حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد أكتوبر – ديسمبر ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الفن المفاهيمي في السينما

محمد اكزار معارج*

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم السينما والتلفزيون

المستخلص

الفكرة هي الاداة التي تصنع الفن، حيث تعلو على الشكل فيصبح العمل عملية أبداعية مثل الفلسفة يحددها الجدل ووضع التساؤلات، وهنا فك الارتباط بين الممتلقي ووظيفة الفن، وتوظيف المدرك البصري مع الحواس، والتحرر من قيود الصنعة الشكلية، حيث يتخطى العمل المفاهيمي بتحويل الواقع وصياغته من جديد بأساوب فني في الجمال المطلق، لذلك ينظر الى الواقع هو المجال الاساسي للمقابلة الجمالية اي تحوي بحد أدنى للجمال، وتحويل العمل من مضمون الى مفهوم اي التحرر من القيود.

يجب ان يكون السؤال الاول في الذهن ما هو الفن المفاهيمي، هل هي اعمال تركز على الفكرة التي هي المفهوم الرئيسي للمفاهيمية، ووجودها الفلسفي القائم على ايجاد الحلول للأفكار عبر طرحها بشكل ملفت للنظر عن طريق الصورة التي تحمل أيقونات ورموز يتطلب من المتلقي حل شفراتها.

لو أمعنا النظر في قول (آليوت) (شكل بلا نمط، ظل بلا لون، قوة مشلولة، أيماءات بلا حركة)، نجد تفكيك في العالم الخارجي عبر الصورة الحداثوية البليغة، فالشكل هو الصورة الخارجية وهو الفن الخالص المجرد من المضمون والذي تتمثل فيه الشروط الفنية للعمل الفني.

الفن المفاهيمي الذي يرجح الكثيرون انه أنطلق مع التصوير الفوتوغرافي، حيث وجد نفسه مع هذا الابداع الفني و من هذا الخليط بين الصورة الفوتوغرافية التي اتكأت على عدة معطيات، بجانب اللوحة التشكيلية للمادة حيث نلمس وجود مادتين الاولى صورة فوتوغرافية والثانية مادة أخرى على سبيل المثال عمل الفنان (جوزيف كوست) الذي جمع بين الصورة الفوتوغرافية والشكل الشيئي للكرسي كمادة جاهزة لتصبح عبارته الشهيرة التي أوردها بجانب عمله الفني كشفاً مفاهيمياً عن فكرة جديدة، ظهرت أعمال عديدة في السينما تحمل أبداع جديد عبر المحاكاة لعناصر اللغة السينمائية بطرق حديثة تضفي لها روح التجدد.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث

المفاهيمية تعمل على نظام التوثيق الذي يتضمن استخدام الصور الفوتوغرافية، والرسوم، والخرائط، واللغة المكتوبة وهذه الوثائق ليست بالضرورة فناً، بل القصد هو استخدامها لخلق ظروف تحكم الصلة بين اللغة والصورة الذهنية.

السينما المفاهيمية هي سينما تختلف عن سينما الفيلم التقليدي في تناغمها للأفكار، وهي تقترب من التقنية الحديثة في الاستخدام في بعض الاعمال التي تعجز السينما التقليدية تحقيقها، وهذا يقودنا الى التساؤل الى أي مدى تستطيع السينما المفاهيمية من أن تجد لها طريق وتقبل لدى المتلقي أم هذا مفهوم خاطئ لأننا قد نشاهد أشكال جمالية مع مضامين أجمل في الطرح وهذا ما نحاول الكشف عنه خلال بحثنا هذا عن المفاهيمية السينمائية كفن او كأسلوب أو كطرح فلسفي.

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث في أيجاد الفن المفاهيمي في السينما حيث تركز في عملها على العقل و الفلسفة و أعطاء حرية للعقل في التركيز على الافكار والتخلي عن المضمون الجمالي في الادراك الذي تخلقه الصورة من أستخدام لعناصر الفن بدون التركيز على أهميتها رغم وجودها في الصورة، وتسليط الضوء على المفاهيمية كفن وابرز فنانينها و هل لديها ابعاد جمالية و تقنية و هذا البحث سوف يفيد الباحثين في مجالات ما بعد الحداثة و تيارات الفن المفاهيمي المتنوع ويقدم هذا البحث قراءات في الافكار المفاهيمية و مضامينه الفكرية والثقافية والفنية .

أهداف البحث

الكشف عن الفن المفاهيمي من خلال الفكرة والموضوع والتعبير، ويهدف البحث للتعرف على وجوده في السينما عبر تواجده في العديد من الاعمال ويحاول من طروحاته وما تحمله من ما بعد حداثة في غرس تمثلاتها في الفنون الجميلة

الفصل الثاني الإطار النظري

يتمتع الفنان السينمائي بالحرية من أجل التعبير عن ما يجول بفكره، عبر اشكال ومواد يبتكرها لعمله، فيتوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر مع الخيال، وهذا يجعله يذهب ليتحرر من المهارة الحرفية الى الفكرة التي هي هدفه الرئيسي، "والذين اشتغلوا وفقاً لطبيعة الخطاب السينمائي الحقيقي مثل ستروهم و مورنو و استحقوا المدح لأنهم بشروا بالسينما الحديثة حين كان التلاعب وحده يسود"[١]، و التلاعب بعناصر اللغة السينمائية من اجل نتاج مختلف بعيد عن الموضوع السينمائي السائد او ما يطلق عليه بالسينما السائدة، "علماً بأن ش . ميتز في كتابه محاولات "Essaisl كان قد اسس تعريفه للسينما السائدة على معيار اخر هو الهياكل السردية"[٢]، أي اعتماد الفيلم كلياً على قصة و "أن الصيغة الاساسية التي تتغير قط، هي الصيغة التي تقوم على اطلاق تسمية (فلم) على وحدة كبيرة تروي لنا قصة، و الذهاب الى السينما يعني الذهاب لرؤية هذه القصة"[٣]، فالسينما بدون تخصص هي سينما تروي قصة فقط، دون أعطاء اهمية جمالية و فكرية للعمل السينمائي بأن يحاول تحريك عقل المتلقي في تفسير ما يدور في الفيلم.

أن السينما التجريبية التي يختلف بناءها الشكلي اختلافاً كبيراً عن السينما السائدة، أطلق عليها البعض (الفن السيئ)،"علماً بان فكرة تكوين سينما تجريبية كهدف نوعي قد

اقترحها عدد من المنظرين و هكذا يلاحظ (أريك كويبر) في مقال جميل العنونه (الفن السيئ) "[٤]، و البعض أطلق ايضاً (التفاهة) على بعض أعمال المخرج الكندي (ديفيد كرونبنرغ) الذي يركز كثيراً على المضمون الفكري متجاوز الشكل الفيلمي، فنجد العديد من اللقطات من المشاهد الفيلمية لا ترتقي للمستوى الاخراجي المحترف، لذلك نجد هكذا افلام قد يطابقها وصف (كويبر) بالفن السيئ، وهذا يدفع النقاد الجدد الى تبني رأي وهو، "أن تقويم العمل الفني اعتماداً على موضوعه فقط عمل مرفوض"[٥]، فعندما تشترك المفاهيم أو الافكار في الاعمال، ويكون الاولوية للفكرة أو المضمون بدون الغاء العناصر الأخرى، نجد المفاهيمية.

١-المفهوم العالي مرحلة النشاط العقلي

قد تتميز الروايات التي تحمل مفهوم عالي أو ذات فكرة عالية كعامل محفز للأحداث عندما تتحول الى افلام، كما هو الحال في فيلم (الحديقة الجوراسية Jurassic Park) ١٩٩٣، فالسرد عالي المفهوم وهو اعلى من السرد المتماثل، باستخدام قصة ذات مفهوم عالي من أجل نص مفهومي ينشط العقل لأجل التفسير مثل رواية (مزرعة الحيوانات) ل (جورج أورويل)، و رواية (١٩٨٤) و رواية (الحفاظ على طيار اسبيديسرا)، فهل سأل (أورويل) نفسه هذا السؤال (ماذا لو عشنا في المستقبل) لأن مجتمع (أورويل) مجتمع معاصر رغم أنه عالم حقيقي من خلال معالجته للقضايا الاجتماعية في القرن الماضي في سياق افتراضي و غير مألوف.

ففي فيلم (كوكب القردة Planet of the Apes) ٢٠٠١، او السلسلة الكاملة منذ ١٩٦٨ لوجدنا صراع متعلق بالعلاقات بين الاعراف الحيوانية و البشرية من خلال معالجة القضايا الاجتماعية في سياق افتراضي و غير مألوف بالمعاداة للسامية، و تعتبر مثل هكذا افلام ذات فرضية افتراضية عالية الفكرة، فالمفهوم هو مجرد فكرة عما سيكون عليه الفيلم، ويكون هذا التطوير من أصعب الخطوات في عملية صنع الفيلم، نجد (جان لوك سولير) يقول "حين يستقي كائن ما شكلاً من الاشكال و صورة من الصور و يحوزها و تصبح له فذلك لأنه كان قبلها، غير محدد الصفات"[٦]، أذن كيف نأخذ فكرة أساسية و نحولها الى فيلم مفاهيمي، فكثير من هذه الافلام تجيب على السؤال الذي يتبادر الى الذهن (ماذا لو) المثال على ذلك (ماذا لو عادت الديناصورات مرة اخرى) كما في فيلم (الحديقة الجوراسية)، إذا اخذنا تضادين يقوم عليهما الفيلم، فالتنافر له دور بارز في تطور الاحداث حتى بلوغ الذروة، وقد لا نجد السلاسة في الافلام المفاهيمية فبعد أن "تبنت ما بعد الحداثة مبدأي (التشظي) و (التنافر) و طرحت من خلالها اسلوباً يتخلى عن النموذج المثالي القديم للعمل الفني المكتمل الذي لا يمكن الاضافة اليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته"[٧]، يمكن اعتبار الفن المفاهيمي أنه يتعامل بشكل أساسي مع الافكار و غالباً مع افكار العلاقات و ليس مع عالم الاشياء و نماذج الشكل القديم للأشياء حسب طروحات اتباع المفاهيمية من فنانين و منظرين.

أن عالم الافكار لا سيما افكار العلاقات و العلاقات بين الافكار هو بمعنى ما هو غير موجود، وبالتالي أعادة انتاجه، كما في فيلم (استهلال Inception) ٢٠١٠، فالشكل القديم للفيلم قائم عبر عناصر اللغة السينمائية لكن أعادة إنتاجه عبر الفكرة المميزة التي تولد علاقات بينها، كما نستطيع أن نطلق عليها (افكار العلاقات)، ففكرة الحلم و السرقة عبر الاحلام هي علاقة بين البطل لسرقة معلومات من خزنة شركة لصاحب شركة اخرى

متنفذ يستطيع ان يجعل البطل يعود الى بلده و إسقاط حكم الاعدام عنه، الموضوع عادي كأي فيلم لكن استخدام (افكار العلاقات) ولدت لدينا خصائص مفاهيم كاتجاه فني، لأن "الشكل يعلو انطولوجيا ومن وجهة نظر قيميه على كل قوام سائب و هلامي لم يتشكل بعد"[٨]، فهل تولدت لدى المتلقي مفاهيم اوجدتها جماليات مفاهيمية كما هو الحال في الجماليات الفلسفية التي تقابلها، فهناك محاولة مستمرة لإعادة انتاج هياكل الادراك تلك التي تكون في بعض الحالات موجودة في العالم.

يمكننا أن نأخذ موضوعًا تقليديًا تم تنفيذه من قبل (مؤامرة الخطف)، هناك عشرات الأفلام التي غطت هذا الموضوع من قبل، فيلم (فدية Ransom 1996)، يلعب (ميل جيبسون) دور رجل أعمال ثري اختطف ابنه، تلك القصة في حد ذاتها لا تقدم شيئًا جديدًا، موضوع الخطف في الفيلم هو استخدام أموال الفدية لدفع ثمن العقد الذي وقع مع الخاطفين، أن التطور بالاحداث لا يجعل الفيلم ذو مفهوم عالي لانه لم يقدم للمتلقي دور في المشاركة بالاحداث، ولكي لا نذهب بعيداً عن الخطف كموضوع فلمي ففي فيلم (Ruthless people ناس لا ترحم ١٩٨٦)، هذه المرة بأسلوب كوميدي، يلعب (داني ديفيتو) دور رجل ثري تم خطف زوجته، التي لعبت دورها (بيت ميدلر) في تحدٍ للاتفاقية التي يعرفها الجميع هو دفع فدية من اجل انقاذ المختطف وتحريره من الخاطفين، لكن يرفض (ديفيتور) دفع الفدية لأنه يكره زوجته ويرى أن هذه هي الفرصة التي ينتظرها للتخلص منها نهائيًا، الخاطفون عالقون مع امرأة ليس لديهم أي فكرة عما يفعلون بها، أنها أفلام عادية رغم وجود أفكار مغايرة وهذا لمجرد أن تكون هناك حبكة وقصة وعدم ترك فرصة التوقع للمتلقي أو المشاركة في التفكير.

عندما يتم وضع نصوص من صور فوتوغرافية او لوحات تشكيلية أو أشياء عينية غير مألوفة، لا يعني أن هذا ما يطلق عليه بالفن المفاهيمي، أنما صيغت المفاهيم للإشارة الى الاعمال التي تستخدم النص كأداة للفهم من قبل المتلقي لان الفن يبحث عن ما هو ملفت للنظر، ويطرح (جنكس) "مبدأ اللعب باللغات و التقاليد لمحاربة المالوفة كوسيلة لتحييد وتكسير القراءات المغلقة المحددة لمعاني الاسلوب و الشكل و الصورة "[٩]، و أن الفن لا يعني فن الفكرة فقط أنما فن الشكل، فلقد قال (كريفث) "أن المهمة التي احاول انجازها هي ان اجعلكم ترون ومن وجهة نظر مختلفة"[١٠]، فالتقديم الجديد للعمل الفني يعتمد على ثنائية الشكل والمضمون فكل فيلم يحمل فكرة عالية المفهوم، ففي فيلم (آفاتار Avatar) ٢٠٠٩، نجد الشكل الفني عبر عناصر اللغة السينمائية قد أحدثت قفزة فلمية، فالشخصيات التي تدخل التكنولوجيا في تكوينها عبر تقنيات الحاسوب نجدها غريبة و من نسج الخيال، لكن الفكرة القائم عليها الفيلم هي فكرة فلسفية تحاكي السلام بين العوالم و العلائق البشرية و الحياة الاخرى المجهولة للكائنات التي قد تكون موجودة في نفس الزمان و لكن هناك غشاوة تمنعنا من رؤيتهم، "ففي اسلوب ما بعد الحداثة، يظل التضاد قائماً بين رؤيتين متناقضتين للعالم و لكنه تضاد يصحبه تحول ساخر في الادوار فاذا بالتكنولوجيا المتقدمة التي تميز اسلوب الحداثية توظف كزخرف رمزي و اذا بالاسلوب التقليدي في البناء (بالطوب والحجارة) يوظف في تغطية المساحات"[١١]، فتغطية المساحات عبر الصور الفوتوغرافية هي احدى السمات الرئيسية التي اعتمدها الفن المفاهيمي في بداياته،لوجدنا القرب بين السينما و الفن المفاهيمي عبر اللوحة التشكيلية .

الاعمال الفنية بكل أشكالها مسرحية او تشكيلية او سينمائية في ما بعد الحداثة، قد وظفت اسلوب التفتيت و التشظي، كما وظفت الاعمال بمحاكاة ساخرة، قد تثير نوع الرفض لدى المتلقي من ما آلت اليه الكلاسيكية في نقل الواقع، ففي فيلم (آلس في بلاد العجائب Alice in wonder ٢٠١٠)، نجد (جوني ديب) – ممثل أمريكي – يرتدي زي مهرج من العصور الوسطى في مكان حداثوي من المستقبل وهنا الشكل اخذ على عاتقه توضيح الفكرة العالية للعمل، و"أصبحت الافكار هي الموجه الرئيسي لانتاج اعمال فنية تدعوا الى اعادة التفكير في الاشياء و المفاهيم، فالفنون المفاهيمية اكدت على ان المضمون هو وحده العنصر الخالد ...و الادوات كلها عناصر مهمة و ثرية في عملية توصيل الافكار لكنها تظل هامشية و ثانوية يمكن الاستغناء عنها"[١٢]، لقد أثبت الباحثين (مكي عمران و سامرة فاضل) أن الفن المفاهيمي قائم على المضمون و أن الشكل تحصيل حاصل، علماً ان عنوان بحثهم المنشور هو (جماليات المضمون في الفن المفاهيمي)، فكيف يكون الجمال و لقد تخلى عن الشكل و الباحث هنا يخالفهم الرأي لأن الشكل هو الوعاء الذي يحتوي المضمون و عليه فأن أي جماليات في المضمون تكون قد أخذت هذا المحتوى الجمالي من الشكل، فالالوان و الخامات و الادوات كلها عناصر مهمة وثرية في عملية توصيل الافكار، لكنها هامشية كما يدعي كل من الباحثين أنفين الذكر في السطور السابقة، أنما هذه العناصر رئيسية في خلق الفن و جماليات وجوده ويؤكد الباحث على أنها غير هامشية.

٢- الفيلم مفاهيمي (Conceptual film)

ان الفلسفات العظمى عند (سقراط، و أفلاطون، و أرسطو، و ديكارت، و كانت، وهيغل، وغيرهم) أحدثت تعمق في الفكر الإنساني وأخذت تغوص في اللوغوس من أجل أنتاج الحكمة، و أن الفلسفة كافية لبناء فكر جمالي عبر المنظومة المتعالية التي دعا اليها (فريدرك شيلنغ) وفق التداخل الجراحي بين الطبيعية و المتعالية، كأتجاهين في النظر الفلسفي والتطرق الى الفكر و بناءه عبر جماليات الذاتي و الموضوعي للعقل المطلق.

قد يكون الفيلم المفاهيمي له نفس توجه الفيلم الفلسفي الفكري، وهو الاعتماد على اللغة المتعالية بالطرح، ونجدهما يتناولان مواضيع عالية المضمون مع توظيف عناصر اللغة السينمائية بالشكل الجيد، من أجل أظهار الفيلم بالمستوى الجمالي العالي ،"فقد نشر بابيني في عام ١٩٠٧ مقالاً بعنوان فلسفة السينما، فيلوسوفيا ديل سينما توغرافو في الستامبا أيار ١٩٠٧"[١٣]، رغم التركيز على فلسفة السينما فقد ظهر الفيلم المفاهيمي الذي يعتلي بالفكرة، وقد تتداخل الأفلام الفلسفية مع الأفلام المفاهيمية مما يصعب التميز بينهما، فعند مشاهدة فيلم مثل (أوديسا الفضاء ١٩٦٨A space odyssey) أخراج (ستانلي كوبريك) أنه فيلم مفاهيمي، وهناك أفلام عديدة مثل فيلم (نادي القتال Fight club ١٩٩٩) من أخراج (ديفيد فينشر) و فيلم (Moon ٢٠٠٩) من أخراج (دانكان جونز)، لكن فيلم (الرصيف) من اخراج (كريس ماركر) "يتكون كله من سلسلة من الصور الضوئية (فوتوغرافي) الثابته ما عدا مستوى واحد نشاهد فيه امرأة تفتح جفنها"[١٤]، صنف هذا الفيلم بأنه عمل تجريبي أو ما يطلق عليه أيضاً فيلم (الصورة الضوئية) كأفلام المخرج (نورمان ماك لارن) المخرج الكندي الذي أخرج العديد من الأفلام بدون أستخدام الكاميرا و التي انتشرت فيما بعد تحت اسم (سينما دون كاميرا)، حيث أكتسب هذا المخرج "شهرة بإخراج مجموعة كاملة بحك فلم اسود وتلوينه أو الرسم والتنميط مباشرة

على الفيلم الشفاف"[١٥]، وهذا الاستخدام الأقرب الى التجريد من الى السينما النمطية المتعارف عليها، فأذا أخرجت السينما عن الفهم أصبحت مجرد صور لا تثير في المتلقي أي إحساس او شعور أتجاهها، لان السينما يجب أن تساعدنا على الفهم، و "القدرة على تجسيد الصور في الذاكرة، هما نقطة بداية في التعرف على قدرة السينما على التفكير وان السينما ليست فقط تشبه الفكر ولكن ان تستخدم الفكر كمفهوم لفهم السينما"[١٦]، فالسينما هي حكاية لقصة بعدة طرق منها بعناصر اللغة السينمائية،فأستخدام العدسات طويلة البعد البؤري ذات الفتخات الواسعة تكون خلفية ضحلة في اللقطة وتعطي تركيز على مادة واحدة، وهذا قد يكون أسلوب توضيحي لمجريات القصة لكن الفكرة أعمق من الاستخدام لعناصر اللغة السينمائية.

الكاميرا واحدة من العناصر السينمائية المهمة، فهي الشاعر الحقيقي في الفيلم حسب تعبير (جان متري) "أن الامكانية بان تتغير بشكل متواصل بالنسبة للمشاهد زاوية النظر و الخدع العديدة التي تجعل الممثل يزدوج على شاشة قسمت الى نصفين "[١٧]، لقد استطاع (أكيرا كيروساوا) المخرج الياباني من ان يجعل جمال الفيلم عبر جمال حركات الكاميرا ولكن ليس حركات زخرفة أنما حركات مضمون فكري، نجد ذلك بفيلم (أمير المدينة).

أن المفاهيم المتضاربة نجدها في فيلم (الجدار The Wall ١٩٨٢) أخراج (آلان باركر) الذي استخدم هذه المفاهيم في أفكاره عبر الاشكال الفلمية الهندسية بأطارات متنوعة حالها حال أفلام (رون فريكه) كل من فيلم (بركة Baraka ١٩٩٢) و فيلم (سامسرا Samsara ٢٠١١) حيث نشاهد (كولما نسكوب) وهي مدينة مهجورة في صحراء ناميبيا تم بناءها عام ١٩٠٨ بعد العثور على الماس فيها، و لكن بعد الحرب العالمية الأولى تم أكتشاف موقع اخر بالقرب من هذه المدينة للماس و بحلول الخمسينيات أصبحت المدينة فارغة ومن ذلك الوقت الرمال تملأ شوارعها وبيوتها و كأنها صور الفوتوغرافية عبارة عن (كولاج) فني مصنع أو لوحة مفاهيمية متداخلة لكن هذه صور واقعية لم تتدخل التقنية الحديثة (فوتوشوب، بريمير) في أيجادها وتوضيحها، أنها واقع حقيقي،فلولا هذه القصة عن المدينة لأصبحت الصور المعروضة في فيلم (سامسرا) مجرد صور فوتوغرافية تعرض بواسطة فيلم سينمائي، وغير واضحة المعنى و أن الفكرة غائبة عن المتلقي، لكن تحيلنا هذه الصور أيضاً حتى دون معرفة القصة الى جماليات أطلال مكان مهجور، او أطلال مكان ضربته عاصفة رملية.

لقد طرحت السينما أفلام فلسفية عديدة منذ بداياتها الأولى و كانت السريالية لها تحفيز فلسفي آخر "تحرير الخيال الإبداعي من خلال استكشاف الرغبة – خاصة الرغبة الجنسية – وأطلاق قوة الاحلام في صورها "[١٨]، ولقد أصبح (باركر تايلر) يحمل معه تحدي السريالية للفلسفة "في أحتفائه بالنزعة الجنسية و الايروس، بأعتبارهما الخيال السينمائي المتنامي الذي يمزق الجماليات السائدة)"[١٩]، وتفجير النظام الاجتماعي الانطولوجي للوجود الإنساني فان ("الفن السريالي يهدف الى الانتقال بالإنسان من العقل الواعي الى اللاواعي، ويسعى للتأثير في المشاعر عبر تأثيره على العقل)"[٢٠]، تميزت أفلام (بونويل) بأنها أفلام ذات خصائص حلم وهذيان فكري، وفيها غموض وأن الفكرة كلما أزداد غموضها تدعك تحاور تفسيرها .

عندما يؤثر الفيلم بالوعي الجمالي للمتلقي عبر الصدمات التي يحدثها الفيلم عبر أحداثه، منها صور صاعقة ورافضة للقيم الاجتماعية والعادات السائدة والتقاليد العرفية والأوضاع الاقتصادية و حتى الدينية التي يجدها أصحاب مذهب السريالية أنها تقيد الحرية، لذلك شن (بونويل) و جماعته هجماتهم ضد التقاليد و الأعراف و هذه الهجمات كانت شرية وصلت في قمتها بفيلم (شبح الحرية The Ghost of freedom ١٩٧٤)، فالصور التي تبث بشكل عبثي و التي ترتبط بالحروب التي تقتل الانسان بدون ذنب وضد البرجوازية و طبقات التفاوت المعيشي و الرغبة في التحرر والتجدد حيث صرح (بونويل) قائلاً "ماذا أفعل حيال الذين يعشقون كل ما هو جديد حتى لو كان ضد قناعاتهم العميقة"(٢١)، أن السريالية التي تغوص في أعماق النفس البشرية و في احلامها قد تكون مفجرة للفيلم المفاهيمي، ولكنها تبتعد عن وجهة نظره، فالفيلم المفاهيمي يحمل توضيح الفكرة عبر جميع الطرق فتبدو الأفلام السريالية "كأنها فيض من الصور يتدفق في تلقائية و لكنها في نفس الوقت تحكي قصة معقدة"(٢٢) أن التعقيد صفة من صفات الفلسفة و أيضاً صفة من صفات السريالية لذلك نجد تقارب بين الفيلم الفلسفي و الفيلم السريالي من ناحية التعقيد، لذلك قد تكون صفة التعقيد واحدة لدى الثلاثة، فالتعقيد قد يكون تداخل بين الواقع والخيال في أنجاز العمل، ففي فيلم (الليلة الامريكية Day for night ١٩٧٣) ل(تروفو) الذي يبدأ بلقطة عامة من الخارج ثم ينتقل الى صوت خارج الكادر قائلاً (أقطع) ثم الانتقال الى كشف كامل للمكان وان الاحداث تجري في باريس لكنها صورته في مدينة نيس و أن هذه الاحداث تصور في فيلم أسمه (اقدم لكم باميلا) و هنا تحول الموضوع الى ميتا سرد حاله حال تسلل البروفسور في رواية فلوبير من العالم السردي الى الخطاب عن العالم السردي ميتا سرد ويصبح البروفسور عشيق ايما، هذا التعقيد في السرد و القص يعطي المتلقي الحرية في التفكير و الفهم و أنها طرق في إيجاد فلسفة صورية فكرية.

هناك العديد من الافلام تحمل افكار عبر جمل حوارية تقولها الشخصيات فيما بينها او في حوار منفرد (منلوج داخلي) لتوصيل فكرة ما، وهذه الحوارات ليس بالضرورة ان تكون (مفاهيمية) لكنها في اغلب الاحيان تدل على فكر مفاهيمي مثل الجملة الشهيرة التي كتبها (بروكس) بروكس كان هنا، اشهر حوارات فيلم (شاوشنك) لم يبقى سوى كلمات خطها بروكس على جدار الغرفة التي هيئتها له مصلحة السجون (أصدقائي الأعزاء لا أصدق السرعة التي يسير بها العالم خارج السجن، لقد رأيت سيارة مرة عندما كنت صغيراً أما الآن فالسيارات فى كل مكان لقد أصبح العالم يسير فى عجلة كبيرة) عندما تم اطلاق سراح (بروكس) من السجن وهو بعمر كبير جدا لم يتبقى من عائلته و اهله اي أحد فأخذت هذه العبارة فيما بعد دلالة فكرية وفنية ايضاً لأنها انهت معاناة (بروكس) وكانت طريقه لأنهاء حياته عبر الانتحار وأصبحت فنية عندما يطلق سراح اي سجين تأخذنا بعض اللقطات بالتذكير بهذه العبارة، أن هذا الصراع الفكري بالحوارات نجده قد عبر عن خلجات عديدة، كيف نستطيع أستخراج الفن من الفوضى التي خلفتها الحروب و المهاترات السياسية و الاجتماعية التي اسدلت ستارها على العالم فظهرت العديد من الاعمال من المياة الضحلة للواقع المرير لتكون اعمال مفاهيمية تحمل افكار تجعل المتلقي يخرج من جلباب التلقي الصامت الى التلقي الناطق الذي يتحدث هو به ويكون جزء منه حتى لو لم يكن مشارك بشكل مباشر لكن تواجده فيما بعد ليكون محور اساسي لهذه الافكار التي تطرحها الاعمال المفاهيمية كفيلم مفاهيمي او جزء من عمل يحمل بين طياته فكر مفاهيمي لكنه لم يصنف كفيلم مفاهيمي.

فيلم (الرصيف ٢٩ La jetée ١٩٦٢) فيلم قصير مفاهيمي ل (كريس ماركر) و الفيلم بالأبيض و الأسود، ومن الافلام الصامته باستثناء صوت الراوي، و مكون كليا من مونتاج مختلف الإيقاع لمجموعة من الصور الفوتوغرافية المتتابعة و بدون أي لقطة متحركة، بإستثناء وقت قصير جدا تفتح فيها مرأة عينيها و تغلقهما بسرعة ويعتبر هذا الفيلم نوع جديد في السينما، تدور أحداث الفيلم في المستقبل الذي دمرته الحرب العالمية الثالثة و حولته إلى ركام، فيقرر حكام العالم إرسال أحدهم في رحلة تجريبية بالعودة بالزمن لعله يجد في الماضي سر خلاص مستقبلهما، الفيلم حائز على جائزة (جون فيغو) و الذي اقتبس منه (تيري جيليام) فيلمه (اثنا عشرة قردا)، الفيلم الاول يعتبر فيلم تجريبي وخيال علمي أما الفيلم الثاني فهو فيلم روائي خيال علمي والفيلم الثاني هو مقتبس من الفيلم الاول فالفلمين يحملان نفس الفكرة، لكن هناك اختلاف في الطرح يختلف به الفلمان عن بعضهما البعض، ففيلم الرصيف يعتمد على مجموعة من الصور الفوتوغرافية مع ادخال صوت من خارج الكادر ليحدث وهم عند المتلقي، ففيلم الرصيف الذي اخرجه ماركر هو عبارة عن مصفوفة من الصور التي تحرك الفكر، والتي تنتقل من خلال السرد على نحو فعال بين الازمنة، حيث لا توجد لحظة حاضرة تمثلها الصور الفوتوغرافية، حيث تتحول الصورة إلى صورة أخرى لموضوع ولمكان و لزمان أخر، وتتسارع وتيرة المونتاج وتتباطأ. على مستوى السرد الأولي، ينتقل عقل بطل الرواية (والتمثيل التصويري لجسده) بين الحاضر والمستقبل، أما فيلم ١٢ قرداً فيتخلف كل الاختلاف في سرده للاحداث، رغم تماثل قصة الفيلم التي تدور حول السجين (جيمس كول) في زمن ما في المستقبل، عام ١٩٩٧ حيث تتعرض الأرض لفيروس خطير يقوم بقتل البشرية مما جعلهم يعيشون تحت الأرض لتجنب هذا الوباء، و يقوم العلماء بصناعة جهاز العودة الى الماضي و يبحثون عن متبرع للذهاب الى الماضي فيقع الاختيار على (جيمس كول) و اعطاءه فرصة لتخفيف مدة حكمه وذلك من خلال إرساله إلى الماضي لمعرفة خطة المنظمة الإرهابية المعروفة باسم (منظمة ١٢ قرد) ومهمته هي أن يحصل على عينة أولية من الفيروس حتى يتمكن العلماء من صنع علاج مضاد، فنجد الفيلم فيه تعقيد فكري ف (جيمس كول) يبدأ يعاني من أحلام وكوابيس سيئة خصوصا الحلم الذي يبدأ فيه الفيلم وينتهى به، الحلم في البداية شخص يطارد بالمطار ويسقط بعد اطلاق نار، ولا يتذكر سوى هذه المشاهد، بما أن الفيلم المفاهيمي مبني على فكرة التلقي المستمر، حتى بعد أنتهاء العمل كفيلم سينمائي أو كلوحة فنية، يبقى المتلقي في حالة من الاستمرارية مع العمل، كأيجاد حلول للمعضلات التي تذكر في أحداث الفيلم، أو ما يطلق عليه أسم النهايات المفتوحة في الأفلام.

الفكرة المجردة من موقف هي الفكرة التي لا تدلنا على فكرة حالها حال الاستماع الى الموسيقى، "لأن لغتها تبدو عبارة عن دال ليس له مدلول،أذ لا تقدم للسماع سوى نوع من الدلالة البيضاء و التي عند الاستماع اليها تتعذر بشكل كامل كل محاولة نقلها الى لغة أخرى عندما نفاجأ بضعف الأفكار و قلة الوسائل"[٢٣]، حيث لا تشكل الموسيقى واقع حقيقي للواقع الافتراضي وتبقى أفكارها ذات أستقلالية في عالمها وهنا يتوقف التميز للأبنية الفكرية والجمالية لها، رغم أنها تأخذنا الى عالم أخر أكثر سحر، "أنه المستوى الذي نسمع به الموسيقى من دون تفكير "[٢٤]، وهذا قد يكون الأقرب الى التجريد من الشكل، لكن التجريد يحمل شكلاً عالياً و مضمون مغموراً، و لقد عرض (كازيمير

ماليفيش Kasimir Malevitch) لوحته التفوقية التي تنتمي الى (الحركة الروسية التفوقية Supermatism) التي جاءت من التفوق أي تفوق الإحساس الخالص في الفن الإبداعي، وهي "عبارة عن مربع اسود على أرضية بيضاء، ليست مربعاً اجوفاً، هكذا طمأن نقاده لكنه روح اللاموضوعية"[٢٥]، لم يوسع رؤيتنا مع ما طرحته التكنولوجيا الا بعد أن تدخل التصوير الفوتوغرافي في الرسم عن طريق ما طرحه (دوشامب) و معاصريه وهذا قد يبدو من المفارقة " من بين كل وسائط التعبير ان يسهم التصوير الفوتوغرافي الواقعي بقيام الفن التجريدي"[٢٦]، عن طريق الابتكارات العديد في (الغرفة المظلمة Dark room) او ما يطلق عليها غرفة تحميض الأفلام، حيث تبقى التجديدات فيها محط الأفكار التي يرتكز عليها الفن المفاهيمي.

يتحكم (البارادايم)* الخاص بكل فرد بالنظارة الفكرية التي يستمد منها قدرته على فهم الفيلم المفاهيمي، فأختلاف المستويات الثقافية بين الافراد هي المسؤلة على صقل أمكانيته في التفكير، فالمستويات الثلاثة عند الانسان (النفسية، الاجتماعية، الاقتصادية) هي قدرته على التمييز بين الفيلم المفاهيمي وباقي الأشكال الفلمية، فالفكرة عالية المضمون قد تتوقف عن الفهم أذا كان بارادايم المتلقي محدود وذو أمكانية معرفية محدودة، لذلك نجد هناك عدم نضوج معرفي بما آلة اليه المفاهيمية في إعطاء الفكرة موقع متقدم في إيصال ما تحمله من رسائل و شفرات.

السينما المفاهيمية أو ما يطلق عليها (الفيلم المفاهيمي (Conceptual Film)، هي السينما التي تختلف عن السينما التقليدية و تحاول أن تناغي الافكار، و التأملات عن طريق التقنية الحديثة في أيجاد جماليات للشكل عبر (مؤثرات صورية، صوتية، اداء تمثيلي)، و التوجه الى صنع فكرة، والفكرة هي بداية العمل و غايته و ليس الانفعال الحسي و لا البحث في مكنونات الشكل، فحسب معتقد المفاهيميون، أن "قانون المضمون و الشكل، نلمحها في العصر الحديث في الاعمال التجريدية أو الطليعية و مع اعترافنا بوجود هذه الاشكال الجديدة" ، لكن نلاحظ في الافلام التي تدرج حسب الموقع العالمي للتصنيف الفيلمي (IMDb) أن هذه الافلام (Conceptual Film)، فيها العديد ممن أعتمد على التقنية الحديثة في صناعة الفيلم، مثل فيلم (The Matrix المصفوفة) ١٩٩٩، وغيرها من الافلام الاخرى، حيث يتخطى الفيلم المفاهيمي الواقع و يقوم بصياغته من جديد بأسلوب فني، لذلك ينظر الى الواقع هو المجال الاساسي للمقابلة الجمالية أي تحويل بحد أدنى للجمال، تحويل العمل من مضمون (content) الى مفهوم (concept)، بقدر ما نجده في نتاجات ما بعد الحداثة معنية بالحقائق الحياتية الوجودية و نجد المادة العلمية واضحة في الاعمال السينمائية.

الفصل الثالث: منهج البحث وتحليل العينة

أعتمد الباحث في انجاز هذا البحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل (Description Research) الذي يعرف بانه "وصف ما هو كائن و يتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها و عملياتها و الظروف السائدة و تسجيل ذلك وتحليله و تفسيره "[٢٧]،الذي ينضوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة.

عينة التحليل فيلم سينمائي

فيلم : أم! النوع :- غموض- دراما – رعب – إثارة سنة الإنتاج: ٢٠١٧ سيناريو وإخراج : دارين أرنوفسكي بطولة: جينيفر لورنس – خافيير باردم التصوير : ماثيو ليبيتيك الموسيقى : كلينت مانسيل

فيلم الام رحلة مفاهيمية في عقل المتلقي

الفيلم عبارة عن رحلة عقلية مفاهيمية، تبدأ من الصورة الاعلانية للفيلم (poster)حيث وضع صانع العمل علامة التعجب بعد أسم الفيلم دون وجود تساءل أو تعجب لموضوع ما، أنه مفهوم يحاكي جزء كبير دون بلوغ الهدف لبناء تصوراتنا الخاصة عن هذه الاداءة التي اوجدها المخرج في الملصق، و قد تكون هذه الرحلة فيلمًا يحاكي الفوضى، لم يتم ذكر أسماء الشخصيات في الفيلم فالممثلة (جنيفر لورانس) تمثل دور الأم و الممثل (خافيير باردیم) هو الزوج، تبدأ القصة منذ اللقاء الأول بين (جنيفر لورانس) و (خافيير باردیم) كزوجين، و نستنتج في البداية أن الفيلم سيكون أكثر مفاهيمية لغرابة طرح القصة عبر تغيير ديكور المنزل من محترق الى مرمم، وبالتأكيد لم يفهم الفيلم ورموزه بشكل صحيح خاصة بالنسبة لأولئك الذين ليس لديهم فهم واضح لهذه الأفلام ويطلبون ببساطة من مخرج وكتاب السيناريو كتابة قصة بسيطة ومباشرة حتى يشعرون بالرضا عن القصة التي مدتها ساعتان، لكن (أرنوفسكي) سوف يأخذنا إلى العالم الذي يريده.

أيقاع الفيلم بطيئاً لعرض حياة الأم الهادئة وزوجها الكاتب الذي يبحث عن قصة يكتبها، و الام تعاني من حالة كئيبة واضحة على ملامحها رغم تصنعها الابتسامة في بعض اللقطات، تتفاقم قصة الفيلم بسرعة عندما يصل شخصان دخيلان إلى منزلهما وتندلع الفوضى عندما يتدخل الدخيلان في خصوصيتهما، ومنذ ذلك الحين أصبحت الحبكة تدريجيًا أكثر غرابة ومروعة في كل دقيقة، وهنا تكمن مفاهيمية الفيلم عندما يجد الجمهور نفسه يتساءل عن ماذا يحدث في الفيلم فالقصة المعقدة في الأم تجعل من الصعب فهم المفهوم الرئيسي للفيلم، وإنه أحد الأفلام التي غايته الاولى هو ترك الأمر للجمهور لفهم الرسالة .

هل ينتهي التداخل الصوري للقطات والمشاهد بإيذاء الفيلم، قبل الإجابة على هذا السؤال، يتعين علينا أن نولي اهتمامًا خاصًا لماذا يدعو (أرنوفسكي) فيلمه بالأم، أذ تم فهم بعض أهداف ورموز هذا العمل و هذا الهوس عند بعض المخرجين و بالتعرف الدقيق على العناوين يسمح لنا أن ننظر إلى أعمال أرنوفسكي من منظور مختلف، ربما يمكننا تقسيم فيلم الام إلى ثلاثة فرضيات الاولى منزلًا يعيش فيه الزوجان و يجهل جغرافيا أين يقع هذا المنزل، وفي لقطة طويلة من عدة زوايا و بحجوم مختلفة تحاكي مخيلة المتلقي والابحار به في كشف مديات العمل، تحيط بالمنزل حديقة كبيرة تمنع المتلقي من معرفة

جغرافية المكان و هنا المكان مجهول بالنسبة للمتلقي، الفرضية الثانية هي قصتهما مع الغرباء حيث تبدأ الاحداث و أثارتها من اللحظة التي يصل فيها (إد هاريس) إلى منزل الزوجين كغريب، وعلى الرغم من إحراج الام من وصول شخص غريب وتحاول طرده، فإن (خافيير باريديم) يعيده إلى المنزل، وفي اليوم التالي تصل زوجة (إد هاريس) الممثلة (ميشيل فايفر) أمام المنزل وفي اليوم التالي يصلون أطفال الغريب، ويتم سرد الأحداث في سلسلة من الأثارة حتى يتسنى لنا أن نعرف أن جميع الشخصيات في هذا الفيلم يتم تناولها بواسطة ضمائر ذاتية، وأن خصائص شخصيات الأم يتم تطويرها بطريقة عديدة حتى لم يتسنى لنا معرفة أسماء الشخصيات، الفرضية الثالثة هي الرمزية التي يحاول (أرنوفسكي) بوضوح جعل رموزها أكثر غموض بهذه الطريقة، فرمز الأرض (جنيفر لورانس)، رمز الطبيعة (خافيير باريديم)، و رمز أدم (إد هاريس)، و رمز حواء (ميشيل فايفر)، أبناء هذين الرمزين هابيل و قابيل، و قد يكون الطفل هو رمز المسيح، وهناك رمز مضمر هو الارض.

تستمر القصة خاصة وأن (إد هاريس) وزوجته يمثلان آدم وحواء الذي منعهما (خافيير) من الذهاب إلى غرفة الكتابة الخاصة به، وفي النهاية يعاقبهما بانتهاكهما خصوصيته لأرتكابهما الخطيئة، كرمز لـــ (تفاحة الجنة) موضح فلسفة آدم وحواء التي تم طردهما من الجنة بسبب أكلهما من الشجرة التي منعهما الرب من الاقتراب منها، وعند دخول (إد هاريس) وزوجته للغرفة المحرمة، يعبر عن ذلك بأنه تدمير للجنة، ويترك (أرنوفسكي) للجمهور الإجابة للحفاظ على استمرار الفيلم ومع ذلك.

يظهر الدمار البشري و كيف يتعامل الغرباء في البيت مع سكانه الاصليين،بهذا الاستعراض السينمائي، كانت (لورنس) أمام الكاميرا في جميع اللقطات تقريبًا، ومدى قدرتها على لعب دور مميز و كان تألقها بالتأكيد حدثًا مهمًا في سجلها السينمائي، إذا نظرنا إلى هذا الفيلم بمنطق وفلسفة دينية، فسوف نشعر بالارتباك، خاصة وأن يسوع كان يستخدم كرمز للمسيحية، والسمات التي أشير إليها (باريديم) تختلف اختلافًا جوهريًا عن السمات الإلهية، ف (بريديم) إنه غير قادر على أيقاف الغرباء بالقدوم لمنزله، و أنه كشاعر و كاتب لا يستطيع خلق عمل و عاجز و هذه أحدى صفات البشر، في الواقع فيلم الأم مليئ بالرموز التي تلعب بعقل الجمهور، فالأم ليست مخيفة أنما هي فلسفية غامضة لدرجة أنها قد لا تفهم كفيلم، لكنها تخلق تدفقًا يدفع الجمهور بالنهاية الى التفكير بنهايات يصنعها هو وهذه هي غايته.

النتائج والاستنتاجات

١-الفن المفاهيمي تقليدي حسي يتمتع بالمتعة والجمال، والتركيز على الأفكار والآراء.
٢- يتحدى الفن المفاهيمي الحدس الخاص بنا فيما يتعلق بحدود ما يمكن اعتباره فنًا وما يفعله الفنان.
٣- ظهور مجموعة من الفنانين بتوجههم نحو الخطاب المعرفي وأسناده بعناصر الفن وطرح مفاهيم جديدة
٤- جعل كل الأفكار عبارة عن اعمال فنية بكل الطرق وتوجهها نحو الغموض الفكري الفلسفي
٥- تحريك العواطف عبر الأفكار الجديدة والتي تعتبر أفكار لأول مرة تشاهد
٦- استقطاب نسبة كبيرة من الجمهور الشباب والمراهقيين

Abstract
Conceptual Art Styles in Fine Art
By Mohammed Igzar Maarij

The idea is the tool that makes art, as it transcends the form, so the work becomes a creative process such as philosophy determined by controversy and the development of questions, and here the disengagement between the recipient and the function of art, and employing the visual perception with the senses, and freedom from the limitations of the formal workmanship, where the conceptual work exceeds transforming reality and formulating it from New with an artistic approach to absolute beauty, so looking at reality is the primary field for aesthetic interview, that is, it contains a minimum for beauty, and the transformation of work from content to concept, meaning freedom from restrictions. The first question in the mind must be what is conceptual art, are they works focused on the idea that is the main concept of conceptualism, and its philosophical existence based on finding solutions to ideas by putting them in a striking way through the image that carries icons and symbols that requires the recipient to decipher their codes.

If we look carefully at the statement of (Alliot) (shape without style, shadow without color, paralyzed force, gestures without movement), we find a breakdown in the external world through the eloquent modernist picture, the form is the external image and it is pure art that is abstract from the content and is represented in it Technical conditions for artwork. Conceptual art, which many are likely to have embarked on with photography, where he found himself with this artistic creativity and from this mixture between the photographic image that relied on several data, next to the plastic painting of the material where we see the presence of two articles, the first is a photograph and the second is another material, for example, the artist's work (Joseph Coast), who combined the photo and object-oriented image of the chair as a ready-made material to become his famous phrase, which he presented alongside his artwork, a conceptual revelation of a new idea. Several works in cinema bearing new creativity through simulation of the elements of the cinematic language in modern ways give it the spirit of renewal.

الهوامش

(١) روجيه اودان، السينما و انتاج المعنى، ت فائز بشور، الفن السابع، سوريا، ٢٠٠٦، ص٣١
(٢) المصدر نفسه، ص٦٥
(٣) المصدر نفسه، ص٦٥
(٤) المصدر نفسه، ص٤٧
(٥) بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد الحديث المعاصر، دار الوفاء، مصر، ٢٠٠٦، ص٩٧
(٦) عباس حمزة، الوسط المتعالي، دار نينوى، سوريا، ٢٠١٧، ص٩٩

(٧) نك كاي، ما بعد الحداثية و الفنون الادائية، ت نهاد صليحة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٩٩، ص٤
(٨) عباس حمزة، الوسط المتعالي، مصدر سابق، ص٣٩
(٩) نك كاي، ما بعد الحداثية و الفنون الادائية، مصدر سابق، ص٤
(١٠) رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فناً، ت خالد حداد،الفن السابع، سوريا، ١٩٩٣، ص١٢
(١١) نك كاي، ما بعد الحداثية و الفنون الادائية، مصدر سابق، ص٦
(١٢) مكي عمران، سامرة فاضل، جماليات المضمون في الفن المفاهيمي، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل، العدد ٣٠، ٢٠١٦، ص١١
(١٣) جان، متري، السينما التجريبية، ت عبد الله عويشق، الفن السابع، سوريا، ١٩٩٧، ص٦
(١٤) مصدر سابق، السينما وأنتاج المعنى، روجيه اودان، ص٤٥
(١٥) المصدر نفسه، ص٤٥
(١٦) المصدر السابق، دانييل فراميتون، الفيلمسوفي نحو فلسفة السينما، ص٣٩
(١٧) مصدر سابق، جان متري، السينما التجريبية، ص ١٣
(١٨) بيزلي ليفنجستون، كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ت أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٣، ص ٨٣٦
(١٩) المصدر نفسه، ص٨٣٦
(٢٠) محمود عبد الواحد، عالم لويس بونويل، سلسلة الفن السابع، سوريا، ٢٠٠١، ص١٢
(٢١) مصدر سابق، عالم لويس بونويل، محمود عبد الواحد، ص١٤
(٢٢) روى آرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ت سعيد عبد المجسن، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢، مصر، ص٣٩
(٢٣) المصدر السابق، اللامرئي، كليمون روسي، ص١٤
(٢٤) أ.كوبلاند، ما الذي نستمع اليه في الموسيقا، ت. محمد حنانا، المدى، بغداد، ٢٠٠٩، ص١٤
(٢٥) ادرين هيث، الفن التجريدي أصله ومعناه، محمد الطائي، اليقظة، بغداد، ١٩٨٨، ص١٠
(٢٦) سيغفريد كاراكاور، النظرية الواقعية في السينما، ت جعفر علي، مجلة الثقافية الأجنبية، العراق، العدد الأول، ١٩٨٦، ص١٢

* يعرف مصطلح البارادايم Paradigm بأنه (النموذج الفكري) أو (النموذج الإدراكي)،وقد ظهرت هذه الكلمةمنذ أواخر الستينيات من القرن العشرين في اللغة الإنجليزية بمفهوم جديد ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصص علمي أو موضوع متصل بنظرية المعرفة أو الإبستيمولوجيا.وقد كانت الكلمة في أول الأمر قاصرة على قواعد اللغة، وفي علوم اللغة أيضا استخدم فرديناند دو سوسور Ferdinand de Saussure كلمة باراديم لتشير إلى طائفة من العناصر ذات الجوانب المتشابهة البارادايم اصطلاحاً هو : مجموع ما لدى الإنسان من خبرات ومعلومات ومكتسبات ومعتقدات وأنظمة (ثقافة مر بها في حياته)، مهمتها رسم الحدود التي يسير داخلها الإنسان وتحديد تصرفه في المواقف المختلفة.
(٢٧) ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠، ص٩٤.