مجلة علوم الإنسان والمجتمع...ISSN:2253-0347 | المجلد 08 / العـــدد: 03 (2019)، ص 307- 332

# الأفلام السينمائية: من الدلالة إلى الفعل رؤية نقدية وتساؤلات إبستيمولوجية

# Movies; from signification to act
# Critical vision and epistemological questions

[1]طالب الدكتوراه: صابر بقور ، أ د[2] / عبيدة صبطي
[1] جامعة بسكرة، الجزائر، **Mail :** beggoursaberrp@gmail.com
[2] جامعة بسكرة، الجزائر. **Mail :** monasabti@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/09/01 تاريخ القبول:10 /2019/09

**الملخص:**

في الوقت الذي تلقى فيه بحوث "**الأثر من وسائل الإعلام**" إقبالا كبيرا من قبل الدّارسين، تبقى **بحوث المحتوى/الرسالة** على شُحّها تتخبط بين قلة وضعف النظريات المفسرة لها وهشاشة المناهج والأدوات التي تتناولها بالبحث والتحليل وسط غياب منهجية متفق عليها في دراسة **الأفلام**. تقفُ هذه الدراسة عند الإشكالات **الإبستيمولوجية** المتعلّقة بدراسة محتوى الأفلام السينمائية لاسيما البحوث الكيفية منها؛ التي تضطلع بسؤال **المعنى** وجدوى معرفة المعاني الظاهرة والضمنية للأفلام وكفاية العدّة النظرية والمنهجية لدراستها، وعليه تنطلق هذه الدراسة من تساؤل رئيس مفادهُ:ما هي المشاكل **النظرية والمنهجية** في دراسة معاني الأفلام السينمائية، وهل يشكل المعنى حدود هذا النوع من الدراسات؟

**الكلمات المفتاحية**: السينما؛ الأفلام؛ الإبستيمولوجيا؛ النظرية؛ المنهج؛ المعنى.

**Abstract:**

As "The Media Impact Studies" receive a great attention from researchers, content/message studies remain scarce and torn between the scarcity and the weakness of its interpreting theories on the one hand, and the fragility of the methodologies and materials dealing with it in research and analyses amidst the absence of an agreed upon methodology in the study of films on the other hand. This study deals with the epistemology questions regarding the study of Cinematic Films, particularly qualitative researches that focus on the question of the meaning and worthiness of knowing the apparent and implicit meanings of films and the adequacy of the theoretical and methodological tools for their study. Therefore; this study starts from the main question: What are the theoretical and methodological problems in studying the meanings of Cinematic Films, and does the meaning shapes the limits of this type of studies?

**Key words :**
Cinema; films; epistemology; theory; methodology; meaning

**مقدمة:**

بين الثقافة والأيديولوجيا، تقع الممارسة السينمائية؛ التي أصبحت اليوم قوة ناعمة تستقطب ملايين المشاهدين، ليتفق بذلك الكثير من الدارسين منذ نشأة الدراسات السينمائية على قدرة الأفلام على تشكيل/تعديل/تغيير الاتجاهات والمواقف حيال المواضيع والأشياء وكذلك الوعي بها (الغرس الثقافي)، "انطلاقا من افتراض أن المعرفة/الثقافة تكوّن الفعل، واكتشاف علماء الاجتماع أن مفاهيمنا الداخلية (المعرفة) عن النظام الاجتماعي تزودنا بتعريفات للمواقف، فإذا اعتقدنا أن موقفا ما حقيقي، فإننا سنتصرف وكأنه حقيقي، وكذلك أعاد علماء النفس

اكتشاف المبدأ القديم بمفهومهم عن "الخطة لمعاني الواقع"، والتأثير القوي لبناء المعاني على السّلوك البشري" (حسن عماد مكاوي، ليلى حسن السّيد، 1998).

وهذا ما تضطلع به السينما كخطاب بالأساس؛ بناءُ المعنى، ولكن رغم ذلك تبقى الهوة والفجوة عميقة بين ما توصل إليه الدارسين والواقع فهل يمكن القول أن مشاهدة أفلام حول الجريمة تصنع مجرماً؟ أو مشاهدة أفلام رومانسية تجعل الفرد رومانسيا؟ هل مشاهدة أفلام مناهضة للدين تجعل الفرد يتخلى/يغيّر/يتوجّس حيال دينه؟ وعلى النقيض هل يدعم الفيلم المؤيد لدين ما حالة التدين لدى معتنقيه من المشاهدين؟ الأمثلة كثيرة ولكن لا أحد استطاع إثبات هذه العلاقات.

ويعود ذلك في اعتقادنا إلى ضعف العدة المنهجية والنظرية لدراسات الأفلام والإشكالات الإبستيمولوجية المتعلقة بها، إلى جانب الفجوة الكبيرة بين بحوث الأثر والمحتوى الإعلامي –لاسيّما في البحوث العربية- ففي الوقت الذي يجب أن تؤسس بحوث المحتوى بنتائجها لدراسات الأثر؛ فحسب النتائج التي يتم التوصل إليها بشأن محتوى الأفلام السينمائية، يتم البحث في أثرها على المتلقين، نجد غياباً كاملا لهذا الطرح الإبستيمولوجي، ليس على مستوى الدراسات السينمائية فقط بل بحوث الإعلام والاتصال برمتها، حيث توجد قطيعة وانفصال غير مبررين بين بحوث الأثر والمحتوى التي يفترض أن تتكامل معرفياً.

ومن جهة أخرى نجد أن بحوث الأثر أكثر ثبوتا إبستيميا إن كان على صعيد المنهج أو النظرية فمن خلال مناهج المسح الوصفي والتحليلي والنظريات المفسرة للأثر الناجم من التعرض لوسائل الإعلام (الأثر المحدود، المعتدل والقوي) يتأتى توضيح العلاقة بين متغيري الجمهور ووسائل الإعلام، إلا أن بحوث المحتوى عموما والمحتوى السينمائي على وجه الخصوص لا تتوفر على هذا القدر من الوضوح المنهجي والنظري لاسيما البحوث الكيفية منها التي ترتكز دائما على المنهج السيميولوجي وسؤال المعنى دون التساؤل هل البحث في معاني الأفلام كافٍ للوصول لإجابات بشأنها؟ هل معاني الأفلام تشكل حدودا مغلقة ونهائية لبحوث

المحتويات السينمائية؟ لماذا لا توجد نظريات مفسرة للمحتوى بذلك القدر الذي تتوفر فيه في بحوث الأثر؟ وكيف تنتقل الأفلام من الدلالة إلى التداول؟

**1) السينما، الدلالة؛ تأصيل المفاهيم وسياقاتها:**

**1-1) مفهوم السينما:**

تتعدد المداخل المعرفية في تعريف السينما كممارسة تؤثر وتتأثر بجميع نواحي الحياة بمختلف مجالاتها الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والثقافية، وكمدونة متعددة الشفرات؛ من نص وصورة وصوت، فضلا عن اعتبارها نشاطاً صناعيا/تقنياً (الصناعة السينمائية) تتضافر فيه جهود المنتجين والمؤلفين والممثلين والمخرجين...

يختار "**جورج سادول**" المدخل الجمالي، التقني، الاقتصادي والجماهيري في تعريفه للسينما عندما يصفها بأنها "**ليست اختراعا بقدر ما هي حالة تطور معقد، حيث تنطوي على عنصر جمالي وعنصر تقني وعنصر اقتصادي بالإضافة إلى عنصر الجمهور، وهذه العناصر الأربعة سوف تضع دائما شروط الصّورة التي تظهر على الشاشة في أي زمان ومكان.**" (جورج سادول، 1999).

يأخذ مفهوم السينما عند "**سادول**" بعداً تطورياً، بتأثير العناصر المذكورة على الصورة التي ركز عليها في التعريف؛ ولكن هل يقصد هنا الصورة كتقنية أم كموضوع، لقد حولت التكنولوجيا مسار الصورة السينمائية من شريط إلى الصورة المتماثلة Analogique ثم الصورة الرقمية Numérique، كما يقعُ التاريخ والثقافة؛ بتفاعل مختلف معطياتهما على مسافة واحدة من التكنولوجيا في تأثيرهما على المواضيع التي تعالجها السينما، لتظهر بذلك أجناس سينمائية متعددة من أفلام تاريخية، خيالية/فنتازية، رعب، حركة Action، ميلودراما...أين تتطور المواضيع إلى جانب التقنية في علاقة جدلية مستمرة ففي كل مرة تتطور التقنية تُطرح مواضيع جديدة، ليتأكد افتراض "**مارشال ماكلوهان**"؛ القاضي بأن الرسالة هي الوسيلة، حيث تصبح التقنية والاستعراض

الأداتي موضوعاً في حد ذاته في الفيلم، كما تستدعي أفلام أخرى شروطاً تقنية لتحقيقها؛ على غرار فكرة الفيلم الأمريكي Avatar؛ الذي فكر فيه مخرجه "**جيمس كامرون**" فور فراغه من فيلم Titanic (1996) إلا أن التقنية التي كانت متوفرة آنذاك لا تستطيع تجسيدهُ، ليُنجَز الفيلم بعد .....عاماً سنة 2016، بعدما حققت التقنية التطور المطلوب لصناعة الفيلم وتحقيق فكرته.

أما "**ريتشيوتو كانودو**" فينطلق من ثنائية العلم والفن في تعريفه للسينما، "**حيث يعتبر أول من أطلق اصطلاح الفن السّابع على السينما، ويرى أنها فن تقليدي تندمج فيه الفنون التشكيلية والفنون الإيقاعية والعلم والفن؛ أي أنها فن الحياة الشّامل المعبّر عن الروح والجسد، وأن الصدق الأسمى للسينما يكمن في قدرتها على التعبير على النفس وليس تقديم الواقع.**" (الجبار عبد الحميد ثامر، 2016).

لقد انتهى الجدل القائم حول علمية السينما أو فنيتها، بالاتفاق على تداخلهما معا في صناعة الأفلام، حيث يمكن اقتفاء أثر العلم على السينما من خلال التطور التكنولوجي الذي شرحناه أعلاهُ، كما يظهر الفن في معالجة الموضوع وتحويل النص إلى مشاهد بديكورات وأزياء وإضاءة وشخوص يتفنون في تمثيل مشاهد الخوف والموت والقتل والبكاء والضحك والتدين والفصام والجنس...كما تُطرح هنا أيضا علاقة جدلية أخرى بين التقنية والجماليات في السينما؛ أي بين العلم والجمال، في تساؤل حول مدى توغل التقنية في الجمال؛ علاقة التأثير والتأثر، وحول ثبوت التقنية ومعيارية الجمال الذي يختلف من شخص لآخر فالفيلم الجميل عند متلقٍ قد لا يكون كذلك عند آخر، ومن هنا ينفتح أفق آخر للسؤال: ما الذي يجعل الفيلم جميلا؟

من جهة أخرى؛ يرى "**فون هوفمانشتال**"،"**أن السينما بديل عن الأحلام وهو كلّ ما تبحث عنه الطبقة العاملة في صالات السينما**. (الجبار, عبد الحميد ثامر، 2016)".

تظهر بجلاء في هذا التعريف ثنائية الواقع والخيال في الصناعة السينمائية، رغمَ نزوع "**هوفمانشتال**" إلى اعتبار السينما بديلا للأحلام، ليقول بطريقة غير مباشرة بأن الأفلام تزج بالمشاهدين في الأحلام، الخيالات والأوهام وبالتالي بعدها عن الواقع تحريفا/تشويشا/تغييرا، في الحقيقة أثرت ثنائية الواقع وخيال بشكل كبير على السينما لتصبح مدرستين مستقلتين في إخراج الأفلام؛ المدرسة الواقعية والمدرسة السريالية؛ يظهر التمركز الجلي للمدرسة الواقعية في أوروبا، آسيا وإفريقيا.

في حين تختار الولايات المتحدة الأمريكية/هوليوود خطا تعبيريا، خياليا، فنتازيا في أغلب أفلامها، تؤثر هذه المدارس على الرؤية الشاملة لصناعة الأفلام؛ نصاً، تمثيلاً وإخراجاً، فهناك النص والتمثيل والإخراج الواقعي وفي المقابل يوجد النص والتمثيل والإخراج الخيالي/الفنتازي، يتجهُ المهتمون بالدراسات السينمائية إلى الاكتفاء بالقول أن السينما الخيالية تصنع الوهم في ذهن المتلقين وتبعدهم عن واقعهم بتشويشه، ولكن نعتقد أن المسألة أكبر منذ ذلك، إذ تتعلق بالمعنى؛ معنى هذا الخيال في ابتعاده واقترابه من الواقع، سياق هذا المعنى وظروف إنتاجه، مصادر هذا المعنى وكيفيات توليده؛ فهل العوالم المتخيلة في الأفلام عوالم ممكنة الوجود، أم موجودة أصلا؛ أي واقع ليصبح الخيال مجرد مستوى من مستويات الواقع وبالتالي لا يمكنه تجاوزه.

أما عن "**كراكاور**" فيتخذ من السلطة/الهيمنة مدخلا لتعريف الأفلام عندما يقول أنها **"مرآةٌ للمجتمع المسيطِر، كما أن الصّور دلائل مشفَّرة لروح المجتمع ومدخل مباشر إلى الحالة الجوهرية للأشياء**." (الجبار, عبد الحميد ثامر، 2016).

المجتمع المسيطِر الذي يقصده "**كاراكاور**" هنا هو السلطة المهيمنة على المجتمع بكل أبعاده، كما تبرز أحد نظريات الإعلام؛ ألا وهي النظرية السلطوية، سيطرة السلطة السياسية ورجال المال على محتويات وسائل الإعلام، وعلى وجه الخصوص السينما، تحول هذه السلطة المعرفة والثقافة الحقيقيتين إلى

أيديولوجيا تخدم مصالح صناع القرار على الصعيدين المحلي والعالمي عن طريق تشويهها وتحريفها.

**"كثيرٌ من أفلام هوليوود لها نص تحتي سياسي بل وفلسفة سياسية أيضاً، ومن الواضح أن الأفلام التي تمجد بناة الإمبراطوريات (بيتسبرغ، 1942؛ حب أمريكي، 1944)، والأمريكيين الذين يصنعون أنفسهم بأنفسهم (شرقي عدن؛1955؛ العملاق)، والأفراد الجلفين (رأس النافورة، ،LucyGallant لوسي غالانت ( ابني جون (1952 Leo McCary 1949) مؤيدة للرأسمالية. وفيلم "ليو مكاري" مناهض للشيوعية على نحو مكشوف، ويعكس كراهية المخرج للشيوعية باعتبارها قوة غادرة تغري المفكرين الأمريكيين من أمثال شخصية العنوان"** (برونارد.ف ديك، 2013).

وفيما يخص رائد سيميوطيقا السينما "**كريستيان ماتز**"، "**فإن تعريفه ينبع من لبِّ نظريته، حيث يرى أن السينما تمثل مجمل كل الشفرات مع شفراتها الفرعية التي يمكنها أن تبثَّ دلالة في مواد تعبير الوسط الفنّي**" (ج.دادلي أندرو، 1987) .

يتخذُ "**ماتز**" في هذا التعريف من الدلالة والشفرة مدخلا في تناوله لمفهوم السينما، حيث يصبح التساؤل حول المعاني الجلية والضمنية التي تطرحها الأفلام محور مشروع "**ماتز**" السيميو-سينمائي، كما أن بناء المعنى في الفيلم ليس خطيا لسانيا على غرار النص المكتوب أو المنطوق بل علاقة بين نص وصورة وصوت تتكاثف حمولاتها الدلالية في كل لقطة ومشهد، إذْ ذاك يصبح الكشف عن العلاقة بين هذه الشفرات في إنتاج المعنى داخل الفيلم ضروريا وأساسياً.

هذا ويتقاطع مفهوم **السينما** كوسيلة اتصال جماهيري مع مفهوم "**الفيلم**" الذي يعتبر المحتوى/الخطاب الأساسي والوحيد لهذه الوسيلة،حيث جاء في مجلة "Carrer view"، "**أن الفيلم وسيط اتصال غني بالآثار الاجتماعية التي تحدثها مختلف السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية، كما أنه وسيلة**

**تعبّر بها المُجتمعات عن نفسها من جهة وأنجع الأساليب في التأثير على المواقف الاجتماعية من قبل صانعيه من جهة أخرى فضلا عن مساهمته في الثقافة**"( film structure, www.victoria.ac.nz).

يبدو من خلال هذا التعريف أن علاقة الفيلم بالسينما علاقة الكلِّ بأجزائه، فالسينما في النهاية محصلة تحقيق الأفلام، كما أن السينما منظور ماكروسكوبي Macroscopique تقع بين ثنائيات كبرى ناقشناها من خلال التعاريف التي أوردناها؛ على غرار ثنائية التقنية والموضوع، العلم والفن، الواقع والخيال، المعنى والأيديولوجيا، في حين يرتكز مفهوم الفيلم –حسب آخر تعريف- من منظور ميكروسكوبي Microscopique على الأثر الذي يخلفه على مستوى الاتجاهات والمواقف الاجتماعية.

**2-1) مفهوم الدلالة:**

تشكل الدلالة نقطة مركزية في مشروع سيميولوجيا السينما، كما يعتبر مبحث **المعنى** علامة فارقة في بحوث محتوى الرسائل السينمائية، "**وارتبط مفهوم الدلالة (signification) بمفاهيم أخرى قريبة منها على غرار مفاهيم المعنى (meaning) والمدلول(signifié) والقيمة إلى(valeur) والتصوّر(concept) ومفهوم القصد (intention) ونحوها من ناحية أخرى**."( حاجي، تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند إمبرتو إيكو، www.jilrc.com)

لقد تناولت العديد من النظريات عن مصادر الدلالة، أو كيف يتشكل المعنى؛ على غرار النظرية الإشارية والسياقية والتركيبية والتوليدية، وبما أننا نبحث في دلالات الأفلام؛ يصبح التساؤل عن طرق بناء المعنى داخل المدونة الفيلمية متعددة الشفرات كما سبق ذكره سؤالا جوهريا، فهل يتم بناء معنى الفيلم إشاريا أم سياقيا أم تركيبيا أم توليديا أما كلها معاً.

لكن يجدر بنا –في هذا المقام- التعريج على مُعطى كوني أو كونية الدلالة التي جاء بها اللفظ القرآني في قوله تعالى: {**عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى**

**الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ}** (القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية31)، حيث يفسر محتوى هذه الآية على أن "الأسماء" تستدعي "المعاني" وبالتالي معرفة سيدنا آدم بالمعاني كلها، وعليه يقع العالم وجوبا في عقله، ومنه تأتي المقولة الشهيرة الواردة في علم النفس المعرفي؛ التي تفيد أن الإنسان لا يتعلم وإنما يتذكر الأشياء ومعانيها، ليس شرطا أن يكون لكل هذه الأشياء وجود مادي في الواقع حتى يهتدي إليها، فقد أنتج خيال الإنسان معانٍ وأشياء، لا تتوفر بهيئتها المادية في الواقع؛ خصوصا في السينما (الخيال السينمائي)، وبالتالي من المؤكد أن هذه المعاني قد وقرت سلفا في عقله كما تورده الآية القرآنية.

وفي سياق آخر؛ ارتبط مفهوم "الدلالة" "بالقيمة"، حسب التعريف الذي أوردناه أعلاه، وعليه تتحدد المعاني بقيمتها، وقد تكون هذه القيمة إستعمالية؛ معنى الكرسي في استعماله للجلوس، ومعنى القوة في استعمالها في السلطة، معنى القلم في استعماله في الكتابة، ومعنى العدل في استعماله في إرساء الحق، إذ ذاك يسقط المعنى وجوبا إذا غابت القيمة الإستعمالية للشيء، فنقول ذاك شيء بلا معنى؛ فعندما تنكسر رجل الكرسي ويصبح غير صالح للجلوس، نقول أنه بلا قيمة، وعندما لا تمكن القوة من بلوغ السلطة تصبح بلا قيمة، وعندما ينفذ حبر القلم يصبح بلا قيمة أيضا، وحين لا تحقق العدالة الحق، وبالتالي يصبح المعنى قيمياً واللامعنى بلا قيمة، ولكن في القابل هل تحتوي كل المعاني على قيم إستعمالية؟ خصوصا عندما نلاحظ النزوع المادي لهذه الأخيرة؛ طبعا لا، فهناك معاني تتحدد بقيمتها المعنوية والأخلاقية، كمعنى الصدق، الوفاء، التعاون، الحب، التسامح، الجمال ...

وفي موضع آخر؛ تصبح "الدلالة" هي "المفهوم/التصور"، وعليه لا يتأتى المعنى إلى إذا تم إدراكه؛ أي نحن نعطي معانٍ للأشياء التي نفهمها فقط، أما تلك التي لا نفهمها فهي بلا معنى، أي المعنى هو ما نتصوره في أذهاننا بشكل نعتقد أنه

الأصح؛ فالمعنى مسألة "فهم/إدراك"، إذ ذاك يصبح معنى القتل أن "تُنهي حياة أحد ما"، ومعنى الزواج هو "العلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة"...

إن أغلب مشاكل المعنى وعدم الاتفاق بشأنه، تأتي جراء الفهم المختلف للأشياء من ثقافة إلى أخرى ومن عصر لآخر، فما هو مفهوم في ثقافة ما ويحمل معنى، قد لا يكون كذلك في ثقافة أخرى؛ عندما لا يصبح الزواج علاقة شرعية بين الرجل والمرأة فقط بل بين الرجل والرجل والمرأة و المرأة في البلدان التي قننت زواج المثليين، ويحدث أن يتعدد المفهوم والمعنى حتى في الثقافة الواحدة، كالألفاظ النابية مثلا؛ فما يعتبر مفردة قبيحة في جهة ما قد لا يعتبر كذلك في جهة أخرى من ذات البلدْ، كما يأخذ المعنى المجازي بعدا آخرا عندما يوظف المعاني في غير مواضعها؛ فلا يصبح معنى القتل أن "تنهي حياة أحد" فيقال قتلهُ حباً، وقتله عذاباً، وقتلته ضغوط العمل...

**"ومن خلال ما سبق يتضحُ أن مصادر الدلالة متعددة؛ فمنها ما هو نفسي أو اجتماعي أو ثقافي أو ديني أو بيئي أو تاريخي، وقد تكون الدلالات تصريحية أو مجازية، وقد تكون أساسية في سياقها أو ثانوية وهذه الدلالات تحدها علاقات السياق المختلفة تبعا لأحد المحاور التالية:**

**الأول: المعنى الأصلي؛ وهو قيمة مفردة يحددها المعجم.**

**الثاني: المعنى الثانوي؛ وهو قيمة إضافية تركيبية، مستمدة من سياق التركيب.**

**الثالث: المعنى المجاور؛ وهو قيمة تعبيرية بيئية مستمدة من المجتمع والثقافة.**

**الرابع: المعنى النفسي؛ وهو قيمة نفسية مستمدة من الحال النفسية للمتكلم.**

**الخامس: المعنى الإيحائي؛ وهو قيمة جمالية لإيحاء الكلمة التي تشف عن المجاز."** (أسامة اختيار، 2008)

**2) المعنى من الأفلام السينمائية؛ تساؤلات منهجية ونظرية:**

**2-1) سؤال المنهج:**

لقد تناولنا في مبحث المصطلحات؛ مفهوم المعنى/الدلالة وسياقاتها، لنتجه في هذا المحور إلى تحليل مسألة المعنى من الأفلام السينمائية والمشاكل النظرية والمنهجية المتعلقة بها.

تتجه الدراسات التي تبحث في مسألة معاني الأفلام إلى الاعتماد على المنهج السيميولوجي الذي يختلف من مدرسة إلى أخرى دون ثبات واضح على الخطوات المنهجية المتعلقة به، وعلى الرغم من الاتفاق العام بين الدّارسين على أن التحليل السيميولوجي للأفلام ينقسم إلى المستوى التعييني Dénotation؛ الذي يتم فيه تقطيع الفني للفيلم بفصل شريط الصورة عن شريط الصوت وقراءة المعاني الأولية الظاهرة منها، ثم المستوى التضميني connotation؛ الذي يبحث في المعاني الخفية والضمنية أو ما يسمى معنى المعنى أو التأويل، إلا أن هذا الأخير يتحول إلى تحليل غارق في الذاتية؛ أين يصبح تأويل المعنى مجرد انطباعات شخصية للباحث.

إن هذا المأزق الإبستيمولوجي الذي يلف جل الدراسات الكيفية وفي مقدمتها البحوث السيميو-سينمائية؛ تعضده اتجاهات كثيرة فهناك من يرى أن "**المعنى ليس واحدا وثابتا، بل متغيرا ومتحركا، حسب قصد المتكلمين، ومن سياق إلى آخر ومن عصر إلى آخر.**"( العياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى،www.ebn-khaldoun.com ).

وهو الاتجاه الذي يتبناه "**إمبرتو إكو**" في قوله "**ما من وجود لعمل منغلق على الإطلاق. ذلك أنّ كلّ عمل فني يعبّر في حقيقة الأمر عن سلسلة غير منتهية من القراءات، وهذا يعني أنّ النّص معين لا ينضب من الاحتمالات والإمكانات المفتوحة على كلّ التأويلات والمعاني**"(العياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى،www.ebn-khaldoun.com).

إذ ذاك؛ ما الجدوى العلمية للمنهج؛ إذا كان لا يحقق نتائج علمية تتسم بالصدق والثبات، ما جدوى الدراسات السيميولوجية للأفلام؛ إذا كان

تحليل فيلم معين من قبل مجموعة من الباحثين لا يبلغ ذات النتائج ولا يتوصل إلى ذات التأويلات، وهنا يصبح هذا التساؤل مشروعا: ما الفرق بين التحليل السيميولوجي للأفلام الذي يقوم به المتخصصون والقراءات/التأويلات التي يقوم بها عامة الناس؟

يحاول رائد اللسانيات التوليدية "**نعوم تشومسكي**" النفاذ من هذا المأزق الإبستيمي بقوله: "**التركيب وحده هو الذي يؤدي وظيفة التفسير الدلالي**." (أسامة اختيار، 2008) أي أن العلاقة بين العلامات/الدلائل هي التي تحدد المعنى فقد تكون علاقة معيارية؛ أي أن علامة ما تكون سببا لعلامة أخرى؛ علاقة سببية مثل (قُتل بطعنة) وقد يستوجب وجود علامة ما وجود علامة أخرى؛ علاقة لزومية مثل ( لن أسافر حتى أحصل على التأشيرة)، وقد تكون علاقة تراتبية؛ علاقة ترتيب (أب، أم ، أطفال)، وقد تكون علاقة تعاقبية مثل (درس، نجح، عمل) وقد تأتي في شكل تضاد (شر، خير) أو علاقة اشتمال (تتكون البيضة من مح وأح)، وهنا تظهر بشكل جلي فائدة التركيب في تفسير المعنى عند "**تشومسكي**"، ولكن أليس هذا المعنى، ظاهر وليس ضمني، ألا يسمح التركيب ببلوغ ما بان وتجلى من المعنى فقط وليس ما خفيَ وضمرَ، ربما لذلك يستخدم "**تشومسكي**" مصطلح "تفسير" وليس "تأويل" ومن هنا نعود لذات المأزق.

إن مشكلة منهج التحليل السيميولوجي؛ في تعاطيه مع الدلالة "**أنه تحليل محايث يحاول القبض على شروط تكوين الدلالة بإقصاء كل ما تحيل إليه خارج النص: ظروف إنتاج النص، كاتب النص، سياق تلقي النص.. فالمعنى يظل حبيس منطق شبكة العلاقات التي تقيمها العناصر المكونة للنص**." (نصر الدين العياضي، 2018).

إذ ذاك؛ ما السبيل لفك هذه العقدة الإبستيمولوجية المتعلقة "بالتأويل"، حيث يبدو أن المستوى التركيبي يفسّر المعنى الظاهر ولا يؤول المغنى الضمني، كما أن التعاطي مع النص كمعطى مغلق ورفض السيميولوجيا التي ولدت من رحم البنيوية أي تدخل خارج النص في تأويل المعنى، لم يسعف

الباحثين في الاتفاق بشأن معايير صدق وثبات هذا المنهج، يصبح لزاماً اللجوء إلى عناصر خارج-نصية (خارج فيلمية بالنسبة للفيلم) أو عناصر ميتا-نصية (ميتا-فيلمية/ميتا هنا بمعنى "مع/وراء")، وبالتالي يطفو إلى السطح عنصرين أساسياً؛ السياق والأيديولوجيا، وعليه التحليل السياقي والتحليل الأيديولوجي.

إن الحديث عن السياق الخارجي للنص/الفيلم، يقتضي العودة إلى الزمان والمكان الذي صنع فيه، بكل حيثياتهما الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية والثقافية، والبحث في أثرها على أفكار الفيلم، وتوجه مخرجه، ومقاصد منتجيه، وبالتالي تعضيد المنهج السيميولوجي بمنهج تحليل الخطاب، الذي يبحث في شروط إنتاج الدلالة (تفاعل عناصر السياق)، حجاجياً؛ أي الحجج التي يدافع بها الفيلم عن أطروحته (المبررات) والتي حتما تولد من هذا السياق، وذلك بالحفر الأركيولوجي* في عمق السياق والبحث في جذوره الضاربة في البعد التضميني للرسالة الفيليمة (le non-dit)، وهذا ما يصطلح عليه "**تيموثي كوريغان**" في مؤلفه "**كتابة النقد السينمائي**" بالمنهج القومي؛ "الذي **يُعنى بالبحث في الخلفية الحضارية والثقافية التي تؤثر في مضمون الفيلم وشكله وأنواعه**." (الزبدي، 2013).

أما العنصر الميتا-فيلمي الثاني هو الأيديولوجيا؛ والتحليل الأيديولوجي يعنى بتفسير الفيلم وعلاقته بالبنية الفوقية للمجتمع، فكيف نتصور أن نتوصل إلى "تأويل"علمي للفيلم دون معرفة الأيديولوجيا المهيمنة في المجتمع، كما يجب هنا أن نعي جيدا وننتبه بتركيز شديد إلى الفرق بين الأفلام المستقلة التي تعتمد على الإنتاج الفردي وبالتالي إمكانية انفلاتها الواعي من طاحونة الأيديولوجيا وشركات الإنتاج الكبرى التي تذوب قصدا في الأيديولوجيا خدمة لمصالحها؛ وكتوضيح نعطي مثالا عن الأفلام المستقلة؛ على غرار الفيلم الأمريكي المستقل

* الحفر الأركيولوجي؛ مصطلح استحدثه "ميشال فوكو" ضمن أفكار المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب.

"**آلام المسيح**" (2014) "**ميل جيبسون**" الذي أنتجه ضمن شركة إنتاجه الخاصة Icon،محدثا موجة كبيرة من الانتقاد والرفض بعدما مُنع من العرض بأكثر من بلاد، نظرا لخروجه عن الرؤية الأيديولوجية الأمريكية في تصوير حياة المسيح، هذه الأيديولوجيا العالمية التي لا تعادي السامية/ اليهود وبالتالي إسقاط تورطهم في الغدر بالمسيح وقتله. (حسب الرواية المسيحية لأن عيسى عليه السلام لم يصلب في القرآن)*.

إن الأيديولوجيا؛ تشويه للتاريخ والمعرفة والواقع لأغراض تخدم أغراض أصحاب القوى والنفوذ (القوى السياسية والمالية)، وعليه يجب أن يضطلع "التأويل" في منهج التحليل الأيديولوجي إلى كشف المعاني المشوهة التي أزيحت عن سياقها الحقيقي وتحولت إلى معانٍ أخرى، والبحث في علاقتها بالقوى المسيطرة في المجتمع.

ختاماً؛ أهم نتيجة نتوصل إليها بشأن الإشكال الإبستيمولوجي المتعلق بالمنهج السيميولوجي في تقصي معاني الأفلام؛ هي أن التحليل لا يجب أن يتوقف عند الدلالة التركيبية (المستوى الظاهر من الفيلم) وأن "التأويل" لا يتأتى إلى من خلال الاعتماد على تحليل الخطاب بنوعيه السياقي (الدلالة السياقية) والأيديولوجي (الدلالة الأيديولوجية؛ أثر الأيديولوجيا على المعنى)، وليس مجرد قراءات عشوائية تخضع لذاتية الباحث ورؤيته الخاصة، كما تجدر الإشارة أنه يمكن اختيار نوع واحد من التحليل بين السياقي والأيديولوجي حسب أهداف البحث ونوعية الأفلام المحللة.

**2-2) سؤال النظرية:**

* مصداقا لما ورد في القرآن الكريم، في سورة النساء الآية 157 قوله تعالى: {وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا}.

لفظ النظرية في اللغة العربية؛ " **مشتق من النظر، الذي يحمل في دلالاته معنى التأمل العقلي. وكلمة Théoria اليونانية تحمل معاني التأمل والملاحظة العقلية. وفي الفرنسية فإن كلمة Théorie تفيد أن النظرية هي بناء (أو نسق) متدرج من الأفكار، يتم فيه الانتقال من المقدمات إلى النتائج**."( معنى النظرية، www.oujdacity.net)

إلي جوار ذلك يشترط في النظرية العلمية توفر الشروط الأربعة التالية:(أحمد عثمان، النظرية العلمية، www.mogadishucenter.com)

(ا) الخضوع بنجاح لاختبارات علمية دقيقة ولمرات عديدة: rigorous scientific testing

(ب) القدرة على التنبؤ والتفسير: prediction and explanation

(ج) الاتساق: consistancy أي أن تحقق شروط الاتساق مع إحدى النظريات السابقة، بالرغم من أن النظرية الجديدة ستظهر في الغالب عدم دقة النظرية القديمة.

(د) شحة التفاصيل، وشحة التأويل parsimeonious: بمعني أن تكون النظرية (بسيطة وذات مكونات واضحة. محددة الألفاظ. ودقيقة المعاني بحيث يصعب تأويلها أو إساءة فهما).

بعد هذا التوضيح لمفهوم النظرية، نعود للإشكالات الإبستيمولوجية المتعلقة بمسألة النظرية في بحوث المعنى من الأفلام السينمائية، وقبل ذلك وجب الإشارة إلى شح العدة النظرية المتعلقة بتفسير وتحليل محتويات وسائل الإعلام وتحديدا محتوى/خطاب الرسائل الفيلمية مقابل تلك المتعلقة بالأثر، فلماذا يا ترى؟ في الحقيقة يرجع الأمر إلى أسباب عديدة أولها؛ يعود إلى كون جل دراسات الأفلام؛ دراسات سيميولوجية وبالتالي دراسات كيفية تمنع تعميم النتائج، أي حيلولة الوصول إلى نظريات، إضافة إلى أن الأفلام تسير بمتتالية هندسية والدراسات تتحرك بمتتالية حسابية مما يجعل دراسة و تحليل الكم الهائل من

الأفلام أمرا صعبا و بالتالي صعوبة بلوغ تعميمات نظرية بشأنها، السبب الثاني يرجع إلى عدم ارتكاز البحوث الكيفية على فرضيات؟ (فرضيات سببية اختبارية) والسبب الثالث يتعلق بالمنهج (وقد أوردناه أعلاه)، في ظل غياب معايير الصدق والثبات المتعلقة بالبحث وبالتالي الوقوع في فخ التحليل الذاتي والانطباع الشخصي بدل التأويل العلمي الدقيق.

إن غياب النظرية، يعني غياب الرؤية الإرشادية والسند النظري الذي يرتكز عليه البحث في تحليلاته وتفسيراته، هذا العجز النظري جعل جل الدراسات السيميولوجية العربية للأفلام ترتكز على البراديغم الاجتماعي الموسوم "**بالتفاعلية الرمزية**"، في تبنٍ واضح لمنطلق نظري مفاده؛ أن الفيلم مجموعة من الرموز تتفاعل لإنتاج المعنى ودور الباحث هو اكتشاف هذه الرموز، إلا أن استخدام البراديغم بهذه الطريقة لا ينجح في إعطاء أي تفسيرات علمية، بل مجرد إقحام لبراديغم اجتماعي في محاولة لفهم محتوى/معنى/خطاب فيلمي، وهي المحاولة التي تبقى مجرد إشباع لضرورة وجود نظرية في البحث وليس تفسيرا وتحليلا علميا دقيقاً للظاهرة محل الدراسة في ضوء هذا البراديغم.

تنطلق "**التفاعلية الرمزية**" من افتراض رئيس مفاده أن المعنى مُعطى اجتماعي، يتشكل من خلال التفاعل الرمزي (اللغوي) داخل الجماعة الاجتماعية، حيث يشترك أفرادها في رسم حدود هذا المعنى، فكلمة "شجرة" كعلامة (دال ومدلول) وقع الاصطلاح عليها من قبل الجماعة الاجتماعية، وهي ذات الجماعة التي تتفق بشأن معنى "السارق" و "العالِم" و"المثقف"...

إن هذا الافتراض؛ يدحض بوضوح إمكانية تفسير هذا البراديغم الاجتماعي الذي يتصور المجتمع كنظام من المعاني والرموز، للفيلم السينمائي، إن القول بأن الجماعة الفيلمية؛ كاتب النص، والمنتج والمخرج يتفاعلون في تشكيل معنى الفيلم منظور قاصر طالما أن البراديغم لا يستطيع فهم وتفسير مصادر هذه المعاني وطرق بنائها، وأي المعاني أكثر انتشارا.

كما أنَّ البحث في سبل "**بناء المعنى**" داخل الفيلم، تسمح بمعرفة ابتعاد أو اقتراب أطروحاته من الأيديولوجيا أو الثقافة، كما يسمح بالإجابة عن تساؤلات عميقة بشأن مختلف الأفكار والمواضيع على غرار؛ كيف يبني الفيلم معنى الجمال؟ (ما هي مكونات وخصائص الجمال دلاليا/علاماتيا في الفيلم) كيف يبني الفيلم معنى التدين؟ كيف يبني الدين معنى السلطة؟ كيف يبني الدين معنى الحب؟...

في الحقيقة توجد نظرية بهذا الاسم؛ نظرية بناء المعنى، وباللغة الإنجليزية يطلق عليها Theory construct meaning، إلا أن المصادر التي تتناولها شحيحة جدا؛ إن كان على مستوى المراجع باللغة العربية أو اللغات الأجنبية، وهو ما يفسر قلة استخدام الدراسات العربية لها، على الرغم من عمق طرحها العلمي خصوصا إذا ما تم استعمالها في دراسة معاني الأفلام.

منظم النظرية "**تشارلز هورتون كولى**" "**أطلق على الانطباعات التي يطقها الفرد على الآخرين اسم الأفكار الشخصية فنحن نكوّن فكرة شخصية عن كل فرد نعرفه، كذلك عن أية جماعة من الناس، وبالتالي تصبح "الفكرة الشخصية" عبارة عن بناء للمعنى، أي مجموعة من الصفات التي نتخيلها ونسقطها على كل من أصدقائنا ومعارفنا كتفسير لشخصياتهم الواقية، كقاعدة للتنبؤ بسلوكهم، والتنبؤ بسلوك الآخرين الذين يبدون مشابهين لهم**."( ديمة الحاج، ما هي نظرية بناء المعنى، www.almnyalsahafa.wordpress.com).

هذا الطرح يصدق على الأفلام؛ حيث يمكن أن تبنى المعاني داخل الفيلم انطباعيا من خلال الأفكار الشخصية للكتاب والمنتجين والمخرجين، وبالتالي إضفاء صفات وخصائص على أشياء معينة لبناء المعنى المرغوب والمقصود، هذه الانطباعات التي تترجم في صفات وخصائص تبني المعنى قد يكون مصدرها الثقافة السائدة في المجتمع، في حين قد تتكفل الأيديولوجيا بهدم المعاني

الأصلية/الحقيقية و إعادة بنائها بإخراجها من سياقها والواقعي وفقا لما تقتضيه مصالح الطبقة المهيمنة اجتماعيا.

**3) أفعال السينما؛ القوة الإنجازية للأفلام:**

بعد تناولنا للمستوى التركيبي الذي يستجدي قراءة المعاني الظاهرة في الأفلام، والمستوى السياقي والأيديولوجي الذي يبحث عن المعاني الكامنة/ المضمرة في الأفلام، نصل إلى بعدها التداولي، فالسينما اليوم لم تعد مجرد محتوى ومعنى بل كينونة تطلب من المتلقي قصدا وإيحاءا ما يجب عليه فعله، فلكل فيلم أطروحة أساسية تخفي طلبا/فعلا مضمرا لا ينتبه إليه المشاهد، إن بلوغ المستوى التداولي في تحليل الأفلام يعتبر آخر حلقة معرفية في الدراسة العلمية للخطاب السينمائي، كما تأسس بثقة لمبحث أثر الأفلام؛ فإذا توصلنا بشكل علمي إلى معانيها وطرق بنائها وأفعالها الكلامية يمكن أن تتحول إلى مقاييس صالحة للاختبار لدى المتلقي.

بدءا؛ لا بد أن نحدد مفهوم "التداولية" قبل مناقشة أبعادها في الأفلام، حيث **ترى "فرونسواز ريكاناتي وماري ديلر" أن التداولية هي المبحث الذي يدرس استخدام اللغة داخل الخطابات والسمات المميزة التي تؤسس وجهته الخطابية في صلب اللغة.**"( عبد السلام، نظرية الأفعال الكلامية في ظل جهود أوستين، العدد10، 100).

**"تقوم التداولية في جوهرها على رفض ثنائية : ( اللغة / الكلام ) التي نادى بها رائد اللسانيات الحديثة دي سوسير القائلة: بان اللغة وحدها دون الكلام هي الجديرة بالدراسة العلمية .. وعلى ذلك فان التداولية تعنى بالبحث في العلاقات القائمة بين اللغة ومتداويلها من الناطقين بها ، فتأخذ على عاتقها تحليل عمليات الكلام ووصف وظائف الأقوال وخصائصها لدى التواصل اللغوي.**" (هالين فردناند، 2006) بهذا المعنى ستكون التداولية دراسة اللغة أثناء ممارستها إحدى وظائفها الإنجازية أي الحوارية والتواصلية، كما يصبح القصد من

وراء العملية الاتصالية أهم محاورها، وعلى هذا الأساس تشكل نظرية "**أوستين**" في أفعال الكلام «Theorie of speechs acts»، والتي أسّس لها في كتابه الشهير«How to do things with words» من أهم مستويات التداولية.

تنقسم الأغراض اللغوية إلى "الإخبار"؛ وهنا الخبر يحتمل الصدق أو الكذب، و"الإنشاء"؛ السؤال، والأمر، والالتماس، والدعاء، والتعجب، والأمر، أين تتجسد القوة الإنجازية/الإيحائية للكلام، فتلفظ أحد ما بجملة "أنت طالق" تنجز فعل الطلاق، قول جملة "أكتب الدرس" تنجز فعل الكتابة، " جملة "أجلب لي عصيرا" تنجز فعل الإحضار، جملة "أين محمد" تستدعي فعل الإجابة، لفظ "أرفض" يوقف انجاز فعل ما، ولفظ أقبل يحققه، أفلا تحتوي السينما؛ كواقعة كلامية قوة إنجازية هائلة.

هي كذلك؛ "**من حيث كونها نظام لا زمن لهُ، حيث أنها حقل من الأنظمة تؤثّثه ترسانة من التقنيات التي لا تلبث تتجدد، والفيلم السينمائي خطاب آني؛ لغة ناجزة عبر كلام فردي، إنما هو (أي الفيلم) ملفوظ أي قول رهين بمتكلم واحد هو المخرج أو بعدة متكلمين كالشخوص مثلا، ورهين أيضا بسياق ثقافي، جمالي وأيديولوجي.**" (محمد عدلان بن جيلاني، 2010).

في الفيلم السينمائي؛ يجب أن نفرق بين ما تفعله الشخوص كسلوك، وبين حوارها وأفعالها الكلامية، ذلك أنه في السينما يتحول النص الذي يحتوي أفعالاً كلامية إلى تمثيل، ففعل القتل في فيلم ما يتحول إلى قوة ناجزة أو داحضة لهذا السلوك، بارتباطها بمبدأ العقاب، فإذا عوقب المجرم، طلب الفيلم إيحاءا من المشاهدين أن لا يقترفوا مثل هذا الجرم، وإن أُفلت أتاح الفيلم إيحاءا أيضا فكرة إباحة فعل القتل؛ ربما لذلك تصر السينما الإيرانية على ثنائية الثواب والعقاب التي يجب أن تظهر بجلاء في الأفلام، حيث تمنع الأفلام التي تفلت عقاب السارق والمجرم والزاني وتعتبرها غير أخلاقية، إن الجهاز الرقابي للسينما الإيرانية بهذا الشكل يفهم جيدا القوة الإنجازية/الإيحائية للأفلام.

إن الأفلام التي تعرض العلاقات غير الشرعية بين الرجل والمرأة باسم الحب، ثم زواجهما في مرحلة لاحقة، توحي بنجاح هذا النوع من العلاقات؛ وعليه تقول بشكل مباشر بأن هذه العلاقات يحظى بالقبول الاجتماعي، إنها بذلك تنجز هذا الفعل أدائيا وتحث عليه قصدا.

في الفيلم الفرنسي "**الأبرياء**"* (2016) الذي يحكي قصة طبية فرنسية ناشطة بالصليب الأحمر الفرنسي ببولونيا سنة 1945 أي خلال آخر سنة من الحرب العالمية الثانية، تلجأ هذه الطبيبة بطلب من أحد الراهبات إلى دير لمساعدة راهبات أخريات تعرضن للاغتصاب من أفراد الجيش السوفييتي آنذاك، الطبيبة شيوعية متحررة وملحدة، لا تؤمن إلى بالعلم عقيدة، كما تنخرط في علاقة جنسية مع زميلها الطبيب (دون انتهاء العلاقة بالزواج) الذي يعمل معها بجمعية الصليب الأحمر، هذه الأفعال التي يصورها الفيلم تقع على مسافة واحدة من سلوك أكثر نبلا هو تفاني ومخاطرة الطبيبة بنفسها (خاصة خلال تعرضها لمحاولة اغتصاب أثناء طريقها للدير) من أجل مساعدة الراهبات، بل واجتهدت لإقناع زميلها الطبيب في اصطحابها له لمساعدتها على متابعة وضع حملهن ووضعهن.

ومن جهة أخرى يصور الفيلم الراهبة العليا أو الراهبة الأم (المسؤولة على الدير وصاحبة الكلمة النهائية فيه) بأنها شخص غير مسؤول بعد رميها للأطفال الذين يولدون في غابة مهجورة، مدعية أمام الراهبات بأنها تهبهم للعائلات ميسورة لتربيتهم، هنا تصبح الراهبة العليا؛ كذابة وبلا ضمير أخلاقي، كما يصور الفيلم من سياق آخر راهبة أخرى تخلت عن رهبنتها بعد ولادتها وخروجها من الدير بصحبة الطبيبة بعد أن أخبرتها بأنها لم تقتنع يوما بالرهبنة و بأنها كانت على علاقة حب/جنس بأحد الرجال قبل ذلك، حيث أول من تطلبه من الطبيبة بعد خروجها من الدير سيجارة لتدخنها تماماً مثلما تفعل الطبيبة، أما الراهبة

* لمزيد من التفاصيل حول الفيلم؛ أنظر موقع: www.imdb.com

"ماريا" التي اصطحبت الطبيبة إلى الدير والتي بدت أكثر مسؤولية والتزاما واعتدالا فقد قالت للطبيبة في أحد حواراتهما: "**الإيمان أربع وعشرون ساعة شك ودقيقة أمل**".

إن القوة الإنجازية/الإيحائية لفيلم "الأبرياء"، تتجلى في أفعال الطبيبة الملحدة التي تتسم بالإنسانية والنبل والتضحية والعلم وأفعال الراهبات التي تتسم بالكذب والشك، فما الذي تطلبه/تضمره مخرجة الفيلم "**آن فونتان**" إنها تقول بأن الدين كذب وزيف والإلحاد علم ونبل.

في فيلم آخر؛ "الدكتور الغريب Dr Strange"* (2016) وهو الفيلم الأمريكي الذي ينتصر للعلم/العقل مرة أخرى على حساب الدين، ولكن في طرح فنتازي خيالي وليس واقعي كما يفعل فيلم "الأبرياء"

في بداية الفيلم يتعرض أشهر جراح أعصاب؛ الدكتور ستيفين إلى حادث سير مميت يسقط سيارته من على طريق جبلي، مما أدى إلى تلف أعصاب يديه، بعد عجز الأطباء عن إيجاد حل لحالته وعجزه عن ممارسة مهنته؛ الجراحة، بدأ يبحث عن حل لوضعه، ليدله أحد الأشخاص على "كامارتاج"، الذي تعتمد فيه المعلمة الأقدم على الطرق الروحانية في العلاج، وبعدها يكتشف أن "كامارتاج" متواجدة في ثلاث مناطق هونغ كونغ ونيويورك ولندن؛ ودورها حماية لحماية العالم من العالم المظلم "درمامو"، المعلمة الأقدم تخبر الطبيب بأن من يستمد طاقته من العالم المظلم لا يستطيع السيطرة على نفسه بل سيكون بمثابة "عبد" لهذا العالم،ولكنه يعلم أنها رغم ذلك، تستمد طاقتها خفية من "درمامو" ،عن طريق أحد كتب السحر يستطيع الطبيب التحكم بالزمن كقوة خارقة للطبيعة، تتوالى الأحداث ليدمر أول مبنى من مباني "كامارتاج" في نيويورك ودمار الثاني في لندن، وبينما يسعى "درمامو" لتدمير "كامرتاج" هونغ كونغ، ينجح

* لمزيد من التفاصيل حول الفيلم؛ أنظر موقع: www.imdb.com

الطبيب في إعادة الزمن للخلف وعندها يصعد للسماء ويتحدث مع الكائن المظلم "درمامو" ليسجنه في الماضي، وبالتالي لن يتمكن من العودة إلى الأرض مرة أخرى إلى الأبد.

يعود الفيلم الأمريكي ببطل طبيب أيضا، كما أنتجته شركة "مارفل" سنة 2016 وهي ذات السنة التي أنتج فيها الفيلم الفرنسي "الأبرياء"، يرفض الطبيب بعد تعرضه للحادث العلاج الروحاني لأنه لا يؤمن به ويعتبره خرافة مقابل العلم والنجاحات التي حققها فيه كأشهر جراح أعصاب على الإطلاق، إن السؤال الرئيس للفيلم هو من هو "درمامو" أو "العالم المظلم" ماذا يقصد به الفيلم؟

أوردنا في عرضنا لملخص الفيلم؛ قول المعلمة الأقدم رئيسة "كامارتاج" للطبيب " **بأن من يستمد طاقته من العَالم المظلم درمامو لا يستطيع السيطرة على نفسه بل سيكون بمثابة "عبد" لهذا العالم**" تتضح هنا معانٍ ثلاث؛ الطاقة، الحرية، العبودية، هذه المعاني أو الخصائص تشير إلى "الله" بشكل واضح فطاقتنا نستمدها من "الله" وعبوديتنا "لله"، إذ ذاك يصبح المعنى الخفي والضمني الذي يوحي به الفيلم أن "كامارتاج" تحت إشراف رئيسته؛ المعلمة الأقدم والدكتور ستراينج يسعيان إلى حماية العالم من "الإله. الذي يسلب حرية الإنسان ويسيطر عليه.

لا تتوقف دلالة الفيلم عند هذا الحد، بل تتطور ليتمكن الطبيب (الدكتور ستراينج) في الأخير من التحكم في الزمن وإرجاعه للخلف وسجن "درمامو" (بمعنى الإله) في الماضي حتى لا يتمكن من العودة إلى الحاضر أبدا، الفيلم يتحدى الخالق بل ينتصر عليه (في تصوره ومعانيه)، ويصوره على أنه مسجون وغير قادر على التحكم والعودة، الطبيب ينتصر وتنتصر معه قدرات العقل مرة أخرى وهنا تمكن القوة الإنجازية/الإيحائية لهذا الفيلم ذو الحمولة الدلالية الخطيرة التي تتخفى في الفنتازيا والخيال لتهدم حقيقة دينية مطلقة.

**خاتمة:**

إن أهم نتيجة يمكن استخلاصها من هذا البحث تتمثل بالأساس في أن "الأفلام السينمائية" ليست محتويات ترفيهية بل مواد أيديولوجية تتحول فيها الدلالات والمعاني إلى قوى إنجازية، توحي بالأفعال وتقنع بها حجاجياً، وعليه أصبح لزاما على المضطلع بدراسة الأفلام أن يخضعها لمستويات سيميولوجية عدة من التركيب ثم الدلالة وأخيرا التداول، متقصيا صيرورة العلامة، منذ ولادتها ثم في علاقتها بعلامات أخرى؛ خصوصا وأن الفيلم السينمائي مدونة متعددة الشفرات تجمع بين النص والصورة والصوت، لينتقل بعد ذلك إلى استنطاق الدلالة الضمنية، التي يتعين الخروج من الانغلاق البنيوي اللساني إلى الانفتاح السياقي والأيديولوجي، ليبلغ في آخر المطاف البعد التداولي/الاستعمالي للفيلم بمستوياته الثلاث؛ التلفظي، الحجاجي وأفعال الكلام؛ التي تعتبر كل منها نظرية مستقلة تسعى لتفسير النص استعماليا لتقصي الفائدة العملية/المادية التي يحققها لذلك يصطلح على التداولية في الغرب بالبراجماتية Pragmatic.

نتحدث عن الأيديولوجيا التي تنخر جسد الأفلام وتشوه مركباتها الفكرية والثقافية بانتزاعها من سياقها الحقيقي/الواقعي، للتأكيد على خطورة هذه العملية و أثرها على بناء المعنى في المحتويات السينمائية، فمن خلال الفيلمين الذين استعرضناهما؛ الفيلم الفرنسي "الأبرياء" والفيلم الأمريكي "الدكتور الغريب" الذين تم إنتاجهما سنة 2016، والذين يشتركان في تشويه مفهوم الدين وتحطيمه كل بطريقته فالفيلم الفرنسي يفعل ذلك في إطار تقاليد المدرسة الواقعية في صناعة الأفلام التي تنتشر أكثر في أوروبا، والفيلم الأمريكي يحقق ذات الأطروحة في إطار توجه المدرسة التعبيرية /السريالية التي تتخذ من الفنتازيا والخيال منهجا في تناول المواضيع نظرا لقدرتها على حمل كثافة دلالية أكبر وأعمق عن طريق الرمز والإيحاء بطريقة غير مباشرة.

كُنا لنتساءل عن سر توجه الفيلمين الذين صدرا في سنة (2016) واحدة من بلدين مختلفين إلى تناول ذات الأطروحة؛ فالبطلين في كلا الفيلمين

طبيب، كلاهما ملحد، لكن المفارقة تكمن في أن واقعية الفيلم الفرنسي تقضي بإظهار البطلة الملحدة شخص نبيل، إنساني ومضحي في مقابل الفيلم الأمريكي الفنتازي الذي يقرر تغلب البطل على "الإله" الذي يرمزه في شخصية خيالية اسمها "درمامو"/عالم الظلام، باحتجازه في الماضي إلى الأبد، تظهر الأيديولوجيا التشويهية التحطيمية هنا بجلاء، كما تظهر نجاعة نظرية أفعال الكلام في الكشف عن السلطة الإنجازية للأفلام.

تناولنا في مقالنا أيضا؛ الرهانات الإبستيمولوجية لدراسات الأفلام في شقيها النظري والمنهجي، فوقفنا من جهة على شح النظريات المفسرة للمعاني والمحتويات السينمائية، وأرجعنا ذلك إلى كثرة الأفلام السينمائية كممارسة/براكسيس تنتشر وتتكاثر بقوة مقابل الدراسات القليلة المتعلقة بها في مقابل دراسات الأثر، خصوصا وأن حقل دراسة الأفلام حديث نسبيا في مبحث علوم الإعلام والاتصال، ومن جهة أخرى عدم اعتماد البحوث الكيفية/السيميولوجية على فرضيات اختبارية.

وبالتالي دحض التعميم وحيلولة التنظير، فضلا عن الإنزلاقات الابستيمية المتعلقة بالتأويل التي يخلط فيها الدّارسون بين التأويل العلمي والانطباعات الشخصية، كما توصلنا إلى دحض/إسقاط الاعتماد على براديغم "التفاعلية الرمزية" وعدم قدرته على تقديم تفسيرات علمية للمعاني الفيليمة؛ رغم اعتماد كثير من الدراسات العربية عليه، لنقترح نظرية فتية في استخدامها عربيا "نظرية بناء المعنى" التي نجدها قاعدة نظرية متينة في التأسيس لنظريات أخرى في دراسة معاني الأفلام السينمائية.

لقد كشف تأصيلنا لمفهوم السينما في هذا البحث وقوعها بين بثنائيات ومفاهيم كبرى على غرار؛ الواقع والخيال، الثقافة والأيديولوجيا، العلم والفن، التقنية والجمال، لتصبح بذلك مركب شديد التعقيد، بل تساهم بذلك في تعدد مستويات الواقع بتعدد المعاني والدلالات التي تبنيها، فالسينما تصنع عوالم ممكنة وتُسكن فيها جماهيرها حسب درجة وعيهم وحسب نفاذهم من طموحات

صانعيها، ليصبح أفق التساؤل لذي نختم به هذه الدراسة؛ ما هي أثار الأفلام السينمائية على المعرفة والسلوك، وهل هذا الطرح ممكن ابستيمولوجيا؟ .

❖ **المصادر والمراجع:**


1. القرآن الكريم.
2. أندرو، ج.دادلي، ترجمة الرشيدي، جرجس فؤاد (1987)، **نظريات الفيلم الكُبرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
3. الجبار، عبد الحميد ثامر(2016)، **نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن.
4. ديك، برونارد.ف، (2013)، **تشريح الأفلام**، ترجمة الأصبحي، محمد منير الطبعة السادسة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
5. الزبدي، قيس (2013)، **في الثقافة السينمائية (مونوغرافيات)**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
6. سادول، جورج، ترجمة قنديل ابراهيم (1999)، **تاريخ السينما العالمية**، المجلس الأعلى للثقافة.
7. مكاوي، حسن عماد والسّيد، ليلى حسن، (1998)، **الاتصال ونظرياته المعاصرة**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
8. اختيار، أسامة، "**مشكلات النظريات الدلالية الحديثة وحلولها في ضوء النظرية التكاملية**"، مجلة العلوم الدينية، المجلد 03، العدد 15، تركيا.
9. عبد السلام، يسمينة: "**نظرية الأفعال الكلامية في ظل جهود أوستين**"، مجلة المخبر، العدد العاشر، جامعة بسكرة، الجزائر.
10. فردناند، هالين، ترجمة العوف، زياد عز الدين (2006)،"**التداولية**"، مجلة الأدب العالمي، العدد 125، دمشق.

11. بن جيلاني، محمد عدلان (2010): "**سينمائية الخطاب الفيلمي؛ مقاربة سيميو-شعرية فيلم تيتانيك انمودجا**"، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة وهران.
12. بنية السينما، www.victoria.ac.nz، تاريخ التصفح: 2018/09/14.
13. الحاج، ديمة، "**ما هي نظرية بناء المعنى**"، www.almnyalsahafa.wordpress.com، تاريخ التصفح: 2018/08/15.
14. حاجي، الميلود، "**تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند إمبرتو إيكو**"، www.jilrc.com تاريخ التصفح 2018/09/21.
15. عثمان، أحمد، "**النظرية العلمية**"، www.mogadishucenter.com، تاريخ التصفح، 2018/03/25.
16. العياضي، نصر الدين، "**السيميائيات وإستراتيجية بناء المعنى**"، www.ebn-khaldoun.com، تاريخ التصفح:2018/08/20.
17. معنى النظرية، www.oujdacity.net، تاريخ التصفح 2018/03/25.