إشكالية تداخل المناهج في نقد الخطاب السينماتوغرافي

د. محمد هادي الحيالي
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية
د. ماجد عبود الربيعي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

شكّل الاشتغال النقدي في بنية الظاهرة السينماتوغرافية وخطاباتها المرئية مفصلاً أبستمولوجياً واضحاً للعيان، وأحدث مساراً مفارقاً للبديهيات والكلاسيكيات التي رافقت السيرورة التأريخية لكلٍ من هذين الوسيطين المتجاورين معرفياً والمتمايزين على صعيد الممارسة الاجرائية، ولاسيما ذات الاشتغال الحداثوي فكراً وتطبيقاً، وتأسيساً على ذلك التعالق الجدلي فيما بين الحقلين المعرفيين واستيضاحاً للأشكاليات البنيوية التي رافقت الاشتغال النقدي ومناهجه الحديثة في تطبيقاتها النظرية والاجرائية، ولبيان ماهية التداخل الحاصل فيما بين المناهج النقدية أثناء قراءتها أو مقاربتها للخطاب السينماتوغرافي، وبغية فحص إشكالية التداخل تلك والتثبت من صدقيتها وتعيين أبرز مؤسساتها ومنطلقاتها، ولأجل فك تلك الاشتباكات المعرفية والمنهجية، قامت هذه الدراسة الموسومة بـ(إشكالية تداخل المناهج في نقد الخطاب السينماتوغرافي) التي انتظمت عبر أربعة فصول، جاء الأول منها بعنوان (اطار البحث المنهجي) وتضمن مشكلة البحث التي انتظمت على وفق التساؤل الآتي:

ما طبيعة الإشكالية النابعة من تداخل المناهج النقدية الموظفة في قراءة الخطاب السينماتوغرافي؟ .

كما تضمن هذا الفصل أهمية البحث، وهدفه، وحدوده، وتحديد أبرز المصطلحات الواردة في عنوانه وتعريفها.

أما الفصل الثاني الموسوم (الأطار النظري والدراسات السابقة) فقد احتوى على مبحثين رئيسين أولهما بعنوان (تداخل اتجاهات النقد الحديث وتمثلاتها في البنية الثقافية)، والثاني بعنوان (قراءة في تداخل النقود السينماتوغرافية، فضلاً عن تضمنه لمؤشرات الاطار النظري، والاشارة إلى أبرز الدراسات السابقة التي تمفصلت مع البحث الحالي، أما الفصل الثالث والموسوم (اجراءات البحث) فتضمن منهج البحث المستخدم، ومجتمع البحث، وعيناته التي أختيرت بشكلٍ قصدي وتحددت بالآتي من الأفلام (العطر، دوغ فيل، أطفال الجنه، باتريوت، بيوت في ذلك الزقاق، ميونيخ، الأسطورة ٣٠٠)، كما تضمن وحدة التحليل، وأداة البحث التي اشتقت من مؤشرات الاطار النظري، أما الفصل الرابع فقد تمحور حول تحليل العينات المنتخبة ومناقشتها في ضوء المناهج النقدية الحديثة، والنتائج النهائية، إذ استخلصت جملة من النتائج النهائية المشتقة من تحليل العينات فضلاً عن مجموعة من الاستنتاجات النابعة من نتائج البحث وتحليل عيناته، كما تضمن التوصيات التي تعد ضرورية للبحث ومخرجاته، وأخيراً المقترحات التي تنبئ وتشير إلى إمكانية دراستها لاحقاً عبر بحوث أو دراسات أكاديمية منهجية تلافياً للقصور المتوافر في هذه الدراسة.

وأخيراً احتوى البحث على قائمةٍ نهائية للمصادر والمراجع العلمية المعتمدة في كتابته، فضلاً عن الملاحق، مثل استبانة الخبراء والمحكمين وأخيراً نورد بعضاً من النتائج التي توصل إليها البحث الحالي التي جاءت على وفق الآتي:

١- تبين إن هناك خطابات سينماتوغرافية تستجيب وتتفاعل مع أكثر من منهج نقدي، تداخلاً أو تنوعاً، بينما يصعب ذلك الأمر مع خطابات سينماتوغرافية أخرى.
٢- لوحظ أن تداخل المناهج النقدية في قراءة الخطاب السينماتوغرافي ليست اشكالية سلبية، أو ظاهرة غير صحية على الدوام، لكنها قد تضيع الفرصة لاجل بلورة منهج نقدي متعين في تلك القراءة.
٣- تم التوصل إلى أن غياب المنهجية النقدية الواضحة والمتضمنة لأدوات النقد، ووسائله، ومفرداته في معظم المقاربات النقدية الموجهة لقراءة الخطاب السينماتوغرافي لاسيما في جانبها الإجرائي تقود إلى شيوع الانطباعية والذاتية في الآراء والأحكام والتقويمات.

الفصل الأول

إطار البحث المنهجي

مشكلة البحث:

من المؤكد أن تتجاور الحقول الأبستمولوجية وتتداخل فيما بينها لأنه سياق طبيعي ومنطقي جداً لأنتظامات الحياة المعاصرة أنسانياً وثقافياً، ومن الطبيعي أيضاً أن يؤدي ذلك التداخل والتجاور إلى اصطفافات معرفية جديدة تغني الدرس الأكاديمي المحدث عبر ما تحدثه من إضافات نوعية لذلك الدرس لتوسيع هامش فضائه، ومن هذه التجاورات المعرفية ما يمكن رصده في التضايف الحاصل بين حقلي النقد والفنون ولاسيما فن السينماتوغراف وطبيعة علاقات التأثر والتأثير المتبادلة فيما بين الأثنين، مما ساعد في إثراء المنجز المتحقق لكليهما، إذ يمكن وصف العلاقة فيما بين المتضايفين المعرفيين بالعلاقة الطردية، فتطور احداهما مرتبط بالضرورة لا بالاحتمال بتطور الآخر، فضلاً عن أن نكوص احداهما قد يؤدي إلى ذات الهبوط في مستوى أداء الثاني.

إنَّ هذا الارتباط الجدلي فيما بين الحقلين قاد نوعاً ما إلى تداخل من نوع آخر يمكن رصده في المدونة النقدية بشكل أكثر تجليّاً ووضوحاً، لأنه يرتبط عملياً بالمنتج المتحقق عبر الآخر، أي في الخطاب السينماتوغرافي، لأنَّ عدم وجود منجز متحقق قد لا يدفع بالعملية النقدية إلى إنتاج خطابات نقدية تحاكيه، ومن ثم فأنَّ هذا الأشكال المنهجي داخل الخطابات النقدية قاد إلى أشكالية بِنْيَويّة أخرى تمثلت في تداخل تلك الخطابات عند تعرضها لقراءة خطاب سينماتوغرافي، أو عند اجراء مقاربة نقدية له، وعليه فأنَّ هذا التداخل في المفاهيم النقدية، وأدواتها، وأساليبها، وأنماطها القرائية في إضاءة المنجز السينماتوغرافي كان الدافع في هذا البحث للتصدي لمحاولة استجلاء هذه الظاهرة المنهجية وكشف الستار عن مسبباتها.

مما تقدم فأنَّ مشكلة البحث الحالي تتمفصل ضمن التساؤل الآتي:

ما طبيعة الأشكالية النابعة من تداخل المناهج النقدية الموظفّة في قراءة الخطاب السينماتوغرافي؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في مواكبتها لنمو الخطاب النقدي المصاحب لتطور الخطاب السينماتوغرافي وتماشيه مع الدراسات ذات الطابع النقدي الجمالي الذي تعاني المكتبة المتخصصة والمعنية بهذا الوسيط التعبيري من شحةٍ ملموسةٍ فيه، ولاسيما أنَّ هذا البحث ينحو باتجاه الجمع بين الجانبين التنظيري والتطبيقي في منظومةٍ موحدة، فضلاً عن أن هذا البحث يفيد الدارسين والمتخصصين بفن الخطاب السينماتوغرافي ونقاده وقراء نقود الخطاب السينماتوغرافي، فضلاً عن العاملين في هذا الوسط الثقافي الفني وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

هدف البحث:

يرمي البحث إلى:

الكشف عن الأشكالية الحاصلة نتيجة تداخل المناهج النقدية المعتمدة في قراءة الخطاب السينماتوغرافي.

حدود البحث:

رغم عدم إمكانية حصر العملية النقدية المرتبطة بقراءة الخطاب السينماتوغرافي وتحديدها، إلاّ أن الحرص على تطبيق المنهجية البحثية قدر الاستطاعة سيستدعي تحديد نطاق البحث الحالي على وفق الآتي:

١- الحدود الزمانية: وتتمحور في الفترة الزمنية التي ظهرت فيها المناهج النقدية الحديثة وتحديداً بعد فترة الخمسينيات من القرن المنصرم ولغاية الوقت الحالي لأنها لا زالت فاعلة في الاشتغال والتوظيف وعلى مستوى العينات الفيلمية فتنحصر زمنياً ما بين عامي ١٩٧٧-٢٠١٤.

٢- الحدود المكانية: وتتمظهر حول الخطابات السينمائية المعروضة في المحطات الفضائية الملتقط بثها في العراق، والمتخصصة بعرض الأفلام السينمائية، فضلاً عن المؤسسات الثقافية والفنية الموجودة في العراق التي تعرض بعض الأفلام السينمائية المنتجة التي يتم انتخابها كعينات فلمية بحثية في هذه الدراسة، ولم يتم الاعتماد على

التوصيف المكاني لانتاج العينات لأنه مفتوح وسيشمل مناطق جغرافية واسعة لأن العينات المنتخبة تمثل مناطق جغرافية متباعدة نسبياً.

٣- الحدود الموضوعية: يعنى البحث بدراسة موضوعة التداخل الحاصل بين المناهج النقدية المستخدمة في قراءة الخطابات السينماتوغرافية.

تحديد المصطلحات:

بدءاً لا بد من تحديد المصطلحات الخاصة بالبحث، لكي يتم تعريفها ومناقشتها، وقد اختير مصطلح (المنهج) لتعريفه لغوياً أو اصطلاحياً، ومن ثم مناقشته، أما مصطلح (النقد) فهناك الكثير من المؤلفات والدراسات التي أغنت هذا المصطلح دراسةً وبحثاً.

تعريف المصطلحات:

المنهج لغةً:

مَنْهَجُ الطَّرِيق: وَضَحُهُ، وَ المِنْهاجُ: كَالمَنْهَجْ.

وفي التنزيل ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً﴾ [المائدة:٤٨]

وَالمِنْهاجُ: الطَّرِيقُ الوَاضِحُ [١].

المنهج اصطلاحاً:

١- عرّفته موسوعة روزنتال الفلسفية بأنَّه (وسيلة لتحقيق هدف وطريقةٍ محددة لتنظيم الفاعلية لمعنى فلسفي هو وسيلة للأدراك وطريقة للحصول على مقابل تمثيلي ذهني للموضوع المدروس)[٢].

نلاحظ في هذا التعريف مؤشرين، أولهما تأكيد الموسوعة على أهمية النظام والمسار المحدد لتحقيق الغاية المنشودة من استخدام المنهج، وثانيهما ربط المنهج مع الفلسفة عبر آلية ذهنية للتثبت من الموضوع قيد الدراسة، وتجديد رؤيته التي تؤكد الترابط بين المنهج والنظرية.

٢- عرّفه معجم النقد العربي القديم بأنه (الطريق الواضح الذي يقود إلى هدف معين في البحث والتأليف والسلوك)[٣].

إنَّ التعريف هنا يؤكد أيضاً على مفصلية المنهج في إضاءة مسار أي عملية بحثية، أو سلوكية، أو تأليفية وإكسابها شيئاً من العلمية والأنضباط وصولاً لتحقيق الغاية المحددة.

٣- أما المعجم الفلسفي العربي فعرّف المنهج بأنه (خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها)[٤].

ولتوافق التعريف الأخير مع متطلبات هذا البحث، ومشكلته، وهدفه وإجراءاته سيتم تبني هذا التعريف ليصبح تعريفاً إجرائياً للبحث.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: تداخل اتجاهات النقد الحديث وتمثلاتها في البِنْيَة الثقافية.

تحوّل النقد من أداء لغوي يخوض في الكلاسيكيات والصيغ الجاهزة تبعاً للمدرسة النقدية التي ينتمي لها، إلى آلية ذات فاعلية تشتغل في ماهية الخطاب، والبحث في مكوناته، ومفرداته، وأداءاته وما يتضمنه من شفرات، وما يتمخض عنه من مدلولات تتجه صوب متلق ما. أي أنه بدأ يغادر مناطق اشتغاله البديهية التي تبحث وتكثر من البحث في مستويات الخطاب الاجتماعية، أو التاريخية، أو النفسية، أو غيرها...، ويتجه نحو تقصي المهيمنات والقوى الفاعلة فيه، إذ أصبح النقد ينظر إلى الخطاب على أنه خطاب يتأسس على تنظيم وظيفي من نوع معين بحسب أسلوبيته وماهيته، أي أنه قائم على مجمل الوسائل التعبيرية، والدلالية الموظفّة في ثناياه بهدف دفعه لتأكيد منطق معين أو غائية معينة تبدو في أحايين كثيرة كأنها غير محددة المعالم وبقصدية عالية.

إنَّ الدراسات النقدية الحديثة تبدو لكثير من القرّاء أو النقاد على حدٍ سواء ذات صعوبة جمة وملموسة ولاسيّما في جانبها الاجرائي أو التطبيقي، وهذا ربما يبدو أمراً بديهياً، والسبب يعود في ذلك إلى حقيقتها الباطنية ذات النسيج المعقد، فضلاً عن صعوبة الخطاب (الأدبي/ الفني) الحديث ذاته ودرجة تعقيده، وتشابكه، وتشظيه، وابتعاده الصادم شكلاً ومضموناً عن الأنماط الكلاسيكية السابقة له، مما أحدث ما تم الاتفاق على تسميته (صدمة الحداثة الفنية)، وهو أمر لم يألفه لا الناقد ولا قارئه سابقاً، لذا نلاحظ مثلاً الظهور القوي لتيار نقدي ما، ومن ثم انكفاءه وبنفس القوة ربما أحياناً وكما حدث للبنيوية ونقدها مثلاً التي تدهورت سريعاً مع الانبلاج التدريجي لمناهج ما بعد البنيوية ولاسيما المنهج التفكيكي لـ (دريدا) وزملائه وطلبتهم.

وهنالك من يقول إنَّ التيارات النقدية ولاسيما الحداثية منها شأنها شأن الحضارات العريقة لا بد أن تحمل بذرة فنائها بداخلها وكأنها قدر ، لكنه هنا وفي هذا الموضع إنما هو قدر رحيم لأنه ربما يسمح لها في المستقبل بالعودة للظهور مرة أخرى والانتعاش مجدداً، خاصةً إذا ما كانت تمتلك بذور الحياة والقدرة على تحمل ضغط الانتظامات المتجددة على وفق الاتجاهات النقدية الحديثة.

لكن ثمة إشكالية أخرى تواجه المنهج النقدي الحديث وهي الثراء اللغوي الهائل الذي يتمتع به الخطاب النقدي الحديث ذاته، فضلاً عن كاتبه، إذ يحتشد الجانب النظري بطروحات غنية بكثافتها اللغوية ومتعددة في معانيها في ذات الوقت، مما قد تسمح بتأويل يتجاوز الأطر التقليدية التي دأبت التفسيرات السابقة على اجترارها وهو ما يفتح آفاق التلقي نحو لا نهائية من القراءات الفاعلة، إلا أن الاشكالية اللغوية والاصطلاحية هنا هي مدى مسايرة متلقي الخطاب سواء أكان هذا الخطاب نقدياً أم سينماتوغرافياً لهذا الطوفان اللغوي من المفردات، والمصطلحات، والمفاهيم وما يستلزمه ذلك من طاقة أو قابلية لدى ذلك المتلقي لأستنطاق كل تلك العنوانات، فضلاً عن التعرّف على ماهيتها، أو معانيها، أو جزءٍ منها لأجل استمرارية التواصل المعرفي فيما بين الناقد والخطاب من جهة، وبين الناقد والمتلقي من جهةٍ أخرى الذي يكاد أحياناً يتوقف عن فعل القراءة والتلقي، (أما لالتقاط الأنفاس، أو لعدم قدرته على مجاراة الخطاب النقدي بكل راديكاليته اللغوية ولاسيما مع بعض الخطابات التي يغور فيها المعنى عميقاً، وهو بالحقيقة ما يشترط حضوره بالضرورة في الدرس النقدي المحدث، خاصةً الأكاديمي منه الذي قطع مسافات شاسعة في استيعاب الخطاب السينمائي وما وراء الخطاب استناداً إلى منظومة لغة الخطاب ذاته التي ربما تساعد في كثير من الأحايين الخطاب النقدي في أدائه لمهامه ووظائفه عبر منهجه النقدي المتعين)[٥].

وإذا ما تجاوزنا هذه الإشكالية الأبستمولوجية/ الانطولوجية سواء بقصدية أم بدونها فأننا ربما سنواجه إشكالية أخرى لا تقل جدلاً وتعقيداً عنها وهي عملية البحث عن منهج نقدي خالص يمكن اعتماده واستعارة أدواته النقدية وأساليبه ورسائله في عملية التحليل والتركيب المفترض حضورها في عملية استنطاق الخطاب الفني، ومردَّ تلك الاشكالية يكمن في التداخل والتشابك البيّن بين عديد المناهج النقدية، فضلاً عن الخلط

الواضح بين ما يمكن عدّه منهجاً نقدياً، وبين ما يطلق عليه بالإجراءات النقدية، وعن ذلك الأمر يقول (عبد السلام المسدّي) (إنه يؤدي إلى تعقد أمر النقد واختلاط المستندات المعرفية التي يصدر عنها الناقد، ومهما يكن من أمر اضطراب المناهج أو ضعفها، أو قوتها وتداخلها أو استقلالها أو اختلافها فأنَّ وجود منهج نقدي ضروري جداً)(٦).

إنَّ هذه الأهمية الملحة لتوافر منهج نقدي موحد ومقنن في قراءة الخطاب المرئي تحميه وتحمي خطابه النقدي المنتج من منزلق السقوط في فخ الانشائية والذاتية أو المزاجية النقدية، ويقول (عناد غزوان) (إنَّ غياب المنهج النقدي قد يؤدي إلى استبداد التأثرية والانطباعية حيث الأحكام الفردية العامة السائبة غير المسؤولة، وهذا يعني تحويل النقد إلى مجرد كونه تذوقاً وانطباعات عامة لا تخدم فكراً ولا تغني قضية)(٧).

إنَّ المنهج حين اعتماده يضفي شيئاً من العلمية والانتظام النسقي المعرفي على طبيعة الطروحات النقدية والآراء والأفكار المقدمة من قبل الناقد لأنها ستتبع سبيلاً واضحاً يعتمد الخطوات المتتابعة صعوداً نحو التراكم المعرفي مما يجعل مخرجاتها من المقولات والأحكام والاستنباطات منطقية وتحظى بمقبولية عالية من حيث أنَّ (العلم هو المنهج وليس المادة الأدبية [أو الفنية أو السينماتوغرافية*] أو الموضوع الذي يدور حوله البحث أو الدراسة... إنَّ تلبّس أي نشاط فكري بمنهج صحيح منضبط دقيق، يجعله نشاطاً علمياً يمكن الوثوق به، والاعتماد عليه في استخلاص نتائج أو أحكام على نحوٍ أكثر مصداقية)(٨).

وبناءً على ذلك فإنَّ القراءات النقدية غير المنتظمة ضمن منهج نقدي متعين وواضح لمرتكزات الأدوات النقدية ربما ستؤدي (وإن احتوت أحياناً على بعض المؤشرات الصائبة لمحتويات الخطاب الفلمي) إلى مقاربات لا منهجية تعتمد الصدفة، والغيبية، وعدم اليقين المنطقي ومن ثم لا يمكن أن تؤسس لمرجعيات معرفية يُعتد بها علمياً لأنها لا تقدم الأطار الواجب توفره في هكذا عملية نقدية تحاول الامساك بمنطق متعين بنائياً وجمالياً لأستجلاب مدلولات الخطاب الفلمي وضبط القراءة والتثبت من نتائجها ومخرجاتها.

إذ أن (القراءة المنهجية هي التي تفضي إلى ما يقوله النص بكليته من دون أي اقحامات فيه واسقاطات عليه وانتزاعات منه، والإصغاء في نظر الناقد اتقان لفك الرموز

الجمالية أو الدلالية للنص وإعادة تركيبها للقبض على الخفي والكامن الذي لا يكف عن الإيماء به دون التصريح به)[٩].

ثمة محور آخر ربما لا يمكن أن نطلق عليه تسمية إشكالية، ولكنه ينبع منها بالتأكيد ويتمفصل حول قدرة الخطاب الفلمي على السماح لأكثر من منهج نقدي بالأشتغال ضمن فضائه وربما أيضاً ميل واتجاه ذلك الخطاب الفلمي المكتنز بالمعنى والدلالات نحو منهج نقدي دون آخر لسبب مفصلي يتعلق بأسلوبيته، أو طبيعة الانتظامات النسقية لمفرداته ومكوناته المرئية أو السمعية وماهياتها.

إنَّ هذا المحور يقود إلى الأشكالية المفصلية في هذا البحث والمتعلقة بتداخل المناهج النقدية الموظفة في قراءة خطاب السينماتوغراف، إذ أن ذلك فضلاً عن مسوغّات أخرى قد يجعل النقاد أحياناً يميلون إلى مزج أكثر من منهج في اشتغالاتهم النقدية سواءً تم الأمر بشكل قصدي أم عفوي، وهذه القراءات المتفاوتة النظر للخطاب الفلمي التي تم رصدها والتقاطها من زوايا متعددة قد تفضي إلى إضاءته بشكل أكثر إيجابية واكتشافاً لأنها تعمق الفهم وتوسع الإدراك المعرفي والجمالي لمكونات الخطاب الفلمي والبحث بين ثناياه الدقيقة بطريقة أكثر ميكروسكوبية حتى ينتج عنها معانٍ فكرية، وثقافية، واجتماعية، وسايكولوجية ربما كان من الممكن أن تغيب فيما لو تم الاحتكام لنمط قرائي منهجي وحيد وربما يعود السبب في ذلك (لأنّ نقد النص يتيح للمناهج كلها أن تتحاور وتتفاعل وتثري النص في النهاية، فتغدو كلها مشروعات للقراءة لا تستبد بالقارئ أو تثقل عليه بل تعينه وتضيء ما خفي أو أشكل من أبنية النص ووسائطه التعبيرية مستفيدة من قواعدها في جانب ومن معطيات النص المنقود في جانب آخر)[١٠].

إنَّ البعض ربما يعتقد أن التداخل الحاصل بين المناهج النقدية، أو استعارة بعض الاجراءات النقدية، أو الأدوات المستخدمة في التحليل، والتركيب، والنقد من مناهج أخرى يمكن أن يشكل مثلبة على الناقد، أن ذلك التصور يؤدي بنا إلى القول بأن ذلك غير دقيق بشكل مطلق طالما أن الأمر يؤدي بالضرورة إلى قيام عملية نقدية منهجية محكمة البناء، ومنطقية الأحكام، وسليمة المخرجات، فضلاً عن أن تواتر المناهج وتداخلها يتم في الغالب بشكل سلس وعضوي وليس فيه أقحام أو التباس أو يؤدي إلى نوع من سوء التحليل، والحكم، والاستنباط، فالأحتكام إلى المنهجية والتثبت من شيوعها وتواترها داخل بنية

التجربة النقدية وتطبيقاتها الأجرائية في متن الخطاب السينمائي المنقود كفيل بحل كل الاشتباكات الأبستمولوجية والمنهجية، بل إنه ربما يؤدي إلى انتاج خطاب نقدي يتواشج مع الخطاب المرئي المنقود، وقد يتمايز ويتفوق عليه منهجياً ومعرفياً، وفي هذا فائدة للخطابين (النقدي/ السينمائي) لأنهما سيستفيدان من هذا الأجراء المفارق للعمليات النقدية الكلاسيكية.

وقد تباين النقاد والمنظرون في تصنيف المناهج النقدية المستخدمة في تناول الخطابات الأدبية والفنية ومنها الخطاب السينماتوغرافي، لكن الأعم الأغلب من النقاد اعتمدوا التقسيم الأكثر شيوعاً الذي يتضمن المناهج السياقية والمناهج النصية، أو كما تسمى (المناهج الخارجية ومنها علم الاجتماع الأدبي، علم التحليل النفسي، علم التحليل التأريخي، النقد الفلسفي، النقد المقارن... الخ، والمناهج الداخلية كالأسلوبي، والبنيوي، والشكلاني، والسيميائي، والألسني، والدلالي... الخ، وكذلك المناهج المختلطة كالألسني الاجتماعي، والألسني النفساني، والسيميائي المفتوح وغيرها، وهذا التقسيم للمناهج لا يعني أن أحدهما ينفي الآخر بقدر ما يعني تميز الواحد عن الآخر، فضلاً عن أن بعضها تتظافر فيما بينها بقدر ما يستدعي سياق عمل الواحد منها للاستعانة بانجازات الآخر)[١١].

المبحث الثاني

قراءة في تداخل النقود السينماتوغرافية

توصف المناهج النقدية الحديثة بأنها أنظمة شبيهة بالبرمجة الدقيقة وموجهة كبوصلة غايتها تطوير مفاصل الخطاب ولغته الدلالية باطنياً أم ظاهرياً، لذا فإن دور النقد في هذا الموضع يتأسس على التمفصل باتجاه الدعوة لتركيب كيان كلي للخطاب يتمتع بالمنطقية والتعاضد، فضلاً عن القابلية على استجلاب قدر كبير من المعاني وظلالها وفضاءاتها، فهي الحالة او العملية التي تتماهى من أجل توظيف المعادلة المنطقية لاختبار صحة استنتاج ما من دون الحاجة لاتخاذ موقف يؤكد مصداقية البراهين التي تختبرها أو تتجاور معها، وبحسب الآلية التي أشار إليها (رولان بارت) في بعض كتاباته ذات السمة النقدية، ليس من مسؤولية المنهج النقدي الحديث المستخدم في قراءة الخطابات الفنية وتحديداً الخطاب السينماتوغرافي، أو من صلب اهتماماته أو أولوياته أن يدلنا على الحقيقة المفترض حضورها في خطاب سينماتوغرافي حصين أو متماسك كأن يكون فلم

(الباتريوت) مثلاً لـ (ميل جيبسون)، أو أن يخبرنا عن ماهية العلاقات الاجتماعية أو طبيعة النظام الاقتصادي المتوافر في بِنْيَة ذلك الخطاب وإن انطوى ضمنياً على ذلك، لأن تلك المعطيات سواء أكانت بصرية أم سمعية تقدم بشكل مباشر وليس ثمة حاجة لإعادة انتاجها نقدياً بعد ما تلمسها المتلقي آنياً وعيانياً، وفي هذا الصدد يقول علماء المنطق (إنَّ ايضاح الواضحات من أشكل المشكلات)، وجُلَّ ما يفعله الخطاب النقدي هو الاشارة إليها تلميحاً، أو تصريحاً والاتجاه صوب البنية العميقة للخطاب والبحث في علائقية لغته الجامعة للبنيتين المرئية والسمعية وتفحص أدواته الأشتغالية وتقصي أدائيتها الحركية ذهنياً أم فعلاً واقعياً عيانياً في نوع من التماهي أو التضايف مع المناهج الفلسفية التي تتمحور غايتها النهائية في الكشف عن ماهية الخطاب وآلية اشتغاله الفيزيقية/ الميتافيزيقية لأنه خطاب عن العالم الحياتي (المعيشي) أو بوصفه وجهة نظر نقدية تجاه الحياة، أو الطبيعة، أو الوجود، أو غيرها من المفاهيم الأنطولوجية التي تستهدفها النظرية الأبستمولوجية، وفي هذا الصدد يقول (برتراند رسل) (إنَّ الفيلسوف الذي يفحص ويوضح أفكار نظرية ما أو اسماً أو كلمة تشير إلى شيء ما أو لغةٍ ما من شأنه أن ينهمك في موضوع فلسفة اللغة تماماً)[١٢].

وبما أن الخطاب السينماتوغرافي هو منظومة لغوية (بصرية/ سمعية) فإنَّ الاشتغال الفلسفي ذا الاتجاه النقدي لا بد أن ينطبق عليه ويتماهى مع طروحاته سواء أكانت نظرية أم اجرائية، لذلك فلا غرابة من توافر مجموعة من المصطلحات، بل وحتى بعض المفاهيم الفلسفية أو المشتقة منها في حقل النقد السينماتوغرافي لأن أحد تعريفات الفلسفة هو تقصي الحقيقة، أو هي موقف نقدي من الأشياء، سواء أكانت مادية أم لا مادية، فالنقد السينماتوغرافي شأنه في ذلك شأن النقد بمجالاته الأخرى كالنقد الأدبي مثلاً لا بد أن يعتمد على ثلاث مراحل مفصلية هي [١٣]:

١- المرحلة الأولى: الوصف والتحليل.

٢- المرحلة الثانية: التفسير.

٣- المرحلة الثالثة: التأويل.

فالمرحلة الأولى تعد ذات سمة لغوية تكاد تتطابق والمنهج الظاهراتي فلسفياً أم نقدياً لأنها تتعاطى مع الخطاب السينماتوغرافي بوصفه ظاهرة تمتد في الزمان والمكان

ويقوّم وعي الناقد/ المتلقي بأدراك ماهيته ودلالاته الجوهرية، فالفلم يقدم نفسه سواء للناقد أم المتلقي إذ تجري عمليات التفكيك إلى الوحدات البنائية الصغرى كالمشاهد أو اللقطات ومن ثم العناصر الأصغر كالعلامات والرموز والشفرات المضمنة في اللقطات التي تتم قراءتها واستنطاق دلالتها ومعناها بحسب المرجعيات الفكرية، والثقافية، والاجتماعية وبحسب السياق المشهدي الذي يرد في بِنْيَةِ الفيلم للناقد وربما تتفاوت هذه القراءات من ناقد إلى آخر، ثم تتأتى المرحلة الثانية المتعلقة بتفسير العلاقات، والأنظمة، والسياقات التي انتظمت عبرها تلك الوحدات البنائية لخطاب السينماتوغراف، وهذا التفسير محدد بتأطيرات قد يشترطها الخطاب الفلمي ذاته أو تقترحها الأنماط القبلية في ذائقة الناقد الذي ربما يتمرد عليها لأنها لا تتواشج مع ماهية الخطاب السينماتوغرافي المعروض ومنطلقاته الداخلية سواء على مستوى التركيب العلائقي لمكوناته وأدواته التعبيرية أم على مستوى الدلالة المنبثقة نتيجة ذلك التركيب اللانمطي، ثم تهيمن المرحلة الثالثة على مستوى القراءة النقدية وتتمثل بالتأويل التي هي ذروة عمليات النقد السينماتوغرافي لأنها تسمح بالانعتاق من التصورات الكلاسيكية التي دأبت النقود القديمة على اجترارها، بوصفها عبارة عن مقولات وقوالب انشائية شبه جامدة تحاول فرض اجراءاتها النقدية وقوالبها النمطية على الخطابات السينماتوغرافية أياً كان جنسها أو آلية اشتغالها غير عابئة بالانتظامات النسقية والمعرفية التي تغلف أفلام الحداثة وما بعد الحداثة، والتأويل بل يسمح بتعدد القراءات النقدية ويجعل الخطاب نصاً مفتوحاً قابلاً للمراجعة، والتفحص، والقراءة بلا نهاية انطلاقاً من التعبير البارتي (النص انتاجية)*، وفي هذه المرحلة يتم اصدار الأحكام والتقويمات النقدية من قبل الناقد تجاه الخطاب السينماتوغرافي مع ملاحظة أن المناهج النقدية النصية تتمايز عن المناهج النقدية السياقية لأنها لا تصدر أحكاماً أو تقويمات محددة عكس الأخيرة التي تُعنى بتقديم تقويمات وأحكام سواء أكانت إيجابية أم سلبية، فالمناهج النصية ليست معنية بالأحكام قدر اهتمامها بأبراز البنيات التركيبية والعلائقية المتوافرة ما بين العناصر والموجودات التكوينية لخطاب ما سواء أكان صورياً أم صوتياً، بينما تتجه المناهج السياقية نحو الهوامش المحيطة بالخطاب وظروف انتاجه ومعطيات أخرى خارجية مثل حياة صانع الخطاب وآيديولوجيته، وربما ظروف أخرى لا علاقة لها بالصنعة السينماتوغرافية.

وعودة لأشكالية التداخل الحاصلة في نقد الخطاب السينماتوغرافي نتيجة توظيف المناهج النقدية في قراءة الفلم فنستطيع القول، أنَّ بعض الأفلام وكمحصلة طبيعية لغائية إنتاجها وأهدافها الأستراتيجية كما هو الحال مع الأفلام السينمائية ذات الاتجاه السياسي أو الآيديولوجي أو الأستهلاكي فلا بد أن تستلزم منهجاً بعينه دون آخر من أجل فك مغاليقها وشفراتها، وهذا لا يعني استحالة قراءتها والتعرض لها نقدياً عبر منهجٍ نقدي آخر، بل أنه يشير إلى صعوبة استنطاق دلالاتها وفهم غاياتها من خلال ذلك المنهج المغاير نوعاً ما لأسلوبيتها وآليتها البنائية، فضلاً عن قصدية تصنيعها وآيديولوجيتها، فمثلاً يمكن الزعم أن الأفلام الانطباعية أكثر ميلاً لتقبل المنهج النقدي السيميائي من الأفلام الواقعية التي تتجه وربما تكون أكثر قبولاً للمنهج النقدي الأجتماعي أو التأريخي، وكذلك فأنَّ الأفلام ذات الاتجاه الرمزي تنزع نحو النقد السيميائي أكثر من غيره من المناهج النقدية.

ومن جانب آخر فأنَّ لبعض الخطابات السينماتوغرافية القدرة على استيعاب أكثر من منهج نقدي والخضوع لآلياته في التفكيك، والتحليل، وإعادة التركيب لأنها غنية بالدلالات، وثرية بالأفكار، وتشتغل على وفق البنية العميقة مما يجعلها مكتنزة بالمعاني التي ربما تتطلب أكثر من منهجٍ نقدي (سواء أكانت بشكل متداخل أم بشكل منفرد) لقراءتها واستنطاق دلالاتها ومعانيها شريطة أن تكون الآليات النقدية تتم على وفق منهجية واضحة، وموحدة، وتستخدم فيها المصطلحات، والأدوات والمفاهيم المحددة لكل منهج نقدي دون استعارة أو استلهام مجاني فيما بين المناهج المار ذكرها في المبحث الأول، وبقصدية واضحة وعلى وفق رؤية نقدية منهجية واعية تمتلك الفهم الكامل لآلية المزج والتداخل الإيجابي فيما بين المناهج النقدية، وأدواتها، ومصطلحاتها، وأساليبها في القراءة، والاشتغال، والتعبير إذ تحتاج إلى (تداخل تلك المناهج، فالعامل النفسي مرتبط بالعامل الاجتماعي والتحليل النفسي لا يتورع عن الرجوع إلى العامل الاجتماعي من وجهة تأثير الأسرة في الشخصية ومن جهة الأصداء المتداخلة بين المبدع والقارئ)[١٤]، كما يشترط في هذه الآلية القرائية الابتعاد عن الانشائية والأحكام الذاتية والانطباعية، إذ أن مثل هذا التداخل قد يسبب إشكالية ذات طابع فني/ تقني في النقد تتمثل في غلبة الجانب النثري المستند إلى لغةٍ واصفة لمضمون الخطاب السينماتوغرافي ومهيمناته من العناصر والتراكيب البانية وتبتعد تدريجياً عن العلاقات البينية للموجودات الفلمية وإبراز دلالاتها

التعبيرية، والجمالية، والفلسفية، وربما كان هذا الأشكال اللغوي/ الفني عائد بالدرجة الأساس لأنَّ النقد عملية أدبية تعتمد اللغة المكتوبة وأحياناً المنطوقة كحوار إذاعي أو تلفزيوني وما تسقطه هذه المرجعيات الأدبية/ اللغوية من انعكاسات ملموسة في ميول النقاد واتجاهاتهم رغم أنهم متخصصون بالنقد السينماتوغرافي*، أو مهتمون بخطاباته الفلمية، إذ نلاحظ أحياناً محاولة بعض النقاد المزج بين التخصصين الأدبي والفني، أو بين الصيغة الكلامية للأدب، والنقد، واللغة الصورية/ الصوتية للسينماتوغراف.

مؤشرات الأطار النظري:

تم التوصل إلى مجموعة من المؤشرات التي سيتم الاستعانة بها في عملية التحليل على وفق التأسيسات التي وردت في الاطار النظري وعلى وفق الآتي:

١- الخطاب السينماتوغرافي نص مفتوح يمكن أن يقرأ نقدياً عبر المناهج النقدية الآتية:

أ- المناهج السياقية (الاجتماعي، التأريخي، النفسي، الأسطوري،.... الخ).

ب- المناهج النصية (البنيوية، السيميائية، التفكيكية، الأسلوبية،.... الخ).

جـ- المناهج المتداخلة (التي تجمع بين نوعين من المناهج المذكورة في أ و ب).

٢- التداخل المنهجي النقدي سمة طبيعية أحياناً نظراً لطبيعة الاشتباكات الأبستمولوجية والوظيفية للمناهج النقدية الحديثة.

٣- الخطاب السينماتوغرافي له اشتراطاته وتعقيداته ومنطقه الداخلي الخاص به الذي قد يفرض قراءته عبر منهج نقدي محدد.

٤- غياب المنهجية النقدية الموحدة قد يؤدي إلى اقحام الانطباعية والاسقاطات الذاتية على القراءة النقدية للمنجز السينماتوغرافي أو تداخل المناهج النقدية الموظفة لتحليله فيما بينها.

٥- الخطاب السينماتوغرافي عندما يكون معبراً عن فلسفةٍ معينة فكرياً أو سينماتوغرافياً فربما لا يمكن قراءته على وفق منهج نقدي مفارق لتلك الفلسفة أو ذلك الاشتغال السينماتوغرافي.

الدراسات السابقة:

بعد تقصي الباحثين لما متوفر من دراسات وبحوث والاطلاع على بعضٍ مما كتب في أدبيات التخصص فضلاً عن الاطلاع على بعض المواقع الالكترونية المتخصصة بمجال النقد السينماتوغرافي لوحظ أنَّ هنالك الكثير مما كتب حول النقد بشكله العام والنقد السينماتوغرافي على وجه التحديد، إلا أنه لم يتم العثور على دراسة أكاديمية على مستوى منهجي عالٍ تناولت جوهر هذا البحث المتعلق بالنقد المنهجي السينماتوغرافي الموسوم بـ(إشكالية تداخل المناهج في نقد الخطاب السينماتوغرافي)، إذ أن جل ما تم التوصل إليه من دراسات غلبت عليها السمة الصحفية غير الأكاديمية أو المنهجية، وهذه الكتابات معروفة باشتراطاتها الكلاسيكية وتسامحها المبالغ فيه في الكتابة والتقويم وأصدار الأحكام، ومع ذلك فأنَّ هنالك دراسة نقدية جديرة بالاشارة إليها رغم عدم تمفصلها مع البحث الحالي في بِنْيَويّتَها وهي دراسة أكاديمية على مستوى أطروحة دكتوراه في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد للباحث (ياسر عيسى حسن الياسري) والمعنونة (واقع نقد الدراما التلفزيونية في الوطن العربي (العراق- سوريا- مصر) إنموذجاً) والصادرة عام ٢٠٠٦ وهي غير منشورة. لكن البحث الحالي أفاد منها في التعرّف على بعض المصادر العلمية والاطلاع على منهجها البحثي وأبرز النتائج التي توصلت إليها، فضلاً عن طريقة البحث والتقصي، والافادة من بعض المعلومات والأفكار الواردة فيها.

١- مشكلة البحث :

تمثلت مشكلة البحث بالآتي :

عدم وجود فرز منهجي أو تصنيف لأنواع نقد الدراما التلفزيوني الموجودة واقعاً في ما تنشره الصحف والمجلات العامة والمتخصصة في مجال التلفزيون فضلاً عن الدراسات الأكاديمية المتخصصة سواء في العراق أم سوريا أم مصر.

٢- أهداف البحث :

تمحورت أهداف البحث بما يأتي :

أ – الكشف عن واقع نقد الدراما التلفزيونية في الوطن العربي من حيث المرجعيات والتنظير فضلاً عن التطبيق .

ب- وضع تصنيف منهجي لأنواع نقد الدراما التلفزيونية في الوطن العربي.

٣- الإطار النظري:

تضمنت هذه الدراسة عدداً من المباحث التي أسست للإطار النظري وتألفت من الآتي :

أ – أهمية النقد .

ب- المنهج النقدي للدراما عند أفلاطون وأرسطو (الأتفاق والمعارضة).

ج- سلطة المناهج النقدية للأدب .

د- المناهج النقدية الحديثة، الاحتواء والتبني .

هـ- تأثيرات المناهج النقدية للسينما .

و- واقع النقد السائد للدراما التلفزيونية .

٤- إجراءات البحث :

تضمن الفصل الثالث الإجراءات التي اتبعها الباحث وتألفت من منهجية البحث وإجراءاته إذا اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وعرضت مؤشرات الإطار النظري لتحليل هذه الأفلام على مجموعة من السادة الخبراء للتحقق من صلاحيتها في تحقيق الأهداف الذي وضعت من أجل تحقيقها.

٥- نتائج البحث :

توصل البحث إلى عدد من النتائج سنذكر أبرزها :

١- سيادة النقد المعتمد على الملاحظة على مجمل واقع نقد الدراما التلفزيونية في الوطن العربي .

٢- يشكل انحسار نقد الشكل الإخراجي حجر عثرة في طريق الدراسات العلمية المتخصصة .

٣- بروز نقد الفكر الاتصالي للوسيلة من خلال الدراما التلفزيونية .

٤- اختفاء النقد التاريخي للدراما التلفزيونية في الوطن العربي كنوع مستقل وظهوره على شكل فقرات متناثرة في مقالات النقد الموجّه للدراما التلفزيونية في الوطن العربي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهج البحث:

تتواشج آلية اختيار منهج البحث مع ماهية الأهداف التي يبغي الباحث تحقيقها في ثنايا البحث، لذا تم اعتماد المنهج الوصفي الذي يتضمن التحليل في دراسة المشكلة وتقصيها وصولاً إلى الاستقراء والاستنباط اللازمين لتسليط الضوء على الهدف الموضوع لهذا البحث واستجلائه، لأنَّ توظيف هذا المنهج البحثي سيمكن البحث من الكشف عن القواعد، والمعايير، والضوابط التي تتحكم بالعملية النقدية واشتراطاتها وتوضيح أدواتها وأساليبها في القراءة/ المقاربة النقدية ذات المؤسسات المنهجية، فضلاً عن ذلك فأن اعتماد هذا المنهج وتبنيّه في هذا البحث يعود إلى امتلاكه القدرة بشكل أكثر من بقية المناهج البحثية الأخرى في عمليات الوصف، والتحليل، والتفكيك، ومن ثم إعادة تركيب وتشكيل الخطاب السينماتوغرافي ومشاهدة وفحص لقطاته ومشاهدة أنساقه الصورية والسمعية، وهو ما يلامس جوهر ما تطرقت إليه الدراسة الموسومة (أشكالية تداخل المناهج في نقد الخطاب السينماتوغرافي).

مجتمع البحث:

ليس هناك مجتمع بحث بالمعنى المنهجي المحدد لأنَّ الدراسة تبحث في الاجراءات النقدية وأدواتها وأساليبها وغيرها من المفردات التي تضمها المدونة النقدية بمناهجها المختلفة وآليات اشتغالها في قراءة المنجز السينماتوغرافي، وتبحث في اشكاليات تداخل هذه المناهج في المقاربات النقدية، ويمكن القول إنَّ مجتمع البحث هو جميع الخطابات السينماتوغرافية الخاضعة للعملية النقدية، وربما ساعدت المنهجية البحثية ولاسيما في فقرة حدود البحث في ضبط وتحديد هذه الخطابات السينمائية وجعلها تتمحور ضمن مدة انتاج العينات الفيلمية المنتخبة وهي بين عامي ١٩٧٧-٢٠١٤.

عينة البحث:

تم اختيار عدد من العينات الفلمية كفلم (العطر، دوغ فيل، أطفال الجنة، الأسطورة ٣٠٠، الباتريوت، بيوت في ذلك الزقاق، ميونخ) بشكل قصدي وللمسوغات الآتية:

١- امتلاكها القدرة على الايفاء بمتطلبات الدرس المنهجي والنقدي.
٢- استقطابها لجمهور عريض وسمعة واسعة عند مشاركتها في المهرجانات الدولية فضلاً عن عرض بعضها من خلال المحطات الفضائية المعنية بالتخصص السينماتوغرافي.
٣- طواعيتها للتحليل والقراءة النقدية المنهجية وإمكانية تطبيق أكثر من خيار منهجي نقدي مما يسمح بأختبار تداخل المناهج النقدية عليها.
٤- حصولها على جوائز وشهادات تقديرية عديدة من مؤسسات مهمة في المشهد السينماتوغرافي العالمي مما يؤكد رصانة الصنعة السينماتوغرافية فيها.

وفي هذا الصدد لا بد من القول، إنَّ اختيار العينات يعود، فضلاً عن ما تم ذكره من مسوغات، إلى أن الأجراء هنا هو ليس من أجل التحليل النقدي فقط، إنما من أجل بيان كيفيات التداخل بين المناهج النقدية المختلفة ولاسيما المحدثة منها وآليات اشتغالها في الخطابات السينماتوغرافية.

وحدة التحليل:

تستلزم عملية تحليل العينات السينماتوغرافية المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل يفضل أن تكون واضحة المعاني والدلالات، إذ تعد الفكرة، والمفردة، والصورة، واللقطة، والمشهد، والزمان، والمكان، والحكاية.. وغيرها، من الوحدات المفصلية في التحليل في التخصص السينماتوغرافي، فضلاً عن التخصص الأدبي واللغوي ومن ضمنه تخصص النقد بشقيه الأدبي والفني، لذا سيتم اختيار اللقطة والمشهد كوحدة تحليل رئيسة لأنهما يمثلان اللبنات الأساسية للبناء السينماتوغرافي.

أداة البحث:

بغية تحقيق أعلى معدل في الموضوعية، والحيادية، والعلمية لهذا البحث ومخرجاته من النتائج، والاستنتاجات، والأحكام، والتقويمات، فأنَّ البحث يتطلب استخدام أداة معيارية محكمة يتم الاستناد إليها والإفادة منها في مناقشة العينات المختارة سينماتوغرافياً وقراءتها نقدياً، لذا سيتم الاعتماد على ما ورد من مؤشرات في الاطار

النظري بوصفها أحد الأدوات البحثية لأستخدامها كمعيار بحثي بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين(*).

ونظراً لاتفاق جميع الخبراء والمحكمين على الفقرة الأولى (المؤشر الأول) وبيان عدم احتياج هكذا بحث مختصر لأداة بحث بهذا الحجم (٥) مؤشرات، فأنَّ الباحثين سيستخدمان المؤشر الأول كأداة تحليل مع الإشارة الضمنية لباقي المؤشرات ضمن قضايا التحليل الذي سيتضمن أيضاً ثلاثة مناهج نقدية فقط لكل نوع من المناهج النقدية المعتمدة في هذا البحث (المنهجين السياقي والنصي) منعاً للإطالة ولحاجة هكذا تحليلات لبحث من نوع رسائل الماجستير أو أطاريح الدكتوراه بسبب السعة النسبية لمساحة التحليل التي يشغلها قياساً بهذا البحث الذي يتطلب التكثيف والاختصار .

الفصل الرابع

تحليل العينات ومناقشتها

تحليل العينات:

استناداً إلى المؤشرات التي تم استنباطها من الإطار النظري فأنَّ تحليل العينات سيرتكز على وفقها وكما يأتي:

المؤشر الأول:

الخطاب السينماتوغرافي نص مفتوح يمكن أن يقرأ نقدياً عبر المناهج النقدية الآتية:

أ- المناهج السياقية (الاجتماعي، النفسي، الأسطوري، ... الخ).

ب- المناهج النصية (البنيوية، السيميائية، الأسلوبية، ... الخ).

ت- المناهج المتداخلة (التي تجمع بين نوعين من المناهج المذكورة في أ و ب).

أ – المناهج السياقية (المنهج الاجتماعي).

حالما تحررت النظرية النقدية ولاسيما في أوربا من هيمنة الاتجاهات الكلاسيكية وبرزت الاتجاهات الرومانسية، حتى انبثقت المناهج الجديدة ومنها المنهج الاجتماعي الذي ركز على مضمون الخطاب الفني دون شكله، لذلك سنقوم بتطبيق أدوات وأساليب هذا المنهج النقدي على فلم (بيوت في ذلك الزقاق) للمخرج العراقي (قاسم حول)، لأنه

تناول موضوعاً اجتماعياً محورياً يتعلق بالصراع الطبقي الاجتماعي، فضلاً عن تسليطه الضوء على الطبقة الوسطى، وحياتهم، وطبيعة العمل الذي يؤدونه للحصول على لقمة العيش.

فالمنهج الاجتماعي يركز رؤيته النابعة على أساس أن الخطاب السينماتوغرافي إنما هو انعكاس للواقع الاجتماعي اليومي وارتباطٌ به ومعبرٌ عنه، إذ لا يمكن فهم طبيعة الخطاب السينماتوغرافي وأغراضه على وفق المنهج النقدي الاجتماعي إلا من خلال التعرف على الظروف التي ينتج في ظلها، فهناك جدل علائقي بين الفلم ومجتمعه، وفي هذا الصدد يمكن رصد كل من تأثيرات الفلسفة الماركسية ومنهجها النقدي في بنية المنهج الاجتماعي، ولاسيّما نظرية الانعكاس، إذ نستطيع ملاحظة ذلك في كثير من المشاهد واللقطات ولاسيّما أثناء عمل الفنانة (سعدية الزيدي) وأولادها وجيرانها في معمل (الجكليت) العائد للرأسمالي (عبد الجبار كاظم)، إنَّ هذا المشهد وغيره يؤشر على أن صانع العمل يريد تأكيد أو إظهار مؤشرات الصراع الطبقي وهي ما تدفع الناقد إلى أن يركز على عدد محدد من الاجراءات النقدية الخاصة بالمنهج الاجتماعي، منها:

١- البحث في الجذور الاجتماعية للخطاب السينماتوغرافي وصانعه وظروفه.
٢- الكشف عن المضمون الاجتماعي للخطاب السينماتوغرافي ودوافعه ومحركاته.
٣- ملاحظة التأثير الاجتماعي للخطاب السينماتوغرافي في متلقيه.

فالناقد المتبني للمنهج الاجتماعي قليلاً ما يرتكز في الوحدات البنائية للفلم وتراكيبه الصورية والصوتية، فهو يفضل البحث في انتماء الشخصيات الدرامية الطبقية مثلاً، وطبيعة العلاقات الاجتماعية وتراتبها، ودراسة البنية الاجتماعية الفوقية والدنيا، وتأثير القيم، والتقاليد، ورصد الاتجاهات الثورية، والديناميكية الحركية للمجتمع أو أفراده، وملاحظة التقابلات الثنائية للأضداد، كما يمكن رصد استخدام الناقد لمفردات المنهج الاجتماعي كمفهوم (الألتزام) و(الواقعية) و(التمرد) و(الرفض) و(الصراع) إذ عادةً ما يغلب الطابع الوصفي والأنشائي على لغة الناقد من دون مسحةٍ تحليلية، فضلاً عن غياب المنهجية النقدية وأدواتها ومصطلحاتها، وربما يعود مردَ ذلك أنَّ هذه المنهجية والرؤية النقدية قرينة بالمناهج النقدية الحديثة ولاسيّما النصية منها التي تفتقد إليها المناهج السياقية الكلاسيكية ومنها المنهج الاجتماعي وربما يمكن لناقد آخر حداثوي الاتجاه أن يتعرض

بقراءة نقدية ذات اتجاه محدث (منهج نصي) لهذا الخطاب السينماتوغرافي كالبنيوية أو السيميائية مثلاً، لكنَّ أغلب الظن أن الأفلام السينماتوغرافية مثل (بيوت في ذلك الزقاق) تتمظهر فيها بشكل جليَّ النزعة الماركسية فلسفة ونهجاً، وربما ستكون صعبة التحليل خارج نطاق المنهج الاجتماعي اللصيق بالاتجاه الماركسي، وحتى وإن نجح اتجاه نقدي حداثوي في إضاءة جوانب عديدة من هذا الفلم الراديكالي فأنَّ مستويات عدّة من المعنى الكامن في جنباته ستبقى غير قابلة للاستنطاق، وربما يمكن أن يتداخل معها منهج نقدي آخر كالمنهج التأريخي مثلاً لقراءته بشكل أكثر يسراً ومنطقيةٍ.

المناهج السياقية (المنهج النفسي).

ساهمت الدراسات السايكولوجية التي قام بها (فرويد) في حدوث انعطافات مهمة في المسار المعرفي للعديد من الحقول ولاسيما الإنسانية منها، وساعدت هذه الاكتشافات في استقلال علم النفس عن الفلسفة بعد ما كانت جزءاً منها، فضلاً عن أن مدرسة التحليل النفسي التي أرسى دعائمها (فرويد) قد أحدثت تأثيراً ملموساً في مجال النقد مما أدى بدوره إلى بروز المنهج النفسي في الدراسات النقدية.

ويمكننا أن نقوم بتحليل فلم (العطر) كأنموذج للنقد النفسي لأنه يتلاءم نسبياً مع الثيمة الأساس التي قام عليها الفلم والمتمثلة بالدافعية العالية لأرتكاب جرائم القتل من قبل بطل الفلم الذي يعاني من أمراض نفسية عديدة.

إنَّ التحليل والنقد النفسي الذي يقوم به الناقد، عادةً ما يستخدم مصطلحات علم النفس مثل (الوعي) و(الكبت) و(الوهم) و(السلوك) و(الدافع) و(الشعور)، فالناقد لابد أن يتطرق بشكلٍ رئيس للدوافع والمسوّغات التي شكلّت شخصية القاتل أولاً ومن ثم قيامه بارتكاب جرائمه ضد النساء الجميلات أو المومسات على حدٍ سواء وتحويل أجسادهن إلى عطور على وفق تركيبةٍ زيتية خاصة يتمكن من اكتشافها وتصنيعها عبر حاسة الشم الحادة جداً التي يتمتع بها، وهكذا نرى أن الناقد سيستمر في الوصف والتحليل في الأطر العامة للشخصيات الدرامية والأماكن والأزمنة ودوافعها، وتقويم سلوكياتها من دون الخوض في التراكيب الصورية أو الصوتية إلا نادراً اعتماداً على مرجعياته السايكولوجية أولاً ولوفرة ما موجود من أمراض نفسية لدى الشخصيات الآدمية في الفلم والغوص في التحليل النفسي للنماذج البشرية بعيداً عن الكشف عن العلاقات فيما بينها، أو البحث عن

البنيات النصيَّة أو التراكيب السردية الموظّفة في ثنايا خطاب السينماتوغراف وتأشير وظيفتها البنائية والدلالية، فضلاً عن ابتعاد الناقد في منهجيته النقدية المتأسسة على البعد النفسي عن التقنيات المستخدمة في بنية خطاب السينماتوغراف، وربما اختزالها لمجموعة من المفردات ذات الصبغة الأنشائية من دون الانتباه إلى المحمول الفكري والدلالي الذي تمثله.

أما فيما يخص التداخل الذي قد ينشأ أثناء القراءة النقدية للفيلم فلربما يساعد هذا النوع من الخطابات السينماتوغرافية على الانفتاح في القراءات النقدية ليستوعب مناهج نقدية أخرى ليست فقط من المناهج السياقية، بل وحتى من المناهج النصية كالسيميائية مثلاً، والأسلوبية ذات المنحى الاحصائي أيضاً لأنهما يمتلكان القدرة على الاشتغال النقدي في هكذا خطابات سينماتوغرافية التي تنفتح للتأويل والقراءة بشكلٍ تفاعلي لغناها الدلالي ولتعدد طبقاتها التركيبية والسردية، إذ يمكن لأدوات المنهج السيميائي كالشفرات والعلامات من الأشتغال والعمل في هذه البيئة الفلمية، كما يمكن لمصطلحات خاصة بالمعجم الفلسفي مثل الوجود، والموت، والذات، والكينونة، والعدم، وغيرها... أن تجد صداها في هذه المدوّنة النقدية، فضلاً عن مصطلحات النقد الاجتماعي كالرؤيا، والصراع، والنقد، والطبقة الاجتماعية، والأمر هنا يعود لبراعة الناقد في توظيفه لهذا التداخل، أو لدفعه خارج المتن النقدي واعتماد منهجية نقدية موحدة لها مصطلحاتها ومفاهيمها وأدوات الأفهام الخاصة بها.

المناهج السياقية (المنهج الأسطوري).

رغم عدم شيوع استخدام المنهج الأسطوري في كتابات النقاد وتحليلاتهم السينماتوغرافية قياساً بالاستخدام الشائع له في الوسط الأدبي، إلا أنه يمتلك أهميته الظاهرة لأنه يدرس الأساطير والرموز الخيالية النابعة أصلاً من الواقع القديم بوصفها وسائط للتعبير وبدائل للموجود العياني، وعلى حد تعبير (رينيه ويليك) فأنَّ المنهج الأسطوري يستعين بمكتشفات الأنثروبولوجيا الاجتماعية التي هي بدورها تستمد مرجعيتها من مفهوم اللاوعي الجمعي.

ونقدياً فأن المنهج الأسطوري يتجه بأدواته نحو المضمون من دون الشكل الفني وتشكل مفردات مثل (الزمن) و(التاريخ) و(الحكاية) و(الخلود) و(الميتافيزيقيا) و(الكون)

و(الموت) و(الانبعاث)، ... الخ. أدوات مهمة في النقد الأسطوري، وإذا ما استشهدنا تحليلياً بفلم (٣٠٠ محارب) أو ما يطلق عليه في بعض النسخ بـ (الأسطورة ٣٠٠) كعينة فلمية نستطيع أن نقبض على الكثير من ملامح النقد الأسطوري بدأً من الحكاية وأسطورتها وصولاً إلى البطولات الخارقة التي تمتعت بها الشخصيات الدرامية ولاسيما الأغريقية منها على حساب أبطال الفلم الفرس، مروراً بالرموز التي تشير إلى الأساطير القديمة كالأماكن والأكسسوارات (السيوف، الدروع، الخوذ، العربات، ... الخ) وربما كان الشائع عند النقاد المتبنين للمنهج النقدي الأسطوري هو هيمنة الطابع التفسيري أكثر من التحليلي في الكشف عن بواطن الفلم وعلاقاته الداخلية، وفي هذا الاطار يمكن أن نتلمس وجود عالمين في طروحات النقاد هنا، أحدهما أسطوري والآخر واقعي قد يلتحمان أحياناً وقد يفترقان في أحايين أخرى ويصبح الواقع مرجعاً فكرياً واطاراً دلالياً للأسطورة وهي تشيد بناءها وكيانها على امتداد السيرورة الزمنية للخطاب السينماتوغرافي، وهو ما نشاهده في لقطات ومشاهد كثيرة في الفلم ومنها اللقاء الذي يجمع الملكة بالقائد، إذ نرى التجسير بين عالمي الواقع والخيال الذي تستعير الأسطورة منه طاقتها ونسيجها مع ضرورة التنبه إلى أن الأسطورة تتمايز عن الخرافة بأنَّ الأولى تبنى وتنسج من حكاية حقيقية في الغالب، لكنها تضخم وتحاك حولها المبالغات والاضافات لغايات عديدة، منها ما هو آيديولوجي/ قومي ومنها ما هو ثقافي/ فني بينما الأصل في الخرافة عدم الاعتماد على ما هو واقعي بل الابتكار من الوهم، وفي بعض المفاصل النقدية تتجلى الحاجة لمنهج موحد ودقيق يحمي النقد من التداخل من قبل المناهج النقدية الأخرى ويحمي أيضاً من الآراء الانطباعية لأنَّ هكذا أفلام ربما تصنع لغايات محددة وهي قد تتطلب قراءة نقدية ذات اتجاه أسطوري تتلاءم ومنطلقاتها سواء أكانت آيديولوجية أم سينماتوغرافية، فالمنهجية النقدية هنا تضبط عملية القراءة أو المقاربة النقدية وتبعد التحليل الفلمي عن المباشرة في البحث عن الأساطير الكلية أو الضمنية الواردة في سياق الخطاب السينماتوغرافي، فليست الغاية من العملية النقدية على وفق المنهج الأسطوري تفسير الرموز الأسطورية أو الموجودات المرئية المتوافرة في بنية الفلم فقط، بل الاتجاه صوب تجلي وإيضاح وتقديس أسطورة البطولة أو الحرب والأمة الأغريقية والانتصار والقيم الفكرية لتلك الأساطير.

ورغم أن توافر المنهجية القرائية ضرورة ملحة إلا أن ذلك يجب أن لا يمنع النقد أحياناً من محاولة استلهام مناهج نقدية أخرى قد تساعده في إضاءة مساقط غائرة في التراكيب المادية للفلم من دون خشية حدوث إشكالية تداخل نقدي متى ما تم ذلك الأمر بصورةٍ واعية ومقننة من قبل الناقد.

ب- المناهج النصية (البِنْيَويّة):

تأسيساً على طروحات (سوسير) في اللغة وتماشياً مع منطلقات (شتراوس) انبثقت النظرية البنيوية في اللسانيات والأدب ومنها أشتق المنهج النقدي البنيوي الذي عني ببنية الخطاب الداخلية وقراءة تراكيبه الباطنية بمعزل عن السياقات الخارجية ومن دون التطرق لظروف نشأة الخطاب وعمليات إنتاجه إذ تم النظر إلى الخطاب بوصفه نظاماً خاصاً ذا أنساق وانتظامات محددة ومكتفية بذاتها. وقد نحتت البنيوية مصطلح (البِنْيَة) التي حلت محل المصطلحات السوسيرية مثل (النظام) و(النسق) وكذلك مصطلحات المنهج الشكلي مثل (الشكل) و(الأداة)، ومصطلح (البنية) يشمل جميع الحقول المعرفية (حسب البنيويون طبعاً)، لذلك فأنَّ البنية توجد في الرياضيات، والفيزياء، وغيرها من العلوم الصرفة، لذلك حاول بعض البنيويين اقتراح مصطلح (الوظيفة) كبديل كما هو الحال عند (بروب) مثلاً.

واستشهاداً بخطاب سينماتوغرافي مميز مثل (دوغ فيل) للمخرج الدنماركي (لارس فون ترايير) وبطولة (نيكول كدمان) فأنَّ المنهج النقدي البنيوي بقراءته لهكذا منجز فلمي سينظر إليه بوصفه (أي الفلم) بنية من العلاقات الباطنية المتشابكة، إذ تهدف المقاربة النقدية البنيوية في هذا الفلم إلى محاولة التعرف على تلك البنية لأنها ستؤدي إلى استكشاف القوانين والأنظمة والإنسان والتعقيدات الفلمية وتراكيبها المادية والذهنية وبيان مستويات الفلم الصورية والصوتية والدلالية والتركيبية وغيرها من المستويات التي يمتلك كل منها بنيات تكوينية صغرى تؤدي بمجموعها إلى البنية الكلية للخطاب السينماتوغرافي وتفحّص علاقاتها وانتظاماتها وهو ما ينطبق على هذا الفلم وخاصيته التركيبية المتمايزة عما سواه من الأفلام السينمائية تقريباً، إذ أن بنيته المكانية تتأسس على أرضية سوداء كأرضية خشبة المسرح وقد تم التأشير والتخطيط عليها باللون الأبيض للدلالة على البيوت

والشوارع، بل وحتى الديكورات والمستلزمات الحياتية والأبواب والشبابيك وغيرها، وهذا ما يجعل الناقد محكوماً نسبياً بالتعامل مع هذا الواقع الفلمي بوصفه بنية متكاملة ومكتفية بذاتها ولا تميل إلى خارجها ويحبذ التعاطي معها من دون النظر للسياقات الخارجية وعوامل الأنشاء والأنتاج وصولاً إلى إنتاج الدلالة واستنطاق المعنى الكامن في تراكيب هذه البنية الصورية/ الصوتية.

وتشيع أثناء توظيف المنهج النقدي البنيوي في قراءة الخطاب السينماتوغرافي مفردات ومصطلحات مثل (بنية) و(تركيب) و(مستوى) و(محور أفقي) و(محور استبدالي) و(علاقات) و(وظيفة) و(التقابلات الثنائية) و(الاستبدال) وغيرها.

مع الإشارة إلى أن الناقد البنيوي لا يتجه في قراءته النقدية نحو أطلاق الأحكام أو التقويمات، فهو محكوم بالنظر إلى الخطاب السينماتوغرافي وتحليله فقط، إذ يبدأ بالخطاب كبنية وينتهي به بقراءة مغلقة من دون محايثة أو مجاورة سياقية، ولا يهتم الناقد ولا نقده بشرح أو توصيف الخطاب السينماتوغرافي أو تفسيره، بل الاكتفاء ببيان العلاقات المتوافرة في بنية الخطاب، وقد لا يحفل أيضاً بالقيمة الثقافية للفلم أو موضوعته أو فكرته وغير معني بإصدار تقييم أو تقويم نقدي حول جودة الخطاب السينماتوغرافي أو عدم جودته، كما نلاحظ في هذا الفلم حدوث ظاهرة (الانقطاع) بين لقطةٍ وأخرى أو بين مشهدٍ وآخر، وهي ظاهرة بنيوية بأمتياز، أي الايقاف المؤقت للسرد من دون أن يحدث خللاً في بنية تسلسل الأفكار ونمائها الداخلي لأنها تحدث في البنية السطحية أو الظاهرية وليس العميقة أو الباطنية التي تترابط عبرها الأفكار فلسفياً وأنطولوجياً.

ثمة ملاحظة أخرى في هذا الموضع تتمحور في أن المنهج النقدي البنيوي قد يسمح لقراءةٍ ثانية من منهج نقدي آخر كالمنهج السيميائي بالتداخل والاشتغال هنا بشكل منفصل أو متصل عن المنهج البنيوي لأنَّ الفلم هنا مليء بالاشارات، والعلامات، والرموز التي تسمح باستنطاقها سيميائياً من دون أن يسبب ذلك إشكالية واضحة نتيجة تداخل المناهج النقدية.

المناهج النصية (السيميائية):

من (سوسير) أيضاً ومن ثنائياته الخاصة باللغة والكلام ومقالاته النظرية عن الدال والمدلول، انطلقت أسس السيميائية وصاحبتها وتماهت معها الطروحات الخاصة بسيميوطيقيا (بيرس) ذات الاتجاه المنطقي ومن ثم توحدهما معاً في نظرية سيميائية واحدة تقريباً تبنت المنطلقات ذاتها مع اختلاف منهجي بسيط في التسميات والتطبيقات نظراً لأتساع هذا المفهوم أبستمولوجياً وجغرافياً.

إنَّ المنهج النقدي السيميائي شأنه شأن النظرية السيميائية يبحث في العلامات والإشارات والشفرات التي يحفل بها الخطاب أياً كان جنسه لغوياً، أم أدبياً، أم فنياً، ومنه أيضاً الخطاب السينماتوغرافي، فالمنهج النقدي السيميائي يستخدم مصطلحات مثل (الدال) و(المدلول) و(المفهوم) و(المؤول) و(العلامة) و(الشفرة) و(الآيقونة) و(الرمز) و(الأشارة) و(المعنى) و(الدلالة)وغيرها.

وفي هذا الموضع سنستشهد بفلم (الباتريوت) أو الوطني للمخرج والممثل الاسترالي (ميل جيبسون) لأنه منظومة من العلامات والشفرات التي تبدأ بالأزياء والأكسسوارات وتنتهي بشفرات المكان والزمان مروراً بالعديد من الرموز والدلالات التي حفل بها هذا الفلم التاريخي، إذ نشاهد مثلاً في مشاهد ولقطات عديدة صورة العلم الأميركي (رمز) الوطنية والقتال ضد البريطانيين، وبقايا قلادة الحبيبة (رمز) للموتى، ونشاهد وندرك استجابة الكلب (رمز) غير مادي كوفاء للأرض والوطن والإنسان المضحي والرحيم.

ويمكن القول أن هذا المنهج النقدي تتمظهر عبره أجمل صور التداخل بين المناهج النقدية أثناء توظيفها للأشتغال النقدي على الخطابات السينماتوغرافية، إذ أن السيمياء تدخل في معظم المناهج النقدية الأخرى وفي أدواتها النقدية ومصطلحاتها وإجراءاتها وأساليبها ووسائلها وربما يمكن للباحث القول إنَّ ذلك لا يشكل إشكالية سلبية للناقد، بل أنه يتيح له حرية أوسع وهامش إضافي لأستنطاق مدلولاته وكشف الشفرات المخفية في ثنايا اللقطة أو المشهد أو الخطاب السينماتوغرافي ككل، ولكن الخشية هنا من أن يفقد الناقد طابعه النقدي المميز أو تتشتت أدواته النقدية ومصطلحاته وتغيب عنه المنهجية الموحدة،

وهذه الأشكالية ظاهرة وبكثرة في كتابات الكثير من نقاد السينماتوغراف، إذ نرى غلبة المنهج السيميائي بشفراته، وعلاماته، وآيقوناته على نقودهم وشروحاتهم النظرية من دون وعي منهم أحياناً وبقصدية أملتها احتياجاتهم النقدية لهذا المنهج السيميائي وأدواته ومصطلحاته في أحايين أخرى، كما أن الأمور ربما تتجاوز أحياناً المسألة النظرية ليصل إلى التطبيقات الإجرائية لبعض النقاد إذ لا تخلو ممارستهم النقدية من ذلك الخلط المعرفي/ المنهجي الذي ربما يؤكد حاجة الناقد إلى جهاز مفاهيمي يضبط العملية النقدية لديه على وفق منهج محدد أو عدة مناهج متداخلة، ولكن ضمن إجراءات مقننة ومحسوبة لتحاشي غياب المنهجية النقدية الضابطة للقراءة وأساليبها وسياقاتها وهذا الغياب المنهجي ربما يسمح للانطباعات والآراء الشخصية والمزاج النقدي بالأشتغال هنا، وربما يسيطر أو يهيمن على مفردات الناقد ولغته النقدية فيصبح نقداً صحفياً انطباعياً يخلو من العلمية والمنطق والأحكام المعيارية الدقيقة التي تتلاءم ومعطيات العوالم الفنية التي يخلقها فلم مثل (الباتريوت) باشتغالاته السينماتوغرافية الاحترافية في تشكيل اللقطات ونحت الشخصيات الدرامية ورسم مسارات الحركة في الفلم كحركة الكاميرا وحركة المرئيات ضمن إطار اللقطة الواحدة أو ضمن النسق المشهدي، فضلاً عن جماليات الأداء والتعبير من قبل الشخصيات الفلمية، والطاقة التعبيرية في توظيف الإضاءة والألوان، فضلاً عن الأنموذجية المتوافرة في مرافقة المجرى الصوتي للتراكيب الصورية ولاسيما الموسيقى التصويرية وبراعتها في التعبير عن مكنونات الشخصيات المؤسلبة وتناغمها مع الأجواء المكانية والطقوس الاجتماعية في تلك الفترة التاريخية من عمر الولايات المتحدة الأمريكية.

المناهج النصية (الأسلوبية):

إنَّ تشظي الخطابات الفنية ولاسيما السينماتوغرافية منها كان السبب في عدم قدرة المناهج السياقية على استيعاب الظاهرة الفنية السينماتوغرافية بوصفها كينونة قائمة في المكان وممتدة في الزمان، لأن المناهج السياقية تعد انتقائية في الوصف والتحليل وتتناول ما ينسجم مع أدواتها النقدية وما يستطيع منهجها أن يقدمه فقط من دون الولوج في البنى العميقة للخطاب السينماتوغرافي، فكان لا بد من بروز وتنامي المناهج النصية التي تعنى

بالتركيبة الباطنية للخطابات السينماتوغرافية وتلج إلى عوالمه المتعددة وفضاءاته الواسعة بعيداً عن عوامل نشوء وإنتاج الخطاب وظروفه الخارجية، وبذات الوقت فإن المناهج لا تعنى بعملية التلقي أو نقد استجابة القارئ وظروفها والعوامل التي تواجهها أو تتحكم بها، إذ أن الممارسة النقدية تتوسط بين الخطاب السينماتوغرافي ومتلقيه.

إنَّ استخدام المنهج الأسلوبي في قراءة الخطاب السينماتوغرافي ونقده يعني الكشف عن المكونات والتراكيب البنائية للغة الفلم الصورية والصوتية وبيان أنماط التعبير وعناصر التدليل الفلمي عبر إجراءات أسلوبية محددة، وإذا تناولنا أحد أفلام المخرج الأمريكي (ستيفن سبيلبيرغ) وهو فيلم (ميونيخ) الذي يسلط الضوء على الصراع الفلسطيني- الأسرائيلي وحادثة مقتل البعثة الأسرائيلية في دورة الألعاب الأولمبية في ميونيخ بألمانيا الغربية (في حينها) عام ١٩٧٢.

إنَّ الناقد المتعرض لقراءة الفلم عبر المنهج النقدي الأسلوبي سيبحث في العلاقات البينية التي تحكم البناء الداخلي لسياق الفلم على وفق أسلوبية المخرج في توظيف بلاغية لغته السينمائية كعلاقة المكان بتنويعاته المتعددة بين المانيا، وفرنسا، وايطاليا، ولبنان، وفلسطين، وتونس بالشخصيات الدرامية، فالمنهج الأسلوبي يبحث في مستويين أحدهما يعنى بدراسة تأثير الفلم في متلقيه من خلال الفلم ذاته وليس عبر متلقيه والمستوى الثاني تواصلي يعنى بإيصال الأفكار بدقة لأنها تعبر عن مكنون الخطاب السينماتوغرافي ويوظف المنهج النقدي الأسلوبي مصطلحات مثل (الأنزياح) و(التركيب) و(الصورة) و(الإبداع) و(الأختيار) و(الشعرية) لتأكيد طروحاته وتعميق فهم مدلولات الخطاب السينماتوغرافي، إذ أن انزياح التركيب الصوري أو الصوتي في بنية الفلم عن المعيار التقليدي للتراكيب السينماتوغرافية المألوفة سيؤدي بالضرورة إلى تعميق المعنى المنبثق من الفلم أو المشهد مما يزيد من شاعريته وبلاغته، فضلاً عن أن المنهج الأسلوبي يعنى بتقنيات أدبية/ سينماتوغرافية مثل الايجاز (الاستعارة) والكناية وغيرها، وهو ما حفل به فلم (ميونيخ) ولاسيما في التوظيفات غير التقليدية لمشاهده ولقطاته خاصةً في مشاهد القتل والقصاص من الفدائيين الفلسطينيين في المناطق الأوربية، كما يهتم المنهج الأسلوبي بالإيقاع والعناصر السمعية والمرئية التي تعمل على تشكيله فضلاً عن الزمن لأنه لازمه لا بد منها في دراسة الإيقاع، كما يتبنى هذا المنهج النقدي أسلوباً احصائياً يتمثل في

التعرّف على أسلوبية مخرج ما مثل (سبيلبيرغ) عبر احصاء عدد من حركات الكاميرا الأستعراضية الـ (Pan) مثلاً أو اللقطات القريبة، أو لقطات الأوفر شولدر (Over shoulder)، أو استخدام اللازمة الموسيقية لشخصية درامية، أو غيرها من التوظيفات الأسلوبية التي يلجأ إليها المخرج بقصدية إخراجية معينة، ومن خلال هذه العملية الأسلوبية الاحصائية يمكن للناقد أن يوسم أسلوبية المخرج عندما تنتمي لتوصيف فني معين، ويمكن للناقد أن يستخدم أو يوظف منهجاً نقدياً آخر لتحقيق غرضه النقدي أو قراءته النقدية طالما أنها تسمح بالتوصل لما يريد، شريطة احتفاظ كل منهج نقدي بسماته الخاصة وإجراءاته النقدية المنهجية ومصطلحاته وأدواته.

النتائج النهائية:

١- تبين أنَّ هنالك خطابات سينماتوغرافية تستجيب وتتفاعل مع أكثر من منهج نقدي تداخلاً أو تنوعاً، بينما يصعب ذلك الأمر مع خطابات سينماتوغرافية أخرى.

٢- لوحظ إنَّ تداخل المناهج النقدية في قراءة الخطاب السينماتوغرافي ليست إشكالية سلبية أو ظاهرة غير صحية على الدوام، لكنها قد تضيع الفرصة لأجل بلورة منهج نقدي معين في تلك القراءة.

٣- تم التوصل إلى أنَّ غياب المنهجية النقدية الواضحة والمتضمنة لأدوات النقد، ووسائله، ومفرداته في معظم المقاربات النقدية الموجهة لقراءة الخطاب السينماتوغرافي ولاسيما في جانبها الإجرائي تقود إلى شيوع الانطباعية والذاتية في الآراء والأحكام والتقويمات... الخ .

٤- تبين إنَّ تداخل المناهج النقدية في قراءة الخطاب السينماتوغرافي ليست محصورة بأحد التصنيفين المفصليين للمناهج النقدية (السياقية/ النصية) بل بتصنيفات منهجية نقدية أخرى خارج هذا التوصيف وبحسب مرجعيات الناقد الفكرية والثقافية.

٥- ملاحظة شيوع الانطباعية، والآراء الشخصية، والأحكام الذاتية واقحامها في القراءة النقدية لخطاب السينماتوغراف والسبب في جزء كبير منها يعد لغياب المنهج النقدي المحدد الذي يحكم الناقد باشتراطاته وإجراءاته، ويفرض عليه منطقاً محدداً أثناء المقاربة النقدية ويصعب تداخل المناهج النقدية فيما بينها.

التوصيات:

في ختام هذه الدراسة لا بد من التوصية بما يأتي:

١- ترجمة بعض الكتب والدراسات الحديثة الخاصة بالنقد السينماتوغرافي ولاسيما تلك التي تتضمن جوانب تطبيقيةٍ منها.

٢- زيادة عدد الساعات الدراسية في المقررات العلمية لمادة النقد السينماتوغرافي نظراً للارتباط الجدلي بين الخطاب السينماتوغرافي ونقده ودور الأخير في تطور الأول ونمائه.

٣- العمل على تأسيس مكتبة متخصصة في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية وعدم الاكتفاء بالمكتبة الرئيسة في كلية الفنون الجميلة.

المقترحات:

بناءاً على ما تقدم من معطيات ونتائج وما تفرع من تفصيلات معرفية نقترح القيام بالدراسات الآتية:

١- العلاقة الجدلية بين الخطاب السينماتوغرافي والخطاب النقدي.

٢- الخطاب السينماتوغرافي وانعكاساته في البنى المعرفية المجاورة.

٣- اشتغالات الاتجاه الظاهراتي في قراءة الخطاب السينماتوغرافي.

الهوامش:

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، باب النون، ج٤٩، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص٤٥٥٤.

(٢) روزنتال و ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص٥٠٢- ٥٠٣.

(٣) مطلوب، أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠١، ص٣٦٤.

(٤) ثامر، فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٩٥.

(٥) مري، ادوارد، عن النقد السينمائي الأمريكي، تر: جرجيس الرشيدي، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٣، ص٦٩.

(٦) المسدّي، عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص١٢٦.

(٧) عبد الأمير، فاضل، شعر عبد الوهاب البياتي في الخطاب النقدي العربي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب – جامعة بغداد، ٢٠١٤، ص١٨.

* الإضافة من الباحثان لأجل مقاربة المعنى من التخصص السينمائي

(٨) حجازي، سمير، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص٢٤.

(٩) سويدان، سامي، جدلية الحوار في الثقافة والنقد، مجلة أسفار، ملف النقد والترجمة، ١٩٩٨، ص١٣٠.

(١٠) الصكر، حاتم، المنهج تحدياً المنهج اختياراً، مجلة الأقلام، العدد ٤، ١٩٨٦، ص٧٣.

(١١) سويدان، سامي، في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص٢٩.

(١٢) مجموعة من النقاد، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، تر: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٩، ص٢٣.

(١٣) ينظر: الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١١٧. وينظر: الياسري، ياسر عيسى، النقد الفني للدراما التلفزيونية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٤، ص٦٢.

* ينظر: مجموعة باحثين، مختلفون، في النقد السينمائي الفرنسي، ترجمة وإعداد: رفيق الصبان، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٦٩.

(١٤) كارلوني وفيللو، النقد الأدبي ، تر: كيتي سالم، سلسلة زدني علماً، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ١٩٨٤، ص١٢٥–١٢٦.

* ينظر: شلش، علي، النقد السينمائي، الهيأة المصرية، العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص٦٩.

(*) تألفت لجنة الخبراء من السادة:

١– أ. د. صباح مهدي الموسوي. جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٢– أ. د. طه حسن الهاشمي. جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٣– أ. م. د. ماهر مجيد إبراهيم. جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٤– أ. م. د. ياسر عيسى الياسري. جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٥– أ. د. جمال جليل اسماعيل. الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية.

المصادر العربية :

١- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، باب النون، ج٤٩، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١.
٢- ثامر، فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
٣- حجازي، سمير، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
٤- روزنتال و ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.
٥- سويدان، سامي، في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩.
٦- شلش، علي، النقد السينمائي، الهيأة المصرية، العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١.
٧- كارلوني وفيللو، النقد الأدبي ، تر: كيتي سالم، سلسلة زدني علماً، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ١٩٨٤.
٨- الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، .
٩- مجموعة باحثين، مختلفون، في النقد السينمائي الفرنسي، ترجمة وإعداد: رفيق الصبان، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
١٠-مجموعة من النقاد، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، تر: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٩ .
١١-مري، ادوارد، عن النقد السينمائي الأمريكي، تر: جرجيس الرشيدي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ .
١٢-المسدّي، عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
١٣-مطلوب، أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠١.
١٤- الياسري، ياسر عيسى، النقد الفني للدراما التلفزيونية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٤.

الدوريات :

١٥-سويدان، سامي، جدلية الحوار في الثقافة والنقد، مجلة أسفار، ملف النقد والترجمة، ١٩٩٨.
١٦-الصكر، حاتم، المنهج تحدياً المنهج اختياراً، مجلة الأقلام، العدد ٤، ١٩٨٦.

الرسائل والأطاريح :

١٧-عبد الأمير، فاضل، شعر عبد الوهاب البياتي في الخطاب النقدي العربي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب – جامعة بغداد، ٢٠١٤.

م/ استفتاء لآراء الخبراء والمحكمين
لاختيار أداة البحث

الدكتور ..... المحترم

تحية طيبة :

يروم الباحثان اختيار أداة تحليل لدراستهما الموسومة بـــ**(إشكالية تداخل المناهج في نقـــد الخطاب السينماتوغرافي)** ، وقد تمحورت مشكلة البحث في التساول الآتي :

ما طبيعة الإشكالية النابعة من تداخل المناهج النقدية المعتمدة في قراءة خطاب السينماتوغراف؟

أما هدف البحث فتمت صياغته على وفق الآتي :

- الكشف عن الإشكالية الحاصة نتيجة تداخل المناهج النقدية المعتمدة في قراءة خطاب السينماتوغراف .

وقد تضمن البحث في إطاره النظري مبحثين هما :

- المبحث الأول : تداخل اتجاهات النقد الحديث وتمثلاتها في البنية الثقافية .
- المبحث الثاني: قراءة في تداخل النقود السينماتوغرافية .

أما عينة البحث فقد تضمنت الأفلام الآتية :

(فلم العطر، فلم دوغ فيل، أطفال الجنة، الأسطورة ٣٠٠، الباتريوت، بيوت في ذلك الزقاق ميونخ) .

وقد ارتأى الباحثان عرض الاستفتاء على حضرتكم لما يعهداه فيكم من خبرة ودراية علمية من أجل تحديد مدى صلاحية الفقرات الواردة فيه، أو تعديل ما ترونه مناسباً، أو حذف أو إضـــافة فقـــرات أخرى إن توجب الأمر لذلك .

شاكرين تعاونكم ... مع فائق الاحترام والتقدير

د. ماجد عبود الربيعي

د. محمد هادي الحيالي

ت	أداة التحليل	موافق	غير موافق	الملاحظات
١.	الخطاب السينماتوغرافي نص مفتوح يمكن أن يقرأ نقدياً غير المناهج النقدية الآتية : أ- المناهج السياقية (الاجتماعي، التاريخي، النفسي، الأسطوري... الخ). ب- المناهج النصية (البنيوية، السيميائية، الأسلوبية... الخ). ج- المناهج المتداخلة (التي تجمع بين نوعين من المناهج المذكورة في أ ، ب).			
٢.	التداخل المنهجي النقدي سمة طبيعية أحياناً نظراً لطبيعة الاشتباكات الابستمولوجية والوظيفية للمناهج النقدية الحديثة.			
٣.	الخطاب السينماتوغرافي له اشتراطاته وتعقيداته ومنطقه الداخلي الخاص به الذي قد يفرض قراءاته عبر منهج نقدي محدد.			
٤.	غياب المنهجية النقدية الموحدة قد يؤدي إلى إقحام الانطباعية والاسقاطات الذاتية على القراءة النقدية للمنجز السنماتوغرافي أو تداخل المناهج المقدية الموظفة لتحليله فيما بينها .			
٥.	الخطاب السينماتوغرافي عندما يكون معبراً عن فلسفة معينة فكرياً أو على وفق منهج نقدي مفارق لتلك الفلسفة أو ذلك الاشتغال السينماتوغرافي.			

ABSTRACT

The form of cash to engage in the phenomenon of cinematographic structure and disquisitions visual detailed apstemolgic clearly visible, and made a distinctive the track of axioms and classics that accompanied the historical process for each of these mediators neighboring cognitive and distinct in terms of procedural practice, especially with engaging newest version thought and application, and building on the this dialectical correlation between cognitive fields and clarify the structural problematic that accompanied the cash to engage and modern curricula in applications theoretical and procedural, and to indicate what the overlap quotient among cash curriculum during read or approach to the cinematographic speech, and in order to examine the problematic overlap those and validation of credibility and the appointment of the most prominent institutions and its premises, and for decoding those cognitive clashes and methodology, the study tagged (problematic curricula overlapping in the criticism of the cinematographic speech) which are arranged through the four seasons, the first came from the title (part of a systematic search) and included the research problem, which organized according to ask the following: what is the nature of monetary dilemma stemming from the curriculum used in the overlapping of reading the cinematographic speech?

This chapter has also included the significance, aim, and limits of the study as well as the definitions of basic terms concluded in the title of the study specifically.

Chapter two that entitled as (the theoretical background & previous studies) consists of two main sections, the first which entitled as (The interference of the new criticism trends and their presentations in the cultural structure) and the second is entitled as (A reading in the interference of the cinematographic critics) in addition to including the indicators of this theoretical background, pointing to the most familiarized and important previous studies related to the recent one.

Chapter three which entitled as (Procedures of the study), includes the design and methods of the study, population of the study and samples that have been chosen deliberately and delimited as the following

movies (Perfume, Dog Phil, children of Paradise, Patriot, houses in that neighborhood, Munich, and legend 300). This chapter has also included the analysis unit, tools of the study that derived from the indicators of the theoretical background.

Chapter four that dealt with the analyzing the selected samples and discussing them in the light of the new critical curricula and the final results, and as a conclusion of analysis, a number of selective final results were concluded as well as a group of conclusions resulted from these results and analysis of the samples. Recommendations that considered as a must for the study and its outputs, and finally, the suggestions that are predicting and referring to the ability of studying such topics later through further, academic, and methodological studies with the meeting to the lacks available in this study.

Finally, the study consists a big list of scientific and dependent references and sources in addition to the appendices dealt with the questionnaires submitted to the juries. And some results have been put forward as following:

1.there are cinematographic speeches respond and activate more with more than one critical methods variably, but this can be hard with other cinematographic speech.

2.noticing that the interference of these critical methods in reading the cinematographic speech is not a negative problem or incorrect phenomena as usual but it may lose the opportunity for crystallizing the critical methods in such reading.

3.it resulting that the absence of the critical methods that clear and included for criticism tools, techniques and terms in most of the critical oriented similarities and approaches for reading the cinematographic speech, but in its procedural side it leads to the wideness of impressionism and subjectivity in views, rules and evaluation.