مجلة آفاق سينمائية | العدد 01 والمجلد: 06 | محور: السينما والفنون الأخرى | ص – ص : 106 – 123

المضامين النّفسية للصورة السينمائية وتداعياتها على المتلّقي

Psychological implications of the cinematic image and its impacts on the receiver

عماري علال[1]،

[1] جامعة وهران 1، alleluniv@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2019/05/17 تاريخ القبول: 2019/05/27 تاريخ النشر: 2019/06/01

الملخص:

تعتبر السينما من بين أهم الفنون البصرية الحديثة التي ترتبط بالحياة اليومية لإنسان العصر الحديث، بحيث كانت ولا تزال منذ نشأتها فنا شعبيا باميتاز، يعبر عن واقع المجتمعات ويدافع عن أحلامهم وآمالهم، ويعكس احاسيسهم ومشاعرهم كمرآة عاكسة لواقع انساني بكل ما فيه، حلوه ومره، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال تجاهل الصورة السينمائية أو اختزالها أو تناسي دورها، فهي تحمل مضامين مختلفة تعبر عن جوانب مختلفة من حياة الإنسان في مجتمعه.

الكلمات المفتاحية : المضامين النفسية / السينما / الصورة / الفيلم / التحليل النفسي / المتلقي / المشاهد / الواقع / الفن / المجتمع / مرآة / الفنون البصرية / الزمان والمكان .

ABSTRACT:

The cinema is one of the most important modern visual arts that is related to the everyday life of modern man, and since its inception, it has been a popular art of Bamitaz. It expresses the reality of societies, defends their dreams and hopes, and reflects their feelings and feelings as a reflection of human reality. In no way can the cinematic image be ignored, reduced or forgotten. It carries different contents that express different aspects of human life in its society

المؤلف المرسل: عماري علال، **الإيميل**: alleluniv@yahoo.fr

توطئة:

برز الاهتمام بالمشاهد منذ البدايات الأولى للفن السينمائي باعتباره معادلة لا يمكن الاستغناء عنها في بناء العملية الفنية وهو العنصر الأول في المشاهدة السينمائية ومن ثمّ جاء الاعتناء المباشر بخلق ديناميكية لولوج العالم السحري للسينما بالتفسير والتحليل بداية من الكل إلى الجزء ، أي من الصيغة الكلية للفيلم السينمائي وما يحتويه من مضامين ، تعتبر مادة ثرية وسائغة تقبل المناقشة ، وصولا إلى أصغر جزء فيه – في الفيلم – وذلك بتباين التقنيات المكونة له والمستعملة فيه وقد استندت هذه المناقشات النظرية على الكثير من أفكار مدرسة التحليل النفسي خاصة لدى **فرويد ولاكان** .

و السينما، شأنها في ذلك كباقي الفنون، لا تخلو من وجود مضامين كثيرة تحمل في طيّاتها صورا مختلفة للمدلولات النفسية ،مثل اللاّشعور وعقدة أوديب و إلكترا و الخصاء وغيرها ، فالتحليل النفسي ،بعدما كان منصبا على الفن بصفة عامة منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين ، فقد وجد ضالته في الفن السابع كونه جامع لكلّ الفنون وحقل خصب للدراسات السيكولوجية الفنيّة .

نظرية التلقي والتحليل النفسي:

«والحركة النظرية الكبيرة التي ارتسمت من قبل، اعتبارا من 1965، في سياق البنيويّة أثرت مباشرة في دراسة السينما بإيحائها بأن تدرس (حقا وليس مجازا بعد) كلغة وهذه الحركة هي التي فرضت نفسها فيها »[1]

ولعلّ الدارس للسينما بشتى أنواعها ومكوناتها الفنيّة والتقنيّة لا يمكنه بأيّ حال من الأحوال تجاهل العلاقة الكامنة وراء الرسائل المنبثقة من الفيلم وعناصره والموجّهة للمتلقي بمختلف فئاته وأصنافه

وتوجهاته، من خلال دراسة المضامين النفسية التي تحمّلُ بها الصورة الفيلمية السينمائية وتأثيراتها على المشاهد المتلقي.

ومن هنا كانت بداية الدراسات النفسية لحقل السينما، لتفسير المدلولات السيكولوجية التي تحملها الصورة مع تحديد العلاقة بينها وبين المتلقي.

سار التحليل النفسي للفيلم بموازاته لعلوم الألسنيّة وما انبثق عنها مثل البنيوية والتشريحيّة والسيميولوجية وغيرها، وقد جاءت النظرية السيكولوجية لدراسة العلاقة بين السينما والمتلقي، ومدى تأثر الفرد من الناحية النفسية، إذ يمكن القول أنّ السينما قد ألمت بالجانب النفسي السيكولوجي للإنسان، بدراسة المعطيات الشعورية واللاّشعورية والدوافع الأساسية لها، وكذا ضبط العلاقات التفاعلية بغية إعادة إنتاج العملية النفسية وفق منطق الأفلام واللاّشعور.

« هناك تشابهات وأسس مشتركة تقول بها النظرية التحليلية النفسية بين المشاهد للسينما (أو المتلقي) الحالم ، فهذه النظرية تقول إنّ الإنتاج النماذجي (Archetypal) الخاص بالتخييل اللاّشعوري للعمل الحلمي ، أو الحلم يناظر الفيلم نفسه وإنّ التحقيقات (الإشاعات) الرمزية للأحلام والرغبات اللاّشعورية هي نصوص مركبة يمكن فهمها عن طريق تحليل المحتوى الظاهر Manifest-Content لها (أي القصص التي تحكيها الأفلام) من أجل الكشف عن المحتوى الكامن Latent-Content أو الرغبة الحلمية Dream-Wish (أي الرغبة اللاّشعورية والمحرّمة التي تولد الحلم أو تعمل على ظهوره ، التي توجد فيما وراء هذه الصور ، والتي تبدو للوهلة الأولى كما لو كانت مجرد حالة من التجميع العشوائي و المختلط ». [2]

كانت البداية الفعلية لهذه النزعة خلال السبعينيات من القرن العشرين، شارك فيها منظرون كثر، أمثال: **كريستيان ميتز**، و**رولان بارت**، و**باودري** و**بول ريكور** و**ميشلين**. [3]

والمتتبع الجيّد للظاهرة السينمائية يدرك تمام الإدراك، بوجود تماثل واضح بين الفيلم والحلم، وذلك عن طريق وجود ميكانيزمات آليّة، تسير وفقها لبلوغ هدف أساسي، ألا وهو الشعور بالمتعة، فالسينما تحاكي الحلم في كيفية إحداث الصورة السينماتوغرافية.

يقول **لويس بونويل**: «إنّ الطريقة الآلية التي تحدث بها الصور السينمائية و بالأسلوب نفسه الذي تسير به، هي نفسها من بين جميع طرق التعبير الإنساني التي تقترب أكثر ما يمكن من نفس الإنسان، بل إنّها التي تحاكي ، على أفضل ما تكون المحاكاة ، للطريقة التي تعمل بها النفس في حالة الأحلام ، والفيلم يعدّ بمثابة تقليد غير إرادي للحلم ،

ويلفت **بروينوس** نظرنا، إلى أنّ اللّيل البطيء الذي يخيّم على قاعة العرض السينمائي، يعادل حركة إغلاق العينيين، عند ذلك تبدأ على الشاشة وكذلك داخل الإنسان نفسه، رحلة في ظلام المجهول، فتظهر الصور كما تفعل في الأحلام، ثم تختفي، تكون مضيئة وقاتمة.

ويصبح الزمان والمكان شيئا مرنا، فيضيقان ويتسعان كما يراد لهما، ويصبح التسلسل المنتظم، والقيمة النسبية للمدة التي تستغرقها، غير متجاوب مع الواقع...» [4]

ومن هنا يتبين لنا أنّ السينما قد شكلت مقاربة لاواعية ولاشعورية للعملية الحلمية، وأضحت حقلا خصبا لمعالجة درامية اعتمدت على الأحاسيس الغائرة والحرارة المرتعشة لأسمى معاني الوجدان والأخلاق الرفيعة لدى الإنسان .

عملية فنيّة إبداعية ، من خلالها يتم استرجاع ذكريات الطفولة ، وطغيان الهواجس ،لتحل بذلك – السينما – محلّ أبصارنا عن طريق عالم يطابق رغباتنا وأهوائنا .

وفضلا عن ذلك كلّه، ترى نظريات التحليل النفسي، أنّ عملية المشاهدة يتم إنتاجها وتنشيطها من خلال الجهاز السينمائي، باعتبار المشاهد تكوينا مصطنعا، ليس من لحم ودم، ولكن باعتباره جزءا

من العملية السينمائية التي تشمل صناعة الفيلم وأجهزة العرض وقاعة السينما، وبالتالي أساس العملية الكليّة يستند على الأجزاء السابقة الذكر لتكوين موقف المشاهدة لدى المتلّقي.

«إنّ ظلام القاعة، والصورة المعروضة التي تغطي كل مساحة مجال الرؤية لدى المشاهد. يشكلان طريقة سحرية، استغلها على الوجه الأكمل آلان رونييه في فيلم " **السنة الأخيرة في مارينباد L´année derniére à marienbad "1961** . فهو باستغلاله للمتاهات السيكولوجية، وتحركات الذاكرة، استطاع بلا شك، أن يكون هو من جعل هذا التماثل بين جريان الفيلم، وبين الطريقة الوافرة التي يعمل بها الأداء النفسي .» [5]

وبما أنّ السينما بحدّ ذاتها عبارة عن تجميع للصور، وصناعة في آن واحد، فهي بالإضافة إلى ذلك مدلول وليس تصورا فحسب، إذ يمكن للتحليل النفسي في الحالة أن يكون دافعا مباشرا للعملية السردية في الأفلام.

لكن بالمقابل، هناك حقول معرفية جديدة تعمل على تغذية هذه التصورات في الميدان السينماتوغرافي وتزيده قوّة إلى قوّته، كالسيميولوجيا مثلا، التي خطت خطوات ثابتة في هذا المجال، وأضحت مدرسة ومنهجا مستقلا بذاته، يعالج الصورة الفنيّة الفيلمية على نحو نفساني، وعلى خطى **فرويد** ومدرسة التحليل النفسي.

وقد برز في هذا الشأن **جورج لاكان** و**كريستيان ميتز** فيما بعد، الذي أفاد كثيرا مما تركه **لاكان**، لتكون هناك بالفعل انطلاقة جريئة وولادة ثانية لنظرية السينما والتحليل النفسي.

وتعدّ قراءة **جورج لاكان** * لأعمال **فرويد** من أكثر القراءات ذيوعا وشيوعا في الأوساط العلمية والأكاديمية فقد عمل على المزاوجة بين نظرية **فرويد** في ميدان التحليل النفسي وبين المنهج اللّساني والبنيوي ، حيث تتم قراءة ظاهرة اللاّشعور كما لو كانت تماثلا بنيويا للظاهرة اللغوية نفسها ، أو قل هي اللغة ذاتها، أين يكون المعقول طريقا للامعقول ، والوعي طريقا للاوعي ، ومما يخلص إليه

جورج لاكان في قراءته الخاصة ، هو القول بأنّ التحليل النفسي على النحو **الفرويدي** لا يكشف لنا عن ذات واعية ولا عن طبيعة إنسانية أصيلة ، ولكن عن بنيات لاشعورية تتحكم في سلوك الشخصية في كل حركاتها وسكناتها .

«وقد كان الموضوع الخاص بالذات Subject من الموضوعات الأثيرة لدى **لاكان**، ولم يكن يفضل أن يستخدم كلمة الفرد. كلمة واحدة في تكوينها أو الكائن البشري Human-being، بل " الذات " والذات هي الهوية التي يرى تكوينها من خلال الآليات الخاصة باللاّشعور واللغة والرغبة. وتتعلق " الذاتية " برؤية المرء لذاته أو تصوره لنفسه، أو نظرته لها، كفرد متفرد، في ظل ثقافة خاصة، وهكذا امتد – **لاكان** – باهتماماته إلى الطرائق التي تتشكل من خلالها الذات عبر الأيديولوجية واللغة والتمثيل المعرفي.» [6]

لقد اهتم منظروا السينما المعاصرة أيّما اهتمام بأفكار **لاكان**، خاصة فيما يتعلق بدور الرغبة في تكوين الذات، وفي تحديد الدور المهم للصور السينمائية في ثقافة العالم المعاصر، وقد أجرى **جان لوي باودري** و **كريستيان ميتز** مقارنة

بين العملية التي تتكون من خلالها الأنا، على نحو مبكر لدى الطفل، وبين الخبرة الخاصة بالمشاهدة للأفلام، ووجدا تشابها بين هاتين العمليتين من خلال مفهوم مرحلة المرآة لدى **لاكان** . [7]

إنّ السينما، باعتبارها احد الوسائط الفنية الأكثر ديناميكية وحيوية خلافا لغيرها من الفنون، كونها قد جمعت واحتوت كل ما يتعلق بالعملية اللاّشعورية واللاّواعية لدى الكائن البشري، وأصبحت بذلك فنا يستند على أساس متخيّل .

وقد بيّن **كريستيان ميتز** ذلك في عدة مؤلفات، أورد فيها علاقة التحليل النفسي بالسينما وبالأخص كتاب بعنوان " الدال المتخيّل – le signifiant imaginaire وهو يؤكد على أنّ التحليل النفسي للسينما لا يتم إلاّ وفق ما جاء به جاك لاكان .[8]

وبمجرد أنّ السينما إعادة إنتاج تقني للحقيقة ومحاكاة للواقع الإنساني ، بمختلف مشاربه وتوجهاته ، أصبحت بالضرورة آلة سحرية ، فصورة المرآة وصورة الشاشة اللّتان تصنفان من هذا العالم ، قد خلقت عالما آخر سلفا .

فبين هذا العالم وصورته اللامادية ، هناك الموت ، وهي بالضرورة تكون مرئية في الصورة الشمسية ، وقد أشارت كل الفنون القديمة المتشابهة إلى حقيقة خلود الحقيقة وعلاقتها بالظواهر في العالم المثالي ، على أنّ الصورة الشمسية تحمل في طيّاتها أثر غياب شيء ما ،كان أم لم يكن إطلاقا .

فبين الذكرى والشبح، الحزن والحنين تلازم في الصورة الشمسية، فالظلال غير المادية تتحرك على الشاشة ، بعضها يأتي من الماضي السحيق في غياب الصوت، إذ يشبه ذلك ، كالذي يغوص من خلال قصدير المرآة –طلاء يطلى به ظهر المرآة– في عالم الموتى ، ولكن الموسيقى في القاعة (اوركسترا أو بيانو) وبالأخص الحركة التي تجعل هذا الضغط منسيا .[9]

لنرى تلاشي هذه الموت في الصورة ، يقول : **رولان بارت** : بأنّ السينما تخفي هذا الجنون من خلال حضور الكائن في العمل .

بازان هو الآخر ، يرى في السينما مومياء التغيير حسب قوله ، والرغبة المتشابهة تأتي من عقدة المومياء في أصول الفنون البلاستيكية سيكون بالإمكان الإنقاذ من الموت ،باسترقاء الزمن ، لإنقاذ الكائن مظهريا ، فالحفاظ على صورة الزمن ، هي رغبة قديمة تستند عليها حقيقة السينما ، في حين هذا معروف نظريا في كل فيلم ، ماعدا الفيلم الوثائقي ، كونه لا يعطي زمن الرؤية مثل ذاكرة التغيير، ولكن مثل شيء حاضر ، حتى ولو كان الفيلم قديما ، وعلمنا أنّ الممثلين قد ماتوا .فنحن نعتقد بحضور الشخصيات الممثلة ، التي تتحرك على الشاشة وكأنّها خالدة ، في هذه الحالة لا يمكن ذلك، إذا لم يكن هناك خيال وحركة ، لأنّ في الفيلم الخيالي ، حتى الوثائقي القديم يصبح الوضع

وضعا سائدا في الحاضر ، مثل الصور في حرب – 1914-1918 في : " Jules et Jim " (**فرانسوا تروفو** François Truffaut 1962) إبان الحرب العالمية الأولى . [10]

يبدوا أنّ عملية المشاهدة تتم وفق تأثير سيكولوجي محض، تتوحد فيه أفكار وآراء المتلقي، مع ما يشاهده على الشاشة في القاعة، فتحدث بذلك عملية امتزاج متكاملة، لانفعالاته المختلفة، ورغباته ومعتقداته، مع العمل الفني أو الفيلم بشكل خاص .

ومن هنا بات واضحا أنّ فكرة التوحد مرتبطة أساسا بفكرة المحاكاة أو المماثلة حيث تبرز فكرة التطهير لدى **أرسطو**، بإثارة عاطفتي الشفقة والخوف لدى المتلقي، مثلما يحدث في المسرح .[11]

كريستيان ميتز والتلقي في السينما:

فالمقارنة التي أجراها **كريستيان ميتز**، بين المتلقي أمام شاشة السينما والطفل أمام المرآة، ترتب عنها وجود اختلاف بينهما، إذ رأى أنّ المتلقي أو المشاهد يكون غائبا أمام الشاشة بعكس الطفل الذي يكون حاضرا أمام المرآة.

فالمتلقي يهتم بالشكل والجمالية وعمق المضمون، ويعبر بذكاء عن الحلم الذي يمتص أبطاله من صميم قلوبهم ولوعتهم وأفكارهم .

«لقد جعل **كريستيان ميتز** من التوحد مع الشخصيات والأحداث السينمائية توحدا ثانويا، أمّا الخبرة الأولية فهي الخبرة الخاصة بالتوحد مع الكاميرا والتي هي في النهاية شكل أو نوع من التوحد مع الذات، يماثل ذلك التوحد المبكر مع المرآة، أو من كان موجودا فيها (الذات) ويبدوا أنّ هذا يستحضر متخيّلا غير مركزي تخضع له عملية التوحد مع الشخصيات .لكن حيث إنّ هذا التوحد الثانوي يدرك باعتباره امتدادا للتوحد مع الذات ، فإنّه يكون في النهاية هو حجر الزاوية .» [12]

إنّ السينما لا تقتصر على تصوير الزمن الماضي، و تستلهمه أو تكشف وتعبر عنه ، فهي إلى جانب ذلك تعالج مشاكل وقضايا من صميم الواقع الجديد للإنسان .

فالصورة ذات تأثير بالغ الأهمية، فهي وسيلة فعّالة لمعرفة العالم اليوم، لأنّه أصبح مرئيا بالنسبة لنا، في حين الصورة السينمائية، عادت تماثل العالم وتشكله وفق معطيات الواقع المعيشي لإنسان الحضارة العصرية، فوجود الصورة أعطى حساسية زائدة لغرض التعرف على العالم، الذي ابتعد عنه، بفقدانه الغريزة الحيوانية، ولكن البعد والانفصال بين الصورة واللغة، أحد الأحداث المنتظمة الرمزية والعقلية.[13]

والجدير بالذكر، أنّ السينما أضحت اليوم جزءا هاما في حياتنا لا يمكن الاستغناء عنه، بل أكثر من ذلك بكثير، صارت ضرورة وحتميّة تسكن أرواحنا، فيها ما نحبّ وما نكره ، ولعل بعضها أضحى جزءا من تاريخ حياتنا لا يمكن نسيانه وبعضها شكّل ذاكرة لأمم وشعوب كمولد أمة والمدرعة بوتمكين وذهب مع الريح ومعركة الجزائر والأرض وغيرها من الأفلام ، التي كُتبت أسماؤها بأحرف من ذهب في سجل الخالدين في مجال السينما خاصة والفن على العموم .

« وإذا كانت الأفلام تلقي بظلالها على جوانب من حياتنا ، فإنّ ذلك يمكّننا من التمتع بها ، بطرائق مختلفة كثيرة ، بما في ذلك متعة التحدي الكامنة في محاولة التفكير ، أو التوضيح ،أو الكتابة ، عن تفاعلنا وتلك الأفلام ، فنحن نذهب إلى دور العرض لعدة أسباب ، إما لنفكر ، أو لا نفكر ، في الأفلام التي نشاهدها ، وإما لنتطلع إليها ونكتب عنها ، إما لنستهلكها ، وإما لنبحث فيها عن غذاء لعقولنا ، ومن هنا فإنّ كتابة النقد السينمائي تسمح لنا بالاستمتاع بالأفلام ، بسبل لم يكن بمقدورنا التعرف عليها من قبل ، وإذا كانت المشاهدة سبيلا للمتعة ، فإنّ الكتابة النقدية سبيل آخر أكثر إثارة ».[14]

فالفيلم السينمائي، قصة وخطاب في آن واحد، وحامل لفكرة ما ولرؤيا وإيديولوجيا تختلف من مخرج لآخر، لذلك السؤال المطروح، بعد كلّ مشاهدة ، ما هي الرسالة التي يوجهها المخرج من خلال قصة وشخصيات الفيلم وما ما مدى تفاعل المتلقي معها ، وإلى أيّ حد يمكنه – أيّ المتلقي – الاندماج مع الصورة وفقا للمعطيات النفسية والسلوكية لديه .

لأنّ السينما ليست هي الواقع في حدّ ذاته ، وإنّما هي عبارة عن محاكاة لأحداث جرت في الواقع ، في حين يمكنها أن تمثل الواقع لدى البعض من خلال التفاعل مع أحداث الفيلم والتشارك النفسي لها ، مما يخلق جوا من الإيهام لدى المشاهد بأنّ ما يشاهده هو الحقيقة بعينها .

« الصورة الفيلمية ظلال للواقع وليست الواقع نفسه ، إنّها ليست الحقيقة الأنطولوجية بعينها ، بل هي تشكيل فني لوهم بخصوص الحقيقة بأبعادها الثلاثية : الزمن – المكان – الحدث . يقول بودريار : " ليس للصورة أدنى علاقة بأيّ واقع كان ، إنّها ليست إلاّ ظلّه الخالص " وهذا الظلّ يخلق وهم الحقيقة بفعل الحركة المصورة التي تقدّم الأشياء كواقع مرئي ، وهي تختلف عن الصورة الفوتوغرافية أو عن ألبوم الصور أو عن الرواية المصورة بموجب هذه الحركة . » [15]

ولتحديد مضمون الصورة الفيلمية لدى المتلقي أثناء عملية المشاهدة وجب معرفة، أنّ الصورة بمختلف مستوياتها لها نظام تركيب معين من خلال مجموع العلامات والأيقونات التي تتشكل منها عادة ، للقيام بوظيفة الاتصال المنوطة بها ، وفقا لما سماه منظرو السينما بـ " **النظام السيميوطيقي للصورة** ".

وبذلك كلّه يمكن اعتبار السينما لغة الصور، من خلال التفاعل الحاصل بين مجموع الصور المحمّلة بكمّ هائل من العلامات والسمات التي يرتكز عليها الفيلم ، و يمكن اعتبارها أداة للتحليل النفسي بالمفهوم الفرويدي الذي يعمل على تحليل هذه الصور وتفكيك معانيها ودلالاتها .

حيث « اعتمد " كريستيان ميتز " C.Metz في صياغة علمية متكاملة ، على طروحات كلّ من " رولان بارت " و " جون ميتري " و " أمبرتو إيكو " وغيرهم ، رغم اختلافات هؤلاء النّقاد وموقف "كريستيان ميتز " إزاء طروحاتهم ، خاصة أبحاث " جون ميتري " الذي كان يركّز على واقعية الصورة ودور التشكيل الروائي والدلالات الإيحائية العليا للفيلم ، وهذا يختلف عن نهج معادلات علم السيميولوجيا الدقيقة لميتز. » [16]

وعليه بات لزاما عندها، أن نعمل على فهم خبايا هذه الصورة وتحليلها لمعرفة مكوناتها وأساليبها التقنية ومضامينها وقراءة ما بين ثناياها من رسائل موجهة للمتلقي بشكل عام باختلاف مستوياته الفكرية والاجتماعية والعرقية , وهي رسائل لا يمكن أن تفك رموزها وطلاسمها إلاّ من خلال نظريات التحليل النفسي التي تبيّن العلاقة التي تربط المتلقي المشاهد بالفيلم السينمائي.

وهذا ما رآه **أندري بازان** ، من خلال رؤيته للأشياء ، في نص مشهور ، يقول فيه أنّ شاشة السينما ، لم تكن بأيّ حال من الأحوال ، سوى نافذة على الحياة التي نعيشها ، ومحاكاة لأفعالنا وذواتنا سلبا أم إيجابا . [17]

السينما محاكاة للواقع :

إنّ المؤثرات المختلفة للفيلم ، تتجمع لتشكل عملا تقنيا وفنيا غاية في الإبداع والتصوير ، وهي تنصهر فيما بينها ، بدءا باللقطات التعبيرية ، والموسيقى الإيقاعية والألوان الانسيابية ، ذات التأثيرات النفسية العميقة ، مع حركات الكاميرا المدروسة بعناية فائقة ، زيادة على ذلك ما يضفيه الممثل على الفيلم من أداء صادق وتقمص جيّد للشخصية ، لكي يحصل بذلك الغرض المرجو والهدف المنشود ، ألا وهو إيهام المشاهد بحقيقة ما يراه وما يتلقاه ، وفقا لقدراته الفكرية وثقافته الاستهلاكية ودرجة التذوق الفني لديه ، وقدرته على اسقاط واقعه على الصورة الفيلمية واعطائها

الطابع الواقعي المحاكي لأفكاره وقصصه ، بشكل أو بآخر ، وبذلك يحصل الاندماج النفسي بين المشاهد والفيلم السينمائي ، وبين الحقيقة والخيال .

«فجمهور الأفلام في غالب الأحيان يربط الفيلم بحياته وواقعه ، لأنّه يتساءل دائما ، هل ما يشاهده وما يقال له من خلال هذا الفيلم هو واقع وحقيقة ، أم أنّه كلام مزيف ، والحقيقة المقصودة هنا هي نظرتنا للأشياء وللأشخاص والحياة بشكل عام ، لأنّ ما نتلقاه هو عبارة عن رؤية خاصة لهذه الحقيقة عن طريق وسائل تعبير فنيّة . » [18]

فالصورة الفيلمية ، يجب أن تكون مكتملة وصاعدة ومؤثرة في الحدث، وتطفو به إلى آفاق أكثر نضجا ، من خلال العناصر الفنيّة والتقنيّة التي تشكلّ الفيلم السينمائي بأسلوب جمالي وفني منتظم ومتناغم ، كالمونتاج والسيناريو وحركة الممثلين والكاميرات باختلاف أشكالها وأحجامها والألوان والموسيقى والخدع السينمائية وغيرها من الوسائل المادية والتكنولوجية ، ليبلغ بذلك الفن السينمائيّ أقصى ما يصبو إليه من تأثير على المشاهدين وسلب لعقولهم وتغيير لذهنياتهم في كثير من الأوقات .

إنّ السينما فن، يختلف عن غيره من الفنون، كونه يحاكي الواقع من جهة، ويعريه من جهة أخرى، ويعطي للمتلقي حيّزا كبيرا للتماهي مع الصورة والغوص في معانيها ودلالاتها ومختلف صورها وأشكالها الفنيّة والتقنية، وتعكس سلوكاته ومشاعره اتجاه نفسه والناس المحيطين به وهذا ما يعرف بالتواصل البصري بين العمل الفني والمتلقي.

«ما ينبغي التنبيه إليه هو أنّ الصورة المصنوعة أو المركبة أو القابلة للتركيب بكيفية تكنولوجية هي التي صارت لها القوّة والهيمنة على وسائط الاتصال المعاصرة ، مما يطرح السؤال عن مكوّناتها وأنظمة إنتاجها التي تجعلها تحوز على هذا القدر من التأثير في العالم المعاصر ، وهو ما من شأنه أن يلقي

بعض الضوء على رهاناتها الإيديولوجية والسياسية والمعرفية ، وما يتنازع موضوعها من اتجاهات دعائية وفنيّة وإعلامية وإخبارية أو تضليلية » [19]

إنّ المتلقي للفيلم السينمائي يجد نفسه ازاء مجال كبير مفتوح على جميع الاحتمالات ، والتأويلات ، بحيث تعطي السينما للمشاهد تلك القدرة على المناورة والحركة لمقارنة ما يشاهده ويراه مع ما يعايشه ويحسه في واقعه وحياته بفاعلية كبيرة ، فالسينما تجعل المتلقي يفكر في استبدال واقعه بما يراه من خيال ، قصد توجيه سلوكه و تفسير مشاعره وفهم الآخرين وتحسين مستواه المعيشي .

« لذلك أصبحت السينما أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي ، وفي التنمية الثقافية ... أداة من أدوات الثقافة والمعرفة ، ووسيلة من الوسائل التعليمية الفعّالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع ، كما تلعب دورا بارزا في تشكيل قيم المجتمع ، وعاداته ، وفنونه ، علاوة على استخدامها كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي ، وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي ، والنمو والتقدم المادي لدى المشاهد ، وتحفيز القدرات الكامنة لدى المواطن وهي أداة للاتصال مع الآخر ونقل خصوصيات الأمّة وتاريخها ، وقيمها ، كما أنّها أداة فعّالة وخطيرة للتثاقف . » [20]

إذاً الفيلم السينمائي، كمنظومة فنيّة بصرية لا يمكنه بأيّ حال من الأحوال اختزال المشاهد المتلقي أو تجاهله تماما، كما يحدث في الفنون الأخرى، ستبقى رغبة المشاهد وميله لاختيار ما يراه مناسبا لذاته وواقعه ، هي الفاصل بينه وبين العمل الفني ، المتمثل في الفيلم السينمائي .

ولعلنا ندرك سوية، أنّ ما يغذي هذه الملاحظات والانطباعات، لدى المتلقي (المتفرج) هو وجود ما يسمى بالتذوق الفني للمدركات الحسية الجمالية، حيث «يستقر الفهم الجمالي للفيلم من خلال"المشاهدة " فالتحقق الجمالي يتم بين ما يعرضه الفيلم، وما يتلقفه المتفرج من جوانب جمالية وأوجه شكلية، وأبعاد مضمونية تتفاعل بدورها في مخيلة المتفرج، وتحرك أحاسيسه وأفكاره ، وتجعله يشاطر " المخرج " نظرته الجمالية . » [21]

وقد أثبتت التجارب دائما في العصر الحديث، أنّ السينما كانت ولا تزال تبهر العالم بما تقدمه من عجائبية وغرائبية على شاشاتها، بحيث انفردت عن باقي الفنون الأخرى، وتفردت في معالجتها لموضوعات مختلفة تتعلق بالحياة اليومية للإنسان، وفي بعض الحالات تنبأت بما قد يحدث مستقبلا من أحداث ، كالمآسي و الحروب مثلا ، وهنا ندرك تمام الإدراك ، أهمية التخييل السينمائي ودوره الفعال في تحقيق آمال الشعوب والتعبير عن آلامها و أحلامها .

« إنّ الصورة التي تشهد وتثبت وتقيم الدليل وترمّم ، تعمل على ملء الغياب والفاصل والفقدان ، فهي تنقل ما كان ولم يعد نحو ما تبقّى ، كما أنّها تعوّض وتسدّ الثغرات وتملأ فراغ ماض مفقود ، وهي بذلك تعمل على إعادة صياغة الفقدان وتشكيله كذكريات ، فالصورة تحد اللّعب والفسحة والثقب العميق داخل ذاكرة بدون موضع ، لأنّ ميزتها هي الظهور بقوّة ، بحيث تبدو قادرة على إيقاف لعبة الحركة الاختلافية .» [22]

فالسينما لا تكتفي بتسجيل يومياتنا، بل الأكثر من ذلك، أنّها تعطينا حقيقة واقعنا الذي نعيشه دون إدراكنا له، بحيث كانت السينما دائما منذرة بوقوع أحداث مأساوية ، والتي حدثت لاحقا بشكل ينطبق وتوقعات الحدث السينمائي، ومن هنا كان للسينما هذا الدور المرموق والرائد في وسط هذا الزخم الهائل من وسائط التعبير الحديثة المليئة بالتجارب الحياتية المعبرة ، طبعا ، عن واقع مليء بالحركة والنشاط وذلك هو دأب الصورة منذ اكتشافها .

« لقد صار الفن السينمائي من وسائط التعبير الفني ، ووسائل الإعلام والاتصال التي تتخذها الاحتكارات العالمية والحكومات أداة دعوة ودعاية وإعلام لتثبت قيما وتغير أخرى ، إنّ الصورة تقبل التحليل كاللّغة مثلا ، فدراستها تتيح الاطلاع على مدى غنى وتعدد دلالات خطابها ، وكشف رموزها المتعددة والوقوف على مكامن قوتها السالبة لنا والمسيطرة علينا ، إننا نوجد في عالم

طافح بالصور السينمائية والتلفزيونية والإشهارية ... يصعب علينا اتخاذ موقف تراجعي أمام انغراسها في دائرة تفكيرنا وإيقاعها المتواصل بنا في فخاخ .» [23]

إنّ تلقي الفيلم السينمائي يعتمد على عناصر مختلفة ومتعددة ، تتباين بتباين المتلقي نفسه من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي والجانب النفسي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

1/ نوع الفيلم: بحيث تتكون لدى المتلقي بعض التساؤلات فيما يخص نوع الفيلم الذي يندرج تحته، والشخصيات التي هي أساس كلّ حركة فيه ، ونهاياتها كيف تكون ؟.

2/ طريقة العرض : تختلف طريقة تلقي الفيلم بالنسبة للمتلقي من مكان لآخر ، حسب طبيعة المكان ، كقاعات السينما مثلا ودور العرض السينمائي في المدارس والمعاهد – إن وجدت مثلا – والمحطات التلفزيونية وغيرها من الأماكن.

3/ طبيعة المشاهد : تختلف طبيعة المتلقي من شخص لآخر باختلاف المزاج والنفسيات والحالة الاجتماعية ، من هادئ رزين إلى مشاكس ثرثار ، وبالتالي تختلف آراء كل واحد منهم في تلقي نفس الفيلم السينمائي .

4/ مستوى التماهي : كيف يمكن للمشاهد أن يندمج مع شخصيات الفيلم السينمائي وما مدى درجة الاندماج في الفيلم ، بحيث يرى المتلقي نفسه في شخصيات الفيلم لدرجة التماهي معها فلا يدري أهو يشاهد فيلما سينمائيا أم شريط حياته يمر أمام عينيه دون إدراك ذلك .

5/ المنظور العقائدي: تحليل الفيلم لدى المتلقي يكون وفقا لانتمائه العقائدي والديني، فتراه يتعاطف مع شخصيات الفيلم إن تماثلت مع توجهاته، وإن اختلفت فهو ضدها بالتأكيد.

6/ الجوانب الجمالية الفنية: كثير من المشاهدين للفيلم السينمائي لديهم ذوق جمالي وفني مختلف وآراؤهم تتباين وفقا لذلك، فنراهم يثمنون العمل الفني ويثنون على صاحبه، من منظور تذوقهم للعناصر الفنية فيه كالإضاءة والديكور والألوان والمونتاج وغيرها من العناصر المكونة للفيلم.[24]

ومن هنا بات جليّا وواضحا معرفة تلك الرابطة القويّة بين المشاهد والفيلم السينمائي وما مدى تأثير الصورة السينمائية في المتلقي ودورها الفعّال في نقل انشغالاته ومشاعره وأحاسيسه، كونها وعاء مليء بأحلام وآمال الواقع الإنساني بكل معاييره ومستوياته النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية وغيرها من ميادين الحياة البشرية.

استنتاج:

إنّ الإقبال الواسع على فن السينما، هو ما خلق تلك العلاقة الوطيدة بين المتلقي و السينما، علاقة طالما انبنت أسسها على تلك الحبكة الدرامية الهادفة التي جذبت المشاهد إليها، ولا شك في أنّ الانبهار بالأفلام السينمائية له دوافعه وأسبابه، كون هذا الأخير – الفيلم السينمائي – عبارة عن قناة للتفريغ، ومصدرا للتنفيس عن الخوف والإحباط والشعور باليأس من جهة ومشاعر المحبة والنبل والنجاح في الحياة ،كلّها أحاسيس تنتاب شخصية المشاهد للسينما .

فمنذ نشأة السينما في أواخر القرن التاسع عشر، و مع بداياتها الأولى لعب التحليل النفسي دورا هاما في الامتزاج بالفن الجديد لإحداث ثورة بصرية هائلة، أدهشت الجمهور في العروض السينمائية الأولى للأخوين **لوميير** و **ملييس** و **إيديسون** و غيرهم، كما أن نظريات التحليل النفسي **لفرويد** وجدت في السينما حقلا خصبا لتجاربها النفسية، فكان أن ظهرت نظرية سيميولوجيا الصورة على أيدي **كريستيان ميتز** و **رولان بارث** و **جورج لاكان** و **ماري إيلين أولبرايت**، و أصبح التحليل النفسي في السينما يندرج في إطار التحليل السيميولوجي للصورة بصفة خاصة و التحليل الفيلمي بصفة عامة.

الهوامش:

(1)- جاك أومون –ميشال ماري : تحليل الأفلام ، ترجمة : أنطون حمصي ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما – سورية – دمشق 1999 – ص : 224 .

(2)- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عن سلسلة عالم المعرفة، العدد267، مارس 2001. ص368

(3) – ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(4) – روبير لافون جرامون : السينما المعاصرة ، ترجمة : موسى بدوي ، الناشر للطبعة العربية : 1977 شركة تراد كسيم .ص 44

(5) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(*) – جورج لاكان : طبيب ومفكر فرنسي – (1901-1981)

(6) شاكر عبد الحميد – عصر الصورة ، السلبيات والإيجابيات – عن سلسلة عالم المعرفة العدد-311- يناير 2005 – www.google.com : الرعب عند لاكان : منتدى اللادينيين العرب : .

(7) – ينظر: شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص 374 -375

(8) – ينظر : المرجع نفسه ، الصفحات نفسها .

: Youssef Ishaghpour : le cinéma-dominos-2001 –frânçe.p94.95

(10) – المرجع نفسه ، ص: 95 .

(11) – شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ، مرجع سابق ، ص 347 -376.

(12) – المرجع نفسه ، ص : 375 .

(13)- Voir :Youssef Ishaghpour – op.cit -p87 .

(14) – تيموثي كوريجان : كتابة النقد السينمائي ، ترجمة : جمال عبد الناصر ، مراجعة : هشام النحاس ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . جمهورية مصر العربية ، ط1 ، 2003، ص : 18.

(15) – عبد المطّلب أعمير : في الخطاب السينمائي ، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع ، المغرب ، ط1 ، 2010 ، ص : 66.

(16) – العلوي لمحرزي ، المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب (من 1905 إلى 2000) ، منشورات سايس مديت ، ط1 ، 2007، ص : 63 .

(17)- Jean-Patrick lebel :cinéma et idéologie ;éditions sociales , 1971 :P45.

Voir : Amedee Ayfre – Le cinéma et sa vérité- ED : DU CERF-Paris- p97, 98,103.

(18)-

(19) – عبد العالي معزوز : فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل) ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 2014 ، ص: 146 .

(20) – بشير خلف : الفنون لغة الوجدان – دراسة – دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، دط ، 2009 ، ص : 284 – 285 .

(21) – عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 2001، ص : 179.

(22) – برغسون ، دولوز ، غودار وآخرون : حوار الفلسفة والسينما ، ترجمة وتقديم : عزّ الدّين الخطّابي ، منشورات عالم التربية ، الدار البيضاء – المغرب – ط1 ، 2006 ، ص : 98-99.

(23) – محمد اشويكة : الصورة السينمائية . التقنية والقراءة . سعد الورزازي للنشر ، الرباط المغرب . ط1 2005 ، ص :18 . 19.

(24) – ك – برنارد- ف ديك ، ترجمة : محمد منير الأصبحي ، الفن السابع 234 ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما – دمشق ، سوريا – 2012 ، دط ، ص : 277 ، 278 .