النظريات الجمالية والنقدية المعاصرة وتأثيرها على الحركات السينمائية فيما بعد الحداثة

Contemporary Aesthetic and Critical Theories and their Impact on Post-modern Cinematic Movements

أ.د/ وائل محمد عناني

أستاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان

Prof. Wael Mohammed Anany

Professor, Department of Photography, Cinema, and Television - Faculty of Applied Arts – Helwan University

أ.د/ خالد علي عويس

أستاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون – وعميد المعهد العالي للفنون التطبيقية – التجمع الخامس

Prof. Khaled Ali Awes

Professor, Department of Photography, Cinema, and Television - Dean of the Higher Institute of Applied Arts - The 5th Settlement

م.م/ ممدوح صلاح محمد

مدرس مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان

Assist. Lecturer. Mamdouh Salah Mohammed

Assistant lecturer, Department of Photography, Cinema, and Television - Faculty of Applied Arts – Helwan University

Mamdouhsalah@live.com

ملخص البحث:

استخدم مصطلح ما بعد الحداثة في نهايات القرن التاسع عشر، ولكن السمات الفكرية المعاصرة بدأت في التشكل في القرن العشرين، لتؤسس لنظريات جمالية ونقدية مختلفة تثري الصورة السينمائية للأعمال الفنية الفيلمية، يتناول البحث أهم هذه النظريات الجمالية بالدراسة، فيتعرض إلى البنيوية ودراسة الإشارات والرموز، والظاهراتية التي تهتم بالصورة السينمائية كظاهرة شعورية وعقلية معاً، ونظرية التلقي التي تضع الأسس الاجتماعية التجريبية لقياس مدى تفاعل المشاهد مع الصورة السينمائية المعروضة لإشراكه في العملية الفنية إبداعياً، وأخيراً التفكيكية التي تولد عنها مناقشة الوسيط السينمائي نفسه، والالتفات إلى خصوصية النص وتناقضاته أحياناً، بشكل يجعل الصورة السينمائية واعية بذاتها لدرجة لم تكن مسبوقة.

كما يستعرض البحث بعد ذلك تأثير هذه النظريات على الحركات السينمائية فيما بعد الحداثة، كسينما النوع المعاصرة التي تتخذ من التناص والمعارضة الفنية أساليب لمزج الأنواع والوصول إلى مزيج مبتكر من الصورة السينمائية الأصيلة ومن التواصل الفعال مع المشاهد، والسينما النسوية، والإثنوجرافية، وسينما ما بعد الاستعمار التي تولي للجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية للصورة اهتماماً خاصاً، وأيضاً سينما (دوجما 95) التي تضع الأولوية للاختزال التشكيلي والفني للصورة، وتيار السينما الفائقة الذي يطمح لتغيير حالة المشاهد الذهنية عن طريق دفعه للتأمل أثناء عرض الفيلم نفسه، وبهذا يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على أهم الحركات المؤثرة في الصورة السينمائية بشكلها المعاصر، والتي بالضرورة تؤثر على عمل فنان الصورة من الناحية الابتكارية والابداعية.

الكلمات المفتاحية: بنيوية – تفكيكية – تصوير سينمائي – ظاهراتية – نسوية – ما بعد الاستعمار – إثنوجرافيا – ما بعد الحداثة

Abstract:

The term "postmodernism" was used at the end of the nineteenth century, but contemporary features began to form during the 20th century, to establish different aesthetic and critical theories that enrich the cinematography of the film artworks. This research deals with the most important aesthetic theories in by study and analysis. It deals with structuralism, study of signs and symbols, also phenomenology, Which deals with the cinematic image as a mental and emotional phenomenon, and the reception theory, which sets the foundations of social experimental methods to measure the interaction of the viewer with the cinematic image to allow audiences to engage in the process of artistic creativity, and finally deconstruction which formed the discussions about the cinematic medium itself, and paid attention to the individuality of each cinematic text, and its contradictions sometimes, The efforts that made the cinematic image self-conscious in an immensely unprecedented extent.

The research then explores the influence of these theories on postmodern cinematic movements, such as contemporary genre cinema, which combines pastiche and intertextuality, mixing genres to access an innovative vision of the cinematic imagery, and reach an effective communication with the viewer, then the research moves to: feminist cinema, ethnography and post-colonial cinema Which gives a special attention to the social, political and cultural aspects of the cinematic image, as well as (Dogma 95) movement, which prioritize the minimalistic artistic form of cinematography, and the transcendental cinema, that aspires to change the mental state of the viewer during the runtime of the film itself. This research aims to shed light on the most influential movements in the contemporary cinematic form, which is necessarily to affect the work of the cinematographer in innovative and creative ways.

Keywords: structuralism - deconstruction - cinematography - phenomenology - feminism - post-colonialism - ethnography - postmodernism

أهمية البحث:

دائماً ما كانت قوانين الفن من خلق الفنانين وليست من وضع النقاد، على أن هذه القوانين ليست بالطبع شيئاً ثابتاً، وإنما طبيعتها التجدد المستمر، بحكم أن الفن خلق متصل. وبهذا فإن نظرة الناقد إلى فن يرجع إلى عصر سابق اتضحت مع مضى الزمن خصائصه وسماته، تختلف عن نظرته إلى فن معاصر ينطوي على خلق جديد وقوانين جديدة تتشكل وتختلف عن تلك المعهودة من قوانين الفن. (يونان 2011، 126)

وقد جاءت ما بعد الحداثة لتقويض المقولات المركزية التي هيمنت على الفكر النقدي لفترة طويلة، كاللغة، والهوية، والأصل، واستخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والتغريب، فتتميز نظريات ما بعد الحداثة عن سابقتها بقوة التحرر من قيود التمركز، والاحتفاء بالاختلاف والتشريح، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة الانغلاق والانطواء، كما تهتم بالهامشي والغريب والمتخيل. (حمداوي 2014، 16-18)

وفي الوقت الحالي، اتخذت النظريات الجمالية والنقدية لفن الصورة السينمائية منحى يضع في اعتباره مجالات الدراسة الأخرى إلى جانب المعرفة السينمائية التصميمية، كالدراسات العقائدية، والأساطير، ودراسة المتلقى اجتماعياً ومحاولة دمج هذه الحقول المختلفة فيما يمكن وصفه بالنظريات النقدية والجمالية المعاصرة، كالبنيوية، والظاهراتية، ونظرية التلقي، والتفكيكية، وتأتي أهمية ذلك البحث من ضرورة دراسات هذه النظريات الجمالية المتغيرة والمتجددة من زاوية الصورة السينمائية.

مشكلة البحث:

تتعدد الأعمال السينمائية الفنية حول العالم، وتنتهج أساليب ومناهج تعيد صياغة مفاهيم جمالية جديدة، ويجب على مصمم الصورة السينمائية والباحثين في مجال الفن دراسة هذه المناهج المستحدثة وإدراك أبعادها والقيم الفنية التي تضيفها لفن الصورة، وقد تزامنت ما بعد الحداثة مع تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصورة السينمائية تشهد على تطور العالم، ولم تعد اللغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساسي للتحصيل المعرفي وتعرف الحقائق. ويمر العالم اليوم بمرحلة شبه أركيولوجية* جديدة، تقتضي وعياً فنياً عميقاً، وكذلك وعياً ثقافياً متعدد الاتجاهات، حيث لا يمكن أن تتلخص جماليات التعبير الفني للصورة السينمائية في مجموعة من القوالب الثابتة التي يمكن حصرها وتحديدها، كما أنها ليست قوانيناً يمكن فرضها على الفنان. بل هي عناصر بصرية لها صفة التبادلية يبتكرها الفنان وينسجها داخل الصورة السينمائية والسياق الفيلمي ليكسبها معاني مختلفة ومكثفة تعتمد على رؤيته وقدرته على تقديم أفكاره.

أهداف البحث:

- يهدف ذلك البحث إلى تعريف النظريات الجمالية والنقدية الحديثة المتعلقة بالسينما كوسيط فني، ودراسة تأثيرها على الصورة السينمائية من خلال الحركات السينمائية فيما بعد الحداثة، وإلقاء الضوء على النواحي الابداعية الجديدة في تقديم الصورة السينمائية المعاصرة على نحو يثري المعنى في الأعمال الفنية السينمائية.

- كما يهدف البحث إلى إبراز أهمية الربط بين الفنون المختلفة وبين التصوير السينمائية، حيث يتأثر كل منهما ويتطور بتطور الآخر، وأيضاً دراسة القيم الجمالية الفنية المتجددة للصورة السينمائية للخروج عن الصيغ المألوفة والتقليدية للصورة السينمائية والوصول إلى معالجات فنية مبتكرة.

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي فيتطرق إلى تعريف الاتجاهات النقدية المعاصرة، والدور الذى تلعبه في تعزيز الثقافة البصرية، وكذلك الإتجاهات الفنية المختلفة للصورة السينمائية ومدى إرتباطها بالثقافات المجتمعية وذاتية الفنان، والجماليات الجديدة التي تؤسس لها هذه الإتجاهات.

النظريات الجمالية والنقدية المعاصرة:

استخدم مصطلح "ما بعد الحداثة" في 1870 وظهر أيضاً في كتابات الفيلسوف الألماني "رودولوف بانفتز" (Rudolf Pannwitz) في عام 1917 ، إلا أن سمات ما بعد الحداثة الفكرية لم تتضح إلا بعد ذلك بفترة طويلة مع كتابات المنظرين في الستينيات والسبعينيات. (سعد البازعي وميجان الرويلي 2000، 130)

ويمكن وضع السمات الرئيسية لما بعد الحداثة في النقاط التالية :

1-الدعوة إلى تعدد الأصوات والتجريب، والشك العميق في المعتقدات التقليدية، ورفض الرؤية الشمولية.

3-تأثير أكبر للامركزية، وظهور أهمية كبرى للعواصم الثقافية والفنية.

4-المزج بين الخطابات الفكرية والأساليب الفنية وتجاوز المعنى بالمفاهيم التقليدية. (محمد سبيلا وعبد السلام العالى 2007، 74)

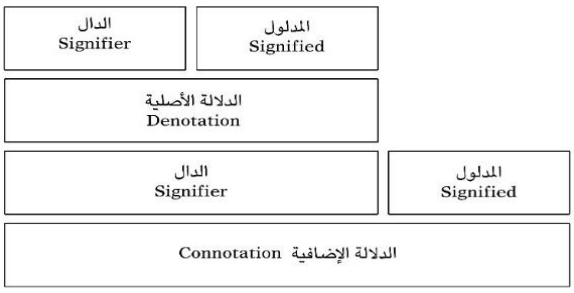
* الأركيولوجيا (Archaeology): هو فرع علم الإنسان الذي يرتكز على فهم المجتمعات والثقافات والفنون البشرية الماضية، ويدرس البيئات الماضية بغرض فهم مدى تأثيرها على تشكل الثقافة الإنسانية في شكلها الحالي، وهو وثيق الصلة بالدراسات الإثنية والأنثروبولوجية.

وتأتى الاتجاهات الجمالية المعاصرة للفنون كنتيجة مباشرة لفلسفة ما بعد الحداثة، وكإعلان فني عن المتغيرات الثقافية والاجتماعية في القرن الحالي، وبتغير مفهوم الفن وانتقل من الثوابت إلى المتغيرات، تبدلت الرؤية الفنية وانتقلت من الانفعال والتلقي إلى المشاركة والفعل. وعلى هذا الأساس تغير التقييم والحكم على العمل الفني المعاصر، وفي النقاط التالية يعرض البحث أهم تلك الاتجاهات الجمالية والنقدية المعاصرة.

البنيوية:

كانت الحركة الشكلانية (Formalism)، التي ازدهرت في عشرينيات القرن الماضي أحد الروافد الرئيسة للحركة البنيوية (Structuralism) التي سادت في الأوساط الأكاديمية في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. وينصب اهتمام البنيويون بالدرجة الأولى على الأنظمة، فينظرون لكل لغة بوصفها نظاماً، أو بنية من العلاقات، ويؤمن البنيويون أن النظام الكلي أكبر من مجموع أجزائه.*ويسعى التحليل البنيوي إلى وصف الشفرات (Codes) والقواعد الأساسية التي تكمن وراء عملية إنتاج النصوص، عن طريق مقارنة النصوص التي يرون أنها تنتمي إلى النظام نفسه، كالنوع الفني الواحد(Genre)، مثل أفلام الحركة أو المغامرة أو الكوميديا، وتحديد الوحدات العامة المتكررة بين نص وآخر. (تشاندلر 2002، 208)

وتهتم دراسة الإشارات سينمائياً بالطريقة التي يبث الفيلم بها معناه من خلال الرموز والبحث عن أنساق داخلية وشفرة عامة، فلا تعتبر المدرسة البنيوية حقلاً جديداً من حقول المعرفة، بقدر ما هي مدخل جديد إلى معارف أقدم مثل اللغويات، والتحليل النفسي، والبلاغة. (ف.ديك 2013، 557) وبالنسبة إلى "كريستيان ميتز"** فإنه عند النظر للسينما كنظاماً لغوياً، لا يصبح الفيلم لغة بالمعنى الحرفي، ففي اللغة تكتسب الكلمة معنى جديد بإضافة حرف واحد، لكن لا توجد في الفيلم كلمات. فيرفض "ميتز" نظرية أن "اللقطة تعادل الكلمة" ويقارن اللقطة بالجملة. ويتبنى "رولان بارث"*** كذلك الفكرة القائلة بوجود مستويات مختلفة للمعنى في أنظمة العلامات، وتسمى هذه الدرجات المختلفة بمستويات التمثيل (Orders of significations). فلكل معنى مباشر معنى آخر اصطلاحي أو إضافي، فكل دلالة أصلية يمكنها أن تكون في حد ذاتها دالاً للمدلول الإضافية، وهكذا، كما يظهر في شكل (1). (آرمز 1992، 200)



شكل (1) عملية إنتاج المعنى الدلالي

ومن الشكل السابق تصبح عملية استنباط الدلالة عملية تأويل لا نهاية لها نظرياً، فعلى سبيل المثال: كلمة "زهرة" في اللغة تشير لعدد من المدلولات المختلفة مثل الورد أو عباد الشمس أو الياسمين، وأي مدلول من هؤلاء – كالورد الأحمر مثلاً – يعتبر دال جديد قد يكون مدلوله عاطفة الحب، والذي يصبح بدوره دالاً جديداً، ويحذر "أومبرتو إيكو"* من عمليات إنتاج

* شاعت هذه الفكرة لدى علماء نظرية الجشتالت (Gestalt) في ألمانيا، حيث الكل ليس مجرد مجموع الأجزاء.

** (Christian Metz): منظر سينمائي فرنسي، بنى دراساته السينمائية على اللسانيات البنوية لـ "فيرناند دي سوسير"، وتشكل أعماله بداية لانطلاق مختلف الدراسات السيميوطيقية حول الفيلم السينمائي (1931 – 1993).

*** (Roland Barthes) (1915 – 1980) فيلسوف فرنسي وناقد أدبي ومن أهم منظري السميولوجيا وعلم الإجتماع.

* (Umberto Eco): باحث وروائي وفيلسوف إيطالي من أهم نقاد السيميوطيقة (1932 - 2016).

دلالة غير محدودة (Unlimited semiosis) باستخدام هذه المنهجية، والتي قد ينتج عنها في النهاية تفسيرات وأفكار قد تكون شديدة البعد والانحراف عن العلامة الأولى.

والنقد الجمالي البنيوي، بصفته علم لما هو عام وشامل، يقصر عن إدراك خصوصية كل نص فني على حدة، فهو يحاول أن يصف القواعد التي تنطبق على مجموع الأعمال التي تنتمي إلى نوع أو صنف فني معين، وهو ما يجعله لا يرى بصمة الفنان المميزة التي تضيف إلى النص هويته الخاصة. وقد حث قصور المنهج البنيوي على اتجاه الكثير من منظريه إلى ما "ما بعد البنيوية" (Poststructuralism) والذي يعد منهجاً يمتد من التحليل البنيوي، ولكنه لا يسلم بوجود هذه البنى الأساسية العميقة التي تحكم كل الأعمال الفنية ويمكنها أن تصدر أحكاماً شاملة ونهائية. بل يمكن القول أن الممارسات الدلالية قد تكون فعالة في سياقات اجتماعية خاصة ومحددة. (مصطفى 2001، 10)

الظاهراتية (الفينومينولوجيا):

نشر الباحث والمنظر الأمريكي"ج. دادلي ندرو" (J. Dudley Andrew) في عام 1978 بحثاً بعنوان:"التقاليد المهمة للفلسفة الظاهراتية في نظرية السينما"، وهو بحث ينتقد ميل النظرة الأكاديمية في السينما إلى تجاهل الطريقة "الخاصة" التي تتم بها معايشة المعنى في السينما، والسمة المتفردة لمعايشة العديد من الأفلام. وقدم "أندرو" تاريخاً ملخصاً لالتقاء الظاهراتية مع السينما ودعا إلى إعادة النظر من أجل طريقة في البحث لا تتجاهل الأبعاد الإدراكية، والحسية، والعاطفية، والجمالية للمغزى والمعنى في التجربة السينمائية (ليفجنستون وبلاتينيا 2013، 693)، ونشر في كتابه "نظريات الفيلم الكبرى" أن الظاهراتية تعبر عن الفن كنشاط وظاهرة بشرية، للخروج من متاهة المنطق إلى ثراء التجربة، وتتيح هذه النشاطات تنظيم أجسادنا وخيالاتنا والاستجابة للتجربة الفنية، ولا يمكن للعقل أن يحل محل هذا الشعور والتجربة برغم أن بإمكانه أن يصفها ويتحدث عنها، فالبنيوية تميل إلى تقييم سينما "الدلالة"، لكن هناك نوعاً آخر يهمله السيموطيقيون وهو سينما التأمل. (Andrew 1976, 229)

وتفترض الظاهراتية انفتاح المشاهد للتجربة بدلاً من أي يقين مسبق حول ما لم يره، فوصف التجربة السينمائية يتضمن "المتفرج" بالإضافة إلى "النص"، أي أنه وصفاً يتضمن متفرجاً نشطاً وليس سلبياً، فيُناقش الفيلم ليس فقط اعتماداً على عناصره السينمائية المعروضة ولكن أيضاً إلى الأشكال الممكنة للتفاعل معه والفرجة عليه. (ليفجنستون وبلاتينيا 2013، 695)

فعلى سبيل المثال في فيلم "ثلاثة ألوان: أحمر"* شكل (2)، استخدام اللون الأحمر على مدار المشاهد المختلفة في الفيلم سيوصف دلالياً باعتباره "ثابت" و"متكرر"، بينما في الحقيقة هو تنوعيات عديدة من ظلال اللون وحدته، وتفاعله مع الألوان الأخرى كالأخضر والبرتقالي والأسود. فبالتأكيد هناك دلالات ثقافية يمكن تحليلها بخصوص استخادم اللون الأحمر في الفيلم، ومناقشته باعتباره نمط ثابت وأهميته الجمالية والاجتماعية، ومكانه بين مجمل أعمال "كيشلوفسكي". ومع ذلك، فالظاهراتية، تتطلب أن ما يجب أن نلفت إليه هو التجربة الفعلية للمشاهدة التي تشكل أساس معنى الفيلم، وليس مجرد "فكرته" وإنما "إدراكه" بواسطه المتفرج.

* Trois couleurs: Rouge (Switzerland - France) – 1994 – Dir. Krzysztof Kieslowski – D.O.P: Piotr Sobocinski.

شكل (2) لقطتين من فيلم "ثلاثة ألوان: أحمر" - 1994

وظهر الاهتمام من جديد بالظاهراتية خلال التسعينيات في الولايات المتحدة، في سياق الاهتمام المتزايد بالتليفزيون ووسائط العرض الجديدة، لتعديلها الواضح في التجربة والمعايشة السينمائية، واختلافها بين الشاشة الصغيرة وبين قاعة العرض. ففي عام 1990 قامت "المجلة الفصلية للسينما والتليفزيون" بإصدار عدد خالص عن الظاهراتية في السينما والتليفزيون. (ليفجنستون وبلاتينيا 2013، 704)

نظرية التلقي:

اسمتدت نظرية التلقي (Reception theory) أصولها النظرية من الفلسفة الظاهراتية، حيث لا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، فهي تسعى في مجمل أهدافها إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية، وانتقاله من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك في العملية االابداعية.

نشأت نظرية التلقي مع نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من "هانز روبرت ياوس" (H.R. Jauss) و"فولفجانج إيزر" (W. Iser) بما قدماه من أطروحات ومفاهيم نظرية جديدة داخل جامعة "كونستانس" (Konstanz) التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي، وتتميز نظرية التلقي عن غيرها من المناهج السياقية في أنها تعطي السلطة للمتلقي بشكل مباشر. (قاسم 2016)

وفي المجال السينمائي، يتفق معظم باحثو الاتصال الجماهيري على صعوبة تصنيف الجمهور في ظل تنوع تركيبه، والتحولات والتغيرات السريعة في البيئة الاجتماعية والمادية، فضلا عما يواكب ذهنيات ونفسيات هذا الجمهور من تغييرات في كل وقت وحال، فيحاول ممارسو نظرية التلقي الإجابة على سؤال: كيف "يتلقى" المشاهدون الفيلم ويستجيبون له؟ وتعتمد استجابة شخص ما لأحد الأفلام وتفسيره له على عناصر كثير (ف.ديك 2013، 577)، من بينها:

- نوع الفيلم: فيلم حركة أم فيلم رومانسي، من منتجات هوليوود أم فيلم عالمي مع ترجمة مكتوبة، حكاية واقعية أوخيالية.
- طريقة العرض: دار السينما، فصل دراسي، محطة تليفزيونية أم على الكومبيوتر الشخصي.
- طبيعة المشاهد: ذو معرفة، لا ينتقد ولا يهتم، قليل الإنتباه.
- تركيبة جمهور المشاهدين: متجانسون عرقياً، من أعراق مختلفة. فعلى سبيل المثال جمهور أغلبه من السود مع قلة من البيض يحضر فيلما عن حياة الأمريكيين الأفارقة، قد يغير ذلك في التلقي الفردي أن يكون المشاهد أقليه بين مشاهدي فيلم موجه للأغلبية.
- مستوى التماهي: مدى استطاعة المشاهد أن يرى نفسه وأشخاصاً آخرين يعرفهم في شخصيات الفيلم.
- المنظور الأيديولوجي: أحد أنصار حقوق المرأة في فيلم توجهه ذكوري، أو رأسمالي يشاهد فيلماً يتعاطف مع القضايا اليسارية.
- الاعتبارات الجمالية: مشاهدين لديهم حس فني ويقدر الاستخدام الإبداعي للإضاءة والألوان حتى لو كانت حكاية الفيلم ضبابية ومشوشة، أو جمهور من المطلعين على أعمال مخرج معين.

التفكيكية:

ترتبط التفكيكية (Deconstruction) بما بعد الحداثة ارتباطاً وثيقاً، وهي استراتيجية ما بعد بنيوية لتحليل النصوص والأعمال الفنية، وضعها الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" في السيتينيات من القرن الماضي. ويسعى ممارسو هذه الاستراتيجية* إلى مساءلة الافتراضات التقليدية عن "الحقيقة" و"الصواب" من خلال تفكيك البنيات البلاغية داخل النص، بهدف إثبات أن المفاهيم الحقيقية له تعتمد على علاقتها المتعارضة وغير المصرح بها. ويمكن كذلك رصد التناقضات داخل النصوص من خلال كل عناصرها وحتى ملامحها الهامشية.

تأثر "دريدا" بفلاسفة الظاهراتية، حيث كانت العديد من كتاباته المبكرة هي انتقادات تفصيلية للعوائق أمام الظاهراتية، ويقر التفكيكيون بأن نصوصهم هي أيضاً قابلة للمزيد من التفكيك مستقبلاً، فليست هناك قراءة نهائية وشاملة، فكل النصوص تشتمل على تناقضات، وثغرات، وفواصل. (تشاندلر 2002، 43)

ويرى "دريدا" أن السينما حالة شديدة الخصوصية، ومن هذا المنطلق يمكن أن نجد في الفيلم الوسيلة لإعادة النظر في العلاقات بين الكلمة والفن الصامت، فحتى السينما الأكثر كلاماً تفترض تقديم هذه الكلمة من خلال وسيط من الصور السينمائية التي لا تحكمها الكلمات. فإذا كان تعريف الفيلم السينمائي – تقنياً – ينبع من قدرات الوسيط التقني ومن قدرة آلة التصوير على تسجيل الحاضر بشكل يعجز عنه الرسم أو الكتابة، فإن هذا يقلل من صلة السينما بالأعمال الأدبية الصرفة بشكل كبير، ويسمح برؤيتها كمجالاً وسيطاً، ومع ذلك فإن بعض أنواع السينما ستظل أكثر تقليدية وقرباً من السلطة الكلامية، كالأفلام ذات الكثير من الرواة الخارجيين أو الوثائقيات، فقد تكون هذه أقرب إلى الاستدلالية البنيوية عن غيرها من الأعمال السينمائية غير الاستدلالية. (Brunette and Wills 1994, 14)

ويمكن مناقشة هيمنة الصورة من خلال مثال، وهو فيلم "حديقة الديناصورات"* الذي يعبر عن خصوصية الوسيط السينمائي، فالفيلم هو فيلم "متكلم"، بمعنى أن الأشخاص فيها يتكلمون من خلال الحوار السينمائي، إلا أن الفيلم يعطي ميزة للرؤية الصامتة، فنحن نشاهد شخصيات العلماء وهم مصعوقون من الدهشة عند وصولهم إلى الحديقة ورؤية قطيع من الديناصورات يرعى. ونحن بدورنا يسكتنا الذهول، فينحني الصوت أمام الإبهار البصري، وحتى ارتفاع الموسيقى تدريجياً كأنه قوة تصيب بالشلل وتجبر المشاهد على الصمت والتأمل، شكل (3). (رويل 2014، 201)

شكل (3) لقطة من فيلم "حديقة الديناصورات" - 1993

وبتحليل المتعارضات داخل بنية الفيلم وهامشه، فإن الحدود بين الفيلم والواقع تختفي، حيث كلاً من "هاموند" (شخصية مالك الحديقة) ومخرج الفيلم يبثون الروح في الديناصورات من أجل كسب المال. فالفيلم في حد ذاته ليس منجزاً فنياً صرفاً، بل هو مشروعاً تجارياً ضخماً كالحديقة نفسها، يهتم بتحقيق الربحية الأعلى باستغلال قوة "علامته التجارية".

* يرفض "دريدا" الإشارة للتفكيكية بوصفها منهجاً، فكلمة (منهج) تنطوى على دلالات ذات شكل إجرائي، وكأنه شيء منتظم ومغلق، ويفضل استخدام كلمة (استراتيجية) كما جاء في قاموس "أوكسفورد". وأشار لذلك في "خطاب إلى صديق ياباني" (1983).

* Jurassic Park (USA) – 1993 – Dir. Steven Spielberg – D.O.P: Dean Cundey.

شكل (4) شعار حديقة الديناصورات

فيظهر شعار "حديقة الديناصورات" داخل الفيلم، في شكل (4)، وقد أصبح في العالم الحقيقي مطبوعاً على علب الغداء وسلاسل المفاتيح وألعاب الأطفال وحقائب الظهر والأدوات المكتبية، ولأن الربح السريع والرأسمالية أحد التيمات الرئيسة في القصة، فقد يرى البعض في ذلك زيفاً، فالفيلم يعاقب شخصية "هاموند" على التربح بينما يقوم بالفعل نفسه على مسافة آمنة، كما ينتقد الفيلم التسويق بهذه الكيفية. فهل معنى هذا أنه يحتوي على نقده؟ وهل يمكننا أن نصفه بأنه ليبرالي ساخر وعلى وعيه بهذه المتناقضات؟ وبشكل أوسع، هل رأس المال قادر حالياً على إنتاج نقده الذاتي بدون أن يجد في هذا ما يشين؟ وهل يتم ذلك عن وعي لأنه يعلم أنه محصن ضد ذلك النقد؟

ولا يقتصر الأمر على السينما الروائية، ففي الفيلم الوثائقي "لوس أنجيليس تمثل نفسها"* (2003) يقدم الأكاديمي في مجال السينما "توم أنديرسين" (Tom Andersen) مدينته المفضلة بشكلها الحقيقي، عن طريق استخراج المعالم والمباني الهامة في لوس أنجيليس التي تصور في الأفلام على أنها معالم ومباني أخرى، ويحاول مناقشة هوية هذا المبنى الحقيقية، هل هي من خلال وجوده المادي الممل نوعاً والذي لا يعرفه سوى سكان المدينة؟ أم من خلال الصورة الأيقونية المرسومة في ذهن معظم سكان العالم عنه كما يظهر في فيلم شهير رآه الجميع؟ وهذه المفاهيم حول الحاضر، والمفارقة التاريخية، والحدود، وخصوصية الوسيط السينمائي.. وغير ذلك، تتمكن من إعطاء دراسات الأفلام ما تحتاج إليه من اتساع وعمق لكي تتعامل مع العالم المعقد. فبدون فهم جاد لمفاهيم الزمن وتسجيله على الفيلم، والتطويع الاستدلالي، واحياء الماضي، سيكون من المستحيل على الناقد المعاصر الإلمام بأبعاد المسألة، ولهذا تشكل نصوص "دريدا" والنصوص المكتوبة تأثراً بها، حجراً أساس في الفلسفة المعاصرة وما بعد الحداثة. (رويل 2014، 207)

الحركات السينمائية فيما بعد الحداثة:

لوحظ منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، أن السينما فيما بعد الحداثة أصبحت تتخذ اتجاهات ناحية التركيز على الشكل والأسلوب والسطح، وهو ما يمثل فراقاً بينها وبين النص الحداثي، الذي يعتمد على نظام تأويلي محدد ومحكم ومليء بالإشارات والرموز. هذا الاتجاه يخفف من ثنائية تلقي أو عدم تلقي الفيلم كما أراد صانعه. أصبح هنالك مساحة واسعة لفهم الفيلم على مستويات مختلفة، بعضها يتعارض حتى مع رؤية مؤلفه ومخرجه، وبالتالي يفتح ذلك الباب لقراءات متعددة ظاهراتية وتفكيكية للفيلم السينمائي. واستنبطت الدراسات النقدية عدداً من "التيمات" (Themes) التي تشغل عقل الكثير صناع الأفلام المعاصرة، وتتكرر قيمها وأفكارها في أعمالهم، مثل مشكلات "الجندر" (Gender)، والجنسانية، وتمثيل الأعراق سينمائياً، وقضايا النسوية، والتشكك في الهوية الموروثة، والمواطنة، وسينما ما بعد الاستعمار. وبالرغم من عدم وجود فواصل قاطعة بين الأنواع والتيارات السينمائية المعاصرة، فإنه فيما يلي محاولة لتوضيح عدداً من الحركات والأساليب الفنية التي يمكن أن ننسب ازدهارها إلى أفكار وفلسفات ما بعد الحداثة وتأثيره على الصورة السينمائية.

* Los Angeles Plays Itself (USA) – 2003 – Dir. Thom Andersen – D.O.P: Deborah Stratman.

أولاً: سينما "النوع" المعاصرة:

تستند التعريفات التقليدية للنوع أو الفئة السينمائية (Genre) على فكرة أن الأنواع هي: التقاليد والأعراف الخاصة المتعلقة بالشكل والمضمون، التي تشترك فيها كل النصوص التي تنتمي إلى هذه الأنواع، وترفض ما بعد الحداثة عزل كل نص واعتباره بنية منفصلة عن السياق الكلي، بل تعتمد رؤيتهم على التناص (Intertextuality)، وهو الروابط المتنوعة شكلاً ومضموناً التي تربط نص معين بنصوص أخرى. فكل فيلم، وفقاً لهذه الفكرة، يتواجد من خلال علاقته بالأفلام السابقة. (تشاندلر 2002، 94)

وتحتفي السينما المعاصرة بـ"أفلام الأنواع" بشكل قد يكون هزلي، أو جاد كنوع من إرسال التحية للفترة التي ساد فيها ذلك النوع، وتعتبر أفلام المخرج الأمريكي "كوينتين تارانتينو" مثالاً جيداً للأفلام ما بعد الحداثية التي تفضل الانتماء إلى فئة محددة، ومن خلاله تستعمل التناص والإحالات للأفلام القديمة بكثرة. ففي "جانجو يتحرر"* سنة (2012) يقتبس فيلماً قديماً بعنوان "جانجو"** أنتج في (1966)، ويقدم الفيلم بنبرة ساخرة ولكنها في نفس الوقت تحترم المنجز الفني الأصلي عن طريق استخدام نفس الموسيقى التصويرية، وبعض الأسماء وخطوط القصة. يحمل الفيلمان تيمة الانتقام وينتميان لنوعية "الويسترن"، ويتقن "تارانتينو" استخدام نفس ملابس العصر ونفس تقنيات التصوير السينمائي ليكون الفيلم أشبه بمعارضة أدبية (Pastiche) للأصل، وفي نفس الوقت يمزج ذلك النوع بأنواع أخرى كأفلام استغلال السود (Blaxploitation) وأفلام الحركة، وفي شكل (5) الملصق الدعائي للفيلمين.

شكل (5) إلى اليمين الملصق الدعائي لفيلم "جانجو" 1966 – وإلى اليسار ملصق فيلم "جانجو يتحرر" 2012

ويختار أحياناً صناع الفيلم النقيض من ذلك الاحتفاء بسينما الأنواع، فيلجأون لما يسمى"تخريب النوع" (Genre Subversion) بحيث ينتمي الفيلم ظاهرياً إلى فئة أو نوعاً شهيراً، ولكن في داخله يحاول الفيلم كسر الخصائص المميزة لذلك النوع عمداً. مثلما يفعل فيلم "لا لا لاند" الحائز على ستة جوائز أوسكار في (2016) * ، فيبدأ الفيلم بفقرة غنائية واستعراضية مبهرة، ويدور حول قصة صعود ممثلة شابة ومؤلف موسيقي في "هوليوود"، فيما يبدو وكأنه فيلم "غنائي كلاسيكي"مثل الفيلم الشهير "الرقص تحت المطر"** ولكن هذه الجماليات الحالمة والملابس الملونة والشخصيات المرحة تصطدم تدريجياً بالواقع، فتخفت ألوان الصورة وينتهى الفيلم بالبطل بافتراق البطل والبطلة، فالفيلم في حقيقته ينتمى إلى أفكار القرن الحادي والعشرين، حيث أصبحت السعادة الأبدية شيئاً من الماضي. (حمداوي 2014، 154)

* Django Unchained (USA) – 2012 – Dir. Quentin Tarantino – D.O.P: Robert Richardson.
** Django (USA) – 1966 – Dir. Sergio Corbucci– D.O.P: Enzo Barboni.
* La La Land (USA) – 2016 – Dir. Damien Chazelle – D.O.P: Linus Sandgren.
** Singin' in the Rain (USA) – 1952 – Dir. Stanley Donen, Gene Kelly – D.O.P: Harold Rosson.

ثانياً: السينما النسوية:

ظهر الاهتمام بالحركة النقدية النسوية منذ القرن التاسع عشر مرافقا للحركة الرومانسية، لينتقل من نقد حقوقي إصلاحي وثوري مع العقود الأولى من القرن العشرين، إلى نقد تفكيكي وثقافي من ستينيات القرن الماضي وحتى الألفية الثالثة. وتركز الحركة النسوية حالياً على تحليل العديد من الموضوعات مثل: فهم طبيعة المساواة بين الجنسين، والتنميط، وتحليل أدوار الرجال والنساء الاجتماعية وتجاربهم واهتماماتهم. وتصف "إيلين شولتر"*** مرور النظرية النسوية بثلاثة مراحل، المرحلة الأولى هي "النقد النسوى" (Feminist critique) وهو القراءة النسوية للظواهر الأدبية. والمرحلة الثانية هي "النقد النسائي" (Gynocritics) والتي تكون المرأة فيه منتجة للنصوص والسياقات التي تساهم في تغيير المسار الاجتماعي والتاريخي. والمرحلة الأخيرة هي "النظرية الجندرية" (Gender theory) التي تستكشف الأيدولوجيا والنتائج المترتبة على نظام تصنيف "النوع الاجتماعي" الحديث. (Showalter 1988, 216)

وتشرح المخرجة والكاتبة السينمائية "لورا مالفي" (L. Mulvey) في مقالها الشهير (اللذة البصرية وسينما السرد) علاقة النسوية بالتصوير السينمائي، والكيفية التي تخلق بها السينما قناعات ثابتة لدى المتفرج، فعلى سبيل المثال مشهد دخول البطلة لأول مرة في الأفلام الهوليوودية يصور ببطء شديد، وبمرور الكاميرا على كامل جسد البطلة الرشيق وصولاً إلى وجهها. وفي مثل تلك اللقطة المتكررة في الأفلام، يفترض صناع الفيلم أن المشاهد ذكر، يتفحص جسد البطلة وزينتها، وهذا ما وصفته "مالفي بالنظرة الذكورية المتفحصة. (مالفي 1975)

وتشهد السينما الأمريكية موجة بصرية جديدة تولي إخلاصاً كبيراً، ومن أبرز خصائص تلك الموجة الاعتزاز بعرض جسد الأنثى في لقطات اعتيادية لا تتوافق مع مقاييس الجمال، وتهميش أهمية العلاقات العاطفية ونقضها أحياناً. بحيث تصبح الأنثى في هذه الأعمال هي المركز البصري، وليست مجرد صورة ذهنية في عقل الذكر، ويلقى التحليل النسوى للسينما معارضة، حيث اعتبره كثيرون لا يحكم على الأدوات الفنية بقدر ما يحكم على أفكار وقناعات صناع الفيلم ويعتمد كثيراً على التوجه الأيديولوجي، وهو ما يراه المعارضون يفسد المادة الإبداعية. (جامبل 2002، 145)

ثالثاً: السينما الإثنوجرافية:

يعرف الفيلم الإثنوجرافي بكونه أحد أنواع الأفلام غير الخيالية، كالوثائقيات مثلاً. ويتعامل مع موضوعات تاريخية ومعاصرة تخص الأعراق والجماعات الإثنية المختلفة بالعالم وتحمل طابعاً أنثروبولوجياً، وتشمل هذه الموضوعات الاهتمام بالعادات المحلية، والممارسات الأدائية الفلوكلورية، والعناية بالأشكال التعبيرية لدى كافة شعوب العالم، بهدف التعرف على ثقافات الشعوب وعاداتها وتقاليدها وأعرافها، والاطلاع على موروثها. (حمداوي 2014، 138)

ويعتبر السينمائي والمستكشف "روبرت فلاهرتي (Robert J. Flaherty) "هو الأب الروحي للفيلم الإثنوجرافي، بفيلمه الشهير "نانوك ابن الشمال" (Nanook of the north) في 1922 والذي يرسم بورتريه دقيق لإحدى عائلة الإسكيمو، في فترة لم يكن التصنيف الذي يفرق بين الفيلم الروائي والوثائقي قد وجد بعد. ويعتبر التيار النقدي والسينمائي المعاصر أن الفيلم يعامل بوصفه إثنوجرافياً استناداً على عاملين:

- أن يخضع للفحص الدقيق والنقد العلمي، حتى لو كان فيلماً روائياً، بمعنى ألا يتداخل الخيال الدرامي مع الجانب الإثنوجرافي في الفيلم.
- أن لدى صناع السينما الإثنوجرافية أولوية والتزاماً لنقل الجانب الثقافي والعرقي داخل الفيلم بشكل يعكس الواقع الثقافي والاجتماعي. (بركاوي 2008، 85)

*** (Elaine Showalter) ناقدة أمريكية وأستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة "برينستون" وزميلة الجمعة الملكية البريطانية للآداب، وتعد من مؤسسات مدرسة النقد الأدبي النسوي. (1941).

شكل (6) لقطة من فيلم "أوتيل رواندا" - 2004

ومن أمثلة أفلام التيار الأنثروبولوجي الهامة الفيلم البريطاني الدرامي "أوتيل رواندا"* في عام (2004)، شكل (6)، والذي رشح لثلاثة جوائز أوسكار. ويدور على خلفية الإبادة الجماعية في "رواندا" في 1994 عندما شن القادة المتطرفون في قبائل "الهوتو" التي تمثل الأغلبية في "رواندا" حملة إبادة ضد الأقلية من قبيلة "توتسي" وتعرض فيها قرابة ثمنمائة ألف مواطن للقتل. (Caplan 2007)

ومن اللافت أن الصراع بين القبيلتين يعتمد في جذوره على أن قبيلة "التوتسي" أفتح في لون البشرة، مما جعل سلطات الاحتلال البلجيكي – بيض البشرة – يفضلونهم ف أمور إدارة البلاد، وهو ما خلق عداءًا حتى بعد زوال الاحتلال. وهذا الاستثمار للظواهر الإثنوجرافية بجعلها مادة فنية يدل على انفتاح المؤلف والمخرج على الثقافة الأصلية للبلاد.

رابعاً: سينما ما بعد الاستعمار:

ترتبط مفاهيم التفكيكية التي أوجدها الفرنسي جزائري الأصل "جاك دريدا" بالتجربة الاجتماعية والسياسية للأقليات، والتشكك في الهوية الثابتة التي بناها المستعمر عن دول العالم الثالث في الثقافة الغربية، كما يمكن ملاحظة ارتباطها كذلك بالناحية الإثنوجرافية والالتفات إلى الثقافات الشعبية المختلفة. وتعتبر نظرية "ما بعد الاستعمار" أو "ما بعد الكولونيالية" (Postcolonialism) من أهم النظريات الثقافية، لكونها تربط السينما بالمشكلات الحقيقية في العالم، وتحتفي بالثقافات المهمشة التي ظلت خلال فترة طويلة تعامل على أنها "همجية" أو "بدائية" من الرجل الأبيض الذي ألف معظم الحصيلة الثقافية – وحتى السينمائية – في عصر التنوير ووصولاً للبنيوية، وأصبح الغرب هو مصدر العلم والمعرفة والإبداع. (رويل 2014، 302)

ويعد أول من استخدم ذلك المصطلح هو الكاتب الفلسطيني الأمريكي "إدوارد سعيد" في كتابه "الاستشراق" سنة (1987)، فيعتبر هو مؤسس ذلك الحقل المعرفي بأكمله، وساهمت هذه الأفكار والدراسات في ثقافة جيل جديد من صناع السينما، مما أنتج تيارات سينمائية جديدة على مستوى العالم، تعطي صوتاً للمهمشين ثقافياً. ويعتبر فيلم "معركة الجزائر"* الحائز على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا (1966)، نقطة مفصلية في ذلك السياق. فالفيلم يعتمد على صورة سينمائية للصراع في ثورة التحرير الجزائرية من وجهة نظر الثوار وليس البطل الأجنبي. وكان ذلك الطرح الذي يتخذ صف الثقافة المحلية ثورياً في وقت عرض الفيلم، وعلى الرغم من أن العديد من الأصوات الغربية لم تكن تتبنى وجهة النظر الفرنسية، فإن وضع الأمر أمامهم بتلك الدرجة من الواقعية والقوة كان غير معتاد بصرياً وفنياً، شكل (7).

* Hotel Rwanda (UK – South Africa - Italy) – 2004 – Dir. Terry George – D.O.P: Robert Fraisse.
* La battaglia di Algeri (Algeria - Italy) – 1966 – Dir. Gillo Pontecorvo– D.O.P: Marcello Gatti.

شكل(7) لقطات من فيلم "معركة الجزائر" - 1966

خامساً: دوجما 95:

أعلن المخرجان الدانماركيان "لارس فون تريير" و"توماس فينتربيرج" عن حركة "دوجما 95" (Dogme 95) في الاحتفال المئوي بالسينما في فرنسا سنة (1995)، وهي حركها راديكالية تحكمها القواعد، وتأسست على بيان "مانيفيستو" تم توزيعه على الحضور. ويصفون عملية كتابة البيان التأسيسي بأنها:"كانت سهلة .. سألنا أنفسنا عن أكثر الأشياء التي نكرهها في السينما الهوليوودية اليوم، ثم استخلصنا قائمة تحظر كل ما كرهناه. لقد استغرق ذلك نصف ساعة، وضحكنا كثيراً". (ليفجنستون وبلاتينيا 2013، 767)

ويحتوى البيان على قواعد عشرة يجب أن يتبعها المخرجون الراغبون في صناعة سينما دوجما، سميت بقسم العفة (Vows of Chasity)، وهي:

يجب أن يتم التصوير في الموقع الحقيقي - لا يجب وضع موسيقى إلا إذا حدثت أثناء التصوير وكانت جزء من القصة - يجب التصوير بكاميرا محمولة - يجب أن يكون الفيلم بالألوان، لا إضاءات خاصة - التأثيرات البصرية و المرشحات (الفلاتر) ممنوعة - لا يجب استخدام حركة مصطنعة (عمليات قتل، وأسلحة.. وهكذا) - لا عزلة جغرافية أو زمنية، الفيلم يحدث هنا والآن - لا لأفلام الأنواع السنيمائية - يجب أن يتم التصوير بخام 35 ملم بمعايير الأكاديمية - لا يجب أن يكتب اسم المخرج على التترات.

اتبعت سينما الدوجما اتجاها اختزالياً (Minimalist) في صورتها السينمائية وجمالياتها التشكيلية، ونجحت في الانتشار ف أنحاء العالم في فترة قصيرة، حيث وجد فيها المخرجون المستقلون ضالتهم، ولكنها تراجعت سريعاً على يد مؤسسيها أنفسهم، حتى تخلوا عن شروطها تماماً في عام (2005)، وتبقى منها فقط اتجاها جمالياً قد يستخدمه مدير التصوير عند الحاجة الدرامية إليه أو يمزجه بأساليب فنية أخرى.

سادساً: تيار السينما الفائقة:

السينما الفائقة، أو المتسامية فوق الواقع، أو "الترنسندنتالية" (Transcendental)، تحاول الذهاب إلى شيء أبعد من السينما التقليدية، وتطمح إلى تغيير الحالة الذهنية للمشاهد عن طريق دفعه للتأمل أثناء عرض الفيلم نفسه، ويعتبر المخرج الأمريكي"تيرانس ماليك"، أحد أشهر مخرجي ذلك الاتجاه، بفيلمه "شجرة الحياة" (The Tree of life) الذي حصل على السعفة الذهبية في مهرجان كان في عام (2011) وترشح لثلاثة جوائز أوسكار من بينها التصوير السينمائي. (Bonilla 2017) ويعرف المؤلف والمخرج الأمريكي "بول شريدر"* أسلوب السينما الفائقة بأنه اسلوب يعتمد ببساطة على "عدم القطع" في المونتاج. "فأنت لن تقطع، سوف تترك اللقطة طويلاً على الشاشة، لأنك تخلق وقتاً ميتاً عن عمد. وستنتظر ما سيحدث خلال هذا الوقت الميت، حينما يدعوك الفيلم لمشاهدة اللاشيء".

* (Paul Schrader) (1946) تتضمن مؤلفات "شريدر" أفلاماً مثل "سائق التاكسي" و"الثور الهائج" و"الغواية الأخيرة للمسيح" كما لديه أعمالاً إخراجية متعددة.

ويمتد تأثير "السينما الفائقة" ليتجاوز الأفلام الروائية، فأفلاماً وثائقية عديدة مثل "بركة"* و"سامسارا "** اتبعت هذا الاتجاه الفني في تقديم محتواها، الذي لا يعدو كونه عدداً من اللقطات والمشاهد لظواهر وأشخاص وأماكن حول العالم، بلا سياق. ولكن على المتفرج أن يخلق هو السياق الذي يناسبه من خلال التأمل في هذه اللقطات الطويلة المستمرة، وتعتمد السينما الفائقة على الجانب البصري كثيراً، ودور الصورة السينمائية في نقل إحساساً عاماً للمشاهد، وأيضاً جودة تقنية مناسبة للحالة التأملية المطلوب الوصول إليها، ففيلم "بركة" هو أول فيلم ينقل إلى وسيط رقمي بجودة (K8)، وتم تصويره هو وفيلم "سمسارا" على خام سينمائي 65ملم من أجل أفضل نقاء وتفاصيل للصورة السينمائية.

النتائج:

من خلال دراسة النظريات الجمالية والنقدية المعاصرة وتأثيرها على الحركات السينمائية، تأتي نتائج البحث على النحو التالي:

- تتخذ النظريات الجمالية والنقدية للصورة السينمائية منحى يضع في اعتباره جوانب معرفية أخرى إلى جانب التصميم، كالدراسات العقائدية والاجتماعية والسياسية، ومنها تخرج عدة نظريات تعمل على تحليل وفهم النصوص.
- من أهم هذه النظريات البنيوية، والظاهراتية، ونظرية التلقي، والتفكيكية وجميعها تتناول الصورة السينمائية والسياق الكلي للفيلم من زوايا جديدة ومختلفة عن النظريات النقدية والجمالية الكلاسيكية.
- انتجت هذه النظريات تياراً سينمائية ما بعد حداثية، مثل سينما النوع، والسينما النسوية، والإثنوجرافية، والدوجما وتيار السينما الفائقة، ولكل تيار من هذه التيارات خصائص منفصلة وواضحة تؤثر بشكل واضح على الجوانب التشكيلية للصورة السينمائية، وفي بعض الأحيان على الجوانب التقنية أيضاً، كالكاميرات المستخدمة ونوع الخام المستخدم.

التوصيات والمقترحات:

في ضوء ما تم التوصل إليه من نتائج، تأتي توصيات البحث على النحو التالي:

- إجراء المزيد من الدراسات والبحوث التي ترتبط بالمفاهيم الجمالية والنقدية الحديثة، بحيث لا تغفل الصورة السينمائية الجانب الفلسفي الذي يربطها بالفنون الأخرى.
- إجراء المزيد من الأبحاث حول العلاقة بين الصورة السينمائية بإعتبارها فناً معاصراً وغيرها من الفنون.
- تطوير المناهج الدراسية، ليشمل الجانب التصميمي في الصورة السينمائية على دراسات جمالية متخصصة لاتجاهات ما بعد الحداثة.

المراجع العربية:

أولاً: الكتب:

آرمز, روي .1992 *.لغة الصورة في السينما المعاصرة* .القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

Armes, Roy. 1992. *lughat alsuwrat fi alsiynama almueasira.* alqahrt: alhayyat almisriat aleamat lilkitab

تشاندلر, دانيال .2002 .*معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات* .القاهرة: أكاديمية الفنون.

Chandler, Daniel. 2002. mejm almustalahat al'asasiat fi eilm alealamat. alqahirat: 'akadimiat alfunun

جامبل, سارة .2002 .*النسوية وما بعد النسوية* .القاهرة: المركز القومي للترجمة.

Gamble, Sarah. 2002. alnaswiat wama baed alnaswiati. alqahrt: almarkaz alqawmii liltarjimati.

* Baraka (USA) – 1992 – Dir. Ron Fricke – D.O.P: Ron Fricke.
** Samsara (USA) – 2011 – Dir. Ron Fricke – D.O.P: Ron Fricke.

جميل حمداوي. 2014. *نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة*. نشر إلكتروني.

Jamil Hamadawi. 2014. nazriaat alnaqd al'adbii fi marhalat ma baed alhadathati. nashr 'iiliktruni.

رمسيس يونان. 2011. *دراسات في الفن*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

Ramsis Yunan. 2011. dirasat fi alfan. alqahrt: alhayyat almisriat aleamat lilkitaba..

رويل, نيكولاس .2014 .*ألوان من التفكيكية: دليل المستخدم* .القاهرة: المركز القومي للترجمة.

Royle, Nicholas. 2014. 'alwan min altafkikiati: dalil almustakhdam. alqahrt: almarkaz alqawmii liltarjimati.

سعد البازعي وميجان الرويلي .2000 .*دليل النقد الأدبي* .لبنان: المركز الثقافي العربي.

Saed Albazieiu w Mijan Alrwili. 2000. dalil alnaqd al'adbayi. lubnan: almarkaz althaqafii alearabi.

ف.ديك, برنارد .2013 .*تشريح الأفلام* .دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

F.Dick, Bernard. 2013. tashrih al'aflam. dmshq: almuasasat aleamat lilsaynama.

ليفجنستون وبلاتينيا .2013 .*دليل روتليدج للسينما والفلسفة* .القاهرة: المركز القومي للترجمة.

Levantine and Platenia. 2013. dalil rawtlidj lilsiynama walfalisifata. alqahirata: almarkaz alqawmii liltarjimati.

محمد سبيلا وعبد السلام العالى .2007 .*ما بعد الحداثة: تحديات - نصوص مختارة* .المغرب: دار توبقال للنشر.

Muhamad Sabilana w Aeabd Alsalam Alealaa. 2007. ma baed alhadathat: tahadiyat - nusus mukhtarata. almaghriba: dar tawbqal lilnashrr.

مصطفى, حسن .2001 .*نظرات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها* .دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

Mustafa Hassan.2001. nazurat alqira'at waltaawil al'adbii waqudayaha. dmshq: manshurat aitihad alkuttab alearab..

ثانياً: المجلات والدوريات:

بركاوي, عبد المجيد .2008" .المنحى الإثنوغرافي في السينما المغربية "*.مجلة فكر ونقد - المغرب - العدد 99*

Burkaway, Eabd almajidi. 2008. "almanhaa al'iithnugharafi fi alsiynama almaghribia." majalat fikr wanaqd - almaghrib - aleadad 99

قاسم, علي حمودين المسعود .2016" .إشكالات نظرية التلقي "*.مجلة الأثر العلمية* .

Kassem, Ali Hammoudin Al-Masoud. 2016. "'ishukalat nazariat altalaqi." majalat al'athar aleilmiat.

مالفي, لورا .1975 .*اللذة البصرية وسينما السرد* .

Malvy, Laura.1975. alludhat albasariat wasaynama alsurd.

المراجع الأجنبية:

Andrew, J. Dudley. 1976. The Major Film Theories. London: Oxford University press.

Brunette and Wills. 1994. Deconstruction and Visual Arts. London: Cambridge Univirsity .

Showalter, Elaine. 1988. Toward a feminist poetics. USA: Random House.

Bonilla, Jonathan. 2017. "the 15 best Transcendental films of all Time." Taste of Cinema. [Online]

Caplan, Gerald. 2007. "Rwanda's Genocide." The Glove & Mail. [Online]