

سيمولوجيا الفيلم السينمائي والبحث عن المعنى
- محاولة لقراءة الاهتمامات البحثية -

Semiology of the cinematic film and the search for meaning

-Try to read research interests-

^{1*} د جمال شعبان شاوش ² د. حدوش يسمينة

¹ جامعة الجزائر 3 ابراهيم سلطان شيبوط، الجزائر، chabanechaouche.djamel@univ-alger3.dz

² جامعة الجزائر 3 ابراهيم سلطان شيبوط، الجزائر، heddoucheyasmina@univ-alger3.dz

تاريخ القبول: 2020/12/01

تاريخ الاستلام: 2020/10/15

ملخص:

نحاول في هذه الورقة البحثية الحديث عن طبيعة المسارات والمقاربات المنهجية لتحليل الأفلام، وهذا يتجاوز النظرة التاريخية للفن السينمائي والمناقشات المعرفية التي تجادل في قضايا الفن والواقعية والاقتصاد والجمال، وفي نفس الإطار، سنركز على مختلف التوجهات المعرفية بمحدداتها المنهجية المتنوعة والتي تحاول تفكيك مستويات توليد المعنى في الأفلام

الكلمات المفتاحية: سيمولوجيا السينما؛ توليد المعنى؛ الفيلم؛ التحليل السيمولوجي؛ نظرية الفيلم.

Abstract:

In this research paper, we wish to discuss the nature of pathways and methodological approaches of film analysis. Thus, we will go beyond that historical view of cinematic art and the cognitive discussions that debate questions of art, realism, economics and aesthetics. In the same context, we will be interested in the different cognitive orientations and their different methodological determinants which attempt to deconstruct the levels of meaning generation in films

Keywords: Semiology of cinema; generating meaning; the film Semiotic Analysis.; Film theory.

* المؤلف المرسل.

مدخل عام: ملاحظات أولية

يؤكد الكثير من الباحثين المختصين في الدراسات السيميائية والسينمائية أن النماذج التحليلية للأفلام المعتمدة في المدارس التحليلية والمعرفية، تنطلق من تحليل مختلف المكونات والانساق البنائية والسردية والمرجعية والتاريخية...، وهذا من خلال إتباع مناهج ومقاربات متنوعة، ومنها السيميائية، والبنية السردية، الشفرات السينمائية، المسارات التأويلية، والتنوعات الجمالية والبلاغية ومناهج أخرى. ومن المهم الإشارة في هذا السياق، أنه يتم التعبير عن طريقة تفكيك "رسائل وقيم" الفيلم بناء على تفكيك طريقة التفاعل بين عنصرين يسمحان بتجاوز علامات الإدراك المباشر وهما: المحتوى (خصوصية المضمون والمسارات الدلالية) والشكل (الفيلم وجمالياته). تتوسع وظائف هذه العناصر لاستخراج المعنى وكشف الطريقة التي تظهر فيها الدلالة، ليس فقط من الإطار العام الذي يسمح بقراءة الفيلم في نظامه الجمالي والتشكيلي أو إبراز خطابه الموضوعاتي بل بالعودة إلى التقنيات والعناصر المتداخلة، كالمونتاج والوضعيات، والصوت، والتشكيلات المرجعية للدوال، والأزمنة التعبيرية...

ومن هذه الزاوية، وجب النظر إلى الفيلم السينمائي، كحقل دلالي يتم تشكيله بطابع سردي تتبع لعناصر تضمن سيرورة التعبير عن الممكنات السردية، كتصوير المناظر الطبيعية وربطها بالجانب النفسي للشخصيات، ومختلف التمثيلات، والموسيقى التمثيلية والإيقاع، والفضاءات، والامعاءات، والصوت...، وهكذا، فكل شيء في الفيلم يقتضي قراءة ومعرفة دقيقة لوظائف العناصر السردية ومختلف الملفوظات الدالة "كالشكل والاسلوب الجمالي، والزمن والمكان..." استنادا إلى ذلك، فالنشاط السردى للفيلم يساهم في تنظيم العلاقات الممكنة بين مختلف العناصر الدالة للفيلم وهو الذي يقود إلى تتبع آثار المعنى وطريقة تشكله من خلال الوقوف على معطيات البناء العام للبعد الشكلي والدلالي والقيمي (الأدوار والوظائف، والهيكل السردى، وتكوين اللقطة، وعمق المجال وتسلسله، والاشكال التعبيرية المتكررة...) وهو البناء الذي يقوي تجربة المشاهد الشخصية ويحرك أيضا تجربته العاطفية والحسية والثقافية. ولا تشكل في نهاية الأمر، سوى النسق التعبيري والدلالي المساعد على تتبع ممكنات التعبير الداخلية لبنية الفيلم وهذه العمليات التي تولد المعنى انطلاقا عن التصورات الفكرية والمعرفية للمخرج التي تتجسد بعناصر اللغة السينمائية الدالة.

بعيدا عن هذا الطرح، فإن الكثير من الدلالات العميقة للفيلم وعلى حد تعبير الكثير من المختصين لا تتجلى في سيرورة البحث عن مقتضيات التجربة السردية في نموذجها التواصلى، ولا ترتبط بشكل ضروري بالنموذج البنوي والسيمولوجي وتوظيف اللغة "اللغة السينمائية" بالتركيز على اللسانيات وعلم النفس الاجتماعى. وهذا المشروع، المدعوم بالمبادئ السردية والبنوية كان عرضة لانتقادات كثيرة، خاصة مع بروز الخطاب الجمالي والنقدي للأفلام وكذلك التاريخي. لذلك، هناك من يرى أنه لا جدوى من قراءة وتفكيك الفيلم استنادا إلى الجوانب السردية الشكلية، لأن الفيلم لا يحاكي أبدا حقائق ووقائع وأنساق فكرية في التفصيلات الشكلية، لهذا توجه الكثير من الباحثين إلى المستوى القائم على استحضار أدوات التحليل الموضوعاتي السردى بمفهومه الواسع، لمعرفة البنيات التركيبية للفيلم وعلاقتها بمظاهر ونوعيات وتمثيلات السرد، وهو المدخل الأساسي للخروج من أنظمة الاتصال الداخلية والامساك بخطابات الافلام المختلفة والمتنوعة (موضوعاته الاجتماعية والثقافية والايديولوجية والمعتقدات والتصورات المجردة...)، والاستعانة بالمسارات السياقية والتحليلية للإنتاج.

يسعى هذا التحليل الذي ينطلق من الطابع الاجتماعى والايديولوجي والفكري إلى تحليل ديناميكيات أليات التعبير والبحث عن الدلالة الأصلية من خلال البحث عن الامتداد التعبيري لمظاهر وأشكال وأبعاد اللغة السينمائية. فالفيلم في هذه الحالة، لا يمكن النظر إلى أهدافه الاولية إلا من خلال تجاوز مظاهره وأشكاله التصويرية والكشف عن نمط وغايات قيمته ومكوناته التي تشمل

على البعد البراغماتي والمعرفي وعلى العوالم الرمزية ومختلف السياقات الثقافية أو السياسية والفنية... إلى جانب ذلك، فإن تحديد التعدد الدلالي والرمزي للفيلم لا ينطلق من هذه المستويات التي ذكرناها (الشكلي، والموضوعاتي والدلالات السردية)، ولا ينطلق أيضا كما أشار إلى ذلك "كريستيان مانتز" "Christien Metz" عندما نتكلم عن تحليل الفيلم، قائلا، إننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال وهذا بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، (P, Marcel Martin) فقد شرع في تطبيق الإجراءات المنهجية والتحليلية للسيمولوجيا البنيوية وقواعد لغة السينما على الفيلم السينمائي والاستناد إلى مجموعة من السنن الأيقونية والأنثروبولوجية الثقافية و السنن الإدراكية، وسنن التعرف... إلى التركيب التقني الذي يفرض دوما تفكيك السنن الأيقونوغرافية، والتأطير، والمونتاج... (Martin Lefebvre , Pp, 248-249)

صحيح أن مرحلة الطرح اللغوي والسميائي للغة السينمائية شهدت الكثير من المنعطفات وكانت محاولة حقيقية لإعادة تركيز الصور المتحركة في مجال المعرفة، لنقلها من مجال الفن وعلم الجمال نحو سيميولوجيا تركز على اللسانيات ممارسة وفعل للخطاب؛ أي باعتبارها لغة لها قواعدها، وتراكيبها، وخصوصياتها الإشارية والرمزية والدلالية، كسائر اللغات الأخرى، لكن هناك من ذهب أبعد من ذلك، بالتأكيد على أن هناك محددات تأويلية وترابطات التي تستحضر البعد الثقافي والأحكام والمواقف والتصورات والطاقت التحليلية والحدسية... لأن الفيلم ليس نصا منغلقا ولا يدخل في سجل الممكنات والوضعيات والمسارات الدلالية التي تركز على البنية الداخلية لمحاوره، ولا يدخل بالضرورة في سجل اللغة واللسان والبنيوية والسردية، بل ينتمي إلى "النصوص والقراءات المفتوحة". كما أن الفيلم يشبه تماما النص الذي يعتبره (امبرتو إيكو) كآلة كسولة. (machine paresseuse)، (ECO, U, 1979) أي بتعبير آخر، يجب العودة إلى القارئ والمشاهد أو المتعاون التفسيري في بناء وقراءة الأفلام، "فهو بذلك يشبه النص الذي يعتبر "آلة كسولة" وتتطلب عملاً تعاونياً من القارئ - المشاهد والمتلقي، و يفترض مسبقاً تعاوناً تفسيرياً وتأويلياً. يتطلب هذا الأمر دوما العودة إلى السياق الخارجي للفيلم الذي يفتح أفقا واسعة للفهم والتحليل والنقد. فالترجمة القوية والواسعة والضمنية للمضامين الفيلمية لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تعاون ومشاركة وحضور القارئ النموذجي. وهكذا، فالفيلم في جوانبه المركزية يمكن أن يخضع لبناء آخر وعمليات تفسيرية من المشاهد.

وهذا يقودنا للقول أن المقاربات والمناهج المتبعة في تحليل الأفلام متنوعة ومختلفة حسب اهتمامات الباحثين. فالتصور الذي كان سائدا لسنوات طويلة والذي انطلق من التعبير الواقعي للسينما، توجه فيما بعد إلى الدفاع عن التصور التقليدي لعالم السينما باعتبارها شكلاً مهما للبناء وللتعبير الفني، ثم شهد الكثير من المراجعات مع بروز التيارات الفكرية التي ساهمت في تطبيق المنظور المساعد في تحليل المستويات السردية الوصفية والموضوعاتية والتأويلية وباستحضار الكثير من المفاهيم والمعطيات الفكرية القائمة على الوعي النقدي التي تبقى مهمة في تحليل الأفلام. صحيح أن مناهج ومقاربات تحليل الفيلم تشبه بعض الأعمال الفنية الأخرى، وكذلك الأشكال السردية الأخرى التي تبحث عن طبيعة العوالم الدلالية الخاصة بها وتحديد سياقاتها وأهدافها ومختلف مستوياتها التعبيرية العميقة...، لكنها تدخل في سجل السرديات التي تنطوي على أشكال التحليل الخطابي والتحليل النقدي لكل عناصرها، بما في ذلك الكلمات والعبارات والصور واللقطات والفضاءات ومختلف الوحدات والأشكال التعبيرية. والتسلسلات في الوقت الحقيقي أو الخيالي، أو التسلسلات العادية، أو التسلسلات المتوازية أو المتناوبة بين لقطات وأحداث...

وللإجابة على الإشكالية والتساؤلات المطروحة فيما يتعلق بطرق تحليل الأفلام والتي تفتح أفقا واسعة أمام المحلل الذي ينطلق من زوايا متنوعة في مقارنة مضامينها وأشكالها وغاياتها، سيكون من الضروري الانطلاق من الموقف الذي يقول أن السينما ليست لغة طبيعية قارة وثابتة، بل تتضمن في بنائها العام معطيات وروابط وأفعال وصفات نوعية وافكار مجردة قادرة على تشكيل المعنى.

انطلاقاً من هذه الملاحظات الأولية، التي تشير إلى تنوع البناءات والمستويات الفيلمية التي تكشف عن بعدها الرمزي وبنائها الخطابي الخاص ومختلف الخلفيات التحليلية التي تتميز بالاختلاف والتنوع في مقارنة الأفلام، فإنه لا يمكن إغفال مسألة في غاية الأهمية وهي أنه لا يمكن فهم دلالات الفيلم وكيفية اشتغال عناصره دون العودة إلى تحليل الشفرات السينمائية ومختلف الوحدات السينمائية الدالة التي تتضمنها اللقطات والمقاطع^(*)، (ماري تيريز جورنو، ص 95)، كالشخصيات والمكان والزمان، والضوء، والتوتر، والإيقاع ومختلف عناصر البعد السردى... والحال، لقد توجه الكثير من الباحثين إلى اتباع مجموعة من المقاربات التحليلية لتفكيك محاور وأفكار الفيلم من خلال العودة إلى طبيعة المستويات المساهمة في تشكيل المعنى ونقل دلالاته و تفكيك الطرق التوليفية التي يتم بها تصوير المشاهد التي تهدف إلى إثارة مشاعر المشاهد أو من خلال العودة إلى طبيعة القراءات النوعية للمشاهد. وهذا في نهاية الأمر، يشير الباحثان "جاك أمو، وماري ميشيل" في كتابهما المشهور تحليل الأفلام، إلى أنه ليس هناك طريقة واحدة للتحليل (Jaques Aumont , Marie Michel, 1989) وليس هناك مستويات محددة للامساك بالمعنى في الفيلم، كون بناءاتها السردية تتضمن إحاءات عاطفية وتفسيرات متنوعة وقيم اجتماعية وافتراضات أيديولوجية... وبذلك، لا يمكن فهمها وتفكيكها ومعرفتها والكشف عن أبعادها بمقاربة تحليلية واحدة.

ومن المهم التأكيد، على أن الفيلم ثمة لعمل إبداعي وفي ويتضمن الكثير من المراحل في الإنتاج والممارسات التقنية والسردية من حيث التشكيل والبناء والتركيب، لكنه أيضاً صناعة، تنتمي إلى حقل الصناعات الثقافية المساهمة في إنتاج وتسويق السلع والخدمات والأنشطة التي لها بعد ثقافي أو فني أو تراث وايديولوجي والترويج لمختلف الممارسات الاجتماعية، وأنماط وأساليب الحياة، والخطاب، والتمثيلات، والإنتاج الرمزي، إلخ... وهكذا، عندما نحلل الأفلام من منظور الدراسات الثقافية، فإننا نفهمها كحالات وخطابات وتمثيلات يتم فيها إعادة إنتاج الهويات والعلاقات بين الطبقة والجنس والعرق وإعادة تشكيلها أو تحريكها. وبالتالي، فإن عمليات تفكيك التشكيل السردى للفيلم ذات الصلة بالفن والايديولوجيا من خلال البحث عن طرق واليات التأثير القسري والإسقاط، والتبئير، التزامن، والتلميح... أو من خلال دراسة العناصر الرئيسية لجماليات الفيلم: يفرض علينا تفكيك اللغة السينمائية، كالتأطير والتشكيل البصري، والموسيقى التصويرية، وايديولوجية الفرجة،... إلخ. والتحكم بالجوانب المفاهيمية والنفسية والفلسفية والاجتماعية....

I. قراءة في تعددية الانواع الفيلمية

ركزت السينما منذ ولادتها على التمثيل والايخراج الوثائقي وكذلك على العروض الفيلمية القصيرة^(*) وتطورت مع أعمال المخرج الأمريكي ورائد السينما الأمريكية (ديفيد وارك غريفيث)، (David Wark Griffith) (1875 - 1948)^(**) والكثير من المخرجين، الذي قدموا مساهمات نوعية في الاخراج وفي التركيب التقني على الخصوص. وفي مجال النظريات المونتاجية للسينما المبنية على نموذج التركيب السينمائي. شهدت مراحل تطورها الكثير من المنعطفات في الانتاج والعرض والتركيب والاداء والتأثير وفي أنماط التواصل مع

(*) وحدة جزء من الفيلم الذي يسرد ويرى في لقطات عديدة سلسلة من الاحداث التي يمكن عزله عن البنية السردية .
(**) يمكن أن نشير هنا إلى الاخوين لومبير، فقد لعبا دورا رئيسيا في تاريخ السينما و بالخصوص في مجال التصوير . تعتبر عروضهما السينمائية ابتداء من سنة 1895 في فرنسا من أشهر وأوائل العروض السينمائية. كما كانت لهم مساهمات نوعية في صناعة واستخدام الصور الملونة الفيلم
(***) مخرج سينمائي أمريكي. يعتبر رائد من رواد السينما الأمريكية ومن الأوائل الذين استخدموا تقنيات اللقطات المتقاطعة و المونتاج وخاصة الموازي. وأنتج الكثير من الأفلام ومنها القصيرة ومن أشهر أفلامه: الفيلم الصامت 1916 ولادة أمة 1915. وفيلم أيتام العاصفة، 1921.

الجمهور، خاصة في الأفلام الحديثة، ولم يعد الرهان الحقيقي في إعادة إنتاج الأحداث والوقائع الفيلمية بمضامين لها روابط بالعالم الرمزية والمخيلية والأسطورية وبالطاقات التمثيلية لإقناع وتوجيه المشاهد... فكل هذه المعطيات لا يمكن الكشف عنها عن طريق البنيات الشكلية والجمالية ولا عن طريق سردية اللقطات المتسلسلة، بل بممكنات التعبير الابداعي والفني والخطابي والكشف عن آليات اشتغال العناصر الدالة للفيلم وهذا بالاستفادة من المنجزات العلمية في التركيبات التعبيرية الدالة والرمزية للغة السينمائية منها على وجه خاص المونتاج .

والمتبع للمسار التاريخي للسينما، سيلاحظ تعدد وتنوع تصورات المنظرين التي ركزت على الكثير من المسائل المرتبطة بالإنتاج والتفكير والنقد وتعددية مضامينها الجمالية وحتى الواقعية... يمكن أن نستحضر هنا، "جيرمين دولاك" Germaine Dulac ، و"لويس ديلاك" Louis Delluc ، و"جان إبستين" Jean Epstein ، و"سيرجي آيزنشتاين" Sergei Eisenstein ، و"ليف كوليشوف" Lev Kuleshov ، و"دزيجا فيرتوف" Dziga Vertov ، ومنظرين سينمائيين آخرين كانت لهم العديد من المساهمات في هذا الشأن، منهم مثل "رودولف أرنايم" Rudolf Arnheim و"بيلا بالازس" Béla Balázs و"سيغفريد كراكوير" Siegfried Kracauer . علاوة على ذلك، لا يمكن إغفال مختلف الأسس العلمية الكبرى والمهمة لبعض المدارس والتوجهات المتعددة، (Mast, Gerald; et Marshall Cohen, 1985) التي اهتمت بخطاباتها التعبيرية ولغاتها من زاويا متنوعة . (Casetti - Francesco, 1999)

والواضح، أن هذه المدارس مهدت الطريق مع مرور الحقب الزمنية لاعتماد تصورات منهجية جديدة لمقاربة الأفلام بمنطلقات معرفية وأدوات تحليلية متنوعة، يمكن أن نذكر على سبيل المثال، "الواقعية" بقيادة "سيغفريد كراكوير" و"أندري بازان" و"الانطباعية" بقيادة "رودولف أرنايم"، و"هوجو منسبرج"، و"سيرجي آيزنشتاين" و"الواقعية الجديدة الإيطالية" وكذلك رواد نظريات الفيلم المعاصرة "كجان ميتري"، و"كريستيان ماتيز" و"يوري لوتمان" و"جماليات الفيلم" التي جاءت على يد "هنري أجيل"، بالإضافة إلى الموجة الجديدة، و"الواقعية الشعرية" وصولاً إلى السينما ما بعد الحداثة أو السينما الرقمية والافتراضية التي تحتكم إلى مستويات وممكنات السردية القائمة على الانتقالات الفورية والعرضية والتي تعبر عن موضوعات وأفكار تتعدى الأحكام والتقاليد والأعراف السائدة في تركيب بنية السرد الفيلمي.

تزامن كل هذا في التحول والانتقال من السينما الكلاسيكية إلى السينما الحديثة والانتقال من النظرة الفنية الواقعية والتعبيرية "الاستبدادية" للمخرجين إلى النظرة الليبرالية للجمهور، وتغيير أساليب العرض والتلقي وبناء الصورة انطلاقاً من علاقتها بالصور الأخرى وليس بالواقع الخارجي. فأصبح بذلك الانتاج السينمائي مشروطاً بالتأثيرات التي أدخلتها التقنيات الرقمية على شكل الفيلم وأنظمة البناء السردية التي تستند على التقنيات الرقمية وعوالم الافتراضية . فمثلاً أفلام ما بعد الحداثة لا تعطى أهمية للروايات الرئيسية للتاريخ أو الثقافة والوظائف والسرديات الزمنية، بل على النقيض من ذلك، توجهت للاهتمام بالتركيبات الفيلمية التي تتميز بالتناقض وعدم الانسجام في بناء الخطابات وعدم الاستقرار. تتميز بنياتها السردية بالتجزئة وتعدد المعاني والقراءات الغامضة.⁽¹⁾ علاوة، على ذلك، يمكن الحديث عن هيمنة جماليات الأشهر والفيديو كليب والمسارات اللانهائية للمعنى والاستخدام المكثف لمحاكاة الساخرة والواقع المزيف والتباين الدينامي للأحداث التي تقدم حالات من التشاؤم والشك فيما يتعلق بالقيم.⁽²⁾

(Laurent Jullier, 1979) علاوة، على رفض الحقائق والوقائع الموضوعية بالتمثيل القائم على القطع والانتقال بين الأزمنة دون روابط موضوعية . وضمن هذا التوجه الجديد يتم التشكيك في بعض الحقائق المطلقة (الله ، الانسان، الحرية، العقل، الموت...) .

ونجد هذه الخصوصيات السردية الجديدة في الكثير من الأعمال السينمائية، ففيلم (Blade Runner) للمخرج المشهور "ريدلي سكوت" الذي إشتهر بإنتاجه لأفلام الرعب والخيال العلمي. عبر عن هذه السرديات من خلال بعض المحددات التعبيرية للواقع المرير المستقبلي وتجاوز تقاليد الوقت والفضاء السردية. في حين أشار فيلم (Pulp Fiction) للمخرج الأمريكي "كوبنتين" إلى بروز حالات ما بعد الحداثة في السينما من خلال سرد قصص تقوم على التناص والمزج بين الأنواع السردية الفيلمية والأنواع الساخرة والعنف والكوميديا والاشكال البلاغية والتلميح الرمزي... وهذا التوجه الانتاجي والتعبيري قائم على التمثيل الادراكي الذي يمتاز بتداخل النصوص في عوالم الفن وعدم الفصل بين الفضاءات الزمنية . يمكن أن نشير ولو بشكل مختصر لفيلم " الماتريكس " وهو فيلم خيال علمي أسترالي أمريكي من النوع الأول للمخرج " Wachowskis " وتم إصداره في عام 1999 إنه يصور مستقبلاً بائساً يكون فيه الواقع الذي يدركه معظم البشر عبارة عن محاكاة افتراضية بواسطة تطبيقات تتمتع بالذكاء الخارق، وهذا يبين التصنيف التعبيري للواقعية الفائقة والخلق الاصطناعي للكائنات أو الوجود والتحكم فيه وتوجيهها.

إضافة إلى بعض القناعات الراسخة لبعض المنظرين الذين يؤكدون على دور التمثيلات السينمائية الجديدة التي تجسد "الفضاء والمتعة والفرجة والاستهلاك"، برزت العديد من الأساليب الفنية السينمائية التي تجسد التمثيلات المهيمنة، التي تشير ضمناً إلى الدلائل التي تنسجها اللغة السينمائية باعتبارها ناقلة للأيديولوجية المهيمنة". ولقد تحول الدال البصري السينمائي الذي يتجلى من خلال اللقطات والمونتاج واحالتها الرمزية شيئاً فشيئاً إلى بديل عن الواقع، وهذا يتنافى مع القناعات التي بقيت لسنوات طويلة التي ترى أن التصوير السينمائي يشمل وقائع دلالية وحالات تعبيرية وممكنات التعبير القائمة على الفرجة والمتعة والترفيه والجمال...، بل أصبحت السينما فناً وترفيهاً وصناعة وتستخدم ضمن فضاءات التأثير الواسع لأغراض الدعاية .

لا نريد بطبيعة الحال الاسترسال طويلاً في تاريخ السينما أو التطرق إلى مراحل تطورها أو الحديث عن الأنواع الفيلمية بالتفصيل، بل حاولنا تقديم نظرة سريعة لتطور الأنواع والتوجهات السينمائية المتعددة المظاهر والأبعاد، وهذا ما دفع وما سيدفع في السنوات المقبلة لإعادة التفكير في السينما بطرح مجموعة من الاسئلة التي تخص المعطيات التي سمحت بانتقال "نظرية الفيلم" من الفضاء المهني الذي يستند في جزء كبير منه على الفرجة والفن والاستعراض إلى الأوساط الأكاديمية النقدية، بقراءة مضامينها والبحث عن طرق اشتغال عناصرها التعبيرية، استناداً إلى المفاهيم والأدوات التحليلية والنقدية والاستعانة بال تخصصات الأخرى، كالتحليل النفسي، والتلقي، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، والنظرية الأدبية ، والسينمائية، واللسانيات....

والواقع، منذ العقد الثاني من القرن العشرين توالى التيارات والمدارس السينمائية ونذكر هنا، على سبيل المثال لا الحصر البعض منها: المدرسة التعبيرية الألمانية، السينما الثورية السوفيتية، الواقعية الشعرية الفرنسية، التي تتناول موضوعات مستمدة من واقع الحياة الاجتماعية واليومية ولكن بروح شعرية. من أبرز ممثلي هذا التيار المخرج "مارسيل كارنيه"، الذي تعاون في إنتاج عدد من أفلامه مع الشاعر "جاك بريفيه"، و الواقعية الاجتماعية البريطانية، والموجة الجديدة في السينما الفرنسية وما انبثق عنها من نظرية " سينما المؤلف"، بالإضافة إلى الواقعية الإيطالية الجديدة، والسينما الهولندية... هذه كلها أسماء لتيارات ومدارس وحركات سينمائية، انتشرت في العالم وكان لها دوراً كبيراً في التأكيد على ذلك الارتباط الكبير بين السينما والواقع الاجتماعي (خاصة المصطنع) والفن والفكر والايديولوجيا... (الموجز في السينما، 2010)

II. قراءة في التصورات المنهجية لتحليل الأفلام

يقوم التحليل السيميولوجي الفيلمي على تتبع مجموعة من الاجراءات والخطوات التي تبحث في دراسة طريقة اشتغال الشفرات السينمائية والبنىات السردية. (GARDIES, André, 1993)، صحيح أن ليس هناك تصورات منهجية دقيقة وموضوعية في التحليل، رغم تعدد الكتب العلمية التي حاولت مقارنة الافلام من زوايا كثيرة، لكن الارث المعرفي السيميائي للمدارس اللغوية والبصرية، ساهم مع مرور الوقت في البحث عن العوالم الدلالية في الافلام و الوقوف على الدلالات الحفية والمعنى الباطني والكشف عن وظيفة الصورة الفيلمية (تقنيات ومؤثرات وحركات تحمل أبعاد دلالية خاصة) باعتبارها أداة فنية وإعلامية وفكرية وايدولوجية وتولد سلسلة لا متناهية من الأحكام والافكار والاحاسيس...

تاريخيا بدأت الأعمال التحليلية الأولية للأفلام من طرف الرواد السينمائيين الذي تركوا بصماتهم في الحقل السينمائي ومنهم على وجه الخصوص، (إيشنشتاين) Eisenstein و "ريمون بلور" R. Bellour و "دومنيك شاتو" D. Chateau و "روجي اودان" (R. Odin). ... و "إريك رومير" و "أندري بازان" André Bazin, و "جيل دولوز" Gilles Deleuze و "ميشال شيون" Michel Chion وغيرهم من الباحثين والنقاد (*). وقد امتدت هذه الاعمال بتحديداتها المنهجية الاولى للكشف عن أسرار البناء الفيلمي. يمكن أن نستحضر في هذا الإطار، الأعمال التحليلية السيميائية المستوحاة من اللسانيات واللغة والتي تنظر إلى السينما كخطاب بقيادة الباحث "كريستيان ماتز"، وتتجلى هذه القراءات المتنوعة في سنوات الستينيات، حيث انفتحت الأعمال التحليلية على الإنجازات الأدبية والسيميائية وقدمت الكثير من البدائل المنهجية التي ركزت على النزعة البنيوية في مقارنة الافلام واتباع الاساليب التي تكشف عن بنيتها الداخلية، علاوة على ذلك، مهدت الطريق للبحث وتفكيك عناصر وأبعاد السياق ومختلف العناصر المكونة للإطار النفسي. وهكذا، لقد فتح الفن السينمائي المجال واسعا لنقاشات علمية وأكاديمية في غاية الأهمية خاصة فيما يتعلق بسيكولوجية إدراك الفيلم، و"انطباع الواقع" في السينما، البنية الدلالية للفيلم، علاقة الدال بالمدلول في السينما، اللغة في السينما، ...

وفي نفس الاطار، تؤكد الكثير من الدراسات العلمية، أن سيميولوجيا السينما اتخذت وتبنت أشكالاً مختلفة وهذا بالاستناد إلى مختلف المعارف والمفاهيم والأدوات المستوحاة من "النظام النصي للفيلم"، خاصة مع أعمال بيلور و"التحليل النفسي"، و"الشكلانية الروسية"، و"الفلسفة التفكيكية" و"البرغماتية" والتأويلية"، و"السرد"، و"التحليل النصي"... وضمن هذا السياق المتنوع صاغ الكثير من الباحثين مناهجهم التحليلية وتصوراتهم بالعودة إلى التيارات الفكرية والمعرفية الأخرى، كالفيينومينولوجيا والفلسفة والأدب... لتحليل لقطات الفيلم ومختلف الأشكال والأنماط الحسية-الحركية والمدة... فقد قدم الباحث "برغسون" نموذجاً تركيبياً يتميز بالتعقيد ويقوم على استحضار صورة الإحساس وصورة الفعل، ومختلف العلاقات الممكنة التي تقوم الازدواجية بين المادة والمدة. وفي هذا الإطار أيضاً، قدم الفيلسوف "جيل دولوز" مفاهيم جديدة مساعدة في تحليل طبيعة التشكيلات الرمزية للقطعة والتي تعتمد على الزمن والحركة والتغيير. وقد أسهمت هذه التحولات ببروز «نظرية المخرج» "Auteur Theory" التي تنظر إلى البناء التشخيصي لوقائع الفيلم من زاوية محددة والتي تنص على أن المخرج هو "مؤلف" الفيلم. بمعنى أن الفيلم هو انعكاس للرؤية الفنية

(*)- ومن بينهم : أندري بازين André Bazin ، ومارسيل مارتن Marcel Martin ، وأميديي أيفر Amédée Ayfre ، وألبرت لافاي Albert Laffay، وجان ميتري Jean Mitry ، و إيريك رومر Eric Rohmer د و إتيان سوريو tienne Souriau ، والون هنري Henri Wallon و رودولف أرنهيم Rudolf A. إلخ

للمخرج الذي يعبر عن رؤيته الشخصية وأسلوبه الفني والسرد والتأويلي القابل للتفكيك والتحليل والنقد الايديولوجي. Alain (Panéro, Deleuze avec Bergson , 2018)

ومن هذا المنطلق، بدأت الدراسات تتوجه تدريجياً لعمليات تفكيك العناصر المكونة للفيلم ومعرفة طريقة اشتغال الاساليب التي تنظمها. (ماري تيريز جورو ، ص 05) وستكون هذه الممارسة خطوة هامة للتوجه لتحليل الخطاب السردى الذي يتجسد من خلال الروابط والعلاقات والحالات والتحويلات لعناصر البناء الفيلمي، خاصة العوامل والعناصر الدالة والشخصيات المساهمة في عرض نص الفيلم. فهي بذلك تسعى للكشف عن طبيعة العلاقة بين التشكيلات التعبيرية السردية القابلة للإدراك و النظام العميق الذي يتم التعبير عنه من خلال الشكل السردى بممكنات تعبيرية تتسم بالتنوع والتعدد.

والواقع، من الصعوبة جدا الإحاطة بكل العوامل التي ساهمت ببروز المدارس وقراءة كل التصورات المنهجية المرتبطة بتحليل الافلام، خاصة مع تنوع المرجعيات الفكرية المتنوعة و توجهات الباحثين والنقاد الذين يعود لهم الفضل في بروز بعض النماذج التحليلية القائمة على المعطيات الدلالية والخطابية. وضمن هذا الإطار العام يمكن العودة إلى التقسيم الذي قدمه (Francesco Casetti) فرانسيسكو كاستي (Francesco Casetti, 2015) الذي ميز بين ثلاث طرق رئيسية للتفكير في مقارنة الفيلم السينمائي وتحدث مطولا عن التيارات الفكرية المرتبطة بشكل واسع بحقل السينما: كظواهر الإدراك، والسيمولوجيا وسويولوجيا المتفرج والمشاهد، والعلاقة بين المشهد والأيديولوجيا، والتاريخ الاجتماعي والثقافي... فهو بذلك يعرض هذه التيارات النظرية ويقدم تقييماً لجميع المقاربات التي أُنارت خصوصية الفن السينمائي وبقيت كمرجع أساسي للباحثين لفهم مراحل تطور السينما وهي : المقاربات الأنطولوجية: انطلقت هذه المرحلة من النزعة التي تحاول إثبات أن السينما فن، ومن الناحية البديهية، تحاول تحديد جوهر السينما من الجانب الواقعي. وهنا يعتقد " أندري بازان " و "سيغفيلد كراكوار" أنها كانت واقعية ويجب أن تبقى كذلك، وثانياً المقاربات المنهجية الميثودولوجية: يعني "النظريات المنهجية" و الأدوات المستخدمة لدراسة وتحليل السينما بالاستناد إلى مجالات ومعارف وتخصصات أخرى، كعلم النفس والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والسيمائية واعتماد المقاربات الأكاديمية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، والأدبية، وهي المقاربات التي تجمع بين القراءة النقدية، وبين الدراسات العلمية. يمكن أن نستحضر في هذا السياق، انشغالات واهتمامات الباحث " كريستيان ميتز " الذي قام بتوظيف أدوات البحث الخاص بحقل اللسانيات والسيمولوجيا في السينما، وتقديم منهجية تقوم على التحليل البنوي السيمولوجي للفيلم. أما المستوى الثالث من التحليل، يعتمد على المقاربات المتخصصة-وفضل تسميتها بمقاربات المجال أو الحقل والتي تجيب على أسئلة تتعدى بنائها الشكلي وتوجهها المخصوص، لأنها تتجاوز حدود المجالات الفنية الضيقة، (كمسألة السياسية، والمثلية، والصورة، والنص، والفكر، والفن، والقصة...) .

III. العودة إلى البحوث التأسيسية

في إطار الحديث عن السرد والبناء السينمائي، يجب العودة إلى بعض المساهمات التي قدمت نماذج مختلفة لتحليل الافلام من زوايا متنوعة. فالباحث (كريستيان ماتز) (C.Metz) (*) على سبيل المثال، أطلق من تحديد طبيعة الخطاب السينمائي المستوحى من علم

(*)- تطرق إلى هذا النموذج في مقالات علمية ومنها "السينما لسان أو لغة" « Le Cinéma : langue ou langage » ، والذي يعلن فيه عن المشروع السينمائي اللغوي أو السيمولوجي الذي سيؤدي إلى تطوير "التركيب اللغوي الكبير للفيلم السردى" grande syntagmatique du film narratif . ثم تحدث عن اللسان والسينما " Langage et cinéma " في عام 1971 ؛ " ركز فيه على

اللغة، أي حاول النظر إلى السينما كخطاب، بحيث أكد أن هناك خاصيات اتصالية وممكنات تعبيرية متنوعة تشترك فيها السينما مع أساليب وممكنات التعبير الخاصة باللغة ومحددات الفكر البنيوي... وهكذا، فعمليات قراءة الفيلم يجب أن تستند إلى الرصيد المعرفي الواسع للغة، كالتبديل، والقطع، و التركيب والاستعارة و الكناية أو المرجع المخيالي" والمجاز والتركيب والتكثيف والإزاحة، والتمييز بين المضامين التماثلية واللايقونية في اللقطات والصور... تتحدد المسارات التحليلية بالانتقال من السينما ك "فن" إلى السينما ك "لغة".

وعلى غرار الكثير من الدراسات الأخرى والتي اهتمت بالقواعد التحليلية والانطلاق من الاصول المعرفية التي تنظر إلى السينما كبناء جمالي أو التي توجهت إلى تبني الافكار التي أشار إليها التيار السيميائي التأويلي الأمريكي، بقيادة "تشارل بيرس وخاصة ما يتعلق بضرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات، فإن "كريستيان ماتز" اهتم بالجمال البصري واللفظي من خلال التمييز بين حالات التعبير، والتي ينظر إليها من زاوية تتضمن بُعد ظاهري للمعنى، وحالات التركيب والدلالة باعتبارها تنظيم خاص للجوانب اللغوية والسيميولوجية للمعنى. كما تحدث مطولا عن الكثير من المفاهيم المساعدة في فهم مستويات التنظيم الخطابي للفيلم ويتعلق الأمر بمستويات التعيين - الدلالة، (dénotation/signification) وكذلك التضمن - التعبير . . connotation/expression) ، فهو بذلك يرى أن من بين الشروط الأساسية للتعاطي مع بناء الفيلم، العودة إلى الطبيعة التواصلية لنسقه العام من خلال تحديد وتطبيق النموذج اللغوي والمفاتيح الأساسية الخاصة به، كمفردات اللغة، التقطيع والتبديل والتمييز بين الجوهر والشكل... إلخ (Ferro Marc. 1973 Christian Metz) وكلها عناصر ذات أبعاد دلالية متصلة بالشفرات، وعناصر التركيب اللغوي، وبخضور الدال، المدلول ، وأشكال التعبير ،... إلخ. فهذه المحاولة التحليلية التي تستحضر البناء النسقي للفيلم، تحاول تركيز الاهتمام على خطاب الصور انطلاقا من التحليل اللغوي للخطاب السينمائي، وكل ما تتناوله المقاطع الفيلمية من مكونات التعبير والمضمون السردى للإدراك الحسي، والتخيلي، والفكري، والأيقوني، الأيديولوجي... فهي بذلك، تعتمد على سيميائية معقدة وعلى تشكيلات سننية (شفرات) متنوعة، كون الصورة السينمائية لا تملك شفرات خاصة بها لوحدها وهذا ما يفسر سبب تخصيص جزء كبير من أبحاثه لدراسة السينما كنظام للعلامات وخطاب لعوالم الشفرات الدالة.

في حين تطرق الباحث روجي أودان (R. Odin) إلى تحليل آخر يستند إلى تحليل مزدوج للإنتاج النصي يقوم على تحديد السياقات الخطابية والدلالية بالاعتماد على الدراسات (السيميوية-برغماتية) ("sémio-pragmatique", Roger Odin, 1990) ، حيث أشار لوجود أفاق بحثية جديدة مغايرة وجديدة تبحث عن المعنى من خلال الكشف عن المعطيات التعبيرية التي تتكيف مع الجوانب الانتاجية واللغوية وبمختلف بحالات الاستقبال والمشاهدة . قام ببناء نموذج تحليلي يستند إلى البعد والفضاء الاتصالي، يحاول من خلاله صياغة نهج براغماتي يصفه بأنه سيميوي- براغماتي. يجمع هذا النموذج بين الإيجاء الجوهري لمعنى الاتصال أو النشاط التشاركي لعمليات التبادل، ويركز فيه على بعض العناصر الأساسية للتحليل ومنها، فضاء الانجاز والانتاج وفضاء القراءة . (Julien Péquignot , 2017) ويقدم مجموعة من الأدوات التي من المحتمل أن تساعد في تحليل إنتاج المعنى والتأثيرات والعلاقات والتأثيرات في السياق.

مفاهيم وأشكال انطباع الواقع في السينما " À propos de l'impression de réalité au cinéma » وكذلك تحدث عن فينومينولوجيا السرد ، " « phénoménologiques du film Remarques pour une phénoménologie du Narratif » وكذلك، المدلول المخيالي " Signifiant imaginaire " (1977).

يأخذ هذا النموذج التحليلي في الاعتبار العديد من مساحات الاتصال الممكنة للإنتاج، مما يوفر إمكانية ملاحظة مدى تأثير بعض العناصر التمثيلية والتعبيرية وعلاقتها بشكل مباشر على محتوى النص نفسه؛ كما يقترح هذا النموذج استبدال مفاهيم الاستقبال والتفسير بمفهوم القراءة. لا يؤدي الاتصال السينمائي مع الإنسان الرمزي إلى استقبال المعنى، ولا إلى تفسيره، بالخصائص التمثيلية والمقاصد الأولى والجهازية، بل هناك عمليات أخرى معقدة يسميها مراحل "إنتاج المعنى" والتي تحددها أيضاً المسارات التي تشكل مختلف أشكال وأبعاد وأنماط القراءة. وهكذا لا يقتصر العمل التحليلي على المراجعة الحرفية للسرد السينمائي من الأدوات الخاصة باللغة السينمائية التي استخدمها المخرج لبناء موضوعه. فالأمر يتعلق على حد تعبير "أودان" بتحليل يقوم على عمليات مزدوجة للإنتاج النصي الفيلمي كدراسة فضاء الانتاج والإدراك وفضاء القراءة والمشاهدة والمتابعة، فإننتاج المعنى محكوم أيضاً بالقيود الخارجية، كـ معرفة اللغة، والأحداث التاريخية وتحديد العلاقة بين التحليل والإطار المعرفي النظري في دراسات الأفلام....

وخلافا للنماذج السابقة قدم كل من "جاك أومون" Jacques Aumont و"ميشيل ماري" Michel Marie

" دليل منهجي لتحليل الأفلام من خلال التركيز على مجموعة من العمليات الوصفية والتحليلية والاعتماد على التحليل النصي الذي أسس قواعده الباحث والناقد "رولان بارث" ومجموعة من الباحثين الآخرين الذين ركزوا على تقسيم المتتاليات والانطلاق من أسئلة معمقة عن هدف التحليل ونطاقه. (Marie Michet et Jaques Aumont, 1989)

يؤكد الباحثان أن طرق تحليل الأفلام تختلف باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة، وهي المبررات الموضوعية التي تقف وراء اختيار الخطوات التطبيقية التي يعتمد عليها المحلل للوصول إلى الهدف الرئيسي. يقدم النموذج المختار تحليلاً آخر يتجاوز السيميائيات الخاصة بالتنظيم السردى التأويلي وكذلك الخطابات البنيوية التي تكشف عن التحولات الكبرى لمراحل الفيلم. صحيح أن بعض الأفكار مستمدة من التيارات البنيوية لكن هذا النموذج يضع المحلل أمام مقترحات منهجية مساعدة في استخراج وحدات التحليل، وعلى أليات التحليل النصي . ويقول كل من "Jaques Aumont" جاك أومون و "Marie Michel" ماري ميشال في كتابهما "تحليل الأفلام" أن التحليل النصي يركز أساساً على اعتبار الفيلم نصاً وواقعة سردية وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله. (Marie Michet et Jaques Aumont, P66) ومن هذا المنطلق يجب البحث عن وظيفة النص الفيلمي الذي يعتبر كنتاج وتركيب combinaison ويتضمن عدة شفرات (codes). يقدم هذا النموذج مستويات التحليل التي تبرز القيمة العميقة من خلال تحديد طبيعة الواقعة السردية وبنية القصة من خلال العودة إلى سلسلة من العمليات كالتجزئة وتحديد الموضوع... وقد تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من فرد لآخر. (محمود إبراهيم، 1995، ص 12) من سياق لأخر حسب ما تفرضه حدود الزمان والمكان ... يركز هذا النموذج على قواعد التحليل النصي على اعتبار الفيلم نصاً، من خلال دراسة نسقه، مكوناته، وظائفه، وهذا النص يتكون من ثلاثة مفاهيم أساسية وهي: النص الفيلمي وهو الفيلم كوحدة خطاب، والنظام النصي وهو خاص لكل فيلم يحدد للنص النموذج البنيوي للغرض الفيلمي، إلى جانب الشفرات.

ولتحليل الأفلام يجب استخدام الأدوات والتقنيات التالية :

أ- الأدوات الوصفية "Instrument descriptif": وتضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صور الفيلم

1- التقطيع التقني "découpage technique": مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمتتاليات "plans-séquences". والتقطيع التقني عملية إلزامية في انجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية. (Marie Michet et Jaques Aumont, P37) وهو يُشير أيضاً إلى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع يُعتبر أكثر تقنية

من الأدوات الأخرى فهو يوحى بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية . (بيير ماتو، 1979، ص ص 13-14) وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع نجد :

- 1- اللقطة "plans": وتشمل علي رقم اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا.
- 2- شريط الصوت "Bonde sons": وتشمل علي الموسيقى، الصوت والحوار، وعلى المؤثرات الصوتية.
- 3- شريط الصورة "Bonde image": ويشمل علي محتوى الصورة، الشخصيات، المكان والأشياء.
- 4- التجزئة: "segmentation" وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات.
- 5- وصف صور الفيلم: (description des Images) وتعني تحويل الرسائل والمعاني التي يحتويها صور الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.

ب- الأدوات الاستشهادية: (Instrument citationnels) وتشمل على تقنية: نسخة من الفيلم والوقوف عند الصورة.

1- نسخة من الفيلم: (Extraits de film) وهي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام. والهدف الرئيسي منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تُساعد على فحص هذه النسخة ومنها: التصوير البطيء والوقوف عند الصورة. (Marie Michet et Jaques Aumont, P51)

2- الوقف عند الصورة: وتعني التوقف التي تُحدثها على مستوى الصورة أثناء التحليل حيث تسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد (figer) مؤقتاً اللقطات أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها.

ج- الأدوات الوثائقية: وتشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

1 - المعلومات السابقة لبث الفيلم: وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج، التصريحات والروبورتاجات، المقابلات الصحفية عن الفيلم قبل بداية عملية البث والتصوير... الخ.

2 - المعلومات اللاحقة للبث: وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة أماكن البيع والنشر، الدخل، والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد (Marie Michet et Jaques Aumont, Pp62-63)

خاتمة

من المهم القول أن فهم طبيعة الدراسات التحليلية للأفلام يقودنا لمعرفة مفهوم نظرية الفيلم و طبيعة تحليل الافلام والتي تبحث عن مكان المعنى بالعودة إلى التصورات والمقترحات المنهجية التي حاولت تجاوز تاريخ تطور الفن السينمائي والنماذج التحليلية القديمة، والاطار التاريخي للسينما. وهو ما يعني أن هناك عوامل وعناصر وسياقات تتحكم في تحليل الأفلام وتكون لها الكثير من الارتباطات مع مختلف التصورات الفنية والشاعرية والجمالية والواقعية، ومستويات التحليل النفسي ومختلف التحديدات التي تتضمن الأسس المعرفية الأخرى ومنها التقنية أيضا (التي تسند إلى الحقول المعرفية)، وكلها تضمن الامساك بالدلالات الجزئية والبناءات والملفوظات، وتفكيك الوحدات الدالة للزمن والفضاء والسرعة والتركيب الذي يختصر التقابلات التعبيرية والخطابات القيمة والسيرورات السردية والسياقية المنتجة للمعنى. وهكذا، فالانضباط المنهجية، الذي ولد في الستينيات من القرن الماضي في تحليل السينما، والذي اعتمد على استيراد مفاهيم السيمولوجيا واللسانيات: كالشفرة، والتركيب النحوي، والاستبدال، الدال، المدلول، إلخ، والذي شهد فيما بعد توسعا مع النماذج التحليلية الكبرى التي تطورت مع البنيوية أخذ مسارات منهجية أخرى وهذا التركيز على عناصر الزمن والبرغماتية والتأويلية والتلقي ...

ومن المفيد، القول إن التصورات المفاهيمية والمقاربات التحليلية، توجهت فيما بعد إلى الدراسات التي تحاول ضبط المسارات المنهجية للكشف عن مكونات السرد السينمائي وطريقة اشتغاله والبحث عن العناصر التوليدية للمعنى كالايقاع والزمن والتتبع الصورة، والحوارات، والمجال، والصوت، وحركات الكاميرا... وهذا على الرغم من الفوارق الشاسعة في المنطلقات المرجعية والفكرية للباحثين وتعدد المشكلات التي تطرحها. وهذا الحقل المعرفي الواسع (السينما) الذي يجمع بين الصورة والفكر والخيال والابداع والنقد لم ينبثق من معارف وخلفيات معرفية دقيقة، فالتتبع للمنجزات السينمائية والمساهمات المنهجية في المشهد السينمائي التي تحاول الاشتغال على تحليل البناء والخطاب الفيلمي من مختلف جوانبه ولكل أبعاده وتوجهاته سيكتشف تنوع التوجهات المنهجية وهذا حل دون الوصول إلى الانسجام المنهجي لمقاربة الافلام.

والحاصل، أصبحت السينما موضوعا مهما للبحث والدراسة، بحيث تحققت الكثير من المكاسب العلمية والمعرفية في هذا الاطار، يمكن أن نشير إلى المحاولات المتنوعة التي حاولت ومازالت تحاول البحث عن التأسيس السيمولوجي العلمي للبحث عن تشكيلات المعنى وتحوله بمفاهيم جديدة واهتمامات بحثية عميقة، لغرض مراجعة طبيعة العلاقات التي تنسجها اللغة السينمائية، ومنها، تحليل الخطاطات السردية للخطاب الفيلمي السطحية والعميقة، والنموذج السيميو-برغماتي، والسيمياثيات البنيوية، وتحليل الشفرات السينماتوغرافية.... وقد تمهد هذه المساهمات النوعية الطريق للباحثين للانتقال إلى أنساق تحليلية أخرى والبحث عن مقاربات جديدة ، خاصة مع تحول وتنوع التشكيلات النصية للفيلم في السياق الرقمي المتحول الذي يعتمد كثيرا على الاساليب الرقمية.

الإحالات والمراجع

- Marcel Martin (1997), **Le langage cinématographique**, les éditeurs français réunis :Paris, P51.
- Martin Lefebvre , Christian Metz (2012), **entre sémiologie et esthétique** , Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association , Volume 32, numéro 1-2-3, 2012, Pp248-249
- ECO, U (1979), **Lector in fabula**, Paris, Grasset.
- ماري تيريز جورنو، ترجمة فائز جبور، **معجم المصطلحات السينمائية**، 2007 (د.ت.ن) ، ص.95
- Aumont Jaques, Marie Michel(1989), **L'analyse Des Films**, France, Armand Colin .
- Mast, Gerald et Marshall Cohen(1985), **Théorie et critique du cinéma: lectures introductives**, troisième édition. Presse d'université d'Oxford.
- –Robert Stam(2000), **Théorie du filmune introduction "**, Oxford: Blackwell Publishers.
- – Francesco –Casetti (1999), **Théories du cinéma, 1945–1990** , Austin: University of Texas Press.
- Laurent Jullier(19997), **L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice**, L'Harmattan.
- الموجز في تاريخ السينما 3/1 ، موقع الجزيرة الوثائقية ، 18/11/2010. <https://urlz.fr/jzKu>
- GARDIES, André (1993), **Le Récit filmique**, Paris , Hachette.
- **Alain Panéro, Deleuze avec Bergson : deux modélisations cinématographiques de la fabrique du réel , – Volume 45, numéro 1, printemps 2018, p. 143–157**
- Francesco Casetti (2015), **Les théories du cinéma depuis 1945**, Armand Colin .
- Roger Odin (1990), **Cinéma et production de sens**. Paris, France : Armand Colin.
- Roger Odin and Julien Péquignot(2017),**De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication"**, *Communiquer*, 20, 120-140.
- محمود إبراهيم (1995)، ط1، **المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال** ، بنغازي، ص12.
- بيير ماتو، ترجمة قاسم المقداد (1997)، ط1، **الكتابة الفيلمية**، منشورات وزارة الثقافة دمشق ، ص ص 13- 14