

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



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشؤون الفنية

باندوبولو، كانستنتين

الفوتوغرافيا والسينما في النظام الثقافي المعاصر: بحث في علم الجمال السينمائي /

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

إشارة	7
المقدمة	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
خاتمة	161
ملحق الصور	165

إشارة

هذا الإسهام المتواضع ليس خدمة فقط أقوم بها لقارئ العربية كمحاولة لإضاءة أحد الحقول الغائبة من حصيلة الترجمة العربية في المجال النظري للفنون، بل رسالة وفاء كذلك أقدمها إلى أستاذي وصديقي العالم الجمالي البروفيسور كانستنتين باندوبولو أستاذ علم الجمال السينمائي والتلفزيوني، والذي كنت أحد تلاميذه في المرحلة الجامعية الأساسية وسنوات التحضير للدراسات العليا.

ففي تلك المؤسسة الأكاديمية الرصينة التي أسسها المخرج والمنظر السينمائي سيرغي أيزنشتين في بداية عشرينيات القرن العشرين، وفي كلية الإخراج استطعنا الحصول على المعارف السينمائية والتلفزيونية عبر مناهج دراسية محكمة ومتعمقة على أيادي عقد فريد من الأكاديميين، والسينمائيين، التطبيقيين، والتنفيذيين من مخرجين، ومصورين، وكُتّاب سيناريو، وفناني ديكور روس شهيدين.

وباندوبولو معلم، ومن بين كل المعلمين الأجلاء ارتبطنا به على نحو تجاوز المسمى الرسمي للعلاقة. فقد كانت إعاقته المعرفية والثقافية الجمالية لنا لا تنتهي بانتهاء الزمن المحدد للمحاضرة، بل تتواصل في الممرات، والمكاتب، وفي صالات العرض الدراسية بعد انتهاء العروض السينمائية الطلابية من أفلام كنا ننجزها أثناء الدراسة، وأفلام مقررّة عبر مواد تاريخ السينما العالمية، والسينما الروسية.

لقد كان من الصعب علينا نحن الطلاب القادمين من مناطق الجهل أن نعي بسهولة 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 يستعملها باندوبولو. إنه كان يضعنا أمام اختبار صعب للغاية، فإما أن نكتفي كلنا بالحضور الفيزيائي للمحاضرات ونساعد بالتالي على تعميق فكرة محدوديتنا ووضاعة طموحاتنا المعرفية ضمن البراغماتيكية الذائعة، الشائعة في تلك الأيام من بداية الثمانينيات وسط الطلاب الأجانب من عرب، وأفارقة ولاتنيين، وآسيويين في التعامل مع المعطى الأكاديمي النظامي أو أن نختار طريقاً آخر.

عندما حضرت إلى موسكو عام 90 وعقب انهيار الاتحاد السوفيتي وبعد عملي لعدد من السنوات كأستاذ جامعي للإعلام 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 يجيئني وبكل صراحة، ووضوح، وتواضع، متفقدًا على التأثيرات السلبية البائنة التي كانت قد تركتها التوجهات الأيديولوجية للاتحاد السوفيتي - وقتها- على منظومة العلوم الإنسانية بصفة عامة، والعلوم ذات النزعة في الدراسات المختصة بالأدب 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 السوفيت أو الروس في تقييماتهم للعديد من الفلاسفة والجمالين، ومضامين الاتجاهات التي كانوا قد عبروا عنها وإعادة الاعتبار لسير الرجال الأفاضل 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 الفلسفية والجمالية لها، والتي كانوا قد أنشؤوها 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 استبعدت بعض الفقرات التي قد لا تتناسب وحقائق التطور الذي تم في العقد الأخير فوافق الرجل معدلاً فقط لبعض فقرات التقديم للكتاب، ومختصراً لها.

المترجم

المقدمة

تدفع التحولات العميقة التي تجري في عالمنا الراهن إلى النظر بصفة جديدة في شبكة المفاهيم التي نحملها عن الحياة في كافة نواحيها. والفن باعتباره مستوى خاصاً من معرفة الحياة مجال جدير بالقراءة ارتباطاً بتلك المتغيرات في حقله التطبيقي والنظري. فالنشاطان الجمالي والفني يتأثران أيما تأثر بظروف ومتغيرات الواقع بسبب اقترابهما الخاص منه، وارتباطهما معه من حيث الطبيعة. وفي هذا الاتجاه يستلزم النظر وبالدرجة الأولى للأدب والسينما.

إن تاريخ السينما يمثل لذلك الاتصال الوثيق مع التقاليد الفنية من ناحية، ومع التقدم العلمي التقني من الناحية الأخرى. فالسينما في جوهرها نوع إبداعي جديد. إنتاج دال على عمق الروابط الجدلية المتناقضة بين تاريخ الأفكار الفنية والتطورات العلمية والتقنية. وفي مضمون ذلك تكمن طرافته وخصوصية دوره في تطور الحضارة والثقافة المعاصرتين.

والفن السينمائي اتصل وفي مختلف مراحل تطوره بالفوتوغرافيا على ذلك النحو الذي أتهم فيه باستعارة التقنية الفوتوغرافية. وللحقيقة فإن الفوتوغرافيا لم يُنظر لها في أغلب التجارب البحثية كفن مستقل، وبحيث يتم منحها الصفة والمعنى الفنيين في حالتين، هما: عندما تدخل كعنصر مشارك في منظومة الفنون التشكيلية وتحتل مكانة الرسم أو الغرافيك، وعندما تقوم بوظيفة الأساس التقني في صياغة الصورة السينمائية. ولنضع جانباً النقاش المتعلق بالتقييم والتقدير للإمكانات الجمالية الفوتوغرافية إذ إن تلك قضية شغلت أجيالاً من المنظرين اتسع بهم الجدل عقوداً من الأزمنة تمتد من بدايات القرن العشرين وحتى ثمانينياته، حيث انتشرت أفكار الميلاد الفوتوغرافي للسينما، وحين شهدت الستينيات والسبعينيات جدلاً حامياً حول المفهوم الفوتوغرافي لكرাকাور.

لقد كتب الجمالي الأمريكي أ. سيسونكي في عام 1974 مقالاً عن: "علم الجمال السينمائي" تعليقاً على ذلك المفهوم قائلاً إن ذلك المفهوم -وفي رأيه- هو النظرية المتميزة الوحيدة التي لا تفصل السينما عن الفنون التقليدية، النظرية المستقلة التي ترى وببساطة إمكانية اعتبار السينما ليست فناً. إن هذه الرؤية تصدر عن حقيقة أن السينما قد تطورت من الفوتوغرافيا.

لقد شكلت العلاقة بين الجماليات والتقنية في العمليات الإبداعية

هاجسًا بحثيًا مستمرًا في مركز اهتمام الغرب لتنتج فيها بعد أبرز مظاهرها المتمثلة في النظرية الجمالية الفوتوغرافية والسينمائية.

يحاول هذا البحث استعراض أهم مراحل تكون النظرية الغربية الفوتوغرافية والسينمائية عن طريق تكثيف الضوء على أهم الممثلين للتيارات الجمالية المختلفة والتي تعطي في مجموعها قدرًا من المعرفة عن الطابع التكويني التاريخي لعلم جمال الفوتوغرافيا والسينما.

المرحلة الأولى تمتد في إطار العشرينيات، حيث تبدأ السينما فيها بالتخلص المتدرج من أسر قبيلة الفنون المجاورة، مثل: الرسم، والمسرح، والأدب، وحيث تعمل على التأكيد على طبيعتها الخاصة ذات الارتباط بالفوتوغرافيا.

يقترح مؤسس النظرية الغربية للسينما في تلك الفترة مصطلح الفوتوغرافيا التلازمية أو الارتباطية ذات العلاقات المتجذرة مع تاريخ الفوتوغرافيا. إن ذلك الفهم يحفر في مفاهيم ب. بالازس -المنظر الأول الذي منح النظرية الغربية للسينما الصفة النظامية- "السينما كروية فنية".

تبدأ المرحلة الثانية لتطور النظرية الغربية للسينما مع استقرار المفهوم الإبداعي الفني لها وقفزه إلى المرتبة الأولى بتفكير الباحثين والنقاد والمنظرين حين مضت التجربة الإبداعية الوظيفية للسينما خطوات

وخطوات في سبيل التأكيد على استقلاليتها من الفوتوغرافيا لكن دون نقض دور الخصائص الإبداعية الفوتوغرافية في عملها - الموقف التحليلي من وجهة النظر الجمالية والذي تعبر عنه مؤلفات طائفة من الجماليين الغربيين أمثال ب. أرنخيم، وب. بنيامين، وب. ياكسون، ويا. موكارجوفسكي، وأ. بازين، وأ. كراكاور.

إن المدخل الجمالي لتلك المرحلة الممتدة من الثلاثينيات 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 مستقل في تعبيرها عن مدخلها، ولغتها، وأسلوبها.

أما المرحلة الثالثة من تطور النظرية الغربية عن السينما فترتبط مع حركة بحث السينما كظاهرة ثقافية تعمقت بفضل الدراسات الاجتماعية والسيكولوجية، الأيديولوجية الوظيفية في إطار من النزعة الثقافية والإنسانية. وقد كان من الطبيعي أن يُثار من جديد وفي هذه المرحلة الاهتمام بالعلاقة التي تجمع السينما والفوتوغرافيا. لقد انطلقت تلك الدراسات من مواقف الاستقبال السيكولوجي، والاجتماعي السيكولوجي، والأيديولوجي بغرض توظيف السينما في نظام الاتصال

الجماهيري من وجهة نظر البنيوية اللغوية، السيميولوجية، والمعلوماتية الثقافية. ففي هذه المرحلة تعمقت وامتدت المنطلقات البحثية والتطويرية للنظرية من مناهج التحليل الجمالي السينمائي والذي اعتنى بمواضيع، مثل: الشكل، واللغة، والأيديولوجيا، والثقافة الجماهيرية.

لقد استهدفت كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة استخدام منهج جمالي فلسفي خاص يتصف بهذه أو تلك من تيارات التفكير النظري. وبالطبع فإن الفصل ما بين تلك المراحل، وفي المعنى المحدد لهو مجرد حل إجرائي ربما عمل على تشويش عملية التطور الواقعي والتداخلات التي تقوم فيما بينها، لكنه إجراء -من الناحية 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 مقاله الذي جاء على عنوان: "برج على ظهر سفينة" عمل المؤرخ الفرنسي مارسيل جوليان على تحليل المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها الفوتوغرافيا مُظهرًا الزخم الأدبي والفني الذي اعتري نسيجها آنذاك، واصفًا فكرته عن ظهور الفوتوغرافيا بالقول: "يعتبر 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، ص 188.

ففي تلك الأيام التي بدأت فيها الفكرة التقنية تشارك التعبير الفني في صياغة وإنتاج المستقبل كان التاريخ قد أعلن استهلال مرحلة جديدة من التطور الذي حرص وحفز أوروبا على أن ترفع أنفها تجاه السماء، وتبسط أقدامها على نحو مريح أكثر على الأرض. وفي تلك الأيام التي ابتدأت فيها الأفكار الفنية تفاعلها النشط مع التطورات العلمية والتقنية خرجت إلى الوجود حزمة من الفنون الجديدة التي حملت ملامح ذلك الاتصال والانصهار جاءت في مقدمتها الفوتوغرافيا ثم تبعثها فيما بعد السينماتوغرافي. وانطلاقاً من تلك الحقبة لا نجد وجهاً للغرابة في أن ترى نسبة كبيرة من الفنانين والمنظرين للعلاقة التي نشأت بين الفين، كعلاقة طبيعية وحتمية قامت بين إنتاجين تعبيريين فنيين يعودان إلى التقنية كجذر مشترك بينهما، بأن محاولة على ترصد الأجواء الفنية والأدبية في تلك 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 الخمسينيات من القرن الماضي طرحت الواقعية الكلاسيكية في أوروبا أسماء حملت رنيناً وسمعة ذاع صيتها أمثال: إستندال، وبلزاك، وكونستيل، ودوما. واللافت للنظر أن أسماء كتلك هي التي عملت على تغيير شكل الواقعية من خلال المقاربة التي

وضعتها بينها وبين الفن التاريخي والطبيعي حيث جرى نعت روادها بالطبيين.

على تلك الخلفية لظهور ذلك التيار الفني لمعت مقولات علم المعرفة التي قدر لها أن تلتقي بالفوتوغرافيا التي كانت قد وجدت اعتراضاً عاماً وقتها من قبل ممثلي التيارات الفنية غير الواقعية. الوضع الذي خلق نقيضه وسط ممثلي العلم، والفن الواقعي الذي اعتبروها وسيلة لمقاربة هذين المستويين الخاصين من الإبداع الإنساني.

ظهرت الفوتوغرافيا بوصفها الريشة الخاصة للطبيعة لتبدو من خلالها اللوحة الفنية للعالم أشد اتساعاً من الخارطة الواقعية للحياة - السمة التي دفعت علم المعرفة الناشئ للاهتمام بدراستها. أما ممثلو الواقعية فقد اجتمعت آراؤهم على ضرورة تراجع نموذج فن الواقع الحي. وتديلاً على ذلك النزوع نجد جول باليس - الكاتب الدعائي الفرنسي وأحد المشاركين في كومونة باريس والمقرب في أفكاره من الواقعيين الجدد - يصرح بنبرة عالية أن عصر التفلسف قد انتهى وجاء عصر الفوتوغرافيا.

أما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقد أخذ يتجه اهتمام الواقعيين الطبيعيين وبنحو منتظم تجاه الفوتوغرافيا. ففي روايته "فاوست" يستخدم الروائي غونكور مصطلح النسخ 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 تعبيراً ميكانيكياً محضاً لا يرقى إلى مستوى التعبير الفني المطلق المستقصي لغايات جمالية محددة.

الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير كان قريباً من هذا التجمع، معبراً 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 قائلاً: "لقد ولد نوع تقني جديد في زماننا المؤسف هذا مساهماً وعلى نحو كبير في نشر المفاهيم الهشة، حاطاً من قيمة ما تبقى من قيم المشاعر الفخمة عن الفنون التشكيلية، مشجعاً للانطباعات الضارة وسط الجمهور الفرنسي... إنني أؤمن بالطبيعة لكنني لا أرى أن الفن هو إعادة إنتاج لها... إن الخدع التقنية القادرة على

إنتاج الطبيعة تجعل من الفوتوغرافيا فناً ساذجاً لا أكثر".⁽¹⁾

وشارل بودلير لا يتأني، ولا يتوقف، أو يتحفظ في المضي قدماً في مهمة إعلائه للموقف الداحض للفوتوغرافيا بل يعمل على تطوير فكرته على النحو التالي:

"لقد أضحت الفوتوغرافيا ملاذاً للفنانين غير المبدعين، قليلي الموهبة، الكسولين فإذا ما نجحت الفوتوغرافيا في تحويل الفن عن إحدى وظائفه فإنها ستقضي على تشجيع عنصر المشاركة الحقيقي لدى المتلقي لتحل محلها سلبية العقل.. أما إذا ما سُمح لها أن تسمو وتتسامق إلى مجال مراوغ، إلى ثمرة تعبير وإلى كل ما هو نفيس وقيم 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 الشهير يرفض وعلى نحو قاطع امتلاك الفوتوغرافيا حق أن تصبح معالجة إبداعية للموضوعات الفنية فبودلير وعلى ما عبر عنه من أفكار بدا وكأنه يريد للفوتوغرافيا لعب دور التوقيع ونقلها إلى هنا عندما ينظر المرء ويتمعن في وصفه الساخر الذي يقول فيه:

(1) المرجع السابق، ص 189 - 190.

(2) المرجع السابق.

"فالتزيّن والفوتوغرافيا ألبوما المغامرين، ولتجمل مكاتب المربين التقليديين، ولتخدم سكرتيرات أمناء المحفوظات، ولتقذ من النسيان، ولتلتهم الأزمنة بأشياءها ذات التواريخ الثمينة بذاكرتنا.. أجل.. وبسبب كل تلك الخدمات فإن الفوتوغرافيا جديرة بالشكر والاعتراف".⁽¹⁾

وهكذا وعلى النحو الذي رأيناه وتعرفنا إليه بواسطة التعبيرات السابقة لشارل بودلير نستطيع أن نستوعب مدى رفضه للبعد الفني الثقافي للفوتوغرافيا من منطلق أنها صرعة تقنية، حمى صناعية فقط أتت بدافع تهديد أوضاع الفنون التي سبقتها، مؤكّداً على استحالة قدرتها على الاقتراب والملازمة لمستوى تعبير الروح السامي النافذ.

"الفوتوغرافيا التي تحدث انطباعاً قوياً هي تلك التي لها قوة اكتمال خصائص التصويرات التي تطرح مسألة الحيز المريح للعين.. إن الصورة حتى في مواجهة الطبيعة نفسها تصنع تعبيراتنا فقط".

أ. ديلاكروا

في الستينيات من القرن التاسع عشر بدأت في التشكل فقط أولى التصورات النظرية للإبداع الفوتوغرافي. فعند ذلك التاريخ استطاعت الفوتوغرافيا قطع الطريق الخاص في رحلة تطورها محققة انتصارات

(1) المرجع السابق.

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

أعطت تلك الأعمال نتائج وردود أفعال فورية لدى عدد من الشخصيات الفنية والأدبية التي شرعت في التعبير عن وجهات نظره عبر وسائل النشر من صحف ومجلات، وبدا واضحا أن الاعتراف قد تم بتلك المحاولات الأولى، وأنه قد تم وضع تقييم لها في مقارنات بيّنة وعميقة مع ناتج التطور الفني فنقرأ لأراغو، وديلاكروا، وتشيرنفسكي، وستاسوف الذين أشادوا بالمازيا الفنية للفوتوغرافيا متكهنين بمدى التطور إلى ما بإمكانها إحداثه في المستقبل على منظومة الفنون بأكملها.

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

تبدأ الفوتوغرافيا بالظهور لأول مرة في معارض الرسوم، كما تم في معرض المصور الفرنسي الطليعي نادار. أما التظاهرات الأولى الرامية إلى خلق مونتاج فوتوغرافي فتنتقل من أعمال هيل، وأدامسون، وريلاندي، وروبنسون، حيث يبدأ عصر الكتابة الضوئية الواقعية -

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

إن الخلاصة التي تنتج من الاستعراض السابق ذكره تجاه الظرف التاريخي الفني لظهور الفوتوغرافيا وردود الأفعال المختلفة التي أثارها خروجها إلى الوجود، من الطبيعي أن تفضي إلى ضرورة ربط التصورات الأولى للفن الفوتوغرافي وقبل كل شيء بنشاط عصر الكتابة الضوئية الواقعية - مرحلة تطور الفن الفوتوغرافي. وعليه فإن الاستيعاب المنهجي لتطور النظرات والأفكار المختلفة بفن الفوتوغرافيا يستدعي وقبل كل شيء التناول والتعرض للسير الإبداعية والنظرية لأهم المساهمين في سياق تأسيس النظرية الجمالية لهذا الفن الجديد.

غ. ب. روبنسون:

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

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

بل استطاع أيضاً 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 ترنر وكونستبل بشهرة واسعة وسط الفنانين والرسامين الواقعيين مستفيداً 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.

التي أدت فيما بعد إلى إحداث مقارنة وثيقة بين الفوتوغرافيا والإبداع الفني.

وتعتبر نظرية ريسكين عن "التصوير النافذ" كوسيلة يستطيع من خلالها الرسامون استيعاب وفهم مضمون الظواهر التشكيلية باقتراح أن أساس 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 ريسكين بالنموذج المعاصر للفنان مصنفًا ومعتبرًا له كنصير فوق العادة للانطباعيين الذين كانت الطباع الإبداعية لهم أقرب إلى القصيدة منها إلى الفن الفوتوغرافي. 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 التاسع عشر وبما اكتنزه من حركات أدبية وفنية، وما شمله من اختراعات صدرتها عقول متعددة الأصول والمذاهب، والقرن التاسع عشر وبما شهدته من تحولات في المفاهيم الفنية، والصرعات الثقافية كان قرناً مشكلاً لمرحلة تاريخية خصبة وملهمة للمصورين الفوتوغرافيين.

فقد بدأ هؤلاء المصورون عمليات إنشاء الثقافات الفنية الخاصة بهم، والهموم الإبداعية المميزة لهم وبحيث بدا لهم العالم وفي العديد من مظاهره الفنية مترابطًا تمامًا.

وبالنسبة إلى المصورين الفوتوغرافيين لذلك العصر كانت الرموز الشعرية، كما الشفافية المستعصية، والخيالات الإنسانية المبتكرة غير منفصلة تمامًا عن جمال الطبيعة الحية. فريسكين يصرح مرارًا ويؤكد أن الأشكال الفنية للتصوير الضوئي تحمل وتمتلك جذورًا ممتدة وأوضاعًا تتنوع بصورة غير نهائية في الصراع الشعري الخالد والطبيعة الحياتية السرمدية. بعد ذلك يدفع المصور والجمالي الفوتوغرافي الإنجليزي بإشكالية وحدة الجمال والحقيقة كإحدى الإشكاليات البارزة في قضية الفن.

وفي سبيل البحث عن الحقيقة يبين ريسكين أن هنالك نوعين من الحقيقة: الحقيقة العوالمية، العلائقية، والحقيقة الفنية، موضحًا أن المتجليات العملية للجمال تحدث بشكل سريع وغير متوقع بما يؤدي إلى التحول الدائم في صورة القوة العليا، وبالتالي إلى ضرورة اصطيد الفنان لها. ويلفت النظر ريسكين هنا إلى أن ذلك النوع من النشاط يستوجب جهدًا فكريًا عاليًا. وتمثيلًا للفكرة إياها، ولغرض تسجيل التجليات

السريعة للجمال فإن على الفنان أن يعمل على الإمساك بالحقيقة، وإلا فإن عدم الإمساك بذلك سيؤدي حتماً 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 فناً، 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 داعياً 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 اهتماماً أوسع مما بدا بالكتاب الأول وحيث يولي فيه اهتماماً 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 كثيرًا، أو يلقي بالألمعة 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 ويتعد روبنسون من ريسكين بل في التأويل له بصفة من الأصاله. "تلك الأصاله 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 قضاياها 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 هو الجدير فقط بتسمية فنان".⁽¹⁾

ويستمر روبنسون في توصيف أفكاره الجمالية قائلاً: "إنه ولأجل ملامسة الأصالة للواقع فإن على الفنان امتلاك الخبرة الإبداعية للرسم والمتمثلة في قوانين التكوين، واستعمال الضوء... 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 حدوداً 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:

"إنني أعمل على هذه الخاصية خلال خلال أكثر من ثلاثين عاماً، 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 الآتية هي اللوحة القائمة

(1) روبنسون. غ. ب. "القطعة الضوئية الفوتوغرافية"، ألبومات الفوتوغرافيا 1916. رقم 4، 5، 6، ص 125.

(2) المرجع السابق، ص 120.

(3) المرجع السابق، ص 120.

على المضامين أو لوحات الموضوع، فينبوع مثل تلك المضامين يتمثل دومًا في الحياة التي تصبّح، وبصفة دائمة، دليلًا كذلك لصور المعارض ومواد المتاحف. وإن المعنى الأساسي برأيه في الرسم التصويري، كما في الرسم الطبيعي، هو التكوين الذي عليه ينبغي وضع المبادئ التي سار على هديها فنانون جميع الأزمنة. وإن الهدف من التكوين يكمن في تحقيق التنوع التشكيلي الذي يعطي اللوحة أو الصورة أبعادًا إضافية جمالية جديدة في اتصالها العضوي المعبر عن المضامين.

لقد رأى روبنسون الفوتوغرافيا كجزء لا يتجزأ من نظام الفنون الإيضاحية مقترحًا أن تقتفي الفوتوغرافيا وهي تقوم بوظيفتها طريق وأثر الإبداع التشكيلي وتأثيرات تكنولوجيا الفوتوغرافيا في مستوى خلق الصورة.

ب. غ. إميرسون (1856 - 1936):

وهو مصور إنجليزي آخر حاول في ثمانينيات القرن التاسع عشر تناول مفهوم روبنسون بالشك والنقد.

ففي كتابه "الفوتوغرافيا الطبيعية لطلاب الفنون" 1889، يعمل إميرسون على تطوير فكرة أن الأنواع الفنية يمكن أن تضم مواضيع

أكثر من الصورة الفوتوغرافية المنتظمة. ولأجل تحقيق تلك الفكرة يرى إميرسون أن من الضرورة استخدام الإمكانيات التقنية للفوتوغرافيا بغية إعادة إنتاج جمال الواقع في حد ذاته، وأن للكاميرا قوانينها الخاصة، لكن فإن سؤال كيفية الكشف عن ذلك الجمال يضحى هو السؤال الجوهرى الهام.

لقد جاء المجهود الذي قام به إميرسون كأول محاولة تعمل على تأسيس نظام جمالي في الحيز الإبداعي التقني للفن الفوتوغرافي، إلا أنها وعلى نتائج الاستجابة المتواضعة التي حققتها لم تجد فهماً واستيعاباً لدى المصورين الفوتوغرافيين في حينها. وأبعد من ذلك، فإن الكتاب لم يجد أي ترحيب من أنصار روبنسون أو التشكيليين الذين يوافقونه في وجهات النظر. والأنكى من كل ذلك أن إميرسون قد تخلى فيما بعد عن تلك الاستنتاجات نتيجة الضغوط الكثيفة التي تعرض لها حيث انتهى إلى هجاء نفسه في أهجية أسماها "موت الفوتوغرافيا الطبيعية - تجرد ذاتي".

ويستمر إميرسون في هجائه لنفسه عبر العبارات المحزنة التالية: "إن ذات المصور محدودة بحيث يمكن توجيهه... وإن إمكانية الاختيار والرفض محددة جبرياً هي الأخرى".⁽¹⁾

(1) بولاك. س. من تاريخ الفوتوغرافيا. م: الكوكب 1983، ص 81.

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

غ. غيتون (1863 - 1908):

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

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

حاول غورسيل غيتون تلخيص مفهومه عن الفوتوغرافيا في كتابه: "الفوتوغرافيا الطبيعية"، حيث أكد أن القوانين العامة للفنون قديمة قدم 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 نتيجهتها قوانين واحدة.⁽¹⁾

وفي واقعة نظرية مثيرة يرفض غورسيلي غينتتون 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 غينتتون بوصفه منظرًا فوتوغرافيًا 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.

فباعتماد غورسيلي غينتتون 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 فنيًا.

(1) غورسيلي. غينتتون. أ. الفوتوغرافيا الجذابة، م. 1908. ص 11.

ولا ينسى غيتون 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 غيتون:

"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 دائماً ما تشير إلى الدور الخاص والفائق

(1) المرجع السابق، ص 18.

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

إن أهمية وضع ذلك في الحساب هو ما يدفع غيتون إلى التذكير به في مؤلفه "الفوتوغرافيا الطبيعية"، حيث يلفت الانتباه إلى زاوية التصوير - أي أن يبدأ المصور وقبل كل شيء باختيار زاوية التصوير المناسبة قبل الشروع في أي معالجات تكوينية. فزاوية التصوير تحجب عن سؤال المنظور الذي يود المصور عبره طرح رؤيته، وموقفه من الموضوع المصور.

كان غيتون على رأس منظري الجيل الثاني من الفوتوغرافيين الواقعيين الذين أعطوا التصورات الجمالية والفنية للانطباعيين قدرًا عظيمًا من الاحترام. فالواقعيون كانوا قد نادوا بضرورة الاعتماد على الحساسية الخاصة. كما شددوا على توظيف الوسائل التشكيلية ذات القدرة على تسجيل الانطباعات المتواترة من لحمة الواقع، لكن دون أن يعملوا على إغناء الأسس النظرية لأفكارهم الإبداعية. من هنا فإن السمة التي غلبت على جهود غيتون في صياغاته المتسقة مع توجههم قد عملت في وجهتين: الأولى تبشيره النظري بأفكارهم، والثانية تغطيته للفراغ، أو العجز النظري الجمالي لتيارهم.

غير أنه من المهم ذكر 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 الإمكانات 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 لتنتقلها 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 والسريرية، 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 نزعَت تلك الحركات نحو التعبير عن رغبة إعادة البناء الجذري للإبداع الفني في إطار علاقته العضوية بالواقع المادي.

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

التاريخية العاتية للأفكار الفنية التي عززت من مساهمتهم الإبداعية، حيث عملت على تأسيس تفكير ولغة لأنواع متباينة من الإبداع. فقد اهتمت الأغلبية من ممثلي الطليعة الفنية للعشرينيات بالفنون الجديدة كالتصوير الفوتوغرافي والسينما، كما أعلنت كذلك عن اتصالها بتطور الأشكال الجديدة للنشاط الجمالي كالمعمار الحديث، والتلوين حيث وجدوا في توظيف الإمكانيات التعبيرية للحركة الطليعية أهم الوسائل التي من شأنها وضع الفن في روح العصر والمعاصرة.

ففي بلدان مثل ألمانيا وفرنسا حصل الطليعيون الفوتوغرافيون على قدر هائل من المؤازرة الشعبية في مواقفهم، وأسسوا مواقف أكثر راديكالية ضد السينما التجارية، وبحثوا في الأساليب الواقعية الجديدة لأجل إغناء وتوطيد دعائم التعبير السينمائي. غير أن التأثير الحاد على النظرية الجمالية للطليعيين جاء من تيار ما عرف بـ "الفوتوغرافيا الحية" عن طريق أ. إستيغاليز، وإي أتجي، ودي ريس - هؤلاء الفنانين الذين تخلوا عن أسلوب الرسم الزيتي وبدؤوا في استعمال الوسائل التصويرية الكامنة في التصوير الفوري. وفي هذا النطاق قام الفنانون الطليعيون بتوظيف أدوات، وصور المعالجة التي ابتكرها الجيل الثاني من المصورين الواقعيين أمثال: غورسيل غينتون، وديماشي، وكيزير.

وفي معرض التقييم للنظرات الجمالية للسينمائيين الطليعيين يمكن

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

ل. ديلوك (1890 - 1924):

وهو كاتب ومؤلف نصوص سينمائية، ومنظر 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⁾

كوّن ديلوك مفهومه عن السينما على خلفية المفهوم الفوتوغرافي حينما اعتقد جازماً بأن السينما وفي جوهرها تتبدى كتطور للفوتوغرافيا، 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 تميز مزج الأشياء مع حياة الناس - الناس ذوي منابع جديدة من الجمال والحقيقة. ويذهب ديلوك أبعد من

(1) موسيناك. ل. مختارات. م. الفن، 1981، ص 64.

ذلك عندما يرى أن إمكانية التطور المتاحة للسينما كفن يكفل وبنحو أساسي اقتران طبائعها مع طبائع الفوتوغرافيا. فالفوتوغرافيا عنده هي التي بمقدورها فتح طريق التطور لفن السينما الجديد.

والسينما في مفهوم ديلوك هي الجمال الجديد للصور المرئية - إنها الخاصية الفوتوغرافية ومدخل الفهم لتاريخ الفن بما تشتمل عليه من كافة الأنواع الفنية. والسينما هي إشارة إلى أن استيعاب التكوينات الجيدة داخل الصياغة في الفوتوغرافيا الفنية لا بد وأن يغني ويثري المتعة الجمالية التي تنتج من تدفق الصور المتحركة. غير أن المنظر الجمالي في ذات الوقت يجري نوعاً من التمييز في مفهومه للعلاقة بين السينما والفوتوغرافيا عندما يرى أن الفوتوغرافيا بإمكانها أن تكون فناً مستقلاً بذاته، غير متصل بالسينما إذا لم تستعر الأخيرة من الفوتوغرافيا نفس الطبيعة الفنية - ما يؤكد ضمناً حالة وطابعاً من الاستحالة - الفكرة التي يفصح عنها اعتقاد تالٍ لدى ديلوك ينظر إلى أن بداية الفيلم تكون هناك فقط، حيث يجري البحث عن الرائع والحيوي داخل نموذج الفوتوغرافيا الفورية. وديلوك لا يخفي وجهة نظره في عدم إمكانية الملامسة أو الاتصال بالواقع الصادر عن الكادر "الصورة الواحدة من الفيلم السينمائي" بانفصال عن مساعدة العناصر الفنية التي تشارك 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 وبمساعدة الإيقاع تتم صناعة القوة الفنية المنسجمة للفيلم.

غطت مساهمات ديلوك 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 ديلوك 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 المُنظّر الفرنسي في هذا الشأن قائلاً: "السينما مثل الموسيقى لا يمكن أن تدعي لنفسها عبقرية ما بدون

تكنولوجيا كافية، كما أن التكنولوجيا ليس بمقدورها الانفصال عن الأفكار".⁽¹⁾

إن ديلوك، وفي حصيلة عطائه النظري قد أعطى تأثيراً نوعياً 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 السوفيتية.

ل. موسيناك (1890 - 1964):

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

تعرف موسيناك على ديلوك في صباه، ثم أصبح صديقاً له وزميلاً عندما قاما بإصدار مجلة معاً. وفي كتابه "ميلاد السينما" أولى مؤلفاته الصادرة عام 1925 كرس موسيناك إهداء الكتاب إلى صديقه ديلوك.

(1) أريستاكو. غ. تاريخ نظرية الفن. م. الفن، 1960، ص 20 - 23.

عمل المؤرخ السينمائي الفرنسي جورج سادول على تحليل القيمة النظرية لكتاب "ميلاد السينما" وفي تقييمه له كتب ما نصه: "لقد مثل خروج كتاب ميلاد السينما حدثاً عظيماً 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 توظيفاً لأفكار كانودو، وديليك، واعتماداً على خبرة السينما السوفيتية التي كان موسيناك خير دعائي ونصير لها في الغرب.

(1) ديليوك. ل. الفوتوغرافيا التلازمية. م. الفن. 1960، ص 20 - 23.

ينزع التحليل في التصورات الجمالية لموسيناك إلى الاستفادة كذلك من أفكار ديليوك وخاصة في المفهوم المركزي للخير والتمثل 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 قبلاً 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 المُنظّر الفرنسي لا يغفل التعيين لواحدة من أهم العلاقات في طيات مؤلفه الهام، عندما يتعرض مستذكراً، ومنبهاً كذلك، للدور

التاريخي الذي أدته التكنولوجيا في توظيف أدواتها بمجالات الفنون المختلفة مؤكداً على أن التكنولوجيا تظل مرتبطة بها جس وفكرة التعميم والإعلام لإمكانات الإبداع الفني على صعيدي التعبير واللغة. إنه يشير وعلى نحو واضح إلى أن التكنولوجيا لا تكف عن خدمة الوسائل والأدوات التعبيرية نزوعاً إلى إحداث مستويات أشد فاعلية في أدائها. إنه يرى أن التكنولوجيا الخاصة بالسينما تتمظهر بوتائر أسرع بالمقارنة بوسائل تظهر علاقتها بأي فن آخر. "إن السينما لها القوة التي يجب أن توظفها في الكشف الأكثر عمقاً عن الحياة - إنها الوجه البالغ الغموض حينما يبين بفعل الضوء".⁽¹⁾

إن الاتصال الوثيق بين الفن السينمائي والعمليات الاجتماعية في النظرات الجمالية لموسيناك في السينما كفن ديمقراطي وجماهيري مساهمة أخرى 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 الإبداعي هو القوة الوحيدة التي بإمكان الفنان استعمالها. لكن في مضمون المناخ الاجتماعي للإبداع السينمائي لا بد له من تجاوز سلطة رأس المال والتحرر منها، فمن ذا الذي يفعل ذلك؟

(1) سادول. ج. ليون موسيناك، في كتاب: ليون موسيناك. المختارات. م. الفن 1981، ص 11.

يسأل الجمالي الفرنسي ويجب بأنه نظام الإنتاج الاقتصادي الاشتراكي الذي بالإمكان تحقيقه عن طريق التحولات الجذرية لكن هل ننتظر الثورة؟ أم نبدأ في التحضير لها من المستوى الواقعي لشجاعتنا؟

غ. ريختر (1888 - 1976):

هو مصور ألماني وناقد فني ومخرج سينمائي، يعتبر أهم الطليعيين الألمان في المجال السينمائي، كما أنه مؤلف كتاب: "أعداء اليوم - أصدقاء الفيلم غداً" الصادر عام 1939. وريختر - في رأي المنظرين الجماليين السينمائيين - يعد أهم مرجعية وثائقية عن الفن السينمائي، حيث عُرف بغزارة المعلومات التي حملها عن التطورات التاريخية المفصلة والدقيقة للفن السينمائي من خلال معرفة صارمة بالأفلام التي تم إنتاجها والسير الإبداعية لصناعها على مختلف أصولهم ومنابعهم.

تأثر ريختر بالدادية والسريالية تأثراً صريحاً كما ببقية تيارات الحداثة في أفكاره الجمالية.

في أواخر العشرينيات يتغير الموقف النظري لريختر بصورة قاطعة، فبعد أعوام قضاه متحرّكاً على أرضية التجارب الشكلية والتصريحات المنطلقة من تلك الأرضية في مناقشة القضايا النظرية والعملية للفن

السينمائي يتحول المصور والجمالي الألماني إلى أرضية المشكلات ذات العلاقة بعلم الجمال العام، والثقافة الأيديولوجية الاجتماعية.

يغدو هذا التوجه بعد حين الأساس لأعمال ريختر القيمة وحواراته. وكمثال على ذلك نجد أن مؤلف ريختر "المعركة من أجل الفيلم" والذي تمت كتابته بخط اليد عام 1939، وتمت طباعته بعد خمسة وثلاثين عامًا قد أكد فيه الكاتب على المعنى الاجتماعي للفن السينمائي كأداة جماهيرية للاتصال لها من الطاقات الاتصالية الغنية والرهبة بحيث لا يمكن مضاهاتها مع أي فن آخر.

وليس من باب المصادفة أن يكرس المؤلف جل الاهتمام للفيلم الطليعي فقط، بل لمجمل السينما التقدمية والواقعية وخاصة السينما الثورية المعاصرة.

في كتابه "المعركة من أجل الفيلم" يقسم ريختر مؤلفه إلى قسمين. ففي القسم الأول "الفيلم كمنتوج للقرن التاسع عشر" يعني الكاتب ويهتم بأهم المشكلات الجمالي للسينما. أما في القسم الثاني "في تاريخية الفيلم التقدمي" فيتعرض فيه للاتجاهات الأساسية في التطور السينمائي، وكذلك الاتجاهات الأساسية في عمليات تطور السينما كفن جديد مستقل.

فالكتاب يثير في تفاصيل محتوياته عددًا من القضايا حيث يحاول المؤلف الإمساك بالحلقة الجوهرية للأفكار الحديثة المتضمنة في الثقافة السينمائية. ويعمل المؤلف، في هذا السياق، على وضع المحددات والملاح لقيم العلم المستقبلي للسينما، كما يثير جملة من الأسئلة دون أن يعطي إجابات لها. إلا أنها تشير في الأغلب الأعم إلى حيرة مخرج سينمائي ليس بوسعه التحرر من ضغوط المرحلة، وخاصة عندما تذهب استنتاجاته في اقتفاء أثر التطبيقات السينمائية دون الاعتماد على منهجية علمية في أسلوب الطرح.

كتاب "المعركة من أجل الفيلم" لا يجب أخذه ككتاب منهجي مكتمل ومحيط بأغراضه، بل يجب أخذه على الشرط التاريخي، والإطار الزمني الذي تم تأليفه فيه، أي بما يتعلق ويتصل بمرحلة تكوين النظرية السينمائية، بطفولتها وبقايتها في ذلك الوقت. لكن الكتاب في مجمله خطوة متقدمة في حينه، وأن الكثير من أفكاره استطاعت أن تحافظ على حيويتها حتى يومنا هذا، إنه عمل وبكل المقاييس يعد شاهدًا واضحًا على النزعة الاجتهادية الحديثة في تاريخ الفن السينمائي.

ولرئخت أفكار قيمة فيما يتصل بالبعد الصناعي للسينما والخلفيات التاريخية التي شاركت في صياغتها. فالسينمائي الألماني يرى أن السينما

"نتاج تطور خاص في حقل التقنية الدقيقة المتخصصة، وليس نتاجاً للتطور المنفرد المستقل. إنها وليدة التطورات المترابطة السابقة لها. ولولا الخاصية الإنتاجية الصناعية لما قُدر لها أن تكون".⁽¹⁾ غير أنه وبالإضافة إلى ما سبق يقول: "السينما قد خرجت وعبرت عن الاحتياجات الجمالية للشغيلة التي قامت بإنتاج تلك الصناعة رغبة في إمتاع ذوقها بالمشاهدة والتسلية. إن تلك العلاقات الترابطية تضع السينما أمام مسؤوليتها تجاه الجماهير بحيث تستطيع التأكيد على خصوصيتها الإبداعية جنباً إلى جنب مع التقدم التقني".⁽²⁾

وفي تحليل الإمكانات التقنية السينمائية يكتب ريختر: "إن بمقدور الفيلم وبمساعدة التقنية الكشف عن دلالات الأفكار التي تنطوي عليها الأشياء والأحداث، وباستطاعته وبسهولة أيضاً التحكم في عنصر الزمان بتمديده واختصاره... إن السينما فن جدير حقاً بالكشف عن الثراء العظيم للعالم".⁽³⁾

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

(1) المرجع السابق، ص 88.

(2) ريختر. غ. المعركة من أجل الفيلم. م. التقدم، 1981، ص 32.

(3) المرجع السابق، ص 23.

- 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 مواصلاً في ذات الوجهة من النقاش: "اقترح كاندودو، وفيما بعد ديلويك، أن على السينما الثورية التعجيل بالطبيعة الفوتوغرافية - الطبيعة التي لا تتعامل مع السينما التجريدية والتعبيرية الشكلية".⁽¹⁾
- وربختر - 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، ناقداً 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 نحو سيئ أو جيد، مزيف أو حقيقي، ليس انطلاقاً من خصائص السلوك الإنساني لكن من الشروط الاجتماعية للوجود (...) لقد عثر أيزنشتين

(1) المرجع السابق. ص 101.

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 كرامة الإنسان
وحرية الروح.

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

ل. ماهولي ناجي

ل. ماهولي ناجي (1895 - 1946):

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

(1) المرجع السابق. ص 114 - 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 هامًا وواضحًا 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 مشايحًا 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 والحاد 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 وسّعت

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 أثير 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 وسيئاتها المحددة على الفوتوغرافيا وعلى ذلك النحو الذي جعلها تتقبل مختلف التعديلات والتغيرات الفنية الإبداعية التي تضيف إليها، ولا تنتقص من قيمتها، أو تחדش 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 سليم يتيح استيعابنا له بطريقة جديدة. وهكذا هي آلة التصوير ذات صدق

أكثر في تسجيل الواقع عند مقارنتها بالعين العادية. على أن ماهولي يمضي في اعتبار تلك النتيجة لافتاً الانتباه أكثر. ووفقاً لتلك الرؤية الجديدة تصبح فنوناً منتجة إبداعياً، وقادرة على خلق أشكال مرئية جديدة. وانطلاقاً كذلك من أساس تلك الرؤية الجديدة والمتكونة تحت تأثير التقنية الفوتوغرافية تظهر تقنيات فوتوغرافية حديثة، كما أن وسائل حديثة أخرى تغدو جديدة بالمشاهدة عندما تختلف جذرياً عن تلك التي تستخدمها الفنون التقليدية. وماهولي وعبر منهجه النقدي في التفكير الجمالي لا يغفل التذكير بأن آثار كل ما سبق بالضرورة أن تترتب على التذوقات والتقييمات الجديدة المقترحة نوعاً خاصاً من الشعور، كما يوضح في العبارات الوصفية الشاعرية التالية:

فعلى تلك الوسائل والعمليات تنشأ النغمة الصوتية، ويشع السنا الممتلى، ويتكون النسيج الممسك بخلايا اللحظة في الأجزاء الدقيقة الأخرى... في زبد البحر، وفي توتر الأشكال، وفي العلاقة الذكية التي تنهض بين النغمة الصوتية والحركة والإيقاع".⁽¹⁾

يعتقد ماهولي أن الفوتوغرافيا وعبر توظيفها لكل تلك الوسائل سوف تتمكن من إعطاء قدر من الأعمال القيمة التي بمقدورها الكشف

(1) ماهولي - ناجي. ل. الصورة في الفيلم، شيكاغو 1947، ص 178. منشورات م. أنوستر، 1966.

عن معين التنوع الذي لا ينضب بالحياة. فالتحقق الكامل للمنهج الفوتوغرافي من المحتم أن يؤثر في الفيلم وبتلك الطريقة التي تتمكن بها ظاهرة النغمات الضوئية من إعطاء تنوع غير محدود في الحركة وليس في السكون.

ويرى الرسام والمصور والمخرج والمنظر المجري مستقبلاً زاهراً للجزئيات، أو لحبيبات الشاشة السينمائية على ذلك النحو المتطور الذي تستطيع فيه إعطاء تصورات أشد دقة عن الواقع في قوة استيعابه للإنسان الجديد المتمكن بدوره من السمع والرؤية لأحداث متباعدة على وحدة متناسقة. إنه يتنبأ كذلك بمستقبل باهر وعظيم للفوتوغرافيا في إطار علاقتها بوسائل الاتصال الجماهيري ولهذا السبب فهو يصفها هكذا: "إنها مثل المادة المطبعية تحتفظ بطاقات تأثير ضخمة يمكن أن تعطي وبمجاورة الكلمة شكلاً تعبيرياً صميمياً، موضوعياً، محكماً (...) إن التصوير المحدد هو النوع الجديد لأدب المشاهدة المنطوي على إيقاعه الخاص".⁽¹⁾

لقد أعطت الأفكار التي قدمها كتاب الرسم، الفوتوغرافيا، الفيلم، نتائج إيجابية استطاعت التأثير في التطور اللاحق لنظرية الفوتوغرافيا والسينما وساعدت على المضي قدماً في ذات الهدف للأعمال النظرية التالية

(1) المرجع السابق، ص 39 - 40 - 46.

لماهولي كـ "رؤية في الحركة" و "التجريد في الفن - رؤية جديدة من المادة إلى المعمار". إن تلك الأعمال تمكنت من تقديم أفكار أصيلة اتجهت نحو تنظيم الأفكار المنطلقة من قاعدة الجمالية الشكلية في إطار عميق وبما يمثل كشفًا هامًا للدارسين. ففي أحد الأعمال المبكرة له يكتب ماهولي عن أن الفنان المعاصر "لا يختار مما هو موجود فقط في الواقع، بل يعمل على خلق وضعية له وبحيث يستخدم أساليب مبتكرة لم تستخدم من قبله بغرض التدعيم والإغناء لوجهة نظره إزاء التعبير الضروري".⁽¹⁾ على أن ما يجب التنويه به هنا هو أن الوصف الذي حمّله الاقتباس السابق قد دفع وقتها المنظر والجمالي كراكورا 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 ازدياد لأجل ولغرض إعلاء قيمته الفنية.

مثلما تعرضنا من قبل إلى أن العشرينيات من هذا القرن قد حملت العديد من الظواهر الفنية والصعود الملموس في الحركة الفنية قاطبة، فمن المرجح أن الأجواء والأوضاع التي قامت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية والتغيرات التي جرت ببلد كروسيا قد أشاعت الكثير

(1) ماهولي ناجي. ل. الصورة في الفيلم، شكاغو 1947، ص 178. منشورات م. أنوستر، 1966، ص 64.

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

فارتباط الحركة الإبداعية في البلدان السوفيتية بالمطالب، والآمال الشعبية قد أعطاها المزيد من الانطلاقات في المجال التجريبي الذي استطاع أن يقدم فيه المسرح نظريات جديدة كالأتراكسيون، أو أسلوب الجاذبات التي كان قد جاء بها أيزنشتين بغرض كسر الحاجز بين العرض والجمهور عندما دخلت الفرقعات والقنابل الصوتية، والتجسيدات الواقعية إطار العروض المسرحية.

أما في التطبيق والتنظير السينمائي فقد شهدت الحركة السينمائية السوفيتية بروز أسماء لامعة مثل سيرغي أيزنشتين، وفيسفولد بودوفكين، ودزيغافيرتوف، وكوليتشوف، ودوفجنكو، يدفع سيرغي أيزنشتين بنظرية الجاذبات إلى الفعل السينمائي له، وتظهر أفلام أصابت درجة عالية من الشهرة، مثل: المدرعة بوتومكين و"أكتوبر" وتبدى الموهبة الفذة لبودوفكين في "الأم". إلا أن كوليتشوف يعتبر المطبق الأول لأفلام الموجة السوفيتية من خلال فيلمه "السيد ويس في بلاد البولشفيك". ولا تقتصر مساهمة كوليتشوف في الجانب التحقيقي للأفلام فقط، بل تعداها إلى الحيز النظري، حيث أنشأ المدخل الفهمي الجديد لرؤية جديدة للمونتاج عن طريق إرسائه لقواعد مونتاج "المنوعات" والذي طوره فيما بعد أيزنشتين إلى مونتاج "الصدمة" أو "المونتاج العقلي".

كرس المخرج السوفيتي سيرغي أيزنشتين جهوده النظرية في السينما لأجل استخلاص قوانين خاصة بالفيلم الجمائري، 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 السوفيتية 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 جمّة 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 التدوقية، والمواهب الجديدة في الثقافة. إن السينما هي فن الرؤية".

ب. بالازس

ب. بالازس (1884 - 1949):

وهو كاتب وجمالي مجري، أَلَفَ وبالمشاركة مع سيرغي أيزنشتين وفيسفولد بودوفكين نظرية السينما.

بدأ بالاش حياته الأدبية والفنية كناقد أدبي ومنظّر في الفنون. تأثر الجمالي المجري بالكانتية والرمزية، وبدأ يقترب منذ عام 1918 من المثقفين اليساريين ليصبح فيما بعد، وخاصة في العشرينيات جزءاً من حركتهم، ونصيراً لأفكارهم.

أصدر خلال سنوات حياته خمسة كتب بالمجال السينمائي استطاعت أن تحتفظ إلى الآن بالقيمة الكلاسيكية لنظرية الفن. فقد نشر عام 1924 أول مؤلفاته "الإنسان المرئي" ليتبعه عام 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 السوفييتي، حيث عاش هناك عام 1948، ليليه كتاب "ثقافة الفيلم" عام 1961 كجزء من مؤلفه الأخير "جوهر الفن الجديد وتكونه".

إن أعمال بيلا بالاش كمنظّر سينمائي لا تختص فقط بالسينما الغربية، بل كذلك بالسينما السوفييتية. فالسنوات الطويلة التي قضاها المنظّر في

مهجره السوفيتي جعلته قريباً 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 الشاحصة 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 دوراً، ناقدين الأفكار التي تقول إن الحياة هي التي تخلق الدراما والروايات، واصفينها بالأفكار الساذجة.

وفي مستوى تعميم اللحظة المرئية يدفع بالاش بمبدأ التمثيل والتماثل، مضعفاً 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 مستنتجاً -على مثال تلك المقارنة- أن الفن السينمائي فن برجوازي في خصائصه وتقاليده الزائدة. على أن هذه الأفكار والكثير على شاكلتها والتي ترد من جهة المُنظر 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

فناً عميق الدلالة، يفتح للمشاهد الفضاءات المحيطة، وأصوات الأشياء، والإشارات اللغوية التي تنتجها الطبيعة. وبالأزس وفي تقييم أشد تطرفاً 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 حيزاً من تعبير اللقطة، بل أن تدخل على نحوٍ نظامي بتكوين الفيلم".⁽²⁾ وبعد وقت قصير يعيد المنظر 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⁾ فبالأزس يتبنى هنا قناعة أنه "بفضل السينما فإن العقبات والصدمات بين البصري والأدبي إلى زوال، نسبة إلى الدور الذي تلعبه ثقافة الكلمة".⁽⁴⁾

وفي تصديده لإجلاء مفهوم خاص عن المونتاج يصرح بالأش بأن المونتاج ليس وسيلة أدبية على الإطلاق، بل هو: "حركة معمار المادة الإيضاحية، والشكل التعبيري المتميز الجديد".⁽⁵⁾

(1) بالأزس ب. نشوء السينما وجوهر الفن الجديد. منشورات م. أنوستر، 1966 ص 64.

(2) بيا بالأزس. الناقد المتساهل 1922 - 1932.

(3) ستاتليتشنس للأرشيف الفيلمي لد. د. ر. برلين 1973، ص 191.

(4) بالأزس ب. السينما، ص 63.

(5) المرجع السابق، ص 82.

في الثلاثينيات، وجنبًا إلى جنب مع السينمائيين السوفييت عمل بالازس، حيث خصص في الطبعة الأخيرة لمؤلفه "روح الفيلم" فصلًا جاء بعنوان: "الواقعية الاشتراكية". ويهتم المُنظّر المجري في هذا الفصل بالتأمل في التأثير الذي أحدثته السينما السوفيتية 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 طبيعيًا لمثلي التصورات الظاهرية، والرمزية، والنبوية".⁽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 "السينيسيا" 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)

شكلت 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 تأسيس المحاولات الأولى لتنظيم الأفكار المتناثرة في مجال التنظير الجمالي للسينما.

أما الحقبة الثانية للتطور، فقد استمرت من الثلاثينيات إلى الخمسينيات، حيث أُلقت الضوء على نحو كثيف وباهر على المعرفة النظرية السينمائية المحققة.

في تلك الأيام بدأت تتراكم الخبرات، وتتكون الاتجاهات الرئيسية للنظرية الغربية للسينما، حيث ظهر الاتجاه الاجتماعي الثقافي والذي كان من أبرز منظرّيه بنيامين، وأدورنو، وبريخت. وفي الاتجاهين البنيوي والتشريحي برزت أسماء كياكسون، وموكارجوفسكي، وبانوفسكي، وأينغاردين، وبازين. أما الاتجاه النفساني فقد مثله كل من أرنخيم، ميرلو، وبونتي، مالرو، وبيتري.

اجتمعت مختلف الاتجاهات السالفة على ضرورة بناء نظام علمي ومنهجي للمعرفة السينمائية، نظام يعنى بالاستفادة القصوى من كل ما هو جديد، من كل ما هو منتج ومنقح على يد ممثلي الفلسفة الغربية الحديثة. غير أن ما يعتبر لافتاً للانتباه وجديرًا بالتذكير هنا هو أن هذا اللقاء والتزاوج بين النقد السينمائي والفلسفة الغربية كان قد تم قبل ذلك بمفتتح القرن العشرين عندما انسجمت خبرات الفلسفة الغربية مع بدايات النقد السينمائي الغربي. فقد تأثر الجيل الأول من المنظرّين السينمائيين، ومنظرّي الصورة الفوتوغرافية بتيار المثالية الموضوعية في نموذج الكانطي الحديث، بالإضافة إلى النموذج الرمزي لها.

وفي مبحث التأثيرات الفلسفية على رواد التنظير السينمائي لا بد كذلك من الإشارة إلى البصمات التي تركتها فيهم الذاتية والفرويدية، حيث غذى هذان التياران الفلاسفيان الخبرة النفسية للرواد بالمعرفة القويمة

لقوانين المنطق وواقعية التفكير، علاوة على ربطهم بجل المساعي التي جرت في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين لخلق طابع علمي للفلسفة بواسطة إدخال مصطلحات وأساليب في الدراسات الفلسفية تختص في أصلها بعلوم طبيعية محددة.

إن تلك المرحلة من التطور الفلسفي التي شهدت إعادة النظر في أفكار علم النفس وتجارب وصم الفلسفة في الاتجاه المنهجي العلمي الذي ما كان له أن ينجح في تقديم تصورات إيجابية لمستقبل تلك العلاقة لولا الدور الخاص الذي لعبه علم الظواهر على يد الفيلسوف الألماني غوسيرل.

فمع مجيء الثلاثينيات كان قد وضح التقدم الساحق الذي حققه العلم الظاهراتي فيما اتصل بطرافة الموضوعات التي عمل على علاجها، والأدوات المنهجية التي اعتمدها، والحلول التي وضعها.

على تلك الخلفية من الإنجازات الباهرة يجد غوسيرل اعترافاً وقبولاً في الفلسفة الأوروبية الحديثة على ذلك النحو الذي تحتل فيه أفكاره العلمية المرتبة الأولى من حيث التعبير عن فضاءات التفكير الفلسفي الحديث.

في بدايات القرن العشرين تنمو حالة من الاهتمام بإعادة النظر النقدي

لمراجعة المعطى المعرفي السيכולوجي 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 موقعاً خاصاً في تصديه لهذه المهمة بقيادة مؤسسه الفيلسوف الألماني أ. غوسيرل.

نال غوسيرل في ذلك الوقت اعترافاً مدوياً 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 الظاهرية 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. غوسيرل. في مقالة الظاهرية، 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 دياكتيك وحدة الخاص والعام في إدراك غوسيرل يفضي إلى أن استقبال المواد المنفصلة دائماً 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 معتبراً أن كل عنصر يؤخذ في كليته كظاهرة، وأن الظواهر منفصلة أو مجمعة يقتضي

أخذها بوصفها وعياً متحرّكاً -وعياً صاعداً- 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 ممكناً 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 المستقبلية 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 علماً 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 تطويرية 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 إرهابات وانفجارات الحرب العالمية الثانية.

وليس من الصدفة أن يعثر الاتجاه الظاهراتي لعلم الجمال السينمائي في بازين مناصراً بارزاً حين شهدت ذات الفترة نضوج أفكاره النقدية والجمالية عن الفن السينمائي متوقعاً أن علم الجمال السينمائي سوف يغدو اجتماعياً 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 ومنظرًا هامًا في مجال الفنون، بل يعتبره الفيلسوف المجري جورج لوكاتش أرفع النقاد الفنيين مكانة بالموحة 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 مزيجاً من الهيغلية المحدثثة والفرويدية. فقد أظهرت الرؤية الاشتراكية له شدة تأثيره بالراديكاليين التقدميين وبعمق اتصاله بالأفكار البريختية في العقد الأخير من حياته. إلا أن من أوضح الصور حسماً لمواقف الفيلسوف النظرية معاداته للفاشية، حيث نظر واستوعب باهتمام السينما السوفيتية وإبداعاتها التطبيقية التي كثيراً ما أشار إليها في أعماله.

تقع مسألة الاهتمام بالاستعارة في مركز متن الخطاب الجمالي لبنيامين مشيراً تحليله لها كشكل خاص يعرض به المنظر 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 ثقافية انطوت على درجة من القوة التي أهله للخلود. أما تيار الفن لأجل الفن فيقف من المنظر موقفًا نقديًا ظاهرًا حين يشبهه باللاهوتية، مبيّنًا أن اختراع الصورة الثابتة قد حرر الفن ولأول مرة في التاريخ من الوجود الطفيلي في الطقوس والشعائر. فبنيامين يرى أنه في الوقت الحاضر وحينما لا يمكن وضع 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 بمؤلفه: "التاريخ الموجز للصورة الثابتة" 1931، و"العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه" 1936، فيصفه بنيامين في تحليل للمضمون الجمالي للصورة الثابتة عندما يكتب: "إن اختراع مثل هذه الأداة الثورية الحقيقية في إعادة الإنتاج الفني قد خرج إلى الوجود مع الأفكار الاشتراكية، حيث أصبح تعبير التغيير هو الأساس في الصناعة القديمة للرائع".⁽²⁾

وفي تحليله لتاريخ الصورة الثابتة يميز الجمالي الألماني بين الإبداع

(1) المرجع السابق، ص 90.

(2) المرجع السابق، ص 16.

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 خاصًا 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 المستقبلية 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، ص 19.

التيارات الفنية التي رأت النور في العقود الأولى للقرن العشرين كالدادية والسوبر واقعية الكولاجية، موضحاً 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 لوحدة 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 فناً 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 فناً مصنوعاً ووهماً فنياً يعمل على تمثيل واقعه الفني عن طريق أدواته الفنية التقنية".⁽²⁾ واعتماداً على هويتها الفوتوغرافية فإن السينما تحول الفن من

(1) المرجع السابق، ص 22.

(2) المرجع السابق.

موضوع فردي إلى موضوع جماعي قابل للفرجة. فالجماهير العريضة تذهب إلى دور العرض لكي تتعرف على نفسها وكمثال على ذلك فإن الجماهير تشاهد أفلام السينمائي التسجيلي دزيغافيرتوف صاحب ومؤسس تيار "سينما الحقيقة" لا كأفلام يؤدي فيها الممثلون أدوارًا بعينها، بل كي ترى أنفسهم كممثلين مشاركين بتلك الأفلام التي تشكل أعلى درجات العمل الفني الخلاق.

لقد كان من الممكن اعتبار الأفكار الجمالية لبنيامين أفكارًا قد انتهت بانتهااء الحقبة التاريخية لها لكن مع مجيء الستينيات والسبعينيات إذ بالأفكار الجمالية للمنظر تحقق ميلادها الثاني. ففي هذا الوقت يصبح بنيامين أحد المنظرين المشاهير لهذه المرحلة حيث تمارس أفكاره تأثيرًا نافذًا في علم الجمال الراديكالي ونظرية الفوتوغرافيا عندما أكدت التطبيقات السينمائية لأفلام تلك الفترة على عمق الصلة بين أفكاره وأفكار منظرين مشاهير آخرين بالغرب في إطار المذاهب الظواهراتية والنبوية، والمنطقية الثقافية. فالميل إلى التفاصيل وكل ما هو مهم تجاه فكرة الإنشاء الثقافي لمجتمع حديث قد جعلوا من بنيامين منظرًا مرموقًا وسط دعاة المدخل السيكلوجي الذي يقر بأهمية دراسة العلامات والمفاتيح اللغوية عند قراءة العمل الفني السينمائي. وليس أدل على ذلك 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، ومنظر في الفنون الجديدة التي امتهن أرنخيم البحث فيها مهمة 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 ستنيرج الذي نشر عام 1916 مؤلفاً ضخماً باسم "علم نفس

الصور المتحركة"، المؤلف الذي صار يُعرف حالياً باسم "بحوث نفسية في السينما".

يفهم أرنخيم -العلم النفسي السينمائي كفوتوغرافيا متحركة يبحث في أبعادها النفسية- الفكرة التي يعبر عنها تالياً: "القضية يمكن تحديدها بدقة، هل السينما، أي الصور المتحركة تمارس استحداثاً للعرض المسرحي؟ هل تقف مسؤولياتها عند حد أقل من الدراما الفنية؟ أم أن الصور المتحركة تعطينا فناً مستقلاً ينطوي على قوانين خاصة تتعامل مع نفسية المشاهد بطريقة مختلفة عما يجري في المسرح المتطور جماًلياً، 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 معطياً في نتيجة ذلك استنتاجاً مفاده أن الصور المتحركة تشري الفن بالتعبيرات الجديدة المشبعة بالفنون التقليدية كالمرح 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 عرضاً لإمكانات هائلة من الجاذبية تجعل من العالم الذي نستقبله "كما في اللقطة الكبيرة". عالماً موضوعياً، عالماً من الانتباه النفسي بدرجة أقوى مما أعطانا ويعطينا فن المسرح أو المعاني التي تخرج من مشاهدته. فالذاكرة والمخيلة ينشئان أيضاً إمكانات جديدة تنطبع هنا على الصورة. كما أن الواقع الذي قد يفقد صيرورته الخاصة في الحياة فإنه يبتكر هنا في الصور المتحركة شكلاً يلبي احتياجات الروح. إن وعينا بإمكانه إعادة التركيز والانتشار على أماكن مختلفة كما هو يتجلى في فعل نفسي واحد. لكن عمليات التششت 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) أ.ألاندي. سيكولوجية الصورة، في: الفن السينمائي، باريس، رقم 1، 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 يرتفع 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 حينها 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 اتساعاً 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 ملمحاً واضحاً لذلك الضرب من علم النفس الذي وجد تطويراً 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" متأثراً

بـ"ألاندي" منطلقاً من مبادئ التحليل النفسي لسيجموند فرويد ومن تاريخ الرموز لكاسير حين وجد في الفيلم التعبير البصري المجدد واصفاً بناء اللقطات بالعملية النفسية غير الواعية حين يقول: "إن السينما لم تكن صورة منذ البداية، فالأقرب إلى الحقيقة هو أن تحويل الشاشة إلى صورة قد مزج العنصرين معاً: الصورة الواقعية للعالم الموضوعي وكيف تراها العين، واللاواقع المتولد من تخيلاتنا".⁽¹⁾

ألاندي رأى في العالم النفسي اتجاهين: "الاتجاه العقلاني الواعي، المتحد في مسارات التفكير، المنضبط - والاتجاه اللاعقلاني غير الواعي - اللاواعي، المختلط الرؤية، الوهمي الحالة، المشابه للهلوسة".⁽²⁾ والذي يفسره ألاندي، بأنه حينما يوهن التركيب الذهني إلى حد ما فإن العقل لا ينسجم في عملية انفصال الموضوعي من الذاتي، ولذا نقع نحن في محيط الحياة غير الواعية التي يتداخل فيها تعبير الواقع مع غير الواقع، وبذلك الدرجة التي تجعلنا لا نشعر، ولا نميز بينها. على أن هذه الملاحظة تبدو

(1) إن عملية مقارنة التذوق الفيلمي في تأثير المضامين على المتلقين مسألة كثيراً ما نجدناها 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 ص 215 إلى ص 223.

(2) الجشطالتيّة السيكلوجية: 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 غاية الأهمية للسينما. فمن ضمن خصائص الفيلم استعارة الصور والنماذج من الموضوعي وبحيث تعمل تلك الصور والنماذج على الواقع الذاتي القائم.

يرى ألاندي أن كل واحد منا يؤثر على الواقع الذي يوجد عليه باختلاف موهبة وقدرة كل شخص على ذلك. وأن امتزاج الصور الموضوعية بالعامل الذاتي يجعل تلك الصور مذعنة لعامل التأثير السلبي، التشويهي، الاختلاطي، بحيث تبدأ في الدلالة على نفسها بقوانين الصور الذاتية. فعلى تلك القاعدة يحدث ثمة اتصال رمزي بين تلك الصور "فالرمزية عملية نفسية غير واعية أولية تتم بمشاركة الأشكال الأكثر ابتدائية للتفكير - تلك التي تمت للإنسان ما قبل التاريخ، وكذلك للطفل المختل العقل والشخص النائم. فالرمز يثير فينا الاهتمام ولكننا لا ندرك ذلك، لا نعي حركته إذ يصل إلى القلب أو العقل".⁽¹⁾

وألاندي وفي سبيل الكشف عن الرمز وتصميم مفهوم واضح ومستوعب عنه يهتم وبصفة خاصة بالعمل الفني الشهير لدولاك "مدام بيد المبتسمة". ويختار ألاندي هذا العمل من دون الكثير من الأعمال الفنية بسبب 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، ص 62.

للقرن العشرين قد أفصحت عن تأثير واضح بهذه الموجة التشكيلية التي سادت في أوروبا إبان تلك الفترة. فالأندي يعتقد جازماً أن المعرفة بتلك الحقائق والعلاقات الجمالية تعين الباحث، وتقدم إمكانيات واسعة لتصنيف وفهم المناهج المشاركة في إنشاء نسق للفكرة والصور والرموز. وتأسيساً على تلك الرؤية فإن من الضروري للمخرج إدراك هذه العلاقات الخفية المتبادلة للصور بالقدر الذي يصبح فيه مطالباً 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 الأندي هنا لماذا لا يمكن تحقيق أفلام تتكسر بكاملها للأحلام... أفلام تمثل خيالاً مستمراً للمشاهد ولكنها حقيقية واقعية تعيش معنا...

(1) إن عملية مقارنة التذوق الفيلمي في تأثير المضامين على المتلقين مسألة كثيراً ما نجدها عند عدد من المنظرين ك: ب. كلير 1926، وميرلو بونتي 1948، وس. لانغر 1953 وآخرين. أ. كراكورا 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 ص 215 إلى ص 223.

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

لنعود مرة أخرى إلى أعمال أرنخيم والتي اهتمت بالبحث في ماينو ستنبرج، في إشكاليات تذوق الصورة السينمائية، كما إشكاليات المعنى السيكلولوجي للصورة خصوصية الكلمة، الحوار، الدراما، اللون، ومختلف الأسئلة ذات الصلة بنواصي الفن السينمائي.

لقد أعمل أرنخيم الفكر، مطورًا أعمال من سبقوه في وجهة جديدة لعلم النفس، في ذلك المنحى الذي عمل فيه ممثلو الفلسفة الظاهرية. وقد يكون من الضروري هنا ذكر أن أرنخيم وكعالم نفسي قد اتصل بمدرسة الجشتالت النفسية⁽¹⁾ وبحيث خرجت مفاهيمها في نظراته لطبيعة الفن السينمائي، في الشكل، والبناء، والصورة، وكامل الهيكل السينمائي.

كان غوسيرل المعلم الأول دون منافس للجشتالطيين المستقبليين. فانطلاقًا من جهود هذا الفيلسوف الألماني بحثًا عن مبادئ نظرية المعرفة نكاد نتعرف على الحملة الانتقادية الهادئة التي يشنها ضد المدرسة النفسية بالتحليل السينمائي، وفي مداخلها المتعددة لتفكيك الصورة السينمائية.

(1) الجشطالتيّة: 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 للبنويين 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 الجشتالطين 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 وهناً وعدم صدق في العلاقة المنهجية للجشتالطين 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 فلاهيري حتى دزافاتيني.

نشر أرنخيم أول أعماله النظرية عام 1932، ففي مؤلفه "السينما كفن" والمؤلفات التي تلتها قدم أرنخيم أفكارًا معاصرة نافذة استطاعت لفت انتباه صانعي الأفلام والمنظرين السينمائيين، حيث أدت في المحصلة النهائية لها إلى إغناء العروض السينمائية التي سادت آنذاك. ولعل من أبرز الأفكار التي عاجلها 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 فنيًا هامًا يتعلق بالكادر السينمائي أو اللقطة. فيرى أن الصورة الواحدة من الشريط ليست هي الفوتوغرافيا التي ينتج فيها الواقع تغيرًا نوعيًا ربطًا بتلك الصورة التي تعيش في أذهاننا، إنه يذهب مذهب المنظرين 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 المنتج. إن أرنخيم يعمم هنا دور الوسائل التعبيرية التي تساهم في صناعة الفيلم من أصغر أجزاءه -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 يكرر ذات الموقف الرفضي عند ظهور السينما الملونة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

أما في عام 1948 فقد أكد، وفي سياق عملية إنتاج الفيلم الروائي على دور عامل التطور الصناعي وعلاقته بالمضمون الأيديولوجي الذي رآه كحافز استثنائي يعمل على تعميق العلاقة بين الصناعة والصورة السينمائية. لكن باعتباره آثار تتركها المتغيرات الحياتية في أنظمة التفكير لدى البشر.

ومع مجيء الخمسينيات ووقوع تعديلات لافتة للنظر في مجال النظرية الجمالية للفوتوغرافيا والسينما بفضل مجهودات بازين وكراكاوا يعدل أرنخيم من وجهة نظره بحيث يصبح مستوعباً ومتقبلاً على نحو إيجابي الصلات الدقيقة المتبادلة بين الفنون التقنية الجديدة والمتغيرات التي طرأت على العملية الإبداعية.

وفي مقاله "الفن المعاصر والسينما" 1965، يمارس أرنخيم نوعاً من النقد الذاتي عندما ينتقد حزمة من آرائه السابقة فكتب:

"تبدو الفوتوغرافيا ومن الوهلة الأولى، وعند النظر إليها كتقنية، أنها لا تمثل شيئاً ذا بال، إنها تبدو مجرد إنتاج ميكانيكي 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 الكتاب والمخرجون على توصيله كواقع جديد، عندما بدأ الواقع القديم في الانهيار"⁽²⁾.

(1) غ. أريستاركو، تاريخ نظرية الفن، ص 127.

(2) أرنخيم ر. الفن اليوم والفيلم، ص 58.

ويبدو أن أرنخيم لا يكف عن مسعى انتقاده لنفسه. ففي مقال متأخر نشره عام 1967 جاء تحت عنوان "ما هي الفوتوغرافيا" يعلن أرنخيم أخطاء نظراته القديمة في الصلات المتبادلة بين الفنون التقنية الحديثة والعمليات الإبداعية. يكتب المنظر: "أتذكر الآن كيف أتي في عام 1932 قد تعاملت مع سؤال السيكلوجيا وعلم الجمال السينمائي، فقد حاولت حينها في كتاب "السينما كفن" تبرير أن الفوتوغرافيا تمثل التسجيل الميكانيكي للواقع. لقد أنشأت دفاعي على أن الفوتوغرافيا وبالمقارنة مع الفنون التقليدية تظهر عيوب الموضوع المعبر عنه فاتحة إمكانيات واسعة أمام الفنان لإظهار الموضوع المصور على الرغم من التمييز في الطبيعة الميكانيكية بينها وبين الرسم والنحت، إنني وعلى ما يبدو قد انطلقت وقتها من موقف خاطئ"⁽¹⁾.

غير أن ما هو جوهري هنا، ما هو جدير بوضع تمييز حاد للطبيعة الفوتوغرافية هو قدرتها على أن تصبح قوة جاذبة بفعل ذاتها، وأن تصبح ضرباً 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 ص 63.

إن الإنسان والعالم يلتقيان في الصورة الفوتوغرافية، جنباً إلى جنب، وتوازياً 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 مؤلفاً كتاباً يتكون من ثلاثة أجزاء جاء بعنوان: "سيكولوجية الفن"، حيث لم يخبىء أي مؤجل 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.

فانطلاقاً من المرحلة المعاصرة لهذا التأثير يتبدى الكاتب الفرنسي الكشف عن طبيعة المفهوم المتضمن لسيكولوجية السينما مع تاريخ الفن بتحليل مقارنة مع الأشكال المتعارف عليها في الفوتوغرافيا والسينما بغية تصور الواقع. ووفقاً 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 بمبادئ الرسم وخبرته.

فيما بعد يعمل مالرو على تحليل النزعات التعبيرية التي تمكنت من إعطاء السينما خليطاً من الطاقات في مجال التعبير الصوتي الذي غدت السينما بفضلها قصة وأن قرينها الحقيقي ليس هو المسرح بل الرواية. "إن المشكلة الرئيسية التي تواجه مؤلف الفيلم تلخص 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 تصويره بدون الأسطورة. فصناعة الأسطورة السينمائية وبالنحو المطلوب يعتبره مالرو بمثابة الإعلان عن

(1) أرنخيم ما هي الفوتوغرافيا؟ حوار - أمريكا 1977 رقم 1.

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 الظاهراقي م. ميرلو بونتي. يعمل بونتي في هذا المقال على تأكيد أن المدخل الجديد المناسب للبحوث السينمائية هو سيكولوجيا السينما التي خرجت بفضل ذبوع المناهج الفلسفية الجديدة. فعلم النفس الجديد والفلسفة "يلتقيان بمعزل عما تم مسبقاً، إنها تصورات العقل والعالم، الوعي الخاص والوعي العام، الوعي الذي يمتزج بالعالم، إنها 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 منبعاً 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 مويريس السينما السيكلوجيا الجديدة- في: المشهد والا مشهد، باريس، ناغل، 1948.

مقالة بونتي في نقد علم النفس ووضع مبادئ علم النفس الجديد
اشتمل الجزء الأول منها استبعاداً للأوضاع المعرفية التي كان قد أنشأها
علم النفس الكلاسيكي المتمثلة في المفاهيم الثلاثة التالية:

- 1 - مفهوم الفضاء الفيزيائي كمحصلة للشعور.
- 2 - مفهوم تأكيد أن الاستقبال البشري للعالم ينحدر 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 الاستقبال البشري للعالم في أشكاله وحركاته الصوتية وألوانه لا
يمثل في حد ذاته تسجيلاً لواقع مشاعرنا... إنه يتيح - برأي المنظر -
إحياء لحظة إعادة تنظيم المشاعر بدون هدف معين، بينما تمضي التراكيب
الجذابة للأشياء من غير أن تحدث استيعاباً لدينا بشكل مباشر. ومثال
على ذلك أننا لا نستقبل الكون على أنه قوام مثالي منتظم... الشيء الذي
يحدث ونحن تحت مفعول الاستقبال لهذا القوام الكوني عندما يفسد
عندنا الإحساس بالمنظور. فعلم النفس الجديد لا يضع علامة أو معنى
ولكنه يصدر عن اتحاد العلامة والمعنى مثلما يعطي الضوء حقيقة لون

المادة المتجمع في المكان المحدد، وبحيث يعمل وكأنه إضاءة وضعت خصوصًا لإصابة هدفها.

وفي اعتقاد بونتي فإن الفيلم يعتبر وحدة استثنائية معقدة من حيث الشكل متضمنة حركة في داخلها وردود أفعال لا حصر لها تقع في لحظات متتالية... مثلما هو الفيلم المادي الذي لا يعكس مجرد حركة بسيطة للصور الفوتوغرافية والدراما، بل يعكس مختارات تعمل على عرض وتقديم السينما كأسلوب أصيل للتعبير. وكذلك الصوت. فالصوت في السينما نجده يجسد ذات الحقيقة عندما لا يمثل ناتج المؤثرات المسموعة والكلمات، بل التعريف بالنظام الداخلي للمؤثرات المسموعة والكلمات التي لا بد لصانع الفيلم من تأليفها.

إن اتحاد الصورة والصوت - برأي بونتي - لا يتحقق في كل شخصية على حدة، بل في مجموع الفيلم. ففي السينما تلعب الأصوات البشرية والمؤثرات الصوتية دورًا خاصًا عبر الوقفات ولحظات الصمت لأجل إحداث التأثير المطلوب في تعبير الصورة. وفي هذا الصدد يقسم بونتي الحوار إلى ثلاثة أنواع:

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

لكن ومن بين كل الأنواع السابقة يعتبر بونتي أن حوار المشهد 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 مسافات، ومسافات معينة من السرد، ذات الظاهرة التي تجري في الموسيقى، كما في الشعور الإنساني. إن كل ذلك يحدث بتشابه وتوارد في سائر التطبيقات الإبداعية طالما أن الهدف منه يرمي إلى الاستفادة من عدم وجود استثناءات فنية في سبيل إجلاء الفكرة من العمل الإبداعي، من المفهوم الداخلي للعواطف الحياتية. 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 الشعر، واللذين يلعب فيهما الإيقاع دورًا هامًا. وهكذا في الفيلم دائمًا ما تكون هناك حكاية وفكرة عامة. لكن الدلالة الفيلمية لا تتأسس في إمدادنا بالحقائق والأفكار... إن فكرة الفيلم تتمدد وتنتهي في الإيقاع... إن الفيلم لا يقول شيئًا إذا لم يكن هو نفسه. فالأفكار تتحرك من الإنشاءات المؤقتة للفيلم، كما هي اللوحة التي تتحدد أفكارها من الوحدة التي تتحقق فيها أجزاءها.

إن السعادة التي يجلبها الفن والمتعة التي يقدمها تلخص في قدرته

على العرض كمعنى خاص يبدأ عبر الزمان والمكان ووحدة العناصر.

"أعلن المخرج الفرنسي ل. ديوك 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 سرًا.

ر. ياكسون

في عام 1967، وفي مقابلة حول السينما صرح اللغوي والأديب الروسي
البنوي رومان ياكسون أحد المؤسسين الشهيرين للتجمع اللغوي
الباريسي قائلاً: "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، ص 237.

القرن العشرين، فقد أتاحت الحكم على أن تقاليد نظرية الفن والتي انطلقت من ديوك وكوليتشوف تتمزج مع مفاهيم البنيوي مع الأفكار الجديدة في مستوى علم الجمال وعلم النفس السينمائيين، تلك المفاهيم التي جرى النقاش حولها في تحليل اتجاهات علم النفس وعلم الجمال كما سيذهب عنها الحديث عند تحليل المفهوم الوجودي للسينما. ففي مقال حول نهاية السينما يستهل ياكبسون تحليله بسؤال: إذا ما كانت السينما نوعاً فنياً خاصاً، وهذا ما لا يشكل لديه أي ريب، فمن الذي حينئذ يمثل البطل المحدد لها؟ وأي مادة تصنع شكلها؟

ينطلق ياكبسون في سبيل الإجابة على هذه التساؤلات من فكرة أن أي فن له علاقة بالعلامات يشكل في جوهره لغة. وفي تركيز جديد على السؤال يعيد البنيوي الروسي صياغته 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 الثاني غير صادق وينكرون بالتالي الطبيعة العلاماتية للسينما. 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 السينمائي. أما التعريفات التي أوردها كل من ديوك وتينانوف فيما يختص بدلالة اللون بالنموذج الفوتوغرافي، وكذلك بالتعريفات التي اختصت بتحليل الحركة السينمائية والزمن السينمائي قد عرضت أن

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

ورداً 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 تلخص 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 المنظرين الذين وضعوا الأسس النظامية للمدخل السيميولوجي في تحليل الإنتاجات الفنية.

في عام 1936 أصدر موكار جوفسكي مؤلفه الهام: "الفن كحقيقة سيكولوجية" حيث يتبع التحليل البنيوي للإنتاجات السينمائية. وينتقد النظر البنيوي في هذا الكتاب المفهوم السيكولوجي للسينما حين يعبر عن رأيه في دراسة الإنتاجات الفنية المعاصرة والتاريخية لهذا الفن أو ذاك واصفاً أفكاره على النحو التالي: "إن التحليل البنيوي يجب ألا يغير التحليل النفسي لشخصية الفنان عندما يجري الحديث عن إنتاج نفسي بعينه، بذات القدر الذي لا يجب فيه النظر إلى الثقافة والأيدولوجيا من زاوية بعينها"⁽¹⁾ ويمضي موكار جوفسكي في تحليل علم الجمال بالتنويه بضرورة عدم الأخذ بعلم الجمال كمعيار للعلم في دراسته للإنتاج الفني. فعلم الجمال -برأيه- ليس من واجباته صك القوانين والمعايير للفن. إنه منوط بلعب دور آخر، دور يقوم فيه بالتأسيس لتحليل الأعمال الفنية في علاقتها ببنية نظام الوعي الجمالي.

إن اعتبار النظام الأساسي في السينما يتكون من الزمان والمكان يغدو هو الموضوع الذي يناقشه على نحو دقيق موكار جوفسكي في المقالين اللذين جاءا بعنواني: "نحو علم جمال سينمائي" 1937، و"الزمان السينمائي" 1936.

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

يستعرض النظر البنوي 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 تكوينها 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 تعقيداً 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 يكون علم الجمال السينمائي اجتماعياً أو
ستنصبح السينما بدون علم جمال".

أ. بازين

ما إن يذكر اسم بازين في النظرية السينمائية إلا ويتذكر المرء حلقات من المواقف الوجودية في هذا السياق. فالفرنسي أ. بازين يعد من أكبر الممثلين للأطروحات الوجودية في المجال السينمائي بالرغم من توفر أعداد من المخالفين له في الآراء والذين يأتي على رأسهم المؤرخ الأمريكي إيروين بانوفسكي (1922 - 1968).

كتب بانوفسكي في عام 1934 مقالة "الأسلوب وأدوات التعبير في السينما" والتي كان قد قام بإعدادها كمخطوطة غير مكتملة في العام 1947. تناولت المقالة وفي متن أفكارها الرئيسية حواراً بين الكاتب ومنظري العشرينيات من أمثال ل. ديليوك الذي نادى بحتمية اتصاف الفنون في المستقبل بالقدر المطلق من الطبيعية. كما كوليتشوف الذي أشار إلى السينما في قدرتها على أخذ قطعة أو تفصيل فظ من الحياة وتحويله إلى أسطورة. أما بخصوص بناء التخيل التاريخي لتطور وسائل التعبير السينمائية فقد وضع بانوفسكي 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 بالمرح والفنون البصرية".⁽²⁾

يرى بانوفسكي الإمكانيات الفنية الفعلية للسينما في الدينامية المكانية وتخصيص الزمان، حيث يعتقد المنظر جازماً 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 مساهماً في تجسيد التعبير البصري الذي اصطحب معه تاريخياً التطور الخاص للأسلوب.

يقدم بانوفسكي -في نهاية مقاله- استنتاجاً 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 التدقيق 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 استقبالتها كظاهرة فنية، كعمل فني سيتوقف.

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

إلى أسفل وليس من أسفل إلى أعلى، وبحيث نشأت وفي محتوى تلك المعايير الفكرة التي كان يجب تقديمها بدون شكل إلى المادة وليس من المواد التي تشكل عالم الواقع الحقيقي الممثل للمنبع الخصب والدافع لأدوات التعبير السينمائي".⁽¹⁾

فالمهمة الإبداعية الأساسية التي تدعم ذلك لا تتلخص في البحث عن منظور الأسلوب الفني، بل تنظيم وتصوير الأحداث غير المحددة الأساليب لأجل الحصول في نهاية المطاف على الأسلوب. وهكذا، وباقتراح المصطلح الذي يقترحه بانوفسكي ويسميه بفضاء الطبيعة يمكن القول إن السينما هي الفن المتميز الذي يتضمن الجذوة الإبداعية في طبيعته.

أ. بازين (1918 - 1958):

يعتبر بازين أحد أهم النقاد السينمائيين الكبار، فضلاً عن كونه جمالياً ومنظراً سينمائياً حقق أطروحة استطاعت الوصل في العشرينيات من القرن العشرين بين مرحلة تأسيس نظرية السينما والمرحلة المعاصرة لتطور النظرية.

(1) بانوفسكي إي. الأساليب والوسائل في الأفلام المتحركة - في: مختارات دانييل 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، مؤكداً 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 المجالات 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 اجتماعياً أو سوف تكون السينما بلا علم جمال. فالدور العميق

(1) بانوفسكي، تاريخ الفن كنظام إنساني. في: مختارات المعرفة السوفيتية. م. : الفنان السوفيتي 1988، ص 425 - 426 إصدار رقم 23.

الذي يمكن أن يتيح للسينما في أن تصبح فناً جماهيرياً معرباً بحق وحقيقى عن التقاليد والفنون الشعبية يعود الى النقاد السينمائيين. إن السينما ستكف عن أن تكون سرّاً كهنوياً ولغزاً حائراً هنالك فقط عندما تتعمق وتنتشر جهود النقاد السينمائيين. فعلم الجمال ليس منفصلاً 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. فانطلاقاً من النقد وانتهاءً إليه تتقدم الاحتياجات الثقيفية والتذوقية والتي لا يمكن تصورهما بدون الناقد.⁽¹⁾

يكتب بازين مستمراً في تحليلاته أنه: "لا يوجد فن غير مدعم بالثقافة، كما لا توجد ثقافة بدون أحكام تاريخية".⁽²⁾ ويرى المنظر الفرنسي الأمر على هذه الشاكلة استناداً إلى اعتقاد قوي مستقر لديه ينظر فيه إلى السياق الثقافي كسياق تاريخي يتضمن خبرة الماضي باعتبارها مدرسة تبدأ من الفصول الابتدائية. وانطلاقاً من ذلك فإنه يقيم ويقوم بتعريف مهمة النقد في كونها ليست مهمة التفكيك للعملية السيكلوجية 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، ص 212.

(2) المرجع السابق، ص 51.

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 المنظر 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 والظاهرانية الغوسيرلية والاتجاه الفردي 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

عام 1943، وفي مقالاته المبكرة يقوم بازين بتصنيف وتوليف الأوضاع الجمالية العامة الرئيسية في علم الجمال السينمائي محاولاً تأسيس مفهوم سينمائي متميز ومعاصر للتطورات التي جرت في حركة الإنتاج الفيلمي وما تركه من آثار على حيز المجهودات النظرية الجمالية في الفن السينمائي. فلقد قام المفهوم الجمالي لبازين على نحو ثنائي. مفهوم يُعنى بالواقع الفني، الواقع الذي تمت معالجته في الفن، ومفهوم يُعنى بالواقع المادي. ففي أعماله المختلفة يكرر بازين استعماله لمصطلح الواقعية والذي يعتبره الناقد الفرنسي أهم مقومات المنتج الفني. 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 التصاقاً واندماجاً 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 هدفاً مشتركاً مع الواقع".⁽¹⁾

وفي محاولاته لأجل الربط بين العلاقات والأسباب في الإبداع السينمائي يجاور بازين ما بين مفاهيم الواقع التقني والواقع الجمالي لتمييز

(1) بازين أ. ماهي السينما؟ م. الفن 1972، ص 44.

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 مثلاً يعكس ضرورات المنتج الفني اتحاداً والتحاماً 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، متعرضاً بالتفصيل للدلالات الجمالية للفوتوغرافيا. مبنياً 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 تجرب 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، معبراً 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، ص 51.

من تفاصيل المواد الموجودة... إنها تحفظ الزمن وتحافظ عليه من دماره لنفسه. فبفضل الفوتوغرافيا فإننا نتمكن من رؤية الأشياء والظواهر متحدة، تلك الظواهر التي لولا الفوتوغرافيا لما تسنى لنا رؤيتها على ذلك النحو المسترعي للانتباه، تمامًا مثل الرسم والذي نشعر بعناصره كمواد خالصة لا تحتاج إلى انتزاع من الطبيعة. على أن بازين يعتقد بأن السينما تشكل اكتمال الموضوعية الفوتوغرافية التسجيلية للزمن. تلك الخاصية التي بفضلها تكون السينما قادرة وبصفة موضوعية على إنتاج المواد في المكان وليس في الزمان".⁽¹⁾ السبب الذي بفضلها تصبح السينما لغة، لغة فنية متفردة، الفكرة التي تدفع الجمالي الفرنسي إلى اعتبار أن ظهور الفوتوغرافي هو "الحدث الأهم في تاريخ الفن".⁽²⁾

في مقاله: "نواة السينما الكلية" 1946، يعطي بازين عصب مفهومه عن الفوتوغرافيا. وفي هذه المقالة يكاد يحس المرء ويتلمس آراءه النظرية والقواعد الأيديولوجية للوجودية كمذهب فلسفي. فظهور السينما وحسب رؤية الجمالي الفرنسي لم يأت كثمره لتطور الفن بالقدر الذي هو فيه ثمرة للتقدم التقني كما هي ظاهرة أيديولوجية. فالسينما قد بنت

(1) المرجع السابق، ص 97.

(2) المرجع السابق، ص 63.

وعمرت فكرتها على نحو جاهز ومطلق في عقل الإنسان، ولم تعلن أو تنسب انطلاقها وانتماءها إلى روح البحث العلمي. وفي اتصال مع ذلك النسق من المفاهيم الوجودية والتي يستخلص ويطور لها بازين على تأثيرات مفهوم "الوعي الخالص" لغوسيرل تتأسس وبوجهة نظره مجمل الطاقات الشعرية للسينما بارتباط أصيل مع أفكار الذاتية البرجسونية. فعند بازين أن الأحداث غير النمطية والتي تحفز الفنانين السينمائيين إلى التوثيق هي المادة الرئيسية للسينما المعاصرة.

وفي مقاله "نشوء اللغة السينمائية" 1938، يكتب بازين: "إن السينما قد استطاعت الكتابة وأن المخرج السينمائي أصبح اليوم يكتب بالكاميرا، وأن السينمائي لم يكتفِ بأن يضحى رسامًا ودراميًا، إنه يتساوى الآن مع المؤلف الروائي".⁽¹⁾ فبازين في نزوعه لفكرة برجسون عن عدم تكافؤ المفاهيم الذاتية والمفاهيم المنطقية لعملية التفكير، يفصح عن فهم عميق للمونتاج وبدرجة تفوق ذلك المستوى الذي كان قد حققه فيسفولد بودوفكين، وسيرجي أيزنشتين. فالدافع الحيوي - على حد رأيه في عملية التوليف باللقطات - يعتبر هو الغرض الذاتي الذي يلعب دورًا خاصًا في منطق الأحداث أو طبيعتها المتدفقة المستمرة "فالسينما تقوم بتشكيل الزمن الجمالي استخلاصًا من الزمن المعاش، من الزمن النوعي في صفاته الجوهرية"، والسذاجة وحدها قد تلف التعبير السينمائي الذي يتم فيه

(1) المرجع السابق، ص 123.

إنتاج واقع خالص، واقع متحرر من ارتباطاته وصلاته بالعوامل المحددة للوجود الإنساني. وتأكيداً 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 نموذجاً للأفلام التي تستقي أحداثها من الزمن المعاش والجمالية الواقعية التي تتم عبر أحداث ووقائع.

وجنباً إلى جنب، وباتصال مع الفكرة السابقة تنشأ عند بازين الإشكالية التي تحتل موقعاً هاماً في نظريته. ففي مقاله "وجودية الصورة الفوتوغرافية" يعطي بازين مفهوماً يقول: إن الفوتوغرافيا قد جلبت وضوحاً 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. ويتنقد بازين المفهوم القائل: إن الطبيعة الفوتوغرافية للسينما قد تصبح دليلاً لتبرير واقعيتها. فالطبيعة الفوتوغرافية للسينما لا تعني عنده أن السينما ترتبط وظيفياً 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 موقعاً، وتحرز ألقاً 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 محاولاً 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⁾

انطلاقاً من عمله على النظر والبحث في الجمالية الفنية، أجرى بازين تعديلاً واضحاً 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 ثانياً مساهماته على محاولة الصياغة لمفهوم متكامل

(1) المرجع السابق، ص 156.

موحد عن الفن السينمائي، مفهوم يختلف عن المفاهيم التي صدرتها أعمال ديلوك 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 ذبوع 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 المنظرين السينمائيين، كما تنتشر الأفكار النظرية لغالوان وبليل وولب بشكل واضح ومثير. وليس من باب المصادفة أن نعثر على أريستاركو، المنظر الإيطالي والجمالي البارز وهو يصف جورج لوكاتش بالمنظر العظيم مشيراً إلى شدة تأثيره على المنظرين السينمائيين الإيطاليين آنذاك عندما أبدوا تأثراً بيناً بمؤلفاته معبراً 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

اتصفا بخاصية التحليل الشكلي. غير أن أريستاركو يكتب بعد ذلك: "إذا ما 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 فيلسوف وباحث فني مجري خصص في مؤلفه الضخم "المعيار الجمالي" 1965، فصلاً كاملاً عن التحليل السينمائي عالج فيه ومن مدخل نظري إشكالية الواقعية في الفن.

يكتب لوكاتش في هذا الجزء: "إن الأوضاع العامة للأنواع الجمالية هي الأنواع المرشحة فقط لإظهار الحقيقة الفنية للطابع الواقعي للسينما كما تحرير هذا الطابع من النظرية والخبرة المتصلة بالميثافيزيقية الإيجابية التي تحدث بواسطة عملية المونتاج".⁽²⁾

فالمثال على تلك الميثافيزيقا يمكن العثور عليه في مفهوم بنيامين الذي يعمل فيه على انتقاد وجود الطبيعة الجمالية في أساس السينما. أما في الواجهة المقابلة فإن المنظر الألماني بنيامين يرى بأن الفنين الجديدين، الفوتوغرافيا والسينما غير قادرين على تحقيق إنتاج فني له جاذبية، وقوة

(1) تاريخ نظرية الفن، ص 121.

(2) المرجع السابق، ص 156.

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 المتوج السينمائي يتم استخدام وسيطين مختلفين من التقنية. الأول هو الوسيط الفوتوغرافي الذي يعمل بطبيعة تكاملية، والثاني هو الوسيط السينمائي 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 تعبيراً حياً ممتداً بنحو مطلق، التعبير الذي عليه تتكون اللغة الفنية للسينما والتي نشأت نتيجة مجيء التكنولوجيا السينمائية على وتأثر التطور النسبي العالي الجديد الذي جرى منذ لحظة اختراعها معلنة عن مستوى نضجها الفني عندما تمكنت من توظيف الجاليات التعبيرية لها. إن السينما وفي كل هذه التداخلات والتواصلات بين التطور التكنولوجي وتطور التعبير الجمالي لا تتجزأ بل تتحد وتصبح أكثر قوة.

ولوكاتش يرى أن السينما تختلف عن بقية الفنون البصرية كونها

تصدر عن امتياز قيام الصورة الفوتوغرافية بدور العامل الأهم في إعادة إنتاج الواقع، في تضاد واختلاف عن الوضع الذي تكون عليه بقية الفنون البصرية الأخرى التي تظهر قدراتها في إعادة إنتاج الواقع بواسطة القدرات الفنية للتشخيص الإيمائي. فاقتراب السينما من الواقع يمنح العالم المصور سينمائياً ديناميكية خاصة حيث يتسيد الزمن هنا ويغدو كأنه الزمن الحقيقي المتحرك، وبحيث يتمايز على الزمن الحقيقي بقدرته على الانتقال السهل من الماضي إلى المستقبل، المستقبل الذي يصبح ماضياً في أعيننا بينما تتحول العودة إلى الماضي إلى مستقبل متحرك ومتغير.

إن حقيقة حيازة الأفلام على القدرات التعبيرية العالية حقيقة متصلة بالصوت واللون اللذين يضيفان عليه طابعاً بصرياً خاصاً يسعى إلى أن يكون مفهوماً 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 تماماً. أما المواد في الرسم والنحت فتبدو جامدة ثابتة غير مستطاعة مجازة 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 اعتماداً 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 فناً شعبياً أصيلاً 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. علماً 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 الشعري 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 عنصراً

هامًا يؤدي وبصفة مستمرة وظيفة إضافية في علاقتها بالصور المتحركة... الحقيقة التي غالبًا ما تحد من تجسيد الروح العليا في الفيلم. وعليه فإن السيناريو لا يعد في رأي بالازس ضربًا خاصًا من الأدب، بل الأسلوب المنظم لتدقيق الصور المتحركة بنسيج الفيلم.

يعد المنظّر الجمالي الإيطالي غلوانا ديلا لوب أحد أهم المنظّرين الذين لعبوا دورًا هامًا في تطور علم المعرفة السينمائي في أوروبا بإنشائه المنهج الجمالي للسينما. ففي تحليله لأسس المنتج الفني السينمائي بكتاب "التذوق النقدي" الذي يخصص فيه جزءًا هامًا لمناقشة الجمالي الروسي دولغوف، يحلل المنظّر الإيطالي وبصفة أساسية وعبر استعراض أفكار الجمالي الروسي أهم مميزات وأخلاقيات الواقعية الاجتماعية، حيث يضع المفهوم الغيبي لدراسة الفن وجهًا لوجه أمام الأساس المادي المحدد اجتماعيًا وتاريخيًا للأدب والفن. ويعالج عالم الجمال الإيطالي ولب هنا أفكارًا مثل "الفصل بين الفن والحركة الاجتماعية".⁽¹⁾

فولب يحدد بأن الفن لا يمكن فصله من العملية الثقافية الجماعية وعزله عن إشكاليات الوعي الاجتماعي.

ويمكن وصف خصوصية فضل، ومساهمة الجمالي الإيطالي في استخدامه وفي مجمل أبحاثه الجمالية جوهر مكتسبات البنيوية وعلم

(1) دولغوف ل.م. غالوانا ديلا لوب، في كتاب: نقد التذوق م. الفن 1979 ص 15.

اللغويات، كما مبادئ ومنهاج النقد اليساريين في مواجهة الأحادية السيميولوجية الموجهة نحو تأسيس منهجية مثالية اعتماداً على مقولة سوسير بأن النشاط الكلامي يحمل اتجاهًا أحاديًا باللغة.

إن كل ذلك قد أدى إلى تجاوز المنطقية الاجتماعية المزرية التي تقول بحمل العلم والفن للأيدولوجيا بصورة واعية وغير واعية.

في الستينيات من هذا القرن يؤدي هذا التجاوز النقدي 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 ومهمًا 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 نقد التذوق يصبح لعلم الجمال السينمائي وضع متقدم بوضع ولب للمبادئ الجمالية العامة المعينة على فهم الفن الجديد وبحيث يحصرها في ثلاث نقاط هي:

1 - القياس المزدوج للفيلم يعتبر قياسًا محض فيزيائي، كما مجرد خاصية خارجية للسينما، خارجية للعلامة ومعنى الفيلم. في ذات الوقت فإن الأزواج المتماثل يعتبر، كما هو معروف، سمة مميزة للعلامة ومعنى

العمل التشكيلي... وعليه فإن في مقدمة التعبير السينمائي يكون الكادر "أصغر وحدات الفيلم"، القياس الثلاثي لأبعاد الأدوات الواقعية والطبيعية للعالم. في هذه الجزئية يوضح ولب العلاقة في الفن السينمائي بين الصورة والعوامل الجمالية المعنوية. وبحيث أن الكادر يصير هو الجزء الوظيفي الأساسي.

2- المونتاج أو التركيب السينمائي له الدور العظيم في عملية تشكيل الفيلم.

3- المادة المعروضة أو ما هو متفرج عليه يشكل أعلى الحقائق في مبنى اللغة السينمائية والتي يجب دراستها بدون إغفال الأدوار التي لعبها كل عنصر منها.⁽¹⁾

وهكذا وعند التعرف على المبادئ الثلاثة نكاد نرى كيف أن ولب يتعمق في رؤيته للعلاقة بين اللغة السينمائية والمحتوى البصري للفيلم عندما يحسم علاقتها 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، وأسلوبية وسردية المواد - الاكتشاف الذي كان قد وصل إليه

(1) المرجع السابق، ص 29.

أرنخيم وبحيث تصبح تلك الوسائل تعبيراً عن إمكانيات مطلقة.
2- يعتبر الحوار والتصوير المصاحب أحد الأساليب التي تعمل على تعميق التأثير المكتشف بواسطة بالازس في معرض تحليله للقطعة القرية للوجه وما تمنحه من إثراء تعبري 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 المنتج.

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، ص 258.

لمرحلة العشرينيات مدى الاستفادة التي أخذتها منها، والتطور الذي منحتة 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 فنًا بصريًا، مرئيًا ناطقًا قد أعطاها بعدًا إضافيًا جماليًا وجماهيريًا صار يلعب دورًا أهم بكثير مما سبق. وكذلك فإن المرحلة الممتدة من الثلاثينيات إلى أواخر الخمسينيات قد منحت السينما عنصرًا جماليًا لا يقل أهمية عن الصوت تمثل 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 حسماً 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 لزاماً 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⁾ والفيلمولوجيا⁽²⁾، أن يتكامل ويتعاقد بكل تلك المكونات لمواجهة الناتج الفيلمي التطبيقي الذي أظهر تطوراً وتفوقاً واضحاً 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 ممكناً ومؤسساً بشكل علمي من أجل ذلك الهدف. فالمنهجية الفلسفية والعلمية التي تم استخدامها في عقود الثلاثينيات، والأربعينيات، والخمسينيات، بدأت تفقد فاعليتها وجدواها لمنظري المرحلة المعاصرة.

وهكذا فإن الفراغ الذي أحدثه غياب الاهتمام، والعمل بالتحليل الفلسفي الجمالي المتعمق في معرفة الفوتوغرافيا والسينما قد أتاح الفرص، وأشاع 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 مكاناً متقدماً 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) الفيلمولوجيا هي علم أدب الفيلم.

إليه الكثير من المؤازرين، والمتعاطفين، والممارسين.

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

"لم تكن السمة المميزة لذلك الحضور النبوي 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 المنظرون 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 واصفاً للموقف بعبارة أن إيجابية الحقيقة قد تم إبدالها بإيجابية الإشارة.

برزت النبوية 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.

شتراوس، مؤلف كتاب "التفكير البدائي" 1962، وجان بول سارتر، الممثل الأساسي للتيار الفلسفي الوجودي.

لقد أدى الصدام الذي نشب بين البنيوية والوجودية إلى مصرع الفلسفة الظاهرية، بل كتب شهادة وفاتها. لقد عنى ناتج ذلك الصدام نهاية سيادة الفلسفة التي كان قد روجه، وأذاع صيتها غوسيرل عندما وصفها بأنها أساس كل العلوم.

انتصبت غايات ممثلي الاتجاه البنيوي، واتجه نظرهم نحو "تأسيس منهج شامل للإدراك يتجاوز وحسب اعتقادهم مع أوضاع العلم المعاصر". ويلخص ذلك الغرض شتراوس في: "تعميم اللغة والتركيبات اللغوية كعوامل حاسمة في العلاقة مع مجمل العوامل الاجتماعية الأخرى".⁽¹⁾

وفي هذا الصدد يسترسل ليفي شتراوس مبيناً على نحو أكثر تفصيلاً: "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 اتحاد الوثيق مع الظاهرية، 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 منظّرين من تيارات أخرى متنوعة للنقد السينمائي في الغرب. لكن منظري تيار الراديكالية اليسارية كانوا من أوضح المنظّرين الذين اجتذبتهم. فالبنوية وفي إطار واحد مع هذا التيار أصبحت تتكامل مع الأفكار الاجتماعية لمنظري 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 منظري 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 منظري 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 فناً معاصراً فقط وإنما علم جمال معاصراً 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 ومعقدة. 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 النبوية ص 14.

(2) نظرية "الفن الجماهيري" شقت طريقها، وتأسست على إسهامات ممثلي المدرسة فرانكفونية، ماركوز وهوركهايمر، وت. أدورنو، وب. بنيامين.

إن علم الجمال عند بنزي يستعرض بوضوح تركيب العناصر الإيجابية والبنائية 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 مرأى 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 المضيفة المكتملة.

لكن بالنسبة إلى المنظر 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 فناً، فلا ينبغي إطلاقاً 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 أولاً، 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 السيكلولوجي للسينما الألمانية" 1948، و"طبيعة الفيلم" 1960. ففي الأعمال النظرية لكراكور والمشار إليه آنفاً تتضح وبجلاء الوحدة القوية بين التاريخ والتقنية، وعلم الجمال، وعلم الاجتماع، وعلم النفس بالرغم من أن المنظر الألماني وفي المقدمة التي صاغها لكتابه الأول يعتبر أن هذا العمل في المقام الأول عمل تاريخي بحث.

يعطي كراكور في هذا العمل تعريفاً فريداً لطبيعة الفيلم، تعريفاً يمكن وصفه بأنه قد أعطى المنظر الفرصة ليجمع في وحدة واحدة بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه السيكلولوجي في السينما عندما يوثق في هذا البحث ويعمل على تثبيت أن في تفاصيل الحياة اليومية تكمن رسالة الفيلم المحددة بطبيعته.

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

إن المكانة الرئيسية في كتاب كراكاور "التاريخ السيكلوجي للسينما الألمانية" تحتلها تلك المسائل السيكلوجية 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 تصديده 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 تبدى هناك حيث سريان الحقيقة الحية أو العالم الأصغر التخلي فيصبح الفيلم هو المفتاح الذي يتيح فهم تلك العمليات السيكلوجية 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 السيكلوجية 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، ص 20.

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، ص 16.

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 استخفافاً بوظيفة الفوتوغرافيا. فعلى العكس من ذلك يجب أن يكون المدخل الأساسي للمصورين والمحدد للجمالية هنا متجلياً 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 مؤولاً 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، ص 11.

المتمثلة في الحقيقية، والتاريخية، والتوثيقية. "إن الصورة الواحدة يمكن أن تكون جميلة في إطار فوتوغرافيتها".⁽¹⁾

يختتم كراكاور الباب المخصص للفوتوغرافيا بسؤال هل يمكن اعتبار الفوتوغرافيا فناً؟ محيياً في ذات الوقت على هذا السؤال بالنحو التالي: "ينطوي عمل المصور على جهد إبداعي، ولكنه يختلف عن الأشكال الإبداعية التقليدية، كما هي القيمة الجمالية للفوتوغرافيا تغدو في مستوى ما أثراً للوظيفة الظاهرية لها".⁽²⁾ ويمضي المنظر موضحاً ومنبهاً إلى أن الإبداع الفوتوغرافي لا يجب مزجه مع الإبداع الشكلي للفوتوغرافيا التي تعمم في داخلها حلول المسائل الجمالية. فمثل هذا التعميم من شأنه وضع الفوتوغرافيا في تلك النظرية التي تقوم بين النسخ العفوي والإبداع. فظهور الفوتوغرافيا برأي كراكاور: "لم يغير تصوراتنا عن الطبيعة الواقعية للفن بالقدر الذي أغنى تلك التصورات بظواهر جديدة. إنها لا تكون عملاً فنياً في المفهوم التقليدي ولكنها بأي حال ليست بالتجريد وإنها تأكيد جمالي".⁽³⁾

وكراكاور، في تحليله للطابع الجمالي للسينما يعلن أن طبيعة الفوتوغرافيا

(1) كراكاور أ. طبيعة الفيلم. م. الفن 1974، ص 35.

(2) يطور كراكاور على مصطلح "الواقعية" موضوع صدقية الفن عن الواقع غير المجزأ. إنه يعنيه في عدد من المعاني والتي منها: "الواقع المادي" و"الوجود الفيزيائي" و"الطبيعة" و"الحياة". انظر كراكاور، طبيعة الفيلم، ص 54.

(3) كراكاور، طبيعة الفيلم، ص 49.

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 اللقطة الكبيرة، واستعمال العدسات، والكادرات السالبة، والبعد الشئائي... 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) كراكاور، طبيعة الفيلم، ص 63.

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 ضرورياً 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. فكلما الفنون 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 تشكل مادتها من تكوينات متفردة ومؤثرة في المنهج السينمائي الذي يعطي انتباهاً لواقعية الكاميرا التي تتوظف من

(1) المرجع السابق، ص 67.

(2) المرجع السابق، ص 72.

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"زيازا" لروسليني و"المدرعة يوتومكين" لأيزنشتين. فإذا كانت السينما فناً فلا يجب خلطها مع الأشكال الفنية القديمة كما يرى المنظر.

"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 مييري

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

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

قد وجدت تناولاً من قبل في أعمال كاندجودو وديليوك. وكمثال على ذلك تأكيد رودلف إرنهايم في كتابه "السينما كفن" على أن اللغة خلقها الناس وتعاملوا معها كأداة اجتماعية غدت فيما بعد عالماً خاصاً كان لا بد من اتصاله بالفيلم الناطق.

أما بازان فهو يناقش المشكلة في صورة أشد عمقاً لكن في مستوى افتراضي. ففي مقالته "أنطولوجيا الصورة الفوتوغرافية" 1945، يكتب أن السينما - برأيه - تنطوي في بنائها على قدرات الإيحاء الزماني الذي كان بفضل استعمال التقنية الفوتوغرافية، كما تنطوي كذلك على قدرة أن تصبح لغة.

بعدها وفي مقاله "وهم اللغة السينمائية" كتب بازان مطوراً للفكرة: "إنني أفترض ليس بقدر نوعية الحقيقة الموضوعية لكن بقدر الحقيقة في الافتراض العلمي أن هناك تيارين متناقضين يعملان في تاريخ نظرية الفيلم ما بين 1920 إلى 1940 أحدهما يمثل المخرجون الذين يؤمنون في الصورة، والآخر يمثل المخرجون الذين يؤمنون في الواقع".⁽¹⁾ فالتيار الأول يمثل الذين يتخذون من المدخل البنيوي مذهباً بينما الآخر يمثل المناهضون للبنيوية كمذهب في تحليل الفيلم.

بهذه الصورة وعليها فإن الموقف البنيوي قد ساهم في دفع التطور

(1) المرجع السابق، ص 78.

بالفن السينمائي بل أرسى تقاليد استطاعت أن تلعب دوراً طليعياً منذ ديلوك.

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 جليّ في تكوين النموذج الجمالي لتلك المرحلة التي أعطت نقداً حاسماً كما أثبت الكثير الجديد.

مجيئاً عن سؤال - لماذا نظر ممثلو البنيوية وبنحو أساسي إلى السينما كلغة وكلام، يكتب الجمالي الإيطالي آي. غاروني في كتابه "علم السيكلوجي 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، ص 89.

جان ميتري:

جمالي ومنظر سينمائي وعالم نفسي فرنسي. يعتبر أحد الرواد الذين أسهموا في إرساء النظرية السيميولوجية عندما قدم مؤلفه الضخم: "علم الجمال وسيكولوجيا السينما" 1965، مستخدماً المبادئ المنهجية في البنيوية اللغوية لسوسيور، مازجاً بين المدخل الجمالي والمدخل النفسي في التحليل السينمائي.

لم يكن خطاب جان ميتري نقدياً بالقدر الذي جاء إضافة إلى تطوير الأفكار التي أسهم بها بازان في نظرية السينما.

يقدم ميتري في الجزء من مؤلفه تحليلاً للغة السينمائية وإشكالياتها النفسية محلاً لبنية الصورة السينمائية ومكوناً لمبادئ سيميولوجيا الفيلم. أما في الجزء الثاني والتي أطلق عليها "الأشكال" فيتابع ميتري البحث في الدور الذي تلعبه السينما في تشكيل الواقع الجمالي، وإنشاء العلاقات بين التكوينات البصرية وسيميولوجيا الفيلم.

ومن الآراء التي يتفرد بها ميتري في هذا الكتاب أن السينما لا يمكن رؤيتها في الطابع اللغوي بانفصال عن الطبيعة الفوتوغرافية لها. فالسينما وبمنظوره تصبح دوماً 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 كفنٍّ فقط، بل كوسيلة كذلك للإدراك، والتفكير، والاتصال.

وميتري، وفي مجرى اشتغاله، وعنايته بمشكلات السينما، نجد أن مشكلة اللغة السينمائية تحتل عنده موقعاً متقدماً وخاصاً. "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 معاً 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 اصطياذ المادة الواقعية كما هي عليه فإن ثمة ضرورة كذلك لتسميتها.

في الصورة السينمائية تظهر المادة في مختلف تفرداتها ووحدتها وهذا

(1) المرجع السابق، ص 95.

ما يجعلها مختلفة عن الكلمة. فالفكرة إذا ما وجدناها في الأدب تقع خلف الكلمة، ففي السينما لا يمكننا أن نجدتها مخبئة خلف الصورة. إنها ستكون في الصورة، في نسيج تكوينها، في الرموز التشكيلية للكادر وما بين الكادرات. وقد لا تولد الصورة علامات أو كلمات بعينها السبب الذي يؤدي إلى تولد فكرة عن فكرة وتحولها إلى أخرى. فالصورة تكون ذات معنى فقط في ذلك العالم أو الوسط الذي تتمكن فيه أن تفعل شيئاً، أن تعني معنى، كما هي المفاهيم في السينما، المفاهيم التي تخلق الشكل والنوع ذوى الحساسية المحددة في مستوى التعبير المرئي.

وميتري في علاقته بالفعل الإبداعي فإنه لا يرى ذلك الفعل كعملية انعكاس فني، وإنما كنتيجة لأفكار العناصر البنوية التي تصبح عناصر القصة الخاصة. فعلى هذا المثال، وبرأيه يجب ألا ننسى أن الإنتاج اللغوي الكلامي للسينما ينقلب إلى هيئة واقعية. ويكتب ميتري في هذا السياق موضعاً:

"إن اتفاق نظرياتي في تذوق فعل الوعي البنيوي للأشياء يعتبر في حد ذاته لغة كلامية. إنه بالنسبة إليّ الوسيلة التي تعني البقاء في العالم، التعامل معه، التحدث مع جزئياته. إن هذه اللغة الكلامية تعتبر حديث العالم نفسه الذي أنا مدين له بوجودي الذي يتيح لي إمكانية إعطاء السؤال والحصول على إجابة له بفعل الوهم البصري الخاص بي".⁽¹⁾

(1) المرجع السابق، ص 107.

إن في هذا الاتحاد الذي يتم بين الذاتي والموضوعي في عالم الواقع الجمالي الذي يجري في السينما اختفاء حتمي وكلي لمشكلة الفن - مشكلة الصورة الفنية وانعكاساتها.

كتب المؤرخ الإيطالي الشهير والمنظر السينمائي أريستاركو في مقالته: "البحث الإيطالي في السيميولوجيا" 1983:

"أكد بازوليني أنه في عام 1966، وفي اللحظة التي بدأت فيها البحوث بمجال السيميولوجيا والجدليات التاريخية عن السينما، فإن الأعمال السينمائية في ذلك الوقت كانت تُعنى وتهتم بابتداع الأساليب ونظم التعبير الجديدة، علاوة على البحث في الموروفولوجيا والتقنية. إن أصحاب البحوث بمجال السيميولوجيا والجدليات كانوا يعالجون الملامح العامة جدًا. لقد فسروا السينما من خلال السينما ليعطوا صورة تحليلية سوداء".⁽¹⁾ لكن كريستيان ميتز كان قد انتقد كل ذلك عندما رأى أن "الصورة التحليلية السوداء" هي التي عنت رسوخ المدخل العلمي الحقيقي للسينما.

نادى ميتز في عمله بالبحث اللغوي وعلاقاته الجمالية بأهمية التعامل مع اللغويات اعتمادًا، وانتباهًا إلى التحول الذي أجرته السيميولوجيا في الوسائل المنهجية لمجمل العلوم الإنسانية، والذي تم بفضل المنهج

(1) المرجع السابق، ص 122.

الدقيق الذي استخدمته في تغطيتها الممتازة للمجال السيميولوجي عندما استوعبت في دراساتها الأنواع اللغوية الكلامية المتباينة مبيئة تميز السينما عن اللغة الكلامية الشفاهية. وقد تمثلت أهم مساهمات هذا التيار في المقاليتين 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 السيميائي بالتذوق.

لقد كانت إحدى المهام التي شغلت ك. ميمز، 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 للّقطة، حيث تعني تحقيق الحد الأدنى من المضمون الفكري.

إن كل واحد من هؤلاء المنظرين 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 ميري 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 ميمز الذي لا ينظر إلى الخصوصية في فاعلية الكلمة داخل الجملة المركبة، بل في تحول وتغير الفكرة التي تطرحها الجملة وتقتصرها.

(1) المرجع السابق ص 147.

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 ينه 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 البنية 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 صوراً، وعلامات قائمة كلقطات ومشاهد يتم عليها توليف الفيلم "إن زمن اللقطات والمشاهد هو زمن واقعي... فالسينما هي وبالضبط تقنية

بصرية تكمن في جوهرها وبلا حدود لقطات ومشاهد، كما هو الواقع المحتوي بالنسبة إلينا لقطات ومشاهد موضوعية لا حصر لها، تمتد إلى ذلك الحد الذي نكون فيه قادرين على السمع والرؤية ومكافحة أسباب موتنا".⁽¹⁾

في بداية الثمانينيات تدخل البنيوية والسيمولوجية مأزقها الكبير بعد سيطرة امتدت لعدد من العقود. كان ب. دي. غنيوت أحد أوضح نقاد هذين الاتجاهين. فقد كتب في مقال "موت السيمولوجيا" في عام 1980: "إن نقد السيمولوجية السينمائية والبنيوية السينمائية - هذين التوأمن الفظيعين - موجود في ثنايا المؤلفات التاريخية".

والسيمولوجيا السينمائية لا يرى الناقد قيمتها في العناية النظرية، بل في محدودة وضعف تحليلها النقدي، واختزالها التبسيطي لإنجازات الثقافة السينمائية.

وفي الختام يجب القول إن التقييم لتجربة السيمولوجيا السينمائية قد خرج من لدن ممثليها. فالمثال الذي يمكن تقديمه هنا للتأكيد على ذلك هي الشهادة التي قدمها الناقد الفرنسي الشهير مارسيل مارتن في مقاله "النقد التقليدي في مواجهة تطور وسائل الاتصال الجماهيري" 1982،

(1) ميتز، مقالات حول أهمية السينما، باريس 1968، ص 150 - 163.

يصف مارتن في ذلك المقال السيمولوجيا السينمائية بأنها قد عملت على تسويق نظريتها السينمائية كنظرية طليعية، لكن فإن كريستيان ميمز أشهر مؤسسيها قد اعترف في نهاية المطاف بأن تلك المحاولة التي استصعبت مدخلاً علمياً لدراسة حقيقة السينما قد آلت إلى مأزق.

المفهوم الفوتوغرافي والسينمائي للسيارين 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 تكوّن توجه ما عرف بالسينما السياسية.

توزع منظرو تلك الحركة بين مجلتي: "كاي دو سينما" و"سيتاك"، كما اندمجوا في مجموعة "دزيغافيرتوف" التي كان قد أسسها المخرج الفرنسي غودار. وشملت نزعة السينما السياسية في السبعينيات عدداً من البلدان الأوروبية والأمريكية والآسيوية، الأمر الذي أدى إلى انتشار وذيع 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 الفرائكفونية من أمثال ماركوز وبنيامين وأدورنو وكذلك أعمال السوسيولوجيين في الستينيات وفي السبعينيات من أمثال ألتوسير وبيفاس المقترحة لمفاهيم وأيديولوجيا جديدين.

اتخذ اليسارية الراديكاليون في عرض وجهة نظرهم مفاهيم الواقعية الأنطولوجية كأداة 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 المنظر م. بلين في مجلة "كاي دو سينما": "من المهم ملاحظة أنه في الوقت الذي أنهى فيه هيجل 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 الهيجلي حول الطريق العفوي

لإنتاج أيديولوجيا المنظور".⁽¹⁾ على تلك الصورة يناقش غودار ويعلن الفوتوغرافيا كأداة من أدوات الاتصال الجماهيري قامت باختراعها البرجوازية لإخفاء الحقيقة عن الناس. إن ذاك هو ما اتصل فيما بعد بنقاش التقنية السينمائية.

كتب المنظر ج. ب. فارغ في مجلة سيناتك أن: "طبيعة ومادة آلة التصوير السينمائي كما تؤكد الحقائق التاريخية تقوم في كون أنها تلعب دورين: أولهما هو أنها تقوم بإنتاج وعكس الأيديولوجية السائدة. وثانيهما هي أنها تحقق من جانبها وعلى الوجه الآخر أيديولوجيتها الخاصة".⁽²⁾

إن وضوح الارتباطات التقنية والأيديولوجية يتجاوز ويتقارب في مفهوم اليساريين الراديكاليين مع ارتباط الثقافة الأيديولوجيا. ففي الجدل الذي دار بين ج. ب. فارج وإينبلي، نجد بانثير يدافع عن موقف اليساريين الراديكاليين معبراً:

"عندما يتحدث فارج وإينبلي عن السينما فإنها يعينان أيديولوجيا الثقافة المتكونة في عصر النهضة، أي الثقافة الإنسانية، فالكلام يتم عن طريق آلة التصوير كخلق للمكان وتستطيع أن تعيد إنتاج الواقع في نسق

(1) بازين ما هي السينما ؟ م. الفن، 1972، ص 78.

(2) غاروني، علم السيكلوجيا وعلم الجمال، 1968، ص 29.

إنساني، ولذلك فإن تعبير أيديولوجيا آلة التصوير السينمائي عنده يغدو تعبيراً خالياً من المعنى".⁽¹⁾ فالميتافيزيولوجيا 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 سياسياً 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 الليوتوبيا والرؤية العامة للعالم. أما عن وظيفتها في المجتمع فهي الوظيفة المنتجة للوعي الديني والأسطوري.

(1) ميترى، علم السيكلوجيا وعلم الجمال، 1968، ص 165.

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 استقلالته في نشر الفيلم كمجموع تعبري للصورة والصوت المعبرين بدورهما عن صراع أيديولوجي يخبئ خلفهما.⁽²⁾

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

(1) المرجع السابق، ص 66.

(2) المرجع السابق ص 88.

في هذا المؤلف يعبر فوغيل - وباسم الغايات الثورية لفكرة الإبداع الفني - عن تحوُّل فكرة الهدم الكلي في السينما إلى شرطية الإبداع الأصيل. ويخلص فوغيل في نهاية مؤلفه إلى أن "الهدم هو المثال الأعظم في الفن".⁽¹⁾

يحقق المخرجون اليساريون في نهاية السبعينيات ثورة، في الوقت الذي يُمنى فيه المنظَّرون اليساريون بالفشل الذريع في مساعهم 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 مدفوعاً بمساهمة النقاد الماركسيين. في ذلك التاريخ نشر ج. ب. أنيل بباريس، في عام 1971 كتاب "السينما والأيديولوجيا": "هل بإمكان الكاميرا أن تنتج الأيديولوجيا وحدها، أم أن السينما تعكس أيديولوجيا جاهزة؟ إن الفرق ليس كبيراً. بين هذه وتلك يتوفر عندنا مفهوم عفوي للأيديولوجيا".⁽³⁾

(1) مارتن م. ملاحظات حول سينما السبعينيات، الشاشة، باريس 1976 رقم 53 ص 39 - 40.

(2) أنيل ج. السينما والأيديولوجيا ص 20 - 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 عنصراً هاماً من عناصر الثقافة الجماهيرية التي كانت قد تظهرت لأول مرة في أعمال منظرّي مدرسة الفلسفة فرانكفورتية من أمثال ماركوز، وخورفايمر، 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 والمنظر 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، ص 39.

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 مطلقاً بقدر ما يصبح مرتبطاً 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 موضوعة الفن داخل المجتمع وتوظيفه به، لكن في توضيح كيف يمكن للمجتمع أن يتجلى موضوعياً في الإنتاج

الفني. فالنشر الجماهيري للإنتاج الفني يقترح تربية هذه الجماهير من حيث الإثراء والإغناء لذائقتها الفنية، الوضع الذي يجعل سوسيولوجيا الفن إحدى الإشكاليات الأساسية في سوسيولوجيا الثقافة.⁽¹⁾

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

إن أدورنو وبوضعه لتلك المبادئ يؤلف نظريته في الثقافة الجماهيرية والسينما. والثقافة الجماهيرية برأيه لا تخلقها الجماهير ولكنها تجلس على نحو فوقى بمساندة الصناعات الثقافية، والنموذج الذي يمكن سوقه للصناعة يمكن أن يكون في أفلام الكرتون في الأربعينيات والتي خلقت حالة من الاستكانة والخمول بمشاعر المتفرجين.

إن أدورنو يرى أن الثقافة الجماهيرية هي الكبد الذي تغذت منه التوتاليتارية وأن السينما هي أقصى الدعم المحافظ عليها. أي ما يخالف آراء بنيامين وبريخت اللذين نظرا إلى الصناعة الثقافية كأداة يمكن توظيفها لترقية الوعي الجماهيري وليس هدمه.

(1) المرجع السابق، ص 44.

إن أدورنو يؤكد كذلك على أن التذوق السينمائي ليس لديه مجال للتفكير، فَرَدُّ فعل المشاهد يكون عفويًا بالكامل ولا مجال لديه للتأمل عندما تكون أفكاره النقدية قادرة على التعبير عن نفسها بصفة فورية. "إن المشاهد يستوعب العالم كما يعرفه به الفيلم".⁽¹⁾ بتلك الصورة، وباختلاف من إدغار مورين، الذي حاول تعريف الموضع القانوني للثقافة الجماهيرية كثقافة ثالثة استطاع 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 الروحية في سياق نشاط اجتماعي غريب، ينسجم في منحى مناشط الطبقة المسيطرة.⁽³⁾

وهكذا تتلامس وتلتقي هنا آراء أدورنو مع مقولات ومفاهيم المنظرين اليساريين الراديكاليين في السينما.

(1) أندريه، توماس، أدورنو عن الفيلم والثقافة الجماهيرية، في: جب كت. نيويورك، 1979، مايو. رقم 20، ص 20 - 21.

(2) المرجع السابق، ص 34.

(3) المرجع السابق، ص 47.

خاتمة

بإعطاء صورة لتطور المفاهيم الجمالية عن الفوتوغرافيا والسينما تنهض أمامنا حزمة من الأسئلة التي من الصعب إيجاد إجابات لها في الأدب الجمالي. لكن سنعمل على تناول اثنين منها لما يمثلانه من أهمية خاصة من وجهة نظرنا للفنان. فالسؤال الأول هو سؤال العلاقة بين علم الجمال والنظرية الجمالية؟ أما الثاني فهو سؤال أي معنى يمثله الرباط النظري والتاريخي في نطاق علم جمال الفوتوغرافيا والسينما، للتجربة الإبداعية المعاصرة في السينما؟

إن نظرية الفن منذ عصر النهضة قد توافقت مع دراسة مفاهيم الرائع والتذوق، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ عن علم الجمال. ومنذ نهايات القرن الثامن عشر وحتى بدايات القرن التاسع عشر ونتيجة تكوُّن النظرة التاريخية لتطور الأدب والفن تبدأ نظرية الفن عملية 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 تاريخاً إبداعياً 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 يقومون 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.

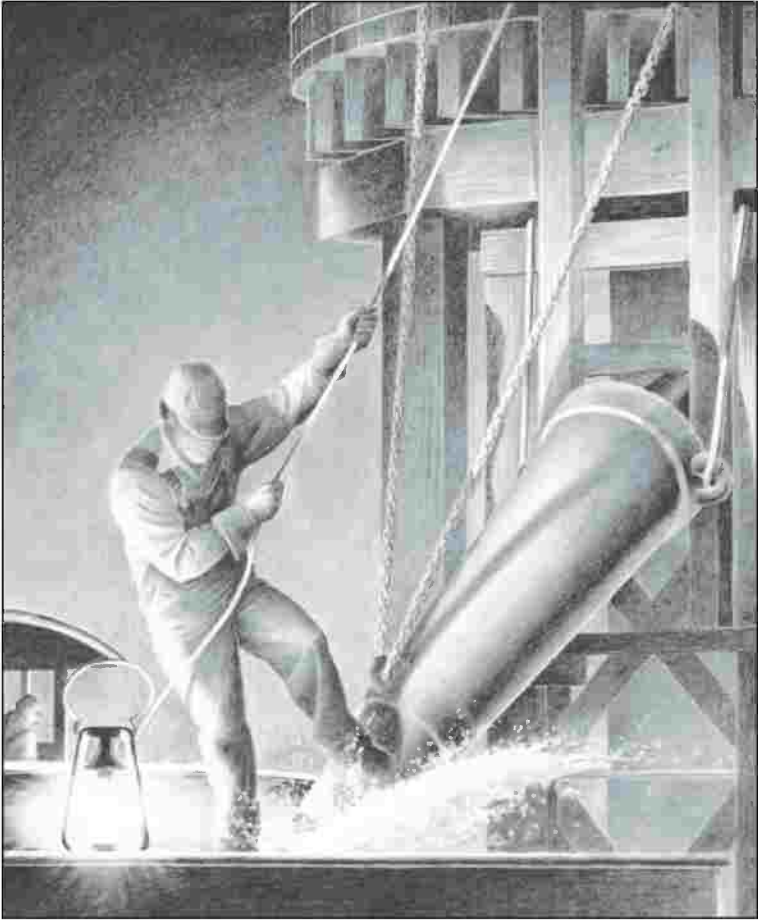
إن الفوتوغرافيا والسينما هما شكلان جديدان - غير كلاسيكيين - للإبداع الفني. فالمعنى الجمالي لهما أشد اتساعاً من معناهما الفني، وفي قوة نظرية هذين الفنين لا يمتزج علم جمالهما اللذان يمضيان إلى خارج حدود الفن. والمفهوم اللذان يدفعان إلى وضع هذين الفنين كنموذجين معاصرين للثقافة الجمالية للمجتمع المعاصر.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

إن على الفنان السينمائي أن يتذكر دائماً 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 اجتماعياً وإنسانياً وإلا "فسوف تكون السينما بدون علم جمال"، سوف تصبح فناً تابعاً وهامشياً في منظومة الفنون الجميلة. إن مدخلاً كهذا لا ولن يؤثر على مصداقية التقاليد الكلاسيكية، وليس بمقدوره القضاء عليها.

ملحق الصور



صورة رقم (1)



صورة رقم (2)



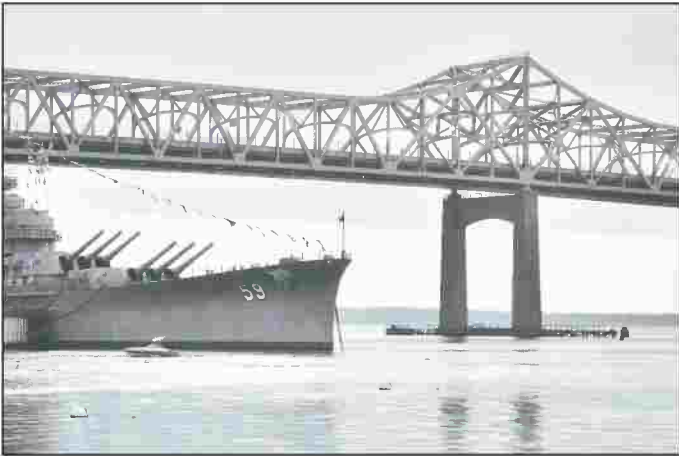
صورة رقم (3)



صورة رقم (4)



صورة رقم (5)



صورة رقم (6)



صورة رقم (7)



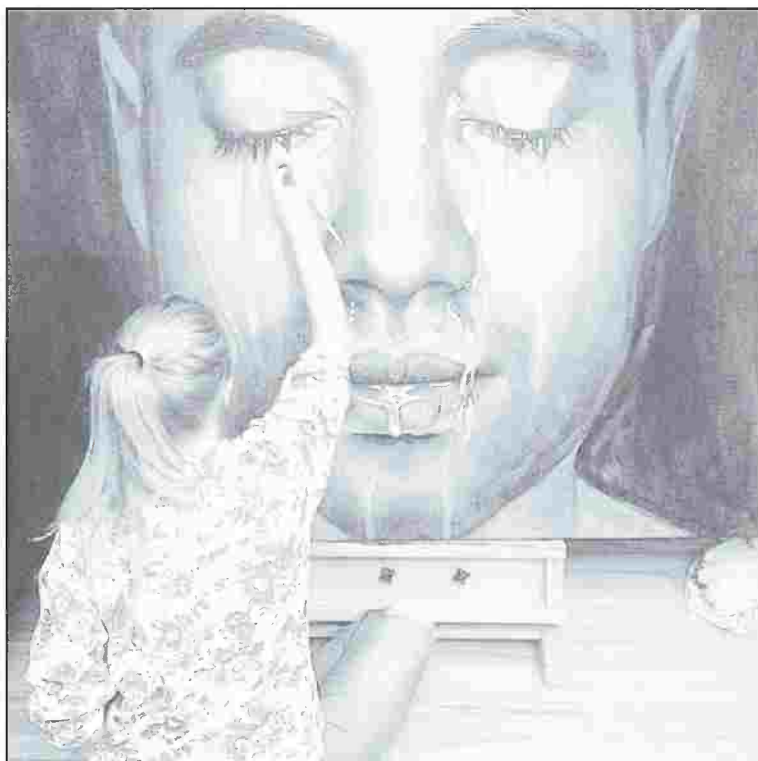
صورة رقم (8)



صورة رقم (9)



صورة رقم (10)



صورة رقم (11)



صورة رقم (12)



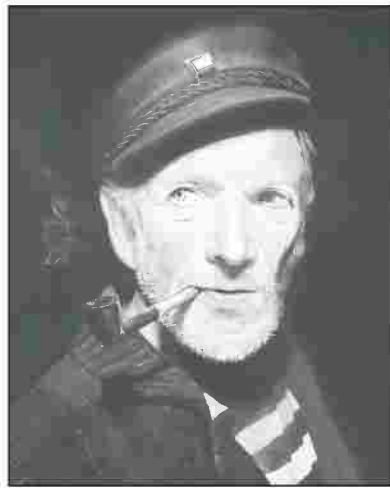
صورة رقم (13)



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 سطور

د. وجدي كامل صالح

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