من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي

سارة أبوريا

2022

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي

سارة أبوريا

الطبعة الأولى

اسم الكتاب: من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي

اسم الكاتب: سارة أبوريا

مراجعة لغوية: أحمد صفوت

الإخراج الفنى: إيمان أبوريا

تصميم الغلاف: سارة أبوريا

الطبعة الأولى

رقم الإيداع: ٢٢٩٦٤ / ٢٠٢٢

الترقيم الدولى: ٦-٠٣٨٣٠-٩٤-٩٧٧-٩٧٨

جمهورية مصر العربية، القاهرة

للتواصل

sarafnon@blogspot.com

saraabouraia87@gmail.com

رحلة مصطلح الـ GENRE من الأدب إلى السينما

الجنس الأدبي

- المصطلح والتعريف

الجنس– النوع (Genre):

لقد تباينت الآراء حول ترجمة كلمة "Genre" سواء بمعنى الجنس أو النوع، ومن ثم سوف نشير إلى بعض الآراء سواء ممن يستخدمون مصطلح "الجنس الأدبى" على غرار الجنس البشرى، أو ممن يستخدمون مصطلح " النوع الأدبى". وفى الحالتين المقصود هنا هو أحد القوالب التى تصب فيها الآثار الأدبية مما جاء به الشعراء والأدباء من جمال المعانى ومحاسن الألفاظ.

تتفق المعاجم اللغوية القديمة على معنى لفظتى "جنس" و "نوع"، ولكن يستثنى من علماء اللغة "ابن دريد" الذى اكتفى – في معرض حديثه عن هذه المادة– بالقول: "الجنس معروف، والجمع: الأجناس والجنوس. وكذلك "الزمخشرى" الذى لم ير فائدة في تحديد معناها، إذ اقتصر على القول: "الناس أجناس، وأكثرهم أنجاس. وهو مجانس لهذا، وهما متجانسان. ومع التجانس التآنس. وكيف يؤانسك من لا يجانسك". ويضيف شبيل إلى أن بقية المعاجم تجتمع على تعريف

"الجنس" بأنه "الضرب من الشئ"، أو "الضرب من كل شئ"، أو "كل ضرب من الشئ".

على جانب آخر، يشير دكتور شبيل إلى أنه لا يختلف تعريف "النوع" عن تعريف "الجنس" حيث تتفق المعاجم على أن النوع– ولئن كان أخص من الجنس– فإنه يقصد به كذلك "الضرب من الشئ" أو "الصنف منه". في حين أن دلالتها المختلفة حسب الإشتقاق، يمكن حصرها في معنى "التمايل" أو "التذبذب"، وذلك يوحى بضرب من الإنحراف عن "الجنس"، والإختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلى.

يعرف الجرجانى الجنس بأنه " اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع"، و "كلى مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب: ما هو من حيث هو كذلك. فالكلى جنس". أما الآمدى، فالجنس هو "ذكر أعم كليين مقولين فى جواب: ما هو، كالحيوان بالنسبة إلى الإنسان"، فى حين يكتفى الخوارزمى بتعريفه بكونه "ما هو أعم من النوع، مثل الحى".

ويحدد الجرجانى تعريفه "للنوع" بقوله: " كل مقول على واحد أو كثيرين متفقين بالحقائق فى جواب ما هو. فالكلى جنس. والمقول

على واحد إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص". كما إنه "اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص".

بينما يفضل دكتورعبد الملك مرتاض "الجنس" على "النوع، حيث يقول: "وأما لماذا اصطفاهما معًا (المقصود هنا الجنس والنوع) فمن أجل الميز بين معنيين اثنين مختلفين، فقد وجدنا ابن منظور يقرر أن الجنس أعم من النوع، وهو وجه من التدقيق اللغوى أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذى تتفرع منه الأنواع، كشأن الشعر الذى، إن كان في نفسه جنسًا، فإن المسارات التى عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعًا هى في حقيقتها أنواع".

يذكر إيف ستالونى أن لفظ "Genre" أو الجنس مستمد من الأصل اللاتينى Genus،Generis والذى تم استخدامه في عصر النهضة بمعنى العرف أو الجذم. كما أن تلك الدلالة هى التى احتفظ بها اللفظ في المركب الحديث "الجنس البشرى"، وهى عبارة المقصود منها أن تشمل جملة البشر بغض النظر عن جنسهم وعرقهم وبلدهم. ويضيف ستالونى أن هذا التعريف قد تمت صياغته للدلالة على ضم الأفراد أو الأشياء التى بينها سمات مشتركة، مشيرًا إلى التعريف

الذى اقترحه لالاند: "يكون الشيئان من جنس واحد إذا كانا مشتركين في بضع سمات مهمة". ولكن، هناك "النوع" الذى يتم التمييز إليه كالآتى:

" متى كان اللفظان العامان يحتوى أحدهما على الآخر سمى أكبرهما في الماصدق "جنسًا" وأصغرهما "نوعًا". والجنس في المفهوم أصغر من النوع. والجنس "يصدق" على أنواع عدة، و"يحتوى" النوع على صفات الجنس".

يحدد سعيد علوش مفهوم النوع أو الجنس، فيقول: " النوع أو الجنس تنظيم عضوى لأشكال أدبية، كان يمكن تمييز الأنواع الكبرى عن الأنواع الصغرى في نظرية الأنواع الأدبية التى تقوم على محورين متمايزين: أ- مفهوم كلاسيكي، يقوم على تعريف غير علمى للشكل والمضمون، ولبعض طبقات الخطاب الأدبى كـ (الكوميديا- التراجيديا). ب- مفهوم واقع الأصالة التى تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردى".

وطبقًا لما ورد ذكره حول الجنس والنوع، يمكن الوصول إلى النتيجة الآتية:-

أولًا/ يشير "الجنس" إلى فكرة التشابه أو التماثل انطلاقًا من التعميم،

ثانيًا/ يشير "النوع" إلى فكرة الإختلاف أو التنوع انطلاقًا من التخصيص.

- مفهوم الجنس الأدبى

الأدب هو الوسيلة التى عبرت بها الثقافات المختلفة عن كل ما في الحياة من قضايا ومشاكل وأزمات بالإضافة إلى التوغل داخل النفس البشرية بالكلمات، وقد ظهر الجنس كمفهوم لتقسيم الإبداعات الأدبية طبقًا لمجموعة من الأسس كالمضمون والأسلوب. ويعرف تودروف الجنس الأدبي بأنه مجموعة من الخصائص تتصل بالكيان البنيوي لكل جنس أي إلى خصائص استدلالية، أو أنها تنحدر من ممارسات ملحوظة في تاريخ الأدب تتيح لها أن تصبح ظواهر تاريخية حيث تشكل الأجناس داخل كل مرحلة نسقًا يمكن التعارف عليها في العلاقات المتبادلة فيما بينها.

كما يهدف الجنس الأدبي إلى تصنيف الأعمال الأدبية من خلال مجموعة من العناصر الأساسية المشتركة التى تلتقى فيها مجموعة

من النصوص، مع الأخذ في الإعتبار أن هناك عناصر ثانوية يمكن أن تختلف فيها الأجناس والأنواع الأدبية. ومع اختلال العناصر الأساسية داخل جنس أدبي، فإنه حتمًا يؤدى إلى تغييره لجنس آخر، فالإعتماد هنا على العناصر الأساسية التى تميز الأجناس عن بعضها البعض.

ومن البديهي أن يتعرف القارئ على العمل الأدبي من خلال عنوان الكتاب، واسم الكاتب، والتوطئة، ومقدمة الكاتب، وعليه إما يقبل هذا العمل ويعتبره عملًا واقعيًا أو تخييليًا أو يرفضه لأنه لا يتناسب مع أهوائه. ومن ثم، يتضح أن ما يربط العمل الأدبي بالقارئ يكمن في أغلب الأحيان على أفق توقعاته في تعامله مع النص الأدبي حيث يستند القارئ إلى خلفية تجنيسية تساعده على استكشاف النص. لذا يمكن اعتبار الجنس الأدبي بمثابة اتفاق ضمنى بين الكاتب والجمهور المستهدف أو بين المرسل والمرسل إليه، فهو يربط بين النص الأدبي من جهة وبين القارئ من جهة أخرى.

هذا بالإضافة إلى أن الجنس الأدبي يعد صيغة فنية له مميزاته وسماته وقوانينه الخاصة والعامة كما يحتوي على مضمون وشكل

معين، فهو عبارة قوالب تختلف فيما بينها على مستوى البنية الفنية والأسلوبية والدلالية، وليس من خلال المؤلف أو الثقافة التى نشأت فيها. فهناك بعض الأجناس التى لم تقع تحت أى مسمى في حين امتزجت أجناس أخرى تحت اسم واحد على الرغم من الإختلافات بين مميزاتها. وإذا نظرنا إلى تاريخ الجنس الأدبي، سنلاحظ إنه كان يعتبر الإخلال بالجنس أو النوع في ثقافات معينة تقصيرًا وتنقيصًا بينما في ثقافات أخري كان يعتبر تميزًا وتجديدًا وتجريبًا. ومن ثم، فقد نادى البعض بإنه يجب النظر إلى الأجناس انطلاقًا من خصائصها البنيوية، وليس من أسمائها، حيث تقع الأجناس تحت مقاربتين مختلفتين هما الإستقرائية والإستنباطية. فالإستقرائية تسجل وجود الأجناس من خلال مرحلة بعينها بينما الإستنباطية تسلم بوجود الأجناس من خلال نظرية الخطاب الأدبي.

من الملاحظ أن القارئ العام أو الخبير يقعا تحت تأثير سيل من التوقعات عند الدخول في عالم الأدب. بمعني أدق، عندما يقبل القارئ علي الكتاب فهو يتوقع جنسه إذا كان مسرحية أو قصيدة أو رواية أو سيرة ذاتية أو غيرها من خلال العنوان، ومقدمة المؤلف،

واللوحات، والأيقونات، والهوامش، والإهداء، وكلمات الغلاف. ومن ثم يصبح المتلقى هنا أحد ضوابط القولبة الأجناسية حيث يهيئ نفسه لمقتضيات الجنس الذي يمثله نص معين علاوة على تحديد الجنس الأدبي شكل الكتابة للمؤلف، ويعين للقارئ أشكال تلقي النص وفهمه.

وإذا إلتفتنا إلى مفهوم "أفق التوقع"، سنجد أن ياوس قد أخذه من علم الظواهر واستعمله في التأويل التاريخي للأدب. يعرف ياوس أفق التوقع بأنه نظام من الإحالات القابلة للصياغة الموضوعية، يتحقق من ثلاثة عوامل كالآتى: خبرة المتلقي السابقة بالجنس الذي ينتسب إليه العمل، والشكل، والموضوعة اللذين يقتضى العمل بمعرفتهما. وهذا يدفعنا إلى القول بأن الجنس الأدبي مرهون بنوعية النص والقارئ معًا. إذا نظرنا إلي نوعية النص، سوف نجد إن النص الغني أدبيًا يستطيع أن يصل إلي المتلقي بطريقة تختلف عن تلك التي أرادها الكاتب بوعي، وتقتضى تلاعبًا معقدًا ودقيقًا للمحتوى والشكل الذي يكمن فيهما الطابع الأدبي الخاص لنص ما. بينما تتحدد نوعية القارئ من خلال قابليته في التحكم في النص من خلال التحكم في

الوسيط– أي اللغة– ليجعل النص الذي يقرأه له وحده وليس بالضرورة ما أراده الكاتب. ومن ثم، فإن القراءة تعد حركة موازية للكتابة حيث أن عملية القراءة هي بشكل من الأشكال إعادة كتابة النص ذاتيًا. وهذا يجعلنا نلقى الضوء على نقطة هامة ألا وهى كسر أفق توقعات القارئ سواء بالمغايرة في بناء النص أو إدخال أجناس أخرى، يخلق نوعًا من التوتر والتشويق للقارئ، وبالتالي يتم كسر عملية التلقي السلبية لديه.

ولكن يجب أن ننتبه إلى ما أشار إليه ياوس بأن الأجناس تفقد الكثير من جمالها بسبب إعادة إنتاجها كما أن هناك علاقة بين الأجناس الأدبية وأفق التوقع. لقد انصب اهتمام ياوس على الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي ورد فعل المتلقي تجاهه حيث أن العمل الأدبي يتشكل عند المتلقي، وبالتالي يلعب أفق التوقع دورًا هامًا في تعرف المتلقي على النص على الرغم إنه مع مرور الوقت وإعادة التجربة يصبح مملًا ويشعر بالضجر.

من ناحية أخرى، فإن النص الأدبي ليس نقيًا بل تتداخل فيه النصوص والأجناس، ومن المحتمل أن يجد القارئ العام العديد من

الأعمال الأدبية المعاصرة عصية على التجنيس– لا تنتمى تحت مظلمة أي جنس أدبي– وكنتيجة لهذا يتم إدراجها تحت خانة الكتابة أو الأثر أو الأدب حيث يشير معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا) إلى أن "التعريفات التقليدية للنوع تستند في الغالب على فكرة تقول أن الأنواع تشكل تقاليد أو أعرافًا خاصة، تتعلق بالشكل والمضون، تشترك فيها كل النصوص الأدبية التى تنتمى إلى هذه الأنواع. ومع ذلك، فإنه نادرًا ما يعكس نص واحد، كل الخصائص المميزة للنوع الذي ينتمى إليه، فالنصوص غالبًا ما تكشف عن أعراف تنتمى إلى أكثر من نوع من هذه الأنواع". كما ساد مفهوم المغايرة وضرب الثوابت والتقاليد، وبالتالي بات من الضروري البحث عن طرق جديدة ومبتكرة كجماليات لكسر الطوق التقليدي للتلقي. وقد انعكس ذلك على استيعاب التنوع والآراء المختلفة التى تنطلق من التوجهات المختلفة في عصر التعقيد الحالي.

نجد أن الناقد الألمانى كارل فياتور قد أوصى بالحذر فى استخدام مصطلح الجنس الأدبي: " في الجدال العلمى الذى قام، في بحر

العقد الماضي، حول علاقات الأجناس الأدبية بعضها ببعض، لم يكن لاستعمال مفهوم الجنس من الوحدة ما ينبغي لكى يحصل التقدم أخيرًا في هذا الميدان الصعب. آيته أنهم يتحدثون عن الملحمة والشعر الغنائي والمسرح بصفتها الأجناس الثلاثة الكبرى، وفي الوقت نفسه تُسمى القصة القصيرة والملهاة والأنشودة أجناسًا أيضًا. فيكون على مفهوم واحد أن يشتمل على ضربين من أشياء مختلفة". بينما تعريف كيبيدي فارغا ينص على أن: "الجنس مقولة تمكن من ضم عدد من النصوص بعضًا إلى بعض بناءً على معايير مختلفة"، يمكن أن يُطلق في حالة الأدب الخاصة. كما أن تعريف لويس بالاديه: "الجنس نوع من نموذج أولى، من تخطيط أم، من ماهية، يمثل كل عمل يجسدها حالة إغرابية خاصة، تحقيقًا مفردًا"، وبالتالى يقصر هنا المفهوم على وظيفته التصنيفية المعيارية.

من ناحية أخرى، يشير تودوروف إلى أن الجنس الأدبي هو الذي يحدد ثقافة المجتمع من خلال التحاور والتواصل، فهو يعبر عن مجموعة من الخصائص المشتركة للمجتمع الذي ينتمى إليها الجنس الأدبي، وذلك حينما يصبح الجنس الأدبي وقواعده معيارًا اجتماعيًا للتصنيف

والتجنيس والتصنيف. كما يصفه أوستين وارين ورينيه ويليك بالمؤسسة مثل الكنيسة أو الجامعة أو الدولة حيث بإمكان الفرد أن يعمل من خلالها ويعبر عن نفسه سواء بالإلتحاق بها أو إعادة تشكيلها أو بإبتكار مؤسسات جديدة. ذلك أن الجنس هو عبارة عن مجموعة من القواعد ذات طابع اجتماعي ومؤسساتي من الصعب خرقه، وعلى الكاتب الإلتزام بها وعدم مخالفتها إلا وسيتعرض للنقد والعقاب الرمزى.

ولكن، من أين تأتي الأجناس الأدبية؟

تأتى الأجناس من أجناس أدبية أخرى، فهى ليست وليدة الصدفة أو من العدم بل مرت بسلسلة من التغييرات على مدار التاريخ. بمعني، أن الجنس الجديد ما هو إلا تحويل لجنس أو عدة أجناس أدبية قديمة سواء عن طريق الزخرفة أو التوليف أو التأثر بمتغييرات المجتمع التي تحيطه، فعلى سبيل المثال، النص يدين للشعر بالقدر نفسه الذى يدين به للرواية في القرن التاسع عشر. علاوة على ظهور أجناس نتيجة لمزج جنسين أو أكثر بداخلها، مما يدل على أن الجنس في تحول مستمر. فالجنس الأدبي قد ينتهك من جنس آخر حيث يغير كل المعالم التصنيفية القديمة، وينزاح عن المعايير التي

تم التعارف عليها، وذلك بتقديم عناصر جديدة إلى عملية التجنيس، ليتحقق التحول والانتقال إلى جنس أدبي آخر.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأعمال الأدبية التى لا تدخل تحت مظلة أى جنس أدبي، لا يعنى أن الجنس المناسب لها غير موجود بل يمكن القول بأنها قد انتهكت القاعدة الرئيسية للجنس الذى من المفترض أن تكون تحت مظلته، وهذا لا يعيب العمل الأدبي بل يفتح آفاقًا جديدة لكل ما هو جديد. ونستخلص مما سبق ذكره أن الجنس الأدبي يدخل في علاقات تفاعلية وتناصية مركبة ومعقدة، تتداخل فيه النصوص والأجناس الأدبية تناصًا وامتصاصًا وحوارًا وتفاعلًا.

ويقوم الجنس الأدبي، كما قسمه ستالونى،علي ثلاثة محاور كالآتى:

المعيار:

تقوم فكرة معايير الإنتساب إلى جنس بعينه بناءًا على قواعد تعرفه، وحدود تحده، ومنظرون يراقبون استعماله ويقومون بإقراره. وتعتبر

هذه المعايير قيودًا قاسية كي يندرج تحتها محتوى الإنتاجات التى تنتسب إليها.

العدد:

يعد الجنس صورة من صور التعدد، فلابد من انضمام لعناصر فردية عددها غير محدد بشرط أن تحتوى على معايير متشابهة، وقد تم ضم نتاجات أدبية مختلفة لمجرد موافقتها لجماليات بعينها. بمعنى أوضح، توجد مجموعة من الأعمال الأدبية التي تتماثل وتشترك في عدد من النقاط المشتركة والعناصر الملائمة، وتتحدد في مجموعة من الخصائص والسمات عدديًا.

الترتيب:

يبرز تعريف الجنس قسمة ترتيبية للمعرفة حيث يحد الجنس مستوى أول بالقياس إلى النوع، والذي ينقسم إلى زمر أو فئات، وهذه إلي جماعات أو خلايا، والتي تنقسم إلى وحدات أو أشياء، وهكذا. وهذا يشبه النظام البشري في صورته الهرمية.

كما يمكن إضافة بعض العناصر الأخرى، على سبيل المثال:

المماثلة:

يتم إدراج النصوص الأدبية التى تشترك في مجموعة من العناصر والخصائص ضمن خانة تجنيسية واحدة. بمعنى أدق، يحتوى كل نص أو خطاب أدبي على عناصر تميزه عن باقى النصوص الأخرى، ولكن العناصر المشتركة بين جنس وآخر هو ما يخلق الجنس الأدبي. وعليه، فإن معيار المماثلة هو الذي يوحد بين النصوص الأدبية، ويدرجها ضمن تصنيف جنسي بعينه.

التكرار:

يتحدد الجنس الأدبي من خلال الإستقراء والاستنباط والتراكم والتحليل، حيث يتم رصد العناصر المتكررة في النصوص الأدبية عبر تطورها التاريخى بهدف استكشاف العناصر العامة. وكنتيجة لذلك تصبح العناصر المتكررة داخل النصوص بمثابة الضوابط والمعايير والمقاييس التى ينبغى الإستعانة بها في تصنيف وترتيب الأجناس.

التراكم:

من أجل تعيين جنس أدبى بعينه، ينبغى أن يكون هناك عدد ليس بالقليل من النصوص الأدبية والخطابات المتراكمة التى يمكن أن تندرج تحت مظلته. على سبيل المثال، فالقصة هى نتاج لتراكم من الحكايات، والرواية هى نتاج لتراكم كثير من القصص، وهكذا.

التكامل:

المقصود بالتكامل هو ارتباط نوع مع نوع آخر ارتباطًا وثيقًا مما يؤدى لظهور جنس أدبي جديد، له سماته الخاصة. فعلى سبيل المثال، جنس الرحلة هو نتيجة تكامل بين التاريخ والجغرافيا والسيرة.

- إشكالية الجنس الأدبي

لم يكن الجنس الأدبى وليدًا حديثًا مع عصر النهضة الأوروبى أو الثورة الصناعية بل يعد من أقدم المحاولات الإبداعية على يد كل من أفلاطون وأرسطو حيث قسما الأدب إلى أجناس ليتم التفريق بينهم إستنادًا على مبادئ وأسس. ومن الجدير بالذكر أن منظرو الأدب قد أقاموا مسارًا يجمع بين الأعمال وتسمية الأصناف المنبثقة منها بأسماء خاصة، لذلك أسسوا ما يسمى بـ"الشعريات"، والتى

عرفها فاليرى بأنها كل ما له صلة بالإبداع أو التأليف لأعمال بحيث تكون لغتها هى الجوهر والوسيلة في نفس الوقت. ومن ثم يتضح أن الأجناس تعد من أقدم المصطلحات التى لم يتوقف المناقشات حول مفهومها وعلاقاتها فيما بينهما، بناءًا على قول ديكرو وتودورف أن مسألة الأجناس تعد إحدى أقدم المسائل في الشعريات، فمنذ العصر القديم إلى الآن لم يتوقف الجدال حول تعريف الأجناس وعددها وعلاقاتها فيما بينها.

يعتبر أفلاطون وأرسطو أول من وضعا الأسس في هذا المجال إلا أن كتاب " فن الشعر" لأرسطو يعد صاحب الريادة دون شك. وهذا لا يقلل من جهود أفلاطون الذى يعتبر أول من جنس الآداب في كتابه " الجمهورية" حيث قسم النتاج الشعري اليوناني إلى ثلاثة: السردى الخالص، والمحاكاة أو العرض، والمشترك. بمعنى إنه خص الشعر السردى لوصف وتصوير الأعمال الإنسانية أى التى يؤديها الشاعر بنفسه، والمحاكاة خاصة بالشعر المسرحى سواء الكوميديا أو التراجيديا والتى تؤديها الشخصيات، بينما المشترك فهو يتداخل فيه الحوار مع السرد كما هو الحال في الملحمة. في حين يظل الشعر

الغنائى الذى يعبر فيه الشاعر عن أفكاره ومشاعره خارج دائرة أفلاطون. غير أن هذا التقسيم لم يكن من ناحية الجنس بل من ناحية الإبداع حيث اعتمد على طريقة التقديم أو الإنتاج وليس على مقومات الجنس.

على جانب آخر، يذهب أفلاطون إلى تقسيم ثلاثي بناءًا على صيغة فعل القول:-

- فن المحاكاة، وهو المسرح (الملهاة والمأساة)،

- فن الحكاية، وهو الديثرامبوس (ويكون نظمًا)،

- الفن المختلط، وهو الملحمة (وبالأخص ملحمة هيوميروس).

يرسى أرسطو الأسس الأولى لنظرية الأجناس الأدبية من خلال كتابه "فن الشعر" حيث يهتم فى المقام الأول على صناعة الشعر، وأنواعها، والأثر الخاص لكل منها. بالإضافة إلى الطريقة التى يجب اتباعها في ترتيب القصص إذا كانت هناك رغبة في التأليف الجيد، وعدد الأجزاء المكونة لها. ويذكر أن الفن محاكاة للطبيعة والإنسان إلا أن هذه المحاكاة تختلف بإختلاف الفنون، فقد أشار إلي أن أصل

التراجيديا يعود إلى شعر الديثرامب بينما الكوميديا يعود أصلها إلى الأغاني التى تدور حول الذكر. ومن الملاحظ أن أرسطو لم يهتم إلى ما وصل إليه أفلاطون من التمييز الذى تتقابل فيه diegesis (القصة، الحكاية) و mimesis (المحاكاة الحوارية) إلا داخل صيغة ثالثة يتداخل فيها المحاكاة الحكائية (والتى يتداخل فيها الحكاية مع الحوار)، والمحاكاة المسرحية(تنحصر فى مبادلة كلامية على حكاية القول).

لقد أدرج أرسطو فكرة تمييز الأصناف بعضها من بعض كما وصف القواعد العاملة فيها نظريًا. ولعل هذا التصنيف نابعًا من التصنيف الإجتماعي من نبلاء وعامة، مما دفع به إلى الحديث عن المأساة والملهاة والملحمة وجعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره. لا يقتصر الأدب عند أرسطو على المتعة بل جعله رسالة أخلاقية كما أقصى كل ما لم يكن محاكاة. وبالتالى، فقد بدأت تبرز ملامح الجنس حين عمد إلى تمييز أمرين:-

- الأنواع كلها التى تدرسها الشعريات صادرة عن محاكاة،

– تمييز الأنواع بعضها عن بعض من شأنه أن يقوم على أشكال تلك المحاكاة.

ومن ثم، فهو يرى أن المحاكيات يندرج تحتها كل من الملحمة، والشعر المأساوى، والملهاة، والعزف على الناي والقيثارة، ولكن يختلف بعضها عن بعض من خلال ثلاثة عناصر :–

١/ إنها تحاكى بوسائل مختلفة

٢/ إنها تحاكى مواضيع مختلفة

٣/ إنها تحاكى بصيغ مختلفة لا بطريقة واحدة

وبالنظر إلى صيغ المحاكيات، تظهر الأجناس المختلفة ألا وهى الملهاة/ المأساة، الشعر/ النثر، الحكاية/ المسرحية. وعند إمعان النظر في قسمة أرسطو، سوف نجد أنها قسمة ثنائية بين جنسين كبيرين ألا وهما:

– الحكاية، وتقوم على القصة

– المسرح، ويقوم على المحاكاة

ومع ذلك، لا يزال الشعر الغنائي بعيدًا على التنصيف الأفلاطونى والأرسطي. وهذا إن دل، فهو يدل على أن المحاولات لم تتوقف بعد أرسطو للوصول إلى تصنيف للأجناس الثلاثة المعروفة حاليًا. ولعل إسهام ديوميدوس- القرن الرابع الميلادي- فى هذا المجال، جعل الأمر أكثر إنسابية حين قسم الأجناس إلى ثلاثة :-

- الغنائي: وهى الأعمال التى يتكلم فيها المؤلف وحده،

- المسرحي: وهى الأعمال التى تتكلم الشخصيات وحدها،

- الملحمي: وهى الأعمال التى يتكلم فيها المؤلف والشخصيات على السواء.

وبذلك أصبح ذلك التصنيف، الذي ذاع صيته في الأرجاء، تراثا ومبدأ يتناوله منظرو العصر الكلاسيكي في جمع الأعمال بناءًا على الأجناس. وقد اتخذ العصر الكلاسيكي من الآداب القديمة مثالًا يحتذى به، فقد كانت مهمة الناقد حينذاك أن يضع القواعد لمختلف الأجناس الأدبية كى يسير الكاتب عليها، وأن يحكم على قيمة الإنتاج بناءًا على اتباع هذه القواعد.

لقد عمد أولوس جيليوس، فى القرن الثانى الميلادي، إطلاق مصطلح "الكلاسيكية" على الأعمال الأدبية الموجهة للصفوة من المثقفين وذوى العلم فقط ثم تطور المصطلح ليشمل أى عمل أدبي يحمل منهج السلف من الإغريق ثم يضيفون عليه. يقوم عمل رواد الكلاسيكية على الإضافة وليس هدم القديم كما أن انطلاقته الحقيقة تأتى فى القرن السادس عشر. وتتميز الكلاسيكية بالإبتعاد عن الخيال ونقل الواقع بالإضافة إلى الإعتماد على التجارب اليونانية القديمة بسبب صمود الأجناس الأدبية لفترات طويلة. كما اعتمدت على العقلانية بعيدًا عن الخيال والمبالغة علاوة على أن الأعمال الأدبية ليست للإمتاع بل لابد من غرض أخلاقي يرقى بالنفس البشرية إلى الأفضل.

كما ظهرت عدة محاولات لإظهار طبيعة تلك الأجناس الأساسية على يد العديد من الكتاب الكلاسيكين. فعلى سبيل المثال، قسم هوبز العالم في رسالته إلى ليفنت إلى ثلاثة: البلاط الملكى، المدينة، القرية كما استخلص ثلاثة أجناس تتماشى مع هذا التقسيم: الشعر البطولى، شعر الهجاء الساخر، الشعر الرعوى. بينما قام إى. أس.

دلاس، بتقسيمها كالآتى: المسرحية، الحكاية، الأغنية. وبعد دراسة كل جنس منها على حدة، ظهر تصنيف ثلاثى على النحو التالى:

– المسرحية: ويحكمها ضمير المخاطب الحاضر (الزمن المضارع)

– الملحمة: ويحكمها ضمير الغائب (الزمن الماضى)

– الشعر: ويحكمه ضمير المتكلم المفرد (الزمن المستقبل)

على جانب آخر، واجهت الأجناس الكلاسيكية معضلة عصية ألا وهى ظهور أجناس أدبية جديدة من الصعب أن يتم إدخالها فى التقسيم الثلاثي السابق ذكره مما يدل على أن الأجناس غير ثابتة، وأنها فى حركة دائمة، تتغير من عصر إلى عصر نظرًا لتأثر الإبداع بالمجتمع واحتياجاته وتطوراته. وهذا يؤكد إلى إن الجنس الأدبي ليس معطى ثابتًا بل يتأثر ويتفاعل مع المنتج الفكرى الإنساني داخل المجتمعات والثقافات المختلفة. لذلك، فإن أحد أبرز الإنتقادات التى وجهت إلى النظرية الكلاسيكية هو أنها سعت إلى جعل المتلقى مستهلكًا سلبيًا غير قادر على تقبل التغيرات في القوالب الأجناسية مما جعله ضمن دائرة الحدود الأجناسية الثابتة.

إن ازدهار المسرحية الإليزابيثية والإسبانية اللتين خرجتا على القواعد الكلاسيكية، قد زعزع من سيادة النظرية. فإذا توقفنا للحظات للنظر سريعًا على مسرحيات شكسبير، سوف نلاحظ أنه يهدم نظام الوحدات الثلاثة* التى أرسها أرسطو. فقد رفض شكسبير التقييد بوحدتى الزمان والمكان، مع الإحتفاظ بوحدة العمل. كما أن مسرحيات شكسبير لا تقتصر على حكاية واحدة بالإضافة إلى تتعدد الحبكات بداخلها من رئيسية وثانوية علاوة على تأكيده على الحبكة المزدوجة بل الثلاثية أحيانًا كما فى مسرحية "حلم منتصف الصيف". وتتجلى عبقرية شكسيبر في استيعابه الأشكال الفنية التراثية والمعاصرة والشعبية، وإعادة صياغتها استجابة لمتطلبات العصر مما دفعه للتمرد على القوانين الكلاسيكية. ومن الجدير بالذكر أن القرنين السابع عشر، والثامن عشر قد شهدا خلافات حادة حول أجناس

* اشتق الكلاسيكيون الفرنسيون الوحدات الثلاثة في الدراما من شاعرية أرسطو، وهي تتطلب من المسرحية أن يتم تمثيلها في مكان واحد وخلال يوم واحد، وهى : وحدة الزمان/ وحدة المكان/ وحدة العمل.

أخرى مثل الشعر الرعوى*، ومسرحية البورلسك الهزلية، والملحمة الساخرة، وقد امتد هذا الخلاف إلى العصر الرومانسي.

ومع تطور الحياة، أصبح من المألوف أن تتداخل الأفكار فى جميع مناحى الحياة. فقد اختلفت الأفكار والتوجهات للمجتمعات حيث تغييرت المفاهيم حول الآلهة والأسطورة والنبلاء بالإضافة إلى ظهور طبقات اجتماعية جديدة. ومن ثم انعكس ذلك على الجنس الأدبي، وبالأخص في القرن التاسع عشر حيث ثارت الرومانسية ضد البلاغة الشكلية الكلاسيكية من خلال التمرد على الكلام البليغ ومزج الأساليب، فقد عمدت الكلاسيكية على ترسيم حدود بين الأجناس وحالت دون إلتقائها حتى تضمن هوية كل جنس على حده. لذا، فقد انتهت حقبة لتظهر حقبة أخرى يسودها تصور ذو طبيعة فلسفية

---

* الشعر الرعوى (الأدب الرعوى) هو الذي يمجد حياة الريف ويتخذها مثلًا أعلى، إنه يصور مجتمع الرعاة ببساطته ونقائه مغايراً ما بينه وبين مجتمع المدينة بتعقيده وفساده. و يعد الأدب الرعوي قديم إذ أن الشعراء على اختلاف العصور لديهم محاولات متفاوتة فيه.

بعيدة عن ما كان تأملًا خطابيًا، وأصبح العمل الأدبي الناجح هو العمل الذي لا يهتدي بقواعد أي جنس.

لقد ظهرت الرومانسية في ألمانيا على يد الأخوين شليغل في نهاية القرن الثامن عشر، وفي فرنسا قادها فيكتور هوغو الذي يعرف الأجناس الثلاثة على أنها الأعمار الثلاثة في حياة البشرية حيث يوافق كل واحد منهم عصرًا فى المجتمع. ويقسم الأعمار الثلاثة كالآتى:-

أولًا: الأنشودة حيث أن الأزمنة البدائية غنائية، فقد غنى المجتمع ما يحلم به،

ثانيًا: الملحمة، والتى نشأت فى الأزمنة القديمة حيث حكى المجتمع ما يفعله،

ثالثًا: الدراما، فى الأزمنة الحديثة حيث يصور المجتمع ما يراه.

نلاحظ من هذا التقسيم، ولادة جنس ملائم للعصر الرومانسي ألا وهو الدراما، فهو شعر كامل يحتوى على الأنشودة والملحمة كما ينصهر بداخله الهزلي والسامي. وأضاف هوغو أنه يمكن الإحتفاظ

بالوزن التقليدي الشعرى مع بعض المرونة بشرط المحافظة على القافية، ولكنه على الرغم من ذلك لم يتقيد بها في مسرحياته. وبذلك ترسخت الدراما الرومانسية التى أصبحت تعالج نثرًا وشعرًا، حيث كتبها هوغو وألفريد دوفيني وموسيه بأسلوب النثر. والإختلاف الثانى هو أن عقدتها تحل عن طريق الشفقة أو الخوف أو الحزن العظيم. والإختلاف الثالث أنها استمدت بعض موضوعاتها من التاريخ الجديد.

لقد اتسمت الرومانسية بالثورة على العقل والإتجاه إلى القلب بما يحمله من عواطف وأحاسيس والتغنى بالحب الأفلاطوني. بالإضافة إلى التمرد والثورة على القواعد المجتمعية القديمة وإرساء قواعد جديدة تدعو إلى الحرية والحق والمساواة. كما لجأ الرومانسيون إلى الطبيعية بما تحمله من مشاعر فياضة، وقد انعكس ذلك على استخدامهم للخيال لدرجة قد تصل إلى أحلام اليقظة والأوهام.

وقد تفاوت الرومانسيون فى مواقفهم تجاه الأجناس، ففريق يفضل المزج بين جنسين أو أكثر، داعيًا بذلك إلى شكل شعري شامل بينما الفريق الآخر يناضل من أجل جنس جديد كالرواية التاريخية

والمسرحية التاريخية. فى حين يمجد الفريق الثالث الشعر الغنائى لأنه جوهر كل الشعر وروح الإحياء فيه، ويقترح الفريق الرابع إلغاء كل التعريفات والتصنيفات المتصلة بالأجناس الأدبية. ويمكن أن نستخلص أن الرومانسيين قد هاجموا مبدأ نقاء الأجناس الأدبية من الأساس الفلسفي الذي وضعه أرسطو ألا وهو محاكاة الطبيعة والحياة. ومن ثم تقوم الرومانسية على خلط الأنواع والأصناف حيث أن الأجناس الأدبية لا تتخذ سماتها سواء من الوظائف التى تقوم بالتعبير عنها، أو الأغراض التي تنشأ لأجلها فحسب، بل تستمد بعضًا من هذه السمات من خلال التعامل مع الأجناس المجاورة لها، و بالتالي استعارة خصائصها.

ولعل أبرز ما أثار جدلًا واسعًا فى نظرية الأجناس خلال القرن التاسع عشر هو مفهوم التطور حيث طبق جون أدنغتن سمندز التشبيه البيولوجي على الدراما الإليزابيثية ووصفها بأنها خط واضح المعالم قوامه الولادة، فالتوسع، فالإزدهار، فالذبول. في حين يعد الناقد الفرنسي فرديناند برونتيير أبرز من فسر التقسيم الأجناسي على أساس بيولوجي، فقد حاول أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية

من الداروينية* إلى الأدب حيث اعتقد أن الأجناس الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأجناس البيولوجية. يرى برونتيير أن كل جنس أدبي له زمن خاص به، يولد فيه وينمو ثم يموت، أي أن له حياة خاصة في امتداد زمني معين. واتخذ المأساة الفرنسية مثلًا على ذلك، فيرى أنها ولدت مع غويل، ونضجت مع كورتى، وشاخت مع فولتير ثم ماتت قبل هوغو. علاوة على ذلك، فقد استخدم تشبيه الصراع من أجل البقاء لكى يصف تنازع الأجناس فيما بينها، وعبر عن ذلك بأن هناك بعض الأجناس تتحول إلى أجناس أخرى، على سبيل المثال ضمور الملحمة وولادة الرواية. وبهذا فهو يقصى كل القيم والمعايير والدلالات الجمالية، فهو يهتم بالشكل فقط. لقد تم

---

* يعتبر تشارلز داروين مؤسس نظرية التطور من خلال كتابه أصل الأنواع، وعلى الرغم من أن هذه النظرية تهتم بالكائنات الطبيعية إلا أن هناك أصوات دعت إلى تطبيقها على الأدب. غير أن هذه النظرية قد تم رفضها حيث يعتقد منتقدوها أنه لا يمكن تطبيقها على الأدب، لأن الأدب لا يضم أنواعًا ثابتة شبيهة بالأنواع البيولوجية التى تشكل الطبقات التحتية للتطور. كما أن ليس هناك نمو وانقراض ولا تحول من نوع لآخر ولا صراع من أجل البقاء بين الأنواع.

تجاوز نظرية برونتيير البيولوجية لتطور الأجناس لأنها ببساطة لا تهتم إلا بدراسة الأجناس الأدبية فى ضوء المتغيرات الوراثية والبيولوجية دون الإعتبار إلى الظروف الإجتماعية والتاريخية للمجتمعات التى ازدهرت فيها هذه الأجناس وانقرضت.

ونستخلص مما سبق أن العصر الكلاسيكي قد انحاز إلى النماذج التى سنها المنظرون بينما رفض العصر الرومانسي الخضوع لأى أمر فيه تضييق على الإبداع. ويشير ستالونى إلى أن العمل الحديث في العصر الرومانسي يتخصص ببعد عدم القابلية للتصنيف، وبالتفرد، وبالخرق أيضًا. ويضرب مثالًا بأن هوغو قد اشتهر بهجماته على البطائق – أي التقسيمات– حيث يرى أن الفكر ما هو إلا تربة خصبة، تنمو إنتاجاتها حرة دون تصنيف، ودون الإنخراط في صفوف كأنها باقات في بستان كلاسيكي أو أزهار لغوية في رسالة بلاغية. علاوة على أن الفرق بين أعمال الذهن يكون بين الجيد والردئ. وقد تبنى عدد كبير من مؤلفى القرن التاسع عشر، ولاسيما بودلير ومالارميه، ذلك الموقف الرافض لتحكم الأصناف الأدبية والمنادى بحرية الإبداع. كما استند النقاد في دعوتهم لهذا

الموقف إلى عجز الأجناس القديمة التى تحدث عنها أفلاطون وأرسطو عن الإستمرارية.

ويمكن القول بأن الرومانسية قد ثارت على مبدأ نقاء الأجناس، والتى رأت في المزج بين الأجناس تحولًا أدبيًا حيث حطمت قواعد الكلاسيكية التى تدعو إلى صرامة الحدود بين الأجناس، ودمجت المأساة بالملهاة، والتى حرصت الكلاسيكية على الفصل بينهما. ومنذ ذلك الوقت بدأ الجدل بخصوص الأجناس وقواعدها، بين مشكك بجداوها ومدافع عن ضرورتها.

من جهة أخرى، فقد اهتم الشكلانيون الروس* بفكرة الأجناس الأدبية، ويعتبر كل من شكلوفسكى، وأيخنباوم، وتوماشيفسكى، وتيتيانوف هم الذين أبرزوا مفهوم "المهيمنة" ، حيث يتأثر به اللساني رومان جاكوبسون الذي يرى أن الجنس الأدبي يتألف من أنساق من ضمنها

---

* الشكلانية الروسية: هى مدرسة ضمت عددًا من اللسانيين ومنظرى الأدب، وقد ثورة في حقل النقد الأدبي إذ جعلت له منهجًا جديدًا. وقد كان لها أثر واسع في الدلائليات واللسانيات في القرن العشرين.

أنساق مهيمنة*. بمعني، ينتسب أي عمل أدبي إلى جنس بعينه عندما تكون السمات الخاصة بهذا الجنس مهيمنة بداخله. فعلى سبيل المثال، تستحق المأساة هذا الاسم عندما يجتمع فيها عدد بعينه من القواعد الخاصة بجنس المأساة ومهيمنة فيها. كما أيضًا يمكن وجود المهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي ولا الأصل الشعري أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، ولكن في حقبة معينة. وقد اقترح يوري تينيانوف قانون الأضداد الذى استعمله لرصد تطور هذه الأجناس حيث أثبت أن الأجناس والأنواع الأدبية تتعرض للتطور الجدلي، فقد تظهر بعض الأنواع ثم تختفي لتظهر أنواع أخرى. أما إيخنباوم فقد قسم النثر إلى عدة أقسام، وأراد أن يضع نظرية للنثر من خلال الأنواع النثرية المعاصرة.

ويمكن الإشارة بإيجاز لبعض التقسيمات للأجناس الأدبية كالآتى:-

* المهيمنة: هي عنصر لساني يسيطر على الأثر

– يقترح دوميدوس في القرن الرابع ثلاثة تعاريف هم: الغنائي– الدرامي– الملحمي، ولكن يؤخذ على هذا التصنيف أنه لا يمتاز بالوضوح والصرامة.

– يفرق غوته بين الصيغ الشعرية (التى تقابل أجناسًا مثل القصد الغنائى أو الموشح الغنائى) وبين الأشكال الطبيعية للشعر(المماثلة للأنماط)، ويؤكد إنه ليس هناك سوى ثلاثة أشكال للشعر: الذي يحكى بوضوح– الشكل ذو الإنفعال المتعالى– المنشغل بالذاتي: (هو)الملحمة، (أنا) شعر غنائى، (أنت) دراما. بينما يرى جاكبسون أن نقطة الإنطلاق والموضوعة الموصلة للشعر الغنائى هما ضمير المتكلم والزمن الحاضر بينما ضمير الغائب والزمن الماضى في الملحمة.

– يعطى اميل ستايغر تفسيرًا زمنيًا للأجناس، غنائى– الحاضر، ملحمى–ماضى، درامى– مستقبل. وقابلها بالمقولات الآتية: التأثير (غنائى)– النظرة الشمولية (ملحمى)– التوتر (درامى). أما ما يميز نظرية ستايغر هو استخدامها الخاص للتصور الهايدغري للزمن، ولا تلجأ إلى المتكلم كمعيار لها على عكس النظريات الأخرى.

– تعود نظرية الأساليب الثلاثة: الرفيع، المتوسط، الوضيع إلى القرون الوسطى حيث يتعلق الأمر باختيار في المعجم، البناءات، التركيبة، إلخ. ومن جهة أخرى بموضوع الوصف أي بالمكانة الإجتماعية للأشخاص الممثلين من محاربين، فلاحين، رعاة. ويعتبر هذا التمييز لسانى وسوسيولوجى، ولكنه لم يعرف رواجًا منذ الرومانسية.

– الأشكال البسيطة: هذا المفهوم أسسه أندريه يولس حيث اعتمد على الفلكلور والإنتاجات الأدبية من ناحية عرقية لغوية. ومن ثم أبرز أشكالًا أدبية أولية تنشق منها أشكال أدبية يمكن تسميتها بالأجناس. ولكن لا ينتج هذا الإشتقاق مباشرة بل من خلال سلسلة من الأشكال البسيطة، والتي تعتبر امتدادات مباشرة للأشكال اللسانية. لقد انشغل يولس ببعض الأشكال الشفهية مثل الأمثال والأحجية وغيرها مما فتح طريقًا جديدًا أمام الدراسة التصنيفية للأدب، ولكنه متعارض مع التقسيمات الثلاثية.

– لاحظ نورثروب فراى انعدام تحليل متماسك للأجناس، وعمد في كتابه "تشريح النقد" إلى وضع أسس نظرية في الأجناس بناءًا على

معايير خطابية وتداولية. يبدأ فراى بالقسمة الثلاثية – المسرح والملحمة والغنائى– حيث أن أصلها يعكس مبدأ التمييز بين الأجناس، والذي يقوم على شكل العرض. ويشير إلى أن الجنس يتعين بالطريقة التى يقام بها التواصل بين الشاعر والجمهور، ولكن قانون العرض هذا لم يصمد طويلًا أمام النصوص المكتوبة بالإضافة إلى أن الرواية تحتوى على متتابعات* مما يجعلها أقرب للكلام المنشد. وقد اقترح تصنيفًا من أربعة مستويات هى الملحمى والتخييل والمسرحى والشعر الغنائى، ويقوم الجنس في هذا التصنيف على العلاقة بين الكاتب وسامعيه.

ولكن، هاجم تودوروف نظرية فراى حيث يرى أن تصنيفه مبنى على تلك الأجناس التى لها رصيد بينما أغفل تلك التى ليس لها وجود منطقى. علاوة على أن تصورات فراى في تصنيفه ليست مستمدة

---

* المتتابعة: عنصر من عناصر انسجام النص بحيث تبدأ القصة بالتوازن ثم يظهر حدث ليزعزع ذلك التوازن بالإضافة إلى بعض التعقيدات والتى تحدث تغيرات في الشخصيات، ويعود التوازن في نهاية القصة بعد إحداث التغييرات.

من الأدب نفسه بل من علوم أخرى مثل الفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا. كما أورد في مقالته، تصنيفات فراى المختلفة على الشكل الآتى:

١- يحدد التصنيف الأول صيغ النص ويتم صياغتها من خلال العلاقة بين البطل والعمل الأدبي وعددها خمس صيغ:

أ- البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع الأسطورة Mythe

ب-البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بحكاية الأبطال أو حكايات الجان Fairy Tales

ت- البطل متفوق في طبيعته لكنه غير متفوق بالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بالمحاكاة العالية Hight mimetic

ث-البطل على قدم المساواة مع القارئ ومع قوانين الطبيعة، وهذا نوع المحاكاة المنخفضة Low minetic

ج- البطل أقل من القارئ وهذا هو نوع المفارقة Irony

٢- الفصيلة الثانية قائمة على الاحتمال، والأساسان اللذان يقوم عليهما الأدب هنا هما السرد المعقول، والسرد الذى تكون فيه الشخصيات قادرة على فعل أى شئ

٣- تركز الفصيلة الثالثة على اتجاهين مبدئيين في الأدب هما الاتجاه الكوميدي الذي يوفق بين البطل والمجتمع، والإتجاه المأسوي الذي يعزل فيه البطل عن المجتمع

٤- أما التصنيف الذي يبدو أعظم أهمية عند فراى فهو التصنيف الذي يحدد الأنماط الأصلية، وهناك أربعة أنماط:

- Mythos: تقوم على التعارض بين الحقيقي والمثالي
- الرومانس: تقوم على أساس مثالي
- المفارقة: تقوم على الواقع
- الكوميديا: تنطوى على تحول من الواقع إلى المثال
- المأساة: تنطوى على تحول من المثال إلى الواقع

٥- التقسيم إلى أنواع بناء على نمط الجمهور الذى تتوجه إليه الأعمال:

- الدراما: تؤدى أمام الجمهور
- شعر غنائى: يغنى

- شعر ملحمى: يحكى
- الأعمال النثرية: تقرأ

٦- التصنيف الأخير يقوم على مصطلحات دالة على التعارض بين ما هو عقلى وما هو جسمى، بين ما هو انطوائى وما هو انبساطى

- تقسم كيت هامبورغر الأجناس على أساس الطابع التخييلى إلى أربعة كالآتى:

١- المحكى التخييلي بضمير الغائب

٢- الدراما

٣- البالاد الغنائي السردى

٤- المحكى السينمائي

- على جانب آخر، اقترح جينيت أن تسمى الأصناف المفردة باسم "الصيغ"، لأنها –على حد تعبيره- أصناف تنتسب إلى اللسانيات أو الأصح بالتداوليات. وصرف لفظ الجنس للدلالة على الأصناف

الأدبية التى أوقفت عليها التجربة في الإنتاج التاريخي. كما اقترح أن تسمى الأصناف الشاملة بالأجناس الجامعة حيث أن الأنواع كلها، والأجناس الفرعية كلها، والأجناس، والأجناس الفائقة تعد فئات أصلها التجربة، قامت على ملاحظة للمعطى التاريخي أو في النادر عن تعميم من ذلك المعطى. وتفسيرًا لذلك أن الأجناس الجامعة هى بناءات نظرية ليست موجودة فى كل العصور بل فى عصر بعينه. كما لم يدع جينيت إلى رفض نسق أرسطو بل إلى الأحتراز فى استعماله من خلال تمييز العناصر التى يقوم عليها وصف النصوص من صيغة وموضوعة وشكل.

كما ناقش الإطار النظرى للتميز بين الأجناس الأدبية بناءًا على ثلاثة ثوابت: التيماتيك، والصيغى، والشكلي. كما يسمى العلاقات الظاهرة التى تجمع بين النصوص بالتعالى النصى Transtextualite، حيث أن التعالى الذي يشمل مجموع العلاقات الرابطة بين نص وآخر (المحاكاة– التغيير– التداخل– التناص) تعطى مفهوم جديد ألا وهو جامع النص Architexte. وبالرغم من أنه لم يقدم تصنيفًا بديلًا للأجناس ولا تفريعًا للأنواع إلا أنه يرى حتمية الخضوع لمقولة

الجنس الأدبي. كما يرى جينيت بأن الأجناس الأدبية تحتوى- بالإضافة إلى أساسها الطبيعي والتاريخي- على بديهة أخرى تتمثل في حضور الموقف الوجودي أو البنية الأنثروبولوجية أو التهيؤ الذهنى أو التشكيل التصوري.

- جمع تودوروف خمسة تقسيمات للنظرية الأدبية، وهى:

١- تصنيف الأدب إلى نوعين كبيرين: شعر ونثر

٢- تقسيم الأدب إلى ثلاثة: الملحمة، الدراما، الشعر الغنائي

٣- المقابلة بين المأساة والكوميديا

٤- نظية الأساليب الثلاثة: الرفيع- المتوسط- الوضيع

٥- الأشكال البسيطة للأدب لصاحبها أندريه يولس

وتجدر الإشارة إلى أن النظرية الأدبية الحديثة تقسم الأدب إلى ثلاثة أقسام، هى: فنون القص (الرواية- القصة القصيرة- الملحمة....) والمسرح (الشعرى والنثرى) والشعر (الغنائي أساسًا).

على جانب آخر، انعكست ثورة الرومانسية على ظهور السريالية والرواية الجديدة وهما من أهم الحركات التي رسمت ملامح القرن العشرين لتكون ضد الأصوات الأدبية التي تنادي بثلاثية الجنس، وتدعو إلى حرية الإبداع الأدبي بالتعدد الجنسي، ومن ثم ظهر منحيين متناقضين :

المنحى الأول: تلاشت وجاهة الجنس بالتكاثر، والتي تشكلّت إزاء الأجناس المعروفة في وفاق مع تطوّر الأذواق والسياق التاريخي

المنحى الثاني: ظهور أجناس جديدة خاصة، وأجناس صغيرة مستقلّة، وأشباه أجناس، وأجناس فرعية وأجناس بينية

وقد كانت ردود الأفعال في أوائل القرن العشرين ذات جذور أعمق حيث تم اثارت قضايا جديدة بسبب التأثر بفلسفة برغسون وكروتشه. لقد رفضت فكرة التتابع الزمنى لدى برغسون كل من مفهوم التطور الخلاق وفعل الديمومة الحدسى بينما كان هجوم بنديتو كروتشيه على الجنس الأدبي مقنعًا حيث قوضت أفكاره المتعلقة بتفرد كل عمل أدبي عما سواه، وكذلك رفضه الوسائل والطرق والأساليب

الفنية باعتبارها مواضيع للتاريخ، أساس التطورية في نظر الكثيرين. ينكر كروتشيه قيمة العالم الخارجي، ويجعل الفكر المحور الرئيسي في العمل الفني بالإضافة إلى أنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى، والشكل والمضمون حيث يرى القيمة كلها في الشكل، كما ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر في صفاتها الغنائية.

لقد استند كروتشه على مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، فهو يعتقد أن الفن كله مصدره الحدس. وركز على القيمة الجمالية لأى عمل إبداعي مركزًا على تصوره للمعرفة الذي ينطلق من الحدس كما انطلق في الهجوم على الجنس الأدبى من نظريته التى تتخذ عنصرين هامين:-

١/ الجانب النظري: والذي ينقسم بين الجماليات والمنطق حيث أن أهم ما تتضمنه هذه الجماليات النظرية هو الحدس والتاريخ بينما يتضمن الجانب المنطقى المفاهيم والعلاقات.

٢/ الجانب العملي: والذي يهتم بالإقتصاد والأخلاقيات، والإقتصاد هنا مصطلح شامل لكل المسائل النفعية.

ويشتمل كل جانب بنية ضمنية تناسب طريقة التفكير التى تتلاءم معها. كما يعتبر أن الفن والإستجابة له فعلين يمثلان المعرفة الحدسية، وبالتالي فإن الأجناس الأدبية تشوه استجابات القارئ الذى يسعى إلى تطبيقها على العمل الفني، وذلك بسبب إنها تقوده من الإستجابة الحدسية إلى الإستجابة المنطقية. فالفن في نظره هو حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تقسيمها، ومن ثم فإنه يعارض بشدة نظرية الأجناس بالإضافة إلى رفضه لفكرة استقلالية الجنس الأدبي. فقد أعلن موت الأجناس، وبشر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، ومتحرر من كل قيد أجناسي.

كما أكد في كتابه الاستطيقا على وحدة العمل الفني، وعلى تطابق الشكل والمضمون حيث يوضح أن الحقيقة الأستطيقية هي الشكل. بيد أن الشكل عند كروتشه هو التعبير الحدسي بينما العمل الفني هو حدث داخلي خالص، فهو يؤكد أن ما هو خارجي لا يعتبر عملًا فنيًا. كما يحاول كروتشه أن يحدد العاطفة الرئيسية والملكة السائدة

عند الكاتب، إذ أنه يبتعد عن المشكلات الشكلية. ومن ثم فإن نقده سيكولوجي حيث يميز بين الشخصية التجريبية والشخصية الشعرية، ولكنه لا يدرس إلا الشخصية الشعرية.

لقد أوضح موريس بلانشو وجهة نظره بإيجاز حينما قال أن جوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد يجعله ثابتًا، فهو يسير حرًا طليقًا نحو إعادة تأمل خطابه. كما لا يجب أن يكون مقيدًا بسلطة النقد أو الكتابة أو قانون الأجناس الأدبية. فقد حاول التخفيف من سلطة الأجناس على الكاتب حتى يشعر بالحرية، ويتمكن من التنقل بين الأجناس كيفما يشاء وبما يتناسب مع عمله حيث اعتبر الأدب لا يقبل التفرقة بين الأجناس.

وأضاف بلانشو أن الشكل الذى يعرف تحولًا مستمرًا يعطى فى كل تحول استثناء، ومن ثم انتاج إبداعات فريدة . بالإضافة إلى اختراعه لغة مستقلة غير واقعية، فقد رأى أن الأدب لم يعد عليه أن يقيم صلة بالعالم. كما كان لموقفه من اللغة والكتابة والنص والقراءة تأثيره الحاسم في رفضه إقامة منظومة عقلانية للأجناس حيث أن تصوره

عن الأدب يقوم على الضد، أو ضد النظرية و ضد التصنيف، وضد العقلانية السائدة.

لقد شهد الأدب تحولات باستحداث أجناس، وتهميش أخرى، وظهور أجناس أخرى عصية على التجنيس. وبالتالى أصبح الخلط هو الذى يبدع التحفة كما أوضح هوغو أن الحكم على الكتاب يجب أن يتأسس على مبادئ الفن الثابتة، وعلى القواعد الخاصة بتنظيمها الشخصى وليس على الأجناس والقواعد. وقد اختصر ديريدا الأمر بقوله أن كل نص صادر عن جنس فأكثر، ولعل الكاتب في التصور الحديث لا يستعين بأشكال بل يهدم كل ما هو مؤسس على قواعد، فالكتاب ليس شعرًا أو مسرحًا أو رواية بل كلام.

إن الاتجاه الما بعد حداثى لا يعترف بالحدود الأجناسية، فقد حطم كل قواعد التجنيس الأدبي، ومن ثم ظهرت نصوص أو آثار غير محددة، وغير معينة جنسيًا. يعرف ديريدا التفكيكية بأنها هى التي تؤمن بلغات متعددة عبر آليات الإختلاف والتناقض والحوار والتقويض والتناص، فهى تفكيكية تعددية اختلافية لا تؤمن بمنطق الوحدة والإنسجام والكلية والخصوصية كما ترفض منطق الهيمنة

والتمركز والتثبيت. ومع جهود جوليا كريستيفا حول التناص، أصبح – التناص، والذي يعبر عن تعدد المعانى واختلاف الدلالات وتكرار النصوص– من أهم التصورات النظرية والتطبيقية التى اغتنت بها التفكيكية.

يوضح ميشيل فوكو سياق التحول في النظرة إلى اللغة، مع كتاب ما بعد الحداثة، حيث يرى أن مغامرة الكتابة أو العلاقة بين الكتابة وفكرة التناهى والموت إنما هى وجه من وجوه السؤال الملح حول اللغة. كما أن سؤال اللغة برز من جديد مع محاولة الطليعة والحداثة تجاوز الخطاب الكلاسيكي والعقل القابع خلف هذا الخطاب. وأشار رولان بارت إلى هذه اللغة بأن الأدب قد أعيد إلى أبواب عالم بلا أدب، فهو كلام شفاف بلا صيغة، يُكتب من أجل نفسه ولا يبنى على تصنيفات. كما بين أن القارئ الذى يواجه سلسلة غير محدودة من الإشارات ونظم الترميز، يكون من الصعب عليه تفسير عمل أدبي بدقة وموضوعية.

لقد رفض رولان بارت فكرة تقسيم الأجناس حيث يرى أن ما يحدد النص هو قدرته على خلخة التصنيفات القديمة. ويدعو بارت إلى

نفي وجود الأجناس الأدبية من خلال دعوته إلى استخدام مصطلحى الكتابة والنص بدلًا من مصطلح الأدب. علاوة على منادته بموت المؤلف كما يهتم بارت بالكتاب، فكل كتاب يرجع إلى الأدب الواحد، بعيدًا عن الأجناس.

ومن ثم، سادت سلطة النص الأدبي على الأجناس حيث ما عادت الاتجاهات الحديثة في النقد الأدبي، تهتم بالجنس كمبدأ تصنيفي للناتج الأدبي، بل استبدلته بالنص. النص الذي يصاغ من أحرف اللغة وجملها، ليس شعرًا أو مسرحًا أو رواية، بل كلام يمزج من خلال كتابته لغوياً- على حد تعبير اللسانيون- تأملات فلسفية، وذكريات شعرية واقتباسات لغوية. وبذلك فهو غير قابل للتصنيف إلى أي جنس حيث لا يمكن التضييق عليه فهو إبداع مستقل، والإبداع لا يقاس أو يحدد بأبعاد.

ويرى البعض أن الدافع وراء الدعوة إلى تجاوز الأجناس الأدبية يعود إلى الأعمال المزعجة التى انتجها الأدب المعاصر، والتى تقع خارج نطاق الأجناس والأنواع القائمة. ليس هذا فحسب، بل أيضًا لأن هذه النتاجات الأدبية انتهكت التقاليد والأعراف الأدبية مما أصبح من

الصعب دراستها من منظور أجناسي أو نوعي، وكنتيجة لذلك خرجت مصطلحات جديدة مثل أدب اللا نوع لوصف نتاجات ما بعد الحداثة الأدبية. ولكن، فى جميع الأحوال، فإن الأدب لايزال مستمرًا في جميع الثقافات بالرغم من الآراء والإتجاهات المختلفة.

الجنس المسرحى

لمحة سريعة

يعد المسرح Theatre المكان الذي يتم فيه تقديم المسرحية، والتي تعتبر أحد الفنون الدرامية المهتمية بالعروض المباشرة المخطط تقديمها على نحو دقيق حيث يقوم شخص أو مجموعة من الأشخاص بأداء أمام الجمهور، وذلك لتوليد شعور مترابط دراميًا. وتعود كلمة "المسرح" إلى أصل يوناني من الكلمة Theatron، والمقصود به المكان الذي أقيمت فيه تلك النشاطات الأدائية حيث ظهر وبرز عند الإغريق، وتم تقسيمه إلى نوعين هما المأساة والملهاة.

لقد نشأ المسرح من الطقوس الدينية والإحتفالات بإله الخصب والنماء ديونسيوس، فقد اعتاد الإغريق إقامة حفلين له. أحدهما أوائل الشتاء، والذي انبثقت منه الملهاة، بعد جنى العنب وعصر الخمور، وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتنطلق الأغانى وحلقات الرقص. والآخر، الذي انبثقت منه المأساة، ويأتى مع أوائل الربيع حيث تجف الكروم

وبالتالي فهو احتفال حزين متمثلًا في بعض الأناشيد والأغانى التى تعبر عن حزنهم لغياب الإله، وكان هذا مادة لمؤلفي المأساة العظماء مثل أسخيليوس وسوفوكليس ويوربيدس. وإذا نظرنا إلى مسار المسرح عبر التاريخ نجد أن المسرحية الإغريقية اتخذت من الآلهة وأنصاف الآلهة مرتكزًا في بنائها ثم انتقل بعدها إلى الرومان.

بدأ المسرح الرومانى في الظهور ابتداءً من القرن الرابع قبل الميلاد، ورغم قدمه إلا إنه لم ينل نفس الشهرة والإنتشار مثل المسرح الإغريقى وذلك بسبب تأثره بتقاليده. وبعد اجتياح الطاعون، بدأ المواطنون الرومانيون في تضمين الألعاب المسرحية لتكون ملحقًا لمراسم المأدبة التي كانت تُقام وقتها. وفي السنوات التالية، بدأ الممثلون في تحويل هذه الرقصات والألعاب إلى عروض بتمثيل نصوص على الموسيقى والحركة المتزامنة. كما سمح الإتصال بين الرومان والإغريق بأن يبدى الرومان اهتمامًا بهذا الشكل التعبيري الجديد (ألا وهو المسرح)، ومن ثم تم تطوير أسس الدراما داخل المجتمع. ومن الملاحظ أن المأساة لم تكن المهيمنة في المسرح الروماني على غرار المسرح الإغريقي عدا بعض الأعمال، كما

يعد ليفيوس أندرنيكوس أول من ترجم المسرحيات الإغريقية لتؤدى على المسرح الروماني أما أشهر كتاب المسرح الروماني فهم لوسيوس أكسيوس وسينكا و بلاوتوس و تيرينتيوس.

وبعد أن خرجت أوروبا من سبات العصور الوسطى حيث تحررت من القيود والأغلال التى كانت تقيدها، انتشرت الترجمات الخاصة بكتاب فن الشعر لأرسطو ليتأثر بها الكتاب الموالين للمسرح الكلاسيكي عند الإغريق والرومان، لينتج ما يعرف بالكلاسيكية الحديثة في فرنسا متمثلة في مآسى كورنى وراسين وفولتير وملاهى موليير أما في انجليرا فقد مال المسرح إلى التخلى عن قيود الكلاسيكية. فقد اعتمد المسرح الإليزابيثي على تعقيد وازدواج الموضوعات، والجمع بين شخصيات متنوعة من طبقات مختلفة بالإضافة إلى الجمع بين المأساة والملهاة في المسرحية الواحدة، وقد برزت هذه الإتجاهات في مسرح شكسبير. كما ظهر لون مسرحي جديد يجمع بين المأساة والملهاة (التراجيكوميديا) نتيجة لتأثيرات من مسرح شكسبير والمسرح الأسبانى في فرنسا، لكن رفضه الذوق الفرنسي العام وذلك بسبب تعلقه بالقواعد الكلاسيكية.

وقد ظهر شكل مسرحي جديد في القرن الثامن عشر، رفع رايته نيفيل دو لاشوسي في فرنسا، ألا وهو الدراما البورجوازية. ويصف ميرسيه بأن الدراما ليست حدثًا مفرطًا في التكلف بل هى لحظة جميلة من لحظات الحياة الإنسانية التى تكشف دواخل أسرة، تثار فيها التفاصيل من غير أن تهمل السمات الكبرى. ومع نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر ظهر نوع آخر أقل تشويشًا من التراجيكوميديا ألا وهو الميلودراما، وكأنه نقطة التقاء – على حسب تعبير ميشال ليور– بين الدراما البورجوازية والدراما الرومانسية، وتعنى الميلودراما "الدراما المغناة"، حيث تمزج بين الكلام والأنغام. من الملاحظ أنه قد تم تطور معناها لتدل على المسرحية الشعبية، وقد اعتمدت موضوعاتها من التاريخ ولاسيما فروسيات القرون الوسطى الفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية في عصر النهضة. وتحتوي على عقدة غامضة وشخصيّة خائنة وتمزج بين المأساوي والمضحك. ويرجع ظهور بعض العناصر الساذجة كالفلاح أو الوصيف أو المضحك بما يلقونه من النكات المضحكة إلي التقليل من حدة الإنفعالات المأساوية كما كانت تنتهى بأن ينجو الأشخاص

الطيبون ويعاقب الأشرار والخونة. علاوة على أن أسلوبها نثرياً سطحياً قريباً من الواقعية يتلاعب بالعواطف لكنه يجتذب الجمهور.

وقد خرجت الرومانسية إلى النور بعد الثلث الأول من القرن التاسع عشر حيث كانت تُكتب نثراً أو شعراً. عل سبيل المثال، هوغو وألفريد دوفينيي وموسيه كتبوها بأسلوب النثر كما أن عقدتها تحلُّ عن طريق الشفقة أو الخوف أو الحزن العظيم بالإضافة إلى أنها استمدت بعض موضوعاتها من التاريخ الجديد. وتميزت بأنها تجمع بين شخصيات كثيرة، وتطيل العرض إلى درجة الإملال بالإضافة إلى الجمع بين عنصري الدرامي والذاتي، وبين المسرح والشعر كما أن معظم كتابها من الشعراء. وقد صاغ هوغو طموح الدراما الرومانسية الشمولى بأنها ليست المأساة– الملهاة المتكبرة المفرطة الإسبانية عند كورنى، وليست المأساة المجردة العاشقة المثالية الربانية عند راسين، كما أنها ليست هى الملهاة العميقة في قسوة التهكم عند موليير، وكذلك ليست هى المأساة ذات القصد الفلسفي عند فولتير، ولا الملهاة ذات الحدث الثورى عند بومارشى بل هى رؤية كل شئ في وقت واحد من جميع الجهات.

ظهر المسرح الطبيعي الذى تعلو فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير نتيجة لحاجة الجمهور لمن يتناول الحياة الواقعية. ويتميز المسرح الطبيعي بالبساطة سواء في العقدة أو حركة الممثلين على الخشبة بالإضافة إلى البعد عن حيل الرومانسية من الأحاديث الجانبية التى يتمتم بها الممثلين أو الخطب، ويستعين بدلًا منها بالحوار الطبيعي. ويستمد موضوعاته من العصر المتواجد فيه عن الطبقات الدنيا التى تعانى أشد معاناة، وبالتالى فلاعجب أن كتاب المسرح الطبيعي ذوى نظرة تشاؤمية سوادوية إلى الحياة.

وعبرت المسرحية من الطبيعية إلى الواقعية حيث أن الفرق بينهما يكمن في أن الواقعي مستوحى من الواقع الإجتماعي الذى تشكله الظروف والعوامل الخارجية، وكذلك ما يتعارف عليه المجتمع من عرف وتقاليد في مجال الأدب أما الطبيعي فهو بإيجاز كل ما هو أصيل ولم يتأثر بما هو سائد. ويعد ابسن من علامات المسرح الواقعي حيث كان مناهض للظروف الإجتماعية والسياسية والتقاليد الرجعية التى ورثها المجتمع الأوروبي عبر الأجيال، ولعل أهم أعماله بيت الدمية، الإمبراطور والجاليلي، والأشباح. وقد تميزت

أعماله من منطلق قدرته على مزاوجة التعبير عن الظروف الخارجية وما بين أعماق شخصياته.

نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر، ولكنها كانت في بادئ الأمر غير واضحة السمات والخصائص، ولكنها ظهرت كرد فعل على الرومانسية بالإضافة إلى الطبيعية والواقعية. وقد امتدت إلى بداية القرن العشرين حيث عمد روادها على الرد على الطبيعين والواقعيين بأن الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة الأصيلة إلا في الأعماق وليس تحت سطحها. لذا اعتمدوا على استخدام الرمز والإيحاء والتلميح، وليس الجهر والعلن في الكشف عن الحقيقة. ذلك لأن في اعتقادهم أن الرمز والإيحاء والتلميح عوامل خلاقة تولد المعانى في ذهن القارئ. وكنتيجة متوقعة، فإن القارئ العادى لا يستطيع أن يفهم إلا ظاهر ما يقرأه بينما القارئ المتأمل فهو قادر على الغوص تحت سطح ما يقرأه ويستمتع به. ويتشبث الرمزيون بمبدأ الفن من أجل الفن، والصور الجمالية من أجل الصور الجمالية حيث يرفض معظمهم الأدب الموضوعي.

من ناحية أخرى، فقد انعكست اكتشافات فرويد في مجال علم النفس الحديث، والبحث في مجاهل العقل الباطن ومدى تحكمه في تصرفات الإنسان على المسرح حيث ظهرت التعبيرية التى سعى الكتاب من خلال مسرحياتهم إلى تطبيق نظريات فرويد. وقد ظهر المسرح التعبيري في ألمانيا أواخر القرن التاسع عشر بالتزامن مع مسرحية اليقظة المبكرة للكاتب فرانك ودكند حيث استخدم فيها الأقنعة القديمة، وكتبها بأسلوب خطابى ممتلئ بالمونولوجات الطويلة. وتصور التعبيرية وعى الفرد وضميره والصراع الباطنى والحالات الداخلية التى لا يمكن تمثيلها على المسرح مباشرة بل عن طريق المناجاة التي تعكس وعى الإنسان من صور وأفكار تتدفق بدلًا من المنطق بالإضافة إلى أن جملها وعباراتها خاطفة ومبتورة بأسلوب تلغرافى. وتدور المسرحية التعبيرية حول شخصية رئيسية محورية تعانى أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية كما تفتقد الأبعاد المتعارف عليها في المسرح الواقعى. أما الشخصيات الأخرى فتبدو أشبه بشخوص الأحلام غير محددة المعالم، فهي شخصيات مساعدة في خدمة الشخصية الرئيسية.

خرج بعدها المسرح السريالي الذي يحلق وراء الحدود المألوفة بسبب تأثره بآثار الحرب العالمية الأولى علاوة على الأصوات المنادية بالثورة على التقاليد للتعبير عن غضبهم وتمردهم. فقد نادى هيجل بضرورة هدم الماضى كله لبناء مستقبل جديد بينما كشف فرويد للعالم مدى تحكم العقل الباطن وهيمنته علينا، ومن ثم تحكمه فى السلوك أما ماركس فقد دوى صوته مطالبًا بهدم الرأسمالية وقيام نظام ينصف العامل وينقذه من الرأسمالية. وقد رفض أنطونين أرتو غالبية المسرح الغربي باعتباره انحرافاً عن الهدف الأصلي له، فيعبر عن ذلك بأنه بدون فعل قاسي في بداية كل عرض، لا يمكن أن يكون هناك مسرحًا، وبالتالي يمكن أن ندخل الميتافيزيقيا إلى الذهن. أنشأ أرتو مسرح القوة الذي يعني بتحرير القوى الكامنة داخل المتفرج، بحيث يخرج الإنسان الحقيقي من داخل المتفرج المكبل بالقيود الإجتماعية. كما أن الفعل القاسي ما هو إلا وسيلة لتحرير الذهن حتى يصبح أكثر صفاء وكفاءة في تلقى العواطف النبيلة والأفكار السامية، مما يخلق رؤية أسطورية وأصيلة مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بعالم الأحلام.

ومع الحرب العالمية الثانية انتشرت الوجودية بسبب حالة اليأس والألم التي أصابت الكثيرين نتيجة لإنتشار الموت مما أدى لظهور حالة من العبثية واختلاط المفاهيم بالإضافة إلى انعدام معنى الحياة. كما تتفق على مبدأ أنه لا يوجد هدف واحد أو حقيقة واحدة يعيش من أجلها الجميع، وكل فرد في الأرض له الحق والحرية الكاملة في اختيار الحياة التي يرغبها والهدف الذي يسعى له ويعيش من أجله وليس من حق الغير تحديد خيارات الآخرين. وقد عكست الأعمال الوجودية لكل من جان بول سارتر وألبير كامو وسيمون دي بيفوار الفردية والروح الذاتية كنوع من الإحتجاج على كل التوجهات التى تلغي دور الإنسان، فهو مسرح يتمركز حول الوعى والرفض.

وارتبط المسرح الوجودي بما انتجه مسرح اللامعقول أو مسرح العبث لوجود بعض الخصائص المشتركة في التجربة والرؤية، وطبقًا لألبير كامو، فإن العالم أو البشر ليسو عبثيين في ذاتهم، وإنما ينشأ مفهوم العبثية فقط عن اجتماع الاثنين، إذ تصبح الحياة عبثية بسبب عدم التوافق بين البشر وبين العالم الذي يسكنون فيه. أما الرأي الثاني، والذي صاغه سورين كيركغور، فينص على أن العبثية مقصورة على

أفعال واختيارات البشر، والتي تعتبر عبثية لأنها تنبعث من حرية البشر، وتضعف أساسهم خارج ذواتهم. لقد أخذ المبدعون أمثال صامويل بيكيت وآرثر أداموف ويونيسكو وجان جينى البعد المأساوى دون قواعد الجنس، فأخرجوا على الخشبة مأساة الإنسان الوجودية. وإن كان من الصعب إطلاق لفظ المأساة على "في انتظار غودو" أو على "الملك يحتضر"، فإطلاق لفظ الملهاة يبدو أبعد، لأنهما مسرحيتان تشهدان على نزوع الإنتاجات الأدبية المعاصرة إلى تجاوز الأجناس.

خرج المسرح التجريبي إلى النور في أواخر القرن التاسع عشر مع مسرحية الملك أوبو لألفريد جاري كرفض التقاليد، والطرق السائدة في الكتابة والإنتاج عمومًا. ولعل المسرح بات يسعى لتحطيم الإندماج والتخلى عنه لصالح مفاهيم التغريب والبحث عن التغيير للمتلقى وعدم جعله متلقى سلبيًا على يد بريخت، الذى سعى لإشراك الجمهور في العرض المسرحي من خلال جعل الشخصية المسرحية تهدم الجدار الرابع، وطرح أسئلة الجمهور مباشرةً، دون تقديم الإجابات، وبالتالي جعلهم يفكرون بأنفسهم. كما حدد بيتر بروك

مثلث علاقات خلال الأداء من خلال علاقات المؤدين الداخلية، وعلاقات المؤدين ببعضهم البعض على خشبة المسرح، وعلاقتهم بالجمهور. كما يمكن أن تتراوح مشاركة الجمهور من مطالبة المتطوعين بالصعود على المسرح إلى جعل الممثلين يصرخون في وجوه أفراد من الجمهور.

ومن خلال ما سبق ذكره فى هذه اللمحة السريعة للتطورات التى مر بها المسرح، نستخلص أن هذا الفن يتأثر ويؤثر في البيئة التى يعيش فيها. ويمكن اعتباره كوثيقة رافقت الإنسان منذ الإغريق إلى يومنا هذا، دون عليها أفكاره وتوجهاته وفلسفته.

العلاقة بين المسرح والمسرحية:

هناك اتفاق عام على أن المسرحية ليست أدبًا للقراءة وحسب، بل لا تكتمل حتى يتم تحويلها على خشبة المسرح. لذا فإن قراءتها تتطلب من القارئ جهدًا كبيرًا ومعرفة بطبيعة المسرح والأداء والإخراج المسرحي بالإضافة إلى إلتفاف القارئ إلى الإرشادات التي يعتمد عليها الكاتب كمفاتيح للشخصيات والمواقف. تدل المسرحية أو

العرض المسرحي على القصة أو النص الأدبي أما المسرح فهو المكان المخصص الذي يتم فيه العرض. وللمسرح بعض العناصر الأساسية: الجمهور، والممثل، والمخرج، والمنتج. كما يعتبر الجمهور من أهم العوامل اللازمة لإتمام العرض المسرحي، فبدونه لا يكتمل العمل. أما المخرج هو المسئول عن قوة العرض الفنية، فهو الذي ينسق الجهود المختلفة، وقيادة الممثلين وفريق العمل. يقوم الممثلون بتمثيل وتجسيد النص وتقديمه للجمهور كما أن التصميم المناسب للديكور يهدف إلى مساعدة الجمهور على فهم المسرحية، والذي يتكون من العديد من المناظر التى لها تأثير في المسرح أما المنتج فيقع على كاهله مسئولية توفير الدعم المادى المناسب لخروج العرض المسرحي إلى النور.

يقوم النص المسرحي على الفكرة ألا وهى المغزى التي تتضمن القضايا والعاطفة التي ينتجها العمل الدرامي. وقد تكون مباشرة من خلال العنوان أو غير مباشرة حيث يستلزم من الجمهور التفكير والتمعن في المسرحية. كما تتبع المسرحية أسلوب بنائى على شكل تصاعدى حتى تصل في النهاية إلى قرار حازم من خلال الأحداث

التي من خلالها تشترك فيها الشخصيات والمواقف. وفي الأغلب تنقسم المسرحية من ثلاثة فصول كحد أدنى إلى خمسة فصول كحد أقصى، تتضمن التمهيد والعرض والعقدة والخاتمة.

ويشير ستالوني إلى أن إذا وقع التسليم بأن المسرحية، في التمثيل أو في النص المسرحي، قد تكون هى جملة ما هو من خواص المسرح أو الخشبة، فالظاهر أن اللفظ صالح لإيجاز تخصيص جنسي قد تكون عناصره هى الآتية، وذلك نقلًا عن بافيس:

– وجود دلائل خاصة مستقلة عن النص: ما المسرحية؟ هى المسرح من دون النص، هي كثافة من الدلائل والأحاسيس تتشيد على الخشبة انطلاقًا من الموجز المكتوب،

– مكان خاص ينبسط فيه كلام تعضده آثار وتمثيل، ويقابل مكانًا آخر (هو القاعة، محل الجمهور) يرى منه الحدث

– نص مسرحي تكثر فيه على الخصوص مواقف فيها صراع، قابلة للنقل بوسائل بصرية وسمعية لكي تصير فرجة وتحدث أثرًا في الجمهور

هذا بالإضافة إلى الموسيقى المسرحية، والتي تمثل كافة المؤثرات الصوتية من خطابات الممثلين، والحوارات الإيقاعية، والأغانى، والآلات الموسيقية أثناء العرض المسرحي. ويلاحظ أن الموسيقي ليست شرطًا أساسيًا في كل مسرحية بل في الحالات التى يراد فيها تقديم الحدث بشكل أكثر بروزًا.

معايير الجنس المسرحي:

يميز أرسطو في كتابه فن الشعر بين صيغتين هما الصيغة العالية وتمثلها المأساة أما الصيغة المتدنية وتمثلها الملهاة، ولكنه يرى أن المأساة هي الشكل المهيمن كما أن الجنس المسرحي هو أن الشخصيات تتكلم على حكاية القول وتحاكى الحدث. ويمكن تقسيم معايير هذا الجنس إلى أربعة كالآتى: فعل القول، العلاقة بالزمان، اللغة المسرحية، الشخصية.

أولًا: فعل القول

يتعرف المسرح بأنه فن "الأنا"، ولكنه "أنا" متعدد، بمعنى أن كل شخصية متى تكلمت استعملته للتعبير عن نفسها. ومن ثم يعتبر

المسرح أكثر الأجناس موضوعية، فالشخصيات هى من تتحدث من تلقاء نفسها دون حاجة إلى راوٍ أو قاصٍ يحكى ما يدور بالنيابة عن الكاتب، بإستثناء الرسول أو الجوقة.

ثانيًا: العلاقة بالزمان

يعتبر الزمان المسرحي منحصر في حاضر التمثيل على خشبة المسرح، يتخلله قرائن بنيوية من فصول ومشاهد ولوحات، أو رمزية من ملابس وديكورات، أو دلالية. ويجب التفريق بين الزمن المسرحي– وهو زمن الحدث الذى حصره الكلاسيكيون في أربع وعشرين ساعة أو أقل بينما يتمدد عند شكسبير والرومانسيين– وبين زمن الخشبة، وهو زمن التمثيل أمام الجمهور.

ثالثًا: اللغة المسرحية

تنقسم اللغة المسرحية إلى عنصرين هما النص المسرحي وآثار الإخراج. إذا نظرنا إلى النص المسرحى، ويشتمل على الكلام الذي ينطق به الممثلون من حوار أو مناجاة وغيرها، سوف نلاحظ أنه يعتمد على إشارات الإخراج. إذا تتبعنا اللغة المسرحية منذ نشأة

المسرح إلى نهاية القرن التاسع عشر، سوف نجد أن النص كان هو المعيار المهيمن، وذلك لأن المسرح كان مرتكزًا على الكلام. ومع المسرح الحديث رجت الكفة لصالح الإخراج بسبب الإنخراط في جماليات اندفاع الأجسام وإهمال لغة قضى أنها خداعة أو تافهة.

رابعًا: الشخصية

تعتبر الشخصية في المسرح الإغريقي، وأصلها Persona أي القناع، سند للحدث عليها أن تنتحي له. فالمؤلفون يتصورون الطباع من خلال الأفعال التي تقوم بها الشخصية، ولكن مع مرور الزمن تغيرت هذه النظرة إلى أن أصبحت الشخصية واضطراباتها النفسية هي المحور الأساسي التى يرتكز عليها العمل، مثل انحطاط الملك لير، واشراقات بوليوكت، وترددات أرامنت. ومن ثم تحول اهتمام الجمهور من شخصية تنفذ أحداث إلى شخصيات ذوات قيم فردية تتفوق في الأهمية على القيم السياسية والإجتماعية والدينية. بينما رفضها أنصار المسرح الحديث الذين رأوا أن هذا المنحى النفسي الأخلاقي يثير الريبة ويحط من قيمة الفعل المسرحيكما يخلط بين القول والفعل. لذا فقد بات من الضروري وضع الشخصية المسرحية

في نسق الصراع، ويبرزه التحليل الفاعلي بالإضافة إلى الإهتمام بالسمات الدلالية. توجه الشخصية كلامها إلى الشخصية الأخرى (المخاطب المعلوم)، وإلي الجمهور (مرسل إليه ضمني)، وبذلك فهي وسيط بين الكاتب وأفكاره ورؤيته، والجمهور الذي يتفاعل ويتأثر بما يشاهده مباشرة على خشبة المسرح.

وتنقسم الشخصيات في العمل المسرحي إلى:

شخصيات رئيسية:

وهى الشخصيات التي تتمحور الأحداث حولها منذ البداية إلى النهاية كما تتطور على مدار الأحداث.

شخصيات ثانوية:

هى الشخصيات المكملة للشخصيات الرئيسية، وتعتبر القدرة على إظهار هذه الشخصيات بطريقة تبرز السلوكيات والسمات الخاصة بها علامة للكاتب الماهر أما إذا كانت ثابتة وغير متطورة، فهذا يعكس سطحيتها وعدم عمقها.

أنواع المسرحية:

تنقسم المسرحية إلى أنواع كالمأساة، والملهاة، والدراما، وسوف يتم استعرض كل منها على حدة.

أولًا المأساة:

يرى أرسطو في كتابه فن الشعر أن وظيفة المسرح إحداث التطهير من خلال عاطفتي الشفقة والخوف كما أن المسرح نشأ من طقوس دينية، وبذلك فيمكن اعتباره رسالة أخلاقية وإجتماعية. لذا فهى – كما وصفها أرسطو– محاكاة لفعل نبيل يساق إلي غايته وله طول معلوم. كما أنها محاكاة تحدث بواسطة شخصيات تفعل وليس من خلال الحكى، وبالتالي فهى تظهر انفعالات الرحمة أو الرهبة. وتستند المأساة على المحاكاة، فشخصياتها فاعلة ولا تعتمد على الحكى أو القص بل على إبراز الفعل. كما أن هذا الفعل له وحدته، فهذا الفعل يتأسس فى المقام الأول على القصة إلى أن يصل إلى هدفه، ولكنه في الغالب ينتهى بالموت عند نهاية الأزمة. كما أن البطل المأساوى يدرك منحنى مصيره مما له بالغ أثره على المتفرج،

ومن ثم يفرغ انفعالاته المشؤومة ليبلغ ضربًا من التطهير الفعلى. يحتل الفعل النبيل مقام بالغ الأهمية في المأساة مما ينعكس على لغتها، حيث وصفها أرسطو بأن فيها إيقاع ولحن ونشيد.

لا تنفصل المأساة عن الواقع بل هى مشابهه له حيث تتجنب كل ما هو وهمى أو خيالى. كما أن التأليف يستند على قواعد، البداية والوسط والنهاية، على شكل هرمي تصاعدي مصحوب بشحنات من التوتر حتى الوصول فى النهاية إلى الحل. يتم عرض خيوط الأزمة وشخصياتها والعلاقات القائمة بينهم في البداية ثم تتطور حتى تصل إلى الذورة أو قمة الهرم، لتأخذ بعد ذلك في الإنحدار نحو الحل. كما يقوم بناؤها على أساس محكم من السببية، بمعنى أن كل حدث له سبب دون أن تتدخل المصادفة أو المفاجأة المفتعلة في تطور الأحداث.

سمات المأساة:

١- موضوع نبيل:

تتناول المأساة شخصيات من الطبقة الراقية سواء ملوكًا أو أمراءً أو أبطالًا من الأساطير، ويواجهون أزمات شديدة.

٢- حدث واحد:

ليس المقصود بالحدث الواحد، حدث بسيط بل تلاقى الأحداث في حبكة مركزية توحدها وتبررها. كما أن العلاقة بين الحبكة المركزية والفرعية غير منفصلة بل نعرفها منذ بداية العمل وتنحل في النهاية كما أنها منطقية وضرورية.

٣- وحدة الزمان والمكان:

يقع الحدث في مكان واحد خلال يوم واحد، مع الإعتبار أنه يمكن أن تطول مدة الحدث من اثنتى عشر ساعة إلى أربعة وعشرين ساعة أو أكثر.

٤- عرض ما هو مناسب للجمهور:

من خلال قاعدة اللياقة التي تغنى المتفرج عن المشاهد العنيفة أو الغير لائقة بالإضافة إلي الإبتعاد عن سلوك أو كلام جارح أو

مبتذل. على سبيل المثال، فالممثل لا يقتلع عينيه أمام الجمهور، فيدخل إلى ستارة المسرح ثم يعود وكأنه مفقوء العين وممتلئًا بالدماء. والقاعدة الثانية هي مشابهة الواقع التي نادى بها أرسطو، والتي تحظر الخوارق، والمقصود هنا المشاهد التى لا تتناسب مع القدرة المكانية للمسرح.

٥- المأساوية:

تعكس المأساوية الوضع المؤلم الذي سيواجهه البطل الذي يعتبر مقر صراع بين إرادة الآلهة وحريته. فالبطل في تصور المأساة الإغريقية لا يستطيع مقاومة ما هو مقدر له حيث ينتهي به الأمر إلى مصيبة محتومة. كما أن الشخصيات تبدو وكأنها خاضعة لقوة عليا تدفعها ناحية الألم والموت، أي المصير المشئوم، ذلك لأن من خلال هذه الصراعات تستمد المأساة قوتها وقيمتها.

ثانيًا الملهاة:

تحقق الملهاة عنصر الفكاهة حيث أنها محاكاة لنقائض الأفراد في المجتمع كي تعالج مشاكل الناس من خلال السخرية، والتي تؤدى

إلى استهجان النقائض ونبذها. ويعرفها أرسطو بأنها محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة، ولكن ليس في كل أنواع الرذيلة بل بالتركيز على جزء مشين يحقق عنصر الفكاهة، هذا لأن هناك رذائل تنحدر إلى مرتبة الشرور، والتي لا يمكن أن تبعث السرور. ويفسر بأن ما يبعث على الضحك هو الخطأ الذي لا يجلب الألم أو الحزن بل ما يثير الضحك من أنفسنا. لذا لكى يتحقق عنصر الفكاهة، فلابد من معرفة النقائض التى تسبب الضحك من خلال شعور الجمهور بأن ما يراه من نقائض سببه الغفلة والجهل وضعف الإرادة. والشخصية في الملهاة، في أدنى مرتبة ليس بسبب نقص منزلتها أو وضعها بل لنقص إمكاناتها ولغياب إرادتها.

تتناول الملهاة الموضوعات المتدنية على عكس المأساة التى تهتم بالموضوعات النبيلة، كما تتضمن النهاية السعيدة حيث نجد أن الشخصيات التى كانت في الأسطورة من ألد الأعداء، تتصالح في النهاية. كما تقوم الملهاة على المحرك الهزلى سواء بإثارة النقائض التى لا تتسبب في ألم وضرر، أو اللغة من خلال استخدام استعارات وأسماء نادرة وغيرها من الأشكال على غير وجهها لتحقيق غرضها.

وقد وصفها شارل مورون بأنها لعب ومغالطة كما أنها ليست مطالبة بالإيهام بواقعية الأحداث المعروضة على المسرح، وبالتالى فالجمهور ليس مطالب بالمشاركة العاطفية.

سمات الملهاة:

لا تأتى الملهاة مقيدة بقواعد ثابتة بل تتميز بالمرونة حيث تعبر عن أفعال الناس من خلال خيال الكاتب. كما كان لإتصالها المباشر بالجمهور أن يجعلها شكلًا متغيرًا، بدون التقييد بأي قواعد. وإذا نظرنا إلى المبادئ التي أعلنها موليير، فنجد أن الملهاة عنده تتمثل في الآتى:

١- اختيار الشخصيات من الحياة اليومية
٢- وصف الطبيعة وصفًا أمينًا حيث يشير موليير إلى إنه اذا تم تصوير الأبطال، فللكاتب حرية الإبداع أما الناس فينبغى تصويرهم على طبيعتهم
٣- ارضاء ذوق الجمهور
٤- التسلية حيث يخبرنا موليير إلى إنه لابد من الإضحاك

٥- فضح الرذائل حيث بالضحك يمكن أن يتم تقويم الطباع

وينبثق من الملهاة بعض الأنواع، نذكر منها:

الهرجة:

هى تسلية قصيرة أساسها حبكة بسيطة، تبنى على الخدعة. وقد نشأت في القرون الوسطى، وتعتمد على شخصيات نمطية، وأقنعة مضحكة، وألعاب بهلوانية، والتورية بالإضافة إلى الاعتماد على الأوضاع والحركات والألفاظ، بنبرة تتصف بقلة الأدب وقلة الحياء.

الملهاة المرتجلة:

نشأت في ايطاليا في القرن السادس عشر، وتتميز بثلاثة خصائص:

المنوال: شكل تكون الحبكة فيه شديدة البساطة، يرتجل من خلال الممثلين

حركات الجسم: يكون الممثل بهلوان وعازف وراقص يتخلله تمثيل مجون بالإضافة إلى كثير من التنكر

الأقنعة: لكل شخصية دور معلوم ثابت

المسرح الشعبي الساخر:

كان مسرح السوق في القرن الثامن عشر ولعًا به، ويضم إليه مقطعات معروفة. وقد حولاه لابيش وفيدو إلى ملهاة ذات حبكة قائمة على سوء الفهم، والمفاجآت.

الملاهى المتخصصة:

ونذكر بعضًا منها:

الملهاة البالية: تغنى المشهد المسرحي بموسيقى ورقص في ديكورات فاخرة

ملهاة الطباع: قوامها شخصية وخصوصياتها النفسية

ملهاة الأخلاق: تختص بالسخرية من نقائض فئة اجتماعية مثل الأستقراطيين ورجال المال.

ثالثًا الدراما:

تشير كلمة drama إلى الحدث المسرحي، والذي استخدمه أرسطو بنفس المعنى في كتابه فن الشعر، فماهية المسرح تنحصر فى

عنصرين هما الحدث والمسرح، وهو المكان الذي يُشاهد فيه. وتختلف الدراما عن كل من المأساة والملهاة، فلها سماتها الخاصة بها التى أهم ما يميزها هو الحرية. فالدراما – على حسب تعريف آن أوبر سفيلد– لا تقيم وزنًا للشكل أو للسنن، ولا للأثر المحزن أو المضحك بل تعتمد على قصة تنطوى على أقدار فردية وعالم اجتماعي.

وقد مرت الدراما بثلاث مراحل ازدهرت فيها، وهم:

الدراما البورجوازية في القرن الثامن عشر، والتى تتميز بالآتى:

١– العودة إلى مواضيع الساعة

٢– شخصيات مأخوذة من الحياة المشتركة

٣– واقعية الأوضاع (من لوحات حية ولوازم)

٤– مزج النبرات

٥– تتضمن بعدًا تربويًا

الدراما الرومانسية:

نذكر الثورات الثلاثة التى ذكرتها آن أوبرسفيلد في الدراما الرومانسية، وهى كالآتى:

١- ثورة تاريخية

والمقصود أن التاريخ الحديث، ولا سيما عصر النهضة، هو الموضوع المفضل على خشبة المسرح حيث تواجدت مختلف الطبقات الإجتماعية كما لم يعد الملك شخصية لا ينبغى الكلام عنها، فنُوزع فى وظيفته.

٢- ثورة تقنية

من خلال ترك قيد وحدة الزمان والمكان، مزج النبرات، كثرة الحبكات، وإصلاح اللغة.

٣- ثورة فلسفية

هذه الثورة متصلة بظهور النزعة الفردية التي تتمخض عن إعلاء شأن البطل والمسائل النفسية، فالبطل الرومانسي معذب.

الدراما الرمزية:

نذكر منها بعض الثوابت نقلًا عن ليور:

١- لغة منتقاة لا ترضى بالإبتذال

٢- لا-واقعية في الشكل والمحتوى والحوار

٣- عشق الغريب أو العجيب

٤- حدث محدود، منحصر في حبكة رقيقة

٥- موسيقية، في النص وفي السياق، حيث أنها جديرة بالغناء الديني

الميلودراما:

تتميز بصفات لا تتغير، منها:

١- شخصيات ثابتة يسهل تعرفها

٢- ديكورات تدهش الجمهور من قلاع أو أطلال أو قبور

٣- بنية لا تتغير، فهى من ثلاثة فصول: الأزمة، الألم، الخلاص

نستخلص مما سبق ذكره أن الجنس المسرحي، يعد من أوائل الفنون التى استخدمها الإنسان للتعبير عن ذاته وأفكاره، لايزال يقاوم بالرغم من التغييرات التى شهدها. كما هو جنس واضح المعالم يتميز باستخدامه ضمير المتكلم للتعبير عن "أنا" التى تعكس أفكار الكاتب

بإختلاف شخصياته. علاوة على أن فروعه ما هى إلا أشكال مختلفة ينبثق منها عدة أصناف لكل منها سماتها وخصائصها التى تميزها.

الجنس الحكائى

من المتفق عليه أن الكاتب منذ زمن بعيد استطاع أن يؤلف الأشعار والأناشيد التى تروى البطولات وانجازات القادة والأبطال في الحروب من خلال بناء فني طويل ألا وهو الملحمة. وتعتبر الملحمة من أقدم الصور الشعرية التي تحتوى على الأغاني والخطب والحوار المسرحي والسرد القصصي والخرافات والنبوءات، وينشدها منشد في حشد كبير، فيحدثهم عن الأسلاف والبطولات. وفرق أفلاطون بين الشكل الحكائي الصرف الذي يعتمد على الحكايات التي ليس فيها حوارات، والحكائي المختلط الذي تتعاقب فيه الحكايات والحوارات. في حين أرسطو أشار إلى شكل من المحاكاة يكون الراوى أو الحاكى هو من يحكى الحدث، كما أن فعل القول قد يأتى على شكل ضمير الغائب أو ضمير المتكلم.

من ناحية أخرى، ذكر جينيت أن ثنائية أرسطو (الحكائى والمسرحى) قد حلت محل ثلاثية أفلاطون (الحكائى والمختلط والمسرحى)، مع الإعتبار أن الحكائي الصرف هو الذي تلاشى، فقد نصب المختلط نفسه حكائيًا. وقد اجمع كل من أفلاطون وأرسطو على أن

هوميروس هو من قدم أفضل مثال على الصيغة الحكائية، والمتمثلة في الملحمة، والتى خرج من رحمها الأشكال الحكائية المتعارف عليها. وعلى الرغم من أن البعض يعتبر الملحمة جزءًا لا يتجزأ من الجنس الشعرى، ويرجع ذلك بسبب استخدامها للشعر، والذي كان الشكل الأول للفنون اللغوية كي يسهل ترديدها للجمهور إلا أن مكوناتها تنتمى إلى الجنس الحكائى.

ويتميز الجنس الحكائي بأنه:

– يتضمن حضور لصوت الحاكى

– فعل القول فيه متغير، فقد يكون الكلام معبرًا عن الشاعر أو يتوحد كلامه مع كلام الشخصيات

– لا يوجد فيه تمثيل مباشر

الملحمة:

هى عبارة عن قصيدة طويلة لحدث بطولى يختلط فيها العجيب بالواقع، وغذتها الأساطير والخرافات من أجل الإشادة ببطل أو

بحادث عظيم. وتستند إلى أحداث تمتزج فيها الشخصيات والأحداث والخطب والنصائح وأمور خارقة. ويعقد أرسطو في كتابه فن الشعر مقارنة بين المأساة والملحمة، حيث يؤكد بأن المأساة هى صاحبة الريادة طبقًا للآتى:-

١- تتضمن المأساة كل ما في الملحمة من عناصر

٢- تتميز بالغناء وتأثيرات المرئيات المسرحية

٣- للمأساة قوة تأثير حيث تقرأ مثل عند تمثليها على خشبة المسرح

٤- تحقق المأساة غايتها في المحاكاة من خلال أضيق الحدود من الامتداد

٥- الوحدة فى الملحمة أقل توحدًا

٦- تستخدم الملحمة، مثل المأساة، عناصر التحول والتعرف ومشاهدة المعاناة كما يجب تجويد الفكر واللغة فيها

٧- الملحمة مثل المأساة، فهى محاكاة لموضوعات جادة في نوع من الشعر، ولكنهما يختلفان كالآتى:

- لا تستخدم الملحمة غير وزن واحد
- تصاغ فى شكل سردى
- يختلفان من جهة الطول

خصائص الملحمة:

أشار دكتور محمد عنانى إلى خصائص عامة تشترك فيها الملاحم، وهى كالآتى:

١- الضخامة

يتجاوز عدد أبيات الملحمة العشرة آلاف، وتقع في اثنى عشر كتابًا. لذا فليس المقصود بالضخامة هو الطول فحسب، وإنما أيضًا نطاق الأحداث الذي يدور حول حرب طاحنة بين حضارات مختلفة. وبالتالي يقتضى موضوعها اتساع الأحداث والتنقل في الزمان.

٢- وحدة الحدث

يشترط فيها وجود خط قصصى محدد يمكن متابعته حيث تتضمن وجود عقدة رئيسية واحدة تتفرغ منها كل العقد أو الحبكات الثانوية. وتختص كل ملحمة بحدث واحد أو موضوع واحد مهما تشعب خلال السرد.

٣- البطولة

تدور بعض الملاحم حول بعض الأبطال الذين يمثلون الأمم التى ينتمون إليها، وبذلك فإن هذا الصراع البطولى يرمز إلى صراع الأمم بحضاراتها وثقافاتها للبقاء.

٤- الخرافة

لقد اعتمدت الملاحم على الأساطير والنبوءات القديمة وتصوير عالم الآلهة والعالم السفلى.

٥- الصفات الفنية الدقيقة

تبدأ الملحمة من منتصف الأحداث ثم العودة لاسترجاع ما حدث في الماضى، وبذلك هى تشبه المسرحيات اليونانية القديمة مما يساعد

في تصوير لحظات الإنفعال أو الإستطراد حيث كثيرًا ما يوقف الحاكى السرد ليحكى قصة قصيرة مناسبة. كما تتنوع النبرة بين السمو (فى الخطب) والواقعية (فى الحوار).

جماليات الملحمة

تتميز الملحمة بالآتى كما أشار ستالوني:

١- الحاكى العليم:

صوت الشاعر فيها يبدو عليمًا مالكًا زمام الموضوع، ويراعى خياله مع أن حضوره قد يكون أحيانًا خفيفًا في الحكاية.

٢- الشكل الشعرى:

يزيد النظم من قيمة الإنشاد في النص، ويقوى ذاكرة المنشد أو البهلوان المكلف بإلقاء الحكاية.

٣- شسوع الحجم:

تتضمن الملحمة زمن ممتد، والعديد من الشخصيات، حيث يكون للحاكى الحرية في استخدام المزيد من القصص أو الدخائل.

٤- بلاغة مسنونة:

تستخدم الملحمة عددًا من الصور الأسلوبية سواء من مغالاة، والوصف المفصل لأشياء، والتكرار، والطبقة العالية في الألفاظ، والعبارات المقتضبة.

٥- الإستعانة بالعجيب:

من شأن العجيب أن يغير مجرى الأحداث، سواء أن يطاوع البطل أو يقاومه. وقد يتحد مع القوة المتعالية التى تقود الأحداث إلى نهاية سعيدة.

٦- الواحد والمتعدد:

تتضمن الملحمة مفاخر الأبطال، حيث أنهم يدلون قومهم إلى التحرر والسعادة. ومن ثم لا ينفصل الواحد الذي يتم تمجيده عن المتعدد المتمثل في العامة.

٧- وجهة التاريخ:

تحكى الملحمة رحلة، سواء كانت هذه الرحلة حربية أو من مرحلة يطغى عليها الجهل والعنف إلى مرحلة تتسم بالتوازن والهدوء.

ومن نماذج الملحمة: الإلياذة والأوديسة (هوميروس)، ملحمة جلجامش، الأنيادة (فيرجيل)، ملحمة الفارساليا (لوكان)، ملحمة تحرير بيت المقدس (تاسو)، ملحمة البرتغاليات (كاموانس)، الفردوس المفقود (ميلتون).

الحكاية:

هي قول حكائي تتسلسل فيها الأحداث حيث يتداخل فيها الواقع بالخيال لإثارة التشويق. وتتصل الحكاية بالتجارب الإنسانية منذ القدم، فقد نشأت على أيدى رواة مهاريين، وتناقلتها الأجيال فيما بينها بشئ من التحريف أو التبديل أو التغيير مما يتماشي مع مجريات العصر مع الإحتفاظ على خط سير البطل من البداية إلى النهاية. ولكل ثقافة حكاياتها الخاصة التى تعكس حضارتها والأوضاع الإجتماعية والفكرية والسياسية بها دون الإعتبار إلى درجة الإنتشار والتداول التى تختلف من مجتمع لآخر. وتنشأ هذه

الحكايات نتيجة لإشباع الإحتياجات الموروثة في الطبيعية البشرية سواء كانت عاطفية أو نفسية، تبعًا للتغيرات التى يشهدها المجتمع.

سمات الحكاية

المحتوى:

تشتمل الحكاية على مادة يمكن حكيها داخل إطار مكانى وزمانى، بالإضافة إلى وجود حدثا أو أكثر، وتتعين بأساليب في الحياة والتفكير.

التقنية:

تحكى الأحداث بحسب تفاوت درجة المحاكاة فيها: المحكى وتحكى فيه الأحداث مع تعليق أو بلا تعليق، الموصوف وينقل من خلاله الواقع بألفاظ بالإضافة إلى الوصف، المنطوق وتنقل فيه الردود الكلامية على حكاية القول.

المعنى:

يتوارى قصد الكاتب وراء الأحداث المحكية، ومن ثم الدعوة إلى الفهم والتأويل. وهى بذلك تعتبر دلالات غير تابعة للمحتوى الحكائى ولا الصيغ الحكى، ويشير إليها الكاتب أحيانًا إشارة ضمنية سواء من خلال العنوان أو الصور الرمزية والإستعارية الموجودة في النص.

بنية الحكاية

تنقسم بنية الحكاية إلى ثلاثة عناصر مهما اختلفت نوعية الحكاية:

البداية

يطوعها الراوى أو الحاكي للفت انتباه الجمهور إلى أنه سيبدأ حديثه حتى يتهيأ للإستماع إليه

وسط

هي الأحداث والإنقلابات والعقد التى يواجهها البطل، والتي عادة ما يجتازها

النهاية

يصل البطل لمبتغاه، ودائمًا ما تأتى النهاية بأشكال انتصار متنوعة

أنواع الحكاية

١- الحكاية الأسطورية: وهي الحكاية التي تدور حول الآلهة، والأحداث الخارقة، وتشرح بمنطق العقل البدائي ظواهر الكون والطبيعة، والعادات الاجتماعية

٢- الحكاية الخرافية: حكاية وقائع أو حوادث خيالية، غايتها التسلية حيث تستمد مادتها من التراث الشفهى والجماعى أو الفولكلور كما تتضمن قصدًا خلقيًا أو تربويًا. وتنقسم إلى:

- ❖ الحكاية الخرافية الماجنة
- ❖ الحكاية الخرافية العجيبة أو حكاية الجنيات الخرافية
- ❖ الحكاية الخرافية الفلسفية
- ❖ الحكاية الخرافية العجائبية

٣- الحكاية الشعبية: حكاية تتمحور حول الإنسان الشعبي، وتستخدم في محاورها، ما يفيدها من عناصر أسطورية، وخرافية، ثم تتطور هذه الحكاية، فتنبذ كل ما له صلة بالأساطير والخرافات، لتتجذر حول هموم الإنسان مباشرة.

ومن أشهر أمثلة الحكايات: حكايات كانتربري لـ جيفري تشوسر، الديكاميرون لـ جيوفانى بوكاتشيو، ألف ليلة وليلة.

القصة القصيرة:

من المتفق عليه أن الإنسان يميل بطبعه إلى القص، فهو دائمًا ما يحاول إضافة معنى إلى الأحداث اليومية كى يجعل منها رابطًا منطقيًا، في محاولة منه لأن يجعل من حياته قصة. لذا فإن بإمكان الكاتب أن يحول الأحداث اليومية التى تتسم بالرتابة إلى أحداث شيقة ترضى المتلقي وتشبع خياله، من خلال ربط هذه الأحداث عبر سلسلة من المشاعر والأفكار. وتعد القصة القصيرة الصورة المتطورة من الأساطير والملاحم والحكايات والخرافات وغيرها، على أنها لم

تبدأ إلا مع بداية النثر الأدبي الذي اقتصرعلى كتابة الأخبار والسير وكتابة الرسائل والخطب. ومن الجدير بالذكر أن الكثير قد خافوا من الإستعانة بالخيال خشية أن يشك الجمهور في صدق رواياتهم للأخبار، لذا زعموا أنها حدثت حتى لا يرفضها الجمهور، وبالتالي يصبحوا سند غير معتمد.

ويعرفها رائد القصة القصيرة الفرنسي موباسان بأنها تصوير حدث معين، لا يهتم الكاتب فيه بما قبله أو بعده. كما يبنى على حد أوحد له معنى تتصل فيه أجزاؤه بحيث يتضمن كيفية وقوعه، وزمنه، ومكانه، وشخصياته. أما إدجار ألان بو، فيشير إلى أن القصة ينبغى أن تكون قصيرة بحيث ألا تستغرق أكثر من ساعتين في قراءتها، ولكن هذا التحديد الزمنى قديم والتحديد الحديث هو أن يتراوح طولها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة، ولكن هذا التحديد غير دقيق حيث تطول القصة عن ثلاثين صفحة. وتجدر الإشارة إلى أن هذا القصر لا يعود لها كحجم بل للتعبير عن طابع التأمل الفلسفى واللغة التى تمتاز بالكثافة والإختزال. كما تقوم على السرد أى متابعة عدد من الأحداث بطريقة ممنطقة بالإضافة إلى إسباغ

معنى أو النزوع إلى استخلاص معنى منها. وتعتبر النهاية في القصة القصيرة ذات أهمية، فهى النقطة التى تتجمع فيها خيوط الحدث، لذلك تم تسميتها بلحظة التنوير التى تسلط الضوء على رؤية الكاتب.

جماليات القصة القصيرة:

وحدة التأثير

المقصود هنا أن يكون للقصة القصيرة نفس التأثير، فهى تعالج موقفًا واحدًا لشخصية. كما تركز على لحظة التنوير التى يكتمل فيها معنى القصة.

وحدة الحدث

يشتمل موضوع القصة القصيرة على حدث واحد، ينتظم حوله الحكى. كما أن الحدث في القصة القصيرة موقف إنسانى وإرادى، وذلك للكشف عن جانب من جوانب الشخصية. إن أشد القصص تماسكًا من ناحية البناء هى تلك التى تتحرك فيها الأحداث أو

الوقائع تبعًا لقوى الانسان لأن هذه القوى هى التى تربط بين أجزائها وتهبها في النهاية معنى موحدًا.

الحاكى الواحد

يوجد حاكى واحد بالقصة القصيرة من أولها إلى آخرها. ويشير ستالونى إلى أن المؤلف يوكل أحيانًا وظيفة الحكى لأن القصة حكيت له هو نفسه، أو لأنه نسخها من رسالة وجدها أو تلقاها، أو لأنه يحكى محتوى حلم، أو مادة تاريخية.

أنواع القصة القصيرة

يقسم دكتور محمد عنانى القصة القصيرة إلى ثلاثة، كالآتى:

القصة الصورة– أو الأسكتش

يهتم الكاتب بتصوير لقطة من لقطات الحياة حيث تتأسس على الوصف والتحليل وتبلغ ذروتها حين يكتمل إظهار المعنى الذي يرمى إليه الكاتب. كما تتعدد فيها وجهات النظر بحيث تظهر لنا الواقع من عدة زوايا تتقابل في لحظة التنوير.

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 0 0

قصة الشخصية

هى القصة التى يصور فيها الكاتب شخصية دون الحاجة إلى موقف حاضر، ودون حاجة إلى فعل حاضر. ويمكن أن يعتمد تصويره على تيار الشعور لتحليل النفس البشرية خلال فترة زمنية محددة. كما تظهر لنا من خلال تحليل الشخصية وجهة نظر محددة للكاتب أو فكرة أو موقف يزيد من وعينا.

القصة الرمزية

تختلف القصة الرمزية عن القصة الرمزية التقليدية (القصص الدينية أو قصص الطير والحيوان) في إنها تقدم حدثا واقعيًا في الظاهر، ولكنه يتعدى معناه ليوحى بمعانٍ أخرى. وعادة ما تتضمن ثيمة تخرج معانى جديدة كما تقترب أحيانًا من التجريد رغم صلابة الرمز وتجسيده.

الرواية:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 0 1

خلف العصر القديم العديد من الملاحم والأساطير والمسارح، لكن لم تظهر الرواية بشكلها المتعارف عليه حاليًا. ومن الجدير بالذكر أن بيار غريمال يرى أن الرواية موجودة في الأوديسة، وفي الحكايات التاريخية عند هيردوت. ومن الملاحظ أن اللفظ المستخدم في اللغات الأوروبية ليدل على الرواية هو رومان Roman في العصور الوسطى للدلالة على نوع من الأعمال. ويصفها ستالونى بأنها تعبير عن العمل المكتوب بلسان غير نبيل أو مترجم أو مقتبس من اللاتيني، هذا بسبب أن اللسان المنتقى الذى كتبت به الأعمال المقدسة هو اللسان اللاتينى بينما يدل اللفظ رومان على اللسان الدارج أو المبتذل، وبذلك فهو دون المستوى. وكنتيجة لذلك، فقد ورثت الرواية هذا الوضع الذى يقلل من شأنها لفترات طويلة حتى مع ظهور النثر. وفى القرن الثامن عشر مع ظهور رواية التخفى أو التوفيق بين الحب والواجب للكاتب وليام كونجريف، تغير المسار الذى اعتادته الرواية، وذلك لأن كونجريف قد فرق في المقدمة بين الرومانسة والرواية مما كان له بالغ التأثير على هذا النوع الأدبى. تكمن أهمية هذه التفرقة في أنها تحدد الملامح التى سادت فيما بعد

للرواية، والتى تتمثل في التركيز على الحياة العادية وعناية مشابهة الواقع من خلال اللجوء إلى الأوضاع اليومية، والإهتمام بالفرد، والميل إلى التوسيع. وقد نحت الرواية إلى التخييل والكتابة النثرية حول موضوع بعينه بهدف الإمتاع والإفادة.

يعرف فوستر الرواية بأنها قص نثرى (فهو تأكيد على ماهيتها) له طول معين لا يقل عن خمسين ألف كلمة، وبذلك فهى تختلف عن القصة القصيرة من حيث الحجم. بينما يضيف تعريف برسي لوبوك الغرض من الحكى ألا وهو الترفيه، فالرواية سرد مطول يحكى قصة، على أن غرضها هو التسلية أكثر من التثقيف. ويعود ذلك التعريف الذي يقلل من شأن الرواية أنه كان يتم اعتبارها في القرن التاسع عشر ترفيهية وللتسلية بإعتبارها أدبًا خياليًا، ومن ثم فالأفكار المتضمنة فيها لا ترقى لأن تكون مادة لتثقيف القارئ. بينما يعتبر بيار– دانيال هوى، أول من سعى في تعريف الرواية، وتعريفه لم يزل يقتبس إلى اليوم:

"هذه التى يسمونها عن حق روايات هى قصص وهمية لمغامرات غرامية، تكتب في نثر لا يخلو من صنعة، إمتاعًا وإفادة للقراء. وقولى قصص وهمية تمييز لها عن القصص الحقيقية، وأضفت لمغامرات غرامية لأن الغرام أن يكون الموضوع الأهم. وينبغى أن تكون مكتوبة نثرًا موافقة لعادة هذا العصر، وينبغى أن يكون في كتابتها صنعة وأن تخضع لبضع قواعد وإلا كانت ركامًا مضطربًا بلا نظام ولا جمال".

وإذا نظرنا إلى التعريفات الخاصة بالرواية سنجد أنها إما قصة وهمية حيث يطلب فيها الكاتب إثارة انتباه القارئ من خلال رسم الإنفعالات والعادات أو بغرابة المغامرات، أو فن أدبي نثري يعتمد على الخيال كما يشتمل على شخصيات، ونحاط علمًا بنفسيتها ومصيرها وتجاربها. أو عمل نثرى طويل، تنسج بداخله العديد من العلاقات التى تسير ضمن سلسلة من الأحداث لوصف تجربة إنسانية ضمن إطار من التشويق والإثارة.

المقومات الفنية للرواية:

تتضمن الرواية بعض العناصر التى تجعلها متميزة، منها على سبيل المثال لا الحصر :-

الكتابة النثرية:

تعتبر الكتابة النثرية التى تحظى بها الرواية إحدى خصائصها الأصيلة، والتى لا ينازع اليوم فيها أحد.

الخيال:

لقد تم وصف الرواية بأنها عمل خيالى، ولكن هناك الكثير من الروايات يخلط الواقعى والخيالي، فهى تصور العالم الواقعى وحوادث يقبلها العقل. لذلك فرقت اللغة الإنجليزية بين Novel والتى تعنى التخييل قريب من الواقع، وبين Romance التى تعنى الأعمال التى يهيمن عليها الخيال.

موضوع الرواية:

تتضمن الرواية حدث رئيسي واحد، تتفرع منه أحداث ثانوية متعددة. وعلى الرغم من الأحداث تتركز حول بطل أو أكثر إلا أن هناك

شخصيات ثانوية تجسد الأحداث الثانوية في نسيج مترابط مع الحدث الرئيسي.

التفاصيل:

يميل الكاتب إلى الإسهاب في سرد الأحداث حيث يقدم لكل شئ وصفًا مفصلًا، فالرواية تستمد طولها من هذا الوصف التفصيلي. يعتمد الكاتب على النظرة الشمولية التى لا تقتصر على خبراته الشخصية فحسب بل يكون ملمًا بالأحداث والعادات والتقاليد لأزمنة قد لا يكون قد مر بها.

المصداقية:

يتطلب من الكاتب الدراسة الكافية، ومستوى عالى من الدقة للأحداث والأزمنة والأماكن التى تدور حولها الرواية حتى تبدو طبيعية وواقعية للقارئ.

تقنية الحكى:

يستخدم الكاتب السرد بدلًا من التعبير عن مشاعر آنية كما في الشعر أو الحوار كما في المسرح. وقد يتبع السرد خطًا متقدمًا في الزمن أو متعرجًا يتردد بين الماضى والحاضر. ويتبع الكاتب جماليات مدرسة أو حركة بعينها أثناء التأليف.

عناصر الرواية

الحبكة:

الحبكة هى سير الأحداث تصاعديًا باتجاه الحل، ويوجد نمطان للحبكة:

– الحبكة النمطية، والتى تسير فيها الأحداث بشكل متسلسل طبيعى إلى أن تقع الأزمة ثم الوصول إلى الذروة وتنتهى بالحل

– الحبكة المركبة، والتى يبدأ فيها الكاتب بالعقدة أولًا ثم ينتهى بالحل. بمعنى، تبدأ الأحداث فيها بالنهاية، ثم يتم استعراض الأحداث التى أدت إليها

الفكرة الرئيسية:

هى القيمة التى يتم تقديمها في الرواية ويدور حولها المضمون بأكمله، فهي الرسالة المراد إيصالها للقارئ. وتعتبر الفكرة الرئيسية هى أساس الرواية، والتى بدونها ستصبح سطحية.

الشخصيات:

تحتل الشخصيات دور جوهرى في أحداث الرواية، فكانت في البداية مجرد أنماط يسهل التعارف عليها ثم تركزت فيها الأهمية مع تلاشى بعدها البطولى إلى أن وصل الأمر إلى الإعلان عن موت الشخصية.

الأحداث:

تخضع الأحداث في الرواية سواء الحوادث القدرية أو الأفعال الإرادية البشرية إلى المنطق والتسلسل الزمنى والسببية. فالأحداث تبنى على فاعل الحدث، وعلى طبيعتها، وعلى وضع الشخصيات الإجتماعى.

أنواع الرواية

تتعدد أنواع الرواية طبقًا لتنوع الموضوعات، وتأثرها بالتغييرات المحيطة بها، نذكر بعضًا منها كالآتى:

الرواية البطولية:

راج هذا النوع في القرن الثامن عشر، ويحكى عن قصة من نسيج الخيال تعيشها شخصيات لها أمجاد. ومن أشهرها قورش الأكبر وكليلى لمادلين دو سكوديرى.

رواية الرسائل:

هى التى تكتب في صورة رسائل متبادلة بين الشخصيات، وتتضمن وصفًا للأحداث والأماكن والمشاعر من وجهات نظر مختلفة. ازدهر هذا النوع بين القرن السابع عشر والرومانسية. ومن أشهرها الرسائل البرتغالية لـ غبريال دو غيراغ، كلاريس هارلو لـ صامويل ريتشاردسون، العلاقات الخطرة لـ لاكلو.

الرواية العاطفية أو الأخلاقية:

تعلى هذه الرواية من شأن الفضيلة، ومحاربة الرذيلة حيث تربط بين ضمير الإنسان الفاضل وصدق المشاعر، وتنتهى بمكافأة الخير ومعاقبة الشر.

الرواية القوطية أو الغموض والرعب الرومانسي:

ازدهرت هذه الرواية في أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، ويخيم عليها أجواء العصور الوسطى من القلاع المهجورة والبيوت المسكونة بالأشباح. كما يكثر فيها سفك الدماء والحوادث المفزعة للدلالة على مواجهة الإنسان مع العالم المجهول.

رواية التنشئة أو التربية:

هيمنت هذه الرواية في القرن التاسع عشر حيث يمكن وصفها بأنها الطريق الذى يستهدى به الإنسان لمعرفة نفسه. ومن أشهر أمثلتها الأوهام المنقشعة لـ بلزاك، التربية العاطفية لـ فلوبير، بيلامي لـ موباسان.

الرواية التاريخية:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 1 0

هى رواية تصور فترة تاريخية حقيقة بأحداثها الرئيسية وبعض شخصياتها المعروفة. يحول الكاتب الهيكل التاريخي إلى واقع حى في نطاق الحاضر، وذلك لإضافة المعنى الذي يريده الكاتب.

الرواية الشعبية:

يسميها البعض رواية الـ ساجا، والتى تستمد جذورها من التقاليد السائدة في المجتمعات، وتمتد عبر السنين والأجيال من خلال تتابع الأحداث في أسرة ما.

الرواية المفتاح:

نشأ هذا النوع في فرنسا في القرن السابع عشر، وتتخذ أبطالها من المشاهير بعد إخفاء أسمائهم. وقد سميت كذلك لأن المفتاح اللازم للتعرف على الشخصيات لا يتم تقديمه في الرواية ولا يعرفه القارئ إلا بعد أن ينتهى من القراءة.

الرواية الضد أو اللا رواية:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1
	1
	1

يعمد الكاتب في هذا النوع إلى كسر عنصر الإيهام حتى يجعل القارئ واعيًا طول الوقت بأنه يقرأ، وبالتالى لا يندمج مع الشخصيات والأحداث.

الرواية النفسية:

تركز الرواية النفسية على تحليل انفعالات وحركات ودوافع الشخصيات حيث تتعمق في أعماق النفس البشرية، وذلك على ضوء اكتشافات علم النفس الحديث.

الرواية البوليسية:

يستهدف الكاتب فيها حدثًا يتضمن جريمة سواء كان هذا الحدث جريمة أو اغتيالًا أو سطوًا، وما غير ذلك. ومن ثم يتم توظيف أحداث الرواية للكشف عن ملابسات هذه الجريمة وحل لغزها كما تظهر خلال الأحداث العديد من الشخصيات المختلفة سواء المحقق ورجال الأمن والمشتبه بهم والضحايا وغيرهم.

تقسيمات أخرى لأنواع الرواية:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 1 2

قسم فانست الرواية على أساس الموضوع، دون الإشارة إلى الفترة الزمنية التى ساد فيها، نذكر منها:

رواية المغامرات	الرواية العاطفية	الرواية الوصفية
الرواية المتصلة بالتحليل النفسي	الرواية ذات الهدف والرسالة	الرواية الخاصة بالعادات والأخلاق
الرواية التاريخية		

أما إدوين موير، فهو يقوم بتصنيف جمالى، ويقترح الأشكال التالية:

رواية الحدث	رواية الشخصية
الرواية الدرامية	الرواية التسجيلية

بينما يقدم لوكاش نمذجة للشكل الروائى بالإعتماد على المعيار التاريخي لرصد وعى البطل الإشكالي غير المتلائم مع العالم، وذلك بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع. ويرصد لوكاش أربعة نماذج أساسية للرواية:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 1 3

١- رواية المثالية المجردة، ويكون فيها وعى الفرد الإشكالي ضيقًا بالقياس إلى الواقع وتعقيداته فيتعذر عليه انجاز مثله الأعلى مثل دون كيشوط لسرفانتيس

٢- رواية رومانسية انجلاء الوهم: وفيها نشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع فيكون وعى البطل الإشكالى أكثر اتساعًا مثل التربية العاطفية لفلوبير

٣- رواية التربية كمحاولة تركيبية بين النموذجين السابقين، تيماتها هى مصالحة البطل الإشكالي مع الواقع الملموس والإجتماعى مثل فيلهلم ميستر لغوته

٤- نحو نموذج روائى لتجاوز الأشكال الإجتماعية من خلال تحليل إجمالى لروايات تولستوى، يستخلص منه نموذجًا يطلق عليه شكل الملحمة المتجدد

على جانب آخر، يتناول باختين النصوص القديمة للكشف عن بذور النثر الثنائى الصوت بحجة أنها عناصر مهمة لمعظم مغايرات الرواية في الأزمنة الحديثة، ويورد الآتى:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 1 4

نصوص العصور الوسطى	الروائية السفسطائية	رواية القرن الوسطى
رواية الفروسية	الرواية الباروكية	الرواية الرعوية
الرواية الغزلة	رواية السيرة	رواية السيرة الذاتية
رواية الاختبار	الرواية الرسائلية	الرواية الشطارية
رواية الإشارة	الرواية الهزلية	رواية التكوين والعلم
رواية المغامرة	رواية الإعترافات	

ونستخلص مما سبق ذكره عن الجنس الحكائي أن الكتابة النثرية قد سادت منذ العصر الكلاسيكي حيث أصبحت صيغة الحكى

المفضلة. كما يلعب الحجم دورًا هامًا بين الأنواع الحكائية المختلفة، فالحكايات الطويلة تتضمن الملاحم والروايات بينما المختصرة تتضمن الحكايات والقصة القصيرة. ومن الجدير بالذكر أن الرواية بشكلها المتعارف عليه اليوم أصبحت قادرة على استيعاب جميع أنواع الحكى.

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 1 6

الجنس الشعري

الشعر هو أقدم الفنون الأدبية في جميع الحضارات لإرتباطه بالشعائر الدينية، ومن ثم فلا يمكن الجزم بأن هناك تعريف جامع له، ويرجع ذلك بسبب اختلاف الحضارات واللغات والتطورات التى شهدتها كل حضارة عن غيرها. ويطلق لفظ الشعر على الأعمال الأدبية منذ زمن بعيد، ذلك لأن الشكل المتعارف عليه في الكتابة في العصر القديم هو الشعر أما النثر فكان نادرًا، وكنتيجة لهذا أصبح كل شكل أدبي عند القدماء شعري. يرى أفلاطون أن الشعر إلهام حيث أن مصدره إلهى محض، ولكنه يرى أن وظيفة الشعر غير أخلاقية. فقد اتهم الشعراء بمحدودية الإبداع حيث أقصى ما يمكنهم فعله هو خلق مرآة للطبيعة بتصوير مظهرها دون حقيقتها. إن الشعر من رأى أفلاطون يهدف إلى إمتاع العقل والروح، وبذلك فهو لا يعالج الأشياء بحقائقها كما عاب على الشعراء ابتعادهم عن الحقيقة. لقد أقصى أفلاطون من جمهوريته الفاضلة الشعر القائم على المحاكاة بينما أبقى الشعر القائم على مديح الآلهة. على جانب

آخر، فقد أبدى أرسطو اهتمامًا كبيرًا بالشعر حيث يرى أنه نشأ عن سببين، أولهما المحاكاة بصفتها غريزة إنسانية تبدأ منذ الطفولة مع الفرد، فالشعر هو أسلوب للتعبير عن انفعالات الإنسان وذاتيه. أما السبب الثانى هو التعلم لأنه يخلق حالة من اللذة لدى الإنسان كما يوضح أرسطو السبب في أن البعض يصبحون شعراء دون الآخرين يعود إلى الدراسة وتطوير الموهبة للوصول بها إلى مرحلة النضج والإكتمال.

ومن الملاحظ أن كتاب أرسطو قد قسم الفنون الأدبية من خلال معيارين هما: المواضيع(عالية ومتدنية)، والصيغ (المباشرة أو غير المباشرة– والمقصود بها المسرحية والحكائية) بينما لم يهتم بالمقابلة الشكلية بين الشعر والنثر. ويتضح من هذا أن الجنس الشعري ليس على نفس مقدار المساواة بين الجنس المسرحي والحكائي، فليس له خصائصه وسماته التى تميزه بل كان يعتبر وسيلة للمحاكاة. على جانب آخر، يتجاوز كتاب فن الشعر لأرسطو مبدأ الكتابة في الفصل بين الأجناس، ويعتمد على مبادئ أخرى كصيغة فعل القول

أو مستوى العمل الفنى. ويتضح من خلال ما سبق ذكره أن هناك فرق بين الشعر المأسوى، والشعر الملحمى، والشعر الديثورامبى عن الشعر الغنائى. والشعر الغنائى ينقسم إلى شعر غنائى جمالى، المصحوب بالرقص والموسيقى كما هو شعر وطنى حيث يتحدث الشاعر عن لسان الجماعة أما الشعر الغنائى الشخصى يتغنى فيه الشاعر بإحساسه وحبه وغضبه، والذي يتميز بذاتية الشاعر التى تعتبر مصدرًا لإلهامه. أي أن المتلقي يفترض أن ضمير المتكلم يشير إلى الشاعر نفسه لا إلى شخصية من الخيال، فالشاعر هنا يعبر عن نفسه حيث يستحضر تجاربه الخاصة من خلال الشعر الذى يحمل رسالته وأسراره. ويرى السير فيليب سدني الشعر بأنه نظم وابتداع، ووسيلة إبلاغية مؤثرة إذا استطاع الشاعر كتابة الحقائق بأسلوب مقنع، وليس سجلًا للحوادث الخيالية أو تعبير عن ذات الشاعر. كما يرى هيجل أن الشعر ظهر عندما انعزلت الأنا الفردية عن الجماعة، مما يشير إلى أن الشعر قد نشأ من حاجة اجتماعية ونفسية. ولم تنقطع الصلة المباشرة بين الشاعر والجمهور بعدما أصبحت الكلمات مطبوعة محل الكلمات المسموعة مع انتشار

الطباعة حيث ازدهرت هذه الصلة مع حلول الرومانسية الأوروبية في القرن التاسع عشر.

يتميز الخطاب الشعري بالعبارة الشعرية أو بنية اللغة الشعرية حيث يتم انتقاء الكلمات وتنسيقها لتشكل لغة نبيلة، مما ساهم في انبثاق أشكال حديثة من الشعر مثل الشعر الحر وقصيدة النثر. ويقوم الشعر على البنية اللغوية والجمالية بالإضافة إلى المعنى والوزن والقافية والعروض والمقطع. ويمكن استخلاص بضع سمات جمالية للشعر، كما أشار إليها ستالونى، وهى:

البيت:

لقد أصبح استخدام البيت الشعرى وسيلة تعيين أولية، حيث يتعرف المتلقى على الشكل الشعرى من خلال بنيته المنظومة. ويستلزم تنظيمًا على مستويين، وهما: مستوى الوزن، ومستوى الإيقاع.

العروض:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 2 1

مجموعة الوسائل التى يمكن بها تحليل الكلام إلى عناصره الصوتية الإيقاعية، أى ضبط القوالب الموسيقية الشعرية وحصرها وتبيان ما يطرأ عليها من زيادة أو نقص لا يختل به النغم. كما ترتبط بنية الشعر العروضية بالقافية أحيانًا، وهى تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة بانتظام. وقد دأب العصر الوسيط وعصر النهضة على نسبة مجالات مشتركة إلى الشعر والموسيقى، لأن البيت لم يصنع إلا لينشد مصحوبًا بإيقاع. ذلك أن الرومانسية والعصور التى تلتها نادت على الخصوص بموسيقية القصيدة، وتتحصل بآثار إيقاعية وصوتية.

اللزوم:

يختلف الشعر عن غيره من العبارات اللسانية في أن نصيب الوظيفة الشعرية فيه أكبر، والتى هى في المقام الأول اشتغال على اللغة.

ملامح الشعر الغنائى:

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1
	2
	2

ويشير دكتور محمد عنانى إلى ملامح الشعر الغنائى العالمى فيما يلى:-

١- قصر القصيدة:

تتميز القصيدة في الأدب الأوروبى بأنها قصيرة، بل لم تزد عن بضعة أبيات. لذلك ربط بعض النقاد بينها وبين الفنون التشكيلية التى لا تتطلب زمنًا طويلًا في تذوقها. بمعنى، أنها لا تعتمد على عنصر التتابع الزمنى، فنحن نتذوق اللوحة كلها في لحظات توحى بالثبات الزمنى بينما نتذوق الموسيقى في لحظات متتابعة.

٢- وحدة الانطباع

عادة ما تدور القصيدة حول فكرة أو صورة واحدة، ولا تكاد تتفرغ إلى أفكار أو صور أخرى، وإنما يركز الشاعر عليها في تفاصيلها أو ما يتصل بها حيث يكون الإنطباع النهائى موحدًا.

٣- الإعتماد على الصورة

الصورة الشعرية هى التعبير الحديث الذى يستخدم لجميع أنواع التصوير الفنى، من تشبيه واستعارة وما إلى ذلك ، بمعنى استخدام كلمات توحى بمعان أخرى إلى جانب معانيها الأصلية.

٤- الإتكاء على اللحظة الواحدة

لا تعتمد القصيدة الغنائية على تتابع الأحداث أو تتابع الصور والأفكار، لكنها تبرز لحظة واحدة تتركز فيها معانى التجربة وتصبح لحظة ذات دلالة.

٥- الذاتية

لا يتحدث الشاعر هنا عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية، فالموضوع هو مشاعره. وقد أدت هذه الذاتية إلى التطرف في جانب التعبير على حساب التوصيل، إذ اهتم بعض الشعراء الرومانسيين بالتعبير عن مشاعرهم حتى ولو تصل إلى المتلقى.

٦- التركيب

يعتمد الشاعر في القصيدة الغنائية على بناء التراكيب الموحية بمعان فنية ولو استعصت على التحليل المنطقي وينبع هذا من الإتكاء على الصورة.

أنواع الشعر الغنائى:

ينقسم الشعر الغنائى إلى أنواع تختلف فيما بينها من حيث الطول والوزن والقافية وعدد المقاطع، وهى:

الغنائية lyric:

تدل الغنائية بالمعنى الحديث على التعبير عن انفعال الشخصية بطرق إيقاعية موسيقية. ويعتبر الصلة بالغناء، والمحتوى الشخصي الحميمي عنصران رئيسان في النص الغنائى.

الأود Ode :

أو الأنشودة وهى قصيدة غنائية، اشتهر بها أعلام كبار من العصر القديم مثل سافو وأناكريون وفنداروس.

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1
	2
	5

المرثية Elegy :

شعر المراثى من مصادر الإلهام الغنائى إلا أن غنائيته في الواقع محدودة. وفى عصر النهضة غلب الموضوع الشكل فصارت المرثية تعبر عن العواطف الحزينة أو المؤلمةٍ.

الرعوية Pastoral :

وهى قصيدة رعوية ريفية يعدها بعضهم كالغزلية الريفية، والغزلية القصيرة، وهى قصيدة فيها نسيب أو تصنع.

أشكال أخرى من الشعر

القصيدة القاصة:

هى قصيدة ذات شكل ثابت ظهرت فى القرن الرابع عشر، وكانت فى الأصل مصحوبة بموسيقى يمكن الرقص عليها. وقد تتألف من أدوار من ثمانية أبيات، وتنتهى بقفل من أربعة أبيات، أو من أدوار من عشر أبيات وقفل من خمسة أبيات. وتبنى القصيدة على ثلاث قوافى متقاطعة أو متعانقة، مع بيت يكون لازمة تتردد بعد كل دور.

رباعية الأدوار:

تكونت في البداية من أبيات من عشرة مقاطع، وما لبثت أن تبنت البيت الاسكندرى. تتألف من أربعة عشر بيتًا في دورين رباعيين، ودورين ثلاثيين (بل سداسى مشطور نصفين) كما أن للقوافى ترتيب ثابت لا يتغير.

البيت الحر:

لقد مال بعض الشعراء الأوروبيين إلى تنويع طول الأبيات، مما أثر على الأوزان، حيث اضطروا إلى تطويعها حيث عاقبوا أوزانًا من اثنى عشر مقطعًا أو ثمانية مقاطع أو ستة في سبيل الحصول على آثار أسلوبية ودلالية، و قد تم اطلاق اسم "الأبيات المختلطة" عليها. وفى القرن التاسع عشر، أعيد النظر في الأشكال الأدبية، ومن ثم ظهرت قصائد مؤلفة من أبيات مختلفة الطول بدون قافية، ولا قالب إيقاعى ظاهر مما مهد لظهور قصيدة النثر.

قصيدة النثر:

هى شكل مبنى مستقل وكثيف، ويمكن تقسيمها إلى القصيدة الشكلية والقصيدة الثورة. وقد أدرج تودوروف تميزًا آخر لها حيث تتعرف قصيدة النثر وفاقًا للشعر وخلافًا للحكى بأنها عرض لا تمثيل كما يحتل "الأنا" مكانة في القصيدة النثرية حيث يعظم حقوق الفرد، وكل أشكال التفرد.

النوع الفيلمي

يعد النوع الفيلمي من العناصر الأساسية للفيلم حيث يمكن المشاهدين من العثور على الفيلم الذي يريدون مشاهدته. فقد اعتبره السينمائيون وسيلة لتصنيف الأفلام وترتيبها اعتمادًا على موضوعاتها. غير أن المُصطلَح لم يتحول إلى مفهوم رئيسي من المفاهيم السينمائية ثم إلى نظرية فيلمية إلّا في أواخر الستينيات من القرن العشرين بالرغم من وُروده في كتابات الناقد والمُنظِّر السينمائي الفرنسي أندريه بازان، التي نُشرت خلال الخمسينيات، خاصة عندما كان يناقش أفلام الغرب الأمريكي. والمقصود بمصطلح الـ Genre هو طريقة تصنيف الأفلام التى تحمل عددًا من السمات والخصائص والمعايير المشتركة، فهى تتشابه على مستوى الأسلوب والموضوع والبناء والتي يمكن ملاحظتها بسهولة. كما أن استخدام لفظ "النوع" واسع المدى داخل الفيلم، فمن الواضح أن هناك اتفاق ضمنى على استخدام الـ Genre للتعبير عن النوع الفيلمي على عكس- وكما أشرنا سابقًا- الأدب.

وتجدر الإشارة إلى أن الأفلام الروائية التجارية هى صاحبة النصيب الأكبر من النوع الفيلمي، وذلك لأنها تبنى على توليفات متكررة ومتشابهة من مواضعات وأيقونات وحبكات، فهى تعيد طرح قصص مألوفة، وشخصيات نمطية، وعناصر سينمائية واضحة يتعرف عليها الجمهور. مما يدل على أن صناع الفيلم يعتمدون على السمات والخصائص التراكمية من أفلام مماثلة سابقة، وذلك لضمان الجمهور الذي اعتاد على مشاهدة تلك الأنواع، وبالتالى يتم تلبية توقعاتهم ورغباتهم كما ليس هناك حاجة لبذل مجهود كبير في الدعاية، وبالتالى ضمان الربح المادي.

ويحصر كل من ستيف بلاندفورد، وجيم هيلبير، وباري كيث غرانت مهام النوع الفيلمي، في قاموس الدراسات السينمائية فيما يلى:

– يستخدم النوع الفيلمي كنهج صناعي بهدف قولبة عملية الإنتاج، وهو الأمر الذى كان سائدًا في عصر نظام الإستديو. كما تتم من خلاله عمليات التوزيع تحت عناوين عامة وبمفهوم الباقة المتكاملة من المواصفات المحدَّدة سلفًا.

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	1 3 1

– يستخدم النوع الفيلمي كمؤشر للمستهلك حيث يكشف للمشاهد مسبقًا عن نوعية المتع التى يتوقعها من الفيلم. هذا بالإضافة إلى أنه يساعده خلال عملية البحث عما يفضل مشاهدته على أرفف محلات بيع أو تأجير الأفلام.

– يستخدم النوع الفيلمي كمفهوم نقدي يوفر للناقد أداة تنظير تساعده على دراسة العلاقات بين الأفلام وبعضها، وبين مجموعة وأخرى من الأفلام، وعلى فهم العلاقة المعقّدة بين السينما الشعبية من ناحية والثقافة الشعبية من ناحية أخرى.

- نظرة تاريخية

نشأت السينما كنوع من أنواع التسلية، حيث كانت تتسم الأفلام الأولية بالتسجيل كما أن مدة عرضها لا يتجاوز بضعة دقائق. بينما مضمونها هو الحركة التى بهرت المشاهدين الأوائل، فهذا النوع الجديد لم يكن فناً ثابتاً مثل اللوحات أو الصور الفوتوغرافية الثابتة بل الأشياء تتحرك بداخلها خلال فترة قصيرة من الزمن. هذا بالإضافة إلى أن الكاميرا كانت فى وضع ثابت طوال الوقت، فلم

يجرأ أحد خلال بدايات الصناعة أن يقوم بتجريب أو تحريك الكاميرا عن مكانها، وذلك يعكس طريقة تفكير القائمين الأوائل على الصناعة حيث كان يتم اعتبار الكاميرا بديلاً عن العين البشرية التى تسجل حدث واحد متصل لفترة محددة من الزمن، وعدم وعيهم بإمكانيات الكاميرا من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب كبر حجم الكاميرا.

وقد اعتاد الناس الذهاب إلى السينما ليس من أجل رؤية الصور المتحركة، ولكن بسبب أماكن العرض أيضاً والتى كانت تشبه القصور. كما ساعد محبو الأفلام فى تحويل الممثلين والممثلات إلى نجوم سينما، مما جعلهم في مكانة فريدة. وعلى عكس أشكال الترفيه ما قبل الصناعية مثل المسرح ، فإن الأشياء الممثلة (الشخصيات والقصة) لم تكن موجودة بالفعل أمام الجمهور بل بشكل غير مباشر على هيئة صور على الشاشة. وعلى الرغم من إعادة إنتاج هذه الصور ميكانيكيًا، إلا أنها استمرت في خلق انطباع بالفورية والحضور. لهذا، فقد انتظرالجمهور لساعات في طوابير طويلة لرؤية

الأفلام الجديدة التي حظيت بتغطية إعلامية كبيرة أو استحسان النقاد، أو كانت مثيرة للجدل – أو تلك التي تضم فقط نجومهم المفضلين.

من ناحية أخرى، لم تكن هوليوود في الحسبان في بدايات صناعة السينما داخل الولايات المتحدة، حيث أن قبل أوائل 1910، كانت صناعة الأفلام الأمريكية تعتمد في الغالب على نيويورك وما حولها على الساحل الشرقى، بالقرب من المراكز الحضرية والصناعية فى البلاد، والتى كانت متخصصة في إنتاج الأفلام القصيرة. في ذلك الوقت، سيطرت شركات الأفلام الفرنسية على توزيع الأفلام العالمية، وكان من المرجح أن يشاهد المرء فيلمًا فرنسيًا في الولايات المتحدة بدلاً من فيلم أمريكي. ومع ذلك، بحلول عام 1917، فإن الآثار السلبية للحرب العالمية الأولى على التوزيع السينمائي العالمي – أثر بشدة على قدرات الشركات الفرنسية لإصدار الأفلام في جميع أنحاء العالم، ولكن مع تأثير ضئيل على الطلب العالمي على الأفلام

الجديدة – أعطت بذلك الفرصة لصناعة أفلام هوليوود بالتوسع والاستقرار.

كان لهذه التطورات أثرها الإيجابى نحو المبدعين الأمريكيين، حيث تمكنوا من إضافة علاماتهم البارزة فى عالم السينما. و تحولت الصناعة من نيويورك إلى كاليفورنيا حيث سرعان ما أثبت جنوب كاليفورنيا أنه أكثر جاذبية كما انتقل رائد السينما دى دبليو غريفيث والعديد من الآخرين إلى الغرب. كانت المنطقة المحيطة بلوس أنجلوس جذابة لشركات الأفلام لعدد من الأسباب حيث إنها بعيدة جغرافيًا عن القوة المسيطرة لشركة براءات الإختراع للصور المتحركة الإحتكارية، التى تأسست فى الشرق عام 1908 كما أتاح المناخ الأكثر ملاءمة فى المنطقة والتضاريس تنوعًا أكثر، ووفر فرصًا أكبر للتصوير فى المواقع. بالإضافة إلى أن العمالة والأرض كانوا أقل تكلفة مما كانت عليه في الشرق، وتمكنت شركات الأفلام القادمة من شراء مساحات كبيرة لبناء ستوديوهاتها للتصوير الداخلى. وهكذا أصبحت صناعة السينما الأمريكية مركزة فى منطقة صغيرة

نسبيًا، ألا وهى هوليوود، والتى أطلقت عليها عالمة الأنثروبولوجيا هورنتس باودرميكر اسم "مصنع الأحلام".

- الأنواع والثقافة الشعبية

لا خلاف على أن السينما هى الفن الأكثر شعبية في جميع أنحاء العالم، فهي تتميز بطقس الفرجة الجماعية. كما إنها إنتاج ثقافى يتبلور بداخلها مجموعة من التفاعلات السياسية والإقتصادية والأيديولوجية بالإضافة إلى رغبات وطموحات الفرد. ولا يمكن فهم أو تفسير السينما بعيدًا عن المجتمع، أو بعيدًا عن العلاقات التى تربط بين المنتجين والمستهلكين لهذا الفن بل تعتبر البوتقة التي ينصهر بداخلها جميع الفنون كما أنها ذات تأثير على مختلف الطبقات الإجتماعية، فهي تعبر عن حاجات واهتمامات الناس، وكنتيجة لذلك فهي فن جماهيري بامتياز. يعبر الفيلم السينمائي عن التقاليد والأعراف الخاصة بالمجتمع، من معانى وقيم وأفكار قائمة كما يشهد على التطورات والتغييرات التى لحقت بالناس، ومن ثم يمكن اعتبار السينما وثيقة تاريخية تسجل كل ما يحدث.

غالبًا ما تعرضت الثقافة الشعبية للإنتقادات بسبب افتقارها إلى الأصالة أو الصحة، فقد رفض المنظرون خلال فترة الثلاثينيات والأربعينيات الفن الشعبي باعتباره منتجات صناعية لاقتصاد رأسمالى يغرس الوعى الزائف. هذا وقد افترضت النظرية الأدبية الكلاسيكية وجود اختلافات بين الأدب والكتابة الشعبية، واستندت هذه الأحكام على الإفتراضات الأساسية للقيمة الجمالية. واستمر هذا التمييز فى العصر الحديث كنقاش بين الفن الحقيقى والثقافة الشعبية، فإذا كان الفن الحقيقي مميزًا ومعقدًا، فإن الفن الشعبي كان معقدًا وغير متطور. من ناحية أخرى، فإن أفلام النوع ناتجة عن جهود جماعية تتطلب عمل العديد من الأفراد، ويتم فهمها بشكل عام على أنها تعبيرات حتمية لروح العصر المعاصر. هذا لا ينطبق فقط على أفلام نوع فردية، ولكن أيضًا على الأنماط المتغيرة وشعبية الأنواع المختلفة والعلاقات المتغيرة بينهم.

يشير ستيف نيل إلى أن أنواع الثقافة الشعبية دائمًا ما تتجاوز مجرد مجموعة من الأفلام أو النصوص الأخرى. كما يؤكد على أهمية الإعلانات والصور الدعائية ولقطات الاستديو والمراجعات، وما إلى

ذلك فى تحديد توقعات المشاهدين وتشكيلها حتى قبل أن يشاهدوا الفيلم. ويكشف لنا هذا كيف نظر الجمهور إلى الأفلام عند عرضها كما تساعدنا أيضًا على فهم كيف تغيرت الأنواع بمرور الزمن. فعلى سبيل المثال، يلاحظ نيل أن معظم تواريخ الفيلم الغربى تبدأ مع فيلم سرقة القطار الكبرى (1903)، ولكن عند عرضه لم يتم الترويج له باعتباره فيلم غربى، بل تم تسويقه لعلاقته بالأنواع الشائعة آنذاك لفيلم المطاردة، وفيلم السكك الحديدية، والجريمة؛ ففي ذلك الوقت لم يكن هناك نوع معروف باسم الفيلم الغربى لتصنيفه.

- نظام الاستديو

لم يكن نظام الإنتاج في العصر الذهبى لهوليوود عشوائياً بل كان قائماً وفقاً لنظام يتحكم في كل مراحل إنتاج الفيلم وتوزيعه وعرضه، وذلك يرجع للنظرة التجارية المسيطرة على رواد الصناعة حينها. لقد ازدهر نظام الاستديو في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، وكان أي ستديو سينمائي يحتوي على كل شيء يلزم لإنتاج الفيلم من البداية وحتى النهاية، بشكل مُنظَّم بنحو هرمي

ويعمل على طريقة الإنتاج بأسلوب المصانع (كما في مصانع فورد للسيارات). علاوة على أن جميع أعضاء فريق العمل، من الفنانين والفنيين، كانوا عمالًا تحت التعاقد مع الاستديو بالإضافة إلى الأنواع المختلفة من العمل (على سبيل المثال، السيناريو، والمونتاج، والموسيقى) كانت مقسمة إلى إدارات. كما كان لعدد قليل جدًا من المخرجين القدرة على اختيار مشاريعهم الخاصة، ولكن طلب منهم إخراج الأفلام بناءًا على تعليمات رؤساء الاستديو والمنتجين، وذلك لضمان الربح.

وكنتيجة لذلك، فإن نظام استوديو هوليوود يعد وسيلة مضمونة للأرباح الضخمة، فبالرغم من الأختلاف الواقع بين المنتجين ودور العرض بخصوص صناعة الأفلام،(يريد منتجى الأفلام إنتاجها بثمن بخس بينما يريد أصحاب دور العرض من أفلام ذات جودة عالية حتى يتسنى لهم الترويج للمنتج الذي يقدمونه) فكان الحل الأمثل أن يتعاون هذان القطاعان من أجل استمرار الصناعة. لم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل تطورت الأمور الإنتاجية ليظهر مصطلحين على

الساحة الإنتاجية في ظل هذا النظام، هما: "الحجز الشامل" و "الشراء الأعمى".

من ناحية أخرى، نظر مروجو الأفلام إلى الموسيقى وأساليب الغرب الأمريكى كعناصر إضافية قبل أن تتحول إلى الجوهر العام لنوع جديد من الأفلام. فعلى سبيل المثال، عندما تنجح سلسلة أفلام لاستديو ما، أي إصدار متتابع لأفلام بنفس الأفكار أو الموضوعات أو الاتجاه العام، فإن الاستديوهات الأخرى تحاول حصد الأرباح بتقليد نفس توليفات هذه السلسلة. وفى الوقت الذى كانت تعمل الأستديوهات الكبرى على تمييز منتجاتها عن منتجات غيرها، كانت الأستديوهات الصغيرة تستغل التوليفات الجاهزة للأفلام بهدف الربح التجارى طالما نجحت مع الأستوديوهات الكبرى. كما اتجهت الاستوديوهات الكبرى لصناعة سلاسل جديدة بتوليفات مختلفة وجديدة، مما أدى إلى تطور وتشعب الأنواع الفيلمية. هذا النظام كان له أثر على الناحية الجمالية للأفلام بحيث يمكن إعادة إنتاج الأفلام أكثر من مرة طالما تحقق الربح المضمون.

لقد استمرت سلسلة أفلام جميس بوند بسبب التوليفة التى تعتمد على الكثير من الأكشن، والأدوات المبهرة، والنساء الجميلات، والأشرار الملونين، على الرغم من تغيير المخرجين والكتاب وحتى ممثلى دور بوند نفسه. وهناك أفلام نوع تستمد عناصر من أحد الأنواع الفيلمية وتضعها في نوع آخر، مثل فيلم عربة الفرقة (1953)، الذى يدمج الفيلم الأسود مع فيلم المفتش الخاص في مشهد البالية فى ذروة الفيلم " اصطياد الفتاة". وهناك أفلام نوع هجينة مثل أبوت وكوستيللو يقابلان فرانكينشتاين (1948)، وبيللى الطفل ضد دراكيولا (1966)، والتى تمزج عناصر من أنواع فيلمية مختلفة. كما أن أفلامًا مثل فريدى ضد جيسون(2003)، وكائن فضائى ضد المفترس الضارى (2004)، كلاهما هجين وجزء ثانى من فيلم سابق، تظهر نفس فكرة المزج بين عناصر أنواع مختلفة حتى بعد نهاية عصر الاستديو. كما أن المشهد الإفتتاحى الشهير من فيلم برافو (1959)، من إخراج هوارد هوكس يخبرنا بكل شئ نحتاج إلى نعرفه حول البطلين اللذين يجسدهما جون وين، ودين مارتين قبل النطق بكلمة حوار واحدة. ويستخدم هوكس تقاليد الفيلم الغربى للتعبير عن إحساسه بالنزعة

الاحترافية، والبطولة، واحترام الذات، والذى لم تكن ممكنة بدون تقاليد راسخة للنوع الفيلمى يستخدمها باعتبارها مادته الخام.

ومع انهيار نظام الاستديو، جاءت نهاية قانون الإنتاج، وهو نظام المراقبة الذاتية للرقابة الذى أنشأته جمعية الصور المتحركة فى أمريكا عام 1930، كرد فعل على الانتقادات المتزايدة من القوى المحافظة داخل المجتمع الأمريكى، والذي تم استبداله بنظام التصنيفات فى عام 1968. ولكن، الأثر الذي تركه نظام الاستديو كبير، ولا يمكن تخطيه حيث أصبحت أفلام هوليوود مهيمنة فى جميع أنحاء العالم لدرجة أن مصطلحات " أسلوب هوليوود" أو "أسلوب السرد الكلاسيكي" غالبًا ما يستخدم بالتبادل للإشارة إلى أسلوب صناعة الأفلام السردية التى تؤكد التدفق الواضح والسلس للقصة جنبًا إلى جنب مع قيم الإنتاج العالية، وبالتالي فإن أفلام النوع منتجات موثوق بها.

- اتجاهات النوع الفيلمي

لقد أدى الإهتمام بمصطلح النوع إلى وجود اتجاهين لدراسة نوع الفيلم، وهما الإتجاه الشكلي، والإتجاه الإيديولوجي.

أولًا الإتجاه الشكلي:

يهتم الإتجاه الشكلي بدراسة النوع من خلال بنيته السردية حيث تتكون أفلام النوع من عناصر مشتركة. ويؤكد جيه سولومون بأن النوع الفيلمي هو الفيلم الذي يسهل فيه التعارف على قالب الحكى إذا سبق استخدامه بشكل مشابه في أفلام أخرى حيث تتشابه الأفلام في المواضعات والحبكات والشخصيات والصورة البصرية. ويمكن حصر الإتجاه الشكلي في العناصر الآتية:

١- المواضعات

تعد المواضعات تقنيات أسلوبية أو أدوات سردية نموذجية يتم استخدامها، وإن لم تكن متفردة بمواضعات نوع محدد. على سبيل المثال، إذا تكرر استخدام جملًا من الحوار، أو نوعًا من الموسيقى، أو أساليب وأشكال للميزانسين، من فيلم إلى آخر داخل النوع تصبح

راسخة كمواضعات. هذا بالإضافة إلى أنها تقوم بدور الإتفاق الضمنى بين صناع العمل ومستهلكيه، للقبول بسمات فنية بعينها داخل سياقات فنية محددة. ففى الفيلم الموسيقى الغنائى يتوقف السرد لكى نتفرج على فقرة غنائية حيث تنطلق الشخصيات في الغناء والرقص، وغالبًا ما تؤدى الشحصيات للكاميرا (وليس لجمهور داخل الفيلم)، وتأتي الموسيقى فجأة من لا مكان– أى لا وجود لمصدرها داخل الفيلم. ومثل المخاطبة المباشرة للكاميرا في الكوميديا، فإن هذا التقليد للفيلم الموسيقي الغنائى معادي للواقع في الأساس كما أنه ليس مقبولاً في سياق أفلام النوع الدرامي. تشمل المواضعات أيضًا عناصر أسلوبية مرتبطة بأنواع معينة، على سبيل المثال، تتسم الميلودراما بالأسلوبية المبالغة في الميزانسين، فى حين يستخدم الفيلم الأسود عادة إضاءة منخفضة المستوى والفلاش باك. وغالبًا ما تعتمد أفلام الرعب على الإطارات الضيقة، والإستعداد لليد الحتمية التى تصل فجأة إلى إطار كتف شخص ما. كما هناك المواضعات الصوتية التي تشمل الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية. وتأليف الموسيقى للأفلام من كل الأنواع تقدم لا تيموتيفات على طريقة

فاغنر، والتي ترتبط بشخصية محددة أو مكان محدد، من أجل تدعيم التأثير الوجدانى المطلوب بما يدعم القصة.

٢- الأيقونوجرافية

الأيقونات هى رموز من الدرجة الثانية حيث أن معناها الرمزى لا يرتبط بالضرورة بشئ محدد داخل نص كل فيلم، ولكنه رمزى بالفعل بسبب استخدامه من خلال عدد من النصوص المتشابهة السابقة. على سبيل المثال، في فيلم الغرب هناك الخيول، والعربات، والمبانى، والملابس، والأسلحة. وتشير الأيقونوجرافية إلى أشياء بعينها وشخصيات نموذجية وحتى ممثلين محددين، ففي أفلام الغرب، راعى البقر الذي يرتدى ملابس سوداء، ويحمل مسدسين على جانبي فخذيه هو شرير الفيلم. وتعتبر خزانة الملابس أيقونوجرافية من النوع العام حيث لا علاقة لها بالواقع التاريخي، مثلما هو الحال فى الرموز الدينية التى دائمًا ما تكون مشبعة بالمعنى الرمزى، فالبطل فى فيلم الرعب يطرد من أمامه مصاص الدماء مستخدمًا صليبًا. كما توفر الأيقونوجرافية المعلومات بطريقة

مختصرة والمعنى بإيجاز من خلال شكل مرئى. فالبدل المقلمة، والقمصان الداكنة، وربطات العنق البيضاء تحدد أى جانب من شخصيات القانون التى تظهر فى فيلم العصابات، كما هو معتاد بالنسبة للقبعات السوداء والقبعات البيضاء التى تميز البطل والشرير فى أفلام الغرب.

٣- المكان

تتحدد بعض الأنواع من خلال المكان والزمان حيث تدور الأحداث، فعلى سبيل المثال، يمكن للأفلام الموسيقية الغنائية أن تحدث في أى مكان، بدءًا من أرصفة ميناء مدينة نيويورك وشوارعها في فيلم قصة الحى الغربى، وفيلم في المدينة(1949)، إلى القرية ذات السمات فوق الطبيعية في فيلم بريجادون (1954). وأفلام الكوميديا الرومانسية والدراما، وبعض أفلام الخيال العلمى، يمكن أن تغطى مراحل زمنية مختلفة، مثل فيلم في مكان ما من الزمن (1980)، وفيلم كيت وليوبولد (2001). كما تستخدم أفلام الرعب عادة أماكن ريفية معزولة، ومنازل قديمة مظلمة ذات بدرومات غامضة من أجل

تحقيق تأثير نفسى. ويسمح الثبات النسبى للمكان فى أفلام الغرب للمنظر الطبيعى فى النوع بأخذ ثقل موضوعي، فقد يكون بمثابة ارتباط موضوعي بالحالة الروحية بشكل عام.

٤– القصص والثيمات

وفقًا للمبادئ التى حددها ديفيد بورديل فى مناقشته لممارسات هوليوود الأساسية، يتم بناء معظم أفلام النوع، كنماذج للسينما الروائية الكلاسيكية حيث تتميز ببناء درامى مشترك، مع التركيز على بطل فردي يجب على أن يتغلب على العقبات لتحقيق هدف ما. كما أن الثيمة الغالبة في أفلام النوع هى نوعًا ما من صراع الفرد مع المجتمع، وأن هذا التوتر يمثل التوازن والحوار المستمرين اللذين نعيشهما جميعًا بين الرغبة وحبكها (أو ما يطلق عليه فرويد "التمدين والاستياء منه")، هذا الصراع مستمر، وهذا سبب كل من شعبية وتكرار أفلام النوع. إن أفلام الأنواع تأخذ مثل هذه المجادلات والتوترات الإجتماعية، وتلقيها في توليفات سردية، وتكثفها

في صراعات درامية بين شخصيات فردية والمجتمع، أو بين أبطال وأشرار.

٥- الشخصيات

تعد الشخصيات في العادة نمطية أكثر من كونها شخصيات ذات تعقيد نفسي، كما في الذين يرتدون القبعات البيضاء، وأولئك الذين يرتدون القبعات السوداء في أفلام الغرب- على الرغم من إنه يمكن تحقيق الإستدارة فيهم أيضًا. والمرأة الفاتنة القاتلة هى شخصية تقليدية في الفيلم الأسود، كما أن السنيد الكوميدى، والمعلمة الصارمة، والمبارز بالمسدسات هى شخصيات تقليدية في أفلام الغرب. وفي العادة فإن الشخصيات من أصول عرقية يتم تنميطهم كشخصيات مسطحة في أفلام الأنماط، مثل زعيم العصابة الإيطالى، وموزع المخدرات الزنجي، والإرهابي العربي، والقطاع العرضي من الجنود في الفرقة في أفلام الحرب. وعادة ما تعتبر الشخصيات المسطحة نقاط ضعف في الأعمال التى تطمح إلى

الأصالة، لكنها ليست بالضرورة في أفلام النوع حيث إنها تحقق الهدف منها بشكل مختزل.

كما يقوم الممثلين بتجسيد الشخصيات، ولكل منهم سمات جسمانية مميزة كما يساهموا في مظهر النوع الفيلمى حيث يقيمون في عالمه الفيلمى، ويصبحون جزءًا من صوره الأيقونوجرافية، وهم في العادة معروفون لدى الجمهور بوجوههم المألوفة أكثر من أسمائهم. إن ريتشارد جيكل، وجاك إيلام، وشيل ويلز، وبول فيكس، وسليم بيكنز قد ظهروا جميعًا في عدد لا يحصى من أفلام الغرب، لذلك عندما يظهرون في فيلم سام بيكنباه "بات جاريت وبيللى ذا كيد"، ويموت العديد منهم في الفيلم، فإن ذلك يمكن قراءته على إنه موت النوع الفيلمى حيث إنه قصة شخصيات محددة. يصبح بعض الممثلين أيقونات بسبب أدائهم فى أفلام النوع، ويمكن التعرف على وجوههم وأجسادهم على الفور داخل الثقافة. فعلى سبيل المثال، كان لجون واين حضور أيقونى قوى مثل الفرد الأمريكى القوى، والبطل الغربى لدرجة أن وفاة شخصيته، ويل أندرسون، على يد الشرير بروس ديرن

فى فيلم رعاة البقر(1972) أمر غير متوقع بشكل صادم. قد يتقولب الممثلين في أدوار نمطية، لهذا يمكن اختيارهم في بعض أفلام النوع في أدوار عكسية، مثل ويليام هولدين الذى لعب دور زعيم العصبة في فيلم العصبة المتوحشة (1969)، أو توم كروز في دور القاتل المأجور في فيلم ضحية المصادفة (2004) حتى يخرجوا من عباءة نوعًا ما.

ثانيًا الإتجاه الإيديولوجي:

يمكن تقسيم الإتجاه الإيديولوجي إلى أربع مراحل، لكل منها خصائصها، كالآتى:

المرحلة الأولى:

وهى التى تتشكل فيها الأنواع من خلال المسرح والأدب، فمن المتفق عليه أن السينما– هذا الفن الحديث– قد استمد موضوعاتها من الفنون الأخرى، والتى كان لها بالغ التأثير على الجمهور. فعلى سبيل المثال، لقد تأسس الفيلم الغربى بالفعل فى الأدب قبل اختراع

السينما، فى حين أن الفيلم الموسيقي الغنائى أخذ الكثير من أشكال وتقاليد المسرح التى سبقت وجوده. كما تنشأ الأنواع الفيلمية بسبب الحاجة الإجتماعية، ولكن- كما سبق وأن ذكرنا- أنه في نظام الاستديو كان الفنان مقيدًا لأن القصص كانت مستمدة من الروايات والمسرحيات.

المرحلة الثانية:

يتم ترسيخ قواعد النوع الفيلمي داخل الصناعة بسبب الإصرار على تقديم كل ما هو مألوف لضمان الربح المادي. وذلك بإستخدام التوليفات المعتادة والمحددة سابقًا، وكنتيجة لذلك تترسخ من خلالها المواضعات التى تمكن الجمهور من خلق أفق توقعات عما سوف تدور حوله الأحداث. وتجدر الأشارة هنا إلى أن هناك بعض الأنواع التى انتشرت على مدى عقود مثل الإثارة والرومانسية بينما الكوميديا مرت بعدة تحولات.

المرحلة الثالثة:

يتم التشكيك في مفاهيم النوع، وذلك من خلال تقديم نماذج مغايرة للشكل المعتاد في بعض الأفلام. على سبيل المثال، فى فيلم ماكابى ومسز ميللر (1971)، تبدو المدينة ماخورًا متنقلًا موحلًا مما يوحى بالغرائز الأساسية في صميم المدينة. وبشكل أكثر وضوحًا، وضع سام بيكنباه مشنقة فى وسط المدينة فى فيلم بات جاريت وبيلي ذا كيد(1973) مما يشير إلى الميل نحو العنف فى قلب الحضارة.

المرحلة الرابعة:

في هذه المرحلة، يتفكك النوع عندما يعجز عن تلبية رغبات الجمهور لفترات طويلة، ولكنه لا يموت –كما أشار ديفيد بوردويل– بل يعود في شكل جديد. ويبدأ ذلك التحول عندما يمر النوع من مرحلة النضج إلى مرحلة من المحاكاة الساخرة، أي عندما يسخر من تقاليده. ويرجع السبب لذلك أن أفلام النوع تناقض الأفكار الأيديولوجية بشكل مستمر، وهو ما يجعلها تتطور وتتغير أو ربما تختفي عندما تتغير توقعات الجمهور.

- النوع الفيلمي

تنحدر جميع الأنواع من فئتين رئيسيتين ألا وهما الكوميديا والدراما حيث أن الفرق الأساسي بين جميع الأفلام فى العموم هو إذا كانت مضحكة أم لا. ويمكن تصنيف أنواع الدراما والكوميديا كالآتى:-

أولاً أنواع الدراما:-

دراما وثائقية Docudrama	الإقتباس الدرامي لأحداث الحياة الواقعية، ولكنها ليست دائمًا دقيقة تمامًا ، فإن الحقائق العامة صحيحة إلى حد ما
التراجيديا Tragedy	القصص التي تستكشف المعاناة الإنسانية والدمار
الدراما الواضحة Straight drama	تنطبق هذه الفئة الواسعة على أولئك الذين لا يحاولون اتباع نهج محدد للدراما، ولكنهم يعتبرون الدراما نقصًا في التقنيات الكوميدية

الكوميديا المأساوية Tragicomedy	قصة تستكشف المعاناة الإنسانية، ولكن بنهاية مشجعة أو مع عناصر كوميدية كافية لإبقاء الجمهور يضحك طوال القصة المأساوية
السخرية Satire	يمكن أن تتضمن السخرية الدعابة، لكن النتيجة النهائية هي عادةً تعليق اجتماعي حاد ليس مضحكًا. غالبًا ما تستخدم الهجاء أو المبالغة لفضح أخطاء المجتمع أو الأفراد التي تؤثر على الأيديولوجية الاجتماعية
دراما خفيفة Light drama	القصص الخفيفة التي، مع ذلك، جادة في طبيعتها
الدراما المفرطة Hyber drama	صاغها كين دانسايغر، وهذه القصص بالغت في الشخصيات والمواقف لدرجة أن تصبح أسطورة أو أسطورة أو حكاية خرافية
خيال وثائقي	تختلف الأفلام الوثائقية عن الدراما

Docufiction	الوثائقية، فهي تجمع بين الأفلام الوثائقية والخيالية، حيث تختلط اللقطات الفعلية أو الأحداث الحقيقية مع المشاهد المعاد تصويرها
دراما Dramedy	قصة جادة تحتوي على بعض الشخصيات أو المشاهد الفكاهية بطبيعتها للجمهور
الدراما السوداء Dark drama	الأعمال الدرامية التي تتناول قضايا خطيرة للغاية

ثانياً أنواع الكوميديا:-

كوميديا الأفكار Comedy of ideas	تستخدم الكوميديا لاستكشاف الأفكار الجادة مثل الدين أو الجنس أو السياسة، وغالبًا ما تمثل الشخصيات وجهات نظر متباينة للعالم وتُجبر على التفاعل من أجل التعليق الاجتماعي الكوميدي

كوميديا الأخلاق Comedy of manners	تركز على التلاعب اللفظي قبل كل شيء، وتستخدم الشتائم والذكاء للترفيه
الكوميديا السوداء Dark or black comedy	الدعابة التي تسلط الضوء على موضوع يعتبر عادةً من المحرمات
هزل Farce	تضخيم المواقف خارج نطاق الاحتمالات ، مما يجعلها مسلية
الفكاهة الملاحظة Observational humor	إيجاد الفكاهة في الممارسات الشائعة في الحياة اليومية
محاكاة ساخرة Parody or spoof	الفكاهة على أساس التقليد. تستند جميع المحاكاة الساخرة إلى أعمال موجودة مسبقًا ومعترف بها على نطاق واسع. العمل مبالغ فيه بإيجاز إلى درجة السخرية والاستهزاء

الكوميديا الجنسية Sex comedy	الفكاهة المشتقة أساسًا من المواقف والرغبة الجنسية
كوميديا الموقف Situational comedy	الفكاهة المستمدة من معرفة مجموعة من الشخصيات وتعريضهم لمواقف مختلفة لخلق تجاور روح الدعابة والسخرية
الكوميديا الواضحة Straight comedy	الأفلام التي لا تحاول مقاربة محددة للكوميديا ، بل تستخدم الكوميديا من أجل الكوميديا
كوميديا تهريجية Slapstick comedy	الدعابة التي تستخدم التعثر والسقوط والعنف الشبيه بالرسوم المتحركة كعنصر أساسي
الكوميديا السريالية Surreal comedy	رواية القصص التي تتضمن السلوك وأساليب رواية القصص غير المنطقية ، بما في ذلك التجاور الغريب والمواقف

العبثية وردود الفعل غير المتوقعة للمواقف العادية	

خصائص أفلام النوع

تتبع القصص كلها– كما ذكرنا سابقًا– من نوعين أساسين ألا وهما الدراما والكوميديا حيث يخرج من رحمهما الأنواع المتعددة والمختلفة والمتشابكة فى بعض الأحيان. كما تحدد الأنواع الفيلمية القصة، الشخصيات، والجو العام. وتمتزج الأنواع مع أنواع أخرى، فلا يوجد فيلم قائم على نوع واحد فحسب، وذلك لتعزيز النوع المهين وخلق قصة مليئة بالتفاصيل، ولكن ما سوف نستعرضه هو بعض الأنواع المهينة وخصائص كل منها على حدة.

أفلام الغرب

غالبًا ما تدور الأحداث في الجنوب الغربي الأمريكي أو في المكسيك، مع وجود عدد كبير من المشاهد في الخارج حتى نتمكن

من الاستمتاع بجمال الطبيعة الوعرة، لكننا نتوقع أيضًا أن نرى صالونات ومزارع ومكاتب عمدة، بالإضافة إلى ماخور أو مخبأ في المنحدرات. وتميل الملابس والأدوات إلى التركيز على الأشخاص الذين يعيشون في هذه المواقع (رعاة البقر، والهنود)، لذلك هناك أسلحة وخيول وقبعات رعاة البقر(قبعات سوداء إذا كنت "شرير"، وقبعات بيضاء إذا كنت "طيب". سنرى أيضًا الشريف، والماشية، وألعاب الورق، والويسكي، والعربة. ويتم خلق التوقعات الموجودة في فيلم الغرب أثناء المعارك المتوقعة بالأيدي والأسلحة النارية ومشاهد المطاردة أو المعركة المثيرة. كما سيكون هناك أيضًا صور بانورامية رائعة للريف بما في ذلك غروب الشمس والمناظر الطبيعية والصحاري والسماء اللانهائية.

يوجد في فيلم الغرب العمدة – أو شخص على دراية بالقانون – يريد دعم "القانون والنظام الأمريكي" في المدينة، لكنهم لا يستطيعون ذلك لأن هناك خارجين عن القانون ومقاتلين مسلحين (أو هنود أو مكسيكيين) عازمون على خرق القانون. جميع الشخصيات التى

تحاول فقط البقاء فى عالم حدودى قاسى – من سكان المدن والعائلات وأصحاب المزارع وأصحاب المتاجر والموسيقيين والمقامرين والعاهرات – عالقون بين رجل القانون والخارجون عنه.

إن معظم أفلام الغرب هى في الأساس قصص تستكشف فكرة النظام مقابل الفوضى؛ أحيانًا يأتي النظام في شكل انتقام من قوى الشر، وأحيانًا أخرى يأتي في شكل واجب مهني تجاه المجتمع أو في حاجتنا المتأصلة للتقدم كدولة. ويتوقع الجمهور مواجهة نهائية بين رجل القانون والمجرم، كما يتوقعون مشاهد يثير فيها المجرم الفوضى. بالإضافة إلى مشاهد يحشد فيها رجل القانون القوات، والمشاهد أخرى مع المجرمين في مخبئهم كما أن أحدهم يخبر البطل أنه لا يمكن أن يفوز.

تبدأ معظم أفلام الغرب ببطل هو جزء من "مجتمع" (أسرة ، بلدة ، قطار عربة ، إلخ) ويخلق إحساسًا بالنظام. وسرعان ما ينفصل البطل عن روابطه الاجتماعية بسبب الفوضى حيث يقضي قضاء

معظم الأحداث في الاستعداد والوقوف ضد القوة الفوضوية الخارجة عن القانون التي دمرت إحساسه بالنظام.

البطل في فيلم الغرب

يعيش بطل فيلم الغرب في وحدة ويحرص بشدة على استقلاله، فمن المرجح أن مدلول مفهوم الوحدة المقصود به البعد عن السياق الإجتماعي الأكبر، وذلك لأن بطل فيلم الغرب قد يكون غير متآلف مع المجتمع أو ذو سوابق إجرامية. كما نجد أن هذا الانعزال يوحى بعصبية خطيرة بالنسبة له وللآخرين كما في أفلام الباحثون، والنهر الأحمر. يرفض البطل هنا عمل صداقات كما يخيم عليه الصمت كما يبدو بعض الأبطال معنيين بأحداث معينة، ويتواجدون في البارات المزدحمة بالرغم من شعورهم بالغربة واللا تكيف الإجتماعي.

تمثل الأسرة أداة بنائية شائعة للنوع في العادة، فلابد أن يكون البطل بلا عائلة أو يتيمًا أو أي إنسان جرد من عائلته بسبب ظروف عدائية أو عنف، أو كإنسان يلاحق أو تلاحقه عائلته مثل فيلم الآفاق الغربية 1952. لا يرتاح البطل إلا مع إمرأة شبيه له أو

مكملة له، فإذا كان للبطل سوابق إجرامية، فقد ينجذب إلى امرأة منبوذة من المجتمع كما في فيلم عربة المسافرية1939 ، وإذا كان رجلًا صالحًا، فإنه ينجذب لامرأة صالحة كما في فيلم عزيزتى كلمنتاين. إن وجود المرأة في حياة بطل الفيلم الغربي، لا يعنى بالضرورة أنها تفهمه وتستوعب دوافعه بل تكون ضد القتل سواء أن يقوم هو بفعل القتل أو أن يتم قتله بينما يواجه البطل صعوبة في أن يشرح لها أن هذه الأشياء تنتمى إلى عالمه، وبالتالى ينحصر دورها في تقديم النصيحة. إن البطل هنا متجول، وحيد، منعزل، والذي يفوق في النهاية امكانية أن يفهمه أى أحد آخر، ولكنه يؤمن بتفرده الشخصي. كما يختلف البطل عن هؤلاء الذين يقابلهم على مدار الفيلم، وبالرغم من ذلك فهو قادر على فعل كل شئ الذي يتميز به دون أن يجفل أو يتباهى، مظهرًا العزم والثقة الذين يجعلان المتلقي يتوقع له النجاح. يحافظ البطل على وحدته سواء في التضحية بالرفقة الحقيقية أو حياة الجماعة حيث أن نداء المغامرة يجعله يتحرك إلى رحلته التالية.

المأمور

يمثل مأمور المنطقة أو مارشال البلدة أكثر الأنماط ظهورًا في فيلم الغرب، حيث لديه مكانة خاصة لهؤلاء الذين يريدونه كرمز للقانون والنظام العام. تعكس مكانته نوعية المجتمع الذي يمثله، فإذا كان فاسدًا فالبلدة نفسها فاسدة أو تحت سيطرة سلطة لايعدو رجل القانون فيها سوى بيدق شطرنج. تعد وظيفة المأمور صعبة حيث يشعر كما لو أن استمرار الحضارة يعتمد على قوة شخصيته أو قدرته على اقناع الغير مرغوب فيهم على ترك البلدة مع شروق الشمس. بجانب حفظ المساجين من تهديدات الخارجين على القانون أو عصابة تريد تحرير أحد المساجين.

الهنود

يمثل الهنود الفئة الصغيرة المتجولة التى تحارب المجتمع الأبيض التوسعى، فقد ظلوا هم الشخصيات الشريرة القياسية للنوع لفترات طويلة حيث ظهروا وكأنهم يمثلون تهديدًا لا عقلانيًا للإنسان الأبيض. فقد كانت وظيفة الجماعة الهندية تقتصر على حوادث

العنف، باستثناء القليل مثل فيلم خريف الشايين 1964. أما في أفلام أباتشى 1954، ومرمى السهم 1956، وسهم مكسور 1950، وأخبرهم أن ويللى بوى كان هنا 1969 تم توطيد موتيفة الشجاع الهندى المعذب قالبًا مكافئًا للتجسيد النمطى في النوع للبطل المنعزل أو المغترب.

الخارج على القانون

يعيش الخارج على القانون في بيئة سرمدية لا بداية ولا نهاية زمنية لها كما أن نجاحه يعتمد على الجرأة والمهارة. وبالرغم من إنه يتعادل مع خصومه إلا إنه عادةً ما يقهر ماديًا بالتفوق العددى للقوى الجماعية للقانون والنظام العام التى تطارده دون توقف، وهو بذلك خاسرًا لا محالة. ومن ثم فإن حياته خطرة يخيم عليها الفقر واليأس، فإنه من المنطقى افتراض أنه قد يهجرها إذا ألغيت الجائزة التى وضعت عليه حيًا أو ميتًا، وإذا أمن لنفسه تسامح القانون معه. كما يتميز الخارج على القانون بالوحدة والإنجاز حتى لو كان لديه عصابة أو عائلة، فإنه يعتمد على غريزة البقاء الخاصة له، وعلى

دهائه الشخصى. إن قدره هو أن يكرر جرائمه، إلى أن تقع الخيانة المحتومة ليقع هو في كمين بناء على اخبارية مسبقة.

الطبيعة

يتميز الفيلم الغربي بالحس المكاني، والذي يتراوح ما بين المناظر الطبيعية للسلاسل الصخرية الشاهقة إلى الحصون إلى المعسكرات المخصصة للهنود إلى البلدات كما يحدد الحبكة والشخصيات. إذا كانت البيئة تعكس نوعًا من القسوة والبدائية، فهي بيئة حافلة بالتهديد، لذا فإن البقاء فيها سيكون للأصلح وبالتالى نتوقع أن تقدم بعض الشخصيات اجرامًا وعدوانية. كما أن نقص السكان يؤدى إلى مصادر ثروة قليلة التى تتمثل في الماشية والمركبات والبنوك على عكس المجتمعات المدنية. كما يحفز المنظر الطبيعي الإستجابة للمواقف النمطية واللقاءات التى تقع بالصدفة مع الغرباء. إن الأكثر نمطية أن النشاط الحركى سواء الغارات وأعمال السلب المسلح والمعارك الحاسمة بالرصاص يتولاها الرجال بينما تقتصر وظيفة المرأة على أنسنة المواقف من خلال التأكيد على قيمة حياة الإنسان.

وعلى الرغم من أن النساء يعرضن دائمًا الرقة والمواساة والحب إلا أنهن لا يصبحن جذابات للبطل إلا عندما يظهرن خشونة مستقلة خاصة بهن. تحفز الطبيعة المتلقى بالبحث عن إجابات حول البطل إذا ما كان شخص يبحث عن الإنتقام أم صياد مكافآت أم خارج عن القانون معتزل، وعادة ما يتم التلميح عن الإجابة بشكل عابر. إن العلاقات المتبادلة بين المنظر الطبيعي ورسم الشخصيات وعلاقاتها بالماضى تعد أمورًا طبيعية للنوع.

أمثلة على أفلام الغرب

Rango/ Lone Ranger/ City Slickers/ Tombstone/ Django Unchained/ Hell or High Water/ Dancing with Wolves

أفلام الحركة (الأكشن):

تحتوي هذه الأفلام على مشاهد قتال رائعة أو مشاهد مطاردة ممتدة، معززة بحركات مثيرة وتأثيرات خاصة حية. يتميز البطل بإنه واسع

الحيلة، حاد الذهن، وسريع الحركة، وقوى البنيان. على الرغم من نقاط القوة التى يمتلكها، إلا أن عادةً ما يبدأ الفيلم بمشكلة داخلية للبطل، تليها مشكلة خارجية. بنهاية القصة، سيحل البطل المشكلتين من خلال شرح المشكلة الداخلية لفظيًا أثناء التعامل الجسدي مع المشكلة الخارجية. تخلق خيوط القصة المزدوجة إيقاع فيلم الحركة، فعندما يبدو أن إحدى القضايا قد تمت تسويتها ، تنهار القضية الأخرى.

يتميز شرير فيلم الأكشن عادة بإنه يكون منفرداً بخطط كبيرة مثل السيطرة على العالم، حيث يتم تصويره على أنه ذكى للغاية مع عيوب شديدة في الشخصية، وبالتالي يتصرف بطرق سيئة للغاية. تخلق هذه المعركة بين البطل صاحب الحيلة والشرير الذكى أحد الموضوعات العريضة في أفلام الحركة ألا وهى المعركة بين الخير والشر.

عادةً ما يتم وضع شخصية ثانوية مهمة في طريق البطل – غالبًا فتاة (أو رجل) في محنة يجب على البطل حمايتها أو إنقاذها أو

الدفاع عنها. لذلك، فإن مشاهد الذروة في نهاية الفيلم ليست فقط من أجل بقاء البطل، ولكن أيضاً من أجل بقاء الآخرين. من ناحية أخرى، تشمل الشخصيات الإضافية في فيلم الحركة أتباع الشرير، والمعلم الذي يزود البطل بالمعلومات التكنولوجية أو اللوجستية والأفراد (مثل السياسيين أو الأطفال أو موظفي الخدمة المدنية) الذين يمثلون المجتمع الذي يحاول الشرير تدميره.

في كثير من الأحيان، تخلق المواقع في فيلم الحركة تصادمًا بين الدنيوي والغريب. غالبًا ما يُرى البطل يقوم بأشياء عادية في أماكن نموذجية، نظرًا لأن البطل يمثل "كل شخص" في ذهن الجمهور. عندما يتم إطلاق البطل في مكان غريب أو بعض العناصر الغريبة داخل بيئة عادية (حتى لو حدثت القصة في مدينة نموذجية ، فإن البطل سيجد نفسه على سطح أعلى ناطحة سحاب، في الأنفاق الشبيهة بالقبور تحت المدينة). لذلك ، فإن القدرة على الاندماج في مجموعة متنوعة من المواقع مهمة للبطل.

يتم تصميم الملابس لجعل البطل يبدو قويًا ومهذبًا ، على سبيل المثال، يرتدى بدلة مناسبة في حفل العشاء. وعندما يتخلص من الخصوم في الحفل، نراه بنفس الملابس حيث تعد من الأدوات المساعدة، ومتعددة الإستخدامات للبطل. كما يمكن استخدام أي شيء يلمسه البطل أو يراه كسلاح أو كأداة تساعده في الخروج من المأزق.

أمثلة على أفلام الحركة

The A-team/ Deadpool/ The Blues Brothers/ Kick Ass/ Die Hard/ Fast and the Furious/ John Wick/ Mission Impossible

أفلام الجريمة

تستكشف أفلام الجريمة موضوعات الحقيقة والعدالة والحرية، وتحتوي على الانقسام الأساسي بين المجرم أو المتهم، ورجل القانون. يمكن استكشاف هذه العلاقة في مجموعة متنوعة من

القصص المعقدة والمتعددة الطبقات. تجعلنا أفلام الجريمة نشجع رجال القانون على الفوز، فعلى سبيل المثال، قد نتابع قصة محامى أو أعضاء هيئة محلفين أو ضابط شرطة شجاع أو ضحايا جريمة. ومن المهم أن يدرك الكاتب أيضًا أن أفلام الجريمة تجعل الجمهور يقفز عبر سلسلة من "الأطواق" العقلية. غالبًا ما يحاول الجمهور حل الجريمة جنبًا إلى جنب مع المخبر، لمعرفة كيفية عمل السرقة المعقدة، أوكيف سيهرب المتهم أو كيف سيحاكم المجرم في المحاكمة. لقد افتتن صانعو الأفلام بالمجرمين ورجال العصابات حيث تزامنت حقبة رجال العصابات مع بداية عصر هوليوود الذهبي في أواخر الثلاثينيات.

الإيقاع العام لقصة الجريمة هو "نحن ضدهم"، وعادةً ما تقفز القصة ذهابًا وإيابًا بين "الجيد" و "السيئ" – وجزء من متعة الجمهور هو تحديد من يقف في أي جانب. قصص الجريمة مليئة بالمخادعين والمتحولين، لذلك يقع البطل فى تحدي إيجاد الشخص المناسب للثقة. ويتم تحقيق العدالة بطريقة أو بأخرى في نهاية قصة الجريمة.

تحدث قصص الجريمة في مجموعة متنوعة من المواقع – ولكن أحد العناصر الثابتة هو أن الموقع يسمح للشخصيات بالإختباء أوالإندماج في محيطهم. يمكن أن تستخدم قصص الجريمة أيضًا الملابس لإخفاء الأشخاص داخل زيهم الرسمي (في السجن أو الجيش أو المدارس أو في بيئة الشركات) كما تستخدم الملابس في هذا النوع أيضًا لخداع الجمهور.

بالإضافة إلى ذلك، سيجد جمهور أفلام الجريمة الإثارة في الأعمال الإجرامية والعنف الذي يحيط بها. وعادةً ما تتضمن القصص في نوع الجريمة، تقييم البطل للجريمة ثم محاولة تحقيق العدالة المناسبة. يجب على رجل القانون إيجاد أدلة والأسلحة وجمع المعلومات كى يتسنى له معرفة كيف يعاقب المجرم. تتنوع الشخصيات في القصة بين قاضي وهيئة محلفين وضحايا وشهود ورؤساء تنظيميين وأتباع. كما تكون الأدوات المساعدة في هذا النوع عناصر يمكن استخدامها كأسلحة وأدلة وأدوات لارتكاب جريمة أو حلها.

وفى كثير من الأحيان كانت تأتى الحبكة مباشرة من عناوين الصحف. ويمكن تقسيم عناصره إلى أربعة كالآتى:

١- العصابي أو عضو الإئتلاف: هو مجرم يستطيع رجال الشرطة وممثلو العالم المتحضر في الفيلم، التعرف على هوية المجرمين وعلى وسطهم الإجتماعى

٢- المجرم المستتر: المتغلغل في العالم العادي بينما هو عبارة عن شخص فاسد. يوجد على السطح كمواطن يراعى القانون، الا انه متورط بالكامل في مشروعات غير شريفة. أحيانًا تكون هذه الشخصية معروفة للكثيرين بأنها فاسدة إلا أنها لا تزال تمثل واجهة شرعية يصعب اختراقها

٣- السجين: بالرغم من أن الأنشطة الإجرامية تنحصر بين المساحين والآخرين والحراس، فإن المجرم يكون مفهومًا أنه قادر على ممارسة العنف والاحتفاظ بالعديد من قيم أولئك الذين وردوا في التصنيف الأول

٤- النصاب أو المحتال: اللص يتورط في جمع المال من خلال مخادعة الأثرياءء أو المنشآت ذات الثروة.

يتم تقسيم أفلام الجريمة في قالبين كالآتى: التوجه السيكولوجي للشخصيات سواء كجالبين للعنف أو كلصوص. ويتمثل كلاهما في أفلام عن عصابات رحالة مثل السلاسل الجبلية العالية 1941، وأفلام عن لصوص البنوك مثل جنون الأسلحة النارية1949، وأفلام المنظمات الإجرامية كالمافيا مثل العالم التحتي 1961، وأفلام عن سير رجال العصابات مثل آل كابونى 1959. كما هناك أفلام عن سير الحياة سواء التى تتعامل مع مجرم اضطر- نتيجة للحاجة- أن يختار طريق الإجرام أو دفع بها مصادفة مثل اطرق على أى باب 1949، أو لهؤلاء الذين اختاروا هذا الطريق بمحض ارادتهم مثل نيلسون وجه الرضيع1957.

أمثلة على أفلام الجريمة:

Bad Santa/ Fargo/ Seven Psychopaths/ The String/ Argo/ The Usual Suspect/ Traffic/ The Departed

أفلام الخيال

السمة المميزة لأفلام الخيال هي الشعور بالدهشة، وعادة ما تتم في عالم مكثف بصريًا تسكنه مخلوقات أسطورية أو سحرية أو شخصيات خارقة. غالبًا ما تعكس الملابس في هذه الأفلام إحساسًا بالأساطير والفولكلور – سواء كان قديمًا أو مستقبليًا أو من عالم آخر كما تعكس الصراعات الشخصية والداخلية التي يواجهها البطل. وتخلق أفلام الخيال تمثيلات خيالية لمخاوف ورغبات العقل الباطن للبشر. لذا، فإن هذه الحكايات المجازية ممتعة للجمهور، وتوفر إحساسًا بتحقيق الرغبة.

عادة ما يتبع إيقاع القصة رحلة البطل ، حيث يبدأ البطل الرحلة في عالم مألوف ثم يغادر إلى عالم مجهول، ليعود إلى العالم المألوف بمعرفة جديدة. وعلى مدار الرحلة، عادةً ما يجمع البطل

مجموعة من الرفاق غير الأكفاء الذين سيكتشفون العالم المجهول معًا، ويصبحون متورطين في معركة ملحمية كجزء من المواجهة النهائية مع قوة الشر. يلعب المرشد دورًا رئيسيًا في الأفلام الخيالية كما يفعل حلفاء البطل. كما يقدم المرشد حكمة من الماضي أو من عالم آخر مما يسمح للبطل بفهم أفضل للمخلوقات غير العادية المكتشفة حديثًا.

تمثل أشكال الحياة المختلفة هذه مجازًا قرارات مختلفة قد يتعين على الجمهور اتخاذها في حياتهم الخاصة، وغالبًا ما تقدم نظرة ثاقبة للبطل (والجمهور) وهي تراقب الحياة بطرق خيالية جديدة. وتشجع أفلام الخيال الجمهور على الخوض في عالم جديد والقيام باكتشافات جديدة حول عظمة الحياة – كما يفعل البطل.

أمثلة على أفلام الخيال:

Big / Alice in Wonderland /Shrek / Splash/ Time Bandits/ Dr.Strange / Life of Pi/ The Lord of the Rings/ Willow

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	175

أفلام الرعب

تشبه أفلام الرعب أفلام الحرب، من الناحية الهيكلية والإيقاعية. تبدأ عادةً بمجموعة من الشخصيات التي تموت واحدًا تلو الآخر ، على يد "العدو" حتى يضطر الناجي الوحيد إلى مواجهة عدو أقوى من أجل البقاء على قيد الحياة.

تحدث معظم أفلام الرعب في العصر الحديث، في بعض الأماكن النائية حيث يمكن عزل مجموعة من الناس عن بقية المجتمع. وغالبًا ما تكون الشخصيات مراهقة أو أشخاصًا في أوائل العشرينات من العمر (وهو الجمهور المستهدف لهذا النوع). وترتدي الشخصيات ملابس عصرية نموذجية – بإستثناء القاتل، الذي غالبًا ما يرتدي زيًا أو قناعًا غريبًا، ويستخدم مجموعة متنوعة من الأدوات أو الأسلحة لقتل الضحايا.

وفي الغالب تكون أفلام الرعب بمثابة حكايات أخلاقية حيث يقدم القاتل تكفيرًا عنيفًا عن خطايا الضحايا الماضية. تصبح هذه المعارك بشكل مجازى عبارة عن الخير ضد الشر أو الطهارة مقابل

الخطيئة. كما أن الشخصيات التي تشرب الكحول، وتتعاطي المخدرات، وتمارس الجنس تميل إلى الموت أما الشخصية النقية فهى تميل إلى الحياة.

يمتلك القاتل في أفلام الرعب نوعًا من القدرة الخارقة، سواء كانت قوى التحريك عن بُعد أو القوة القصوى أو شبه الحصانة أو التخفي أو الذكاء فوق المتوسط، ومع ذلك لا يجب أن يكون القاتل دائمًا بشريًا، وإنما يمكن أن يكون شيطانًا أو نوعًا من البشر الممسوسين أو حتى نوعًا من المواقع المسكونة التي تحاول قتل السكان.

تنبثق التوقعات في هذا النوع من القدرة الفريدة للخصم على القتل، والتي يتم الكشف عنها حتمًا على أنها موت عنيف لشخصيات المجموعة ولحظات مرعبة مختلفة بينما ننتظر لنرى من سيضربه القاتل بعد ذلك، والمواجهة النهائية عندما يكون البطل ضعيفًا وعليه أن يحارب القاتل القوي من أجل البقاء. وتستخدم أفلام الرعب عادة أماكن ريفية معزولة، ومنازل قديمة مظلمة ذات بدرومات غامضة من أجل تحقيق تأثير نفسى، لكن أفلامًا مثل طفل

روزمارى(1968)، وفيلم مياة مظلمة (2005) تؤثر بواسطة انتهاك النوع، إذ تضع قصصها في أماكن معاصرة مألوفة بدلًا من أماكن غير مألوفة. كما يعد فيلم عيادة الدكتور كاليغاري(1919) النموذج الأصلى لفيلم الرعب، فهو من الناحية البصرية فيلم تعبيري كما أن خلفيات أحداثه تعبير عن عالم من الكوابيس، فالمداخن تبدو وكأنها على وشك أن تهوى، والنوافذ تتخذ شكل معينات. فهذا العالم متنافر، وبعيد عن العالم الطبيعي المعتاد الذي نعيش فيه. كما تشتمل حبكة الفيلم على عنصرين، أصبحا فيما بعد من تقاليد فيلم الرعب، وهما الفريق المكون من الطبيب المجنون والكائن المتواطئ معه والذي تأسره مفاتن البطلة. غالبًا ما يحتاج هذا الكائن إلي الحب، مثل وحش فرانكنستاين (فيلم عروس فرانكستاين 1935) الذي ترفضه العروس، فينتقم من خلال تدمير المخبر الذى صنع فيه. وقد تأسست عناصر فيلم الرعب خلال الأربعينيات والخمسينيات، والتى تشمل الشبح، الكائن، الشخصية المزدوجة، والعالم المجنون بالإضافة إلى تقاليد الإضاءة الخافتة، والسطوح المظللة، والتحولات

الإستبدالية، والمختبرات، والغابات المغلفة بالضباب، والقصور القوطية.

أمثلة على أفلام الرعب:

American psycho/ Young Frankenstein/ What We Do in the Shadows/ Jaws / Psycho/ The Ring / Sinster/ The Shining

أفلام الحياة: يوم في الحياة (أو) أفلام شريحة من الحياة

تختلف أفلام " يوم فى الحياة" أو "شريحة من الحياة" عن بعضها بمهارة ولكنها تشترك في أوجه تشابه كافية بحيث يمكن تجميعها معًا في نوع واحد رائع. وتدور أحداث أفلام الحياة في مواقع عادية بالنسبة للبطل أو الأبطال، كما تتكون الملابس والأدوات من ملابس العصر الحديث وعناصر من الحياة اليومية (بالنسبة للبطل، وليس بالضرورة للجمهور).

نادرًا ما يوجد خصم شديد في هذه القصص بخلاف الأحداث المدمرة مثل الموت أو المرض، وبدلاً من ذلك فإن الخصوم عاديون مثل البطل، ومع ذلك فهم أعداء يجب أن يواجههم البطل لتحقيق سلسلة من الأهداف الشخصية. وتتمثل الشخصيات الأخرى في هذا النوع في العائلة والأصدقاء والزملاء من العمل أو المدرسة والأشخاص الذين يسكنون العالم الذي يعيش فيه البطل (على سبيل المثال:أصحاب المتاجر والجيران والشرطة وما إلى ذلك).

تدور الموضوعات الشائعة في هذا النوع حول فكرة أننا جميعًا نمر بنفس الصراعات المتأصلة في حياتنا بينما يأتي الاختلاف في الخيارات الفردية التي نتخذها. ويمكن للجمهور أن يتوقع رؤية مجموعة متنوعة من الآراء حول موضوع واحد مما يجبرنا على التفكير في الخيار الذي سيكون "مناسبًا" للبطل. والإدراك الكبير – إما عن طريق البطل وتغيير طرقه واتخاذ الخيار "الصحيح" ، أو من خلال إدراك الجمهور أن البطل قد ارتكب الخيار الخاطئ.

هناك نوعان من الإيقاعات العامة لفيلم الحياة حيث يركز الفيلم إما حصريًا على البطل ويقتطع من الشخصيات الأخرى من حيث صلتها بمشاكل البطل، أو سيتم تصميم القصة كمجموعة يتم فيها سرد قصص متعددة بشكل متوازى.

أمثلة على أفلام الحياة

American Splendor/ The Pursuit of Happyness/ Waitress/ The Help/ 12 Years a Slave/ Steve Jobs/ Moonlight

يوم في الحياة

تروي معظم الأنواع قصصًا تتضمن البطل الذي يؤثرعلى حياة أشخاص آخرين، سواء كان الأمر يتعلق بإنقاذ الكوكب أو اختراع شيء يحطم الأرض أو سرقة البنوك أو قتل التنين أو إيقاف وحش أو إنهاء الحرب أو الفوز باللعبة الكبيرة، حيث أن تداعيات قرارات البطل تؤثر على الناس، ومع ذلك فإن مآثر البطل في فيلم من أفلام

الحياة سيكون لها تأثير ضئيل أو معدوم على عدد أكبر من السكان، وأفعالهم لها تداعيات قليلة على أي شخص آخر. وبدلاً من ذلك يأخذ فيلم اليوم في الحياة الأحداث الصغيرة في حياة الشخص، ويرفع مستوى أهميتها، فتشعر "الأشياء الصغيرة في الحياة" بأهمية بالنسبة للبطل (والجمهور) مثل معركة الذروة في فيلم أكشن أو تبادل إطلاق النار النهائي في فيلم غربي. وغالبًا ما يكافح الأبطال فى أفلام الحياة اليومية، إنهم يتعاملون مع النزاعات في زواجهم ومع المرض والقضايا الأسرية والانفصال المجتمعي والجنون. وغالبًا ما يتعامل أبطال الفيلم مع قضايا متعددة ومتداخلة في سياق الفيلم – تمامًا كما نفعل في الحياة. تتمثل إحدى الميزات الرئيسية لفيلم الحياة اليومية في أن يرى الجمهور كيف يتعامل الآخرون مع نفس أنواع المشاكل التي يمرون بها حيث تمثل صراعات الحياة الصراع المركزي في القصة.

شريحة من الحياة

غالبًا ما تكون قصصًا مجمعة – كل شخصية لها قصتها الخاصة ويتم إضافة القصص الجماعية لتمثيل شريحة معينة من المجتمع. وإذا لم تكن القصة عبارة عن مجموعة، فإن قصة الشخصية الرئيسية تميل إلى التأثير على نطاق واسع في حياة مجتمع معين. كما يتمثل أحد أنواع "المتعة" الرئيسية لفيلم "شريحة من الحياة" في قضاء بعض الوقت في موقع محدد لمراقبة كيفية تعامل المجتمع مع المشكلات اليومية.

الفيلم الرومانسي:

تتشابه الأفلام الرومانسية من نواحٍ عديدة مع أفلام الحياة، وتميل الأفلام الرومانسية إلى الظهور في أماكن نموذجية للشخصيات الرئيسية، على سبيل المثال: المنزل والعمل والأماكن الواقعة بينهما، ومع ذلك هناك أيضًا "أماكن خاصة"، مواقع تمثل الحب. وعند الاتصال بهذه المواقع ترتدي الشخصيات ملابس مختلفة، وتعبر عن الشعور بالبهجة. وتقف هذه الأماكن الخاصة في تناقض صارخ مع

العالم العادي الذى تجد فيه الشخصيات نفسها فى غالبية الفيلم مما يعكس الإحساس الداخلي بالسعادة.

يتوقع الجمهور أن يرى قبلة أولى على الأقل وربما بعض المشاهد الحميمية، ومع ذلك لا يتم عرض هذه التوقعات دائمًا على الشاشة، وخاصة في الأفلام الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي . ويتم إظهار الفواصل الرومانسية من خلال الإغراءات المزدوجة والاستعارات المرئية. كما يتوقع الجمهور أيضًا أن يروا "الجانب السلبي" للحب وأنهم مستعدون عاطفياً للحزن والشعور بالوحدة كجزء من القصة.

تتمحور الشخصيات التقليدية (وإيقاع القصة) في الرومانسية حول "الشاب" و "الفتاة". إن الأحداث البديهية القديمة لوصف القصص الرومانسية هي:– يلتقي الشاب بفتاة ، الشاب يخسر الفتاة ، الشاب يستعيد الفتاة. هذا هو الإيقاع العام حيث تنقسم المشاهد بالتساوي بين الشاب والفتاة، فكل منهما يريد "الوقوع في الحب". كما تظهر بعض الشخصيات مثل الصديق المقرب، وسنرى أيضًا شخصيات

مثل الذي يعطي النصائح للعشاق، والآخر (الحبيب السابق، أو فرصة عمل أو مرض أو التزام عائلي) مهمته هى الوقوف في طريق الحب، وسيراقب الجمهور كيف يرتبط كل جانب بالوقوع في الحب والخروج منه. وتجدر الإشارة إلى أن العشاق ليسوا دائمًا شاب وفتاة، وليس من الضروري حتى أن تكون قصة حب بين بشر. على سبيل المثال: فيلم HER، ومع ذلك يمكن تحديد الأفلام الرومانسية من خلال الموضوعات التي تعزز معتقداتنا حول الحب: الحب من النظرة الأولى، الحب ينتصر على كل شيء وهناك شخص ما للجميع. كما تتمثل المشاهد الأساسية في الرومانسية هي لقاء العشاق لأول مرة، موعدهم الأول، أول قبلة ، الانفصال، نصائح أصدقائهم، لم الشمل في النهاية – والتي قد تنتهي بشكل سيء أو سعيدًا بعد ذلك. وتشتمل هذه المشاهد دائمًا على بطلين محاطين بشخصيات نمطية لملء عالمهم ، مثل: مقدمو الخدمات والأصدقاء والعائلة والعشاق السابقون والشخصيات التي تمثل اهتمامات أخرى تستغرق وقتًا بعيدًا عن العلاقة، مثل العمل والهوايات والعادات والإدمان وفرص السفر.

أمثلة على الأفلام الرومانسية:

Knocked up/ Sixteen Candles/ Beauty and the Beast/ The Theory of Everything/ Her/ The Notebook/ Love Story

الخيال العلمي

غالبًا ما يكون فيلم الخيال العلمي هو قصة البطل وحلفائه الذين يواجهون شيئًا "غير معروف" أو "غير مفهوم" مع إمكانية تغيير مستقبل الجنس البشري. وقد يتم تمثيل المجهول بشرير يتمتع بسلطات غير محدودة أو مخلوق لا نفهمه أو سيناريو علمي يهدد بتغيير العالم. بغض النظر عمن أو ما الذي يعادي البطل نتوقع مشاهد يواجه فيها البطل المجهول وجهاً لوجه، ويتعلم حقيقة مهمة عن الإنسانية قبل المواجهة النهائية التي سيخاطر فيها بـ "كل شيء". وبالطبع سيكون هناك مشهد يتم فيه شرح "المجهول غير المفهوم" من قبل عالم أو كائن أكثر ذكاءًا ، مما يسمح لرواة القصص باستكشاف القضايا الفلسفية والأخلاقية حول المجتمع.

تجبر أفلام الخيال العلمي الجمهور بشكل متكررعلى النظر في طبيعة البشر ومقتضيات الزمان والمكان ومفاهيم الوجود البشري بشكل عام. وغالبًا ما يجبر عدم تشخيص هذه القصص الجمهور على التفكير في الأسئلة الموضوعية مثل: هل هناك صواب أم خطأ؟ هل نحن مسيطرون على مصيرنا؟

مثل النوع الخيالي، غالبًا ما يأخذ الخيال العلمي الجمهور إلى عالم مرئي مكثف حيث تميل التوقعات لهذا النوع بشكل طبيعي نحو المواقع الرائعة والمؤثرات الخاصة والمعارك والشخصيات الممتعة وغير العادية. وإذا كانت القصة (أو الميزانية) لا تسمح بهذه التوقعات، فإن الجمهور ينبهر بنفس القدر بمفاهيم محيرة للعقل والتعليقات الإجتماعية القوية.

المفتاح فى أفلام الخيال العلمى قائماً ليس بالتركيز على المواصفات بل على فكرة الصدام بين "الغريب" و "المألوف". ولتحقيق ذلك يمكن للكاتب استخدام بعض الأساليب:

- جعل "الغريب" يبدو مألوفًا

• جعل "المألوف" يبدو غريبًا

ربما لأن العوالم والمفاهيم في أفلام الخيال العلمي تعتبر خيالية جدًا، لهذا السبب غالبًا ما تكون الشخصيات أكثر بساطة (على الرغم من أنها عادة ما تكون ممتعة للغاية). كما يكون للبطل مجموعة من الأصدقاء، ويقاتلون معًا الشرير (أو السيناريو المعقد). ويركز البطل والحلفاء ببساطة على حل المشكلة أو إيقاف الشرير والتنقل في العالم (العوالم) الجديد الذي يجدون أنفسهم فيه، فليس لديهم قضايا شخصية معقدة للقلق بشأنها. كما تشمل الشخصيات: العلماء أو الخبراء، والكائنات الغريبة أو غير العادية، والجماهير المعرضة لخطر التدمير.

أمثلة على أفلام الخيال العلمى:

Wall-E/ Pixels/ Men in Black/ Arrival/ Planet of the Apes/ Blade Runner/ Morgan

أفلام الرياضة

من البديهي أنه في الفيلم الرياضي سيلعب الناس الرياضة، وستكون القصة في الأساس عبارة عن "فريقنا" مقابل "فريقهم". سيحاول الفريق الضد دائمًا الفوز بينما سيظهر الفريق الآخر –بطل الفيلم– للعالم أنه يستحق التقدير والفوز. ويمكن أن تكون القصة حول رياضيًا فرديًا ، أو يمكن أن تركز القصة أيضًا على فرد يلعب في فريق.

تتمحور المشاهد في الأغلب حول اللعبة الكبيرة والخطاب التحفيزي وجلسات التدريب (غالبًا على شكل مونتاج) وفقدان شخصية مهمة على مدار أحداث الفيلم. ويتم اعتماد هذه المشاهد في واحد أو أكثر من الموضوعات التالية:

- العمل الجاد والتفاني يؤتي ثماره
- لا يوجد "أنا" في "الفريق"
- يجب بذل التضحيات من أجل الفوز.

ومن المهم خلق شعور بأن الفريق أو الرياضي الآخر هو "الأفضل"، لهذا السبب يحتاج الكاتب إلى عقد مقارنة بين الطرفين المتنافسين مما يخلق إيقاع القصة المتمثل في القطع ذهابًا وإيابًا بين هذين الكيانين لغالبية الفيلم حتى يلتقي الاثنان أخيرًا في اللعبة الكبيرة.

تتكون المواقع في المقام الأول من ساحة اللعب وميدان التدريب ومنازل الشخصيات الرئيسية. كما تتمحور الملابس والأدوات حول الزي الرسمي والمعدات الرياضية، مع عناصر (غير رياضية) تمثل شخصية كل رياضي. وغالبًا ما تكون هذه الشخصيات شخصيات نمطية، على سبيل المثال ، بالإضافة إلى المدربين والحكام واللاعبين النجوم، هناك الشخصية التي:

- تعتقد أن الفريق الضعيف يمكنه الفوز
- تعتقد أن البطل لا يمكن أن يخسر أبداً
- تحمل معلومات سرية عن اللعبة
- تبدو ضعيفة جسديًا، ولكنها قوية معنويًا أو عقليًا

• تضحي بنفسها من أجل الفريق.

وتترابط هذه الشخصيات خلال مسار الفيلم مما يسمح بالفوز بالمباراة النهائية، وتأتي اللحظات المثيرة من مشاهدة القدرة الرياضية غير العادية لكلا الفريقين.

أمثلة على أفلام الرياضة

The Bad News Bears/ Whip it/ Cool Runnings/

Moneyball/ Spare Parts/ Rounders

أفلام الإثارة

بينما يحدث فيلم الأكشن عادةً في مكان غريب أو يتناقض مع مكان غير مألوف، يأخذ نوع الإثارة موقعًا نموذجيًا ويرفعه إلى أقصى الحدود. على سبيل المثال، تدور أحداث أفلام جيمس بوند في جميع أنحاء العالم ، لكن فيلم Fletch ، فيلم إثارة كوميدي يحدث ببساطة على شواطئ وشوارع لوس أنجلوس، وبالرغم من ذلك فإن

هذه الأفلام مليئة بالتشويق والمغامرات المثيرة والشيقة التي يقوم بها بطل عادي.

غالبًا ما يعتمد التوتر في فيلم الإثارة على القوة غير المتناسبة بين البطل والشرير، ففي هذا النوع عادةً ما يكون البطل غير مقصود، حيث ينجذب إلى القصة على مضض وعليه أن يخوض معركة مع شرير لإنقاذ حياة الضحايا الأبرياء. ويجد البطل نفسه متورطاً في موقف يتضمن مجرمين مجانين لديهم ماضى مظلم للغاية، والذين يهددون ويقتلون أي شخص يقف في طريقهم. حتى الأخيار النموذجيون في الأنواع الأخرى (الشرطة والمحققون والحراس) لا يمكن الوثوق بهم في فيلم الإثارة، وعلى الرغم من أن هناك "رجال طيبون" ، لكن الجمهور والبطل لا يعرفون من هم حتى النهاية حيث تلعب ديناميكية عدم اليقين دورًا محوريًا داخل الأحداث.

تلقى أفلام الإثارة الضوء على أفكار الأمل والخوف، وتمزق البطل باستمرار (والأهم من ذلك الجمهور) بين هذين النقيضين. وفي كثير من الأحيان هناك لغز يجب على البطل حله ، وهو لغز غامض

للجمهور وللبطل بحيث يصعب معرفة ما هو مطلوب لكشف الإحساس الوشيك بالهلاك الذي يخيم عليه.

تميل الملابس في فيلم الإثارة إلى إخفاء نوايا الشخصيات بينما تميل الأدوات إلى الكشف عن هذه النوايا، على سبيل المثال: الأسلحة، والأجهزة السرية، والرسائل المخفية، وما شابه ذلك. ويتابع الجمهور البطل في هذا العالم المظلم عن طريق الصدفة؛ وبمجرد دخولنا إلى هذا العالم نصبح ضائعين مثل البطل ويجب أن نكافح للعثور على إجابات لهذا الغموض، فنحن نكافح لاكتشاف الحقيقة – تمامًا كما يفعل البطل – حتى النهاية، وعندما يتم الكشف عن معلومة جوهرية، نتمكن من فهم العالم ومعرفة كيفية الهروب.

يؤدي إيقاع قصة الإثارة بطبيعة الحال إلى بعض مشاهد الدعم المتوقعة:

- البطل يقع في مشكلة
- الكشف الكبير حيث نتعرف على القصة الأكبر وراء كل ذلك

• قتال كبير أو مطاردة

• تحقيق العدالة في النهاية، ولكن على حساب حياة البطل أو براءته.

أمثلة على أفلام الإثارة

War Dogs/ Midnight Run/ Fletch/ Zodiac /Psycho/ Seven/ Memento

أفلام الحرب

يشترك نوع الحرب في الكثير من القواسم المشتركة مع كل من أنواع الرعب والرياضة، فعلى غرار فيلم الرعب، يحكي فيلم الحرب عادةً قصة مجموعة صغيرة من الأفراد المنعزلين الذين – واحدًا تلو الآخر – قُتلوا على يد قوة خارجية إلى أن تُترك شخصية واحدة (أو مجموعة صغيرة) لمواجهة العدو في معركة من أجل الموت. تمثل فكرة مواجهة الموت والمعركة النهائية بين القوى المميتة التوقعات الرئيسية في فيلم حرب. ومع ذلك، فإن أحد الاختلافات الرئيسية بين

الرعب والحرب هو أنه في فيلم الحرب نميل إلى الاعتقاد بأن الأبطال لديهم قدرة أكبر على وضع الإستراتيجيات، وعلى الرغم من أن العدو قد يفوق عددًا أو يتفوق على البطل، إلا أننا نفترض أنه يمكن هزيمة العدو إذا تمكن البطل من معرفة كيفية القيام بذلك.

إن إبراز التفاعل الاستراتيجي بين الجانبين هو ما يجعل فيلم الحرب مشابهًا للفيلم الرياضي. كما أن الشخصيات لها أسماء مختلفة ، لكنها تعمل بالتوازي في وظيفة سرد القصص:

- يريد الجندي (الرياضي) الفوز بالمعركة (اللعبة)
- يريد القائد (المدرب) قيادة قواته (الفريق) إلى النصر
- الرفاق (الزملاء) يتحدون ويضحون من أجل الفريق (الفريق) للفوز
- يريد العدو (الفريق الآخر) قتل (ضرب) البطل بأي ثمن.

بدلاً من الزي الرياضي، ترتدي الشخصيات الزي العسكري، معداتهم الرياضية هي أدوات الحرب (الأسلحة والتمويه والخرائط وأجهزة

الراديو وآلات الحرب). وبدلاً من ميدان رياضي، تحتوي قصص الحرب على ساحة معركة وأراضي تدريب. نظرًا لأن هذا النوع يتعامل عادةً مع العديد من الشخصيات في وقت واحد، فإن كل شخصية ينتهي بها الأمر إلى أن تكون ثنائية الأبعاد أكثر قليلاً من الأنواع الأخرى. ولا نرى كل هذه الشخصيات في كل فيلم، لكننا نراها بشكل متكرر بما يكفي لتكون عناصر أساسية:

- الفتاة في المنزل
- الخائن / الهارب
- الجندي الشجاع لمواجهة الخطأ
- الجندي المرعوب عاطفياً، ولكنه قوي أخلاقياً أو عقلياً
- الجندي الذي يضحّي بنفسه من أجل القوات
- الجندي الأكثر راحة في الحرب منه في المنزل.

على عكس الفيلم الرياضي، نادرًا ما ترتد قصة الحرب بين البطل والعدو. بدلاً من ذلك، يظل الخصم في فيلم الحرب غير مرئي (أو نادرًا ما يُشاهد)، وهذا الشك في الموت هو الذي يطارد أبطالنا حيث يمكن لأي شخص أن يموت في أي وقت في الحرب. ويلقي العدو الغير مرئى في أفلام الحرب الضوءعلى الموضوعات الجوهرية، والتي تتمثل في: وحشية الحرب (والإنسانية التي يمكن أن تظهر بسببها) ، وإرادة البقاء ، والشرف والثقة بين الجنود ، والتضحية التي يصنعها المجتمع عند إرسال المواطنين إلى المعركة.

ويصور فيلم الحرب الأوضاع داخل ساحة القتال سواء في البحر أو البر أو الجو حيث يصف الضغوط الواقعة على الجنود والعلاقات والمخاوف والآمال والقيم وسط العنف المتواصل والمخاطر التى تحيط بهم، كل هذا يؤدى إلى خلق التعاطف مع المصاعب التى يواجهونها. تستخدم أفلام بروباجندا الحرب تهديد الحرب لحشد التأييد لأيديولوجيا ما، أو لتحذيرنا من خطر معين بالأضافة إلى إثارة التأييد لدولة حليفة لا تعتبر صديقة وقت السلم. ينبثق فيلم

سجناء الحرب من أفلام الحروب حيث يميل إلى تطوير الحبكات التى يواصل فيها السجناء حملتهم الحربية بالرغم من تقييد حريتهم. وأبرز مثال على ذلك فيلم الهروب العظيم 1963 حيث استطاع عدد ليس بالقليل من الهروب بالرغم من صرامة إجراءات السجن، ومن ثم فإن دلالة الهروب هنا تكمن في الهزيمة على المستوى النفسي التى لحقت بالقيادة الألمانية.

كما هناك بعض الأفلام التى تدور حول ضحايا الحروب، فهذه الأفلام ليست بالضرورة مناهضة للحرب، ولكنها تتعامل مع فكرة اعادة التعديل بعيدًا عن حقائق الحرب. تتعامل بعض الأفلام عن البطل العسكرى الذي تعرض لتلف ما، ويحاول جاهدًا التأقلم مع حياته الجديدة كما فيلم عصيان الكين1954، والذي يصور عدم الأستقرار الذهنى لأحد قباطنة الأسطول بسبب الضغط الذي سببته المواقف الحربية التى مر بها حتى يتم إعفاءه من القيادة. بالإضافة إلى الأفلام التى تتناول الأشخاص الذين يعانون من الآثار النفسية لتجربته حتى عودته إلى حياته الطبيعية كما في فيلم المرشح

المنشورى 1962. كما أن موضوع الحياة في بلد مقهور بعد الحرب يمثل التصنيف الأهم، وذلك لأنه يعبر عن النتائج التراجيدية لبلد بأكمله كما في فيلم يوميات آن فرانك 1959.

أمثلة على أفلام الحرب:

Dr.Strangelove/ Stripes/ Operation Dumbo Drop/ Brave Heart/ The Deer Hunter/ Saving Private Ryan/ The Thin Red Line

الفيلم الموسيقي الغنائي

يتميز الفيلم الموسيقي الغنائي بأن أعراف احبكته بسيطة نسبيًا حيث أن التعبير عن العواطف وتطور الحبكة يتم من خلال فقرات الأغانى والرقصات. وعلى الرغم من أن هذا يبدو واضحًا من خلال نوع الفيلم إلا أن هناك من يرى بأن هذه الأفلام لا تمت للواقع بصلة. ويرجع البعض السبب وراء هذا أن اللا تكامل وغياب الإندماج بين الأغانى والأحداث ينتج عنه حبكة فقيرة وهشة وغير

جيدة ، لذا يطغى على الفيلم الفقرات الغنائية بالإضافة إلى أن الرقصات تكون للتسلية وبدون غرض هام داخل القصة. وهذا ما نجده في أفلام الأربعينيات، فعادةً ما يتذكر الجمهور من هذه الأفلام هو الرقصات الأنيقة التي أداها فرد أستير وجنجر روجزر. ويرجع السبب إلى تنوع الفقرات الموسيقية حيث توجد رقصات تكاملية تدفع المعنى للأمام، والذي ينطوى عليه النشاط الحركي الدرامي. هذا بالإضافة إلى الإهتمام المتزايد خلال فترة الأربعينيات بربط البيئة بالحركة التيمية للفيلم. ويتضح لنا أن الفقرات الموسيقية تقدم إحساسًا متواصلًا باتحاد النسق كما تترك المتلقي واعيًا ومدركًا بما يدورالنشاط الحركي الدرامي ككل حوله.

الفكرة العامة التى كانت سائدة عن الأفلام الموسيقية الغنائية هى تقديم فقرات موسيقية في أفلام معادلة لبرامج المنوعات، وتكون إما بلا حبكة أو تستخدم خط قصصي لتنميقها. وفي كلتا الحالتين، كانت تلقي أقبالًا من مرتادي المسارح في الثلاثينيات إلى منتصف الستينيات. ولكن هذا لم يمنع ستديوهات هوليوود في خوض التجربة،

فكانت شركة أفلام بارامونت أول من سلط الضوء على مواهب نجومها عندما استعانت بالخط السردى لإضافة الفقرات المختلفة. وعندما نجحت التجربة، سارت بعض الاستديوهات على نفس النهج حتى بعد الحرب العالمية الثانية، وظهرت عدة أفلام هامة مثل مقصف باب المسرح 1943، واحمد الله على حظك السعيد 1943، مقصف هوليوود 1944، واتبع الفتيان 1944. كما تقوم الأفلام الغنائية الموسيقية بالدعاية لنفسها من خلال الإعتماد على التتابعات الموسيقية حيث أن الفكرة الإبداعية يجب أن تقع في مفهومه الموسيقي، وهذا ما يحفز الإهتمام بالتكامل بين الخط السردي والفقرات الموسيقية والإستعراضية داخل الفيلم.

وتجدر الإشارة إلى أنه من الخطأ تصنيف كل فيلم يتضمن بعض الفقرات الموسيقية فيلمًا غنائيًا موسيقيًا. فهناك بعض الأفلام التى تدور حول السيرة الذاتية للمغنيين، وتتضمن على بعض المؤلفات الموسيقية الخاصة بالبطل، ولكن تضمين هذه الأغانى لا يجعل الفيلم تحت تصنيف الموسيقي الغنائي بل من الأفضل أن يقع تحت

تصنيف الميلودرامي حيث ما يغلب على الخط السردي هو رحلة كفاح المغني للوصول إلى حياة أفضل.

وينبثق من الفيلم الموسيقي الغنائي ما يعرف باسم فيلم الكواليس الموسيقي، والذي تدور أحداثه حول العالم الفني بكل ما فيه من سعادة، وحزن، وطموحات، وأحلام، وانهزامات داخل العمل. تتضمن حبكة فيلم الكواليس الموسيقي بعض المحاور الشائعة، والتي تتمثل في النجم الناجح بين يوم وليلة، والانفصال عن العمل، وكتابة الأغنية، والأغنية الحاسمة، وتعارض العمل مع الزواج. من هذه الأفلام الشارع الثانى والأربعون 1933، قصة جولسون1946، عائلة باركلى في برودواى1949. وفي كثير من الأحيان يتوج فيلم الكواليس الموسيقي باستعراض، من المفترض أن يكون على أحد مسارح برودواى، ولكن كانت تصور في المسارح الصوتية في هوليوود.

أمثلة على الأفلام الموسيقية الغنائية:

Singing in the Rain/ Broadway Melody of 1940/ Doll Face/ Blue Skies

الفيلم الأسود:

فيلم نوار (الفيلم الأسود أو القاتم) هو فئة عامة تم تطويرها فى البداية من قبل النقاد بدلًا من الصناعة حيث كان النقاد الفرنسيون أول من استخدم هذا المصطلح لوصف عدد من أفلام هوليوود المظلمة والمنمقة التى بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الخمسينيات من القرن الماضى، فهو فيلم قاتم في مظهره حيث له مظهر كابوسي كما يكشف عن الجانب المظلم للبشر والمجتمع. ظهرت فى هذه الأفلام شخصيات فاسدة فى عالم قاتل قاسٍ حيث أن العديد من أفلام الأسود كانت من الدرجة الثانية، والتى أضافت بشكل مثير للسخرية إلى تعبيرها بدلًا من الإنتقاص منها. إن افتقارها المتكرر لقيم الإنتاج العالية يميل إلى التأكيد على مظهر عوالمهم الخيالية كما شكلت رؤيتهم المتشائمة، وأسلوبهم التعبيرى اختلافًا ملحوظًا عن التفاؤل التقليدى والوفرة فى هوليوود.

تشمل التقاليد المرئية للفيلم الأسود عناصر تعبيرية للميزانسين مثل إضاءة كياروسكورو، والتباين بين الظلام والضوء فى الصورة بالإضافة إلى التركيبات الغير متوازنة التى توحى بالعجز والتركيبات الهندسية التى تعنى الفخ والموت كما تدور الأحداث فى المدينة حيث تعكس صفاتها الغير شخصية والمنفصلة. ويعبتر عالم الفيلم الأسود عالم جنون واضطهاد ورريبة، عالم قوى يهدد الفرد ولا يمكن مقاومته. غالبًا ما تتضمن الحبكات فى الفيلم الأسود بعض التنوعات في الرجل الذى تم إغرائه لإتكارب عمل إجرامى– غالبًا ما يكون القتل– من قبل إمرأة جذابة، ولكنها خطيرة مما يؤدى فى نهاية الأمر إلى تدمير الذات المتبادلة.

كما تدور الأحداث فى المدينة حيث تعكس صفاتها الغير شخصية والمنفصلة، العالم المنحط والساخر الذى تصوره. فى أفلام الأسود مثل فيلم المدينة العارية (1948)، تعتبر المدينة حضورًا ملموسًا وتتخذ طابعًا خطيرًا يهدد بسحق الأفراد الذين يسكنون فيها. تُظهر اللقطة الإفتتاحية في فيلم قوة الشر (1948)، كنيسة تتضاءل وتكتظ

بنطاحات سحاب حيث تعكس الداوفع العلمانية للجشع والرغبة التى قلصت القيم الروحانية والدينية فى عالم الفيلم الأسود. وتشمل أيقونات الفيلم الأسود على البرك، ومياه الأمطار، والمرايا، والنوافذ، وأضواء النيون الوامضة، وكلها تعكس ظلام النفوس داخل غابة الأسفلت.

يكاد يكون أبطال الفيلم الأسود من الذكور بشكل حصرى حيث اقترح العديد من النقاد أنهم عكسوا الاضطرابات فى المفاهيم التقليدية للذكورة وأدوار الجنسين التى سببتها الحرب والتأقلم بعد الحرب. كانت الفترة مشحونة بشكل خاص فى هذا الصدد، فقد سعت الثقافة الشعبية إلى إعادة المكانة المناسبة للمرأة فى المجال المنزلى، والتى تم تشجيعها على التخلى عنه، وذلك للإنضمام إلى قوة العمل فى الجبهة الداخلية. ويتم التعبير عن هذا التمكين الجديد للمرأة فى الانقسام الصارخ لتصوير الفيلم الأسود للمرأة إما كأنها مكرسة للحياة المنزلية أو كإناث قاتلة جنسيًا.

يتم تفسير الفيلم الأسود بشكل عام على إنه نتيجة للعديد من التأثيرات المتقاربة، وأهمها تدفق العديد من المخرجين والممثلين والمصورين السينمائيين وغيرهم من المشاركين في السينما الألمانية التعبيرية إلى هوليوود، وذلك قبل وأثناء صعود النازيين إلى السلطة في أوائل الثلاثينات من القرن الماضى. كما كان هناك أيضًا اهتمام متجدد بالواقعية أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية، مستوحى من تقارير الحرب والواقعية الإيطالية الجديدة. يتضح هذا التأثير في تصوير المكان فى الفيلم الأسود مثل أفلام المنزل الكائن بشارع 92 (1945)، قبلة الموت (1947)، المدينة العارية.

أمثلة على الفيلم الأسود:

Rebecca/ Double Indemity/ The Night of the Hunter/ Touch of Evil/ The Leopard Man

المصادر

الكتب العربية

١- حيدر على الأسدى، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالى فى النص المسرحى العربى، دار أمجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهامشية، ط١، ٢٠١٩

٢- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨

٣- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث جدلية الحضور والغياب، دار محمد على الحامى للنشر، تونس،ط١، ٢٠٠١

٤- محمد عناني، الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٤، ٢٠١٠

٥- محمد عناني، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط٨، ٢٠٠٤

الكتب المترجمة

١- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر

٢- اسماعيل بهاء الدين سليمان، موسوعة الشاشة الكبيرة انجليزى- عربي، مكتبة لبنان، بيروت،٢٠١٢
٣- إيف ستالونى، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوى، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط١، ٢٠١٤
٤- برنارد ف.ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحى، الفن السابع، سوريا، ٢٠١٣
٥- ترفيطان تودورف، نظرية الأجناس الأدبية: دراسات في التناص والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمن بو على، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا،ط١، ٢٠١٦
٦- دانيال تشاندنر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا)، ترجمة شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، مصر،٢٠٠٢
٧- روبرت ميكى، القصة (المادة، البنية، الأسلوب، مبادئ الكتابة للسينما)، ترجمة حسين عيد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،٢٠٠٦
٨- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧
٩- ستانلى جيه سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ترجمة مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٦

١٠- موسوعة السينما(شيرمر)، إشراف وتحرير باري كيث جرانت، ترجمة أحمد يوسف، ج٢، المركز القومى للترجمة، مصر،٢٠١٥

١١- نورثرب فراي، تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن،١٩٩١

١٢- وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام من هتشكوك إلى تارانتينو، ترجمة محمد منير الأصبحى، الفن السابع، سوريا،٢٠١٢

الكتب الأجنبية

1- Belton, John, American Cinema/ American Culture, McGraw-Hill, NewYork, 4th edition,2013

2- Bordwell, David, Thompson, Kristin, Smith Jeff, Art Film: An Introduction, McGraw-Hill Education, NewYork,11th edition,2017

3- Grant, Barry Keith, Film Genre: from Iconography to Ideology, Wall flower press, England, 2007

4- Neale, Steve, Genre and Hollywood, Routledge, London and NewYork, 2000

5- Williams, Eric.R, The Screenwriters Taxonomy, Routledge London and NewYork, 2018

الدوريات

١- أحمد عبيس المعمورى، اشكالية تحديد الأنواع الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، المجلد٢٤، العدد الرابع،٢٠١٧

٢- عبد الله فتيحة، اشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، علامات في النقد الأدبي- النادي الأدبي الثقافى بجدة، السعودية،ج٥٥،م١٤، ٢٠٠٥

٣- محمد مصطفى على حسانين، مناوأة نظرية الأجناس الأدبية دراسة في مفهوم الكتابة في تصور موريس بلانشو، المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة السلطان قابوس، العدد٤٩، ٢٠٢٢

من الجنس الأدبي إلى النوع الفيلمي	2 1 1

الفهرس

الجنس الأدبي..... 6

الجنس المسرحي..... 55

الجنس الحكائي..... 86

الجنس الشعري..... 118

النوع الفيلمي..... 130

المصادر..... 208

رقم الإيداع: ٢٢٩٦٤ / ٢٠٢٢

الترقيم الدولى: ٦-٠٣٨٣٠-٩٤-٩٧٧-٩٧٨

تتداخل التقاليد مع الرؤية الخاصة للكاتب حيث يمكن أن يحاكي شكلًا من الأشكال القائمة في مجتمعه، ومن ثم تتوفر لديه الاختيارات فى اتباع مناهج السابقين المتنوعة، وينعكس ذلك على الموضوع والشكل. ومع ظهور فن السينما، هذا الفن الحديث الذى استمد الكثير من خصائصه من الفنون الأخرى، نجد أن أفلام النوع تتكون من أنظمة محددة من التوقعات والفرضيات التى يجلبها المتلقي معه إلى السينما وبذلك يتفاعل معها أثناء المشاهدة.