جدوى دراسات الأفلام؛ من الشكل الدال إلى الفئة الدالة

The feasibility of film studies, from significant form to significant category

د. منـال كبور[1]*

[1] مخبر الدراسات الثقافية والإنسانيات الرقمية – جامعة باتنة 1، الجزائر،

manel.kabour@univ-batna.dz

تاريخ الاستلام: 2022/04/30.	تاريخ القبول: 2022/05/23.	تاريخ النشر: 2022/06/10.

ملخص:

تبحث هذه الدراسة في سؤال الجدوى من دراسات الأفلام، ليس لتقديم إجابات له، بل لفهم لماذا يُطرح في كل مرة؛ لأن الإجابات التي قدمتها أدبيات السينما ليست بكافية أم لأن الجدوى من هذه الدراسات ليست بجلية؟ وتتوصل إلى رجاحة الاحتمال الثاني، فتحاول في مرحلة ثانية البحث في أسباب عدم جلاء الجدوى من هذه الدراسات. لتقف على أن اعتماد دارسي الأفلام أسلوب "الشكل الدال" للاشتغال على عينات فيلمية صغيرة الحجم، فَتَتَ خطابهم العلمي وعرقل انتقاله إلى الوسائط التعليمية والتثقيفية والإعلامية، فحال دون وصوله إلى المجتمع بمختلف فئاته. وأخيرا؛ تقترح الدراسة طريقة "الفئة الدالة" لتحليل عينات فيلمية كبيرة الحجم بما يربط العلمي بالمجتمعي.

كلمات مفتاحية: دراسات الأفلام، الجدوى العلمية، كلايف بل، الشكل الدال، الفئة الدالة.

Abstract:

This research questions the feasibility of film studies, not for giving answers, but with the aim of wanting to understand why this question arises every time? Is it because the answers provided by the film studies are not sufficient, or because the feasibility of these studies is not clear? And it leads to the validity of the second possibility, so it tries, in a second step, to investigate the reasons for the non-clarification of the feasibility of these studies to dwell on the fact of adopting the style of the significant form by researchers on small-volum film categories has fragmented their scientific discourse and hindered its transmission in didactic, cultural and media circles, which has made it difficult to reach the different strata of society. And finally the study proposes the method of significant category in order to analyze filmic categories of large volumes which makes it possible to link the scientific to the societal.

Keywords: Film studies, scientific feasibility, Clive Bell, form having meaning, meaningful category.

* المؤلف المرسل: منال كبور manel.kabour@univ-batna.dz

مقدمـة:

تحيل الجامعات والمعاهد إلى "دراسات الأفلام" بوصفه تخصصا يطور المهارات الشخصية والمهنية إلى جانب الأداء الأكاديمي، فهو يمنح دارسه فهما عميقا للفيلم كظاهرة ثقافية واجتماعية وصناعية وعالمية؛ بإكسابه معرفة واسعة النطاق للسينما والصور المتحركة الأخرى، والمجتمعات والأشخاص الذين يصنعونها، والتقنيات التي يستخدمونها، والأدوات المهمة التي تكشف عن معناها، ويزوده أيضا بالورشات التدريبية لتعلم العرض اللفظي والسمعي البصري، والبحث والكتابة، وتطوير مهارات التحليل الحجاجي لما هو نصي ومرئي على حد سواء.

ويوظف الباحث في دراسات الأفلام مجموعة من النظريات والمناهج للإجابة عن كيف ولماذا تطورت السينما كما فعلت، وكيف تعمل اليوم الأشكال الجديدة للصور المتحركة على إعادة تعريف الفيلم في القرن الحادي والعشرين، وهو يسعى لفهم المعاني التي ترمي إليها الأفلام وطريقة تعلق الأفراد بها وطبيعة تأثيرها عليهم، باقترابه العلمي منها.

وتنطلق هذه الدراسة من فكرة هذا "الاقتراب" ليس للبحث في جدواه، لأن كثيرا من أدبيات الأفلام قد قدمت بالفعل إجابات لسؤال الجدوى، لكن لفهم لماذا لا يفتأ يُطرح في كل مرة؛ إلا أن هذه الإجابات ليست بكافية أم لأن الجدوى من دراسات الأفلام ليست بجلية؟ أي ليست فائدة هذه الدراسات بكبيرة أو بهذا القدر من الأهمية؛ بحيث تقود إلى التساؤل في كل مرة عن دوافع الانشغال بها والاشتغال عليها؟

ومن قبيل ما يُطرح من الأسئلة التي تحوم حول حقيقة ضرورة هذا النوع من الدراسات أن: ماذا بوسع "النظرة الأقرب" للفيلم أن تحقق؟ على ماذا ستفصح؟ ولما تأتي الإجابة: عن الرسائل الخفية المتضمنة فيه. ينشأ السؤال: وماذا في ذلك؟ ما هي أهمية الكشف عن المعاني الكامنة لهذا الفيلم أو ذاك؟ أو من يستفيد منه؟ لاسيما وأن مشاهدي نمط معين من الأفلام لابد وأن لهم الوعي الذي يؤهلهم لفهمها وإلا ما كانوا ليكونوا في الأصل من الشغوفين أو حتى المعجبين بها؟

وإذ تطمح هذه الدراسة لفهم ما إذا كانت الجدوى "غير مجدية" أو غير جلية؛ فإنها تبحث في أسباب ذلك، وتقترح في الوقت عينه أسلوبا منهجيا تدعي إمكانية دفعه بالجدوى العلمية لهذه الدراسات قُدما.

1. دراسات الأفلام

تمثل دراسات الأفلام تخصصا أكاديميا؛ يُقَارن في الغالب بالدراسات التلفزيونية ولكنه يُدرج أحيانا ضمن الدراسات الإعلامية. وهو يتعامل مع مختلف المناهج النظرية والتاريخية والنقدية للسينما كشكل فني ووسيط. (Hill & Gibson, 2000, pp. 1–8)

ويُبَرر عادةً صعود هذه الدراسات كتخصص داخل الجامعة بشكل أقل على أساس الفيلم كسلعة يتم استهلاكها بتوجيه من النقاد والمراجعين، ولكن أكثر لاعتبار الفيلم شكلا فنيا أو مكونا ثقافيا يجب فهمه والتعرف على خصائصه وآثاره الاجتماعية. وقد ترسخت دراسات الأفلام في الأكاديميات في أعقاب الاهتمام الهائل بالسينما الفنية الأوروبية التي وُلدت خلال فترة ما بعد الحرب من قبل صانعي الأفلام مثل **كينجي ميزوغوتشي Kenji Mizoguchi** (1898–1956)، **روبرتو روسيليني Roberto Rossellini** (1906–1977)، **أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa** (1910–1998)، **مايكل أنجلو أنطونيوني Michel Angelo Antonioni** (1912–2007)، **إنغمار بيرغمان Ingmar Bergman** (1918– 2007)، **كلود شابرول Claude Chabrol** (1930–2010)، **جان لوك غودار Jean–Luc Godard** (مواليد 1930)، **فرانسوا تروفو François Truffaut** (1932–1984)، وكثيرين غيرهم ممن أظهر عملهم أن الأفلام الروائية الطويلة يمكنها أيضا معالجة قضايا الاغتراب والجوع الروحي والذاكرة التاريخية التي عُنيت بها العديد من الأعمال الأدبية والفنون البصرية.

وبذلك ظهرت، في الواقع، دراسات الأفلام كموضوع أكاديمي في مختلف أقسام العلوم الإنسانية. لاسيما وأن دراسات الاتصال تعد، كتقليد قديم ومستمر، تخصصًا في العلوم الاجتماعية؛ بيد أن اهتمام هذه الأخيرة بالعوامل المؤسسية، والتحليل الكمي للصناعات وجماهير الصور المتحركة والتلفزيون ووسائل الإعلام الأخرى، وتحليل المحتوى... لم يحقق الأهداف نفسها للمناهج الإنسانية، التي شددت على تفسير أفلام معينة وركزت على التنظير حول السينما باعتبارها شكلًا فنيًا ومكوناً ثقافيًا، خاصة وأن أسئلة التنظيم الصناعي والتأثيرات الاجتماعية القابلة للقياس احتلت مكانا ثانويا، لدى غالبية علماء السينما، مقارنة بهيكل أو بنائية الفيلم وأسلوبه ومعناه.(Film as an art and the humanistic tradition,https://tinyurl.com/3rzdr22f)

ولأن معظم الأفلام ليست أفعالا تلقائية تُصنع على الفور بكل بساطة؛ يؤكد **وارن باكلاند Warren Buckland** أن نقطة الانطلاق في دراسة الأفلام (بالمقارنة مع مجرد مشاهدتها) هي المضي إلى ما وراء "أعجبني/ لم يعجبني". وإحدى الطرق هي تبطئة الفيلم لرؤية كيفية صنعه والوقوف على ما يدخل في فيلم جيد الصنع من المهارة الفنية والحرفية والفن. نظرا لحجم التخطيط المسبق للأفلام التجارية من قبل جيش كامل من

الحرفيين المهرة، الذي يجري قبل شهور وأحيانا سنوات. وأعمال صُنعت بهذا المستوى من البراعة تستحق نظرة أقرب؛ (باكلاند، 2012، الصفحات 9–10) أي أنها تستحق دراسة علمية.

وعليه؛ فإن الدراسات الفيلمية تنطوي على النظر إلى الأعمال السينمائية بشكل أوضح ودقة أكبر، ينتهي فيها علماء الأفلام ونقادها إما بالوصف أو بالتحليل أو بهما معا. إذ يكررون في الأول بالكلمات ما يعرضه فيلم ما في محتواه (ما يُرى) أو شكله (بنائه)، في حين يفحصون في الثاني البنية الإجمالية للفيلم – أي تصميمه. (باكلاند، 2012، صفحة 12)

بيد أنّا، في الدراسة الحالية، نعتبر دراسات الأفلام فقط تلك التي تستكمل الوصف بالتحليل للفيلم/ الأفلام عينتها باعتماد كل من البراديغم النظري والمنهج العلمي. ذاك أن الوصف لا يعدو أن يكون تحويلا للصور المتحركة إلى كلمات، في حين تسعى هذه الدراسات إلى كشف مختلف العناصر التي تُكَون الفيلم وكافة الأساليب التنظيمية التي تحكمه، فتمارس معه نمطا من التحليل "يعد بمعناه الأصلي تفكيكا، بحسبها لا تنظر إلى الفيلم بمجموعه". (جورنو، صفحة 5) دون أن ينفي هذا إمكانية توظيف الآراء والتقييمات الشخصية المبنية على المشاهدات الموضوعية والمبررات العلمية.

ويعد هذا التحديد ضرورة للفصل بين الكتابة عن الأفلام ودراسات الأفلام؛ لاسيما وأن الكثير من الباحثين لا يتوقفون بالإشارة لذلك. تشتمل الفئة الأولى من وجهة نظرنا على أنواع مثل: تقرير حول عرض أحد الأفلام ومراجعة الأفلام (وهما نمطين يمارسهما الكثير من المدونين على اليوتيوب اليوم في قنوات متخصصة في ذلك أو حتى عامة تهتم بأكثر من موضوع)، في حين تختص دراسات الأفلام بالمقالة النقدية[1] والمقالة النظرية اللتان ترميان إلى شرح بعض التراكيب السينمائية الأكبر والأكثر تعقيدا.[2]

والأساس في التمييز هو ببساطة طبيعة الجمهور المستهدف؛ فالكتابة عن الأفلام تستهدف جمهورا عاما غير متخصص، في حين تُوَجَه دراسات الأفلام لجمهور متخصص، أي "من الوسط الأكاديمي أو الذي لديه خبرة بدراسة التاريخ وعلم الجمال والفلسفة وشيئا من الفهم للمناظرات حول المقارنة بين المسرحيات والأفلام". (كوريغان، 2013، صفحة 30)

[1]– وإن كانت تتأرجح بين الفئتين؛ أي الكتابة عن الأفلام ودراسات الأفلام، لأن النقد السينمائي يمثل خطابا محبا للسينما، وينطلق من موقف التدفق العشقي حيال الفيلم، حسب **جاك أومون Jacques Aumont**. (بوشحيط، صفحة 30) وتحديدا، تقع المقالة النقدية بين مراجعة الأفلام والمقالة النظرية؛ فهي تتوجه أيضا لجمهور متخصص؛ "يبدأ الكاتب فيها بوضع الفيلم في سياق آراء نقدية وأكاديمية أخرى، ويعرب عن هدفه، ثم ينتقل من تحليله للشخصيات ولأسلوب التمثيل إلى بعض الاستنتاجات حول كيفية فهم هذا الأسلوب". (كوريغان، 2013، صفحة 33) إلا أنه يمكن تصنيفها في الغالب ضمن دراسات الأفلام.

[2]– للمزيد حول هذه الأنواع: تقرير حول عرض أحد الأفلام، مراجعة فيلم، المقالة النقدية، والمقالة النظرية؛ أنظر: (كوريغان، 2013، الصفحات 24–38)

2. سؤال الجدوى

ترمي الدراسات الفيلمية إلى الكشف عن مختلف العناصر المكونة للفيلم إبرازا لأساليبه التنظيمية. وقد مارست، على الصعيد التاريخي، تحاليل أولية من عمل سينمائيين مثل **سيرجيإي إشنشتاين Sergueï Eisenstein**، إلى غاية الأعوام الستينية مع تفتح النزعة البنيوية؛ حين جاءت السيميائية المستوحاة من الألسنية التي تنظر إلى السينما كخطاب كما في أعمال **كرستيان متز Christian Metz**. وبصورة متوازية، تطورت تحليلات أفلام معينة تبحث في بنيتها الداخلية أو المنظومة النصية التي تؤسسها؛ وقد استمر هذا النمط من التناول مع ظهور تحليلات مستوحاة من التحليل النفساني ومع السردانية la narratologie ودراسة تغييرات وجهات النظر والعمل على التباينية وامتدادها أي الإنفاذية La pragmatique. وخلال فترة ما، برز كذلك من التناول السيميائي المرمى الجمالي للتحليل الذي أصبحت دراسات الأفلام تخوضه أيضا، وأصبح بذلك كل فيلم قابلا للتحليل بوصفه نموذجا سينيمائيا؛ وهو التحليل الذي ينتقل اليوم نحو اعتبارات جمالية جديدة مع استكشاف مستويات أعمق من المعنى كان التحليل البنيوي، قد أبقاها في الظل فيما مضى. (جورنو، صفحة 5)

ولكن السؤال الذي لا يفتأ يتواصل هو لماذا كل هذه الأنماط من التحليلات والرهانات عليها لأفلام هي موجهة منذ البدء لجمهورها؛ أي لمشاهدين يُفترض فيهم غالبا أنهم هواتها، وإذ ذاك فهم قلما يشاهدونها لمجرد ذلك، بل هم على دراية بمضمونها ومعانيها الكامنة، بحيث لا يُتصور أنهم في حاجة أو على هذا القدر من الحاجة إلى التحليلات العلمية التي يقدمها الباحثون في دراساتهم. بلغة أخرى: ما هي الفائدة التي تقدمها لهم دراسات الأفلام؟

يعتقد **وارن بكلاند** أن دراسة الأفلام ليست أقل شأنا من دراسة فنون أخرى كالمسرح والرسم والأوبرا،[3] لسببين اثنين؛ يتعلق الأول بالمكانة البارزة التي يحتلها الفيلم في المجتمع بوصفه وسيلة شعبية،[4] ويتصل الثاني بموقف دارس الأفلام مما يفعله، فجدوى الدراسة لا تتحدد بماهية الفيلم، عينة التحليل، أو مدى شعبيته، وإنما بطبيعة المداخل التي يتبناها الدارس؛ إذا كانت جدية ومسؤولة وناقدة، فإن الدراسة ستكون قطعا مهمة ومشروعة ومبررة. (باكلاند، 2012، صفحة 11)

وقد حدد الباحثون الأهمية المجتمعية لدراسات الأفلام في تعاملها مع المجتمع بمختلف وحداته وتفاعلاته، فهي تهتم مثلا بمسألة الارتباط العاطفي حين تبحث في دوافع اهتمام المشاهد بمصير شخصيات خيالية كما

[3] – والفيلم مثل الأوبرا فن هجين، فالأوبرا تستمد من فنون أخرى؛ المسرح والرسم والموسيقى، وفي بعض الحالات الرقص والأداء الصامت. ويمكن للفيلم أن يلجأ إلى كل هذه الفنون، لكنه أيضا تطوير لفن آخر هو التصوير الفوتوغرافي. وكثيرا ما يطلق على الفيلم وصف الفن التعاوني، بمعنى أنه يتطلب مواهب عدد واسع من المتخصصين، الذين تذكر أسماؤهم جميعا في قائمة الأسماء الختامية. وهو أيضا فن يتوقع فيه من شخص واحد، وهو المخرج، أن يوحد جميع المساهمات في كل واحد. (ديك، 2013، صفحة 14)

[4] – وهو السبب الذي يؤكد مجددا على مشروعية السؤال الذي نطرحه حول الجدوى المجتمعية لدراسات الأفلام.

يفعل مع الناس الحقيقيين. وهي الظاهرة التي شغلت دارسي الأفلام لاسيما منهم فلاسفة الفيلم، إذ وضعوا عددا من النظريات والأدوات لشرحها؛ كنظريتي المحاكاة والفكرة. (وارتنبرغ، 2017، الصفحات 9-11) ثم لم يكتفوا بالنظر في الارتباط الفردي وحسب، فحاولوا أيضا فهم الارتباط الاجتماعي بالأفلام والفيلمي بالمجتمع، كيف تدعم مثلا الأفلام السردية الرائجة القمع الاجتماعي، أو تعبر عن المواقف الحرجة اجتماعيا، وكيف تساعد بنية الفيلم الروائي نفسه في الحفاظ الهيمنة الاجتماعية. (وارتنبرغ، 2017، الصفحات 13-14)

ويؤكد **سكيب داين يونج Skip Dine Young** في كتابه "السينما وعلم النفس؛ علاقة لا تنتهي" أن الأفلام تحظى بأهمية فعلية في التأثير على مشاعر المشاهدين بعد أن تستهلك وقتهم وأموالهم أحيانا، وهم قد يستطيعون تحديد تأثيرها عليهم وقد لا يفعلون؛ لأن للأفلام وظائف واعية وأخرى ليست كذلك. وليتمكن من فهم نوع التأثير الذي تمارسه الأفلام على عالم الواقع، في فصل عنونه بـ "الأفلام دافع للسلوك: تأثيرات الفيلم"، كان عليه العودة إلى الأبحاث التي تناولت التأثيرات السلوكية والمعرفية للأفلام. (يونج، 2015، صفحة 165)

لقد تمخضت هذه الأبحاث في أواخر العشرينيات، بوصفها أبحاثا في التأثير النفسي بالدرجة الأولى، عن عناوين من قبيل "الأفلام والسلوك"، و"الأفلام والجنوح والجريمة"، ومع أنها لم توجه اتهامات شاملة للأفلام، إلا أنها أثارت مخاوف حول مخاطرها المحتملة؛ وهو الشيء الذي استمر التركيز عليه؛ فلم يلتفت سوى قلة منها إلى الأفلام كمؤثر إيجابي اجتماعيا.

وعليه؛ تفيد الدراسات العلمية الاجتماعية حول تأثيرات الأفلام في التخفيف من الأضرار المحتملة لها؛ حيث يدلي فيها الباحثون بتعليقاتهم ونصائحهم حول قضايا مثل نظم تصنيف الأفلام، وشرائح التحكم في قنوات التلفزيون والسياسات الحكومية. أما علماء الاجتماع فيؤكدون على ضرورة الاهتمام بـ "محو أمية الإعلام"؛ أي تعليم الجمهور تقييم المنتجات الإعلامية نقديا، فضلا عن تثقيف الأولياء وتشجيعهم في سعيهم لحماية أبنائهم، إذ تسعى **جوان كانتور Joanne Cantor** في كتابها "ماما، أنا خائفة: كيف يثير التلفزيون والأفلام فزع الأطفال؟ وماذا بوسعنا أن نفعله لحمايتهم؟" الصادر سنة 1998، إلى وضع كتيب إرشادي للآباء والأمهات من خلال توظيف نتائج البحوث حول تأثير الصور المخيفة على الأطفال. (يونج، 2015، صفحة 182)

وإذ يفعل الباحثون ذلك، فلثقتهم في صحة ما يقدمونه من نصائح؛ لأن الدراسات العلمية التي يجرونها تقدم دلائل دامغة على أن الإعلام -والأفلام تحت مظلته- يؤثر بالفعل على الأفراد والمجتمع. وهي النظرة [العامة] التي تستند إلى افتراض أن الإعلام الجماهيري مؤثر بالقطع، وأن وسائل التواصل الجماهيري تحدث، أو تشجع على حدوث، تحولات وتغيرات شتى في الناس والمؤسسات.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستفادة من دراسات الأفلام ليست حكرا على جمهور وسائل الإعلام، والاهتمام بها لا يعني الباحثين المهتمين بالاتجاهات الاجتماعية السيكولوجية وحسب، فشركات الإنتاج السينمائي أيضا تمول أبحاثا مماثلة؛ حيث تستخدم هوليوود، على سبيل المثال، نتائج هذه الدراسات في تطوير الأفلام وتسويقها والدعاية لها، وتتحرى حفظها طي الكتمان بهدف الحصول على أفضلية المنافسة، ولا تتيح إلا بعضها للجمهور من خلال المطبوعات الأكاديمية. (يونج، 2015، صفحة 24) وتهتم أبحاث التسويق هذه بالطبيعة الإنسانية والظروف الثقافية فقط من حيث علاقتها بالأفلام المفضلة، أو بالأحرى بـ "هامش الربح". (يونج، 2015، صفحة 113) وتعتمد في ذلك على ملاحظة استجابات الجمهور أثناء عروض اختبارية، ومقابلات مع مجموعة النقاش، واستطلاعات رأي تُجرى لدى الخروج من دار العرض. (يونج، 2015، صفحة 24) وتعد مثل هذه البيانات منجم ذهب للتحليلات العلمية الاجتماعية لو أتيحت للباحثين، إلا أنها تُوَظف فقط لتحديد أي الأفلام تُعطى الضوء الأخضر. (يونج، 2015، صفحة 113)

ورغم توقف أدبيات السينما لبيان أسباب دراسة الأفلام وضرورة التوجه نحوها، بوصف الباحثين فيها هم الأكثر موضوعية ووعيا بالمحتويات والوسائل الأنسب لمختلف الفئات العمرية؛ وبرغم كفايتها أيضا كأسباب تشرح لماذا يجب أن تمثل دراسات الأفلام الاتجاه الموازي للإنتاج السينمائي الذي لا يفتأ يزداد ضخامة، لتكون المرشد والرقيب على فيما وكيف تُخاطَب جماهير السينما، إلا أنها تبقى لتلتقي بسؤال الجدوى. ثم إنّا نلحظ بالمقارنة كيف يندُر التساؤل عن أهمية دراسات السوق أو الإعلان والعلاقات العامة، وكيف يُتَساءل بشكل أقل عن جدوى دراسات تأثير التكنولوجيا والفضاءات الرقمية أو دور المنتجات الإخبارية، مثلا، سواء كانت مكتوبة أو سمعية أو مرئية. وهو ما يرجع ربما لجلاء فائدتها. في حين لا تحظى جدوى الدراسات السينمائية بهذا القدر من الجلاء، فتستمر أسئلتها حتى لتُطَوق دارسيها أنفسهم وتُثير قلقهم حول مدى شموليتها ومرجعيتها والسبيل للاستفادة منها.

3. الشكل الدال

أرسى الناقد الفني البريطاني **كلايف بل Clive Bell** أرضية جديدة في الجماليات بتعريفه للفن بشكل منفصل عن كونه موضوعا تمثيليا أو محتوى سياسيا أو تعبيرا عاطفيا أو سياقا اجتماعيا، مُطورا بذلك نظرية شكلية للفن أصبحت واحدة من كلاسيكيات الجماليات الفلسفية في القرن العشرين. (Bell, https://tinyurl.com/2xv4sy4c) ففي كتابه "الفن" الصادر سنة 1914 قدم صفة للتمييز بين الأعمال الفنية والعادية؛ يسمها بـ "Significant Form" أو "الشكل الدال أو ذو الدلالة" –والذي ورد في بعض الترجمات أيضا بمسمى "الشكل ذو المعنى أو المغزى"– مُقيما نظريته الصورية هذه على تعريفه للفن بأنه شكل دال، إذ

اعتقد أن الفن الحقيقي يعرض مجموعات من الخطوط والألوان التي تُوَلد الاعتراف الفكري والخبرة الجمالية لدى الأشخاص ذوي الذوق، ("Art" by Clive Bell: Philosophy Readings, https://tinyurl.com/2y653x4m, p. 2) وأن فهم الشكل الدال في الفن هو مصدر التقدير الجمالي وواحد من أروع الملذات البشرية. (Bell,https://tinyurl.com/2xv4sy4c)

بلغة أخرى؛ اعتبر **كلايف بل** أن للأعمال الفنية صفة مشتركة تشملها جميعا، وإلا لكان الحديث عن "أعمال فنية" لا يزيد عن كونه لغوا وثرثرة، ولكنّا، خلافا لذلك، نتحدث عن "الفن" بحسبه تصنيفا ذهنيا يُفَرَق به بين "الأعمال الفنية" وجميع الفئات الأخرى؛ بما يدل على أن لهذا التصنيف وهذه التفرقة مبررا عقليا.

يتلخص هذا المبرر العقلي في مصطلح "الشكل الدال" الذي يمثل صفة مشتركة وجوهرية –وإن صاحبتها صفات عرضية– ومفردة ومحددة لا يوجد بدونها أي عمل فني؛ فهي التي تجمع بين كنيسة القديسة صوفيا، والنوافذ في كاتدرائية شارتر، والنحت المكسيكي، والآنية الفارسية، والسجاد الصيني، وجداريات جوتو الجصية في بادوا، وروائع بوسان وبيرو دلا فرانشيسكا وسيزان؛ حيث تَتَضام في كل منها الخطوط والألوان بطريقة معينة، وتثير العلاقات والحبكات بينها انفعالاتنا الإستطيقية، (بل، 2017، صفحة 37) وهذه الأشكال المُحَركة إستطيقيا هي أشكال دالة، والشكل الدال هو الصفة الفريدة التي تشمل كل أعمال الفن البصري. (بل، 2017، صفحة 38)

ويكفُل الشكل الدال كصفة مشتركة في الأعمال الفنية إثارة "الانفعال الإستيطيقي" إزاءها؛ إذ يعتبر **كلايف بل** أن نقطة البدء في كل نسق إستطيقي ينبغي أن تكون هي الخبرة الشخصية بانفعال خاص، وكل ذي حس مرهف من الناس يتفق على أن هناك انفعالا خاصا تثيره الأعمال الفنية. ومع أن كل عمل من أعمال الفن يُوَلد انفعالا مختلفا، إلا أن كل هذه الانفعالات هي من الصنف ذاته وهو "الانفعال الإستطيقي" الذي يثيره كل نوع من الفن البصري: الصور وأعمال النحت والمباني والجرار وأعمال الحفر والنسيج. (بل، 2017، صفحة 37) وهو الانفعال الفريد والمتسامي أخلاقيا والمستقل عن بقية المشاعر الإنسانية. ("Art" by Clive Bell: Philosophy Readings, https://tinyurl.com/2y653x4m, p. 2)

يعتقد **جوهان سنيمان Johan Snyman** أن **كلايف بل** ساهم في ظهور المفردات الجمالية الحديثة بصياغته لعبارة "الشكل الدال" فإذا تأمل المرء من مسافة تاريخي التأثير لهذا المصطلح وللمشكلة التي أُريد به حلها، فسيبدو جليا منطقه المثير للاهتمام؛ ذاك أنه أنتج كفئة جمالية جيلًا كبيرًا من المفاهيم ذات الصلة؛ من **كلايف بيل** إلى **سوزان لانجر Susanne K. Langer**، الرمز غير الاستطرادي Unconsummated Symbol، وصولًا إلى لغات الفن Languages of Art **لنيلسون جودمان Nelson**

Goodman،(Snyman, 1993, p. 127)و**بيتر كيفي Peter Kivy**،علم الفراسة للتعبير الموسيقي Physiognomy of Musical Expression، وربما **آرثر دانتو Arthur C. Danto**، تجلي المبتذل Transfiguration of the Commonplace، وكذلك الصورة المفاهيمية Conceptual Image لـ**ديفيد سامرز Summers David**.(Snyman, 1993, p. 128)

على هذا النحو، من المبرر القول إنّ الشكل الدال يعد حلقة واحدة في سرد تاريخ الفن باعتباره نظامًا فكريًا ومستقلًا، فهو يشرح تطور أشكال وأنماط الفن في مصطلحات تتعلق بالمفاهيم الفنية نفسها، ودون الحاجة إلى الإشارة إلى السير الذاتية للفنانين، فضلا عن تميزه بالقدرة على خلق جهاز لتحليل وشرح استقبال الأعمال الفنية، خاصة عندما تميل الأعمال الفنية الجديدة إلى الإخلال بالأنماط الراسخة للسلوك الجمالي. (Snyman, 1993, p. 128)

وقد شد جهاز التحليل هذا انتباه دارسي الأفلام، فعمدوا أيضا إلى استخدام مصطلح "الشكل الدال" في اقترابهم البحثي من الفيلم السينمائي بوصفه، هو الآخر، فنا بصريا. إذ وظفه **ستيفان شارف Sharff Stefan** مثلا للتمييز بين الفيلم الجيد والرديء؛ حيث كتب أن "الشكل الدال هو نقيض الفيلم المبتذل، لأن الصور تتلاءم فيه معا بروعة تجعلها ترتقي إلى مستوى من المعنى البصري الأعلى" (باكلاند، 2012، صفحة 12)، واعتمده **وارن بكلاند** لتحديد طبيعة الفيلم الذي يستحق الدراسة، وقرر أن اعتبار الفيلم شكلا دالا أم لا، يحتاج من الباحث تخطي الوصف المجرد وتحليل كيف تتلاءم الأجزاء المفقودة للفيلم وتعمل معا، بما يقدم سببا وجيها لتقييم الفيلم تقييما إيجابيا بالحكم عليه بأنه فيلم جيد الصنع. حتى أنه اقترح طريقة للتدرب على معرفة الشكل الدال. (باكلاند، 2012، صفحة 13)

وبالمثل؛ تستعين الدراسة الحالية بفكرة الشكل الدال للنظر في جدوى دراسات الأفلام؛ وتقترح انطلاقا من ذلك أسلوبا للدفع بها قدما عبر ترشيد الاشتغال عليها بما يؤثر إيجابا على تحقيق نتائجها وبالتالي جلاء جدواها.

4. الفئة ذات المعنى

يشير الشكل الدال في دراسات الأفلام إلى أن أجزاء الفيلم تُجمع لتُكون كيانا جديدا غير موجود في كل جزء، حيث تتلاءم الصور معا لترتقي إلى مستوى أعلى من المعنى البصري. وهي طريقة تميز فيلما جيد الصنع عن غيره، "لأن الفيلم المبتذل هو فيلم لا يزيد عن مجموع أجزاءه، وهذه الأجزاء حين تُجمع معا لا ترتقي إلى معنى بصري عميق، بل تبقى مجموعة أجزاء". (باكلاند، 2012، صفحة 13)

وقد استطاع دارسو الأفلام استخدام المصطلح بما يحمله من ترسانة منهجية لفهم الأفلام وتقييمها والحكم عليها. فهم يتجهون مثلا إلى تجنب "الفيلم الرديء" انتقاء لـ "الفيلم الجيد" الذي يُحدد غالبا في "الأعلى مبيعا" للافتراض المبدئي بأنه "الأكثر تأثيرا"، بيد أنهم في خضم هذا الانتقاء يكتفون بتحليل مفردات عينة جزئية تنفصل في الغالب الأعم عن سياقها العام، لأسباب تتعلق بحدود الدراسة وقابلية الإنجاز من جهة، وللفكرة التي يبدو أن مصطلح "الشكل الدال" يحيل عليها للوهلة الأولى من جهة أخرى؛ إذ يُلاحظ أنهم، بوعي وبدونه، يتعاملون معه بـ "المفرد" لا بـ "الجمع"، وهو ما لا يقتضيه بالضرورة، بل يسهُل، خلافا لذلك، توظيفه ككل منه كجزء، بحسبه صفة مشتركة في المقام الأول لا منفردة (من مفرد). لكن اعتماده يأتي كطريقة للنظر في الفيلم (العمل الفني) الواحد لا في مجموع الأفلام (الأعمال الفنية)، فيعمل كأداة قياس في الدراسات الكمية أو كأسلوب تحليل في تلك الكيفية على البحث في الفيلم الواحد –عينة الدراسة– في انفصال كلي عن بقية الأفلام "المشابهة" إن جاز التعبير.

وإلى ذلك يرجع السبب في نظرنا في عدم جلاء جدوى دراسات الأفلام؛ فكل دراسة، في الوطن العربي تحديدا، تشتغل بمعزل عن الأخرى، وعلى عينات صغيرة الحجم، وأحيانا غير تمثيلية، بما يؤثر سلبا على دقة وتعميم النتائج، وليس هذا وحسب وإنما يعرقل انتقال خطابها العلمي إلى وسائل الإعلام التي تعد سبيلا لنشر المعرفة إلى المجتمع بمختلف فئاته، وهو ما يؤدي إلى التساؤل حول أهميتها، باعتبار أنها تُسفر عن نتائج جزئية للغاية ورهينة العينات محل التحليل ومحصورة في كنف إشكاليتها ومحبوسة في حدودها.

ولحل شيء من هذه المشكلة الجذرية؛ تقترح الدراسة الحالية أسلوبا يدفع بالجدوى العلمية–المجتمعية لدراسات الأفلام قُدما، حيث تدعو الباحثين إلى الانتقال بدراساتهم من "الشكل الدال" إلى "الفئة الدالة"، أو عدم الاكتفاء بالنوع الأول دون الاهتمام بالنمط الثاني.

فما هي الفئة الدالة؟

إنها طريقة للنظر إلى الكل من الأفلام (الأشكال ذات الدلالة أو الدالة)، لكن ضمن المجموعة الواحدة، بدلا من الاهتمام بها منفردة على حدا. أي يتم البحث في عدد كبير من الأفلام داخل إطارها المناسب بما يكفل التمثيل الصحيح للمجتمعات البحثية المدروسة وتجنب التحيز المنهجي. وقياسا على مفهوم الشكل الدال؛ تضم الفئة الدالة أيضا الأفلام المفردة لسينما معينة ما أو لسينمات، بحيث تتلاءم وتعمل معا لإرساء فكرة الكل أكثر من مجموعها كأجزاء. وهكذا، بدل أن تشتغل دراسات الأفلام على فيلم أو فيلمين أو حتى ثلاث، تبحث في فئة من الأفلام التي حددها الباحثون تبعا لملاحظاتهم العلمية؛ إما حسب النوع أو الموضوع أو المؤلف (بمعناه الشامل) أو الفئات العمرية المستهدفة، أو الحقبة الزمنية وتاريخ الصدور، أو أمكنة التصوير... وغيرها من

المجموعات ذات الدلالة التي تتصل بالنظام العام للإنتاج الفيلمي أو الصناعة السينمائية من حيث هي كذلك، بما يُفصح عن السياق الكلي أو الأشمل الذي تنتمي إليه الأفلام.

وعليه؛ فإن الفئة الدالة في دراسات الأفلام هي أسلوب لتَفحُص المفردات الفيلمية داخل القائمة/ القوائم التي تنخرط فيها، من وجهة نظر علمية، مع إعدام كل فرصة للتسرب. ولما كانت كذلك فهي أيضا طريقة لتفتيت الأيديولوجية التي تحكم الأفلام المنتقاة ضمن المجموعة/ المجموعات البحثية المحددة.

ومن أمثلة الفئات الدالة التي يمكن إخضاعها للدراسة:

– تحديد فئات وفقا للنوع: كأفلام الحرب، أو الرعب، أو الفانتازيا، أو الخيال العلمي... أو غيرها؛

– أو فئات تبعا للموضوع: كأن يهتم الباحثون بأفلام تتناول العنصرية، أو المواطنة، أو الأسرة... إلخ؛

– أو فئات حسب المؤلف: سواء تعلق الأمر بالمنتج، أو المخرج، أو كاتب السيناريو، أو الممثل... وهكذا، بدلا من تحليل فيلم **لكريستوفر نولان Christopher Nolan** أو **آني جيراردو Annie Girardot** مثلا، تُحلل مجموعة من أفلامهما إبرازا لموضوعاتها، أو معانيها الكامنة، أو غاياتها... أو أيا كان هذا الخيط الذي لُوحظ كيف يربط بينها.

ويجري دراسة هذه الفئات في سينما معينة أو في سينمات مختلفة (تبعا للدول أو شركات الإنتاج)، وفي ذات الفترة الزمنية أو في فترات زمنية متعددة.

فكيف يتحقق ذلك؟ أو ماذا عن قابلية الإنجاز؟

تقترح هذه الدراسة ترشيد دراسات الأفلام من خلال إحداث التناغم المطلوب بين الذكاء الفردي والجمعي؛ لأن دراسة الأفلام بالاعتماد على الذكاء الأول وحسب، يعني العمل على عينات فيلمية صغيرة الحجم وهو ما يؤدي إلى نتائج أقل دقة، جزئية، ومقتطعة من سياقها العام كما سبق بيانه. في حين يتيح التعاون بين الباحثين اختيار أطر عينات يتحقق فيها مواصفات الشمول والكمال والكفاية تجنبا أو تقليلا لظهور أخطاء تؤثر سلبا على صدق تمثيل العينات لمجتمعات البحث في الخصائص والسمات التي توصف بها.

ويتسنى تحقيق ذلك عن طريق الدعوة للكتابة في أعداد خاصة من المجلات العلمية المتخصصة المحكمة أو الكتب الجماعية حول فئات دالة في الأفلام، حددتها مسبقا لجانها العلمية وصاغت إشكالياتها البحثية؛ تحديدا للبراديغمات/ النظريات والمناهج المطلوب البحث في ضوئها. كما يمكن اعتماد أسلوب الملف في الإشراف على رسائل وأطروحات الماستر والدكتوراه المقترح في المقال الموسوم بـ "إدارة التغيير لضمان الجودة في الإشراف على بحوث التخرج الجامعية؛ تجربة الملف 2016– 2017 بجامعة باتنة 1". (كبور)

ولأنه من المرجح، تبعا للدراسات العلمية، أن يتضاءل تعبير الأفراد عن قدراتهم المعرفية أثناء العمل الجماعي؛ فإن الأساليب المقترحة للتوجه نحو دراسة الفئة الدالة في الأفلام تجمع بين آليتي "العمل الانعزالي" و"طريقة تفكير المجموعات" تحقيقا للانسجام بين كل من الذكاء الفردي والجمعي. فكل باحث سيعمل بخصوصية على عينته الفيلمية التي تتكون غالبا من 1 إلى 4 أفلام، لكنه مُدرك أنه ينخرط في مجموعة بحثية تتعامل مع أفلام من الفئة ذاتها، وتسعى للإجابة عن الإشكالية نفسها؛ ليتم في مرحلة لاحقة صياغة النتائج العامة والخروج بتوصيات لهذه الدراسات.

تباعا يمكن القول أن دراسات الأفلام هي قطعا مجدية، لكن الأجدى فيها الاهتمام بالفئة لا الفيلم من الفئة، لأنه ببساطة لن تكون هناك واحدة في الحالة الأخيرة.

خاتمة:

لماذا الإلحاح على التجاوز؟

يمنح أسلوب الفئة الدالة في دراسات الأفلام فرصة أفضل للتعامل مع عينات فيلمية مُمَثلة للمجتمع الأصلي الذي سُحبت منه، فيعطيها قدرة أكبر على الضبط والدقة في تفسير أبعاد الظاهرة المبحوثة وبالتالي إمكانية تعميم نتائجها وثباتها نسبيا، بما يُؤهلها لاحقا لإصدار الأحكام وحتى استشراف المستقبل. وهذا الانتقال المنطقي والاتساق الموضوعي في خصائص البحث العلمي هو جوهر قابليته للنشر غرض الإفادة بوصفه ذو قيمة تُسَوغ الوقت والجهد والنفقات المبذولة فيه.

ونظرا لهذه القيمة التي تتسم بها البحوث العلمية؛ يقدَم الخطاب العلمي في أنواع مختلفة من الحوامل أشهرها: التعليمي والإعلامي والتثقيفي، فلابد لمخرجات البحوث العلمية أن تتحول إلى مساقات تعليمية ومواد إعلامية تُعنى بالتوعية الثقافية للمجتمع في شتى المجالات. وتحتاج دراسات الأفلام أيضا كبحوث علمية أن تصل إلى جماهير هذه الأفلام، لتُفضح لهم المسكوت عنه في محتوياتها وآثاره على مختلف الفئات العمرية. وهو ما سيتسنى لها عند التعامل مع عينات فيلمية كبيرة الحجم.

من أمثلة دراسات الأفلام التي استطاعت نشر الوعي بما أسفرت عنه من نتائج؛ دراسة **جاك شاهين Jack Shaheen** التي استمرت لأكثر من عشرين عاما، وصدرت أخيرا في كتابه الموسوم بـ "العرب الأشرار في السينما.. كيف تشوه هوليوود أمة" (2001)، أين حلل نحو 900 فيلم روائي، عرضها مبوبة ألفبائيا، كانت قد مكنته –كعينة– من التوصل إلى أن: هوليوود تُصور العرب كـ "شر خالص"[5] وأن "المخرجين الأميركيين وعلى نحو جماعي وصفوا كل العرب بتهمة العداء للجماهير وبأنهم متوحشون لا قلوب لهم، وهمجيون

[5]– أنظر: جاك شاهين: الصورة الشرية للعرب في السينما الأمريكية، ترجمة: أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، ج 1، 2، العددين: 2080، 2081، 2013.

متعصبون دينيا، ومهووسون بالأموال، وبرابرة مغتصبون حقراء، وأغنياء البترول الأغبياء.." وفوق ذلك "إرهاب". ولم تضم قائمته سوى 12 فيلما يُصور العرب إيجابيا. وقد تحول هذا الكتاب إلى فيلم وثائقي يحمل ذات العنوان "**Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifiesa People**" (2006)، رواه الكاتب نفسه وأخرجه **سوت جهالي Sut Jhally**.[6]

ويعرف اليوم معظم الناس أن هوليوود تُسيء للعرب والمسلمين، العوام منهم والمتخصصون، ولابد أن لكتاب **جاك شاهين** دور كبير جدا في ذلك. ليس لأنهم جميعا قرؤوا جزأيه الذين يقعان في 1148 صفحة، بل لأنهم شاهدوا الـ 50 دقيقة التي عرضها الفيلم، أو حضروا برنامجا/ تقريرا ما في الإذاعة أو التلفزيون، أو ربما اطلعوا على واحد أو أكثر من التدوينات والمقالات العديدة التي كُتبت حول الموضوع. فلا تملك النتائج العامة والمثبتة علميا إلا أن تجد طريقها إلى بقية الوسائط.

إذ ذاك؛ حين تُلح هذه الدراسة في دعوة الباحثين إلى تجاوز الشكل الدال في دراسات الأفلام إلى الفئة الدالة، هي تطمح إلى لفت انتباههم إلى ضرورة الانتقال من الفيلمي إلى العلمي تفتيتا للأيديولوجي ثم تحولا إلى التعليمي والتثقيفي والإعلامي خدمة للمجتمعي.

5. قائمة المراجع:

- **المؤلفات:**

1. توماس وارتنبرغ .(2017) .فلسفة الفيلم . (محمد الحربي، المترجمون)
2. تيموثي كوريغان .(2013) .دليل موجز للكتابة عن الأفلام. (محمد منير الأصبحي، المترجمون). دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
3. سكيب داين يونج .(2015) .السينما وعلم النفس؛ علاقة لا تنتهي (الإصدار 1) .(سامح سمير فرج، المترجمون). القاهرة: مؤسسة هنداوي.
4. ك برنارد ف ديك .(2013) تشريح الأفلام (الإصدار 6) .(محمد منير الأصبحي، المترجمون). دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
5. كلايف بل .(2017) .الفن. (عادل مصطفى، المترجمون). المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي أي سي.

[6] - See: Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People Documentary (30 janv 2019) consulté sur, https://www.youtube.com/watch?v=TPxak6lFd-I, le 14/02/2022.

6. ماري – تيريز جورنو. (بلا تاريخ). معجم المصطلحات السينمائية. (فائز بشور، المترجمون). تاريخ الاسترداد 11 02، 2022، مACCOLADE_SYNTAGME_EN.pdf.

7. وارن باكلاند .(2012) .فهم دراسات الأفلام؛ من هتشكوك إلى تارانتينو. (محمد منير الأصبحي، المترجمون). دمشق: منشورات وزارة الثقافية – المؤسسة العامة للسينما.

- **المقالات:**

8. Hill, J., & Gibson, P. C. (2000). Film Studies: Critical Approaches. New York: Oxford University Press.

9. Snyman, J. (1993). The significance and insignificance of Clive Bell's formalism. 58(2), pp. 127-139.

10. مراد بوشحيط. منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق؛ كيف تقرأ فيلما سينمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية. مجلة الاتصال والصحافة. المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام. الجزائر. 3(2). الصفحات 86-118.

11. منال كبور.إدارة التغيير لضمان الجودة في الإشراف على بحوث التخرج الجامعية؛ تجربة الملف 2016 – 2017 بجامعة باتنة 1 أنموذجا. قيد النشر.

- **مواقع الانترنيت:**

12. "Art" by Clive Bell: Philosophy Readings. (s.d.). Consulté le 02 14, 2022, sur https://tinyurl.com/2y653x4m.

13. Bell, C. (s.d.). British Critic and Art Historian 1881-1964.Consulté le 02 14, 2022, sur https://tinyurl.com/2xv4sy4c.

14. Film as an art and the humanistic tradition. (s.d.). Consulté le 02 11, 2022, sur Encyclopedias.com: https://tinyurl.com/3rzdr22f.

15. بدر محمد بدر .(2 10, 2014) .الصورة الشريرة للعرب في السينما الأمريكية. تاريخ الاسترداد 11 02، 2022 من https://tinyurl.com/5asdnh5u.