# مختلف المقاربات النظرية في دراسة السينما

## مقدمة:

إن الاهتمام بالسينما كظاهرة تستحق الدراسة لم يكن حكرا على ميدان واحد فقط، فقد انطلقت المقاربات المهتمة بدراستها من حقول معرفية عديدة: كالفلسفة، علم الاجتماع، علم النفس و اللغويات...إلخ. ركزت الخطابات الأولى على السينما كموضوع مذهل ينطلق من مبدئها الأساسي كوسيلة عرض جماهيرية تهدف إلى الترفيه، ثم تحول حضورها إلى نوع من التمثل الذي أثار قلق و تساؤلات نقدية في البداية لتتحول بعدها إلى تنظير[1]. من خلال هذا المحور سوف نقوم بداية بتحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما لإبراز الفرق بينهما، ثم ارتأينا بعدها إلى تقديم أهم النقاشات و الخطابات التي حاولت التنظير لدراسة السينما.

إن بداية التنظير للسينما في العالم لم تنطلق بشكل مباشر و لكن بدأت ككتابات في مجلات مثل الأعمال التي قدمها آندرى بازان" André Bazin "في سنوات40 على شكل مقالات في مجلة السينما " la revue du cinéma "رفقة جون جورج أوريول" Jean George Auriol "[2]. قبل التطرق إلى مختلف الدراسات السينمائية سوف نقوم بتحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما و الفرق بينها.

### 1- تحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما و الفرق بينها

ترتبط دراسة السينما ببعض المفاهيم الأساسية التي تجسد طريقة معينة في الاهتمام بالمنتوج السينمائي من أهم هذه المفاهيم و أكثرها تداولا النقد و النظرية.

يعد النقد في أبسط مفاهيمه رغبة أو متعة يمكن لأي واحد تجربتها و هو يحضر عرضا[3]. لهذا فالنقد انطباع و إحساس ذاتي، أما كعملية فكرية فيهدف إلى تكوين جمهور من أجل أن يفهم جيدا الفن الذي يتلقاه بشكل خاص. أما الناقد فهو الشخص الذي يكتب في جريدة أو مجلة من أجل إعلام القراء أن الفيلم يتلاءم مع أذواقهم وإعطاء هذا الجمهور الوسائل التي تتيح له الذهاب إلى أبعد الحدود في فهمه للظاهرة السينمائية[4]. ضمن هذا السياق تبنى آندرى بازان " André Bazin "وضعية فكرية، حيث أن أولى النصوص التي كتبها في 1943بعنوان من أجل نقد سينماتوغرافي" pour une critique cinématographique "سعى من خلالها أن يكون مربي في جريدة " l'Echo des étudiants".

---

[1] Francesco CASETTI, Les théories du cinéma depuis 1945, traduction : Sophie SAFFI, édition Armand Colin, Paris, 2012, p.05.

[2]Christien METZ, À-propos de l'impression de la réalité au cinéma1965: essaie sur la signification au cinéma, tome1, édition Klinckseick, Paris, 1983, p.13.

[3]Jean UNGARO, André BAZIN : Généalogie d'une théorie, édition l'Harmattan, Paris, 2000, p.08.

[4]*Ibid.*, p.09.

بدأ النقد الفكري في سنوات1930بعد الإسهامات التي قدمها كل من جون جورج أوريول "Jean George Auriol"و جيرمان ديلوك" Germaine Dulac "و جون ايبستيان" Jean Epstein" و ليون موسيناك"Leon Moussinac" و مارسيل هاربي"Marcel Harbier"و ايلي فور"Elie Faure" بدون إهمال الأعمال التي قدمها ايسانستيان "Eisenstien" التي لم تعرف رواجا عالميا لأنها لم تترجم رغم أهميتها. ذكر كريستيان متز"Christian Metz" أنه بفضل هؤلاء النقاد بدأ التأسيس النظري للفن السينمائي[5].

بينما لا تعتبر النظرية كآلية شكلية فقط"un dispositif formel" مبنية على عدد ضيق من الفرضيات في إطار اصطلاحي محدد بشروط صارمة لقبول المضامين، بل هي تفكير كحدس يسمح بتجسيد معنى أو اشتغال بعض الظواهر أو كطريقة أو رؤية تتقاسمها جماعة من العلماء يعتبرونها فعالة. كما لا يجب أن تكون النظرية بالضرورة طريقة تفكير بديهية، لابد أن تكون على الأقل معرفة متقاسمة ووسيلة يحاول من خلالها تفسير العالم. في هذا الإطار أضاف فرانسيكو كازتي" Francesco Casetti "التعريف التالي:" ...يجلب مصطلح النظرية أكثر فأكثر إلى سلم من الوضعيات المتطورة، هي في المقام الأول اجتماع، اعتقاد، و مصطلحات تسمح الملاحظة و الحديث عن الواقع. الفرضية في المقام الثاني عبارة عن مشروع علمي و أخيرا هي مساهمة بديهية متناسقة قادرة على شرح و التنبؤ لمجموعة من الأفعال"[6]. بناءا على هذا المبدأ يمكن تحديد خصائص النظرية كمجموعة من الأطروحات المنظمة على الأقل و الواضحة، تفيد مجموعة من الباحثين كمرجع من أجل فهم، تفسير و شرح ما تتكون منه الظاهرة المطروحة. على النظرية أن توظف كذلك كنقطة التقاء ودافع للنقاش، كما يجب عليها أن تكون معروفة و مدعومة من قبل الباحثين، في هذه الحالة فقط تصبح نموذج تفسيري وتوضيحي لظاهرة ما[7]. ضمن هذا السياق تكتسب الأطروحة بعدا نظريا إذا كانت أبعد من أنها مظهر من مظاهر المعرفة، حيث تظهر كتراث مشترك، هذا يعنى إذا قدمت كمجموعة من المعارف تعمل كمرشد للباحث.

حدد جاك أومون"Jaques Aumont" ثلاثة معايير لتعريف النظرية في مجال السينما و هي:

التناسق"cohérence": إنها الخاصية الأكثر ندرة. تعد نظريات السينما في الكثير من الأحيان بناءات نظرية رخوة" moues"، غير مدمجة لأن موضوعها نفسه غير محدد. في أغلب الأحيان هي أنواع من السيميوطيقا الفيلم و في بعض الأحيان فيها بعض من البراغماتية، السوسيولوجيا أو علم النفس لهذا لا يمكننا توقع التناسق المطلق.

---

[5] Francesco CASETTI, *op.cit.,* p06.
[6] *Ibid.,* p07.
[7] *Ibid.,* p08.

الحداثة" la nouveauté": خاصية لا مفر منها و لكنها غامضة، لأن الحداثة من حيث التعريف غير مطلقة و ما يظهر حديثا في إطار ما يعد تافها في آخر.
الأهمية"pertinence": يوجد العديد من أشكال الأهمية متوقعة في كل نظرية، العديد منها لا يطابق استخدامات الحالية جميعها لديها مبررات خاصة، هناك سؤال غامض دائما: هل يتعلق الأمر بالأهمية داخل النظرية أو بالأهمية بالنسبة للمشروع السينمائي؟[8]

كما يرى جاك أومون" Jaques Aumont" و باحثون آخرون أنه لا يمكننا المضي في تعريف نظرية السينما بالانطلاق من الموضوع نفسه"السينما" بشكل دقيق، أحسن طريقة لبدأ العملية التنظيرية هي تشكيل "موضوعها" ووضع سلسلة من المصطلحات التي لا تغطى الوجود الامبريقى للظواهر و لكن تحاول توضيحها. يغطى مصطلح "السينما" في استخدامه التقليدي سلسة من الظواهر المختلفة، يعود كل واحد منها إلى مقاربة نظرية خاصة و يحيل إلى مؤسسة بالمعنى القانوني و الإيديولوجي و كذلك إلى صناعة لها إنتاج دلالي و فني و إلى مجموعة من الممارسات الاستهلاكية. تعود هذه المعاني المختلفة للمصطلح إلى مقاربات نظرية خاصة، إذ ينتمي العديد منها إلى ميادين عديدة تشكلت خارج النظرية الأصلية للسينما*. كما أن الصناعة السينمائية و طريقة تمويل الإنتاج و توزيع الأفلام تعود إلى نظرية الاقتصادية، حيث يمكن لنظرية السينما أن تساهم بجزء صغير من المصطلحات الخاصة[9].

شكلت نظريات السينما موضوع اهتمام متزايد بعد المرجع الرائد لجيدو أريستاركو"Guido Aristarco " بعنوان تاريخ نظرية الفيلم الذي نشر في 1951 و أعيد نشره في1963. ظهر هذا الاهتمام بداية من سنوات 1970 خاصة على الصعيد الانجلو أمريكي بعدة إسهامات، مقتطفات و مجموعة من المقالات. من بين الإسهامات الأولى نذكر المرجع الصغير لتيدور أندرو " Andrew Thudor "في 1974 و كتاب بريان هاندرسون "Brian Henderson" في 1980 و الإسهامين الذين آثارا جدلا واسعا لنوال آندرو"Noel Andrew"واحد مخصص للنظرية الكلاسيكية و الثاني مخصص للنظريات الحديثة، بدون أن ننسى التحليل الخاص الذي قدمه جاك أومون"Jaque Aumont " ، آلان بارجيلا" Alain Bergla" و ميشال ماري"Michel Marie"و مارك فارني " Marc Vermet" في 1983 و كذا النجاح الذي عرفه عمل جرالد ماست"Gerald Mast"و بعض المقتطفات التي قدمها ريشارد دبير ماك كان"Richard Dyer Mac Cann"في 1966بالاضافة إلى بعض النجاحات التي عرفتها أعمال بيل نيكولا"Bill Nichols" و المواجيز العديدة التي حللت أعمال مجلة الشاشة"Screen "عام 1997و التي قامت باستعادة

---

[8] Jaques AUMONT, Les théories des cinéastes, 3eme édition, édition Armand Colin, Paris, 2015, p.06.

* يوجد تقليد داخلي لنظرية السينما"la théorie indigène" الذي يعد نتيجة نظريات تراكمية للملاحظات الأكثر أهمية للنقد الفني عندما تمارس هذه الأخيرة بشكل دقيق، أحسن مثال عن هذه النظرية الخاصة هو كتاب آندري بازان *ماهي السينما؟" "Qu'est ce que c'est le cinéma ?*.

[9] Jaque AUMONT, Alain BERGLA, Michel MARIE, Marc VERMET, Esthétique du film, 3edition, édition Armand Colin, Paris, 2011, p.08.

بعض الجدل( حالة مجموعة الكتابات النسائية التي حررها دوان ميل كامب ويليامز"Doane-MelleCamp Williams "سنة 1984)[10]. هذه القائمة ما هي إلا قائمة دلالية، هناك قائمة طويلة تهدف لإظهار أن المهتمين بالسينما لم يترددوا أبدا في تقديم أعمال جدية تتجاوز الوصف البسيط للفيلم، تسعى لتقديم قراءة بمصطلحات يمكن تعميمها على جميع الظاهرة المسماة "سينما".

بالإضافة إلى المفهومين السابقين توجد العديد من المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما من أهمها:

## 2- تحليل الأفلام:

يقترب مفهوم تحليل الأفلام من خطابات حول السينما المجتمعة تحت اسم "نظريات السينما" و يتقاسم مع النظرية الخصائص التالية[11]:

- ينطلق كل منهما من الفيلم، كما يقود كلاهما إلى تفكير أوسع حول ظاهرة السينما.
- لكليهما علاقة غامضة مع الجمالية، تكون في الكثير من الأحيان مكبوتة في اختيار الموضوع.
- لكليهما مكانة مهمة: تهتم به المؤسسات التعليمية، خاصة الجامعات و مراكز البحث.

## 3- دراسة السيناريو:

تعد مرجعية سيناريو الفيلم في بعض الأحيان نماذج بنائية بمخططات سردية مستمدة من تقاليد عالمية، هي كذلك دعائم لمضامين رمزية أو أسطورية. هذه المرجعية هي ظاهرة ضمنية، يمكن للمحلل أن يفترض فرضية عمل مزدوجة لكل سيناريو، من جهة: السيناريو ينظم القصة( تسلسل منطقي لأحداث، علاقات بين الشخصيات، الصراعات، مجموعة من المعلومات توزع في الفيلم من أجل ضمان الفهم). من جهة أخرى هو تطور درامي: يقدم وجهة نظر أخلاقية، فنية، سياسية، فلسفية، شاعرية حول القصة و الشخصيات و كذا صور عن العالم الممكن المقدم أي صور مليئة بالدلالات العاطفية، الخيالية و الرمزية. هذين النوعين من السيناريو ليسا متقاربين بالضرورة[12].

## 4- الاستعارات و الشبكات المجازية:

تعد الاستعارة بالمعنى الدقيق للكلمة صورة تعبيرية لفظية، الشكل الأكثر إيجازا هو الصورة الأدبية. يتطلب فهم الاستعارة الاستناد على التشابه الجزئي للمعنى الموجود بين الكلمة الحاضرة و الكلمة الغائبة التي تم استبدالها. في السينما تظهر الصور على الشاشة و

[10] Jaque AUMONT, Alain BERGLA, Michel MARIE, Marc VERMET, *op.cit.,* p.10.
[11] Jaques AUMONT, Michel MARIE, L'analyse des films, *op.cit.,* p.11.
[12] Francis VANOY, Anne GOLIOT LETE, *op.cit,* p.76.

ليس الكلمات، في هذا الإطار تأثير الاستعارة يمكن أن يتولد من تعاقب الصور المنتجة لمعنى يتجاوز المعنى الحرفي. يمكن تحديد الاستعارة و الشبكة المجازية من خلال تكرار الأشكال الاصرارية/ الإلحاحية( لقطة كبيرة، لقطة مشهد) أو أشكال التضخيم ( التشويه البصري، التكبير، المؤثرات السمعية البصرية) بدرجة تنافر مهمة و بصورة معين. في بعض الأحيان ، على مستوى كل مسار سردي في نفس الوقت( درامي و تمثيلي) تبنى صور تثير التكيف الفرويدي" freudienne condensation"أين تتركز في شكل تمثيل لمجموعة من سلسلات لترابط الصور أو تتلاقى، تتوالف و تتجاوز كل الدلالات إلى غاية الاضمحلال في نفس الوقت[13]. في هذا الإطار يقول كريستيان متز "Christian Metz": "يوجد دائما معنى وراء المعنى" "il y a toujours du sens derrière le sens". [14]

[13] *Ibid.*, p78.
[14] Christian METZ, Le signifiant imaginaire, *op.cit.*, p.334.