

السينما والوسائط الفنية الأخرى

Cinema and other artistic media

بغالية أحمد*

جامعة د. مولاي الطاهر - سعيدة - الجزائر الإيميل: ahmed.beghalia@univ-saida.dz

تاريخ النشر: 2025/12/15

تاريخ القبول: 2025/11/14

تاريخ الاستلام: 2025/10/02

ملخص: يتطرق البحث إلى السينما ووسائط العرض المختلفة وكذا إلى طبيعة التجربة الحسية لكل منها، فالراديو وسيط سمعي بحت، بينما تعتمد السينما والتلفزيون والفيديو على عناصر بصرية إلى جانب اعتمادها على الوسيط السمعي كذلك، وتختلف السينما في كونها تجربة جماعية في دور العرض لها تقاليد محكمة، وتتسم بتركيز أعمق لسرد صوّر ضمن إطار زمني محدّد، في حين يقدم التلفزيون والفيديو محتوى صوّري متنوع يمكن استهلاكه في فضاء غير مرتبط بتقاليد واضحة المعالم، مع اختلافات في درجة السرد وعمق القص كذلك، إلى جانب الغوص في التطور الهائل للفيديو إلى ما عرف لاحقا بـ"الفيديو آرت"، ومنه-البحث- تحدّدت إشكالية هل وسائط العرض المتاحة اليوم هي وسائط في خدمة الفن والجمهور أم وسائط تشتيت لا غير؟

عبر كل أزمنة الفن كان المتلقي هو هدف كل عمل إبداعي وبذلك تأتي هذه الدراسة لتحديد هذه الأهمية، من خلال بعض النماذج المبدعة في المجالات الفنية، فمثلا المسرح خدم كثيرا ظهور السينما وكان أغلب الضن آنذاك أنه سيندر لكن حصل العكس فقد أصبح المسرح أحسن ممّا كان عليه، والحال كذلك مع ظهور التلفزيون والراديو والفيديو آرت الذي لم يضر السينما في شيء بل أصبحت السينما بكل أنواعها ومقوماتها محل تطوّر واهتمام بالغين.

الكلمات المفتاحية: دور العرض، الفيديو آرت، الراديو، القنوات التلفزيونية، السينما التقليدية.

Abstract:

The research addresses cinema and its various display media, as well as the nature of the sensory experience of each. Radio is a purely auditory medium, while cinema, television, and video rely on visual elements in addition to their reliance on the audio medium. Cinema differs in that it is a collective experience in theaters with strict traditions, and is characterized by a deeper focus on narratives depicted within a specific time frame. Meanwhile, television and video provide diverse visual content that can be consumed in spaces not bound by clearly

defined traditions, with differences in the degree of narration and the depth of storytelling. It also delves into the tremendous development of video art. From this, the research identified the problem of whether the display media available today are media that serve art and the masses, or are they merely distracting media? Throughout all ages of art, the recipient has been the target of every creative work, and thus this study comes to define this importance, through some creative models in the artistic fields. For example, the theater served greatly the emergence of cinema, and it was most likely at that time that it would disappear, but the opposite happened, as theater became better than it was. The same is the case with the emergence of television, radio, and video art, which did not harm cinema in the least, but cinema, with all its types and components, became a subject of great development and interest.

Keywords:

Cinemas, video art, radio, TV channels, traditional cinema.

ahmed.beghalia@univ-saida.dz

★ بغالية أحمد

مقدمة:

لم تعد القنوات الجديدة لتوزيع الأفلام السينمائية اليوم قنوات توزيع فقط، وإنما قنوات عرض كذلك، فالموزع قد يشتري حقوق التوزيع لقناة واحدة منها، وقد يتعدى ذلك إلى شراء كل القنوات وأحياناً معاً، وبذلك تصبح القضية ليست قضية توزيع وإنما قضية عرض كذلك، ومن ناحية أخرى، فمشكلة الحقوق والحفاظ على الملكية مشكلة قانونية بحثية، أي تتعلق بمدى تشدد أو تراخي القوانين في تطبيقها.

تبدو مشاكل القنوات الجديدة لعرض الأفلام السينمائية مشاكل عالمية، ولكن الواقع أنها تختلف من دولة إلى أخرى، حسب المستوى الحضاري لكل دولة، وكذلك لكل مجموعة من الدول المتجانسة حضارياً، فقنوات عرض الأفلام في أي بلد، على سبيل المثال، تتضمن الراديو، منذ أن عرفت الراديو كانت في خدمة الجماهير وكذلك مع ظهور بعض الوسائط الفنية الأخرى التقليدية كانت كذلك.

السؤال المطروح: هل وسائط العرض المتاحة اليوم هي وسائط في خدمة الفن والجماهير أم وسائط

نتيجة لتطور الآلة وتشتيت لا غير؟

لقد تزامن ظهور الوسائط مع تطور الآلة، ومن هذا يمكن القول بفرضية ظهور الوسائط الفنية كان تحصيل حاصل، كما يمكن القول كذلك بضرورة تطور الفنون عبر الوسائط وإلا سيصبح مآلها الفناء،

على هذا الأساس يمكن تحديد أهداف البحث من خلال الإجابة على بعض الأسئلة الفرعية التي تصب في منهجية التوافقات والفروقات بين مختلف الوسائط والسينما باعتبار هذه الأخيرة-السينما- لها ارتباط وثيق مع مختلف الوسائط الفنية الأخرى .

1. مشكلة الجمهور والقنوات الجديدة:

لا توجد أزمة جمهور أو بالأحرى أزمة متفرجين، إذا اعتمدنا تفرقة (سارتر-Sartre) بين الجمهور والمتفرجين، وهي تفرقة في محلها بالضبط، بمعنى أن عدد الذين يشاهدون الأفلام في ظل الإشكالات الجديدة للعروض، وهي الراديو، وكذا التلفزيون ثم الفيديو لاحقا الفيديو بالمعنى الصوري المرئي المأخوذ من اللاتينية، ومعناه الحرفي "أرى" وهي تعني التيار الكهربائي الذي يخرج من كمرّة التلفزيون، والذي ينتشر بواسطة مراكز الإرسال في الجوّ على شكل موجات محدّدة، وتقوم أجهزة الاستقبال باستقباله، وبطريقة علمية وفنية دقيقة، ذات موجات تتحول إلى صورة مرئية على الشاشة (أحمد كامل، 1980، صفحة 383)، سواء كان الاشتراك في محطة (كابل) أم بشراء الشرائط أو إيجارها لا يقل، وإنما على العكس، يتضاعف، ومعنى هذا بالنسبة لصانع الفيلم أن جمهوره أصبح منتشر أكثر إذا كان لديه جمهور يتوجه إليه بغض النظر عن الوسيط، لأنّ وسائل مشاهدة فيلمه أصبحت أكثر هي الأخرى إلى جانب الوسيلة أو الوسيط الأم -السينما-، وحتى إذا لم يكن لديه جمهور تقليدي معيّن أصبح لديه عدد أكبر من المشاهدين، فهو إذن لا يعاني في جميع الأحوال من كم المتلقين لعمله، وإنما معاناته من تأثير هذه القنوات الجديدة وهي محطات قوامها التلفزة الهertzية (م.ظاهر، 2009، صفحة 9) على إبداعه الفني، وتلك هي المشكلة.

إذا كانت مشكلة الإنتاج هي ضبط مواد التعاقد مع التوزيع، وإذا كانت مشكلة التوزيع في قوانين الدولة ومدى تشددها في التطبيق، فإنّ مشكلة صانع الفيلم هي كيف يصنع فيلما ناجحا للعرض وفقط من خلال الوسيط الأولي -شاشة السينما-، وإذا به يراه معروض على شاشة صغيرة، أو يجد شريط الصوت يذاع في الراديو، والمذيع يصف حركة المشاهد، حيث لا يمكن الاكتفاء بشريط الصوت.

إنها مشكلة جمالية مثلها مثل مشكلة الرسّام الذي يكتفي ببعض مشاهد أعماله، مشاهدة بعض الصور الفوتوغرافية فقط من مجمل العمل ككل، ومشكلة الروائي الذي يكتفي ببعض قرائه بقراءة روايته عندما ينشرها على حلقات في صحيفة يومية أو قراءة بعض من مقاطعها في حصة تلفزيونية قبل أن

نشرها كاملة في كتاب، ففي هذه الأحوال يزداد عدد المتلقين للعمل الفني أي نعم، ولكن لا يكون هذا التلقي صحيحا لأنه تلق آخر غير العمل الأصلي.

دون وعي المبدع بالفرق بين عمله الأصلي وهذا العمل في الوسائط الأخرى، ودون وعي المتلقي بهذا الفرق أيضا، يصبح تأثير هذه الوسائط سلبيا تماما على تطوّر عملية الإبداع الفني، في هذا الفن أو ذاك، لأنّ التطوّر في هذه الحالة يمضي في اتجاه معاكس لتطور علاقة المتلقي بالعمل الإبداعي، وهذا الوضع الجدير والمتداخل يؤدي إلى تدهور الفن، خاصة مع ازدياد كمية الإنتاج لمواجهة ازدياد كمية المتلقين (فريد، 1988، الصفحات 129-130)، هذا الوضع جعل العملية النقدية لا تستطيع تأدية وظيفتها على أكمل وجه وفي ورطة حقيقية اليوم.

لا يجب أن يجد النقد والنقاد أنفسهم في وضع، مثل وضع (شارلي شابلن-Charlie Chaplin) وبعض أقطاب السينما الصامتة من أمثال (إزنشطاين-Eisenstein)، عندما انهالوا على الفيلم الناطق في بادئ الأمر، ولم يدركوا أنه وضع لكل بداية إبداع أو مبتدع فقط، وأنه سوف يغير من طبيعة اللغة السينمائية، ويجعلها أكثر تكاملا بأن تكون سمعية-بصرية، وليست بصرية فقط ولكن التغيير الذي تحدثه قنوات العرض الجديدة-الوسائط- لا يرتبط بلغة التعبير السينمائي، من حيث هي لغة، وإنما يرتبط أساسا بتغيير العلاقة بين الفيلم ومتلقيه، وعلينا أن نعمل ليكون هذا التغيير مع تطوّر الفن وليس مع تشنّته ورداءته.

2. دور العرض والوسائط:

ليس من المجدي في ظل الوسائط المختلفة اليوم توجيه متفرجي الأفلام السينمائية بمشاهدتها فقط في دور العرض السينمائي، صحيح أن صانع الفيلم صنعه ليعرض في هذه الدور في البداية، ولكن هذا لم يحدث ولن يحدث أبدا اليوم، فالمشكلة لم تعد في حجم الشاشة فقط، فقد تمّ التأكيد بمرور الوقت أن شاشات تلفزيونية في حجم شاشات السينما وجدت وحلت محلها، وقد تبدأ ذلك سابقا برأي (براد بري-Brad Berry) في روايته "451 فهرنهايت" عندما وصف لنا شاشات التلفزيون الجدارية.

تلقى الفيلم في دار العرض يعنى أنك إختبرته، وخصصت له وقتا، وترتدي له ملابس خاصة، وأنك تشاهده مع أفراد اختاروه مثلك، وخصصوا له وقتا، وارتدوا له هم كذلك -ملابس خاصة-، بمعنى أن هناك تقاليد مشاهدة، أمّا الاستماع مثلا إلى الفيلم في الراديو فهو تقليد إستثنائي فردي شاذ، لأنّه لا أحد

يملك الحق الأخلاقي أن يعرض نصف فيلم، بإذاعة شريط الصوت دون شريط الصورة، كما أنّ مشاهدة الفيلم عند عرضه في التلفزيون هو اختيار سلبي كذلك، أي من حيث توفر إمكانية اختيار عدم مشاهدة وإغلاق التلفزيون أو التحول إلى قناة أخرى، خاصة مع تواجد اليوم الآلاف من القنوات، وكذلك الأمر بالنسبة لتخصيص وقت المشاهدة الذي يتعارض من شخص لآخر بخلاف السينما، والمؤكد أن المشاهد- دور السينما- لا يتفرغ لمشاهدة الفيلم على شاشة التلفزيون كما يتفرغ له في دار العرض، فهو يخصص وقتاً للمشاهدة وكذا وقتاً للذهاب والإياب إضافة إلى الجوّ العام للمشاهدة الجماعية بطقوسها.

يقف كذلك الفيديو على نفس المسافة، فهو حقيقة اختيار كامل مثل اختيار دار العرض، لكنه مثل التلفزيون لا يعني التفرغ التام لمشاهدة الفيلم، ولعلّ ما يفتقد بالكامل في عروض التلفزيون والفيديو هو المشاهدة الجماعية للفيلم -المشاهدة- ذات التقاليد المضبوطة، فهذه المشاهدة لها تأثيرها الاجتماعي على تطوّر الفن السينمائي مثل المسرح من شأنها زيادة الترابط الاجتماعي بأن تتعايش مجموعة مختلفة من الأفراد تجربة شعورية واحدة.

قد يقال في هذه الحالة أنّ من بين مزايا المشاهدة في دور العرض السينمائية أن الرقابة على الأفلام فيها أقل تشدداً من الرقابة على التلفزيون على وجه الخصوص، هذا من ناحية، ولو أنه في ظل تعدد القنوات واختلاف إيديولوجياتها وتسارعها نحو ما يعرف كل ممنوع مرغوب فيه حديث آخر، من جهة أخرى تعد الرقابة على الفيديو مستحيلة عملياً، لأنه لا يمكن مراقبة كل شريط، وعندئذ يصبح الفيديو أفضل من دور العرض والتلفزيون معاً، ولكن هذا الحديث يجر أطرافه إلى اختيارات غير مقنعة، لأنّ الأصل في العمل الفني ألا يحذف منه أية لقطة مهما كانت اختلافات الرأي، فهناك في النهاية معايير نقدية فنية وتقنية لتصنيف العمل الفني تأخذ بعين الاعتبار رؤية وطرح صاحب الفيلم بغض النظر عن حسابات أخرى.

بالرجوع للحديث عن الفيديو فقد تتبأ (غريفت-Griffith) بوجوده عندما قال: "أنه مع بداية القرن القادم سوف تعرض الأفلام في القطارات والسفن والبيوت، ولن تكون الصورة مهتزة ولا الصوت مشوشاً"، لقد كان (غريفت) يقصد أن العرض السينمائي سيكون سهلاً تلقيه، وبمعدات أقل حجماً من معدات بداية القرن، كما تتبأ (جوناس ميكاس-Jonas Mekas) في بداية الستينيات بالفيديو عندما قال: "أنّ فيلم المستقبل سوف يصوره مبدعه بكاميرا مثل القلم، ويحمضه في معمل ملحق بالبيت، وسوف يوضع في المكتبة جنباً إلى جنب مع الكتب"، كان (ميكاس) يقصد أنّ التصوير السينمائي سوف يكون سهلاً كذلك،

وبمعدات أقل حجماً كذلك من معدات التصوير في بداية الستينيات، لقد تحققت نبؤات (غريفث) و(ميكاس) بوجود الفيديو، الذي يجمع بين سهولة التصوير وسهولة العرض، ويجعل الأفلام في المكتبة مثلها مثل الكتب تماماً (فريد، 1988، الصفحات 131-132) ومشاهدتها لا يحتاج إلى طقوس وإضاعة وقت كما يحدث في دور العرض السينمائية التقليدية .

من البديهي من ناحية الاستسهال أن يفضل الناس مشاهدة الأفلام في الفيديو على مشاهدتها في دور العرض، حتى لو لم يكن الأمر أفضل، وهذا الأمر طبيعي بالنسبة لسمة العصر كذلك، ولكن هنا تكمن الخطورة الحقيقية لوسيط الفيديو على المتلقي وعليه هو كذلك، فالفيديو لا يعرض الأفلام فقط، وإنما أيضاً المسرحيات والأوبرا والباليه والموسيقى والأغاني والمباريات الرياضية، ومع مرور الوقت ازداد انهيار أسعار أجهزة الفيديو وأسعار شرائط الفيديو، في الوقت الذي ترتفع فيه أسعار الكتب، وكافة أنواع المطبوعات الأخرى.

3. فن الوسائط بين الكلمة والصورة:

كان هناك اتصال بيننا وبين أجدادنا عبر قرون غابرة بواسطة الصورة الثابتة الموثقة هنا وهناك في الجداريات الموجودة في كل أنحاء المعمورة، كما أن الكتابة عن طريق الأشكال التي كانت منذ ستين قرناً ودعت مكانها للحروف الهجائية، فقبل أن تبدع الكتابة، كان الإنسان يستطيع قراءة رموز الشعوب الأخرى... ولكن سيعاد النظر في الكتابة التي جاءت بعد التعبير عن طريق الصورة، من طرف الاختراعات الجديدة كآلة التصوير والمسجل التلفزيوني وغيرها... (صالح، 1981، صفحة 34)، لا ينبغي أن يؤدي هذا بطبيعة الحال إلى تدهور ثقافة الكلمات، فالإنسان يختلف ويتميز عن غيره من المخلوقات باللغة التي ينطق، ويعبر ويتواصل بها مع غيره، وهو لا ينطق باللغة فقط، وإنما يفكر أيضاً بها، وكلما قرأ الإنسان بلغة صحيحة استطاع أن يفكر ويعبر أفضل ويتواصل مع الآخرين بعمق.

إن كتب الديانات كلمات وليست صور، والقوانين كلمات ورموز مختزلة للكلمات وليست صور، وتراث الإنسانية من العلوم والآداب كلمات كذلك، وحتى مفردات لغة الموسيقى حروف وعلامات مكتوبة وليست صور، وتراث الإنسانية المصوّر يتمثل في اللوحات والتماثيل كذلك، وهي منذ رسم الإنسان أول رسوماته على جدران الكهوف، لم تغنه عن الكلمة ولم تتعارض معها أبداً.

لعل الدول التي تعنى بالحفاظ على الإنسان وتنميته تدعم الكتاب كما تدعم الخبز وتوفر الماء للأجيال القادمة، وبذلك فهي تقلل من ساعات الإرسال التلفزيوني بعد وجود انتشار وسائط الصورة، ولعل دور المثقفين في هذه الدول أو تلك توعية الناس بشتى الوسائل والسبل، ورغم أن الحضارة المعاصرة مبنية على ثقافة الصور فهي لم تغني عن ثقافة الكلمات.

4. دور العرض التقليدية/ الجديدة:

في تاريخ المسرح الحديث لم يكن لوجود دور العرض السينمائي ضرر على دور العرض المسرحي، ولكنه أدى إلى تغييرها، ووجود الفيلم لم يلغ المسرحية، ولكنه أدى إلى تغييرها أيضا، بل إننا نستطيع القول بأن المسرح بعد السينما، أفضل من المسرح قبلها سواء من ناحية الجمهور، أم ناحية المهمات المسرحية من نص ووسائل الصوت والضوء والديكور، أو حتى من ناحية التقنية الموظفة على العرض المسرحي.

لقد أخذت السينما من المسرح في البدء، فالجمهور كان على استعداد أن يترك المسرح رغم بقاء بعض الجمهور الذي يختاره ويفضله، وحتى دور عرضه التي تغيرت نوعا ما وأصبحت صغيرة مثل "مسرح الجيب" مثلا المنتشرة في كافة أنحاء العالم وبشكل كبير جدا، نفس الأمر حدث مع السينما بعد الراديو والتلفزيون وبعد الفيديو، ودور العرض بعدهما، لا يقل عددها، وإنما يتغير، وتتحول من دور عرض كبيرة تتسع لعدة آلاف، إلى دور عرض صغيرة تصل إلى ثلاثين مقعدا مجهزة تجهيزا متطورا جدا، وملحقة بالبيوت في بعض الدول، فدور العرض الجديدة أفضل من دور العرض التقليدية، لأنها مجهزة بأحدث وسائل العرض، والمقاعد الوثيرة، بل هناك في بعض منها أقسام بمتطلبات الجمهور الخاصة.

لقد حققت الصورة السينمائية لنفسها تاريخا إبداعيا خاصا، واكتفت بنفسها باعتبارها فنا قائما بمعزل عن الأشكال الفنية المعروفة السابقة على الرغم من تأثيرها بتلك الوسائط الفنية بما أضفته على التشكيل من حركة، ومن الأساطير والقصص من محسوسات بصرية سمعية، وفي تفتيتها للمكان وتجزئتها للزمان بطريقة زئبقية من خلال المونتاج لم يعرفها المسرح لأنه لا سلطة لديه على الزمكة (يوسف، 2001، صفحة 121) ولو أن التطور المتاح اليوم على المسارح من ناحية الإضاءة والصوت وتوظيف الآلة عامة قطع شوطا كبيرا مقارنة بمسارح الأمس.

إن التطوّر الهائل في وسائل العرض عامة، ومقاعد دور العرض خاصة، هو استجابة لتحدي التلفزيون والفيديو اللذان يغريان المتفرج بتوصيل الفيلم إليه، وهو مستريح في بيته، فهذه الدور تغريه أيضا بمقاعد المريحة، وقربها من المنازل كذلك، (فريد، 1988، الصفحات 133-134) والأهم من هذا وذاك، مشاهدة صورة لا يمكن أن يشاهدها على شاشة التلفزيون، وصوت لا يمكن أن يسمعه من خلاله، سواء عن طريق الإذاعة التلفزيونية أم عن طريق الفيديو، غير أن الخروج من المنزل قاصدا المسرح أو السينما يظل متعة لا يعرف قيمتها إلا من أحسها.

لم تندثر دور العرض السينمائية التقليدية رغم تقلصها، وإنما تغيرت في العديد من مدن العالم، وحتى لو زالت في يوم ما فستبقى الأفلام السينمائية، أي الأفلام المصورة سواء على السيلولويد أو غيرها، لأن إنتاج هذه الأفلام لا يرتبط بوسائل عرضها من الناحية العضوية، وكم من أفلام أنتجت ولم تعرض قط بأية وسيلة من الوسائل لهذا السبب أو ذاك.

إن الأفلام السينمائية تعبر بلغة السينما-الصورة- وقد أصبحت هذه اللغة من بين لغات التعبير الإنساني المستقرة اليوم، التي لا يؤثر على وجودها التلفزيون أو الفيديو، حتى لو أنتجت بعض الأفلام خصيصا للعرض في التلفزيون، أو الأعمال المصورة على شرائط الفيديو، سواء للعرض عن طريق الإذاعة التلفزيونية أم عن طريق الفيديو، فلها لغتها الخاصة المستقلة تماما عن لغة السينماتوغراف، وهي لغة ذات تكوين مميز ومحدود لا يضاهي اللغة السينمائية.

يعد التلفزيون والفيديو والراديو بدرجة أقل سبب أزمة الإقبال على دور العرض السينمائي، ولكن أي دور عرض، فعهد الدور الكبيرة التقليدية قد ولى، وجاء عهد الدور العرض الصغيرة المنتشرة في مختلف الأحياء عبر العالم، والمجهزة بأحدث وسائل العرض، والتي توفر أقصى درجات الراحة بالهدوء والنظام والنظافة والهواء المكيف والمقاعد الوثيرة، ولا تلتزم بنفس الضوابط الصارمة لدور العرض التقليدية القديمة، وبتذكرة أقل أيضا.

الحقيقة أن هذه الأزمة لا توجد إلا في أذهان أصحاب دور العرض فalcروض السينمائية بالنسبة لهم هي فقط عروض الأفلام التي تعرض لأول مرة، وأن متفرجي السينما الحقيقيين هم فقط متفرجوا الأفلام التي تعرض لأول مرة، وحتى لما جاءت نوادي السينما، لتصبح هي السوق، وأعضاء نوادي

السينما ليصبحوا هم المتفرجون، وليسوا الفئة الهامشية التي لا تؤثر في القليل أو الكثير، لم تكف عن وجودها على هامش السوق.

يجب الأخذ في الحسبان دائماً أنّ وجود وسيط التلفزيون ثم الفيديو بعد السينما قد بعث الأفلام السينمائية القديمة، وسهولة انتشارها في العالم، فلم يعد عرضها قاصراً على المتاحف وأرشيف الأفلام، أو دور عرض الدرجة الثانية والدرجة الثالثة، وإنما أصبحت ولأول مرة تعرض للجميع من جديد، بل وعادت إلى دور عرض الدرجة الأولى، وخاصة مع انتشار الدور الصغيرة في كامل أقطاب المعمورة، وأدى كل ذلك بالطبع إلى زيادة إيرادات شركات الإنتاج والتوزيع، وإيرادات العاملين في صناعة السينما، بالتالي لقد حفظا أفلام السينما من الضياع، سواء الضياع المادي المتمثل في تلف النسخ، أو الضياع الفكري من ذاكرة الناس (فريد، 1988، الصفحات 135-136)، وبالتالي يمكن القول بأن التلفزيون والفيديو خدم السينما أكثر من أنه أذاها.

5. سينما الفيديو:

تصنع اليوم أفلام سينمائية بكاميرا الفيديو، وخاصة بعد نجاح التجارب الأولى لإنتاج نظام الأدوان الجديد "اتش دي تي في" (هاي ديفينيشان تيلي فيجن-High Definition Telly Vision) الذي تصل فيه الخطوط المكوّنة للصورة إلى 1125 خطاً و1250 خطاً بدلاً من الخطوط الحالية السائدة ومجموعها 625 خطاً، فقد اتجه أغلب الهواة إلى صنع الأفلام بكاميرات الفيديو، وخاصة بعد أن انخفض سعرها وفي كامل أنحاء العالم، ففي الولايات المتحدة مثلاً من 20 ألف دولار عام 1975 إلى ألف دولار عام 1985 والآن أصبحت أقل.

-ما معنى أفلام شرائط سينمائية بكاميرا الفيديو ؟ ولماذا لا نقول أفلام فيديو فقط؟

-لماذا لا نقول شرائط فيديو بدلاً من شرائط السيلولويد التي تصنع بها الأفلام؟

المقصود هنا هو استخدام لغة السينما كما اخترعت وبأدواتها التي تميزت بها أي بشرائط السيلوليد الأولية الخام، ولكن على شريط الفيديو شيء آخر ويعد (أنتونيونيوني-Antonioni) هو أول مخرج محترف استخدم هذه الكاميرات -كاميرات الفيديو- في تصوير أفلامه، فالفصل إذن بين لغة السينما

وشريط السيلولويد أمر مستحيل لأن الارتباط بينهما كان منذ البداية، إذن هو ارتباط عضوي أصلاً، لكن من المؤكد أنّ هناك لغة جديدة تكونت من اختراع شرائط الفيديو إلى تطوّره إلى ما سمي بـ"الفيديو آرت".

1.5. الفيديو آرت:

يظهر جلياً أنه في يوم 5 / 4 / من عام 2014 اختتمت ندوة ما عرف بـ"أشكال ألوان" للدورة الرابعة من "أشغال فيديو" مقدّمة ستة أعمال من إنتاجها بدعم من (روبير أ. متى - Robert A. Matta)، فيما دعت ثلاثة مخرجين ومجموعة أبو نصّارة السينمائية السورية لتقديم إنتاجاتها المستقلة، إذا استثنينا طبعاً الأعمال المدعّوة إلى البرنامج، نجد أنّ الأفلام المنتجة راوحت بين الروائي والوثائقي، والكلاسيكي والتجريبي، وبعيداً عن التقويم تطرح الدورة تساؤلات عن مفهوم "الفيديو آرت" من أهمها: هل ما زال المصطلح يصلح اليوم لتصنيف هذه الأعمال؟

ولد التعريف الحقيقي لفنّ الفيديو مع اختراع كاميرات الأنالوغ أولاً، ثم الكاميرات الرقمية بعد ذلك، وقد صار هذا المصطلح يُطلق على الفيديوهات المصوّرة بالكاميرات الخفيفة المحمولة مقابل نظيراتها السينمائية التقليدية الضخمة التي تعتمد الفيلم (pellicule)، من هنا نجد أن أوائل الإنتاجات في عالم "الفيديو آرت" كانت تحتفي وراء فكرة استطاعة حمل الكاميرا باليد والتحكم بحركتها بسهولة، وبذلك باتت معظم الأفلام السينمائية بتصنيفاتها المتنوعة والمختلفة (الكلاسيكية، والتجريبية، والمفاهيمية، والتجارية وغيرها...) تصوّر عبر كاميرات رقمية، وبكاميرا لا تتعدى أحياناً كاميرا الهواتف المحمولة، فما هو الفرق بين الفيلم السينمائي و"الفيديو آرت" إذاً؟

2.5. الفيلم السينمائي والفيديو آرت بين الطرح والتقنية:

يجب الوقوف عند تجربة السينمائي (غسان سلهب) الذي قدم أفلاماً سينمائية تقليدية، وأفلام فيديو كذلك، كما أسس رفقة (كريستين طعمة) مديرة "أشكال ألوان" برنامج "أشغال فيديو" الذي لا يزال يشارك فيه حتى اليوم عبر اللّجنة التي تختار المشاريع المنتجة فيه وتتابعه، ويرى سلهب - أن أفلام (غودار - Godard) و(هيرتزوغ - Herzog) لا تقل تجريبية عن أعمال "الفيديو آرت" وبهذا يحدّد موقفه الرافض لمختلف التسميات والتصنيفات التي اخترعتها السوق الفنيّة التي تحصر الأعمال السينمائية في فئات وتسهّل عملية بيعها لاحقاً، بحيث إذا عدنا إلى ولادة فنّ "الفيديو آرت" لا بد من التذكّر أنّ التلفزيون كان الأوّل في استعمال الفيديو قبل الفنانين أنفسهم، فأوائل

فناني الفيديو يستعيرون كاميراتهم من المحطات التلفزيونية لإنتاج فيديوهاتهم الخاصة في تلك المرحلة، وكانت التقنية التي تقوم على التصوير الرقمي أو الفيلم هي ما يميّز الفيديو عن السينما، أما التجريب فلم يكن يوماً حكراً على الفيديو فقط وإنما على مختلف الوسائط الفنية الأخرى.

منذ ولادة السينما مع الإخوة (لوميير-Lumiere) فنا وآلة، عرفنا إنتاجاً سينمائياً يمكن تصنيفه ضمن الأعمال الوثائقية الكلاسيكية، فيما كان (جورج ميلياس-Georges Méliès) قد بدأ التجريب منذ ذلك الحين كذلك، أما على صعيد التحكم بالكاميرا ونوعية الصورة وألوانها، فإنّ الكثير من مخرجي الأفلام السينمائية يعمدون اليوم-عبر الكاميرا الرقمية- إلى تعديل تركيبة صورتهم وإجراء تجارب عليها تتخطى ما نشهده في مختلف فنون الفيديو، وليس Melancholia للمخرج (لارس فون تراير-Lars von Trier) إلا مثلاً بسيطاً على ذلك.

لا يمكننا أكيد أن ننسى ما أتاحه وسيط الفيديو عند ولادته من سهولة التحرك والتحكم بالكاميرا، ومن كون بعض المخرجين السينمائيين قد اختبروه عبر استخدام كاميرا 16 ملم، كما استخدم أيضاً بعض المخرجين السينمائيين من أصحاب التجارب المهمة مثل (غودار) و(هيرتزوغ) الفيديو في أفلامهم التي لا تقلّ تجريبية عن أعمال "الفيديو آرت"، بل تضاهيها أحياناً.

-هل هناك حدود فاصلة قاطعة بين السينما والفيديو، وهل كان عبر الطرح أم التقنية؟

نسلم أن مكان العرض يكاد يكون الفارق الوحيد بين شاشة سينما وشاشة الفيديو، وانطلاقاً من هذه المسلمة وبالعودة إلى موقع "أشغال فيديو" من تلك التصنيفات، يخبرنا (سلهب) أنّه اختار استعمال كلمة فيديو انطلاقاً من علاقتها باللغة الفرنسية بفعل المشاهدة (Video - Voir) وعندما تأسس "أشغال فيديو" عام 2006، كان يهدف إلى توفير مساحة لفنانين شباب بهدف تطوير أعمالهم التجريبية وإنتاجها وعرضها لا غير، وهي مساحة لم تكن متوافرة وقتها.

عمل معظم الفنانين الحقيقيين في السينما التقليدية كالروائي أو الوثائقي التقليدي، ومع انفتاح المهرجانات السينمائية على هذا النوع من الأفلام، كان لا بد لـ"أشغال فيديو" من التوجّه أكثر نحو المنطقة الهامشية والراديكالية، هكذا يجد (سلهب) أنّ "أشغال فيديو" أمّن المساحة للفنانين الذين يقاومون السوق الفنيّة إن كانت طبعا سينمائية المهرجانات والتوزيع أو تلك التي

تحتكرها لوبيات الإنتاجات الفنية تؤمن بأهمية تلك المنطقة الهامشية التي لا تكتمل الصورة الفنية المتحركة إلا بها، ولو أن الحاسوب حل محلها فيما بعد.

إن تحديد الفارق بين "سينما الفيلم" كحياة على شريط من السيليلوز هو انعكاس للصور المخزنة على شريط الفيلم وبين "الفيديو آرت" كوسيط تشكيلي غزا دور العرض العالمية الجديدة، ولطالما كذلك كان الفشل حليف الكثير من الفنانين، في التعاطي مع "الميديا آرت" من صورة فوتوغرافية أو "فيديو آرت" كوسيط فني تشكيلي يحتمل تأويلات شتى متنوعة ومختلفة، دون إدراك للسياق التطوري الذي أفرز هذه الأساليب ومرجعياتها الفنية والفكرية والفلسفية كذلك، فوقعوا في فخ الذي نصبته أساليب الفن المعاصر للكثير من الفنانين المقبلين علي هذا النوع من طرائق التعبير التي تضج بها ساحة الفن التشكيلي في القرن الحادي والعشرين (القضاة، 1994، صفحة 153)، وهذا الأمر لطالما حار الفنانون والنقاد.

في البدايات الأولى لاختراع الكاميرا السينمائية، كانت الكاميرا ثابتة بينما كان الأشخاص والممثلون يتحركون من أمام العدسة، وكان الفيلم يعرض فيما بعد من نقطة ثابتة، ذلك لأن الكاميرا في البداية كانت عينا ثابتة فتتوحد بذلك نقطتي التصوير والعرض معا، وهذه الحالة البدائية للتصوير السينمائي أساسية ولها علاقة مباشرة بالآلة التي كانت بدائية آنذاك، وعلى اعتبار الفن السينمائي آلة وفن ومع تطوّر تقنيات التصوير كذلك ابتدأت الكاميرا تتحرر تدريجيا لتصبح متحركة هي أيضا، وبذلك تعددت زوايا التصوير، وأدخل عليها تقنية المونتاج، الذي كان اكتشاف مذهل في بدايات السينما آنذاك.

الملاحظ مثلا في أعمال فيديو آرت الفنان التشكيلي السعودي (فيصل السمرة) اعتمدها علي الحالة البدائية الأولى للتصوير السينمائي، بحيث يكون جهاز العرض باتجاه الكاميرا، فقيامه بالتصوير إلي الأعلى سيكون عرضه علويا، وقيامه بالتصوير إلي الأسفل، سيكون العرض إلي الأسفل، فالعرض يعيد إنتاج الكاميرا وقت التصوير، دون مؤثرات بصرية أو أي تدخل تقني من قبل الفنان، ويعرض الفيلم بحالته البدائية الأولى دون محسنات من أي نوع كان، هذا هو الفرق من وجهة نظر (السمرة) بين "الفيديو آرت" كوسيط تصويري فني يدخل تحت مسمي فن تشكيلي، وبين السينماتوغراف أو الأفلام السينمائية بشتى أنواعها المختلفة، لقد ساعد (السمرة) على ذلك أفكار (جيل دولوز - Gilles Deleuze) في تحديد اللحظة الحرجة والفاصلة بين المفهومين، أي مفهوم الفيديو آرت ومفهوم الفيلم السينمائي.

هناك واقع مزيف ومحرف ، فالتوزيع بين "الفيديو آرت" و"التصوير الفوتوغرافي" يحيل إلى رؤيته التصويرية -فيديو آرت- إلى الفيلسوف الفرنسي (جيل دولوز) الذي شكل إلي جانب (ميشيل فوكو- Michel Foucault) و(جاك دريدا-Jacques Derrida) وآخرين، أحد أهم أقطاب الفلسفة الفرنسية ما بعد السارترية، بحيث يعتقد أنّ ثمة خلط في المفاهيم وهذا ما نلاحظه اليوم في الفن التشكيلي، بين مفهومي "سينما الفيلم" و"الفيديو آرت"، بحيث يجب تجنب هذا الخلط.

السؤال المطروح: ما الفرق بين الأعمال السينمائية والفيديو آرت؟

إنّ الفرق بين الفيديو آرت والأعمال السينمائية هو تماما مثل الفرق بين الشعر والرواية، فالرواية تحتل الكثير من الاستطراد والتفاصيل، لكن كتابة الشعر تعتمد التكتيف والاختزال، ف"الفيديو آرت" هو عمل تشكيلي يعتمد الصورة المتحركة ضمن إطار ثابت محدّد، فالصورة هنا وسيلة للتكتيف والاختزال قدر الإمكان، الصور المتحركة كثفت واختزلت هذه الأعمال في مساحة واحدة أو قرص مدمج، عبر تجنب الحرفية والمؤثرات الخاصة، والفن أصبح نقشف في الوسيلة وتعمق في العرض، أي الاعتماد علي الجوهر أكثر من الشكل، مع الأخذ بعين الاعتبار قرب الأيقون السينمائي من الرواية من حيث السردية.

يرى البعض أنّ السينما ابتدأت على المستوى الفكري من نظريات الفيلسوف (هنري برغسون - Henri Bergson)، عندما تكلم عن المفهوم الذهني لتحليل الحركة، واستطاعتنا تجميد الحركة في أماكن معينة، وخلق صور متحركة منها، وهذا المفهوم استخدمه الكثير من الأدباء والفنانين فيما بعد.

يعد "الفيديو آرت" توثيق لأداء معين، فمفهوم الفعل بحركته وسكونه هو الأساس في العمل الفني، والعمل الفني عبر الفيديو آرت هو توثيق لهذا الفعل، فأني فعل يموت في لحظة ولادته، فنحن نقبض علي هذه اللحظة المنفلتة بين ولادة الفعل وموته، وننقلها من زمان واقعي محدّد إلي زمان مطلق، وعليه يجب احترام الزمن واللحظة المولدة للفعل، لأنّ الفعل الموثق هو الدليل المادي للزمن، فلو جردنا الزمن من الفعل والحركة فسينعدم الزمن، والزمن كما قال (برغسون) هو اختراع، وغير ذلك فليس هناك زمن.

قد يكون الطرح الفني فرديا أما المفهوم فهو جماعي، بدافع هيمنة الذاتي على الموضوعي في العمل الفني ولو ادعى المبدع الموضوعية، فكل ما ينتج بصريا يهدف في الغالب إلي قتل شيء معين فينا، وهي ليست أفعال بريئة في معظمها، فالفنان اليوم يستعمل نفس الأسلحة التي يستخدمها الإعلام،

وهي أدوات الصورة التي تعيش في مجتمعنا، لكن الصورة مضادة تماما للصورة الدعائية والأداء الإعلامي، وهي كينونة فنية شخصية بحتة بين ما هو حسي وما هو مفاهيمي ذهني.

علي الصعيد الفني والجمالي تحتمل الأعمال عموما عدة طبقات من الرؤية، كما أنّها تشحن بدلالات عدّة، فالطبقة الأساسية الأولى هي المتعة البصرية، فالأعمال الإبداعية ليست مفاهيمية بحتة، ثمة بعد بصري جمالي حسي في كل عمل إبداعي، كما أن العمل الفني يمزج بين المتعة البصرية والتوجيه الذهني، العمل الفني ليس عملا مسطحا بطبعه، بل مجموعة من الدلالات المركبة المقصودة، تبدأ بالقرب المباشر وتنتهي بالبعيد المتواري، وهي المفاهيم التي يحاول العمل تقديمها، وفيها يتجسد البعد الذهني المفاهيمي العقلاني الذي يطرحه صاحب الفيلم.

3.5. السينما والفن التشكيلي :

اقتترنت السينما منذ نشأتها بالعديد من الفنون بداية بالمرح إلى الموسيقى والرواية إلى الفنون التشكيلية التي زادت من جمالياتها وأساليبها الإبداعية كما تعتبر - الفنون التشكيلية - إحدى أهم الروافد الإبداعية في مجال الصناعة السينماتوغرافية، كما تعد كذلك الإرهاصات التي انبثقت منها فكرة البحث عن السينما بصورتها الثابتة منذ (ابن الهيثم) إلى الصورة المتحركة صدفه لاحقا عن طريق المصور الفوتوغرافي (مايبرادج-Maybridge) والتي أذهلت العالم على أساس التوثيق للحركة، كما لعبت السينما دورا مهما في المجتمع فيما بعد لما لها من تأثير على مختلف شرائح المجتمع لارتباطها المباشر بالإنسان ومعالجتها لأهم القضايا التي يعيشه، ولذلك كان لابد من إيجاد فن آنذاك يؤدي هذه الوظيفة الضرورية لبني الإنسان وتطلب ذلك تركيب فن سينمائي متكامل بين الفنون التشكيلية والإيقاعية الأخرى في نفس الوقت (جميلة، 2020، صفحة 585).

يعد الفيلم لغة من جهة، ومن جهة أخرى وسيلة لإظهار الأشياء ورسمها بأوجه شتى، فهو رسم بالضوء كما قيل... إن الجمهور اليوم، أصبح يضع في حسبانته هذا المعطى...الفيلم بسيط، طريقة للرسم المعاصر، فن وصفي سردي يستوجب الحركة، الصوت والموسيقى وفن تصميم المنظر..الفيلم أيضا منتج ثقافي تمت صناعته من طرف مجموعة منصهرة في بوتقة واحدة، مما يجعلنا نقول أن الفيلم نتيجة عمل جماعة يصعب الاعتراف بنصيب كل واحد منها، بما فيها

مصمم المناظر (شويكة، 2016، الصفحات 117-118)، ولو أن سلطة العمل دائماً ما تذهب إلى الإنتاج أو الإخراج غالباً.

تعد ولادة حقبة الفنّ المعاصر نقطة مفصلية بالنسبة للفنون التشكيلية، بحيث قبل ذلك كان هذا الفن لا يعرف الصورة المتحركة، بل الصورة الثابتة مثل اللوحات والصورة الفوتوغرافية والنحت وقبله الصور على الجداريات والكهوف ولو أن بعض الصور كانت معبرة عن الحركة، لكن هوس الإنسان آنذاك كان التثبيت لا التحريك، لكن الفنّ المعاصر أمّن المساحة الأولى لعرض الصورة المتحركة في المتاحف التي كانت تعتمد الفيلم قبل أن يجد الفيديو بعد ذلك مساحته.

تتمظهر علاقة الفنّين التشكيلي والسينمائي من خلال التداخل بينهما على المستوى الجمالي والتقني ثم من خلال كذلك تبادل الأدوار بينها عبر التاريخ (...) فالفن التشكيلي له إطار مهم داخل الصورة السينماتوغرافية ويساهم في البعد الجمالي بشكل متعدّد، والشئ نفسه إذا قمنا بعملية تبادلية، خاصة مع حضور المكوّن السينمائي في التشكيل والذي قد بدأ يظهر بشكل طاعي في زمن الصورة اليوم (...). يمكن تناول البعد التشكيلي للصورة السينمائية من خلال النظريات والتيارات والاتجاهات السينمائية المختلفة وانفتاحها على النقد والسوسيولوجيا والفلسفة وتاريخ الفن وبقية العلوم (...) هذه العلاقة المعرفية والجمالية التي تتأكد وتتجلى من خلال أشكال تعبيرية بصرية أخرى كفن الفيديو والتصوير والتلفزيون والسيبيرنطقي أو "الآرت كوم" (Art'com) (شويكة، 2016، صفحة 141)، والفن التشكيلي كذلك.

بإمكان السينما تحريك الزمن الثابت الموجود باللوحة التشكيلية لتبدأ الصور بالتوالي الظهور كاشفة حقيقة من يقف وراء العمل الفني، ليس هذا فحسب بل إنّ الفن التشكيلي يمكنه أن يكون ملهماً لابتداع عمل سينمائي مفسراً لصورة ثابتة قابلة للحركة مثل فيلم (Frida) للمخرجة (جولي تايمور - Julie Taymor) والذي صُوّرت أحداثه استناداً إلى المشاهد المصوّرة بالأعمال الفنية لهذه الفنانة التشكيلية، لوحات فنّية كانت أساساً للفيلم بأكمله، حيث عملت المخرجة من استنطاق كل ما هو درامي لتلك الصوّر الثابتة من خلال الأيقون السينمائي (شعيب، 2025، صفحة 297).

على هذا الأساس يعتبر الفن التشكيلي مجموع أنواع فنية تستطيع التعبير عن الشكل سواء في سكونه أو حركته، كما يعد الفن السينمائي عبارة عن دراما تشكيلية ذات صور ثابتة متحركة بتقنية التتابع بالإعتماد على استمرارية الرؤية، فالعنصر الجامع بينهما إذن - الفن التشكيلي و السينما - هو "

الصورة الثابتة في جوهرها المتحركة تقنياً " التي هي وسيلة الاتصال والتواصل المعرفي والاجتماعي والإنساني، والتي تستقطب كلا من التشكيلي Picture الصورة والسينمائي (جميلة، 2020، صفحة 587)، أي الثابت والمتحرك مستغلة التداخل الكبير بين الفنين.



صورة محدّدة لميكانيزم يعكس التداخل بين الوسائط الفنية المختلفة

6. خاتمة:

يعد الفن عامة بوسائطه المختلفة وسيلة بقاء وحياة في تطوّر، وتعتبر العلاقة بين السينما والتلفزيون والفيديو آرت والراديو والمسرح والفنون التشكيلية والقنوات التلفزيونية متجذرة منذ البدايات الأولى للسينما وفي تطوّر الآلة والتكنولوجيا، حيث نشأت السينما والتلفزيون من خلال دمج تقنيات قديمة مثل التصوير الفوتوغرافي مع ابتكارات جديدة مثل جهاز عرض الصور المتحركة، بينما تطوّر الراديو كتقنية بث صوتي مستقل، وتعتمد جميعها على مفاهيم السرد والتقنيات البصرية والسمعية، ويشمل ذلك العمل في مجالات التصوير، والتصميم، والتحرير، والإخراج، والنقد، وتهدف جميعها إلى جذب الجمهور وخلق تجربة تأثيرية، كما بات الوسيط السينمائي بتصنيفاته المتنوعة (الكلاسيكية، والتجريبية، والتجارية...) تصوّر عبر كاميرات رقمية، وبكاميرا لا تتعدى أحياناً كاميرا الهواتف المحمولة،

ويشمل كذلك علاقة السينما مع بقية الوسائط مع اختلاف درجة التقارب والتباعد من حيث طبيعة تطور هذا الوسيط أو ذاك.

أهم النتائج:

- تعتبر السينما والتلفزيون والراديو والمسرح والفيديو آرت والفن التشكيلي وسائط عرض مختلفة.
- ذات طبيعة المحتوى والتجربة الحسية مختلفة لكل منها.
- الراديو وسيط سمعي بحت.
- المسرح وسيط سمعي بصري محدود زمنيا ومكانيا.
- الفن التشكيلي وسيط بصري ثابت.
- تعتمد السينما والتلفزيون والفيديو على عناصر بصرية إلى جانب اعتمادها على وسيط السمعي.
- تختلف السينما في كونها تجربة جماعية في دور العرض لها تقاليد محكمة، وتتسم بتركيز أعمق لسرد صوري ضمن إطار زمني محدد.
- تقدم التلفزيونات والفيديوهات محتوى متنوعاً يمكن استهلاكه في فضاءات غير مرتبطة بتقاليد واضحة المعالم، مع اختلافات في درجة السرد وعمق القص.
- غوص الفيديو آرت في تطور هائل أدى إلى تغير السينما التقليدية بكل مكوناتها بما فيها دور العرض التقليدية.
- في الأخير لا يمكن القول في الفن بإيجاد حلول أو الإبقاء على هته الوسائط الفنية كما هي لكي لا تتعرض للتغيير أو الاندثار، لكن الأصح أن عجلة التغيير منذ القدم في تطوّر وتحوّل، يعنقد البعض أن هذا التحوّل لا يخدم هذه الوسائط الفنية، كما اعتقد في السابق بالنسبة للمسرح والأمر نفسه بالنسبة للتلفزيون والراديو ثم الفيديو آرت والفن التشكيلي فيما بعد.

7.الإحالات وقائمة المراجع:

- ثريا جعيبس فارس م. ظاهر. (2009). التلفزيونات الفضائية العربية-نظام إعلامي متطور-1960-2004 (الإصدار الطبعة الأولى). لبنان: دار الفارابي.
- رياض بن شعيب. (3 6, 2025). جمالية التراسل بين الفن التشكيلي والسينما. آفاق سينمائية ، 12 (1)، صفحة 297.
- زواغي جميلة. (15 12, 2020). واقع الممارسة النقدية في الجزائر بين الفن التشكيلي والسينما. آفاق سينمائية ، 7 (2)، صفحة 585.
- سمير فريد. (1988). هوية السينما العربية (الإصدار الطبعة الأولى). لبنان: دار الفارابي.
- عقيل مهدي يوسف. (2001). جاذبية الصورة السينمائية "دراسة في جماليات السينما" (الإصدار الطبعة الأولى). ليبيا: دار الكتاب الجديدة المتحدة.
- محمد بن صالح. (5 أكتوبر, 1981). من الصورة إلى الكلام ومن الكلام إلى الصورة. الشاشتان ، صفحة 34.
- محمد شويكة. (2016). الصورة السينمائية التقنية والقراءة (الإصدار الطبعة الثانية). المغرب: مطبعة الأمنية.
- محمد فلاح القضاة. (1994). التلفزيون والفيلم (الإصدار الطبعة الأولى). الأردن: دار الفكر.
- مرسى مجدي وهبة أحمد كامل. (1980). معجم الفن السينمائي (الإصدار د.ط.). جمهورية مصر العربية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.