# مذكرات مرجعية مختصرة في تاريخ السينما

# من رصد الحركة إلى السينما الرقمية

## (أوروبا وأمريكا الشمالية)

د. نورالدين محمود سعيد
كلية الفنون والإعلام، جامعة طرابلس.

د. فوزي محمد سالم
كلية الفنون والإعلام، جامعة طرابلس

**على سبيل التمهيد:**

مرت **السينما**، في تاريخها، بعدة مراحل وفترات، أخذتها من "التجارب" الأولية الأولى منذ ما قبل محاولات الأخوين لوميير، مروراً بتقنيات لازالت بدائية حتى مرحلة العشرينيات، ثم تطوراتها في الثلاثينيات والأربعينيات، وقفزاتها المتلاحقة على صعيد التقنية، إلى أن وصلت إلى أيامنا هذه، من خلال إنتاج الأفلام الرقمية الحديثة، المليئة بالتأثيرات الخاصة المصنوعة أساسًا برسومات الكمبيوتر .

ومن هذه النقطة المفصلية بالذات، نجد أن تاريخ السينما قد امتلأ هو الآخر بالاختراعات التقنية الصغيرة والكبيرة معاً، ليصنع تاريخاً لفن وليد بدأ يكبر خصوصاً بعد مرحلة العشرينيات، في لمح البصر، رغم عمره الذي تجاوز المائة وخمسة وعشرين عاماً، ولم يتوقف التقدم البحثي فيها أبدًا، بحوث شهدت الكثير من نقاط التحول كان للتقنيات بفروعها، الدور الهام والفعال في صناعة السينما من جهة، وفن الفيلم السينمائي من جهة أخرى، مثل الانتقال من السينما الصامتة، إلى الصوت والحوار والمؤثرات، وكذا من الأسود والأبيض إلى الألوان، ومن الشاشة المربعة إلى الشاشة البانورامية Scope، ثم من الأفلام التمثيلية العادية إلى الأفلام التجسيدية الرقمية؛ ومن التصوير ذو البعدين إلى التصوير بثلاثة أبعاد. ونتيجة لهذا التطور التكنولوجي السريع، الذي حدث على مدار هذه الأعوام الـ 125، زادت درجة تخصص العاملين والمشاركين فيها، وتمت إضافة مهن وتخصصات جديدة في الحقل السينمائي، وكذا معدات باتت تتعقد إلى درجة مذهلة، فمنذ كاميرات وأشرطة توماس إديسون، وديكسون، إلى كاميرات الأخوين لوميير، أصبحت المعدات المستخدمة تدريجيا معقدة بشكل متزايد ، ويسمح للتطورات التي تسيطر عليها بصنع آلات تصوير بحجم المليمتر الواحد.

فالتصوير السينمائي في حقيقته أُخذ من فكرة عمليات ضوئية، كإسقاط لعرض الصور المتحركة، والذي له العديد من الأسلاف الذين يعود تاريخهم إلى العالم القديم، ففي الشرق كان هناك تمثيلاً للظلال في الصين، بينما في أوروبا ظهرت دراسات بصرية على اسقاط الضوء على العدسات منذ عام 1490، مع غرفة ليوناردو دافينشي المظلمة، وهي في حقيقتها، ليست أكثر من إعادة كاملة للبحوث التي بدأها العلامة العربي، الحسن ابن الهيثم، قبل تاريخ بحوث ليوناردو بأربعة قرون، دون أن يشير هذا الأخير إلى فضائل ابن الهيثم عليه، ومع ذلك، نستطيع القول أنه منذ القرن الثامن عشر، وُلد الجد الأقرب إلى المشهد السينمائي ، الفانوس السحري، الذي عرض صورًا مرسومة على الزجاج على جدار غرفة مظلمة، مضاءة بشمعة داخل صندوق مغلق، من خلال ثقب به عدسة، حيث كان على المرء أن ينظر لرؤية الصور المضيئة التي تتحرك بشكل طبيعي يشبه الحركة في الحياة العامة.

**صورة (1)**
**الحسن ابن الهيثم، أبو البصريات، فيزيائي وعالم رياضيات، وفيلسوف عربي، البصرة 965- القاهرة 1040 ميلادية.**

**صورة (2)**
**ليوناردو دافينشي، 1452- 1519، فيزيائي وطبيب وعالم رياضيات ورسام إيطالي فلورنسي.**

غير أن المتمعن في قصة تطور الفيلم، سيدرك أن السينما بجيناتها المتكاملة الملامح، ولدت في نهاية القرن التاسع عشر، لتحديد البحث الذي أدى إلى اختراع السينما، وبالتالي قبل حديثنا عن الفيلم الفعلي الأول لعام 1891 ،سنتحدث عن ما قبل السينما، Precinema [1]، فبعد ولادة التصوير الفوتوغرافي بعدة سنوات، بدأت دراسات عديدة لاستنساخ الحركة في لقطات متتالية، من خلال الاستفادة من مبادئ الأجهزة البصرية في الماضي، حيث بدأ العلماء في البحث عن طرق إسقاط الصور وعرضها بالتتابع، من أجل إعادة خلق وهم واقعي بغرض الحركة وحدها. من بين مئات التجارب في جميع أنحاء العالم ، كان للتخطيط الحركي الذي ابتدعه توماس إديسون تأثيراً كبيراً على سينما الأخوين لوميير، اللذان تأثرا كذلك بـ (الفانوس السحري) في بداياتهما.

إن أغلب كتب تاريخ السينما تتحدث عن الأخوين لوميير كأول المخترعين للسينما، لكن ما حصل أن الأخوين لوميير أكدا في أكثر من حديث صحفي: "أن السينما كانت نتيجة للأبحاث التي أجريت بشكل جاد، في جميع أنحاء العالم، وأن كل منها قد حققت أهدافها".[2]

**المبحث الأول**

**الإطار المنهجي للبحث**

**1.1 مشكلة البحث:**

تعددت في حقيقة الأمر، المصادر التاريخية الخاصة بقصة وتاريخ الفن السينمائي، ولقد أوجزنا التمهيد السابق على هذه المشكلة البحثية بقصد أن الكثير من المصادر العربية والمترجمة أيضاً، أهملت العديد من الاختراعات البدائية الأولى للعديد من المخترعين سالفي الذكر، وانطلقنا مباشرة إلى الأخوين لوميير باعتبارهما أول من يعود الفضل لهما في اختراع الفيلم، بيد أن الكثير من المحاولات العالمية الهامة جداً، تلك التي مهدت الطريق للأخوين لوميير في إنتاج أفلامهما ولا حاجة لنا إلى القول باختراعهما، فهل يا ترى نكون منصفين إذا حاصرنا تاريخ السينما باسميهما فقط، وأهملنا بقية العلماء والمخترعين، الإجابة بالنفي في طبيعة الحال، لأن المحاولات السابقة عليهما كانت في منتهى الأهمية، يبقى فقط أن نشير إلى أن الأخوين لوميير هما اللذان

1 بهذا الصدد راجع مثلاً: C. Hermann and Anne Echt، *Pre-Cinema History* ، Hardback، Bowker، ISBN 978-1-85739-056-8 . الصفحات من 20 - 40

2. لوران مانوني ، *Lexique* ، في "Libération" ، ملحق قضية خاصة إلى 4.306.n المؤرخة 22 مارس 1995، احتفال 22 مارس 1895 ، السنة الفرنسية لاختراع السينما. ص. 3.

ابتدآ بالفعل في تصوير فيلم، بغية إعادة وقائع حقيقية بغرض الحركة، وهنا بالضبط ننصفهما في التاريخ لا أن نقول بأنهما وحدهما من اخترعا الفيلم السينمائي المتحرك، والذي سارت على دربه السينما منذ طفولتها حتى أيامنا. هنا تحديداً يتبلور سؤال المشكلة محدداً في شقين كالآتي:

((هل السينما هي الفيلم فقط من ناحية الاختراع؟ أم هي تنوع اختراعات اندمجت في مسمى واحد هو الفيلم؟)).

**1.2.أهمية البحث:**

تتمحور أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على هوامش مفقودة مهمة، لمعرفة تاريخ الفيلم السينمائي بشكل محدد، وهو، أي الفيلم، يتحدد في كونه فن فيما السينما صناعة، ومن هذه الناحية سنكون قد قسمنا المحددات الاصطلاحية بشكل أيسر، خصوصاً مع الخلط المنهك للاصطلاحين السينما والفيلم، ومن ناحية أخرى فإن أهمية البحث تأتي محصلة لتعداد مجموعة من الاختراعات المخفية في طيات تاريخ السينما، وتاريخ الفيلم سوية، وكذا التاريخ كله، لذا فإن الباحثان يأملان أن يكون هذا البحث مفيد لطلابنا في أقسام الفنون المرئية بالجامعات، وكذا للدارسين للمجال من جهة أخرى، وإضافة هامة للعاملين في حقل السينما بمختلف تخصصاتهم ومشاربهم، وهو يطمح كذلك أن يضيف فائدته ببعض المعلومات التي تعددت فيها المشاكل والخلط واللبس سواء في تحديد ماهية السينما، أو ماهية الفيلم، وما افتقده التاريخ السينمائي من براءات اختراع، كانت بمثابة القاعدة الرئيسية لكل ما جاء بعدها من اختراعات وإبداعات كذلك، بقي فقط أن نشير إلى أن المصادر والمراجع والملاحظات التي وردت في هذا البحث، تأتي أهميتها بأنها مصادر تاريخية حديثة جداً بالنظر إلى سابقاتها، وهي بلغات أجنبية واكب مؤلفيها الحراك السينمائي في كافة أنحاء العالم، وهي تدرس في كل جامعات العالم.

**1.3أهداف البحث:**

بالنظر إلى تحديد مشكلة البحث وأهميته، فإن البحث بالضرورة يهدف إلى الآتي:

1. الكشف عن مجموعة مهمة الاختراعات التي لعلها هُمشت عن قصد أو غير قصد في مجموعة المصادر الخاصة بتاريخ الفيلم وقصته، خصوصاً ذلك المصدر المهم الذي لا زال إلى هذه الآونة يُدَرَّس في جامعات وأكاديميات العالم، وهو بلا ريب تاريخ السينما لمؤلفه الفرنسي جورج سادول.

2. تعددت الآراء العالمية في مصادر البحوث الخاصة بتاريخ السينما، فلم تتضح الكثير من الرؤى ووجهات النظر الخاصة بالتحديدات والمصطلحات والتواريخ وكذا الاختراعات بالضرورة، فكان هدفنا الأسمى، أن نزيل بعض من ذلك الغبش بمحاولاتنا في الرجوع إلى بعض المصادر العالمية الحديثة، من جامعات مختلفة في العالم.

3. بات من الملح جداً لطلابنا معرفة بعض الاستشهادات الجديدة في المجال، وأهم التحديثات التي طرأت عليه، سواء من ناحية التاريخ، أو من ناحية التطورات التقنية الحديثة جداً.

**1.4. حدود البحث:**

من الناحية الزمنية، بالتحديد سنتناول الفترات التي تم فيها الاختراع، 1895، معرجين على اللون والصوت، ثم التواريخ الحديثة العشرينات والاربعينيات والستينيات، ثم ظهور السكوب، ومن بعده ظهور آلة التصوير السينمائي الرقمية.

أما المكانية، فإننا سنرصد الأماكن عالمياً، بالتحديد في فرنسا وإيطاليا، وأمريكا، وباقي دول العالم. رصد مكاني وتأريخي لأهم التطورات التي حدثت للسينما منذ اختراعها، وحتى أيامنا، مذكرات مختصرة.

**مصطلحات البحث:**

1 . تاريخ: جملة الأَحوال والأحداث التي يمر بها كائن ما، ويَصْدق على الفرد والمجتمع ، كما يصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية

أما كلمة تأريخ الموازية لها، فهي كلمة تدل على تعريف الوقت وتعيينه، أرقام تدلّ على زمن معيَّن (يوم، شهر وسنة).

2. سينما: هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السنيما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون . يعتبر التصوير السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحد من أكثر انواع الفن شعبية، فن استخدام الصوت و الصورة سوية، من اجل اعادة بناء الاحداث على شريط خلوي[3].

وبالرغم من وجود الكثير من الأكاديميات والمعاهد التي تدرس هذا الفن كمنهج أساسي أو فرعي، لكن ما زال هذا المفهوم غامضاً على الصعيد العام، حيث إنّ العديد من الأشخاص

3 .ما هي السينما من منظور أندريه بازان (2017)، دادلي أندرو، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي آي سي، الصفحات 120-121

يعتبرون أنّ السينما هي فن لا يمكن اعتباره فناً قائماً بذاته؛ وهذا لأنّه يعتمد على غيره من الفنون واقتباسه من المسرح والأدب واعتماده على الرقص والموسيقى والعمارة، كما أنّ هذه الظاهرة أيضاً واجهتها السينما الغربية في التشكيك هل هي فن أم ليست كذلك؟

3ـ حركة: "[4]وتعني في العموم، حالة جسم يتغيَّر وَضْعُه أو موقعه بالنِّسبة إلى نقطة ثابتة، دوران: لم يَسْتطِع الجوابَ ولا الحركةَ، ويمكن أن تكون الحركة لآلة ميكانيكية، تدور كالعجلة وما في نحوها، والحركة في السينما هي عصب أحداثها، والأساس الأول لأهاف اختراعها، فلا سينما بلا حركة، والحركة في السينما تكمن في شيئين، حركة الشريط داخل بكراته، وحركة الأشياء المصورة، داخل الشريط نفسه".

4. صورة: وتعني الهيئة أو الشكل، وتجمع صيران وصور، وفي السينما التصوير تسجيل لمناظر بغية إظهار الجمال والحركة وإعادة سرد الحياة وأحداثها على فيلم سينمائي، وفي الثقافة والفنون، هي نقش صور الأشياء، ورسمها على لوح أو حائط وما في نحوهما، بآلة كأن تكون فرشاة أو آلة تصوير.

**المبحث الثاني. الإطار النظري للبحث:**

**نظرة تاريخية لمبادئ الاختراعات والمساهمات السابقة على الفيلم المتحرك.**

**2.1. توماس ألفا اديسون وفونوغرافه:**

بالنظر إلى تاريخ الاختراعات العالمية، فإنه بالإمكان أن يتحدد يوم 20 مايو 1891 تاريخًا أساسيًا في تاريخ السينما، ذلك اليوم المقترن بنجاح الأمريكي توماس ألفا إديسون ، مخترع مجموعة الصنائع التقنية الهامة، لعل من أهمها اختراعه السابق على الفيلم السينمائي، وهو المصباح الكهربائي، وكذلك تصميمه المهم جداً، ولأول مرة، والمتمثل في جهاز الفونوغراف ، إلى جانب مساعديه الرئيسين، المهندس الكهربائي، ويليام كينيدي ديكسون ،

4 الأقواس من عندنا، ويمكن مراجعة الكلمة من الناحية اللغوية عند مختار القاموس ولسان العرب.

في تقديم فيلمه الاول في الأماكن العامة والشوارع، بتحويل اختراعه إلى آلة تسمح بتسجيل صورة مغني أوركسترا، يعزف في عمل أوبريالي، (أوبرا). [5]

**صورة (3)**

**توماس ألفا إيديسون مبتدع الفيلم السينمائي 35، ومخترع المصباح الكهربائي، جالساً مع جهازه الفونوغراف.**

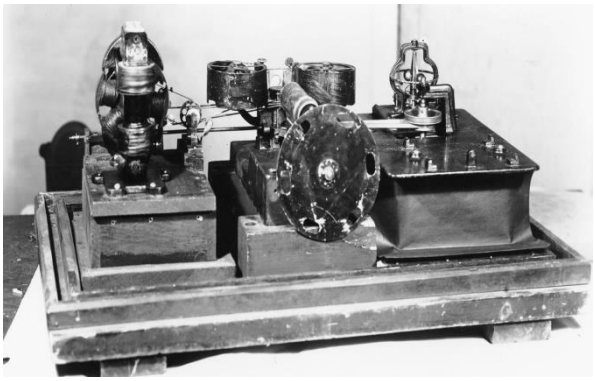
ومن ناحية أخرى وفي تاريخ قريب من اختراعات إيديسون، يخرج إلى النور، اختراع أساسي، تم التوصل إليه في الوقت المناسب، هو اختراع الأمريكي جون كاربوت الذي أدخل عام 1888 إلى السوق ، فيلم سينمائي مرن مقطع في مجموعة من اللفائف بعرض 70 مم ، مغطى بمواد حساسة للضوء، أنتجته المصانع المملوكة لجورج إيستمان، وبالتالي يمكن اعتبار المصطلح Precinema أو ما قبل السينما، بدءاً من الفيلم المرن غير المثقب الذي قام به هذان المخترعان، الثنائي Carbutt–Eastman،غير أن ابتكار Edison وDickson سيصبح الاعتماد الرئيسي الدولي للعرض السينمائي بعد عشرين عامًا.

قاموا أيضًا بقص فيلم Eastman بعرضه الكامل ، في شريحتين بحجم 35 مم لكل منهما مجموعتين من أربع ثقوب مستطيلة لكل إطار أو كادر سينمائي.

وفقًا لتصميم إيديسونEdison، يقوم ديكسون Dickson بتصنيع الـ Kinetograph ، وهي آلة ثقيلة وضخمة ، تتطلب اتصالًا كهربائيًا فقط لتنشيط المحرك، ولكن لديها أيضا ميزة

5 بخصوص توماس ألفا إديسون ،راجع *نكريات ومراقبات* ، ماكس روث ، فلاماريون ، باريس، 1949، والوارد بموقع الانترنت، https://www.worldcat.org/title/mmoires-et-observations/oclc/902194569?referer=di&ht=edition ، بالامكان الحصول على الكتاب والملاحظات من ذات الموقع..

العمل بشكل جيد، يتقدم الفيلم بشكل متقطع، مدفوعًا بمعدات مسننة مرتبطة بـ "بكرة مسننة " يتمثل العيب الوحيد في وقت سحب الفيلم، وهو قصير جدًا فيما يتعلق بالمحور البصري للعدسة، يتم فتح الصمام الدوار، الذي لا يزال مغلقًا أثناء عرض الفيلم ، أثناء تجميده ، مما يضمن الجر وتجنب أي كسور. ثم يتم لف الفيلم المسقط، في الوقت نفسه، أنشأ المخترعان جهازًا لمشاهدة الأفلام المستقبلية، Kinetoscope، قطعة أثاث خشبية ينظر إليها المشاهد في فيلم يتكشف باستمرار، يقوده محرك كهربائي أمام صندوق إضاءة. يراقب المستخدم الفيلم من خلال ثقب وسلسلة من النظارات المكبرة. تتم استعادة الحركة بالانتقال من مصراع دائري متزامن مع الوحدة من خلال ثقوب الفيلم ، والتي تكشف عن إطاراتها واحدة تلو الأخرى ، بمعدل 18 وحدة في الثانية.



**صورة(4)**

**جهاز الكينتوغراف للعالم ديكسون.**

في عام 1891، قام ديكسون بإجراء اختبار من خلال تصوير نفسه أثناء التلويح لمشاهديه في المستقبل، هذا هو أول فيلم للسينما،( **تحية ديكسون)** التي تدوم أقل من اثنتي عشرة ثانية ، واليوم لم يبق سوى جزء لثانيتين فقط من زمن الفيلم، تم تقديمه في 20 مايو 1891 من قبل تجمع يضم 150 من *اتحاد الأندية* النسائية، يتجاوز النجاح كل التوقعات: يتدفق المتفرجون، منفردين أو في مجموعات من اثنين، لتهنئة مخترعي Kinétoscope ومواصلة مشاهدة فيلم *تحية ديكسون*، أكثر من مرة للتعبير عن دهشتهم ورضاهم. [6]

6 ميشيل أوبيرت وجان كلود سيجوين ، *La Production cinématographique des frères Lumière* ، Bifi-éditions، Mèmoires de Cinéma ، باريس ، 1996 ( ISBN 2-9509048-1-5 ). ص. 35،

أخيرًا ، فإن البحث الذي طال انتظاره عن تسجيل الحركة وإعادتها المتوقعة هو شيء مكتسب، والتاريخ معتمد من خلال العرض ألتقديمي العام الأول، والفيلم الأول للسينما هو هذا من قِبل إديسون وديكسون. في عام 2005 ، تم ترقيم الجزء الثاني والثالث من الأفلام الأولى والتي تلتها، التي أنتجها إديسون أيضاً، وهي اليوم جزء من سلسلة من أقراص الفيديو الرقمية التي وزعها King Video في الولايات المتحدة، بالتعاون مع متحف الفن الحديث في نيويورك.

افتتح Edison ، المحاط بالنجاحات المتكررة، جهازه Kinetoscope Parlors، في جميع أنحاء الولايات *المتحدة*، وهو عبارة عن غرف يتم فيها محاذاة العديد من الأجهزة وتجهيزها لتغيير الأفلام المراد عرضها، حيث يتعين على المتفرجين دفع رسوم دخول قدرها 25 سنتًا لدخولها ومشاهدتها؛ ويمكن من هذه الناحية، اعتبار أن هذه الغرف، أول دور السينما الحقيقية. لوري ديكسون هو المسئول عن إخراج الفيلم ، وبالتالي يعتبر مخرجًا *سابقًا* . بنى ديكسون أول أستوديو سينمائي ، " ماري السوداء" والذي (كان الاسم الشهير الذي يطلقه الناس على سيارات الشرطة) لأنه كان مغطى بورق القطران الأسود.

يقع سقف المبنى الصغير القابل للفتح على دليل دائري ويمكن توجيهه وفقًا لموقف الشمس، لأن ضوء النهار هو الإضاءة الوحيدة المستخدمة، تبلغ مدة كل لقطة 60 ثانية كحد أقصى، ويتكون الفيلم من لقطة واحدة، من مستوى تسلسلي واحد، في أفلامه الوطنية لأول مرة، لا تجذب أفلام إديسون سوى القليل المشاهدين الذين يفضلون متعة قاعة الموسيقى ومناطق الجذب الشهيرة، في عام 1895 ، أجبر نجاح أفلام لويس لوميير، التي تم تصويرها بالكامل في الخارج وعلى الطبيعية ، أجبرت إديسون على التخلي عن "ماريا السوداء"، وبالتالي يخفف وزن الكاميرا عن طريق المحرك الكهربائي الذي يستخدمه الأخوان لوميير فيما بعد.

تستقطب *Kinétoscope* (التي *يطلق عليها* اسم *Kinetoscope Peep Show Machine*) على وجه الدقة ، الكثير من المتفرجين ، لكن Edison ، وفي حالة نشوته بالنجاح، ينسى تقديم براءة اختراعه للجهاز، لدرجة أن إديسون لن يكون قادرا على السيطرة على

الوضع، " في الوقت ذاته، كتب في مذكراته: كان من الواضح أنني وبعد فوات الأوان، أن أهتم بحماية اهتماماتي بالمخترعات"[7].

ومع ذلك، في صيف عام 1894، يتم تنظيم مظاهرة عامرة، *لمنظار الكينتوسكوب*، في باريس، لتشجيع أنطوان لوميير، والد الأخوين لوميير، الذي عاد إلى ليون ووجه أبنائه لتصميم جهاز مكافئ لجهاز Kinétoscope و Kinétographe، وبهذه الطريقة، في 26 نوفمبر 1894، في جريدة *Le Lyon Republicain* نقرأ أن الأخوين لوميير "يعملان حاليًا على بناء Kinétographe جديد لا يقل أهمية عن إديسون، والذي سيكون في ليون قريباً"[8]، وهو دليل لا يمكن دحضه على الأعمال السابقة على الآلات والأفلام الخاصة بالمخترع الأمريكي مقارنة بالمنافسين الفرنسيين، صرح مؤرخ الفيلم جورج_سادول أن "الأفلام التي أطلقها ديكسون تتحدث بصرامة عن الأفلام الأولى" ولكن في نفس الكتاب ، يقدم عالمًا زمنيًا مثيرًا للإعجاب، خمسة آلاف فيلم من خمسين دولة، ابتداءً من عام 1892، مع عروض من إميل رينو، حيث يعتقد هذا المؤرخ أن المحاولتين كانتا مجرد اختبارات؛ وتلك الاختراعات التي قام بها ديكسون بين عامي 1888 و 1891 (بما في ذلك *تحية* ديكسون ، تعتبر أيضا اختبارا) وأقوال رينو المضيئة[9] .

### 2..2. <u>الأخوان لوميير</u>، اختراع السينما بشكلها الكامل الملامح.

خلال صيف عام <u>1894</u>، وخلال رحلته إلى باريس، شاهد أنطوان لوميير أحد العروض المتحركة لفيلم المسرح البصري،Théâtre Optique من تأليف Charles-ÉmileReynaud في متحف Grévin، في شارع 10 Montmartre. يقدم ممثلو توماس إديسون له عينة بحجم 30 سم من الفيلم المثقّب، الذي يبلغ قطره 35 مم فيما يخص الصناعة الأمريكية.

---

8 -جورج سادول ، *في تاريخ السينما العالمية. من الأصول إلى يومنا هذا* ، إرنست فلاماريون ، باريس (1949) ، الملاحظات التي قامت بها ماريبلا ماماميلا ، فيلترينيلي ، ميلانو (1964). ص 22.

9- المرجع السابق نفسه، ص 30.

هنا بالضبط يصاب لوميير بالذهول ليصرح: «أنا مندهش من كينتوسكوب إيديسون «Edison Kinétoscope [10]

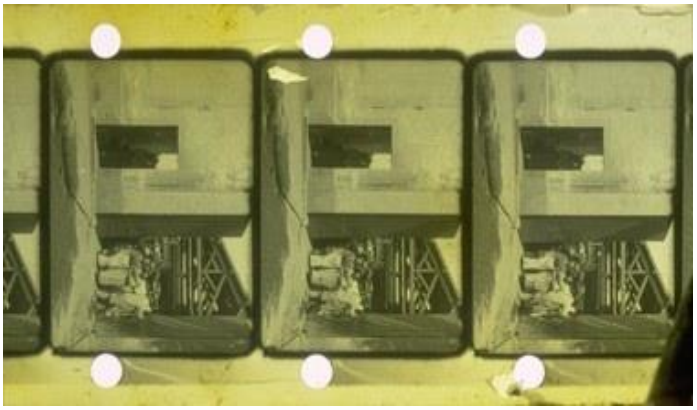
**صورة (5)**
**انطوان لوميير، بجانب السينما توغراف.**

يعود أنطوان إلى ليون ، مقتنعًا أن سوق تسجيل وتمثيل الصور الفوتوغرافية المتحركة (الذي اعتمده إديسون لأول مرة عام 1893 لتحديد الفيلم) ليقول ان هذا لم يعجبني كان لا يزال معروفا) هو في متناول اليد ، نذير من الوعود التجارية، كما أقنعته توقعات مسرح العمليات البصرية وردود الفعل العامة أن المستقبل ليس في صور *Kinétoscope* ، التي *يراها* شخص واحد في وقت واحد، ولكن في جهاز مشابه لجهاز Reynaud ، فإن العرض على الشاشة هذه المرة ليس رسومات متحركة ولكن لأناس حقيقيين يتحركون.

**صورة (6)**
**الأخوين لوميير في صورة تاريخية.**

10- موريس ترويو لوميير (مقابلة مع حفيد لويس لوميير ، رئيس جمعية لوميير براذرز) ،*لا لوتير دو بريمير دور* السينما ، *رقم 7* ، جمعية بريميير للسينما، ملحق لنشرة وزارة الثقافة الفرنسية رقم 380 ديسمبر 1994 (ISSN 1244-9539)، الصفحات من 9-13.

يجمع الفيلم المرن الذي أنتجته Eastman عمولة من الحقوق الصناعية بما في ذلك سعر المتر للدعم المباع، يجب أن يضمن هذا الفيلم وصولًا تدريجيًا ومستمرًا إلى حوافه بحيث يضمن تسخير الجهاز المرور في الثقوب، وبالتالي فإن الشريط بأكمله سيتأثر بالخدش والتقطيع، لكن الأخوان لوميير يعرفون بالفعل أن الثقوب المستطيلة لإديسون كانت موضوعًا للتقليد وبراءات الاختراع العديدة، ومن هذه الناحية سيقعون في فخ التقليد والاضطرار إلى مقاضاتهم من قبل إيديسون نفسه، الذي سيعتبر أن الأمر سيشكل حالة انتهاك غير مشروعة، ولن يتردد إديسون في محاكمتهم، ولتجنب دفع الإتاوات إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، درس الأخوين لوميير، نظام ثقب دائري ليتم تطبيقه على أفلامهم، مرتبة ترتيبًا جانبيًا، ثقباً واحداً في كل جهة من جهات الأطر أو الكوادر[11] .



**صورة (7)**

**فيلم 35 مم المثقب، للأخوين لوميير، مأخوذ من توماس إيديسون، وتمت عليه التحسينات بفكرة الثقوب المدورة، بدلاً من المربعة، لكي لا يتم تمزيقه أو انكماشه داخل آلة التصوير.**

إن المبدأ الميكانيكي لسينماتوغراف الأخوين لوميير، هو عبارة عن حركة للاختراق والانسحاب، تتعالق مع ثقب الفيلم، يحدث ذلك من خلال ذراع يحمل انشوطتين يساعدهما رف دوار على تدوير الفيلم.

من هنا تحديداً استعد الأخوين لويس وأوغوست لوميير، للارتحال إلى باريس، لعرض الاختراع الفائق للتصورات، من خلال سلسلة عروض لأفلام قصيرة، اشترطا فيها أن يتم الدفع

11 - ميشيل أوبيرت وجان كلود سيجوين ، *La Production Cinématographique des freres Lumière* ، Bifi Editions، Mémoires du Cinéma ، باريس ، 1996 ( ISBN 2-9509048-1-5 )

راجع أيضاً، موقع Institut Lumière المؤرشف في 1 فبراير 2014 في أرشيف الإنترنت . في الجزء المخصص للسينما.

لكل عرض، كان الأمر الذي صار تأريخاً تنطلق السينما منه قبله وبعده، كان هذا التاريخ في (المقهى الكبير، في شارع الكابوسين في باريس 14 Boulevard des Capucines).

عرض لوميير مجموعة أفلامه الهامة التي كان غرضه الأساسي منها ليس أكثر من إعادة انتاج حركة طبيعة صادمة ومذهلة للجمهور، حركة لبشر طبيعيين وليسوا رسوم من الفانوس السحري.

ويؤكد الناقد والمؤرخ الفرنسي المتخصص في تأريخ الفيلم جورج سادول أن "الأفلام التي أطلقها ديكسون تتحدث بصرامة عن الأفلام الأولى"[12] ولكن في نفس الكتاب ، يقدم عالمًا زمنيًا مثيرًا للإعجاب . خمسة آلاف فيلم من خمسين دولة ابتداء من عام 1892 ، مع عروض من إميل رينو. يعتقد المؤرخ أن المحاولتين كانتا مجرد اختبارات؛ وتلك التي ديكسون بين عامي 1888 و 1891 (بما في ذلك تحية ديكسون ، تعتبر أيضا اختبارا) وأقوال رينو المضيئة.[13]

عشرة أفلام كان لويس لوميير يطلق عليها لقطات، هي التي شكلت المعرض، La sortie de l'usine Lumière في ليون ، لقطات متفرقة طفلان منغمسان في الأمواج، وعلى سبيل المثال، حدادون قاموا بتزوير موادهم ، لأغراض التصوير، لأن ديكسون كان راضيًا عن إعادة بناء الديكور، بإضافات بسيطة غير مقنعة، يتبعه مشهدان مألوفان لطفل، وهو ابن أوغست لوميير، في " لو ريباس دي بيب" و " لا بيش أوكس" . ثم يأتي رسمان فكاهيان للحياة العسكرية ، La Voltige و Le Saut à la couverture، في تقليد الكوميديين المتجولين.

انتهت تلك الجلسة بمشاهدة فيلم رش الجنائني، L'Arroseur arrosé الشهيرة والتي تعد في الواقع أول فيلم في تاريخ السينما يقوم به ممثلون (الأفلام الروائية الأولى هي ليست أكثر من مجموعة من البانتومايم، والتي هي حركات ايمائية يقوم الممثل بها في المسرح، حركات ايمائية تشكل لغة لجسد الممثل، صممها إميل رينو .

12- ميشيل أوبيرت وجان كلود سيجوين، المرجع نفسه، ونفس الموقع.

13 -كلود بيلى وجاك بينتورولت ، *Les Maîtres du cinéma français* ، Editions Borsais ، باريس ، 1990 ( ISBN 2-04-018496-1 ) ص 79.

**صورة (8)** **صورة (9)**

**لقطتين مهمتين من فيلم الرشاش المرشوش، أو رش البستاني، للأخوين لوميير، براعة هنا في اكتشاف أن يكون ثمة فكرة يتم تنفيذها، بدلاً من التسجيل التلقائي الوثائقي.**

بعد بضعة أيام، في 6 كانون الثاني (يناير) 1896، قدم الأخوان فيلمًا آخر لا يزال مشهورًا ، وهو **وصول القطار إلى المحطة**، وهو الفيلم الصدمة بالنسبة لتاريخ السينما بأسره، وهو الذي صارت تؤرخ به، **L'arrivée d'un train en gare التابع لـ La Ciotat** ، والذي أثار إعجاب المشاهدين، على الرغم من أن هذه النتائج لم تكن موثوقة تمامًا، لا يزال Grand Café المقهى الكبير موجودًا اليوم، والذي أصبح أيضًا فندقًا يحمل اسم " Le Café Lumière Hôtel Scribe –"، ولا تزال أقدم قاعة سينما في العالم هي هذه القاعة التي لا تزال تعمل في فرنسا حتى أيامنا هذه، أما في في أنيشي: L' Idéal Tati Jacques–Cinéma ، فقد تم افتتاحه في 26 يناير 1902 ثم افتتح للجمهور في 23 نوفمبر 1905[14].

**صورة (10)** **صورة(11)**

**لقطتين من فيلم الأخوين لوميير، دخول القطار إلى المحطة، وهو الفيلم الأشهر في تاريخ السينما، كونه يؤرخ من جهة، وينبئ عن قدوم فن وليد من جهة أخرى.**

14- راجع مثلاً: روجر Consil، مؤتمر Aniche من الجمعية التاريخية في 22 مايو 2008، المجاميع في الفيلم التاريخي، دور المصور السينمائي، قدم في 19 يوليو 2014 في أرشيف الإنترنت ..بتاريخ 23 نوفمبر 1905 يظهر في دفاتر من مجلة النقدية من 1 أبريل 1902.

المفارقة أنه وفي اليوم الأول، للعرض، ومن خلال التاريخ الشهير، ليوم 28 ديسمبر، 1895، وهو اليوم الذي أرخت به السينما لنفسها لتحكي عمرها فيما بعد، **كان هناك 33 متفرجًا فقط (بينهم صحفيان) حضروا لمشاهدة هذا "العرض الجديد .**

غير أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، ففي غضون أسبوع واحد فقط، يصل عدد الجماهير، ليشكلوا مساحة من الازدحام، ملأت الشوارع وانتهت عند شارع كومارتين.

حيث يتم حجز العروض بالكامل، وهو الشرط الذي رآه الأخوين لوميير مقنعاً مادياً، وهكذا تضاعف عدد العروض اليومية، ومن هنا سيكون تأثير ما يحدث في الأشهر التالية عالمي بامتياز.

**2.4. الاختراع الإيطالي سينما ألبيريني وأفلامه:**

تروي كتب تأريخ وتحليل الفيلم السينمائي الإيطالية منها بالتحديد، وكذا بعض الكتب الامريكية، فيما يخص تاريخ وقصة الفيلم العالمي، بأنه وقبل أن يعرض لوميير أفلامه القصيرة ويعلن عن اختراعه في باريس، كان العالم والمخترع الايطالي الفلورنسي، فيلوتيو ألبيريني Filoteo Alberini يطلق اكتشافه واختراعه لجهاز الـ Kinetografo، الذي قام من خلاله بتصوير وعرض مجموعة من الافلام عام 1884.

**صورة (12)**
**فيلوتيو ألبيريني.**

لاحظ ، فيلوتيو ألبيريني، وهو مصور يعمل في قسم الصوت في المعهد الجغرافي العسكري لفلورنسا، فكرة توماس ألفا ايديسون في آلته الكينيزيك، وهي عبارة عن منظار مكبر للصور والأشكال، من داخل متجر في ميدان الجمهورية Piazza della repoblica بمدينة فلورنسا الايطالية، لم يكن ألبريني جديدًا في تجارب التجديد الفيلمي للإختراعات، فقد حصل بالفعل على شهادة تقدير للاختراع الذي يسهل الاستنساخ الضوئي للخرائط في مجال رسم

الخرائط والمواقع، ففي غضون شهرين فقط ، قام بتصميم وتصنيع وتجارب الكينتوغراف، ثم ذهب إلى فرنسا لعرض المشاريع على الأخوان لوميير ، الذين أعجبوا بمشاريعه جداً.

لكن الظروف البيروقراطية الايطالية أحالت دون أن يسجل ألبيريني براءة اختراعه التي سبقت لوميير.[15]

**المبحث الثالث: ولادة صناعة السينما**

**3.1. جورج ميليه:** في فترة وجيزة، كان على الأخوين لوميير، أن يعملوا في جماعات، وحتى لا تضيع عليهم فرص الإشهار الذي فاق التصور، اضطروا إلى أن يتعاقدوا مع مجموعة من الشركات التي تمتلكها العائلات الثرية، وكذلك إلى عمل مجموعة من المراسلين إلى كافة أرجاء العالم، لانتشار أفلامهم وتمكين صنعتهم، خصوصاً وأن الجمهور الفرنسي كان قد تشبع تماماً منها ولم تعد على مستوى مفاجآتها الأولى، وقد أوكلوا مهامهم إلى وكلاء معتمدين لعل من أهمهم: تشارلز مويسون، غابرييل فيير ، ألكساندر بروميو، كونستانت جيريل ، فرانسيس دوبلييير وفيليكس ميسجويش.

غير أن شاباً ساحراً بهلواناً، يدعى جورج ميليه، كان يشتغل في مسرح روبير هودان، اشتراه خصيصاً إدراكاً منه لحجم المهمة التي ستلقى على عاتقه فيما بعد، حين عرض على والد الأخوين لوميير مبلغاً فلكياً لشراء جهاز السينما توغراف والسماح باستخدامه، انهدش والد الاخوين لوميير من الأمر، وأشار له أنه غير ذي جدوى ويمكن فقط استخدامه للأغراض العلمية، لكن جورج ميليه أصر على شراءه وتحمل مسؤوليته، نظراً لاستشرافه وتوقعاته المستقبلية، وكان له بالفعل ما أراد، وقد فاجأ العالم أن السينما لا تموت، وأنها فقط تحتاج إلى من يحييها من جديد.

**2.3. جورج ميليه، ورحلة إلى القمر.**

لم يكن العالم قد فكر بعد في الصعود إلى القمر مع العقود التي سبقت القرن العشرين، إلا عبر الرواية الأدبية، لكنه كان ملزماً بتنفيذ ذلك بعد 67 عاماً من ظهور فيلم جورج ميليه رحلة إلى القمر، تلك هي الأعوام التي لحقت فيما بعد على فيلم رحلة إلى القمر، من هنا نكتشف

15- للاستزادة، راجع مثلاً الموقع الايطالي وفق مصادر أكاديمية موثوقة: https://en.wikipedia.org/wiki/Filoteo_Alberini

أن السينما لم تكن مجرد لعبة علمية، ولكنها شيء يستشرف المستقبل كله، وكان جورج ميله رغم أفلامه البهلوانية، يريد أن يقول هذا الكلام بالتحديد.

**صورة (12)** **صورة (13)**

**فيلم رحلة إلى القمر، وجورج ميليه.**

في فيلمه الأشهر في تاريخ السينما، وفي طفولتها بالتحديد، يبتدع جورج ميليه طريقة جديدة في شريطه رحلة إلى القمر، *Le Voyage dans la lune* (1902) مخرج فاق بتحفته الفنية هذه، كل التصورات.

الفيلم يعد نقطة الانطلاق الأولى والحقيقية لاستخدام الرواية من جهة، وكذلك لسينما الخيال العلمي بامتياز من جهة أخرى، رغم عمر السينما حتى ذلك العام، لقد استخدم ميليه كافة اشتراطات الماكياج والمكساج، وكذا القطع الغريب، والماكيتات، والخدع، في ظروف جد غرائبية، واستثنائية، لسينما تركها الأخوين لوميير وايديسون والايطالي آلبيريني، تركوها شبه ميتة، طفلة تتنفس بصعوبة، غير منتظرين جدوى أخرى بمثل ما صنعوا وتشبعوا، لكن ميليه لم يتوقف.

وعلى الرغم من أن ميليه قد اتخذ الفيلم بأسلوبه الهزلي، لم يكن ينوي الهزل على الإطلاق، وإنما كان ينوي الغرائبية والخيال الخارق الفائق للعادة، فيلم يستمر لمدة 13 دقيقة، فيلم متكامل النمو، يعرض في صالة سينما رسمية، ومصاحب بموسيقى ومؤثرات بديعة، استطاعت أن تجذب العالم إليها بأسره، لقد استفاد ميليه كثيراً من عمله في المسرح واستخدامه لتقانيته، والأجمل أنه كان يدرك أنه ثمة فروقات جوهرية في آداء الممثل المسرحي وكذا الممثل الحديث العهد بالسينما، لقد كان هدف جورج ميليه الأساسي إضفاء تجديد، ساعده عليه شغله في الألعاب السحرية، وخفة اليد، والعروض الغرائبية المسرحية بالذات، وعلى الرغم من ذلك فإن

المدرسة الانجليزية حين ظهر فيلم رحلة إلى القمر، لم تتفهم مقاصد جورج ميليه الجوهرية، ولا ماكياجه واكسسواراته وخدعه التي استخدمها في الفيلم، وكذلك نوع الهزل والفكاهة comeco الذي كان يرمي إليه، من خلال ذلك الفيلم. لقد توقف الفهم في حدود ضيقة مرمية على أنها ليست أكثر من جذب جمهور إلى نزهة أو تسلية فقط، ولعل لوميير في فيلمه الآخر اختطاف سيدة كان قد أدخل وإن بالصدفة عمليات الخدع السينمائية وحيل الصورة.

**صورة (14)**
**جورج ميليه يستعرض مهاراته في فيلم اختطاف سيدة.**

جورج مليه وبعد سنوات قصار من عمر رحلة إلى القمر، نفذ فيلمه Escamotage d'une dame chez théâtre Robert–Houdin، أو اختفاء سيدة من مسرح روبيرت هودان، بعد محاولة أولى ناجحة في عام 1896 وذلك بابتداعه عمليات الاختفاء للأشياء وللمثلين، والتعريض المزدوج، وعمليات إطلاق النار ووقفها، فيلم اختطاف سيدة، في حقيقته جاء صدفة غريبة جداً، حيث توقفت آلة التصوير وانكمش الفيلم داخلها نتاج عطل مفاجئ، وبعد تحميض الفيلم بقت كادرات فارغة بالضرورة نظراً للتوقف المفاجئ، ثم وأثناء تدوير الفيلم وعرضه، تظهر السيدة تتحرك، ثم تختفي ثم تظهر من جديد، وكانت مصادفة تقنية تم استغلالها ببراعة من هذا المخرج العبقري، وتم من خلالها معرفة قواعد مبتكرة في عمليات القطع وغيرها، كالعديد من المهارات الفائقة الأخرى، والاختراعات المرئية، مثل التراكب على العشرات من الأفلام التي سيتم تصويرها في وقت لاحق ، مع شعور بالابتكار يتم تجديده في كل مرة ، مما يدل على البراعة والإتقان في صنعة السينما، التي لا تزال تدهش جميع محترفيها حتى اليوم مع هذا المخرج الكبير[16].

16- دافيد بروبل، وكريستينا ثومبسون، تاريخ السينما والفيلم، من الأصول إلى 1945، كاستاورو، ميلانو 2000، ص. 57- 60.

### 3.2. ديفيد وارك جريفيث

**سينما الحكاية الفيلمية، إنطلاق السرد..**

في عام 1908 بدأ ديفيد وارك غريفيث أعماله، بل ومن قبلها، لكنه ارتبط بهذا التاريخ بحكم خوضه غمار البحث السينمائي وكذلك الاخراج والانتاج، وجريفت في الأساس أحد أهم الأسماء في تاريخ السينما الأمريكية، وكذا العالمية، بدأ حياته المهنية كممثل في أفلام السير الذاتية ، وقد قام ببطولة العديد من الأفلام بما في **ذلك فيلمه، *إنقذوهم من عش النسر*** ، فيلم استمر 7 دقائق، من إخراج إدوين ستانتون بورتر، بورتر الذي انطلق قبل جريفث في الحقيقة وهو مخرج أساسي أيضاً ومهم، لكن ما جعلنا نقفز إلى دافيد جريفث هو بصماته في المونتاج بلا منازع، وكان بورتر قد قبل جريفث معه فقط نتاج لبراعة الأخير في الحيل السينمائية، حصل جريفث على فيلم خام مدته 13 دقيقة، وحاول من جديد تقديم فيلم بأسلوب المغامرات، تلك التي تعز عليه جداً، من مثل *مغامرات دوللي*، وسرقة القطار، إلخ. إن اكتشافات جورج ألبرت سميث ، وبشكل أكثر عمومية لـ "مدرسة برايتون" فتحت مساحات إبداعية هائلة للمخرجين؛ في هذه الأثناء ، تكون مدة مخططات التسلسل في الأفلام متغيرة من 10 إلى 13 دقيقة، بمعنى أن بكرة فيلم 35 مم يصل طولها إلى 300 متر. ثم هناك مسألة عدد البكرات، والتي يمكن أيضا أن تكون اثنين، مقارنة مع واحدة تستخدم حتى الآن.

يعتبر فيلم مغامرات دوللي، من طول البكرة الواحدة، والموضوع ، مرة أخرى ، بسيط: يتم اختطاف ابنة زوجين ثريين من قبل اثنين من الغجر، الذين يريدون الانتقام من السلوك المتعجرف لأم الفتاة، يطارد الأب وينضم إلى الخاطفين، لكنهم لم يجدوا أي أثر للفتاة في المقطورة، ولتحويل البحث عنها ، يخبئها أحد الخاطفين وراء برميل ينتهي في النهر.. تم يتم ترحيلها بواسطة الأمواج، باتجاه شلال، لكن البرميل يعلق في معبر النهر، ويلاحظه بعض الأولاد الذين كانوا يصطادون، الأمر الذي أسعد والديها لسماع الخبر، يقوم الأطفال باصطحابها لتهدئتها، فير أنها امتعضت لأنها أحبت المغامرة فعلاً، وأحبت القصة، كونها مغامرة مثيرة.

يقبل جريفيث هذا الموضوع ، على الرغم من التعقيد الواضح لتحقيقه وإخراجه، بسبب اختلاف الأماكن وتزامن الإجراءات، لأنه يفهم – دون أن يكون لديه أي خبرة في هذا الأمر – كيفية التعامل مع هذا النوع من التقنيات المتوازية، التي آلت فيما بعد لابتداعه لعمليات ما يعرف بالمونتاج المتوازي.

كانت هذه كلها مساعي حقيقية للمخرج جريفت للنجاح على أوسع مدى، منذ أن حقق فيلمه الأول، يربط، جريفث في فيلمه مغامرات دولي، خطط التسلسل الحكائي في اللقطات، تلك التي تظهر لم شمل العائلة الثرية، التي تم اختطاف ابنتها، تتلهى بلعبة الريشة، بسعادة، مع خطط تسلسل وفي ذات الوقت نرى العائلة الغجرية في معسكرها:

يعود الغجري إلى بيته بعد مواجهة مع أب العائلة الثرية الذي لا يعطيه حقوقه، ويستغل لحظة تكون فيها الطفلة وحدها، يمسك بها ويهرب بعيداً وهي تصرخ في يأس.

يصل إلى المخيم بصحبة الطفلة المختطفة، ويريها إلى أصدقائه، يمتعضون من المشهد، ويتشاجرون، في ذات الوقت تنتقل اللقطات لترينا منزل أسرة الطفلة وقد لاحظت اختفاء ابنتهما الصغيرة، يشتط الزوج غاضباً، يذهب إلى مخيم الغجر باحثاً، يقوم الغجري بإخفاء الفتاة في برميل ويغلقه، يبحث الأب والجيران الغاضبون عن الفتاة في كل مكان دون التفكير في النظر داخل البرميل. تُظهر هذه التقنية الجديدة التي ابتدعها جريفت، نوع من التسلسل المتعدد للقطات، بين البرميل الذي يتم جره بواسطة المياه، وحركة قضيب الصيد الذي يعبر مجرى النهر على طول شلال صغير، ثم أمام المنزل، شاب صغير يتجمد فجأة فوق العشب، ملاحظاً البرميل، ومتتبعا صوت الفتاة داخله، يسرع الطفل إلى الفتاة ويحررها من البرميل، ثم ينظم إلى العائلة ويشاركها الفرح.[17]

حدوث الأشياء في نفس الوقت من الزمن الفيلمي، هذا هو ملعب جريفت، وعلى الرغم من أن جريفث لم يلتحق بأي جامعة، لكنه كان مثقفاً نهماً، وعالماً كبيراً، قضية اللقطات المتوازية في الزمن، أو لنقل المونتاج المتوازي، من هنا فصاعداً سوف يزرعها في أفلامه دائمًا، مما يزيد من إتقانها، من بين العديد من الوظائف التي تكيف معها للعيش في ظروف الشغل، وقد اشتغل كذلك في بيع الكتب، ومثل إديسون، قرأ كثيرًا أيضاً، ومرن نفسه على عصامية الثقافة، إنه يعتقد فيما يخص أفكاره، أن خطط التسلسل تسمح بالمثل، بالانتقال من حدث ثابت في بيئة معينة، إلى حدث آخر في مكان آخر، والزمن الجامع بينهما واحد، غير أن السياق مختلف تماماً، مع إمكانية الانتقال دون أي تشويش إلى السياق السابق. مهارة ملفتة للنظر ما يستخدمه جريفث، وهو ما اصطلح عليه فيما بعد بالمونتاج المتوازي.

17- ساندرو برناردي ، "مغامرة السينما توغراف، البندقية. إيطاليا، 2007 ، ص20- 24.

سنلاحظ فيما بعد، أن غريفيث بهكذا أفكار جديدة، سيمهد الطريق للسينما لكي تدخل في عالم آخر، إنه عالم لأفلام الروائية المستقبلية. .

### 3.3. نضج الحكاية المصورة في السينما السردية

**المخرج ديفيد جريفث وفيلم مولد أمة:**

**صورة (15) المخرج الأمريكي ديفيد جريفث، ولقطة من فيلم مولد أمة.**

يعتبر الكثيرون أن فيلم *ميلاد أمة* ( 1915 ) للأميركي ديفيد واراك غريفيث، هو أول فيلم حقيقي بالمعنى الحديث لكلمة فيلم سردي، أو لنقل أول فيلم سردي متكامل الملامح إن صح التعبير، حيث يحاول أن يقوم بترميز "قواعد" جديدة على السينما، ووفقاً لنقاد آخرين (خاصة الأوروبيين)، يُعتبر كابريا ، وهو فيلم إيطالي، أنتج في عام 1914 من إخراج جيوفاني باسترون، هو أعلى نقطة في تلك السنوات والأكثر نموذجيةً للأفلام السردية (على الرغم من الانتقادات القاسية، حتى تأسيسها، خصوصاً تلك التي أشعلها الشاعر الإيطالي الشهير، غابرييل دانونزيو) فيما يخص التصوير الفوتوغرافي ، سينوغرافيا ، المؤثرات الخاصة والزمن.

ومن ناحية أخرى، حتى تعريف السينما السردية نفسه، يتداخل في هذا وفي العديد من الحالات الأخرى مع التعريفات (التي لا تزال محل نقاش) لفيلم تاريخي إجمالي بين "مولد أمة" لجريفث، والفيلم الايطالي ( كابريا ) لجيوفاني باستروني.

في تلك السنوات أيضًا ، برز تياراً آخراً، حتى الفترة التي انتهت من خلالها السينما الصامتة، يعتبر معيق جداً، وزائد عن حاجة الصورة، إذ غالبًا ما يرتبط فن السينما السردية الخالصة، بعدد الإدخالات النصية، ومن هنا، كلما قل عدد تلك الفواصل من الكتابات التوضيحية، كلما كان الفيلم أكثر وضوحًا وبناءً.

في هذه الحالة ، يجب اعتبار الأفلام التالية بمثابة روائع مطلقة، وفوق كل ذلك هي منتمية تماماً إلى المدرسة التعبيرية الالمانية والروسية أيضاً، من مثل فيلم الشروق، Aurora ، فيلم الرسالة La lettera، و فيلم الأم La madre[18] .

**المبحث الرابع**

**الحرب العالمية الأولى وعواقبها**

### 1.4. السينما الكلاسيكية

منذ عام 1917 وما بعده ، يتم فرض مفهوم الفيلم كقصة ، كرواية بصرية:

يتم إحضار المشاهدين إلى قاعة الفيلم، ويشاركون في الخيال، بنفس الطريقة تمامًا، عند قراءة كتاب، إنهم يعيدون بناء أنفسهم مع الخيال، كل التفاصيل غير المكتوبة للأحداث مروية في أذهانهم، وكما هو الحال في السرد، تبدأ الأنواع المحددة جيدًا في الظهور في السينما: المغامرة ، الإثارة، والكوميديا ، إلخ ، كل ذلك مع إتباع قواعد أسلوبية محددة للغاية.

هذه القفزة النوعية أصبحت ممكنة بفضل تطور تقنيات (المونتاج)، التي تتيح للمشاهد، من خلال عمليات المونتاج البديل والتحليلي، إلى عمليات المونتاج المتواصل أو المتواتر، كالانتقال من مشهد إلى آخر، ومن وجهة نظر إلى أخرى، دون أن يشعر المتفرج بالتغيرات التي حصلت على الإطار، ما يجعل القصص أكثر إقناعًا، وبهذا تقل لحظات التوقف السردي المباشر، وتذهب القصص المرئية في حكيها بلا أية عوائق. كل هذا يحدث، دون أية قفزات مفاجئة للغاية بين الكواليس، ومن هنا تتفهم السينما الأمريكية على الفور مدى أهمية الديناميكية والسرعة، ومع أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، صار الفيلم الأمريكي يحتوي على ما يتراوح بين 600 و 700 لقطة ، أي حوالي ثلاثة أضعاف متوسط العشرين عامًا السابقة.

هنا تحديداً سيتم رصد جميع قواعد المونتاج الجيد في قانون هايز، وهي رموز ضرورية لقبول الاستوديوهات للأفلام. وفي الوقت نفسه ، أكدت السينما على نحو متزايد أهميتها كوسيلة للاتصال الجماهيري، الأمر الذي أدى حتى إلى تدخل البابا بيوس الحادي عشر، في النقاش حول جدوى السينما في الصالح العام، من خلال مجلة Vigilanti cura الصادرة في 29

18- بيرناردي نفس المرجع، ص 27.

يونيو 1936، بحجة أن العروض السينمائية يجب ألا "تخدم فقط لتمرير الوقت والتسلية" ولكن "يمكنها أيضاً بل ويجب عليها أن تنوّر المتفرجين وتوجيههم إيجابياً إلى ما هو صالح ».

### 3.4. السينما الصامتة

في حين طورت الولايات المتحدة سينما سردية كلاسيكية مخصصة لجمهور واسع، مع النجاحات الكبيرة الأولى للسينما الصامتة، كان من الواضح ولفترة قريبة، أن إنتاج الأفلام يمكن أن يكون شأنًا جمالياً رائعًا، وفي ذات الوقت اقتصاديا مبهرًا، وكان على المنتجين من الأثرياء، ما يبرر استثمارهم لمبالغ كبيرة من المال، بأن يكون ثمة فيلماً ناجحاً يعوض وبأضعاف تكاليف إنشائه و توزيعه، ومن ناحية أخرى ، وفي ذات الوقت عليهم إدراك الجوانب المتعلقة بأذواق الجمهور، وإلا سيكون المشروع ليس أكثر من مضيعة للوقت والمال.

ومن هذه الناحية كان واضحاً للمنتجين أن الناس أصبحت مرتبطة بالممثلين النجوم الذين شاهدتهم على الشاشة، ولقد تم استغلال المنتجين لهذا الارتباط من خلال الترويج علنًا للفنانين الذين أبدوا سعادتهم بذلك وتعالقهم مع الجمهور، مما جعلهم أكثر شعبية، ومن ناحية أخرى بدأوا يدفعون لهم جزءاً كبيراً من هذه الأرباح، من أجل إشراكهم أيضًا في الأفلام الجديدة، بدأ الممثلون السينمائيون الناجحون في اكتساب شخصياتهم التمثيلية، ومن هنا، ولدت صناعة النجوم الأولى.

كان الناشرون الإذاعيون والصحافيون، من جانبهم ، سعداء للغاية بالنظر إلى الاعتماد على موضوعات جديدة تهم قرائهم، فقد غذى النجاح من تلقاء نفسه، وأدى إلى ظهور مجموعة من الأنشطة الترويجية المسماة " نظام النجوم". تاق الجمهور إلى السينما بشكل مهووس، وقد بدأ التوافد على المسارح لتعلم مهنة التمثيل من قبل عدد كبير من عشاق السينما، لما رأوه من في أوروبا طور بعض المخرجين المتخصصين تقنياً، سلسلة كاملة من الأفلام التجريبية، التي على خاصية جذب تستطيع السينما أن تقوم بها، إضافة إلى الشهرة والانتقال إلى حياة مترفة حسب ما يراه جمهور السينما.

الرغم من محدودية عددها في الانتشار الفعلي، كانت مهمة للغاية بالنسبة للسينما فيما بعد. ومن بين معظم المخرجين المؤلفين، نجد الإيطالي أنطون جيوليو براغاليا ، وكذا الاسباني لويس بونويل، وسلفادور دالي ، أما في روسيا البلشفية، فكان هناك دزيغا فيرتوف، وكان ثمة مخرجاً روسياً بدأ نجمه في الإبهار، سيرجي آيزنشتاين ، أما في فرنسا سنجد رينيه كلير و فرناند ليجيه ، وفي الدانمارك، كارل تيودور درايير .

الحقيقة وقبل الدخول في السينما الروسية، تستحق ألمانيا أيضاً إشادة خاصة ، حيث سمح وجود بعض المخرجين والممثلين وكتاب السيناريو والمصورين الجيدين، في ذلك الوقت بإنشاء أعمال مبتكرة حظيت بتقدير الجمهور، فضلاً عن أسماء مهمة في السينما والفلسفة، وفي البحث العلمي السينمائي بشكل عام، وظهرت مدرسة سينمائية متكاملة وهي التعبيرية، ومن بين المخرجين الأكثر شهرة على الأقل، فريدريش فيلهلم مورناو عن فيلمه ( مصاص دماء نوسفيراتو ، 1922 )،وجورج فيلهلم بابست و فريتز لانج في فيلمهما متروبوليس، 1927، وروبرت فيين في عيادة الدكتور كاليجاري Caligari 1920 )[19].

### 5. 3. السينما في أوروبا الشرقية

**صعود سيرجي إيزينشتين**

**مبتدع المونتاج الديالكتيكي، من مجرد مونتاج عادي إلى فكر وفلسفة:**

شرق أوروبا، كان له التطور السريع في في فهم السينما وآلياتها بشكل منقطع النظير، سواء في المتخصص، يرجع ذلك أساسا إلى روائع الروسي سيرجي آيزنشتاين ، دزيغا فيرتوف ، فسيفولود بودوفكن و ألكسندر دوفجنكو . أعطت أفلام تلك السنوات صورة ثورية عن الحكومة البلشفية، وعن الرفاه وهي صورة زائفة في بعض الأحيان، كانت فرضتها الرقابة السوفيتية.

**صورة (16)**

**في الصورة المخرج والمنظر الروسي، سيرجي إيزينشتين.**

لقد أنتج سيرجي ايزينشتين Ėjzenštejn، أفلامًا عن الثورة الروسية أو عن شخصيات تاريخية روسية، وقد أبدع تماماً في رصد فيلم متكامل الملامح، بابتداعه لعمليات مونتاجية في

19- جيان بييرو برونيتا، *تاريخ السينما العالمية* ، تورينو، إيناودي ، 1999، ص 60.

أسلوب جديد، وهو المونتاج الفكري، المهتم كثيراً بالقضايا الإيديولوجية البلشفية الروسية، وسيادة الاشتراكية، والدعاية لها، من مثل أفلامه المدرعة بوتامكين، الذي أظهر فيه للعالم أجمع أسلوبا فائقاً من الناحية الجمالية والأيديولوجية، بابتداعه للمونتاج الفكري، في محصلة اللقطات والجمع بينهما في معادل رياضي يفضي إلى لغة سينمائية متكاملة الملامح. فيما من جهة أخرى، فإن مخرجين آخرين مثل بودفكين، Pudovkin وDovženko دوفزينكو، يصنعون أفلامًا عن رفاهية الأسر وسعادتها، في الحملات الانتخابية الروسية، أو أفلام عن الشركات التي ينتجها ستالين.[20]

**المبحث الخامس**

## 5. 1. ظهور الصوت في الفيلم السينمائي.

السينما على إثر ظهور الصوت على الشريط السينمائي، ليست كمثل ظهوره مرافقاً من خارج الشريط حيث يقوم عازف خلف الشاشة بمصاحبة الفيلم بموسيقى، حين تم إدخال الصوت في الفيلم، مؤلف الموسيقى التصويرية للفيلم، فيما يتعلق بالعرض على الشاشة الكبيرة ، يعد كأحد المؤلفين العاملين في الفيلم، مثله مثل régisseur أو المخرج وهو (مصطلح لم يكن معروفًا عند اختراع السينما؛ سيبدأ استخدامه بمعنى فنياً، بدءًا من العشرينات فقط) ثم الكتاب الفرعيين، وكتاب السيناريو، وربما مؤلفو الحوار الخ، ومع مرور تاريخ السينما، ومن خلال النشر الواضح بشكل متزايد لعناوين افتتاح ونهاية الفيلم، من مثل المونتير، المصور، المنتجين، مصممي الإكسسوارات والأزياء، مع فنيو الماكياج، ومصففي الشعر، وأحياناً حتى اسم الحائك، ومصممي المناظر، والسائقين والكهربائيين، وبالطبع أسماء الممثلين الذين يظهرون على الشاشة تباعاً.

في الوقت الذي كان في طفولة السينما، يرافق العرض السينمائي 35 مم، في أغلب الأحيان، عازفو آلات موسيقية (غالبًا ما يقدم عازف البيانو المرافقة الأساسية للصورة) أو يمكن وجود العديد من العازفين، يصل إلى مجموعات الموسيقى الصغيرة في أماكن السينما في الأحياء الغنية، ويعد جون باريمور في بيان دون جوان، الذي أعده الأخوان وارنر (1926) أول تجربة

20- بخصوص سيرجي ميلوزوفيتش ايزينشتين، وكذا السينما في أوروبا الشرقية وروسيا، راجع مثلاً: جياني روندولينو ، داريو توماسي ، *دليل تاريخ السينما* ، تورينو، أوتيت ، 2010، ص55

في السينما الناطقة، مع بعض الحوار المنطوق وعدة قطع من الموسيقى الكلاسيكية. في فيلم مغني الجاز، كان لدى الأخوة وارنر فكرة تصوير فيلم عن مغني في ملهى، Al Jolson ، رجل أبيض، كان يبدو وكأنه رجل أسود، في تلك اللحظة، حيث تم تصوير الفيلم ببكرة واحدة، Une scène dans la plantation، يثبت الجمهور الشعبي أنه متحمس، ليس فقط عندما يغني Al Jolson أغاني البلوز[21].

**صورة (17)**

**مغني الجاز الأمريكي الشهير، آل جنسون، والذي ظهر في الفيلم وبنفس الصوت.**

ولكن أيضًا عندما يتحدث مباشرة إلى عدسة الكاميرا؛ يحظى الناس بالإعجاب كما لو كانوا يشاهدون أداءً حيًا؛ يحضر الإخوة الأربعة في المكان ويسارعون لمضاعفة تعويضهم؛ في عام 1927، قاموا بإنتاج فيلم روائي طويل مدته ساعة ونصف ، مغني الجاز الشهير ومن ناحية أخرى يرى النقاد أن فيلم مغني الجاز هو فيلم صامت، حيث تم إدخال بعض الحوار وبعض الغناء أيضاً. لكنهم يؤيدون أن أول فيلم "ناطق بالكامل، كان: فيلم أضواء نيويورك ، الذي تم انتاجه في عام 1928"[22]. ويضيف النقاد أن في فيلم مغني الجاز، لم يتم تسجيل أي من الحوارات، تم فقط تسجيل أغاني مغني الجاز، وتمت كتابة جميع الخطوط الفاعلة في الفيلم من خلال التسميات التوضيحية، كما في تقليد السينما الصامتة.

21- سيرجيو ميلي ، موسيقى للأفلام ، التاريخ ، الجماليات - التحليل - الأنماط ، ميلان ، منشورات MGB العالمية / LIM Editrice ، الإصدار الثاني.مراجعة. و corr. 2009 ، ص. 42.

22- سيرجيو ميلي، نفس المرجع، ص 47.

### 2.5. إضافة اللون

كان Charles-Émile Reynaud أول من استخدم الألوان لبانتومايم الإيمائي، الذي تم عرضه في متحف Grévin منذ عام 1892، حيث قام بتلوينه كادر بعد كادر، تم رسمها باليد وطبق أصباغه مباشرة على فيلم Eastman بعرض 70 مم جعله أول مبتكر للرسوم المتحركة، بعد ذلك بعامين ، في عام 1894، كان أحد الأفلام التي أنتجها توماس إديسون وصنعها لوري ديكسون ملونًا يدويًا ، وهذه المرة بصبغة الأنيلين ، بإطار تلو الآخر ، أنتونيا ديكسون ، شقيقة المخرج الأول. إنه فيلم رقصة الفراشة، La Danza della Farfalla ) ، وهو فيلم قصير للغاية يدوم حوالي عشرين ثانية ، حيث تدور الراقصة أنابيل مور بتأثيرات مشوهة على طريقة لوي فولر . التأثير ناجح تمامًا ، وما زال يبهر اليوم. هذا هو أول ظهور للون المطبق على التصوير الفوتوغرافي بالأصل بالأبيض والأسود.

**صورة (18)(19)**
**الألوان على الشريط السينمائي.**
**مشاهد من Un rêve en coleur (1911) تم تصويره في سينما الألوان، Kinemacolor .**

مرت مساهمة اللون في السينما خلال العقود الأولى من خلال حلين. الأول رخيص ولكنه محدود ، لكن جاذبيته قليلة، بكرة مصبغة، تظهر على البحر خضراء مصبوغة، ثم يتم اضافة اللون الأحمر للنار، ويستخدم اللون الأزرق لسباق القوارب على الماء، ويرافق اللون الأصفر الهجرة عبر الصحراء ، وهكذا. أما الثاني هو التلوين باليد لكل الإطارات، بمساعدة الحبر، هذه التقنية، التي تتطلب الكثير من الأيدي الصغيرة لإكمالها بسرعة، مكلفة جداً، حيث تقوم إنتاجات Pathé و Gaumont وطبعا Edison ببناء معامل مجهزة وتوظيف عشرات

الفتيات اللاتي يحاولن أولاً تلوين الإطارات يدويًا باستخدام فرشاة صغيرة، ثم ومن خلال نظام ميكانيكي، بمقياس متوازي مع الكاميرات، يتم الطبع.

**صورة(20)**

**كاميرا Technicolor يعود تاريخها إلى الثلاثينات. لاحظ الطبقة الخارجية للفيلم ، أعجبت تمامًا باللون الأحمر.**

بعد اكتشاف سيناريو الديكوباج، découpage الخاص بتقنية المونتاج الكلاسيكي ، والابتكارات الذاتية، وغيرها، التي أثبتت أنها أساسية للسينما، لم يهتم البريطاني جورج ألبرت سميث بصناعة الأفلام التجارية، إنه يفضل الانخراط في البحث، وبفضل American Charles Urban ابتكر إجراءًا أعطى وهمًا بالألوان على فيلم أبيض وأسود، Kinemacolor، الذي كان في فيلمه الأول الموسوم بـ Un rêve en coleur (حلم فياللون) الذي تم انتاجه سنة 1911.

**صورة(21)**

**جودي جارلاند في فيلم The Wizard of Oz أو ساحر أوز، من إخراج فيكتور فليمنج ، مثال شهير لنظام تكنيكولور، تقنية الألوان (1939).**

هناك إجراء آخر، هذه المرة أمريكي تمامًا، سيحل محله ، تم تطويره خلال المراحل الأولى من الحرب وبدأ في عام 1916: تكنيكولور. تستخدم هذه العملية أيضًا الفيلم الوحيد المتاح في ذلك الوقت ، وهو الفيلم الأسود والأبيض. تؤخذ اللقطات مع غرفة ثقيلة، ذات حجم ضخم ، مما يجعل ثلاث طبقات من الفيلم بالأبيض والأسود متزامنة مع شريحة واحدة في نفس الوقت. خلف العدسة، ينتشر المنشور المزدوج مباشرة إلى الصورة المعجبة على إحدى الطبقتين، بالنسبة إلى التصفية الأولى ، يحول المنشور المزدوج نفسه أشعة الضوء الأحمر والأزرق على ركيزة من فيلمين يمران داخل الكاميرا ضد بعضهما البعض. الطبقة الأولى من الفيلم خالية من الحماية التي تغلق عادة في الظهر ؛ يمكن للصورة عبور الطبقة الأولى لإقناعها باللون الأزرق، وفي الوقت نفسه فإنها تثير إعجاب الطبقة الثانية بترشيحها باللون الأحمر. تتضمن اللقطات ثلاث سلبيات باللونين الأسود والأبيض ، والتي تمثل مصفوفات كل لون أساسي مع عناصرها التكميلية (الصفراء التي تم الحصول عليها في أحادية اللون الأزرق ، والأحمر الأرجواني في أحادية اللون الأخضر، والأخضر الأزرق التي تم الحصول عليها في أحادية اللون الأحمر). تعمل مطبوعات النسخ على مبدأ وتقنية الطباعة ثلاثية الألوان ، من خلال نفس إمكانيات تنظيم شدة كل لون. في غضون فترة زمنية قصيرة ، سيكون من الضروري إضافة طبقة رابعة ملونة بلون رمادي محايد يتم الحصول على مصفوفة من خلال التراكب الفوتوغرافي لمصفوفات التسجيل الثلاثة، من أجل التأكيد بشكل أكثر وضوحًا على اللقطة، لإعطاء هيكل متكامل أكثر للإطار[23].

**في ألمانيا تحديداً**، وخلال الثلاثينيات من القرن الماضي، تم صرف موارد مالية هائلة تحت رعاية الحزب الاشتراكي الوطني، الذي كان يدرك قيمة الدعاية بالسينما، فكان سباقاً إسوة بمدينة السينما الإيطالية التي افتتحها موسيليني مع مطلع العشرينيات، تحت مسمى الفيلم الدعائي، في ألمانيا كذلك حصل نفس التخطيط بالنسبة للإنتاج السينمائي الدعائي للفكرين الفاشي والنازي، وذلك بفكرة إن البحث عن إجراء لتصوير الأفلام الملونة، باستخدام داعم أخف قليلاً يدعم التصوير الوثائقي، كان كل ذلك يتم بسرعة، خدمة لأسباب سياسية، باستخدام تقنية Agfacolor ، الذي تم اختراعه في الأصل للتصوير على ألواح زجاجية، ثم إلى الفيلم المرن المثقب، ولكي يتم الحصول على الشرائح الأولية (يخضع الفيلم لمعالجتين متتاليتين – التحميض

23- دافيد بروبل، وكريستينا ثومبسون، تاريخ السينما والفيلم، نفس المرجع ص207-209.

والطباعة – والتي لا تنتقل من المرحلة السلبية إلى الإيجابية) بل في شكل موجب حال تصويرها ( الأمر الذي يتطلب نسختين إيجابيتين منفصلتين). ففي عام 1945 ، بعد هزيمة **محور روما– برلين–طوكيو**، استولى الحلفاء والسوفييت على الاكتشافات التكنولوجية الألمانية بالكامل، وقاموا بإرسالها إلى دولهم، ضمن أساليب وتقنيات أخرى تتعلق بالفيلم الملون. ولقد أصبحت في الولايات المتحدة الأمريكية ، تقنية Agfacolor Eastmancolor ، وفي الاتحاد السوفيتي، يطلق عليه Sovcolor ، وفي بلجيكا **Gevacolor** وفي اليابان ، وتحت السيطرة الأمريكية ، Fujicolor.

بالنسبة إلى تكنيكولور، مثلت عملية Eastmancolor بديلاً اقتصاديًا صالحًا في مرحلة التصوير، خلال الخمسينيات، تم تصوير الأفلام التي تم تصويرها مسبقًا في تكنيكولور، على تقنية أخرى تسمى Eastmancolor. بعد التصوير ، وبمجرد اكتمال المونتاج، يتم استخدام النسخ السالبة من Eastmancolor مع أربعة مصفوفات لطباعة نسخ من الأفلام في إطار عمليات ثلاثية الألوان Technicolor، مع ميزة Eastmancolor السلبية التي يمكن معايرتها على نحو أكثر فعالية بالمستوى اللوني لكل من الألوان الأساسية.

### 5. 3. الواقعية الإيطالية الجديدة، أعوام الأربعينيات، من روسيليني وفليني، إلى بيير باولو بازوليني.

**صورة(22) المخرج روبيرتو روسيليني، رائد الواقعية الايطالية الجديدة.**

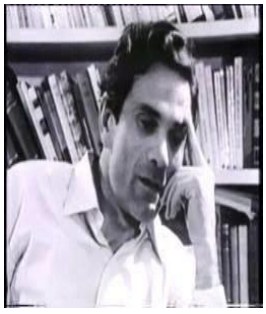
إذا كانت هوليوود في أمريكا عاصمة للسينما، في أوروبا بالمقابل، ولدت العديد من مدارس السينما أثناء وبعد الحرب الكونية الثانية، مدارس فنية تشترك في مجملها في الرغبة في تمثيل الواقع، لذلك، أصبحت الواقعية الإيطالية الجديدة ومؤسسيها الرئيسيين من أولويات الاهتمامات النقدية، سواءاً في كتب الفيلم، أو على صفحات الصحف والجرائد العالمية في كل

أنحاء العالم، وصار مخرجين من أمثال: لوتشينو فيسكونتي ، وبيترو جيرمي ، وروبرتو روسيليني ودي سيكا، وبدأت تأخذ ملامحها الخاصة جداً مع مخرجين مجددين لأسلوبها، لعل من أكثرهم أهمية وإيحاءً هما المخرجين: و فيليني وبيير باولو بازوليني.

**صورة(23)(24)**

**فيتوريو دي سيكا صعود الواقعية الجديدة بفيلمه سارق الدراجات، تحفة فنية أضيفت لتاريخ السينما عام 1947، أوسكار أفضل فيلم أجنبي لنفس العام.**

**صورة(25)**
**المخرج فيديريكو فيليني**



**صورة (26)**
**المخرج بيير باولو بازوليني**

**سينما الواقعية الشعرية الإيطالية، والاهتمام بالجماليات، مخرجان مجددان، أضافا الكثير للواقعية الجديدة.**

إن الأفلام الإيطاليةمن مثل Roma città aperta روما مدينة مفتوحة، Sciuscià ماسحو الأحذية، و Ladri di biciclette أو سارقو الدرجات، تلهم وتدهش العديد من المخرجين حول العالم، من مثل Akira Kurosawa الياباني.

في سنوات الخمسينيات ، تغير مفهوم "الانقسام" أيضًا ، كما هو الحال مع مارلون براندو، وجيمس دين، اللذان يعدان الأكثر تعطشًا للدماء، لقد جلبا طريقة أكثر واقعية لتمثيل الواقع على الشاشة، في الوقت نفسه ، تظهر مدرسة أخرى في أمريكا، وذلك بفضل مخرجين من

مثل، بيلي ويلدر وجورج كوكور، وهي "الكوميديا الأمريكية" التي بلغت مداها في روائع من مثل Some Like It Hot شيء ما هكذا، وفضيحة في فيلادلفيا، وفيلم الشقة .

بعد الحرب العالمية الثانية ، وُلدت أفلام أكثر انتشاراً، أيضًا ضمن دول حلف وارسو، خاصة بعد الستينيات، حيث كانت أكثر انتقادا وتمردًا في أنماطها الاجتماعية والسياسية، وفي أحيان كثيرة، تخضع للرقابة المشددة من قبل الحكومة الحمراء، ويعد مخرجون من مثل البولندي أندرزي فايدا، أو الروسي سيرجي يوسيفوفيتش بارادانوف، من المناصرين دائمًا لسينما سياسية متمردة خالية من الرقابة، والتي لن تتحقق بالكامل إلا بعد عام 1989 [24].

**السينما في سنوات الستينيات والسبعينيات:**

**من فيليني الايطالي إلى مارتن سكورسيزي الأمريكي**

في الستينيات ، لم تعد هوليوود القديمة سوى ذكرى، فيما "السينما الجديدة" تشق طريقها بانتقاد النفاق والعار في أمريكا القديمة من قبل ممثلين من أمثال: (داستن هوفمان، جاك نيكلسون، روبرت دي نيرو، غلين كلوز، وميريل ستريب). إنها ثورة حقيقية على هوليوود "القديمة"، حيث تم إنتاج أفلام مثل Dr. Strangelove – د. سترانجيلوف، وأيضاً فيلم (كيف تعلمت ألا أقلق) والأفلام الفائقة الصدمة من روائع المخرج ستانلي كوبريك، Foolproof مع المخرج هنري فوندا، في هوليوود التي كانت معروفة من قبل بالوطنية والدعاية للحرب.

خلال أواخر الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي ، أصبح الفرنسي " نوفيل فاج" مشهوراً، وقد حظى بالتقدير في جميع أنحاء العالم. وبدأت الأفلام شخصية للغاية ، والقضايا التي تم تناولها في تلك الفترة حميمة الطرح من حيث الفكر والأساليب، حيث تبدأ بمحاورها الاجتماعية الهادفة، حول المشاكل والأسئلة والشكوك لدى الأبطال الشباب، وتصبح الشخصية عنصرًا مميزًا. بدأ بعض صانعي الأفلام المستقلين الجدد في تأكيد أنفسهم ، وهم بالفعل منتقدون للأفلام ، مثل المخرج الفرنسي فرانسوا تروفو، من خلال لقطاته التي التقطتها،

24- روبرتو_تشيتى و روبرتو_بوبي ، *قاموس السينما الإيطالية. الأفلام من 1945 إلى 1959* ، Gremese Editore ، روما ، الطبعة الثانية ، 2007 ، صفحة 261-263.

آنا كواتروشينتو، وألين رينايس مع هيروشيما حبيبتي، وخاصة جان–لوك غودارد مع "بوت دي سوفلي"، الذي وجد في مهرجان كان الجديد، الاجتماع وعمل محاضرات لنقاش الافلام.

يعد المونتاج، متقطعًا، وإلى حد ما، متزامنًا، وغالبًا ما يتجنب تقليص الأوقات الميتة من القصة، والتي تتجاهل من جانبها شرح كل تفاصيل الأحداث الدرامية، وقد يحدث أن (ينظر الممثلون مباشرة في عدسة الكاميرا) وهو ما كان ممنوعاً منعًا باتًا في السينما الكلاسيكية، كما يحدث بانتظام في أفلام جان لوك جودار أو إنجمار بيرجمان أو مؤخرًا في فيلم Pulp Quentin Tarantino by Fiction[25] .

حتى بعد فترة المحافظين الجدد بدقة ، تمكنت إيطاليا من التفاخر بجيل جديد من المخرجين، على قدم المساواة من المحافظين الجدد ، ولكن بطرق مختلفة ، مثل فيدريكو فيليني ، وميكيلانجيلو أنتونيوني ، وماريو مونيسيلي ، وإيتوري سكولا ، ودينو ريسي ، وبيير باولو باسوليني ، وإيليو بيتري ، فرانشيسكو روسي ولاحقًا بيرناردو بيرتولوتشي .

أصبحت تجارب مارسيل كارني للسينما الاستكشافية مهمة للغاية ، وتم إجراؤها فور انتهاء الحرب العالمية الثانية، ثم تجسدت في أفلام رائعة قام بها أساتذة السينما الاستطلاعية، إنجمار بيرجمان وميشيلانجيلو أنتونيوني: لم يعد الواقع يُحلل كشيء موضوعي، فكل شيء يصبح ذاتيًا غامضاً، الإيقاع بطيء، والمشاهد طويلة وصامتة، والمديرون يملئون التفاصيل التي سبق أن تم تجاهلها، تتحول السينما في أن تصبح مظهرًا من مظاهر العقل الباطن للمخرج وأيضًا شكل من أشكال الاحتجاج الشخصي.

في عام 1975 اكتسب سمك القرش، في فيلم (الفك المفترس) للمخرج ستيفن سبيلبرغ، نجاحا كبيرا مع الجمهور والنقاد، وأظهر كيف يمكن حتى في هوليوود الجديدة، كسب الكثير من المال، لكن الفيلم شهد أيضًا بداية نهاية تلك الحقبة، وإن يكن أن هوليوود الجديدة بمخرجيها، قد بدأت تأخذ أنماطاً أخرى و|أساليب إخراجية فائقة التشويق، لكنها شيئاً فشيئاً أخذت تعود للماضي، ولكن بنمط مغاير تماماً، وهو ما حصل بالضبط مع ستيفن سبيلبيرغ[26].

في عام 1977 ، قام جورج لوكاش، بإنتاج وإخراج أفلاماً عن حرب النجوم واللقاءات القريبة من النوع الثالث لـ ستيفن سبيلبرج، بتغلب حضور جماهيري على أن أفلام الخيال

25 جيف كينج ، هوليوود جديدة، من الستينيات إلى أيامنا، تورينو ، Einaudi، 2002 ، ص. 15-18.

26- جيف كينج ، هوليوود جديدة، المرجع نفسه، ص 18.

العلمي لم تكن موجودة سابقًا، على وجه الخصوص، يعيد فيلم سبيلبرغ، إعادة كتابة القواعد المقننة لهذا النوع من الأفلام، والتي أرادت إظهار دور الغزاة الوحشي، في التعدي على حقوق الغير، مما أعطاها رؤية أكثر إفادة و "إنسانية". إن الانتصار التجاري غير المتوقع وغير المسبوق لـ " حرب النجوم" – الفيلم الأكثر مشاهدة في هذا العقد من القرن العشرين، يمثل بدلاً من ذلك، العودة إلى خيال علمي أكثر ميلاً إلى المغامرة، وغالبًا ما يكون أكثر خيالًا، وأكثر استنادًا إلى الكمال والابتكار، من المؤثرات الخاصة على تعقيد محتويات الموضوع، وما يتخلله من مشاهد المؤامرات، من مثل إحياء ملحمة الأوبرا الفضائية[27]، التي نسيتها السينما الآن. رغم طريقة مختلفة لفهم السينما والنجوم ، تواصل هوليوود إعطاء الأحلام والعواطف.

**السينما في سنوات الثمانينات:**

تم تطهير الخيال العلمي بالفعل كصنف لسلع Star Wars (حرب النجوم) في عام 1977، حيث يتزايد انتشار الخيال العلمي في السينما التجارية عالية التكلفة في هوليوود في الثمانينيات؛ بالإضافة إلى الفيلمين الآخرين في ثلاثية Star Wars الأولى – ( The Empire Strikes Back 1980) لإيرفين كيرشنر، و The Return of the Jedi (عودة جيدي، 1983) لريتشارد ماركاند؛ من بين الألقاب التاريخية لعقد الثمانينات، لا مفر من الأرض ( ET the Extra–Terrestrial ، 1982 ) من قبل Spielberg، الفيلم الأكثر نجاحًا في الثمانينات، استمرار مثالي للرواية العلمية الهائلة والتفاؤل للقاءات القريبة من نوع اللقاء الثالث 1977؛ حيث يقترح الفيلم مقاربة جديدة أصلية للخيال العلمي، بتفرده الفريد للغاية لعنصر الخرافة في الخيال العلمي. يقوم ستيفن سبيلبيرج، Steven Lisberger – بإخراج أول فيلم واقعي افتراضي – بتجربة رسومات الكمبيوتر لأول مرة.

وفي حدود أخرى، يفرض مارتن سكورسيزي نفسه، كأحد أكثر المخرجين شهرة في ذلك الوقت،إذ سرعان ما أصبح فيلمه Raging Bull الثور الهائج (1980) عن سيرة الملاكم الإيطالي الأمريكي جيك لاموتا، الذي تم تصويره لأسباب فنية بالكامل بالأبيض والأسود، فيلم صب سكورسيزي فيه كل معاناته الخاصة، وهو الفيلم الذي تحدد فيه أسلوبه الإخراجي بشكل جذري، وحاصل من خلاله على جائزتين من الأوسكار، لأفضل ممثل

27- كينج، المرجع نفسه ونفس الصفحة.

رئيسي وأفضل مونتاج، لـ ثيلما شونماكر، ويعد Raging Bull أحد أحجار الزاوية للسينما الأمريكية، ويحتل المركز الرابع في تصنيف أفضل الأفلام الأمريكية في كل العصور من قبل المعهد الأمريكي للسينما .[28]

**السينما في عقد التسعينيات:**

عقد التسعينيات بالنسبة للسينما هو عقدانتصار المؤثرات الخاصة، مع وصول التقنيات الرقمية إلى مرحلة النضج الكامل، ولعل أفلام الخيال العلمي أخذت الصدارة في مجموعة الأفلام المنتجة في تلك الفترة، حيث ظهرت أفلام من مثل حرب النجوم، في مجموعة حلقات كان من بينها: فيلم تهديد الشبح (1999) ، جوراسيك بارك (1993) أو الحديقة الجواريسية، و Jurassic Park – The Lost World (1997) في نهاية العالم، وهي كلها أفلام للمخرج ستيفين سبيلبيرج.

ثم فيلم يوم الاستقلال (1996) للمخرج رولاند إميريش ، وفيلم الكوميديا Men in Black (1997) عن قصة لـ Barry Sonnenfeld، والحكم النهائي (1996) لـ مايكل باي، المنهي 2 – ويوم القيامة 1991) لجيمس كاميرون (1999).

**سينما القرن الواحد والعشرين:**

**تلاشي الشريط السينمائي القديم، وصعود السينما الرقمية**

**من السينما إلى التلفزيون، ومن التلفزيون إلى السينما:**

تداخل الديجتال ألغى الفروقات تقريباً بين السينما وشاشة العرض التلفزية، HD، وكذا العرض على "الداتا شو" من الدي في دي، الخ، المشكل أنه وقبل بضع سنوات فقط، حين كنا في قاعات الدرس طلاباً نتلقى الدروس السينمائية، أشار أستاذنا د. الطاهر العباني، أن التلفزيون لن يتمكن من أن يكون شاشة سينما بأي حال من الأحوال، وهو كلام علمي تماماً، ولكن (في حينه فقط) ولم نكن نعلم، سواء حين كنا طلاباً، أو حين أصبحنا بُحاثاً في المجال، بأي طارئ جديد، ليس لأننا بعاد جغرافياً عن التقنية، إطلاقاً لا، ولكن حتى أميركا نفسها والتي كانت تقترب

28 ـ مارشيلو برونو، ستانلي كوبريك، جريميزي 2003، ص 99.

من أن تنتج شاشة عرض تلفزية رقمية تناطح الشاشات السينمائية، هي الأخرى غير واثقة تماماً مما تفعل، بيد أنه ومع مرور عشرة سنوات فقط جاءت النتائج مذهلة.

تستند السينما في قوتها على جودة الفيلم من جهة، ورؤية الأفلام في غرف خاصة من جهة أخرى، هذا المبدأ القديم استمر مع السينما حتى يومنا هذا، حيث يتم العرض في الظلام (لصالح انتباه المتفرجين) ولم يكن التلفزيون مهزومًا، لقدرته على تمثيل الحدث في سياقه، حتى لو كانت جودة الصور وتعريفها بالكاد كافيين للحصول على رؤية على شاشة محلية.

الصدمة في سينما الديجيتال الرقمية، تكمن في البيكسل، لقد غير تطوير الإلكترونيات هذه العلاقة، كما حدث بالفعل في حقول البحث في الموسيقي الرقمية، حيث حل القرص المضغوط محل شريط الـ LP (ولكن ليس تمامًا ، نظرًا لأن الكثيرين ما زالوا يفضلون صوت LP)، حتى في عالم السينما نحاول كبحاث، فرض أنظمة رقمية بالكامل من التسجيل إلى التشغيل[29].

**في السينما الرقمية ، من ناحية أخرى ، يتم جمع المعلومات (من خلال الأرقام):**

في حالة وجود مساحة معينة، يمكن إثبات أن الرقم "0" يتوافق مع الأبيض والرقم "1" مع الأسود . بهذه الطريقة، من خلال تحليل صورة إلى نقاط ، يمكن تحويلها إلى تسلسل رقمي، وهكذا تتم عمليات إنتاج الصورة، من الواضح إذاً، أن المعادلة الرقمية التي تنتج الصورة تعتمد على مبدأ أنه: "كلما زاد مقدار المعلومات العددية (الرقمية) التي تم جمعها، زادت دقة الصورة التي سيتم الحصول عليها.

ينطوي التسجيل الرقمي واستنساخ الصور على مشكلتين: الأولى تتعلق كل المعلومات اللازمة لتكوين الصورة؛ والثاني يتعلق بإدارة هذه المعلومات؛ هذه المهمة هي مهمة الجهاز المسئول عن تحويل التسلسل الرقمي إلى وحدات مرئية (ما يسمى رياضياً بالمصفوفة) كل وحدة مرئية واحدة، والتي يمكن أن تفترض حالة لونية واحدة، تسمى البكسل (انكماش لعنصر صورة التعبير ).

وفقًا لبعض الدراسات ، تبلغ الدقة القصوى (المعروفة باسم الدقة ، أو الوضوح، أو لنقل جودة الصورة) للفيلم السالب 35 ملم ما يعادل 6 ملايين بكسل (أقل بمقدار 4 ملايين بكسل

29 -تيتانيك تغرق المنافسين دون أثر ، بي بي سي ، 25 فبراير 1998.URL حلقة نقاش في 19 فبراير 2007.
www.boxofficemojo.com

بسبب التشوهات التي أدخلتها البصريات) ومع ذلك، يتم انتقاد هذا القياس من قِبل البعض، حيث سيتم تقييم هذا التعريف وفقًا لمعامل خارج عن الصورة الكيميائية واستبداله بوظيفة نقل التشكيل أو MTF (وظيفة نقل التعديل) التي لا يمكن تطبيقها بالضرورة على الفيلم ، ولكن بشكل أعم لنظام بصري ، على سبيل المثال مجمع فيلم العدسة ، وهو مقياس لقدرة النظام على التقاط تباين الصورة.

يجب أن تتكون الصورة الرقمية، من أجل التمييز بين نفس التفاصيل المعبر عنها في فيلم بحجم 35 مم، من 4 ملايين بكسل على الاقل، ولكن نظرا لنوعية الصورة وجودتها، فإنها أيضا تتأثر بعوامل أخرى، مثل التباين و السطوع، وعدد الألوان ونعومة الرؤية، وعلى النطاق الديناميكي، والسؤال هنا هو، لماذا لا يبدو أن قياس بسيط في الكيمياء للبيكسل، يكون صورة كافية للتعبير عن كل خصائص الصورة نفسها؟.

ومع ذلك ، من الواضح أن السينما الرقمية، ولمطابقة السينما الكيميائية والتغلب عليها، تحتاج إلى أجهزة تخزين البيانات ذات السعة الاستثنائية ؛ ويجب في هذه الحالة، أن تحتوي أيضًا على مصفوفات ليست بأقل من مليوني بكسل، إذ لم يعد تسجيل الكتلة الهائلة من المعلومات الموجودة في فيلم مدته حوالي ساعتين يمثل أية مشكلة، وذلك بفضل سعة الأقراص الصلبة الحديثة، والوسائط البصرية الأخرى، مثل قرص الفيديو الرقمي، وكذلك استخدام خوارزميات الضغط الرقمية، التي تسمح بالتشغيل في "ملخص" حقيقي للمعلومات.

الحدود الحالية للسينما الرقمية بدلاً من ذلك هي في مرحلة ما بعد عملية الإنتاج والحصول عليها. لا تقدم كاميرات HD (الوضوح العالي) نفس الدقة التي توفرها الصورة السلبية، فهي تتمتع بعمق مفرط من المجال ، ويتراوح خط العرض الممدود من 8 إلى 11 محطة (مقابل 11 – 12 من المستحلبات السلبية).

ومثلما نعلم، فإن السينما الكلاسيكية التقنية، خلال العرض، يتم تقديم 24 صورة في الثانية للمشاهد، أما في العرض الرقمي، يكون لكل معلومات الصورة موضع ثابت، يتم إنشاؤه دائمًا بنفس البكسل، مما يؤدي إلى تغيير حالتها باستمرار، في الصورة الكيميائية ، من ناحية أخرى، ترتيب بلورات هاليد الفضة الفردية يكون عشوائياً، بحيث المعلومات التي تتبع بعضها البعض بمعدل 24 كادر في الثانية الواحدة، هي الأخرى ليس لها موضع ثابت، في حين أن

المصفوفات في أنظمة السينما الرقمية ثابتة؛ وبالتالي فإن المقارنة بين شكلين من الحصول على الصور معقدة للغاية، وغير قابلة للتقييم، من حيث دقة الوضوح.

يجب أن نضيف إلى ذلك أن السينما الرقمية لا تحرز تقدمًا فحسب، بل حتى شركات الأفلام تستثمر الأموال والطاقة لجلب الأفلام ذات القدرة المتزايدة لحل مشاكل السوق، كما أن أفلام الديجتال الحالية، لديها قوة انتشار وحفظ، تبلغ ضعف ما كانت عليه قبل خمسة عشر عامًا. في الوقت نفسه، حتى الأشرطة، وخصوصاً السالب منها، تظهر متطورة بشكل متزايد وتتجاوز الحدود المادية للبصريات (الحدود التي تنطبق أيضًا على عمليات الهيمنة الرقمية في سوق الفيلم)[30].

## السينما في أعوام 2000- 2010

**سينما الديجتال المتكاملة** الملامح:

تحول فيلم المصارع Gladiatore، إلى واحد من أعظم النجاحات السينمائية الرقمية، على اثر إنتاجه في عام 2000 ، على المستوى الدولي ، حيث حقق إجمالي إيرادات وصلت إلى 427 640 457 دولار[31]، في المرتبة الثانية بعد فيلم المهمة المستحيلة .

كما تم إصدار أفلام أخرى في وقت واحد في نظام IMAX، العالي الجودة، الأول كان في عام 2002 فيلم ديزني للرسوم المتحركة The Planet of the Treasure بينما كان أول حدث مباشر هو عام 2003 ، Matrix Revolutions ، وإعادة توزيع Matrix Reloaded، في وقت لاحق من هذا العقد، كان فيلم Dark Knight ظلام الليل، أول فيلم روائي تم تصويره جزئيًا في تقنية IMAX.

في عام 2003، كان هناك انتعاش في شعبية الأفلام ثلاثية الأبعاد ، كان أولها فيلم " جيمس كاميرون أشباح الهاوية" وهي أول ميزة ثلاثية الأبعاد IMAX تم تصويرها باستخدام R C S نظام كاميرا الحقيقة، حيث تم استخدام نظام الكاميرا نفسه لتصوير 3 D

30- بخصوص سينما الديجيتال، راجع مثلاً، ديفيد بوردويل، *تاريخ السينما والفيلم. من أصوله إلى اليوم* ، ميلانو ، مكجرو هيل ، 2010 ، ردمك 978-88-386-6709-1 الصفحات من 90- 104..

30 - Avatar ، مليار دولار في 17 يومًا: جمع السجلات ، على السينما- tv.corriere.it ، 3 يناير 2010. تمت مراجعة عنوان URL في 10 فبراير 2010 على ذات الموقع كومير . إت.

The و (IMAX (2005 Aliens of the Deep و ، (2003) Mission - Game Over Adventures of Sharkboy و Lavagirl في D-3 (2005).

تحظى شعبية السينما ثلاثية الأبعاد بتكريسها بشكلها الكامل في الفيلم الصدمة أفاتار، Avatar لنفس المخرج جيمس كاميرون، وهو فيلم ذو مؤثرات خاصة غير عادية ومروج لعصر جديد من الأفلام، أصبحت فيه تقنية HD في الفيلم السينمائي ذائعة الصيت، واستطاع عبره كاميرون أن يدخل تاريخ السينما من أوسع أبوابه، مع ميزانية إنتاج بلغت 237 مليون دولار، من خلال الصورة الرمزية وحقق ما يقرب من 2.8 مليار دولار كإيرادات في جميع أنحاء العالم، ليصبح بذلك الفيلم الأكثر ربحا في تاريخ السينما بأسره، قالها كاميرون مشيداً بفيلمه، باعتباره مؤيدًا قويًا ومروجاً للسينما الثلاثية الأبعاد، على أن مستقبل السينما الكلاسيكية انتهى؛ وسيكون لديه تجربة أكثر اكتمالا في مشاهدة الصور الرمزية في ثلاثة أبعاد، حيث تم تصميم الفيلم خصيصا لهذا الجنس من الأفلام .

ولعل فيلم (فارس الظلام ، 2008)، من إخراج كريستوفر نولان، يمتلك نفس خط الشراكة في الرؤية مع كاميرون، وإن جاء بأسلوب مختلف في الطرح والطريقة، وهو فيلم جاء كنتيجة ل بداية لأفلام فانتازيا من نوع جديد، وإن تم تناوله في الماضي، باتمان فيلم فرجوي مسلي شعبي أيضاً لكل الشرائح، حصل في السوق على نجاح غير مسبوق، ليتحصل بذلك على أعلى الايرادات كفيلم فنتازي خارق. [32]

**النتائج:**

1. على الرغم من تعدد المصادر التاريخية فيما يخص الإختراعات إلا أن أغلبها تشيد بالجهود التي قام بها العديد من الأسماء العالمية بداية بعدسات ابن الهيثم، مروراً بليوناردو دافينشي ونيسفور نيبس، وجاكو داقيير انتهاءً باختراع السينما.

2. فيما يخص اختراع السينما، لوحظ أن الفيلم السينمائي المثقب لم يستخدمه الأخوين لوميير فقط لأول مرة فيما يخص العرض في عام 1895 لكن ثمة محاولات للعرض ناجحة في فلورنسا بإيطاليا، من خلال كينتوجراف بينيني عام 1892.

32- من أفاتار إلى هاري بوتر والأقداس المهلكة - الجزء الأول يستحضر سحر شباك التذاكر الدولي ، ليصبح المرتب الأعلى في سلسلة أفلام كاملة ، وارنر بروذرز بيكتشرز ، نشرة 9 مارس 2011.

3. السينما في بدايتها كانت مشروع ترفيهي فقط بغرض انتاج أشياء تتحرك كما في الحياة العامة، ولقد ذهل الناس في بداية الأمر لرؤيتهم لهذا الإعجاز العلمي، لكنهم سرعان ما نتابهم القلق واسأم من الأشياء المتكررة، ومن هنا تم أنقاذ السينما من هاوية السقوط، فتحولت إلى صناعة من جهة، وفن من جهة أخرى، وبهذا أدخلت عليها الحكاية الأدبية، وانتشرت كصناعة في كافة أنحاء العالم، خصوصاً بعد أن استلمتها أمريكا، ووظفتها في العديد من المسائل.

4. في الوقت الذي يعد فيه مرجع تاريخ السينما لمؤلفه الفرنسي جورج سادول أحد أعظم الكتب التي أرخت للسينما، والمرجع الرئيس علمياً، والأقدم تقريباً كونه المتخصص في سرد الافلام، وتواريخها وكذا الاختراعات، لوحظ تفكك كبير في محتوياته من قبل أغلب الباحثين الذين قمنا بتناولهم في هذا البحث، حيث لاحظنا بالفعل بعض الانحياز الواضح للإختراعات الفرنسية دون غيرها، في الوقت الذي تمت فيه الاشارة إلى عدة بحوث واختراعات كتلك التي قام بها ألبيريني المخترع الايطالي قبل الأخوين لوميير الفرنسيين، ولم تجدر له الإشارة في كتاب جورج سادول.

5. ظهور الصوت لم تكن له تلك الحظوة الكافية، كما اعتقد مخترعوه على الفيلم السينمائي، وإنما أضعف كثيراً من حالة الفيلم السينمائي ومغازيه، وجمالياته، حصل ذلك مع الكثير من المخرجين، لعل أهمهم آبيل غانس، وكذلك في بعض أفلام تشارلي تشابلين.

6. سينما الديجتال اكتسحت تاريخ السينما بأسره في أيامنا بالتحديد، فيما يخص شباك التذاكر بالذات، من خلال إيرادات فاقت كل التصورات، وذلك يعني أن التقنية انعطفت بالفيلم المابعد حداثوي، ليصبح شريط السولولويد ضرباً من الخرافات القديمة، وليبقى فقط مجرد أرشيف قديم.

# Brief reference notes on cinema history from motion monitoring to digital cinema

Dr. Nuraddin Mahmud Said
Dr. Fauzi Muhammed Salim

Abstract

In its history cinema went through several stages and periods, which it took from the first initial "experiences" since before the attempts of the Lumière brothers, through techniques that are still primitive until the twenties, then their developments in the thirties and forties, and their successive leaps in technology, until they reached our days , Through the production of modern digital films, full of special effects mainly made with computer graphics.

From this curtail (stages), we find that the history of cinema was also filled with minor and vast technical inventions. The purpose of the paper is to disclosure a set of important developments for those with an attraction and appreciation for cinema, and its history that may have been intentionally or unintentionally marginalized in the collection of sources related to the history of the movies, and its plots, especially that important source that is still taught at this time at universities around the globe, and is undoubtedly the history of cinema by its French author, "George Sadoulthe" Research which is determined in two parts, as follows: Is cinema the only movie in terms of invention? Or is it the diversity of inventions that merged into one name? Moreover, the writer aims to understand the student to know some new citations in the field, and the most important updates that occurred to it, whether in terms of history, or in terms of very modern technological developments. The paper concluded that there are many historical sources regarding development of cinema, most of them praise the efforts made by many international names beginning with the lens of Ibn Al-Haytham, through Leonardo Da

Vinci and NisforKnibs, and Jaco Daquier, ending with the invention of cinema.

In a specific period of its growth makes little abyss to motivate the spectacles who felt boring from repletion, It deviate to industry On the one hand, and art on the other hand, and in this way the literary tale was introduced to it, and it spread throughout the world, especially after America received it and implied it on many issues. At a time when the reference of the history of cinema to his French author, Georges Sadoul, is one of the greatest books dated for cinema, and the main scientific reference, and almost the oldest being his specialization in the narration of films, their dates as well as inventions, a great disintegration of its contents was observed by most of the researchers whom we covered in this research, where we have already noticed some clear prejudice towards French movie makers , at a time when reference was made to several researches and creations such as those carried out by Alberini the Italian creator before the French brothers Lumiere, which was not mentioning in George Sadoul's book Furthermore, at the beginnings of cinema the sound dose not make sense like what the spectacle watch, as well as in some of Charlie Chaplin's films, people were feeling amazing without hearing any sound or animation. Digital cinema swept the history of the entire cinema in our days in particular through revenues that exceeded all visualizations, which means that the technology has replaced the celluloid tape and it becomes a form of old myths, and an old archive.

## المصادر والمراجع:


1- C. Hermann and Anne Echt، *Pre-Cinema History* ، Hardback، Bowker، ISBN 978-1-85739-056-8

2. لوران مانوني ، *Lexique* ، في "Libération" ، ملحق قضية خاصة إلى 4.306.n المؤرخة 22 مارس 1995، احتفال 22 مارس 1895 ، السنة الفرنسية لاختراع السينما.

3. ما هي السينما من منظور أندريه بازان (2017)، دادلي أندرو، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي آي سي.

4. بخصوص توماس ألفا إديسون ،راجع *نكريات ومراقبات* ، ماكس روث ، فلاماريون ، باريس، 1949، والوارد بموقع الانترنت، بالامكان الحصول على الكتاب والملاحظات من ذات الموقع..

5. ميشيل أوبيرت وجان كلود سيجوين ، *La Production cinématographique des frères Lumière* ، Bifi-éditions ، Mèmoires de Cinéma، باريس، 1996 ( ISBN 2-9509048-1-5 )

6. جورج سادول ، *في تاريخ السينما العالمية. من الأصول إلى يومنا هذا* ، إرنست فلاماريون ، باريس (1949).

7. موريس ترويو لوميير (مقابلة مع حفيد لويس لوميير ، رئيس جمعية لوميير براذرز) ،*لا لوتير دو بريمير دور* السينما ، *رقم 7* ، جمعية بريميير سيليكل دو سينما ، ملحق لنشرة وزارة الثقافة الفرنسية رقم 380 ديسمبر 1994 (ISSN 1244-9539).

8. ميشيل أوبيرت وجان كلود سيجوين ، *La Production Cinématographique des freres Lumière* ، Bifi Editions ، Mémoires du Cinéma، باريس ،1996 ( ISBN 2-9509048-1-5 )

9. كلود بيلى وجاك بينتورولت ، *Les Maîtres du cinéma français* ، Editions Borsais ، باريس ، 1990 ( ISBN 2-04-018496-1 ).

10. راجع مثلاً: روجر Consil، مؤتمر Aniche من الجمعية التاريخية في 22 مايو 2008، المجاميع في الفيلم التاريخي، دور المصور السينمائي، قدم في 19 يوليو 2014 في أرشيف الإنترنت ..بتاريخ 23 نوفمبر 1905 ظهر في مجلة دفاتر النقدية 1 أبريل 1902.

12. دافيد بروبل، وكريستينا ثومبسون، تاريخ السينما والفيلم، من الأصول إلى 1945، كاستاورو، ميلانو 2000.

13. ساندرو برناردي ، "مغامرة السينما توغراف، البندقية. إيطاليا، 2007.

14. جيان بييرو برونيتا، *تاريخ السينما العالمية* ، تورينو، إيناودي ، 1999.

15. جياني روندولينو ، داريو توماسي ، *دليل تاريخ السينما* ، تورينو ، أوتيت ،2010.

16. سيرجيو ميلي ، موسيقى للأفلام ، التاريخ ، الجماليات – التحليل – الأنماط ، ميلان ، منشورات MGB العالمية / LIM Editrice ، الإصدار الثاني. مراجعة. و corr. 2009.

17. روبرتو تشيتي و روبرتو بوبي ، *قاموس السينما الإيطالية. الأفلام من 1945 إلى 1959* ، Gremese Editore ، روما ، الطبعة الثانية ، 2007.

18. جيف كينج ، هوليوود جديدة، من الستينيات إلى أيامنا، تورينو ، Einaudi، 2002.

19. . مارشيلو برونو، ستانلي كوبريك، جريميزي 2003.

20. تيتانيك تغرق المنافسين دون أثر ، بي بي سي ، 25 فبراير 1998.URL التشاور في 19 فبراير 2007. www.boxofficemojo.com

21. ديفيد بوردويل، *تاريخ السينما والفيلم. من أصوله إلى اليوم* ، ميلانو ، مكجرو هيل، 201، ردمك 978-1-6709-386-88

22. من آفاتار إلى هاري بوتر والأقداس المهلكة – الجزء الأول يستحضر سحر شباك التذاكر الدولي ، ليصبح المرتب الأعلى في سلسلة أفلام كاملة ، وارنر بروذرز بيكتشرز ، نشرة 9 مارس 2011 .

**مواقع الكترونية على الانترنت:**

https://en.wikipedia.org/wiki/Filoteo_Alberini

https://www.worldcat.org/title/mmoires-et-observations/oclc/902194569?referer=di&ht=edition