

الفيلم السينمائي بين المفهوم والتصنيف والتلقي

[The cinematic film between concept, classification and reception]

Abdouni abdelouahad

Arabic Linguistics Department, Hassan II University, Mohammedia, Morocco

Copyright © 2024 ISSR Journals. This is an open access article distributed under the **Creative Commons Attribution License**, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT: This article seeks to define the concept of the cinematic film and the criteria for its classification, because examining these two elements is important from multiple angles, including seeking to overcome the problem of discrepancy in defining concepts, translating them, framing them, and employing them in their correct cognitive context, and having an accurate awareness of the mechanisms of the cinematic film and what it shares in some or most of its components, in addition to Distinguishing between cinema as an art and discourse and its technical aspect.

KEYWORDS: cinema, film, viewer, reception, image.

ملخص: يسعى هذا المقال إلى تحديد مفهوم الفيلم السينمائي ومعايير تصنيفه وذلك لأن الوقوف عند هذين العنصرين مهم من زوايا متعددة منها السعي لتجاوز إشكال التباين في تحديد المفاهيم وترجمتها وتأطيرها وتوظيفها في سياقها المعرفي الصحيح وامتلاك وعي دقيق باليات الفيلم السينمائي وما يشاركه في بعض أو معظم مكوناته إضافة إلى التمييز بين السينما باعتبارها فنا وخطابا وبين جانبها التقني.

كلمات دلالية: السينما، الفيلم السينمائي، المشاهد، التلقي، الصورة.

1 تقديم

بعد الخطاب الفيلمي نظاما له قانونه الخاص ولغته المختلفة عن غيرها من لغات التعبير الإبداعي، وذلك لارتباط هذا الخطاب بالبعد السمعي البصري و صلته الوثيقة ببقية الأشكال الفنية والأدبية وفي سياق هذا التداخل ينظر إلى هذا الخطاب باعتباره سلسلة من المشاهد التي تتسم بالترتيب والتتابع والحركة، والتي تتناول موضوعا يرتبط بغاية الفيلم ووظيفته أو وظائفه، كما يعد شكلا إبداعيا مطبوعا على شريط ملفوف يتسم بالتباين في زمن العرض والتنوع في الموضوعات، وتمثل الصورة في هذا الخطاب العنصر المهم باعتبار جانبه التجنيسي، ومن أهم خصائصه مشاركته للفنون الأدبية من مسرح¹ ورواية² وقصة³ في العديد من الخصائص، من قبيل: الانطلاق من النص والارتباط بالحدث والمكان والزمن ...

ولما كان الفيلم شكلا إبداعيا، فقد كان لزاما أن يكون موضوعا تهتم به علوم ونظريات متعددة من قبيل السيميائيات واللسانيات والأدب وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال... كل حسب زاوية رؤيته ومنطلقاته النظرية، ناهيك عن كونه فنا تلتئم تحته أنواع متعددة، بحيث اختلفت الآراء بين من يصنفه تصنيفيا يوازي التصنيف الأدبي⁴، وبين من يصنفه بناء على معايير استثمارية يملئها منطق العرض والطلب، وهناك من يسير على نهج التصنيف الأمريكي التقليدي الذي توخى وظيفة الإخبار الموجه للجمهور، باعتبار هذه العملية جزء لا يتجزأ من البعد التجاري للفيلم⁵، ومن خصائص هذا الخطاب أن بنيته التركيبية (صورة، صوت) ما

¹ Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti 2013 « théâtre et cinéma », p17

² Christophe Gauthier, « Mensonge romantique et vérité cinématographique », 1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze [En ligne], 31 | 2000

³ سعيد عموري (2015)، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلح، ص 13.

⁴ برنارد ف دايك 2013، تشرح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، ص 11.

⁵ تيموثي أوريفان 2013، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، ترجمة محمد منير الأصبحي، ص 141.

زالت تقوم على استمداج الفنون الأخرى ، وإن تم تعديل وتطوير تلك الاستمداجات بما يتلاءم مع الأسلوب والشكل الفيلمي⁶، كما أن الذات المبدعة فيه متعددة، مما يعكس على طبيعة المنتج الفيلمي ويقتضي التنسيق والتكامل بحيث يؤثر كل مساهم في بناء الفيلم على بقية المساهمين، لهذا لا يمكن رد نجاح أو فشل الفيلم إلى المخرج أو كاتب السيناريو أو المنتج أو الفكرة بقدر ما يرتبط بكل هؤلاء، وقد جاء هذا المقال للوقوف عند ثلاث أسس تعد منطلقات لفهم الخطاب السينمائي أولها تحديد ماهية الفيلم السينمائي وثانيها تلقيه وثالثها تصنيف.

2 مفهوم الفيلم السينمائي

يعتبر الفيلم السينمائي بنية ذات مستويات متعددة ينتظم كل منها وفق درجات مختلفة من التعقيد⁷، كما يعد عملاً إبداعياً فنياً يتكون من سلسلة من الصور المرئية والمتتابعة تطبع على شريط ملفوف على بكره وتتسم بالتباين في زمن العرض والتنوع في الموضوعات، وتمثل الصورة المسجلة مادته⁸ واللقطه⁹ كلمته المعبرة¹⁰، وترتبط صفة التتابع بالحدث والزمن والحركة، مما يفرض على الفيلم السينمائي التماسك بين لحظاته ذات المسافة القريبة أو البعيدة، وهو تماسك منطقي يوجه إلى المشاهد عبر مؤشرات ظاهرة وخفية، مباشرة وغير مباشرة، تؤكد أو تنفي هذا التماسك والتكامل بين أجزاء الفيلم، ويعد الموضوع الفيلمي جزءاً هاماً في التعلق بين المشاهد لأنه الإطار الجامع لهذه اللحظات المتتابعة، غير أن هذا التماسك لا يوازي الدلالة نفسها الموظفة في اللسان، إذ اعتبر (كريستيان ميتز) الخطاب الفيلمي قولاً بصدد شيء ما تشابه فيه اللقطه الجملة ويخفي هذا التشابه العديد من نقاط التمايز، فعلى الرغم من أن الصورة في الخطاب السينمائي¹¹ تمثل كلاماً دائماً، إلا أنها لا تشكل وحدة لغوية، خاصة أن الدال السينمائي هو في ذات الوقت المدلول ولهذا يختلف تموقع الدال والمدلول بين النص والفيلم، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائماً على مبدئين هما: (المقروء، المتخيل)، بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولاً لفهم المضمون ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون، أما في الخطاب السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاث هي (المرئي، المسموع، المتحرك)، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهراً في توفير الدلالة البصرية (الصورة بكل أشكالها) والسَمعية (الحوارات والمؤثرات الصوتية) والحركية (تفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث). من هنا ترتبط دلالة الخطاب السينمائي بجملة من العناصر المتداخلة التي يلخصها مثال (رولان بارت) حول الرجل المستلقي على أريكة وهو يقرأ جريدته تحت ضوء خافت تعبيراً عن مدلول الاسترخاء الذي يجسد حصيلة لمجموعة من المدلولات المحال عليها بشكل مباشر عبر الدوال المشكلة للصورة، فالصورة ليست معطاة بشكل دقيق وسابق على التنظيم الذي يطال العناصر التي تبنيها، أي أن تفاعل عناصر الصورة في ارتباط بسياقها هو ما يحدد عوالم الصورة الدلالية¹². كما عُرّف الفيلم باعتباره وسيلة للتعبير لها حدود وقيود، لهذا يمكن أن يضم كل ما نريد قوله بدرجة عالية من الاقتناع¹³، الأمر الذي دفع (برنارد ف. ديك) إلى اعتبار الفيلم نصاً سمعياً بصرياً¹⁴، وهذا يعني أننا أمام موضوع للدراسة قابل لأن ينظر إليه من زوايا متعددة، لقدرة على لمس أطر نظرية كثيرة، واتسامه بلغة فريدة ومميزة، وإمكانية النظر إليه باعتباره موضوعاً للدراسة من مباحث متعددة، كما أن له القدرة على الإيهام بواقعية المشاهد، لهذا حقق الفيلم ما لم تحققه الفنون الأخرى، يقول يوري لوتمان: «إن تركيبية الأنظمة السيميائية والترميزات المتعددة للنص والتعددية السيميائية الفنية التي تنتج عنها، كل ذلك يعطي للفيلم تركيبية تشبه المادة الحية التي تعتبر هي الأخرى تكتيفا لعدد هائل من المعلومات المعقدة التنظيم¹⁵»، ويتعلق الأمر بالقدرة الإبداعية الخلاقة في رسم عالم يوازي العالم الواقعي الذي يساهم في رفع درجة الثقة بمصداقية الفيلم¹⁶، ويجسد فعل المصداقية مدخلاً لغياب الحدود الفاصلة بين المشاهد والفيلم وفعل المشاهدة، رغم أن هذا الخطاب بنية تقدم واقعا غير الواقع الفعلي الذي نعيشه¹⁷، ولما كان الواقع مركباً بطبيعته فقد عُدَّ الفيلم شكلاً فنياً شاملاً لمجموعة من الفنون الأخرى¹⁸، ويضاف إلى شموليته قدرته على الجمع بين دلالاته واستعماله، بحيث يصعب امتلاكه للمعنى دون هذه الثنائية المرتبطة بالبعد الثقافي من جهة، والبعد الرمزي من جهة ثانية¹⁹.

يتضح من استقراء التعاريف المبررة للفيلم، أنها تربطه بمفاهيم متعددة منها السرد والحدث واللغة والشخص والأكمنة والصراع...، إذ نجد باحثين يعرفونه باعتباره قولاً تم تثبيته بالكتابة والتصوير على الفيلم الخام، وأن النص الفيلمي وحدة خطابياً مركبة من رموز اللغة السينمائية²⁰، كما نظر باحثون آخرون إلى الفيلم من جانبه التقني فاعتبروه وحدة ميكانيكية واقعية²¹، حيث ارتبط هذا التعريف بمجموع العلاقات الممكنة بين المشاهد من حيث المونتاج والزمن والحدث، ومالت بعض التعاريف إلى النظر إلى الفيلم من زاوية تعالقه بالواقع، كما هو الشأن بالنسبة (لوي دي جانيني) الذي اعتبر الفيلم فناً لا يتكون من نسخة من الواقع ولكنه نوع من الترجمة للخصائص التي يتم ملاحظتها والتي تتحول إلى أشكال الوسط الفيلمي²²، حيث ترسل الأجهزة الإدراكية للإنسان رسائل حول ما نشاهده باعتباره

⁶ علاء عبدالعزيز السيد (2008)، الفيلم بين اللغة والنص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 7.

⁷ يوري لوتمان 1989، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس مراجعة قيس ص 130.

⁸ رعد عبد الجبار تامر (2016) نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، ص 49.

⁹ يعرف يوري لوتمان اللقطه باعتبارها الوحدة الفيلمية الصغرى أي الجزء الفيلمي الذي يمتد بين تشغيل الكاميرة ولحظة إيقافها مهما كان المضمون، وتتنظم اللقطات في مشاهد والمتواليات في مقاطع أنظر:

يوري لوتمان 1989، مدخل إلى سيميائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس مراجعة قيس الزبيدي ص 38.

¹⁰ يوري لوتمان 1989، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، ص 38.

¹¹ كريستيان ميتز 1987، لغة الينسما، ترجمة محمد علي الكردي ص 35.

¹² سعيد بنكراد (2006)، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، ص 32.

¹³ دانييل أريخون (1977)، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، ص 12.

¹⁴ برنارد فان ديك (2013)، تشریح الافلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، ص 13.

¹⁵ يوري لوتمان (1989)، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، ص 30.

¹⁶ علاء عبدالعزيز السيد (2008)، الفيلم بين اللغة والنص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 52.

¹⁷ رعد عبد الجبار تامر (2016)، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، ص 53.

¹⁸ المرجع نفسه، ص 49.

¹⁹ R. barthes 1985, Sémantique de l objet, p 240

²⁰ دانييل أريخون (1997) قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، ص 9.

²¹ هنري أجيل (1980)، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، ص 50.

²² لوي دي جانيني (1993)، فهم السينما، السينما والأدب، ترجمة جعفر علي، ص 568.

حقيقة حتى وإن كانت غير حقيقية، ومن تم تزيد من حدة ردود أفعالنا الشعورية، ويتضح ذلك عبر مقارنة الأفلام بالكتب، التي رغم قدرتها على إثارة مشاعر قوية لدى القراء، فإنها على المستوى الإدراكي تبقى خاضعة للكتابة التي ترتبط بتعدد التأويلات بناء على الطاقة التخيلية للقارئ، وحين نتأمل هذا البعد في الفيلم نلاحظ أن بعض الدارسين يذهبون إلى سلبية المشاهد باعتباره متلقيا مقارنة بالرواية أو غيرها، يقول علاء عبد العزيز السيد: «إن عنصر التخيل غير متوفر، وكذلك الإمكانية في أن يلعب المتلقي دورا فاعلا في عملية المشاهدة، وذلك بسبب مسار الفيلم المحدد سلفا ووفق خطة للرؤية تحدد ما الذي يجب أن يراه ويسمعه المتلقي، وفي أي لحظة من الفيلم، بل وإلى متى تستمر هذه الرؤية بشقيها الصورة_ الصوت، وبذلك يصبح دور المتلقي قاصرا على إقامة بعض العلاقات العقلية بين هذه الأجزاء الفيلمية من أجل ربط الجزء بالكل، أو السبب بالنتيجة»²³، إلا أن نظريات علم النفس تؤكد أن للفيلم أثر في المعالجة الذهنية للحائية، وذلك لأن المشاهد تتجاوز الحياء العقلي وتضي مباشرة إلى المنطقة تحت الحائية، حتى وإن كان المشاهد مدركا أنه أمام مشاهد غير واقعية²⁴.

3 تلقي الفيلم السينمائي

يبدأ تلقي الفيلم السينمائي²⁵ من مبدأ فيزيائي، حيث تظهر الصورة متحركة للعين والدماغ إذا ما عرضت على الشاشة بسرعة محددة تتمثل في أربع وعشرين صورة في الثانية بالنسبة للسينما، وخمس وعشرين صورة بالنسبة للتلفزيون. ويحدث ذلك من خلال مبدأ الثبات الشبكي حيث تثبت الصورة على الشبكة لمدة قصيرة حتى تصل إلى الدماغ، ثم تزول بسرعة من الشبكية، فإذا وقعت صورة ثانية على الشبكة قبل أن يزول شبح الصورة الأولى، فإن الصورتين تظهران على أنهما مترابطتين وهكذا يستمر هذا المبدأ خلال عرض الفيلم، ويملك الخطاب الفيلمي في ذاته شبكة معقدة من الرموز الدلالية المتضمنة لخواص فيزيائية مرئية، إذ تتكون الأفلام من صُور وأصوات تسمح لهذا الخطاب بأن يتجاوز الخاص إلى العام ليكون خطابا إنسانيا²⁶، وتلك العناصر ليست عشوائية، بل تنطوي على إمكانيات دلالية ورمزية²⁷، ويساهم هذا السيناريو والمخرج والممثل بشكل رمزي في إنتاج عمل يحمل العديد من الدلالات باعتباره رسالة²⁸ تنتقل جزئيا عبر المشاهد نحو المشاهد، وأثناء هذا النقل يسم صُناع الأفلام الرموز التي يُبدعونها ببعض جوانب من ذاتهم²⁹. ويتلقى المشاهد الفيلم عبر مشاعره الباطنية العميقة وأنماط سلوكه وقيمه الواعية وبديهياته الثقافية، ويتجه الفيلم نحو تعديل وتغيير تمثيلات المشاهد أو تأكيدها أو رفضها وفق سلمية تتباين من مُشاهد إلى آخر، من هنا يمكن لمبدعي الفيلم تضمين هذا الخطاب مؤشرات تمثل رسائل مستضمرة للمشاهد، وتختلف درجة وضوح هذه الرسائل تبعا لطبيعة الفيلم والقدرة الإبداعية لفريق العمل والخبرة في المجال الإبداعي الفيلمي، وفي النهاية يتم تلقي تلك الرموز من جانب مشاهدين تتداخل أثناء مشاهداتهم ميكانيزمات ترتبط بالقدرة على إعادة بناء الحدث الفيلمي والاسترجاع والتداعي، ويتأسس هذا الخطاب على نسج علاقات تواصلية مع المشاهد، انطلاقا من دوال تنتج المعنى من خلال السرد السينمائي، حيث تحل محل اللغة الطبيعية في العملية التواصلية، وبهذا يضعف الحوار ويتكامل بتفاعل الصورة المصاحبة للغة الحوارية، وقد يستغرق غياب الدوال اللفظية مشاهد عدة، ومع ذلك تكون لها دلالات هامة وتكون محملة بعلاقات اتساق قوية أو ضعيف، تبعا لمعرفة مبدعي الفيلم بشروط الاتساق الفيلمي، إضافة إلى أن للحركة والثبات في الخطاب الفيلمي دلالة، والأمر نفسه يحدثه (الصمت والضجيج والموسيقى...)، حيث تتفاعل هذه العناصر -مهما بدت بسيطة- لإنتاج المعنى³⁰ الذي يرتبط بلحظات مشهدية (جزئية وكلية) تساهم في خلق الوحدة المعنوية التي تسمح بالحكم على عمل فيلمي ما بالانسجام، إذ على الرغم من كون الحركة أهم ما يميز الصورة السينمائية، فإنها ليست المحور الأساس لبناء المعنى، ولا يمكن بمفردها أن تكون البديل عن اللغة بقدرتها التنظيمية، والتي تكشف عن المعنى في النص الفيلمي، إذ تشكل الإضاءة والديكور وأداء الممثلين والصوت... علامات إنتاج المعنى المعبر عنه بالصورة، فإذا كان النص الفيلمي مكان تشغيل الرموز الحاملة للدلالة، فهو أيضا مكان تكونها، فالفيلم يساهم في خلق شفرة بقدر ما يطبقها ويوظفها.

ويرتبط الخطاب الفيلمي ارتباطا مباشرا بالبنية النفسية للمبدعين والمشاهدين، ولا يتوقف الأمر عند موضوع القصة أو اختيار الشخصيات وحركية الحدث وأثر الزمن والمكان، بل يمتد إلى تموضع الكاميرا وزواياها واللون والضوء والصوت، حيث تربط المشاهد بين الخطاب الفيلمي والواقع الخارجي ربطا لا يكون بالضرورة تماثليا، إذ يتخذ هذا الربط شكل انسجام أو تناقض أو تشابه واختلاف ليمارس الفيلم أثره السحري على المشاهد فيؤهمه بواقعية الحدث، وهو إيهام يضع المشاهد في سياق تواصلية متباين الجهات، حيث يساهم وعيه بلا واقعية الحدث الفيلمي طيلة لحظات الفيلم في الخروج من دائرة المشاهدة، وبالتالي لا بد له من الدخول في حالة من تحويل اللا واقع إلى واقع مفترض لخلق الانتماء إلى هذه الدائرة، مما ينتج عنه مجموعة من الانفعالات إزاء الأحداث لحظة وقوعها، بل يتماهى المشاهد والشخصية ليتخذ مواقفها أو يبحث لها عن حلول مستعدا قدراتها وإمكانياتها داخل الحدث الفيلمي، وهنا يعنى الذاكرة البصرية للفيلم لينسج بالتالي علاقات بين ما المشهد السابق واللاحق، لتبقى الصورة رغم كل ذلك غنية في دلالاتها، وفقيرة في قراءتها³¹.

كما يتضمن الخطاب الفيلمي شخصيات تمارس ردود أفعال ناتجة عن انفعالات نفسية متباينة³²، من قبيل الشعور بالخوف والحزن والرعب والسعادة والحب، إضافة إلى الصراع الخفي بين الانفعالات التي تعبر عنها الشخصيات، وانفعالات المشاهد، وبهذا فالفيلم يمثل أرضية لكل هذه الحالات النفسية التي قد تعترى الشخصية الواحدة بين حدث وآخر. كما قد تعترى المشاهد في الوقت نفسه، وتشكل لقطات الكاميرا الأساس الذي تقوم عليه التجربة الإدراكية للمتلقى³³.

²³ علاء عبد العزيز السيد (2008)، الفيلم بين اللغة والنص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 63.

²⁴ سكيب داين يونج 2015، السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي، ترجمة سامح سمير فرج، مراجعة إيمان عبد الغني نجم، ص 139.

²⁵ للتلقى علاقة قوية بمفهوم الانسجام بالنظر إلى أن هذا الأخير يبنى عند المتلقي من خلال خلفياته المعرفية، ويعد حكما ناتجا عن تلقي الخطاب من هنا جاء تناولنا لتلقي الفيلم السينمائي (أنظر فصل مفهوم الانسجام في هذا البحث)

²⁶ Collection d'auteurs 1983– Esthétique du film, p 112

²⁷ سكيب داين يونج 2015، السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي، ترجمة سامح سمير فرج، مراجعة إيمان عبد الغني نجم، ص 26.

²⁸ Amedee AYFRE1968 – Le cinéma et sa vérité P 97

²⁹ سكيب داين يونج 2015، مرجع سابق، ص 27.

³⁰ يوري لوتمان 1989، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، ص 43.

³¹ Roland Barthes Rhétorique de l'image Communications Année 1964 4 p 40.

³² <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000612/061213eo.pdf>, p5

³³ سكيب داين يونج 2015، السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي، ترجمة سامح سمير فرج، مراجعة إيمان عبد الغني نجم، ص 15.

4 التصنيف في الفيلم السينمائي

تعد تصنيفات الخطاب الفيلمي³⁴، حيث يرتبط تحديدها بالمدار الذي يلتقي فيه المساهمون في إبداع الفيلم (كاتب السيناريو، المخرج، المنتج، مدير التصوير مهندس الصوت) بالمستقبلين (موزعين، نقاد، مشاهدين)³⁵، كما يتم تصنيف الفيلم على أساس أنماط مشتركة في الشكل والمضمون³⁶ ينطلق بعضها من معيار موضوع الفيلم³⁷، ومنها من يركز اهتمامه على الهيمنة الموضوعاتية، وهناك من يذهب إلى اعتبار النوع الفيلمي مقولة تنميطية لمجموعة من الأفلام ظهرت بداية في الولايات المتحدة الأمريكية وقصد منها الإشهار بطبيعة الفيلم (الويسترن، الكوميديا الموسيقية) قصد إخبار الجمهور المتلهف بنوع ما، كما أن هناك من اعتبر أن النوع الفيلمي مرتبط بمتطلبات السوق³⁸، وقد تتداخل الأنواع في كثير من الأفلام السينمائية إلى درجة يصعب التمييز بينها، وذلك لأن الخصيصة التي تميز الفيلم ارتباطه بواقع يشابه الواقع الحقيقي، وهذا الأخير لا يعبر بالضرورة عن بنية خالصة، إذ تتداخل الانفعالات والوضعيات والمواقف المتباينة، وبالتالي فنمطية الحدث تبعد الفيلم عن حقيقته المطلقة، لكن تبقى الموضوعات الأكثر انتشارا بين النقاد؛ الكوميديا الدرامية، الكوميديا الموسيقية، الرسوم المتحركة، الأفلام القصيرة، الأفلام الوثائقية، الدراما النفسية، الجاسوسية، أفلام خيالية وعجائبية، أفلام موسيقية، أفلام سياسية، أفلام استعراضية، حروب، بوليسية، رعب، رعاة البقر، أفلام تعليمية، مع أن النوع الفيلمي قد يخضع في حالات كثيرة إلى تعدد الأنواع³⁹.

خاتمة

تبين من خلال هذه الدراسة أن الفيلم السينمائي بنية مركبة يصح أن تكون موضوعا للدراسة من تخصصات متنوعة ومتباينة المصادر والمفاهيم وآليات الاشتغال وهذا لا يفقد الفيلم بعده التخصصي وإنما يزيده فاعلية ويقوي بنيته وطاقته الإبداعية، الأمر الذي يفسر التباين في تعريف الخطاب الفيلمي السينمائي وتحديد وظائفه، كما بينت هذه الدراسة ما يتسم به الفيلم من تطور مستمر يجعله قادرا على تغيير عناصر تشكل جزء من هويته في كل مرحلة توصف بالثورة في إعادة تشكيل جغرافيا العلوم والتخصصات المحيطة بالفيلم، وأن تطور هذا الخطاب رهين بتطور الصناعات التي تتدخل في تشكيل هذه الهوية وهي متنوعة لدرجة تفرض على الدارس اللجوء إلى تخصصات متعددة من أجل لمس الصورة المتكاملة التي تمثل حقيقة الفيلم السينمائي.

المراجع العربية

- برنارد ف دايك 2013، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي،
- تيمثوي كورجان 2013، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، ترجمة محمد منير الأصبحي،
- سعيد بنكراد (2006)، سميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثيلات الثقافية،
- يوري لوتمان (1989)، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي
- دانييل أريخون (1997)، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري،
- رعد عبد الجبار ثامر 2016، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي،
- سكيب داين يونج 2015، السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي، ترجمة سامح سمير فرج، مراجعة إيمان عبر الغني نجم
- سعيد عموري (2015)، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلح،
- علاء عبدالعزيز السيد (2008)، الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 7.
- عبد الجبار ثامر 2016، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، مرجع سابق، ص 59
- علاء عبدالعزيز السيد (2008)، الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 63.
- كريستيان ميتز 1987، لغة السينما، ترجمة محمد علي الكردي
- لوي دي جانيني (1993)، فهم السينما، السينما والأدب، ترجمة جعفر علي
- هنري أجيل (1980)، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس،
- يوري لوتمان 1989، مدخل إلى سيميائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس مراجعة قيس الزبيدي

³⁴ Frédérique Joly, « Chloé DELAPORTE (2015), Le genre filmique. Cinéma, télévision, Internet mis en ligne le 03 juin 2016, consulté le 19 février 2018.

³⁵ Éthis, Emmanuel 2006. sociologie du cinéma et de ses publics, 74

³⁶ تيمثوي كورجان 2013، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، ترجمة محمد منير الأصبحي، ص 141.

³⁷ NACACHE, JACQUELINE 1995. Le Film hollywoodien classique, p16.

³⁸ برنارد ف دايك 2013، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، ص 195.

³⁹ المرجع نفسه، ص 198.

REFERENCES

- [1] Amedee AYFRE, 1968, Le cinéma et sa vérité.
<https://doi.org/10.4000/cerri.1067>
- [2] Éthis, Emmanuel, 2006. Sociologie du cinéma et de ses publics.
- [3] Chloé DELAPORTE (2015), Le genre filmique. Cinéma, télévision, Internet mis en ligne le 03 juin 2016.
- [4] Christophe Gauthier, « Mensonge romantique et vérité cinématographique », 1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze, 31 | 2000,
- [5] Jean-Jacques Sadoux Georges Méliès, 2017, le cinémagicien Diasporique.
- [6] Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, 2013 « théâtre et cinéma ».
- [7] NACACHE, JACQUELINE1995. Le Film hollywoodien classique.
- [8] Roland Barthes, Rhétorique de l'image, Communications, Année 1964, 4 pp. 40-51.