**كلية الآداب واللغات**

**قسم الفنون**

**السنة الثانية ليسانس، دراسات سينمائية/ السداسي الثالث**

**مقياس: نظرية السينما**

# المحاضرة رقم 01 بعنوان:

# "ماذا عن نظرية السينما؟"

بدأت النظريات الأولى للسينما كإعلان مولد أكثر منها كأبحاث علمية، فقد أحسوا مختلف المنظرين بتعاطف سريع مع السينما والذين رغبوا في أن يروه مزدهرا ومعتمدا على نفسه، فوجدوا عليهم أولا أن يحرروه من الظاهر الأخرى التي ساندته والتي عادة ما يربطه بها الجمهور، بينما عقب من خلال ذلك هجوما مباشرا على واقعية الإخوة لوميير الذين كانوا على ثقة بأن السينما لن يكون لها وجود متواصل خارج الأحداث التي تسجلها.

وعليه، فقد سعى أصحاب النظريات ليعطوا السينما صيغة الفن العالية، بحيث عقدت مقارنات في تلك الحقبة بين السينما وبين الفنون الأخرى، فكان الشاعر الأمريكي 'فاتشل ليندساي' أول ما نشر نظرية عن السينما سماها 'فن الصورة المتحركة' سنة 1916، حيث يظهر بأن للسينما خواص كل الفنون الأخرى بما فيما ذلك فن المعمار.

لقد قارن بعض من محبي السينما في فرنسا باستمرار بين السينما والموسيقى، مركزين على قدرتها على تشكيل تيار وشكل والحقيقة، وقد تتبعت هذه المقارنة للخطوات الأولى التي اجتهد عليها المنظر ريتشيوتو كانودو، ومن ثم المخرج ورائد الحركة السينمائية بفرنسا لويس ديلوك، إذ لم يرموا إلى أن تأخذ السينما مكانها كفن فحسب، بل أصروا أيضا على أنها فن مستقل قائم بذاته.

وإذا كان العديد من المنظرين اللاحقين قد اعتبروا واقعية الإخوة لوميير عائقا أمام انبثاق لغة سينمائية مستقلة، فإن هذه النظرية مثلت في حقيقتها الأساس الأول لفهم السينما كأداة لتوثيق الواقع وكمرجع بصري للتاريخ الاجتماعي والثقافي. لقد انطلق لوميير من قناعة بأن جوهر السينما يكمن في قدرتها على التقاط اللحظة وتجميد الزمن في صور متحركة، أي أن وظيفتها الأولى هي التسجيل والنقل الأمين للمشهد اليومي. ورغم ما قد يبدو في هذا الطرح من محدودية إذا ما قورن بمفهوم السينما كفن تعبيري خيالي، إلا أنه أسهم في منح السينما شرعية وجودية بوصفها عينا ترى وتؤرخ، قبل أن تتحول مع تطور الممارسة والتنظير إلى لغة جمالية وفنية مستقلة. ومن هنا، يمكن النظر إلى نظرية الإخوة لوميير باعتبارها لحظة تأسيسية في مسار الفكر السينمائي، حيث وضعت اللبنات الأولى التي سيبني عليها اللاحقون رؤاهم الجمالية والفلسفية.

خلال العشرينيات، أسهم روّاد السينما الفرنسية في صياغة رؤى نظرية وجمالية شكلت ما يُعرف بالانطباعية الفرنسية. فقد قدّم آبيل غانس مفهوم السينما الشاملة عبر البحث في الإمكانات التقنية والبصرية، بينما صاغ لويس دولوك مفهوم الفوتوجينية التي تمنح الصورة قدرة على الكشف عن جوهر الأشياء. في المقابل، دافعت جيرمين دولاك عن السينما الصافية بوصفها فنًا بصريًا مستقلًا عن الأدب والمسرح، في حين أكد إيلي فور على مكانة السينما كـ فن القرن العشرين وامتداد للفنون التشكيلية. أما جان إبشتاين فقد طور الفوتوجينية في بعد أكثر عمقا يبرز الحياة الداخلية للشخصيات والأشياء، بينما ركز ليون

موسيناك على البعد الاجتماعي والسياسي للسينما باعتبارها أداة تغيير، وتفرّد رينيه كلير برؤيته الشاعرية التي أبرزت الإيقاع والبعد التعبيري للصورة السينمائية.

لقد رأى رواد حقبة العشرينيات أن التجربة السينمائية تنطوي على سمات الفن الموسيقي وفن الشعر وعنصر الأحلام، إذ حاول 'لويس ديلوك' أن يلخص مفهومه للفن الجديد في كلمة واحدة جامعة ومانعة وهي 'قابلية التصوير'، وهي الخاصية التي تنفرد بها السينما وحدها واليت يمكنها أن تحول الدنيا والانسان إلى اتجاه واحد.

وقد ظهرت نظرية السينما الشاعرية في فرنسا مع ظهور النوادي السينمائية والفنانين السينمائيين الرواد، حيث بدأ بحماس صناعة السينما التي كانت قد مهدت بالظهور في ألمانيا بحركة فنية سميت بالتعبيرية، وبعد أن فقدت هذه الحركة الفنية في ألمانيا بريقها عام 1925 وانفرط عقد الرواد الفرنسيين، انتقل مركز الفكر المتقدم عن السينما إلى موسكو، حيث كانت روسيا قد بدأت بوجود مدرسة الدولة للسينما وهذا سنة 1920، وكان من بين المؤسسين : دزيغا فيرتوف، بودفكين، ليف كوليشوف، وازنشتاين، حيث ربط هذه المجموعة من المنظرين كل الأمور المتعلقة بالسينما بالمونتاج الفيلمي.

غالبا ما يلجأ الفلاسفة إلى تصنيف النظريات في شكل مخططات أو نماذج عامة، لأن هذا يساعدهم على تنظيم الأفكار وفهم أوجه التشابه والاختلاف بينها. مثلا، في كتابه '*خمسة نماذج للنظرية الأخلاقية*' ، قام ك.د برود بعرض نظريات مفكرين كبار مثل سبينوزا، هيوم، كانط وغيرهم، ليس فقط كمجرد آراء منفصلة، بل كأمثلة على اتجاهات أساسية في التفكير الأخلاقي. ثم جمعها في نهاية الكتاب ضمن مخطط تصنيفي شامل. والأمر نفسه نجده في كتاب *أسس علم الجمال* لأوجد وود، حيث عرضا أهم المقاربات الجمالية في صورة خلاصة منظمة.

إن فائدة هذه المخططات أنها تجعل من السهل التعامل مع عدد كبير من النظريات التي قد تبدو متفرقة أو غير واضحة الحدود. لكن لكي يكون هذا التصنيف نافعًا فعلًا، يجب أن يكون دقيقًا، أي أن يقوم

على تحليل عميق للنظريات: دراسة أسسها المنطقية، مقدماتها، وفروضها، وكيف تصل إلى نتائجها. وبهذا التحليل يصبح من الممكن أن نحدد بدقة أين تكمن نقاط القوة والضعف، ونقيمها بشكل أفضل. وفي النهاية، يساعد هذا الجهد التصنيفي والتحليلي معًا على تمهيد الطريق لتطوير نظريات جديدة.

وإذ يقف تصنيف النظريات السينمائية على أرضية مختلفة عن تلك التي تقف عليها النظريات في مجالات أخرى الأكثر تطورا، بينما يواجه تقسيم نظريات السينما ندرة في النظريات، إذ يواجه حقيقة أن معظم المقاربات المختلفة للموضوع لم يتم التعبير عنها، على غرار النظريات الفلسفية التي لا تكترث عادة بأجزاء من نظريات أو بمحاولات النظرية، بل تهتم فقط بالمقاربات الكاملة للمشكلة، وبالتالي يمكن القول بأنه لا توجد حتى الآن نظريات سينمائية شاملة أو كاملة التنظير.

وبالتالي، فإن من بين النظريات السينمائية الأساسية –دون اهمال النظريات السينمائية الأخرى- التي تطورت هي وفقا لنموذجين: نظريات علاقة الجزء-الكل، ونظرية العلاقة مع الواقع، انطلاقا من نظريتا إيزنشتاين وبودفكين التي انصب اهتمامها بالعلاقات بين الأجزاء والكليات السينمائية، وعن نظريتا بازان وكاكاو واهتمامها بعلاقة السينما بواقعي.

**المكتبة البيبليوغرافية:**


- آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله.
- هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس.
- دادلي أندو، نظريات الفيلم الكبرى، تر: جرجس فؤاد الرشيدي.