كلية الآداب والفنون

قسم الفنون

السنة الثانية ليسانس، دراسات سينمائية/ السداسي الرابع

مقياس: نظرية الفيلم

المحاضرة رقم 03 بعنوان:
" جيرمين دولاك ونظرية السينما الخالصة "

1. السينما بوصفها "تجريدا حركيا":

ترى جرمين دولاك أن السينما، بوصفها فنا قائما بذاته، مطالبة قبل كل شيء بأن تتحرر من مظاهر التبعية والأحكام المسبقة التي تكبل خصوصيتها التعبيرية. ومن بين هذه الأحكام ذلك التصور الشائع الذي يربط الفيلم ضرورة بالبنية الدرامية التقليدية، إذ يعتقد المنتجون والمؤلفون أن العمل السينمائي لا يكتمل إلا بسرد قصة تتمحور حول مواقف درامية، يؤديها ممثلون ضمن إطار حكائي مألوف.

غير أن دولاك تعد هذا الفهم مغالطة جوهرية، لأنه يخلط بين الحركة بوصفها جوهر التعبير السينمائي، والموقف بوصفه عنصرا دراميا ينتمي إلى منطق المسرح والسرد الأدبي.

لقد صاغت دولاك أطروحاتها في وقت كانت السينما فيه لا تزال تُسمى "المسرح المعلب". لذا، اعتمدت في تفصيلها للمنهج الأكاديمي على ثلاثة مستويات تشريحية للفيلم:

أ. فلسفة "الفوتوجيني(Photogénie) ": لم تكتف دولاك بمفهوم "الفوتوجيني" كجمال عابر، بل عرفته

أكاديميا بأنه" :تلك الخاصية التي تمنح الأشياء المادية بُعدا روحيا بمجرد عبورها من خلال عدسة الكاميرا."

ترى دولاك أن العدسة ليست أداة رصد، بل أداة "كشف". الكاميرا تعزل الشيء (زجاجة، وجه، حركة بندول) عن سياقه النفعي في الحياة اليومية، لتحوله إلى "وحدة بصرية" لها قيمة جمالية ذاتية. هذا هو المنطلق الأول للسينما الخالصة: الشيء لا يهم لما هو عليه، بل لما يبدو عليه في الضوء.

ب. الإيقاع الرياضي مقابل السرد الروائي: في مقالها الشهير "من أجل جيش من المخرجين"، طرحت دولاك معادلة مثيرة :السينما = حركة + إيقاع.

- الإيقاع الداخلي :هو الحركة داخل اللقطة نفسها (تموج ماء، حركة يد).
- الإيقاع الخارجي :هو طول وقصر اللقطات في عملية المونتاج.
- التحليل الأكاديمي :جادلت دولاك بأن المشاهد يجب أن يتلقى الفيلم "فسيولوجيا" وليس "عقليا".

أي أن سرعة القطع المونتاجي يجب أن تجعل نبض المشاهد يتسارع أو يهدأ، تماما كما تفعل الموسيقى، دون الحاجة لفهم "لماذا يركض البطل."

2. أدوات "السينما الخالصة" :

لقد استخدمت دولاك ما نسميه اليوم "اللغة البصرية غير المباشرة:"

- التراكب :(Superimposition) لم تستخدمه كخدعة بصرية، بل لدمج فكرتين أو شعورين في كادر واحد. في فيلم "ابتسامة بوبي بود"، نرى وجه الزوج يتراكب فوق الأشياء التي تكرهها الزوجة، مما يخلق "صورة ذهنية" بدلا من "صورة واقعية."
- العدسات المشوهة :(Distorting Lenses) استخدمتها لكسر "موضوعية" الرؤية. الهدف هو إخبار المشاهد أن ما تراه الآن ليس هو "الواقع"، بل هو "رؤية ذاتية" مشوهة بالعاطفة.
- التصوير البطيء :(Slow Motion) اعتبرته أداة لتحليل الحركة وتفكيك الزمن، مما يسمح للعين برؤية "شعرية المادة" التي تسقط أو تتحرك ببطء، وهو ما لا تدركه العين المجردة.

3. دولاك ضد السردية التقليدية:

تقول دولاك في واحدة من أهم مقولاتها" :الفيلم الذي يمكن شرحه بالكلمات ليس فيلما سينمائيا خالصا ."

هنا تفصل دولاك بين نوعين من السينما:

1. السينما الدرامية :وهي "عدوة" في نظرها، لأنها تعتمد على السيناريو المكتوب (الأدب).
2. السينما البصرية :وهي التي تعتمد على "التداعي الحر للصور."

في فيلمها "القرص 957(Disque 957) "، وصلت إلى ذروة هذا التفصيل، إذ ترى أن الفيلم ليس فيه ممثلون، بل هو عبارة عن انعكاسات ضوئية على أسطوانة تدور، مع حركة سوائل وأضواء. هنا، الفيلم لا "يقول" شيئا، بل "يكون" شيئا. إنه تجسيد بصري لمقطوعة شوبان، حيث تتحول الموسيقى من ذبذبات صوتية إلى ذبذبات ضوئية.

وبالتالي، لا يمكن حصر فضل دولاك في أفلامها فقط، بل في مهدها للطرق الآتية:

- السينما البنيوية :التي تركز على خصائص الشريط الفيلمي نفسه.
- الفيديو آرت المعاصر :الذي يعتمد على الأجواء البصرية (Ambience) بدلا من الحكاية.
- سينما المؤلف :حيث المخرج هو "المايسترو" الذي يكتب بالكاميرا.(Caméra-stylo)

وأخير، كانت جيرمين دولاك ثورية في تصورها للسينما لأنها سعت إلى انتزاع الكاميرا من يد الحكواتي لتضعها في يد الشاعر والموسيقي. فهي لم تكن ترى في الفيلم أداة لسرد الحكايات بقدر ما اعتبرته وسيطا حساسا قادرا على التقاط الإيقاع الخالص للحياة وتمثله بصريا. ومن هذا المنظور، عدت السينما الفن الوحيد القادر على تصوير «الزمن الصرف» للحياة، أي ذلك الجريان الدقيق والمتواصل الذي لا تُدركه الحكاية بقدر ما تلتقطه الحركة، والضوء، والإيقاع، وتحولات الصورة.

إن ما ترمي إليه جرمان دولاك أساسا هو الاقتصار على إيصال الشعور الخالص عبر تنظيم منسجم للبنى البصرية، مع رفضها لكل عنصر وصفي أو سيكولوجي أو درامي يمت بصلة إلى التقاليد الأدبية. فهي

تؤكد أن الغاية تكمن في «بلوغ الحساسية من خلال التناسقات، وتلاقي الظلال والأضواء، والإيقاع، وتعبير الوجوه». وترى دولاك أن من الأفلام التي جسدت هذا المثل الأعلى فيلم العجلة La Roueللمخرج Abel Gance، ولا سيما ذلك المشهد الذي يتبدى كسيمفونية بصرية تتآلف فيها خطوط السكة الحديدية، والقاطرة، والفرن، والعجلات، وأجهزة القياس، والدخان، والنفق.

في هذا المشهد يتضح كيف أن «تحريك خط أو كتلة بكثافة متغيرة يخلق الأثر المطلوب»، بحيث ينبثق التأثير حصرا من حركة بصرية موقعة الإيقاع .وهنا نكون بإزاء ما تسميه دولاك السينما الصافية أو السينما المحضة، حيث يتأسس المعنى والانفعال لا على الحكاية أو الموقف الدرامي، بل على دينامية الصورة ذاتها وإيقاعها الداخلي.

المكتبة البيبليوغر افية:

- هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس.
- Cécile Clergue, Isabelle Daire, L'art du mouvement : Collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996.
- Jean Benoit-Lévy, Les grandes missions du cinéma.