حدود التلقي والإستجابة للفلم السينمائي الروائي
ـ القارئ النموذجي متلقيا ـ

م.د. بان جبار خلف جامعة بابل ـ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يتحدث البحث عن حدود التلقي والإستجابة للنص الفلمي من قبل القارئ النموذج ، والذي يعتبر أن مرجعيات النص الفكرية والجمالية وتجارب النص الخاصة، إنما هي تجارب ذلك القارئ النموذج، ومن المؤكد ان العمل سيكون مع نظرية استجابة القارئ التي إنبثقت في مدرسة فرانكفورت في ألمانيا وأصبح لها إتجاه أمريكي في جامعة (بيل) وهذه المدرسة لا تبحث في علوم التربية وعلم النفس أو الأقتصاد ، إنها تتوجه الى قراء الأدب والفن وإستجاباتهم ضمن المجموعة القارئة، أي إنها بلا استبيانات أو معايير تجريبية، ولذا فأن القارئ وإستجابته عندهم هي إستجابة متدرجة من المتلقي العادي الى المتلقي المثالي أو السوبر كما يقول (ريفايتر) ولذا فقد كانت مشكلة البحث تتمحور عبر التساؤل الاتي: ماهي حدود الاستجابة والتلقي لدى القارئ النموذجي في تلقيه النص الفلمي، واي فلم يليق بالقارئ؟ اما الحاجة الى مثل هذه البحوث فهو إغناء نظرية الفلم من خلال المقاربة مع أحدث نظريات الأدب والفن وهي نظريات ما بعد الحداثة التي يتهيب الباحثون من تناولها وتطبيقها على فن الفلم، واهمية البحث تنبع من كونه يضع أمام العاملين في السينما مواصفات الفلم الجمالي بامتياز الذي يجد فيه كل المتلقين غايتهم بما فيهم المتفرج العادي، وحتى لا تصبح مقولة أن شباك التذاكر هو الذي يحدد طبيعة الفلم السينمائي، لأن النص الجمالي له طرق عديدة في الوصول الى مختلف أنواع القراء ولا يضحي، بامتياز كون الفلم فناً من الفنون الجميلة، اما هدف البحث فتمثل

بالكشف عن مرجعيات القارئ النموذجي الفكرية والجمالية وتواصله مع تجربة العمل الإبداعي، اما حدود البحث فكانت السينما العالمية في كل مكان وزمنها نهاية العقد الأول من الألفية الثانية والحد الموضوعي تمثل عبر مناقشة حدود التلقي والإستجابة لدى القارئ النموذجي.

ومثل هذه البحوث لا بد وان تحتوي على دراسات سابقة والتي وجد البحث أن لا وجود لمثلها كما وأنه يحتوي على مؤشرات لإطاره النظري تمثل بكون القارئ النموذجي لا يتفاعل إلا مع نص جمالي عبر مرجعياته الفكرية والجمالية وتجربة القارئ والنص، وضم البحث فصلاً ثالثاً بعنوان إجراءات البحث والذي تطرق الى منهج البحث وكان المنهج الوصفي التحليلي، وأداة البحث وكانت المؤشرات التي خرج بها الإطار النظري ومنها : أن القارئ النموذجي وهو يتعامل مع النص الفلمي الجمالي يكون على وفق المرجعيات الفكرية للقارئ النموذجي، كما أحتوى على وحدة التحليل والتي كانت المشهد غالباً، واللقطة أحياناً، وعينة البحث وكانت فلم "منتصف الليل في باريس"، وذلك لكونه يتفق وموضوع البحث من حيث اعتماده بشكل رئيس على قارئ نموذجي ليتم المعنى والدلالة النصية، ومن ثم تحليل العينة.. .

اما الفصل الرابع فتضمن النتائج ومنها: "إن القارئ النموذجي يتعامل مع نص جمالي أساساً عبر مرجعياته"، وأحتوى على استنتاجات منها: "لا يعتبر النص الفلمي نصاً جمالياً ما لم يضع في حسبانه قارئاً نموذجياً يتوجه إليه النص كمحصلة نهايته دون أن يضحي بمستويات القراءة الأخرى" ،ومثل هذه البحوث لا بد أن يكون فيها ثبتاً بالهوامش والمصادر.

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة إليه :

استأثرت نظرية التلقي واستجابة القارئ بكل التنظير الجمالي في مدارس ما بعد الحداثة مستمدة اصولها من الفلسفة الظاهراتية وأبحاث (غادمير) و(ياوس) و(ايزر) حتى غدت الخطاب الثقافي السائد في جامعات الغرب ومعظم التنظير الجمالي، ومن هنا فان الباحثة وهي تفحص هذه النظرية وجدت أن مسألة التلقي للفلم السينمائي يعتبرها الكثير من الغموض وسوء الفهم، حيث درجت الأبحاث في مجال الفلم على أعداد الاستبيانات المعيارية المنقولة من حقول التربية وعلم النفس والحقول الإنسانية متناسية أن لا وجود لمعيار ثابت في تلقي النصوص الجمالية بل أن ما درج عليه المختصون الأشارة الى القارئ الضمني والمؤلف الضمني وأنواع التلقي العادية والمتوسطة والمثالية، لذا كان البحث يبحث في مشكلته عن الإجابة على السؤال الاتي: "ما هي حدود الإستجابة والتلقي لدى القارئ النموذجي في تلقي النص الفلمي، وأي نص يليق بالقارئ هذا ؟".

أهمية البحث والحاجة إليه :

أن البحث يقدم جهداً علمياً لمقاربات منهجية لنظرية من نظريات ما بعد الحداثة وتطبيقها في الميدان السينمائي لإغناء نظرية الفلم التي بقيت أسيرة تنظيرات قديمة أكل الدهر عليها وشرب رغم قوة هذه النظريات. وأهمية البحث انها تنبثق من كونه يضع في أيدي العاملين في ميدان السينما من كل المستويات مقاربات لنظرية إستجابة القارئ للنص الجمالي الذي يجد فيه كل القراء غايتهم المثلى، ولا يضحي بامتياز كون الفلم فناً من الفنون الجميلة لا ينبغي له أن يخسر متلقيه النموذجين الذي هو غاية التلقي في الفلم السينمائي كي لا يصبح الفلم صنعة وليس فناً.

هدف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن مرجعيات المتلقي أو القارئ النموذجي الفكرية والجمالية والتماهي مع تجربة العمل الفني السينمائي كونها ليست تجربة النص فقط وإنما تجربة المتلقي أساساً، وعلاقة هذه المرجعيات بالعمل الفني الجمالي.

حدود البحث:

1- الحد الموضوعي:- وهو موضوع البحث عن القارئ النموذجي كمتلقياً للنص الجمالي السينمائي .

2- الحد الزماني:- العقد الثاني من الألفية الثالثة التي شهدت أزدهاراً في الخطاب النقدي والثقافي في العالم على مستوى الفلم السينمائي ومكوناته النموذجية في الفن والفلسفة والأدب.

3- الحد المكاني :- السينما العالمية في أي مكان .

الفصل الثاني
الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: النص وجمالية التلقي

لقد حسم(بول ريكور) جدل طويل حول ماهية النص، هذا الجدل الذي اسهمت فيه المدارس النقدية منذ الرومنتيكية في اواسط القرن التاسع عشرة حتى عصرنا الراهن عبد مدارس استجابة القاريء الامريكية وجمالية التلقي والتواصل الادبي الالمانية، فعند (ريكور) ان النص "كل خطاب تثبته الكتابة"[1]، وبازاء اشكال التثبيت الاخرى للخطابات مثل الكلام، يكون لدينا النص الفلمي هو كل خطاب تثبته السينما توغرافي، بمعنى اننا لسنا متوقفين ازاء المعالجات الكتابية للفكرة السينمائية او المكتوبة او السيناريوهات.. الخ. ولكننا هنا نتحدث عن النص في مضماره

[1] بول ريكور، من النص الى الفعل، تر: محمد براده، حسان بو رقية،(القاهرة : عين للدراسات والبحوث، 2001) ، ص 105.

الادبي لنصل الى نظرية استجابة القارىء ولسنا بحال متابعة تماهي النص والفلم السينمائي لاننا نتحدث عن حقول مجاورة وما تضيفه الى نظرية الفلم، عبر الاستفادة المنهجية من تبلور علم النص اذا امكن ذلك ، ومن ثم النتائج التي قاد اليها تبلور مثل هذا العلم.

ان الحديث عن النص يعني سلسلة لاتنتهي من التعريفات والاضافات، فان (رومان انجاردن) 1893–1970 يتحدث عن الطريقة التي نجرب بها عملا ادبيا، وفي تحليله يرى "ان نشأة العمل الادبي مقصودة من قبل منشىء العمل "المؤلف" وبالتالي يمكن للقارىء ان يعيد تجريب العمل ومعايشته في وعيه، ويحتوي العمل الادبي المسجل {الكتابة} على العديد من العناصر المحتملة لا المدركة تماما، فضلا عن العديد من "المناطق الغامضة" التي يصفها العمل وتستجيب "القراءة الفعالة" التي تتابع الكلمات المطبوعة من خلال وعي مؤقت يملأ هذه الجوانب المحتملة والغامضة في النص"[1].

ان (انجاردن) يطرح مسألتين انتضمت في سلسلة من الكتابات التي طبعت اتجاهات الحداثة في النقد ولاسيما التفكيك عبر منظرها الاكبر (دريدا) الذي يصف (فنسنت ليتش) عمل (دريدا) بقوله: " لما كانت اللغة سلسلة من الدالات لاتشير الى مدلولات مستقلة في وجودها ، فان النصوص اذن لاتصور عالما حقيقيا قائما بصورة مستقلة عن اللغة . ونتيجة ذلك فان وظيفة النقد هي التركيز على النص باعتباره تركيبا لغويا، توليفة بلاغية ، يمكن فهمها عن طريق فكها وتفكيكها ، حتى يمكن الكشف عن آلية البلاغة .

[1] محمد الكومي، المذاهب النقدية الحديثة،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004)، ص ص118 – 119.

وهذه العملية لاتؤدي الى الحقيقة بل – وذلك جوهر الشك – الى ادراك انه حيث نتوقع الحقيقة لايوجد الا غيابها ومرواغتها الدائمة، / فراغ/ مكان شاغر قامت اللغة باخفائه احساسا بالاكتمال او الوحدة "[1].

ونعود الى (انجاردن) في مسألتيه البعيدتين الجديدتين المستثمرتين في نظرية التفكيك وهما فكرة الحضور والغياب وثغرات النص، بمعنى مراوغة النص الدائمة عن ايما حقيقة يضمها. اذن فأن النص قد جرت عليه كل تجارب التحديث، وما اصطلح عليه بـ "نظريات مابعد البنيوية" فما هو النص اساس المشكلة، هل هو وحدة معنى ، ام وحدات للمعنى، ام سجل للحقيقة المراوغة ، وكيف يمكن القول باننا تمكنا من النص فيما اذا كان هناك نص اصلا ؟

لقد جرت محاولات مستمرة الى معالجة قمم الدلالة وفتحه كي لا تسقط في فوضى المعنى والدلالة، لان النص الحقيقي لم تغلق معانيه او لم يتم صبها في قالب ابدي، ومن الطبيعي اننا نتكلم عن نص بمواصفات خاصة ينطبق عليها ماسبق وان تعرضت الهرمنيوطيقا له، اي ذلك النص الجدير بالتأويل .

ان البنيوية في ذروتها قد اقامت اعتبارا هائلا للنص كونه نقطة البداية والانتهاء ، فلاوجود لمؤلف، وجود لقراءة فاعلة وعلى حد مصطلحات (رولان بارت) هناك "نص كتابي writerly مقارنا بالنص القرائي readerly عندما يتم تثبيت قراءة احادية له"[2]

[1] عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،2001)، ص 127.

[2] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003)، ص 151

ان القراءة الاحادية للنص تجعله فاقد الخصوبة وغير قادر على توليد المعاني. وهذا واقع فعلي معروف، وهو ان النص ذو المعنى الاحادي نص ضئيل الشأن غير قادر على توليد الايحاءات والدلالات. ونحن مع (بارت) لان النص الكتابي الذي يساهم القارىء في كتابته وملء فراغاته، نص يتحدى القراءة الاحادية الجانب. وفي الحديث عن القراءة فاننا نفتح الباب على مصراعيه لـ" نظريات التلقي والقراءة " منطلقين بالاسس التي وضعتها "الضاهراتية" ابتداءا من (هوسرل) الذي يعتقد "ان الموضوع الخاص بالبحث الفلسفي هو محتويات ومضامين "الشعور" وليس موضوعات العالم الخارجي"[1].

ان هذه الاراء تؤكد على الاهتمام بالعقلية المنشئة للنص او التي تحلله ، اي انها افكار توجه لكاتب النص او ناقده، ولكن (هيدغر) تلميذ (هوسرل) عندما رفض وجهة نظر استاذه، رأى ان ما يميز الوجود الانساني هو "الآنية" وذلك" ان شعورنا يتصور اشياء العالم الخارجي، وفي الوقت نفسه يتعرف على العالم"[2].

وهذا يعني اننا نتبنى موقفا شخصيا وداخلياً نحو العالم في الزمان والمكان المفروضين علينا ن كل هذا قادنا الى (غادمير) وهو يؤسس على مقولات (هيدغر) على العلاقات التي وجدها بين الموضوع والافاق التي تحيط به ، فلا يوجد موضوع بلا افق ماضي وافق مستقبلي. وبناءا على هذا يقول (غادمير) ان الحاضر لا يتضمن افق الماضي وانما ينطوي على افق هو الافق المنبثق من الماضي، مضافا اليه افق الحاضر متحاورا معه.

[1] مجموعة مؤلفين ، الشعر العربي الآن ، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الحادي عشر ، " نقد التحدي والاستجابة " ،حكمت الحاج ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ، 1996) ، ص 50 .

[2] المصدر السابقة ،ص ص 50-51.

لاشك ان القارىء المطلع يفهم ان هنالك علاقات مستمرة تربط النص والتأويل والسميوطيقا في الكلام الذي سقناه، وهذه كلها قد بلورت نظرية جديدة للقارىء في جامعة "كونستانز" في المانيا.

أن بلورة نظرية في جمالية التلقي أصبح ضرورة هامة لأن النص كما مر سابقاً ميداناً للتأويل وللسيموطيقيا، وكما هو مفهوم إن هنالك نظرتين تتداخلان مع بعضهما لتحديد هذه المسألة، وهما نظرية التلقي ونظرية التواصل.

إن المرء يتلقى النص في لحظة محددة، هذه اللحظة التاريخية ترتكز على زمان ومكان وشهادات المتلقين وقيمهم وتقويماتهم، ولذا فأن مثل هذا التلقي يندرج في باب المناهج الاجتماعية والتاريخية "ويعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها"[1]، إما نظرية التواصل فأنها تعتمد على تلقي النص من قبل قراء مفترضين وأستجاباتهم، ويراقب التأثيرات التي يحدثها النص عبر بناه. وهذه التأثيرات تستند الى نظريات التلقي وعلم النص. وتعتمد جمالية التلقي على الدمج بين هاتين النظرتين .

إن الخطاب الجمالي سواءَ كان نصاً أو ما بعد نصياً، الرواية ونقدها ، الفلم وتحليله ، القصيدة وتلقيها ، أنشغلت على نحو بالغ في القارئ وفي جمهور التلقي ، وربما يبدو إن نظرية القارئ أو الاستجابة أو التلقي طرحت في الأدب والفنون استناداً الى مدرسة فرانكفورت أو غيرها من المدارس الألمانية التي أنطلقت من الفلسفة الظاهراتية ، وأبلغ منظريها (هيدغر) ولكن حقيقة الأمر إن الأدب والفن أهتم منذ زمن بعيد بجماليات التلقي والتأثير والتواصل ، ولعلّ القصة أو الأسطورة التي تروى عن (مايكل أنجلو) عندما أنجز تمثال النبي موسى(ع) أمسك مطرقة

[1]– عبد الكريم شرفي ، في فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، ط 1 ، (الجزائر : منشورات الأختلاف ، 2007) ، ص143 .

النحت وضرب ركبة التمثال وهو يصرخ : أنطق، أو محاولات المنظرين العرب في التأكيد على حُسن تلقي الشعر والأدب ، قد أخذت حيزاً كبيراً من أهتماماتهم ، ويجب الأعتراف بأن أي نص لا بد وأن يضع في حسبانه جمهور معين يتوجه إليه ، ولأن الجمهور في عالم اليوم هو المجال الحيوي لرواج النصوص ، فلا بد أن تتوجه النظرية الجمالية الى فحص التلقي عبر تنظيرات فلسفية عميقة ، وإن مؤلفاً كلاسيكياً مثل كتاب "اللغة السينمائية" لـ(مارسيل مارتن) يلحُّ على جمهور الفلم باستمرار في كل فصل من فصوله ، فهو يتحدث عن السينما قائلاً : "تكون الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية . . . والصورة التي يحصل عليها في هذه الطريقة تدخل بعلاقة جدلية مع الجمهور الذي تقدم إليه"[1] ، وهو يقصد بالعلاقة الجدلية ، إن النص الفلمي يؤثر في القارئ والنشاط الذهني للمتلقي، يشحن النص بالدلالات ، ولنقل هذا عن فصل الأنتقالات أو فصل الأستفادة والرمز ، وإذا كان (مارسيل مارتن) لم يتوقف في تحليل نظرية استجابة القارئ ، فأن نظريات التلقي قد بلورت نظرياتها بهذا الخصوص ، وكان لها أن تتوقف عند النص أساساً ، وحسب (حسين خمري) "يقضي الأنسان حياته محاصراً بالنصوص . . . وكل نوع في هذه النصوص يتطلب عناية خاصة وكيفية محددة في فهمه وتلقيه ، وطريقة مخصوصة لتفكيكه ، وتحليل شفراته وانساقه السيميائية"[2] . فأي نص هو المقصود ؟ تعتقد الباحثة أن ليست كل النصوص تتطلب عناية خاصة ولكن الأهتمام ينصب على النصوص التي يمكن أن نسميها نصوصاً جمالية ، نصوص تخضع الى فكرة التنزيه الجمالي عند (كانت) متعالية في المنفعة ، ومن ثم فإن أي جهد يبذل مع

[1]– مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر: سعد مكاوي ، مراجعة : فريد المزاوي ، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1964) ، ص13 .

[2]– حسني خمري ، نظرية النص ، (الجزائر : منشورات الأختلاف ، 2007) ، ص9 .

النص سواءاً في التلقي أو التأويل أنما ينطلق من فكرة الجمال نفسها ، ولا غروٍ أن نرى تكون علم خاص بأسم "علم النص" .

إن النص يمتلك مجموعة من القيم والمعايير والقواعد تفرزها ثقافة معينة ، وتستجيب لشروط حضارية ، والقارئ عند استجابته لمعايير النص ، إنما يدخل في لعبة مشتركة مع هذه النصوص ، لذا فأن النص حسب (بارت) هو مؤلف ضمني يوجه نصه نحو قارئ ضمني . وتبرزها هنا دائرة أوسع من قارئ مفرد ، تنطلق نحو مجموعة القراء ، وتعتقد (سوزان روبن) إن شفرات النص ومواضعاته سواءاً كانت جمالية أو ثقافية ، لا بد أن تأخذ بنظر الأعتبار إن المروي يوجه الى مروي له "إذ يتحدد المروي له بوصفه نظيراً ضرورياً لراوٍ معين ، بمعنى أنه شخص يتلقى سرداً. . وعن طريق تحليل العلاقات بين الرواة والمروي عليهم المتنوعين لا يسع المرء أن يوضح الدورات المعقدة في التواصل المتأسس في نص معين فقط، إنما يسعه أن يصل الى نمذجة النصوص"[1] .

أن التلقي والتواصل الأدبي في فرعه الألماني واستجابة القارئ في فرعه الأمريكي إنما يتحدث عن مسألة غاية في البساطة وهي تجربة العمل الفني ، بمعنى وجود قارئ يتواصل مع العمل الفني لا أن يتداوله ، وبما أنه قارئ متواصل وهو طرف في إنتاج المعاني فأن النص ينتمي إليه بقدر ما ينتمي الى مؤلفة ، وكأنما "ذهب مع الريح" من إنتاج من قرأ الفلم قراءة نموذجية ، قراءة فاعلة حتى تخرج دلالات الفلم الكامنة فيه الى المدى الأوسع ، مدى التحقق ، لأن الفلم الجدير بمثل هذه القراءة هو فلم ليست فيه دلالة نهائية أو جاهزة بل أنه أفعى تنزع جلدها دورياً ، والجلد هنا الدلالة التي تتجدد مع كل قراءة جديدة .

[1]– مجموعة مؤلفين ، القارئ في النص ، "سوزان روبن سليمان " ، تنوعات النقد الموجه الى الجمهور ، تر : حسن ناظم ، علي حاكم ، (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، 2007) ، ص27 .

أن (ياوس) يطور فكرة (غادامير) عن الآفاق ، ليجعلها تصب صراحة في القلب في نظرية استجابة القارئ ذلك من مصطلح (أفق الأنتظار – أفق التوقعات horizon of expectation) ممتزجاً بالهيرومينوطيقيا الحديثة لا التقليدية .

المبحث الثاني

الاستراتيجية النصية – علاقة الفلم بالقارئ

إن كل نص يمتلك استراتيجية في أن يكون مؤثراً في القارئ ، أي أن يكون نص نموذجياً في حقل اختصاصه ، أي أن يحيك النص بعناصره المؤثرة ، بحيث يصبح النص كلاً موحداً "وهذا يعني إن الاستراتيجية النصية هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل على النسيج النصي ، وبالتالي فعلى ضوئها يتحدد النص في بناءه وفي شكله الخاص"[1] والفلم كمعطى نصي يشغل استراتيجيته الخاصة ، فهو يربط بين وسيطه التعبيري وسرده وشكله ، لكي يحقق التواصل مع القارئ في الفهم والتفسير والتأويل. وهذين الحدين شروط التلقي وشروط التواصل ، مهمة أساسية لقارئ الفلم، بمعنى : أن الفلم يترك عنانه للقارئ كي يكشف الدلالة والمعنى ومعنى المعنى. وإذا أخذنا أحد مصطلحات (ولفانج ايزر) مثل (أفق التوقع) والذي هو عبارة عن ترددات موجية تثير التوقع ثم تُلغيه لتضع توقع جديد ثم تلغيه وهكذا بنهاية النص ، ويقول (دوايت سوين) في كتابة "السيناريو للسينما" في الشروط الواجب توفرها في كتابه "السيناريو السينمائي" ما يأتي :

"تجنب ما يمكن توقعه مقدماً ، يجب أن يكون هدفك في تخطيط فلمك هو تحديد سلسلة في التطورات المنطقية غير المتوقعة ، تثير الأهتمام بالقدر الكافي

[1]– عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، مصدر سابق ، ص 200–201 .

الذي يشّد المتفرجين الى قصتك"[1] ، ولا يمكن أن يكون أفق التوقعات كاملاً ما لم تتوفر في النص ثلاثة نقاط أساسية :-

أ- خبرة الجمهور أو القراء المسبقة بالجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي .

ب- أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها بالعمل .

ج- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ما بين العالم الخيالي والعالم اليومي[2] . ومن الطبيعي أن مشاهد الفلم قد استوعب عالم الفلم وعرف على الأقل لعبته ، وأن تاريخ التلقي لدى المشاهد تعينه على التلقي الجديد ، وبما أن الفلم نصّاً جمالياً فأن الأنزياح الجمالي يجد انشغالات واسعة في تقديم واقعاً فنياً ثرياً . . و(ياوس) كرأي (دوايت سوين) كلاهما يتفقان أن أفق التوقعات يمكن أن يكون مخيباً للقارئ أذا توافق وتوقعاته ويمكن أن يكون ذو استجابة جمالية أذا خالف هذه التوقعات واشتغل عليها .

أن النص الفلمي وهو يتبنى ستراتيجياته على وفق لغته السينمائية (وسيطه التعبيري) فأنه على دراية بالموقف الذي وصل إليه فن الفلم من حيث استخدام التكوين في الصورة والصوت والزمان والمكان عبر أفق ينظر لكل من اللغة والسرد والشكل الفلمي، يقول اندريه بازان : "توصلت الى قناعة هي أن السينما اساساً فن التقطيع الفني ، بكلمات أخرى ، ما من لقطة لها أهمية بذاتها ، أنها تكتسب أهميتها مما يليها وما تأتي بعده"[3] . . . أننا نعرف أن الإيقاع الفلمي يحدده حجم

[1]- دوايت سوين ، السيناريو للسينما ، تر : أحمد الخضري ، (القاهرة : الهيئة المصرية الواحد للكتاب ، 1989) ، ص149 .

[2]- سعيد الفراع ، "جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب" ، مجلة عالم الفكر ، العدد 1 ، المجلد 39 ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2010) ، ص20 .

[3]- ميشيل سليمان ، ايليا كازان يتحدث ، تر : محمد جمول ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 1993) ، ص131 .

اللقطة ومضمونها الدرامي وزمنها ، وبدون هذا الفهم سوف يخيب أفق توقعات القارئ حتماً كما أن السينما بالأساس تنطلق عبر تراكم تاريخي مضمونه آلاف التجارب الفلمية التي يجب أن تدلي بدلوها في تقديم تجربة جديدة تستحق من القارئ متابعتها .

والسرد الفلم هو سرد يشتغل على الإزاحة الجمالية لكل استنساخ عن الواقع ، أني لا أحتاج فلماً لو كنت استنسخ ما هو موجود ، أني أرى ما لا يُرى ولذلك فأني أقدم فناً جميلاً .

وإذا كان (إيزر) قدم أولاً علاقة النص بسياقه الخارجي كما مرّ بنا ، فأنه يقدم لنا بنية الموضوع الأدبي أو الفلمي في أنتظامها مع العناصر النصية وهذه العلاقة تحيل الى منظورات أربع هي "منظور السارد ، ومنظور الشخصيات ، ومنظور الحدث والحبكة ، ومنظور القارئ المتخيل"[1] .

وحقيقة الأمر أن (إيزر) هنا يتحدث عن النص الأدبي والرواية بالذات ، ولكننا في السينما أكثر دقة عندما نجعل كل ما ذكره (إيزر) في إطار السرد الفلمي ، ونضيف له شكل الفلم ولغته السينمائية والتي هي قطعاً منظورات تختلف بالكامل عن صاحب النظرية الألماني . أن اللغة السينمائية المستخدمة والسرد الفلمي والشكل الفلمي ، تشتغل كلها في ذهن متلقي الفلم حتى يقوم بالربط والتنسيق فيما يعرض عليه في فلم "المريض الإنكليزي"[2] . يبقى الموضوع السردي ذو مواصفات خاصة يعتمد على الحكاية الأسطورية داخل الفلم والتي هي تفصيل صغير من السرد الفلمي ، لكنه يطبع الفلم كله كما إن استخدام الفلم للقطة العامة وبخاصة للصحراء كمطلق يماثل أطلاق الروح الإنسانية إنما بفعل مجازات اللغة السينمائية

[1]– عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، مصدر سابق ، ص204 .

[2]– سيناريو : أنتوني مانغلا ، المريض الإنكليزي ، أخراج : أنتوني مانغلا ، (أمريكا : 1996) .

والشكل الفلمي ، إن النص الفلمي "مركب من رموز اللغة السينمائية ، وإن المنظومة النصية الفلمية الخاصة بكل نص تدل على نموذج لبيئة هذا البيان الفلمي"[1] .

إن المنظومة الفلمية وهي عبارة عن سيل من السينماتوغرافي محكوم بالفلم كصناعة وشروط التلقي الفيزيائي أولاً ، لأن لا معنى لأي فلم لا تستطيع العين أن تتابعه ، ذلك إن البصر الإنساني محكوم بفيزيائية وفسلجية معينة لا تقبل أي تلقي خارج استعداداتها ، وإذن فأن هذا السيل البصري يخضع لمنظومته الخاصة حتى يتلقى السرد الفلمي ، ضمن منظومته الخاصة أيضاً ، من حيث بناء المشهد والانتقال بين لقطة وأخرى ، ولم تستخدم القطع أو المزج أو الإختفاء والظهور التدريجي ، وإن سنن وأعراف السرد الفلمي مفتوحة على أتساعها أمام الإبداع الإنساني الغير محدود ، ولو لاحظنا السرد في فلم "دوغ فيل"[2] لرأينا كيف كان المكان الفلمي تجريبياً ومتجدداً ومباغتاً بشكل إيجابي ، لأعتياد البصر الإنساني ولسنن وأعراف السرد الفلمي ، والحال هذه فإن التلقي من قبل قارئ الفلم هو تلقي يباغت أفق توقعاته ، ولسنا بحاجة أن نتحدث عن الاشتغال في تقسيم كادر الفلم أو ميزانسين اللون أو حتى مغادرة مفهوم المشهد والذي هو كل انتقالة في الزمان والمكان ، ففي فلم "واحد من القلب"[3] نرى ثلاثة مشاهد في مكان واحد بلا أي قطع ، كانت السينما قبل هذا الفلم محكومة به .

[1]– بان جبار خلف ، تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 2008) ، ص72 .

[2]– سيناريو : لارس فون ترايير ، دوغ فيل ، أخراج : لارس فون ترايير ، (أمريكا : 2003) .

[3]– سيناريو : فرانسيس فورد كوبولا ، أرميان برتستين ، واحد من القلب ، أخراج فرانسيس فورد كوبولا ، (الولايات المتحدة : 1982) .

حدود التلقي والإستجابة للفلم السينمائي الروائي
ـ القارئ النموذجي متلقيا ـ

م.د. بان جبار خلف

إن السينما أدركت منذ البداية إنها وسيط تعبيري خاص يختلف عن أي فن مجاور ، سواءاً كان فناً أدائياً مجسداً مثل الدراما والرقص والموسيقى أو فناً صورياً ثابتاً مثل الرسم والفوتوغراف ، وعلى هذا الأساس نحت فن الفلم شكله الخاص لأنه "نظام الأنظمة السردية ما دام يتضمن السرد والإظهار"[1] .

إن السرد الفلمي والذي يجري بقوة الصورة الفوتوغرافية المتحركة بعناصر اللغة السينمائية من زمان ومكان ومونتاج وانتقالات وعمق وميدان . . الخ ، أي "تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية"[2] ، وهنا تبرز مسألة كيف يمكن لقارئ أن يسبغ مشاركته لهذا النص الذي يجري أمامهُ بقوة السيل البصري والشكل المحكم ذو الاستراتيجية المسبقة ؟ والجواب إن التقنيات الحديثة تتيح لقارئ الفلم أن يرى ما شاء له أن يرى وأن يبطئ من الفلم أو يسرعه أو يعيده الى الوراء .

إن الفلم يُقدم أدوات المعنى أو ما يسميها (روجيه أودان) العانيات* . لأن اللقطة وتفصيل اللقطة والمشهد والفلم كنص كلي يدخل في هذه العانيات ، وكأنما لكل منها شفرة تشتغل على الدلالة وعلى المعنى ، شأنها شأن النصوص المكتوبة . أننا نجزئ اللقطة والمشهد الى لقطات والفلم الى مشاهد مفردة من أجل التحليل لا غير ، لأن الفلم نص كلي لا يمكن تجزئته ، ومن هنا فإن الفلم كنص يشتغل بنوعين من الاستراتيجيات استراتيجيات قبلية ، وهي فن الفلم بما يعني ذلك من

---

[1]– عبد الرزاق الزاهير ، السرد الفلمي – قراءة سينمائية ، (الدار البيضاء : دار توب قال ، 1994) ، ص42.

[2]– جاك أومون ، ميشيل ماري ، تحليل الأفلام ، تر : انطون حمصي ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 1999) ، ص96 .

* راجع روجيه أودان ، السينما وإنتاج المعنى ، تر: فائز بشور ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 2006) ، الفصل الأول والثاني .

استخدام متعالي للغة السينمائية ، وسرد فلمي هو جماع ومبتكر للسرود كلها ، وشكل سينمائي يجعل من التلقي مغامرة جمالية تستحق فيها السينما أن تكون فناً.

إن المشاهد هنا ينقل كل تراث السينما الأيقوني الى لغة ووعي وإدراك يضع السرد الفلمي في مصاف متقدم من اللغات التي يستخدمها الإنسان ، ونصل بالقارئ للنص الفلمي الى التداخل الأمتزاجي ما بينه كذات قارئه وبين الموضوع الذي يتلقاه ، مما يجعل النص ذات أخرى يحياها القارئ النموذجي .

إن ذات القارئ تشتغل بالتأويل والإيحاء المضاعف الذي يسبغه الفلم على الذات ، ومثل هذا القارئ على دراية بحدود مبدع العمل الفني وخياله وبين العمل الفني الذي غادر مبدعهُ واصبح القارئ هو المبدع الجديد للعمل الفني "أحد مستويات هذا النص ينبني على استحالة خرق النظام القائم {ما قبل الفلم} بينما يقوم الثاني على استحالة عدم خرق هذا النظام وهذا ما يعطي السردية ذات الموضوع جانبها التحريضي الثوري وأهميتها كنموذج بنائي بالنسبة للفن"[1] . وهذا المستوى الثاني هو الذي يقود استراتيجيات النص ، لأنه تعقيد لجوهر العمل الفني ، أي يشتغل على منطقية الاستجابة الجمالية للقارئ ، بأثارة إدراكيه وتخيليه وأفق توقعاته ، ومخالفة هذه التوقعات وبناء توقعات جديدة وهكذا دواليك.

[1]– يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفلم ، تر: نبيل دبس ، مراجعة قيس الزبيدي ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 2001) ، ص110 .

المبحث الثالث
مديات التلقي الفلمي وحدوده

إن القارئ للنص الفلمي ذلك الكائن الغامض الذي يرى ويقول ويأوّل ، هو الذي يخشاهُ صانعو الفلم ، فهم وحتى في أسوء ما يقدمونه ، يضعونه في الحسبان. فالمتلقي للخطاب السينمائي سواء كان خطاباً حقيقياً أو متخيلاً ، فانه يتخيل قارئ هذا النص، لأن لا وجود حقيقي له، ويبقى وجوداً غامضاً عبّر وسائل ليست دقيقة مثل شباك التذاكر والثناء أو الهجاء النقدي أو عرض الفلم في مناسبات جماهيرية مثل أعياد الميلاد وتزاحم الجمهور على دور اللهو والسينمات، وقد ينجح فلماً ما خارج إطار التوقعات الإبداعية ، مثل وجود نجم أو نجمة معينة ، أو أحتواء الفلم على لقطة أو مشهد يترك في وجدان الناس أثراً ما، إن الخطاب السينمائي بأسره ، سواء كان يتصدى لقصص حقيقية أو متخيلة فإنه ينقل سرده الى متلق متخيل عن طريق "الراوية الذي نرى من خلال عينيه أحداث القصة"[1] .

ويسمي (ريفاتير) القارئ المثالي بالقارئ السوبر أو الخارق ، وهو ذلك القارئ الذي عندما يشاهد فلم "المواطن كين"[2] من حيث تعدد الرواة ، فأنه يقارن بينها وبين رواية (فوكنر) "الصخب والعنف" * وفلم (ميرامار)[3] عن قصة لـ(نجيب محفوظ) بل إن مثل هذا القارئ يتذكر كل شيء يساعد على تعميق المعنى وتركيزه "وكما رأينا يمكن وصف فعالية القراءة بأنها مشكال Kaledoscop من المنظورات والمقاصد المسبقة وإعادة التجميع ، فكل جملة تحتوي على نظرة مسبقة لما تليها وتشكل موجد رؤية View Finder لما سيأتي : أن ما سيأتي سيغير بالمقابل "النظرة المسبقة"

[1]– لوي دي جيانتي ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ، (بغداد : دار الرشيد ، 1981) ، ص481 .
[2]– سيناريو : أورسن ويلز ، المواطن كين ، اخراج : أورسن ويلز ، (أمريكا : أركي أو ، 1941 .
* وليم فوكنر ، الصخب والعنف ، تر : جبرا أبراهيم جبرا ، (بيروت : دار الآداب) .
[3]– سيناريو : نجيب محفوظ ، ميرامار ، إخراج : كمال الشيخ ، (مصر : 1969) .

ويصبح بذلك موجد رؤية لما قد تمت قراءته ، إن هذه العملية بأكملها تمثل تحقق واقع النص الكامن وغير المعبر عنه"[1] .

إن حدود القارئ هي حدود فهمه وتفسيره وتأويله عبر مرجعيته الثقافية والاجتماعية وتجاربه والتصاقه وخبرته للنوع الفلمي ، ومن ثم سايكولوجيته ، وحدود الفلم هي نفسها مضافاً إليها شروط الإنتاج السينمائي والفلم كصناعة . وهذين الأمرين ليسا بقاعدة معيارية ، أنهما دائمتا الأختراق ، فالقارئ قد يتالق في لحظة صوفية ويرى ما لا يُرى ، وتستفز حساسيته الفلمية الى أبعد مدى من لقطة أو مشهد مما يسبغه على الفلم كله ، وإذا اتفقنا على أننا نتوجه الى القارئ النموذجي ومجتمع القراء النموذجيين ، فإن هؤلاء في قلب الحساسية الجمالية المتجددة باستمرار ، وهكذا الحال بالنسبة لصانعي الفلم ، فهنالك من الأفلام ما يحمل في بناءه الباطن أبعد من وجوده الأنطولوجي .

إن التلقي والأستجابة فعل يقوم في الإدراك ، واهميته تنبع بأنه يحول التجارب الى وعي ، ومن ثم الى ذات متعينة ، وكثير من الذوات شكلتها تلك الاستجابات وأصبح الوعي حاملاً لها ، بمعنى أن منظوراتنا الذاتية ومقاصدنا المختلفة إنما هي حصيلة لاستجابة تنشأ معنا منذ الولادة حتى الوفاة ، وبما أن التجارب ووعيها وسبلها في الذات الإنسانية مستمرة طيلة حياة الأنسان ، فإن هذه المنظورات تتغير من زمن الى آخر ، وهذا السبب الذي يُعزى الى التطورات الفكرية الحاصلة في العالم ، والمدارس الفنية المتجددة واختلاف الأساليب ، والتراكم الذي يحدث في كل نواحي الحياة .

[1]– مجموعة مؤلفين ، نقد استجابة القارئ ، تر : حسن ناظم ، علي حاكم ، "مقدمة لدراسة المروي عليه" ، مقالة بقلم جير الديرنس ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1999) ، ص55 .

حدود التلقي والإستجابة للفلم السينمائي الروائي
ـ القارئ النموذجي متلقيا ـ

م.د. بان جبار خلف

إن عمل شكسبيري كتب في عام (1506) ضمن مشكال من التصورات والمقاصد ، يُنظر إليه في كل فترة زمنية على وفق مشكال من التصورات والمقاصد الجديدة ، ولكن عملاً آخر لا يحضى بمثل هذه النظرة المتجددة ، فالنص الشكسبيري نص جمالي بامتياز ، عملته ذات متعالية فصنعت منه نصاً كونياً ، وجعل التلقي والاستجابة لهذا النص ذات مستويات متعددة ، تبدأ بالقارئ العادي الذي يرى في النص الشكسبيري حكمة أو حكاية مأساوية أو ملهاة ، مروراً بالقارئ المتوسط الذي تستفزه التحولات الدرامية "لعطيل أو ماكبث أو هاملت" وصولاً الى القارئ النموذجي الذي يعتبر هذا النص مدىً كاملاً من الرؤى ، ولعلنا نتذكر عمل (بارت) المفاجئ في تحليل قصة (بلزاك) "S/Z" وتطبيقه لخمسة شفرات تفتح مغاليق النص الى مديات غير مطروقة "فمنهج بارت في هذا الكتاب هو تقسيم القصة البلزاكية الى عدد من الوحدات الصغيرة أو الألفاظ [الألفاظ مصطلح يطلقه بارت على كل دال ، وكذلك على وحدات القراءة، بأبعادها المتغيرة] وتطبيق خمسة سنن عليها :- سنة "الأحداث" أو السنة السردية، وسنة "تأويلية" تتفحص مخزون المعرفة الاجتماعية التي يتكأ عليها العمل ، وسنة "دلالية" تعالج تضمنات الأشخاص ، والأمكنة والموضوعات ، وسنة "رمزية" ترسم مخططاً للعلاقات الجنسية التحليلية النفسية القائمة في النص"[1] .

[1]- تيري ايغلتون ، نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، (بغداد : مؤسسة المدى ، 2006) ، ص223 .

إن تطبيق (بارت) البنيوي آنذاك مبدأ الشفرات في تحليل النص ، وأي نص فإنما يفتح مغاليق النص الى أبعد مدى ، وعندما يتناول (بارت) النص نفسه عندما يصبح سيميائياً ويبدأ بالتحليل على وفق المبدأ العلامي ، فأنه يفتح مغاليق أخرى لهذا النص ، وعليه فان مديات النص الجمالي بلا حدود .

والحال أيضاً في السينما كنص خضع لتغيرات كثيرة ، بحيث لم يعد النص الفلمي الجمالي نصاً مغلقاً اذا توافرت له أداة تحليلية جديدة فالسينما انتبهت اليوم وأصبحت "أكثر أهتماماً بالطريقة التي يوصل بها الفلم معانيه الى المتفرج"[1] ، وان التغيرات التي طرأت على السرد الفلمي والشكل واللغة السينمائيين دون أن تتخلى عن الخصائص الأساسية للفلم ، ان كل الأساليب والأتجاهات والرؤى في الخطاب السينمائي انما استندت الى نبع السينما الأصيل في الفلم ، سرد بصري متحرك ولم تخرج عنه ، ولكن الفلم نفسه كنشاط جمالي يعيش مع مقترباته الجمالية في الرسم والنحت والموسيقى والدراما والعمارة والأدب ، اشتغل أيضاً على بنيته الداخلية الفلمية ، فأصبحنا نرى أفلاماً لها باع طويل في التجريب والتجديد والحداثة بحيث أعطت للمتلقي مفاتيح جديدة في التجربة والوعي والإدراك منذ أكتشاف السينما كفن والى اليوم ، ففي فلم "الأضراب"[2] لا يمكننا أن ننسى أسلوب (ايزنشتاين) في جاذبيات الصدمة والمونتاج الجدلي ، وفي أولى تنظيراته وهو يستند الى الشكلانين الروس يقول : "ففي أي لقطة توجد جاذبيات لا حصر لها ، أيهما يجب أن تحدد شكل التضارب المطلوب ؟ فإذا ربطنا لقطة (أ) باللقطة (ب) على أساس القيم الضوئية المتضاربة ، فهل يمكن لصانع الفلم أن يربط اللقطة (ج) التي تتفاعل مع

[1]– روي آرمز ، لغة الصورة في السينما المعاصرة ، ترجمة : سعيد عبد المحسن ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992) ، ص256 .

[2]– سيناريو : سيرجي ايزنشتاين ، الأضراب ، سيرجي ايزنشتاين ، (سوفكينو : 1924) .

(ب) فيما يتعلق باتجاه الشاشة ؟ وإذا كان الأمر كذلك ماذا يحدث للقيمة الضوئية للقطة (ج) ، هل نتجاهلها كمشاهدين ؟ أدت هذه الأسئلة (بايزينشتاين) الى القول : بأن كل لقطة لها جاذبيتان سائدة وكثير من الجاذبيات الثانوية في سياق الفلم"[1] إن فكرة الجاذبيات والسائد والثانوي في فن الفلم ، قد صنعت من المونتاج الجدلي والإيقاع الهارموني اتجاهات وأساليب طبعت السينما حتى اليوم ، وفي فلم مثل "الساعات"[2] كان المونتاج هو العنصر السائد على مدى الفلم كله ، بحيث ان الفلم يقدم ثلاث شخصيات تعيش في أزمنة متباعدة وأماكن مختلفة ولكن المونتاج أعطانا الإحساس بأن النساء الثلاث هنّ امرأة واحدة . وهذا السائد عند (ايزنشتاين) نقل بلبه الى أفلام أخرى جعلت اللون هو السائد ، أو التكوين ، أو حركة الكاميرا ، أو المكان ، أو الزمان ، اذن فالفلم وهو ينتقل من الموضوع الى ذات المتلقي كي يصبح جزءاً منه ومن تجاربه ، قد عمل على السواء مع المتلقي لإطلاق حدود الاستجابة والتلقي .

لقد قلنا إن السينما في كل تجاربها في السرد المعقد أو اللغة السينمائية المركبة أو الشكل الفلمي الذي يرتب المبنى الحكائي ، استناداً الى متنه السردي لم تبتعد عن منطلقها الاول كون الفلم سيل بصري متدفق ، وإن كل ما يطرأ على السينما له أساس سابق يوحي بتطورات مستحدثة وبامكاننا أن نتابع اللمسة الشعرية في أفلام

[1]– ج. دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، تر : جرجيس فؤاد الرشيدي ، مراجعة : هاشم النحاس ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987) ، ص63 .

[2]– سيناريو : ديفيد هير ، الساعات ، اخراج : ستيفن دالري ، (أمريكا : 2002) .

(غرفيت) "إن مشهد غرفة بيا والشمس المشرقة التي تضرب الجدار بأشعتها ، تؤشر أول استخدام لتغير الضوء والظل تعبيراً عن حالة مزاحيه"[1] .

وإن مشهداً مثل مشهد "سلالم الاودسيا" من فلم "المدرعة بوتومكين" وعربة الطفل وأمه في قلب هجوم الحرس القومي على المتظاهرين ، والتوتر الإيقاعي الذي صبغه (ايزنشتاين) في هذا المشهد أصبح ، نموذجاً يحتذى في عشرات الأفلام ، وإن المشاهد الثلاث المتتالية في فلم "واحد من القلب"[2] التي تتم دون قطع كما هو مستخدم في السينما دائماً بالأنتقال من مشهد الى آخر ، بحيث استطاع مخرج الفلم أن يجدد المكان وهذا ما فعله (تراييز) في فلم "دوغ فيل"[3] عندما جعل المكان يبدو حيادياً ولكنه كان مكاناً سائداً وفي أمامية الصورة كما أراد (ايزنشتاين) وكما فعل مخرج فلم "واحد من القلب" وإن التراث التقني والمعرفي من الفلم التسجيلي أصبح تراثاً خالصاً للأفلام الروائية التي صنعها (غودار) ، بإمكاننا أن نلاحظ فلم "على آخر نفس"[4] ومسحته الوثائقية الواضحة أو ما فعله (وودي الن) في فلم "اني هول"[5] من أن المباغتات السردية اللامنطقية هي التي تجري في الفلم ، فالبطل عندما يبحث عن (آني) يستوقفه أحد المارة ويخبره بأنها غير موجودة ، ونحن لا نعرف السبب الذي جعل المار يعرف هذه المعلومة، ومن أين أتى بها وما علاقته بالحكاية

[1]– جون هوارد لوسن ، السينما – العملية الإبداعية ، تر : علي ضياء الدين ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2002) ، ص61 .

[2]– سيناريو : فرانسيس فورد كوبولا ، واحد من القلب ، مصدر سابق .

[3]– سيناريو : لارس فون تراييز ، دوغ فيل ، مصدر سابق .

[4]– سيناريو : فرانسوا تروفو ، جان لوك غودار ، على آخر نفس ، اخراج : فرانسوا تروفو ، (فرنسا : 1960) .

[5]– سيناريو : وودي ألن ، اني هول ، اخراج : وودي ألن ، (الولايات المتحدة الأمريكية : 1977) .

، وهذا له أصوله المسبقة من الفلم أو الأفلام التي صنعها (غودار) بحيث يعتبر كل الشارع بناسه وموجوداته هم جزء من فلمه.

ويبدو لنا إن مديات التلقي غير محدودة ، ومديات مقاصد الفلم وغاياته تستمر للأبد في النصوص الجمالية المغالية ، فنحن لدينا باث جمالي نموذجي يفاجئنا باستمرار بلغته السينمائية وسرده الفلمي وأشكاله المستحدثة ولدينا متلقي يستجيب لما فعله الفلم بشكل نموذجي ايضاً ، وإذا ما أتحد هذين الحدين فإننا نطلق مديات التلقي والاستجابة الى ما لا نهاية .

إن جماعة القراء النموذجين واستراتيجيات القراءة كما يعتقد (ستانلي متش) أحد المنظرين الكبار في نظريات القراءة بأميركا* ، هم المعوّل عليهم في صنع استراتيجية النص في كل قراءة جديدة ، ويُعلن (دريدا) "إن القارئ يكتب النص" وهذا القارئ يتابع متتالية ما يعرض عليه عبر اللغة التي تخاطبه ، فهو لديه الأداة التي يستقبل بها ما يُتلى عليه ، فالنص فيه معنى كلي أما الدلالة فتتعلق بما هو أبعد من النص المسجون بين البداية والنهاية ، فهي منطلق ذو مديات أبعد خارج الحقبة الزمنية وخارج الذهن الذي بثها ، أي إن المعنى النصي يتعلق بسياق والدلالة تتعلق بالمستقبل المتجدد .

مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة :

أن مؤشرات الإطار النظري التي أشرتها الباحثة هي كما يأتي :-

1- أن القارئ النموذجي وهو يتفاعل مع النص الفلمي الجمالي والذي هو فعل متسع الدلالات والمعاني يكون على وفق ما يلي :

أ) المرجعيات الفكرية للقارئ النموذجي .

*راجع مقال لـ(روبرت كروس مان) "هل يكوّن القرّاء المعنى" ، تر : حسن ناظم ، علي حاكم صالح ، ط1 ، (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، 2007) ، ص177 .

ب) المرجعيات الجمالية .

ج) تواصله مع النص باعتبار أن التجربة التي يقدمها النص هي تجربة القارئ نفسه وليست موضوعياً تداولياً .

الدراسات السابقة :

لم تجد الباحثة أي دراسة سابقة تتفق وموضوع البحث وإنما توجد دراسات أدبية وفنية متناثرة لا تعنى بالفن السينمائي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

أولاً : منهج البحث :

اعتمد البحث على المنهج الوصفي لتحليل الحالات التي توصل إليها الإطار النظري .

ثانياً : مجتمع البحث :

كل الأفلام التي تتوجه للمتلقي الجمالي ذو المرجعية الفكرية التي تستطيع أن تنفتح بدلالاتها على أبعد ما في فن الفلم من أفق توقعات يستجيب للأبعاد الحضارية والثقافية التي تستهدفها الفنون الجميلة ومنها فن الفلم .

ثالثاً : عينة البحث :

فلم "باريس في منتصف الليل" وهو الأنموذج الذي جرى تطبيق البحث عليه لكونه يتفق وموضوع البحث من حيث اعتماده بشكل رئيس على قارئ نموذجي ليتمم المعنى والدلالة النصية .

رابعاً : أداة البحث :

أن المؤشرات التي خرج بها الإطار النظري استخدمت كأداة في تحليل العينات وكانت :

1- أن القارئ النموذجي وهو يتفاعل مع النص الفلمي الجمالي والذي هو فعل متسع الدلالات والمعاني يكون على وفق ما يلي :

أ) المرجعيات الفكرية للقارئ النموذجي .

ب) المرجعيات الجمالية .

ج) تواصله مع النص باعتبار أن التجربة التي يقدمها النص هي تجربة القارئ نفسه وليست موضوعياً تداولياً .

خامساً : وحدة التحليل :

تفترض عملية تحليل العينة المشهد في الفلم غالباً واللقطة الواحدة أحياناً .

سادساً : تحليل العينة الفلمية :

فلم منتصف الليل في باريس

اخراج : وودي الن

سيناريو: وودي الن

بطولة : اوين ويلسون_ ادريان برودي

انتاج: امريكا_ اسبانيا

سنة الانتاج :2011

مدة العرض :94 دقيقة

ملخص القصة السينمائية :

كاتب امريكي يدعى (غيل) يعيش في امريكا بالالفية الثالثة يقوم بزيارة مع خطيبته الى مدينة باريس بصحبه والديها اثناء محاولته لكتابية رواية ، يقوم بالتجوال في شوارع باريس بحثاً عن ملهم ، واثناء تجواله يلتقي في تمام الساعة الثانية عسر بمجموعة يركبون سيارة في طراز العشرينات من القرن الماضي يتعرف عليهم هم نقاد وكتاب عاشوراء في باريس في تلك الفترة منهم سلفادور دالي ، وجان

كوكينو ،جيرولد شتاين ،استطاعوا ان يلهموه في كتابة قصته ، بينما تكون خطيبته لأهمية بحثه بأمور الحياة العادية فيتأكد من كونها لا يلتقيان فكرياً مما يؤدي بفراقهما .

أ) المرجعيات الفكرية :

أن فلم "باريس في منتصف الليل" هو مثال نموذجي للعلاقة بين النص وقارئه النموذجي ، فالفلم يتميز مع مستوى فكري معين لا يمكن أن يعطي نفسه ما لم يكون المتلقي على دراية بها فالفلم يتحدث عن :

1- معاناة كاتب يريد أن يكتب عملاً إبداعياً ، والكاتب هنا يحتاج لمن يفحص عمله ويقومه ، ويحتاج الى بيئة إبداعية حقيقية ، وباعتقاده أن هذه البيئة هي باريس مدينة النور والثقافة والفنون .

2- ولأنه أمريكي ، وباريس أوربا فهو يبحث عن بيئة أبدع فيها كتّاب أمريكيون مثله في حقبة زمنية معروفة في تاريخ الأدب ، وهي باريس العشرينات من القرن الماضي والتي ظهر فيها مجموعة من الكتاب الأمريكيين الذين عاشوا في باريس واطلق عليهم الجيل الضائع من قبل (جيروترود شتاين) الكاتبة والناقدة الأمريكية المعروفة .

3- إن عالم المؤلفين الروائيين والنقاد والرسامون والسينمائيون المهاجرون الى باريس كانوا يشكلون طبقة مبدعة سمحت لهم باريس بالإبداع بطريقة لم تتحها أي عاصمة اوربية أخرى .

4- إن بيئة الكتابة والعلاقات الاجتماعية التي تحيط بالكاتب مسؤولة قطعاً عن مسيرة إبداع المبدع .

إن كل هذه النقاط لا يمكنها أن تعطي نفسها لغير القارئ النموذجي الذي يعرف كل بواطن النقاط الأربعة المار ذكرها ، ففي بداية الفلم وعلى شاشة سوداء ونزول العنوانات صوت من خارج الكادر لرجل يقول :

م / شاشة سوداء

صوت الرجل من داخل الكادر : لا يوجد مدينة كهذه في عالم لم يكن هناك واحدة أبداً .

صوت لامرأة من خارج الكادر

الأسود : أنت تتصرف وكأنك لم تأت هنا أبداً . صوت الرجل من خارج الكادر

الأسود: أنا لم آت الى هنا بما يكفي هذه هي المشكلة، هل تستطيعين أن تتخيلي كم هي جميلة هذه المدينة في المطر ؟ تخيلي هذه البلدة في العشرينات في المطر والفنانين والكتاب .

صوت المرأة من خارج

الكادر: لم يجب أن تكون كل مدينة في المطر ؟ ما الأمر الرائع في المطر ؟

أن هذا المشهد الأفتتاحي يضع الأمور على مشارف البداية – رجل وباريس ومطر وفنانون ، وامرأة مستغربة هذه الرغبات ، أذن نحن امام عقليتين متغايرتين عقلية مأخوذة بروح المدينة وألهاماتها للفن والأدب ، والأخرى عقلية عملية لا تقدر أن تكون باريس لها مدينة كباقي المدن ، هنا ليس هناك تدخل لقارئ نموذجي ليكشف هذا التغاير والفلم يمسك هذه الفكرة ليعمق الشرخ بين العقليتين على مدى الفلم وحكمة الأمر الذي يستلزم دخول القارئ النموذجي هو عندما يبدأ بطل الفلم (غيل) رحلته الى باريس العشرينات وذلك عند ضياعه في باريس وطرقها العديدة فيجلس على مدرجات كنيسة سرعان ما تعلن ساعاتها منتصف الليل .

م/ مدرجات سلم كنيسة ليل/خ

(غيل) يجلس على المدرجات وهو في حالة إعياء ،

تقف سيارة موديل عشرينات القرن العشرين وينزل أحدهم وبيده زجاجة شراب وهو مخمور وينادي غيل : أصعد ، أصعد .

مجموعة السيارة تنادي : أصعد ، أصعد .

يصعد (غيل) ويعرفونه بأنفسهم ، رجل يقول : سكوت فينز جيرالد .

(غيل) مندهش .

ومن ثم فإن السيارة تواصل رحلتها في شوارع باريس ، يصلون الى حفلة وعندما يتردد (غيل) في الدخول يقول له: اننا محتفون بصديق لنا اسمه (جات كوكتو) ، وتسير الحكاية الى أن يتعرف الى (همنغواي وشتاين وبيكاسو ودالي ولويس بونويل وغوغاف) وهذه الأسماء كلها هي التي شكلت ذائقة وجو باريس الإبداعي في عشرينات القرن الماضي ، ولا يمكن بأي حال من الاحوال أن يستوعب أي قارئ اعتيادي للفلم هذه المرجعيات ما لم يكن مسلحاً بمرجعية قارئ نموذجي .

ب) المرجعيات الجمالية :

إما المرجعية الجمالية لقارئنا النموذجي فهو : أحتواء الفلم على مشاهد الأنتقال من الحاضر الى الماضي عن طريق المزج ، والمزج يعني في جملة ما يعنيه ، تداخل الأزمنة أو حلول احدها مكان الآخر ، ونقصد بالحلول إن هذه الإنتقالة تجعل من أحد الزمنين بديلاً عن الآخر ، وإذن فإن زمن غيل في الألفية الثانية هو زمنه في بدايات القرن الماضي ، بمعنى أن الأزمنة والأمكنة قد تتغير ولكن ما لا يتغير هو الأنسان وهمومه الإبداعية ، في أنتقال (غيل) من زماننا الى الماضي والذي يجري بطريقتين : أحداهما إن الماضي استمرار للحاضر وليس العكس ، لأن (غيل) دائماً ما يذكر أنه في الماضي وأن ما يحدث سوف يكون بالمستقبل .

م/ صالة البيت

ل/د

(غيل) و (ماريانا) متكئان على الموقد الحجري يتناولان شراباً .

(ماريانا) تقول : لقد قلت بأنك ستتزوج ؟

(غيل) متحمساً يقول : أجل . . أجل أنا . . لا يزال الأمر جارياً لقد كان هذا في المستقبل.

وهذه من الإشارات الجميلة كونه يعيّ أنه في الماضي ، وكذلك المشهد الذي يلتقي فيه مع (سلفادور دالي) و (لويس بونويل) والإشارات تنتقل ما بين الماضي والحاضر تباعاً ، بحيث لا يعود المتلقي قادراً على التمييز ما بين الماضي والحاضر . وتتقافز هنا وهناك الآراء والنقد والتقويم بحركات الرسم والأدب والشعر وغيرها ، عبر لغة سينمائية توسلت باللقطة العامة الضيقة التي تؤكد على الجو العام والأزياء وحركة الناس ، وما دام الفلم مأخوذاً بجعل الماضي حاضراً والعكس صحيح فهو يريد أن يُقدم صورة جمالية عن الزمن ، وما الشخصيات سواء كانت (همنغواي أو فيتز جيرالد أو بيكاسو أو ميرو أو دالي) إلا علامات في الزمن الجميل الذي تقدمه باريس العشرينات ، ومن الممكن لأي أنسان أن يصنع زمنه أذا ثبت في داخله اليقين بأنه مبدع ، وإن الإبداع يستحق كل هذا الأنفصام عن الجو العملي الذي أتى به القرن الواحد والعشرين وتحول الأنسان الى عبد للتكنولوجيا والاستهلاكات ، الهواتف الخلوية والأنترنيت وأسواق التبضع الكبيرة .

ج) تواصله مع النص كجزء من تجاربه الخاصة :

إن فلم "باريس منتصف الليل" لا يمكن ان يكون نصاً يليق بقارئ نموذجي ما لم يصبح جزء من تجربته الخاصة .

إن (غيل) كأي صاحب مشروع جمالي يعيش لحظة الخلق الإبداعي كاملة ، فهو لا يهتم مطلقاً بغير الكتابة ، وتقويمها في أحد مشاهد الفلم وهو يعود من جولاته الليلية الخيالية مع جماعة الجيل الضائع يستيقظ صباحاً في فراشه .

م/ أنا !! (غيل بندر) لا أصدق هذا – لقد شعرت بهذا الأنتعاش، وغيل بندر روايته مع (جيروترود شتاني) هذا رائع جداً ، أنا حي. يستمر ويذكر نفسه بحقائق مع حياته

ليؤكد أنه لا يحلم : أنا غيل بندر في فريق الكشافة الصغار من بادونيا، رسبت العام الجامعي الأول باللغة الإنكليزية .

أن غيل يعيش تجربة حقيقية سرعان ما تنتقل لقارئ مثالي ، وستدخل تجاربه حقاً ، ولنقل هذا عن تجربة غيل مع عائلة زوجته أو مع الفنانين والمؤلفين وغيره .

و (غيل) واعياً تماماً أنه في خضم تجربة حياتية ، هذه التجربة لا تكون جزءاً أصيلاً من النص الفلمي ما لم يتبناها قارئ نموذجي ، فمعنى ان تكون جزءاً من عالم الفن والإبداع كي تتلمس طريقك فيه ، لا بد أن تنفجر في هذه الحياة الداخلية للفنانين ، والقارئ النموذجي هنا يعرف شروط الإبداع والحياة التي تقتضيه لذى فهو يرى ما يراه (غيل) ، في أحد مشاهد الفلم يقول (غيل) بتأكيد لزوجته : يجب أن أقول لك بأنهم (الكتاب والفنانين) كما كنا نعرفهم كل شيء قرأته بالكتب والمقالات ، (زيلدا) ساحرة لكنها منفتحة جداً ، وهي لا تشبه سكوت فينز جيرالد على الأطلاق و (سكوت) يعرف رأي (همنغواي) بها لكنه لا يصغي إليه ، لأنه تأثر بها ويحبها.

وهكذا نرى أن النص الفلمي يتحدث عن تجارب شخصيته الرئيسية (غيل فندر) لكنها ليست تجربة للأطلاع والتداول ، إنها تجربة نتواصل معها كقراء نموذجيين لأننا نعرف كي يمكن أن يكون الفن فناً ، إذا استطاع ان يجعلنا نتمثل ونجسّد التجربة النصية وكأنها تجربتنا الخاصة ، كبشر نتواصل مع النص .

الفصل الرابع

النتائج :

أن أهم ما أسفر عن البحث من نتائج :

1- أن القارئ النموذجي يتعامل مع النص الجمال اساساً وليس أي نص عبر مرجعيات الفكرية والجمالية وتجاربه .

2- ان القارئ النموذجي قادر على الإستجابة الى شفرات النص مهما كانت غامضة.

الاستنتاجات :

1- لا يعتبر النص الفلمي نصاً جمالياً ما لم يضع في حسبانه قارئاً نموذجياً يتوجه إليه النص كمحصلة نهائية دون أن يضحي بأنواع القراءة الأخرى .

2- النص الفلمي الجمالي يدخل في علاقة تواصلية صحيحة مع متلقيه النموذجي تجعل من النص الفلمي والقارئ النموذجي طرقات في علاقة متكافئة .

المصادر :-

1- آرمز ، روي ، لغة الصورة في السينما المعاصرة ، تر : سعيد عبد المحسن ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992) .

2- - الفراع سعيد ، "جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب" ، مجلة علم الفكر ، العدد 1 ، المجلد 39 ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، 2010) .

3_أومون ،جاك ، ماري ، ميشيل ، تحليل الأفلام ، تر : انطون حمصي ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 1999) .

4- اندرو ، ج. دادلي ، نظريات الفلم الكبرى ، تر : جرجيس فؤاد الرشيدي ، مراجعة : هاشم النحاس ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987) .

5- ايغلتون ، تيري ، نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، (بغداد : مؤسسة المدى ، 2006) .

6_الزاهير ، عبد الرزاق ، السرد الفلمي – قراءة سينمائية ، (الدار البيضاء : دار توب قال ، 1994) .

7_جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ، (بغداد : دار الرشيد ، 1981) .

8_لوسن ، جون هواد ، السينما – العملية الإبداعية ، تر : علي ضياء الدين ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2002) .

9- مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، تر: سعد مكاوي ، مراجعة : فريد الزاوي ، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1964) .

10- خمري ، حسني ، نظرية النص ، (الجزائر : منشورات الأختلاف ، 2007) ، ص9 .

11- خلف ، بان جبار ، تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 2008) .
12- سليمان ، ميشيل ، ايليا كاران يتحدث ، تر : محمد جمول ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 1993) .
12_ سوين ، دوايت ، السيناريو للسينما ، تر : أحمد الخضري ، (القاهرة : الهيئة المصرية الواحد للكتاب ، 1989) .
13- شرفي ، عبد الكريم ، في فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، ط 1 ، (الجزائر : منشورات الأختلاف ، 2007) . ـ مجموعة مؤلفين ، القارئ في النص ، "سوزان روبن سليمان " ، تنوعات النقد الموجه الى الجمهور ، تر : حسن ناظم ، علي حاكم ، (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، 2007) ، ص27 .
14- لوتمان ، يوري ، مدخل الى سيميائية الفلم ، تر: نبيل دبس ، مراجعة قيس الزبيدي ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 2001) .
15- مجموعة مؤلفين ، نقد استجابة القارئ ، تر : حسن ناظم ، علي حاكم ، "مقدمة لدراسة المروي عليه" ، مقالة بقلم جير الديرنس ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1999) ، ص55.
المصادر من الافلام
16- سيناريو : ألن ، وودي ، اني هول ، اخراج : وودي ألن ، (الولايات المتحدة الأمريكية : 1977) .
17- سيناريو : ايزنشتاين ، سيرجي ، الأضراب ، سيرجي ايزنشتاين ، (سوفكينو : 1924).
18- سيناريو : ترايير ، لارس فون ، دوغ فيل ، أخراج : لارس فون ترايير ، (أمريكا : 2003).
19- سيناريو : تروفو ، فرانسوا ، جان لوك غودار ، على آخر نفس ، اخراج : فرانسوا تروفو ، (فرنسا : 1960) .
20- سيناريو : كوبولا ، فرانسيس فورد ، أرميان برتستين ، واحد من القلب ، أخراج فرانسيس فورد كوبولا ، (الولايات المتحدة : 1982) .
20- سيناريو : مانغلا ، أنتوني ، المريض الإنكليزي ، أخراج : أنتوني مانغلا ، (أمريكا : 1996) .
21- سيناريو : محفوظ ، نجيب ، ميرامار ، إخراج : كمال الشيخ ، (مصر : 1969) .
22- سيناريو : هير ، ديفيد ، الساعات ، اخراج : ستيفن دالري ، (أمريكا : 2002).
23- سيناريو : ويلز ، أورسن ، المواطن كين ، اخراج : أورسن ويلز ، (أمريكا : أركي أو ، 1941) .