

البناء المرجعي النقدي في الدراسات السينمائية: قراءة في نظريات ومناهج النقد

السينمائي

**Critical reference construction in film studies:
Reading the theories and methods of film criticism**

د. بدير محمد

جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، aminamino22@hotmail.fr

تاريخ الاستلام: 2021/09/09

تاريخ القبول: 2021/09/20

تاريخ النشر: 2021/12/16

ملخص:

من الجلي معرفة أن النقد السينمائي يعد من المناهج النقدية الحديثة، إذا ما قورن بالمناهج التي تحلل الأعمال الفنية سواء في مجال الشعر، المسرح، الرواية، الموسيقى أو الفن التشكيلي، ولكن على الرغم من حداثة منهج النقد السينمائي واختلافه عن المناهج النقدية الأخرى، فإنه بالأساس يستمد جذوره وتقاليده منها، فيتخذ منها قاعدة للانطلاق نحو آفاقه الفنية الخاصة به. هذه الدراسة فتحت سياقاً في معرفة أصول النقد ودور الناقد في العمل السينمائي، ومدى أهمية المرجعيات النقدية في الدراسات السينمائية في ضوء تعدد المناهج والنظريات التي كان لها القدر الكافي لدراسة الفيلم السينمائي.

كلمات مفتاحية: النقد السينمائي، الدليل النقدي، التيارات النقدية، النظريات السينمائية، المناهج النقدية.

Abstract:

It is clear that film criticism is one of the modern critical approaches, if compared to the approaches that analyze artworks, whether in the field of poetry, theatre, novel, music or plastic art. It has its roots and traditions, so it takes it as a base to move towards its own artistic horizons. This study opened a context in knowing the origins of criticism and the role of the critic in cinematic work, and the extent of the importance of critical references in film studies in the light of the multiplicity of approaches and theories that had enough to study film movie.

Keywords: Film criticism, critical guide, critical currents, film theories, critical approaches.

1. مقدمة:

يتضح لنا أن كتابة النقد السينمائي عملية شائكة ومعقدة، فقد علق الروائي الروسي ليو تولستوي' على أفلام السينما سنة 1908، فقال: "تستطيع أن ترى كيف أن هذه الأداة غريبة الشكل، التي تقطع بزراعتها الدوار، سوف تحدث ثورة في حياتنا وفي حياة الكتاب، فيحاول الناقد أن يقترب من الأفلام بنفس الإهامام، وبنفس الرؤية النافذة، وليحاول أن يتصور نفسه كاتباً ذا علاقة هادفة ودينامية بالأفلام التي يشاهدها ويستمتع بها"¹.

ولعل صعوبة النقد السينمائي تكمن في استعانهه وضرورة استيعاب لتقاليد الشعر والمسرح والرواية والموسيقى والفن التشكيلي، وإن كان لا يتقيد بحدودها، بل عليه أن يخلق المعايير الخاصة بالفن الذي يقوم بتحليله، وهو فن شامل يجمع بين مختلف الفنون، فيمزجها في وحدة عضوية حتى يحصل على شخصيته المتميزة المستقلة، وحتى لا يتحول إلى صورة مكررة أو أكثر من هذه الفنون. وهذه عملية معقدة متشابكة تتطلب من الناقد السينمائي أن يلم بالثقافة الموسوعية، والبصيرة النفاذة، والحس المرهف، والوعي العميق.

يتعين على الناقد أن يتفحص ويمحص جيدا أبعاد تجربته الشخصية والأولية، ليحدد الخلفية أو الإطار الذهني ينطلق منه لكتابة تحليله، وبصرف النظر عن المنهج الذي نركن إليه ونجده مناسباً، يجب أن يكون تناولنا للعمل السينمائي واضح المعالم، إذ يحدد بوضوح أهدافنا، وجوانب القصور التي تحدد بالقضايا المتعلقة به، ومن ثم فإن مقارنة بين عمليتين سينمائيين قد تكون إحدى السبل للمعالجة النقدية، وهذا بعد تحديد إصطلاحات وجوانب المقارنة الشكلية أو التاريخية أو غيرها، والتي يمكن أن تمثل لقطة البداية لدراسة نقدية جادة.

ولعل ما يلي لا يعطي صورة شاملة عن المناهج أو الطرق المستخدمة في المعالجة السينمائية، كما لا يغطي كل جوانب أي من تلك المناهج، ولا مظهر التعقيد التي تنطوي عليها، ولكن يساعد الناقد السينمائي المبتدئ في التعرف على بعض من المناهج المعينة التي قد تترك في نفسه الشعور، وفي عقله القناعة بأن أحد هذه السبل قد يبين عند توظيفه مناطق الجمال والوحدة العضوية في عمل سينمائي بحد ذاته.

على العموم، إن الإطار الذي يتجسد بشكله قد يحيلنا إلى معان أكبر تتحاز بنا إلى التعمق في البحث عن المرجعية النقدية في الدراسات السينمائية، وصولاً إلى النظريات والمناهج التي ساير عليها الناقد لنجاح عمله الفني، هذا الأمر يجعلنا نطرح التساؤل الآتي : ما معنى النقد وما علاقته بالسينما؟ وما هي المرجعيات النقدية التي كان لها جانباً أكبر لنجاح العملية النقدية في السينما، في ضوء تعدد وتكامل المناهج والنظريات السينمائية؟.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن قيمة النقد السينمائي في العمل الإبداعي الفني، ومن ثم الولوج إلى أهم المناهج والتيارات والنظريات التي حاكت منطق التجريب لدراسة الفيلم السينمائي ونقده.

بينما يعد موضوع هذه الدراسة من المواضيع التي يستوجب الاهتمام بها، لما يشكل النقد السينمائي من أهمية في إيجاز التعبير، نتيجة لما يمكن أن يحمله صانع العمل السينمائي من رموز ودلالات وشخصيات وتكوينات تشكل بتظايرها الصورة السينمائية، وتبيان جمالية عناصر اللغة السينمائية.

إن هذه الدراسة رسمت لها حدود موضوعية والتي انبثقت من العنوان في الأصل، إذ أن حدود هذه الدراسة لا يمكن تحديدها بمدة زمنية معينة ومحددة ولا مكانية، ولكن الحدود الموضوعية هي الأكثر أهمية، فهي ترسم الخطوط العامة للباحث لتحقيق النتائج، لأن دراسة

البحث انطوت على قراءة وبحث في المرجعية النقدية لدراسة الأفلام السينمائية، ومن هنا يمكن القول إن حدود البحث تهتم بدراسة كل ما له علاقة بأسس النقد والناقد في السينما، ومدى فاعلية كلا منهما في تحصيل الذائقة الفنية في العملية الإبداعية للسينما تنظيراً وممارسة.

2. في سياق مفهوم النقد السينمائي:

يقول لسان العرب: "النقد والتتقاد: تمييز الدراهم واستخراج الزيف منها، وناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر، ونقد الرجل الشيء بنظره: اختلس النظر إليه. قال ابن الأعرابي: الشرح الحفظ، الشرح الفتح، الشرح البيان، الشح الافتضاض للأبكار، وشهاد الشارح بمعنى الحافظ. قرأت الشيء: جمعته وضممت بعضه إلى بعض"².

أما في معجم المصطلحات السينمائية، فتدل كلمة النقد على "فن تقييم عمل ما -نقد- وعلى الحكم المبني على هذا العمل -نقد- وعلى مجموعة الأشخاص الذين يتعاطون هذه الممارسة -النقاد-. وقد ظهر نقد السينما أثناء الحرب العالمية الأولى، مع زاوية لويس ديبلوك في جريدة باري-ميدي...ونستطيع أن نعبر أن بعض النقاد كانوا منظرين ضمناً للسينما، مثل أندريه بازان وبارتيليمي آمنغال وأتى مؤخراً سرج داني في فرنسا، وجيمس آجيه في الولايات المتحدة وأمبرتو باربارو في إيطاليا"³.

كما يعرف النقد بأنه "فن من فنون القول/الكتابة يتناول الآثار السينمائية بالتمييز والتحليل"⁴، إذ يعتبر كلا من التمييز والتحليل عنصران هامين حيث من دونهما لن تقوم عملية النقد، فهما يمثلان عنصر الجمال من خلال التمييز، والمعرفة من خلال التحليل،

كون التمييز بنسبة للناقد يعتبر الدلالة الأولى التي تجعله يختار فيلما ما من أجل الإستقاء، فينحصر هذا الإختيار لأسباب منها الشخصية وكذا الموضوعية.

ويعرف الكاتب والفيلسوف الفرنسي 'فولتير' 'الناقد' في قوله: "إن الناقد الممتاز فنان لديه كثير من العلم والذوق، ولا يعرف الحسد، أو تعرف الآراء المسبقة السبيل إلى نفسه"⁵، فالنقد له مسؤولية مثالية في تنوير الرأي العام وعدم إصابة جموع المتلقين بالتغيب الثقافي، وهذا بالمشاركة في إيصال الثقافة العامة والخاصة لهم عن طريق التفسير الفني تارة والتقدير والحكم الجمالي تارة أخرى.

في حين، يعتبر الناقد السينمائي إلى حد ما "وسيط بين ميادين حيوية بالنسبة لعمل السينمائي، وهذه الوساطة ليستين بالعمل السهل، وكل وساطة فهي لا تعمل لمصلحة طرف معين، وإنما تعمل على المصالحة، وفي النهاية تعمل على إيجاد الحقيقة، وهذا الهدف ليس جديدا في تاريخ الإنسانية، ولكن ما الحقيقة بالنسبة للناقد السينمائي؟"⁶، هذا الطرح يحيل إلى فهم عنصر الزمن الذي يتبقى في الناقد، ومن ثم دراسة الأثر الفني الذي يجمع بين الشخصية الحية والتعبير الممتاز.

بينما يذكر الناقد السينمائي الأمريكي 'روجر مانفل' في مؤلفه 'الفيلم والجمهور' أن الناقد كان 'في الماضي عادة إما فيلسوف مثل أفلطون أو أرسطو أو لسنج، أما من الناحية المقابلة فنانا أو أدبيا منتجا يتحول من وقت لآخر إلى النظر في المبادئ الجمالية لفنه مثل ليوناردو دافينشي وسير جوشوا، رينولدز، كيتس، وذروث، ماتيو أرنولد، وكانت شهرته تستقر أحيانا على عمله كناقد أكثر مما تستقر على أشكال الإبداع الأخرى التي يمارسها"⁷. فالسينما هي تعبير جمالي ودرامي بالصوت والصورة، وأن السينما هي الحياة بعينها، أما النقد السينمائي فغالبا ما تشوبه تلك الصبغة الأدبية التي ليست لها صلة بالسينما*.

غير أن صلة النقد بالسينما صلة وثيقة، نظرا لكون النقد يتمحور بالأساس حول الفيلم، فينبع منه ويصب فيه، ويمكن القول أن "النقد السينمائي هو النظرة الموضوعية/الشاعرية للأثر السينمائي، أساسها الغوص في خفايا العملية الإبداعية وطرح مكوناتها الفكرية/الجمالية أمام الجمهور حتى يتسنى له التمتع بها"⁸. وعليه، فإن الأساس الأول في النقد السينمائي أساس مزدوج، نابع من ازدواج طبيعة السينما من حيث هي فن ومن حيث هي صناعة "ويكون من المسلم به أن تتضاعف مهمة الناقد السينمائي، فليس عليه فحسب أن يلم بالسينما من حيث هي فن وإنما عليه أيضا أن يلم بها من حيث هي صناعة. ولا شك أن كلمة 'يلم' هنا كلمة متواضعة، فالأصح أن نستبدلها بكلمات مثل لا 'يدرك' و'يحيط' و'يجيد' في الوقت واحد"⁹. وبالتالي، فإن النقد ليس مجرد مهنة، ولكنه منهج شامل للتفكير يتيح القدرة على التحليل والفرز والتفكيك والمقارنة والحكم، وباعتباره موقف إنساني وعام من الحياة وليس فقط من الأعمال الفنية والأدبية.

3. الدليل النقدي للفيلم السينمائي:

إن دراسة النقد من المنظور الفني، يعطي تلك المقارنة بين كل من السينما والمسرح وتعدد وإختلاف الألوان الأدبية، ومنها الشعر بوصفه جنسا أدبيا، "فالشعر في جوهره روح تسري في الفنون كلها ومنها السينما، أما المسرح فشكل أدبي فني قد يعد الأب الشرعي للسينما، لكنها امتلكت من الإمكانيات الفنية ما جعلها تستقل عنه تماما. والناقد السينمائي لا يستطيع أن يفض الطرف عن الفروق الجوهرية بين معالجة القصة السينمائية ومعالجة النص المسرحي، وخاصة إذا كانت هذه القصة مأخوذة عن مسرحية: ففي المسرح تنحصر الحركة بين ثلاثة جدران فوق المنصة بحيث تصبح أكثر الأحداث موصوفة أكثر منها مرئية"¹⁰. وبرغم من تطور المسرح الحديث واستخدام الأساليب العصرية في تشكيل عناصر

السينوغرافيا وتغيير المشاهد بهدف الوصول إلى مستويات العمل السينمائي، فإن عناصر الوحدات الثلاث في البناء الدرامي كوحدة الزمان والمكان والموضوع لا يمكن الإستغناء عنها، أما عن الفيلم فلا يلزم الكاتب النقدي بهذه القيود المسرحية، بل إن خاصية السينما الأولى هي التحرر من تلك القيود، لذلك أصبح من الممكن استخدام أساليب يعد استعمالها مقصورا على الفن السينمائي الذي يمتلك إمكانات تميزه من الفنون الأخرى.

وعليه، فإن القدرة على الإستجابة للوعي النقدي، تضاف إلى جماليات التجربة الفنية، ومن ثم ينطبق ذلك بشكل ما من خلال الإستمتاع بمشاهدة الأفلام، "فجمهور المهتمين يحرص على قراءة عرض نقدي لفيلم تمت مشاهدته، كما أن بعضنا يستمتع بالقراءة عن أفلام لم يشاهدها، فالتفكير الناقد والقراءة عن تجربة فنية ما، يثيران ويجعلانها أكثر إمتاعا، والكتابة النقدية عن الأفلام تحقق الشيء نفسه، بل تتجاوزه، خاصة وأنها تجعلنا نستكشف أبعادا للتجربة لم ندركها في حياتنا"¹¹. ومنه تتعدد أغراض النقد السينمائي من خلال فهم أفضل لتجاوب المشاهد مع الأفلام، ومن ثم عقد مقارنة وتبيان أوجه الإختلاف بين الأفلام، وهذا بغية الفهم الأفضل لإيجاد الفرق بين الفيلم ومناحي ثقافية أخرى، ولإلقاء الضوء على كل من الثقافة ونوعية الأفلام التي تتمخض عنها.

ونظرا لأهمية لتلك الأغراض في النقد السينمائي، فهي تعتمد أساسا على جمهور المتلقين، فنجد مثلا المقالة التي تقدم لفيلم جديد على سبيل المثال عادة ما تكتب لجمهور لم ير الفيلم بعد، ومع ذلك فحتى عندما تستقر على غرض نفسه، فإن ما سيقال سوف يتأثر بالفكرة التي ستوجه إلى المتلقي وعما يعرفه أو ما يريد معرفته. فإن الدليل النقدي للأفلام، يختلف بين العرض النقدي، والمقال النظري، والمقال النقدي، كل هذا يدخل في نطاق التحليل الفيلمي*.

وفي هذا ما يؤكد كل من 'جاك أومون' و'ميشيل ماري' في كتابهما 'تحليل الأفلام'، إنطلاقاً من هذا القول: "لن نتوقف، بصدد مبادئ الفعالية النقدية وأهدافها، إلى عند سمات التي تسمح بتمييزها عن تحليل الفيلم. وهذا ما سيؤدي بنا، حالاً إلى تحديد موقع الخطاب النقدي بالخطاب 'المحب للسينما'، فهذا الأخير ينتمي إلى موقف قائم على التدفق العشقي حيال الموضوع، ومن النادر أن يتعايش مع متعة التنقيب التحليلي. وهنا أيضاً، يجب أن نتدفق في المعاني، فالموقف المحب للسينما قابل لكل الجرع الممكنة بين العلاقة العاطفية المباشرة والرغبة في المعرفة. إن تحليل الفيلم، بالمعنى الذي سنعطيه إياه طيلة هذا الكتاب، ليس غريباً عن الحكاية من المستوى جمالي أو لغوي. وهدف التحليل، إذ ذاك، هو الحصول على حب أفضل العمل يجعله أحسن فهماً. ويستطيع أيضاً، أن يكون رغبة في توضيح اللغة السينمائية مع مستبق رافع للقيمة حيال هذه الأخيرة دائماً"¹².

• العرض النقدي:

يعد العرض النقدي نوعاً من التحليل السينمائي، حيث "صار مألوفاً من خلال الصحف الفنية، وبديهي أن يستهدف العرض أكبر مساحة شعبية ممكنة، أي الجمهور العريض الذي ليست لديه أدنى فكرة بالفيلم المعروض، ومن ثم كانت وظيفة العرض الأساسية تقديم ما هو غير معروف من الأفلام لتزكية بعضها، ونظراً لأنه يخاطب جمهوراً لم ير الفيلم، فإنه يجيء في معظمه شارحاً الحبكة، وموجزاً إياها، كما يهتم بوضع الفيلم في إطاره الصحيح، بين أعمال مخرجه الأخرى، مبيناً جنسه بشكل يسهل فهمه، معلقاً على أهم أحداثه وشخصياته وأداء كل منهم، ومواطن قوتهم وضعفهم"¹³.

• المقال النظري:

يؤسس المقال النقدي على "العلاقة بين الفيلم والواقع، أو عن الأسس السياسية أو الإيديولوجية لصناعة السينما، أو عن كيفية اختلاف الحكايات السينمائية عن الحكايات الأدبية، هي في الطرف الآخر من الطيف. في كثير من الأحيان تقتضى المقالات من هذا النوع أن القارئ يمتلك مقدارا كبيرا من المعرفة حول أفلام معينة وتاريخ السينما والكتابات الأخرى عن الفيلم. ويكون جمهورها المستهد، الذي غالبا ما يكون طلابا في مراحل متقدمة أو أشخاصا يدرسون دراسات الأفلام، واسع الإطلاع عادة على الأفلام. وهدفها هو شرح بعض التراكيب السينمائية الأكبر والأكثر تعقيدا وطريقة فهمنا لها¹⁴. ما يجعل الكاتب يميل نحو تقديم شروحات وكيفية التعامل معها فنيا، فيؤثر حينها على أسلوب الكتابة وإختيار المرادفات والإصطلاحات وتقديم الافتراضات، ومن ثم تجاوزها إلى نتائج تبلور رؤيته النقدية.

• المقال النقدي:

تعد المقالة النقدية جزءا من "العرض النقدي والمقال النظري، حيث يفترض كتابته أن من يتوجه إليه قد شاهد الفيلم موضوع مقالته... فجوهر المقالة النقدية أكثر تحديدا من العرض النقدي، حيث إن الكاتب يسعى إلى كشف مناطق الإبداع والجمال التي تقوت على المشاهد ملاحظتها لدى مشاهدته الأولى أو الثانية، فيركز مثلا على مشهد بداية الفيلم، أو زاوية كاميرا مسلطة على شخصية بعينها، أو عن الديكور أو الملابس، أو حتى الموسيقى التصويرية وما إلى ذلك¹⁵. ولعل كل المقالات النقدية الوصفية أو التحليلية، أو التي تتناول السيرة الذاتية أو الناحية التاريخية، لعلها جميعا تخضع لكل من الإختيار الشخصي والتقييم، وقد يكون الوصف الواقعي أكثر بكثير من الأحكام التقييمية في بعض المقالات النقدية، ومن ثم فمعظم الكتابات النقدية عن الأفلام تخضع للرأي والتقييم الشخصي.

4. التأسيس للنقد السينمائي في ضوء تعدد النظريات السينمائية:

من بين النظريات السائدة في حقل التجريب والتي اهتمت بفعل النقد السينمائي، نجد كلا من النظرية الواقعية الذي يتزعمها المنظر 'أندرية بازان' و'سيغريد كراكاو'، بينما اهتم الحقل الشكلاني أو الشكلانية بأعمال المنظر 'رودولف آرنهايم' و'سيرجي إيزنشتاين' لا سيما نظرياته في فن المونتاج.

يعتبر المنظر الفرنسي 'أندرية بازان' واحدا من الشخصيات المهمة في تطور النقد السينمائي، حيث كان ناقدا ممارسا خلال سنوات الأربعينيات، وشارك في تأسيس 'كاييه دو سينما' (كراسات السينما) سنة 1951، "وقد أدت مقالاتا بزان 'تطور اللغة السينمائية' 1968، وتطور 'نمط الفيلم الويسترن' 1972، من بين مقالات أخرى، إلى إعادة تقييم جذرية لهوليوود، وفتحنا أفلام 'الترفيه الجماهيري' أمام إعادة التقييم الجاد الذي ما تزال تترد أصداؤه. وحتى أكثر الأعمال الصارمة لأصحاب المنهج التفكيكي السيميوطيقي لم تؤثر سلبا على دفاعه (بل إحتفائه) عن الواقعية، وهو دفاع الذي لم ينحدر أبدا إلى سذاجة رؤية هذه الواقعية على أنها نسخ للواقع دون وسيط"¹⁶، بينما تعد أعمال المنظر 'أندرية بازان' النموذج الفعلي للنقد الذي يضرب بجذوره وبقوة في النظرية الواقعية.

وعليه، تؤسس نظرية 'أندرية بازان' حول واقعية المونتاج وتفسيره، وفي هذا ما تؤكد عليه نظريته السينمائية: "توجد حالات يكون المونتاج فيها أبعد ما يكون عن جوهر السينما، إذ يكون إنكارا له، ما أزعج بازان بالنسبة للمونتاج هو عجزه عن تقديم أكثر صورة محدودة للواقع، كثيا ما تكون مشوهة، ميز بازان بين تراثين في الفيلم: المونتاج وترتيب اللقطة، أو

القطع مقابل اللقطة الطويلة زمنيا. وترتيب المشهد هو ما تنباه، ومخرجو ترتيب المشهد، مثل جان رنوار ووليام وايلر وأورسون ويلز كانوا المفضلين لديه".¹⁷

ولعل الناقد الأمريكي 'أندريه ساريس' خلال سنوات الستينيات، استطاع أن يقدم أساسا نقديا مهنيا من خلال ضبط مفهومي لهما تأثير بالغ، إستمدهما من نقاد كراسات السينما في فرنسا وهي نظرية المؤلف والميزانسين، حيث كان "تطويره لإطار نقدي يرتكز على دور المخرج وينبع من عدم الرضا عن 'الناقد السوسولوجي' (الكتاب ذوي التوجه اليساري الذي يبدون مهتمين بالسياسة أكثر من السينما)، والذي تميل كتاباته إلى تبسيط في الربط بين تاريخ السينما والتاريخ الإجتماعي"¹⁸، فاعتبر الناقد ساريس من خلال تحليلاته النقدية واحدا من بين النقاد الأوائل الذين ركزوا على الأسلوب أكثر من المضمون، حيث كان ذو نظرة تأملية متسقا لعناصر الفيلم الأسلوبية وعناصر المحاكاة فيه، وهذا لصالح تمييز رؤية الفنان إتجاه العالم، كون النجاح في الفيلم لا يعتمد بالأساس على إسهامات فردية لمجموعة من المبدعين في حقل السينما، وإنما يتجلى ذلك من إتساق ما يسميه 'شخصية مميزة للمؤلف' تتجلى بوضوح من خلال المعاني الداخلية للفيلم.

مارس النقاد النظريين المبادئ الواقعية، فنجد أعمال المخرج 'دزيقا فيرتوف' في الإتحاد السوفياتي في العشرينيات، و'جان فيجو' في فرنسا، و'جون جريسون' في إنجلترا في الثلاثينيات، و'روبرتو روسوليني' و'سيزاري زافاتيني' والواقعيون الجدد في إيطاليا في الأربعينيات، حيث طوروا جميعا مواقف متعارضة مع النظريات التعبيرية.

وبوصف السينما كتابة*، فإن هذا الطرح يؤكد عليه الناقد والمخرج الفرنسي 'ألكسندر أستروك' في مقال تمثل صدوره في سنة 1948 عن ما سمي بـ "الكاميرا-القلم" الذي يفترض المكانة التي لا غنى عنها للكتابة النقدية بوصفها المُكَمِّل الضروري لأي فيلم له

مستقبل. قد يُثار النقد بالصور، لكنه يثيرها بدوره أيضا، إذ يُحاول توضيح ملامح واقع ما (موضوع سينمائي) هذه الصور هي آثاره. ولذا، ومن البداية إلى النهاية، بداية من النص أو الفكرة المُدوَّنة بارتجال، إلى التفصيل النقدي، تعمل الكتابة يدا بيد مع الصور في ممارسة ثنائية القطبين تهدف منها السينما المشوبة، من البداية، للوصول إلى كل أنواع الموضوعات وكشفها وتفصيلها، ومنها الموضوعات التي كانت في وقت ما أو مازالت غير قابلة للتهيل لأنها تنتمي إلى 'المادة' أكثر مما تنتمي إلى 'الموضوع' البشري¹⁹.

إلا أن ما تقدم ذكره، سيجد سياقاً مغايراً في منحى النقد السينمائي، إذ يقارن الناقد السينمائي الألماني 'رودولف آرنايم' في كتابه 'الفيلم فنا' بين المسرح والسينما فيقول: "إن الفيلم مثل المسرح يمكننا بوهم جزئي، وهو إلى حد معين يعطي انطباع الحياة الواقعية، وهذا العنصر أقوى من الفيلم، لأنه على النقيض من المسرح يستطيع بالفعل أن يصور الحياة الواقعية في محيطها الواقعي: أنها حياة غير مزيفة، ومن ناحية أخرى فإنه يأخذ من الطبيعة صوراً لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الإطلاق، لكن الفيلم يفقد عمق الأبعاد الثلاثة، وتحده أطراف الشاشة بشدة، لذلك يجمع بين التجرد من الواقعية وتجسيد مشاهد الأحداث الحية في الوقت نفسه"²⁰. ولكي تكتمل العملية النقدية، وجب على الناقد السينمائي أن يكون ملماً إماماً تاماً وشاملاً "بعمل المصور والموسيقي والمؤلف والماكيبير والمونتير وجميع الوظائف السينمائية الأخرى، كي يستطيع نقد كل شيء، ووضع يده على أوجه الخطأ وثرغرات الضعف، وبذلك يتمكن من مطابقة الأسلوب العام للإخراج للأحداث التي يشمل عليها الفيلم، ومطابقة هذه الأحداث للقصة والجو والزمن والإيقاع والحوار والأداء مع تحليل الربط بين اللقطات بحيث تكون كل لقطة متممة لما قبلها ممهدة لما بعدها، وتحديد طرق الانتقال من مشهد إلى آخر بحيث لا تخرج عن المنهج العام الذي تم به إخراج الفيلم"²¹.

بهذا يستطيع الناقد السينمائي مساعدة المتفرج في تبين أوجه القوة والخيال والجمال، والكشف عن أهم الثغرات التي تصيب العمل السينمائي من ضعف وإنهيار.

ولو سلمنا بالنظرية الإنطباعية أو الشكلانية في النقد، فإن مركز نظرية 'رودولف أرنهايم' يتحدد وفقا 'لحدود (والقصور) التكنولوجي وشكل الفن السينمائي، كما أن لب نظرية كراكاو هو 'دافع' الفوتوغرافي لفن السينما، وببساطة لأن التصوير الفوتوغرافي والسينما يقتربان من نسخ الواقع، فإنه يجب عليهما التأكيد على هذه القدرة على جماليتها، وهذه المقدمة المنطقية على تعارض تام مع نظرية أرنهايم²²، هذا لكون النظرية الواقعية تهدف إلى تحقيق أسبقية المضمون على الشكل، وبينما أن نظريات الفن تعتمد إلى حد كبير على أسلوب الشكل، فإن السينما أمست عند المنظر كراكاو نقيضا للفن.

يقول المنظر 'رودولف أرنهايم' في كتابه 'الفيلم فنا': "لا يبين (صانع الأفلام) العالم كما يظهر موضوعيا، بل وذاتيا أيضا. وهو يخلق عوالم واقعية جديدة يمكن للأشياء فيها أن تتضاعف، ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء، ويشوهها، ويبطئها أو يسرعها.... وهو ينفخ الحياة في الحجر ويطلب منه أن يتحرك. ومن مساحة فوضوية بلا حدود. يخلق صورا... تعادل في ذاتيتها وتركيبها المعقد الرسم"²³. إذ يعد التصوير الفوتوغرافي عند أرنهايم محدودا ما يجعل الفيلم فنا، كون التصوير عاجز عن إعادة إنتاج الموضوع إنتاجا كاملا، بحيث ستسلم نظريته حول الفن من خلال توقف إعادة الإنتاج الآلية أن الفيلم فن.

ويصف المنظر البريطاني 'بيتر وولن' 'PeterWollen' ما يمكن أن تتطلبه دراسة الأفلام، وهذا في قوله: "في كثير من الأحيان هناك عداء تجاه أي نوع من الشرح ينطوي على درجة من الابتعاد عن التجربة المعاشة، خلال مشاهدة الفيلم نفسه. ولكن من الواضح أن أي نوع من العمل النقدي الجاد... لا بد أن ينطوي على مسافة، على فجوة بين الفيلم

والنقد ... وهذا شبيهه يلوم علماء الأرصاد الجوية على ابتعادهم عن التجربة المعاشة أثناء المشي تحت المطر وتعريض الجسم لضوء الشمس وحرارتها²⁴. حيث تتألف دراسات الأفلام من تاريخ ونظريات وأدوات نقدية ومناقشات التي تتناول أفلاما منفردة، نظرا لكثرة المعلومات المتوفرة لإنشاء المقال النقدي في السينما.

وفي نظرة مغايرة، برزت سياسة المبدعين من النقاد السينمائي من خلال ما تم تقديمه في مجلة دفاتر السينما، فقد وضعت هذه السياسة موضع التطبيق والممارسة لعدد من النقاد الذين أصبحوا صانعي أفلام مشهورين في الموجة الجديدة، كان من بينهم المخرج والناقد الفرنسي 'فرونسوا تريفو'، إلا أن في " نزعة معينة في السينما الفرنسي، ينتقد تروفو النزعة السائدة في السينما الفرنسية خلال العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين، التي يدعوها تراث الجودة. هذه السينما مصطنعة ومتخشة تعكس صورة بورجوازية للذوق السليم والثقافة الرفيعة. وحسب تعريف جينيت فنسندو تراث الجودة²⁵، وكان إنجاز هذه القيم يتم عن طريق قيم إنتاجية عالية، والإعتماد على النجوم، وتقاليد النوع الفيلمي، ومن ثم إعطاء قيمة كبيرة للسيناريو. بينما بالنسبة لتريفو، لا يقدم تراث الجودة إلا مجرد ممارسة تصوير سيناريو، أو نقل سيناريو نقلا آليا إلى الشاشة، وأن نجاح هذه الأفلام أو فشلها يعتمد كلياً على جودة سيناريوهاتها*.

5. التيارات النقدية لدراسة الأفلام السينمائية:

تتعدد التيارات النقدية بتعدد منهج علم الأدب وعلوم الإنسان من فلسفة وعلم النفس، علم الاجتماع وعلوم التربية، وتطور الحركة النقدية والتعبيرية في ميادين الفنون الأخرى والتي كانت أكثر أهمية بتطور التعبير السينمائي نفسه، باعتبار أن السينما فن شامل على باقي

المجالات والميادين المختلفة، فيستمد هويته من هوية الفنون الأخرى.

● _ في ضوء التيار الماركسي:

انطلاقاً وتأسيساً من فكرة الزعيم الشيوعي 'فلاديمير لينين' الذي قال أن 'السينما هي أهم الفنون بالنسبة إلينا، فإن 'النقد الماركسي في ممارسته يحترم قواعد ثلاثة:

_ البحث في احتمال أن المخرج قد استنتج بصفة علمية ومنطقية كل الدلالات المتجردة عن المقدمات المعمول بها في بداية الفيلم.

_ تقييم المواقف المبدئية التي يمكن أن تلغي كلية أو تكيف أو ترفض كما لو أنها لم تعد قائمة تاريخياً.

_ البحث في احتمال أن المواقف المبدئية متجانسة بعضها مع بعض أو عن ضعف أو عدم مقدرة المؤلف وعن تأثير هذه النقاط بنقاط أخرى متناقضة معها جذرياً أو غير مقبولة تاريخياً²⁶.

حيث يمكن هدف الفيلم في إيصال التجربة إلى الآخرين مهما كانت قيمة التجربة، والهدف من هذه العملية هو أن يساعد الفيلم المتفرجين داخل أنفسهم والتعرف على بيئتهم.

وفيما يخص تحليل الأفلام ونقدها بصورة جمالية، فإن 'المقاربات المناسبة تقع هنا في سلالة كل من الشكلانية والماركسية، على التوالي. والثانية، وهي أكثر تغايراً، ولدت مقاربات تضع في المرتبة الأولى مكان الأعمال ووظيفتها الاجتماعية على مستوى الإنتاج كما على مستوى التلقي. فسوف تهتم الماركسية، إذن، بتحليل القوى الاجتماعية التي حددت إنتاج عمل معين والبنية الدقيقة لجهاز إنتاج هذا العمل، وكذلك التحديدات الإيديولوجية التي أثرت في انضاجه. وفيما يتعلق بالتلقي، فإن النقد الماركسيين ينظر إليه بتعابير فردية وذاتية بقدر ما سينظر إليه بتعابير تأثيرات إيديولوجية موضوعية، وبصورة مشخصة²⁷، وهذا إعتباراً أن

المقاربة الماركسية أكثر تنوعاً وأشدّ تغييراً خلال العصور، من أن تعطي إرشادات حول منهج عام لتقويم التحليلات، فمن المفيد أن يواجه هذا التحليل بالمعطيات العامة لتاريخ السينما، أو التاريخ بشكل عام.

• _ في ضوء النقد التاريخي / الإجماعي:

يعد هذا النقد من أقدم التيارات النقدية إذ يؤرخ وجوده بعنصرين "عنصر إقامة حركة نوادي السينما (1922) وظاهرة اكتساب السينما صفة الخيمة على الحياة الاجتماعية اليومية. وإذا كانت 'الشمولية' حجر أساس النقد الماركسي فلإن التيار التاريخي / الإجماعي يعتبر أي فيلم مهما كانت موصافاته 'عاملاً تاريخياً' قبل أن يكون ظاهرة تعبيرية / فنية"²⁸، بينما هذه المقاربة تشتق من دراسة الأعمال الأدبية والفنية كما عرفها الشكلاونيون الروس، فهي "أقل انتشاراً، في الدراسات الفيلمية، من اللجوء إلى السياقية التاريخية. يبدو مع ذلك أنها يجب أن توفر إمكانيات أكثر مباشرة وإجرائية من الحكم على نتائج التحليل وإختبارها. فإذا كانت المقاربة الشكلاونية تلح فعلاً على خصوصية كل عمل إلى درجة تبدو معها أحياناً خالية من كل منهج، فإنها تعمل دائماً بمنظور معياري جمالي يعرف العمل بالنسبة إليه، فالأمر يدور إذن هنا حول مقارنة أكثر حساسية بالطبيعة، للسياق الأسلوبي للأعمال المحللة"²⁹. وفي الحقيقة فإن الأمر يتمحور بالأساس في وضع سياق تاريخي على المستوى الخاص، مستوى طبيعة ذلك الأسلوب وذاك ووظيفته.

ويقيم هؤلاء النقاد كل فيلم على حسب توفر العناصر الأربع:

" _ موقف السلطة (رأس المال/البيروقراطية/السوفيات/مراكز القوة) من السينما والبحث عن كيفية إحتوائها.

_ فعالية السينما في الحياة اليومية وإعتمادها لذلك عدة وسائل لتكييف الجمهور، وبعث حاجة الذهاب إلى السينما (اللغة السينمائية، وسائل الإعلان، عمليات التبوير).

_ الإعتراف بأن أمام ظاهرة سطوة السلطة على السينما تتبع عمليات المقاومة عبر عدة قنوات (اللغة السينمائية، التجمعات السياسية/السينمائية، تعاونيات الإنتاج).

_ قراءة السينما إجتماعيا وقراءة المجتمع سينمائيا³⁰.

• _ في ضوء النقد العلمي أو الفيلمولوجي:

إذا كانت السينما في نظر الماركسيين هي الحدث الإجتماعي وفي نظر النقاد التاريخيين هي بمثابة العامل التاريخي، فإن الفيلمولوجيين ينظرون إليها باعتبارها حدث لغوي، حيث يسعى السيميولوجي/الناقد خلف تعريف الأشياء بالحديث عن أشياء أخرى تحمل المعنى نفسه، أي يصنع مرجعية ينطلق من خلالها لفهم الأشياء ثم إفهامها، وإن وفق لذلك "يصير هذا المفسر/الناقد مرجعا معتمدا من قبل الناس، يرجعون إليه كلما احتاجوا فهم شيء معين يرتبط بمجال أو إختصاص هذا القارئ المعيار إن صح تسميته بذلك، ومن أهم ميزات هذه المهمة هو قدرة هذا الأخير على قراءة بين السطور في النص أو الصورة، ويمكن أن يكون بالجرأة التي تسمح له البوح بما يستنبطه من مسكوت عنه لا يجرأ المبدع -أي المنتج للدلالة المتعددة- التصريح به عبر نسقه المعلن، أما النسق المضمّر فهو مكمّن كل ما لا يُصرّح به مباشرة وجهارا لكن عبر الترميز"³¹، وهذا ما يبحث عنه معظم قراء النقد ومنتبعيه.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن الحديث عن دراسة الفيلم السينمائي دون التأكيد على ضرورة دراسة محتواه عبر المرور على أنساقه المعلنة فالمضمرة، وإنطلاقا من مرجعية الشكل والسطح، وصولا إلى المضامين العميقة التي تربط الفيلم بكونه ممارسة للفكر الإنساني، فكلما كان الفيلم جميل البناء كلما تجده معرضا للنقد الشديد حتى من طرف المعارضين

لمحتواه، "ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة، بل ينبغي أن يكون لها سحر فتجذب شعور السامع أينما شاءت"³². ودراسة الإشارات بالنسبة للفيلم تعادل ما تمثله اللغويات بالنسبة للأدب "فمعرفة اللغويات تساعد على قراءة الأدب المكتوب بلهجة محلية أو على تفسير الشعر، باعتبار أن الشعراء يبتدعون كلمات جديدة ويستخدمون كلمات قديمة بطرق تثير الدهشة. لكن من الممكن تحليل الأدب بنجاح تام دون استعمال مصطلحات اللغويات. وعلى نحو مماثل، يمكن أن تعزز دراسة الإشارات فهمنا لفيلم ما بكشف طريقة عمل الإشارات والرموز فيه، لكن من الممكن بحث الفيلم بحثاً ذكياً بدون اللجوء إلى مفردات دراسة الإشارات"³³.

بينما يعرفون الفيلم بالمكونات التالية:

- _ صور لها على الأقل مستويات ثلاث (صور فوتوغرافية ومتحركة ومتعددة القراءات).
- _ رسوم تخطيطية مماثلة لما ستظهر على مساحة العرض (الشاشة).
- هذان العنصران يكفیان تكوين أي فيلم (السينما الصامتة)
- _ أصوات إنسانية (الحوار).
- _ أصوات موسيقية (يمكن أي فيلم أن يوجد بدون موسيقى).
- _ أصوات طبيعية"³⁴.

6. المناهج النقدية لدراسات السينمائية:

• تاريخ الفيلم:

يعتبر المنهج التاريخي في النقد السينمائي واحداً من أكثر المناهج استخداماً في معالجة الأفلام، إذ يمكن توظيفه بدرجات متفاوتة من التركيز أو الوعي، بينما يتناول الناقد الذي له

دراية بهذا المنهج جوانب الفيلم بشكل عام، طبقا لمكانتها في السياق التاريخي والتطور الفني، وبمقدور هذا المنهج أن يحقق الأبعاد التالية:

ـ "العلاقة التاريخية بين الأفلام نفسها، خاصة عندما يقارن كاتب بين استخدام الديكور في الفيلم من أفلام الثلاثينيات، وآخر من فترة السبعينيات، لتبيان الشبه أو الإختلاف.

ـ العلاقة بين الأفلام وظروف إنتاجه، مما يتيح للكاتب الإشارة إلى الصلة بين أفلام الثمانينيات الأمريكية، والإتجاه في تلك الأعوام نحو إمتلاك المؤسسات الكبيرة مثل 'جلف بلاس وسترن' و'ترانس أمريكا' لأستوديوهات الإنتاج.

ـ الصلة بين الأفلام وطرائق إستقبالها، والموضوحة من خلال مقالة تستكشف، مثلا كيف أن التلفزيون في الخمسينيات غير توقعات جماهير السينما في ذلك الوقت"³⁵.

● _السينما القومية:

تلعب القضايا التاريخية دورا مهما في كتابة المقالات النقدية السينمائية، فهناك "بعد مهم آخر ومتصل بذات الموضوع، وهو السمة الحضارية أو القومية حيث إن مختلف الثقافات السينمائية تتطور بشكل يحافظ على شخصيتها، وهويتها القومية...وطبقا لهذا المنهج، فإن سبل رؤية العالم، وسبل تصويره في الأفلام، يمكن أن تختلف من بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، فمن الضروري أن نفهم الظروف الحضارية التي تحيط بفيلم من الأفلام إذا ما أردنا معرفة ما يدور حوله موضوع ذلك الفيلم، وقد يجد المشاهد الأمريكي، بعض المشقة في فهم مغزى فيلم للمخرج الياباني كوراساوا، وبدون اللجوء إلى قدر من الإيضاح والخلفية الحضارية للمجتمع الياباني، تبدو أفلام ميروجوشي وناروس غريبة، بل ومحيرة للمتفرج الأمريكي العادي"³⁶.

• _نظرية الأنواع (الأجناس):

ما يميز هذا النوع أو الجنس السينمائي لكون يعالج مواضيع فنية خالصة من حيث الموضوع والتركيب الفيلمي، مثل أفلام الغرب الأمريكي، الأفلام الموسيقية، أفلام الطريق (الريدموفي)، الأفلام الميلودرامية، الخيال العلمي، ورعاة البقر وغيرها، ففي الكتابة التحليلية "غالبا ما تكون مناقشة جنس الفيلم ذات تأثير لدى الشروع في فحص الطريقة التي ينظم من خلالها الفيلم قصته، وتوقعات جمهوره.. وعند الكتابة عن الأجناس السينمائية إنن، يتعين دوما وضع المواضيع التاريخية في الذهن (كما يفعل بازان)، ما دامت الأجناس السينمائية تتغير بمرور الزمن كما يتعين تبيان التراكيب، والثيمات، والتقنيات الأكثر تناسبا، من ناحية الأسلوب، لذا يمكن طرح مثل هذه التساؤلات: متى ظهر هذا اللون من الأفلام للمرة الأولى من الناحية التاريخية؟ وما الأجناس التي سبقت خارج نطاق السينما التاريخية، في مجال الرواية مثلا؟ وكيف غيرت عبر الزمن؟ هل قصة الفيلم تتفق والجنس الذي يحتويها؟ وإن لم يكن، هل ثمة مزج بين أجناس مختلفة لتحقيق ذلك؟"³⁷.

• _ نقد المناصرة للمرأة (النظرية النسوية):

اتسعت منذ سنة 1970 التحليلات النقدية والنظريات السينمائية من منظور نسوي توسعا خاصا في البلدان الناطقة بلسان إنجليزي. وتشكل 'الدراسات النسائية' (Women's Studies) في الولايات المتحدة "تثبيتا مؤسساتيا جامعا وازنا بالنسبة للنظريات النسوية. وقد أدت الأبحاث الأولى إلى إظهار مقولبات تتعلق بصورة المرأة أثناء العمل في السينما التقليدية حتى أنها تطورت فيما بعد نحو تناولات سيميائية، وتحليلية نفسانية وتفكيكية (déconstructionniste) مع تحليل خطابات ومع دراسات ميدانية للنساء في مجموع

التجهيزات السينمائية وتحليل مفهوم الهوية الأنثوية ذاته³⁸، بينما تعتمد هذه الأعمال بالأساس على كتابات 'جوليا كريستيفا' و'ميشيل فوكو'.

أما تطبيق النظريات النسوية* في حقل النقد السينمائي، فيتحدد تبعاً لممارسات 'لورا ملفي' و'جوليا لساج' وأنيث كون وإ.آن كابلان، مدين لعمل عالم النفس الفرنسي جاك لاكان، وخاصة نظريته في مرحلة المرأة من التطور والنظرية باختصار تزعم أن الصورة التي يراها الطفل في المرأة تولد مشاعر متضاربة. فالطفل ينجذب إلى الصورة لأنها صورة مثالية، لكنه أيضاً ينفر منها لأن الحقيقي لا يمكن أن يكون المثالي أبداً، والمثالي هو غير الحقيقي".³⁹ أما إذا اعتبرنا أن هذه النظرية تؤسس لما يسمى بـ 'فيلم المرأة' فهو مصطلح مقبول في النقد السينمائي كما أنه جنس فيلم، وقد أصبح فيلم المرأة جنساً لسببين: محاولات هوليوود الباكورة لإكتساب ود المشاهدات، وظهور النجوم من النساء اللواتي رفعتن شخصياتهن إلى مستوى الأيقونات.

● _ نقد الشكل:

يطلق إسم الشكلية غالباً على النقد السينمائي المهتم بقضايا البنية والأسلوب في الأفلام، أو بالكيفية التي تعمل بها العناصر الفنية، "ومن ثم فإن التحليل الشكلي يمكنه أن يشرح الأسلوب الذي توصل الكاميرا من خلال معاني الفيلم، بشكل سريع وفعال. وسواء كنت تقصص لقطة واحدة أو مجموعة من الصور، إسأل نفسك عن أبرز الملامح الشكلية، وأكثرها أهمية، وكيف أنها تضيف إلى القصة أو الموضوع؟ وهل عملية ترتيب المنظر هي التي تبدو أكثر حرفية أم زوايا الكاميرا وكادرات الصورة؟ وإذا كنت تركز على مشهد واحد، أو تتابع من اللقطات، فإن السؤال هو: كيف إستطاع الصوت أو كيف إستطاعت الإضاءة أو

حركة الكاميرا أن تتفاعل وتعلق على أحداث الفيلم، وقصته بل وتدعمها؟ وكيف يمكنك أن تصل بين الملامح الشكلية للفيلم مواضيعه؟⁴⁰.

بينما يتوجب أن يكون الشكل الفلمي شكلا سينمائيا خالصا "عبر الشفرات المرجعية ومنها شفرة الإطار، حركة الكاميرا، الزمان والمكان الفلميان.. إلخ والرسالة التي تنهض بها اللغة التعبيرية لعناصر لغة السينما والتي تنتظم في نظام سينمائي بحت، وإلا أصبح الفيلم مصطنعا أو تنازل عن وسيطه التعبيري لصالح وسائط أخرى قد تكون سمعية فقط، والنص الفلمي هنا يستمد أهميته من كونه معادلا موضوعيا بصفة سينمائية خاصة للموضوع الذي ينقله عبر سياق فلمي واضح⁴¹ عماده السرد الفلمي وعناصر اللغة السينمائية والشكل. وقد يتحدد نقد الشكل إنطلاقا من تأسيس ودراسة:

■ _ نقد الإخراج (نقد الميزانسين):

اعتبر نقد الإخراج واحدا من أكثر الإتجاهات النقدية شمولا وتطبيقا، بل وأكثرها ممارسة في ميدان النقد السينمائي، وهو إتجاه يرتبط بين الفيلم بل ويفسره، إعتادا على مخرجه أو في بعض الأحيان على شخصية محوية أخرى، "هذا الصنف من النقد له صلات بكل من نقد المؤلف وتحليل الشكل، وإهتمامه بالكشف عن 'شخصية' مخرج ما أقل من إهتمام نزعة المؤلف بهذا الخصوص، كما أنه أكثر إهتماما أيضا بال نماذج الفكرية (التيمائية) Thematic أو بالمعنى من خلال الإحساس البصري الشكلي (التكوين، الإضاءة، النسيج) والإحساس المنقول بصريا (الإيماء، السلوك، حركة آلة التصوير) عن إهتمامه بالتحليل الشكلي الصارم⁴²".

■ _نقد المؤلف:

سرعان ما نزل هذا النوع من النقد إلى ميدان التطبيق العملي على يدي الناقد الفرنسي 'ألكسندر أستروك'، وعلى أيدي مجموعة أخرى من النقاد كانت تشترك في تحرير مجلة 'كراسات السينما'، وكانت هذه المجموعة من النقاد الفنانين تضم 'فرنسوا تريفو' و'كلود شابلور'، 'جان لوك غودار'، 'روجيه فاديم' وغيرهم، ممن أسسوا ما سمي عند ذلك بإسم 'الموجة الجديدة'.

وعليه، امتلك نقد المؤلف أهمية أصيلة بتشديده على قضايا الشكل في التحليل البصري، "وهذا التشديد قام ببحث جانب من إعادة اختبار نقد النوع، وساعد في وضع أساس المحاولات الأكثر دقة علميا ونظريا للتعامل مع الخصائص السينمائية للشفرة، والنسق، والبنية كما تتمثلها السيميولوجيا والبنوية"⁴³. وهكذا فدراسة المؤلف تقوم بدور مدخل على الخط الفاصل بين الدراسات السياقية وتحليل الشكل. وبالتالي، فإن نقاد المؤلف يتجاهلون التاريخ الاجتماعي، وأما النقاد الواعون اجتماعيا يتجاهلون مبدأ الأسلوب.

لقد تطورت نوعية الأفلام "ولكن أقل سرعة أحيانا من مستوى طموحاتها، ما ينتج عادة مسافة كبيرة بين طموحات الفيلم وبين إنجازها. وإذا كان الناقد لا يأخذ في الحسبان سوى الطموحات، فإن سيقوم بتعرية الفيلم، وإن كان واع بالشكل مشددا في التنفيذ فإن ينتقد الفيلم انقادا شديدا سيسميه تقديمًا...مع ذلك فإن إنتاج الأفلام في العالم لم يتوقف عن التنوع، النقد بدوره يتجه نحو الإحترافية، الناقد الفلاني لا يفهم ولا يحلل جيدا سوى الأفلام السياسية، الناقد الآخر لا يفهم ولا يحلل جيدا سوى الأفلام الأدبية، والآخر لا يفهم ولا يحلل سوى الأفلام التي لا تحتوي على سيناريو، والآخر لا يفهم ولا يحلل سوى الأفلام الهامشية"⁴⁴.

7. خاتمة:

وبناء لما سبق ذكره، فإن من الضروري الإدلاء بأن هذا يعد إنتقاء لأسلوب من بين العديد من الأساليب التي يمكن استخدامها في كتابة الأفلام ونقدها، وعندما تتم عملية القراءة والكتابة أكثر فأكثر عن الأفلام، فإن ثمة أساليب أخرى سوف تتضح حينها، وغالبا ما تتداخل هذه الأساليب أيضا إذ يمكن أن تستخدم بدرجات متفاوتة طبقا لما يود مناقشته في الأفلام التي يكتب عنها، غير أن المعرفة والإلمام بتلك الإتجاهات والوعي والإدراك بوقت استخدامها قد يكون له قيمة رفيعة، فسوف يساعد هذا على إختيار أية طريقة، أو طرائق تتوافق وإهتمام وأهداف الناقد المرجوة من الكتابة النقدية.

من هنا يتضح لنا، أن الناقد السينمائي لا يستطيع أن يحكم على الفيلم إلا إذا كان مطلعاً على دقائقه عارفا بأسراره وخفاياه، ولسنا نعي أن يكون الناقد خبيراً ممارساً لفنون الشعر والمسرح والرواية والموسيقى والفن التشكيلي، وإنما يجب أن يكون ملماً إماماً كافياً بوظائف هذه الفنون التي تعد القاعدة العامة التي يؤسس عليها الفن السينمائي.

وبالتالي، فإن النقد هو ضرورة ضبط العبارات والمصطلحات، وتحديد معنى لكل مصطلح، بينما تتجسد الكتابة النقدية المتكاملة لتتضمن أربع عمليات أساسية متداخلة ومعقدة: العرض، وتحليل العناصر وتفكيكها، والمقارنة، والحكم. وعليه، فالنقد السينمائي ومرجعياته النقدية ومناهجه المتعددة ما هو إلا حوار مع النص أو العمل الفني، وحوار في نفس الوقت مع القارئ، فالناقد السينمائي المبدع هو الذي يصنع نصاً موازياً لما يكتب عنه، ويجب عن الأسئلة، ويصنع أسئلة أخرى تفتح أمام القارئ آفاق الرؤية المختلفة، فيمنح مفتاحاً ذهبياً لمشاهدة النص أو العمل الفني من زاوية جديدة ومبتكرة في العمل السينمائي.

8. هوامش البحث:

- 1_ تيموثي كوريجان، كتابه النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2003، ص24.
- 2_ خميس خياطي، النقد السينمائي، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص04.
- 3_ ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007، ص26.
- 4_ خميس خياطي، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص34.
- 5_ مصطفى يحيى، التذوق الفني والسينما، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1991، ص23.
- 6_ خميس خياطي، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص18.
- 7_ مصطفى يحيى، التذوق الفني والسينما، المرجع السابق، ص41.
- * الناقد السينمائي لا يمت بصلة إلى هذا النوع من الدراسة الأكاديمية، إذ إنه أمام فن كما عرفنا له عدة فروع فنية أخرى (الموسيقى والأدب والفن التشكيلي إلخ...) ولو ألقينا نظرة سريعة على تكوين النقاد السينمائيين لوجدنا أنهم ينقسمون قسمين لا ثالث لهما: وهم: النقاد الأكاديميون، والنقاد العصاميون (وينقسم بدوره إلى عدة أقسام: المنتقدون الأميون، النقاد صدفه، نقاد السينما). ينظر: المرجع نفسه، ص20.
- 8_ خميس خياطي، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص33.
- 9_ علي شلش، النقد السينمائي، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2021، ص54-55.
- 10_ نبيل راعب، النقد الفني، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص84.
- 11_ تيموثي كوريجان، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص18.
- * التحليل بالمعنى الأصلي عبارة عن تفكيك، فهو لا ينظر إلى الموضوع (أي الفلم) بمجموعه بل يسعى إلى كشف مختلف العناصر التي تكونه، لكي يبرز أساليب تنظيمية، وهدف التحليل هدف نظري، فالمقصود هو توصيف وتفسير النشاطات التي يرمي عليها النقد لا تقييمها والحكم عليها. إن إختيار محور دراسي وطريقة ما يشكل الأساس لملاءمة التحليل. ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المرجع السابق، ص05.
- 12_ جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999، ص11-12.
- 13_ تيموثي كوريجان، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص22.
- 14_ تيموثي كوريجان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص29.
- 15_ تيموثي كوريجان، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص23.

16_ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، ج2، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص23.

17_ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص546-547.

18_ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، ج2، تر: أحمد يوسف، المرجع السابق، ص37.

*_ بناء على هذه الفكرة، يُمكن تقسيم النقد الأدبي إلى أفكار متعلقة بالنصوص وأفكار متعلقة بالقراءة، مالت نظرية الفيلم للإقسام إلى ثلاثة ميادين من البحث، تتطابق مع مراحل أو لحظات التشكل الثلاث التي يمر بها أي فيلم وهي: التسجيل، والتركيب، والعرض. ويُمكن ربط كل مرحلة بجهازها الأساسي المخصّص لها: الكاميرا، الموفيولا (آلة التحرير)، وجهاز العرض. ينظر: دادلي أندرو، ماهي السينما! من منظور أندريه بزبان، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي سي سي، القاهرة، 2017، ص24.

19_ دادلي أندرو، ماهي السينما! من منظور أندريه بزبان، تر: زياد إبراهيم، المرجع السابق، ص116.

20_ نبيل راغب، النقد الفني، المرجع السابق، ص85.

21_ المرجع نفسه، ص79.

22_ جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما: الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص396.

23_ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المرجع السابق، ص545.

24_ وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام: من هيتشكوك إلى تارانتينو، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص15.

25_ وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام: من هيتشكوك إلى تارانتينو، تر: محمد منير الأصبحي، المرجع السابق، ص120.

*_ خلال العقد السابع من القرن العشرين، أدخل أندرو ساريس سياسة المبدعين في النقد السينمائي في أمريكا الشكالية من خلال مقالته: 'ملاحظات حول نظرية المبدع في 1962' في مجلة ثقافة الأفلام، وقد ترجم ساريس مصطلح *la politique des auteurs* (سياسة المبدعين) بمصطلح كلمة 'نظرية'. وعلاوة على ذلك طرح مقولة إن نظرية المبدع هي أساسا تاريخ للسينما الأمريكية، بإعتبار أنها تطور وعيا لما أنجزه المخرجون في الماضي كل بمفرده. ينظر: وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام: من هيتشكوك إلى تارانتينو، تر: محمد منير الأصبحي، المرجع السابق، ص127.

26_ خميس خياطي، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص67.

27_ جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطون حمصي، المرجع السابق، ص367.

28_ خميس خياطي، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص73.

- 29_ جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطون حمصي، المرجع السابق، ص 270.
- 30_ خميس خياطي، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص 72-73.
- 31_ بوخموشة إلياس وبدير محمد، فلسفة المعنى وجذور الأساق في الدراسات السينمائية -مقاربة نسقية في تحديد مفهومية الفيلم السينمائي ونقده-، مجلة الدراسات الإعلامية، العدد 08، المركز الديمقراطي العربي، برلين، أوت 2019، ص 143-144.
- 32_ هوراس، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 116.
- 33_ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المرجع السابق، ص 566.
- 34_ خميس خياطي، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص 79.
- 35_ تيموثي كوريغان، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص 76-77.
- 36_ المرجع نفسه، ص 80.
- 37_ تيموثي كوريغان، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص 83.
- 38_ ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المرجع السابق، ص 43.
- * ضمن هذه النظرية، ترى مالفى أن الصور النسائية تتحكم فيها وجهة نظر ذكورية، أي تصبح ملكا لنظام 'أبوي' (ذكوري). ركزت ماري آن دون وآخرون إهتمامهم على الأنواع السينمائية النسائية وخاصة أفلام النساء 'منتهية إلى أن النظام البنائي لتلك الأفلام يشير إلى مشاهدات إناث يتوحدن مع الجسد الأنثوي على الشاشة، وهو توحد نرجسي طبقا للرؤى الفرويدية. ينظر: ويليام قي كوستانزو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي سي أي سي، القاهرة، 2017، ص 48.
- 39_ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المرجع السابق، ص 566.
- 40_ تيموثي كوريغان، النقد السينمائي، المرجع السابق، ص 86.
- 41_ بان جبار خلف، منطوق السينما التجريبية، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011، ص 177.
- 42_ بيل نيكولز، أفلام ومناهج ج2- نقد الشكل، تر: حسين بيومي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005، ص 175.
- 43_ بيل نيكولز، أفلام ومناهج ج3- النظريات، تر: حسين بيومي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007، ص 08.
- 44_ فرنسوا تريفو، أفلامي حياتي، تر: السعيد بوطاجين، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، 2011، ص 39-40.

9. مكتبة البحث:

أ_ المعاجم والموسوعات السينمائية:

_باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، ج2، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.

_ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007.

ب_ الكتب:

• _العربية:

_بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011.

_خميس خياطي، النقد السينمائي، دار المعارف، القاهرة، 1982.

_علي شلش، النقد السينمائي، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2021.

_مصطفى يحي، التذوق الفني والسينما، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1991.

_نبيل راغب، النقد الفني، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

• _الأجنبية:

_برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.

_بيل نيكولز، أفلام ومناهج ج2- نقد الشكل، تر: حسين بيومي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005.

_بيل نيكولز، أفلام ومناهج ج3- النظريات، تر: حسين بيومي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.

_تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.

_تيموثي كوريغان، كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2003.

_جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999.

_جيمس موناكو، كيف نقرأ فيلماً: الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

_داللي أندرو، ماهي السينما! من منظور أندريه بزبان، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي سي آي سي، القاهرة، 2017.

_فرنسوا تريفو، أفلامي حياتي، تر: السعيد بوطاجين، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، 2011.

_هوراس، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

_وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام: من هيتشكوك إلى تارانتينو، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

_ويليام قي كوستانزو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي سي آي سي، القاهرة، 2017.

ج_ المجالات العلمية:

_بوخموشة إلياس وبدير محمد، فلسفة المعنى وجذور الأنساق في الدراسات السينمائية -مقاربة نسقية في تحديد مفهومية الفيلم السينمائي ونقده-، مجلة الدراسات الإعلامية، العدد08، المركز الديمقراطي العربي، برلين، أوت 2019.