د. بومسلوك خديجة
جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم

أ.د شرقي محمد
جامعة وهران -1-

إشكالية تلقين النظرية والنقد السينمائيين.

يعد النقد السينمائي والنظرية السينمائية من أصعب المقاييس والمواد المدرسة في تخصصي الدراسات السينمائية والنقد السينمائي في نظام **ل م د** بشقيه الليسانس والماستر، وأكثر المواد إشكالا قياسا لمواد أخرى. وهذا ما يلمسه أغلب أساتذة التخصص، إنطلاقا من أن البرنامج المسطر لهذين المادتين صار يمثل معوقا أساسيا في تحصيل الطلبة، وهو ما دفع بالكثير منهم إلى الاجتهاد بحثا عن برنامج مثالي يقارب النقد والنظرية في مجال السينما من الميادين الأدبية والفنية بحثا عن مخرج لإشكالية تلقين النظرية والنقد في عالم الفن السابع.

سيكون موضوعنا ضمن هذا الإطار الإشكالي، والذي سنحاول تناوله في شكل تساؤلات مركزية عن واقع وتطور نظرية السينما والنقد السينمائي عبر مراحل تاريخية متعددة. ولا ندعي هنا بأننا نحمل إجابة شافية عن هذا الهم المعرفي المشترك، بل نحاول أن نتقاسم هم بعض التصورات التي تفرضها أسئلة جوهرية متعلقة بهذا الإشكال، وذلك عبر مساءلة نقاط إشكالية وأسئلة سنتناولها بخصوص هذا الموضوع.

نلج إلى إشكالية النظرية والنقد السينمائيين من مدخل كتاب **شاشة العالم** ل: **جيل ليبوفيتسكي** و**جان سيرو** اللذين يسائلان بدورهما الواقع السينمائي الجديد عبر إنفجار الشاشات الما بعد حداثي في قولهما: " كيف نصنف الفن السابع عندما تكف الشاشة عن أن تكون الشاشة الأسمى؟ ماذا عنها في عالم متعدد الشاشات، ماذا عن جمالياتها وتلقيها، بل عن اقتصادها؟ ما موقفها عندما تشاهد أفلامها أساسا خارج الصالات المظلمة..... وبينما تصبح السينما شاشة من بين الشاشات الأخرى، ها هي من ناحية أخرى، في مظهر لم يعد

له أي صلة مع ما كانت عليه في الأصل، فتظهر على الشاشة المصغرة للمحمول، مع إمكانية تثبيت الصورة، وإعادة الشريط، واختيار لغة الدبلجة. والآن- أيضا- مع نبذ صالات السينما التقليدية، يتم إنتاج أفلام محددة لا تتعدى ثلاث دقائق، من أجل استهلاك الوجبات السريعة على شاشة رحالة. وأكثر من أي وقت مضى، تطرح مسئلة نوع السينما، وهوية سينما معينة... ثمة سؤال قاس ولا مفر منه: هلى تعرف حضارة الشاشة موسيقى وفاة السينما."(1)

يعتبر هذا البيان البصري الصادر عن **جيل ليبوفيتسكي** و**جان سيرو** بمثابة مدونة أساسية في ميدان البصري تعيد تشكيل السؤال المعرفي لماهية السينما، وتحاول أن تجيب عن إشكالات عويصة لطبيعة التحول الذي عرفته الشاشة عموما والسينما خصوصا في زمن المعولم. إن التبشير بوفاة السينما يدخل في اللحظة الراهنة لفكر النهايات، والمنفيات بلا، والمابعديات. وهذه المفاهيم المابعد حداثية الجديدة لم تمس السينما وحدها أمام التطور المذهل للوسائطيات الاتصالية وقيام ما يعرف بالقرية الكونية التي تمحي الخصوصيات وكل الأشكال الكلاسيكية في المؤسسات الثقافية والتعليمية والاجتماعية مثل: **ما بعد السياسة، ما بعد المكتبة، ما بعد المدرسة، ما بعد الجامعة....** وعالم المابعديات هذا يحيل إلى نهاية وظيفة المركبات الأساسية داخل المؤسسات مثل: **مدرسة بلا معلم، فيلم بلا ممثلين، مكتبة بلا كتب، موسيقى بلا آلات عزف، سينما بلا شاشة....**، هذه المنفيات بلا تفتح أفق النهايات مثل: **نهاية التاريخ، نهاية الفلسفة، نهاية السياسة، ...**

وسط هذا العالم من الأبوكالبسية الفكرية ينشأ تضاد نجيب به عن الكاتبين سالفي الذكر الذين بشرا في عصر الشاشة بنهاية السينما، وهو نحن لسنا في مرحلة سينما بلا شاشة، وإنما نحن في مرحلة شاشات بلا سينما. لأن وظيفة الشاشات الأخرى تخضع لبراغماتية إستهلاكية في أطر إستعمالها، بينما الفيلم السينمائي يتطلب شاشة للعرض سواء كبرت أم صغرت، ولأن الشاشات لا تستلزم فيلما بالمقياس السينمائي، فإن الفيلم يعرض حتما في إطار شاشة.

لا ينكر أحد بأن منعطف الألفية الجديدة أنهى كثيرا من الأشكال المؤسسية الثقافية والفنية الكلاسيكية، وأنه صار لزاما على عديد من هذه المؤسسات أن تساير روح تكنولوجيا العصر. وفي هذا المقام لابد أن نذكر بأن ميراث السينما لم يحد أبدا عن هذه القاعدة منذ الولادة السينمائية، لأن السينما مرت بتغييرات جوهرية في مجال تصوير وعرض الأفلام، فالشريط الذي كان يتكون من عدة بكرات أثناء البداية مع حلول القرن العشرين، صار شريطا واحدا فيما بعد، ليتحول مع بداية الألفية الجديدة إلى شريحة تحمل عشرات الأفلام. وزمن الصمت السينمائي إنتهى عام 1927م ليحل محله زمن النطق السينمائي، وأيام الأبيض والأسود ولت لصالح الأفلام الملونة، وأساليب التصوير والمونتاج الكلاسيكية تركت مكانها لصالح عوالم الرقمنة والزمن الافتراضي.

أمام كل هذا المعطى المعقد فنيا وتكنولوجيا، كيف سيكون حال تلقين النظرية والنقد السينمائيين؟ إن السينما ليست فنا يتميز بالثبات مثل فن المسرح، فهي صناعة وفن، وعندما نقول صناعة فإننا نحيل إلى الجانب الإقتصادي بكل مظاهر الإنتاج والاحتكار، ونشير أيضا إلى الآلية التي تعطي لهذا الفن كل قاعدته التكنولوجية. ونحن عندما نستخدم كلمة تلقين التي تفيد في القاموس النصح بشدة وبصورة مباشرة، فإننا نتجاوز كلمة تدريس التي تقدم مادة بارزة الوضوح، فالتشديد والنصح في العملية التعليمية يفيد بمكمن الالتباس والتناقض والصعوبة في المادة المدرسة، لأن اللبس الحاصل في هذه المواد خطير ومهم جدا عند طلبة تخصص السينما في الجامعات.

تعزى صعوبة الإلمام بالنظرية السينمائية التي تتحول في المسار التاريخي للسينما إلى جملة من النظريات، وكذلك حال النقد السينمائي الذي اعتمد عديد مقاربات الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، إلى خصوصية آلية وصناعة وفن عالم السينما.. إذ سعى كثير من نقاد الفن ورواد علم جمال السينما الأوائل، إلى إقصاء الجانب التكنولوجي الذي خلق تشويشا على مستوى مجهوداتهم التنظيرية والتصنيفية للفن السابع، في محاولة منهم لإقصاء الآلة (وظيفة الكاميرا)، واعتماد فلسفة الصورة إلى درجة المطلق بغية الوصول إلى نظرية

مكتملة تحاول التأسيس للفن السينمائي إنفصالا عن أهم قاعدة تشكل خصوصيته الصرفة ألا وهي: فن التصوير.

حاولت الإجراءات التصنيفية القفز على الواقع السحري الذي شكلته الكاميرا، ولكن هذا الاجتهاد تبخر، وأصبح من الصعوبة بمكان بعد أن اصطدم بالآلية، فهاهو **وليام دي ميل** الذي أصبح مخرجا كبيرا فيما بعد يتسائل عن الأفلام بأنها: " صور تعدوا، لا أحد يستطيع أن يتوقع... تطورها إلى أي شيء يمكن، من خلال التوسيع الأكثر وحشية للخيال، أن يدعى فنا."(2) وبعد 22 عاما من هذا التصريح يذهب المنظر **رودولف آيرنهايم** إلى أن كثيرا من الناس المتعلمين ينكرون أن يكون الفيلم فنا، وهذا لأنه لا يفعل أي شيء سوى إعادة إنتاج الواقع على نحو آلي، هذا في الوقت الذي يصرح فيه **فاشل ليندسي**:" إن فن الصورة المتحركة هو فن رفيع وعظيم، وآمل أن أقنع بهذا متاحف الفنون العظيمة في أمريكا، وأقسام تدريس اللغة الإنجليزية، وتاريخ الدراما، وممارسة الدراما وتاريخ الفن وممارسيه... ثم العالم النقدي والأدبي بعامة. "(3)

إن هذا التشويش التنظيري للسينما بين متفائل ومتشائم يدل على أن فهم عالم الفن السابع أشكل على الأوائل ومازال، فبعض المثقفين من رواد قاعات السينما رأوا في الفيلم عرضا للعامة قياسا بنخبوية فن المسرح، وهجروا القاعات السينمائية من غير إدراك بأن السينما فن جماهيري، وبعض النقاد حاولوا في نرجسية تفيد كتاباتهم أكثر من نقد الفيلم أن يقاربوا رؤاهم للسينما من خلال توجهاتهم الأدبية والتشكيلية، وقليل من تصور بأن السينما تخفي بذور تطورها في آليتها (الكاميرا) وقد انعكس هذا على عدم ثبات تعريف جامع مانع للسينما التي تتقاسمها عدة مجالات: فنية، تقنية، واقتصادية.

إن هذا الهوس الذي ظهر أثناء وبعد الولادة السينمائية، كان قدره أن يصاحب كل المنعطفات السينمائية من بداية زمن السينما الصامتة إلى مرحلة الأستوديو في الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، مرورا بالمرحلة الثالثة من الخمسينيات إلى السبعينيات مع دعاة الواقعية الجديدة والموجة الجديدة وسينما المؤلف، وانتهاءا بالمرحلة الرابعة المبنية على

الإبهار البصري والتي صاغها كل من **فرنسيس فورد كوبولا** و **جورج لوكاس** و**سبيلبرغ** و**كاميرون** و**بيتر جاكسون،** هذه المرحلة الأخيرة التي نلمس اليوم تجديداتها العظمى في الثورة التكنولوجية.

قلنا أن التغير وعدم الإستقرار لمدة طويلة في قالب سينمائي واحد، وهذا نظرا لتطور التقنيات والآلية، لم يعط حيزا واسعا لتشكل نظرية سينمائية صرفة أو نقد سينمائي واضح المعالم. ولإعطاء فكرة واضحة عن التحول المفاجئ للمسار السينمائي، نجد بأن **ألفريد هيتشكوك** يدافع بقوة عن السينما الصامتة، وهو أحد أسياد السينما الناطقة فيما بعد، بالشكل التالي: " الأفلام الصامتة هي الشكل الأكثر نقاءا للسينما. والشيء الذي كان ينقص الأفلام الصامتة هو الصوت بالطبع، والذي يخرج من أفواه الناس، و من أصوات الضجيج. ولكن هذا النقص لم يكن يبرر التغيير الكبير الذي جلبه الصوت معه. أريد أن أقول بأن السينما الصامتة لم يكن ينقصها سوى شيء بسيط للغاية: الصوت الطبيعي فقط. فما كان من الضروري إذن التخلي عن تكنيك السينما النقية، مثلما يفعل الكثيرون في السينما الناطقة." (4)

وهكذا كلما قطعنا مرحلة من هذه المراحل إلا وتجلت عدة إشكالات تحكم كل مرحلة، وهذه الإشكالات تتعلق بفن السينما وتقنيات السينما واقتصاد السينما. فمثلا عندما ظهر الصوت عام 1927م، وقعت شركات الإنتاج السينمائي العملاقة في الولايات المتحدة – رغم سلطتها الإنتاجية- تحت رحمة مجموعتي: **مورغان** و **روكفلر** الماليتين والذين صارا يتحكمان في إنتاج وتوزيع عروض السينما خلال فترة الكساد العظيم حسب **لويس جاكسون.**(5) وعندما ضاقت السينما ذرعا بالماكارتية (مطاردة الشيوعيين من نجوم هوليود من طرف الأجهزة الأمنية الأمريكية) وقوة إنتشار التلفزيون، وكادت تتلاشى، جاءت البشرى من سينما الإنتاج الكبير التي تعتمد الإبهار البصري الذي أعاد الجماهير إلى قاعات السينما في موج طوفاني بفضل عراب السينما الأمريكية **كوبولا** وأصحابه مثل : **جورج لوكاس، سكورسيزي** وآخرين.

وسط متغيرات كهذه يصعب تحديد نظرية سينمائية، بل نحاول تقريب ماهية السينما من مجموع نظريات سرعان ما تختفي بعد أن تظهر مدفوعة بتغير مرحلة أخرى، إن هذا التعاقب السريع أدى إلى تغييب نقد سينمائي صرف. فها هو ناقد سينمائي أمريكي **دوايت ماكدونالد** يعترف بأنه لاتوجد هناك طريقة واحدة في النقد السينمائي، وأنه مازال بعيدا عن هذا المجال بقوله : " بعد أربعين عاما فقد أصبحت على دراية بشيء من السينما. ولأنني ناقد ذو دراية فأنا أعرف ما أفضله ولماذا؟ ولكن لا أستطيع أن أشرح سبب هذا إلا من خلال إصطلاحات العمل المعين الذي أقوم بتقييمه وهي اصطلاحات ألم بها بما فيه الكفاية. أما النظرية العامة والرأي الأوسع والجشطالتي، فكل ذلك لا علم لي به. وإذا كان هذا النقص عندي في سلاح النقد يطلق عليه حساسية مفرطة أو بشكل أقل تفضلا إحساسا شخصيا، فقد كان دائما أكثر تحديدا. ولكن الناس وخاصة منهم من الطلبة الذين يوشكون على التخرج والمتعطشين لليقين يسؤلونني دائما عن القواعد والأسس والمقاييس التي أحكم من خلالها على الأفلام – وهو سؤال من حقهم أن يسألوه- ولكن لا أفكر في إجابة له على الإطلاق. "(6)

إن اعتراف أستاذ في النقد السينمائي يؤكد مرة أخرى إشكال ماهية السينما في إطار تحولها الشكلي والمضموني من مرحلة إلى أخرى، وهذا ما نجده عبر تاريخ قاموس النقد السينمائي، فإن كان الفرنسيون حاولوا في **دفاتر السينما** مع **أندريه بازان** البحث عن فنية الفن السابع، فإن السوفيات عبر **مخطط كوليشوف** بحثوا عن واقعية ثورية تجسدت بقوة في تنظيرات المخرج الكبير **إيزنشتاين،** أما نظرائهم الأمريكان المتربعون على عرش الليبيرالية الغربية، فذهبوا إلى الأمركة والكاوبوي، واكتسحوا المشهدية السينمائية العالمية عبر نمذجة كونوية للإنسان الأخير. ولم تزد المدارس النقدية السينمائية عن كونها مدونات تطبق مقاربات أدبية وفنية لنصوص مكتوبة ولا مرئية في عالم بصري أوسع وأشمل من هذه النظريات.

إن الإشكال في تلقين النظرية والنقد السينمائيين يتمثل في غياب الموسوعية عن الأساتذة المدرسين، والذين عليهم أن يتجاوزوا حدود المقروئية المتخصصة فقط ليفهموا عالم السينما المعقد أيضا، والذي تنطلق قوته من شباك التذاكرBox Office . إن السينما ليست فنا بالسهولة التي نتصورها، إنها استثمار بالمليارات، واحتكارات إنتاجية لا رحمة فيها للمنافس أو الضعيف. وقبل أن تكون فنا وتقنية، فهي رساميل ومنتجين، وها هو **صاموئيل غلدوين** أحد المنتجين العمالقة في الولايات المتحدة يقول:" الفيلم لا يصنع لتوجيه الرسائل وعلى من يريد أن يرسل رسالة أن يذهب إلى دائرة البريد"، و ها هو **إليا هرنبورغ** يقول أيضا على لسان **أدولف تزوكور** رئيس أستوديو **برامونت** متهكما :" ..... لم يكن مهما برأيه من هو الذي اخترع السينما... لوميير أم إيديسون، فهذا يهم الكسالى فقط؟ ! نحن صنعنا السينما وحفظناها من ضياع أكيد. نحن: تزوكور، فوكس، غلدوين."(7)

الهوامش:

1- جيل ليبوفيتسكي – جان سيرو، شاشة العالم، تر: راوية صادق، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2012، ص 15-16.

2- في إف بركينز، الفيلم كفيلم، تر: أسامة أسبر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2002، ص 5.

3- م ن، ص 5-6.

4- فرانسوا تروفو، هيتشكوك تروفو، تر: عبد الله عويشق- حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 1997، ص 59.

5- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص 160.

6- برناردف. ديك، تشريح الفيلم، تر: مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2015، ص 325-326.

7- إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، ط1، دمشق، 2008، ص 39- 40.