ثنائية الخطاب السينمائي بين صانع الفيلم والمتلقي.

مقال بحثى
كامل

* أمنية فكري محمد العتر ، فخري العزازي، أمنية يحيي
* المعيدة بكلية الفنون والتصميم، جامعة اكتوبر للعلوم الحديثة والآداب. المدرس بكلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، الأستاذ بكلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
البريد الإليكتروني: omnya455@gmail.com ، omneya.yehia@yahoo.com ، felazazy@gmail.com

تاريخ المقال:
- **تاريخ تسليم البحث الكامل للمجلة: 13 يونيو 2023**
- **تاريخ القرار الأول لهيئة التحرير: 15 يونيو 2023**
- **تاريخ تسليم النسخة المنقحة: 12 أغسطس 2023**
- **تاريخ موافقة هيئة التحرير على النشر: 18 أغسطس 2023**

الملخص:

إحتاج صناع الأفلام إلى لغة مشتركة فعالة للتواصل مع العدد الهائل لأفراد الشعب، والذين كان معظمهم أُميين، ويتحدثون بلغات عديدة، لذلك فإن صناع الأفلام بذلوا جهداً مشتركاً لصياغة لغة سينمائية، فالفيلم يقوم على العلاقة الثنائية بين صانع الفيلم والمتلقي، كما يحتاج الفيلم إلى الإدراك البشرى، أي تجاور الصور، والأحداث، والأصوات، بالإضافة إلى اللغة المنطوقة والمكتوبة. اختلفت اتجاهات صانعي الأفلام، فكان منها ما يحتفي بالمادة الخام و تكون بذلك في جوهرها "واقعية"، وتلك التي تركز على قدرة صانع الفيلم على تعديل الواقع و التلاعب به هي في أساسها "شكلية"، والتي تم اختيارها للدراسة في هذا البحث باعتبارها أول لغات السينما التي اعتمدت على توليد المعنى داخل الفيلم الصامت دون الحاجة إلى الحوار المنطوق، فهي اللغة التي تلعب فيها الصورة دور الكلام ودور اللفظ بفعل رمزيتها ومنطقها، فهي لا تعبر عن الموضوع المعالج بالكلام الذي يتمثل في الحوار بل تتعداه إلى أكثر من ذلك وهي التعبير عن هذه الظواهر والمواضيع بالرموز والصور والإيماءات، ويحاول الجمهور بطبيعة الحال عرض مختلف هذه الرسائل المشفرة داخل الفيلم بطريقة تسمح لهم بمحاولة فهم لماذا تتكشف الأحداث بالطريقة التي يقومون بها، وهذا ما يسمى فك التشفير Decoding، والذي يعتمد على العوامل السياقية للمتلقي مثل السن والجنس والعوامل الذاتية والثقافية التي تحدد كيفية تلقي المعنى الذي يريد صانع الفيلم إيصاله، بالإضافة إلى الوعي بالتقنيات السينمائية لصانع الفيلم ليصل المعنى كاملاً، وبذلك لم تقتصر القيمة الفنية للفيلم السينمائي على عمل صانع الفيلم وحده، إنما يقوم المُتلقي أيضاً بالمشاركة في إضافة هذه القيمة للعمل الفني ويشارك في إكمال ما هو غائب.

الكلمات المفتاحية: الخطاب السينمائي، نظريات الفيلم، صانع الفيلم، المتلقي، إدراك المعنى.

المقدمة:

بدأت اللغة السينمائية في التطور منذ تسعينيات القرن التاسع عشر، عندما تنافس المخرجون والممثلون في الحصول على قصص بدائية وصنعها وعرضها على الجمهور، ولقد ظهرت اللغة السينمائية كما نعرفها اليوم خلال أول عقدين للسينما الصامتة . ومن خلال المحاولة والخطأ، وفي العديد من البلدان، كان صناع الأفلام كل منهم على انفراد - يتحسس طريقه نحو نفس قواعد اللغة السينمائية. ويعتبر هذا الفن مجالاً واسعاً للإبداع والتعبير، لكونه مشبع بالكثير من المعاني الظاهرة والكامنة، فالفيلم السينمائي لا يستمد معانيه مما يراه المتلقي فحسب بل يتعداه إلى ما لا يمكن أن يراه من إيحاءات وإيماءات، باعتبار السينما تعتمد بصفة أكبر في بنائها للفيلم على المعاني الضمنية التي يمكن أن تكشف عن الواقع الثقافي والإجتماعي و السياسي وحتى الإقتصادي للمجتمع. اللغة السينمائية كما في اللغة المنطوقة تكون مباشرة أو غير مباشرة، بليغة أو إخبارية، و ذلك يتوقف على صانعها و الغرض منها. ففن الفيلم هو نتاج للشد و الجذب بين التمثيل و التحريف للواقع، فهو لا يقوم على الإستخدام الجمالي لشئ في الدنيا بل الإستخدام الجمالي لشئ يقدم لنا هذه الدنيا، فهي تتمتع بعدة عوامل يديرها صانع الفيلم المبدع لتتحول إلى إمكانات تعبيرية هائلة، إذ أنها تتعرض للواقع بأسلوب مميز يوصف بالإبداعي والجمالي من خلال اعتمادها على جملة من الإشارات والعلامات المتنوعة، التي تمثل في حد ذاتها نظاماً سينمائياً، كما أن الفيلم هو مجموعة من الصور التي تحمل بدورها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية، وتركيب الفيلم عبارة عن انعكاس لا إرادي لحساسية من يستخدمه، ولتوافقه مع الحالات النفسية الجارية لهذه الوسيلة من التعبير، ولا يمكننا تجاهل دور المُتلقي الذي يشارك في القيمة الفنية للفيلم، حيث أن هذا العمل الفني ينتظر مُتلقيه لكشف ما هو غائب، وسكت عنه المبدع عمداً، حيث إنه من أهم الفعاليات التي تتعلق بالمتلقي دوره في الكشف عن أمور لم يصرح بها العمل الفني بشكل مباشر، وهو بهذا يفتح مجالاً للتلقي الإيجابي، الذي يجعل من المتلقي مشاركاً في إنتاج العمل الفني (نيكولز ،2005، ص20). فمثلاً رمزية الألوان الأساسية في نسيج الفيلم، والتي قد تختلف من ثقافة إلى أخرى، فيتغير إدراك المتلقي للون على الشاشة حسب ثقافته وخلفيته الإجتماعية، ومثل هذه الرسائل و الدلالات التعبيرية التي يحملها الفيلم دائماً تدفعنا لتحليلها و دراستها، و بالتالي دراسة العلوم والنظريات التي تساعدنا في فهمها و تطورها بدايةً من نظريات صانعي الأفلام التي ساعدت في نقل أفكارهم و عواطفهم و نقل الواقع من حولهم مثل استخدام "الشكلية" التي تهدف إلى تغليب قيمة الشكل والقيم الجمالية على مضمون العمل الفني، وما فيه من فكر أو خيال أو شعور هو ما يهدف إليه البحث من تلقي معاني خفية داخل الفيلم السينمائي دون الحاجة إلى الحوار المنطوق معتمداً فقط على الصورة وما تحمله من رموز وصولاً إلى المتلقي والنظريات التي أكدت على دوره في فك هذه الرموز وإضفاء اقيمة الجمالية للعمل الفني.

الشكلية الروسية و دور مخرجيها في بناء المعنى داخل الفيلم:

اعتمدت الشكلية الروسية -في بداياتها- على الشكل في العمل الأدبيّ، لكنّها تطورت لاحقًا إلى دراسة بنية هذا الشكل، و لقد اهتموا بالنظرة البنائية للمعنى، ومن أهم مخرجي هذه الحركة:

ليف كوليشوف Lev Kuleshov (1899-1970):

مخرجًا سوفيتيًا في عشرينيات القرن العشرين، أدخل ما يعرف ب "تقنية كوليشوف" "Kuleshov's Effect" التي اشتهر بها في أفلامه و قدرتها على حمل رسالة صانع الفيلم للمتلقي، الذي يوضح تأثير كوليشوف كيف يمكن التلاعب بالعاطفة باستخدام لقطة مختلفة فيما يتعلق بالتصوير المركزي. أشهر نسخة من تقنية التحرير هذه هي النسخة التي تكون فيها اللقطة المركزية لرجل، واللقطات المتغيرة هي لوعاء من الحساء(للتعبير عن الجوع) وطفل في نعش (للتعبير عن الحزن أو الموت) وامرأة مستلقية على أريكة (للتعبير عن الشهوة). فمن خلال جمع عدد من اللقطات بطرق مختلفة، لتشكل كل طريقة قطعة موحدة من السرد السينمائي، يمكن لهذه اللقطات التلاعب بالمكان والزمان، والتلاعب برد فعل الجمهور تجاه كل منهم. (Prince, S & Hensley, W, 1992, pp.59-75).

شكل (1) تجربة المخرج كوليشوف Kuleshov في توصيل المعنى للمتلقي من خلال استخدام اللقطات المتجاورة و التي ترتبط بالحدث الأساسي و هو الرجل.

سيرجي آيزنشتاين Sergei Eisenstein (1898-1948):

المخرج سيرجي آيزنشتاين هو شخصية محورية في نظرية الفيلم الشكلية باعتبار أن شكل الفيلم والواقع هما شيئان مختلفان تمامًا وأن الشاشة مجرد إطار، ناظراً في توليف العناصر المختلفة مثل التحرير وتكوين اللقطة والموسيقى داخل المشهد. كما ساعد في تطوير فكرة التعبير عن (الوقت السينمائي) الذي تم إنشاؤه في الفيلم من خلال المونتاج. وفقًا لأيزنشتاين، يوجد في كل لقطة تعارض بين الشيء وطبيعته المكانية أو بين الحدث وطبيعته الزمنية. نتيجة لذلك، لا يوجد الوقت السينمائي على أنه "وقت حقيقي" ، ولكن يجب تجربته كأداة فنية وتقنية. والجوهر الحقيقي لنظام السينما عنده هو علاقة الفنان بجمهوره (موناكو، 2016، ص403)، فإذا كانت اللقطة (أ) واللقطة (ب) يشكلان معاً فكرة جديدة تماماً في اللقطة (ج)، فإن المتفرج يكون مشتركاً في ذلك بشكل مباشر، و يصبح من الضروري على المتلقي أن يعمل؛ لكي يفهم المعنى المتضمن في المونتاج، و بذلك يندمج كل من صانع الفيلم و المتلقي على نحو ديناميكي في هذه النظرية. في عام 1925 ، أدخل آيزنشتاين فيلم "الإضراب" "Strike" المخرج إلى طليعة صناعة الأفلام الفكرية. يستخدم آيزينشتاين في هذا الفيلم المونتاج الفكري Intellectual Montage لعمال المصانع قبل الثورة لتصوير لقطات متقاطعة لعمال المصانع المضربين أثناء قتلهم من قبل القوات العسكرية ، مع لقطة لذبح الماشية (ليفينجستون، كارل، 2013، ص609).

فسيفولود بودوفكين Vsevolod Pudovkin (1893-1953) :

شكل (2) لقطات من فيلم "الإضراب" "Strike" 1925 للمخرج آيزنشتاين Eisenstein يظهر بها استخدام المونتاج للربط بين لقطتين لتوصيل معنى معين للمتلقي و هو المعاناة التي تلحق بعمال المصنع.

المونتاج بالنسبة له هو طريقة تتحكم في التوجيه النفسي للمتفرج، و في هذا المجال كانت نظريته تعبيرية ببساطة، أي أنها مهتمة بالطريقة التي يمكن بها للسينمائي التأثير في المتلقي، كما حدد خمسة أنواع متفصلة للمونتاج: التناقض و التوازي و الرمزية و التزامن و اللاتيموتيف (تكرار تيمة ما). واكتشف أيضاً تصنيفات الشكل و قام بتحليلها-لذلك نعتبره واقعياً في جوهره، و رأى المونتاج هدفاً لدعم السرد و ليس تغييره (Renée, 2019).

و في فيلمه "الأم" "Mother" 1926 الذي تدور أحداثه حول نشاط للحركة الثورية وارتباطها بالعمال والشخص العادي، ويبلغ ذروتها في المشهد الأخير. عندما تصبح المظاهرة عنيفة، يتم إسقاط العلم الذي يرمز إلى قضيتهم من قبل حامله المقتول. تحمل شخصية الفيلم (الأم) العلم وتقف بلا حراك أمام الجنود بينما تنهمر الدموع على وجهها الصامد في لحظة الإدراك المفترض للسبب. تقوم الكاميرا بتصوير وجهها في لقطة مقرّبة، ثم، داخل الإطار، تحجب الراية التي ترفرف وجهها ، لتظهر بشكل رمزي توحيد الأم والثورة. تمشي نحو الجنود المتقدمين الذين يدوسونها حتى الموت.، يتبعه مونتاج للمباني الصناعية التي ترمز للعمال والثورة نفسها (Deleon,2017)

شكل (3) لقطتين من فيلم "الأم""Mother" 1926 يظهر بهما استخدام الرمزية في العلم الذي تحمله البطلة و الذي يخفي وجهها في لقطة مقربة للرمز إلى التوحيد بين الأم و الثورة، ومن خلال المونتاج للقطة المباني الصناعية التي تقطع مشهد مقتلها للرمز إلى العمال و سبب الثورة نفسها.

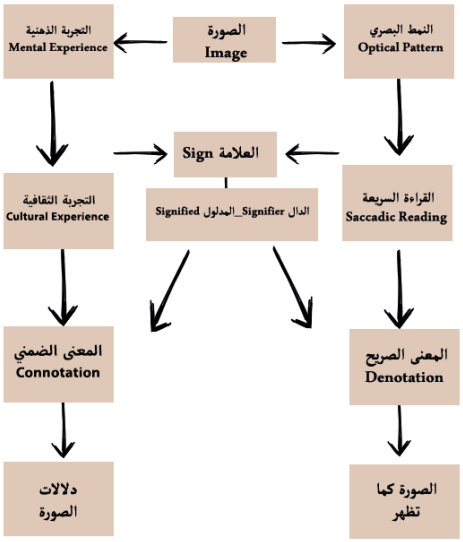
عملية قراءة الصورة وإدراك المعنى:

يلعب الرمز هنا دوراً بالغ الأهمية في هذه الدلالة ويقوم على الإستناد إلى صورة قادرة على الإيجاز للمتفرج وأكثر ما يسع الإدراك البسيط للمضمون الظاهر أن يقدمه له، ولذا يسعنا أن نتكلم عن مضمون ظاهر، ومضمون مستتر ويتكون الرمز في الفيلم بشكل عام بإبدال شيء أو حركة أو حادثة بعلامة دالة أوبتصادم صور ما، و يتكون ما يسمى ب "عملية قراءة الصورة"، حيث تتم معايشة الصورة كظاهرة بصرية وذهنية معاً، والنمط البصري Optical Pattern (الصورة كما تظهر دون التفكير فيما وراء هذه الصورة من رموز) يتم قراءته بحركة العين السريعة Saccadic Reading، حيث يظهر المعنى الصريح لها دون تفسير من المتلقي، وهذا ما يسمى بالDenotation مما لا يضفي القيمة الفنية للفيلم السينمائي (موناكو، 2016، ص766).

المعنى الصريح Denotation : في مصطلحات الفيلم، يشير هذا المعنى إلى ما هو موجود على الشاشة كما هو، على سبيل المثال، سيشير وجود الزي العسكري والشارة إلى فئة أو رتبة معينة (خاص، رقيب، نقيب، وما إلى ذلك).

بينما التجربة الذهنية Mental Experience (وهي الخاصة بالمتلقي وتعتبر ضمن العوامل السياقية التي تساعده في تفسير المعاني الخفية) والتي تتكون نتيجة لمحصلة المحددات الثقافية Cultural Experience، التي تصوغ هذه التجربة، و يجتمع كل من الاستيعاب البصري و الذهني لتفسير ما وراء الصورة من معاني ليتكون المعنى الضمني Connotation والذي يضيف القيمة الفنية للفيلم.

المعنى الضمني Connotation : تضيف قيمًا مشفرة ثقافيًا إلى هذا الترتيب الأول من المعنى Denotation. تصبح هذه المعاني الضمنية جزءًا لا يتجزأ من ثقافتنا بحيث تبدو طبيعية. على سبيل المثال، قد يشير الزي العسكري هنا إلى الشجاعة والرجولة والقمع والتوافق وما إلى ذلك - كنتيجة للمواقف الثقافية الجماعية أو الإرتباطات الشخصية الفريدة التي يضيفها المتلقي للمعنى.



شكل (4) رسم توضيحي من عمل الدارسة يوضح عملية قراءة و إدراك الصورة

نظرية التلقي Reception Theory:

توجد أشكال مختلفة من التعاليم والنظريات في صناعة السينما كوسيلة لدراسة تأثير الأفلام على الجماهير، تمثل نظرية الاستقبال في الفيلم مفهومًا فريدًا يشير تحديدًا إلى أنه حتى الأفلام التي تحتوي على أحداث ليس لها معنى تقنيًا يمكن أن تجعل الجمهور يستخلص بعض الاستنتاجات حول التجربة. كل ذلك لخلق معنى مفهوم لما يحدث على الشاشة. بشكل أساسي ، سيفك الجمهور تشفير الرسالة التي قام المخرج بتشفيرها، ما إذا كانت هناك بالفعل رسالة لفك تشفيرها أم لا. وفقًا لنظرية الاستقبال ، ليس للفيلم معنى متأصل في حد ذاته، فالمعنى هو نتيجة الطبقات المختلفة وكيف قاموا بفك تشفير الفيلم، يحدث هذا من خلال العوامل السياقية أكثر من العوامل النصية، مما يؤثر على طريقة مشاهدة الجمهور للفيلم وفك تشفير عناصر القصة. تنص نظرية الاستقبال في الفيلم بشكل أساسي على أن معظم مشاهدي الأفلام يقعون ضمن واحدة من عدة مفاهيم مسبقة بناءً على سنهم وجنسهم وآرائهم السياسية وما إلى ذلك، ويلعب هذا دورًا رئيسيًا في كيفية تلقيهم للقصة (Wagner, K.A, 2006).

منهجية البحث: يتبع البحث المنهج التحليلي لمضمون بعض أفلام مخرجي فترة عشرينات وثلاثينات القرن العشرين في أوروبا وإلقاء الضوء على السينما الصامتة آنذاك التي اعتمد مخرجيها على الصورة بشكل أساسي في بناء المعنى من خلال الرموز داخل الفيلم وربطها بنظرية التلقي ودور المتلقي في تفسير معاني هذه الأفلام وفك رموزها.

وهناك عرض لبعض الدراسات المرتبطة التي تعتمد على إبراز أهم النقاط التي يتمحور حولها كل بحث ودوره في دعم البحث الحالي.

الدراسات المرتبطة:

هناك بعض الدراسات التي تناولت رمزية الخطاب السينمائي وقدرة صانع الفيلم على توصيل المعنى من خلال الصورة والتقنيات السينمائية مثل دراسة (عمرو محمد ناجي) بعنوان "الصورة السينمائية من الرؤية الإبداعية إلى الشاشة في السينما المصرية" أن الصورة شكل من أشكال التعبير المجازي على الرغم من ارتباطها بالعالم الواقعي، كما أن العلاقة التي تربط بين أجزاء الصورة هي علاقة تعبير غير حرفي، أي أن حاصل جمع المفهومين على الشاشة هو علامة أيقونية لمفهوم ثالث لا يساوي المفهومين الأصليين. ورؤيتنا البصرية هي ذاتها التي تشتمل ضمناً على فكرة التمييز بين شكل العالم في الواقع وشكله كما تصنعه وسائل الفنون المرئية، والسينما أداة للتعبير أكثر منها وسيلة إتصال، وإذا كانت اللغة اللسانية تعتمد على الدال الملفوظ أو المكتوب والذى يؤدى إلى توليد المدلول إلا أن والإتفاق الجمعي على الربط بين الإثنين هو الذى أدى إلى وجود اللغة كمنظومة اتصال اجتماعية. (ناجي، 2015، ص21).

جاءت في دراسة (نفيسة نايلي) بعنوان "رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة" أن الصورة تلعب دوراً مهماً في

صناعة الخطاب الفيلمي من خلال ما تحمله من رموز ومعاني، بحيث تعبر العديد من الانتاجات السينمائية عن الظواهر والأحداث بواسطة الشاهد واللقطات التي قد تبدو للعيان ذات تعبير بسيط لكن في حال ما إذا تعمقنا في خباياها لوجدناها مليئة بالعديد من الدلائل والأيقونات الرمزية إذ يبدو لنا المشهد في ظاهره بأنه يعبر على حالة عادية لكنه في الواقع يعبر عن صور عميقة. كما أضافت أن قراءة الفيلم وتحليله لا تتم من الوهلة الأولى من مشاهدة الفيلم، و لكن تتم عن طريق الاعتماد على جوانب متعددة لفهم الفيلم و ذلك خلال مشاهدته لعدة مرات، وقد تختلف طرق تحليل الفيلم وتعددها حسب فهم المتلقي أو الناقد. (نايلي، 2019، ص30-48).

كما تناولت دراسة (ولاء محمود) بعنوان "الرمز كلغة سينمائية وإمكانية تأويله لموضوعات المأثور الشعبي" عملية إدراك الرمز داخل الفيلم السينمائي التي تعتمد على عملية التفسير، والتحديد للإحساسات المنبعثة من مؤثرات حسية بعملية الإدراك، فالإدراك عملية تتضمن التأثير علي الأعضاء الحسية بمؤثرات معينة، ويقوم الفرد بإعطاء تفسير وتحديد لهذه المؤثرات؛ ويعتمد تفسير الفرد لهذه المؤثرات علي طبيعة المؤثرات، وعلي الفرد نفسه أثناء وقوع هذه المؤثرات عليه؛ أي أن الإدراك يتوقف علي عوامل موجودة في الفرد نفسه، وعوامل موجودة في البيئة، أو في طبيعة المؤثر الذي يقع علي الفرد، وعلى التفاعل الذي يتم بين هذين النوعين من العوامل. (محمود، 2018، ص 772-785)

وعلى هذا النحو جاءت بعض الدراسات التي تناقش بعض العناصر السينمائية المستخدمة في الفيلم لحمل المعاني الضمنية التي تحتاج إلى تفسير من المتلقي مثل الديكور والإخراج واللون، فجاءت دراسة (Oleksandr Kovsh و Mykyta Dziuba) بعنوان "رمزية اللون في السينما" "Color Symbolism in Cinema" لتوضح أهمية اللون في فهم دلالات الفيلم، والغرض من البحث هو تحليل إدراك المشاهد للون وإثبات دور درجة اللون في بنية الفيلم ، لتحديد رمزية الألوان الأساسية في نسيج الفيلم، والتي قد تختلف من ثقافة إلى أخرى، وبالتالي يتغير إدراك المتلقي للون على الشاشة حسب ثقافته وخلفيته الإجتماعية(Dziuba, Kovsh, 2022).

وجاءت بعض الدراسات التي ترتبط بنظرية التلقي وأهمية المتلقي في إضفاء القيمة الفنية للفيلم السينمائي، وأن لكل متلقي دور في تفسير المعنى وفقاً لبعض العوامل السياقية التي سبق ذكرها، فتناولت دراسة (كريستن فاجنر Kristen Wagner) بعنوان "نظرية التلقي" "Reception Theory" أن من المستحيل معرفة رد فعل كل مشاهد على فيلم معين، وأن الهدف من نظرية الإستقبال هو تحديد مجموعة من ردود الفعل والتفسيرات المحتملة في لحظة تاريخية معينة. من أجل القيام بذلك، يجب على المنظرين الإعتراف بالتنوع الواسع للهويات الإجتماعية والمواقف الموضوعية التي يجلبها كل متلقي إلى السينما. كما تشير هذه الدراسة إلى أن جميع الأشخاص لديهم هويات موضوعية متعددة، تم إنشاؤها بوعي وغير وعي، بما في ذلك العمر والعرق والجنس والجنسية والمعتقدات الدينية، كما تؤثر الطريقة التي يعرّف بها المتلقي نفسه على أنه شخص وكعضو في مجتمع على كيفية مشاهدته للفيلم، إذا كان الفيلم يحتوي على رسالة نسوية قوية، على سبيل المثال، فمن المحتمل أن تتم مراجعته بشكل مختلف من قبل شخص يعتبر نفسه نسويًا عن شخص لا يفعل ذلك، وبالتالي، سيشاهد المتلقي أفلامًا من عدة مواضع في نفس الوقت، وفي كل تجربة سينمائية، سيتم استدعاء مواقف مختلفة في أوقات مختلفة.(Wagner,2006) .

كما أضافت دراسة (شيماء فاروق) بعنوان "أثر الصورة السينمائية على إدراك المتلقي" أن الإدراك فلسفياً قد يكون علم ومعرفة، وقد يكون عملية تجريد، وقد يعتمد عليه في الحكم أو لا، أما الإدراك البصري فالمسئول جسدياً عنه، المخ والعين، كما تتحكم فيه مؤثرات وعوامل خارجية وداخلية مثل: السياق الذي تدور فيه الأحداث، المنعكسات الفطرية، انتباه المتلقي، ذاكرة الشخص ومعرفته للأمور والخلفيات الثقافية المختلفة. وأن "نظرية الفيلم" تعتبر بمثابة القاموس التحليلي للأفلام وعلاقتها بالمتلقي، وهي تبحث في جميع مجالات صناعة الفيلم، من إخراج ومونتاج وتصوير وإضاءة. (فاروق، 2018 ، ص80).

واستكمالاً لبعض الأبحاث التي تناولت دور المتلقي في تفسير المعاني والرموز في الفيلم السينمائي، جاءت دراسة (صفاء العوني) بعنوان "التلقي المعرفي للفيلم السينمائي" وهي دراسة مسحية على عينة من الشباب مشاهدي سينما المنصات الالكترونية – نتفلكس – نموذجاً، وصولاً لأن الفيلم السينمائي يتميز بكونه محكوماً بمدى استجابة الجمهور ومقدرته على استيعاب معانيه، وهكذا فإن فهم الفيلم يحدث دائما من وجهة نظر المتلقي الذي يفهم ولا يتضمن إعادة إنتاج معنى نصي محكم بل يتم إنتاجه من طرف المتلقين، وبالتالي تكون العلاقة بين الفيلم والمتلقي علاقة تفاعلية يقترب فيها المشاهد من الفيلم وهو يحمل توقعات معينة ثم تتعرض للتعديل اثناء المشاهدة. (العوني،2021).

كما تناولت دراسة (Phanuthep Sutthithepthamrong) بعنوان "استخدام التفاعل الرمزي في الأفلام لتوصيل الأخلاق للجمهور" "using Symbolic Interactionism in Films to Communicate Morality to Audiences" والتي سلطت الضوء على ارتباط التفاعل الرمزي بمفاهيم العقل والذات والمجتمع ؛ تتصور وتعرف وتقيم ، وينمو العقل ضمن العملية الاجتماعية. تتضمن الذات عملية التفكير، الموضوعية والذاتية. في ظل التفاعل الرمزي ، يتم تعريف المجتمع على أنه غير منفصل عن ما حوله ، فالمجتمع هو هيكل للتواصل والتفاعل المستمر(Sutthithepthamrong,2019) .

وفي دراسة (ريشارد جاني Richard Janney) بعنوان "البراغماتية والخطاب السينمائي" "Pragmatics and Cinematic Discourse" تم تناول مفهوم الخطاب السينمائي والفيلم كعملية اتصال. كما افترضت هذه الدراسة أن العرض العام للفيلم هو في جوهره حدث تواصلي، فتصنع الأفلام ليتم مشاهدتها، ويقصد منها أن يكون لها معنى معرفي وعاطفي لمشاهديه. الفيلم يخاطب مشاهديه بوعي ، وباعتبارهم من يخاطبهم هذه العملية ، فإن المشاهدين لا يقل دورهم في المشاركة في بناء معناه من صانع الفيلم. لا يظهر الإحساس بالمعنى المشترك من خلال التقارب البسيط بين نظرات صانع الفيلم والمشاهد على الشاشة ، ولكن من خلال تقارب وجهات نظرهم. عندما يحدث هذا ، من الممكن التحدث عن الذاتية الفيلم السينمائي، وهي حالة يتم فيها اختبار عين الكاميرا على أنها تقع في ذهن المشاهد.(Janney, 2012) .

واخيراً تناولت دراسة (فدوى ياقوت) بعنوان "جماليات التلقي السينمائي" أن هناك عوامل تتحكم في تلقي الشخص وتفسيره للمعنى المقصود من خلال الرموز و الدلالات الموجودة في الفيلم السينمائي:

الذات الإجتماعية Social Self: يجعل المشاهد المعنى مشابهًا للآخرين الذين لديهم أيديولوجيات مماثلة.

الذات الثقافية Cultural Self: يقوم المتفرج بعمل إشارات بين النصوص بناءً على وعيه الخاص.

الذات الخاصة Private Self: يربط المتفرج الفيلم بذكرياته وخبراته ، ربما يجد أهمية شخصية ما في الفيلم.

الرغبة الذاتية Desiring Self: يجلب المتفرج طاقته إلى الفيلم الذي لا علاقة له بالمحتوى.(ياقوت، 2011).

وجاءت الاستفادة من الدراسات المرتبطة في:

- دعمت الدراسات المرتبطة فكرة ثنائية اللغة السينمائية بين صانع الفيلم والمتلقي، وأن لكل منهما دور في إنتاج وتفسير المعنى الكامن في العمل الفني.
- يشتمل الفيلم على رموز تحمل المعنى، وتتوقف درجة فهمها على المتلقي وبعض العوامل السياقية التي تحيط به مثل الثقافة والعوامل الاجتماعية والذاتية الخاصة به.
- إن الفيلم ينطوي على عمل بشري في عملية إنشائه (صانع الفيلم) وفي عملية التفسير (المتلقي).
- دعم أهمية صناع الأفلام وحاجتهم إلى فهم طبيعة الجمهور والعوامل السياقية التي تؤثر في إدراكهم للمعنى الذي يحمله الفيلم، كما أن المباشرة في الطرح و السرد، تفقد المتلقي متعة التلقي الايجابي، وتسلب الفيلم حقه الفني.

تحليل الفجوة:

لم تقتصر القيمة الفنية للفيلم السينمائي على عمل صانع الفيلم وحده، إنما يقوم المُتلقي أيضاً بالمشاركة في إضافة هذه القيمة للعمل الفني ويشارك في إكمال ما هو غائب، وليس للفيلم معنى متأصل في حد ذاته، بل يظهر المعنى نتيجة لعوامل مختلفة لفك تشفير رسائل الفيلم، يحدث هذا من خلال العوامل السياقية مثل السن والجنس والعوامل الذاتية والثقافية أكثر من العوامل النصية لدى المُتلقي مما يؤثر على طريقة مشاهدة الجمهور للفيلم وفك رموز عناصر القصة، وأن المباشرة في الطرح و السرد، تفقد المتلقي متعة التلقي الايجابي، وتسلب الفيلم حقه الفني وعلى صانع الفيلم فهم مثل هذه العوامل التي تساعده في تقوية المضمون الفيلمي.

المداخل المقترحة:

1- دراسة وتحديد مدى تفاوت فهم المتلقي للأساليب والحيل الفنية للمخرج في بناء المعنى داخل الفيلم وتفسيره.
2- تحديد بعض العوامل السياقية التي تؤثر على المتلقي في فهم اللغة السينمائية ودراستها وكيف يؤثر كل عامل في عملية التلقي.
3- تآصيل الهويه الثقافية في المجتمعات و مواجهه الثقافات الغربيه المغايره والغزو الفكري للمجتمعات عن طريق اللغه السينمائيه الغير مباشره الحديثه.
4- دراسة اختلاف أساليب واتجاهات مخرجي السينما الصامتة عن أفلام الألفية الجديدة وكيف تطورت اللغة السينمائية لاحتواء المعاني الضمنية للفيلم.
5- دراسة بعض التقنيات والحيل الحديثة التي تستخدم في الأفلام وكيف تساهم في المعنى الضمني للفيلم.

المراجع:

المراجع المترجمة:

1- كيث، باري(2016)، موسوعة السينما (شيرمر) الجزء الثالث، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة.
2- ليفينجستون، بيزلي وبلاتينيا، كارل(2013)، دليل روتليدج للسينما و الفلسفة، ترجمة أحمد يوسف. المركز القومي للترجمة، القاهرة.

3- موناكو، جيمس (2016)، كيف تقرأ فيلماً، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة.
4- نيكولز، بيل (2005)، أفلام و مناهج "نصوص نقدية و نظرية مختارة" الجزء الأول، ترجمة حسين بيومي،المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

المراجع العربية:

5- عبدالحميد، شاكر، (2001)، التفضيل الجمالي "دراسة في سيكولوجية التذوق الفني"، عالم المعرفة، القاهرة.
6- فاروق، شيماء، (2018)، أثر الصورة السينمائية على إدراك المتلقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
7- ناجي، عمرو،(2015)، الصورة السينمائية من الرؤية الإبداعية إلى الشاشة في السينما المصرية، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

المقالات:

8- حنيش، نواري، (2021)، متعة التلقي في المسرح والسينما وأثرها في ترقية الحس الفني، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 1، العدد 1، ص495-508.
9- عبد الرازق، بلبشير (2016)، بلاغة الخطاب السينمائي في إنتاج و تمثيل الواقع، مجلة آفاق سينمائية محور:السينما و السياسة، العدد الثالث.
10- محمود، ولاء(2018)، الرمز كلغة سينمائية و إمكانية تأويله لموضوعات المأثور الشعبي. مجلة العمارة و الفنون، أكاديمية الفنون. العدد العاشر. ص 772-785.
11- نايلي، نفيسة (2019) رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة. مجلة الرواق للدراسات الإجتماعية و الإنسانية، مجلد 5، العدد 1 ص30-48.
12- ياقوت، فدوى (2011)، جماليات التلقي السينمائي، مقال منشور، جماليات التلقي السينمائيAcademia.edu - Fadwa Yakout |

المراجع الأجنبية والمواقع الالكترونية:

13- Alcolea-Banegas, J. (2008). Visual Arguments in Film. Argumentation, 23(2), pp.259–275.
14- Andrew, J.D. (1975). The Film Theory of Jean Mitry. Cinema Journal, 14(3), p.1.
15- Hayward, S. (2006) “The key concepts”, Cinema Studies, 3rd ed. London-New York: Routledge, p.103.
16- Janney, R. (2012). Pragmatics and Cinematic Discourse. Lodz Papers in Pragmatics, 8(1).
17- Kovsh, O.& Dziuba, M. (2022), Color Symbolism in Cinema, Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts, Vol.5, No.2, pp.205-215.
18- Phillips,P. (2003), “Spectator, Audience and Response”, An Introduction to Film Studies, 3rd ed. London-New York: Routledge, p.93.
19- Prince, S. and Hensley, W.E. (1992). The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. Cinema Journal, 31(2), p.59.
20- Wagner, K.A. (2006). Reception Theory. Schirmer Encyclopedia of Film, (3), pp.395-398.
21- Sutthithepthamrong, P,(2019) Using Symbolic Interactionism in films to communicate morality to audience, Using Symbolic Interactionism in Films to Communicate Morality to Audiences | Phanuthep Sutthithepthamrong - Academia.edu
22- NFI. (2021). Film Theory: 40 Things You Need to Know. [online] Available at: https://www.nfi.edu/film-theory/.
23- Hellerman, J. (2019). Understanding Film Theory: An Essential Guide. [online] No Film School. Available at: https://nofilmschool.com/Film-theory-basic-terms.
24- Beverly Boy Productions. (2021). What is Reception Theory in Film? - Team Beverly Boy. [online] Available at: https://beverlyboy.com/filmmaking/what-is-reception-theory-in-film/.
25- No Film School. (2013). Pudovkin’s Montage: 5 Editing Techniques That Speak Louder Than Words. [online] Available at: https://nofilmschool.com/2013/10/pudovkin-montage-5-editing-techniques.
26- Deleon, C.M. (2009). 1926: Mother (Vsevolod Pudovkin) – Senses of Cinema. [online] Available at: https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/1926-mothervsevolod-pudovkin/