الفصل الثاني

تنظيم المعنى في النصوص الإعلامية :
النوع الفني والسرد

الفصل الثاني

تنظيم المعنى في النصوص الإعلامية :
النوع الفني والسرد

طرح أسئلة حول النوع الفني والسرد

من الصعوبة بمكان تحديد أكثر الجوانب المحبطة في فيلم "رعاة البقر والغرباء" (Cowboys and Aliens – الفيلم في حد ذاته، أم حقيقة أنه كان أفضل فيلم يمكن أن تأتي به مجموعة من لاعبي هوليوود البارزون.

بوصفه خلطة ثقيلة من العناصر الغربية وعناصر الخيال العلمي التي ينتهي بها الحال إلى أن تبدو صاخبة وغريبة وغير جذابة، يأتي هذا الفيلم للمخرج جون فافرو بخمسة منتجين (من بينهم بريان جرازر ورون هوارد)، وستة مخرجين تنفيذيين (من بينهم ستيفن سبيلبرج وريان كافانو) وستة مؤلفين معتمدين، يتزعمهم مؤلفا فيلم "ستار تريك" Star (Trek) أليكس كورتزمان وروبرتو أورسي ومؤلف مسلسل "الضياع" (Lost) ديمون ليندلوف. إذا فلا عجب أن الفيلم يبدو صفقة تجارية أكثر منه فيلم سينمائي.

ويندرج تحت قائمة المنتجين، وليس الكُتَّاب، سكوت ميتشل روزنبرج، الذي كان مفهومه للرواية المصورة الأصلية مصدر إلهام للفيلم. هذا صحيح، ففيلم "رعاة البقر" لا يعيد حتى رواية القصة مثلما تفعل الرواية المصورة؛ بل يقدم قصته الخاصة. وليست هذه بالرحلة المرضية.

إن نصفي لعبة المغامرة الممثلين في راعي البقر، والغريب يحبان النُسخ المعدلة المضنية من مادة كانت تنبض بالحيوية في السابق، وجمعها معًا لا يخفي أوجه القصور – بل يركز على الخسائر.

ومع نص متلهف لتبني كل فكرة غربية خرقاء – يعد الحديث بمثابة "تناول موضوعات لا تفهمها" إلى هذا الحشد – وشغف بالمواقف المختزنة، يعرض فيلم "رعاة البقر والغرباء" كليشيهات بارزة واحدًا تلو الآخر، كما لو كانت اشتقاقيته المفلسة تعيد الكرة بصورة ما.

المصدر: أول"حكاية غير شافية" لكينيث توران، ناقدة سينمائية بصحيفة "لوس أنجلوس تايمز"، 29 يوليو، 2011.

يعد هذا النقد لفيلم معاصر تثقيفيًا. فهو يكشف عن عدد من المواقف الشائعة تجاه النصوص الإعلامية واستهلاكنا لها.

يرتكز هذا النقد على رأي معبَر عنه بوضوح، يبرز الأذواق والتفضيلات الخاصة بالكاتب لأنواع معينة من الإنجازات السينمائية، فضلاً عن توقعاته ومعرفته بنوعي الأفلام الممتزجين معًا في "رعاة البقر والغرباء".

وبينما قد لا نشترك معًا في الأذواق والأحكام المسبقة نفسها المعبَر عنها هنا، فإن جزءًا من المتعة التي نجدها في صور الإعلام الشهيرة ينبع من معرفتنا بها وتنوعها ،والمعنى الذي ندركه للصورة التي تعمل بها أو المفترض أن تعمل بها. ثمة متعة وشغف ومعنى في إدراك فئات – السينما والموسيقى والصحافة وألعاب الكمبيوتر وما إلى ذلك – والحكم على ما يفعله بها المنتجون. أحيانًا ما نستمتع بقبول أو رفض التجارب الفاشلة للأشياء التي

نحبها ونشعر بأننا قريبون منها (التلاعب باصطلاحات ومؤشرات الأشياء التي نشعر بأنها أقرب لأن تكون "طبيعية" وغير قابلة للتعديل).

ماذا سنفعل في هذا الفصل؟

ينمي هذا الفصل اهتمامنا بالنصوص، معتمدًا على مهارات التحليل البلاغي والمرتبط بعلم الرموز. هدفنا هو أخذ الأعراف وأنظمة المعنى الأوسع نطاقًا التي تنظم النصوص الإعلامية، من حيث النوع الفني والتحليل في الاعتبار، والطريقة التي تنظم بها القصص في صورة سرد على المستويين البلاغي والمرتبط بعلم الرموز. سنضيف إلى الأدوات التي نفهم من خلالها النصوص الإعلامية، ما تعنيه من حيث اقتصادها الداخلي وفي ارتباطها بالسياقات المؤسسية (المنتجين الإعلاميين) والاجتماعية.

مع نهاية هذا الفصل، ينبغي أن تكون قادرًا على:

- تلخيص المصطلحات الرئيسية المستخدمة في تحليلات النوع الفني والسرد.
- التعريف بواضعي النظريات الرئيسيين ممن قد ساهموا في دراسة في مجال النوع الفني والسرد.
- تطبيق أفكار النوع الفني والسرد في تفسير مجموعة متنوعة من النصوص الإعلامية من قطاعات إعلامية مختلفة.
- الارتكاز على مجموعة من المهارات التحليلية وتجميعها، من أجل إنتاج قراءة مفصلة لأنواع ومعاني النصوص الإعلامية.

المصطلحات الأساسية: ◀ إغلاق، عرف، عرقلة، ديناميكية وتهجين، لغز، توازن، متن حكائي، شكلية، نوع فني، سرد، علم السرد، حبكة درامية وقصة، وجهة نظر ومنظور، عالم ثابت، مبنى حكائي.

إعداد الدراسات الإعلامية

البداية

بهدف الإلمام بفكرة عن الموضوعات التي يتم تناولها في هذا الفصل، حدد نصًا معينًا استهلكته مؤخرًا يندرج تحت أي من مجالات الإعلام التالية:

- الصحافة / المجلات
- الموسيقى الشعبية
- الإذاعة
- الفيلم
- التصوير الفوتوغرافي
- التلفزيون
- الإعلان (المقروء أو المسموع-المرئي)
- صفحة الإنترنت
- ألعاب الفيديو /ألعاب الكمبيوتر

فكر في مصطلح أو علامة عامة لكل نص يمكن استخدامها لتصنيفه في إطار كل وسيلة إعلام. (هل ثمة تلميح في الطريقة التي تعين بها مجلة تصنيفات أو كتالوج أو صحيفة أو محطة تلفزيونية أو تاجر تجزئة ،موقع النص خاصتك أو تقوم صفحة ويب بتسميته؟) ما السمات التي تجمع بين نصوصك ونصوص مماثلة أخرى من المجال نفسه (قد تشمل هذه النصوص استخدام أدوات بلاغية، خطوط قصص، أنواع من الكلمات، صور متكررة، مواقع، الخ.)؟

دراسة النوع الفني Genre

Genre هي كلمة فرنسية تعني "صنف" أو "فئة" أو "نوع". يحاكي أصل المصطلح كلمات أخرى في اللغة الإنجليزية مثل gene وgenotype وgens – الكلمة الرومانية التي تعني مجموعة من الأسر لها أصول مشتركة. يمكننا أيضًا أن نكتشف صداها في كلمة gender، وهو المصطلح الذي نستخدمه للتمييز بين الذكر والأنثى. يأتي مصطلح Genre أو النوع الفني هنا على وجه التحديد كمصطلح لتصنيف أنواع معينة من صور الإعلام ومحتواه في إطار كل مجموعة إعلامية: على سبيل المثال، موسيقى "الجرايم" و"الهارد هاوس" و"الإندي"؛ "وبوليوود"، و"جيالو" (نوع من أنواع القصص المثيرة الإيطالية)

وأفلام "المراهقين،تصوير الإغراء والأسرة والحياة البرية، وصحافة السفر والصحافة الاستقصائية وصحافة نمط الحياة.

ستمتلك قائمة توضيحية مماثلة من النشاط الافتتاحي تأتي في مقارنة مع هذه القائمة. وبينما ستقدِر من قائمتك الخاصة، لا سيما إذا كانت تعكس تفضيلاتك، فإن التصنيفات تعد هادفة بالنسبة لكل من منتجي النصوص ومستهلكيها. يمثل النوع الفني أهمية لنا كمستهلكين؛ من حيث أنه يسمح لنا بالعثور على نصوص نحبها بصورة أكثر سلاسة.

يمكن النظر إلى النوع الفني باعتباره نظامًا معبرًا، يعتمد على مجموعات من القوانين والأعراف يشترك فيها كل من منتجي النصوص وقرائها. عندما ندرس تصنيف أنواع النصوص، ننخرط في دراسة للنوع الفني أو نقد له. ولتلك الأساليب البحثية تاريخ عظيم، يعود إلى اليونانيين القدماء.

يفكر نقاد النوع الفني في مجال الدراسة خاصتنا في نصوص تدخل ضمن وسيلة إعلام واحدة – التلفزيون على سبيل المثال – بوسائل عدة، ويستخدمون مجموعة من المصطلحات، من بينها مصطلحات من علم البلاغة وعلم الجماليات وعلم الرموز، ومن أساتذة الإعلام أنفسهم. وهؤلاء الباحثون يأتون بمجموعة من الأجندات يضيفونها إلى تحليلاتهم. على مستوى أساسي، هم مهتمون بإبراز السمات المشتركة للنصوص المختلفة وكيف يمكن تجميعها معا، بدلاً من تحليل نصوص مفردة على حدة. وعلى الرغم من ذلك، فإن بعضًا من النقاد يبحثون عن نصوص نوعية تثبت قواعد أية مجموعة، ولكنها في الوقت نفسه تعرض التفرد ومن ثم الاختلاف.

مشكلات التعريف

ثمة تناقض وصعوبة واضحة في تعريف النوع الفني. فأي نص إعلامي نوعي يعد مماثلاً لكل النصوص الأخرى من نوعه، ومختلفًا عنها أيضًا. فهو يجب أن يكون مماثلاً لنصوص أخرى؛ وإلا فلن يكون نوعيًا على نحو ممكن تمييزه، ويحتاج إلى أن يكون مغايرًا لتفادي كونه نسخة مماثلة تمامًا. ففي حالة ما إذا كانت النصوص النوعية نسخًا صريحة من

بعضها البعض، فإنه بعد فترة، لن يصبح لدينا سوى دافع ضئيل جدًا لمواصلة استهلاكها. على سبيل المثال، يتحسر النقد الذي يستهل به هذا الفصل على الكليشيهات الشائعة الموظفة في فيلم "رعاة البقر والغرباء" (المخرج فافرو، 2011). وبالمثل، إذن، كيف لنا أن نعرف ما إذا كان نص ما يتوافق مع نوع فني معين، ما لم نكن قد شاهدناه وقارناه بالعديد من النصوص الأخرى المماثلة له؟ لكن على أساس هذا التماثل والاختلاف، لا يمكننا أن نتوقع بشكل كامل طبيعة أي نص نوعي، أو حتى ربما، أي نوع فني إعلامي كامل. ومع ذلك، فإن تعريفات النوع الفني تكون ملتوية – نحن نعرِف الأنواع الفنية استنادًا إلى ما قد رأيناه أو سمعناه بالفعل من النصوص الإعلامية، في ترقب لنصوص أخرى قد نراها أو نسمعها.

لننظر إلى فئة مجلات المرأة. قد تضم أي قائمة نصوص في هذه المجموعة على نحو عقلاني تلك الإصدارات المتنوعة مثل "ذا بيبولز فريند"، "تيك إيه بريك"، "وومنز أون" في المملكة المتحدة، و"أميكا" و"بريجيت" و"فريوندين" في ألمانيا، بالإضافة إلى نسخ مجلات "إل" و"فوغ" و"كوزموبوليتان" في الدولتين. تجمع هذه النصوص سمات مشتركة ،ولكن بينها أوجه اختلاف عديدة لم تبررها اللغة والثقافة في اللهجة، والعرض والمحتوى والخطاب الموجه لقرائها المعنيين. من ثم، فقد تضم أوجه التماثل أخبار الموضة والأخبار عن صحة المرأة ونمط الحياة، والمقالات عن النساء الشهيرات، غالبية من المساهمات السيدات وما إلى ذلك، فضلاً عن ظهور خاص على الغلاف، الذي عادةً (مع أنه ليس دائمًا) ما يأتي بامرأة شهيرة. وحتى في المواضع التي قد تتعامل فيها هذه الإصدارات بالصدفة أو عن قصد مع المحتوى نفسه، فإن تفردها يكون جليًا.

النوع الفني
تصنيف أو مجموعة فرعية أو نوع ممكن تمييزه من صور الإعلام التي تشكل العناصر النموذجية (القصص، البلاغة، المضمون) التي يعتمد عليها في إنتاج نصوص تركيبية فردية.

بالطبع لا ينزع أي نص نوعِي واحد لأن يبرز كل عناصر الفئة الأوسع نطاقًا التي ينتمي إليها. يصور فيلم خيال علمي ممكن تمييزه مثل "رعاة البقر والغرباء" المشار إليه آنفًا (للمخرج فافرو، 2011) رعاة البقر وتهديدًا لكوكب الأرض، لكنه لا يدور في المستقبل أو على كواكب أخرى، كما لا يعرض السفر عبر الزمن أو

أمثلة من النوع الفني لمجلات المرأة

المصدر: magebroker/ Alamy Images

روبوتات أو عناصر نوعية أخرى عديدة ،مثلما نجد في أفلام مثل "حرب النجوم" (Star Wars) (للمخرج لوكاس، 1977)، و"استدعاء كلي" (Total Recall) (للمخرج فيرهويفين، 1990)، و"وقائع ريديك" (The Chronicles of Riddick) (للمخرج توهي، 2004) أو "أنا، روبوت" (I, Robot) (للمخرج برورياس، 2004). تنتمي كل هذه الأفلام إلى نوع الخيال العلمي الفني، مع كونها مختلفة، إلا أنها تنتمي للنوع الفني نفسه.

بهدف توضيح هذا التماثل والاختلاف، يمكننا أن نعود مجددًا إلى النموذج اللغوي المقدم في مناقشة علم الرموز، وإلى مفاهيم التركيب الفعلي أو الاسمي والنموذج على وجه التحديد. في حالة عدم تعريف أي نوع فني إعلامي بواسطة أي مثال فردي مستخدم فقط (تسجيل موسيقى، فيلم، مجلة)، ولكن بواسطة جميع النصوص الأخرى التي تدخل في

نطاق المجموعة (موسيقى نيو ميتال، الأفلام، المجلات)، فإن هذا يعد شبه مماثل لوصف دى سوسور لأنظمة اللغة التي تناولناها في الفصل السابق.

يأتي المعنى من علاقة بين اختيار العناصر، وتنظيمها والتعبير عنها بأسلوب معين متميز عن جميع الخيارات المتاحة الأخرى،والتجميعات ضمن قاموس إحدى اللغات.

ويمكن أن يوصف أي نص نوعي بأنه مثال تركيبي سياقي للنظام، مؤلف من اختيار وترتيب من نموذج عام شامل (خيال علمي، موسيقى هارد هاوس، مجلات مرأة، ألعاب كمبيوتر مصوب الهدف الأول، الخ). من ثم، فإن كل مجال إعلامي يمكن تصنيفه إلى مجموعات أو أنواع مختلفة من النصوص حسب الشكل النصي، عادةً بالاشتراك مع أنواع معينة من المحتوى الموضوعي (إن موسيقى "جانجستا راب" ومجلات المرأة نادرًا ما تتعامل مع موضوعات أو قصص مماثلة، بشكل علني على الأقل). إن كل تصنيف نوعي يكشف عن مجموعات قوانين وأعراف معينة، تجعلنا على وعي بأنها "تنتمي" إلى نوع فني معين. واستنادًا إلى هذه المناقشة، يمكننا أن نقدم هذا التعريف للنوع الفني على نحو يرتبط بالمجال الإعلامي.

النوع الفني: الديناميكية والاستنفاد

يشير واضِعَا النظريات السينمائية روبرت ألين ودوجلاس جوميري إلى أن الأنواع الفنية تزود الجماهير بـ "أفق من التوقعات" (ألين وجوميري، 1993: 84)، نقطة يمكننا مدها من فيلم إلى أشكال وأنواع فنية أخرى. على سبيل المثال، في حلقات تليفزيونية بوليسية، نتوقع قصة معينة يدخل فيها البحث الجنائي، وتحقيق العدالة في نهاية المطاف، نوع معين من الدلالات (سمات نموذجية وأيقونية تشمل أقسام الشرطة والزي الرسمي للشرطة والإجراءات، الخ) تحت مظلة الاهتمام الموضوعي بالجريمة. وعلى الرغم من ذلك، فإن المسلسلات البوليسية تتباين بدرجة هائلة، في كل من الوقت الحاضر (تزامنيًا) وبمرور الوقت (تعاقبيًا). من ثم، فإن إحدى السمات الرئيسية للنوع الفني هي طبيعته الثابتة والمتغيرة ،ودرجة الاختلاف الممكنة ضمن كل مجموعة نوعية. فمع الفروق بين مسلسل "قانون ونظام" (Law and Order) (الولايات المتحدة أو المملكة المتحدة)،

"مورس" (Morse)، "الشرطة" (The Bill)، "اغتيال" (Homicide) و"ستار سكاي وهوتش" Starsky and Hutch و"سي إس آي" (CSI) (ميامي، نيويورك، أو برادفورد)، و" لي بلو" (Les Bleus) والدوامة (Spiral) و"سكوادرا" (La Squadra)، على سبيل المثال من بين العديد من المسلسلات البوليسية الأخرى، فإننا لا نزال نضعها معًا ضمن النوع الفني الممثل في المسلسلات البوليسية.

لذلك، ينبغي أن نضيف للتعريف المذكور آنفًا، أن الأنواع الفنية، على الرغم من أنها تتألف من عناصر ممكن تمييزها، إلا أنها ديناميكية. يمكن أن نحلل نصًا نوعيًا على أفضل نحو ممكن عن طريق النظر إلى اختلافه عن نصوص من أنواع فنية أخرى، أو مقارنته بنصوص أخرى في إطار نموذجه نفسه بشكل تعاقبي (بمرور الوقت) أو بشكل تزامني (في أي لحظة واحدة). ومثلما قد أشرنا في تعريفنا، فإن جزءًا من ديناميكية النصوص النوعية يمكن توضيحه بفكرة أنها ترتكز على مخزون ضخم من العناصر، وليس أن كل نص نوعي يعتمد على جميع مجموعات القوانين والأعراف المتاحة في مجموعة عامة معينة.

يمكننا أن نفهم النموذج/التركيب بشكل أكبر مع اختيار صناع الإعلام عناصر من "قائمة محددة" وجمعها بطرق مختلفة وتخيلية (مع أنها ما زالت تضمن أن "الوجبة" ممكن تمييزها، وفي معظم الحالات، مستساغة). من ثم، فإن النصوص النوعية تزودنا بصور متعة معروفة بطرق جديدة. ومن دون وجود أوجه اختلاف بين النصوص النوعية، سرعان ما ستفقد شعبيتها، وبلا درجات كبيرة من التكرار؛ لن تعد تلك النصوص نوعية ورائجة بشكل ملحوظ لذلك السبب. ولذلك، يمكننا الإِشارة إلى حقيقة أن أنواع فنية معينة قد فقدت شعبيتها بل "انقرضت" فعليًا. وقد تضم تلك القائمة:

- أفلام غربية .
- أفلام هوليوود الموسيقية الغنائية .
- ألبومات موسيقى الروك .
- مسابقات الجمال التلفزيونية.
- أفلام الدعاية النازية والسوفييتية.

- الأفلام الكوميدية الحربية البريطانية .
- الموسيقى "الإلكترونية" .
- إعلانات السجائر .

وفقًا لموقعك، تقدم هذه القائمة عدة أمثلة عشوائية للأشكال والأنواع الفنية التي قد فقدت جاذبيتها في العموم لدى المنتجين والجماهير على حد سواء، يمكننا توقع أن هذا ربما يكون قد حدث نتيجة التغيرات الأسلوبية، أو لأن تلك الأنواع الفنية قد استنفدت نفسها على ما يبدو؛ لأن التكرار فيها قد تغلب على الابتكار أو تحقيق فائدة.

لقد اضطرت بعض الأنواع الفنية إلى التغيير؛ لتخرج عن نطاق الاعتراف بها بل وحتى وجودها ذاته: بالقانون في حالة إعلانات السجائر في المملكة المتحدة، الهزيمة العسكرية والسياسية في حالة النازية والحزب الشيوعي السوفييتي، وبالعرف الاجتماعي في حالة حلقات الكوميديا الهزلية التي كانت رائجة في وقت مضى، ولكنها ربما تكون قد صارت مستهجنة الآن بناء على روح الفروق العنصرية "المتأصلة" فيها، مثل "لاف ذاي نيبور" Love thy Neighbour و"اعقل لغتك" (Mind Your Language) الإنجليزيين.

لقد ظهرت بعض الأنواع الفنية، مثل موسيقى "آر أند بي" في الموسيقى الشعبية منذ 60 عامًا على الأقل، لكن مقارنة ما شكل ذلك النوع الفني في السابق بما هو عليه الآن ،تشير إلى وجود بعض المشكلات الحقيقية عند التفكير في استمرارية النوع الفني.

تتضح نقطة عامة بشأن استنفاد النوع الفني أو تكراره من خلال حالة الفيلم الغربي (الذي كان في السابق مجالاً مشهورًا للحلقات التلفزيونية)، وارتباطه بجوانب صورة أمريكا والميثولوجيا الخاصة بها. لقد أشار واضعو النظريات إلى أن الغرب في صورته المبكرة في الكتب والأعمال الكوميدية ثم الأفلام، التي كانت تجذب في السابق ممثلين مشاهير مثل توم ميكس وجون واين وإيدي ميرفي، بالإضافة إلى حلقات تليفزيونية مثل "دخان البندقية" (Gunsmoke) و"راوهايد" (Rawhide) و"بونانزا" (Bonanz) ، الخ، عكست معنى الثقة بالنفس والاستقامة الأخلاقية في قصصها، واتجاهًا أسطوريًا في الأيقونوغرافية الخاصة بها.

قد تتمثل سمة متكررة لتلك النصوص في الأفلام، المقدمة بأكثر سمات قائمة z الصياغية (أي المعدة بأسلوب رخيص)، في أن الشخص الطيب دائمًا ما يرتدي قبعة بيضاء ،والأشخاص الأشرار يرتدون قبعات سوداء (أوغالبًا، طلاء الحرب، إذ عادة ما يكون الأوغاد من الأمريكيين الأصليين). إن صورة الرجال القساة المتفردين المهرة ذوي الأخلاق الذين هم رجال على حق، المدعومة بصورة سيدات قاسيات بالمثل ولكن يغلب عليهن الطابع الأنثوي، شكلت قيمة الحضارة بعيدًا عن البرية. ومع ذلك، فعندما باتت صورة أمريكا ومكانتها في العالم محل تساؤل، خاصة أثناء الحرب الباردة وفي مقابل خلفية الحرب الفيتنامية، التي كانت فيها حدود الصواب والخطأ – في علاقتها بإجراءات تلك الدولة – أصعب في تقديمها بوصفها محددة بوضوح، بدأت أفلام النوع الفني في تقديم صورة الغرب الأمريكي كإشكالية في حد ذاتها. بدأ ذلك بأفلام تنتج خارج الولايات المتحدة في البداية، مثل الفيلم الإيطالي "غربيو الاسباجيتي" (Spaghetti westerners) لسرجيو ليون. وتشمل الأعمال من إنتاج هوليوود والتي اهتمت بالمشكلة مع هذا النوع الفني "الرجل الكبير الصغير" (Little Big Man) (للمخرج بين، 1970)، وأعمال لاحقة مثل "جوسي ويلز الخارج عن القانون" (The Outlaw Josey Wales) لكلينت إستوود (للمخرج إستوود، 1976)، بل ومحاولته في عملية إحياء في فيلم "غير مغفور" Unforgiven (المخرج إستوود، 1992). (انظر فرينش، 2005؛ ماكفي، 2007).

الأنواع الفنية الديناميكية والهجينة

لقد قررنا أنه في الإنتاج الإعلامي، ينبغي أن يحدث توازن بين الاختلاف والتكرار في العموم، وفي الاختلاف بين نصوص معينة. ثمة سحب باتجاه صيغ "مختبرة ومجربة"، والتي قد أتت في الماضي بجماهير ضخمة أو عدد هائل من القراء للمجلات والصحف. ومع ذلك، فإن الحاجة للابتكار تشجع على التلاعب بالأعراف العامة من أجل إنتاج "شيء مختلف" ؛بهدف جذب جماهير جدد.

على شاشة التلفزيون، نتلقى برامج جديدة مثل "ديدوود" Deadwood (مسلسل غرب أمريكي جديد) و"سي إس آي" (بكل المسلسلات المنبثقة عنه)، وأيضًا "بافي قاتلة

مصاصي الدماء" (Buffy the Vampire Slayer) و"الملاك" (Angel) ، التي تقدم مزيجًا فضوليًا من أفكار الرعب التقليدية والرومانسية ودراما المراهقين (كتب بنفس أسلوب Creek أو Hollyoaks لداوسون). يأتي اختلاف بوفي من مزج ما وراء الطبيعة أو ما هو خارق للطبيعة بتفاهة آلام البلوغ المتزايدة: "صديقي مصاص دماء" (My boyfriend's a vampire)، "سنفتقد الحفلة الراقصة بسبب سفر الرؤيا المعيق (We'll miss the prom because of the impending apocalypse)، الخ. يأتي بطل مسلسل "ديكستر" (Dexter) ممثلاً في قاتل متسلسل "محترف" (شخصية اشتهرت في قصص مثيرة مثل "هانيبال" Hannibal و"سو" (saw)أو "قطعة البازل" الخ.) ، يعمل كمحقق جنائي (ظلال من CSI) في مطاردة القتلة المتسلسلين وعقابهم. وإلى جانب تقليد الغرب الأمريكي الذي تمت مناقشته سابقًا، بإمكاننا أن نعدد أمثلة كثيرة "تداخل فيها" النوع الفني مع أفكار أخرى، على سبيل المثال "برية الغرب المتوحش" (Wild, Wild West) (للمخرج سونرفيلد، 1999)، "المستعيرون" (The Burrowers) (للمخرج بيتي، 2008)، و"جونا هيكس" (Jonah Hex) (للمخرج هايوارد، 2010)، بالإضافة إلى فيلم "*رعاة البقر والغرباء*" المشار إليه آنفًا.

التفكير بصوت مرتفع

ربما تنطبق فكرة الأنواع الفنية التي على وشك الاندثار، على دور الحرب العالمية الثانية في ارتباطها بتخيل صورة دولة مثل المملكة المتحدة. أعيد إنتاج هذه الفترة في أفلام ومسلسلات تلفزيونية وقصص مصورة للصبيان، لا حصر لها في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية (تحديدًا 1945 – 1979)، غير أن تلك التصويرات قد اختفت الآن تقريبًا.

كيف يمكننا أن نثبت ونفسر قلة الأفلام والقصص المصورة والمسلسلات التلفزيونية الدرامية، ذات الصلة بدور بريطانيا في الحرب العالمية الثانية؟ ما أنواع الطرق التي من شأنها أن تُقيِّم طبيعة هذه الندرة من حيث كم النصوص وكيفها؟

دراسة حالة

أنواع فنية "مندثرة"

إن حتى شكل مبتكر وتكنولوجيا حديثة نسبيًا مثل ألعاب الفيديو/الكمبيوتر بها أنواع فنية مندثرة ،وأخرى في طريقها للاندثار – يبدو أن كلمة "فيديو" أصبحت بادئة قديمة بالفعل!). وربما تعزى الأسباب وراء هذه التغيرات إلى الابتكارات التكنولوجية، التي قد "أبطلت" الصور المبكرة من الألعاب (السرعات المحدودة والرسوم والتعقيد)، أو ربما أسباب أخرى، مثل الصورة التي يؤدي من خلالها كل من الافتقار إلى الابتكار والتكرار ،إلى أن يصبح نوع فني مكررًا وغير جذاب للمستهلكين بعد فترة.

وتتمثل الأنواع الفنية العشرة الأولى "المندثرة" وفقًا لموقع Gamespy.com فيما يلي:

1- ألعاب المغامرة الرسومية، أمثلة: ألعاب "البحث عن المسافة" (The Space Quest) و"البحث عن الملك (King's Quest)، ولعبة "القصر المجنون" (Maniac Mansion) و"جزيرة القرود" (Monkey Island).

2- ألعاب "أبرحهم ضربًا" Beat'Em Up. أمثلة: "شوارع الغضب" Streets of Rage، التنين المزدوج Double Dragon وفدية مدينة النهر River City Ransom.

3- ألعاب فيديو الحركة الكلية،أمثلة: Night Trap، Mad Dog McCree و Dragon's Lair.

4- تعليمية،أمثلة: Oregon Trail، و"أين في العالم توجد كارمن ساندييجو؟" (Where in the World is Carmen Sandiego?)، "الأرنب القارئ" (Reader Rabbit)

5- الواقع الافتراضي، أمثلة "الولد الافتراضي" (Virtual Boy)، و"قفاز القوة" (Power Gloves) و"نظارات مجسمة متعددة مخيفة (Various Horrible Stereoscopic Glasses)

6- المتاهة، أمثلة: Pac-Man وAmidar وCrush Roller

7- المغامرة النصية، أمثلة :"زورك (Zork) و"الثالوث" (Trinity) وPlanetfall

8- الأسلحة الخفيفة، أمثلة: "صيد البط" (Duck Hunt) و"بيت الموتى" (House of the Dead) و"المنفذون المميتون" (Lethal Enforcers)

9- الأحجيات، أمثلة: Tetris وBust-A-Move وPuyo Puyo

10- مصوب الفضاء أو Shumps، أمثلة: Asteroids وXevious و"غزاة الفضاء" (Space Invaders) وR-Type و"المدفع الفضي المشع" (Radiant Silvergun).

المصدر: باوين، 2003

أمدت "مابرز يونايتد" بتحديث للقائمة وتضم:

- الألعاب الرياضية البديلة
- ألعاب كمبيوتر مصوب الهدف الأول
- رعب البقاء
- أبرجهم ضربًا
- ألعاب البازل (الأحجية)
- ألعاب أبرجهم ضربًا المنزلقة
- ألعاب تقمص الأدوار متساوية الأبعاد

(www.mappersunited.com/forum/index.php?threads/top-ten-dying-game-genres.543/).

إجراء دراسات إعلامية

استنادًا إلى لعبة كمبيوتر من اختيارك، أجب عن الأسئلة التالية:

1- ما السمات النوعية لأي مجموعة واحدة من الألعاب ،وكيف تتوافق لعبتك المختارة مع تلك المجموعة؟

2- إلى أي مدى تحاكي ألعاب الكمبيوتر سمات صور الإعلام الأخرى، وما السمات المميزة لتلك الوسيلة من وسائل الإعلام؟

3- هل تروي لعبتك قصة بأية صورة؟

بجانب تلك الابتكارات، علينا أيضًا أن نضم أشكال المحاكاة الساخرة النوعية مثل مجلة "فيز" المصورة، وفنانين أمثال إم سي فرونتالوت ،في إطار موسيقى "النيردكور راب"، وأفلام مثل "فيلم مخيف" (Scary Movie) (للمخرج وايانز ، 2000) و"شون الموتى" Shaun of the Dead (للمخرج رايت، 2004) أو Hot Fuzz (للمخرج رايت، 2007)، وصحفًا مثل "صانداي سبورت" أو "ناشيونال إنكوايرر" وبرامج تلفزيونية مثل Brass Eye و"المكتب" The Office، حيث يسخر الأخير من أعراف تلفزيون الواقع. تعد هذه النصوص مبتكرة نظرًا لأنها تتلاعب بقوانين وأعراف الأنواع الفنية وتمزج بينها. لكننا نجدها ممتعة أو مرحة على وجه التحديد ؛لأنها ترمز لقوانين وأعراف الأنواع الفنية الشائعة، بينما تقوضها في الوقت نفسه. ومع

أسلوبها الهجائي الساخر، فإنها لا تزال نوعية على نحو يمكن تمييزه. جميع هذه الأمثلة، فيما يحتمل أن تكون ساخرة في القصد أو النتيجة، إلا أنه يمكن تصنيفها أيضًا باعتبارها هجينة؛ فهي تمزج أنواعًا فنية مختلفة معًا للقيام بشيء مختلف وجديد (أو "يبدو" جديدًا). إنها تنتج متعًا جديدة للجماهير الحالية، ربما تدمج مجموعات مختلفة أو تجذب جماهير أو قراء جدد، الخ.

النوع الفني في السياق: الإنتاج والاستهلاك

إن التغير الديناميكي والتهجين ليسا الوسيلة الوحيدة التي تتطور من خلالها الأنواع الفنية. وتأتي الأنواع الفنية الجديدة بالكامل في جميع مجالات الإعلام، لتقديم شيء مختلف – عوامل إثارة جديدة لجماهير جدد؛ومع ذلك، فإن الأنواع الفنية الجديدة تعجز أيضًا من حين لآخر عن اجتذاب جماهير جدد لمجرد كونها لا تحظى بشعبية، أو عندما تنجح في كسب جماهير أو قراء أو مستهلكين، تفقد قيمتها المبتكرة في نهاية المطاف؛ حيث إنها تقدم قاعدتها الخاصة من التكرار الممتع.

هذه هي الحالة تحديدًا مع الابتكارات التلفزيونية الحديثة نسبيًا في صورة حلقات وثائقية ،على طريقة مسلسلات الصابون مثل " المطار" (Airport) أو "مندوبي النادي" (Club Reps)، "تلفزيون الواقع"، حيث تربعت على القمة حلقات "الأخ الأكبر" (Big Brother) التي حققت نجاحًا دوليًا لشركة إنديمول، وبرامج "التغيير الكامل الشخصي/اصنعها بنفسك" DIY/personal makeover" مثل "غرف تغيير الملابس" (Changing Rooms) أو "واجهة المنزل" (Home Front) ، علاوة على برامج المواهب ذات المنافسات الحادة من طراز "أيدول" / "إكس فاكتور" ذائعة الصيت حول العالم. بالطبع، قد تتساءل عما إذا كانت هذه أشكالاً جديدة أم مجرد أشكال هجينة ،أو مثلما يشك البعض، أِشكالاً ساخرة محتملة من الأنواع الفنية مؤخرًا، انضمت إلى برامج "تلفزيون الواقع" تلك التي تقدم أشخاصًا حقيقيين في مواقف "معدلة". تقدم برامج مثل "الطريق الوحيد هو إيسيكس" (The Only Way Is Essex) و"سبعة أيام" (Seven Days) في المملكة المتحدة، وفي الولايات المتحدة، "التلال" (The Hills) و"شاطئ لاجونا"

(The Real "ربات المنزل الحقيقيات بمقاطعة أورانج" و(Laguna Beach) Housewives of Orange County) و"شاطئ جيرسي" (Jersey Shore) أشخاصًا عاديين يتفوهون بسطور غير مكتوبة ولكن في مواقف مكتوبة.

في التلفزيون على وجه الخصوص (ولكن بدرجة من الأهمية أيضًا في جميع مجالات الإعلام الأخرى)، يمكن أن يرجع الابتكار والتكرار النوعي الكثير إلى المنافسة المتزايدة في الإذاعة، وتحديدًا الحرب الاقتصادية الشرسة من أجل كسب حصة من الجمهور، وتحقيق عائد في العصر الرقمي. مثلما يشير نيكولاس أبركرومبي.

حاجة التلفزيون إلى تدفق مستمر لبرامج جديدة تعني توترًا دائمًا بين استخدام أعراف النوع الفني ؛ للاحتفاظ بالجماهير وإبقاء التكاليف منخفضة من جانب، ومن جانب آخر، كسر الحدود بين الأنواع الفنية واجتيازه؛ا لكي يجذب جماهير جدد ويظل متقدمًا على منافسيه. (أبركرومبي، 1996:45)

في العصر الرقمي، حيث تتمثل شركات الإعلام في مؤسسات دولية حقيقية، قد ينتقل الابتكار والتكرار النوعي عبر الحدود الثقافية واللغوية. إن التطويرات الحديثة في برمجة مشاركة الموسيقى (التي تجمع بين سمات الواقع والموهبة وصيغ الألعاب في البرامج الأمريكية والبريطانية، مثل "بي المغني" (Singing Bee) و"لا تنس الكلمات" (Don't Forget the Lyrics)، قد ظهرت بشكل جديد على شاشة التلفزيون الإيطالي باسمي Chi fermerà la musica وCanta e Vinci . لقد تم تصدير Strictly Come Dancing من إنتاج "بي بي سي" إلى ما يزيد عن 32 دولة، ليعود للظهور مجددًا باسم El Baile en TVN (شيلي) وPles sa zvijezdama (كرواتيا) وmed dans (الدنمارك)، على سبيل المثال لا الحصر. على أحد المستويات، تتعلق هذه العملية ببساطة ببيع صيغة محمية بحقوق نشر وبنيتها واسمها عبر الحدود، ولكن ليس ثمة ما يمنع أن تكون تلك الأشكال الجديدة من هذه البرامج ، مستوحاة من مزيجها من السمات الممتعة والناجحة. ما ننتهي إليه إذًا هو مجموعة من المنتجات الإعلامية المختلفة والمتماثلة في الوقت نفسه.

من ثم، يجب أن ننوه إلى أن النوع الفني له وظيفة اقتصادية مساوية لوظيفته الجمالية

والبلاغية والهادفة ،من الناحية المرتبطة بعلم الرموز. يشكل النوع الفني أهمية محورية للمؤسسات الإعلامية كتلك المعنية بالبث التلفزيوني والإذاعي؛ نظرًا لأنه يتيح لها كسب جماهير منتظمين ومحتملين. حتى في عصر التقسيم الواضح للجمهور، إذ أصبحت "الجماهير المحددة" أكثر وأكثر أهمية، تزداد المنافسة ليس فقط بين المؤسسات الإعلامية الصغيرة، ولكن بالمثل أيضًا بين المؤسسات الإعلامية واسعة النطاق السائدة مثل "آي تي في" و"سكاي" و"بي بي سي ". إن الاعتماد على برمجة النوع الفني، مثل برامج الألعاب، ومسلسلات الصابون، ومؤخرًا، الحلقات الوثائقية التي تنتهج أسلوب مسلسلات الصابون ،وتلفزيون الواقع وبرامج التغيير الكامل، وسيلة للوصول للجماهير بأقل قدر من المخاطر الاقتصادية.

استبيان Ofcom و"المتعة" النوعية

في تقرير من عام 2006، حددت Ofcom حالة من عدم الرضا بين مشاهدي التلفزيون ،مع الاعتماد بين شركات البث على البرمجة النوعية.

يرتبط جانب آخر لعدم الرضا الهائل في استبياننا ،وبشكل أكثر عمومًا عبر الأبحاث الكيفية التي يتم إجراؤها بابتكار البرامج.

يعد ابتكار البرامج ونشأتها جانبًا على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للمشاهدين.

وبينما لا تزال الصيغ التي تتعرض لانتقادات عارمة من برامج تلفزيون الواقع وبرامج التغيير الكامل، تبلي بلاءً حسنًا من حيث أرقام المشاهدة، إلا أن المشاهدين يراودهم شعور قوي بأن هذا النوع من البرامج مشتق، وأن ثمة مزيدًا من الإجراءات يمكن اتخاذها لإنتاج برامج مبتكرة.

لم يتناب 28٪ ممن شملهم الاستبيان الإجمالي ،شعور بأن القنوات الأرضية الرئيسية كانت توفر الأعداد الكافية من البرامج التي تطلق لأول مرة.

أبرز ممثلو مجموعات المصالح الخاصة بعض أجزاء من الخطة، حيث يمكن طرح المزيد من الابتكارات على نحو مفيد، مخصصًا التلفزيون في وقت النهار لـ "جمهوره المشدوه" كفرصة ضائعة بصورة مفرطة.

المصدر: Ofcome، 2006

وفي المملكة المتحدة، وجهت انتقادات لشبكتي "بي بي سي" و"آي تي في" لإنتاجهما برامج "صيغية" (انظر مربع Ofcom). وبهذا، غالبًا ما يعني النقاد أن الشبكة قد اعتمدت على صنوف معينة من الأنواع الفنية للبرامج ذات الشعبية وتخلت عن أخرى، مثل الدراما "عالية الجودة" والأحداث الجارية. يمكننا أن نرى أصداء هذا الجدال تتردد في المقالات النقدية التي تتناول صناعة سينما هوليوود المعاصرة، والصورة التي تجنبت من خلالها السمات "الجادة"، و"الموجهة للبالغين".

بدلاً من ذلك، اعتمدت على أسماء كبيرة (فنانين ومخرجين) في أعمال نوعية تحقق نجاحًا مدويًا منظمة "بواسطة أعداد"؛ بهدف توليد أكبر عدد من الجماهير، بالأساس الجماهير غير الناضجين المتاحين لتواريخ الطرح في الإجازة الصيفية، والذين سيضمنون تحقيق عائدات تصل إلى مئات الملايين من الدولارات (بيسكيند، 1999، شون، 2005).

مثلما ناقشنا سابقًا، من الشائع في المناقشة النقدية مساواة النوعي بإمكانية التوقع المملة. بالنسبة لبعض واضعي النظريات، فإن لهذا بالتبعية، نتائج متوقعة على الأرضية الثقافية وعلى المستهلكين أنفسهم، بمعنى أنهم يصبحون مملين ومعتادين على التحفيز والتفكير المستقل. عند التفكير في النوع الفني، ينبغي أن نكون على وعي بتلك الانتقادات، ليس هذا فقط، بل أيضًا الافتراضات الثقافية التي تكمن وراءها. إلا أن الأنواع الفنية تشكل أهمية للجماهير، بقدر أهميتها للمنتجين. لا يمكنك أن تملك واحدًا دون الآخر. مثلما قد ذكرنا بالفعل، ثمة متعة نجدها في التكرار و"آفاق التوقعات" للنصوص النوعية. ربما يتوقف هذا على النزعة المحافظة من جانب المستهلكين – لماذا الدفع مقابل شيء جديد لا يمكن توقع عائداته؟ قد تكون مسألة ذوق. على أية حال، يجب أن نكون منتبهين لتساؤل لا تتم مخاطبته بشكل واضح دائمًا في دراسة النوع الفني: كيف تجد الجماهير طريقها لأمثلة جديدة للأنواع الفنية التي تستمع بها وللأنواع الفنية الجديدة؟

تأتي طريقة واحدة يمكننا التفكير فيها والتي ربما تجد الجماهير طريقها من خلالها عبر تصنيف القنوات التلفزيونية الرقمية (تنقسم القنوات الوثائقية إلى تاريخ وسيرة ذاتية وسياحة وحياة برية، الخ.). في مواضع أخرى، تقسم متاجر الموسيقى والمواد الترفيهية

(على الإنترنت أو في المساحات المادية الفعلية) محتواها بالتبعية، مثلما يفعل أصحاب محلات بيع الصحف والمجلات مع أرفف الصحف والمجلات والكتب المصورة، وما إلى ذلك. إن شركات البيع بالتجزئة الإلكترونية، مثل "أمازون" و"نتفليكس"، تستخدم البرامج التي تفسر خيارات شراء المستهلكين وتقترح مواد لهم وبرامج تصفح ،من خلال سطور مثل ("هؤلاء الذين اشتروا هذا الفيديو الرقمي أعجبهم أيضًا"). وإلى جانب حملات التسويق التي تنتجها الصناعة، فإن المحررين في المجلات وعلى شبكة الإنترنت وعلى شاشة التلفزيون، يبقوننا مطلعين على المنتجات الجديدة، وكيف تلتزم بقواعد نوعية وكيف تأتي في مقارنة مع نصوص أخرى. انظر للنقاط المرجعية لهذا النقد لفيلم رعب معاصر على سبيل المثال.

لإثبات مرة أخرى أن الرعب نوع فني يتغذى على أمعائه، يلتهم فيلم "الهبوط" (The Descent) ويتقيأ بشكل غبي من مائدة عامرة مؤثرة من العناصر المفزعة. يصف مارشال فيلمه بأنه "ولادة تتم سرًا". غير أن هذه القصة المثيرة حادة الطبع؛ مدينة بالكثير بالمثل لطِباق المدينة والمقاطعة في فيلم "التلال لها عيون" (The Hills Have Eyes) للمخرج ويس كرافين. من اللقطات منخفضة الزاوية لكابينة في الأدغال بأسلوب فيلم "موت الشيطان" أو "موت الشر" (Evil Dead)، إلى الوقفات الأيقونية في "كاري" (Carrie) (يحمل ماكدونالد الملطخ بالدماء ما هو أكثر من مجرد شبه عابر بسيسي سباسيك)، يقودنا مارشال في جولة فائقة السرعة لجميع الأشخاص المفضلين لديه أصحاب المواهب أو الاهتمامات الفريدة. لقد انعكست أصداء أفلام "نوسفيراتو" (Nosferatu) والغرباء (Aliens)، بل وحتى "28 يوم" (28 Days) لداني بويل لاحقًا حول هذه الكهوف، من خلال وليمة من الدم بأسلوب فولتشي التي اعتمد عليها لأجل المعجبين بأفلام الرعب القاسية. اعتمادًا على كسر تقليد "المطاردة والقتل" الممثل في "فتاة أخيرة" تبقى على قيد الحياة لقتل الوحش، يقدم مارشال مجموعة منسجمة تتحول نحو بعضها البعض مع هبوطها إلى فم الجنون.

مارك كيرمود، "ما يكمن بالأسفل: يعتبر فيلم الرعب المفزع الذي يدور تحت الأرض لنيل مارشال، واحدًا من أفضل أفلام الرعب البريطانية في السنوات الأخيرة"، "أوبزرفر، 10 يوليو 2005)

بإمكاننا أن نتعامل مع علاقة هؤلاء النقاد بالنصوص والصناعات الإعلامية التي يبدو أنهم يُقيمَّونها على أنها مشكلة. وفي حين أنهم يقدمون دعاية لتلك المنتجات (سواء كان النقد إيجابيًا أم سلبيًا)، فإن ما يفعلونه أيضًا هو منحنا دلائل وتلميحات يمكننا بواسطتها أن ندرك نطاق المنتجات الإعلامية المقدمة لنا. بالطبع، ما نفعله حينها، كمستهلكين، هو النهوض بدورنا المخصص لنا وشراء تذكرة سينما، أو متابعة البرامج التلفزيونية أو شراء أحدث التسجيلات الموسيقي، نحن أيضًا ننشر الكلمة!

سنستكشف طبيعة الجماهير بشكل أكثر شمولاً ، لكن من الأهمية بمكان الارتكاز على العلاقة بين صور معينة من الإعلام، وأنواع فنية معينة في الحقيقة، بالإضافة إلى حالات الولاء التي يبديها كل من الجماهير والقراء كمستهلكين للنصوص الإعلامية. بوسعنا الإشارة إلى أن أنواعًا فنية معينة وصورًا معينة من الإعلام تجذب المستهلكين المخلصين على وجه الخصوص – المعجبين – ممن يظهرون معرفة ملحوظة بما يستهلكونه وطريقة استهلاكهم له. هنا، يمكننا أن نذكر المتحمسين لحلقات الخيال العلمي التلفزيونية، أفراد الجماعات الصغيرة من المعجبين الذين يثنون على الحلقات التلفزيونية الأقدم، مثل "ستار تريك" (Star Trek) و"بليكس سفن" Blake's Seven و"ملفات إكس" (X-Files) و"دكتور هو" (Dr Who)، فضلاً عن الحلقات التلفزيونية الأحدث، مثل "بابيلون 5" (Babylon 5) أو "السماوات الساقطة" (Skies Falling). ثم نجد المعجبين بالموسيقى الذين يكرسون أنفسهم لجمع اسطوانات غامضة – فونوغرافية عادةً – مثل هواة "الروح الشمالية" (Northern Soul). نادرًا ما يظهر ذلك التكريس والإخلاص تجاه الصحف أو الإعلانات أو برامج الأحداث الجارية التلفزيونية! ربما يبرهن هذا النوع من النشاط على درجة الإخلاص المفرطة والعواطف الجياشة ،التي يمكن أن تنتزعها أنواع فنية معينة من المستهلكين.

النوع الفني وتقييد أفق التوقعات

إلى جانب تنظيمنا كمستهلكين للنصوص الإعلامية، تتمتع الأنواع الفنية بدور محدِد مهم في إنتاج المعنى ،فيما وراء النظام الداخلي والديناميكية الممتعة للنص. بشكل أكثر

صراحة، تمنحنا الأنواع الفنية وسائل معينة لرؤية العالم، مع استبعاد أخرى، وبهذه الصورة، يمكن اعتبارها "أيديولوجية" في طبيعتها. ولكن في الحقيقة تشير إلى الطريقة التي تقدم لنا من خلالها موضوعات إعلامية وسائل لمشاهدة العالم ،ربما لا تدخل بالضرورة في نطاق اهتمامنا الفردي والجماعي. لا يتم الإعلان عن تلك الأفكار على ذلك النحو، بل تُقدَم كما لو كانت بديهية بشكل تام، بل حتى "ذوق عام".

يتحدث جون فيسك وجون هارتلي (1989) عن الأنواع الفنية باعتبارها "عوامل إغلاق أيديولوجي" نظرًا لأنها تعمل من أجل الإغلاق النهائي للمعنى المحتمل لنص مطروح، والطريقة التي يتم فهمه من خلالها. إن المساحات التخيلية والرمزية التي توفرها النصوص الإعلامية، بدلاً من أن يطلق لها العنان تمامًا، تكون ذات نزعة محافظة ومتوقعة بالأساس في بنيتها ،وفي الطريقة التي تتعامل بها مع المحتوى، على نحو يعزز شعورًا – بغض النظر عن مدى روعة السيناريو – أن "هذا هو الترتيب الطبيعي للأشياء". كذلك فإن التكرار اللامتناهي عبر صور الإعلام، يفُهم على أنه يقيد ردود أفعال المستهلكين- على نحو يعارض السمات المتحدة على نحو مميز لـ "الفن" المتفرد.

يمكننا أن نجد هذا النوع من الإغلاق في الشكل الغربي الذي تناولناه آنفًا، مع انتصار قِيم معينة متجسدة في البطل. بالمثل، مع حلقات كوميديا الموقف التلفزيونية، التي قد تعاملت بشكل تقليدي مع المفاهيم الضيقة نسبيًا للأسرة والعرق والطبقة والنوع الاجتماعي. في هذه الحالات، تكون مجموعات القوانين والأعراف العامة مجهزة – عادة باستخدام صور نمطية – لتقييد نطاق المعاني التي يمكننا أن نأمل في صنعها من قراءتنا للنص. ومع ذلك، فإن إلقاء نظرة عابرة على بعض مسلسلات كوميديا الموقف التلفزيونية البريطانية، منذ السبعينات من القرن الماضي قد يشير إلى أن هذا نوع فني قد مر بتغيرات مؤثرة، لاسيما في ارتباطه بقضايا مثل العرق والنوع الاجتماعي والجنسانية. إن كوننا قد نجفل هذه الأيام من التمييز على أساس الجنس في الأعمال الفنية ،التي تستحضر فترة معينة مثل "جورج ومايلدريد" (George and Mildred) أو "على الحافلات" (On the Buses)، أو الإهانات العرقية في "لاف ذاي نيبور" و"حتى يفرق الموت بيننا" (Till

(Death Us Do Part (قد تكون غير قانونية وفقًا للقانون البريطاني، في واقع الأمر)، يشير إلى أن هذه الأعمال لا تعد بأية صورة واضحة عوامل ناجحة للإغلاق الأيديولوجي.

علينا أن نتساءل أيضًا، عما إذا كانت الجماهير جفلت بالصورة نفسها مثلما يحتمل أننا فعلنا ،عندما عرضت هذه البرامج لأول مرة ،أم أنهم قد تقبلوا دون أية مشكلات الإغلاق الأيديولوجي المقدم لهم. كيف تتفاعل تلك الجماهير عندما يصادفون مجددًا مثل تلك البرامج المعاد عرضها على المحطات التلفزيونية، أو عندما تتم مشاهدتها ثانية؟ ما المتع المضمنة كنتيجة للبحث عن تلك النصوص على شريط فيديو أو قرص فيديو رقمي؟ ينبغي أن نكون حريصين جدًا في النظر إلى الأمثلة الأقدم من النصوص الإعلامية في أي مجال عام، مثل الأيديولوجي والتفكير في النصوص المعاصرة بوصفها غير أيديولوجية نوعًا ما. نحن لسنا قادرين بسهولة على تعريف أيديولوجيات عصرنا، وذلك على وجه الدقة لأنها القيم المسيطرة الشائعة في مجتمعنا، التي يتم التعامل معها اتفاقًا وقبولها باعتبارها "طبيعية". بوسعنا إدراك قيم مسلسلات كوميديا الموقف في سبعينات القرن العشرين، مثلما نلاحظ الاتجاهات والسلوكيات والسيارات والملابس، نظرًا للصورة التي تتغير بها الأيديولوجيات بمرور الزمن. على غرار حبوب الإفطار، يبدو أن الأيديولوجية لها "تاريخ صلاحية".

ومع ذلك، فإنه من الناحية الأيديولوجية أو خلاف ذلك، عادة ما يشار إلى النوع الفني داخل وخارج الدراسات الإعلامية الأكاديمية المعاصرة، بوصفه يشير إلى نوع أدنى درجة من النصوص، غالبًا ما ينظر إليه باعتباره نموذجًا للنتاج الإعلامي. إذن ما الإهانة أو النبذ الأفظع من الادعاء بأن شيئًا ما "نوعي". من هذا المنظور، ينظر إلى أعراف النوع الفني على أنها أدوات صيغية، توجد بسبب هيمنة نوع معين من المؤسسات الثقافية تحمل اسم "ثقافة جماهيرية". يشير المصطلح ضمنًا، جزئيًا، إلى معنى طبيعة الإنتاج الإعلامي شبه الآلية والتي تتخذ شكل خط إنتاج. تأتي تلك الهجمات على الأنواع الفنية للإعلام والنصوص النوعية من فكرة "الفن الرفيع" و"الفرد المبدع". تقدم مجموعات معينة من النصوص، عادة اللوحات العظيمة والسيمفونيات الموسيقية وأعمال شكسبير التراجيدية،

كجزء من "قانون" لجميع ما يعد الأفضل في الثقافة. ويُنظَر إلى عظمة تلك النصوص على أنها معتمدة على تفردها وإبداعها من قبل أفراد عظام.

كان هذا الاتجاه الأخير مؤثرًا بشكل قوي على نظريات الإنتاج الإعلامي ،التي تأثرت بأساليب الدراسة هذه من الفن والنظرية الأدبية، التي سعت لإيجاد قيمة بين منتجات وسائل الإعلام بدلاً من مجرد نبذها تمامًا. تم تعريف بعض النصوص الإعلامية على أنها الأفضل لأنها عكست اهتمامات عباقرة مبدعين استثنائيين. ويرتبط مثال على أسلوب الدراسة هذا بالدراسات السينمائية والمصطلح الفرنسي auteur، الذي يعني مؤلفًا. وهذا يوجه التركيز على الأفراد المبدعين في قلب الإنتاج، بدلاً من الأعراف الاجتماعية أو الثقافية، أو حتى أعراف الإنتاج، التي تؤدي لظهور العديد من النصوص الشائعة.

كان فتح باب النقاش حول القيمة الثقافية، واحدًا من الاختصاصات المحورية للعمل الأكاديمي في مجال الإعلام والدراسات الثقافية، منذ الخمسينات من القرن العشرين. ويرجع هذا جزئيًا إلى أن مجموعة الأفراد الذين غالبا ما ينظر إليهم كمثقفين والذين يجرون هذه المناقشات كانوا في الماضي، المجموعة التي قد حددت القيمة الثقافية .

بدأ وضوح الاختلاف الذي وضع بين الثقافة العليا والدنيا يتصدع لدى تطبيقه على الثقافة المعاصرة، التي تعتمد بصورة قوية جدًا على النصوص الإعلامية.

لقد تعقدت المشكلة بالنسبة للمثقفين بصورة أكبر ،عندما بدأ ينظر لبعض مجموعات النصوص الإعلامية – يمر بأذهاننا موسيقى الجاز و"الفيلم نوار" – باعتبارها "ذات أهمية"، وبدأت تنهار؛ حيث إن أفكار ما بعد الحداثة والإشادات بالفن الهابط جعلت الإعجاب بموسيقى مادونا أو محطة "إم تي في" أمرًا شبه إجباري بين أوساط المثقفين (وعلى وجه الخصوص بين المحاضرين في مجال الإعلام والدراسات الثقافية!).

التفكير بصوت مرتفع

الإبداع في الإعلام؟

إن استخدام مصطلح "مؤلف" (auteur) من أجل نَسبِ مكانة إبداعية وقيمة لمخرج الفيلم نشأ من مجموعة صغيرة من النقاد، لاحقًا صناع السينما، وارتبط بالصحيفة النقدية الفرنسية Cahiers du Cinema في الخمسينات من القرن الماضي.

سعى نقاد مثل فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وإريك روميه، إلى الاحتفاء بمخرجين بدوا يكشفون عن أسلوب ورؤية شخصية، بالرغم من العمل تحت قيود نظام استوديو هوليوود لصناعة السينما الصارم نوعًا ما (انظر الفصل الحادي عشر). كان الهدف جدليًا جزئيًا، من خلال السعي لتبني تلك المواهب التي صنعت أفلامًا كانت سينمائية بحق، باستخدام لغة خاصة بالوسيلة وليس إنتاج مسرحيات أو كتب جامدة تحول إلى أفلام – مثلما شعروا أنها الحال مع السينما الفرنسية في تلك الفترة ("سينما بابا" المملة، كما وصفها نقاد صحيفة Cahiers). لقد وجد مخرجون تقوم استوديوهات بالتعاقد معهم، مثل هوارد هوكس وجون فورد وألفريد هيتشكوك، أنفسهم يرتفعون إلى مكانة الفنانين أو المؤلفين رفيعي المستوى، بينما تم نبذ المعاصرين لهم بوصفهم مجرد صناع ماهرين أو موهوبين على المشهد. لاحقًا، تمت ترجمة هذا الأسلوب الفرنسي على نحو خاطئ وتبَنِّيَه في الولايات المتحدة وإنجلترا كنظرية تأليف (جون كوغي، 1981).

القضية التي تطرحها هذه المناقشة، هي ما إذا كان يمكن النظر إلى العاملين في مجال الإعلام بوصفهم "مبدعين" أم لا، بالصورة نفسها التي ينظر بها إلى الرسامين أو الكتاب كلٍ على حدا، عندما تكون صور كثيرة جدًا متضافرة ومتعاضدة ومحكومة بشكل واضح بمتطلبات السوق وقوانينه.

التفكير بصوت مرتفع

النوع الفني وتسلسلات القيمة

من ثم، فإن الشعر هو شيء أكثر فلسفية وجدارة بالانتباه الجاد من التاريخ (أرسطو).

من المهم الإشارة إلى أرسطو (382-322 ق.م) في عمل على الدراسات الإعلامية بهدف وضع التأثير، الذي قد تمتع به النقد النوعي على الأسلاف في مجالنا، وتحديدًا الدراما والدراسات الأدبية. صنف أرسطو الأدب إلى قصائد غنائية أو ملحمة أو سرد ودراما. وهذه التصنيفات ظلت باقية، جنبًا إلى جنب مع تصنيفات محورية أخرى مثل التراجيديا والكوميديا والهجاء. منذ وقت عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر، كان يتم التعامل مع هذه الأنواع من الأدب كما لو كانت تصنيفات مثالية ثابتة، تمامًا كالسلالات البيولوجية، بموضوعها وأسلوبها وتأثيرها. وعلى نحو وثيق الصلة، ركز النقاد والمؤلفون على الحاجة لإبقاء كل تصنيف "نقي" ولتجنب مزج الصور، على وجه الخصوص، إذ إن هذه الصور كانت تصنف من حيث الأهمية في علاقتها بأنواع المحتوى الاجتماعي الذي تعاملت معه. إن الملحمة والتراجيديا، بأفكارهما الرئيسية الكبيرة وموضوع بحثهما الأرستقراطي وعواملهما، تربعتا على العرش، مع الكوميديا والأدب الرعوي – اللذين يعنيان بالمادة الأكثر خشونة – في أعماقهما.

قد يكون الأمر أنه، في عصر ما بعد الحداثة خاصتنا ، مع الأنواع الفنية الإعلامية الهجينة خاصتنا، يتسم ذلك الجمود وتقييمات القيمة بالوفرة، خاصة في مجال الثقافة الشعبية – وسائل الإعلام بالنسبة لنا. بالتأكيد، ومثلما قد أشارت تشارلوت برونسدون (1997) في عملها البحثي عن التلفزيون، ففي هذه الأيام نادرًا ما يجري واضعو النظريات تقييمات ذات قيمة واضحة حول النصوص الإعلامية، غير أننا ما زلنا نشيد بأنواع فنية معينة ونرفع قدرها فوق الأنواع الأخرى. وتأتي إحدى الوسائل التي قد عَبَّر من خلالها واضعو نظريات الإعلام ضمنيًا عن تفضيلاتهم ،عبر صور الإعلام والأنواع الفنية التي قد وجهت اهتمامًا إلى – شيء يجب أن تلاحظه عند البحث عن مواد ثانوية في هذا المجال. بالمثل، في المرة القادمة التي تشاهد فيها حفل توزيع جوائز على شاشة التلفزيون، على سبيل المثال، انظر للترتيب الذي تقدم به الجوائز: عادة ما يتدرج من مسلسلات كوميديا الموقف التافهة والأعمال الكوميديا وصولاً إلى الدراما "الجادة"، ومن الحلقات التلفزيونية ومسلسلات الصابون إلى أعمال محددة قائمة بذاتها ، بل وحتى إلى برامج الأحداث الجارية.

ما الذي قد وصلنا إليه؟

عند هذه النقطة، من المهم أن نجمع قائمة بما يشكل النوع الفني، والنقاط الرئيسية التي نحتاج للمضي بها قدمًا إلى الأمام. من ثم، يمكننا التفكير في النوع الفني بثلاث صور مختلفة:

1- كمجموعات من القوانين والأعراف المرتبطة بمحتوى وقصة ودلالة ومعالجة موضوعية (بعده الجمالي والأسلوبي).

2- كوسيلة بالنسبة لمنتجي النصوص الإعلامية لتنظيم الجماهير/ المستهلكين/ القراء (بعده الاقتصادي).

3- كوسيلة بالنسبة للجماهير لإيجاد أنواع من النصوص الإعلامية التي تستهويهم، كوسيلة لتلبية وإرضاء "أفق التوقعات" (بعده الخاص بالمستهلك).

ومع ذلك، فقبل أن نواصل، من المهم أن نقف عند نقطة حذر بشأن تصنيف النصوص الإعلامية. حينما نعرِف الأنواع الفنية، ينبغي أن نكون واعين بمطاطية ومرونة المصطلح، الذي ينطبق على مجموعات واسعة النطاق من النصوص (أفلام هوليوود وموسيقى البوب وصحف التابلويد) وعلى مجموعات النصوص الأكثر تحديدًا (كوميديا المراهقين وفرق الصبيان والصحف التي تكتب). نحن بحاجة إلى النظر في فائدة تلك التصنيفات – لكل من المنتج والمستهلك وواضع النظريات. تحديدًا إلى أي مدى يكون من الهادف والواضح أن نسرد المصطلحات التصنيفية، وكيف تكون تلك المصطلحات نفسها مؤهلة ومشروحة في الاستخدام وفي تفسير الإعلام؟

دراسة السرد وعلم السرد والنوع الفني

بالنسبة لأنواع فنية معينة، يمكننا أن نعدد أنواع قصص محددة تروى مرارا وتكرارًا. وقد تشمل هذه الأنواع: صفحات المشكلات بالصحف التي تتناول حكايات الخيانة، الانجذاب المميت لطرف تجاه الآخر، ألعاب الكمبيوتر التي يتقدم فيها اللاعبون – عبر الأرقام التي يتلاعبون بها – صوب مخاطر ومكافآت أكبر (على الأقل من حيث النقاط

والجوائز)، ومسلسلات الصابون التي تقدم قصصًا لا تنتهي أبدًا (دائمًا ما يكون أي حل هو بداية خيط أو مشكلة جديدة، ما لم تموت الشخصيات أو تغادر محيط الفعل المنتظم).

السرد
هو تنظيم العناصر النصية في صورة نموذج من حيث المسافة والوقت والمنظور. إن السرد هو ما يشجعنا على قراءة أجزاء بعينها من النص باعتبارها "أحداث" مرتبة عبر الزمن (تتابع زمني)، والتي ندركها بوصفها السبب في وقوع تلك الأحداث (السببية).

تعبر بعض أنواع القصص العديد من الأنواع الفنية المختلفة. على سبيل المثال، يتكرر خط قصة أساسي في الإعلانات (السينما والإذاعة بل وحتى الصور) والأغنيات الشعبية والأفلام والبرامج التلفزيونية، بل وحتى بعض التقارير الإخبارية التي تتناول حياة الأفراد من المشاهير. القصة؟ "يلتقى ولد بفتاة" (أو العكس)، مع تنويعات على ذلك الموضوع (يفقد فتى فتاة ويستعيدها مرة أخرى ويجد الحب، الخ.) نرى هذه البنية تتكرر في أعمدة الثرثرة الصحفية عن العلاقات الغرامية للمشاهير والأفلام "العاطفية" وبالطبع الكثير من، إن لم يكن أغلب، أغنيات البوب. بدءًا من إلفيس وفريق البيتلز حتى كولدبلاي وديزي راسكال، يمثل هذا القالب الأساسي بالنسبة لقصص أغنيات البوب.

نعود الآن لدراسة الأسلوب الذي تَروِي به النصوص الإعلامية الحكايات، وكيف يتم تنظيم العوالم والأحداث التي تتناولها – خيالية أو خلاف ذلك – وترتيبها وكيف يسهم هذا في فهمنا لها. مجددًا، سنعتمد على مخزوننا من المصطلحات والتقنيات البلاغية والخاصة بعلم الرموز؛ بهدف فهم القصص وروايتها كبنيات وأنظمة ذات دلالة. إن المصطلحين التقليديين اللذين سنستخدمهما هنا هما السرد ورواية الحكاية.

السرد كبنية

يبدو أننا جميعًا نتشارك شعورًا قويًا جدًا بالبنية السردية، والذي ربما ينبع من مفهومنا الاجتماعي والفردي للوقت نفسه (نستيقظ في الصباح ونخلد للنوم في المساء، بالتزامن مع العدد الهائل من القصص التي كانت تُروَى لنا كأطفال. إذا ألقيت نظرة على القاعدة الأساسية من قراء الكتب المصورة للأطفال أو حتى على البرامج التلفزيونية للأطفال في

مرحلة ما قبل المدرسة، مثل "التليتبيز" (Teletubbies)، يمكنك ان تتعرف على أشكال سلسة جدًا وتكرارية من السرد: "بو عنده كرة، بو يلعب بالكرة، بو يفقد الكرة، بو يعثر على الكرة مرة أخرى". لقد أشار واضعو النظريات إلى أنه من خلال تلقينا قصصا والشعور بمكاننا داخلها، نصل إلى فهم لنفسنا وننمي ذاتيتنا الفردية (فريمان، 1993). بالتأكيد دائمًا ما يجد الأطفال متعة في تأليف قصصهم الخاصة، كما أن لديهم وعيًا بأن القصة، وفقًا للعرف السائد، ينبغي أن يكون لها بداية ومنتصف ونهاية. ويعتبر مثل هذا الإدراك هو الأساس لفهم بنية سردية.

لقد تطورت الأعمال البحثية التي تتناول السرد ورواية الحكاية في عدد من فروع المعرفة والموضوعات الأكاديمية – من بينها الدراسات الأدبية ودراسات علم الأنثروبولوجيا وعلم النفس والدراسات السينمائية – ومن ثم، فإن ثمة عددًا هائلاً من المفاهيم المتاحة لدراسة السرد في النطاق الكامل للنصوص الإعلامية. بل إن هناك حتى محاولة للنظر إلى دراسة السرد بوصفها نشاطًا فكريًا وتحليليًا مستقلاً بذاته، ومن ثم تم اشتقاق مصطلح Narratology، أو علم السرد للإشارة إلى وجود هذا النشاط. إن أكثر الأعمال تطورًا في دراسة البنية السردية نجدها، على نحو لا يدعو للاستغراب، في اللغويات والدراسات الأدبية. تطور تحليل البنية السردية في البداية في عمل مجموعات نشطة في بداية القرن الماضي، كتلك المجموعات المعروفة باسم "الشكليون الروس" و"مدرسة براغ". ومن أمثلة بعض واضعي النظريات المرتبطين بهذه الحركة رومان جاكوبسون وفلاديمير بروب ، بينما تشمل قائمة المساهمين الأحدث في المجال الذين ستصادف أسماءهم في مواضع أخرى جيرارد جينيت وتزفيتان تودوروف. تم تبني العديد من الأفكار التي طورها واضعو النظريات هؤلاء وتطبيقها بشكل مثمر على دراسة الفيلم، والتي باتت صارمة من الناحية النظرية (في مقابل موضوع الملاحظة النقدية العارضة والذاتية) حينما تطورت إلى موضوع جامعة في الستينات والسبعينات من القرن العشرين. يرتبط هذا التطور بعمل المحللين مثل كريستيان ميتز، وصحف مثل "سكرين"، وحركة أوسع نطاقًا تعرف باسم البنيوية.

أسلوب بروب

تمثل أسلوب بروب في تصوير القصص في صورة بنيات كانت مشابهة لأنظمة اللغة. وفي أسلوب بحث المدرسة الشكلية للغة والأدب، تم تصنيف الجمل وتفسيرها على مستوى المقطع الصرفي. المقطع الصرفي هو وحدة لغوية ذات مغزى تتألف من كلمة، مثل play، أو عنصر في كلمة، مثل ed– في played، لا يمكن تقليلها إلى جزء أصغر ذي معنى.

مفكر رئيسي

فلاديمير بروب (1895-1970)

كان بروب تلميذًا للشكليين الروس، ولديه اهتمام بأنواع الحكايات التي كان يتم تناقلها من جيل لجيل وسط طبقة الفلاحين الروسية.

استخدم بروب هذه الوسيلة ووسع نطاقها لتحليل حكايات شعبية، المئات منها. صنف بروب هذه الحكايات وفقًا لأصغر وحداتها السردية – مقاطعها السردية – الأمر الذي يؤدي إلى سلسلة من الاستنتاجات عن البنيات المشتركة لكل القصص. في كتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" (Morphology of the Folk tale) (بروب، 1928)، أشار إلى أنه، على الرغم من أن الحكايات الخرافية ربما يكون بها فروق في الحبكة الدرامية والشخصية والمكان، قد تتشارك في سمات بنيوية شائعة. وهذه السمات الشائعة، كما أشار بروب، كان لها عنصران أساسيان:

1- وظائف الشخصيات: أشار بروب إلى أن الشخصيات يمكن تصنيفها وفقًا لوظيفتها في السرد، على سبيل المثال، الشرير، المتبرع، المرسل، المساعد، البطل، البطل الزائف، الأميرة ووالدها. على نحو مهم، أشار بروب إلى أن شخصية واحدة يمكن أن تؤدي واحدة أو أكثر من هذه الوظائف، أو أن وظيفة واحدة يمكن أن يتم أداؤها بواسطة أكثر من شخصية واحدة.

2- الوحدات السردية الواصفة لفعل بعينه: أشار بروب إلى أنه كان هناك 31 وحدة سردية جوهرية، والتي يمكن أن نجدها عبر كل الحكايات الخرافية (على الأقل تلك التي تناولها). وسنعرض بعض الوحدات السردية لبروب.

يغادر أحد أفراد الأسرة المنزل (يتم تقديم البطل).
يوجه نهي إلى البطل ("لا تذهب إلى هناك"، "اذهب إلى هذا المكان").
يتم انتهاك النهي (يدخل الشرير الحكاية).
يغادر البطل المنزل.
يتم اختبار البطل والتحقيق معه والهجوم عليه، الخ. على نحو يمهد الطريق لتلقيه عامل سحري أو مساعد (متبرع).
يدخل البطل والشرير في معركة مباشرة.
يتم تحديد البطل بعلامة (يصاب بجرح/أو يوسم بعلامة، يتلقى خاتمًا أو وشاحًا).
يُهزَم الشرير (يُقتَل في معركة، يُهزَم في منافسة، يُقتَل أثناء نومه، يُنفى).
يتم حل مشكلة سوء الحظ الأولي أو الفقدان (توزيع شيء يتم البحث عنه، فك تعويذة، إعادة شخص مقتول للحياة، تحرير أسير).
يُعاقَب الشرير.
يتزوج البطل ويرتقي إلى سدة العرش (يكافأ/يترقى).
على نحو مهم، أشار بروب إلى أنه ليس بالضرورة أن تظهر جميع الوحدات في كل القصص.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه عندما تظهر الوحدات، تظهر بالترتيب الذي يقترحه. ربما قد تتساءل عما إذا كان هذا التحليل والقائمة يزودانا بأي أدوات صالحة للاستخدام، ينبغي أن نلاحظ الدليل الإحصائي للعمل في اكتشاف البنيات المتكررة للسرد. من ثم، كان عمله مؤثرًا على العديد من واضعي النظريات المهمين في فروع معرفة مختلفة، مثل كلود ليفي شتراوس، الذي سعى لفهم أساطير وأعراف مجتمعات ما قبل الصناعة.

بهذه الروح، وسَّع العلماء الآخرون نطاق المشروع وطبقوه على الثقافة الشعبية الغربية. على سبيل المثال، تم تناول العمل الابتكاري لرولاند بارثيز في الفصل الأول، بينما أخذ واضعو النظريات السينمائية الوظائف السردية لبروب وطبقوها على السينما بقدر من النجاح. على سبيل المثال، أجرى ويل رايت في "ستة مسدسات والمجتمع" (Six Guns and Society) (1975) تحليلاً على طريقة بروب لأفلام الغرب الأمريكي.

وبهدف جعل الوحدات السردية أكثر فائدة كأداة تحليلية، طور رايت بعض الوحدات السردية القابلة للتطبيق بشكل أكثر تحديدًا على أفلام الغرب الأمريكي. لاحقًا، أعدنا إنتاج بعض من قائمة رايت للوحدات السردية، التي اقترح أنها قد تنطبق على كل أفلام الغرب الأمريكي الكلاسيكية (قسَّم أفلام الغرب الأمريكي إلى أنواع عدة):

يدخل البطل مجموعة اجتماعية.
البطل غير معروف للمجتمع.
يكشف النقاب عن أن البطل لديه قدرة استثنائية.
الأشرار أقوى من المجتمع، والمجتمع ضعيف.
الأشرار يهددون المجتمع.
البطل يحارب الأشرار.
البطل يهزم الأشرار.
المجتمع آمن.
المجتمع يقبل البطل.
البطل يخسر مكانته الاجتماعية أو يتخلى عنها.

لقد أشار بيتر هوتشينجز إلى أن استخدام رايت للتحليل "على طريقة بروب" محدد بدرجة كبيرة جدًا؛ بحيث يكون استخدامه محدودًا جدًا خارج نطاق أفلام الغرب الأمريكي (هولوز وجانكوفيتش، 1995). ومع ذلك، فإن ما هو ممتع وراء تصيد الأخطاء الواضح هذا هو أن رايت يحاول النظر إلى عناصر بنيوية معينة من أفلام الغرب الأمريكي ،ويشير إلى أن التغيرات في البنية السردية والوظيفة ترتبط بتغيرات أوسع نطاقًا في المجتمع الأمريكي. وعلى هذا النحو، يكون لأفلام الغرب الأمريكي وظيفة أسطورية في أنها توفر قصصًا، تعمل على ربطنا بنظام مجتمع معين. وهنا، تكون الأسطورة أيديولوجية على نحو عميق وتعمل على تبرير أو شرح المجتمع كما هو، على سبيل المثال كسب الموافقة على النظام الاجتماعي الرأسمالي المهيمن. على الجانب الآخر، ومثلما قد شاهدنا آنفًا، ربما "يتفكك" الشكل فعليًا أو يختفي عندما تصبح فكرته المحورية غير مقبولة.

ومع اهتمام مماثل بأدب شعبي، ركز عالم الرموز الإيطالي "أومبيرتو إكو" على عمل مؤلف واحد – ليشتق نظام سردي أساسي مرتبط بروايات جيمس بوند، على الرغم من أن الفرد يمكنه أن يفعل المثل مع الأفلام. نجح نظامه في "علاقة بوند" (The Bond Affair) (إكو، 1966). هنا، جزء مقتطف من القائمة:

يتحرك إم ويمنح مهمة لبوند.
يتحرك الشرير ويظهر لبوند.
تتحرك المرأة وتظهر نفسها لبوند.
يستهلك بوند المرأة. يمتلكها أو يبدأ في إغوائها.
يأسر الشرير بوند.
يهزم بوند الشرير.

في النهاية، تشكل هذه الأنواع من الدراسات أهمية في أنها تجعلنا نفكر في نتائج هذه الأنواع من التكرارات البنيوية. وهي تشير إلى أن صور الإعلام عبارة عن ممارسات اجتماعية، تربط بين عناصر القصص الرمزية والقيم التي نحيا بها.

الاستقرار – العرقلة – اللغز – الحل

لقد كان انجذابنا لفن السرد متمحورًا بدرجة كبيرة حول الأفلام، حيث إنها وسيلة متاحة نسبياً ونتوقع أن تكون مراجعنا وإيضاحاتنا ممكنة التمييز بالنسبة لك. ومع ذلك، فإنه كوسيلة سردية، ينبغي أن نشير إلى أنه لا تَروِي جميع الأفلام قصصًا بالصورة نفسها، أو بأسلوب تقليدي أو ممكن تمييزه. وليس لجميع الأفلام البنية السردية نفسها، لكن واضعي نظريات الإعلام قد أشاروا إلى أنه بإمكاننا رؤية السمات المشتركة في غالبية الأفلام التجارية ،التي تنتج في أمريكا الشمالية وأوروبا. ويعتمد هذا على دراسات تشير إلى أن صانعي الأفلام في مجموعة من السياقات المؤسسية، وضعوا مجموعة من الأعراف لرواية قصص أفلام خيالية كانت منتشرة بدرجة كبيرة في عام 1915 تقريبًا، والتي ما زالت تهيمن على هذا النوع (انظر بوردويل، 1985). إن الأفلام الترفيهية السائدة من هذا النوع والمنظمة بالأساس حول رواية القصة المتماسكة لغرض الترفيه ،غالبًا ما توصف بأنها أفلام واقعية

كلاسيكية. وتستحق المبادئ السردية لتلك الأفلام الاستكشاف كأساس للمقارنة وتحليل صور الإعلام الأخرى. (انظر بوردويل، 1985).

يقارن المؤلف الحبكات الدرامية من الأفلام والروايات وعروض الأوبرا وهكذا ،للكشف عن تكرار سبع حبكات درامية رئيسية وهي : البحث، الرحلة والعودة ،البطل كوحش، الإحياء، الكوميديا، والتراجيديا. يستخدم هذا التحليل لتوضيح "بنيات أكثر عمقًا" والعالمية الظاهرية لتلك القوالب في الحكايات التي نرويها لبعضنا البعض.

التفكير بصوت مرتفع

يعيد كريستوفر بوكر النظر بشكل ضمني في عمل بروب والمدرسة الشكلية. وفي كتبه "السبع حبكات الرئيسية: لماذا نروي قصصًا (2005)، يَعِد بروكر بكشف النقاب عن أسرار القصص، من "ملحمة جلجامش" (Epic of Gilgamesh) التي تعود إلى حضارة بابيلون القديمة وصولاً إلى أفلام حديثة حققت نجاحًا مدويًا ،والتي قد أسرت الخيال الشعبي – "حرب النجوم" (Star Wars) (للمخرج لوكاس، 1977) و"الفك المفترس" (Jaws)(المخرج سبيلبرج، 1975)، على سبيل المثال.

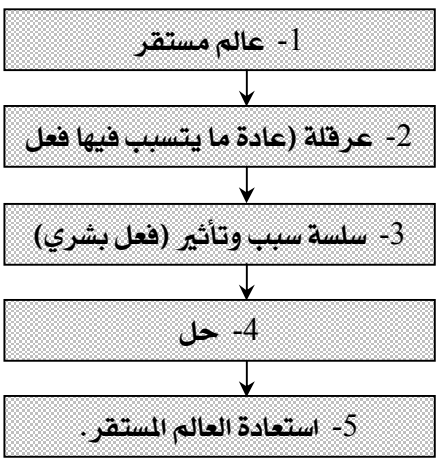
في أي فيلم، يكون تشكيل سرد متماسك ممكنًا بسبب افتراض خفي عن أشكال السرد نتشاركه جميعًا. في عمله عن السرد، أشار تزفيتان تودوروف (1977) إلى أننا نستدل على وجود عالم مستقر، والذي سبق وجوده القصة التي على وشك أن تُروى مجددًا لنا. تبدأ القصة عند النقطة التي تمت فيها عرقلة هذا العالم المستقر، على الرغم من أن حبكة الفيلم عادة ما تحتاج لتأسيس توازن العالَم السينمائي أولاً. وبينما قد لا تبدأ أفلام بالتأسيس الكامل للعالَم المستقر (ربما تعيد تنظيم زمانية الأحداث التي نحتاج لرؤيتها بهدف فهم السرد)، عادة ما نجد أننا نهبط إلى داخل بيئة وحياة الأبطال كما لو كانت مستمرة، في وسط عملهم اليومي. وتتمثل عبارة مفيدة لهذا الموقف من الدراسات الأدبية في in media res (إلى قلب الأشياء).

إن عالم القصة الداخلي المتماسك المصور في فيلم عادة ما يشار إليه باسم الحكي. وغالبًا ما يشار إلى العناصر السينمائية أو البلاغية التي تخرج عن النطاق المتماسك للقصة – الصوت المصاحب والموسيقى التصويرية – باسم لا حكائي أو أكثر حكائية.

عادة ما تأتي العرقلة وحالة اختلال التوازن – داخل نص الفيلم الكلاسيكي – في صورة لغز. قد يكون اللغز هو المعضلة الرئيسية التي يتعين على محقق حلها في جريمة أو فيلم غامض، أو ربما سوء الفهم بين رجل وامرأة يَمنع حبهما من الاستمرار، على نحو يتركنا نتساءل "هل سيستمران أم لا".

وتتمثل أمثلة جيدة على تلك الأفلام، على الرغم من وجود الآلاف منها، في الفيلم البوليسي أو فيلم الجريمة "سبعة" (Seven) (المخرج فينشر، 1995)، أو "أفلام رومانسية كوميدية" مثل "ثمة شيء بشأن ماري" (There's somethning About Mary) (المخرجان بوبي فاريلي وبيتر فاريلي، 1998)، أو "ماذا يحدث في فيجاس؟" (What happens in vegas) (المخرج فوغان، 2008).

ربما يتمثل اللغز أيضًا في إدخال قوة معرقلة إلى بيئة معينة، مثل مدينة غرب أمريكي أو موقع مساحة خارجية في فيلم خيال علمي (أو تداخل الاثنين معًا في رعاة البقر والغرباء). تحديدًا، ما الذي يجب فعله حيال هذه العرقلة هو ما يحفز سرد الأفلام على طول الطريق.



في فيلم "حرب الكواكب" (Star Wars) (للمخرج لوكاس، 1977، يتمحور كل من العرقلة واللغز حول دخول إنسانين آليين هاربين إلى عالم "لوك سكاي ووكر" الشاب الممل، الذي يعيش في عالم صحراء تاتوين المجدبة. وتتمثل دفعة اللغز الذي قدم له ويحتاج لحله في: لماذا يحتاج الإنسان الآلي الصغير – R2D2 – إلى الاتصال بالناسك بين كينوبي وما المعلومات التي يتعين عليه نقلها له؟ إذا كنت تعرف الفيلم، ستصبح قادرًا على التفكير في كيفية ظهور هذا اللغز الأولي وفكه، وإلى أين يقود الأبطال أو الشخصيات الرئيسية.

لا يمكن أن يغلق أي فيلم سردي إلا عندما يتم حل اللغز، والتصدي للعرقلة والتعامل معها أو فهمها وإصلاحها. عند هذه النقطة، ينتهي الفيلم ويعود الوضع كما هو

عليه، يعاد ترسيخ التوازن. ربما يكون العالم المتخيَل قد تغير بسبب أحداث الفيلم – رغم أنه غالبًا ما لا يكون بأي قدر أكبر منه عبر التغييرات في الشخصيات الخيالية = لكنه مجددًا يكون مستقرًا حسنًا، على الأقل إلى أن يأتي فيلمنا التالي.

عادة ما يكون من الأسهل فهم مجموعة مفاهيم بصورة مرئية، من ثم يعرض الشكل فكرة السرد السينمائي، ملخصة في صورة رسم بياني.

الحبكة والقصة

تتمثل واحدة من أكثر الأدوات المفيدة لفهم البنية وارتباط نظرية السرد في الاختلاف الذي يمكن تحديده بين الحبكة والقصة. بوجه عام، نُكوِّن القصة في أذهاننا من المعلومات التي تسرد لنا عبر الحبكة. ولهذا الاختلاف، وفقًا للمؤرخ وعالم النظريات السينمائية ديفيد بوردويل، تاريخ طويل ربما يعود، مجددًا، إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو (بوردويل، 1985). صاغ الشكليون الروس، مثل فيكتور شكلوفسكي، ممن كتبوا في العقود الأولى من القرن العشرين، هذا الاختلاف بين الحبكة والقصة بشكل مفصل نوعًا ما. بوصفهم منتمين للمدرسة الشكلية الروسية، كان شكلوفسكي ومعاونوه مهتمين بالطبيعة الخاصة للشكل الفني (في الأدب، "الرؤية الأدبية" للغة والبنية الذي يميزه عن الحديث اليومي والكتابة الوظيفية) وكيف قدم العالم، ويمكن استخدامه لتوليد ردود أفعال.

استخدم الشكليون مصطلحين للسرد مشابهين تقريبًا للفروق التي حددناها بين الحبكة والقصة. وعند التفكير في هذين المصطلحين في علاقتهما بالفيلم، فإن الأول هو:

fabula – أحيانًا ما تترجم "قصة".

> *إن المتن الحكائي، مع كونه خياليًا، إلا أنه ليس بنية متقلبة أو اعتباطية. يبني المشاهد المتن الحكائي على أساس مخطط تجريبي (أنواع مميزة قابلة للتحديد من الأشخاص والأفعال والمواقع، الخ.)، مخطط هيكل (بالأساس القصة "القانونية")، ومخطط إجرائي (عملية بحث عن دوافع*

المتن الحكائي Fabula
هو نموذج ينتجه مشاهدو الأفلام عبر الافتراضات والاستنتاجات: نحن لا نشاهد المتن الحكائي على الشاشة أو نسمعه مع الموسيقى التصويرية

ملائمة وعلاقات سببية وزمان ومساحة). وإلى المدى الذي تكون فيه هذه العمليات ذاتوية بينية، يكون كذلك بالمثل المتن الحكائي الذي تم إنتاجه).

(بوردويل، 1985: 49)

من ثم، فعلى الرغم من أننا ننشئ المتن الحكائي لأنفسنا، فإن كيفية قيامنا بهذا مقيدة بالطبيعة الذاتوية البينية لمخططنا. يعتمد الفيلم على مجموعات قوانين وأعراف ممكن تمييزها لسرد معلومات عن قصة ،ونفهم هذه الأعراف جزئيًا ؛نظرًا لأنها يمكن أن تعتمد على طرق معينة مشتركة لفهم العالم. بإمكاننا النظر إلى مخططنا باعتباره إطارًا لإدراك العالم ،وتنطبق هذه الطرق والوسائل على كل مجالات الإعلام. من ثم، فعندما نواجه خبرًا في صحيفة أو نشرة أخبار في الإذاعة أو فيلمًا طويلاً، تكون لدينا بالفعل مجموعة من التصورات المسبقة نأتي بها للنص. بشكل هام، تلعب هذه المجموعة من التصورات المسبقة وظيفة محددة مهمة في كيفية إدراكنا للعالم. باختصار، يعد إنتاج المعنى عملية اجتماعية، وليس مسألة هوى فردي.

ويقودنا هذا إلى طرح سؤال مباشر. إذا لم يكن المتن الحكائي جزءًا ماديًا من الفيلم، فماذا نسمي العناصر المادية التي تسمح لنا ببناء المتن الحكائي؟ تستخدم الحبكة لسرد المادة من أجل بناء متننا الحكائي. مجددًا، طور الشكليون الروس مصطلحًا للإشارة إلى الحبكة: Syuzhet (المبنى الحكائي) الذي يمكننا أن نفهمه في ارتباطه بالفيلم.

يعد مفهوم المبنى الحكائي مفيدًا نظرًا لأنه يسمح لنا بتحليل عناصر صورة من صور الإعلام مثل الفيلم، الذي ينظمه المستهلك في صورة قصة. بالطبع ينبغي أن نضع في الاعتبار أيضًا مدى مساعدة هذه الفكرة في فهمنا لصور أخرى من الإعلام، لكن ثمة ثلاثة مبادئ مهمة تربط المبنى الحكائي (الحبكة) بالمتن الحكائي (القصة).

المبنى الحكائي

المبنى الحكائي هو الترتيب والعرض الفعلي للمتن الحكائي في الفيلم.

المبنى الحكائي هو نظام لأنه يرتب العناصر – أحداث القصة – وفقًا لمبادئ معينة.

1- "منطق" السرد

عندما نبني المتن الحكائي في أذهاننا، ندرك مجموعة من الأحداث ونبني علاقات بينها. ويفترض في العموم أن تكون هذه العلاقات سببية (عامل يشرح الآخر أو يؤدي للآخر). يمكن أن يساعد المبنى الحكائي (الحبكة) في عملية إنتاج المعنى هذه بالإشارة إلى أن الأحداث سببية وخطية. غير أن المبنى الحكائي يمكن أيضًا أن يرتب أحداثًا بحيث يعرقل أو يعقد علاقات سببية. ربما يكون من المفيد عرض مثال هنا.

فيلم "الغرباء" (Aliens) (للمخرج كاميرون، 1986) هو فيلم عن الغرباء. لكن هدف صانع الفيلم هو توليد الإثارة والتوتر والقلق بين أفراد الجمهور. وبهذا، تتولد متع تلك الأفلام، ويعد تعقيد المبنى الحكائي وسيلة جيدة للقيام بهذا. على سبيل المثال، يوفر المبنى الحكائي "عناصر مخيفة زائفة" للمشاهد. نفترض أن فتح الباب أو التربيت على الكتف سيمهد لوصول الغريب. بالطبع، لا يحدث هذا دائمًا، لكن تعقيد المبنى الحكائي يعد سمة أساسية لأفلام الرعب والإثارة. ربما يكون المتن الحكائي الفعلي الذي نبنيه مباشرًا نسبيًا (كان فقط واحدًا من الأبطال خلف الباب!)، لكن الرحلة إلى ذلك البناء تصبح أكثر تعقيدًا على نحو مقصود من خلال الاستدلال المناقض ،الذي نصل إليه من مفاتيح المبنى الحكائي. إن قدرة المبنى الحكائي على التضليل أو التعقيد عن عمد، ينبغي أن تنبهنا إلى تعقيد السرد ورواية القصة أو الحكاية في الفيلم.

عادة ما يكون المبنى الحكائي لفيلم أكثر تعقيدًا بكثير من المتن الحكائي الذي نبنيه كمشاهدين. إذا لم يكن الأمر على هذا النحو، فستكون الأفلام شؤونًا كئيبة وحرفية. لقد سمح تطوير مبنى حكائي أكثر تعقيدًا لمتُع السينما، بأن تصبح أكثر تعقيدًا بدرجة كبيرة بالتبعية. إن المتن الحكائي الذي نبنيه حول أفلام مثل "الفك المفترس" (المخرج سبيلبرج، 1975)، "كازابلانكا" (Casablanca)(للمخرج كورتيز، 1942)، "سفن" (المخرج فينتشر، 1995)، "الحاسة السادسة " (The Sixth Sense) (المخرج شيامالان، 1999) و"النافذة الخلفية" (Rear Window) (المخرج هيتشكوك، 1954) ربما يكون ما زال بسيطًا نسبيًا. غير أن التطورات الغير متوقعة والتعقيدات للمتن الحكائي تعمل على زيادة متعتنا.

2- الوقت

قد يشجعنا المبنى الحكائي على بناء أحداث بأي تسلسل، ويمكن أن يشير أيضًا إلى أن الأحداث تجري خلال أي مدة زمنية (مدة ساعات أو أيام أو حتى عقود). مجددًا، مثلما هو الحال مع منطق السرد، يمكن توظيف تنظيم الوقت من قبل المبنى الحكائي في دعم بنائنا للمتن الحكائي أو تقويضه. لقد تغير تمثيل الوقت؛ إذ قد تغير الخطاب السينمائي وتطور. ربما تتأثر كيفية تمثيل الوقت بالمبنى الحكائي أيضًا بواسطة مجموعات قوانين وأعراف، وربما حتى تختلف بين الأفلام الفردية.

وفيما قد تظهر الأفلام غالبًا في صورة خطية في تنظيمها – بمعنى أنها تتقدم لتوضيح الأحداث بترتيب زمني – فإنها لا تفعل ذلك دائمًا، على نحو يُزيد أحيانًا من متعتنا وحيرتنا. مثلما قد ذكر المخرج جان لوك غودار، استجابة للجدال حول أن الأفلام يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، "نعم، ولكن ليس بذلك الترتيب". لقد أثبتت "عرقلة الترتيب "الطبيعي" للوقت جدواها لسينما الفنون من النوع الذي ينتجه غودار، لتتحدى متعنا المألوفة وإحساسنا بالعالم. غير أن تلك العرقلة موجودة أيضًا كدليل في الأفلام السائدة بدرجة أكبر، مثل "الخيال الرخيص" (Pulp Fiction) (المخرج تارانتينو، 1994) و"التذكار" Memento (للمخرج نولان، 2000). تم تمثيل فيلم "التذكار" مع ترتيب المشاهد ترتيبًا عكسيًا. وعلى الرغم من أنه ليس من الغريب أن تكون بالأفلام مشاهد "استرجاع فني" (تعرف أيضًا باسم analepsis) ومشاهد استباق (تعرف أيضًا باسم (Prolepsis)، مع كونها غير شائعة. لقد استغل المسلسل التلفزيوني الأمريكي "الضياع" (Lost) وسائل استباقية ؛بهدف تضليل جماهيره والإضافة إلى تطوره الغامض، ومن ثم توليد ولاء الجمهور.

بالمثل، يمكن إبطاء الوقت – حرفيًا عبر أساليب الحركة البطيئة، وبشكل أحدث، تقنيات "زمن الطلقة"، مثلما أبدع فيلم المصفوفة" (Matrix) (للمخرجِين أندي ولاري وتشاوسكي، 1999). تشمل الحركة البطيئة التقاط عدد من الصور في الثانية يفوق عدد 24 صورة المعتاد في الشريط السينمائي. استخدمت تقنية "زمن الطلقة" بشكل فعال جدًا في مشاهد المعركة في فيلم "المصفوفة" والعديد من الأفلام لاحقًا، ويستخدم عددًا يربو

على 12 صورة في الثانية! إن الإسراع بوتيرة الأشياء يشمل تصوير لقطات أقل في الثانية مع عرضها بالسرعة العادية. وخلال الفترة المبكرة من صناعة السينما، تم تصوير الفيلم بعدد 16 صورة في الثانية وعادة، عندما تعرض تلك المادة هذه الأيام، تبدو مبهجة ومضحكة بالنسبة للجماهير الحديثة، حيث إنها تعرض بالأربع والعشرين صورة الحديثة في الثانية.

وتتضمن الأدوات البلاغية الأخرى التي تتلاعب بالزمن استخدام تقنية تعديل المونتاج ،أو حتى الوسائل المخصصة للاستخدام اليومي مثل عرض الأوراق المتساقطة من تقويم ورقي. في فيلم "يوم غراوندهوغ" (Groundhog Day) (المخرج راميس، 1993)، أدين المراسل بيل موراي بإعادة يوم واحد من حياته مرارًا وتكرارًا. وتعد الفكرة الرئيسية المستخدمة للإشارة إلى هذه العودة لبداية كل يوم، هي ظهور شاشة سوداء للحظة موجزة ،وإغلاق منبه عند رنه في السادسة صباحًا.

وفي ما يتعلق بمثالنا المذكور آنفًا من فيلم "الغرباء" Aliens (المخرج كاميرون، 1986)، يمكننا أن نلاحظ كيف يظهر بعض المعلومات الخاصة بالقصة، وشعور بمرور الزمن بشكل سريع جدًا عبر التنقيح – الرحلة عبر المجرة بسفينة الفضاء_ على سبيل المثال. تكون بعض المشاهد مطولة بصورة أكبر، خاصة مع تصاعد التوتر. وفي المشهد قبل الأخير من الفيلم، يتعين على ريبلي (سيجورني ويفر) إنقاذ الطفل "نيوت" من قبضات عرين الوحوش قبل أن ينفجر كوكب الغرباء. يُعرض هذا في مقابل صوت عد تنازلي قوي على الكمبيوتر قبل الدمار، وانتظار وصول سفينة فضاء منقذة.

3- المساحة

كي نبني متننا الحكائي، نحتاج لإحساس بالمساحة التي تقع فيها الأحداث، مع أن هذا أحيانًا ما يكون محددًا أو مجردًا بشكل مبهم (بوردويل، 1985). في بعض الأحيان، يكون هذا مقصودًا، وأحيانًا يكون مرتبطًا بالفرق المبدعة التي ليس لديها إلمام كبير بلغة السينما؛ أو أحيانًا تكون هناك مشكلة بسيطة فقط مع الاستمرارية.

في الفصل الرابع عن الواقعية، سنوضح بصورة أكثر تفصيلاً الطريقة التي تحدد بها الأفلام ووسائل الإعلام الأخرى المساحة، وتنتج شعورًا متماسكًا بواقع.

استخدام المفاهيم

يساعدنا مفهوم المبنى الحكائي والمتن الحكائي (يمكنك استخدام مصطلحي الحبكة والقصة بسلاسة) في فهم كيفية بناء الأفلام وكيف ننتج المعنى منها. من خلال التلاعب بمنطق السرد والزمان والمساحة، يمكن للمبنى الحكائي أن يعرقل أو يدعم بناءنا للمتن الحكائي. ينبغي أن يضيف بُعدًا جذابًا لتحليلك البلاغي والمرتبط بعلم الرموز للنصوص المعقدة ،مثل الأفلام إذا كان بإمكانك اقتراح كيف يقدم المبنى الحكائي معلومات عن القصة، وأيضًا، على نحو أكثر أهمية، لماذا يقدم المبنى الحكائي المعلومات بهذه الطريقة وبأي تأثير؟ يطرح القسم التالي بعض القضايا المتعلقة بتلك الأسئلة.

رواية الحكاية – وجهة النظر والمنظور والإغلاق

ينبغي أن يجذب ملخص أساليبنا في دراسة أنظمة البلاغة وعلم الرموز والمعنى مثل الأنواع الفنية والسرد ،الانتباه إلى الطريقة غير الطبيعية والمضفى عليها الطابع الطبيعي في الوقت نفسه في القيام بالأشياء. وسعيًا لحكي القصة، عادةً ما تكون الصفات الرسمية لصور الإعلام مثل الفيلم "مندثرة"، بحيث يبدو أنها تظهر أو تتحرك بسلاسة في إظهار معلومات خاصة بالقصة لنا. لا يطلب منا توجيه اهتمام إلى النظام البلاغي لأنظمة المعنى. ويهدف هذا جزئيا عن عمد – في معظم الأفلام التجارية السائدة – إلى الترفيه عبر فعالية واقتصاد الكشف عن قصص متماسكة بأسلوب تضميني وفعال وعاطفي. كذلك، تحقق لنا كمشاهدين عبر العرف – نحن معتادون بدرجة كبيرة على أسلوب الفيلم السائد، إلى حد أننا نادرًا ما نوليه قدرًا كبيرًا من الاهتمام – يبدو "طبيعيًا". إن الأسئلة التي نحتاج لطرحها في تحليلاتنا لجميع النصوص الإعلامية تعد بعضًا من الأسئلة الأكثر إيحاءً التي تثيرها الدراسة السردية:

- ما وجهة النظر التي تُقدم لنا؟
- من يروي القصة أو ينظر، بشكل واضح أو ضمني؟
- ما نوع الموقف الذي يطلب منا، كمستهلكين للنص، تبنيه أو نوضع فيه؟

المصدر: The Kobal Collection

الحقيقة الكاملة؟ يتمحور فيلم "المشتبهون الاعتياديون" (The Usual Suspects) حول شهادة فيربال كنت، في ما يتعلق بكايزر سوزي، الشيطاني، حكاية قد لا يكون موثوق فيها بشكل كامل.

تقدم إجابات تلك الأسئلة استبصارات في متع الاستهلاك الإعلامي، ولكن أيضًا في ما يتعلق بالجوانب الأكثر إزعاجًا للقوة الاجتماعية والأيديولوجية. ولبيان نقطتنا بأسلوب واضح: توظف بعض الأفلام أسلوب الصوت المصاحب، تعليق ملفوظ يؤهل ما نراه ونسمعه في الحكي. قد يُعرَف هذا بشكل واضح على أنه استبصارات إحدى الشخصيات التي تلعب دورًا في القصة، أو في بعض الأحيان، شخص منفصل تمامًا عن الأحداث بل وحتى لم يتم تقديمه، يلعب دور راوٍ مجرد. وقد يتمثل مثال جيد على هذا في أفلام هوليوود القديمة التي سعت للاقتباس من الكتاب المقدس. خارج الشاشة، قد يقرأ ممثلون محترمون أقسامًا من كتب متعددة حول الأفعال التي تم تصويرها: "في بدء الخليقة، خلق الله الجنة والأرض"، الخ.

في أغلب الأحيان، لا تكون مسألة مَن أو ما يروي القصة في فيلم معروضة بشكل واضح؛ إذ إن معظم الأفلام لا تستخدم أسلوب رواية القصة المنطوق. ومع ذلك، يمكن تحليل النصوص من حيث المنظورات السردية التي تقدمها عن الفعل مع انكشافه وظهوره للعيان. في بعض الأحيان، تقدم رؤية كلية "بعين الرب" للأحداث. وهذا يعني ببساطة أنه فيما نشاهده ونسمعه، نكون أول المطلعين على جميع المعلومات والمشاهد المهمة أينما تحدث.

مثلما شاهدنا في مناقشتنا لحبكة الصورة الخيالية، أحيانًا ما لا نكون مطلعين على جميع المعلومات التي نحتاجها لنفهم القصة التي تحدث أمامنا، إذ تتأخر المعلومات. بوجه عام، في تلك المواقف، نحن نتابع القصة مثلما هي محفزة من قبل الشخصيات نفسها، التي تكشف اللغز قبلها. بدرجة ما، يتمثل نص يمنحنا مزيجًا من كلا الأسلوبين في البرنامج التلفزيوني الأمريكي "سي إس آي". تحجب المعلومات الخاصة بالقصة عنا في هذا المسلسل، حيث نتابع أخصائيي الأمراض بالشرطة وهم يسعون لحل ألغاز جرائم قتل. كذلك، تأخذنا الكاميرا إلى أماكن وتقدم لنا سيناريوهات يستحيل على أي شخص أن يراها فعليًا (ممر طلقة تنفجر في جسم إنسان!)

كيف يجب أن نعبر عن هذا الاهتمام بالمنظور السردي في تحليلاتنا؟ في دراسات سينمائية، جرى العرف أن نستقي إِشارة من أسلوب بحث المؤلف ونقول إن المخرج هو الذي يوجهنا. من ثم، بإمكان الفرد أن يكتب:

في فيلم سبيلبرج الحرب الحربي "إنقاذ الجندي رايان" (Saving Private Ryan) (للمخرج سبيلبرج، 1998، يأخذنا مباشرة إلى سمك أراضي نورماندي وحرارة المعركة، بما فيها من ضوضاء ودماء وعرق وخوف.

ومن المقبول بالمثل الإِشارة إلى الفيلم نفسه كما لو كان وحدة ترتيب واعية، على سبيل المثال:

يضعنا الفيلم على شاطئ أوماها، لنهبط مع القوات الأمريكية، مباشرة وسط التفجيرات وصرخات الخوف والألم. من حين لآخر، نقطع الطريق إلى رماة الرشاشات في قوة الدفاع "الفيرماخت" ، متنكرين ونربض في صناديق ذخيرتهم.

على نحو مشتق من دراساتنا السردية للأدب، يمكننا أيضًا أن نطرح أسئلة عن مدى موثوقية الراوي أو رواية القصة. وهذا الموضوع هو واحد من تلك الموضوعات التي يمكن توضيحها بالإشارة إلى مثال فيلم سبيلبرج (انظر دراسة الحالة التالية).

لقد وظف واضعو النظريات المهتمون بالدور الاجتماعي للإعلام تحليلات للمنظور السردي، كأساس لاستبصارات مقصودة بشكل أكثر جدية في بنية الأفلام. يتمثل أحد عناصر الفيلم التي يجب أن نولي اهتمامًا لها في هذا الصدد في الحل أو إغلاق الأفلام الفردية. في المجال، يتجه الفيلم السردي إلى ربط النهايات المفككة لقصته في إعادة إرساء الوضع كما كان عليه. ومن خلال القيام بذلك، مع هذا (لا سيما في أفلام هوليوود)، تقدم الأفلام كمًا محدودًا بشكل ملحوظ من النهايات المحتملة التي توفر رؤية مرضية وشاملة، على وجه الخصوص للحقيقة. ويمكن ترجمة هذه التكرارات بوصفها أيديولوجية في محلها، إذ إنها تقر الوسيلة التي تحقق من خلالها الحل (العنف، الفعل الفردي بواسطة "المتمردين" وهكذا).

إن الطبيعة التكرارية للبنية السردية والحل، مُلمح لها بشكل ينم عن وعي ذاتي في فيلم الخيال العلمي ذي الشعبية الواسعة لبول فيرهوفن "الاستدعاء الكامل" (Total Recall) (للمخرج فيرهوفن، 1990). يدور الفيلم حول فكرة الهوية والتلاعب بالعقل. تقرر الشخصية المحورية، التي يقوم بدورها أرنولد شوارزنيجر، أخذ "إجازة" مغامرة، والتي هي في واقع الأمر عبارة عن سلسلة من التجارب الخيالية الوهمية المغروسة في ذهنه. يتم إخباره بأنه، مع نهاية تجربته (التي قد تكون أو لا تكون القصة كما تنكشف لنا لاحقًا، مما يعقد السرد والتلميحات السردية)، سيكون قد اكتشف الغرباء وقتل الأشرار وسوف "يفوز بالفتاة". تلك النهايات الرومانسية هي تلك التي غالبًا ما يتم تأكيدها في الفيلم. وفيها يجمع شمل البطلان الرجل والمرأة من جديد أو يتحدان في النهاية، أيا كانت الأحداث الدرامية السابقة (على سبيل المثال نهاية العالم في فيلم "يوم الاستقلال"

(Independence Day) (المخرج إمريتش، 1996) أو "المبيد 3" (Terminator 3) (للمخرج موستو، 2003). لقد كان تأكيد الرومانسية مغايرة الجنس مزعجًا بالنسبة للباحثين المنادين بالمساواة بين الجنسين، ممن قد صاغوا إشكالية بشأن تمثيل المرأة ودورها في الإعلام بشكل عام، وفي الفيلم السردي بشكل خاص.

ماذا عن صور الإعلام الأخرى؟

مثلما قد حاولنا الإشارة من خلال أمثلتنا في بداية هذا الجزء من الفصل، لا ينبغي أن نتخيل أن السرد مرتبط فقط بالفيلم أو الصور التلفزيونية من الإعلام. ففي تلك الصور من الإعلام، تظهر القصة وكأنها تتجلى للعيان بترتيب خطي، وتنحل أمامنا عادةً في وقت "حقيقي" (على الرغم من أنه يمكننا تضمين الكتب الكوميدية في تلك الفئة من الصور والأحداث المتتابعة) علاوة على ذلك، فإن السرد أيضًا هو وسيلة لفهم تنظيم معظم صور الإعلام، من الصور إلى النصوص المكتوبة، بل وحتى مواقع الويب وصفحات الإنترنت – هنا، نحن نفكر في الارتباطات التشعبية، وكيف تدير التقدم عبر خطوات متعددة للمعلومات بأسلوب خطي أو غير خطي. ربما تعمل الصور الفوتوغرافية على التقاط أحداث في لحظة بعينها وطلب تفسيرنا في استنباط أحداث سردية.

بالمثل، ليس السرد مجرد رواية أو قصة (قد يساء فهم "رواية القصص" هنا على أنها غزل الخيوط المصنوعة). إن فهم ما يعنيه السرد ورواية الحكاية هو ما سيساعدنا في فهم الأخبار، والأفلام الوثائقية والتصوير الفوتوغرافي والصحافة "المكتوبة". سنستكشف هذه الأفكار بشكل أكبر في الفصول التالية.

ما زالت الصور، حين استخدامها في الإعلان وفي دعم الصحافة، يجب أن تمتعنا بالمثل، من حيث السرد. في الإعلانات، عادة ما يكون هناك عنصر "قبل وبعد" ضمني يتعلق باستخدام المنتجات. تستخدم أقراص علاج الصداع لمواجهة العراقيل التي تصيب الجسم، على نحو يحرر الأفراد ليعودوا مجددًا إلى حياتهم. تواجه مزيلات العرق الروائح الكريهة، مما يجعل الأفراد في حال أفضل وأكثر جاذبية للجنس الآخر وهكذا. في مجال الصحافة، وفي الصحف على وجه التحديد، يبحث المراسلون عن الأخبار ويروونها.

دراسة حالة

رواة غير موثوق بهم

إن تسلسل الحدث الافتتاحي لفيلم "إنقاذ الجندي ريان" ليس الاستجمام المشهور والمؤلم للهبوط وقت الحرب على شواطئ نورماندي، وإنما مشهد يجري في فرنسا المعاصرة وسط المقابر الجماعية. نتبع رجلاً عجوزًا (نستدل على أنه ذو خبرة في الحروب) وأسرته وسط صفوف المقابر المتراصة. وحينما يتوقف أمام أحد شواهد القبور، تتوقف الكاميرا عند عينيه. وعلى نحو مميز بموسيقى عسكرية ذات مغزى، يأخذنا المقطع السينمائي المباشر 60 عامًا إلى الوراء إلى شاطئ أوماها في فجر يوم 6 يونيو 1944.

تعد هذه حيلة جذابة من جانب سبيلبرج. لفترة الفيلم بعد هذا المشهد – على نحو مميز بمشهد استرجاعي – نتتبع الكابتن ميلر (توم هانكس) وفصيله من ضباط البحرية. واعتمادًا على هذا التلميح المرئي، فإن ما يظهر أنه مشهد محفز من الرجل العجوز للحرب، في أعقاب بحث ميلر عن الجندي ريان، يكون من "الطبيعي" استنتاج أن الضابط المحنك هو ميلر.

كذلك، فإن هذه الفرضية مدعومة أيضًا باختيار هانكس للقيام بالدور الرئيسي الممثل في المنقذ المحدد لريان، توظيف العديد من الممثلين الصغار وإخفاء الهوية وعشوائية القتل في المشاهد الافتتاحية، والتي لا يحظى هانكس بمكانة مميزة بين المشاهدين سوى فيها.

ومع ذلك، فإنه في المشهد قبل الأخير، يتضح أن ميلر لم ينجو من الحرب وأن الضابط المحنك الذي بدأنا الفيلم معه هو ريان. نعود مجددًا إليه بجوار المقبرة وهو يتأمل في هذه الأحداث. ربما يعرض سبيلبرج نقطة عن تضحية الحرب، غير أن هذه وسيلة سردية مزعجة (بل وسيلة ثانوية قاصرة مقارنة بالواقعية العنيفة في إعادة إنتاج الحرب). لقد احتال سبيلبرج علينا، من الناحية السردية، إذا كانت فكرة التلميح (عينا ريان والمقطع السينمائي وحلم اليقظة) مجدية، إذن كيف يستطيع ريان استرجاع هذه الأحداث في مشهد استرجاع محفَّز؟

في الفيلم، يعد هو نفسه جندي مظلات هبط على الأرض، بعيدًا عن المهابط الشاطئية شبه المدمرة وسيئة السمعة. ربما توجهنا استعادة الذكريات من جانب ريان الذي يستحضر التضحية التي قام بها كثيرون – ليس فقط لأجله ولكن لأجل جميع هؤلاء الذين تم إنقاذهم من هيمنة النازي.

ومن أمثلة الأفلام الأخرى التي تقدم مثالاً لسرد غير موثوق فيه، وراوٍ غير موثوق فيه، وراوٍ معروف يوجه السرد ويحفزه بمجرد تقديمه، في "المشتبهين الاعتياديين" (للمخرج سينجر، 1995). تروى القصة الملتوية المعقدة لسرقة فاشلة وعقل مدبر لجريمة يعرف باسم "كيزر سوزي" ،بواسطة فيربال كينت (كيفين سبيسي) لموظف جمارك أمريكي يلعب دوره تشاز بالمينتري.

تشكل سلسلة من مشاهد الاسترجاع الفني والتفاصيل، التي تحفزها بالأساس شهادة كينت الذي يخضع للاستجواب، شبكة مقنعة من المؤامرة والخيانة ومناقشة ما إذا كان كيزر سوزي الجبار والخيالي موجود بالأساس أم لا. ومع ذلك، فبنهاية الفيلم، يواجه الضابط المحقق دليلاً يشير إلى أن القصة التي حكيت له ولنا عبارة عن أكذوبة. ربما لا يكون هناك كيزر سوزي، ومنطقيًا، لا يمكن اعتبار أي من الأحداث التي اطلعنا عليها بشكل خاص قابلة للتطبيق ،في بناء متن حكائي يعتمد عليه على نحو مقنع. مثل المخبرين، تم خداعنا.

تسلط هذه الأمثلة الضوء على الصورة التي يمكن أن يضيف بها المنظور والتنظيم السردي إلى "التأثير" البلاغي للنص (عناصر الإثارة العميقة بفيلم "سبيلبرج"، "كون" سينجر) .

تملك الصحافة (والأخبار التلفزيونية والإذاعية) وسائل وعبارات سردية معينة، اختزال ومنظورات جديرة بالاستقصاء. لقد ذكرنا بالفعل موسيقى البوب كصورة من صور السرد، ويمكن تفسير أي أغنية تسمعها على مدار اليوم لنظامها السردي، لكن لاحظ أن المسألة ليست مجرد تفسير للكلمات كما لو كانت سيناريو.

نظرة رئيسيـــة

"النظرة المحدقة"

مستلهمة أفكارها من الأساليب "البنيوية" في دراسة السرد والأيديولوجية (انظر الفصل العاشر)، قدمت "لورا مولفي" واحدًا من الاستبصارات النظرية الرئيسية في الفيلم السينمائي وقوته في توجيهنا ووضعنا نحن كمتفرجين في مواقع رؤية معينة. في مقال يحمل عنوان "المتعة المرئية وسينما السرد" (1975)، تشير "مولفي" إلى أن المرأة في الفيلم السردي السائد تخضع لوضعين من التعامل البنيوي والاضطهاد.

أولاً، تقدم لأجل متعة المشاهد، الأمر الذي يشير ضمنًا إلى ميزة لـ "النظرة المحدقة" الذكورية. يمكن اعتراض التدفق السردي للأفلام أو "تجميده" ؛للسماح بدعوة المشاهد للنظر إلى الشخصيات الأنثوية، اللائي يمكن أن تنحت أجسادهن بواسطة الكاميرا لأجل الحصول على تدقيقنا ونيل تقديرنا. من ثم، توجد النساء لكي "يتم النظر إليهن" من قبل آلية السينما.

ثانيًا، غالبًا ما تكون النساء موضوعات للتحقيق السردي، وأحيانًا اللغز نفسه الذي يحفز الحبكة، على سبيل المثال، فيلم "ثمة شيء بشأن ماري" (للمخرجين بوبي فاريلي وبيتر فاريلي، 1998) و"امرأة جميلة" (Pretty Woman) (للمخرج مارشال، 1990)، أو "إنها كل هذا" (She's All That) (للمخرج إسكوف، 1999).

يمكننا أن نلاحظ على نحو ذي صلة هنا أن سينما السرد تقودها الشخصية. تحفز دوافع الشخصيات القصة على طول الطريق. وفي هذه السينما الواقعية، غالبًا ما تكون شخصية بطل ذَكر هي المحرك الرئيسي للسرد، أو ما نطلق عليه الموضوع. هناك نزعة لبناء الشخصيات النسائية كعناصر يتم النظر إليها / أو التحقيق فيها.

من ثم، فإن السرد ليس مسألة بسيطة أو بريئة. إن الأجزاء السردية ورواية القصة في إطار النصوص تحاكي وتعزز الأسئلة الرئيسية التي يمكن أن نطرحها بشأن الإنتاج الإعلامي والعلاقات الاجتماعية بشكل عام:

- من يملك إمكانية الوصول للمصادر، وللسيطرة التحريرية من حيث تضمين وإخفاء وإقصاء حقائق أو معلومات معينة؟

- من لديه القدرة على السرد، وعلى عرض صور وقصص؟
- من أو ما الذي يتم تقديمه؟ من أو ما الذي يتم تهميشه؟
- من ينتصر ومن يُعاقَب في القصص؟

دراسة حالة

التصوير الفوتوغرافي كنوع من السرد

المصدر: TopFoto

بينما تلتقط الصور الفوتوغرافية حركة في "وسط الأشياء"، إلا أنها تدعو لتفسيرات في ما يتعلق بالسرد الذي تقدمه – بصرف النظر عن مدى تشكل الموقف.

منذ ظهوره، بل وحتى الوقت الحاضر، اعتمد التصوير الفوتوغرافي على تقليد المجلة المصورة ،الممثل في الإبداع السردي وفهم من جانب المستهلكين لحقيقة أن الصور تحكي قصصًا. يمكن العثور على صور مماثلة لهذا في العديد من المجموعات والأرشيفات العائلية، مثل :مجموعة "إرنست دايتش" المحفوظة في أرشيفات مكتبة مدينة برمنجهام المركزية في إنجلترا. لقد كان لدايتش ممارسة خاصة بالتصوير الفوتوغرافي في برمنجهام في الخمسينات من القرن الماضي، ودعمتها الموجة الأولى من مهاجري الكومنولث من جزر الهند الغربية وآسيا. تم أخذ صور للأفراد وعائلاتهم، وتأنقوا في أبهى حلتهم، ليس فقط لالتقاط صور لأنفسهم من أجل أنفسهم، بل أيضا لإرسال الصور "إلى أرض الوطن" بهدف التعبير عن نجاحهم والحياة الرغدة التي ينعمون بها في المملكة المتحدة. وتدعو تلك الصور لتساؤلات على طول سطور مثل: مَن هؤلاء الأشخاص، ومِن أين يأتون وإلى أين يتجهون؟ ما الذي سيفعلونه لاحقًا؟ بشكل عرضي، تصمد صور دايتش نظرًا لأنه احتفظ بنسخة من كل شيء أنتجه لعملائه.

المصدر: Getty Images

متى وأين تم التقاط هذه الصورة؟ ما الذي يربط هؤلاء الأشخاص ببعضهم البعض؟ ما الذي أتى بهم إلى هذا الموقع وما الذي آلوا إليه؟

المزج بين النوع الفني والسرد

لقد تناولنا الآن مفهومين رئيسيين في دعم فهمنا لكيفية إنتاج الإعلام المعنى. النوع الفني والسرد مميزان بشكل واضح – فكرتان معروفتان ولكن معقدتان. بالنسبة لنا كباحثين في مجال الإعلام، يوفر هذان المصطلحان أدوات ستسمح لنا، بالاشتراك مع مصطلحي البلاغة وعلم الرموز، بإنتاج تحليلات نصية معقدة. ويتمثل أمر ينبغي وضعه في الاعتبار مجددًا أن تلك التحليلات ينبغي أن تبدأ دائمًا بالنص ككل. فليس ثمة فائدة من إعداد قائمة بأدوات من أجل تفكيك موضوع البحث خاصتنا على نحو نظامي، نحن نعلم ما تعنيه النصوص – ولكننا مهتمون باستكشاف كيف تعنيه. وبناء على هذا الافتراض، يمكننا بالطبع أن نقرأ بشكل أكثر عمقًا داخل النصوص؛ لإدراك أنها لا تخبرنا فقط عن القصص والمعلومات التي تقدمها ("فتى يلتقي بفتاة"، "الرئيس في طريقه لبدء

الحرب"، "انفلات جنوني داخل سكن الفتيات"). إن العرض ذاته والتكرار والأعراف وترتيب النصوص يحمل دلالة يخبرنا بها بشأن الأساطير والأفكار التي نحيا بها.

من ثم، فإن أدواتنا تكون متوفرة لتدعم أية حجة نرغب في أن نطبقها حيال تلك الأفكار المتعلقة بالدور الاجتماعي للإعلام. وسوف يتم بالطبع التأكيد على هذه الأفكار، حينما نتحول لموضوع التمثيل في الفصل التالي.

بشكل عام، إذًا، مهمتنا ليست مجرد الوصف بل التفسير. ولذلك، فإن فائدة أي تحليل هي أن يكون له مغزى!

دراسة حالة

التهجين النوعي وبنية السرد

يقدم الفيلم الشهير والذي حقق نجاحًا ساحقًا "مشروع الساحرة بلير" (Blair Witch Project) (المخرج مايريك وسانشيز، 1999) دراسة حالة ممتعة للجمع بين النوع الفني والدراسة السردية. ظاهريًا، يقدم الفيلم قصة في إطار قصة. يحكي عن مجموعة من الطلاب من دارسي الإخراج السينمائي الذين يبدأون إنتاج فيلم وثائقي عن أسطورة ما يعرف باسم "الساحرة" المرتبطة بمدينة بوركيتسفيل بمقاطعة ماريلاند، المعروف سابقًا باسم "بلير". يضل أفراد فريق الفيلم الوثائقي الثلاثة طريقهم في غابات ماريلاند ولاحقًا، مثلما يزعم الفيلم، يتم العثور على المشاهد المصورة التي التقطوها ويعاد تجميعها داخل الفيلم الذي نشاهده.

نوعيًا، الفيلم من نوع أفلام الرعب. يمكن القول إنه ينتمي لنوع فني فرعي من الحكايات المشوقة الخارقة للطبيعة ،من النوع الغامض مثل "طارد الأرواح الشريرة" (Exorcist) (للمخرج فريدكين، 1973) عند طرف أقصى ،وفيلم "المطاردة" The Hunting (للمخرج دي بونت، 1999) على الطرف الأقصى الآخر. وعلى هذا الأساس، يحمل تشابهًا ملحوظًا مع فيلم يحمل اسم The Last Broadcast(للمخرجين أفالوس وويلر، 1998) وبالتبعية ستجد أن فيلم "قصة كولينزوود" The Collingswood) (Story (للمخرج كوستانزا، 2002) "مستوحى" من كلا الفيلمين.

وتشمل الأفلام اللاحقة من هذا النوع فيلم "نشاط خارق" (Paranormal Activity) (للمخرج بيلي، 2007)، "كلوفرفيلد" (Cloverfield) (للمخرج ريفز، 2008) و"أبولو18 " (Apollo 18) (للمخرج لوبيز-جاليجو، 2011) ومع ذلك، فإنه إذا كان "مشروع الساحرة بلير" فيلم رعب، فإن العديد من السمات الرئيسية التي قد نربطها بالنوع الفني غائبة. لا توجد موسيقى مخيفة (لا توجد موسيقى على الإطلاق في الواقع) ولا أشباح، ولا تحقق للأحداث "الخارقة/ما وراء الطبيعة" عبر المؤثرات الخاصة أو مستحضرات التجميل، ولا "دم" ظاهر، ولا الكثير من الصدمات البلاغية من حيث الأحداث المفاجئة في تقدم القصة. ليس هناك حتى "ساحرة" لنتحدث عنها، نراها (مع أننا قد نستدل على حضورها في القصة).

كفيلم رعب، يعتمد الفيلم الطويل على العديد من الأحداث وإنتاج شعور بعدم الراحة،عادة ما يكون مقلقًا من الناحية النفسية. بلاغيًا، من حيث سماته الأسلوبية، يبدو الفيلم وثائقيًا، ويتجلى ذلك بدرجة كبيرة في التوافق مع تقليد صناعة السينما غير الخيالية، ومؤخرًا، تلفزيون الواقع (يكون التمثيل ارتجاليًا بدرجة كبيرة). وهو يوظف الخطاب الموجه بشكل مباشر للكاميرا على الفيديو ومخزون الأفلام الأبيض والأسود، على نحو يمزج السجلات والإحالات إلى "الواقعية"، والقيام بكل ما يستطيع من أجل الإشارة ضمنًا إلى أن الأحداث المجسدة حدثت بالفعل بهذه الصورة. ويعتمد بدرجة كبيرة جدًا على افتراض "الأقل هو الأكثر" في إنتاج تأثير، ولكن أيضًا في إظهار الواقع. إن فِرَق التصوير التلفزيوني المتواجدة في الأحداث الإخبارية، بغض النظر عن جهودها، لا تلتقط دائمًا صورًا مثالية أو حتى شعورًا بما يحدث، غالبًا ما تكون مصداقية الصور، بصرف النظر عن مدى غموضها، كافية لضمان شهادة المراسل الموجود هناك لتفسير ووصف الأحداث لنا. في استخدام الفكرة الرئيسية أو التلميح الممثل في إنتاج فريق تصوير فيلم وثائقي، تم بناء جزء كبير من الفيلم في صورة تحقيق، تعقب لغز الساحرة بلير. وعلى الرغم من ذلك، فإن العملية المنظمة لهذا التحقيق، المعاد تجميعها ظاهريًا لغرض إمعاننا النظر، سرعان ما تتفكك إلى فوضى مضطربة حينما يضل الطلاب طريقهم في الغابات ويعانون من سلسلة من الأحداث المهددة.

وبتأسيس "واقعية" ما وراء النص، استفاد الفيلم من مكانته منخفضة الميزانية والافتقار لإنجاز مهم وسط فريق عمله من الشباب، ممن كانوا جميعًا "غير معروفين". كان هناك أسلوب إبداعي في التسويق، من خلال الاقتداء بأحداث القصة السينمائية عبر فيلم وثائقي تلفزيون (أو فيلم وثائقي ساخر واضح)، بالإضافة إلى موقع إلكتروني مخصص من أجل الأسطورة "الفعلية" لـ "ساحرة بلير" (تقليد مبتكر إلى حد أن طاقم العمل نفسه تشجع على تصديقه – انظر الموقع الإلكتروني: www._blairwitch._com/)

توظف هذه النصوص المكملة تقارير الشرطة المختلقة، حول اختفاء الطلاب صناع الفيلم واكتشاف اللقطات المصورة. تم إنشاء الموقع الإلكتروني قبل اتفاق التوزيع الذي ربحه صناع الفيلم، والذي أحال فيلمًا "بلا ميزانية" إلى واحد من أكثر الأفلام المربحة في ذلك الوقت.

وحتى إن لم نملك هذه المعلومات، ولم يكتشف أن فيلم "مشروع الساحرة بلير" خيالاً، فإنه معرض لنوع التدمير السردي والنوعي الذي يجب أن يجعلنا متشككين على الأقل.

إذا كنا نعتزم تبني أسلوب شكلي، فإن الحكاية، في بنيتها الأساسية، تلتزم ببنية حكاية خيالية تحذيرية كلاسيكية (وهو ما تمثله أفلام الرعب في جوهرها)، من حيث تقدمها وأفكارها الرئيسية والمواقع. يخترق ثلاثة طلاب (الأطفال) الغابات بحثًا عن معلومات عن ساحرة (البحث)، وهنا يضلون طريقهم ويتم اضطهادهم، وفي النهاية يعثرون على منزل في أكثر أجزاء الغابة ظلمًا حيث يلقون حتفهم.

ما يمكن استخلاصه هو أن الفيلم، كقطعة تنتمي لنوع فني، يرتكز على بعض الأعراف النوعية، ويوظف بالتأكيد أنواعًا معينة من عناصر السرد التي تتسم بأنها قديمة جدًا ومألوفة جدًا، حتى وإن كانت تسردها بأسلوب معاصر جدًا. الأمر الممتع أنه، كجزء من النوع الفني – في الأفلام على الأقل – يرجع هذا إلى قرن مضى، يمكننا الإشارة إلى أن النوع الفني كان مميزًا ومستمرًا في جاذبيته وأفكاره الرئيسية وأنه مستمر في التغيير، لقد كانت التغييرات في فيلم الرعب مرتبطة بالتغييرات في المجتمع ،ويتمثل أمر يمكنك أن تضعه في الحسبان على نحو مفيد في المدى الذي توضح لنا به تلك الأفلام مظهرنا الاجتماعي وصورتنا الذاتية (انظر ويلز، 2000).

ملخص

استكشاف النوع الفني والسرد

في هذا الفصل، تناولنا بعض الوسائل التي يتم من خلالها تنظيم المعنى في النصوص الإعلامية، وكيف صنفها الباحثون في مجال الإعلام وفهموا وظيفتها. بدأنا بتناول الأشكال أو الأنواع الفنية المختلفة للنصوص الإعلامية. شهدنا كيف تحدد فكرة النوع الفني النصوص الممكن تمييزها بسبب أوجه التشابه بينها (الشخصيات، الموضوعات، الأماكن وهكذا) والتي أيضًا، بحكم الضرورة، مختلفة. ارتبط هذا بالطبيعة الديناميكية لتلك الصور، غير أننا أشرنا أيضًا إلى الصورة التي قد استنفدت بها أنواع فنية معينة أو انقرضتِ نظرًا لاختلاط الأنواع الفنية واندماجها، وبالقطع، كيف ظهرت أنواع جديدة.

شهدنا كيف ارتبطت هذه الخصائص بوظيفة الأنواع الفنية بالنسبة لكل من المنتجين والمستهلكين.

بالنسبة لنا بين الجمهور، يمثل النوع الفني أهمية في التعبير عن المتعة والتوقع، ولكن مثلما رأينا، ربما تعد هذه أيضًا فكرة مقيدة من حيث القيم الاجتماعية المقدمة والمؤكدة مرارًا وتكرارًا في النصوص.

في الجزء الثاني من هذا الفصل، استكشفنا علم السرد – دراسة السرد أو تنظيم القصة وكيف يرتبط هذا بالنوع الفني. بشكل واضح، تتكرر أنواع معينة من القصص في أنواع معينة من الأنواع الفنية. وعبر عمل واضعي نظريات أمثال فلاديمير بروب، تعرفنا على أهمية البنيات السردية، وكيف، بالأساس، تنظم القصص والأفكار الرئيسية بأسلوب تكراري على نحو مثير للدهشة. تناول استكشافنا النظر إلى السرد لمعرفة كيف نظم وكشف معلومات عن القصة من خلال الحبكة. شهدنا كيف يمثل كل من المنظور والوقت والمساحة والإغلاق، قضايا ينبغي أن نوجه إليها الاهتمام في النصوص الإعلامية بهدف فهم الصورة التي يتم من خلالها إنتاج المعنى. أشرنا أيضًا إلى أن علم السرد، في النظر إلى القصص والتساؤلات المتعلقة بالمنظور، ليس قاصرًا على الصور الخيالية، بل أيضًا أن تلك الأنواع الفنية كالأخبار والأنواع الأخرى من صور الأحداث الجارية تنظم بصور مماثلة.

إن تبعات تلك الاستبصارات لفهم الدور الاجتماعي للإعلام في تقديم العالم لنا، من خلال تقديم منظورات وتفسير ضمني، تجعل هذه الأساليب البحثية ضرورية.

ينبغي عليك الآن أن تُقيمَّ ما أنت قادر على القيام به نتيجة لهذا الفصل. إذا كنت قد تابعت هذا الفصل وتفاعلت مع الأنشطة وفكرت في القضايا التي تم تناولها، ينبغي أن تكون قادرًا على:

- تلخيص المصطلحات الرئيسية المستخدمة في تحليلات النوع الفني والسرد. إذا التبس الأمر عليك، عد للوراء وأعد النظر في هذه المصطلحات وما تعنيه. إذا كنت بحاجة لهذا، فربما تبحث عن استبصارات الآخرين عبر المزيد من القراءة.
- تطبيق أفكار النوع الفني والسرد في تفسير مجموعة متنوعة من النصوص الإعلامية من قطاعات إعلامية مختلفة. من المهم أن تجرب هذه الأفكار وما تعنيه لك في استخدامها، من خلال استكشافها عبر صور خلاف الأمثلة التي قد استخدمناها في هذا الفصل.
- الاعتماد على مجموعة من المهارات التحليلية وتجميعها من أجل إنتاج قراءة مفصلة ،لأساليب النصوص الإعلامية ومعناها. تعد الأفكار الواردة في هذا الفصل هادفة عند استخدامها، بالترادف مع الأدوات البلاغية والخاصة بعلم الرموز المقدمة سابقًا.

تعد هذه مصادر شاملة بحيث إذا ما استطعت الاعتماد عليها بثقة، فسوف تدعم أنواع الاستبصارات التي يمكنك القيام بها داخل النصوص الإعلامية.

عند إجراء تحليل لنوع فني، من الأهمية بمكان أن نضع نصب أعيننا أن الأنواع الفنية ليست ثابتة. فهي يميزها أنماط من التكرار والاختلاف ولديها القدرة على التغير بمرور الزمن. سيكون بمقدور تحليلك الخاص عقد مقارنات بين النصوص التي تنتمي لنوع فني معين وأيضًا بين الأنواع الفنية، ولكن هذا لن يكون هادفًا سوى من خلال توجيه بعض الاهتمام للسياقات التي يوجد فيها هذا التغيير والاختلاف.

أخيرًا، يجب أن يدعم مجمل مساهمات واضعي النظريات والأساليب البحثية في

تناول النوع الفني ،والسرد الناقش الدائر في هذه الفصول. ليس ثمة شيء غير طبيعي أو محدد بشأن صور الإعلام. فهي عرضة للتحليل والتفسير والفهم فيما وراء القبول المحض لذلك العرض المقترح، ويمكننا التحرك باتجاه درجة أكبر من الإلمام بالإعلام وانعكاسه.

بينما تمضي قدمًا، سيحدد جودة تحليلك الخاص بشكل أساسي مدى قدرتك على التفاعل مع النصوص الشائعة والسياق الذي أنتجت فيه. ليس من حيث كونها جيدة أو سيئة – بالطبع فاعليتها تهم – لكن في الطريقة التي تعمل بها من أجل تنظيم توقعاتنا وإمدادنا بالمتعة، وحشد أيديولوجيات وأساطير معينة.

إعداد الدراسات الإعلامية
استكشاف النوع الفني والسرد

يقدم هذا النشاط الأخير طريقة لاستكشاف تطبيق نظرية النوع الفني والسرد على صور الإعلام بشكل أكثر عمقًا. سيسمح لك بضم استبصارات واستكشافات هذا الفصل.

اختر نصًا من كل من مجالات الإعلام التالية:

- موقع إنترنت.
- صحيفة.
- إعلان مطبوع.
- أغنية بوب.

حدِّد النوع الفني الفرعي الذي ينتمي إليه كل نص من نصوصك المختارة (ضمن فئة الصحف، يوجد كثير من الأنواع المختلفة للمقالات، بينما عادة ما تتحدد الأنواع الفنية للإعلانات عن طريق المنتج). فصِّل السمات النوعية لكل نص من نصوصك، بالإضافة إلى بعض سمات النوع الفني الأوسع نطاقًا الذي تنتمي إليه والذي قد لا تظهره. استكشف إلى أي مدى تقدم هذه السمات سردًا ،وطريقة تخطيطها والوسائل البلاغية المستخدمة في سرد القصة المروية وعرضها. قم بتقييم مدى جدوى مفهوم السرد في تفسير معنى تلك الصور من الإعلام غير السينمائية.

قراءات إضافية

Altman, R. (1999) *Film/Genre,* London: British Film Institute.

A commonly referenced title when discussing film genre. Altman looks at how both audiences and producers make use of genre but is particularly interested in how different groups apply different meanings to genres. Previous works in this field had assumed film audiences to be passive yet Altman proposes that they are active in their consumption of film genres. Altman discusses how genres are born, how they develop, how they become mixed and also how to study them. Examples from numerous different genres are provided. This is the starting point for genre for the new media scholar.

Bordwell, D. and Thompson, K. (2003) *Film Art: An Introduction* , Boston: London, McGraw-Hill.

Now in its eighth edition, *Film Art* is considered to be the most worthy starting point for film scholars as it provides an introduction to the key concepts required when studying and analysing film. Part three is entirely devoted to the study of genres and how they can be analysed. Detailed examples of the documentary, experimental and animated film genres are provided. No serious scholar of film should be without this important work.

Borthwick, S. and Moy, R. (2004) *Popular Music Genres: An Introduction,* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Borthwick and Moy offer an introduction to popular music genre. The book takes a 'unidisciplinary' approach to studying music genre, providing textual analyses of the following 11 specific music genres: soul, funk, psychedelia, progressive, punk, reggae, synthpop, heavy metal, rap, indie and jungle. In addition, the context of these music genres is studied in order to gain an understanding of the historical importance of genre. Though some genres are neglected at the expense of others it still offers the reader detailed critical analysis of music genre.

Giltrow, Janet and Stein, Dieter (eds.) (2009) *Genres in the Internet: Issues in Genre* , John

Benjamins Publishing, Philadelphia. This book offers a range of essays on the generic challenges of online sites such as blogs and other aspects of computer-mediated communication. It is useful in framing these analyses with concepts and frameworks drawn from rhetorical studies and in attempting a snapshot of the dynamic nature of the web and its changing forms, bringing well-established ideas to bear upon the core communicative aspects of online spaces.

Murray, J. (1998) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Murray explores the way in which digital technology challenges traditional narrative organisation. She focuses on the nature of interactive technologies and the new spaces afforded by hypertext links. This is a highly theoretical work in many respects but one that attempted to get to grips with the ramifications of the internet when it was still in its infancy. New researchers will find it useful to consider how their own media consumption might confirm and update some of the insights in this book.

Neale, S. (1999) *Genre and Hollywood* , London: Routledge.

Along with Altman (1999), Neale revived the study of film genre in this accessible work that serves as a comprehensive introduction to the field of film genre in Hollywood cinema. The first chapter offers definitions of genre, introducing relevant concepts. Most scholars will find Neale's detailed analyses of major Hollywood film genres to be of great interest, particularly focusing on the problematic categorising of the film noir genre. Like Altman, Neale is keen to stress the importance of genre when considering the economic purpose it serves for major Hollywood studios.