وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم العلوم الإنسانية
شعبة علوم الإعلام والاتصال

جماليات الخطاب السردي في الفيلم السينمائي

– دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "Joker"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: إذاعة وتلفزيون

إعداد الطالبة: **إشراف:**

زغداني مروى **د/ سراي سعاد**

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
محمود عياد	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	رئيسا
سراي سعاد	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
أحمد أمين فورار	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
مراد ميلود	أستاذ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
اسماعيل شرقي	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعة: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، الذي وفقني إلى إنجاز هذا العمل ومنّ علي بنعمة التفوق والنجاح طوال مسيرتي العلمية.

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لمشرفي الفاضل البروفيسور "نجيب بخوش" –رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه– على كل ما قدمه لي من مجهودات ونصائح وتوجيهات، وعلى إيمانه بي كباحثة، ستبقى حاضرا معنا وإلى الأبد.

كما أشكر مشرفتي الحالية الأستاذة الحبيبة الدكتورة "سراي سعاد" على دعمها ومساندتها لي علميا ومعنويا، التي لطالما كانت بالنسبة لي مصدر فرح وطمأنينة بقلبها الطيب.

إلى كل من ساندني ودعمني بعلم نافع، بمعلومة قيمة، بكلمة طيبة، بموقف نبيل، عبارات الشكر والتقدير والثناء لن توفيكم حقكم.

*****

أهدي عملي هذا إلى أسرتي الكريمة التي منحتني التقدير والحب وشاركتني كل محطة من محطات نجاحاتي.

إلى أصدقائي الذين قاسموني أبهى اللحظات.

إلى طلبتي الأعزاء.

الباحثة زغداني مروى

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل المستوى الجمالي للخطاب السردي في فيلم "Joker"، من خلال استجلاء مبادئ التصميم الفني الشكلي وتقنيات إخراجها وكذا الأفكار والرسائل التي حققت في مجملها المفهوم الجمالي في شقه البصري المجسد والذهني المجرد، وذلك بغرض الوصول إلى الاستراتيجيات الدراماتيكية التي من شأنها أن تجذب المتلقي وتجعله يتفاعل مع المعطيات التعبيرية والدلالية والبلاغية التي تتجلى عبر مفردات اللغة السينمائية.

تنتمي هذه الدراسة إلى البحوث الكيفية، حيث اعتمدت على المنهج السيميولوجي باعتباره يشخص الظواهر الاتصالية والإعلامية عن طريق البحث المعمق في الرموز الظاهرة والمضمرة، وفي هذا الإطار تم توظيف مقاربة "ألجيرداس غريماس" السردية كمقاربة رئيسية ومقاربة "مارتن جولي" كمقاربة ثانوية للدراسة، كما تم اعتماد فيلم "Joker" كعينة قصدية، والتي من خلالها تم تطبيق المنهج السيميولوجي أثناء عملية تحليل كل من العنوان، الملصق الإشهاري والمتتاليات الفيلمية المنتقاة وفق ما يتلاءم والإشكالية المدروسة.

وقد توصلت نتائج الدراسة إلى أن جمالية فيلم "Joker" قد تحققت من خلال التآلف بين عناصر السرد والمفاهيم المطروحة في الحبكة السيكودرامية، إضافة إلى الحضور المكثف لمبادئ سيميولوجيا الصورة، وكذا الدور التقني للإخراج السينمائي في إبراز دلالات الرسائل التي نقلها الفيلم، أما جمالية الفكرة فقد تجلت من خلال طبيعة القضايا التي عالجها الخطاب السردي للفيلم، حيث ارتبطت بشكل مباشر بالواقع الإنساني.

الكلمات المفتاحية: الخطاب السردي، الجماليات، الفيلم السينمائي، السيميولوجيا السردية، سيميولوجيا الصورة.

Abstract

This study aims to analyze the aesthetic level of narrative discourse in the film "Joker", by clarifying the principles of formal artistic design and techniques of its directing, as well as the ideas and messages that have achieved in their entirety the aesthetic concept in its visual embodied and abstract mental part, in order to reach dramatic strategies that will attract the recipient and make him interact with the expressive, semantic and rhetorical data that are manifested through the vocabulary of the cinematic language.

This study belongs to qualitative research, where it relied on the semiological method as it diagnoses communicative and media phenomena by deep research into visible and implicit symbols. In this context Algirdas Greimas narrative approach was employed as the main approach and Martin Jolie's approach as a secondary approach to the study, and the film "Joker" was adopted as a purposive sample, through which the semiological method was applied during the process of analyzing both the title, the advertising poster and the selected film sequences according to the problematic of the study.

The results of the study concluded that the aesthetics of the film "Joker" were achieved through the harmony between the elements of the narrative and the concepts presented in the psychodramatic plot, in addition to the intensive presence of the principles of image semiology, as well as the technical role of film directing in highlighting the connotations of the messages conveyed by the film, while the aesthetic of the idea was manifested through the nature of the issues addressed by the narrative discourse of the film, as it was directly related to human reality.

Keywords: Narrative discourse, Aesthetics, Cinematic film, Narrative semiology, Image semiology.

فهرس المحتويات

ملخص.....

مقدمة.....أ

الفصل الأول: موضوع الدراسة وإجراءاتها المنهجية.....5

I – موضوع الدراسة 5

1– مشكلة الدراسة وتساؤلاتها 5

2– أسباب الدراسة 7

3– أهداف الدراسة.....8

4– أهمية الدراسة.....8

5– تحديد مفاهيم ومصطلحات الدراسة 9

6– الدراسات السابقة 18

1.6– الدراسات الجزائرية.....19

2.6– الدراسات العربية 24

3.6– الدراسات الأجنبية.....28

II – منهجية الدراسة.....35

1– نوع الدراسة.....35

2– منهج الدراسة.....36

3– أدوات الدراسة 36

4– مجتمع البحث وعينته 42

1.4– مجتمع البحث.....42

2.4– عينة البحث.....43

5– حدود الدراسة 46

1.5– الحدود المكانية.....47

2.5– الحدود الزمانية 47

الفصل الثاني: الإطار النظري والإبستيمولوجي لموضوع الدراسة.....50

I– البراديغم البنيوي كمنطلق إبستيمولوجي للمقاربات السيميولوجية.....50

1– مفهوم البنيوية.....50

2– نشأة البنيوية 51

3– أفكار البنيوية 55
4– البنيوية وبحوث الإعلام والاتصال..... 57
5– نقد البنيوية..... 62
6– ما بعد البنيوية..... 63
II– السيميولوجيا السردية 68
1– منطلقات السيميولوجيا السردية 68
2– السيميولوجيا السردية لغريماس..... 72
3– السيميولوجيا السردية في السينما 75
4– نقد السيميولوجيا السردية 77
III– السيميولوجيا البصرية..... 79
1– الصورة والإدراك 79
2– الصورة المرئية والمعنى 83
3– العلامة الأيقونية..... 86
4– التحليل السيميولوجي للصورة السينمائية..... 88
5– نقد السيميولوجيا البصرية 90
الفصل الثالث: علم الجمال 95
I– ماهية علم الجمال 95
1– الجمال عند الفلاسفة والمفكرين 95
2– القيم الجمالية 102
3– الإدراك الجمالي..... 106
4– جمالية الفن..... 112
5– جمالية ما بعد الحداثة..... 115
II– قضايا علم الجمال 121
1– الحقيقة في الفن..... 121
2– سيكولوجية الإلهام والإبداع الفني..... 124
3– علم الجمال والأخلاق 128
4– جمالية القبح..... 132
الفصل الرابع: الفيلم السينمائي وجمالياته 137

I– فنية عناصر الفيلم السينمائي.....137
1– السيناريو.....137
2– الديكور والأزياء.....141
1.2– الديكور.....141
2.2– الأزياء.....144
3– الألوان والإضاءة.....146
1.3– الألوان.....146
2.3– الإضاءة.....151
4– الصوت السينمائي.....155
5– المونتاج.....159
II– الجمال السينمائي.....165
1– جمالية السرد السينمائي.....165
2– جمالية التناص السينمائي.....169
3– جمالية الصورة السينمائية.....173
4– جمالية الفكرة السينمائية.....176
5– جمالية التلقي السينمائي.....180
الفصل الخامس: الدراسة التطبيقية.....187
1– بطاقة فنية للفيلم.....187
2– سينوبسيس الفيلم.....188
3– تحليل سيميولوجي لفيلم "Joker".....188
1.3– تحليل عنوان الفيلم.....188
2.3– تحليل الملصق الإشهاري للفيلم.....190
3.3– المتتاليات المختارة للتحليل.....192
4.3– التحليل التعييني والتضميني للمتتاليات المختارة من الفيلم.....193
5.3– نتائج التحليل.....280
خاتمة.....284
قائمة المصادر والمراجع.....286

فهرس الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	رقم الصفحة
الشكل رقم 1	كيفية اختيار العينة القصدية	46
الشكل رقم 2	التحليل الفيلمي وفقا للتصور البنيوي	61
الشكل رقم 3	أنواع الصورة	82
الشكل رقم 4	مخطط تلخيصي للإدراك الجمالي	111
الشكل رقم 5	مخطط أيقوني لأهم العناصر الفنية في الفيلم السينمائي	164

مقدمة

مقدمة

يمثل الاتصال الجماهيري "The Mass communication" بمفهومه الواسع نقلا للمعلومات والأفكار والأخبار من مرسل إلى عدد هائل من المستقبلين عبر وسيلة اتصالية، أي أنه لا يقف عند الحدود الضيقة للاتصال المباشر، حتى أن جزء كبيرا من التأثير الذي يحدث لمتلقي الرسائل الاتصالية ذات الطابع الجماهيري مرده الوسيلة في حد ذاتها والخصائص التي تتميز بها، وهنا بالتحديد يمكن الحديث عن مختلف الوسائل الإعلامية والاتصالية وما تؤديه من وظائف متعددة بالنسبة للفرد من إخبار وتثقيف وتعليم وتسلية... إلخ. كما أن المتتبع للتطور التقني والتكنولوجي يجد أنه قد انعكس في كثير من حيثياته على وسائل الإعلام والاتصال، التي بدورها قد عرفت تحولات بارزة منذ اختراعها إلى غاية وصولها إلى الشكل الحالي، فالمادة الإعلامية والاتصالية اليوم تختلف مخرجاتها النهائية عما كانت عليه سابقا، نظرا للتحسينات والتعديلات التي طرأت عليها، ما يعني إمكانية أكبر لتقديم الرسائل والمعلومات على نحو أفضل سواء تعلق الأمر بالشكل أو المضمون.

وبالنظر إلى السينما في سياقها الاتصالي الجماهيري، فإنها تمتد إلى عديد الأبعاد والمستويات من حيث المعالجة والتجسيد، فهي تتناول مختلف القضايا والظواهر والإشكالات التي يعيشها الإنسان في حياته اليومية سواء كانت تتعلق بالمجال الاقتصادي أو السياسي أو السوسيوثقافي أو النفسي... وعلى هذا الأساس يبنى التوجه الأيدولوجي الذي يأخذه الخطاب السينمائي في مخاطبته للمتلقين، ذلك أن الأعمال السينمائية لا تعد مجرد سلعة اقتصادية تبحث عن الربح المادي فحسب، بقدر ما ينظر إليها كصناعة ثقافية تبحث عن تحقيق العائدات المالية بالموازاة مع ترسيخ أفكار وتوجهات معينة مدروسة سلفا، أي أنه براغماتيا الغرض الأيدولوجي لا يقل أهمية عن الغرض المادي أثناء صياغة الاستراتيجيات الخطابية السينمائية.

ومن هذا المنطلق تكون الصورة السينمائية هي العنصر الأول في الدور التواصلي، ذلك أن الصورة تختصر في بنيتها الدلالية والبلاغية الكثير من الملفوظات والجمل، كما أنها تعد لغة عالمية تستطيع الوصول إلى مختلف الشعوب بغض النظر عن خلفياتها اللغوية، بمعنى أن ما هو بصري بإمكانه تجاوز العوائق والحدود التي يفرضها الدليل اللساني، وفي ذات السياق يتم تشكيل التعبير البصري للرسائل والأفكار

والمضامين والقيم عن طريق الجمع بين ثنائية محاكاة الواقع والتلاعب السينمائي بالمشاهد عن طريق إدخال المؤثرات البصرية والسمعية.

ونظرا للمنافسة الشديدة التي يشهدها قطاع الصناعة السينمائية، فقد بات من الضرورة الاهتمام بالعامل الأيقوني تماما مثل الاهتمام بالرسالة والفكرة وكذا الصياغة الجيدة للبناء السردي، والذي من خلاله يتم الحكم على مدى نجاح أو فشل الفيلم في تبليغ وجهة نظره، ومن ثم يبرز التحدي حول الأساليب والآليات المنتهجة في تحويل نص السيناريو المكتوب إلى عمل مجسد على الشاشة، وفي هذا الإطار يتم اتخاذ قرارات حاسمة تتعلق بما سيعرض أو ما لا يعرض، أي بالعودة إلى عامل المفاضلة الذي من خلاله سيتم انتقاء عناصر سينمائية دون أخرى، وبهذا المعنى وجب الاستناد إلى عوامل فنية ومنطقية وعلمية أثناء عملية الإخراج السينمائي منذ بداية الاشتغال على العمل إلى نهايته، وذلك بغرض إثبات الطابع الجمالي للفيلم.

من هذا المنظور تكتسي الدراسة أهمية بالغة، ذلك أنها تبحث في الميكانيزمات الجمالية للخطاب السردي في الفيلم السينمائي؛ خاصة وأن هذه الجزئية البحثية المتخصصة تقل معالجتها في الدراسات الإعلامية والاتصالية، لذا ارتأينا معالجتها ضمن إطار منهجي، نظري، توثيقي وتطبيقي، لكون الجمالية هي ما يعطي صفة التميز والتفرد لعمل سينمائي ما مقارنة بغيره من الأعمال الأخرى، إضافة إلى أن حضور العامل الجمالي بالنسبة للسرد الفيلمي يكسب الأفلام درجة عليا من التأثير وقوة لجذب المتلقين، كما يمثل أسلوبا غير مباشر من أساليب الإقناع بتوجهات معينة على المدى الطويل، وعلى هذا الأساس جاءت دراستنا هذه كمحاولة لتسليط الضوء على الجانب الأستطيقي لخطابية السرد السينمائي شكلا ومضمونا، من زاوية اتصالية سيميائية، بالاعتماد على عينة قصدية للتحليل.

وقد تم تقسيم الدراسة إلى خمسة فصول موزعة على النحو التالي:

الفصل الأول: والذي يتضمن موضوع الدراسة وإجراءاتها المنهجية، حيث تم تحديد مشكلة الدراسة وتساؤلاتها، ثم أسباب اختيار موضوع الدراسة وأهدافها وأهميتها بالإضافة إلى مفاهيم ومصطلحات الدراسة وكذا الدراسات السابقة. أما الشق الثاني للفصل الأول فيتمثل في منهجية الدراسة،

والتي ضمت نوع الدراسة والمنهج المستخدم فيها مع تبيان أدوات جمع المعلومات المعتمدة كمقاربات، وكذا مجتمع البحث وعينته، وفي الأخير تم التطرق إلى حدود الدراسة.

الفصل الثاني: جاء كإطار نظري وإبستيمولوجي لموضوع الدراسة، حيث احتوى على ثلاثة مباحث؛ المبحث الأول تناول البراديغم البنيوي كمنطلق إبستيمولوجي للمقاربات السيميولوجية، فتم التفصيل في مفهوم البنيوية ونشأتها وأفكارها وكذا علاقتها ببحوث الإعلام والاتصال ثم نقدها، وصولا إلى ما بعد البنيوية، أما المبحث الثاني فقد تم التعرض فيه للسيميولوجيا السردية من خلال منطلقاتها ونماذجها، ثم تناولها في شقها السينمائي، إضافة إلى تقديم النقد العلمي الموجه إليها، أما المبحث الثالث فقد تم تخصيصه للبحث في السيميولوجيا البصرية، وما يندرج ضمنها من صورة وإدراك ومعنى وعلامة أيقونية، ليتم بعدها شرح آلية التحليل السيميولوجي للصور السينمائية، وفي الختام يستنبط النقد الموجه للسيميولوجيا البصرية.

الفصل الثالث: عالجنا من خلاله علم الجمال والذي انقسم إلى مبحثين؛ في المبحث الأول تم التطرق إلى ماهية علم الجمال وتأصيل المفهوم الجمالي حسب الفلاسفة والمفكرين، القيم الجمالية، الإدراك الجمالي، جمالية الفن، ثم الانتهاء بفكر جمالية ما بعد الحداثة، في المبحث الثاني قمنا بمناقشة قضايا علم الجمال، والتي بدورها تمحورت حول الحقيقة في الفن، سيكولوجية الإلهام والإبداع الفني، علم الجمال والأخلاق، جمالية القبح.

الفصل الرابع: خصصناه للفيلم السينمائي وجمالياته، بحيث جعلنا المبحث الأول لتقصي فنية عناصر الفيلم السينمائي، بما يضمه من سيناريو، ديكور وأزياء، ألوان وإضاءة، صوت سينمائي وكذا مونتاج، في حين أن المبحث الثاني تناول الجمال السينمائي بأبعاده ومستوياته المختلفة من خلال البحث في جمالية كل من السرد، التناص، الصورة، الفكرة والتلقي السينمائي.

الفصل الخامس: تعلق بإجراءات الدراسة التطبيقية، عن طريق التحليل السيميولوجي للفيلم محل الدراسة، انطلاقا من العنوان، الملصق الإشهاري ثم المتتاليات الفيلمية، لنصل في الأخير إلى نتائج التحليل والتوصيات المقترحة من طرف الباحثة.

الفصل الأول: موضوع الدراسة إجراءاتها المنهجية

I–موضوع الدراسة

II– منهجية الدراسة

الفصل الأول: موضوع الدراسة وإجراءاتها المنهجية

I – موضوع الدراسة

1– مشكلة الدراسة وتساؤلاتها

إن ما يميز السينما كونها فنا تركيبيا هو قدرتها الاتصالية على مخاطبة الجماهير وفق آليات متنوعة، وهذا على اعتبار أنها تنطلق من فوتوغرامات تشكل خطابا لا نصيا يرتكز على ما هو بصري، وكذا عناصر ميلودرامية تقترن بالخطاب النصي الذي يتكون من شيفرات تحمل في ثناياها دلالات تعبر عن تصور معين للظاهرة الإنسانية المعالجة، وهو تحديدا ما يحقق مبدأ التكامل من حيث ثراء المعاني بالنسبة للفن السينمائي.

فالخطاب السينماتوغرافي، بهذا المعنى يكون جامعا لما هو لساني وما هو غير لساني؛ أي أنه خطاب قصدي لا مجال فيه لما يعرف بالاعتباطية أو العشوائية، تأخذ فيه كل بنية مستويات متعددة داخل النظام الكلي للخطاب الفيلمي، حيث تنشأ علاقات ارتباطية متبادلة بين مجموع اللقطات والمشاهد المشكّلة للفيلم، والتي من خلالها يتمكن المتلقي من استيعاب الحبكة الدراماتيكية.

وعلى هذا الأساس نجد أن الفيلم السينمائي ينضوي على أحداث متسلسلة تتوالد تصاعديا في فضاء زمكاني، تتحدد فيها الشخصيات الفاعلة لتنعكس على طبيعة البناء والمتن الحكائي وكذا مستويات الإيجاز والتكثيف في الرؤية السردية للفيلم، وهنا تتدخل العديد من التقنيات والآليات السينوتوغرافية لإضفاء دلالات بلاغية مشهدية، بغرض تحقيق تماسك وتعاضدية المنجز السينمائي، كون هذا الأخير مرتبط تاريخيا وإلى يومنا هذا في جانبه التقني بالتطورات المتسارعة لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات والتي شكلت مفهوم الواقع الافتراضي، مما ساهم في خلق تمظهرات جديدة للسرد السينمائي، ومن ثم فإن القيمة الفنية لما يطرحه النص السينمائي تتعلق وبشكل دقيق بالأفكار والقضايا التي يتطرق إليها في بنية أحداثه، ومدى ملامسة الواقع لإثارة عواطف وانفعالات المشاهدين.

وهو ما يقودنا إلى البحث في قضايا علم الجمال السينمائي؛ الذي يتناول المعنى والشعور الإيجابي الذي يتم إدراكه خلال التعرض للسينما كفن، بحيث تتضح درجة التناسق والانسجام بين الموضوع

والصورة، التي تنشئها مختلف الأشكال والألوان والإيقاعات والخطوط فيما بينها داخل الكادر، وهو ما يمثل تجسيدا ماديا لمعنى الإبهار البصري.

وفي المقابل، المسألة الجمالية لا تنحصر فيما هو ملموس، بل تتجاوز ذلك لتدرس أنطولوجيا الرسائل والأفكار المجردة المطروحة سينمائيا، ودرجة الاقتراب بينها وبين الواقع بكل ما يحمله من علاقات متناقضة ومتضادة، سواء كانت تندرج في خانة الحسن أو القبيح، وذلك لإحداث تأثيرات على المستوى الوجداني للجمهور المستقبل؛ فهو لا يكتفي بالمشاهدة البصرية البحتة، وإنما يحاول بدوره تفكيك وتحليل المنتج السينمائي كنوع من أنواع المشاركة والتماهي مع هذه الصناعة الثقافية.

فالقائمون على الصناعة السينمائية يدركون تماما أنهم يتعاملون مع جمهور متفاوت من حيث الخصائص في درجات استيعاب الفيلم، لذا يحاولون قدر المستطاع اعتماد ثقافة سينمائية مشتركة تكون قادرة على تجاوز هذه التعقيدات، وفي ذات السياق الحرص على تضمين العامل الجمالي في كل حيثيات العناصر الفيلمية الفنية (الديكور، الأزياء، الألوان، الإضاءة، الظلال، الموسيقى، المونتاج... إلخ).

ومن مقتضيات البحث الجمالي هو تفضيلات الجمهور للعمل الفني، وهذا لمعرفة الأنماط والأساليب المستخدمة فيه، لاستخلاص العوامل التي من شأنها أن تكون محط الإقبال الجماهيري، فخلال سنة 2019 لوحظ إقبال واسع لدى جمهور السينما ونقادها على أحد الأفلام المنتجة من طرف السينما الأمريكية والمتمثل في فيلم"Joker"؛ إذ أثار هذا الأخير جدلا واختلافا بين الرؤى والاتجاهات حوله، وهو ما يجعله مادة ملائمة للبحث في سرديته وكيفية صياغتها، للنظر في جمالياتها عبر التوجه إلى نمط خطابه السينمائي تفكيكا وتركيبا.

وعليه، كيف تتجلى جماليات الخطاب السردي في فيلم "Joker"؟

بناء على هذا التساؤل الرئيسي تطرح مجموعة من التساؤلات الفرعية التالية:

1. كيف ساهمت عناصر السرد السينمائي في تحقيق جمالية فيلم "Joker"؟
2. إلى أي حد حققت مبادئ التصميم الفني الجمالية البصرية في سردية فيلم "Joker"؟

3. ما الأثر الجمالي الذي نقلته تقنيات الإخراج السينمائي أثناء تجسيد الخطاب السردي لفيلم "Joker"؟
4. ما أبرز القضايا المتناولة في الخطاب السردي لفيلم "Joker"؟
5. ما الرسائل التي عبرت عن جمالية الفكرة في الخطاب السردي لفيلم "Joker"؟

2- أسباب الدراسة

عند الحديث عن أسباب اختيار الباحث لمشكلة معينة قصد الدراسة العلمية، فإن ذلك يفضي إلى وجود عوامل فعلية، تسبق شروعه في إنجاز بحثه، وعليه فإن اجتماع هذه العوامل معا هو ما يساهم في توجيه نظر الباحث نحو ظاهرة ما دون أخرى.

ومن هذا المنطلق يمكن تحديد الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار موضوع الدراسة كالآتي:

- اقتصار البحث في متغير الجماليات على الدراسات اللغوية والفلسفية، بينما نجد قلة في الدراسات الإعلامية والاتصالية التي تتناول هذا المتغير من منظور اتصالي بشكل عميق.
- عدم وجود إجماع واتفاق حول مبادئ ومعايير الحكم الأستطيقي من طرف الباحثين والمفكرين، مما يجعله فضاء خصبا للتحليل والدراسة الأكاديمية.
- الغموض واللبس الذي يحيط بمجال السيميولوجيا كمنهجية لتحليل الظواهر الاتصالية والإعلامية، حيث لوحظ وجود تركيز مكثف على بعض المقاربات السيميولوجية، بينما مقاربات أخرى لم تأخذ نصيبا كافيا من البحث والتمحيص العلمي في مدى إمكانية تطبيقها.
- قلة الدراسات الكيفية التي تدرس الظاهرة الاتصالية بعمق، ذات الأبعاد التأويلية؛ فأغلب الدراسات في مجال علوم الإعلام والاتصال تندرج ضمن الاتجاه التكميمي القائم على الإحصاء، والذي يحول الظاهرة الإنسانية إلى أرقام قصد التعميم.
- معظم الدراسات التي عالجت موضوع جماليات السينما اكتفت بتوصيف جماليات الشكل الذي يظهر على المستوى العياني أي المادي المحسوس، ولم تتطرق إلى جماليات المضمون الذي يتم استنباطه من خلال تحليل الرسائل والمدلولات الضمنية التي تكشفها قوة الأفكار المطروحة.

3- أهداف الدراسة

إن أي دراسة علمية تسعى لتحقيق جملة من الأهداف المرجوة، تتبلور من خلال النتائج التي يصل إليها الباحث، بحيث يمكن الحكم منهجيا وتطبيقيا على مدى تمكنه من الوصول إلى الأهداف التي صاغها منذ انطلاقه في عملية البحث، كما أن الهدف من البحث العلمي يختلف باختلاف المؤشرات والمعطيات التي بني على إثرها منذ الوهلة الأولى، والتي من بينها: طبيعة الدراسة كمية أم كيفية، نوع المنهج: مسحي، تجريبي، تاريخي ...إلخ.

وعلى هذا الأساس تتحدد الأهداف العلمية من دراستنا في النقاط التالية:

- الوصول إلى ماهية أستطيقا الخطاب السينمائي بمعناه الشامل، لتجاوز المفهوم التقليدي للجمال المتعارف عليه، والذي ينحصر فيما هو حسن ومبهج.
- فهم الاستراتيجيات الخطابية للسرد السينمائي، لتحديد الآليات التي من خلالها يتم جذب المشاهد إلى فحوى الصورة السينمائية.
- استجلاء مختلف العناصر الجمالية المساهمة في إثراء الخطاب السينمائي على المستوى البصري وكذا المستوى الذهني.
- تبيان الأفكار والرسائل العميقة المدرجة في السرد السينمائي والكيفية التي من خلالها يتم مخاطبة المتلقي.
- أما عن الهدف الإجرائي من إنجاز هذه الأطروحة فيتمثل في أنه ذو بعد إداري يتخذ صفة الإلزامية الأكاديمية بغية حصول الباحثة على شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال.

4- أهمية الدراسة

أكاديميا:

تكمن أهمية الدراسة في كونها تتناول موضوعا يأخذ أبعادا متشعبة وتتطرق لحقول علمية عديدة؛ وهو ما يمثل تلاقحا لمختلف التخصصات التي تندرج ضمن العلوم الإنسانية، وهكذا فإن البحث الذي نحن بصدد إنجازه يتميز بأنه من البحوث العابرة للتخصصات (Interdisciplinarity) ، فالمفهوم الجمالي قد ظهر ضمن الدراسات الفلسفية، بينما السرد نشأ بالدرجة الأولى في المجال الأدبي واللسانيات، أما السينما فإلى جانب أنها تعد وسيلة اتصالية هي في نفس الوقت تنتمي لحقل الفنون، ليتم بعد ذلك قولبة الموضوع في إطار اتصالي، وهو ما يجعل الدراسة ثرية من حيث من منطلقاتها وروافدها العلمية نظريا وتطبيقيا.

بالنسبة للسينمائيين:

تعد نتائج هذه الدراسة بمثابة دليل تطبيقي يمكن الاستناد إليه من طرف القائمين على الصناعات السينمائية لتدارك النقائص وتجاوز العقبات التي من الممكن أن تعترضهم خلال مختلف مراحل إنجاز فيلم سينمائي، خاصة وأن الدراسة تتناول الجماليات ليس على المستوى التقني فحسب وإنما أيضا على المستوى الفكري الذي يحمله الخطاب السردي.

بالنسبة للجمهور:

وذلك من خلال إبصار الجمهور بآليات قراءة الأفلام السينمائية بعمق وتحليل أفكارها، وكذا القدرة على استخراج الأبعاد الجمالية من ناحية الشكل والمضمون، وعدم الاكتفاء بالمشاهدة السطحية، تحقيقا لما يعرف بممارسة التفكير النقدي (The critical thinking).

5- تحديد مفاهيم ومصطلحات الدراسة

يبدأ التحليل المفهومي عبر شروع الباحث في استخراج المفاهيم التي تخدم هدف دراسته، ويكون ذلك من خلال تفكيك كل مفهوم ليتم استخراج الجوانب أو الأبعاد التي تؤخذ بعين الاعتبار، وبعدها يحول كل بعد إلى مؤشرات أو ظواهر يمكن ملاحظتها، ليصل بعدها الباحث إلى مرحلة تجميع المؤشرات

بهدف إيجاد قياس تركيبي، وبهذا المعنى تأخذ المؤشرات صفة متغيرات البحث. (أنجرس، 2008، ص 157-158)

1.5- علم الجمال (أستطيقا)

لغة: حسب المعجم الوسيط: "(الجمال) (عند الفلاسفة) صفة تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سرورا ورضا. (وعلم الجمال) باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال، ومقاييسه، ونظرياته. ويقال: جَمَالَك: اصبر وتجمل. وَجَمَالَك ألا تفعل هذا: لا تفعله، والتزم الأمر الأجمل". (المعجم الوسيط، 2004، ص 136)

وقد أعطى المكنز الكبير مرادفات لمصطلح الجمال على أنها: أناقة: أناقة المنظر وحسنه، بهاء، بهجة، تشريق: جمال وإشراق، حسن، روعة، رونق، خلابة، نور، وسامة، وضاءة، ميسم، خلابة [...]. (عمر وآخرون. 2000، ص 333)

بداية، ومن الناحية اللغوية البحتة يلاحظ على الكلمات المرادفة للجمال هو اشتراكها في المعنى الإيجابي الذي يبعث على كل ما هو مريح ويحمل السرور للنفس.

اصطلاحا:

يعتبر كانط Kant أن جمال الشيء ليست له علاقة بطبيعة الشيء في حد ذاته، بل يكون نتيجة للعب والفهم والخيال الحر، الذي يحصل عند المشاهد حينما يكون أمام الشيء مهما كانت طبيعة هذا الشيء؛ أي خارجا عنه. (لالو، 2010، ص 4- 5)

ما يستنتج من المفهوم الذي صاغه الفيلسوف كانط Kant حول الجمال أنه لا يتعلق بالشيء الجميل في حد ذاته بقدر ما يتعلق بالفرد المدرِك للجمال.

علم الجمال حسب المعجم الفلسفي لصليبا فإنه لفظ أصله في اليونانية "Aisthètikos" وفي الإنجليزية "Aesthetics" وهو العلم الذي يبحث في شروط الجمال، نظرياته، مقاييسه، وكذا الذوق الفني، والأحكام القيمية المرتبطة بالأثر الفني، وفي جانبه النظري العام يبحث الصفات المشتركة بين الأشياء التي من خلالها يتولد الشعور بالجمال، كشعور نفسي؛ فيتم تحديد الشروط التي تفرق الجميل عن القبيح،

وبالتالي هو علم قاعدي أو معياري (normatif) تماما كالأخلاق والمنطق، ومثلما يحدد المنطق القوانين للتمييز بين الفاسد والصحيح، فعلم الجمال يحدد القوانين لمعرفة الجميل والقبيح، أما الجانب العملي الخاص لعلم الجمال فهو يبحث في مختلف صور الفن وينتقد نماذجه، وهو ما يسمى بالنقد الفني؛ لأن قيمة الأثر الفني لا تقاس بما يتولد في النفس من إحساس فحسب، وإنما تقاس بالنسبة إلى الصور الغائية للعقل. (صليبا، 1982، ص 408-409)

وبهذا نجد أن المعجم الفلسفي قد وضع علم الجمال نظريا في مرتبة مساوية لعلم المنطق والأخلاق من حيث المعايير والمقاييس، وهكذا يكون قد أضفى على هذا العلم نوعا من الصرامة والانضباط أثناء إصدار الحكم الجمالي، أما من الناحية العملية التي تعد أكثر تخصصا فقد ربط مفهوم علم الجمال بالجانب الفني وما يتم تقديمه من أعمال لتقييمها.

عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي "إدغار موران" Edgar Moran فيعتبر أن "الجماليات قبل أن تكون صيغة خاصة بالفن فإنها معطى أساسي في الحساسية الإنسانية". (ختال وكحلي. 2018)

المعنى الذي أعطاه "إدغار موران" يتسم بشمولية أكبر، ونظرة أوسع لعلم الجمال، فهو لم يجعله حكرا على الفن كما هو الشأن لدى مفكرين آخرين، وإنما يمثل جزئية متصلة بكل جانب من جوانب الحياة الإنسانية للأفراد.

الناقد الإنجليزي "أيفور آرمسترونج ريتشارد" يعتبر بأن الجمال ليس صفة كائنة في العمل الفني أو في الأشياء، وإنما هو عبارة عن خبرة شعورية يمر بها المتلقي، بمعنى أن الجمال حالة ذاتية شعورية انفعالية نضيفها نحن على الأشياء. (الإمام، 2010، ص 22)

المحلل للمعنى الذي قدمه الناقد "أيفور آرمسترونج ريتشارد" حول الجمال أنه يأخذ الطابع السيكولوجي بالدرجة الأولى، فهو يتعلق بمكونات الشخصية، الانفعالات، الشعور، المشاعر والحالات الداخلية التي يمر بها الإنسان.

أما عالم النفس الأمريكي "مونتروز وولف" فمفهومه عن الجمال في كتابه علم النفس يتمثل بقوله: "هنالك أشياء تروقنا، أشياء تزعجنا، هذا هو الفرق الذي كون الجميل والقبيح، فما يروقنا يسمى جميلا، ما يزعجنا هو القبيح". (إسماعيل. 2013)

انطلاقا مما سبق يمكن استخلاص مفهوم الجماليات أو علم الجمال **إجرائيا** في دراستنا هذه على أنه دراسة لكل ما تستحسنه الذات المتلقية للعمل الفني السينمائي، ويثير فيها انفعالات وجدانية، بناء على مؤشرات ومعايير يمكن من خلالها الحكم والتمييز بين الحسن والقبيح شكلا ومضمونا.

2.5- خطاب

لغة: حسب معجم لسان العرب: "يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام". (ابن منظور، 1883، ص 348)

الخطاب مرادفه حديث، كلمة أصلها لاتيني "Discursus" يقابله في الفرنسية "Discours" الإنجليزية "Discourse" هو "عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات أولية جزئية ومتتابعة [...] بنحو خاص، تعبير عن الفكر وتطوير له بسلسلة كلمات وعبارات متسلسلة". (لالاند، 2001، ص 287)

اصطلاحا: اللساني والسيميائي "إميل بنفنست"[1] يعرف الخطاب بأنه كل يستدعي وجود متكلم ومستمع؛ إذ عند الأول يكون الهدف هو التأثير وعند الثاني كذلك يكون الهدف هو التأثير بطريقة ما، فالخطاب بوصفه ما يتجاوز الجملة، وهو المفهوم المنتشر في الدراسات الحديثة. (المشاقبة، 2014، ص 101)

يعرف "ميشال فوكو Michael Foucault"[2] الخطاب بأنه كلمة تطلق على مجموعة من التصريحات المنتمية في نفس التكوين الخطابي، ويعني ذلك أن الخطاب مكون من عدد محدود من التصريحات، التي يحدد وجودها بشروط، أي أن الخطاب ليس شكلا غير مرتبط بالزمن، وإنما له حدوده

[1] إميل بنفنست من أهم علماء اللسانيات، كان له التأثير في العديد من العلوم والدراسات الأدبية ذات التوجه البنيوي، من أبحاثه علاقه اللغة بالفكر، فهو يرى بأنه لا يمكن وجود فكر دون لغة.

[2] ناقد وفيلسوف ومؤرخ ومنظر اجتماعي، يندرج فكره ضمن ما بعد البنيوية.

الذاتية، وتطوراته وتقسيماته والصيغ المجددة لصفته الزمنية، ومن ثم فإنه من البداية إلى النهاية شكل تاريخي، أي أنه جزء من التاريخ. (شومان، 2007، ص 50)

المفكر "ميشال فوكو Michael Foucault" رؤيته حول الخطاب تتمحور بشكل أساسي على جعل الخطاب مقترنا بالتاريخ، وهو ما يفسر التغيير التدريجي للملفوظات والمصطلحات عبر الزمن، حيث تظهر مصطلحات جديدة في حين تختفي مصطلحات أخرى والتي تكون في الغالب غير متداولة.

يقتضي الخطاب حصول تنظيم يتجاوز الجملة، ذلك لا يعني أن كل خطاب يتجلى في كلمات متتابعة يفوق حجمها الجملة، إلا أنه يعني استنفار بنيات من نوع غير نوع الجملة، فالمثل أو تعبير الحظر مثل "لا تدخين" يعدان خطابا، وهما يكونان وحدة تامة بالرغم من أنهما يتكونان من جملة واحدة، الخطابات باعتبارها وحدات تتجاوز نمط الجملة تخضع لقواعد تنظيم جارية في جملة ما، كما لا يكون للخطاب معنى إلا داخل خطابات أخرى، ويستوجب لتأويل أدنى خطاب أن تربط علاقة بينه وبين أنواع مختلفة من الخطابات الأخرى التي يقع التعليق عليها أو محاكاتها أو الاستشهاد بها، ولكل نوع من أنواع الخطاب طريقته للتصرف؛ فمثلا المصنف الفلسفي لا يستشهد بنفس الطريقة التي يعتمدها منتج إشهاري. (شارودو ومنغنو. 2008، ص 182 ص 184)

فالخطاب يقوم على خاصية التناسق بين العناصر المكونة له ليكون له معنى كامل وصحيح ومفهوم، وعندما نطلق لفظ "خطاب" فإنه وللوهلة الأولى يتجه تفكيرنا لا شعوريا إلى ما هو لغوي لساني، إلا أن الخطاب له أنواع كثيرة ومتعددة، نظرا لتعدد الموضوعات التي تتطلب المحاججة والإقناع.

الخطاب يحدد وضعيته بمجموع الظروف الذي يحدث فيها فعل التلفظ سواء كان شفهيا أو مكتوبا، ويفهم من هذا المحيط الاجتماعي والفيزيائي في نفس الوقت، حيث يأخذ الفعل مكانه، وعليه فإن الصورة لدى المتكلمين هويتهم، الفكرة التي تنشأ عن الآخر، وكذا الأحداث التي سبقت التلفظ كفعل، خاصة تبادل الكلام عندما يدخل التلفظ في إطار البحث، وتسمى الظروف في بعض الأحيان السياق، لكن يفضل إبقاء مصطلح السياق لتعيين المحيط اللساني لعنصر الكلمة كمثال؛ أي سلسلة العناصر السابقة واللاحقة في المفهوم. (تودوروف، 2005، ص 53)

وهنا تبرز أهمية العوامل السياقية أو الظروف المحيطة بالخطاب وتلك التي ينشأ فيها، لأن الخطاب مهما كان نوعه فإنه يكتسب الكثير من الخصائص متأثرا بالأوضاع المجتمعية والتاريخية والثقافية السائدة، سواء كان هذا الخطاب سياسيا، اتصاليا، سينمائيا... إلخ. ولهذا يعتبر السياق واحدا من المرجعيات التحليلية المهمة في فهم وتفكيك شفرة النص الخطابي.

3.5- سرد

لغة:

جاء في "القاموس المحيط" للعلّامة "الفيروزابادي" أن السرد: الخرز في الأديم، ونسج الدرع، وهو اسم جامع للدروع وسائر الحلق، ويقال أيضا لجودة سياق الحديث، ويطلق على متابعة الصوم، والسرندي هو الشخص السريع في أداء أموره. (الفيروزابادي، 2008، ص 762)

اصطلاحا:

في المعجم الأدبي نجد أن السرد عبارة عن قصة أو وصف عن حدث ذو طابع خيالي أو حقيقي ينقل تجربة معينة، وهو أيضا كتاب أو أي عمل أدبي ينقل تجربة أو حدثا، ويمكن تعريفه أيضا على أنه تقنية أو فن القص، أما في الفنون الجميلة فهو يقوم على إعادة تقديم حدث أو قصة في منحوتات أو رسوم. (نصار، 2007، ص 100)

أما معجم السرديات فيعرف السرد وفق منظور "جيرارد جينيت G. Genette" الذي يرى بأن السرد هو نشاط يختص به الراوي الذي يروي حكاية، يقوم بصياغة الخطاب، وهو ما يسميه "جينيت" فعل السرد معتبرا في ذاته، حيث يفرق هذا المنظّر بين فعل الكتابة الذي يقوم به الكاتب وهو فعل حقيقي وبين فعل السرد الذي هو فعل متخيل من إنجاز الراوي، وينتج عن فعل السرد الخطاب القصصي، وعليه لا يمكن تصور السرد منفصلا عن الخطاب، وهكذا فإن السرد يقع في متصور له ثلاثة أركان يتشكل منها الخطاب القصصي: السرد والحكاية والخطاب. (القاضي وآخرون، 2010، ص 243)

وعليه، فإن السرد كفن قصصي نشأ بداية في المجال الأدبي ممثلا في النص المكتوب، لكن انتقل إلى العديد من المجالات الأخرى غير الأدب، حيث ظهر السرد المسرحي، السرد السينمائي... وتبقى الميزة

الأبرز في هذا الأخير أنه يعتمد على الصورة كركيزة أساسية في نقل الحدث، وعلى النقيض من السرد الأدبي الذي يبنى في مجمله على الوهم، فإن السرد في السينما له جزء واقعي يتجلى في كل ما يظهر أمام عدسة كاميرا التصوير.

كما أن السرد كونه داخلا في عديد الفنون فإنه يأخذ أشكالا متنوعة لنقل الفكرة من راو إلى مروي له؛ تتحكم فيها طبيعة الوسيلة أو الوسيط حسب خصوصيات كل فن، إلا أن المشترك هو وجود أركان أساسية للسرد لا يمكن الاستغناء عنها وتشمل: الحدث، الشخصيات، الزمان والمكان، وكذلك وجود نوع من التسلسل والترابط أثناء صياغة مكونات الحبكة والتصاعد التدريجي لأحداثها.

4.5- الخطاب السردي

الخطاب السردي هو عمل فني ذو طابع جميل، قائم على نشاط اللغة الداخلي، واللغة هنا لا تعني اللسان (Langue)، بل المقصود هو اللغة الوظيفية (Languag)، أي تلك التي يكتب بها الكاتب نوعا أدبيا، وهي بذلك تعد عنصرا حضاريا واجتماعيا، يطوره كل من مرسل ومستقبل الخطاب الأدبي، الذي هو أساس لنسج اللغة ونشاطها داخله، وبالتالي فإن الخطاب السردي يتمثل في اللغة ذاتها، كما يتجسد الملفوظ في شكل كتابة أو بنية خطية، غير أنه من شروط الكتابة السردية أن تكون كتابة فنية، بهدف أن تتميز عن غيرها من الكتابات في بقية الأجناس، وطالما أن الخطاب الروائي يعد حضورا خطيا تركيبيا، فهو ينخرط في صميم النظام السيميولوجي. (توام. 2017)

إجرائيا نقصد بالخطاب السردي مجموع الرموز اللغوية وغير اللغوية والتي تعبر عن أركان البناء السينمائي لقصة فيلم الجوكر والممثلة في الشخصيات، الأحداث، الأزمنة والأمكنة، بالنظر إلى كيفية تجسيد المشاهد اللقطات وبثها للمتلقي.

5.5- فيلم سينمائي

قبل الشروع في إعطاء مفهوم الفيلم السينمائي ينبغي أولا التعرف على السينما كمفهوم.

سينما:

حسب معجم المصطلحات الإعلامية فإن السينما هي وسيلة ذات تكاليف عالية باعتبارها تحتاج إلى مؤلف، كاتب سيناريو، مخرج، موسيقي ومونتاج، لذا فاستخدام هذه الوسيلة في مجال الاتصال لا يفضل أن يكون إلا في المؤسسات الكبيرة. (الفار، 2014، ص 198)

فالسينما إذا ما تمت مقارنتها بسائر وسائل الاتصال الجماهيري نجدها الأعلى تكلفة، لأنها تتطلب تضافر الجهود وانتقاء المشاهد بحرص، بداية من الفكرة وصولا إلى الأداء والتجسيد الفعلي، ثم إدخال تقنيات الفلترة لتحديد ما سيعرض للجمهور وما سيتم حذفه.

حسب ما أوردته "ماري تيريز جورنو" في معجم المصطلحات السينمائية فإن كلمة فيلم Film مشتقة من الإنجليزية وتعني غشاء أو بلورة، ويقصد بها بلورة التصوير الضوئي يليها الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء والتي تسمح بتسجيل وحفظ الصور، وبصورة أوسع أصبحت الكلمة تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال التي ينظر إليها حسب مجالاتها؛ على سبيل المثال أفلام الخيال، أفلام المحفوظات... إلخ. وفي المقابل نجد أن هذا اللفظ عموما لا يستعمل أثناء الحديث عن الأفلام القصيرة. (جورنو، 2007، ص 46)

وهو تماما ما يشاع لدى عامة الناس حول صورتهم الذهنية عن مفهوم الفيلم؛ أنه يتعلق بالسينما وكذا من حيث المدة يشير إلى الأفلام السينمائية الطويلة عادة، أي تلك التي تكون مدتها ستون دقيقة فما فوق.

الفيلم السينمائي:

وفق ما ورد في المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام والاتصال فإن الفيلم السينمائي هو سلسلة من الصور المتوالية الثابتة حول مشكلة أو موضوع أو ظاهرة ما، وتكون مطبوعة على شريط يلتف على بكرة مدته تتراوح بين 10 دقائق وساعتين، يتحكم في ذلك موضوعه والظروف المحيطة به، كما يعتبر وسيلة من الوسائل الاتصالية ذات الأهمية، التي تستخدم بغرض وصف وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيرة في عديد المجالات وكذا والأعمار والفئات المتباينة. (العبد الله وشين، 2014، ص 225)

يشير مصطلح الفيلم السينمائي **إجرائيا** في دراستنا إلى قصة الفيلم الدرامي (الجوكر Joker) الذي تم إنتاجه بالولايات المتحدة سنة 2019، ويندرج فنيا ضمن فئة الأفلام الروائية الطويلة، وذلك بما يحمله من مشاهد ولقطات وأفكار وقضايا متناولة في خضم سرديته للبحث عن الدلالات الجمالية المتضمنة فيه.

6.5- سيميولوجيا

لغة:

من الناحية اللغوية يوضح "رشيد بن مالك" في "قاموس مصطلحات التحليل السيميائي" أن كلمة السيميائية تقابلها في الإنجليزية "semiotic" وتماثل صورتها في الفرنسية " Sémiotique" وتقابلها في اللغة العربية "علم السيمياء" كما هو موجود عند ابن خلدون في مقدمته، و حسب المعاجم المزدوجة (فرنسي-عربي) فيقصد بها نظرية العلامات والرموز في علم الرياضيات، وهو ما يعني علم الأعراض، والصفة sémiologique أعراضي تتعلق بأعراض المرض، في معاجم اللغة الفرنسية إمكانية لفهم وتحديد معنى كلمة Sémiotique طبقا لمعجم Le Robert الذي يعتبرها نظرية عامة للأدلة وكذا سيرها داخل الفكر، أو نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع، أما في علم النفس تتجلى الوظيفة السيميائية في المقدرة على استعمال الرموز والأدلة. (بن مالك، 2000، ص 174-175)

اصطلاحا:

يورد "معجم مصطلحات السيميوطيقا Dictionary of semiotics" السيميولوجيا على أنها تشير إلى دراسة الشفرات كنظام سيميائيات في حالته العملية، بما في ذلك السيميائيات الألسنية، من منطلق أن الدلالات الظاهرة الناتجة من اتصال الدال والمدلول الخاضعة للبحث، وقد وضع سوسير مصطلح سيميولوجيا لكي يصف نظرية نظام السيماءات، ولوقت طويل استخدم هذا المصطلح مع مصطلح السيميوطيقا ليؤدي تقريبا إلى نفس المعنى. (مارتن وريتجهام، 2008، ص 167)

أما العالم الأمريكي "تشارلز ساندرز بيرس[1] Charles Sanders Peirce" والذي يعتبر من أكثر البارزين في إعداد حقل السيميوطيقا وفتحه، فإنه قد عمد إلى اختيار تسمية **السيميوطيقا** بدل السيميولوجيا؛ ويقصد بها "نظرية الطبيعة الجوهرية لكل سيميوزيس ممكن ونظرية التنوعات الأساسية.." والمقصود بالسيميوزيس سيرورة اشتغال شيء ما باعتباره دليلا. (داسكال، 1987، ص 16)

على الرغم من الاختلافات الموجودة بين السيميولوجيا (أوروبية المنشأ) والسيميوطيقا (أمريكية المنشأ) إلا أن هنالك الكثير من التقارب والعناصر المشتركة بينهما خاصة فيما تعلق بالدليل، وكذا النظرة الشاملة والعامة للعلامات باعتبارها ظواهر تستدعي الدراسة والتحليل بعمق.

أما عن مفهومنا **الإجرائي** الذي نورده للسيميولوجيا أنها أسلوب التحليل الكيفي الذي من خلاله يمكن دراسة الأفلام السينمائية اعتمادا على الرموز والعلامات والإشارات والأدلة سواء كانت لسانية أو غير لسانية، والتي تستهدف بها المشاهد السينمائي، وهذا بغرض استنطاق المعاني والدلالات التي يرمى إليها.

6- الدراسات السابقة

عند الانتهاء من تحديد مشكلة البحث، يستوجب على الباحث أن يراجع الدراسات والأبحاث التي قام بها باحثون آخرون في مجال تخصصه أو تلك المشابهة له، وهذا حتى يفهم الباحث مشكلة بحثه أكثر، كما يجب ألا يكتفي الباحث باستعراض النتائج السابقة، وإنما يقوم بدراسة نقدية لها، وذلك ليتمكن من تحديد التناقضات فيما بينها، وأسباب هذه التناقضات، التي في الغالب تعود إلى اختلاف أساليب المعالجة، أو الأدوات، أو المناهج، أو أساليب تحليل البيانات، بالإضافة إلى أن مراجعة الأدبيات السابقة تسمح للباحث أن يجري مقارنة بين النتائج التي توصل إليها ونتائج دراسات الباحثين الذين سبقوه. (الزيباري، 2011، ص 110-111)

[1] عالم وفيلسوف أمريكي برز في عديد المجالات كالرياضيات، الفلسفة، المنطق، المنهجية والسيميوطيقا، وهو المؤسس الفعلي للمذهب البراغماتي.

فمن خلال الدراسات السابقة يمكن للباحث تحديد النقطة التي توقف عندها الباحثون السابقون، وبهذا يستطيع أن ينطلق من حيث انتهى إليه الآخرون استكمالا لمسيرة البحث العلمي، والتي تقوم في جزئية منها على ما يعرف بتراكمية العلم، أما الجزئية الأخرى فتقوم على هدم بعض من الأفكار والنظريات السابقة لإحداث ثورة علمية، وهكذا تستحدث رؤى ونظريات جديدة في أي علم.

1.6- الدراسات الجزائرية

الدراسة الأولى: للباحث "بدير محمد" (2018) وهي أطروحة دكتوراه بجامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس والموسومة ب "جماليات الديكور بين المسرح والسينما دراسة مقارنة لنماذج عالمية" حيث تحور السؤال الجوهري لإشكالية الدراسة كيف يساهم مبدأ الجمالية في تشكيل فن الديكور بين المسرح والسينما؟ وكيف يكون فن الديكور سبيلا في اكتساب نظم المعرفة وإنتاجها في ضوء تأسيس للعملية الإبداعية وحوارية الفنون؟

هدفت الدراسة إلى رصد ما تقدمه مختلف الرؤى الإخراجية في تحقيق مبدأ الجمالية، وذلك لإبراز القدرات وكشف الآليات التي يتم من خلالها إنتاج المعاني والدلالات عبر توظيف فن الديكور، لدراسة كل عنصر من عناصر المكونة له بين المسرح والسينما، معرفه مدى تأثيره الفني والجمالي على المتلقي.

وقد اعتمد الباحث أثناء إعداده للدراسة على المنهج التاريخي وذلك لرصد وتتبع تاريخ فن الديكور بين السينما والمسرح من خلال المدارس الحديثة والمعاصرة، كما استند أيضا إلى المنهج التحليلي الوصفي، بالإضافة إلى المنهج المقارن في الشق التطبيقي لإجراء دراسة مقارنة بين مسرحية الحارس لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج وفيلم منزل الدكتور إدوارد لألفريد هاتشكوك كعينة للبحث.

أما عن النتائج المتوصل إليها فتتمثل في أنه:

- يتضح أثر المدارس الفنية باختلافها وتنوعها على الديكور المسرحي والسينمائي بوجود اتجاهين رئيسيين يؤصلان لهذا الفن وهما: الديكور الواقعي الذي يبدي اهتماما بالجانب التاريخي، الديكور التعبيري الهادف إلى تجسيد الشكل والحركة معا.

- تسعى الأفلام الواقعية إلى تحقيق المضمون ويأتي دائما في المقدمة، بينما الأفلام التعبيرية تميل أكثر إلى التركيز على الشكل والتقنية، حيث تظهر رؤية المخرج الشخصية والذاتية للواقع.
- التجريب في المسرح والسينما يأخذ أشكالا متعددة، وهو ما يقوم على إبراز الجانب التشكيلي والفني للصورة، من خلال تكامل عناصر الوسيط التعبيري.
- الواقعية في السينما ترتبط بتجربة الحياة، لما في عناصرها متناقضة بشكل مباشر لجماليات هوليوود، كما أن الجانب الإثنوغرافي والأنثروبولوجي لسينما الواقع يؤكد على أحقية الصورة الفوتوغرافية وإهمال الجانب الفني والجمالي للديكور السينمائي.
- التجريب في الفنون لا يقتصر على مرحلة زمنية معينة، وإنما يعود إلى اختلاف المدارس الفنية في الإخراج السينمائي، وعلى هذا الأساس حاولت مختلف المدارس الفنية المجاورة للسينما تحويل مفاهيم في الإدراك العقلي عبر رموز تعبيرية وجمالية وذلك بهدف خدمة الصورة السينمائية.
- تتضح الأيديولوجيا في السينما السوفياتية في تشكيل الواقع، حيث يعتبر البعد الأيديولوجي نموذجا لتحديد المرجعية الثقافية في ديكور السينما السوفياتية عن طريق الواقعية الاشتراكية بفضل ما أفرزته الشكلانية الروسية في فن الإخراج، كما يتضح في الفكر الواقعي بعد ثقافي وديني مقدس.
- العامل التقني والتكنولوجي في السينما الأمريكية يهدف إلى تبيان فن الديكور بالاعتماد على البعد التجريبي الذي توفره الأستوديوهات، ومن هنا تمت معالجة مختلف الظواهر التي تطال المجتمع الإنساني من خلال البحث عن ماهية العولمة في الصناعة الفيلمية للسينما الأمريكية وكذا هيمنتها على السينما العالمية.

الدراسة الثانية: للباحث "كريم حمون" (2015) وهي رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، عن جامعة الجزائر -3- الموسومة ب "*جماليات ودلالات التشكيل الفني في ديكور حصتي "أماشاهو" و "تقدر تربح" دراسة تحليلية سيميولوجية لفنية من فنيات التلبيس التلفزيوني*" حيث تمحورت إشكالية الدراسة في طرح التساؤل الرئيسي التالي: كيف تتجلى جماليات ودلالات التشكيل الفني لديكور الحصص التلفزيونية الجزائرية؟ وما هي تمثلات التلبيس الفني في حصتي " أماشاهو" و "تقدر تربح" ؟

وقد هدفت الدراسة إلى البحث عن القواعد والأسس التي تم اتباعها في التصميم الداخلي الخاص الذي يتضمنه تصميم الديكور التلفزيوني، وكذلك الكشف عن الرسائل والدلالات التي من الممكن أن

تحملها الصورة التلفزيونية، لفهم واكتشاف المعاني الكامنة خلف الخطوط والمساحات والأشكال والأكسسوارات والألوان، وهذا للتعرف على الاختلافات بين الديكور في حصة ترفيهية وحصة ثقافية، وأيضا الكشف عن علاقة الديكور بنوع الحصة، والآلية التي من خلالها يدعم أفكار البرنامج.

حيث اعتمد الباحث على التحليل السيميولوجي كمقاربة للدراسة، بما أن هدفه هو تحليل الصورة وتفكيك مفرداتها بغية الكشف عن المعاني والدلالات التي تحملها، ولتحليل الديكور في البرامج التلفزيونية تم الاعتماد على التحليل الفيلمي كمنطلق لتجزئة عناصر البرنامج ثم التأسيس بين مختلف العناصر باستخدام الأدوات التالية:

أولا الأدوات الوصفية: وتتمثل في التقطيع التقني للبرنامج، وتجزئته مع وصف الصور.

ثانيا التقطيع التقني: الذي يشمل اللقطة، شريط الصور ووصفها.

ثالثا الأدوات الاستشهادية: بحيث تضم نسخة من الفيلم، التوقف عند الصورة.

كما تبنت الدراسة أيضا طريقة "مارتين جولي" كمقاربة سيميولوجية لتحليل الصور التشكيلية بغرض فهم الصورة وطريقتها في إنتاج المعاني وكذا الطرق التي تؤديها المدلولات.

وتحدد مجتمع البحث في مجموع البرامج التي تم فيها توظيف الديكور، ونظرا لصعوبة الحصر الشامل لمفردات الدراسة تم اختيار العينة القصدية الممثلة في برامج من قناة الأرضية الجزائرية وهما: برنامج المسابقات الترفيهي "تقدر تربح" وبرنامج "أماشاهو" كبرنامج ثقافي.

وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

أ- نتائج تحليل البرنامج التلفزيوني "أماشاهو"

- المحافظة على طبيعة الإنارة من بداية الحصة إلى النهاية ساهم في تماسك اللقطات ووحدتها.
- استخدام الألوان الداكنة مع إضاءة خفيفة حقق أجواء تحمل معنى السكينة والحلم.
- قلة الحركة بالنسبة للأشياء والأشخاص والكاميرا والإضاءة أنتج الثبات والهدوء.
- الألوان المستخدمة في الحصة تماثل الألوان المنتشرة في منطقة القبائل.

- الأكسسوارات في الديكور لديها علاقة وطيدة بالحياة اليومية للأمازيغ.

ب- نتائج تحليل البرنامج التلفزيوني "تقدر تربح"

- أغلب الألوان المستخدمة في فضاء الأستوديو هي ألوان ضوئية مصنعة، يتم لفت الانتباه إليها عن طريق حركات الكاميرا، محققة بذلك اشتغالات دلالية وجمالية الناتجة عن الإبهار البصري الذي شكلته الإضاءة.
- تم استثمار مساحات الفراغ بشكل جمالي، حيث منح للحصة حيوية وديناميكية.
- الأكسسوارات في الحصة هدفها تأدية أدوار لها علاقة مباشرة بفكرة البرنامج.
- التقنيات الموظفة من إضاءة وفراغ وتباين قامت بتأسيس وحدة لإظهار الحركة.
- استغلال مبدأ سيادة الألوان منح إحساسا بالإثارة البصرية والانتباه لمواقع محددة.

الدراسة الثالثة: وهي عبارة عن مقال علمي للباحثين "بلعباسي كلثوم" و "راس الماء عيسى" (2019) تم نشره بمجلة جماليات التي تصدرها جامعة مستغانم، وقد حمل عنوان *"جمالية اشتغالات الأسطورة في الفيلم المغربي (هواجس بعد منتصف الميل أنموذجا)"* حيث تحددت إشكالية الموضوع في طرح التساؤل الرئيسي الآتي: ما هي الآليات البصرية التي تحقق معالم الأسطورة جماليا في الفيلم السينمائي؟

حيث تم الاعتماد على التحليل السيميولوجي لمشاهد محددة من فيلم الرعب المغربي "هواجس بعد منتصف الليل" كعينه قصدية، وقد هدفت الدراسة إلى البحث في الجوانب التي تظهر فيها الأسطورة ومدى مساهمتها في تحقيق جمالية الصورة الفيلمية.

وقد توصلت الدراسة التحليلية إلى العديد من النتائج نلخصها فيما يلي:

- عنوان الفيلم يدل على جوهر الموضوع والذي أبرزته الشخصيات وما رافقها من حركة وإيقاع وصوت وموسيقى وديكور وكذلك المكياج والأزياء، فهذه العناصر مجتمعة حققت دورا مهما في الفيلم، وهكذا تم استخلاص ملامح الأسطورة.
- اعتماد المخرج على وسائل متعددة لطرح مسائل مهمة في المجتمع تتضح أكثر مع سيرورة أحداث الفيلم، ذلك عبر توظيف مناظر خارجية، الإضاءة المركزة والشديدة لإبراز ملامح شخصية الممثل،

للدلالة على أبعادها النفسية، ما هو ما يقود المشاهد إلى التخيل، بالإضافة إلى الدلالات الروحية والنفسية التي أبرزتها المؤثرات البصرية التي خلقتها حركة الكاميرا.

- القدرة على الجمع بين الواقع والخيال وذلك لخلق جو يبعث على الرعب والخوف والغرابة، وهذا ما يحدد ملامح تخدم الأسطورة والتي تسلم بوجود العالم الآخر، والتي عززها استخدام المؤثرات الصوتية الخاصة والموسيقى، لتركيز الدلالات والإيحاءات، كما شكل الديكور المعتمد حلقة مبهمة في البناء البصري؛ وهذا عن طريق الانتقال المكاني الذي ساهم في تعزيز سيرورة السياق الفيلم وفق ما يتطلبه البناء الدرامي، مقترنا بأداء الممثلين والحوار، فهذه العناصر مجتمعة قد عمقت الأثر الفني والجمالي.
- اعتماد المخرج على الألوان الداكنة والأضواء الخافتة التي تناسب زمن منتصف الليل، وكذا الألوان الباردة المماثلة لجغرافية المكان خلال النهار، وهو ما يحمل دلالات رمزية للتعبير عن اعتبارات اجتماعية ونفسية، كما عمل الزمن على تفعيل سياق الشريط السينمائي والذي يعتبر مؤثرا في الأحداث الدرامية، والذي تجسد من خلال الترابط بين الزمن والبناء المكاني لتحقيق الإحساس بالحدث والمتغيرات التي تطرأ على شخصيات الفيلم وردود أفعالها.

التعليق على الدراسات الجزائرية

بالعودة إلى الدراسات المحلية نجد أنها تتقاطع مع دراستنا في بعض المتغيرات دون أخرى؛ وتحديدا في متغير الجمالية الذي تناولته هذه الدراسات من زاوية الجمالية الشكلية (الديكور، الموسيقى، الصوت، الإضاءة، الألوان...) بشكل أكبر مقارنة بجمالية المضمون، وهو ما ستحاول دراستنا التطرق إليه في جانب من جوانبها.

من الناحية المنهجية نجد أن الدراسات المحلية تتفق وتختلف مع دراستنا في بعض الجوانب والمتمثلة في المنهج والأدوات، ويتجلى ذلك في توظيف الباحث "بدير محمد" للمنهجين التاريخي والوصفي، بينما دراستنا اعتمدت على التحليل السيميولوجي كمنهج وهو ما توافق مع الدراستين الثانية والثالثة واللتان اعتمدتا على ذات المنهج في عملية التحليل، أما من ناحية العينة الملائمة للدراسة فقد تبين أن كل الدراسات الجزائرية اعتمدت على العينة القصدية وهو ما توافق مع طبيعة العينة المنتقاة لدراستنا، ويعود ذلك إلى طبيعة متغيرات البحث الجمالي.

وقد استفادت الباحثة من هذه الدراسات كونها شكلت بالنسبة لها نقطة انطلاق لمعالجة الموضوع، بداية من تقريب التصور الذهني لمفردات البحث الجمالي واستخراج العناصر والإيحاءات المعبرة عنه، وصولا إلى آليات الإسقاط السيميولوجي على المفاهيم الأساسية للدراسة النوعية.

كما أن اختلاف طبيعة العينات المدروسة في الأدبيات السابقة المحلية والمتمثلة في: برنامج تلفزيوني، فيلم، مسرحية، قد منح للباحثة آفاقا أوسع للتفكير والتحليل أثناء معالجتها لموضوع جماليات الخطاب السردي في الفيلم السينمائي، وكذا إمكانية تحقيق نتائج أكثر شمولا وعمقا.

2.6- الدراسات العربية

الدراسة الأولى: أطروحة دكتوراه للباحث "محمد أكرم عبد الجليل الحديثي" (2014) بجامعة بغداد والموسومة ب *"جماليات الشكل السينماتوغرافي ودلالته السردية بين الفيلم الروائي والدراما التلفزيونية (دراسة مقارنة في الشكل والسرد واللغة السينمائية)"* حيث تمثلت مشكلة الدراسة في طرح التساؤل التالي: ما هي الكيفيات التي يتم فيها بناء جماليات الشكل السينماتوغرافي ودلالته السردية بين الفيلم الروائي والدراما التلفزيونية مقارنة في الشكل والسرد واللغة السينمائية؟

وقد هدفت الدراسة إلى الكشف عن مستويات التوظيف الجمالية والدلالية بين الفيلم الروائي والدراما التلفزيونية كمنجز فني، وهذا من خلال التوظيفات الشكلية والسردية والدرامية؛ عن طريق تحويل الأفلام الروائية إلى مسلسلات درامية.

وقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، وكذلك على المنهج المقارن، كما اعتمد على العينة القصدية كعينة بحث والمتمثلة في أفلام روائية ومسلسلات درامية تتوافق مع متطلبات وأهداف الدراسة، وهي: فيلم سبارتكوس، فيلم الباطنية، مسلسل سبارتكوس ومسلسل الباطنية، وقد تم توظيف استمارة المؤشرات كأداة لتحليل؛ ثم عرضها على مجموعة من المحكمين لتحديد مدى صدقها، وبعدها اختار الباحث المشهد واللقطة كوحدة سياقية لتحليل العينات.

ومن النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

- النسق السردي يمكن أن يشتغل ضمن البناء الدرامي في الفيلم الروائي والدراما التلفزيونية اشتغالات متنوعة تظهر بوضوح أكبر في شكل المسلسل الدرامي التلفزيوني.
- يعطي البناء الدرامي خصوصية للمسلسل التلفزيوني، تتجلى في المستوى الجمالي، من خلال الاعتماد على مجموعة عقد تتوزع طوال حلقات المسلسل، بينما في الفيلم الروائي يتجلى المستوى الجمالي في البناء الدرامي من خلال مجموعة عقد تتجه نحو الذروة والتي يكون موقعها قبل الوصول إلى الحل في نهاية الفيلم.
- توظيف السارد في الفيلم الروائي يتميز بتعددية أشكاله وأنواعه، بينما في المسلسل الدرامي التلفزيوني يتم اعتماد أكثر من سارد رئيسي أو سارد فرعي.
- التوالد السردي يشكل بنية أساسية في المسلسل التلفزيوني وذلك لملء فراغات البناء الزمني الممتد الطويل، أما بناء المستوى الجمالي في التوالد السردي للفيلم يكون محدودا، نظرا لضيق مدة الفيلم.
- في الفيلم الروائي تهيمن حبكة رئيسية واحدة، في حين أن المسلسل التلفزيوني توظف فيه أكثر من حبكة تتراوح ما بين المعقدة والبسيطة، وهو ما يسهم في بناء المستوى الجمالي للمسلسل.
- يساهم الصوت في كل من الفيلم الروائي والمسلسل الدرامي التلفزيوني في إثراء المعنى على المستوى التعبيري في سردية الخطاب السينماتوغرافي.
- تساهم النهاية الدرامية في تحقيق جمالية سردية شكل الفيلم الروائي، والذي يعتمد نهاية واحدة قد تكون مفتوحة أو مغلقة، بينما الجمالية في شكل المسلسل الدرامي التلفزيوني تنتج عن تعدد حلقاته.
- يستند المبنى الحكائي في شكل الفيلم على التكثيف كبنية أساسية في تكوين الصورة، بينما المتن الحكائي في شكل المسلسل الدرامي التلفزيوني يعتمد الإسهاب في عرض التفاصيل والتكرار عن طريق الحوار.

الدراسة الثانية: للباحث "محمد عبد الفتاح طه" (2016) وهي عبارة عن مذكرة ماجستير بجامعة الشرق الأوسط الأردن، بعنوان "طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية" وانطلقت الدراسة من طرح تساؤل رئيسي يتجلى في: ما أساليب المونتاج التي يمكن استخدامها لإيجاد المعنى وتعميقه، ولانتظام السرد في الأفلام السينمائية؟

كما سعى الباحث لتحقيق هدف رئيسي وهو التعرف على أساليب المونتاج التي من الممكن استخدامها لإيجاد المعنى وتعميقه، وكذا لانتظام السرد داخل الفيلم السينمائي، ومن هذا الهدف الرئيسي تفرعت أهداف فرعية وهي: تفسير الدور التعبيري الذي يحدثه المونتاج في الأفلام السينمائية باختلاف أنواعه، التعرف على علاقة المونتاج بتشكيل وإيجاد المعنى وتعميقه في الأفلام السينمائية من خلال تحليل كيفية تطبيق المدارس المختلفة للمونتاج في السينما.

أما عن منهجية الدراسة فقد اعتمد الباحث على منهج دراسة الحالة لتطبيقه على مشاهد من مجموعة من الأفلام السينمائية الكلاسيكية والحديثة، والتي تم اختيارها كعينة قصدية غير احتمالية وهي: فيلم inception ، فيلم whiplash ، فيلم The silence of lambs ، فيلم The God the Father.

كما أُعتمدت استمارة التحليل كأداة للدراسة وتم عرضها على المحكمين لتحديد مدى صلاحية فقراتها لقياس أهداف البحث، ثم الأخذ بمقرحات التعديل لإعداد الاستمارة بصورتها النهائية.

وقد توصل الباحث في رسالته إلى النتائج التالية:

- استخدام الأساليب المختلفة للمونتاج يلعب دورا مباشرا في السرد السينمائي والدور التعبيري للفيلم، لأنه ليس مجرد وسيلة لبناء الأفكار، وإنما يعد لغة يستطيع الجمهور أن يفهمها دون الحاجة للصوت، كما يمكن التأثير على الجمهور من خلال توليد مشاعر لديه كالخوف، التوتر، الراحة، البكاء، الفرح، وهكذا يتم توجيه المشاهد لما يريده المخرج.
- الدور التعبيري لبعض أساليب المونتاج وجدت قبل قرن من الزمن ولا تزال مستخدمة ليومنا هذا؛ كالمونتاج المتوازي الذي يقوم من خلال القطع في موقعين مختلفين وهو ما وجد في فيلم استهلال.
- أما فيلم ويبلاش فإن أسلوبه يتعلق بشكل رئيسي بمدة اللقطة وارتباط أسلوب القطع بعناصر كالموسيقى أو فعل معين، وهو ما يدفع المشاهد إلى إعطاء كامل انتباهه للمشهد الذي يبث على عدم الشعور بالراحة، وأيضا المونتاج الإيقاعي لوحظ فيه تسارع اللقطات ثم تبطيء ثم التسارع مجددا، وهو ما يشكل نقاط التحول لدى المتفرج.

- فيلم صمت الحملان استخدم فيه أسلوب المونتاج المتوازي للتعبير عن مكانين مختلفين لكنهما متزامنان، وكذا أسلوب المونتاج المتزامن للتعبير عن حدثين غير مرتبطين إلا عند نهاية المشهد.
- وتخلص الدراسة في أن المونتاج يعد جوهر القيمة التعبيرية للقصة السينمائية، حيث يستطيع خلق الإحساس بالاستمرارية وأيضا خلق المعاني والأحاسيس، من خلال إعطاء شعور إيهام المكان والزمان؛ وذلك عبر القدرة على اختزالهما أو التنقل بينهما دون الإحساس بالعملية.
- المونتاج يؤدي وظيفة الربط بين اللقطات وأيضا الربط بين المشاهد، وهكذا تكون له المقدرة على توجيه أفكار وقناعات المشاهد وتغييرها خلال لحظة واحدة من الزمن.
- كما يمكن للمونتاج التأثير على الجانب النفسي للمتفرج، وفي نفس الوقت توليد أفكار جديدة من خلال ترتيب لقطات غير مرتبطة ببعضها البعض.

الدراسة الثالثة: للباحث برق أنس المدرس (2019) وهي ورقة بحثية منشورة في مجلة الأكاديمي التابعة لجامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، والتي حملت عنوان *"تعاضد التقنية الحديثة والجمالية الفنية في المنجز السينمائي والتلفزيوني"* وقد تحددت مشكلة البحث في الكشف عن فعل التعاضد بين التقنيات الحديثة والجماليات في الأعمال التلفزيونية والسينمائية.

هدفت الدراسة إيجاد العلاقات التعاضدية التي تكون استقاؤها بين التوظيف التقني والوجود الجمالي الذي يكون متضمنا في الأعمال السينمائية والتلفزيونية، ولتحقيق هذا الغرض اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، ثم اختار العينة بطريقة قصدية، وهي المسلسل التلفزيوني الأمريكي (كابريكا caprica) وذلك بسبب تحقق الصورة المرئية في العينات المختارة من خلال التقنيات الحديثة، وكذا اشتمال هذه العينات على قيم جمالية، كما أن العينات تم تسويقها عالميا وحاصلة على عديد الجوائز، أما بالنسبة لأداة البحث فقد اعتمد الباحث على ما يسميه "المؤشرات" التي صاغها بناء على الأخذ برأي الخبراء وملاحظاتهم فيما يخص التعديل أو التغيير أو إلغاء بعض المؤشرات.

وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- أن الإبهار التقني يأخذ مداه الفني عن طريق وجود عناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية الإلكترونية التي تحمل جماليات يكون إدراكها من قبل المتلقي والتي تجسدت عبر عينات البحث.

- الإقناع يعد من أهم متطلبات القيم الجمالية بالنسبة للمتلقي والتي يدركها عن طريق تصميم الإنتاج الرقمي.
- تعتبر المتعة الجمالية حقيقة فاعلة ومن أهم أهداف منجزات السينما والتلفزيون، وتتحقق من خلال تقنية المؤثرات الرقمية والرسوم الجرافيكية.

التعليق على الدراسات العربية

من خلال الاطلاع على الدراسات العربية، فإن السمة الأبرز المشتركة بينها؛ أن هذه الدراسات تقترب من متغيراتنا البحثية أكثر خاصة إذا ما قورنت بالدراسات الجزائرية التي تم الاعتماد عليها، ويظهر ذلك في أن جميعها يركز على جمالية السينما، ومن جهة أخرى نجد أن دراسة الباحث محمد أكرم عبد الجليل الحديثي" المعنونة ب *"جماليات الشكل السينماتوغرافي ودلالته السردية بين الفيلم الروائي والدراما التلفزيونية"* بالرغم من وجود بعض الاختلافات إلا أن هذه الدراسة تحديدا تعد الأقرب إلى دراستنا، وهذا عائد لتركيزها على جمالية السرد الفيلمي ودلالات ذلك بالنسبة للمتلقي.

أما من الناحية المنهجية فيمكن أن نلاحظ تباينا من حيث المنهج المعتمد؛ إذ نجد توظيفا لمنهج دراسة الحالة وكذا المنهج الوصفي التحليلي، إلا أن ذلك لا ينتفي وطبيعة الدراسة الكيفية التي تشترك فيها دراستنا مع الدراسات العربية، بالإضافة إلى استخدام منهج دراسة الحالة في مجال السينما؛ ويتعلق ذلك بدراسة الباحث محمد عبد الفتاح طه" حول "طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية" بالرغم من أنه يختلف عن المنهج الذي اعتمدناه المتمثل في التحليل السيميولوجي، إلا أن الباحثة لا تعتبر ذلك عيبا منهجيا، وإنما يندرج ضمن ما يعرف بالمرونة في البحث العلمي (Flexibility in scientific research)، بحيث يمكن للباحث توظيف ما يلائمه من مناهج وأدوات علمية مختلفة شريطة التطبيق الصارم والمبرر.

3.6- الدراسات الأجنبية

الدراسة الأولى: للباحث "Nick Refern" (2013) المنشورة بمجلة " journal of Japanese and Korean Cinema" تحت عنوان "أسلوب الفيلم والسرد عند راشمون Film style and narration in Rashomon"

تتمحور هذه الدراسة حول تحليل استخدام الأسلوب الفيلمي عند "راشمون Rashomon" (1950) للمخرج "كاروزاوا أكيرا Kurosawa Akira" لتحديد الاختلافات بين الروايات المختلفة للفيلم والمقارنة بينها، والبحث عن العلاقة بين سلم اللقطات، حركات وزوايا الكاميرا وكذا استخدام الزاوية الذاتية، الزوايا العكسية، والقطع المحوري في مشاهد الفيلم.

ومن أهم نتائج الدراسة التطبيقية:

- أن مخرج الفيلم قام بالتنويع بين وتيرة المونتاج، بحيث أن حركات الفيلم يعاد إظهارها في الأحداث بالنسبة للمتلقي في كل مرة بطريقة مختلفة عن سابقتها، وهذا بالنظر إلى وظيفتها في الفيلم.
- زوايا التصوير والأنواع المختلفة من اللقطات قامت بخلق منظور سردي لشخصيات الفيلم، من خلال إظهارهم كرواة فاعلين في القصة أو هامشيين، وانعكاس مستوياتهم على آلية السرد.
- بروز بعض الشخصيات واختفائها في ذات الوقت خلق نوعا من الغموض السردي.
- التحليل المقدم لا يحل المشكل الإبستيمولوجي المتعلق بجوهر الفيلم، ولكنه يفحص الأبعاد المتنوعة لأسلوب الفيلم من خلال اللقطات المدروسة، وذلك لفهم الدور الأساسي الذي يخلقه المنظور المختلف لكل راوٍ داخل الفيلم.
- أسلوب فيلم "راشمون Rashomon" تم تصميمه بعناية ليعبر عن الأبعاد الخفية لمنظور كل راوٍ تجاه الأحداث.
- نمط الفيلم يعبر عن حسن البناء الفني، والذي يظهر من خلال التوافق بين الشكل والمضمون، وهو ما خلق عنصر التأثير في فيلم "راشمون Rashomon".

الدراسة الثانية: للباحثة "آنا شوكور Anna Chukur" (2016) والتي حملت عنوان "جمالية الفيلم في الرواية الأوكرانية خلال عشرينيات القرن العشرين Film Aesthetics in the Ukrainian Novel of the 1920s" ، وقد ركزت الدراسة على جماليات السينما كوسيلة لتحديث أنماط السرد وبنيته وتجسيده في الروايات الأوكرانية إبان فترة عشرينيات القرن العشرين، وهذا من خلال تحليل

رواية Maister korablia للكاتب "Iurii Ianovs'kyi" والرواية المصورة "Intelihent" للكاتب "Leonid Skrypnyk"، وذلك لمحاكاة جماليات الفيلم في الأدب، عبر مقاربة سينمائية، عناصر خيالية وغير خيالية.

وقد توصلت الدراسة إلى أن:

- الكتاب الأوكرانيون قاموا بإنتاج أعمال مبتكرة أعادت رسم الحدود للأجناس الأدبية التقليدية، الفن والواقع وكذا إعادة تشكيل العلاقة بين القارئ والنص.
- تجربة تجسيد الرواية الأوكرانية لجماليات الفيلم في نسق تاريخي قامت بمحاكاة أدوات سينمائية في السرد القصصي والمتمثلة في التجرد من العواطف عن طريق اللقطة الذاتية للكاميرا، المونتاج الأدبي كأداة للبناء السردي، والتجسيد السينمائي الخارجي.
- جمالية المفاهيم تم نقلها من التحليل الفيلمي إلى الأدب، وذلك من خلال تحليل قصص قصيرة تجريبية والشكل الروائي.
- الأعمال المدروسة أظهرت إبهارا كبيرا مع خلال السينما كوسيط، وهو ما أثر على اختيار الموضوع، الأنماط السردية، البناء والتجسيد.
- وظيفة الإنتاج الفيلمي كموضوع رئيسي لرواية "Maister korablia" وذاتية السرد من خلال الكاميرا تم تحديدهما كأنسب نمط سردي للتقديم المباشر لذكريات وتصورات الراوي.
- استخدام الرواية لهذا الأسلوب السردي قلل المسافة بين ذكريات الراوي وكيفية تقديمها.
- رواية "Intehilent" أدرجت السرد السينمائي لزيادة المسافة بين الراوي والبطل الرئيسي للقصة، من خلال تقديم بطل القصة برؤية مزدوجة فيلميا، وهو ما ساهم في تحقيق منظور السخرية.

الدراسة الثالثة: للباحث "سكوت والتر Scott Walter" (2004)، وهي عبارة عن أطروحة دكتوراه مقدمة لجامعة "Sheffield Hallam" ببريطانيا، والموسومة ب "إدراك خطابات جمالية التجديد في السينما: بوني وكلاودي: دراسة حالة"، وتقوم هذه الدراسة بالبحث أساسا في مفهوم جمالية التجديد في

السينما، حيث تبلورت إشكالية الدراسة في طرح التساؤل الرئيسي: ما هي جمالية التجديد في السينما؟ وذلك لتحقيق جملة من الأهداف؛ تتمثل في الكشف عن مفهوم التجديد، وتحديدا جمالية التجديد دون الاعتماد على التغير التكنولوجي، وأيضا تطوير مقاربة لتحليل الخطاب بالنظر إلى تلقي حالة الأفلام المدروسة، وعلاقتها بتحليل إدراك جمالية التجديد، وهذا بغرض التفصيل في جمالية السينما، وكيفية تشكيلها، وصلتها تاريخيا مع المعايير والقيم.

ولتحقيق ذلك اعتمد الباحث على عينة غرضية ممثلة في فيلم "Bonnie and Clyde" (1967) ودراسة الحالة كمنهج.

وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

- الحركة البطيئة "The slow motion" في تصوير العنف تعد من الدلائل الرئيسية في الفيلم، وهو ما تأثرت به العديد من الأفلام لاحقا.
- جمالية فيلم "Bonnie and Clyde" لا تقتصر على جمالية العنف، وإنما يمكن إدراكها من خلال خصائص جمالية أخرى.
- جمالية التجديد في فيلم "Bonnie and Clyde" تتحدد بسياق إنتاجها كنوع سينمائي هوليوودي، وهذا من خلال استخدام تقنيات الإنتاج التلفزيوني ودمجها مع عناصر تقليدية، ومن جهة أخرى التأثر بطريقة غير مباشرة بالفن السينمائي الأوروبي، وتحديدا الأفلام البريطانية.
- من خلال التزامن مع التغير الاجتماعي في أمريكا، والاضطرابات الاقتصادية والبنيوية في هوليوود، يمكن اعتبار "Bonnie and Clyde" مظهرا من مظاهر التجديد لوصف التغيرات في سينما هوليود آنذاك، حيث تظهر قيمة التجديد في الفيلم عبر سياقه تاريخيا.

الدراسة الرابعة: من إنجاز الباحث "فيليب مارسيل Philippe Marcel" (2009) وهي أطروحة دكتوراه مقدمة بجامعة "باريس 3 – السوربون الجديدة" تحت عنوان "المطاردة في السينما: استمرارية في شكل جمالي" وهذا بغرض البحث في موضوع المطاردة وكيفية ترجمتها سرديا وفحص مدى تنوعها وذلك

بملاحظة الطرق والأشكال التي من الممكن أن تتبناها في إنتاج مفاهيم جديدة متأصلة في السينما ممثلة في جاذبية القصة.

وعليه، فقد اختار الباحث عينه قصدية تمثلت في أفلام سينمائية فرنسية، من خلال تحليل مقارن بين هذه الأفلام، و بروز عنصر المطاردة كمعيار لوضع القيمة الرمزية والمعاني الجوهرية، كما اعتمد على الملاحظة كأداة بحثية.

وانتهت الدراسة إلى نتيجة مفادها أن:

- فكرة المطاردة والتي تقع في قلب الخيال تمنح للسينما حياة، وذلك من خلال تمظهرات متنوعة، تلاحظ عبر وسائل تكوين المشهد والمرتبطة بأشكال فنية إيجابية بالإيحاء مع أشكال أخرى.
- الدراما الكلاسيكية والكوميديا الشعبية والأفلام التجريبية قامت ببناء مسار ثري للاستكشاف سينمائيا.
- فعل المطاردة يظهر في السينما كشكل أنثروبولوجي أكثر منه كشكل جمالي.
- المطاردة في السينما تأخذ أشكالا لا متناهية التنوع، يبنى من خلالها شكل القصة عن طريق جوهر ومظهر التعابير المجازية للأداء وكذا التقاط الصورة.

التعليق على الدراسات الأجنبية

فيما يخص الدراسات الأجنبية فقد تقاطعت كذلك مع دراستنا في بعض الجزئيات البحثية من خلال تناولها لجمالية السينما بصفه عامة، بينما تعد دراسة الباحث "Nick Refern" أكثر تقاربا مع دراستنا من حيث المتغيرات المشكّلة لموضوع البحث، وهذا باعتبارها قد تناولت السرد الفيلمي وكيفية نقله من خلال المونتاج والآليات المعتمدة في التصوير، وانعكاس ذلك على عملية السرد في حد ذاتها.

كما استفادت الباحثة من دراسة "Scott Walter" الذي تطرق بشكل أكبر مقارنة بجل الدراسات السابقة المعتمدة إلى مسألة جمالية الفكرة، حيث قام بتقصي جمالية التجديد دون ربطها بالتغير التكنولوجي والتطور التقني للتصوير السينمائي.

منهجيا، أغلب الدراسات الأجنبية اعتمدت على دراسة الحالة كمنهج والملاحظة التحليلية كأداة، عكس الباحثة التي اعتمدت التحليل السيميولوجي كمنهج والمقاربات السيميولوجية كأدوات تحليلية (مقاربة ألجيرداس غريماس ومقاربة مارتن جولي).

ما لاحظته الباحثة حول الدراسات الأجنبية مقارنة بالدراسات العربية والمحلية أن الأجنبية تبرز فيها الروح النقدية للباحث والتحليل المعمق للأفكار والاستنتاجات المتوصل إليها، بطريقة فيها الكثير من التحرر الذي يعبر بوضوح عن ممارسة عملية التأويل بكل ما تحمله الكلمة من معنى، من خلال تقديم قراءات مستفيضة لتحقيق فهم العلل الأولى للعمل الفني وإدراك جمالياته.

قراءة في الدراسات السابقة بصفة عامة

- ✓ كل الدراسات السابقة التي تم الاعتماد عليها سواء الجزائرية أو العربية أو الأجنبية تمت الاستفادة منها في جزئية معينة من مراحل البحث، والتي يمكن اعتبارها لبنة أساسية للانطلاق في موضوع الدراسة، من خلال محاولة تقديم الإضافة في بعض الأجزاء التي لم تتطرق لها الدراسات السابقة أو تقويم بعض العناصر التي يشوبها خلل.
- ✓ حرصت الباحثة أثناء استنادها للدراسات السابقة على تحقيق التنوع من حيث طبيعة المراجع (أطروحات دكتوراه، رسائل ماجستير، مقالات علمية) وكذا التنوع اللغوي للدراسات المنجزة (اللغة العربية، اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية) وهذا بهدف الإلمام بأكبر قدر ممكن من المعلومات من مشارب مختلفة، والقدرة على إجراء مقارنة بين التوجهات العلمية والأكاديمية للباحثين وحتى التخصصات.
- ✓ التباين في المنهج والأدوات بين دراستنا والدراسات السابقة (وتحديدا العربية والأجنبية منها) فتح للباحثة آفاقا أوسع للبحث والتمحيص، بغية التأكيد على أن منهجية البحث العلمي بكل ما تتميز به من صرامة وانضباط، فإنها في الوقت ذاته تتميز بالتنوع والقدرة على استيعاب أفكار وطرائق جديدة في تفسير الظواهر، بعيدا عن التعصب والتحيز العلمي لمقاربة ما دون أخرى.
- ✓ بالرغم من الاختلافات بين دراستنا والدراسات السابقة إلا أن القاسم المشترك مع جميعها هو طبيعة البحث والمتمثل في البحث النوعي، والذي بدوره يستوعب مناهج متعددة، وأيضا نوع

العينة وهي العينة القصدية، ومرد ذلك أن المسألة الجمالية يتم إدراك جوهرها وماهيتها عبر الدراسة العميقة للمعاني والرموز والإشارات الدالة عليها ضمنيا وليس قياسيا، ومن هنا يتوجب تدخل الباحث في انتقاء العينة التي تخدم الغرض العلمي المراد تحقيقه.

- ✓ ما لاحظته الباحثة على أغلب الدراسات السابقة هو غياب الاستناد إلى إطار نظري تفسيري للموضوع المدروس كبراديغم أو نظرية أو مقاربة، وعلى هذا الأساس ستحاول الباحثة سد هذه الفجوة في دراستها.

II – منهجية الدراسة

1– نوع الدراسة

تجدر الإشارة إلى أنه من الناحية المنهجية توجد عدة تصنيفات وتقسيمات لأنواع البحوث والدراسات العلمية، وذلك تبعا لمعايير مختلفة؛ فعلى سبيل المثال حسب طبيعة البيانات تقسم الدراسات إلى كمية وكيفية[1]، حسب المنهج توجد دراسات إثنوغرافية، تجريبية، مسحية، مقارنة، تاريخية... إلخ، حسب النتائج النهائية لدينا دراسات نظرية وأخرى تطبيقية.

وبالتالي فإن دراستنا تندرج ضمن البحوث النوعية (Qualitative researches)، أي تلك التي تهتم الظواهر الكيفية، القائمة على فحص الأسباب الكامنة خلف السلوك البشري، للبحث عن الدوافع، وهذا النمط من الأبحاث يستهدف اكتشاف الحوافز والرغبات الأساسية، بالاعتماد على المقابلات المعمقة وكذا اختبار تداعي الكلمات، الجمل، وغيرها من الأساليب الإسقاطية. (القواسمة وآخرون، 2012، ص 18)

يمكن للباحث الذي يعتمد على التحليل الكيفي أن يقوم بتطوير العناصر التصورية والتحليلية للتفسير انطلاقا من البيانات الواقعية، بدلا من البدء بفئات كمية مفترضة قد لا تكون لها صلة بالطبيعة النوعية للواقع الإنساني والاجتماعي، إذ يتميز الاتصال المباشر بالواقع بتحليل معمق للبيانات بخاصية الشمول والمقدرة على التشخيص الدقيق للاتجاهات، المواقف، الانفعالات، المشاعر وكذا العلاقات الاجتماعية، بالتالي يعد التحليل الكيفي مدخلا رئيسيا يعنى بالحصول على معرفة تتسم بالصدق حول الواقع الاجتماعي. (نجم، 2015، ص 361)

وهذا على اعتبار أننا سنحاول فهم عنصر الجمالية في الفيلم محل والمؤشرات الدالة عليه، وكيف يظهر من خلال الصور، الكلمات، المعاني، المدلولات، ومن ثم استنتاج الروابط المنطقية بينها، وهو ما يتطلب الكثير من عمليات التأويل؛ إذ أن مفهوم الجمال تحديدا يعد مفهوما نسبيا بالدرجة الأولى،

[1] من الباحثين من يضيف قسما ثالثا لأنواع البحوث حسب طبيعة البيانات والمتمثل في البحوث المختلطة (Mixed method research) لكونها تجمع بين البيانات الكمية والكيفية داخل بحث واحد.

وللوصول إلى ماهيته يتوجب استبعاد ما هو كمي إحصائي لأنه لا يتفق والطبيعة النوعية للجمالية، وهكذا نجد أن البحث الكيفي هو الأكثر ملاءمة وقربا لجوهر الدراسة ولتحقيق الغايات التي تصبو لها.

أما من ناحية النتائج النهائية، فطالما أن الدراسة تنطلق مما هو نظري مجرد ليتم إسقاطه على الفيلم محل الدراسة (وهو ما يمثل الجزء التطبيقي)، ثم استخراج نتائج نهائية، والتي من خلالها يجاب على التساؤلات المطروحة، فإن ذلك يفضي إلى القول بأن نوع الدراسة من حيث النتائج النهائية هي دراسة تطبيقية.

2- منهج الدراسة

يعد الاستناد إلى منهج معين من الخطوات الرئيسية والمفصلية في إجراءات البحث العلمي، بحيث ينعكس ذلك على كل جزئية من الدراسة بداية من العنوان وصولا إلى النتائج؛ أي أن المنهج العلمي يفرض على الباحث نوعا من الصرامة والتسلسل المنطقي، وهو ما يمنعه آليا من الوقوع في التناقضات المعرفية.

ويعرف المنهج العلمي على أنه: "الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم، بواسطة طائفة من القواعد العامة تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة". (بدوي، 1977، ص 5)

ومن منطلق طبيعة دراستنا التي تقوم على التحليل الكيفي للظاهرة المدروسة؛ والذي يمكن ملاحظته بداية من متغيرات الدراسة وكذا الإشكالية المطروحة فإن المنهج الأكثر ملائمة هو التحليل السيميولوجي؛ باعتباره من المناهج النقدية المعاصرة التي تدرس الخطابات النصية، وكذا البحث في الأنشطة البشرية من خلال عمليتي التفكيك والتركيب، وأيضا التحليل والتأويل بغرض إيجاد آليات إنتاج المعاني والدلالات، من خلال سبر البنيات العميقة لفهم البنى المتعددة وتفسيرها، وهكذا فإن المنهج السيميولوجي هدفه اكتشاف ما تحمله الخطابات والأنشطة البشرية من بنيات دلالية والقصد فالمقاربة السيميولوجية تتعامل مع الظواهر على أنها علامات، رموز، إشارات، استعارات وأيقونات. (حمداوي، 2011، ص 6)

3- أدوات الدراسة

إن لكل منهج علمي مجموعة من الأدوات المناسبة له، بحيث تكون متوافقة مع كل مرحلة من مراحل العمل البحثي؛ انطلاقا من المشكلة البحثية إلى غاية الجزء التطبيقي ونتائج الدراسة، ومثلما تقسم المناهج إلى كيفية وكمية، فإن الأدوات البحثية بدورها تقسم إلى أدوات كمية وكيفية، لذا فحسن اختيار الأدوات الملائمة للدراسة هو ما يعطي سلاسة عملية تجنب الباحث الوقوع في المغالطات المنهجية.

من العوامل المؤثرة في نوعية البيانات هو طريقة وهدف وأهميه الدراسة، ومهما كانت طريقة جمع البيانات المعتمدة فإنها تناقش من حيث زاوية مدى ملائمتها وإمكانية تطبيقها على الوضعية المدروسة، وكذا العقبات والحدود المرتبطة بها. (Kumar, 2011, p 133)

المقاربات الكيفية لجمع البيانات في الغالب ما تعتمد على الاحتكاك المباشر مع الأفراد، كما أن جمع البيانات غالبا ما يأخذ وقتا طويلا، فالفائدة من استخدام هذا النوع من المقاربات يتمثل في ثراء البيانات وعمق رؤيتها بالنسبة للظاهرة المدروسة، على النقيض من البيانات الكمية فإن البيانات الكيفية لا يمكن تحليلها إحصائيا، والتي على العموم يتم استخراجها من المقابلات، مجموعة التركيز، الملاحظة، بالإضافة إلى أن العينات الكيفية تكون على الأرجح أصغر من العينات في الدراسات الكمية، كما أن تحليل هذا النوع من البيانات يستهلك الكثير من الوقت ومكلف. (Degu & Ygzaw, 2006, p 59)

أي أن المقاربات أو الأدوات الكيفية عموما تشتغل على المستويات العميقة لاستخراج المعاني الضمنية، لذا تأخذ وقتا أطول ومجهودا أكبر، ومن جانب آخر تمنح للباحث نوعا من المرونة أثناء إجراء البحث؛ إذ يمكنه إدخال تعديلات وتغييرات عليها باستمرار وفق ما يناسبه.

وبناء على طبيعة الدراسة الكيفية ومنهجها السيميولوجي فقد اعتمدت الباحثة على مقاربة غريماس السردية كأداة رئيسية للدراسة، ومقاربة مارتن جولي كأداة ثانوية للدراسة، وذلك لتحليل الفيلم المدروس في شقيه السردي والجمالي.

1.3- مقاربة ألجيرداس غريماس

تعد مقاربة غريماس من أكثر المقاربات شمولا وقدرة على الإلمام بالسردية، وإن كانت قد برزت بداية في المجال الأدبي، إلا أنه يمكن تطبيقها على الفنون التي تتقاطع مع الأدب في عناصر السرد كالسينما، المسرح، الإشهار... إلخ. وذلك لإدراك سيرورة إنتاج الدلالة، وكيفية الانتقال من المجرد إلى المحسوس.

وبالتالي، فإن العناصر الرئيسية التي تقوم عليها مقاربة غريماس السردية تتمثل في:

– الخطاطة السردية:

تعتبر الخطاطة السردية عنصرا متحكما ومنظما لما يطرأ من تحولات داخل النص، وهي بذلك تعد النموذج لكل التحولات التي تقع بشكل مجرد في مستوى يتميز بالمفهومية، وداخل أي نص سردي يتم الانطلاق من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، وكيفما كانت نقطة البداية ونقطة النهاية، فإن ذلك لا يكون عن طريق الصدفة، وإنما يجب الاستناد إلى سلسلة من القواعد الضمنية تجعل النص السردي منسجما، وهكذا ينبغي التعامل مع الانتقالات من حالة إلى أخرى على أنها عناصر مبرمجة مسبقا داخل خطاطة سردية ضمنية، وهو ما يشكل مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينها، تظهر كمعادلة بين العمليات والفعل، وتتمثل عناصر الخطاطة السردية من خلال اللحظات السردية التالية: التحريك، الأهلية، الإنجاز، الجزاء. كما أنه لكل لحظة من هذه اللحظات موقع خاص تشغله ضمن سير الخطي للحكاية. (بنكراد، 2001، ص ص 88-89)

– البرنامج السردي:

حتى تشتغل أطوار الخطاطة السردية لابد من وجود إطار، وهو ما يطلق عليه غريماس مصطلح البرنامج السردي "Programme narrative" فهو يمثل صيغة منظمة الفعل الإنساني بهيئة صريحة أو ضمنية، ويعرفه الباحث المغربي رشيد بن مالك على أنه "تتابع الحالات، والتحولات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل، الموضوع، وتحولها" وعلى اعتبار أن البرنامج السردي يرتكز على سلسلة من التحولات، فإن هذا التحول الذي يتم فيه الانتقال من شكل حالة إلى آخر، يكون إما تحول اتصالي أو تحول انفصالي. (جريوي، 2010، ص 36-37)

– المسار التوليدي:

يمثل المسار التوليدي نموذجا يحدد المقولات المشغلة في الخطاب، بداية من البنيات الأولية المجردة إلى الأكثر تجسيدا، فالمسار التوليدي هو إعادة تشكيل دينامية للطريقة التي من خلالها تبنى الدلالة من خلال مسار ينطلق من البسيط إلى المركب من المجرد إلى المجسد، حيث يدرس الدلائل المتضمنة للتجليات اللسانية وغير اللسانية، وبالتالي فإن إنتاج دلالة الموضوع السيميائي يمر بمرحلتين هما: البنيات السيميوسردية sémio-narratives والبنيات الخطابية sémio-discursives؛ أي أن كل ملفوظ يستدعي تلفظا، ومن ثم فإن التلفظ يعني تبني الفاعل اللافظ للإمكانيات التي يزخر بها النظام الدلالي أو اللغة، وهكذا تسير الأزمنة والفضاءات وتوزع الأدوار داخل القصة، ويمكن القول أن البنيات السيميو سردية تعرض ما يوجد في التجريد بهدف تغذية دلالة القصة، أما البنيات الخطابية فهي تناسب الإخراج والتوزيع. (بن مالك، 2006، ص ص 20-21)

في هذا السياق يتضح فهم التنظيم الدلالي للشبكة البنائية للمسار التوليدي، عبر التفريق بين البنى السيميو سردية والبنى السيميو خطابية، الأولى يتم تحليلها إلى التركيب السردي الأساسي وكذا التركيب السردي السطحي، بينما الثانية تدل على آليات بناء واشتغال الخطاب. (يخلف، 2015)

– البنية العاملية:

تقوم البنية العاملية على ثلاثة محاور، وتتجلى في محور التواصل الذي يضم المرسل والمرسل إليه، ومحور الرغبة الذي يشمل الذات والموضوع، ومحور الصراع الذي يتقابل فيه كل من المساعد والمعاكس، فالعامل لا يقصد به الشخصية فقط، وإنما هو مفهوم شامل، قد يعني المؤسسات، الأفكار، القيم، الأشياء وغيرها من المفاهيم المجردة كالجهاد، الإسلام، السعادة... إلخ. وتتميز البنية العاملية بأنها بنية عامة ومجردة، من الممكن تعميمها على العديد من الظواهر والخطابات والنصوص، كما ترتبط البنية العاملية بشكل رئيسي ومتصل بالبرامج السردية التي تبنى من خلالها القصة؛ أي أن البرامج السردية هي وحدات سردية منبثقة عن تركيب عاملي يمكن تطبيقه على جل أنواع الخطابات. (حمداوي، 2011، ص 219)

النموذج العاملي الذي اعتمده "غريماس" لإجراء تتبع المفصلات الشخصية داخل النص السردي، وذلك بإخضاع النصوص الأدبية إلى ما يعرف بالنسق المفتوح، بمعنى عدم إخضاع النصوص لنسق واحد

بل لعدة أنساق، وهو ما يمكن اعتباره مطلبا استراتيجيا في الدراسات السيميائية التأويلية، وهكذا تم الانتقال من التركيز على الفاعل بوصفه شخصا إلى الاهتمام بعمله أو الدور الذي يؤديه ضمن المسار السردي، بمعنى الشخصيات لم تعد محددة بخصائصها وصفاتها وإنما بالأعمال التي تقوم بها ونوعيتها. (توام. 2017)

ما يلاحظ على البنية العاملية هو إمكانية تطبيقها على أنواع مختلفة من الخطاب، لا تقتصر فقط على الخطاب الأدبي، إذ بالإمكان تطبيقها على الخطاب الإشهاري، الخطاب السينمائي، الخطاب الصحفي، الرسم... إلخ. كما أن المتفحص للعناصر المشكلة لها يجد أنها تتميز بكثير من التكامل والشمول، وهي بذلك تقترب في بعض محاورها من العناصر المكونة للعملية الاتصالية في مجال علوم الإعلام والاتصال.

– البنية العميقة:

على العموم مصطلح العمق في السيميولوجيا يحمل إيحاءات أيدولوجية، وذلك بفعل إحالته إلى سيكولوجية الأعماق، باعتبار أن معناه يقترب غالبا من معنى الأصالة، كما يرتبط العمق أيضا بالدلالات، وفي ذات الوقت يوحي بصعوبة فك الدلالة، إذا ما تم التسليم بوجود مستويات متباينة للدلالة، يبدو أنه لا يمكن اختزال إشكالية البنيات العميقة في بعد دلالي واحد، ولا أيضا ربط التأويل الدلالي بالبنية العميقة فقط. (غريماس وآخرون، 2014، ص 9)

من هنا يفهم أن البنية السطحية تكون قابلة للملاحظة، وهي بذلك تمثل نقطه البداية في التحليل السيميولوجي، بينما البنية العميقة مفهومها نسبي وتبقى مستمرة طوال المسار السردي، ومن خلالها يمكن تعيين نقطة ينتهي إليها الباحث السيميائي في تحليله لسلسلة التحولات.

– المربع السيميائي:

المربع السيميائي أتى به السيميائي واللساني الليتواني غريماس، حيث درس من خلاله العلاقات الشكلية والصورية بين العلامات السيميولوجية، وربطها بالدلالة، وكذا دمجها في البنية العميقة، كما أن الهدف من هذا المربع هو تشخيص المفاهيم الموجودة في البنية العميقة، مثلما هو موجود في الإشهار أو

السرد، على شكل ثنائيات متقابلة ومتعارضة ومتضادة، وبناء على هذا الارتباط المنطقي فإنه ينتج ما يسمى بعلاقات الاتصال والانفصال، وتتمثل المحاور الرئيسية لهذا المربع في التناقض، التضاد، ما تحت التضاد والتداخل، وهكذا فإن المربع السيميوطيقي يمثل نواة تصنيفية غير سردية: أي أنها بنية منطقية داخلية غير خاضعة للزمان، وهو ما يسمح بتقديم نظام لفهم دلالات الأشياء السيميوطيقية، وفي ذات الوقت تبيان الطريقة التي تتشكل بها الدلالة بالانطلاق من العمق إلى السطح. (حمداوي، 2017، ص 16-18)

المربع السيميائي بإمكانه تقديم صورة حول العالم القصصي، داخل شبكات دلالية ذات بعد أيديولوجي، كما أن النص يفهم من الداخل وليس من الخارج؛ أين يتم استبعاد السياقات، وذلك باستنتاج العلاقات المنطقية داخل النص والمتمثلة في مجموع المضامين والقيم، عن طريق إثباتها أو نفيها، وبالتالي فإن المربع السيميائي يمكّن من استنطاق المعاني والدلالات وتحديد الاختلافات بينها في إطار علائقي.

التبرير المنهجي لاختيار مقاربة ألجيرداس غريماس

يعود سبب اختيارنا لهذه المقاربة فيما يلي:

- أنها مقاربة شاملة من حيث التصور والتحليل، كونها تبحث في كيفية إنتاج المعاني وسيرورتها، بطريقة خاضعة للكثير من التنظيم والتسلسل المنطقي.
- إمكانية مقاربتها نظريا وتطبيقيا على خطابات سردية أخرى غير النص المكتوب أي الرواية، ومثال ذلك الخطاب ذو الطابع التصويري كالخطاب السردي السينمائي.

2.3- مقاربة مارتن جولي

من خلال الأخذ من بعض أفكار المنظرين السيميائيين، اهتمت مارتن جولي Martin Joly بمكونات الرسالة البصرية، حيث تقوم مقاربتها في تحليل الصورة على عنصري الدليل التشكيلي والدليل الأيقوني، فالصورة بحسبها عباره عن خطاب بصري لكي ينتج معانيه فانه يرتكز على معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة، يرتكز كذلك على معطيات من طبيعة أخرى،

والمتمثلة فيما يسمى التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، بمعنى العلامة التشكيلية: الخطوط، الأشكال، الألوان والتركيب. (يخلف، 2012، ص 127)

بمعنى أن مارتن جولي تعتمد في مقاربتها التحليلية على عنصري الدليل التشكيلي والدليل الأيقوني اللذين تعكسهما العلامة، كما يمكن النظر إليها من جانبين: الجانب الأول يمثل المعنى المباشر المرئي، أما الثاني فهو ما يعرف بالمعنى المتسع، غير الظاهر أو ما يعرف بالنظام الدلالي. (دليو. 2019)

فهذه المقاربة تسمح لنا بفهم الصورة، وكذلك استخراج العناصر الجمالية المشكلة لها من حيث إنتاج المعاني المنقولة بصريا، وهذا من خلال الألوان، المساحات الغالبة، الخطوط، ترتيب الأشكال وحجمها.

ومن هنا نستطيع تحديد جماليات الشكل السينماتوغرافي في الفيلم محل الدراسة، وتحديد الآليات المعتمدة في الخطاب الأيقوني السينمائي، للوقوف على الدلالات والمعاني الكامنة خلف كل فوتوغرام، انطلاقا من قراءة ما هو بصري محسوس وصولا إلى المجرد، ومن ثم البحث في المدركات المعرفية للمتلقي في عملية تأويله للقطات المتعاقبة والأثر الذي تخلفه في نفسيته.

4- مجتمع البحث وعينته

1.4- مجتمع البحث

إن اختيار مجتمع البحث (Population) يعد من أولى الخطوات التي تشكل اللبنة الأساسية لتحديد ما يريد الباحث أن يدرسه، ومن ثم تتحدد درجة استيعابه للموضوع المعالج من حيث المتغيرات والعلاقة بينها وكذا تقدير حجم المجتمع المراد الوصول إليه، وهكذا يتم الشروع في تحديد معالم الخارطة البحثية والالتزام بالسير وفقها.

مجتمع البحث هو المجتمع الأكبر أو ما يشكل مجموع المفردات التي يحاول الباحث دراستها بغرض تحقيق نتائج البحث، أي أنه يمثل المجتمع الكلي أو بعبارة أخرى المجتمع المستهدف الذي يدرسه الباحث بغرض تعميم النتائج التي توصل إليها على جميع مفرداته. (عبد الحميد، 2000، ص 130)

يمثل المجتمع المجموع الكلي للعناصر التي تعمم عليها النتائج التي يسعى إليها الباحث، التي ترتبط بالمشكلة المدروسة، وعليه فإنه لا يتم تناول جميع فئات المجتمع وخصائصه، بل يتم اختيار عناصر المعاينة؛ أي الوحدات التي يتكون منها المجتمع وتعتبر أساسا لسحب العينة. (الدليمي وصالح، 2014، ص 74)

مجتمع البحث في هذه الدراسة يتمثل في مجموع الأفلام السينمائية الروائية، ونظرا لعددها الهائل والضخم، فإنه يستوجب على الباحثة اللجوء إلى المعاينة، وذلك من خلال الاطلاع المكثف على مختلف الأفلام المنتجة سينمائيا، ثم انتقاء عينة تتوافق مع إشكالية الدراسة وأهدافها، وهذا بغرض أن تكون الدراسة ممكنة وقابلة للإنجاز تطبيقيا.

2.4- عينة البحث

"إن أردنا الحصول على معلومات حول مجموعة كبيرة من الأفراد أو الأشياء [...] فإنه في الحالة الطبيعية يكون من المستحيل الحصول على كل الإجابات أو فحص كل الأشياء، لأن ذلك يأخذ وقتا طويلا ويكون مكلفا، فالحل يكون عبر فحص البعض منها فقط بغرض الحصول على بيانات ممثلة أو نموذجية بالنسبة للبقية، [...] هذا الإجراء الذي من خلاله يتم الانتقاء مجموعة صغيرة أو حالات ضمن مجموعة كبرى هو ما يسمى **بالمعاينة**". (Walliman, 2011, p 93 ترجمة الباحثة)

العينة هي مجموعة من المفردات التي يتم اشتقاقها من المجتمع الأصلي، بحيث تكون ممثلة لهذا المجتمع تمثيلا حقيقيا، ويقصد بذلك أن العينة تمثل متغيرات موضوع البحث بنفس المستويات والقيمة الموجودة في المجتمع الكلي. (البسيوني، 2013، ص 309)

وتماشيا مع نوع الدراسة وموضوعها وكذا الأهداف المراد تحقيقها، فقد اعتمدت الباحثة على العينة القصدية (Purposive Sample)، والتي تعرف على أنها: "المعاينة عن قصد أو المعاينة عن طريق الحكم. وفي هذا النوع من المعاينة، يتم اختيار المفردات الخاصة بالعينة عمداً من قِبَل الباحث؛ ويظل اختياره فيما يتعلق بالعناصر هو الخيار الأسمى. أو بعبارة أخرى، خلال المعاينة غير احتمالية ، فإن منظمي الاستقصاء يختارون عن قصد وحدات معينة في الكون لتشكيل عينة على أساس أن الكتلة الصغيرة التي يختارونها من كتلة ضخمة ستكون نموذجية". (Kothari, 2004, p 59 ترجمة الباحثة)

وفقا للعينة الغرضية أو العمدية فإن الباحث يختار مفردات العينة استنادا لخبراته السابقة حسب سمات محددة، ويستبعد تلك التي لا تتوفر فيها السمات المطلوبة، كما أن هذا النوع من العينات لا يمثل مجتمع البحث الذي تسحب منه تمثيلا صادقا، غير أنها تمثل مجموعة معينة أو شريحة ما من المجتمع الكلي. (علي، 2014، ص 228)

وعليه، فإن نوع العينة الملائمة لدراستنا هذه هي العينة القصدية، وهذا لكونها تلائم طبيعة البحوث النوعية، وتمنح الباحث الكثير من المرونة التي تخوله إلى اختيار مفردات دون غيرها، وفقا لما يراه مناسبا.

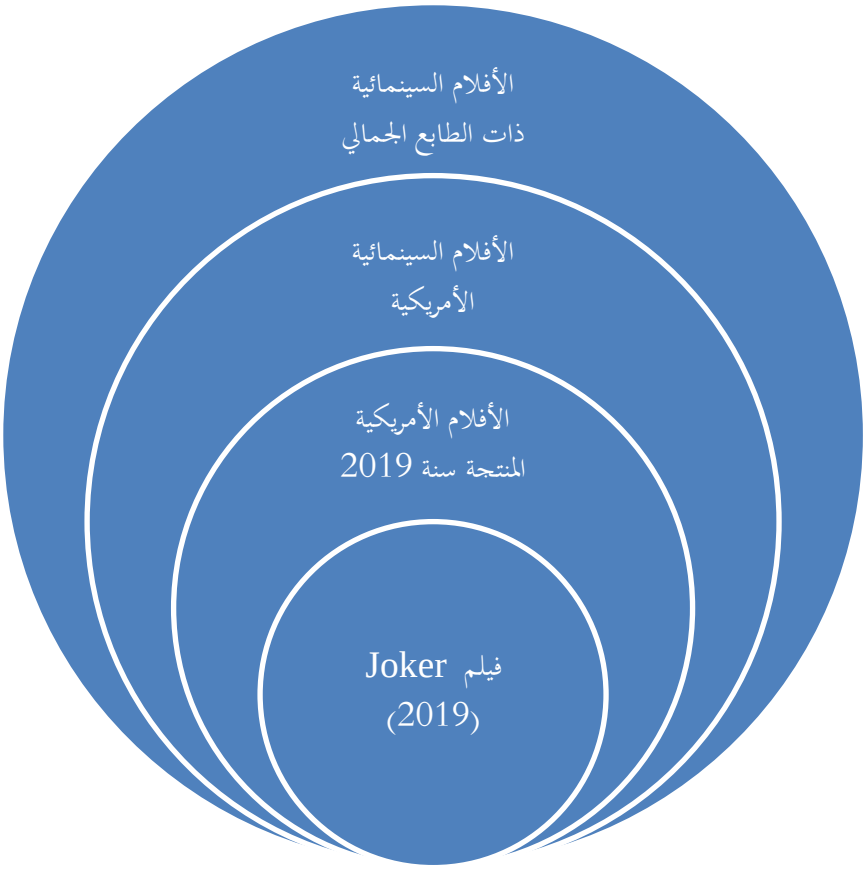
وهكذا فإن العينة العمدية للدراسة تتمثل في فيلم "الجوكر Joker" وهذا راجع للمبررات المنهجية التالية:

- فيلم الجوكر إنتاج سينمائي أمريكي، ومن المعروف أن السينما الأمريكية تحتل الصدارة عالميا باعتبارها الأكثر هيمنة واكتساحا لسوق الصناعات الثقافية إذا ما تمت مقارنتها بغيرها (كالسينما الإيطالية، السينما العربية، السينما الإيرانية... إلخ) وبالتالي يعد البحث في مخرجات السينما الأمريكية بحثا في رسائل ومضامين وأيقونات تأخذ صفة العالمية بامتياز، خاصة عندما يقترن ذلك بمفهوم العولمة الإعلامية (Globalization of media) والتي من خلالها تتلاشى الحدود بين المجتمعات المتباينة ثقافيا واجتماعيا.
- تصدر فيلم "الجوكر Joker " المراكز الأولى لشباك التذاكر بصالات السينما بأمريكا[1] لعدة أسابيع.
- الإقبال الجماهيري على فيلم "الجوكر Joker" من مختلف شعوب ودول العالم الغربي والعربي.
- حصول الفيلم على عدة ترشيحات وجوائز سينمائية في مختلف المحافل والمهرجانات الدولية.

[1] يقابله في الإنجليزية US Box Office

- إحداث الفيلم جدلا واسعا واختلافا في الرؤى ووجهات النظر بين النقاد والمتخصصين حول جمالياته، رسائله، وأسلوب الطرح.
- أيقونية شخصية الجوكر بالنسبة للجماهير، لكون هذه الشخصية المقتبسة من القصص المصورة لعالم DC في كل مرة يعاد تجسيدها سينمائيا بطريقة مختلفة عن سابقتها.
- حمل الفيلم للعديد من الأفكار والرسائل، وطرحه لقضايا متنوعة ذات أبعاد سياسية، سوسيولوجية، اقتصادية، نفسية وكذا فلسفية، مما يجعله مادة خصبة وثرية للبحث والدراسة العلمية.
- اختيار فيلم "الجوكر Joker" كعينة قصدية للدراسة يحقق مبدأ الجدة في البحث العلمي، وهذا لكون الفيلم قد أنتج سنة 2019، ما يعني إمكانية تقصي أفكار وأطروحات جديدة نسبيا.
- باعتبار أن فيلم "الجوكر Joker" لغته الأساسية الإنجليزية فإن ذلك يعطيه صبغة عالمية وإمكانية الوصول إلى أكبر عدد محتمل من المتلقين، وهذا لكون الإنجليزية هي اللغة الأولى عالميا، ومن جهة أخرى تعد لغة الفيلم عنصرا ملائما غير معيق خاصة وأن الباحثة تتقن اللغة الإنجليزية.

الشكل التالي يوضح مراحل اختيار عينة الدراسة:



الشكل رقم 1: كيفية اختيار العينة القصدية

تصميم الباحثة

5- حدود الدراسة

إن أي دراسة علمية مهما بلغت من درجات الاتساع البحثي والشمول فلا بد في الأخير أن تكون لها حدود تقف عندها، وهي بذلك تمنح الباحث أساسا منطقيا وواقعيا، ينقله من التشتت المعرفي إلى الالتزام بحيثيات معينة، وهكذا يكون البحث قابلا للإنجاز.

تعد هذه المرحلة من الخطوات المنهجية المهمة أثناء عملية تصميم البحوث، كما أن المتخصصين في المنهجية يتفقون على أنه لأي دراسة ثلاث مجالات[1] رئيسية ينبغي على الباحث أن يوضحها وتتمثل في: المجال الجغرافي، المجال الزمني والمجال البشري.[2] (عبد الكريم، 1982، ص 61)

1.5– الحدود المكانية

وبناء على ما تقدم فإن الدراسة التحليلية التطبيقية ليست معنية بحدود مكانية جغرافية، لكن بالنسبة لمصدر عينة الدراسة فإن ذلك يشمل بعدا مكانيا يتمثل في الدولة المنتجة للفيلم الذي ستجرى عليه الدراسة وهي الولايات المتحدة الأمريكية، وهذا راجع لخصوصية السينما الأمريكية أنها صناعة ثقافية عالمية غير محصورة بحدود أو ثقافة ما.

2.5– الحدود الزمانية

بعد الاطلاع على عديد الأفلام التي تتوافق وإشكالية الدراسة وأهدافها، وقع الاختيار على فيلم "الجوكر Joker " الذي تم إصداره في أكتوبر 2019 بالولايات المتحدة الأمريكية.

يمتد إجراء الدراسة منذ أول تسجيل في الدكتوراه، خلال الموسم الجامعي 2019 - 2020. وهنا قامت الباحثة بعد تحديد موضوع الدراسة وضبطه بدقة بجمع المادة العلمية ممثلة في مختلف المصادر والمراجع، وتبويبها وتصنيفها، تم الاطلاع عليها للاستزادة في موضوع البحث وكذا تكوين قاعدة معرفية متينة حول كل متغير من المتغيرات البحثية.

وهو الأمر الذي ساعد في توضيح الجانب المنهجي، وكذا التبرير المنطقي لكل خطوة من خطواته، ليتم بعدها وضع خطة للدراسة في شكلها النهائي، عن طريق تحديد الفصول والمباحث التي تضمنتها الأجزاء النظرية والتوثيقية، ثم الشروع في إنجازها.

[1] ويمكن أن تسمى أيضا حدود الدراسة.

[2] في الدراسات التي تتناول المضمون او الخطاب الاتصالي فإنه آليا يستبعد المجال البشري لأنه يتم التركيز بالدرجة الأولى على الرسالة.

أما المرحلة الأخيرة للدراسة فتمثلت في الجانب التطبيقي؛ والذي تمت فيه المشاهدة المتأنية للفيلم واستخراج الأفكار وكل المعلومات المتعلقة به والتي تخدم الموضوع، ثم التقطيع التقني للفيلم محل الدراسة، واختيار المقاطع التي سيتم تحليلها، ليتم الشروع بعدها في عملية التحليل، والتي تحتاج إلى الكثير من التركيز واستدعاء عمليات التأويل (Interpreting procedures)، وهو ما يعد مرتكزا للبحوث الكيفية، وفي الأخير تم الوصول إلى نتائج التحليل في سبتمبر 2022.

الفصل الثاني: الإطار النظري والإبستيمولوجي لموضوع الدراسة

I- البراديغم البنيوي كمنطلق إبستيمولوجي للمقاربات السيميولوجية

II- السيميولوجية السردية

III- السيميولوجية البصرية

الفصل الثاني: الإطار النظري والإبستيمولوجي لموضوع الدراسة

I- البراديغم[1] البنيوي كمنطلق إبستيمولوجي[2] للمقاربات السيميولوجية

1- مفهوم البنيوية

البنية structure ويقصد بها شبكة العلاقات التي تحصل بين المكونات العديدة للكل، وكذا بين كل مكون على حدة ومع الكل، فعلى سبيل المثال باعتبار أن الحكي يتألف من قصة story وخطاب Discourse فتكون البنية هي شبكة العلاقات التي تنشأ بين القصة والسرد، الخطاب والسرد وأيضا القصة والخطاب. (برنس، 2003، ص 191)

تعد فكرة البنية فكرة قديمة، وقد ارتبط هذا المفهوم باكتشافات علمية مهمة في علم الأناسة واللسانيات، حيث يعرفها "بياجه" بقوله: "إن البنية، في تقريب أولي، هي نظام تحولات يضم قوانين بصفاتها نظاما (في مقابل خصائص العناصر)، ويحتفظ به أو يغني بفعل تحولاته ذاته، دون أن تتوصل هذه التحولات خارج حدودها إلى عناصر خارجية أو تستعين بها. وبكلمة، تشتمل البنية بهذا الشكل على صفات التقريب الثلاثة: الوحدة الكاملة التحول والضبط الذاتي.. يجب أن تؤدي البنية إلى صياغة صورية". (غراويتز، 1993، ص 109)

[1] البراديغم أو كما يسمى أيضا النموذج الإرشادي، يعتبره "توماس كوهن" في كتابه (بنية الثورات العلمية) أنه يكشف عن مجموعة الأمثلة التوضيحية المتكررة، شبه المعيارية لنظريات مختلفة، من حيث استخدام المفاهيم والأدوات لجماعة البحث العلمي، في المحاضرات والكتب والتطبيقات العملية، وهكذا يستزيدون ويثرون تخصصهم. (كوهن، 1992، ص 77)

[2] إبستيمولوجيا وتقابلها في الإنجليزية Epistemology وهي دراسة العلم من ناحية فلسفية، من خلال دراسة المسلمات والأسس التي تقوم بتوجيه الخطوات الهادفة إلى إدراك الواقع، حيث عرفها المعجم الفلسفي (Vocabulaire Philosophique) على أنها بحث نقدي لمبادئ العلوم، وكذا الأصول المنطقية لهذه المبادئ، أما معجم (Le Robert) فيعرفها على أنها دراسة نقدية للعلوم، تختص في تحديد قيمة هذه العلوم، مصدرها وأهميتها بالنسبة للعلم. (سعد، 2017، ص 14)

يفهم من هذا التعريف أن البنية نظام يدرس العلاقات بين أصغر وحدة وعلاقتها بالكل، مع التأكيد على استبعاد العوامل الخارجية أو ما يعرف بالعوامل السياقية التي تكون خارجة عن البنية بحد ذاتها (كالعوامل التاريخية، الاجتماعية، الثقافية...).

انتقل مفهوم البنية من فن العمارة إلى البيولوجيا، ثم إلى الفلسفة والأنثروبولوجيا وكذا التحليل النفسي والأدب، حيث أصبحت تدل على البناء، النظام، ونسق من العلاقات، كما تعرف البنية على أنها نسق من التحولات والتي تتضمن قوانين؛ إذ يحافظ هذا النسق على ذاته ويتم إثراؤه عن طريق هذه التحولات، وبالتالي فإن أي تغيير في العلاقات سيؤدي إلى تغيير في النسق ذاته، بطريقة ينطوي فيها المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يصبح فيها النسق يدل على معنى، فالبنيوية تقوم على اكتشاف الماهية الكامنة خلف البناء، متمثلة في العلاقات الموضوعية، وهي ليست ماهية عقلية مجردة، بل هي نفسها العلاقات. (عبد الله ثاني، 2005، ص 68-69)

البنيوية تقوم على تحليل كل بناء إلى الجزيئات التي يتكون منها، وهذا بغرض الكشف عن العلاقات الموضوعية التي تربطها ببعضها البعض، ليتم بعدها إعادة تركيب الأجزاء إلى بناء كلي جديد، يتسم بكونه أرقى من البناء السابق وكذا أكثر تقدما منه، وعليه، فإن البنيوية نمط جزئي يعتمد عملية تحليل البنية الداخلية للكليات الاجتماعية. (العياضي. 1997)

من هذا المنطلق نجد أن البنيوية كمفهوم قد دخل العديد من التخصصات العلمية، نظرا لشموليته وقدرته على مراعاة الفروق والاختلافات وخصوصيات كل مجال علمي، من خلال دراسة العناصر الأساسية الصغرى وعلاقاتها المتبادلة مع البناء الكلي، وذلك بغرض البحث وفهم المقاصد العميقة في إنتاج المعنى للظواهر الإنسانية والاجتماعية والثقافية التي تدرسها، حيث تنظر لها كأنظمة كلية تتكون من أجزاء أصغر، يستدعي إدراك ماهيتها إدراكا صحيحا أن تعزل عن السياقات الخارجية.

2- نشأة البنيوية

قامت البنيوية بتوسيع فرضيات المدرسة اللسانية إلى مجالات أخرى من العلوم الإنسانية كالتاريخ، الأنثروبولوجيا، الأدب والتحليل النفسي، وهذا بالعودة إلى عالم اللسانيات "دو سوسير" الذي اعتبر الكلام فرديا، واللغة مؤسسة اجتماعية، تمثل نسقا منظما من العلامات للتعبير عن الأفكار، كما أن قابلية الكلام

للتجزئة تجعله ممكنا للتحليل، وهو ما يمكن اللغة من خلق الدلالة، كما طمح "دو سوسير" إلى وجود علم يشمل اللغات سواء المحكية أو غير المحكية، يدرس حياة العلامات في إطارها الاجتماعي الذي أسماه علم العلامات أو السيميائية. (ماتلار وماتلار، 2005، ص 98)

المنجزات التي قدمها "دو سوسير" في حقل اللسانيات تعتبر قاعدة صلبة استندت عليها البنيوية في مرحلة النشأة وبداياتها الأولى، كون هذه المنجزات ذات إضافة علمية نوعية مقارنة بالأعمال والنشاطات الأكاديمية التي كانت سائدة آنذاك، حيث امتدت إلى مجالات وتخصصات مختلفة، فدو سوسير برؤيته العلمية الثاقبة السابقة لعصره استطاع التنبؤ بعلم السيميولوجيا، وهو فعلا ما تحقق بعد سنوات؛ حيث ازدهرت السيميائية في مجالات عدة انطلاقا من الأدب وصولا إلى تخصصات وعلوم أخرى، حيث شملت مختلف مناحي الحياة الإنسانية والاجتماعية.

تعود بداية البنيوية إلى أوائل القرن العشرين، منذ نشر كتاب "محاضرات في اللسانيات" للسويسري "فيرديناند دو سوسير" والتي استفادت من مبادئ المذهب التجريبي، ليأتي بعدها الروسي "رومان جاكبسون" رائد المدرسة الشكلية الروسية، وقد اعتبر آخرون أن الشكلية الروسية هي البنيوية المبكرة، وأول من استخدم لفظ "أبنية" هو الفيلسوف الروسي "تيتانيوف"، ويليه "جاكبسون" في أول استخدامه للفظ البنيوية سنة 1929، كما أن "ليفي شتراوس" قد أخذ المنهج البنيوي استنادا على كتاب "الأطروحات" لأستاذه "جاكبسون"، والبنيوية لا تعد اتجاها مماثلا وموازيا للشكلانية والماركسية اللتان كانتا سائدتين في أوروبا آنذاك، وإنما تعتبر اتجاها تفرع عنهما، ومن ثم فإن بداية استخدام المنهج البنيوي كانت محصورة في علم اللغة، وبعد اكتشاف البنية أصبح هنالك تطور في علم اللغة إلى الكشف عن العناصر المكونة للنظام في الأدب. (بلعفير. 2018)

"رونالد بارت" هدف إلى معالجة النص معالجة علمية متأسسة على نظرية "دو سوسير" وكذلك نظرية الأنثروبولوجيا البنيوية التي وضعها "كلود ليفي شتراوس"، وذلك بسبب انتشار فكرة لدى البنيويين أن النقد هو "ما وراء اللغة metalanguage" الذي ينظم الأعراف والأكواد في كل النصوص الأدبية، وبالتالي تكاثفت المجهودات الهادفة إلى إرساء قواعد عالمية للقص الروائي، بالموازاة مع دراسة رموز الأساليب الأدبية، ويعتبر "بارت" اللغة الطبيعية بما فيها المعنى الضمني أنها خاضعة كذلك لوصف ما وراء اللغة، الذي

بدوره يوفر نظاما من مستويات الفهم، وعليه رأى "بارت" أن علم السيميولوجيا لا بد أن يكون مثل "ما وراء اللغة"، فالنظام يعبر عنه بالمدلول، وهذا التفسير ما يدفع إلى التصديق بأن البنيوية لها إمكانية تفسير كل الاختلافات والتباينات في الثقافة واللغة. (نوريس، 1989، ص 35-36)

وعلى هذا الأساس، اعتبرت المنهجية التي قدمها "رولان بارت" في دراسته للنصوص الأدبية وغير الأدبية دعوة صريحة لإنشاء القواعد والنظم العلمية الصارمة، ذات التوجه الموضوعي، وذلك كمحاولة للتقليل قدر المستطاع من الذاتية والميولات الشخصية في دراسة وتفسير الروايات والقصص في كل المجالات التي من الممكن أن تتواجد ضمنها، وهو ما ينطبق على الشفرات والرموز والعلامات المتنوعة في الحياة الإنسانية.

زودت اللسانيات التحليل البنيوي للحكي بمفهوم محدد للكشف عما هو أساسي في كل نظام للمعنى، كما تتخذ أي وحدة معناها عن طريق الاندماج في وحدة من مستوى أعلى؛ على سبيل المثال الفونيم (الوحدة الصوتية) لا يمكن أن يحمل معنى بذاته إلا إذا اندمج في كلمة، وقد أشار "ليفي شتراوس" في تحليل الأسطورة إلى أن الوحدات التي تكون الخطاب الأسطوري (الميثيمات) تكتسب معناها عندما تجتمع في رزم، وبالتالي فهم المحكيات لا يعد مجرد تتبع لمسار القصة، بل يجب التعرف على بنائها في شكل طبقات، وليس فقط الانتقال من كلمة إلى أخرى، وإنما الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر كذلك، حيث ترتبط المستويات بناء على صيغة اندماجية تصاعدية؛ إذ يكون للوظيفة معنى عندما تأخذ مكانا في الفعل العام للعوامل، ويكون للفعل معنى من خلال أنه يروى، كما يخضع لخطاب له شفرات خاصة. (أونيجا ولاندا، 2020، ص 68-69)

التحليل الأنثروبولوجي الذي يهتم بالأساطير في شكلها اللساني، وبالرغم من تنوعها إلا أنه من الممكن اختصارها في فلك البنى الكونية الشاملة، تماما مثل الفونيمات أي الوحدات الأولية للغة، ومن هنا يمكن الكشف عن العلاقات التي تشكل الدلالة في الأسطورة، وفي مشروع "جاكبسون" لإضفاء الطابع العلمي على السيميولوجيا، فقد استوحى الكثير من الأفكار انطلاقا من اكتشافات متخصصين في البيولوجيا الجزئية وقوانين علم الوراثة، بمصطلحات "الشيفرة"، "البرنامج" والمعلومة". حيث رأى عالم اللسانيات الروسي بوجود تقاطعات أو تشابهات بنيوية بين هذين النظامين للمعلومات، أي بين الشيفرة

اللغوية والشيفرة الوراثية، وكذا الرسائل الكيميائية المنقولة ضمن هندسة الخلية، والرسالة اللغوية، وفي كلتا الحالتين الرسالة تأخذ مسارا خطيا زمنيا يقع بين التشفير وفك التشفير، وأيضا اختصار العلاقات بين العناصر، الفونيمات أو القاعدة الكيميائية إلى نظام من التعارضات الثنائية. (ماتلار، 2005، ص 100-101)

إن المراقب لنشأة البنيوية يستطيع أن يستشف آلية التكامل بين العلوم، وكيف تنتقل الأفكار والمسلمات والقواعد من تخصص معين إلى آخر، وذلك نظرا لوجود تقاطعات بين هذه العلوم على المستوى النظري المجرد، وحتى على المستوى الواقعي الذي نلحظه في الحياة اليومية، فعلى سبيل المثال إسهامات الأنثروبولوجيا في البحث البنيوي راجع إلى أن عادات الشعوب الثقافية ونظم حياتها اليومية في الإطار الزمكاني، تعتبر اللغة جزء ومكونا أساسيا فيه ولا غنى عنه، كما أن اللغة وعناصرها تمثل من المطالب الجوهرية التي تبحث البنيوية فيها. ومن ناحية أخرى، فإن هذا التكامل لا يقتصر على العلوم التي تتشابه من حيث الطبيعة (أي العلوم الإنسانية فيما بينها)، وإنما يظهر كذلك في العلوم ذات الطبيعة المختلفة، وهو ما يتجسد فيما أشار إليه "جاكبسون" حول التشابه بين النظام البيولوجي والسيميولوجيا، من حيث نوعية المسار الذي تأخذه المعلومة، المفردات والجزئيات المكونة للنظام... إلخ.

هذا الأمر يمكن أن نستدل عليه كنموذج عن تراكمية العلم، التي يتمم فيها باحث ما توصل إليه سابقوه فيعمل على تقديم المزيد من الإضافات والشروحات والإسقاطات والمقارنات بين نتائجه ونتائج سابقيه.

وبالعودة إلى مصطلح "البنية" الذي أخذته المدرسة البنيوية في اللغويات من الهندسة المعمارية، التي يتكون فيها البناء الكامل من مجموع بنى، حيث تتجمع هذه البنى بطريقة منظمة ومتناسقة فيما بينها، وأي تغيير في الترتيب يتغير شكل البناء ونوعه ككل، وهو نفس ما ينطبق على الكلمات في الجملة الواحدة، التي في حال استبدالها أو تغييرها بأخرى يتم الحصول على معنى مغاير.

بعد تكييف هذه المصطلحات من طرف البنيوية، قامت هذه الأخيرة بتصدير أفكارها وأطروحاتها إلى العلوم الإنسانية الأخرى من قبيل التاريخ وعلم النفس، وهكذا تنشأ التخصصات البينية، التي هي في

الأساس قائمة على تعاون وعمل مشترك بين باحثين وعلماء من مختلف التخصصات، تجمعهم نقاط تقاطع في دراسة ظواهر معينة.

3- أفكار البنيوية

تظهر البنية بمجموعة تحويلات تحوي قوانين تبقى أو تستغني بالتحويلات نفسها دون أن تتجاوز حدودها أو تستعين بالعناصر الخارجية، وبالتالي فإن البنية تتألف من ثلاث ميزات هي الجملة، التحويلات والضبط الذاتي. وعند اكتشاف البنية يكون هنالك مجال للتعقيد الاستنباطي، الذي يكون من صنع المنظّر فقط. (بياجيه، 1985، ص 8)

ويمكن اختزال خصائص البنية في المميزات التالية:

الكلية والشمول: أي أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، وإنما تتكون من عناصر خارجية تخضع للقوانين المميزة للنسق، وتكمن الأهمية في العلاقات القائمة بين العناصر، وعليه فإنه لا ينبغي الاكتفاء بأجزاء من البنية أو إقحام أجزاء أخرى عليها، لأن ذلك سيحدث تعديلات على البنية وخصائصها.

التحولات: وذلك يعني أن هناك قانونا داخليا يحدث التغييرات داخل البنية التي لا تبقى في حالة ثبات لأنها دائمة التغير، فكل نص بحسب البنيويين يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل كل عنصر بانيا لغيره ومبنيا في نفس الوقت.

التنظيم الذاتي: أي أن البنية بإمكانها أن تنظم نفسها بنفسها حتى تحافظ على استمراريتها ووحدتها، بمعنى أن المتلقي لا يحتاج إلى غير البنية حتى يفهمها ويتذوقها ويدرسها، وهو ما يمثل انغلاقا إيجابيا. (بلعفير. 2017)

فهذه الخصائص الثلاث تمثل مسلمات للباحث البنيوي، كونها تضع الحدود والقواعد الكبرى التي لا ينبغي أن يحيد عنها التحليل البنيوي لأن ذلك يحدث خللا وتناقضا منطقيا، ليتم بعد ذلك تطبيقها على النص المدروس.

ويقصد بالتماسك الداخلي للوحدة أنها تكون كاملة بذاتها، وهي بذلك ليست تشكيلا للعناصر المتفرقة، أما التحول فيقصد به أن البنية لا تكون ثابتة، وإنما تتحول باستمرار وتبقى تولد من داخلها بنيات دائمة التوثب، ومثال ذلك أن الجملة الواحدة تخرج عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة، رغم أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي، وهذا التحول يعود لتحكم ذاتي داخل البنية، وهي بهذا لا تحتاج إلى مقارنة مع أي وجود خارجي عنها لتتحقق المصداقية، بل تستند على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي، وهذه الخصائص التي تطبق على العمل الأدبي الذي يعتبر تماما كالبنية، ويمكن اختصار منطلقات البنيوية في:

- أنها تهدف إلى اكتشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.
- لا تعالج العناصر على أنها وحدات مستقلة، بل بناء على علاقاتها.
- البنيوية دائما ما تركز على الأنظمة.
- تحاول إقامة قواعد عامة عن طريق الاستقراء أو الاستنتاج. (الأحمر، 2010، ص 316)

التحليل البنيوي يقوم بكشف الآلية الموضوعية التي من خلالها تخلق القصيدة أو الفلكلور معان، وهكذا تكون هذه الآلية قابلة للاختزال وتشكيل علاقات بنيوية معينة، ويفترض التحليل وجود معان لغوية أولية تسخرها البنية، كما أن النزعة الشكلية لا ترتبط بالمعنى اللغوي إلا أنها تقدم تحليلا للمعنى الشعري والفلكلوري للنص، وتعد هذه النزعة سلفا للبنيوية من خلال تحديد معنى ثقافي موضوعي عبر تقديم أدوات للتحليل العلمي، بتطبيق العلاقات البنيوية الداخلية للنص أو إلى متن النص الذي يصنع الثقافة. (كلارك، 2015، ص 164-165)

ويعد النسق من أكثر المصطلحات استخداما لدى البنيويين، حيث يعرف على أنه: "مجموعة من الأشياء المترابطة فيما بينها" وأيضا "ما هو مكون من أجزاء مترابطة مع بعضها البعض" ويستعمل "دو سوسير" تشبيه اللسان بلعبة الشطرنج بغرض جعل مفهوم النسق ملموسا في اللسانيات كونه من المفاهيم الجديدة، وذلك بقوله: "أن اللسان نسق لا يعرف إلا نظامه الخاص، وتشبيهه بلعبة الشطرنج يوضحه [...] إذا عوضت قطع الخشب بقطع من العاج، التغيير لا يكون ذا أهمية بالنسبة للنسق. لكن إذا نقصت أو زدت في عدد القطع فإن هذا التغيير يصيب نحو اللعبة grammaire du jeu بعمق". (مونان، 2016، ص 77 ص 80)

يفهم من ذلك أن قيمة التغيير الملموس في الفكر البنيوي تتحدد بالدرجة الأولى من خلال تغيير الترتيب أو العدد الذي تلعبه البنى فيما بينها، وهنا تتضح علاقة الأجزاء بالأجزاء وكذا الجزء بالكل، لهذا ينبغي الاهتمام ومراعاة الترتيب والتناسق أثناء إنتاج النص وحتى أثناء دراسته وتحليله بنيويا.

الفونتيكا لدى "دو سوسير" تعني الفونتيكا التاريخية بصفة دائمة، وهي الفونتيكا الدياكرونية، ويطلق اسم الفونولوجيا على ما نسميه الفونتيكا، والتي يستعمل فيها مفهوم ومصطلح الفونيم؛ الذي بالنسبة له هو الصوت المادي، حيث يعتبره: "النسق الفونولوجي للهجة المدروسة [...] أي لائحة الأصوات التي يستعملها كل لسان يشتغل بالفعل، على عدد معين من الفونيمات الاختلافية". (مونان، 2016، ص 89)

وبهذا المعنى يكون الفونيم بالنسبة لسوسير هو الصورة السمعية التي تكون مطابقة لصوت مادي ما، إلا أن سوسير لم يوضح أوجه الاختلاف بين الصوت المادي والصورة السمعية التي يطابقها.

4- البنيوية وبحوث الإعلام والاتصال

من المتفق عليه أن علوم الإعلام والاتصال لكونها حديثة النشأة، فإنها قد استندت إلى الكثير مما أفرزته أبحاث ودراسات العلوم التي سبقتها، خاصة فيما تعلق بالتفسير النظري للظواهر الاتصالية والإعلامية وكذا محاولة ضبطها والتحكم فيها، وهنا يمكن الحديث عن البراديغمات الكبرى التي شكلت روافد ثرية، مع بروز علماء ومفكرين من شتى الحقول والمجالات المعرفية سواء كانت ذات أصل مادي أو إنساني؛ إذ من بين هذه البراديغمات التي ساهمت في تحليل الظاهرة الاتصالية تحليلا نوعيا، يمكن من فهم أجزائها بعمق والعلاقات فيما بينها نجد البراديغم البنيوي.

تهدف البنيوية إلى إدراك المنتج الثقافي سواء كان (خطاب، نص، صورة، فيلم، إشهار، مسلسل تلفزيوني، أنواع صحفية، مسرحيات...) بالانطلاق من فهم المنتوج ذاته، وهي بذلك ترفض أي محاولة قراءة تنطلق من الماضي، وتثور ضد كل المساعي الرامية إلى إسقاط الماضي، تختلف عن الحس العفوي أو ما يسمى بالقراءة الانطباعية، فهي لا تأخذ بأحكام مسبقة وقوالب جاهزة، وإنما تتخذ موضعا لبحثها، وتستند في ذلك إلى ما هو كامن فعلا فيه، وتنطلق منه بغية الكشف عن العلاقات الخفية التي تكون بين العناصر. (العياضي. 1997)

فالبنيوية تمكن الباحث في الإعلام والاتصال من فهم واقع وسائل الاتصال الجماهيرية، من خلال التعامل معها لسانيا وأيقونيا، وهكذا يتم تناول المنتجات الإعلامية كنص وفقط عبر المكونات المشكلة له (أي كبنية)، بغض النظر عن السياقات المحيطة به، ثم بعد ذلك يتم تحليله واستخراج الأبعاد النفسية والاجتماعية وقراءة مدلولاتها.

وعند دراسة خطاب وسائل الإعلام (أي الخطاب الإعلامي) فإنه تطبق عليها الثنائيات التي أتت بها البنيوية؛ وهما: الدال والمدلول، التعيين والتضمين، فاللغة تمثل نسقا منظما من العلامات، الأول له بعد ظاهر وواضح وهو الدال، أما الثاني فهو متضمن ويمثل المدلول، وبينهما تمر الدلالة (أي المعنى)، أما التعيين والتضمين تمت مقاربتهما من طرف "جوليان غريماس" عن طريق مصطلحين مختلفين (العملي والأسطوري). جميع أنواع الأيديولوجيا تمر بالمستوى الثاني للكلام وهو التضمين الذي يحمل أوجها متعددة، وقد نوه "بارت" إلى أهمية تطور الإعلان، الإذاعة والصحف، ومجموعة كبيرة من الطقوس الاتصالية التي تستدعي بناء علم سيميولوجي، وتجلى ذلك في دراسته للاتصال الجماهيري كونه يحيل على كلام تضميني، وهو ما مثل محاولة جادة لإعطاء السيميولوجيا شكلا تطبيقيا. (ماتلار، 2005، ص 99 ص 102)

ومن هنا نجد أن الأسس الأولى لعلم السيميولوجيا وتطبيقاته في دراسات الاتصال الجماهيري قد كانت لبنتها الأولى هي المسلمات والأفكار البنيوية، وعلى رأسها الدال والمدلول، التعيين والتضمين، كما أن مقاربة "رولان بارت" السيميائية تعد من أكثر المقاربات توظيفا في التحليل السيميولوجي للمنتجات الإعلامية والاتصالية خاصة في الجزء التطبيقي كتحليل الأفلام السينمائية، الومضات الإشهارية، البرامج المتلفزة... إلخ، والتي في المستوى التضميني يمكن استخراج الأيدولوجية الكامنة خلف دوالها وقراءة مقاصدها العميقة، والتي في الغالب يعجز التحليل الكمي للمحتوى الظاهري عن الوصول إليها (أي تحليل المضمون The content analysis).

مفهوم علم الإشارات تبلور مع البنيوية، ويفضل الأوروبيون لفظ semiology تقديرا لصياغة "سوسير"، بينما الأنجلوسكسونيون[1] يفضلون لفظ semiotics احتراما للعالم الأمريكي "بيرس"، وعلم الإشارة كحقل يدرس كل من الأنظمة الترميزية للاتصال الجسدي البشري، العلامات الشمية، علم البلاغة

[1] وهم الناطقون باللغة الإنجليزية

والنظرية الجمالية، وهو ما يمثل حدودا مشتركة مع البنيوية، ويظهر أن الكائنات البشرية تتواصل فيما بينها بوسائل غير لفظية، وبهذا يتوسع مفهومنا عن اللغة ليضم الحقول غير اللفظية، وهو تماما ما أنجزه علم الإشارة، وبتعبير آخر فإن الأفراد لا يتكلمون فقط، بل إن كل حدث كلامي يستوجب نقل الرسائل من خلال لغة الجسد، الهيئة، الملبس، التصفيفة، العطر، النبرة وكذا السياق الاجتماعي... وحتى عند غياب الحديث، فإنه توجد رسائل بلغات أخرى كالأضواء والقوانين واللوحات الإعلانية، حتى الشعور بالأشياء ينقل المعاني، وهو ما يفضي إلى القول بأن الدور الذي يتخذه الإنسان في العالم يتسم بكونه دورا اتصاليا بامتياز. (هوكز، 1986، ص 114-115)

كما أن البنيوية بفكرها ومنهجها لها أثر عميق ودائم على الفكر الاتصالي، وذلك من خلال التحليل للبنيوي للمحكيات انطلاقا من النص الأدبي، حيث تحلل الأفلام على مستوى الوظائف، الأفعال، وكذا مستوى السرد، وقد أسقطت هذه المقترحات على النصوص الاتصالية كخطاب الصحافة، اللوحات الإشهارية... كذلك، أمكن تحليل الرسائل البصرية من إبراز خصوصيتها، والخروج من الإطار الاختزالي اللساني البحت، وهو ما استنتجه "أمبيرتو إيكو"، وهو نفس ما لاحظه "كريستيان ميتز" في دراسته للفيلم سرديا، وبناء على النقد الموجه لنموذج "دو سوسير" تم تطوير بعض الأفكار البنيوية وتوسيعها، وهنا ظهر نموذج "بورس" في تقسيمه الثلاثي للعلامات (مؤشر، أيقونة ورمز)، كما ساعدت البنيوية في تطوير تقنيات تحليل الخطاب واقعيا، خاصة مع التوثيق الآلي للمعلومة دون تدخل بشري. (ميبج، 2011، ص 30-33)

يتضح أن البنيوية قد منحت دفعة قوية للبحوث الاتصالية؛ خاصة مع انفتاح السيميولوجيا على خطابات الإشهار، الصحافة، الأفلام... إلخ. كما أنها لم تقتصر فقط على المنهج السيميولوجي، بل حتى منهج تحليل الخطاب الذي تبلور مع تطور البنيوية، وهنا بالذات ظهرت عدة مقاربات تمت الاستفادة منها في تحليل الخطاب الإعلامي، مع الأخذ ببعض التكييف والتعديلات لهذا المنهج حتى يتلاءم مع طبيعة وخصوصية المنتج الإعلامي؛ لأن هنالك اختلافا بين تطبيق تحليل الخطاب في اللسانيات وبحوث الإعلام والاتصال؛ فهذه الأخيرة لا تقتصر على الملفوظات فحسب، وإنما تدرس الصور المرئية كذلك.

بالإضافة إلى أن أوجه القصور التي لاحظها العديد من الباحثين والمفكرين في الطرح البنيوي هو تحديدا ما ساهم في تطوير الفكر البنيوي في حد ذاته، وكذا ظهور أفكار جديدة وأطروحات أكثر دقة في توصيف وفهم الظواهر الإنسانية عموما والاتصالية خصوصا، ومثال ذلك ما قدمه "كريستيان ميتز" في دراسته للأفلام، وإعلانه عن طرح مغاير للفكر البنيوي في بعض الجزئيات، وكذلك مقاربة "بيرس" السيميوطيقية التي من خلالها حاول تجاوز الهفوات التي وقع فيها "سوسير".

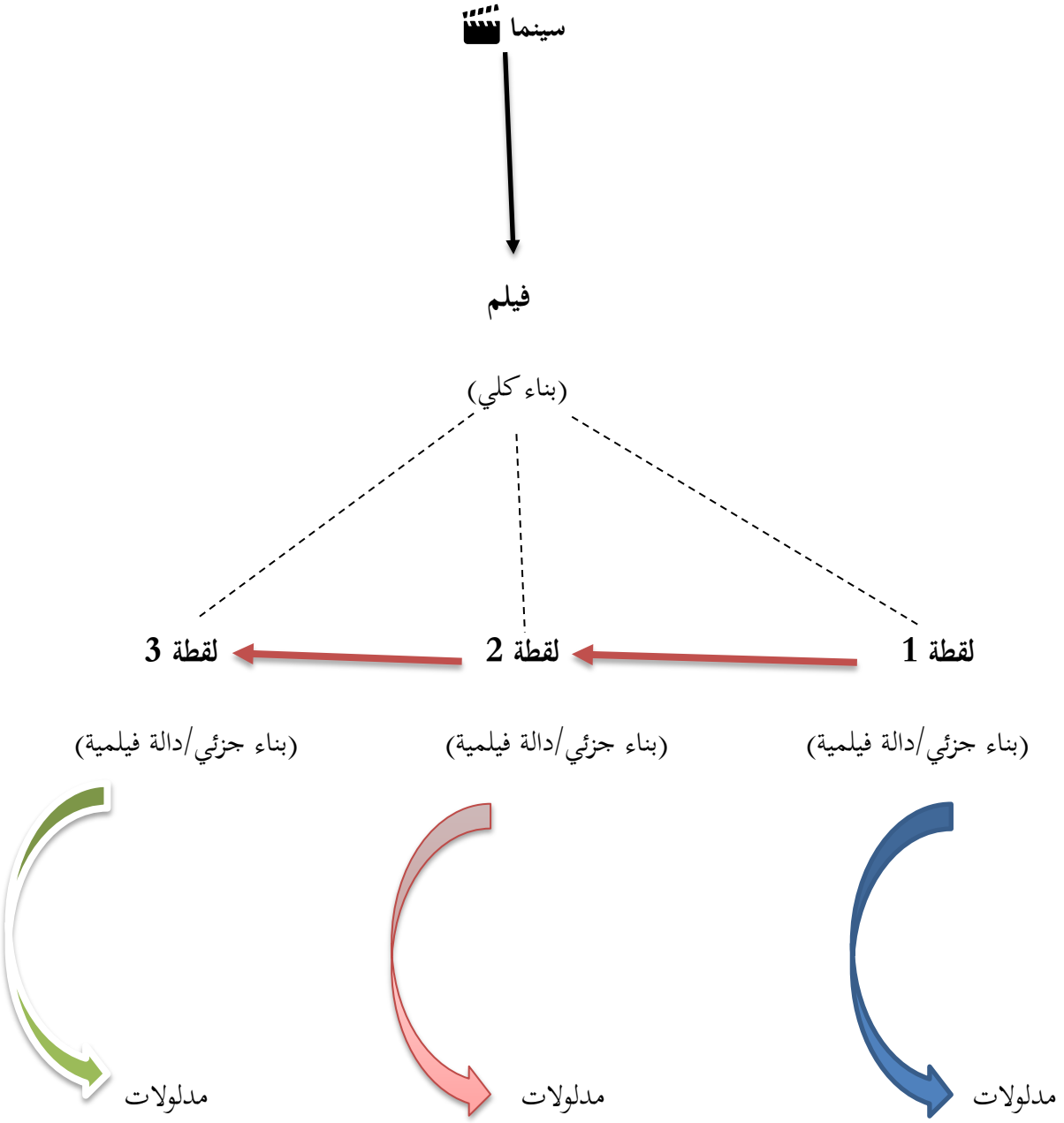
أما اللغوي "رومان جاكوبسون" فقد تبنى نموذج شانون في ترسيمة الاتصال، والتي تتكون من ستة عناصر وهي:

1. المرسل: وهو منشئ الخطاب أو الرسالة، سواء كان شخصا واحدا او مجموعة اشخاص.
2. إرسال الرسالة: وتمثل مضمون الاتصال أي النص.
3. مستقبل الرسالة أو المتلقي: وقد يكون فردا أو عددا هائلا من الأشخاص؛ جمهور الفيلم أو العرض التلفزيوني.
4. الرمز: والذي قد يكون لغة، صوت، حركة، صورة.
5. القناه أو أداة الاتصال: وتمثل وسيلة تبليغ الرسالة، كما قد تكون مرئيه أو سمعية أو لمسية.
6. السياق: ويمثل الموقف الذي يتم فيه إرسال الرسالة، حيث يساعد في تحديد المعنى الذي تحمله هذه الرسالة. (سعد، 2017، ص 146).

وفي ذات السياق تنظر البنيوية إلى الفيلم باعتباره بنية؛ حيث ينظر "ميتز" إلى حقيقة القصة الفيلمية أو مادة الفيلم أنها تتحقق عبر الصورة التي تمثل "الدالة الفيلمية"، كما يمكن تسليط الضوء على مشكلة الدالة الفيلمية بناء على تحليل مفصل لأفلام محددة، وأيضا من خلال انتقاء عدد معين من الأفلام، وطالما أن القصة الخيالية للفيلم تؤول إلى بنية سردية روائية يعني ذلك أنها خطاب، والذي حسب "بنفنيست" أنه تصريح يقوم به فاعل أو ذات عن طريق عامل السرد الروائي بعبارة "ميتز". حيث أن صور الأفلام تنتظم بطريقة محددة دائما، ولا تأتي بشكل وصفي خام أبدا، وهكذا يجب فهم الأفلام بوصفها خطابا من حيث أنها كلام وليس لسانا أو نظاما، ويؤكد "ميتز" أن الصورة الفيلمية تماثل الجملة أو الأفعال بدلا من الكلمات، لأن الصور عكس الكلمات لا حدود لأعدادها وهي منتجة من طرف الصانع أو

المؤدي في الفيلم، إضافة إلى أن الفيلم لا يعد لسانا، وإنما هو فن يشمل المعنى. (ليشته، 2008، 171-172)

في المخطط التالي، نوجز إسقاطا مبسطا لآلية التصور البنيوي للتحليل الفيلمي:



الشكل رقم 2: التحليل الفيلمي وفقا للتصور البنيوي

المصدر: تصميم الباحثة

5- نقد البنيوية

تعرضت البنيوية لكثير من النقد؛ إذ اعتبر منتقدوها أنها أدت إلى اختصارات ميكانيكية لاسيما فيما تعلق بآلية عمل المجتمع، والذي جعلته البنيوية يبدو مسرحا دون فاعلين، وهنا اتجه تركيزها إلى تحليل العوامل الثابتة (الحتميات)، حيث نزعت إلى حذف كل ما يقوم به الأفراد على اعتبار أنهم فاعلين داخل فضاءات عديدة، فانغلاق اللسانيات البنيوية على النص قاد إلى اختصار هذا الأخير في مدونة (Code) وقد أدت هذه الرؤية حسب "جاكبسون" إلى تلاشي الوظيفة المرجعية، وقد عبر "هنري لوفافر" عن نقده للبنيوية بقوله أن السياق اللفظي قد أخذ محل المرجع العملي الحسي، وأصبح الكلام لا يحيل إلا على ذاته، من خلال الإطناب والتكرار، وأن البنيوية قد وقعت ضحية الهوس بالتصنيف، عبر الانغماس في التجريد المتعالي والأشياء الذهنية الخالصة، في محاولة بلوغ الكمال، وبذلك تم إقصاء الواقع والمعيش والمنحرف، وجل الآليات التي من خلالها تفهم الحياة اليومية (أي فك الرموز)، وهذا تأكيد على فكرة حتمية الإكراهات والضبط، تمهيدا لبروز الإنسان الآلي. (ماتلار، 2005، ص 114)

من انتقادات الماركسيين للبنيوية أنها بحسبهم مبنية على منطق يتعارض مع المنطق الجدلي لفهم التطور الذي يقوم على التغير، فهي تقوم على الثابت والدائم والجوهري في البنية. أيضا، اتهمت البنيوية بانها لا تاريخية بسبب استغنائها القصدي عن الجانب التاريخي في دراسة الظاهرة الثقافية، وتجلى ذلك في تفضيلها للتزامني عن التعاقبي، وكذلك اعتبر البعض أن البنيوية تساوي فلسفة موت الإنسان، لأنها تقلل من شأن الإنسان وتأثيره، والفرد ليس إلا جزء من الكل، بل مجرد عنصر في دواليب المجتمع، إضافة إلى اعتقاد آخر بأن البنيوية هي منهج شكلاني، يجسد الإنسان ذا البعد الواحد حسب "هربرت ماركيوز". (العياضي. 1997)

إن النجاح الذي حققته المدرسة البنيوية داخل أوروبا وخارجها، وذلك من خلال طرحها لفكر متفرد ومتميز آنذاك، لم يعصمها من التعرض لانتقادات وتحفظات واسعة من مختلف المفكرين والباحثين، بل حتى من طرف البنيويين أنفسهم، حيث اتهمت البنيوية بأنها تحط من قيمة التاريخ ودوره الفعال في فهم وتفسير الظواهر المدروسة، كما أن قولها بضرورة التخلي عن العوامل الخارجية أثناء عملية التحليل اعتبره البعض مجرد وهم واستعلاء نظري، لا يتوافق نهائيا والمعطيات الواقعية، باعتبار أنه مهما وجدت محاولات

علمية جادة للبقاء في إطار الموضوعية والحياد، فإن الظاهرة الإنسانية نفسها تفرض ارتباطا وثيقا بمختلف السياقات والظروف التي نشأت فيها، لا يمكن التغاضي عنها.

كما انتقدت "جوليا كريستيفا" الانغلاق على النص، والذي اعتبرته يؤدي إلى موت الحكاية بنيويا، وتعزي ذلك إلى الوظائف المغلقة لإيديولوجيم الدليل، وما يغلق الحكاية من زاوية التأليف هو إعلانها كنص مكتوب، وإنهاء الرواية كفعل أدبي يعد مشكل ممارسة اجتماعية ونص ثقافي، حيث تتحول الكتابة إلى عملية إنتاج تجارية. (كريستيفا، 1997، ص 40)

بحسب هذا التوجه الفكري فإن أهمية العمل الفني وقيمته تتحدد من خلال مشاركة الجمهور فيه، وهنا يتضح الدور الذي تلعبه عملية التلقي؛ إذ أن المستقبل ليس مجرد مستهلك للنص لا فاعلية له، بل يعد طرفا وعاملا مساهما في إنتاج العمل الفني، وهو ما يجب أن يراعيه القائمون على الإنتاج.

تحليل الصورة يستوجب إرجاع الصور إلى مصدرها الأصلي، وكذا الثقافة التي ظهرت فيها، وكذا الظروف التاريخية التي نشأت فيها، بالإضافة إلى نسب الصورة إلى مؤلفها كتأكيد للفكرة التي تقضي بإعادة بعث المؤلف في الأدب التفاعلي عبر إلغاء فكرة موت المؤلف[1] التي تقوم عليها المدرسة البنيوية، وذلك باعتبار أن التفاعلية تشترط الحوار والمشاركة الفعالة وليس الإقصاء والتهميش للكاتب. (بن عافية. 2017)

6- ما بعد البنيوية

إن "رولان بارت" في دراساته التي قدمها أواخر حياته طرح فيها الكثير من الشكوك حول مسلمات البنيوية في ممارسات الخطاب، حيث نحى إلى أن الخطاب المتماسك منطقيا يعتبر خيانة، وهو ما جعله يتجه إلى المقاربة التقطيعية، عن طريق نماذج تركيبية أو دلالية؛ إذ من الممكن رؤية النص بوصفه وحدة دلالية موسعة sememe ويقصد بذلك أن معنى الكلمات يكون بموجب السياق، واكتشاف

[1] على سبيل المثال لا الحصر، يمكن التدليل على فكرة أن النص هو إسقاطات لاشعور الكاتب من خلال رواية Beware of pity للكاتب Stefan Zweig التي يجعل فيها الخلاص لبطلة القصة عبر الانتحار، لنجد أن كاتب الرواية نفسه قد أنهى حياته عن طريق الانتحار كذلك.

النص يكون عبر تحديد ما له من وحدات دلالية صغرى semes وكذا تحديد انتظاماتها باعتبارها انتظامات متجانسة isotopies أو باعتبارها مستويات ذات ترابط منطقي. (دريدا وآخرون، 2013، ص 120)

إن الطرح الجديد الذي قدمه "رولان بارت" في أعماله الأخيرة؛ يعد انقلابا تاما على مبادئ ومسلمات البنيوية، حيث انتقل من فكر النص المغلق إلى النص المفتوح والبحث في العوامل والسياقات الخارجية، وذلك من خلال النظر في الظروف الاجتماعية والثقافية والأيدولوجية التي ظهر فيها العمل الأدبي، وهو ما اعتبره آخرون بمثابة خيانة للمنطلقات والأسس التي نادى بها البنيويون طوال فترة نشاطهم البحثي.

صحيح أن الباحث العلمي خلال عمله الدؤوب والمتواصل قد يصل إلى نتائج تجعله يعدل من بعض أفكاره السابقة جزئيا، لكن مسألة الانتقال من النقيض إلى النقيض تعد خطوة محفوفة بكثير من المخاطر، قد تعرض صاحبها في الوسط العلمي الأكاديمي إلى انتقادات لاذعة والتشكيك المطلق في درجة العلمية التي تتصف بها أعماله السابقة، بل حتى عدم الموثوقية في أعماله الحالية.

إذا كانت فلسفة "نيتشه" تقوم على ما تزعمه من هدم للحقائق الكبرى وإظهار زيفها، التي بحسبها أن العالم الحقيقي فكرة لا فائدة منها ومجرد خرافة، فإن المشروع السيميائي الذي قدمه "بارت" يتعلق بملاحقة الحقائق الطبيعية الصغرى التي ترسخها البرجوازية في فرنسا وتجعل منها ثقافة عالمية، ومع "نيتشه" لابد من الترفع عن إصدار أي أحكام أخلاقية؛ إذ بحسبه لا وجود للظواهر الأخلاقية إلا في المستوى التأويلي، ولكنها قد تكشف عندما تدرس سيميولوجيًا؛ أي دراسة ما هو كامن في الثقافة من أعراض طالما أن الأخلاق لغة رمزية. (بوعزيزي، 2010، ص 74)

لقد طرح جاك دريدا مقاربة أسماها "التفكيك" (deconstruction) والتي بدأ فيها بحثا أساسيا في طبيعة التقليد الميتافيزيقي الغربي، حيث اعتبر أن قوانين الفكر لا تفترض مسبقا التماسك المنطقي فحسب، وإنما تشير كذلك إلى شيء عميق ومميز، والمتمثل في حقيقة أساسية تشير لها هذه القوانين، وللمحافظة على التماسك المنطقي فإن الأصل لابد له أن يكون بسيطا؛ بمعنى خال من التناقص، ومتجانسا أي من الترتيب أو الجوهر نفسه، وأيضا مماثلا لنفسه؛ أي مختلف عن التوسط، وذلك يعني

استبعاد سمات من قبيل التعقيد، الاختلاف والوساطة، حيث تحدث عملية الإقصاء على مستوى ميتافيزيقي عام، أي المستوى الذي ينشأ فيه نظام مكتمل من المفاهيم التي تتحكم في تشغيل الفكر وهي (المثالي-الواقعي، المحسوس-المعقول، الداخلي-الخارجي، الطبيعة-الثقافة، الخيال-الحقيقة...إلخ). (ليشته، 2008، ص 222)

لقد رأى "بيرس" أن الفكر يقوم على سلسلة من الإحالات اللامتناهية، وهي نفس المبادئ التي عمل "أمبيرتو إيكو" على تعميمها و تعميق أبعادها التحليلية، بغرض تجاوز السجن الذي وضعته البنيوية للمعنى عبر فصل النص عن آفاقه الممتدة نحو عوالم من غير الممكن تجسيدها إلا عن طريق النشاط التأويلي، فالعلامة لا تعد كيانا مغلقا يفصل بين عالم اللغة وعالم الأشياء، إنما هي بناء ثقافي لا يعترف إلا بالوجه الرمزي للعالم الخارجي، كما أن فكرة الامتداد التي طرحها "بيرس" لا تختلف كثيرا عن فكرة القصدية لدى "هوسرل"، التي تعتبر أن الأشياء موجودة عبر موقعها وليس من خلال وجهها المادي، والغاية من وجودها هي أن يتم إدراكها، باعتبار أن الوعي وجوده ممكن في حدود قدرته على إدراك ما يوجد خارجه. (بنكراد، 2012، ص 262-263)

فكرة التأويل اللامتناهي التي أتت كرد على الانغلاق التام على النص الذي يعد من مقومات البنيوية، هي بالأساس فكرة قائمة على التشكيك والطعن في كل ما هو يقيني وبالتالي أدت إلى زعزعة الكثير من الثوابت والأسس، وهنا وقعت بدورها في مغالطه أخرى؛ حيث تم فتح الآفاق للتأويلات المتضاربة التي لا تعرف حدودا تقف عندها، وهنا أصبح من الصعب إيجاد نقاط مشتركة يمكن الاتفاق عليها مبدئيا بين الممارسين لعملية التأويل، و هو ما يفضي إلى القول أن التفكيكية من ممكن أن تؤدي إلى العشوائية والعبثية، التي توقعها في فخ اللاعلمية، وهو نقد قد يتسبب في تهديم الفكر التفكيكي جملة وتفصيلا.

إن التفكير ما بعد الحداثي[1] يعتبر أن الكاتب والفنان هو في وضعية فيلسوف؛ لأن العمل الذي ينجزه أو النص الذي يكتبه، لا يكون محكما فيه بقواعد مشكّلة سلفا، ومن غير الممكن الحكم على هذا

[1] ما بعد الحداثة هو ترجمة لمصطلح Post-modernism ويوظف هذا المصطلح للتعبير عن ما بعد البنيوية (Post structuralism) بسبب أن فلسفات ما بعد الحداثة برزت بعدما ظهرت وسقطت الفلسفة البنيوية، ومصطلح ما بعد الحداثة يكاد يكون مرادفا التفكيكية، والفرق بينهما أن ما بعد الحداثة تمثل الرؤية الفلسفية العامة، بينما التفكيكية تتمثل

النص أو العمل بواسطة حكم محدد، عبر تطبيق مقولات معروفة مسبقا، وذلك أن المقولات والقواعد هي ما يبحثه النص أو العمل الفني نفسه، وبالتالي فإن الكاتب والفنان يعملان دون قواعد، كما يسعيان لإنشاء قواعد لما قد تم، وبهذا يكون للعمل والنص خصائص الحدث، وهذه الخصائص بدورها تأتي متأخرة لكاتبها. (ليوتار، 2016، ص 65)

كاستنتاج، يمكن القول أن المدرسة البنيوية قد كانت لها مساهمات هامة في المجال العلمي وخاصة الدراسات اللسانية، ثم بعد ذلك انتقال أفكارها إلى عديد التخصصات والحقول البحثية، وهذا بسبب قدرتها على استيعاب مختلف الظواهر المدروسة، كونها إبستيمولوجيا قد تأسست بدورها من مشارب علمية متنوعة، ليأتي بعد ذلك تيار علمي معاكس تماما للمبادئ والمسلمات البنيوية، وهو ما يعرف بتيار ما بعد البنيوية، حيث شكل هذا الأخير ثورة علمية تمخض عنها ظهور نماذج إرشادية مشبعة بالفكر ما بعد الحداثي؛ وهنا كانت المحاولة لتجاوز الثغرات ونقاط الضعف الموجودة في الفكر البنيوي وعلى رأسها الانغلاق على النص؛ الذي أقصى كل العوامل الخارجية الأخرى التي تكون في المستوى السياقي، إلا أن الفكر ما بعد الحداثي بدوره قد تعرض إلى انتقادات لاذعة، بسبب التأويل المفرط والبحث في العناصر الخارجة عن النص بأسلوب من الممكن أن يوقع الباحث في مشكلة الذاتية.

كما تود الباحثة الإشارة إلى ما لاحظته على المستوى العربي حول الدراسات الإعلامية والاتصالية في طريقة تناولها للفكر البنيوي؛ إذ يتضح وجود نقص فادح في عدد الدراسات التي تناولت الطرح البنيوي وإمكانية إسقاطه على المواضيع ذات البعد الإعلامي أو الاتصالي[1]، وأيضا عدم البحث في الأفكار البنيوية وفهمها بشكل معمق وموسع، حيث يتم الاكتفاء بنقد للبنيوية بشكل عام دون التمحيص فيما أتت به

أحد أهداف وملامح هذه الفلسفة، إذ أنها تقوم بتفكيك الإنسان، وتعد منهجا لقراءة النص. (المسيري، والتريكي، 2003، ص 81)

[1] على سبيل المثال لا الحصر؛ إذا ما قارنا عدد الدراسات المقدمة في علوم الإعلام والاتصال حول نظريات بعينها بتلك التي أجريت حول البنيوية، فإننا نجد تغليبا واهتماما بنظريات دون أخرى، فمثلا نظرية البنائية الوظيفية ونظرية الاستخدامات والإشباعات قد أخذتا حيزا كبيرا من طرف الباحثين الاتصاليين، بينما الدراسات التي تناولت البنيوية فعددها محدود ولا يكاد يذكر، وهذا الأمر قد يعود إلى صعوبة وتعقيد بعض مصطلحات ومفاهيم البنيوية، بالإضافة إلى انحياز أغلب البحوث الاتصالية نحو الاتجاه الكمي، تجنبا للصعوبات والانتقادات التي قد تطال البحث الكيفي.

من أفكار وأطروحات، وهو ما يعتبر إنكارا للمجهودات القيمة التي أتى بها هذا البراديغم بالرغم من الثغرات التي قد تعتريه.

ومن ناحية أخرى، ينبغي أن نشير إلى فضل البنيوية على السيميولوجيا، حيث أن هذه الأخيرة تعود في أصولها ومنهجها وبداياتها الأولى إلى القواعد والمبادئ البنيوية، لدرجة أن بعض الباحثين يجدون صعوبة في التفريق والتمييز بين البنيوية والسيمائية، نظرا للنقاط الجوهرية المشتركة بينهما، لتأتي بعد ذلك مرحلة الازدهار والتطور التي عرفتها السيميولوجيا، والتي عدت بمثابة تطوير للأسس والأفكار البنيوية، وهنا تمكنت السيميولوجيا من اقتحام مختلف المجالات ومناحي الحياة الإنسانية.

II- السيميولوجيا السردية

باعتبار أن السيميولوجيا تحاول فهم الأشياء من خلال النظر إليها كمجموعة من العلامات والرموز التي تحمل معان ومدلولات تستدعي الفهم والتمحيص هو نفس الأمر الذي ينطبق على السرد، حيث اقتحمت السيميولوجيا هذا المجال كغيره من المجالات الأخرى، وباتت القصص والروايات بمختلف أنواعها فضاء خصبا للبحث السيميائي، بغرض كشف خباياها، وهنا تحديدا برزت اجتهادات السيميائيين عبر تطوير الأدوات والمقاربات التحليلية، وبهذا تفرع عن السيميولوجيا فرع آخر ألا وهو السيميولوجيا السردية.

1- منطلقات السيميولوجيا السردية

لعلم السرد جذور سابقة في نظريات لسانية وبنيوية وشكلانية، حيث بحث "ليفي شتراوس" عن الأسطورة من خلال استغلال مبادئ "دي سوسير"، والذي رأى أن الأسطورة بنية مزدوجة عالمية ومحلية، اعتمادا على ازدواجية اللغة النظام واللغة الأداء. وأيضا مساهمة الشكلاني الروسي "فلاديمير بروب" في تطوير علم السرد عبر دراسته للحكاية الشعبية الخرافية، بتطبيق نظام الوظائف على الحكاية، انطلاقا من بنائها الداخلي وليس من ناحية السياقات الثقافية، الاجتماعية والتاريخية. بالإضافة إلى ما قدمه العديد من النقاد؛ من أمثال "تزفيتان تودوروف" و"جيرار جينيت"، حيث ركز هذا الأخير على النص المسرود في حد ذاته، وهو نفس الاتجاه الذي اتخذه "غريماس"، أما الاتجاه الثاني الذي اتخذه "جينيت" فهو يركز على عملية السرد في حد ذاتها أي الخطاب السردي. (الأحمر، 2010، ص 208-209)

مصطلح السرديات كان في بدايته غير واضح لدى المشتغلين به (Narratologue)، وعديد الكتابات الأنجلو أمريكية تحدثت عن البنيوية واعتبرت كلا من "جيرار جينيت" و"تودوروف" سيميائيين، إلا أنه مع التطور الزمني أصبحت السرديات علما قائما بذاته يختلف عن السيميائيات الحكائية، وهكذا استطاعت السرديات تحقيق نتائج هامة من خلال تراكمات ساعدتها على فتح آفاق ومجالات جديدة للاكتشاف؛ ذلك من خلال انفتاح مجالها البحثي، عبر التركيز على طرفي الخطاب أي الراوي والمروي له، وكذلك تجاوز الانغلاق على اللسانيات إلى الانفتاح على علوم أخرى كعلم النفس، والاجتماع

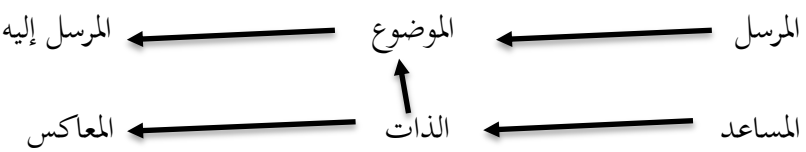
والأنثروبولوجيا وعلم السياسة والعلوم المعرفية والذكاء الاصطناعي والتكنولوجيات الجديدة للمعلومات والتواصل (NTIC)[1]. (يقطين، 2012، ص 27 ص 29)

وهكذا نجد أن السرديات من خلال تفاعلها مع عديد العلوم قد حققت قفزة نوعية في حقل البحث العلمي، حيث لم تعد منحصرة في الأدب، وإنما باتت مقصدا للباحثين في كثير من العلوم غير اللغوية، بالإضافة إلى أن علم السرد في حد ذاته بات شاملا للعلامة الصورية والحركية، حيث أصبح يبحث في موضوع السرد الذي تنقله لوحه مرسومة، فيلم سينمائي... إلخ.

مفهوم الشخصية نجده في حقول معرفية متعددة كالرواية، السينما، مسرح... حيث لم يولي المنظرون الكلاسيكيون أهمية لهذا المفهوم، بينما في السيميائيات السردية مع مدرسة باريس تم تجاوز مفهوم الشخصية وطرح بدله مفهوم **العامل والممثل**، نظرا لفعالياتهما الإجرائية، وهو ما أتاح إمكانية التوسع في دراسة الشخصية بأبعاد مختلفة، ويقصد بالعامل الإنسان أو الأشياء التي تساهم في الفعل، وقد اعتمد السيميائيون في تأسيس النموذج العاملي على إرث نظري تمثل في:

- نموذج مأخوذ من "تسنيير Tesniere"
- نموذج الباحث "فلاديمير بروب"
- نموذج "سوريو"

من هنا عمل "غريماس" على وضع نموذجه العاملي، الذي يتكون من ثلاثة أزواج تشتمل ستة عوامل وستة أدوار عاملية:



وتتحدد هذه الأزواج من خلال:

- محور الرغبة: يربط بين الذات والموضوع.

[1] هو اختصار لعبارة New Technology of Information and Communication

- محور التواصل: بين المرسل والمرسل إليه.
- محور الصراع: بين المساعد والمعاكس. (وازيدي، 2017، ص 15-16)

فالنص يندرج ضمن هذه الخطاطة الرمزية، وتحديدا النص السردي، هذا لأن النص الأدبي كغيره من الأنساق الفنية الأخرى وكذا الظواهر الإنسانية الدالة يدفع إلى تجاوز البعد التعييني للسان إلى حامل للدلالات الرمزية، بغرض الكشف عن دلالات أخرى للنص تختلف عما تقوله الكلمات مباشرة، لذا فإن قراءة ظواهر لا تحمل معنى جاهزا، كما أن الحقيقة يمكن بناؤها مع القراءة المتكررة من خلال عملية التأويل، وهي متغيرة باستمرار أثناء إدراك النص. (بنكراد، 2008، ص 13)

أي أن النصوص بمختلف أنواعها سواء كانت مكتوبة أو مرئية فإن المعنى الذي تحمله لا يعد جاهزا للقراءة وفقط، وإنما يستدعي أولا البحث عنه وإيجاد تفاصيله والعناصر الدالة عليه، بالإضافة إلى المبررات التي تدعم الوصول إلى نتيجة ما دون أخرى، وهذا ما يقودنا إلى الإقرار بصعوبة أو استحالة الوصول إلى حقيقة واحدة، لأن عملية إدراك الظاهرة الإنسانية تختلف باختلاف السياقات الثقافية والأيدولوجية للباحثين، كما أن القراءة المتكررة للنص الواحد تساهم بشكل كبير في الكشف عن معطيات التي قد تغيب عن ذهن الباحث العلمي في قراءته الأولى.

يمكن القول بأن شخصية الرواية تولد من وحدات المعنى، وتبنى من خلال جمل يتلفظ بها، بذلك تصون الحكاية وتحولاتها، فبالنسبة ليوري لوتمان تعتبر الشخصية تجميعا لصفات أخلاقية، وبالنسبة لغريماس يعتبر الممثلون لكسيمات منتظمة، بفعل علاقات تركيبية في ملفوظات ذات معنى واحد، وفي دراسة "ليفي شتراوس" قدم تصورا أكثر شمولية حول الشخصية، حيث أن أهم مدلول لها هو وظيفتها السردية، يتم تحليلها بالنظر إليها كمجموعة من الثنائيات المتقابلة. من جهة أخرى، فإن السمة الدلالية للشخصية ليست ثابتة، ولا تعطى بشكل قبلي، وإنما تبنى طرديا، أي زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية، فهي شكل فارغ للمحمولات المختلفة (الصفات أو الأفعال) هي من تقوم بملئها، وهكذا تكون الشخصية وليدة الأثر السياقي، وكذا ذاكرة القارئ وبنائه. (هامون، 2013، ص 39)

يتم نقل الشخصية أدبيا وأسلوبيا عن طريق ضمير المتكلم المرتبط بالمونولوج أو الحوار الداخلي، وكذا ضمير الغائب المبني على السرد والأسلوب غير المباشر، كما تسبب الضمائر التي تعوض أسماء العلم

في خلق غموض الشخصية وإبهامها، وزيادة لبسها الدلالي، الفني والجمالي. وتعتبر الضمائر سيمة ضعيفة في تشكيل الشخصية الروائية، وإظهارها دالا ومدلولا بالمقارنة مع اسم العلم الشخصي الذي يميزها عن الشخصيات الأخرى، لأن الضمائر تهمش الشخصيات مقصديا ودلاليا، بينما اسم العلم يعطيها قيمة وشأنا وهوية، كما تجدر الإشارة إلى علاقة الضمير بالمنظور السردي أو الرؤية السردية، حيث تأخذ مميزاتها من الصيغة التي يعطيها السرد للشخصية؛ إذ أن الرواية الرومانسية والكلاسيكية والواقعية تستخدم الضمير الغائب والرؤية من الخلف أكثر، بينما الرواية الفونولوجية أو النفسية تعتمد على ضمير المتكلم والرؤية من الداخل أكثر، بينما التجريبية تعتمد ضمير المخاطب من البداية إلى النهاية فتستخدم إما الرؤية من الخلف أو الخارج. (حمداوي، 2011، ص 120)

وهكذا تساعد الضمائر في فهم الكثير من عناصر السرد الروائي، وتحديد نوعه وطبيعته، كما تساهم أيضا في تسهيل عملية التحليل واستنباط الأفكار والدلالات المحمولة، بالإضافة إلى الغايات أو المقاصد المراد نقلها للمتلقي، وهذا لا يقتصر على الرواية الأدبية المكتوبة، وإنما يشمل كذلك الفيلم السينمائي، أي السرد الفيلمي وما يدل عليه، وهذا لكون الخطاب السينمائي إلى جانب اعتماده بشكل كبير على الصورة، إلا أن ذلك لا يلغي نهائيا أهمية الجمل والعبارات اللغوية ذات الطابع اللساني في خضم المشاهد المصورة[1]، بل في بعض الأحيان قد يفوق التركيب اللغوي الخطاب البصري نفسه من حيث الأهمية والبلاغة والأثر لدى جمهور السينما.

وعليه، فإن سيميائيات التلفظ ينظر لها في الخطاب النقدي على أنها علامات دالة على حضور المتلفظ والصور التي يتجلى بها في نسيج النص، حيث أصبح الاهتمام بردود الفواعل وكيفية استجابتها لمجريات الحدث وكذا طرق تقديم ذواتها، فحسب "فونتانيل Fontanille" أن السيميائيات قد تحولت إلى سيميائيات الخطاب، حينما منحت مكانا لفعل التلفظ ولم تقتصر على تمثيل السارد أو الملاحظ داخل

[1] ما يؤكد على هذه الفكرة هو المقتطفات الفيلمية التي ينشرها مستخدمو مواقع التواصل الاجتماعي؛ حيث يعبر المتابعون عن أكثر الحوارات والعبارات التي تركت أثرا وجدانيا عليهم، كما يدخلون عليها مقاطع موسيقية من اختيارهم، بحيث تتوافق وطبيعة الخطاب، إضافة إلى أن بعض المقولات التي تذكر في الأفلام تتحول لدى الجمهور إلى مقولات خالدة، ذات رمزية عميقة بالنسبة لهم.

النص، وبهذا المعنى يبرز الملفوظ في السيميائيات حتى يرسخ صورة العلامة في مختلف السياقات. (يوسف. 2014)

فالألفاظ تسمح بتحديد المعنى بدقة، كما تسمح أيضا بفهم المقاصد التي يرمي إليها المتلفظ، حتى وإن كان يقصد معنى يختلف عن المعنى الظاهري الذي تنقله الكلمات بصورتها الصرفة المجردة، وهنا تكمن أهمية اللغة وقيمتها كوسيلة لنقل الأفكار، وهو ما يمثل تجسيدا للأطروحة القائلة بأن الإنسان يفكر داخل الكلمات.

2- السيميولوجيا السردية لغريماس

في تصور "غريماس" كان كل شيء ممكنا للتقليص في النصوص والحياة، ويشمل ذلك الوظائف، الشخصيات، الملفوظات السردية، الفضاء والزمن، وبالنسبة له تعتبر النمذجة مدخلا مركزيا للخروج من الفوضى، وبهذا تكون قيما دلالية يصرفها الناس في الانفعالات والمواقف المختلفة، كما أن الروائي لا يقوم بكتابة نص خالص، وإنما يختار من الأشكال الكونية قصة جاهزة يستطيع ملأها بمضامين جديدة، تقوم بإعطاء الذهني المجرد أو الذاكرة الاجتماعية صورة مشخصة تأخذ شكل واقعة سردية تقصر أو تطول، فالأعمال الفنية أو الأدبية في نظر "غريماس" هي مجرد ذرائع، خالية من المعاني إلا إن أضفيناها نحن عليها، فنحن نأخذ المعاني من الموسوعة، من خلالها نرى المحيط ظاهرا في الفعل النفعي والنصوص. (بنكراد، 2018، ص 89-90)

إن رؤية "غريماس" ممثلة في السيميولوجيا السردية تقوم على اعتبار العالم مجموعة من المعاني، والإنسان وحده من يخلق هذه المعاني ويستوعبها ويستكشفها، وهو نفسه من يحدد مفهوم الزمن بحاضره وماضيه ومستقبله، وهنا يتضح دور الباحث السيميولوجي ألا وهو تحديد آلية إنتاج المعاني، وآلية استيعاب الظواهر وكذا الأشياء للمعاني المختلفة، ويكون ذلك بطريقة مبسطة بعيدة عن التعقيدات.

من المفاهيم التي جاء بها "غريماس" هو مفهوم «الفاعل» باعتباره وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد، حيث في البناء السردي تتكون الشخصيات من الفاعل اللغوي وكذا الذاكرة الجمعية للقصة والتي تحضر ذهن القارئ، ويقوم النموذج العاملي على علاقة الفاعل بالموضوع وما ينتج عن هذه العلاقة من أفعال، أما عن التأويل السيميائي للحقيقة المقصود به هو حقيقة واقع الرواية، وليس بالضرورة أن تكون

تمثيلا لواقع معاش، وهو ما يحيل إلى أن الحقيقة السردية تمثل تشاكلا قصصيا مستقلا بإمكانه إقامة مستواه الإشاري الخاص، الذي يسميه الباحثون "الحقيقة المنبثقة للحكاية" بمعنى أنها بناء قائم بذاته، قد تكون له صلة بالواقع وقد لا تكون. (الأحمر، 2010، ص 211-212)

الإقناع الذي ينتهجه الأسلوب السردي لا يعتمد على منطق الحجج والبراهين، بل يركز أكثر على مخاطبة الوجدان والانفعالات، وهنا يبني السرد عالمه بالاستناد إلى استراتيجيات الإقناع السردي وآلياتها في الاشتغال والوجود، حيث يعتمد هذا الإقناع على الطاقة الانفعالية التي تكون عليها الوضعية الإنسانية، وهي وضعيات لا تدرك مضامينها إلا عبر ما يسمى في السرد «حالات التحول»، والتي ينظر لها في الغالب على أنها مدى محسوس تقاس من خلاله حركية الزمن الذي يتخلص عندما يتشخصن من الطابع الكمي العام ليصبح وعاء لسلوك إنساني محسوس له حجم وغاية وامتداد. (بنكراد، 2015، ص 11)

يقدم "غريماس" تصنيفه للمقولات العاملية لتحليل الحكي، والتي جاءت كتطوير لسابقيه، حيث رأى أن هذه النماذج غير كافية لأنها تقتصر على تحليل جنس واحد، ومسرفة في الشكلية والوصف، بالإضافة إلى فشلها في وضع العنصر الموضوعاتي في الاعتبار، حيث أن "بروب" في نموذجه ميز بين الشخصيات الأساسية، بينما عند "غريماس" نجد فئة الممثلين أي الشخصيات التي تنهض بالفعل في حكاية ما، والعوامل التي تعد أنماطا للممثل، الذات في مقابل الموضوع، المرسل مقابل المرسل إليه، المساعد في مقابل المعارض، فالعلاقات التي تحكم هذا النموذج تبنى على مفهوم الرغبة، الذي يعتبر الحافز على الفعل في المستوى السطحي والقوة الدافعة على مستوى البنية العميقة. (أونيجا ولاندا، 2010، ص 97-98)

وعلى هذا الأساس اعتبر النموذج الذي قدمه "غريماس" متكاملا إلى حد بعيد، وهذا بسبب محاولاته الجادة لتجاوز الثغرات والنقائص التي وجدت في النماذج التي صاغها الباحثون الذين سبقوه، وهو تحديدا ما جعل أغلب السيميائيين يتفقون على تصنيف "ألجيرداس غريماس" كرائد السيميولوجيا السردية.

وبالنظر إلى النموذج الذي صاغه "غريماس" نجد أنه تجاوز التحليل الوصفي الشكلي الذي يكتفي بما هو مجرد للحكي إلى تحليل معمق يبحث فيما هو موضوعاتي وأيدولوجي.

لقد قاد هذا التصور إلى بلورة ما يسمى "المسار التوليدي" المتحكم في كل حالات المادة المضمونية، ويتعلق ذلك بآلية يرتكز النص عليها بغية التحول من مستوى سيميولوجي سابق في الوجود على أي تجل، إلى ما يشكل الواقعة المدرجة ضمن مسار تصويري، فعملية التوليد تقود من محور دلالي عام يقوم بالربط بين قيمتين مكتفيتين بذاتهما، إلى ما يشتغل كمعادل مشخص للعوالم الممكنة التي تستعملها هذه الثنائية البسيطة، والنص يكون طاقة دلالية لامتناهية عبر القراءات المتتالية، فالضروري في سيرورة القراءة ليس الوصول إلى معنى ما، والذي إن حصل كما يعبر عنه إيكو لا يكون إلا انتقالا من معنى إلى آخر ضمن توالد سرطاني لا متناهي. الهدف إذن هو السيرورة التي تقود من محطة إلى أخرى ضمن رحلة البداية فقط هي المعروفة عنها. (بنكراد، 2008، ص 39-40)

وبهذا تكون الغاية ليست إيجاد معان تختلف وتتعدد في كل مرة حول ظاهرة أو شيء ما مدروس، لأن ذلك يؤدي إلى نوع من العبثية والعشوائية اللامتناهية، والتي تفقد التحليل السيميائي دوره الرئيسي الذي وجد من أجله، وهو ما يفضي إلى القول بأن المعاني مهما تعددت واختلفت فإنها تبقى محدودة داخل سياق النص، وهذا النوع من الضبط العلمي هو ما يحميها من الوقوع في الضياع الدلالي، وهنا ينبغي التركيز على العناصر الجوهرية الثابتة التي من الممكن الاتفاق عليها.

وعليه، بحث "غريماس" كيفية رد النص السردي ببعده التشخيصي التصويري إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود، بدل التعامل مع الخطاب على أنه سلسلة من الملفوظات، يتم التعامل معه على أنه كل دال في بدايته، ليتفكك بعدها تدريجيا فيصبح في الأخير ملفوظات خاصة، فالسردية متواصلة ولا تهتم بمادة تمظهرها، وإنما تظهر مواد تعبيرية أخرى كالمسرح والسينما... وبالتالي فإن "غريماس" من خلال مشروعه يجعل الباحث ينطلق من مستوى التطبيق من الركن البنائي حتى يصل إلى مستوى توليد المعاني في السياق، وهو الأمر نفسه بالنسبة للصور والنصوص، وليس الغرض هو تحرر الباحث من الضغط السيميائي، وإنما الغرض توليد الدلالات وتأويلها حتى يصير العمل السيميولوجي أداة تسهل البحث عن مدلولات الملفوظ الروائي. (حشلافي وبديرينة. 2015)

المشروع الذي قدمه "غريماس" يعتبر خطوة هامة ونقلة نوعية في مجال السرديات، وهذا لقدرته على تجاوز النقائص التي كانت في النماذج السابقة، وهذا طبعا لا ينفي المجهودات التي قدمها العديد من علماء

السيمياء الذين سبقوا "غريماس" في معالجتهم للظاهرة السردية، فكانوا بمثابة الأرضية التي انطلق منها، وهنا أصبح من الممكن الحديث عن سيميولوجيا سردية لا تقف عند حدود النص المكتوب، وإنما تطورت لتشمل وتسع مختلف العلامات، بما في ذلك الصور، وهذا بغرض تحقيق الغاية التي تصبو لها السيميولوجيا؛ ألا وهي فهم الظواهر وتبسيطها.

3- السيميولوجيا السردية في السينما

الفيلم في الصور المتحركة يعبر عن الأشخاص والموضوعات وهي في حالة حركة، وتظهر في نظام صوري للسرد يجمع بين الشعر والرسم في تركيبة غير مألوفة، ويكون نتاج هذه التركيبة شيء يختلف عن القص اللفظي أكثر من المتصور، وذلك لأن الإشارات في السينما تقوم بوظيفة مغايرة للإشارات في القصص اللفظية، حيث في لغة القص اللفظي تأول كل إشارة على أنها صنف أو مفهوم، والسرد السينمائي لابد له من تقديم سارديةأكثر تجريدا وتصنيفا، وهذا ما يجعل النقد في الأفلام أكثر إثارة من النقد الأدبي، لأن الفيلم المتقن يتطلب التأويل، أما الرواية لا تتطلب إلا الفهم، وهنالك إسهاب في تقديم تعليق لغوي على موضوع لغوي، وهو ما لا يصح عندما يكون الموضوع بصريا. (شولز، 1994، ص 115 ص 117)

السرد في الرواية الأدبية يعبر عنه عن طريق الكلمات، بينما في السينما تكون العملية السردية مجسدة بالدرجة الأولى عن طريق الصور وحركات الكاميرا ونوع اللقطات، والتي في الغالب ما تقترن بالأصوات والموسيقى أو حتى الصمت، ما يجعل المتتالية البصرية أكثر ثراء من حيث الدلالة، وهكذا نجد النص البصري على الشاشة يحظى بخصوصية تختلف عن النص المطبوع.

تعد السينما عملية تواصل عبر الفيلم، بين المرسل والمتلقي، سيصبح الشيء الذي تتجسد من خلاله الدلالة ويحمل التعبير هو الفيلم، وهنا درس "ميتز" لغة السينما وخصوصياتها، وذلك بالبحث عن الوحدات الصغرى للفيلم وإمكانية التقطيع، التي قد توصل إلى معرفة التمفصل الخاص بالملفوظ الفيلمي، تحت مسمى "النظيمية الكبرى" والتي تنصب حسب "ميتز" على الفيلم السردي أو الفيلم الخيالي؛ إذ يحاول الوصول إلى وحدة أساسية للتحليل ليست اللقطة ولا المشهد ولا مجموع المشاهد، وإنما النظيم،

ويعتبر "ميتز" المشهد مكون من دال مجزء ومدلول نشعر بأنه موحد، بينما المتتالية أو سلسلة المشاهد هي مادة تتضح فيها الخصائص الفيلمية أكثر. (بلعربي. 2011)

وفي ذات السياق يرى "كريستيان ميتز" أن اللغة البصرية تقيم علاقات نسقية متعددة ومعقدة مع بقية اللغات، إذ لا أهمية لوجود تعارض بين الخطاب البصري واللغوي، باعتبارهما قطبان كبيران لكل منهما خاصية التماسك والتجانس في حالة غياب أي رابط بينهما، وهذا عائد لخصوصية كل خطاب وكل رسالة، هذا لأن الرسالة اللسانية تبقى مرهونة بقواعد النحو والتداول، أي أنها خطية، على عكس الرسالة البصرية غير الخاضعة لقواعد تركيبية صارمة، كما أن عناصرها يتم إدراكها بشكل متزامن. (بولكعيبات. 2017)

إن ما يميز أفكار "كريستيان ميتز" حول السيميولوجيا البصرية هو المرونة التي بفضلها استطاع تجاوز الكثير من المجادلات العقيمة التي لا طائل منها، أي تلك التي تحاول الفصل بين ما هو لغوي وما هو بصري، وهذا مع التأكيد على خصوصية كل منهما، فانطلاقا من أفكار "دي سوسيور" حاول "ميتز" تقديم نظريته الخاصة حول سيميولوجيا السينما عموما وسيميولوجيا السرد السينمائي بصفة خاصة، وهذا على اعتبار أنه من الأوائل الذين خاضوا في هذا المجال، وهو ما يعد خطوة جريئة ومفصلية في الدراسات السيميولوجية التي تهتم بحقل السينما.

تنتج السردية السينمائية بواسطة الصور، حيث يكون الهدف منها هو إظهار كيف جرت الأحداث من بين الأمور الأخرى، بواسطه نظام تحول زمني، وفي أي سردية فإن الواقعة السردية تأخذ شكل مقطع من الدوال التي تأخذ مدة معينة، فبالنسبة للسرد الأدبي تكون هذه المدة الوقت المستغرق للقراءة، بينما في السرد السينمائي الوقت المستغرق للرؤية، أما في الصورة الفوتوغرافية يظهر الوقت وكأنه قد تجمد بالنسبة للمتلقي. (Metz, 1991, p 19)

من خلال دراسة التنظيمات المتعددة للفضاء المرئي يظهر أنها تشكل معايير قيمية وتشير باستقلالية إلى التوظيف الموضوعاتي، أو أي موضوع قيم، وكيفية مقدرة القيمة على الاستقرار في الفضاء والتحرك فيه، ويمكن الإشارة إلى أن العوامل السردية تهتم بالترتيب، إنها في هذه الوضعية تفعّل وتثبّت. وعليه، فإن العلاقات الجدلية السردية في كل الأقطاب الدلالية الموضوعاتية (الاقتصادية، الاجتماعية،

السينمائية...) تولد من علاقات قوى سابقة، تصل إلى ذروتها عندما تتماس مع بروز الاستقلالية، وهنا تولد أزمات، من دونها لا يمكن أن نصل إلى الاسترخاء مطلقا. (فونتاني، 2010، ص 175-176)

وهذا يعني أن إدراك الحدث السردي لدى للمتلقي نسبي ومتغير، ويتحكم في ذلك عامل الزمن، الذي يختلف باختلاف طبيعة الفن ونوعه، وحتى طبيعة العملية الذهنية والجهد المبذول في تحليل السرد الماثل أمامنا، فعلى سبيل المثال يختلف إدراك ما هو مكتوب عما هو مرئي، وحتى المدة المستغرقة في ذلك.

كما يلعب الترتيب الزمني دورا هاما في مسألة السرد، لأن هذا الأخير يمر بمحطات وانتقالات منظمة، وفي حالة إخلال هذا الترتيب فإن ذلك يؤدي إلى تلف الموضوع السردي بأكمله، وهو ما ينتج عنه فهم خاطئ للأحداث، ومثال ذلك أنه في الفيلم قد يتسبب حذف مشهد ما في ضياع الفكرة الأساسية برمتها، بل وأنه أحيانا قد يفهم عكس المقصود.

4- نقد السيميولوجيا السردية

لقد تعرضت السيميولوجيا السردية إلى جملة من الاعتراضات التي طالت قواعدها الأساسية؛ حيث يعتبر "فونتاني" أن المربع السيميائي لا يقوم بإبراز الطريقة التي تأخذ بها المقولة شكلا، وطريقة خلق الخطاب لمقولاته الخاصة وتنظيمها، وهو ما يعد تكرارا لمضمون دلالي، أما عن المسار التوليدي فهو لا يوضح آلية اشتغال التلفظ، وكيفية اختيار المقولات وترتيبها وإعدادها أو حتى تحريفها أو اختراعها، وهكذا فإن المتتبع لسيميائية مدرسة باريس، يجد أنها لا تتضمن مدخلا خاصا بالصيرورة للبرنامج السردي. (بن مالك، 2006، ص 19 ص 21 ص 22)

الاعتراض الرئيسي الذي أبداه "ريكور" على السرد الروائي لمدرسة باريس بهذه المسألة متسائلا: فما هي القوة التي أدخلت عليها الصفة الزمنية ؟ وهو يرى أن "العمليات الموجهة" لا تنبع من تصنيف المربع، وبدلا من ذلك تقدم هذه المدرسة تسلسلا زمنيا كاملا، وهذا مؤشر على أن "ريكور" وجد ملاحظة غير واضحة لدى غريماس. (Ehrat, 2005, p 376)

النقد الذي قدمه "ريكور" حول ما جاء في السيميولوجيا السردية لغريماس حاول من خلاله تسليط الضوء على الاختلالات والهفوات التي شابت النموذج العاملي، ومن أهمها عنصر الزمن؛ الذي

بحسبه لا يظهر بأي شكل من الأشكال من خلال المربع السيميائي؛ ومحاولة إدراجه تبقى غير واضحة وغير مفهومة، رغم أن العنصر الزمني هو من العناصر الأساسية في أي سرد.

لقد طرح بعض المختصين في المنطق قضايا ترتبط بموضوع المربع الدلالي، ومن بينهم "بتيتو" في دراسة له، حيث وضع مربع "غريماس" محل تشكيك، معتبرا أنه يبسط النظام الدلالي دون مراعاة الحالات المركبة التي تجمع بين المتناقضات، واقترح تعديله إلى شكل ذي ثمانية أضلاع. ومن الانتقادات الأخرى التي تعرضت لها السيميائية السردية هو موضوع الانتقال من مستوى إلى آخر، لكون الحكاية الواحدة تستطيع أن تتشكل في أجناس تعبيرية متنوعة كالمسرح والسينما والقصة والصور المتحركة، وقد تروى بلغات مختلفة، وهنا تختلف الدلالات باختلاف اللغة. (العجيمي، 1991، ص 105)

صحيح أن "غريماس" قد أوضح إمكانية تطبيق السيميولوجيا السردية على مختلف النصوص التي لا تندرج ضمن مجال الأدب، لكن الملاحظ أنه واقعيا لم يتم تطبيقها بشكل موسع على المجالات الأخرى بخلاف الرواية، ويمكن حتى أن نلاحظ ذلك في المبادئ والأسس والمسلمات التي قامت عليها هذه السيميولوجيا السردية نفسها، حيث يتضح في مجملها أنها موجهة ليتم تطبيقها بصفة عامة على النص المكتوب، في حين أن الأجناس الفنية الأخرى كالفيلم السينمائي والمسرحيات والإشهارات المصورة لها خصوصيتها في التحليل السيميولوجي.

وعليه، أثناء تطبيقنا لعملية التحليل السيميولوجي على الفيلم محل الدراسة، وتحديدا بالاعتماد على السيميولوجيا السردية، سنحاول تكييفها لتكون ملائمة للإسقاط على ما هو بصري، وذلك مراعاة للاختلافات والفروقات بين السرد الأدبي والسرد السينمائي، لكون هذا الأخير يقوم على عناصر ليست موجودة في السرد الروائي كتقنيات التصوير، حركات وزوايا الكاميرا، الإضاءة والألوان، المونتاج... إلخ.

III- السيميولوجيا البصرية

1- الصورة والإدراك

بداية، وقبل الخوض في قضايا تتعلق بالصورة، من حيث إدراكها ومدلولاتها و المعنى الذي تنقله وصولا إلى سيميائياتها، يستوجب علينا أولا أن نحدد مفهوما لها، حتى يتضح ذهنيا ما الذي نقصده بها.

كلمة الصورة تحيل على التمثيل، التصوير، المحاكاة، وهكذا فإنها تنقل لنا العالم بطريقة مباشرة، أو بطريقة فنية جمالية؛ بمعنى أن الصورة تلتقط ما له علاقة بالواقع أو الممكن أو المستحيل، كما قد تقوم صورة لغوية بيانية بلاغية كالاستعارة والكناية والتشبيه... كما قد تكون صورة بصرية حسية أيقونية، أو نسق سيميائي غير لفظي، والتي تتجسد بأشكال مختلفة في السينما، المسرح، التصوير الفوتوغرافي والحاسوب، والميم، وهكذا فإن الصورة تنقل العالم بإيجاز واختصار وإيحاء، كما قد تنقله مفصلا وواضحا، على عكس العلامة اللغوية التي تقوم على الدال الصوتي والمدلول المفهومي المجرد، فإن الصورة المرئية تقوم على: الدال والمدلول والمرجع، والمرجع دوره تسنين الصورة وتشفيرها من الناحية المرئية، الحسية والبصرية. (حمداوي، 2011، ص 368)

إن الهدف من البحث في سيميائية الصورة ودورها في الأداء الاتصالي والتواصلي، هو حديث يتعلق بمسألة إبستيمولوجية تثير عوالم إدراكية مختلفة، تتخطى أحيانا فكرة التشابه والأيقونية لترسم فضاء أوسع لمقاربة الصورة، حيث لا يتم التعامل معها على أنها عمل فني فقط كرسالة أيقونية من غير الممكن تقسيمها إلى وحدات منفصلة، وتأتيها الخاصية السيمائية من قواعد الإسقاط المستخدمة لإسقاط موضوع معين. وبالنظر إلى منطق التناظرية الأيقونية (صورة صرفة) ظهرت الحاجة إلى البحث عن ماهية الصورة، وهو ما دفع إلى ضرورة وضع الصورة في إطارها الأنطولوجي والإبستيمولوجي الذي تفرضه سننها المرئية. (يعقيل، 2012، ص 73)

إن ما يحدد طبيعة الصورة يتمثل في معرفة الطريقة التي من خلالها تأتي الصورة إلى العين، على اعتبار أنها "نظير" للشيء الذي تمثله، فالإحالة على موضوع يمثل من خلال سند أيقوني يوحي على أن العلاقة بين دال الصورة ومدلولها هي علاقة قائمة على التشابه، بمعنى الأول يحيل على الثاني، أي أن دلالة

الصورة تأتي من الصورة ذاتها دون الحاجه لمعرفة سابقة يوفرها التسنين الثقافي[1]، إلا أن العلامة البصرية رغم وجود تشابه ظاهري، غير أنها لا تقدم تمثيلا محايدا لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية، بحكم أن الوقائع البصرية بتنوعها تمثل لغة مسننة، والدلالات التي يتم الكشف عنها ضمن هذه العلامات هي دلالات ناتجة عن تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونية موحى بها، وهي بذلك مثل الوحدات اللسانية، تتحكم فيها وقائع توجد خارجها، أي أنها اعتباطية. (بنكراد، 2012، ص 117-118)

في ذات السياق، يعتبر "ميتز" الرسالة البصرية كالكلمات، وكغيرها من الأشياء تخضع للمعنى، وهنا توجب البحث عما يميز العلامة الأيقونية عن اللسان، كما أن التقاطع بين الأيقوني واللساني هو ما جعل أغلب الدراسات اللسانية السيميائية في بداياتها تخلط بين هذين الحقلين، وقد حاول "إيميل بنفنيست" وضع الفوارق؛ إذ أشار إلى الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة (اللسان)، والأنظمة غير الدالة؛ ممثلة في الموسيقى، الرقص وأشكال التعبير البصري، وبالتالي فإن الصيغ التعبيرية البصرية تتميز بالتعليل أو القصد في التمثيل، فإن كانت العلامة اللسانية تتصف بالاعتباطية بين الدال والمدلول، فإن العلامة الأيقونية تتميز بخاصية تعليلية "Motivé" فمثلا صورة الحصان وحقيقة مرجعيته في الواقع هي علاقة مشابهة. (عبد الله ثاني، 2005، ص 22-23)

هذا الأمر يدفعنا إلى التأكيد بأننا أمام جدلية كبرى تتعلق بالصورة البصرية كدال وما تشير إليه كمدلول، وطبيعة العلاقة بينهما، وهو ما يذكرنا بالتساؤل الفلسفي القديم المتعلق باللغة، أي الكلمة والصورة الذهنية التي تدل عليها، حيث من المعروف أن هذا السجال نتج عنه انقسام فكري لدى العلماء والباحثين، وهو نفس ما يمكن قوله حول الصورة؛ فهناك من يرى أنها تقوم على المجاورة والمشابهة مع ما تدل عليه، وهكذا تكون الصورة تجسيدا مقاربا للواقع بأكبر درجة ممكنة، حيث يكاد يكون من الصعب التمييز بين الصور ومدلولاتها نظرا لتلاشي الحدود الفارقة بينهما، وهو ما يعتبر تدليلا على مصطلح الأيقونية Iconic، لكن من جهة أخرى وبسبب سلطة السياق الثقافي فإن الصورة الواحدة يختلف معناها من مجتمع إلى آخر، من ثقافة إلى أخرى، وهنا يزول مفهوم التشابه تماما، ليحل محله مفهوم الاعتباطية وكذا الاتفاق الجمعي؛ فعلى سبيل المثال قد تلقى صورة ما استحسانا وإعجابا لدى مجتمع ما، في حين أن ذات الصورة قد تثير الغضب والاستهجان لدى مجتمع آخر.

[1] بالإنجليزية Cultural Codes

ومن باب الموضوعية العلمية ينبغي أن نعترف بالمعضلة التي تواجه أي باحث في محاولة حله لهذه الجدلية، التي بكل تأكيد أي نتيجة يتم التوصل إليها، فإنها لن تكون بأي شكل من الأشكال نتيجة يقينية بالمطلق، غير قابلة للدحض.

بالنسبة لإدراك الزمن في السينما، فهو بحسب "مارسيل مارتن" أمر صعب وغامض، بسبب أنه مدرك بحساسية داخلية ومعقدة وغير واضحة، باعتبار أن هنالك نسيجا متصلا تتشكل فيه الحياة الإنسانية ضمن شبكة كرونولوجية ثلاثية الأبعاد، ويعتبر "جان أبشتين" أن الزمن سريان بين الماضي والمستقبل بأطوال ومدد مختلفة، وهو ما يجعل السينما تتقدم بالمقارنة مع الفنون الأخرى، لأنها تمنح الزمن شكلا بصريا وحقيقيا، وبمجرد تسجيل الزمن على الفيلم تكون الظاهرة موجودة، محددة وثابتة، لكون المونتاج يستوجب جمع وتركيب أجزاء صغيرة وأخرى كبيرة، كل منها ينطوي على أزمنة مختلفة، وهذا ما يخلق إدراكا جديدا لوجود الزمن الناتج عن الفواصل. (مؤنس. 2017)

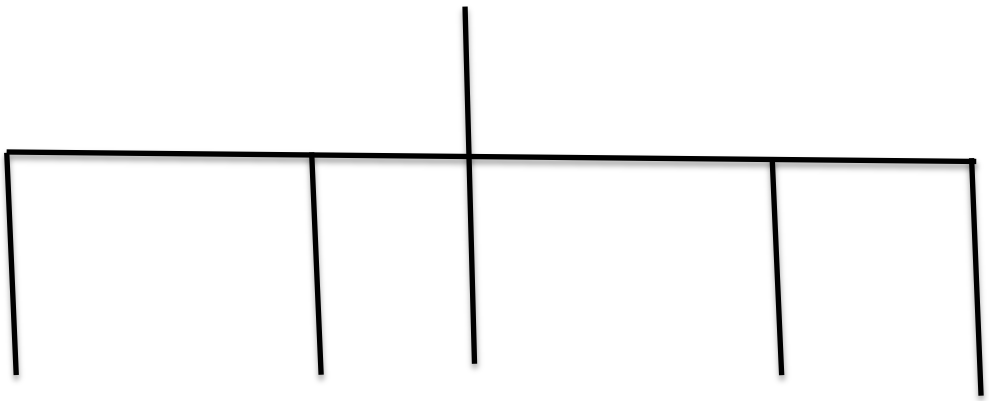
يمكن تلخيص الصور بمختلف أنواعها واشتقاقاتها في المخطط التالي:

الصورة

التماثل

التشابه

التطابق



لفظية	**عقلية**	**إدراكية حسية**	**ضوئية**	**جرافيكية (تصويرية)**
استعارات	الأحلام	بيانات حسية	المرايا	الصور
توصيفات	الذكريات	المظاهر	الإسقاطات الضوئية	التماثيل
	الأفكار			التصميمات
	التخيلات			

الشكل رقم 3: أنواع الصورة

Source: By Mitchell, W. J. T. (1986). Iconology: Image, text, ideology. P 10

ترجمة الباحثة

2- الصورة المرئية والمعنى

تشتمل الصور على علامات ورموز ودلالات وقواعد، تعود جذورها إلى التمثلات الاجتماعية والفكرية السائدة في مجتمع ما، وتظهر سيميائية الصورة في فهم هذه الرموز والقواعد والدلالات الموجودة في الصور، وهذا لكون الصورة أداة تعبيرية اتصالية لتجسيد الأفكار والأحاسيس والمعاني، وباعتبار أن الصورة تحمل دلالات ورسائل مختلفة، فإنه يصعب فهمها وتحليلها إلا عن طريق فهم وتفكيك رموزها، وبالتالي فإن سيميولوجيا الصورة تشكل جزء من السيميولوجيا بالمفهوم العام، وهذا لأن السيميولوجيا تدرس وتعالج العلامات اللغوية وغير اللغوية. (سليمان. 2014)

إن فرضية وجود منهجية متكاملة لتحليل الرسائل البصرية تبدو صعبة ومعقدة، وعلى المتلقي أن يكون مجهزا بمجموعة من الأدوات الإجرائية التي تخوله لاكتشاف خبايا الصورة، لذا نجد أن تحليل الصورة الفوتوغرافية من خلال المقاربات السيميولوجية الحديثة، ليس جردا لدوالها التقريرية بل يجب البحث عن مدلولاتها الإيحائية، بغرض الوصول إلى النسق الأيديولوجي المتحكم في العلامة، وهو ما يسميه "بارت" الأسطورة، التي بحسبه عمل بين السلطة المتحكمة في الصورة لأن لها بعدان: تقريري وتضميني، هكذا تتحول القراءة انتقالا من مستوى لآخر، ومن نسق إلى آخر، وداخلهما من العلامة كمعنى إلى العلامة شكلا، ثم إلى المدلول، وهكذا دواليك. (عبد الله ثاني، 2005، ص 20-21)

للصورة مداخل ومخارج، وكذا أنماط للوجود والتدليل، فهي نص، وكغيرها من النصوص تتحدد كتنظيم خاص لوحدات دلالية تتجلى عبر أشياء وسلوكات وكائنات في أوضاع مختلفة، كما أن التفاعل بين الأشكال والعناصر زمنيا ومكانيا هو ما يحدد الدلالات التي تنتجها الصورة، حيث أن الصورة لا تحتاج في إنتاج الدلالة إلى عناصر ذات معاني سابقة كالكلمات. وعليه، من غير الممكن أن تتحول الصورة إلى نص إلا عبر إجراء انتقاء للعناصر التي ينبغي أن تظهر في الصورة، وكذا انتقاء العناصر التي ينبغي أن تختفي منها، أي أن الأشياء تدرك في ذاتها وفي علاقتها بما يتطابق أو يتناقض معها، وهو بالفعل ما يشكل نص الصورة، أي قدرة أشياء مجتمعة مثبتة في إطار على الإحالة على كون منسجم تركيبا ودلالة. (بنكراد، 2006، ص 31-32)

ومن هذا المنطلق نجد أن الصورة باعتبارها تكوينا لأشياء وعناصر مجتمعة يتم إدراكها زمنيا دفعة واحدة، فإن هذا يدفعنا إلى القول بأن عملية إدراكها ترتكز بالدرجة الأولى على ما هو بصري، قبل حتى سياقات الأخرى الخارجية كالعوامل النفسية والثقافية والاجتماعية والتاريخية، وهذا عائد لطبيعة الصورة في حد ذاتها، حيث أنها تمثل خطابا كاملا لا يحتاج إلى عناصر أخرى حتى يكون مفهوما، وبالموازاة مع ذلك، فإن هذا الطرح لا يلغي أهمية ودور العوامل خارج الصورة في فهمها وتفسيرها وتأويلها من نواحي وزوايا مغايرة؛ ومثال ذلك الأيديولوجيا الكامنة في إنتاج الصور والغاية منها.

إن العلامة تؤخذ وتكرر ويتواضع على قيمتها، يقال على سبيل المثال "أن العين مرآة الروح"، "العنق" كعلامة دالة على القوة الحيوية، والرسام بدوره يستخدم تواضعاته بتكبير العين أو مد الرقبة، وعليه، فإن هذه البلاغات والكتابات عبارة عن قواعد، حيث يعرف أنه لكل علامة أو مجموعة متشابهة من العلامات معنى ثابتا ومتفقا عليه، فالقواعد التقنية تدل على نسق من العلاقات الموضوعية والواقعية، أما القواعد الجمالية فهي تخلق عروضا خيالية، وذلك حينما تعرض كوجه آخر للعالم؛ إذ الرسالة الجمالية تمثل نظيرا لمجاورة الواقع ولغير المرئي، وكذا الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها. فالمعنى المنطقي إذن معقد كلية ومغلق الوجود في القاعدة، أما المثيل الجمالي لا يعد معقدا إلا جزئيا، ويبقى حقلا من العلاقات المفتوحة أمام حرية التأويل بالنسبة للمتلقي، كما تتغير درجة التقنين حسب الفنون والثقافات والعصور. (جيرو، 2016، ص 51)

الرسالة البصرية تستند في إنتاج معانيها إلى معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (أجسام، وجوه، أشياء...)، كما تستند أيضا إلى معطيات من طبيعة مغايرة؛ وهي ما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية: كالخطوط والأشكال والألوان والتركيب... أما البعد التضميني والدلالي للصورة فهو ينتج عن تركيب جامع لما ينتمي إلى البعد الأيقوني وما ينتمي إلى البعد التشكيلي ممثلا في أشكال صنعها الإنسان، بتراكم ثقافي من تجارب أودعها أثاثه ومعماره وأشكاله وألوانه، حيث تعتبر الصورة من هذه الناحية ملفوظا بصريا مركبا، تنتج دلالاته بالاستناد إلى التفاعل بين مستويين مختلفين في الطبيعة ومتكاملين وجودا. (عبد الله ثاني، 2005، ص 34-35)

الشكل كيان مستقل قابل للارتباط بمجموعة من المضامين، يتحدد بعناصر تدركها الذات وتتفاعل معها، حيث أن الشكل يأتي إلى الصورة باعتبارها اتجاها وموقعا وحجما، وهذه الأبعاد الثلاثة ترتبط بسلسلة من الوحدات الشكلية الصغرى التي تحيل على مضامين معينة، إذ أن موقع الشكل وحجمه واتجاهه من العناصر الرئيسية لفهم البناء التشكيلي للصورة، وهكذا المحاور الدلالية المرتبطة بها، كما أن الإقصاء هو محور دلالي يرتبط بالواقع، ومحور التوازن خاص بالاتجاه، ومحور الهيمنة يرتبط بالحجم، وهو ما يشير إلى مساحة الأشياء داخل الصورة وعلاقة الانسجام فيما بينها، وتكون العلاقة إقصائية عندما يكون الشيء في المركز أو في المحيط، وقد ترتبط بمحور يحيل على الهيمنة من خلال حجم الأشكال. (بنكراد، 2012، ص 143-144)

يعتبر الحافز علاقة طبيعية بين الدال والمدلول، ويمكن للقياس أن يكون مجازيا أو كنائيا، وهو أمر متوقف على خصائص الدال والمدلول، وما يشتركان فيه من خلال التجاور في الزمان والمكان، وللقياس درجات تماما مثل التواضع، الذي يصل إلى البديهة مباشرة، وفي الشكل الأكثر كمالا تمثيل مثل: اللوحة، الصورة، الدراما... إلخ. إلا أن القيمة التصويرية للعرض تأخذ في الغالب شكلا أكثر تبسيطا وتجريدا في خريطة أو مخطط... كما أن العلة لا تعزل التواصل، فالحاجز المرسوم يدل على وجود الممر، بالرغم من قيمته التصويرية فهو يمثل علامة تواضعية لا يستطيع المستخدم للقاعدة تغييرها أو تعطيلها. وفي الواقع العملي فإن الدال الواحد يستطيع اتخاذ عدة مدلولات، كما أن المدلول الواحد باستطاعته أن يعبر عن نفسه بواسطة العديد من الدوال. (جيرو، 2016، ص 31 ص 33)

البحث في علاقة الدال بالمدلول سواء تعلق الأمر بالكلمات والنصوص أو بالصور والعروض البصرية، فإنه يفضي إلى نتيجة مفادها وجود الكثير من النقاط المشتركة بينهما رغم بعض الاختلافات؛ فمثلما تحمل الكلمة الواحدة عدة مدلولات، فإن الأمر نفسه بالنسبة للصورة الواحدة، فعلى سبيل المثال صورة امرأة قد تدل على الضعف، أو الكفاح أو الشموخ أو الإغراء... إلخ. وتعدد المدلولات هذا لا يقتصر فقط على مصدر الرسالة الاتصالية، بل حتى المتلقي نفسه يختلف مدلول الشيء الواحد بالنسبة له، وحتى الصورة قد تشير إلى المعنى الحقيقي الظاهر الذي وضعت له بالأساس والمتعارف عليه، كما قد تشير إلى معنى مجازي يستنبط، مثلما هو الحال مع النصوص المكتوبة نثرية كانت أو شعرية؛ فإنها أحيانا تشير إلى

المعنى الحقيقي، وأحيانا أخرى تشير إلى معنى مجازي وخيالي يقوم على علاقة المشابهة يكون الغرض منه إضفاء جمالية وبلاغة على التعبير، وتتعدد في ذلك الصور البيانية (تشبيه، استعارة، كناية، مجاز مرسل).

3- العلامة الأيقونية

تعتبر الأيقونة نوعا من العلامات التي تنفرد بخاصية التعليل، بالاستناد إلى عامل المشابهة الذي ينتج عن نظام التقطيع غير المتماثل، ومن بين الأمثلة التي نجدها في مجال الأيقونات: الاستعارات، الرسوم البيانية، المخطوطات المعمارية، الخرائط الجغرافية، الصور الفوتوغرافية، المسرح، وكذا الضجيج الاصطناعي في السينما. (صبطي وبخوش، 2009، ص 97)

صناعة الصورة السينمائية أو التلفزيونية تقوم على بعث الحياة الأيقونية في جسد الفوتوغرافيا الساكنة، وإن كان الانعكاس الميكانيكي للواقع ضمن الصورة الفوتوغرافية يمنحها مصداقية أكثر، فإنه بالمقابل يجعل موقفها ضعيفا حيال الزمن والتمثلات الحقيقية للحجم وسيرورة الحركة، وهنا ظهرت الصورة المتحركة لتجاوز هذا النقص وتحقيق الامتياز، من خلال قدرتها على خلق واقع للحركة في فضاء متخيل للصورة، بل حتى منافسة الخيال البشري. (الشيباني، 2008، ص 128)

يقسم "بيرس" العلامة بوصفها أيقونا (Icône) وأمارة (Indice) ورمزا (Symbole) فالأيقونة حسب تصوره فهي تشتغل باعتبارها علامة دالة على موضوعها، حيث ترسمه وتشابهه وتحاكيه، بطريقة تسهل التعرف عليها، أي أن الأيقونة تملك طابعا يخولها لأن تكون دالة حتى دون وجود موضوع، وعليه، فإن الإحالة حسب هذا المفهوم مرتبطة بشرط التماثل بسبب التطابق بين الماثول والموضوع البصري، ومن ثم يكون من غير الممكن أن نميز بين طرفي الأيقونة. (خريصي. 2018)

الصورة على اعتبار أنها إحدى التصنيفات فهي تجمع الأيقونات، التي تتميز بعلاقة تشابه نوعي بين الدال والمرجع، فالصورة الفوتوغرافية أو الرسم التصويري تقوم باسترجاع السمات الشكلية للمرجع وتقدمها مجددا، لذا نجد ألوانا وأبعادا وأشكالا تميزها، ويسهل التعرف عليها، بينما "الشكل المعين" فيقوم على التشابه العلائقي الداخلي للشيء: فمثلا الخطة العضوية لمجتمع ما تمثل نظامه الطبقي، كما يمثل الرسم الخاص بالمحرك التفاعل بين أجزائه، أما الصورة الفوتوغرافية فهي مجرد صورة له. وأخيرا "الاستعارة"

كصورة بلاغية من الممكن اعتبارها أيقونة بحكم أنها تستند على وجود توازي نوعي. (جولي، 2011، ص 39)

إن الطريقة الأيقونية بإمكانها توصيل الأفكار مباشرة، وهو ما يدل على أهميتها، وبالتالي فإن كل زمرة من الرموز والقرائن هي أيقونة، فالرمز علامة من طبيعتها تقرير أن مجموعة من المواضيع التي تشير إليها مجموعة معينة من القرائن مرتبطة بها بشكل من الأشكال، حيث تقوم بتمثيله الأيقونة. (دو لودال، 2004، ص 156)

الأيقونة بهذا المعنى، تكون قائمة بالأساس على علاقة المشابهة والمحاكاة بين العناصر والأشياء فيما بينها، كما أن الأيقونية لا تطلق فقط على الأشياء المادية التي يمكن تجسيدها صوريا، وتلاحظ بصريا، وإنما تتعدى ذلك إلى التشابه بالأشياء والعناصر المجردة، التي تستنتج ذهنيا، كأن تجسد ذات صفة غير محسوسة، فيقال على سبيل المثال فلان أيقونة النجاح، بسبب تحقيقه للكثير من النجاحات، وهكذا أصبح النجاح صفة لصيقة به، لدرجة أن هذا الشخص تحول إلى أيقونة، إلى غير ذلك من الأمثلة...

والسيميولوجيا بدورها من أكثر الوسائل التي حاولت الكشف عن ماهية الصورة، حيث استطاعت بعض اتجاهاتها منهجيا وواقعيا أن تضع أنحاء أيقونية وتحدد مدلولات بعض الصور الفنية، الإشهارية، الأيديولوجية، الاجتماعية... إلخ. من خلال إظهار نمط الاشتغال المقابل لمختلف الصور، وفي المقابل، لم تفلح كليا السيميولوجيا في هذه المهمة، حيث لم تستطع بالفعل أن تعطي تعريفا نظريا دقيقا عن الصورة، وهي التي يقصد بها الصورة محل التحليل، وهو تفسير لاتساع أغراض السيميوطيقا الأيقونية والتي تشمل الصورة السينمائية، التلفزيونية الفوتوغرافية... إلخ. (نظيف، 1994، ص 32)

حسب سيميوطيقا "بيرس" فإن المستوى الأول لها يتم استدعاؤه في حالة النشاط الفني، الذي يطلق عليه "بيرس" تسميه "الذهنية" أو بعبارة أخرى الحالة التي يكون عليها الذهن وهو في حالة تفكير، بينما "نيكول إفرارت ديسميدت" اقترحت تسمية مغايرة؛ ألا وهي التفكير الأيقوني، وهذا الأخير هو تفكير في نوعية كلية، ممكنة ولا متناهية، وفي هذا المسار يكون كل من الفنان والمتلقي منخرطين على نحو متعاقب في بناء العمل الفني، ضمن ثنائية الإنتاج والتلقي. (بريمي، 2015)

وبالتالي، فإن الأيقونولوجيا تعد مبحثا لاستنطاق الصورة الفنية في مختلف المجالات كالإشهار والموضة والتصميم، لبحث كيفية إنتاج صور الأيقونات في العالم المعاصر، وكذا مجتمعات الشاشة والصناعات الثقافية، وذلك بغرض الوصول لمرحلة متقدمة من فهم الأساليب الفنية التي سادت تاريخ الفن. (معزوز، 2014، ص 174)

البحث في العنصر الأيقوني للصورة في مجال الإعلام والاتصال، يخولنا لفهم آليات إنتاج الصناعة الثقافية والرسائل المبطنة التي ترمي إليها، وكذا تقصي الغرض منها، ومن جهة أخرى تمكننا هذه الدراسات من التعرف على جمهور وسائل الإعلام والاتصال عن قرب، وأيضا تحديد تفضيلاته، للوصول إلى مرحلة الحكم على ذوقه الفني وتقييمه، خاصة وأن أيقونية الصورة تتواجد في كثير من الميادين المتنوعة كالأفلام السينمائية، الومضات الإشهارية، اللوحات الفنية، البرامج التلفزيونية، مقاطع الفيديو... إلخ. حيث لا يتوقف الأمر عند الوسائل التقليدية بل يشمل الوسائط الحديثة التي تتدخل فيها التقنيات الحاسوبية.

4- التحليل السيميولوجي للصورة السينمائية

عند دراسة الصورة البصرية سيميولوجيا، ينبغي مراعاة عناصر منهجية ممثلة في: البنية، التركيب، التصنيف، الوظيفة، الدلالة، وكذا القراءة السياقية. ويقصد بهذا أن البنية تستوجب دراسة الصورة المرئية عن طريق تفكيك مكوناتها البنيوية ثم تركيبها، كالتوقف عند الألوان، الأشكال، التراكيب والتآلف بين العناصر. ثم الانتقال إلى مستوى التصنيف للتمييز بين الصور المختلفة؛ بين الصورة اللغوية والصورة البصرية مثلا، الصورة المباشرة الموحية، الصورة الملونة وغير الملونة... إلخ. أي أن عملية التصنيف تكمن أهميتها في التحليل البنيوي من خلال التمييز بين التشابه والاختلاف، حيث يتوضح المعنى وتنتج الدلالة. (حمداوي، 2011، ص 383)

وعليه، فإن عملية التحليل السيميولوجي للصورة البصرية تبدأ في المقام الأول بتفكيك هذه الصورة إلى جزيئات، والنظر إلى كل عنصر منها على حدة، ثم بعد ذلك معاودة الجمع بين هذه العناصر، فهذه العملية تتجاوز النظرة السطحية التي قد يحكم بها المشاهد العادي على الصورة، وعلى هذا الأساس يستطيع الباحث السيميولوجي الوصول إلى المعاني الخفية التي لا تكشفها القراءة الأولية.

يقوم التحليل السيميولوجي بالأساس على مجموعات أو زمر من العلامات والصور واللوحات والملصقات والنصوص والأنساق العلامية عموما، بداية عبر وصفها على اعتبار أنها ممثلات representations وبعدها يتم ربطها بموضوعها، وإعطائها مؤولاتها، وتعطى العلاقة مع الموضوع عن طريق علامة أخرى هي علامة المؤول، وبالتالي تنطلق حركة تحليل العلامة التي هي علامة ثلاثية ابتداء من الممثل نحو الموضوع ثم المرور بالمؤول، ويبنى التحليل على الزمر المكونة، والذي يكون ناتجا عن حل التشفير décodage. (دو لودال، 2004، 135-136)

في السيميولوجيا تسمى درجة "التعليل" أو التشابه بين الدال والمدلول بدرجة الأيقونية degré d'iconicité وهي الدرجة التي تجعل من بعض الصور واضحة أكثر مقارنة بصور أخرى؛ كالصورة السينمائية مقارنة بالصورة التلفزيونية، الصورة الفوتوغرافية مقارنة بالكاريكاتير، وهذا عائد لكون الشفرات التقنية التي تصنع القياس في كل صورة غير متساوية، كما تعتبر درجة الأيقونية العنصر الأساسي للإدراك السينمائي، لأنها تمكن المتفرج من التعرف على الأشياء المختلفة التي تعرض عليه، حتى في حالة نقصانها من بعض الصفات المميزة، على سبيل المثال عدم إبراز الحجم الحقيقي لأي هضبة بسبب عدم تصويره بالبعد الثالث، وكذلك انعدام الألوان الطبيعية في زهرة تم تصويرها باللونين الأبيض والأسود. (إبراقن، 2001، ص 198)

تمثل الصورة المادة الأساسية في السينما وليس الصوت اللفظي حسب ما يراه "بورشير"، والصورة هي مجموعة علامات مساهمة بشكل مباشر كفعل للتواصل الأيقوني، حيث توجد مساحات يتمركز فيها النظر أكثر من غيرها من العلامات، وذلك لكونها من الدلائل الأيقونية، وعلى سبيل المثال الشخصية الرئيسية في الفيلم يكون التركيز عليها أكثر، كأن يركز المخرج في لقطة ما على شيء دال يخص تلك الشخصية كغرض لها أو سمة من سماتها الجسدية كدليل أيقوني هام. وبغرض صناعة عمل فني مدرك من طرف المشاهد تتضافر العلامات اللسانية وغير اللسانية، فكل من الحركات الجسدية والصوت والحيز المكاني والإضاءة عبارة عن شكل تعبيري حامل للمعنى، حيث كلما قلت الشفرات الأيقونية والطريقة غير المباشرة كلما كان العمل الفني ضعيفا. (شاطو، 2013، ص 108)

قيمة الدراسة السيميولوجية للسينما تكمن في توضيح كيفية تمفصل قراءة الفيلم من حيث إدراك الصور أو التمثيل العقلي أي تسلسل المتتاليات التي تقود إلى فهم الفيلم، كما يحاول "ميتز" تدارك أي نقائص تتعلق بالإهمال التام للمشاركة التكنولوجية في التفكيك السنني سيميولوجيا، وذلك بدراسته للخدع السينمائية التي قسمها إلى ثلاثة مستويات:

- مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)
- مستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين)
- مستوى تركيب الفيلم، الذي بواسطته تصنف دلالات الخدع السينمائية تاريخيا، نفسيا، ويظهر ذلك في الأهمية النفسية لضبط الصورة، المخرج وعلاقته مع الأيديولوجيا المسرحية، سيناريو الفيلم، الملخص... إلخ. (نظيف، 1994، ص 54-55)

وبالتالي، فإنه لدراسة السينما سيميائيا كغيرها من الفنون الأخرى ينبغي أولا تقطيعها إلى أجزاء، حيث يسمى الجزء لقطة séquence والتي تعرف على أنها مجموعة الصور المتتابعة التي تشكل فيلما، وتحدد المكان الفني لكونها تفصل بين جزأين، ويعرفها المخرج "إزنشتين" على أنها الخلية الأولى للمونتاج، إضافة إلى أنها تنفصل زمنيا عن اللقطة السابقة واللاحقة، وهكذا تصور كل لقطة على حدة. (الأحمر، 2010، 112)

يتبين مما سبق وجود اختلافات كبيرة بين مقاربات ومنهجيات التحليل السيميولوجي للصورة السينمائية، وهذا ما نتج عنه تعدد في وجهات النظر حول الآلية الأنجع من الناحية التطبيقية في عملية تحليل مقطع فيلمي، لكن ذلك بقدر ما يوحي على وجود معضلة إبستيمولوجية، بقدر ما يدفع إلى القيام بمزيد من المجهودات من طرف السيميائيين قصد الوصول إلى منهجية سيميائية متكاملة الأبعاد، تستطيع تحقيق الموازنة بين الدوال اللغوية وغير اللغوية في عملية التحليل، وكذلك تضع في الحسبان الجانب التقني التكنولوجي، الذي لا يمكن إنكار دوره السيميولوجي بأي حال من الأحوال، وهذا لكون العلامات السينمائية تتطور وتتقدم زمنيا بالموازاة مع التقدم والتطور التكنولوجي.

5- نقد السيميولوجيا البصرية

حسب فلسفة "دفيد هيوم[1]" فإن قصور العلامة من حيث أنها فكرة لا تنتج عن الانطباع المباشر، وإنما عن المراس، وهكذا ترتسم في الذهن على شكل ذكريات وصور، ولذلك يميز "هيوم" بين العلامات (الأفكار) المنبثقة عن الإدراك العقلي المباشر والعلامات التي تمثل انطباعات باعتبارها تستعيد خبرات سابقة، وثم تفتقر إلى الدقة والوضوح، وهو ما يفسر علة قصور العلامة، لكونها ناتجة عن الصور الذهنية ومفارقة للإحساس المباشر، ففي نظر "هيوم" لا تكاد إدراكات العقل البشري تخرج عن الانطباعات التي هي في الأساس إدراكات حسية، انفعالية وعاطفية. وهنا استجابت السيميائيات الحسية إلى التجربة، حيث نبذت تصورا للمعنى يكون قائما على الصور الذهنية. (يوسف، 2005، ص 83 ص 87)

إن التصور الذي قدمه "دفيد هيوم" حول الماهية التي ينبغي أن تكون عليها العلامة، حيث يقر بأنه ينبغي أن تكون نابعة من الإحساس مباشرة وليس العقل، وهو ما يمكن اعتباره بمثابة نوع من التطرف العلمي، الذي يقصى فيه عنصر مهم ولا غنى عنه ألا وهو الإدراك القائم على العمليات العقلية في مقابل إعلاء الحواس، فحتى عندما نقوم بتحليل صورة مرئية تمثل أمامنا، فنحن بطريقة أو أخرى نستحضر العمليات الذهنية لمحاولة الفهم والتمحيص، وكذا البحث عن مؤشرات ودلائل ذات بعد عقلي منطقي، ومن جهة أخرى، فإن ذلك لا يلغي أهمية الحواس ودورها الفعال في إدراك الصور البصرية، والتي تعد البوابة الأولى للشروع في عملية التحليل السيميولوجي.

واقعيا، التعرف على شيء ما في الصورة لا يفضي بالضرورة إلى فهم رسالتها، لأنه قد توجد دلالات مرتبطة بالسياق الداخلي كسياق ظهور الصورة ومعارف المتلقي وما ينتظره منها، كما أنه توجد فوارق متعددة بين الرسائل البصرية التي تظهر وكأنها واقعية وبين الواقع الذي يفترض أنها تمثله، ذلك أن الافتقار إلى العمق وثنائية أبعاد الصور وتغييرها وتداخل الألوان، بالإضافة إلى غياب الرائحة والحرارة والحركة – كل هذا يشكل فوارقا، وهو تحديدا ما يتم في تحليل الصورة؛ أي محاولة فك شفرات الدلالات التي تتطلبها قراءة الرسائل البصرية، لكن المحلل الذي يعتبر أن عملية القراءة هذه بديهية قد يقع هو نفسه ضحية تلاعب الصور. (جولي، 2011، ص 46-47)

[1] فيلسوف ومؤرخ ذو نزعة تجريبية

إن مسألة تحليل الصور قائمة بالدرجة الأولى على ما هو شكلي ظاهري، أي ما تراه العين المجردة، إلا أن المظاهر في حد ذاتها قد تكون خادعة، وفي أحيان أخرى قد تفهم خطأ بسبب الاختلافات في البيئة الثقافية بين منتج الصورة ومحللها، وفي أحيان أخرى قد يعجز التحليل الصوري عن تحديد أبعاد الصور وماهيتها نظرا لتعقيدها، خاصة عندما تحمل شفرات ودلائل غير واضحة، وهنا يفتح المجال للتأويلات المتعددة للشيء الواحد، إلا أن جميع هذه التأويلات تبقى محلا للشك وغير يقينية.

صعوبة خلق نظام سيميولوجي هو ما جعل الباحث "بليسي Plecy" يفكر في إيجاد طرق مغايرة للقراءة الصحيحة للصورة، بحسبه أن الصور تدرك وتفهم تلقائيا دون الحاجة إلى تعلم أو إدراك مسبق، وهنا بالإمكان الحديث عن نظام سيميولوجي مدرك، والذي أمام الصور لا يظهر بشكل واع وبعض الأحيان قد لا يوجد هذا النظام السيميولوجي مطلقا، وهنا ينبغي على القارئ خلقه وتشكيله من خلال رصد مكونات ومعطيات الصورة. (بولكعيبات. 2017)

من المشكلات التي تواجه السيميولوجيا البصرية، أن الخطاب البصري في حد ذاته لا يتوقف فقط على ما هو مرئي، وإنما يقترن كذلك بما هو صوتي وما هو مكتوب، ومثال ذلك ما نجده في السينما الناطقة، كما أن مفهوم الأيقونية نسبي إلى حد كبير، وهذا لكون أن درجات الأيقونية تختلف، إضافة إلى أن الصورة في حد ذاتها قد تقوم على علاقات لا تستند نهائيا إلى خاصية التشابه والتماثل، وهو آليا ما يلغي فكرة الأيقونية ويضعنا في مفهوم مناقض تماما، ألا وهو اللاأيقونية.

إن التحليل السيميائي للصورة الفيلمية الذي يفترض وجود لغة للسينما هو تفكير خاضع إلى المركزية اللسانية، والتي تحاول إيجاد البديل عن النسق الصوتي اللساني في كل نسق سيميائي، وقد بدا أن البحث عن فونيمات الفيلم ومقاطعه اللفظية متعب وشاق، وهو ما جعل "جان متري" يصر على معارضة أطروحة "ميتز" حيث اتضح لهذا الأخير أن السينما تضم مجموعة كبرى من الشفرات منها ما يتعلق بالصورة واللقطة ومضمونها التشكيلي واللساني والموسيقي، ولهذا حاول "هيلمسلاف" تخليص اللغة من التصور اللساني الطبيعي والبحث عن بدائل للفونيمات. (بلعربي. 2011)

من بين الانتقادات التي قد تطال السيميولوجيا البصرية هي آلية التحليل نفسها، فعند قراءة الصورة البصرية سيميائيا يتوجب أولا تجزئتها إلى عناصر صغيرة، حيث يدرس كل عنصر على حدة، إلا أن

هذا قد يخلق إدراكا مختلفا عن الإدراك الذي يكون لدى المتلقي وهو في حالة مشاهدة الصورة، سواء كانت صورة فيلمية، صورة إشهارية، صورة تلفزيونية... إلخ. وذلك بحكم أن المشاهد في وضعية التلقي يستقبل الصورة وهي في شكلها المحمل التام، وهكذا فإن لحظات التوقف التي يحصل عليها المحلل السيميولوجي للوصول إلى رؤية مفصلة، لا وجود لها بالنسبة الجمهور المتابع.

مع ذلك، وبالرغم من الانتقادات التي طالت التحليل السيميولوجي للصورة، بسبب ما يحمله من ثغرات وعدم قدرة على الإحاطة بكل أبعاد الصورة من كل الزوايا والنواحي الموضوعاتية، إلا أنه يبقى من أهم طرق التحليل الكيفية في المجال البصري، وإلى حد الساعة يعتبر من المناهج التي تمكنت من فك جزء معتبر من شفرات الرسائل البصرية في مختلف المجالات كاللوحات الفنية، الإشهار، السينما، المسرح، البرامج الوثائقية... إلخ. كما لا ينبغي إنكار المجهودات الجبارة التي عمل عليها السيميائيون لعقود من الزمن حتى يتمكنوا من تحديد القواعد والخطوات والإجراءات العلمية المنهجية في دراسة الصور سيميائيا بمختلف أنواعها، كمحاولة منهم للإلمام بما هو أيقوني بصري وما هو لساني لغوي منطوق، وكذا تحديد الفروق بينهما.

الفصل الثالث: علم الجمال

I- ماهية علم الجمال

II- قضايا علم الجمال

الفصل الثالث: علم الجمال

I- ماهية علم الجمال

1- الجمال عند الفلاسفة والمفكرين

تعد المسألة الجمالية من أكثر المواضيع الشائكة في مجال الفلسفة قديما وحديثا، حتى أنه ظهر مجال مستقل يعنى بدراسة علم الجمال أو ما يعرف "بالأستطيقا"، وهنا تباينت الرؤى والأطروحات حول ماهية "الجمال" ومظاهره وكذا معاييره وأسسه التي يقوم عليها، حيث حاول الفلاسفة والمفكرون والأدباء عبر مختلف العصور تقديم شروحات مستفيضة لفهم الجمال مستندين إلى براهين وحجج منطقية من شأنها إزالة الغموض واللبس المعرفي حول هذا المفهوم.

ومن هذا المنطلق سنحاول توضيح مفهوم الجمال من زوايا متعددة، وذلك بالعودة إلى أبرز الفلاسفة والمفكرين والأدباء الذين اشتغلوا في هذا المجال، وفهم منظور كل منهم على حدة، وكذا استنتاج العوامل التي ساهمت في اتخاذهم لموقف معين دون آخر في شرح المفهوم الجمالي.

1.1- الجمال عند أفلاطون

لأن الفن صادر عن الإلهام أو الهوس فقد كان أفلاطون ينمه، وبعد تطور فلسفته ونضوجها أصبح أفلاطون يرى أن الفن الملهم أكثر تعبيرا عن الجمال، والذي عبر عنه في محاوراته التي كرسها للجمال، وتحديدا محاورات "المأدبة" و"هيبياس الكبرى" و"فايدروس"، حيث اعتبر أفلاطون أن الهوس شيء جميل وأنه هبة إلهية، ومن جهة أخرى حدد أفلاطون أنه من بين وظائف التربية الهامة تنمية الإحساس بالجمال، وذلك لأن التربية لا بد أن تهدف إلى أن يحب الفرد الحق والخير والجمال، وأن تثير الاهتمام بالحقيقة المثالية، وهذا لأن الجمال الحق يعد نموذجا مثاليا يصل إليه الفرد عن طريق التأمل بارتفاعه من أشكال ومظاهر الجمال الحسية الزائفة؛ إذ أن معرفة الجمال بذاته لا تقل شأنا عن إدراك المثل والحقائق الأخرى كالخير مثلا. (عبد الفراج، 2002، ص 35-77)

وبهذا اعتبر أفلاطون أول فيلسوف يوناني يهتم بالظاهرة الجمالية، وقد حدد للجمال مثالا وهو الجمال بالذات، حيث حاول اكتشاف سمات الجمال في الأفراد والموجودات الحسية، وقد توصل إلى أن

مصدر الجمال هو العالم العقلي المثالي، وكذلك رأى أفلاطون بأنه كي نتحسس الجمال العميق للأشياء لا بد من الاقتراب إلى المثاليات، بينما موقفه من الفن أنه تقليد للصور ومحاكاة للطبيعة والطبيعة تمثل محاكاة للأصل، وبالتالي نجد أن أفلاطون يرفع من شأن الجمال. (عدوي، 2016، ص 13)

يتضح من التصور الفلسفي الذي قدمه أفلاطون أن الجمال صفة هامة، تأخذ معنى إيجابيا وتتعلق بالدرجة الأولى بالجانب العقلي للإنسان، حيث يتم الوصول إلى هذه الصفة من خلال التأمل، وهنا يتم تجاوز المحسوسات، لأنها قد تكون زائفة، ذلك أن الزيف يتنافى كليا وطبيعة الجمال التي تأخذ معنى الصدق والصفاء.

فحسب أفلاطون أن الجمال في الأشياء يتفاوت، لدرجة أن يصل الشيء إلى مرحلة يفقد فيها صفة الجمالية، إلا أنه لا ينتقل إلى المرحلة السفلى أي مرحلة القبح، كما تقوم فلسفة أفلاطون على أن الجمال صفة متواجدة في الطبيعة، المجتمع والأخلاق، أما عن الجمال الحقيقي فهو صادر عن عالم المثل والحقيقة، وكذا الجمال الروحي يعد أسمى من الجمال الحسي، أي أن الجمال لدى أفلاطون مرتبط بالمضمون العقلي أكثر من ارتباطه بالشكل المادي. (المحمودي، 2017)

وباعتبار أن الفن لدى افلاطون هو محاكاة، فهو محاكاة للواقع الخارجي، ذلك يعني أن أفلاطون متناقض بالنسبة لرسالة الفن التي حددها، وهو يقول: "الفن المحاكي شيء منحط" كما أن المحاكاة التي لا تتفق مع معرفة طبيعة الشيء ليست لها قيمة، لأن الشاعر المحاكي لا يعد حرا بل هو عبد للواقع، ولا يخاطب المبدأ العاقل في النفس، كما أنه غير قادر على استخدام موهبته استخداما حقيقيا. إلا أن للمحاكاة معنى آخر، لأنها قد تكون محاكاة للحقيقة والجوهري والعقلاني والكلي، ما يمثل أرضا خصبة للفن الحقيقي، وهي تلك التي تتعايش مع العلم والمعرفة ويطلق عليها أفلاطون محاكاة مثقفة أو علمية، حيث تكون المحاكاة حقة وليست مزيفة، ويكون ذلك باستهداف صحة نفوسنا من خلال الشاعر أو القصاص الأكثر خشونة وصلابة، بمحاكاة أسلوب ما هو فاضل فقط واتباع النماذج، لكون الفنان المصور يرسم صورا في روح الأشياء. وعليه، فإن الفن المرتبط بالحقيقة يبتعد عن الهوى والخداع والظن ويرتد إلى الحقيقي الصادق وكذا العدل والمساواة. (مجاهد، 1905، ص 17-18)

إن الطرح الأفلاطوني حول الجمال نابع بالدرجة الأولى من فلسفته العقلية التي تمثل مذهبا له، والتي يعتبر فيها أن العقل هو أسمى ميزة لدى الإنسان، وبالتالي الأشياء الجيدة وذات القيمة العليا لا بد أن تكون صادرة منه، وهو نفس الأمر الذي ينطبق حول الفن الجميل، الذي يربطه أفلاطون بمحاكاة الجوهر وليس بمحاكاة السطحية، وهنا يستطيع الفنان إطلاق العنان لموهبته وكذا القدرة على الإبداع، إضافة إلى ذلك فإن جمالية الفن لا بد لها أن ترتبط بالقيم العليا كالأخلاق والمساواة والعدل.

2.1- الجمال عند شيلر

يظهر لدى "شيلر" التأثر بالأفكار الكانطية، ويتمثل ذلك في الانسجام الحر في ملكات الذهن، التجانس العفوي، وفي التلاؤم كقاعدة للمتعة الجمالية، يرى "شيلر" أنه عندما نكون أمام موضوع جليل يحصل تعارض بين العقل والحس، وهنا يحدث انفصال بين الكائن الفيزيائي والأخلاقي، وهو يرى مثل "كانط" أن التجربة الجمالية تمثل جسرا يربط هذا بذاك، وهو ما يسد الهوة بين الاثنين، حيث يعرف "شيلر" الحسن على أنه خاصية للروح الجميلة، أما السمو فهو خاصية للعقل، أما عن الشعر فهو يعتبر أن الشعر العامي يساوي الطبيعة، أما الشعر الوجداني فهو يعلو الطبيعة، ويضيف بأن فكرة الإنسانية الجميلة لا تقوم في واحد من الاثنين وإنما في اتحاد الاثنين معا، ويعتبر أيضا أن مفهوم الجمال مرادف لمفهوم الفن. (نوكس، 1985، ص 93-94)

لقد كانت فلسفة "شيلر" الجمالية بمختلف مكوناتها محور التحولات التي جرت في تاريخ الجمالية وخاصة الجمالية الألمانية، حيث قامت هذه الفلسفة على الجمع بين الحس والعقل بواسطة منهج جدلي، والتي طمحت إلى إيجاد تآلف بين ملكتي العقل والحس، ولهذا حاول "شيلر" تكوين مذهبه الخاص والأصيل، مبينا الثغرات لدى سابقيه من فنانين ومفكرين، حيث رأى أن الفن محاكاة للطبيعة والطبيعة هي الحرية والحرية بدورها هي الجمال نفسه، وبهذا تعد فلسفة "شيلر" الجمالية مرآة لعصره، من خلال تقديس الحرية، إلا أنه لم يسلم من انتقادات خصومه، وذلك في مسعاه لتبيين أن الحكم الجمالي موضوعي تماما كموضوعية الأحكام الأخلاقية والمعرفية، وهو ما اعتبر تطرفا. (قروم، 2015، ص 125)

يتضح من فلسفة "شيلر" الجمالية أن رؤيته فيها نوع من الوسطية وعدم الانحياز لموقف دون آخر، ويتمثل ذلك في قدرته على الجمع بين العقل والإحساس في تفسير المسألة الجمالية وآلية نشوئها بالنسبة

للذات البشرية، وهو طرح من النادر أن نجده لدى الفلاسفة بصفة عامة، لأن أغلبهم يفضل اختيار وجهة نظر ما وإقصاء بقية وجهات النظر الأخرى.

3.1- الجمال عند هيغل

يميل "هيجل" إلى اعتبار الجمال ذلك الذي نبدعه بوعي منا، كأعلى أشكال المطلق أو الروح، ولهذا يعتبر "هيجل" جمال الطبيعة خارج إطار جمالياته؛ إذ يفترض أن جمال الفن أعلى من جمال الطبيعة، وذلك لأن جمال الفن قائم على الإبداع، من نتاج العقل، صادر عن الروح، كما أن المضمون الروحي للجمال يرتفع مع ارتفاع مستوى الكائنات، فعلى سبيل المثال الزهرة تعد أكثر جمالا من الساقية، والإنسان أكثر جمالا من الزهور، وبهذا فإن هدف "هيجل" ليس الحط من قيمة الفن، وإنما في إعلائه، وهو يرفض كل تصور يرى الفن مجرد ترف تافه أو حتى مجرد أداة أخلاقية تربوية، حيث يعترض على اعتبار الفن مجرد لهو، فبحسبه أن الفن الإنساني ليس مجرد لعب، مهما كانت درجة نفعه أو بهجته، بل هو قائم على تحرير الروح البشرية من المادة ومن جل الشروط الجزئية المحدودة. (نوكس، 1985، ص 103-104)

في نظر "هيجل" أن الأعمال الفنية تكون أكثر امتيازا في تعبيرها عن الجمال الحقيقي حينما تزداد عمق الحقيقة الباطنية لأفكارها ومحتواها، كما أنه في مراحل ما من الوعي الفني لا يعد التخلي وتشويه تكوينات الطبيعية نقصا غير مقصود في الممارسة والتقنية، وإنما هو تغيير مقصود ينطلق من ذهن الفنان. فالجمال لدى "هيجل" هو الفكرة، وعليه فإن الجمال والحقيقة هما شيء واحد ولهما طريق واحد، أي أن الجمال لا بد له أن يكون حقيقيا في ذاته، وبالإمعان نجد أن الحقيقي مع ذلك يختلف عن الجميل، أي أن الفكرة هي التي تكون حقيقية، كما في طابعها النظري ومبدئها الكلي، وحينما يظل المفهوم في وحدة مباشرة ظهوره الخارجي، فإن الفكرة تكون حقيقية وفي نفس الوقت جميلة، وبالتالي فإن الجميل يتصف بكونه الظهور الخالص للفكرة أمام الإحساس. (هيجل، 2010، ص 129-182-183)

وبهذا نجد أن "هيجل" يقرن بين الجمال والقدرة على التعبير عن الحقيقة؛ إذ كلما استطاع الفنان أن يجسد عمله الفني بصوره أقرب إلى الواقع بكل حذافيره يمكن اعتبار عمله أكثر جمالا ورونقا، ومن جهة أخرى يؤكد على أن الفن يكون في أعلى درجاته وذو قيمة عندما يكون صادرا من أعماق الروح، والمقدرة

على التعبير عن انفعالاتها واختلاجاتها الباطنية، التي لا يستطيع عامة الناس الوصول إليها، لأنها صادرة من عقل المبدع دون غيره.

ويعتبر "باومغارتن" أول من تصور مشروع علم الجمال، والذي سعى إلى إقامة منطق خاص بما هو محسوس، حيث استعاد "كانط" هذا التصور في السياق النفسي للنزعة النقدية، غير أن "هيجل" يعتبر نفسه المؤسس لفلسفة الفن "الأستطيقا"، ويبرر ذلك باعتبار التسمية لها مكانتها في اللغة المستخدمة، ومن هنا أسس "هيجل" نظريته الأستطيقية بالاعتماد على خصوصية الجميل في الفن مقابل الجميل في الطبيعة، ويدعو إلى المرور نحو مرحلة أكثر تجريدية في مسار الروح، محولا المضمون الفعلي إلى مفهوم مجرد وعام، وينتج عن ذلك:

- أولا: جعل الفن يكون بمثابة مفهوم يتدخل في تاريخ الفن، مشكلا محطة رئيسية ضمن مساره.
- ثانيا: لفظة الفن تشير إلى الأعمال الناتجة عن نشاط الفنانين (ابتداء من القرن التاسع عشر)، وكذلك إلى القيم الجمالية المحددة للفائدة من وراء الاستثمار في هذا النشاط، بمعنى الفن يأخذ صفة المهارة والإتقان، وكذا معنى الإنتاج والإبداع، وهي الدلالات المقترنة بمفهوم "الفنون الجميلة". (الخطابي، 2006، ص 7)

لدى "كانط" من الممكن الجمع بين التصور الكلاسيكي للجميل والجميل الطبيعي، بينما "هيجل" يضحي بالجمال الطبيعي لأجل الروحي الذاتي، إلا أن هذا يجعله تابعا لنزعة كلاسيكية تتنافى معه، ولهذا يقوم بالخلط بين اللحظات المادية للفن ومضمونه الموضوعي، وعند رفضه للطابع العابر للجميل الطبيعي وكل ما هو غير مفهومي، فإن ذلك يجعل نظره محدودا، لكونه لا يهتم بالدوافع المركزية للفن التي تركز على الثغرات الموجودة فيه، وهنا يخفق "هيجل" أمام الجميل، لأنه يساوي بين الواقع الفعلي والعقل عبر المفهوم الشامل لأشكال توسيطهما، ففي نظره أن كل كائن يتصف بالذاتية باعتبارها المطلق، فالجميل الفني هو المهيمن موضوعيا في الصورة، ويتعالى بحكم موضوعيته على الهيمنة، حيث يتخلص الأثر الفني من الهيمنة ليتحول إلى السلوك الأستطيقي الذي يساهم فيه الجمال الطبيعي، ثم إلى عمل إنتاجي له نموذج العمل المادي، إلا أن الفن يقوم على الانفتاح والتحرر أكثر مما ينغلق مقارنة بلغة الطبيعة. (أدرنو، 2017 ص 134-135)

من المنطقي أن يربط "هيجل" نظرته للجمال بالتحرر والقدرة على الانفتاح الذهني، وهذا راجع إلى الأفكار التي كانت سائدة في عصره، والتي تمجد الفردانية وتدعو إلى الثوران ورفض كل القيود التي من شأنها أن تحد من الابتكار والإبداع العقلي، وهذا تحديدا ما جعله يفضل ويرفع من درجة السلوك الجمالي الصادر من الفرد مقارنة بالجمال الطبيعي.

4.1- الجمال عند غاستون باشلار

يصف "باشلار" الخبرة الجمالية كعملية اتصال جمالي تحدث بين المتلقي والمبدع عبر الصورة الفنية، إلا أن الاتصال الجمالي كمبحث لم تتم دراسته فقط من طرف "باشلار" أو غيره من الفينومينولوجيين. لقد حاول "باشلار" أن يبين بأن الفنان يهتم بإحياء ذكرى أحلام يقظته الماضية بأسلوب جديد، وهو بذلك يحيي الماضي ويتجه نحو المستقبل، وعلى هذا النحو تتجه الصورة الشعرية إلى ما يأتي، أي شيء جديد لم يكن من قبل، ولتوضيح ذلك يتبع "باشلار" خطوات الإبداع الشعري وتطور الصور بالانطلاق من حلم اليقظة إلى مرحلة التنفيذ، بالتركيز على حلم اليقظة الشعري باعتباره فينومينولوجيا الروح، لكون حلم اليقظة يمثل منبها لإيقاظ وعي المبدع ومثيرا لإبداعه لكل ما هو جديد، وهو الأصل الحقيقي للصورة الشعرية. (الإمام، 2010، ص 367-368)

وهكذا فإن أعمال "باشلار" تتمحور حول فكرة أن اللغة الشعرية مختلفة عن اللغة العادية، وأن صوت الشاعر هو صوت العالم، وكأنما العالم أخرس بينما اللغة هي المعبرة عنه، فاهتمام "باشلار" باللغة عن طريق الاقتراب الذي مارسه حول الكينونة والوجود، فإذا كان الرسام يبهر النفوس بقدرته على إعادة تصوير العالم في أجمل صوره محاكاة للجمال المرئي، فإن الشاعر يحدث انقلابا ضخما عندما يفرض على العالم تجاوز عالم النظرة إلى عالم الكلمة، كما يؤكد "باشلار" على أن اللغة لا تختزل في الوظيفة الأداتية التواصلية المباشرة مع الواقع، إنما على العملية الإبداعية التي تخلق معاني متجددة، التي يمارسها الشاعر بلغته، حيث تعبر عن الترابط الحميمي بينه وبين العالم والطبيعة، والتي من خلالها يستطيع أن يتخيل ويحلم، فماهية اللغة تمثل وسيطا خياليا، باستطاعته استحضار الوجود في طبيعته المادية كإعلان عن وجود جديد. (بن زينب، 2015، ص 132-133)

ما يلاحظ على التصور الفلسفي لباشلار حول الجمال:

- أنه نابع بالمقام الأول من توجهه الفكري المتمثل في الانتماء للاتجاه الفينومينولوجي.
- أنه يرتكز على افتراض مفاده أن الإنتاج الفني الجمالي مصدره الوعي الذاتي للفنان بالاستناد على الخبرة الحدسية كمنطلق.
- أن الإبداع في مجال الفن ينتج عن إيقاظ الذكريات والخبرات السابقة بطريقة مختلفة خلال حالة حلم اليقظة، ثم تنفيذها بأسلوب مبتكر عن طريق عملية التخيل.
- وكما يبدو فإن "باشلار" يعلي من شأن اللغة الشعرية وقيمتها الجمالية والإبداعية أكثر من الصورة البصرية.

5.1- الجمال عند تيودور أدورنو

لقد قدم "أدورنو" قراءة نقدية للثقافة والحضارة الغربية، وتحديدا الجانب المعتم للثقافة والنتاجات الثقافية الغربية بالانطلاق من دراسة الفن، الذي حسب "أدورنو" أنه يهدف إلى سلب الطابع المقدس الذي أضفاه الإنسان على الواقع وأفقده حريته، وقد سماها الجدل السلبي، وبهذا ينبغي أن يكون الفن أداة تحررية معارضة للقمع، فالهدف الرئيسي من الأدب هو خلق هزة في الرؤية الأوتوماتيكية للحقيقة، وكذلك اهتم "أدورنو" بالموسيقى وكذا علاقتها بالمجتمع، حيث أخذ ذلك من الموسيقى الكلاسيكية، كما اهتم "أدورنو" بالمراحل الأخيرة في حياة المبدع، التي اعتبر فيها أن النهاية هي إعادة اكتشاف الأشياء التي تعودنا عليها وألفناها. (بن إيديري، 2014، ص 32-33)

يصف "تيودور أدورنو" الموسيقى الجديدة (Philosophie de la nouvelle musique) بأنها واقعة اجتماعية تتناقض فيها حداثة "سترافنسكي" المعتدلة التي تنخرط في الأيديولوجيا السائدة مع راديكالية "شونبرغ" الجامعة بين الهدم الأيديولوجي واستقلالية الفن كمثال، حيث يعتبر "أدورنو" أن الفن والأدب أداتان لنقد المجتمع، ووجودهما يمثل قوة، كما دافع "أدورنو" عن استقلالية الفن والمجتمع في مواجهة الجمهرة أو الغوغائية. (إينيك، 2011، ص 47)

يمثل الشكل الأستطيقي تنظيما موضوعيا لكل ما يظهر ضمن أثر فني، بحيث يكون هذا التنظيم لغة منسقة، وبهذا المعنى يعد الشكل الأستطيقي شملا غير عنيف للشتات مع حفظه على الهيئة التي هو عليها، ويشمل ذلك تناقضه وتضاربه، ولهذا السبب هو بالفعل تجسيد للحقيقة، ويكون وحدة موضوعة،

فالشكل يعد سهم الفن في الحضارة، والهدف من وجوده هو نقدها، كما يعتبر بصمة العمل الاجتماعي في اختلافه الجوهري. (أدرنو، 2017، ص 230)

تتمحور فكرة "أدورنو" حول الفن الجميل بأنه ينبغي أن يكون ناقدا وكاشفا للتناقضات داخل المجتمع، كما أن الفن ذو الرسالة الهادفة لا بد أن يكون منزها عن الانخراط في الألاعيب السياسية والاقتصادية، بل العكس من ذلك فإن غرضه يكون التنوير والقدرة على مواجهة سلعنة وتشيؤ الفن الذي تكرس له الأيديولوجيا الرأسمالية، التي يتمثل غرضها الوحيد في زيادة الاستهلاك وتحقيق الربح المادي على حساب القيمة الفنية والوجدانية والأخلاقية، فبالتالي يكون الهدف الأسمى للأعمال الفنية هو الوصول إلى الحقيقة وكذا التشجيع على التفكير النقدي، من خلال إقامة جدليات مقارنة من شأنها أن تكشف الخلل والاعتلالات الموجودة بصفة واقعية.

2- القيم الجمالية

إن المنهج المعياري normative هو الذي يجمع بين المنهج الوصفي التفسيري في نسبيته المنهجية والمنظمة مع استبعاد إنكاره للقيم، وكذا يبقي من الدجماطية فكرة القيم ويستبعد منها وهم أو خرافة المطلق، حيث أطلق "قونت Wundt" اسم المنهج المعياري على الدراسة التي تهتم بالقيم، وتقابل القيم الإنسانية الرئيسية الثلاث: الحق والخير والجمال بالعلوم المعيارية الأساسية الثلاثة: أي المنطق والأخلاق والأستطيقا. والميزة الأساسية للعلوم المعيارية مقارنة بالعلوم الأخرى هي أن هذه الأخيرة تصل إلى قوانين وأحكام واقعية، بينما العلوم المعيارية تصوغ معايير أو قواعد أو أحكام قيمية، ذلك أن الأستطيقا لا تختزل في تقرير ما كان عليه ذوق فرد أو عصر ما، وإنما هي التي تضيف فكرتها عن القيمة المقارنة لهذا الذوق ضمن الأذواق الأخرى، والفكرة الجوهرية في كل علم معياري هي الوصول إلى نموذج معياري قياسي نحدده بغرض إقامة علم وضعي والتخلص من التسلط المطلق للا تجريب الذي يدعي أنه عقلي وكذا التخلص من الحدس العاطفي أو الصوفي. (لالو، 2010، ص 36-37)

لكن، من الناحية الواقعية يصعب الوصول إلى وضع معايير قياسية مرجعية عندما يتعلق الأمر بالقيم، كون هذه الأخيرة متغيرة وغير ثابتة، أي أنها تتميز بالنسبية وليس المطلقية، والدليل على ذلك أن

مفهوم القيم يختلف من مجتمع إلى آخر، بل حتى داخل المجتمع الواحد يختلف من منطقة إلى أخرى، وكذا من ثقافة إلى أخرى، وهو ما يضع الباحث في هذا المجال أمام مأزق أكسيولوجي.

القيمة تكمن في الحقيقة أي القيمة في حد ذاتها، وما يميز القيم الجمالية هو صفة المباشرة، وعند محاولة استبعاد كل الشرور من الحياة كما يتصور البعض فإنه لن يبقى سوى اللذات الجمالية التي تتألف منها السعادة الخالصة، والعواطف نفسها التي تبعث على الرضا، والتي تتواجد بها السعادة فإنها تأخذ لونا جماليا عند تصورها ثابتة غير قابلة للتغيير أو الضياع. فعندما لا تؤدي الحقيقة إلى أية منفعة عملية في النفس فإن المتعة التي تولدها تتحول إلى متعة خيالية، وتكون قيمتها قيمة جمالية، شأنها شأن المنظر الطبيعي. وعليه، فإن رد القيم كلها إلى التذوق المباشر أو النشاط الحسي أمر ضروري، وهو ما حاز على انتباه المنتمين إلى المذهب العقلي، غير أن ذلك لم يدفعهم إلى تحرير الخير الجمالي من الارتباطات العملية وإلى جعله القيمة الخالصة الإيجابية الوحيدة، وإنما دفعهم إلى إنكار الخير الخالص الإيجابي بشكل كلي. (سانتيانا، 2011، ص 54-55)

إن وصف شيء ما بأنه جميل لا يعني بأنه سار، وإنما هو محاولة لإيجاد سبب اتخاذ هذا الرأي، لا تفسير للمشاعر، وإنما هو تقديم الأسس بالإشارة إلى السمات البارزة في الموضوع، فحسب "كانط" فإن التجربة الجمالية ليست تجربة فردية، بينما الاستحسان أو الإعجاب بموضوع ما هو بمثابة التجربة ذاتية بحتة، ويؤكد بأن الحكم الجمالي يتميز بنوع من الضرورة تجعله أكثر من مجرد تلخيص لأذواق الناس الفعلية، وذلك لا يعني فقط أن مجموع الناس يرون شيئا ما جميلا، بل يعني أن كل متأمل لهذا الموضوع في الظروف ذاتها ينبغي أن يراه جميلا، فالحكم يبدأ دائما بالفرد، ويتعلق بموضوع معين، إلا أن هذا الموضوع ذاته يفرض على الذهن إحساسا غير شخصي، أي أنه يفرض مثل هذا الإحساس على أي شخص آخر في نفس الموقف، ومن هنا فإن المرء عندما يصدر حكما جماليا، فإنه ضمنيا يطالب الآخرين بإصدار الحكم نفسه، وهو ما جعل "كانط" يهتم بالجوانب الشكلية في الموضوع الجمالي، فاعتبر جمال الصورة From يمثل المظهر الأساسي للجمال في كل موضوع. (الصباغ، 2001، ص 69-70)

يفهم من ذلك أن الحكم على شيء ما بأنه جميل لا يرادف القول بأنه قد نال الإعجاب من طرف شخص ما فحسب، وإنما هو بدرجه أعمق البحث في عناصر ومكونات هذا الشيء والتي جعلته يكون جميلا، باتفاق العديد من الناس في مختلف الأزمنة والأمكنة، وذلك يفضي إلى نوع من الإجماع.

إن تحليل أي عمل فني يقوم على تحليل العناصر الفيزيائية وعزلها وتقييمها منفردة، ثم في ارتباط الواحد منها بالآخر، وتتمثل هذه العناصر في إيقاع الخط، حجم الشكل، الفراغ، الظل والضوء، وكذا اللون، وفي أغلب الحالات ترتيبها، وهذا لاعتبارها مجرد مراحل متتالية في ذهن الفنان، وذلك أن الشكل لا بد أن يتم تحديده عن طريق خط معين، كما أن الخط لا بد أن يكون له إيقاع خاص به، إلا في حالة ما إن أراد الفنان أن يكون مجرد من الحياة، وهنا يتوجب أن يفكر الفنان في حجم الأشكال والضوء والفراغ والظل وارتباطها ببعضها، فكلها تمثل جوانب من إحساس الفنان بالفراغ، فالكتلة فراغ صلب، بينما الظل والضوء هما تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ، والفراغ بدوره هو عكس الكتلة، فقد سعى المهندس الإغريقي إلى تجنب الإحساس بالفراغ، عكس المهندس القوطي الذي حاول دائما خلق انطباع بالفراغ. (ريد، 1988، ص 28-29)

وبالنسبة للتناسب فيقصد به التناسق فيما يتعلق بالتوازن في النموذج البصري أو الملموس، أما عن التناغم فيقصد به التناسق فيما يتعلق الاتجاه في النموذج البصري أو الملموس، فمصطلح الاتزان يستخدم مع النماذج التي تتصف بتناسب ناجح، بينما لفظ التناغم أو التناسب فإنه يكون مع النماذج التي تتميز بالتناسق الناجح. وعلى هذا الأساس فإن النموذج البصري يتمتع بنوع من التوازن، حيث أن كل جزء موجود في اليسار له ما يطابقه على اليمين، وهكذا تكون كل الأجزاء متشابهة لأن كل الأبعاد تم اختيارها وتأكيدها، وفي الوقت ذاته نرى الأجزاء المتشابهة في التأكيد متساوية يسارا ويمينا، وتتباين في نواح أخرى، وبهذا المعنى يكون من السهل اكتشاف الاختلاف والتناسق في أعمال العمارة والزخرفة. (مكماهون، 2010، ص 182)

إن هذه العناصر مجتمعة (الخط، حجم الشكل، الفراغ، الإيقاع، الظل، الضوء...) تمثل عناصر التصميم الفني التي من خلالها يحكم على الشكل من الناحية البصرية، أي تلك التي تظهر للعيان، ومن ثم البحث في مدلولاتها وأثرها النفسي والوجداني والانفعالي الذي تحدثه لدى متلقي الفن.

إن اعتماد المصمم على نظم للعناصر التي تكون البنية التصميمية هو ما يمكّن من تحقيق الأهداف المرجوة في وحدة مرئية، تمثل ترجمة لمجموعة من العلاقات الجمالية بين عناصر متنوعة أو عمليات أولية، ففي مجال تجسيد الفكرة الإشهارية شكلا نجد أن هنالك ترابطا بين الحقيقة المرئية من جهة ومع النشاط الذهني للمصمم وتصوراته وخيالاته من جهة أخرى، وبهذا يتكون إدراك بصري يقوم على التناسب والتوافق والإيقاع واللون والملمس وكذا الإيقاعات الحركية، بما يحمل من شحنات تعبيرية تنتج من البناء التصميمي موضوعا تعبيريا يظهر في هيئة بنائية، وبذلك يتحول التعبير والبناء كلا متكاملا غير منفصل، وهكذا يكون البناء التصميمي موضوعا مركبا، تدخل فيه عناصر مرئية تتضح وفقها ملامح الشكل وعناصر خيالية، تمنح الشكل تفردا. (شحاتة وصديق. 2016)

إن حسن توظيف العناصر الشكلية في المجال الفني والإعلامي هو ما يمنح العمل المنتج أثرا هاما، بحيث يجعله يرسخ في ذهن الجمهور ويتذكره بسهولة، كما أن القدرة على التلاعب الجيد بهذه العناصر وخلق أشكال ونماذج جديدة تتميز بالإبداعية والابتكار هو ما يميز الأعمال الأصلية عن تلك المقلدة، ذلك أن هذه الأخيرة تمثل تحصيل حاصل بسبب أنها قد تكررت سابقا.

وبالحديث عن عمليات التكثيف الصوري فإن أول ما يتبادر للذهن أن هذه العمليات تتم عبر ترميز الأشياء مع إعطائها معان مكثفة، وهذه الرموز بدورها تحمل طاقة معنوية تتضح حينما تظهر في خضم المادة الصورية، وهنا يظهر دور التأويل الذي غرضه التمكن من حل عقد وشفرات الرموز وصولا إلى المعنى القصدي، والمراد التحقق من جدوى التعبيرية في حيز الصورة الفيلمية، لهذا يكون من الصعب التعرض إلى عمل الفني أو لوحة والقول بأن هذا هو الواقع بعينه، ذلك أن الواقع موطنه الواقع نفسه وليس الإنتاج الفني، لأنه مهما كان الفن متقنا فهو انطباع في التجسيد يبقى مجازيا، وبالتالي فإن القيم الجمالية المجسدة أهم ما يميزها من مقومات الإبداع والتجديد، وأن تكون مبنية على أساس من التناسق بين المضمون والشكل، باعتبار أن الأشكال الجيدة هي التي تحيلنا إلى المعاني الجيدة، حيث تتميز بالوضوح والبساطة. (العاملي والأمارة. 2013)

وعليه، فإن القيمة الجمالية تتميز بالعديد من الخصائص منها:

- ✓ أنها قواعد وأساليب محددة للغايات التي يتوجب على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها، كوجه للتعبير الفني.
- ✓ اتصافها بالتلقائية والعفوية.
- ✓ أنها ذات طابع مزدوج يجمع بين متطلبات الجماعة والحاجات الفردية.
- ✓ أنها ذات علاقة متبادلة بين التأثير والتأثر داخل البناء الاجتماعي والثقافي، وكذا المعايير التي يكتسبها الفرد من بيئته، فتتحول إلى جزء من اللاشعور، وتكون أقرب إلى ذاتية الفنان بقيَمه الأخلاقية والدينية والاقتصادية.
- ✓ كما أنها ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وثقافية، وهي مظهر من مظاهر تطور أي حضارة.
- ✓ وكغيرها من الأنساق والنظم والقيم الاجتماعية الأخرى، فإنها تنضوي على محددات ونواهي.
- ✓ لها وظيفة إيجابية تكمن في توجيه أنماط السلوك العام، بما يحمله من قواعد ومقاييس بغية الحفاظ على البنية الاجتماعية وتطور المجتمع. (الفران ومعاد. 2009)

وهكذا نجد أن القيم الجمالية صفة هامة وأساسية لكل عمل فني، تظهر بداية في مدى التناسق والانسجام والتوازن من الناحية الشكلية، وتحديدا في العناصر المكونة للعمل والتي تظهر للعين المجردة، ليتم بعدها استخراج المضامين والرسائل التي تهدف إلى التعبير عنها، ليكون بعدها من الممكن الحكم على مدى التكامل بين الشكل والمضمون، وهل وفق الفنان في تبليغ رسالته أم لا.

3- الإدراك الجمالي

يمثل الإدراك القدرة على معالجة المعلومات القادمة من الحواس إلى الذهن، بغرض فهم وتفسير العالم الخارجي المحيط بنا، بينما الإدراك الجمالي يبحث بصفة خاصة في آلية استيعاب وتفسير العناصر المادية الخارجية ذات الطابع الفني، ومن ثم تصنيفها وإصدار حكم عقلي عليها من طرف المتلقين، لتحديد درجة جماليتها.

يدرس "فيليب جونو[1]" في كتابه (transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne) الجماليات، وهنا حاول شرح كيفية تطور

[1] مؤرخ سويسري.

النظر بعين الاعتبار إلى أبعاد الشكل والأسلوب في العمل الفني، في مقابل المضمون، ففي وقت سابق كانت الأبعاد الشكلية غير مرئية تقريبا، حيث كانت تسود فكرة إيحائية الفن باعتباره إفصاحا عن الواقع، ثم أخذ في الظهور تدريجيا الوعي بالبعد الشكلي ليتحول إلى موضوع أساسي بالنسبة للناظر إلى اللوحة وفي نفس الوقت يبصر فكرة الفنان، وهنا توجب النظر بجدية إلى الاختلاف بين الشكل والمضمون، وهو اختلاف غالبا ما ينكره المختصون، في حين يعتبره آخرون أساس العلاقة بالفن، وهنا ينبغي الامتناع عن اتخاذ أي موقف يرجح أحدهما عن الآخر، بل ينبغي فهم المنطق الكامن خلف تناقضهما، فالمسألة الأساسية لا تتعلق بالجمالية المعرفية والنظرية فحسب، وإنما تتعلق بالتلقي الجمالي الذي ينتقل من شفافية الشكل الفني ووضوحه إلى الغموض والضبابية. (إينيك، 2011، ص 72-73)

أثناء عملية التلقي الجمالي لا ينبغي الاكتفاء بتحديد الاختلاف بين الشكل والمضمون وإعلاء أحدهما عن الآخر، بقدر ما تكمن الأهمية في تحديد العلاقة بينهما، وكذا شرح وفهم طبيعة التكامل أو التناقض بينهما، وكيفية حدوث ذلك، للوصول إلى جذور ونشأة الفن الخلاق.

وبالنسبة لعلماء المدرسة الجشطالتية فإن الظواهر النفسية والتي من بينها الإدراك والإبداع الفني تكون قابلة للفهم فقط عند النظر إليها بوصفها كليات ذات شكل خاص، والعمل الفني بدوره هو تنظيم خاص وفريد لمكونات وعناصر معينة، ويظهر الجشطالت الجيد The Good Gastalt حينما يتم الوصول إلى تنظيم كلي لعدد من المكونات الخاصة بشيء ما في الفن أو غيره، حيث يتصف بخصائص الكلية، التماسك، الوضوح، الاستقرار، الدقة، البساطة والمعنى، فالمقطوعة الموسيقية أو اللوحة أو العمل الأدبي تدرك جميعها انطلاقا من الخصائص المذكورة، كما ركز علماء الجشطالت على العلاقة بين الإدراك والتعبير؛ إذ يرى "أرنهايم" أن التعبير هو لغة الفن ويؤكد قائلا "دون ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي أن تنشط على نحو إبداعي"، لفظ التعبير عادة ما يرتبط بالانفعالات التي تتجلى في حركات الوجه والجسم، إلا أنه يستخدم كذلك للإشارة إلى مظاهر إنسانية أخرى كشكل الكتابة، العمارة، العمل الفني، الأزياء، وهنا يكون قريبا من مفهوم الأسلوب. (عبد الحميد، 2001، 162-163)

إن المدرك للتجربة الجمالية ينبغي أن يكون منتبها للتفريعات والتفاصيل غير الواضحة كليا؛ إذ من المعلوم أن الناس يختلفون من حيث إدراكهم للقيم المختلفة في الفن، وحتى في استمتاعهم به، وهذا عائد

للتفاوت في درجات فهم العمل الفني، وكذا التباين في القدرة على الانتباه والحساسية الانفعالية. وقد وضع عالم النفس الإنجليزي "بلو Bullough" طرق التمثيل المختلفة في إدراك الموضوع الجمالي والاستجابة له، حيث يكشف تصنيفه على وجود فوارق كبيرة بين المدركين الجماليين، ولم يكتفي "بلو" بتعداد نتائج تجاربه، وإنما رتب الأنماط حسب نقصان أو ازدياد طابعها الجمالي، وقد أثبت أن بعض الأشخاص الذين يعتقدون أن لهم تجربة جمالية عميقة، لا تكاد تكون لديهم جمالية إطلاقا، وقد توصل "بلو" إلى التصنيف من خلال التجريب وبألوان مجتمعة وأخرى منفصلة، كما تصنيفه الذي أدخل عليه تعديلات بسيطة من تجارب "ميرز" التي أجراها على مقطوعات موسيقية، وأيضا تجارب "فالنتين Valentine" على الصور الموسيقية وتجارب "فيزي Feasey" على الأشكال المستطيلة. (ستولنيتز، 2007، ص 117-118)

النقطة التي لا بد أن نتفق عليها هي أن الإدراك الجمالي للشيء الواحد يختلف من فرد إلى آخر، بل الفرد نفسه قد تتباين مواقفه تجاه ذات الشيء بين فترة زمنية وأخرى، ومن بين العوامل المتحكمة في ذلك طبيعة التنشئة الاجتماعية والثقافة السائدة، إضافة إلى التجارب والخبرات الشخصية، وأيضا درجة فهم واستيعاب العمل الفني الذي يمثل أمام الفرد، وكذا القدرة على التذوق الفني والتفضيلات التي تلحقه.

عندما نضع أنفسنا أمام عمل فني، ونتساءل عن ماهية الشيء الذي أمامنا، وعما يجعله مميزا عند تأمله، فإدراك الواقع المجسد على الرخام على سبيل المثال لا دخل له في استمتاعنا الجمالي ولا حتى كوسيلة لإدراك أنه موضوع خيالي بحت، إلا أن الموضوع الخيالي لا يعتبر كذلك هو الموضوع الجمالي، لأن الموضوع الخيالي ليس ضروريا أن يكون مختلفا عن الموضوع الجمالي، باعتبار أن الاختلاف الموجود بينهما اختصاره أن الشيء نفسه بإمكاننا تصوره موجودا أو غير موجود، ولكن الموضوع عالي الجودة من غير الممكن مقارنته، لأنه موضوع يجعل المتأمل يشعر بعلاقة احترام مع ذلك الموضوع الخيالي، كونه يبدأ بالتحديد عندما تنتهي الصورة، ولا يقتصر على الأشكال والخطوط، إنما حضوره حضور كامل لا يمكن وصفه إلا بعبارة: حضور مطلق. (غاسيت، 2013، ص 86)

بهذا المعنى فإن الفن الجميل لا يقتصر على تصوير الواقع كما هو، وإنما في شقه الثاني بإمكانه تجسيد الخيال والاحتفاظ كذلك بصفة الجمالية، لأن هذا النوع من التصوير مؤشر على التفكير المبدع،

الذي من خلاله يستطيع الفنان ابتكار مفاهيم جديدة لم يتم التطرق إليها من قبل، وكذا إضفاء طابع التشويق واللاتوقع بالنسبة لمتلقي الفن، بحيث يبقى في حالة ترقب وانتظار مستمرين.

ويقال: إن الذئب الفنان يموت جوعا! وتأويل ذلك أن الفنان سيبقى يتأمل الشاة ويركز على انفعاله الأستطيقي إلا أنه لن ينقض عليها أبدا، لأنه جمالي متطرف يبالغ في الإدراك ويفشل في عزل الفن، كما يحاول أن يسيّر الحياة بمتطلبات الفن. فعادة تمييز البطاقة وإغفال الشيء والرؤية الفكرية بدلا من الرؤية الانفعالية، تمثل علة العمى المذهل، أو بعبارة أخرى الضحالة البصرية لأغلب الراشدين، فنحن لا ننسى ما حرك شعورنا، ولكن ما اجتزأنا بتمييزه ولم نزد لكونه لم يترك في ذهننا أثرا عميقا، وأما عن الموقف الأستطيقي فهو الموقف الذي نتخذه من شيء ما حينما نهتم به دون وجود منافع عملية، فنتأمله من أجل ذاته فقط دون غرض، ذلك أن الفن يصل إلى باطن الحياة ويمتد بملكات الإدراك، ويعد بذلك سراحا للعين وانتقالا إلى الواقع النهائي. (مصطفى، 2017، ص 21-22)

وهكذا نجد أن الموضوعات الجميلة هي باستمرار مدركة في طابعها؛ إذ أن كل موضوع جميل مدرك أو هو مجال من المدركات، ومن الجيد ملاحظة أن الطابع الإدراكي للجميل يضع أمامنا الفارق الجوهري بين الفن من جهة والعلم والفلسفة من جهة أخرى، لأن كل علم أو فلسفة يهتم بالتصورات والمفاهيم يمثل إنتاجا للعقل التصوري، فالتصنيفات والقوانين هي موضوعات تسعى إلى معرفتها، فنحن في علم الجمال على سبيل المثال نعالج تصورا عاما للجمال دون الاهتمام بالموضوعات الجزئية الجميلة، إلا بالقدر الذي تساعدنا في اكتشاف تصور عام لكل ما هو جميل، ومن المسائل الخلافية المتأصلة في علم الجمال هي الارتباط بالطابع الإدراكي لما هو جميل، باعتبار أن الإدراك على نوعين: داخلي وخارجي، فالخارجي هو إدراك للموضوعات الفيزيقية بالاعتماد على الحواس، أما الإدراك الداخلي فيكون عبر التأمل الذاتي (الاستبطان) للحالات النفسية، والمشاعر والأفكار والإرادة والانفعالات والعواطف... إلخ. كما أن العنصر المشترك بين جميع الإدراكات هو أن موضوعه حاضر أمام الوعي مباشرة. (ستيس، 2000، ص 41-42)

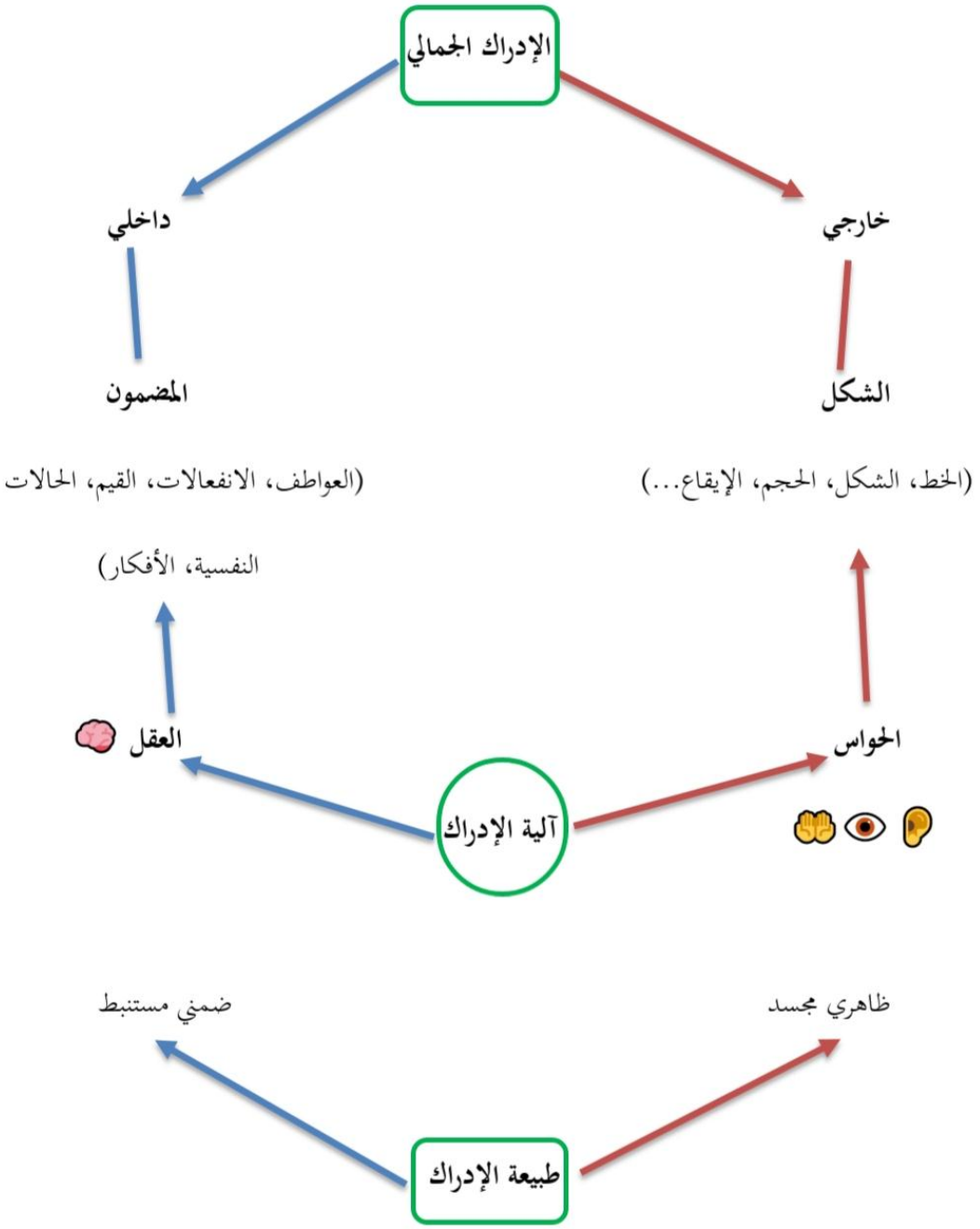
إذن، يكون الإدراك الجمالي في شقه الخارجي متعلقا بالعناصر الشكلية (كالحجم، الخط، الإيقاع...) ومدى الانسجام بينها، بينما الإدراك الجمالي الداخلي فيتعلق أساسا بالمضمون بكل ما يحمله

(من انفعالات ومشاعر وأفكار وقيم أخلاقية...)، ويكون إدراك ذلك عن طريق الذهن، أي ربط ما يمثل أمامنا (سواء كان لوحة مرسومة، فيلم، مسرحية، إشهار...) بخبراتنا السابقة وتحليله، وفي الأخير يتم الحكم على درجة جماليته.

عند دراسة الإدراك الجمالي يتضح عجز المقاربة الإحصائية عن الأسئلة من قبيل: "من يشاهد ماذا؟" "ما هو المشاهَد؟" "ما قيمة المشاهَد لمن يشاهده؟" وهنا استوجب تدخل الأسلوب النوعي الذي يقوم على المقابلات المباشرة المعمقة، ففي عام 1983 طرح "فيرون" و"لوفاسور" دراسة لمسارات زوار المعرض، وهي مسارات جد متباينة فيما بينها، وفي عام 1991 قدم "كلود باسرون" و"بيدلر" تسجيلا للوقت الذي يخصصه زوار المعرض في مشاهدة اللوحات، كمحاولة استخلاص العلاقات الصحيحة سوسيولوجيا، إلا أن دقة المقاييس شوشتها المعاني المتناقضة خلال مدة المشاهدة، لأن المدة قد تعني كفاءة المختص كما تعني أيضا رغبة المشاهد في اكتساب معرفة ثقافية. أيضا الإعجاب ليس الطريقة المنهجية الأفضل لفهم كيفية توزيع القيم الذي يطلقها الناس على العمل الفني، حيث قد يتم تدمير الأعمال الفنية وتخريبها ورفضها والنفور منها والحط من قيمتها، عبر اتخاذ موقف سلبي منها، وهو ما يربط غالبا بالقيم الاجتماعية السائدة، وهذا الأمر له تاريخ طويل. (ناتالي، 2011، 103-104)

عند دراستنا لماهية الفن وجمالياته، فمن المؤكد عدم جدوى استخدام المناهج والأدوات الكمية، بسبب عدم قدرتها على تحقيق الأهداف التي يصبو لها الباحث في هذا المجال (كالفهم، التأويل، النقد والمقارنة)، إضافة إلى أن التحليل العميق يصعب التعبير عنه بلغة الأرقام والإحصاءات وكذا القياس، وهذا عائد إلى أن التحليل الكمي يلائم أهدافا أخرى للعلم، لكنها لا تتلاءم مع الطبيعة النوعية للدراسات التي تعنى بالفنون[1]، فهذه الأخيرة تخاطب بالدرجة الأولى الوجدان.

[1] تؤكد الباحثة على أهمية التكامل بين البحوث الكمية والكيفية في مجال دراسة الظواهر الإنسانية والاجتماعية، كما أن اختيار منهج أو مقاربة أو أداة ما لا يعني التقليل من شأن وأهمية المناهج والمقاربات والأدوات البحثية الأخرى، لكن ما ينبغي التنويه له هو حسن التوظيف المنهجي وفق ما يتلاءم والأهداف التي يسطرها الباحث لدراسته، وأيضا طبيعة الموضوع في حد ذاته، وكذا مراعاة المجتمع الاصلي للدراسة وعينته، وهذا حتى يتجنب الباحث الوقوع في أخطاء وتناقضات قد تقلل من قيمة بحثه ونتائجه.



الشكل رقم 4: مخطط تلخيصي للإدراك الجمالي

المصدر: تصميم الباحثة

ويعتبر "أدورنو" أن المجتمع لا يضع خطاطات الإدراك فحسب، وإنما يضع ثوابت مسبقا، بالقبول أو الرفض، خاصة مع توسع التقنية وتحقق مبدأ التبادل، فيصبح الجميل الطبيعي أكثر وظيفة معارضة لذلك المبدأ، حيث يتم تشييء الماهية؛ إذ أن التجربة المباشرة للطبيعة أصبحت تشهد عبارة "صناعة السياحة"، وبالتالي أصبح الجميل الطبيعي تجسيدا لأيدولوجيا صناعية طبقت فيها الأخلاق البورجوازية، حيث يكون نافعا للبشر أن يكون لديهم حس مرهف بالطبيعة، والذي أصبح في أغلب الأحيان إشباعا أخلاقيا نرجسيا، وبهذا لم تعد هنالك حدود للإحساس بالجمال الذي يوظف في الإعلانات والذي غرضه الوحيد الكسب المادي. (أدرنو، 2017، ص 122)

بالنسبة لموقف "أدورنو" حول الإدراك الجمالي للإنسان المعاصر فهو موقف ناقد وينطوي على الكثير من الرفض والتحفظات؛ حيث يرى أن الإحساس بالجمال قد تم تجريده من معناه الحقيقي، لأنه تم ربط قيمة الجمال بالعائدات المادية وزيادة المكاسب والاستهلاك، خدمة لجشع الرأسمالية والبرجوازية، والتي من مظاهرها طغيان الكم على حساب الكيف، ما يعني إسقاط الأخلاقيات والمثل العليا التي ينبغي أن يرتبط بها الجمال الخالص.

4- جمالية الفن

إن المتتبع لمراحل التطور في نمط التأمل الفني والتنظير سواء في الإنجازات أو المبادئ، يجد أن الدراسة العملية لتاريخ الفن قد أثبتت قيمتها الفعالة، حيث كلما ازداد نمو التقبل الروحي فإن ذلك يزيد من الآفاق العقلية والثقافية للأفراد في كل اتجاه، وبهذا المعنى نجد أن الدراسة العملية تكمن رسالتها ومهمتها في التقدير الجمالي للأعمال الفنية مفردة، وكذا التعرف على الظروف التاريخية المحددة للعمل الفني من الناحية الخارجية، فهذا التقدير يتم عن طريق الإحساس والروح الذي يتعزز بالوقائع التاريخية، كما أن هذه الطريقة لا تهدف إلى التنظير بالمعنى الحرفي للكلمة، وإن كان قد يهتم غالبا بالمبادئ والمقولات التجريدية، ويتم الوقوف فيها دون قصد. (هيغل، 2010، ص 54)

تاريخيا، كانت الفنون محط اهتمام مختلف المجتمعات على مر العصور، لقد أسهم هذا الاهتمام بإحداث تطور إيجابي في أشكال الفنون التي كان غرضها الترفيه والتسلية والتربية، ومنها ما كان وسيلة هجومية ضد العدو، كما كان النحت ركنا أساسيا في مضمار الفن، كون المجسمات المنحوتة كانت إنتاجا

فنيا بإمكانه التعبير عن الجمال الطبيعي والكمال بأبعاده الثلاثة، وكذلك الشعر والبيان، وفي الحضارة الإسلامية وردت الفنون في سياق كتب تراثية، ككتاب الحموي معجم البلدان أو كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني وغيرهما من الكتب. (عدوي، 2016، ص 12)

تستطيع أن نقول بأن الفن يمثل ركنا أساسيا لا غنى عنه داخل أي مجتمع أو ثقافة، مهما اختلفت أساليب وطرق وأدوات ممارسته من زمن إلى آخر، من حقبة تاريخية إلى أخرى، وهنا تجدر الإشارة إلى أهمية الوظائف التي تؤديها الفنون، حيث لا تقتصر على الجانب الترفيهي، وإنما تتجاوز ذلك إلى وظائف أخرى كالتعليم، التثقيف، التربية... إلخ. بالإضافة إلى حفظ التراث الحضاري للأمم ونقله إلى الأجيال.

فن التصوير يعرف على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو، وهو كذلك فن تمثيل الشكل بالخط واللون على سطح من بعدين، وما يميز هذا الفن هو تنظيم الأفكار الانفعالات والتعبير عنها من خلال إبداع خصائص جمالية ما، ويكمن الفرق الجوهري بين الرسم والتصوير في أن الرسم يكون بالخط فقط، مع الاهتمام بعنصر الظلال، بينما التصوير يكون باللون، وحسب "هربرت ريد" فإن فن التصوير يتضمن خمسة عناصر أساسية هي: إيقاع الخطوط، تكثيف الأشكال، الفراغ، الضوء، الظل واللون، حيث يعد هذا الأخير أكثر العناصر أهمية في التصوير. كما تعتبر العادات والديانات والطقوس والطوائف الاجتماعية من أكثر العوامل المتحكمة في هذا الفن. (عبد الحميد، 2001، ص 257-258)

وباعتبار أن الفن يعد تعبيرا عن انفعالات الفنان، فبإمكانه التأثير على الجمهور، إلا أنه من غير الممكن أن يوجه عقولهم، لا بصورة سطحية ولا حتى بالاستنارة أو الاستبصار، حيث من الممكن التعبير عن الانفعالات بأنها ضعيفة أو قوية، إلا أنه من غير المستطاع التعبير عنها بأنها تتسم بالعمق أو أنها استبصار. ومن جهة أخرى فإن الميزة الرئيسية للنزعة المعرفية هي قدرتها على التفسير، فمن المعروف أن عالم النقد الفني من خلاله يمكن الوصول إلى فهم أفضل لأشكال الفن أو إلى التضليل أيضا، لكن بصفة عامة عند تطبيق فكرة الفهم في المجال الفني، فإن النظرية المعرفية تستطيع أن تحقق لنا تفسيرا لقيمة الفنون ودلالاتها. (جراهام، 2013، ص 96)

وعندما نبحث في العلاقة بين الفن وعلم الجمال، فإننا نجد الأعمال الفنية تمثل نشاطا إنسانيا مستمر الوجود منذ عصر ما قبل التاريخ وإلى الآن، وعندما نختبر الجمال فإننا نجد بعض الأعمال الفنية تتصف بالجمال، ومن الجيد البحث عن الجمال في العمل الفني لكن من الخطأ البدء بذلك، لأننا سوف نصاب بالإحباط إذا افترضنا أن الجمال والفن هما شيء واحد، وفي حالة التفكير في العلاقة بين الجمال والفن لا بد أن نرى عواقب الخلط بين الاثنين، وهنا قد يحدث فشل في حل المشاكل التي يوجدها الفن في عصور أخرى، حيث نقوم باختبار بعض أنظمة الجمال المبكرة والحديثة، وربطها بما اكتشفناه فعليا، ومن ثم ينبغي تقصي كيف أن تجربة الجمال قد تحدث حينما نكون على وعي وإدراك بالأعمال الفنية. (مكماهون، 2010، ص 225)

ومهما كان مفهوم الإحساس بالجمال، فلا بد من الإقرار بأنه مفهوم نظري، كما أن الإحساس المجرد بالجمال هو قاعدة أساسية للنشاط الفني، حيث يمر هذا النشاط على عدة مراحل؛ أولها: التصور للمميزات المادية كالأصوات والألوان والحركات. وثانيها: أنها تنظيم للتصورات في أشكال وصور ممتعة، أما المرحلة الثالثة فتقوم على تنظيم تصورات بحيث تتطابق مع الحالة الشعورية، وهكذا نقول بأن الإحساس أو الشعور قد تم التعبير عنه. وعليه، فإن علم الجمال يهتم بمرحلتين فقط، أما الفن فهو يندرج تحت تلك القيم ذات الطابع الوجداني، وبالتالي فإن الأفكار التي تتعلق بتاريخ الفن فحسب تطرح في مناقشات مفهوم الجمال، أما هدف الفن فهو يقتصر على نقل المشاعر، ويختلط بمميزات الجمال وهي تلك التي تقوم على إيصال المشاعر بواسطة أشكال معينة. (ريد، 1998، ص 13-14)

رغم التمايز الصريح بين الجمال والفن والحدود المقامة بينهما، لكن يبقى من الضروري الإقرار بأن قيمة الفن ترتبط بشكل أو بآخر بمدى جماليته، وحسن نقله للمشاعر والأحاسيس الإنسانية بمختلف أنواعها وكيفية تجسيدها من الناحيتين الشكلية والمضمونية؛ إذ ما الفائدة من التعرض إلى عمل فني باهت لا يحمل أي عنصر جمالي؟ سواء كان هذا الانعدام الجمالي خارجيا أم داخليا.

في الميدان الفني الإنسان هو الذي يخلق الجميل، حينما يشكل مادة خارجية بهدف جعلها معبرة عن جانبه العقلاني، وعلى اعتبار أن مضمون الجمال الطبيعي هو نسبيا فقير، فإن مضمون الفن قد يكون على درجة عالية من الثراء ليجسد في أشكاله المختلفة كل الثقافات، ومن ثم فإن تعريف الجمال ينطبق

على منتجات الفن، إضافة إلى أن وظيفة الفن هي تقديم الواقع الحقيقي للتصورات العقلية للإنسان في تجربة، أما التعريف القديم للفن بأنه محاكاة للطبيعة فهو تعريف بعيد عن اهتماماتنا، وإن كان النحت والتصوير يستندان لموضوعات الطبيعة كنماذج، فإنهما لا يقلدان هذه المواضيع تقليدا تاما؛ إذ أن الصور الفوتوغرافية البحتة لا تمثل هدفا بالنسبة للفنان في الرسم أو التصوير، ومن هذا المنطلق يكون من الأحسن وصف الفن على أنه تحقيق للأفكار وجعلها واقعية بدلا من وصفه بأنه يجعل الواقعي مثاليا. (ستيس، 2000، ص 153)

إن عملية تركيب الصور وإعادة تركيبها تنطلق من ذهن الفنان، والصورة المرآوية تستمد عناصرها من الواقع، إلا أنها تستقل عنه ويعود ذلك إلى تراكمات الخبرة لدى الإنسان، والتي تساعده في تلقي صور ذهنية من واقع حياته، فهذه الصور عند تراكمها مع بعضها وتفاعلها بصورة معقدة بعدها تنشأ صور وتراكيب جديدة، فالتجميع هو القدرة على تأسيس أسلوب جديد من المعرفة، بحيث يكوّن الفنان أنساقا صورية، كما أن الواقع الحسي لدى الفنان يساهم في تكون التغير الدائم في الصورة، ويكون ذلك بناء على رؤيته للعالم ومقدرته على الاستعارة، وعن طريق التراكيب الجمالية تكتمل الصورة، فعند الحديث عن الشكل الفني السينمائي يمكن القول أن معنى الشكل هو تنظيم الدلالة التعبيرية ككل، ففي السينما مثلا توجد الصورة، أحجام وحركات الكاميرا، الأطر، المونتاج، الانتقالات، الزمان والمكان، جميعها تمثل مادة للفنان من خلالها يقوم بتطوير الصورة الخيالية في العمل الفني. (حسن. 2017)

يتضح مما سبق أن مفهوم جمالية الفن قد اختلف من عصر لآخر، فحسب ما كان سائدا في العصور الماضية أن الفن ينظر إليه على أنه مجرد محاكاة للطبيعة، بينما في العصور اللاحقة توسع هذا المفهوم ليركز أكثر على الموهبة الإبداعية للفنان وقدرته على تجاوز حدود الواقع، حيث لم يعد مهما التصوير الحرفي لحيثيات الواقع، بقدر ما يهم وجود لمسة تجديدية تعبر عن مدى وقوة الشغف الذي يتمتع به الفرد، ومثال ذلك الأعمال السريالية التي ينطلق فيها الفرد بخياله إلى عوالم غير متوقعة، تحقيقا لمبدأ "التفكير فيما لا يمكن التفكير فيه Thinking about the unthinkable"

5- جمالية ما بعد الحداثة

جدير بالذكر أنه عند انتهاء عقد من الجدال حول ثقافة وفلسفة ما بعد الحداثة التي انتهت إلى الأخذ بنسبية القيم، وواجهت الجماليات التقليدية تحديات جديدة، حيث وقف المدافعون عن القيم التقليدية ضد ما يهدد فكرتهم الأساسية حول النزاهة السياسية، بسبب الخوف من القضاء على دراسة الثقافة الغربية، حيث تقوم بدور مؤثر بشكل واضح على عدد كبير من الناس، وبهذا فقد اهتموا بالدفاع عن الفن العظيم والمعايير الفنية والأدبية والموسيقية التي يرون أنها معرضة للخطر، فما نراه يمثل آلية دفاعية لمشروع قديم يستخدم حاليا للدفاع التقليدي عن القيم كالقيم الثقافية والجمالية ذات الأولوية، كما تعمل هذه الآلية على مقاومة أية أساليب نقدية للتفكير. (وولف، 2000، ص 6-7)

إن رفض الفكر ما بعد الحداثي داخل المجتمعات نفسها التي ولد فيها راجع بالأساس إلى شعور بالتهديد نحو ما يسميه الغرب "الحضارة الغربية"، إذ يعتبر هؤلاء أن مسألة التمرد على كل ما هو قديم والدعوة إلى تبني قناعات جديدة قائمة على تهديم الماضي، ستؤدي بالضرورة إلى زوال واندثار التراث الفني والعلمي للمجتمعات التي لها الأسبقية تاريخيا.

لقد كانت بداية مفهوم ما بعد الحداثة بداية فنية معمارية، فهذا المفهوم لم يتحول إلى إشكالية مثيرة للجدل إلا عندما تملكها الفيلسوف "جان فرانسوا ليوتار[1]" الذي بحسبه أن الأمر يتعلق بمجرد تشخيص لوضعية المعرفة في المجتمعات الأكثر تقدما، أي التحولات الكبرى التي طرأت على الأدب والعلم والفنون نهاية القرن التاسع عشر، والتي وصفت بعبارة "أزمة سرديات" بمعنى أن العلم في جوهره نزاع مع سرديات التنوير، سرديات فلسفة التاريخ، سرديات تأويلية المعنى... إلخ. وحسب "ليوتار" فإن ما بعد الحداثة تمثل لحظة سالبة في وعي الإنسان الحالي في وضعية انفجرت فيها الأنساق والسرديات، ثم تنافرت أحلام الإنسان الحديث التي لم تتبقى منها إلا شظايا لغوية قصصية براغماتية، ذلك أن المجتمع الحالي لم يعد قابلا لأية أنثروبولوجيا كلاسيكية، حيث فقد إنسان ما بعد الحداثة كل مقياس راجح حول الجمال والخير والحق، بل حتى أخلاقيات النقاش التي يؤمن بها "هابرماس[2]". (المسكيني، 2014، ص 45-46)

ويعتقد أن ما بعد الحداثة قد تخلت عن مهمة علم الجمال الاجتماعي بالمراوغة، بينما المحاولات التي تمت لاستعادة الجمالي برؤيته في سياق النقدي والاجتماعي كانت أكثر إقناعا، وقد حرص "بوا" على

[1] فيلسوف فرنسي.

[2] فيلسوف ألماني، ينتمي لمدرسة فرانكفورت النقدية ويمثل الجيل الثالث من مفكريها، صاحب نظرية "الفعل التواصلي"

إعادة نزعة شكلية جديدة في دراسة الفنون المرئية دون التخلي عن النقد الأيديولوجي أو التاريخ الاجتماعي، تكون قادرة على جذب انتباه الناقد إلى المقومات البنيوية للأعمال ومضمونها، أما في السياق النقدي الجمالي النسوي تشدد "كريستين باترسبي" على أهمية إعادة اكتساب الجمالي لمركزه الرئيسي في الثقافة؛ إذ أنها تعارض الاتجاهات الرامية إلى القضاء على النقد التقييمي، كما ظهرت محاولات تجمع بين التفكير النقدي أي التحليل من منظور اجتماعي تاريخي واحترام الموضوع (أي النص)، إضافة إلى الاعتراف بالاستقلال النسبي في المجال الجمالي وممارساته مع الالتزام بالقراءات الدقيقة، كمحاولة للتفكير في الفن خارج حدود الجماليات التقليدية. (وولف، 2000، ص 93)

من أكبر الانتقادات التي وجهت للمسلمات التي تقوم عليها ما بعد الحداثية هي فكرة التخلي عن المقاييس والقيود التي وضعتها الكثير من المناهج العلمية، فحسب الرافضين للأسلوب ما بعد الحداثي أن هذا الاخير في استبعاده للمقاييس يكون قد دخل في دائرة مفرغة من العبثية والعشوائية التي تدل على فوضى معرفية، لا تفضي إلى أي نتيجة يمكن الاستناد إليها لاحقا، بحيث يمكن البناء عليها وإسقاطها على مواضيع مماثلة. إضافة إلى ذلك فإن تجاوز القواعد والتمسك بالهوامش يجعل الفكر الإنساني في حالة من التشتت والضياع العلمي، وكأنما قد فقد البوصلة التي ترشده إلى المسار السليم.

فالنظرة ما بعد الحداثية لعلم الجمال أنه يهتم بالخيال والوهم كنقيض للواقع، وتجربته تقوم على التذبذب بين الواقع والوهم، فأي شيء يكون حقيقيا طالما كان متلاحما مع مجال وثيق الصلة، أي شيء يكون وهما حينما يكون غير متماسك وغير وثيق الصلة بالموضوع، فالاعتقاد بتذبذب التجربة الجمالية بين الحقيقة والوهم وأن الحقيقة الواقعية مرتبطة بين معنى غير ملائم للخيال والعقل عندما تجعل الإحساس هو الحقيقي والواقع فحسب، أما الخيال هو الشيء غير الواقعي، ومن ناحية أخرى يقال أن علم الجمال يركز حصريا على ما تنتجه إرادة ذاتية الوعي، كما أن الخلق يمتد إلى ما وراء الخيال، والخيال بدوره يفوق حدود الوعي بالذات. (مكماهون، 2010، 235-236)

وإن كان تعبير "ما بعد الحداثة" تعبيرا غامضا، ويقصد به الانتقال والتجاوز والتقدم والعبور، غير أنه قد يدل إلى جانب تجاوز الجديد للقديم، دمغ القديم بصفة الجمود المتخلف عن العصر، فكلمة ما بعد الحداثة لا تظهر كخرق، وإنما توحي بما تريد الحداثة نفسها أن تقمعه وتتجاوزه، فالمصطلح إذن يحتوي على

عدوه الداخلي، وكذلك المصطلح يشير إلى الخطية الزمنية، ويثير معنى التأخر عن الزمن، أي التآكل الذي لا يفصح عنه ما بعد الحداثي، إضافة إلى عدم الاستقرار الدلالي، وكذا عدم وجود فاصل واضح يفصل بين الحداثة وما بعد الحداثة، ويرجح أن يكون هذا هو العامل الذي بسببه يخلط الكثيرون بين الحداثة وما بعد الحداثة، بالرغم من أن اتجاه الحداثة يستند إلى الاحتكام للعقل، في حين أن ما بعد الحداثة ينطلق من رفض ومعارضة تقليص تاريخ المجتمعات الحديثة وحياتها الاجتماعية إلى انتصار العقل. (الصباغ، 2001، ص 269)

فالمجتمعات الحديثة انتقلت إلى مرحلة الفكر المتشظي وانهيار الشك والحتميات في الخطابات، وتجاوز فكرة أن التقدم العلمي هو في صالح البشرية، وهكذا فالمجتمع الما بعد حداثي هو مجتمع مرادف للمجتمع ما بعد الصناعي، ويستبدل التبرير الغريزي للحياة بالتبرير الجمالي بما ينطوي من عقلانية جديدة، فمفهوم ما بعد الحداثة شمل جميع المجالات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والفن والعمارة ووسائل الإعلام وعلم الاجتماع... ويؤكد الباحثون في هذه الظاهرة من أمثال الباحثة "ين أنج" أن انتشار التلفزيون يعتبر من المؤشرات البارزة في مرحلة ما بعد الحداثة، والذي ضمت برامجه جميع خصائص وتقنيات هذه المرحلة كالتنوع والاختلاف والتناص والتعددية والتعارض الأدبي والحنين (نوستالجيا) والإبهار البصري واللامركزية وكثرة الاستهلاك والتسليع، وعليه يمكن اعتبار ظهور التلفزيون مظهرا مجسدا في حياة الأفراد لمرحلة ما بعد الحداثة، كونه يحاكي مكونات الواقع ويجعله يتلاشى تدريجيا، ثم يستبدل بمجموعة كبيرة من الرموز والصور يتم تكرارها دون الارتباط بشروط الواقع الخارجي وموجوداته الخارجية. (زروطة، 2019، ص 189-197)

لقد اتسمت جمالية ما بعد الحداثة بمعايير مختلفة كالتعددية، اندماج الطرز، التفاعلية، التفكيك، سيادة المفهوم، رفع قيمة الشكلانية، الخلط والتهجين بين الماضي والحاضر، الرفيع والوضيع. حيث انعكس ذلك على السينما، انطلاقا من السرد اللاخطي المشوش المتحرر من قواعد السرد الكلاسيكي، فما بعد الحداثة ليست نصوصا مقدسة يعتنقها المبدع كي يطبقا، وإنما هي نزعة موجودة داخله بالأساس، وقد أحيت سينما الما بعد حداثية مفاهيم مثل القراءة السهلة والمتعة البصرية، وسعت إلى التغلب على مشكلة التباعد بين السينما والمشاهد، عبر استخدام مؤثرات سمعية بصرية لإحداث كم كبير من الانفعالات لدى الجمهور، فبالنسبة للمونتاج ما بعد الحداثي يكون باللجوء أحيانا إلى الأسلوب التقليدي ثم يتم خرقه

بالتلاعب المكاني والزماني، أين يتم خرق التوقعات ليبقى المشاهد في حالة حيرة ويقظة. (خفاجي. 2016)

رغم الانتقادات الكبيرة التي طالت الفكر ما بعد الحداثي، إلا أن أصحابه يدافعون عنه ويبررون ذلك بأن الاتجاه الذي سلكوه يمثل أقصى مظاهر الانفتاح الفكري والإتيان بالجديد، من خلال تجاوز الانغلاق والطرق الشائكة والمسدودة التي وضعتها المذاهب الكلاسيكية في كل المجالات سواء تعلق الأمر بالفن أو العلم، كما أن الالتزام التام والمطلق بالقواعد والقوانين الموضوعة سلفا يجعل تفكير الفرد متحجرا ومحدود الآفاق، بحيث يصبح عاجزا عن تقديم أي ابتكار حقيقي ملموس، ومن ثم يجد نفسه مكبلا بمرتجعات تتكرر في كل مرة وبنفس الصيغة. فإذا أخذنا السينما الما بعد حداثية كنموذج للاستشهاد، فإننا نجد بأنها قد قدمت العديد من المزايا والتقنيات المبهرة في أساليب العرض والسرد والمونتاج، ونجحت في كسر التوقعات والنهايات المتوقعة بالنسبة للجمهور، وهو تحديدا ما منح التلقي السينمائي منحى جديد، يفرض على مستقبل الرسالة الاستمرار في المتابعة.

حسب تيار ما بعد الحداثة ينبغي التحرر من فكرة البنية، لكن ذلك يعني أن أي تفسير لن يكون خاطئا (ولهذا يعتبر "هابرماس" أن فكر "دريدا" غير عقلاني)، ومن هذا المنطلق لن يلزمنا التمييز أو التفرقة، ولا حتى التمييز بين الفن واللافن، أو ما له قيمة جمالية وما ليس له قيمة جمالية، كما أن "دريدا" نفسه يعترف بهذه النتيجة بقوله: "ألا يخاطر المرء بهذه الطريقة بالمطابقة بين العمل الفني والكتابة الأصلية عموما؟ ألا يغامر بالتخلي عن مفهوم الفن، وعن قيمة الجمال، اللذين يميزان الأدب في الوقت الراهن، عن الأشكال الأخرى من الكتابة؟ ولكن ربما يتحرر الجمال –على العكس من ذلك– عندما نبعد خصوصية الجمال عن القيم الجمالية؟ وهل هناك خصوصية للجمال، وهل يزداد الجمال نتيجة لهذا الجهد؟". (جراهام، 2013، ص 330-331)

وعليه، يعتبر اتجاه ما بعد الحداثة اتجاها ثوريا بامتياز، خاصة عندما استطاع إثبات النقائص والهفوات التي شابت النماذج والاتجاهات التي كانت في فترة الحداثة ثم تقديم بدائل لها، ومثال ذلك الانغلاق التام للنص على نفسه والإيمان الأعمى بالعلم، لكن ذلك أوقع المفكرين والعلماء ما بعد الحداثيين في فخ التناقضات الداخلية، وفقدان مؤشر راجح للتمييز بين الصحيح والخاطئ، الجميل والقبيح،

الأخلاقي وغير الأخلاقي. ومع ذلك، تبقى من أكثر النقاط الإيجابية التي تحسب لهذا الاتجاه أنه أسقط قدسية الحتميات، وفتح الباب على مصرعيه لممارسة أنواع أخرى من التفكير العلمي والفلسفي، والتي تمنح فرصة لتجريب أشياء مختلفة وكذا إعطاء حيز من الحرية لتقبل أطروحات ونماذج ليست بالمتداولة أو الشائعة، وهكذا يكون من الممكن استقدام نظريات جديدة تستطيع فهم الظواهر وتحليلها بصورة أفضل.

II- قضايا علم الجمال

1- الحقيقة في الفن

عند التساؤل عن ماهية وجود العمل الفني ينبغي الإشارة إلى ظواهر كينونة العمل أي الشيئية التي يبنى من خلالها الموقف، فحينما يوضع العمل الفني في مجموعة أو معرض، يقال أنه تم عرضه، إلا أن هذا العرض يختلف جوهريا عن العرض الذي يكون في تشييد بناية وإقامة تمثال، أو عرض مأساة في احتفال، فهذا النوع من العروض يعنى به التجهيز من أجل التمجيد والتدشين، وهنا لم يعد العرض يعني وضع العمل الفني في مكان فحسب، ذلك أن التدشين يدل على إعطاء أهمية كبرى للعمل المعروض. (هايدغر، 2003، ص 100)

حسب "مارتن هيدغر" فإن الإنسان غارق في عالم الأشياء، بحيث نسي حقيقة جوهره وفقد إنسانيته وتواصله الإنساني، ولهذا يعتبر أن الفن هو إحدى الوسائل التي يلجأ إليها الإنسان بغرض التحرر من عبودية الأشياء، ففي عالم الأشياء الجزئية يكون العالم مزيف، بينما الوصول إلى الكل يقوم على الحقيقة والحق، لهذا يتم التحرر من الجزئي المتشيء ليتم بلوغ قمة الحرية وإيجاد السبيل إلى الحق، فالمهم هو تأسيس الحقيقة والوجود الحق وهو ما يمثل موضوع الفن ورسالته الأساسية. فالأعمال الفنية هي إنتاج الماهية العامة للشيء، وليست إنتاج ذاتية جزئية، أي أنه في خضم التشتت الذي تحدثه الأشياء يقوم الفنان باستخلاص الحقيقي والكلي، وهو بذلك يجمع المفقود، فبالتالي الفن يضفي جوهره على الأشياء وليس العكس. (مجاهد، 1905، ص 87)

يربط "مارتن هيدغر" بين الفن الجميل والقدرة على تجسيد الحقيقة، الفن بحسبه يمثل تجاوزا للعالم المادي لأنه يقوم على المظاهر الخارجية فحسب، لهذا فإن الرسائل الفنية يكمن هدفها في بلوغ الواقع، بالمعنى الكلي وليس الجزئي، وتكمن مهمة الفنان في إيجاد أصل الموجودات، والتعبير عنها في أعماله، عن طريق لمسته الخاصة التي يبلغ فيها القيم العليا كالحرية والخير والحق، وهكذا يكون الفن الحقيقي قائما لذاته ومنزها عن كل الأغراض ذات المنفعة.

وبالنسبة لإنتاج العمل الفني أو الإنتاج بمعنى صناعة الأداة، فقد ميز "هايدغر" بين الطريقتين وأشار إلى أن اليونان قد استخدموا نفس الكلمة في مجالي الصناعة والفن، ويعتبر أن المجالين لا يبتعدان عن

بعضهما كثيرا، ذلك أن كلمة "techné" لا تعني الصناعة ولا الفن، وإنما طريقة محددة في المعرفة، وإذا كانت المعرفة لدى اليونان تكون عبر الكشف، فإن techné تكون وراء كل فعل يتوجه نحو الموجودات، ويغيرها من الحجب إلى الانكشاف على اعتبار أنها شكل من أشكال المعرفة بالمعنى اليوناني. كما أن عملية الخلق في العمل الفني تقوم على طبيعة العمل نفسه كونه مجالا تحدث فيه الحقيقة، التي ينطلق منها الوضوح والانفتاح، وجوهر الحقيقة أنها مستقرة في الوجود، وأيضا العمل الفني الذي يكون له معنى دون أي غرض، فهو يشير ويدل، وهنا يكمن التجلي والظهور على حقيقته. (جعفر، 2000، ص 92-93)

وفي ذات السياق يعتبر "هيجل" أن عظمة الفن تتمثل في كونه تجليا للحقيقة، وتكشفا للمطلق فيما هو حسي كصورة وكحدس، أي أنه توجد علاقة وثيقة بين الفن والحرية والحقيقة، حيث حاول الفن دوما التحرر من قيود الواقع، من خلال مخيلة الفنان والتعالي عن الأشياء القائمة كتعبير عن التميز والاختلاف، وهو ما يحقق الحرية رمزيا، وبهذا تظهر الحاجة إلى الفن، وبالأخص إلى التربية الجمالية بفضل ما تسمح به من تفتح لشخصية الفرد واستقلاليته وكذا تطوير الملكات الإبداعية، فهذه التربية تمس الشخصية في أبعادها النفسية والذهنية والوجدانية، لتنمية الإحساس بالجمال والمقدرة على إعمال الخيال، والنزعة نحو الإبداع والابتكار، إضافة إلى أنها تتعلق بعمليات التذوق الفني والإبداع التي ترتبط بدورها بعمليات التفكير والإدراك والتصور، وأيضا التربية الجمالية تمثل مشروعا متكاملا وشاملا تلتقي فيه مختلف الروافد التشكيلية والموسيقية والسينمائية والمسرحية. (الخطابي. 2006)

وهنا تظهر ملامح الفلسفة المثالية لهيجل في دراسته للفن الجميل، الذي بحسبه لا بد أن يكون مجسدا للحقيقة ذا طابع مطلق وكلي، عن طريق الحدس الذي يتحرر فيه الفنان من الحدود والقيود التي يفرضها الواقع، وهنا وجب التطرق إلى التربية الجمالية وأثرها الفعلي على مختلف مناحي الحياة الإنسانية.

إن أولئك الذين يأخذون الفن على محمل الجد ويستجيبون له بعمق، يقرون بأنهم يتعلمون من العمل الفني، الذي يخرجهم من تجربتهم، ليس من حيث الجانب المعنوي فقط وإنما بمعرفة أكبر، فالحقائق التي نكتسبها من فنانين من أمثال "دستوفسكي" أو "موليير" حول الطبيعة البشرية ليست من السهل الحصول عليها، حتى في دراسات علم النفس، باعتبار أن هذه الحقائق تتسم بالعمق والدقة، إلا أن الأدب لا يعد المصدر الوحيد للحقيقة الفنية؛ فمؤلفات "باخ" الموسيقية وكذا "بيتهوفن" تعطينا استبصارا عميقا

عن الحياة، وهذا ما كان المستمع أو المشاهد يعبر عنه في تجربته، الذي يؤمن بشدة بالحقيقة الفنية، فعنصر الحقيقة في الفن هو عنصر حيوي لوجوده. (ستولنيتز، 2007، ص 447-448)

وبالتالي فإن ما تقدمه الأعمال الفنية الراقية ذات الطابع الرفيع يبقى للتاريخ وتتداوله الأجيال، ذلك أن الفن الصادق المقتبس من الحياة الواقعية بكل تفاصيلها الدقيقة هو بمثابة قانون لفك رموز وشفرات السلوك الإنساني، خاصة عندما يكون هذا الفن نابع من التجربة الشخصية التي عاشها الفنان نفسه، الذي بفضل قدرته الإبداعية يستطيع توصيف أدق التفاصيل بدقة وعناية شديدة، ومن ثم يكون قادرا على إيصال إحساسه للمتلقين بأسلوب يحمل الكثير من الجذب والتفرد، بحيث لا يتمكن أغلب الناس من محاكاته أو مجاراته.

عندما نتساءل عن الحقيقة التي نجدها في الجميل، فمن المؤكد أنها ليست تلك الحقيقة التي تعمم كتصور ذهني، فعندما نرى شيئا ما على أنه جميل، فإن ذلك لا يعني أنه يسرنا لكونه جميلا؛ إذ يعتقد أن "الجميل" حسب "كانط" يتطلب موافقة كل فرد، إلا أن هذا الافتراض القائل بموافقة كل فرد لا يعني أنه بإمكاننا إقناع الجميع بالبرهان، لأنه ليس هذا هو الأسلوب الذي يكون به حس الذوق أمرا كليا، بل ينبغي على كل فرد أن ينمي الإحساس بالجميل بالأسلوب الذي يكون من خلاله قادرا على التفريق بين ما يكون جميلا بدرجة أكبر أو أقل، وهو الأمر الذي لا يصل له الشخص عن طريق تقديم أسباب وبراهين حاسمة ليبرر بها ذوقه الخاص، كون مجال النقد الفني يحاول تنمية الذوق، ويتأرجح بين البرهان العلمي والإحساس بالكيف الذي يضع أحكاما دون أن تكون علمية خالصة. (جادامر، 1986، ص 91)

إن هذا الأمر يعيدنا إلى نقطة أولية وأساسية، تتمثل في الاتفاق من طرف الباحثين حول صعوبة الحصول على الإجماع في مجال الفن، عكس الحقائق العلمية الثابتة التي تتصف بنوع من اليقين خاصة في حقل العلوم الفيزيائية والرياضية، وذلك لأن الفن لا تتم دراسته عن طريق معادلات وإحصاءات تنتهي بالإثبات أو النفي، وإنما يعتمد بشكل أكبر على الدراسة الكيفية، ومحاولة إيجاد نقاط مشتركة لدى مختلف المتابعين لعمل فني ما، وتقصي وجهات نظرهم، التي مهما تباينت فإنها في النهاية ستأخذ منحى معين يمكن الاستناد إليه في الأبحاث والدراسات، وفق ما يعرف بآليات التلقي الجماهيري.

لقد اهتم الفيلسوف "جاك دريدا" كثيرا بالفن، وخص العمل الفني المصور في كتابه بعنوان «الحقيقة في الرسم». ويعتبر أن مبرر وجود الفن هو مبدأ التباين الذي لا ينتهي Différence فكلما استحال التطابق وجد للعمل الفني مبرر في الوجود، فالفن هو توازن بين الإنشاء والتلاشي، بين الهدم والبناء، بين الواقع والحلم، بين الممكن والكائن، حيث يحاول ترميم ما في طريقه إلى التلاشي والضياع، إلا أنه مهما فعل العمل الفني فهو لا يستطيع أن يملأ فراغا بالكامل، فالملاحظ أن "دريدا" ينطلق من مقدمات تشابه ما ينطلق منه "دولوز" في اعتباره أن الفن يقوم على الأنقاض وعلى الخراب، ومن هذا المنطلق يسعى الفن عموما والتصوير أو الرسم بصفة خاصة إلى لم المنفصل ورأب الصدع، فهو إذن إعلان عن مشهد قيامي، وحدث فريد يلمح ويشير إلى ما هو قادم. (معزوز، 2014، ص 127)

وبالتالي، يمكن القول بأن الفن الجميل هو نتاج المزاوجة بين الحقيقة والخيال، بحيث يستطيع المبدع الجمع بين المتناقضات دون أن يحدث خللا أو نفورا لدى المتلقي، وفي نفس الوقت تكون لديه المهارة الكافية في تبليغ رسالة بعينها دون أخرى، وبالطريقة التي يريدها، دون الوقوع في زلات وهفوات قد تتسبب بالفهم الخاطئ لدى الجمهور وكذا التشوه المعرفي، كما أن التنويع في الأساليب الموظفة هو ما يعطي للعمل الفني صفة التشويق كنوع من التواتر[1] داخل ذهن المشاهد أو القارئ، فيبعده من الوقوع في حلقة الضجر والملل.

2- سيكولوجية الإلهام والإبداع الفني

العبقرية الفنية هي القدرة على إنتاج الفن الجميل، بينما التذوق يقصد به القدرة على إدراك الجميل والحكم عليه، أي أن العبقرية تمثل إبداعا للجمال بينما التذوق يعني تقبله، فالمقدرة العقلية للفنان أو للمتلقي هما بالمثل متحدان، ويتمثل التذوق والعبقرية في القدرة، كيميائيا تكون في خلط التجريدات بالمدركات من مزيج في إنتاج الجمال، حيث يصعب تفسير كيفية حدوث هذا الامتزاج في الذهن إلا إن كان ممكنا تفسير كيفية تفكير الإنسان. وأما عن فكرة الإلهام فقد أدت إلى ظهور شيء يشبه الخرافة لدى الذهن الشائع؛ بأن الإلهام يظهر أمام الفنان نفسه، وأمام الملاحظين، فهو يأتي من مصدر خارجي، ولا

[1] نقصد هنا التواتر بمعناه الفيزيائي، ويقابله في الإنجليزية لفظ frequency

يكون مصدره داخل نفسه، و رغم أن هذا الوهم ليس عاما وشاملا، وليس شرطا أساسيا للإنتاج الفني العظيم، إلا أنه يحدث انطباعا عميقا لدى عامة الناس. (ستيس، 2001، ص 229)

من المؤكد أن عملية الإبداع الفني تحدث داخل الذهن البشري قبل تجسيدها على الواقع، وأما عن آلية حدوثها فهنا حدث اختلاف لدى العلماء والمفكرين فيما يخص الخطوات التي يمر بها الإبداع انطلاقا من الخاطرة وصولا إلى مرحلة التنفيذ النهائي، فمنهم من يعتبر أنه ينشأ عن طريق الوعي ودرجات عالية من التركيز، بينما البعض الآخر يرجح أنه يعود إلى اللاشعور. وبالنسبة للإلهام فما يلاحظ على الثقافة الشعبية لدى عموم الناس حول هذا المفهوم؛ أنه يطلق بصفة عشوائية وعلى أي شيء يحدث تلقائيا للإنسان، حتى أصبحت هذه الكلمة مطاطية ذات معنى مشوه.

كثيرا ما يكون وصف الفنان لنشاطه الخلاق يفتقر إلى الوضوح، ويكون ذلك حتى في إنتاجه الفني الذي يتميز بالتنظيم والوضوح، وهو ما يثبت الرغبة في معرفة كيفية حدوث القدرة الخلاقة، حيث أن الإبداع في أغان أو قصائد لدى كثير من الفنانين يتم بطريقة تلقائية ويسيرة أكثر من عملية التنفس لدى الأفراد العاديين، وحينما يأتي الإلهام بسهولة يكون من الصعب تحديد من أين أتى وكيف أتى، ويظهر أن الإبداع يرتكز على عمليات نفسية معقدة لا تكون متجلية، ولهذا فإن الفنانين أنفسهم يحتارون في محاولة تفسيرهم لمواهبهم وطريقة ممارستها، وكذلك يختلفون فيما بينهم حول الأساليب التي يوظفونها وكذا البيئة والمقدار اللازم من الوقت المناسب للنشاط الإبداعي. ومن هنا فإن الوصف الذي يقدمونه بدل أن يكون واقعيا فإنه يكون مشوها، ويقصد بذلك أنهم تأثروا لا شعوريا بنظريات الفن وعلم الجمال السائدة في عصرهم، وبهذا فهم يروون ما ينبغي عليهم القيام به وليس ما يقومون به فعلا. (ستولنيتز، 2007، ص 137-138)

ومن بين الروائيين الذين بحثوا في الإبداع الفني نجد "مارسيل بروست" في روايته (البحث عن الزمن المفقود)، حيث وصف الموسيقى وكأنها رسم، ويتضح ذلك من خلال استخدام ألفاظ مثل: خط، متعدد الأشكال، مسطح، رفيع... إلخ. من جهة أخرى وصفها كعنصر من عناصر الطبيعة، حيث تعمد "بروست" الخلط بين مختلف الفنون، وهو ما يعكس رؤية شديدة الحداثة في الفن والحواس، فبحسبه أن الأمر يتعلق بحواس متعددة وليس بحواس أحادية الأبعاد؛ ذلك أن الفنون لا تنغلق على ذاتها وإنما يوجد

تداخل بينها، ويمكن تذوق كل فن والاستمتاع به بمختلف الحواس، وعليه فإنه لا يتم الاكتفاء بالاستماع إلى الموسيقى ولكن مشاهدتها أيضا، وهو ما يجعل من الفن الزمني الذي يثير السمع فنا مكانيا تصويريا. (مدني، 2015، ص 79-80)

إن ما يجعل الفن فنا مبهرا هو قدرته على ملامسة الذات البشرية بعمق وتحريك مشاعرها الدفينة، وبالحديث عن قدرة الفنون على إثارة حواس متعددة، فهو أمر يمكن وصفه علميا بالمعقول وهذا دون مبالغة، لكن الصعوبة والإبهام يكمنان في تفسير كيفية حدوث ذلك بالبراهين الواقعية والتجريبية، وهذا ما يقودنا إلى نقطة أبعد، تمثل في تفسير كيفية حدوث الإلهام، وهي عملية نفسية جد معقدة، الفنانون أنفسهم لا يملكون إجابة جازمة وقطعية حول المراحل والعمليات التي جعلتهم يصلون من خلالها إلى ما أنجزوه.

الأعمال الفنية هي أعمال من إبداع الخيال، والسؤال هل يبعدها هذا عن الاهتمام بالواقع؟ وهنا توجب الحديث باستفاضة عن الطبيعة الخيالية للفن، لأنه منطقيا يمكننا أن نعتبر أن بعض أشكال الرسم هي نوع من النسخ، وبأي معنى يكون من الصحيح أن الخيال أساسي في الفن، وأنه ينبغي التمييز بين الفن الخيالي والفن الواقعي، وذلك لا يقصد به أن الأعمال الخيالية لا تستطيع أن تتعامل مع محتوى التجربة الإنسانية، وبالتالي فإن التمييز بين الخيالي والواقعي في الفن مهم، لأنه يوضح لنا ما يمكن للخيال أن يقوم بعمله في الأنواع الفنية المختلفة، كما أن الخيال لا يعمل دون ضوابط. ومن ثم توجب علينا أن نفرق بين الخيال وبين الوهم والشطط، لأن الخيال في الواقع هو عبارة عن عمل قصدي من أعمال العقل. (جراهام، 2013، ص 103-104)

وعليه، يمكن اعتبار أن الفن يقوم على شقين أساسيين هما الواقع والخيال، ففي حالة ما إن قدمنا فنا يطابق الواقع بحذافيره دون وجود أي لمسة خارجة عما هو شائع في الحياة الطبيعية التي يعيشها الإنسان، سواء كانت هذه اللمسة الخارجية تقنية أو تعبيرا مجازيا، فإن ذلك ينتج لنا فنا باهتا، لا يكاد يكون مجرد محاكاة للواقع كما هو، وفي حالة ما إن قدمنا فنا يقوم على الخيال بشكل مفرط لدرجة أن يدخل في عالم العبثية والفوضى، فإن ذلك يعطينا فنا فارغا ولا طائل من محاولة فهمه، لكونه لا يحمل فكرة بالأساس.

إن الفرد لا المجتمع هو الذي يملك الموهبة الإبداعية، وأغلب الفنون ذات طابع يعكس شخصية الفنان، ولكن ليست الأنا السطحية هي التي تكون في موضع الالتزام، وإنما العمل الفني يعبر عن الأنا العميقة؛ أي الأنا السرية اللاشعورية التي تنشأ من مجموع الانطباعات والذكريات والصور والاندفاعات التي تفلت من الإنسان ولا يحس بها، وتقوده دون علمه. وعليه، فإن الأديب أو الفنان غالبا ما يكتشف نفسه أثناء إبداعه لعمله، بإخراجه لجزيئات غير معروفة من نفسه، ويجوز القول بأن الأديب في كتابته لأعماله يخضع لإرادة تختلف عن إرادته الشعورية. وهنا وجب التساؤل هل العمل الفني هو نتاج كلي للاشعور؟ وهل ينبغي الحذر حتى لا يكون الشعور مخربا للتجربة الإبداعية؟ فبحسب السريالية أن هذا الأمر صحيح وقد دافعت بشدة عن ذلك. (برتليمي، 2011، ص 73)

أما عن نظرية التحليل النفسي فهي تعد النظرية الأكثر تأثيرا في مجال الفنون والنقد، حيث كان تأثيرها واضحا في السريالية، حتى أن الناقد "هربرت ريد" اعتبر بأن السريالية كان من الممكن أن توجد في صورتها الراهنة لولا "سيجموند فرويد"؛ إذ يعد المؤسس الفعلي للمدرسة، ومثل ما يجد "فرويد" حلا لتشابك الحياة وتعقيداتها بالرجوع إلى الأحلام، فإن الفنان السريالي يعتبر ذلك أفضل إلهام له في المجال ذاته، حيث لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه، وإنما هدفه يتمثل في استخدام أي وسيلة تتيح له النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، وبعدها تبرز هذه العناصر الشكلية التي تختص بأنماط الفن المختلفة. (عبد الحميد، 2001، ص 131)

وبالتالي، تميل الدراسات النفسية إلى تفسير المسألة الإبداعية بإرجاعها إلى الجانب اللاشعوري لدى الفرد، حيث تبرز الأنا العميقة؛ ممثلة في الذكريات، المشاعر والانفعالات، أي تلك التي تحدث دون وعي الفرد، ومن ناحية أخرى تظهر في جانب الأحلام، أين تبرز الأحاسيس المخفية، سواء كانت خوفا أو شغفا أو غضبا، وفي الجانب الإيجابي فإن الأحلام من توحي للشخص بأفكار خلاقة وغير اعتيادية، قد لا يتوصل إلى مثيلاتها في حالة اليقظة، كما يدون التاريخ شهادات لعلماء وفنانين ذكروا فيها أنهم توصلهم إلى عمل فني ما أو حل مسألة رياضية معقدة خلال الحلم، أو عندما كانوا في وضعية بعيدة تماما عن مركز اهتمامهم الرئيسي، بمعنى ورود فكرة ما أثناء التفكير في شيء مغاير.

بحسب "أدورنو" أن لحظة الاغتراب عن الأنا تحت قهر الأشياء هي علامة ما كان يعنى بلفظ "عبقري". وسيتعين على الفرد أن يفصل مفهوم العبقرية إذا تعين عن المطابقة مع الذات الخلاقة، مطابقة تسبب الفتنة من شدة هيجان العاطفة، فتلقي السحر على الأثر الفني عند اعتباره وثيقة تشهد على صانعه، ثم تنتقص من قيمته، فموضوعية الأثر الفني التي تعتبر شوكة في حلق البشر داخل مجتمع التبادل، لأنهم يتوهمون وينتظرون من الفن تلطيف الاغتراب، وهنا يحدث الطابع المقنع الذي هدفه بيع الأثر الفني مثلما تباع بضاعة موجهة للاستهلاك. (أدرنو، 2017، ص 268)

ولهذا لم ير أدورنو وجود اختلافات مفاهيمية بين الذهاب إلى مكتب العمل والذهاب إلى السينما، لأن أحداث الفيلم تعد أكثر أهمية من المتفرج نفسه ومما يفكر فيه، والأمر يشبه مطالبة موظف داخل مكتبه بأداء مهامه بطريقة استعجالية، بغض النظر عن الأدوات المستخدمة في تحقيق هذا الهدف، وبهذا المعنى فإن المشاهد ليس حرا في تفكيره. (Jullier. 2005)

يظهر الحس النقدي لدى "أدورنو" حول قضية الإبداع في العصر الراهن تماما كرؤيته بصفة عامة لأغلب القضايا والمواضيع، حيث يرى أن الإبداع الفني قد أفرغ من معناه الحقيقي وتحول إلى سلعة يتم تبادلها بين الأفراد، داخل المجتمع الاستهلاكي، وبهذا المعنى يشكك "أدرنو" في وجود إبداع فني أصلا، فهو يعتبر أن الفكر البراغماتي الهادف إلى تحقيق المنفعة والربح باستمرار يتنافى ويتناقض كليا مع طبيعة الفن الراقي الرفيع، الذي بالأساس ينبغي أن يكون لذاته لا لشيء آخر.

3- علم الجمال والأخلاق

تعتبر العلاقة بين الفن والأخلاق وكذا علم الجمال والأخلاق من أكثر المشكلات المطروحة في الفكر الإنساني قديما وحديثا، وهو ما نتج عنه رؤى ونظريات فكرية ومذاهب شديدة التباين فيما بينها، حيث هنالك من يرى أن إنتاج عمل فني جميل يستدعي التحرر تماما من كل قيد يفرضه الإطار الأخلاقي، في حين أن هنالك من يعتبر أنه لكي يصنف العمل الفني على أنه جميل ينبغي أن يتقيد بالأخلاق والذوق العام للجمهور.

تعد العلاقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الخلقية علاقة وثيقة بين ميداني الجمال والخير، لكن ينبغي التمييز بينهما، فالأحكام الجمالية هي إيجابية بالأساس؛ أي تنطوي على إدراك الخير، بينما الأحكام

الخلقية سلبية بالأساس؛ أي أنها إدراك للشر، كما أن الحكم في حالة الإدراك الجمالي ينتج بالضرورة من الموضوع ذاته ويقوم على التجربة المباشرة، دون الاستناد على نحو شعوري إلى فكرة المنفعة والتي تنبع من التجربة، أما الأحكام الخلقية القيمية عندما تكون إيجابية فإنها تستند على الإدراك الواعي للفائدة، ويتضح ذلك في أن النفوس الجادة التي تشعر بكرامة الحياة وأهميتها تثور ضد الفكرة القائمة على أن غاية السلوك السليم هي اللذة، لأنهم يعتبرون اللذة تمثل إغراء يستوجب مقاومته، وثابت أن الأخلاق لا تهتم أساسا بتحقيق اللذة، بل في قواعدها العميقة تهتم بتجنب الألم. (سانتيانا، 2011، ص 49-50)

يوظف لفظ "الأخلاقي" غالبا للإشارة إلى التزامات ومحظورات ما، لها قوة هائلة خاصة، وبالمقابل فإن الفن والتجربة الجمالية يقعان خارج المجال الأخلاقي، إذ لا نتحدث عن الواجبات الفنية والجمالية مثلما نتحدث عن الواجبات المتعلقة بانتماء الفرد إلى أسرة أو عقيدة أو أمة، وبهذا فإن اللغة المستخدمة تبارك الانفصال بين الفن والأخلاق، ويعتمد بعض المدافعين عن حركة "الفن لأجل الفن" على هذه الحجج بقولهم أن الأخلاق تطبق على المشتركين في أوجه النشاطات المتعلقة بالأسرة والنشاط الاقتصادي، بينما ينبغي إعفاء الفن من تطبيق شروط الأخلاق، كون الفنان ينبغي ألا يتقيد بما هو متواضع عليه أو مألوف، لأنه يملك جرأة وبصيرة تصل به إلى الانطلاق والتحرر وليس الجمود، وهنا قد يتجاوز الأخلاق التقليدية بهدف بلوغ أخلاق ذات معنى مختلف وأرفع، وهنالك من الروائيين من تحدى الأساليب الاجتماعية والقانونية واعتبر الأخلاق التي تعني الإقرار الاجتماعي لا تشرع للفن. (ستولنيتز، 2007، 531-532)

بغض النظر عن وجوده تباينات بين الاتجاهات التي تؤيد أو ترفض اقتران الفن بالإطار الاخلاقي، فإن جميعها يتفق على وجود اختلافات واضحة بين ما هو جمالي وما هو أخلاقي، على الأقل من الناحية الإدراكية وكذا الناحية اللغوية؛ أي تلك التي تتعلق بالمفهوم، فالأخلاق إذن يقصد بها مجموع القواعد والسلوكات والنظم الواجب اتباعها من طرف الفرد، بينما الفن الجميل يتعلق أساسا بما هو سار للحواس وينال استحسانا من طرف المتلقي، بسبب الانسجام والتوازن بين عناصره.

وإن كانت أنواع الفن التي يتم وصفها بأنها منحطة ليست مفسدة للأخلاق، فمن باب المنطق القول بأن الأنواع العليا لا تستحق هذا الوصف، كما لا يمكن القول أنه كلما ازداد الجمال ازدادت

الأخلاقية، وأيضا لا يمكن الموافقة دون تحفظ على أن ميزة الفن العظيم هو تصوير ما يلمسه حتى لو كانت المادة أبسط ما يمكن أن تكون، فنحن لم نسمع عن معنى يدعو إلى القلق أو ما يوحي بأفكار رديئة أو أعمال قبيحة، ونفس الأمر ينطبق على الموسيقى الكبرى؛ هل من الممكن وجود مناصر للأخلاق ضيق المجال لدرجة قوله بأن "باخ" وموزار وهندل وبيتهوفن وفرانك يضعون السم للجماهير؟ (برتليمي، 2011، ص 486)

إن الفكر الأخلاقي الذي ينتقد الأدب الواقعي ليس بسبب أنه يصور الأهواء، ذلك أن الإنسانية لا تحيا إلا بموجبها والفن يتوجب عليه أن يصورها، وحينما يصورها الأدب دون ضوابط وبلا حساب، فالفن دون قواعد لا يعد فنا، كما أن فرض قاعدة واحدة على الفن المتمثلة في مراعاة الآداب العامة لا يعني أنها تخضعه، وإنما تشرفه وتنزهه. بينما مؤلفو الواقعية والطبيعية كانوا يوضحون أن دور الأخلاقيين التجريبيين يتمثل في تحديد آلية الضار والمفيد واستخراج الظواهر الإنسانية والاجتماعية؛ بغرض التحكم في تلك الظواهر والسيطرة عليها، حيث كان هدفهم في القرن التاسع عشر تحرير الإنسان من الشقاء والمصير الذي حدده له المجتمع، حيث يمكنه التصرف كسيد وليس كعبد. (مدني، 2015، ص 36-37)

يلاحظ الاختلاف جليا بين الاتجاه القائل بوجوب اقتران الفن بالأخلاق والاتجاه الرافض لربط الفن بالأخلاق، لكن الجزئية التي يلتقي فيها الاتجاهان أن العمل الفني عندما يتناول أمورا قبيحة ليس بالضرورة أن يجسدها بكامل قبحها، وإنما يكتفي بالتلميح لها من ناحية، أو يتناولها دون الترويج لها من ناحية أخرى، ومن ثم يستطيع الفن التطرق إلى أي موضوع بحكم أنه ينقل الحياة الواقعية للإنسان، والحياة الإنسانية بدورها لا تنضوي على الجانب الإيجابي فحسب، بل تحمل في طياتها الكثير من الأمور السلبية كالعنف والإجرام والألم والكراهية... إلخ. فعندما تجسد الأعمال الفنية أية فكرة يستوجب عليها مراعاة الأخلاقيات والآداب العامة ووضعها في الحسبان، ذلك أن الفن الرفيع ليس بحاجة إلى الأساليب الهابطة حتى ينال إعجاب الجماهير، بل يكفي أن يكون مغزاه عميقا ومجسدا بشكل حسن ومتناسق.

أما "هربرت سبنسر" فقد اعتبر أن الفن يمثل نوعا من رفاهية الحياة والتطور، وربط الجمال بعدم الفائدة، وعلى العكس من ذلك نجد أن "أفلاطون" قد ربط بين الفن والأخلاق، بجعل مثال الخير فوق مثال الجمال، كما أن العديد من علماء الاجتماع يربطون بين الفن والدين؛ إذ يرون أن الظاهرة الجمالية

نشأت في المعبد، وأن النظم الدينية لها تأثير أكبر في النظم الفنية، مثال ذلك في الحضارات البدائية التي يكون فيها كل ما هو اجتماعي ديني، وفي ذات السياق يؤكد "أرسطو" على وظيفة الفن الأخلاقية والترفيهية والشعور باللذة، إضافة إلى أنه من أهم وظائف الفن "التطهر catharsis" وذلك باعتبار أن تكرار الاستماع للشعر ومشاهدة العروض المسرحية لا يرفع من حساسية النفس للانفعال أو تقمص الشخصيات سواء كانت ذات طابع إيجابي أم سلبي، وإنما له وظيفة تطهيرية. (الصباغ، 2003، ص 178-179)

الفن ليس مجرد وسيلة إلى حالات ذهنية خيرة، وإنما قد يكون من أقوى الوسائل التي نمتلكها، والأكثر مباشرة لأنه الأسرع تأثيرا على الذهن، والأكثر قوة، ذلك أنه لا وجود لحالة ذهنية أكثر شدة من حالة التأمل الأستطيقي، فحينما نعتبر أي شيء عملا فنيا فإننا إذن نقيم حكما أخلاقيا حاسما، لأننا نعده وسيلة إلى الخير مباشرة وفعالة دون الاكتراث إلى النتائج المحتملة، وحتى إن لم يكن الأمر كذلك، فإن التعود على اعتبارات أخلاقية في عملية الحكم على عمل فني ما لن يكون له ما يبرره. (مصطفى، 2017، ص 74)

ولقد اهتم "كانط" بفصل علم الجمال عن علم الأخلاق وعن علم المنطق، حيث ركز على المبادئ القبلية وافترض انتقال الانطباع الجمالي وكذا الانسجام الغائي بين ملكات الخيال والفهم الصوري والعقل Reason. كما اعتقد أن الجمال لذة منزهة عن الغرض بطريقة مباشرة في الصور والعلاقات، وفلسفة الفن تقوم على أن دور الفن يتمثل في إيقاظ فكرة الجمال في الأشياء، وأن منشأه شرط ذاتي للعمل النموذجي في الفن. وبهذا رأى "كانط" أن الحكم الجمالي مختلف عن الحكم العقلي والأخلاقي، وأن أول ما يميزه يتعلق بمصدره وصفته، وهو أن الحكم الجمالي صادر عن الذوق، والذوق يتأتى من الرضا أو السرور ولا تكون المنفعة من ورائه. (الصباغ، 2001، ص 66-67)

وبالتالي، تبقى مسألة ربط الفن بالأخلاق من عدمه تختلف باختلاف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للفلاسفة والعلماء، وكذا الثقافة السائدة وطبيعة المجتمعات ومدى تقبلها للدرجات المختلفة من الفن المتحرر، أي ذلك الفن المتحرر من القيود والاعتبارات الأخلاقية التي تفرض عليه نوعا من الالتزام والحدود التي لا ينبغي أن يتعداها، إضافة إلى ذلك القناعات الشخصية والأيدولوجيات المتحكمة في

صاحب العمل الفني نفسه والمنتجين له. ومن الواجب الإقرار بأن تجاوز الأخلاقيات بذريعة الانفتاح والتحرر والتناول المحاكي للواقع هو وسيلة هابطة لكسب الجمهور، لا غرض منه سوى تحقيق العائدات المادية على حساب الذوق العام، وأيضا المساهمة بطريقة غير مباشرة في تحطيم المنظومة القيمية للمجتمعات وتردي الثقافة الجماهيرية على المدى الطويل.

4- جمالية القبح

من المؤكد أنه لا وظيفة في الفن لما هو غير جميل، لأن ذلك يضعف القوة الأستطيقية للعمل الفني، وقد ينظر إلى ما هو غير جميل في مجال الفن على أنه الضد الصحيح للجمال، كما أن العمل الفني الفاشل قد يقال عنه أنه غير جميل، لكن لا يقال عنه قبيح، فعبارة عمل فني يقصد بها أنه جميل، بينما العمل غير الفني يقال عنه أنه عمل فقير ولا قيمة له، ولذا يُعتقد خطأً أنه هو ذاته القبيح. حتى أن الفلاسفة أنفسهم ترددوا في إطلاق لفظ القبح على العمل الفني الفاشل، كون أن فكرة القبح تحمل مضمونا أستطيقيا إيجابيا، بسبب أنهم لم يستطيعوا التفريق بين القبيح وغير الجميل فقد ظلت هذه المشكلة قائمة، أما الآن فقد تم حل المشكلة باعتبار أن الأعمال الفنية غير القيمة ليست قبيحة وإنما غير جميلة. (ستيس، 2000، ص 96)

حتى نستوعب الفكرة جيدا، يتوجب أولا أن نفهم الفرق بين القبيح وغير الجميل؛ ففي مجال الفن لا ينبغي أن نعتبر القبح هو ضد الجمال ونقف عند هذا الحد، بل إن ضد الجميل هو الغير جميل، رغم أن ذلك قد يبدو من الوهلة الأولى تناقضا منطقيا، لكنه في الحقيقة الأسلوب الدقيق الذي من خلاله نستطيع التمييز بين الأعمال الفنية الجيدة والأعمال الفنية السيئة، منخفضة القيمة.

إن الفن لا يستغرق في مفهوم الجميل، وكي يتحقق مفهوم الجمال فإنه يحتاج إلى القبيح بما هو سلبه، فالقبح لم يعد يمنع أشكال انتهاك القواعد العامة، وكليته لم تعد تعني إلا أولية الجزئي، والنشاز هو مصطلح تقني يطلق على استقبال الفن الذي تسميه الأستطيقا الموقف الساذج قبيحا، ومهما تكون طبيعة القبيح فلا بد أن يكون لحظة أو لحظات من الفن، لكون هذا الأخير لا ينطوي على التوازن فحسب، وإنما يقوم كذلك على التوتر. (أدرنو، 2017، ص 89)

القبح في الفن ليس هو غياب الانسجام فقط ولكنه كذلك الاتجاه السلبي أو العدائي تجاه الانسجام، فالقبح يمثل عدم انسجام يمتد إلى حيث كنا ننتظر الانسجام وإلى حيث كان ينبغي أن يكون، فالفرق كبير بين سطر من النثر وبين بيت شعر يشابه النثر، وبين قطعة أثاث جميلة الذوق إلا أنه ثمنها زهيد، وبين قطعة أثاث أخرى ثمينة ولكنها غير متماسكة وتفتقد إلى الذوق الجميل، بين صورة فوتوغرافية لا تشبه الشخص وبين رسمة أنجزت بطريقة سيئة، بين لباس لا موضة له يرجع إلى قرنين من الزمن وبين لباس انتهت موضته قبل سنتين... ونفس الأمر يقال أنه لكي تكون الطبيعة قبيحة لا بد أن تبدو قد أخطأت هدفا أو فشلت في تطبيق تكنيك. (لالو، 2010، ص 120-121)

كما أن التماثل ليس حتى هو التعريف الرسمي والنهائي للجميل، على الرغم من أن هناك حكمة في تشابه تكراره، وهو أمر مريح بشكل عام، ولكن على هذا النحو هو خارجي وممل ، مثل اختلاف الانتظام الواضح. ومن ثم فإن التناقض قبيح لأنه يدمر الحالة الأساسية لكل تصميم جمالي – أي الوحدة – في الداخل. والواقع أن التنافر قبيح في حد ذاته، ولكن يجب رسم خط بين التضارب الضروري، الذي هو في الواقع جميل، وتضارب عرضي والذي يعتبر قبيحا. (Rosenkranz & Haubner. 2011)

إن فقدان الجمال في منجز فني ما، لا يعني بالضرورة افتقاده لعناصر البهرجة أو المواد غالية الثمن، بقدر ما يعني وجود عيب فيه، بسبب التركيب السيئ وغير المتجانس لمكوناته الأصلية، كما أن الاختلاف في طبيعة الفنون لا يجعلنا نطلق حكما بإعلاء فن على حساب فن آخر، وإنما من النقاط السلبية التي تعيب فن ما هو عدم تحكمه بالقواعد والقوانين الأساسية التي تميزه عن بقية الفنون الأخرى.

فاللوحة الجميلة هي التي ترتكز على المقومات البصرية في تكوينها من إيقاع لوني وخطي وتوازن وحركة... إلخ. وفي عمل الفنان "غويا Goya" عن مآسي الحرب كمشهد موجع، اعتمد فيه على جماليات التشكيل في إيصال رسالة ناقدة لفظائع الحرب، دون أي إحساس بالنفور أو الاستهجان الذي قد تسببه الحرب في الواقع فعليا، وكذلك طرح "كروتشه" الذي يركز على العوامل النفسية والأهواء، والتأكيد بأن الجمال أو القبح هو من اهتماماتنا الفعلية بما تضم من لذة أو آلام تمتزج في بعض الأحيان

باهتماماتنا الفنية، فبحسبه يكون القبح مقبولا حينما يمكن قهره، بينما القبح الذي لا مجال لقهره وما يثير الغثيان والقرف لا بد من استبعاده. (المحمودي. 2017)

أي أن المفهوم القبيح نستطيع تجسيده بأسلوب جميل عندما نحسن تمثيل فكرته، وتناولها بطريقة تثير الانفعالات الإنسانية بصدق، بشرط التزام حدود معينة تفرض علينا عدم الإفراط في إظهار القبح، أي لتلك الدرجة التي يصعب فيها على المتلقي تقبل المزيد من المشاهد المؤلمة أو الجارحة سواء كانت هذه المشاهد مصورة أو مكتوبة أو مسموعة، لأن المتلقي لم يعد يشعر بلذة تجعله مستمرا في المتابعة.

وإذا أخذنا المسرح كمثال فإن بعض النصوص توظف مقولة التنافر وعدم الانسجام بين العناصر لإظهار نسبة كبيرة من القبح، فالشخصية المسرحية الشريرة ونماذجها بأبعادها النفسية والاجتماعية والمادية تصور عادة على أنها تملك وجها عبوسا وتجاعيد مبالغ فيها وشفاه غليظة وعينين قاسيتين وضحكة غريبة لا تنسجم مع شكل الشخصية، وهذا الوجه القبيح فعلا يضع أمامنا تصورات عقلية للشر الأخلاقي، بحيث يتمكن المسرحي من رسم الشخصية الشريرة شكلا ومضمونا انطلاقا من التنافر الذي يدل عليه لفظ القبيح والسلوك غير السوي، والقبح كقيمة فنية وجمالية داخل النص المسرحي يتضمن جانبين هما:

- أولا: المضمون المجسد لقيمة القبح، وتكمن وظيفة الناقد الجمالي في إيجاد هذه القيمة وتحديد أبعادها وملامحها ومساحتها، ثم تحديد علاقتها بالقيم الجمالية الأخرى.
- ثانيا: الشكل المجسد لقيمة القبح، ومهمة الناقد الجمالي هي تحديد كيفية ومستوى التجسيد؛ من خلال تحديد الشكل الجميل الذي جسد قيمة القبح والشكل القبيح الذي لم يحسن تجسيد أي قيمة. (نقرش. 2013)

وعليه، ينبغي للفريق القائم على إنجاز عمل فني ما أن يجد التوازن الصحيح أثناء تجسيده لفكرة القبح، ذلك أن المبالغة الشديدة في إظهار القبح تجعل العمل يبدو سخيفا وغير واقعي، ويستطيع الجمهور المستقبل أن يستشف ذلك، كون الحياة الإنسانية قد تحمل الكثير من القبح، وكذا السلوكات السيئة للأفراد، لكنها لا تظهر دائما بشكل عياني، وإنما تستنتج ضمنيا.

ومن الطرافة أن نشير إلى أن جمالية الجمال كمثال لا تفترض استحضار القبح في التلقي مطلقا، إلا أن تلقي القبح يتطلب استحضار الجمال بالضرورة، ومرد ذلك أننا نعاير القبح بالجمال وليس العكس،

بينما الجمال لا تتم معايرته عادة، أو أحيانا يعاير بالأجمل، وذلك يعني أن الجمال يكتفي بذاته شعورا وإيحاء، بينما الأمر ليس كذلك في القبح، والذي تتنوع إيحاءاته والمشاعر المرتبطة به، والتي تتراوح بين الكراهية والألم والامتعاض من ناحية، والخيبة والرغبة في النقيض من ناحية أخرى، وربما هذا ما يجعل للقبح طبيعة درامية بارزة على الصعيد الفني والنفسي معا، في حين لا وجود لذلك بصفة ضرورية في جمالية الجمال. (كليب. 2015)

كما ميز "أمبرتو إيكو[1]" بين الجمال والقبح في كتابه بعنوان (تاريخ الجمال)، وشرح أن الجاذبية هي صفة خاصة ولا علاقة لها بالجمال أو البشاعة، ثم أصدر كتاب (تاريخ القبح) الذي تحدث فيه عن تأثير الأدب في تحديد رؤية القبح والجمال، وهنا حاول "إيكو" تقصي معاني القبح في كل ما تزخر به مظاهر الحياة من تضارب واختلال وتشوه وتنافر وتعسف وشر واشمئزاز ودناءة وفساد، وهكذا يلخص (إيكو) فلسفته الجديدة القائلة بأن القبح أكثر من مجرد نقيض للجمال. (المحمودي. 2017)

وكثيرا ما تظهر مشاهد الانفصال العاطفي في الأفلام المعاصرة من خلال التركيز على الشخصيات التي لا تستخدم تعابير وجهها وإيماءاتها الجسدية للتعبير عن حالتها النفسية، كما هو مبين من خلال عناصر قصصية أخرى. ومثال ذلك حداد "جوان Juan" في فيلم "Lake Tahoe" على وفاة والده في المشاهد الافتتاحية للفيلم، ولكن تعبيرات وجه الممثل تنقل القليل من الحزن العميق أو الوحدة أو الغضب. (Podalsky. 2016)

ومن ثم يمكن القول بأن الجمال والقبح ثنائيتان أساسيتان في الفن، ومثلما نستحضر الجمال ونقدره عندما يكون حاضرا في الأعمال الفنية بمختلف أنواعها (مسرحيات، أفلام، روايات، قصص، لوحات...) ينبغي كذلك أن نفهم ونستوعب وجود القبح في الفن ونقدر جماليته، وإن ذلك أكثر تعقيدا ويحتاج إلى درجة كبيرة من الدقة والحذر أثناء المعالجة، تجنبا للوقوع في مغالطات أو تناقضات أو تحيز لتوجه ما وإعلاء شأنه على حساب آخر، أو حتى الوقوع في فخ التطرف الفني.

[1] أديب وفيلسوف وباحث إيطالي

الفصل الرابع: الفيلم السينمائي وجمالياته

I- فنية عناصر الفيلم السينمائي

II- الجمال السينمائي

الفصل الرابع: الفيلم السينمائي وجمالياته

I- فنية عناصر الفيلم السينمائي

1- السيناريو

إن كلمة سيناريو تقترن أساسا بمجال السينما، المسرح، الإذاعة والتلفزيون، إلا أن استخدامها لم يقتصر على مجال الفنون وإنما انتقل إلى الحياة اليومية للأفراد، حيث يستخدمها الناس من حين إلى آخر للإشارة إلى التنظيم الدقيق للأحداث وترتيبها وإعدادها مسبقا، بل حتى إلى التغيير المفاجئ في التعليمات؛ كأن يقال سيناريو معد مسبقا، تغييرات في السيناريو، يملي عليه سيناريو، يحفظ السيناريو جيدا... إلخ. وغيرها من العبارات التي توظف فيها كلمة السيناريو.

للسيناريو العديد من التعريفات، والتي يقترن أغلبها بالسينما والتلفزيون والمسرح، ذلك أن السيناريو يشكل اللبنة الأساسية لمختلف الفنون، ويعرف السيناريو في معجم الفن السينمائي على أنه القصة السينمائية، وهو كلمة إيطالية الأصل مشتقة من (scene) وتعني المنظر، أي نص المسرحية المرفق بتعليمات المخرج الفنية، من ناحية الأثاث، المنظر، الحركة، الأداء التمثيلي، الإضاءة... إلخ. وبظهور القصة في الأفلام السينمائية، ظهرت هذه الكلمة لتعني كذلك نص الفيلم بعد معالجة فكرته وإعداد القصة سينمائيا، في سياق تتابعي من المناظر والمواقف المعتمدة على الصور المرئية. فالسيناريو يتخذ من القصص والروايات والمسرحيات موضوعات له، بحكم الجمالية والحكي اللذان تتميز بهما الرواية أو القصة، وهنالك العديد من الروايات والقصص والمسرحيات التي حولت إلى أعمال سينما بواسطة السيناريو الذي جعلها أفلاما ومسلسلات، ومثال ذلك روايات "أرنست همنجواي" و"تولستوي" و"ديستويفسكي". (سلمان، 2006، ص 124)

وبالحديث عن شكل السيناريو فإنه قد حدثت اختلافات موجهة أساسا إلى من يكتب السيناريو، كالمخرج مثلا، وهناك من قصر وظيفة كاتب السيناريو في شكل ممثل في كتابة التتابع السردي للمشاهد، كون الحوار في السيناريو هو من اختصاص كاتب آخر، والبعض الآخر أسند تتابع المشاهد والحوارات إلى كاتب معين، ومن ثم فإن الحوارات تكتب منفردة وتكون بارزة في صفحة الكتابة، حيث يوصي المختصون

بتقسيم الصفحة إلى قسمين، القسم الأيمن يخصص للتتابع السرد والصوري، بينما القسم الأيسر يكون للمؤثرات الصوتية والحوار والموسيقى، أما أعلى الصفحة فيضم رقم المشهد وزمانه ومكانه، ومنهم من يضيف المصطلحات السينمائية الضرورية، كالإشارة إلى حركة آلة التصوير لتبيين وجهة نظر كاتب السيناريو، والتي تمثل مقترحا للقائمين على الفيلم. (الهاشمي، 2010، ص 99)

وبهذا يعتبر السيناريو خطوة رئيسية ترتبط ببقية العمليات والمراحل التي تخص الفيلم وظهوره في شكله النهائي كالتصوير والإخراج والمونتاج... إلخ. كما أن أي تغيير طفيف في السيناريو المكتوب للفيلم سيؤدي بالضرورة إلى تغييرات جذرية في شكل الفيلم (ويخص ذلك المؤثرات الصوتية والبصرية واختيار المشاهد) وكذا مضمون الفيلم الذي قد يصل إلى تغيير تام في كيفية استيعاب الجمهور للقصة وكذا الرسائل المتضمنة لأحداثها، ومدى تقبل المبررات والدوافع التي تحكم الأحداث والأفعال التي تظهرها المشاهد السينمائية.

فمثلا خاصية التصوير بغير تسلسل تتابع بنية الفيلم، لا يتم فيها تنفيذ التصوير السينمائي بالاعتماد على تسلسل السيناريو للمشاهد، ولا حتى تصوير لقطات المشاهد بالانطلاق من تسلسلها داخل المشهد الواحد، وأيضا تصوير الفيلم لا يكون في زمن مساو لزمن عرضه. وعليه، فإن هذه الخاصية تستلزم وعيا نظريا مستمرا طول عملية التنفيذ، وهكذا يكون من الممكن امتلاك رؤية نظرية لعلاقة كل الجزيئات التي يتم تصويرها وتنفيذها، وذلك داخل الإطار البناء العام الفيلمي في صورته النهائية، مع ضرورة الانتباه لأهمية التطور التكنولوجي الذي بات يفرض نفسه على فنان الفيلم ليصبح مبدعا، سواء كان كاتب السيناريو أو المخرج أو المؤلف أو المصور. (ثابت والمصادفة. 1995)

إن الخطوة الأولى لإنشاء فكرة المخرج هي قراءة وتفسير السيناريو، كما يمكن تفسير كل سيناريو وكل قصة بطرق مختلفة، فالكاتب قد صاغ القصة باستخدام مزيج من أدوات السرد المتمثلة في: الفكرة الأساسية والشخصية الرئيسية التي محورها تحقيق هدف معين، حيث يترتب عليها الاختيار بين بديلين متناقضين، ومجموعتين من الشخصيات الثانوية التي يساعد بعضها الشخصية الرئيسية، وبعضها الآخر يكون معارضا، ومن ثم ينظم السرد من حيث البنية من لحظة حاسمة إلى غاية الحل عبر مسار من الحركة المتصاعدة، أي أشخاص أو أحداث أو عوائق تجعل تحقيق هدف البطل يكون أكثر صعوبة وتعقيدا.

فالبنية تضم طبقة للحبكة وطبقة للشخصية، تندرج ضمن نوع فيلم سينمائي ذي منحى درامي خاص به، وجدير بالذكر أن رأي المؤلف هو في الغالب جزء لا يتجزأ من جو السرد وطابعه. (دانسيجر، 2013، ص 109)

وعلى الرغم من الصرامة والتسلسل اللذين يفرضهما السيناريو في ترتيب الأحداث وتنسيقها حتى ظهورها على الشاشة السينمائية، فإنه في ذات الوقت يعطي للفريق القائم على العمل مرونة تسمح بإدخال تعديلات وتغيرات وفق ما تقتضيه الضرورة أو ما يراه أحد الأطراف مناسبا أكثر أو يقدم الإضافة على مستوى الحبكة حتى لو كان ذلك في آخر لحظة، فالتغيير الذي يطرأ على مستوى السيناريو قد يقترحه كاتب السيناريو نفسه أو المخرج أو المؤلف، على اعتبار أن آلية تجسيد السيناريو على أرض الواقع ليست حكرا على كاتبه فحسب، وإنما المخرج بدوره قد أصبح شريكا في العملية، وله إمكانية التصرف وإحداث التعديلات بالاتفاق مع كل من كاتب القصة وكذا كاتب السيناريو.

وحتى لا يحدث خلط، فإن هنالك العديد من المصطلحات التي تلحق بالسناريو ومصطلحات أخرى تشابهه نوجزها في التالي:

- **الملخص الأولي** (السينوبسيس Synopsis): وهو عرض كتابي يوجز موضوع الفيلم، عدد صفحاته في الغالب عشر صفحات، ويتضمن خلاصة السيناريو.
- **التقطيع أو سيناريو التصوير** (الديكوباج): هو وثيقة مكتوبة يتم من خلالها تجزئة القصة إلى لقطات مرقمة، توضح المعالم والمحددات الدرامية البصرية والصوتية للفيلم الذي سيتم تصويره.
- **التقطيع التقني**: وثيقة تحمل تعليمات تقنية (تتعلق بحركات الكاميرا والكادراج والمؤثرات الخاصة...) وتكون أكثر تفصيلا ودقة في التقطيع.
- **لوحه اللقطات** (Storyboard): وهو ملف ورقي أو حاسوبي، يستخدم سينمائيا في مرحلة ما قبل التصوير، بغرض تخطيط احتياجات مجمل اللقطات المشكلة للفيلم، سواء على المستوى التقني أو المستوى الفني (أي الديكورات المادية أو الافتراضية). كل مشهد فيه يمثل لقطة، وقد تتكون من عدة رسومات، ويعتبر ترتيبه بمثابة ترتيب المونتاج النهائي

للفيلم. كما تشكل لوحة اللقطات أداة مرجعية بالموازاة مع سيناريو التصوير. (مرجعيات وتقنيات السينما، 2020، ص 612-613)

وعليه، فإن سيناريو التصوير يعتبر بمنزلة النص الثابت الذي لا يمكن الخروج عنه، والذي يعمل كل شخص لتحقيقه، فلا بد أن يكون مفصلا بقدر الإمكان، مكتوبا من طرف شخص يدرك أصول عمليات التصوير السينمائي، وبالتالي فإن سيناريو التصوير يمر بالمراحل التالية:

- يجزأ الفيلم إلى مشاهد، ثم ترقم على التتابع من المشهد الأول إلى نهاية الفيلم.
- ويكتب بمقابل كل المشهد متى وأين يحدث الفعل، وما إن كان المشهد داخليا أم خارجيا.
- كما قد تضاف معلومات ثانوية، كمتطلبات خاصة لجو ووقت اليوم.
- من الممكن استخدام طريقة التصوير الليلي أثناء النهار، إذا كان المشهد الليلي سيكون أكثر سهولة أو أنه اقتصادي بتصويره في ضوء النهار، وينجز ذلك عن طريق استخدام مرشحات (فلترات) سميكة على العدسات، مع تقليل كمية التعريض قليلا، وهذا بغرض محاكاة الليل. (دالي، 1987، ص 30-31)

أحيانا يتناول موضوع السيناريو بشكل لفظي في الوقت الذي يمكن ترجمة الموضوع بصريا، فمثلا: في مشهد تناول الإفطار يلقي الأب موعظة على ابنه حول أداء الواجبات، وهنا يمكنك أن تجسد الحدث بحيث يحاول الابن إعادة ترتيب الملاعق والأكواب والسكاكين على المائدة، فليحصل الأب على انتباه الابن فإنه يحاول إيقافه عما يفعل، ورغم أننا لا نرى موضوع الجدل بينهما جليا، فإن الصراع قد تجسد بصريا. ولتكون كتابة السيناريو احترافية لا بد من جعل الفعل بديلا عما يعبر عنه لفظيا، وقد يتطلب ذلك إعادة الكتابة، وهو ما يعتبره المخرج تميزا، أما كاتب السيناريو فيعتبره تخريبا كاملا، وقد يحتاج ذلك إلى قدر ضئيل من التعبير بالحركة أو الوجه أو نشاط ذي طبيعة مجازية، أو حركة ما يراها الممثل أنها تزيد من التوتر من خلال إخفاء الشخصية بدل الكشف عنها وعن المشاعر الحقيقية. (رابيجر، 2013، ص 210)

وعليه، يمكن القول بأن السيناريو يمثل تصورا مفصلا للأحداث، وعنصر رئيسي متواجد في كل أنواع الأفلام سواء كانت روائية أو وثائقية، قصيرة أو طويلة، ناطقة أو صامتة، يعتبر اللبنة الأولى في عملية التجسيد الفيلمي، وبمثابة الخارطة الشارحة لكل جزئية من جزئيات العمل الفني من تصور حول

الشخصيات الرئيسية والثانوية، طبيعة الأزمنة والأمكنة، نوعية الإضاءة والديكور، المؤثرات الصوتية والبصرية، الحوارات، حركات الكاميرا... إلخ. وهو ما يفتح آفاق التخيل والإبداع للمخرج أثناء اتخاذ قراراته الحاسمة وتصوراته في سير الأحداث وتنظيمها.

2- الديكور والأزياء

1.2- الديكور

كلمة ديكور Décor فرنسية الأصل وبالإنجليزية تقابل بكلمة Scenery والكلمة الفرنسية هي الأكثر شيوعا وتضم الأثاث، المناظر، الخلفيات، وغالبا ما يقصد بها الزخرف أو التجميل، حيث تثير في الذهن الصور الجمالية التي من خلالها ترتب البيوت. ويعتبر الديكور من العناصر الدرامية الهامة في عملية الإبداع السينمائي، يعتبر "ليون بارزاك L. Barzaq" أن تطور ديكور الأفلام متزامن مع تطور تقنية وجمالية السينما بصفة عامة، غير أن الديكور قد ظهر بداية مع المسرح. وفي أواخر العشرينيات ظهرت السينما الحرة أو السينما الحقيقية التي برزت معها موجة جديدة في تصميم الديكورات، التي من مبادئها ضرورة العودة إلى الطبيعة والديكور الطبيعي، بهدف أن يستطيع السينمائي تبليغ إحساسه إلى المشاهد، لأن الفيلم دون مناظر خارجية؛ لا شمس، لا سماء، سيؤدي إلى الشعور بالاختناق، ومن الممكن اعتبار الديكور شخصية متخفية بالمعنى الواسع، إلا أنها دائمة الحضور، غرضه البحث عن بعد درامي أفضل في الفيلم، وذلك بغرض وضع المشهد في الإطار الجغرافي والاجتماعي المناسب. (جورديخ. 2014)

يعد الديكور كل الوسائل الهندسية والحرفية والزخرفة المساعدة على إنشاء مناظر داخل الأستوديو أو خارجه، ومن الممكن أن يكون الديكور الداخلي أو الخارجي حقيقيا، ذلك أنه يساعد في خلق الجو الطبيعي والسيكولوجي، وكذا الإيحاء بمعاني عديدة. وعند النظر إلى الديكور بالمعنى الواسع كإطار لتخيل المشاهد، فيمكن بناؤه لتصوير فيلم أو يكون موجودا سلفا، ومن ثم يكون الحديث عن ديكور طبيعي سواء تعلق الأمر بالتصوير في الداخل أو الخارج. وبالتالي يمثل الديكور كل ما يوضع من طاولات أو كراسي أو

أرائك ويضم اللوحات الفنية والقطع المعلقة على الجدران، وأيضا نوع الإضاءة والمصابيح، لون الجدران، الستائر... إلخ. (رماضنية، 2019، ص 79)

وبهذا نجد أن الديكور يخص المظاهر والخلفيات التي تظهر عليها الصورة السينمائية، فهو بهذا المعنى ليس مجرد رص عبثي للأغراض والأثاث بهدف ملء مساحة فارغة، وإنما هو مجموعة خطوات يتم اختيارها بدقة وعناية شديدة بغرض أن تتوافق مع الفكرة وسياق الحدث الفيلمي الذي يظهر في المشهد، وهنا لا بد من توفر الطابع الفني أثناء اختيار الديكور المناسب وحضور حس التذوق لدى مهندس الديكور، لأن استخدام ديكور غير ملائم قد يؤدي إلى حدوث تشويش دلالي وصعوبة في فهم المقاصد بالنسبة للجمهور المتلقي.

فالديكور عنصر ظاهري، خارجي بالنسبة للمشهد السينمائي، وعرض لمكان وقوع الحدث. كما يجب أن يتوفر على حامل فضائي تمثل فيه الأدوار، وفي بعض الأحيان يتكون من عدة أجزاء، حيث أن الجزأين وإن اختلفا في التشكيل فهما يمثلان ديكورا واحدا يظهر على الشاشة عن طريق تركيب جزء على آخر ويكون امتدادا له، غير أن كل جزء قد تم في موقع معين لكن في زمن واحد، وهو ما يسمى الفضاء الزماني للديكور. وللديكور مدة زمنية معينة، يتقاسم حدودها مع السيناريو، كما أن الديكور يرتبط كثيرا بالمبادئ الجمالية والقواعد التقنية والفنية، وكذا احترام قواعد السلامة عند استخدام مواد خطرة. بالنسبة للمساحات الموضوعة في الأستوديو السينمائي فإنها حسب "فرنسوا شوفسو" تؤدي دورا في:

- توفير الجو الملائم لنقل الكاميرات والممثلين.
- تضمن جوا ملائما من حيث الهدوء والعوامل الخارجية. (حمون، 2015، ص 80-81)

إن الأستوديوهات العالمية قد بلغت ذروة التقدم التقني في مجال السينما، من خلال المؤثرات الخاصة الصوتية والبصرية، واستخدام الحاسوب لخدمة تصميم الديكور الافتراضي، حيث أصبح من الممكن تشييد الديكور داخل الأستوديو، وهو ما يسمح للمخرج بتحقيق سيطرة ودقة أكبر، ذلك أن الأفلام التي ترتبط بفترات تاريخية تستفيد غالبا من الإحساس بالواقعية في الديكور المشيد داخل الأستوديو، مثال ذلك استخدام المصغرات الفيلمية الذي يصل طولها إلى ست أو ثمان أقدام تبعا لكمية التفاصيل والواقعية

المطلوبة، وهو ما يعمل على اختزال مفهوم الزمان والمكان بواسطة الصور الملتقطة داخل الأستوديو، حيث أن هنالك شخصيات كاملة في الأفلام هي عبارة عن برامج حاسوب، لشخصيات وديكورات افتراضية بغرض الحصول على تجربة كاملة من سياسة نظام الأستوديوهات العالمية. (بدير، 2018، ص 268-269)

إن عنصر الديكور قد ارتبط بشكل خاص بالتطورات والتحسينات التي طرأت على فن السينما منذ نشأته وإلى يومنا هذا، وهو تحديدا ما سمح بخلق ديكورات مختلفة متوافقة مع سياق الحدث، كما أصبح من الممكن اصطناع فترات زمنية تظهر على أنها قديمة رغم أنه تم تصويرها في العصر الحديث، وذلك بواسطة أدوات ووسائل التكنولوجيا الحاسوبية والاتصالية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد؛ إذ بات من الممكن أيضا تخليق شخصيات وعوالم وهمية تتصف بميزة الإبهار البصري وكذا القدرة على تجسيد الأفكار الخيالية، خاصة في أفلام الخيال العلمي (Sci-fi movies)[1]، فهذه الأخيرة تحتاج إلى كفاءات ومهارات عالية من طرف المصممين أثناء تجسيدها، حيث يمثل الديكور فيها الحلقة الأصعب.

إن التشكيل الصوري يمثل الديكور الذي يظهر بالمكان، فهو ليس مجرد قطع أثاث متباينة الأشكال والحجوم أو لوحات أو غطاء للكواليس، وإنما هو بناء موضوع وفقا لمتطلبات فنية، يوضع بشكل معين لإضفاء اللمسة الجمالية والمنفعة التي من شأنها مساعدة المتلقي في تقمص فضاء العمل، ومن ثم فإن الديكور قد أصبح اقتراحا علاماتيا يقدم للمتلقي، لكي يملأه بواسطة خياله، فهذا الاقتراح العلاماتي البصري المكاني يمثل حضورا أوسع في العرض من غيره، وهو يساهم في تحقيق التواصل مع العمل والتفاعل والمتابعة، وبهذا المعنى يمثل إضاءة مركزة على العمل، كونه يعد اندلاعا واقعيا ونفسيا لمكان وقوع الأحداث. (الحياني، 1999، ص 38)

وحسب المنظرين في السينما فإن الديكور يأخذ المرتبة الثانية في الفيلم من ناحية الأهمية، بعد عنصر الممثلين بشرط أن يكون الديكور حاملا لمعان واضحة، وغير غامض، لأن المشاهد كما يعتبره "ليون برزاك" ليس لديه الوقت الكافي ليفسر معاني الديكورات المبهمة، ويعتبر "روبار مولي ستيفنس" من الباحثين الذين درسوا دور الديكور في السينما، وقد ذكر في كتابه (فن السينما) سنة 1929 أن الديكور في

[1] وهو اختصار باللغة الإنجليزية لعبارة Science Fiction Movies

السينما يكون جيدا إذا أدى دوره الحقيقي، وسواء كان هذا الديكور واقعيا، حديثا أو قديما، وينبغي عليه أن يقدم الشخصية حتى قبل ظهورها، فيدل على وضعها الاجتماعي، أسلوب عيشها، عاداتها، أذواقها، وعليه، فإن الديكور ينبغي أن يرتبط ارتباطا قويا بالمشهد، مثلما يشير "أندري بازان A. Bazan" أثناء تعليقه على أحد الأفلام؛ أنه رأى انسجاما بين دور الديكور والممثلين في شرح الوضعيات وتبريرها، وكذا إظهار الشخصيات مما يرسي مصداقية في المشاهد. (جورديخ. 2014)

يتضح مما سبق أن الديكور ينبغي أن يكون مفهوما وبسيطا حتى يسهل عملية التلقي بالنسبة للمشاهدين، ذلك أن العمل الجميل والإبداعي ليس بالضرورة أن يكون معقدا وكثير التفاصيل، لأن هذا الأمر من شأنه أن يصعب على الجمهور إدراك الأحداث وبالتالي ضياع المعنى. والديكور بدوره قد تجاوز حقيقة أنه يمثل ركنا أساسيا في أي فيلم سينمائي إلى فكرة أنه عنصر جمالي فعال، ولا يقل أهمية من الناحية الأستطيقية عن بقية العناصر الدرامية الأخرى، فهو يعبر عن مدى براعة المخرجين في انتقاء أماكن التصوير، تماشيا مع مغزى المشهد، وكذا قدراتهم على الابتكار والإتيان بالجديد خاصة في طرحهم لمفاهيم جديدة لم يسبق عرضها من قبل، من حيث المناظر والخلفيات، سواء كانت ديكورات داخلية أو خارجية، حقيقية أو افتراضية.

2.2- الأزياء

تشكل الأزياء تأثيرا فعليا على العمل الفيلمي، حيث تعمل على خلق الدهشة والتشويق، لما لها من قدرة على تحقيق الإقناع؛ إذ أن كثيرا من الأزياء التي تظهر في الأعمال الفنية قد أثرت على المجتمعات وخلقت في ذات الوقت ظاهرة، ذلك أن الزي بما يمتلكه من جمالية يجعل من الجمهور فريسة للتعلق به، كما أن هنالك العديد من الأشخاص ينساقون خلف شخصيات السينما والتلفزيون لما لها من تأثير في نفوسهم، وهو ما جعل من تلك الشخصيات نموذجا في اختيار الزي من طرف المشاهد، لدرجة أن الكثير من الموديلات انتشرت لأنها كانت تظهر في السينما أو التلفزيون، حتى أن الكثير من الشباب قد ارتدوا تلك الأزياء، إضافة إلى ذلك فإن للأزياء قدرة على تحقيق إثارة ومصداقية للعمل السينمائي، على اعتبار أنها مكملة للحركات والديكورات والأداء ومثال ذلك فيلم "Spider Man" الذي بنيت أحداثه على

فكرة أن الإنسان يتحول إلى عنكبوت، فتصبح هذه الفكرة الخيالية حقيقة على الشاشة، ويستمتع بها المتلقي لدرجة أنه يدفع المال ليشاهد الفيلم. (سلمان، 2006، ص 173-174)

إن توظيف الملابس في السينما يختلف من فيلم لآخر، بناء على ذوق المخرج ورؤيته الفنية، وكذا قدرته على ملاءمتها للموضوع المراد معالجته، وذلك بهدف إضفاء المعقولية والمصداقية على الشخوص والسرد، وهنا تلعب السينما في هذا المستوى دور الوسيط بين ما يحيل إليه اللباس في الحياه اليومية، وما يرمز على الشاشة لأن الشخصية تخضع لفعل تحويل يمس الفضاء والأشياء ذات الصلة بالأدوار، حيث تتيح الملابس للفرد المجال لتجسيد ميوله الجمالية، مع العلم أن السينما ليست الفن الوحيد الذي يحتفي بالملابس، إذ أن النحت والتشكيل يوظفان الألوان ورمزية الأشكال، لتحقيق التجانس بين الإخفاء والإظهار، وإخراج اللباس من الدلالة البيولوجية إلى الدلالة الأستطيقية، الفنان التشكيلي لا يقف عند رسم الوجوه والأجسام، وإنما يلون الملابس ويركز على تفاصيل الملامح، ولا يفصل كينونة الكائن عن زيه، ولا يتجاهل الألوان بما تحمله من دلالات. (اشويكة. 2014)

ومن ثم نجد بأن اختيار الأزياء لا يكون عشوائيا، وإنما ينبغي أن يحمل دلالات تعبيرية، ويتوافق مع طبيعة الشخصية التي يقدمها ومستواها المادي والاجتماعي والتعليمي والاقتصادي والثقافي، وكذا الحقبة التاريخية التي يمثلها بدقة، فعلى سبيل المثال لا الحصر توظيف أزياء عصرية في فيلم يجسد عصر قديم يعتبر خللا جسيما، ويسبب كذلك إرباكا لدى الجمهور المتابع، لأن هذا يعتبر تناقضا سياقيا.

من الضروري الانتباه إلى أن المخرج ليس مضطرا أن يلبس الممثل الثياب التي تناسبه أكثر، وإنما يتوجب عليه توظيف الملابس لإنتاج الصورة الأمثل؛ إذ لا بد من انسجام الملابس التي يرتديها الممثل مع الموضوع الذي يمثله، كما ينبغي أن تكون الملابس مطابقة للحقيقة، إلى حد يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة، ومن هذا المنطلق يجب أن تكون الملابس التي يرتديها الممثلون تلائم الظروف التي تقع فيها أحداث الفيلم، فيكون اختيار الأزياء المناسبة لزمان ومكان الحدث، خاصة إن كان الفيلم تاريخيا مثلا، فينبغي تقصي الدقة أثناء اختيار الأزياء المطابقة للقصة. والملابس في السينما تمثل عنصرا نوعيا هاما، ولا يقل عن دورها في المسرح، وإن كان الفرق بينهما أن الملابس في السينما أقل نمطية، وأكثر نموذجية من ملابس المسرح. (المصري، 2010، ص 485)

والأزياء ترتبط أيضا بالمؤثرات الخاصة The Special effects وغيرها من العناصر السينمائية، كاصطناع الحروق الناجمة عن حوادث الطرق أو الجرائم أو الحروق على سبيل المثال، ففي هذه الحالة يتوجب على الممثل ارتداء ملابس الشخصية المراد تجسيدها أولا حتى لا يتشوه المكياج السينمائي. (اليوسف، 2011، ص 164)

يتضح مما سبق أن الأزياء لا بد لها بالدرجة الأولى أن تتوافق مع الطرح الموضوعاتي والمفاهيمي للمشاهد السينمائية، وهذا على اعتبار أن الأزياء والملابس التي يرتديها أبطال الأفلام والشخصيات بصفة عامة سواء كانت هذه الشخصيات رئيسية أو ثانوية قد تتحول إلى أيقونة ورمز بالنسبة للجماهير، فكثير من الشخصيات في السينما يتم إدراكها منذ الوهلة الأولى عن طريق زيها الذي يميزها عن بقية الشخصيات عبر التاريخ وإلى يومنا هذا، ومن ثم فإن الأزياء أو الملابس أو الأكسسوارات عموما قد انتقلت أهميتها من الوظيفة البيولوجية المحضة إلى الوظائف السيميائية، التي بدورها تحمل معنى عميق ومدلولات في السياق الفيلمي.

ومن ناحية أخرى يتضح بأنه من بين الأدوار الهامة التي تؤديها هو الدور الجمالي، باعتبارها تنقل سياقات معينة، ومن خلالها يمكن الحكم على مدى نجاح أو فشل مصممي الأزياء في إضفاء لمستهم الخاصة ومدى قدرتهم على تحقيق محاكاة الواقع بكل ما يحمله من معان إيجابية أو سلبية، أو حتى تجسيد الأفكار الخيالية التي من المستحيل إيجادها في الواقع، والتي تستلزم نوعا خاصا من الأزياء سواء كانت هذه الأزياء حقيقية أو افتراضية يتم برمجتها عن طريق التقنيات الحاسوبية، وبالتالي يمكن تقييم قدرات القائمين على العمل الفني من حيث الابتكارية والتجديد وتحقيق مبدأ الرمزية.

3- الألوان والإضاءة

1.3- الألوان

يعتبر اللون من الظواهر الطبيعية الموجودة في الحياة الإنسانية، ووجوده مألوف تماما مثل العناصر الطبيعية الأخرى كالماء والهواء، وهو بذلك ظاهرة فيزيائية عامة، وتطلق كلمة اللون بصورة عامة من طرف

العاملين في مجال التصوير والمطابع وكذا الفنانين التشكيليين، ويقصد بها جميع المواد الصبغية المستخدمة للحصول على التلوين، بينما علماء الفيزياء فيقصدون بها الأشعة الملونة التي تنتج عن تحليل الضوء، واللون هو خبرة مرئية ترتبط بمعان راسخة في العقل الباطن للإنسان نتيجة للخبرات الموروثة، ومن ثم فإن الألوان باعتبارها خبرة مرئية فإنها تبقى ثابتة ودائمة في العقل تم اكتسابها عن طريق الحواس، حيث من السهل تذكر شكل أو لون رأيناه مقارنة بصوت سمعناه. (الشاروط. 2009)

إن دراسة ظاهرة اللون ليست بالدراسة السهلة، حيث لوحظت علاقة اللون بخصائص الواقع الفيزيائية من ناحية، إذ من غير الممكن قياسه بواسطة الأجهزة المتخصصة، ثم تظهر هذه الخصائص بأسلوب رياضي مثلما هو الحال في قياس الألوان، ومن ثم فإن اللون يمتلك قيمة موضوعية. ومن جهة أخرى، يعد اللون إحساسا شخصيا نفسيا فيزيولوجيا يتجسد أحيانا في الحالات العاطفية المختلفة لدى مختلف الناس، وبهذا يظهر غموضه وتقديمه لأدوار رئيسية في الفنون الجميلة، من هنا نشأت محاولات جدية لفهم ماهية اللون وقيمته في الثقافة والفن بشكل عام، فحسب "نيوتن" الانسجام اللوني هو واقع موضوعي يحتاج إلى الاكتشاف فقط، بينما "غوته" رأى أنه خاصية وعي جمالي. (الخيمي، 2013، ص 63)

وجدير بالذكر أن إدراك الألوان هو بالمقام الأول عملية فيزيولوجية، تقوم بها شبكية العين البشرية، بالتقاطها لصفة الأجسام الخارجية التي يسلط عليها الضوء. والفنون بدورها قد استفادت من هذه الخاصية وعملت على تطويرها منذ حقبة ما قبل التاريخ وإلى عصرنا الحالي، فنجد اهتماما بالغا بالألوان ودرجاتها وانسجامها في كل من الرسم والنحت وغيرها من الفنون، لكن الأثر الذي تتركه الألوان ليس أثرا ماديا يدرك حسيا فقط وإنما هو كذلك أثر نفسي؛ والذي يمس الجانب الشعوري والانفعالي للأفراد، ولكل لون معنى سيميائي ويحمل مدلولات متنوعة، كما أن الثقافات والمجتمعات بدورها قد صاغت للألوان معان تختلف من ثقافة إلى أخرى، قد يصل فيها أحيانا مدلول اللون الواحد إلى التناقض التام من مجتمع إلى آخر.

إن أبعاد المقدار النسبي لإشراق اللون من الأشياء التي يهتم بدراستها في العمل الفني، وهي كذلك من الأشياء التي نعتمد عليها أثناء التصوير الضوئي، ذلك أن الكاميرا تنتج الصورة على الفيلم كنموذج من الضوء والظلام. ففي اللوحات الزيتية أو الجرافيكية نجد أن الخط المطبوع أو المرسوم في أغلب الحالات يمثل

الإشراق النسبي للون داخل اللوحة، كما أن الرسوم تعرض تدرجا لونيا واحدا لكل من الورقة والمادة الموضوعة على سطحها، أما العمل أو النموذج يتم الحصول عليه من خلال التباين في الإشراق النسبي value بين الورق والحبر والطباشير والفحم أو أي مادة أخرى، بمعنى أن الرسومات والمطبوعات التي تعرض أكثر من تدرج لوني واحد أو اثنين مثلا قليلة. (مكماهون، 2010، ص 42)

أما عن التأثير النفسي للألوان، فبإمكان اللون أن يؤثر نفسيا على الإنسان ويترك دلالات يستدل منها على أحاسيس وأفكار معينة ويتضح ذلك من خلال:

- الألوان الباردة الفاتحة تتجلى للعين أخف، بينما الألوان الساخنة والقاتمة تظهر أكثر ثقلا.
- الألوان الباردة والزرقاء الفاتحة تظهر للعين وكأنها ترتد نحو الخلف، أما الألوان الساخنة تتقدم وتقصر المسافة.
- وفي الأغلب فإن اللون الداكن يبعث على الحزن والأسى، بينما اللون الفاتح فيدل على الفرح، والألوان الساخنة هي ألوان ذات حيوية بينما الباردة فهي مريحة وهادئة. (قاسم، 2016، ص 55-56)

تظهر مهارة المصمم في قدرته على التحكم في الألوان ودرجة نصوعها وصولا إلى الإشراق النسبي، فعندما نلاحظ لوحة ما وتظهر عليها التدرجات المختلفة للون الواحد، ندرك جيدا أن صاحب العمل الفني متمكن في مجاله وقد وصل إلى درجة الاحتراف، وبالتالي فإن التدرج اللوني يتحكم فيه مقدار إضافة اللونين الأبيض والأسود إلى اللون الأصلي الذي يراد تعديله.

أما عن مدلولات الألوان فإنها كثيرا ما ترتبط بالحالة النفسية للأفراد، وكذا نقل أحاسيس وأفكار معينة دون أخرى، ومن ثم فإن اختيار اللون لا يكون عشوائيا أو عبثيا، وإنما يخضع للسياق الذي تتواجد فيه هذه الألوان، وهذه المسألة نجدها في جل الصناعات الثقافية كالإشهارات والألعاب الإلكترونية والأفلام... إلخ. حيث أنه غالبا ما يقترن اللون الأحمر بالإثارة والتشويق اللذان يصعب مقاومتهما، ومثال ذلك أن كثيرا من ألعاب الفيديو تعتمد اللون الأحمر في تصميم الواجهة والخلفية، وكذلك في إشعارات التنبيه التي في معظم الأوقات تكون باللون الأحمر بغرض جذب المستخدم وجعله غير قادر على مقاومة الفضول.

كما يستخدم اللون أيضا ببراعة إما لأحداث تأثيرات دراماتيكية مثيرة للإعجاب (على سبيل المثال في مشهد سينمائي، عندما لا توجد إشارة إلى وجود قاتل داخل غرفة مظلمة، إلا من خلال النبض الأحمر المتوهج لسيجارته وانعكاسه في نظارته)، وإما يشار إلى دلالة اللون صراحة في خضم السيناريو. (Bazin, 1975, p 180)

في مجال السينما لم يتقبل الجمهور بسهولة دخول الألوان على الفيلم الأبيض والأسود، لأنهم تعودوا على فيلم مبهر بثنائية الأبيض والأسود، وبالرغم من حب المشاهد لكل الألوان، غير أن الجمهور في البداية لم يستوعب ذلك، وعلى النقيض فإن الصناع حاولوا بشتى الطرق جعل الأفلام تحاكي الواقع وتنقل الصورة كما هي؛ أي بذات الألوان في الحياه الطبيعية، وللإشارة فإن الكثير من المحاولات باءت بالفشل، والكثير منها تمت محاربتها واضطهادها، بمرور السنوات ظهر الفيلم الملون ظهوره الفعلي، في صورة كاملة وبدلالاته الفنية ورموزه وبأغراضه السيميولوجية، فقد كانت التجارب الأولى تقوم على تلوين الصورة يدويا بتلوين المشهد باللون الواحد للتعبير عن الصحراء أو الليل مثلا، ثم استخدام اللون للتعبير عن عاطفة أو جزء في الصورة، حتى أصبح التلوين عن طريق الحاسوب، وتحولت الألوان إلى عنصر داخل في الإضاءة والديكورات والأكسسوارات والأزياء لتحقيق أهداف درامية مهمة. (رماضنية، 2019، ص 55)

إن التأثير الذي يحدثه اللون في السينما بالغ ويحتاج إلى الكثير من المناقشة والإثراء، وهذا يعود إلى الجمالية والرونق الذي تتركه الألوان في نفسية المتلقي، فبداية مع اللونين الأبيض والأسود وارتباطها الذهني مع نوعية معينة من الأفلام السينمائية التي تحمل طابعا جذابا وأستطيقيا مختلفا، بحيث استطاع هذان اللونان اختصار التجربة الجمالية بكل أحداثها ومجرياتها كاملة والتعبير عندها بدقة دون الحاجة إلى بقية الألوان، وهو تحديدا ما تسبب في مقاومة الجمهور لدخول الألوان إلى السينما في البداية.

إضافة إلى ذلك فإن اللون السينمائي يعد عنصرا فعالا في عملية السرد الفيلمي وتراتبية الأحداث، فاللون قد يدل على البداية والانطلاق كما قد يدل على النهاية والموت أو التغير المفاجئ بصورة رمزية دون وجود مؤشر حقيقي واضح، وهذا بالاعتماد على مبدأ التلميح بأسلوب جمالي، وهو ما يزيد في رغبة المتلقي في متابعة المزيد.

وكثيرا ما تستغل القيم اللونية المتفق عليها لتحقيق مفهوم انطباعي للألوان في السينما، فترتبط مثلا بالخير أو الشر والحياة العامة، فتطبق مباشرة كتوظيف الألوان الدافئة والحمراء بالذات في نقل مضامين وأحاسيس الدفء والحرارة والدم والعنف والحرائق وغيرها. أما مرادف الألوان الباردة والزرقاء تحديدا في نقل أحاسيس البرد، الصمت، الألم، الليل، الانكسار، الغربة، العزلة والفردية. بينما انطباع اللون الأخضر يكون مرتبطا بالحياة والبهجة والجمال في الطبيعة وهكذا، وبالتالي نجد أن قيمة الألوان أصبحت ترجمة للمعنى المتعارف عليه، كون استخدامها يكون إما بواسطة صبغ الصورة بالكامل بلون ما، أو عن طريق تشكيل مفردات الإضاءة والمكان وأكسسوارات يسيطر عليها لون معين. فيكون من الممكن تطويع مفهوم الألوان مع الحدث الدرامي حتى يصبح أكثر ديناميكية، لكونه جزء أساسيا مكملا للأحداث، وليس بالضرورة أن يكون اللون بمفهومه المتوارث، وإنما قد يكون له مفهوم آخر أو عدة مفاهيم يأخذها من سياق الأحداث. (شيمي، 2003، ص 39)

إن اللون مثل الصوت، وأحد العناصر المستخدمة للتعبير وإثارة الإحساس، والقيمة اللونية في العمل المرئي هي محاولة للوصول إلى القيمة الجمالية للمتلقي، وكل لون له دلالته الرمزية الخاصة، حيث أن الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالسكينة والاستعلاء والهدوء، بينما الألوان الحارة فإنها توحي بالتحفيز والعدوان والعنف. وقد أتت التقنيات الرقمية المتقدمة في تدرجات اللون لإنتاج نوعية الصورة المطلوبة، وحينما تكون هنالك عوامل وجيهة للاستخدام ومحاكاة الواقع؛ إذ يقول "كارل روز" عن الصورة ذات التدرج الرمادي أنها تحتوي على 254 ظلا رماديا بالإضافة إلى اللونين الأسود والأبيض. وعند إضافة كل لون إلى الألوان المزدوجة تنتج لنا تدرجات وألوان مختلفة، ومن هذه التقنية فقد ظهرت ملايين التدرجات اللونية، بما يعادل 16 مليون لون أو أكثر، حيث وفرت هذه التقنية أي لون تستطيع السينما استخدامه، وهو ما يخدم الرؤية الفكرية والقيمية الجمالية التي تقوم على أساس التوافق والانسجام قصد تشكيل عناصر التعبير السينمائي. (حيدو. 2016)

وتبقى جمالية الألوان من أكثر الأمور المحورية التي تشغل تفكير المصممين في مختلف مجالات الفن والصناعات الثقافية، فكان ولا زال التركيز قائما على إبراز قوة اللون وأثره التعبيري الذي يتركه في الوجدان، ولهذا عملت التقنيات التكنولوجية الحديثة في مجال السينما وخارجه على الاهتمام بجماليات الألوان والتأكيد على تفاصيلها بدقة في كل مرة، فعلى سبيل المثال نجد أن جودة كاميرات التصوير محكومة بقدرتها

على التقاط تفاصيل أكثر في الصورة[1]، ولهذا يجري التنافس بين الشركات المصنعة على إنتاج أفضل كاميرا، ذات نقاوة عالية، لدرجة أن بعض أنواع الكاميرات باتت تقترب في قدرتها على التقاط الألوان وتدرجاتها من العين البشرية، والأمر لا يقتصر فقط على الكاميرات السينمائية وإنما الكاميرات الشخصية وكاميرات الهواتف الذكية كذلك.

2.3- الإضاءة

تصبح عملية التصوير صعبة في حالة عدم وجود إضاءة، فالإضاءة هي التي تجسم الأشياء لخلق الإحساس بها، فأي جسم مهما بلغ حجمه وشكله من غير الممكن أن يكون له إحساس بصري إذا لم تكن هنالك إضاءة تسلط عليه، والإضاءة قد تكون صادرة من الأستوديو أو قد تكون طبيعية مصدرها الشمس، وقد تكون إضاءة شوارع أو مصابيح السيارات، جميعها تلتقطه صمامات الكاميرا الرقمية والتلفزيونية، فعملية التصوير تستوجب الإضاءة، وهذه الأخيرة لا بد لها أن توزع حتى يظهر ما يراد ظهوره في الصورة، ومصدر الإضاءة قد يكون شديد التوهج أو خافتا، بمجموعة مصابيح أو مصباح واحد، بلون واحد أو بمجموعة ألوان، ويدخل كذلك عامل التحكم في المصادر الضوئية ومراحل توزيعها، حيث يعمل المصمم على إبراز أشياء عبر رسم ضوئي، وهنا لا بد من إدراك معنى الحساسية في الفيلم، وكذا تأثير الطبع والتحميض على الناتج النهائي في توزيع الإضاءة، إضافة إلى فهم عمل المرشحات (Filters) والمخفضات أو العاكسات (Reflectors) وغيرها. (سلمان، 2006، ص 110-111)

وفي الواقع أن الأجسام عند تصويرها، سواء كانت ثلاثية الأبعاد أو في الصور الفوتوغرافية التي توضع في سلسلة من قبل المونتاج فإن الإضاءة هي التي توضح الأحجام وتجعلها قابلة للإدراك، سواء كانت هذه الإضاءة مصطنعة أو غير مصطنعة، وما يحول هذه الأجسام من المفترض إلى الحقيقة هو مرور الزمن. (Amiard, 2010, p 133)

فقبل الولوج إلى المعاني التعبيرية للإضاءة والدور الذي تؤديه في كل من الأفلام السينمائية والتلفزيونية والصور الفوتوغرافية، علينا أولا أن ندرك أنها عنصر أساسي وشرط ضروري من شروط رؤية

[1] والميغابيكسل هي وحدة قياس جودة الصورة الرقمية.

الأجسام على اختلافها، ومن هذا المنطلق فإن الإضاءة تختلف مصادرها وكذا أنواعها ودرجات سطوعها؛ حيث توجد الإضاءة القوية والخافتة، الطبيعية والاصطناعية، وبألوان متنوعة كذلك.

تعد الإضاءة من أهم مقومات اللقطة والتي تحدد إطارها العام، ويعتمد اختيار الفكرة الشاملة على مبدأ الطبيعي مقابل الدرامي، أي أن الأمور مرتبطة بأفلام التصوير الخام وخيارات تصميم الإضاءة جميعها قد تنشأ من الفكرة الإخراجية التي تتعلق بالفيلم؛ وبالنسبة لاختيار فكرة دقيقة، بإمكان الإضاءة وصف النوايا والتنبؤ بها بسهولة، حيث يمكن استخدام الإضاءة بغرض التلطيف أو لزيادة حدة استجابة المتلقين إلى شخصية أو حالة ما، ونستطيع استخدام الإضاءة للتركيز على الجنات والضحايا قبل أن يبين السرد مصير تلك الشخصيات بفترة طويلة، وقد قام المخرج "أنتوني مان" باستخدام الإضاءة الشديدة في أفلامه التي تناولت مطاردة الشرطة لرجال العصابات، وهو ما شكل جزء من موروث تقليدي يضم مخرجين آخرين أبدوا اهتماما بالدقة النفسية البالغة التي تمنحها الإضاءة لشخصيات أفلامهم. (دانسيجر، 2013، ص 137-138)

لإعطاء الصورة السينمائية العمق والشكل والمنظور؛ وجعلها على قيد الحياة كما هو الحال في العالم الحقيقي قدر الإمكان فإن الإضاءة تلعب دورا كبيرا في هذا، إلى جانب طرق أخرى كاستخدام العدسة، الحجب، حركة الكاميرا، تصميم ديكور، اللون، إلا أن الإضاءة هي العامل الرئيسي في هذا المسعى، لذا وجب الانتباه إلى الإضاءة المسطحة تحديدا، التي تصدر من مكان قريب جدا من الكاميرا، لكونها تقع على محور العدسة، لأنها تزيل الشكل الطبيعي ثلاثي الأبعاد للموضوع المراد تصويره. (Brown, 2008, p 38)

فبحديثنا عن الإضاءة في السينما، فإننا نتحدث عن عنصر لا غنى عنه أثناء عملية التصوير، لكونه يتدخل بصورة مباشرة في فهم المشاهد وسياقاتها ومعانيها وترتيب سرديتها، فمن خلال الإضاءة يمكن الاستغناء على كثير من التفاصيل والشروحات التي تؤديها عناصر أخرى كالحوارات، مع التنويه بأن هذا الأمر يبقى جزئيا وليس بصفة مطلقة، ذلك أن الإضاءة تحقق نوعا من التنويع في أساليب السرد والشرح داخل المشهد، وهو تنوع من شأنه أن يزيل الملل الذي قد ينتج عن تغليب عنصر سينمائي على حساب عنصر آخر، فمثلا تركيز الإضاءة على شيء أو شخص ما يعطيه أهمية ويعتبر بمثابة مثير خارجي

يحفز لتحفيز استجابة المتلقي بغية الحصول على اهتمامه، كما أن خفض الإضاءة المفاجئ قد يوحي بحدوث أمر مريب أو خطير أو مأساوي، بينما الخفض التدريجي للإضاءة قد يوحي بالنهاية أو فقدان الأمل، إضافة إلى العديد من المعاني التي قد تعطيها الإضاءة، والتي من خلالها يستطيع المشاهد استيعاب ما يراه على الشاشة.

فالإضاءة تمنحنا إحساسا بالزمن الذي تدور فيه الأحداث سواء كان هذا الزمن ليلا أم نهارا، شروقا أم غروبا، ويمكن عرض الأشخاص أو الأشياء في ضوء كامل أو في الظل، وهو ما يساهم في خلق جو الفيلم وإعطاء قدر من المعلومات، ونلخص وظائف الإضاءة في العناصر التالية:

- ✓ تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات ولفت نظر المشاهدين إلى موقع الحدث.
- ✓ إثارة الموضوع إثارة شاملة وتوزيعها بالطريقة المناسبة.
- ✓ خلق الجو العام والإيحاء بالشعور المطلوب.
- ✓ إضفاء قوة تعبيرية مع إمكانية التأثير في الموضوع.
- ✓ الإيهام بالبعد الثالث أو العمق، بمعنى بعد الأشياء أو قربها.
- ✓ تحقيق جمالية الصورة. (الزعبي، 2020، ص 142-143)

للضوء والظلال دلالات متنوعة وفق المفهوم النفسي، فهي توحي بمعنى الصراع بين الخير والشر، وتحمل دلالة إيحازية، كأن تكون عنصر قلق عن طريق المجهول المفعم بالتهديد، والظلال كذلك تحاول أن تكتسب قيمة رمزية حسب توظيفها، واستخدامات الظلال كثيرة لا يمكن حصرها، وقد توسعت بسبب تطور فن السينما، وهنالك أساليب توضح العلاقة بين الإضاءة والظل كمنظومة إعلامية، عبر خلق التباين في تشكيل جماليات الصورة، والتي تقسم إلى ثلاثة أساليب هي:

1. الكياروسكور: وهي كلمة إيطالية يقصد بها المظلم والمضيء، وتعني كذلك الغموض والوضوح، ويقوم هذا الأسلوب على استخدام مصدر الإضاءة من مستوى منخفض، ويفضل استخدام زوايا سقوط الضوء في النصف دائرة الخلفي، فتكون الإضاءة جانبية وجانبية خلفية، حتى يكون من الممكن الرسم بالضوء وظهور الظلال بشكل أقوى.

2. النوتان: أصل الكلمة اللغة اليابانية، ويقصد بها المعتم والمضيء أو الضوء والظل، وهو أسلوب يقوم على التدرج في الألوان من اللون الفاتح إلى اللون الأكثر قتامة.
3. السلويت: يعطي هذا الأسلوب من الإضاءة إحساسا بالغموض، وينتج من التباين الحاد بين الضوء والظل، وتنتج الصورة عن طريق استخدام طبقة الإضاءة المنخفضة، بحيث يكون الجسم المصور متوسطا بين آلة التصوير ومصدر الضوء بمستوى أفقي، وهو ما يسمح بإضاءة الحدود الخارجية للجسم المصور فقط. (عبد المنعم. 2016)

من جانب آخر، ينبغي الانتباه أثناء توظيف عنصر الإضاءة وتسليطه على الأجسام، لأن استخدام نوع إضاءة خاطئ أو المبالغة في درجة السطوع قد يؤدي إلى تخريب المشهد بأكمله أو حتى إعاقة الرؤية الواضحة، فتظهر الأجسام المصورة بطريقة غريبة أو قد توحي بمعنى يختلف عن المعنى المقصود المراد توصيله، إضافة إلى ذلك تبقى زاوية تسليط الإضاءة ذات أهمية قصوى في إخراج المشهد في شكله النهائي، وهذا على اعتبار أن التغيير في موضع الإضاءة والمصدر المعتمد فيها سيؤدي بالضرورة إلى تغيير كيفية استيعاب الجمهور لما يشاهده.

إن التوظيف الجيد للإضاءة في الأفلام باستطاعته أن يقرب لنا أكثر الأفكار العلمية تعقيدا، ومثال ذلك استخدام نوعين اثنين من الأضواء في الشاشة، أحدهما أصفر والآخر أزرق في فيلم "سرطان" الذي أنتج سنة 1993 العنوان قد يوحي برمزية معركة داخل جسم الإنسان، وهو ما حاولت الأضواء مختلفة الألوان تجسيده كمحاكاة لعمل الخلايا السرطانية، لتقريب الفكرة إلى ذهن المشاهد. (Maricourt, 2014, p 152)

غالبا ما تنجذب عين المشاهد إلى أكثر مناطق الصورة نصاعة في الإضاءة وأعلاها درجة وأكثرها ثراء من حيث الألوان، وباستغلال هذه الخاصية يمكن جعل الممثل مركزا للاهتمام عن طريق ارتداء ملابس أكثر نصوعا أو زاهية الألوان، وتمييزه بإضاءة أفضل، وليست هنالك حاجة إلى استخدام الصورة الكبيرة لتحقيق هذا الغرض، بما أن الأجسام الصغيرة نسبيا بإمكانها جذب الانتباه إن توفرت لها إضاءة أعلى أو لون أنصع مقارنة بالأجسام التي حولها، من الضروري الانتباه لعدم سرقة الممثل أو الجسم الثانوي للانتباه دون قصد بسبب هذه المميزات، وبالإمكان استخدام حركة الكاميرا أو الممثل الذي ينتقل إلى منطقة ذات

إضاءة أنصع لزيادة التأكيد الدرامي، وحركة كهذه لا بد أن يتم توقيتها بدقة حتى تتطابق مع معنى الحدث بالنسبة للجمهور، ومن ثم فإن الإضاءة ذات المستويات المتباينة تسمح بتحرك الممثل من منطقة مظلمة إلى منطقة مضيئة. (ماشيللي، 1983، ص 77)

فالإضاءة إذن كغيرها من العناصر السينمائية، تعمل على تحقيق جمالية الصورة السينمائية، عن طريق توجيه الإنارة نحو مناطق معينة دون أخرى، وذلك بطريقة قصدية، فهي أحيانا تقوم بتسهيل فهم محتوى المشاهد، وفي أحيان أخرى تقوم بمضاعفة المشاعر والانفعالات المؤداة من طرف الممثلين، وبهذا المعنى فإنها تزيد من الشاعرية والأحاسيس داخل المشهد، وهذه الأدوار لا تقتصر على جانب العلاقات الإنسانية، وإنما تتجاوز ذلك إلى توضيح وتبسيط أكثر المعاني العلمية والتقنية تعقيدا.

4- الصوت السينمائي

عند تلقي الأفلام، فإنه من العناصر التي تستحق الانتباه لها هو عنصر الصوت، ذلك أن هذا الأخير يحتل مكانة جوهرية، حتى وإن كانت السينما تعنى بالدرجة الأولى بالصورة والمشاهدة البصرية، وهنا يتوجب على صناع السينما التعامل مع الصوت بذكاء، ويظهر هذا الأمر بجلاء من خلال عمليات المونتاج والتحسينات والإضافات التي قد تطرأ على الصوت أثناء عملية التصوير وبعدها، ومن ثم فإن الأصوات بمختلف أنواعها سواء كانت طبيعية أو مصطنعة، فإنها تأخذ حيزا أساسيا في جزئيات ومراحل الحبكة الفيلمية، التي من خلالها يساهم بشكل كبير في فهم أحداث القصة وتفسيرها.

يعمل الصوت على تنمية الإحساس بالواقع وكذا إضفاء عنصر الأصالة على الصورة التي تعرض، وهو ما يضاعف القدرة على الإقناع، فيشعر المشاهد معه بالواقعية والطبيعة عن طريق تكامل العوامل الحسية للعالم الواقعي الموجود حقيقة، ومن ثم فإن استخدام الصوت وما يضمه من حوار أو تعليق أو مقابلات يحرر الصورة نوعا ما من الدور التفسيري لتقوم بتأدية الدور التعبيري، وهو ما يعد الدور الأهم، والعناصر الصوتية مجتمعة تستخدم في الأفلام لتحقيق أغراض درامية معبرة. (السلوم، 2012، ص 65)

إن رحلة إكمال عناصر الوسيط السينمائي مرت بالكثير من العقبات والمنجزات والتجارب الفنية والعلمية، حيث جاءت بشكل متسلسل ونتيجة لمجهودات رواد السينما، وهو نفس الأمر الذي ينطبق على الصوت عند دخوله لعالم الفيلم عن طريق التجربة السينمائية الرائدة (فيلم مغني الجاز 1927)، ليفتح بعدها المجال لمئات الأفلام الناطقة، حيث لم يتم الاكتفاء عند هذا الحد، وإنما تم التعامل مع عناصر الصوت بطريقة تجاوزت المحاولات الأولى في تحقيق اللبسنك[1] أو سماع الموسيقى والمؤثر الصوتي باعتباره محاولة لتلطيف أو جعل الصورة مقبولة، بل جاء التوظيف بشكل إبداعي عن طريق جعل الصوت ذي قدرة على إنتاج الصورة الذهنية وبناء دلالات ومعطيات أستطيقية، فأتى التوظيف الواقعي للصوت وكذا التوظيف الانطباعي، ويعود ذلك لقدرة الصوت على تحقيق ميزة الواقعية والانطباعية في الوقت ذاته. (البيضائي. 2016)

وبالتالي، يعد دخول الصوت إلى الأفلام بمثابة ثورة حقيقية في مجال السينما، وهنا اكتملت جمالية وتعبيرية الصورة بالصوت وما يحمله من وظائف تفسيرية وإيضاحية وأستطيقية، فالعناصر الصوتية بالنسبة للفن السينمائي كانت لازمة، وخطوة لا بد من حدوثها بغض النظر عن التوقيت الفعلي الذي ستتجسد فيه بشكل رسمي، وباعتبار أن السينما تمثل نقلا للواقع مع إدخال لمسات فنية، فإن الصوت بدوره يشكل عنصرا حيويا في الواقع لا يمكن الاستغناء عنه. وعليه، فإن الصورة مهما بلغت من درجات الجمال والتعبيرية والرمزية فإنها دون صوت تبقى منقوصة.

من المؤكد أن مشاهدة فيلم روائي دون صوت أمر سيء، وحتى في الأفلام الصامتة كانت توجد مؤثرات صوتية وموسيقى مصاحبة، حيث في كواليس الفيلم الصامت "Nickelodeon" يقوم بعض الأشخاص بإطلاق عيارات نارية كمحاكاة لصوت المدافع. وتحت عنوان وفي خانة المؤثرات الصوتية تندرج كل الأصوات المسموعة باستثناء الحوار والموسيقى والسرد الروائي من مصدر غير مرئي على الشاشة، إضافة إلى أهمية الضجيج، ومثال ذلك الصوت في فيلم "الأشخاص الهررة" له علاقة بكل المشاهد، والذي غرضه رفع مستوى التشويق والإثارة، وسماع وقع الأقدام الذي ينذر بالسوء، ويليه صوت كابح السيارة، وإضافة إلى كل ما سبق فإن الضجة بدورها تكون أساسية في حبكة الكثير من الأفلام، والتي تزال في بعض المشاهد عن قصد كدلالة على أن الشخصية قد فقدت حاسة السمع. (ديك، 2012، ص 70-71)

[1] وهو لفظ مأخوذ من الإنجليزية مباشرة دون تعديل "Lip-sync" ويعني مطابقة حركة الشفاه للأصوات المنطوقة.

من المصطلحات الفنية التي تستخدم في تحليل الصوت السينمائي نجد ما يلي:

- الصوت المحيط: يصف هذا المصطلح الأصوات أو الموسيقى الخلفية المحيطة بالحدث والحوار الرئيسيين.
- الصوت المتداخل: هو مزج متداخل ومتزامن لكلام إحدى الشخصيات الفيلمية.
- الصوت المرافق: ويتمثل في صوت الرواية أو المعلق الذي لا يكون في الأغلب جزء من القصة أو الحكاية السينمائية ولا يمكن للشخصيات سماعه، أما في الأفلام الوثائقية التقليدية فيشار إلى هذا الصوت المبهم في غالب الأحيان بعبارة "الصوت السلطوي".
- الصوت الخارجي: هو صوت أصله متكلم سواء كان أو سيكون ظاهرا على الشاشة، إلا أنه لا يظهر في الوقت الذي يسمع فيه الصوت.
- التوجيه السردي: هو استخدام قطعة موسيقية أو صوت بغرض دعم فكرة أو لحظة في القصة، كصوت الكمان عند التقاء شخصيتين، وعندما تكون هذه الموجهات مفاجئة ودرامية جدا فإنه يطلق عليها في بعض الأحيان اسم اللاسعات. (كوريغان، 2013، ص 121-122)

إن الصوت السينمائي لا يقف عند حد التواجد من أجل التواجد فحسب، بل مع التطورات التاريخية التي طرأت عليه فقد استحال إلى ركن سردي بامتياز، ليس فقط على مستوى راوي القصة أو أصوات الشخصيات، وإنما يستطيع تأدية ما تعجز الصورة عن إيصاله أحيانا، ذلك أن المؤثرات الصوتية والموسيقى تحاكي علامات الوقف بين مشهد وآخر، إضافة إلى أنها تشرح التغيرات الدراماتيكية دون الحاجة إلى الكثير من الصور، وكذا تقوم بمهمة اختصار مدة المشاهد السينمائية تجنبا للإطناب والإطالة التي من شأنها أن تحدث الضجر في نفسية الجمهور.

فشريط الفيلم السينمائي الناطق يحوي على حيز للصورة الفيلمية وحيز للصوت، وهذا الأخير يتجلى في شريط العرض على شكل مجال واحد وممزوج، غير أنه في الأصل هو مجموعة متداخلة من عدة خطوط مستقلة للصوت، يتم مزجها في حيز واحد لتظهر بشكل موجي ضوئي على جانب الشريط السينمائي، وهذه المجموعة المتداخلة من الأصوات تتكون في الأصل من مؤثرات صوتية وحوار وموسيقى، والتي تمثل المناخ الصوتي للفيلم بصفة عامة بعد أن أصبح ناطقا، وعند تحديد أنواع الصوت التي ترافق

الفيلم فقد أتت العديد من التصنيفات للصوت وتشكيلاته، لكن جلها يدور في محور واحد وثابت مهما اختلفت التسميات. (كاظم وجبر الله. 2009)

إن عدم التطابق بين الصوت والصورة يمكن أن نلاحظه في جميع عناصر الصوت (الحوار، الموسيقى، المؤثرات، الصمت)، وتتمثل هذه العناصر في:

- ❖ أولا: الحوار: ولا يقصد به فقط الحوار الذي نسمعه، ولكن يدخل ضمنه أيضا المونولوج، وكذلك صوت الراوي الذي يأتي من خارج الكادر، حيث يقدم معلومات لم تتم معالجتها بصريا.
- ❖ ثانيا: الموسيقى: وتستخدم للتعليق على الصورة المرئية، ومثال ذلك فيلم (الرؤيا الآن Apocalypse now) فحينما تقوم الطائرات الأمريكية بحرق المدن والغابات الفيتنامية، يسمعنا المخرج سمفونية عالية الصوت كتعبير عن الاستهزاء من الحضارة الغربية التي تقوم على تدمير الشعوب الأخرى. (عبد الجبار. 2018)
- ❖ ثالثا: المؤثرات الصوتية: وتمثل أصواتا للأحداث والشخصيات والأشياء التي تتحرك في المكان والزمان المعنيين، وتتناهى إلى أسماعنا وتعبر عن شيء يجري حدوثه، حيث تصاحب حركة الممثلين والأشياء وتضفي الجو المطلوب للعمل الدرامي، وقد تسجل مباشرة أثناء التصوير من الواقع ويكون متزامنا مع الصورة داخل الحدث، كما قد تتم الاستعانة بأصوات أخرى عن طريق الحاسوب في أستوديوهات خاصة بالمؤثرات الصوتية، التي تعتمد على تقنيات عالية لا يمكن الوصول إليها في الواقع، وتضاف عن طريق المونتاج.
- ❖ رابعا: الصمت: سينمائيا هو السكون الذي يرتبط بالظواهر والصور المرئية في المشهد، ويساهم في تصعيد جو الحماس والتوتر والانفعالات النفسية والتشويق والحلول الدرامية، ويملك الصمت القدرة على إعطاء معنى عميق ومغزى للمشاهد أكثر حتى مما يفعله الحوار، وهو بذلك يخلق مساحة في الفيلم توحي بوجود شيء ما معلق أو على وشك الحدوث، وله قوة تعبيرية في تجسيد الجانب النفسي للشخصية. (كرومي. 2019)

إن مهارة توظيف العنصر الصوتي في الفيلم لا تقل أهمية عن أداء الممثلين، بل وعن مضمون الفيلم نفسه، حتى أنه في بعض الأحيان قد تأخذ الموسيقى الفيلمية اهتمام وافتتان الجمهور أكثر من

الفيلم نفسه، وهنا يفتح المجال لشتى أنواع وطبوع الأجناس الفيلمية، فعلى سبيل المثال الموسيقى المرحة كثيرا ما تقترن بالأفلام الكوميدية، بينما الموسيقى الحزينة تلائم الأفلام الدرامية، في حين أن الموسيقى الحماسية توضع في أفلام الأكشن والإثارة.

وبالحديث عن الأثر الذي تتركه العناصر الصوتية لدى الجمهور بمختلف أنواعها سواء كانت حوارات بين الشخصيات أو شارة البداية أو النهاية، أو سمفونية ما، فإننا نجد هذه العناصر الصوتية قد أصبحت أيقونة يتم تداولها بين المستخدمين، ونستطيع أن نستدل على ذلك من خلال مقاطع الفيديو التي ينشرها رواد مواقع التواصل الاجتماعي، والتي يضاف إليها عن طريق المونتاج حوار من فيلم مشهور أو قطعة موسيقية معروفة، وبالتالي، مثلما ترسخ الصورة في الأذهان فإن العنصر الصوتي السينمائي بمختلف أنواعه يبقى حاضرا في ذاكرة الجماهير ويتم تداوله على نطاق واسع لفترات زمنية طويلة قد تصل إلى عقود.

5- المونتاج

المونتاج هو أسلوب في التعبير، وقاعدة للتجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) ويختص بالسينما فقط، فهو عملية تركيب لجزئيات الفيلم من حيث تكوين المعاني والأفكار والمشاعر والإيقاع والحركة، إضافة إلى تحقيق الوحدة الفنية للفيلم. وعليه، فإن المونتاج بمثابة النحو بالنسبة للغة، من خلال ترتيب اللقطات وأطوالها واختيار أدوات القطع والانتقال، ذلك أن الانتقال السيء بين اللقطات والمشاهد يؤدي إلى نفس نتيجة الاستخدام السيء لقواعد النحو وعلامات الترقيم بالنسبة للعمل الأدبي، ومن غير الممكن الوصول إلى جودة المونتاج إلا عبر إيقاع سليم للأحداث، وهذا الإيقاع يتم الوصول إليه من خلال الاختيار المناسب لطول اللقطات الذي يجذب المشاهد، وفي بعض الأحيان يتجاوز المونتاج كونه وسيلة تعبيرية لسرد قصة ما ليصبح كل قطع يمثل فكرة جديدة بدل الاكتفاء بتطوير الحدث فحسب، وتكمن أهمية المونتاج في أنه ينتج المعنى العام وكذا تسلسل الأحداث بشكل منطقي، ويقوم أيضا بصناعة بلاغة السينما عن طريق التورية والمجاز والاستعارة... إلخ. (هاشم. 2015)

إضافة إلى ذلك فإن التغطية السينمائية لا بد لها أن تطابق اللقطات، فتأخذ منحى رسمي مشكلة وحدة جمالية، والتي يتم تعديلها عن طريق المونتاج بحيث تتماسي بصريا وتقنيا مع الإضاءة، الألوان، العرض والتركيب. مع الإشارة إلى أن صناع السينما من النادر أن يعلموا كيف سيكون الفيلم بعد إدخال المونتاج عليه لاحقا، وبالتالي لا بد أن يكون قرارهم حاسما، فإذا توقع المخرج أن يستخدم أداة مونتاج كالقطع فإن صناع السينما يستوجب عليهم أن يعدلوا التغطية أثناء التصوير السينمائي. (Lucas, 2011, p 86-87)

إذا نظرنا إلى المونتاج في أصله، فهو بالدرجة الأولى تقنية تمثل انتقالا بين اللقطات، يتم من خلاله حذف الأجزاء الزائدة أو الخاطئة التي لا تخدم المشاهد السينمائية، لكن بالنظر إلى وظائفه الأعمق، يكون من البديهي الإقرار بأنه أداة سينمائية بامتياز لا وجود لها في بقية الأنواع الفنية الأخرى، وهو ليس مجرد أداة لمحو المقاطع الزائدة في الأفلام، بقدر ما هو أداة للانتقال السلس والجمالي بين اللقطات، إضافة إلى كونه أداة شارحة فيما يتعلق بالسرد السينمائي، فمن خلاله يفهم الترتيب الزمني، وتوضح الأحداث المبهمة، إضافة إلى صناعته عنصر الفرجة والإبهار البصري، ومثال ذلك أن المونتاج العكسي من حيث المضمون يمثل عودة الأحداث إلى الوراء، أما على المستوى البصري فإنه يظهر الأشخاص والأشياء وكأنها تتراجع إلى الخلف، فمن الناحية الذهنية المجردة يعتبر هذا الأمر ممكنا، لكن من الناحية الواقعية يستحيل أن يعود الزمن بالأشخاص إلى الوراء، ومن ثم فإن المونتاج في السينما يكون بمثابة الاستعارة المكنية في اللغة.

إن القرارات المونتاجية تؤثر بشكل مباشر على فعالية التأثير الدرامي، وفهم المونتير لهدف المشهد بشكل عام يساعده على اتخاذ القرار الصائب، حيث قد يكون هدف المشهد الكشف عن شخصية أو حدث، وهنا يتوجب التوضيح بصريا وسمعيا عند التأكيد على فكرة أو عنصر ما، وذلك من خلال اتخاذ استراتيجية مونتاجية مباشرة أو استخدام استراتيجية غير مباشرة وذات مستويات للمعنى، فمثلا استراتيجية المونتاج في الفيلم الكوميدي تكون لتحقيق المفاجأة هي الأكثر ملاءمة، باعتبار أن المفاجأة مهمة في الكوميديا، لأنه في حالة ما إذا كان المونتاج لا يتناسب مع التوقيت فسوف تضيع الكوميديا، وتعتبر كذلك المفاجأة مفيدة في أفلام التشويق، بينما في بقية الأنماط الأخرى تكون المعالجة المباشرة هي الأكثر ملاءمة. (دانسايجر، 2011، ص 513)

وعلى هذا الأساس، لا بد أن يكون هنالك دافع لكل عملية مونتاج تجرى، وإذا كانت اللقطة جيدة ومكتملة منذ البداية والمنتصف والنهاية، عندها قد لا تكون هنالك حاجة للقيام لقطع أو استبدال جزء منها، خاصة إذا كانت النتيجة النهائية ليست أفضل أو أهم ولا تحقق توقعات الجمهور مقارنة باللقطة الأصلية، وبالمختصر لا ينبغي قطع لقطة معبرة عن ذاتها، وأحيانا يكون من الأفضل بالنسبة للمونيتير عدم تعديل اللقطة بالأساس، وذلك لا يعني مثلا أن المونولوج المكون من ثلاث دقائق لا ينبغي تعديله بصريا، إذا كان هنالك شخص يستمع، ومن ثم فإن ذلك الشخص على الأرجح سيقوم بردود فعل وتعبيرات لما يقال، عندها ينبغي أن تظهر اللقطات لتساعد على كسر الاستمرارية. (Thompson & Bowen, 2009, p 100)

ومن ثم، تجدر الإشارة إلى أن عملية المونتاج ليست إدخالا للتعديلات من باب التغيير دون هدف أو على سبيل التسلية، وإنما هي بالدرجة الأولى تعديلات ذات مغزى، من شأنها أن تساهم في فهم سبب الانتقال من مشهد إلى آخر أو شرح فكرة ما، كما أنه في بعض الأحيان يكون من الأفضل عدم استخدام المونتاج نهائيا، إذا كان المشهد مكتملا ومستوفيا للمعنى المراد توصيله، ذلك أن الاستخدام السيء أو العبثي للمونتاج قد يسبب خللا دلاليا بالنسبة للمتلقي. وعليه، فإن من شروط المونتاج الجيد أن يكون سلسا بحيث لا يشعر المشاهد نهائيا بوجود قطع بين اللقطات.

ومن ثم ينبغي اكتشاف إمكانية السرد عن طريق وسائل المونتاج وتثبيت هذه الوسائل، ويكون ذلك من خلال أن عملية المونتاج ترتبط بالكلمة، وانطلاقا من هذا الأسلوب بدأ الاستغناء عن المباشرة في التقديم، وهو ما اعتبر قرارا صائبا، حيث أن كبار السينمائيين لم يقوموا بعكس الصورة الأدبية على المرآة، وإنما عملوا على ابتداع وسائل سينمائية بغرض تحقيق الغاية نفسها، إذ بعد أن تعرفوا على الطبيعة الدرامية للفيلم الناطق قاموا في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات باستخدام شكل مغاير للكلمة المنطوقة حتى في نص المؤلف، ولم يعد ذاك أسلوبا أدبيا خالصا تم عرضه في الفيلم، ولكنه أسلوب سينمائي برز كأحد عناصر الموضوع السينمائي. (فرايليش، 2019، ص 133)

وعليه، فإنه من الناحية التطبيقية لن يكون المونتاج محظورا بشكل صارم، إذ يمكن تمثيل الحدث عن طريق سلسلة من الوحدات السينمائية أي اللقطات المتقطعة، ولكن بشرط أن يكون هذا الانقطاع

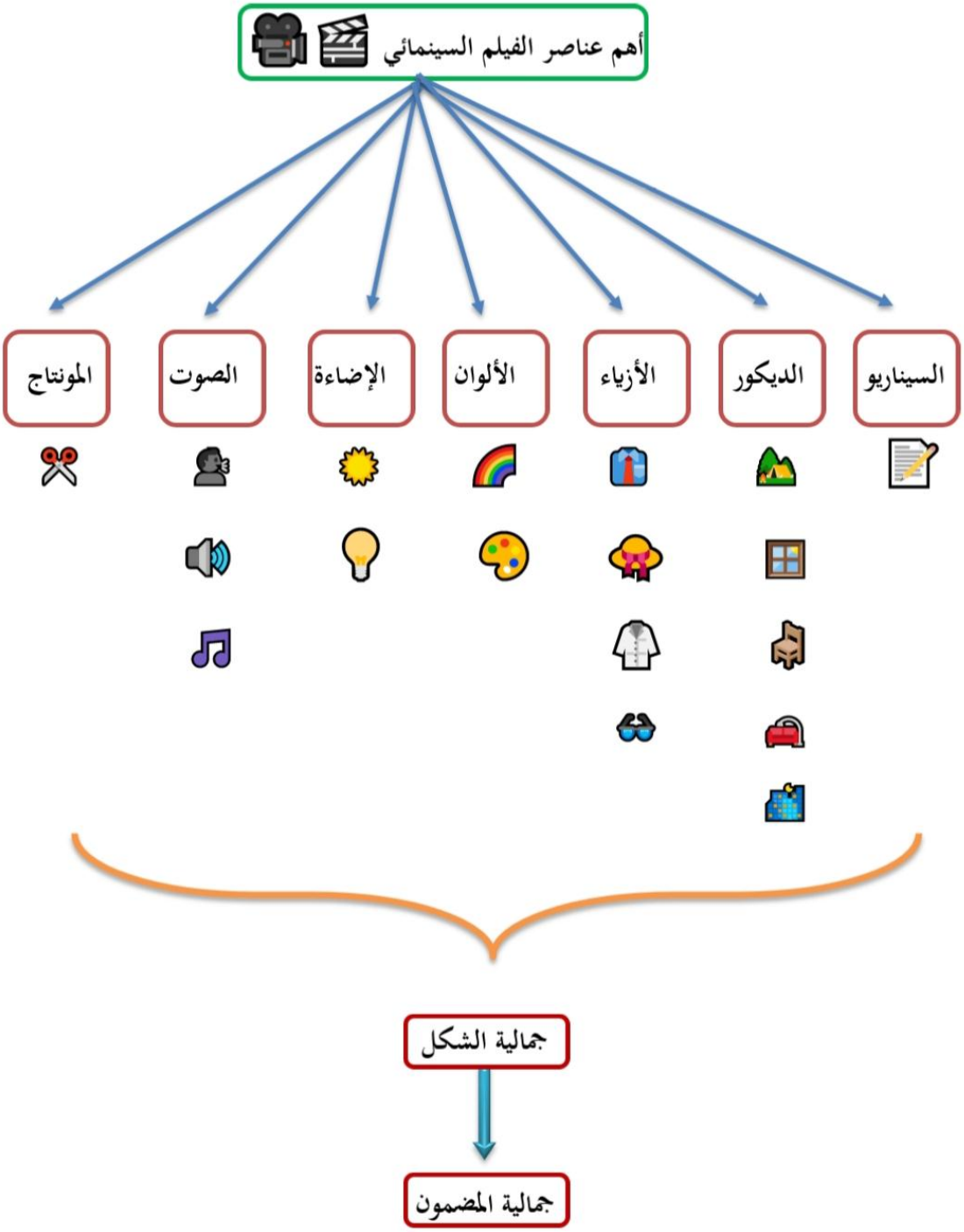
على وجه التحديد، مقنعا قدر الإمكان تحقيقا لمفهوم شفافية الخطاب السينمائي، الذي يشير إلى جمالية معينة، والتي بموجبها تتمثل الوظيفة الأساسية للفيلم في إظهار الأحداث الممثلة، وحسب "أندريه بازان André Bazin" فإن الغرض من الفيلم هو منحنا الوهم بأن نشهد أحداثا حقيقية تتكشف أمامنا كما في الواقع اليومي. لكن هذا الوهم يخفي خداعًا أساسيا، على اعتبار أن الشاشة تقدم لنا في الواقع سلسلة من الأجزاء الصغيرة، والتي يشكل اختيارها وترتيبها ومدتها بالضبط ما نسميه قطع الفيلم. ومن خلالها نرى بوضوح أنها تترك انطباعا بوجود واقع مستمر ومتجانس. (Aumont, Bergala, Marie et Vernet, 1983, p 52)

إن المونتاج بأبعاده الدلالية المختلفة هو ضرورة فنية وتقنية، كما يمثل كتابة ثانية وحاسمة في مسألة الإبداع السينمائي، وهو على عدة أنواع منها:

- المونتاج التعاقبي (Alterné): ويتم من خلاله تصوير المشاهد بناء على التعاقب في المكان والزمان، ومثال ذلك تصوير مشهد ملاحقة الشرطة للمجرمين.
- المونتاج التناوبي (Alternatif): كالتناوب بين المجال والمجال المقابل في مشهد حواري.
- المونتاج البطيء (Montage lent): ينشأ عبر تركيب لقطات ذات مدة أطول، وهو ما يؤدي إلى تتابعها البطيء على الشاشة.
- مونتاج التجاذبات العنيفة (Montage des attractions violentes): ويعتمد على التقابل بين الموضوعات الإنسانية الحساسة، وهي بمثابة صرخات تخلق لدى المتفرج أثرا عميقا أو صدمة نفسية.
- المونتاج المتوازي (Montage parallèle): وهو الذي يقيم مقاربات بين أطروحات متناقضة كالتقريب الرمزي بين الفقراء والأغنياء.
- المونتاج السريع (Montage rapide): ويقوم على وثبات زمنية معبرة، عن طريق القفز من جزء من حدث إلى جزء آخر ويكون الفارق الزمني الذي يفصل بينهما واضح.
- المونتاج العكسي (Montage contrastant): يكون بالانتقال من مشهد إلى عكسه كالانتقال من مشهد فرح إلى مأتم.

- المونتاج بالتباين (Montage par contraste): ويبرز فيه المؤلف تداخل لقطات مشهدين أو أكثر حتى يتابع المتفرج أجزاء من كل مشهد على التوالي، بشكل تقابلي أو تبايني. (يخلف، 2012، ص 134-135)

وهكذا يمكن القول بأن المونتاج السينمائي بقدر ما هو أداة تقنية هو أداة فنية، ذات طابع جمالي، من شأنه اصطناع معنى خاص ومتفرد للمشاهد السينمائية، وذلك من خلال قيامه بالقطع والترتيب والتركيب والحذف والتعديل على المقاطع المختلفة، بغية إظهارها في أحسن شكل ممكن أثناء العرض النهائي للفيلم. وعلى هذا النحو، تكون الخبرة والحدس ونوعية الثقافة السائدة هي العوامل الرئيسية المتحكمة في اختيارات المونتير لقراراته، وفي تغليبه لخاصية مونتاجية على حساب أخرى، إضافة إلى أن الأنواع المتعددة للمونتاج تسمح للقائم على العمل السينمائي بإضفاء لمساته الإبداعية وإبراز قدراته الشخصية التي تمنحه التفوق والتميز على غيره، مع ضرورة الحرص على تجنب حدوث تنافر مع المونتاج وموضوع المشهد.



الشكل رقم 5: مخطط أيقوني لأهم العناصر الفنية في الفيلم السينمائي

المصدر: تصميم الباحثة

II- الجمال السينمائي

1- جمالية السرد السينمائي

ينشأ السرد الفيلمي عن فن السرد الذي يتمثل في إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في حيز محدد وزمان معين، تمثله شخصيات ويصمم هندستها مؤلف، وهنالك طرق متنوعة للتفكير في الفيلم كوسيلة تمثيلية ذات خصائص سردية ومكونات معقدة، ومن الممكن النظر إلى الفيلم من جانبه التكنولوجي أو الوظيفي أو من حيث الصفات الجمالية كالتصوير، الموسيقى الإيقاعية، الألوان. ومن أهم جوانب البحث في الفيلم هي الجوانب السردية؛ حيث ينبغي أن يكون تصميم المشاهد مرتبطا ومتوافقا مع منظور رؤية الشخصية، وما يعبر عنه من خلال الصورة السينمائية، عن طريق راوٍ، وللإشارة فإن السينما الحديثة تعتبر الكلمة مكون ملزم في القصة السينمائية، ويقسم "بوردويل" السرد الفيلمي إلى ثلاثة أبعاد تتمثل في:

- القصة: بما تحتويه من أحداث وشخصيات ومناطق محيطة بها.
- الحبكة: وتتمثل في ترتيب الأجزاء داخل بنية السرد في شكل سلسلة من الأفعال والتصريحات وغيرها.
- الأسلوب: ويقصد به نمط تدفق المعلومات واحدة تلو الأخرى ضمن القصة والتمثيل الدلالي لها. (عبد النبي. 2016)

السرد القصصي هو العملية التي من خلالها يختار عمل فني ما المعلومات السردية ويرتبها ويعرضها بطريقة تحفز الجماهير على أداء أنشطة معرفية. ويثير السرد ما يمكن أن نصفه بالعمل التخيلي الموجه، حيث يبني فيه الجمهور عقليا قصة بناء على إشارات حبكة العمل الفني. وفي سينما هوليوود عموما تكون عملية بناء القصة سهلة إلى حد ما؛ إذ ما يلاحظ على السرد القصصي في هوليوود من الناحية الجمالية هو وحدته لأن وحدة السرد تمكن المشاهدين من ربط أحداث الحبكة بسهولة، وتحفز كذلك على المتعة الهادئة المرتبطة بالفهم السهل، مما يجعل سينما هوليوود سهلة الوصول ومرضية على الفور للجماهير. بينما يكمن التحدي في القص الروائي لأفلام هوليوود في عدم الوحدة السردية، التي تجعل من الصعب على المتفرج تكوين قصة متماسكة، إلا أنها تجعل رواية القصص أكثر إثارة وتشويقا. لذا، من أجل حساب

كامل للمتعة الجمالية لسرد القصص في هوليوود، يجب الأخذ بعين الاعتبار المتعة الجمالية التي توفرها كل من وحدة السرد المتسلسل وغير المتسلسل. (Berliner, 2017, p 51-52)

يتضح إذن أن السرد في السينما مأخوذ من فن آخر سابق له ألا وهو السرد الأدبي، والذي يتقاطع معه في كثير من النقاط، خاصة في المقومات الرئيسية كعناصر السرد وأنواعه، غير أن الصفة التي تميز السرد السينمائي أنه يبنى بالدرجة الأولى على الصورة المرئية، فهو لا يكتفي بالتعبير اللفظي الذي يعتمد على الكلمات فحسب، وإنما يجمع بين العديد من العناصر المكملة لبعضها البعض، لتظهر في المشهد المصور ككتلة واحدة، إضافة إلى أن السينما قد تفوقت على الأدب من حيث أنها تعتمد على توجيه خيال المتلقين نحو مشاهد مجسدة، بينما الأدب يبقى مجاله مفتوحا لتخيل أحداث وشخصيات القصة.

إن السرد السينمائي لدى "بوردويل" يتمثل في كونه عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذي بدوره يستخدم خطة تفسيرية كي يبني قصة الدراما، ومن ثم فإن السرد هو التأثير الرئيسي على المتفرج، الذي يتوجب عليه بشكل إيجابي أن يبني المعنى أكثر من كونه مجرد مستقبل، والنظرة العقلانية الإدراكية المعرفية لبناء وفهم السرد تتمثل في أن المتفرج تقوده المواضعات التي تحتوي بناء قصصيا، له قواعد أساسية، وبالتالي فإن فهم السرد وإدراكه يتم من خلال تصنيف المشاهد للمعلومات وترتيبها، وهكذا تعطي الأفلام للمتفرج تلميحات من خلالها يضع استنتاجات، ومثال ذلك أن التلميح قد يكون تحولا بالحذف بواسطة المونتاج، وعلى المشاهد أن يملأ المساحات الفارغة، كشخص في القطار ثم في المدينة، أي أن الشخص الذي كان في القطار قد وصل إلى المدينة (اختزال مكاني زماني علاقته السببية). (فرامبتون، 2009، ص 163-164)

لقد كان السرد السينمائي في بداياته الأولى أسلوبا ترفيهيا، وكان الناس يشاهدون الأفلام في مسارح صغيرة، وكانت الجماهير تشاهد عرضا لأفلام روائية قصيرة تتراوح مدتها من خمسة عشر إلى ستين دقيقة، غير أن هذه القصص لم تكن تسرد بطريقة جيدة، حيث كانت تتكون من سلسلة من مشاهد أو تابلوهات مجدولة، تم تصويرها بكاميرا ساكنة في لقطات طويلة قد تستمر لتسعين ثانية مع ثبات الكاميرا، كما كانت العلاقات الزمانية والمكانية بين اللقطات مبهمة وغير واضحة في أغلب الأحيان، وكانت اللقطة

الأكثر شيوعا هي اللقطة العامة التي تأخذ فيها الشخصية جزء صغيرا من الربع السفلي من الإطار، فكان الممثلون يظهرون بشكل صغير مثلما لو كانوا يؤدون على المسرح، وقد حاول بعدها المخرجون تجاوز هذه الاختلالات عن طريق زيادة التأثير الدرامي والعاطفي والاهتمام بعناصر الميزانسين الفيلمي وتصوير المشاهد بطرق أكثر ابتكارا وخيالا وكذا إضفاء التعقيد على السردية بواسطة المونتاج . (فيب، 2013، ص 23)

ما يلاحظ على السرد السينمائي أنه قد طرأت عليه تحولات وتغيرات جذرية وذلك بفضل التطورات التقنية؛ إذ أن الأسلوب السردي سابقا كان يتميز بالبساطة وعدم وجود تنويعات، فكان الاعتماد غالبا على لقطة واحدة والتصوير من زاوية واحدة، لكن مع دخول تقنيات جديدة على مستوى الكاميرات وكذا أساليب المونتاج وحتى البرمجيات الحاسوبية أصبحت العملية السردية تأخذ طابعا مختلفا ومبتكرا، لم يعد فيها المتلقي قادرا على التقاط أنفاسه، بسبب قدرتها العالية على الاستحواذ على انتباهه كاملا، وهذا الأمر لم يقتصر على الإبهار البصري فحسب، بل انتقل إلى المضمون الذي بات يعرف طرقا متنوعة لتحقيق التشويق والترقب، بغرض جعل المتفرج أثناء متابعته لمشهد ما غير قادر على تفويت المشهد الموالي.

من المؤكد أن القصة المحكية الحية لا تختصر فقط في النص الكلمي، ذلك أنها لا تخلو من العلامات الأيقونية (كالحركات والإيماءات)، إضافة إلى بعض عناصر التمثيل المسرحي، عندما يتعلق الأمر مثلا بحديث ذي شحنة عاطفية انفعالية أو حديث طفولي. وبصفة عامة عند تقديم المونولوج نلاحظ تدخلا فعالا للعلامات الأيقونية، فالممثل يبدأ بالتعبير عن فكرته بواسطة جمل كلامية ثم ينتقل مباشرة وبطريقة لاإرادية إلى تجسيد أفكاره بالإيماءات، وهذا لا ينفي الأهمية البالغة للخطاب المكتوب، ومن ثم فإن العمل السينمائي ينتج من تركيب عناصر سينمائية مختلفة، وتبقى اللغة البصرية هي اللغة الغالبة، وبالتالي فإن دراسة الفيلم السينمائي لا تقتصر على جانبه الألسني الذي يقتصر على الخطاب فحسب، وإنما ينبغي الإلمام بكل الجوانب الصورية وغير الصورية. (لوتمان، 1989، ص 58)

ومع تطور مفهوم السرد في السينما برزت أنساق سردية متنوعة في السينما الروائية وتتمثل فيما يلي:

- النسق السردي التتابعي (الطولي): ويكون فيه سير الأحداث بشكل خطي بتسلسل زمني، دون تغيير من الحاضر إلى المستقبل، بحيث يتم الحفاظ على ترتيب الأحداث.
- النسق السردي المتناوب: ويسمى كذلك السرد المتداخل، وتسير الأحداث فيه بشكل متناوب بين أجزاء القصة، ثم أجزاء من قصة أخرى، حيث يبنى على توافق بين حدثين يكملان بعضهما ويتم التوليف بينهما ثم ينتهيان في نهاية الفيلم.
- النسق السردي الدائري: وهنا تبدأ الأحداث من حيث انتهت إليه، فينطلق الراوي من الخلف إلى الأمام ثم العودة إلى النقطة نفسها، عن طريق سرد أحداث ماضية ومثال ذلك فيلم "تيتانيك".
- النسق السردي المتوازي: وتدور أحداثه في نفس اللحظات ويتم الانتقال بينها، ثم يكون الالتقاء في نقطة واحدة، في حالة تعدد الأماكن في الزمن الواحد، ويستخدم هذا النوع من السرد عند وجود أكثر من قصة في العمل، أي أنها قصص كثيرة في إطار قصة واحدة. (محمود. 2019)

ومن جانب آخر، فإن المونتاج بدوره يمثل أسلوبا سرديا سينمائيا، ويقوم على مبدأ كسر الاستمرارية والاسترسال، غير أنه عند عرض الفيلم لا يلاحظ أثر هذا الكسر، ذلك أن المونتاج يحطم الاستمرارية لكنه في نفس الوقت يحقق الاستمرارية من ناحيه أخرى، ويعود هذا إلى مفهوم الاختزالية والانتقائية، لكونه يقدم أجزاء من الحدث والحركة، ليقوم بعدها المتلقي باستكمالها ليظهر الحدث كاملا ومستمرا رغم اختصاره، والزمن الفني السينمائي لا يطابق الزمن الفعلي؛ إذ أن الفيلم لا يبرز الحدث كاملا ولا المراحل كاملة، وإنما يكتفي ببعض المراحل وبعض اللقطات، ومن ثم فإن استخدام المونتاج يخلق زمنا ومكانا جديدين مختلفين عن الواقع حتى وإن شابهاه. وعليه، فإن الصورة السينمائية تستند في تلقيها على القياس العقلي الذي ينشئه المتلقي بينها وبين واقعه، فيدرك كل شيء من خلاله. (السيد، 2008، ص 112)

وفي ذات السياق، فإن ما تؤديه اللغة السينمائية يقابله بشكل تناظري لغة الرواية، فالصورة مقابل الكلمة، كما يمكن مماهاة العناصر اللغوية بما يقابلها من مكونات بصرية، غير أن هذا التقابل سرعان ما ينزاح حينما يتعلق الأمر بالسينماتوغرافي، حيث يطرأ تغير تتأكد فيه وظيفة وجمالية المونتاج، ذلك أن السينما تمثل مزيجا تركيبيا لسرد مكون من الصورة والكلمة. (بخوش. 2017)

ومن هنا يمكن القول بأن السينما قد استطاعت أن تخلق لنفسها سردية متفردة، والتي من خلالها نجحت في خلق عالم خاص يجمع بين الحقيقة والخيال في قالب واحد، كما أن التطور السريع في التقنيات والبرمجيات قد انعكس إيجابا على السرد السينمائي، فلم يعد هنالك اكتفاء بنقل قصص محكية عبر الشاشة، وإنما بات الإبداع الأستطيقي مطلبا رئيسيا في أي فيلم يتم إنتاجه، كما أن جمالية السرد تعد غاية في مجال السينما، ومن خلالها يتم تقييم الأفلام والمفاضلة بينها، ومن ثم لم يعد التركيز على الجانب الشكلي الصوري فقط، وإنما ينبغي الاهتمام أيضا بجانب المضمون ومدى ترابط أجزائه، وكذا العبر المستخلصة منه.

وفي عصرنا الحالي، أصبح الجمهور المتلقي عنصرا فعالا وهاما في آلية نسج السرد، كما أصبح بإمكانه تقديم اقتراحات أو تفضيلات، لذا يحذر كثيرا صناع السينما من سرد قد يسبب خيبات أمل أو غضب للمشاهدين، بل حتى أنه في بعض الأحيان يفتح المجال أمام المتابعين ليعطوا اقتراحاتهم حول كيفية تصورهم للأحداث القادمة، وهو ما يمثل تحقيقا للمفهوم الاتصالي القائل بإيجابية الجمهور، حيث لم يعد مجرد متلقي سلبي يكتفي بكل ما يعرض عليه دون تمحيص، بل أصبح مشاركا في العمل ويمارس التفكير النقدي.

2- جمالية التناص السينمائي

ويظهر مصطلح التداخل النصي في الكتابات ما بعد البنيوية، ضمن مفاهيم تظهر تلاحم الكلمات مع بعضها البعض في مختلف ترابطاتها؛ إذ أن النص من غير الممكن أن يكون نقيا خالصا، لأن جوهره يتمثل في مجموعة نصوص متداخلة، وللإشارة فقد استخدم مصطلح التداخل من طرف "باختين" في عدة أنساق مثل: تداخل سيميائي، تداخل سياقي، تداخل سوسيو لفظي، وقد أشارت كذلك "جوليا كريستيفا" إلى موقع التناص، ذلك أن كل خطاب يتكون بالأساس من خطابات أخرى سبقته، وفي بعض الأحيان يتقاطع معها بصورة جلية أو خفية، فلا يوجد خطاب يخلو من تداخل مع خطاب آخر، وهو نفس ما يؤكده "باختين" الذي يعتبر أنه في كل مجالات الحياة وتحديدا في مجال الإبداع الأيديولوجي فإن كلامنا يتضمن بكثرة كلمات الآخرين، ويتم تناقلها بدرجة من الدقة والتمييز بدرجات مختلفة، وهذا ما

يدل على أن النص هو نظام من العلامات الدالة التي تخرج من سياقها الداخلي وصولا إلى أبعاد مختلفة بما فيها المرجعيات الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية التي ينتمي إليها الخطاب، وبهذا يستفيد المصمم من التناص عن طريق مواقف أو رؤى أو أحداث تعرض لها في الماضي. (القريشي. 2018)

انطلاقا من مفهوم "جوليا كريستيفا" للتناص، المستمد من فكرة "ميخائيل باختين" عن الحوار، القائل أن التكيف هو مثال أساسي لإعادة التدوير الثقافي، وهي عملية تقوض بشكل جذري أي فهم خطي وغير متزامن للتاريخ الثقافي، وتقترح بدلا من ذلك تآزرا متبادلا بين "المصدر" والتكيف أو مجموع التكييفات. وفي الأخير يكشف هذا النهج عن الحاجة إلى اللامركزية لمفهوم الإخلاص في مناقشات التكيف. وقد أفضى تقديم "كريستيفا" لحوارية "باختين"، كما هو معروف إلى بلورة مفهومها الخاص عن التناص، في الصياغة الكلاسيكية بعنوان "الكلمة والحوار والرواية"، التي تعتبر أي نص هو فسيفساء من الاقتباسات امتصاصا وتحويلا لنص آخر. (Aragay, 2005, p 201)

يفهم من هذا بأن مفهوم التناص موجود في كل خطاباتنا اللغوية، وإن كان يظهر أكثر في النصوص الأدبية، وذلك بسبب طبيعة اللغة التي تتميز بكونها متناقلة من فرد إلى آخر أو من ثقافة إلى أخرى، ولهذا يحدث التداخل بين النصوص دون حتى تدخل الشعور أو الوعي أو القصد، ومن ثم فإنه في كثير من الأحيان تحدث عملية التناص بطريقة عفوية، بحيث لا يشعر الشخص أنه يأخذ من خطابات الآخرين.

وتستخدم الأفلام كذلك التداخل النصي، حيث تشكل القصص داخل القصص بنية البناء السردي، وتكشف هذه الأنماط من داخل النص والتداخل بين النصوص عن عملية بناء الفيلم وربط الشكل والمحتوى، فتصبح كذلك ساحة مشتركة حيث تتفاعل الرموز المرجعية للفيلم مع أكواد من نصوص أخرى. ومع ذلك، حتى مع إدخال النصوص الأخرى في نص الفيلم، فإن الأخير، نظرا لأنه مرجعي، يحول النصوص الأخرى والنصوص البينية إلى مرجعية أيضا. يتم دمج النصوص البينية مع النص كما يتم رسم الروابط عبر الاثنين. في كثير من الأحيان تتبنى الأفلام التناص، والذي يعد في الأساس مرجعيا للغاية كاستراتيجية. وبالتالي، فإن التفاعل بين النص والنص الداخلي هو نقطة التقاء الأسطورة والتاريخ

والمعاصر، الذي من خلاله يتم وضع مفهوم التشويه وكذا تقديم الواقع ولكن عبر وسيط مختلف، مما يساعد في تكوين متفرج نشط ومتنبه. (Vahali, 2020, p 55)

وعن آلية التعالق النصي السينمائي، فلا بد أن يحدث تداخل للبنى مع بنى أخرى، وبهذا لا يكون الفيلم السينمائي نقيا بصفة خالصة باعتبار أن مرجعيات الفنان البصرية مأخوذة من خبراته الصورية، كما يمثل الاقتباس أبسط أنواع التناص في مجال السينما، والذي يركز على المستوى الشكلي ويظهر عبر عمليات تغير بعض ملامح الفيلم عن طريق حذف أو إضافة سيمات بعض الشخصيات الدرامية وصياغة أماكن مختلفة في الفيلم الجديد، وكذا إضافة حبكات فرعية في الغالب تسيء للحبكة الرئيسية، فما يحدث فعلا هو نقل الشكل دون الولوج إلى مستوى أعمق. وبالتالي، عملية التناص السينمائي لها المقدرة على التعامل مع بنية المونتاج عبر التركيز على نوع مونتاجي يحيل إلى النظرية الشكلية أو النظرية الواقعية، وفي كلا الحالتين ينبغي النظر إلى التناص في المونتاج بغرض الوصول إلى إنتاج فيلم سينمائي حقيقي. (إبراهيم، 2011، ص 26)

فالتناص مثلما هو موجود في الأدب فإنه كذلك موجود وبكثرة في عالم السينما، ذلك أن صناع الأفلام يتأثرون بغيرهم ممن سبقوهم في هذا المجال، وقد يكون ذلك على مستوى الحبكة الفيلمية أو على مستوى المشاهد المصورة، فمن الطبيعي أن يتأثر القائم بالعمل الفني بتجارب وخبرات ومواقف مرت عليه، فيأخذ جزء منها ويجسده في عمله الخاص، وبالنظر إلى طبيعة التناص فإنه في أصله عملية ذهنية مجردة تحدث في الجانب العميق اللاشعوري للفرد، وهو ما يفسر سبب التشابه بين الأعمال السينمائية.

ويقصد بالتناص البصري الروابط التي تجمع بين عمل فني ما والأعمال السابقة له، كما يعد الوسيط إحدى آليات التناص السينمائي، وتكمن المفارقة في أن ما تنتجه التكنولوجيا الحديثة يسهل من إعادة استخدام التكنولوجيا القديمة، أو على الأقل محاكاتها بواسطة برامج الكمبيوتر، فعندما يريد المصور أو المخرج السينمائي استلهام فيلم آخر تم تصويره في الثلاثينيات من حيث جماليات الصورة، فليس هناك إشارة لهذا التناص أسهل من استخدام الأدوات والكاميرا والعدسات نفسها التي كانت تستخدم في تلك الفترة، كما يعد التناص باستخدام الوسيط من المزايا غير المتاحة في فنون أخرى كثيرة باستثناء السينما، ذلك أن الفنون التي لا تعتمد على التكنولوجيا كالأدب على سبيل المثال لا تستطيع استغلال تطور

الوسائط للإحالة إلى زمن معين، وعليه فإن المقاربة التناصية تعني أن توظيف الخام السينمائي الأبيض والأسود أو أي وسيط تسجيل يعود إلى السينما الكلاسيكية قد يعتبر حاليا من الأساليب التكنولوجية الحديثة. (عناني وآخرون. 2019)

إن التناص يعد ميزة ثابتة لكل كتابة، ويتنوع حسب جمالية النصوص التي تستعمله، ومن ثم فإن نظرية النص التي حددت التناص قد توجهت إلى فرض نموذج نصي مهيمن ممثلا في نموذج النص المتفجر، المتشظي وغير المتجانس، ذلك أن مختلف الظواهر يشملها مصطلح التناص لم يتم التفكير فيها على أنها مبدأ قطيعة أو انكسار، وهذا ما يستدعي توضيح المفاهيم المركزية للتناص وكذا رهاناتها الرئيسية، ومن هذا المنطلق فإن التناص يعمل على تقييم وضع خاص بالمقارنة مع التراث والذاكرة بالنسبة للكاتب ومدى أصالة العمل، ومن ثم وجب عدم النظر إلى نظرية النص على أنها خاصية ثابتة لكل كتابة تناصية لكن ينبغي أن تكون علامة كاشفة للفكر الذي يحمله النص المعطى. (بييقي غروس، 2012، ص 155)

إن ما توفره التكنولوجيا الحديثة بمختلف ووسائلها ومعداتها وبرمجياتها قد سمح بتطبيق مفهوم التناص السينمائي إلى أبعد الحدود، وذلك من خلال إمكانية العودة إلى حقبة زمنية غابرة بنوع تصوير قديم، وهو ما من شأنه أن يخلق نوعا من الحنين[1] بالنسبة للجمهور، وهو أمر يبقى واردا، لكون أن الجمهور مهما بدا مفتونا ومنبهرا بأحدث الصيحات في مجال التصوير والتقنيات السينمائية، فإنه في ذات الوقت يبقى محتفظا بكثير من الوفاء والإخلاص تجاه أعمال قديمة.

وخلاصة القول أن التناص السينمائي يعتبر من مظاهر الجمالية في العمل الفني، التي من خلالها يتم تركيب أجزاء مختلفة على أجزاء أخرى، وذلك دون أن يكون مجرد نسخ لعمل آخر، بل عن طريق إدخال تعديلات وتغييرات جوهرية، فيتم الاحتفاظ ببعض الجزئيات والتخلي أو حذف جزئيات أخرى، فمن المعروف أن يبقي الإنسان على الأشياء والمواقف والرؤى التي تركت في وجدانه أثرا قويا، وذلك بسبب تميزها أو صدقها التعبيري أو مدى اتساقها وانسجامها، ولهذا نجد في مجال السينما أثرا للأفلام التي حققت نجاحا باهرا في أفلام أخرى سواء عن قصد أو عن غير قصد، إما عن طريق اقتباس مقولة ما أو ديكور معين أو لأحداث قصة ما، فأثناء المشاهدة يشعر المتفرج أنه قد رأى هذا المشهد من قبل أو شيئا ما

[1] إن المصطلح الذي يعبر عن هذه الفكرة بدقة هو مصطلح "نوستالجيا" الذي يقابله في الإنجليزية "Nostalgia" ويعني الحنين إلى الماضي.

يقاربه، فتفتح آفاق التفكير والتحليل واسترجاع الذكريات، بهدف إيجاد سبب حدوث ذلك، وهكذا يحس المتلقي وكأنه يختبر ظاهرة "Déjà vu".

3- جمالية الصورة السينمائية

إن طبيعة الصورة السينمائية المزدوجة يجعلها تماثل المرآة أو الانعكاس، وهو ما يحدد سحرها الخاص، ذلك أن الصورة السينمائية تثير عملية المشاركة العاطفية أو عملية الإسقاط والتماهي، ويكون وضع المتفرج في حالة استرخاء جمالي، وظلمة تحاكي وضعية التنويم المغناطيسي، وفي هذا الوضع السينمائي يقوم الفيلم بتطوير الفعل الوهمي بناء على دينامية حقيقية لم تكن معروفة من قبل، فمشاهد المعارك والجرائم والهجمات، ومفاهيم مثل العنف والحب والموت كلها تتشابك في السينما بطريقة لم تكن معروفة على خشبة المسرح، ودينامية الفيلم بدورها تنشط عملية المشاركة العاطفية، فدينامية الحركة هذه تضاف لها دينامية داخلية تتمثل في التوليف وهو منظومة صور مقطعة ومجزأة تترابط فيما بينها وفقا لإيقاع معين، ويغلب عليها الطابع الاستمراري والشمولي. (موران، 2012، ص 127)

وقد وضع "مارسيل مارتن Marcel Martin" قواعد وخصائص للصورة الفيلمية تحدد أبعادها الدلالية كالآتي:

1) الصورة الفيلمية واقعية، أي أنها تتمتع بمظاهر كثيرة من الواقع كالحركة والصوت، وهذه المظاهر هي التي أثرت في المشاهدين الأوائل ومثال ذلك انسحاب المشاهدين للخلف بسبب مشهد القطار.
2) الصورة الفيلمية تعالج الحاضر وتقدم تصورا عنه، وفي حالة عدم التوازن الزمني فإن ذلك يحدث بتقدير يجعل اختلاف المستويات الزمنية في أحداث الفيلم مفهومة.
3) الصورة تكوّن واقعا فنيا، يتم اختيارها وانتقاؤها بحذر، وكذا التوفيق بين الحركة والجمود بطريقة منظمة مع الحرص على استخدام العمق في الصورة.
4) الصورة تعتبر دالا، حيث كل ما يظهر على الشاشة له معنى في الواقع، وقد يكون ذلك بطريقة تصويرية مباشرة أو رمزية.

5) الصورة تملك خاصية التعبير الأوحد، وذلك بحكم واقعيتها العلمية، وتظهر للحقيقة مظاهر دقيقة ومحددة لطبيعة الأشياء.

6) قابلية الصورة السينمائية للتشكل يعطيها مرونة، أي أنه للصور مضامين تعبر عنها، ويمثل ذلك عنصرا حيويا من عناصر التكوين داخل البنية الفيلمية المتشابكة والمليئة بالتفاعلات والتفسيرات. (الزعبي، 2020، ص 165-166)

وبالتالي، يمكن القول بأن الصورة السينمائية استطاعت أن تحقق ما عجزت عنه الفنون الأخرى، فهي بإمكانها محاكاة الواقع حرفيا ومشابهته إلى حد التطابق، وفي الوقت نفسه بإمكانها الابتعاد عن الواقع لدرجة أنها تستطيع تخليق عالم خيالي بعيد كل البعد عن الحقيقة، ولهذا يقع المشاهد أسيرا لما يعرض أمامه، ذلك أن السينما باستطاعتها أن تجعله يعيش في عالم يماثل الحياة اليومية للفرد بآلامها وأفراحها، كما أنها تستطيع أيضا إخراجه من حياته الواقعية إلى الوهم والسراب، ومن ثم تعتبر الصورة السينمائية قد نجحت فعلا في الجمع بين المتناقضات.

إن هذه الخصائص تمثل ميزة إيجابية للسينما، والتي في أصلها صور فوتوغرافية متحركة، وبفضل قدرتها على تسجيل الحركة فقد ساعدت على رفع درجة الثقة في مصداقية الفيلم السينمائي، حتى إذا تناول مواضيع غير مألوفة كالأفلام الأسطورية أو الخرافية أو الخيال العلمي، لكون العملية الإنتاجية للفيلم تجعل المتفرج يغرق في عالم الفيلم وكأنه حقيقة، وما ساهم في تبلور معالم السينما هو تداخل الحرفية التقنية مع المنجز الأدبي والفكري، وبذلك أصبحت السينما فنا وصناعة، وهو ما فتح المجال للبحث في عناصر بناء شاعرية الصورة في المشاهد ومدى اشتغالها، وهنا وجب التركيز على صياغة الصورة الفنية داخل شريط الفيلم من خلال عناصر تضم السرد، التصوير، المكان، المونتاج، الديكور، الأزياء، الإضاءة والألوان. (فرمان. 2018)

إن الشيء والإحساس به يمثلان شيئا واحدا، أي صورة واحدة ويردان إلى هذه أو تلك من منظومتي الإرجاع، ذلك أن الشيء هو الصورة، ويرتبط مع سائر الصور الأخرى، وترد الفعل مباشرة عليها، إلا أن الإحساس بالشيء أو إدراكه حسيا هو الصورة ذاتها تعاد إلى صور خاصة أخرى تؤطرها وتحتفظ بجزء منها، فنحن ندرك الأشياء دون أن نلقي بالا للجزئيات التي لا تهمنا، وإنما نهتم لاحتياجاتنا التي تعود

علينا بالفائدة فقط. وفي السينما يتم الانطلاق من الإحساس الكلي الموضوعي الذي يمتزج بالشيء وصولا الى الاحساس الذاتي الذي يختلف عن الشيء بحذف بسيط أو بانقاص، باعتبار أن الإحساس الذاتي الأحادي المركز هو ما نطلق عليه لفظ الإدراك الحسي الحقيقي بما تعنيه الكلمة، وهو ما يمثل التحول الأول للصورة-الحركة عندما نرجعها إلى مركز لا تعين والتي تتحول إلى صورة-إحساس -Image perception . (دولوز، 1997، ص 93-94)

ومع التأكيد على المفهوم الأيقوني للصورة الذي يؤثر مباشرة في الحواس، فإنه لا يمكن إهمال ما يسمى بالكلام الشفهي ودوره في الصورة، وهو ما يعتبر أساس المقاربة السيميائية التي تعتبر اللغة قاعدة لكل الظواهر الاتصالية، فحسب "ميتز" لا وجود للرموز الأيقونية إلا بالنسبة للكلام الشفهي. ويمكن البرهنة على هذا الطرح في إطار علم النفس الذي يختص بالإدراك البصري، حيث لاحظت دراسة "هوشبيرغ" و"بروكس" أنه تجريبيا يتم فهم الصورة المرئية لدى الطفل تزامنا مع اكتساب اللغة المحكية، وبشكل عام فإن الأمر يتعلق بعملية الترميز، والإدراك لا ينقل الواقع بطريقة محايدة وإنما يعطيه فئة ما ويصنفه. (أومون، 2013، ص 339-340)

وبهذا فإن الصورة السينمائية تمثل كلا متكاملا من عديد العناصر المجتمعة معا، ولتأدية غرضها التعبيري المنوط فإنه تقترن بها عناصر أخرى غير صورية، كالموسيقى والأصوات والضجيج والكلام المنطوق، وهو ما يجعل الرسالة السينمائية أكثر تبليغا للمعاني المراد توصيلها، وناهيك عن ذلك فإن غياب أي مكون من مكونات الصورة السينمائية سيشكل ضعفا في اللقطة سينمائية بأكملها، والمشاهد بدوره يستطيع أن يستشف هذا الضعف.

إن الصورة السينمائية بطبيعتها بصرية وكذا لفظية؛ فبصريا من خلال الفعل والإشارة، أما لفظيا من خلال الحوار والمؤثرات المصاحبة، ومن ثم لا يمكننا أن نتصور روعة جمال أي مشهد إلا من خلال جودة ومهارات الأداء التمثيلي للأفراد، حيث ينبغي أن تعكس انفعالات وردود فعل معينة لدى المتابعين حسب مستوى الوعي والإدراك والتلقي بصفة عامة، وللوسيلة الصورية تقنيات خاصة وقدرات واحتياجات آلية مميزة، تستوجب على الشخص المؤدي للصورة أن يتأثر بها وأن يتآلف معها تلقائيا، كما ينبغي على الممثلين بشكل عام أن يتمتعوا بقدرات وصفات على مستوى الشكل والمضمون ليتمكنوا من إيصال المعنى

والعمق الدرامي، وكذا القدرة على فهم الشخصيات التي يتقمصونها من حيث الانفعالات والأفكار والسلوكيات النفسية والاجتماعية والدوافع بغرض أن يكون الأداء معبرا ومقنعا من خلال الصورة، وكلما كان التمثيل بسيطا دون تكلف كلما كان الأداء مبهرا وأكثر إقناعا، ويحمل في طياته صفات الإبداع والجمالية بالنسبة للمتلقين. (البنا. 2005)

فالصورة بهذا المعنى تعتبر وحدة بنيوية لها منطقها الداخلي كونها تحمل دلالات، وهي تتحرك على أبعاد باعتبارها صورة تدرك بصريا وتتجاوز المرئي إلى الحسي بكل مظاهره الحركية الأدائية والصوتية والتكوينية، لتصبح بعدها صورة حسية جديدة، وتصل إلى حيز المجاز ولكنها لا تبقى في حيز المجاز فقط وإنما تتجاوز ذلك إلى مستويات سيميولوجية تقوم ببناء النص في شكله البصري، فتتحول كل صورة من السياق المتجسد إلى إشارة رمزية أو أيقونة، والصورة بمقوماتها لا تعمل بمفردها وإنما تندرج ضمن بناء متجانس وعلاقات من السياق الفيلمي بغرض إيصال المعنى، وذلك ضمن متوالية من اللقطات تنسجم فيها وتتآلف كل من الحركة واللون والإضاءة والأصوات والدلالات والعلامات وفق إيقاع يحكمها، ينتج من خلاله الأثر الدرامي ويتم توليد المعنى وبناء التأويل، الذي بدوره يخلق الشعوري التفاعلي لدى الجمهور، حيث تتجلى المشاعر والعواطف ويتم انفتاح خيال المتلقي. (سعيد وحسن. 2019)

وتماشيا مع ما تم ذكره، فإن الصورة السينمائية مهما بلغت من درجات الجمال والإبهار البصري وكذا استخدام أحدث التقنيات التكنولوجية، فإنها تبقى مع ذلك محكومة بجودة أداء الممثلين، لأن معيار الحكم على الأفلام بصفة عامة يرتبط بالدرجة الأولى بما يقدمه الممثل، وكيفية تفاعله مع الشخصية التي يتقمصها، وعلى مر التاريخ يتذكر الناس الأداء المبهر قبل تذكر أي تفصيل آخر، أيا كانت الوضعية التي ينقلها في إطار المشهد، سواء تمثل ذلك في تجسيد للتغطرس أو الحزن أو الفرح أو الصرامة... إلخ. بينما في حالة ما إن كان الأداء باهتا، سطحيا ومتكلفا فإن الصورة السينمائية حتى وإن كانت كل عناصرها متكاملة وفي أحسن شكل، فإنها تفقد قيمتها وجماليتها بسبب ضعف التمثيل.

4- جمالية الفكرة السينمائية

يبدأ كل تعبير لفظي بكلمات تشير إلى الأشياء وتترجم الأفكار، باعتبار أنه قد توجد في الأصل إشارات أو أصوات مكتوبة لها علاقة تمثيلية رمزية إلى حد ما مع المدلول، ومن الأرجح أن هذا التعريف أصبح واضحا في ممارسة الخاصية السحرية للحضارات البدائية. لكننا قد رأينا كيف تحررت العلامة بسرعة من دورها في مشابهة الواقع وأصبحت تواضعية في جوهرها، كما أصبحت المجموعات الصوتية أيضا متمايزة من خلال مجموعة كبيرة من اللغات. إلا أنه في بعض الجذور التي تنتمي إلى التعبير عن أشياء متشابهة، نجد آثارا واضحة "للصور الصوتية" التي تستحضر الأشياء التي تدل عليها. ومثال ذلك صوت تنهد أو عصف الرياح، أو صوت النار، أو الزوبعة، أو انطلاق السهم، وهي كلها تعبيرات عن فكرة الحركة السريعة التي نستشفها في الحياة الواقعية. (Mitry, 2000, p 20)

إن التطابق الكلي أو الجزئي بين الصورة والشيء المقصود يجعل عملية البحث عن المعنى ترتبط بمقدار التشابه والنقل والمحاكاة، بينما إن كانت بنية العمل الفني تتنافى مع الواقع ولا تهتم بالتشابه معه ولا محاكاته، عندها تسير البنية وفقا سياق آخر يعنى بالمضمون والدلالة أكثر لتحقيق المعنى في الخطاب البصري، لأن تغير الأبنية الفنية وتنوع سياقاتها خاضع لعمليات التطور التاريخية المستمرة على مستوى الشكل والمضمون، ويعتبر المضمون أكثر تأثرا بالتحولات الثقافية والمعرفية والنفسية والاجتماعية وكذا الاقتصادية. لكون المضامين غير منتهية وغير مستقرة على حال، ويتوجب على الفنان تغيير مضامين أعماله، وبالنسبة للجمهور فإنه يكون دائما على صلة بالسياق ويخضع للعوامل الجمالية التي تنبع من السياق الفني نفسه، حيث ظهرت بعض السياقات الفنية التي تبدو نشازا وخارجة عن نظم عصرها لكنها سرعان ما أصبحت جزء جوهريا من المشاهد الثقافية والفكرية في مجتمعها. (راجي وعلي. 2016)

فالفن إذن يمثل مستودعا لطرح الأفكار ومناقشتها مع الجمهور، ويتعلق ذلك بكل المجالات المختلفة، وهو ما يدل على مقدرة الفن على استيعاب كل من الفكرة الفلسفية والعلمية وغيرها... ومن هنا يتم تبسيط المفاهيم المعقدة ثم تقريبها إلى ذهنية المتلقي، الذي بدوره يقوم بفحص الأطروحات التي تقدم له ويحللها، وفي بعض الأحيان يتأثر بها وقد يتبناها، وبالتالي وجب التطرق إلى الجمالية التي تحملها هذه الأفكار، وكذا الأثر الوجداني والانفعالي الذي تتركه على مستوى النفسيات، إضافة إلى البحث في مدى مطابقتها للواقع، وصدقها أثناء المعالجة لما تجسده من قضايا إنسانية، ويخص ذلك الفنون بأنواعها

سواء كانت أدبا أو رسما أو مسرحا أو سينما، وهذه الأخيرة تتميز بكونها تمثل فضاء خصبا لتناول الفكرة ذات الأبعاد المتشعبة.

إن أساس الفيلم هو الفكرة والمادة، والفكرة تمثل مضمون الفيلم الذهني بينما المادة تعنى بمضمون موضوعه، ويرتبطان ببعضهما البعض، حيث لا تكون فائدة من فكرة لا يمكن ترجمتها إلى حكاية متطابقة ومبتكرة، وعندما يجد المؤلف الفكرة والمادة فإنه يبدأ عمله فعليا، أي يقوم بإنجاز كتابي لتصور ذهني. ثم بعدها يكتب الإكسبوزيه، ويتضمن هذا الأخير فكرة ومادة الفيلم الأولية إضافة إلى الشخصيات الرئيسية، وهنا يتم وصف الجوهري فقط بدقة واختصار، كما يجب أن تكون الفكرة بصرية حتى تحفز من يقرؤها على الخيال وتصور التداعيات، ويقوم المؤلف بوصف الصور المنشودة، ثم في المرحلة الموالية يعمل على توسيع وتعميق الإكسبوزيه عن طريق الوصف في المعالجة، فيتم أخذ انطباع بصري عن المشاهد منفردة وكذا مواقف الأفعال والتتابع الزمني والمنطقي في استمرارية الحدث. (الزبيدي، 2013، ص 115-116)

كما يصبح العمل الفني منتجا فكريا مترجم تشكيليا بازدياد إحساس الفنان بالضجر ورفض العلاقات التقليدية في الفن، بين الفكرة والتعبير الذي يتغير إلى حد ما، وقد ترسخ في ذهنه ضرورة البحث عن فن يعتبر نتاجا فكريا يستطيع ترجمة الأفكار والتعبير عنها من خلال خامات ووسائط متعددة، ويتطلب ذلك استبعاد الأفكار التي تعتبر العمل الفني نتاجا جماليا. هذا لكون فن ما بعد الحداثة يبنى أساسا على فكرة إبستيمولوجية تبرهن أن تطوره يقوم على تصحيح مسار المعارف السابقة. وقد تبلور (الفن المفاهيمي) مع "دوشامب" في محاولته جعل نطاق الفن أكثر من مجرد نقاش علاقة اللون والشكل، إلى ما يعد بمثابة رسائل خفية توجه إلى المتلقين، الذي مثلها بأعمال فنية صفتها الرئيسية الفكرة لتصبح الفكرة آلة لصناعة الفن باستخدام تقنيات متنوعة، وبهذا تخلى الفن المفاهيمي عن التجربة الجمالية بأكملها، ليتحول مفهوم الجمال الفني إلى جمال الفكرة، وهنا تمنح الفكرة العقلانية أهمية أكبر. (رشيد. 2018)

رغم التطور الكبير الذي شهدته الصناعة السينمائية مؤخرا، إلا أن ما يلاحظ على كثير من الأفلام تركيزها على الفكرة قبل العناصر الشكلية والعيانية، وهذا تماشيا مع طبيعة المتلقي ما بعد الحداثي، الذي لم تعد تبهره المظاهر الخارجية مثلما كان سابقا، وإنما بات يعنى بالمضمون وطبيعة الأفكار المطروحة

في الفيلم الأكثر، فنجده يهتم بالقضايا والمسائل التي تقارب واقعه وتلامس كيانه، سواء كانت هذه الأفكار ذات أبعاد أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية... وبهذا نجد أن الفيلم يمثل منظومة فكرية قائمة بذاتها، ومن هذا المنطلق يكمن التحدي في تقديم أفكار قيّمة وفي نفس الوقت تتميز بالابتكارية والأصالة، ذلك أن الجماهير تنجذب للأعمال غير المقلدة ذات الطابع المتميز، الذي لم يتم معالجة موضوعاته قبلا.

أما عن خصوصية الموضوع السينمائي أنه لا يقتصر على السرد من خلال العلامات الصورية بدل الكلمات، وإنما يمثل قصة ترتبط عناصرها برابط ذي مصداقية، فنعتقد بأن الفنان لم يكن لديه الاختيار وإنما الحياة هي التي حددت كل شيء، وهو تحديدا ما يرفع من قيمة المعلومة التي يحملها النص السينمائي أثناء مشاهدة الجمهور للحدث، والقصة نفسها تطرح خيارا من الحالات وكمية من البدائل، مع العلم أن حجم المعلومات وقيمتها لا يتطابقان آليا، فعندما نعلم بأن الحدث لا يمكن تحقيقه بطريقتين فقط وإنما بعشر طرق مختلفة فإن المعلومات في الرسالة تزداد بشكل كبير، إلا أن قيمة المعلومات لا تتحدد بهذه الطريقة، فالاختيار على سبيل المثال بين الموت والحياة له قيمة أكبر رغم أن هذا الاختيار يقتصر على قيمتين فقط لا أكثر. وخصوصية الموضوع في السينما تجعلها فنا أكثر إعلاما وأكثر غنى مقارنة مع بقية الفنون. (لوتمان، 1989، ص 103)

إن ما يزيد من قيمة وأهمية المعلومة في السينما هو قدرتها على جعل المتلقي يصدق لمدة زمنية ما يعرض أمامه، وكأنه حدث واقعي ويعايشه أناس حقيقيون، وما يدل على ذلك هو تجلي حالة الانفعال التي قد تنتاب بعض الأفراد أثناء المشاهدة، والتي قد تصل في بعض الأحيان إلى البكاء أو الغضب أو الصراخ... إلخ. ومن ثم فإن الأحداث الفيلمية تظهر على أنها جزء طبيعي من الحياة اليومية، بل وأقرب إلى القدر، ولتحقيق درجة اهتمام أكبر يعتمد كل من المؤلف والمخرج على اختزال التفاصيل الصغيرة وغير المهمة، لجعل كل التركيز ينصب على أهم الأحداث التي تحمل مغزى.

وإذا كانت الدراما تتميز بالخصوصية فإنه ينبغي عليها أن تأتي من مونولوج داخلي يتقد بالمشاعر، فكل ما يبدأ مع المخرج سوف يصبح في النهاية حوارا مع الجمهور. والبصمة في المنجز الفني قد أتت من أمور وقضايا جوهرية نشأت من تجارب عميقة أثناء تكوين المخرج، والتي من خلالها يستطيع أن يواصل

عملية الإبداع طوال فترة عمله في المجال السينمائي، ونقصد هنا بالتجارب الشعورية العميقة تلك التي يمكن تطبيق تيماتها خارج الذات المبدعة، كما أن تكوين الأفكار وتحديدها بشكل مشحون دراميا، في الحقيقة يبدأ حينما يخصص القائم بالعمل الفني وقتا هادئا للتأمل مع ذاته بعيدا عن ضوضاء الحياة العادية. (رابيجر، 2013، ص 50)

إن السينما في انطلاقها من المفهوم إلى التأثير الانفعالي، فإنها تعود من الفكر إلى الصورة، ويقصد بذلك إعطاء العملية الفكرية شغفها، حيث من غير الممكن تحديد أيهما الأسبق، الصورة/ الحركة أو المونتاج، الأجزاء هي التي تصنع الكل، والعكس صحيح. والكل كنتيجة دينامية هو كذلك الافتراض المسبق لمسببه، ويؤكد "إيزنشتاين" بأن السينما الفكرية ترتبط بالذكاء الانفعالي، أي أن العضوي له رابط بالشجني، والدرجات العليا للوعي في العمل الفني تملك رابط أعمق في الوعي الباطن، وذلك بناء على صيرورة مزدوجة، حيث لم يعد الانطلاق من الصورة/ الحركة إلى الفكرة الكلية الواضحة التي يعبر عنها، وإنما يتم الانطلاق من فكرة الكل المفترضة مسبقا والمبهمة إلى الصور المضطربة والمتداخلة التي تمثلها. (دولوز، 2015، ص 255)

وعليه، فإن تجسيد عمل درامي يتصف بالعمق وذي رسالة صادقة لا بد أن يصدر من ذات مبدعة تتمتع بالذكاء الوجداني، وهذا ليكون ممكنا فهم أدق تفاصيل وأحاسيس الشخصية الفيلمية، ثم نقلها إلى الجمهور، ذلك أن صناع السينما لا ينتجون الفيلم لأنفسهم، وإنما لعدد هائل من المتلقين قد يصل إلى الملايين، كما أن نجاح الفيلم غالبا ما يحكم على نجاحه من خلال تقييم النقاد والجمهور له، لذا وجب عليه تقديم أفكار عميقة وفي نفس الوقت مفهومة، لتصل معانيها بسهولة، ومن جانب آخر يمكن تقديم أفكار معقدة وغامضة، بغرض تنشيط عمليات التفكير والتحليل المنطقي وكذا النقد والمقارنة من طرف المتفرجين، ومن هنا تتحول السينما من وسيله ترفيهية إلى وسيلة تعليمية، محفزة على ممارسة التأمل.

5- جمالية التلقي السينمائي

إن جمالية التلقي تكتسب خاصيتها من الوعي بأنه أصبح في الوقت الحالي يستحيل فهم العمل في بنيته والفن في تاريخه باعتبار أنهما جوهرين وكمالين أولين، فإن كنا لا نود بعد تحديد الطبيعة التاريخية لعمل

فني دون النظر إلى الآثار التي ينتجها وكان غير ممكن بعد اعتبار تاريخ الفن متجسدا كليا في تعاقب الأعمال بمعزل عن الاستقبال الذي تحصلت عليه، فيتوجب إذن أن نقيم جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على أساس جمالية التلقي، وهذا على اعتبار أن الخاصية الجزئية للتلقي بالنسبة للتصوير والإنتاج تماثل الخاصية الجزئية لتاريخ الفن بالنسبة للتاريخ الذي ينتمي إليه بصفة عامة، فتأريخ الأدب أو الفن بالاعتماد على جمالية التلقي يفترض أن نقر بما يعرف بالاستقلال بالنسبة للفن، ومن ثم يمكن لهذا النوع من التأريخ المساهمة في فهم العلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، وبعبارة أخرى إدراك العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك والتواصل. (ياوس، 2016، ص 130-131)

إن تلقي العمل الفني لم يعد من الممكن أن يتمثل في التمتع البسيط والساذج بالجمال، وإنما يتطلب إدراك الشكل والاعتراف بالعملية الفنية. فما يعرف الفن في خصوصيته هو إدراك الشكل؛ فيصبح فعل الإدراك غاية في حد ذاته، وتحديد العملية التقنية هو مبدأ النظرية التي تتخلى عن المعرفة التاريخية، والتي جعلت النقد الفني أسلوبا عقلانيا وعملا علميا ذا قيمة. (Jauss, 1990, p 45)

وتأسيسا على ذلك، يمكن القول بأن عملية التلقي هي من المظاهر الدالة على إيجابية مستقبِل الرسالة الاتصالية، والذي يعد عنصرا فعالا ومشاركا في إنتاجها، وهذا يعني بأن الجمهور لا يكتفي فقط بإبداء الإعجاب بعمل فني ما، وإنما يذهب إلى حدود أبعد؛ أي أنه يجري عمليات التفكير والتمحيص، حتى يدرك العلاقات المتضمنة في النص الموضوع أمامه، مهما كان نوع هذا النص أدبيا، مسرحيا أو سينمائيا... وبهذا يصبح المتلقي شريكا ومحاورا لما يقدم له، بناء على ذوقه الجمالي، وبالحديث عن الذوق الجمالي فإننا لا نقصد بأن الأعمال الفنية خاضعة لمقاييس ثابتة يمنع الخروج عنها، ولكن يقصد بها درجات الانسجام والتناسق وكذا الإبداع، بمعنى قراءة الفن من الناحية الكيفية، وبهذا يستطيع المتلقي سد الثغرات وتقويم الهفوات التي قد تصدر من صاحب النص الأصلي، كما أن هذا المتلقي قد يكون قارئا أو مستمعا أو مشاهدا، وهكذا فإن عملية التلقي لا تختص بالنص الأدبي المكتوب فحسب، وإنما تشمل النص المسموع وكذا الصورة التلفزيونية والسينمائية.

أما عن تجربة مشاهدة أو تلقي الأفلام فإن تفسيرها يبنى أساسا على عمليات ذهنية، وفي هذا الصدد اتجه رواد النظريات المعرفية إلى نظرية تعنى بالمعرفة الإدراكية لدى الإنسان واستجابته العاطفية، ومن هذا المنطلق توجد ثلاث أطروحات ضمن إطار المعرفة الإدراكية للمتلقي وهي:

- ✓ أطروحة الفهم الطبيعي.
- ✓ أطروحة الحل المنطقي للمشكلات.
- ✓ أطروحة التفسير الذي يعتمد على الفطرة.

ويعني ذلك أن المتلقي يوظف عمليات الفكر الخاصة بعالمه الحقيقي الذي يحيط به حتى يفهم الأفلام، فالمتلقي يستدعي في فهم الفيلم كل العمليات الطبيعية للتمثيل الذهني، والتي تمثل نظما كونية تسبق الثقافة والهوية الشخصية للأفراد، وهي كذلك ذات العمليات التي تسمح لنا بفهم العالم. (عناب. 2017)

رغم أن نظرية جماليات التلقي وغيرها من النظريات التي تعنى باستجابة القارئ قد بدأت في الظهور عند أواخر الستينيات، فإن دراسة مسألة التلقي السينمائي لم يكن لها النصيب الأوفر من الاهتمام الذي منح لنظرية القراءة، وإلى غاية الستينيات والسبعينيات كان المتلقي السلبي يمثل النموذج السائد، وينظر إليه على أنه خاضع للتقنيات الآلية والحضور الفيزيائي للأفلام المعروضة على الشاشة، أما في الفترات الزمنية الموالية أصبح ينظر للمتلقي على أنه إيجابي ويساهم في صناعة المعنى ويشارك مع الفيلم أثناء عملية الاستهلاك، خاصة مع انتشار قاعات السينما، أين يكون للمشاهد توقعات مؤكدة تزيد من رغبته في متابعة أحداث الفيلم. (Nelmes, 2003, p 93)

وفي هذا الإطار، من الطبيعي أن نجد أن نظريات التلقي التي اهتمت بالقراءة قد حظيت باهتمام أكبر بالمقارنة مع نظريات التلقي السينمائي، وهذا راجع إلى الأسبقية التاريخية للأدب على السينما، فمن البديهي أن تنصب الدراسات والأبحاث العلمية على الشيء الأقدم، لأنه أكثر وضوحا ونملك معلومات وافرة عليه، وعلاوة على ذلك، لا يخفى على أحد أن السينما في بدايتها الأولى كان ينظر لها بعين الانبهار والإعجاب من طرف الجماهير، كونها تعد شيئا جديدا لم يرَ له مثيل سابقا، ونتيجة لذلك، رأت الدراسات الأولى للتلقي أن المشاهد السينمائي سلبي، لأنه مفتون بكل ما يعرض أمامه، ولكن مع تغير

أساليب المشاهدة وتنوعها، تغيرت كذلك النظرة العلمية لمتلقي الافلام، وأضحى ينظر له كمستقبِل إيجابي، يمتلك أراء مستقلة وناقدة.

فتصور سلبية المتلقي نشأ على اعتبار أن الصورة تملك السيطرة الكاملة على المشاهد، وتملأ حيز العرض أمام عينيه لتتبعها لقطة أخرى، وهكذا يستمر الوضع حتى ينتهي الفيلم، ومن هذا التتابع القسري للقطات نشأ الاعتقاد الخاص بتعطل ملكة التخيل لدى المتلقي، ذلك أن التتابع جبري وفي اتجاه واحد ولا يترك أي فسحة للتأمل أو التوقف، ولهذا يقع المتلقي في فخ الصورة، غير أن عنصر الجبرية لا يزيل أو يلغي مفهوم الإيهام بالواقع، وإنما المتلقي يتفاعل ويستوعب هذا الإيهام حينما يكون صادقا ويمس وجدانه، ومن ثم فإن المتلقي لا يشاهد الصورة بسلبية تامة، بل يكون في حالة من التفاعل مع الصور التي تعرض عليه، وطالما أن تصوير حياة الشخصيات يعبر عن المشاعر والأحاسيس والإرادة بصدق، فإن المتلقي لا يلاحظ الظلال كما يلاحظ الممثلين وإنما يفهم الصورة السينمائية كرؤية موضوعية للحياة الفعلية وكتعبير وتصوير للأفراد الحقيقيين. (السيد، 2008، ص 63)

وتكمن الصعوبة في دراسات التلقي في جمع المعلومات الضرورية لتحليل الآلية التي يعايش بها الجمهور الأفلام، وفي الوضع المثالي يلجأ الباحث إلى إجراء مقابلات مع أفراد الجمهور للتعرف على ردود أفعالهم، إلا أن لهذه الطريقة عيوبها، حيث قد لا يكون الأفراد واعون بالمواقف المختلفة لذواتهم، ومن جهة أخرى قد لا يستطيعون الإفصاح بوضوح عن كيفية أو سبب تفسيرهم لفيلم ما بطريقة معينة، ورغم هذه المشكلات فإن هذا النوع من البحوث الإثنوغرافية يمثل الطريقة المثلى لتحديد تلقي الأفلام. ومع ذلك، في حالة إجراء بحث حول أفلام قديمة فإنه يكون من المستحيل غالبا إجراء مقابلات مع أفراد شاهدوا هذه الأفلام خلال عرضها الأول، ولهذا فعلى الباحثين في بعض الأحيان التحول إلى مصادر أخرى لتجاوز هذه الثغرات. (جرانت، 2016، ص 1077)

لا يفوتنا أن ننوه بأن اختيار الأداة العلمية المناسبة لدراسة ما يمثل تحديا لأي باحث، ونفس الأمر ينطبق على دراسات التلقي السينمائي، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى حقيقة مفادها أن كل أداة علمية لها

عيوب، ومن جهة أخرى فإنه يصعب على المتفرج توصيف أحاسيسه ومشاعره والحالات النفسية[1] التي تنتابه بوضوح أثناء مشاهدته لمقطع فيلمي معين، فمثلا قد يشعر المرء أنه يتعاطف مع بطل الفيلم وفي نفس الوقت يمقته، وأحيانا يجد له مبررات لأفعاله وأحيانا أخرى يرفض وجود أي مبرر، وهو الأمر الذي من شأنه أن يشكل للمتلقي نوعا من الاضطراب وعدم القدرة على اتخاذ موقف جازم تجاه أحداث وشخصيات الفيلم، دون أن ننسى بأن تجربة التلقي هي تجربة فردانية بامتياز تختلف من شخص إلى آخر، ولهذا يعتبر تعميم النتائج في مثل هذه الدراسات غير ممكن، ومن هذا المنطلق يفضل الباحثون إجراء الدراسات الكيفية المعمقة، لأنها الأنسب في هذا المجال تحديدا.

حينما نشاهد الأفلام فإننا نتابع خيوط القصة ونبقى مندمجين مع شخصياتها بكل جوارحها، إلا أننا في الغالب لا نعود مطلقا إلى التفكير فيها مرة أخرى بعد نزول تترات النهاية، ومع ذلك فإنه في بعض الأحيان يحدث أن يبقى معنا فيلم معين ونظل نفكر فيه مليا لساعة أو لأسبوع أو سنة أو لبقية عمرنا، كما تبقى قصته وصورته تشغل بالنا، فنعيش مجددا تلك المشاعر والأحاسيس التي اختبرناها أثناء مشاهدته، ونقيم تجربة هذه المشاهدة وجودتها، فنربط بين الفيلم وبين العالم الواقعي الذي يحيط بنا، ليصبح فهمنا لقصته وشخصياته خريطة نسترشد بها في بقية حياتنا. ذلك أن تأمل الأفلام يعتبر مستوى آخر من مستويات المعالجة الرمزية؛ فالتقييم يحدد درجة الاستمتاع بالفيلم، أما التفسير فيحدد معنى الفيلم. (يونج، 2015، ص 144)

فالانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي النشط، من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي، ومن القاعدة الجمالية المقبولة إلى التغلب عليها يكون من خلال إنتاج جديد. كما تشير تاريخية الأدب وطابعه في الاتصال بين العمل التقليدي والجمهور والعمل الجديد إلى علاقة تبادل وتطور والتي يمكن استيعابها كرسالة ومتلقي، سؤال وجواب، مشكلة وحل. فمنظور جماليات التلقي لا يجعل من الممكن فقط إزالة التعارض بين الاستهلاك السلبي والفهم النشط وإنما من خلال إنشاء زاوية الحوار بين العمل والجمهور،

[1] إن وصف المشاعر والأحاسيس التي تنتاب الإنسان هو أمر صعب ومعقد للغاية، ففي علم النفس على سبيل المثال يجد الأفراد الكثير من الصعوبة في تحديد شعورهم بدقة من خلال التعبير اللفظي، ولهذا يكون فهم الحالات الوجدانية مستعصيا، إضافة إلى ذلك فقد عبر الشعراء والأدباء عن عدم قدرة الكلمات على التعبير عن المشاعر بوضوح تام، ولهذا يرى الكثير من المفكرين والعلماء بأن الفكر أوسع من اللغة، وهذه الأخيرة لا تستطيع استيعابه بسبب ما يتميز به من زخم وثراء.

وكذا تجاوز ثنائية الجانب الجمالي والجانب التاريخي، وإعادة إنشاء الصلة بينهما. (Jauss, 1990, p 49)

وفي الأخير يمكن القول بأن جمالية التلقي السينمائي هي تجربة فردية تتحكم فيها العديد من العوامل، منها التي تخص الفرد في شخصه، ومنها التي ترتبط بمجتمعه والثقافة السائدة في محيطه، وهي تقوم بالأساس على القدرة على تذوق الأعمال الفنية، من خلال الإشارة إلى العناصر الخلاقة والجذابة، ليس على مستوى الشكل فقط وإنما على مستوى المضمون، ويتمثل ذلك في قيمة الرسالة السينمائية ومدى ملامستها وفهمها لواقع الأفراد، وبهذا المعنى يعتبر التلقي الجمالي للأفلام بمثابة جسر التواصل بين منتج العمل ومستهلكه، ويكون ذلك من خلال تجاوز المنفعة المادية البحتة إلى تجسيد فعلي لمستويات التفكير الإنساني من أدناها إلى أعلاها.

الفصل الخامس: الدراسة التطبيقية

الفصل الخامس: الدراسة التطبيقية

1- بطاقة فنية للفيلم

- عنوان الفيلم: joker
- تاريخ الصدور: 4 أكتوبر 2019
- مدة الفيلم: 122 دقيقة
- النوع الفني: دراما، إثارة نفسية
- لغة الفيلم: الإنجليزية
- البلد: الولايات المتحدة الأمريكية
- بطولة: خواكين فينيكس
- إخراج: تود فيليبس
- سيناريو وحوار: تود فيليبس وسكوت سيلفر
- إنتاج: تود فيليبس وبرادلي كوبر
- تصوير: لورانس سير
- تركيب: جيف غروث
- موسيقى: هيلدور غونادوتير
- ديكور: مارك فريدبرغ
- أزياء: مارك بريدجز

2- سينوبسيس الفيلم

يحكي فيلم الجوكر "Joker" المنتج سنة 2019 قصة رجل أمريكي من الطبقة الكادحة خلال فترة الثمانينيات، يعيش رفقة والدته المريضة في مدينة "غوثام Gotham" الخيالية، حيث يعمل كفنان كوميدي، إلا أن معاناته مع الاضطرابات العقلية والنفسية جعلته يفشل في وظيفته، ومع تأزم وضعه وتعرضه إلى المضايقات والتنمر والاحتقار من طرف المجتمع، إضافة إلى الطرد من العمل وتعرضه إلى الخيانة والسخرية من قبل زملائه ليتحول إلى مجرم وقاتل، ثم يقرر التمرد على الوضع الاجتماعي والاقتصادي السائد، والتعبير عن ذلك علنا من خلال الظهور كضيف في برنامج تلفزيوني يعرض على الهواء مباشرة، ليصبح الأمر في نهاية المطاف عبارة عن فوضى وغضب شعبي يجوب كل أنحاء المدينة.

3- تحليل سيميولوجي لفيلم "Joker"

1.3- تحليل عنوان الفيلم

يعد العنوان الواجهة الأولى لأي عمل فني، سواء كان عملا أدبيا أو دراميا أو رسما... ذلك أن العنوان يمثل رمزا دالا، كما يؤدي العديد من الوظائف في علاقته بالنص وكذا المتلقي، وعلى هذا الأساس يتفق أغلب الباحثين على أن العنوان ينبغي أن يكون معبرا ومختصرا ومشوقا.

ومن هذا المنطلق جاء الفيلم محل الدراسة بعنوان "**Joker**" وهو لفظ بالإنجليزية ويعني "مهرج"، ما يعطي لمحة مبدئية عن قصة الفيلم التي تروي ما تعيشه الشخصية الرئيسية في عملها الكوميدي، وبهذا يتم إعطاء فكرة عامة عن مضمون الفيلم، ومن جهة أخرى فإن كلمة "جوكر" في سياق مغاير تعني الورقة الأقوى في لعبة الورق، فتستخدم للإشارة إلى الضربة القاضية والنهائية التي تحسم النزال، وهذا النوع من الاستخدام اللساني لا يقتصر فقط على اللغة الإنجليزية، وإنما قد دخل العديد من اللغات التي من بينها اللغة العربية، ومن هنا نجد بأن كلمة "Joker" في اللغة العربية تتداول في الأوساط الشعبية تماما مثل اللفظ الأجنبي دون ترجمة.

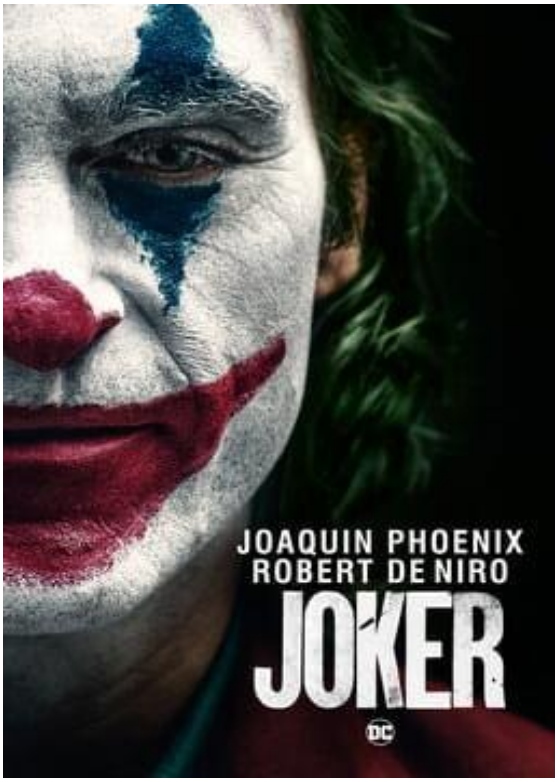
وعلى هذا الأساس، نرى بأن العنوان "Joker" قد أتى مختصرا وسهل النطق، ليس بالنسبة للأنجلوسكسونيين فحسب، بل حتى للناطقين بغير الإنجليزية، وبالتالي نجد بأن عنوان الفيلم قد حقق أحد الشروط المهمة التي يجب أن يتصف بها العنوان، وأيضا نستطيع القول بأن لفظ "Joker" يسهل تذكره، مما يجعل عملية ترسيخه في ذهن المتلقي سلسة، ومن ثم يعطي للفيلم صفة التفرد، التي تجعله مميزا ومختلفا عن أي فيلم آخر، فيصبح علامة سيميائية تحيل على صاحبها.

وحين نلاحظ بأن العنوان اكتفى بكلمة واحدة، فإن ذلك يفتح المجال إلى إثارة الغموض والتساؤل لدى المتلقي؛ وهنا تبدأ عمليات تحليل وتأويل العنوان، وهو تماما الهدف المنشود لدى صناع الفيلم، خاصة وأن شخصية "الجوكر Joker" تحمل الكثير من الرمزية والدلالية لدى الجمهور السينمائي، باعتبار أن "الجوكر" يمثل العدو اللدود لشخصية "باتمان" في قصص "DC Comics" المصورة، حيث تعتبر الجماهير شخصية الجوكر رغم ما تتصف به من شر ولؤم رمزا للحياة الواقعية بآلامها، عكس شخصية "باتمان" التي تعكس مثالية مختلقة لا وجود لها في الواقع.

وبالعودة إلى لفظ الجوكر الذي يعني المهرج، فإن ذلك من شأنه أيضا أن يفتح المجال للتساؤلات حول الكيفية التي ستكون عليها هذه الشخصية الدرامية، خصوصا وأن سينما "هوليوود" لم تقف عند حدود تصوير المهرجين على أنهم نموذج عن البسمة والفرح وإدخال السرور على النفوس، وإنما شكلت معا لم صورة ذهنية حول المهرجين مفادها أنهم أشرار وقتلة، وهو تحديدا ما يضفي على العنوان مزيدا من التشويق والإثارة.

ووفقا لهذا التصور فإن المشاهد باطلاعه على عنوان الفيلم يجد نفسه أمام احتمالين؛ وهو إما أن يكون أمام رواية مكملة للشخصية التي ظهر عليها الجوكر في الفيلم السابق الذي حمل عنوان " The Dark Night" أو أنه أمام رواية جديدة ومختلفة تماما عن تلك التي رآها سابقا.

2.3- تحليل الملصق الإشهاري للفيلم



يظهر الملصق الإشهاري للفيلم بصورة مقربة Close-up shot تجسد نصف وجه الجوكر، اعتمادا على مبدأ "التوازن غير التماثلي The asymmetrical Balance"، الذي من شأنه أن يخلق بصريا إحساسا بالتوتر وعدم الانتظام بسبب بروز بعض العناصر وإخفاء عناصر أخرى. هذا وقد كتب على الملصق بالحروف اللاتينية عنوان الفيلم "Joker" والممثل الرئيسي "Joaquin Phoenix" ويليه في دور البطولة "Robert De Niro" واسم الشركة المنتجة "DC"، وهنا يتضح بأن الكتابة على الملصق تم اختيار موقعها بعناية، حيث وضعت على الجانب الأيمن السفلي حتى لا تحجب صورة وجه الجوكر الذي يمثل الشخصية الرئيسية في الفيلم، أما عن نوعية الخط الذي جاءت بشكل عمودي فقد أعطت إحساسا بالقوة والشموخ، وهو نفس المعنى الذي نقلته تعابير وجه الجوكر، من خلال نظرة العين مباشرة إلى الكاميرا، والابتسامة الخفيفة التي تدل على الثقة بالنفس، بينما عرض نصف الوجه فقط دون النصف الآخر، فهو أمر مقصود ويحمل الكثير من المدلولات من أهمها الإشارة إلى غموض شخصية الجوكر وتعقيدها وصعوبة فهمها، وهو ما يعتبر تلميحا للجمهور عن وجود الكثير من الجوانب المظلمة غير

المرئية في حياة الجوكر، ومن الممكن أيضا أن تكون علامة دالة على التناقضات والصراعات في الفيلم. وبالنسبة للمساحة The Space التي يقصد بها مجال توزيع واستيعاب عناصر التصميم، فإننا نجد بأن وجه الجوكر يمثل المساحة الإيجابية، باعتباره العنصر الذي يشغل الحيز الذي تم تصميمه، أما الخلفية السوداء فهي تمثل المساحة السلبية نسبيا لأنه يوجد بها تأثير وترتبط بعناصر التصميم، وبهذا المعنى فإنها تشير إلى المأساوية والأحداث المؤسفة التي تتخلل الفيلم، وكذلك استخدام اللون الأسود يوحي بالجوانب الخفية والمظلمة لدى المريض النفسي.

أما عن الألوان في الملصق الناتجة عن مكياج بناء شكل الشخصية الغرائبية ممثلة في شخصية المهرج؛ نجد اللون الأزرق الداكن حول العينين يوحي بالحزن وهو ما تجسد في أحداث الفيلم التي تنقل معاناة وآلام الجوكر، بينما اللون الأبيض فيدل على السلام والنقاء والبراءة، وهو ما يتوافق مع التصور الذهني الأولي حول المهرج الذي تكمن مهمته في إدخال البهجة والسرور على الأفراد خاصة الأطفال منهم، أما اللون الأحمر المرسوم حول الشفاه فيوحي بالغضب والدموية والعنف والتعطش إلى الدماء، وهو ما نلمحه في التوالد السردي للأحداث، وبالنسبة للون الأخضر فهو يدل على الحياة والاستقرار باعتباره من الألوان الباردة، فهو مناسب للإشارة إلى أن شخصية الجوكر تمثل انتقالا إلى نوع جديد من الحياة والظهور العلني كنوع من إثبات الوجود داخل المجتمع.

وبهذا يمكن القول أن الملصق الإشهاري قد جمع بين الألوان المتناقضة التي بدورها تدل على المفاهيم المتناقضة، وهو نفس ما نجده في شخصية الجوكر التي تحمل الكثير من الانفصام، وكذا الجمع بين الشيء وضده على مستوى الأفعال والقيم. وأيضا يتلاءم الملصق مع صنف الأفلام التي تندرج ضمن فئة الجريمة والدراما النفسية، حيث أن استخدام اللقطة المقربة غالبا ما يتوافق مع إبراز الحالات النفسية للشخصية، ومن ناحية الإضاءة نجد أنه قد تم تسليطها مباشرة على وجه الجوكر بغرض التركيز عليه؛ إذ يعد الشخصية الأهم في الفيلم التي تدور كل الأحداث حولها دون سواها، ولهذا لا وجود لشخصيات أخرى في الملصق.

وبشكل عام، يعطي الملصق الإشهاري للمتلقي انطباعات تبعث على الخوف من الهيئة التي يظهر بها وجه الجوكر التي تبدو مريبة، وفي نفس الوقت يتجلى الشعور بالحيرة والغموض من هذه الشخصية،

إضافة إلى إعجاب المتلقي بالثقة العالية التي تبدو على ملامح الوجه، وبالتالي يمكن اعتبار أن المصمم قد نجح في تبليغ رسالة الفيلم وأفكاره بطريقة جد مختصرة وفعالة من خلال ملصقه الإشهاري الذي اعتمده.

3.3- المتتاليات المختارة للتحليل

يمثل اختيار المتتاليات الفيلمية كمفردات للتحليل من أولى وأهم الخطوات في عملية تطبيق المنهج السيميولوجي، حيث عمدت الباحثة إلى اختيار متتاليات من فيلم "Joker" بطريقة قصدية تحكمية، بالاعتماد على مقاربة "غريماس" السردية كمقاربة رئيسية، ومقاربة "مارتن جولي" كمقاربة ثانوية، استنادا إلى المبررات المنهجية التالية:

- بداية من المشاهدة المتأنية لفيلم الجوكر، ومن ثم تحديد المحطات السردية الكبرى في الفيلم، التي تمثل انتقالا محوريا في سيرورة الأحداث.
- الوقوف عند المتتاليات الفيلمية التي تتوافق وطبيعة المشكلة البحثية المدروسة المعنونة ب "جماليات الخطاب السردي في الفيلم السينمائي"، مع استبعاد تلك التي لا تخدم الموضوع.
- حصر عدد المتتاليات الفيلمية المنتقاة وكذا مجالها الزمني ضمن الفيلم بالدقيقة والثانية، حيث بلغ عددها أربع عشرة متتالية.
- حفاظ الباحثة أثناء اختيارها للمتتاليات على نفس الترتيب الذي ظهر عليه الفيلم، وذلك بغرض التوافق مع الترتيب السردي للأحداث، تجنبا لحدوث أي مغالطات أو تناقضات في النتائج المتوصل إليها مقارنة بكيفية بناء الحكي الفيلمي.
- استخراج الباحثة من المتتالية الواحدة مجموعة من الفوتوغرامات المعبرة، التي يتم الوقوف عندها تعيينا وتضمينا.
- حرص الباحثة على أن تكون المتتاليات المختارة تحمل جمالية معينة مع وجوب أن يكون ذلك في إطار سردي، متجليا إما على مستوى الشكل أو المضمون أو كلاهما معا.

ويوضح الجدول التالي المتتاليات التي تم اختيارها للتحليل، وفق آلية التقطيع المشهدي:

رقم المتتالية	زمن المتتالية بالدقيقة والثانية ضمن الفيلم	مدة المتتالية
01	01:32 د – 03:39 د	127 ثانية
02	03:44 د – 07:41 د	237 ثانية
03	09:16 د – 10:28 د	72 ثانية
04	10:31 د – 12:16 د	105 ثانية
05	12:18 د – 15:14 د	176 ثانية
06	29:24 د – 36:14 د	410 ثانية
07	63:11 د – 67:11 د	240 ثانية
08	73:40 د – 75:40 د	120 ثانية
09	76:31 د – 79:01 د	150 ثانية
10	79:52 د – 82:08 د	136 ثانية
11	91:34 د – 94:50 د	196 ثانية
12	97:23 د – 106:04 د	521 ثانية
13	107:15 د – 112:31 د	316 ثانية
14	112:42 د – 115:33 د	171 ثانية

4.3– التحليل التعييني والتضميني للمتتاليات المختارة من الفيلم

المتتالية الأولى

المستوى التعييني:

يظهر الفوتوغرام رقم 01 بلقطة عامة "Long Shot"، بحركة كاميرا ثابتة، تظهر مدينة "غوثام Gotham" التي تمثل مكان الحدث، حيث تجري وقائع الفيلم، ويصاحب ذلك موسيقى مبهجة معزوفة بآلة البيانو، مع وجود ضجيج عال؛ يتمثل في منبهات السيارات وأصوات لحديث المارة في الشارع.

فوتوغرام 01

المستوى التضميني:

تمثل هذه اللقطة لقطة تأسيسية بالنسبة للمتفرج الذي يستطيع من خلالها فهم المكان الذي تجري فيه الأحداث؛ وتحديدا هي مدينة "نيويورك New York" بينما جرى تسميتها في الفيلم "Gotham"، وهنا يظهر مدى جمال وفخامة المدينة، بأبنيتها العالية، من ناطحات سحاب وشوارع متسعة التي تم تشييدها بأسلوب العمارة الغربي ذو الطابع الحداثي، حيث اختير الزمن السردي ليكون نهارا قصد تحقيق الوضوح في إدراك المعالم الجغرافية، ومصاحبة ذلك بموسيقى مبهجة غرضه إظهار حيوية وحركية الحياة الحضرية، التي يسعى فيها كل فرد لقضاء شؤونه الخاصة، كتعبير عن النشاط الاقتصادي المزدهر في النظام الرأسمالي، بينما الزمن التاريخي في الفيلم يمثل فترة الثمانينيات؛ ويبدو ذلك من خلال شكل واجهات المحلات، وكذا نوعية الموسيقى المستخدمة والتي كانت رائجة آنذاك، إضافة إلى مؤشر آخر يتمثل في موديلات السيارات القديمة ونوعية الأزياء التي كانت سائدة في تلك الفترة من جينز وبدلات كلاسيكية وسترات جلدية... فقصد وضع المتلقي في حقبة الثمانينيات تم كذلك إدخال تقنيات حاسوبية على الصورة السينمائية حتى تبدو وكأنها تعود إلى تلك الفترة أين كانت الأفلام السينمائية تختلف عن شكلها الحالي.

وبالنسبة للديكور فيتمثل في ديكور خارجي، حيث تظهر المباني، الشوارع، السماء، وهي كلها عناصر من شأنها أن تعطي إحساسا بالمعنى الواسع للديكور الطبيعي، الذي من خلاله يشعر المشاهد وكأنه يختبر تلك الأجواء بنفسه متجاوزا حدود الشاشة، ومن ثم فإن هذا الديكور الخارجي يضع المشهد في إطاره الجغرافي والاجتماعي المناسب. وأما عن الإضاءة فقد جاءت متناسبة مع طبيعة الديكور فكانت إضاءة طبيعية مصدرها نور الشمس، لهذا لم تكن هنالك حاجة للاستعانة بإضاءة اصطناعية.

ومن حيث عناصر التصميم الفني فتمثل المدينة بصورتها الكلية المساحة الإيجابية بصريا، بينما السماء التي تعتبر بمثابة الخلفية هنا فتمثل المساحة السلبية النسبية؛ لأنها احتوت على لون رمادي متدرج ينطلق من الرمادي الداكن وصولا إلى رمادي فاتح يليه الأبيض، وهو تحديدا ما ساهم في تخليق ملمس وهمي رغم عدم وجوده في الحقيقة. وأما عن المباني المتمثلة في ناطحات السحاب فقد أخذت شكلا هندسيا وهو متوازي المستطيلات، وثم فإن تصميمها بطريقة متراصة على هذا النحو دون وجود فراغات قد جعل منها تبدو كتلة واحدة One Mass، وبالنسبة لمبادئ السيميولوجيا البصرية فقد جسدت هذه اللقطة مبدأ "التوازن التماثلي التقريبي The Symmetrical Approximate Balance"، الذي بدوره شكل نوعا من الحيوية والثراء، قصد تخليص المحتوى البصري من الرتابة والجمود.

ومن خلال ما تم ذكره أعلاه، يمكن القول بأن مختلف العناصر السردية وكذا البصرية قد ساهمت في تشكيل بعد إدراكي لجمالية الصورة السينمائية بالنسبة للمتلقي، كخطوة أولية لاستيعاب المسار التوليدي لسردية الفيلم وبناء تصور عنها من الناحية الذهنية والبصرية.

فوتوغرام 02

المستوى التعييني:

تظهر هذه اللقطة المتوسطة "Medium Shot" تعرض بطل الفيلم "آرثر Arthur" إلى الضرب المبرح من طرف مجموعة من المراهقين يتسكعون في الشوارع، وذلك خلال تقديمه لأحد عروضه الكوميدية في شوارع مدينة "غوثام Gotham"، حيث قام هؤلاء بسرقة لوحته وتحطيمها، ثم التهجم عليه والسخرية منه، وأتبع ذلك أصوات ضحكاتهم المتعالية وحوار مقتضب للتحريض على التهجم والإهانة، دون التفات لنداءات الاستجداء من طرف "آرثر" لإعادة لوحته، وقد تم توظيف حركة كاميرا "Dolly out" من زاوية "مستوى الأرض ground level shot"، لينتهي المشهد بمقطوعة من الأوركسترا الكلاسيكية المعاصرة المعزوفة بواسطة آلة التشيلو.

المستوى التضميني:

تعبر هذه اللقطة عن مدى المعاناة والقهر والظلم الذي تتعرض له الشخصية الرئيسية في الفيلم، حيث يظهر الجانب الوحشي للأفراد داخل المدن الحديثة، أين يستبد الأقوياء بالضعفاء، وهنا تظهر بداية عقدة الفيلم، كإشارة للجانب الخفي والعميق من المجتمع المتحضر، عكس ما يظهر عليه في الواجهة التي

تعد صورة سطحية ومنمقة عن الواقع، إذ يمكن ملاحظة التناقض التام بين اللقطة الأولى والثانية، حيث توضح هذه الأخيرة حقيقة ما يدور في الدهاليز الضيقة والأحياء الشعبية التي يسكنها الفقراء في المدن الكبرى، أين تكثر الجريمة وعمليات السطو والسرقة... إلخ. وهنا يتم اقتران الانحدار الاقتصادي بالانحدار الاجتماعي والأخلاقي، الذي لا يحكمه أي قانون سوى قانون الغاب، وعند اقتراب المشهد من النهاية انطلقت موسيقى من نوع الأوركسترا الكلاسيكية المعاصرة، والتي تحمل دلالات عن الشعور بالأسى والحزن والألم، وهو ما تناسب مع مضمون المشهد، أما عن زاوية التصوير "Ground level shot" فإن الغرض منها التصوير من مستوى الأرض لجعل المتفرج يهبط إلى نفس المستوى الذي يتواجد فيه البطل، قصد محاكاة الشعور بالتحقير والتهميش والظلم، بينما حركة الكاميرا التي تتراجع فيها إلى الخلف والمتمثلة في "Dolly out" فإنها توحي بمعنى العجز، وكذا الغرق في دوامة الضعف وعدم القدرة على إيجاد الحلول للإشكالية التي تعيشها الشخصية الرئيسية داخل المجتمع، فرغم أن وظيفة "آرثر" هي إدخال البهجة على نفوس الأفراد إلا أنه لا يلقى منهم إلا البأس والشقاء، وهو ما يحيل على علاقة أخرى من التناقض المنطقي.

أما عن الأسلوب البلاغي الذي أداه الصمت في نهاية هذا المشهد فهو تعبير صريح عن معنى العجز والقهر، الذي يفضي إلى وجود مسألة شائكة، تتمثل في عدم القدرة على التوافق مع المجتمع القاسي، ومن هنا نجد بأن الصمت في هذه الحالة يعتبر أكثر تبليغا من الناحية الدلالية، وكذا أكثر نجاحا في إيصال المعنى السردي دون الحاجة إلى ملفوظات شارحة وهو ما يعرف بجمالية الصمت؛ أي أن عنصر الصورة قد تم استكماله بواسطة الموسيقى التصويرية ليؤدي وظيفة التدليل كاملة.

وعليه، فإن من مبادئ السيميولوجيا البصرية التي تحققت في هذا الفوتوغرام هو مبدأ "نقطة التركيز أو الاهتمام The focal point or emphasis" كإشارة دالة للمتفرج بأن الشخصية الرئيسية لقصة الفيلم هو "آرثر" الذي يؤدي دور المهرج، وهكذا تبدأ المعالم السردية في الاتضاح وكذا العقدة المطروحة.

وبتعبير "غريماس" فإن الخطاطة السردية التي جسدها هذا المشهد هي:

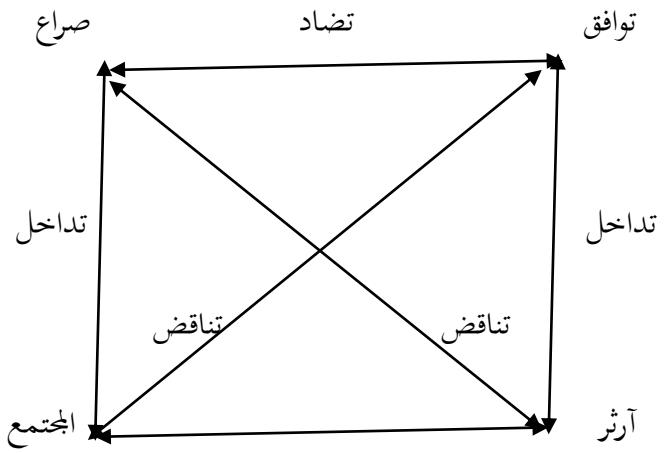
- التحريك: ويتمثل في رغبة "آرثر" في ممارسة وظيفة التمثيل الكوميدي.

- الأهلية: قدرته على تقديم استعراضات بهلوانية في المدينة.
- الإنجاز: ممارسته الفعلية لعمله كممثل كوميدي أمام الجماهير.
- الجزاء: تعرضه للمضايقة والإهانة من طرف أفراد المجتمع.

أما عن البرنامج السردي الذي طرحه "غريماس" القائم على فهم التحولات المتسلسلة لأساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، فإنه يتجلى في هذا المشهد على شكل:

- **اتصال انفصالي**: وهذا راجع لعدم قدرة الفاعل "آرثر" على تحقيق غرضه المتمثل في بلوغ النجاح المهني.

كما يمكن اختصار العلاقات الدلالية التي ظهرت في المشهد المدروس عن طريق المربع السيميائي الذي صاغه "غريماس" في دراسته للثنائيات والعلاقات الشكلية والصورية بين العلامات السيميولوجية:



ما تحت التضاد

ومن خلال القراءة السيميولوجية للمربع السيميائي، نجد بأنه يمكن التمييز بين تصورين اثنين حول مفهومي الصراع والتوافق؛ إذ نلتمس التقابل بين هذين التصورين عبر ما أظهره المشهد الفيلمي، حيث يحاول "آرثر" بلوغ التوافق والاستقرار في عمله ومع أفراد مجتمعه، لكن من الناحية الواقعية يحدث الصراع الذي يستلزم انتصار الطرف الذي يمتلك القوة على حساب الطرف الأضعف، وفي هذه الحالة يعتبر

المجتمع الطرف الأقوى، نظرا للتفوق الكمي مقارنة بالفرد الواحد وكذا فرضه لنظم اجتماعية معينة، في حين أن "آرثر" يمثل الفرد الواحد والطرف الأضعف والعاجز.

المتتالية الثانية

فوتوغرام 03

المستوى التعييني:

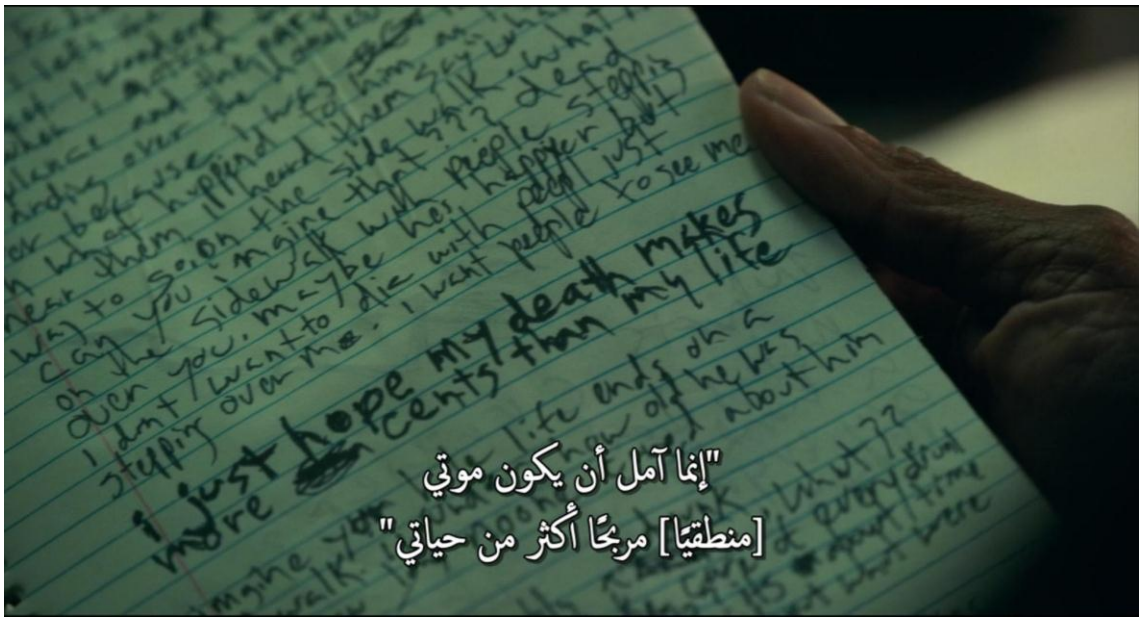
تبين هذه اللقطة النصفية المتوسطة "آرثر فليك" وهو داخل غرفة لتلقي العلاج النفسي، وفي أثناء ذلك يطلق ضحكات هستيرية تنتهي بنوبة بكاء مرضي، حيث يدور حوار بينه وبين المعالجة النفسية التي يروي لها آلامه، وعدم قدرته على تحمل الأفكار السلبية التي تراوده، فتحاول المعالجة تهدئته بقولها أن "التوتر سائد بكل تأكيد، الناس منزعجون يعانون ويبحثون عن عمل"، وقد تم اعتماد على زاوية تصوير من مستوى النظر أي أنها زاوية عادية، بحركة كاميرا ثابتة.

المستوى التضميني:

تنقل اللقطة معاني ودلالات المعاناة التي يشعر بها المريض النفسي، من خلال بعض الأعراض التي تظهر عليه، التي في الغالب تكون مسببة للإحراج، فمن الناحية السردية يوضح لنا المقطع بأن الشخصية

الرئيسية للفيلم هي شخصية مرضية، تعاني الكثير من الاختلالات والانفعالات اللاإرادية، التي تمثل علامات دالة على عدم الاستقرار النفسي، ومثال ذلك اهتزاز وارتجاف أطراف الجسم، وصعوبة التحدث بسبب القلق والتوتر، ما يفضي إلى وجود اضطراب نفسي شديد أو عدة اضطرابات مجتمعة معا في شخص واحد، فتسبب خللا أو حاجزا معيقا للتواصل الفعال بين الفرد وذاته الداخلية، وكذا التواصل مع مختلف أفراد المجتمع، وهو ما يقودنا إلى عقدة أخرى من عقد السرد الفيلمي.

كما يظهر مكتب المعالجة النفسية بهيئة فوضوية، حيث يعبر هذا الديكور عن الفضاء المكاني للخدمات الحكومية، التي تتميز بالعشوائية والإهمال، في إشارة إلى البيروقراطية وعدم الاكتراث بالبسطاء، ويتجلى ذلك من خلال العدد الهائل للملفات المكدسة التي تملأ كل زوايا الغرفة، ويلاحظ أيضا الاعتماد على إضاءة جد منخفضة، حيث بالكاد ترى وجوه الشخصيات، وهو ما جاء متوافقا مع توظيف الألوان القاتمة التي تغلب على الفوتوغرام؛ إذ يتجلى طغيان للون الأسود في كافة الأرجاء، وتأويل هذا الاختيار يقودنا إلى عاملين، أولهما الإشارة إلى سوء وتردي الخدمات، وكذا سياسة الإهمال واللامبالاة التي يتعرض لها الأفراد من طرف العاملين في القطاع العام، وثانيا الإشارة إلى ظلامية وسوداوية الإصابة بالمرض النفسي، الذي يعتبر من أكثر الجوانب غموضا في حياة الإنسان.



فوتوغرام 04

المستوى التعييني:

تظهر هذه "اللقطة القريبة Close-up shot" مفكرة "آرثر" لكتابه يومياته، كنوع من العلاج النفسي والذي يسمى "العلاج بالكتابة"، وهنا تقوم المعالجة النفسية التي تؤدي دورا ثانويا في قصة الفيلم بقراءة ما هو مدون، ويصاحب حوار الشخصيتين موسيقى سيكولوجية جد منخفضة، ثم تسأل المعالجة "آرثر" عن شعوره خلال جلسات العلاج، وهل تجدي معه نفعا، فيجيبها بأنه كان أفضل في المصحة العقلية.

المستوى التضميني

يتضح من هذا المقطع عنصر أساسي من عناصر الحبكة الدرامية، ألا وهو العقبات والصعوبات التي تعيشها الشخصية الرئيسية، في حين تحاول الشخصية الثانوية – المعالجة النفسية – التخفيف من حدة الأزمات النفسية والاضطراب العقلي من خلال تطبيق بروتوكولات مختلفة من العلاج بالتنسيق مع الطبيب من علاج دوائي وصولا إلى العلاج السلوكي.

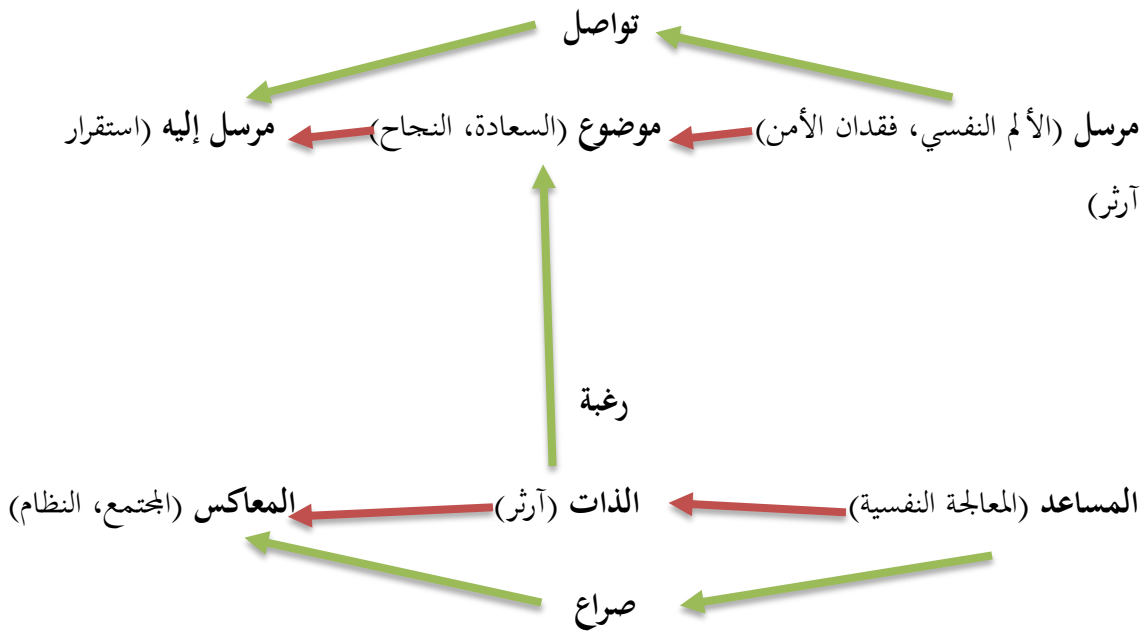
بالنظر إلى ما هو مدون على الصفحة، نجد أن الصيغة الخطابية للعبارة المكتوبة تعتبر علامة دالة على فقدان الأمل والرغبة في مواصلة الحياة، خاصة أنها تلازمت مع اعتقاد راسخ بأن الموت كقيمة أكثر نفعا وفائدة من قيمة الحياة، وهنا نجد تقابلا تصوريا بين مفهومي الحياة والموت، وهو ما يحيلنا إلى استنباط مقوم من مقومات بناء النص الدرامي ألا وهو عنصر الصراع، ويعتبر هنا صراعا ساكنا يعيشه الفرد مع نفسه، حيث يتواجه "آرثر" مع ذاته وضعفه وعقده النفسية، دون قدرة واضحة على الخلاص، حيث يجد نفسه غير قادر على التغلب على الشعور الدائم بالاستياء.

وبتطبيق مبادئ السيميولوجيا البصرية على الفوتوغرام 04، نجد أن الخلفية السوداء التي يختلط معها القليل من اللون الأبيض تمثل المساحة السلبية النسبية، بينما الدفتر يمثل المساحة الإيجابية، أما عن عناصر التصميم الفني التي تظهر على الورقة، فيبدو أن العنصر الأكثر بروزا هو الخط، وبالعودة إلى ما هو مكتوب فيتجلى أمامنا خط يد مكتوب بالحروف اللاتينية وتحديدا اللغة الإنجليزية، وهنا بالكاد يستطيع القارئ فك تشفير الرموز اللغوية المدونة، وذلك راجع إلى رداءة الخط، الذي بدوره يدل على أنه صادر من شخصية مضطربة وتعاني الكثير من التوتر والقلق، وهو ما انعكس على شكل الحروف التي تبدو متداخلة

وغير واضحة في كثير من الأحيان. كما أن إمساك يد المعالجة للورقة بهذه الطريقة، مع اعتماد تصويرها بحجم اللقطة المقربة قد أعطى للصورة بعدا ثالثا 3D مما جعلها تبدو مجسما ثلاثي الأبعاد، وبهذا تم التخلص من التسطيح الذي ينتج عن الاعتماد على بعدين فحسب.

وفي خضم ذات المشهد نجد بأنه في إحدى حالات شرود ذهن "آرثر" يتم استذكار حدث من الماضي لبرهة من الزمن، خلال احتجازه بمصحة عقلية، ثم لا يتم تقديم مزيد من التفاصيل للمشاهد، وهو تفعيل لإحدى تقنيات السرد ألا وهي تقنية الاسترجاع؛ عبر عودة السارد إلى حدث سابق أثناء النقطة الزمنية التي بلغها السرد، وعلى هذا الأساس نصل بأن الغرض من تطبيق هذه التقنية هو تحقيق مقوم من مقومات الحبكة الفيلمية المتمثل في التشويق، وقد تم ذلك بواسطة إعطاء القليل من المعلومات وترك ما بقي منها غامضا دون شرح ودون استفاضة، وهكذا يجد المشاهد نفسه داخل العمل، وبدوره يسعى لا شعوريا إلى التوحد أو الامتزاج الوجداني مع الشخصية جزئيا أو كليا، وكمحاولة لإشباع فضوله المعرفي فإنه سيحرص على استكمال النقص والثغرات السردية المتروكة عمدا.

ويمكن تطبيق البنية العاملية التي صاغها "غريماس"، ممثلة في مجموع الأدوار التي تقوم بها القوى الفاعلة في هذا المشهد كالآتي:



وبتحليل البنية العاملية المشكلة للمشهد، نستخلص بأن الذات في هذه الحالة هو الشخصية الرئيسية في الفيلم أي أنه "آرثر فليك"، والذي يحاول تحقيق السعادة في حياته وكذا النجاح المهني كممثل كوميدي، أما المرسل فيتمثل في مجموع الدوافع والأسباب دفعت بآرثر في تحقيق أهدافه، حيث تكمن هذه الدوافع في رغبته في التخلص من الألم النفسي وكذا انعدام الأمن والشعور الدائم بالتهديد من طرف الآخرين، وبذلك يكون المرسل إليه هو الطرف المستفيد من الموضوع، وهنا يكمن في حصول "آرثر" على الاستقرار والطمأنينة، وبالتالي فإن العامل المساعد هو المعالجة النفسية التي تحاول تقديم مختلف الطرق والأساليب العلاجية لتخفيف الاضطراب النفسي والعقلي، بينما العامل المعيق في تحقيق الغرض المنشود هو بالدرجة الأولى المجتمع الذي لا يتفهم المريض النفسي، ويقابله بالنبذ والرفض والسخرية والتنمر المستمر، إضافة إلى النظام الاقتصادي والسياسي الذي يهمش هذه الفئة من المجتمع.

أما عن العلاقة التي تربط العوامل فيما بينها؛ فإن ما يربط المرسل والمرسل إليه هي علاقة التواصل، باعتبار أن المرسل يمثل دافعا للمرسل إليه؛ أي أن الألم النفسي وانعدام الأمن يشكل حافزا لآرثر كي يبحث عن الاستقرار، أما العلاقة بين الذات والموضوع فهي تمثل علاقة الرغبة، أي أن "آرثر" يطمح بشدة للوصول إلى معنى السعادة وكذا تحقيق النجاح على المستوى المهني، أما العلاقة بين المساعد والمعيق فهي علاقة صراع دائم، لكون أن ما تقوم به المعالجة النفسية من دعم ومتابعة مستمرة لحالة "آرثر" قد يفشل تماما حينما يخرج إلى العالم الواقعي، ويلتقي بأفراد المجتمع الذين لا يقدمون أي دعم، بل على العكس من ذلك؛ إذ قد يكون هؤلاء سببا في انتكاسته الصحية، وذات الأمر ينطبق على النظام السياسي والاقتصادي الذي يعيق الفرد عن تحقيق ذاته والتغلب على أزماته ومتاعبه.

المتتالية الثالثة

فوتوغرام 05

المستوى التعييني:

يظهر المشهد عودة "آرثر" مساء إلى الحي الذي يقطن به، وقبل ذلك يمر بالصيدلية لاقتناء الأدوية بعد الانتهاء من جلسة العلاج النفسي، حيث تعطي هذه اللقطة العامة فكرة عن طبيعة الفضاء المكاني، وقد تم تصوير المشهد بزاوية عادية، وحركه كاميرا مصاحبة "Traveling"، مع وجود موسيقى تصويرية حزينة، وأصوات لسيارات الإسعاف والشرطة.

المستوى التضميني:

يقوم هذا المشهد بإعطاء دلالات وإيحاءات عن طبيعة الحي الذي يقطن به "آرثر" كحيز مكاني لوقوع مجريات الحدث؛ إذ يمكن ملاحظة مدى قذارة وتردي حالة المنطقة، التي تمثل مكانا لعيش الفقراء والبؤساء من الطبقة الكادحة، فيظهر في المشهد أشخاص مشردون يبيتون في العراء دون مأوى رغم برودة الطقس، وعلى جانبي الصورة تتكدس النفايات المتراكمة، إضافة إلى اتساخ الجدران ووجود كتابات عليها،

وهو ما يعتبر إشارة سردية للمدينة العميقة الحقيقية، التي لا تظهر في الواجهات الإعلانية عند التعريف بالمدن الكبرى، وبهذا يتم وضع المتلقي في صورة واقعية لما تعيشه شريحة واسعة من المجتمع الأمريكي من تهميش وتحقير وظروف سيئة.

أما عن أصوات سيارات الإسعاف والشرطة، فهما يعتبران علامة دالة على أن مدينة "غوثام" تعج بالمرض والجرائم، بمختلف أنواعها من سرقة وسطو وقتل وتخريب ممتلكات، وعليه فإن الديكور الأنسب هنا هو الديكور الخارجي، وذلك قصد وضع المشاهد في قلب الحدث لكي يدرك أبعاد الحبكة الفيلمية. وبدورها الإضاءة كانت متوافقة مع الزمن السردي الفيزيائي، باعتباره فترة المساء، لذا جاءت منخفضة من حيث الشدة، مصدرها اصطناعي؛ أي أنها نابعة من المصابيح الموضوعة في الشارع، وأيضا جاءت متوافقة مع الحقل الدلالي للمفاهيم المطروحة في الخطاب السينمائي من فقر وتشرد وآفات اجتماعية وانعدام أمن... إلخ.

وبالنسبة لمحل الصيدلية فإنه يمثل جزء روتينيا من حياة المريض العقلي، الذي يعتمد بشكل دائم على عدد كبير من الأدوية والعقاقير المهدئة قصد تحسين حالته الصحية، رغم وجود شك في مدى نجاعتها. أما عن عناصر التصميم الفني الموجودة في هذا الفوتوغرام، فنجد أن واجهة المحل تعتبر المساحة الإيجابية، بينما الجدران تمثل المساحة السلبية النسبية، وعن نوعية الخط المعتمد؛ فإن الخط العمودي يعطي إحساسا بالقوة والشموخ، كما أن توظيف اللونين الأحمر والأخضر معا قد خلق انسجاما وتناسقا في الألوان، أما من حيث المدلول فإن اللون الأحمر يوحي بالخطر أي خطر المرض من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يمثل عنصر جذب وإثارة للزبون المحتمل، أما اللون الأخضر فيوحي بمعنى الاسترخاء والشفاء، وهي تحديدا الوظيفة التي يؤديها قطاع الطب بمختلف فروعه.

وبقراءة لمبادئ السيميولوجيا البصرية فإن العبارة المكتوبة بالحروف اللاتينية تمثل "نقطة التركيز Focal point"، وذلك عن طريق استخدام عنصر اللون والشكل والحجم والموقع، وبهذا جاءت العبارة بارزة مميزة مقارنة مع بقية عناصر التصميم، لدرجه أنها تعد أول ما تلتقطه العين.

واستنادا إلى ما سبق، فإننا نستخلص بأن المقطع يجمع بين أفكار ذات معنى إيجابي وأفكار أخرى ذات معنى سلبي، ونفس الأمر ينطبق على الصورة؛ إذ نلقى توليفا بين عناصر جذابة تستحسنها العين

البشرية وكذا عناصر أخرى تنفر وتشمئز منها العين، وهكذا يتم الربط بين أشكال التناقض الجوهري، ومن ثم تلاشي الحدود الفاصلة عند إدراك مسألة المفهوم الجمالي.

فوتوغرام 06

المستوى التعييني:

توضح هذه اللقطة العامة مشهد "آرثر" وهو يرتقي السلالم قبل الوصول إلى وجهته الأخيرة بعد يوم شاق، بالاعتماد على "زاوية تصوير منخفضة Low angle"، وحركتي كاميرا الأولى "حركة مصاحبة Traveling" أما الثانية فهي حركة "Tilt up"، وترافق ذلك مع موسيقى كلاسيكية ذات طابع حزين مع ضجيج مصدره حركية المدينة، دون وجود أي حوارات.

المستوى التضميني:

يصف المشهد حدثا يوميا تعيشه الشخصية الرئيسية بشكل روتيني، وهو ما يؤسس سرديا لمفهوم الزمن البيولوجي، أي زمن وقوع الأحداث المتعاقبة في وقتها الحاضر، أما إذا نظرنا إلى المشهد المقام على

الديكور الخارجي من حيث الزمن النفسي فإننا نستشعر طول الزمن رغم قصر مدة العرض، ويعود ذلك إلى الحالة النفسية أثناء الإدراك، فاللقطة تجسد لمعنى الكآبة والسأم لرجل مثقل بالهموم ومشاكل الحياة على أصعدة مختلفة، وهو ما نلمسه في أداء الممثل، الذي يصعد الدرج بخطوات متثاقلة وبطيئة.

وعند تحليل العلاقات الدلالية التي يمكن استخلاصها من المشهد، بالوقوف على ما يرمز إليه الدرج كشكل هندسي لعلامة معمارية، نصل بداية إلى أن العلو الشاهق يوحي بصعوبة الارتقاء في الحياة، بما تنطوي عليه من مشاكل وعقبات وأزمات لا متناهية تواجه الفرد أثناء مسيرته في تحقيق الذات، وهو تماما ما يواجهه بطل الفيلم الذي تبدو عليه ملامح الإحباط. أما إذا نظرنا إلى توزيع الألوان في الصورة فإنه يظهر طغيان للون الأسود على كل جانب من جوانب الصورة، ما عدا مساحة صغيرة في الأعلى باللون الأزرق تمثل لون السماء، والذي يرمز إلى الاستقرار والطمأنينة، أي أن المساحة الزرقاء المذكورة سلفا في هذا السياق توحي بنهاية رحلة شاقة ومتعبة بالمعنى الحقيقي وكذا المجازي. حيث تجسدت هذه المقاربة بواسطة إحدى تقنيات السرد المتمثلة في حركة رأس الكاميرا "Tilt up" والهدف منها تبيان درجة فخامة وعظمة المكان الجغرافي وفي نفس الوقت صعوبة بلوغ قمته.

وفي إطار السيميولوجيا البصرية التي يمكن استخراجها من هذا الفوتوغرام، فإن أول ما يتبدى لنا هو مبدأ "التوازن التماثلي المطلق"، حيث يظهر التماثل التام للعناصر على جانبي الخط الرأسي الوهمي الذي يقسم المساحة إلى نصفين، إضافة إلى مبدأ آخر هو مبدأ "القياس، التناسب والأبعاد" الذي نستشفه في الصورة، باعتبار أن الحجم المرئي الصوري لم تتعود عليه العين في الطبيعة، وهو ما من شأنه أن يجذب اهتمام المشاهد، وهنا تحديدا يبدو الجزء الأول من السلالم أكبر من الجزء الأخير منها رغم أنهما في الواقع متماثلان، وهذا يعود إلى الفكرة الفيزيائية القائلة بأن الأشياء القريبة تبدو أكبر. وأيضا، في ذات المشهد يمكن ملاحظة المهارة العالية والدقة في التصميم الهندسي للمعْلم، من خلال التوازي بين المستقيمات والزوايا القائمة والتناظر المحوري.

ولا مناص من القول بأن المقطع ينقل أبعادا متنوعة تجسد لجماليات المكان والصورة السينمائية، خاصة وأن الزمن الفيزيائي للسرد هو فترة المساء، وتحديدا عند نهاية الغروب وبداية الليل، وما يرافق ذلك من أحاسيس ومشاعر تبعث على الهدوء والاسترخاء. وتماشيا مع ما تم ذكره آنفا، فإن المقطع استطاع أن

يدمج العديد من المعاني المتناقضة جملة وتفصيلا ويضعها في قالب واحد، وذلك من خلال الربط بين الجمالية المعمارية على المستوى الشكلي الهندسي والاستنزاف النفسي على المستوى الوجداني.

وفي ذات السياق نجد أن خلو المشهد من أي حوارات، مرده إلى أن الصورة كأداة تعبيرية مستقلة لا تحتاج للكلمات كي تؤدي وظيفتها، والغرض السيميائي من ذلك تصعيد التوالد السردي الفيلمي بأسلوب ساكن ومريح، حيث أدت كل من الصورة والموسيقى المهمة كاملة دون الحاجة إلى تدخل الاتصال اللفظي كوسيط لفهم الفكرة، أي أن المشهد روج لجمالية الصمت كمعطى بلاغي من ناحية التوظيف وتحديدا في نقل الجانب النفسي للشخصية.

المتتالية الرابعة

فوتوغرام 07

المستوى التعييني:

تبين هذه اللقطة "متوسطة الطول Long medium shot" "آرثر" أثناء الاعتناء بوالدته وتبادل أطراف الحديث معها حول صحتها والأوضاع السياسية في المدينة، مع خلفية صوتية ممثلة في صوت

التلفاز، وقد تم تصوير المشهد بحركة مصاحبة "traveling" وزاويا تصوير تراوحت بين العادية، المجال والمجال المقابل.

المستوى التضميني:

يشير المقطع إلى طبيعة العلاقة المميزة التي تجمع "آرثر" بوالدته؛ إحدى الشخصيات الثانوية المؤثرة في الحبكة الدرامية، فشخصية الأم هنا تلعب دورا هاما في تقديم الدعم المعنوي والعاطفي للبطل، الذي بدوره يسعى جاهدا لخدمتها ورعايتها طوال الوقت، ويتأكد ذلك من خلال اللغة المستخدمة وطريقة الحوار التي تنم عن كثير من الحب والتقدير المتبادل بين الطرفين. إضافة إلى البروز الواضح لعنصر الحوار في المشهد، الذي تحقق من خلال الحديث بين "آرثر" و والدته حول عمدة المدينة ومدى شعبيته وكفاءته في المجال السياسي، فالحوار السينمائي إذن قد سمح لنا بالتعرف على طبيعة الشخصيات وسماتها وأبعادها وطريقة تفكيرها، فكانت وظيفته هنا تفسيرية توضيحية.

وتأكيدا لذات المعنى، فإن التصوير بزاوية المجال والمجال المقابل يعد مطلبا أساسيا في تمثيل الشخصيات المتحاورة، من أجل مواصلة المسار السردي السينمائي، وذلك لإظهار وجهة نظر كل طرف، وهو نفس الأمر الذي يمكن أن نسقطه على حركة الكاميرا "Traveling" التي بواسطتها يتمكن المتلقي من الشعور بكل حركة أو اهتزاز، وبهذا تكون قد أدت غرض التماهي والمشاركة بالنسبة للمتفرج في هذا المشهد، فمع كل انفعال أو رد فعل يصدر من الممثلين يشعر المشاهد وكأنه معهم في نفس الغرفة، أي المكان السردي للحدث.

وفي نفس الصدد، نلحظ تجليات العلاقات التركيبية المكانية الجمالية في هذه اللقطة، فبداية من الديكور الداخلي الذي يتمثل هنا في غرفة الأم وما تحمله من رمزية على لمشاعر الدفء والحنان والقدرة على الاحتواء، ثم عنصر الإضاءة، الذي بدوره أعطى شاعرية ومستوى تعبيري يتوافق مع المعاني الإيجابية المطروحة في المشهد، ويظهر هذا من خلال موضع المصباح الليلي، الذي جاء في موقع يتوسط كادر الصورة، الأمر الذي سمح برؤية جزء من الأجسام والذوات الموجودة في الغرفة، مع بقاء أجزاء أخرى منها غامضة، وهكذا يتم تخليق عنصر الظلال، وهو ما من شأنه أن يحفز الذهن على ممارسة عمليات التخيل،

وهذا راجع إلى طبيعة العقل البشري الذي يقوم باستكمال الأجزاء الناقصة، ولهذا تعتبر الإضاءة الناعمة محفزة لتكثيف المعنى الجمالي الذي طرحته فكرة المقطع، الشارحة للعلاقة الحميمية بين أم وابنها.

ومن زاوية أخرى، فإنه عند النظر إلى توزيع العناصر الشكلية التي تظهر في الفوتوغرام نجد بأنها تعطي مدلولات عن الراحة والاستقرار، وقد تولّد ذلك عن التناسق والانسجام بين مختلف الجزئيات المكونة للمشهد، فعند تحليل أكبر مساحة يشغلها التصميم يمكن أن نلاحظ ورق الجدران الذي طبعت عليه رسومات لورود حمراء اللون، حيث تعد رمزية لمعاني الحب والسكينة، وهو تماما ما يتوافق مع المفاهيم المرتبطة بالجو الأسري، وأيضا بحكم الموقع المركزي للإنارة من الناحية البصرية التي تمثل عنصرا قياديا بفضل موقعها وشكلها ودرجة نصوع لونها، أي اللون الأصفر فإن ذلك قد أوحى بدلالات عن البهجة، التفاؤل والأمل.

وبناء على ما سبق، يمكن القول بأن هذا المشهد أعطى بعدا سرديا مغايرا للمنحى الذي سارت عليه المشاهد السابقة، لكونه قد خفض وتيرة التوتر والقلق والمشاعر السلبية بصفة عامة التي طغت على سلسلة الأحداث الماضية، فهو يشكل أولى مراحل ومحطات المبنى الحكائي التي من خلالها تم الخروج ولو بصفة مؤقتة من دائرة السوداوية إلى تقديم رؤية إيجابية متفائلة، تحمل معاني وقيم روحية تستسيغها الذات المتلقية.

وبتطبيق البرنامج السردي لغريماس الذي يشرح التحولات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع في هذا المشهد، نجد بأن طبيعة التحول هي:

- **تحول اتصالي**: لكون الشخصية الرئيسية استطاعت تحقيق جزء كبير من الاستقرار والحصول على الدعم العاطفي الأسري المنشود.

فوتوغرام 08

المستوى التعييني:

تبين هذه اللقطة الذاتية "The Subjective shot" القيام بمشاهدة التلفاز من طرف كل من "آرثر" ووالدته، ثم تحدثهما عما هو رائج في الأخبار، وبعدها يقومان بمشاهدة البرنامج المسائي الذي يقدمه الصحفي الأمريكي "Murray"، ولهذا الغرض استخدمت زاوية تصوير من مستوى النظر، بحركة كاميرا "Traveling"، مع سماع صوت شارة انطلاق البرنامج وبداية تقديم المذيع للفقرات التي ستعرض.

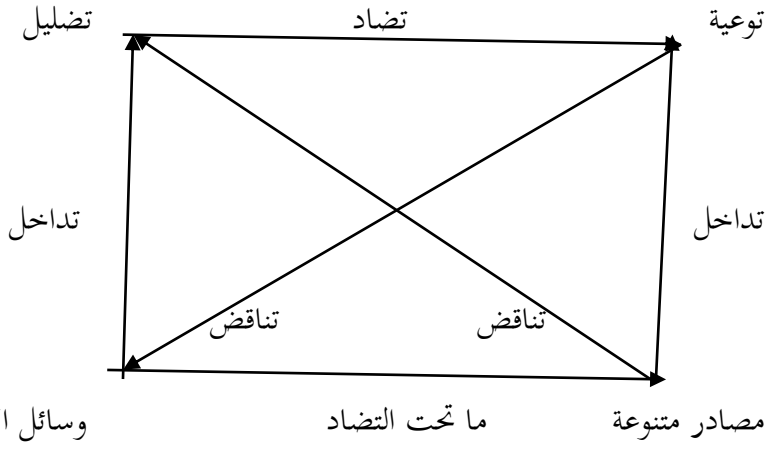
المستوى التضميني:

من خلال هذا المقطع يشار إلى المكانة التي تكتسيها وسائل الإعلام في حياة الأفراد، ونقصد هنا الإعلام التقليدي، خاصة التلفزيون كوسيلة إعلام جماهيرية، كما يظهر في الزمن السردي الذي يجسده الفيلم إبان فترة الثمانينيات، أين كان التلفاز هو الوسيلة رقم واحد دون منازع، حيث يلاحظ مدى تأثيره على مستقبلي الرسالة الاتصالية، وقدرته الفائقة على تغيير اتجاهات الأفراد وإقناعهم بوجهات نظر معينة دون أخرى، بغض النظر عن صحة وسلامة الأفكار التي يبثها، وقد أورد المقطع مثالا عن ذلك عندما أخبرت والدة "آرثر" ابنها أن العمدة سيكون الأفضل لتولي المنصب، الجميع يقول ذلك، فيسألها "آرثر"

من هم الجميع وأنت لا تتحدثين لأحد؟ لتجيبه "جميع من أراهم في الأخبار"، فبسبب مكوثها في المنزل دون تواصل مع الآخرين وعزلتها عن العالم الخارجي وكذا اكتفائها بتلقي المعلومات والأخبار من جهة واحدة فقط ممثلة في الوسيلة الإعلامية أصبحت تعتقد أن العالم الواقعي يماثل الصورة التلفزيونية، والتي تحاول رسم صورة إيجابية مزيفة عن المسؤولين السياسيين في المدينة، عبر إظهار أنهم يتمتعون بشعبية كاذبة من طرف الجماهير، وهو بدوره ما يقودنا إلى استنباط أن الخطاب السردي للفيلم يجسد إحدى النظريات الاتصالية، ألا وهي "نظرية الغرس الثقافي The Cultivation Theory"؛ حيث تقوم على فكرة أساسية مفادها أن الأفراد الذين يتعرضون للتلفاز لفترات زمنية طويلة يميلون إلى الاعتقاد بأن ما يشاهدونه يطابق الواقع الحقيقي الخارجي، ولهذا يختلف إدراكهم للواقع الاجتماعي عن أولئك الذين يتعرضون للتلفزيون بدرجة أقل، أي الذين يستقون المعلومات من مصادر مختلفة.

وعلى النقيض من ذلك، نلاحظ أن درجة الوعي الاجتماعي والسياسي لدى "آرثر" تتسم بالعقلانية أكثر مقارنة بوالدته، وهذا عائد إلى تواصله مع الآخرين، حيث يقوم بتبادل المعلومات والأفكار معهم، ولهذا استطاع أن يحدد بنجاح الرأي العام السائد حقيقة، عكس الرأي العام المزيف الذي تحاول وسائل الإعلام المختلفة إقناع الجماهير به؛ إذ تميل إلى الحديث بصوت واحد ومحتكر، ومن هذا المنطلق استطاعت تضليل أراء بعض الأفراد، وجعلهم يتبنون نفس الاتجاه الذي تتخذه، وهذه الفئة تحديدا هي فئة أولئك الذين لا يمتلكون مصدرا للمعلومة باستثناء وسائل الإعلام، وخاصة التلفزيون.

واستخلاصا لما سبق، يمكن تمثيل الأفكار النظرية المطروحة في المشهد من خلال المربع السيميائي الذي صاغه "غريماس" في تحليل الثنائيات والعلاقات الشكلية والصورية سيميولوجيا.



ومن الناحية البصرية، فإننا نجد حضورا لعناصر التصميم الفني التي يمكن تطبيقها على الفوتوغرام 08، فبداية تمثل شاشة التلفاز المساحة الإيجابية، بينما الحيز المكاني المحيط بالشاشة يمثل المساحة السلبية النسبية، أما من حيث مبادئ السيميولوجيا البصرية فإن شاشة التلفزيون تمثل كذلك نقطة الاهتمام في هذه اللقطة، من خلال أخذها لموقع متوسط وأيضا من حيث درجة نصوع اللون الذي مصدره إضاءة الشاشة، وما ساهم في بروز هذه القيم الجمالية على المستوى الشكلي هو خفض أنوار المصابيح، وذلك قصد أن يتم تركيز الاهتمام على الإضاءة الصادرة من الشاشة دون غيرها، إضافة الرغبة في خلق جو درامي أثناء المشاهدة، باعتبار أن التلفاز يعد عنصرا رئيسا تجتمع الأسرة حوله. وبالتالي فإن درجة الإضاءة المنتقاة هنا كان اختيارها قصديا لتتوافق مع سرد الفضاء الداخلي المغلق.

وفضلا عن ذلك، فقد تحقق في الفوتوغرام مبدأ "التوازن غير التماثلي The asymmetrical balance"، حيث نلمح طغيان للون الأسود على الجانب الأيسر للصورة، بينما على الجانب الأيمن نجد إشراقا للون وظهور بعض التصاميم، وهو ما يسمح بإعطاء معان عن الحيوية والحركية في الصورة الفيلمية.

المتتالية الخامسة

فوتوغرام 09

المستوى التعييني:

يظهر الفوتوغرام 09 المأخوذ بلقطة أمريكية متوسطة الطول "آرثر" وهو يتخيل نفسه حاضرا في البرنامج التلفزيوني الشهير الذي يقدمه المذيع "موري"، حيث يعرف بنفسه ويلخص أسلوب حياته، كما يعبر عن طموحاته المستقبلية. وقد تم تصوير المشهد بزاوية منخفضة "Low angle"، وحركتي كاميرا الأولى تمثلت في "زوم أمامي Zoom in" أما الثانية فهي "تنقل بانورامي Panoramic movement"، وهنا يصور المشهد الحوار الإيجابي الذي دار بين كل من "آرثر" وموري، مصحوبا بتصفيقات وهتافات الجمهور، مع خلفية موسيقية مبهجة تمثل الشارة الرسمية للبرنامج.

المستوى التضميني:

يجسد الخطاب السردي لهذا المشهد للحظة فانتازيا يتخيل فيها "آرثر" نفسه حاضرا بين جمهور برنامجه التلفزيوني المفضل، وهنا يعرف بكل ثقة عن ذاته، وإحساسه بقيمة ما يؤديه في الحياة من رعاية والدته والاهتمام بها، وصولا إلى وظيفته التي تتمثل في نشر البهجة والفرح بين الناس، كما يظهر عيانا نظرات الإعجاب والتقدير التي حظي بها "آرثر" من طرف الجمهور المتواجد بالأستوديو، أثناء قيامه بسرد ظروف حياته وكذا تعبيره عن نفسه ونظرته الوجودية التي تتسم بكثير من التقدير الذاتي المرتفع، حيث يشرح هذا المشهد أهمية أن يكون صوت الفرد مسموعا، وحاجة الإنسان الطبيعية للاهتمام.

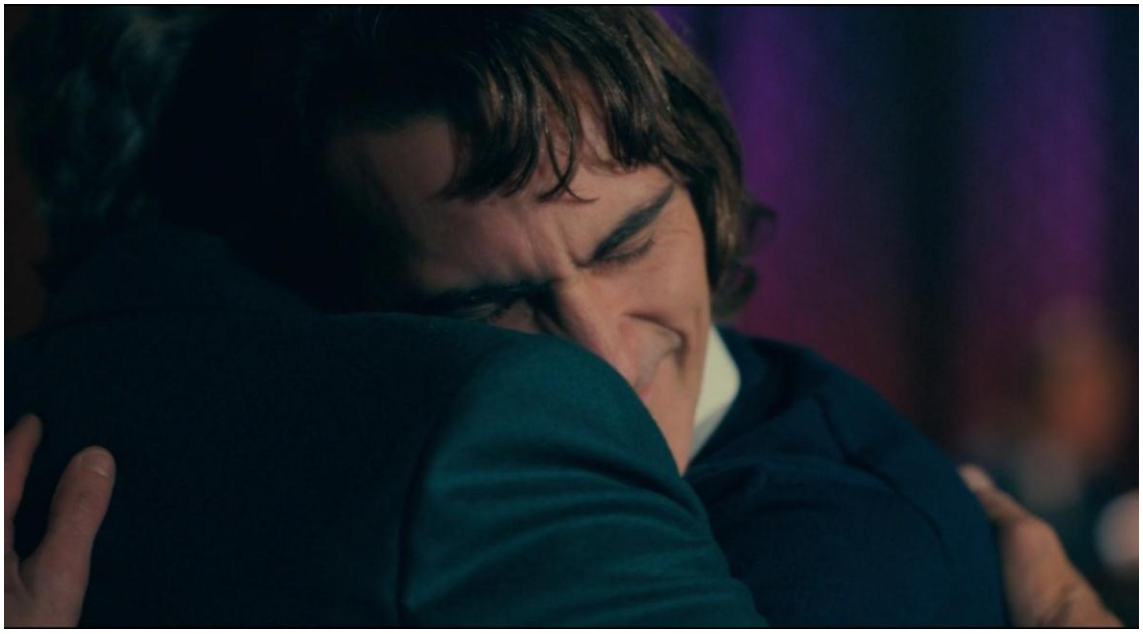
أما من حيث العناصر الإخراجية؛ فنجد أن استخدام الزاوية المنخفضة غرضه إظهار درجة القوة والرصانة والأهمية التي بدا عليها "آرثر"، وقد تم تأكيد نفس المعنى من خلال تسليط الإضاءة على شخص "آرثر"، فكان دور الإضاءة في هذه الوضعية هو إعطاء الأهمية للعنصر المصور، وكذلك حركة " Zoom in" التي تبرز كلما انطلقت الشخصية الرئيسية في الحوار، تأكيدا على أنها المحور الرئيسي للحدث.

إن بنية المتخيل السردي هنا تمثل تجسيدا لفكرة ال Pro-Filmic أي أن السينما لها دائما أساس واقعي، يشمل ذلك كل ما يظهر ويحدث أمام الكاميرا، عكس ما يكون في المجال الأدبي، الذي يقتصر الخيال فيه على أحداث وهمية تبقى حبيسة الذهن. ومن هذا المنطلق يلاحظ على الحدث المتخيل لآرثر أنه يشكل بالنسبة له ميكانيزما دفاعيا؛ كوسيلة للهروب من مواقف وصدمات عاشها في الماضي ولا يرغب في مواجهتها، تجنبا للتوتر والصراع الداخلي الذي اتسمت به حياته، وبهذا قام "آرثر" بتحويل

المشاعر والأفكار غير المرغوب فيها إلى صورة أخرى يستطيع تقبلها، إضافة إلى تأكيد رغبته وإصراره على بلوغ هدفه المتمثل في إسعاد نفسه والآخرين. وعليه، يعتبر هذا النوع من المخيال إيجابيا وذا طابع فعال، لكون الفرد واع ومدرك للحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم، وبهذا المعنى يتحفز الفرد لجعل الخيال محققا في المستقبل.

وبالنظر إلى سيميائية الألوان في المشهد نرى طغيانا للون الأسود على أغلب الكادر السينمائي، مما أعطى دلالات رمزية عن السلطة والثقة بالنفس التي تظهر على "آرثر"، حيث تعززت هذه المفاهيم بلغة جسده المنفتحة، وتحديدا مع رفع الرأس إلى الأعلى الذي يوحي بالشموخ والاعتزاز بالنفس، بينما وضع اليدين خلف الظهر فإنه يحمل مدلولات عن التسلط والتفوق، وهو بالضبط ما توافق مع اللغة اللفظية لآرثر. والأمر سيان بالنسبة للسترة السوداء التي يرتديها "آرثر" فهي من الأزياء الكلاسيكية التي تعود إلى فترة الثمانينيات؛ إذ يوحي لونها بكثير من الأناقة والفخامة، وكذلك أيضا نجد أن هذا النوع من الهندام المهذب يتماشى مع التصور الذهني لمفهوم الاتزان والاستقرار النفسي، وهكذا تعتبر الأزياء قد انتقلت من الوظيفة البيولوجية إلى الوظيفة الجمالية.

ومن عناصر التصميم الفني التي ظهرت في اللقطة فتتجلى أولا المساحة الإيجابية ممثلة في "آرثر" ثم الخلفية السوداء التي تمثل المساحة السلبية النسبية، أما الجمهور المشاهد فقد أعطى إدراكا بصريا يوحي بأنه كتلة واحدة، كما أن شكل الدرج الذي يظهر كخطوط مستقيمة متوازية فقد خلق للصورة نموذجا للمجسم ثلاثي الأبعاد. ومن مبادئ السيميولوجيا البصرية المتناولة في اللقطة فيبدو "آرثر" كنقطة اهتمام، من خلاله أخذه لحيز مكاني أكبر مقارنة مع بقية عناصر الصورة، وأيضا بسبب تسليط الإضاءة عليه، وتوجيه الكاميرا مباشرة نحوه، كما يتضح أيضا مبدأ التوازن التماثلي التقريبي في جل المشهد وذلك على جانبي الخط العمودي الوهمي الذي يقسم الصورة إلى نصفين، حيث تعطي الجمالية التي خلقها معنى الترتيب والكلاسيكية وكذا الثبات والاستقرار على المستويين البصري والذهني.



فوتوغرام 10

المستوى التعييني:

تبين هذه "اللقطة المقربة The Close-up shot" لحظة عناق "آرثر" للمذيع "موري" على المسرح أثناء البث المباشر، تعبيرا منه عن درجة الامتنان والشغف بلقائه، وقد استخدمت زاوية تصوير المجال والمجال المقابل، وحركة كاميرا بانورامية. وهنا يخبر "موري" "آرثر" كم يتمنى أن يكون له ابن مثله، وأنه فخور به، ويصاحب المشهد تصفيق الجمهور ليختتم بموسيقى كلاسيكية ذات إيقاع يجمع بين الحزن والتحفيز.

المستوى التضميني:

تعبر هذه اللقطة القريبة عن القيم والمعاني الإيجابية التي اتصف بها اللقاء بين "آرثر" والمذيع "موري"، وهذا الأخير رسمت معالمه السردية كشخصية ثانوية، تتميز بكثير من اللطف والكاريزمية التي تظهر في جل تعاملها مع المواقف الجدية والهزلية منها، وعلى هذا الأساس ظهر "موري" كشخصية نموذجية تصلح أن تكون قدوة، ويترجم ذلك الإعجاب الشديد الذي يكنه "آرثر" له، فهو يرى فيه تعويضا لشخصية الأب التي افتقدها طوال حياته، لكونه نشأ طفلا وحيدا، تمت تربيته من طرف والدته فقط، فالحاجة إلى وجود الوالد تمثل ركنا أساسيا من أركان النشأة السليمة للفرد داخل أسرته.

وتأكيدا لذات الفكرة، تم استخدام اللقطة المقربة بغرض أن تنقل مشاعر التعاطف والتقدير التي استنبطت من الحوار الذي دار بين الاثنين، حيث يظهر "آرثر" في حالة شديدة من التأثر والانفعال، وذلك بسبب الفراغ العاطفي الناتج عن الحرمان الذي تعرض له في مرحلة الطفولة، لذلك لجأ إلى بناء هذه المحادثة الخيالية لتعويض الإشباع العاطفي الذي يبحث عنه، من خلال عبارات التشجيع والعناق قصد الوصول إلى الاكتفاء الذاتي. فجماليات الحوار تجلت في المقطع عبر استخدام مختلف درجات اللين من حيث التعامل، والأسلوب اللبق في الكلام، مما جعل الحوار يسير في طريق إيجابي وفعال بعيدا عن المشاحنات والمجادلات العقيمة، بل على العكس تماما، حيث تجلت أسمى معان الاحترام والتقدير المتبادل بين الشخصيتين المتحاورتين. فكان من المناسب استخدام لقطة المجال والمجال المقابل التي تعتمد سينمائيا في المشاهد الحوارية.

وباعتبار أن الحدث السردي جرى تصويره في الأستوديو وبهدف الإلمام بتفاصيل عن المكان تم الاعتماد على الحركة البانورامية "Panoramic movement"، وهذا كي يتمكن المتفرج من بناء تصور حول الأستوديو والجمهور، بما يضمه من كاميرات وأجهزة إضاءة وفرقة موسيقية... إلخ. وهكذا يتم نقل فكرة عن الصناعة الإعلامية وما تحتويه من تجهيزات ضخمة ومعدات، التي بواسطتها يستقبل المتلقي الصورة على شاشة التلفاز، ما يعد نموذجا تعريفيا لامعا عما تتطلبه حياة الشهرة وما يقتضيه الظهور في وسائل الإعلام.

أما عن المقصد السيميائي من توظيف القطعة الموسيقية الكلاسيكية ذات الطابع البهيج بالتزامن مع موسيقى حزينة فهو للتعبير عن مفهوم التناقض بين ذات المشاعر التي يحس بها "آرثر" في نفس اللحظة، فمثلما يشعر بالامتنان نتيجة الإطراء والإشادة التي تلقاها من طرف كل من المذيع والجمهور، فإنه يستذكر في خضم ذلك ظروف حياته المتعبة والفترات القاسية التي عاشها منذ طفولته المبكرة وإلى الآن.

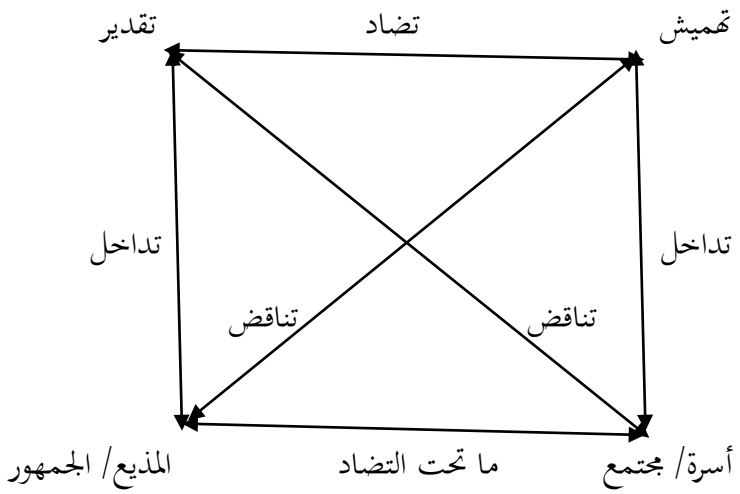
وبتحليل للون خلفية الفوتوغرام 10 حري بنا أن ننوه بأن اختيار اللون البنفسجي لم يكن عشوائيا أو بمحض الصدفة، وإنما جاء متطابقا بصفة كلية مع السياق السردي للمشهد، لا سيما وأن البنفسجي يقترن بالخيال والروحانية، ما يجعل الفرد يصل إلى أفكاره الداخلية العميقة، فهو لون يرتبط

باتساع آفاق التفكير وتحفيز التوجهات الإبداعية، وهو تماما ما نستقرئه من المشهد المعالج، الذي طرح دلالات متنوعة عن خيال "آرثر" وطموحه العالي في تحقيق العظمة والتميز.

وبتطبيق البرنامج السردي لغريماس الذي يعبر عن التحولات المتسلسلة بناء على العلاقة بين الفاعل والموضوع التي ظهرت في هذا المشهد فإن التحول الحاصل هو:

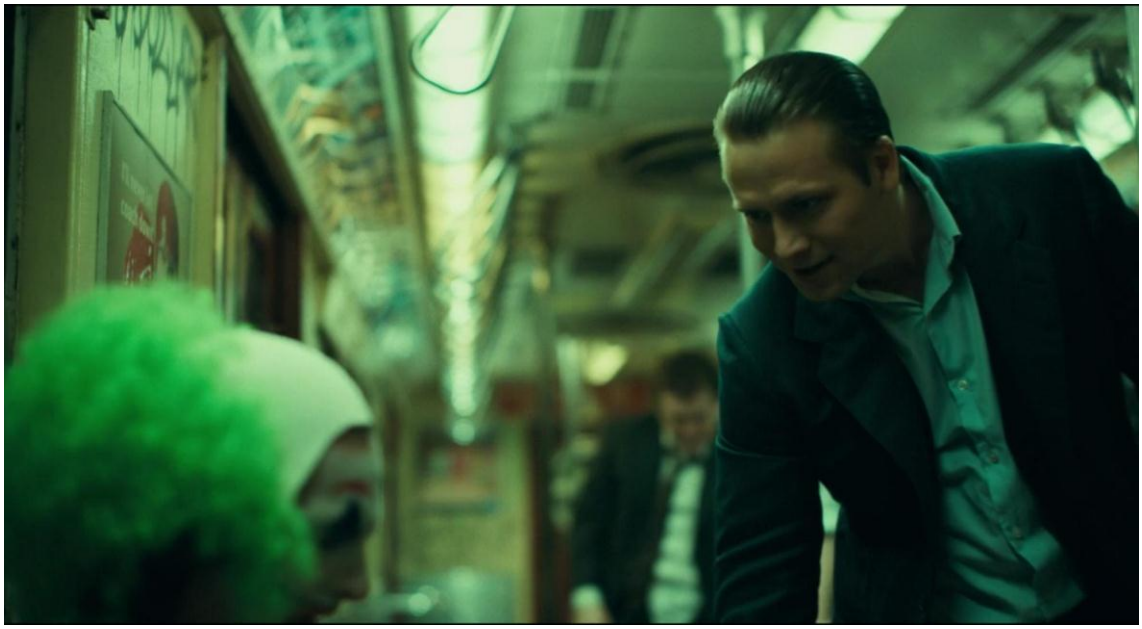
- **تحول اتصالي**: وهذا باعتبار أن الشخصية الرئيسية تمكنت من تقديم نفسها علنا وتحقيق جزء من طموحاتها على مستوى العلاقات الشخصية والمهنية.

كما يمكن اختصار العلاقات الدلالية التي تم طرحها في المشهد، وذلك من خلال المربع السيميولوجي لغريماس:



فمن خلال قراءة المربع السيميائي يتضح أن مشاعر التقدير التي حاز عليها "آرثر" من طرف كل من المذيع والجمهور باعتبارها قيما إيجابية؛ تحققت عبر التشجيع والإطراء الموجه له في شكل علامات ورموز لغوية وغير لغوية (عبارات الثناء، تصفيق، هتافات...)، وعلى النقيض من ذلك، فإن تجربته السيئة التي حملت معان سلبية ممثلة في التهميش، والتي كان مصدرها الأسرة بسبب غياب الرعاية الأبوية، إضافة إلى التحقير والإهانات المتكررة من طرف أفراد المجتمع ككل. وهكذا نجد الأسرة والمجتمع يشكلان علاقة تداخل فيما يتعلق بالتهميش، وهذا الأخير يحقق علاقة التضاد بالنسبة للتقدير، الذي بدوره يمثل علاقة تداخل مع المذيع والجمهور.

المتتالية السادسة



فوتوغرام 11

المستوى التعييني:

توضح هذه اللقطة النصفية المأخوذة "بزاوية منخفضة Low angle" مشهد تنمر مجموعة من الشبان الأثرياء على "آرثر"، خلال تواجده في القطار، أين تعرض للمضايقة ثم الاعتداء الجسدي، وقد تم الاعتماد على حركة كاميرا "مصاحبة Traveling"، وهنا يسمع ضجيج حركة القطار، مع ضحكات وأصوات ساخرة صادرة من الشبان الثلاثة.

المستوى التضميني:

عند تحليل السردية التي طرحها المشهد فإنه يظهر جليا التجسيد لمسألة فقدان الأمن داخل المدينة، حيث بات منتشرا التعرض للأفراد ومضايقتهم من طرف من هم أقوى بنيويا ووظيفيا؛ إذ يلاحظ على هؤلاء الشبان الأثرياء مظاهر العنجهية والوقاحة في أسلوب التعامل، بداية من مضايقتهم لشابة كانت تستقل القطار والتعرض لها كلاميا، مما أجبرها على ترك مكانها والمغادرة، وهي إشارة إلى الاضطهاد الجندري الذي تعايشه النساء بصفة يومية داخل المجتمعات التي تسمي نفسها متحضرة، أين يبرز صراع هوياتي متجذر في الثقافة الذكورية التي تشجع على التسلط الذكوري واحتقار النساء، وهو ما يعد ظاهره سوسيولوجية تحظى بالقبول والصمت مع عدم وجود رادع. كما ينطبق نفس المفهوم على ما حصل لآرثر،

فبالرغم من كونه رجلا فقد عايش بدوره نفس المهانة والتحقير والإذلال الذي تعرضت له المرأة، بل وأسوأ من ذلك، حيث اعتدى الشبان عليه بالضرب المبرح والركل المتواصل، حتى كاد يفقده حياته، وهذا راجع بالأساس إلى ضعف بنيته المورفولوجية، مما يجعله هدفا سهلا للتنمر، إضافة إلى التفوق العددي لهؤلاء الشبان على عكس "آرثر" الذي يتواجد بمفرده. ومن جهة أخرى، يبين المقطع الاستهزاء المستمر بالوظيفة التي يؤديها "آرثر"، لكونها وظيفة بسيطة، وأغلب من يمتهنها هم الأشخاص الفقراء.

وبالنظر إلى الزمن السردي الفيزيائي في هذا المشهد الذي نجده ممثلا في فترة الليل، والتي تتناسب مع طبيعة المعاني والمفاهيم التي تنقلها خطابية الفيلم، فعند ترصد الحقل الدلالي المرتبط بالجريمة والاعتداء والأوضاع الخطرة فإنه غالبا ما يقترن ذلك بالظلمة، أين تقل حركية الأفراد وكذا الرؤية الواضحة لما يحدث. وهنا يتم إبراز دلالة أخرى من دلالات انعدام الأمن الوظيفي؛ إذ نجد بأن "آرثر" مضطر للعمل ليلا ونهارا بغرض تأمين مستلزماته ومتطلباته اليومية، وذلك بالرغم من خطورة الشوارع والأزقة ابتداء من فترة المساء، الأمر الذي يعتبر مظهرا من مظاهر الجشع الرأسمالي الذي يحول الأفراد إلى عبيد وروبوتات لا تستطيع التوقف عن العمل، وهذا بسبب هشاشة النظام الوظيفي الذي يتم فيه التخلص من العمال لأتفه الأسباب، وهو تماما ما عايشه بطل الفيلم الذي تم طرده من وظيفته.

وبتحليل هذا المقطع نصل إلى ما يعرف سرديا بالصراع الصاعد، وذلك من خلال زيادة التوتر والقلق والانفعالات في المشهد، خاصة مع بداية الهجوم والاعتداء على الشخصية الرئيسية من طرف الشخصيات الثانوية التي ظهرت للمرة الأولى في حبكة الفيلم، ما يعني أن هنالك إمكانية لحدوث أي شيء غير متوقع، وهو بدوره ما يسهم في زيادة الترقب بالنسبة للمتلقي، وقد تم توليد هذه المعاني ورفع درجاتها إلى مستوى الذروة عن طريق موسيقى تصويرية تحمل انطباعات ممزوجة بمدلولات عن الحزن، الملحمية واللاتوقع فيما يتعلق بالبنيات الجزئية السردية اللاحقة.

وتجدر الإشارة إلى أن عناصر الوسيط السينماتوغرافي بدورها قد عبرت عن الانحطاط السوسيولوجي والباثولوجي الذي ينخر بنية المجتمعات المعاصرة، فملاحظة الديكور المغلق الذي يتمثل في هذه الحالة في القطار، كفضاء مكاني للحدث، حيث تبدو علامات العشوائية واللانظام، من الكتابة على الجدران، الإضاءة المتذبذبة ورداءة الهياكل، فاختيار هذا النوع من الإضاءة بالتحديد جاء ليشكل سرديا في

ذهن المشاهد أبعاد صورة عدم الاستقرار والفوضى المنتشرة في كل جزئية ومنطقة من مناطق المدينة، إضافة إلى تثبيت معنى الخوف وانتظار الأسوء مشهديا.

إن استخدام زاوية تصوير منخفضة الغرض منه إظهار مدى قوة وهيمنة هؤلاء الشبان، مما يضعهم في موقع سلطوي، ولهذا يظهر حجمهم أكبر في مساحة الكادر السينمائي مقارنة بآرثر الذي يبدو ضئيلا وبالكاد يرى، وهنا يتجلى بصريا التضاد بين عنصري القوة والضعف، أما عن توظيف الحركة المصاحبة Traveling فالمقصد منها أن يشعر المشاهد بنفس الأحاسيس السلبية التي اختبرها "آرثر" من تخويف وفزع واضطراب ناجم عن فقدان السلامة الجسدية والوظيفية؛ إذ ارتفعت سرديا حدة هذه الأحاسيس السلبية المرعبة مع تعالي الضحكات اللاإرادية لآرثر كاستجابة عصبية غير متوافقة مع المواقف الحاصلة.

فوتوغرام 12

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة الخلفية المتوسطة "آرثر" أثناء دفاعه عن نفسه بواسطة سلاح يدوي ضد الأشخاص الذين اعتدوا عليه، وهذا بعد توقف القطار في المحطة، وقد التقط المشهد بزاوية من مستوى النظر وحركة كاميرا أمامية "Dolly in"، مع سماع صراخ ونداءات استجداء من طرف أحد المعتدين دون استجابة، تزامنا مع التعليمات الموجهة للمسافرين أثناء توقف القطار، يليها صوت إطلاق عيارات نارية.

المستوى التضميني:

نستشف من المشهد وضعية انقلاب الأدوار العاملية في المسار السردي، وهذا مع تحول الحلقة الأضعف في الصراع الوجودي إلى الطرف الأقوى، والذي مرده امتلاك "آرثر" لسلاح غير مرخص، ورغم أن السلاح يمثل علامة رمزية للعنف وذا قيمة سلبية من المنظور الأخلاقي، إلا أنه في هذه الحالة قد مثل أداة للإنصاف والدفاع عن النفس ضد الظلم والطغيان، وكذا رد الاعتبار للذات المحطمة من كل النواحي، وبهذا تلخص المضمون الفكري الذي نقله المشهد عن طريق السرد الأيقوني بأن العنف أحيانا قد يكون السبيل الأنجع والأوحد لإنهاء سلسلة العنف اللامتناهية.

كما تبين الصورة السينمائية فإن المشهد قد تم تصويره بكاميرا الرؤية الليلية، حيث تستخدم عندما تكون الإنارة ضعيفة وخاصة في فترة الليل، وهو ما منح المنظر جاذبية وطابعا مميزا، وفي نفس الصدد تم اعتماد حركة كاميرا "Dolly in" التي من شأنها أن تعطي معنى الاستقرار والثبات أكثر، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى الموقف القوي الذي أصبحت عليه الشخصية الرئيسية، على عكس المشهد السابق الذي استخدمت فيه الحركة المصاحبة "Traveling" التي قامت بمحاكاة وضعية البؤس والخوف وضعف الحيلة التي عاشها "آرثر" كي يشعر بها المتفرج. وعلى غرار ذلك، نجد أن ذات المدلولات نقلها اللون البني الذي يغلب على الصورة، حيث يرمز إلى الاتزان والاستقرار، وهو تحديدا ما ظهر في المقطع، أين طرأ التحول على مستوى اللحظات السردية.

ومن المستوى السيميائي البصري يتبين أن "آرثر" يشكل نقطة الاهتمام، باعتباره العنصر القيادي من الناحية الفوتوغرافية وهو كذلك صاحب الحجم الأكبر، وكذلك نجد بروز عنصر آخر من عناصر التصميم الفني، ألا وهو التناسب في القياس والأبعاد، من خلال الأعمدة المثبتة على قارعة الطريق، فرؤيتها على هذا النحو يولد لدى المتلقي إحساسا بالعمق واتساع المجال.

وتأكيدا على المعاني التي نقلها المشهد تمت الاستعانة **بالمونتاج المتسارع** وذلك لرفع وتيرة الإيقاع السردي لانتقال الأحداث المتتالية، وما سيساهم في جعل المشاهد يندمج ذهنيا وشعوريا مع ما يظهر على الشاشة، وليستشعر أيضا التفاصيل الدقيقة لعملية المطاردة التي تحبس الأنفاس وكيفية تأديتها من طرف الشخصيات المشاركة في العمل، وهنا تمكن بطل الفيلم من تجاوز عقبة هؤلاء الشبان الأثرياء والخروج منتصرا من مواجهة دامية يكون فيها إما غالبا أو مغلوبا. وعند النظر إلى الديكور المفتوح في المشهد أي الديكور الخارجي الذي يظهر شوارع المدينة ليلا، فإن ذلك يعطي انطباعا بالفراغ والخلاء، ما يرمز سياقيا إلى عدم وجود حماية للأفراد أثناء تنقلهم في الأرجاء، مما يسهل عمليا من ارتكاب مختلف الجرائم، نظرا لغياب القوة الرادعة من طرف الجهة المسؤولة عن إحلال القانون.

وجدير بالذكر أن نشير بأن هذا المشهد لا يحتوي على أي حوارات، عكس المشهد السابق، وهذا عائد بطبيعة الحال إلى نوعية الحدث الذي طرأ على حبكة القصة، فمسألة البقاء الإنساني باعتبارها مسألة حاسمة لا تحتمل وجود أي ملفوظات أو عبارات، خاصة وأن الأمر قد بلغ مرحلة الفعل واتخاذ القرار الأكثر صوابا، وهكذا تكون قد أدت كل من الصورة والموسيقى التصويرية وظيفتهما التعبيرية كاملة دون الحاجة إلى الكلمة كعنصر سينمائي مساعد في استيعاب المشهد.

فوتوغرام 13

المستوى التعييني:

كما يبدو في الفوتوغرام 13 الذي تم تصويره بلقطة متوسطة الطول "وزاوية منخفضة Low angle"، وحركة كاميرا "مصاحبة Traveling"، حيث يظهر "آرثر" داخل قبو مغلق وهو يؤدي إحدى رقصاته الاستعراضية احتفالا بما حدث، وذلك بعد نجاحه في عملية قتل الشبان الأثرياء الذين اعتدوا عليه داخل القطار، كما يصاحب المقطع موسيقى تصويرية ملحمية حزينة معزوفة بواسطة آلة التشيلو.

المستوى التضميني:

يتبين من المقطع إحساسا عاليا بنشوة الانتصار على العدو وإثبات الذات، وفي نفس الوقت بداية تجلي شخصية متمردة وقوية، عكس تلك التي ظهر عليها "آرثر" طوال المسار السردي للفيلم، من ناحية أخرى تبرز معالم الشخصية السايكوباتية التي ترتكب الجرائم دون اكتراث بالعواقب، أو حتى إبداء أدنى شعور بالندم أو الحزن تجاه الأحداث المهولة، وهو ما يمكن اعتباره مؤشرا على اضطراب نفسي جسيم، وفي هذه المحطة السردية بدأ الانتقال سينمائيا من شخصية "آرثر" المسالمة، التي في الغالب ما تكون الضحية إلى شخصية "الجوكر" العنيفة والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال إهانتها أو التعدي عليها.

وبتقصي الحيز المكاني للقطة، فإن أبرز ما تلتقطه العين البشرية هو رداءة وقذارة فضاء المكان، حيث يبدو الديكور باهتا بأثاث متهالكة، آيلة للسقوط، أين تطغى الأوساخ والقاذورات على كل جزئية، ما يجعله منظرا تشمئز وتنفر منه العين، وبهذا يكون رمزا إلى قذارة وبشاعة العالم الذي بات مرتعا لمختلف الآفات والأزمات الاجتماعية والأخلاقية، لكن في خضم ذلك يتم تأدية رقصة مسرحية تعبر عن توجه فني رفيع، وفي نفس الوقت مستوحاة من فكرة الانتقام للذات ضد الظلم والطغيان، كنوع من أنواع استرداد حق مسلوب، والمتمثل في حق الحياة، وبهذا المعنى نستطيع أن نقول بأن المقطع قد جمع بين ثنائية جمالية الفكرة وبشاعة المنظر، وأيضا بين ثنائية التفكير العقلاني والتفكير المنحرف، حيث بات من الصعب التفريق بين قرار صائب وآخر مبالغ فيه، ومن ذات المنطلق يكون المشهد قد جسد دلاليا لتصور ذهني يقوم على جمالية القبح.

وعند تحليل سيميائية أهم الألوان التي ظهرت في المشهد، فإن اللون الأخضر الناتج عن الانعكاس يرمز إلى الاستقرار والحياة، وهو تماما ما تحقق في المشهد عندما استطاع "آرثر" أن ينجو بحياته، بينما اللون الأصفر على القميص فإنه يحمل دلالات عن الطاقة، التفاؤل والأمل، وذلك ما عبر عنه المشهد، الذي يوحي ببداية جديدة ومختلفة تماما عن الحياة السابقة الكئيبة لآرثر، والتي تمحورت حول الحزن، الإذلال، المشقة والمعاناة المستمرة، أما اللون الأبيض فهو يمثل رمزا للسلام والطمأنينة، وهو ما عبر عنه "آرثر" بحركاته المتباطئة والهادئة، بعد تمكنه من إنهاء الصراع الدامي الذي دار بينه وبين الشبان الأثرياء.

وخلاصة البرنامج السردي لغريماس القائم على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، فإن التحول الذي تجسد في هذا المقطع هو:

- **تحول اتصالي**: لكون "آرثر" استطاع الحفاظ على حياته وكذا الانتصار على المعتدين.

المتتالية السابعة

فوتوغرام 14

المستوى التعييني:

تظهر هذه اللقطة العامة منظر "آرثر" وهو يصعد سلالم المسرح ليصل إلى القاعة الرئيسية التي تتواجد بها الشخصيات المهمة، وقد تم تصوير المشهد "بزاوية سفلية Low angle"، مع حركتي كاميرا الأولى بانورامية من اليسار إلى اليمين "Pan right" والثانية حركة كاميرا خلفية "Dolly out"، كما يصاحب المقطع موسيقى كلاسيكية أوركسترالية بطابع رومانسي.

المستوى التضميني:

تنقل هذه اللقطة تصورا شاملا عن حياة البذخ والرفاهية التي يعيشها وجهاء المدينة، على عكس أغلب السكان من الطبقة الفقيرة، ولهذا الغرض استخدمت اللقطة العامة لإعطاء تفاصيل دقيقة عن شكل الهياكل الفخمة، وكذا تعريف المتلقي بأسلوب التشييد لمثل هذا النوع من المباني ذات الطراز الرفيع، ولمضاعفة المعنى تقنيا تمت الاستعانة بحركتي "Dolly out" والبانوراما، وهكذا يستطيع المتفرج أن يأخذ فكرة مستفيضة عن حيثيات العالم المثالي الذي تعيشه طبقة الأثرياء في مدينة "غوثام Gotham" كمكان سردي للحدث.

وبتفكيك سيميائي للنسق البصري الماثل أمامنا يمكن ملاحظة أن اللقطة يغلب عليها اللون البني، والذي يرمز في هذه الوضعية إلى الاتزان، التناسق والاستقرار، وهو نفس النمط الذي تحيا عليه الفئة النخبوية من المجتمع، بينما اللون الأصفر الناتج عن إضاءة المصابيح فقد أعطى دلالات عن الإشراق والأمل، إضافة إلى كسره جمود اللون البني الذي يطغى على الفضاء المكاني إجمالا، أما عن اللون الأحمر الذي يظهر كمساحة ضئيلة من المشهد الكلي، فإنه يوحي بمدلولات عن القوة والدفء، كتعبير عن مدى السلطة والنفوذ الذي تتمتع بهما كبار الشخصيات.

أما عن عناصر التصميم النوعي التي برزت في المشهد، نلاحظ أولا أن شكل السلالم المستدير قد منح تصورا ذهنيا عن المجسم ثلاثي الأبعاد، بينما الخطوط المستقيمة الأفقية المتوازية قد سمحت للمتلقي بأن يشعر بمعنى الهدوء، الراحة والسكون، خلافا لما نقلته أغلب المقاطع السردية السابقة، والتي تلخصت في مفاهيم حول التوتر، الغضب والاحتقان. وفي ذات السياق يتجلى أحد مبادئ السيميولوجيا البصرية ممثلا في "التوازن غير التماثلي Asymmetrical balance"؛ الذي بدوره خلق إحساسا بالحركة

والحيوية عند مشاهدة اللقطة، نظرا لعدم التماثل بين الجانبين عند مناظراتهما بالرجوع إلى الخط العمودي الوهمي في منتصف الصورة.

فوتوغرام 15

المستوى التعييني:

تظهر هذه "اللقطة العامة Long shot" ذات "وجهة النظر الذاتية subjective shot" الشخصيات الهامة في المجتمع، من أثرياء وسياسيين أثناء مشاهدتهم لعرض مسرحي من المدرج العلوي للمنصة الشرفية، حيث تم التصوير بزاوية مستوى النظر مع ثبوت الكاميرا، وكذا إرفاق المشهد بموسيقى تصويرية ذات طابع حيوي ومبهج، إضافة إلى سماع أصوات لضحك الجمهور.

المستوى التضميني:

تشير اللقطة إلى مستوى الأبهة والفخامة التي تعيشها الطبقة الأرستقراطية من أثرياء ومسؤولين كبار في الدولة، حيث تظهر ملامح الطبقية حتى داخل طبقة الأغنياء أنفسهم، ولهذا تتواجد المنصة الشرفية في أعلى المدرج، والتي لا يمكن أن يرتادها إلا الأفراد الذين يشغلون أعلى مراتب السلم الاجتماعي، كناية عن الاختلاف في تقسيمات طبقات هرم المجتمع الواحد. ومثلما يبين البعد الدرامي

للمشهد فإن هؤلاء يتمتعون بحالة من الهدوء والاسترخاء واللامبالاة إزاء الأحداث الساخنة التي تشهدها المدينة، فرغم أن الوضع متأزم خارج المسرح بسبب مظاهرات واحتجاجات السكان نظرا لتردي الوضع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، إلا أنهم يكتفون بالبقاء محصنين ومؤمّنين في أبنيتهم التي تماثل قصورا عاجية، همهم الوحيد هو تحقيق مصالحهم الشخصية دون اكتراث بالمصلحة العامة.

وفي نفس الصدد، نجد بأن الحيز المكاني المغلق قد أسهم في خلق تعبيرية للصورة والدلالة المنقولة، ذلك أن الديكور الفخم والإضاءة المنخفضة قد أعطت شاعرية ورومانسية للمشهد، حتى أن الموسيقى التصويرية بدورها قد قامت بتكثيف المعاني والأفكار المطروحة، كتصوير لعالم "اليوتوبيا" المثالي الذي يبدو فيه كل شيء خاليا من الأخطاء، وهكذا يكون للسرد الأيقوني أدوارا بارزة في تحقيق التأثير الجمالي للشكل السينماتوغرافي.

وعند فك تشفير السنن المكونة لهذه اللقطة من منظور السيميولوجيا البصرية؛ فإن مدرجات المسرح تظهر وكأنها كتلة واحدة، كنوع من الإيهام البصري الناتج عن تصميم معين، أما الخط المائل الذي تشكله المدرجات فإنه يحيل إلى معنى الديناميكية والحيوية في الصورة، مما يوحي بالعمق ويضفي عليها منظورا أستطيقيا، إضافة إلى أن هيئة المدرجات المتراصة جنبا إلى جنب قد حققت سيميائيا ما يسمى "بالإيقاع The Rhythm" الناتج عن تكرار المجسمات، والتي ترتب عنها تمثيل لحركة منتظمة بين عناصر التصميم الفني. وعلاوة عن ذلك، يمكن استنباط مبدأ "التوازن غير التماثلي Asymmetrical balance"، الذي يتجلى في الفوتوغرام من خلال التوزيع غير المتساوي للكتل على جانبي الصورة إذا ما تم تقسيمها بخط رأسي، ما يستثير إحساسا بالحيوية والحركة، ومع ذلك تبدو الصورة متوازنة.

وفي نفس الإطار سيميولوجيًا، يتراءى اللون الأصفر الذهبي على كل من الهياكل، الأسقف والجدران، مشكلا بذلك "نقطة التركيز The focal point" بصريا، إذا ما تمت مقارنة إشراقه النسبي مع بقية الألوان، حيث توحي دلالاته السردية في هذا السياق بالفخامة والثروة والمال والنفوذ، كما يرتبط ثقافيا بفئة الملوك والنبلاء، ولهذا كان اختياره متماشيا مع التصميم الهندسي للقاعة وكذا الغرض الذي وجدت من أجله، وما زاد من إبراز درجة بهاء ورونق اللون الذهبي في الفوتوغرام هو النقوش والزخارف التي نتجت عن عملية النحت، ومن ثم جعلها تشكل نماذج ثلاثية الأبعاد، غير مكتفية بالتسطيح الصوري

الناشئ عن اقتصار الرؤية على بعدين اثنين فحسب، وهكذا تم استحداث جمالية بصرية تشابه مشاهدة الأشياء في الواقع. وبدوره يشير اللون الأحمر الداكن في هذا المشهد إلى طراز ملكي فاخر ورفيع يعبر عن القوة، الثراء، النفوذ والولاء، كمحاكاة للمفاهيم المرتبطة بالعلاقات السائدة في الدائرة المغلقة بين الأشخاص المنتمين حصرا إلى الطبقة المخملية.

فوتوغرام 16

المستوى التعييني:

يتضح من اللقطة النصفية هذه لقاء "آرثر" بعمدة المدينة "توماس واين" بعد محاولات شاقة وعسيرة لمقابلته، حيث يدور حوار بينها، مفاده طلب "آرثر" من العمدة أن يعترف به كوالد وأن يقدم له بعضا من الود وذلك بناء على ما أخبرته به والدته، ليرد "توماس واين" على "آرثر" بأنه ليس والده وأن أمه امرأة مختلة وقد قامت بتبنيه، أي أنها ليست والدته البيولوجية، ويصاحب ذلك صراخ وضحك هستيري من طرف "آرثر". وقد تم تصوير المشهد باستخدام زاوية المجال والمجال المقابل وحركتي كاميرا إحداهما "مصاحبة Traveling" والأخرى "بانورامية من اليسار إلى اليمين Pan right".

المستوى التضميني:

يكشف المشهد عن معالم إحدى الشخصيات الفاعلة في الحبكة السردية للفيلم، والمتمثلة في عمدة المدينة "توماس واين Tomas Wayne"، حيث تبدو على الشخصية أعراض التغطرس والنرجسية، وذلك من خلال الأسلوب المتعالي في الكلام، النظرات الفارغة والردود الباردة والمختصرة، وأيضا اعتقاد وهمي بأنها محل للإعجاب من طرف الجميع، وما يؤكد على هذه المدلولات علامات رمزية تجسدت عبر الاتصال غير اللفظي؛ كتجنب النظر المباشر إلى الشخص، والمواجهة بالظهر أثناء التحدث، إضافة إلى رفع الرأس بشكل مبالغ فيه وكذا نبرة الصوت الحادة، أما العلامات اللفظية الدالة على الاستعلاء فنجدها في العبارات المستخدمة من طرف العمدة، التي هي بمثابة حكم مسبق حول مركزيته وأهميته القصوى بالنسبة لكل فرد من سكان المدينة، وأيضا استخدامه لملفوظات ذات طابع تهكمي تحقيري أثناء توصيفه للآخرين مثل "مجنونة"، "يا صاح"، "سأقتلك"... كما يلاحظ على الخطاب اللغوي المستخدم الانزياح نحو التهديد، أسلوب الأمر والنهي.

أما عن الحدث الدرامي الذي نقله المشهد فيتمثل في عنصر الصدمة، أي حينما وقع ما لم يكن منتظرا، عندما أخبر "توماس واين" "آرثر" أنه ليس بابنه، وإنما والدته قد قامت بتبنيه عندما كانت موظفة في القصر، مما جعل "آرثر" يدخل في حالة صدمة، والتي تجلت من خلال مظاهر الانفعال، التشنج، وعدم القدرة على الكلام بوضوح، إضافة إلى الصراخ الهستيري، وقد أعقب ذلك أولى مراحل الصدمة النفسية عبر قيام "آرثر" بالإنكار ورفض سماع المزيد، والرد على كل ما قيل بأنه محض أكاذيب واختلاقات لا أساس لها من الصحة.

ومن منظور السرد السينمائي فإن حدثا كهذا من شأنه أن يثير الاستغراب والشك لدى المتلقي، مما يزيد من درجة الفضول والتشويق، ومن ثم يجد نفسه راغبا في البحث عن تفاصيل أكثر وانتظار ما ستكشف عنه الأحداث القادمة، كون أن معلومة كهذه من شأنها أن تحدث تغييرا جذريا في المسار التوليدي للسرد الفيلمي.

ومن زاوية أخرى، فإن دوغمائية الحوار قد تجلت معالمها في المشهد من خلال الأسلوب غير الودود الذي دار بين الشخصيتين، وخاصة شخصية العمدة "توماس واين" الذي بدا متسلطا ومتعجرفا، حيث يمثل نموذجا مصغرا عن تسلط الطبقات البرجوازية التي تملك كل شيء، من أموال ونفوذ وسلطة،

وبالتالي ينعكس كل هذا على نظرتها لبقية الطبقات، والتي في الغالب ما تكون نظرة دونية، أما "آرثر" فيظهر غاضبا وحانقا تجاه شخصية "واين"، وهو ما يماثل الإحساس العميق الذي تكنه الطبقة الكادحة تجاه الطبقات العليا في المجتمع وكذا النظام الحاكم؛ إذ قد يكون الشعور بالظلم حقيقيا وفي أحيان أخرى قد يكون مبالغا فيه، وبهذا نجد أن دوغمائية الحوار الدائر بين الشخصيتين تعد استدلالا عن صراع ظاهر وآخر ضمني بين الطبقات المتفاوتة سوسيو اقتصاديا، وعلى هذا الأساس تم الاعتماد على زاوية المجال والمجال المقابل لكونها الأنسب لتصوير الحوارات، أما الحركة "المصاحبة Traveling" فقد كان الهدف منها البحث وتقصي ماهية شخصية "توماس واين"، لكونه أول مرة يظهر عن قرب، ويتم التعامل معه على مستوى شخصي، وبهذا تعرف شخصيته الحقيقية عكس الشخصية المنمقة التي يظهر عليها عند حديثه لوسائل الإعلام.

إن عنصر الأزياء كعنصر سينمائي، قد حمل دلالات رمزية في هذا المشهد تعبر عن التفاوت الشديد في طبقات المجتمع الواحد، واللباس بدوره يعد أبسط مظهر من مظاهرها؛ إذ نرى بأن البدلة الرسمية لشخصية "توماس واين" مكلفة وأثمن بكثير مقارنة بالملابس البسيطة التي يرتديها "آرثر"، إضافة إلى مؤشرات أخرى تجسد الاختلاف الصارخة في المستويات الاجتماعية والاقتصادية كالقصور التي يسكنها المسؤولون السياسيون عكس المنازل البسيطة المتهالكة التي يسكنها عامة الشعب.

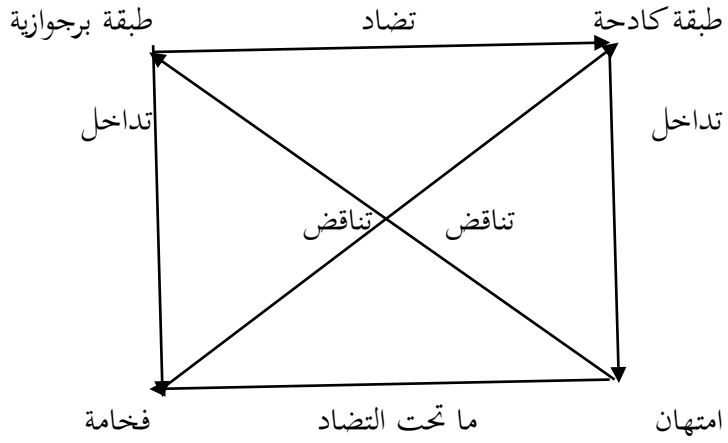
ومن ناحية مغايرة، نستخلص من المشهد جمالية بصرية، تجلت من خلال الديكور الفخم الذي يشكل رمزا لأسلوب الحياة اليومية للطبقة البرجوازية، كما نلاحظ أن الخطوط العمودية التي ظهرت في الصورة قد أعطت معنى عن القوة، وكذلك الشكل المستطيل للمرايا قد منح جمالية تمثلت في بروز الشكل الهندسي المتناسق الذي تستلطفه العين، بينما العنصر السيميائي الأكثر بروزا في هذا الفوتوغرام هو عنصر "الملمس The Texture" ويتعلق ذلك بالرخام الأبيض الذي يغطي جدران المكان، حيث تظهر نعومته الفائقة ودرجة فخامته التي تناسب الأماكن المرتبطة بصفة الثراء والغنى، أما عن الإضاءة المنخفضة فقد ساهمت في ترسيخ معنى الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، مما أضفى على المكان جمالية توحي بمعنى الرقي والوقار.

كما نجد في الفوتوغرام تحقيقا لعدة مبادئ من السيميولوجيا البصرية؛ كالتوازن التماثلي فيما يتعلق بالنور الصادر من المصابيح، وكذا الأشكال المرسومة على الجدران، بينما إذا نظرنا إلى اللقطة بصورة كلية فإننا نجد تحقيقا لمبدأ التوازن غير التماثلي نظرا لغياب التوازن بين كل العناصر على الجانبين، كما نجد أيضا حضورا لمبدأ التناسب والأبعاد في هذه الصورة، إذ يظهر "آرثر" بحجم أقل من "توماس واين" ويعود ذلك إلى أن الحجم المرئي يختلف عن الحجم الفيزيائي، وهو ما يولد إحساسا بالاتساع والعمق بالنسبة للمشاهد، أما عند تتبع المنحنى السردي فإن الاختلاف بين الحجمين يعطي تصورا عن الفروقات الشديدة في المستويات وكذا المكانة الاجتماعية بين كل من "آرثر" وتوماس واين. وبالتالي، يمكن القول بأن عناصر التصميم البصري قد جسدت مجتمعة مبدأ "التناغم The Harmony" باعتبار أن العناصر التي ظهرت في الصورة جاءت مكملة لبعضها البعض وفي موقع يتناسب والمعنى الذي تؤديه في الديكور.

وبتحليل المشهد استنادا إلى البرنامج السردي لغريماس الذي يدرس التحولات على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، فإن نمط التحول هو:

- **تحول انفصالي**: لكون "آرثر" فشل في تحقيق غايته المتمثلة في الوصول إلى والده والحصول على الود الذي كان يمني النفس به.

أما عن العلاقات الدلالية التي تجسدت في البنية العميقة، والتي ضمّنت سيميولوجيا في المشهد على شكل ثنائيات متقابلة ومتضادة ومتعارضة، فتمثيلها يكون عن طريق المربع السيميائي لغريماس كالآتي:



وبقراءة سيميائية تحليلية للدلالات المستخرجة من المربع السيميائي حسب ما قدمه البناء الدرامي للفيلم، فإنه قد تم تجسيد الاختلافات العميقة بين الطبقة الأقل مكانة وأهمية في الهرم المجتمعي وكذا الطبقة البرجوازية التي تمثل الطبقة الحاكمة والأكثر سيطرة في المجتمع الرأسمالي، بفضل امتلاكها لرؤوس أموال ضخمة، وهذا ما يحقق علاقة التضاد، كما أن الطبقة الكادحة من فقراء ومهمشين كثيرا ما يتعرضون للامتهان ولهذا جاءت العلاقة بينها علاقة تداخل، في مقابل أن الطبقة البرجوازية تتمتع بالفخامة والثروة بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ذلك أن نمط البرجوازيين في الحياة تجاوز الأساسيات ليتمركز حول الكماليات، وعلى هذا الأساس تكون الفخامة متداخلة مع الطبقة البرجوازية، أي أنها مندرجة ضمنها، واستخلاصا لما سبق كنتيجة منطقية تلازمية فإن الطبقة الكادحة تتناقض تماما مع مفهوم الفخامة، وكذلك الطبقة البرجوازية تتناقض ومفهوم الامتهان، كون هذه الأخيرة تقترن حياتها بالمهابة والوقار وليس الامتهان والتحقير.

المتتالية الثامنة

فوتوغرام 17

فوتوغرام 18

المستوى التعييني:

من خلال الفوتوغرامين 17 و18 يقوم "آرثر" بقراءة الملف الطبي لوالدته أثناء تواجدها سابقا بالمستشفى الحكومي للأمراض العقلية "أركام Arkham"، فيتخيل نفسه حاضرا للمحادثة التي دارت بين المحقق ووالدته؛ حيث يخبرها هذا الأخير بأن ابنها متبنى استنادا إلى الأوراق الرسمية، لترد هي بالنفي، قائلة بأن "توماس" اختلق الأمر برمته حتى يبقى الأمر سرا، كما يواجهها المحقق بأنها قد بقيت متفرجة أثناء قيام شريكها بتعنيف جسدي لابنها، وتقييده إلى المدفأة، مما أسفر عن سوء تغذية وكدمات وإصابة حادة في الرأس، لتنفي "بيني Penny" والدة "آرثر" علمها بالحادثة. وهكذا يظهر المقطع بلقطة نصفية وأخرى فوق الكتف، وبحركة كاميرا مثبتة على جسم المصور "محمولة Carrying"،"بزاوية مستوى النظر The Eye level angle"، ويصاحب ذلك موسيقى تصويرية حزينة منخفضة الإيقاع، مع سماع ضحكات هستيرية.

المستوى التضميني:

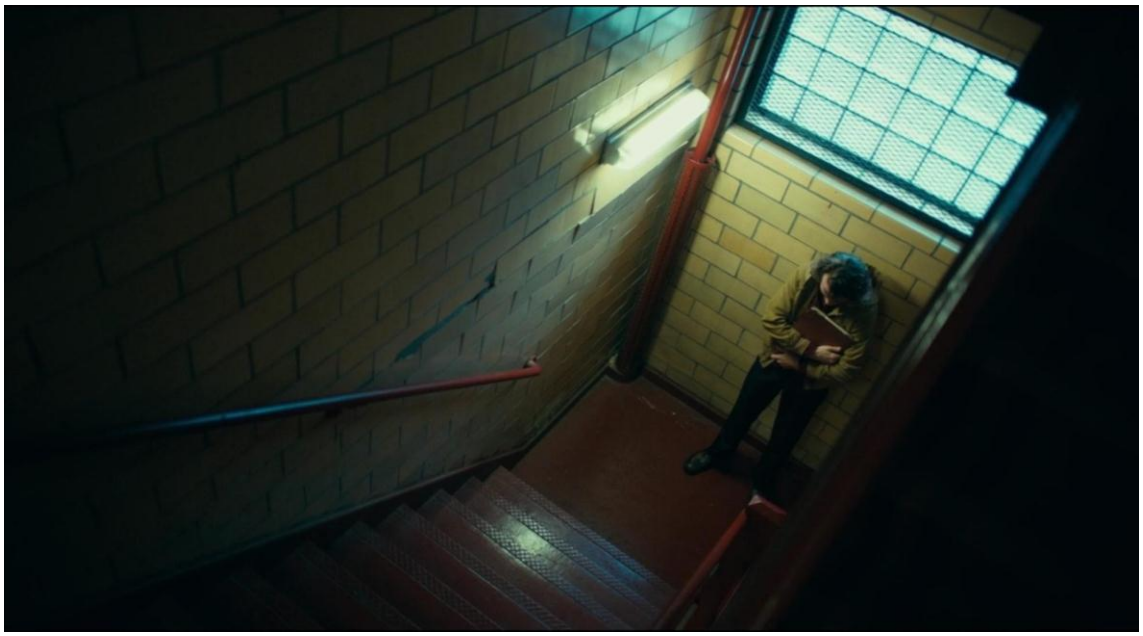
يستنبط من المقطع حدوث انقلاب درامي في المسار السردي لحبكة الفيلم، وذلك مع ظهور عنصر المفاجأة، الذي من خلاله اكتشف "آرثر" أنه ابن متبنى وأنه قد تعرض إلى سوء المعاملة والتعنيف الجسدي في طفولته بسبب إهمال مربيته، وهو انعكس سلبا على صحته العقلية، وتسبب له بإصابة دائمة. حيث تم تجسيد المشهد باستخدام إحدى تقنيات السرد المتمثلة في تقنية "الاسترجاع الفني The Flashback"، وذلك من خلال عودة السارد إلى نقطة سابقة للزمن الذي توقف فيه السرد، أي حينما استذكر "آرثر" مشهد المراجعة النفسية لوالدته بالتبني، إذ بواسطة تقنية الفلاش باك تم تحقيق العديد من الأغراض في مشهدية الفيلم تمثلت في:

- أنه قد تم الوصول إلى الأسباب الحقيقية التي جعلت الشخصية الرئيسية على هذا الشكل، ومن ثم تم الكشف عن المنشأ الرئيسي للصراع الذاتي الذي تحول إلى صراع مجتمعي.
- أن المتلقي السينمائي استطاع أن يملأ بعض الفجوات ويفهم الجوانب الخفية التي لم يكن يعرفها استنادا إلى المعلومات الأولية التي قدمها السرد الفيلمي.
- إضافة إلى أن الحجب المتعمد لبعض التفاصيل والأحداث في البداية ثم الإفصاح عنها في زمن معين من المسار التوليدي يزيد من مستوى الإثارة والتشويق لدى المتابع.

وفي هذا المقطع يصعب تحديد ماهية الزمن الفيزيائي عند استرجاع الأحداث الماضية، حيث لا تفهم طبيعة الزمن هل هو الصباح أم المساء؟ وهذا راجع إلى عاملين أولهما؛ الإشارة إلى درجة القساوة التي يعيشها النزلاء داخل المصحة العقلية، حتى أنهم يفتقدون إلى القدرة على إدراك الزمن بصورة صحيحة وسليمة، أما العامل الثاني فيمكن تأويله سيميائيا بأنه تدليل على توقف الزمن النفسي، حيث لم يعد الأفراد الداخلون في الحوار يشعرون بمعنى الزمن، نظرا لحالة الذعر والارتباك والتشوش بسبب تلقي حقائق مفزعة يصعب تصديقها أو حتى استيعابها.

وعند تأملنا لطبيعة الرؤية السردية التي ظهرت في المشهد، فإنها تظهر كرؤية سردية مصاحبة، ممثلة بذلك زاوية التبئير؛ أي الموقع الذي يحتله السارد في علاقته بالشخصيات، وهنا نجد بأن "آرثر" باعتباره السارد فإن معرفته بالأحداث الحاصلة في فضائها "الزمكاني The Spacetime" هي نفس معرفة الشخصية الحكائية، ونفس معرفة المتلقي أيضا، بمعنى أن السرد يسير في خطين متوازيين، وهو ما من شأنه

أن يشعر المتفرج بدوره وأهميته في الأحداث التي تروى له، وأنه قد تم إشراكه في العمل الفني كعنصر مؤثر وفعال، من منطلق الأسلوب المتدرج والمتسلسل في سرد الأحداث وتقريبها بنمط جمالي ومبتكر.



فوتوغرام 19

المستوى التعييني:

تبين اللقطة العامة منظر "آرثر" وهو في حالة شديدة من الانهيار وكذا دخوله في نوبة بكاء متواصل، وذلك بعد تلقيه لمعلومات صادمة حول حياته الماضية وما شهدته طفولته المريرة من أحداث، وقد تم تصوير المشهد بكاميرا ثابتة وزاوية "مرتفعة High Angle"، وتخلل ذلك موسيقى تصويرية ذات طابع حزين ترافقت مع صوت البكاء الهستيري.

المستوى التضميني:

يمثل المقطع تصويرا لتحول شديد في المنعرج السردي، وذلك من خلال الحدث غير المتوقع في حبكة القصة، الذي كان عاملا مساهما في هدم جزء كبير من المسار الذي اتخذه البناء الهرمي الفيلمي، وما سيؤدي بالمتلقي إلى إعادة ضبط استيعابه للتدرج الموضوعاتي، وهكذا يشعر المشاهد بحاجة إلى الاستمرار

في المتابعة لمعرفة الأحداث القادمة كنوع من إشباع الفضول المعرفي الذي يكتنفه، وبالتالي يتم رفع درجة الإثارة والترقب.

ومن زاوية التجسيد السينماتوغرافي للفكرة المتناولة نلاحظ بأن المخرج قد نحى في هذا المشهد على وجه الخصوص إلى استبعاد عنصر الحوار كلاميا بالنسبة للشخصية الرئيسية، في حين اقتصر الحوار على الشخصيات الأخرى، وبهذا المعنى يمكن تصنيف نوع الاتصال في هذه الوضعية على أنه "اتصال خطي Linear communication" يأخذ اتجاها واحدا من المرسل إلى المستقبل، مع غياب "التغذية الراجعة The Feedback"، ما يشير إلى سلبية المستقبل، وهو بالذات ما يتماشى مع الموقف الذي اتخذه "آرثر"، حيث يبدو ضعيفا وعاجزا، كما أنه لا يملك أدنى مقدرة على إحداث فرق أو تغيير الماضي الأليم. أما من الناحية الأستطيقية فنجد أن غياب الاتصال اللفظي من طرف "آرثر" قد حقق مفهوم "جمالية الصمت The Aesthetic of silence"، لكون أن شدة الانفعالات والأحاسيس المضطربة التي نقلها المشهد تغني مدلولاتها عن الكلام اللفظي المنطوق، ذلك أن الألفاظ في المواقف المتشنجة هي الأقل قدرة على الإفصاح عن مكنونات الإنسان وانكساراته الداخلية، ولهذا يكون السكوت في لحظة زمنية معينة أكثر بلاغية وتعبيرية.

وتأسيسا لذات الدلالة نحت الرؤية الإخراجية إلى توظيف "الزاوية المرتفعة The High Angle"، التي بواسطتها تم التعبير عن معنى الضعف والعجز، حيث ظهر "آرثر" بصريا بحجم ضئيل جدا في الكادر السينمائي مقارنة بالحجم الطبيعي؛ إذ يبدو محطما خائر القوى، وهي كناية عن الوحدة وقلة الحيلة وتراكم الهموم التي بدورها أفضت إلى إحساس شامل بالانهزامية والدونية وكذا التحقير وفقدان القيمة في الحياة.

وتجدر الإشارة إلى أن طبيعة الديكور المغلق بفضائه الضيق والمقيد قد ساعدت في تكثيف القيم السلبية سرديا التي تنطوي على الضعف والهوان، ذلك أن الخطاب الصوري للفوتوغرام يعد توصيفا يمكن أن تتخذه المعاني حقيقة أو مجازا، حيث تصب جميعها في قالب التخبط وعدم إمكانية الخلاص، كما أن مكان الحدث؛ ممثلا هنا في الدهليز بإضاءته المنخفضة التي تكاد تنعدم، من المنظور السيميائي يعتبر مؤشرا على الظلامية وعدم وضوح الاتجاه الصائب الذي ينبغي أن يسلك.

المتتالية التاسعة

فوتوغرام 20

المستوى التعييني:

في هذا المستوى يتضح من هذه اللقطة المتوسطة، بموضع كاميرا ثلاثة أرباع خلفية أن "آرثر" يحاول تحليل وفهم ما يجري من حوله، حيث يبدو مستغربا بسبب أن "صوفي" قد طلبت منه المغادرة فورا، لكونها لا تعرفه أصلا، وبالكاد استطاعت أن تذكر اسمه وأنه يقطن بمحاذاتها. وقد تم تصوير المشهد بحركة كاميرا "محمولة باليد Hand Held"، بزاوية مستوى النظر، وقد تخلل المشهد مؤثرات صوتية ذات إيقاع سريع ومتواصل، تزامنا مع تهاطل المطر.

المستوى التضميني:

يطرح المشهد عنصرا آخر من عناصر الحبكة الدرامية والمتمثل في صدمة "آرثر" من جديد، إثر الحدث السردي غير المتوقع، الذي يكتشف من خلاله أن العلاقة العاطفية التي تربطه بصوفي ما هي إلا أوهام وخيالات موجودة في ذهنه فقط، لا أساس لها من الصحة، وهو ما يشير فيلميا إلى تفاقم الاضطرابات النفسية التي تعاني منها الشخصية الرئيسية، ما يفضي إلى خلق شعور لدى المشاهد بالدهشة والاستغراب والتساؤل عن مدى سلامة التوالد السردي للأحداث والوقائع التي شاهدها في مقاطع سابقة.

وعلى خلاف ما كان متوقعا، نجد بأن الشخصية الثانوية "صوفي" تبين بأنه لا صفة تجمعها بآرثر؛ إذ بدل أن ترحب به كما كان منتظرا فقد طلبت منه بل ورجته أن يترك المكان، باعتباره شخصا دخيلا وغير معروف بالنسبة لها، حيث تم العمل على نقل هذا المعنى بالاعتماد أولا حركة الكاميرا المحمولة باليد، وذلك لمحاكاة حركة الجسد المرتجفة وإظهار درجة الاضطرابات والفزع والخوف الذي تملك "صوفي" عند مشاهدتها لآرثر، كأسلوب تقني من أساليب تقريب الفكرة بصريا، وأما إذا ما نظرنا إلى لغة الجسد التي يبدو عليها "آرثر" في هذا المقطع فإنها توحي بدلالات مخيفة وغير مريحة، خاصة مع الحركات البطيئة وغير المتزنة، وكذا النظرات المريبة التي ظل يرمق بها "صوفي".

وبغرض ترسيخ دلالات الحقل المفهومي المرتبط بمعاني الخوف تم إدخال مؤثرات صوتية ذات إيقاع متسارع وعلى نفس الوتيرة، شبيهة بتلك التي تدرج في أفلام الرعب، وبالتالي كان دورها هنا هو تحقيق الوظيفة البلاغية، بحيث سردت المزاج، المشاعر وكذا الجو النفسي العام الذي ساد المشهد. كما أن صوت الرعد المصحوب بتهاطل المطر هو الآخر قد ساهم سيميائيا في تعزيز الشعور بالهلع، وأعطى إيحاء للمتلقي بإمكانية حدوث الأسوأ في المقاطع الفيلمية الموالية.

وعلى غرار المشاهد السابقة، يتضح في هذا المشهد حضور جهاز التلفزيون مجددا ضمن الديكور، ويدخل ذلك في تقنيات السرد التي من بينها تقنية التكرار، حيث لم تتأتى هذه الأخيرة من باب الاعتباطية، وإنما بهدف التأكيد على الأهمية البالغة لوسائل الإعلام عموما والتلفاز خصوصا في الحياة اليومية للأفراد، كمصدر حيوي ورئيسي في تلقي المعلومة، باعتباره وسيلة ذات طابع جماهيري، ولها تأثيراتها المتباينة من حيث الشدة والكيفية، كما تتبين صحة هذا الإسقاط من خلال حقيقة مفادها أن الإعلام التقليدي يحظى بكثير من الشعبية والرواج، ما يكسبه مكانة مرموقة إذا ما قورن بمصادر أخرى، خاصة في الفترات السابقة لانتشار وسائل وأدوات الإعلام الجديد، وهو تماما ما يتوافق مع الفترة الزمنية لسردية للأحداث والوقائع المعالجة فيلميا.

فوتوغرام 21

فوتوغرام 22

المستوى التعييني:

يتضح من خلال الفوتوغرامين 21 و22 لحظة عودة ذاكرة "آرثر" إلى الوراء، والتي يكتشف فيها أن كل الأماكن والأحداث التي ظن أن "صوفي" كانت متواجدة بها لم تكن إلا مجرد وهم زائف ناتج عن اضطراب عقلي، حيث تظهر اللقطة المقربة تواجد "صوفي" بمحاذاة "آرثر"، بينما اللقطة متوسطة الطول تظهر عدم وجودها. وقد تم تصوير المشهد بالاعتماد على حركة كاميرا ثابتة وزاوية من مستوى النظر، وإرفاق المشهد بمؤثر صوتي يتمثل في صوت نقر متواصل بوتيرة واحدة مع موسيقى تصويرية ملحمية وحزينة في نفس الوقت.

المستوى التضميني:

يمتاز الخطاب السردي الفيلمي هنا بكونه سردا عكسيا، أي أن الأحداث تروى بترتيب زمني ينطلق من النهاية إلى البداية، وقصد تحقيق هذا الغرض تم اللجوء إلى تقنية "المونتاج العكسي"، حيث أعيد ترتيب لقطات ماضية انطلاقا من الأقدم إلى الأحدث، وهكذا تجسد ما يعرف بالفلاش باك؛ أي الاسترجاع، وبهذا قام "آثر" بإعادة تفحص أحداث متنوعة ظن بوجود "صوفي" ضمنها، ليتيقن أن العكس هو الصحيح؛ إذ استطاع أن يستوعب أخيرا أنها لم تكن بجانبه في أي من المواقف التي عاشها، وإنما قد كانت وهما يدور في مخيلته لا أكثر ولا أقل، وبهذا المعنى يشار دراميا بأن الشخصية الرئيسية قد فقدت القدرة على إقامة إدراك عقلي سليم، بسبب رؤية أفراد لا وجود لهم في الفضاء المكاني للأحداث الجارية.

ومن منطلق السرد الأيقوني الذي عرضه المشهد يمكن للمتلقي أن يستشعر الألم وخيبة الأمل التي خلفت جرحا نفسيا عميقا يصعب معالجته، والذي أثبت من الجانب السيميائي رمزية مفادها صعوبة أو استحالة دخول الشخص المضطرب عقليا في علاقة عاطفية سليمة، وذلك راجع إلى افتقاده للمقومات والمهارات والسمات الشخصية التي تؤهله إلى جذب الطرف الآخر.

إن الانتقالات الحاصلة على مستوى سلم اللقطات في هذا المشهد كان الغرض منها إحقاق الوظيفة التفسيرية، التي بواسطتها استطاع المشاهد أن يستوعب الخلل الإدراكي الذي تعاني منه الشخصية الرئيسية، أما عن المقصد من الاعتماد على زاوية مستوى النظر وكذا جعل الكاميرا ثابتة دون أي حركة هو وضع المتلقي في وضعية تركيز وانتباه حتى يتمكن من فهم التفاصيل الدقيقة، لأن تحرك الكاميرا في هذا المشهد تحديدا من شأنه أن يسبب تشويشا على آلية فهم المقاصد التي ترمي إليها الرؤية الإخراجية.

وبتحليل ما يحمله المشهد المسترجع من معان وإيحاءات؛ فبالرغم من أنه يعطي انطباعات عن السرور والفرح والبهجة التي حملتها الأوقات السعيدة التي قضاها "آرثر" رفقة "صوفي" فإنه يوحي في الآن ذاته بالحسرة والكرب والاستياء، وذلك بعد اكتشاف أن هذه الأوقات السعيدة والمبهجة لم تكن دليلا على تحقيق القيمة والكفاءة الناجمة عن تحقيق الذات والإنجاز على المستوى الشخصي، بل على العكس، فهي دليل قاطع على انحراف خطير في التفكير والشعور الذي قد يؤدي إلى تهديد الأمن العام سواء تتعلق الأمر بالشخص نفسه أو المحيطين به.

كما نوجز الخطاطة السردية التي طرحت في مختلف المشاهد الفيلمية وصولا إلى هذا المشهد، والتي ظهرت كلحظات مرتبطة ببعضها البعض كالآتي:

- التحريك: رغبة "آرثر" في تحقيق الاستقرار العاطفي.
- الكفاءة: بناء علاقة جادة مع شخصية "صوفي".
- الإنجاز: القيام بتخيل ذهني لوجود "صوفي" كشريكة حياة.
- الجزاء: اكتشاف وهمية العلاقة العاطفية التي لا وجود لها أصلا، والدالة على اضطراب عقلي.

وبالنسبة للبرنامج السردي الذي يدرس التحولات المتسلسلة القائمة على أساس الفاعل والموضوع، التي تم طرحها في هذا المقطع، فإننا نصل إلى أن نوع التحول هو:

- **تحول انفصالي**: بسبب عدم قدرة "آرثر" على بناء علاقة عاطفية سوية وحقيقية.

المتتالية العاشرة

فوتوغرام 23

المستوى التعييني:

يتجلى من خلال هذه اللقطة المتوسطة آخر حوار لآرثر مع والدته وهي طريحة الفراش داخل المستشفى، حيث يخبرها أنه لطالما كره اسمها "بيني فليك Penny Fleck" وأن ضحكته نتيجة حالة مرضية، كما يخبرها أيضا بأنه لم يشعر بالسعادة لدقيقة واحدة طوال حياته، فتكتفي والدته بالصمت دون القدرة على الرد. وقد تم تصوير المشهد بلقطة موضوعية وحركة كاميرا ثابتة، وبزاوية من مستوى النظر.

المستوى التضميني:

يفهم من المشهد تغيرا دراماتيكيا تاما في المواقف بالنسبة لآرثر تجاه والدته، التي يعتقد جازما أنها ليست والدته بناء على الملف الطبي الخاص بها والذي اطلع عليه بنفسه، حيث يمثل الحوار الدائر بين الشخصيتين نوعا من المواجهة بحقائق تم إخفاؤها لسنوات طويلة، كما يلمس من نمط المحادثة الكثير من علامات العتاب واللوم، إثر إخفاء جزء كبير من الحقائق المتعلقة بهوية "آرثر" وأصل حالته العقلية الناشئة منذ مرحلة الطفولة.

وفي المقابل، نجد مجددا حضور الاتصال الخطي، من خلال صمت "بيني فليك" الذي لم يسمح بتقصي موفقها وكذا ردها على الاتهامات الموجهة إليها مباشرة، حيث يعود ذلك أولا إلى عجزها ومرضها الذي جعلها طريحة الفراش وثانيا بسبب أن "آرثر" لم يترك لها فرصة الدفاع عن نفسها كي تجيب عن تساؤلات قديمة وتوضح ما حصل فعلا.

وهكذا يكون الخطاب السردي لفيلم "الجوكر" قد ترك بعض الفجوات في بنائه الدرامي عن قصد، خاصة فيما تعلق بهوية "آرثر" الحقيقية؛ وهو ما يضع المتلقي في حيرة، تجعله يتساءل عما جرى فعلا، ذلك أن أحداث الفيلم تجسد لروايتين متناقضتين تماما، واحتمال صدق أو كذب أي منهما يبقى مرجحا بنسبة متكافئة لكل رواية؛ لكون أن "بيني فليك" تعاني من "اضطراب وهامي Delusional Disorder"؛ وهو اضطراب يجعل الشخص يتمسك باعتقادات خاطئة ويجزم بصحتها رغم الأدلة التي تثبت العكس، ما يعني أن روايتها حول "آرثر" قد تكون خاطئة، أما العمدة "توماس واين" فيعتبر شخصا فاسدا ومتسلطا، مما يجعل روايته هي الأخرى تحتمل الخطأ، وعلى هذا الأساس يصعب على المتفرج تبني موقف ما بصفة جازمة.

وبقراءة للسيميولوجيا البصرية المنقولة في الفوتوغرام، فيلاحظ أن الحجم البصري الذي ظهرت عليه والدة "آرثر" يعتبر أقل بكثير من الحجم البصري الذي شغله "آرثر"، وهو ما يعد دلالة على ضعف وعجز "بيني فليك"، عكس الدلالة الرمزية التي حملتها تعبيرية الصورة بالنسبة لآرثر؛ إذ يبدو في حالة قوة، حيث تعزز هذا المفهوم أكثر بواسطة العامل غير اللفظي والمتمثل في نبرة الصوت الصارمة الحادة والخالية من أية مشاعر إيجابية، إضافة إلى النظرة المتعالية التي تدل على عدم المبالاة.

وفي نفس السياق البصري، نجد بأن توظيف المخرج للقطة الموضوعية في هذا المشهد تحديدا يعطي مدلولا عن الحيادية وعدم الانحياز لوجهة نظر على حساب أخرى، وبالتالي نستشف أن المعنى المراد توصيله عن طريق هذا الأسلوب في التصوير يمنح المتفرج حرية الاختيار وتبني وجهة النظر التي يراها الأصوب ومناسبة أكثر، ومن ثم تكون للصورة المرئية إحالات على أفكار وصور ذهنية ذات مستوى عميق.

فوتوغرام 24

المستوى التعييني:

يتبين من خلال هذه اللقطة المقربة شروع "آرثر" في قتل والدته عن طريق الخنق وهي داخل المستشفى، وفي خضم ذلك يخبرها أنه كان يظن أن حياته مأساة لكنه يدرك الآن أنها مسرحية هزلية، وقد تم تصوير المشهد بكاميرا ثابتة من حيث طبيعة الحركة، "وبزاوية منخفضة Low angle"، مع سماع أصوات استجداء خافتة من طرف والدة "آرثر" والتي ترافقت مع مؤثرات صوتية متمثلة في صوت أجهزة الإنعاش.

المستوى التضميني:

إن وصول المسار السردي إلى هذه النقطة يمثل صدمة بالنسبة للمشاهدين، بل وحدثا غير متوقع نهائيا، وهو تحديدا ما يعرف في مجال السينما "بالمفارقة الدرامية The Dramatic Irony"، فعند متابعة مجمل الأحداث السابقة يمكن للمتلقي أن يبني اعتقادا جازما بمتانة العلاقة الوطيدة التي تجمع "آرثر" بوالدته، خاصة وأنه لطالما اعتنى واهتم بكل شؤونها من رعاية وحرص على علاجها، إضافة إلى ذلك، فإن التوقع الذي يبدو أكثر صوابا هو أن ينحو "آرثر" إلى مسامحة والدته على ما جرى في الماضي، باعتبار أنها

في الوقت الحاضر تسعى دائما إلى إرضائه والاهتمام به مع تمني الأفضل له سواء تعلق الأمر بحياته المهنية أو الشخصية، وعليه فإن مشهد القتل هذا يعتبر محزنا ومخيبا بشدة نظرا لكسره لأفق التوقع بطريقة مأساوية ومفجعة.

ومن ثم فإن حدثا كهذا يجعل من الخطاب السينمائي لفيلم "الجوكر" يندرج ضمن "الميتا سرد"، باعتباره يطرح علاقة جدلية بين المتخيل والواقع، مما يثير شكوكا حول طبيعة التصورات التي تحكم الحقيقة، وبالتالي يتم ترسيخ مفهوم قائم على أن الحقيقة البحتة أو المعنى الثابت من غير الممكن الوصول إليه، ليجد المتفرج نفسه أمام جمالية ما بعد حداثية، القائمة على نسبية المعايير، والتي من الممكن أن تضم حتى ما هو فوضوي ومتشظي.

وبتحليل سيميائية الدلائل المتضمنة للتجليات اللسانية في عبارة "كنت اظن أن حياتي مأساة، لكني الآن أدركت أنها مسرحية هزلية" نجد بأنها تحمل مدلولات عن فقدان قيمة الحياة وكذا انعدام الجدوى تماما من وجود الشخص داخل محيطه، وهذا إذا ما نظرنا إلى التقابل بين لفظي "المأساة والهزل"؛ فالأول رغم بشاعته إلا أنه يدل على وجود شيء مهم ويستحق العناء كونه ينطوي على مواقف مؤلمة ومثيرة تستدعي الانتباه، بينما اللفظ الثاني "الهزل" فإنه يوحي بالتفاهة وانعدام القيمة بالأساس، وذلك راجع إلى أن الكوميديا أو الملهاة هي مجرد أسلوب للتسلية ويمكن الاستغناء عنه بسهولة، فالأسلوب البلاغي الموظف هنا هو الكناية، ذلك أن التلميح أبلغ من التصريح، وفي هذه العبارة تحديدا تم توصيل معنى قبيح بلفظ مقتصر وعذب، وهو ما جعل التعبير يأخذ منحى جماليا.

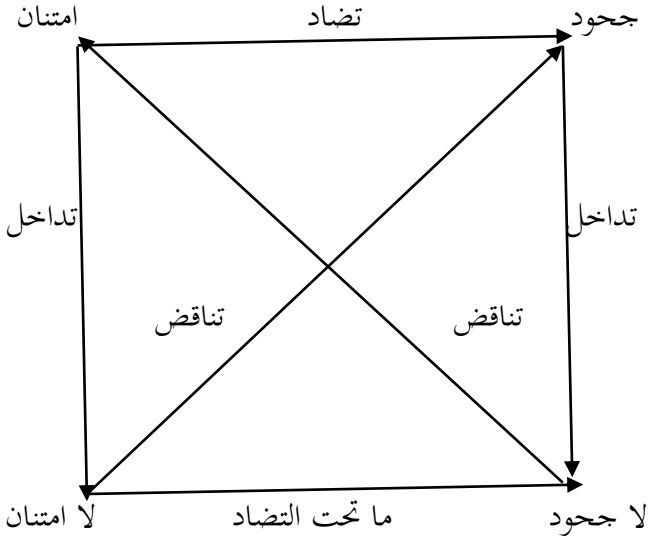
أما على المستوى البصري فنجد بأن التقاط الفوتوغرام بزاوية منخفضة جاء للتدليل أن "آرثر" في موقع قوة وأنه خلال الزمن الحالي متحكم في زمام أمور حياته، عكس ما كان عليه سابقا، حينما كانت الأحداث في حياته تسير وفق ما يخططه ويقرره الآخرون، ناهيك عن ذلك، فإنه بقراءة للغة الجسد الماثلة أمامنا في المشهد؛ فإن ملامح الوجه تعبر عن نوازع الشر واللؤم التي بدأت تظهر جليا على الشخصية الرئيسية، والتي انتقلت من الهدوء والمسالمة إلى الطغيان والتمرد حتى مع أقرب الأشخاص إليها.

وعلى الرغم من مأساوية وفظاعة المشهد وفكرته الخطيرة إلا أن خلفيته جاءت مضيئة وظهرت بطريقة جد فنية؛ خاصة مع ترائي الجمالية التي نتجت عن الإشراق النسبي للون الشمس –كإضاءة طبيعية

للديكور- والذي جاء كطيف محيط بجسم "آرثر"، وقد بدا هذا الأخير يتوسط كادر اللقطة السينمائية، وهكذا مجددا نستطيع تقصي جمالية نسبية من خلال تضمين لدلالات ومعان سلبية في الوقت نفسه مع أجزاء صورية ذات توجه فني أستطيقي يمكن إدراكه حسيا وبصريا.

أما إذا ما حاولنا قراءة المشهد سيميائيا من الزاوية الأخلاقية البحتة، فيمكن القول أنه تجسيد لعنف وروح انتقامية شديدة ومبالغ فيها، والتي يمكن إدراجها في خانة الجحود وانعدام الوفاء تجاه شخصية "بيني فليك" سواء كانت والدته البيولوجية أم لا، وبالتالي نجد أن هذا المشهد تحديدا يكرس للعدمية، التي بدورها لا تعطي أية أهمية للمعاني والقيم الإيجابية. في مقابل ذلك، يصعب الحكم على الفعل الشنيع الذي قام به "آرثر" بصورة قطعية، وهذا على اعتبار أنه يعاني من اضطراب عقلي، لكن درجة الاضطراب العقلي نفسها يصعب تحديدها بدقة، بمعنى أن الخلل العقلي الذي يعاني منه هل قد أوصله إلى مرحلة يفقد فيها القدرة على الحكم السليم؟ أم أنها مجرد ذريعة يحاول من خلالها المجرمون التملص من العقاب وتبرير سلوكياتهم المنحطة؟

وبالتالي، يمكن تلخيص العلاقات الدلالية التي تجلت في المشهد على شكل قيم متناقضة من خلال المربع السيميائي لغريماس:



وعند قراءة المربع السيميائي واستخراج العلاقات الدلالية التي جسدها المشهد، فإن الحدث الأخير يمثل سرديا آخر مرحلة في علاقة "آرثر" بوالدته، والتي لم تصل إلى طريق مسدود فحسب وإنما قد بلغت

نهاية كارثية حملت مدلولات عن معنى الجحود كقيمة سلبية، حيث يعتبر القتل علامة رمزية دالة على ذلك، وهكذا يكون المقطع مناقضا تماما للقيم الإيجابية التي طرحها المسار التوليدي في المشاهد السابقة، والتي كانت تظهر علاقة مميزة بين أم وابنها، مبنية على كثير من الامتنان والتقدير والمحبة المتبادلة، ومن ثم يكون الانتقال الفيلمي من النقيض إلى النقيض قد خلق شرخا وصدمة يصعب تقبلها، خاصة على المستوى الشعوري الوجداني أثناء عملية التلقي، نظرا لكون هذا النوع من المشاهد القوية يثير انفعالات ذات منحى سلبي وسيء للغاية من منظور أخلاقي.

المتتالية الحادية عشر

فوتوغرام 25

المستوى التعييني:

يتضح من هذه "اللقطة العامة Long shot" مشهد المطاردة أثناء هروب "الجوكر" من الشرطة في شوارع مدينة "غوثام Gotham"، وذلك بعد الاشتباه به إثر وقوع جريمة قتل زميله في العمل "راندل Randall"، حيث يأمره رجال الشرطة بالتوقف حالا دون أن يصغي لهم، وقد تم تصوير المقطع بحركة

كاميرا "مصاحبة Traveling" إضافة إلى الحركة البانورامية، بزاوية من "مستوى النظر Eye level shot"، مع سماع أصوات منبهات السيارات.

المستوى التضميني:

يكشف المقطع عن تغيير في سرعة وتيرة الأحداث وتصاعدها، وذلك مع بروز شخصية "الجوكر" علنا وظهورها بملامح كاملة لأول مرة في البناء الدرامي للفيلم، وهكذا أعطى المشهد للجمهور المتلقي مدلولات عديدة عن شكل "الجوكر" والسمات المميزة لشخصيته؛ من أفكار ومشاعر وسلوكيات، فعند تحليل المشهد سيميائيا يمكن استبيان علامات دالة عن التمرد، العنف، الانتقام واللامبالاة، وهي علامات جامعة بين صفتي الاضطراب العقلي والإجرام في ذات الوقت.

إن مشهد المطاردة قد أسهم في إثارة شعور الترقب والقلق لدى المتفرج، حيث يجد هذا الأخير نفسه منتظرا للحدث الموالي وكذا استعجال الزمن لمعرفة النتائج والعواقب المترتبة عن هذا النوع من المشاهد التي تندرج ضمن فئة "الحركة The action"، وهنا بالتحديد نجد بطل الفيلم يكافح الصعاب في موقف مهدد للحياة، وذلك عند رؤية المسافة الطويلة التي قطعها عدوا أثناء هروبه من رجال الشرطة المدججين بالسلاح، كما أن العنصر البصري المفاجئ الذي تمثل في الاصطدام بالسيارة والسقوط على الأرض ثم النهوض مجددا قد أدى إلى زيادة معتبرة في درجات التوتر والانفعال، خاصة مع تدعيم ما هو بصري بمؤثر صوتي شديد الارتفاع وهو منبه السيارة وصوت الارتطام بالأرض. إضافة إلى ذلك، فإن هذا النوع من المشاهد الخطرة التي تحدث بين طرفين يجد من خلالها المتفرج نفسه في وضعية الانحياز والتعاطف مع طرف ضد آخر، وهو بالضبط ما يجعل المتلقي يستغرق في عملية المشاهدة، وفي الأغلب يميل وجدانيا إلى مناصرة الشخصية الرئيسية ضد خصومها.

وفي نفس الصدد، يكون للصمت في مشهد العنف والمطاردة هذا أثرا فعالا وملموسا في الإيحاء بمعنى الترقب والقلق، خاصة وأن المجال مفتوح أمام كل الاحتمالات السلبية منها والإيجابية كالموت أو النجاة مثلا، ومن ثم يحصل ما يعرف بالانقلاب في السيرورة الدرامية، وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار أن الاعتماد على الصمت في هذا المقطع الفيلمي تحديدا قد جاء ليؤدي دورا وظيفيا بغرض توصيل دلالات معينة، يمكن بواسطتها فهم أبعاد وخبايا شخصية "الجوكر".

وبالعودة إلى المكان السردي للحدث، فإننا نلاحظ من الوهلة الأولى حضور بعض المؤشرات والعلامات التي تم انتقاؤها عمدا لتحقيق مقاصد دلالية في الصورة السينمائية العيانية، فمثلما يمكن أن نستشف جمالية جادة الطريق من خلال بروز مجموعة عناصر خلقت نوعا من فنية الشكل، يمكن أيضا أن نرى عناصر أخرى تكرس لمفهوم القبح ببعده الشكلي وكذا الأيديولوجي، ذلك أن المستوى الأستطيقي للصورة قد تجسد من خلال رؤية الديكور الخارجي والإضاءة الطبيعية في فترة المساء، حيث تظهر الأشجار إلى جانب الجسر، بالتوازي مع معمار المدينة بشكله الهندسي المميز الذي يرتبط بمفهوم الحداثة؛ وهو ما يقترن بمفاهيم وأفكار التوجه الليبرالي كالحرية والمساواة وتحقيق الفرد لذاته داخل المجتمع الديمقراطي، أما الرسائل المبطنة التي روجت لتصور القبح، فنجد على سبيل المثال انتشار أكياس القمامة السوداء في كل مكان؛ إذ يعتبر لونها الأسود في هذه الحالة مؤشرا عن القذارة والدنس، عكس ما يرمز إليه اللون الأبيض من طهارة ونقاء، حيث لا يتوقف المعنى عند حدود التشوه الشكلي وإنما يتجاوز ذلك لينقل الأوضاع المزرية والمعاناة التي يعيشها سكان المدينة من فقر وجوع وتشرد، ويتأكد هذا الأمر من خلال الممثلين "الكومبارس" الذين ظهروا في المشهد يفترشون الطرق، كمشردين بلا مأوى أو سند، كتدليل سينماتوغرافي عن فقدان الأمن الاجتماعي، وهكذا يستدل على زيف وتناقضات المبادئ المثالية التي تدعيها المنظومة الرأسمالية.

فوتوغرام 26

المستوى التعييني:

تظهر هذه الصورة متوسطة الطول نجاح "آرثر" في تمويه رجال الشرطة عن طريق الاختفاء بين ركاب القطار الغاضبين، والذين كانوا أصلا ينظمون حركة احتجاجية ضد قوات الأمن والنظام السياسي، وهنا يطلب ضابط الشرطة من المحتجين خلع الأقنعة والانبطاح أرضا لكن دون جدوى. وقد تم الاعتماد في تصوير المشهد على حركة كاميرا "مصاحبة Traveling" وزاوية من "مستوى النظر The eye level angle"، كما تمت الاستعانة بمؤثرات صوتية تحاكي الضجيج وإطلاق الرصاص إضافة إلى أصوات صراخ وهتافات عالية.

المستوى التضميني:

تشير الرؤية السردية إلى تصاعد الصراع في الحبكة الدرامية للفيلم، وذلك من خلال انفجار الوضع ووصوله إلى أعلى درجات الاحتقان، فأثناء فرار "الجوكر" من الشرطة التقى حشود المحتجين ضد النظام الذين يرتدون أقنعة المهرجين، وذلك ردا على عمدة المدينة الذي وصف كل من يحتج ضده بالمهرج، وهو تحديدا الأمر الذي فاقم الغضب الشعبي ورفع من حدة الاستفزاز، حيث لم تستطع قوات الأمن بمختلف أجهزتها فرض النظام ولا استعادة السيطرة، ويظهر ذلك جليا من خلال العصيان المدني بشكل عام ورفض راكبي القطار الانصياع لأي أوامر، فرغم تكرار كلمة "الشرطة" عدة مرات إلا أنها في هذه الحالة كملفوظ سردي باتت خالية من المعنى التداولي والإشارة الدالة التي كانت تمثلها سابقا، عندما كانت توحي بدلالات النظام والانضباط والخضوع المطلق إلى سلطة القانون.

كما يعطي المشهد دلالات عن مدى ذكاء ونباهة شخصية الجوكر، حيث استطاع ببراعة التخلص من ملاحقة رجال الأمن بأسلوب جد مبتكر، بل وتسبب في خلط حسابات الشرطة وجعلهم يتعرضون إلى الاشتباك مع المتظاهرين. وفي خضم ذلك، يمكن سيميائيا قراءة رسائل وأفكار طرحت من خلال علامات رمزية ظهرت في المقطع؛ فالكتابات الموجودة على جدران القطار تدل على وصول الأفراد إلى وضع اجتماعي وأخلاقي مزر، ويحمل شقين؛ أولهما أنه يدل على عدم احترام الفرد للمرافق والمنشآت العمومية ولذا يسعى إلى تخريبها وتشويه جماليتها، وثانيهما أن الكتابة الجدارية تعد متنفسا ووسيلة احتجاجية ضد وضع ما، ممثلة بذلك منبرا وصوتا حرا للتعبير عن انشغالات وآراء يصعب كشفها علانية.

وبتحليل الهيئة التي يظهر عليها شكل القطار في المشهد، يستنبط مدى رداءة وسوء حالته، ويتبين ذلك من خلال نوافذه وهياكله المتشققة التي تكاد تنكسر، ما يدل على أنها لم تغير لمدة طويلة من الزمن، وهو ما يجعلها مصدر تهديد لسلامة وحياة الركاب، ومن هنا نجد أن الصورة التيماتيكية البارزة في هذا الخطاب الصوري هي سوء الخدمات العمومية وترديها إلى الحضيض، ما يفضح سياسة اللامبالاة والنأي بالنفس التي تنتهجها الحكومة الأمريكية تجاه شريحة واسعة من المواطنين، فيما يخص حقوقهم الاجتماعية وكذا الاقتصادية.

أما على مستوى السيمياء البصرية، فنجد أن ركاب القطار يمثلون المساحة الإيجابية كعنصر من عناصر التصميم النوعي، بينما جدران القطار تمثل المساحة السلبية النسبية، وبالنظر إلى نوعية خط الكتابة التي تملأ كل بقعة من جدران القطار فتظهر على أنها رديئة وعشوائية، تفتقد للخصائص الفنية، مما يجعلها معبرة أكثر عن القيم والمعاني السلبية كالغضب والفوضى والاحتجاج؛ إذ تعد شكلا من أشكال التنفيس الانفعالي على المستوى الفردي النفسي أو الجمعي. كما أن مجموع الأفراد المحتجين أثناء ظهورهم على شكل عناصر متقاربة من بعضها البعض قد حقق ما يعرف سيميائيا "بالكتلة The Mass"، أي أن ظهور الركاب على شكل كتلة واحدة قد أعطى للمشهد جمالية بصرية يمكن إدراكها، أما عند البحث في تأويلات هذا النوع من الأسلوب الإخراجي وعمقه الفكري فإنه يدل على أن الكتلة الواحدة تعني القوة والصمود الذي يحققه الأشخاص أثناء اتحادهم لتحقيق هدف ما، والمتمثل في هذه الحالة في مواجهة النظام القمعي، الذي بدا ضئيل الحجم وقليل العدد، حيث انحصر في مجرد شرطيين، على خلاف المحتجين الذين بلغ عددهم العشرات. وبالنظر إلى الأعمدة المستقيمة التي تتواجد في القطار فإنها تمنح المشاهد إدراكا بصريا من خلاله يتم تقريب المكان السردي لوقوع الحدث، فيستطيع من خلالها أن يأخذ فكرة واضحة عن الأبعاد والمساحات والحجم الفيزيائي.

بقراءة لأهم مبادئ السيميولوجيا البصرية الأكثر بروزا في المشهد، فنلاحظ حضور مبدأ التوازن التماثلي التقريبي؛ وذلك بسبب تماثل العناصر إلى حد ما على جانبي الخط العمودي الوهمي الذي يقسم مساحة التصميم، من حيث الموقع والشكل والألوان، إضافة إلى أن طريقة تصوير المقطع قد خلقت سيميائيا مبدأ التناسب والأبعاد، وبذلك أوحت للمتفرج بوجود البعد الثالث للصورة السينمائية، أما عن مبدأ السيمياء البصرية الأكثر وضوحا في هذا المشهد فيتمثل في مبدأ "الإيقاع The Rhythm"

والذي نتج عن تكرار الأقنعة كعنصر بصري في الفوتوغرام، وهو تحديدا ما يشبه الشعور الذي نختبره سمعيا في المجال الموسيقي عند تكرار الأنغام بطريقة معينة، ومن ثم يمكن بلوغ أثر جمالي مميز ناتج عن التكرار بطريقة ابتكارية تختلف في أثرها عن التكرار الذي يسبب الملل والرتابة عند تلقيه.

فهذا المقطع، وإن كان ينقل معنى قبيحا بما يحمله من دلالات عن الفوضى، العشوائية، الغضب، القمع، التخريب... والذي يأخذ أبعادا ذات عمق سوسيوسياسي من جهة وسيكولوجي من جهة أخرى، فإنه بالمقابل قد جسد خطابه السردي الأيقوني بصورة فيلمية أستطيقية يستطيع المتلقي أن يدرك حيثياتها بصريا.

وبناء على تحليل ما نقلته سردية المقطع، فيتضح بأن البرنامج السردي القائم على التحولات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع في هذا المقطع، والذي يمكن اختزاله في نوع التحول الذي عبر عنه المقطع بأنه:

- **تحول اتصالي**: بسبب أن "الجوكر" استطاع تحقيق غايته من خلال التخلص من قوات الأمن، إضافة إلى جعل المحتجين في صفه.

المتتالية الثانية عشر

فوتوغرام 27

المستوى التعييني:

يتبين من خلال هذه اللقطة النصفية لقاء "الجوكر" بالمذيع "موري Murray"، وذلك في إطار مقابلة تلفزيونية تبث على الهواء مباشرة، حيث يبتدئ اللقاء بطلب المذيع التأكيد على أن مظهر المهرج هذا لا يمثل موقفا سياسيا، فيرد "الجوكر" بأن مظهره ليس سياسيا وإنما يحاول إضحاك الناس فحسب، ليطلب "موري" من الجوكر إلقاء بعض النكت. وقد تم تصوير المشهد بحركة كاميرا "Tilt up" وزاوية المجال والمجال المقابل، ويترافق ذلك مع تصفيق وأصوات ضحك الجمهور الحاضر داخل الأستوديو.

المستوى التضميني:

نستشف من المشهد مظاهر الاستهزاء بالجوكر من طرف المذيع "موري"، ومن المظاهر الدالة على ذلك والتي يمكن استخراجها عن طريق قراءة سيمياء الجسد؛ نجد أن طريقة النظر وهيئة جلوس "موري" أثناء اللقاء تدل بشكل صارخ عن مدى احتقاره لشخصية الجوكر، حيث دعاه إلى برنامج ليكون مجرد أداة تسلية وترفيه وإضحاك الجمهور، مستغلا لمشاهد سابقة فشل فيها "الجوكر" أثناء أدائه لعروض كوميدية، كما تتأكد هذه السخرية المتعمدة بالنظر إلى الأسلوب الخطابي اللفظي المعتمدة من قبل المذيع "موري"؛ إذ منذ بداية المقابلة يسعى بكل الطرق إلى استفزاز وإثارة أعصاب "الجوكر" ليخرج أسوأ ما فيه، من خلال التقليل من شأنه وكل ما يقوم به، بغرض أن يظهره بشكل سخيف وأخرق أمام الجماهير المتابعة للبرنامج.

كما يشير ذات المشهد إلى درجة الاستعلاء والتعجرف من طرف الأشخاص الذين يتمتعون بالشهرة والنفوذ، وكيف ينعكس ذلك على معاملتهم للأشخاص البسطاء والأقل مكانة منهم، ومن أمثلة ذلك قطاع الإعلام الذي يعكف على تلميع صورة الشخصيات النافذة في الحكم، بينما يستغل معاناة الأفراد الضعفاء لتسويقها كمادة إعلامية لرفع عدد المشاهدين ومن ثم استقطاب الإشهارات وبالتالي تحقيق زيادة في الأرباح، وبهذا المعنى تتحول السخرية من أخطاء وعيوب الآخرين إلى سلعة رائجة لجلب العائدات المادية حتى لو كان ذلك على حساب الاعتبارات والمبادئ الأخلاقية، خاصة وأن الجماهير تستهويها مشاهدة الحوادث والفضائح والأمور غير الاعتيادية.

وهكذا يكون المشهد في مستهله قد كشف عن الهوة بين الصور اللامعة للأفراد عند ظهورهم في وسائل الإعلام وبين شخصياتهم الحقيقية التي لا تظهر إلا عند التعرف إليهم عن قرب ولمدة طويلة من الزمن، إضافة إلى أن التوقعات الإيجابية المتخيلة حول الرموز الإعلامية قد تكون في الواقع على العكس تماما مما تبدو عليه أمام الكاميرا وتحت الأضواء، وهو ما برهنت عليه سردية الفيلم التي ابتدأت بإظهار الإعلامي "موري Murray" كشخصية كاريزمية، نموذجية وجد متعاطفة مع مختلف طبقات المجتمع، لكن مع مرور الأحداث وتعاقبها زمنيا تبين للمتتبعين مدى سطحية ووضاعة هذه الشخصية، والتي ليست إلا دمية يتحكم في خيوطها كبار المسؤولين.

من خلال العناصر الشكلية المكونة للديكور السينمائي نلاحظ أنها جاءت معبرة عن الحدث السردي الذي يجري داخل الأستوديو، حيث تم إظهار كاميرات التصوير وحركاتها عمدا، بل وحتى إبراز الإشارات التي يصدرها المخرج للمذيع، بقصد أن يأخذ المشاهد فكرة عن كيفية صناعة البرامج الحوارية وما تتطلبه من آليات وتجهيزات ضخمة على المستوى المادي والبشري، كما نرى بأن خلفية البرنامج جاءت على شكل معمار مدينة "غوثام Gotham"، والذي في الحقيقة هو معمار مدينة "نيويورك" وهي دلالة على أن الجمهور المستهدف من البرنامج هو بالدرجة الأولى الجمهور الأمريكي.

كما يعبر اللون البني الذي يشغل الحيز الأكبر من الأستوديو على معان الدفء والاستقرار، خاصة وأن البرنامج الحواري موجه للعائلة من مختلف الأعمار، ما يعطي إحساسا بالانتماء إلى الأهل والأصدقاء، إضافة إلى ذلك، فإن هذا اللون يبعث شعورا بالأمن والطمأنينة، وأيضا اختيار أثاث الأستوديو ليكون باللون البني يجعله مشابها للمنزل، وهكذا يتم التذكير بالارتباطات العاطفية الراسخة بالبيت والأسرة لدى المتفرج، وهو ما يساهم في خلق شعور الاتصال العميق الذي يحفز على القيم الإيجابية التي ترتبط بالموثوقية والامتنان والشكر، وبالتالي يكون المقطع قد حقق جمالية بصرية يمكن إدراكها حسيا، حيث تتجاوز المستوى الشكلي إلى المستوى الوجداني.

فوتوغرام 28

المستوى التعييني:

من خلال هذه اللقطة المقربة تتضح ملامح الغضب الحقد على وجه الجوكر، أثناء مواجهته مع الإعلامي "موري"، حيث يعترف بقتله للشبان الثلاث الذين يعملون في "وول ستريت" لأنهم كانوا فظيعين وأنه لم يعد لديه شيء يخسره، كما يضيف مخاطبا: "أنتم جميعا يا من تشكلون النظام الذي يعرف كل شيء، أنتم تقررون ما الصواب وما الخطأ". وقد تم توظيف زاوية المجال والمجال المقابل وتصوير المشهد بكاميرا ثابتة من مستوى النظر، وترافق ذلك مع أصوات تعبر عن استهجان الجمهور.

المستوى التضميني:

يجسد المشهد للتناقض الديالكتيكي في الحوار؛ إذ يظهر جليا اختلاف الرؤى والتصورات بين الشخصيتين، حيث يطرح "آرثر" مسألة ازدواجية المعايير وانعدام المعاملة المتساوية بين أفراد المجتمع الواحد، ويستدل على ذلك من خلال وفاة الشبان الأثرياء والاهتمام الكبير الذي حظيت به القضية من طرف كل من السلطة السياسية والإعلام والمجتمع المدني، في حين أنه لو توفي شخص من الطبقة المعدمة لما اهتم به أحد بالأساس، ويعبر عن ذلك خطابيا بعبارة "لو كنت أنا ميتا على قارعة الطريق لمشيتم فوقي

وتجاهلتموني"؛ إذ تعطي هذه العبارة دلالات رمزية عن الإحساس بالألم والاضطهاد نتيجة التفرقة في المعاملة، والتي مفادها بأن الإنسان لا يحصل على قيمته بناء على إنسانيته البحتة وإنما بالدرجة الأولى بناء على منصبه ومكانته في السلم الاجتماعي والاقتصادي، وهذا بالأساس ما يخلق التفاوت الطبقي بين الأفراد. في المقابل، يستنبط من ردود "موري" انحياز فاضح للرواية الرسمية، حيث نجد أنه يقوم بمخالفة أي فكرة أو وجهة نظر يطرحها "آرثر" دون أدنى تمحيص أو إعطاء فرصة للبحث في مدى صحة وسلامة ما يعرضه الطرف الآخر.

وعند البحث في سردية هذا الحدث، نجد أن المغزى الذي حملته يؤكد على جدية الأفكار المطروحة، حيث تم الانتقال في البرنامج التلفزيوني المعروض من توجه ذي بعد كوميدي هزلي إلى توجه ذي أبعاد سوسيولوجية، سياسية، اقتصادية. وفي ذات السياق يتجلى الدعم الإعلامي المطلق للنظام السياسي الحاكم، وذلك من خلال سؤال "موري" للجوكر إن كان لديه مشكل مع العمدة "توماس واين؟" ليرد عليه بالإيجاب، وبدوره يسأله "هل رأيت الوضع في الخارج يا موري؟ هل تغادر الأستوديو أصلا؟"، فبقراءة للسيمياء الدلالية لهذا المكون الخطابي نجد أن الأستوديو باعتباره المكان السردي للحدث فإنه في هذه الحالة يرمز إلى المثالية والاستعلاء البعيد كل البعد عن الواقع، والذي من مؤشراته الأضواء، الكاميرات، السيناريو المعد سلفا والذي يسير وفقه رجال الإعلام، عكس ما هو موجود في الواقع من مشاكل ونزاعات وظواهر باثولوجية متجذرة في أعماق المجتمع، وبالتالي يوجد اختلاف صارخ بين منظر الأفراد والأشياء عبر الإعلام والصحافة؛ ومنظرها في الحقيقة، وهذا راجع إلى أن المؤسسات الإعلامية ترى الواقع بالمنظور الأنموذجي الخالي تماما من العيوب والأزمات مثلما تريده الأنظمة الحاكمة أن يظهر للجمهور المستقبل للرسالة الإعلامية المغلوطة.

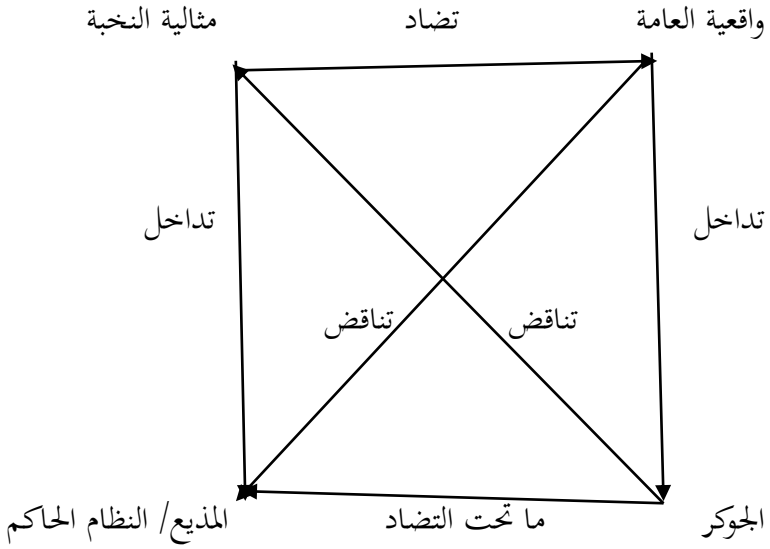
وفي خضم ذات المشهد يتم انتقاد النظام الأمريكي علنا لأول مرة على التلفاز، لكونه يضع نفسه وصيا على الجميع فيحدد الصواب من الخطأ، ويتعامل مع المحكومين وكأنهم أطفال غير قادرين على اتخاذ القرارات الصائبة والصحيحة، فيقرر بدلا عنهم ويرسم لهم حياتهم كيفما شاء، وهنا يتم الاستشهاد بالعمدة "توماس واين" كمثال عن النظام السياسي الفاسد، حيث يجزم "الجوكر" أن هؤلاء الحكام لا يضعون أنفسهم مكان البسطاء والكادحين ولو لمرة واحدة؛ إذ لا تهمهم إلا مصالحهم الخاصة، كما

يستمدون قوتهم التي تجعلهم يتمادون ويواصلون في سياسة اللامبالاة وعدم الاكتراث بشؤون العامة من خلال الصمت الشعبي حيال ما يجري من أوضاع مزرية.

كما توحي نبرة الصوت المرتفعة والغاضبة وكذا الانفعالات التي تظهر على وجه "الجوكر" بكثير من الاندفاع والجموح نحو القيام بأمر ما، وأيضا تدل سيميائية لغة الجسد الممثلة في النظرة الحادة والقوية المترافقة مع إطباق شديد للفك والشفتين على الضراوة والسخط والكراهية والتي تصل إلى حد الاشمئزاز، وللتأكيد على هذه المعاني استعان المخرج باللقطة المقربة كونها الأداة التقنية التعبيرية الأنسب لنقل الحالات النفسية المختلفة، وفي هذه اللحظة الزمنية من السرد الفيلمي تنتاب "الجوكر" مجموعة من المشاعر السلبية الناتجة عن تراكمات وصدمات وخيبات أمل سابقة، تختصر موقفه من شخصية "موري" الإعلامية بصفة خاصة والنظام السياسي والاجتماعي بصفة عامة.

وببلوغ المسار السردي أوج الصراع يقوم "الجوكر" بقتل الإعلامي "موري" على الهواء مباشرة وأمام الجماهير، في لحظة زمنية تمثل إحدى المحطات الحاسمة في دراماتيكية الفيلم، وهو ما يضيف عنصرا آخر من عناصر المفاجأة في التحولات المتسلسلة بما تحمله في ثناياها من شحنات انفعالية، وهي إشارة على أن نهاية الصراع بين الأقطاب الأيديولوجية تكون بقيام أحدهما بطمس الآخر والقضاء عليه تماما، إما بإنهاء وجوده فيزيائيا أو نظريا، ما يحيل إلى حقيقة مفادها استحالة إيجاد نقاط توافق أو تسوية لتقريب المفاهيم والتوجهات المتعارضة، وبهذا تكون طرق الحل السلمي التوافقي قد سدت. وبقدر ما يمثل هذا المشهد من صدمة وآلام ودموية تجعل المتلقي في حالة ذهول وعدم تصديق، إلا أنه يشكل نتيجة حتمية لإشكالات وتعقيدات على المستوى الفردي والجمعي لم يتم حلها في الوقت المناسب، مما جعلها تصل إلى نهايات وخيمة، وحينها لا يكون من السهل احتواؤها ولا حتى استيعابها.

وهكذا، يمكن اختصار العلاقات الشكلية والصورية التي ظهرت في المشهد من خلال ربطها بالمفاهيم الموجودة في البنية العميقة من خلال المربع السيميائي، على شكل ثنائيات متضادة ومتعارضة ومتقابلة كالاتي:



وبقراءة دلالية للمربع السيميائي نجد أن المشهد يجسد لرؤيتين متقابلتين فيما يخص كيفية تحليل وتفسير مختلف الظواهر، حيث ينزع المذيع "موري" إلى تبني وجهه نظر قائمة على المثالية المتعالية عن الواقع، والتي تروج للتوجه النخبوي العاكس لصورة منمقة غير حقيقية تدعي نقاء وإخلاص الجهات الحاكمة أثناء تسييرهم لشؤون العامة، وتلصق كافة المشاكل والأزمات بعامة الناس الذين بحسبها يقومون بمخالفة القوانين وقواعد النظام، بينما رؤية "الجوكر" للأوضاع في الخارج تقوم على أن مصدرها الأساسي هو وضاعة وسفالة الجميع دون استثناء، ما يدل على انحدار أخلاقي فظيع، يمكن التماس آثاره من أعلى هرم المجتمع إلى قاعدته، كما يعطي "الجوكر" لنفسه مبررات بأن ما وصل إليه وضعه يعود إلى اضطرابه العقلي من جهة والمعاملة غير العادلة من طرف المجتمع من جهة أخرى؛ وبهذا المعنى يطرح المشهد لمفارقة غريبة تتمثل في تحول المجرم (الجوكر) إلى قاض وواعظ؛ وذلك من خلال إشارته إلى جملة من التناقضات وازدواجية المعايير التي تصدر من عامة الناس والنظام السياسي على حد سواء، وما يزيد من غرابة المناظرة والمحاججة التي قدمها "الجوكر" أنه لا يستثني نفسه من دوامة الهبوط الأخلاقي الذي يعم مجتمعه.

فوتوغرام 29

المستوى التعييني:

يتجلى من خلال هذه اللقطة المقربة ذات وجهة النظر الذاتية "غرفة تحكم الأستوديو Production control room"، كإشارة لنهاية البرنامج الحواري التلفزيوني، حيث تم قطع البث وذلك بعد أن قام "الجوكر" بقتل الإعلامي "موري"، فتستبدل الصورة بمجموع لقطات سابقة وأخرى آنية تقوم بعرض الأخبار للجمهور، وقد تم تصوير المشهد بحركة عدسة الكاميرا "Zoom out" من مستوى النظر، ويصاحبها أصوات مسجلة لمقاطع من المشهد السابق إضافة إلى موسيقى جاز كلاسيكية.

المستوى التضميني:

تشير هذه اللقطة إلى مقاصد متنوعة، وعلى رأسها الإشارة إلى قوة وسائل الإعلام ومدى تأثيرها على الجماهير، حيث تظهر كيفية التحكم والاختيار الدقيق لكل لقطة تظهر على شاشة التلفاز من طرف المخرج، بمعنى أن كل ما يعرض مدروس ومقصود سلفا من طرف القائمين على إمبراطورية الإعلام، ومن الرسائل الباطنية التي يعبر عنها الفوتوغرام بصورته الكلية التي تتجزأ تدريجيا إلى لقطات تلفزيونية لا حصر

لها أن وسائل الإعلام الأمريكية بالرغم من عددها الهائل وتنوع وسائطها وأشكالها التي قد تصل إلى مئات المحطات التلفزيونية والإذاعية فهي تميل إلى الحديث بصوت واحد، والذي ينحى إلى اتخاذ اتجاه أحادي في معالجة القضايا التي تثير الرأي العام، وتتأكد هذه الفكرة بصريا بواسطة علامة سيميائية سردية تتمثل في تصاعد دخان سيجارة شخص غير مرئي يجلس في الخلف ويتحكم في غرفة الأستوديو، ولهذا الغرض تحديدا استخدمت حركة عدسة الكاميرا "Zoom out" التي عادة ما يكون الغرض منها سينمائيا هو جعل المتلقي يدرك الفكرة في ذهنه تدريجيا وليس دفعة واحدة، حتى يكون قادرا على استيعاب التفاصيل الدقيقة والتي تحتاج إلى التأني حتى تفهم جيدا. ومن ثم تكون هذه إشارة دالة على أن المسيطر الحقيقي على مجال الإعلام هم أفراد غير معروفين للعامة ويتجنبون الظهور العلني، إلا أنهم يعتبرون المهندس الرئيسي لكل ما يذاع وما لا يذاع في الأجهزة الإعلامية بمختلف أنواعها، وهؤلاء على الأغلب هم ما يطلق عليهم مصطلح "اللوبيات الإعلامية"، وهو ما يفند أكذوبة الديمقراطية وحرية التعبير التي تتغنى بها الأنظمة الليبرالية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية.

أما إذا ما نظرنا إلى اللقطة من مستوى الجمال الشكلي، الذي تحدده عناصر التصميم الفني؛ فنجد عنصر الشكل وذلك من خلال ترتيب الأشياء بشكل هندسي ضمن إطار المشهد السينمائي، فشكل المستطيل هنا يعطي إحساسا بالاستقرار والتنظيم، كما أن زواياه القائمة تشير إلى الترتيب والعقلانية، إضافة إلى أنها تبعث شعورا بالسكينة والمساواة وكذا الصلابة، وهو ما يمنح للصورة وزنا مرئيا داخل إطار المشهد، يمكّن المتفرج من الإدراك الحسي لمعنى الثبات، وهكذا يتم تخليق عنصر "الكتلة The Mass" في هذه اللقطة.

وفي ذات السياق البصري يتبين من الفوتوغرام حضورا لمبدأ التوازن التماثلي الشكلي، وذلك بتقسيم الفوتوغرام إلى نصفين بواسطة خط رأسي وهمي، فنجد بأن الجانبين من التصميم يتماثلان على اليمين واليسار من حيث الشكل بينما يختلفان في الألوان، ونجد كذلك مبدأ "التباين The Contrast" الذي نتج في هذه الصورة السينمائية عن طريق الاختلاف بين الألوان، وخاصة بين اللونين الأبيض والأسود كون أن العلاقة المنطقية بينهما هي علاقة التضاد، وفي نفس الصدد يمكن ملاحظة مبدأ "الإشراق النسبي للون"، من خلال التدرجات المختلفة للألوان في اللقطات التلفزيونية المعروضة وكذا كمية الإضاءة المسلطة عليها؛ إذ تتراوح بين الألوان الداكنة والفاتحة، والإضاءة القوية والخافتة داخل الكادر

السينمائي الواحد. وتجدر الإشارة أيضا إلى تجلي مبدأ "الإيقاع The Rhythm" بسبب تكرار شكل المستطيل في كل مساحات الصورة، ففي هذا المشهد يعطي مجموعة من المعاني المرتبطة بالترتيب والكلاسيكية والقوة، وعلى هذا النحو يتم الحفاظ على التكوين الجمالي المطلوب.

وبناء على ما سبق نجد تحقيقا لمبدأ السيمياء البصرية المتمثل في "الحركة The Motion"؛ حيث نستشف في هذا المشهد كينونة درامية متدفقة في الزمن السردي، يمكن الشعور بدلالاتها في الكثير من مساحات الصورة السينمائية، وذلك من خلال العرض المتزامن للصور المتحركة من عديد المحطات التلفزيونية على شكل صورة واحدة، ما يمنح للمتفرج إحساسا بالتنظيم والمرونة والحيوية؛ إذ بواسطة هذا النوع من قواعد التكوين في الصورة يتم تحقيق الهدف الدرامي والجمالي.

المتتالية الثالثة عشر

فوتوغرام 30

فوتوغرام 31

المستوى التعييني:

تمثل اللقطتان وضعية الفوضى والانفلات الأمني في مدينة "غوثام Gotham"، وذلك بعد الخطاب الذي ألقاه "الجوكر" على مسامع الجمهور المتابع لبرنامج المذيع "موري"، حيث انتهى بمقتل هذا الأخير، ليتم بعدها خروج الحشود الغاضبة إلى الشوارع للتعبير عن ثورتها ضد أجهزة النظام برمتها، من خلال القيام بتحطيم المنشآت العامة وهدمها، وكذا ملاحقة رموز النظام للتخلص منها مثلما يظهر في الفوتوغرام 31 العمدة "توماس واين" رفقة أسرته، وقد تم تصوير المقطع بحركة كاميرا "مصاحبة traveling" مع استخدام "الزاوية المنخفضة Low angle shot" في كلتا اللقطتين، ويترافق ذلك مع أصوات صياح المتظاهرين، وكذا أبواق سيارات الشرطة والإسعاف، إضافة إلى أغنية من نوع "جاز Jazz" كخلفية موسيقية للمشهد، تعقبها موسيقى كلاسيكية أوركسترالية حزينة.

المستوى التضميني:

يصف الخطاب السردي البصري في هذا المشهد حالة من الثورة والهستيريا الجماعية سادت المدينة، نتيجة للتحريض من طرف "الجوكر" عند ظهوره على شاشة التلفاز في البرنامج الحواري الذي يبث ساعة الذروة، وهو ما مثل لحظة انفجار الأوضاع ووصولها إلى مرحلة اللاعودة، خاصة وأن الأجواء السابقة كانت جد مشحونة ومتوترة على الصعيد الشعبي بسبب تردي الظروف والاستعلاء الذي تمارسه السلطة في تعاملها مع المحكومين؛ إذ في وقت مضى عندما وصف العمدة المحتجين بالمهرجين تحول المهرج إلى رمز الثورة الشعبية ضد الظلم والطغيان، على اعتبار أنه في وقت مضى قام بإنهاء حياة ثلاثة من الشبان الأثرياء المتجبرين كنوع من الدفاع عن النفس، فيصير بعدها رمزا للنضال وصوتا للمهمشين.

ومن المظاهر الدالة سيميائيا على المفاهيم المرتبطة بالعنف وفقدان النظام التي نقلتها سردية الفيلم هي مشاهد تخريب المنشآت العامة، تحطيم السيارات والمحلات ثم إحراقها، إضافة إلى الاعتداء على كل ما يجسد رموز وأجهزة النظام بمختلف سلطاته سواء كانت سياسية أو أمنية أو دعائية، وهي رسالة يعبر فيها هؤلاء المحتجين عن مدى سخطهم وحنقهم تجاه كل ما هو موجود في الفضاء المكاني الخارجي، والذي يعد حيزا ومنبرا لإسماع أصوات كانت مكتومة في وقت مضى إثر التضييق الذي تمارسه السلطات الأمريكية ضد كل من يعارض التوجه الأحادي الذي تتبناه، وهكذا تجعل من أجهزة الإعلام وسيطا لتبليغ وتلقين الجمهور.

يظهر التسلسل الدرامي للأحداث كيفية تحول مظاهرات سلمية مطالبة بحقوق معينة إلى نوع من الفوضى والعبثية، والتي تجسد لسلوكيات وتصرفات عدوانية تجذرت في أطياف المجتمع بالتدريج وعبر فترات زمنية طويلة، لتنكشف فجأة وتظهر للسطح جلية بوضوح في لحظة هيجان وفقدان للبصيرة، فرغم وجودها سابقا إلا أنها لم تكن تبدو في صورة صريحة، لكون النظام الأمني لم يصل إلى درجة الانهيار التي هو عليها الآن، وبالتالي فإن حالة الثورة الشعبية التي صدرت من سكان المدينة بأكملها قد منحت الاحتجاج طابعا من القوة والتأثير الجمعي، نظرا للأعداد الهائلة التي خرجت إلى الشارع دفعة واحدة في الوقت نفسه، عكس ما كان سابقا عندما تحتج مجموعة صغيرة من الأفراد حول مسألة ما، ليتم إخماد حركتها الاحتجاجية بسهولة نظرا لمحدوديتها الجغرافية والزمانية.

وعند تحليل سلوك المحتجين فيمكن توصيفه بأنه جامح ويفتقد إلى عنصر العقلانية والتأني، وهذا راجع بالأساس إلى ما يعرف "بسيكولوجية الحشود The psychology of crowd" على خلاف سيكولوجية الفرد؛ ذلك أن الفرد أثناء قيامه بأي سلوك عدواني داخل مجموعة توافقه في توجهه فإنه في تلك اللحظة لا شعوريا يكتسب نوعا من الحماية المطلقة التي تجعله غير مدرك للعواقب التي تترتب لاحقا عن سلوكه السيء، عكس ما سيكون عليه سلوكه عندما يكون منفردا وخارج مجموعة تدعمه.

وبالنظر إلى آلية إخراج المشهد من حيث زاوية التصوير المتخذة فإننا نجد كلتا اللقطتين قد تم تصويرهما "بحركة كاميرا منخفضة Low angle shot"، رغم أنهما يجسدان لوضعيتين مختلفتين تماما؛ ففي الفوتوغرام 30 يمكن تقصي حالة من الاحتفال بالانتصار الذي ظفر به سكان المدينة بثورتهم على النظام الحاكم الذي جُرد من كل أدوات السلطة التي كان يمتلكها سابقا، ولذلك جاءت الزاوية المنخفضة لتعبر عن المعاني الدالة على القوة، الشموخ والفخر بما تم تحقيقه مبدئيا، في حين أن الفوتوغرام 31 الذي التقط كذلك بالزاوية المنخفضة قد جاء معبرا عن دلالات الخوف، الهلع، والترقب حول مصير مجهول، وبالتالي نصل إلى نتيجة منطقية مفادها أن الاستخدام المتماثل لنفس زاوية التصوير تستنبط مدلولاته ومعانيه بالعودة إلى السياق السردي للمشهد وكذا خطاباته اللسانية والأيقونية.

وبملاحظة عنصر "الميلودراما Melodrama" في سردية هذا المقطع فيتبين أولا أن المشهد يبتدئ بموسيقى جاز صاخبة مناسبة جدا للوضعيات الخاصة بالاحتفالات والانتصارات، وهو تماما ما قدمه المشهد الذي يعبر صراحة عن فرحة المحتجين وغبطتهم بسقوط الأجهزة الأمنية والنظام السياسي الذي كان يحكمهم بقبضة حديدية ويشدد الخناق على حرية الرأي والتعبير، إضافة إلى تجاهله العمدي لعدة مطالب وأزمات تنتظر الحل منذ سنوات طويلة، وبالموازاة مع ذلك، فإن هذا النمط الموسيقي قد ترافق أيضا مع مشاهد التدمير والتحطيم وهي دلالة ساخرة عن فقدان الأخلاق وتردي القيم التي وصلت إلى درجات عالية من الانحطاط المجتمعي، أين باتت العبثية والظلامية واللامنهجية مظهرا من مظاهر المجتمعات الما بعد حداثية، وهكذا تكون الموسيقى ذات الطابع البهيج قد أسهمت في تعزيز مختلف المفاهيم والأفكار التي تجلت عيانيا وضمنيا في المشهد. لكن وبعد وصول المسار السردي إلى محطات معينة تتوقف موسيقى الجاز وتستبدل بموسيقى كلاسيكية أوركسترالية ذات طابع حزين، ويعود ذلك إلى تناول الشق الآخر من المشهد بطابع انفعالي يميل إلى السوداوية والتشاؤم، كنوع من التعبير الدلالي الفيلمي عن مشاعر

الأسى والأسف على الحال الذي آلت إليه المدينة الأمريكية بمختلف أطيافها وطبقاتها الاجتماعية، حيث لم يستثن الانحدار وسوء الأخلاق أي فئة من فئات النسيج المجتمعي ككل، وتدليلا على هذا الطرح نرى في أحد أجزاء المشهد مقتل العمدة وزوجته أمام ناظري ابنهما، وهو بدوره ما شكل صدمة للمتلقي نظرا لبشاعة المنظر وخطورة الفكرة ووقع الألم النفسي الذي أحدثته الجريمة.

فوتوغرام 32

المستوى التعييني:

توضح "اللقطة العامة Long shot" أعلاه "الجوكر" أثناء تواجده بين حشود المحتجين، وذلك بعد قيامهم بتحريره من قبضة الشرطة ثم الاحتفاء به في شوارع مدينة "غوثام Gotham"، حيث تم تصوير المشهد بحركة عدسة الكاميرا "Zoom out" من مستوى النظر، ويترافق ذلك مع ترديد لفظ "انهض" وكذا هتافات التهليل والإعجاب بشخصية الجوكر، ويصاحب المشهد موسيقى ملحمية بطيئة الإيقاع إضافة إلى مؤثرات صوتية تتمثل في طرق متواصل بتردد خفيف.

المستوى التضميني:

تثبت اللقطة كيفية تحول البناء الدلالي تدريجيا من خلال المسار التوليدي الذي يجسد شخصية "الجوكر"، من فرد مهمش ومنبوذ إلى رمز الكفاح والوقوف في وجه الظلم والطغيان بالنسبة للمحتجين، وبذلك تم التخلي على شخصية "آرثر" الذي يمثل الفرد المستضعف والانطوائي لتولد مكانه شخصية "الجوكر" التي تمثل الفرد الثائر، القوي، المناضل، والذي يحول آلامه ومعاناته الداخلية إلى مواجهة كبرى مع النظام الرسمي والمؤسسة الاجتماعية على حد سواء، كنوع من التحدي المباشر للنظم والمعايير التي وضعها كل من القانون والمجتمع، فهذه السمات الفريدة من نوعها والتي تميز شخصية "الجوكر" عن غيره، هي تحديدا ما جعلته يرتقي إلى النموذج أو القدوة أو بعبارة أدق "قائد الرأي العام" في نظر المعجبين.

تمثل هذه المحطة السردية توثيقا للحظة تحقيق الذات بالنسبة للجوكر، وذلك من خلال الاستمتاع بنشوة الانتصار وكذا قدرته على ضم أغلب سكان المدينة إلى صفه، حيث منحوه درجة عالية من الاحترام والتقدير، بعد أن كانوا سابقا يتعمدون احتقاره ويوجهون له مختلف الإهانات، وهو ما يعد تحولا في الوضعيات وانتقالا من حالة الضعف إلى القوة، ومن الخوف إلى الثقة، ويمكن الاستدلال على هذه المسألة بصريا من خلال ملاحظة أن "الجوكر" يحتل مكانا أكثر علوا بالنظر إلى المسافة بينه وبين بقية الحشد، وهذا ما يعد من دلالات السلطة، الارتقاء، وكذا أهمية مكانة الفرد مقارنة بغيره.

أما عن المكان السردي للحدث فيتمثل في مختلف شوارع وأزقة المدينة المفتوحة، وهو ما يتوافق آليا مع السياق الدلالي للحرية والتعبير عن الآراء المتنوعة، وفي صورة أدق يمكن أن نستشف أن مفاهيم التحرر في هذا المشهد تعبيريا قد تحولت إلى التمرد والهيجان والثورة بدرجة أكبر، ما يعني امتزاجا لقيم إيجابية وأخرى سلبية في الوقت نفسه، وهو ما يقودنا إلى تحليل سيميائية الزمن السردي الفيزيائي هنا، حيث نجد بأنه يتمثل في فترة الليل، ومن المعروف أن الليل يعتبر الوقت الأنسب لارتكاب الجرائم والإفلات من سلطة القانون، نظرا لضعف الرؤيا وقلة الحركية. أما في حالة ما إن نظرنا إلى الزمن السردي من منظور جمالي بصري فنجد أنه يعطي شاعرية وطابعا خاصا للمشهد، إذ من خلال انعدام الإنارة الطبيعية وتعويضها بإنارة اصطناعية ممثلة في أضواء المدينة، ينتج ما يعرف "بالظلال The Shadows"، حيث يظهر جزء من الأجسام دون أجزاء أخرى، ما يجعل الذهن يحاول فهم وتحليل واستكمال الأجزاء الناقصة من الصورة.

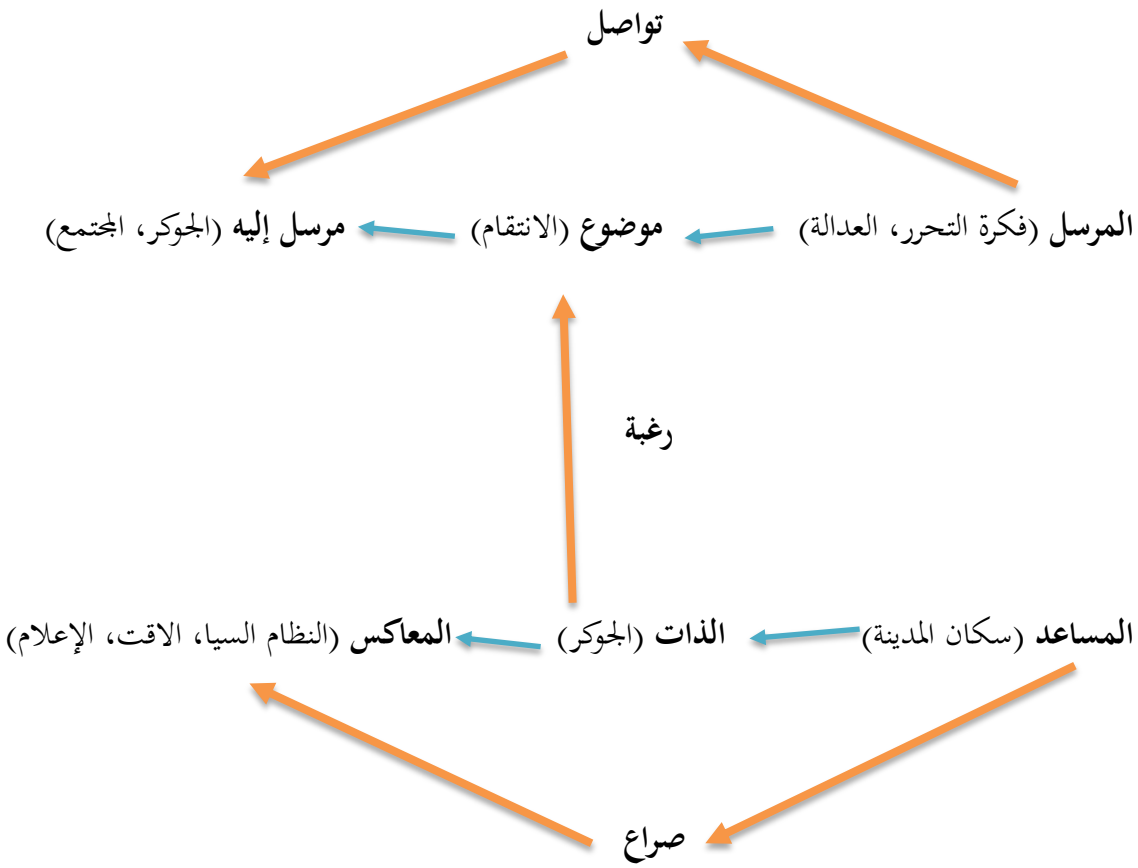
وبتطبيق مبادئ السيميولوجيا البصرية التي تتجلى في اللقطة؛ نجد أن "الجوكر" يمثل ما يعرف بنقطة التركيز أو نقطة الاهتمام، باعتبارها النقطة في التصميم التي تجذب عين المتلقي، وتخلق لديه الاهتمام بالرسالة التي تحملها الصورة السينمائية، وبغرض إبراز الشخصية الرئيسية في هذا المقطع فقد تم التركيز عليها من خلال جعلها "العنصر القيادي The Leading element" وكذا استخدام "الموقع The Position"، إضافة إلى عنصر "الحجم The Size"؛ حيث أنه من الناحية البصرية يظهر "الجوكر" بحجم أكبر من الأشخاص حوله، كما تم إنشاء نقطة الاهتمام باستخدام "الإشراق النسبي للون" والذي تكوّن بفعل تسليط الإضاءة؛ ولهذا يبدو الجوكر بصورة أوضح وأكثر قابلية للرؤية مقارنة ببقية الحشد، الذي يغلب على شكلهم السواد نظرا لقلة الإضاءة الموجهة صوبهم. وفي ذات الصدد يظهر في الفوتوغرام مبدأ آخر يتمثل في مبدأ "التوازن غير التماثلي"، وذلك بإسقاط خط رأسي وهمي على جانبي الصورة، ومن ثم نصل إلى وجود بعض العناصر المتماثلة، وكذلك وجود عناصر أخرى غير متماثلة تناظريا، ومن هذا المنطلق تم إطلاق صفة التوازن غير التماثلي، الذي بدوره أعطى للصورة جمالية وديناميكية خاصة؛ إذ أن هذا النوع من التوازن يضفي مزيدا من الحيوية والحركية لعناصر التصميم بسبب توزيعها غير المتساوي على جانبي الكادر السينمائي، وهو ما من شأنه أن يقلل من الرتابة والملل في التصميم.

وعلاوة عن ذلك، فإن الإضاءة الاصطناعية قد خلقت في المشهد ما يعرف "بالتباين The Contrast"؛ ويتعلق الأمر بالأجزاء المضيئة والمظلمة وكذا التضاد بين اللونين الأبيض والأسود، ويظهر التباين كذلك في الإشراق النسبي للألوان، ولهذا نجد تدرجا في ألوان الصورة التي تتراوح بين الداكنة والفاتحة، وفي ذات السياق يتراءى التضاد في الوضع بين الأشكال العمودية والأفقية، وأيضا في نوعية الأشكال الهندسية التي تظهر في اللقطة، كالأشكال الدائرية والمستطيلة. ومن ناحية أخرى، يتجلى مبدأ "الإيقاع The Rhythm" عن طريق مجموع الأفراد المتجمهرين، الذين يظهرون بصريا كعناصر متكررة في التصميم الفني، وعلى هذا الأساس فإننا نصل إلى نتيجة مفادها أن هذه اللقطة بمختلف عناصرها وطريقة توزيعها على المساحات قد أنتجت لنا ما يعرف "بالتناغم The Harmony"، بسبب التركيب المناسب والانسجام بين العناصر ككل، مما أسهم في ترتيب الأجزاء المختلفة وتنظيمها لتبدو جسما واحدا، وهكذا يتم استشعار الأثر الإيجابي في التصميم.

واستنادا إلى ما سبق، فإن هذا المقطع قد جسد فعليا للعلاقة التكاملية بين عناصر السرد السينمائي بمختلف أبعاده وأدواته، حيث تدخل في ذلك عناصر الصوت والمتمثلة في الموسيقى الملحمية والمؤثرات الصوتية وكذا هتافات الحشد، والتي غالبا ما توظف سينمائيا عند تقديم الأبطال والشخصيات العظيمة في حالة الفوز بالمعارك، ولتعزيز المعنى المنقول صوتيا بما هو بصري لجأ المخرج إلى استخدام "الحركة المتباطئة The Slow Motion"، التي من شأنها أن تخلق الأثر الفني المطلوب، حتى يشعر المشاهد أن الوقت يتحرك بسرعة أبطأ من المعتاد، وهذا بغرض إعطاء أهمية للفكرة المطروحة في المقطع، وفي العموم تكون ذات مغزى أو خلاصة للفيلم ككل، وهو تحديدا ما يشير إليه المقطع المدروس؛ إذ لخص أغلب الرسائل التي أراد أن يوصلها الفيلم للمشاهدين، وفي ذات السياق البصري أيضا عمد المخرج إلى تبني حركة عدسة الكاميرا "Zoom out"، والتي كان القصد منها جعل المتلقي يلم بتفاصيل المكان وربطها بمختلف المفاهيم المتناقضة والمتداخلة مع بعضها البعض التي طرحت في المشهد، من تحرر وتمرد وهيجان وانتصار... إلخ.

كما يمكن ملاحظة درجة الدقة في التزامن بين حركة الصورة وعنصر الصوت وما ينقلانه سرديا من معان وأفكار، فمع وقوف "الجوكر" ينطلق مؤثر صوتي ذو طابع إيقاعي متسارع، وفجأة تتوقف كل المؤثرات الصوتية في المشهد، ثم بعد ذلك تستأنف موسيقى أوركسترالية ملحمية بالتزامن مع ابتسامة "الجوكر" التي يرسمها على وجهه بواسطة دمائه، فبالانتقال من المستوى الخطابي إلى المستوى الدلالي، نتوصل إلى أن هذا يوحي بالصلابة النفسية للفرد، وقدرته العالية على تحويل الخسائر إلى أرباح، وكذا جعل الألم حافزا لتحقيق الفوز والنجاح، لتخطي العثرات والمطبات التي تصيب الإنسان في مسيرته الحياتية، وفي هذا المستوى الدلالي بالذات نستطيع أن ندرك مدى جمالية الفكرة المستخلصة والتي يطرحها المشهد صوريا وصوتيا، دون الاستعانة بالكلمات وملفوظات لغوية بغرض الشرح أو التوضيح، وهو ما يؤكد على أن الصورة لغة قائمة بذاتها، ما يحيلنا إلى القول بأن الصورة تشكل وحدة بنيوية لها منطقها الداخلي.

بإسقاط البنية العاملية التي صاغها "غريماس"، ممثلة في مجموع الأدوار التي تقوم بها القوى الفاعلة، كتلخيص لما طرحه هذا المشهد في علاقته بالمشاهد السابقة، فإنها تكون على النحو التالي:



بتحليل البنية العاملية التي وصل إليها السرد الفيلمي، نستخلص بأن الذات في هذه الحالة هو شخصية "الجوكر" باعتباره الشخصية الرئيسية التي ترتبط بها سلسلة الأحداث التي ظهرت في المشهد، وهنا تحول هدفه الرئيسي إلى الانتقام من كل الأشخاص الذين أساءوا إليه؛ من أبسط الشخصيات إلى أكثرهم سلطة ونفوذا، أما عن المرسل فيتمثل في مجموعة الدوافع المحركة للشخصية التي يدور حولها الحدث، أي الأفكار التي تنشد الحرية وفك القيود المفروضة، وكذا الرغبة في تحقيق مبدأ العدالة بين الجميع بغض النظر عن طبقاتهم الاجتماعية، وهكذا يكون المرسل إليه هو الطرف المستفيد من الموضوع؛ والمتمثل هنا في "الجوكر" بالدرجة الأولى يليه المجتمع الذي ينتمي إليه، باعتبار أن لديه قواسم مشتركة مع غيره؛ إذ تندرج هذه القواسم في خانة تحقيق العدالة والتحرر، ومن ذات المنطلق يكون العنصر المساعد هم سكان المدينة أنفسهم، وذلك بعد قيامهم بمساندة "الجوكر" وتحريره من الشرطة، إضافة إلى التظاهر تحت رايته، بينما

العنصر المعاكس هو النظام السياسي القمعي الذي يخنق الحريات، وكذا النظام الاقتصادي الجائر الذي يتوافق مع مصالح الطبقات الغنية عكس الطبقات الفقيرة التي تكابد المشاق قصد الحصول على أبسط مقومات العيش، إضافة إلى عنصر الإعلام الذي يشغل وظيفة الدعاية والتضليل من خلال المساندة المطلقة وغير المشروطة للنظام.

وهكذا تكون العلاقة بين العوامل المختلفة على النحو التالي:

- العلاقة التي تربط بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة تواصل؛ طالما أن مبدأ التحرر وتحقيق العدالة يمثل دافعا للجوكر حتى يشرع في ثورته.
- العلاقة بين المساعد والمعاكس هي دائما علاقة صراع؛ وإسقاط ذلك في هذه الحالة هو أن أهل مدينة "غوثام" الأمريكية هم في وضعية مواجهة علنية وندية مع النظام الحاكم بمختلف أجهزته السياسية الحاكمة، الجشع الاقتصادي، إضافة إلى الإعلام المنمق.
- في حين أن العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة رغبة، كون أن الذات تريد وبشدة تحقيق غايتها المتمثلة في الانتقام بصورته الجزئية والكلية.

أما عن البرنامج السردي لغريماس الذي يدرس التحولات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، والتي تجلت في هذا المقطع فإننا نجد بأن التحول الحاصل هو:

- **تحول اتصالي**: لأن "الجوكر" باعتباره الفاعل هنا، قد نجح في تحقيق غايته المتمثلة في الانتقام من النظام الأمريكي بمختلف أجهزته، وكذا حشد أفراد مجتمعه إلى صفه.

المتتالية الرابعة عشر

فوتوغرام 33

المستوى التعييني:

توضح هذه "اللقطة العامة Long shot" من الزاوية الخلفية جلسة "آرثر" مع المعالجة النفسية داخل مستشفى الأمراض العقلية، حيث يستهل المشهد بضحكات متواصلة، لتستفسر المعالجة النفسية عن سبب كل هذا الضحك، فيجيبها "آرثر" بقوله: "كنت أفكر في نكتة"، ثم تطلب منه أن يخبرها عنها، ليجيب بأنها لن تفهمها، وقد تم تصوير المشهد بكاميرا ثابتة "وزاوية تصوير منخفضة Low angle shot".

المستوى التضميني:

يفهم من السياق المشهدي اختصار العديد من الأحداث السردية السابقة، ليتم الاكتفاء بإظهار الشخصية الرئيسية "آرثر" أو "الجوكر" داخل المصحة العقلية، في حوار مع المعالجة النفسية، حيث تحاول هذه الأخيرة تشخيص واستنباط حالته قصد تقديم الرعاية المناسبة، ولهذا تطرح عليه سؤالا حول ما يدور في ذهنه بشأن ضحكه المتواصل الذي لا يبدو وجود سبب منطقي له، وهو ما يمثل إشارة دالة على دخول

المريض في حالة من الذهان والانفصال التام عن الواقع، إذ نلاحظ على بطل الفيلم غياب التركيز، عدم القدرة على التعبير عن المشاعر، إضافة إلى الانسحاب الاجتماعي، إذ يتبين انعدام أدنى مؤشرات التفاعل من طرف "آرثر".

في هذا المقطع تم استخدام إحدى التقنيات السرد المتمثلة في الحذف والإضمار، أي أن المخرج قد عمد إلى حذف أجزاء معينة من الأحداث، ولهذا لا يجد المتلقي شروحات أو تصوير لما حصل عندما انتهت أعمال الشغب والفوضى، بمعنى لم يتم التطرق إلى كيفية قبض الشرطة على شخصية "الجوكر" وكذا اقتياده إلى مستشفى الأمراض العقلية، وهنا يتم التلميح إلى أنه قد تم إصدار حكم بأن "الجوكر" شخصية مرضية أكثر منها شخصية إجرامية، ولهذا بحسب السرد الفيلمي نجد أن المختصين في القانون والطب النفسي قد أصدروا حكما بأن المكان الأنسب لمثل هذه الحالات هو المصحة وليس السجن.

وفي ذات السياق يمكن اعتبار أن حذف التفاصيل السردية التي سبقت هذا المشهد، ليس الغرض منه تجنب الإطناب بقدر ما هو رغبة في إشراك المتلقي في عمليات التحليل الفيلمي واستنتاج العلاقات التركيبية، قصد استخدام قدراته العقلية في سد الفراغات والمساحات المتروكة عمدا في الحبكة الدرامية، وهو تحديدا ما يمثل إحدى أهم آليات التشاركية في عملية إنتاج واستقبال النص، بمعنى أن الكاتب أو المخرج لا يحتكران العمل الفني وإنما ينبغي أن يضعا الجمهور في الحسبان كعنصر فعال في العملية الاتصالية.

بالنظر إلى ديكور المشهد، فإنه يعطي انطباعات بأن الحيز المكاني المعتمد هو للعلاج بالدرجة الأولى وليس سجنا، ويتأكد هذا المعنى من خلال عنصر الأزياء؛ ولهذا نجد "آرثر" يرتدي بدلة بيضاء، وهي البدلة التي يرتديها نزلاء المصحة العقلية، كما نجد تسليطا لإضاءة قوية على المكان وهي إضاءة اصطناعية مصدرها مصابيح الغرفة، وهنا الإضاءة تؤدي وظيفة إفهامية، هدفها وضع المشاهد في الصورة ومن ثم يتم إدراك حيثيات مسار القصة وفضائها السردي، ولهذا كان من المناسب استخدام اللقطة العامة التي بواسطتها تدرك التفاصيل، خاصة إذا كانت هذه التفاصيل أساسية ولا غنى عنها لفهم السياق الفيلمي. أما استخدام زاوية التصوير المنخفضة غرضه إظهار حالة الضعف والضآلة التي أصبح عليها "آرثر" بعدما أصبح نزيلا بمستشفى الأمراض العقلية وفاقدا للأهلية.

وبالنسبة لمبادئ السيميولوجيا البصرية المطبقة في المشهد، فبداية نلاحظ حضور "نقطة التركيز أو الاهتمام"، حيث تتمثل في الشخصيات المتحاورة، باعتبار أن الحدث يدور حولها في هذا المشهد، وهو ما تجلى بصريا من خلال عنصر الموقع، أي في منتصف الكادر السينمائي، وأيضا من خلال الاختلاف في درجات الألوان بين الشخصيات وتصميم الديكور الذي يغلب عليه اللون الأبيض. كما نلاحظ حضور مبدأ التوازن غير التماثلي؛ بسبب التوزيع غير المتكافئ للعناصر على جانبي الصورة إذا ما تم تقسيمها بخط عمودي وهمي في المنتصف، وهو بدوره ما يخلق نوعا من الحيوية والدينامية في المقطع، وبالموازاة يتجلى مبدأ "التباين" خاصة فيما تعلق باللونين الأبيض والأسود؛ أي من خلال الحواف السوداء للأرضية والجدران البيضاء، وعلاوة على ذلك يظهر مبدأ "الإيقاع" الذي نتج عن التراص الذي خلقه التصميم الهندسي للجدران.

وبالحديث عن سيميائية اللون الأبيض في الفوتوغرام، والذي كثيرا ما يكون حاضرا في المستشفيات والمراكز الطبية بصفة عامة، فهذا راجع إلى أنه يحمل دلالات ترتبط بالسلام والهدوء وكذا التصالح مع الذات والغير، وبالتالي فإن توظيفه في المصحة العقلية الغرض منه تخفيف الضغوطات وحالات الهلع والتوتر والهلوسة الدائمة التي يعاني منها المرضى. ومن جهة أخرى، فإن اللون الأبيض يوحي بالامتداد والاتساع، وهو ما من شأنه أن يخفف من شعور الوحدة والعزلة لدى نزلاء المصحة، باعتبارها مكانا شديد الانغلاق، إضافة إلى ذلك فإن الأبيض يعطي شعورا بالنظام والترتيب، وهو طرديا ما يتنافى مع العشوائية والعبثية والفوضى، وبالتالي يتم التقليل من أثر الأحاسيس السلبية التي قد يشعر بها المرضى أثناء تلقيهم للعلاج النفسي.

فوتوغرام 34

فوتوغرام 35

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة العامة للفوتوغرامين 34 و35 نهاية الفيلم، والتي توضح وضعية "آرثر" الذي بقي محتجزا في المصحة العقلية إلى الأبد، كما تبدو على الأرضية آثار دماء، حيث تم تصوير المشهد "بزاوية من مستوى النظر The eye level shot" وحركة كاميرا "Dolly in"، كما اقتصرت العناصر الصوتية على موسيقى "جاز Jazz" ذات طابع حماسي.

المستوى التضميني:

يشير المشهد الختامي ضمنيا إلى مقتل المعالجة النفسية من طرف "آرثر"، حيث لم يصرح عن ذلك بشكل مباشر، وإنما عن طريق ما يعرف في السيميولوجيا "بالقرينة Index"؛ أي بواسطة آثار الدماء على الأرض التي تعبر عن جريمة قتل، خاصة وأن المعالجة النفسية هي الشخص الوحيد الذي كان برفقة "آرثر" داخل الغرفة، فهذا المقطع يمكن أن نستخرج منه دلالات عن تردي وانهيار الصحة العقلية للشخصية الرئيسية وتدهورها بشكل فظيع لدرجة أنه أصبح يقتل أي شخص أمامه دون هوادة، ففي السابق كانت عمليات القتل التي يمارسها تكون فقط للدفاع عن النفس، ثم أصبحت ضد أي شخص يقوم بالإساءة مهما كانت بسيطة، وفي الأخير أصبحت تقام ضد الأشخاص الأبرياء تماما، ما يعني فقدان القدرة على التمييز بين الخطأ والصواب في إصدار الأحكام.

أما إذا ما نظرنا إلى مستوى الخطاب الصوري الذي يجسده المقطع أعلاه فيمكن القول أنه يرمز إلى العديد من المفاهيم المتناقضة، فالرواق الضيق والمغلق كفضاء مكاني سردي يعبر عن مدى تأزم وصعوبة حياة المريض العقلي الذي تشبه حياته السجن، فهو يختبر مجموعة من المشاعر والأفكار السلبية التي لا نهاية لها، وفي نفس الوقت الكثير منها لا أساس له، لكونها مجرد أوهام وهلاوس ومخاوف لا وجود لها إلا داخل عقل مضطرب. أما من ناحية أخرى، فإن نهاية الرواق تعد أكثر إشراقا من بدايته، ويعود ذلك إلى الإضاءة الطبيعية التي مصدرها نور الشمس، وهي إشارة دالة على الأمل والراحة، وعلى الأرجح يكون تأويل هذا النوع من الاختيارات الأيقونية بما تحمله من دلالات أن نهاية الحياة الأليمة التي عاشها بطل الفيلم ستكون حياة مليئة بالسعادة والاطمئنان، وذلك من خلال فقدانه التام لملكة التفكير العقلاني، بمعنى أدق فقدان الشعور بالألم النفسي أو حتى إدراك وجوده بالأساس، وهذا باعتبار أن إدراك الأحاسيس والانفعالات بمختلف أنواعها يحتاج إلى عقل سليم ومتزن، أما التأويل الثاني للمقاصد المحتملة في المشهد؛

أن نهاية الحياة البائسة التي عاشها المريض النفسي تكون بالموت، لكون الموت بمعناه الفيزيائي على الأقل يمثل النقطة النهائية التي تتوقف عندها كل الآلام سواء كانت جسدية أو نفسية، وهكذا يتم وضع حد للشقاء الذي مر به الفرد.

وبتحليل المدلول السيميائي للموسيقى التصويرية الإيحائية المصاحبة للمشهد، فهي قد جاءت كخطاب لفظي مكمل للخطاب الصوري، حيث تعرض عباراتها معاناة الفرد مع ذاته بما عاشه من مختلف الوضعيات، وهنا يقع في صراع داخلي وحيرة بين الرغبة في إنهاء الحياة وبين التمسك بها، لكنه في النهاية –بحسب ألفاظ الأغنية– يخلص إلى اختيار البقاء على قيد الحياة حتى لو كان يعيش الحزن والتعاسة، ويكتفي بانتظار الموت كمحطة نهائية للمعاناة. وهكذا نجد بأن الأسلوب الموظف لتجسيد نهاية الفيلم كآخر محطة من محطات السرد قد جاء على شكل أغنية "جاز Jazz" ذات طبيعة كلاسيكية متوافقة مع الفترة الزمنية التي عبر عنها الفيلم، كما أن التصوير بتقنية التباطؤ " The Slow Motion" قد كان جد ملائم ومتوافق مع الإيقاع الموسيقي من حيث السرعة، وهو بدوره ما خلق جمالية تعكس المهارات الإخراجية المعتمدة، والتي حققت نوعا من الانسجام والتناغم، حتى أن المتلقي باستطاعته أن يشعر بعفوية وانسيابية التوالد السردي صوتا وصورة، حيث لا يظهر أثر عمليات القطع والمونتاج والتركيب رغم أنه تم الاعتماد عليها فعلا.

وفيما يخص تكرار اللقطة الأخيرة التي يظهر فيها "آرثر" ملاحقا داخل أروقة المصحة فإنها إشارة إلى بقاء الشخصية المرضية متخبطة في غياهب ومتاعب الاضطراب العقلي وما ينتج عنه من أفكار وسلوكيات غير سوية، وكذا انحصارها في دائرة مغلقة من الهذيان والهلاوس غير المنطقية، خاصة أن ذلك يتوافق مع ما يعبر عنه الزمن البيولوجي سرديا وهو فترة الحاضر، بمعنى أن بطل الفيلم في الفترة الحالية سيبقى حبيسا لأفكاره غير المستقرة، في حين أننا إذا ما حللنا سيميائية الزمن النفسي فيبدو أنه قد توقف، وهذا عائد إلى اختلاف إدراك الزمن من الناحية النفسية تبعا لما تجسده المواقف وما تدل عليه من فرح أو حزن، وطالما أن المشهد يتناول مختلف المعاني والمشاعر السلبية، فإنه آليا يكون إدراكه من الناحية النفسية ينحو إلى الشعور بطول الزمن وكأنه الدهر والأبدية.

تجدر الإشارة إلى مبادئ التكوين الفني البصري التي تجلت في المقطع؛ حيث نجد بروزا لمبدأ التوازن التماثلي المطلق، وذلك من خلال تقسيم الفوتوغرام بخط رأسي وهمي لتظهر العناصر موزعة بشكل متساو على الجانبين، وهو ما يعطي للناظر إحساسا بالاستقرار والكلاسيكية والترتيب، وبذلك يخلق نوعا من الجمالية البصرية الناتجة عن التنظيم، على عكس الانطباع الذي من الممكن أن تخلقه العبثية والفوضى في توزيع العناصر مساحيا، كما يمكن أن نستشف أيضا حضور مبدأ التناسب في قياس والأبعاد؛ إذ من خلال طريقة التصوير هذه يستطيع المتلقي أن يبني في ذهنه تصورا عن حجم المكان الماثل أمامه، ففي هذا المقطع بالذات بإمكانه أن يشعر فيزيائيا بالمدى بين مفهومي الاتساع والضيق، حيث أن الرواق الذي نشاهده يظهر في بدايته متسعا بينما في النهاية يبدو ضيقا، رغم أنه في الحقيقة لا وجود لأي اختلافات من حيث المساحات والطول هندسيا، وهذا هو تحديدا الفرق بين الحجم المرئي والحجم الطبيعي للأشياء في علم التصميم. ومن ذات المنطلق، يمكننا أن نلاحظ أيضا وجود ما يعرف بمبدأ الإشراق النسبي للون، ففي هذه الحالة اللون الأكثر إشراقا هو في نهاية الرواق باعتبار الأخير يطل على النافذة مباشرة، أي أن اللون المشرق مستمد مباشرة من أشعة الشمس، عكس الأجزاء الأولى من الرواق التي تتميز بإضاءة منخفضة وإشراق أقل، مما جعل الألوان تبدو داكنة أكثر مقارنة بنهاية الرواق، وهو بالأساس ما ساعد في خلق نوع من الحركة في التصميم الفني، وكذا تشكيل عمق وهمي بمنظور جمالي.

لكن، إذا ما أخذنا الطرح الفيلمي المقدم من **زاوية نقدية** يمكن أن نستشف بعض العثرات والمآخذ؛ حيث يلاحظ عدم الدقة في تقديم مسألة الاضطراب العقلي، فأثناء تتبع الأعراض طوال سردية الفيلم، نجد حضورا لبعض الأعراض المرضية في حين تم تغييب أعراض أخرى، ففي حالة "آرثر" عند تخيله لصوفي وتوهمه بأنها موجودة قربه في كل مكان، فإن هذا النوع من الهلاوس يمثل أحد أعراض "الفصام The schizophrenia"، في حين أن بقية الأعراض غير موجودة تماما؛ كمشاكل في ربط الأفكار، الانسحاب الاجتماعي، وكذا عدم إدراك الشخص أنه مريض عقلي، بل نجد أن "آرثر" يتمتع بالوعي التام وإدراك لما يحيط به، كما أنه لم ينعزل عن المجتمع، إضافة إلى قدرته العالية على ترتيب الأفكار والتخطيط وأيضا انتقاء الكلمات بطريقة بلاغية وتعبيرية وفق السياق المناسب.

وفي المقابل، يتجه الخطاب السردي للفيلم إلى تصوير أن شخصية "آرثر" تميل وبشكل أساسي من مقاربة الشخصيات الإجرامية التي تتلذذ بالعنف وقتل الآخرين بدم بارد، دون الإحساس بالندم أو

تأنيب الضمير، وهذا ما يضعنا أمام شخصية سيكوباتية بالدرجة الأولى، لكن حتى وصف الشخصية بأنها سيكوباتية هو بمثابة إعطاء تبرير للأفعال والسلوكات السلبية بذريعة وجود اضطراب نفسي.

وبالتالي فإن عدم وضوح الاضطراب أو الاضطرابات العقلية التي تعاني منها الشخصية بصفة قطعية مرده إلى أن القائمين على العمل السينمائي يدركون أن الجمهور غير متخصص في علم النفس والطب النفسي، ومن ثم فإن المتلقي العادي لن يستشعر وجود بعض الاختلالات الطفيفة التي تستدعي الكثير من التثبت والتحقق العلمي. لهذا كان هنالك نوع من الخلط بين التوجه الإجرامي للفرد مع الاضطراب العقلي الذي لم توضح ماهيته بشكل دقيق، مما أسهم في تكريس صورة نمطية سلبية عن المريض العقلي في عقول المشاهدين، والذي جرى تصويره كفرد عنيف ومجرم، رغم أنه في الحقيقة ليس بالضرورة أن يكون على هذا النحو المبالغ فيه.

5.3- نتائج التحليل

1- ساهمت عناصر السرد السينمائي في تحقيق جمالية فيلم "Joker" من خلال التآلف والانسجام بين عنصر الزمان، المكان، الحوار، الحدث والشخصيات، حيث عبرت سيميائية هذه العناصر عن مختلف المفاهيم المطروحة في حبكة الدراما السيكولوجية، التي أخذت طابعا سوداويا تراجيديا، وقد تعززت المعاني المنقولة طوال المسار السردي للخطاب السينماتوغرافي عن طريق توظيف الإضاءة المنخفضة، الألوان الداكنة وكذا الموسيقى التصويرية الإيحائية في أغلب المشاهد واللقطات.

2 - تميزت مبادئ التصميم الفني للصورة بحضور مكثف في سردية فيلم "Joker"، ممثلة في مبدأ التوازن التماثلي وغير التماثلي، التباين، التناغم والوحدة، التناسب والأبعاد، نقطة التركيز، الإيقاع، الإشراق النسبي للون والحركة الوهمية، حيث أعطت هذه المبادئ في مجملها بعدا جماليا بصريا للمساحات والأشكال والخطوط والكتل داخل الكادر السينمائي، وهو ما شكل بمنظور سيميولوجيا الصورة دلالات عن التناسق والانسجام، تأكيدا على ما مفاده أن المستوى الشكلي الذي يتجلى عيانيا على الشاشة لا يقل أهمية عن مستوى المضمون كتوجه سينمائي معاصر.

3 - أدت تقنيات الإخراج السينمائي في الخطاب السردي لفيلم "Joker" وظائف متنوعة وعديدة؛ منها الوظيفة الإفهامية، الوظيفة التفسيرية، الوظيفة التعبيرية والوظيفة البلاغية، فكان الانتقاء القصدي للقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا والمؤثرات البصرية يتوافق مع العلاقات الدلالية وسياقاتها ضمن الأداء التمثيلي صوريا ولفظيا، ما ساعد في تقصي ماهية الأحاسيس والانفعالات والأفكار المدرجة ضمن المشاهد، وعلى هذا النحو تجسد الأثر الجمالي للتقنيات الإخراجية، وبذلك حدث نوع من التوازن في الطرح الفيلمي بين الجانب التقني والجانب الفكري، حيث لم يكن هنالك تغليب لجانب على حساب جانب آخر، وهو ما يمنح المشاهد سلاسة في عملية التلقي السينمائي تجعل المفاهيم المدرجة تنساب إلى ذهنه بسهولة مهما بلغت من درجات التعقيد، مع الإقرار بأن التصوير الدقيق لبعض تفاصيل العنف والجريمة المدرجة في المراحل المختلفة للانتقالات السردية قد أساء وشوه جزئيا المفهوم الجمالي في الفيلم.

4 - طرح الخطاب السردي لفيلم "Joker" قضايا جوهرية تمس الحياة الإنسانية والتحديات التي تواجه الفرد في المجتمعات المعاصرة؛ فمنها ما يأخذ البعد الاقتصادي كالجشع الرأسمالي، فقدان الأمن الوظيفي،

توقيف التمويل الصحي والتفاوت في المستوى المعيشي، منها ما يعرض البعد الاجتماعي كالصراع الطبقي، التهميش وانتشار العنف والجريمة، منها ما يتناول البعد السيكولوجي كالمعاناة مع المرض العقلي وآثاره على المستوى الفردي والجمعي، منها ما يبحث في البعد الأخلاقي كازدواجية المعايير وانهيار المنظومة القيمية، إضافة إلى البعد السياسي الذي يعالج فساد المسؤولين، الممارسة الدعائية وتحكم النظام السياسي في مختلف أجهزة وهيئات الإعلام، وهكذا تبرز الجمالية التيماتيكية للمواضيع المتناولة؛ من خلال مقاربة الفيلم للواقع الذي يعيشه الأفراد يوميا وبصورة تحاكي الحقيقة بتفاصيلها الدقيقة.

5 – عبّر الخطاب السردي لفيلم "Joker" في بنيته الدلالية عن رسائل ضمنية أخذت توجها نقديا للظواهر الباثولوجية داخل المجتمعات الرأسمالية الما بعد حداثية، وذلك من خلال إظهار زيف ديمقراطية النظام السياسي الحاكم في الولايات المتحدة الأمريكية، وكذا تصوير المؤسسات الإعلامية على أنها أدوات أيدولوجية لغسيل الأدمغة تميل إلى الحديث بصوت واحد محتكر، كما أشارت سيميائية السرد إلى طرح أكسيولوجي مفاده أن الانحدار الأخلاقي لا يتعلق بمتغير المستوى الاقتصادي بقدر ما يتعلق بفساد البيئة السوسيوثقافية بصفة عامة، في حين أن ما قدمه التتابع الكرونولوجي الفيلمي حول مسألة الاضطراب العقلي وتدهور الصحة النفسية يرجع إلى الاستعداد الجيني والعوامل المحيطة كالمجتمع والأسرة كطرح عقلاني يستند إلى مقومات علمية بالدرجة الأولى، وبالتالي تجلى مفهوم جمالية الفكرة من خلال الرسائل الجادة والعميقة التي استطاع الفيلم توصيفها بدقة لتعكس الجانب المظلم للفرد والمجتمع على حد سواء، التي تجسد هنا ما يعرف بجمالية القبح "The Aesthetics of ugliness".

أما النتيجة النظرية والمنهجية التي توصلت إليها الدراسة:

– أنه من خلال تطبيق مقاربة "مارتن جولي" كمقاربة ثانوية ومقاربة "غريماس" كمقاربة رئيسية في عملية التحليل الفيلمي؛ قد تم التوصل إلى أن المقاربة السردية لغريماس رغم شموليتها المعرفية وصرامتها المنطقية فهي غير كافية للإلمام بكل جوانب وزوايا السرد السينمائي، نظرا لعدم اكتفاء هذا الأخير بالعلاقات بين الأدوار العاملية ودلالاتها ضمن المسار التوليدي، وإنما جانب كبير من الخطاب السينماتوغرافي يرتكز على ما هو بصري أيقوني، إضافة إلى بروز الأثر التقني والتكنولوجي في أساليب سرد الأفلام، لذا يكون من الأرجح

تدعيم هذه المقاربة السردية بإحدى مقاربات سيميولوجيا الصورة، وهو تحديدا ما تم تطبيقه منهجيا في هذه الدراسة.

– ومن جانب آخر، فإن الاستعانة بأكثر من مقاربة سيميائية في هذه الدراسة يؤكد على مدى مرونة السيميولوجيا كعلم ومنهج، وكذا قدرتها على استيعاب العديد من الأطروحات الفكرية القابلة للامتزاج بطريقة تحقق التكامل وتمنح البحث الكيفي عمقا وثراء معرفيا يسمح بفهم وتحليل الظاهرة الإعلامية والاتصالية على نحو دقيق، بحيث تمكن الباحث من تجاوز العثرات التي قد تتخلل تطبيق المناهج والأدوات الكمية في بعض مناحي واتجاهات البحث الاتصالي.

خاتمة

خاتمة

وفي الأخير يمكن القول أنه من خلال الدراسة التحليلية السيميولوجية للخطاب السردي في فيلم "Joker" أن المستوى الأستطيقي قد برز فيلميا بسبب مراعاة العناصر الشكلية وكيفية تقديمها، وذلك بغرض تحقيق الإبهار البصري وما يتركه من أثر فني لدى المتلقي السينمائي، إضافة إلى الحرص على حضور مبادئ التكوين الفني أو ما يعرف بمبادئ سيميولوجيا الصورة في كل المحطات واللحظات السردية سينماتوغرافيًا بطريقة قصدية تدل على درجات عليا من التحكم في مخرجات التقنيات التكنولوجية والتطور الذي عرفه مجال السينما، خاصة مع اعتماد أساليب وتقنيات متنوعة من الناحية الإخراجية، وهو ما من شأنه أن يجذب المتلقي طوال مدة العرض، ومن ثم تحدث عملية الاستغراق والتماهي في المشاهدة.

وفي المقابل، فإن الجمالية الموضوعاتية قد نتجت من خلال سلاسة التوالد السردي أثناء طرحه لقضايا ومسائل عميقة تختص بالشأن الإنساني وما يواجه الأفراد في الحياة المعاصرة، أي أن الفيلم قد تجاوز حدود الثقافة الغربية بعرضه للواقع والتحديات التي قد تصادف الإنسان بغض النظر عن إثنيته أو دينه، أي أنه انتقل من مستوى جماهيري ضيق إلى مستوى أوسع يشمل اهتمامات جماهير متنوعة وبعدد أكبر، وما يؤكد على ذلك هو تخطي الأيدولوجية الخطابية الفيلمية لنمطية الحلم الأمريكي الحاضرة في أفلام سابقة لا حصر لها، وهو تحديدا ما ساهم في جعل الفيلم محل الدراسة يحظى بالإعجاب والإقبال الجماهيري على مستوى عالمي، مع عدم إنكار احتوائه على بعض الأفكار المبالغة في تجسيد العنف بمختلف مستوياته، خاصة تلك التي تقرن الاضطراب العقلي بالتوجه الإجرامي، وهو ما يفضي إلى وضع العمل السينمائي رغم جديته وتميزه في خانة البحث عن الشهرة والضجة الإعلامية، حتى لو كان ذلك على حساب المعايير الأخلاقية والتربوية لوسائل الإعلام كإحدى مؤسسات التنشئة الاجتماعية.

وعليه، كخلاصة لهذه الدراسة في شقيها النظري والتطبيقي فإن الباحثة تقترح مجموعة من التوصيات يمكن إيجازها في النقاط التالية:

- ✓ القيام بمزيد من الأبحاث الاتصالية التي تتناول المسألة الجمالية في السينما وغيرها من وسائل الاتصال والإعلام الجماهيرية، قصد فهمها بأسلوب عميق وواقعي للوصول إلى التأثير الفعلي الذي تحدثه بالنسبة للمتلقين.

- ✓ حث كل من الباحثين الأكاديميين والجماهير المتلقية على ممارسة النقد الجمالي للأعمال السينمائية بناء على أسس منطقية علمية، بعيدا عن التعصب أو إطلاق أحكام مسبقة، مما يفتح الآفاق على إمكانية تبني آراء وأفكار مستحدثة من شأنها تقديم الإضافة المرجوة في هذا المجال.
- ✓ التشجيع على تطبيق مختلف المقاربات السيميولوجية في مجال الاتصال، خاصة تلك التي تتميز بالثراء المعرفي ولم تحظى بالاهتمام الكافي من حيث تطبيقها في بحوث علوم الإعلام والاتصال.
- ✓ العمل على استحداث مقاربات سيميولوجية جديدة من شأنها معالجة الظواهر الإعلامية والاتصالية بمنظور اتصالي شامل، بما يتماشى والتطورات التقنية والتكنولوجية التي طرأت على مخرجات الصناعة الثقافية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المراجع باللغة العربية

المعاجم والقواميس والموسوعات

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد. (1883). لسان العرب. مصر: المطبعة الأميرية.
- برنس، جيرالد. (2003). قاموس السرديات (ترجمة السيد إمام). القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات
- بن مالك، رشيد. (2000). قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. الجزائر: دار الحكمة.
- جرانت، باري كيث. (2016). موسوعة السينما شيرمز (ترجمة أحمد يوسف، ج3). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- الجمال. (2004). المعجم الوسيط (ط4). القاهرة: مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية.
- جورنو، ماري تيريز. (2007). معجم المصطلحات السينمائية (ترجمة فائز بشور). دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- شارودو، باتريك ومنغنو، دومينيك. (2008). معجم تحليل الخطاب (ترجمة عبد القادر المهيري و حمادي صمود). تونس: دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة.
- صليبا، جميل. (1982). المعجم الفلسفي (ج1). بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- العبد الله، مي وشين، عبد الكريم. (2014). المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام والاتصال. بيروت: دار النهضة العربية.
- عمر، أحمد مختار وآخرون. (2000). المكنز الكبير: معجم شامل للمجالات والمترادفات والمتضادات. الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية.
- الفار، محمد جمال. (2014). معجم المصطلحات الإعلامية. عمان: دار أسامة للنشر التوزيع.
- الفيروزابادي، مجد الدين. (2008). القاموس المحيط. القاهرة: دار الحديث.

- القاضي، محمد والخبو، محمد والسماوي، أحمد والعمامي، محمد نجيب وعبيد، علي وبنخود، نور الدين والنصري، فتحي وميهوب، محمد آيت. (2010). معجم السرديات. بيروت: دار الفارابي.
- لالاند، أندريه. (2001). موسوعة لالاند الفلسفية. (تعريب خليل أحمد خليل، ط2). بيروت – باريس: منشورات عويدات.
- مارتن، برونوين وبرمنجهام، فليزبتاس. (2008). معجم مصطلحات السيميوطيقا (ترجمة عابد خزندار). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- نصار، نواف. (2007). المعجم الأدبي. عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

الكتب

- أدرنو، تيودور. (2017). نظرية أستطيقية (ترجمة ناجي العونلي). بيروت: منشورات الجمل.
- الأحمر، فيصل. (2010). معجم السيميائيات. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- أنجرس، موريس. (2008). منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية (ترجمة بوزيد صحراوي، كمال بوشرف، سعيد سبعون، ط 2). الجزائر: دار القصبة للنشر.
- أومون، جاك. (2013). الصورة (ترجمة ريتا الخوري). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- أونيجا، سوزانا ولاندا، خوسيه أنخل غاريثا. (2020). السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية (ترجمة السيد إمام). البصرة: دار شهريار للنشر والتوزيع.
- إبراهيم، ماهر مجيد. (2011). التناص الأسطوري في السينما العالمية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الإمام، غادة. (2010). جاستون باشلار: جماليات الصورة. بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- إينيك، ناتالي. (2011). سوسيولوجيا الفن (ترجمة حسين جواد قبيسي). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- بدوي، عبد الرحمن. (1977). مناهج البحث العلمي (ط3). الكويت: وكالة المطبوعات.

- برتليمي، جان. (2011). بحث في علم الجمال (ترجمة أنور عبد العزيز). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- البسيوني، محمد سويلم. (2013). أساسيات البحث العلمي في العلوم التربوية والاجتماعية والإنسانية. القاهرة: دار الفكر العربي.
- بن مالك، رشيد. (2006). السيمائيات السردية. عمان: دار مجدلاوي.
- بنكراد، سعيد. (2001). السيميائيات السردية: مدخل نظري. الرباط: منشورات الزمن.
- بنكراد، سعيد. (2006). سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- بنكراد، سعيد. (2008). السرد الروائي وتجربة المعنى. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- بنكراد، سعيد. (2012). سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السيميائيات. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- بنكراد، سعيد. (2012). السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- بنكراد، سعيد. (2015). مسالك المعنى: دراسات في الأنساق الثقافية. الرباط: منشورات الزمن.
- بنكراد، سعيد. (2018). سيميائيات النص: مراتب المعنى. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- بوعزيزي، محسن. (2010). السيميولوجيا الاجتماعية. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- بييقي غروس، ناتالي. (2012). مدخل إلى التناص (ترجمة عبد الحميد بورايو). دمشق: دار نينوى.
- تودوروف، تزفيطان. (2005). مفاهيم سردية (ترجمة عبد الرحمن مزيان). الجزائر: منشورات الاختلاف.
- جادامر، هانز جيورج. (1986). تجلي الجميل: ومقالات أخرى (سعيد توفيق). القاهرة: المشروع القومي للترجمة.
- جراهام، جوردون. (2013). فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال (ترجمة محمد يونس). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- جعفر، صفاء عبد السلام. (2000). الهيرمينوطيقا: "تفسير" الأصل في العمل الفني دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة. الإسكندرية: منشاة المعارف، جلال حزى وشركاؤه.
- جولي، مارتن. (2011). مدخل إلى تحليل الصورة (ترجمة جيهان عيسوى). الجيزة: أكاديمية الفنون.
- جيرو، بيير. (2016). السيميائيات: دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية (ترجمة منذر عياشي). دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- حمداوي، جميل. (2011). السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق. عمان: الوراق للنشر والتوزيع.
- حمداوي، جميل. (2017). الجديد في السيميوطيقا: من المربع المنطقي إلى المبيان التوتري. د.م.
- الخيمي، محمد نعيم. (2013). ديكتاتورية التباين السينمائي. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- داسكال، مارسيلو. (1987). الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة (ترجمة حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الولي، مبارك حنون). الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- دالي، كين. (1987). الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي (ترجمة عصام الدين المصري). بيروت: الدار العربية للموسوعات.
- دانسايجر، كين. (2011). تقنيات مونتاج السينما والفيديو: التاريخ والنظرية والممارسة (ترجمة أحمد يوسف). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- دانسيجر، كين. (2013). فكرة المخرج: الطريق إلى البراعة في فن الإخراج (ترجمة محمد علام خضر). دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- دريدا، جاك ودي مان، بول وآخرون. (2013). مداخل إلى التفكيك (ترجمة حسام نايل). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الدليمي، عصام حسن أحمد وصالح، علي عبد الرحيم. (2014). البحث العلمي أسسه ومناهجه. عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- دو لودال، جيرار. (2004). السيميائيات أو نظرية العلامات (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- دولوز، جيل. (1997). الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة (ترجمة حسن عودة). دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

- دولوز، جيل. (2015). سينما الصورة – الزمن (ج2). (ترجمة جمال شحيد). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- ريد، هربرت. (1988). معنى الفن (ترجمة سامي خشبة). مصر: مكتبة الأسرة.
- ديك، برنارد. (2012). تشريح الأفلام (ترجمة محمد منير الأصبحي). دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- رابيجر، مايكل. (2013). الإخراج السينمائي: تقنيات وجماليات (ترجمة أحمد يوسف). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- الزبيدي، قيس. (2013). في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- الزعبي، لؤي. (2020). مدخل إلى الصورة والسينما. دمشق: الجامعة الافتراضية السورية.
- الزيباري، طاهر حسو. (2011). أساليب البحث العلمي في علم الاجتماع. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- سانتيانا، جورج. (2011). الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال (ترجمة محمد مصطفى بدوي). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- ستولنيتز، جيروم. (2007). النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية (فؤاد زكريا). الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- ستيس، ولتر. (2000). معنى الجمال: نظرية في الأستطيقا (ترجمة إمام عبد الفتاح إمام). القاهرة: المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة.
- سعد، حسين. (2017). براديغمات البحوث الإعلامية: الإبستمولوجيا – الإشكالات – الأطروحات. بيروت: دار المنهل اللبناني.
- سلمان، عبد الباسط. (2006). الإخراج والسيناريو. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
- السلوم، كاظم مرشد. (2012). سينما الواقع: دراسة تحليلية في السينما الواقعية. دمشق: دار أفكار للدراسات والنشر.
- السيد، علاء عبد العزيز. (2008). الفيلم بين اللغة والنص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

- شومان، محمد. (2007). تحليل الخطاب الإعلامي أطر نظرية ونماذج تطبيقية. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- الشيباني، عبد القادر فهيم. (2008). معالم السيميائيات العامة: أسسها ومفاهيمها. سيدي بلعباس: د.ن.
- شيمي، سعيد. (2003). اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- الصباغ، رمضان. (2001). الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية. الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- الصباغ، رمضان. (2003). الفن جماليات الإطار الأخلاقي والاجتماعي. الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- صبطي، عبيدة وبخوش، نجيب. (2009). مدخل إلى السيميولوجيا. الجزائر: دار الخلدونية للنشر والتوزيع.
- عبد الحميد، شاكر. (2001). التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. الكويت: عالم المعرفة.
- عبد الحميد، محمد. (2000). البحث العلمي في الدراسات الإعلامية. القاهرة: عالم الكتب.
- عبد الكريم، محمد الغريب. (1982). البحث العلمي التصميم والمنهج والإجراءات (ط2). الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث للطباعة والنشر.
- عبد الله ثاني، قدور. (2005). سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم. وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع.
- العجمي، محمد ناصر. (1991). في الخطاب السردي: نظرية قريماس. تونس: الدار العربية للكتاب.
- عدوي، عبد الله محمود. (2016). الجماليات في الإعلام التلفزيوني. قطر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
- علي، ماهر أبو المعاطي. (2014). الاتجاهات الحديثة في البحوث الكمية والبحوث الكيفية ودارسات الخدمة الاجتماعية. الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.

- غاسيت، خوسيه أورتيغا أي. (2013). تجريد الفن من النزعة الإنسانية (ترجمة جعفر محمد العلوني). دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
- غراوتيز، مادلين. (1993). مناهج العلوم الاجتماعية (ترجمة سام عمار). دمشق: المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر.
- غريماس، ألجيرداس وكورتيس وآخرون. (2014). المنهج السيميائي الخلفيات النظرية وآليات التطبيق (ترجمة عبد الحميد بورايو). الجزائر: دار التنوير.
- فرامبتون، دانييل. (2009). الفيلموسوفي: نحو فلسفة السينما (ترجمة أحمد يوسف). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- فرايليش، سيمون. (2019). الدراما السينمائية (ترجمة غازي منافيخي، ط2). دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- فونتاني، جاك. (2010). سيمياء المرئي (ترجمة علي أسعد، ط 2). اللاذقية: دار الحوار.
- فيب، مارلين. (2013). أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي (ترجمة محمد هاشم عبد السلام). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- قاسم، قاسم. (2016). جماليات السينما. بيروت: بيسان للنشر والتوزيع.
- القواسمة، رشدي وأبو موسى، مفيد وأبو الرز، جمال وأبو طالب، صابر. (2012). مناهج البحث العلمي (ط2). عمان: جامعة القدس المفتوحة.
- كريستيفا، جوليا. (1997). علم النص (ترجمة فريد الزاهي، ط2). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- كلارك، سايمون. (2015). أسس البنيوية: نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية (ترجمة سعيد العليمي). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- كوريغان، تيموثي. (2013). دليل موجز للكتابة عن الفيلم (ترجمة محمد منير الأصبحي). دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- كوهن، توماس. (1992). بنية الثورات العلمية (ترجمة شوقي جلال). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- لالو، شارل. (2010). مبادئ علم الجمال "الاستطيقا" (ترجمة مصطفى ماهر). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

- لوتمان، يوري. (1989). قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم (ترجمة نبيل الدبس). دمشق: النادي السينمائي.
- ليشته، جون. (2008). خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة (ترجمة فاتن البستاني). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- ليوتار، جان-فرانسوا. (2016). في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن (ترجمة السعيد لبيب). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ماتلار، أرمان وماتلار، ميشال. (2005). تاريخ نظريات الاتصال (ترجمة نصر الدين العياضي والصادق رابح، ط3). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- ماشيللي، جوزيف. (1983). التكوين في الصورة السينمائية (ترجمة هاشم النحاس). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مجاهد، مجاهد عبد المنعم. (1905). فلسفة الفن الجميل. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- مدني، زهرة. (2015). بروست وجماليات الحداثة (ترجمة جينا بسطا). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- مرجعيات وتقنيات السينما. (2020). (ترجمة نبيل الدبس). دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
- المسكيني، أم الزين بنشيخة. (2014). تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- المسيري، عبد الوهاب والتريكي، فتحي. (2003). الحداثة وما بعد الحداثة. دمشق: دار الفكر المعاصر.
- المشاقبة، بسام عبد الرحمن. (2014). مناهج البحث الإعلامي وتحليل الخطاب. عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.
- مصطفى، عادل. (2017). دلالة الشكل: دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن. وندسور: مؤسسة هنداوي سي آي سي.
- معزوز، عبد العالي. (2014). فلسفة الصورة. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- مكماهون، فيليب. (2010). فن الاستمتاع بالفن (ترجمة أسامة الجوهري). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

- موران، إدغار. (2012). نجوم السينما (ترجمة إبراهيم العريس). بيروت: المنظمة العربية الترجمة.
- مونان، جورج. (2016). سوسير أو أصول البنيوية (ترجمة جواد بنيس). بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة.
- ميبج، برنار. (2011). الفكر الاتصالي: من التأسيس إلى منعطف الألفية الثالثة (ترجمة أحمد القصوار). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- نجم، طه عبد العاطي. (2015). مناهج البحث الإعلامي. الإسكندرية: دار كلمة للنشر والتوزيع.
- نظيف، محمد. (1994). ما هي السيميولوجيا. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- نوريس، كريستوفر. (1989). التفكيكية النظرية والممارسة (ترجمة صبري محمد حسن). الرياض: دار المريخ للنشر.
- نوكس، إ. (1985). النظريات الجمالية: كانط، هيغل، شوبنهاور (محمد شفيق شيا). بيروت: منشورات بحسون الثقافية.
- الهاشمي، طه حسين عيسى. (2010). تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من الأجناس الأدبية. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
- هامون، فيليب. (2013). سيميولوجيا الشخصيات الروائية (ترجمة سعيد بنكراد). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- هايدغر، مارتن. (2003). أصل العمل الفني (ترجمة أبو العيد دودو). كولونيا: منشورات الجمل.
- هوكز، ترنس. (1986). البنيوية وعلم الإشارة (ترجمة مجيد الماشطة). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- هيجل، فريديريك. (2010). علم الجمال وفلسفة الفن (ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد). القاهرة: دار الكلمة للنشر والتوزيع.
- وازيدي، حليمة. (2017). سيميائيات السرد الروائي: من السرد إلى الأهواء. الدار البيضاء: منشورات القلم المغربي.
- وولف، جانيت. (2000). علم الجمالية وعلم اجتماع الفن (ترجمة ماري تريز عبد المسيح وخالد محسن). القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

- ياوس، هانس روبرت. (2016). جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي (ترجمة رشيد بنحدو). الجزائر: منشورات الاختلاف.
- يخلف، فايزة. (2012). سيميائيات الخطاب والصورة. بيروت: دار النهضة العربية.
- يوسف، أحمد. (2005). الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- اليوسف، أكرم. (2011). تقنيات المكياج في المسرح والسينما والتلفزيون. دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.
- يونج، سكيب داين. (2015). السينما وعلم النفس: علاقة لا تنتهي (ترجمة سامح سمير فرج). القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه

- إبراقن، محمود. (2001). علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيميولوجيا السينما (أطروحة دكتوراه). الجزائر: جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الإعلام والاتصال.
- بدير، محمد. (2018). جماليات الديكور بين المسرح والسينما: دراسة مقارنة لنماذج عالمية (أطروحة دكتوراه). سيدي بلعباس: جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون.
- بن إديري، أخلاف. (2014). المسألة الجمالية عند إدوارد سعيد (رسالة ماجيستير). الجزائر: جامعة الجزائر 2، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة.
- بن زينب، شريف. (2015). المنعطف الجمالي عند غاستون باشلار (رسالة ماجيستير). الجزائر: جامعة الجزائر 2، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة.
- جريوي، آسيا. (2010). النموذج العاملي واستنطاق البنية السردية في رواية سيدة المقام للكاتب واسيني الأعرج (رسالة ماجستير). بسكرة: جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات الأجنبية، قسم الأدب العربي.

- الحديثي، محمد أكرم عبد الجليل. (2014). جماليات الشكل السينماتوغرافي ودلالته السردية بين الفيلم الروائي والدراما التلفزيونية: دراسة مقارنة في الشكل والسرد واللغة السينمائية (أطروحة دكتوراه). بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم السينما والتلفزيون.
- حمون، كريم. (2015). ودلالات التشكيل الفني في ديكور حصتي "أماشاهو" و "تقدر تربح" : دراسة تحليلية سيميولوجية لفنية من فنيات التلبيس التلفزيوني (رسالة ماجستير). الجزائر: جامعة الجزائر -3- ، كلية علوم الإعلام والاتصال.
- الحياني، فاتن عبد الجبار جواد. (1999). جماليات الفنون في يوسف الصائغ (رسالة ماجستير). تكريت: جامعة تكريت، كلية التربية، قسم اللغة العربية.
- رماضنية، سارة. (2019). دلالات اللون في الديكور السينمائي: فيلم التيتانيك أنموذجا للمخرج جيمس كاميرون (أطروحة دكتوراه). سيدي بلعباس: جامعة جيلالي اليابس، كلية اللغات والآداب والفنون، قسم الفنون.
- زروطة، نصيرة. (2019). الخطاب الإشهاري التلفزيوني جماليات التلقي وفينومينولوجيا التأويل: دراسة سيميائية استطلاعية (أطروحة دكتوراه). الجزائر: جامعة الجزائر 3، كلية علوم الإعلام والاتصال، قسم الإعلام والاتصال.
- شاطو، جميلة. (2013). النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة (رسالة ماجستير). وهران: جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها.
- عبد الفراج، نصر الله. (2002). فكرة الجمال ونظرية الإبداع الفني عند أفلاطون (رسالة ماجيستير). الجزائر: جامعة الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة.
- طه، محمد عبد الفتاح. (2016). طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية: دراسة حالة (رسالة ماجستير). الأردن: جامعة الشرق الأوسط، كلية الإعلام.
- قروم، مسعودة. (2015). الجمالية في الفلسفة الألمانية: فريدريش شيلر نوذجا (رسالة ماجيستير). الجزائر: جامعة الجزائر 2، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة.
- المصري، عز الدين عطية. (2010). الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية (رسالة ماجستير). غزة: الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

- يعقيل، كمال. (2012). دراما الاتصال في الخطاب السياسي الفيلمي: مقاربة سيميائية تداولية لنماذج الخطاب السياسي الفيلمي (رسالة ماجستير). وهران: جامعة وهران، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، قسم علوم الإعلام والاتصال.

مقالات علمية

- اشويكة، محمد. (2014). الملابس في فيلم خربوشة: من الوظيفة البيولوجية إلى الوظيفة الجمالية. مجلة علامات، (42)، 105-112.
- إسماعيل، هناء. (2013). الجميل والقبيح من منظور فلسفي نقدي. مجلة الموقف الأدبي، 42(502)، 29-38.
- بخوش، نجيب. (2017). جماليات اللغة السينمائية. مجلة البحوث والدراسات، (24)، 519-532.
- بريمي، عبد الله. (2015). التفكير الأيقوني: نحو سيميائيات لتأويل العمل الفني الإنتاج والتلقي. مجلة سيميائيات، 11(1)، 1-13.
- بلعربي، جمال. (2011). من سيميولوجيا السينما إلى سيميائيات الخطاب الفيلمي. مجلة بحوث سيميائية، 5(8)، 147-158.
- بلعباسي، كلثوم وراس الماء، عيسى. (2019). جمالية اشتغالات الأسطورة في الفيلم المغربي هواجس بعد منتصف الليل أنموذجا. مجلة جماليات، 5(1)، 305-336.
- بلعفير، محمد بن عبد الله بن صالح. (2018). البنيوية (النشأة والمفهوم) (عرض ونقد). مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، 16(15)، 227-262.
- بن عافية، وداد. (2017). دلالة الصورة المرئية في تباريح رقمية مقاربة سيميائية. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، (36)، 13-48.
- البنا، حمدي محمد. (2005). جماليات وتقنيات الصورة السينما تلفزيونية. تهامة، (7)، 49-77.
- بولكعيبات، أحلام. (2017). السيميولوجيا كمنهج وأداة لتحليل خطاب الصورة. مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، 1(4)، 303-318.

- البيضائي، حكمت مطشر مجيد. (2016). التوظيف الجمالي للصوت في أفلام ألفريد هيتشكوك. مجلة الأكاديمي، (77)، 89-106.
- توام، عبد الله. (2017). إجراءات المقاربة السيميائية للخطاب السردي. مجلة التعليمية، 4(11)، 328-338.
- ثابت، مدكور والمصادفة، سهير. (1995). النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم. عالم الكتاب، (48)، 99-103.
- جورديخ، مليكة. (2014). جماليات اللون والديكور والإضاءة في فيلم جبل باية: دراسة وصفية تحليلية. مجلة جماليات، (1)، 133-146.
- حسن، شروق مالك. (2017). البناء الجمالي والتعبيري للقطة الطويلة في الفيلم الروائي. مجلة الأكاديمي، (86)، 93-108.
- حشلافي، لخضر وبديرينة، فاطمة. (2015). السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس. مجلة مقاليد، (9)، 75-82.
- حيدو، نجيب أصليوة. (2016). التوظيف الجمالي للتقنية الرقمية للألوان في الفيلم الروائي. مجلة الأكاديمي، (74)، 107-128.
- ختال، بختة وكحلي، عمارة. (2018). الاشتغال الجمالي لفن الكاريكاتور في الجزائر (ديلام وجحيش أنموذجا). مجلة جماليات، 1(5)، 66-87.
- خريصي، محمد. (2018). في سيميائيات النسق البصري: العلامة الأيقونية، مجلة سيميائيات، (8)، 7-23.
- الخطابي، عز الدين. (2006). في الحاجة إلى تربية جمالية. مجلة رؤى تربوية، (22)، 6-9.
- خفاجي، مروة عبد اللطيف المهدي. (2016). الاتجاهات الفكرية لسينما الحداثة وما بعدها وتأثيرها على البناء البصري للصورة السينمائية. مجلة التصميم الدولية، 6(4)، 399-410.
- دليو، فضيل. (2019). شبكة تحليل الصور الثابتة: نمذجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، 16(4)، 21-33.
- راجي، مكي عمران وعلي، سامرة فاضل محمد. (2016). جماليات المضمون في الفن المفاهيمي. مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، (30)، 380-400.

- رشيد، سلام حميد. (2018). جماليات الفكرة في نتاجات الفن المفاهيمي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، 2(28)، 290-307.
- سعيد، فادية فاروق وحسن، عذراء محمد. (2019). تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي. المجلة الأردنية للفنون، 12(1)، 1-19.
- سليمان، إبراهيم محمد. (2014). مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة. المجلة الجامعة، 2(16)، 153-178.
- الشاروط، فراس عبد الجليل. (2009). المشاهد واللقطات المصورة باللون الأبيض والأسود في سياق الفيلم الملون. مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، 8(2)، 279-298.
- شحاتة، محمد محمود أحمد، وصديق، شيماء صلاح صادق. (2016). القيم الجمالية والأخلاقية في تصميم الرسالة الإعلانية الفعالة. مجلة التربية، 2(167)، 561-599.
- العاملي، شذى. والأمارة، ضياء محمد محمد تقي. (2013). القيمة الفنية والجمالية للمقدمة (التايتل) في الدراما التلفزيونية العراقية. مجلة الأكاديمي، (66)، 313-334.
- عبد الجبار، نورس صفاء. (2018). بلاغة الصوت في إنتاج الصورة الذهنية في الفيلم الروائي. مجلة الأكاديمي، (90)، 257-276.
- عبد المنعم، حسام الدين محمد. (2016). النص الضوئي في الفيلم السينمائي بين الحضور والغياب: اللعب الحر بالعلامة. مجلة الأكاديمي، (78)، 91-106.
- عبد النبي، وائل مخيمر. (2016). استراتيجيات ممارسة بنية السرد في الأفلام الوثائقية التاريخية بالقنوات الفضائية: دراسة تحليلية مقارنة. مجلة البحوث الإعلامية، 45(45)، 75-142.
- عناب، جميلة. (2017). عن تلقي الفيلم السينمائي. مجلة علامات، (47)، 149-159.
- عناني، وائل محمد وعويس، خالد علي ومحمد، صلاح ممدوح. (2019). تأثير التطور التكنولوجي للمعالجة الرقمية وأساليب العرض على الجوانب الإبداعية للتصوير السينمائي. مجلة العمارة والفنون، (8)، 573-585.
- العياضي، نصر الدين. (1997). البنيوية والدراسات الإعلامية. مجلة حوليات الجزائر، 10(2)، 363-387.
- الفران، هاني خليل ومعاد، عبد الرزاق. (2009). القيم التشكيلية والتعبيرية في المشهد التلفزيوني وتأثيرها على المتلقي. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، 25(2)، 621-650.

- فرمان، علي حيدر خالد. (2018). شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي. مجلة الآداب، (128)، 532-557.
- القريشي، خضير عبيس جياد. (2018). عتبات النص الفيلمي. لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، 2(31)، 371-385.
- كاظم، محمد عبد الجبار وجبر الله، ثائر علي. (2009). الصوت وقيمته التعبيرية في الفيلم الروائي. مجلة الأكاديمي، (50)، 237-273.
- كرومي، مهيمن اسماعيل افرام. (2019). جمالية توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي. مجلة الأكاديمي، (91)، 35-48.
- كليب، سعد الدين. (2015). جمالية القبح وشعرية الغرابة لدى سيف الرحبي: معجم الجحيم نموذجا. مجلة البحرين الثقافية - دراسات، 22(82)، 66-92.
- مؤنس، كاظم. (2017). الإدراك المزدوج لثنائية الزمان والمكان في السينما. مجلة سياقات، 2(7)، 59-77.
- محمود، آسيا علي. (2019). التعالق السردي بين القصة القصيرة والفيلم الروائي. مجلة كلية التربية الأساسية، 25(103)، 238-273.
- المحمودي، نائلة المنير. (2017). جمالية أستطيقا القبح في العمل الفني. مجلة الجامعي، (25)، 351-379.
- المدرس، براق أنس. (2019). تعاضد التقنية الحديثة والجمالية الفنية في المنجز السينمائي والتلفزيوني. مجلة الأكاديمي، (93)، 149-164.
- نقرش، عمر محمد. (2013). جماليات القبح في النص المسرحي. دراسات – العلوم الإنسانية والاجتماعية، 40(2)، 364-378.
- هاشم، هاشم محمد. (2015). دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدودة المصرية. إضاءات نقدية، (17)، 127-153.
- يوسف، عبد الفتاح. (2014). السيميائيات الثقافية: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات. مجلة فصول، (91-92)، 1-50.

مؤتمرات علمية

- يخلف، فايزة. (8-9-10 نوفمبر 2015). تمثل فكر جماعة باريس في منظور السيميائيات الوسائطية (ص ص 473-481). الملتقى الدولي الثامن "السيمياء والنص الأدبي". جامعة بسكرة. الجزائر.

ثانيا: المراجع باللغة الإنجليزية

Books

- Aragay, Mirea. (2005). Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship. Amsterdam – New York, NY: Rodopi.
- Berliner, Todd. (2017). Hollywood Aesthetics: Pleasure in American Cinema. New York: Oxford University press.
- Brown, Blain. (2008). Motion picture and video lighting (2nd ed). Oxford: Focal Press.
- Degu, G & Ygzaw, T. (2006). Research Methodology. Ethiopia: University of Gondar and EPHTI.
- Ehrat, J. (2005). Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation. Canda: University of Toronto Press.
- Kothari, C. R. (2014). Research methodology: methods and techniques. New Delhi: New Age International.
- Kumar, Rajnit. (2011). Research methodology (3rd ed). London: SAGE Publications Ltd.
- Metz, C. (1991). Film language: A semiotics of the cinema (Trans Michael Taylor). USA: University of Chicago press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). Iconology: Image, text, ideology. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitry, Jean. (2000). The Aesthetics and psychology of the cinema. Blooming, Indiana: Indiana University Press.
- Nelmes, Jill. (2003). Introduction to film studies (3rd ed). London: Routledge.
- Thompson, Roy & Bowen, Christopher J. (2009). Grammar of the Edit (2nd ed). Oxford: focal press.

- Vahali, Diamond Oberoi. (2020). Ritwik Ghatak and the Cinema of Praxis: Culture, Aesthetics and vision. Singapore: Springer Verlag.
- Walliman, Nicholas. (2011). Research methods the basics. New York: Routledge 270 Madison Avenue.

Reviews

- Podalsky, L. (2016). The Aesthetics of Detachment. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 20, 237–254.
- Redfern, N. (2013), 'Film style and narration in Rashomon', Journal of Japanese & Korean Cinema 5 (1+2), pp. 21–36, doi: 10.1386/jjkc.5.1-2.21_1
- Rosenkranz, K., & Haubner, S. (2011). Aesthetic of Ugliness. Log, 22, 101–111.

PhD dissertations

- Chukur, Anna. (2016). Film Aesthetic in the Ukrainian Novel of the 1920s: The Novel as Experiment. (Doctoral dissertation). Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, Canada.
- Lucas, Robert Christopher. (2011). Crafting digital cinema: cinematographers in Contemporary Hollywood. (Doctoral dissertation). University of Texas at Austin, USA.
- Scott, Walter P.J. (2004). Discourses recognizing aesthetic innovation in cinema: Bonnie and Clyde: A case study. (Doctoral dissertation). Sheffield Hallam University, United Kingdom.

ثالثا: المراجع باللغة الفرنسية

Livres

- Aumont, Jacques., Bergala, Alain., Marie, Michel. & Vernet, Marc. (1983). L'Esthétique du film. Paris : Fernande Nathan.
- Bazin, André. (1975). Le cinéma de la cruauté. Paris: Flammarion.

– Jauss, Hans Robert. (1990). Pour une esthétique de la réception (traduit de l'allemand par C. Maillard). Paris: Gallimard.

Revues

– Jullier, Laurent. (2005). Esthétique du cinéma et relations de cause à effet. Cinémas, 15 (2-3), 45–61.

Thèses de doctorat

– Amiard, Jean-François. (2010) L'hybridation, de nouvelles formes cinématographiques amenées par les dernières technologies dans l'esthétique des films (thèse de doctorat). Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, Paris, France.
– Marcel, Philippe. (2009). La poursuite au cinéma : Pérennité d'une forme esthétique. (thèse de doctorat). Arts et médias, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, France.
– Maricourt, Florian. (2014). Le cinéma remoderniste histoire et théorie d'une esthétique contemporaine. (thèse de master). Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, France.