الفوتوغرافيا والسينما
في النظام الثقافي المعاصر

الفوتوغرافيا والسينما
في النظام الثقافي المعاصر

ترجمة: د. وجدي كامل صالح

الطبعة الأولى / ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م
حقوق الطبع محفوظة

دار العين للنشر
٤ ممر بهلر – قصر النيل – القاهرة
تليفون: ٢٣٩٦٢٤٧٥، فاكس: ٢٣٩٦٢٤٧٦
E–mail: elainpublishing@gmail.com

الهيئة الاستشارية للدار
أ.د. أحمد شوقي
أ. خالد فهمي
أ.د. فتح الله الشيخ
أ.د. فيصل يونس
أ.د. مصطفى إبراهيم فهمي
المدير العام
د. فاطمة البودي

الغلاف: عمرو عبد العزيز

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠١٩/٨٧٧٢
I.S.B.N 978 – 977 – 490 – 544 – 5

الفوتوغرافيا والسينما
في النظام الثقافي المعاصر

بحث في علم الجمال السينمائي

تأليف

البروفيسور كانستنتين باندوبولو

ترجمة

د . وجدي كامل صالح عبد السيد

دار العين للنشر

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

باندوبولو، كانستنتين

الفوتوغرافيا والسينما في النظام الثقافي المعاصر: بحث في علم الجمال السينمائى/ تأليف كانستنتين باندوبولو؛ ترجمة وجدي كامل صالح عبد السيد.

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠١٩

ص؛ سم.

تدمك: ٥ ٥٤٤ ٤٩٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١- السينما والفوتوغرافيا ٢- الثقافة

٣- الجمال (فن)

أ- عبد السيد، وجدي كامل صالح (مترجم)

ب- العنوان

٧٩١,٤٣٧

رقم الإيداع/ ٨٧٧٢ / ٢٠١٩

المحتويات

إشـــارة 7
المقـدمـة 11
من فن الفوتوغرافيا إلى فن الرؤية الجديدة (العشرينيات) 17
في البحث عن خصوصية السينما (الثلاثينيات - الخمسينيات) 67
الفوتوغرافيا والسينما في نظام الثقافة المعاصر (الستينيات - الثمانينيات) 125
خاتـمة 161
ملحق الصور 165

إشـــارة

هـذا الإسـهام المتواضـع ليس خدمـة فقط أقـوم بها لقـارئ العربية كمحاولـة لإضاءة أحـد الحقول الغائبة مـن حصيلة الترجمـة العربية في المجـال النظـري للفنون، بل رسـالة وفـــاء كذلك أقدمها إلى أسـتاذي وصديقـي العـالم الجمالي البروفيسـور كانسـتنتين باندوبولو أسـتاذ علم الجـمال السـينمائي والتلفزيـوني، والذي كنـت أحد تلاميـذه في المرحلة الجامعية الأساسية وسنوات التحضير للدراسات العليا.

ففي تلك المؤسسـة الأكاديمية الرصينة التي أسسـها المخرج والمنظِّر السـينمائي سـيرغي أيزنشـتين في بداية عشرينيات القـرن العشرين، وفي كلية الإخراج اسـتطعنا الحصول على المعارف السينمائية والتلفزيونية عبر مناهج دراسـية محكمـة ومتعمقة على أيادي عقد فريـد من الأكاديميين، والسـينمائيين، التطبيقيين، والتنفيذيين من مخرجين، ومصورين، وكُتّاب سيناريو، وفناني ديكور روس شهيرين.

وباندوبولـو معلم، ومن بين كل المعلمين الأجلاء ارتبطنا به على نحو تجاوز المسـمى الرسـمي للعلاقة. فقد كانـت إعانته المعرفيـة والتثقيفية الجماليـة لنـا لا تنتهي بانتهاء الزمـن المحدد للمحاضرة، بـل تتواصل في الممرات، والمكاتب، وفي صالات العرض الدراسية بعد انتهاء العروض السينمائية الطلابية من أفلام كنا ننجزها أثناء الدراسة، وأفلام مقررة عبر مواد تاريخ السينما العالمية، والسينما الروسية.

لقد كان من الصعـب علينا نحن الطلاب القادمين من مناطق الجهل أن نعي بسـهولة ويسر، وفي السنوات الدراسية الأولى العلاقات الدقيقة المعقدة التي تجمع بين الفلسفة والفن من جهة، وبين علم الجمال والسينما من جهة أخرى. فما أصعب الأفكار، وما أعقد اللغة التي كان يسـتعملها باندوبولـو. إنـه كان يضعنـا أمام اختبـار صعب للغاية، فإمـا أن نكتفي كلنـا بالحضور الفيزيائي للمحاضرات ونسـاعد بالتالي على تعميق فكرة محدوديتنـا ووضاعـة طموحاتنـا المعرفية ضمـن البراغماتيكيـة الذائعة، الشـائعة في تلك الأيام من بداية الثمانينيات وسط الطلاب الأجانب من عرب، وأفارقة ولاتينيين، وآسـيويين في التعامل مـع المعطى الأكاديمي النظامي أو أن نختار طريقًا آخر.

عندما حضرت إلى موسـكو عام 90 وعقب انهيار الاتحاد السـوفييتي وبعـد عملي لعدد من السـنوات كأسـتاذ جامعي للإعـلام المرئي، وبعد

المرحلة الدراسية الأولى، التقيت بباندوبولو ثانية كطالب دراسات عليا في مادة الفلسفة. وأذكر وقتها أنه قد جرت بيننا جملة من الحوارات حول عدد من مؤلفاته التي كنت قد قرأتها بعد التخرج ووجدت فيها ما يمكن معارضته ودحضه، أو مناقشته معه.

كان الرجل الذي ابيض شعر رأسه تمامًا، وأسرع بالتقدم في السن يجيبني وبكل صراحة، ووضوح، وتواضع، متفقًا على التأثيرات السلبية البائنة التي كانت قد تركتها التوجهات الأيديولوجية للاتحاد السوفييتي -وقتها- على منظومة العلوم الإنسانية بصفة عامة، والعلوم ذات النزعة في الدراسات المختصة بالآداب والفنون بصفة خاصة.

اتفقنا على ضرورة التخلص من مفاهيم من شاكلة النموذج المعرفي، والسيوبرية في النظرات التحليلية الفلسفية. غير أن أهم الموضوعات التي كنا نتناولها على نحو مستمر ومتكرر تمثلت في أهمية مراجعة الأكاديميين السوفييت أو الروس في تقييمهاتهم للعديد من الفلاسفة والجماليين، ومضامين الاتجاهات التي كانوا قد عبروا عنها وإعادة الاعتبار لسير الرجال الأفذاذ في تفكير وعقول المواطنين الروس الذين تلقوا معلومات وآراء مغلوطة ومجحفة في حق أصحابها عن طريق محاكمات أيديولوجية وسياسية لم يتم الخوض الصادق الموضوعي في

الأبنية الفلسـفية والجمالية لها، والتي كانوا قد أنشـؤوها بأثمان فادحة من المعاناة في أزمنتهم وظروفهم التاريخية المحددة.

في تلك الأيام كنت قد عكفت على ترجمة هذا المؤلف الهام لباندوبولو وأبلغته بذلك، وبأنني ربما اسـتبعدت بعض الفقرات التي قد لا تتناسب وحقائـق التطـور الذي تـم في العقد الأخـير فوافق الرجـل معدلًا فقط لبعض فقرات التقديم للكتاب، ومختصرًا لها.

المترجـم

المقدمة

تدفع التحولات العميقة التي تجـري في عالمنا الراهن إلى النظر بصفة جديدة في شـبكة المفاهيم التي نحملها عن الحياة في كافة نواحيها. والفن باعتباره مستوى خاصًّا من معرفة الحياة مجال جدير بالقراءة ارتباطًا بتلك المتغيرات في حقليه التطبيقي والنظري. فالنشاطان الجمالي والفني يتأثران أيما تأثر بظروف ومتغيرات الواقع بسبب اقترابهما الخاص منه، وارتباطهما معه من حيـث الطبيعة. وفي هذا الاتجاه يسـتلزم النظر وبالدرجة الأولى للأدب والسينما.

إن تاريـخ السـينما يمثل لذلـك الاتصال الوثيـق مع التقاليـد الفنية من ناحيـة، ومع التقـدم العلمي التقني مـن الناحية الأخرى. فالسـينما في جوهرهـا نـوع إبداعي جديد. إنتـاج دال على عمـق الروابط الجدلية المتناقضـة بين تاريـخ الأفكار الفنيـة والتطورات العلميـة والتقنية. وفي مضمون ذلك تكمن طرافته وخصوصية دوره في تطور الحضارة والثقافة المعاصرتين.

والفن السـينمائي اتصل وفي مختلف مراحل تطوره بالفوتوغرافيا على ذلك النحو الذي أُتهم فيه باسـتعارة التقنية الفوتوغرافية. وللحقيقة فإن الفوتوغرافيا لم يُنظر لها في أغلب التجارب البحثية كفن مستقل، وبحيث يتـم منحها الصفة والمعنى الفنيين في حالتـين، هما: عندما تدخل كعنصر مشـارك في منظومة الفنون التشـكيلية وتحتل مكانة الرسم أو الغرافيك، وعندما تقوم بوظيفة الأساس التقني في صياغة الصورة السينمائية. ولنضع جانبًا النقاش المتعلق بالتقييم والتقدير للإمكانيات الجمالية الفوتوغرافية إذ إن تلك قضية شـغلت أجيالًا من المنظِّرين اتسع بهم الجدل عقودًا من الأزمنة تمتد من بدايات القـرن العشرين وحتى ثمانينياته، حيث انتشرت أفكار الميلاد الفوتوغرافي للسينما، وحين شهدت الستينيات والسبعينيات جدلًا حاميًا حول المفهوم الفوتوغرافي لكراكاور.

لقد كتب الجمـالي الأمريكي أ. سيسـونكي في عـام 1974 مقالًا عن: "علم الجمال السـينمائي" تعليقًا على ذلك المفهوم قائلًا إن ذلك المفهوم -وفي رأيه- هو النظرية المتميزة الوحيدة التي لا تفصل السينما عن الفنون التقليديـة، النظرية المسـتقلة التي ترى وببسـاطة إمكانية اعتبار السـينما ليسـت فنًّا. إن هـذه الرؤية تصدر عن حقيقة أن السـينما قد تطورت من الفوتوغرافيا.

لقد شـكلت العلاقة بين الجماليـات والتقنية في العمليـات الإبداعية

هاجسًا بحثيًّا مستمرًّا في مركز اهتمام الغرب لتنتج فيما بعد أبرز مظاهرها المتمثلة في النظرية الجمالية الفوتوغرافية والسينمائية.

يحـاول هذا البحث اسـتعراض أهم مراحـل تكون النظريـة الغربية الفوتوغرافيـة والسـينمائية عن طريـق تكثيف الضوء على أهـم الممثلين للتيـارات الجمالية المختلفة والتي تعطي في مجموعها قـدرًا من المعرفة عن الطابع التكويني التاريخي لعلم جمال الفوتوغرافيا والسينما.

المرحلـة الأولى تمتـد في إطـار العشرينيات، حيـث تبدأ السـينما فيها بالتخلص المتدرج من أَسر قبيلة الفنون المجاورة، مثل: الرسم، والمسرح، والأدب، وحيـث تعمل على التأكيد عـلى طبيعتها الخاصة ذات الارتباط بالفوتوغرافيا.

يقـترح مؤسسـا النظريـة الغربيـة للسـينما في تلـك الفـترة مصطلح الفوتوغرافيـا التلازمية أو الارتباطية ذات العلاقات المتجذرة مع تاريخ الفوتوغرافيـا. إن ذلك الفهم يحفر في مفاهيم ب. بالازس -المنظِّر الأول الذي منح النظرية الغربية للسينما الصفة النظامية- "السينما كرؤية فنية".

تبدأ المرحلة الثانية لتطور النظرية الغربية للسـينما مع استقرار المفهوم الإبداعـي الفنـي لها وقفـزه إلى المرتبـة الأولى بتفكـير الباحثـين والنقاد والمنظريـن حـين مضت التجربـة الإبداعيـة الوظيفية للسـينما خطوات

وخطـوات في سـبيل التأكيد عـلى اسـتقلاليتها مـن الفوتوغرافيا لكن دون نقـض دور الخصائص الإبداعيـة الفوتوغرافية في عملها – الموقف التحليـلي من وجهـة النظر الجمـالية والذي تعبر عنـه مؤلفات طائفة من الجماليـين الغربيـين أمثال ب. أرنخيـم، وب. بنيامين، وب. ياكبسـون، ويا. موكارجوفسكي، وأ. بازين، وأ. كراكاور.

إن المدخـل الجمـالي لتلـك المرحلـة الممتدة مـن الثلاثينيـات حتى الخمسينيات لم يلغِ التقاليد – البداية التي أسس حالة الوعي بها كراكاور من خلال مفهومه عن الفوتوغرافيا المتلازمة، والذي عمل عبره للتأكيد على حيوية التقاليد الفنية بالفنون الجديدة. غير أن السينما وفي هذه المرحلة كانت قد عرضت ملامحها كفن مسـتقل في تعبيرها عن مدخلها، ولغتها، وأسلوبها.

أما المرحلـة الثالثـة من تطـور النظريـة الغربية عن السـينما فترتبط مع حـركـة بحث السـينما كظاهـرة ثقافيـة تعمقت بفضـل الدراسـات الاجتماعية والسـيكولوجية، الأيديولوجية الوظيفيـة في إطار من النزعة الثقافية والإنسـانية. وقـد كان من الطبيعـي أن يُثـار من جديد وفي هذه المرحلة الاهتمام بالعلاقة التي تجمع السـينما والفوتوغرافيا. لقد انطلقت تلـك الدراسـات من مواقـف الاسـتقبال السـيكولوجي، والاجتماعي السـيكولوجي، والأيديولوجي بغرض توظيف السينما في نظام الاتصال

الجماهـيري من وجهة نظر البنيوية اللغوية، السـيميولوجية، والمعلوماتية الثقافية. ففي هذه المرحلة تعمقت وامتدت المنطلقات البحثية والتطويرية للنظريـة من مناهج التحليل الجمالي السـينمائي والذي اعتنـى بمواضيع، مثل: الشكل، واللغة، والأيديولوجيا، والثقافة الجماهيرية.

لقد استهدفت كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة استخدام منهج جمالي فلسـفي خاص يتصف بهذه أو تلك مـن تيارات التفكيـر النظري. وبالطبع فإن الفصل ما بين تلك المراحل، وفي المعنى المحدد لهو مجرد حل إجرائي ربما عمل على تشويش عملية التطور الواقعي والتداخلات التي تقـوم فيما بينها، لكنه إجراء -من الناحيـة المنهجية- يتماثل مع ضرورات البحوث التحليلية، ويلبي الغاية من استعراض خارطة تطور علم الجمالي السينمائي الغربي.

من فن الفوتوغرافيا إلى فن الرؤية الجديدة

(العشرينيات من القرن العشرين)

في مقالـه الذي جاء على عنوان: "برج على ظهر سـفينة" عمل المؤرخ الفرنسي مارسـيل جوليان على تحليل المرحلـة التاريخية التي ظهرت فيها الفوتوغرافيـا مُظهرًا الزخم الأدبي والفني الذي اعترى نسـيجها آنذاك، واصفًا فكرتـه عن ظهـور الفوتوغرافيا بالقـول: "يعتـبر ميلاد التصوير الفوتوغرافي بمثابة الحدث السعيد".[1]

شارك جوليان ذلك الرأي شعراء جدد -في ذلك الوقت- جاء وعلى رأسهم الشاعر شارل بودلير.

(1) بودلير. ش. مجلة الفن، 1986، ص188.

ففـي تلك الأيام التي بدأت فيها الفكرة التقنية تشـارُك التعبير الفني في صياغة وإنتاج المسـتقبل كان التاريخ قد أعلن استهلال مرحلة جديدة من التطـور الذي حرض وحفـز أوروبا على أن ترفع أنفها تجاه السـماء، وتبسـط أقدامها على نحو مريح أكثر عـلى الأرض. وفي تلك الأيام التي ابتدأت فيها الأفكار الفنية تفاعلها النشط مع التطورات العلمية والتقنية خرجـت إلى الوجود حزمة من الفنون الجديـدة التي حملت ملامح ذلك الاتصـال والانصهار جاءت في مقدمتهـا الفوتوغرافيا ثم تبعتها فيما بعد السينماتوغرافي. وانطلاقًا من تلك الحقبة لا نجد وجهًا للغرابة في أن ترى نسبة كبيرة من الفنانين والمنظرين للعلاقة التي نشأت بين الفنين، كعلاقة طبيعيـة وحتميـة قامت بـين إنتاجين تعبيريـين فنيين يعـودان إلى التقنية كجذر مشـترك بينهما، بأن محـاولة على ترصد الأجـواء الفنية والأدبية في تلـك المرحلة من التاريخ بغية قراءة التمهيدات التي قامت بها والظروف التي أنشأتها في تقبل الفوتوغرافي لا بد أن تستدعي قدرًا من الاستذكار.

ففي نهاية الأربعينيات وبداية الخمسـينيات من القرن الماضي طرحت الواقعيـة الكلاسـيكية في أوروبا أسـماء حملت رنينًا وسـمعة ذاع صيتها أمثال: إسـتندال، وبلزاك، وكونسـتيل، ودوما. واللافت للنظر أن أسماء كتلـك هي التي عملت على تغيير شـكل الواقعية من خلال المقاربة التي

وضعتهـا بينها وبـين الفن التاريخي والطبيعي حيـث جرى نعت روادها بالطبيعيين.

على تلك الخلفيـة لظهور ذلك التيار الفني لمعت مقولات علم المعرفة التي قدر لها أن تلتقي بالفوتوغرافيا التي كانت قد وجدت اعتراضًا عامًّا وقتهـا من قبـل ممثـلي التيارات الفنيـة غير الواقعية. الوضـع الذي خلق نقيضه وسـط ممثلي العلم، والفن الواقعي الذي اعتبروها وسـيلة لمقاربة هذين المستويين الخاصين من الإبداع الإنساني.

ظهرت الفوتوغرافيا بوصفها الريشة الخاصة للطبيعة لتبدو من خلالها اللوحة الفنية للعالم أشـد اتسـاعًا من الخارطة الواقعية للحياة – السـمة التي دفعت علم المعرفة الناشئ للاهتمام بدراستها. أما ممثلو الواقعية فقد اجتمعـت آراؤهم على ضرورة تراجع نموذج فـن الواقع الحي. وتدليلًا على ذلـك النـزوع نجد جول باليس – الكاتـب الدعائي الفرنسي وأحد المشـاركين في كومونة باريس والمقرب في أفـكاره من الواقعييـن الجـدد– يصرح بنبرة عالية أن عصر التفلسف قد انتهى وجاء عصر الفوتوغرافيا.

أما في النصف الثـاني من القرن التاسـع عـشر فقد أخـذ يتجه اهتمـام الواقعيـين الطبيعيـين وبنحـو منتظـم تجـاه الفوتوغرافيـا. ففـي روايته "فاوسـت" يسـتخدم الروائي غونكـور مصطلح النسـخ الفوتوغرافي،

وكذلك زولا –أكبر الكتاب الواقعيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر– في كتاباته التحضيرية قبل أن يبدأ في إصدار السلسلة الشهيرة من روايته "روغون ماكاري". لكن، فإن الموقف الأشد سلبية ومعاداة للفوتوغرافيا، من حيث إنكار قيمتها الفنية، كان قد جاء من جانب تجمع "بارناس". فهذا التجمع الداعي إلى حرية التعبير الفني، المناهض للنزعة الجمالية المثالية أعلن رفضه وعدم ترحيبه بالفوتوغرافيا التي رأى فيها تعبيرًا ميكانيكيًّا محضًا لا يرقى إلى مستوى التعبير الفني المطلق المستقصي لغايات جمالية محددة.

الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير كان قريبًا من هذا التجمع، معبرًا عن ذات موقفه الرامي إلى دحض القيمة الفنية للفوتوغرافيا عندما احتج في إحدى المرات على تصنيفها ضمن الفنون الجميلة.

ففي مقالته: "الجمهور والفوتوغرافيا" والتي جاءت في معرض تقييمه للصالون الفني عام 1859 كتب بودلير قائلًا: "لقد ولد نوع تقني جديد في زماننا المؤسف هذا مساهمًا وعلى نحو كبير في نشر المفاهيم الهشة، حاطًّا من قيمة ما تبقى من قيم المشاعر الفخمة عن الفنون التشكيلية، مشيعًا للانطباعات الضارة وسط الجمهور الفرنسي... إنني أؤمن بالطبيعة لكني لا أرى أن الفن هو إعادة إنتاج لها... إن الخدع التقنية القادرة على

إنتاج الطبيعة تجعل من الفوتوغرافيا فنًّا ساذجًا لا أكثر".[1]

وشارل بودلير لا يتأنى، ولا يتوقف، أو يتحفظ في المضي قدمًا في مهمة إعلائـه للموقف الداحض للفوتوغرافيا بل يعمل على تطوير فكرته على النحو التالي:

"لقد أضحت الفوتوغرافيا ملاذًا للفنانين غير المبدعين، قليلي الموهبة، الكسولين فإذا ما نجحت الفوتوغرافيا في تحويل الفن عن إحدى وظائفه فإنها سـتقضي على تشـجيع عنصر المشـاركة الحقيقي لدى المتلقي لتحل محلهـا سـلبية العقل.. أما إذا ما سُـمح لها أن تسـمو وتتسـامق إلى مجال مـراوغ، إلى ثمرة تعبـير وإلى كل ما هو نفيس وقيـم في اقترابه من الروح الإنسانية فحينها يمكن أن نقول الويل والويل لنا".[2]

إن القراءة النقدية لحديث بودلير الآنف لا بد وأن تقود إلى أن الشاعر الفرنسي الشـهير يرفض وعلى نحـو قاطع امتـلاك الفوتوغرافيا حق أن تصبح معالجة إبداعيـة للموضوعات الفنية فبودلير وعلى ما عبر عنه من أفـكار بدا وكأنـه يريـد للفوتوغرافيا لعـب دور التوقيـع ونقلها إلى هنـا عندما ينظر المرء ويتمعن في وصفه الساخر الذي يقول فيه:

(1) المرجع السابق، ص189 – 190.
(2) المرجع السابق.

"فالتزيُّـن والفوتوغرافيـا ألبوما المغامرين، ولتجمـل مكاتب المربين التقليديين، ولتخدم سـكرتيرات أمناء المحفوظات، ولتنقذ من النسيان، ولتلتهم الأزمنة بأشيائها ذات التواريخ الثمينة بذاكرتنا.. أجل.. وبسبب كل تلك الخدمات فإن الفوتوغرافيا جديرة بالشكر والاعتراف".[1]

وهكذا وعلى النحـو الذي رأيناه وتعرفنـا إليه بواسـطة التعبيـرات السـابقة لشـارل بودلير نسـتطيع أن نسـتوعب مدى رفضه للبعد الفني الثقـافي للفوتوغرافيا من منطلق أنها صرعة تقنية، حمى صناعية فقط أتت بدافع تهديد أوضاع الفنون التي سبقتها، مؤكدًا على استحالة قدرتها على الاقتراب والملامسة لمستوى تعبير الروح السامي النافذ.

"الفوتوغرافيـا التـي تحدث انطباعًـا قويًّا هي تلك التـي لها قـوة اكتمال خصائـص التصويـرات التي تطرح مسـألة الحيز المريح للعين.. إن الصورة حتى في مواجهة الطبيعة نفسها تصنع تعبيراتنا فقط".

أ. ديلاكروا

في السـتينيات مـن القرن التاسـع عشر بـدأت في التشـكل فقط أولى التصورات النظرية للإبداع الفوتوغرافي. فعند ذلك التاريخ اسـتطاعت الفوتوغرافيـا قطـع الطريق الخـاص في رحلة تطورها محققـة انتصارات

(1) المرجع السابق.

متميـزة. ففي مجال البورتريه أو ما يعـرف بالتصوير الجزئي المتخصص، أو التجسـيد الذي يركز على وجوه الشخصيات تمكنت الفوتوغرافيا من إنجاز أعمال باهرة عن طريق هيل، وليفسكي، ونادار، ودينير.

أعطـت تلـك الأعمـال نتائـج وردود أفعـال فوريـة لـدى عدد من الشـخصيات الفنيـة والأدبية التي شرعت في التعبـير عن وجهات نظره عبر وسـائل النشر من صحف ومجلات، وبـدا واضحًا أن الاعتراف قد تـم بتلك المحاولات الأولى، وأنه قد تم وضـع تقييم لها في مقارنات بيّنة وعميقة مع ناتج التطور الفني فنقرأ لأراغو، وديلاكروا، وتشيرنيفسكي، وستاسـوف الذين أشـادوا بالمزايا الفنيـة للفوتوغرافيـا متكهنين بمدى التطور إلى ما بإمكانها إحداثه في المستقبل على منظومة الفنون بأجمعها.

في فرنسـا وفي عام 1854 تظهر جماعة الفوتوغرافي حيث يبدأ وبالفعل اسـتعمال مصطلح "فوتوغرافيا" في محاولة لتمييز هذا النوع من الفن عن فن الرسم وبقية الفنون البصرية.

تبـدأ الفوتوغرافيـا بالظهور لأول مـرة في معارض الرسـوم، كما تم في معـرض المصـور الفرنسـي الطليعـي نـادار. أما التظاهـرات الأولى الراميـة إلى خلق مونتاج فوتوغرافي فتنطلق من أعمال هيل، وأدامسـون، وريلانـدي، وروبنسـون، حيث يبدأ عـصر الكتابة الضوئيـة الواقعية –

عصر الفوتوغرافيا التشكيلية المرشحة لدور الفن التعبيري الجديد. تحتل الفوتوغرافيا وبتقدير النقاد الفنيين آنذاك المركز الوسـط في سياق الفنون الجميلة، حيث تقع بين الرسم والفنون التخطيطية.

إن الخلاصة التي تنتج من الاسـتعراض السـابق ذكـره تجاه الظرف التاريخي الفني لظهـور الفوتوغرافيا وردود الأفعال المختلفة التي أثارها خروجها إلى الوجود، من الطبيعي أن تفضي إلى ضرورة ربط التصورات الأولى للفـن الفوتوغرافي وقبل كل شيء بنشـاط عـصر الكتابة الضوئية الواقعية – مرحلة تطور الفن الفوتوغرافي. وعليه فإن الاستيعاب المنهجي لتطور النظرات والأفكار المختلفة بفن الفوتوغرافيا يسـتدعي وقبل كل شيء التنـاول والتعرض للسـير الإبداعيـة والنظرية لأهم المسـاهمين في سياق تأسيس النظرية الجمالية لهذا الفن الجديد.

غ. ب. روبنسون:

وهو رسام ومصور إنجليزي، يعتبر مؤسس علم الجمال الفوتوغرافي وأول المنظِّرين له.

أفاد روبنسـون في تكوين نظراته الجمالية عن الفوتوغرافيا من ممارسته لفن الرسـم بدرجة كبيرة. ولم يكتفِ روبنسون بإضافة نظام من الأفكار

بل استطاع أيضًا أن يستفيد من الرسم الجديد والوظيفة الاجتماعية والثقافية له فقط، بل تمكن من فهم واستيعاب مميزات الفن الفوتوغرافي الحديث في كافة نواحيه ومختلف علاقاته.

ولا يتم التطرق إلى المساهمة الجليلة التي قدمها روبنسون في سبيل تطوير الأفكار النظرية الجمالية في نطاق الفن الفوتوغرافي دون التوقف عند التأثير العميق الذي حققه، ودون الدور الهام الذي قام به في تشكيل وجه نظر زميله بالمواطنة ريسكين الممثل للجمالية الرومانسية والرسام الشهير في زمانه.

وريسكين، في كلمات تيميريازوف، يُوصف بالمشغول المنهمك في المشاكل الجمالية للفوتوغرافيا. ولا يتوقف تيميريازوف في وصفه عند ذلك، بل يضيف بأنه أفضل من فسر ثقافة جمال الطبيعة.[1]

حظي ريسكين، وفي زمن تيرنر وكونستيل بشهرة واسعة وسط الفنانين والرسامين الواقعيين مستفيدًا من تطور علم المعرفة، كما من سائر المحاولات التي اتصلت به لأجل معاينة الواقع كعملية مستمرة للحياة. ومع ذلك فقد أسهم الفنان الموهوب وبلا ريب في الدفع بفكرة اقتراب الفن من الحياة، حيث نادى بديمقراطية الشعور الجمالي – الدعوة

(1) مختارات تيميريازوف. ك. أ. الفوتوغرافيا ومشاعر الطبيعة، مطبعة الفلاح، 1938، ت. ف.

التـي أدت فيما بعد إلى إحداث مقاربة وثيقة بـين الفوتوغرافيا والإبداع الفني.

وتعتبر نظرية ريسـكين عن "التصوير النافذ" كوسـيلة يسـتطيع من خلالها الرسـامون اسـتيعاب وفهم مضمون الظواهر التشكيلية باقتراح أن أسـاس تلك النظرية يتضمن اتصال اللغة الفنية غير المنقطع مع رؤية الرسام.

لعبت تلك الفكرة الدور البارز في تنظيم الإبداع الجمالي للفوتوغرافيا فيما بعد، وحين يصف تيرنر ريسـكين بالنمـوذج المعاصر للفنان مصنفًا ومعتـبرًا له كنصير فوق العادة للانطباعيين الذين كانت الطباع الإبداعية لهـم أقـرب إلى القصيدة منها إلى الفن الفوتوغـرافي. وفي وقت وجيز من الانتشار الذي أصابته تلك الفكرة، وفي زمن قياسي تم فهم تلك الوسائط الجمالية والفنية، ليس فقط كقواعد للأشكال الفنية المعاصرة، بل كقواعد للتصوير الضوئي الفوتوغرافي المتخذ للقوانين الفنية أساسًا له.

إن القرن التاسـع عشر وبما اكتنزه من حركات أدبية وفنية، وما شمله من اختراعات صدرتها عقول متعددة الأصول والمذاهب، والقرن التاسع عشر وبما شهده من تحولات في المفاهيم الفنية، والصراعات الثقافية كان قرنًا مشـكلًا لمرحلة تاريخية خصبة وملهمـة للمصورين الفوتوغرافيين.

فقـد بدأ هؤلاء المصورون عمليات إنشـاء الثقافـات الفنية الخاصة بهم، والهمـوم الإبداعيـة المميـزة لهـم وبحيث بدا لهـم العـالم وفي العديد من مظاهره الفنية مترابطًا تمامًا.

وبالنسـبة إلى المصوريـن الفوتوغرافيين لذلك العـصر كانت الرموز الشـعرية، كما الشـفافية المسـتعصية، والخيالات الإنسـانية المبتكرة غير منفصلـة تمامًا عن جمال الطبيعة الحية. فريسـكين يصرح مرارًا ويؤكد أن الأشـكال الفنية للتصوير الضوئي تحمل وتمتلك جذورًا ممتدة وأوضاعًا تتنـوع بصورة غير نهائيـة في الصراع الشـعري الخالد والطبيعـة الحياتية السرمديـة. بعـد ذلك يدفـع المصور والجـمالي الفوتوغـرافي الإنجليزي بإشـكالية وحدة الجمال والحقيقة كإحدى الإشـكاليات البارزة في قضية الفن.

وفي سـبيل البحـث عن الحقيقة يبين ريسـكين أن هنالـك نوعين من الحقيقـة: الحقيقـة العواميـة، العلائقية، والحقيقـة الفنيـة، موضحًا أن المتجليات العملية للجمال تحدث بشـكل سريع وغير متوقع بما يؤدي إلى التحـول الدائم في صورة القوة العليا، وبالتالي إلى ضرورة اصطياد الفنان لها. ويلفت النظر ريسـكين هنا إلى أن ذلك النوع من النشـاط يستوجب جهـدًا فكريًّـا عاليًا. وتمثيلًا للفكـرة إياها، ولغرض تسـجيل التجليات

السريعة للجمال فإن على الفنان أن يعمل على الإمساك بالحقيقة، وإلا فإن عدم الإمساك بذلك سيؤدي حتمًا إلى خسارات لا تعوض.

وبالعودة إلى روبنسون نجده يعمل على فهم الوضعية الجمالية لريسكين كوضعية كلية، كوضعية نظرية تحتوي على المشكلات العملية لفن الفوتوغرافيا. ففي بداياته النظرية والبحثية لا يرى روبنسون في الفوتوغرافيا فنًّا، لكن في إطار دراسته للإبداع الفوتوغرافي نلاحظ تغير موقفه باستيعاب تدريجي يتم عنده للإمكانيات الفنية الغنية الكامنة فيها.

في عام 1869 يصدر روبنسون مؤلف "الأثر التشكيلي في الفوتوغرافيا". يكتسب الكتاب شهرة واسعة النطاق ويغدو أحد أهم الآثار المرجعية للمصورين الفوتوغرافيين. ويظهر ريسكين كأحد أوضح المتحمسين للكتاب داعيًا وبالصوت العالي جميع المصورين الفوتوغرافيين إلى البحث والعناية بالتكوين الجميل في الفوتوغرافيا والرسم.

أما في كتابه الآخر "التصوير الضوئي الفني" فيعمل روبنسون عبر صفحاته على إعطاء مشكلات الإبداع الفوتوغرافي اهتمامًا أوسع مما بدا بالكتاب الأول وحيث يولي فيه اهتمامًا أعمق بالأسلوب التعليمي. فالبناء والتكوين كمبدأين للفن الفوتوغرافي، وهما بالنسبة إلى المبتدئ

يتضمنان –حسب رأيه– انعكاسًا حميمًا للأوضاع الاجتماعية والنظرية. وفي المبحث الذي جاء على مسمى "ما هي الحقيقة؟" يعمل روبنسون على تحديد البعد الفني الفوتوغرافي الذي يراه "الأقرب من بين كل فنون الواقع".[1] لكن فإن تلك الصفة ربما لا تكون كافية أحيانًا لتقريب الصورة الفوتوغرافية إلى الحقيقة الفنية اعتمادًا على الفهم الذي يُنسب إلى تعريف كونها وسيلة صادقة لتسجيل الواقع. فالانطباع الذاتي في الفن يصدر عن الواقع ويرتد إليه، ولذلك، فإن الإنسان الذي يجتهد ويعمل من أجل بلوغ الحقيقة لا يهتم كثيرا، أو يلقي بالًا لمعرفة الجمال، مثله مثل الإنسان الذي يعيش في الأحلام والذي لن يرى أبعد من الأحلام.

إن فهم الناس –كما يعتقد روبنسون– لا يزال بعيدًا عن إدراك أسس وكنه الحقيقة الفنية. فالفن ليس هدفه التصوير للواقع الحقيقي، هنا يختلف ويبتعد روبنسون من ريسكين بل في التأويل له بصفة من الأصالة. "تلك الأصالة متساوية في الفوتوغرافيا والرسم. إن المصور

(1) كتب الجمالي المثالي هيغل في بداية القرن التاسع عشر في مؤلفه "نظرات فلسفية": إن تحرر المستقبل من الظروف والوجود العشوائي ستثبت أن الحياة هي الرائع. وفي وقت لاحق وفي "محاضرات عن علم الجمال" 1920 – 1929، أكد قائلًا عن مستقبل الفن: إنه سوف يمتلك قضاياه الأساسية في الإنتاج للموضوعات بامتزاج مع السلوك المتحول. فيما بعد وفي عام 1955 كتب المفكر الروسي الطليعي إن. غ. تشيرنيشيفسكي ومن منطلق مادي في رسالته للدكتوراه: "إن الرائع هي الحياة".

الذي يستطيع الوصف بأصالة لهو الجدير فقط بتسمية فنان".[1]

ويستمر روبنسون في توصيف أفكاره الجمالية قائلًا: "إنه ولأجل ملامسة الأصالة للواقع فإن على الفنان امتلاك الخبرة الإبداعية للرسم والمتمثلة في قوانين التكوين، واستعمال الضوء و... إلخ، من قوانين وقواعد. لكن باستخدام خصائص وفحوى تلك الخبرة فإنه يجب تخطي العيوب، والعثور على حلول جمالية لها... يجب على المصور هنا استيعاب أن هنالك حدودًا لفنه يجب عليه عدم تخطيها".[2]

إن تأثير التقنية على تعبير المصور يتبدى -حسب مقولة روبنسون- كخطأ شائع، الأمر الذي يدفع الجمالي الإنجليزي إلى استخدام أسلوب الرسم المزجي في عباراته التالية:

"إني أعمل على هذه الخاصية خلال خلال أكثر من ثلاثين عامًا، بحيث أستطيع التأكيد على أن هذه الخاصية ليست هي الأفضل فقط، بل الوحيدة القادرة على إنتاج عدد هائل من المضامين المترابطة والمتصلة".[3] إن ما عناه روبنسون عبر العبارات الآنفة هي اللوحة القائمة

(1) روبنسون. غ. ب. "القطعة الضوئية الفوتوغرافية"، ألبومات الفوتوغرافيا 1916. رقم 4، 5، 6، ص125.
(2) المرجع السابق، ص120.
(3) المرجع السابق، ص120.

على المضامين أو لوحات الموضوع، فينبوع مثل تلك المضامين يتمثل دومًا في الحيـاة التي تصبح، وبصفة دائمة، دليلًا كذلك لصور المعارض ومواد المتاحف. وإن المعنى الأسـاسي برأيـه في الرسم التصويري، كما في الرسم الطبيعـي، هـو التكوين الذي عليـه ينبغي وضع المبادئ التي سـار على هديها فنـانو جميع الأزمنة. وإن الهدف من التكوين يكمن في تحقيق التنوع التشـكيلي الذي يعطي اللوحة أو الصورة أبعادًا إضافية جمالية جديدة في اتصالها العضوي المعبر عن المضامين.

لقد رأى روبنسـون الفوتوغرافيا كجزء لا يتجـزأ من نظـام الفنـون الإيضاحية مقترحًـا أن تقتفي الفوتوغرافيـا وهي تقـوم بوظيفتها طريق وأثـر الإبداع التشـكيلي وتأثـيرات تكنولوجيا الفوتوغرافيا في مسـتوى خلق الصورة.

ب. غ. إميرسون (1856 – 1936):

وهو مصور إنجليزي آخـر حـاول في ثمـانينيات القرن التاسـع عشر تناول مفهوم روبنسون بالشك والنقد.

ففي كتـابـه "الفوتوغرافيـا الطبيعيـة لطـلاب الفنون" 1889، يعـمل إميرسـون على تطويـر فكـرة أن الأنـواع الفنيـة يمكـن أن تضم مواضيع

أكثـر من الصورة الفوتوغرافية المنتظمة. ولأجل تحقيق تلك الفكرة يرى إميرسـون أن من الضرورة اسـتخدام الإمكانيات التقنيـة للفوتوغرافيا بغيـة إعادة إنتاج جمال الواقع في حد ذاته، وأن للكاميرا قوانينها الخاصة، لكن فإن سـؤال كيفية الكشـف عن ذلك الجمال يضحى هو السـؤال الجوهري الهام.

لقـد جاء المجهـود الذي قـام به إميرسـون كأول محاولـة تعمل على تأسـيس نظام جمالي في الحيز الإبداعي التقنـي للفن الفوتوغرافي، إلا أنها وعلى نتائج الاسـتجابة المتواضعة التي حققتها لم تجد فهمًا واستيعابًا لدى المصوريـن الفوتوغرافيـين في حينهـا. وأبعـد من ذلك، فـإن الكتـاب لم يجـد أي ترحيب من أنصار روبنسـون أو التشـكيليين الذين يوافقونه في وجهات النظر. والأنكى من كل ذلك أن إميرسـون قد تخلى فيما بعد عن تلك الاسـتنتاجات نتيجة الضغوط الكثيفة التي تعرض لها حيث انتهى إلى هجـاء نفسـه في أهجيـة أسـمـاهـا "مـوت الفوتوغرافيـا الطبيعيـة – تجرد ذاتي".

ويسـتمر إميرسـون في هجائه لنفسـه عبر العبارات المحزنـة التالية: "إن ذات المصور محـدودة بحيث يمكن توجيهه... وإن إمكانية الاختيار والرفض محددة جبريًّا هي الأخرى".[1]

(1) بولاك. س. من تاريخ الفوتوغرافيا. م: الكوكب 1983، ص81.

وتتبعًا لسيرة المساهمات النظرية في علم الجمال الفوتوغرافي يمكن القول إن التطور اللاحق لنظرية الفوتوغرافية الفنية يتحقق بصفة واضحة في الإنتاج النظري الجمالي للإيجابيين.

غ. غينتون (1863 – 1908):

وهو مصور إنجليزي، يعد من أبرز المنظِّرين في الفوتوغرافيا الفنية بأواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

ظهر كأحد المنظمين الأوائل للمبادئ الجمالية والفنية لفن الفوتوغرافيا من خلال تأليفه ثلاثين مؤلفًا تُرجمت أغلبها إلى جميع اللغات الأوروبية حيث وجدت نقاشا واسعًا بين المهتمين والمختصين بالتصوير الفوتوغرافي.

حاول غورسيلي غينتون تلخيص مفهومه عن الفوتوغرافيا في كتابه: "الفوتوغرافيا الطبيعية"، حيث أكد أن القوانين العامة للفنون قديمة قِدم الحضارة نفسها، وأنها ليست ثمرة تخطيط أو تنظيم لمجموعة من المدرسين، بل تشكلت واستمرت فاعليتها عبر تراكم خبرة جميع الفنانين بغض النظر عن الطرق والوسائل التي اتبعوها في إنتاج فنونهم، سواء تم ذلك الإنتاج بواسطة الريشة، أو الكاميرا، أو الحرف، أو النحت.

فالأفكار الفنية مهما اختلفت فإنها تخدم في نتيجتها قوانين واحدة.[1]

وفي واقعة نظرية مثيرة يرفض غورسيلي غينتون مناقشة قضية الارتباط بين الفوتوغرافيا والفن باعتبار أن التعريف الجاري، الشائع حتى الآن عن الفن تعريف برأيه غير سديد وغير صائب. حيث يعتقد الجمالي الإنجليزي ضرورة استبدال مصطلح الفن بمصطلح التصوير. فالفن عنده يرتبط بخاصية وعملية التصوير ويتصل بنحو أقوى وأمتن بالتجربة العملية للمصور.

إن الملامح الرئيسية لأفكار غينتون بوصفه منظرًا فوتوغرافيًّا تتضح عن طريق الفحوص التي يجريها، والمراجعات التحليلية التي يقوم بها، وفي تفكيكه لمجمل القضايا والأسئلة التي يثيرها عن الأسباب التي تصوغ الصورة الفنية، وأي الطرق التي تنحوها تلك الأسباب في تجربة المصور الفوتوغرافي.

فباعتقاد غورسيلي غينتون أن الفحص النقدي والتحليلي لا بد أن يقود إلى أن هنالك أسبابًا ثلاثة تلعب الدور الأساسي في تحديد القيمة الجمالية للصورة الفوتوغرافية هي: البناء، والتكوين، والمنهج المستخدم في صياغة الصورة المعبرة عن فكرة المصور في تجسيد الواقع وتحويله فنيًّا.

(1) غورسيلي. غينتون. أ. الفوتوغرافيا الجذابة، م. 1908. ص11.

ولا ينسى غينتون التذكير بأن الجهد الذي يقوم به المصور ربما لن يصل إلى غاياته المطلوبة دون الاعتماد على مادة الذوق النشط، والثقافة الخاصة للمصور. ولأجل إيراد المزيد من التوضيح للفكرة السابقة يكتب غورسيلي غينتون:

"إن الواقع ذا المواد المحددة المشاركة في تأليف وتكوين اللوحة هو واقع المواد المحددة التي يترجم من خلالها المصور رؤيته المستوعبة لروحه. إلا أن هذه الرؤيا تظل غير كافية إذا لم يحط المصور بالآلية، أو الكيفية الفنية التي توصل عناصر فكرتها. فغياب المعرفة بعلاقات تنفيذ الصورة قد تؤدي إلى عدم قيامها بالأصل. أما إذا ما اتجه العمل إلى مستوى اعتيادي للتصوير فقد لا يحتاج الأمر إلى كثير عناء – فالأفكار معروفة، والمزاج يمكن تحسينه باتباع طرق سهلة في التصوير، وهذا ما يستطيع المصور فعله تمامًا".[1]

إن التعريف عبر التعليم والتثقيف بمناهج الفن الفوتوغرافي ليس من صميم عمل المنظرين فقط، لكنه جانب مهم لا ينفصل عن عمل المصورين. فالمعلومات النظرية وارتباطها الشديد بالنواحي التطبيقية، أو دور الممارسة في تجديدها دائمًا ما تشير إلى الدور الخاص والفائق

(1) المرجع السابق، ص18.

الذي يمكـن أن يلعبه الممارس في إعطاء المعلومات الأكثر فائدة، المرتبطة بالنشاط العملي.

إن أهمية وضع ذلك في الحسـاب هو ما يدفع غينتون إلى التذكير به في مؤلفـه "الفوتوغرافيا الطبيعية"، حيث يلفت الانتباه إلى زاوية التصوير- أي أن يبـدأ المصور وقبـل كل شيء باختيار زاوية التصوير المناسـبة قبل الشروع في أي معالجات تكوينية. فزاوية التصوير تجيب عن سؤال المنظور الذي يود المصور عبره طرح رؤيته، وموقفه من الموضوع المصور.

كان غينتـون على رأس منظري الـجيل الثانـي من الفوتـوغرافيين الواقعيـين الذين أعطـوا التصورات الجماليـة والفنيـة للانطباعيين قدرًا عظيـمًا من الاحـترام. فالواقعيون كانـوا قد نادوا بـضرورة الاعتماد على الحساسـية الخاصة. كما شـددوا على توظيف الوسـائل التشـكيلية ذات القـدرة على تسـجيل الانطباعـات المتواترة من لحمة الواقـع، لكن دون أن يعملوا على إغناء الأسـس النظرية لأفكارهـم الإبداعية. من هنا فإن السـمة التي غلبت على جهـود غينتون في صياغاته المتسـقة مع توجههم قد عملت في وجهتين: الأولى تبشـيره النظري بأفكارهم، والثانية تغطيته للفراغ، أو العجز النظري الجمالي لتيارهم.

غير أنه من الـمهم ذكـر أن الجمالية الانطباعية، والجماليين الانطباعيين قد وجدوا أنفسهم وعلى نحو خاص في التجارب الأولى للتفكير النظري

حول الطبيعة والدور الوظيفي اللاحق الذي لعبته السينما كفن تشكيلي جديد جعل الصورة تتحرك، والحياة إمكانية واسعة للمحاكاة والإبداع الحركي. غير أن اجتهادات المصورين الانطباعيين، ومحاولاتهم للتطوير والمواكبة قد قفزت باهتماماتهم إلى مصاف الانتباه إلى الإمكانيات التعبيرية للصور الفورية والتي كانت في أسلوبها قريبة من اللوحات الانطباعية.

"إننا شهود على ميلاد فن غير اعتيادي، فن يمكن أن يوحد الفن المعاصر، إنه فن اختراع الآلة والروح الإنسانية".

ديليوك

شكلت العشرينيات من القرن العشرين أجواء خصبة لانتشار التيارات، والصراعات الفنية المتباينة – الظاهرة التي عبرت عن انفجار غير طبيعي في ميدان المعرفة النظرية للفن. أما في مجال الفنون فقد كان للسينما نصيب هائل من ذلك الانفجار.

خرج الإسهام الأوفر والأعمق للتفكير الجمالي السينمائي منذ بداية تطور السينما من ثوب المنظرين ونقاد العشرينيات عندما عبروا بواسطة ما عرف بالتيار الطليعي عن أزمة المجتمع الأوروبي في طبقاته الوسطى بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى.

لقد عبر التيار الطليعي عن محصلة تفاعل التيارات الفنية اليسارية في موقفها من الفن الرسمي ذي المزاجية الصوفية، المنعوت من قبلهم بالفن البرجوازي. فقد ناهض ذلك التيار النزعات النظامية والأكاديمية المنقطعة بكاملها عن مشكلات الحياة الاجتماعية. وأدت حركة النقد الذي أثاره التيار الطليعي إلى زعزعة الكثير من المفاهيم الجاهزة، ذات الصيغ الحدية، القطعية التي سادت لأزمان طويلة حول علاقة الفن بالواقع لتنقلها من حيز المفاهيم المتساكنة إلى حيز المفاهيم المتفاعلة المساهمة في تنشيط وتغيير الحركة الاجتماعية – الدافع الذي ساق عددًا من التيارات الفنية المزدهرة آنذاك إلى الانصهار في ذلك التيار مثل المستقبلية، والدادية والسريالية، والانطباعية. فقد اتحدت كل تلك الحركات الفنية لأجل خلق فن ذي مضمون ثوري يعمل على القضاء والتدمير للتقاليد الفنية الكلاسيكية وتحقيق الاكتشافات والإنجازات الواقعية. فمن خلال تجاربها الإبداعية المتنوعة نزعت تلك الحركات نحو التعبير عن رغبة إعادة البناء الجذري للإبداع الفني في إطار علاقته العضوية بالواقع المادي.

والتيار الطليعي في أوج جموحه لم يكتفِ باجتذاب تلك الحزمة من الحركات الفنية فقط، أو خلق علاقات تجاور معها، بل استدعى إلى جانبه شخصيات وقامات أدبية وفنية ضخمة أمثال إيلوار، وبريخت، وموسنياك، وناظم حكمت، وبرود، وليجي، وآخرين استجابوا للموجة

التاريخيـة العاتيـة للأفكار الفنيـة التي عززت من مسـاهمتهم الإبداعية، حيث عملت على تأسـيس تفكـير ولغة لأنواع متباينة مـن الإبداع. فقد اهتمـت الأغلبية من ممثلي الطليعـة الفنية للعشرينيـات بالفنون الجديدة كالتصويـر الفوتوغرافي والسـينما، كما أعلنت كذلك عـن اتصالها بتطور الأشـكال الجديدة للنشـاط الجـمالي كالمعـمار الحديـث، والتلوين حيث وجدوا في توظيف الإمكانيات التعبيرية للحركة الطليعية أهم الوسـائل التي من شأنها وضع الفن في روح العصر والمعاصرة.

ففي بلـدان مثل ألمانيا وفرنسـا حصل الطليعيـون الفوتوغرافيـون على قـدر هائـل من المؤازرة الشـعبية في مواقفهم، وأسسـوا مواقف أكثر راديكالية ضد السـينما التجارية، وبحثوا في الأسـاليب الواقعية الجديدة لأجـل إغناء وتوطيد دعائم التعبير السـينمائي. غـير أن التأثير الحاد على النظرية الجماليـة للطليعيين جاء من تيار ما عـرف بـ"الفوتوغرافيا الحية" عن طريق أ. إسـتيغاليز، وإي أتجي، ودي ريـس – هؤلاء الفنانين الذين تخلوا عن أسـلوب الرسم الزيتي وبدؤوا في استعمال الوسائل التصويرية الكامنـة في التصوير الفوري. وفي هـذا النطاق قام الفنانـون الطليعيون بتوظيف أدوات، وصور المعالجة التي ابتكرها الجيل الثاني من المصورين الواقعيين أمثال: غورسيلي غينتون، وديماشي، وكيزبير.

وفي معـرض التقييم للنظـرات الجمالية للسـينمائيين الطليعيين يمكن

القول إن هذا المستوى قد واجه عقبة في الارتقاء والتطور عندما اتصف بناء النظرات بالتعقيد، إن لم نقل التناقض – أحيانًا.

ل. ديليوك (1890 – 1924):

وهو كاتب ومؤلف نصوص سينمائية، ومنظِّر سينمائي ومخرج. يعتبر ملهم الطليعيين الانطباعيين في المجال السينمائي. يكتب عنه صديقه موسيناك: "إنه يحتل عندي مكانة متقدمة من بين جميع أساتذتي. فأفكاره تعيش وسوف تبقى مؤثرة لوقت طويل في السينما مبينةً زيف العديد من القيم الرائجة".[1]

كوَّن ديليوك مفهومه عن السينما على خلفية المفهوم الفوتوغرافي حينما اعتقد جازمًا بأن السينما وفي جوهرها تتبدى كتطور للفتوغرافيا، وأنها جاءت لمشاركة الفوتوغرافيا تفخيم وتعظيم العالم المحيط بنا.

فالخاصية الفوتوغرافية للسينما بوجهة نظر الجمالي الفرنسي هي القانون الذي يُعين على فهم طبيعة السينما. والتكنولوجيا السينمائية لديه هي جزء من التكنولوجيا الفوتوغرافية التي تجيز مزج الأشياء مع حياة الناس – الناس ذوي منابع جديدة من الجمال والحقيقة. ويذهب ديليوك أبعد من

(1) موسيناك. ل. مختارات. م. الفن، 1981، ص64.

ذلـك عندما يرى أن إمكانية التطور المتاحة للسـينما كفـن يكفل وبنحو أسـاسي اقتران طبائعها مع طبائع الفوتوغرافيا. فالفوتوغرافيا عنده هي التي بمقدورها فتح طريق التطور لفن السينما الجديد.

والسـينما في مفهـوم ديليوك هي الجـمال الجديد للصـور المرئية – إنها الخاصية الفوتوغرافية ومدخل الفهم لتاريخ الفن بما تشتمل عليه من كافة الأنواع الفنية. والسينما هي إشارة إلى أن استيعاب التكوينات الجيدة داخل الصياغـة في الفوتوغرافيا الفنية لا بد وأن يغني ويثري المتعة الجمالية التي تنتج من تدفق الصور المتحركة. غير أن المنظر الجمالي في ذات الوقت يجري نوعًا من التمييز في مفهومه للعلاقة بين السينما والفوتوغرافيا عندما يرى أن الفوتوغرافيا بإمكانها أن تكون فنًّا مسـتقلًّا بذاته، غير متصل بالسينما إذا لم تستعر الأخيرة من الفوتوغرافيا نفس الطبيعة الفنية –ما يؤكد ضمنًا حالة وطابعًا من الاسـتحالة– الفكـرة التي يفصح عنها اعتقاد تالٍ لدى ديليـوك ينظـر إلى أن بداية الفيلم تكون هناك فقـط، حيث يجري البحث عن الرائـع والحيـوي داخـل نموذج الفوتوغرافيا الفورية. وديليوك لا يخفـي وجهة نظره في عدم إمكانية الملامسـة أو الاتصال بالواقع الصادر عن الكادر "الصورة الواحدة من الفيلم السينمائي" بانفصال عن مساعدة العناصر الفنية التي تشـارك في صياغته كالديكور، والإضاءة، والألوان،

والملابس، وفي كلمة واحدة، كل المفردات التي يتم بها أساسًا بناء ما يسميه بـ"اللوحة الفوتوغرافية". ويشبه الجمالي الأمر هنا "شرط التزام السينما بالمكونات الفنية للفوتوغرافيا الفنية" بوصف أنه – كما لا يمكن أن يكون القناع مرسومًا فإنه يجب أن يكون التجسيد لوجه إنسان واقعي يملك الخصائص المنسجمة، القابلة للتصوير والتي منها وبمساعدة الإيقاع تتم صناعة القوة الفنية المنسجمة للفيلم.

غطت مساهمات ديليوك النظرية في المجال السينمائي مواقع ومساحات شتى، السبب الذي جعل آراءه حاضرة وحية في راهن التطور النظري لعلم الجمال السينمائي.

ففيما يتصل بالمعاني والدلالات الاجتماعية والثقافية للفن السينمائي نظر ديليوك إلى السينما كفن بصري جماهيري شعبي معاصر يستطيع إعادتنا إلى وحدة الفن المفقودة منذ أزمنة المسرح الإغريقي عندما كان يجتمع كل البلد على مساحة عرض تحتوي ثلاث مئة ألف مقعد، مشاهدًا ومستمعًا إلى تجسيدات التراجيديا على الخشبة.

وفي مستوى تحليل العلاقات المتبادلة بين الإبداع الفني السينمائي والعمليات التكنولوجية كتب المُنظِّر الفرنسي في هذا الشأن قائلًا: "السينما مثل الموسيقا لا يمكن أن تدعي لنفسها عبقرية ما بدون

تكنولوجيا كافية، كما أن التكنولوجيا ليس بمقدورها الانفصال عن الأفكار".[1]

إن ديليوك، وفي حصيلة عطائه النظري قد أعطى تأثيرًا نوعيًّا حفر من خلاله على طبقات النظرية الجمالية السينمائية بتلك الطريقة التي جعلها تكتسب بها مناصرين وأعداء من نزعات مختلفة. ولا غرابة أن نجد من بين أولئك جيرمان ديولاك الذي انتقد مجرد فكر عمل سينما واقعية جماهيرية شعبية، بينما وقف وعلى النقيض من ذلك ليون موسيناك، أحد المدافعين الأشداء، والدعائيين البارزين لإنجازات السينما الثورية في المرحلة السوفييتية.

ل. موسيناك (1890 – 1964):

وهو كاتب سيناريو ومنظر سينمائي فرنسي، من أول الذين عملوا على تطوير أوضاع عديدة في نظرية ديليوك.

تعرَّف موسيناك على ديليوك في صباه، ثم أصبح صديقًا له وزميلًا عندما قاما بإصدار مجلة معًا. وفي كتابه "ميلاد السينما" أولى مؤلفاته الصادرة عام 1925 كرس موسيناك إهداء الكتاب إلى صديقه ديليوك.

(1) أريستاكو. غ. تاريخ نظرية الفن. م. الفن، 1960، ص20 – 23.

عمل المؤرخ السينمائي الفرنسي جورج سادول على تحليل القيمة النظرية لكتاب "ميلاد السينما" وفي تقييمه له كتب ما نصه: "لقد مثّل خروج كتاب ميلاد السينما حدثًا عظيمًا في تلك السنوات، حيث لم تكن توجد بعد إصدارات عميق بنظرية السينما. إن كتاب موسيناك يضيء الفهم والتصور لمؤلفات أليس جان أبشتين "فلتحيا السينما"، ولأعمال جيرمان ديولاك، ومارسيل لي إيرب، وجانس كانودو، والمؤلفات المنتخبة لديليوك الصادرة بعنوان "السينما والمجموع" وكتابه الآخر "التماثل الفوتوغرافي" وجميع المساهمات التي تشكل الخبرة الأولى في نظرية السينما".[1]

بعد مرور سنوات قليلة يبدأ موسيناك في إصدار مجموعة من المؤلفات الجديدة مثل "السينما كأداة تعبير اجتماعية" 1929، و"بانوراما السينما" 1929، و"العمر الانتقالي للسينما" 1945.

يشير الاتجاه العام للنظرات الجمالية التي وردت في المؤلفات الآنفة لموسيناك إلى الاستفادة الواضحة للجمالي الفرنسي من الفكر الجدلي الحديث توظيفًا لأفكار كانودو، وديليك، واعتمادًا على خبرة السينما السوفييتية التي كان موسيناك خير دعائي ونصير لها في الغرب.

(1) ديليوك. ل. الفوتوغرافيا التلازمية. م. الفن. 1960، ص20 – 23.

ينزع التحليل في التصورات الجمالية لموسيناك إلى الاستفادة كذلك من أفكار ديليوك وخاصة في المفهوم المركزي للخير والمتمثل في كون السينما أداة تعبيرية جديدة تتصل في الكثير من خصائصها بالفوتوغرافيا ولكنها تتميز عنها، كما عن الفنون التشكيلية الأخرى. ويمضي موسيناك أعمق في تحليله للسينما ناظرًا لها كفن مستقل ينطوي على قوانين خاصة ومحددة. إنها تبدو له كفن يملك خاصية زمانية ومكانية تقوم على الإيقاع، ولذلك فهو يراها في شمول أكثر كأوركسترا للصور والإيقاعات.

حاول موسيناك في مختلف إصداراته المشار إليها قبلًا الإضاءة الدقيقة على سائر المجالات النظرية للجمالية السينمائية إلا أن المساهمة الرئيسية له يمكن إجمالها في اجتهاده الجاد للكشف عن جدلية الوسائل التكنولوجية والتعبيرية في السينما.

ففي كتابه "ميلاد السينما" وبالرغم من تأكيده على أهمية اللحظة التكنولوجية في الإبطاء والإسراع بعرض الصور، مع مزج الصور الثنائية، والتحكم في كمية الضوء بواسطة فتحة العدسة، إلا أن موسيناك لا يقوم بتعميم وإطلاق موقفه هذا على روح الإنجازات التكنولوجية المستحدثة آنذاك.

إن المُنظِّر الفرنسي لا يغفل التعيين لواحدة من أهم العلاقات في طيات مؤلفه الهام، عندما يتعرض مستذكرًا، ومنبهًا كذلك، للدور

التاريخـي الذي أدته التكنولوجيـا في توظيف أدواتهـا بمجالات الفنون المختلفـة مؤكدًا على أن التكنولوجيا تظل مرتبطة بهاجس وفكرة التعميم والإعـلام لإمكانيـات الإبـداع الفني عـلى صعيدي التعبيـر واللغة. إنـه يشـير وعلى نحـو واضـح إلى أن التكنولوجيـا لا تكف عـن خدمة الوسـائل والأدوات التعبيرية نزوعًا إلى إحداث مسـتويات أشـد فاعلية في أدائهـا. إنه يرى أن التكنولوجيا الخاصة بالسـينما تتمظهر بوتائر أسرع بالمقارنة بوسـائل تمظهر علاقتها بأي فن آخر. "إن السـينما لها القوة التي يجـب أن توظفها في الكشـف الأكثر عمقًا عن الحيـاة – إنها الوجه البالغ الغموض حينما يبين بفعل الضوء".[1]

إن الاتصـال الوثيق بـين الفن السـينمائي والعمليـات الاجتماعية في النظرات الجمالية لموسـيناك في السينما كفن ديمقراطي وجماهيري مساهمة أخـرى تعود إلى الباحث الفرنسي كأحد الذين أكدوا على حقيقة وقوعها والنتائج الإيجابية المذهلة التي تصدر عنها. فهذه الأفكار وتلك تتطور في مؤلفه "السينما كأداة تعبير اجتماعية".

إنه يكتب أن الفعل الإبداعـي هـو القوة الوحيدة التي بإمكان الفنان اسـتعمالها. لكن في مضمون المناخ الاجتماعي للإبداع السـينمائي لا بد له مـن تجاوز سـلطة رأس المال والتحـرر منها، فمن ذا الـذي يفعل ذلك؟

(1) سادول. ج. ليون موسيناك، في كتاب: ليون موسيناك. المختارات. م. الفن 1981، ص11.

يسـأل الجمالي الفرنسي ويجيب بأنه نظام الإنتاج الاقتصادي الاشـتراكي الـذي بالإمكان تحقيقـه عن طريق التحـولات الجذرية لكـن هل ننتظر الثورة؟ أم نبدأ في التحضير لها من المستوى الواقعي لشجاعتنا؟

غ. ريخـــتر (1888 – 1976):

هـو مصور ألمـاني وناقد فني ومخرج سـينمائي، يعتبر أهـم الطليعيين الألمان في المجال السينمائي، كما أنه مؤلف كتاب: "أعداء اليوم – أصدقاء الفيلـم غـدًا" الصادر عـام 1939. وريخـتر –في رأي المنظريـن الجماليين السـينمائيين– يعد أهم مرجعية وثائقية عن الفن السـينمائي، حيث عُرف بغزارة المعلومات التي حملها عن التطـورات التاريخية المفصلية والدقيقة للفن السينمائي من خلال معرفة صارمة بالأفلام التي تم إنتاجها والسير الإبداعية لصناعها على مختلف أصولهم ومنابعهم.

تأثر ريختر بالدادية والسريالية تأثرًا صريحًا كما ببقية تيارات الحداثة في أفكاره الجمالية.

في أواخـر العشرينيـات يتغير الموقف النظري لريخـتر بصورة قاطعة، فبعد أعوام قضاها متحركًا على أرضية التجارب الشـكلية والتصريحات المنطلقـة من تلك الأرضيـة في مناقشـة القضايا النظريـة والعملية للفن

السـينمائي يتحول المصـور والجمالي الألمـاني إلى أرضية المشـكلات ذات العلاقة بعلم الجمال العام، والثقافة الأيديولوجية الاجتماعية.

يغدو هذا التوجه بعد حين الأسـاس لأعمال ريختر القيمة وحواراته. وكمثال على ذلك نجد أن مؤلَّف ريختر "المعركة من أجل الفيلم" والذي تمت كتابتـه بخط اليد عام 1939، وتمت طباعته بعد خمسـة وثلاثين عامًا قد أكد فيه الكاتب على المعنى الاجتماعي للفن السـينمائي كأداة جماهيرية للاتصـال لها من الطاقـات الاتصاليـة الغنية والرهيبـة بحيث لا يمكن مضاهاتها مع أي فن آخر.

وليـس من بـاب المصادفـة أن يكرس المؤلـف جل الاهتـمام للفيلم الطليعـي فقـط، بل لمجمل السـينما التقدميـة والواقعية وخاصة السـينما الثورية المعاصرة.

في كتابـه "المعركـة من أجل الفيلم" يقسـم ريختر مؤلفه إلى قسـمين. ففي القسـم الأول "الفيلم كمنتوج للقرن التاسـع عـشر" يعني الكاتب ويهتم بأهم المشـكلات الجمالي للسـينما. أما في القسـم الثـاني "في تاريخية الفيلم التقدمي" فيتعرض فيه للاتجاهات الأساسية في التطور السينمائي، وكذلـك الاتجاهـات الأساسـية في عمليات تطـور السـينما كفن جديد مستقل.

فالكتـاب يثير في تفاصيـل محتوياته عـددًا من القضايـا حيث يحاول المؤلف الإمسـاك بالحلقـة الجوهرية للأفكار الحديثـة المتضمنة في الثقافة السينمائية. ويعمل المؤلف، في هذا السياق، على وضع المحددات والملامح لقيم العلم المسـتقبلي للسـينما، كما يثـير جملة من الأسـئلة دون أن يعطي إجابات لها. إلا أنها تشـير في الأغلب الأعم إلى حيرة مخرج سينمائي ليس بوسـعه التحرر من ضغـوط المرحلة، وخاصة عندما تذهب اسـتنتاجاته في اقتفاء أثـر التطبيـقات السـينمائية دون الاعتـماد على منهجية علمية في أسلوب الطرح.

كتـاب "المعركـة من أجـل الفيلم" لا يجـب أخـذه ككتـاب منهجي مكتمل ومحيط بأغراضه، بل يجب أخذه على الشـرط التاريخي، والإطار الزمني الذي تم تأليفه فيه، أي بما يتعلق ويتصل بمرحلية تكوين النظرية السـينمائية، بطفولتها ويفاعتهـا في ذلك الوقت. لكـن الكتاب في مجمله خطـوة متقدمة في حينه، وأن الكثير من أفكاره اسـتطاعت أن تحافظ على حيويتهـا حتى يومنا هـذا، إنه عمل وبكل المقاييس يعد شـاهدًا واضحًا على النزعة الاجتهادية الحديثة في تاريخ الفن السينمائي.

ولريخـتر أفكار قيّمة فيـما يتصل بالبعد الصناعي للسـينما والخلفيات التاريخية التي شـاركت في صياغتها. فالسـينمائي الألماني يرى أن السـينما

"نتـاج تطور خاص في حقـل التقنية الدقيقـة المتخصصة، وليـس نتاجًا للتطور المنفرد المسـتقل. إنها وليدة التطورات المترابطة السابقة لها. ولولا الخاصيـة الإنتاجية الصناعية لما قُدر لهـا أن تكون".[1] غير أنه وبالإضافة إلى ما سـبق يقول: "السينما قد خرجت وعبرت عن الاحتياجات الجمالية للشـغيلة التي قامت بإنتاج تلك الصناعة رغبة في إمتاع ذوقها بالمشاهدة والتسـلية. إن تلك العلاقات الترابطية تضع السينما أمام مسؤوليتها تجاه الجماهير بحيث تستطيع التأكيد على خصوصيتها الإبداعية جنبًا إلى جنب مع التقدم التقني".[2]

وفي تحليـل الإمكانيات التقنية السـينمائية يكتب ريخـتر: "إن بمقدور الفيلم وبمسـاعدة التقنية الكشـف عـن دلالات الأفـكار التي تنطوي عليها الأشياء والأحداث، وباستطاعته وبسهولة أيضًا التحكم في عنصر الزمـان بتمديـده واختصاره... إن السـينما فن جدير حقًّا بالكشـف عن الثراء العظيم للعالم".[3]

في كتابـه الثاني الذي جاء تحت مسـمى "تاريخية الفن التقدمي" يربط ريختر ظهور النزعة التقدمية في الفيلم الغربي بثلاثة أوضاع هي:

(1) المرجع السابق، ص88.
(2) ريختر. غ. المعركة من أجل الفيلم. م. التقدم، 1981، ص32.
(3) المرجع السابق، ص23.

1 – إخراج أفلام عن الطبقات الفقيرة في العشرينيات.

2 – حاجة المشاهدين لأن يروا الواقع على الشاشة.

3 – البحوث الفنية لتيار الطليعيين عن وسائل التعبير السينمائية.

ويعبر ريختر مواصلًا في ذات الوجهة من النقاش: "اقترح كاندودو، وفيما بعد ديليوك، أن على السينما الثورية التعجيل بالطبيعة الفوتوغرافية – الطبيعة التي لا تتعامل مع السينما التجريدية والتعبيرية الشكلية".[1]

وريختر –في رؤيته للمساهمة التاريخية للفيلم– يرى أن تلك المساهمة تتمثل في خلق دراما سينمائية جديدة تساعد على التفكير في شخص المشاهد الذي يبحث في السينما عن الغذاء الروحي، وينظر إليها باعتبارها الأفضل، ناقدًا الأوضاع التي تتحقق عليها الصورة السينمائية بالقول: "تتحقق الصورة السينمائية على نحو غير عادي، غير جاد، إن صناعتها تتم في إطار من الأخلاق المدرسية، ولأجل خلق إطار يرمي إلى خلق مَشاهد –في المقاييس– أخلاقية عالية يصبح من الضروري الربط بين خيوط الظاهرة نفسها. إن باستطاعة السينما فعل ذلك سواء عملت على نحوٍ سيئ أو جيد، مزيف أو حقيقي، ليس انطلاقًا من خصائص السلوك الإنساني لكن من الشروط الاجتماعية للوجود (...) لقد عثر أيزنشتين

(1) المرجع السابق. ص101.

على طرق مختلفة في سبيل خلق الأشكال العليا للفيلم في إطار التعبير الفيلمي المعاصر في تضاده مع الأخلاق المدرسية".[1]

أما في القسم الأخير للكتاب فإن ريختر يسعى إلى معالجة إشكالية العلاقة بين الكلمة والصورة السينمائية ويخلص في خاتمة مؤلفه إلى فكرة أن الرسالة الحقيقية للسينما لا تتلخص في التسلية، وإنما في تجميل الحياة، مؤكدًا على أن السينما المتطورة لا بد وأن تحلل مفاهيم ككرامة الإنسان وحرية الروح.

"إنني أعمل على اصطياد إشكالية التجسيد المعاصر للصورة المرئية. إن الوسائل التي أعطتنا إياها الفوتوغرافيا تلعب في هذا دورًا هامًّا بالرغم من أن أكثرها غير معترف به".

ل. ماهولي ناجي

ل. ماهولي ناجي (1895 – 1946):

هو رسام ومصور ومنظِّر مجري. عمل في ألمانيا وفرنسا وأمريكا، وأصبح في الفترة من عام 1923 حتى عام 1928 أحد الأساتذة المرموقين

(1) المرجع السابق. ص114 – 115.

بمدرسة باوخاوز الشهيرة التي كان قد أسسها المعماري البارز فالتير غروبسيوم.

التقى ماهولي في هذه المدرسة في بداية هذا القرن بممثلي المزاج التقدمي والمثقفين حيث لعبت هذه المدرسة دورًا هامًّا واضحًا في تشكيل الاتجاهات الجديدة بمجال المعمار المعاصر والتصميم والفوتوغرافيا لتتنقل بعدها إلى برلين حيث قام الفاشيون بإغلاقها بدعوى أنها ملتقى ومركز لتجمعات اليساريين ذوي الميول البلشفية.

رأى ماهولي أن تأثير مدرسته هناك قد بدل من جذور التصورات الجمالية السائدة وقام بقلبها رأسًا على عقب. ولكنه مع ذلك لم يكن مشايعًا لإزاحة الجمالية النفعية والوظيفية الخالصة، بل اجتهد في العثور على صلة تربط ما بين الجماليات والتقنية المعاصرة.

رأى ماهولي أن أسس أشكال الثقافة الجمالية الجديدة يمكن أن تنشأ في تيار السينما والفوتوغرافيا. وبالرغم من شعوره الدافق والحار لعناصر الحداثة في التفكير فإن الكثير منها لم يفقد جدواه لديه.

ففي كتابه "الرسم، الفوتوغرافيا، الفيلم" الذي صدر عام 1925 كتب ماهولي أنه يعمل على السيطرة على مشكلة التجسيد المعاصر للصورة المرئية، ويرى أن الدور الأساسي يعود إلى الفوتوغرافيا التي وسَّعت

من مساحة وحدود التعبير عن الواقع، كما في توظيف الإضاءة كوسيلة تعبيرية وإحلال الظلال والضوء محل اللون.

وللمقارنة بين إمكانيات الرسم والفوتوغرافيا يؤكد ماهولي على أن الأخيرة وبفضل أسلوبها التقني الدقيق قادرة أكثر وعلى نحو مكتمل على إعادة إنتاج الواقع بحيث يختصر تعبير الرسم الذي يحاول تجسيد الزمان الماضي وأيديولوجيته لتحل مكانه آلية الوسائل التقنية. في الكتاب يرد ماهولي أيضًا على ما أُثير من نقد للفوتوغرافيا مشيرًا إلى أهمية أن تصبح الرسوم بدون جسد وبدون مواد، مضيفًا أن أسلوب الرسم لم يتحمل التغيير في المبادئ منذ عهد داجير، موضحًا أن كل مرحلة قد ألقت بطابعها الخاص وسيمائها المحددة على الفوتوغرافيا وعلى ذلك النحو الذي جعلها تتقبل مختلف التعديلات والتغيرات الفنية الإبداعية التي تضيف إليها، ولا تنتقص من قيمتها، أو تخدش حزمة مبادئها الجمالية.

ويبين ماهولي أن كل ذلك قد قاد إلى عدم دراسة الوسائل التعبيرية للفن الفوتوغرافي في قدرته على تحقيق أعمال مرئية مختلفة تستطيع العين استيعابها بطريقة غير مباشرة – الشيء الذي قاد من جهته إلى أننا قد صرنا نرى العالم بعيون مختلفة، رؤية جديدة أنتجتها الفوتوغرافيا، رؤية لا تبعدنا عن رؤية الواقع الموضوعي، بل تعيد تشكيله على نحو سليمٍ يتيح استيعابنا له بطريقة جديدة. وهكذا هي آلة التصوير ذات صدقٍ

أكثـر في تسـجيل الواقـع عنـد مقارنتها بالعين العاديـة. على أن ماهولي يمـضي في اعتبـار تلك النتيجـة لافتًا الانتبـاه أكثر. ووفقًا لتلـك الرؤية الجديـدة تصبـح فنونًا منتجـة إبداعيًّا، وقـادرة على خلق أشـكال مرئية جديدة. وانطلاقًا كذلك من أسـاس تلك الرؤية الجديدة والمتكونة تحت تأثير التقنية الفوتوغرافية تظهر تقنيات فوتوغرافية حديثة، كما أن وسائل حديثة أخرى تغدو جديرة بالمشـاهدة عندما تختلف جذريًّا عن تلك التي تسـتخدمها الفنـون التقليدية. وماهولي وعبر منهجـه النقدي في التفكير الجـمالي لا يغفـل التذكير بأن آثار كل ما سـبق بالـضرورة أن تترتب على التذوقـات والتقييـمات الجديدة المقترحـة نوعًا خاصًّا من الشـعور، كما يوضح في العبارات الوصفية الشاعرية التالية:

فعلى تلك الوسـائل والعمليات تنشـأ النغمة الصوتية، ويشـع السنا الممتلـئ، ويتكون النسـيج الممسـك بخلايا اللحظة في الأجـزاء الدقيقة الأخـرى... في زبد البحر، وفي توتر الأشـكال، وفي العلاقة الذكية التي تنهض بين النغمة الصوتية والحركة والإيقاع".[1]

يعتقـد ماهـولي أن الفوتوغرافيا وعـبر توظيفها لكل تلك الوسـائل سوف تتمكن من إعطاء قدر من الأعمال القيمة التي بمقدورها الكشف

(1) ماهولي – ناجي. ل. الصورة في الفيلم، شيكاغو 1947، ص178. منشورات م. أنوستر، 1966.

عن معيـن التنوع الـذي لا ينضب بالحيـاة. فالتحقـق الكامل للمنهج الفوتوغـرافي من المحتم أن يؤثر في الفيلم وبتلك الطريقة التي تتمكن بها ظاهـرة النغمات الضوئية من إعطاء تنـوع غير محدود في الحركة وليس في السكون.

ويـرى الرسـام والمصور والمخـرج والمنظـر المجري مسـتقبلًا زاهرًا لجزئيات، أو لـحُبيبات الشاشـة السـينمائية على ذلك النحو المتطور الذي تستطيع فيه إعطاء تصورات أشد دقة عن الواقع في قوة استيعابه للإنسان الجديـد المتمكن بدوره من السـمع والرؤية لأحـداث متباينة على وحدة متناسـقة. إنـه يتنبأ كذلك بمسـتقبل باهر وعظيـم للفوتوغرافيا في إطار علاقتها بوسـائل الاتصال الجماهيري ولهذا السـبب فهـو يصفها هكذا: "إنهـا مثل المـادة المطبعية تحتفظ بطاقـات تأثير ضخمة يمكـن أن تعطي وبمجاورة الكلمة شـكلًا تعبيريًّـا صميميًّا، موضوعيًّا، محكـمًا (...) إن التصويـر المحدد هو النوع الجديد لأدب المشـاهدة المنطـوي على إيقاعه الخاص".[1]

لقد أعطت الأفكار التي قدمها كتاب الرسـم، الفوتوغرافيا، الفيلم، نتائج إيجابية اسـتطاعت التأثـير في التطور اللاحق لنظريـة الفوتوغرافيا والسينما وساعدت على المضي قدمًا في ذات الهدف للأعمال النظرية التالية

(1) المرجع السابق، ص39 – 40 – 46.

لماهـولي كـ"رؤية في الحركة" و"التجريـد في الفن – رؤية جديدة من المادة إلى المعـمار". إن تلك الأعمال تمكنت من تقديم أفكار أصيلة اتجهت نحو تنظيـم الأفـكار المنطلقة من قاعدة الجمالية الشـكلية في إطـار عميق وبما يمثل كشـفًا هامًا للدارسـين. ففي أحد الأعمال المبكرة له يكتب ماهولي عن أن الفنان المعاصر "لا يختار مما هو موجـود فقط في الواقـع، بل يعمـل على خلـق وضعية له وبحيث يسـتخدم أسـاليب مبتكرة لم تسـتخدم من قبله بغـرض التدعيم والإغناء لوجهة نظـره إزاء التعبير الضروري".[1] على أن ما يجب التنويه به هنا هو أن الوصف الذي حمله الاقتباس السابق قد دفع وقتها المنظِّر والجمالي كراكاورا إلى الإشارة في إحدى المرات إلى أن الفكرة التي عكسها ماهولي وعبر تلك الجمل ربما ستقود في نهاية المطاف إلى فكرة أن الواقع قد يحتاج أحيانًا إلى ازدراء لأجل ولغرض إعلاء قيمته الفنية.

مثلـما تعرضنا من قبـل إلى أن العشـرينيات من هذا القـرن قـد حملت العديـد من الظواهر الفنية والصعود الملمـوس في الـحركة الفنية قاطبة، فمن المرجـح أن الأجـواء والأوضـاع التي قامـت بعـد انتهاء الـحرب العالميـة الثانية والتغييرات التي جرت ببلد كروسـيا قد أشـاعت الكثير

(1) ماهولي ناجي. ل. الصورة في الفيلم، شكاغو 1947، ص178. منشورات م. أنوستر، 1966، ص64.

من المناصرة والمشـايعة لاتجاهات ومضامين الحركـة الأدبية والفنية التي نشأت في أعقاب تسلم البلاشفة لسدة الحكم في روسيا.

فارتباط الحركـة الإبداعية في البلدان السـوفييتية بالمطالب، والآمال الشـعبية قـد أعطاها المزيـد من الانطلاقـات في المجـال التجريبي الذي اسـتطاع أن يقدم فيه المسرح نظريات جديدة كالأتراكسيون، أو أسلوب الجاذبات التي كان قد جاء بها أيزنشتين بغرض كسر الحاجز بين العرض والجمهـور عندما دخلت المفرقعـات والقنابل الصوتية، والتجسـيدات الواقعية إطار العروض المسرحية.

أما في التطبيق والتنظيـر السـينمـائي فقد شـهدت الحركة السـينمائية السوفييتية بروز أسماء لامعة مثل سيرغي أيزنشتين، وفيسفولد بودوفكين، ودزيغـا فيرتوف، وكوليتشـوف، ودوفجنكو، يدفع سـيرغي أيزنشـتين بنظريـة الجاذبـات إلى الفعل السـينمائي له، وتظهر أفـلام أصابت درجة عالية من الشـهرة، مثل: المدرعـة بوتومكين و"أكتوبـر" وتتبدى الموهبة الفذة لبودوفكين في "الأم". إلا أن كوليتشوف يعتبر المطبق الأول لأفلام الموجة السـوفييتية من خلال فيلمه "السـيد ويس في بلاد البولشـفيك". ولا تقتصر مسـاهمة كوليتشـوف في الجانب التحقيقـي للأفلام فقط، بل تتعداهـا إلى الحيـز النظري، حيث أنشـأ المدخـل الفهمـي الجديد لرؤية جديدة للمونتاج عن طريق إرسـائه لقواعـد مونتاج "المنوعات" والذي طوره فيما بعد أيزنشتين إلى مونتاج "الصدمة" أو "المونتاج العقلي".

كرس المخرج السوفييتي سيرغي أيزنشتين جهوده النظرية في السينما لأجل استخلاص قوانين خاصة بالفيلم الجماهيري، وهو مع انشغاله بهذا التوجه، قدم العشرات من المقالات وألف عددًا من الكتب الهامة التي غالبًا ما اتصلت مواضيعها بتجارب تطبيقاته السينمائية التي لم ترَ جميعها النور. وارتباطًا بالعطاء النظري للموجة السوفييتية يتعين لفت الانتباه إلى الجهود النظرية والعملية الصادقة التي قدمها السينمائي الوثائقي دزيغا فيرتوف صاحب نظرية العين السينمائية، أو سينما الحقيقة، وعلى ذلك، واستفادةً من كل هذه التحولات العميقة برزت في العشرينيات من القرن العشرين احتياجات جمة دعت إلى مراجعة المحاولات العلمية الأولى، وتنظيم المادة المتدفقة من الطبيعة الجمالية، والوظائف الفنية للشاشة بعد ثلاثين عامًا من بدء ظهور المعرفة السينمائية والنظرية، وبدء تكون الأسس النظرية الهامة له.

في تلك الظروف التاريخية الحرجة المحفزة لذلك النوع من العمل يتصدى الجمالي المجري بيلا بالاش لتلك المهمة، محاولًا الاقتراب من مستوى نظري مختلف ومتمايز عما سبقه.

"لم يظهر أمام أعيننا فن جديد فقط، بل ظهر الإنسان المتمكن بفضل الخصائص التذوقية، والمواهب الجديدة في الثقافة. إن السينما هي فن الرؤية".

ب. بالازس

ب. بالازس (1884 – 1949):

وهـو كاتـب وجمالي مجري، ألّف وبالمشـاركة مع سـيرغي أيزنشـتين وفيسفولد بودوفكين نظرية السينما.

بـدأ بالاش حياتـه الأدبيـة والفنية كناقد أدبي ومنظِّـر في الفنون. تأثر الجمالي المجري بالكانتية والرمزية، وبدأ يقترب منذ عام 1918 من المثقفين اليسـاريين ليصبح فيما بعد، وخاصـة في العشرينيات جزءًا من حركتهم، ونصيرًا لأفكارهم.

أصدر خلال سـنوات حياته خمسة كتب بالمجال السينمائي استطاعت أن تحتفظ إلى الآن بالقيمة الكلاسـيكية لنظرية الفن. فقد نشر عام 1924 أول مؤلفاته "الإنسـان المرئي" ليتبعه عـام 1929 بمؤلف "روح الفيلم". أما كتابه "محاولة أولى في تأمل السينما الناطقة" فقد استطاع أن يرى النور فقط في عام 1945.

في عام 1933 يصدر له مؤلفه "الفن السينمائي" والذي كتبه في الاتحاد السـوفييتي، حيث عاش هناك عام 1948، ليليه كتاب "ثقافة الفيلم" عام 1961 كجزء من مؤلفه الأخير "جوهر الفن الجديد وتكونه".

إن أعمال بيلا بالاش كمنظِّر سـينمائي لا تختص فقط بالسينما الغربية، بل كذلك بالسـينما السوفييتية. فالسـنوات الطويلة التي قضاها المنظِّر في

مهجره السوفييتي جعلته قريبًا من الحركة الثقافية السينمائية التي كانت قد نهضت بذلك البلد. وللتعرف على الأفكار الجمالية لبالاش لا بد من وصف أن الفن السينمائي وبتصوره كان هو النظام المتحد للمبادئ الجمالية والفنية. ففي جذر تصوره تقوم السينما كفن مستقل بكل خصائصه الجمالية. فالسينما عنده عبارة عن جهاز شعوري جديد واكتشاف رؤية حديثين. إنها وعلى غير الفنون الأخرى لا تنتج الصورة فقط، وإنما تعيد إنتاجها بفضل استخدامها للإنسان الواقعي الذي تعتبره المادة الأساسية للواقع نفسه، فالمشاهد يرى الواقع من خلال عيون المخرج السينمائي.

أما المبدأ الرئيسي للسينما عنده فيتمثل في مبدأ التماثل بين الشاشة والحياة الواقعية عندما بدأ ومنذ ظهور السينما انتشار إدراك جديد يحتوي على مضامين مواد مختلفة عما سبق.

إن الحقيقة التي تحيلنا إليها البداية الفلسفية للسينما يمكن تلخيصها في متن الفن، الذي استطاع عرض الواقع أكثر من أي فن قبله، من خلال قدرته على خلق الامتدادات النافذة، والتأثيرات الشاخصة في وعي المشاهد باعتبار ذلك الواقع عالمًا يقف على مقربة منه، الفكرة التي تم فهمها في الماضي واستيعابها في سياق المعاناة الجمالية.

والسينما، وفي مبدأ تمثيلها للواقع، تستخدم تعبيراتها الخاصة لتغيير

المسافات والأحجام المختلفة للأشياء، بواسطة الاختيار لأحجام اللقطات، وتغيير زوايا التصوير، وتوظيف فنيات المونتاج. فتلك الوسائل التعبيرية وحسب رأي بالاش لا تنفصل عن التقنية الخاصة التي تقع مهمة بنائها على الفوتوغرافيا الفورية. وبوجهة نظر بالاش وديليوك فإن الفوتوغرافيا لا يمكن أن تمثل الفن إلا بالقدر الذي يكون فيه الفن كما في أشكاله الأخرى وسيلة لخلق واقع لا تلعب فيه العفوية دورًا، ناقدين الأفكار التي تقول إن الحياة هي التي تخلق الدراما والروايات، واصفينها بالأفكار الساذجة.

وفي مستوى تعميم اللحظة المرئية يدفع بالاش بمبدأ التمثيل والتماثل، مضعفًا من الدور الذي يمكن أن تقوم به الكلمة، الأمر الذي يضع فهمه للمعنى الاجتماعي في درجة من الالتباس. ففي كتابه "الإنسان المرئي" يتعرض بالاش لمقارنة السينما والأسطورة مستنتجًا -على مثال تلك المقارنة- أن الفن السينمائي فن برجوازي في خصائصه وتقاليده الزائدة. على أن هذه الأفكار والكثير على شاكلتها والتي ترد من جهة المُنظِّر المجري لا يسهل استيعابها إلا عبر فهم حالة الوجد والشغف التي ظل عليها طيلة حياته للسينما الصامتة التي تظل مثل تلك الآراء مجرد آثار من التجربة التأملية التاريخية حولها.

في كتابه "روح الفيلم" 1929، يمضي بالاش في تحليل السينما بوصفها

فنًّا عميق الدلالة، يفتح للمشاهد الفضاءات المحيطة، وأصوات الأشياء، والإشارات اللغوية التي تنتجها الطبيعة. وبالازس وفي تقييم أشد تطرفًا يصف الفيلم الناطق بـ"أصالة الصوت، ووجوب اتحاد الصوت والكلمة في الفيلم الذي يرسم فيه السيناريو ما يمكن رؤيته وسماعه".[1] وفي معرض حديثه عن الكلمة يقول: "إن الكلمة يجب ألا تشغل حيزًا من تعبير اللقطة، بل أن تدخل على نحوٍ نظامي بتكوين الفيلم".[2] وبعد وقت قصير يعيد المنظِّر المجري وجهة نظره حول السيناريو في مقال بعنوان: "السيناريو السينمائي نوع أدبي جديد" ويؤكد أنه "باعتبار تحقق السينما كفن للمضامين الفكرية فإن دور السيناريو الأدبي يتزايد من حيث الأهمية".[3] فبالازس يتبنى هنا قناعة أنه "بفضل السينما فإن العقبات والصدامات بين البصري والأدبي إلى زوال، نسبة إلى الدور الذي تلعبه ثقافة الكلمة".[4]

وفي تصديه لإجلاء مفهوم خاص عن المونتاج يصرح بالاش بأن المونتاج ليس وسيلة أدبية على الإطلاق، بل هو: "حركة معمار المادة الإيضاحية، والشكل التعبيري المتميز الجديد".[5]

(1) بالازس ب. نشوء السينما وجوهر الفن الجديد. منشورات م. أنوستر، 1966 ص64.
(2) بيا بالازس. الناقد المتساهل 1922 – 1932.
(3) ستاتليتشس للأرشيف الفيلمي لد. د. ر. برلين 1973، ص191.
(4) بالازس ب. السينما، ص63.
(5) المرجع السابق، ص82.

في الثلاثينيات، وجنبًا إلى جنب مع السينمائيين السوفييت عمل بالازس، حيث خصص في الطبعة الأخيرة لمؤلفه "روح الفيلم" فصلًا جاء بعنوان: "الواقعية الاشتراكية". ويهتم المُنظِّر المجري في هذا الفصل بالتأمل في التأثير الذي أحدثته السينما السوفييتية في تطور الفن السينمائي العالمي. لكن أفضل مؤلفات بالازس قيمة هو كتاب "ثقافة الفيلم" الذي أدخل فيه إضافات ومواد حديثة حسنت من مستوى العمل القديم من حيث الأفكار التي تعلقت بنظرية السينما، وحيث بدأ كمفكر نظامي يستطيع خلق نموذج نظري متكامل وواضح للفن الجديد.

إن نسيج تصورات بالاش المتناقض كان سببًا في بعض الأحيان في توظيف أفكاره -وفقًا لرؤية علم الجمال السينمائي الغربي- بغية خلق مدخل أيديولوجي إشكالي للسينما. وذلك ما يتأكد عبر التعليق التالي: "إن التعامل مع أفكاره كان أمرًا طبيعيًّا لممثلي التصورات الظاهراتية، والرمزية، والبنيوية".[1] غير أن وبالرغم من الوضع المتناقض الذي أثارته التجربة الجمالية النقدية لبالازس فإن التقييم الموضوعي يحفظ الدور الإيجابي الذي لعبه في إثراء النظرية السينمائية العالمية عن السينما. إن المعاني الهامة في مساهمته يمكن تلخيصها في:

(1) مفهوم "السينسيا" لا يعني عملية التفكير، بل نتائجها.

1 – تأسيس مدخل تاريخي للتحليل السينمائي.
2 – صياغة فهم متماسك لوظيفة السينما.
3 – تجذير القناعة العميقة بالدور الاجتماعي بالسينما.
4 – توضيح علاقة السينما الدقيقة بالعملية الثورية المعاصرة.

في البحث عن خصوصيات السينما

(الثلاثينيات – الخمسينيات)

شـكلت الحقبة التي تمتد من بداية العشرينيات حتى بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، المرحلة التي بدأت تتكون فيها نظرية الفن السينمائي، عندما خرجت بعض القوانين، وتبلورت جملة من المصادر التي عملت على تأسـيس المحـاولات الأولى لتنظيم الأفكار المتناثـرة في مجال التنظير الجمالي للسينما.

أمـا الحقبـة الثانيـة للتطـور، فقـد اسـتمرت مـن الثلاثينيـات إلى الخمسينيات، حيث ألقت الضـوء على نحـو كثيـف وبـاهـر على المعـرفـة النظريـة السينمائية المحققة.

في تلك الأيام بـدأت تتراكم الخبـرات، وتتكون الاتجاهات الرئيسـية للنظرية الغربية للسينما، حيث ظهر الاتجاه الاجتماعي الثقافي والذي كان من أبـرز منظِّريه بنيامـين، وأدورنـو، وبريخـت. وفي الاتجاهين البنيوي والتشريحي برزت أسـماء كياكبسون، وموكارجوفسـكي، وبانوفسكي، وأينغارديـن، وبازين. أما الاتجـاه النفسـاني فقد مثلـه كل من أرنخيـم، ميرلو، وبونتي، مالرو، وبيتري.

اجتمعـت مختلف الاتجاهات السـالفة على ضرورة بنـاء نظام علمي ومنهجي للمعرفة السـينمائية، نظام يعنى بالاستفادة القصوى من كل ما هو جـديد، من كل ما هو منتـج ومنقـح على يـد ممثلي الفلسـفة الغربيـة الحديثـة. غير أن ما يعتـبر لافتًا للانتباه وجديرًا بالتذكـير هنا هو أن هذا اللقـاء والتزاوج بين النقد السـينمائي والفلسـفة الغربيـة كان قد تم قبل ذلك بمفتتح القرن العشرين عندما انسـجمت خبرات الفلسـفة الغربية مع بدايات النقد السـينمائي الغـربي. فقد تأثر الجيـل الأول من المنظِّرين السـينمائيين، ومنظِّري الصـورة الفوتوغرافية بتيـار المثالية الموضوعية في نموذجه الكانطي الحديث، بالإضافة إلى النموذج الرمزي لها.

وفي مبحث التأثيرات الفلسفية على رواد التنظير السينمائي لا بد كذلك من الإشـارة إلى البصمات التـي تركتها فيهم الذاتيـة والفرويدية، حيث غذى هذان التياران الفلسـفيان الخبرة النفسـية للـرواد بالمعرفة القويمة

لقوانين المنطـق وواقعية التفكير، علاوة على ربطهم بجل المسـاعي التي جرت في أواخر القرن التاسـع عشر والقـرن العشرين لخلق طابع علمي للفلسـفة بواسطة إدخال مصطلحات وأسـاليب في الدراسات الفلسفية تختص في أصلها بعلوم طبيعية محددة.

إن تلك المرحلة من التطور الفلسفي التي شهدت إعادة النظر في أفكار علم النفس وتجارب وصـم الفلسفة في الاتجاه المنهجي العلمي الذي ما كان لـه أن ينجـح في تقديم تصورات إيجابيـة لمسـتقبل تلـك العلاقـة لولا الـدور الخاص الذي لعبه علـم الظواهر على يد الفيلسـوف الألماني غوسيرل.

فمع مجـيء الثلاثينيات كان قـد وضح التقدم السـاحق الذي حققه العلـم الظاهراتي فيما اتصل بطرافة الموضوعات التي عمل على علاجها، والأدوات المنهجية التي اعتمدها، والحلول التي وضعها.

على تلك الخلفية من الإنجازات الباهرة يجد غوسيرل اعترافًا وقبولًا في الفلسـفة الأوروبيـة الحديثة على ذلك النحـو الـذي تحتل فيه أفكـاره العلميـة المرتبـة الأولى من حيث التعبير عن فضاءات التفكير الفلسـفي الحديث.

في بدايات القرن العشرين تنمو حالة من الاهتمام بإعادة النظر النقدي

لمراجعة المعطى المعرفي السيكولوجي في مجال البحث الجمالي للفنون، والمعايير الفلسفية التي تم وضعها كأنظمة قطعية في تحليل المنتجات الفنية. يصعد علم النقد الأدبي في بداية الثلاثينيات ويبدأ في تهديد المكانة التي تحتلها الفلسفة الكلاسيكية من منطلق اقتراح مداخل جديدة لمعالجة مشكلات المنهج. كما أن التيار الظاهراتي في هذا الصدد قد احتل موقعًا خاصًّا في تصديه لهذه المهمة بقيادة مؤسسه الفيلسوف الألماني أ. غوسيرل.

نال غوسيرل في ذلك الوقت اعترافًا مدويًا كأحد الفلاسفة المرموقين عندما تم قبول أفكاره من قبل أهم الفلاسفة الأوروبيين في نطاق التفكير النظامي العلمي والأفكار المنهجية والذين وصفوه بـ"الصورة المشرفة المعبرة عن المناخ الفلسفي للتفكير الفلسفي المعاصر".[1]

غير أن من المهم وضع ملاحظة فورية حول أن مساهمة غوسيرل الظاهراتية قد تحققت في كبد المثالية الذاتية. فبانتقاده للسيكولوجية أكد الفيلسوف أن أساس المعرفة العلمية لا يمكن أن يكون سوى المفاهيم الفلسفية المتخذة في شكل النظام المنهجي الذي يعطي الطابع العلمي لكامل المعرفة. على أن ما يجب ملاحظته في هذا الصدد هو ضرورة متابعة

(1) تحليل المنهج عند أ. غوسبرل. في مقالة الظاهراتية، في كتاب الفلسفة البرجوازية المعاصرة. م. منشورات جامعة موسكو 1972.

ذلك السياق المفهومي ضمن تقاليد التفكير التي أرسيت من قبل، والتي مضى على أثرها الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط. فكانط كان قد نعى صورة الفلسفة السائدة الشائعة بقوله إنها لا يمكن أن تكون موجهة إلى دراسة العالم بأكمله بسبب أن العالم لم يمنحنا تلك الصورة في الاستقبال غير المباشر له. فالعالم كوحدة واحدة هو تعليم ثقافي متكرر ومثالي. والإنسان المفرد هو معطى جزئي، مادة واحدة من مواد هذا العالم، ذات الخاصية التي يمكن وصف وعيه بها عن العالم كذلك.

إن النظر في ديالكتيك وحدة الخاص والعام في إدراك غوسيرل يفضي إلى أن استقبال المواد المنفصلة دائمًا ما يعمل على تقديم العالم كوحدة واحدة منعكسة من استقبال الواقع.

وغوسيرل، وفي إطار المفاهيم الفلسفية الفنية، يبدي ملاحظة أن الحقيقة والجمال والخير أمور معطاة لنا في الوعي فقط عن طريق الواقع في تعبيراته اللغوية وصور المعاناة التي يطبعها على الإحساس. إنه يستخدم هنا وعلى صعيدي المنطق والنظرية، العنصر النفسي كعامل أساسي في الكشف عن العمارة النظرية، وهو يكتب عن أن الإسهام النظري يتكون في سياق المعاناة النفسية الواضحة، وأن عمليات الاقتراب من الحقيقة لا تنفصل عن الاقتراب والوقوع في مياه تلك المعاناة معتبرًا أن كل عنصر يؤخذ في كليته كظاهرة، وأن الظواهر منفصلة أو مجتمعة يقتضي

أخذها بوصفها وعيًا متحركًا –وعيًا صاعدًا– الأمر الذي يجعل الظواهر المستقبلية ظواهر صادرة عن المدركات الآنية.

والمدركات، وبتلك الكيفية التي تصدر بها في علاقتها بالحاضر والماضي، تبدو كما الرمز، كما الشيء المنعكس، كما العلاقات السببية. فحسب غوسيرل يبدو أن إنجاز الظاهرة يصير ممكنًا فقط عند أخذها بأبعادها الترابطية عن طريق القدرات الذهنية التي تتميز عن القدرات العادية بخاصية التركيز وبالتالي كون أن أفعالها تستطيع إنتاج إحساس ممتع بالرسائل المستقبلة عبر المعاناة النفسية – جوهر مادة المستقبل.

على ذلك النحو ينتقد الفيلسوف الظاهراتي سائر موجات النقد الفلسفي التي تحاول استبعاد دور المشكلات المتعلقة بالوجود الخارجي للإنسان – الشيء الذي يجعل علم الظواهر علمًا قد أثر بهذا النحو أو ذاك على مختلف اتجاهات النظرية الغربية للسينما.

لقد أضاء ممثلو علم الجمال الظاهراتي –الذين تابعوا مسيرة غوسيرل– في مؤلفاتهم السينمائية العديد من الموضوعات والقضايا جاعلين لهذا الاتجاه مكانة متميزة وسط المساهمات النظرية لعلم الجمال السينمائي. ومع ذلك فإن علم الجمال الظاهراتي وفي مرحلة تطورية لاحقة قد تمكن من نقد أفكار غوسيرل بعد خروج الاتجاه الذاتي الذي فصل الفلسفة

وعلم الجمال عن الحياة الاجتماعية عندما استطاع تعيين أخطاء النظرات الغوليسرية في استجاباتها لتصاعدات الحياة الاجتماعية الحادة خاصة في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات والذي شهد إرهاصات وانفجارات الحرب العالمية الثانية.

وليس من الصدفة أن يعثر الاتجاه الظاهراتي لعلم الجمال السينمائي في بازين مناصرًا بارزًا حين شهدت ذات الفترة نضوج أفكاره النقدية والجمالية عن الفن السينمائي متوقعًا أن علم الجمال السينمائي سوف يغدو اجتماعيًّا وإلا فإن السينما سوف تعجز وتتوقف عن التطور بدون علم الجمال.

"إن السينما والصورة المتحركة تُعتبران اليوم أكثر الأدوات قدرة على تمثيل الاتجاهات الجديدة للفن".

ف. بنيامين

ف. بنيامين (1892 – 1940):

يعتبر الفيلسوف الألماني ف. بنيامين ناقدًا ومنظرًّا هامًّا في مجال الفنون، بل يعتبره الفيلسوف المجري جورج لوكاتش أرفع النقاد الفنيين مكانة بالموجة الطليعية الأوروبية.

وبنيامين الذي كان على صلة وثيقة بالمدرسة الفلسفية الفرنسية ظل على اتصال قوي بأدورنو، وبالمؤرخ الشهير بلوخ، كما قامت بينه وبين برتولد بريخت في الثلاثينيات علاقة متينة وخلاقة.

تفرد بنيامين باستخدام منهج نال استحسان العديد من الفلاسفة التقدميين معتبرين منهجه مزيجًا من الهيغلية المحدثة والفرويدية. فقد أظهرت الرؤية الاشتراكية له شدة تأثره بالراديكاليين التقدميين وبعمق اتصاله بالأفكار البريختية في العقد الأخير من حياته. إلا أن من أوضح الصور حسمًا لمواقف الفيلسوف النظرية معاداته للفاشية، حيث نظر واستوعب باهتمام السينما السوفييتية وإبداعاتها التطبيقية التي كثيرًا ما أشار إليها في أعماله.

تقع مسألة الاهتمام بالاستعارة في مركز متن الخطاب الجمالي لبنيامين مثيرًا تحليله لها كشكل خاص يعرض به المنظِّر صورة الواقع الفني كصورة غير مكتملة، ولكنها محصلة لأجزاء متباينة تؤدي وبرأيه إلى إظهار الواقع بشكل متساوٍ، كما تعرض وبإخلاص متفانٍ إلى التذوق الجمالي للإنسان المعاصر. فالوظيفة الإبداعية للفن والتي يتم الاعتراف بها اليوم كوظيفة مركزية تغدو وبعد مرور الوقت ليست أكثر من وظيفة ثانوية، حيث يثبت هذا الافتراض التطور الأول للصورة الثابتة ومن ثم الصورة المتحركة.

كذلك يرى بنيامين أن الفن الكلاسيكي المحتوي على ثراء وجاذبية في حاصل إنتاجاته قد عاش تحت جملة من التقاليد الخاصة التي جعلته يعمل على توظيف قيم ثقافيـة انطوت على درجة من القوة التي أهلته للخلود. أما تيار الفن لأجل الفن فيقف من المنظِّر موقفًا نقديًّا ظاهرًا حين يشـبهه باللاهوتيـة، مبينًـا أن أختراع الصـورة الثابتة قد حرر الفـن ولأول مرة في التاريـخ من الوجـود الطفيلي في الطقـوس والشـعائر. فبنيامين يرى أنـه في الوقت الحاضر وحينما لا يمكن وضـع مقياس صحيح للطقوس والشعائر فإن وظيفة الفن تتغير، حيث لا يجب البحث عنها بالفن، بل في التطبيقات السياسية.[1]

أما عن مفهومه للخصوصية الجمالية للصورة الثابتة بمؤلفيّه: "التاريخ الموجـز للصورة الثابتـة" 1931، و"العمل الفني في عهد إعـادة إنتاجـه" 1936، فيصفـه بنيامين في تحليل للمضمـون الجمالي للصورة الثابتة عندما يكتب: "إن اختراع مثل هذه الأداة الثورية الحقيقية في إعادة الإنتاج الفني قد خرج إلى الوجـود مع الأفكار الاشـتراكية، حيث أصبح تعبير التغيير هو الأساس في الصناعة القديمة للرائع".[2]

وفي تحليلـه لتاريخ الصورة الثابتـة يميز الجمالي الألمـاني بين الإبـداع

(1) المرجع السابق، ص90.
(2) المرجع السابق، ص16.

الشكلي للصورة الثابتة، وبين الإبداع البنائي بسبب الدور الثوري العميق للأخيرة في الحركة الاجتماعية. أما الإبداع الشكلي في الصورة الفوتوغرافية فيعتبره بنيامين قادرًا على تقديم أجواء طبيعية تتعلق في حقيقتها بالماضي، والاحتفاظ بتقاليد إيضاحية قد لا تملك مستقبلًا رغم دورها الملحوظ في حركة الحداثة التي جرت بعشرينيات هذا القرن.

وتحتل دراسة الخواص المتفردة والغريبة التي تحكم الظواهر الفنية اهتمامًا خاصًّا لدى بنيامين، حيث يراها كمخزن للحقائق الجاذبة. فالأعمال الفنية الحقة ومن وجهة نظره هي التي تمتلئ بها – ذلك أن الخواص بإمكانها الكشف عن مواد الطبيعة وتفاصيل الحياة. فالإنتاجات الفنية كما التعبير الفوتوغرافي وإذا ما اقترنت في لحظة الاستقبال مع تلك الخواص فإن الصورة المستقبلة ستضحى بلا شك صورة ذات آثار قوية على المستقبل. أما في العكس من ذلك فإن الصورة ستصبح مجردة من أسباب وعوامل الجاذبية.[1]

والصورة الشكلية الثابتة برأي بنيامين لا تتوخى غايات جمالية، فالوظيفة الرئيسية التي كان يجب عليها تحقيقها هي التثبت من الجرائم التي تقع، كما أن غاياتها كانت إظهار الوسط غير الإنساني للمجتمع الرأسمالي. فعلى تلك المشابهة بين الصورتين يفصح بنيامين عن آرائه حول

(1) المرجع السابق، ص19.

التيارات الفنية التي رأت النور في العقود الأولى للقرن العشرين كالدادية والسوبر واقعية الكولاجية، موضحًا أن الصور البنائية ذات الصلة بالحياة هي الصور المرشحة لإحداث المتعة الجمالية والهزة التفكيرية الضرورية الناتجة عن فعل الخلخلة "الثورية" الذي تحدثه في ذهن المتلقي.

وهكذا، وعلى نفس الرؤية التي ينطلق منها بنيامين تجاه الفن بصفة عامة، نجده يعالج وعلى ذات الطريقة من التفكير مفهومه السينمائي. فالسينما بالنسبة إليه عبارة عن نشاط يرمي إلى إعادة إنتاج العمل الفني في وجود عدد متنوع من أجناس الاتصال المكونة لوحدته التركيبية.

وحسب بنيامين فإن الأفلام السينمائية "تعمل على معالجة مادة الواقع في زخمه وتنوعات التيارات المتصارعة في محتواه الاجتماعي. العامل الحيوي في جعل هذا الفن فنًّا ذا سطوة على الواقع وجهاز التفكير عند إنسان هذا الواقع بما يكتسبه كذلك من قيم ثقافية عبر العروض التي يسعى إلى تقديمها".[1]

لكن ورغم تلك النعوت فإن السينما عند المفكر الجمالي "تضحى فنًّا مصنوعًا ووهمًا فنيًّا يعمل على تمثيل واقعه الفني عن طريق أدواته الفنية التقنية".[2] واعتمادًا على هويتها الفوتوغرافية فإن السينما تحول الفن من

(1) المرجع السابق، ص22.
(2) المرجع السابق.

موضوع فـردي إلى موضوع جماعـي قابل للفرجـة. فالجماهير العريضة تذهـب إلى دور العـرض لكـي تتعـرف على نفسـها وكمثـال على ذلك فإن الجماهير تشـاهد أفلام السـينمائي التسـجيلي دزيغا فيرتوف صاحب ومؤسـس تيار "سـينما الحقيقـة" لا كأفلام يـؤدي فيها الممثلـون أدوارًا بعينها، بل كي ترى أنفسـها كممثلين مشاركين بتلك الأفلام التي تشكل أعلى درجات العمل الفني الخلاق.

لقـد كان من الممكن اعتبار الأفكار الجمالية لبنيامين أفكارًا قد انتهت بانتهـاء الحقبـة التاريخية لهـا لكن مع مجيء السـتينيات والسـبعينيات إذ بالأفـكار الجماليـة للمنظِّر تحقق ميلادهـا الثاني. ففـي هذا الوقت يصبح بنيامين أحد المنظرين المشاهير لهذه المرحلة حيث تمارس أفكاره تأثيرًا نافذًا في علم الجمال الراديكالي ونظريـة الفوتوغرافيا عندما أكـدت التطبيقات السينمائية لأفلام تلك الفترة على عمق الصلة بين أفكاره وأفكار منظرين مشاهير آخرين بالغرب في إطار المذاهب الظواهراتية والبنيوية، والمنطقية الثقافيـة. فالميل إلى التفاصيل وكل ما هو مهم تجاه فكرة الإنشـاء الثقافي لمجتمـع حديث قد جعلوا من بنيامين منظِّرًا مرموقًا وسـط دعاة المدخل السـيكولوجي الذي يقـر بأهمية دراسـة العلامـات والمفاتيـح اللغوية عنـد قـراءة العمل الفنـي السـينمائي. وليس أدل على ذلـك من وصف ر. كازميس المحرر الفرنسي لمخطوطات بنيامين في مقال نشره آنذاك جاء

بعنوان: "العصر الذي يعيد إنتاج بنيامين بصورة ميكانيكية".

إن أعمال بنيامين النظرية الهامة بمجال علم النقد السينمائي تجعل من المهم تصنيفه في ترتيب مشترك مع جماليين عظام كبريخت وأدورنو كأحد ألمع المؤسسين لمفاهيم علم الاجتماع بالفن والذي يشكل في أيامنا هذه الدعامة المادية المباشرة والركيزة الحية لعلم الجمال السينمائي الحديث.

أرنخيم (1904 –):

وهو عالم نفس أمريكي معروف، ومنظِّر في الفنون الجديدة التي امتهن أرنخيم البحث فيها بهمة ونشاط نافذين منذ أواخر العشرينيات، حيث قام بتأليف أعداد ضخمة من الكتب والمقالات التي تختص بقضايا الجمال وإشكاليات التذوق لدى المشاهد السينمائي والتلفزيوني، كما إشكاليات التذوق لدى مستمعي الراديو. وقد جاءت أشهر مؤلفاته في كتب: "السينما كفن" 1932، و"اللاكون الجديد" 1938، و"الفن والاستقبال البصري" 1939، و"علم النفس الإبداعي" 1966، و"التفكير البصري" 1968.

وقد سبق أرنخيم في بحوثه عن الموضوعات النفسية في السينما علماء مثل ماينو ستنبيرج الذي نشر عام 1916 مؤلفًا ضخمًا باسم "علم نفس

الصور المتحركة"، المؤلَّف الذي صار يُعرف حاليًا باسم "بحوث نفسية في السينما".

يفهم أرنخيم -العلم النفسي السينمائي كفوتوغرافيا متحركة يبحث في أبعادها النفسية- الفكرة التي يعبر عنها تاليًا: "القضية يمكن تحديدها بدقة، هل السينما، أي الصور المتحركة تمارس استحداثًا للعرض المسرحي؟ هل تقف مسؤولياتها عند حد أقل من الدراما الفنية؟ أم أن الصور المتحركة تعطينا فنًّا مستقلًّا ينطوي على قوانين خاصة تتعامل مع نفسية المشاهد بطريقة مختلفة عما يجري في المسرح المتطور جماليًّا، الرامي إلى توجيهنا نحو غايات خاصة"؟[1]

في معرض إجابته عن تلك الأسئلة يحلل ماينو ستنبرج تلك الأفعال النفسية في السينما كتمثيل عمق المكان، الواقعي، وحركة الانتباه، والتذكر، والحالة العاطفية للفرد معطيًا في نتيجة ذلك استنتاجًا مفاده أن الصور المتحركة تثري الفن بالتعبيرات الجديدة المشبعة بالفنون التقليدية كالمسرح والإبداع الإيضاحي كالرسم والنحت والعمارة.

ويُبين العالم النفسي أن الخاصية المركزية للفن الجديد تتلخص في أن سينما الواقع يتم تلقيها في نفس الوقت على نحو غير واقعي في نسيج

(1) مينستر بيرج. هـ. الفيلم. دراسة نفسية. ن. يا. : دار نشر دوفر 1970.

وعينا، وكمثال على ذلك فإن العمق والحركة "يعتبران متساويين في عالم الصور المتحركة بينما هما غير ذلك في الواقع، إنهما في الصور المتحركة مزيج بين الحقيقة والرمز... إنهما موجودان وغير موجودين في ذات الوقت".[1] فعلم النفس يرى، وبرأي ماينو ستنبرج أن الأهم من بين جميع الوظائف الداخلية والتي بمساعدتها يتم فهم مضمون العلم المحيط هو الانتباه. والسينما باعتبارها عرضًا لإمكانيات هائلة من الجاذبية تجعل من العالم الذي نستقبله "كما في اللقطة الكبيرة". عالمًا موضوعيًّا، عالمًا من الانتباه النفسي بدرجة أقوى مما أعطانا ويعطينا فن المسرح أو المعاني التي تخرج من مشاهده. فالذاكرة والمخيلة ينشئان أيضًا إمكانيات جديدة تنطبع هنا على الصورة. كما أن الواقع الذي قد يفقد صيرورته الخاصة في الحياة فإنه يبتكر هنا في الصور المتحركة شكلًا يلبي احتياجات الروح. إن وعينا بإمكانه إعادة التركيز والانتشار على أماكن مختلفة كما هو يتجلى في فعل نفسي واحد. لكن عمليات التشتت الداخلي الذي يحدث أثناء المشاهدة السينمائية حري بالاستيعاب كمعرفة بالأوضاع المتصادمة، وتنوع الانطباعات المتباينة بالروح – الواقعة النفسية الجمالية التي لا تجري إلا في الصور المتحركة. وهنا بحسب العالم النفسي، فلا بد للتعبير العاطفي من أن يوضع كغاية سامية للصور المتحركة وعلى نحو أشد

(1) ألاندي. سيكولوجية الصورة، في: الفن السينمائي، باريس، رقم1، 1926.

مما في الدراما. فالشخص في الصورة المتحركة غير ما هو في المسرح، يمثل المنبع الأصيل للخبرة العاطفية. فالكثير مما يتم فعله بالعروض المسرحية والسينمائية يرتهن إلى ما يقع بالحياة.. لكن ردود الأفعال بالسينما تتصف أكثر بالعفوية والانطلاق ما يجعل شرط الوعي النفسي القوة المعادلة لقوة الوعي بالواقع المعاش. فالعالم العاطفي للإنسان يمكن أن يعطي هوية أكثر من النفحة والتيار الحياتي العاطفي في الصور المتحركة وبنحو أشد واقعية حينما يتم تأديته في أدوار صغيرة وبواسطة أشخاص غير محترفين مقارنة بما في الأدوار الكبيرة التي يؤديها ممثلون محترفون يشعرون أن بإمكانهم التفوق على الطبيعة.

إن تنوع اللقطات بالسينما يعطي إمكانية أكثر اتساعًا للتعبيرات العاطفية. والمعنى الكبير لتوصيل العالم العاطفي للإنسان تقوم به الأساليب الفنية لتعبيرات عمل الصور المتحركة كالحركة السريعة والحركة البطيئة والتلاشي.

لقد أعطى عمل ماينو ستنبرج ملمحًا واضحًا لذلك الضرب من علم النفس الذي وجد تطويرًا من الجيل الثاني من النفسانيين المهتمين بالسينما، ومنهم أرنخيم.

جاء التعبير الأقوى لأرنخيم في بحوثه النفسية لقضايا الصورة السينمائية عام 1926 عندما نشر مقاله "المضمون النفسي للصورة" متأثرًا

بـ"ألاندي" منطلقًـا من مبادئ التحليل النفسي لسـيجموند فرويد ومن تاريخ الرموز لكاسير حين وجد في الفيلم التعبير البصري المجدد واصفًا بناء اللقطات بالعملية النفسية غير الواعية حين يقول: "إن السينما لم تكن صورة منذ البداية، فالأقرب إلى الحقيقة هو أن تحويل الشاشـة إلى صورة قد مزج العنصريـن معًا: الصورة الواقعية للعالم الموضوعي وكيف تراها العين، واللاواقع المتولد من تخيلاتنا".[1]

ألانـدي رأى في العـالم النفسي اتجاهـين: "الاتجاه العقـلاني الواعي، المتحد في مسـارات التفكير، المنضبط –والاتجاه اللاعقلاني غير الواعي– اللاواقعي، المختلط الرؤية، الوهمي الحالة، المشـابه للهلوسة".[2] والذي يفسره ألاندي، بأنه حينما يوهن التركيب الذهني إلى حد ما فإن العقل لا ينسـجم في عملية انفصال الموضوعي من الذاتي، ولذا نقع نحن في محيط الحياة غير الواعيـة التي يتداخل فيها تعبير الواقع مع غير الواقع، وبتلك الدرجة التي تجعلنا لا نشـعر، ولا نميز بينها. على أن هذه الملاحظة تبدو

(1) إن عملية مقارنة التذوق الفيلمي في تأثير المضامين على المتلقين مسألة كثيرًا ما نجدها عند عدد من المنظرين ك. ب. كلير 1926، م. وميرلو بونتي 1948، س. لانغر 1953 وآخرين. أ. كراكاور يوضح هذه الحقيقة بإبانة أن تعبير الشاشة يؤثر وقبل كل شيء على مشاعر المتفرج، وبالتالي على ذهنيته وبحيث تعمل على احتوائها. انظر في: "طبيعة الفيلم" من ص215 إلى ص223.

(2) الجشتطالتية السيكولوجية: واحدة من الاتجاهات القائدة في علم النفس الأوروبي الغربي التي تغطي السلوك التركيبي للصور النفسية، وهي بالتالي قد حققت انتشار أفكارها عن طريق دراسة التفكير، والمفاهيم، والفردية، والمجموعات الاجتماعية.

في غايـة الأهمية للسـينما. فمن ضمـن خصائص الفيلم اسـتعارة الصور والنـماذج من الموضوعي وبحيث تعمل تلك الصور والنماذج على الواقع الذاتي القائم.

يرى ألانـدي أن كل واحد منا يؤثر على الـواقـع الذي يوجد عليه باختـلاف موهبة وقـدرة كل شـخص على ذلـك. وأن امتـزاج الصور الموضوعية بالعامل الذاتي يجعل تلك الصور مذعنة لعامل التأثير السلبي، التشويهي، الاختلاطي، بحيث تبدأ في الدلالة على نفسها بقوانين الصور الذاتيـة. فعلى تلك القاعـدة يحدث ثمة اتصال رمزي بـين تلك الصور. "فالرمزية عملية نفسـية غير واعية أولية تتم بمشـاركة الأشـكال الأكثر ابتدائية للتفكير – تلك التي تمت لإنسان ما قبل التاريخ، وكذلك للطفل المختل العقل والشـخص النائم. فالرمز يثير فينا الاهتمام ولكننا لا ندرك ذلك، لا نعي حركته إذ يصل إلى القلب أو العقل".[1]

وألانـدي وفي سـبيل الكشـف عن الرمـز وتصميم مفهـوم واضح ومسـتوعب عنه يهتم وبصفة خاصة بالعمل الفني الشهير لدولاك "مدام بيد المبتسمة". ويختار ألاندي هذا العمل من دون الكثير من الأعمال الفنية بسـبب ثراء النسبة السريالية فيه، خاصة أن العديد من أفلام العقد الثاني

(1) أرنخيم. ر. "الفن اليوم والفيلم" في: السينما الأمريكية الجديدة، المختارات النقدية. ن- ي 1976، ص62.

للقرن العشرين قد أفصحت عن تأثر واضح بهذه الموجة التشكيلية التي سادت في أوروبا إبان تلك الفترة. فألاندي يعتقد جازمًا أن المعرفة بتلك الحقائق والعلاقات الجمالية تعين الباحث، وتقدم إمكانيات واسعة لتصنيف وفهم المناهج المشاركة في إنشاء نسق للفكرة والصور والرموز. وتأسيسًا على تلك الرؤية فإن من الضروري للمخرج إدراك هذه العلاقات الخفية المتبادلة للصور بالقدر الذي يصبح فيه مطالبًا بالاستفادة منها بالتوظيف الخلاق في صناعة الفيلم.[1]

غير أن من الموضوعي التذكير أن ذلك يحدث وبصفة طبيعية بالأفلام، فالسينما تستطيع، وفي أعداد كبيرة من الأفلام، التعبير بدقة وبراعة عن الآلام النفسية للمشاهدين الذين ربما لا يتمكنون من مشاهدتها بوعي. "فالسينما تنطوي على إمكانيات وظائفية في إظهار الجانب الموضوعي للواقع... فحيث تنتهي الحدود، يبتدئ العالم السري للحياة غير الواعية. يتساءل ألاندي هنا لماذا لا يمكن تحقيق أفلام تتكرس بكاملها للأحلام... أفلام تمثل خيالًا مستمرًّا للمشاهد ولكنها حقيقية واقعية تعيش معنا...

(1) إن عملية مقارنة التذوق الفيلمي في تأثير المضامين على المتلقين مسألة كثيرًا ما نجدها عند عدد من المنظرين كـ: ب. كلير 1926، وميرلو بونتي 1948، وس. لانغر 1953 وآخرين. أ. كراكاورا يوضح هذه الحقيقة بإبانة أن تعبير الشاشة يؤثر وقبل كل شيء على مشاعر المتفرج، وبالتالي على ذهنيته وبحيث تعمل على احتوائها. انظر في: "طبيعة الفيلم". من ص215 إلى ص223.

فحينها كان من الممكن للسينما أن تعبر وبعمق عن آلية الروح في الأعمال السريالية الصادقة.

لنعود مـرة أخرى إلى أعمال أرنخيم والتي اهتمـت بالبحث في ماينو ستنبرج، في إشـكاليات تذوق الصورة السـينمائية، كما إشكاليات المعنى السـيكولوجي للصـورة خصوصيـة الكلمة، الحـوار، الدرامـا، اللون، ومختلف الأسئلة ذات الصلة بنواصي الفن السينمائي.

لقـد أعمل أرنخيم الفكر، مطورًا أعمال من سـبقوه في وجهة جديدة لعلم النفس، في ذلك المنحى الذي عمل فيه ممثلو الفلسفة الظاهراتية. وقد يكون من الضروري هنا ذكر أن أرنخيم وكعالم نفسي قد اتصل بمدرسـة الجشـتالط النفسـية[1] وبحيث خرجت مفاهيمها في نظراته لطبيعة الفن السينمائي، في الشكل، والبناء، والصورة، وكامل الهيكل السينمائي.

كان غوسـيرل المعلم الأول دون منافس للجشـتالطيين المسـتقبليين. فانطلاقًا من جهود هذا الفيلسـوف الألماني بحثًا عن مبادئ نظرية المعرفة نكاد نتعرف على الحملة الانتقادية الهادئة التي يشنها ضد المدرسة النفسية بالتحليل السـينمائي، وفي مداخلها المتعددة لتفكيك الصورة السـينمائية.

(1) الجشطالتية: واحدة من الاتجاهات القائدة في علم النفس الأوروبي الغربي التي تغطي السلوك التركيبي للصور النفسية، وهي بالتالي قد حققت انتشار أفكارها عن طريق دراسة التفكير، والمفاهيم، والفردية، والمجموعات الاجتماعية.

ولا يوفر غوسيرل نقدًا للبنيويين في اتخاذهم لموقف شكلي من اللغة السينمائية. كذلك يمكن إضافة أرنخيم إلى حركة النقد المتنامية في تلك المرحلة. بل يمكن القول بأنه قد قام في الفترة ما بين 1930 – 1950 بانتقاد المفهوم الأنطولوجي للإبداع الفوتوغرافي والسينمائي.

إن الجانب الضعيف لنظرية الصورة عند الجشتالطيين النفسيين يمكن تلخيصه في رؤيتهم لها كجوهر يتحرك ويتراكب وفق قوانين خاصة منفصلة عن تلك التي تعمل على إظهار الواقع. ويأتي رد فعل أرنخيم على ذلك كونه وهنًا وعدم صدق في العلاقة المنهجية للجشتالطيين في تحليل الفن، الأمر الذي يبعدهم وبوجهة نظره عن التصاق واستيعاب مشاكل علاقة الفن بالواقع على الرغم من أن أسئلة كهذه تقع في مركز اهتماماتهم وقلب تصوراتهم. على أن أرنخيم قد تعرض لذلك، للسينما وعلاقاتها بالواقع في أحد أعماله الأخيرة حيث كتب:

"إن أكثر نجاحات الفن السينمائي تقليدية وسهولة ينعكس في قدرته على التعبير في ذلك الاتجاه الذي استطاع فيه أن يقدم الحياة من موقع الواقعية الأصلية". ويؤكد أرنخيم على أن ذلك قد تم وتحقق على مستوى متساوٍ في حركة تطور السينما من الإخوة لومير حتى بودوفكين وأيزنشتين، وروبرت فلاهيرتي حتى دزافاتيني.

نشر أرنخيم أول أعماله النظرية عام 1932، ففي مؤلفه "السينما كفَنٍّ" والمؤلفات التي تلته قدم أرنخيم أفكارًا معاصرة نافذة استطاعت لفت انتباه صانعي الأفلام والمنظّرين السينمائيين، حيث أدت في المحصلة النهائية لها إلى إغناء العروض السينمائية التي سادت آنذاك. ولعل من أبرز الأفكار التي عالجها الفيلسوف الجمالي فكرة الموقع الذي تشغله الفوتوغرافيا في إنشاء الصورة السينمائية "اللغة الفنية الجديدة المطلقة" معارضًا بنيامين حين يؤكد على أن التعبير السينمائي ليس بالتعبير الطبيعي، فالتعبير الفني لأداة فنية تلعب التقنية الفوتوغرافية فيها الدور الأساسي بمساعدة أدوات تقنية أخرى.

في مؤلفه السينما كفن يناقش أرنخيم جانبًا فنيًّا هامًّا يتعلق بالكادر السينمائي أو اللقطة. فيرى أن الصورة الواحدة من الشريط ليست هي الفوتوغرافيا التي ينتج فيها الواقع تغيرًا نوعيًّا ربطًا بتلك الصورة التي تعيش في أذهاننا، إنه يذهب مذهب المنظّرين الآخرين حين يرى أن الكادر يتغير باستقلال عن زاوية النظر وزاوية التصوير، وحجم اللقطة، والإضاءة في انقطاعات الزمن والمكان التي يتم فعلها في السينما بواسطة المونتاج. إن أرنخيم يعمم هنا دور الوسائل التعبيرية التي تساهم في صناعة الفيلم من أصغر أجزائه -الكادر- حتى المستوى الكلي الجامع له.

في كتابه: "اللا كون الجديد" الصادر عام 1938 والذي يتناول حقبة

استخدام الصوت بالسينما يتعامل أرنخيم بنحو سلبي تجاه هذه الظاهرة، حيث يكـرر ذات الموقـف الرفضي عند ظهور السـينما الملونـة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

أما في عـام 1948 فقد أكـد، وفي سـياق عمليـة إنتاج الفيلم الروائي على دور عامل التطور الصناعي وعلاقته بالمضمون الأيديولوجي الذي رآه كحافز اسـتثنائي يعمل على تعميق العلاقـة بين الصناعـة والصورة السـينمائية. لكن باعتباره آثار تتركها المتغـيرات الحياتية في أنظمة التفكير لدى البشر.

ومع مجيء الخمسينيات ووقوع تعديلات لافتة للنظر في مجال النظرية الجماليـة للفوتوغرافيا والسـينما بفضل مجهودات بازيـن وكراكاوا يعدل أرنخيـم من وجهة نظره بحيث يصبح مسـتوعبًا ومتقبلًا على نحو إيجابي الصـلات الدقيقـة المتبادلة بين الفنـون التقنية الجديـدة والمتغيرات التي طرأت على العملية الإبداعية.

وفي مقاله "الفن المعاصر والسـينما" 1965، يمـارس أرنخيم نوعًا من النقد الذاتي عندما ينتقد حزمة من آرائه السابقة فكتب:

"تبـدو الفوتوغرافيا ومن الوهلة الأولى، وعند النظر إليها كتقنية، أنها لا تمثل شـيئًا ذا بـال، إنها تبدو مجـرد إنتاج ميكانيكـي للموضوع، إنتاج

لا تربطه أية علاقة بالفن المعاصر، لكن عند النظر إلى محصلة أعمال الفنانين السينمائيين والمصورين الفوتوغرافيين الأخيرة لا بد أن تصل إلى نتيجة أن هذه الأعمال تدحض وبقوة، النقص النظري الواقع فيما يخص القيمة الفنية التي تحتوي عليها، حيث أصبحت هذه الأعمال تؤكد على أن الكيمياء الفوتوغرافية قادرة على تلبية الاحتياجات الجمالية المعاصرة"[1].

ويتخذ أرنخيم وعلى سبيل المثال التأكيد على أفكاره حول الاتجاهات المعاصرة للفيلم التسجيلي نموذجًا مستذكرًا فيلم "عالم بلا شمس" للمخرج إيبا كوستو الذي قام بتصويره تحت الماء. ويمضي أرنخيم في التجذير لأفكاره بإظهار أن العنصر الفوتوغرافي، في الأعمال السينمائية المتفردة صار لا يعمل على تمثيل الواقع بل على إعادة إنتاجه كنوع من الفن التشكيلي الحديث. ففي معزل عن الأشكال التي تم إنتاجها من قبل فإن العالم المادي يبدو رافضًا غياب الوعي، بل يمكن إضافة أنه وبفضل التجارب الأخيرة صار يعطي فرصًا إيجابية للوعي الإنساني الإيجابي الذي عمل الكُتاب والمخرجون على توصيله كواقع جديد، عندما بدأ الواقع القديم في الانهيار"[2].

(1) غ. أريستاركو، تاريخ نظرية الفن، ص127.
(2) أرنخيم ر. الفن اليوم والفيلم، ص58.

ويبدو أن أرنخيم لا يكف عن مسعى انتقاده لنفسه. ففي مقال متأخر نشره عـام 1967 جاء تحت عنـوان "ما هي الفوتوغرافيـا" يعلن أرنخيم أخطـاء نظراتـه القديمة في الصـلات المتبادلة بين الفنـون التقنية الحديثة والعمليـات الإبداعية. يكتب المنظِّر: "أتذكر الآن كيف أني في عام 1932 قد تعاملت مع سؤال السيكولوجيا وعلم الجمال السينمائي، فقد حاولت حينهـا في كتاب "السـينما كفـن" تبريـر أن الفوتوغرافيا تمثل التسـجيل الميكانيكي للواقع. لقد أنشأت دفاعي على أن الفوتوغرافيا وبالمقارنة مع الفنون التقليدية تظهر عيوب الموضوع المعبر عنه فاتحة إمكانيات واسـعة أمـام الفنان لإظهار الموضـوع المصور على الرغم مـن التمييز في الطبيعة الميكانيكيـة بينها وبين الرسـم والنحت، إنني وعلى مـا يبدو قد انطلقت وقتها من موقف خاطئ"[1].

غـير أن ما هو جوهري هنـا، ما هو جديـر بوضع تمييـز حاد للطبيعة الفوتوغرافية هو قدرتها على أن تصبح قوة جاذبة بفعل ذاتها، وأن تصبح ضربًا من الرسم الخاص. فعلى ضوء هذه القدرة يتشكل لقاء الواقع المادي بالعالم الذي تسجله الفوتوغرافيا، والتعبير المبدع للإنسان، الصانع الذي يقوم بتجميع وتنظيم المادة الخام.

(1) المرجع السابق ص63.

إن الإنسان والعالم يلتقيان في الصورة الفوتوغرافية، جنبًا إلى جنب، وتوازيًا مع مجهودات ر. أرنخيم يتعمق الاتجاه الجمالي النفسي الغربي بفضل مجهودات شخصية فنية وفلسفية من أمثال مارليس ميرلو، وبونتي، وأندريه مالرو.

ففي عام 1939 قام الكاتب الفرنسي الشهير والناشط الثقافي أندريه مالرو بنشر مقال "مصغر سيكولوجيا السينما" حيث أعلن فيه انشغاله بعلم سيكولوجيا الفن. وفي الأربعينيات والخمسينيات يعود مالرو مؤلفًا كتابًا يتكون من ثلاثة أجزاء جاء بعنوان: "سيكولوجية الفن"، حيث لم يخبىء أو يؤجل مناصرته فيه لذاتية برجسون في "فلسفة الحياة" في إطار المدرسة الشكلية لعلم إدراك الفن.

امتاز المفهوم المركزي لمارلو في هذا المؤلف بتضمين سيكولوجية السينما مع مفهوم تاريخ الفن وتأثير المبادئ التاريخية وأشكال تصور الواقع في تاريخ الفن العالمي.

فانطلاقًا من المرحلة المعاصرة لهذا التأثير يبتدئ الكاتب الفرنسي الكشف عن طبيعة المفهوم المتضمن لسيكولوجية السينما مع تاريخ الفن بتحليل مقارن مع الأشكال المتعارف عليها في الفوتوغرافيا والسينما بغية تصور الواقع. ووفقًا لرأي مالرو فإن الفوتوغرافيا وبكل المقاييس وفيما

يختص بأوضاع الفنون في الوقت الحاضر تحتوي على خلاصة فن الرسم. ولكنها وفي مستوى الحياة التي تعكسها ولمدى يتجاوز الثلاثين عامًا فإن الفوتوغرافيا تعبر الطريق من السذاجة إلى الذكاء مستفيدة لأقصى حد من فن الرسم ووضع الحلول لمشكلاته. إنها برأي مالرو تضعف هنالك عندما لا تأخذ بمبادىء الرسم وخبرته.

فيما بعد يعمل مالرو على تحليل النزعات التعبيرية التي تمكنت من إعطاء السينما خليطًا من الطاقات في مجال التعبير الصوتي الذي غدت السينما بفضله قصة وأن قرينها الحقيقي ليس هو المسرح بل الرواية. "إن المشكلة الرئيسية التي تواجه مؤلف الفيلم تتلخص في معرفة متى يتعين على شخصياته أن تتكلم، الشيء الذي لا نعثر عليه في المسرح، حيث تتكلم هذه الشخصيات بصفة مستمرة"[1].

يعتقد مالرو أن السينما كفن لن تمضي إلى كمال أشكال تطور التقنية بسبب ارتباطها العضوي بمدى تطور العلاقة بين الوجود والأشياء. فالسينما تتصل بالناس، والناس تحب الأسطورة والخير والشر، ولذلك فإن السينما ترتبط بالأدب أكثر من ارتباطها بالصحافة نظرًا إلى ارتباطها بالمستوى الفني الذي لا يمكن تصوره بدون الأسطورة. فصناعة الأسطورة السينمائية وبالنحو المطلوب يعتبره مالرو بمثابة الإعلان عن

(1) أرنخيم ما هي الفوتوغرافيا؟ حوار – أمريكا 1977 رقم1.

الميلاد الجديد للفن السينمائي بعد أن تعددت الوسائط التعبيرية الخاصة بها والتي درجت على الظهور منذ إنشاء الصور المتحركة واستخدام المونتاج في الصورة والصوت.

في عام 1949 تظهر مقالة: "السينما وعلم النفس الجديد" والتي قام بكتابتها مؤسس علم الجمال الظاهراتي م. ميرلو بونتي. يعمل بونتي في هذا المقال على تأكيد أن المدخل الجديد المناسب للبحوث السينمائية هو سيكولوجيا السينما التي خرجت بفضل ذيوع المناهج الفلسفية الجديدة. فعلم النفس الجديد والفلسفة "يلتقيان بمعزل عما تم مسبقًا، إنهما تصورات العقل والعالم، الوعي الخاص والوعي العام، الوعي الذي يمتزج بالعالم، إنهما تصورات ونظرات الآخرين"[1].

وبالنظر إلى شبكة الصلات المتبادلة بين الفلسفة المعاصرة والسينما يلاحظ ميرلو بونتي أن الفلسفة لا تمثل المنبع للسينما بالقدر الذي لا يمكن فيه اعتبار السينما منبعًا للفلسفة، فالسينما وبوجهة نظر بونتي وقبل كل شيء هي: "تعبير تكنولوجي لا يمت للفلسفة بأية قرابة أو صلة. وإذا ما كانت السينما والفلسفة تتحدان في إطار علاقة من الانسجام، فإن الأفكار والعمل التكنولوجي يمضيان في اتجاه واحد في توفر ذلك الشرط الذي يجعل الفيلسوف والسينمائي ممتلكين لأسلوب حياتي واحد، ونظرات مشتركة إلى العالم"[2].

(1) مويرياكس أندريه: أسئلة معطاة حول سيكولوجية السينما، كان: 1967.
(2) ميرلو بونتي موريس السينما السيكولوجيا الجديدة- في: المشهد واللا مشهد، باريس، ناغل، 1948.

مقالـة بونتـي في نقد علم النفـس ووضع مبادئ علـم النفس الجديد اشـتمل الجزء الأول منها استبعادًا للأوضاع المعرفية التي كان قد أنشأها علم النفس الكلاسيكي المتمثلة في المفاهيم الثلاثة التالية:

1 – مفهوم الفضاء الفيزيائي كمحصلة للشعور.

2 – مفهـوم تأكيد أن الاسـتقبال البشري للعالم ينحـدر من الحواس الخمس المنحدرة من الطبيعة البشرية .

3 – مفهوم الوضع الذي يثبت وجود اختلافات جذرية بين الملاحظة الخارجية والملاحظة الداخلية.

بونتي ومن خلال هذه الأوضاع الثلاثة المتعاكسة لعلم النفس يخلص إلى أن الاسـتقبال البشري للعالم في أشـكاله وحركاته الصوتية وألوانه لا يمثـل في حد ذاته تسـجيلًا لواقع مشـاعرنا... إنه يتيح –بـرأي المنظِّر– إحياء لحظة إعادة تنظيم المشـاعر بدون هدف معين، بينما تمضي التراكيب الجذابة للأشـياء من غير أن تحدث اسـتيعابًا لدينا بشـكل مباشر. ومثال على ذلك أننا لا نسـتقبل الكون على أنه قوام مثالي منتظم... الشيء الذي يحدث ونحن تحـت مفعول الاسـتقبال لهذا القوام الكوني عندما يفسـد عندنا الإحسـاس بالمنظور. فعلم النفـس الجديد لا يضع علامة أو معنى ولكنـه يصدر عن اتحـاد العلامة والمعنى مثلما يعطـي الضوء حقيقة لون

المـادة المتجمـع في المكان المحـدد، وبحيث يعمل وكأنـه إضاءة وضعت خصوصًا لإصابة هدفها.

وفي اعتقـاد بونتي فإن الفيلم يعتبر وحدة اسـتثنائية معقدة من حيث الشكل متضمنة حركة في داخلها وردود أفعال لا حصر لها تقع في لحظات متتاليـة... مثلـما هو الفيلم المـادي الذي لا يعكس مجـرد حـركة بسـيطة للصـور الفوتوغرافيـة والدراما، بل يعكس مختـارات تعمل على عرض وتقديم السينما كأسـلوب أصيل للتعبير. وكذلك الصوت. فالصوت في السـينما نجده يجسد ذات الحقيقة عندما لا يمثل ناتج المؤثرات المسموعة والكلمات، بل التعريف بالنظام الداخلي للمؤثرات المسـموعة والكلمات التي لا بد لصانع الفيلم من تأليفها.

إن اتحاد الصورة والصوت -برأي بونتي- لا يتحقق في كل شـخصية على حدة، بـل في مجموع الفيلم. ففي السـينما تلعب الأصـوات البشرية والمؤثـرات الصوتية دورًا خاصًّا عـبر الوقفات ولحظات الصمت لأجل إحـداث التأثير المطلوب في تعبير الصورة. وفي هذا الصدد يقسـم بونتي الحوار إلى ثلاثة أنواع:

1 - حوار الموقف الذي يعرف المشاهد بمجريات الأحداث.
2 - حوار النبرة الذي يميز الأداء الكلامي لكل ممثل.
3 - حوار المشهد الذي يعرض للجدل والصدامات بين الممثلين.

لكـن ومن بـين كل الأنـواع السـابقة يعتـبر بونتي أن حوار المشـهد وبالرغم من عدم ثباته هو الأهم من بينها.

أما أندريه مالرو -وفي سياق هذه الفكرة- فيعتبر أن المخرج السينمائي لا يقوم بمعالجة الحوار إلا بعد تكوين قطع كبيرة من الصمت، تمامًا مثلما يفعل الروائي الذي يتعامل مع الحوار بعد المضي في مسـافات، ومسافات معينة من السرد، ذات الظاهـرة التي تجري في الموسـيقى، كما في الشـعور الإنساني. إن كل ذلك يحدث بتشابه وتوارد في سائر التطبيقات الإبداعية طالمـا أن الهدف منه يرمـي إلى الإفادة من عدم وجود اسـتثناءات فنية في سبيل إجلاء الفكرة من العمل الإبداعي، من المفهوم الداخلي للعواطف الحياتيـة. فالأفكار والحقائق هي التي تكون مادة الفن. وفن كفن الرواية يقيم نسيجه على ما يقال وما يحدث ضمن خيارات المنظور، كما في القصة القصيرة وفي الشـعر، واللذين يلعب فيهـما الإيقاع دورًا هامًّا. وهكذا في الفيلـم دائمًا ما تكون هناك حكاية وفكـرة عامة. لكن الدلالة الفيلمية لا تتأسس في إمدادنا بالحقائق والأفكار... إن فكرة الفيلم تتمدد وتتماهى في الإيقاع... إن الفيلم لا يقول شـيئًا إذا لم يكن هو نفسه. فالأفكار تتحرك من الإنشـاءات المؤقتـة للفيلم، كما هي اللوحة التـي تتحدد أفكارها من الوحدة التي تتحقق فيها أجزاؤها.

إن السـعادة التي يجلبهـا الفن والمتعة التي يقدمهـا تتلخص في قدرته

على العرض كمعنى خاص يبدأ عبر الزمان والمكان ووحدة العناصر.

"أعلن المخرج الفرنسي ل. ديلوك أن الإنسان في الفيلم مجرد جزئية، مجرد تفصيل صغير لمادة العالم. لكن، ومن الناحية الأخرى فإن أي فن له صلة بالعلامات.. وبالنسبة إلى السينمائي فإن الطبيعة العلاماتية للعناصر السينمائية لا تمثل سرًّا.

ر. ياكبسون

في عام 1967، وفي مقابلة حول السينما صرح اللغوي والأديب الروسي البنيوي رومان ياكبسون أحد المؤسسين الشهيرين للتجمع اللغوي الباريسي قائلًا: "هنالك عدد من الشباب الممثلين للاتجاه الطليعي قد أكدوا أن نهاية السينما قد دنت مع ظهور الصوت، وأن غياب الصوت عامل ضروري لحياة السينما واستمرارها. حينها قمت بمعارضة ذلك وقلت بأن العلاقة بين ما يسمعه الإنسان ويشاهده في السينما يجب ألا ينفصل عما يجري للإنسان في الحياة.[1] لقد غدت الكلمات السابقة حول نهاية السينما وثيقة هامة من وثائق البنيوية السينمائية في ثلاثينيات

(1) بناء الفيلم م. : رادوغا، 1984، ص237.

القـرن العشرين، فقـد أتاحت الحكم عـلى أن تقاليد نظريـة الفن والتي انطلقت من ديلوك وكوليتشـوف تمتزج مع مفاهيم البنيـوي مع الأفكار الجديدة في مسـتوى علم الجمال وعلم النفس السـينمائيين، تلك المفاهيم التـي جرى النقاش حولها في تحليل اتجاهات علم النفس وعلم الجمال كما سـيذهب عنها الحديث عند تحليل المفهوم الوجودي للسـينما. ففي مقال حول نهاية السـينما يسـتهل ياكبسون تحليله بسـؤال: إذا ما كانت السينما نوعًا فنيًّا خاصًّا، وهذا ما لا يشكل لديه أي ريب، فمن الذي حينئذ يمثل البطل المحدد لها؟ وأي مادة تصنع شكلها؟

ينطلق ياكبسـون في سـبيل الإجابة على هذه التساؤلات من فكرة أن أي فن له علاقة بالعلامات يشـكل في جوهره لغة. وفي تركيز جديد على السـؤال يعيد البنيوي الروسي صياغتـه على النحو التالي: هل هنالك ثمة تعارض بين التأكيدات التي ذهبت في أن السينما ذات صلة غير مباشرة مع الواقع في عمليات إنتاجها لعلاماتها؟ فبعض الباحثين يعتبرون أن التأكيد الثـاني غير صادق وينكـرون بالتـالي الطبيعة العلاماتية للسـينما. ويؤكد ياكبسون أن هذا التناقض قد تم القضاء عليه من قبل س. أوغستين الذي أكد على أن الواقع الصوتي والمشاهد كواقع علاماتي يشكل المادة المحددة للفن السـينمائي. أما التعريفات التي أوردها كل مـن ديليوك وتينيانوف فيما يختص بدلالـة اللون بالنمـوذج الفوتوغرافي، وكذلـك بالتعريفات التي اختصت بتحليل الحركة السينمائية والزمن السينمائي قد عرضت أن

أي انعكاس للعالم الخارجي على الشاشة لا بد أن يصطحب علاماته. واعتمادًا على هذا الوضع فإن ياكبسون ينتقد أولئك المعارضين لدخول الصوت إلى السينما، العامل الذي وكأنما قام بتوحيد إمكانياتها التعبيرية المتعددة بحيث جعلها أقرب مسافة من المسرح.

وردًّا على تلك الآراء يشير ياكبسون إلى أن الكلام في السينما حدث خاص للواقع الصوتي في اختلافه البائن عن الكلام بالمسرح والذي يتمظهر كأحد السلوكيات البشرية. ويضيف البنيوي الروسي هنا أن ذات الحالة يمكن مطابقتها مع الموسيقى في السينما. فياكبسون يرى أن استعمال الموسيقى في السينما يتم بهدف عدم سماعها على نحو متوحد.. على عكس مهمتها الرئيسية التي تتلخص في تطبيع السمع بأكمله بتلك اللحظة التي تتجمع فيها الحواس متجمعة لمشاهدة اللقطة.

غير أن مشكلة الطبيعة العلاماتية للمكان والزمان السينمائيين تجد فيما بعد مناقشة أوسع وأرحب عند التشيكي موكارجوفسكي (1891 – 1975).

يعد موكارجوفسكي أحد أبرز المحدثين الممثلين للمدرسة البنيوية. وقد حاول في نظريته العمل على مؤلفات سوسير وغوسيرل حيث يعتبر من أوائل المنظِّرين الذين وضعوا الأسس النظامية للمدخل السيميولوجي في تحليل الإنتاجات الفنية.

في عـام 1936 أصـدر موكارجوفسـكي مؤلفـه الهـام: "الفن كحقيقة سـيكولوجية" حيث يتبع التحليل البنيوي للإنتاجات السينمائية. وينتقد النظـر البنيوي في هذا الكتاب المفهوم السـيكولوجي للسـينما حين يعبر عن رأيه في دراسـة الإنتاجيـات الفنية المعاصرة والتاريخيـة لهذا الفن أو ذاك واصفًا أفكاره على النحـو التالي: "إن التحليل البنيوي يجب ألا يغير التحليل النفسي لشـخصية الفنان عندما يجـري الحديث عن إنتاج نفسي بعينـه، بذات القدر الذي لا يجب فيه النظر إلى الثقافة والأيديولوجيا من زاوية بعينها".[1] ويمضي موكارجوفسـكي في تحليل علم الجمال بالتنويه بضرورة عدم الأخذ بعلم الجمال كمعيار للعلم في دراسته للإنتاج الفني. فعلم الجمال -برأيه- ليس من واجباتـه صك القوانين والمعايير للفن. إنه منوط بلعب دور آخر، دور يقوم فيه بالتأسـيس لتحليل الأعمال الفنية في علاقتها ببنية نظام الوعي الجمالي.

إن اعتبـار النظـام الأسـاسي في السـينما يتكـون من الزمـان والمكان يغـدو هـو الموضوع الذي يناقشـه على نحـو دقيق موكارجوفسـكي في المقالين اللذين جاءا بعنواني: "نحو علم جمال سـينمائي" 1937، و"الزمان السينمائي" 1936.

(1) باكبسون ب. نهاية السينما - في كتاب: بناء الفيلم، 25 - 26.

يستعرض النظر البنيوي في هذين المقالين أوضاع الزمان والمكان السينمائيين. فالمكان لدى موكارجوفسكي هو تلك المساحة التي تنتج من التعبير الفني الخالص، والتعبير التكنولوجي الذي يتدخل في تغيير زوايا التصوير للّقطة واستخدام التفاصيل. فالدور الرئيسي في خلق المكان السينمائي يعتمد على التصوير والتسجيل الطبيعيين للصورة والصوت. أما الإحساس بوحدة المكان فيتم نتيجة التوظيف الذي يجري في مستوى الأفكار وعوامل تكونها في إطار المكان السينمائي غير الواقعي المتخيل – مكان الأفكار.

فالتعبير المتخيل للمكان الواقعي في الفيلم يتعامل مع المكان السينمائي كعلامة مستقلة. وهذا ما يجعل المكان السينمائي أقرب إلى الشاعرية. أما الزمان السينمائي فهو أشد تعقيدًا من المشهدي والدراماتيكي في احتوائه على ثلاثة أزمنة هي:

1 – زمان الحدث.

2 – زمان انعكاسه.

3 – الزمان الفعلي للمشاهد.

إن التعبير الزمني –برأي موكارجوفسكي– هو أداة الربط بين زمن الحدث والزمن الواقعي للمشاهد الذي يقوم بتصنيفه كزمن علاماتي.

"إما أن يكـون علم الجمـال السـينمائي اجتماعيًّا أو ستصبح السينما بدون علم جمال".

أ. بازين

ما إن يذكر اسـم بازين في النظرية السـينمائية إلا ويتذكر المرء حلقات من المواقف الوجودية في هذا السـياق. فالفرنـسي أ. بازين يعد من أكبر الممثلـين للأطروحات الوجوديـة في المجال السـينمائي بالرغم من توفر أعداد من المخالفين له في الآراء والذين يأتي على رأسهم المؤرخ الأمريكي إيروين بانوفسكي (1922 – 1968).

كتب بانوفسـكي في عام 1934 مقالة "الأسـلوب وأدوات التعبير في السـينما" والتـي كان قد قـام بإعدادها كمخطوطة غـير مكتملة في العام 1947. تناولـت المقالـة وفي متـن أفكارها الرئيسـية حوارًا بـين الكاتب ومنظـري العشرينيات من أمثال ل. ديليـوك الذي نادى بحتمية اتصاف الفنون في المستقبل بالقدر المطلق من الطبيعية. كما كوليتشوف الذي أشار إلى السـينما في قدرتها على أخـذ قطعـة أو تفصيل فـظ من الـحياة وتحويله إلى أسـطورة. أما بخصوص بناء التخيل التاريخي لتطور وسـائل التعبير السـينمائية فقد وضع بانوفسـكي ملاحظة أن الضرورة الفنية ليست هي

التي دفعت أو حفزت الإنسان لاكتشاف الحياة، بل التعبير التكنولوجي الذي جلب للاكتشافات الاكتمالات اللاحقة للفنون الجديدة.[1]

"لقد ولدت السينما كجاذبية تكنولوجية تحولت فيما بعد وبعد اتصالها بالفنون والتقاليد الشعبية إلى فن المشاهدة، الفن المفضل لدى الناس الذين كانت تربطهم علاقة بالمسرح والفنون البصرية".[2]

يرى بانوفسكي الإمكانيات الفنية الفعلية للسينما في الدينامية المكانية وتخصيص الزمان، حيث يعتقد المنظّر جازمًا أن الثقل الحقيقي في الفن السينمائي يعود إلى المبدأ التعبيري الذي يجري بواسطته فهم العلاقات التعبيرية القائمة بين سائر عناصر اللغة السينمائية من سيناريو وممثل وحدث وصوت و... إلخ، مع كل ما نراه مساهمًا في تجسيد التعبير البصري الذي اصطحب معه تاريخيًّا التطور الخاص للأسلوب.

يقدم بانوفسكي -في نهاية مقاله- استنتاجًا يقول: "إن كافة الفنون التي ظهرت على كافة مراحل التطور التاريخي قد عملت على تقديم مفهوم مثالي عن العالم عندما قامت بوضع معايير لتلك الفنون من أعلى

(1) لم يفصل موكارجوفسكي الرباط بين السينما والمشكلات الاجتماعية والاهتمامات الفردية العملية، ولكنه نوه بأن الإنسان وتحت عمليات التذوق الفني يجب عليه أن ينظر أكثر إلى دواخله. فالعمل الفني يجب أن يكون علامة خاصة به فقط. لكن إذا ما تم النظر إليها باتصال مع الواقع فإن استقبالها كظاهرة فنية، كعمل فني سيتوقف.

(2) ميكازوفسكي أ. دراسة زد. أستيكلي. براها 1966.

إلى أسـفل وليس من أسـفل إلى أعلى، وبحيث نشـأت وفي محتوى تلك المعايـير الفكـرة التي كان يجب تقديمها بدون شـكل إلى المادة وليس من المواد التي تشـكل عالم الواقـع الحقيقي الممثل للمنبـع الخصب والدافع لأدوات التعبير السينمائي".[1]

فالمهمـة الإبداعية الأساسـية التي تدعم ذلـك لا تتلخص في البحث عن منظور الأسـلوب الفني، بل تنظيـم وتصوير الأحداث غير المحددة الأسـاليب لأجـل الحصـول في نهايـة المطـاف على الأسـلوب. وهكذا، وباقـتراح المصطلح الذي يقترحه بانوفسـكي ويسـميه بفضـاء الطبيعة يمكن القول إن السـينما هي الفن المتميـز الذي يتضمن الجذوة الإبداعية في طبيعته.

أ. بازين (1918 – 1958):

يعتبر بازين أحد أهم النقاد السـينمائيين الكبار، فضلًا عن كونه جماليًّا ومنظِّرًا سـينمائيًّا حقق أطروحة اسـتطاعت الوصـل في العشرينيات من القـرن العشريـن بين مرحلة تأسـيس نظرية السـينما والمرحلـة المعاصرة لتطور النظرية.

(1) بانوفسكي إي. الأساليب والوسائل في الأفلام المتحركة – في: مختارات دانيل تالبوت، جامعة كاليفورنيا. م. بيركلي. لوس أنجلوس 1959.

يتوجه التحليل الجمالي لدى بازين في مجالي الفوتوغرافيا والسينما في إطار من الجدليات المتواترة عن وظائف ومعاني السينما، وعن الدور الذي لعبه النقاد في صياغة حقيقة علم الجمال السينمائي وذلك في مقالات، مثل: "اكتشاف السينما من جديد" و"السينما والفنون الشعبية" والتي قام بكتابتها في عام 1943.

يصف بازين ظهور السينما بأنه "العامل الاجتماعي الأكثر إثارة للانتباه في التطور المعاصر لعلم الجمال، مؤكدًا أن التفكير الواقعي عنها يصور القوانين العامة لعلم الجمال إذا ما تمت دراستها وبحثها من حيث الوظائف التي تلعبها".[1] ما يعني أن على دارس علم الجمال السينمائي دراسة سيكولوجية استقبال الصورة الفوتوغرافية، كما معرفة ردود أفعال الجمهور في المجلات السينمائية المختلفة التي تدخل وبدون استئذان عقول ملايين الناس، بالإضافة إلى دراسة دور السينما في الوعي السياسي للمجتمعات المعاصرة. فعند هذه المحددات وبناء على ما تقدمه من أفكار يتمكن المرء من استيعاب القوانين الداخلية للصورة السينمائية واستيعاب خصوصيتها، ولكل ذلك فإن علم الجمال السينمائي سوف يصبح اجتماعيًّا أو سوف تكون السينما بلا علم جمال. فالدور العميق

(1) بانوفسكي، تاريخ الفن كنظام إنساني. في: مختارات المعرفة السوفييتية. م. : الفنان السوفييتي 1988، ص425 – 426 إصدار رقم 23.

الذي يمكن أن يتيح للسينما في أن تصبح فنًّا جماهيريًّا معربًا بحق وحقيقى عن التقاليد والفنون الشعبية يعود الى النقاد السينمائيين. إن السينما ستكف عن أن تكون سرًّا كهنوتيًّا ولغزًا حائرًا هنالك فقط عندما تتعمق وتنتشر جهود النقاد السينمائيين. فعلم الجمال ليس منفصلًا على الإطلاق عن القوانين والمبادئ الوظيفية للسينما الحقيقية والتي تؤكد أن عدم ارتباط اتصال الأنشطة السينمائية بجهود النقد لن يساعد على إنشاء علم الجمال السينمائي. فانطلاقًا من النقد وانتهاءً إليه تتقدم الاحتياجات التثقيفية والتذوقية والتي لا يمكن تصورها بدون الناقد.[1]

يكتب بازين مستمرًّا في تحليلاته أنه: "لا يوجد فن غير مدعم بالثقافة، كما لا توجد ثقافة بدون أحكام تاريخية".[2] ويرى المنظِّر الفرنسي الأمر على هذه الشاكلة استنادًا إلى اعتقاد قوي مستقر لديه ينظر فيه إلى السياق الثقافي كسياق تاريخي يتضمن خبرة الماضي باعتبارها مدرسة تبدأ من الفصول الابتدائية. وانطلاقًا من ذلك فإنه يقيم ويقوم بتعريف مهمة النقاد في كونها ليست مهمة التفكيك للعملية السيكولوجية للإبداع، بل مهمة الكشف عن معاني الفيلم في الوعي والعالم الروحي للمشاهد. وعلاوة على كل ذلك، فإن النقد لا يشكل عند بازين قيمة منفصلة في حد

(1) بازين أ. سينما الاحتلال والمقاومة في التجديد. باريس 1983، ص212.
(2) المرجع السابق، ص51.

ذاتها إذا لم تتصل وتختلط بالصفة النوعية التي يشكلها التذوق.

إن أعمال بازين في مجال التأليف النظري لعلم الجمال السينمائي كثيرة ومتعددة، وفي سبيل الإحاطة بها لا بد من الإشارة إلى المقالات المبكرة القيمة والتي كان قد نشرها في صحف ومجلات فرنسية مختلفة في تلك المرحلة الممتدة بين العقد الرابع من القرن العشرين إلى العقد السابع منه. كما يجب التذكير بأن إصدارات المنظِّر الفرنسي من الكتب قد شملت مؤلفات، مثل: "ما هي السينما" والذي يحتوي على أربعة أجزاء تمت كتابتها ما بين الأعوام 1958 و1972. تلا ذلك إصداره لكتاب "قسوة السينما" في عام 1971. وفي عام 1983 صدر له مؤلف: "من التحرير حتى الموجة الجديدة" والذي يغطي الفترة من 1945 إلى 1958 من تطور السينما الفرنسية، بالإضافة إلى مؤلف "السينما والتضاد".

يطرح بازين نفسه وعبر أعماله النقدية كمفكر سينمائي إنساني، يتكون منهجه من مزيج من البرغسونية والظاهراتية الغوسيرلية والاتجاه الفرداني والنزعة الصوفية.

عمل بازين ولأجل بناء أطروحة متميزة في المجال النقدي السينمائي على النظرية الأصلية لعلم الجمال السينمائي ذات الاتصال العضوي بالقوانين الجمالية لتطور الفن ووظائفه الاجتماعية والثقافية العامة. فمنذ

عـام 1943، وفي مقالاته المبكرة يقوم بازيـن بتصنيف وتوليف الأوضاع الجماليـة العامة الرئيسـية في علم الجمال السـينمائي محاولًا تأسـيس مفوم سينمائي متميز ومعاصر للتطورات التي جرت في حركة الإنتاج الفيلمي وما تركه من آثار على حيز المجهودات النظرية الجمالية في الفن السينمائي. فلقـد قـام المفهوم الجـمالي لبازين على نحـو ثنائي. مفهوم يُعنـى بالواقع الفني، الواقـع الذي تمت معالجته في الفن، ومفهوم يُعنى بالواقع المادي. ففي أعماله المختلفة يكرر بازين اسـتعماله لمصطلح الواقعية والذي يعتبره الناقـد الفرنسي أهم مقومات المنتوج الفنـي. فالواقعية يتم تعريفها عنده بهذا النحو كنزعة متوحدة تعمل على امتلاك العالم – الملاحظة التي تدفعه إلى استنتاج أن المنطق التاريخي لتطور الفن قد عمل على تحقيق علم الجمال التصاقًا واندماجًا مع وحدة هدفه مع الواقع.

وبغرض توضيح هذه الفكرة يكتب بازين: "إن الواقع ليس هو الفن، بل الفن الواقعي هو ذلك الفن الذي يملك القدرة على خلق علم الجمال الذي يطرح هدفًا مشتركًا مع الواقع".[1]

وفي محاولاتـه لأجـل الربط بـين العلاقـات والأسـباب في الإبـداع السينمائي يجاور بازين ما بين مفاهيم الواقع التقني والواقع الجمالي لتمييز

(1) بازين أ. ماهي السينما؟ م. الفن1972، س44.

خصوصية الفنان الذي يستخلص الحقيقة الفنية من الحقيقة الواقعية. فالواقعية الفنية عند بازين لا تنفصل عن الحقيقة الفنية وعن المضمون الدرامي للإنتاج الفني. فالشريط السينمائي مثلًا يعكس ضرورات المنتوج الفني اتحادًا والتحامًا في المضمون الاجتماعي والتاريخي المحدد.

وهكذا وفي انسجام تام مع المفاهيم الجمالية النابعة من الأسلوبية الواقعية التي تأخذ جذورها من التقاليد الجمالية للطليعيين الفرنسيين يعالج بازين علم الجمال السينمائي في مقالته "وجودية الصورة السينمائية" 1945، متعرضًا بالتفصيل للدلالات الجمالية للفوتوغرافيا. مبينًا التقارب والتعارض التاريخي بين فني السينما والرسم والذي يعتبره الشكل الكلاسيكي للتعبير الفني. فأصالة الفوتوغرافيا عند مقارنتها مع الرسم -كما يبين بازين- تقوم على أن الفوتوغرافيا موضوعية في جوهرها لأن الحصول عليها يتم بطريقة آلية وبنحو مرئي مشاهد "الفوتوغرافيا تجبر الواقع على إعادة إنتاج نفسه واندماجه في المواد".[1] ولذلك فإنها تمتلك قوة خاصة غير عقلانية... فالموضوع فقط هو الذي يعطينا ذلك التعبير عن المواد وفي تحرر عن الوعي الباطني، معبرًا في ذات الوقت عن حاجة ملحة لتغيير ذات المواد باستقلالية عن السلطة الزمنية. وبرأي بازين فإن الفوتوغرافيا تصبح "غير الفنون التقليدية التي تصدر موادها وإنتاجياتها

(1) المرجع السابق، ص51.

من تفاصيل المـواد الموجودة... إنها تحفظ الزمن وتحافظ عليـه من دماره لنفسـه. فبفضل الفوتوغرافيا فإننـا نتمكن من رؤية الأشـياء والظواهر متحـدة، تلك الظواهر التي لـولا الفوتوغرافيـا لما تسـنى لنا رؤيتها على ذلك النحو المسـترعي للانتباه، تمامًا مثل الرسـم والذي نشـعر بعناصره كمـواد خالصة لا تحتاج إلى انتزاع من الطبيعـة. على أن بازين يعتقد بأن السـينما تشـكل اكتمال الموضوعية الفوتوغرافية التسـجيلية للزمن. تلك الخاصية التي بفضلها تكون السـينما قادرة وبصفـة موضوعية على إنتاج المواد في المكان وليس في الزمان".[1] السـبب الذي بفضله تصبح السـينما لغـة، لغة فنية متفـردة، الفكرة التـي تدفع الجمالي الفرنـسي إلى اعتبار أن ظهور الفوتوغرافي هو "الحدث الأهم في تاريخ الفنون".[2]

في مقالـه: "نواة السـينما الكلية" 1946، يعطـي بازين عصب مفهومه عن الفوتوغرافيا. وفي هـذه المقالة يكاد يحس المرء ويتلمس آراءه النظرية والقواعـد الأيديولوجيـة للوجودية كمذهب فلسـفي. فظهور السـينما وحسـب رؤية الجمالي الفرنسي لم يأتِ كثمرة لتطـور الفنون بالقدر الذي هو فيه ثمرة للتقدم التقني كما هـي ظاهرة أيديولوجية. فالسـينما قد بنت

(1) المرجع السابق، ص97.
(2) المرجع السابق، ص63.

وعمـرت فكرتها على نحـو جاهز ومطلق في عقل الإنسـان، ولم تعلن أو تنسـب انطلاقها وانتماءها إلى روح البحث العلمي. وفي اتصال مع ذلك النسـق من المفاهيـم الوجودية والتي يسـتخلص ويطـور لهـا بازين على تأثيرات مفهوم "الوعي الخالص" لغوسيرل تتأسس وبوجهة نظره مجمل الطاقات الشاعرية للسـينما بارتباط أصيل مع أفكار الذاتية البرجسونية. فعند بازين أن الأحداث غير النمطية والتي تحفز الفنانين السـينمائيين إلى التوثيق هي المادة الرئيسية للسينما المعاصرة.

وفي مقاله "نشوء اللغة السينمائية" 1938، يكتب بازين: "إن السينما قد اسـتطاعت الكتابة وأن المخرج السـينمائي أصبح اليوم يكتب بالكاميرا، وأن السـينمائي لم يكتفِ بأن يضحى رسامًا ودراميًّا، إنه يتساوى الآن مع المؤلـف الروائـي".[1] فبازين في نزوعه لفكرة برجسـون عن عدم تكافؤ المفاهيـم الذاتية والمفاهيم المنطقية لعملية التفكير، يفصح عن فهم عميق للمونتـاج وبدرجـة تفوق ذلك المسـتوى الذي كان قد حققه فيسـفولد بودوفكين، وسيرجي أيزنشتين. فالدافع الحيوي -على حد رأيه في عملية التوليـف باللقطات- يعتبر هو الغرض الـذاتي الذي يلعـب دورًا خاصًّا في منطق الأحداث أو طبيعتها المتدفقة المسـتمرة "فالسـينما تقوم بتشكيل الزمن الجمالي استخلاصًا من الزمن المعاش، من الزمن النوعي في صفاته الجوهريـة"، والسـذاجة وحدها قد تلف التعبير السـينمائي الذي يتم فيه

(1) المرجع السابق، ص123.

إنتاج واقع خالص، واقع متحرر من ارتباطاته وصلاته بالعوامل المحددة للوجود الإنساني. وتأكيدًا على أن التعبير السينمائي يجري ويقع تحت جملة من الشروط للزمن النوعي يستشهد بازين بفيلم المخرج الإيطالي دي سيكا "سارق الدراجة". فهذا الفيلم، برأيه، يعتبر نموذجًا للأفلام التي تستقي أحداثها من الزمن المعاش والجمالية الواقعية التي تتم عبر أحداث ووقائع.

وجنبًا إلى جنب، وباتصال مع الفكرة السابقة تنشأ عند بازين الإشكالية التي تحتل موقعًا هامًّا في نظريته. ففي مقاله "وجودية الصورة الفوتوغرافية" يعطي بازين مفهومًا يقول: إن الفوتوغرافيا قد جلبت وضوحًا في مناقشة التيار الواقعي. فبرأي الجمالي أن الفوتوغرافيا قد سمحت بوضع حدود للحقيقة والواقعية الكاذبة. فمن ناحية استطاعت تقديم تعبير محدد عن الحاجات لدى المصور وكذلك المعنى القائم للعالم. أما من الناحية الثانية فقد تمكنت الفوتوغرافيا من إحداث خدع بصرية وغش للنظر. وينتقد بازين المفهوم القائل: إن الطبيعة الفوتوغرافية للسينما قد تصبح دليلًا لتبرير واقعيتها. فالطبيعة الفوتوغرافية للسينما لا تعني عنده أن السينما ترتبط وظيفيًّا بمسألة عرض الوقائع بالنحو الطبيعي الميكانيكي الذي نعرفه، بل تعرض مختاراتها، أي الوقائع التي يتم انتخابها من الواقع الأصل.

يرى بازين أن الواقعية في السينما تحتل موقعًا، وتحرز ألقًا معطية طاقات جمالية إضافية عندما تتمكن من التمثيل الأصيل للفن، عندما تغدو معاني الأفكار التي تتوسلها محمولة على الواقع كوسيط، وعندما تؤكد جميع عناصر الفيلم على مفاهيم الواقع المعاش وليس على استبعاده. وفي هذه الحالة يصبح الدور الهائل الذي تلعبه اللغة السينمائية في الفيلم منحدرًا من لغة الرواية الحديثة، كالكريستالية الموضوعية الرواية التي تمكنت من الارتفاع إلى المعاني الميتافيزيقية. وهنا يتساءل بازين محاولًا دحض تفوق الأفلام على الرواية: "أي المصورات السينمائية التي استطاعت رؤية موضوعها من جانب ساحر ودقيق كما تم ذلك في فعل تصوير وعي بطل رواية الغريب لألبير كامو".[1]

انطلاقا من عمله على النظر والبحث في الجمالية الفنية، أجرى بازين تعديلًا واضحًا بأعماله عندما بدأت تظهر عليها تأثيرات الفلسفة المثالية والجمالية الفرنسية الذاتية، علاوة على استقرار العناصر الصوفية بمنظومة الأفكار التي حملها في المراحل الأخيرة من سيرته النظرية.

ومن هذا وذاك يمكن وصف الرؤى والأفكار البازينية بأنها قد شكلت مرحلة هامة من تطور النظرية الغربية الجمالية في الفوتوغرافيا والسينما حين احتوت ثنايا مساهماته على محاولة الصياغة لمفهوم متكامل

(1) المرجع السابق، ص156.

موحد عن الفن السينمائي، مفهوم يختلف عن المفاهيم التي صدرتها أعمال ديليوك وبالازس.

في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ومع الإرهاصات التي بدأت ترتفع بنبرات التغيير في اتجاه تكوين عالم جديد، وفي غضون التحولات التي جرت في المنظومات السياسية ونشوء القطبين الرأسمالي والاشتراكي في ذيوع أفكار القطب الأخير تتطور في أوروبا البحوث اليسارية الماركسية عن السينما ويتصاعد الاهتمام بها مع ارتفاع الحماسة والتبني للأفكار اليسارية الراديكالية. يظهر في أوروبا التأثير القوي والجامح لأفكار الفيلسوف والجمالي المجري جورج لوكاتش على المنظِّرين السينمائيين، كما تنتشر الأفكار النظرية لغالوان وبيليل وولب بشكل واضح ومثير. وليس من باب المصادفة أن نعثر على أريستاركو، المنظِّر الإيطالي والجمالي البارز وهو يصف جورج لوكاتش بالمنظِّر العظيم مشيرًا إلى شدة تأثيره على المنظرين السينمائيين الإيطاليين آنذاك عندما أبدوا تأثرًا بينًا بمؤلفاته معبرًا عن أنه يدين في مختلف الأعمال والنشاطات النظرية التي قام بتأليفها لكل من غرامشي وبريخت ولوكاتش.

وفي معرض مقارنته بين المنهجين البحثيين للوكاتش وبنيامين يصف أريستاركو الفروق بأنه إذا ما اتسم منهج لوكاتش بميزة التجديدات التاريخية فإن المنهجين اللذين عمل عبرهما كل من بنيامين وأدورنو قد

اتصفـا بخاصية التحليل الشـكلي. غير أن أريسـتاركو يكتب بعد ذلك: "إذا مـا كان الرابط الذي يجمع النظريتين، نظرية لوكاتش ونظرية بنيامين غير قائم فإن ذلك لا يعني أن ذلك لن يقوم في المستقبل".[1]

ج. لوكاتش:

وهو فيلسـوف وباحث فني مجري خصص في مؤلفه الضخم "المعيار الجمالي" 1965، فصلًا كاملًا عن التحليل السينمائي عالج فيه ومن مدخل نظري إشكالية الواقعية في الفن.

يكتب لوكاتـش في هذا الجزء: "إن الأوضاع العامـة للأنواع الجمالية هي الأنواع المرشـحة فقط لإظهار الحقيقة الفنية للطابع الواقعي للسينما كما لتحرير هذا الطابع من النظرية والخبرة المتصلة بالميتافيزيقية الإيجابية التي تحدث بواسطة عملية المونتاج".[2]

فالمثـال على تلـك الميتافيزيقـا يمكن العثـور عليه في مفهـوم بنيامين الـذي يعمل فيـه على انتقاد وجـود الطبيعة الجمالية في أسـاس السـينما. أما في الوجهة المقابلة فإن المنظِّر الألماني بنيامين يرى بأن الفنين الجديدين، الفوتوغرافيا والسـينما غير قادرين على تحقيق إنتاج فني له جاذبية، وقوة

(1) تاريخ نظرية الفن، ص121.
(2) المرجع السابق، ص156.

استثنائية. غير أن لوكاتش يؤكد أن الثنائية القائمة في أساس السينما لا تضعف حلقة التعبير الجمالي لها، بل تعمل على تقوية ذلك التعبير.

وبتحقيقه لمفهوم الإيمائية الثنائية يتجه لوكاتش وبشكل فعال إلى أعمال بالازس التي ترى السينما كتعبير بصري جديد وعالم بصري شديد الإدهاش. فمفهوم الإيمائية الثنائية أو "الانعكاس الثنائي" في السينما يتحرك صوب فكرة أنه عملية خلق المنتوج السينمائي يتم استخدام وسيطين مختلفين من التقنية. الأول هو الوسيط الفوتوغرافي الذي يعمل بطبيعة تكاملية، والثاني هو الوسيط السينماتوغرافي الذي يعمل على مزج التغيرات المتجزئة في وحدة تعبيرية متصلة وجامعة.

فالصور الفوتوغرافية تجمع الصفات المعبرة عن هوية الموضوع، بينما الصور المتحركة التي يتم استخدامها في السينما تجعل هذا التعبير تعبيرًا حياتيًّا ممتدًا بنحو مطلق، التعبير الذي عليه تتكون اللغة الفنية للسينما والتي نشأت نتيجة مجيء التكنولوجيا السينمائية على وتائر التطور النسبي العالي الجديد الذي جرى منذ لحظة اختراعها معلنة عن مستوى نضجها الفني عندما تمكنت من توظيف الجماليات التعبيرية لها. إن السينما وفي كل هذه التداخلات والتواصلات بين التطور التكنولوجي وتطور التعبير الجمالي لا تتجزأ بل تتحد وتصير أكثر قوة.

ولوكاتش يرى أن السينما تختلف عن بقية الفنون البصرية كونها

تصـدر عن امتياز قيام الصورة الفوتوغرافية بدور العامل الأهم في إعادة إنتـاج الواقـع، في تضاد واختـلاف عن الوضـع الذي تكـون عليه بقية الفنون البصرية الأخرى التي تظهر قدراتها في إعادة إنتاج الواقع بواسطة القدرات الفنية للتشـخيص الإيمائي. فاقتراب السـينما مـن الواقع يمنح العالم المصور سـينمائيًّا ديناميكية خاصة حيث يتسـيد الزمـن هنا ويغدو كأنـه الزمن الحقيقي المتحرك، وبحيث يتمايـز على الزمن الحقيقي بقدرته على الانتقال السهل من الماضي إلى المستقبل، المستقبل الذي يصبح ماضيًا في أعيننا بينما تتحول العودة إلى الماضي إلى مستقبل متحرك ومتغير.

إن حقيقة حيازة الأفلام على القدرات التعبيرية العالية حقيقة متصلة بالصوت واللون اللذين يضفيان عليه طابعًا بصريًّا خاصًّا يسـعى إلى أن يكون مفهومًا للوعي بفضل اقترابه من الحياة.

وفي تحليله لخواص الأشكال والمضامين السينمائية يصف المفكر السينمائي المجري أن السينما وباختلاف من الرسم والنحت تستطيع أن تحرك المواد بحرية تامة من الحاضر إلى المستقبل ومن المستقبل إلى الحاضر، إلى الماضي وإلى المستقبل مرة أخرى. والسينما كذلك بمقدورها تحريك البشر على كل تلك الأزمنة وبحيث تحاكي الحياة كما هي تمامًا. أما المواد في الرسم والنحت فتبدو جامدة ثابتة غير مستطيعة مجاراة حركة الحياة.

والفرق كما يراه لوكاتش بين الأنواع الفنية الثلاثة يتلخص في أن السينما

غير النحت والرسم تمتلك الشكل الخاص بها من التعبير المتمثل في تجسيد الحركة بينما النوعان الآخران يفتقران إليه. إلا أن الجمالي المجري لا ينسى التنبيه إلى أن جميع تلك الأشكال متماثلة من حيث امتلاكها لمستوى واحد من العلاقة بالواقع. وأن السمة الفعلية في المضمون السينمائي يتمثل في قدرته على تصميم تعبيره اعتمادًا على تنوع الأشكال والوسائط الفنية التي تتحد بعضها مع بعض وتختلط وتذوب بأبنيتها لتصيغ صورة معينة عن العالم. فالسينما، باعتقاد لوكاتش وبالإضافة إلى ما سبق، تعتبر فنًّا شعبيًّا أصيلًا تخدم الانتقال الناعم للإنسان من الحياة للإنسان في الفن. وعند الأخذ بأفلام كأفلام أيزنشتين وبودوفكين نجد أن تلك الأفلام تغدو هي التعبير العميق لكافة المشاعر الشعبية المنقولة المفهومة للجميع. علمًا بأن هذه الحقائق عن السينما في بعض الأحيان تعيق تصاعدها إلى مستوى التعبير عن الروح العليا للإنسان.

ولهذا فإن عالمية السينما تكمن في إمكانياتها البصرية غير المحدودة على توصيل رسائله. والأدب قادر على تمثيل هذا الوضع بواسطة المعالجة الشعرية للكلمة والتي تتوجه للتفاعل الشاعري عبر إرسال الصور الذهنية للمتلقي – على غير السينما، والفوتوغرافي اللذين يتوجهان لمعالجة الصورة البصرية ذات الطاقات الاتصالية المأهولة.

إلا أن ما يلفت لوكاتش الانتباه إليه هنا هو أن الكلمة تمثل عنصرًا

هامًّا يؤدي وبصفة مستمرة وظيفة إضافية في علاقتها بالصور المتحركة... الحقيقـة التي غالبًا ما تحد من تجسـيد الروح العليـا في الفيلم. وعليه فإن السـيناريو لا يعد في رأي بالازس ضربًا خاصًّا من الأدب، بل الأسلوب المنظم لتدفق الصور المتحركة بنسيج الفيلم.

يعـد المنظِّـر الجمالي الإيطـالي غلوانا ديـلا ولب أحد أهـم المنظِّرين الذين لعبوا دورًا هامًّا في تطور علم المعرفة السـينمائي في أوروبا بإنشـائه المنهج الجمالي للسـينما. ففي تحليله لأسس المنتوج الفني السينمائي بكتاب "التذوق النقـدي" الذي يخصص فيه جزءًا هامًّا لمناقشـة الجمالي الروسي دولغوف، يحلل المنظِّر الإيطالي وبصفة أساسـية وعبر اسـتعراض أفكار الجمالي الروسي أهم مميزات وأخلاقيات الواقعية الاجتماعية، حيث يضع المفهـوم الغيبي لدراسـة الفن وجهًـا لوجه أمام الأسـاس المادي المحدد اجتماعيًّـا وتاريخيًّا للأدب والفن. ويعالج عالم الجـمال الإيطالي ولب هنا أفكارًا مثل "الفصل بين الفن والحركة الاجتماعية".[1]

فولب يحـدد بأن الفـن لا يمكـن فصله من العمليـة الثقافية الجماعية وعزله عن إشكاليات الوعي الاجتماعي.

ويمكـن وصـف خصوصيـة فضـل، ومسـاهمة الجـمالي الإيطالي في اسـتخدامه وفي مجمـل أبحاثه الجمالية جوهـر مكتسـبات البنيوية وعلم

(1) دولغوف ك.م. غالوانا ديلا ولب، في كتاب: نقد التذوق م. الفن1979 ص15.

اللغويـات، كـما مبادئ ومنهـاج النقاد اليسـاريين في مواجهـة الأحادية السـيميولوجية الموجهـة نحو تأسـيس منهجية مثالية اعتـمادًا على مقولة سوسير بأن النشاط الكلامي يحمل اتجاهًا أحاديًّا باللغة.

إن كل ذلـك قد أدى إلى تجاوز المنطقية الاجتماعيـة المزرية التي تقول بحمل العلم والفن للأيديولوجيا بصورة واعية وغير واعية.

في السـتينيات مـن هـذا القـرن يؤدي هـذا التجـاوز النقـدي لتلك الاتجاهات إلى تطور النقد السينمائي في الغرب – تلك الأفكار التي كانت تحت تأثير الأفكار الإصلاحية اليسارية. وفي النسيج الحي لتلك الصورة يظل المجهود الذي قام به ولب مجهودًا طيبًا ومهمًّا للغاية في مزج التحليل اللغوي السينمائي مع التحليل الجمالي والنقدي الانطباعي. كما يجب النظر بتقدير إلى إسهام الجمالي الإيطالي في حيز ومستوى الحفر التنظيري المتميز الذي قام به في دراسته عن حقيقة الفن الأصيل.

ففي كتابه نقـد التذوق يصبح لعلم الجمـال السـينمائي وضع متقدم بوضع ولب للمبادئ الجمالية العامة المعينة على فهم الفن الجديد وبحيث يحصرها في ثلاث نقاط هي:

1 – القيـاس المـزدوج للفيلـم يعتبر قياسًـا محض فيزيائـي، كما مجرد خاصية خارجية للسينما، خارجية للعلامة ومعنى الفيلم. في ذات الوقت فإن الازدواج المتماسك يعتبر، كما هو معروف، سمة مميزة للعلامة ومعنى

العمل التشـكيلي... وعليه فإن في مقدمة التعبير السـينمائي يكون الكادر "أصغـر وحـدات الفيلـم"، القياس الثلاثـي لأبعـاد الأدوات الواقعية والطبيعيـة للعالم. في هذه الجزئية يوضح ولب العلاقة في الفن السـينمائي بين الصورة والعوامل الجمالية المعنوية. وبحيث أن الكادر يصير هو الجزء الوظيفي الأساسي.

2 – المونتاج أو التركيب السـينمائي له الدور العظيم في عملية تشكيل الفيلم.

3 – المادة المعروضة أو ما هو متفرج عليه يشكل أعلى الحقائق في مبنى اللغة السـينمائية والتي يجب دراستها بدون إغفال الأدوار التي لعبها كل عنصر منها.[1]

وهكـذا وعند التعرف على المبـادئ الثلاثة نكاد نـرى كيف أن ولب يتعمـق في رؤيته للعلاقة بين اللغة السـينمائية والمحتـوى البصري للفيلم عندما يحسم علاقتهما الجدلية على شرط قدرة حقيقة فن السينما في عكس الواقع.

يرى غالوانا ديلا ولب مميزات السينما على استنتاجين هما:

1 – الأبيض والأسود هم أساس الصورة بما تحققه من تأثيرات الضوء والظل، وأسـلوبية وسردية المواد – الاكتشـاف الذي كان قد وصل إليه

(1) المرجع السابق، ص29.

أرنخيم وبحيث تصبح تلك الوسائل تعبيرًا عن إمكانيات مطلقة.

2 – يعتبر الحوار والتصوير المصاحب أحد الأساليب التي تعمل على تعميق التأثير المكتشف بواسطة بالازس في معرض تحليله للّقطة القريبة للوجه وما تمنحه من إثراء تعبيري عن اللحظة النفسية – الدرامية.[1]

على خلفية الأفكار السابقة وحسب غالوانا ولب فإن مواجهة السينما تنشأ في تلاحم المعاني الديناميكية المنظورة مع المعاني الديناميكية للرموز والأنماط حتى تعطي نتائجها الجمالية النافذة.

يعمل ولب في الجزء الأخير من سيرته النظرية على عدد من البحوث النقدية الجمالية في الفن السينمائي بحيث يسعى إلى تقديم معانٍ جمالية مبدئية. وخير نموذج على ذلك مقاله: "حقيقة الصور عبر الشاشة" والذي يناقش فيه على نحو واضح سؤال – حقيقة انعكاس الصورة في السينما مع تكنيك الفيلم. كما يحلل، وتحت سقف هذا الموضوع مجموع الوسائل المادية التي بموجبها يتم تجسيد الصورة السينمائية برموزها، وبجميع الوسائل والأدوات الفنية المستخدمة والمحققة في المونتاج.

وهكذا استطعنا التعرض وعبر استعراض السير النظرية لأهم أعلام النظرية السينمائية بالثلاثينيات أن نتعرف على ثراء الأفكار والمجهودات التي قدمها أولئك الرواد، والتي اكتشفنا عند مقارنتها بالعطاء النظري

(1) غالوانا ديلا ولب، نقد الفن، ص258.

لمرحلة العشرينيات مدى الاستفادة التي أخذتها منها، والتطور الذي منحته لها في ظرف تاريخي شهد وقوع الأزمة المالية العالمية، ونشوب حرب كونية ثانية تمكنت من قلب الكثير من التصورات والمفاهيم للدور الاجتماعي للسينما، وكذلك تعميق أدواتها الفنية والتقنية. فظهور الصوت في السينما وجعلها فنًّا بصريًّا، مرئيًّا ناطقًا قد أعطاها بعدًا إضافيًّا جماليًّا وجماهيريًّا صار يلعب دورًا أهم بكثير مما سبق. وكذلك فإن المرحلة الممتدة من الثلاثينيات إلى أواخر الخمسينيات قد منحت السينما عنصرًا جماليًّا لا يقل أهمية عن الصوت تمثَّل في اللون الذي أضاف إلى التعبير الجمالي لهذا الفن وجعل عملية الفرجة له أكثر سحرًا.

لكل ما سبق فإن التوقف عند قوام علم الجمال السينمائي لن يتضح تمامًا دون المضي إلى الستينيات، المرحلة الأهم، المرحلة الأشد حسمًا في إعطاء هذا العلم ملامحه الحقيقية فيما يمكن تسميته بعقود الحداثة السينمائية.

الفوتوغرافيا والسينما في نظام الثقافة المعاصرة

(الستينيات – الثمانينيات)

بدأت المرحلة المعاصرة من تطور العلوم السينمائية في التبلور وبشكل واضح منذ الستينيات. فالستينيات تعتبر المرحلة التي ذهب فيها الاتجاه نحو توحيد النتائج العلمية في سائر مجالات دراسة الفنون الجديدة والتي كان قد حصل عليها وحققها في المراحل السابقة ممثلو الاتجاهات المختلفة في نظرية السينما.

ففي هذه المرحلة التي انطوت على تلك الصفة والسمة من التوحيد كان لزامًا على علم النقد السينمائي، الفرع الخاص من المعرفة المتضمن في داخله كل تنوع العلوم السينمائية مع مفرداته من تلك العلوم والمتمثلة

في التاريخ، وعلم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة السينمائية، بالإضافة إلى علوم مثل السيميولوجيا[1] والفيلملوجيا[2]، أن يتكامل ويتعاضد بكل تلك المكونات لمواجهة الناتج الفيلمي التطبيقي الذي أظهر تطورًا وتفوقًا واضحًا في تلك المرحلة.

أما الدافع الخاص، أو عنصر التحدي الخفي في تلك المرحلة فقد تمثل في أهمية البحث عن منهجية جديدة، منهجية يغدو على أساسها ذلك التوحيد ممكنًا ومؤسسًا بشكل علمي من أجل ذلك الهدف. فالمنهجية الفلسفية والعلمية التي تم استخدامها في عقود الثلاثينيات، والأربعينيات، والخمسينيات، بدأت تفقد فاعليتها وجدواها لمنظِّري المرحلة المعاصرة.

وهكذا فإن الفراغ الذي أحدثه غياب الاهتمام، والعمل بالتحليل الفلسفي الجمالي المتعمق في معرفة الفوتوغرافيا والسينما قد أتاح الفرص، وأشرع الأبواب لاتجاهات بدأت في الظهور كبديل طبيعي للجمالية الفوتوغرافية والسينمائية. وخير نموذج يمكن تسويقه لإثبات صحة تلك الفرضية قد يتمثل في ظهور الاتجاه البنيوي كاتجاه أخذ يحتل مكانًا متقدمًا في منتصف الستينيات في منظومة النقد السينمائي، بحيث جذب

(1) السيميولوجيا الفيلمية هي دراسة الفيلم من حيث الأوضاع العلاماتية والدلالاتية التي تنشأ في سياقاته.
(2) الفيلملوجيا هي علم أدب الفيلم.

إليه الكثير من المؤازرين، والمتعاطفين، والممارسين.

وفي محاولة من أحد الباحثين في مجال النقد السينمائي التعليق على ذلك الحضور المفاجئ للبنيوية في حقل النقد السينمائي يقول:

"لم تكن السمة المميزة لذلك الحضور البنيوي في الإعلان أو الإشهار لـ"الفلسفة الجديدة" بقدر ما كان المهم هو الاتجاه لإثبات هشاشة المفاهيم الفلسفية في ضوء المعارف التي راكمتها العلوم عن الإنسان حين تم تقديمها كحقائق جازمة ونهائية ليس من الممكن الاختلاف معها، أو دحضها".[1]

لقد وجد المنظّرون المعاصرون في الفلسفة الجديدة، كما في علم الجمال المنهجية الضرورية لهم، تلك المنهجية التي كانت قد قامت في الأساس على مدرسة الإيجابية الجديدة – الظاهرة التي لفتت انتباه الفيلسوف الفرنسي ل. سيف واصفًا للموقف بعبارة أن إيجابية الحقيقة قد تم إبدالها بإيجابية الإشارة.

برزت البنيوية إلى الوجود في النصف الثاني من الخمسينيات على مسرح الفلسفة الغربية. ففي تلك الحقبة تمكن التيار الفلسفي الجديد من تثبيت أقدامه، والإعلان عن نفسه بثقة وقوة كأحد أبرز تيارات الفلسفة الغربية في أثر المجادلة التي دارت وقتها بين عالم الأجناس الفرنسي ليفي

(1) المرجع السابق ص 260.

شـتراوس، مؤلف كتاب "التفكـير البدائي" 1962، وجان بول سـارتر، الممثل الأساسي للتيار الفلسفي الوجودي.

لقد أدى الصدام الذي نشـب بيـن البنيويـة والوجوديـة إلى مصرع الفلسـفة الظاهراتية، بل كتب شهادة وفاتها. لقد عنى ناتج ذلك الصدام نهاية سـيادة الفلسـفة التي كان قد روجه، وأذاع صيتها غوسـيرل عندما وصفها بأنها أساس كل العلوم.

انتصبت غايات ممثلي الاتجاه البنيوي، واتجه نظرهم نحو "تأسيس منهج شـامل للإدراك يتجاوب وحسب اعتقادهم مع أوضاع العلم المعاصر". ويلخص ذلك الغرض شـتراوس في: "تعميـم اللغة والتركيبات اللغوية كعوامل حاسمة في العلاقة مع مجمل العوامل الاجتماعية الأخرى".[1]

وفي هذا الصدد يسترسل ليفي شتراوس مبينًا على نحو أكثر تفصيلًا: "اللغة ومن حيث المبدأ التفاضلي، ظاهرة ثقافية تميز الإنسان عن الحيوان. ومن هنا جاءت بديهية البنيويين لتقرر أن علم اللغة هو العلم القيادي في المجال الواسع للعلوم الإنسانية".[2]

(1) سيف ل. عن البنيوية. في كتاب: تاريخ مدارس المفهوم، الصورة الفنية والبناء، م. العلم 1975 ص5.

(2) انطلق البنيويون في معظم أعمالهم من نظرية الفيلسوف الفرنسي المهندس، الفيزيائي باشلار. في الفترة الممتدة من الثلاثينيات إلى الأربعينيات. يجري باشلار اتحاده الوثيق مع الظاهراتية، ثم سرعان ما ينقض على أفكارها الأساسية، وعلى الوجودية. لقد عمل على تطوير "المستوى الثاني من العلم". إن بإمكانه كان وحسب قوله: تمديد الانشطار بين الشعور والعقل والذي يستمر حتى الآن.

استطاعت منهجية التحليل البنيوي أن تجذب إليها منظِّرين من تيارات أخرى متنوعة للنقد السينمائي في الغرب. لكن منظِّري تيار الراديكالية اليسارية كانوا من أوضح المنظِّرين الذين اجتذبتهم. فالبنيوية وفي إطار واحد مع هذا التيار أصبحت تتكامل مع الأفكار الاجتماعية لمنظِّري المدرسة الفلسفية الفرنسية، ولهذا لم يكن من الصدف أن تعيش أعمال ممثلي هذه المدرسة في الستينيات والسبعينيات فترة شباب ثانية بعد أن صارت مادة لاهتمام منظِّري الاتجاه الراديكالي اليساري.

إن تطور وسائل الاتصال الجماهيري، والذي سجل اندماج عدد من الوسائط الجديدة المشاركة في العملية الإعلامية فجر أسئلة نظرية عن علاقة تلك الوسائط بالسينما. ويأتي التلفزيون في مقدمة تلك الوسائط التي أثارت سؤال المكانة التي تشغلها السينما في نظام الثقافة الجماهيرية.

برأي أ. أدورنو، وأ. هاوزر أن السينما تشكل واحدة من أسس تلك الثقافة. أما من الوجه الآخر فإن طبيعة وسائل الاتصال الجماهيري كما يرى الباحث الأمريكي فان دن فاغ – تلغي الفن، وتتطلب استبداله بالثقافة الجماهيرية ذات المتطلبات الفقيرة في العروض الاتصالية. وحسب رأي الكثيرين من منظِّري الفن بالغرب فإن ذلك الوضع يقود في الظروف الاجتماعية المعاصرة إلى إحداث تغيرات جذرية في عالم الواقع، وبالتالي في عالم الجمال. ويؤكد الفيلسوف الغربي ماكس بنزي مؤسس علم الجمال الإعلامي بأننا لا نمتلك فنًّا معاصرًا فقط وإنما علم جمال معاصرًا كذلك حين يكتب:

"في مجتمعنا الحالي تتم المطابقة بين الاهتمامات الروحية السامية واهتمامات الوعي التقني والعقل التقني. وفي نتيجة ذلك فإن الفن يفقد حدوده القاطعة في العلاقة مع الطبيعة، ومع التقنية كذلك".[1]

إن خواص العملية الجمالية، ووصف الحالات الجمالية يفترض من ناحية دراسة تلك العمليات الإيمائية التي تجري وتحدث بالفن، دراسة جادة ومعمقة. أما من الناحية الأخرى فإن ذلك الجهد الدراسي لا بد أن يعني كذلك دراسة العملية الإعلامية كما يصفها بنزي، الذي يفرق وفي اتصال بهذا المعنى بين الإعلام الجمالي والإعلام الدلالي حين يقول في هذا الخصوص:

"الإعلام الجمالي لا ينفصل عن بنية العمل الفني، عن النص، عن الناتج الفني، إنه المحصلة للدلالات والإشارات الجمالية الأولية. أما العمليات الجمالية فينبغي فهمها كعمليات دلالية أو إيمائية... وفي العملية الفنية يصبح الكل دلالة... وبالتالي فإن تحليل الإنتاج الفني هو عملية تفكيكه إلى دلالات أو عناصر جمالية. وهنا يكمن جوهر التحليل الجمالي من جهة، والجمالي الإيمائي من جهة أخرى".[2]

(1) سيف ل. عن البنيوية ص14.
(2) نظرية "الفن الجماهيري" شقت طريقها، وتأسست على إسهامات ممثلي المدرسة الفرانكفونية، ماركوز وهوركهامير، وت. أدورنو، وب. بنيامين.

إن علم الجمال عند بنزي يستعرض بوضوح تركيب العناصر الإيجابية والبنيوية في نظرية الفن الغربية المعاصرة.

يعتبر كتاب "طبيعة الفيلم" لزيغفريد كراكاور الصادر عام 1960 العمل الذي افتتحت به هذه المرحلة تطور العلم الغربي عن السينما. فهذا المؤلف الذي يعلن وبلا مراء عن انجذابه للمنهجية الإيجابية الجمالية ويعلن في نفس الوقت اهتمام مؤلفه، بالخاصية الشاملة لظاهرة السينما. إن ذلك هو ما يميز كتاب "طبيعة الفيلم" عن مجمل مقالات أ. بازين التي كان قد قام بنشرها في هذا الصدد بدوريات مختلفة.

ففي هذا الكتاب يحتل التحليل الجمالي لإشكاليات السينما المكانة الأساسية، والموقع المركزي باتصال تحليلي للدور المكمل الذي تقوم به الفوتوغرافيا في الصياغة النظرية للتحليل.

يرى كراكاور في الفوتوغرافيا وقبل كل شيء الأسلوب الجديد لإعادة صياغة الواقع، السبب الذي يدفعه إلى وصفها بالتقنية الجديدة المؤسسة للنماذج البصرية المضيئة المكتملة.

لكن بالنسبة إلى المنظِّر فإن هذه التقنية "وهو هنا يقترب من بنزي في نظراته الجمالية" تنطلق من الاحتياجات السامية للروح. أي ما يجعل كراكاور يشبه وضع الفوتوغرافيا في الفن بوضع الفوتوغرافيا في السينما

في افتقادها للحدود الخشنة بينها وبين الطبيعة من ناحية، وبينها وبين التقنية من ناحية أخرى. يخلص كراكاور إلى نتيجة أنه ليس من باب الصدفة أن الوظيفة الجمالية للفوتوغرافيا في حالة بحثنا عنها بالسينما لا يمكن فصلها عن وظيفتها الإيضاحية.

"إذا كانت السينما تمثل فنًّا، فلا ينبغي إطلاقًا وتحت أي ظرف من الظروف الخلط بينها وبين الأشكال الفنية القديمة من الفن".

ز. كراكاور

زيغفريد كراكاور (1899 – 1966):

وهو كاتب وباحث سينمائي وعالم اجتماع ألماني، عمل في العشرينيات والثلاثينيات بنحو نشط في ميدان علم الاجتماع ضد الفاشية.

هاجر كراكاور بعد استلام هتلر للسلطة إلى فرنسا أولًا، ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليعود مرة أخرى وبعد اندحار الفاشية إلى الاستقرار في ألمانيا.

تتلخص الأعمال الرئيسية لكراكاور في مجال النظرية السينمائية في كتابين

هما: "التاريخ السيكولوجي للسينما الألمانية" 1948، و"طبيعة الفيلم" 1960. ففي الأعمال النظرية لكراكاور والمشار إليه آنفًا تتضح وبجلاء الوحدة القوية بين التاريخ والتقنية، وعلم الجمال، وعلم الاجتماع، وعلم النفس بالرغم من أن المنظِّر الألماني وفي المقدمة التي صاغها لكتابه الأول يعتبر أن هذا العمل في المقام الأول عمل تاريخي بحت.

يعطي كراكاور في هذا العمل تعريفًا فريدًا لطبيعة الفيلم، تعريفًا يمكن وصفه بأنه قد أعطى المنظِّر الفرصة ليجمع في وحدة واحدة بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه السيكولوجي في السينما عندما يوثق في هذا البحث ويعمل على تثبيت أن في تفاصيل الحياة اليومية تكمن رسالة الفيلم المحددة بطبيعته.

لا يرى كراكاور في السينما الألمانية التاريخ الخاص بها. فالمنظِّر مثله مثل المصور الألماني الشهير ف. زاندر الذي قام بتصوير دورات فوتوغرافية أبرز فيها تفاصيل الحياة اليومية للألمان وأنشأ على ضوئها البورتريه الجماعي للقومية الألمانية... يرى في السينما الألمانية تلك الدوافع الاجتماعية التي يجب أن تثري انطباعاتنا، وتعمق معارفنا عن ألمانيا قبل هتلر، يرى في السينما الألمانية تلك الصفات السيكولوجية القومية التي ساعدت على نشوء الفاشية.

إن المكانة الرئيسية في كتاب كراكاور "التاريخ السيكولوجي للسينما الألمانية" تحتلها تلك المسائل السيكولوجية التي ينظر إليها في علاقتها الوثيقة مع الطبيعة الفوتوغرافية للفيلم من جهة، ومع المهام ذات السياق الاجتماعي الخاص من جهة أخرى.

وكراكاور في كتابه، وفي معرض تصديه ومناقشته لبعض التفاصيل الوظيفية للسينما من وجهة نظره يقول: "تظهر الحياة الروحية في العناصر والتوليفات المختلفة للعالم الخارجي، وعلى الأخص في تلك الظواهر السريعة غير الممتدة التي تشكل جوهر أي إنجاز سينمائي حينما يعيد صياغة العالم المنظور، إنها تتبدى هناك حيث سريان الحقيقة الحية أو العالم الأصغر التخيلي فيصبح الفيلم هو المفتاح الذي يتيح فهم تلك العمليات السيكولوجية الخفية عن العين".[1]

أما فيما يتعلق بالتاريخ السينمائي فإن ما يثير الاهتمام الفعلي في المقام الأول لدى كراكاور وبهذا البعد الحيوي من الأنواع الفيلمية، هو تلك الأفلام التي تعمل على تمجيد المواضيع السيكولوجية وترتبط بهذه الأوضاع أو تلك، مثل أحوال ما بعد الحرب العالمية الأولى، وظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية، أو زمنية وصول الهتلريين إلى السلطة في ألمانيا.

(1) بينس، الجماليات، ب. بادين 1965، ص20.

يحتوي كتاب "طبيعة الفيلم"، السفر النظري لكراكاور على مقدمة وثلاثة أجزاء وخاتمة. ففي المقدمة والجزء الأول يتطرق المؤلف إلى الخصائص الجمالية العامة للصورة الفوتوغرافية والفيلم. وفي الفصلين الأخيرين يخصص الكاتب الحديث عن الخصوصية الفنية لفن السينما. أما موضوع الخاتمة فيتعرض للإنتاج السينمائي الأخير، حسب المرحلة الزمنية التي يغطيها الكتاب.

يخلص كراكاور في الجزء الأول من مؤلفه، وبعد استعراض تاريخي مستفيض حول الخصائص الفنية للفوتوغرافيا إلى أنه "وعلى مر تاريخ الفوتوغرافيا يلاحظ وجود نزعتين: نزعة واقعية ترى نموذجها الأعلى يتمثل في التوثيق الواقعي للأحداث، ونزعة شكلية تضع الأهداف الفنية غاية لها".[1] غير أن النزعة الفنية هي اليوم كما في السابق ليست متحدة مع أهداف الواقعيين، على أن ذلك لا يقر، أو يمنح المصور الفوتوغرافي الواقعي الإذن في الابتعاد عن الحلول الجمالية. فكراكاور يرى أن النظر إلى الفوتوغرافيا كعملية استنساخ فني للواقع لا يعدو أن يكون سوى تفكير بالٍ وساذج، إنه يلفت الانتباه إلى الفنانين الواقعيين الذين عاشوا في كوربي في القرن التاسع عشر حين وقفوا على مبدأ الحقيقة الحياتية والموضوعية، ونظروا إلى إبداعهم كخدمة للثورة التي لم يحالفها التوفيق في عام 1848.

(1) كراكاور أ. التاريخ النفسي للسينما الألمانية، م. الفن 1977، ص16.

إن المبدأ الأساسي للفوتوغرافيا من وجهة نظر كراكاور يتلخص في ضرورة حساب توظيفها كأداة تعبيرية خاصة. فالتاريخ الحقيقي للفوتوغرافيا من مرحلة ظهورها إلى هذا الوقت يثبت بحسب تعبيره: "إن الفوتوغرافيا تقدم الملاحظة عندما توجد في أساس من العلاقة بين صدق الواقعية والاستفادة من الخصائص التسجيلية للكاميرا في التنبيه والكشف عن جوهر الواقع الفيزيائي".[1] إن بعض المصورين في الكثير من المحاولات يعملون على تقليد الرسومات استخفافًا بوظيفة الفوتوغرافيا. فعلى العكس من ذلك يجب أن يكون المدخل الأساسي للمصورين والمحدد للجمالية هنا متجليًا في المدخل الذي يختاره المصور من المادة، كما في الاستخدام الصحيح للخصائص الطبيعية للفوتوغرافيا وجاذبيات الشرائح التي تقوم بإنتاجها. فالمدخل الفوتوغرافي -كما يعتقد كراكاور- عليه أن يتمسك وتحت كل الظروف بالاتجاه الواقعي، إذ إنه وعلى هذه الفكرة تغدو الوثيقة الفوتوغرافية المباشرة ذات قيمة جمالية وتعبيرية أقوى على الرغم من عدم الاكتمال التكويني لها. فبالنسبة للنزعة الطبيعية للفوتوغرافيا يتعامل كراكاور مؤولًا عدم نظامية واكتمالية المحتوى إلى حالة التشويش واللبس الفكري الذي يكون عليه المصور، إذ إن كل العوامل السابقة بوجهة نظره مترابطة بالسلوك الموضوعي للتعبير الفوتوغرافي الذي يعمل على تعريفها في إطار الملامح الجذابة

(1) المرجع السابق، ص11.

المتمثلة في الحقيقية، والتاريخيـة، والتوثيقية. "إن الصورة الواحدة يمكن أن تكون جميلة في إطار فوتوغرافيتها".[1]

يختتم كراكاور الباب المخصص للفوتوغرافيا بسؤال هل يمكن اعتبار الفوتوغرافيـا فنًّا؟ مجيبًـا في ذات الوقت على هذا السـؤال بالنحو التالي: "ينطـوي عمل المصور على جهـد إبداعي، ولكنه يختلف عن الأشـكال الإبداعية التقليدية، كما هي القيمة الجمالية للفوتوغرافيا تغدو في مستوى ما أثرًا للوظيـف الظاهرية لها".[2] ويمضي المنظِّـر موضحًا ومنبهًا إلى أن الإبداع الفوتوغرافي لا يجب مزجه مع الإبداع الشكلي للفوتوغرافيا التي تعمم في داخلها حلول المسائل الجمالية. فمثل هذا التعميم من شأنه وضع الفوتوغرافيـا في تلك النظريـة التي تقوم بين النسـخ العفوي والإبداع. فظهـور الفوتوغرافيـا برأي كـراكاور: "لم يغـير تصوراتنا عـن الطبيعة الواقعيـة للفن بالقدر الذي أغنى تلك التصـورات بظواهر جديدة. إنها لا تكون عملًا فنيًّا في المفهوم التقليدي ولكنها بأي حال ليست بالتجريد وإنما تأكيد جمالي".[3]

وكراكاور، في تحليله للطابع الجمالي للسينما يعلن أن طبيعة الفوتوغرافيا

(1) كراكاور أ. طبيعة الفيلم. م. الفن 1974، ص35.
(2) يطوركراكاورا على مصطلح "الواقعية" موضوع صدقية الفن عن الواقع غير المجزأ. إنه يعنيه في عدد من المعاني والتي منها: "الواقع الماديي" و"الوجود الفيزيائي" و"الطبيعة" و"الحياة". انظر كراكاورا، طبيعة الفيلم، ص54.
(3) كراكاورا، طبيعة الفيلم، ص49.

تواصل حياتها في الطبيعة السينمائية عندما تكون وبأساس تلك الطبيعة تقنية سينمائية خاصة كالصورة المتحركة. فالخصائص المركزية للسينما تلتقي بالكامل مع خصائص الفوتوغرافيا وبذلك النحو الذي تلتقي فيه جمالياتها مع الواقع المادي المحسوس. إن السينما هي تلخيص النزعة الفوتوغرافية العفوية غير النظامية، المتصلة، المحددة كتعبير جزئي عن الواقع في حركته وتواصله. أما خصائصها التقنية فتختلف عن الفوتوغرافيا على الرغم من الاستعارة التي تأخذها منها في اللّقطة الكبيرة، واستعمال العدسات، والكادرات السالبة، والبعد الثنائي... بالإضافة إلى الملامح والخصائص السينمائية التي تعبر عنها الوسائل التقنية كالمزج، والحركة البطيئة والسريعة، كما تداخل الأزمنة.

إن الوسيلة التقنية الأساسية للسينما هي المونتاج الذي يعمل على صناعة وتوضيح الأفكار بواسطة التوظيف المحكم للكادرات.

كراكاور في بحثه عن قوانين للمونتاج رأى أن أحد تلك القوانين يتمثل في "إن احتياج كل عمل سينمائي إلى التوليف يتم في إطار درامي محدد بهدف تطوير المضمون وتعميق التصور في كل العلاقات المرئية وغير المرئية لذلك العمل".[1] فعبر تلك الصورة يحدث الارتباط بين المونتاج والخصائص الجديدة لطبيعة السينما، وعن طريق الأسلوب

(1) كراكاورا، طبيعة الفيلم، ص63.

الواقعي يستطيع الفيلم أن يظهر الواقع في حركته، في جزء منه، وفي الثانية. فالسينما "يمكن أن تخطف الواقع المادي في جميع علاقاته المتنوعة، وفي المرحلة المقتطعة برؤيتها – الأمر الذي يكون كذلك ضروريًّا في الفوتوغرافيا".[1]

إن الأفلام برؤية كراكاور تبدو في قيمة جمالية كاملة فقط عندما يتم خلقها على الوسائط الأساسية للسينما، وكذلك هو الشيء نفسه يجري في الفوتوغرافيا. فكلا الفنين يمتلكان القدرة على إيجاد وتوفير صلة سليمة بين الواقع والفكر. "إنهما يصنعان تقاليد موجودة بالأصل في تاريخ السينما، تقاليد تمتد من السينما الفوتوغرافية للإخوة لومير وأفلام الإبداع الشكلي لجورج ميليس".[2]

في القسم الثالث لكتابه والذي يناقش فيه طابع الجماليات العامة للخصائص السينمائية يطرح كراكاور سؤال: هل السينما فن؟

يلاحظ المؤلف أنه وعن طريق مشاهدة الفن السينمائي يتم فهم حصيلة من الأفلام التي تشبه الأعمال الفنية التقليدية ذات الإرادة الإبداعية الحرة، الإرادة التي تتشكل مادتها من تكوينات متفردة ومؤثرة في المنهج السينمائي الذي يعطي انتباهًا لواقعية الكاميرا التي تتوظف من

(1) المرجع السابق، ص67.
(2) المرجع السابق، ص72.

منطلق وأساس الثقة في الشكل الإبداعي لصانعيها. فالقيمة الجمالية المكتملة في واقع الأمر لا توجد بكل الأفلام، وإنما بأفلام معينة تتميز بواقعية أداء الكاميرا كما في فيلم "نانوك" لفلاهيرتي و"زايزا" لروسليني و"المدرعة يوتومكين" لأيزنشتين. فإذا كانت السينما فنًّا فلا يجب خلطها مع الأشكال الفنية القديمة كما يرى المنظِّر.

"إن المأثرة الكبرى للسينما تتلخص في أن المعطى الواقعي هو عنصر لقصته الخاصة، بمعنى أن يصبح الواقع ما هو غير موجود. أي أن الواقعي يصبح حكاية ما هو غير واقعي".

جان ميتري

بدأ الاهتمام البحثي في الهيكل اللغوي للأعمال السينمائية ما بين بداية العشرينيات وحتى بداية الثلاثينيات لهذا القرن عندما منح التفاصيل لتلك الاهتمامات المنظِّر رودلف إرنهايم وعدد من المساهمين اللغويين كياكوبسكي، موكارجوفسكي، وبالازس، وبازان.

في تلك المرحلة التاريخية ساد المدخل البنيوي بنحو واضح، بحيث قام في إطار التقاليد الفنية والجمالية بتقييم الفوتوغرافيا والسينما التي كانت

قـد وجدت تناولًا مـن قبل في أعمال كاندجـودو وديليوك. وكمثال على ذلك تأكيد رودلف إرنهايم في كتابه "السـينما كفـن" على أن اللغة خلقها الناس وتعاملوا معها كأداة اجتماعية غدت فيما بعد عالمًا خاصًّا كان لا بد من اتصاله بالفيلم الناطق.

أما بازان فهو يناقش المشـكلة في صورة أشـد عمقًا لكن في مسـتوى افتراضي. ففي مقالته "أنطولوجيـا الصورة الفوتوغرافية" 1945، يكتب أن السينما -برأيه- تنطوي في بنائها على قدرات الإيماء الزماني الذي كان بفضـل اسـتعمال التقنية الفوتوغرافيـة، كما تنطوي كذلـك على قدرة أن تصبح لغة.

بعدها وفي مقاله "وهم اللغة السـينمائية" كتـب بازان مطورًا للفكرة: "إني أفـترض ليـس بقدر نوعية الحقيقة الموضوعية لكـن بقدر الحقيقة في الافـتراض العلمي أن هنـاك تيارين متناقضين يعمـلان في تاريخ نظرية الفيلـم ما بين 1920 إلى 1940 أحدهمـا يمثله المخرجون الذين يؤمنون في الصـورة، والآخر يمثله المخرجون الذين يؤمنـون في الواقع".[1] فالتيار الأول يمثله الذين يتخذون مـن المدخل البنيوي مذهبًا بينما الآخر يمثله المناهضون للبنيوية كمذهب في تحليل الفيلم.

بهـذه الصورة وعليهـا فإن الموقف البنيوي قـد سـاهم في دفع التطور

(1) المرجع السابق، ص78.

بالفن السينمائي بل أرسى تقاليد استطاعت أن تلعب دورًا طليعيًّا منذ ديليوك.

هكذا يتضح أن نهضة الاهتمام بالتحليل الفيلمي السينمائي في الستينيات قد قامت على الإنجازات اللغوية السيميولوجية، وإسهام التحليل النفسي البنيوي، بالإضافة إلى نظرية الاتصال لتعمل كل تلك الاتجاهات كعوامل منشئة للنظرة العلمية في نظرية السينما. لقد أسهم بازان بنحو جليٍّ في تكوين النموذج الجمالي لتلك المرحلة التي أعطت نقدًا حاسمًا كما أثبت الكثير الجديد.

مجيبًا عن سؤال – لماذا نظر ممثلو البنيوية وبنحو أساسي إلى السينما كلغة وكلام، يكتب الجمالي الإيطالي آي. غاروني في كتابه "علم السيكولوجي وعلم الجمال" 1968:

"إن في جذر ذلك الطرح نجد تأثير مفهوم المونتاج الذي يصل ما بين جمل الفيلم المتكونة من الكادرات – المعادل المباشر للكلمات".[1]

يشير غاروني إلى أنه وفي هذا المنظور تم تحليل السينما عند كريستيان ميتز في مؤلفه "السينما – لغة أم كلام" كما تم عند المخرج والمنظر الإيطالي بازوليني الذي توصل إلى فكرة أن الفيلم هو ظاهرة اللغة والكلام.

(1) المرجع السابق، ص89.

جان ميتري:

جمـالي ومنظّر سـينمائي وعالم نفـسي فرنسي. يعتبر أحد الـرواد الذين أسـهموا في إرسـاء النظرية السـيميولوجية عندما قـدم مؤلفه الضخم: "علم الجمال وسـيكولوجيا السينما" 1965، مستخدمًا المبادئ المنهجية في البنيوية اللغوية لسوسـيور، مازجًا بين المدخل الجمالي والمدخل النفسي في التحليل السينمائي.

لم يكـن خطاب جان ميتري نقديًّا بالقـدر الذي جاء إضافة إلى تطوير الأفكار التي أسهم بها بازان في نظرية السينما.

يقـدم ميـتري في الجزء من مؤلفه تحليلًا للغة السـينمائية وإشـكالياتها النفسية محللًا لبنية الصورة السينمائية ومكونًا لمبادئ سيميولوجيا الفيلم. أما في الجزء الثاني والتي أطلق عليها "الأشكال" فيتابع ميتري البحث في الدور الذي تلعبه السـينما في تشكيل الواقع الجمالي، وإنشاء العلاقات بين التكوينات البصرية وسيميولوجيا الفيلم.

ومن الآراء التي يتفرد بها ميتري في هذا الكتاب أن السـينما لا يمكن رؤيتها في الطابع اللغوي بانفصال عن الطبيعة الفوتوغرافية لها. فالسـينما وبمنظوره تصبح دومًا على تلك العلاقة مع الفوتوغرافيا طالما اتصفت في عملية تطورها كفن. لهذا السبب يرى ميتري أن هدفه الأساسي يكمن في

إضاءة البعد الجمالي والنفسي لها على الرغم من أن السينما -حسب وجهة نظره- ليست حقيقة مجسدة يجب رؤيتها كفَنٍّ فقط، بل كوسيلة كذلك للإدراك، والتفكير، والاتصال.

وميتري، وفي مجرى اشتغاله، وعنايته بمشكلات السينما، نجد أن مشكلة اللغة السينمائية تحتل عنده موقعًا متقدمًا وخاصًّا. "إن الحديث عن اللغة السينمائية لا يعني النظر في ربط الوسائل السينمائية للتعبير كوسائل تعمل على تركيز العلاقة بين الشكل والمضمون، أو على خاصية أخرى من خواصه التعبيرية، إن الأساسي في البحث عن اللغة السينمائية هو بعث الطابع ومحتوى العلاقات بين التكوين الفاعل وفعاليات الموضوع".[1] وفيما يتصل بفعالية الكلام السينمائي فإن ما يجب التنبيه إليه من قبله هو أن الكلام السينمائي يتميز عن الكلام في الأدب رغم أنهما يعبران معًا عن فعل عمليات تكون الأفكار. ففي التكوينات الكلامية المتباينة يتم فحص التفاصيل الذهنية في الأدب، التفاصيل التي عن طريق الكلمة تستطيع الاتصال، واستيعاب المفاهيم، والأفكار التي تعكس طابع الأشياء. فإذا كان من الضروري اصطياد المادة الواقعية كما هي عليه فإن ثمة ضرورة كذلك لتسميتها.

في الصورة السينمائية تظهر المادة في مختلف تفرداتها ووحدتها وهذا

(1) المرجع السابق، ص95.

مـا يجعلها مختلـفة عن الكلمـة. فالفكرة إذا ما وجدنـاهـا في الأدب تقـع خلـف الكلمة، ففي السـينما لا يمكننا أن نجدها مختبئـة خلف الصورة. إنها سـتكون في الصورة، في نسـيج تكوينها، في الرموز التشكيلية للكادر وما بين الكادرات. وقد لا تولد الصورة علامات أو كلمات بعينها السبب الذي يـؤدي إلى توالد فكرة عن فكرة وتحولها إلى أخرى. فالصورة تكون ذات معنى فقط في ذلك العالم أو الوسط الذي تتمكن فيه أن تفعل شيئًا، أن تعني معنى، كما هـي المفاهيم في السـينما، المفاهيم التي تخلـق الشـكل والنوع ذوى الحساسية المحددة في مستوى التعبير المرئي.

وميتري في علاقته بالفعـل الإبداعي فإنه لا يرى ذلك الفعل كعملية انعـكاس فني، وإنما كنتيجة لأفكار العنـاصر البنيوية التي تصبح عناصر القصة الخاصة. فعلى هذا المثال، وبرأيه يجب ألا ننسى أن الإنتاج اللغوي الكلامي للسـينما ينقلب إلى هيئة واقعية. ويكتب ميتري في هذا السـياق موضحًا:

"إن اتفاق نظرياتي في تذوق فعل الوعي البنيوي للأشياء يعتبر في حد ذاته لغة كلامية. إنه بالنسبة إليَّ الوسيلة التي تعني البقاء في العالم، التعامل معـه، التحادث مع جزئياتـه. إن هذه اللغـة الكلامية تعتبر حديث العالم نفسـه الذي أنا مديـن له بوجودي الذي يتيح لي إمكانيـة إعطاء السـؤال والحصول على إجابة له بفعل الوهم البصري الخاص بي".[1]

(1) المرجع السابق، ص107.

إن في هـذا الاتحـاد الذي يتم بـين الذاتي والموضوعـي في عالم الواقـع الجمالي الذي يجري في السـينما اختفاء حتمي وكلي لمشكلة الفن – مشكلة الصورة الفنية وانعكاساتها.

كتب المؤرخ الإيطالي الشـهير والمنظِّر السينمائي أريستاركو في مقالته: "البحث الإيطالي في السيميولوجيا" 1983:

"أكـد بازولينـي أنـه في عـام 1966، وفي اللحظـة التـي بـدأت فيها البحوث بمجـال السـيميولوجيا والجدليات التاريخية عن السـينما، فإن الأعـمال السـينمائية في ذلك الوقت كانت تُعنى وتهتم بابتداع الأسـاليب ونظـم التعبير الجديـدة، عـلاوة على البحـث في المورفولوجيا والتقنية. إن أصحـاب البحوث بمجال السـيميولوجيا والجدليات كانوا يعالجون الملامح العامة جدًّا. لقد فسروا السـينما من خلال السـينما ليعطوا صورة تحليلية سوداء".[1] لكن كريستيان ميتز كان قد انتقد كل ذلك عندما رأى أن "الصورة التحليلية السـوداء" هي التي عنت رسـوخ المدخل العلمي الحقيقي للسينما.

نادى ميتـز في عمله بالبحث اللغوي وعلاقاته الجمالية بأهمية التعامل مع اللغويـات اعتمـادًا، وانتباهًا إلى التحول الذي أجرته السـيميولوجيا في الوسـائل المنهجية لمجمل العلوم الإنسـانية، والذي تـم بفضل المنهج

(1) المرجع السابق، ص122.

الدقيق الذي استخدمته في تغطيتها الممتازة للمجال السيميولوجي عندما استوعبت في دراساتها الأنواع اللغوية الكلامية المتباينة مبينة تميز السينما عن اللغة الكلامية الشفاهية. وقد تمثلت أهم مساهمات هذا التيار في المقالتين اللتين كان قد نشرهما كريستيان ميتز، ورولان بارت في المجلة الفرنسية "الإعلامي" في عام 1966 بعنوان: "السينما لغة أم كلام"؟ و"أسس السيميولوجيا".

يحلل رولان بارت في مقال أسس السيميولوجيا أهم المفاهيم عن المنهج. وتنقسم مادة هذه المقالة إلى أربع مجموعات تختص في دراسة التكوين اللغوي، هي:

1 – اللغة والكلام.

2 – المعنى والمعنى.

3 – الإشارة والنظام.

4 – الانفجار.

ويرى أريستاركو وجود ثلاثة اتجاهات في سيميولوجيا السينما:

1 – الاتجاه الذي يرى أنصاره أن السينما لغة بصرية من الدرجة الأولى.

2 – الاتجاه الذي يرى أصحابه بضرورة تعريف السينما ككلام وليس كلغة.

3 – الاتجاه الذي ينادي بتوحيد التحليل السيمائي بالتذوق.

لقد كانت إحدى المهام التي شغلت ك. ميتز، ب. بازوليني، أو. أيكو، س. أورت، ممثلي التيار السيميولوجي في السينما تتلخص في "تحقيق الحد الأدنى من الوحدة السينمائية".[1] التي تحتوي على المعنى كمستوى إشاري مثلما تحتوي على المعاني الإضافية الأخرى.

وتتكون البنية الاصطلاحية لتلك الجزئيات من محصلة المقاييس العضوية لِلَّقْطة، حيث تعني تحقيق الحد الأدنى من المضمون الفكري.

إن كل واحد من هؤلاء المنظّرين يجد طريقه في اختيار محدد مختزل ما بين اللّقطة المركبة المكونة لأساس الصورة المونتاجية في السينما، واللّقطة الفوتوغرافية الفورية التي تعتبر أصغر وحدة في الشريط السينمائي، كل حسب إشارته الفكرية الخاصة. فإذا كان جان ميتري يرى أن الكادر الذي يكتسب فاعلية خاصة في حال تحريك الكاميرا عند التصوير يشابه بالضبط حال الكلمة في متن الجملة المركبة. فإن على العكس من ذلك يتشكل موقف ميتز الذي لا ينظر إلى الخصوصية في فاعلية الكلمة داخل الجملة المركبة، بل في تحول وتغير الفكرة التي تطرحها الجملة وتقترحها.

(1) المرجع السابق ص147.

في كتابه "الكلام والسينما" 1971، يلاحظ ميتز أن الوحدات المتناهية في السينما كثيرة الاختلافات بحيث تجدها تعتمد على إشارة محددة قائمة في أساس اللغة. على ذلك يبني ميتز اعتقاده باستحالة تأسيس نظرية سينمائية ذات قياس واحد، إن المدخل السيميولوجي هو حجر الزاوية – ما ينبه إلى ضرورة الالتفات وإعادة قراءة ما وضعه سيرجي أيزنشتين من أفكار في المصطلحات اللغوية ومفاهيم النشاط اللغوي.

أما أو. أيكو فيبدأ في تحليل هذا النشاط من الكادر المنفصل الذي –في اعتقاده– هو الوحدة الصغيرة التي تقوم منها الكتابة السينمائية المتمثلة لديه في الإيقاع والحركة المكونتين لأساس الوحدة التركيبية للشريط السينمائي. ويسمي أيكو الفقرة المرئية المصورة من الواقع بـ"ديمو" أي الجزء الذي سجله الشريط عن الواقع. أما مصطلح "كادموي" فهو الكادر، أي الجزء الأصغر من الشريط الذي تم إخضاعه للمونتاج. ويجري الجمالي بعد ذلك مقارنة بين المصطلحين والمفهومين المعبرين عن البنيوية اللغوية. أما ب. بازوليني فيقوم بتعريف الكادرات المنفصلة كوحدات متكونة بدورها من جزئيات، وهكذا الأمر بالنسبة إلى الموضوعات المصورة، التي يتم مشاهدتها في الكادر. وعلى تلك الفكرة يرى بازوليني أن في الواقع نفسه صورًا، وعلامات قائمة كلقطات ومشاهد يتم عليها توليف الفيلم "إن زمن اللقطات والمشاهد هو زمن واقعي... فالسينما هي وبالضبط تقنية

بصريــة تكمــن في جوهرها وبلا حدود لقطات ومشــاهد، كما هو الواقع المحتوي بالنســبة إلينا لقطات ومشــاهد موضوعيــة لا حصر لها، تمتد إلى ذلك الحد الذي نكون فيه قادرين على السمع والرؤية ومكافحة أسباب موتنا".[1]

في بداية الثمانينيات تدخل البنيوية والسيميولوجية مأزقهما الكبير بعد سـيطرة امتدت لعدد من العقود. كان ب. دي. غنيوت أحد أوضح نقاد هذين الاتجاهين. فقد كتب في مقال "موت السيميولوجيا" في عام 1980: "إن نقد السـيميولوجية السـينمائية والبنيوية السـينمائية –هذين التوأمين الفظيعين– موجود في ثنايا المؤلفات التاريخية".

والسـيميولوجيا السـينمائية لا يـرى الناقد قيمتهـا في العناية النظرية، بل في محدودية وضعف تحليلها النقدي، واختزالها التبسـيطي لإنجازات الثقافة السينمائية.

وفي الختام يجب القول إن التقييم لتجربة السـيميولوجيا السينمائية قد خـرج من لـدن ممثليها. فالمثال الذي يمكن تقديمه هنـا للتأكيد على ذلك هي الشـهادة التي قدمها الناقد الفرنسي الشـهير مارسيل مارتن في مقاله "النقد التقليدي في مواجهة تطور وسـائل الاتصـال الجماهيري" 1982،

(1) ميتز، مقالات حول أهمية السينما، باريس 1968، ص150 – 163.

يصف مارتن في ذلك المقال السيميولوجيا السينمائية بأنها قد عملت على تسويق نظريتها السينمائية كنظرية طليعية، لكن فإن كريستيان ميتز أشهر مؤسسيها قد اعترف في نهاية المطاف بأن تلك المحاولة التي استصحبت مدخلًا علميًّا لدراسة حقيقة السينما قد آلت إلى مأزق.

المفهوم الفوتوغرافي والسينمائي لليساريين الراديكاليين:

تكونت مجموعة اليساريين الجدد تحت تأثير الحركة السياسية للبرجوازية الغربية الصغيرة في نتائج التناقضات الاجتماعية للرأسمالية التي دفعت بها إلى الحياة السياسية.

مثلت فرنسا مركز هذه الحركة التي ضمت في أساسها فئتي الشباب والطلاب، حيث تكوَّن توجه ما عرف بالسينما السياسية.

توزع منظّرو تلك الحركة بين مجلتي: "كاي دو سينما" و"سينتاك"، كما اندمجوا في مجموعة "دزيغا فيرتوف" التي كان قد أسسها المخرج الفرنسي غودار. وشملت نزعة السينما السياسية في السبعينيات عددًا من البلدان الأوروبية والأمريكية والآسيوية، الأمر الذي أدى إلى انتشار وذيوع واسع لأفكار فنية وجمالية ارتبطت بها، وحيث كان لأفكار الطليعيين ومبادئهم الجمالية الثقل الاستثنائي في تشكيل مناهج الحركة، ولا يمكن

كذلك إغفال دور أفكار منظري المدرسة الفرانكفونية من أمثال ماركوز وبنيامين وأدورنو وكذلك أعمال السوسيولوجيين في الستينيات وفي السبعينيات من أمثال ألتوسير وبيفاس المقترحة لمفاهيم وأيديولوجيا جديدتين.

اتخذ اليسارية الراديكاليون في عرض وجهة نظرهم مفاهيم الواقعية الأنطولوجية كأدة لنفي الآراء المخالفة حول الفوتوغرافيا والسينما، حيث قاموا بانتقاد البنيويين نازعين الستار عن منهجهم الشكلي. فقد أكد اليساريون الراديكاليون وإيقاظًا لفكرة بنيامين، أن الفن يتم توظيفه في السياسة، مفهوم تعريض التجربة السينمائية إلى الفحص وقبل كل شيء كظاهرة أيديولوجية، كما أعلنوا اعتبار نظريتهم قاعدة في العلاقة السياسية، حيث خرجت المحاولات الرئيسية من داخل ذلك المفهوم حول التقنية الفوتوغرافية، والسينمائية كوسيلة للأيديولوجية البرجوازية.

كتب المنظِّر م. بلين في مجلة "كاي دو سينما": "من المهم ملاحظة أنه في الوقت الذي أنهى فيه هيغل تاريخ الرسم الإيضاحي، وعندما بدأ الرسم الإيضاحي يعي أن المنظور العلمي المفصح عن العلاقة بالعالم الخارجي يتعلق ببنية ثقافية خاصة، في ذلك الوقت اخترع بينس الفوتوغرافيا والتي جاءت كاختراع يؤكد على التخطيط الهيغلي حول الطريق العفوي

لإنتـاج أيديولوجيا المنظور".[1] على تلك الصـورة يناقش غودار ويعلن الفوتوغرافيـا كأداة مـن أدوات الاتصال الجماهيـري قامـت باختـراعها البرجوازيـة لإخفـاء الحقيقة عن النـاس. إن ذاك هو ما اتصـل فيما بعد بنقاش التقنية السينمائية.

كتـب المنظِّـر ج. ب. فـارج في مجلة سـيناتك أن: "طبيعة ومـادة آلة التصوير السـينمائي كـما تؤكد الحقائق التاريخية تقـوم في كـون أنها تلعب دورين: أولهما هو أنها تقوم بإنتاج وعكس الأيدولوجية السائدة. وثانيهما هي أنها تحقق من جانبها وعلى الوجه الآخر أيديولوجيتها الخاصة".[2]

إن وضـوح الارتباطات التقنية والأيديولوجيـة يتجاور ويتقارب في مفهـوم اليسـاريين الراديكاليين مع ارتبـاط الثقافـة الأيديولوجيا. ففي الجـدل الـذي دار بـين ب. بانثير محرر مجلـة "كاي دو سـينما" والناقدين السينمائيين ج. ب. فارج، وإينبلي، نجد بانثير يدافع عن موقف اليساريين الراديكاليين معبرًا:

"عندما يتحـدث فارج وإينبلي عن السـينما فإنهما يعنيـان أيديولوجيا الثقافـة المتكونة في عصر النهضة، أي الثقافة الإنسـانية، فالكلام يتم عن طريق آلة التصوير كخلق للمكان وتستطيع أن تعيد إنتاج الواقع في نُسق

(1) بازين ما هي السينما ؟ م. الفن، 1972، ص78.
(2) غاروني، علم السيكولوجيا وعلم الجمال، 1968، ص29.

إنساني، ولذلك فإن تعبير أيديولوجيا آلة التصوير السينمائي عنده يغدو تعبيرًا خاليًا من المعنى".[1] فالميتافزيولوجيا المماثلة قادت إلى التصادم المعكوس مثل المشاكل الجمالية والأيديولوجية في الفن السينمائي.

إن المثال الحي على ذلك يقدمه كتاب السوسيولوجي بيفاسي "خطوط في المضمون السياسي للسينما" 1968، والذي يكتب فيه كمنظر سينمائي.

إن الضروري من وجهة نظر بيفاسي هو النتيجة، أي ألا نصبح مهتمين في هذا الزمن المعاصر بالجمالية الخالصة. فعلم الجمال يكف عن أن يكون سياسيًّا عندما تكون السينما هي المشكلة السياسية الأيديولوجية. فالقوة المستمرة للسينما لا تتصل أو تتلخص في الانطباعات التي تحدثها عند المشاهد، بل في مقدرتها على صياغة أيديولوجيا فورية تكافئ حالة التغيير الثقافي. ففي مرحلة الصراع القائم بين الأيديولوجيتين التقليديتين تغدو السينما هي أيديولوجيا الجماهير.

يبحث المخرج بيفاسي في المفهوم السياسي والصورة السينمائية كمنبع ومستوى هام في عملية الأدلجة، حيث تصدر عنها قدرة السينما في نشر نماذج اجتماعية وثقافية. فالأيديولوجيا السينمائية لا تزال تقع في إطار اليوتوبيا والرؤية العامة للعالم. أما عن وظيفتها في المجتمع فهي الوظيفة المنتجة للوعي الديني والأسطوري.

(1) ميتري، علم السيكولوجيا وعلم الجمال، 1968، ص165.

إن أشد ما يعبر عنه المضمون الاجتماعي للسينما -برأي بيفاسي- يبدو في أهمية تعريف السينما كلغة، وكذلك فإن الكاميرا لا تسجل الوقائع من حيث هي للمشاهد، وإنما تدفعه للتفكير عنها، أي ما يفسر التوجه الأيديولوجي للسينما منذ تطور اللغة السينمائية في عام 1910 "فمنذ ذلك الوقت تم توظيف أغلبية الأفلام في تقديم نماذج اجتماعية ما".[1]

إن اتصال الوظيفة السياسية والجمالية في السينما ترتبط عند اليساريين الراديكاليين بفكرة التحطيم الثوري لكل النظم الفنية للفن الواقعي الذي يعلن عن برجوازيته. وأكثر ما يؤكد على ذلك الموقف هو الكتابات التي تم نشرها بمجلة "سيناتك" والتي يتم فيها التأكيد على أن النضال يجب أن يمضي ضد أولئك البرجوازيين عبر الأسس الأيديولوجية، والمنهجية، والتعبيرية في واقعه الصادق، ولأجل استقلاليته في نشر الفيلم كمجموع تعبيري للصورة والصوت المعبرين بدورهما عن صراع أيديولوجي يختبئ خلفهما.[2]

يتم الدفع بفكرة الوظيفة البنائية والتهديمية للسينما حتى النهاية المنطقية في كُتَّاب اليساريين الراديكاليين الأمريكيين من أمثال: أ. فوغيلا، مؤلف كتاب "السينما كفن غائي".

(1) المرجع السابق، ص66.
(2) المرجع السابق ص88.

في هذا المؤلف يعبر فوغيلا –وباسم الغايات الثورية لفكرة الإبداع الفني– عن تحوُّل فكرة الهدم الكلي في السينما إلى شرطية الإبداع الأصيل. ويخلص فوغيلا في نهاية مؤلفه إلى أن "الهدم هو المثال الأعظم في الفن".[1]

يحقق المخرجون اليساريون في نهاية السبعينيات ثورة، في الوقت الذي يُمنى فيه المنظِّرون اليساريون بالفشل الذريع في مسعاهم لأجل صياغة مبادئ الأيديولوجية السينمائية. وهكذا يكتب الناقد الفرنسي مارسيل مارتن:

"كل شيء قد انتهى في الهروب المزدوج من الواقع، والانقطاع عن التقدمي السياسي. كل شيء انتهى في الفوضى، في الهروب النفسي".[2]

إن مفهوم اليساريين الراديكاليين في بداية السبعينيات كان مدفوعًا بمساهمة النقاد الماركسيين. في ذلك التاريخ نشر ج. ب. أنيبل بباريس، في عام 1971 كتاب "السينما والأيديولوجيا": "هل بإمكان الكاميرا أن تنتج الأيديولوجيا وحدها، أم أن السينما تعكس أيديولوجيا جاهزة؟ إن الفرق ليس كبيرًا. بين هذه وتلك يتوفر عندنا مفهوم عفوي للأيديولوجيا".[3]

(1) مارتن م. ملاحظات حول سينما السبعينيات، الشاشة، باريس 1976 رقم 53 ص39 – 40.
(2) أنبيل ج. السينما والأيديولوجيا ص20 – 21.
(3) أدورنو، عن الفيلم والثقافة الجماهيرية.

إن الخطأ غير المغتفر -كما يصفه أنيبل- قد تمثل في محاولة الماركسيين اللينينيين في إعلان الفكرة الطليعية لإعادة البناء، تلك الفكرة التي كان قد تبناها غودار وغورين.

إنه، إذا ما كانت النزعة اليسارية الراديكالية في النقد السينمائي قد عملت على إعطاء مفهوم كلي لنظرية السينما بربطها بأفكار الثورة السياسية فإن نزعتها الاجتماعية قد عبرت عن ذات المشكلة عندما رأت السينما عنصرًا هامًّا من عناصر الثقافة الجماهيرية التي كانت قد تمظهرت لأول مرة في أعمال منظِّري مدرسة الفلسفة الفرانكفورتية من أمثال ماركوز، وخور فايمر، وبنيامين، وأدورنو. وبحلول الخمسينيات تعاد مناقشة مسألة الثقافة الجماهيرية بواسطة مورنيم في كتابه "الإنسان المتخيل" 1956، وكذلك عند خاوزرام في كتابه: "فلسفة تاريخ الفن" 1958. لكن الدور الخاص في طرح نظرية الثقافة الجماهيرية يتعلق بعمل السوسيولوجي الألماني والمنظِّر الفني تيودور أدورنو.

ففي مقال عن "أدورنو... السينما والثقافة الجماهيرية" كتب الناقد الأمريكي ت. أندريه: "لقد اكتسبت نظرية الثقافة الجماهيرية موقعها الهام في ظروف وجود صناعة ثقافية كان الفضل فيها لظهور مؤلفات أدورنو".[1]

(1) المرجع السابق، ص39.

بتأليف أدورنو مفهومه عن السينما كفن جماهيري يتم الدفع والتطوير بنحو أفضل لمبادئ سوسيولوجيا الفن.

ففي مقاله "سبع ملاحظات في سوسيولوجيا الفن" يكتب أدورنو:

1 – يأخذ معنى سوسيولوجيا الفن في المضمون الأدبي لهذا المصطلح كل مجالات العلاقة بين الفن والمجتمع.

2 – أن ما يسمى بالإنتاج الجماهيري متصل بالنشاط الإمبريقي.

3 – أصبح المضمون الاجتماعي للإنتاج الفني منذ منتصف القرن التاسع عشر ينزع نحو الاحتجاج الاجتماعي بحيث يصبح هذا المبدأ هو القانون الأساسي للإبداع الفني المستقل.

4 – لا يمكن لتحليل العمل الفني أن يصير مطلقًا بقدر ما يصبح مرتبطًا بتركيبه الروحي.

5 – تقوم القيمة الفنية للأعمال الفنية في اتحاد الوسائط الجمالية بالأهداف الجمالية كذلك.

6 – الثقافة في جوهرها ترفض محاولات القياس. فعملية مقايسة الثقافة ليست أكثر من الانعكاس الذي تمارسه الثقافة لنفسها من خلال محصلتها، وسائلها، والمعلومات التي تنسجم مع الطبيعة الفنية لها.

7 – لا تبدو المشكلة الرئيسية في موضعة الفن داخل المجتمع وتوظيفه به، لكن في توضيح كيف يمكن للمجتمع أن يتجلى موضوعيًّا في الإنتاج

الفني. فالنشـر الجماهيري للإنتاج الفني يقتـرح تربية هـذه الجماهير من حيث الإثراء والإغناء لذائقتها الفنية، الوضع الذي يجعل سوسـيولوجيا الفن إحدى الإشكاليات الأساسية في سوسيولوجيا الثقافة.[1]

إن القراءة لتلك المبادئ لسوسيولوجيا الفن لأدورنو تطرح أن مشكلة الاسـتجابة أو عدمها بالعمل الفني هي إحدى مهام السوسيولوجيا التي تتلخـص في توحيـد نوعين من البحث هما البحـث الموضوعي والبحث الذاتي:

إن أدورنو وبوضعه لتلك المبـادئ يؤلف نظريته في الثقافة الجماهيرية والسـينما. والثقافة الجماهيرية برأيه لا تخلقها الجماهير ولكنها تجلس على نحو فوقي بمسـاندة الصناعات الثقافية، والنموذج الذي يمكن سـوقه للصناعة يمكن أن يكون في أفلام الكرتون في الأربعينيات والتي خلقت حالة من الاستكانة والخمول بمشاعر المتفرجين.

إن أدورنـو يرى أن الثقافـة الجماهيرية هي الكبـد الـذي تغذت منه التوتاليتارية وأن السـينما هي أقصى الدعم المحافظ عليها. أي ما يـخالف آراء بنيامـين وبريخـت اللذيـن نظـرا إلى الصناعـة الثقافيـة كأداة يمكن توظيفها لترقية الوعي الجماهيري وليس هدمه.

(1) المرجع السابق، ص44.

إن أدورنـو يؤكـد كذلك على أن التذوق السـينمائي ليـس لديـه مجال للتفكـير، فَرَدُّ فعل المشـاهد يكون عفويًّا بالكامل ولا مجـال لديه للتأمل عندمـا تكون أفـكاره النقدية قادرة على التعبير عن نفسـها بصفة فورية. "إن المشـاهد يسـتوعب العالم كما يعرِّفـه به الفيلـم".[1] بتلك الصـورة، وباختـلاف من إدغـار مورين، الذي حـاول تعريـف الموضـع القانوني للثقافة الجماهيرية كثقافة ثالثة اسـتطاع أدورنو التأليف العملي بين الثقافة الجماهيرية والصناعة الثقافية حينما قال:

"حطمت صناعة الثقافة كل النزعات المستقلة في إطار الأيديولوجيا".[2] فمنذ ظهور المجتمع البرجوازي فقدت المفاهيم التقليدية مادة بحثها عندما اندرجت المفاهيم الروحيـة في سياق نشـاط اجتماعي غريب، ينسجم في منحى مناشط الطبقة المسيطرة.[3]

وهكـذا تتلامـس وتلتقـي هنـا آراء أدورنـو مع مقـولات ومفاهيم المنظِّرين اليساريين الراديكاليين في السينما.

(1) أندريه، توماس، أدورنو عن الفيلم والثقافة الجماهيرية، في: جمب كت. نيويورك، 1979، مايو. رقم 20، ص 20 – 21.
(2) المرجع السابق، ص34.
(3) المرجع السابق، ص47.

خاتـمة

بإعطـاء صـورة لتطور المفاهيـم الجمالية عـن الفوتوغرافيا والسـينما تنهـض أمامنا حزمة من الأسـئلة التي من الصعب إيجـاد إجابات لها في الأدب الجمالي. لكن سـنعمل عـلى تناول اثنين منها لمـا يمثلانه من أهمية خاصـة من وجهة نظرنا للفنان. فالسـؤال الأول هو سـؤال العلاقة بين علم الجمال والنظرية الجمالية؟ أما الثاني فهو سؤال أي معنى يمثله الرباط النظـري والتاريخي في نطاق علـم جمال الفوتوغرافيا والسـينما، للتجربة الإبداعية المعاصرة في السينما؟

إن نظرية الفن منذ عصر النهضة قد ترافقت مع دراسة مفاهيم الرائع والتذوق، وأصبحت جزءًا لا يتجزأ عن علم الجمال. ومنذ نهايات القرن الثامـن عـشر وحتى بدايات القرن التاسـع عـشر ونتيجة تكـوُّن النظرة التاريخيـة لتطـور الأدب والفـن تبـدأ نظرية الفـن عمليـة الانفصال في علاقتها بعلم الجمال في المجال المعرفي.

فمن جهتها جسدت النظرة التاريخية لتطور الفن حقبة متفردة ومتميزة في تطور الثقافة الفنية التي أضحت متصلة بالشكل النهائي لنظام الأنواع، والمصادر، والاتجاهات التي عرفت بالفنون الجميلة، وكذلك غدت مرتبطة باكتمال البحوث عن الأشكال الفنية الكلاسيكية التي بدأت منذ عهود الإغريق والنهضة وبدايات القرن العشرين.

إن خبرة الفن الكلاسيكي وعلم الجمال المختص بتلك الخبرة يعطيان فهم لماذا امتزجت نظريتي الفوتوغرافيا والسينما في التقييم الجمالي وفي تلك المراحل المبكرة، وحينما لم يمتلك بعدُ هذان الفنَّان تاريخًا إبداعيًّا يماثلهما مع التاريخ الإبداعي للفن الكلاسيكي.

إن انصهار علم الجمال ونظرية الإبداع الفوتوغرافي والسينمائي قد تم في صميم تطور الأشكال الجديدة للنشاط الفني، في ذات الوقت الذي قويت فيه تأثيرات نظرية الفنون الجديدة بفعل علم الجمال الكلاسيكي – الوضع الذي في نتيجته وعليه نشطت عملية انفصال نظرية الفن.

تنزع نظرية الفوتوغرافيا والسينما وقبل كل شيء إلى إنشاء الحدود الفنية لهما، تلك الحدود التي ميزتها علاقة الفوتوغرافيا منذ البداية بالتقنية، ما حدا بالتحليل الجمالي أن يضع هدفه الأساسي في تصنيفهما ضمن الثقافة الجمالية للمجتمع المعاصر.

إن التمييز بين النظرية وعلم جمال الفنون الجميلة تحدده تلك المسائل التي يقومان بمعالجتها.

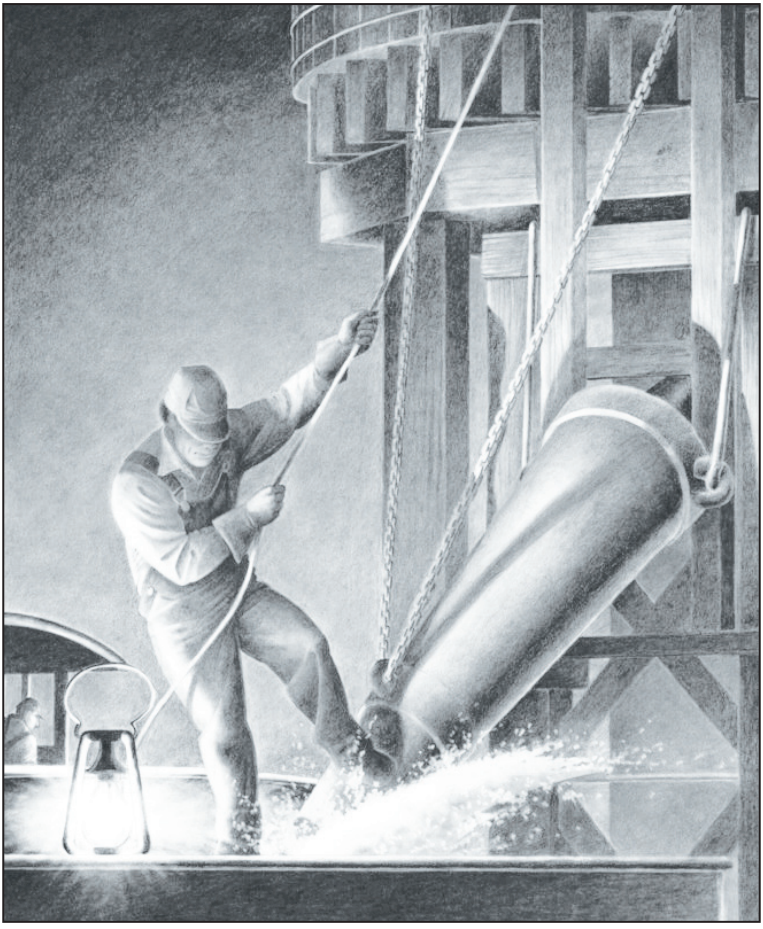
وإذا ما اتحد التحليل النظري الجمالي في قوة امتزاج جماليات الفن الكلاسيكي والنشاط الفني فإن هذا الامتزاج لا يمكن أن يحدث في علم الجمال المعاصر بسبب أن الحدود الجمالية للثقافة الجمالية للمجتمع المعاصر هي نفس حدود النشاط الفني.

إن الفوتوغرافيا والسينما هما شكلان جديدان -غير كلاسيكيين- للإبداع الفني. فالمعنى الجمالي لهما أشد اتساعًا من معناهما الفني، وفي قوة نظرية هذين الفنين لا يمتزج علم جمالهما اللذان يمضيان إلى خارج حدود الفن. والمفهومان اللذان يدفعان إلى وضع هذين الفنين كنموذجين معاصرين للثقافة الجمالية للمجتمع المعاصر. ومن هنا يستوجب وضع استنتاج عملي هام للغاية.

إن على الفنان السينمائي أن يتذكر دائمًا ما كتبه أيزنشتين وأكد عليه بازين في أن علم جمال الفن السينمائي لا يمكن على الإطلاق أن يكون نظرية للفن السينمائي. إنه يجب أن يكون اجتماعيًّا وإنسانيًّا وإلا "فسوف تكون السينما بدون علم جمال"، سوف تصبح فنًّا تابعًا وهامشيًّا في منظومة الفنون الجميلة. إن مدخلًا كهذا لا ولن يؤثر على مصداقية التقاليد الكلاسيكية، وليس بمقدوره القضاء عليها.

ملحق الصور

صورة رقم (1)



صورة رقم (2)

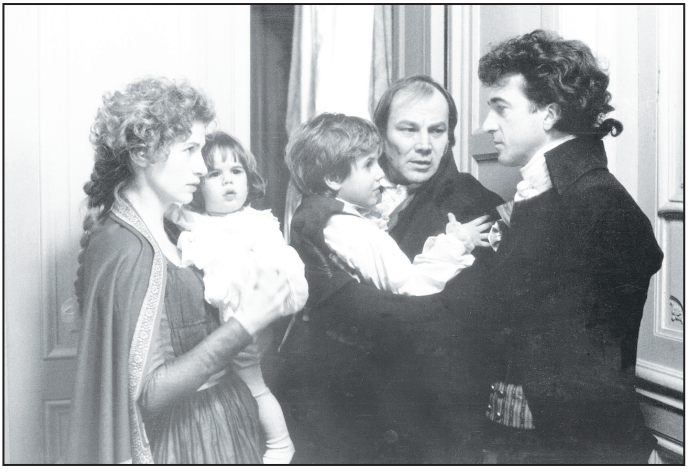
صورة رقم (3)

صورة رقم (4)

صورة رقم (5)

صورة رقم (6)

صورة رقم (7)



صورة رقم (8)

صورة رقم (9)

صورة رقم (10)

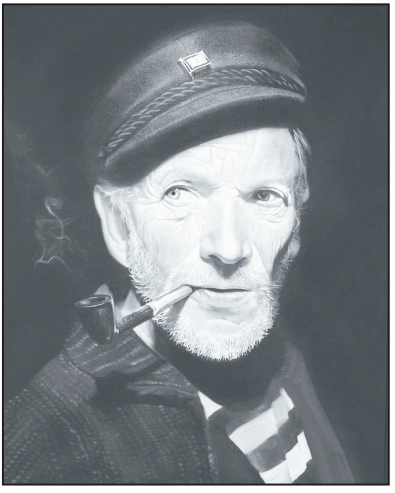
صورة رقم (11)

صورة رقم (12)

صورة رقم (13)

صورة رقم (14)

صورة رقم (15)

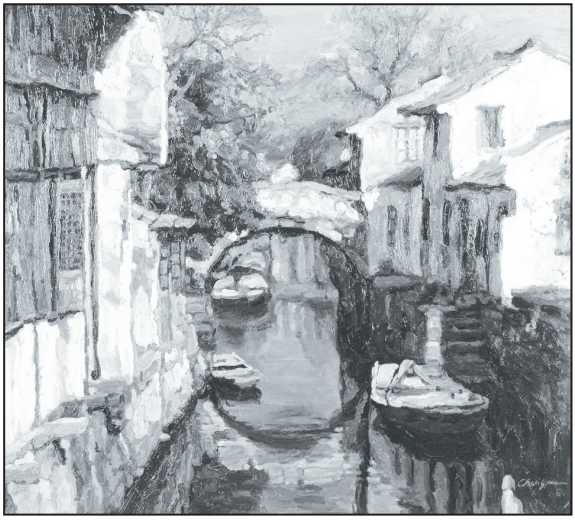


صورة رقم (16)

صورة رقم (17)

صورة رقم (18)

صورة رقم (19)



صورة رقم (20)

صورة رقم (21)

المؤلف في سطور

كانستنتين باندوبولو

بروفيسور في علم الفلسفة ويتخصص في تدريس علم الجمال السينمائي منذ الثمانينات بمعهد الدولة للسينما والتلفزيون السوفيتي - له العديد من المؤلفات التي صدرت في هذا الحقل الدقيق - مساهم ومشارك في العديد من النشاطات العلمية الوطنية والعالمية في مجال علم جمال الفيلم. لا يزال يشغل استاذ كرسي علم جمال الفيلم بمعهد الدولة الروسية (الذي أخذ مسمى المعهد السابق)، ويرفد المكتبة الروسية بالمزيد من الإصدارات الهامة.

المترجم في سـطور

د. وجدي كامل صالح

- بكالوريوس وماجستير الإخراج السينمائي والتلفزيوني 1986.
- معهد الدولة للسينما والتلفزيون السوفيتي.
- دكتوراة في نظرية ونقد الفيلم 1993 معهد الدولة الروسي للسـينما والتلفزيون.

إصدارات في السينما:

- السينما الإفريقية – ظاهرة جمالية – المجمع الثقافي بأبوظبي عام 1999.
- سامبين روائياً ومخرجاً إفريقيا– المجمع الثقافي عام 2000.
- السينما والفوتوغرافيا في النظام الثقافي المعاصر (ترجمة) عام 2000 من وزارة الإعلام والثقافة بالشارقة – سلسلة الرافد.
- صدرت له مجموعة شعرية بعنوان تمارين فيما يخص العدو على الماء – القاهرة 1996 من دار أفريكان ونجي.
- السينما هرم الدولة المقلوب – من منظمة قراءة من أجل التغيير ومشروع الفكر الديمقراطي.

تحت الطبع:

- الوعي الخراب – في نقد المثقف الحدائي السوداني.
- أفلام مصرية مغايرة.
- أنجز حوالي الثلاثين فيلما وثائقيا.
- حاز على الجائزة التقديرية الخاصة عن فيلمه: أطفال الشمس من مهرجان السينما بطشقند عام 1986.
- حاز على ذهبية الأفلام الوثائقية الإفريقية عن فيلمه: (العقرب) بمهرجان أورتنا عام 2003.
- حاز على ذهبية الأفلام الوثائقية بمهرجان الإعلام العربي بالقاهرة عام 2006.
- عمل أستاذا للإعلام المرئي – سينما – تلفزيون – بجامعة قاريونس– بنغازي حاليا من عام 1986 حتى 1996.
- عمل أستاذا للإعلام المرئي – سينما تلفزيون – بكلية الآداب – جامعة الخرطوم من عام 2001 حتى 2010.
- يعمل منتجا برامجيا بشبكة الجزيرة في مجال الأفلام الوثائقية – القناة الإخبارية العربية – إدارة البرامج – قطر منذ عام 2012 حتى وقته.