استجابة المشاهد للانفتاح الدلالي في الفلم

د. علاء الدين عبد المجيد جاسم

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يرتبط هذا البحث باستجابة المشاهد ، هذه العملية الموكلة إلى حس المشاهد وذوقه وحدسه. لذا سعت السينما ، منذ نشأتها ، إلى إيجاد حالة من السيطرة على المشاهد من خلال الإقناع ، فبدونه لا تحصل أولى الخطوات ، وهي الاتصال الوجداني بالفلم.

فإذا ما شعر المشاهد بأدنى قصور واستخفاف بقدرته الاستيعابية، من خلال وضعه أمام موضوعات تتسم بالتسطيح والمباشرة غير المدروسة، ينتفض ويقطع خطوط التواصل بينه وبين الفلم ، ويبحث عن النتاج الفلمي الذي يسعى إلى إشراكه في عملية تحصيل المعاني والدلالات ، لا إلى تقديمها بشكل مباشر وصريح، لأن تلك المشاركة السايكولوجية هي التي تمده بأسباب التواصل ، لذلك ارتأى الباحث الوقوف على الانفتاح الدلالي للنص الفلمي، لأن تعقيد والتباس المعنى وتعدد دلالاته هو الذي يتيح للمخرج إنتاج لقطات ومشاهد يمكن تأويلها على وجوه شتى، ومن ثم ، ستعمل تلك اللقطات والبنى على شد المشاهد إلى الفلم ، وكسب استجابته، لكونه سيسعى إلى إشراك مخيلته للعمل على فك الرموز واستيعاب الدلالات وبذلك سيصبح الانفتاح الدلالي مبعثا لتعدد القراءات الفيلمية .

وبناءا على ما تقدم فان مشكلة البحث تتمثل في التساؤل الآتي: ما طبيعة الانفتاح الدلالي في النص ألفلمي ، وما طبيعة استجابة المشاهد لذلك الانفتاح.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في الكشف عن مؤشرات هامه للانفتاح الدلالي في الفلم والتي يمكن ان تسهم بتطوير الجانب النقدي للفلم والارتقاء بالنقد السينمائي .

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى التعرف على استجابة المشاهد للنتاج الفلمي ، والمعايير التي تحدد تلك الاستجابة.وأيضا التعرف على الانفتاح الدلالي ودوره في خلق قراءات متعددة للفلم ، كما يسعى إلى تعزيز الأطر المعرفية الخاصة باستجابة المشاهد للأعمال الفيلمية التي تعتمد الانفتاح الدلالي لإحداث الاستجابة المطلوبة عند المشاهد .

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة استجابة المشاهد للنتاج الفلمي في ضوء المعطيات التي توفرها الطاقة الدلالية التي يزخر بها النتاج الفلمي ،من دون الركون إلى زمان ومكان محددين.

الفصل الثاني

الإطار النظري

آلية الاستجابة للنتاج الفلمي:

ترتبط الاستجابة بالدراسات النفسية التي تسهم برفع مستوى القدرة في كل ما يرتبط بالذات الإنسانية، ولا ينحصر ذلك في واحده من مظاهر النشاط الإنساني، بل يشمل اتجاهات مختلفة من ذلك النشاط بحكم موضوع دراستها الذي ينصب على الإنسان بذاته .

وكانت الاستجابه جزءا من تلك الدراسات النفسية والعلمية على الرغم من تعقيد هذا النشاط الذي يمثل المرحلة النهائية من مراحل الإرسال والتلقي ، ولهذا أنصب اهتمام الدراسات النفسية على عملية الإبداع الفني ، وأيضا على الدور الفاعل للمتلقي ، الذي بدونه سيبقى الفنان المبدع محتفظا بفنه لنفسه. فالتحليل النفسي إذن ، معني بدراسة دوافع الفنان لخلق النتاج، ومن ثم تأثير تلك الدوافع في النتاج، وهذان العنصران لايكتملان ولا يحققان حضورهما إلا بمتلق يستجيب لنتاج الفنان.

إن النتاج الفلمي ، عموما يحظى بنوعين من الاستجابة ، نوع يستهوي عددا كبيرا من المشاهدين و النوع الآخر يقتصر على فئة خاصة من الناس . فالنوع الأول يلقى استجابة من الطفل والكهل وأي مشاهد عادي آخر ، ويعود سبب تلك الاستجابة إلى الذهن البسيط الذي يتمتع به هؤلاء المشاهدون ، إذ يضعون الفلم في هيأه مرضية توافق قابليتهم الذهنية، في ذات الوقت يلقى نفس هذا الفلم الاستجابة من صاحب الذهن الناضج ويستجيب له ، لأنه يشبع حاجاته بعد تحديدها وتعقيدها. أي يعمل الفلم عمل الشرارة التي يتخذها كمنطلق لعوالم جديدة، ربما تكون بعيدة عن القصدية و النية المضمرة ، أو لنقل بعيدة عن حسابات صانع العمل أصلا.

أما النوع الثاني الذي لايلقى استجابة إلا من النخبة، فهو يتألف من دوافع لاتتحدد قيمتها إلا عند هذه النخبة ، وهي وحدها القادرة على أن تقوم بعمليات تكييف دقيقة للفلم ، أي إن هذا النوع من الأفلام يتطلب استجابة خاصة ، لذا فهو لايعول على المشاهد العادي .

وبناءا على ما تقدم فان استجابة المشاهد للفلم تنساب من التحليل النفسي ، ساعية إلى

وصف تلقي النتاج، وكذلك الأثر الناتج عنه ، والانطباع الذي تتركه تلك الاستجابة في نفس المشاهد ، لذا يمكن القول إن الانطباع الذي يقدمه الفلم السينمائي للمشاهد ، أقوى من ذلك الذي تقدمة الفنون التشكيلية مثلا ، لان الفلم ينطوي على عناصر فنية قادرة على خلق استجابات جسدية وان كانت استجابات منضبطة إلى جانب التعبير الانفعالي ، فالموسيقى ذات الإيقاعات الراقصة ، وأصوات الانفجارات المفاجئة ، وحتى المشاهد الصورية العنيفة، كلها قادرة على إحداث تلك الاستجابات الجسدية ، على الرغم من وجود عاملين أساسيين يعملان على التخفيف من تلك الاستجابة ، الأول هو جسد الممثل الذي يمتص جزءا كبيرا من تلك الاستجابات كبديل عن جسد المشاهد ،والثاني هو الإقرار بالإيهام السينمائي، الذي يشكل ركنا أساسيا من أركان عملية التلقي السينمائي ، فقبول المشاهد في الوقوع في الإيهام لايحد من الاستجابات الجسدية فحسب ، بل هو ينأى بها عن الانفلات ، إلا في حالات التماهي و الوصول إلى مرحلة اللاشعور ، التي تؤخذ في نظر الاعتبار ، في موضوعات كهذه لان (ظاهرتي العرض والتماهي ... هما على صلة بمجال الدراسة الاجتماعية والتحليل النفسي)[1]

وبعيدا عن الاستجابة الجسدية، فان استجابة المشاهد ، عموما ، مشتتة بين وحدات متعددة، فاللقطة التي تشكل اصغر وحدة بناء في الفلم هي هيكل كلي تحتاج إلى جهد لتحديد وجهتها داخل المشهد ، ومن ثم فان المشهد كوحدة اكبر هو الآخر يتطلب من المشاهد معرفة دوافع ومسوغات رصف اللقطات بالكيفية التي جاء بها المشهد ، ومن ثم فان الفلم كوحدة واحدة هو الأخر يتطلب جهدا فكريا للإحاطة به في الزمن اللاحق ، وان هذه الآلية هي ليست على الدوام السبيل الوحيد للامساك بالفلم ، لأننا قد نكتشف ، بعد رحلة قصيرة مع الفلم ، ان الحكاية هي ليست محور الفلم ، فنسعى إلى طريقة جديدة في التفاعل مع الفلم من خلال فهم كل مشهد على حدة ، ثم البحث عن الخط الذي يربط جميع مشاهد الفلم كما في فلم (الجدار).كما ان استجابة المشاهد تختلف باختلاف مفهوم البطل، فآلية تلقي أفلام السيرة الذاتية التي تعتمد على البطل الواحد(صاحب السيرة) تختلف في التعاطي مع الأفلام الملحمية التي تعتمد البطولة الجماعية ، فإذا كانت الاستجابة مع الأول مردها معاينة الكمال آو النموذج مثلا، فهي بالتأكيد ، ستكون مختلفة عن تلك المبنية على تقمص المشاهد لشخصية البطل على سبيل المثال ، حيث يستسلم المشاهد للفلم وكأنة يعيش حلما من أحلام اليقظة، مع ان البطل الواحد هو ذاته في كلتا الحالتين ، وعندها تنتاب المشاهد (حالات من شرود الذهن ينقطع

فيها الاتصال بينه وبين العالم الخارجي)[٢] أما في النوع الثاني (أفلام البطولة الجماعية) فغالبا ما تكون استجابة المشاهد مدفوعة بالتضامن مع الجماعة ومتابعتهم بشغف للوصول إلى تحقيق أهدافهم ، أو التقاطع معهم والنفور منهم فتفشل عملية التواصل مع الفلم .

أما الاستجابة لكل من التراجيديا والكوميديا ، فتتمثل في أن الفعل التراجيدي الذي يمر به البطل يرافقه قطعا خبرة وتجربة ، يستمدها البطل من محنته، خبرة كان يفتقدها أصلا وهي التي أوقعته في المحن، ذلك المكسب هو الذي سيخفف من وطأة وقسوة الحدث على المشاهد، لان ثمن تلك المحن هي الحكمة التي يكتسبها البطل ، ويستمدها المشاهد الذي يدرك ان الأشياء الثمينة لا تقدم مجانا (فمن الممكن الاستمتاع بالصراع والتضارب ذاتهما، وان كانا مؤلمين ،عندما تمارسهما بوصفهما وسيلة للكشف عن تجربة)[٣]

والفعل الكوميدي أيضا قد يخلقه موقف تراجيدي ، فالمشاهد يستجيب بالضحك ويشعر بالمتعة لمواقف مؤلمة كالتعثر أو التزحلق بقشرة موز . ومرد ذلك هو أيضا قبول المشاهد في الوقوع في الإيهام ، إذ إن المشاهد لا يأخذ تلك الحوادث التي تتصف عادة بالإيلام على مأخذ الجد لكونه مهيأ نفسيا لتلقي موضوع مبني على الدعابة وقائم على ايهامة .

وللوقوف على حالة المشاهد وطبيعة استجابته للكوميديا ، يرى الباحث ضرورة الوقوف عند نظرية الكوميديا التي عرضها الفيلسوف برجسون في كتابة (الضحك).

يرى برجسون إن المشاهد لاياخذ الكوميديا مأخذ الجد لذا فهو يكبت انفعاله المتعاطف ، كما أننا لانضحك عادة على الشخص الاعندما نشعر بأننا منفصلون أو حتى منعزلون عنة، وأيضا فان إحساس المشاهد بالأخطاء السلوكية للشخصية الكوميدية يجعله يشعر وكأنها مضاد للمجتمع وعلية كمشاهد ، أن يعاقب الشخصية الكوميدية عن طريق إذلالها و الضحك عليها ، كما إن الشخصية الكوميدية تتصف بعيب واضح هو (الجمود الآلي) وهذا الجمود يؤدي إلى الضحك .ويرى برجسون ، أيضا إننا لا نستطيع أن نضحك إلا إذا تجاهلنا مفاهيمنا الأخلاقية المعتادة ، فالضحك في هذه الحالة راجع إلى سرورنا الطاغي، وإحساسنا بالتحرر من قيود الحياة اليومية ، وأخيرا فان ضعف الشخصية الكوميدية وحمقها يجعل المشاهد يستمتع بإحساس سار بتفوقه عليها[٤]

وغير ذلك فان تكرار المشاهدة والتعود عليها، تطور الاستجابة بازاء الفلم ، وتغير أفق التوقع عند المشاهد ، فلا تعود معرفة الحكاية هي الهم الشاغل للمشاهد ، بل يسعى إلى

التعرف على طبيعة معالجة الموضوع ، ووجهات النظر التي يحملها الفلم ، فلا يتطلع إلى ماذا سيحدث ، بل إلى كيفية حدوثه ، وبناءا على ذلك صارت الأفلام التي تعالج موضوع الطلاق على سبيل المثال يصعب عدها ، ومع ذلك هي تلاقي قبولا واستجابة من المشاهد ، ومنها أيضا موضوعات الحرب والحب والزواج وغيرها الكثير ، بل ذهبت السينما ابعد من ذلك بناءا على هذه الحقيقة ، فصارت تتناول نفس القصة بمعالجات مختلفة . وهنا تصبح التهيئة النفسية للاستجابة التي يعيشها المشاهد ، لا تشبه تهيؤ المشاهد الذي لم يألف المشاهدة الفيلمية المتكررة ، فينصب جل اهتمام الثاني على الحكاية والانفعالات الحسية المرتبطة بها .

كما تسعى الكثير من الأفلام إلى بناء الفلم وفق بنى درامية متعددة ، سعيا وراء إكمال المعنى على المستويين الحسي والذهني ، وهذه الأفلام تمد المشاهد بنوعين من التلقي يمارسهما في وقت واحد. مقابل ذلك هناك أفلام تشكل المتعة أساس استقبالها اذ تعتمد بنية درامية واحدة، مبنية على الشد والتشويق بغض النظر عن إشراك الجانب الذهني للمشاهد، كما هو الحال مع أفلام الحركة والمطاردات التي يدرك المشاهد نهايتها بمجرد معرفة من يمثل الخير ومن يمثل الشر فيها .

وأيا كانت طبيعة البناء الفلمي وشكله فلا يمكن للمشاهد الاستجابة للفلم إلا إذا وجد فيه مكانا للتأثير في دائرة وعيه الوجداني والاقتراب من مشاعره وهمومه . لان المشاهد يحمل عند المشاهدة كل خواصه الذاتية وارتباطاته الاجتماعية وبنيته النفسية و الثقافية ، وكل هذه العوامل تؤثر في تلقيه للمادة الفيلمية وطبيعة استجابته لها ، بمعنى إن قبوله أو نفوره سببه تراكيب ذهنية خلفتها التجارب الماضية . وباختياره ما يتوافق مع ذاته وخصوصيته سيحقق ما يصبو إليه من المشاهده لان (العمل الفني هو بمعنى من المعاني تحرير للشخصية ... إننا نتأمل عملا فنيا ، فنشعر بشيء من التنفيس عن مشاعرنا .. نشعر أيضا بنوع من الإعلاء والعظمة والتسامي)[٥] فالمشاهد يعبر عن اندفاعات وحوافز داخلية من دون إن يعرف ما هي، تدفعه صوب فلم دون آخر فيأتي دور التحليل السيكولوجي ليضيء هذه الدوافع الخفية لاستجابات المتلقي لنتاج محدد .

انفتاح وانغلاق النص الفلمي:

من المعروف أن أي نتاج فلمي، شانه شان كل عمل فني ، يريد ملامسة الواقع وتحقيق صدى متميز ، لابد أن يعتمد الانفتاح الدلالي ليحدث الاستجابة المطلوبة عند المشاهد، أو ينحو نحو المباشرة وتبسيط النتاج، وسواء ارتبط ذلك الوضوح والمباشرة بقصدية مدروسة أو غير مدروسة فان لكلتا الوجهتين أسبابهما.

إن النص الفلمي الذي يعتمد المباشرة في عملية التقديم وبشكل غير مدروس ، لابد ان تكون خلفه دوافع ومبررات ، ترتبط بالقدرات الإبداعية التي تقف خلف العمل أو بالإمكانات المادية المرصودة له أي لدوافع تجارية ، وبغض النظر عن الأسباب والدوافع فان ما يراد القول هنا ،إن هذه الأفلام تختلف عن تلك التي تنتهج المباشرة وتتسم بالوضوح بناءا على دراسة معمقة وحسابات خاصة ومتميزة .

فقد يفتقد الفلم العمق، بناءا على معالجة خاصة تبتغي إيصال الرسالة إلى اكبر عدد من المشاهدين متعددي المستويات، وتسعى في ذات الوقت إلى التفرد والتميز، فتبتعد المعالجة عن عملية التشفير والترميز واستحضار بنى عميقة ودلالات تتسم بالغموض ،لكونها لا ترتضي إلا بالوضوح والمباشرة ،ولن تكون خلاقة إلا من خلال اتسامها ببنية قابلة للفهم والإدراك المباشر. بنية لا تتطلب استحضار الكثير من الخزين الفكري للمشاهد أو مشاركة فعالة ومعمقة على المستوى الذهني ، بل تكتفي بمشاركة مباشرة ومتواصلة من قبله، وعند ذاك يمكن أن ينطبق عليها قول (السهل الممتنع) الذي يتطلب الحد الأقصى من البساطة والوضوح، مقولبة ومؤطرة في اطر خاصة ،فليس من اليسير انتزاع شيء من الرهافة والوضوح والبساطة والتميز من أنياب الأمور والمواقف التقليدية السائدة، وإذا ما حصل، فهو إشارة على وجود فنان على درجة عالية من الفطنة والوعي والقدرة على استثمار أدواته ، فالفنان لن يأتي بالجديد ولن يضيف إلى تراثه شيئا إذا لم تكن جذوره قد امتدت في حقل اختصاصه. فإذا ما أصبح متمكنا من أدواته ، قادرا على استثمارها وتوظيفها، عندها سيكون قادرا على تحويل الأشياء غير المثيرة في الواقع إلى أشياء أكثر إثارة، لأنها ستشيد بطريقة متميزة ومنظمة وهذا هو الأساس في بناء واتساع جمهور السينما . فالطريقة التي تعامل بها (دوفجنكو) مع الصورة في فلم ترسانا حيث البطل الذي اخترقته طلقات الرصاص يتقدم نحو جلاديه ويظل يكبر ويكبر حتى يصبح حجمه هائلا)[٦]

هذه المعالجة تتسم بالمباشرة في التقديم ، لكنها مباشرة ليست تقليدية ، بل هي تنجم عن قدرة عالية على صب المشاهد التقليدية في قوالب متجددة مفعمة بالحيوية والإثارة ، التي تستحوذ على مشاعر المشاهد وتشده نحو هذه البنية الخالية من صيغ المضامين العميقة، فبساطة الصورة هي التي تفسر لماذا ازدحمت صور النساء شبه العاريات على جدران غرفة البطل في فلم (المنسي) حتى قبل إن تتضح طبيعة رغباته.

إن السهولة التي ينطوي عليها النتاج الفلمي تدعونا إلى التوقف عندها وتقدير أهميتها ، فإذا كان الفلم لايحتوي إلا القليل من الحذف والتعبير ، ولا يمت بصلة لما هو غير مفهوم اوغير متوقع فذلك لان الحقيقة كلها تبدو قائمة في تلك البساطة ،فلا العقبات ولا الزوايا الملتوية نحو اللامنطقي ولا الانعطاف بعيدا نحو التشفير والترميز يشكل وسيلة للإبداع أو وعدا بالجمال، بل إن كل تلك الانعطافات ولا منطقية الأحداث غالبا ما تظهر كما لو كانت موضوعة تحت ستار المصادفة، لاسيما إذا لم تقف وراءها مهارات خاصة ومتمكنة من عملية تنفيذها على درجة عالية من الحرفية والتميز .

إذن يمكن القول بان النوع الأول من الأفلام التي تعتمد المباشرة غير المدروسة ، هي ما ينطبق عليها مفهوم النص ألفلمي المنغلق، لان مستوى القراءة السطحية التي يتطلبها من المشاهد لا تتطلب انفتاح الدلالة ومن ثم لا يساعد الفلم على نمو قراءة ناضجة تثري معانيه . فتمسك الفلم بظواهر الأشياء من دو ن الانطلاق إلى فضاء دلالي واسع يؤدي إلى كبح مكنونات كل عناصر البناء ألفلمي ، وقتل لإمكاناتها التعبيرية و الجمالية .

أما المباشرة الواعية والمدروسة فهي ما ينطبق عليها مفهوم النص المنفتح لكونه يحتمل أكثر من تأويل ويسهم في خلق مساءلة ناضجة لعناصر البناء الفلمي وطبيعة توظيفها داخل النص ،فينم عن ذلك استجابة متميزة من قبل المشاهد تفضي إلى قراءة ناضجة تثري معاني الفلم ، على الرغم من طروحاته المباشرة .. وبذلك فالفلم لا يبتعد عن النص الذي ينطوي على (نصوص منغلقة ونصوص منفتحة ،فالنص المفتوح هو نص محفز للقارئ على إنتاج الدلالات الواسعة والنص المغلق هو النص المستدعي عددا اقل من استجابات القارئ)[٧]

إذن ليس بالضرورة أن يشكل المعنى في الفلم موجة خفية تضيء شيئا فشيئا، من خلال تعقيد النص ألفلمي ليحسب على النصوص المفتوحة ،.مع تأكيد عدم مصادرة أهمية تعميق المعنى وتعقيد النص لقدرتهما على خلق قراءات مختلفة، ولايعني التعقيد تقطيع أوصال الفلم

وإنما تعقيد يفضي إلى دلالات منسجمة، تدفع بالمشاهد إلى مواجهتها بوعي لكونها تمتلك قدرة عالية على الإمساك بوعي المشاهد وتفاعله، ومن ثم كسبه كمشاهد غير سلبي .

بل أكثر من ذلك فان التعقيد يشكل واحدا من السمات الجوهرية للفلم ، فهو (أي الفلم) يتميز بارتباط المرئي بما هو غير مرئي ، والمسموع بما لا يمكن إن يسمع ، والمعقول باللامعقول ، وفية تصبح الحقيقة حلما ويصبح الحلم حقيقة قائمة أمام الأبصار، وهو قادر على أن يقدم اشد الادراكات حيوية وأكثر الخيالات عجبا وأكثر الحقائق غرابة ، تختلط فيه حدود عالم اليقظة وحدود الأحلام ، فقد برهنت (التحليلات الأولى للأفلام على احتواء اشد النصوص شفافية على (النص التحتي) مبنيا بصورة مساوية في ضبطها لبنية النص الظاهر)[٨] غير إن المعاني العميقة أو النص التحتي تضيء النتاج ألفلمي أو أي نتاج فني آخر إذا ما سعت إلى خلق التصورات الداخلية لتشكيل واقع ملامس للواقع المنشود ، غير انه ينحى بالنتاج إلى التشرذم والتمزق إذا ما شيد من اجل خلق أبعاد جمالية مضافة غير مستمدة من طبيعة الموضوع .

وباستقراء ما تقدم يتضح إن النص ألفلمي المفتوح يضعنا أمام الأفلام التي تعتمد العرض المباشر ، وكذلك التي تسلك سبل الغموض الأسلوبي، شريطه أن تكون زاخرة بالثراء الدلالي، الذي يتكفل بتعدد قراءات الفلم كما في فلم (المصير) ليوسف شاهين (لان العمق هنا مجرد لفظ يصف لنا درجة كمال الاستجابة المطلوبة)[٩]

فالفلم لن يلقى الاستجابة المطلوبة حينما يفرض معنى وحيدا على مشاهدين مختلفين كما هو الحال مع (الأفلام السياحية). لكنة يفرض وجوده الآني وتشبثه في الذاكرة حين يكون مصدرا لتعدد التأويلات و القراءات ، حيث إن (الأفلام المشغولة بجهد وصرامة هي الأقل طواعية في الاستجابة لقدرتنا على التخلص منها)[١٠] أي تبقى عالقة في الذاكرة ، وعليه فالنص الفلمي المفتوح يملي على المشاهد التماس الانفتاح الدلالي ومن ثم يمده بأسباب التواصل وبقدرة فاعلة ومحركة لاستجابته .

الانفتاح الدلالي في النص الفلمي:

إن الانفتاح الدلالي في الفلم يتمثل، في الصور والأقوال والأفعال ذات المضامين العميقة والتي تعتمد على مدركات المشاهد وخزينة الفكري متوسلة بالجانب الايجابي لدية،لان الفلم معني باستثارة الجانب التأويلي وليس إلى استملاك المعاني المباشرة . حتى مع اقل العناصر

فاعلية ففي الفلم لا يوجد شيء ليس له معنى فحتى (اللانمو واللاحركة أحيانا عمليات عميقة الأهمية في خلق بنية النص وتجسيد الرؤيا التي ينبع منها ويجلوها)[١١]

إذن ، يمكن القول ، إن المشاهد التقليدية أيضا قادرة على توليد عدد من الاحتمالات وإمكانات التفسير المتصارعة ، وهكذا يمكننا أن نرى في المشاهد الأولى لفلم (خمسة أصابع) أكثر من مجرد استكشاف لثيمة واحدة ، فالجوانب المتناقضة لدوافع عملية اختطاف الأجانب تعددت ، نتيجة أزياء الاسلامين المتشددين التي اختلطت بالزى العربي ، وطبيعة ملبس الفتاة التي تعمل معهم ، فشكل كل ذلك الخلط مؤشر لمحاولات عرض عدد من الاحتمالات المتزامنة وغير المتوقعة ، مما أسفر عن هذه المحاولة فشل التوصل إلى استحضار الدوافع في كل مراحل نمو وتطور والأحداث ، بالرغم من التأثير العاطفي والأصداء النفسية التي ترافق عملية قطع أصابع يد المختطف الرئيسي من قبل رجل الدين كما تبدو هيأته ، فتكون الإدانة المباشرة هي محصلة الرؤية الحاضرة لصورة رسمها التحريض الإعلامي المدسوس على الدين الإسلامي، مع ذلك نكتشف في نهاية المطاف إن الدوافع والحقائق هي غير ما تم استنتاجها اعتمادا على السياق العام لأحداث الفلم، والتي لا تتضح إلا مع المشاهد الأخيرة التي تظهر المخرج المفترض في غرفة السيطرة داخل الأستوديو السينمائي، وعليه فان الغموض والتباس المعنى وعدم استقراره أبقى المشاهد في حضور هذه أو تلك من المعاني المشفرة يلاحق المفردة المطلوبة، يلاحقها في تمردها بعد ان تحول الشيء أو المفردة إلى إشارة أو إيماءة تحيل المشاهد إلى شيء يظل بعيدا عنه ساعيا نحوه حتى يصل إلى حقيقته أو ظلالها أو يتوهم أثرا من آثار تلك الإشارة، فبات تعدد المعاني هو المعيار لتعدد القراءات .

فتوجه صانع العمل الفلمي صوب التعقيد والتباس المعنى هو سعي لإنتاج لقطات ومشاهد يمكن تأويلها على وجوه شتى، فشكلت تلك اللقطات والمشاهد نصا منفتحا متعددا يحمل أكثر من تأويل، ويتسم بالتعقيد الذي يساعد على نمو قراءة ناضجة واستجابة متميزة تثري معاني الفلم .

أن كل عناصر اللغة السينمائية قادرة على أن تتحول إلى عنصر استقطاب علاماتي مشفر ودال، فتسهم بذلك في خلق الإثارة والتشويق ، مع ضرورة مراعاة ، إن الرغبة في الوصول إلى التعبير عن المشهد اكبر من الرغبة في بث الإحساس بذلك المشهد أو الموقف يشكل خللا في العملية الإبداعية، لان المشاركة الحسية لها دور فاعل بالاستحواذ على المشاهد وكسب

استجابته وتفاعله مع ماهر معروض إلى جانب تحصيل المعنى .

إن سعي الفنان للارتقاء بالحدث والصورة فوق مستوى الواقع العياني على الرغم من انتمائهما إليه من خلال فصلهما عن مرجعيتهما العيانية والركون إلى أطر جديدة ، مبعثه الأساس هو خلق نص فلمي ثري بالدلالات يستثير المشاهد ويستهويه، مما يدفعه للاستجابة الفاعلة مع النتاج الفلمي وربما الوصول به إلى مرحلة التماهي مع ما يشاهد ، مع مراعاة تفاوت شدة الاستقبال وطريقته من مشاهد لآخر .

ولكي يحقق المخرج ذلك في نتاجه ألفلمي يفترض به أن يولي تشفير الأنساق البصرية والحركية أهمية خاصة، بما يضفي عليها الشرط التأويلي ، على وفق مقارنة تتوجه صوب استثارة أخيلة المشاهد . فاحتشاد الفلم على وفرة علاماتية تصاغ على وفق اشتغال متميز، يمنح وعي المشاهد القدرة على إدراك الرسائل التي تنتجها العلامات المؤسسة للأحداث الفيلمية، وعلية فان أفق التوقعات التي يأتي بها المشاهد ستتفاعل بالضرورة مع كل جانب من جوانب الحدث الفلمي، فيخلق عنصر التشويق وهو العنصر الأساس الذي يجعل المشاهد يقظا لكونه (أي المشاهد) سيسعى إلى معرفة ما قد يحصل في النهاية، لان عملية التشفير أسهمت في عدم الكشف عن كل التفاصيل والأحداث، فعملت بذلك على خلق حالة الترقب السيكولوجي لدى المشاهد ، فتدفعه آلية المشاهدة والتلقي إلى تبسيط عملية تحليل الشفرات المرسلة من خلال الزخم ألحدثي، حيث أن المتعة الناشئة عن أي عمل فني تتطلب مبدعين، الأول هو الفنان المبدع الذي يصنع العمل الفني من خلال المعنى المتولد عن النظام أو ألقصديه في التركيب، حيث يسعى إلى جعل النتاج مشفرا بأقصى طاقته الإيحائية ليمنح المتلقي فرصة فاعله لاستخلاص واستجلاء المعنى حتى في غياب النظام أو القواعد المتعمدة أو المقصودة ، والثاني هو المشاهد الذي يتولى إيجاد الصلة مع الشيء ويبقى يقظا إلى حين اكتشاف تلك الصلة وارتباطاتها .

وعلية يمكن أن نتتبع كيفية انفتاح النص الفلمي على سيل من الدلالات المنتجة ، بالنظر لطبيعة الفلم الخلاقة التي تستجيب للتجدد والاختلاف ، لكونه نصا مبنيا على الرموز و الإشارات الحرة المشبعة بإمكانات دلالية واسعة ، حيث يعمل النص الفلمي على اختزال وتكثيف الزمن والموضوع ليكون لهما تأثير كبير في إيصال المعنى بطريقة غير مباشرة من خلال استثارة ذهنية المشاهد. كذلك يلجأ إلى عملية التشفير للتعبير عن الأشياء والمفاهيم

التي لايمكن أن تتسم بالبلاغة والنضوج إلا من خلال تلك الاستعارات الرمزية ، أو لأنها لا تحمل كل أبعادها الجمالية عند تقديمها مباشرة.

فيعمل الاغتراس مثلا كواحد من مستلزمات البناء الدرامي في الفلم على غرس علامة محددة ضمن سياق العمل الفلمي من اجل استحضارها لاحقا، لتشكل مسوغا واضحا للغموض في الزمن ألفلمي السابق. فالاغتراس هو معلومة خاصة يضعها الكتاب في ذكاء بمرحلة مبكرة من العمل من دون تركيز، ولا تسوغها الأحداث الجارية عندئذ ولكننا نتذكرها في الوقت المناسب عند توظيفها في موقف مهم ،وهي هنا تأخذ مظهرا تنبؤيا لما سيحدث لاحقا ، ففي فلم(الهروب من ابسولم) يرمى البطل في جزيرة نفايات فيجد جزء من محرك طائرة يركله بقدمه لعدم حاجته إليه ، ثم نلاحظ بعد تطور الأحداث ، وبعد أن يخطط البطل للهرب، يكرس يوما كاملا للبحث عن ذلك الجزء من المحرك، لأجل إعادة اعمار الطائرة المتروكة في الجزيرة.

ويشير الباحث هنا إلى إن الرغبة المحمومة في كثرة الاستخدام غير المدروس للاغتراس أو للاستعارات والرموز بشكل عام، يجعل ذلك الاستثمار عرضة للتساؤل لسببين،الأول لأنها تجعل النتاج الفلمي مكتظا بمفردات هائمة يصعب الوصول إلى رموزها بزمن مواز لزمن المشاهدة ، فينتج عن ذلك احتباس دلالاتها مخلفا آثارا مدمرة أحيانا على مستوى تحصيل المعنى، إما الثاني فان كثرة استخدام الاستعارات والرموز يجعلها ماده مستهلكة تكاد تفصح عن نفسها بشكل مباشر ولا تسهم في خلق حالة الغموض والترقب كما كانت في البدايات الأولى للسينما.

ففي فلم يوم الاستقلال (لرونالد ايمريت) نشاهد ، في المشهد الأخير، وبعد أن تنتصر قوات الكرة الأرضية بقيادة أمريكا ، يقام الاحتفال يوم الرابع من يوليو، وهو عيد استقلال الولايات المتحدة، فلم تعد هذه المعاني المبطنة تثير الجانب التأويلي عند المشاهد للوصول إلى عمق معانيها بل أصبحت هذه أشبه بالكليشه والمعنى فيها يفرضه السياق.

غير أن واقع الحال يثبت دائما إن التجدد والابتكار في عملية تقديم العلامة والسعي الى خلق قوالب ذات خصوصية ترتبط بصلب الموضوع ، هو الكفيل في إعادة الحياة و الديمومة الفاعلة للرمز والإشارة (تكمن الصعوبة إذا في العمل بحيث تكون الاستعارة طبيعية مع بقائها في الوقت ذاته مبتكرة ...متضمنة بواسطة الحديث وليس مطبقة عليه)[١٢]

ولاينای الفعل وما يرافقه من انفعال إنساني، بعيدا عن عمق الدلالة ، حيث ان التجسيد الفني يبعث فينا شعورا يتعدى ما يتضمنه الواقع من سطحية ومباشره ، فيظهر الغموض النسبي محمولا على الانفعال الإنساني الذي يجسده الفنان المقتدر(الممثل) الذي لا يكتفي بمجرد وصف الفعل وإنما استنطاقه. وهذا هو العامل الأساس والفاعل في عملية الاستحواذ على المشاهد وتفعيل استجابته ووعيه الجمالي (إن الفن حين يقدم لنا حقيقية فهو لايقدم الحقيقة الموضوعية كما يقدمها لنا العلم وإنما يقدمها مغلفة بانفعال الإنسان حيالها)[١٣]. وتبقى العلاقة بين الموضوع والانفعال المعبر عن رأي (هنري أيكن) ليست علاقة وسيلة بغاية ، بل هي علاقة عنصرين ، يدعم كل منهما الآخر داخل (كل)مترابط .ولا يتوقف ذلك على الانفعال عند الممثل بل يتعداه إلى حركة الجسد عند الفنان (إن فكرة جسد الراقص الممشوق والمتحرك كأنه لحظه خاطفة ومؤقتة تتحول إلى تصرفات وتحليلات مرئية جديدة)[١٤].

ويبدو أن هتشكوك قد وجد ضالته المرتبطة بعمق الدلالة في عامل جديد يضاف إلى كل ما سبق متمثلا في طبيعة وإيقاع الموضوعات النفسية، التي تشكل وسيلة للكشف عن العديد من المشاعر المعقدة و المركبة التي لا نلحظها عادة، لذلك سعى جاهدا إلى افلمة تلك الموضوعات لكونها تسهم في خلق نص فلمي قابل لقراءات متعددة ، وبتلك العوالم التي غالبا ما تبدأ بحياة براقة يتضاءل وهجها إلى أن تتلاشى في غموض ميتافيزيقي، مرتبط عادة بشخصية محددة، حيث إن الأفلام السيكولوجية تعالج (الأفراد لا الأنماط)مستفيدة من طبيعة الحالات النفسية غير الجمعية حيث تمثل الشخصيات السيكولوجية (براكين خامدة)كما يقال . وقد تبين من (تحليل الأفلام الأولى التي لجأت إلى نظرية التحليل النفسي اهتمامها بتسجيل البنى العميقة لتكوين الذات وتمثيلها في النص الفلمي)[١٥].

ولا تأخذ السينما على عاتقها ، في مجال علم النفس ، مهمة نقل المعلومات الصحيحة والدقيقة والواضحة أو الحقائق الثابتة والموضوعية التي تساعد على تكوين رأي دقيق وصائب للحالة أو الموضوع النفسي . وهكذا تؤثر السينما تأثيرا سطحيا في سلوك الفرد والجماعة كمشاهدين على مستوى الحلول النفسية، ومن ثم فهي ، أي السينما ، غير مطالبة كغيرها من وسائل الإعلام الأخرى، بتوخي الصدق والأمانة والصراحة والموضوعية والبعد عن الذاتية تماما في المعلومات والحقائق السيكولوجية التي تعرضها، لكونها تتلمس في تلك الموضوعات جوانب أخرى تتناسب مع طبيعتها الفنية، فهي تبحث من خلال تلك الموضوعات عن فضاء

دلالي واسع وحر من خلال تسليط الضوء على الجوانب السيكولوجية غير الموعودة بالرؤية إلا لذوي الشأن كالمرضى ومعالجيهم ، لذا يبقى دورها منصبا بالدرجة الأساس على إشباع الفضول عند المشاهد وكسبه ليتواصل ويستجيب للنتاج الفلمي بفعل ما يوفره من غموض أسلوبي يتيح ضروبا من الانفتاح الدلالي .

ولا يعني ذلك انسلاخها عن جوهر الموضوع النفسي، بل هي تعمل في إطار المحافظة على السمات والملامح التي تميز تلك الموضوعات من غيرها، وتشذب بعض شوائبها وتصحح الكثير من المعتقدات الخاطئة التي ارتضاها المشاهد كجزء من تراثه المعرفي في المجال السيكولوجي ، كما تراعي الأفلام السيكولوجية عدم الإفراط في سيكولوجيتها لكي لا يكتنفها الغموض إلى الحد الذي يصعب الوصول حتى إلى معانيها، حيث ان هذه الأفلام تتطلب مشاهدة واعية ومتبصرة مثلما تتطلب رؤية اخرجية خاصة (فعلينا أن نتمرس كثيرا على تقنيات بث واستقبال الصورة في المستوى النفسي)[١٦].حيث أن الخطاب والمخاطب بحاجة إلى توطين تلك القيم أو شيء منها ، أوفي الحد الأدنى ، إعادة قراءتها بطريقة تشكل معبرا من الأزمات النفسية المعقدة وصهرها في قوالب جديدة تتسم بالحلول الواضحة والمتحررة من سطوة الحالات السيكولوجية المعقدة ومعالجتها الطبية الصرف لكونها ، أولا وأخيرا ، لم تكن يوما مقطوعة الجذور عن البيئة والمجتمع .

وقد ازدادت الموضوعات النفسية تشعبا حين سعت السينما التعبيرية إلى تجسيد مفهومها (لتيار الوعي) تلك السرديات التي ترتكز على معلومات غاطسة في ذهن الإنسان وتقع على هامش انتباهه، كما هو الحال في فلم (الجدار) للمخرج ألن باركر، إذ تغلب على مشاهد الفلم ثبات الشخصية في المكان وتحرك وعيها عبر الزمن ، وفي وجه آخر ترتكز على فعل واع من قبل الإنسان يعود إلى مسببات غاطسة كما هو الحال مع فلم (سايكو) لهتشكوك، فكل أحداث الفلم تدور ضمن فعل واع تدركه الشخصية الرئيسة التي تعاني مرضا نفسيا ، ولا يدرك المشاهد مسوغات ذلك الفعل إلا في المشاهد الأخيرة من الفلم.

وإذا ما تصدينا إلى المعنى المبطن وخفايا النص ألفلمي بالاعتماد على الدس والتضليل والإيهام، وهي بالتأكيد موقف أو مواقف تتمترس خلفها أيدلوجيات مختلفة، قد تكون ذات طابع سياسي أو اجتماعي أو فلسفة دينية ، كلها برهنت بالواقع الملموس، على ان السينما ذلك المنجز الارستقراطي الذي استثمر منذ بداياته الأولى كوسيلة دعائية مهمة، هو اليوم أكثر

قدرة على التصدي للحقائق وقلبها ،اعتمادا على القدرة المتنامية على التحريض، فها هي الأيدلوجيات المبطنة تخترق كالسهم قلب الهدف فتصيب وتبلي من دون أن يتداركها العامة إلا بعد حين، وهنا تكمن حقيقة الانفتاح الدلالي الذي يشوه النص الفلمي (فالمرء يستطيع أن يخرج بقدر هائل من الاستجابات لنص بعينه ، هي استجابات فهمت فهما رديئا، وغالبا ما تكون ساذجة على نحو لايقبله العقل، وذلك عندما ينزع النص من سياقه ويستخدم على انه مجرد مثير لاستجابات ذاتية تلتمس بصورة مبهمة)[١٧]

ومثالنا على ذلك العشرات بل المئات من الأفلام التي تروج لأفكار أو ثقافات، أو قوميات واديان تهاجم المجتمع العربي والدين الإسلامي ولعل فلم
(with out my doughtier) الذي يستهجن ويشوه الفكر الإسلامي من خلال استثماره لمعطيات واقعة حقيقية حدثت في إيران. ونوع كهذا من الأفلام يراهن على السينما كوسيلة تحولت لدى بعض غير قليل من المشاهدين، إلى طريقه في التفكير موثوق بها. وعلية فان مصداقيتها لا غبار عليها ، وعندها سيكون لموضوعاتها قدرة عاليه على إثارة عنصر التشويق الذي يحقق استجابة مؤكدة من قبل المشاهد لأنها (أي السينما) تمثل ، بالنسبة له ، مظهرا من مظاهر تجلي الحقيقة

وقد تنطلق بعض الأفلام من أيديولوجيات تحمل معها معاني عميقة، إلى الحد الذي يعتبرها الكثير من الباحثين والنقاد مصدرا للمعاني الفلسفية ، وتلك الأفلام ، وان كانت مفعمة بالدلالات والرموز ، وان زادت علاميتها وتكثفت طبقات التشفير فيها، فإنها لا تمتلك أسباب التشويق والتواصل عند العامة من المشاهدين، لأنها تتطلب مشاركة على درجه عالية من الوعي والدراية، بل تستلزم تنوعا في القدرات الذهنية الاستقبالية لدى المشاهد، فهي على ذلك لا تتساوق مع متطلبات المشاهد العادي الذي سيخضع الفلم لقراءة خاصة تتوافق مع إسقاطاته الفكرية البسيطة ، وهي قراءة غير ناضجة ولا تثري معاني الفلم . غير إن هذه الأفلام تجد صداها عند المشاهد الذي يمتلك عدة نقدية ناضجة تستوعب السيل الدلالي المحمل على النتاج ألفلمي ، وأيضا المشاهد الواعي القادر على توظيف قدراته الذهنية توظيفا يكشف عن خفايا النص ألفلمي ويتلمس الانفتاح الدلالي للفلم (تتعدد مستويات القراءة أولا بتعدد أحوال القارئ الواحد . وتتعدد ثانيا بتعدد القراء . بسبب تعدد خلفياتهم الفكرية والإيديولوجية)[١٨]

لذلك تستثمر الأفلام الكوميدية التي تعد الخيار النموذجي لحمل توجهات وأيديولوجيات خاصة لكونها بالغة الليونة سهلة التلقي والتفسير كما أسلف الباحث ، مع أنها تسمو ، أحيانا خارج البعد المرئي للمعطيات الحسية . ومع ذلك فأن المعنى المبطن في الفلم الكوميدي غير كامن في تلافيف النص كما يفتر ض أن يكون المعنى الغاطس ، بل إن المشاهد يستنطق المعنى بشكل مباشر ولا يشكل الحدث والشخصية الكوميدية أكثر من مجرد مثير يوقظ مرجعية المشاهد ويمده بأسباب التواصل، وهذه الفضيلة تدفع بالمشاهد إلى الاستجابة للاستزادة من المتعة الكوميدية التي يأمل المشاهد إن يحظى بها في الزمن اللاحق، ومع إن الكوميديا تحقق استجابة متميزة إلا إنها لا تخدم حاجة القراءات المتعددة .

ليس ذلك فحسب ، بل إن عدم الوصول إلى الإشباع البصري ، عبر اعتماد القطع السريع ، يشكل في ذاته مبعثا للانفتاح الدلالي ،لان أيا من اللقطة أو المشهد حينما لا تكتملان فان أيا منهما سيمثل عنصر شد وجذب مضافا ، لكونه سيبعث في المشاهد الرغبة الملحة في معرفة الحقائق واللحظات التي غيبت عنة قسرا، بمعنى إن استجابته ستكون مميزة لاستيعاب المحذوف. وتمثل أغاني (الفديوكليب) المعاصرة خير دليل على ذلك، فاعتمادها القطع السريع وعدم تحقيق الإشباع البصري للمشاهد هو العنصر الأساس الذي تراهن عليه في كسب المشاهد.

أما التحولات السردية في الفلم فهي قادرة على تشييد فكرة مشفرة تنطوي على الكثير من التعقيد والمعاني العميقة، التي سينتج عنها عمل فلمي غير يسير على مستوى التلقي من خلال قصة في غاية البساطة والوضوح، قصة حاضرة للرؤية على مستوى الواقع اليومي غير أنها تبدو وكأنها مفصولة عن مرجعيتها العيانية ، فكرة تكتنفها الإثارة ويتلبسها الغموض، ولاشك في إن الغرض من تعقيد وغموض النص هو قابليته لقراءات متعددة فالغموض على وجهة العموم يتح ضروبا من الانفتاح الدلالي .

وإذا ما استحضرنا الفلم الفرنسي (الشقة) للمخرج جيلس ميموني فان الفلم يتناول قصة في غاية البساطة وقد تم تناولها في عشرات الأفلام السينمائية .علاقة حب بين شخصين تنتهي نتيجة سوء فهم، فعمليات التحول السردي التي رافقت سرد الأحداث ، حولت الفلم إلى واحد من الأفلام غير يسيرة الفهم. إذ تبدو الأحداث متداخلة نتيجة عدم كشفها عن كل التفاصيل من خلال السرد ألتتابعي،ونسق البناء المتداخل حيث نلاحظ البناء الزمني

المتداخل والمتصل بالسرد الذاتي الذي وقع على عاتق الرواة في الفلم ، فضلا عن آلة التصوير بوصفها ساردا غير مشخص أي مؤلف ضمني، وهذا التنوع في السرد يعد أكثر عمقا و شمولية كونه(ينهض على ماهر متلفظ به وما لا ينطق به)[١٩]

التحولات السردية إذن التي تحصل داخل الفلم السينمائي ، هي نتيجة تحول وجهة النظر من شخصية إلى أخرى في مكان آخر، أو من الشخصية إلى آلة التصوير ، مما ينتج عنه تحول في زاوية الرؤيا التي تؤثر قطعا في المعنى وشكل الأحداث المسرودة ، وبذلك تسهم في خلق كل ذلك الزخم ألحدثي من حكاية بسيطة حيث يصبح المشاهد أمام سيل صوري ومع ذلك لا يحقق له اكتمال المعنى، فتتقطع خيوط الاتصال معه ويستمر الانتقال به من مشهد إلى آخر فيختلط عليه الزمن الحاضر بالزمن الماضي والواقع بالخيال اذ ان (تدفق الصور دون توقف يؤدي إلى تلاشي الفرق بين ما هو واقعي وما هو متخيل . ويكتسب السرد بذلك غموضا حقيقيا يمتزج فيه الحلم بالحنين إلى الماضي)[٢٠]

وإذا ما أسهمت التحولات السردية في تقاطع ألبنى الزمنية ، تتداخل مكونات المتن في مابينها ولا يصبح الزمان الداخلي معيارا لضبط توالي الوقائع والأحداث، بل هو يسبغ عليها الغموض فيسهم التلاعب بالزمن في تكوين بنى عميقة. وبذات الآلية فان للمكان دورا مماثلا في خلق مثل تلك المعاني العميقة (فينتهك الفضاء السينمائي قوانين الفضاء الحقيقي بنفس الطرقة التي ينتهك فيها زمن الشاشة الزمن الحقيقي ،ويسمح لصانع الفلم بكسر قوانين المكان الحقيقي ...فالكاميرا السينمائية تتدخل باستمرار في الفضاء الفيزيائي ، تختار أقساما وأمكنة وتعيد إنتاجها من مسافات ووجهات نظر مختلفة)[٢١] ويتجلى ذلك واضحا بكل أنواع اللقطات الاساسيه وان كانت بنسب متفاوتة فيهمش المكان في (اللقطة القريبة) ويوسمها بشيء من الغموض والالتباس الذي قد يشكل واحدا من أهم أسباب شعريتها وقوتها.

كما يعمد الفلم إلى التلاعب بصورة المكان من اجل خلق عوامل استقطاب جديدة تسهم في شد المشاهد وإثارته ، فبإسقاط الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات على المحيط، يصبح المكان عنصرا دلاليا فاعلا، محررا نفسه من أغلال الألفة ومن لعب دور الوسط المؤطر للإحداث ، فقد عمد فلم الجدار ، الذي سبق ذكره ، إلى تدمير المكان الواحد ، وافترض على الدوام أماكن متداخلة بحيث ينسخ أحدهما الآخر ، وهذا التداخل وصعوبة تمييزه بشكل فعال،أفضى إلى تحريك دلالاته .

فالمكان في فلم الجدار لم يتجل كجزء تابع لمضمون محدد، لكونه، هو نفسه، أصبح مصدرا لمعان متعددة غير محدودة فأسهم في انفتاح دلالات الفلم ، لان تغيير تقنية بنية المكان في الفلم صاحبها تغيير في حساسيتنا نحو الأمكنة الجديدة التي افترضها الفلم، فما عاد المكان يبعث في النفس الشعور بالاطمئنان لذا لابد من مجاراته لمعرفة خفاياه وأبعاده، وهذه المجاراة تتطلب استجابة واعية من قبل المشاهد.

كما أن عزل وتحييد الملامح البشرية وسمات الأشياء الأخرى عن سياقها في المكان، الذي تصنعه اللقطة البعيدة جدا يسهم في عملية قلب الأشياء فتبدو على غير حقيقتها، فيبعث فينا المكان شعورا بحالة من الوجود تتعدى ماتتضمنه الطبيعة ، فيظهر الغموض العميق في الحالة الوجودية للعمل الفلمي ولا تتجلى حقيقته إلا بإشباع بصري لن يتحقق إلا متأخرا ، كونه سيكشف الحقيقة وسيحول الغموض إلى تجل ووضوح ،كما هو الحال مع الحشود الهائلة للمخلوقات العجيبة في احد أجزاء(هاري بورتر) التي تبدو أولا وكأنها مجاميع هائلة من حشرات زاحفة . وبناء على ما تقدم، تصبح القدرات المتاحة لعاملي الزمان والمكان غير منضبطة بحدودها التقليدية ومعناها السائد، بل هي تتجاوز منطلقاتها العامة لتسهم بفاعلية في أحداث تغيرات مهمة في عملية التلقي إذ تترك للمشاهد حرية تأمل واستنتاج واستقراء المرئي، وحتى المتخيل الذي يتجلى من خلال المتابعة الواعية لعاملي الزمان والمكان كونهما تستحضران دلالات عميقة مستمدة من سياقاتها الجديد . كما وجد في الأفلام الأسطورية وأفلام الخيال العلمي تلك المماحكة الصورية القادرة على أن تضفي على لبس الحكاية، لبسا مضافا، فهذه الأفلام اقدر على الستر والتمويه من الأفلام الواقعية، مستعينة برقي الصورة الذي تعتمده كأساس لديمومتها .وتنساق السينما وراء الخيال الجامح والأطوار الغريبة ساعية إلى تحرير نفسها من القواعد الثابتة والأشكال التقليدية، لتتجاوز بذلك مستوى القراءة السطحية الجاهزة التي تمنع الانفتاح الدلالي ، وبذلك أصبح عنصر الخيال لا يوازي أيا من عناصر اللغة السينمائية في قدرته على حمل وفرة علاماتيه فحسب، بل أسهم أيضا بتغير أنماط التلقي لاتكاله على مرجعيات غير معلومة .

فتشويه الواقع والانعطاف به صوب اللامعقول، يشكل من ذاته عملية تشفير للواقع . فتحول الإنسان إلى ذبابة في فلم (الرجل الذبابة) يحمل بين ثناياه ، شانه شان الكثير من الأفلام التي على شاكلته دلالات ابعد من مجرد افتراضات خلقتها وسعت إليها أفلام الخيال العلمي ،

بل تفيض بعشرات الخواطر والأفكار والرؤى ، وتدفعنا إلى التأمل في مجريات حياتنا ، وأفعالها ومصيرها ومغزاها ، بل التأمل في مسوغات وجودنا الإنساني ذاته.

وبقوة المخيلة تشكل تلك الأفلام التي تشفر الواقع وجودا شعريا على مستوى ما فوق الواقع . لذلك ، عدا الفهم العادي لهذه الأفلام ، لابد من حس بالمنطق الشعري الذي يصعب فهمه ، ومع ذلك فهي تثير المشاهد وتستحوذ على حواسه لكونه سيصبح مسحورا بالمعاني المستترة ودلالاتها، وأيضا هي معاينة لمشكلة الاستلاب أو تغريب الإنسان عن ذاته (alienation) التي عولت عليها السينما كثيرا متذرعة بالقيم الأخلاقية التي تتعرض للانتهاك و التمزق ، وهذه بحد ذاتها تشكل مبعثا لتعدد قراءات النتاج الفلمي .

وبنفس السياق تخلق السينما الفلسفية عنصر التشويق المتكفل دائما بجعل المشاهد يقظا مترقبا مستعدا لكل الصياغات التي تعتمد البعد الدلالي منطلقا لبنيتها ، وان كانت لا تتوجه أحيانا ، إلا لنخبة محددة من المشاهدين كما سبق ان أشار الباحث. ففي فلم (موسم المسوخ) الذي يعد معقدا (في جزيئاته وتفاصيله الدرامية البصرية ،وهو ينتمي إلى ما تمكن تسميته بالسينما الفلسفية التي تعتمد على الفكرة والموضوع والحوار المحملة بعشرات الرموز والإيحاءات بقدر اعتمادها على رؤية بصرية متحررة تمتلئ بالعديد من التفاصيل الصغيرة وتهتم بالضوء والحركة وتكوين الصورة وزوايا التصوير ولكن بطريقة تختلف عن مجرد توظيف كل عنصر من هذه العناصر لتحقيق السلاسة في رواية الموضوع)[٢٢] يقدم الموضوع من خلال أسلوب فني يسعى إلى التجريب والتجديد، بحيث يصبح الفلم بأكمله لاعلاقة له بالأنماط التقليدية وبذلك تسهم اللغة البصرية الراقية بجعل المشاهدة طقسا من الطقوس الممتدة للتأمل والمناقشة مع الذات.

من جانب آخر تتجه الأفلام الحديثة ، ذات الوجه أو النهج الذي تعتمده الفنون المعاصرة الأخرى باعتماد المذاق العقلي لا الحسي . فالمشاهد التي لا تعتمد وسائل التنظيم وقواعدها كأساس لرصف عناصر التشكيل فيها ، إنما هو سعي إلى استنطاق الدلالات والمقومات الجمالية من خلال الاتكال على الجانب العقلي، لكون المشهد يبدو خاويا من العناصر الجمالية المحسوسة لعدم تفعيل وسائل التنظيم في المشهد. عندها تكون عملية تذوق الصورة واستخلاص دلالاتها موكلة إلى العقل ، وهي دعوة إلى المشاركة الفاعلة للمشاهد، فلا يعود المشاهد متلقيا سلبيا، بل يبحث عن خفايا الأشياء في ثناياها ولا يستخلص حقائقها إلا بجهد عقلي فعال.

وعليه فان على صانع الفلم جعل المشاهد قادرا على استيعاب الوحدة والتناغم بين الأنساق البصرية ، حتى في المشاهد التي تحكمها الفوضى أو حينما تتصدى لأشد الأشياء بغضا، لان الفوضى في ذاتها ينبغي أن تخضع لاشتراطات العنصر الجمالي ضمن الفعالية الإخراجية محكمة الصنع، ولان السينما تبدأ حيث تنتهي العلوم و الفنون الأخرى ، ومن ثم تفلت من أية قواعد، وكذلك من جميع مبادي تلك العلوم والفنون، فهي تضفي على الدوام ذلك التجديد المعنوي في الصور، والخيال في الفكرة المتميزة واللمحة الفنية المشرقة والمعاني المتعلقة بنور الإبداع والابتكار والتميز، إذ سعت السينما إلى إدخال عناصر جديدة تتواءم مع العناصر المستجدة والمتوافقة مع متطلبات إنسان هذا العصر ، المتمثل في المشاهد المنتج لمعان ودلالات النتاج الفلمي.أخذه على عاتقها (أي السينما) التصدي إلى جملة التحولات التكنولوجية والسياسية والفكرية وبذلك باتت هي العقلنة التي تنظم وتضبط الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ضبطا عقلانيا. معتمدة على قدرة المشاهد على استنطاق جمالي غير ظاهري، نابع من تكيف الذات وتساوقها مع الكثير من المفاهيم الحياتية المكتسبة عرفيا أو دينيا أو فلسفيا (ففي فلم نوستالجيا: الصورة تظهر عزف دومنيكو حيث المطر ينهمر من خلال السقف وهو من بين الصور الأكثر فتنة وسحرا في تاريخ السينما..فهي تمتلك حضورا كنائسيا دينيا ،هذه الامكنه لايمكن أن تحمي الجسد الإنساني لكنها تستطيع على الأقل أن تؤوي الروح) [٢٣] . لم تكتف السينما عند حد معين من الانفتاح الدلالي بل صارت تستمد الأنماط السائدة في رؤية وقراءة وفهم أحداث، ثم تعارضها وتقوض سلطتها فيتولد عن ذلك حدث قلق غير مستقر، يلقي بظلال الشك على كل شيء ، ففي فلم (في فنديتا) في كل لحظه يصل المشاهد إلى شيء من اليقين حول طبيعة الشخصية التي خلف القناع ودوافعها ، يعمل الفلم على تهريب الحقائق وتقويضها وزرع ملامح الشك من جديد . مثلما يسعى الفلم إلى عرقلة مسار المعنى نحو الاكتمال والانغلاق فيترك بذلك فسحة للهامش التأويلي عند المشاهد، لان صانع الفلم يدرك أن أحادية المعنى لاتخدم حاجات القراءات المتعددة.

إن فن الفلم ، في نهاية المطاف ، تعبير عن وعي جمالي ذي طبيعة محددة مبنية على التوسع الدلالي (فالفن يبعث فينا شعورا بحالة من الوجود تتعدى ماتتضمنه الطبيعة .... هنا يظهر الغموض النسبي في الحالة الوجودية في العمل الفني)[٢٤] وإذا لم تفهم هذه البديهية، فان تحويل النتاج الفلمي إلى شكل سياسي أو فلسفي أو أخلاقي أو ديني يبدو مفعما بالمباشرة

والسطحية فقط ، كما يغدو من المحتوم إن نبحث عن وسيلة أخرى لاتقدم لنا التجربة كمجرد معادل صوري للشكل السياسي والفلسفي والأخلاقي والديني ، لان الفلم لا يسعى إلى الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه فحسب ، بل يسعى إلى إشراك المشاهد ليستجيب ويتواصل مع النتاج ، ولن يتحقق ذلك الانفتاح الدلالي الذي يكفل استمرارية حوار الفلم وتواصله مع المشاهد.

إن الدلالة ليست موضوعا يطالب المشاهد بتحديده ، بل ضرورة فهم المشاهد لكيفيات اشتغال عناصر اللغة السينمائية كعناصر دالة داخل النتاج الفلمي و يعتمد ذلك على مرجعية المشاهد وخزينه المعرفي ، لذا فان الأفلام الهابطة يصعب التواصل معها لأنها لا تستفز المشاهد ولا تدفعه لإشراك مخيلته ، بل تداعب حواسه وغرائزه فقط ، وبناءا على ذلك لا يحدث الاستغراق والتواصل ولا تتحقق الاستجابة، لان اندماج المشاهد مع النتاج ليست عملية إبهار وإدهاش آنية بل هو الإحساس بالقدرة على التفاعل مع ما هو معروض.

أما المعاني والنصوص والأنساق ذات الصبغة العلامية فهي بحاجة إلى عمليات ذهنية من اجل إعادة تشكيلها وتركيبها ذهنيا في مخيلة المشاهد لإدراك علاقاتها وإثراء معانيها . وإن هذه العمليات الذهنية ترتبط بالمرئي واللامرئي الذي يعتمد البنية العميقة أساسا لتكوينه، لذا فهي تستلزم استحضار الجانب التأويلي عند المشاهد ، وعندها سوف يتم إشراك المخيلة في عملية الوصول إلى المعنى النهائي ، وبذلك يستحوذ الفلم على وعي المشاهد ، حيث ستصبح علاقته بالفلم علاقة جدل وحوار دائمين ، ومن ثم تعمل هذه العلاقة على توسيع رقعة الإثارة و التشويق عند المشاهد. لذا فالفلم يعول كثيرا على الاحتمال الدلالي الذي هو علامة بارزة في تعدد القراءات الفيلمية . وجماع الأمر، أن الاستجابة على الرغم من أن ظاهرها يبدو مرنا ولا يخضع للتحليلات الرقمية الدقيقة لكونها ترتبط بحس وذائقة المشاهد ، فان وقعها واضح على المشاهد، حيث تبدأ من لفت انتباهه وصولا إلى مرحلة الاستغراق ، التي لا تتوقف إلا عندما تصل الاستجابة حدا من الاكتمال ، حين يجد المشاهد نفسه منقادا إلى تبصر الحالة الاحتوائية للفلم ، خصوصا مع الانفتاح الدلالي ، الذي يعتمد كسبيل لإيصال الرسالة وكوسيلة جذب ذات خصوصية وتمييز . بل إن ذلك الانفتاح يمثل الفعل الحقيقي الذي يجعل المشاهد فعالا بكل معنى الكلمة ، فيتحدد بذلك الحد الذي يمتد اليه دور المشاهد .

وقد تبين من هذا التأسيس النظري أن للانفتاح الدلالي في الفلم سبلا شتى، تتدرج تحت عناوين مختلفة كتقدم الصورة على المعنى ، كان تعمل الصورة على استحضار دال يعمل

على تحفيز المشاهد على إيجاد مدلوله. وكذلك الحوار الذي ينطوي على لغة بلاغية، وأيضا التحولات السردية والموضوعات النفسية والأيدلوجية ، وعرقلة مسار المعنى نحو الاكتمال ، والغموض المستمد من روح النص الفلمي ، وكلها تتطلب فعل الاستجابة . آخذين في الحسبان الانفتاح اللامشروع وهو الذي يلفه الغموض والإيهام وينتج عنة قصور في استجابة المشاهد .

وعلى الرغم من صعوبة الجزم بآلية فعل ثابتة وموجهة للاستجابة ، لانها ترتبط بصلة الوصل بين الفلم أو احداثه والتراكم الفكري عند المشاهد، ومن ثم إحداث تأثير في دائرة وعيه ، يضاف إلى ذلك طبيعة الفن السينمائي والقبول أو الاتفاق الضمني على عنصر الإيهام ودورة الفاعل في خلق الاستجابة عند المشاهد ، وبناءا على صعوبة الجزم بآلية محددة لاستجابة المشاهد، يمكن الإقرار بان آلية الاستجابة عند المشاهد تخضع لمعايير متعددة كما أورد الباحث ، تبدأ بالمشاهد وتنتهي بتوجه العمل ألفلمي .

النتائج:

١.إن الاستجابة ما هي إلا مجموعة من التنظيمات السيكولوجية للمشاهد.

٢.إن الاستجابة تبدأ من لفت الانتباه وصولا إلى مرحلة الاستغراق.

٣.يصعب الجزم بآلية عمل ثابتة وموحدة لاستجابة المشاهد.

٤.إن آليات الاستجابة تخضع لمعايير متعددة تبدأ بالمشاهد وتنتهي بنوع العمل الفلمي.

٥.إن استجابة المشاهد عملية وجدانية ، تحدث مصحوبة بانفعالات داخلية أو خارجية ، شعورية أو لا شعورية.

٦.إن النص الفلمي المفتوح ليس أحادي القراءة ، بل ينفتح للتأويل والقراءة اللانهائية اذ يمتلك قدرة عالية على الإمساك بوعي المشاهد وتفاعله ومن ثم كشفه كمشاهد غير سلبي يعمل على إشراك مخيلته في عملية التلقي.

٧.إن الانفتاح الدلالي لا يعني الانعطاف بعيدا عن اطر النص الفلمي وثوابته بقدر ما يعني الانسياق وراء مرجعياته لأنها هي التي تقودنا إلى مكنوناته.

٨.إن الانفتاح الدلالي للفلم هو الكفيل بقراءات ناضجة ومتعددة للنتاج الفلمي.

الهوامش والمراجع :

١.جان ميتري ، علم النفس وعلم جمال السينما ، ت، عبد الله عويشق (دمشق المؤسسة . العامة للسينما ، ٢٠٠٠)، ص٩٠.

٢. أبو طالب محمد سعيد ، مصدر سابق ، ص٧٨ .

٣.جيروم ستولنيتز ،النقد الفني ، ت: فؤاد زكريا (مصر، مطبعة عين شمس ١٩٧٤) ، ص٤٣٦.

٤.ينظر المصدر نفسه ، ص ٤٤٠ -٤٥١ .

٥.هربرت ريد ، معنى الفن ، ت: سامي خشبة (بغداد ،دار الشوون الثقافية) ، ص٥٥ .

٦.جي انبال ،المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية ،ت : مي التلمساني (مصر المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٠) ، ص١٩ .

٧.امبرتو ايكو ، القاري في الحكاية ، أنطوان أبو زيد (المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،١٩٩٦) ، ص٦٢.

٨.جاك ادمون ، تحليل الأفلام ،ت : أنطوان حمصي (دمشق المؤسسة العامة للسينما ،١٩٩٩) ، ص٢٣٣ .

٩.أيفور رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ، ت:مصطفى بدوي (مصر ، وزارة الثقافة والإرشاد ، ١٩٦٣) ، ص٢٧٣.

١٠.جان ميتري ، مصدر سابق ، ص٥٣٠ .

١١. عاطف القاضي ،علم الأدلة عند العرب ،مجلة الفكر العربي المعاصر ،العدد ١٨-١٩ ،١٩٨٣ ، ص٦١ .

١٢.جان ميتري،مصدر سابق ، ص٧٧٠ .

١٣.أميرة حلمي مطر ،مقدمة في علم الجمال (القاهرة ،دار الثقافة للنشر) ، ص١٢

١٤.جوفاني اسجزو ، العمارة والسيتوجرافيا دراسة لانطونيو فاليني ، ت:أمل كمال (مصر ، أكاديمية الفنون ، ١٩٩٩) ، ص٤٥

١٥.جاك ادمون ، مصدر سابق ، ص٢٣١

١٦.طارق عبد الوهاب ،الصورة السينمائية ، عصر ما بعد القراءة ،مجلة الحياةالسنمائية ،ع٥٨ ، ٢٠٠٦ ، ص٦٤.

١٧.روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ت عز الدين إسماعيل (جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٩٤) ، ص٣١٥.

١٨.نصر حامد أبو زيد ،النص ، السلطة ، الحقيقة (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٥) ، ص١١٢

١٩.فاضل الأسود ، السرد السينمائي (القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٦) ، ص١٤٤

٢٠.هوزان عكو ، مارسيل بروست والزمن المستعاد ، مجلة الحياة السينمائية ، عدد ٥٥ ، ٢٠٠٤ ، ص٩٠.

٢١.لويس جاكوب ، الوسيط السينمائي ، ت أبية حمزاوي (سوريا، المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٦) ، ص١٤٥.

٢٢.أمير العمري ، اتجاهات في السينما المعاصرة (القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٩٣) ، ص٦٣ .

٢٣. يوهاين بالاسما ، معمارية الصورة ، الفضاء الوجودي في السينما ، ت أمين صالح (مقال الانترنت) .

٢٤.جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبدا لعزيز (مصر ، دار النهضة) ص٤١٧.