

الخبرة المعرفية السينمائية وعلاقتها باشتغال

السيميويزيس التأويلي لدى المتلقي

Cinematic cognitive experience and its relationship to the work of interpretive semiosis in the recipient

تاريخ النشر: 2025/04/25

تاريخ القبول: 2025/01/22

تاريخ الإرسال: 2024/12/20

جوامع فوزية¹، عبادة هشام²¹ مخبر الدراسات التاريخية والحضارية للأوراس والصحراء الشرقية عبر العصور ، جامعة بسكرة،الجزائر، EMAIL : fouzia.djouama@univ-biskra.dz² جامعة بسكرة ، الجزائر، EMAIL : abada.hicham@univ-biskra.dz

الملخص

يهدف المقال إلى تبأحث إشكالية تلقي الفيلم السينمائي في علاقته بتراكم رصيد المشاهدة، كما يسلط الضوء على السيميويزيس التأويلي للفيلم أو السنن تأويلية التي تتيحها الخبرة السينمائية المرهونة بتوفر كثافة مشاهدة وتجربة زمنية من أجل المرور إلى البنية الدلالية العميقة للفيلم، وهذا ما يخلق مجال تحدي على مستوى الترميز والتشفير الفيلمي، الحامل لمنظومة سيميوطيقية معقدة من حيث السياقات والإيحاءات. وقد توصلت نتائج الدراسة إلى اعتبار خبرة المشاهدة السينمائية، عاملا رئيسيا في خلق المتلقي الخبير بعالم الأفلام، إضافة إلى أن سيروية التأويل لا تتحقق إلا في ضوء ثقافة سينمائية وخبرة معرفية كاشتراط ضروري لبناء سيميويزيس تأويلي ناجح. الكلمات المفتاحية: الخبرة السينمائية، الخبرة المعرفية، التأويل، السيميويزيس التأويلي، المشاهد الخبير

المؤلف المرسل: فوزية جوامع ، الإيميل : fouzia.djouama@univ-biskra.dz

Abstract:

The article aims to discuss the issue of the reception of the cinematic film in relation to the accumulation of viewing credits. It also sheds light on the interpretive semiotics of the film or the interpretive rules that the cinematic experience allows, depending on the availability of viewing intensity and time experience in order to pass to the deep semantic structure of the film, which creates a field of challenge at the level of coding and film coding, which carries a complex semiotic system in terms of contexts and connotations. The results of the study conclude that the experience of film viewing is a key factor in creating an expert viewer of the world of film, and that the process of interpretation can only be realized in light of cinematic culture and cognitive experience as a necessary condition for building a successful hermeneutic semiotic.

Keywords: cinematic experience, artistic experience, interpretation, interpretive semiosis, expert viewer

1. مقدمة:

قاربت الدراسات الثقافية والنقدية المعاصرة جمهور وسائل الإعلام من منظورات كثيرة أهمها منظور التلقي، وقد أولت الدراسات الإعلامية الحديثة عناية خالصة طالت أحد عناصر السيرورة الاتصالية ألا وهو الجمهور المتلقي، واعتباره قطبا من أقطاب العمل الإبداعي كفاعلاً ومتفاعلاً في تلقيه وتقبله للمضامين الإعلامية سيما السينمائية منها. فتجربة المشاهدة السينمائية تستدعي من المتلقي حضور عقلي ذهني وحسي وجداني، عند قيامه بمختلف العمليات المعرفية والإدراكية للوصول إلى فهم مدرك



وإعطاء تأويلات عميقة تساهم في الإمساك بمعاني الفيلم في إطار سيميويزس فيلمي، هذا الاشتغال التأويلي يكون حاصل محصل لمختلف التراكمات المعرفية ونتيجة للمشاهدة المكثفة للأفلام، والمكوّنة بدورها لرصيد فيلمي غني بالخبرات المعرفية حول مختلف الأعمال السينمائية.

وعليه كان على صنّاع الأفلام وضع المتلقي تحت المجهر خلال عملية الإنتاج، ومراعاة جميع أصناف المشاهدين وطرق تلقّهم للنصّ الفيلمي وكيف يقرأون مضمونه، فالفهم والإدراك للفيلم كأشياء متخيّلة ليست بالهينة على المشاهدين، فلا يكتفي فيها بالمشاهدة أو المعاينة العادية والمجردة من كل خلفية، بل يتطلب ذلك منه الاستنجاد بمخزونه المعرفي بما يحتويه من خبرات معرفية حول مختلف الأصناف السينمائية، وتحديد طرق الولوج إليها أو كسر الغموض لتحقيق فهم مدرك لها يرتقي به بأن يكون قادرا على رفع سقف توقعاته من مضمون هذا الفيلم أو غيره.

هذا الغنى المعرفي والسينمائي يسهل عليه عملية استشفاف معانيه وتقديم تأويلات صحيحة تتوافق مع المقاصد الحقيقية للفيلم. فالتأويل سيميويزس يستدعي اشتغال ذهني بدرجة فائقة يكون المسير فيه نهايته ليست كبدايته، فالمشاهد لما يندمج مع الفيلم في البداية سيخرج منه قارئاً ومؤولاً مختلفاً عن الأول.

2. الإشكالية:

يعد موضوع الخبرة المعرفية السينمائية عند المتلقي مجالا خصبا في الدراسات السينمائية، إذا ما تم إعادة النظر في العلاقة بين صانع الفيلم والمتلقي، وإعادة الاعتبار لهذا المتلقي كمنتج ثان للعمل الإبداعي لا كمستهلك ومتأثر بمضامينه، وإشراك ذاتية المتلقي إلى جانب ذاتية المخرج في العمل الفيلمي يحرك فيه مختلف التجارب العقلية والعاطفية ويتيح له مساحة أكبر لفهم الفيلم، فكل خبرة هي فُرصة للاستدلال وربط العلاقات واستقراء المعاني في الفيلم ضمن سيميويزس فيلمي تضطلع فيه المشاهد

المتأنية والمتأمل في الفيلم بمهمة ربط مختلف جوانبه بالبحث عن المعاني المفقودة خارج الفيلم، لذلك فتأرجح الفيلم بين مساحة المخرج الشرعية ومساحة المشاهد الآمنة يستحضر فيها الفعل الإبداعي إثارة أفكار ورؤى حول الفيلم وكشف مغاليق الخطاب الفيلمي وإنتاج المعنى فيه.

وعليه يمكن طرح السؤال الإشكالي كما يلي: كيف تساهم خبرة المشاهدة الفيلمية لدى المتلقي في بناء سيميويزس تأويلي ناجح للفيلم؟

1. مفاهيم الدراسة:

الخبرة : **Experience** هي مجموعة تراكمات شعورية تنشأ لدى الفرد من المحيط الخارجي والداخلي الذي يتواجد فيه (حجازي ، 2020 ، صفحة 88) وهناك من يفضل استخدام لفظ التجربة **Experience** بمعنى الخبرة ومرادفة لها، خاصة وأنهما يحملن نفس الكتابة في اللغة الأجنبية الفرنسية والإنجليزية، ويقصد بها: "المهارة أو الخبرة أو المعرفة التي يستجمعها الإنسان من مشاركته في الحياة، بالإضافة إلى المباشرة لها." (حجازي ، 2020 ، صفحة 88) واحتكاك الإنسان بعناصر الحياة يولد عنده خبرات تكوّن شخصيته، لذلك عدّها شلايرماخر على أنّها "عنصر من عناصر الحياة اللامتناهية." (غادامير، 2007، صفحة 139)

وتتنوع الخبرة بتنوع عناصر الحياة، فمنها الخبرة البيئية، الخبرة الاجتماعية، الخبرة الشعورية، الخبرة السينمائية، الخبرة الجمالية الإستيطيقية، والخبرة التأويلية هذه الأخيرة تعدّ " لقاء بين موروث في هيئة نص منقول عبر الزمن و بين أفق المفسّر وتقدم الصبغة اللغوية الأرض المشتركة التي يتقابلان فيها وعليها، واللغة هي الوسيط الذي يختبئ فيه التراث وينتقل عبر الزمن. الخبرة ليست شيئاً ما يأتي سابقاً للغة، بل الخبرة نفسها تحدث باللغة وخلال اللغة." (مصطفى، 2008 ، صفحة 198).

وطبعا الخبرة المعرفية السينمائية هي الأخرى جانب من جوانب الخبرة الحياتية للمتلقي، وتتكون في إطار علاقة الفرد المتلقي بالأفلام السينمائية سواء كمختص أو ناقد أكاديمي أو حتى كمجرد مهتم بالفن السابع وهاوي، فمن الضروري إلمامه بمختلف الأنواع الفيلمية، و الحالة العامة للسينما، (من ممثلين، منتجي الأفلام، المخرجين، التجارية منها و الهادفة ...)، وعليه تكون الخبرة السينمائية " معقدة لتعقد عناصرها الثقافية والجمالية والفكرية، قد تقضي إلى تلقي فضفاض للأفلام." (يونس، 2015، صفحة 184) هذا التعقيد قد يقف كعقبة أمام المشاهد العادي، والذي قد يعجز عن فهم بعض الأنواع الفيلمية، أو حل إشكالياتها أو حتى الربط بينها وبين مختلف الافتراضات الممكنة، في حين باستطاعة المشاهد الخبير تجاوز هذه العقبة، بتوظيف الخبرات السابقة ذات العلاقة بالسينما في تفاوضه و مراوغته للنص السينمائي .

الخبرة المعرفية السينمائية إجرائيا:

الخبرة المعرفية السينمائية هي كل ما يستجمعه المتلقي من معارف وأفكاره ومهارات حول مختلف المنتجات السينمائية، كما أنها كيان ينشأ بفعل مجموعة من التراكمات الشعورية و الفكرية والحضارية والإيديولوجية والنفسية والإبداعية، جراء فعل المشاهدة المكثفة والتي يحصلها المشاهد المتلقي أثناء تفاعله مع مختلف النصوص الفيلمية، كنصوص إبداعية يحتاج فهمها واستقراء علاماتها وكشف معانيها، طاقة إبداعية لدى المتلقي تتحمل بعدها مسؤولية تجديد المخزون من الخبرات و إثرائها .

السيميوزيس التأويلي Hermenetic Simiosis:

ظهر مصطلح التأويل Hermenetic قديما مع تأويل النصوص الدينية، لفهم الرسائل الإلهية، وأخذ في التطور إلى أن اتخذ منحنى فلسفي خلق نوع من الجدل حول مفهوم التأويل وخلق اختلافات بين الفلاسفة والباحثين بسبب اختلاف خلفياتهم التاريخية والفلسفية .



فقد تبنى المنظر الألماني (ديلثاي) Dilthey فكرة (شلايرماخر) Chleirmacher حول التأويل ليعتبره بأنه: " الفهم الحقيقي للنصوص، يستدعي فيه القارئ مختلف التجارب التي تزخر بها بنية النص، ويجتهد لاستظهار معانيها الخفية " (قراينية، 2008، صفحة 62) ، كما يشير إلى " تفسير الإشارات النصية، باعتبارها عناصر رمزية معبرة عن النص، وعن الحضارة التي نشأ أو ظهر فيها، وهذا المفهوم الشائع في بحوث ودراسات النقد والباحثين الذين يعتمدون على نظرية التلقي والقراءة المفتوحة. (حجازي ، 2020، صفحة 110). ويتم التأويل ضمن سيروية ترتبط بمجموعة من الحالات التي يقوم بها المؤول سَمّاها بيرس بالسيميوز للتعبير عن لامحدودية التأويل. فالسيميوز في نظره: " سيروية يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة وتستدعي من أجل نظامها الداخلي ثلاث عناصر هي ما يكون العلامة ويضمن استمرارها في الوجود والاشتغال :عنصر أول يقوم بالتمثيل (مائل) وآخر يشكّل موضوع التمثيل (موضوع) وثالث وسيط بين الإثنين يشتغل كفعل للمفهمة هو ما يقود إلى الإمتلاك الفكري للتجربة الإنسانية في مظهرها الصّافي(مؤول). (بنكراد، 2005، صفحة 173). وبذلك يمكن أن نستخلص أنّ السيميوزيس التأويلي، هو مجموع القراءات في شكل إحالات تسمح بإنتاج دلالات مفتوحة تكون وفق غايات معينة، ترتبط بسنن تختلف باختلاف سياق التلقي .

السيميوزيس التأويلي إجرائيا: السيميوزيس التأويلي الفيلمي يحدث خلال التجربة الفيلمية للمشاهد في إطار سيميوزيس أو سيروية يكون الفيلم فيها الوسيط بين العالم الداخلي للإنسان(الأنا) والعالم الخارجي للفيلم(السياقات المجاورة له).

المتلقي Receiver: "المتلقون جمهور يتركز انتباهه على مؤثر خارجي كالتلفزيون أو السينما أو الإذاعة من خلال صور مختلفة من التلقي تؤثر في نوعية استجابته " (العربية، 2008، صفحة 4).

المتلقي إجرائيا: هو كل فرد مهموم بالسينما أو الفن، يستهلك ويتفاعل مع المنتج الإبداعي من خلال استقراء الفيلم وتأويله وفق اختياراته وتفضيلاته بفضل فعل

المشاهدة، والذي سيخلق له مساحة لتراكم الخبرات والمشاهدات، تمنحه نوع من الرفاهية السينمائية وإيجاد مساحة حرة للتلقي .

2. المتلقي وبناء معرفة بالخطاب السينمائي:

تختص السينما كخطاب بمجموعة من الدلائل والعلامات، ونسيج من الرموز والإشارات ترتقي من خلاله إلى نظام سينمائي يرتكز على اللغة البصرية (الحركة والصورة ...) يحاكي الواقع في أسلوب جمالي وخيالي، ساخر أو جاد ، مباشر أو مشقّر، يستقطب اهتمام المتلقي ويوهمه بواقعيتها محدثا تغييرات جمة، ومحافظا على مبالاته بها لتحقيق الاستمرار في المشاهدة والقدرة على الإقناع والتأثير. وقد استخلص ميتز "أن السينما تشكلت كخطاب عند تنظيمها في شكل سردي، لتنتج أفعالا ذات معنى" (الأعما، 2013) ، فالخطاب السينمائي خطاب غير بريء يُعنى بتقديم قيم ومعلومات وثقافات وإيديولوجيات تكون بمثابة إضافات جديدة يتحمل تبعاتها المتلقي، خاصة مع تكرار إستقباله له، مشكلة معرفة جديدة في شكل رصيد فيلعي، كما تشكّل نماذج سلوكية تصل إلى درجة اتخاذها كأسلوب حياة أو طريقة للعيش عن طريق محاكاة أو تمثّل المتلقي لما يشاهده في الأفلام .

ولكي يبني المتلقي معارف سينمائية يجب أن يكون مثقفا سينمائيا، ولديه دراية بمختلف الأنواع السينمائية، من الروائي إلى الخيالي والعلمي، أفلام الرعب، الدراما والكوميديا وغيرها من الأصناف الفيلمية، بالإضافة إلى اطلاعه الكبير ومعرفته بنجوم السينما من ممثلين ومخرجين وصنّاع الأفلام وانتماءاتهم الإيديولوجية، كما أن طقوس المشاهدة عند المتلقي كطرق التعرض والاستعداد لارتياح دور السينما أو اختيار التلقي المنزلي، دون أن ننسى مختلف الطرق الممكنة للتعريف بالمنتج السينمائي، كالإعلان عنه عن طريق ملصقات الفيلم، بالإضافة إلى أهمية نقاد السينما في تقييم الأفلام ودخوله قائمة المنافسين على أكبر الجوائز العالمية في مختلف مهرجانات السينما العالمية، وكذلك نقاشات المتلقي مع الأصدقاء حول الأفلام، كلّها أساليب تساهم في بناء ثقافة

فيلمية وتكوّن معارف وآراء عند المتلقي المشاهد حول مختلف الخطابات السينمائية التي تروّج لها الأفلام .

أما على المستوى الفني، ففي كل مرة يتعرض المتلقي لمحتوى فيلم من الأفلام، يكشف عن مفارقات عديدة خاصة أن الأفلام بأسلوبها البصري الشعري والجمالي يجذب المتلقين لاكتشاف مختلف الحيل والخدع البصرية ما يسهّل عليه مهمة قراءة مفردات اللغة السينمائية، فإذا كانت ثقافته بالميزانسين ثقافة عالية يؤهله ذلك لقراءة الخطاب الفيلمي في إطار تشكّل بصري معين ، كما يساعده على فهم بنية هذه الخطابات واستفادته من تحصيل معرفي بها .

وعن التأسيس والبناء لمعارف سينمائية جديدة فإنّ ذلك يختلف باختلاف خلفيات المتلقين السوسيو- ثقافية والفكرية والشخصية، فالخطاب السينمائي نموذج من النماذج المرئية، ومفتاح من مفاتيح قراءة الفيلم يسعى المتلقي لإدراكه إدراكا واعيا، لأنّ الإدراك الذي لا يقتصر على مجرد قراءة المعنى أو فك رموزه، هو جزء من التجربة الواعية للمشاهد الفاعل في تعرّفه على نفسه كنظرة" (Ben Salah, pp. 123-198). ففهم ومعرفة الخطاب السينمائي ينطلق من فهم المتلقي لذاته على اعتبارها ذات فاعلة وواعية.

وتتوقف عملية بناء هذه المعارف على فعل التلقي عند المشاهد الذي يتعرض في كل مرة لعمل سينمائي معين، فلا يخرج منه نفس المتلقي قبل عملية التّعرض، فعملية التفاعل و التفاوض مع الفيلم كخطاب سينمائي يمرر رسائل مشقّرة ومحمّلة بأيدولوجيات منتج الفيلم **Film Producer**، ينتج عنها متلقيا إما مشبّعا بأفكار هذه الخطابات، وإما ناقدا لها، أومناهضا وغير متقبل لها. "فمن الناحية الكمية، كلما زاد عدد الأشخاص الذين يتعرضون لعمل فني معين كلما زاد التأثير المحتمل لهذا العمل. ومن الناحية النوعية يتمتع المتلقي كمستهلك بالقدرة على زيادة القيمة الإجمالية للعمل من خلال التحول إلى مشارك أكثر تطورا وإبداعا وحساسية في العملي (Monaco, 2000, p. 36).

تراكم المشاهدة والرصيد الفيلمي لدى المتلقي :



مشاهدة فيلم سينمائي تدفع بالمشاهد المتلقي إلى المرور بحالات صراع وتفاعل (بين الفيلم كنّص حاضر وتجربة المشاهد كماض سابق) ضمن الخطاب، بعضها تبدو مألوفة وتكرارها يزيد من حدة التفاعل ويعمّق التجربة، وأخرى جديدة لم يسبق له التعاطي معها، تستدرج المتلقي المشاهد إلى محاولة الفهم وتقوده إلى خطابية هذا النّص وذلك باقتفاء آثار معنى النّص كخبرات سينمائية جديدة، ولتقبّل هذا الوافد الجديد عليه إعادة إحياء الزاد القديم بالعودة إلى الرصيد الفيلمي، هذا التزاوج والدمج والجمع بين التجريبتين يساهم في إغناء هذا الرصيد المشكّل من مجموعة لا محدودة من الأفلام المشاهدة من طرف المتلقي في السابق.

ففاعل المشاهدة يختلف من تجربة فيلمية إلى أخرى، وحسب طبيعة محتوى الفيلم. فالمشاهد يقدم قراءات عديدة للفيلم الواحد استنادا إلى مخزونه القديم، وكذا ظروف التعرض، وسياق التلقي، هذه العوامل تسمح بإثراء تجاربه الفيلمية. ورصيد المشاهد محكوم بتعدد المشاهدات "ففاعل المشاهدة لا ينتهي أثره بمجرد انتهاء تجربة المشاهدة، ولا يتوقف عند تحقيق المتعة وتحصيل اللذة البصرية عند المتلقي، بل يمتد أثره إلى درجة تكوين دائرة بصرية، وخبرات معرفية حول مختلف أنماط السرد ومفردات اللغة السينمائية، بالإضافة إلى أتباعه منهج معين للتعاطي مع المنتج الإبداعي (الخطيب، 2022).

ولإدراك إشكالية فيلم ما أو الوقوف على رؤى المخرج، يستلزم من المشاهد معرفة مسبقة بسمات الواقع الفيلمي والذي من المفروض أنه انعكاس لواقعه، هذه المساحة التي يعثر عليها المتلقي في تعاطيه مع الفيلم تتبلور بفعل المشاهدة الحقيقية، هذه العمليات مجتمعة تلعب دورا أساسيا في تكوين رصيد فيلمي خاص به، وغنى هذا الرصيد يلامس الجوانب الشكلية والفنية والجمالية والرمزية والمعرفية والإيديولوجية للفيلم، كما يطور لديه القدرة على تعاطيه مع المنتج السينمائي إلى غاية دمجه مع ذاتيته ومصادره المعرفية المخزونة لتقديم معاني متعددة حول الفيلم الواحد، هذه القدرة على الإنتاج

والتعدد في المعاني هي حالة من التشيع يصل إليها المتلقي بفعل مختلف التراكمات من المشاهدات عبر الزمن .

3. مستويات التضمن والتشفير في الفيلم:

يختلف بث رسالة فيلمية باختلاف فهم سياقاتها من متلق إلى آخر، وإذا اعتبرنا الفيلم خطاب مشفّر، فيفترض أن تكون هذه الشفرات مفهومة نسبيا عند المتلقي أو مشتركة بين المرسل والفيلم- والمتلقي-المشاهد-، ورغم اجتهد القائمين على الصناعات الفيلمية بتمرير مضامين وخطابات فيلمية تحوي رسائل تتمتع بدرجة عالية من التشفير والإيحاء، إلا أنّ المشاهد يستطيع التجاوب مع مختلف هذه الشفرات والإيحاءات وإن كانت تحمل غموضا معينا، ويستند في ذلك على البحث المرئي البصري المرتبط بالعمليات الإدراكية كالانتباه ومجموع المعلومات المتضمنة في الفيلم، يقوم فيه المشاهد بربط مختلف التفاعلات والعلاقات في المشهد الواحد، واستكشافه بكل تفصيل .

فالفيلم قطب فني إبداعي يحقق قيمته الفنية والجمالية ببث معاني ضمنية مشفرة تحفّز المشاهد على استحضار وعيه وإدراكه للإمساك بها، فالأفلام من الوسائل الرمزية التي تجمع العديد من الفنون كالرواية (السرد)، الموسيقى، النحت، الرسم التشكيلي، فنون الأداء والحوار، هذا الغنى والقوة في التشفير ودرجة الترميز العالية يجعل لغة الفيلم تتميز بجماليات أساسها الرموز والإيحاءات يختلف تفسيرها وتأويلها من مشاهد إلى ثاني، وعليه "ترتكز اللغة السينمائية Langage Cinématographique في المنظور السيميولوجي على شفرات مختصة Codes Spécifiques بالتعبير السيميائي دون سواه، وعلى شفرات غير مختصة Codes non Spécifiques أي أنها مشتركة بين السينما ووسائل التعبير الأخرى كالمسرح والأدب(مثال:شفرة السرد Narativité)" (إبراقن، 1997، الصفحات 148-219).

واتجهت عدة دراسات إلى البحث عن الطريقة التي ينتج بها المتلقون معانهم لمختلف المواد الإعلامية "فقد ساهم مقال ستيوارت هول **Stiwart Hall** الشهير التشفير/ فك التشفير (Coding/Decoding) الذي كتبه عام 1973 في تشكيل نظرة قادرة على تجديد البحث النقدي حول وسائل الإعلام، وتقديم مقاربات حول الطريقة التي ينتج بها الفرد المتلقي معانيه لمختلف المواد الإعلامية " (Millerand, 1997, pp. 1-10). ينطبق هذا على الفيلم لزئبقية محتوياته حين يُبنى مبدأ التشفير لتحقيق مقاصد بعينها، لذلك فإن "ما يشكّل جوهر نموذج التشفير/ فك التشفير عند ستيوارت هول أن المعلومة تشفّر بطرق متعددة ومختلفة، فكل رسالة لها أكثر من معنى" (Team, 2014, p. 108). لذلك ماعلى المتلقي الذي يحمل طاقة إبداعية وخبرة معرفية بالأفلام هو الآخر، إلا فك مختلف الشفرات أو الكودات المتوارية في النصّ الفيلمي.

وبشكل عام يتم فك تشفير المعلومات من قبل المتلقي بثلاث طرق : الطريقة السائدة حين يحدث توافق بين الرسالة المقصودة والرسالة المستلمة. وقراءة تفاوضية، عندما يتقبل المتلقي جزءا من الرسالة المقصودة الموجهة إليه ويرفض بعضا من أجزائها، وأخيرا القراءة المعارضة، يتم خلالها رفض الرسالة المقصودة من طرف المتلقي كليا، بالإضافة إلى إمكانية عدم استلام الرسالة من أصله بسبب عامل التشويش، أو عدم الفهم وغيرها. " (Team, 2014, p. 108) وعليه فتضمن الشفرات في النصوص السينمائية يخضع لثلاثية: التلقي، مقاصد الفيلم والخبرة المعرفية السينمائية المشتركة بين الفيلم والمشاهد المتلقي، ورغم ما يحمله الفيلم من تشابه في الكلمات والصور والرموز واختلاف في المعنى، إلا أن إدخال الشفرات ووضع الكودات لها ضروري لتحقيق مقاصد النص والفهم المدرك من طرف المتلقي المشاهد. وقد يلجأ القارئون على الصناعات السينمائية إلى تبني فكرة الغموض في المعنى- متعمدا - في النصّ الفيلمي أو حتى تناثره لأغراض معنية. هذا القصد يحفز المشاهد على تشغيل النظام التأويلي لديه وتماھيه مع هذا الغموض، لفك أنظمة التشفير المختلفة في الفيلم والإمساك بضمونه ومعانيه ومقاصده ودلالاته .

4. متطلبات فهم وفك الترميز في بنية الخطاب الفيلمي:

يحتوي الفيلم كخطاب مجموعة من الأنظمة العلاماتية والسيميوطيقية والرمزية تصرخ بدلالات صريحة وأخرى غير صريحة، ولكي يصل المتلقي إلى مفردات النص البصري المتمفصلة في الخطاب، واستقراء وظائف هذه العلامات والأنظمة والتحقق منها، عليه القيام بمجموعة من العمليات التفكيكية والتركيبية وإعمال ذهنه في الفهم وصولاً إلى التأويل مروراً بالتحليل والتفسير.

فالخطاب الفيلمي خطاب مرئي بصري، أيقوني، رمزي وإشاري بامتياز، فالمشاهد لا يقف عند فهم الخطاب فقط، بل يتعداه إلى تفكيك الرموز المتضمنة فيه، وذلك استناداً إلى القرائن المنطقية واللغوية والتداولية الموزعة في معانيه، لذلك عملية الفهم تتطلب من المشاهد استحضار جل المعاني لمختلف الرموز ومقارنتها بمعاني الخطاب الفيلمي المقصودة " فلا يستطيع أحد اليوم أن يقرأ رواية أو قصيدة مشهورة أو أن ينظر إلى لوحة تشكيلية أو رسم، كما لا يمكن أن يستمع إلى قطعة موسيقية ما، أو يشاهد فيلماً أو مسرحية مشهورة. وإن كان ذلك أول اتصال له بها، دون أن يكون تمام وعيه لمختلف السياقات كتشكيكية أولية يحاول القارئ الاستناد عليها والإستيحاء منها لتقديم تفسيرات لهذا النص." (تشاندر، 2018، صفحة 338).

ببساطة الرموز السينمائية في بنية الفيلم غير مفصح عنها، ولا تظهر في شكل كلمات أو حروف، ومع ذلك تعد كحامل للمعنى، ولا يمكن بلوغها من قبل المشاهد إلا لحظة تأويلها. فكل الرموز في الخطاب الفيلمي قابلة للقراءة وتحتاج إلى معايينة سيميائية من طرف المشاهد المتلقي. فتتبع فيلم أمريكي باللغة الإنجليزية مثلاً مع وجود ترجمة للغات العربية في أسفل الشاشة، ومع ذلك قد يكتفي المشاهد بالقراءة البصرية للصورة وما تحويه من أيقونات ورموز وتحصيل المعنى وتحقيق متعة بصرية وجمالية، دونما الالتفات إلى قراءة الرسالة اللسانية المترجمة.

وإذا كانت بنية النصوص الفيلمية تختلف في مستوياتها من حيث الصعوبة واليسر والغنى المعرفي والثقافي والرمزي، فإن عمليات القراءة والفهم والتركيب والتفكيك التي يقوم بها المتلقي، تكون هي الأخرى في مستويات تختلف باختلاف تراكم خبرات المشاهد المعرفية والنفسية والجمالية لهذا الجنس الفيلمي أو ذاك، بالإضافة إلى مدى توافق أو عدم توافق فنون الفيلم مع أفق توقعاته، وتمتعه بقدرات جمة في فك شفراته ورموزه.

وتتميز بنية الخطاب الفيلمي بدرجة عالية من الأيقنة والتميز يتداخل فيها الدال السينمائي بالمدلول والمرجع مشكّلة مجموعة من العلامات المتداخلة والمتشابكة بتداخل الأرضية واللقطات ووحدات الفيلم، خاصة وأنّ الخطاب الفيلمي خطاب مجموعة مشتركة بين عدة أطراف (ممثلين، مخرجين، منتجين، مختصين في الديكور، مصوّرين، موسيقيين..)، تجعل هذا الفيلم الملغز نص مرئي متكامل الأجزاء قابل للقراءة من طرف المتلقي المشاهد، ففعل القراءة بدوره يحتاج منه حضور ذهني ونفسي قوي، بالإضافة إلى تناسب الألفاظ مع معانيها.

5. إشكالات تأويل الفيلم:

يحيا النصّ الفيلمي حياة جديدة بفعل العملية القرائية، والتي تعتبر محصلة تفاعل المشاهد المتلقي وتقبّله للعمل الإبداعي. ويعد التأويل آلية من آليات قراءة واستكشاف النصّ السينمائي أو الفيلم، كما أنه ممارسة تنطلق من نظام النصّ الفيلمي لتعود إليه "ويمكن اعتبار التأويل محاولة للإمساك بخيوط دلالة ما والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي" (بنكراد، 2005، صفحة 139)، لذلك تحتاج الممارسة التأويلية عند المتلقي إلى تمتعه بنوع من البلاغة التأويلية للتحرر من قبضة النصّ الفيلمي، فكلما كان المتلقي بليغ حصل تأويل بليغ عن طريق قدرته الفائقة في تقديم قراءات بليغة، تساهم بدورها في رفع نسبة تقبّله للعمل الإبداعي الفيلمي، فبلاغة المتلقي

تخوّله بأن يكون قادرا على تحصيل المعنى المفقود في الفيلم وتكشّفه من خلال تفعيل طاقة التأويل لديه .

لذلك فإن التأويل "يكشف عن قيم معينة لم تكن موجودة على مستوى الخبرة المباشرة والمعاني الكامنة (Colin, 2009, p. 64). وعليه إن التأويل في الفيلم تأويل حيوي لا يتوقف عند حد فاصل بعينه بل يتعداه إلى الإنفتاح على سيرورة سيميائية سينمائية غير محدودة، يتحرر فيها المشاهد صاحب الخبرة من سجن النص الفيلمي أو الخطاب السينمائي. " يحدث ذلك بالعودة إلى عناصر تأويلية تتعدد مصادرها وتساهم في إغناء التأويل منها، الديني، الإيديولوجي، الأسطوري، الخرافي وكذا الثقافي. " (بنكراد، 2005، صفحة 149) وعدم تقيد المشاهد كمؤول دنيامي- منفتح - بما ورد في نسيج النصّ الفيلمي من جوانب معرفية، أيديولوجية وسوسيو- ثقافية، واستحضار مختلف السياقات الخارج نصية للفيلم بات فعل ضروري لاستكمال الفهم وإنتاج المعنى .

والسيميوزيس التأويلي أو كما يفضل بيرس تسميته بدائرة لامحدودية التأويل قد توقع المشاهد في حالة إفراط تأويلي غير محمود خاصة المتطرف منه، يحيد به عن المعنى الحقيقي للنص ويبعده عن نقطة بداية التأويل في الفيلم، هذا الإنقطاع قد يوصله إلى حدود قصوى بعيدة عن مقاصد الفيلم، وتورّطه في إلتباس المعنى. والفعل التأويلي المنفتح بذلك قد ينج بالمشاهد المؤول في متاهة تأويلية *Dérive Interprétative* تفسد عليه متعة المشاهدة ولذة النصّ الفيلمي. ففلسفة التأويل عند المشاهد تقدم نص ثاني بمحاذاة النصّ الفيلمي الأصلي في معانيه، هذه الإزدواجية في المعاني ينساق المشاهد بفعلها نحو إنزلاقات تأويلية تفضي إلى الإنزياح عن المعنى المقصود، وتقلل من فرص الفهم لديه. لكن هناك بعض الإستثناءات أين يكون انبعاث المعنى من المشاهد كعملية إبداعية موازية للإبداع الفيلمي ، تُخلق من التّعاض الذي يحصل بين مقاصد الفيلم وما يحصله المشاهد من فهم مدرك لمعانيه .

فالفاعل التأويلي كنشاط ذهني ، يتطور كممارسة لمسير أفقي يحاول المشاهد من خلاله استحضار كل ما له علاقة مباشرة بالفيلم ، أي على المستوى التعبيري المباشر (التعيين) ، كما يتطور عموديا في العمق بتفكيكه لمختلف الشفرات أو الرموز اعتمادا على الخبرة المعرفية للمتلقي بالفيلم ، بالإضافة إلى الخصائص السوسيو-ثقافية ، والأيدولوجية والسيكولوجية ، لكسر الغموض وكشف المقاصد واستخلاص المعنى.

6. السيميوزيس الفيلمي وإنتاج المعنى:

تهتم جمالية التلقي بفعل القراءة التي يقدمها المتلقي للنص الفيلمي ، بالبحث في ثغرات هذا النص ومحاولة ملئها وفق آفاق معينة ينطلق منها ، " فقد وضعت دراسات التلقي حدا لحصرية صاحب النص (المؤلف) والاهتمام بتحليل العلاقات الملموسة بين النصوص التي يبثها التلفزيون والمعاني التي يستمدّها منها المشاهدين فعلا " (Dayen, 1992, pp. 1-24) ، والمتلقي بالإضافة إلى قيامه بالعملية القرائية للفيلم يعدّ فاعلا ثانيا في البناء وإعادة الإنتاج بقيامه بمجموعة من النشاطات الإنتاجية أثناء تلقيه للفيلم ، بدءا بعملية تحقيق الفهم المدرك إلى عمليات التفكيك والتركيب ، التفسير والتحليل وصولا إلى التأويل الجيد.

يتفاعل المشاهد المتلقي مع الفيلم وفق سيميوزيس (علاقة الدال بالمدلول) ، هذا الربط يسهّل عليه إنتاج معاني المتن الفيلمي وإعطاء شرعية لذاته المتلقية وإقحامها في بناء معانيه كما أكد ياوز. " ويتم التعامل مع الفيلم كرمز على الرغم من أنه يتكون من أيقونات ، نحن نرى أشكالا وألوانا ، وليس حروفا ، ومع ذلك نبي المعنى من الفيلم ، كما لو كنّا نرى حروفا " (Ehrat, 2004, p. 529) ، والفيلم نظام من العلامات والرموز ، توجب على المشاهد ولكي يفهمها ويساهم في إعادة بنائها وإنتاج معاني جديدة ، عليه القيام بسلسلة من الإحالات ، تبدأ من بنية النص الفيلمي ليستمر الإنفتاح على مختلف العناصر الموجودة في السياق الخارجي ، هذه الأخيرة يشترط فيها أن تكون شديدة الصلة بمختلف

الحقول الدلالية التي تدلّ أو تشير إليها، إلّا أنّ هذا الإنفتاح أحيانا لا يسهم في التّحقق من المعاني وإدراكها.

لكن السيميوزيس الفيلي لا يتوقف عند ثنائية السّياق والمعنى، ولفهم مقاصد النصّ الفيلي تخضع هذه السّيرورة لعوامل تتعلق بالمشاهد المتلقي في تفاعله مع الفيلم، كالخبرات السينمائية القبلية المتكوّنة جراء كثرة المشاهدات، ظروف التعرض، سيكولوجية المتلقي وإيديولوجياته، فالعملية التّواصلية في الفيلم تقوم على ثلاثية المتلقي، مقاصد الفيلم والخبرة المعرفية المشتركة بينهما. بالإضافة إلى أن عملية البناء في الفيلم لا تنطلق من فراغ، بل من فرصة يمنحها النصّ الفيلي للمتلقي، بترك مجموعة من الفراغات أو كما يسمّنها أمبرتو إيكو بياضات، هذه البياضات تولّد طاقة تحفيز للمشاهد من أجل ملئها لتكملة مقاصد النصّ وبالتالي مساهمة هذا المتلقي في إنتاجه وتداوله واستخراج معانيه المبطّنة، فالنّغرات الموجودة في النّصوص السينمائية توفّر للمشاهد الخبير إمكانية فتح النّظام التأويلي لها، وتقديم عدد غير محدود من القراءات والتّأويلات.

ثراء الفيلم السينمائي بالرموز والعلامات والدلالات "جعل السّيميائيون السينمائيون يعتبرون الفيلم السينمائي نصّاً لغويّاً وعلميّ، كما على المشاهد (القارئ)، تتبّعه من داخله لفهمه والوصول إلى المعنى الذي يمكن الوصول إليه." (الآغا، 2013) فالمعنى متوغّل في حياتنا وممتد في مختلف الأنساق، وعلاقة الإنسان بهذه العلامات علاقة تصادف أو احتكاك، تضيف معاني جديدة لحياته. لذلك يحاول التجاوب معها واستخلاص ما يدلّ عليها أو على مثيلاتها والبحث عمّا يقابلها في الأفلام السينمائية. وفي الواقع "فنحن لا نتجاوب مباشرة مع أعمال الآخرين وأفعالهم، وإنّما مع المعنى الذي نسبغه بأنفسها على تلك الأعمال، عن طريق قراءة الرموز." (عماد، 2016، صفحة 159).

ويتوسّل صنّاع الأفلام بالعناصر المكوّنة للفيلم السينمائي في مختلف جوانبه التّشكيلية والفنّية، الجمالية، الرمزية والإيحائية لإحداث الأثر في المتلقي وإقناعه عن طريق تمرير رسائل مشفّرة وتسويق أفكار مشحونة بإيديولوجيات معيّنة، في المقابل

يحمل المتلقي طاقة فهم وتأويل، يستطيع خلالها مراوغة النصّ الفيلمي عمّا يتضمّنه من معلومات وحقائق وأفكار، لتكملة مقاصد النصّ وتوشيح المعنى المضمّر في بنية الخطاب الفيلمي. والوصول إلى المعنى وتكشّفه في الفيلم، والمساهمة في إنتاجه يكون بتفكيك مختلف الدوال السينمائية على اختلافها (إشارات، أيقونات، رموز) والبحث عن مدلولاتها لإشباع فضوله كسبب من أسباب البحث عن المعنى.

بدون شك كان المشاهد في وقت مضى يتكشّف المعنى بالإعتماد على مدى صدق القصص والأحداث الفيلمية، ودرجة ملاستها ومحاكاتها للواقع وانعكاسه فيها، وصلتها بالممكنات والمستحيلات، إلّا أنّ تحول السينما كوسيط في تداخل فيه الأزمنة، الواقعي والخيالي، وترك النهايات غامضة، والإكثار من الإيحاء واستخدام الفنون البلاغية، وأنّساق النصّ وغيرها من متطلبات العمل الإبداعي السينمائي، جعل الفيلم السينمائي يتميّع بجماليات فريدة تتطلب من المتلقي تأمل كبير في النصّ الفيلمي، وكذا ضرورة حيازته لرصيد فيلمي كأساس لعملية تفاعله الإبداعي مع الفيلم والمحافظة على العملية التواصلية فيه.

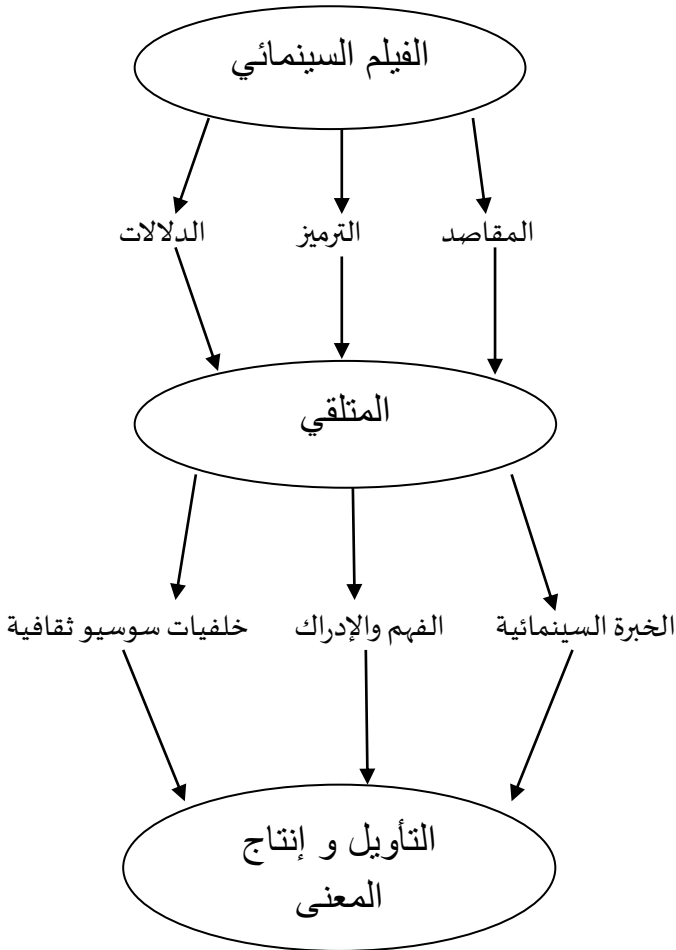
وإنتاج المعنى في الفيلم السينمائي يتشكّل من إلتحام عنصري التّعيين والتّضمن، فالمشاهد ينطلق من الصور والأيقونات ليصل بفهمه إلى مختلف القيم السيميوطيقية التي تمثّل الأبعاد الجمالية والرمزية في الفيلم. هذه العلاقة التفاعلية والتواصلية بين العمل الإبداعي ممثلاً في الفيلم كفاعل والمشاهد المتلقي كمتفاعل ومحرك ومتقبل لمختلف العلامات السيميائية التي يحوزها الفيلم، والمجسّدة في العلاقة بين الدال السينمائي (الصور، الحركة، الألوان، الأيقونات، الموسيقى...) و مدلولها الذي تحيل عليه، وهي علاقة في إطار سيميوزيس الفيلم أو بشكل أعمّ ما يسمّى بالسيميوزيس السينمائي Cinematics Simiosis.

7. الخبرة التأويلية لدى المتلقي :

يحتاج مطلب الخبرة التأويلية عند المتلقي إلى عناية خاصة من قبل دارسي الإعلام كونه مؤشرا هاما في عملية التلقي السينمائي، ينم عن مدى تشبّع المشاهد - أو حالة اكتفاء إن صح التعبير - ناتج عن كثرة التعرض و كثافة المشاهدة بفعل عملية تلقيه اللامحدود للأفلام على اختلافها. فالخبرة التأويلية لم تأت من فراغ، بل جاءت نتيجة لتفاعلات المشاهد الخبير مع مختلف الأفلام السينمائية، فهما، إدراكا، ربطا للعلاقات، تحليلًا وتركيبًا، تفسيرًا وتأييلا ثم إنتاجا للمعنى. وعلى الرغم من ذلك هناك بعض الأفلام تمرر رسائل عبقرية وأفكار واقعية ضمن رؤى فلسفية معنية مكوّنة من تجربة يقدمها الفيلم. وتماهي المتلقي كذاتية متفاعلة مع هذه التجربة، قد يرفع من درجة توحده مع العمل الإبداعي الفني، خاصة إذا تحقق اشتراكهما في الآفاق والتوقعات والخبرات، مما يسهّل عليه توليد الدلالة وتوسيع المعنى.

وعليه فالخبرات تتخمر وتكون لدى المتلقي السينمائي وتعزّز الوعي التأويلي لديه كما يصطلح عليه غادامير، والذي يستطيع بفضلها توسيع دائرة معارفه وأفكاره وخبراته حول الواقع الفعلي، ولإعطاء تأويل رزين و تحصيل معاني صحيحة منبعثة من الآفاق المشتركة بين العمل الإبداعي والمشاهد الخبير، لا يكتفي هذا الأخير بالدوال التقريرية المباشرة بل يتعدى ذلك إلى حرصه المتفاني في البحث عن مكنوناتها ومدلولاتها الإيحائية المستترة في خطاباتها(سواء في الخطاب البصري أو الخطاب الألسني). كما أنّ تنوع الخبرات التأويلية عند المشاهد كمتلق ومنتج في الوقت ذاته، يختلف باختلاف التراكمات المعرفية وتجاربه النفسية التي تتطور بفعل كثافة المشاهدات وتأثير السياق الخارجي، كلّها عوامل تساهم في ثراء الخبرة التأويلية السينمائية عند المشاهد، يستند عليها في الإنخراط في مختلف السيرورات التأويلية الجديدة. وفي بعض الأحيان فكرة التراكم ترهق المشاهد حتى وإن كان خبيرًا، لأنّ خبرته التأويلية تتطور بفعل الإنتقالات التي تحدث من براديجم إلى براديجم جديد، أو بالقفز من نسق إلى نسق جديد ومغاير من الفكر والخبرات.

الشكل 1: السيميوزيس التأويلي للفيلم السينمائي لدى المتلقي



المصدر: من إعداد الباحثان

وبناءً عليه فإن تمتّع المشاهد المتلقي بخبرات متنوعة في التأويل يدفع الفعل التأويلي لديه لأن يكون متواصلاً وغير منقطع، فأثناء المشاهدة يستطيع المشاهد القيام بعمليات ربط الفيلم مع حقبات وأزمنة تأويلية، قد تكون متقاربة أو تكون متباعدة، بانفتاحه على سياقات جديدة تغني فهمه للفيلم، وتسرع وتيرة الإنتاج وإعادة البناء لاستخلاص المعنى. "وهناك عدة طرق تتفاعل بها مع المواد التي نستهلكها، بسبب تعدّد المعاني، وكيفية تفسيرنا للرسالة في سياق خبرتنا العميقة (Ross & Nightingale, 2003, p. 73). لكن ليس كل خبرة حاضرة في ذات المتلقي، تكون فاعلة ومتفاعلة في تأويله للفيلم.

ويمكننا الاستدلال على ذلك بالقول أنّه ليس كل مشاهد باستطاعته استحضار جملة من المعطيات في شكل خبرات سابقة من أجل ربطها بمختلف التفاعلات التي يعرضها الفيلم، خاصة مع تطور سلوك المشاهد وتغير أنماط مشاهدته، وتحوّله إلى المنصات الرقمية، وتأثير هذه المنصات والتطبيقات على تجربة المشاهدة لديه، فانتقال المتلقي خارج قاعة السينما أي المشاهدة المنزلية باستخدام التلفزيون الذكي عبر التطبيقات الجديدة، أو استخدامه الهاتف أو جهاز الحاسوب كشاشة عرض، تعد معطيات حاضرة في التأثير على عملية تلقيه للعمل السينمائي بشكل كبير، كتأثير ديكور المنزل، نوع الإضاءة، صغر حجم الشاشة، التحرك داخل فضاء المنزل، طريقة الجلوس ... هذه المعطيات تتدخل كعامل تشويش، قد تفسد عليه الفرجة والمتعة الجمالية، بالإضافة إلى إمكانية عدم تحقيق الفهم، وكذا تعطيل المسير التأويلي لدى المشاهد، والمساهمة في انفلات المعنى منه .

8- نموذج تطبيقي على فيلم المحارب Gladiator (الجزئين الأول والثاني)



فيلم غلادياتور الجزء الثاني

فيلم غلادياتور (المحارب) الجزء الأول.

- قراءة الفليمين:

الجزء الأول: Gladiator 1:

فيلم درامي تاريخي ملحي صدر عام 2000 من إخراج ريدلي سكوت وكتبه ديفيد فرانزوني. يروي الفيلم قصة الجنرال الروماني مكسيموس ديسيموس ميريديوس وأدى دوره (راسل كور) والذي تعرض للخيانة على إثر اغتيال الابن كومودوس لوالده الامبراطور

ماركوس اوريليوس، واستلثه على العرش. عندما يصبح الابن قيصر روما خلفا لأبيه يحاول بعدها قتل الجنرال ماكسيموس، عندما يشعر هذا الأخير بالخطر يحاول الهروب إلا أن الإمبراطور ألقى القبض عليه ليصبح أسيرا، وعند فتح مجال المصارعة أمام الأسرى تحول ماكسيموس إلى كبار المصارعين في الإمبراطورية محاولا الإنتقام من الإمبراطور الإبن.

الجزء الثاني: 2Gladiator

من إخراج المخرج البريطاني ريدلي سكوت وبطولة دينزل واشنطن سنة 2024، تدور أحداث الفيلم حول شخصية لوسيوس (بول ميسكال) ابن ماكسيموس (راسل كرو) الذي تم قتله في الفيلم الأول. قامت والدته لوسيوس السيدة لوسيل (كوني نيسلن) بتهجيرها خارج روما بحثا عن الأمان باتجاه مملكة نوميديا شمال إفريقيا حيث وجد الحب والإستقرار.

قاد الجنرال الروماني ماركوس أكاسيوس (بيدرو باسكال) هجوما على مملكة نوميديا، أدى إلى مقتل زوجة لوسيوس والذي هو الآخر وقع أسيرا في سجون روما ويصبح عبدا عند ماكريينوس (دينزل واشنطن)، ليكتشف مهاراته في القتال ويرسله إلى حلبة المصارعة أين يظهر لوسيوس رغبته في الإنتقام.

• اشتراط المشاهدة المتراكمة لدى الجمهور:

من أجل فهم ايدولوجيا الفيلمين لدى الملتقي لا بد أن يمتلك رصيد مشاهدة فيلمية في هذا النوع من الأفلام التي تتناول الأحداث التاريخية والحروب والحضارة الرومانية، وحياة الأباطرة والأبطال الذين تم تخليدهم في السينما. فلا يستقيم منطقيا أن يفهم المشاهد الحبكة والصراع والأحداث التاريخية مثل بعض الانتصارات والمعارك أو حياة البطل في التاريخ الحقيقي له، من خلال التلقي السطحي للفيلم، يتطلب الأمر أن يكون قد شاهد مجموعة من الأفلام ذات الصلة بالموضوع، فهذه المشاهدة للأفلام

المماثلة تتيح له امتلاك معرفة قبلية وتعطي للفرد سجلا فيلميا حافلا بالفهم الموسع لتعقيدات الأفلام التاريخية على اختلاف سيناريوهاتها.

إن تراكم مشاهدة أفلام مماثلة من حيث الموضوع تصنع متلقيا متخصصا وعارفا بالسينما التاريخية، خبيرا في فك شفراتها، وفهم سياقاتها المعقدة، قد يصل به التعمق الفهمي لنص الفيلم إلى معارضة بعض المغالطات التاريخية الموجودة فيه، وتصحيحها، بل ونقد رؤية المخرج لبعض المحطات التاريخية أو المعلومات المتضمنة التي من شأنها تزيف حقائق أو طمس أحداث أو شخصيات. وهذا ما تؤكد مساهمات النقد السينمائيين التي تأتي فيما بعد.

يتطلب فهم فيلم المحارب بنسخته الأولى و الثانية 2000 + gladiator 2024 للبطل (راسل كرو) خبرة في مشاهدة أفلام مشابهة له مثل: فيلم 300 والمقصود به ثلاثمائة محارب لمملكة اسبارطة في اليونان القديمة. كذلك فيلم The Eagle 2011، وفيلم The Troy 2004، للممثل براد بيت، وأيضا فيلم The kingdom Of heaven 2005.

• فك الشفرات الفيلمية:



لقطات من فيلم غلادياتور (ج1 و ج2)

فيلم Gladiator سواء في نسخته المقدمة عام 2000 أو في جزئه الثاني الذي صدر سنة 2024 من أكثر الأفلام السينمائية التاريخية أيقونية ورمزية، يعد لوحة فنية تعكس معاني عميقة وشفرات تميل إلى الغموض حاول من خلالها صانعي كلا النسختين تقديم تجربة إبداع سينمائية ذات أبعاد رمزية وجمالية مؤثرة.

ولإظهار قوة الصراع بين شخصيات الفيلم (بجزئيه) تم التركيز على إبراز مجموعة من الرموز البصرية البسيطة، لكنها عميقة لإيصال فكرة الفيلم، هذه الرموز تحاكي القصة التاريخية بامتياز

والمشاهد أثناء قراءته وتحليله للفيلم يربط هذا الظهور المتكرر للشمس في مشاهد القتال بين المحاربين بمدى استمرار الحياة والتمسك بها كذلك يمكن إيعازها للسلطة، مع العلم أنها معروفة في الثقافة الرومانية كرمز ديني يعبر عن الإله وعظمته. أما الرمال الموجودة وسط حلبة المصارعة (الكولوسيوم)، فتمثل حلقة الوصل بين المحاربين كذا ترمز إلى الصراع . والمشاهد يمكنه تفكيكها على أنها ترمز إلى الموت على اعتبارها مكانا محفوف بالمخاطر، فكل مصارع يدخلها مخير بين الفوز والنجاة والعودة إلى الحياة ، أو الخسارة والإستسلام لسيف العدو وبالتالي النهاية المحتومة والموت. إن هذه الرموز تضع المتلقي أمام تحدٍ مستعصي من أجل ربطها بتأويلاتها الصحيحة، فمثلا لا يمكن للمشاهد أن يفهم دلالات الكولوسيوم أو الفضاء المكاني للقتال ما لم تكن لديه ما يسمى بالسنن التأويلية المتمثلة في ثقافة تاريخية بالمعابد والمدرجات والمعالم التاريخية ورمزيتها لدى الشعوب والتي تقوم السينما دائما بتوظيفها رمزيا من خلال العمارة الدالة أو الفضاء المعماري بوصفه نصا دالا يمكن قراءته وفك شفراته.

حتى مفهوم القتال يمكن اعتباره شفرة معقدة قد يفهمها المتلقي بشكل مختلف باختلاف الخطاب الذي جاء فيه، فأفلام الحركة تميل إلى أن تكون شفرات علامات القتال والصراع فيه دائما ذات معنى تعني أكثر شيء بينما في فيلم (المحارب)، يعتبر القتال طقسا رومانيا يتجاوز العنف إلى عكس ثقافة رومانية وتقليد راسخ لدى العامة وثقافة مستمرة. ففي هذه الحبكة يظهر القتال حاملا لحمولة معنى دالة على البطولة والقوة، السيطرة، القيادة، الصبر، الطموح... وعلى المتلقي أن يتموضع ضمن مقاصد الفيلم لا ضمن المقاصد التي تفهم في الحياة العامة.

عند نهاية أي مصارعة بين أبطال الفيلم يتم تسليط الكامرا على السيف وذلك كرمز للقدر على السيطرة. فأداة السيف عند المشاهد سيما لما يكون ملطخا بالدماء تمثل حسب المعتقدات الموجودة في جميع الحضارات التاريخية (الرومانية، الإغريقية، الإسلامية، الصينية...) النصر والانتقام من العدو وسيادة الحق على الباطل.

• كيف يشتغل السيميوزيس التأويلي لفيلم gladiator؟

غلادياتور (المحاربون) فيلم غني بالمعاني والدلالات والإيحاءات يدعو المشاهد إلى الإنغماس فيه والتأمل في طبيعة الإنسان الروماني وثقافته، وكيفية تداوله على السلطة باستخدام القوة.

انطلاق المشاهد في فهم الفيلم يكون بتشغيل طاقة التأويل لديه وفق سيرورة تدليلية أو سيميوزيس تأويلي لفهم الدوافع الخفية لصراع شخصيات الفيلم (2+1) واحتواء معانيه الكامنة والتي تظهر تارة بطريقة مباشرة وتختفي تارة أخرى بطريقة إيحاءية مشفرة ضمن فعل سينمائي غامض ومعقد.

وعلى إثر هذا التشابك والتداخل في المعطيات والأحداث في الفيلم يخلق نوع من الاختلاف أو تعدد في التأويلات عند المشاهد، مع التأكيد على خاصية أن الأفراد مختلفون في بناء تأويلاتهم لموضوعات وعلامات ورموز الفيلم في نسختهم. مثلا تأويل المشاهد

لظهور قرص الشمس هناك من يفهمها ويؤولها على أنه بداية يوم جديد وفقط، كما يمكن تأويلها على أنها تمثل الوضوح و نقاء الروح وصفاء الحياة ، وتؤول على أنها تمثل الحياة الطبيعية للإنسان الروماني آنذاك...

فمفاهيم مثل السلطة ،العلاقات المعقدة والمتشابكة في النص الفيلمي، والصراعات النفسية والعاطفية والأخلاقية التي يعكسها الفيلم في موضوعه، يختلف تأويلها من مشاهد إلى آخر باختلاف الرصيد والثقافة والمعارف التاريخية والحضارية والدينية التي يملكها ، لإقامة مجموعة من المقارنات بينها وبين مثيلاتها في الأفلام أو الواقع.

إدراك الأبعاد المعقدة في الفيلم وتأويلها لدى المشاهد، يتطلب امتلاكه لمجموعة من الآليات لفك شفراتها وسننها التأويلية، لفهم الكيفيات التي يتم بها توليف اللقطات- المونتاج- والتي عادة طريقة العمل عليها يعكس وجهة نظر المخرج(زاوية رؤيته لموضوع الفيلم)،وتاريخية موضوع فيلم *Gladiator* لم يمنع من إمكانية تزييفه لبعض الحقائق باستخدام تقنيي المونتاج والتصوير، هذه العملية يستطيع المشاهد الذكي من خلالها تقديم قراءات وتأويلات تتماشى والرؤية الإخراجية للفيلم، كما يستطيع تقديم عكس ما طرح في الفيلم استنادا إلى الحقائق التاريخية التي تسكن في خزان خبراته السابقة من الأفلام أو كتب وغيرها...

تأثير الفيلم على الثقافة الشعبية للمشاهدين يستشف من خلال تقليد مختلف الصراعات القائمة بين الأبطال في الفيلم ونقلها إلى عالم الألعاب الإلكترونية وألعاب الفيديو والتي لاقت رواجاً سريعاً وقبولا جماهيريا هائلا بين أفراد المجتمع كبارا وصغارا على اختلاف موسوعتهم الثقافية. فالمشاهد تزيد فرص الفهم وإمكانيات التأويل لديه لهذا الفيلم من خلال مشاركته في هذه الألعاب.

• خبرة المشاهدة معيارا أساسيا لخبرة التأويل؟

تعد خبرة المشاهدة السينمائية أحد مفاتيح ولوج عالم الأفلام مهما كان نوعها، تساعد المشاهد الذي يتمتع بخبرات سينمائية على تحقيق فهم أعمق لفيلم gladiator (2+1)، خاصة وأنه فيلم يجمع فيه بين عدة أشكال من الدراما والتاريخ واحتوائه على مجموعة معتبرة من التناقضات لخلق نوع من القلق والتوتر والضبابية عند المشاهد، كوجود الصراع الدائم بين تيار الخير ممثلاً في البطل ماكسيموس مثلاً، وتيار الشر من خلال شخصية كومودوس كطاغية وشرير.

والمشاهد عند مساءلته لأحداث هذا الفيلم وتأويله لها يستحضر مجموعة لا متناهية من الأفلام المشاهدة في حقبات وأزمنة تاريخية متعاقبة ومختلفة من نفس النوع، لتقديم قراءات وتأويلات عميقة تلامس مقاصد الفيلم وتجربة المشاهدة بكل تفاصيلها تتطلب من المشاهد الحذق ولكي يكون خبيراً إن صح التعبير، عارفاً بشؤون السينما أن يحاول الإنتقاء من بين أحسن الأفلام من حيث المتعة الفنية والجمالية في النهاية.

إن تراكم مشاهدة الأفلام التاريخية خاصة التي تتناول الحضارة الرومانية تجعل من المشاهد على قدر كبير من المعرفة بهذا النوع من الصناعات السينمائية، ما يخول له امتلاك فعل تأويلي ناجح، يعني قياس شيء محسوس بتقديرات كمية أو إحصائية.

لقد ولدت انطباعات المشاهدين بعد عرض الجزء الأول من فيلم المحارب لبطله راسل كرو، حيرة لدى الكثير من النقاد مفادها أن الكثير منهم أخطأ في تفسير الفيلم وفهمه وفقاً للسياق الذي وضعه المخرج فيه، حيث تم تركيز الفهم لدى المشاهدين عموماً حول حلقات القتال والكيفيات الوحشية التي يتم بها إضافة إلى دلالة الدكتاتورية التوسعية للجيش الروماني آنذاك، لكن الفيلم المشبع بالادولوجيا اتجه إلى الاهتمام بمسائل أعمق بكثير مثل: الأحداث التاريخية التي حصلت، الانقلابات، المؤامرات، الهيمنة، السياسة، والحكمة الرومانية، الفساد، التحالفات السياسية، الفقر، الأزمات

الاقتصادية لدى الشعب الروماني وغيرها من القضايا التي قد يعجز المتلقي عن إدراك دلالتها إذا ما قفز مباشرة إلى تأويل الفيلم وفقا لحاجته وإشباعاته المكتفية بالترفيه.

منذ أكثر من عشرين سنة وبعد صدور النسخة الأولى من الفيلم، وبموت البطل في نهايته تأكد في سينما هوليوود أن النسخة الثانية لن تكون خاصة وأن رمزية البطل الميت سيطرت على ارتباط المشاهد بالفيلم ولكنه عاد في 2024 مع بطولة دنزل واشنطن، كنوع من التدارك السينمائي لنجاح محقق وجب الوصول إليه وهذا ما تأكد لدى جمهور النقاد وأذواق المشاهدين، لتبقى الحلقة الخفية في إيديولوجيا الفيلم هي هل استطاع المشاهد فعلا امتلاك تأويل صحيح له، أم أنه اكتفى بتشغيل سيميويزس فك شفرات لا يتعدى التوصيف عند المتلقي المحترف؟ الذي يمتلك فعلا ما يسميه تشارلز ساندريس بيرس بالمؤول.

8. خاتمة :

تتطلب القراءة الفيلمية جهدا واعيا من المشاهد لا تنفصل عن معارفه العامة حول الفيلم، والرؤى الفلسفية للمخرج، والوعي بمختلف السياقات الاجتماعية، الثقافية والتاريخية في علاقتها بالفيلم، والخبرة المعرفية السينمائية لا تأتي من فراغ، بل تتكون بفعل كثافة المشاهدات وعلاقتها بتوليد تراكمات معرفية حول الأفلام، وخلق ذاكرة بصرية يستنجد بها في تفكيك وتأويل الفيلم، فالخبرة عند المشاهد تدفع به إلى المحافظة على استمرار المسير التأويلي واشتغاله ضمن حدود الفيلم.

والمشاهد يحاول البحث عن المعنى وإعادة إنتاجه في العمل الإبداعي من خلال تفاعله معه لتكشف مختلف الأنظمة الرمزية وخيوط الدلالة في النصوص الفيلمية، وانفتاحها على مختلف السياقات الخارجية في علاقتها بالمنتجات الإبداعية الموازية لها، لإعطائها شرعية أكبر في عملية التواصل الإنساني. لذلك قد ينجح المشاهد في تقديم تأويلات صحيحة لمختلف المعاني الواردة في الفيلم، غير أنه ليس ببعيد عن فرضية وقوعه

في الإنزلاق التأويلي أو الإنزياح في المعنى وصولاً إلى تشكل اللامعنى لديه، مما قد يدخله في متاهة تأويلية تبعده عن المقاصد الحقيقية لصانع الفيلم.

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية:

- أحمد الخطيب. (29 03 2022). كيف نقرأ فيلماً؟ ولماذا؟ تم الاسترداد من نون بوست، <https://www.noonpost.com>.
- سكيب داين يونج. (2015). السينما و علم النفس علاقة لا تنتهي. (سماح سمير، المترجمون) المملكة المتحدة: مؤسسة هنداي.
- سمير سعيد حجازي . (2020). معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة و علوم اللسان و المذاهب النقدية و الأدبية ، فرنسي- عربي / عربي- فرنسي ،انجليزي - عربي / عربي- انجليزي. مصر: دار الطلائع.
- عادل مصطفى. (2008). فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادير. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداي.
- خضر الآغا. (2013). الخطاب السينمائي لغة الصورة السينما بوصفها نصا. تم الاسترداد من <https://www.facebook.com/cinema.horizons/posts/3256799175345>

&43/?comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22O%22%7D

.locale=hi_IN

- دانيال تشاندلر. (2018). أسس السيميائية. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- سعيد بنكراد. (2005). السيميائيات و التأويل ، مدخل لسيميائيات ش. س . بورس. الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي.
- عبد الغني عماد. (2016). سوسيولوجيا الثقافة والمفاهيم والمشكلات من الحداثة إلى العولمة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- مجمع اللغة العربية. (2008). معجم المصطلحات الإعلامية. 4. القاهرة.
- محمود ابراقن. (1997). العناصر الدالة للغة السينمائية. حوليات جامعة الجزائر، الصفحات 148-219.
- هانز جورج غادامير. (2007). الحقيقة و المنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية (المجلد 1). (حسن ناظم ، و على جاسم صالح، المترجمون) طرابلس: دار الرؤيا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية.
- وردة قرآينية. (2008). أنماط تلقي البرامج التلفزيونية لدى الأسر الجزائرية دراسة اثنوغرافية. 62. جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة ، كلية العلوم السياسية و الإعلام ، قسم علوم الإعلام والاتصال.

المراجع باللغة الأجنبية:

- Ben Salah, M. (s.d.). Discours Films, mémoires et contextes révolutionnaires : Éléments pour un avenir. pp. 198-123.

- Colin, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (Vol. 3). fils de la Direction D'ALEX MUCCHIELLI.
- Dayen, D. (1992). Les mystères de la réception Ethnologues missionnaires ventriloques. pp. 1-24.
- Ehrat, J. (2004). *Cinema Et Semiotic Pierce and film Aesthetics Narration and Representation*. Toronto Canada: inématographique, University of TORONTO PRESS. Toronto Buffalo London imprimé au Canada.
- Millerand, F. (1997). David Morly et la problématique de la réception COMM. *positif* (v 97-1) *L'antichambre Fragments-sédiments*, pp. 1-10.
- Monaco, J. (2000). *Comment Lire UN Film LE Monde DU Films médias et multimédia* (Vol. 3). Newyork: langage.Histoire, Oxford University Press Newyork-Oxford .
- Ross, K., & Nightingale, V. (2003). *Media And Audience New Perspectives* (Vol. First Published). England: Open University Press England.
- Team, M. T. (2014). *Media studies . BC Campus*.