهار الفيلم الوثائقي بعد أن انخفضت تكاليف الانتاج لتتجه السينما الوثائقية منذ الثمانينات نحو اتجاهين مختلفين، فبينما ازدهرت الأفلام الوثائقية المستقلة في دائرة المهرجانات ولفتت أنظار النقاد، حظيت الغالبية العظمى منها بدعم وتمويل شبكات التلفزيون[2]، ومع الثورة الالكترونية التي عرفتها وسائل الاعلام والاتصال

[1]- اسماعيل بهاء الدين سليمان، مرجع سابق، ص 448.

[2]- جيوفرى نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، ترجمة أحمد يوسف، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، مصر، 2010، ص 897.

الجديدة Les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) عرف الفيلم الوثائقي تطورا كبيرا من خلال ما قدمته هذه الوسائل من انتشار واسع عبر فتح فضاءات أخرى للتوزيع والعرض على نطاق واسع، كما حققت إمكانية التفاعل مع الجمهور المتلقي الذي أصبح بفضلها جمهورا إيجابيا قد يساهم في صياغة الفيلم بشكله النهائي من خلال تعليقاته وحتى إثراءاته لمضمون الفيلم، كما أصبحت امكانيات انتاج الفيلم الوثائقي متاحة للجميع من خلال كاميرات متطورة وصغيرة بل وحتى كاميرات الهواتف المحمولة أصبت تعطي نتائج يمكن الاعتماد عليها في إنجاز فيلم وثائقي، حيث أعطت هذه الوسائط امكانية التركيب باستخدام الحواسيب وحتى الهواتف المحولة ما فسح المجال واسعا أمام الهواة لإنتاج أفلامهم الوثائقية.

ورغم وجود العديد من التصنيفات المعتمدة في تحديد أنواع الفيلم الوثائقي يمكن تحديد أهم أنواعه حسب التصنيف الذي يعتمد على المضمون: الفيلم الوثائقي الدعائي، الفيلم الوثائقي التعليمي، أفلام الرحلات، المجلات والجرائد السينمائية، ونفصلها أكثر كالآتي:

- الفيلم الوثائقي التعليمي:

ويستخدم هذا النوع في مجال التعليم، خاصة مع التقدم الكبير في حرفية التصوير السينمائي والذي أمكن بموجبها إحداث الحركة البطيئة أو السريعة على الشاشة، حيث أمكن بذلك التحكم في الزمن الخاص بالفيلم، وقد استخدمت الأفلام الوثائقية كوسائل إيضاح في فصول الدراسة وفي تعليم المهارات الفنية في مجالات الصناعة كما استخدمت في الأغراض التعليمية في الجامعات فضلا عن نقل المعارف بشكل عام وأغراض التدريب المختلفة[1]، وعرف هذا النوع انتشارا واسعا بفضل وسائل الاعلام

[1]– كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، دار الشروق للنشر والطباعة والتوزيع، جدة، السعودية، 2008م، ص 211.

والاتصال الجديدة التي أصبحت متاحة للجميع، فبإمكان أي شخص أن يفتح هاتفه الذكي ويستخدمه في العملية التعليمية عبر أفلام وثائقية في مختلف المجالات.

- الفيلم الوثائقي الدعائي:

ويقوم هذا النوع على المستوى الداخلي بدور هام في تجسيد انجازات الحكومة وبيان خططها وأهدافها ومن ثم تكوين رأي عام مؤيد ومتعاطف مع هذه الخطط والأهداف والمشاريع، أما على المستوى الخارجي فيستخدم في الدعاية السياسية والسياحية والاقتصادية ... للبلد من خلال تقديم صورة جيدة عن امكانياته في مختلف المجالات، وقد توظف المادة الفيلمية توظيفا يخدم غرض صانع الفيلم بما قد يتنافى مع الواقع الفعلي مثلما حدث في الحرب العالمية الثانية عندما قدم الألمان عدة أفلام تروج للنازية وتبث الرعب وروح الهزيمة بين الحلفاء، مستغلين في ذلك مواد مصورة في بلدان الحلفاء، وعادة ما تكون هذه النوعية من الأفلام على جانب متقن من الاحترافية السينمائية كي يسهل التأثير على المشاهد وتشل قدرته على التشكيك فيها، وكان فيلم "انتصار الارادة" سنة 1935م للمخرجة الألمانية ليني ريفينشتال أحسن مثال لأفلام الدعاية النازية، حيث مزج هتلر بالأمة الألمانية وجسد الحزب والحكومة فيما بعد كقوة ضاربة لا تقاوم[1].

- أفلام الرحلات:

تتميز هذه الأفلام بأنها تسجل مظاهر الحياة وبعض المناظر الخلابة وغيرها من المقومات السياحية لمختلف مناطق العالم، بحيث تعطي في النهاية تعريفا بتلك المناطق وما تزخر به، وذلك بغرض نشر المعرفة والثقافة من جهة والترويج لزيارة تلك المناطق من جهة أخرى، وتعتبر هذه الأفلام من أقدم وأشهر أشكال الفيلم الوثائقي وأكثرها شعبية وانتشارا، حيث وصفت أفلامها الأولى بأمانة ما نقلته من صور حتى اعتبرها الفرنسيون

[1]– باتريشيا أوفدر هايدي، الفيلم الوثائقي، ترجمة شيماء طه الريدي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، مصر، 2013، ص70.

من الوثائق، لنقلها صورا حقيقية بصدق حينما كان السينمائيون الأوائل يصورون رحلاتهم وجولاتهم عبر العالم، لتستغل فيما بعد في الترويج السياحي عبر أفلام تصور الواقع بشكل أجمل من الحقيقة أحيانا بهدف جذب الجمهور للأماكن التي تصورها معتمدة على صور تبرز مختلف المقومات السياحية التي تتميز بها كصور المناظر الخلابة والخدمات الجيدة... من أجل إقناع المشاهد بزيارتها، مما يساهم في تنشيط السياحة وما يتبعه من النشاطات التجارية الأخرى كتسويق المنتجات المحلية، زيادة أرباح شركات النقل، وغيرها من النشاطات المكملة لقطاع السياحة.

- الجرائد والمجلات السينمائية:

وتعتبر الجرائد السينمائية من أقدم أشكال الأفلام الوثائقية، وهي عبارة عن مجموعة من المشاهد أو اللقطات لأحداث هامة محلية أو عالمية يتم نقلها كما تقع فعلا ودون تدخل أو تحكم في كيفية حدوثها، وتتميز الجريدة السينمائية بعدة مميزات منها صفة الدورية حيث أنها غالبا ما تصدر في مواعيد ثابتة لتغطي أحداث فترة زمنية معينة، أما المجلة السينمائية فهي عبارة عن فيلم قصير يسجل مجموعة من المواضيع المختلفة التي تشغل أذهان الناس في وقت معين أو تثير اهتماما بها، وهي تمثل شكلا أكثر عمقا من الجريدة السينمائية، كما تتميز المجلة عن الجريدة عادة بإعطاء اهتمام أكبر بخلفيات المواضيع المعروضة غير أنهما تشتركان معها في صفة الدورية.

2-السينما الخيالية أو الروائية:

إن معظم الأفلام الروائية قد استندت على الكتب أو المسرحيات ولذلك فهي تنشأ مباشرة من سيناريو، فخط القصة قد تمت صياغته بشكل عام، وبما أن الفيلم تابع لها فإن المعالجة ستظهر ببساطة نوع أو أسلوب التقديم[1].

والفيلم الخيالي أو الروائي هو العمل الدرامي الذي يبنى على شخصيات خيالية يتقمصها ممثلون محترفون، ويطلق على الفيلم الخيالي اسم الفيلم الروائي لأنه يتمتع بقصة مشوقة ذات بنية تقليدية (استهلال Prologue، أفعال Actions، خاتمة Epilogue) ومسرود فيلمي يتضمن الشخصيات الدرامية الآتية: الفاعل Agent (أي البطل Protagoniste) والمتقبل Patient (الخصم Antagoniste) وكذلك المعين Adjuvant والمعارض Opposant، ويعد فيلم "الرحلة إلى القمر" Le Voyage dans la lune الذي صوره المخرج جورج ميليس Georges Méliès عام 1902م أول فيلم خيالي صور داخل الأستوديو، وفضلا عن ذلك فإن هذا الفيلم هو الذي فرض لأول مرة في تاريخ السينما العالمية أسلوب الإخراج كضرورة فنية ينبغي مراعاتها في كل عمل فيلمي وهناك ما يعرف بالفيلم الوثائقي الممثل Filme de fiction-documentaire الذي يجمع بين الخيال (بحيث يتمتع بقصة بسيطة أو فكرة رئيسية يتقمصها بعض الممثلين) وأسلوب الأفلام الوثائقية الذي يعتمد على جمع الأرشيف المسجل والتحقيق الميداني، وهو النوع الفيلمي الذي فرض نفسه إبان الحرب العالمية الثانية، بسبب رغبة المخرجين في ربط الخيال الدرامي بصور وثائقية تمثل واقع الحرب[2].

ومن أشهر الأنواع السينمائية الروائية نجد أفلام الحركة، أفلام المغامرة، الأفلام الفكاهية، الأفلام البوليسية وأفلام الجريمة، الأفلام الدرامية، الأفلام الملحمية، أفلام الرعب، الأفلام الرومانسية، الأفلام الموسيقية أو الغنائية، أفلام الخيال العلمي، أفلام

[1]- كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، العراق، ص27.

[2]- محمود ابراقن، المبرق قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص ص294، 295.

الإثارة، الأفلام الحربية، أفلام الغرب الأمريكي، أفلام الفنتازيا...[1]، وغيرها من الأنواع الأخرى التي تهدف في الأساس إلى امتاع المتفرج من خلال تمثيليات لقصص ورايات بعد كتابتها سينمائيا، ونحاول التعريف بها أكثر كالآتي:

- أفلام الحركة Film d'action : وهي أفلام تبرز عادة الطاقات العالية للأبطال من خلال المطاردات والأفعال المثيرة الدالة على ذلك كالقوة والقدرة على التحمل والجرأة ... حيث ينتصر الأبطال عادة رغم الصعوبات التي تواجههم.
- أفلام المغامرة Film d'aventure: هي أفلام تشبه أفلام الحركة في اعتمادها على أبطال يواجهون الصعوبات ويقهرونها غير أنها تكون ممزوجة بأماكن غريبة يتم اكتشافها أو بخبرات جديدة.
- الأفلام الفكاهية Film comédie: وهي أفلام تتضمن قصصا فكاهية يتميز أبطالها عادة بخفة تمكنهم من إضحاك المشاهد.
- الأفلام البوليسية والجريمة Film policier /crime: وتدور أحداثها حول المجرمين والعصابات الاجرامية وأغلبها يكون حول القتل والتحقيقات البوليسية.
- الأفلام الدرامية Film dramatique: وهي أفلام تعتمد على نقل مواقف من الحياة في مكان وزمان المشاهد الحقيقية، وتعتمد على الحبكة الدرامية أكثر من اعتمادها على المؤثرات الخاصة والحركة مثلما هو الحال في أفلام الحركة.
- الأفلام الملحمية والتاريخية Film historique: وهي أفلام تروي حدثا تاريخيا يعاد تمثيله بالاعتماد على ديكورات وأزياء الفترة التي تدور فيها أحداث القصة، لذلك فهي أفلام ضخمة تتطلب ميزانيات كبيرة وتتطلب قوة الموسيقى التصويرية باعتبارها عنصرا مهما بجانب الديكور والأزياء لخلق الجو الواقعي لأحداث الفيلم.

[1] -les genres cinématographiques, sur le site https://www.retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/ , (consulté le 15/02/2020) .

- الأفلام الموسيقية أو الغنائية Film musical: وهي أفلام تعتمد على الموسيقى والغناء كجزء لا يتجزأ من قصة الفيلم، ويقوم أبطالها عادة بالغناء في الفيلم.
- أفلام الخيال العلمي Film science-fiction: وهي أفلام تعتمد على الخيال العلمي في قصصها وعادة ما تعتمد على شخصيات خيالية أو كواكب خيالية...، ورغم تقاطعها مع العديد من الأنواع الأخرى تبقى ميزتها الأساسية أنها شبه علمية.
- أفلام الإثارة Thriller: وعادة ما ترتبط مع أنواع فيلمية أخرى كأفلام الحركة أو أفلام الجريمة والأفلام البوليسية...، وتعتمد على الاثارة من خلال التخمين لما سيحدث أو قد يحدث، فتزرع الشك والقلق لدى المشاهد من أجل معرفة النتيجة، ويعتبر ألفريد هيتشكوك رائدها بدون منازع.
- الأفلام الحربية Film de guere: وهي أفلام تتناول المعارك الحربية سواء بإعادة تمثيل حروب وقعت من قبل أو لقصص خيالية، ويشترك هذا النوع أيضا مع العديد من الأنواع الأخرى كأفلام المغامرة والحركة والاثارة والأفلام التاريخية ...، وقد تكون الحروب في معارك برية أو جوية أو بحرية.
- أفلام الغرب الأمريكي Film western: وهي أفلام تصور الحياة في الغرب الأمريكي، وقد شكلت هذه الأفلام رصيدا كبيرا من السينما الأمريكية.
- أفلام الفنتازيا Film fantastique: وهي أفلام تجمع بين الخيال والغرابة والدهشة والقصص الأسطورية التي لاوجود لها في الواقع.

3-سينما الرسوم المتحركة:

الرسوم المتحركة مشتق من مصطلح Dessin animé باللغة الفرنسية، وتعرف على أنها "فيلم سينمائي يتكون من مجموعة من الرسوم والأجسام صممه مختصون من الرسامين أو الفنانين، ويصور بكاميرات خاصة وبطريقة خاصة، ويحتاج إلى آلاف من الرسوم[1].

أما موسوعة تاريخ أوكسفورد للسينما العالمية فعرفته على أنه نوع من الصور المتحركة المصنوعة من خلال ترتيب الرسومات أو الأشياء بطريقة معينة، حيث يتم تصويرها بشكل متتابع على الفيلم السينمائي لتنتج وهم الحركة[2]، وبالتالي فهي تعتمد على فن التحريك لخلق الايهام بالحركة، حيث يتكون فيلم التحريك إما من رسومات يدوية أو مرسومة بأجهزة الحواسيب عبر برامج خاصة بذلك، كما قد يتم تصوير مجسمات أو دمى متحركة مع اختلاف كل رسمة أو إطار عن الذي يسبقه والذي يليه اختلافا بسيطا ومحسوبا بحيث حين يعاد عرض تلك الصور بالسرعة النموذجية للعرض السينمائي (24 إطارا في الثانية) توهم المشاهد بالحركة.

وقد حاول الانسان منذ القدم تحريك الرسوم من خلال رسم حيوانات في أوضاع تعبر عن استعدادها للهجوم على الخصم والثيران وهي تجري في فرار جماعي، غير أن البدايات الأولى لتحريك الرسوم بمفهومها الحالي كان منذ بدايات القرن الثامن عشر، ففي سنة 1736م تم رسم طواحين هواء في صورة متحركة، وكان بمثابة فتح جديد في مجال الرسم، وقد تلته تطبيقات لتحريك الرسومات على لعب الأطفال مثل الفيناكسيسكوب سنة 1832م، وجهاز Adidoliom الذي اخترعه وليام جورج سنة 1834م وهو عبارة عن آلة أسطوانية مزودة برسوم متتالية، وعندما يدير المشاهد الآلة يشاهد من خلال ثقوب موجودة فيها تعاقب الصور فتبدو متحركة.

---

[1]- كرم شلبي، معجم المصطلحات الاعلامية، دار الجليل، بيروت، 1994، ص.41.

[2] - The Oxford History of World Cinema, Edited by Geoffrey Nowell-Smith OXFORD UNIVERSITY PRESS, New York, 1996, P128.

وكان لاختراع السينما سنة 1895م على يد الأخوين لوميير وما عقبه من تطور في مجال الصورة المتحركة دافعا كبيرا لظهور أولى أفلام الرسوم المتحركة على يد الأمريكي والت ديزني Walt Disney الذي تعلم تقنيات تحريك الصور عن طريق عمله في شركة "كانساس سيتي لدعاية الأفلام"، والتي سمحت له بخوض تجربة تقنيات الرسوم المتحركة، فقد أسس سنة 1922م أول شركة متخصصة في أفلام الرسوم المتحركة سماها "لاف أوجرام للأفلام" وإنتاج فيلم أليس في بلاد العجائب[1]، وهو فيلم صامت، لتستفيد أفلام الرسوم المتحركة من التطور الذي عرفته السينما، فبعد إنتاج فيلم مغني الجاز عام 1927م وهو أول فيلم ناطق أنتج والت ديزيني فيلم "ميكي ماوس" Mickey Mouse ليعود بعدها إلى إعادة إنتاج أفلامه السابقة بإدخال الصوت عليها، كما أنتج أول فيلم رسوم متحركة بالألوان سنة 1932م بعنوان "زهور وأشجار"Flowers and Trees، والذي حصل على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم قصير للرسوم المتحركة.

ومع بداية الخمسينات بدأت محاولات استخدام الحواسيب في إنتاج الرسوم المتحركة وهو ما تطور بتطور عالم الاعلام الآلي إلى أن وصلنا إلى الشكل الحالي لأفلام الرسوم المتحركة الذي أصبحت جميع مراحل إنتاجها تتم عبر الحاسوب.

وقد ارتبط تطور فن الرسوم المتحركة منذ بداياته إلى يومنا هذا بتطور تقنيات إنتاجه، وهنا يمكننا أن نميز نوعين منها كالآتي:

- رسوم متحركة ثنائية الأبعاد « 2D »: وهي أقدم وأشهر الأنواع حيث كان الفنانون يرسمون الرسومات ويعرضونها بمعدل 24 صورة في الثانية فتظهر للمشاهد متحركة، وقد أدخلت برامج الحاسوب في هذا النوع فأصبحت الرسومات تحرك باستخدام برامج مثل (Toon Boom Harmony – Adobe Animate – TV Paint – Moho).

[1]– بلال المازني، "والت ديزني .. أسطورة الساحر الذي ألهم الأجيال، مقال تم الإطلاع عليه عبر الموقع الإلكتروني https://doc.aljazeera.net/ ، يوم 2021/10/12، على الساعة 09:30 سا.

- رسوم متحركة ثلاثية الأبعاد « 3D »: وهي أفلام يتم إنتاجها باستخدام الحاسوب، حيث يتم إنشاء الشخصيات داخل برامج التحريك ويتم إنشاء المواقع التي تجري فيها الأحداث بأبعادها الثلاثة ثم يتم تحريك هذه الشخصيات كالدمى داخلها، ومن أهم البرامج المستخدمة في عمليات التحريك (Maya – 3D Max – Blender).

وقد عرف فن سينما الرسوم المتحركة تحولا كبيرا مع ظهور تقنية التقاط الحركة La capture du mouvement ، حيث يتم التقاط حركة ممثلين حقيقيين ثم يتم تحويلها عبر هذه التقنية إلى شخصيات ثلاثية الأبعاد، ويتم ذلك في نفس وقت التقاط الصورة عبر أجهزة خاصة بذلك[1]، ويعتبر فيلم "أفتار" للمخرج "جيمس كامرون" أحد أبرز وأهم الأفلام السينمائية التي استخدمت هذه التقنية.

[1] - La rousse , Dictionnaire du cinéma, Pari, France, 2001 , P53.

المطلب الثالث: إنتاج المعنى في السينما وتحليل الفيلم السينمائي

1-العناصر التعبيرية للسينما:

إذا كانت السينما في بداياتها الأولى مجرد اختراع لجهاز يصور ويعرض صورا متحركة للجمهور، فإنها سرعان ما راحت تبحث لنفسها عن وسائل تعبيرية، مقتبسة في البداية من المسرح والفنون الأخرى، ثم تمكنت من أن تستقل وتضع لنفسها لغة خاصة بها تعبر من خلالها عن القصص من خلال الصور المتحركة، ثم إضافة الصوت كعنصر تعبيري لها فيما بعد، وتعدت ذلك إلى أن تمكنت من انتاج المعنى بمستويات متعددة، فإذا كان العرض السينمائي في مستواه الأول أو الظاهري يعطينا معنى لقصة أو نقلا للواقع بالصورة والصوت، فإنه في مستواه الثاني يعطينا معاني ضمنية مثلما هو في النص الأدبي أو العرض المسرحي أو غيرهما من الفنون الأخرى من خلال استخدام الاستعارات والرموز لإعطاء معان أخرى بالإضافة للمعنى الظاهر.

1-1 الوحدات الأساسية والدرامية للغة السينمائية:

- **اللقطة Plan :**

هي الجزء الأصغر في السلسلة الفيلمية أي الوحدة الدنيا الدالة والتي يمكن أن تعادل الكلمة Monème [1]، وبذلك فهي الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي الذي هو حصيلة عملية تركيب مجموع اللقطات Montage، وتعرف بأنها ما تلتقطه الكاميرا منذ بداية تشغيلها إلى غاية إيقافها، ويمكن القص فيها أثناء المونتاج لحذف بعض الصور من بدايتها أو نهايتها لكون المخرج يعتمد أثناء التصوير على توسيع اللقطة في بدايتها ونهايتها حتى يستطيع التحكم فيها أثناء التركيب.

[1]- د.محمود إبراقن، المبرق قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص 531.

- **المتتالية Séquence:**

على خلاف المشهد، تتميز المتتالية (بوصفها مفهوما خاصا بالسينما) بوثبات مكانية وزمانية معتبرة، لأنها تكتفي بتصوير اللحظات المهمة فقط، دون أن يتطابق الزمن الفيلمي temps filmique مع زمن الحدث temps diégéstique كما هو الحال بالمشهد[1]، وعليه فالمتتالية يمكن اعتبارها الوحدة الدرامية للفيلم فهي التي تعطي للقطات معناها داخل الفيلم حسب تسلسلها، أي أن المتتالية هي مجموعة من اللقطات المرتبطة ببعضها بتسلسل لوضع الأفكار الأساسية التي تنقل بتتابعها قصة لفيلم.

- **الفيلم Film:**

رغم أن هذا المصطلح متعدد الاستخدامات في السينما إذا يمكن أن يعبر عن العديد من المعاني، إلا أن ما يهمنا من ناحية اللغة السينمائية هو تحويل نص مكتوب إلى فيلم سينمائي يحتوي على مجموعة من الصور والمشاهد المتتالية التي تحكي القصة الكاملة، سواء كان ذلك الفيلم وثائقيا يصور أحداثا واقعية أو خياليا يصور مشاهد تمثيلية أو رسوما متحركة.

1-2 عناصر اللغة السينمائية:

1-2-1أحجام اللقطات:

حجم اللقطة هو الذي يحدد حجم المنظر وتحدده المسافة بين الكاميرا والموضوع، واختيار كل منظر يتحدد بالموضوع الملائم للرواية، وينبغي أن يكون هناك تعادل كامل بين نوع المنظر ومضمونه المادي من جهة وبين حجم اللقطة ومضمونها الدرامي من جهة ثانية، وطول اللقطة تحدده ضرورة إتاحة الوقت للمتفرج لإدراك مضمونها[2].

[1]– د.محمود إبراقن، المبرق قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص628.

[2]– مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فريد المزاوي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009، ص45.

ورغم أن السينما الكلاسيكية كانت تعتمد على ثلاث وحدات أساسية للقطات هي اللقطة الجامعة le plan d'ensemble، اللقطة المتوسطة le plan moyen، واللقطة الكبيرة le gros plan تلتقط كل واحدة منها جزءا من الفضاء نفسه وتشكل بتتابعها ترابطا زمنيا للفضاء[1]، وقد اعتمدت السينما في بداياتها على أحجام اللقطات التي كانت مستخدمة في الفنون التشكيلية والزخرفية والحفر على المعادن إلا أنها استطاعت أن تعطي لكل حجم منها دلالة واستخداما حسب تسلسله في المشهد سواء للوصف أو لإبراز دلالات سيكولوجية، كما راحت تخلق لنفسها أحجاما خاصة بها حسب خصوصيتها، ويمكن تحديد أهم اللقطات المستخدمة حاليا في السينما كالآتي:

- **اللقطة العامة (Plan générale):**

وهي أوسع لقطة لوصف المكان الذي تجري فيه الأحداث عامة، مثل لقطة عامة تظهر لنا المدينة كاملة لتحديد مكان أحداث الفيلم، ونجد أن استخدام هذه اللقطة أصبح بمثابة مقدمة تضع المشاهد في السياق المكاني والزماني للفيلم، وعادة ما تصاحبها موسيقى خاصة بتلك المدينة مثل آلة الأكورديون التي تصاحب منظرا حول مدينة باريس الفرنسية أو موسيقى المالوف بمدينة قسنطينة الجزائرية.

- **اللقطة الجامعة (Plan d'ensemble):**

وهي أقل اتساعا من اللقطة العامة وتهتم بإحدى الجوانب من الديكور لغرض التوضيح وتقديم تفاصيل أكثر من اللقطة الأولى لأنها عادة ما تأتي بعد اللقطة العامة مثل إظهار حي من إحياء مدينة قسنطينة لتحديد مكان الأحداث بعد لقطة عامة للمدينة وكأن المخرج ينتقل تدريجيا بالمشاهد من العام إلى الخاص، فهو يقول للمشاهد نحن في

[1] - Steven D .KATZ, Réaliser ses films plan par plan, traduction et adaptation Bertrand Perrotin, EDITIONS EYROLLES, deuxième tirage, Paris, France, 2007, p101.

مدينة قسنطينة ثم يحدد المكان أكثر من خلال هذه اللقطة فيقول له نحن في حي من أحيائها.

- **لقطة الجزء الصغير أو نصف جامعة (Plan de petit ensemble):**

هذه اللقطة تؤطر جزءا من اللقطة الجامعة وعادة ما تستعمل هذه اللقطة بالتسلسل مع اللقطة الجامعة واللقطة العامة مثلا تصوير عمارة في الحي المصور في اللقطة الجامعة، وكأن المخرج ينتقل بالمشاهد إلى العمارة التي تجري فيها الأحداث بحي من أحيائها فإذا أخذنا تسلسل المثال الذي ضربناه سابقا حول مدينة قسنطينة يمكننا أن نصور أحد جسورها المشهورة أو زاوية من أحد أحيائها العتيقة.

- **اللقطة المضافة Insert:**

هذه اللقطة تؤطر شيئا مثل لقطة لنافذة العمارة، وكأن المخرج يدخل المشاهد إلى العمارة التي تجري فيها الأحداث، ونجد من بين المخرجين الذين يستخدمون هذا التسلسل في لقطات وصف الديكور المخرج ألفريد هيتشكوك في معظم أفلامه، كما أن هذه اللقطة قد تستخدم لتفسير شيء ما أو التركيز عليه أكثر لإبراز تفاصيل معينة فيه، كتصوير ساعة لإبراز الوقت مثلا.

- **اللقطة المتوسطة (Plan moyen):**

تؤطر الأشخاص من الرجلين حتى الرأس حيث تظهر الشخصية كاملة على الشاشة مع وجود مسافة قصيرة أعلى الجسم وأسفله إذ نركز أساسا على الشخص مع إبراز بعض جوانب الفضاء المحيط به الذي يكون أقل أهمية من الشخص نفسه.

- **اللقطة الإيطالية (Plan Italien):**

وتؤطر الصورة الشخص من الرأس إلى منتصف الساقين وقد ظهرت في الأفلام الإيطالية لإظهار اللباس أو المعطف الذي يتميز به الإيطاليون الممتد إلى منتصف الساقين، غير أنها اكتسبت استخدامات أخرى حسب طبيعة الموضوع، فمثلا قد تستخدم في الأفلام التاريخية لإبراز المحارب وهو يسل سيفه من غمده الذي يمتد إلى منتصف ساقه.

- **اللقطة الأمريكية (Plan Américain):**

وتظهر الشخص من الرأس إلى منتصف الفخذين وظهرت في أفلام الغرب الأمريكي لإظهار السلاح أو مسدس الرجل الأمريكي، وقد اكتسبت هذه اللقطة استخدامات أخرى لإعطاء دلالات حسب توظيفها داخل الفيلم.

- **اللقطة المقربة وسط (Plan rapproché Taille):**

وتظهر الشخصية من الوسط أو الحزام إلى الرأس، تستخدم للفت الانتباه إلى الشخصية التي تظهر في الإطار مع ظهور جزئي للخلفية التي تكون وراء المتحدث أثناء مقابلة مع شخص مثلا.

- **اللقطة المقربة صدر (Plan rapproché Poitrine):**

تصور هذه اللقطة الشخص من أعلى الرأس إلى الصدر و بهذا نكون قد عزلنا الشخص عن الديكور، وكأن المخرج يركز على الشخص دون غيره من الأشياء الأخرى، إذ ما يهم هو الشخص وما يقوله، وتستخدم بكثرة في نشرات الأخبار مثلا أو في الحوار بين شخصين أو في الحوار مع الشخصيات خاصة في الأفلام الوثائقية.

- **اللقطة الكبيرة (Gros Plan):**

تظهر جزءا هاما من الجسم، حيث تبرز الرأس بالكامل حتى أعلى العنق كمثال، فبالإضافة إلى قيمتها الوصفية فهي تقوم بدور التضخيم التفسيري، وتستخدم لتقرب المشاهد من الشخص الذي يراه حيث أن مختلف الأحاسيس والتعابير التي تبديها الشخصية تتبين كالحزن و الفرح والتعب.

- **اللقطة الكبيرة جدا (Très Gros Plan):**

وهذه اللقطة تبرز جزءا من وجه الشخص أو أحد أعضائه، كالعين أو الفم أو الأذن حيث تحتل حجم الشاشة كاملة وتعمل هذه اللقطة على إظهار التفاصيل الصغيرة و كذلك تدعيم المعنى وإيضاح أفضل للرسالة، وتستخدم عادة للتأثير النفسي في المشاهد، مثل التركيز على عين شخص يبكي والدموع تسقط من عينيه، أو لقطة لجرح عميق في يد شخص للتأثير أكثر في المشاهد.

1-2-2 زوايا التصوير:

زاوية التصوير هي المكان الذي توضع فيه الكاميرا لتصوير اللقطة وهذه الزاوية قد تكون في المستوى نفسه مع الموضوع المصور وقد تكون أعلاه أو أسفله، وهناك أسبابا عديدة لتغيير زاوية التصوير أهمها متابعة شخصية، إيضاح أو حجب عناصر من القصة، تغيير وجهة النظر، عرض تنوع بصري، تقديم مكان أو خلق جو عام للفيلم[1]، ويمكن التفصيل في مختلف زوايا التصوير كالآتي:

[1] - Steven D .KATZ, Op.Cit, p215.

- **الزاوية العادية للتصوير (Normale):**

تكون الكاميرا موجهة أفقيا حسب اتجاه عيني المصور مع الموضوع أي في نفس المستوى، تستعمل للتعبير الصريح أو الكشف المفاجئ للأشياء.

- **الزاوية العلوية (La plangé):**

الزاوية العلوية أو الغطسية تكون الكاميرا في هذه الحالة في مكان عال عن الهدف المصور حيث يكون المحور البصري موجها إلى الأسفل، تستعمل للتعبير عن العزلة، التصغير، التحقير، الحالة النفسية السيئة ...

- **الزاوية السفلية (La contre plongé):**

الزاوية عكس الغطسية تكون الكاميرا في مستوى أقل من مستوى الموضوع أي أن الهدف المصور هنا يكون في مكان أعلى من وضعية الكاميرا، تستعمل للتعبير عن التضخيم والتعظيم والوقار ...

- **الزاوية و الزاوية العكسية (Le Champ Contre Champ):**

تستعمل هذه الطريقة في التصوير باستخدام آلتين من الكاميرا مثبتتين على خط مستقيم وهمي وهو ما يعرف بقاعدة 180° في التصوير، حيث تقوم كل واحدة بتصوير هدف معين لتسمح للمتفرج بمشاهدة شخصين بطريقة متتابعة وتستعمل هذه الطريقة غالبا أثناء إجراء مقابلة مع شخصية ما من أجل تبيين الشخصيات المتحاورة.

- **الزاوية المائلة:**

وهي الزاوية التي لا تتأرجح فيها الكاميرا حول محورها الأفقي ولكن حول محورها البصري، وتستخدم استخداما ذاتيا في بعض الحالات لإعطاء وجهة نظر شخص في

وضعية غير عمودية كنظرة مقاتل سقط أرضا وهو ينظر لما حوله في لحظة وداع أخيرة قبل أن يفارق الحياة، كما قد يستخدم استخداما موضوعيا للتعبير عن حالات الاضطراب والقلق مثلا لدى شخص سجين أو لشخص مضطرب عقليا.

- **الكادر المضطرب:**

حيث تهتز فيه الكاميرا في جميع الاتجاهات، وقد يستخدم استخداما ذاتيا للتعبير مثلا عن وجهة نظر محارب سقط على ظهره كما في فيلم "المحارب" Gladiator للمخرج ريدلي سكوت وهو يرى المنظر حوله يدور ويتأرجح، كما قد يستخدم استخداما موضوعيا عندما أراد جانس في فيلمه "نابوليون" أن يظهر المجلس النيابي الثوري مهتزا بعاصفة الأهواء السياسية، هز الكاميرا في عدة اتجاهات[1].

3-2-1 حركات الكاميرا:

ظلت آلة التصوير زمنا طويلا ثابتة في مكانها كما لو كانت في الصفوف الأولى بالمسرح، وهذه هي القاعدة المتعارف عليها وحدة زاوية الرؤية، ومع ذلك فإن حركة الكاميرا قد اخترعت تلقائيا منذ سنة 1896م على يد مصور من العاملين مع لوميير كان قد وضع آلة التصوير في جندول بفنيسيا، وفي فيلم "عذاب المسيح" الذي أخرجه فرديناند زيكا Ferdinand Zecca سنة 1905م، نرى لقطة بانورامية تتبع حركة المجوس أثناء وصولهم أمام حدود بيت لحم، لكن الفضل يرجع إلى الإنجليزي جورج سميت George Albert Smith (1864-1959م) في تخليص آلة التصوير منذ سنة 1900م من جمودها بتغيير زاوية الرؤية في المشهد الواحد والانتقال من منظر لآخر[2]، وتعتبر اللقطة التي تحتوي على حركة كاميرا أكثر تعقيدا وتستغرق مدة أطول لإخراجها من اللقطة الثابتة، لكنها في المقابل تحتوي على مقومات بصرية ودرامية أكثر، فحركة الكاميرا تحل

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 52.
[2]- المرجع نفسه، ص 30.

محل مجموعة من اللقطات المركبة لتتبع موضوع، ربط الأفكار ببعضها البعض، خلق تنوع ريثمي وجرافيكي[1]، وقد حدد مارسيل مارتن وظائفها في سبعة نقاط كالآتي[2]:

- مصاحبة شخص أو شيء متحرك.
- خلق وهم الحركة لشخص ثابت.
- وصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي أو درامي محدد.
- تحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث، بين شخصين أو بين شخص وشيء بإدخال شعور بالتهديد أو بالخطر.
- التجسيم الدرامي لشخصية أو لشيء مقدر له أن يلعب دورا هاما في بقية الحدث.
- تعبير ذاتي عن وجهة نظر شخصية متحركة.
- التعبير عن التوتر العقلي لشخصية وجهة نظر ذاتية.

ويمكننا أن نميز ثلاثة أنواع رئيسية من حركات الكاميرا، الحركة الاستعراضية (البانوراميك)، حركة التنقل (الترافلينج)، وحركة التراجيكتوار (الكرين).

- **الحركة الاستعراضية (البانوراميك) (Le Panoramiqie):**

الحركة الاستعراضية أو البانوراميك هي حركة آلة الكاميرا حول محور ثابت عموديا (من الأعلى إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى) أو أفقيا (من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين) دون نقل الآلة من مكانها، وغالبا ما تستخدم حركة البانوراما للوصف والبحث أو للتعبير أو لإبراز الجانب الدرامي أكثر، وهناك عدة حركات بانورمية نلخصها في:

[1] - Steven D .KATZ, Op.Cit, p255.

[2]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص ص 34-36.

- **البانوراميك الأفقية:** تثبت آلة الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل (Trépied) لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180° أو بطريقة دائرية تعادل نسبة 360°، وهي تقتضي تحريك آلة الكاميرا أفقيا حركة محورية دون أن يتغير موضع الكاميرا بحيث تلتقط استعراضا لمنظر كله من اليمين إلى اليسار أو العكس.
- **البانوراميك العمودي:** وهو الشكل الذي تتحرك فيه آلة الكاميرا على محورها من الأسفل إلى الأعلى أو من الأعلى إلى الأسفل، وتقوم الحركة البانورامية بوظيفة الوصف أي توضيح كل تفاصيل الديكور عموديا، كما تستخدم للمفاجأة أو للربط بين موضوعين.

➢ **حركة التنقل (الترفلينج)** (LE TRVELING):

الترافلينغ هو تحريك الكاميرا من مكان إلى آخر دون انقطاع التصوير مع تنقل الآلة من مكانها.

- **الترافلينج إلى الأمام:** وهو أهم أنواع الترافلينج ويعني أن الكاميرا هي التي تقترب شيئا فشيئا من الموضوع مما يجعل اللقطة تتدرج من اللقطة العامة إلى اللقطة المتوسطة كي تكتفي بإبراز عنصر واحد أو تفصيل محدد من ذلك الموضوع، ويحدد مارسيل مارتن خمسة وظائف لهذه الحركة كالآتي[1]:

– التمهيد: فهذه الحركة تدخلنا في العالم الذي سيدور فيه الحدث.

– وصف المكان: تجسيم عنصر هام بالنسبة لبقية الحدث أو الانتقال إلى داخل النفس، أي العرض الموضوعي للحلم أو الذكرى أو الهلوسة.

– التعبير عن التوتر العقلي للشخصية.

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص ص 38-39.

- **الترافلينج إلى الوراء:** تقوم آلة الكاميرا في هذه الحالة بالابتعاد عن الهدف المصور كأنها تتخلى عنه مما يساعد في التعبير عن الحزن والأسف والعزلة والعجز أو اكتشاف عوامل أو عناصر جديدة في الصور حيث يسمح ابتعاد آلة الكاميرا إلى الوراء بتوسع مجال الرؤية واستكشاف الأفق، كما يستخدم لتتبع حركة شخص يتقدم وبصفة كبيرة كختام لنهاية الأفلام.
- **الترافلينغ المرافق أو المصاحب:** تستعمل هذه الطريقة غالبا من أجل الوصف، حيث أنها حركة تقوم الكاميرا من خلالها بمرافقة الشخصية أو الهدف المصور لمسافة معينة.
- **الترافلينغ الأفقية:** وهي حركة الكاميرا من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار ولها عادة دورا وصفيا.
- **الترافلينغ العمودية:** حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهي نادرة الاستخدام وليس لها دور في الغالب عدا مصاحبة شخص في حالة حركة أو للربط بين شيئين أو شخصين أو شخص وشيء أو لوصف مبنى مثلا.

➢ **التراجيكتوار (La Trajectoire) أو الكرين:** وهي مزيج بين الترافلينغ والبانوراما وينفذ عادة بآلة تشبه الآلة الرافعة، لأغراض جمالية تعبيرية ووصفية على العموم.

➢ **حركة الزوم (Zoom):** هو الانتقال إلى الهدف المصور أو الابتعاد عنه دون أن تتحرك آلة الكاميرا من مكانها أي أنها توضع فوق محور ثابت فيستعمل في هذه الحركة تقنية الزوم، وهي لا ينصح بها في السينما إلا في حالات قليلة نظرا لعدم جماليتها.

2- المونتاج، التركيب، أو التوليف (Le Montage):

2-1 ماهية المونتاج وتاريخه:

مصلح التركيب le montage هو مصطلح متعدد المفاهيم، ففي فرنسا يشير إلى عملية ترتيب اللقطات بعد انتقائها لتركيب الفيلم، أما بالنسبة للمخرجين السوفييت الأوائل أمثال كولشوف وبودوفكين وإيزنشتين فيمثل المعنى الذي يخلقه تتابع اللقطات مع بعضها، وفي الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا يشير إلى متتالية قصيرة من اللقطات مربوطة بصفة عامة بأدوات انتقال بين اللقطات كالمزج Fondus enchainés تستخدم لإيضاح مرور الوقت أو التعبير عن سلسلة من الأزمنة[1].

والمونتاج أو التوليف بصفة عامة هو تنظيم لقطات فيلم طبقا لشروط معينة في التسلسل الزمني[2]، وفيزيائيا هو لصق شريحة فيلمية (قطعة مع قطعة أخرى) حيث أن التقاط 24 أو 25 أو 30 صورة في ثانية واحدة تعطينا صورة متحركة عند عرضها بالسرعة نفسها، ومجموع الصور المتحركة تعطينا لقطة، ولصق مجموعة من اللقطات يعطينا متتالية أو مشهدا، وربط المشاهد عن طريق الانتقالات ومطابقة الصوت على الصورة يشكل في النهاية فيلما.

والمونتاج ليس فقط عملية تقنية ضرورية في صناعة الفيلم السينمائي، بل هو أسلوب إبداع وطريقة تفكير، من خلال الترابط المنطقي للصور وما ينتجه من معنى[3]، ويأتي بعد المعاينة المكررة للقطات المصورة Visualisation وانتقاء اللقطات التي يراها المخرج الأحسن من بين ما تم تصويره، إذ عادة ما يصور المخرج اللقطة نفسها عدة مرات حتى يصل إلى ما يريد، ثم يتم ربط اللقطات المختارة ببعضها البعض بشكل متسلسل مع مراعاة القيم الضوئية والروابط والاستمرارية وتفادي الانقطاعات المفاجئة سواء في المنظر نفسه أو أثناء الانتقال من

[1] - Steven D .KATZ, Op.Cit, p301.

[2]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 129.

[3] - Vencent AMIEL, Esthétique du montage, EDITIONS Armand Colin CINEMA, Paris, France, 2007, p10.

منظر إلى منظر آخر، وهنا قد يتم حذف أجزاء من اللقطة نفسها التي عادة ما يكون تصويرها فيها زيادة في البداية والنهاية ليكون للمخرج حرية في التصرف فيها أثناء التركيب.

وقد ارتبط ظهور التركيب بتحرير الكاميرا من جمودها، فحينما تم صنع الأفلام الأولى بداية من سنة 1895م لم يكن هناك وجود للمونتاج، فقد كان الاختراع الجديد وما يحتويه من إبهار بالصور المتحركة كفيلا بجلب اهتمام الجماهير لمشاهدة العروض الأولى بشكلها البسيط ومدتها التي لا تتجاوز الدقيقة، فقد كانت الكاميرا تكتفي بتصوير الحدث في لقطة واحدة تتحرك الأشياء داخل إطارها الثابت مكتفية بذلك بالتصوير فقط دون وجود لعملية التركيب، غير أنه مع بداية فرض السينما نفسها كفن جماهيري في نهايات القرن التاسع عشر لم تدم طويلا فترة فضول الجماهير وانبهارهم بالصورة المتحركة كما حدث في البداية، مما جعلها تبحث عن المنطقية في عروضها[1]، وعلى الرغم من أن أفلام جورج ميلييس وصلت إلى 14 دقيقة إلا أنها بقيت محافظة على التقنية نفسها مع ربط مجموعة من اللقطات ببعضها البعض وكل لقطة هي مشهد في حد ذاته مثلما نجده في فيلم رحلة إلى القمر سنة 1902م، وقد أعجب إدوين إس بورتر بطول وجودة أعمال ميلييس واكتشف منها أن تنظيم اللقطات في أفلامه يمكن أن يجعل قصصه السينمائية تبدو أكثر حيوية، كما اكتشف أيضا أن اللقطة هي وحدة البناء الأساسية في الفيلم، وكما يقول كاريل رايز فإن "بورتر قد أوضح أن اللقطة المنفردة، والتي تسجل جزءا غير مكتمل من الحدث، هي الوحدة التي يجب أن يبنى بها الفيلم ومن ثم فإنها تؤسس للمبدأ الرئيسي للمونتاج"[2]، وهو ما برز بشكل أكثر وضوحا في فيلمه "سرقة القطار الكبرى" سنة 1903م، والذي بلغ إثنتا عشر دقيقة، يحتوي على أربعة عشرة لقطة مثلت كل لقطة

[1] - Vencent AMIEL, Op.Cit, p13.

[2]- كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011، ص 34.

مشهدا، وكان إسهام بورتر في عالم المونتاج هو ترتيب اللقطات لكي تقدم استمرارية في السرد[1]، فكل لقطة مكملة للأخرى ولا توجد لقطة تسجل الحدث لوحدها من بدايته إلى نهايته كما كان سابقا.

- **دي دابليو جريفيث والبناء الدرامي:**

يعتبر جريفيث أب المونتاج السينمائي بمفهومه المعاصر من خلال تجاربه الناجحة التي أدخلها في هذا الفن، وهو ما كان له تأثيرا كبيرا على السينما الهوليودية وعلى السينما الثورية الروسية، فمنذ بداياته سنة 1908م بإخراج أفلام ذات بكرة واحدة أدخل تنويعا في اللقطات داخل المشهد الواحد بعد أن كانت اللقطة عند بورتر تمثل مشهدا، من أجل تحقيق تأثير، فأحدث اللقطة العامة واللقطة القريبة، كما أحدث تنويعات في سرعة الإيقاع، والمونتاج المتوازي، وفي حركات الكاميرا، ثم اتجه إلى التجريب في مجال طول الفيلم، فرغم اشتهاره بأفلامه ذات البكرة الواحدة إلا أنه كان يأمل باستمرار في سرد أكثر تعقيدا، وبدأ منذ سنة 1911م في إنتاج أفلام ذات بكرتين ثم من ثلاثة بكرات سنة 1912م، لينتج أول فيلم طويل له سنة 1913م "جوديث من بيتوليا" والذي حقق فيه جريفيث مستوى من التعقيد المونتاجي الذي لم يشاهد من قبل، من خلال مزجه بين الأبعاد الملحمية والدراما الشخصية في قصته التوراتية المعقدة، وتوالت إسهاماته العظيمة، فكل من "مولد أمة" 1915م، و"التعصب" 1916م، يمثل إنتاجا ملحميا يحتوي على قصة للشاشة تمتد لأكثر من ساعتين[2]. ورغم هذه الانجازات العظيمة التي حققها جريفيث في أفكاره عن المونتاج إلا أن آخرين هم الذين نقحوا أفكاره وبنوا عليها، وتجلا ذلك من خلال الأثر الذي تركته أفكاره على العديد من السينمائيين في كل أنحاء العالم سواء في دراسة أعماله أو استخدام أفكاره في أعمالهم.

[1]- كين دانسايجر، مرجع سابق، ص 36.
[2]- المرجع نفسه، ص 39.

- **فيسفولد أي بودوفكين والمنتاج البنائي:**

لقد كان لما قدمه جريفيث تأثيرا كبيرا على السينمائيين السوفييت، ومع دعوة لينين إلى سينما ثورية وحماس السينمائيين الشباب السوفييت للثورة، أدى كل ذلك إلى بروز مجموعة من المخرجين الروس الذين خططوا لاستخدام المونتاج ليس فقط لحكاية القصص ولكن من أجل تفسير هذه القصص واستخلاص نتائج ذهنية منها[1]، ويعتبر بودوفكين من أهم هؤلاء المخرجين وأقربهم إلى جريفيث في نزعته التجريبية النقدية، حيث حاول بودوفكين تطوير نظرية في المونتاج تتعدى المونتاج الحدسي الكلاسيكي لدى جريفيث إلى مونتاج مبني على قواعد وأسس تمكن من ترجمة الأفكار إلى سرد، وقد بناها على فكرة جريفيث في تتابع اللقطات لبناء المشهد، فهو يرى أن اللقطة هي الوحدة البنائية في السينما، وأنها هي المادة الخام التي يمكن ترتيبها وتنظيمها لخلق نتيجة مطلوبة، ومن هنا كانت تجاربه الأولى مع ليف كوليشوف التي أثبتت أن اللقطة ذاتها عندما تتجاور مع لقطات أخرى مختلفة قد تعطي نتائج مختلفة، فمثلا لقطة لطفل يبكي تتبعها لقطة لكلب يكشر أنيابه تعطي معنى خوف الطفل، ونفس اللقطة للطفل يبكي تتجاور مع لقطة لدمية ممزقة تعطي معنى آخر، وإذا تجاورت مع لقطة لمعلمه يوبخه تعطي معنى مغايرا تماما.

- **سيرجي إيزنشتين ونظرية المونتاج:**

تمكن إيزنشتين من وضع لغة سينمائية تمكن من التعبير بالصورة من خلال نظريته في المونتاج التي حددها بخمسة عناصر هي المونتاج الميتري الذي يعتمد على طول قصاصة اللقطة، المونتاج الإيقاعي الذي يشير إلى نمط بصري داخل اللقطات وبينها والاستمرارية التي تعتمد على الحركة، المونتاج النغمي الذي يشير إلى القرارات المونتاجية التي يقصد بها تأسيس طابع وجداني لمشهد، المونتاج التوافقي وهو التفاعل بين الأنواع

[1]- كين دانسايجر، مرجع سابق، ص 44.

الثلاثة السابقة الذكر حيث تمتزج سرعة الإيقاع والأفكار والعواطف، والمونتاج الذهني الذي يشير إلى إدخال الأفكار في تتابع لقطات مشحون بالعاطفة[1].

- **دزيجا فيرتوف والتجريب في الواقعية:**

إذا كانت نظرية إيزنشتين في المونتاج تعتمد على إعادة تشكيل الواقع للتأثير في المشاهد فإن دزيجا فيرتوف كان يرى أن نقل الواقع يمكن أن يكون كفيلا بالتأثير على المشاهد، وقد وصف فيرتوف أهدافه في فيلم الرجل ومعه الكاميرا السينمائية سنة 1929م على النحو الآتي: "يشكل هذا الفيلم تجربة في قدرة السينما على نقل الظواهر البصرية بدون الاستعانة بلوحات عليها كلمات تصف الحدث وبدون الاستعانة بسيناريو، أو بالمسرح، إن العمل التجريبي الجديد في حركة "كينو أي" (العين السينمائية) يهدف إلى لغة سينمائية عالمية حقيقية، كتابة مطلقة بالسينما، في انفصال كامل للسينما عن المسرح والأدب[2].

- **المونتاج ودخول الصوت في السينما:**

أحدث دخول الصوت في السينما هزة قوية للمونتاج، حيث تخلت السينما عن الكثير من الابداعات التي وصلت إليها في مجال المونتاج في فترتها الصامتة، وذلك نظرا للخصائص التقنية للصوت في بداياته الأولى، لكن سرعان ما تنبه السينمائيون إلى ضرورة إيجاد حلول للعودة إلى أسلوب أكثر حيوية في المونتاج، وقد أدى الاهتمام بتسجيل الصوت وما فيه من مشقة كبيرة في ذلك الوقت إلى إهمال مونتاج الصورة، وقد انصبت بعدها اهتمامات السينمائيين لإيجاد حلول تقنية للصوت فكانت العديد من التحسينات فيه، وقد حاول ماموليان ولانج وهيتشكوك التغلب على القيود التقنية للصوت في هذه الفترة المبكرة، وبالإضافة إلى الأبحاث النظرية لإيزنشتين وبودوفكين والسينمائيين

[1]- كين دانسايجر، مرجع سابق، ص 48.
[2]- المرجع نفسه، ص 49.

التسجيليين، فإن كل ذلك أعد صناعة السينما لكي تنظر للصوت ليس كغاية في حد ذاته، وإنما كعنصر آخر بإمكانه مع مونتاج العناصر البصرية أن يساعد في خلق تجربة سردية سينمائية متفردة[1]، وهكذا أصبح المونتاج السينمائي يستخدم في مونتاج العناصر البصرية كما يستخدم الصوت الذي أصبح وسيلة تعبيرية في السينما لا تقل أهمية عن الصورة من خلال قيامها بأدوار قد تعجز الصورة عن القيام بها في بعض الحالات، وهو ما أعطى السينما لغة أكثر قوة ووسع من مجالها في التعبير، فالصوت وضع أمام السينما سجلا وصفيا رحبا بالإمكان استعماله إلى جانب الصورة بشكل متآلف أو مناقض لها، وبطريقة واقعية أو غير واقعية، كما أعطى إمكانية الدلالة بالصوت من خلال استخدامه خارج الكادر وإعطاء إيحاءات جديدة وقوية للصورة، وقد أوجز مارسيل مارتن أنواع المساهمة التي قدمها الصوت في السينما كالآتي[2]:

- الواقعية: أو بالأحرى الاحساس بالواقع، وهو ما زاد من واقعية الصورة وقوتها الإقناعية والجمالية، من خلال الاندماج بين القوى الادراكية للمتفرج.
- الاستخدام الطبيعي للكلمة: فقد سمح بإلغاء العناوين الفرعية التي كانت في السينما الصامتة، وحرر الصورة إلى حد ما من دورها التفسيري وسمح لها بتكريس دورها التعبيري، كما فتح الصوت الصادر من خارج الكادر أمام السينما ميدان السيكولوجية ومكنها من إبراز أدق التفاصيل الحميمية.
- الصمت: فالصمت في حال استخدام الصوت يصير قوة إيجابية، فمثلا التوظيف الذي أحدثه مصطفى العقاد في فيلم "الرسالة" في لقطة مجيئ بطل الفيلم "حمزة"، حيث يحل الصمت بمجرد أن يطل قادما في مشهد يوحي بهيبته وقوته، كما قد يوظف كرمز للموت وللغياب وللخطر والعزلة.
- بلاغة الإيجاز الممكنة للصوت أو للصورة بفضل ازدواجهما.

[1]- كين دانسايجر، مرجع سابق، ص 69.
[2]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص ص 112-114.

- تركيب الصورة والصوت في تآلف أو تنافر وعدم المطابقة سواء كان واقعيا أو غير واقعي، والصوت من خارج الكادر يسمح بخلق أنواع شتى من التوريات والرموز.
- الموسيقى: عندما لا يكون هناك ما يبررها في الصورة المباشرة تعطي تعبيرية فائقة المعنى.

2-2 أنواع المونتاج:

لقد حاول العديد من السينمائيين وضع تصنيفات لأنواع التركيب السينمائي، منهم الناقد السينمائي بيلا بالاش، السينمائيين الروسيين بودوفكين وإيزنشتين، ويعد تصنيف هذا الأخير أكثر التصنيفات قبولا من قبل السينمائيين لشموله جميع أنواع التوليف من أبسطها إلى أكثرها تعقيدا، حيث صنفها إلى خمسة أنواع كما ذكرناه سابقا، أما المنظر السينمائي الفرنسي مارسيل مارتن فصنفه إلى ثلاثة أنواع هي المونتاج الإيقاعي، المونتاج الإيديولوجي، المونتاج الروائي[1].

➢ المونتاج الإيقاعي:

والإيقاع السينمائي هو التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبعثها وتشبعها، فالأمر هنا لا يتعلق بإيقاع زمني مجرد، بل بإيقاع للانتباه، فاللقطة تتطلب مدة معينة للتعرف إليها ووضعها في مكانها أولا ثم إدراك دلالتها بعد ذلك، وهنا فإن قصر اللقطة بالنسبة لمضمونها قد لا يسمح بإدراك دلالتها، كما أن طولها المفرط قد يجعل المتلقي يحس بالملل، بعد إشباع حاجته الإدراكية لدلالة اللقطة، والتوفيق بين طول اللقطة وإشباع هذه الحاجة هو ما يشكل الإيقاع في السينما.

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 146.

- **المونتاج الإيديولوجي:**

وهو ربط اللقطات بهدف نقل وجهة نظر معينة أو عاطفة أو فكرة إلى المتلقي، فالمونتاج إضافة إلى كونه يخلق إدراكا أوليا للتعرف على مكان اللقطة ووضعيتها ثم إدراك دلالتها، فهناك مستوى آخر أعلى من ذلك وهو أن المونتاج يلعب دورا ذهنيا من خلال خلق علاقات بين الأحداث أو الأشياء يلخصها مارسيل مارتن في خمسة أنواع هي[1]:

- الزمن: من خلال حدث سابق (الرجوع إلى الماضي)، تواقت حدثين، حدث لاحق (القفز إلى المستقبل).
- المكان: سلسلة لقطات تعبر عن المكان لوصفه مثلا أو لخلق تأثير معين.
- السبب: والعلاقة السببية تكون مثلا في لقطة لشخص في منزل لوحده وهو يتناول طعامه، وفجأة يتوقف عن الأكل ويرهف سمعه وتظهر علامات الخوف على وجهه ثم نسمع صوتا غريبا في المنزل.
- النتيجة: في بعض الأحيان يتطلب الاختصار في السينما خلق علاقة ذهنية توحي بالنتيجة مباشرة، مثلا في فيلم العصا والعفيون للمخرج أحمد راشدي نرى المدافع الفرنسية تطلق قنابلها اتجاه قرية تالة، ثم نرى الحرائق والدمار الذي خلفه ذلك.
- التوازي: وهذا هو التوليف الإيديولوجي الحقيقي، فالارتباط بين اللقطات فيه ليس مباشرا، ولكنه يحدث في ذهن المتفرج الذي بإمكانه أن يتقبل ذلك وبإمكانه أن يرفضه، وهنا تبرز عبقرية المخرج في الاقناع، وقد يكون المونتاج المتوازي مبنيا على المشابهة أو التناقض بين مضمون اللقطتين المتجاورتين.

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص ص 151،152.

➢ **المونتاج الروائي:**

إذا كان المونتاج الإيقاعي والإيديولوجي يختصان بالتعبير ويهدفان إلى خلق طابع جمالي والتعبير عن الأفكار، فإن دور المونتاج الروائي هو رواية حدث أو سلسلة من الأحداث، ويميز مارسيل مارتن أربعة أنواع من السرد الروائي[1] هي:

- التركيب الطولي: وهو المونتاج الذي يراعي في ترتيب اللقطات والمشاهد التسلسل الزمني لأحدث الفيلم.
- التركيب العكسي: وهو المونتاج الذي يتخلله سلسلة من العودة إلى الوراء لاستذكار الماضي بهدف خلق قوة درامية ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى.
- التركيب المتوازي: في هذه الحالة يكون في الفيلم حدثان أو أكثر في بعض الأحيان، بإدخال شرائح من كل منهم في سياق الآخر بقصد إظهار دلالة من مواجهتهم.
- التركيب التناوبي: ويقصد به تركيبا متواز مبني على تواقت دقيق بين حدثين، يركبهما التوليف وينتهيان في أغلب الأحوال إلى الالتقاء في نهاية الفيلم.

أما من الناحية التقنية للمونتاج في شكله البسيط بإمكاننا أن نميز بين صنفين منه هما:

- **التركيب التزامني أو العادي:** يتبع التسلسل الزمني لسير الأحداث حيث يستعمل في سرد الأحداث والحكايات حسب التسلسل الزمني لها.
- **التركيب المتوازي:** ويعني انتقال اللقطات من مشهد إلى آخر وفي مواقف مختلفة، حيث يسمح بإظهار مكانين مختلفين في آن واحد للمقارنة بين موضوعين مثلا، أو للتشويق، أو خلق دلالات ذهنية.

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص ص 153-156.

3-2 الانتقالات ودورها في المونتاج:

الانتقالات أو الروابط بين اللقطات لا تقل أهمية عن اللقطات في حد ذاتها، فهي تبرز عادة تغيرا في الزمان أو المكان، ويستخدمها المخرج لربط اللقطات والمشاهد ببعضها في عملية السرد الروائي للفيلم بهدف خلق شعور منطقي لتسلسل الأحداث، والانتقال الناجح في الفيلم هو الذي لا يشعر به المشاهد، بل ينقله مباشرة وبطريقة سلسة ومنطقية من حدث إلى حدث آخر، رغم تغير الزمن والمكان، ومن أهم تقنيات الانتقالات في السينما تقنية القطع، المزج، الظهور التدريجي، الاختفاء التدريجي، والمسح.

- **القطع la coupe franche:**

تعد هذه الطريقة الأكثر استعمالا نظرا لبساطتها في الربط بين اللقطات، والقطع هو تغيير مباشر من لقطة إلى أخرى، وتستخدم لربط اللقطات ببعضها البعض في شكل متسلسل لتشكيل المشهد، والمعنى في المشهد يتشكل من خلال تسلسل اللقطات وترتيبها، ويستخدم عندما لا يكون للانتقال في حد ذاته قيمة دالة، بدون تغيير في الزمن أو المكان وبدون انقطاع في الشريط الصوتي على العموم.

- **المزج le fondu enchainé:**

المزج هو الانتقال التدريجي من لقطة إلى أخرى بأن تحل محلها حيث يتطابق المشهدان بشكل مؤقت على الشاشة، وتستخدم عادة لاختصار الزمن والدلالة على انقضائه مثل عدة لقطات لشخص يتجول في مناطق مختلفة تدل على مرور زمن لانتقاله من منطقة لأخرى.

- **الظهور أو الاختفاء التدريجي إلى الأسود le fondu et l'ouverture au noir:**

وهو الظهور التدريجي للصورة على شاشة سوداء حيث تنتقل الصورة من شكل أسود لا يظهر شيئا لتتضح شيئا فشيئا إلى أن تصبح في شكل واضح تماما، وتستخدم عادة عند بداية الفيلم أو بداية مشهد جديد في الفيلم، وقد اقتبست هذه التقنية من افتتاح ستار المسرح عند بداية العرض وعند بداية المشاهد، واكتسبت معاني جديدة من خلال استخدامها داخل الفيلم كتغيير المكان أو الزمن أو تغييرا هاما في الحدث، أما الاختفاء التدريجي فهو الانتقال تدريجيا من شكلها الواضح إلى شاشة سوداء لا تظهر شيئا، وتستخدم عادة عند نهاية الفيلم أو نهاية مشهد داخل الفيلم، وقد اقتبست هذه التقنية أيضا من غلق ستار المسرح عند نهاية العرض وعند نهاية كل مشهد في المسرحية، واكتسبت أيضا معاني جديدة حسب استخدامها داخل الفيلم، ويعني على العموم وقفة محسوسة في السرد، ويصحبه تغير في الشريط الصوتي، وتغيير في المكان والزمن والأحداث.

- **الظهور أو الاختفاء التدريجي إلى الأبيض (أو إلى أي لون آخر) le fondu et l'ouverture au blanc (où à n'importe quelle autre couleur):**

وفيه تختفي الصورة تدريجيا من شكلها الطبيعي إلى أن تصبح بيضاء بالكامل أو تنطلق من شاشة بيضاء لا يظهر فيها شيء وتتضح تدريجيا إلى أن تصبح في شكل طبيعي، وقد تتم أيضا مع أي لون آخر غير الأبيض أو الأسود، وهذه التقنية تعطي نوعا من الخفة حتى إذا لم تكن لها دلالة خاصة[1].

- **المسح le rideau :**

وهو أن تحل صورة محل صورة أخرى من خلال مسح الثانية للأولى بطريقة تدريجية إلى غاية أن تحل مكانها بصفة كلية كما لو كنا نغلق ستار المسرحية لنفتحه من جديد

[1] - Steven D .KATZ, Op.Cit, p300.

على مشهد آخر، ورغم وجود أشكال عديدة للمسح فإن استخدامه في السينما لا ينصح به، وذلك لإلغائه لصفة الانتقال المنطقي الذي لا ينتبه له المشاهد، فالمسح يوحي بانتقال مصطنع يؤثر على واقعية السينما في السرد، وقد تحل محل الصورة المستطيلة الشكل صورة بشباك مختلف الشكل، وهو نوع ينبغي الابتعاد عنه أيضا في السينما لما له من صفة المادية على الصورة والتي تتنافى وواقعيتها السينمائية، فهي تسيئ لواقعية الحدث وتضع المشاهد أمام انتقال غير منطقي يجعله يركز انتباهه على الانتقال في حد ذاته ويشوش عليه تركيز انتباهه حول الحدث.

والانتقالات أو الروابط بين اللقطات بصفة عامة لها وظيفتها من الناحية المادية لكونها تربط أجزاء الفيلم ببعضها البعض كما لها وظيفة جمالية لكونها جزءا متمما للعمل الفني فهي تضفي على السرد والانتقال بين الأحداث والزمن والمكان صفة منطقية واقعية تساهم في قبول المشاهد واندماجه الوجداني في الأحداث[1]، وبذلك فهي تعمل على إعطاء معنى آخر للقطات أو تقوية المعنى مع ضمان السلاسة في الانتقال من لقطة لأخرى.

3- الملابس والديكورات والأكسيسوارات:

وهي عناصر مهمة في تكوين الصورة السينمائية كوسيلة تعبيرية، فبالإضافة للدور الوظيفي لها فهي تقوم بأدوار جمالية تعبيرية داخل الفيلم، إذ تستخدم أولا وقبل كل شيء كوسيلة مهمة للوصول إلى الواقعية التي ترمي إليها السينما، فينبغي أن تكون أمينة للواقع ومطابقة للحقيقة حسب المكان والزمان الذين تدور فيهما أحداث الفيلم، وأي إخلال بهذه القاعدة سيكون وبالا على العرض السينمائي، إذ سيدخل في تناقض صارخ واستفهامات لدى المشاهدين وبالتالي يفقد العمل مصداقيته.

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 85.

فالملابس في الفيلم هي الوسيلة الأولى للتعرف على الشخصية، ولذلك يجب أن يكون اللباس داخل الفيلم ذا قدرة كبيرة على التعريف، ويحدد كريستيان ماتز ما يجب أن تعرف به الملابس بالنماذج الوطنية أو الجنسية، النماذج الاجتماعية، الشخصيات[1].

- **نماذج وطنية أو جنسية:** فلمدينة قسنطينة لباسها وللطوارق في الصحراء الجزائرية لباسهم كما لأهل العاصمة أو تلمسان لباسهم الذي تمتاز به كل منطقة عن الأخرى، لذلك فاللباس يجب أن يكون ملائما للمنطقة التي تجري فيها الأحداث ولزمن تلك الأحداث فلكل منطقة في حذ ذاتها اختلافات جوهرية في لباسها من زمن لآخر.
- **نماذج اجتماعية:**

فاللباس يعبر عن الطبقة الاجتماعية للأشخاص فالغني له لباس متأنق والفقير له لباسه البسيط الرث على العموم والذي أيضا يختلف من منطقة إلى أخرى ومن زمن لآخر، فلباس المسلمين في بدايات الاسلام كان يتميز بالبساطة نظرا لزهد المسلمين الأوائل عكس ما نراه فيما بعد حينما استقرت الحضارة الاسلامية واتضحت معالمها وأصبح البذخ والترف يميزان قصورهم، والتأنق في اللباس سمتهم.

- **تحديد الشخصيات:**

فاللباس الجيد في السينما هو الذي يكون له القدرة على التعريف بالشخصيات بشكل مباشر، ونجد من أفضل من وظف اللباس شارلي شابلن من خلال لباس "شارلو" الذي يتضمن كل عناصر النجاح الاجتماعي لولا أنه بال، وهي تعبر بشكل كبير عن شخصية شارلو في أفلامه التي تعتمد على تناقض بين نجاحاته التي يحققها عادة رغم أنه لم يكن يقصد تحقيق أي نجاح فهو تلقائي مضحك وساذج أحيانا ولكنه عادة ما ينجح فيما يقوم به.

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 62.

أما الديكور والأكسيسوارات فلها أيضا قيمة كبيرة لإثبات صحة الحدث من خلال واقعيتها، والأكسيسوارات هي جزء من الديكور يستعمله المخرج، مثلا في صورة تلفزيون داخل غرفة يكون ديكورا إذا لم يستعمله الممثل ويصبح أكسيسوارا بمجرد ما يشغله الممثل، والديكور والأكسيسوارات الجيد هو الذي يكون واقعيا إلا في بعض الحالات التي تكون فيها الأحداث غير واقعية، وهو ما يعاون في خلق الجو السيكولوجي للدراما وإذا أخذنا فيلم "وقائع سنين الجمر" للمخرج محمد لخضر حامينا نجد أنه استخدم الديكورات الخارجية بشكل موفق خاصة في مشاهد الصحراء والرؤية الغير واضحة بسبب لهيب الشمس التي تعبر عن معاناة الجزائريين وقساوة الطبيعية في المناطق التي أجبرهم المستعمر على السكن بها بعد أن نزع منهم ممتلكاتهم وخيراتهم، وفي الديكورات الداخلية ببيوت الأهالي وأدواتهم المنزلية البسيطة التي تعبر بواقعية عن حياتهم ومعاناتهم وتخلق جوا نفسيا دراميا على الأحداث.

4- الإضاءة:

الاضاءة هي العامل الأول لالتقاط الصورة فبدون إضاءة لا يمكننا التقاطها، لكن دور الإضاءة لا يكتفي بذلك فقط، فهي وسية تعبيرية أيضا استخدمها السينمائيون منذ بدايات السينما خاصة في المدرسة الألمانية، فللإضاءة إمكانات فنية تعبيرية لخلق الحدث الدرامي والجو النفسي له، وقد كتب أرنست لندجرين يقول "أن الإضاءة تفيد في تحديد وسبك انحناءات واستدارات الأشياء، وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني، وفي خلق جو انفعالي، بل وبعض المؤثرات الدرامية"[1]، والإضاءة تنتج عن مصادر قد تكون طبيعية من خلال التصوير في فضاءات خارجية والاعتماد بصفة مباشرة على ضوء الشمس، ضوء البرق مثلا مع استخدام بعض الوسائل لإحداث تأثيرات مقصودة على الصورة، وقد تكون إضاءة ذات مصادر اصطناعية كالمصابيح الالكترونية المستخدمة في السينما أو

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 56.

الإضاءة الاصطناعية غير السينمائية كالمصابيح الكهربائية وبعض الأجهزة الالكترونية كشاشات التلفزيون[1]، من خلال استخدامها كأكسيسوارات في اللقطة، والاضاءة تلعب دورا مهما في التقاط وتسجيل صور واضحة للأشياء والأشخاص، وبذلك تسمح للمتلقي من رؤية أهم التفاصيل في الصورة الفيلمية، غير أن الجانب التقني ليس وحده في الإضاءة السينمائية فهي تلعب دورا فنيا وتعبيريا مهما أيضا في الفيلم، ويمكن تلخيص الأهداف التعبيرية الفنية للإضاءة كالآتي:

- التركيز على الموضوع الرئيس للفيلم، وذلك من خلال إعطاء كمية أكبر من الضوء للموضوع أو كمية أقل بالنسبة لما حوله، بحيث يتميز الموضوع المراد التركيز عليه عما حوله من المواضيع التي تدخل في إطار الصورة، فنظر المشاهد يتجه مباشرة للمنطقة الأكثر إيضاحا أو الأكثر لونا في الصورة، كما يمكن إعطاء أهمية أكبر لشخصية من الشخصيات داخل إطار الصورة[2].
- خلق الجو العام والجو السيكولوجي للأحداث.
- التجسيم وخلق الإيهام بالبعد الثالث للصورة مما يزيد في تأثيرها وواقعيتها.
- التعبير عن الجانب الدرامي من خلال توظيف الضوء حسب ما تقتضيه بعض الأحداث خاصة في الظلال وطبقات الإضاءة بما يعبر عن المشاعر كالخوف والغموض والحزن في الظلال والأضواء المنخفضة أو العكس بحيث تعبر الإضاءة الواضحة وانعدام الظلال على أجواء الفرح والبهجة.
- زيادة إيماءات الوجوه للتعبير عن بعض الحالات سواء بالإضاءة الجيدة لإبراز بعض التفاصيل أو بالإضاءة الخافتة لإخفاء بعض العيوب مثلا.

[1] - René Bouillot , Guide pratique de l'éclairage, édition Dunod, 3e édition, Paris, France, 2007, P3.
[2] -Ibid, P27.

وهنا نشير للتوظيفات الموفقة للإضاءة في فيلم "وقائع سنين الجمر" سواء في المشاهد الخارجية لحصاد القمح من خلال الشمس الساطعة التي تخفي أدنى ظل للتعبير عن الحرارة الشديدة وصعوبة العمل تحتها لإبراز معاناة الجزائريين في الحصول على لقمة العيش التي اضطرتهم للعمل تحت تلك الشمس الحارقة لدى المعمرين الذين استولوا على الأرض الخصبة وهجروا الأهالي إلى أراض قاحلة لا تنتج شيئا، كما استخدمت الإضاءة الخافتة جدا في المشاهد الداخلية التي تبرز الظلال والظلمة داخل بيوت الجزائريين كرمز عن الحالة المأساوية التي يعيشونها، والتي عكستها وسائل الإنارة البدائية التي كان يستعملها الجزائريون في تناقض صارخ مع ما يعيشه المستوطنون من رفاهية وتقدم عكسه بنيانهم والإضاءة الداخلية التي تعتمد على الكهرباء.

5-عمق المجال في الصورة:

عندما نستعمل الفوكس لموضوع أو شخص ما، من بعد محدد، سيكون هناك مساحة من أمامه ومن خلفه، وبالتالي يبقى هذا الموضوع أو الشخص واضحا تماما، هذا الهامش من الفوكس هو ما ندعوه "عمق الحقل"[1]. ويمكننا مشابهتها بالعين البشرية التي تركز أحيانا على أشياء أو أشخاص بالنسبة لما خلفهم أو أمامهم فيكون الشخص أو الشيء في المستوى الإدراكي الأول وتكون الأشياء أو الأشخاص الآخرين كأشياء ثانوية وقد تنتقل من التركيز على ذلك الشخص أو الشيء إلى التركيز على ما خلفه أو أمامه فيصبح في المرتبة الثانية والأشياء أو الأشخاص المركز عليهم في المستوى الأول للإدراك والاهتمام، إن هذه الأداة التعبيرية سمحت للسينما بالتعبير دون حاجة إلى انتقالات أو تركيب للقطات مثلما اعتادت عليه، مما أعطى السينما أداة تعبيرية أخرى لا تقل أهمية عن الأدوات الأخرى، وتستخدم بكثرة في الحوارات الثنائية مثلا أين يتغير التركيز على الأشخاص أو الأشياء الواضحة في نفس اللقطة لتركيز اهتمام المتفرج على شخص دون

[1]- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 100.

الآخر سواء لإظهار ما يقول أو لإبراز ملامح وجهه وهو يستمع...، وهذا دون نسيان المظهر الجمالي الذي يحدثه عمق المجال في الصورة السينمائية، وإضفائه على الاخراج السينمائي وسيلة تعبيرية جديدة أخرجته من تبعيته للإخراج المسرحي الذي يتيح للمتفرج حرقة التنقل بين تركيز اهتماماته على المواضيع والشخصيات، فالسينما عبر هذه الوسيلة التعبيرية مكنت من توجيه المشاهد إلى الاهتمام بأشخاص وأشياء دون الأخرى، كما أضفى من الناحية الجمالية أيضا التقليل من تركيب اللقطات الذي يعتبر انتقالا غير طبيعي وسمح بانتقالات داخل اللقطة الواحدة مثلما تفعله العين البشرية وهي تتفحص الأشياء منتقلة من شيئ لآخر ومن شخص لآخر، ولذلك فهو يعتبر أهم انتفاضة أحدثتها السينما لوضع لغتها وأدواتها التعبيرية التي طالما ارتبطت بالفنون الأخرى وخاصة المسرح.

ورغم أن ما ذكرناه من الوسائل التعبيرية التي تستخدمها السينما إلا أنه لا يمكننا حصر الوسائل التعبيرية للسينما فيما ذكرناه، فالسينما قد تستخدم وسائل عديدة أخرى منها ما له علاقة بما ذكرناه كالظواهر الصوتية بما فيها من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية، وقد تطرقنا إليها في حديثنا عن الصوت في السينما وأيضا الإيجازات التي تعتمد عليها السينما في السرد، كما قد تبتكر السينما في كل مرة وسائل تعبيرية جديدة تواكب بها التقدم التكنولوجي والتحولات التي تعرفها جميع الفنون في ظله، فالسينما ليست في منأى عن ذلك فمثلا قد أصبحت تستخدم التصميمات الجرافيكية وتوظفها كعناصر تعبيرية كما استخدمت تقنية "التقاط الحركة" Motion capture حيث تترجم حركات الانسان إلى شكل رقمي عن طريق أجهزة استشعار على كل نقطة محورية في جسم الممثل، وتحول إلى شكل ثلاثي الأبعاد والتي استخدمها "جيمس كامرون" في فيلم "أفتار" وهي تقنية يتم الآن العمل على تطويرها من خلال امكانية التقاط بعض التفاصيل في حركات جسم الانسان لإضفاء الروح والحيوية على حركة الأجسام الملتقطة كالأصابع والعينين وغيرها

من التفاصيل الدقيقة ما يبقي المجال دائما مفتوحا أما السينما لتطوير وسائلها التعبيرية ومواكبة كل مستجدات العصر مع الحفاظ على الوسائل التعبيرية التي اكتسبتها من قبل والابداع من خلالها في التعبير.

6- مستويات المعنى في السينما:

إن السينما كغيرها من الفنون الأخرى حينما تعبر من خلال الصورة فهي تعطينا مستويات متعددة في المعنى الذي تريد إيصاله، فالصورة في حد ذاتها تحمل معنى ظاهرا وآخر باطنيا، إضافة إلى أن تسلسلها داخل الفيلم أيضا يعطيها معاني أخرى ظاهرية وباطنية، وعليه يمكن أن نتحدث عن مستويين للمعنى في السينما وهما المعنى الظاهر والمعنى الباطن، وهو ما تحدث عنه مارسيل مارتن من خلال تمييزه في مضمون الصورة الفيلمية بين المضمون المستتر والمضمون الظاهر، فالمضمون الظاهر حسبه مفهوم مباشرة، والمضمون المستتر مبني على المعنى الرمزي الذي شاء المخرج أن يخلعه على الصورة، أو المعنى الرمزي الذي يراه فيها المتفرج بنفسه[1].

6-1 المعنى الظاهر:

إن الصورة الفيلمية لوحدها تحمل عدة معاني ظاهرية، فهي تعبر عن مكان وزمان الأحداث وتعبر عن الشخصيات وحالاتهم النفسية والاجتماعية....، كما قد تعبر على ذلك من خلال تسلسل مجموعة من اللقطات والمشاهد، بهدف جذب المشاهد وجعله يتعايش مع الأحداث والشخصيات، فقد تكون القصة فكاهية فيضحك وقد تكون مأساوية فيحزن، غير أن هذا التلقي في الحقيقة لا يشكل إلا المستوى الظاهري للفيلم الذي هو سرد القصة من خلال الصور المتحركة، فمثلا إذا أخذنا أفلام شارلي شابلن كأنموذج

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 90.

فإنها في معناها الظاهري هي أفلام فكاهية تنقل قصصا مضحكة، لكن هذا المعنى وحده لا يكفي لفهم الأبعاد الحقيقية لها وهو ما يحيلنا إلى المعنى الباطن لها.

2-6 المعنى الباطن:

نفس الصورة الفيلمية التي تحمل معنى ظاهريا فهي لا تخلوا من معاني باطنية فمثلا أماكن التصوير والديكور والأدوات والأزياء... كلها أمور قد تحمل معاني باطنية سواء كانت ثقافية أو تجارية...، ومن أهم الأمثلة على ذلك الإشهار الضمني الذي تتعمد بعض الأفلام تمريره داخل الفيلم من أجل التأثير في سلوك المستهلك وإقناعه بأفكار وسلع وخدمات معينة، وخير مثال على ذلك ما نجده في السينما التركية التي رغم أن ظاهرها هو عبارة عن قصص درامية إلا أنها تمرر معاني ضمنية بغرض الترويج للسياحة بتركيا، فالمناظر الطبيعية الفنادق والأماكن والأكلات ..... كلها أمور توظف داخل الفيلم بمعنى باطن هو إقناع المتلقي بمختلف هذه المنتجات والخدمات من أجل جذبه للسياحة واستعمال هذه المنتجات.

وعليه فإن إنتاج المعنى في السينما يتطلب الإلمام باللغة السينمائية وأدواتها التعبيرية بجوانبها التقنية والفنية، كما يتطلب الوقوف على المستويات المتعددة لهذه المعاني، فالخطاب السينمائي مثله مثل أي خطاب فني آخر له مستوى ظاهر وآخر باطن، فالظاهر هو ما يتلقاه جميع المشاهدين ويتفاعلون معه، أما المستوى الباطن فهو ما لا يظهر إلا بالتفكير فيما يريد المخرج تمريره من رسائل ضمنية تهدف إلى التأثير على المتلقي وإقناعه بأفكار بهدف تثبيت أو تغيير قناعاته وسلوكاته، والتأويلات التي يعطيها المتفرج لما يشاهده تبعا لدرجة حساسيته وتصوره وثقافته، وهو ما يستدعي ضرورة الوقوف على هذه المستويات من المعاني لإدراك وتحليل الفيلم السينمائي.

7-الاستعارة والرمز في السينما:

ننطلق هنا من قاعدة سينمائية هي أن كل ما يظهر في الفيلم له معنى، ولا توجد صورة أو لقطة اعتباطية على اعتبار أن المخرج قد استعان بترسانة من الفنانين والتقنيين لتشكيل والتقاط الصورة التي يراها تعبر عما يريد، كما أن مرحلة المونتاج أيضا تتم بعد مشاهدة مستمرة لما أنجزه ليتم اختيار أحسنها وتوليفه حتى يظهر الفيلم في النهاية بشكله الذي يعرض على الجمهور، لكن تفسير المعاني التي تتضمنها كل صورة في الفيلم هو عملية معقدة نوعا ما، فبالإضافة إلى المعنى الذي يريد المخرج خلقه فالعملية مرتبطة أيضا كما ذكرنا سابقا بالتأويلات التي يضعها المتفرج لما يشاهده، والتي كما قلنا ترتبط بدرجة حساسيته وثقافته وتصوره، وإنتاج المعنى الضمني على العموم يعتمد على إعطاء آفاق لما هو ظاهر من خلال نوعين كبيرين من الرموز هما الاستعارات والرموز[1].

7-1 الاستعارات:

يقصد بالاستعارة تلاحم صورتين بواسطة المونتاج، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصوير وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم[2]، من خلال مقارنة صورتين إحداهما المقارنة والأخرى هي موضوع المقارنة، وموضوع المقارنة يكون حيوانا أو شيئا، أما المقارن فعادة يكون إنسانا أو حركة إنسانية، مثل الاستعارة التي نجدها في مقدمة فيلم الأزمنة الحديثة لشارلي شابلن حيث تظهر فيها لقطة لقطيع من الغنم ثم جمهور خارج من فوهة الميترو الأرضي، تعطي دلالة بأنهم كقطيع من الغنم يتبع بعضه بعضا، وقد يكون هدف الاستعارة جماليا كما قد يكون دراميا كوميديا أو تراجيديا كما قد يكون الهدف إيديولوجيا لتمرير أفكار تتعدى المعنى الأول للفيلم.

---

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 90.
[2]- المرجع نفسه، ص 90.

2-7 الرموز:

والرمز في السينما حينما يكون للصورة معنى فوق دلالتها المباشرة وتحمل قيمة أعمق وأوسع دون أن ينبثق ذلك المعنى عن صدمة صورتين كما رأينا في الاستعارة، وترجع أصول المعنى في الرمز إلى أسباب يستعرضها مارسيل مارتن كما يأتي[1]:

- الرمز يمكن أن يكمن في تكوين الصورة نفسه، من خلال العلاقة بين الشخصية والديكور المحيط بها وما قد تولده من دلالات.
- الرمز قد يكون في كادر رمزي مع عنصر من الديكور أو مع شيء آخر.
- الرمز من خلال التآلف بين حدثين في داخل الصورة ذاتها.
- استخدام الكتابة في المنظر كرمز يهدف إلى إبراز معنى.

ورغم أن توظيف الرمز يهدف إلى خلق معنى ثاني للصورة إلا أن الرمز الجيد في السينما هو الذي يكون له معنى مباشرا داخل الفيلم يبدو من خلاله كأنه لا يحمل معنى مضمر غير واضح، فالمخرج الناجح هو الذي يستطيع أن يسرد أحداث الفيلم بطريقة واقعية تجعل المتفرج يندمج فيها بمشاعره ولا يشوش عليه بتوظيفات غير واقعية قد تشتت تركيزه، غير أن المخرج بإمكانه أن يمرر ما يراه من معاني من خلال توظيفاته للاستعارات والرموز لكن يبقى ذلك في إطار الواقعية التي تسعى السينما لبلوغها، وهو ما عبر عنه مارسيل مارتن بقوله "إن الذكاء المحكم في فن الفيلم يقوم على الإخلاص للواقع، لكن من الواضح أن هذا الإخلاص لا ينبغي أن يكون عبودية، بل هياما ناقدا وخلاقا"[2].

[1]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 94.

[2]- المرجع نفسه ص 102.

8-تحليل الفيلم السينمائي:

إن التطور الكبير الذي عرفته العناصر التعبيرية للغة السينمائية جعلها من أكثر الفنون قدرة على التعبير لما تملكه من قوة في إيصال المعنى، هذا التطور صحبه أيضا تطورا تكنولوجيا هائلا استغلته السينما أحسن استغلال، ما جعل النقاد والباحثين السينمائيين في محاولتهم لتحليل مضامينها يستعيرون العديد من مناهج وأدوات البحث العلمي من العلوم الانسانية والاجتماعية لربط مفرداتها وتحليل المعاني ورصدها، على اعتبار أن السينما لم تتمكن من وضع منهج خاص بها في التحليل، لكن رغم ذلك فهناك دراسات ركزت على دور اللغة السينمائية والعناصر التعبيرية الأخرى للسينما في إنتاج المعنى وقدرتها على توليد النص الفيلمي (التحليل النصي) الذي يقيم دلالات على بنيات سردية (التحليل الروائي) ومعطيات بصرية وصوتية (التحليل الأيقوني)[1]، وهو ما نراه الأقرب لتحليل الفيلم السينمائي بجوانبه المتعددة وسنحاول التطرق لكل واحد منها وتطبيقها في المبحث القادم من خلال تحليل عينات من الأفلام.

8-1 دائرة التحليل النصي:

توظف السينما لغات عديدة باستخدام الصورة والصوت كرموز بصرية وسمعية تشكل في تتابعها النص الفيلمي، فالصورة بمكوناتها (الشخصيات، الديكور، الإضاءة، اللون، الكتابات، الرسوم ...) والصوت بمكوناته (الحوار، الأصوات الطبيعية، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الصمت) كلها تشكل منظومة تهدف إلى إخبارنا بشيء ما[2]، وإذا كان لكل عنصر من هذه العناصر معنى في حد ذاته فإن تتابعها داخل الفيلم ينتج معاني

[1]- مراد بوشحيط، "منهج التحليل الفيلمي" من النظرية إلى التطبيق، مقال في مجلة الاتصال والصحافة، العدد 05، المجلد 03، ص 90، تم الاطلاع عليه عبر الرابط https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35622 ، يوم 20 فيفري 2020، في الساعة 14:00 سا.

[2]- علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص :مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، ب ت، ص 81.

أخرى من خلال مجموعة من الشيفرات التي تحمل رسائل يؤولها المتلقي حسب ثقافته، وتحليل النص الفيلمي يمر بمرحلتين أساسيتين:

- قراءة الفيلم كما هو صورة وصوتا مع الأخذ بعين الاعتبار عناصر اللغة السينمائية وهو الجانب الظاهر من الفيلم بمكوناته البصرية والسمعية.
- قراءة دلالات المتتاليات المختارة للتحليل وفق إشكالية البحث، وهي تتكون من مجموعة من اللقطات التي يشكل تتابعها وحدة سردية مشتركة في المعنى، فكل فيلم هو نص كما هو نظام من المعاني[1].

8-2 دائرة التحليل الروائي:

إذا انطلقنا من المفهوم البسيط للفيلم وهو أنه قصة تحكى بالصور سنقف مباشرة على العلاقة المتينة بين الرواية والسينما، والتي تعود إلى بداياتها الأولى حينما انتقلت السينما من تسجيل صور متحركة واقعية مباشرة إلى إدخال عنصر القصة وتمثيليها، وقد كانت الرواية أهم الأجناس الأدبية التي أفلمت، نظرا لتشابه أسلوبها مع الأسلوب السينمائي، وفي هذا الصدد يقول ألبرت فولتون أن الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، والفيلم أشبه بالرواية منه بالمسرحية[2]، والفيلم السينمائي قبل أن يصور هو قصة مكتوبة بداية في شكل أدبي ثم سينمائي، وكما للرواية فصول وجمل وحبكة درامية فالسينما لها لقطات ومشاهد ومونتاج وإذا كان تحليل الرواية يعتمد على تلك المكونات الأساسية لها فالتحليل الروائي للفيلم أيض يعتمد على اللقطات أو المقاطع التي تشكل مشاهدا والتي تعتمد على المونتاج في السرد الدرامي.

[1]- حفيظة بوخاري، صورة الأرض الأم "الجزائر" من منظور الرؤية الإخراجية للأفلام الثورية: تحليل النظام النصي لفيلم مكافح أنموذجا، مقال في مجلة الصورة والاتصال، العدد 15، مجلد 05، ص ص 540-547.

[2]- طيب مساعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ –اللص والكلاب دراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2013-2014، ص 112.

3-8 دائرة التحليل الأيقوني "السمعي بصري":

وهي الدائرة التي تدخل في صميم السينما ولغتها من خلال تحليل الفيلم عبر الأدوات التعبيرية المرئية والمسموعة له في ومدلولاتها ضمن الفيلم.

وبصفة عامة يتم تحليل شريط الصورة في الفيلم السينمائي من خلال:

- تحليل إطار الصورة وزاوية التصوير وحركات الكاميرا.
- تحليل المونتاج كأداة أساسية لبناء المعنى في الفيلم.
- تحليل المكان والزمان السردي للفيلم.
- تحليل الإضاءة ودورها التعبيري في الفيلم.
- تحليل الرموز البصرية في الفيلم.

كما يتم تحليل شريط الصوت في الفيلم من خلال:

- تحليل الحوار.
- تحليل الأصوات الطبيعية.
- تحليل المؤثرات الصوتية.
- تحليل الموسيقى.
- تحليل توظيف الصمت في الفيلم الناطق.

وتبقى الصورة هي العنصر الأكثر إنتاجا للمعنى في السينما، فالسينما هي فن بصري يعتمد على الصور المتحركة وتتابعها للسرد، وقد كان دخول الصوت في السينما متأخرا بعد أن وضعت السينما مبادئ التعبير باللغة السينمائية بصريا، غير أن الصوت أضاف أيضا لها قدرة أخرى على التعبير وساهم في جمالية السينما من خلال التعبير بالصوت الذي أضفى واقعية أكثر على السرد السينمائي.

المبحث الثاني: المهن السينمائية واستخدامها للفنون التطبيقية

المطلب الأول: المهن السينمائية التي تعتمد على الفنون التطبيقية

المطلب الثاني: أبعاد توظيف الفنون التطبيقية في الفيلم السينمائي

المطلب الثالث: الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية

المطلب الأول: المهن السينمائية التي تعتمد على الفنون التطبيقية

1- فني اللوازم Accessoiriste: وهو تقني يتكفل بتحضير وإحضار لوازم الديكورات[1]، وهو أيضا المكلف بمهمة فرش المنظر وإحضار اللواحق المختلفة التي يحتاج إليها الممثلون أثناء تصوير الفيلم[2]، ويتكفل بجمع وتخزين وتسيير اللوازم التي يستعملها الممثلون، والفنون التطبيقية باعتبارها تتضمن مختلف الأدوات التي يستعملها الانسان في حياته اليومية أو في المناسبات فإن السينما تعتمد على مخلف الفنون التطبيقية لتوفير هذه اللوازم.

2- مهندس الديكور Chef décorateur: هو المكلف من قبل المنتج بتصميم الديكور الوارد في السيناريو في شكل مجسم أو لوحة تشكيلية[3]، وهناك من يطلق عليه اسم مصمم السينوغرافيا Scénographe ويتكفل بتصميم وإبداع الديكور الذي هو فن من الفنون التطبيقية سواء كان داخليا أو خارجيا، وعلى مهندس الديكور أن يعمل على تصميمه حسب الخصوصيات الزمانية والمكانية ... للأحداث، لأن أي إخلال بذلك قد يؤدي إلى فشل الفيلم في إضفاء الواقعية على الأحداث، مع الحرص أيضا على الجوانب الجمالية التي يضفيها الديكور على العمل السينمائي.

3- مساعد مهندس الديكور Architecte décorateur adjoint: هو الذي يتولى الجانب التقني لعمليات تنفيذ الديكور، ويمكن أن ينوب عن مهندس الديكور في حالة غيابه[4].

4- منفذ الديكور Assistant décorateur: هو المكلف بتنفيذ مخططات الديكور ومجسماته[5]، لذلك عادة نجده فنانا حرفيا.

---

[1] - Larousse , Dictionnaire du cinema, Op.Cit, P5 .

[2] - محمود ابراقن، المبرق قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص226.

[3] - المرجع نفسه، ص136.

[4] - المرجع نفسه، ص67.

[5] - المرجع نفسه، ص75.

5- منسق المناظر الداخلية Ensomblier: هو المكلف من قبل مهندس الديكور باقتناء الأثاث والزخارف الفنية لتزيين المناظر الداخلية والخارجية، وهي المناظر التي يتولى ترتيبها حسب متطلبات المشهد التمثيلي[1].

6- مصمم الملابس Créateur de costume: هو المكلف من قبل المنتج، بالتنسيق مع المخرج ومهندس الديكور، بتصميم الملابس الملائمة لشخصيات الفيلم، كما يقوم برفقة مدير التصوير، باختيار نوعية القماش المناسب لخياطة الملابس[2]. لأن اللباس بالإضافة إلى الدلالات التي يحملها داخل الفيلم فيجب أيضا أن يكون ملائما للإضاءة ومكان وزمان الأحداث حتى ينجح في التوفيق بين جماليته ووظيفته في الفيلم.

7- منفذ الملابس Assistant costumier: هو الذي يتولى تنفيذ خياطة الملابس حسب التصاميم التي يضعها مصمم الملابس.

8- المصور الفوتوغرافي Photographe de tournage: هو الفني الذي يقوم بالتقاط الصور الفوتوغرافية أثناء تصوير الفيلم السينمائي.

وتعد هذه الصور في غاية الأهمية إذ تستعمل للأغراض الآتية:

- انتقاء الصور من مختلف مشاهد الفيلم لعرضها في مدخل القاعات السيمائية لجلب الجمهور.
- اختيار مجموعة من الصور المعبرة لتسليمها للصحافة بغرض الدعاية.
- تكوين أرشيف فوتوغرافي خاص بالفيلم[3].

9- مصمم الجرافيك Graphic Designer: وهو الفني الذي يقوم بوضع تصاميم جرافيكية لصور ثنائية أو ثلاثية الأبعاد باستخدام جهاز الإعلام الآلي وبرامج خاصة بالتصميم الجرافيكي لتوظيفها داخل الفيلم، ومع توجهات السينما إلى استعمال الوسائل

[1]- محمود ابراقن، المبرق، مرجع سابق، ص267.

[2]- المرجع نفسه، ص188.

[3]- المرجع نفسه، ص525.

الرقمية فقد ازدادت حاجتها إلى التصميم الجرافيكي في جميع مراحل إنتاج الفيلم، من مرحلة ما قبل الانتاج ورسم السيناريو ووضع تصاميم ثلاثية الأبعاد للديكور مرورا بمرحلة التصوير وتوظيف التصاميم الجرافيكية للمناظر وانتهاء بمرحلة ما بعد الانتاج أو التركيب أين تم الاعتماد على بعض الخدع والمؤثرات الخاصة التي هي عبارة عن تصاميم جرافيكية.

10- مصمم الأنفوجرافيا L'infographe: الأنفوغرافيا ببساطة هي رسم أو تصميم المعلومة المصورة عن طريق وسيلة الكومبيوتر، ومصمم الأنفوجرافيا يقوم بتوظيف عدة عناصر (النص، الصور الفوتوغرافية، والصور المرئية...) بهدف تحقيق عمل مترابط ومقبول لإنشاء منتوج (فيلم مثلا)، ويسمى مصمم الأنفوجرافيا L'infographiste بالمصمم أو المخرج Le metteur en page حيث يستخدم جهاز الحاسوب وبرامج خاصة بالأنفوجرافيا لإنجاز عمل مصور ذي بعدين أو ثلاثة أبعاد، ومع التوجهات الحالية نحو السينما الرقمية فقد أصبح للأنفوغرافي أهمية كبيرة، سواء في تصميم الملصقات الإشهارية للفيلم أو في تصميم ومضات إشهارية سمعية بصرية للفيلم وحتى في انتاج الفيلم نفسه الذي أصبح لا يخلوا من الصور المصممة بجهاز الكومبيوتر تمزج مع الصور الحقيقية لتعطيها دلالات وجماليات أقوى، كما أنها تقتصد الكثير من الجهد والوقت والمال في الانتاج السينمائي.

11- الحرفيين الفنيين Les artisans: لتنفيذ مختلف تصاميم المناظر تستعين السينما بترسانة من الحرفيين في مختلف مجالات الفنون التطبيقية كالنجارة والحدادة وصناعة المجوهرات والزجاج والسيراميك وغيرها، يعملون على تجسيد تلك التصاميم في تحف فنية يتم توظيفها في الفيلم السينمائي كديكور أو لوازم وأدوات أو أزياء...، مما يوضح أن الفنون التطبيقية تشكل جزءا مهما في عملية الانتاج السينمائي، حتى أنها لا يمكنها الاستغناء عنها في جميع مراحله.

المطلب الثاني: أبعاد توظيف الفنون التطبيقية في الفيلم السينمائي

إن المخرج وهو يوظف مختلف الفنون التطبيقية في العمل السينمائي يهدف إلى تحقيق أبعاد عديدة في ذلك نذكر أهمها كالآتي:

1-الأبعاد الفنية: وذلك لما تضفيه الفنون التطبيقية على الفيلم من جماليات وواقعية على الأحداث من خلال ربط الأحداث بزمان ومكان وقوعها، وهو ما يقوي شعور المتلقي بالمعايشة الوجدانية للأحداث، ويقوي أيضا الجوانب الدرامية للفيلم، وهذا ما نجده بشكل كبير في الأعمال السينمائية التاريخية والملحمية بصفة خاصة، حيث تعتمد بشكل كبير على إعادة خلق مختلف المناظر التي كانت خلال الفترة الزمنية للقصة بألبستها وأدواتها وبناياتها وكل الفنون التطبيقية التي كانت سائدة آنذاك لخلق الجو العام للفيلم في المكان والزمان اللذان تدور فيهما الأحداث، وقد شاهدنا فيلم الرسالة للمخرج مصطفى العقاد الذي استطاع بفضل فريق عمل في مختلف الفنون التطبيقية من وضع ديكورات وأكسيسوارات وأزياء ... استطاعت أن تعطينا تحفة فنية ساهمت في إضفاء الجوانب الجمالية على الفيلم وربطه بمكان وزمان الأحداث مثلما نجده في الصورة أسفله للقطة عامة وصفية استخدمها المخرج في بداية الفيلم.

المصدر: مصطفى العقاد، فيلم الرسالة، النسخة العربية، 1976.

2-الأبعاد السياسية: إن توظيف الفنون التطبيقية داخل العمل السينمائي لا يخلوا من الأهداف السياسية، فالسياسة لها تأثير كبير على السينما بصفة عامة وهو ما تحاول السينما الاستجابة له من خلال مختلف أدواتها التعبيرية بصفة عامة والفنون التطبيقية بصفة خاصة، فالعمارة واللباس والديكور... وغيرها من الفنون التطبيقية لا تخلو من الرسائل السياسية الضمنية، فمثلا نجد أن السينما الأمريكية في أفلامها حول الحرب على الإرهاب في العراق كما تسميها تركز دائما على ديكور الأحياء المدمرة والفوضوية حتى أنها وضعت صورة نمطية للعالم العربي والإسلامي بمشاهد الأحياء الفوضوية والبنايات المهدمة والأوساخ المتناثرة في الطرقات وكأن العالم العربي والإسلامي مجرد همج يفتقر لأدنى متطلبات الحضارة والجمال، وهو توظيف سياسي يحاول تحطيم الروح المعنوية لدى العالم الإسلامي وإلصاق كل علامات الخراب والتخلف به من جهة، وكذا رسم صورة العربي المسلم بالإرهابي المتخلف الذي يعيش وسط الدمار والفوضى في مخيلة العالم الغربي لتبرير احتلالهم للعراق، وهو في الحقيقة مخالف لكل مزاعمهم، والصورة أسفله مأخوذة من فيلم في وادي الاله للمخرج بول هاجيس توضح ذلك، فرغم أن الفيلم في مضمونه معارض للحرب الأمريكية على العراق إلا أنه لم يخلو من الصورة النمطية التي اعتادت السينما الأمريكية تقديمها.

المصدر: بول هاجيس، فيلم في وادي الإله (In the Valley of Elah) ، 2007.

3-الأبعاد الاجتماعية: الفنون التطبيقية تعبر عن الأوضاع الاجتماعية لدى الشعوب فهي مرآة عاكسة لها، ولذلك فإن توظيفها في الفيلم السينمائي هو تعبير عن أوضاع المجتمع ومميزاته وخصائصه، وفي بعض الأحيان فإن السينما من خلال توظيفها للفنون التطبيقية فهي تعطينا تصورات مسبقة لتطور المجتمعات في المستقبل القريب، فنجد أنها تستهدف إحداث تغييرات اجتماعية من خلال تقديم نماذج بديلة لمختلف الفنون التطبيقية، وقد نجحت في كثير من المرات في ذلك، حيث نلاحظ أن المجتمع الذي حاولت السينما تقديمه بفنونه التطبيقية قد أصبح من مجرد تمثيليات تعرض على الشاشات إلى واقع معاش، وهنا فالسينما المصرية في بداياتها وما قدمته من أفلام اجتماعية بتوظيفها لمختلف الفنون التطبيقية من لباس وديكور... هو في الحقيقة لم يكن يمثل المجتمع المصري في تلك الفترة، ولكن ذلك التوظيف كان له تأثيرا كبيرا مع مرور السينين وأصبح واقعا يعيشه المجتمع المصري.

4-الأبعاد الاقتصادية: السينما في حد ذاتها صناعة، فهي تعتبر مصدر دخل هام للعديد من الدول على غرار الولاية المتحدة الأمريكية والهند... ، كما أن لها دورا كبيرا في تطوير بقية القطاعات الاقتصادية الأخرى ومنها الفنون التطبيقية من خلال استخدامها الترويجي، فالخطاب الترويجي أصبح في وقتنا الحاضر من أكثر الخطابات تأثيرا في متلقي الرسائل البصرية، وإذا كانت السينما باعتبارها فنا قائما على الصورة فإن الإعلان والدعاية استغلا هذه الأخيرة من أجل تغيير العادات الاستهلاكية للجمهور الواسع والترويج للمنتوجات وترغيب المستهلكين فيها، فالترويج نشاط ضروري لا يمكن الاستغناء عنه، إذ لا يمكن لأي مؤسسة أن تبيع منتجاتها مهما كانت جودتها إذا لم تتمكن من إيصال المعلومة الكافية عن هذه المنتجات، وهنا نذكر الدور الذي لعبته الدراما التركية في الترويج للفنون التطبيقية، حيث فرضت السلعة التركية نفسها في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا وتمكنت من منافسة أجود السلع العالمية، وذلك من خلال توظيف اللباس

والديكور والأثاث والحلي والمجوهرات وغيرها من الفنون التطبيقية في مضامين الأعمال الدرامية، فمثلا نجد أن مسلسل حريم السلطان تمكن من الترويج بشكل كبير للباس التقليدي والمجوهرات التركية حتى أصبحت تسمى باسم هذا المسلسل، مثل مجوهرات حريم السلطان وقفطان حريم السلطان... إضافة إلى ترويج الديكور والأثاث وفنون العمارة وغيرها من الفنون التطبيقية بتركيا.

5-الأبعاد الثقافية: إن السينما تلعب دورا كبيرا في حفظ وصيانة التقاليد والثقافات الشعبية، وتأكيد الجوانب الإيجابية في التراث الثقافي للشعوب مع ضرورة ربطها بالثقافات الأخرى ومتطلبات العصر، والفنون التطبيقية باعتبارها من الفنون الشعبية فهي تنقل ثقافة الشعوب وتخزن ذاكرتهم، وتعبر عن المستوى الثقافي والحضاري لها، ونقلها عبر السينما هو نقل لثقافة تلك الشعوب والتعريف بها للعالم، وهنا نجد أن بعض البلدان توظف السينما لإبراز فنونها التطبيقية ورقيها الثقافي والحضاري، فنجد مثلا الأفلام الصينية تركز على نقل الفنون التطبيقية العريقة في الصين كصناعة الزجاج مثلا التي اشتهرت بها الصين منذ القديم كدلالة على عمق وأصالة الثقافة الصينية وابداعها في هذا المجال.

6-الأبعاد التعليمية: وقد استخدمت السينما استخداما فعالا في هذا المجال، خاصة مع استثمار التقدم الكبير في حرفية التصوير السينمائي والذي أمكن بموجبها إحداث الحركة البطيئة أو السريعة على الشاشة حيث أمكن بذلك التحكم في الزمن الخاص بالفيلم، وقد استخدمت الأفلام كوسائل ايضاح في فصول الدراسة وفي تعليم المهارات الفنية في مجالات الصناعة كما استخدمت في الأغراض التعليمية في الجامعات فضلا عن نقل المعارف بشكل عام وأغراض التدريب المختلفة.

7-الأبعاد التوثيقية: حيث أن السينما تسجل الأحداث والوقائع كما وقعت لتصبح وثيقة تاريخية توثق مولد الحدث وتساهم في نقل التجارب والخبرات وصنع التراث

والمحافظة على التاريخ وتوثيقه[1]، وهنا فالسينما من خلال نقلها لمختلف الفنون التطبيقية وطرق انجازها وخصائصها التقنية والفنية فهي تنتج وثيقة سينمائية بإمكاننا الرجوع إليها مستقبلا، وبالتالي تضمن نقل هذه الفنون إلى الأجيال القادمة.

8-الأبعاد الدينية: لطالما ارتبطت الفون التطبيقية بمختلف الديانات على مر العصور، حيث تأثرت بالدين وحاولت نقل أفكاره في مختلف الأعمال الفنية، والسينما حينما توظف الفنون التطبيقية فإن من بين الأهداف الدينية التي تريدها هي الدعوة إلى دين معين ومحاولة التأثير في المتلقي من خلال الصورة والصوت من أجل تمرير رسائل دعوية لديانة معينة، مثل الأفلام الغربية التي تنقل لنا بعض النماذج من التحف الفنية الجميلة والتركيز على الصليب أو على صورة مريم العذراء... من أجل الدعوة للديانة المسيحية، وتكوين صورة إيجابية لدى المتلقي حول هذه الديانة.

9-الأبعاد الإعلامية: بمعنى تقديم المعلومات الدقيقة من خلال مراقبة الأحداث والتعليق عليها وتوفير المعلومات اللازمة لإشاعة الفهم بين الشعب والتعريف بالبيئة المحيطة والتنبيه الى الأخطار التي تهدد المجتمع، وهنا توظف السينما للتعريف بمختلف الفنون التطبيقية وأهميتها وضرورة تطويرها والحفاظ عليها من الأخطار التي تهددها لضمان استمراريتها للأجيال اللاحقة ومواجهة الأخطار التي قد تهدد وجودها.

10- الأبعاد الدعائية: في هذا المجال تقوم السينما على المستوى الداخلي بدور هام في تجسيد دور الحكومة ومنجزاتها وبيان خططها وأهدافها ومن ثم تكوين رأي عام مؤيد ومتعاطف مع هذه الخطط والأهداف والمشروعات، أما على المستوى الخارجي فتستخدم استخداما فعالا في الدعاية السياحية والاقتصادية والسياسية، ولذلك فتوظيف الفنون التطبيقية في السينما لا يخلو من دعاية من محاولة تغيير سلوك المستهلك وجعله يتقبل الرسائل الترويجية التي تمررها.

[1]- كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، مرجع سابق، ص211.

المطلب الثالث: الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية

1- نشأة وتطور السينما الجزائرية

لقد عرفت الجزائر دخول السينما منذ البدايات الأولى لاختراعها على يد الأخوين لوميير، فبعد العرض الأول الذي قدموه بتاريخ 27 ديسمبر 1895م جاب الجزائر مصورون عديدون من مؤسسة لوميير وقاموا بتصوير لقطات وأفلام قصيرة (لمدة دقيقة تقريبا) أصبحت في النصف الثاني من القرن العشرين وثائق أخاذة[1].

وقد كان أحد مصوري لوميير جزائري المولد يدعى "فيليكس ميسغيش" ولد عام 1871م وعرف كمصور إخباري ووثائقي، لكنه لم يكن هو الذي حقق للجزائر تلك المشاهد الخالدة حوالي العام 1897م، فقد كان في ذلك الوقت في مصر التي حقق فيها الأفلام الأولى بها رفقة فرقة لوميير منذ الشهر الأول من عام 1896م[2]، ليرجع إلى الجزائر سنة 1905م ويحقق العديد من الأفلام منها فيلم القصبة في الجزائر، بجاية، وهران، تلمسان، بسكرة والجنوب الجزائري الذي أتى منه بمشاهد فولكلورية[3]، وكان له أيضا السبق في تصوير أفلام بالمغرب إبان الحرب الاستعمارية سنة 1907م[4].

ورغم أن الجزائر حققت بين 1919م و 1939م أفلاما طويلة بمعدل ثلاثة أفلام في السنة إلا أنها كانت كلها أجنبية (فرنسا، بريطانيا العظمى، الولايات المتحدة الأمريكية... إلخ) ولم يكن للجزائريين المجال للخوض في هذا الفن نظرا للظروف القهرية الاستعمارية التي كانت تغيب الجزائريين عن كل مجالات التعليم والابداع، وقد استخدمت الجزائر كديكور ومجال فني للتصوير في تلك الأفلام على غرار الأفلام الروائية الأولى التي قدمها "كميل دو مورلون" Camille de Morlhon سنة 1911م بالجنوب الجزائري[5]،

[1]- جورج سادول، مرجع سابق، ص513.

[2]- المرجع نفسه، ص521.

[3]- المرجع نفسه، ص514.

[4]- المرجع نفسه، ص548.

[5] -La rousse, dictionnaire du cinéma , Op.Cit, P83.

بمضامين ساخرة مستهزئة بالأهالي ومغيبة لهم كأنهم في بلد أجنبي، وهي المضامين التي انتهجتها السينما الاستعمارية إلى غاية الاستقلال سنة 1962م، فنجد مثلا فيلم "المسلم المضحك" Le Musulment Rigolo و"علي ياكل في الزيت" Ali buffe à l'huile واللذين نقف من خلال عنوانهما على استهزاء وسخرية من شخصية الأهلي، ونجد المضمون نفسه في فيلم "اليتيم" L'Orphelin الذي نجد فيه استهزاء وسخرية من شخصية الميزابي التي قدمت في صورة مشوهة معبرة عن صورة الأهلي المضحكة.

أما السينما الجزائرية فقد ولدت من رحم جبهة التحرير الوطني للحاجة الملحة لوجود سينما تواكب وتوصل للعالم صوت حرب التحرير التي اندلعت في الفاتح نوفمبر 1954م، لذلك فتحت مدرسة للتكوين السينمائي بجبال تبسة سنة 1957م تولى إدارتها "رونيه فوتيه" وهو فرنسي متضامن مع الثورة الجزائرية، وقد تولت هذه المدرسة بالإضافة إلى تكوين سينمائيين جزائريين إنتاج أفلام تلفزيونية وزعت على شبكات تلفزيون البلدان الاشتراكية في تلك الفترة ومنها شريط عن المدرسة نفسها، شريط عن ممرضات جيش التحرير، صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الونزة[1]، ورغم الظروف الصعبة والامكانيات المحدودة وقلة خبرة السينمائيين الجزائريين فقد تمكنوا من إنجاز أفلام حققت شهرة واسعة ونقلت بصدق القضية الجزائرية للعالم، وبرزت أسماء جزائرية شاركت أو أخرجت أفلاما منهم جمال شندرلي، محمد لخضر حامينا اللذين قما بإخراج فيلم "جزائرنا" رفقة الدكتور شولي، وفي سنة 1961م أخرج محمد لخضر حامينا فيلم "ياسمينة"، وأخرج رفقة جمال شندرلي فيلم "صوت الشعب" وفيلم "بنادق الحرية"، لصالح مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية التي تم استحداثها سنة 1960م بعدما تم تكوين لجنة السينما سنة 1959م، وتم تكوين مركز السمعيات والبصريات سنة 1962م الذي ترأسه السينمائي أحمد راشدي، وتوالت مراحل تطوير السينما الجزائرية فكان إنشاء الديوان

[1]– جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982، ص 217.

الوطني للأحداث الجزائرية وإنشاء مركز التوزيع الشعبي (السينما المتجولة) سنة 1963م[1]، وفي العام الذي يليه تم إنشاء المركز الوطني للسينما الجزائرية CNCA وتأسيس شركة وطنية للتوزيع، ومكتبة سينمائية وطنية ومعهدا وطنيا للسينما مهمته تخريج السينمائيين الشباب بسرعة، لكنه لم يعمل سوى سنتين أو ثلاث سنوات، ليكرس المركز جانبا كبيرا من ميزانيته للإنتاج[2]، وقد عرفت السينما الجزائرية بعده العديد من المحطات التنظيمية كانت في كل مرة تحاول الدولة ربطها بالمتغيرات والتطورات والتوجهات الجديدة لها منها:

- إنشاء مصلحة السينما بالجيش الوطني الشعبي عام 1965م.
- إنشاء الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1967م.
- إنشاء المركز الوطني للتسويق والصناعة السينمائية عام 1968م.
- دمج ديوان الأحداث الجزائرية بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وتكليف هذا الديوان بإنتاج وتوزيع مجلة الأحداث المصورة عام 1974م.
- إنشاء مديرية السينما والوسائل السمعية والبصرية بوزارة الاعلام والثقافة عام 1975م.

وقد كانت لعمليات الهيكلة هاته الفضل في بروز أفلام جزائرية بعد الاستقلال ارتبطت في البداية ارتباطا وثيقا بالثورة التحريرية محاولة إبراز معاناة الشعب الجزائري والجرائم التي ارتكبتها فرنسا في حقه، والخسائر التي خلفتها تلك الحرب على الصعيدين المادي والمعنوي، ففي البداية برزت أفلام قصيرة في هذه المواضيع لكن الانتاج السينمائي الجزائري تعداها إلى أفلام روائية طويلة دون تغير في المواضيع، مجسدة إرادة الدولة الجزائرية في نقل بطولات وانتصارات الشعب الجزائري وصموده ومعاناته لنيل استقلاله، فجاءت هاته الأفلام مشبعة بالروح الوطنية وأعطت بذلك شخصية للسينما الجزائرية التي تكاد تنفرد بها مقارنة بسينمات الوطن العربي التي كانت تجارية في معظمها، ومن بين

[1]- جان الكسان، مرجع سابق، ص 219.

[2]- جورج سادول، مرجع سابق، ص 556.

أهم أفلام ما بعد الاستقلال "الليل يخاف من الشمس" لمصطفى بديع سنة 1965م، "فجر المعذبين" لأحمد راشدي في السنة نفسها، "ريح الأوراس" لمحمد لخضر حامينا عام 1966م، فيلم "الطريق" لمحمد سليم رياض عام 1968م، فيلم "حسان الطيرو" لمحمد لخضر حامينا عام 1968م، فيلم الخارجون عن القانون لتوفيق فارس عام 1969م، وغيرها من الأفلام المنتجة في فترة الستينات التي وإن اختلفت في وجهات النظر وطريقة المعالجة لموضوع الثورة التحريرية، إلا أنها تصب في مجملها حول الموضوع نفسه.

وفي فترة السبعينات عرفت السينما الجزائرية قفزة نوعية بإنتاج أفلام مميزة حاولت نقل الواقع الجزائري بعد الاستقلال بتناقضاته، فقد تأثرت بالتحولات والعوامل الاجتماعية والإيديولوجية والنفسية الجديدة، وكان لموضوع الثورة الزراعية التي انطلقت عام 1971م تأثيرا على تغير موضوع السينما الجزائرية من الموضوع الواحد وهو الثورة إلى بروز مواضيع أخرى تواكب تلك التحولات والعوامل الجديدة، ومن تلك الأفلام "تحيا يا ديدو" لمحمد زينات عام 1971م، فيلم "الغولة" لكاتب ياسين عام 1972م، فيلم "الفحام" لمحمد بوعماري في العام نفسه، ولعل أهم أفلام هذه الفترة فيلم "وقائع سنين الجمر" لمحمد لخضر حامينا الحائز على جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان عام 1975م، وقد رجع فيه المخرج إلى التطرق إلى نضال الشعب الجزائري قبل اندلاع الثورة التحريرية، وفيلم "عمر قتلاتو" للمخرج مرزاق علواش الذي اعتبره المحللون منعرجا في تاريخ السينما الجزائرية بتطرقه للواقع السوسيولوجي للمجتمع الجزائري، لذلك اعتبروه بداية للسينما الواقعية بالجزائر بعد أن كانت السينما الجزائرية مجرد بوق لتزكية الاختيارات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والسياسية للدولة[1].

أما فترة الثمانينات فقد كان للانفتاح الذي عرفته الجزائر وبداية تراجع الخطاب الاشتراكي أثرا على أفلام هذه الفترة، حيث مالت إلى إلقاء الضوء على المشاكل

[1]– منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، رسالة دكتوراه في الفنون الدرامية ، جامعة وهران، السنة الجامعية 2012، 2013، ص 59.

الاجتماعية بطريقة أكثر تحررا مما عهدناه في سينما السبعينات التي ركزت على البعد الاشتراكي وسينما الستينات التي ركزت على الثورة التحريرية، ونظرا للوضع العام الذي عاشته الجزائر في هذه الفترة فقد تم في سنة 1984م حل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما الذي أنشأ عام 1967م ووزعت مهامه على هيئتين هما المؤسسة القومية للإنتاج السينمائي، والمؤسسة القومية للتوزيع ودور العرض، كما تخلت الدولة عن احتكارها للإنتاج وبرزت بذلك شركات إنتاج خاصة، وفي نوفمبر 1987م تم إنشاء المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما ليحل محل المؤسستين السابقتين[1]، ومن أهم أفلام هذه الفترة فيلم "ريح الرمل" سنة 1983م و"الصورة الأخيرة" سنة 1985م لمحمد لخضر حامينا، فيلم "القلعة" لمحمد شويخ سنة 1987م، فيلم "لوس وردة الرمال" لرشيد بلحاج عام 1988م وهي كلها تميزت بحرية وجرأة في طرح القضايا الاجتماعية لم تعهدها السينما الجزائرية من قبل.

ومع بداية التسعينات عرفت الجزائر انحرافات خطيرة أدخلتها نفق ما سمي بالعشرية السوداء، واستهدف المثقفون فمنهم من قتل ومنهم من فر إلى الخارج لينجو بنفسه، مع بقاء البعض يقاوم الأوضاع في الداخل، ونظرا لتراجع مداخيل البلاد والأزمة المالية الخانقة تم حل المراكز السينمائية التي كانت تحت إشراف الدولة مما أثر ذلك على الانتاج السينمائي، ورغم ذلك شهدت هذه الفترة إنجاز أفلام ذات قيمة جمالية واجتماعية تعكس التحولات الجديدة بعد أحداث أكتوبر 1988م[2]، وظاهرة الإرهاب التي عرفتها البلاد، ومن أهم أفلام هذه الفترة فيلم "باب الواد سيتي" لمرزاق علواش، وفيلم "كرنفال في دشرة لمحمد أوقاسي" عام 1994م، فيلم "ماشاهو" لبلقاسم حجاج عام 1995م، فيلم "جبل باية" لعز الدين مدور عام 1997م، فيلم "زهرة اللوتس" لعمار العسكري عام 1998م.

[1]- منصور كريمة ، مرجع سابق، ص 65.

[2]- المرجع نفسه، ص 77.

ومع مطلع عام 2000م وبداية انفراج الأزمة الأمنية والمالية التي عاشتها البلاد عادت السينما الجزائرية إلى انتاج العديد من الأفلام المميزة، فضل بعضها العودة لمعالجة قضايا الارهاب الذي عرفته الجزائر خلال العشرية السوداء مثل فيلم "رشيدة" ليمينة بشير شويخ عام 2002م، وفيلم "المنارة" لبلقاسم حجاج عام 2004م، كما عادت الجزائر إلى انتاج أفلام عن الثورة التحريرية والمقاومة الشعبية من خلال سيرة أبطالها، حيث تم انتاج فيلم "مصطفى بن بولعيد" لأحمد راشدي عام 2007م، فيلم "زبانا" لسعيد ولد خليفة عام 2012م، "فاطمة نسومر" لبلقاسم حجاج، "كريم بلقاسم" لأحمد راشدي عام 2014م، وفيلم "لطفي" للمخرج نفسه عام 2015م، وأنتج أيضا فيلم "البئر" للطفي بوشوشي عام 2016م، وأخير فيلم "هيليوبوليس" لجعفر قاسم عام 2020م، كما واكبت السينما منذ مطلع هذه الألفية التحولات التي عرفتها الجزائر في شتى الميادين بما فيها المشاكل التي عرفتها كظاهرة الهجرة غير الشرعية التي تناولها كل من مرزاق علواش في فيلمه "حراقا" عام 2009م وموسى حداد في فيلمه "حراقة بلوز" عام 2013م، كما برزت انتاجات مشتركة مثل فيلم "مسخرة" لإلياس سالم عام 2008م، وأفلام رشيد بوشارب "أنديجان" عام 2006م، و"خارجون عن القانون" عام 2010م، وهي أفلام صنعت جدلا كبيرا بسبب إشكالية المضمون، وقد عرفت الجزائر أيضا خلال هذه الفترة تظاهرات ثقافية كبرى تمثلت في الجزائر عاصمة الثقافة العربية عام 2007م وتلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية عام 2011م، وأخيرا قسنطينة عاصمة الثقافة العربية عام 2015م، هذه التظاهرات كان لها دورا كبيرا في تحريك الفعل السينمائي وإنتاج أفلام عديدة منها ما هو وثائقي وما هو روائي، غير أن الملاحظ أنه وبعد قرار الدولة الجزائرية ترشيد النفقات ابتداء من سنة 2015م بسبب تراجع عائدات البترول تراجعت معه الانتاجات السينمائية بشكل كبير، حيث لم تعرف السنوات الأخيرة إنتاج أفلام ذات ميزانية كبيرة بل وتم تجميد

العديد من مشاريع الأفلام التي كانت تنتظر التجسيد على غرار فيلم "الأمير عبد القادر" الذي كانت الجزائر قد أعلنت عن رغبتها في انتاجه خلال السنوات الماضية.

2- واقع الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية

تعتبر الصورة أهم أداة تعبيرية في السينما، حتى أنها نشأت صامتة واستطاعت أن تصل إلى العقول والقلوب رغم اختلاف الثقافات، ولما كانت كذلك فقد استعانت منذ بداياتها كفن بالفنون التطبيقية لتصميم المكان السينمائي مستلهمة ذلك من المسرح أو ما يعرف بالسينوغرافيا، فبعد أن كانت الأفلام الأولى في تاريخ السينما مجرد تصوير لمشاهد من الواقع استطاع جورج ميلييس عام 1902م أن يجسد أول فيلم خيال علمي بعنوان "رحلة إلى القمر" Le Voyage dans la lune حيث تم تصميم سينوغرافيا خاصة بالفيلم وصور بكاميرا ثابتة كما لو كان مسرحية تدور داخل الخشبة تتغير فيها الديكورات بتغير المشاهد، ووصلت قمة توظيف الفنون التطبيقية في السينما مع فيلم "كيبيريا" cabiria عام 1914م الذي يعتبره البعض أول فيلم سينمائي ذو إنتاج ضخم من ديكورات ومجاميع في تاريخ السينما.

وفي السينما الجزائرية فإن نشأتها أثناء الثورة التحريرية واستخدامها كوسيلة دعائية لإيصال صدى الثورة الجزائرية للعالم جعل من أفلامها مجرد نقل للواقع في شكل أشرطة توثيقية لمعارك جيش التحرير الوطني البطولية تارة ومعاناة الشعب الجزائري وعدالة قضيته تارة أخرى، لذلك نجد أن أفلام ما قبل الاستقلال كانت بسيطة تفتقر للتوظيف الجمالي للفنون التطبيقية التي تتطلب إمكانات ضخمة، غير أن هذا لا يعيب تلك الأفلام بالنظر إلى الهدف منها كونها كانت وسيلة دعائية تنقل صورة الثورة وليست أفلاما فنية بالمفهوم الفني للسينما الذي يتطلب إمكانيات بشرية ومادية وفنية للإنتاج وقد استمر هذا النوع من الأفلام للسنوات الأولى التي تلت الاستقلال نظرا لما خلفه المستعمر من دمار واستنزاف للطاقات.

ومع تنظيم القطاع السينمائي وبداية انتاج الأفلام الروائية الأولى منذ عام 1965م بدأ الاهتمام بالجانب الفني أكثر، حيث شهدت الجزائر إنتاج أفلام حاول مخرجوها توظيف الفنون التطبيقية فيها، ولعل الانطلاقة كانت مع فيلم "الليل يخاف من الشمس" لمصطفى بديع الذي يعتبر أول فيلم روائي طويل، ويمكن تقسيم استخدام الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية إلى:

أولا: استخدام الفنون التطبيقية الموجودة في زمن تصوير الفيلم:

– الأفلام الثورية:

لقد كانت أفلام الستينات وبداية السبعينات في مجملها تدور حول موضوع واحد هو الثورة التحريرية، ونظرا لكون الثورة لم يمر عليها إلا سنوات معدودة فإن أفلام هذه الفترة استغلت الديكور الطبيعي وحتى الأسلحة والأكسيسوارات والأزياء، فلم يكن هناك عمل كبير لمصممي المناظر على اعتبار أن كل شيء كان متوفرا تقريبا فالمدينة لم تتغير ملامحها بعد وبقيت محافظة على المعالم التي كانت إبان الحقبة الاستعمارية وكذلك الأماكن الحقيقية للأحداث وهو ما رأيناه في فيلم "معركة الجزائر" لجيليو بونتيكورفو الذي تم تمثيله في القصبة، "وريح الأوراس" لمحمد لخضر حامينا عام 1966م، وفي فيلم "العصا والعفيون" لأحمد راشدي عام 1969م و"دورية نحو الشرق" لعمار العسكري عام 1970م.

– أفلام الواقع:

وهي أفلام تجري أحداثها في زمن معاصر لزمن إنتاجها وهو ما يعني استخدامها للفنون التطبيقية الموجودة في ذلك الوقت فلم يكن هناك اجتهاد في تصميمها لأن كل شيء جاهز، العمارة واللباس والأكسيسوارات ...إلخ، يبقى فقط انتقاء المخرج لما يراه يخدم موضوع الفيلم، وبرزت أفلام مميزة منذ بداية السبعينات في هذا القبيل منها "عمر قتلاتو" لمرزاق علواش عام 1977م، "ليلى والأخريات" لسيد علي مازيف عام 1978م،

"العودة" لبن عمر بختي عام 1982م، وحتى الأفلام التي تطرقت للعشرية السوداء مثل "باب الواد الحومة" لمرزاق علواش عام 1994م، "ورشيدة" ليمينة بشير شويخ عام 2002م.

ثانيا: إعادة تصميم الفنون التطبيقية بما يقتضيه مكان وزمن الأحداث:

- الأفلام التاريخية:

ونقصد بها الأفلام التي تعود أحداثها إلى فترات زمنية سابقة لزمن التصوير، سواء كانت تعود لأزمنة قديمة أو حديثة، وهو ما يتطلب إعادة تشكيل مكان الأحداث حسب ما كانت عليه خلال تاريخ حدوثها، ورغم قلة هذا النوع في السينما الجزائرية إلا أنها عرفت بعض المحاولات مثل فيلم "الشيخ بوعمامة" لبن عمر بختي عام 1985م الذي عاد بنا تاريخيا إلى الفترة بين 1881م و1908م بالجنوب الجزائري من خلال ثورة الشيخ بوعمامة إحدى أكبر المقاومات الشعبية ضد المستعمر الفرنسي، كما قدم عز الدين مدور عام 1997م فيلمه "جبل باية" والذي رجع بنا إلى السنوات الأولى من دخول المستعمر الفرنسي أرض الجزائر بمنطقة القبائل تحديدا، وقدم بلقاسم حجاج أيضا فيلم "فاطمة نسومر" عام 2014م ليعود بنا إلى زمن مقاومة البطلة لالا فاطمة نسومر بمنطقة القبائل، وقد نجحت هذه الأفلام في نقل جزء مهم من تاريخ الجزائر وإبراز الفنون التطبيقية التي كانت سائدة وقتها.

3- آليات تقوية صلة الفنون التطبيقية بالسينما الجزائرية

إن تقوية صلة الفنون التطبيقية بالسينما لن يكون إلا بتهيئة الأرضية الملائمة لذلك، خاصة وأن واقع الفنون التطبيقية في الجزائر يعرف مشاكل لأسباب عديدة وضّحناها سابقا، كما أن السينما لا مجال لترقيتها من دون وجود فنون تطبيقية توفر لها ما تحتاجه من ديكورات وأكسيسوارات وأزياء... وهي التي لها أهمية بالغة في الصناعة السينمائية ولذلك فإن تقوية صلة الفنين التطبيقي والسينمائي يمكن أن نلخصها في أربعة نقاط رئيسة

هي: التكوين في ميادين الفنون التطبيقية، إنشاء استوديوهات التصوير السينمائي، إنشاء المدن السينمائية، وضرورة مواكبة التطور في مجال السينما الرقمية.

3-1 التكوين في ميادين الفنون التطبيقية:

إن واقع التكوين في مجالات الفنون التطبيقية بصفة عامة والتي ترتبط بالسينما بصفة خاصة كان له انعكاسات سلبية على العرض السينمائي الجزائري، حيث نلاحظ أن أغلب العروض السينمائية الجزائرية تعاني من فقر وعشوائية في توظيف الفنون التطبيقية، وهو ما جعل المنتجين يستعينون بخبرات الأجانب في هذه الفنون في معظم الأفلام السينمائية الكبيرة بالجزائر، مثل فيلم "زبانا" للمخرج سعيد ولد خليفة الذي نجد فيه العديد من الأجانب مثل فبيان فانترني Fabien FEINTERNIE في المؤثرات البصرية، وبونوى مافون Benoit MAFFON في المؤثرات الخاصة...، كما أن هناك من يفضل التصوير خارج الجزائر لعدم توفر امكانات كبيرة في هذا المجال مثل مسلسل عاشور العاشر الذي تم تصويره في تونس لتوفرها على استوديو ملائم لذلك وبه فنيين في مختلف تخصصات الفنون التطبيقية.

أما أغلب الأعمال الجزائرية فإنها تعاني من فقر واضح في توظيف الفنون التطبيقية من لباس وديكورات وأكسيسوارات لا تعكس زمان ومكان الأحداث في أغلب الأحيان، ولا توظف بطريقة فنية تضفي الواقعية على أحداث الفيلم، وتزيد من جذب المشاهد والتأثير الوجداني فيه، كما نجد عدم الاكتراث بمختلف التوظيفات الأخرى السياسية والاقتصادية والتوثيقية...، وذلك ناتج عن غياب المختصين في مختلف تخصصات الفنون التطبيقية التي توظف في السينما، كما هو ناتج أيضا عن ضعف الإمكانيات وعدم الاهتمام بالمنافسة وتسويق الأعمال الجزائرية على المستوى العالمي إذ نجدها موجهة للداخل، ومدعمة من طرف الدولة، حتى أن العديد منها أنتج بدعم من الدولة ولم يتم تسويقه وعرضه حتى في قاعات السينما الجزائرية نظرا لأنها أفلام غير تجارية والمنتج لم يقم

بالإنتاج من ماله الخاص، غير أن هناك أفلام خاصة بالهواة نجدها بسيطة وبعيدة عن السينما المحترفة التي تحدثنا عنها، إذ نجدها توظف إمكانيات بسيطة تكون عادة بهدف المشاركة في المهرجانات الخاصة بسينما الهواة أو للعرض في بعض القنوات التلفزيونية الجزائرية رغم بساطتها شكلا ومضمونا.

ورغم أن السينما الجزائرية استفادت من الإمكانيات الرقمية التي مكنت من جعل الفن السينمائي في متناول الجميع نظرا لانخفاض تكاليف الإنتاج إلا أن واقع غياب التكوين في مختلف تخصصاتها كان له تأثيرا على نوعية هذه الأعمال المقدمة التي بقيت محلية في مجملها إذا ما استثنينا الأعمال التي يشارك فيها تقنيون أجانب أو تم إنجازها خارج الجزائر سواء بالشراكة مع دول أخرى أو من خلال استغلال الفضاءات والإمكانيات التي تتيحها تلك البلدان، وللأسف فإن الأفلام المنجزة بالشراكة مع دول أخرى تطرح إشكالا آخر وهو إشكال الهوية، حيث نجد أن الأطراف الأخرى المشاركة تملي بعض الشروط التي تتناقض مع الهوية الوطنية الجزائرية، وهو ما يحيلنا إلى ضرورة الاعتناء بالتكوين في مختلف التخصصات السينمائية ومنها الفنون التطبيقية التي تدخل في الصناعة السينمائية من أجل توفير كفاءات جزائرية في مختلف هذه التخصصات لتقوية الصلة بين الفنون التطبيقية والسينما وترقية العرض السينمائي الجزائري من جهة، وتحقيق الأهداف الإعلامية والاقتصادية والسياسية والتعليمية والثقافية والتوثيقية... من خلال توظيف الفنون التطبيقية في السينما من جهة أخرى.

3-2 الأستوديوهات السينمائية:

تعتبر الأستوديوهات السينمائية من أهم عوامل الصناعة السينمائية، فهي تتوفر على كل متطلبات إنجاز العمل السينمائي لكونها مجهزة بأحدث الوسائل التقنية التي تسمح للفنيين والتقنيين بالعمل السينمائي المحترف ومنها المتخصصين في مجالات الفنون التطبيقية كالديكور والأكسيسوارات والملابس...، وإذا كانت أمريكا معروفة بمثل هاته

الأستوديوهات التي سمحت لها بالتربع على عرش السينما في العالم فإن من التجارب العربية أيضا ما أعطى ثماره في تقديم أعمال نوعية كما هو الحال في السينما المصرية، فقد تمكنت السينما المصرية بفضل الأستوديوهات التي تم إنجازها كأستوديو رمسيس واستوديو هليوبوليس الذين تم إنشاؤهما عام 1928م، واستوديوهات مدينة الانتاج الإعلامي التي تمكنت مصر بفضلها من غزو الأسواق السينمائية العربية لعقود من الزمن، أما في الجزائر فإن ما يلاحظ هو غياب مثل هاته المنشآت التي من شأنها أن تعطي نفسا قويا للسينما الجزائرية ولم لا استقطاب الأجانب للاستثمار في هذا المجال، فرغم تصريحات المسؤولين في قطاع الثقافة بوجود مشاريع استثمارية لإنشاء استوديوهات سينمائية إلا أنه لم يتم تجسيدها لحد الآن، وقد لاحظنا بعض الأعمال الجزائرية التي اضطر منتجوها إلى تصويرها في دول أجنبية مثل السلسلة الفكاهية "عاشور العاشر" والمسلسل الدرامي "مشاعر" في تونس، وهو ما يجعل السينما الجزائرية في تحد لضرورة إنشاء مثل هاته الأستوديوهات التي من شأنها أن تخلق ثورة في الصناعة السينمائية الجزائرية وقد تكون عاملا من عوامل جذب الأجانب لإنتاج أفلام بالشراكة مع الجزائر أو استغلال هاته الفضاءات لإنتاج أفلامهم وبالتالي تحقيق قفزة نوعية في ذلك.

3-3 المدينة السينمائية:

لقد كانت فكرة إنشاء مدينة سينمائية بالجزائر مطروحة منذ سبعينات القرن الماضي غير أن تجسيد هذه الفكرة لم يتم إلا سنة 2016م حين تم تدشين جزء من المدينة السينمائية المنجزة بالعاشور في الجزائر العاصمة، غير أن هذا المشروع عرف تجميدا في إتمامه كمدينة سينمائية تكون جاهزة لإنجاز أفلام سينمائية وأعمال تلفزيونية بمعايير عالمية، وبالنظر إلى تجارب الدول الأخرى في الصناعة السينمائية فإن أول خطوة لتطوير هذا القطاع هي إنشاء مثل هذه المدن السينمائية ولنا في تجربة المغرب من خلال المدينة السينمائية بورزازات التي أصبحت تستقطب حتى مخرجين عالميين، حيث

تم إنتاج العديد من الأفلام العالمية بها مثل "المصارع" لريدلي سكوت عام 2001م، "الإسكندر الأكبر" لأوليفر ستون عام 2003م، فيلم "مملكة الجنة" لريدلي سكوت عام 2005م، فيلم "بابل" لأليخاندرو غونزالس لإناريتو عام 2006م، وفيلم "ملكة الصحراء" للمخرج الألماني فيرنر هيرتزوغ عام 2015م... وغيرها، وهو ما أثر بالإيجاب على السينما المغربية التي استفادت من احتكاك فنانيها وتقنييها بالأجانب حيث أصبحت هذه المدينة توفر كل متطلبات الإنتاج السينمائي حتى التقنيين المغاربة خاصة في مجال الفنون التطبيقية التي تعتبر المغرب من بين الدول التي تعرف فيها الحرف والصناعات التقليدية انتشارا كبيرا ومصدرا مهما من مصادر الدخل الوطني.

ويعتبر فيلم "عبد الحميد بن باديس" لباسل الخطيب أول فيلم جزائري أنجز في المدينة السينمائية في منطقة العاشور بالجزائر العاصمة التي افتتح جزء منها عام 2016م لإنتاج هذا الفيلم، وقد تم إنجازها اقتطاعا من ميزانيته حسبما صرح به وزير الثقافة وقتها "عز الدين ميهوبي" خلال افتتاحه للدورة الثانية لمهرجان عنابة للفيلم المتوسطي بعنابة، وقد تم تصميم ديكورات تنسجم مع الفترة التي عاشها ابن باديس في مدينة قسنطينة، مما كان له إضافة فنية كبيرة للفيلم.

3-4 مواكبة التطور الحاصل في مجال السينما الرقمية:

إن التطورات المعاصرة التي عرفتها السينما من خلال الصورة الرقمية أعطت اتجاها جديدا سمي بالسينما الرقمية، حيث جعلت بالإمكان تنفيذ الفنون التطبيقية التي تدخل في صناعة السينما من خلال تصميمها افتراضيا، سواء بمحاكاة ما هو موجود في الواقع أو بخلق فضاءات وديكورات وحتى شخصيات خيالية لا وجود لها في الواقع عن طريق الحاسوب، وهو ما سيقلب موازين السينما ويجعلها فنا منخفض التكلفة ويخلق آفاقا جديدة للإبداع السينمائي، وأعطت لنفسها جاذبية خاصة لدى المتلقي من خلال جمالياتها الجديدة التي أعطت بعدا آخر في التذوق الفني والجمالي للسينما، وقد تستخدم هذه التقنية

استخداما جزئيا أو كليا، وحققت هذه الأفلام نجاحا كبيرا، ومن أهم الأفلام التي اعتمدت التقنية الرقمية فيلم "أفاتار" لجيمس كامرون عام 2009م، والذي يعتبر فتحا حدد معالم مستقبل السينما في ظل التطور التكنولوجي، أما في الجزائر فلا يزال استخدام هذه التقنيات قليلا جدا وبصفة جزئية في بعض الأفلام من خلال تصميم ديكورات افتراضية كما هو الحال في فيلم "البوغي" للمخرج "علي عيساوي" الذي تم إنتاجه في إطار تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015م، وهو فيلم يؤرخ لأحداث عاشها سكان قسنطينة أثناء سقوطها في يد الاحتلال الفرنسي عام 1837م حيث اعتمد الفيلم في بعض المشاهد على ديكورات افتراضية، وهو ما يستحق التثمين بغض النظر عما قدمه فنيا وجماليا للفيلم كونها تجربة لم نعتد عليها في الأفلام الجزائرية كثيرا، ولضرورة اقتداء المخرجين الجزائريين بمثل هاته الأعمال وإدخال السينما الجزائرية مجال الصورة الرقمية التي تعتبر مستقبل السينما العالمية.

الفصل الثالث: إنتاج المعنى في السينما وتكاملها مع الفنون التطبيقية

المبحث الأول: إنتاج المعنى في السينما، النظرة الاستشراقية في الفيلم الوثائقي "الجزائر من عل" L'Algérie vue du ciel للمخرج "يان آرتوس برتران" أنموذجا

المبحث الثاني: الفنون التطبيقية في خدمة السينما، فيلم "مملكة الجنة" Kingdom of Heaven للمخرج ″ريدلي سكوت" أنموذجا

المبحث الثالث: السينما في خدمة الفنون التطبيقية، الدراما التركية (Muhteşem Yüzyıl "القرن العظيم") أنموذجا

المبحث الأول: إنتاج المعنى في السينما، النظرة الاستشراقية في الفيلم الوثائقي "الجزائر من عل" L'Algérie vue du ciel للمخرج "يان آرتوس برتران" أنموذجا

المبحث الأول: إنتاج المعنى في السينما، النظرة الاستشراقية في الفيلم الوثائقي "الجزائر من عل" L'Algérie vue du ciel للمخرج "يان آرتوس برتران" أنموذجا

عمل الغرب منذ القدم على دراسة الشرق في مختلف المجالات لأغراض تبشيرية تارة وتجارية تارة أخرى واستعمارية في أكثر الحالات، في محاولة للسيطرة على الشرق وبث روح الهزيمة فيه من خلال الترويج لأفكارهم بعد معرفة جيدة بالشرق ونقاط ضعفه، مستخدمين في ذلك وسائل متعددة منها السينما، نظرا لما لها من قوة الانتشار والتأثير في العقول، وكان ذلك منذ بداياتها الأولى، حيث يصعب على المشاهد العادي اكتشاف المضامين الاستشراقية في الفيلم نظرا لشكله الجذاب عادة، ويعد فيلم "الجزائر من عل" للمخرج يان آرتوس برتران ويزيد تيزي نموذجا للعمل الفني الممتاز من حيث جماليته وتقنياته، حيث صور الجزائر وما تزخر به من تراث وامكانيات وجمال طبيعي بطريقة لم نشاهدها من قبل، وهو ما أبهر الجزائريين الذين شاهدوه قبل غيرهم، ورغم الصورة الجميلة التي قدم بها هذا الفيلم الجزائر إلا أنه احتوى على مضامين فكرية استشراقية حاول المخرج من خلالها تمرير رسائل تبرز تفوق انجازات المستعمر الفرنسي بالجزائر وفشل الجزائريين في انجاز مثيل لها، وأيضا حاول إبراز التاريخ والآثار الرومانية والبيزنطية بالجزائر على حساب التراث المحلي وغيرها من الأفكار التي سعى المستشرقون قبله للترويج لها، وأبرزها في فيلمه هذا بطريقة فنية سينمائية وهذا ما سنحاول الوقوف عليه، ولكن قبل ذلك يجب أن نعرج على بعض المفاهيم والنقاط التي تمكننا من تحليل الفيلم تحليلا منطقيا باعتبارها عوامل ساهمت في خروجه بذلك الشكل، ثم الاستقصاء في سيرة المخرج التي تعتبر منفذا لخباياه النفسية وتحليل فيلمه تحليلا صحيحا.

1- مفهوم الاستشراق وجذوره:

الاستشراق في اللغة لفظ مشتق من كلمة شرق، فيقال شرقت الشمس تشرق شروقا وشرقا، بمعنى طلعت، واسم الموضع المشرق، ويقال أشرقت الشمس إذا أضاءت وأشرقت الشمس إشراقا أضاءت وانبسطت على الأرض، والتشريق الأخذ في ناحية المشرق، يقال شتان بين مشرق ومغرب، وشرقوا ذهبوا إلى الشرق أو أتوا الشرق، وكل ما طلع من المشرق فقد شرق، والشرق والشرقي الموضع الذي تشرق منه الشمس[1].

والاستشراق هو مصطلح أطلقه الغربيون على الدراسات التي تناولت أهل المشرق في مختلف المجالات لأهداف استعمارية بالدرجة الأولى، ويؤكد ذلك الأستاذ إدوارد سعيد فعرفه بأنه "نمط من الإسقاط الغربي على الشرق وإرادة السيطرة عليه"[2]، حيث يغلب على الدراسات الاستشراقية النظرة الاستعلائية للغرب تجاه الشرق ومحاولة التأثير فيه ونشر أفكار لغرض السيطرة عليه، ورغم الاختلاف في تحديد مصدر وميدان الاستشراق إلا أن ما يهمنا هنا هو الأعمال التي قام بها الغرب حول البلاد الاسلامية بصفة خاصة، ورغم أن تاريخ الاستشراق من الصعب تحديد بداياته إلا أن المؤكد أن وصول الفتوحات الاسلامية لبلاد الأندلس وما وصلت إليه هذه البلاد من تقدم وازدهار في ذلك الوقت جعل الرهبان الغربيين يقصدونها للنهل من علومها وفنونها، وكان ثمرة ذلك أول ترجمة لاتينية للقرآن الكريم عام 1143م والتي تنسب للأب بطرس المبجل بجنوب فرنسا[3]، وفي هذا الصدد يقول الدكتور مصطفى السباعي "لا يعرف بالضبط من هو أول غربي عني بالدراسات الاستشراقية، ولا في أي وقت كان ذلك، ولكن المؤكد أن بعض الرهبان الغربيين قصدوا الأندلس في إبان عظمتها ومجدها، وتثقفوا في مدارسها، وترجموا القرآن

[1]- محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ص 174-175.
[2]- فتح الدين محمد أبو الفتح البيانوني، مدخل إلى الاستشراق المعاصر وعلم الحديث، كرسي الملك سلطان بن عبد العزيز للدراسات الاسلامية المعاصرة، الرياض، 1433هـ، ص15.
[3]- أنور محمود زناتي، "جذور الاستشراق"، مقال تم الاطلاع عليه يوم 08 فيفري 2020، في الساعة 11:30سا عبر الرابط الالكتروني: https://www.alukah.net/culture/0/48017/ .

والكتب العربية إلى لغاتهم، وتتلمذوا على علماء المسلمين في مختلف العلوم، وبخاصة في الفلسفة والطب والرياضيات"[1].

2-المدرسة الفرنسية في الاستشراق:

من المعروف أن الاستشراق الفرنسي يعد من أهم المدارس الاستشراقية وأقدمها تاريخيا، حيث أن أول كرسي للغة العربية بالغرب تأسس بباريس وفي كوليج دو فرانس عام 1539م، وكان قد شغله آنذاك المستشرق الفرنسي غليوم بوستل، كما أن كلمة مستشرق استعملت أول مرة في السنة نفسها، غير أن الاستشراق عرف بأوروبا منذ القرن الثامن الميلادي من خلال احتكاكها بالأندلس، وأول المستشرقين الفرنسيين كان "دي أورياك غربرت" الذي قدم إلى الأندلس في شبابه ودرس في قرطبة وإشبيلية على يد علماء الرياضيات والفلك ورسم الأرض، وجلس على كرسي البابوية في الفترة (999م-1003م)، ومر زمن طويل والفرنسيون يغترفون من علوم المسلمين وثقافتهم المكتوبة باللغة العربية فنقلوا العديد منها إلى لغتهم[2]، وخلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلادي اتضحت معالم المدرسة الاستشراقية الفرنسية من خلال دعوة الطبقة المثقفة إلى البحث في أسباب نهضة المسلمين وتطورهم لاسيما في الأندلس عوض البقاء في سياسة المواجهة العسكرية لهم، وتوجهت قوافل من المثقفين للدراسة بالأندلس والنهل من علومها، لتليها ترجمات لأهم الكتب الإسلامية من العربية إلى اللاتينية، وقد كان لترجمة القرآن الكريم للغة اللاتينية دور كبير في خلق صراعات مسيحية داخلية جعلت البعض يؤكد على ضرورة إصلاح المسيحية كشرط للتفوق على الإسلام، وهو ما أضعف من سلطة الكنيسة فيما بعد إلى أن أزيلت نهائيا عقب الثورة الفرنسية التي كان لها امتدادا فكريا على أروبا بأكملها، وفي القرن الثالث عشر توسعت حالات الترجمة من العربية إلى اللاتينية

[1]- مصطفى السباعي، الاستشراق والمستشرقون مالهم وما عليهم، المكتب الاسلامي، بيروت، ط4، 1985، ص17-18.

[2]- سلمى حسين علوان الموسوي، التطور التاريخي للاستشراق الفرنسي حتى أواخر القرن العشرين، مقال بمجلة الكلية الاسلامية الجامعة، العدد الخامس، 2008، ص193-194.

ومن اليونانية إلى اللاتينية في المرحلة الثانية وتأثر العديد من المفكرين الفرنسيين بأفكار الفلاسفة المسلمين أمثال ابن رشد وغيره ممن كانت أفكارهم تتعارض مع تعاليم المسيحية ما جعل أسقف المسيحية يصدرون أحكاما بحظرها، وفي عصر النهضة نرى أن موقف المستشرقين هو التنكر للعرب ولدورهم التقليدي في نقل التراث اليوناني الكلاسيكي، وطعنوا في صحة الترجمات العربية خاصة بعد تمكنهم من الرجوع إلى المصادر الأصلية، وفي القرن السادس عشر ركز المستشرقون على ترجمة الأعمال الأدبية استجابة لحاجة الناس في التعرف على روائع الأدب العالمي، أما القرن السابع عشر فقد عاد الاهتمام أكثر بالشرق الإسلامي لحاجة الغرب التجارية نظير التطور الاقتصادي الذي عرفه آنذاك، وظهرت في هذه الفترة المدرسة الفرنسية فتيان اللغات التي نقلت إلى الفرنسية أهم كتب التراث الإسلامي كألف ليلة وليلة الذي كان له تأثير كبير على أدب الغرب وفنونه وأخلاقه، واستمرت هذه المدرسة منذ تأسيسها سنة 1669 إلى أن اندمجت نهائيا في مدرسة اللغات الشرقية سنة 1873م[1]، ويعد القرن الثامن عشر مرحلة التنظيم الفعلي للاستشراق، وهو الوقت الذي بدأ فيه الغرب في احتلال العالم الإسلامي، وبرز فيه نبوغ العديد من علماء الغرب، الذين صاحبوا الحملات الاستعمارية بهدف التآمر والكيد على الإسلام والمسلمين.

وأهم ما ميز المدارس الفرنسية هو ارتباطها بالتبشير وخضوعها للتأثير الديني وللأجهزة الاستعمارية فيما بعد، وبقيت هذه النظرة للاستشراق سائدة إلى أواسط القرن العشرين بعد أن دخل الاستشراق في أزمة بأفكاره المسبقة التي لا أساس لها من العلم، ومن هذه العوامل الحربان العالميتان الأولى والثانية ونمو حركات التحرر في البلدان المستعمرة ونجاحها في نيل استقلالها وكذا تطور العلوم الانسانية والاجتماعية، كل هذا

[1]– سلمى حسين علوان الموسوي، مرجع سابق، ص 199.

جعل المدرسة الاستشراقية تتراجع وتعيد من طريقة عملها من خلال التخصص في مجال محدد كاللغة والأدب ...الخ عكس ما كانت عليه سابقا[1].

3- استخدام السينما كوسيلة للاستشراق:

في ظل التحولات الاقتصادية والسياسية عمل الفرنسيون على التدخل في شؤون الطوائف المحلية، فعملت فرنسا منذ مرحلة استعمارها للدول الشرقية على تدمير البنى الأساسية لها ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا، وترك مستعمراتها ضعيفة لا تقوى على مواجهة تيار العولمة الفرنسية الجديد، واعتمدت فرنسا أيضا في استشراقها على إعداد قادة ومفكرين للعالم الإسلامي على النهج العلماني من خلال الجامعات الفرنسية التي يشرف عليها كبار قادة الاستشراق الفرنسي الذين لهم القدرة على الدس وتمرير أفكارهم الهدامة للمجتمعات الإسلامية بطريقة سلسة وجذابة، وعلى رأسهم ماسينيون[2]. وقد ركز المستشرقون الفرنسيون المعاصرون على أهمية اللغة الفرنسية في تحقيق سيطرتهم على الشعوب الشرقية، حيث أكدوا على ضرورة أن تصبح مستخدمة في عامية تلك الشعوب وأن تحل بديلا عن اللغة العربية لضرب الدين الإسلامي بها والذي يعتبرونه الحلقة الأصعب التي تقف في طريقهم لتحقيق أهدافهم.

لم يقتصر الاستشراق على جوانب دون أخرى، ومن بين الجوانب التي شملها خاصة في عصرنا الحالي الإعلام بصفة عامة والسينما بصفة خاصة، إذ أن معظم الصور التي تبثها وسائل الإعلام ليست بريئة وإنما تهدف إلى تمرير رسائل وأفكار للتأثير في الجماهير على نحو محدد، وهنا استغل المستشرقون السينما كوسيلة إعلام واتصال جماهيري لتمرير أفكارهم بشكل فني جميل يتقبله المتلقي بسلاسة وهو لا يعي أنه يتعرض لرسائل مدروسة موجهة للتأثير فيه، وقد عرفت السينما العالمية وخاصة الهوليودية منذ

[1]- سلمى حسين علوان الموسوي، مرجع سابق، ص 203.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 205-206.

أحداث 11 سبتمبر 2001م إنتاج العديد من الأفلام حول الشرق التي كانت تروج لأفكار عنصرية وسلبية عنه بما يخدم السياسة الأمريكية في المنطقة، وكما يقول الباحث جاك شاهين "إن هوليوود تكرس أربع صور نمطية عن الشرق: الغنى الفاحش، البربرية وعدم ركوب ركب الحضارة، الوحشية الجنسية، والميول العنيفة للقيام بأعمال الإرهاب[1].

وبالفعل بعد هجمات الولايات المتحدة الأمريكية على أفغانستان والعراق قامت هوليوود بإنتاج العديد من الأفلام حول ذلك مرتكزة فيها على إبراز بطولة وشجاعة الجندي الأمريكي الذي لا يقهر في حربه ضد الإرهاب من أجل تحقيق العدالة والأمن وفي مقابل ذلك تبرز هذه الأفلام العربي المسلم كإرهابي متوحش ملتحي يتحول في لحظات إلى جبان أمام مواجهة بسالة الجندي الأمريكي، وبذلك أصبحت السينما فنا يحمل في مضامينه تأييد الفكر الاستشراقي بروحه الاستعلائية الغربية على الشعوب الشرقية واحتقار هذه الشعوب وثقافاتها وجعلها تقبل حالة التخلف والهيمنة التي تعيشها كحتمية لا مفر منها.

4-الأفكار الاستشراقية في فيلم "الجزائر من عل":

4-1 التعريف بالفيلم ومخرجه:

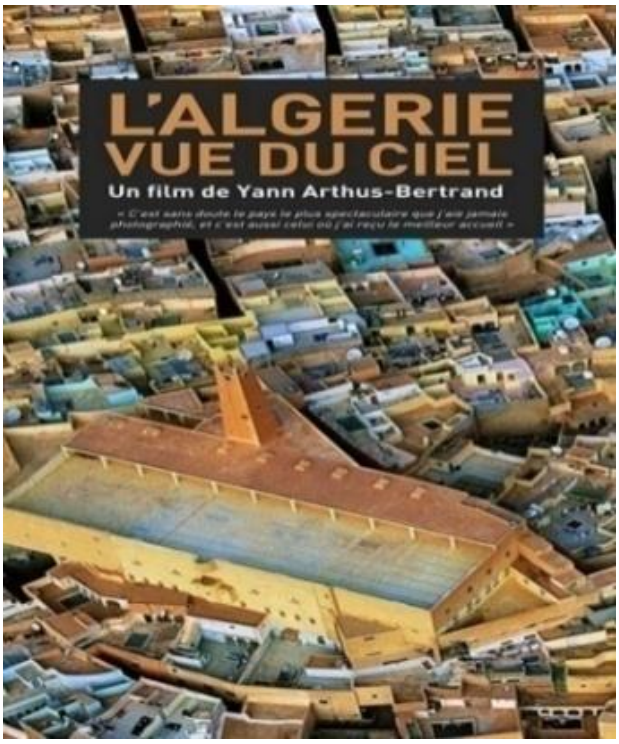
أولا: ملخص الفيلم:

تدور قصة الفيلم في رحلة من ثلاثة أجزاء للجزائر بمختلف جهاتها، المنطقة الشمالية الساحلية من الشرق إلى الغرب بمناظرها الخلابة ومدنها بطابعها الاستعماري من جهة والمحلي من جهة أخرى، وأيضا المناطق الداخلية في الوسط بأريافها التقليدية ومدنها مع التركيز على العمارة الاستعمار أيضا، ليتغلغل في النهاية إلى عمق الجنوب الذي يمثل عالما آخر تشكله الصحراء الهائلة بتنوعها ومناظرها الخلابة وتاريخها العريق، من

[1]- الاستشراق والسينما: هوليوود وجدت «آخَرَها» في الشرق، مقال تم الاطلاع عليه عبر الموقع الالكتروني -httpsal akhbar.comOpinion273173 ، يوم 09 فيفري 2020 على الساعة 12:30سا.

خلال باقة من الصور الجوية التي نقلت روعة الجزائر بمناظرها الخلابة وتراثها الثقافي العريق.

ثانيا: بطاقة فنية للفيلم:



- اسم الفيلم: L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)
- نوع الفيلم: وثائقي.
- مدة الفيلم: 01 ساعة و 27 دقيقة.
- مخرج الفيلم: يان آرتوس برتران ويزيد تيزي.
- سنة الإنتاج: 2015
- المنتج: الفيلم انتاج مشترك بين الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي AARC، وشركة Hope Production الفرنسية، بمساعدة من الجيش الوطني الشعبي الجزائري الذي سخر مروحيات لتصوير الفيلم ومشاركة فرنس تيليفوزين.
- المنتج المنتدب: يان آرتوس برتران، جون إيفيس روبين.
- المنتج المنفذ: يزيد تيزي.

- الانتاج الفني: مهدي بن عيسى.
- كاتب السيناريو: مايكل بيتيو و يان آرتوس برتران.
- مدير التركيب: أوليفر مارتن.
- موسيقى: آرمون أمار.
- التعليق بالعربي: نبيل حمداش.

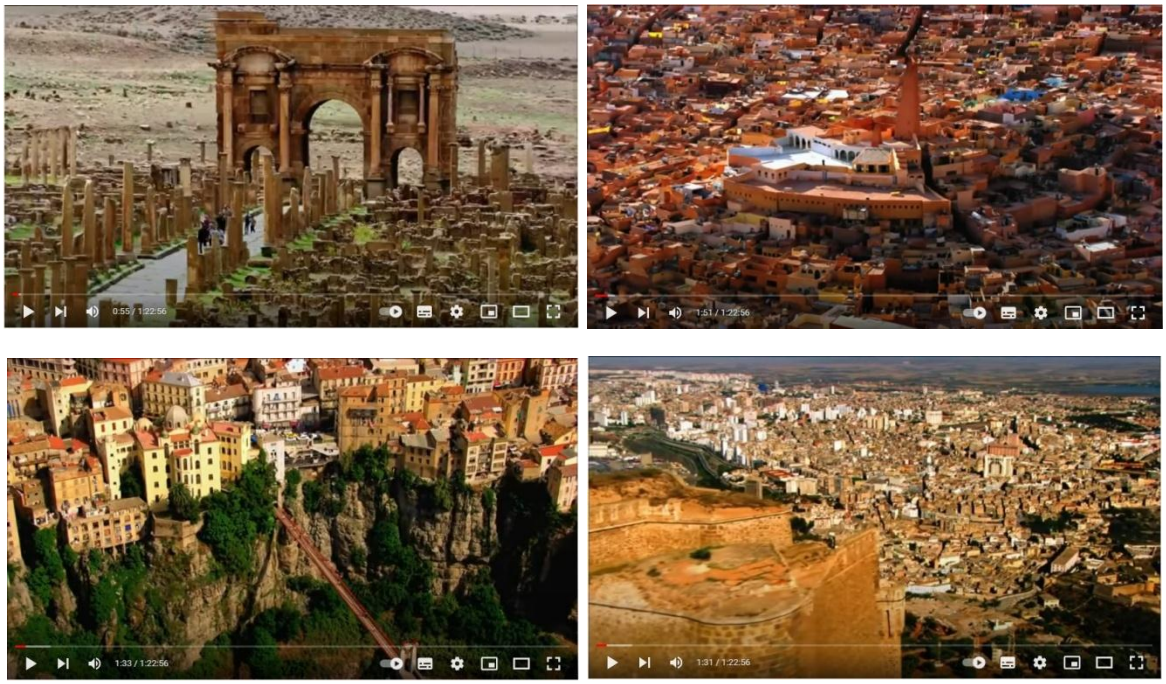
ثالثا: نبذة عن سيرة المخرج يان آرتوس برتران:

هو مصور ورسام ومخرج فرنسي ولد سنة 1946م بباريس، مولع بعالم الحيوانات والطبيعة، ففي الثلاثين من عمره ذهب إلى كينيا مع زوجته "آن" لدراسة سلوك عائلة من الأسود لمدة ثلاث سنوات، مستخدما آلة التصوير الفوتوغرافي لتصوير وتوثيق ملاحظاته واكتشافاته، بعد عودته إلى فرنسا سنة 1981م نشر مؤلفه سنة 1983 وأصبح مصورا ومخرج روبرتاجات كبيرة، وفي سنة 1991م أنشأ أول وكالة للتصوير من السماء في العالم لينتج سلسلة من الأفلام الوثائقية منها "الأرض من عل"، "الخيول"، "365 يوم للتأمل في أرضنا"... وهو اليوم ناشط في مجال التنمية المستدامة، حيث حصل في 22 أفريل 2009م على لقب "سفير النوايا الحسنة" لبرنامج الأمم المتحدة للبيئة، أنتج سلسلة من الأفلام الوثائقية تحت عنوان "نظرة من السماء" أهمها فيلم Home سنة 2009م، والفيلم الذي نحن بصدد دراسته L'Algérie vue du ciel ("الجزائر نظرة من عل" كما في النسخة العربية للفيلم)، هذا الفيلم الذي أنتجه سنة 2015م عبر مؤسسته التي أنشأها سنة 2012م تحت اسم Hope Production، وهو اليوم عضو في أكاديمية الفنون الجميلة بالمعهد الفرنسي[1].

[1]– الموقع الالكتروني http://www.academiedesbeauxarts.fr/membres/fiche.php?id=54، تم الاطلاع على المادة يوم 11 فيفري 2020، في الساعة 13:00 سا.

4-2 المعاني الاستشراقية في الفيلم:

يبدأ الفيلم باستعراض مشاهد تلخص مختلف المناطق التي سيتطرق لها من شمال الجزائر إلى جنوبها، في مناظر جد خلابة من خلال تقنية التصوير من السماء باستخدام طائرة هيليكوبتر أحيانا وآلة الدراون حينا آخر، مما أعطى نتيجة جد رائعة من خلال صور لم نعتد على مشاهدتها من قبل بهذه الجودة والتقنية، وقد لخص المخرج "يان آرتوس برتران" جمال ما شاهد بقوله في التعليق أنه زار مئات البلدان شاهد فيها جمال الطبيعة وشاهد فيها التاريخ يتغير في إشارة إلى ما تنجزه هذه البلدان من أعمال عظيمة لكنه لم يشاهد مثل جمال الجزائر.



لقطات متنوعة لبعض المدن والمعالم الجزائرية

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

وينتقل صاحب الفيلم مباشرة من المقدمة التي فيها دقيقتين ونصف تقريبا عبر تقنية الانتقال بالاختفاء والظهور التدريجي، حيث تظهر لقطة جامعة لمدينة الجزائر العاصمة

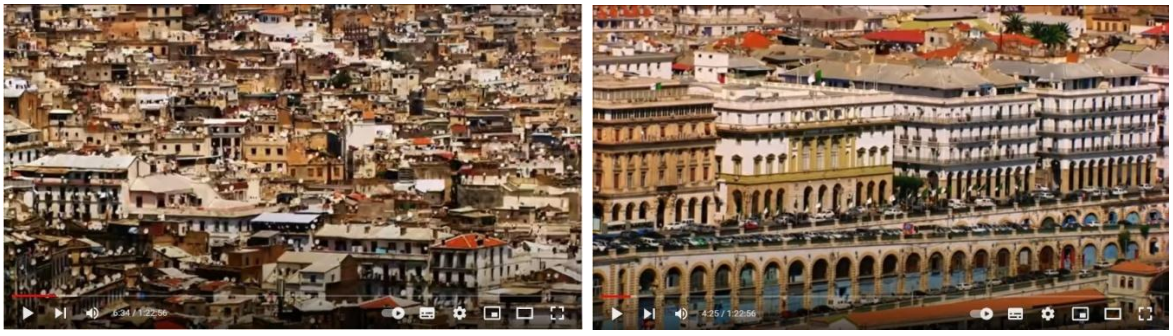
بواجهتها البحرية من جهة المباني الاستعمارية في لقطة ترافلينج أمامي مصورة عبر قارب توحي بالدخول للعاصمة.

لقطة ترافلينج أمامي إلى الواجهة البحرية لمدينة الجزائر تبرز العمارة الاستعمارية

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

ثم ينتقل إلى لقطة أخرى من زاوية تظهر العاصمة ببنائها الاستعماري وحي القصبة الشعبي، يصاحب هذه اللقطة تعليقا بأن "العاصمة تتكون من نوعين من المباني هي المباني الاستعمارية الصارمة والجميلة والمباني العربية الأمازيغية البوهيمية إلى حد ما الفوضوية بحي القصبة" وهنا نرى هذه المقارنة غير البريئة التي تمجد ما بناه المستعمر وتنظر بنظرة دونية إلى البناء المحلي للمنطقة متجاهلا المعالم الجزائرية المحلية للفترة ما قبل الاستعمارية كالقصور والحصون العثمانية.

في مشهد آخر ينتقل بلقطة متوسطة إلى المباني الاستعمارية المطلة على كورنيش الجزائر، يصاحبها تعليق بأنها "بنيت في عهد نابوليون الثالث الذي لم يكن متحمسا للمستعمرة الفرنسية في الجزائر لكنه خسر الحرب عام 1870م فأضحت مستعمرة" وهنا مغالطة تاريخية وربط لحدثين لا علاقة لهما ببعض، فكيف لنابليون الثالث أن لا يتحمس للمستعمرة الفرنسية في الجزائر وهو الذي خاض الحروب ضد الثورات الشعبية لإخمادها والتوسع، وما علاقة خسارة حرب 1870م باستعمار الجزائر التي هي أصلا مستعمرة منذ 1830م، يمر بعدها إلى لقطات شرفات البنايات الاستعمارية من زاوية تبرز ما آلت إليه من تشويه نظير نشر الملابس والغسيل والمقعرات الهوائية بطريقة فوضوية توحي بتناقض صارخ بين حضارة البناء الغربي وعدم محافظة السكان الجزائريين على هذه المعالم الحضارية.



لقطات تبين البناية الاستعمارية وما آلت إليه

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

ويمر بعدها إلى لقطة تبرز جامع اليهود والذي يقول المخرج بأنه "في الأصل معبد يهودي حول إلى مسجد" وهي أيضا رسالة غير بريئة إذ كيف يترك معالم مثل جامع كاتشاوة مثلا والذي حولته السلطات الاستعمارية إلى كنيسة ثم أعيد إلى مسجد مرة أخرى بعد الاستقلال والنماذج كثيرة في هذا المجال ويذهب إلى جامع وحيد حول من معبد

يهودي إلى مسجد، ثم يشير إلى أنه "حول ولكن الاسم بقي" في إشارة إلى رسوخ المعلم اليهودي وبقائه في ذاكرة الجزائريين.

لقطة لما يعرف بجامع اليهود الذي حول إلى مسجد بعد الاستقلال

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

يواصل الفيلم في استعراض لقطات من زاوية تبرز التناقض بين البنايات الاستعمارية ذات الطابع المعماري المنتظم المحكم والتشويه الذي أحدثه السكان لها من خلال المقعرات الهوائية والملابس والغسيل المنشور على الشرفات، وينتقل بعدها إلى استعراض حي القصبة والذي يحتوي على بعض الآثار العثمانية التي تذكره كما يقول بالقرصان بربروس وحفلات السلاطين وهو ما يفسر رؤيته الحاقدة على الدولة العثمانية التي تركت آثارا مهمة لا تزال إلى يومنا هذا في مدينة الجزائر وبإمكانه الرجوع إليها لكنه اكتفى بمشهد للقطة جامعة تظهر البنايات الرثة بحي القصبة للتعبير عما تركه الجزائريون والعثمانيون من بنايات، فهي على حد تعبيره "متحف منهار بيوتها تنهار الواحد تلوى

الآخر، أزقتها ضيقة ومليئة بالتجاويف السرية، ولضيقها عن حركة السير تجمع القمامة غالبا على ظهور الحمير كما كانت عليه في العهد العثماني، لذلك كانت المركز المثالي للثوار إبان ثورة التحرير وللمتشددين في التسعينات".

ينتقل مباشرة إلى لقطة تبرز الأحياء الاستعمارية ويصاحبها بتعليق "عاد السلام منذ ذلك الحين، يمكن للقصبة الآن أن تعيش بسلام"، وهنا نرى أن حتى حديثه عن السلام صاحبه بصور للبنايات الاستعمارية رغم أنه كان يتحدث عن القصبة.

لقطة تطل على البناية الاستعمارية

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

وفي مشهد آخر يتطرق إلى الفوضى وأزمة السكن بحي باب الوادي، ويعلق على المقعرات الهوائية بأنها "لم يكن يسمح بها من قبل المتشددين فاضطر السكان إلى استعمال آنية طهي الكسكس لالتقاط القنوات الفضائية والنتيجة الآنية أغلى من الهوائي أسطورة أم حقيقة لكنها كانت"، وهي نظرة تحمل في طياتها تهكما واضحا.

لقطة لعمارة مع الانتشار الفوضوي للمقعرات الهوائية بباب الوادي

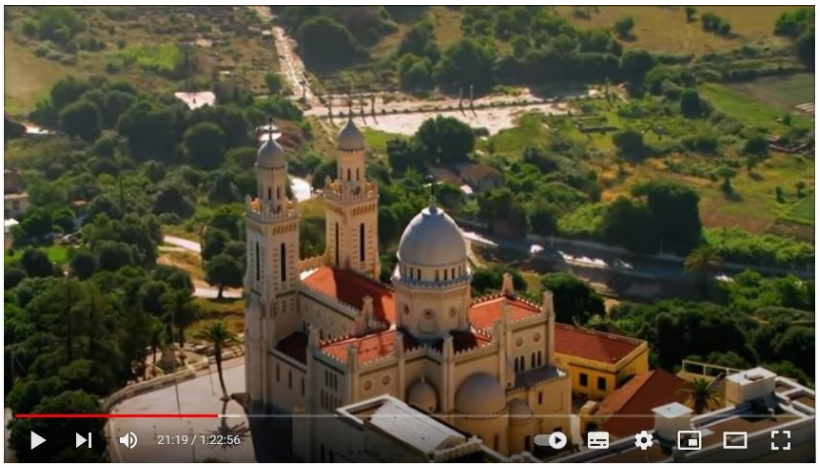
المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

وينتقل بعدها إلى كاتدرائية السيدة الإفريقية بطابعها المعماري البيزنطي التي تذكر بأننا في البحر الأبيض المتوسط على حد تعبيره، وهنا يتطرق إلى أنه "منذ الاستقلال حولت الكنائس الشاغرة إلى مساجد ونجدها هي أيضا تولي وجهها نحو الشرق"، في إشارة إلى تحول الجزائر نحو المشرق العربي الإسلامي، وهنا أيضا يجب التذكير بما فعلته فرنسا حين استعمارها للجزائر إذ لم تكتف بتحويل المساجد إلى كنائس بل هدمت العديد من المساجد بحجة تهيئة المساحات والطرقات ...، فالجزائر أعادت مساجدها لما كانت عليه قبل مجيء الاستعمار الفرنسي، وعادت إلى ما كانت عليه من امتداد عربي إسلامي سبق التواجد الفرنسي بقرون عديدة.

لقطة لكاتيدرائية السيدة الإفريقية بالجزائر العاصمة

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

في مشهد بلقطة عامة لمدينة عنابة يصاحبه تعليق بأنها "مدينة مهملة وجذابة في الوقت نفسه، فهي مدينة مزدهرة بمعمار فرنسي"، ليعرج على الكنيسة الكاثوليكية بمدينة عنابة معلقا بأنها "مهداة للأسقف الأمازيغي أوغستين، الذي أثر بفكره في اللاهوت المسيحي".



لقطة لكنيسة القديس أوغيستين بمدينة عنابة

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

في مشهد آخر وهو يتحدث عن الزراعة يقول بأنه "إذا كان الجزائريون يزرعون البرتقال في سهول متيجة فإن ذلك يعود نسبيا إلى ما خلفه المعمرون فالكثير من هذه الحقول كانت عقيمة"، وهي نظرة تضليلية للحقائق التي كانت عليها الجزائر قبيل الاحتلال الفرنسي أين كانت الزراعة متطورة مثلها مثل الصناعة وخاصة الحرف وصناعة السفن وغيرها فالجزائر التي كانت تسيطر على حوض البحر الأبيض المتوسط لم تكن بالتخلف الذي يجعل أراضيها عقيمة تنتظر المعمرين لإصلاحها واستغلالها وإنما انتزعتها فرنسا بالقوة من الأهالي ومنحتها للمعمرين وشردت أصحابها إلى الأراضي القاحلة أو نفتهم خارج الوطن أو إلى المناطق الصحراوية، هذه هي سهول متيجة التي كانت تزود أروبا بمنتجاتها، وما ديون فرنسا من القمح الجزائري آنذاك إلا دليل على ذلك.

وفي لقطة تحمل تهكما بالتناقض بين الصورة التي تبين مساحات شاسعة من حقول القمح والتعليق الذي يتحدث عن أن الجزائر من أكثر البلدان استيرادا للقمح حيث يقول "ومثل ارتداد غريب للتاريخ القمح يأتي من الضفة الأخرى، هذا البلد الذي كان ينتج القمح للفرنسيين ... بفضل ثروات النفط تفادت الجزائر ثورات القمح التي تهدد حوض البحر المتوسط"، وهي رسالة مفادها عجز الجزائريين اليوم على إنتاج غذائهم رغم المساحات الشاسعة والإمكانيات التي يحتويها البلد واعتمادها على النفط في تأمين الغذاء وتحقيق السلم الاجتماعي.

وفي الحديث عن سهل منطقة وهران وبلقطة لمزرعة استعمارية بمبنى متآكل والفضلات حوله وأرض غير مستغلة يقول "أخذت القليل من هذه التربة لأتذكر جميع الذين خدموها هؤلاء الفلاحين، هؤلاء البدو وكل الأقدام السود الذين ولدوا هنا دون أن يصبحوا جزائريين، الذين ولدوا في فرنسا يحملون أصعب قصة سمعناها من كلا الجانبين، أنقل معي هذه التربة لكل من أحب هذا البلد باسم الأرض"، وهنا نرى أنه يبرر أطروحة الأقدام السوداء في الجزائر الذين يعتبرون أنفسهم ظلموا وحتى أن منهم من يرى

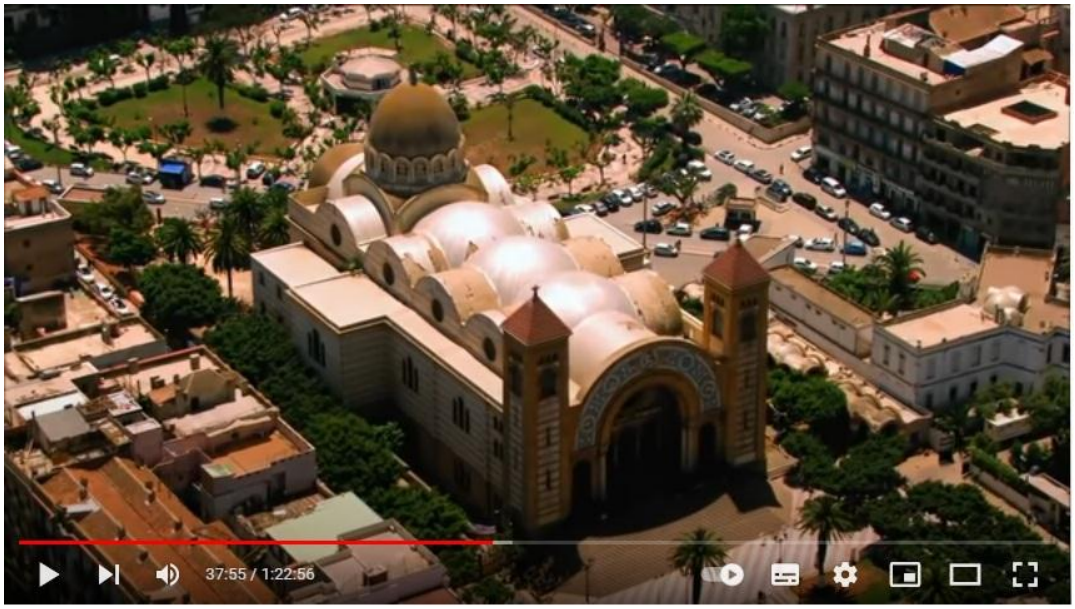
أن لهم الحق في العودة إلى أراضيهم، وهنا أيضا نذكر بالطريقة التي تحصل بها هؤلاء المعمرين على تلك الأراضي ظلما للسكان المحليين الذين نفوا أو شردوا أو أصبحوا خداما عندهم، فحين تعرف هذه الحقيقة التاريخية يزول كل لبس وتسقط كل الأقوال، فالجزائر استرجعت أراضيها التي انتزعت منها بالقوة ذات يوم.

لقطة لمنزل أحد المعمرين تحيط به أراضي زراعية

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

في حديثه عن مدينة وهران تعود الصور التي تبرز من جهة المعمار الفرنسي والإسباني في المنطقة ومن جهة أخرى تعود أيضا صور النساء ينشرن الغسيل على الشرفات والفوضى في الشوارع في تناقض صارخ بين حضارة المستعمر والتشويه الذي لحق بها من الجزائريين، وأيضا يتحدث عن كاتدرائية وهران ذات الطابع المعماري الروماني البيزنطي التي حولت إلى مكتبة، ويأتي في التعليق قوله "ينظر اليوم الأقدام السود إلى وهران بحنين إلى الماضي، أن يشاهدوا من جديد المنزل والحي، أن يشموا مرة أخرى الروائح، أن يتذكروا جميع أسماء الشوارع، وأسماء رفاقهم، لقد سمح برنامج بين

فرنسا والجزائر للآلاف منهم بزيارة هذا الجزء من تاريخهم"، وهو حديث مرة أخرى عن الأقدام السود الذين يحنون في الحقيقة إلى الجزائر الفرنسية وليس إلى الجزائر الجزائرية، ويتبعها بصور وحديث عن البنايات الاستعمارية والكنائس في بني صاف والغزوات.



لقطة لكاتيدرائية وهران التي حولت إلى مكتبة

المصدر: يان آرتوس برتران، L'Algérie vue du ciel (الجزائر من عل)، 2015، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=nYv8aMe-xYM

وفي تلمسان أيضا يتحدث عنها كعاصمة لبلاد المغرب الأوسط في القرون الوسطى وعن مسجد المنصورة الذي لم يكتمل بناؤه والمتأثر بالطابع الأندلسي، وهو في ذلك يربط دائما تأثير أوروبا على المغرب دون التطرق إلى أي تأثير للمغرب على أوروبا، حيث أن الطابع الأندلسي في الأصل تأثر كثيرا بمسجد القيروان التونسية الذي يعد المرجع الأول للطابع المغاربي والأندلسي في بناء المساجد.

ويتواصل التركيز على الآثار الرومانية من خلال موقع جميلة ثم تيمقاد التي تعبر عن قوة روما كما يقول، ثم يتحدث عن أن سكان الأوراس استغلوا نهاية روما في بداية القرن الخامس وفككوا أحجارها وفسيفساءها لبناء منازلهم، ويقول حتى بعد تدميره يبقى

هذا الموقع فريدا من نوعه، بل أكثر من ذلك فإن تيمقاد درس في المعمار مفتوح من السماء، تيمقاد تروي المهارة الفذة التي أنشأت المدن الحديثة" وهو هنا يشير إلى عظمة الحضارة الغربية ودورها في بناء الحضارة الحديثة ويتحدث عن تخريب السكان المحليين لمعالم الحضارة التي خلفها الغرب بها، والتي رغم الدمار بقيت تروي عظمة الحضارة الغربية وهي نظرة استعلائية تمجد الغرب وتحط من قيمة الشرق على طريقة المستشرقين من بدايات الاستشراق.

وينتقل للحديث عن قسنطينة قائلا "قسنطينة المدينة المعلقة تحمل هي أيضا هذا الإرث الروماني، بشوارعها وأنهجها المبنية على النموذج الروماني" وهنا إشادة أيضا بالدور الروماني في إنشاء هذه المدينة، ويركز أيضا على المعمار الفرنسي بالمدينة دون التطرق للمعمار العثماني مثل قلعة أحمد باي التي تعتبر من أهم المعالم بالمدينة.

ويمر للحديث عن منطقة الأوراس مبررا "نحت سكان الأوراس بيوتهم في الجبال قديما بهروبهم من الرومان والعرب بعدهم"، وفي هذا مغالطة من جهة العرب، فإذا كان الرومان استوطنوا في البلاد واستولوا على خيراتها مما جعلهم في حرب مستمرة مع السكان الأصليين فإن العرب لم يكن لهم معارك مع السكان الأصليين بعد الفتوحات بل كانت البلاد تعيش انسجاما تحت دين واحد ساهم البربر في إيصاله إلى أوروبا بقيادة طارق بن زياد، وأغلب الدول التي قامت بالمنطقة كانت بربرية.

وفي حديثه عن الصحراء الجزائرية يركز على جمالها وامكانياتها الزراعية وثرواتها النفطية الكبيرة، وعن سكانها الأمازيغ الأصليين، وتاريخها الذي يعود لآلاف السنين، متحل في ذلك بشيء من الموضوعية ربما لعدم امتداد الرومان إلى هاته المناطق وعدم ترك الفرنسيين معالم وإنجازات عمرانية تذكر بها، فيركز على العمران البربري القديم بالمنطقة التي تبهر المخرج أحيانا وتروي قصصا تاريخية أحيانا أخرى، ويتطرق إلى حياة

الناس وتبادلاتهم التجارية الداخلية والخارجية، ببساطتها وبساطة ممتلكاتهم ومنتوجاتهم وأغراضهم.

وفي حديثه عن هضبة "أسكرام" Assekrem يتحدث عن المستشرق الفرنسي "شارل دوفوكو" Charles de Foucauld الذي يصفه قائلا "كان عسكريا ثم مستكشفا ثم رجل دين مدافعا عن قضية العلمانيين، قضية النساء، مكانة الإسلام، التعليم للجميع، ومكافحة العبودية، كان يعيش مع البربر وكرس معظم أعماله لثقافة الطوارق واضعا بذلك أول قاموس للغة الطوارق....، توفي في هذه الجبال سنة 1916م، في أيامه الأخيرة كان الكاهن منبهرا مما رآه من ملجئه، قدمت له الصحراء لمحة عن الخلق"، وهو بذلك يذكر فضل المستشرق الفرنسي على الثقافة المحلية للمنطقة وفضل فرنسا في ربط سكان المنطقة بالعالم الخارجي رغم العزلة التي كانوا يعيشونها.

في نهاية الفيلم وبمشاهد للصحراء يقول "في أقصى الجزائر رأيت تادرارت الحمراء، تأملت جمال العالم اللامحدود، كي أذكره إلى الأبد ثم ركعت، ثم أغمضت عيني" وتنتقل الصورة عبر اختفاء تدريجي ثم ظهور تدريجي للعودة للقطات من الفيلم تمثل أشخاصا يحيون المصور بأيديهم، ثم يعلق المخرج قائلا "عندما أعدت فتحها رأيت شعبا كاملا رحب بي، سأحمل في ذاكرتي كل هذه الوجوه، هذه النظرات، شكرا لكم"، وهي خاتمة لخصت جمال الجزائر وطيبة شعبها.

ومنه فقد وقفنا في هذا الفيلم الذي دام قرابة ساعة ونصف على مستوى جمالي وفني وتقني كبير وعلى عمق في الطرح وتوفيق كبير في اختيار أماكن التصوير، مما أعطى صورة جميلة عن الجزائر التي اكتشفناها للمرة الأولى بهذا الجمال الذي نقلته الصور بصدق، غير أن النظرة الاستشراقية للمخرج برزت في عدة مواضع من الفيلم من خلال تركيزه على بعض الأفكار والصور التي أراد من خلالها تمرير رسائل تعظم وتمجد الحضارة الغربية وما تركته بالمنطقة، وهي أفكار تذكرنا بما فعله المستشرقون الفرنسيون

من قبله في محاولتهم إثبات الامتداد اللاتيني للجزائر من خلالها الآثار الرومانية الموجودة بها، دعما لنظريتهم في أن الفرنسيين عادوا لأرض أجدادهم وما تلك الآثار إلا دليل على ذلك، كما برزت نظرته الاستشراقية أيضا في النظرة الاستعلائية الغربية ضد كل ما هو شرقي وتمجيد ما تركه الاستعمار الفرنسي على حساب الموروث المحلي للمنطقة، كما أهمل المخرج ما تركته الحضارة الإسلامية من معالم في العديد من مناطق الوطن وخاصة في الفترة العثمانية رغم ما تتميز به من جماليات وعظمة في الهندسة والبناء، بالإضافة إلى تبنيه لبعض المغالطات التاريخية التي وإن كانت تحمل الحقيقة في ظاهرها، إلا أن استنباط معانيها يعطي رأيا مغايرا فيها، ولاحظنا أيضا تعاطفه مع الأقدام السوداء وتمجيده لما قدموه في خدمة الأرض الجزائرية، وغيرها من الأفكار التي تستدعي الوقوف على تأثيرها في المتلقي الذي يجعله يمجد الغرب والحضارة الغربية وينظر بنظرة دونية للشرق وأن الغرب كان دائما له الفضل عليه على طريقة بعض المستشرقين من قبله، مما يحيلنا إلى ضرورة مواجهة مثل هاته الأعمال بأعمال أخرى تنطلق من حقائق تاريخية وبنظرة محلية تعيد للشرق ثقته بنفسه وبتاريخه وإمكانياته في النهوض والتقدم وعدم الاكتفاء بتلقي الأعمال التي تسعى لإحباطه وجعله يقبل ما هو عليه من تخلف كحتمية لا مفر منها.

المبحث الثاني: الفنون التطبيقية في خدمة السينما فيلم "مملكة الجنة" Kingdom of Heaven للمخرج ريدلي سكوت أنموذجا

المبحث الثاني: الفنون التطبيقية في خدمة السينما فيلم "مملكة الجنة" Kingdom of Heaven للمخرج ريدلي سكوت أنموذجا

1- عينة البحث:

لاختيار عينة البحث أهمية كبيرة في تحقيق حاجات البحث وأهدافه، ونظرا لكوننا نبحث في هذا الفصل عن مدى أهمية الفنون التطبيقية في العمل السينمائي فقد ارتأينا اختيار فيلم "مملكة الجنة" Kingdom of Heaven للمخرج ريدلي سكوت كعينة قصدية لما رأيناه في أعمال هذا المخرج من توظيف للفنون التطبيقية التي جسدها بصفة أعمق في هذا الفيلم، وربما تعود لتكوين المخرج الأصلي في فن التصميم بكلية ويست هارتلبول للفنون بين 1954م و 1958م، ثم اشتغاله كمنتج إعلانات تجارية للتلفزيون، وهو ما جعل أعماله السينمائية تحمل أسلوبا مميزا من خلال توظيفه للفنون التطبيقية بشكل مبهر وكذا اعتماده على إيقاع سريع من خلال تنوع اللقطات كما هو معتمد في فن الإشهار، وهو ما يجعل العين أسيرة تتبع أحداث الفيلم، ولذلك فإن العينة التي اخترناها نراها كفيلة بتحقيق هدفنا لإبراز ما تقدمه الفنون التطبيقية في خدمة السينما.

2- ملخص فيلم "مملكة الجنة" Kingdom of Heaven:

تدور أحداث الفيلم خلال القرن الثاني عشر الميلادي أثناء فترة الحروب الصليبية ضد المسلمين في القدس بقيادة صلاح الدين الأيوبي، حيث كان المسلمون يسعون لاسترجاع مدينة القدس التي احتلها الصليبيون قبل 100 عام من ذلك الوقت، وتبدأ القصة بفرقة من الصليبيين في فرنسا عام 1184م يقودهم "جوديفري" Godefroy الذي يبحث عن حداد يدعى "باليان" Balian، وبعدما وجده أخبره بأنه أبوه وعرض عليه الذهاب معه إلى الأرض المقدسة التي يمتلك فيها أرضا وعمالا تحت إمرته، غير أن باليان رفض العرض، وبعدما قتل القس الذي أخبره بأن زوجته قطع رأسها عند دفنها بسبب انتحارها

على فراق ابنها واكتشافه أن ذلك القس سرق منها صليبا كانت تضعه في عنقها، التحق بوالده وأعلمه بأنه يريد مغفرة الرب له عن خطاياه بالدعاء في القدس فوجهه للذهاب إلى مدينة إيطالية تبحر منها السفن باتجاه القدس، فواصل طريقه بعد وفاة والده إثر تعرضه لجروح في مواجهة جنود الملك الذين حاولوا القبض على باليان لمعاقبته على جريمة القتل التي ارتكبها، ورغم غرق السفينة إلا أنه تمكن من الوصول إلى القدس، وتعرف على "عماد" وهو مسلم يعتقد أنه عامل بسيط، وبعد استحواذه على أرض والده راح يواجه مكائد بلاط ملك القدس لاسيما عداء "غي دي لوزينيان" Guy de Lusignan و"رونيد دي شاتيلون" Renaud de Châtillon اللذين أرادا الحرب ضد صلاح الدين الأيوبي، وبعد لقائه بملك القدس أقسم على حماية الملك المجذوم "بودين الرابع" Baudouin IV وحماية الشعب، وأصبح قريبا من "سيبيل" Sibylle أخت الملك وزوجة "غي دي لوزينيان"، وبعد استفزازات شاتيلون لصلاح الدين ومهاجمة إحدى قوافله هاجم صلاح الدين قلعة كراك وأسر "باليان" لكنه أطلق صراحه بفضل "عماد" الذي تبين أنه مستشار مقرب لصلاح الدين، ليتفاوض الملك بودين مع صلاح الدين ويتفقان على السلام مقابل تكفل بودين بمعاقبة شاتيلون على فعلته، غير أن صحة الملك تدهورت خلال هذه الرحلة مما جعل الملك يدعو "باليان" ويعرض عليه خطة لقتل "غي دي لوزينيان" زوج أخته وأن يزوجه أخته بعد ذلك حتى يكون هو الملك، لكن "باليان" يرفض ذلك رغم حبه "لسيبيل" لكونه يراه مخالفا لمبادئه، وبعد وفاة الملك يخلفه ابن "سيبيل" الذي توفي بعد فترة قصيرة لمرضه بالجذام أيضا، ليحكم "غي دي لوزينيان" الذي حاول قتل "باليان" وذهب ليحارب صلاح الدين، وبعد انهزامه هو ورينو دي شاتيلون اتجه صلاح الدين نحو القدس لدخولها فتكفل "باليان" بالدفاع عنها لكنه استسلم مقابل حصوله على خروج منظم وآمن لجميع المسيحيين من المدينة، ليعود رفقة "سيبيل" إلى موطنه الأصلي فرنسا، ثم يعرض الملك ريتشارد قلب الأسد على "سيبيل" الذهاب في حملة صليبية ضد المسلمين فترفض ذلك.

3-بطاقة فنية عن فيلم "مملكة الجنة" Kingdom of Heaven:

عنوان الفيلم: مملكة الجنة

اسم المخرج: ريدلي سكوت

السيناريو: ويليام موناهان

الموسيقى: هاري جيرجسون ويليامز

التصوير: جون ماتيسون

التحرير: دودي دورن

الديكور: آرثر ماكس

الأزياء: جاناي بيتس

الانتاج: ريدلي سكوت

ميزانية الانتاج: 130 مليون دولار

مدة الفيلم: 145 دقيقة نسخة العرض، 194 دقيقة نسخة عرض ترويجية للمخرج.

تاريخ الإصدار: 2005م

اللغة: الانجليزية، الإيطالية، العربية، اللاتينية

بلد المنشأ: الولايات المتحدة الأمريكية، المملكة المتحدة، ألمانيا

النوع: تاريخي

4-استخدام الفنون التطبيقية في الفيلم:

رغم أن فيلم مملكة الجنة لم يكن بميزانية ضخمة وحقق أرباحا محتشمة إلا أن "ريدلي سكوت" وكعادته أبدع في توظيف الفنون التطبيقية التي عادت بنا إلى أواخر القرن الثاني عشر الميلادي بالقدس إبان الحروب الصليبية التي واجهت جيش المسلمين بقيادة صلاح الدين الأيوبي، وسنحاول التطرق إلى مختلف الفنون التطبيقية التي استخدمها المخرج كالآتي:

4-1 الديكور:

حاول "ريدلي سكوت" في تصميمه للديكور أن يعود بنا إلى نهايات القرن الثاني عشر الميلادي زمن الحروب الصليبية، حيث تدور أجزاء من القصة في فرنسا وأجزاء أخرى في القدس، وقد اختار أن يصور أحداث الجزء الخاص بفرنسا وبعض المشاهد الداخلية للقدس في إسبانيا.

ومن بين المشاهد المصورة في إسبانيا:

- مشهد تتويج "جاي دي لوزينيان" ملكا على القدس، وهو مشهد داخلي تم تصويره في كاتيدرائية أفيلا.

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

المصدر: الموقع الالكتروني لكاتدرائية أفيلا، الرابط الالكتروني
http://www.avila.com/fr/tourisme_avila/monument/cathedrale_avila

– مشاهد اللقاء بين "جوديفري" وابنه "باليان" التي تدور أحداثها في فرنسا تم تصويرها في إسبانيا بالقرب من قلعة لوراي Loarre، وهي قلعة رومانية تعتبر من أقدم وأجمل القلاع في العالم، وتم تصوير المشهد الأخير أيضا بها عند عودة "باليان" رفقة "سيبيل" إلى

فرنسا، وهناك مر عليهما ملك انجلترا ريتشارد قلب الأسد في دعوته للذهاب لاسترجاع القدس.

المصدر: الرابط الالكتروني https://fr.123rf.com/photo_14162688_paysage-avec-ch%C3%A2teau-de-loarre-huesca-espagne.html

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

– والقلعة نفسها استخدمها المخرج من زاوية أخرى للمشاهد الخارجية لقلعة "الكرك".

لقطة التقاء جيش المسلمين والمسيحيين أمام قلعة "الكرك"

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

– تصوير مشاهد في قصر إشبيليا ومنها إطلاق النار على بلاط ملك القدس، شقة الملكة، السجن، وشقق طبريا.

المصدر: الرابط الالكتروني https://www.viator.com/es-AR/tours/Seville/Skip-the-Line-Tickets-for-Alcazar-and-Cathedral/d556-9924P26

لقطة مصورة بقصر إشبيليا

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

– كما تم تصوير العديد من المشاهد الخارجية أيضا بإسبانيا كمشاهد إقامة باليان في القدس في بالما ديل ريو بمحافظة قرطبة ومشهد الكمين في الغابة بالقرب من سان إلديفونسو، في سيغوفيا، وكلها مشاهد تعبر عن عبقرية المخرج في اختيار أماكن التصوير التي جمعت بين جمالية المشهد والتعبير العميق عن الفن الإسلامي.

– أما بقية المشاهد الخاصة بالقدس فقد تم تصويرها بالمملكة المغربية، وهو ما جعل الفيلم يغلب عليه الطابع المغاربي بالنسبة للديكور المتعلق بالمسلمين، حيث تم استخدام العديد من المعالم الأثرية الإسلامية كخلفيات لتصوير المشاهد كما تم بناء مدينة القدس في صحراء المغرب بمدينة ورزازات السينمائية.

– وتم أيضا استخدام مناظر خارجية لمدينة "الصويرة" المغربية كخلفية مدمجة في بعض المشاهد لإعطاء مزيد من الجماليات على الفيلم، والشيء نفسه بالنسبة لقصر "آيت بن حدو" الذي تم دمجه أيضا كخلفية لمشاهد القدس، وهو اختيار موفق للمخرج الذي تمكن من توظيف مختلف المواقع والمدن التاريخية في الفيلم.

4-2 الأكسيسوارات:

وهي كل ما يدخل في فرش المنظر وإحضار اللواحق المختلفة التي يحتاج إليها الممثلون أثناء التصوير، وباعتبار الفيلم يعود إلى نهايات القرن الثاني عشر الميلادي فقد اعتمد المخرج على تصميم وإنجاز مختلف اللوازم التي استخدمت في تلك الفترة، من خوذات وأحذية وقفازات وأحزمة وأغشية وما إلى ذلك، كما كان هناك 250 قوسا متشابها، و20000 سهما، و 3000 درعا، و 7500 سلاح مصنوع للفيلم، وهو ما يوضح لنا المجهودات الكبيرة التي بذلها فنيو الأكسيسوارات لتوفير كل هذه اللوازم وكذا حرص المخرج على استخدامها بشكل كبير لإضفاء الواقعية على الفيلم، وهو ما يؤكد الدور الكبير الذي تلعبه الأكسيسوارات في إنجاح العمل السينمائي سواء من الناحية الجمالية أو في المعاني التي توصلها.

صلاح الدين الأيوبي يرتدي خوذة منقوشة بزخارف اسلامية

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

الملكة سيبيل متزينة بالحلي

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

4-3 الملابس والأزياء:

بالإضافة إلى الدلالات التي يحملها اللباس داخل الفيلم فيجب أيضا أن يكون ملائما للإضاءة ومكان وزمان الأحداث حتى ينجح في التوفيق بين جماليته ووظيفته داخل العمل السينمائي، وهو ما نجح "ريديلي سكوت" في استخدامه بشكل جيد أضفى كثيرا من الواقعية على الفيلم ونقل لنا مكان وزمان الأحداث بصدق، والمخرج عرف بدقة اختياره للتشكيلات البصرية في أفلامه والتي يعد اللباس والأزياء أحد مقوماتها، وقد اعتمد المخرج بصفة كبيرة على اللباس والزي التقليدي المغاربي الإسلامي الذي تزخر به المملكة المغربية مكان تصوير أغلب مشاهد الفيلم، كما اعتمد على تصميم وانجاز اللباس والأزياء الصليبية والتي أعطاها ألوانا بهيجة زادت من جماليات الصورة، حيث عكس لباس المسلمين في حياتهم اليومية التقشف الذي يدعو إليه الإسلام من خلال لباس بسيط، على عكس زيهم العسكري الذي أبرزه المخرج بجانب من الإتقان والتطور عكس قوة جيش المسلمين وتقدمه في العدة والعتاد.

الزي العسكري للقائد صلاح الدين الأيوبي

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

الزي العسكري لصلاح الدين الأيوبي ولجيش المسلمين ظهر بنوع من الإتقان واحتوائه على لوازم مكملة كواقي الصدر والقفزات وواقي الرأس... وهو ما أراد به المخرج إبراز تفوق جيش المسلمين عدة وعتادا على جيش الصليبيين، كدليل أيضا على ما وصلت إليه الحضارة الاسلامية من تقدم في ذلك الوقت.

4-4 التصميم الافتراضي:

اعتمد المخرج على فن التصميم الجرافيكي الثنائي والثلاثي الأبعاد ووظفها كخلفيات لبعض المشاهد التي طورها من الشكل الواقعي التي هي عليه الآن إلى شكل أعطاها بعدا تاريخيا لزمن الأحداث ومكانها، حيث تم إدخال تعديلات رقمية على قصر آيت بن حدو لخلق الوهم بفترة القرن الثاني عشر الميلادي في القدس، واستخدمها المخرج كخلفية تظهر وراء "باليان" عند وصوله إلى القدس وتوجهه إلى المكان الذي يعتقد المسيحيون أنه تم صلب المسيح عيسى عليه السلام فيه، وقد استخدم هذه التقنية في عدة مشاهد أخرى.

4-5 الإضاءة:

تلعب الإضاءة دورا كبيرا في إضفاء الجمالية على الفيلم السينمائي كما أنها تعطي دلالات تعبيرية تعمق المعنى الذي تتضمنه الصورة، وتزيد من الذوق الجمالي لدى المشاهد، وقد نجح ريدلي سكوت عبر هذا الفيلم في استخدام الإضاءة الطبيعية التي تعتمد على ضوء الشمس في المشاهد الخارجية التي اختارها بدقة سواء في الأحداث التي تجري في فرنسا أو في القدس، كما استخدم الاضاءة الاصطناعية بصفة خاصة في المشاهد الداخلية داخل القصور أو البيوت، واللقطات القريبة والقريبة جدا لإبراز تفاصيل أكثر للوجه، وقد ركز المخرج على استخدام الإضاءة الخافتة لبعض المناظر الخارجية التي استخدمها كخلفية من أجل عزلها والتركيز على الشخصيات التي تظهر في المقدمة، ولإخفاء التفاصيل والإيحاء بعدد الجيوش الكبير، وهو ما زاد من قوة الجانب التشويقي والدرامي للفيلم.

في مشهد جيش الصليبيين وهو يتقدم للمعركة ضد المسلمين نجد استخدام الدخان في الصورة الخلفية لعزلها عن التفاصيل وجعل المشاهد يركز على المقدمة، وكذا للدلالة عن العدد الكبير للجنود الصليبيين.

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

5-أبعاد توظيف الفنون التطبيقية في الفيلم:

إن استخدام الفنون التطبيقية في الفيلم له أبعاد متعددة، وفي فيلم مملكة الجنة الذي تدور أحداثه في القرن الثاني عشر الميلادي بالقدس وبعض المشاهد بفرنسا، فقد عرف توظيف الفنون التطبيقية من قبل المخرج "ريدلي سكوت" أبعادا مختلفة سنحاول تفصيلها في النقاط الآتية:

5-1 البعد الفني:

تلعب الفنون التطبيقية دورا مهما في خلق الوهم بواقعية الأحداث من خلال ربط الأحداث بزمان ومكان وقوعها، وهذا ما نجده في فيلم "مملكة الجنة" الذي وفق المخرج "ريدلي سكوت" في توظيف الفنون التطبيقية لخلق جو زماني ومكاني للأحداث، فوظف المواقع الأثرية الإسلامية والرومانية في إسبانيا وبعض المعالم الأثرية الإسلامية والبربرية بالمغرب مع إدخال تعديلات عليها حتى تعبر عن فترة القرن الثاني عشر الميلادي بالقدس وبفرنسا، كما قام ببناء ديكورات ضخمة وأزياء وملابس وأكسيسوارات وغيرها مما يندرج ضمن الفنون التطبيقية بهدف إضفاء الواقعية على الفيلم وهو ما زاد من قوة الشعور بالمعايشة الوجدانية للأحداث، وزاد في تقوية الجانب الدرامي للفيلم، حيث استطاع المخرج أن يجعل منه تحفة فنية عادت بنا إلى زمن ومكان الأحداث، بالإضافة إلى توظيفه الفني الجيد للإضاءة التي ساهمت في تجسيم الشخصيات والديكورات وكل ما يغني المناظر، ففي بداية الفيلم في المشاهد الخاصة بفرنسا استخدم ألوانا وإضاءة باهتة عبرت بصدق على التخلف والفقر الذي كانت تعيشه أوروبا في ذلك الوقت، في حين نجد التركيز على جماليات الإضاءة في المشاهد الداخلية بالقدس التي عبرت عن حياة البذخ والتطور الذي كانت تعيشه القدس كما وظف الفنون الإسلامية المغاربية مما أعطى انطباعا جيدا عن الفن الاسلامي وساهم في إبراز الجانب الفني والجمالي للفيلم.

2-5 البعد السياسي:

بالنظر للأوضاع السياسية العالمية التي كانت سائدة قبيل إنتاج هذا الفيلم سنة 2004م وصدوره سنة 2005م والتي كانت توجه العالم أجمع لمواجهة الخطر الإسلامي خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001م وما تبعها من ظهور ما سمي بتنظيم القاعدة بقيادة أسمة بن لادن وغزو العراق سنة 2003م، والتزايد المستمر لعداء الغرب للمسلمين، جاء هذا الفيلم الذي أعطى طرحا مغايرا لكل ذلك، حيث فتح صفحة من التاريخ المشرق للحضارة الإسلامية والتسامح الذي كان من صلاح الدين الأيوبي مع المسيحيين بعد فتح القدس خلال القرن الثاني عشر الميلادي، ففي إحدى اللقطات القوية التي عبرت بصدق عن تسامح المسلمين ركز في صورة مقربة على الصليب الذي كان قد سقط في الأرض بعد الهجوم على القصر، ثم يأتي صلاح الدين الأيوبي ويحمله في دلالة قوية على تسامح المسلمين بعد انتصارهم وفي ضمانهم لحرية المعتقد لدى المسيحيين.

صلاح الدين الأيوبي يرفع الصليب الذي سقط على الأرض ويرجعه إلى مكانه

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

وللإشارة فإن الفيلم لم يشر إلى وجود معالم خاصة باليهود أو لوجود فاعل لهم في الحياة اليومية بالقدس، فركز على وجود المسيحيين والمسلمين وتعايشهم حتى قبل فتح القدس حينما كانت في يد الصليبيين، وعلى تسامح المسلمين مع المسيحيين بعد استعادتهم لها.

3-5 البعد الاجتماعي:

تعبر الفنون التطبيقية عن الأوضاع الاجتماعية لدى الشعوب خلال فترة زمنية ومكانية محددتين، ولكون أحداث فيلم "مملكة الجنة" تدور في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي في فرنسا وفي القدس فقد وظفها المخرج لوصف البيئة الاجتماعية في أروبا التي كانت تعيش تخلفا وتراجعا في القيم وفي أخلاق الأوروبيين، ففي أثناء دفن زوجة "باليان" نرى كيف أن القس قطع الصليب الفضي من رقبتها وأشار لهم بدفنها مقطوعة الرأس لأنها منتحرة، رغم أنه تلقى أجرا على دفنها والدعاء لروحها، وتلخص لقطة سرقة القس للصليب من رقبتها الوضع الاجتماعي الذي كانت تعيشه أوروبا في ذلك الوقت وما تميز به من انحطاط والذي كان أحد أسباب انهزامهم أمام المسلمين حسب مضمون الفيلم، أما في القدس فوظف الفنون التطبيقية لإبراز البيئة الاجتماعية الشرقية بمميزاتها وخصائصها، وقد أظهر حياة البذخ التي كان يعيشها المسيحيون رغم الانحطاط في القيم والأخلاق والتي نفى من خلالها مزاعمهم بأنهم يحاربون من أجل الرب، بل كانوا يحاربون من أجل تلك الثروة والأرض، في حين صور المسلمين أكثر تحضرا من الناحية الاخلاقية، فرغم بساطتهم في العيش حسب ما يدعو إليه دينهم من التقشف حيث عبر عن ذلك بأزيائهم البسيطة، إلا أنهم كانوا متفوقين عسكريا من خلال استخدامهم لأسلحة كانت تعتبر متطورة في زمنهم لأن دينهم كان يأمرهم بإعداد العدة لضمان القوة اللازمة لتفوقهم العسكري على خصومهم.

لقطة سرقة القس للصليب من جثة زوجة "باليان" قبل دفنها

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

5-4 البعد الثقافي:

تنقل الفنون التطبيقية ثقافات الشعوب، وعليه فإن توظيفها في السينما يتطلب أن تنقل ثقافة مكان وزمان الأحداث، وفي فيلم "مملكة الجنة" نجد أن ريدلي سكوت حاول نقل ثقافة المشرق وتقاليده الشعبية في مشاهد القدس، سواء فيما يتعلق بالمسلمين من خلال الزخارف الإسلامية واللباس الذي يعبر عن ثقافة التقشف لدى المسلم في حياته أو في ثقافة المسيحيين التي تميزت مثلا بالتمييز بين لباس مختلف طبقات المجتمع فنجد العمال البسطاء بلباس بسيط في حين نجد الملوك والأمراء وحواشيهم بلباس فاخر، بل قد يتغير اللباس للشخص الواحد حسب المناسبة، وهو ما يعكس ثقافة حب المبالغة في التزين والتمييز بين مختلف طبقات المجتمع في ذلك، وفي الزي الإسلامي يكاد يكون ظهور الزي النسائي معدوما نظرا للتركيز على جيش صلاح الدين دون الحياة الشخصية للمسلمين، حيث ظهر الزي النسائي في مشهد اعتقال أخت صلاح الدين بلباس محتشم يغطي جميع أجزاء جسمها بما فيها الوجه، وهو اللباس الذي عبر عن ثقافة المسلمين في اللباس المحتشم الذي يستر المرأة.

صورة لباس أخت صلاح الدين الأيوبي

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

5-5 البعد الديني:

ترتبط الفنون التطبيقية بالأفكار الدينية ارتباط وثيقا، فالدين يرسم حدودا معينة للإبداع الفني، فالفنون التطبيقية تحاول التقيد بالفكرة الدينية ونقلها، لذلك نجد مثلا الفنون التطبيقية الإسلامية ركزت على الجانب الوظيفي للأشياء مع الالتزام في تزيينها بعدم تجسيد الأرواح والتوجه للزخرفة والتجريد، وهو ما ظهر بشكل جلي في الفنون التطبيقية الإسلامية الموظفة في فيلم "مملكة الجنة"، حيث ظهرت الفنون التطبيقية الإسلامية بسيطة مبتعدة عن التزيين الكبير عكس الفنون التطبيقية للمسيحيين التي برزت بألوان زاهية ومتأنقة سواء في اللباس أو في الديكورات الداخلية والأدوات المستخدمة وغيرها، كما نجد بروز الصليب في مختلف هذه الفنون كأدوات الزينة في الديكورات الداخلية وفي العمارة المسيحية وحتى في الأسلحة، في حين نجد الفيلم يسجل تفوق المسلمين في السلاح الذي استخدم أدوات متطورة في ذلك الوقت كالراجمات، وهو ما يبرر تقشف المسلمين في حياتهم الخاصة وفي الوقت نفسه الحرص على تطوير الأسلحة المتطورة لمواجهة العدو، ورغم أن موضوع الحروب الصليبية هو ديني بالدرجة الأولى إلا أن المخرج ركز على التسامح أكثر من نقل الصراع العقائدي، حيث نقل تسامح صلاح الدين

الأيوبي مع المسيحيين بعد أن هزمهم فرغم تفوقه العسكري إلا أنه وافق على خروجهم بأمان من القدس، ومن بين اللقطات المعبرة على ذلك نجد مشهد رفع صلاح الدين للصليب الذي سقط على الأرض في إشارة إلى أن المسلمين يحترمون حرية المعتقد وحمايتها رغم تفوقهم، وفي مشهد إنزال الرايات الصليبية التي كانت في القدس في إشارة إلى استعادة المسلمين لبيت المقدس ونجد أيضا مشهد رفع الهلال كرمز لسيادة المسلمين على القدس.

صورة من مشهد تنزيل الرايات الصليبية كرمز لاستعادة المسلمين للقدس

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

صورة من مشهد رفع مجسم الهلال كرمز لسيادة المسلمين على القدس

المصدر: ريدلي سكوت، فيلم مملكة الجنة Kingdom of Heaven، 2005، الرابط الالكتروني https://filmsrip.club/8416/kingdom-of-heaven/

لقد حاولنا من خلال هذا الفصل إبراز استخدام وتوظيف الفنون التطبيقية في فيلم ""مملكة الجنة" للمخرج "ريدلي سكوت"، والوقوف عند أبعاد هذا التوظيف وقد اتضح لنا أن الفيلم استخدم بشكل كبير الفنون التطبيقية بمختلف مجالاتها وأنواعها لتشكيل بيئة زمانية ومكانية لأحداث الفيلم التي تدور في نهايات القرن الثاني عشر الميلادي بفرنسا والقدس خلال فترة الحروب الصليبية ضد المسلمين بقيادة صلاح الدين الأيوبي، والتي انتهت باستعادة المسلمين للقدس بعد مائة عام من سقوطها في يد الصليبيين، وقد أخذ توظيف الفنون التطبيقية في هذا الفيلم أبعادا مختلفة ركزنا على أهمها كالأبعاد الفنية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والدينية، وهو ما يوضح أن للفنون التطبيقية دور كبير في نجاح العمل السينمائي سواء من حيث الجانب الفني الجمالي، أو من حيث الرسائل التي يمررها بتوظيفه للفنون التطبيقية باعتبار السينما وسيلة اتصال جماهيري مهمة، ما يستدعي الاهتمام بالفنون التطبيقية وتوظيفها في الفيلم أحسن توظيف حتى لا تكون مجرد ملء للزمن الفيلمي فقط، وتحقق بالتالي أهدافا مختلفة داخل الفيلم، مما يضمن جانبا مهما في نجاح العمل السينمائي وتحقيق أهدافه.

المبحث الثالث: السينما في خدمة الفنون التطبيقية، الدراما التركية (المسلسل التاريخي "القرن العظيم" Muhteşem Yüzyıl) أنموذجا

المبحث الثالث: السينما في خدمة الفنون التطبيقية، الدراما التركية (المسلسل التاريخي "القرن العظيم" Muhteşem Yüzyıl) أنموذجا

كنا قد وضحنا في الفصل السابق كيف أن السينما تستخدم الفنون التطبيقية سواء في نقلها للواقع أو محاكاته، من أجل خلق البيئة الزمكانية لأحداث الفيلم، وإذا كانت الفنون التطبيقية التقليدية كالخزف والخشب، العاج والمعادن، النسيج والسجاد، الزجاج والبلور الصخري، الرسم على الجدران والنحت، الخط والتذهيب، التصوير على الورق والمخطوطات والتجليد، الفسيفساء ... وغيرها لها حضورها القوي في الفن السينمائي، فإن الفنون التطبيقية في وقتنا الحالي عرفت توسعا كبيرا في تخصصاتها حيث ظهرت أنواع أخرى حديثة ومعاصرة كتصميم الملصقات الإشهارية والتصميم في مجال الإعلام والاتصال والتصميم الجرافيكي، وسينوغرافيا فنون العرض، وتصميم المناظر في مجال السينما ... وغيرها من الفنون التي استخدمتها السينما وأصبحت جزءا لا يمكن الاستغناء عنه في الفيلم المعاصر، غير أن السينما بقدر استفادتها من الفنون التطبيقية كان لذلك انعكاس على هذه الأخيرة، ما جعل العديد من الدول توظف السينما كوسيلة للترويج للفنون التطبيقية وترقيتها وتوثيقها، ولعل من أهم هذه التجارب ما قدمته الدراما التركية في السنوات الأخيرة للفنون التطبيقية التركية، والتي اخترنا منها المسلسل الدرامي "القرن العظيم" كعينة للدراسة وتوضيح الدور الذي مثلته الدراما التركية لترقية الفنون التطبيقية والترويج لها وكذا توثيقها.

1- انعكاسات استخدام الفنون التطبيقية في السينما "الدراما التركية أنموذجا":

إن السينما سواء كانت وثائقية تنقل الواقع أو روائية تجسد القصص في شكل فيلم بالصوت والصورة فهي لا تخلو من الترويج للأفكار والمنتجات والخدمات، ولما كانت السينما توظف الفنون التطبيقية فإنها ارتبطت بها في علاقة أخذ وعطاء، فهي تستمد

تمويلها الإنتاجي المادي والخدماتي منها، وفي مقابل ذلك فهي تساهم في إحيائها و الترويج لها من خلال ما تعرضه من إعلانات أو دعاية لها.

فالسينما الوثائقية التي تنقل لنا الواقع أعطت أهمية كبيرة للأفلام الوثائقية بفضل إنجازها لأفلام توثيقية تنقل لنا الواقع في شكل جذاب ظاهره نقل المعلومة وباطنه الدعوة إلى إحياء الفنون التطبيقية والترويج لها من خلال إقناع المشاهد بالأفكار التي تنقلها ثم محاولة تغيير سلوكه حتى يتقبل المنتوجات والخدمات التي تعرضها عليه.

أما السينما الروائية التي تعتمد على تجسيد القصص الدرامية في شكل سينمائي تمثيلي بالصورة والصوت فهي أيضا رغم ظاهرها الترفيهي من خلال جذب انتباه المشاهد وجعله يتفاعل وجدانيا مع أحداث الفيلم وشخصياته إلا أن هناك رسائل ترويجية مباشرة وضمنية تمررها للتأثير في المشاهد، فهي تروج لأفكار تستهدف تغيير سلوك المشاهد حتى يتقبل العملية الترويجية للمنتوجات والخدمات، ثم تقدم له عروضا لمختلف المنتجات، وعادة ما تمرر السينما رسائل ترويجية قوية أثناء فترات ذروة الحبكة الدرامية للفيلم وهي الفترة التي يكون فيها المشاهد في قمة تعايشه الوجداني مع الأحداث والشخصيات وحينها تكون قابليته للرسائل التي يمررها أكبر.

وفي تاريخ السينما نجد الآلاف من الأفلام السينمائية التي كان لها تأثير كبير على الفنون التطبيقية خاصة بعد انطلاق البث التلفزيوني ثم انطلاق الثورة المعلوماتية الهائلة بقيادة الإنترنت ووسائل الاتصال الحديثة وظهور أساليب عرض للأفلام التي لا تحتاج إلى دور سينمائية خاصة بل بالإمكان مشاهدتها من خلال شاشات كمبيوترية وتلفزيونية مسطحة أو عبر الأجهزة المحمولة الحديثة في أي مكان وزمان، بالإضافة إلى التطور الكبير في أجهزة التصوير التي أصبحت بحجم كف اليد وتتميز بنقاوة كبيرة لا تقل عن نظيرتها الكاميرات السينمائية بالإضافة إلى انخفاض أسعارها فأصبحت صناعة الأفلام في متناول الجميع مما زاد في انتشار الأفلام التي أصبحت تحاصرنا من كل الاتجاهات،

وهو ما زاد من الأهمية الكبيرة للسينما في ترقية الفنون التطبيقية واستغلال ذلك في دعم الاقتصاد الوطني، وقد تنبهت العديد من الدول إلى هذه الأهمية وراحت توظفها من أجل الترويج لمنتجاتها وهو ما انعكس بالإيجاب على اقتصادها وجعلها تخطو خطوات كبيرة في هذا المجال، ولعل أهم التجارب الناجحة في هذه السنوات الأخيرة تجربة السينما التركية التي استطاعت توظيف الدراما في إحياء فنونها التطبيقية والترويج لها، ما جعل منتوجاتها تجوب مختلف الأسواق الدولية رغم المنافسة الشرسة التي تعرفها السوق العالمية، وهو ما أنعش بدوره الاقتصاد وخاصة السياحة بها، فبفضل ذلك أصبحت تركيا قبلة للسياح من مختلف أنحاء العالم، فقد كشف "سيم بولاتوجولو" صاحب مكتب سياحة في تركيا، أنه في غضون سنة واحدة فقط تضاعفت الحجوزات مرتين وازداد عدد السائحين العرب الوافدين إلى تركيا بشكل ملحوظ، وارتفعت نسبة السياح العرب والأجانب الوافدين إلى تركيا، كما أعرب عن اعتقاده أن المسلسلات التركية رفعت من نسبة الإقبال على زيارة تركيا وهو ما بدأ مع عرض مسلسل "نور"، إذ أضحى البطل مهند بابتسامته المميزة وعينيه الزرقاوين أيقونة سحرت المشاهدين العرب لرؤيته، وأوضح أنه في السابق كان السياح العرب يزورون المساجد في اسطنبول وحمامات بورسا، أما الآن فأضحت المنازل التي شهدت تصوير المسلسلات والممثلين قبلة لسياح الشرق الأوسط وشمال إفريقيا[1]. وهو ما يبين أن الفنون التطبيقية تعتبر عاملا مهما من عوامل الجذب السياحي، حيث فرضت السلعة التركية نفسها في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا وتمكنت من منافسة أجود السلع العالمية، وذلك من خلال توظيف اللباس التقليدي والديكور والأثاث والحلي والمجوهرات وغيرها من الصناعات التقليدية في مضامين الأعمال الدرامية.

[1]– عبود زرقين، إيمان العلمي، تعزيز دور الإعلام في تحقيق تنمية مستدامة: الدراما التركية كأنموذج إعلامي للتنمية السياحية، ورقة بحث مقدمة قصد المشاركة في المنتدى السنوي السابع حول: الاعلام والاقتصاد تكامل الأدوار في خدمة التنمية، المنظم من طرف المنتدى الإعلامي السنوي السابع للجمعية السعودية للإعلام والاتصال، يومي 11–12 أفريل 2016، ص22.

وقد بلغ عدد السياح الوافدين إلى تركيا خلال سنة 2017م 39,9 مليون سائح لتحتل المرتبة السادسة عالميا بعد فرنسا في المرتبة الأولى بـ 88,9 مليونا، إسبانيا في المرتبة الثانية بـ 82,2 مليونا، الولايات المتحدة الأمريكية في المرتبة الثالثة بـ 72,9 مليونا، الصين في المرتبة الرابعة بـ 59,3 مليونا وإيطاليا في المرتبة الخامسة بـ 57,8 مليونا، متفوقة على المكسيك التي احتلت المرتبة السابعة بـ 39,3 مليونا وألمانيا في المرتبة الثامنة بـ 34,7 مليونا[1]، واستطاعت الدراما التركية بفضل قوة إنتاجها وجودته أن تعرض على شاشات 142 دولة وبلغات وحتى لهجات مختلفة، كما حققت أرباحا وصلت إلى 350 مليون دولار، لتحتل بذلك المرتبة الثانية في تصدير المسلسلات بعد الولايات المتحدة الأمريكية[2]، وهو ما انعكس إيجابا على السياحة التركية وساهم في الترويج لها عبر العالم، ومعروف أن السياحة تساهم بشكل كبير في تسويق منتجات الصناعات التقليدية والحرف مما يساهم في تطويرها.

وإذا كانت الدراما التركية قد حققت كل هذا فلا ننسى أيضا ما يترتب على ذلك من خلق مناصب شغل في مجال الفنون التطبيقية والتشجيع على الاتجاه صوب هاته الفنون التي تذر أموالا على أّصحابها وعلى الاقتصاد الوطني بصفة عامة.

وعليه فإن السينما تلعب دورا كبيرا في ترقية الفنون التطبيقية والترويج لها وذلك من خلال نقل مختلف منتوجاتها على الشاشة في شكل جذاب يثير انتباه واهتمام المشاهد، ويرسخ أفكارا إيجابية لديه تجعله يفكر في استهلاك تلك المنتوجات، حيث تصبح السينما دليلا يعرف بمختلف الفنون التطبيقية، وعاملا مهما في الترويج لها وتطويرها مما يعود بالإيجاب على الاقتصاد الوطني للدول.

---

[1]– تركيا السادسة عالميا في عدد السياح الوافدين خلال 2017م، مقال، تم الاطلاع عليه من خلال الموقع الالكتروني: عربي 21 www.arabi21.com ، يوم 05 أفريل 2018م، في الساعة 00:49 سا.

[2]– المسلسلات التركية حاضرة بقوة في بيوت 142 دولة، مقال تم الاطلاع عليه من خلال الموقع الالكتروني: ع رأي اليوم www.raialyoum.com ، يوم 05 أفريل 2018م، في الساعة 01:15 سا.

2- مسلسل "القرن العظيم" ودوره في ترقية الفنون التطبيقية التركية:

2-1 عينة البحث:

إن هدفنا لإبراز الدور الذي تلعبه السينما في خدمة الفنون التطبيقية جعلنا نختار إحدى أهم التجارب التي حققت نجاحا كبيرا في ذلك وهي تجربة الدراما التركية التي استطاعت من خلال السينما النهوض بالفنون التطبيقية وترقيتها وترويجها في العديد من دول العالم بالإضافة إلى توثيقها، وقد اخترنا العمل الدرامي "القرن العظيم" بعنوانه الأصلي **Muhteşem Yüzyıl** أو ما عرف في النسخة العربية باسم "حريم السلطان" كعينة للبحث لما لهذا العمل من تركيز على الفنون التطبيقية لتحقيق ما ذكرناه من أهداف وللتأثير الكبير الذي أحدثه على المشاهد العربي بصفة خاصة ما جعله يحقق نجاحا مبهرا في خدمة الفنون التطبيقية التركية.

2-2 ملخص العمل الدرامي "القرن العظيم":

العمل الدرامي "القرن العظيم" أو "حريم السلطان" هو مسلسل تاريخي تركي من إنتاج "تيمور سافجى" عن رواية "ميرال أوكاي"، وقد حقق العمل نجاحا كبيرا في تركيا مما جعل العديد من القنوات العربية تعرضه بعد دبلجته إلى اللهجة السورية، ويتناول المسلسل في أربعة أجزاء حياة الخليفة المسلم "سليمان القانوني"، الذي حكم الدولة العثمانية في عهدها الذهبي من 1520م إلى غاية وفاته سنة 1566م، وقد سلط هذا المسلسل الضوء بصفة خاصة على الأحداث التي تجري داخل قصره، حيث يبدأ بصعود السلطان سليمان صاحب الحق الشرعي إلى السلطة في السادسة والعشرين من عمره، وهو الذي كان يطمح في جعل العثمانيين قوة لا تقهر، وعند تنصيبه حاكما للدولة العثمانية ترك زوجته وابنه الصغير مصطفى وقصره في "مانيسا" واتجه رفقة صديقه المقرب إبراهيم إلى "قصر طوب قابي" في العاصمة "أستانا"، وبعد جلب العديد من الجواري كهدايا للقصر كانت من بينهن (ألكساندرا لاروسا) ابنة كاهن روسي أرثودوكسي، هاته الأخيرة أطلق عليها اسم

"هيام" وتزوجها ثم أسلمت، لتنجب منه "سليم" الذي تولى حكم الدولة العثمانية بعد وفاة أبيه عبر سلسلة من المكائد وسفك الدماء.

3-2 بطاقة فنية عن العمل الدرامي "القرن العظيم" **Muhteşem Yüzyıl**:

- عنوان المسلسل: القرن العظيم أو حريم السلطان، بالتركية **Muhteşem Yüzyıl**
- الإخراج: الأخوان تيلان
- الإنتاج: تيمور سافجي
- كتابة النص: ميرال أوكاي ويلماز شاهين
- كتابة السيناريو: يلماز شاهين

- اللغة: التركية وتم دبلجته إلى اللهجة السورية
- شركة الإنتاج: تيمس للانتاج Tims Productions
- تصميم الأزياء: ساردار باشا بوغ
- تصميم الديكور: ضافر خان يلمز
- المؤثرات البصرية: براق كانبير
- مهندس الصوت: تولجا يالاكسي
- موسيقى: فاخر آتاك أوغلو، سونار آكلين، أيتيكين أتاش
- إدارة الإنتاج: يافوز آرتوم
- تم دبلجة المسلسل في استوديوهات آي بي سي للدبلجة والترجمة ABC Dubbing and Subtitles Studios
- التركيب: بشر فيصل قهوجي
- ترجمة: غزال يسيل أوغلو
- الإعداد: سامي خويص وسعاد الخطيب
- هندسة الصوت: عمرو أيمن السمكري
- الميكساج: منار السمكري
- إدارة عمليات الانتاج: غلن كلاك، ومارغرين كلاك
- الإشراف العام: عدنان حمزة

2-4 تمظهرات الفنون التطبيقية في مسلسل "القرن العظيم":

2-4-1 اللوازم les Accessoires:

تتمثل الأكسيسوارات في مختلف الأدوات التي يستعملها الإنسان في حياته اليومية أو في المناسبات، وقد ركز مسلسل "القرن العظيم" على أدوات الزينة التي يرتديها الرجال والنساء خاصة في القصر من مجوهرات وحلي وغيرها، بالإضافة إلى الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية كالأواني وأدوات تزيين الديكور الداخلي، وأيضا في الأسلحة التي كانت مستخدمة في ذلك العصر وغيرها، ونجد أن المسلسل اعتمد على جعل كل شخصية من الشخصيات الرئيسية في الفيلم بأدوات الزينة الخاصة بها كما أن المخرج اعتمد كثيرا على اللقطات القريبة لإبراز تفاصيل هذه الأكسيسورات مما يعني أن العملية مقصودة للترويج لهاته الأكسيسوارات، وقد عرف عن السلطان سليمان أنه كان صائغا ماهرا، لذلك نجده في المسلسل يقوم بصياغة بعضها بنفسه، وقد كانت الأكسيسوارات التي استلهمت من زمن ومكان الأحداث أحد العناصر الجذابة التي جعلت من هذا العمل الدرامي تحفة فنية.

لقطة للسلطان سليمان يرتدي خوذة عسكرية منقوشة بزخارف إسلامية عثمانية

المصدر: الأخوان تيلان، مسلسل "القرن العظيم"، الجزء الأول، الحلقة 5، 2011، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=lzjIC9p87D4

لقطة مقربة تبرز الخاتم المميز الذي صنعه "السلطان سليمان بنفسه وأهداه لهيام

المصدر: الأخوان تيلان، مسلسل "القرن العظيم"، الجزء الأول، الحلقة 2، 2011، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=8GYQoiYgvIY

2-4-2 الديكور le décor:

الديكور سواء كان خارجيا أو داخليا له أهمية كبيرة في العمل السينمائي، وقد تميز مسلسل حريم السلطان بديكورات ضخمة عكست التطور الذي بلغته الفترة العثمانية زمن السلطان سليمان القانوني، وتجسد ذلك من خلال المباني والقصور العثمانية والديكورات الداخلية للفن العثماني في تلك الفترة، وقد حمل الديكور معاني واقعية لا غموض فيها وهو ما يتناسب مع مثل هاته الأعمال الدرامية التاريخية التي تنقل لنا واقع الحادثة التاريخية بمكانها وزمانها، إذ لا مجال للتشويش على المشاهد بديكورات مبهمة المعاني، فالديكور هنا لعب دورا حقيقيا في تقديمه للشخصيات ووضعها الاجتماعي، كما استخدم المخرج ديكورات طبيعية جذابة كحدائق القصر والمناظر لتجنب روتين الديكورات الداخلية التي قد تجعل المشاهد يختنق منها.

لقطة لديكور مكتب السلطان سليمان

المصدر: الأخوان تيلان، مسلسل "القرن العظيم"، الجزء الأول، الحلقة 15، 2011، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=Wiw_H-5UyfQ

2-4-3 الملابس Les costumes:

ويقوم بتصميمها مصمم الملابس الذي يكلفه المنتج بذلك، بالتنسيق مع المخرج ومهندس الديكور، حيث يصمم الملابس الملائمة لشخصيات الفيلم، كما يقوم برفقة مدير التصوير، باختيار نوعية القماش المناسب لخياطة الملابس، لأن اللباس بالإضافة إلى الدلالات التي يحملها داخل الفيلم فيجب أيضا أن يكون ملائما للإضاءة ومكان وزمان الأحداث حتى ينجح في التوفيق بين جماليته ووظيفته داخل العمل السينمائي، ويقوم بتنفيذ هذه التصميمات منفذ الملابس.

وقد عكست الملابس في مسلسل القرن العظيم الحقبة الزمنية التي تدور فيها أحداث المسلسل، حيث تميزت بالإتقان والتنوع الذي عبر عن التطور الذي عرفته الدولة العثمانية

خلال تلك الحقبة الزمنية، كما حمل أبعادا ثقافية من خلال إبراز جمالية اللباس العثماني من خلال الزخارف ونوعية القماش وكذا الألوان التي تميز بها في تلك الفترة.

لقطة توضح تنوع اللباس النسائي وأناقته في قصر السلطان سليمان

المصدر: الأخوان تيلان، مسلسل "القرن العظيم"، الجزء الأول، الحلقة 12، 2011، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=1JElUc3rRWU

2-4-4 التصميم الجرافي Le Désigne Graphique:

وهو فن يقوم بوضع تصاميم جرافيكية لصور ثنائية أو ثلاثية الأبعاد باستخدام جهاز الإعلام الآلي وبرامج خاصة بالتصميم الجرافيكي لتوظيفها داخل الفيلم، ومع توجهات السينما إلى استعمال الوسائل الرقمية فقد ازدادت حاجتها إلى التصميم الجرافيكي في جميع مراحل إنتاج الفيلم، من مرحلة ما قبل الإنتاج ورسم السيناريو ووضع تصاميم ثلاثية الأبعاد للديكور مرورا بمرحلة التصوير وتوظيف التصاميم الجرافيكية للمناظر

وانتهاء بمرحلة ما بعد الإنتاج أو التركيب أين تم الاعتماد على بعض الخدع والمؤثرات الخاصة التي هي عبارة عن تصاميم جرافيكية.

وفي مسلسل القرن العظيم تم استخدام هذه التقنية في العديد من المشاهد التي قد يتطلب إنجازها في الواقع ميزانية ضخمة، خاصة في اللقطات العامة لبعض المدن بقصورها ومنشئاتها وكذا في بعض مشاهد المعارك التي استخدمت فيها هذه التقنية لإبراز ضخامة الجيوش باعتبار أن تمثيلها في الواقع يتطلب عددا كبيرا جدا من الكومبارس بتجهيزاتهم العسكرية من أسلحة وألبسة ...، ولذلك فإن استخدام هذه التقنية يسمح بالاقتصاد في الجهد والوقت والمال في الإنتاج السينمائي دون التقليل من نوعية العمل المقدم الذي قد لا يفرق المشاهد العادي بينه وبين ما تم تمثيله على أرض الواقع.

لقطة مصممة غرافيكيا بتقنية ثلاثية الأبعاد لمدينة

المصدر: الأخوان تيلان، مسلسل "القرن العظيم"، الجزء الأول، الحلقة 6، 2011، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=d6mrFMLXgiE

2-4-5 الأنفوغرافيا L'infographie:

الأنفوغرافيا ببساطة هي رسم أو تصميم المعلومة المصورة عن طريق وسيلة الكومبيوتر، ومصمم الأنفوجرافيا يقوم بتوظيف عدة عناصر (النص، الصور الفوتوغرافية، ...) بهدف تحقيق عمل مترابط ومقبول، لإنشاء منتوج[1] (فيلم مثلا). حيث يستخدم جهاز الحاسوب وبرامج خاصة بالأنفوغرافيا لإنجاز عمل مصور ذي بعدين أو ثلاثة أبعاد، ومع التوجهات الحالية نحو السينما الرقمية فقد أصبح للأنفوغرافي أهمية كبيرة، سواء في تصميم الملصقات الإشهارية للفيلم أو في تصميم ومضات إشهارية سمعية بصرية للفيلم وحتى في إنتاج الفيلم نفسه الذي أصبح لا يخلو من الصور المصممة بجهاز الكومبيوتر تمزج مع الصور الحقيقية لتعطيها دلالات وجماليات أقوى، كما أنها تقتصد الكثير من الجهد والوقت والمال في الإنتاج السينمائي.

وقد اعتمد مسلسل حريم السلطان على الأنفوغرافيا بشكل كبير في الخرائط والوثائق التاريخية والجداريات معتمدا على أشكال وخطوط وزخارف عكست زمان ومكان الأحداث، كما عبرت عن مدى تطور العلوم والفنون العثمانية خلال تلك الفترة من خلال خرائط دقيقة.

كما أن الصور الأنفوغرافية الموظفة ليست ثابتة دائما إذ يتم تحريكها مما يعطي حيوية أكثر للصورة السينمائية التي تبلغ الرسالة وتعبر على المضمون بشكل فني جذاب، باستخدام التكنولوجيا السمعية البصرية الرقمية، وهو ما أبدع المخرج في توظيفه في الفيلم من خلال توظيف الجانب التقني في تحقيق الجوانب الجمالية دون إهمال جانب المضمون وإيصال الرسالة للجمهور المتلقي، خاصة في جينيريك الفيلم الذي يدخلنا بطريقة سلسلة في زمن ومكان أحداث المسلسل.

[1]– عبد النور بوصابة، الأساليب الإقناعية للومضات الإشهارية التلفزيونية، رسالة ماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2008-2009، ص76.

لقطة مقربة لخريطة مصممة حسب زمن أحداث الفيلم يعتمدها السلطان سليمان في خططه الحربية

المصدر: الأخوان تيلان، مسلسل "القرن العظيم"، الجزء الأول، الحلقة 3، 2011، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=WF8PJqyOA54

2-4-6 الحرف الفنية L'artisanat:

لتنفيذ مختلف تصاميم المناظر تستعين السينما بترسانة من الحرفيين في مختلف مجالات الفنون التطبيقية كالنجارة والحدادة وصناعة المجوهرات والزجاج والسيراميك وغيرها، يعملون على تجسيد تلك التصاميم في تحف فنية يتم توظيفها في الفيلم السينمائي كديكور أو لوازم وأدوات أو أزياء ...، وقد ازدهرت الحرف الفنية في العهد العثماني بشكل كبير حيث تميزت بالتنوع والإتقان، وهو ما نلاحظه في مسلسل "القرن العظيم" الذي اعتمد في أكسيسوراته وديكوراته على حرفيين في مختلف المجالات مما أضفى على مشاهد المسلسل قيمة فنية عكست مدى تطور الحرف الفنية العثمانية خلال فترة حكم السلطان سليمان، ويمكن أن نصنف الحرف الفنية المستخدمة في المسلسل إلى فنون معدنية، فنون خشبية، فنون نسيجية.

- الفنون المعدنية:

تعتبر الفنون المعدنية أهم الفنون التي استخدمها المسلمون بالنظر لحضورها الواسع سواء في الحياة اليومية كالأواني المنزلية أو للزينة كالحلي أو الأدوات الحربية كالأقنعة والسيوف...، وعلى اعتبار أن مسلسل القرن العظيم هو عمل تاريخي فقد كان لزاما على المخرج أن ينقل لنا الفنون المعدنية التي كانت سائدة إبان حكم السلطان سليمان بموادها الأولية كالحديد والنحاس والبرونز والذهب والفضة...، مع الاعتماد على الزخارف الفنية والألوان والأشكال التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

- الفنون الخشبية:

يعتبر الخشب من المواد الهامة التي استخدمت في الفنون التطبيقية نظرا لاستعمالاته المتعددة ووفرة مادته الأولية التي تستخرج مباشرة من الطبيعة دون أن تتطلب تقنيات معقدة كما هو في بعض المواد الأولية الأخرى وأيضا لسهولة العمل عليه، وقد ازدهرت الفنون الخشبية في الفنون الإسلامية حيث استخدم الخشب في العمارة كالأبواب والأعمدة كما استخدم في الأدوات والأواني والتحف الفنية، وأثناء فترة الحكم العثماني وزمن السلطان سليمان بالذات الذي تدور أحداث مسلسل القرن العظيم حوله فقد عرفت الفنون الخشبية ازدهارا كبيرا، سواء من حيث الشكل أو الزخارف التي استخدمت فيه، كما عرف استخدام مواد أخرى لترصيع التحف الخشبية كالعاج والصدف، وقد برزت الفنون الخشبية في المسلسل بشكل فني جذاب نقل بصدق التطور الذي عرفته الدولة العثمانية آنذاك.

- الفنون النسيجية:

تعتبر الفنون النسيجية من بين أكثر الفنون استخداما لارتباطها بالحياة اليومية للإنسان، فهي في لباسه وفي الديكور الداخلي لمنزله وغيرها من الاستخدامات الأخرى، ولذلك عرفت الفنون الإسلامية اهتماما كبيرا بهذا النوع وبرع الفنان المسلم فيه، ولعل من

أزهى العصور التي عرفت ازدهارا كبيرا لها أثناء فترة قيام الدولة العثمانية خاصة في القرنين التاسع والعاشر الهجري (15، 16 م) بعد خضوع بلاد الشام ومصر وبلاد المغرب لها[1]، وهي الفترة التي تدور فيها أحداث مسلسل القرن العظيم زمن حكم السلطان سليمان، حيث اتسمت الفنون النسيجية المستخدمة في المسلسل بالأناقة والفخامة التي عكست التطور الاقتصادي الذي عرفته الدولة العثمانية آنذاك، كما عكست بجماليتها الذوق الرفيع للفنان المسلم الذي أبدع في تصميمها وإنجازها، بألوان زاهية وزخارف إسلامية مميزة، وقد كان للفنون النسيجية المستعملة في المسلسل دور كبير في إنجاح هذا العمل الفني من خلال ما حملته من عبق التاريخ وإضفاء الواقعية على المسلسل، بالإضافة إلى الجانب الجمالي للصورة الفيلمية التي خرجت بشكل ساحر يجعل العين تتجول في جماليات النسيج العثماني دون ملل.

Muhteşem Yüzyıl 17. Bölüm (4K)

لقطة تبرز أدوات خشبية متقنة الصنع

المصدر: الأخوان تيلان، مسلسل "القرن العظيم"، الجزء الأول، الحلقة 17، 2011، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=mFwES_sUU-U

[1]– شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني، مرجع سابق، ص 177.

5-2 انعكاسات مسلسل "القرن العظيم" على الفنون التطبيقية التركية:

مما لاشك فيه أن مسلسل "القرن العظيم" قد كان له دور كبير في ترويج الفنون التطبيقية التي ظهرت في مشاهده، فيكفي أن نبحث عن أي من تلك الفنون عبر شبكة الأنترنيت لتظهر لنا العديد من المواقع التي تتحدث عن مدى إعجاب الجمهور بها والإقبال عليها بعد أن أصبحت منتوجات تسوق في مختلف البلدان، وبذلك نجحت في إخراج الفنون التطبيقية العثمانية من المتاحف وكتب التاريخ لتصبح سلعة معاصرة تلقى رواجا وإقبالا كبيرين في السوق العالمية.

- إحياء وتطوير الفنون التطبيقية وتوثيقها:

يرتكز عمل مصممي الفنون التطبيقية الموظفة في العمل السينمائي التاريخي على البحث في مختلف تلك الفنون ووضع تصاميم لها بما يعكس ما كانت عليه خلال زمان ومكان أحداث القصة، وهم بذلك يحيون تلك الفنون من جديد، لتأتي بعدها عملية إنتاج السلع حسب تلك التصاميم التي لقيت إعجاب الجمهور بها، وبذلك يتم ترقية تلك الفنون من شكلها التاريخي إلى شكل معاصر بإضفاء لمسات عصرية عليها حتى تتمكن من تحقيق الغرض الوظيفي والجمالي لها، لتصبح هذه التصاميم وحتى العمل السينمائي توثيقا للفنون التطبيقية يضمن استمرارها ونقلها للأجيال القادمة.

- ترويج الفنون التطبيقية:

تستخدم السينما في العديد من المجالات وتؤدي العديد من الوظائف، غير أننا سنركز على الوظيفة الترويجية باعتبارها موضوع دراستنا هذه، فالخطاب الترويجي أصبح في وقتنا الحاضر من أكثر الخطابات تأثيرا في متلقي الرسائل البصرية، وإذا كانت السينما باعتبارها فنا قائما على الصورة فإن الإعلان والدعاية استغلا هذه الأخيرة من أجل تغيير العادات الاستهلاكية للجمهور الواسع والترويج للمنتوجات وترغيب المستهلكين فيها، فالترويج نشاط ضروري لا يمكن الاستغناء عنه، إذ لا يمكن لأي مؤسسة أن تبيع

منتوجاتها مهما كانت جودتها إذا لم تتمكن من إيصال المعلومة الكافية عن هذه المنتوجات للزبائن.

ويعرف الترويج بأنه "نشاط الاتصال التسويقي الذي يهدف إلى إخبار أو إقناع أو تذكير الأفراد بقبول أو بإعادة الشراء أو بالتوجيه أو باستخدام منتج أو فكرة[1]"، وقد عرفه كيرمان Kerman بأنه "الجهد المبذول من جانب البائع لإقناع المشتري المرتقب بقبول معلومات معينة عن سلعة أ و خدمة و حفظها في ذهنه بشكل يمكنه من استرجاعها[2].

والسينما باعتبارها وسيلة إعلام جماهيري قوية التأثير لما للصورة المتحركة من جاذبية خاصة مع التحسينات الكبيرة في نوعيتها وجودتها مما يساهم أكثر في إظهار السلعة بشكلها الطبيعي وفي قالب جذاب، وإذا كانت السينما قد اعتمدت على الإشهار في تمويل إنتاجها فإنها مع نجاح هذه التجربة أصبحت عبارة عن واجهة للترويج.

ومما يزيد قوة الترويج من خلال السينما هو أن العملية تكون ضمنية وغير مباشرة، فهي تستغل لحظات التعايش الوجداني للمشاهد مع أحداث الفيلم وشخصياته لتمرر رسائل ضمنية قوية عن المنتوج وإبراز محاسنه، فالصورة السينمائية تشكل دلالاتها من خلال تتابع اللقطات والمشاهد وهو ما تعتمد عليه نظرية المونتاج، ونجد أن الرسائل الترويجية تأتي بعد تسلسل مجموعة من اللقطات التي تستهدف في مجملها إقناع المتفرج بمنتوجات أو خدمات معينة وحفظها في ذهنه.

وقد استطاع مسلسل القرن العظيم من خلال توظيفه للفنون التطبيقية في مشاهده أن يلعب دورا كبيرا في الترويج لها، حيث عرفت الأزياء والحلي المستعملة في الفيلم إقبالا كبيرا من طرف المشاهدين الذين أعجبوا بها خاصة في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا أين تتقارب ثقافتهم مع الثقافة التركية للروابط التاريخية بينهم، مستخدما في ذلك عدة

[1]– حوامدي هناء، الأساليب الترويجية ودورها في تحقيق الميزة التنافسية في المؤسسات الصغيرة والمتوسطة، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر أكاديمي في علوم التسيير، جامعة ورقلة، 2013، ص3.

[2]– ناجي معلا، رائف توفيق، أصول التسويق، الطبعة الأولى، دار وائل للنشر، عمان، 2002 ، ص29 .

أساليب للترويج، غير أننا سنركز على الأساليب التي استخدمها للترويج للمنتوجات والأفكار باعتبار أن الفنون التطبيقية التي هي موضوع دراستنا تستمد وجودها من هذه العناصر، فتعريف المشاهد بمختلف السلع وإقناعه بها وحفظها في ذهنه يتطلب تغيير سلوك المستهلك وأفكاره بما يستجيب لهذا الهدف، وهو ما تروج له السينما من خلال أساليب كالإعلان والدعاية، فالسينما تعتبر الوسيلة الأكثر تأثيرا وإقناعا لترويج الأفكار والسلع والخدمات.

والإعلان حسب تعريف جمعية التسويق الأمريكية هو عبارة عن "وسائل غير شخصية لتقديم الأفكار أو السلع أو الخدمات بواسطة جهة معلومة ومقابل أجر مدفوع[1]، أي أن الإعلان يستخدم وسائل غير شخصية ومنها السينما لعرض وترويج الأفكار والسلع والخدمات مع الإفصاح عن شخصية المعلن على عكس الدعاية التي تكون مجهولة المصدر في الكثير من الحالات، وهذا المصدر يقوم بدفع ثمن الإعلان، وهو ما يعود بالإيجاب على السينما في حد ذاتها، إذ يصبح مصدرا مهما من مصادر تمويل الانتاج السينمائي، وبالتالي يساهم في ترقية الفن السينمائي، كما ارتبطت السينما منذ بدايتها الأولى بالدعاية، حيث أن نشأتها في أواخر القرن التاسع عشر وتطورها في بدايات القرن العشرين وما شهدته هذه الفترة من تحولات كبيرة في شتى الميادين جعل من السينما وسيلة مفضلة للدعاية من أجل ترويج الأفكار والسلع والخدمات، واستمرت هذه العلاقة بين السينما والدعاية إلى يومنا هذا.

ويعرف الكاتب الأمريكي ولتر ليبنمان Walter Lippmann الدعاية بأنها "محاولة التأثير في شخصية الأفراد والسيطرة على سلوكهم لأغراض تعتبر علمية، أو ذات قيمة مشكوك فيها في مجتمع ما، في زمن بالذات"[2].

[1]– طاهر محسن الغالبي، أحمد شاكر العسكري، الاعلان مدخل تطبيقي، ط 2، دار وائل للنشر، عمان، 2006، ص18.

[2]– عامر مصباح، الإقناع الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص32.

كما حاول بعض علماء الاجتماع إعطاء تعريف دقيق للدعاية فقال بأنها "محاولة للتأثير على الرأي العام وعلى المجتمع حتى يعتنق أفراده آراء وسلوكا معينا"[1].

وقد اختلف الباحثون في مجال الدعاية والإعلام حول التمييز بين أنواع الدعاية فهناك من يرى أن الدعاية نوعان: الدعاية الفردية والدعاية الجماهيرية[2]، والسينما تستخدم في الدعاية الجماهيرية التي تعتمد على وسائل الإعلام والاتصال الجماهيرية، ومنهم من يرى أن هناك ثلاثة أنواع منها الدعاية المكشوفة، والدعاية المقنعة، والدعاية المضادة، في حين يقسمها آخرون إلى دعاية دينية، دعاية سياسية ودعاية تجارية وهذه الأخيرة هي التي تهمنا في دراستنا، فالدعاية التجارية هي التي تستهدف الإشهار لسلعة معينة، والترويج لبضائع معينة من أجل تسويقها ودفع المستهلك لاقتنائها من أجل ربح معركة المنافسة التجارية، وتقوية الاقتصاد[3]، ومسلسل القرن العظيم رغم ظاهره الترفيهي من خلال جذب انتباه المشاهد وجعله يتفاعل وجدانيا مع أحداث الفيلم وشخصياته إلا أن هناك رسائل ترويجية مباشرة وضمنية مررها للتأثير في المشاهد فهو يروج لأفكار تستهدف تغيير سلوك المشاهد حتى يتقبل العملية الترويجية للفنون التطبيقية التي تظهر في المسلسل، من خلال تكوين فكرة إيجابية حول هذه المنتوجات وجعله يعجب بها، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار توزيع هذا المسلسل في العديد من دول العالم سيتضح لنا حجم انتشار تأثيره على الجماهير، وهو ما عكسه الإقبال على الفنون التطبيقية الموظفة فيه كالحلي والأزياء والأواني...، دون أن نهمل ما تقدمه وسائل الاتصال الحديثة من إمكانية مشاهدة المسلسل عبر شاشات كمبيوترية وتلفزيونية مسطحة أو بواسطة الأجهزة المحمولة الحديثة في أي مكان وزمان، وهو ما زاد من الأهمية الكبيرة للسينما في الترويج للفنون التطبيقية.

[1]– زهير إحدادن، مدخل لعلوم الإعلام والاتصال، طبعة 2002، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص26.

[2]– عامر مصباح، مرجع سابق، ص33.

[3]– المرجع نفسه، ص34.

وكخلاصة لما سبق ذكره يمكننا القول إن توظيف الفنون التطبيقية في العمل السينمائي يعطي معان ودلالات تساهم في خلق المعنى الذي يريد المخرج إيصاله عبر العمل وإعطائه أبعادا متعددة منها ما هو ثقافي وفني وما هو سياسي إيديولوجي أو اقتصادي وحتى ديني، كما أن الفنون التطبيقية والسينما تتكاملان من حيث كون الفنون التطبيقية لا تخلو من أي عمل سينمائي سواء كان وثائقيا ينقل واقع الفنون التطبيقية أو خياليا يعيد تصميمها وتشكيلها حسب ما تقتضيه أحداث الفيلم، وبالتالي فهي حاضرة في جميع مراحل إنجاز العمل السينمائي، ونجاح أي عمل سينمائي لابد له من أخصائيين ماهرين في مختلف الفنون التطبيقية التي تدخل في إنتاجه، أما السينما فهي بدورها تكمل الفنون التطبيقية من حيث إحياؤها وتوثيقها عبر إعادة البحث في تراث الفنون التطبيقية وإعادة تصميمها وإنجازها حسب الفترة المكانية والزمانية لأحداث القصة، أو من خلال تصوير الفنون التطبيقية المعاصرة التي ستكون السينما لاحقا متحفا يمكن الرجوع إليه كوثيقة لما كانت عليه هذه الفنون، كما أن السينما من خلال قوتها التأثيرية كوسيلة اتصال جماهيرية فإنها تروج للفنون التطبيقية التي توظفها مما يساهم في إعادة بعثها من جديد وبالتالي ترقيتها.

خاتمة

خاتمة:

حاولنا من خلال بحثنا هذا إبراز علاقة التكامل بين الفنون التطبيقية والسينما من خلال الإلمام بمختلف جوانب الموضع، غير أنه يبقى موضوعا جديرا بأبحاث أخرى تسلط الضوء على مختلف الجوانب باعتبار أن كل جانب قد يحتاج لبحث خاص، وهو ما يفتح المجال للبحث أكثر في هذا الموضوع البكر، وقد توصلنا من خلال بحثنا هذا مجموعة من النتائج التوصيات كالآتي:

- الفنون التطبيقية لها حضور قوي في الصناعة السينمائية في جميع مراحل إنتاجها، وهو ما يعني أنه للنهوض بالصناعة السينمائية فلابد من التركيز على ترقية الفنون التطبيقية التي تدخل في صناعتها والتي تلعب دورا كبيرا في إنجاح العمل السينمائي.
- وضحت الدراسة ماهية الفنون التطبيقية واقعها وآفاقها، وهو في حد ذاته دراسة قاعدية لهذا الموضوع المستجد الذي يحتاج إلى دراسات أخرى.
- تطرقت الدراسة إلى تاريخ الفنون التطبيقية الجزائرية الذي يتميز بالأصالة والعراقة وبمؤهلات تسمح لها بأن تكون من بين الفنون الأكثر تطورا، وهي التي كانت قد بلغت قمة تطورها قبيل الاحتلال الفرنسي، غير أن السياسة الاستعمارية الرامية إلى طمس الهوية الجزائرية جعلت الفنون التطبيقية تعرف تراجعا كبيرا وتفقد الكثير من مقوماتها الحضارية.
- بعد الاستقلال لاحظنا أن جهود الدولة في النهوض بقطاع الصناعات التقليدية والحرف كان ينظر بشكل كبير إلى كيفية جعلها فاعلة اقتصاديا ولكن لم نجد سياسة واضحة لإعادة ربطها بمقوماتها الثقافية التي فقدتها خلال فترة الاستعمار، رغم أن الجزائر منذ اتباعها لنظام الانتاج المحلي أعطت بموجبه أهمية للتكوين في ترقيتها إلا أن النتائج المتوخاة لم يتم الوصول إليها بعد.

- أبرزت الدراسة أهمية التكوين في قطاع التعليم العالي لترقية الفنون التطبيقية وإعادة ربطها بمقوماتها التي فقدتها، وذلك من خلال تكوين مختصين ذوي تأهيل عال يقومون بدورهم بتكوين الحرفيين البسطاء، مع ضرورة البحث الأكاديمي في مختلف الفنون التطبيقية الجزائرية التي بإمكانها أن تساهم بشكل فعال في الاقتصاد الوطني وتثبت الهوية الوطنية في زمن العولمة.
- في الفصل المخصص للسينما واستخداماتها للفنون التطبيقية أوضحت الدراسة الدور الذي تلعبه الفنون التطبيقية في انتاج المعنى باعتبارها من الأدوات المهمة التي تعبر بها السينما، فأي ظهور للفنون التطبيقية في المشهد الفيلمي ليس اعتباطيا، وإنما لإعطاء معاني ودلالات معينة ظاهرية وباطنية.
- تطرقت الدراسة إلى استخدامات وتوظيفات الفنون التطبيقية في العمل السينمائي أين تم تصنيف مختلف المهن السينمائية التي تدخل ضمن الفنون التطبيقية والتي لاحظنا أنها تشكل نسبة كبيرة من فريق العمل السينمائي في جميع مراحل انتاجه، من مرحلة التحضير واعتمادها على مصممين وحرفيين لتشكيل الديكورات والأكسيسوارات وتصميم المناظر، مرورا بمرحلة التصوير التي تعتمد على مختصين في العديد من تخصصات الفنون التطبيقية كالملابس والماكياج والحلاقة الفنية وغيرها، وصولا إلى مرحلة ما بعد التصوير والتي بدورها تتطلب مختصين في بعض الفنون التطبيقية الحديثة والمعاصرة والتي ورغم تطرقنا إليها نراها في حد ذاتها إشكالا جديرا للبحث فيه وإعادة وضع تصنيفات معاصرة للفنون التطبيقية في زمن الرقمنة أين ظهرت العديد من المهن التي كانت تعتمد على فنانين وحرفيين ينجزون أعمالهم بأيديهم، لتصبح اليوم يتم انجازها بواسطة أجهزة الحاسوب وباستخدام برامج خاصة بذلك، وهي مهن لا غنا عنها في ظل توجه السينما إلى الرقمنة.

- وضحت الدراسة أن توظيف الفنون التطبيقية في العمل السينمائي له العديد من الأبعاد بالإضافة إلى بعدها الفني والجمالي، فهي تحمل أيضا أبعادا ثقافية بنقلها لثقافة مكان وزمن أحداث قصة الفيلم، كما لها أبعادا اقتصادية كون الفنون التطبيقية تعبر عن مستوى التطور الاقتصادي للشعوب، بالإضافة إلى الأبعاد الدينية والسياسية وغيرها.
- تطرقت الدراسة إلى السينما الجزائرية ووقفت على فتور صلتها بالفنون التطبيقية، وأرجعت السبب في ذلك إلى عدم وجود مختصين في مختلف المهن السينمائية المرتبطة بالفنون التطبيقية، نظرا لواقع هذه الأخيرة الذي ذكرناه سابقا، ولعدم وجود مخرجات مؤهلة في هذه التخصصات، وهو ما يحيلنا إلى ضرورة الاهتمام بالتكوين فيها، وإلى ضرورة إنشاء مدن سينمائية واستوديوهات تصوير سينمائي توفر كل امكانيات عمل الفنان في هذا المجال.
- وفي الفصل الثالث قدمت الدراسة ثلاث عينات للبحث وضحت من خلال العينة الأولى وهي فيلم "الجزائر من عل" للمخرج "يان آرتوس بيرتران" أن الفنون التطبيقية لها دور كبير في تشكيل المعنى بالعمل السينمائي، وأثبتت الدراسة النظرة الاستشراقية في مضمون الفيلم رغم احترافيته وتقديمه صورة لم نشاهدها من قبل عن الجزائر، فقد اعتمد الفيلم على إبراز الفنون التطبيقية التي خلفها الاستعمار الفرنسي في الجزائر وأهمل الفنون التطبيقية المحلية، مع محاولته إبراز عدم محافظة الجزائريين على ما خلفه المستعمر وتشويههم له.
- كما وضحت العينة الثانية المتمثلة في فيلم "مملكة الجنة" للمخرج "ريدلي سكوت" أن الفنون التطبيقية تخدم السينما، من حيث أنها توفر لها العديد من العناصر التعبيرية التي تساهم في إنجاح العمل السينمائي، وتوفر لها اليد العاملة من خلال العديد من المهن السينمائية التي هي في الأساس تعتبر فنونا تطبيقية.

- وضحت العينة الثالثة المتمثلة في الدراما التركية ومسلسل "القرن العظيم" كأنموذج للبحث عن كيفية خدمة السينما للفنون التطبيقية أن السينما تساهم في إحياء الفنون التطبيقية من خلال البحث فيها ووضع تصاميم جديدة لها بالاعتماد على ما تركته الأجيال السابقة من إرث في هذا المجال، كما تعمل السينما على توثيق هذه الفنون باعتبار أن السينما وثيقة سمعية بصرية تبقى للأجيال اللاحقة ولعل أهم ما تقدمه السينما للفنون التطبيقية هو العملية الترويجية لها وما ينتج عنه من إقبال عليها، وهو ما يساهم في ترقيتها ويعود بالنفع على الاقتصاد الوطني، كما يساهم في تعزيز الهوية الوطنية خاصة في ظل العولمة.
- السينما والفنون التطبيقية يتكاملان فيما بينهما، فكل منهما تساهم في ترقية الأخرى، وتساهم في ترقية قطاعات عديدة مما يساهم في تحقيق التنمية المستدامة، وعليه فإن ترقية الفنون التطبيقية أمر لابد منه للنهوض بالسينما الجزائرية وجعلها تصل إلى مختلف أنحاء العالم، كما أن السينما أيضا عليها أن توظف الفنون التطبيقية الجزائرية وتساهم في ترقيتها بالترويج لها وتوثيقها مما يضمن تحقيق علاقة التكامل بينمها، وهو ما سيكون له أثرا إيجابيا على العديد من المجالات ويضمن تحقيق التنمية المستدامة التي تطمح لها الدولة الجزائرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- عبد الرحمن ابن خلدون، كتاب المقدمة المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004.

2- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، الجزء الثاني، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الانسان والتاريخ، الجزائر، 2006.

المراجع باللغة العربية:

1- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثامن، 1830-1954، دار البصائر، الجزائر، 2007.

2- أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، طبعة خاصة، عالم المعرفة، الجزائر، 2011.

3- أبو صالح الألفى، الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

4- أمال الصراف، موجز في تاريخ الفن، دار أجنادين للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية، 2007.

5- إبراهيم العريس، الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1978.

6- إياد صقر، أساسيات التصميم ومناهجه، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2000.

7- أياد الصقر، الفنون الاسلامية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2003.

8- بركات محمد مراد، الاسلام والفنون، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، 2007.

9- ثروت عكاشة، الفن الهندي، دار الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، 2005.

10- جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982.

11- جمانة محمد، فن الحرف اليدوية الميسرة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2007، عمان الأردن.

12- حسن الباشا، الفنون في عصور ما قبل التاريخ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، مصر، 2000.

13- حسين محمد يوسف، حسن عمودة القاضي، فن ابتكار الأشغال الزخرفية وتطبيقاتها العملية، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر.

14- خلود بدر غيث، معتصم عزمي الكرابلية، مبادئ التصميم الفني، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى 2008.

15- زهير إحدادن، مدخل لعلوم الإعلام والاتصال، طبعة 2002، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

16- سعد علي يوسف، إيلاف سعد البصري، الفن في عصر النهضة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2010.

17- سهام محمد صالح الجراري، الفن والعلم: دراسة تحليلية مقارنة لإيضاح العلاقة بين القيمة الجمالية والتقنية العلمية، مجلس الثقافة العام، ليبيا، 2008.

18- شادية الدسوقي عبد العزيز، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، الطبعة الأولى، دار القاهرة، مصر، 2002.

19- شاكر لعيبي، الفن والحرف عند ابن خلدون، مكتبة مدبولي 6 ميدان طلعت حرب، القاهرة، الطبعة الأولى 2010.

20- شربل داغر، الفن الاسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال، الطبعة الأولى، دار الآثار الاسلامية، الكويت، 1999.

21- ضياء مرعي، تاريخ السينما التسجيلية في مصر، مكتبة الاسكندرية، مصر، 2003.

22- طاهر محسن الغالبي، أحمد شاكر العسكري، الاعلان مدخل تطبيقي، الطبعة الثانية، دار وائل للنشر، عمان، 2006.

23- عامر مصباح، الإقناع الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

24- عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار النشر اليونيسكو، تونس، 1988.

25- علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص :مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، ب ت.

26- علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الاسلامية المبكرة، مكتبة زهراء الشرق، ط1، مصر، 2000.

27-عنايات المهدي، فن أشغال المعادن والصياغة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر.

28-عنايات المهدي، فن إعداد وزخرفة الخزف، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

29-فتح الدين محمد أبو الفتح البيانوني، مدخل إلى الاستشراق المعاصر وعلم الحديث، كرسي الملك سلطان بن عبد العزيز للدراسات الاسلامية المعاصرة، الرياض، 1433هـ.

30-فيصل الشناق وآخرون، المنسوجات، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، عمان الأردن، 2004.

31-كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، دار الشروق للنشر والطباعة والتوزيع، جدة، السعودية، 2008م.

32-ماجي الحلواني حسين، مقدمة في الفنون الاذاعية والسمعبصرية، جامعة القاهرة، مصر، 1999.

33-محمود أبو نعيم، الرسم والتصميم على المعادن والنحاس، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007.

34- محي الدين طالو، مجالات في الفنون التطبيقية، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، 1997.

35-مصطفى السباعي، الاستشراق والمستشرقون مالهم وما عليهم، ، المكتب الاسلامي، بيروت، ط4، 1985.

36-منى سعد الحديدي، السينما التسجيلية في مصر والعالم العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983.

37-ناجي معلا، رائف توفيق، أصول التسويق، الطبعة الأولى، دار وائل للنشر، عمان، 2002 .

38-ناهض عبد الرزاق القيسي، الفنون الزخرفية العربية والاسلامية، المملكة الأردنية الهاشمية، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2009.

39-نذير الزيات، فن الخزف، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان.

40-هديل بسام زكارنة، مدخل في علم الجمال، المكتبة الوطنية الأردن، 1993.

المراجع المترجمة:

1- باتريشيا أوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، ترجمة شيماء طه الريدي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، مصر، 2013.

2- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة الدكتور ابراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، دار منشورات عويدات، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1968.

3- جوليان ستالاربراس، الفن المعاصر، ترجمة مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2013.

4- جيوفرى نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، ترجمة أحمد يوسف، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، مصر، 2010.

5- جي آنبال، بالإشتراك مع آلان وأوديت قيرمو، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

6- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

7- كريستي أرنولد، تراث الاسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة الدكتور زكي محمد حسن، سورية، دار الكتاب العربي، ط 2، 1974.

8- كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، العراق.

9- كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011.

10- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فريد المزاوي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009.

المراجع باللغة الفرنسية:

1- Ali Oueld Ramoul, La céramique Algerienne Histoire et technique , EL-AHMADI Edition-Diffusion et communication, Algerie, 2013.
2- Edition Anep, L'Artisanat Algerien, Algerie, 1997.
3- René Bouillot, Guide pratique de l'éclairage, édition Dunod, 3e édition, Paris, France, 2007.
4- Steven D .KATZ, Réaliser ses films plan par plan, traduction et adaptation Bertrand Perrotin, EDITIONS EYROLLES, deuxième tirage, Paris, France, 2007.

5- Vencent AMIEL, Esthétique du montage, EDITIONS Armand Colin CINEMA, Paris, France, 2007.
6- Youcef Nacib « elements sur la tradition orale » , societe nationale d'edition et de diffusion, Alger, 2eme edition , 1982.

الرسائل والمذكرات الجامعية:

1- آسيا شيبان، دور المؤسسات الصغيرة والمتوسطة في التنمية الاقتصادية – حالة الصناعات التقليدية والحرف في الجزائر-، رسالة ماجستير في العلوم الاقتصادية، تخصص التحليل الاقتصادي، جامعة الجزائر، الجزائر، 2008-2009.
2- بن العمودي جليلة، رسالة ماجستير في العلوم الاقتصادية بعنوان استراتيجية تنمية قطاع الصناعة التقليدية والحرف بالجزائر في الفترة من 2003 إلى 2010، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012.
3- حوامدي هناء، الأساليب الترويجية ودورها في تحقيق الميزة التنافسية في المؤسسات الصغيرة والمتوسطة، مذكرة ماستر أكاديمي في علوم التسيير، جامعة ورقلة، 2013.
4- قجال نادية، أطروحة دكتوراه في الفنون الشعبية بعنوان الفنون الشعبية في لوحات الرسام ناصر الدين دينيه، جامعة تلمسان، السنة الجامعية 2010-2011، ص 15.
5- شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني، أطروحة دكتوراه في الآثار الاسلامية، معهد علم الآثار جامعة الجزائر، 2007- 2008.
6- شريفة يعقوبي، التكوين الجامعي المتخصص وأداء العمل الصحفي الاذاعي، رسالة ماجستير في تنمية الموارد البشرية، جامعة منتوري قسنطينة، 2008.
7- صديقي شفيقة، دفع صادرات الزرابي التقليدية الجزائرية بتطبيق مقاربة التسويق الدولي، رسالة ماجيستير غير منشورة، الجزائر 2002.
8- طيب مساعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ –اللص والكلاب دراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2013-2014.
9- عبد النور بوصابة، الأساليب الإقناعية للومضات الإشهارية التلفزيونية، رسالة ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2008-2009.
10- منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، رسالة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، السنة الجامعية 2012، 2013.

المجلات العلمية

11- العباسي فادي، عموري فادية، مقال بعنوان معوقات تسويق المنتج التقليدي والحرفي في الجزائر، مجلة العلوم الإدارية والمالية، المجلد 02، العدد 02-2018.

12- أيت بشير ليندة، ليداني نعيمة، "تشخيص واقع الصناعة التقليدية في الجزائر"، مجلة دراسات في الاقتصاد والتجارة والمالية، المجلد 05، العدد 01، 2016.

13- بن عزوز شكري، الجودة في قطاع الصناعات التقليدية مراجعة تحليلية لأساسيات مقاربة التدخل، مجلة دراسات في الاقتصاد والتجارة والمالية، المجلد 05، العدد 01، 2016.

14- حفيظة بوخاري، صورة الأرض الأم "الجزائر" من منظور الرؤية الإخراجية للأفلام الثورية: تحليل النظام النصي لفيلم مكافح أنموذجا، مجلة الصورة والاتصال، العدد 15، مجلد 05.

15- سلمى حسين علوان الموسوي، التطور التاريخي للاستشراق الفرنسي حتى أواخر القرن العشرين، مجلة الكلية الاسلامية الجامعة، العدد الخامس، 2008.

16- علياء محمد خليل، أثر الإبداع التقني في تصميم المنتوج، دراسة استطلاعية لآراء عينة من العاملين في الشركة العامة للصناعات الجلدية/ معمل بغداد، ، مجلة كلية بغداد للعلوم الاقتصادية الجامعة، العدد 48، 2016.

17- فريد حاجي، الطمس الثقافي في الجزائر والتأصيل لرموز الثقافة الفرنسية المعمار أنموذجا 1830-1930 ، مجلة أفكار وآفاق، العدد 08، 2016.

18- محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية "واقع و آفاق"، مجلة التواصل، عدد 6 جوان 2000، جامعة عنابة.

المعاجم والقواميس باللغة العربية:

1-ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، الطبعة الأولى، دار ابن الجوزي، مصر، 2015.

2-لمحمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى.

3- اسماعيل بهاء الدين سليمان، موسوعة الشاشة الكبيرة، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، لبنان، 2012.

4- إميل بديع يعقوب و ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد 2، الطبعة 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987.

5- كرم شلبي، معجم المصطلحات الاعلامية، دار الجليل، بيروت، 1994.

6- شارلوت سيمور سميت، موسوعة علم الانسان، المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية، مجموعة أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد جوهري، المجلس الأعلى للثقافة 1998.

7- محمود ابراقن، المبرق قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، الجزائر، دار تالة، ط.2، 2007.

8- محمد سعيد القاسمي وآخرون، قاموس الصناعات الشامية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى 1988.

9- محمد منير حجاب، المعجم الإعلامي، دار الفجر للنشر و التوزيع، الطبعة 1، 2004.

المعاجم والقواميس باللغات الأجنبية:

1- The Oxford History of World Cinema, Edited by Geoffrey Nowell-Smith OXFORD UNIVERSITY PRESS, New York, 1996, P128.

2- Larousse, Dictionnaire du cinema, Pari, France, 2001 , P53.

الأفلام:

1- الأخوان تيلان، مسلسل القرن العظيم، تركيا، 2011.

2- بول هاجيس، فيلم في وادي الإله (In the Valley of Elah) ، 2007.

3- ريدلي سكوت، فيلم مملكة السماء Kingdom of Heaven، 2005.

4- مصطفى العقاد، فيلم الرسالة، النسخة العربية، 1976.

5- يان آرتوس برتران ويزيد تيزي، فيلم "الجزائر من عل" L'Algérie vue du ciel، إنتاج مشترك جزائري فرنسي، 2015.

مواقع الأنترنيت:

1- الغرفة الوطنية للصناعة التقليدية والحرف، تطور قطاع الصناعة التقليدية والحرف في الجزائر 1962 – 2009، الطبعة الثانية، الجزائر، 2009 .

2- أنور محمود زناتي، "جذور الاستشراق"، مقال تم الاطلاع عليه عبر الموقع الالكتروني https://www.alukah.net/culture/0/48017/ ، يوم 08 فيفري 2020، على الساعة 11:30سا.

3- بن عزوز شكري، تجربة الجزائر في تنمية قطاع الصناعات التقليدية والحرف 1992-2009، دراسة مقدمة في إطار أشغال الندوة الرابعة لتنمية الصناعات التقليدية في الدول العربية، سوريا 06-08 أكتوبر 2009.

4- بن عزوز شكري، التغيير وإدارة التغيير في قطاع الصناعة التقليدية: استكشاف المقومات وبحث في الأدوات، مقال، نشر بتاريخ 21 ماي 2014، الموقع: Munich Personal RePEc Archive الرابط الالكتروني:https://mpra.ub.uni-muenchen.de/56121/1/MPRA_paper_56121.pdf ، تم الاطلاع علي المقال يوم 16 أكتوبر 2017 م في الساعة 01:00.

5- بلال المازني، "والت ديزني .. أسطورة الساحر الذي ألهم الأجيال، مقال تم الاطلاع عليه عبر الموقع الإلكتروني https://doc.aljazeera.net/ ، يوم 2021/10/12، على الساعة 09:30سا.

6- سلمى مبارك، "من الحداثة إلى ما بعد الحداثة"، منشور في مجلة أوراق فلسفية، العدد 15، القاهرة، 2006، مقال تم الاطلاع عليه بتاريخ 23 نوفمبر 2020م، في الساعة 12:00سا، عبر الرابط: https://scholar.cu.edu.eg/?q=smob/files/mn_lhdth_l_mbd_lhdth_f_lsynm.pdf

7- شرفاوي عائشة وخوميجة فتحية نظام الانتاج المحلي كآلية لتنمية الصناعات التقليدية والحرف في الجزائر، مداخلة مقدمة في إطار الملتقى الوطني العاشر حول السياحة، واقعها وسبل تطويرها، من تنظيم جامعة البويرة، يومي 10-11 جانفي 2018.

8- عبود زرقين، إيمان العلمي، تعزيز دور الإعلام في تحقيق تنمية مستدامة: الدراما التركية كأنموذج إعلامي للتنمية السياحية، ورقة بحث مقدمة في المنتدى السنوي السابع حول: الاعلام والاقتصاد تكامل الأدوار في خدمة التنمية، المنظم من طرف المنتدى الإعلامي السنوي السابع للجمعية السعودية للإعلام والاتصال، يومي 11-12 أفريل 2016.

9- علي عبد الرحمن عبد الله الشيخ، توظيف الإمكانيات التشكيلية والتعبيرية لخامة الزجاج لإنتاج مجسمات نحتية معاصرة، مقال ، جامعة القاهرة، مصر، 2012، ص3، تم الاطلاع على المادة يوم 23 أفريل 2019 على الساعة 22:30، عبر الرابط الآتي: http://erepository.cu.edu.eg/index.php/cutheses/article/view/1995/1961

10- هناء عبد الخالق، "مميزات الزجاج العراقي القديم"، مقال تم الاطلاع عليه يوم 22 أفريل 2019 في الساعة 22:00 عبر الرابط الآتي:
http://www.abualsoof.com/INP/Upload/Books/Features-Glass-the-Old-Iraqi.pdf

11- مراد بوشحيط، "منهج التحليل الفيلمي" من النظرية إلى التطبيق، مجلة الاتصال والصحافة، العدد 05، المجلد 03، ص 90، تم الاطلاع عليه عبر الرابط
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35622 ، يوم 20 فيفري 2020، في الساعة 14:00سا.

12- الموقع الالكتروني للغرفة الوطنية للصناعة التقليدية والحرف، الرابط: http://www.cnam.dz/germe/index.php، تم الاطلاع على المادة يوم 12 فيفري 2020، في الساعة 11:00 سا.

13- الموقع الالكتروني للغرفة الوطنية للصناعة التقليدية والحرف، الرابط: http://www.cnam.dz/page.php?art=5، تم الاطلاع على المادة يوم 12 فيفري 2020، في الساعة 10:20 سا.

14- الاستشراق والسينما: هوليوود وجدت «آخَرَها» في الشرق، مقال تم الاطلاع عليه عبر الموقع الالكتروني httpsal-akhbar.comOpinion273173 ، يوم 09 فيفري 2020 في الساعة 12:30سا.

15- الموقع الالكتروني:http://www.academiedesbeauxarts.fr/membres/fiche.php?id=54 ، تم الاطلاع على المادة يوم 11 فيفري 2020، في الساعة 13:00 سا.

16- المسلسلات التركية حاضرة بقوة في بيوت 142 دولة، مقال تم الاطلاع عليه من خلال الموقع الالكتروني: ع رأي اليوم www.raialyoum.com ، يوم 05 أفريل 2018م، في الساعة 01:15سا.

17- تركيا السادسة عالميا في عدد السياح الوافدين خلال 2017م، ، مقال تم الاطلاع عليه من خلال الموقع الالكتروني: عربي 21 www.arabi21.com ، يوم 05 أفريل 2018م، في الساعة 00:49سا.

18-les genres cinématographiques, sur le site https://www.retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/ , (consulté le 15/02/2020).

الفهرس

إهداء

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ–هـ

الفصل الأول: ماهية الفنون التطبيقية واقعها وآفاقها 09

المبحث الأول: ماهية الفنون التطبيقية 10

المطلب الأول: مفهوم الفنون التطبيقية 11

المطلب الثاني: تاريخ الفنون التطبيقية 15

المطلب الثالث: مجالات الفنون التطبيقية وأنواعها 40

المبحث الثاني: واقع الفنون التطبيقية بالجزائر وآفاقها 62

المطلب الأول: تاريخ الفنون التطبيقية بالجزائر 63

المطلب الثاني: الفنون التطبيقية بالجزائر في ظل نظام الانتاج المحلي 70

المطلب الثالث: التكوين العالي وترقية الفنون التطبيقية 79

الفصل الثاني: السينما واستخدامها للفنون التطبيقية 85

المبحث الأول: السينما وإنتاج المعنى 86

المطلب الأول: مفهوم السينما، نشأتها وتطورها في العالم 87

المطلب الثاني: الأنواع السينمائية 98

المطلب الثالث: إنتاج المعنى في السينما وتحليل الفيلم السينمائي 110

المبحث الثاني: استخدامات وتوظيفات الفنون التطبيقية في السينما 145

المطلب الأول: المهن السينمائية التي تعتمد على الفنون التطبيقية 146

المطلب الثاني: أبعاد توظيف الفنون التطبيقية في الفيلم السينمائي 149

المطلب الثالث: الفنون التطبيقية في السينما الجزائرية 154

الفصل الثالث: إنتاج المعنى وتكامل الفنون التطبيقية في السينما 168

المبحث الأول: إنتاج المعنى في السينما، النظرة الاستشراقية في الفيلم الوثائقي "الجزائر نظرة من عل" L'Algérie vue du ciel للمخرج "يان آرتوس برتران" أنموذجا 169

المبحث الثاني: الفنون التطبيقية في خدمة السينما، فيلم "مملكة الجنة" Kingdom of Heaven للمخرج "ريدلي سكوت" أنموذجا 191

المبحث الثالث: السينما في خدمة الفنون التطبيقية، الدراما التركية: مسلسل "القرن العظيم" Muhteşem Yüzyıl أنموذجا 211

خاتمة 233

قائمة المصادر والمراجع 238

الفهرس 248

الملخص باللغة العربية:

يبرز هذا البحث الفنون التطبيقية وعلاقتها التكاملية بالسينما، من حيث مساهمتها في إنجاح العمل السينمائي بحضورها القوي في صناعته، فالمناظر السينمائية وما تحتويه من أدوات وديكورات داخلية وخارجية وكل ما يغني فضاء المشهد بصريا ويسافر بالمشاهد إلى مكان وزمان الأحداث تلعب دورا كبيرا في خروج الفيلم بشكل فني جذاب، كما أن السينما بدورها تساهم في تطوير وتوثيق وترويج الفنون التطبيقية، وهو ما يحيلنا إلى ضرورة الاهتمام بالفنون التطبيقية وتوظيفها في السينما الجزائرية لتحقيق التكامل بينهما وترقيتهما مستفيدين في ذلك من التجارب العالمية الرائدة في هذا المجال.

الكلمات المفتاحية:

العلاقة التكاملية، الفنون التطبيقية، السينما.

الملخص باللغة الفرنسية (Résumé):

Cette recherche met en valeur les arts appliqués et leur relation d'intégration avec le cinéma, d'après sa forte présence dans la réussite dans l'œuvre cinématographique, les vues cinématographique et leurs accessoires et décors intérieurs et extérieurs et tout ce qui enrichit l'espace visuel transporte le spectateur dans le temps et le lieu des évènements qui jouent un rôle important dans la réalisation du film d'une manière artistique et attirante. Ainsi que, le cinéma contribue le développement et la documentation et la promotion des arts appliqués, ce qui fait référence à notre intérêt aux arts appliqués et leur utilisation dans le Cinéma Algérien pour faire l'intégration entre eux et les développer en bénéficiant des meilleures expériences mondiales dans ce domaine.

Mots clés:

Relations Intégration, Arts Appliqués, Cinéma.

الملخص باللغة الإنجليزية (Abstract):

This research shows the complementary relationship between applied arts and cinema, via its contribution on the success of cinematic work and its great presence in its industry. The cinematic scenes and their contents from tools, internal and external decoratios and all what enriches the scene space visually and travels scenes to events place and time plays an important role in the exit of the film in attractive artistic manner. Also, cinema contributes in development, documentation and promotion of applied arts, and that's what lead us to the necessary interest to applied arts and apply it on Algerian cinema to realise integration between them and their promotion as benefaciaries of global experiences trending in this field.

Keys words:

Complementry Relationship, Applied Arts, Cinema.