

جدلية التلقي بين بازان و كارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

From Realism to Aesthetic Experience: The Dialectics of Reception between Bazin and Carney

رزين محمد*¹جامعة جيلالي ليايس-سيدي بلعباس، الجزائر mohamed.rezine@dl.univ-sba.dz

تاريخ النشر: 2025/12/15

تاريخ القبول: 2025/11/10

تاريخ الاستلام: 2025/09/20

ملخص:

يتناول هذا المقال جدلية النقد السينمائي بين الواقعية والتجربة الجمالية عبر قراءة مقارنة بين أطروحات أندريه بازان وراي كارني. ينطلق البحث من فرضية أساسية مفادها أن النقد السينمائي لا يمكن أن يُختزل في بعد واحد، بل يتأسس على تفاعل معقد بين تمثيل الواقع من جهة، وتجربة المشاهدة الشعورية من جهة أخرى. يوضح المقال كيف أسس بازان لرؤية موضوعية للسينما تقوم على محاكاة الواقع واحترام استقلالية الصورة والزمن السينمائي، حيث تصبح الكاميرا أداة كشف للحقيقة الخارجية. في المقابل، يفتح كارني على البعد الشعوري للتجربة السينمائية، فيعتبر الفيلم فضاءً لتجارب إنسانية حية تتجلى في الهشاشة، الصمت، والتفاصيل الدقيقة التي لا تُدرك إلا بالتورط الوجداني للمشاهد. ومن خلال تحليل ثنائية "الحقيقة الموضوعية" عند بازان و"الحقيقة الشعورية" عند كارني، يسعى المقال إلى إبراز كيف ينعكس هذا التباين على دور الناقد، بين من يلتزم بتحليل بنية الفيلم وتقنياته، ومن يذوب في تجربته الوجدانية. كما يبرز البحث أثر هذه الجدلية على علاقة المشاهد بالعمل السينمائي: هل يتلقى الفيلم كمرة للواقع أم كرحلة شعورية تكشف له عن ذاته الداخلية؟ يخلص المقال إلى أن التوفيق بين الرؤيتين يسمح ببناء خطاب نقدي أكثر شمولية، يدمج بين الموضوعية والوجدانية، ويمنح السينما مكانتها بوصفها فنًا معرفيًا وفلسفيًا وروحيًا في آن واحد، قادرًا على تأطير الواقع وإغناؤه بتجارب شعورية عميقة.

الكلمات المفتاحية: بازان، كارني، النقد السينمائي، الواقعية، التجربة الشعورية.

Abstract:

This article addresses the dialectic of film criticism between realism and aesthetic experience through a comparative reading of the theories of André Bazin and Ray Carney. The study starts from the premise that film criticism cannot be confined to a single dimension, but rather emerges from the complex

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

interaction between the representation of reality and the viewer's emotional experience. Bazin emphasizes cinematic realism in image and temporality as a window for revealing external truth, while Carney prioritizes the experiential dimension, viewing film as a space for living human encounters manifested in silence, fragility, and subtle details. the article also highlights how this divergence shapes the role of the critic: between analyzing films according to realist principles and objective techniques, and engaging with the film through a subjective, experiential lens. It further examines the implications of this tension for audience reception, whether film is perceived as a mirror of reality or as an aesthetic journey that reveals the human self.

The study concludes that integrating both perspectives enables a more comprehensive critical discourse, blending objectivity with subjectivity, and granting cinema its status as a cognitive, philosophical, and spiritual art form.

Keywords: Bazin, Carney, film criticism, realism, emotional experience, truth, spectatorship.

mohamed.rezine@dl.univ-sba.dz

✱ المؤلف المرسل: رزين محمد

مقدمة:

منذ اللحظات الأولى لظهور السينما، ارتبطت الأسئلة الجوهرية حولها بمسألة الواقع: هل السينما تُعيد إنتاجه كما هو، أم تخلقه من جديد وفق شروطها الفنية؟ سؤالٌ قديم امتدّ بجذوره إلى النقاشات الفلسفية بين أفلاطون وأرسطو فيما يخص علاقة الفن بالواقع، لكنه استعاد حيويته مع تنظيرات كبار النقاد والمخرجين في القرن العشرين. وفي هذا السياق برز اسم أندريه بازان بوصفه فيلسوف الواقعية السينمائية، الذي رأى في الصورة الفيلمية مرآة للوجود، لا مجرد أداة لبنائه. وفي الضفة المقابلة، ظهر راي كارني كصوت نقدي فريد لا يقل أهمية، إذ أعاد الاعتبار للتجربة الشعورية والجمالية في تلقي الأفلام، منتصراً للهشاشة الإنسانية ولحظة الصدق على حساب البنية الشكلية الصارمة.

تتبع أهمية هذا الموضوع من كونه يضعنا أمام مقاربتين متكاملتين تكشفان عن جوهر الفن السينمائي: الأولى (البازانية) التي ترى أن السينما فنّ الزمن الواقعي، والثانية (الكارنية) التي تركز على أثر الفيلم كحالة شعورية تتجاوز كل قوالب التحليل الجاف. كما تتجلى الأهمية في قابلية هاتين المقاربتين لأن تضيقا تجارب سينمائية عربية وجزائرية معاصرة ما تزال تبحث عن موقعها بين الواقعية والتجريب، بين التعبير عن الذات الفردية وحفظ الذاكرة الجماعية.

تعود أسباب اختيار الموضوع إلى ثلاثة اعتبارات رئيسية تتمثل في: الحاجة إلى إعادة قراءة النقد السينمائي بمنظور فلسفي وجمالي يتجاوز ثنائية الشكل/المحتوى، إبراز قيمة النقد البازاني والكارني في فهم تحولات السينما الجزائرية والعربية، محاولة وصل النقاشات النظرية الغربية بالتجارب المحلية، بما يمنحنا أداة فعالة لتأويل الأفلام التي تحتفي بالزمن والصدق معاً.

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

أما الإشكالية الرئيسية التي يطرحها هذا البحث، فهي: كيف يمكن للسينما أن تكون في آن واحد مرآة للواقع وفق بازان وتجربة جمالية شعورية وفق كارني؟ وهل تمثل هاتان المقاربتان مسارين متناقضين أم متكاملين في تفسير جوهر الفن السينمائي؟

ولتحليل هذه الإشكالية سنشتغل على تحليل ما يلي: مدى قدرة بازان على منح السينما فلسفة تقوم على الزمن والوجود، كيفية تحويل كارني للنقد إلى تجربة شعورية تتجاوز حدود النظرية الصارمة، مدى حضور هاتين الرؤيتين في السينما الجزائرية والعربية المعاصرة، إمكانية الجمع بين الواقعية البازانية والتجربة الكارنية في قراءة واحدة للفيلم.

وللإجابة على هذه الإشكالية، يعتمد المقال على المحاور الأساسية التالية: (1) أندريه بازان وفلسفة الواقعية: من الزمن المرئي إلى المشهد المفتوح. (2) راي كارني والتجربة الجمالية: من النقد البنيوي إلى النقد الشعوري. (3) بين الواقعية والتجربة الجمالية: مقارنة مقارنة في ضوء نماذج جزائرية وعربية.

1. النقد كمرآة للواقع: أندري بازان وفلسفة الزمن المرئي

1.1 الأسس الفلسفية للواقعية عند بازان:

منذ أرسطو، كانت الإشكالية واضحة المعالم: ما الذي يفعله الفن؟ هل يحاكي الواقع؟ أم يخلقه من العدم؟ إنها إشكالية المحاكاة التي شك فيها أفلاطون.. و اعتنقها دافينشي و لوكاتش، إزنشتاين وروسيليني، ونظر لها سينمائيا أندري بازان.. فيلسوف الزمن المرئي، و آدم الواقعية السينمائية تصورا و تنظيرا لم يسبق لهما مثل.. فإن كان إزنشتاين قد اعتبر السينما أداة لبناء الواقع، فإن بازان بكل سلاسة قد اعتبرها مرآة للواقع.. لا شيء يشبه الواقعية كما تصورها أندري بازان.. واقعية تأملية، المشهد يتحرك ببطء دون تدخل، الاطار يقول كل شيء، وللمشاهد حرية التأويل..

ذلك أن بازان كان يؤمن بأن الكاميرا قادرة على فتح باب الوجود، لا فقط أن تنقل شكله الخارجي (Andrew, 1985). كان يؤمن بأن السينما تمنحنا فرصة لتأمل الوجود، تأمل الزمن، تأمل الواقع ..

كان يؤمن بأن الواقعية هي جوهر الفن السينمائي، و أن مهمة السينما هي تسجيل الواقع فوتوغرافيا وزمنيا، وما ذلك إلا تجلي لرغبة قديمة للإنسان في تحنيط الزمن..

يعتبر أندري بازان Andre Bazin أحد كبار مؤسسي مجلة دفاتر السينما Cahiers du cinema الفرنسية الشهيرة التي استقطبت منذ ميلادها عام 1951 مجموعة رائعة من النقاد: جاك دونيل فالكروز، جوزيف ماري لودوك وآخرون.

كتب بازان مجموعة من المقالات النقدية كرسها لعلاقة السينما بالواقع، لطبيعة السينما كفن ووسيلة تعبير، لمناقشة تقنيات السينما التي تعزز الواقع أو تقلله: التركيز العميق Deep Focus، اللقطة الطويلة Long Take، التصوير الواقعي Objective Realism، التمثيل الطبيعي Natural Acting..

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

مقالات تلخص قدرة السينما على إعادة إنتاج الواقع The ability of cinema to reproduce reality وذلك باعتبار طابعها الفوتوغرافي.. نشرها في مجلة دفاتر السينما Le Cinéma، مجلة Rouge et le Noir و مجلة Esprit.. بعد وفاته تمكنت زوجته مارلين بازان من جمع مقالاته وإصدارها بعنوان Qu'est-ce que le cinema عام 1961.

فكرة النقد عند بازان بسيطة جداً، ولكنها مثقلة فلسفياً.. تتلخص في فكرة أن مهمة السينما ليست خلق الواقع بل الكشف عنه.. أن السينما مرآة للواقع لا أداة لبناء الواقع، فن تسجيل لا فن اختلاق، وكان هذا هو جوهر الاختلاف مع إيزنشتاين، ذلك أن المونتاج التركيبي يشوّه استمرارية الزمن لحساب التأثير..

2.1 القطة الطويلة والتركيب البصري العميق: تقنيات تكشف الزمن والوجود

يقترح بازان المشهد المفتوح الذي يركز أساساً على اللقطة الطويلة Long Take والتكوين البصري العميق Deep Visual Composition يؤمن بهما لأنهما يمنحان للزمن حضوره الكامل دون أي اقضاء أو انتقاء أو تدخل، وللمتفرّج مساحته الواسعة لتأمل ما يراه بحرية وليس ما يملأ عليه (Bazin, 2005, p.36).

تقدم اللقطة الطويلة long take مشهداً واقعياً.. يمتد باستمرار متدفق، وغير مركب اصطناعياً، وهو ما يفتح مجال الرؤية ويمنح للمتلقّي حرية التلقي.. حرية التأويل، حرية التأمل، حرية تفسير الفيلم، دون أي تدخل للمخرج عبر المونتاج المكثف الذي يغلق أفق التأمل، ويفرض على المتلقّي رؤية معينة، ويحمله على التأويل الاصطناعي..

المونتاج يفكر بدلاً عن المشاهد.. يحمل المشاهد على التفكير بطريقة ما.. أما اللقطة الطويلة فتحلّله للتفكير كيفما يشاء بعيداً عن كل أشكال التوجيه المركب.. تمنحه فرصة للتفكير..

اللقطة الطويلة عند بازان ليست مجرد تقنية، بل هي رؤية للعالم.. هي ما يمنح للفيلم واقعيته وصدقته، هي التجسيد الخالص للواقعية من خلال احترام تدفق الزمن والحدث بشكل مستمر.. ولأجل ذلك ينحاز بازان إلى أولئك المخرجين الذين لا يؤمنون بالصورة ولكن بالواقع..

في فيلم Citizen Kane لمخرجه (Welles, 1941) تأتي اللقطة الطويلة لتقول بصدق.. لتحافظ على استمرارية الزمن، إنها انعكاس للواقع. ونفس الحضور الواقعي يظهر مثقلاً في فيلم Rome, Open City لمخرجه (Rossellini, 1945) دون تدخله، وهذا ما يشمل أفلام جان رينوار أو حتى أفلام شارلي شابلن، حين يصبح الواقعي هو ما نشعر به فعلاً ونحن نراه: شيء من الصمت، من التعاطف، من الرغبة في الفهم دون اختصار.

يرى بازان أن الواقعية السينمائية تتعزز أكثر بالتركيب البصري العميق Deep Visual Composition.. يجعل المشهد أكثر صدقاً؛ يعتمد التركيب البصري العميق على استمرارية المشهد دون قطع، و يتيح للمشاهد ملاحظة عدة مستويات داخل الكادر دون قطع بصري.. ما يمكنه من إدراك عدد من المعلومات في مستويات مختلفة من العمق.. يتيح له حرية مشاهدة ما يريد أن يراه داخل الإطار..

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

يتكلم بازان عن الوظيفة الجنائزية لكل من الصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية، باعتبار أنهما تحفظ الكائنات من الزوال عبر الزمن.. يؤمن بازان بالقيمة الوجودية والفلسفية للزمن كما يظهر على الشاشة، إنها قيمة مستمدة من قداصة الزمن الواقعي..

في مقاله الأنطولوجي الذي يتوسط بين سارتر وبارث، يتكلم بازان عن علاقة الصورة بالواقع، علاقتها بالخلود.. يرى بازان أن "التصوير بطبيعته الخالصة، ينبع من وجود الشخص المصور؛ إنه هو الشخص المصور" (Bazin, 2005, p. 37). وهذه الجملة كافية للتعبير عن فكره السينمائي الواقعي.. الصورة باعتبارها امتدادا وجوديا لصاحبها. فلا غرابة حين يعتبر بازان أن "السينما ما زالت لم تُخترع بعد. ليس لأنها غير موجودة، بل لأننا لم نصل بعد إلى جوهرها: إلى صورة لا تقول فقط "هذا كان"، بل "هذا لا يزال يعيش بيننا" (Andrew, 1985, p. 24).

وهكذا تتجلى القيمة الإنسانية والجمالية للنقد البازاني.. انحياز إلى المشهد المفتوح، الذي يمتد خارج حدود الكادر وكأنه يقول: أن العالم أكبر مما نشاهده.. انحياز إلى الصورة التي تُظهر لا التي تشرح، التي تترك أثرا لا تفسيرا.. انحياز إلى اللقطة المتدفقة باستمرار كشلال الحقيقة الذي لا ينضب، اللقطة التي لم تخن الزمن بفعل المونتاج التركيبي، اللقطة التي تكف الزمن عن التشطي.. اللقطة التي تمنح المشاهد حريته للتفكير والتأويل.. انحياز إلى التركيز العميق، الذي يمنح للمشاهد حرية التحرك ببصره داخل الاطار.. إنحياز إلى الواقعي والحقيقي.. ذلك أن السينما تسجل الواقع، ولا تخلقه.

3.1 الواقعية في الممارسة: تطبيقات على السينما العالمية والعربية والجزائرية

يمكننا ملاحظة تقاطع رؤية أندري بازان بوضوح مع عدد معتبر من الأعمال السينمائية العميقة جزائرية و عربية، حيث يظهر الزمن كمكون سردي أساسي، لا مجرد تعاقب وظيفي ضمن الحبكة.. اللقطات الطويلة ترصد المساحات الطويلة، الصمت، الكادر يمنح للعين حرية التحرك والالتقاط..

ففي ريح الجنوب (محمد سليم رياض، الجزائر، 1975) المقتبس من رواية عبد الحميد بن هدوقة، تتكاتف اللقطات الطويلة نسبيا لتجعل من الزمن مكونا سرديا للفيلم.. البيئة الطبيعية فضاء للمشهد المفتوح الذي يعزز الانغماس في الواقع، الريف بكل ثقله، حركة الكاميرا بطيئة نسبيا، أداء الممثلين مكثف ومتوافق مع هدوء الريف وإيقاعه البطيء.. الفيلم بالفعل مرآة للمجتمع التقليدي والصراع المجتمعي، والصورة تقول بصمت ما قالته الرواية.

أما في فيلم 143 شارع الصحراء (حسن فرحاني، الجزائر 2019)، تغطي اللقطات الطويلة الزمن الفيلمي من أوله حتى آخره، تتعاقب ببطء شديد، كل لقطة تقول الصمت بغموض واقعي ليس له مثيل.. التركيب البصري العميق يترك صداه لتستعيد المزيد من التفاصيل.. تتأملها وتعيد توظيفها في تجربة التلقي.. كل شيء

جدلية التلقي بين بازان وكراني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

طبيعي: الكاميرا، الزمن، الضوء، المشهد، الطريق، الشارع، المقهى، مليكة، قطتها، زبائن، الحوار، صوت الرياح، التثاؤب، النعاس، الحركة..

الفضاء ينخر وجوه الزبائن، الملل يعري بؤس المشهد.. الإطار لا يتسع لهذا العالم، ستقتش عن المزيد من التفاصيل داخل المشهد.. فلسفة الصورة ستلقي بثقلها عليك، و أنت بدورك ستطالب بالمزيد من الواقعية حتى لا يفسد هذا الانغماس.. سيكون من السهل اكتشاف أي تدخل للمخرج.. غموض الواقعية أحيانا يجعلك تستسلم قليلا بدافع الحيرة، ولأنك كنت منغمسا بالفعل.. وبالرغم من تدخلات بسيطة وهامشية للمخرج إلا أن الفيلم يتكلم بواقعية ليس لها مثيل.. ستتساءل كيف استطاع المخرج أن يلتقط الواقع كما هو بحمولاته وزمنه الواقعي..

وفي هذا السياق تشير دراسة شريط (2020) إلى أهمية الواقع كمرجع أساس لأفلام السينما الجزائرية. و هكذا هو جوهر المقاربة النقدية والفلسفية للسينما عند بازان.. أسلوب حياة في فهم الصورة، بما تتركه فينا من أثر، ودفاع عن سينما تمنح الواقع حقه في الوجود.. تمنح الزمن حقه في التدفق داخل الكادر.. تمنح العمق حقه في كشف طبقات المعنى داخل المشهد.. تمنح المشهد حقه في أن يقول كل شيء دون تدخل.. تمنح اللقطة حقه في التدفق، كما لو كانت جزءا من مجرى الحياة..

1.3.1 أفلام جزائرية نموذجية لمقاربة بازان:

- معركة الجزائر: جيلو بونتيكورفو، الجزائر، 1966. نموذجي
- وقائع سنين الجمر: محمد لخضر حamina، 1975. نموذجي بامتياز.
- ربح الجنوب: محمد سليم رياض، 1975. الفضاء الطبيعي. نموذجي
- باب الواد سيتي: مرزاق علواش، 1994. نموذجي نسبيا
- 143 شارع الصحراء: حسن فرحاني، 2019. نموذجي بامتياز

2.3.1 أفلام عربية نموذجية لمقاربة بازان:

- باب الحديد: يوسف شاهين، مصر، 1958.
- الحرام: هنري بركات، مصر، 1965.
- المخدوعون: توفيق صالح، سوريا، 1972.
- طيف: نبيل المالح، سوريا، 1972.
- صمت القصور: مفيدة التلاتلي، تونس، 1994.
- لما شفتك: آن ماري جاسر، فلسطين، 2012.

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

3.3.1 أفلام أجنبية نموذجية لمقاربة بازان: (تم الاكتفاء بذكر الأفلام التي حللها بازان بعمق، وكتب عنها مقالاته النقدية؛ على اعتبار أنها تمثل المرجع العملي، الذي اعتمد عليه بازان لتقديم مقاربه النقدية والفلسفية للسينما)

- Bicycle Thieves : Vittorio De Sica, Italy, 1948.
- Umberto D : Vittorio De Sica, Italy, 1952.
- Paisa: Roberto Rossellini, Italy, 1946.
- Rome: Roberto Rossellini, Italy, 1945.
- Germany, Year Zero: Roberto Rossellini, Italy/Germany, 1948.
- The River: Jean Renoir, France/India, 1951.
- Ordet: Carl Theodor Dreyer, Denmark, 1955.

4.3.1 آفاقا جديدة للنقاش النقدي في ضوء مقاربة بازان:

في الأخير، استنادا إلى مقاربة أندري بازان في فهم الصورة وعلاقتها بالواقع، يمكننا اقتراح مجموعة من المواضيع البحثية التي تفتح آفاقا جديدة للنقاش النقدي:

- حدود تطبيق رؤية بازان في السينما الوثائقية الجزائرية المعاصرة: دراسة حالة فيلم 143 شارع الصحراء (حسن فرحاني، 2019).
- تشكيل الوعي الزمني في الفيلم العربي من خلال استراتيجيات اللقطة الطويلة؟
- الصورة الواقعية في السينما الجزائرية كأداة مقاومة رمزية تتجاوز الخطاب السياسي: تحليل أفلام من مرحلة ما بعد العشرية السوداء
- مساهمة المشهد المفتوح في خلق تأويل تعددي للصورة السينمائية.
- اللقطة الطويلة كأداة لحفظ الواقع: قراءة بازانية في أفلام السينما العربية
- العمق الميداني بين النظرية والممارسة في أفلام السينما العربية

2. راي كارني والتجربة الجمالية:

1.2 النقد كحالة شعورية: ضد البنية الصارمة والتحليل الجاف

تمنحنا المقاربات المتعددة والمتنوعة للنقد الكلاسيكي أروقة ودهاليز للتفكير والتفكيك والتحليل، إلا أنها لا تمنحنا تلك الروح التي استطاع راي كارني أن ينفخها في قراءة الأفلام.. ناقد سينمائي ليس ككل النقاد، أو بالأحرى هو لا يرى في نفسه ناقدا بالمعنى التقليدي المتعارف عليه.

جدلية التلقي بين بازان و كارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

هو لا يقرأ الأفلام من تلك المسافة، بل لا يقرأها أصلاً. هو يدخلها، يعيشها، يتنفسها؛ ليتوارى بين ثنايا الحقيقة والصدق الذي يكتنفها، ويشعر بعمق بمسحة الارتباك على وجه الشخصية، بهشاشة الانسان حين الموقف، وبالاhtزاز الذي يحرر ثبات الكاميرا، القرب الذي يفضح الذات الإنسانية ويكشف ما بها. إنه يرى بعين ثالثة ذلك الجمال الذي يقوله الصدق، انخراط شعوري لم يكن متاحاً داخل صندوق مسارات النقد السينمائي.

يعطي كارني وهجا لتلك الأفلام الصغيرة التي لا تبهر ولكنها تمس شيئاً خفياً ما في ذات الانسان. تلك الأفلام التي تقول الصدق دون عناء أو تكلف. هكذا يتجلى كارني كناقذ لا يسعى لتشكيل نظرية نقدية كاملة متكاملة.. بل كشغوف يهفو لاكتشاف لحظة صمت عابرة في مشهد ما.

يعارض كارني الصرامة البنيوية، يعارض التحليل الجاف، فقط لينتصر للذات الإنسانية؛ يريد بذلك أن يعطي المعنى الإنساني الحر لفعل التلقي والتأويل. صوت فاعل داخل تيار النقد الانطباعي الوجداني للأفلام السينمائية. لا حديث عن المعنى لأنه لا يوجد معنى ثابت في الفيلم أساساً، بل أثر؛ أثر الفيلم على المشاهد، يختلف باختلاف من يشاهد، باختلاف كيف يشاهد، باختلاف ما الذي يحمله ذلك المشاهد من هشاشة، ما الذي يحمله من تجارب.

2.2 الكشف الإنساني والصدق الوجودي: أثر كاسافيتس ورفاقه

ولأجل تحقيق هذا الاستكشاف الذي تهفو إليه هذه الروح الناعمة، يجد كارني مستقره في أعمال كاسافيتس التي تحفر الذات، ملهمه الذي منحه مساحة الانكشاف. يتشكل كارني نقدياً من خلال أعمال كاسافيتس: *Shadow* (1959)، *Faces* (1968)، *A Woman Under the Influence* (1974)، *The Killing* (1976)، *Opening Night* (1977)، التي صاحبته في تجربته النقدية والفكرية. يستلهم منه، ويكتب عنه كتابين مهمين يتكلم فيهما عن الصدق باعتباره وجهاً جميلاً للسينما، عن الفوضى كمحاولة فنية فلسفية لتمثيل الذات البشرية والحفر في أغوارها، عن صراع الانسان مع المواقف ومع الفوضى، مع ذاته ومع الآخرين، ليتضح في الأخير أن الفيلم عنده مجرد لحظات من الحقيقة منتقاة من وسط الزحام، وهذا ما أشار إليه بوضوح في كتابه *A Woman Under the Influence* (1974). كاسافيتس الذي يقول الصدق بفعل البساطة والارتجال والتشتت.

يتكلم كارني عن كاسافيتس و أفلامه بكثير من الاحتفاء و الشعاعية والفرح، حين يعتبرها استحضاراً لتجربة أن تكون حياً أثناء وقوع القصة (Carney, 1994)، معتبراً إياه ذلك الذي لا يعدو كونه باحثاً عن لحظة الصدق الإنساني المطلق، من خلال شخصيات تعيش حالات صراع داخلي، ارتجال في الحوار، إنارة طبيعية، كاميرا محمولة، وديكورات لا تعدو كونها عادية، إنها تكنيكات متعمدة لخلق فوضى معبرة وصادقة. وبهذا فإن كاسافيتس يكشف عن الذات البشرية بعيداً عن التصنع وفق رأي كارني.

جدلية التلقي بين بازان و كارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

وفي غمار هذه الصحبة الروحية يطرح كارني فكرة الكشف الإنساني Human Revelation في معرض حديثه عن أفلام كاسافيتس التي لا تقدم قصصا أو رسائل بقدر ما تفتح نافذة داخل الانسان لا على العالم فقط (Carney, 1994).

يتكلم كارني عن السينما التأملية التي تعطي فسحة للفكر، التي تتجاوز الخطابات الجاهزة والمباشرة قائلا أن أعمال دراير Carl Theodor Dreyer تعلمنا أن الصمت قد يكون أبلغ من الكلام، وأن السماء قد تكون أقوى من الأرض.. أن السكون قد يكون أعمق تعبيراً من الحركة (Carney, 1989).

يتكلم عن سينما فرانك كابرا Frank Capra بوصفها فعلا ثقافيا روحيا يعيد للخيال مكانته (Carney, 1986)، كابرا صاحب فيلم (1946) Its a wonderful Life، (1941) Meet John Doe، You Cant Take It with You (1938)، المخرج الأخلاقي الإنساني أيقونة السينما الروحية الذي اعتنق رسالة السينما، السينما كلسان حال للإنسان البسيط.. والذي يصفه كارني بالفيلسوف الاجتماعي.

يتكلم كارني عن الوجود غير المؤطر (Carney, 1994, p. 109) حين نرى الحقيقة في الأشياء غير الواضحة تماما، حين نرى الارتباك الذي يحيل الى شيء ما يحدث في نفس الشخصية، حين تقول عين البطلة أكثر مما يمكن أتقوله كلماتها.. الفيلم الجيد هو ذلك الذي يربكنا ويتركنا في حيرة من أمرنا، لا ذلك الذي يرضينا ويشبعنا.

ولأجل ذلك أحب كارني أفلاما على شاكلة: (2022) Aftersun (Wells)، الذي يدع الحزن يتكلم بدل أن يشرحه، أو فيلم (2023) Perfect Days (Wenders)، حيث سيشعرك بكل شيء بالرغم من أن لا شيء يحدث.

3.2 منظومة المفاتيح الجمالية: أثر المشاهدة والتجارب السينمائية المعاصرة

ينظر كارني إلى السينما باعتبارها ساحة لكشف الانسان وعرض طبقات الذات البشرية، باعتبارها تجربة معرفية وجدانية روحية فنية عميقة، تتحقق من خلال المشاهدة التأملية المنفتحة.. ومن أجل أن يتحقق هذا الكشف يدعو كارني إلى رسم شخصيات مليئة بالتناقض والارتباك والضعف مثل الواقع تماما، لا رموزا أو نماذج اجتماعية..

يدعوك كارني أن تعيش الفيلم، أن تشعر وأن تتورط .. لتخرج بأثر لا تفهمه.. وكذا ما يحقق جانبا فلسفيا روحيا: حفر في الذات، امسك بلحظة حقيقة، عناق أبدي لشيء من الصدق..

لا يفضل كارني تلك الأفلام التي تتمسك بالحبكة المحكمة، لأن الحياة لا تعاش على شكل حبكة منظمة، بل في الكثير من الأحيان نحن نحيا التجربة الإنسانية بشكل غير متوقع.. نحن في الحقيقة نعطي قيمة للفراغ، للصمت، للتكرار، للتردد.. إنها لحظات لا تخدم الحبكة.. بل تخدم الوجود.. ذلك أن الصدق الداخلي والتعقيد الوجداني والتجربة الحية أهم من المؤثرات البصرية أو الحبكة التقليدية..

ما يقدمه كارني لنا ليس نظرية متكاملة.. إنه فقط يدعونا إلى ذلك النقد التأويلي الوجودي الذي لا ينبع إلا من تجربة المشاهدة وشعورها.. لا من القوالب النظرية الجافة.. إنها مقارنة نقدية فلسفية مرنة لا نظرية تفرض

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

حمولتها ومفاهيمها و أدواتها، وهي في الحقيقة رؤية فريدة من نوعها للكشف عن جوانب فكرية وفلسفية وشعورية رائعة في الأفلام السينمائية. جوانب لطالما كانت مستعصية على المناهج الشكلانية البنوية المؤسساتية السائدة.

ويمكننا أن نلخص الرؤية الجمالية والفكرية الكارنية في منظومة غير محصورة من المفاتيح، من بينها:

- النظر إلى الأفلام على أنها تجارب وجودية لا أفكار جاهزة،
- الاهتمام بالتوتر الداخلي الذي يكشف اللحظات المنكسرة اللحظات الهشة للإنسان باعتبارها حقيقية جدا،
- التركيز على التمثيل الداخلي غير المصقول باعتبار أن الشخصيات بشر وليست رموز،
- التعبير عن أثر المشاهدة بالقراءة الكيفية التأويلية غير البنوية التي تركز الانباه ل الأداء، للصمت، للانفعال وللتردد.

تمكننا هذه الرؤية بالاعتماد على المفاهيم والمعاني الفياضة: الكشف، الانكشاف الإنساني، الصدق الوجودي، لحظة الحقيقة.. التي وظفها كارني، من تحليل الأفلام التجريبية شعوريا Experiential Cinema: أفلام الصمت والارتباك، أفلام الشخصيات الهشة، الأفلام البطيئة، الأفلام ذات البنية المفتوحة التي لا تسير وفق خط سردي محكم، الأفلام البصرية الحيادية المراقبة A watchful, moral-free lens التي لا تشرح ولا تحكم فقط تنصت وتتبع.

هي نزعة شعورية يحاول كارني أن يبعثها في روح النقد، الفيلم بوصفه تجربة شعورية. في هذا السياق نشير إلى بعض التجارب السينمائية الجزائرية تتقاطع بشكل صريح مع هذه النزعة في اقترابها من الإنسان البسيط، الهش، المنكسر، الصامت.

ففي فيلم في انتظار السنونوات لكريم موساوي (2017)، أنت تشعر بكل شيء: بالصمت، بالمجتمع، بالإنسان، بالهشاشة. ثلاث حكايات متقاطعة تسير نحو مصائر مختلفة، لا تتشابه إلا في الصمت والحيرة وعمق الأسئلة. إحياء يقول أكثر مما يقوله الكلام. توتر يسكن الصمت، قلق وجودي، تيه، كآبة والزمن يتحرك ببطء.

وفي فيلم سولا Soula لصالح إسعاد (2021) ليست البطلة موضوعا للفيلم، بل حالة وجودية. لا شيء واضح لا حبكة لا أحداث لا قصة ولا تصعيد درامي، فقط كاميرا تقول كل شيء عن امرأة تنام في سيارة بحثا عن معنى الأمومة. ليلة واحدة بإيقاعها البطيء كافية لأن تشعر بك ذلك التيه بتلك الكآبة وبذلك الألم الذي ستعيشه تلك الأم لربما طيلة حياتها. في الفيلم كل شيء متواطئ لجعلك تشعر لا أن تفهم: التصوير، الارتجال، الزمن، الصمت، العجز، الوجدان وغياب الحبكة التقليدية.

وفي فيلم إلى آخر الزمان لياسمين شويخ (2017) حين تنشأ قصة حب في مقبرة حيث لا أحد يجرؤ على تحريك سكون المقابر إلا الجنائز. رهبة المكان لا تحول دون رغبة الحياة. لا حبكة بالمعنى التقليدي، ولا سرد خطي. فقط لحظات من الصمت والخجل والتلعثم والتردد في فيلم يسير ببطء نحو الاقتراب من الإعجاب المتبادل بين حفار قبور على وشك الشيخوخة وأرملة تماثله في العمر. نظرات تتقاطع ثم يكسرها الخجل. المقبرة

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

مبعث للحياة، و قطار الحياة يتوقف لأن الأمنيات لم تمت، فقط كانت مؤجلة. شخصيات على بساطتها تدرك معنى أن تعيش بالرغم من كل شيء.

الفيلم عند كارني ليس خطاباً يجب تأويله وفهم مقاصده أو حبكة ينبغي فك هندستها السردية بعقل بارد؛ بل هو حالة وما أدراك ما حالة. حالة من التجلي الإنساني في أبهى صدق انكشافه. حالة شعورية مركبة، في عمق الحال حين يتجلى، في اللحظة والنظرة والصوت والهشاشة والاهتزاز والضعف والتردد. في لحظة صمت، في تردد عين، في رعشة جسد. الفيلم عنده هو ما يحرك فينا شيئاً ليس ما نحله.

لذلك لا يفضل كارني تلك الأفلام ذات الحكبات المحكمة والشخصيات المتألقة والكاميرات المبهرجة. هو ينتقدها ليضع لحظات الصمت والتردد الارتباك والاهتزاز والهشاشة في مركز الاهتمام. فالفن وفق كارني ليس ما نتقنه اتقاناً، بل ما يخفق بحساسية عالية (Carney, 1994, p. 12).

يبحث كارني عن الأثر. أثر الفيلم على المشاهد، لا بتلك المقولات الجاهزة بل بما يحمله المشاهد نفسه من هشاشة، من وجع، من تجربة، ومن شعور عميق نابع من عيش الحالة. إنه عناق وجودي بين الفيلم ككائن حي والمشاهد ككائن يشعر.

أفلام جزائرية نموذجية لمقاربة راي كارني:

- عمر قتلاتو: مرزاق علواش، 1976.
- نهلة: فاروق بلوفة، 1979.
- إلى آخر الزمان: ياسمين شويخ، 2017.
- في راسي دوار: حسن فرحاني، 2015.
- شارع الصحراء: حسن فرحاني، 2019.
- سولا: صلاح إسعاد، 2021.
- في انتظار السنونوات: كريم موساوي، 2017.

أفلام عربية نموذجية لمقاربة كارني:

- بيروت اللقاء: برهان علوية، لبنان/ تونس/ بلجيكا، 1981.
- باب الشمس: يسري نصر الله، مصر/ لبنان، 2004.
- يوم الدين: أبو بكر شوقي، مصر، 2018.
- نحبك هادي: محمد عطية، تونس، 2016.
- ستموت في العشرين: أمجد أبو العلا، السودان، 2019.
- غزة مونا مور: عرب وطرزان ناصر، فلسطين، 2020.

أفلام أجنبية نموذجية لمقاربة كارني:

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

- Shadow: John Cassavetes, United States, 1959.
- A Woman Under the Influence: Cassavetes, United States, 1974.
- Vagabond :Varda, French, 1985.
- Rosetta: Dardenne Brothers, Belgium, 1999.
- The Son (Dardenne Brothers, Belgium, 2002.
- Aftersun: Charlotte Wells, United Kingdom/USA, 2022.
- Perfect Days: Wim Wenders, Japon, 2023.

وبالحديث عن أدبيات النقد الشعوري نشير إلى ندرة الدراسات المتخصصة في أعمال كارني، أو تلك الدراسات التي تعتمد بشكل واضح وصريح على مفاهيم كارني ومقاربتة.. على الرغم من الإشارات التي تقدم بها بعض النقاد، من بينهم أدريان مارتن الذي يصنفه كممثل لمقاربة النقد الحدسي في مقابل النقد البنيوي، وديفيد ستيريت الذي اعتبره من أكثر من ساهموا في إعادة تقييم سينما كاسافيتس من منظور وجودي (Sterritt, 2008).

ويمكننا في الأخير أن نقترح هذه الموضوعات المنبثقة من المقاربة الكارنية بوصفها أفقا جماليا-أنطولوجيا يمكن من التفكير في العلاقة بين السينما والتمثيل والتجربة المعيشية:

- الصمت والارتباك كتواصل شعوري بديل في الخطاب السينمائي
- التمثيل الشعوري كبديل عن الحكمة التقليدية في السينما الإنسانية
- الأداء الفطري للممثلين غير المحترفين كمساهمة في كشف البعد الإنساني للشخصية
- التجربة الشعورية للسينما الجزائرية
- الكشف الإنساني في السينما المغاربية: مقاربة شعورية في ضوء فكر راي كارني

3. جدلية الواقعية والتجربة الجمالية:

تمثل المقارنة بين أندريه بازان وراي كارني أحد أبرز أشكال الجدل النقدي في الدراسات السينمائية الحديثة. فهي لا تقتصر على اختلاف في المفاهيم، بل تعبر عن تباين في رؤية السينما ذاتها: هل هي مرآة للواقع أم تجربة شعورية حيّة؟

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

1.3 المقاربة الواقعية مقابل المقاربة الشعورية:

ينطلق بازان من خلفية فلسفية متأثرة بالظاهراتية والوجودية، معتبراً أن الصورة السينمائية لها قيمة في حد ذاتها لأنها قادرة على حفظ "أثر الواقع". لذلك، يُصرّ على أن وظيفة الفيلم ليست إعادة صياغة العالم بل عرضه كما هو، بما يحمله من تناقضات وتفاصيل. (Bazin, 2005)

أما كارني، فيرى أن الفيلم لا يمكن اختزاله في تسجيل العالم، لأنه في جوهره تجربة حسية يعيشها المشاهد. فالمتلقي لا يواجه العالم الخارجي فقط، بل يدخل في علاقة وجدانية مع العمل الفني، حيث تتداخل ذاتيته مع الشخصيات والأحداث. على سبيل المثال، يُبرز كارني في تحليلاته لأفلام كاسافيتس أن الارتجال والأداء العفوي يضعان المشاهد داخل التجربة الإنسانية مباشرة، لا كمترجم محايد بل كمشارك شعوري.

2.3 الحقيقة الموضوعية مقابل الحقيقة الشعورية:

الحقيقة عند بازان موضوعية، تُبنى عبر أدوات مثل اللقطة الطويلة وعمق المجال التي تمنح المشاهد حرية الاختيار في الرؤية. فهي حقيقة "خارجية" تحافظ على استقلالية الواقع أمام الكاميرا.

بينما عند كارني، الحقيقة "داخلية"، تعاش في اللحظة الشعورية، في التردد أو الصمت أو التلعثم. مثال ذلك يظهر في فيلم (1974) *A Woman Under the Influence* لكاسافيتس، حيث تُصبح نظرة البطلة أو لحظة انهيارها النفسي أكثر صدقاً من أي بناء درامي كلاسيكي. هذه الحقيقة لا تبرهن نفسها بالمنطق أو بالتماسك السردية، بل بقوة التجربة الشعورية التي ينقلها الفيلم للمشاهد.

3.3 دور الناقد:

بالنسبة لباسان، الناقد يحلل العلاقة بين الفيلم والواقع، ويقيس مدى صدقية التمثيل البصري، متعاملاً مع الفيلم كوثيقة فنية. الناقد هنا أشبه بعالم يدرس الظاهرة.

أما كارني، فيحوّل الناقد إلى شاهد وجودي: الناقد لا يكتفي بوصف أو تفكيك الفيلم بل يكتب من داخل التجربة، متفاعلاً مع الانفعالات التي أيقظها فيه العمل. النقد عنده ليس تقريراً تقنياً، بل شهادة إنسانية، وهو ما يمنحه طابعاً حيويًا وذاتياً.

4.3 التقنيات السينمائية:

بازان منح الأولوية لأسلوب سينمائي قائم على "الشفافية": الكاميرا الثابتة، احترام وحدة الزمن، تجنّب القطع السريع، وكل ما يساعد المشاهد على إدراك الواقع كما هو. هذا ما نجده في أعمال روسيليني (Rome, Open City, 1945) أو أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية.

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

كارني على العكس يحتفي بالارتجال والكاميرا المحمولة والإضاءة الطبيعية، كما عند كاسافيتس أو الأخوين داردين في (1999) Rosetta هذه التقنيات ليست حيادية بل موجهة إلى خلق لحظة شعورية أصيلة، حتى وإن بدت الصورة مهزوزة أو غير متقنة.

5.3 الأثر على المشاهد:

بازان يريد من المشاهد أن يتأمل العالم كما لو كان حاضراً أمامه، أن ينظر إلى السينما باعتبارها نافذة على الواقع.

بينما يسعى كارني إلى أن يعيش المشاهد التجربة الإنسانية نفسها: توتر، هشاشة، ارتباك، فرح أو صمت. لهذا فإن أثر الفيلم عند كارني ليس معرفياً فحسب، بل وجودياً: إنه يذكر الإنسان بإنسانيته.

هذا البعد يمكن إسقاطه على تجارب سينمائية عربية وجزائرية مثل أعمال محمد الأخضر حمينة (وقائع سنوات الجمر، 1975) أو مرزاق علواش (عمر قتلاتو، 1976) حين يصبح الصمت لغة للتعبير عن الحالة (زيان، 2013). حيث تمتزج البنية الواقعية مع لحظات شعورية قوية تكشف عن الداخل الإنساني للشخصيات.

خاتمة:

تُظهر هذه الجدلية أن بازان وكارني لا يقفان على طرفي نقيض بقدر ما يشكلان معاً مدخلين متكاملين لفهم السينما. فبازان يمنحنا الأساس الفلسفي لرؤية السينما كفن واقعي، يحفظ أثر العالم ويتيح للمتفرج أن يتأمله في حضوره. في المقابل، يقدم كارني قراءة إنسانية وجودية، تجعل من الفيلم تجربة شعورية حيّة، تُعيد المشاهد إلى ذاته وتذكّره بإنسانيته.

إن الجمع بين المقاربتين يفتح آفاقاً جديدة أمام النقد السينمائي، حيث لا يعود محصوراً في التحليل التقني أو الاستغراق الوجداني، بل يصبح مجالاً للتفكير في العلاقة المزدوجة بين العالم الخارجي الذي تصوره الكاميرا، والعالم الداخلي الذي يعيشه المتفرج. وبذلك تتعزز مكانة السينما كفن مركّب: معرفي لأنه يُقدّم معرفة بالواقع، وجمالي لأنه يتيح تجربة حسية وروحية، وفلسفي لأنه يحفّز الإنسان على التساؤل حول ذاته ومصيره.

هذا التكامل بين الواقعية والشعورية يمكن أن يشكل أساساً لدراسات سينمائية مستقبلية، سواء في تحليل السينما العالمية أو في قراءة تجارب محلية كالعربية والجزائرية. فالباحث الذي يوظف أدوات بازان سيقراً عمق العلاقة بين الفيلم والواقع، بينما الباحث الذي يستلهم من كارني سيتفحص أثر الفيلم على التجربة الإنسانية.

جدلية التلقي بين بازان وكارني: من الواقعية إلى التجربة الجمالية

وعندما يلتقي المنهجان، يصبح النقد السينمائي أكثر شمولية وغنى، قادرًا على استيعاب كل تعقيدات الفن السابع، بوصفه فنًا للتأمل المعرفي والوجودي معًا.

قائمة المراجع:

شريط، س. (2020). الواقعي والتخييلي في السينما الجزائرية. *آفاق سينمائية*، 07(02)، 393-409.

زيان، م. (2013). سوسيولوجيا الواقع اليومي في فيلم عمر قتلاتو الرجل لمرزاق علواش. *آفاق سينمائية*، 01(01)، 84-88.

Bazin, A. (1967). What is Cinema? (H. Gray, Trans.). University of California Press.

Carney, R. (1986). American Vision: The Films of Frank Capra. Wesleyan University Press.

Carney, R. (2001). Cassavetes on Cassavetes. Faber & Faber.

Dardenne, J.-P., & Dardenne, L. (Directors). (1999). Rosetta [Film]. Les Films du Fleuve.

Dardenne, J.-P., & Dardenne, L. (Directors). (2002). Le fils [Film]. Les Films du Fleuve.

Cassavetes, J. (Director). (1974). A Woman Under the Influence [Film]. Faces Distribution.

Cassavetes, J. (Director). (1968). Faces [Film]. John Cassavetes Productions.

Mitry, J. (1965). Esthétique et psychologie du cinéma. Editions Universitaires.

Metz, C. (1971). Langage et cinéma. Larousse.

Bordwell, D. (1985). Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press.

Carroll, N. (2007). The Philosophy of Motion Pictures. Blackwell.