متعة التلقي في المسرح والسينما وأثرها في ترقية الحس الفني

The pleasure of receiving in theater and cinema and its effect on enhancing the artistic sense

نواري بن حنيش[1]*

[1] جامعة زيان عاشور –الجلفة–، الجزائر، nozah79@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/07/25	تاريخ القبول: 2021/04/16	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

إن عملية التلقي سواء في المسرح أو السينما لا تقتصر فقط مشاهدة العرض المسرحي أو متابعة أحداث الفيلم السينمائي، أو الاستمتاع والانبهار بما يخلفه كل منهما من متعة وجمالية، بل تتعدى كل ذلك إلى صياغة التفاعل بين المتلقي وبين ما يعرض أمامه فوق خشبة المسرح أو على شاشة العرض السينمائي، مما يخلق فضاء أوسع للتلقي والاستيعاب والنقاش والتحليل، كون السينما والمسرح دوما مرتبطان بالبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع، وما الإقبال الذي تشهده المسارح وقاعات العروض السينمائية إلا دليل على التفاعل والتوحد والاندماج والتقمص أو التطهير على حد قول أرسطو، والوعي بمستجدات الأحداث والمتغيرات الطارئة على كافة المستويات، من خلال تفسير مفردات العرض واكتشاف دلالاته، مما خلق تجربة خاصة لدى المتلقي تجمع بين التسلية، والتفكير والانفعال، واستشعار الوجود الفردي والجماعي في الوقت ذاته.

كلمات مفتاحية: مسرح، سينما، ذوق، تلقي، فن

Abstract:

The receiving process, whether in the theater or the cinema, is not limited to watching theatrical performances, following the events of the movie, or enjoying the aesthetic and aesthetic amazement of each of them. Cinematography, the fact that cinema and theater are always associated with the social, economic and political structures of society, and the popularity of theaters and cinemas are only evidence of interaction, reincarnation or purification, according to Aristotle, who created a special experience for the recipient that combines entertainment, thinking and excitement.

Keywords: Theater, cinema, taste, receive, art.

* المؤلف المرسل: نواري بن حنيش nozah79@gmail.com

1. مقدمة:

تشهد قاعات العروض ودور السينما على مر العصور توافد وإقبال جماهيري من شتى فئات المجتمع بغية التعرف على ذاوتهم، واستقصاء الثغرات التي تتعقبهم على كافة الأصعدة في جو يسوده توحد المشاعر، وانصهار الذات، والمشاركة الوجدانية، مما يبعث على الرقي بالحس الفني، جراء ما تكتسيه العملية الإبداعية من رموز ودلالات، يسعى المتلقي إلى فك شفراتها.

إن عملية الإبداع سواء تعلق الأمر بالسينما أو المسرح تحوّل المتلقي من حالة المشاهدة البعيدة إلى حالة المشاهدة القريبة التي لا يصبح المتلقي خلالها ملاحظا أو مشاهدا للعمل، بل مشاركا فعالا فيه، وقد يتوحد الجمهور مع الممثل، وتقوم المسألة على أساس التعاطف ثم التوحد، ومن خلال خبرة التلقي يتضح أن المشاهد يتعاطف مع الممثل ويشعر بالخوف والشفقة، كما أشار أرسطو.

كما يسعى المتلقي من خلال عملية المشاهدة إلى تحصيل المتعة الخاصة التي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات، فن التمثيل أو التشخيص في السينما أو المسرح والذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة، لأنه يستحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي وواقع مشهود نلعب فيه دور الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج وتستجيب غرائزنا لما نشاهده قبل أن نغادر دور والسينما والمسارح، ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين، ونحن لا نستطيع أن نندمج إلا إذا كان للعرض منطق يساعدنا على متابعته، وتفسير مفرداته، واكتشاف دلالاته، فالمتعة التي نبحث عنها في المسرح متعة عميقة مركبة، لأنها تجمع بين التسلية، والتفكير، والانفعال، والمراقبة، واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته، من خلال فك طلاسم العرض والغوص في ثنايا العمل المسرحي أو السينمائي، مما ينجر عنه بلورة الحس الفني الذي ينتج عن المشاهدة، ما يضعنا أمام إشكالية هامة تتمثل في متعة التلقي وعلاقتها بالحس الفني، والتي بدورها تحيلنا على عدة تساؤلات أهما : ما مدى استجابة المتلقي وتفاعله مع العرض المسرحي والفيلم السينمائي؟ إلى أي حد يمكن لمتعة التلقي أن تساهم في تعميق الحس الفني لدى المشاهد؟

تهدف الدراسة إلى:

- إبراز أهمية التلقي وأثرها في تحصيل المتعة لدى المشاهد.
- الكشف عن مضامين المتعة في التلقي ودورها في تعميق وتنمية الحس الفني.
- إبراز مدى استجابة المتلقي في كلا من المسرح والسينما وقابليته على التحليل والتأويل.

2 – فحوى المشاهدة

2 – 1 – الحواس وقابلية الإبهار

لعلنا متأكدون بأن البصر أكثر قدرة على إثارة الانتباه من السمع، والبصر أكثر قابلية للانبهار وإحالة التلقي، ولأننا وفق هذه القاعدة نفتن بالجمال، فاللوحة هي رسول لعيوننا ولرؤيتنا، لذلك تصير اللوحة الآن ندا صارخا للكلمة في عصر البصريات والألوان، فلذلك ننجذب غالبا ما ننجذب للون.

هذا التلقي في الحقيقة نوعا من الانبهار الذي يشبه العجز، هو أداء العاجز الذي يحب، دون أن يكون قادرا على العطاء وممارسة هذا اللون، أي أنه يحيط باللوحة ولكنه لا يدعي القدرة على إبداعها على تلك الدرجة من تقنية اللون وتداخله وتركيبه.[1]

والمتتبع للعرض المسرحي أو الفيلم السينمائي كثيرا ما يجد نفسه أمام فسيفساء من الألوان سواء داخل العرض أو من خلال اللوحة الاشهارية، والتي غالبا ما تكون مفتاح اللغز لباقي حيثيات وخبايا العرض أو السيناريو، وانغماس المتلقي في فك شفرات اللون، ومحاولة فهم دلالاته العميقة، يكون لديه القدرة على تنمية الحس الفني ويضمن له أكبر قدر من المتعة والفرجة.

3 – التلقي والتأويل

3 – 1 – قابلية التأويل والذوق الفني في المسرح

إن عملية التأويل ضرورية لكل كائن بشري، فعملية التعرف على الظواهر تقوده إلى طلب ما خفي منها وما بطن، وإذا كانت الظواهر أو الأفعال أو السلوك لا يتلاءم مع ما يستنبطه من معارف وعادات، فانه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر والسلوك والأفعال ليجعلها منسجمة ومتناغمة مع معارفه الخلفية، فالتأويل إذن يعكس الأولويات والمبادئ والأعراف، ومشاغل أمة من الأمم.[2]

3 – 2 – تعدد التأويل وإثارة اللذة

يختلف التقبل الجمال الجمالي من راصد إلى آخر ومن زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر، وهذا الاختلاف هو الذي يغني العرض الدرامي ويثيره بالحيوية والديناميكية.

ان الجمال في الأداء يجعل المتفرج يغور في أعماق العمل الفني لأنه يشعر بلذة مسرحية، فالمهرة في أداء أي حركة تخلق للمتفرج المتعة والإثارة، مثلا في عروض السيرك هناك المئات من المتفرجين يذهبون إلى السيرك للمشاهدة، وهناك عروض جماعية ذات مهارات أدائية عالية، وهذا هو سبب تواجد المتفرجين في السيرك، وبمعنى أدق التواجد لمشاهدة المهارات الحركية أو الجسدية أو البهلوانية، والاستمتاع بجمالية أداء

الحركات من قبل المؤدين، وهذا ما يشبه ما هو موجود في المسرح، إذ هناك عروض مسرحية تعتمد على الحركات الجسدية أو التمثيل أو البانتوميم أو الأكروبات، وهذا ما يتطلب مهارة عالية في أداء الحركة.[3]

4 – التلقي والمسرح

إن مهمة المتلقي في المسرح لا تقتصر على عملية المشاهدة، بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق الخشبة ، وتظهر استجابة الجمهور بصورة مباشرة مما يجعله أفضل مجال لدراسة عملية التلقي، وقد ارتبط الجمهور تاريخيا بالحركة المسرحية، ففي المجتمع اليوناني لم يكن المسرح منفصلا عن مجموعة البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع، وتتضح الأهمية الاجتماعية للمسرح اليوناني في الإقبال الكبير للجمهور على العروض المسرحية التي كانت تقدم في قاعة تستوعب حسب تقديرات المؤرخين أكثر من أربعة عشر ألف متفرجا، وهذا الإقبال يعكس دلالة العلاقات الاجتماعية التي أفرزها المسرح آنذاك باعتباره حدثا ثقافيا.

إن المسرح هو فن المحادثة والرؤية، وهذا ما يكشف عنه الأصل اليوناني لكلمة مسرح المشتقة من فعل "يرى" السمة الجوهرية للمميزة للفن المسرحي تكمن في الديناميكية التي تشمل المشاركين في أي حدث مسرحي سواء أولئك الذين يؤدون هذا الحدث أو أولئك الذين يتلقونه جماعيا وفرديا كل منهم بطريقته باعتبارهم جميعا مشاهدون فعالون ومنتجون.[4]

يقول هانس روبيرت ياوس من التقليد الغربي، أستعير مثال ناقد مهووس بالمسرح الكوميدي، فهو لا يقرأ النصوص المسرحية ولا يرتاد العرض إلا للتسلي والترويح عن النفس، ولما يكون بصدد نقد مسرحية هزلية ما يهتم بالجوانب المضحكة فيها، مثل سوء التفاهم وحوارات الصم بين الممثلين وحركاتهم الهزلية وأزيائهم الطريفة وأقنعتهم الغريبة ومواقفهم السخرية والمؤثثات الركحية والمؤثرات الموسيقية ... انه إذن ناقد متخصص، ولأنه كذلك فهو يجتاز أفق توقع خاص يتكون من خبرته الجمالية المديدة بشعرية المسرح الكوميدي، ومن معرفته العميقة بالعلاقة التناصية التي تربط هذا النمط الدرامي بأصوله وامتداداته، بدءا من أسطو فان اليوناني وبلوتوس اللاتيني، مرورا بكوميديا ديلارتي، وصولا إلى موليير، كما يتكون الأفق من وعيه المسبق بوجود تباعد بين عالم الركح وعالم الواقع.[5]

4 – 1 – علاقة المتلقي بالممثل

من خلال خبرة التلقي يتضح أن المشاهد يتعاطف مع الممثل ويشعر بالخوف والشفقة، كما أشار أرسطو، لكنه يشعر أيضا بالأمن، وذلك لأن الخبرة التي يشعر بها هي خبرة بديلة.. فلأحداث المرتبطة بمشاعر الرعب،

والغضب، والانتقام، والخوف لا تحدث له، بل تحدث على مسافة منه، ومن ثمة فانه على الرغم من تعاطفه وحالة الشفقة لديه، أو شعوره بالخوف أو الرعب ، يشعر أيضا أن الأحداث التي وقعت أمامه ليست حقيقية، بل أحداث متوهمة أو متخيلة، بل حتى ولو كانت حقيقية فإنها لا تحدث له، بل لشخص آخر، كما انه يشعر أيضا في الوقت نفسه، بان هذه المشاعر غير السارة حتى ولو كانت كوميدية أيا كانت قوتها، لا تخصه وحده، بل يشاركه فيها آخرون يجلسون معه في القاعة نفسها، ويشهدون ما يشاهده ويشعرون بما يشعر به، ومن ثمة فان الأمر لا يتعلق به بشكل مباشر، ومن ثمة لن يكون الضرر عليه مؤكدا، فهي خبرة تحدث على مسافة منه، كما أشار إلى ذلك أرسطو، وأشار إلى ذلك بوالو بعده بعدة قرون، وحتى لو شعر المشاهد خلال عمليات التقمص الشديد لهذه الأحداث بأنها تتعلق به فانه يشعر من ناحية أخرى بان وجود آخرين معه يشاركونه المصير المشترك نفسه يزيد من إحساسات الأمان الحاصلة لديه.[6]

4 – 2 – جمالية التلقي والمتعة في المسرح

يكون العرض المسرحي خطابا جماليا عندما يستجيب لأفق انتظار الراصد (المتفرج) إبهارا وإمتاعا وتكيفا، أو يخيب أفقه عن طريق الانزياح والإغراب والإدهاش، أو يؤسس ذوقه من جديد من خلال تمثل مسافة جمالية جديدة ذات وقع جمالي آخر غير معهود من قبل.[7]

نحن في المسرح –كما يشير احمد عبد المعطي حجازي– "نبحث عن تلك المتعة الخاصة التي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات، فن التمثيل أو التشخيص الذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة، لأنه سيحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي، وحاضر مشهود نلعب فيه ادوار الأبطال وادوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج دون أن نغادر مقاعدنا في قاعة المسرح، ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين، ونحن لا نستطيع أن نندمج إلا إذا كان للعرض منطق يساعدنا على متابعته، وتفسير مفرداته، واكتشاف دلالاته، فالمتعة التي نبحث عنها في المسرح متعة عميقة مركبة، لأنها تجمع بين التسلية، والتفكير، والانفعال، والمراقبة، واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته"

إن شعور المتلقي –بشكل غير مباشر أ, لا إرادي– بان الخبرة المسرحية التي يتعرض لها هي في جوهرها خبرة بديلة (خبرة ليست خبرته بل بديل لخبرة الممثل أو الشخصية المسرحية) وان هذه الخبرة هي خبرة مشاركة أيضا (يساهم هو فيها مع الممثلين ويساهم أو يشارك معه المشاهدون الآخرون في حمل بعض أعبائها، و أنه ليس وحده في هذا الصراع) يجعل هذا الشعور مشتملا على مستويات رأسية (الخبرة البديلة)، وأفقية (خبرة المشاركة)، ومن ثمة يكون شعورا متسما بأعماق سيكولوجية خاصة، نوعا من الأداء الخاص الذي يقوم به المتلقي نفسه بشكل ايجابي وفعال أيضا.[8]

5 – التلقي في السينما

إن عملية التلقي السينمائي لها طبيعة اجتماعية جماعية تختلف عن التلقي في أنواع الفنون الأخرى، فنحن نتلقى الكتاب بقراءة وحدنا، ومهما تأثرنا بالنقد الذي قد يكتب عن العمل الذي نقرأه، فان الذائقة الخاصة بنا هي ما ستحدد قبولنا للعمل أو عدم قبولنا له، في حين أن الفيلم بطبيعة تلقيه الجماعية تجعل الجمهور المحيط بنا أثناء عملية التلقي تأثيرا لا فكاك منه سواء كان هذا التأثير سلبيا أو ايجابيا.

فهذا الجمهور بالضرورة يتحول إلى ما يسميه غوستاف لوبون بالجمهور المنظم أو "الجمهور النفسي" الذي تنطمس فيه الشخصية الواعية للفرد، وتصبح عواطف وأفكار الوحدات المصغرة المشكلة للجمهور موجهة في نفس الاتجاه، وعندئذ تتشكل روح جماعية، عابرة ومؤقتة بدون شك، لكنها تتمتع بخصائص محددة ومتبلورة تماما، إنها تشكل عندئذ كينونة واحدة وتصبح خاضعة لقانون الوحدة العقلية للجماهير.[9]

ويعتقد باتريك فيليبس أننا يتم برمجتنا عقليا كأعضاء في جمهور محتمل بطريقتين على الأقل: أن نصبح معرضين لأساليب الدعاية والتسويق المصممة لكي تجعلنا نبتكر التوقعات، أو أن يتم جرنا إلى حوار حول القضايا المتعلقة بفيلم ما، والذي قد ينشر في نطاق ثقافتنا، والذي ينتج بشكل خاص من تعريف الفيلم الذي نستمتع به عبر وسائط إعلامية أخرى.[10]

وهو الرأي الذي يقترب من تصور بلمار أحد الباحثين ضمن إطار نظرية الاستخدامات والاشباعات، وذلك حين اقترح أسابا كثيرة لاستخدام الناس لوسيط مثل الفيلم، والتي تتضمن الحصول على المعلومات (معرفة ما يتعلق بالفيلم، وهل النقد المكتوب عنه صحيح أم خاطئ).[11]

5 – 1 – لماذا يذهب الناس إلى السينما

أشارت النظريات السيكولوجية التي اهتمت بدور الإثارة التي تحدث في المخ، وتأثيرها في السلوك الإنساني إلى أن الناس يسعون من اجل الحفاظ على مستوى مثالي من الإثارة السيكولوجية، أو النشاط الخاص في الجهاز العصبي، مستوى يكون الأكثر إحداثا للارتياح لديهم، وقد ذكر لورنس أن حاجات الأفراد للاستثارة السيكولوجية تشتمل على ثلاثة أنماط مترابطة الحاجات هي: النمط العام (الحاجة إلى التنبه العام)، والنمط الانفعالي أو الوجداني (الحاجة إلى الشعور بحسن الحال)، ثم النمط المعرفي (الحاجة إلى المعلومات).

على كل فان دوافع الذهاب إلى السينما تختلف من فرد لآخر، ومن عمر لآخر، ومن جنس لآخر، ومن ثقافة لأخرى مع وجود جوانب خاصة تقف وراء فعل الذهاب ونشاط المشاهدة، لكننا نعتقد أن نشاطات مثل التخييل وأحلام اليقظة والتوحد مع أبطال هذه الأفلام ومحاولة المتفرج الخروج من أسر حياته الراكدة، وأن يحيا

حياة ثانية هي حياة هؤلاء الأبطال، وان يحقق من خلال بعض ما تمنى أن يحققه في حياته هي الأمور المهمة هنا، وخاصة عند المشاهدة لأفلام الحب والبطولة والقيام بالمآثر العظيمة.[12]

5 – 2 – التلقي والاستجابة في السينما

تهتم السينما بالعقارب المفترسة، والنمل الكبير، والفيضانات، والزلازل، والجرائم، وأفلام العصابات، والقصص البوليسية، والخيال العلمي، والكائنات الغريبة، والحيوانات الضارية، وكل ما من شأنه يستثير حب الاستطلاع، والخوف، والترقب، والتوتر، والتوجس أولا، ثم التخفف، والراحة، والتوازن.

وتستعين السينما بعمليات تجسيم الصوت الحديثة والموسيقى، وكذلك البعد الثالث المرتبط بتجسيم الصورة وعمقها، وغير ذلك من المؤثرات، ومن أجل وضع المشاهد في قلب الأحداث، لقد أصبح الفيلم كما سماه كراكير عملا فنيا كليا من المؤثرات، عملا يحاول أن يواجه كل حاسة من حواسنا باستخدام كل الوسائل الممكنة. إن الإشباع المفاجئ للانفعالات والأفكار الذي يتحقق في السينما الحديثة، إنما يكشف عن تفكك وتشظي الإنسان الحديث.[13]

5 – 3 – متعة التلقي في السينما

تختلف متعة مشاهدة الأفلام في دور السينما عما عليه في البيوت، فثمة توحد مع الذات يعيشه المتلقي في صالات العرض المصممة لهذا الغرض لا يمكن أن يتحقق في المنزل.

إن الظلام الذي يرافق ساعات العرض هو من يخلق ذلك التوحد الذي يتيح للفرد فرصة الاتصال الوجداني أو الفكري أو حتى الغرائزي مع أبطال وبطلات الأفلام ما يخلق نوعا من التناهي في بعض الأحيان مع الشخصيات المجسدة من قبل الأشخاص، فيتحول عندها المتلقي من شخص واقعي مراقب عن بعد إلى شخصية خيالية تدخل ضمن عالم الفيلم وتغدو جزءا من أحداثه.

لقد قتلت حالة التبدل المكاني (من الصالة إلى البيت) الكثير من الأحاسيس اللذيذة التي تنبثق من أعماق ذات المتلقي بحكم وجود عدد من المؤثرات السلبية الموجودة في الجو العائلي والتي تنغص عليه متعة المتابعة في كل لحظة، كما أنها سلبت منه فسحة التحرر من قيود القيم الاجتماعية ومثلها العليا، تلك الفسحة التي تسمح له بمتابعة المشاهد الحساسة والجريئة تحديدا بعيدا عن عوامل الخجل والحياء والحرج جراء تضاد تلم المشاهد مع مخا هو غير مسموح به في منظومة الأخلاق السائدة.[14]

5 – 4 – ثقافة المتلقي السينمائية

إن المتلقي المتابع للسينما، والذي يرتادها بانتظام، تكون لديه تجربة خاصة في التلقي، قد تجعله أكثر براعة في اكتشاف الحيل الأسلوبية في الفيلم، ومن ثم ملء الفراغات بلا مجهود يذكر، لذا فعلى المبدع اخذ هذا

الأمر في اعتباره، وعلى قول إبراهيم حمادة – ثلاثة أرباع المتعة، التي تكمن في السعادة التي نشعر بها، ونحن نحرر المتعة.[15] كما أن المباشرة في الطرح والسرد، تفقد المتلقي متعة التلقي الايجابي، وتسلب الفيلم حقه الفني في أن يقرأ كنص فني عدة مرات، وعلى أكثر من مستوى، فالسينما حسب قول عبد الحميد شاكر لابد أن تقوم على أساس تداخل الأزمنة، والنهايات المفتوحة، والحيرة، والمتاهة الفردية، أو الاجتماعية، وإثارة الأسئلة التي لا تقدم الإجابات، مع الاهتمام كذلك بجماليات جديدة هي جماليات الصورة، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة، وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه، التي تتطلب أيضا تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي.[16]

كما أن مثل هذا المتلقي المثقف سينمائيا قد تكون لديه دراية واسعة بصناع العمل ونجومه والأساليب الفنية التي اعتادوا تقديمها، فإذا كان الجمهور المثقف متسلحا بنوع من الثقافة السينمائية، تتيح له التعامل مع المنتوج الفيلمي بإستراتيجية معينة، فان الجمهور الشعبي يتعامل بدوره مع المنتوج الفيلمي وفق خصوصياته الاجتماعية، ووفق أفق انتظاراته.

إن المتلقين يتفاوتون في مدى استيعابه للأساليب والحيل الفنية، وخاصة الجديدة منها، والتي تجعل أفق توقعاته يتصادم بشدة مع أفق العمل الفني، لدرجة أن منهم من قد ينفر منها، ويرفض ممارسة فعل التلقي نفسه.[17]

5 – 5 – جمهور الفيلم

برزت دراسة جمهور الفيلم من قاعدة أكاديمية مختلفة تماما عن تلك التي في عملية التلقي، فالجماهير توجد في الثقافة كظاهرة اجتماعية، وعبر علم اجتماع الوسيط والدراسات الثقافية تم تطوير الكثير من الدراسات التي تركز على الجمهور، وتوجد ثلاثة خطوط أساسية تميز دراسات جمهور الفيلم، وتفتح مجالات للتساؤل أو النقاش، وهذه الخطوط هي:

1 . إن الجمهور هو الهم الأول كهدف للدراسة قبل وبعد الفيلم

2 . إن الجماهير تتم رؤيتها بناء على الصورة التي تقوم مؤسسات الوسائط الجماهيرية بتكوينها، حيث توجد هذه الجماهير في علاقة اعتمادية مع تلك المؤسسات.

3 . إن دراسة الجمهور حتى لو تعلقت بمجموعات كبيرة من الناس، فن هناك احتمالا أقل لأن نقوم بالتعميم مثل تلك الدراسات المتعلقة بالمتلقي، لأنها تهتم بعض الشيء بالعوامل المحلية والخاصة، التي قد تفسر سلوك الجمهور.[18]

ولقدت أدت السينما الجديدة في أنحاء العالم إلى اتساع حدود فيلم الفن، وجذبت جمهورا جديدا إلى دور العرض، تشكل السينما بالنسبة له أهمية ثقافية، وخلال الستينيات وعبر السبعينيات تحدثت السينما على نحو أكثر مباشرة على جمهور شاب أكثر مما فعله أي فن تقليدي آخر.[19]

إن تعامل الجمهور مع الفيلم يمكن تفسيره كمفهوم عبر منظورين. الأول يتعامل مع الفيلم كشيء يمكنه أن يستوقف ويناقش ويشارك بشكل ايجابي في النقاش، وذلك هو الغرض الأهم لحدث الفيلم،حيث إن السينما المقصود هنا هي السينما النشطة سياسيا، مثل تلك التي كانت في أمريكا اللاتينية في الستينيات.

أما المنظور الثاني فيتعرض لما يسمى بالكرنفالية حدث الفيلم، ويتجلى ذلك في كل الاستعدادات الطقوسية التي يمارسها الجمهور قبل شروعه في عملية التلقي، فهو يتأنق استعدادا لهذا الحدث غير اليومي، ويجتمع في دار العرض في أوقات متفق عليها من الجميع، وبدأ في دخول صالة العرض بنظام وانسجام، ربما لا يمارسه في تجمعاته الأخرى سواء في الشارع أو في انتظار هذا الحدث الهام، الذي سيظهر أمامه على الشاشة، ألا وهو الفيلم.[20]

5 – 6 – تلقي الفيلم والحس الفني لدى المتلقي

ربما كان الأمر سهلا في البداية، عندما كان المتلقي لا يزال يتحسس طريقه محاولا فهم هذا الفن الجديد، ولكن مع الوقت تعلم المتلقي كيف يتمكن من قراءة مفردات اللغة السينمائية، حتى حصل على مخزون من المعلومات، التي تؤهله لقراءة تلك اللغة الصوتية والتمتع بجمال مفرداتها.[21] وبناء عليه أصبحت مهمة صناع السينما أكثر صعوبة، ونشأت تلك الرغبة الملحة لديهم في فهم طبيعة ذلك الجمهور، ومع انتشار السينما تحولت إلى صناعة تنافسية، تحولت معها تلك الرغبة في فهم الجمهور إلى ضرورة أساسية من أجل البقاء.

إن فهمنا لطبيعة المشاهد الفرد يمكننا خلق صورة لذلك الجمهور عبر البيانات المحددة لها مثل : السن، الجنس، مستوى الدخل، التعليم... الخ.[22] هذه الصورة هي التي ستحدد بشكل واضح سمات المتلقي الذي سيجعلنا نقيم جسرا بينه وبين الأفلام الموجهة له.

فعلى سبيل المثال يورد "سيرل كوتشبرج" مثالا حدث في فترة أوائل السبعينات، حيث تزايدت النسبة المئوية لإجمالي جمهور الفيلم من هم فوق سن الثلاثين بشكل ملحوظ، هذه الإحصائية دفعت منتجي هوليوود لكي يصنعوا أفلاما أكثر يمكنها أن تجذب هذا النطاق العريض من الجماهير أكثر، مما تجذب المراهقين، ونتيجة لذلك ففي صيف 1993 ظهر انعكاس هذه السياسة السينمائية في أفلام مثل : "الشركة" The Firm، "على خط النار" In the line of fire، "أرق في سياتل" Sleepless in Seattle، "الهارب" The Fugitive، "الشمس المشرقة" The Sun Rise.

وبناء على تلك الضرورة الملحة لفهم طبيعة التلقي، فقد خص ت الدراسات الفيلمية عملية التلقي بأهمية عظمى منذ الستينيات، وفيما يلي بعض الخطوط العلمية الأساسية التي يمكنها أن تدرس وتحلل عملية التلقي بالنسبة للمشاهد الفرد :

1 . التلقي يهتم أولا بموقع الفرد بين آلة العرض والشاشة في الفضاء المظلم

2 . وجود الجمهور بالنسبة للمشاهد الفرد أثناء تلقي الفيلم.

3 . على الرغم من أن المتلقي هو فرد وحيد أمام الشاشة، فان دراسة عملية التلقي تحاول تعميم كيفية تصرف المتلقي الفرد على كل المتلقين.[23]

أما فيما يتعلق باهتمام نظرية التلقي بموقع الفرد بين آلة العرض والشاشة، فان هدا الأمر يتعلق بكل ما يخص طقس التلقي داخل دار العرض، فالسينما من بين الأجناس الإبداعية التي تقترن بها مجموعة من الطقوس، خصوصا أثناء مرحلة العرض والتلقي، وهي المرحلة الأكثر أهمية والحاسمة في كل عملية إبداعية سينمائية.[24]

فنحن يشار إلينا كمشاهدين عندما نضع أنفسنا في مواجهة الشاشة، وننخرط في تلقي الفيلم، ونحن ندخل فضاء عاما دفعنا مبلغا من المال لدخوله، ويتم توزيعنا سلفا على مستويات محددة لذواتنا في أثناء عرض الفيلم، وحقيقة أننا دفعنا تشير إلى أن لدينا توقعات مؤكدة، ستزيد من الرغبة في ان نركز، فالسينما هي طريقة غريبة أكثر عمومية وأكثر خصوصية في نفس الوقت من التلقي في منازلنا، فالسينما كمكان عام تتميز بتوفيرها للعديد من وسائل الراحة في جو مكيف ومقاعد وتيرة، وإمكانية الحصول على المشروبات والفيشار وما شابه، كما أنها كمكان يمارس فيه طقس تلقي الأفلام، تتميز بخصوصيتها، التي تتمثل في قدرتها على مساعدتنا في التركيز فيما نشاهد.[25]

5 – 7 – جمالية التلقي السينمائي

إن دراسة عملية التلقي السينمائي لم تأخذ حظها من الاهتمام الذي حازت عليه نظرية القراءة، حيث كان النموذج السائد هو المتلقي السلبي الذي يتحكم فيه اكتساح التقنيات الآلية والحضور الفيزيائي للفيلم المعروض، بينما كان التركيز في السنوات الحديثة على المتلقي الايجابي، الذي يصنع المعنى، ويتفاوض مع الفيلم أثناء فعل استهلاكه له.[26]

وعلى الرغم من القول القائل بأن عملية التلقي السينمائي، كعملية قراءة لنص سمعي – بصري، لا تختلف في جوهرها عن عملية القراءة في حالة النص الأدبي، فانه تجدر الإشارة إلى أن السينما وسيط له طبيعته الخاصة، مما يجعل التطبيق الحرفي لمفاهيم نظرية "جمالية التلقي" أمرا خاطئا، ولن ينتج عنه إلا رؤية سطحية

لما يمكن أن تتجه نظرية جمالية التلقي في حالة التلقي السينمائي الأمر الذي يحرم محاولة فهم التلقي السينمائي داخل إطار العملية السينمائية نفسها.

إن دراسة عملية التلقي السينمائي تتفرع إلى اتجاهين يكمل كل منهما الآخر، الأول يتعلق بدراسة المتلقي الفرد داخل جماعة الجمهور، والثاني يتعلق بدراسة ذلك الجمهور المكون من أفراد، لأننا في حالة السينما لا يمكننا بأي حال من الأحوال فصل المتلقي الفرد عن جماعة الجمهور.[27]

للسينما تأثيراتها الواسعة في الناس، وهذه التأثيرات لا تحدث فقط من خلال قاعات العرض العامة، فالأفلام تعرض الآن من خلال هذه القاعات، وأيضا من خلال القنوات التلفزيونية، وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة، وشبكة الانترنت، وغير ذلك من الوسائل التكنولوجية الحديثة المتاحة.

لقد قامت السينما في مراحلها الأولى على أساس افتراضات أساسية حول البنية السردية، والأسلوب السينمائي، ونشاط المشاهدة، وكان الشكل السردي للسينما الكلاسيكية يقوم على أساس منطق السبب والنتيجة.. وعندما تم التخلي عن مثل هذه الاعتبارات ظهرت السينما الجديدة أو سينما الفن التي تقوم على أساس تداخل الأزمنة، والنهايات المفتوحة، والحيرة والمتاهة الفردية، أو الجماعية، وإثارة الأسئلة لا تقديم الإجابات، مع الاهتمام بجماليات جديدة هي جماليات الصورة، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة، وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه التي تطلبت أيضا ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي.[28]

6 – بين المسرح والسينما

إن وسيلتي الدراما الأساسيتين الفعل واللغة لا تقتصر على المسرحيات فقط، وإنما موجودتان أيضا في الفيلم، والمشكلة الكبرى في الإعداد المسرحي هي في معالجة المكان والزمان وليس اللغة، إذا ترك المعد السينمائي آلة التصوير في لقطة بعيدة وقيد المونتاج بالانتقالات إلى المشاهد فان النتيجة تكون النتيجة تكون مشابهة للأصل، إلا إننا رأينا أن القليل من صانعي الأفلام يرغب في مجرد تسجيل للمسرحية، كما أن عليه ألا يفعل ذلك إذ انه لو فعل هذا لفقد الكثير من الإثارة في النص الأصلي، في حين انه لا يستفيد من مميزات الوسط الذي يعد له وخاصة حريته في معالجة الزمان والمكان، تستطيع السينما إن تضيف العديد من الأبعاد إلى المسرحية وخاصة من خلال اللقطات الكبيرة ومنتجة المتجاورات، طالما أن هذه التقنيات غير موجودة في المسرح فانه حتى الإعداد الحرفي لن يكون جامدا بهذه الصورة، والحوار المسرحي يتم الاحتفاظ به غالبا في الإعداد السينمائي إلا أن تأثيره على الجمهور يختلف.[29]

7 – الفرق بين الدراما المسرحية والدراما السينمائية

هناك اختلاف بين الدراما المسرحية والدراما السينمائية ويكمن الاختلاف في وجهة النظر والمقاربة وزاوية التناول، فلدى السينما قدرة بصرية متحركة بينما هي ثابتة في المسرح، وبالتالي لديها إمكانية أوسع على السرد. المتلقي يشاهد المسرح بالطريقة التي يريدها بينما يرى الفيلم بالطريقة التي يرغب السينمائي أن نرى فيلمه عبرها. الممثل المسرحي يعبر عن نفسه بصوته بينما في السينما نراه يعبر عن خوالجه بوجهه، فعلى الوه أن يكون معبراً ومقنعاً في تعبيراته خاصة في اللقطات الكبيرة والمقربة جداً. وحدة السرد الدرامي في المسرح هي المشهد في حين تكون اللقطة عموماً هي وحدة السرد الدرامي في السينما. ولقد استوعب منظرو المسرح ومنظرو السينما طبيعة الاختلاف ونقاط الالتقاء والاشتراك.وعلى رأسهم أنطونان آرتو الفرنسي الغريب الأطوار الذي كان له تأثير قوي في المجال التنظيري وطرح مفاهيم مسرحية خاصة بشأن التفاعل بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح حيث ثبت نظريته في كتاب المسرح وقرينه وعرف مسرحه بمسرح القسوة، الذي يحتم وجود علاقة حميمية وحيوية تفاعلية بين الممثل والمتفرج إلى درجة تحويل المتفرج إلى ممثل ومشارك في الفعل المسرحي، وهو الأمر المستحيل في السينما.

لقد ذكر آرتو بضرورة إلغاء المسافة الفاصلة بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور وجعلها وكأنها فضاء واحد بدون أي حاجز أو فاصل يدور فوقه الحدث الدرامي. يدعو آرتو إلى هز المتفرج ومهاجمته أو مواجهته من خلال وسائل التعبير المسرحي. وتوظيف كل ما يحتل خشبة العرض وكل ما يتم التعبير عنه مادياً ويكون موجهاً لحواس المتلقي وليس فقط ذهنه، أي عدم الاكتفاء بالكلمات والحوار بل اللجوء إلى الموسيقى والرقص والسينوغرافيا والفنون الحركية الجمالية والبانتوميم والمحاكاة والإيماءات والإلقاء والديكور والعمارة والإضاءة والأوان والأصوات. نلاحظ في هذا الطرح هو الدعوة من منظر مسرحي للغة جديدة متأثرة بلغة السينما سيما بخصوص الحركة الجمالية وإقحام الفنون الأخرى في العرض المسرحي.[30]

8. خاتمة:

إن لانغماس في مشاهدة العروض المسرحية أو الأفلام السينمائية، والتي يترتب عنها ما يسمى بالهروب من الرتابة والبحث عن مكامن اللذة والمتعة خلف الستارة وشاشات العرض، أنتج لدينا ملكة التحليل والتأويل واستشعار أهم محطات المتعة والتسلية والترفيه التي يحتويها العرض، فأثناء مشاهدتنا لمسرحية أو فيلم سينمائي نتلقى المتعة والإشباع، ونكتسب ملكة الحس الفني تجاه تلك الأعمال الفنية، إذ هناك أعمال ذات وظيفة تربوية،

أو تعليمية، أو دعائية، كما أن الاستجابة المرتبطة بالمسرح والسينما ليت كلها سارة ولا تبعث جميعها على المتعة والتسلية، بل قد تكون مثيرة للخوف والتوتر والرعب والشفقة والتطهير على حد قول أرسطو.

إن الإقبال الهائل الذي تشهده قاعات العروض المسرحية ودور السينما لهو اكبر دليل على نضج الحس الفني لدى المتلقي الذي كاد يصير في غنى عن الدراسات النقدية لما له من حاسة الذوق التأويل والنقد التي اكتسبها من خلال مشاهدته الدائمة للعروض، ليس هذا فحسب، بل يستشعر جمالية التلقي ويتوحد ويندمج مع العرض والممثل ويتعاطف معه.

قائمة المراجع:

1 - https://www.oudnad.net/spip.php?article2779

2 - ليليا شاوي، مقاربة التلقي والتأويل ودورها في التعرف على جمهور وسائل الإعلام: المسرح الجزائري أنموذجا، كلية علوم الاتصال، جامعة الجزائر 3، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات، ص 5

3 - فاضل علي مراد الجاف، توخيب أحمد قرو، المهارة وجمالية الأداء الجسدي في العرض المسرحي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد 20، العدد 1، كانون الثاني 2012، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين، ص 166

4 - مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح،2004 http://cultures-algerie.wifeo.com/boukrouhar-theatre.php

5 - هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، https://palstinebooks.blogspot.com ص 15 – 16

6 - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة علم المعرفة، يناير 1978، ع 267، ص 340

7 - فاضل علي مراد الجاف، توخيب أحمد قرو، المهارة وجمالية الأداء الجسدي في العرض المسرحي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد 20، العدد 1، كانون الثاني 2012، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين، ص 166

8 - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، م س، ص 342

9 - غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة صالح هاشم، بيروت، دار الساقي، 1991، ص 53

10- phillips,patrick, "spectator,Audience and Reponse",An Introduction to Film studies, Nelmes, jill (editor), 3em ed, London- New York,Routledge,2003, p 93

11 - Maxfild,S ean Michael, Media at the Movies : Analyzing the Movie-viewing Audience, MA, Florida, University of Florida, 2003 P 41-42

12 - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، م س، ص 355

13 – م ن، ص 357

14 - حسن عبد الرزاق، صالة السينما ومتعة التلقي / http://elsada.net/6358

15 -حميد صابر، تجلي المعنى في قراءة العرض المسرحي، العمل الفني معين لا ينضب، دراسة منشورة على الإنترنت، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، www.awu-dam.net، جريدة الأسبوع الأدبي، عدد 1034، 2006/12/6

16 - عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، م س، ص 365

17- phillips,patrick, "spectator,Audience and Reponse",R P, p 93

18- فدوى ياقوت، جمالية التلقي السينمائي.. الفيلم كموضوع للتلقي، https://www.academia.edu/ جماليات_التلقي_السينمائي ص 65

19 - جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم : السينما المعاصرة (1960-1995)، ترجمة : أحمد يوسف، المجلد الثالث، ع 1587، ط1، 2010، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص 9

20- فدوى ياقوت، جمالية التلقي السينمائي، م س، ص66

21- قيس سالم، سينما الأبعاد الثلاثة.. عندما يقتحم الفيلم عالمك/ www.almadapaper.com/sub 110-80/

22 - روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة : د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، مكتبة الأكاديمية، 2000، ص 17
23- phillips,patrick, "spectator,Audience and Reponse" ,P R, p 92
24 - عمار عبد الرحمن، الجمهور السينمائي المغربي وطقوس للمشاهدة السينمائية، السينما كفضاء للتحرر، مقال منشور عبر الانترنت أغسطس 2007، http://salah-sermini.maktoobblog.com/412105
25- فدوى ياقوت، جمالية التلقي السينمائي، م س، ص 58-59
26- phillips,patrick, "spectator,Audience and Reponse",R P, p 93
27 - غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، م س، ص 6
28 - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، م س، ص 353
29 - لوي دي جانيتي، فهم السينما: السينما والأدب، ترجمة : جعفر علي، منشورات عيون، 1993، الأزبكية، ص 79
30 - http://www.almothaqaf.com/b2/927242