جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم العلوم الإنسانية

مذكرة ماستر

ميدان العلوم الإنسانية والاجتماعية
فرع علوم الإعلام والاتصال
سمعي بصري

رقم: أدخل رقم تسلسل المذكرة

إعداد الطالب:
صفاء العوني هنية رزيق

يوم: 06/07/2021

التلقي المعرفي للفيلم السينمائي دراسة مسحية على عينة من الشباب مشاهدي سينما المنصات الإلكترونية – نتفلكس – نموذجا

لجنة المناقشة:

هشام عبادة	أ. مح ب	محمد خيضر بسكرة	مقرر
أسماء حفناوي	أ. مس أ	محمد خيضر بسكرة	رئيسة
أسماء شرفة	أ. مح ب	محمد خيضر بسكرة	مناقشا ممتحن

السنة الجامعية : 2021/2020

شكر وعرفان:

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف: الدكتور هشام عبادة الذي قدم لنا يد المساعدة، والذي أمدنا بالمعلومات والنصائح والتوجيهات القيمة طيلة انجاز هذا العمل.

ملخص الدراسة:

تناولت الدراسة موضوع التلقي المعرفي للفيلم السينمائي في ظل نظرية القراءة والاستقبال الألمانية والتي افرزتها مدرسة كونستانس الألمانية في ستينيات القرن الماضي، وتتقاطع هذه النظرية الادبية مع علوم الإعلام في كونها تشمل ثنائية القارئ/النص والتي تصبح إذا اسقطت على الدراسة السينمائية متلقي /خطاب سينمائي، فالمتلقي أصبح بمثابة القارئ للفيلم السينمائي المعروض على منصات البث الإلكتروني التي كيفتها التطورات التكنولوجية الحاصلة. تسعى الأفلام إلى تقديم خطاب إعلامي معرفي للمتلقي من أجل تزويده بكم هائل من المعلومات التي تمر بعدة مراحل قبل أن تتحول إلى بناء معرفي كامل ومتوازن، فالتلقي المعرفي يهدف الى معرفة كيفية حدوث عملية التلقي وتمثيل المعارف وتحويلها إلى الذاكرة وتخزينها وإسترجاعها في ظل نشاط تفكيكها وتحليلها وإدراك مضمونها ومن ثم ضمها إلى المخزون المعرفي السابق لتتحول إلى معرفة كاملة يرجع إليها المتلقي متى كانت حاجته إليها.

Abstract : The study dealt with the subject of cognitive reception of the cinematic film in light of the German reading and reception theory produced by the German Constance School in the sixties of the last century. He became a reader of the cinematic film shown on electronic broadcasting platforms adapted by technological developments.The films seek to present a knowledge-media discourse to the recipient in order to provide him with a huge amount of information that passes through several stages before turning into a complete and balanced knowledge building. Realizing its content and then adding it to the previous knowledge store to turn it into a complete knowledge that the recipient can refer to whenever he needs it.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان.	
ملخص الدراسة .	
مقدمة	**أ.ب.ج**
الفصل الأول : الجانب المنهجي للدراسة.	
إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.	5
أسباب اختيار الموضوع	9
أهداف الدراسة .	9
أهمية الدراسة .	10
منهج الدراسة .	10
أدوات البحث.	12
تحديد عينة البحث .	14
تحديد المفاهيم.	18
النظرية المؤطرة للدراسة .	19
الفصل الثاني : الجانب النظري للدراسة.	
المبحث الأول : الخلفيات المرجعية والتاريخية لنظرية التلقي .	
المطلب الأول : ارهاصات ومنطلقات نظرية التلقي.	32
المطلب الثاني : الخلفية التاريخية لنظرية التلقي.	40
المطلب الثالث : مؤسسي ورواد نظرية التلقي .	44
المطلب الرابع : التلقي من الأدب إلى السينما .	53
المبحث الثاني : السينما ومنصات البث الإلكترونية.	
المطلب الأول : السينما عبر التاريخ .	57
المطلب الثاني: نشأة و تطور سينما المنصات الإلكترونية	60
المطلب الثالث: مستقبل الصناعة السينمائية في ظل تزايد خدمات البث الرقمي.	64
المبحث الثالث : التلقي المعرفي للفيلم السينمائي .	
المطلب الأول : العمليات العقلية المفسرة لتلقي الفيلم السينمائي.	67
المطلب الثاني :التلقي المعرفي للفيلم السينمائي .	74
المطلب الثالث : المدرك الحسي والمجاز في الفيلم السينمائي .	75
المطلب الرابع : الاستيعاب الشعوري للفيلم السينمائي .	77

المبحث الرابع : موت الفيلم وحياة المتلقي التأويلي.	
المطلب الأول : الفيلم من بنيوية الانغلاق إلى التأويل المفتوح .	83
المطلب الثاني : تناصية الفيلم السينمائي .	88
المطلب الثالث : التضمين الإيديولوجي في الأفلام السينمائية .	89
المطلب الرابع : موت الفيلم وحياة المتلقي .	91
المطلب الخامس : الأنساق التعبيرية السينمائية	94

فهرس الجداول .

جدول 1 : يوضح توزيع أفراد العينة حسب متغير الجنس.	98
جدول 2: يوضح توزيع أفراد العينة حسب متغير السن.	98
جدول 3: يوضح توزيع أفراد العينة حسب متغير الصفة.	99
جدول 4:يوضح دوافع مشاهدة المبحوثين للأفلام السينمائية على المنصات الالكترونية0	100
جدول 5:يوضح إمتلاك المبحوثين حساب نتفلكس مشترك أم شخصي.	101
جدول 6: يوضح أهم أسباب تفضيل المبحوثين لإختيار منصة نتفلكس على غرار باقي المنصات.	102
جدول 7 :: يوضح أسباب مشاهدة المبحوثين للأفلام السينمائية.	104
جدول 8 :يوضح المدة التي يقضيها المبحوثين في مشاهدة الأفلام السينمائية	106
جدول 9 :يوضح دوافع مشاهدة المبحوثين للأفلام السينمائية لأكثر من مرة .	108
جدول 10 :يوضح دوافع المبحوثين لمشاهدة الأفلام السينمائية.	111
جدول 11 :يوضح كيفية إبداء المبحوثين لآرائهم بعد مشاهدة الفيلم.	113
جدول 12 : يوضح مدى استغراق المبحوثين في استيعاب أحداث الفيلم .	114
جدول 13 :يوضح أسس اختيار المبحوثين للمعلومات والمعارف المتضمنة في الفيلم.	116
جدول 14 : يوضح اعتقادات المبحوثين حول ما هو الأقرب إليهم لفهم الواقع.	118
جدول 15: يبين الصعوبة في اتخاذ القرارات المعرفية في ظل التضارب بين السينما والواقع.	119
جدول 16 :اعتقاد المبحوثين إذا كانت السينما تستمد محتواها من الواقع أو الخيال.	120
جدول 17 :درجات تأثير عاطفة المبحوثين في بناء توازنهم المعرفي.	121
جدول 18 :يوضح أثر مشاهدة الفيلم على اكتساب معارف جديدة أم يشاهدون بهدف المتعة.	123
جدول 19 :كيفية تحقق الواقع بالنسبة للمبحوثين .	125
جدول 20 : يوضح اذا تكفي الأفلام السينمائية لإدراك المبحوثين للواقع .	127
جدول 21 :درجات تأثير السينما في طريقة رؤية المبحوثين للواقع.	129
جدول 22 :يمثل أهم المحددات التي تؤثر على واقعية الفيلم بالنسبة للمبحوثين.	131
جدول 23 :يوضح درجات اقتناع المبحوثين بالفيلم اذا كان مستمدا من أحداث واقعية.	134
جدول 24 :يوضح يتحقق المبحوثين من المعارف الموجودة في الأفلام السينمائية أم لا.	136
جدول 25 : يوضح هل تؤثر الحالة النفسية للمبحوثين التوفيق بين ما هو واقعي وغير واقعي.	139
جدول 26 : يوضح المواضيع الفيلمية التي تثير اهتمام المبحوثين كمصدر لمعرفة الواقع.	141
جدول 27 :يوضح العوامل التي تساعد المبحوثين على فهم الفيلم.	145
جدول 28 :يوضح مكان تخزين المبحوثين للأفلام في الذاكرة.	147
جدول 29:يوضح المراحل الأهم والأكثر فاعلية بالنسبة للمبحوثين أثناء مشاهدتهم للفيلم السينمائي.	149
جدول 30 : يوضح الأسس التي يبني من خلالها المبحوثين علاقتهم مع الفيلم .	150

جدول 31 : يوضح إذا الفيلم السينمائي يعبر بالضرورة عن ايديولوجية وتوجهات المخرج.	151
جدول 32 : يوضح مساهمة السينما في إلهاء الجمهور عن القضايا والتغيرات الاجتماعية الهامة.	154
جدول 33 : يوضح اعتقادات المبحوثين إذا ما كانت السينما عبارة عن فن يخدم الايدولوجيا.	155
جدول 34 :يوضح اعتقاد المبحوثين إذا ما اكان الفيلم يحتوي على العديد من المرجعيات المعرفية التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية بل تستند إلى فهمهم الخاص.	157
جدول 35 : يوضح هل يكون تحليل الفيلم اسهل إذا كان موضوعه ضمن اهتمامات المبحوثين.	159
جدول 36 : يوضح إذا كانت المعارف السابقة للمبحوثين تساعدهم على فهم الفيلم.	160
جدول 37 : يوضح إذا كان التعرض المستمر للأفلام يكسب المبحوثين خبرة في فهمها	161
جدول 38 : يوضح ما الذي يساعد المبحوثين على فهم المضمون الخفي في الفيلم السينمائي.	163
جدول 39: يوضح هل يساعد المبحوثين مشاهدة الفيلم مع الجماعة على التفريق بين الرسائل الظاهرة والرسالة الضمنية.	164
جدول 40 : يوضح أنواع الانفعالات التي يفضلها المبحوثين اثناء مشاهدته للفيلم السينمائي.	167
جدول 41:يوضح على أي أساس يكون استخلاص المبحوثين للمعاني الضمنية الموجودة في الفيلم	168
جدول 42: يوضح تأثير الجماعات التي ينتمي اليها المبحوثين في طريقة تفسيرهم للفيلم السينمائي	172
جدول 43 :يوضح بعد قيام المبحوثين بفك شفرات الفيلم هل يخيب أم يملأ افق انتظارهم.	174
جدول 44 : يوضح هل تؤثر واقعية الفيلم من عدمها في عملية فك شفراته .	175
جدول 45 :يوضح اختلاف تأويل الفيلم انطلاقا منالخلفيات المعرفية والتجاربه السابقة.	177
جدول 46 : يوضح مدى تأثير الأفلام على المبحوثين.	179
جدول 47 :يوضح الاشباعات المحققة لدى المبحوثين من خلال مشاهدة الأفلام السينمائية.	179
الفصل الثالث : الإطار التطبيقي للدراسة .	
تفريغ البيانات الشخصية للمبحوثين	
تفريغ وتحليل بيانات المحور الأول.	
تفريغ وتحليل بيانات المحور الثاني .	
تفريغ وتحليل بيانات المحور الثالث	
تفريغ وتحليل بيانات المحور الرابع .	
نتائج الدراسة .	
خاتمة.	
قائمة المصادر والمراجع .	
الملاحق العامة للدراسة.	

فهرس الأشكال

شكل 1 : يمثل توزيع أفراد العينة حسب الجنس.	98
شكل 2 : يمثل توزيع أفراد العينة حسب السن.	99
شكل 3 : يمثل توزيع أفراد العينة حسب الصفة.	99
شكل 4 : يمثل إمتلاك المبحوثين لحساب نتفلكس مشترك أم شخصي.	101
شكل 5 : يمثل أهم أسباب تفضيل المبحوثين منصة نتفلكس على غرار غيرها من المنصات .	102
شكل 6 : يمثل كيفية إبداء المبحوثين لآرائهم بعد انتهائهم من مشاهدة الفيلم .	113
شكل 7 : يمثل مدى استغراق المبحوثين في استيعاب أحداث الفيلم.	115
شكل 8: يمثل اعتقادات المحوثين حول ما هو الاقرب إليهم لفهم الواقع .	118
شكل 9: يمثل هل إذا ما كان الممبحوثين يجدون صعوبة في اتخاذ القرارات المعرفية في ظل التضارب بين السينما والواقع.	119
شكل 10 : يمثل إذا كان المبحوثين يعتقدون أن السينما تستمد محتواها من الواقع أم الخيال.	120
شكل 11 : يمثل إذا كانت الافلام السينمائية تكفي لإدارك المبحوثين للواقع.	127
شكل12: يمثل الأسس التي يبني من خلالها المبحوثين علاقتهم مع الفيلم السينمائي .	149
شكل 13 : يمثل ما إذا كان المبحوثين يعتقدون أن الفيلم السينمائي يعبر بالضرورة عن توجهات وايديولوجية المخرج.	150
شكل 14 : يمثل اعتقادات المبحوثين إذا ما كانت السينما عبارة عن فن يخدم الأيديولوجيا.	154
شكل 15 : يمثل اذا كان التعرض المستمر للأفلام يكسب المبحوثين قدرة على فهمها .	161
شكل 16 : يمثل ما الذي يساعد المبحوثين على فهم قصة الفيلم .	162
شكل 17: يمثل إذا كانت مشاهدة الفيلم مع الجماعة تساعد على فك الشفرات المتضمنة فيه.	163
شكل18 : يمثل إذا كانت واقعية الفيلم من عدمها تؤثر في فك شفرات الفيلم من طرف المبحوثين .	174

مقدمةالدراسة

مقدمة

إذا كانت جماليات التلقي في الأدب تقوم على أساس الاهتمام بثنائية (النص–القارئ)، فإن جمالية التلقي في السينما تهتم هي الأخرى بثنائية (المضمون السينمائي –المتلقي)، لأن التلقي السينمائي ما هو إلا عملية تفاعلية تحدث جراء تعرض المشاهد للأفلام السينمائية في وقت ما، وهذا ما ذهب اليه المنظرون الذين حاولوا إسقاط نظرية القراءة على السينما.

من هذا المنظور لا تعتبر التجربة الجمالية السينمائية سوى حالة نفسية شعورية تتولد لدى المتلقي من بداية عملية التلقي إلى نهايتها في صيرورة اتصالية لمختلف المضامين المشاهدة. بمعنى آخر تمر عملية تلقي المشاهد للأفلام السينمائية بمراحل مختلفة بدءا من التعرض، الانتباه الادراك والانتقاء للأفلام،إلى أن يظهر المتلقي سلوكا أو موقفا معينا جراء تعرضه لذلك المضمون السينمائي وتبع هذا ظهور ما يعرف بمنصات العرض الإلكتروني ومن أشهرها منصة نتفليكس ونظرا للدور الذي تلعبه هذه المنصة فإنها أصبحت من أهم وسائط عرض الأفلام، وعليه فهي تقدم مضامين مختلفة تتعدد بتعدد نوع الجمهور الذي يتابعها وهذا من أجل تلبية وإشباع رغباته وحاجاته، ونظرا لتعدد الوظائف التي تقدمها هذه المنصة فهي تعمل على استقطاب أعداد كبيرة من المتلقين وذلك بتقديمها لخدمات مختلفة تتمركز حول الترفيه، الاستزادة المعرفية والتثقيف حيث يجد المتلقون ضالتهم في الاستراحة من جدية الحياة وتحقيق حاجات المتعة والتسلية.

إن التأثير الذي تمارسه السينما من خلال تزويد الجمهور بالمعلومات التي يعتمد عليها الكثيرون كدوافع للسلوك وصولا إلى المقاربات الحديثة التي تتخذ من المنهج الاثنوجرافي أداة مهمة لدراسة الجمهور والكشف عن سلوكياته المختلفة، تحيلنا الى ضرورة الإشارة بأن دراسات التلقي في ميدان الإعلام عامة والسينما خاصة، ماهي إلا مساهمات تابعة لتلك الإرهاصات الموجودة في نظرية التأثير والاستقبال الألمانية من جهة، ومن جهة أخرى هي نتيجة تطور الأبحاث في ميدان الاتصال الجماهيري الذي نشأ عن طريق إحداث القطيعة مع نموذج لازارسفيلد حول التأثيرات التي تخلفها وسائل الإعلام والتي كانت تنظر للمتلقي على أنه متلقي سلبي يستقبل كل الرسائل دون أن يختارها أو ينتقيها أو حتى يتفاعل معها.

يتطلب منا هذا الحديث عن التفاعلية التي أصبحت موجودة بين المتلقي والفيلم والأنواع المختلفة من التلقي التي كيفتها التطورات والتكنولوجيات الحاصلة في مجال الاعلام بصفة عامة حيث يعتبر التلقي المعرفي للفيلم السينمائي من أهم المواضيع التي يتوجب دراستها إلا أنها تحظى بالقليل من الاهتمام فالتلقي المعرفي يهتم بالعلاقات التجاوبية التأثيرية والتأثُرية للخطاب السمعي البصري،إنه يبحث في كيفيات التفاعل الحاصل بين الفيلم والمشاهد عبر السينما وقيمة هذا التلقي في الخطاب السينمائي ودون تلق لا يكون لهذا الخطاب أية قيمة، فبنى التلقي المعرفي تختلف عن غيرها باعتبار أن الرسالة الفيلمية لا يمكن ان تفهم دفعة واحدة، بل تحتاج لإعادة فهم وتأويل وانتباه من المتلقي حتى لو كان هذا المتلقي لا يملك أية معرفة سابقة بموضوع الفيلم، ويشترط حدوث التلقي المعرفي الكامل أن يكون المتلقي واعيا ومندمجا بما يقدمه الفيلم السينمائي.

وعليه فإن التلقي المعرفي يشكل أساسا استراتيجيا لتحقيق مقصدية الخطاب السينمائي وذلك لأنه استطاعأن يوسع دائرة الاستقبال للمعارف والمعلومات ويفتح أفق المتلقي على الخطاب بأكمله ويجعله الفاعل الأساسي في عملية التلقي، بعد أن كان الاهتمام للمؤلف او المبدع أو المخرج،إذا ما تحدثنا عن النص الفيلمي، وهذا يلخص ما قدمه رولان بارث من خلال أطروحته التي قلبت موازين التلقي " **موت المؤلف وحياة القارئ** " وبالتالي تبلور فكر جديد أصبح ينظر للمتلقي كفرد فاعل منتج إيجابي، يدخل من خلال مشاهدته للفيلم السينمائي في صيرورة تأويلية لتأسيس الدلالات.

فالمشاهدة تعتبر مجموعة أنشطة ذات شكل اجتماعي وثقافي حيث يتعلق جانب منها بالمعنى المعرفي المبهم للخطاب وبالتالي تعتبر عملية التلقي المعرفي بنية منتجة ومثبتة من طرف فترات مترابطة فيما بينها ولكنها متمايزة ويحافظ المتلقي على سيرورة هذه العملية تنظم مدركاته ومرجعياته المتصلة، بحيث تتصل كل ممارسة بأخرى وتحافظ كل واحدة منها على خصوصياتها وبالمقابل لها طريقتها المميزة وأشكالها الخاصة وظروف وجودها.

والمشاهدون السينمائيون مبدعون وفاعلون، فهم لا يتلقون ببساطة ودون نقد المعاني النصية بل يتعاملون معها من خلال قدراتهم ومهاراتهم الثقافية وسننهم المعرفية المكتسبة سابقا بل حتى حالاتهم النفسية تلعب دورا مهما في تحقيق عملية التلقي من عدمها، علاوة على ذلك فإن

النصوص لا تجسد مجموعة واحدة من المعاني الخالية من الغموض والإبهام، بل تحمل معاني متعددة ومن ثم فإن أفراد الجمهور فاعلون حقيقيون حيث يتعاملون من الأفلام كل حسب فهمه لذلك أصبح يطلق عليهم الجمهور الفاعل.

أصبح المتلقي يجد نفسه أمام زخم هائل من الأفلام السينمائية التي تعرضها **منصة نتفليكس** على عكس غيرها من المنصات فهي تتميز بالحركة الدائمة والتحديث اليومي لمكتبة أفلامها، التي قد تخلق نوعا من التسلية والترفيه ولكن بأي ثمن سيكولوجي ومعرفي وقيمي، فقد لا يعرف المتلقي ما المعارف التي يجب أن ينتقيها من الكم الهائل المتضمن في الأفلام. لهذا جاءت هذه الدراسة التي تبحث في كيفية حصول عملية التلقي المعرفي للفيلم السينمائي عبر منصة نتفليكس وفي ضوء مما سبق تم تقسيم الدراسة الى ثلاثة فصول أساسية وهي على النحو التالي:

الفصل الأول ويشتمل على كل الخطوات المنهجية للدراسة إذقمنا فيه بطرح إشكالية الدراسة وتساؤلاتها وأهميتها وأسباب اختيارنا للموضوع وأهداف الدراسة وثم منهجهاوأدواتها وتطرقنا بعد ذلك إلى تحديد عينة البحث ومفاهيمالدراسة. ثم الخلفيات المعرفية والفلسفية للنظرية المعتمدة في الدراسة وإسقاطها على الجانب الإعلامي.

أما الفصل الثاني يتعلق بالجانب النظري للدراسة الذي بدوره ينقسم الى إلى أربعة مباحث حيث تطرقنا في المبحث الأول الى الخلفيات المرجعية والتاريخية لنظرية التلقي،أما في المبحث الثاني فقد تطرقنا إلى السينما ومنصات البث الالكترونية، ومستقبل الصناعة السينمائية في ظل تزايد خدمات البث الرقمي. أما المبحث الثالث فقد تم التطرق فيه الى التلقي المعرفي للفيلم السينمائي مرورا بالعمليات العقلية المفسرة للفيلم السينمائي وغيرها، أما المبحث الرابع فقد قمنا فيه بتفسير عمل السينما والفيلم السينمائي في ظل نظريات بنيت في مجال الأدب لكن يمكن اسقاطها على السينما فكلاهما يضم ثنائية القارئ والنص لعل اشهرها نظرية رولان بارث القائلة بموت المؤلف وحياة القارئ وجاءت في دراستنا بعنوان موت الفيلم وحياة المتلقي، الفيلم السينمائي من بنيوية الانغلاق الى التأويل المفتوح ، السينما والأيديولوجيا، والتناص في الفيلم السينمائي.

في حين **الفصل الثالث:** فيتضمن الجانب الميداني للدراسة من خلال عرض وتحليل ومناقشة الدراسة التطبيقية لنستعرض في الأخير أهم نتائج الدراسة.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للدراسة

الإشكالية:

إذا اردنا التطرق إلى دراسة نظرية ما،لا يمكننا اهمال بداياتها وانطلاقاتها الأولى.وهذا ما ينطبق على نظرية التلقي ،فمنطلقاتها الأولى تعود إلى دراسة النصوص الأدبية على يد النقاد الألمان في ستينيات القرن العشرين .عرفت بمدرسة كونستانس 1960 بريادة كل من ياوس وايزر في بداياتها كانت تعنى بدراسة المؤلف، غير أنها توسعت وأخذتأبعادا اخرى في دراساتها فأصبحت تولي اهتماما بالقارئ (المتلقي) فاعتبرته محورا أساسيا في العملية الأدبية كونه المعني الأول بالخطاب الأدبي ولكونه الطرف المباشر في التفاعل مع النص وصياغة معناه، ركزت بحوث هذه المدرسة على معرفة الدور الذي يلعبه الجمهور المتلقي في فك رموز مختلف الرسائل وإضفاء معانيه الخاصة عليها وكذا فهم كيفية قراءة هذه الرسائل وكيفية تأويل محتواها.

إن كل نص يتلقى ليؤول وكل تلقي كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل ولو أردناإعادة صياغة هذا الترابط لقلنا لا تلقي بدون تأويل ولا تأويل بدون تلقي فالبحث في كل من التلقي والمتلقي غير قابل للتحقق إلا ضمن إطار نظري متكامل ذلك أن المتلقي ليس سوى عنصر أو مكون من مكونات النص، والمقصود هنا بنموذج التلقي النظرية العامة والنظريات الفرعية والمقاربات التي حولت الدراسة من محتوى الرسالة وعلاقتها بالتأثير الذي يحدث في سلوك الجمهور إلى التركيز على مصير الرسالة بعدما يتلقاها الجمهور الانتقائي والفعال ،و الحديث عن الجمهور يقودنا الى الحديث عن حقل الإعلام والاتصال باعتباره حقلا علميا متشعبا يرتبط ارتباطا وثيقا بشتى العلوم الاخرى لعل اهمها حقل الأدب , و بتطور وسائل الإعلام و الاتصال التي اصبحت تتوجه إلى جمهور واسع وعريض كانت الحاجة إلى تأطير نظريات تتماشى وتتناسب مع آليات و خصائص , وطبيعة هذه الوسائل .

تحولت اهتمامات النظرية من الأدبإلىالإعلام نظرا لكون الرسالة الاعلامية عبارة عن نصوص يتلقاها ويستقبلها المتلقي ،ثم يقوم بتحليلها وتفكيكها مع اختلاف الوسيلة التي تناول منها المتلقي النص ؛وايضا النص الاعلامي في بادئه هو مجرد نص أدبيأدخلتعليه مميزات جديدة عليه كالصوت والصورة...

وإذا تحدثنا عن الادب و الإعلام والجمهور لا يجب أن ننسى نتاجهما الفني الذي يتمثل في تحول النصوص الادبية المقروءة إلى نصوص مرئية مسموعة بلمسة إعلامية حديثة تسمى بالفن السينمائي،فهناك علاقة وطيدة بين التلقي والسينما هذا النتاج من أهم وسائل الاعلام التي تتوجه إلىأعداد كبيرة جدا من الأفراد هذه الخصوصية جعلتها تندرج ضمن ما يسمى بالإعلام الجماهيري، شهدت الصناعة السينمائية تطورا هائلا منذ بداياتها الاولى إلى غاية يومنا هذاسواء من ناحية التقنيات المستخدمة في التصوير أم من ناحية المضمون الفيلمي ويمكن اعتبار الانتقال من الانتاج الكلاسيكي إلى الانتاج الرقمي واحدة من أهم التطورات الحاصلة في مجال الصناعة السينمائية وأصبحت التقنية الرقمية تقنية لا يمكن الاستغناء عنها في ظل التطور الهائل الذي يشهده العالم من الناحية التكنولوجية حيث أصبح الافراد يستخدمون وسائط تثبت أن التقنية الرقمية ليست قيد التجربة بل أصبحت مادة استهلاكية يقتنيها الجميع فمما لا شك فيه أن العصر الذي نعيش فيه أصبح يسمى بالعصر الرقمي فالثورة الرقمية تعد احدى أبرز تجليات التطور التكنولوجي الذي يشهده العالم وأحدأكبر العناصر المؤثرة في عقليات وحياة الافراد .

لقد أسهمت العديد من المدارس والمذاهب الفكرية في بناء هذه النظرية،من أهم هذه المدارسالمدرسة الشكلانية، من خلال توسيعها لمفهوم الشكل الذي يندرج فيه الجمال كما كان اهتمامهم بالأداة الفنية وما تحدثه من تقريب للتصورات في العمل الادبي،وبما يشير إليه هذا التقريب من وجود علاقة بين القارئ والنص.

ومن المسائل التي اهتم بها منظرو هذا الحقل العلمي مسألة تلقي الجمهور للخطابالإعلامي حيث كانت الدراسات الاولى تهتم بالطرق التي تؤثر بها (الإذاعة , التلفزيون , السينما) على المشاهدين من خلال تحليل مضامينها ودرسوا من جهة أخرى الجمهور المستقبل لمضامين هذه الوسائل وعن مكانته و مدى فعاليته في العملية الاتصالية وافترضوا أن الجمهور يتلقى رسائل هذه الوسائل بشكل سلبي ولا يلعب الفرد أي دور في العملية الاتصالية سوى التلقي الكامل والغير الانتقائي للمضامين الإعلامية وكانت هذه البحوث بمثابة الانطلاقة الأولى لدراسات التأثير الإعلامي في الجمهور.

كذلك الحال بالنسبة لمدرسة براغ البنيوية التي ترى أنه لابد من فهم العمل على أنه رسالة الى جانب كونه موضوعا جماليا وبهذا فهو ما يتوجه إلى المتلقي هو نتاج العلاقات الاجتماعية المتغيرة ،وهذا المتلقي يكون أساس فهم المقصد الفني دون المؤلف. نظرا لهذا التطور التكنولوجي شهد العالم نوعا جديدا من أنواع العرض السينمائي المرتبط بشبكة الانترنت والمعلومات حيث ظهر ما يسمى بمنصات البث الإلكتروني والتي اصبحت بمثابة المنافس القوي لكل من السينما التقليدية والتلفزيون من ابرزها : نتفلكس , هولو , امازون , آبل , ان بي سي , اتش بي او...

اكتست هذه المنصات بالطابع التجاري فهي تسعى في اغلب الاوقات إلى استقطاب أكبر عدد ممكن من الجمهور من خلال إنتاجأعمال بسيطة بلا خصوصية ثقافية إرضاءاً لجميع مشاهديها فنجد انفسنا أمام تسليع واضح وغير مسبوق للسينما حيث أصبحتالأفلام تعامل مثلما تعامل أي سلعة استهلاكية أخرى مع الحفاظ على صبغة العمل الفني للفيل فمن المعروف أنالأعمال الفنية تنتج لتثير الاحاسيس لدى المتفرج بدرجات مختلفة فهناك أفراداأكثر استعدادا أوأكثر احتمالية من غيرهم لعيش ذلك النوع من ردود الفعل العقلية والحسية وحتى الجسدية المتضمنة في تجربة المشاهدة وتختلف طرق التلقي باختلاف نوع الفيلم وشخصية المتلقي ويعتبر التلقي المعرفي اكثر أنواع التلقي إثارة للجدل كونه يسعى إلى الكشف عن الاختلافات المعرفية الأساسية الموجودة لدى أفراد الجمهور التي تؤثر بدورها على طريقة استقبال الخطاب السينمائي ويهدف التلقي المعرفي للبحث في الاجراءات العقلية وطرق اكتساب المعرفة من خلال الفكر والخبرات السابقة والحواس لذلك اهتمت الأبحاث والدراسات أن تربط بين مبادئ التلقي المعرفي واستخدام الفرد لوسائل الإعلام على الرغم من تنامي مفهوم جمهور المتلقين الذي يتخذ قراره بناءا على معطيات سابقة عن مفهوم الوسيلة والمصدر والمحتوى ودور المعرفة الادراكية كأحد القوى التي تقوم بدور في عملية التلقي المعرفي التي غيرت من مفهوم التأثير والاتجاهات .

يقودنا هذا إلى الحديث عن دراسات العمليات المعرفية وتجهيزها والطرق المختلفة التي يتبعها المتلقي خلال عملية التلقي أي مضمون كان ويعتبر التلقي المعرفي أكثرأنواع التلقي إثارة للجدل كونه يسعى الكشف عن الاختلافات المعرفية الأساسية الموجودة لدى أفراد الجمهور التي تؤثر بدورها على طريقة استقبال الخطاب السينمائي .

كما هو معروف أن علوم الإعلام والاتصال تعبر من الحقول الأخرى التي تتصل وتتفصل من العديد من العلوم مثل علم النفس حيث يعتبر التلقي المعرفي ذو بعد نفسي كونه يعنى بجميع العمليات العقلية التي يمارسها،الفرد عندما يستقبل المعلومات ويعالجها ويرمزها ويخزنها ثم يسترجعها عند الحاجة اذا فإن التلقي المعرفي يتعامل مع عمليات حصول الفرد على المعلومات و كيفية تمثيلها وتحويلها إلى معرفة وكيفية تخزينها وطريقة إستخدامها في توجيه النشاط الانسانيحيث يقوم المتلقي بعملية معرفية يستخلص فيها المعلومات المستنبطة من خبراته الحسية،فيقوم بتفكيك وتحليل تشفير رموز المحتوى السينمائي وضمها إلى ما هو مخزون في الذاكرة بالتمثيل المعرفي.حيث يتعامل المتلقي مع الآلاف من المثيرات التي تتطلب منه الفهم والتحليل وإدراكالمحتوى السينمائي.

حيث يقوم المتلقي بعملية معرفية يستخلص فيها المعلومات المستنبطة من خبراته الحسية ،فيقوم بتفكيك وتحليل تشفير رموز المحتوى السينمائي وضمها إلى ما هو مخزون في الذاكرة بالتمثيل المعرفي.حيث يتعامل المتلقي مع الآلاف من المثيرات التي تتطلب منه الفهم والتحليل وادراكالمحتوى السينمائي.

وهكذا نجد أن التلقي المعرفي يتضمن مدى واسع من العمليات العقلية ابتداءا من الاحساس والإدراك وعلم الاعصاب والتعرف على النمط والانتباه والتعلم والذاكرة وتكوين المفاهيم مما يؤدي إلى عملية تلقي معرفي كاملة.

حدث تغيير في استقبال الافلام في اللحظة التي بدأ فيها جمهور الفيلم مشاهدة الافلام عبر الانترنت أو باستخدام الاجهزة الذكية كالهواتف والحواسيب حيث أعادةهذه التغيرات تعريف مفاهيم الجمهور وخلق افق توقعات جديد يختلف عما جاءت به مدرسة كونستانس فأصبحنا أمام جيل جديد من الجمهور المتلقي للفيلم السينمائي الذي أصبح ينتهج نهج جديد لتلقي واستقبال المحتوى .

بناءا على ما سبق ذكره يمكن تلخيص إشكالية بحثنا في التساؤل التالي :

كيف تتم عملية التلقي المعرفي للفيلم السينمائي عبر منصات البث الالكتروني في ظل التغيرات التي صاحبت عملية التلقي ؟

وحتى يتسنى لنا الفهم الدقيق لهذه الاشكالية ومن ثم تداولها بطريقة سلسة نظرية وتطبيقية وفق قواعد منهجية وعلمية كان لزاما ادراجدأسئلة فرعية والتي نسعى للإجابة عنها من خلال هذه الدراسة :

1_ فيما تتمثل الآليات والاستراتيجيات التي يسعى من خلالها الفرد في تحقيق التوازن المعرفي بين ما يقدمه له الواقع وبين ما تقدمه الأفلام السينمائية ؟

2_ ما هي أهم العمليات العقلية التي تحدث على مستوى عقل المتلقي في محاولة منه لاكتساب أكبر قدر من المعارف أثناء عملية المشاهدة ؟

3_ كيف يسعى المشاهد إلى التفريق بين المعاني الظاهرة والمعاني الضمنية في الفيلم السينمائي ؟

4_كيف تؤثر الخلفيات المعرفية للجمهور في عملية فك الشفرات المضمرة وفي مضمون الفيلم ؟

أسباب اختيار الموضوع :

- قلة الدراسات المتعلقة بالتلقي المعرفي للأفلام السينمائية المعروضة على منصات البث ا
- الإكتروني
- تعتبر كل من عمليات التلقي والمشاهدة وإدراك وانتقاء المعلومات صيرورة مستمرة ونحن هنا نحاول رصد كيف تتم هذه العملية من نقطة البداية إلى نقطة النهاية .
- الميل نحو الاهتمام بموضوع التلقي المعرفي للأفلام السينمائية الذي يعتبر موضوعا نادرا ما يتم البحث فيه في الجزائر وهذا السبب دفعنا إلى محاولة اثراء البحوث المتعلقة بهذا المجال .
- التحول نحو المجتمع الرقمي الذي ساهم بظهور شكل جديد من أشكال عرض الافلام السينمائية والتي تعد بمثابة الثورة الحاصلة في هذا المجال .
- حاجة المنصات الالكترونية والسينمائية الرقمية إلى الدراسة إعلاميا وتوثيقها خاصة مع تزايد حجم الاهتمام بها واستخدامها.

- معرفة مدى تأثير المنصات السينمائية الإلكترونية على فكر المتلقي وانعكاساتها على حياته اليومية.

أهداف الدراسة :

يندرج موضوع بحثنا ضمن الدراسات المسحية التي تهدف أساسا إلى استكشاف مشاكل بحثية جديدة بهدف صياغة أسئلة بحثية جديدة لذلك تسعى كل دراسة أيا كانت الوصول إلى تحقيق أهداف معينة وبالتالي تتمثل أهداف دراستنا فيما يلي:

1/ التعرف على العلاقة بين كل من التلقي المعرفي وجمهور الأفلام السينمائية عبر منصات البث الإلكتروني .

2/ الوقوف على أهم الانعكاسات التي احدثتها منصة نتفليكس على الحياة اليومية لجمهورها.

3/ البحث في الشروط النفسية والمادية التي تدفع الفرد للقيام بفعل تلقي الفيلم السينمائي عمنصة نتفلكس .

4/ طرح مختلف الآليات التي يقوم من خلالها المشاهدين بتفسير وتأويل محتوى الأفلام السينمائية

أهمية موضوع الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في الجانب العلمي حيث أنها تبحث في القضايا التي يهتم بها مجال علوم الإعلام والبحث في التأثير المتبادل لوسائل الاتصال الجماهيري (التلفزيون ،السينما ، الصحافة..) وسلوك المرسل إليه وبالتالي فإن موضوع بحثنا يندرج ضمن هذا الميدان ويتركز في هذه الدراسة على التلقي المعرفي للأفلام السينمائية المعروضة في منصات البث الالكتروني حيث سنسعى من خلالها،إلى اكتشاف بعض خصائص عملية التلقي المعرفي منظور المشاهد(المتلقي) للفيلم بالإضافة إلى البحث في المراحل واستراتيجيات تلقي المعرفة المنتظمة المختلفة لفلترة المعلومات وانتقائها .

وتكتسب هذه الدراسة اهميتها من الناحية المهنية من حيث أنها تكشف عن أهم التحولات التي مست نظرية التلقي المعرفي للفيلم السينمائي ومدى تأثير منصات البث الالكتروني التي تتطور بتطور الزمن على المتلقي.وانطلاقا من هذا المنظور فإن دراستنا تندرج في سياق الكشف عن خصائص عملية التلقي المعرفي من منظور الأثر الذي تحدثه الأفلام السينمائية في المشاهد خلال عملية التعرض.

كما أن هذه الدراسة تأتي في سياق زمني استثنائي فنظرا للوضع الذي يشهده العالم بسبب انتشار وباء كورونا واغلاق معظم دور السينما توجه العديد من الأفرادإلى مشاهدة الأفلام عبر منصات البث الإلكتروني التي اصبحت بمثابة سينما للفرد الواحد.

منهج الدراسة :

انطلاقا من موضوع دراستنا وإشكاليتنا المطروحة اعتمدنا على منهج المسح التحليلي وذلك من أجلالحصول على إجابات تصاحب مواقف وردود أفعال الجمهور المبحوث في الاشكالية والوصول إلى نتائج تسمح لنا بالتقرب أكثر من مستخدمي المنصات الإلكترونية من الشباب وكيفية تلقي الفيلم السينمائي لديهم.

المنهج:

يقصد بالمنهج الطريق التي يتبعها الباحث في دراسة موضوع ما.[1]

ويعرف بأنه اسلوب التفكير والعمل يعقده الباحث لتنظيم افكاره وتحليلها وعرضها وبالتالي الوصول إلى نتائج وحقائق معقولة خول الظاهرة موضوع الدراسة.

ويعرف بأنه:

الأسلوب الذي يستخدمه الباحث في دراسة ظاهرة معينة والذي من خلاله يتم تنظيم الافكار المتنوعة بطريقة تمكنه من علاج مشكلة البحث.

[1] ريما ماجد، **منهجية البحث العلمي**، مؤسسة فريدريش ايبرت، بيروت 2016، ص80.

منهج البحث هو مجموعة من القواعد العامة التي يعتمد بها الباحث في تنظيم ما لديه من افكار أو معلومات من أجل توصله إلى النتيجة المطلوبة.

منهج البحث العلمي قد يقتصر على أسلوب واحد واضح ومميز وقد يستغل على مجموعة من الأساليب ذات الخصائص المتشابهة.

أسلوب المسح (الدراسة المسحية):

يعتبر المسح واحد من المناهج الاساسية بل اكثرها شيوعا في البحوث الوصفية .

ويعرف أسلوب المسح بأنه:

دراسة شاملة متعرضة،ومحاولة منظمة لجمع البيانات وتحليل وتفسير وتقرير الوضع الراهن لموضوع ما في بيئة محددة ووقت معين.

كما يعرف بأنه:

ذلك النوع من البحوث الذي يتم بواسطته استجواب جميع أفراد مجتمع البحث أو عينية كبيرة منهم وذلك بهدف وصف الظاهرة المدروسة من حيث طبيعتها ودرجة وجودها فقط. دون أن يتجاوز ذلك دراسة العلاقة أو استنتاج الأسباب.

يقوم الأسلوب المسحي التحليلي على وصف وتخصيص ظاهرة ما ،وجمع البيانات عنها وتقرير حالتها كما هي في الوقت الراهن أي ما هو قائم فعلا في جزء من المجتمع.

البحث المسحي التحليلي ينصب على الوقت الحاضر

يهدف البحث المسحي التحليلي إلى الوصول إلى بيانات يمكن تصنيفها وتفسيرها وتعميمها وذلك للاستفادة منها مستقبلا.

أدوات الدراسة :

إن نقطة الانطلاق لأي بحث في التحقيق الميداني سواء التحقيق الكمي أم الكيفي فإنه يدور حول أسئلة من نوع ماذا لماذا أي ما الظاهرة ،ولماذا هذه الظاهرة تتغير حسب الظروف والوقت و المكان ولماذا التغيير يتم بهذه الصفة و ليست بصفة مغايرة ومن أجلالإحاطة بالظاهرة ميدانا يقرر الباحث جمع المادة العلمية الميدانية عن الظاهرة .[1]

تتم عملية جمع المادة العلمية من ميدان مجال الدراسة عن طريق أدوات متعددة متنوعة اشهرها : الاستبيان وبحكم أن دراستنا دراسة مسحية فإننا سوف نعتمد على هذه الأداة لجمع البيانات الخاصة بالدراسة .

الاستبيان:

1_ مجموع اسئلة تطرح على أفراد عينة البحث والتي تعطيها إجابات لتفسير موضوع البحث .

2_ وتعرف ايضا بأنها أداة ووسيلة للاستكشاف إجابات محددة ومضبوطة ومباشرة .

3_ كما يعرف بأنه نموذج يحتوي على مجموعة اسئلة توجه إلىالأفراد بهدف الحصول على معلومات حول موضوع أو مشكلة أو موقف أو اتجاه .

وبناءا على التعاريف السابقة الذكر فإننا نخلص إلىأن مفهوم الاستبيان يعني مجموعة أسئلة تطرح لأفراد عينة البحث والتي تعطينا إجاباتقابلة للعرض والتحليل والتفسير والتعليل والتركيب وصولا إلى نتائج تجيب على تساؤلات الاشكالية كما تخدم أهداف البحث.

وقد مر إستبيان هذه الدراسة بمجموعة من المراحل قبل التوصل للاستبيان المناسب لمتلقي الفيلم السينمائي عبر المنصات الإلكترونية للحصول على كافة المعلومات اللازمة لمعالجة إشكالية الدراسة وتمثلت هذه المراحل في :

- مرحلة الصياغة الأولية: وتمت هذه المرحلة بناءا على التساؤل العام والتساؤلات الفرعية واهم المؤشرات المعبرة عن كل تساؤل لتحقيق الأهداف المرجوة.

[1] سرحان على المحمودي، **مناهج البحث العلمي**، دار الكتاب صنعاء، ط3، 2019 ص104.

- مرحلة التجريب: حيث قمنا بتوزيع الإستبيان على 13 شاب وشابة للحصول على رد أفعالهم فيما يتعلق بأسئلة الإستبيان.
- مرحلة التحكيم: حيث تم تحكيم الإستمارة من طرف ثلاث أساتذة في جامعة محمد خيضر بسكرة :

الأستاذة رحماني أمال، جامعة محمد خيضر بسكرة _تخصص إعلام واتصال.

أستاذ عياد محمود جامعة محمد خيضر بسكرة _تخصص إعلام وإتصال

أستاذ لحمر نبيل جامعة محمد خيضر بسكرة _تخصص إعلام وإتصال

- مرحلة التطبيق والتوزيع النهائي: حيث وصل الإستبيان إلى شكله النهائي وهو متضمن ل45 سؤال مقسم على ثلاثة محاور كما يلي:

المحور الأول: دوافع وأنماط متابعة الشباب للأفلام السينمائية على منصة نتفليكس

المحور الثاني: مدركات الجمهور لمحتوى الأفلام السينمائية على منصة نتفليكس

المحور الثالث: آليات الجمهور المتلقي في تلقي المعارف من الأفلام السينمائية.

معامل الصدق و الثبات للإستمارة :

بعد صياغة الإستبيان كمرحلة أولية ، ثم عرضها على الأستاذ المشرف والأخذ بكل ما قدمه من ملاحظات وتوجيهات تخدم الإستمارة، كما قدمنا نموذج من الإستبيان لعدد من الأساتذة لتحكميه الذي بلغ عددهم ثلاث محكمين قصد التأكد من صدق وثبات إستمارة الإسبيان إنطلاقا من تطبيق معادلة "**هولستي**" كما يلي:

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{عدد المحكمين} \times \text{متوسط الاتفاق بين المحكمين}}{1 + (\text{عدد المحكمين} - 1) \text{ متوسط الاتفاق بين المحكمين}}$$

ومنه :

بين "أ"و "ب":0.38

بين "ب" و "ج": 0.36

بين "أ" و "ج" : 0.37

وعليه **:متوسط الإتفاق** $\frac{0.34 + 0.23 + 0.26}{3} = 0.65$

$\frac{0.65*3}{0.65(1-3)+1}$

أي : **0.84**

مجتمع البحث والعينة :

يعتبر إختيار الباحث للعينة من الخطوات والمراحل الهامة للبحث ولا شك أن الباحث يبدأ بالتفكير في عينة البحث منذ البدء في تحديد مشكل بحثه وأهدافه لأن طبيعة البحث هي التي تتحكم في نوع العينة والأدوات المناسبة للقيام للبحث.

وانطلاقا من هذا تعرف العينة بأنها مجموعة جزئية من مجتمع الدراسة يتم اختيارها بطريقة مناسبة واجراء الدراسة عليها ومن ثم استخدام تلك النتائج وتعميمها على كامل المجتمع الأصلي فالعينة تمثل جزءا من مجتمع الدراسة من حيث الخصائص والصفات ويتم اللجوء إليها عندما يستغني الباحث عن دراسة كافة وحدات المجتمع .

أما مجتمع البحث فهو جميع الأفراد والاشياء والأشخاص الذين يشكلون موضوع البحث وهو جميع العناصر ذات العلاقة بمشكلة الدراسة التي يسعى الباحث إلىأن يعمم عليها نتائج الدراسة .[1]

وعليه فإن مجتمع البحث الذي اخترناه في دراستنا يتمثل في جمهور الشباب المشاهدين لمنصة نتفليكس الالكترونية.

[1] محمد عبد الحميد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، عالم الكتب، القاهرة،ط1،2002،ص129.

واخترنا أن تكون العينة قصدية محددة لدراستنا كون مجتمع البحث يتكون من الشباب المشاهد للمنصة المختارة نتفليكس وهذا راجع لقربنا كباحثتين من مجتمع البحث بحكم استمرار الأزمة الوبائية التي تحول دون ملامسة مجتمعات بحث أخرى من حيث البعد وصعوبة الوصول إلىمفردات البحث. وقمنا بإختيار 70 مبحوث من الشباب والشابات المستخدمين لمنصة نتفليكس كما تخدم عينة البحث ومجتمع البحث دراستنا بشكل كبير وتؤثر على النتائج البحثية في الأخير .

تحديد مفاهيم الدراسة :

تقاس علمية أي دراسة بمدى استخدامها لمفاهيم ومصطلحات يستقيها الباحث من النظرية التي يتبناها والإشكالية التي طرحها،اذ تمثل المفاهيم محور المنهج العلمي الذي تقوم عليه كافة المعارف ، عرفت المفاهيم عدة محاولات لتعريفها،فيعرفها معين خليل عمر بأنها الصورة الذهنية الادراكية المتشكلة بواسطة الملاحظة المباشرة للكثير منجمهور واحد من واقع ميدان البحث.وبما أن دراستنا متعلقة بالتلقي المعرفي للفيلم السينمائي دراسة مسحية تحليلية على عينة مشاهدي سينما المنصات الالكترونية نتفليكس نموذجا،فنحن بصدد تحديد المفاهيم التالية:

التلقي:

لغة: التلقي هو الاستقبال وورد في لسان العرب فلان يتلقى فلان أي يستقبله ويلقى الكلام أي يلقنه، تلقى بمعنى أخذ وتعلم ودعا،يلقى بمعنى يتلقى ويتعلم وتلقت بمعنى قبلت،ويقال تلقاه أي استقبله.

وترجمة المصطلح من اللغة العربية إلى اللغة الألمانية فوجد أن كلمة الاستقبال تعني Rezeptionوكلمة التلقي تعني Erhaltem وذكر احمد أبو حسن أن مصطلح التلقي يأتي بمعنى واحد في اللغة الألمانية فالدلالة اللغوية لكلمة استقبال نجد فيها كل مواصفات التلقي مع الاشارة إلى مصطلحي جمالية التلقي "وتاريخ التلقي" وفي اللغة الانجليزية كلمة Recive تعني الفعل يتلقى والفعل يستقبل وكلمة Reception تعني التلقي والاستقبال وكلمة Recive تعني المتلقي أو المستقبل.

اصطلاحا : يدخل مصطلح التلقي ضمن صبغة نظرية التلقي وهو مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا في منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس التي تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ باعتبار أن العمل الادبي منشأ حوار مستقر مع القارئ.

وعرفه غازي مختار في مقال له بعنوان أدبنا القديم ونظرية التلقي بأنه أن يستقبل القارئ النص الادبي بعين الفاحص الذواقة بغية فهمه وافهامه وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل على صاحب النص.[1]

التعريف الإجرائي:

هوعملية استقبال الجمهور لمضامين الأفلام السينمائية بغية فهمها وإدراكها وتفسيرها وتأويلها وإنتاج معاني على ضوء خلفياته الثقافية ومرجعياته السابقة بهدف اكتساب مختلف المعارف التي يتضمنها الفيلم والوصول إلى نتائج يكون القارئ محورها.

المعرفة :

لغة : المعرفة مشتقة من اصل " ع ر ف " ومثلها كلمة العرفان , وقد ورد في تاج العروس على أن كلمة المعرفة تدل على إدراك الشيء بتفكر وتدبر لأثره والمقصود بالإدراك أن يتوصل الانسان إلى علم من العلوم أو الحقيقة من الحقائق بالجزئيات القابلةإدراكها عن طريق الحواس الخمس وعندما يتحقق لدى الانسان إدراك جزء من أجزاء علم ما فأصبح عارفا بذلك الشيء .

اصطلاحا : اما معنى المعرفة في الاصطلاح فهو يعني الاطلاع على الوقائع او الحقائق او المبادئ سواء من الدراسة أم من التقصي وقد يراد بالمعرفة هو إدراك البيانات والمعلومات والارشادات والأفكار التي يحملها الانسان او يمتلكها المجتمع في سياق دلالي وتاريخي محدد وتوجه السلوك البشري فرديا وجماعيا وفي مجالات متعددة النشاطات الحيوية للبشرية كافة بل يمكن العثور على تعريفات عديدة للمعرفة ولكن غالبيتها تعالج المعرفة باعتبارها حالة ذهنية تتعلق بميدان خاص من المعلومات كتعريف المعرفة على أنهاأمر يقود إلى فعل وتأثير لهذا وبغية

[1] مخلوف بوكروح، **محاضرات في مقياس نظريات التلقي للسنة الأولى ماجستير علوم الإعلام والاتصال** ، جامعة الجزائر، 2006.

الوضوح في تعريف المعرفة لا بد من التمييز بين البيانات،المعلومات، المعرفة فالمعرفة هي تلك المعلومات المتزاوجة مع الوسائل العلمية التي يزداد تأثيرها ازديادا كبيرا عند تقاسمها.[1]

التعريف الاجرائي :

هي مجموع المعلومات والأفكار والبيانات التي يكتسبها الفرد من محيطه الداخلي والخارجي وهي مرتبطة بدرجة أولى بقدرة الفرد على اكتساب هذه المعلومات مع الوقت والتي تسمح له عند ربطها ببعضها البعض وتفكيكها بإنتاج معنى معين .

الفيلم:

اصطلاح عبارة عن سلسلة من الصور المتتالية الثابتة عن موضوع ما، أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضها ويعرف كذلك انه عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط وهذا الاخير يتضمن الموضوع الذي يعرضه عن طريق جهاز العرض.

وأيضا وسيلة من وسائل التعبير الفني تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس و إعادة عرضها من خلال أجهزة ومعدات خاصة والواقع أن كل صورة على حدة هي صورة ثابتة لا تتحرك وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة.[2]

التعريف الإجرائي:

هو عبارة عن شريط يحتوي على مجموعة من الصور تعرض متتالية تتطابق مع الخطاب السمعي هذا الأخير الذي يحتوي موضوع الفيلم الموجه للمتلقي يعرض عن طريق جهاز قارئ له.

السينما :

لغة : اختصار لكلمة سينماتوغرافيا أي التسجيل الحركي حرفيا و هذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الافلام وعرضها.[1]

---

[1] محمد رضوان وإسلام الحق ، **نظرية المعرفة مكانتها وأهميتها في الفكرين الفلسفي والصوفي**، مجلة كوريسوتاس، العدد 11 ، ديسمبر2017، ص226.

[2] ادريان برونل،**سيناريو الفيلم السنيمائي**، ترجمة مصطفى محرم، 2009، ص25.

اصطلاحا :أن مصطلح السينما في أبسط تعريفاته هو الكتابة بالصور لكنه تعبير واسع الدلالات يضم كل ما له علاقة بالأفلام الروائية والتسجيلية والرسوم المتحركة والأفلام التلفزيونية وغير ذلك كما أن فن السينما يعد من أهم الفنون التي تلعب دورا بارزا في حياة الانسان المعاصر لما لها من تأثير ظاهر على مختلف شرائح المجتمع وقد أطلق وصف الفن السابع على السينما لأنها تضم الفنون الستة الأخرى.

البعض ينظر لها بأنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شئ من عالم الخيال بينما ينظر لها البعض الآخر بأنها صناعة وحرفة أو انها أدوات وآلات وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة فصارت صالحة لأن تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه .

التعريف الإجرائي :

هي مجموعة من التقنيات والأساليب التي تعرض الصور على شكل خطاب بصري ذو بعد فني وجمالي كما تعتبر وسيلة إعلامية، تندرج ضمن ما يسمى بالإعلام الجماهيري تسجل أجزاءمن الحياة ومن الواقع الانساني المعاش مع إمكانية عرضها أكثر من مرة واحدة يعتبرها البعض علما متكاملا له أسسه وقوانينه ويعتبرها البعض الآخر تجارة في المقام الأول.

المنصات الالكترونية:

خدمات بث الفيلم السينمائي تعتمد على بث محتوى الفيديو المطلوب وفقا لرغبة المستخدم حيث يمكن المستخدمين في هذه الخدمات اختيار موعد محدد لبدء بث المحتوى المطلوب.

الجدير بالذكر أن خدمات بث الفيديو أو المنصات الالكترونية على الأجهزة المحمولة من الهواتف وأجهزة الحاسب وأيضاأجهزة التلفزيون اتاحت للمستخدمين اختيارات أكثر لمتابعة العروض والمحتوى المطلوب في أي وقت على عكس خدمات التلفزيون التقليدية أو السينما التقليدية.

وأيضا تعد خدمات بث الفيديو عبر الإنترنت مصدر للترفيه عند الطلب وللبرامج التلفزيونية والأفلام ووسائط البث الاخرى،وتوفر هذه الخدمات بديلا لخدمة الكابل والأقمار وبتكلفة أقل في كثير من الأحيان غالبا ما يتطلب استخدامها دفع رسوم لكل عرض اشتراك،مصدر الأفلام غالبا

[1] **المرجع نفسه**، ص 54.

من شبكة تمتد إلى الحوسبة السحابية قد يختلف مدى توفر الخدمات ومحتواها وسعرها من منطقة إلى اخرى.[1]

التعريف الإجرائي:

تعتبر المنصات الالكترونية تقنية لبث الأفلام وفقا لرغبة المستخدم تعتمد على خاصية انتقاء المضامين المراد مشاهدتها وتحديد وقت العرض أيضا تتطلب دفع رسوم رمزية مقابل الاشتراك فضلا عن تحديد طرق استخدامها من هواتف ذكية وحواسيب ولوحات الكترونية وبهذا اصبحت تعرف بسينما الفرد الواحد.

النظرية المؤطرة للدراسة:

يجمع الدارسون على أن نظرية التلقي التي ظهرت في المانيا في أواخر الستينيات من القرن العشرين في ذلك الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نوع من الفتور،حيث تبين أن اختزال النص الادبي في مجموعة من الأشكال عديم الجدوى وأصبحت الشعرية [البنيوية] في مأزق،فكل دراسة تعنى بالبنية فقط نماذج أكثر عمومية وناقصة جدا " ولهذا ثار النخبة في الألمان على هذا الوضع وحاولوا إيجاد بديل منهجي للخروج من الأزمة التي وقعت فيها المدرسة الألمانية وقد ارتبط هذا التمرد المنهجي في ألمانيا بعملية تقويم جديدة لمناهج التعليم في مجال الأدب واللغة، وقد صدرت وثيقة عام 1969 تحت عنوان " وجهات نظر جرمانية مستقبلية " تتحدث عن حقول الدراسات الألمانية بوصفه تخصصا ضارا ،وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة .

وفي السنة نفسها نشر ياوس مقالا بعنوان 'التغير في نموذج الثقافة الأدبية شرح في العوامل التي أدت إلى ظهور هذه النظرية والتي من أهمها ما يلي:

1_ عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيرا في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات على تباينها تستجيب للتحدي.

[1] احمد مغربي، **ما هي المنصة الإلكترونية وماهي أفضل المنصات لمشاهدة الأفلام**،تم الإطلاع عليه بتاريخ: 6/25/2012 ، رابط الموقع : http://www.zyadda.com

2_ السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

3_ حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظرية الأدب المعاصر.

4_ وصول أزمةأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

5_ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع العمل, المتلقي) [1]

كما تعد المحاضرة التي ألقاها ياوس في جامعة كونستانس سنة 1967 بعنوان لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب. الحجر الاساس لها، والتي ضمنها مجموعة من المقترحات والتي قامت عليها النظرية وأصبح تاريخ الأدب بوصفه تحديا لدراسة الأدب.

وفي سنة 1970 ظهر عمل ايزر وهو يوازي إلى حد ما الاستجابة لكتابات ياوس المسمى "بنية الجاذبية في النص والذي ظهر بالإنجليزية تحت عنوان الابهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي الشعري وهو في الأصل محاضرة ألقيت في جامعة كونستانس وفي سنة 1967 ظهر إلى الوجود كتابه المسمى فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب.

وفي سنة 1979 يؤلف امبيرتو ايكو كتابه "القارئ في الحكاية فالبرغم من انها مقاربة سيميائية إلا أنها تصب في مصب القراءة و هي تشبه كثيرا مقاربة ايزر وفيه يقترح تحليلا للقراءة التشاركية وبعدها بسنوات يشفع الفرنسي " ميشل بيكار" هذه الدراسات بدراستين أولهما تحمل عنوان "القراءة باعتبارها لعبا" سنة 1986 وثانيهما قراءة الزمن سنة 1989 ،بحيث أخذ سابقية كونهم يحللون قراءات نظرية انجزها قراء مجردون، وتعد هذه الدراسة بمثابة تصحيح للقراءة وتوجيهها وجهة أخرى نأخذ طابع الملموس، ثم توالت المؤلفات في هذا المجال الشيء الذي حقق العالمية لهذه النظرية وضمن لها الاستمرارية .[2]

[1] أبو معزة فاطيمة، **نظرية القراءة والتلقي المرجعيات والمفاهيم**، مجلة النص، جامعة جيجل، العدد22 ديسمبر 2017، ص168.

[2] أبو معزة فاطيمة، **المرجع نفسه**، ص 170.

تطور النظرية:

وقد قسم الباحث حسن بيزاري في كتابه سؤال التلقي تطور نظرية التلقي إلى مرحلتين: مرحلة التحدي والإثارة ومرحلة التواضع أما المرحلة الاولى ف"بدأت مع المحاضرة التي ألقاها ياوس في جامعة كونستانس في أبريل 1967 تاريخ الأدب بوصفه تحد لنظرية الأدب.

وفي هذه المرحلة طرحت اشكالية المتلقي وكذلك افق الانتظار أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التواضع وتعديل المفاهيم وبدأت معالم هذه المرحلة تتضح من المحاضرة التي القاها ياوس سنة 1972 تحت عنوان "دفاع المتواضع عن التجربة الجمالية ومن خلالها حاول إعادة الاعتبار إلىالتجربة الجمالية واتخاذها موضوع للتأمل النظري بعد المأزق التي ألت إليه فكرة الجمال لدى رواد مدرسة فرانكفورت، لما تتميز هذه المرحلة باعتراف ياوس بمحدودية النظرية وتواصفها وأنها قابلة لأن تعنى بصيغ ومقترحات أخرى.

إن الملاحظ لهذا التقسيم لا يخفي عليه أن الباحث قد حصر نظرية التلقي في مجهودات ياوس متغافلا عن المجهودات الأخرى مثل ايزر الذي لا يقل أهمية عنه (ياوس).[1]

الخلفيات الفلسفية والمعرفية للنظرية:

الخلفيات الفلسفية:

كانت الفلسفة ولازالت تشكل موردا مهما لشتى العلوم حتى قبل إنهاأم العلوم فهي تمتد بظلالها على كل فروع المعرفة الإنسانية ولم تكن نظرية التلقي بعيدة عن هذا المنحنى فقد نهلت من الفلسفة المعاصرة لها متمثلة في خاصية في الظاهراتية والهرومينوطيقا.

1_ الظاهراتية: بعد الأزمة التي مر بها العقل الغربي والتي أفضتإلى كوارث انسانية ظهرت فلسفات مناهضة تدعو إلى نبذ العقل والعودة إلى الذات ومن بين هذه الفلسفات الظاهراتية بحيث أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة وقد وجدت هذه الفكرة صدى واسعا لدى نظريات ما بعد البنيوية التي حولت وجهتها نحو القارئ ومن اهمها نظرية التلقي .

[1]بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء,المغرب،ط1،2001، ص41.

ويعد هوسرل الأب الروحي لهذه الفلسفة والذي جاء بمفهومين اثنين كان لهما صدى واسعا على مستوى نظرية التلقي هما القصدية والتعالي والذي يقتضي الفهم والقصدية والتعالي عند هوسرل هو أن المعنى الموضوعي ينشأ أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص "

إذن فإن افادت نظرية التلقي من الفلسفة الظاهرية مستغلة أهم مفاهيمها ممثلة في الفهم، والذي هو نابع من الطاقة الذاتية الخالصة متمثلة في ذات القارئ، والقصدية الذي أصبح المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة التفاعل الأدبي عند أعلام النظرية ف"النص الأدبي ظاهرة لا تتعين قيمتها الحقيقة إلا من خلال التوجه القصدي للقارئ ولهذا كان التوجه للبحث عن العلاقة بين القارئ والنص.[1]

2هيرمينوطيقا جادامير:

تعد هيرمينوطيقا هانز جورج جادامير واحدة من بين الروافد التي تحصلت من معنيها نظرية التلقي مستعنية بأفكارها مستفيدة من مفاهيمها وطروحاتها.

فقد قدم جادامير خدمة كبيرة لنظرية التلقي، وذلك بلفت انتباه روادها إلى اشكالية المنهج، وذلك من خلال كتابه "الحقيقة والمنهج" حيث قام ب 'التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيرا من مسهمي نظرية التلقي أشد ما يكونون في حاجة إليه هو المنهج لا لدراسة الادب وتحليله فحسب، بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص كما زود هذه النظرية ببعض المفاهيم أصبحت من اجراءاتها مثل: الأفق، التأويل،الفهم..

1_1 الأفق يعرف الافق بأنه شيء ندخل فيه و هو يتحرك فينا، وقد قسمه إلى قسمين هما افق الحاضر وأفق الماضي .وفي عرفه أنهما متصلان غير منفصلين ،وإذ لا يوجد أفق مستقل لنص أدبي مثلا وليس هنالك خط فاصل بين الأفق الماضي والأفق الحاضر وقد استلهم ياوس هذا المفهوم في دراسته.

[1] أبو معزة فاطيمة، **مرجع سابق**،ص173.

2_1 المسافة الزمنية: يرى أن المسافة الزمنية التي تفصل بين المؤول والموضوع الذي يؤوله بين الإثنين لذا ينبغي للمرء ان يحضر إلى وعيه أيةأفكار مسبقة قد تأثر في فعل التأويل. كما ينبغي إحياء مفهوم الانحياز (الحكم المسبق) وإعادة تقسيمه فالمرجعية الموثوق بها هي مصدر انحياز ومصدر حقيقة معا. لأنها تتركنا في تقويم أحكامالآخرين ورائهم والاعتراف بتفوقها على احكامنا وآراؤنا وهو في هذا يناقض دعاة البنيوية الذين يؤمنون بالقراءة الصفرية.[1]

ب_ الخلفيات المعرفية:

الشكلانية الروسية:

من المسلم به أن نظرية التلقي جاءت كرد فعل على المزاج المنهجي السائد في الغرب إلا انها لم تتخذ موقف العداء المطلق، وإنما نجدها في بعض الأحيان تستمر ما جاءت به لأنه يوافق ما تؤمن به وبذلك تتقارب الرؤى وتحدث الألفةوالأنصار والاستمرارية.

ويعود الفضل في تحويل التركيز في الثنائية(المؤلف/العمل) إلىالتركيز على الثنائية (القارئ/النص) والعلاقة بينهما إلى كتابات شكلوفيسكي" فالمتلقي عنده هو الذي يعطي القيمة الفنية للعمل وفي هذا الإطار قدمت الشكلانية بعض المفاهيم تخدم هذه العلاقة والتي كان لها صداها لدى أنصار نظرية التلقي هي الأداةالإدراك التغريب. الخ.

بنيوية براغ :

بالإضافة إلى المدرسة الشكلانية نجد أيضا مدرسة براغ وقد كان لها هي الأخرىأثرها في نظرية التلقي إن الحديث عن تأثير بنيوية براغ في ظهور نظرية التلقي واسهامها في بلورة ارائها يتجه مباشرة إلى عمودين من اعمدتها و هما : جان موكاروفسكي وتلميذه فيلكس فوديكا .

مدرسة النقد الجديد :

أثارت قضية القارئ عدة مسالك معرفية فلسفية ونقدية وتعد مدرسة النقد الجديد واحدة منها كما تعد واحدة من بين أهم الروافد التي استفادت منها نظرية التلقي إلاأنه من الصعب إيجادأواصر تربط بينهما ،أو تثبت تأثر نظرية التلقي بها – حسب رأي هولب – سوى أنهما اهتمتا بقضية مشتركة

[1] بشرى موسى صالح،**مرجع سابق**، ص56.

ألا وهي قضية القارئ غير أن الناقدة " لويز روزنبلات وهي واحدة من منظري استجابة القارئ تعترف في دراستها عن النظرية الجديدة أنها استفادت من بعض اراء ريتشاردز التي طورت اهتمامها باستجابة القارئ ".

هذاالأخير (ريتشاردز) الذي اثار قضية القارئ في" كتابيه كيف تقرأ الصفحة 1943 والنقد التطبيقي 1956 وقد قدم في الاول اعتقاده باستحالة الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النص بحيث تصبح أية قراءة أخرى غير صحيحة وفي اثناء دراسته يتطرق إلى قضية المعنى ويقر بزئبقيته وتعدده وفي هذا يصرح قائلا " إن المعنى الصحيح لنص ما (ما يعنيه النص حقا) شبح أكاديمي يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد ". إذن فريتشاردز يقر بأن المعنى الحقيقي للنص لا يمكن أن يتوصل إليه مهما كانت براعة القارئ إلا أنه (القارئ الجيد) يمكن أن يجد عدة معان لنص واحد وفي هذا يقترب كثيرا مما تؤمن به نظرية التلقي فيما يخص تعدد القراءات .

ولم يكن ريتشاردز الوحيد الذي تطرق إلى قضية القارئ في مدرسة النقد الجديد بل هناك العديد منهم خصوصا المتأخرين أمثال : كنيث بروكس والذي يقول" لا يستطيع إنسان في كامل قواه العقلية أن يتجاهل دور القارئ ". كما أن فراي تحدث عن تعدد المعنى ولا نهائيته في أواخر الخمسينات الشيء الذي نجد أصداء منه في كل من التفكيكية ونظرية التلقي "[1]

سوسويولوجيا الأدب:

بالرغم من أن هولب يستبعد استفادة نقاد نظرية التلقي من سوسويولوجيا الأدب بشكل مباشر بحيث يجعل العلاقة بينهما مجرد علاقة علة بمعلول , إلا أن الحقيقة التاريخية لا تستطيع " تجاهل أن العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم اجتماع يعنى بالظواهر الأدبية لقد ذهبت الدراسات في علم الأدب حول نشأة الآثارالأدبيةإلىأن المجتمع لا يتدخل في الإنشاءالأدبي من حيث هو مصدر لها فحسب وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو مستقبل يتلقاها ومن هذا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبيمن بعد اجتماعي مجسم في

[1] أبو معزة فاطيمة، **مرجع سابق**،ص 177.

القراء وعملية القراءة و يبحث علم اجتماع الأدب في المؤثرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقدرات اتصالية وظروف الإنتاج والنشر وغيرها "

ويذهبروبرت هولبفي هذا المقام إلىأن الفضل يعود الى ثلاثة أعلام هم : ليو لوفينتال وآرائه في علم الاجتماع النفسي، جوليان هيرشفي التلقي والتأريخ، الذي تطرق إلى مفهوم الشهرة بحيث طرح عدة تساؤلات من قبيل : لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا وكيف استمرت هذه الشهرة حقبا من الزمن وما العوامل التي تزيد من هذه الشهرة أو تقلل منها وهذه الاسئلة جميعا تشغل المؤرخ بالقدر الذي تشغل به عالم الاجتماع أو عالم النفس، وأخيرا ليفن شوكنجفي سوسويولوجيا الذوق .

بالإضافة إلى هذه المشارب يمكن أن نجد أخرى غير انها ثانوية من مثل نظرية التواصل آراءهايدغر، عن القارئ وجون بول سارتر وعلم النفس هذا إن دل على شيء فإنما يدل على شمولية نظرية التلقي واتساع دائرة بحثها وموسوعية روادها وذلك سعيا منها للإحاطة بالظاهرة الأدبية وحرصا على تصحيح المسار النقدي فقد اهتمت بالقارئ كما اهتمت بالنص وكذا بالعلاقة بينهما بيد أنها لم تلغ المؤلف ولعل هذا يعود إلى المزاج السائد في فترة ما بعد الحداثة التي لا تعترف بالحدود والثبات فجاءت شمولية غابت من جل الدراسات التي سبقتها، إن بالتوافق أو التعارض أو الانتقاد ولهذا عدت مسارا تصحيحيا في عالم النقد والنظرية الادبية .[1]

فرضيات النظرية :

تكتسب كل نظرية مصداقيتها وتستمد قوتها واستمرارية صيرورتها من خلال ما تؤمن به وتدافع عنه من أفكار وتلخص هذه الأفكار في مقولات تضع لها تفردها وتميزها عن باقي النظريات ولم تخرج نظرية التلقي عن هذا الإطار فجاءت بمقولات أصبحت دستورا لها وتتعلق فرضيات هذه النظرية بما يلي :

1- القارئ : كان القارئ مغيبا في الدراسات النقدية السابقة بحيث عانى التهميش والتجاهل إلىأن جاءت نظرية التلقي فقامت بتخليصه ولفت الأنظارإليه وأعطته مجدا يضاهي سابقيه (

[1] روبرت سي هول،**نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**،ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ط1 دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1992 ص88.

المؤلف والنص) فعزلت المؤلف عن منصبه وأطاحت بعرش النص ونصبت القارئ كعنصر مهم ومهيمن في عملية القراءة فلم يعد القارئ في عرفها ذلك المستهلك السلبي الذي " تلقى على ذهنه هذه النصوص فيتقبلها ويستجيب لها دون إدراك واع بمقاصدها "ولم يعد ذلك القارئ الذي يتماهى في الناقد أو القارئ المتخصص الذي يتوسط بين الآثار الفنية وبينه (القارئ) " فهو الذي يقرأ له ويدله على مواطن الجمال والجودة فيستأثر بالأذواق ويوجهها حسب ذوقه ورؤيته الخاصة " وهو بهذه الصفة يصبح مجرد آلة ناسخة لا تنتج إلا ما يقدم لها .

إذن فنظرية التلقي قامت بتخليص القارئ من كل هذه السلبية وأعطته كل الحرية في قراءة النص بحيث أصبح القارئ في عرفها هو صانع المعنى ومكمل النص الذي بدأ به المؤلف ،إذ يعد النص ناقصا إلىأن يقضى له بقارئ يتممه وبهذا يكون القارئ منتجا ومبدعا ف "القارئ الكفء هو من يكشف نصوصا ممتازة اخرى ضمن ما تصوره الكاتب و كتبه ومن يمنحها دلالات وأوجهاأكثر غنى .

2-القراءة : تعرف القراءة من المنظور الكلاسيكي بأنها التمثيل الصوتي للمكتوب وهي على نوعين سرية وجهرية ،أما لدى رواد نظرية التلقي فالقراءة " هي نشاط فكري مولد للتباين ومنتج للاختلاف الذي هو من الطبيوليست القراءة مجرد صدى للنص إنها احتمال من بين احتمالاته الكثيرة والمختلفة " كما أنها ليست " مسار أحادي الاتجاه، "بل هي عبارة عن تفاعل متبادل بين طرفي المعادلة (القارئ والنص) ذو طبيعة جدلية من النص إلى القارئ والعكس صحيح .

3- النص: في التصور التقليدي "النص عبارة عن مرآة ينطبع فيها المعنى ويستطيع النص أن يعكسه مرة أخرى فيراه القارئ فالمعنى ينطلق من نقطة إرسال بعينها هي هذا المؤلف أو المبدع ويتحرك عبر وسيط هو النص إلى نقطة استقبال بعينها هي المستقبل أو القارئ أو المتلقي قصد إرساله بعينه هو يتم استقباله فالكلمات تعكس تماما المشاعر والأفكار والأشياء التي تشير إليهاوتستحضرها "[1]

معنى هذا أن النص موجود بالقوة في صورته المادية (الكتابة) إلا أن نظرية التلقي لم تعترف بالوجود المادي للنص فهو في عرفها غير متحقق إن لم يتم تلقيه من طرف قارئ هذا الاخير هو

[1]ابو معزة فاطيمة، **المرجع نفسه**، 180.

الذي يبعث الحياة في النص إذ لا يتحقق إلا بفعل القراءة ويرى ايزر أن النص نتاج لتضافر جهود المؤلف والقارئ معا فها هو يقول " عملية الكتابة تشمل عملية القراءة باعتبارها عامل ارتباط جدلي ويتطلب هذان الفعلان المترابطان شخصين نشطين بشكل مختلف والمجهودات الموحدة للمؤلف والقارئ تبرز للوجود الموضوع الملموس والخيالي هذا الموضوع هو من عمل الذهن إن الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الناس الآخرين ويرى من خلال طرحه بأن العمل الأدبي الفني يتشكل من قطبين هما قطب فني وهو النص وقطب جمالي هو القارئ .

4-العلاقة الجدلية بين النص والقارئ : ترى نظرية التلقي أن القراءة تتم بطريقة تبادلية بين القارئ والنص ولا تسير في اتجاه واحد من النص الى القارئ بل تسير في اتجاهين بحيث يقوم القارئ بمساءلة النص ومحاورته،وبذلك تتولد بين النص والمتلقي علاقة مزدوجة أو بمعنى آخر علاقة جدلية تتحرك من النص إلى المتلقي كما تتحرك من المتلقي إلى النص .

5-حرية القارئ : تؤمن نظرية التلقي بحرية القارئ وقد جعلتها أحد مبادئها لكن لا يقصد بهذه الحرية أن يكون القارئ غير ملزم بالضوابط الفنية وإنما يريد أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن فالقارئ الماركسي يستقبل النص في إطار وضعية ايديولوجية معينة تتوقف عندها حرية فرديته بكل ذاتيتها وميولها ونشاطها الذهني وتلك مسألة تعيق الفهم الصحيح لأن القارئ بهذه الصورة يكون غالبا أسير نظام عقدي أو ثقافي محدد قد يحجب الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال .

6-المشاركة في صنع المعنى : جعلت نظرية التلقي القارئ مشاركا في صنع المعنى فالنص في عرفها غير مكتمل ما لم يقرا وعلى القارئ أن " لا يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى انشائية بينه وبين النص أي يصبح القارئ خارج عن النص ولكنه بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة[1]

ويصطلح القارئ بمهمتين هما الإدراك المباشر ومهمة الاستذهان .

[1]روبرت سي هولب، **مرجع سابق**، 171

1-الادراك المباشر:تعتبر المرحلة الأولى في التعامل مع النص حين يبدأ القارئ في تفهم الهيكل الخارجي للنص متمثلا في معطياته اللغوية والاسلوبية .

2-الاستذهان : هو عنصر أساسي من الخيال المبدع يلعب دورا في إيجاد مواضيع جمالية فأثناء انتقال القارئ إلى المستوى الثاني من عملية القراءة تظهر لديه من فراغات أو غموض أو يقع ابهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى والوصول إلى هذا الغموض هو الهدف الأساسي الذي ينبغي على القارئ أن يسعى إليه في تفاعله مع النص.

7-المتعة الجمالية :إذا كان الغموض يشكل بؤرة النص الذي يستطيع المتلقي عن طريقه الولوج إلى فضاءات النص المتعددة فإن المتعة الجمالية تنشأ من تلك الوحدة الخاصة بين المتلقي والعمل الفني وهذه المتعة الفنية ليست متعة من أجل موضوع معين خارج من منظور أوأقطاب نظرية التلقي إذ يقول ياوس "إن المتعة الجمالية لحظتين الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا " ونفهم من هذا أن القارئ مشارك في صنع المعنى كما هو مشارك في انتاج المتعة الجمالية " . فاللحظة الأولى تكون عفوية تأثيرية غير مخططة أما الثانية فهي مقصودة .[1]

إسقاط نظرية التلقي على الدراسات الاعلامية :

لقد وجدت نظرية التلقي في الأدب صداها في حقل الممارسات الاعلامية فنتيجة لتطور البحوث الإعلامية والاتصالية وبالخصوص المتعلقة بالجمهور وقياس الجمهور أصبح لزاما اضفاء صفة الشرعية لمفهوم التلقي الذي أصبح يعنى بالصيرورات المختلفة لإنتاج المعنى والتأويلات التي يبنيها الافراد. ومن جهة اخرى فإذا كانت هناك دراسات تعنى بتحليل مضمون وسائل الإعلام والدراسات السيمولوجية التي تهتم بإبراز المعاني والترابطات الداخلية للنصوص فإن نظرية التلقي ما هي إلا نظرية تندرج ضمن الحقول المعرفية الحديثة التي أعطت دفعا قويا للاهتمام بالقارئ " المتلقي " الذي هو في حالة دراستنا " مشاهد سينما المنصات الالكترونية " والذي كان ينظر إليه في التقاليد سواء الأدبيةأوالإعلامية بأنه عنصر سلبي ليس له دور في التفاعل والتعامل مع النص كما يريد وانشاء دلالات مثلما يفهمها ولكن النظرة الحديثة اعطت له دور الفاعل الحقيقي والمشارك

[1] ابو معزة فاطيمة،**مرجع سابق**، ص 180.

في إنتاج الدلالة والمعنى عندما يواجه عملا ما أدبا،إعلاما، فنا . وقد كان لزاماً الانتقال من النموذج الذي يفسر فعل وسائل الإعلام انطلاقاً من المصدر إلى النموذج الذي يكتشف أهمية المتلقي، بمعنى من نموذج أحادي الاتجاه إلى نموذج تحاوري لعملية الاتصال وأصبح من الضروري الربط بين النص الإعلامي والمتلقي، هذا الأخير الذي يمكن له تقديم دلالات ومعاني تختلف مع ما يريده صاحب النص ، فهناك تباين شديد بين سياقات التلقي بسبب تعدد المدونات، كما أن الجماعات التأويلية والمصادر الثقافية المشتركة تؤثر في عملية فك الرموز [1].

لا يفوتنا أن نشير إلى أن الباحث رولان بارت هو أهم من ساهم في تثبيت فكرة الاهتمام بدراسة القارئ على حساب المؤلف الذي ظل ولفترة طويلة هو الملك، فمن خلال كتابه **«موتالمؤلف»** ركّز رولان بارت على ضرورة إعطاء الحق الكامل والمطلق للقارئ في القراءة والتفسير إذ ينبغي على سلطة المؤلف أن تزول لأنه لا بدأن يتحرر القارئ من كل القيود لذا لا بد من الاهتمام بالمتلقي والتعرف على القراءات المختلفة التي يقدمها للأفلام وفي هذا المجال يقول الباحث دانيال دايان : **دراسات التلقي لا تتكلم عن الجمهور ولا على اسم الجمهور هي تعطي الكلمة للجمهور.**

وعلى هذا الأساس كانت الانطلاقة من مدرسة كونستانس بألمانيا على يد ياوس ثم تبعه من بعد ذلك أيزر الذي تبنى اراء ياوس لبلورة مفهوم جديد يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين النص والقارئ والتي بالنسبة لموضوع دراستنا تتمثل في الفيلم السينمائي والمشاهد أو المتلقي .

الفهم الحقيقي للفيلم ينبثق من المتلقي حيث أن الفيلم السينمائي على اختلاف أنواعه لا يكتمل معناه إلا من خلال عملية المشاهدة الفعالة للفيلم والمتلقي وهذا الاخير الذي يتمتع بكل الحق في إضفاء معانيه الخاصة على ما يشاهده فمن خلال فعل المشاهدة يستطيع أن يستخرج المعاني الكامنة أو يستخرج ما أراد مخرج الفيلم التعبير عنه ولا يتحقق ذلك إلا من خلال تفاعل المتلقي مع الفيلم واستنطاقه والولوج إلى عوالمه المتنوعة وكذا محاولة تحليل جزئياته المختلفة وتفكيك شفراته كي يعيد تفسيرها وتأويلها من جديد وفقا لمضمون الخطاب السينمائي حسب مستواه الفكري والثقافي وخلفياته المعرفية .

[1] بوحيلة رضوان، **التلقي لدى مشاهدي التلفزيون مفهوم ودراسات**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 02 (2021) ، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2021/01/16 .

دواعي الاعتماد على نظرية التلقي :

1- دراسة المتلقي السلبي الذي يتحكم فيه اكتساح التقنيات الآلية والفيزيائية للفيلم المعروض فيما مضى والمتلقي الايجابي الذي يصنع المعنى ويتفاوض مع الفيلم اثناء فعل استهلاكه له.

2 – دراسة السلوك الفردي في الوسط الاجتماعي الثقافي المحيط به خلال تعرضه للفيلم السينمائي.

3 – فهم التلقي السينمائي داخل إطار العملية المعرفية .

4 – مدى تأثير الفيلم السينمائي في حد ذاته على عملية التلقي لدى الافراد عكس الحدث في الواقع.

5 – دراسة ذات المتلقي والعوامل المؤثرة عليها خلال عملية التناول للمحتوى.

6 – البحث في جدلية العلاقة بين الفيلم السينمائي والمتلقي .

7 – البحث في العوامل المؤثرة على عملية التلقي من خلفيات معرفية وقدرات اتصالية ومستويات ثقافية .

نقد النظرية:

بالرغم من الشهرة التي حازت عليها نظرية التلقي إلا انها لم تسلم هي الأخرى من اقلام النقاد والخصوم فقد وجهت إليهاأصابع الاتهام من غير جهة ولعل ابرز ناقد قد وضع نظرية التلقي في الميزان روبرت هولب وذلك في كتابه نظرية التلقي مقدمة نقدية بحيث قام بنقد وانتقاد النظرية في عدة مواضع وخاصة المفاهيم التي جاء بها ياوس ومن ذلك قوله " و المشكلة في استخدام ياوس لمصطلح الأفق هي أنه عرفه تعريفا غامضا للغاية إنه يتضمن – أو يستبعد – لي معنى سابق للكلمة والواقع ان ياوس لم يحدد على وجه الدقة في اي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة فياوس يشير إلىأفق التجربة ،افق تجربة الحياة، بنية الأفق،والتغير في الأفق.

وقد قام أحد اقطاب النظرية بنقدها ألا وهو ياوس إذ يقر بجزئيتها ونلمح ذلك من خلال قوله " فليست جمالية التلقي نظرية مستقلة قائمة على بديهيات تسمح لها بان تحل بمفردها المشكلات التي تواجهها وإنما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بواسطة هذه المشاريع "فالبرغم من أن ياوس كما يبدو يدافع عن النظرية في سياق الرد على الخصوم إلا أنه يقر ضمنيا بعجزها عن الإلمام بالظاهرة الأدبية وهذا ما فتح الباب على مصراعيه للخصوم .[1]

ونجد علما من أعلام النظرية استجابة للقارئ لا يتوانى هو الاخر عن نقد النظرية وهو جاك لينهارت وذلك لاهتمامها بقارئ خيالي لا وجود له واهمالها للقارئ الحقيقي المحسوس وفي هذا يقول " أنا لا استخدم مصطلحات مدرسة ياوس , مدرسة كونستانس، أو المدرسة الألمانية ضمن مقياسي ذلك أن المسائل مختلفة فنظرية الاستقبال التي بلورها هي نظرية تشكل القارئ المثالي انطلاقا من النص. بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أنالجوانب الاسلوبية والبلاغة للنص يمكن أنها تفترض قارئا معينا أو ضمنيا أي قارئ يقع على أفق الانتظار . إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخي للانتظار بمعنى انهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال النص ولكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة القارئ المحسوس بالذات.

كما انتقدت مدرسة كونستانس " بافتقار نماذجها للتأسيس الاجتماعي وعلى سبيل المثال يرى بارك أن جوهر نظرية ايزر في الاتصال يتمثل في إضفاء طابع الخصوصية على عملية القراءة وأنها بمماثلتها للديمقراطية البرجوازية تمنح القارئ حرية زائفة للاختيار في الوقت الذي تمثل فيه محددات التلقي الاجتماعي الحقيقية ".

وقد انكرت الناقدة الامريكية جين تومبكينز فضل السبق في الاهتمام بالقارئ في مقال لها بعنوان دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية رؤية تاريخية نقدية لنظرية التلقي بحيث أكدت من خلاله أن " نظرية التلقي لا يمكن فصلها عن تصورات أنماط القراءات السالفة منذ العصور القديمة إلى العصر الحديث " كما أكدت ايضا أنه بالرغم من النجاح الذي حققته هذه النظرية إلا انها لم تستطع أن تكون بديلا عن المناهج الاخرى في تحليل النصوص ودراسة الأدب فهي ترى بأن

[1] أبو معزة فاطيمة، **مرجع سابق**، ص188.

النظرية قد "حققت انقلابا أساسيا في تنظيم طبيعة العلاقة بين القارئ والنص بكل ما يميزها من تركيز الانتباه على احتمالات المعنى وتعددية القراءات واختلاف انماط التأويل إلا أن ذلك لم يمنع يمنع النقد الأدبي من الاحتفاظ بتحليل النصوص من أجل استخراج المعاني الكامنة فيها واستمرار تشغيل أدوات التفسير وتعداد معاني النصوص"[1]

[1] حميد لحمداني، **مستويات حضورية نظرية التلقي في مجلة علامات في النقد** ، علامات في النقد، ج50، ديسمبر 2003، ص84.

الفصل الثاني

الإطار النظري للدراسة

المبحث الأول : الخلفيات المرجعية والتاريخية لنظرية التلقي .

المطلب الأول : إرهاصات ومنطلقات نظرية التلقي .

1. الشكلانية الروسية: من المسلم به أن نظرية التلقي جاءت كرد فعل على المزاج المنهجي السائد في الغرب إلا انها لم تتخذ موقف العداء المطلق وإنما نجدها في بعض الأحيان تستثمر ما جاءت به لأنه يوافق ما تؤمن به وبذلك تتقارب الرؤى وتحدث الالفة والانصهار والاستمرارية يعتبر الشكلانيون النص عبارة عن شكل وهذا ما يتنافى مع نظرية القراءة إلاأنها تلغي الجانب الجمالي فيه وأبدت الاهتمام به فترات لاحقة وبهذا التحول قامت بتوجيه انظارها نحو العلاقة ما بين النص والقارئ وذلك عن طريق توسيع مفهوم الشكل ليشمل إدراك الجمالي وتعريف النص على أنه مجموع وسائله الفنية وتوجيه الانتباه إلىصيرورة التفسير ذاتها بفضل كل ذلك اسهمت الشكلانية الروسية بإعطاء تأويل جديد للأعمال الادبية التي جعلها تكون منهلا لنظرية التلقي فيما بعد .[1]

ويعود الفضل في تحويل التركيزمن الثنائية (المؤلف/العمل) إلى تركيز على الثنائية(القارئ/النص) والعلاقة بينهما إلىكتابات* شيكلوفيسكي " فالمتلقي عنده هو الذي يعطي القيمة الفنية للعمل " وفي هذا الإطار من قدمت الشكلانية بعض المفاهيم تخدم هذه العلاقة والتي كان لها صداها لدى أنصار نظرية التلقي وهي :

1الإدراك: يعتبر الإدراك عند فيكتور شيكلوفيسكي عنصرا من عناصر الفن والفن لا يوجد خارج الادراك و يعرفه بأنه ذلك الإدراك الذي تتحقق فيه من الشكل وأنه من الواضح أنالإدراك الذي نحن بصدد ليس مجرد حالة سيكولوجية،وإنما هو عنصر من عناصر الفن.

ويتعلق الإدراك بالشخص المدرك،أي القارئ إذ"أن الشخص المدرك هو الذي يقرر الخاصية الفنية للعمل الأدبي وهذا من صميم ما تؤمن به نظرية التلقي .

[1] ابو مغرة فاطيمة ، **مرجع سابق**، ص59.

2-الآداة: تعرف الآداة بأنها "الوسيلة التي تجعلنا على وعي بالأشياء[1] فهي التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنا"

وقد اختلف معنى المفهوم (الأداة) وتطبيقه بين *الشكلانيين وذلك يعود إلى :

أن الاداة تؤدي وظيفتها وورائها خلفية بعينها سواء كانت اللغة اليومية أو التقليد الادبي.

أن الاداة عدت عنصرا شكليا ،اي طريقة بناء العمل الفني .

أن الاداة هي العنصر الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ جاعلا من العمل نفسه شيئا ذا قيمة وموضوعا جماليا

3 التغريب:[2]

يقول شيكلوفيسكي " إن آداة الفن هي اداة تغريب الاشياء وآداة الشكل الذي أصبح صعبا أي الاداة التي تزيد من صعوبة الإدراك واطالته لأن عملية الادراك في الفن هيا غاية في ذاتها،ولا بد من اطالتها ويعتبر شيكلوفيسكي التغريب " العنصر التأسيسي في الفن أجمع لأنه يشير إلى خاصية بين القارئ والنص ".

ويصطلح التغريب لدى الشكلانيون بوظيفتين هما:

***فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي** : هو كاتب وأديب روسي قدم مساهمته الى الشكلية الروسية بمقالته " الفن من أجل الفن " الذي نشر عام 1917 والعديد من المقالات النظرية طرح بعض المفاهيم الأساسية للنظرية الشكلية والاعمال الفنية ذات الطابع التقليدي.

[2]أبو معزة فاطيمة، **مرجع سابق**، ص 175.

الشكلانيين : نسبة الى الشكلانيين الروس والتسمية اطلقت عليهم اول الامر انتقاصا من افكارهم، ظهرت هاه الجماعة عندما نشر فكتور شكلوفسكي مقاله عن الشعر المستقبلي عام 1914 تحت عنوان انبعاث الكلمة . اما الانبثاق الفعلي لهده الحركة فقد جاء نتيجة للاجتماعات والنقاشات ومنشورات جماعتين من الطلاب، الجماعة الأولى اطلق عليها حلقة موسكو اللغوية تأسست عام 1915 وكانت اهتماماتها بالأساس لغوية حيث وسعت نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية ويعد رومان جاكوبسون أبرز منظري هده الحلقة اما الجماعة الثانية فقد أطلقت على نفسها اسم " جمعية دراسة اللغة الشعرية " التي ظهرت سنة 1916 ببطرسبرغ وكانت تتكون من طلبة يهتمون بالأدب وكان يوحدهم الضجر من أشكال الدراسة الأدبية السائدة بالإضافة إلى اهتمامهم بحركة الشعراء المستقبليين ويعد فيكتور شكلوفسكي وبوريس ايخنباوم اهم منظري هذه الحلقة .

أنه يلقي الضوء مع باقي الادوات الاخرى على الاعراف اللغوية والاجتماعية ليضطر القارئ على رؤيتها في ضوء جديد ونقدي.

يلفت نظر القارئ ويرغمه على تجاهل التصنيفات الاجتماعية لينظر إلى التغريب باعتباره عنصرا من عناصر الفن.

إذن فشكلوفيسكي يعتبر التغريب آداة وهو يعبر عن علاقة خاصة بين القارئ والنص فنية يخرج الموضوع من مجال إدراكه الاعتيادي وهذا ما جعلته نظرية التلقي نصب اعيننا أي البحث في العلاقة بين القارئ والنص .

التطور الأدبي (التاريخ الأدبي) :[1]

يرى شيكلوفيسكي أن نظرية التطور يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقا لمفهوم الأداة التي لها القدرة على تغريب التصورات ولما كانت الممارسة الادبية الراهنة تعبر إلى حد ما هو مألوف فإن ما يطرأ على الفن من تغيرات إنما يحدث عن طريق رفض الطرق الفنية المعاصرة والنتيجة هي ثورة فنية دائمة تعاقب للأجيال والمدارس التي تحاول كل منهما في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرضة وبهذه الطريقة يتقدم التاريخ الادبي وتتكون الأجناس الادبية وتتطور. ويرى بورجنيس اخنباوم أحد ممثلي المنهج الشكلاني أن كل تعاقب أدبي هو قبل كل شيء معركة تحطيم كل موجود سلفا واقامة بناء جديد إنطلاقا من عناصر قديمة ويذهب الشكلانيون إلى أن الشكل الجديد لا يظهر لكي يعتبر من مضمون جديد،ولكن لكي يحل محل الشكل القديم أي أن فهم الشكل كمضمون حقيقي يتبدل دون انقطاع عن طريق علاقته بأعمال الماضي كان يفرض علينا وضع معناه الملموس واهميته التاريخية.

وفي نفس المضمار يمضي تينيانوف قدما ويفتح ما جاء به شكلوفيسكي، فيطرح فكرتين مهمين في مقال له بعنوان "عن الثورة الأدبية " أما الأولى فتتعلق بخاصية الأدب النوعية والوظيفية وقد استطاع بطرح هذه الافكار أن يفهم التطور الادبي على أنه إحلال نظام مكان اخر. أما الثانية فتتعلق بمصطلح سائد وهي تعيين العنصر او جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل

[1] حميد لحمداني، **مرجع سابق**، 78.

أدبي بعينه أو خلال حقبته بعينها ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الادبي على أنها إحلال مستمر بمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى،على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع ولكنها بالأحرى تتراجع الى الخلفية لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب.

ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا الطرح من مدد جديد.لنظرية التلقي فهو لا يعين على تفسير ما يطرأ من تغيرات في القواعد الادبية فحسب بل يعين كذلك على تفسير ما يطرأ من تحول في المسلك النقدي عند الحكم على الأعمال الادبية العظيمة خلال الحقب المختلفة ويعترف ياوس بفضل المدرسة الشكلانية على نظرية التلقي،فهو يرى أنها قد جددت الفهم التاريخي للأدبوبخاصة فيما يتعلق بميلاد الأجناس الأدبية واقرارها وزوالها.[1]

2 بنيوية براغ:

بالإضافة الى المدرسة الشكلانية نجد ايضا مدرسة براغ ،وقد كان لها هي الأخرى أثرها في نظرية التلقي أن الحديث عن تأثير بنيوية براغ في ظهور التلقي واسهامها في بلورة ارائها يتجه مباشرة إلى عمودين من أعمدتها وهما جان موكارفسكي وتلميذه فيلكس فوديشكا .

أن عمل موكاروفسكي اهم منظري للأدب في مدرسة براغ البنيوية شأنه شأن كتابات الشكلانيين الرووس ولم يكن في الغالب معروفا في ألمانيا قبل الستينات المتأخرة والواقع انه بخلاف بعض المقالات الفرنسية والالمانية كتبت خلال الثلاثينيات لم يجد الغربيون بعامة طريقهم إلى انجازاته الكبرى إلا في وقت متأخر نسبيا وقد امتدت الآثار الضارة لهذا التقصير لدى عالم المتكلمين بالإنجليزية إلى يومنا الراهن.

وضعت البنيوية فرضيات المدرسة اللسانية إلى تخصصات أخرى من العلوم الإنسانية الانثروبولوجيا والتاريخ الأدب والتحليل النفسي. فدروس الالسنة الثلاثية لفرديناید دوسوسير التي قدمها سنة 1911 بجامعة جينيف تعتبر المبادئ المؤسسة لمنهجيات هذه النظرية فقد اعتبر الكلام فعلا فرديا فاللغة لكونها مؤسسة اجتماعية هي شق منظم من العلامات للتعبير عن الأفكار إذ تمثل البعد الترميزي للكلام وتتمثل وظيفة عالم الألسنة في دراسة قواعد هذا النسق المنظم

[1] ابو معزة فاطمة، **مرجع سابق**، ص179.

واستثمارها في انتاج المعنى،إن قابلية الكلام للتجزئة تجعل تحليله أمرا ممكنا ذلك أن الامر يتعلق باستخراج التضاد و الفروقات التي تمكن اللغة من العمل وخلق الدلالة.[1]

عرض كلود ليفي شتراوس في كتابه الانثروبولوجيا البنيوية (1958, 1973) منهجية بعد أن جربها في اطروحته البنى الاولية للقراءة ،التي قدمها سنه 1949 ولقد لعبت هذه الرواية دورا محوريا في شهرة النموذج اللساني والأخذ به في ميادين دراسية اخرى ،أن التحليل الانثروبولوجي يهتم بالأساطير شكلا من اشكال اللسان،وبالرغم من تعدد الاساطير واختلاف مرجعياتها، إلا انه يمكن اختصارها في تنويعات تدور كلها في فلك البنى الكونية الشاملة ذلك أن الاساطير الخاصة و الاساطير مثلها في ذلك مثل (الفونيمات) (الوحدات الاولية للغة) سواء كانت صوتية أم صامتة لا تملك أي دلالة إلا عند تركيبها (تجميعها) هذه القواعد التركيبية التي تشكل ما يشبه النحو تتيح إمكانية الذهاب أبعد من الاكتفاء بالجزء الكلامي الظاهر للكشف عن العلاقات والمنطق الذين يشكلون دلالة هذه الاسطورة .

هذا التركيز على توضيح مستوى العلاقات يمكن ايضا من معالجة مسألة الانساق الطوطمية أو علاقات القرابة التي تتحول الى شبكات اتصال اي رموز تتيح نقل و تبادل الرسائل .

المدرسة الفرنسية: تم انشاء مركز دراسات الاتصال الجماهيري ضمن المدرسة التطبيقية للدراسات العليا ويعد هذا المركز الذي تم تأسيسه بمبادرة من السوسيولوجي جورج فريدمان أول محاولة جادة في فرنسا.

لتشكيل بيئة وإشكالية بحثية تتمحور حول الاتصال.وقد تركز برنامجه في تحليل العلاقات الكلية بين المجتمع والاتصال الجماهيري بإعتبار اندماجها اندماجا وظيفيا كما أخذ المركز على عاتقه ردم الهوة التي تفصل بين النشاط البحثي الفرنسي والنشاط البحثي الامريكي ويعاني من فقدان رؤية مؤسسة على تداخل التخصصات. [2]

[1] آرمان وميشال ماتلار ،**تاريخ نظرية الاتصال**، ط ثالثة ترجمة د نصر الدين العياضي د الصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة ص98.

[2] ارمان وميشال ماتلار ، **مرجع سابق**، ص102.

3 – سوسيولوجيا الادب:

بالرغم من أن هولب يستبعد استفادة نقاد نظرية التلقي من سوسيولوجيا الأدب بشكل مباشر بحيث يجعل العلاقة بينهما هي مجرد علاقة علة بمعلول إلا أن الحقيقة التاريخية لا تستطيع تجاهل أن الغاية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم الاجتماع يعني بالظاهرة الأدبية لقد ذهبت الدراسات في علم الادب حول نشأة الآثار الأدبية الى أن المجتمع لا يتدخل في الانشاء الأدبي من حيث هو مصدر لها فحسب وإنما هو يتدخل فيها ايضا من حيث هو مستقبل يتلقاها ومن هذا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبي من بعد اجتماعي مجسم في القراءة و عملية القراءة و يبحث علم اجتماع الادب في المؤشرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقدرات اتصالية وظروف الانتاج والنشر وما الى ذلك.

ويذهب روبرت هولب في هذا المقام الى ان الفضل يعود إلى ثلاثة أعلام هم لو لوفينتال وارائه في علم الاجتماع النفسي ،جوليان هيرش في التلقي والتأريخ الذي تطرق الى مفهوم الشهرة بحيث طرح عدة تساؤلات من قبل : ((لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا ؟ وكيف استمرت هذه الشهرة حقبا من الزمن؟ وما العوامل التي تزيد من هذه الشهرة او تقلل منها؟ وهذه الاسئلة جميعا تشغل المؤرخ بالقدر الذي تشغل به عالم الاجتماع أو عالم النفس)) وأخيرا ليفن شوكتج في سوسيولوجيا الذوق.

بالإضافة إلى هذه المشاريب يمكن أن نجد اخرى، غير أنها ثانوية من مثل نظرية التواصل آراء هايدغر عن القارئ وجون بول سارتر وعلم النفس وهذا أن دل على شيء فإنما يدل على شمولية نظرية التلقيإتساع دائرة بحثها وموسوعية روادها. وذلك سعيا منها للإحاطة بالظاهرة الأدبية وحرصا على تصحيح المسار النقدي فقد اهتمت بالقارئ كما اهتمت بالنص وكذا بالعلاقة بينهما يبد انها لم تلغ المؤلف ولعل هذا يعود الى المزج السائد في فترة ما بعد الحداثة التي لا تعترف بالحدود والثباتفجاءت شمولية غيث من جل الدراسات التي سبقتها،أن بالتوافق أو التعارض والانتقاد ولهذا اعدت مسارا تصحيحيافي عالم النقد والنظرية الأدبية .[1]

[1] أبو مغرة فاطمة،**مرجع سابق**، ص179.

4-نظرية القراءة:

تكتسب كل نظرية مصداقيتها وتستمد قوتها واستمرارية صيرورتها من خلال ما تؤمن به وتدافع عنه من آراء وافكار ،وتلخص هذه الافكار في مقولات تصنع لها فرادتها وتميزها عن باقي النظريات ولم تخرج نظرية التلقي عن هذا الاطار فجاءت بمقولات أصبحت دستورا لها نلخصها فيما يلي[1]:

القارئ : كان القارئ مغيبا في الدراسات النقدية السابقة بحيث عانى من التهميش والتجاهل إلى أن جاءت نظرية التلقي فقامت بتخليصه، ولفت الأنظار إليه وأعطته مجدا يضاهي سابقية (المؤلف والنص) فعزلت المؤلف عن منصبه وأطاحت بعرش النص ونصبت القارئ كعنصر مهم ومهيمن في عملية القراءة،فلم يعدالقارئ في عرفها ذلك المستهلك السلبي الذي تلقى على ذهنه النصوص فيتقبلها ويستجيب لها دون إدراك بمقاصدها ولم ذلك القارئ الذي يتماهى في الناقد أو القارئ المتخصص الذي يتوسط بسن الآثار الفنية وبينه (القارئ) فهو الذي يقرأ له ويدله على مواطن الجمال والجودة فيؤثر بالأذواق ويوجهها حسب ذوقه ورؤيته الخاصة وهو بهذه الصفة يصبح مجرد آية ناسخة لا تنتج إلا ما يقدم لها.

إذن نظرية التلقي التي قامت بتخليص القارئ من كل هذه السلبية ،وأعطته كل الحرية في قراءة النص بحيث اصبح القارئ في عرفها هو صانع المعنى ومكمل النص الذي بدأه المؤلف اذ يعد النص ناقص إلى أن يقضى له بقارئ يتممه وبهذا يكون القارئ منتجا ومبدعا ،فالقارئ الكفء هو من يكتشف نصوص ممتازة أخرى ضمت ما تصوره الكاتب وكتبه ومن يمنحها دلالات واوجها أكثر غنى .

النص : في التصور التقليدي النص عبارة عن مرآة ينطبع فيها المعنى ويستطيع النص أن يعكسه مرة أخرى فيراه القارئ فالمعنى سنطلق من نقطة ارسال بعينها هي هذا المؤلف او المبدع ويتحرك عبر وسيط هو النص إلى نقطة إستقبال بعينها هي المستقبل او القارئ او المتلقي قصد إرساله هو بعينه يتم إستقباله فالكلمات تعكس تماما المشاعر والأفكار والاشياء التي تشير لها وتستحضرها

[1] روبرت سي هول، **مرجع سابق**، ص176.

معنى هذا أن النص موجود بالقوة في صورته المادية (الكتابة) إلا أن نظرية التلقي لم تعترف بالوجود المادي للنص فهو في عرفها غير متحقق أن لم يتم تلقيه من طرف قارئ هذا الاخير الذي يبعث الحياة في النص إذ لا يتحقق إلا بفعل القراءة ويرى ايزر أن النص نتاج لتضافر جهود المؤلف و القارئ معا . فهاهو يقول ((عملية الكتابة تشتمل عملية القراءة باعتبارها عامل ارتباط جدلي ويتطلب هذان الفعلان المترابطان شخصين نشيطين بشكل مختلف والمجهودات الموحدة للمؤلف والقارئ تبرز للوجود الموضوع الملموس والخيالي ،هذا الموضوع هو من عمل الذهن .إن الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الناس الاخرى)) ويرى من خلال طرحه بأن العمل الأدبي (الفني) يتشكل من قطبين هما: قطب فني وهو النص وقطب جمالي هو القارئ.

نظرية الاستقبال: [1]

الاستقبال الماركسية: ربما يكون اقوى نقد تم توجيهه لنظرية الاستقبال هو ذلك الذي انبعث من المعسكر الماركسي فيرغم وجود المعارضة بين اليساريين في ألمانيا الاتحادية وإلا أن النقاد في المانيا الديمقراطية كانوا على وجه الخصوص مسارعين لتحديد العجز في النظرية وكذلك في اسهاماتها وحين اجاب كل من ياوس وابرز على تقييمات الالمان الشرقيين انبثق عن ذلك حوار انهم كل طرف الطرف الاخر بالخطأ في موضوع الاستجابة الأدبية وبالنسبة للنقاد في ألمانيا الشرقية فإن نظرية الاستقبال في الغرب ماهي إلا رد فعل للأزمة في الدراسات الادبية البرجوازية وهذا الافتراض تمت صياغته في عدد من المقالات الهامة التي ظهرت في الأعوام الأولى من السبعينيات في المجلة المركزية الألمانية الشرقية للأدب ونظرية الثقافة كما تمت إعادتها في كتاب بعنوان: قراءة في الأدب والمجتمع عام 1973 .الاستقبال الأدبي من وجهة نظرية وهو كتاب يوفر للألمان الشرقيين الذين تبنوا هذهالآراء وويرت ويمان ، كلزس ترايمر ومانفريد تومان حيث وصفوا نظرية الاستقبال في نهاية سلسلة من التطور المنهجي الذي أعقب الحرب والإنتقال إلى الاستقبال كما يقولون،كان علامة على افلاس كل من الشكلانية التاريخية والبدائل البرجوازية عند المعالجة الماركسية .

1 روبرت سي هول،**مرجع سابق**، ص 186.

نظرية الاستقبال التجريبية:

الاستجابة الفعلية للنصوص: أن توقف النقاش بين الشرق والغرب لا يعني أن منظري المانيا الديمقراطية قد توقفوا عن مناقشة موضوعي الاستجابة والتأثير فعلى العكس من ذلك وبتعابير عملية وتنظيرية فإن دراسات الإستقبال أصبحت شائعة في الشرق كما هي في الغرب فليست ويمرر بتراج هي الوحيدة التي نشرت عدة مقالات رئيسية حول موضوع نظرية الاستقبال مؤخرا إذ أن العديد من الكتب النظرية الصادرة في ألمانيا الديمقراطية تحت مناقشتها في الأكاديميات الالمانية وكانت تدافع عن الجوانب الوظيفية للأدب وعلاقتها بالانعكاس. وأن الطبيعة العملية لمثل هذا الإندماج القوي لاتتعارض مع [1]مثل هذه المحاولة اذ أنها على الأقل تتضمن الجدية حيث يستمر تحدي نظرية الاستقبال من جانب المعسكر الماركسي. ولكن بصحبة هذا الاهتمام بالاستقبال فهناك اهتمام بالتخطيط الاكثر دقة للحالة الاجتماعية للقارئ وواحدة من اكثر الطرق وضوحا والتي تمت معالجة هذه المشكلة بها تضمنت دراسات مع معلومات تم تجميعها من مسموحات أو مصادر إحصائية اخرى

وفي بداية السبعينات نشر ديتريش سومر وديتريش لوفللو مقالا تفحصا فيه سلوكيات القراءة ازاء رواية هيرمين الشائعة والتي بعنوان (باحة المدرسة) مفترضين حوارا مبدئيا ممكنا بين الفرد والمصالح الاجتماعية. وقام المؤلفان بجمع بيانات بخصوص الإحتياجات العامة للقراءة والآراء حول السرد وجانب الرواية الذي يهم القراء. ويعد تحليلها للمعلومات استخلصها نتائج متشائمة حيث أن المجتمع الاشتراكي قد زور الوحدة بين معيار النوعية و التأثير وتنازلا عن التأثير والاستجابة لتقرير هذا المعيار وفي1978 قدم سومر ولوفللر دراسة هامة عن عادات القراءة الاشتراكية وبمشاركة اخيم والتر وايفا ماريا يشرف،اعدوا كتابا استقصائيا تجريبيا يقع في حوالي 500 صفحة مدعم بالأدلة والمخططات والجداول، ويشمل احصائيات التعامل من المعلومات التقليدية المتوفرة في المكتبات وتجار الكتب وصولا إلى رأي القارئ ضمن الوظيفة الاجتماعية للفن.

---

[1]روبرت سي هول، **مرجع سابق**، ص180 ,182.

المطلب الثاني : الخلفيات التاريخية لنظرية التلقي.

نشأة النظرية لدى اليونان:

أن نظرية التلقي أو ما يعرف بجماليات التلفي لم تنشأ من فراغ حالها في ذلك حال السفسطائي واليوناني اللذان كانا يعتبران القارئ (السامع) فهو الذي تقع عليه فعل القراءة،بل اعتبراه فاعلا ديناميكيا يؤثر في النص ويتأثر به،لافيضع دلالته وعندها تتحقق عملية الفهم الحقيقي للمعنى ويشير "اريك بنكلي" إلى أن مشاركة القراء في العملية الإبداعية (الأدبية) ليست بالمشاركة الهينة ،حيث يؤكد على أنه إذا استبعدنا القراءة من العملية الفنية،فقدت هذه العملية أحد عناصره الهامة وفقدت كذلك جاذبيتها وبالتالي فالقارئ يعتبر أحد العناصر الهامة التي تشكل مفاصل العملية الأدبية وبغيابه يضيع إكتمال عناصرها،ولكن السؤال الذي يتبادر إلى اذهاننا هو هل المفكرون الاوائل نظروا إلى القارئ هذه النظرية الثاقبة أم أن آرائهم بقيت مجرد ملاحظات وتخمينات لا أكثر؟.

هذا هو السؤال الذي طرح نفسه على مائدة البحث لفترات طويلة ومتعاقبة ،يظهر ذلك في اطروحات الفلاسفة السفسطائيين أمثال لونجينوس وبروتاغروس وهوراس وغيرهم لقد جعل السفسطائيون المتلقي في وضع مزدوج اذ يعتقدون أن كل ملفوظ هو احتمال،كما أنه في الوقت نفسه محتوى على بنيات تحقق الاقناع التام .وبالتالي فقد سمح الإفتراض الأول بتنشيط القدرات التأويلية للملتقى أما الإفتراض الثاني فيهدف إلى جعل المتلقي في حالة استجابة تامة للملفوظ . وعليه فالمعنى عند السفسطائيين ينحدر من الملفوظ نفسه من ايماءاته البلاغية ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له أما تجربة التلفي (الفهم) فهي تقف في الجانب البعد من عملية بناء المعنى إن تلك التجربة هي جدلية حديثة ولكنها تنطوي على طابع تمييزي في مفهوم التلقي.

إن السفسطائيين كانوا من السابقين إلى الحديث عن اهمية المعنى في المعرفة ورأوا أن أي تغيير في المعرفة يؤدي إلى التغيير في نظرية المعنى ولكن ما نلاحظه هنا أن فلاسفة اليونان لم

يتحدثوا بالتحديد عن السبب الحقيقي الذي يؤدي إلى تغير نظرية المعنى بل راحوا يضعون قوانين عامة لكل ما في الوجود.[1]

لقد حاول السفسطائيون أن يظهروا المنظور الذاتي في تشكيل معنى الاشياء حيث افترضوا انها متغيرة وأن إدراك هذا التغيير إنما هو أمر نسبي لأنه مرتبط بحواس الإنسان،فهو وجده مقياس الأشياء وقد طبقوا تلك التصورات جميعا في ميدان الخطابة وهنا نشير إلى نقطة هامة في الفكر السفسطائي ألا وهي الاستجابة فقد تحدث السفسطائيون عن الإستجابة وعلاقتها بالخطابة انطلاقا من وضعهم للمستمع (المتلقي) في الطرف الثاني منها أي أن غاية الخطابة الأولى هي اقناع المستمع فكشفوا بذلك عن أول أصل من أصول الاستجابة .

والحق أن الاهتمام بالقراءة واستجابة الجمهور لمن يدقق النظر نقد وثيق الصلة بالنظرية الكلاسيكية في الأدب فأفلاطون وارسطو وهوراس شغلو كثيرا باستجابة الجمهور للأدب وهذا ما جعل لوجينوس يشير إلى التأثير الذي يحدثه الكلام الشعري في المتلقي فيجعله أكثر إنفعالا وإنجذابا بل مشاركا فعالا في الدلالة على ما يقع حوله الحديث وهذا يعني أن القارئ أصبح جزءا فعالا ومؤثرا في العملية الادبية شأنه شأن الكاتب أو الشاعر والنص بعدما كان في السابق مجرد مستمع لا تتعدى وظيفته حد الاستماع لما يلقى أمامه من اشعار أو خطابات، لقد ركب السفسطائيين من اللغة أشكالا تقوم بعملية التواصل والتأثير والاقناع،وهي موجهة أصلا صوب المتلقي فتصرفوا بحرية تامة في إنتاج خطابهم اللساني يضمنوا خطبهم القضائية بنيات لها القدرة على التأثير في قرائهم ومستمعيهم.

كما حاول افلاطون التأكيد على أن الالهام ينتقل من رقة الشاعر إلى المتلقي عبر وسيط هو الشاعر مشبها هذه التأثيرات بتأثير المغناطيس في قطع متعددة من حديد تصبح الثانية منها قادرة على جذب قطع اخرى بسبب تأثرها بالقطعة الأولى. [2]

---

[1] عبد الله بوسيف، **البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش (ديوان لا تعتذر عما فعلت أنموذجا)** مذكرة ماجستير في الأدب واللغة العربية تخصص نقد أدبي جامعة محمد خيضر بسكرة، ص26 .2012

[1] عبد اللهبوسيف، **مرجع سابق**، ص 28.

لقد أراد السفسطائيون أن يستخدموا شكل الخطاب وبنيته باعتباره الوسيلة الناجح في إثارة الاهتمام وهذا ما يعني أن كسب الاعتقاد وخلق التأثير هما الغاية التي تستند عليها الخطابة السفسطائية ومنها فقدرة الكلام هي قدرة شكلية ذات بناء مؤثر يقوم الشكل فيها بوظيفة تحقق الاعتقاد بحيث يؤول المتلقي مقتضيات الشكل بالكيفية التي وصلته وكونت اعتقاده بموضوع الخطاب وهذا ما تؤكده العبارة " فسرت العديد من الظاهر البلاغية والأسلوبية عند السفسطائيين في أول استعمالاتها على أنها كانت موجهة على نحو قصدي للتأثير في المستمعين" .

هكذا كان رأي السفسطائيين في الاستجابة،فقد ركزوا على اللغة (الشكل) واعتبروها افضل الوسائل لإحداث التأثير والاقناع في المتلقي غير أن سقراط كان مختلف مع السفسطائيين حول الوسائل التي تحقق الاستجابة ،فبينما حصرها السفسطائيون في اللغة دعا سقراط إلى مضاعفة الحق والفضيلة .إذن فالخلاف لا يعد وكونه خلافا اخلاقيا تصبغ بطابع فلسفي بحت.

وتجدر الاشارة إلى أن السفسطائيين تحدثوا عن نقطة ثانية تتلخص غي ذاتية المنطوق حيث طوروا نمطا من الخطابة قائمة على معرفة الذات في أي منطوق لغوي ويترتب على هذا نسبية المعنى لأي ترتيب يصف الاشياء أي أن التأويل نشاط ضروري لأنه محاولة للفهم والإدراك كما أن العقل يقوم بكامل دوره في إنتاج أشكال غير منتهية لها القدرة على تكوين الاستجابة.

لكن السؤال لماذا يلحون على أهمية اقناع المتلقي من خلال وسيلة اللسان دون غيرها؟ لعل الإجابة تكمن في أن الاقناع لذاته هو فن،وهذا يعني استدعاء أمرين،أولهما تطويع اللغة محاولة والبحث عن صيغ لسانية اكثر تأثيرا،وثانيهما الإشارة الضمنية إلى المتلقي من خلال شكل مادة التعبير.

وتلخص في الاخير إلى أن الاقناع لدى السفسطائيين هو بنية تواصلية،وعليه فالفهم عندهم يتمثل في ضمان تواصل الآخر،وذلك بإقناعه من خلال آلية اللسان التي لها القابلية لتشكل بطرائق متعددة.

اليونانيون وفكرة التلقي:[1]

لعل أهم ما يمز بلاد اليونان،إعتبارها مهد الفلسفة فقد كانت قيادة الفكر لدى الامة اليونانية منذ القرن العاشر قبل الميلاد في أيدي الشعراء ،تمثل ذلك في قصائد "هومر وهيودز "التي كانت تحظى آن ذاك بالمكانة الراقية في نفوس اليونانيين،يحفظونها وينشدونها،وتجدر الإشارة إلى أن اليونانيين كان لهم باع في التأصيل لنظرية التلقي،وبالتالي فالحديث عن اسهامهم في هذا الموضوع يقتضي الحديث عن نظرية المحاكاة التي قال بها افلاطون وأسهم في الحديث عنه .

فالمحاكاة "مصطلح يشير إلى وجود علاقة بين شيئين،وإلى بعض التشابه بينهما والمحاكاة أبرز صفة تميزت بيها طبيعة الإبداع الأدبي في النقد اليوناني والروماني" .

إذا فالمصطلح لدى افلاطون مرتبط أساسا بنظريته العامة في عالم المثل،حيث أن عالم الاشياء ماهو في الحقيقة حسب رأيه إلا انعكاس للعالم المثالي .

ويتجلى مفهموم المحاكاة في الإبداع الأدبي عند افلاطون في الباب العاشر من الجمهورية حيث (أجرى حوار بين سقراط وجولكون يتجلى فيه المفهوم الفلسفي للمحاكاة في عالم الإبداع الأدبي ويتمثل هذا المفهوم في القول بوجود ثلاثة عوالم : الحقائق الثابتة (عالم المثل) الحقائق الطبيعية (عالم الحواس) الحقائق الفنية (عالم الفن) .

المحاكاة إذا من وجهة نظر افلاطون تتلخص في إعتبار الشكل المجرد هو الأصل أما بقية الأشياء الاخرى فما هي إلا فروع لأصل،ومن هنا نشأة معضلة المحاكاة عند كل من افلاطون وارسطو ، وهنا وجبت المقارنة بين عالمين عالم الحقيقة(عالم المثل والافكار المجردة عند افلاطون) وعالم الخيال (العالم الرمزي عند ارسطو) ومن هذا المنطلق أخذت المحاكاة بينهما تأخذ أبعاد اخرى .[2]

[1] عبد الله بوسيف، **مرجع سابق**، ص 30 .

[2] عبد الله بوسيف، **مرجع سابق**، ص 34.

العرب واهتمامهم بموضوع التلقي:

يتميز مفهوم التلقي أو جماليات التلقي في تراثنا العربي النقدي بأنه لم يرتبط لدى رواده بنزاعات فلسفية مثلما هو الحال لدى النقاد الغربيين،ولعل هذا يرجع إلى إنشغال العرب بالشعر دون سواه من القضايا والنزاعات الفلسفية. ولكن هذا لا يعني أن تراثنا النقدي قد خلى تماما من فلسفة عامة تنظم وتأصل لهذه النظرية حيث نجد أن نقادنا قد اهتموا بموضوع التلقي (الاستقبال) مثلما اهتموا بالنص والمؤلف بل أحيانا أكثر منهما .

لقد حضت قضية التلقي بإهتمام كبير لدى النقاد والدارسين العرب منذ فترة بعيدة من خلال حركة تطور النقد العربي القديم حيث كان للعرب في جاهليتهم مواسم عامة واسواق يؤمها الشعراء والمتذوقون للشعر يأتون من مختلف القبائل العربية، ولعل أشهر هذه الأسواق على الإطلاق سوق عكاض الذي إتخذ منه الشعراء مكان خصب يعرضون من خلاله أعمالهم الإبداعية (قصائدهم الشعرية) على السامعين (المتلقين) .

لقد كان الشعراء يتخيرون الالفاظ التي ترضاها وتستعملها أكثر القبائل،وهنا يأتي دور المتلقي في الحكم على الشعر، حسب ذوقه وثقافته الخاصة،فيحكم لهذا بالتمييز ويحكم لآخر بالرداءة،ومن هنا بدأت تلوح في الافق معالم النقد .

لقد تطرق النقاد القدامى وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطجاني وبن قتيبة إلى المبدع كما تكلموا عن السامع ومن ثم إنتقلوا للحديث عن النص بإعتباره عملا فنيا وهذا من خلال ما أطلق عليه الكلام الأدبي سواء كان شعرا او نثرا ،وقد أكد إبن رشيق ذلك في قوله " وكلام العرب[1] نوعان ،منظوم ومنثور".

ويقصد بهذا الكلام أن للعرب في جاهليتهم نمطين من الكلام ويتمثل الأول في الشعر ويتميز بكونه أكثر حفظ،بل وهو الغالب الأعم في كلام العرب، أم النمط الثاني فيتمثل في النثر ويتميز بأنه أقل حفظ بالمقارنة مع الأول .

[1] ابو معزة فاطيمة،**مرجع سابق** .ص 31 .

وقد إهتم النقاد العرب بالمتلقي ،عندما أطلقوا عليه لفظ السامع ولعل هذا هو الوصف الذي أرتكزت عليه دراسات النقاد العرب اثناء تأصيلهم للنظرية ونجد هذا المصطلح في قول الجاحظ : (لأن مدار الأمر والغاية التي يجري اليها القائل والسامع انما هو الفهم والإفهام).

إذا فالغاية التي يطمح اليها كل من القائل (الكاتب) والسامع (المتلقي) هي تحقيق التواصل بين الطرفين وهذا لا يتم إلا من خلال قراءة وفهم الثاني لما يقوله الاول. ومن هذا المنطلق نجد أن النقاد العرب القدامى قد استعملوا هذه المصطلحات (الأوصاف)،المتكلم الكلام الأدبي،والسامع وهذا ما نجد له مقابلا في النقد العربي الحديث .متمثلا في المبدع،النص المتلقي.

وما يجب الإشارة إليه في هذا المقام أن النقاد العرب تجاوزوا دراسة الأركان العملية الإبداعية وطبيعة العلاقة بين المبدع والمتلقي. وعلاقتهما بالنص ،فالمبدع سواء اكان شاعرا أم ناثرا فهو يمتلك ثقافة ومعرفة وقدرة لغوية يستطيع من خلالها استخدام النص في ضوء فكرة ومشاعره الخاصين ،كما انه يستطيع أن يدخل المتلقي في أعماق تجربته ومشاعره ولهذا لابد للمبدع "من أجل تحقيق غايته " أن يراعي أحاسيس ومشاعر المتلقي حتى تكون نسبة الاستجابة أكبر والتأثير أعم ،كما يجب أن يراعي المستوى الثقافي والاجتماعي للمتلقي ،لأن المتلقي المتفاعل مع تجربة المبدع ومشاعره هو قارئ وناقد بل و أكثر من ذلك هو مشارك في خلق النص وتحديد ابعاده .[1]

المطلب الثالث : مؤسسي ورواد نظرية التلقي .

1.أبرز الرواد :

1.1 هانز روبرت ياوس : أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينات ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في المانيا وهو باحث لغوي رومانسي متخصص في الأدب الفرنسي متطلع إلى التجديد في معارفه الاكاديمية فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحى خلاصة التجارب الإنسانية .

[1] عبد الله بوسيف، **مرجع سابق** , ص 45.

حاول ياوس أن يخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد ومذهب الشكلية الروسية، فالتعارض بين الإتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ فهو – في نظر ياوس – قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلي وقد إنتهى ياوس من محاولاته في التغلب على هذا الإنقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعهالمناسب مع النص وقد أطلق على هذه الرؤية جمالية الاستقبال وقد لا يختلف ياوس عن أقرانه من رواد نظرية الاستقبال في تصور المفهوم العام الذي ارتبطت به النظرية منذ ظهورها في ساحة النقد الغربي ولكنه في معرض حديثه عن جماليات الاستقبال بدا مهتما بالعلاقة بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص وجمالياته بينما إهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الإستقبال .

ويفهم من كلام ياوس ودعوته إلى التوحد بين الأدب والتاريخ أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين لا غنى لأحدهما عن الآخر وهما معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الإستقبالات من جيل الى جيل .[1]

[1] محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي " بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي " دراسة مقارنة** القاهرة، دار الفكر العربي 1996، ص 27 28 .

الجزمية أو الدوغماتية: هي حالة من الجمود الفكري حيث يتعصب فيها الشخص لأفكاره الخاصة لدرجة رفضه الإطلاع على الافكار المخالفة و إن ظهرت له الدلائل التي تثبت أن أفكاره خاطئة سيحاربها بكل ما أوتي من قوة ويصارع من أجل إثبات صحة افكاره وآرائه و تعتبر حالة شديدة من التعصب للأفكار والمبادئ و القناعات لدرجة معاداة كل ما يختلف عنها وهي تعد حالة من التزمت لفكرة معينة من قبل مجموعة دون قبول النقاش فيها أو الإتيان بأي دليليناقضها لأجل مناقشته .أو هي كما لدى الإغريق الجمود الفكري وهي التشدد في الإعتقاد الديني أو المبدأ الايديولوجي أو موضوع غير مفتوح للنقاش أو للشك .

عندما ننظر في مشكلة التأريخ الأدبي بطريقة أخرى كطريقة الجمع بين التاريخ وعلم الجمال فربما إستطعنا أن نطرح السؤال مع ياوس على أساس من المنهجيتين المتعارضتين المتمثلتين في الماركسية والشكلانية – فالماركسية – تمثل لدى ياوس ممارسة أدبية قديمة لا هدف منها منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية , ويفرد ياوس في مقالته " الإستثارة " مفهوم الانعكاس على أنه بصفة خاصة مفهوم رجعي ومثالي , منتقدا جورج لو كاتش ولوسيان جولدمان في نظرهما الى الادب علىأنه مجرد مرآة سلبية للعالم الخارجي ومع دلك فعلى الرغم من إنكار ياوس للنظرية الماركسية الأقدم فإنه يدرك أن الماركسية ليست نظاما عقديا *دغمائيا أحادي الإتجاه وكان اهم ما يعنيه في هذا الصدد الأقوال التي تدل على نوع من الحساسية تجاه موضوع الأثر والتلقي .

ومن جهة أخرى نسب ياوس إلى الشكلانيين الفضل في إصطناع الإدراك الحسي الجمالي بوصفه أداة نظرية في سبر أغوار الأعمال الأدبية ووجه النقص في المنهج الشكلاني الروسي في نظر ياوس يتعلق قبل كل شيء بالميل إلى جماليات الفن للفن , ففي النظرية الشكلانية : تبدو عملية الإدراك في الفن غاية في ذاتها وتبدو الحقيقة المادية للشكل على أنها ميزته الخاصة كما يبدو (الكشف عن أسلوبالتناول) هو المبدأ الذي تقوم عليه النظرية , وهذه النظرية هي التي حولت نقد الفن إلى منهج عقلي يتخلى واعيا عن المعرفة التاريخية واثمرت – من ثم – إنجازات نقدية لها قيمة علمية باقية .

والواقع أن الشكلانيين أمثال تنيانوف وايخنباوم قد مالوا إلى أن يقصروا نظراتهم على ما هو أدبي وعلى الرغم منانهم نجحوا في بيان مفهوم للتطور ينطبق على الأعمال الأدبية فإنهم لم يستطيعوا أن يربطوا هذا التصور الأدبي بالتطورات التاريخية الأعم ومن ثم تصبح المهمة المنوطة بتاريخ جديد للأدب هي المزج بصورة ناجحة بين افضل مزايا الماركسية والشكلانية ويمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمطلب الماركسي فالوسائط التاريخية مع الإحتفاظ في الوقت نفسه بما احرزه الشكلانيون من تقدم في مجال الإدراك الجمالي .[1]

[1] روبرت سي هولب، **مرجع سابق**، ص 102.

طرح ياوس مجموعة من المفاهيم الإجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية التي انتقدها بشدة بسبب إستعبادها للذات الفاعلة (المنتجة للأدب) والذات المتلقية . فحرص على تأكيد أهمية الذات المتلقية – من خلال فعل الإدراك – في بناء المعنى ذلك أن المتلقي يؤول العمل الأدبي وفق رؤية جمالية ذاتية فيتولد عن ذلك معنى يتخذ شكلين محتملين إما أن يدون هذا المعنى كتابيا وإما أن يستقر في ذهن المتلقي.

ويرى ياوس أن تاريخ الادب لا بد أن يدرس تعاقبيا في سياق تلقي الأعمال وتزامنيا في نظام علاقات الأدب المعاصر وفي نتاج هذه الأنظمة وفي علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ، وعلى هذا الأساس وضع عددا من المبادئ التي تلخص نظريته في التلقي والتي اجملها ناظم عودة في هذه النقاط :

1–ليس للعمل الأدبي في حد ذاته أي أهمية إنما تكمن أهميته في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور فتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة حيث يقوم المتلقي بدور فاعل بنسجه لعلاقات مختلفة مع النص كجدلية السؤال والجواب، ولا يكتفي بالقراءة البسيطة الاستهلاكية وعلى مؤرخ الأدب أن يلاحظ الأحكام التي أصدرت بفعل التلقي والتي تدل على وعي محدد تاريخيا وهذا يعني أهمية المبدأ التعاقبي في عملية تأريخ الأدب .

2–لا يأتي العمل من فراغ بل إنه يستند الى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تعتبر مألوفة ولما كان المتلقي مالكا لمجموعة من المعايير الخاصة المكتسبة عبر تجاربه السابقة معالنصوص فإنه يكون في حالة من التفاعل مع النص من خلال أفق الإنتظار الذي يتغير حسب ما يقدمه النص المعطى فإما أن يكون النص مختلفا مع هذا الأفق واما أن يكون مطابقا له فإذا استبعد افقالانتظار فهذا يعنني أننا إزاء تطور في النوع الأدبي ومن ثمة تبرز أهمية أفق الإنتظار في تحديد التطور الأدبي في الاشكال والمضامين.

3–تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة بمعنى أن العمل الجديد يضمن دائما رغبات المتلقي في تعديل شروط الاستجابة والتواصل .

4- تحديد وضعية العمل الأدبي من خلال السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها فجمالية التلقي تفترض ان كل أثر أدبي يندرج داخل السلسلة الأدبية التي يمثل جزءا منها وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية [1]

5-الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني وذلك من خلال التشديد على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) ويتم ذلك بدمج التحليل التزامني والتحليل التعاقبي في عملية تحليلية واحدة بمعنى أن أفق الإنتظار قائم بشكل أساسي على تعديلات تجري على شكل ومضمون العمل نفسه.

6- دراسة تاريخ الأدب من خلال وضعه في علاقة مع التاريخ العام بحيث يشكل الأدب جانبا من تاريخ الوقائع الاجتماعية بالإضافة إلى الجوانب الأخرى وهو ما سمح بتحديد دور الأدب وأهميته واسهاماته في هذا التاريخ .

يمكن القول تلخيصا لما سبق أن موضوع الدراسة الأدبية عند ياوس ليس تحليلا للنصوص تحليلا هيكليا مضمنا بها وليس هو استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب والأثر وانما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص أي أن موضوع الدراسة الأدبية عنده وبشكل مجمل هو معرفة كيفية إجابة الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الاثار السابقة من قضايا وكيف اتصل بقرائه او خلقهم خلقا .[2]

2.1 فولفجانج ايزر : ولد فولفجانج ايزر في مدينة مارينبيرج بألمانيا كان والديه بول وإلسي (شتايبناخ) ايسر درس الأدب في جامعتي لابزينغ وتوبنغن قبل حصوله على درجة الدكتوراه في اللغة الإنجليزية في هايدلبرغ مع أطروحة حول النظرية العالمية لهمري فيلدنغ , بعد سنة تم تعيينه كمدرس في هايدلبرغ وفي سنة 1952 تم تعيينه كأستاذ محاضر في جامعة جلاسكو هناك بدأ ايزر في استكشاف الفلسفة والأدب المعاصرين مما أدى الى تعميق اهتمامه بالتبادل بين الثقافات بعد ذلك القى محاضرات في أجزاء أخرى كثيرة من العالم بما في ذلك دول اسيا توفي في كونستانس .

[1] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الالمانية في النقد العربي**، منشورات مخبر جامعة جيجل، 2015 ، ص35 .

[2] علي بخوش، **مرجع سابق**، ص 36.

اشتهر ايزر بنقد استجابة القارئ في النظرية الأدبية، بدأت هذه النظرية في التطور عام 1967 عندما كان يعمل في جامعة كونستانس التي ساعد في تأسيسها في الستينات جنبا الى جنب مع هانز روبرت ياوس , يعتبر مؤسس مدرسة كونستانس لنظرية الاستقبال في مقاربته لنظرية استجابة القارئ يصف ايزر عملية القراءة الأولى والتطور اللاحق للنص الى " كل " وكي يتم الحوار بين القارئ و النص[1].

في دراسته لتاريخ شكسبير ولاسيما ريتشارد الثاني يفسر ايزر السياسية القانونية المتغيرة باستمرار لريتشارد على انها تعبير عن الرغبة في تأكيد الذات هنا يتبع هانس بلومنبرغ ويحاول تطبيق نظريته عن الحداثة على شكسبير فحسب ايزر أن هذاه النظرية يوجد فيها تأكيد للذات والذي يستجيب لتدمير العقلانية المدرسية في الثورة الاسمية مع وليام اوكام، بالنسبة لأيزر المعنى ليس شيئا يمكن العثور عليه داخل النص ولكنه حدث بناء يحدث في مكان ما بين النص والقارئ على وجه التحديد يأتي القارئ الى النص وهو عالم ثابت لكن المعنى يتحقق من خلال فعل القراءة وكيف يربط القارئ هياكل النص بتجربته الخاصة ولتوضيح هذا إستخدم ايزر مثال الأبراج حيث يقول " الإنطباعات التي تنشأ نتيجة لهذه العملية ستختلف من فرد لآخر ولكن فقط ضمن الحدود التي يفرضها النص المكتوب مقابل النص الغير مكتوب وبنفس الطريقة قد ينظر شخصان يحدقان في سماء الليل نفس النجوم لكن احدهما يرى صورة المحراث وآخر يراها مجرد نجوم متناثرة في السماء " النجوم في النص الأدبي ثابتة اما الخطوط التي تربطهم متغيرة، العمل الأدبي بالنسبة لايزر يتم إنشاؤه عندما يتقارب النص والقارئ حيث يصبح العمل عبارة عن قطبين اولهما الفني الذي يتكون من النص الذي انشأه المؤلف وثانيهما الجمالية والإدراك الذي تم تحقيقه بواسطة القارئ يساهم كلا القطبين في نقطتين مركزيتين في نظرية ايزر حيث يحددان مفهومي " القارئ الضمني " و"الفجوات السردية

عندما يؤلف الكاتب نصا يكون لديه قارئ معين في الاعتبار و الذي يتم تمثيله جزئيا في النص هذا القارئ ليس مطابق لقارئ حقيقي موجود بالواقع ولكنه " بنية نصية تتوقع وجود متلقي دون

[1] Schwab zoltan**" Mind the gap impact of Wolfgang iser's reader-response criticism on biblical studies , A critical assessment " literature and theology**, vol 17 , no2 , literary hermeneutics , (june , 2003) p 170.

تعريفه بالضرورة ..... يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من الهياكل القادرة على الاستجابة والتي تدفع القارئ لفهم النص تفصل ايزر إلى مفهوم القارئ الضمني إلى جانبين مترابطين : دور القارئ كهيكل نصي ودور القارئ كفعل منضم [1].

ينطلق ايزر في تأسيس افتراضاته من مرجعيات معرفية و فلسفية متنوعة فقد اعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا وأفاد بشكل رئيسي عن أعمال المنظر

*رومان انغاردن إذ تعود الأصول الفلسفية لافتراضاته الى نظرية النسبية وإلى الفلسفة الظاهراتية الفينومينولوجيا التي كانت رد فعل على الفلسفة العقلية الكلاسيكية و قد استثمر نظرية النسبية التي تقول بنسبة الحقيقة وبرفض أي منهج يفترض مسبقا حقائق نهائية لتكريس الثبات و تعطيل الحركة ذات الاتجاهات المتعددة و على هدا النحو رأى أنه لا وجود حقيقي للعمل الادبي إلا حين يتواصل القارئ مع النص ولهذا فقد اهتم بشكل رئيسي بالنص الفردي وعلاقة القراء به ووجد أن تلك العلاقة تبنى انطلاقا من مفهوم النسبية لفهم الظواهر ومنها الاعمال الأدبية وانطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذات في بناء فعل الفهم والإدراك وبالتالي انتاج معنى النص أثناء تواصله معه .[2]

وهو يرى ان نتاج المعنى يتم كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ و من ثمة فان العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ انما هو تركيب أو إلتحام الاثنين بمعنى أن النص نفسه ليس هو العمل الأدبي من جهة وذاتية المتلقي لا يمكن أن تحقق لوحدها معنى العمل الادبي من جهة ثانية بيد أن التفاعل بينهما هو ما يحقق النص ويمكن أن يطرح سؤال في هذا الشأن كيف يتم هذا الأمر .

---

[1] IserWolfgang , " The Reading Process : A Phenomenological Approach ", New Literary History , Vol 3 , No 2 , on interpretation : (winter 1972) , 287.

[2] علي بخوش، **مرجع السابق**، ص 17 .

***رومان إنغاردن** : درس الفلسفة و الرياضيات على يد هوسرل , و على الرغم من اختلافه مع استاده فأنه كان يحظى لديه بتقدير كبير حصل على رسالة الدكتوراه من جامعة فريبورج سنة 1918 عن الحدس والعقل عند هنري برجسن وحصل على الأستاذية في الفلسفة على سنة 1933 . وكان يعد زعيم الفلسفة البولندية وواحد من أعظم علماء الجمال في العصر.

يجيب ايزر بأن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ذلك أن النص لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها ان ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق لتكون خاتمة هذا التفاعل هو إنتاج معنى العمل الأدبي .

حيث ينبغي أن يتجرد – هذا المعنى – من كل مرجعية مسبقة مفروضة ذلك أنه لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به انما أصبح اثرا يعاش، وبذلك يسعى إلى تفويض النظرة الكلاسيكية للمعنى الذي تعتبره كامنا في ثنايا النص يبحث عمن يخرجه الى الوجود و حين يتمكن القارئ من اكتشافه في النص يكون كمن حل لغز العمل الأدبي ولم يعد له دور مع النص، وبالتالي تصبح مهمة المتلقي في كل قراءة لعمل ما هي إيجاد هذا المعنى الخفي فيصير العمل الأدبي مبتذلا حين يكتشفه و كلما كشفالمتلقي معنى المؤلف كان ذلك خسارة للمبدع والمتلقي وهذا لا يقضي على النص فحسب إنما يقضي على النقد الأدبي أيضا .[1]

وبدلا من ذلك يرى ان المعنى الحقيقي انما ينتج من خلال فعل فهم المتلقي وذلك عن طريق العلاقة التفاعلية بين النص و ذات القارئ فالنص يحتوي على مرجعيات خاصة به لكنها ليست مرجعيات نهائية فالمتلقي يسهم في بناءها عبر تمثله للمعنى و هذه المرجعيات (التي يرفض ايزر أن تكون محددا سلفا قبل القراءة كما في النقد الكلاسيكي) ليست ذات منحى واقعي او تاريخي انما هي مرجعيات يخلقها النص اثناء عملية القراءة حيث يضبط مجموعة من المفاهيم التي تحدد هذه المرجعية في :

السجل : ويعني تلك الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة و السياقات الخارجية المختلفة (الأوضاع الثقافية و الاجتماعية ..... الخ) التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق المعنى .

الإستراتيجية :و يجب ألا تفهم على انها تنظيم تام و نهائي (كقواعد الرياضيات مثلا) ففي هذه الحالة القارئ لن يعود له دور تنظيمي و فعال , انما يجب ان تعد كبناء كامن تحت تقنيات

[1] علي بخوش، **مرجع سابق**، ص 22.

مصطنعة و الذي – أي البناء – يسمح لتلك التقنيات ان يكون لها تأثير , واضعين في عين الاعتبار الوظيفة النهائية للإستراتيجية بكونها تغرب المألوف .

مستويات المعنى : يرى ايزر ان النص لا يظهر المعنى في نمط معين من العناصر و انما يتأسس وفق مستويات تظهر الى الوجود بفعل الإدراك الجمالي , حيث يعتقد بوجود مستويات تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى , تحتل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي الى المستوى الأمامي، بمعنى انفصال كل عنصر من عمقه الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي وهذا الانفصال يعتبر شرطا أساسيا لعملية التلقي والإدراك والعلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي (في العمل الأدبي) تخلق توترا تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصب أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي .

مواقع اللاتحديد : وقد أخذ مفهوم اللاتحديد من انغاردن ويعني لديه أن كل موضوع ممثل أو واقعي ليس شيئا محددا وقائما بذاته ويتضح بشكل دقيق بالنظر إلى محتواه إنما هو فقط تشكيل خطاطي (مظاهر خطاطية) مصحوب بموقع اللاتحديد من أنواع مختلفة وكذلك بعدد لا نهائي من التحديدات ويمكن اثناء قراءة العمل أن تنشأ من مواقع جديدة من اللاتحديد ثم تملأ باستمرار ولهذا فكل عمل ادبي غير تام من حيث المبدأ ويحتاج لمن يملأ مواقع التحديد فيه باستمرار في كل قراءة، ومواقع اللاتحديدهي ذاتها الفراغات التي يمتلأ بها النص وملأ هذا الفراغات يسمح بتجسيد فعل التحقق في العمل ويسمح كذلك بتكوين خصائص مناسبة للنص مما يمنح العمل طابعا جماليا حقيقيا ومثال ذلك البياضات التي يتركها الشاعر عمدا فهي تجعل المتلقي متوترا فيعمد إلى ملئها حتى يكون علاقة منطقية أو معنى موضوعيا فينتقل من التحديد إلى اللاتحديد .[1]

مما سبق يستخلص أمر في غاية الأهمية تقوم عليه افتراضات أيزر حيث أن جميع اقتراحاته تجعل من الذات المتلقية طرفا أساسي لفهم بناء وتفسير العمل الادبي وبناء على هذا الاهتمام أفرد مفهوما خاصا للمتلقي اسماه " القارئ الضمني " وهو قبل ذلك يقسم القراء – كل القراء – إلى فئتين رئيسيتين : فهناك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة

[1] علي بخوش، **مرجع سابق**، ص 23.

وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة .

وهو يبني مفهوم القارئ الضمني من خلال مفهوم وين بوث حول "المؤلف الضمني" و كذلك من مناقشته لأنواع القراء الذين تم تناولهم قبله فهناك" القارئ المتميز" عند ميشال ريفاتير والقارئ العارف والقارئ غير الرسميعند ستانلي فيش والقارئ المقصود عند اروين وولف والقارئ النموذجي عند امبرتو ايكو . بالإضافة إلى بعض أنواع القراء الافتراضيين كالقارئ النصيوالقارئ المدرب" والقارئ المثاليوالقارئ المعارض والقارئ المقاوم والقارئ الحقيقي .[1]

ثم ينتقل ايزر للحديث عن مفهوم قارئ آخر طرحه ايريين وولف وهو القارئ المقصود ويعني به القارئ الذي يضعه المؤلف في ذهنه ويقصده . ويمكن اخد صورة عامة عن القارئ حسب النص الذينتعامل معه ولذلك فهو يعده الكائن القصصي في النص ويمكن أن يمثل هذا القارئ مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر ورغبة المؤلف في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها .[2]

نتعامل معه ولذلك فهو يعده الكائن القصصي في النص ويمكن أن يمثل هذا القارئ مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر ورغبة المؤلف في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها .[3]

ليصل بعد كل هذا إلى مفهوم القارئ الضمني عنده فهو يعتقد أنه من البديهي أن أي نظرية تهتم بالنصوص الأدبية لا يمكنها أن تتقدم إلى الامام بدون ادراج قطب المتلقي الذي " بدأ الان وقد ترقى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد كما وقعت إمكانية النص السيميائية والتداولية تحت الفحص الدقيق " ومن ثمة يسأل ايزر سؤاله الملح : أي نوع من القراء يمكن الاعتماد عليه ليجيب بأن المفاهيم المختلفة للقراء الحقيقيين والافتراضيين تترتب عنها قيود تفوض حتما قابلية تطبيق النظريات العامة لها وإذااردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الاعمال الأدبية والاستجابات التي تثيرها يجب التسليم بحضور القارئ دون تحديد مسبق بطبيعته أو وضعيته التاريخية .

---

[1] حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري**، إتحاد كتاب العرب على شبكة الانترنت، دمشق 2005، ص 56.

[2] علي بخوش، **مرجع سابق** ، ص 25.

[3] علي بخوش، **مرجع سابق**، ص 23.

ووظيفة القارئ الضمني وظيفة حيوية فهو الذي يقدم الرابط بين كل القراءات المختلفة للنص ويقارن بينها ويخضعها للتحليل وبالتالي فحقيقة أن (دور القارئ يمكن اشباعه بعدة طرق مختلفة حسب الظروف التاريخية والفردية تعتبر مؤشرا على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإشباع).

والقارئ الضمني أيضا يجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الادبي كي يمارس تأثيره وهي مسبقة وغير مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النص ذاته فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص لأنه تركيب لا يمكن مطابقته مع أي قارئ حقيقي

وهذا يعني أن القارئ الضمني ليس له وجود حقيقي فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل كي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما بل هو مسجل في النص ذاته .

من خلال ما سبق نصل إلى أن مفهوم القارئ الضمني مفهوم افتراضي ومع ذلك فهو ليس شخصا خياليا في النص بل هو دور يتحقق في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله حيث يصبح نقطة الارتكاز لبناء استجابة العمل الأدبي وبناء المعنى من خلال الفهم[1] .

يمكن القول كخلاصة أن التلقي عند ايزر يبنى على افتراضات " رومان انغاردن " في مسألة البياضات ومواقع اللاتحديد و تقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف اثار النصوص الأدبية من خلال متلقيها، وهو يمنح المتلقي دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده إلا حين يتواصل معه القارئ حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي هذا الأخير الذي يملأ مواقع التحديد (الفراغات) حتى يتم له بناء المعنى كاملا وتاما .

[2]علي بخوش، **مرجع سابق**، ص 25 .

المطلب الرابع : التلقي من الادب إلى الإعلام والسينما .

تعتبر دراسات التلقي في ميدان الإعلام عامة والسينما خاصة ما هي إلا مساهمة تابعة لتلك الإرهاصات الموجودة في نظرية التأثير والاستقبال الألمانية من جهة و من جهة أخرى فهي نتيجة تطور الأبحاث في ميدان الاتصال الجماهيري الذي نشأ عن طريق أحداث القطيعة مع النموذج المسيطر في الاربعينيات وهو النموذج الخطي الذي جاء به بول لازارسفيلد حول التأثيرات التي تخلفها وسائل الإعلام فالتوجه الجديد الذي بدأ في السنوات الأخيرة شكل مقاربة مغايرة تهتم بالطريقة التي يترجم بها الافراد ما يستقبلونه من رسائل إعلامية كما يتمحور هدف هذا التوجه حول تحليل عملية التلقي اعتبارها كصيرورة لتأسيس الدلالات من طرف المتلقين . وبعبارة أخرى ففقد تم التركيز في الدراسات الحديثة – التي تستمد أصولها من الدراسات الثقافية – على الجمهور المتلقي في حد ذاته باعتباره متلق اكثر نشاطا وذلك من خلال تركيز اهتمامها حول عدة قضايا جد مهمة .

تعتبر المشاهدة التلفزيونية مجموعة من الأنشطة ذات شكل اجتماعي و ثقافي حيث يتعلق جانبا منها بالمعنى الخطابي ومشاهدو السينما مبدعون وفاعلون فهم لا يتقبلون ببساطة ودون نقد المعاني النصية بل يتعاملون معها من خلال قدراتهم ومهاراتهم الثقافية المكتسبة سابقا، علاوة على ذلك فالنصوص السينمائية كالنصوص الأدبية لا تجسد مجموعة واحدة من المعاني الخالية من الغموض والابهام بل تحمل معاني متعددة ومن ثم فإن أفراد الجمهور فاعلون حقيقيون حيث سيتعامل أفراد الجمهور المكونين بصورة مختلفة مع معاني نصية مختلفة ولذلك يطلق عليهم جمهور فاعل . [1]

ابتداء من الثمانينيات تغيرت الاعتقادات السائدة حول تأثيرات وسائل الإعلام على الجمهور . أي ماذا تفعل وسائل الإعلام في الجمهور أذ أن فهم سلوك الجمهور اصبح يشكل حجر الزاوية في دراسات التلقي وأصبح مقرونا بفكرة دراسة المتلقي في حد ذاته .ولم يعد الباحثون في هذا التقليد يركزون على الرسائل المرسلة أو المصممة وانما اصبح اهتمامهم يدور حول الرسالة التي يتم

[1] علي قسايسية، **المنطلقات النظرية والمنهجية لدراسات التلقي، دراسة نقدية لأبحاث الجمهور في الجزائر 1996 2006**أطروحة دكتوراه قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام جامعة الجزائر،2007.

استقبالها فعلا من المتلقي (استنطاق المتلقي) حيث استمد " مقترب التلقي في دراسات جمهور وسائل الاعلام " أفكاره من أبحاث مدرسة كونستانس الألمانية التي أتت بمصطلح جمالية التلقي وأحدثت نقلة نوعية في الدراسات الأدبية من خلال البحث عن معاني متعددة للنص الواحد وعن دور القارئ في فهم النص و نفس الشيء ينطبق على الرسالة في الاعلام [1]. وهذا ما يرتبط ارتباطا وثيقا بالإجابة على السؤال التالي: ماذا يفعل الجمهور بوسائل الإعلام الذي توصل اليه كاتز من خلال أنموذج الاستخدام والاشباع. وبعبارة أخرى فإن محتوى الرسالة يتجاوز بكثير القصد الأصلي لمرسله حيث أن المتلقي أصبح يمثل جزءا من جماعات تأويلية ويتمثل دوره في فك رموز الرسائل التي استقبلها متفاعلا معها نتيجة لمجموعة من التفاعلات مع الرسالة في حد ذاتها وهذا ما يعرفه ديفيد مورلي " بنموذج التفاعلات والتأويلات للنصوص الإعلامية الذي يقر من خلاله على أن الفروق الفردية في التفسير موجودة بالفعل لكنه يشدد على أهمية الفوارق الاجتماعية والاقتصادية في تشكيل الطرق التي يفسر بها الناس تجاربهم مع أي وسيلة إعلامية يتابعونها .

وانطلاقا من هذا المنظور فقد تم الانتقال خلال نصف قرن من النموذج الذي يفسر فعل وسائل الاعلام انطلاقا من المصدر أو المرسل، إلى النموذج الذي يعطي الدور الإيجابي (النشط) للمتلقي لاستنتاج.

دلالات معاني الخطاب الإعلامي الموجود في بيئته وبعبارة أخرى من نموذج أحادي الإتجاه إلى نموذج تفاعلي أو تحاوري لعملية الاتصال و اصبح الحديث يدور حول صيرورة الاتصال ضمن نموذج (نص– قارئ) او كما تطلق عليه صونيا ليفينغستون بأنه جمهور نشط أو مشاهد ناقد ويبحث هذا النموذج في الطريقة التي يبني أفراد الجمهور معانيهم الخاصة من خلال قراءاتهم للخطاب الإعلامي أي أن النصوص قد تعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوضاع مختلفة فهو يركز على ما يشاهد أو يقرأأو يستمع إليه الجمهور في وسائل الإعلام وعلى المعاني التي تنتج نتيجة تفسير النصوص والخطابات الإعلامية .

[1] علي قسايسية، **مرجع سابق**.

يمكن القول أن هذا الاتجاه ما هو إلا تزاوج لجهود كل من المدرسة الوظيفية والمدرسة النقدية في إطار الدراسات الثقافية التي أصبحت تولي عناية خاصة لمسالة القارئ وسياق التلقي وبالتالي فان نموذج (النص– القارئ) إحتل مكانة هامة في تقليد دراسات التلقي.[1]

2–1احتمالية المعنى: تشكل دراسات التلقي اتجاها بارزا و تحولا جذريا في مجال دراسة جمهور وسائل الاعلام لأنها تتعامل مع فرضية تتعلق بالطابع الاحتمالي لإنتاج المعنى حيث تؤكد هذه الفرضية أن المعاني ليست خصائص ثابتة في الخطابات الإعلامية بل هي نتاج لتفسير المشاهد الذي يقوم على يقوم على أساس قراءة النصوص ويترتب على ذلك أنه ليس ثمة شيء في النصوص يمكن لعمليات الفهم والإدراك ان تراه مطابقا لما يقصده منتجو النص وإنما يوجد في مقابل ذلك عملية تفسير ينتج المشاهد من خلالها عبر نشاط تأويلي ومادامت معاني التلفزيون مثلا متوقفة على النشاط التفسيري فإن طابع هذا التوقف يختلف حسب المستويات المختلفة الذي يحدث فيها تفاعل (نص – مشاهد) ومن اجل استكشاف الطبيعة العامة لعلاقات (تفاعل – تفسير) لا بد من التمييز بين مستويين إثنين على النحو التالي :

2–1–1 : الفهم و الادراك :

يحول المشاهدون في هذا المستوى ما يشاهدونه ويسمعونه على الشاشة إلى معنى أساسي لما يعرض إو يقال ولما يحدث فعليا وفيما يتعلق بالحديث يقوم هذا النشاط الأولي في عملية صنع المعنى باستخدام الألفاظ والسياقات التي تتم فيها هذه الاستخدامات ومن ثم فإن النشاط التفسيري ما هو إلا مجموعة من القواعد والمعايير المستخدمة في عمليات التعرف على ما يشاهد ويسمع .

2–1–2 : الاستجابة :

هي مستوى من التفسير تظهر نتائجها من خلال عمليات التفاعل بين النص والمشاهد وذلك من خلال تقييم المشاهدين الخاص والواعي لما شاهدوه وسمعوه وهو يحقق معنى ودلالة داخل اطار ميولهم ومعارفهم حيث أن هذه الاستجابات إزاء ما يشاهده المتلقي تختلف وتتنوع إلى حد بعيدمقابل كل النزعات السلوكية القوية لأبحاث التأثير الكلاسيكية والتصورات المتعلقة بالقوة الكلية

[1] بوحيلة رضوان، **التلقي لدى مشاهدي التلفزيون مفهوم ودراسات**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، العدد 02 (2021)، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2021/01/16 .

المطلقية للنص التي ابرزها العديد من الباحثين في الآثار الأيديولوجية حيث أصبح التوكيد الجديد يركز أكثر على عملية التأويل التي تشرح كيف يختلف المشاهدون ويتمايزون إلى حد بعيد بخصوص التفسيرات التي يعطونها لما يشاهدونه وتجدر الإشارة هنا إلى حقيقة أن الاثار التي قد يتركها البرنامج على المشاهد تعمل دائما من خلال معنى من نوع ما وهذا المعنى هو نتاج التأويل.[1]

السينما ونظرية التلقي :

تصب نظرية التلقي بمفاهيمها ومبادئها الرئيسية الاهتمام على دراسة الجوانب المختلفة للعمل الأدبي، حيث تهتم بدراسة الثقافة الانسانية وتاريخ تلقي العمل الأدبي من قبل الجمهور وما يشكله التاريخ الأدبي والثقافي من خبرة جمالية لدى القراء، تغير من طريقة تفاعلهم مع الأعمال الجديدة التي تتم قراءتها، نفس المبادئ السابقة المرتبطة بالأعمال الأدبية تنطبق على أعمال السينما الفنية حيث هناك مسافة ما بين صياغة الفيلم وإنتاجه نصا وصوتا وصورة وبين وصوله للمشاهدين وتلقيهم للفيلم وتفاعلهم معه وتأثرهم به. إستفاد الحقل السينمائي من دراسات نظرية التلقي في التعرف على المنطلقات البحثية والنقدية التي تبحث العمل الأدبي وتتشابه مع معطيات البحث والنقد السينمائي، حيث توسعت استخدامات نظرية التلقي عن إطار البحث في أعمال الروائية إلى غيرها من الأعمال المسرحية والتليفزيونية والسينمائية لكون عملية التلقي نشاط إنساني عام لا ينحصر مفهومه على العمل الأدبي وحده .

المبحث الثاني : السينما و منصات البث الإلكتروني .

المطلب الأول : السينما عبر التاريخ .

ما قبل السينماالفيلم والتلفزيون .

لم يبدأ تاريخ السينما (بانفجار كبير) سواء بإختراع اديسون للمسجل للكينتو سكوب في عام 1891 أو أول عرض الأخوين لوميار لجمهور يدفع مقابل العرض في 1895 فإنه ما من حادثة مفردة يمكن إن تعد مما يفصل ما قبل السينما الجينينة الوليدة عن السينما بمعناها الحق أو بالأحرى

[1] جون كورنر، **التلفزيون والمجتمع : الخصائص التأثير النوعية الاعلانات**،ترجمة اديب خضور، دمشق المكتبة الاعلامية 1999، ص 177 -178 .

يوجد استمرار بدا بالتجارب والخدع الاولى التي كانت تستهدف تقديم صور متتالية ابتداء من فيلم فانتا سماجوريا عام 1898 لايتين جاسبار إلى تمثيل صامت مبهم عام 1896 لايميل ريما ولا يشمل فحسب الظهور في سنوات 1890 ولجهاز عرف بأنه سينما، بل يشمل أيضا رواد صناعة الصورة الالكترونية . والتجارب الأولى لنقل الصورة بجهاز من نمط التلفزيون هيا في الحقيقة قديمة قدم السينما فقد نشر ادريانوا دي بايفا دراسته الاولى على الموضوع عام 1880 ويبدوا ان جورج ريجنو قد حقق نقلة فعلية هام 1909 وفي الوقت نفسه فإن تقنيات مؤكدة لما قبل السينما استمرت تستخدم في إرتباط السينما الحقة إبان السنوات حول 1900 ,1905 عندما أسست السينما نفسها كوسيط هائل وجديد للتسلية وتثقيف .وشرائط المصباح مع التأثيرات الحركية إستمرت لفترة طويلة تعرض مقترنة اقترانا شديدا بعرض الأفلام على الشاشة [1].

لقد تطورت السينما على نحو سريع في العقدين الاولين من سنين وجودها فما كان في 1895 مجرد شيء جديد اصبح مع عام 1915 صناعة راسخة ولم تكن الافلام الأولى تزيد عن مجرد لقطات خاطفة متحركة مجرد دقيقة واحدة طولا وغالبا ما تتكون من لقطة مفردة و مع عام 1905 جاء الطول بشكل منتظم ما بين خمس دقائق وعشر دقائق ولجأت الى التغييرات للمنظر ووضع الكاميرا لروي قصة أو تصوير موضوع ثم في أوائل سنوات 1910مع تواجد اول افلام (روائية طويلة) بزغت تدريجيا مجموعة جديدة من التقاليد لتناول القصص المركبة ومع ذلك الوقت نجد ان صناعة الافلام وعرضها قد أصبحت عملا صناعيا على المدى الكبير ولم يعد الفيلم مظهرا فضوليا ينشطر إلى تنوع من المناظر الأخرى من الغناء وأعمال السيرك وعروض الفانوس السحري وبدل من هذا نجد الساحات المتخصصة هيا مهيأة تماما لعرض الأفلام وتزودت بالإنتاج الواسع و شركات التوزيع القائمة في المدن الكبرى التي باعت في البداية تزايد على تأجير الافلام لأصحاب العروض في جميع انحاء العالم وإبان سنوات 1910 كان اهم مركز لتقديم الزخم السينما ليس باريس إو لندن إو نيويورك بل اصبح لوس انجلس هوليود .[2]

---

[1] جيوفير نوويل سميث، **موسوعة تاريخ السنيما في العالم (السنيما الصامته)**، ترجمة هاشم عبد المنعم مجاهد ط اولى، 2010، ص 59.

1جيوفيير نويل سميث، **مرجع سابق**،ص 59 .

إن سينما هذه الفترة منذ منتصف سنوات 1891 إلى منتصف السنوات 1910 يشار إليها إحيانا على أنها سينما ما قبل هوليود مصادقة على الهيمنة المتنامية للصناعة الأمريكية القائمة في كاليفورنيا بعد الحرب العالمية الأول ويوصف هذا بأنه نوع من الكلاسيكية الجديدة وذلك كإدراك للدور الذي يذهب إلى مجموعة متعاونة موحدة من الأعراف الروائية الكلاسيكية،كان عليها أن تلعب دور في عالم السينما منذ 1960 فصاعدا.وهذه الاعراف تحتاج إلى أن تستخدم بحذر لأنها يمكن أن تتضمن أن السنوات المبكرة الاولى لم تكن هناك إلى على شكل مبشر بمقدم هوليود والأسلوب الكلاسيكي الذي ترتب على هذا التنوع الهائل في تقنيات العرض السينمائي

الاسلوب :[1]

مع ظهور مخرج للفيلم نجد أن التغيرات في النصوص السينمائية إقتضت تغيرات مصاحبة في عملية الانتاج ولكن بأي صورة حقة تبدوالأفلام في بواكيرها؟ اذ ما تحدثنا بصورة عامة فحتى عام 1908 شغل صناع الفيلم انفسهم باللقطة المفردة مع الاحتفاظ بالجوانب المكانية لما يسبق الحادثة الفيلمية (المشهد الذي يكون امام الكاميرا) وهم لم يخلقوا علاقات زمنية أو عليا قصصية باستخدام التدخلات السينمائية لقد نصبوا الكاميرا بعيدة بقدر الامكان عن الحدث لإظهار الطول الكلي للجسم الانساني وكذلك المسافة فوق الرأس وأسفل القدمين والكاميرا تضل ثابتة وخاصة في اللقطات الخارجية في ما عدا تحركات عرضية لمتابعة الحدث وتدخلات من خلال الخدع، نظرا لأن التركيب الفيلمي أو الاضاءة لم يكن كثيرا. وهذا الاسلوب في لقطة طويلة الأمد يشار إليها على أنها لقطة تشكيلية أ لقطة افقية قوسية مسرحية والتسمية الاخيرة مستمدة من تشابه مفترض لمنظور الذي يكون لدى عضو المشاهدة من الصف الامامي من المسرح ولهذا السبب نجد أنه قبل عام 1908 يغلب اتهام الفيلم بأنه اقرب للمسرح منه للسنيما رغم أن الأسلوب المشهدي يكرر المنظور الذي يشاهد كثيرا.

[2] السينما العالمية، **المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية**، جي انبال والان و وديت قيرمو، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة،,2000، ص102.

في وسائل اعلامية اخرى مثل البطاقات البريدية، الصور المجسمة ، وفي فترة مبكرة استمد صناع الفيلم استلهامهم على هذا النحو من هذه النصوص وغيرها من النصوص البصرية الأخرى كما لو كانت من المسرح .[1]

وصناع الفيلم الأوائل الذين اهتموا اساسا باللقطة المفردة مالوا الى عدم الافراط في الاهتمام بالعلاقات بين اللقطات ،اي التركيب الفيلمي. وهم لم يطوروا أعراف فنية لربط اللقطة باللقطة التالية ولتكوين سرد ممتد مستديم كما لم يهتموا كثيرا بأن يضل المشاهد موجها في الزمان والمكان على أي حال كانت هناك افلام فيها لقطة متعددة تنتج إبان هذه الفترة وأن كانت نادرة قبل عام 1902 وفي الواقع يمكن قسمة سنوات ما قبل 1907 إلى فترتين ثانويتين 1894.1902 – 1903 عندما كانت غالبية الافلام تتكون من لقطة واحدة وكانت مما يمكن أن نسميه الآن تسجيلية وقد عرفت هكذا بعد الإستخدام الفرنسي على أنها أفلام الوقائع التسجيلية التوثيقية ومع بدأ الفيلم الروائي ذي اللقطات المتعددة ما بين 1903 و 1908 بدأ يهيمن بالتدريج مع وجود قصص بسيطة ويبني العلاقات الزمنية والعليا بين اللقطات.

وكثرا من أفلام الفترة 1894–1908 تبدو غريبة من منظور حديث لأن صناع الفيلم الأوائل مالوالان يكونوا واعين ذاتيا بأسلوبهم السردي وهم يقدمون أفلامهم للمشاهد كما لو كانوا منادين في الكرنافالات يروجون لبضاعتهم بدل أن يتقوقعوا في حضورهم من خلال الاعراف السينمائية كما كان على خلفائهم أن يفعلوا وعلى عكس الرواد العالميين بكل شيء للروايات الواقعية وسينماهوليودقصرتالسينما في بواكيرها الفيلم الروائي على وجهة نظر واحدة ولهذا فإن السينما في بواكيرها بعثت علاقة مغايرة بين المشاهد والشاشة نظرا لأن المشاهدين مهتمون بالسينما كمشهد بصري اكثر مما هيا رواية لقصة ومن اللافت للنظر جدا التأكيد هلى المشهد إبان هذه الفترة حتى أن كثيرا من الباحثين قد تقبلوا التفرقة التي طرحها كوم جينينش بين السنيما في بواكيرها على انها سنيما جذب الانتباه والسينما في الفترة الانتقالية على أنها سينما التكامل الروائي ففي سينما جذب الانتباه يخلق المشاهد المعنى لا من خلال تفسير الاعراف السينمائية بل من خلال المعلومات

[1] جيوفير نوويل سميث، **مرجع سابق**، ص 80.

المسبقة المتعلقة بالحادثة في الفيلم افكار التماسك.المكاني ،وحدةالحادثة مع إدراك وجود بداية وخاتمة معرفة الموضوع .وإبان الفترة الانتقالية بدأت الافلام تتطلب من المشاهد أن يجمع قصة بناء على معرفة بالأعراف السينمائية .

المطلب الثاني : نشأة و تطور سينما المنصات الإلكترونية .

بداية فكرة موقع نيتفلكس :

درس مؤسس نيتفلكس الأمريكي ريد هايستينغز الرياضيات وتخرج من الكلية عام 1978 وحصل على جائزتين في تخصصه قبل التخرج ثم عمل مدرس رياضيات للمرحلة الثانوية في سويسرا لمدة عامين قبل عودته الى بلده أمريكا، حيث درس الماجستير وحصل على الشهادة في تخصص علوم الكمبيوتر عام 1988 من جامعة ستانفورد الامريكية .

أمضى ريد بعض الوقت يبحث عن فكرة لمشروع عمل جديد Pure softwareبعد بيعه لشركته الأولى ليبدأ به أو فرصة عمل ثمينة ليقتنصها وفي هده الفترة في احد الأيام كان قد استأجر فيلما من متجر مشهور وتأخر في اعادته لمدة ستة أسابيع فغرمه المتجر مبلغ 40 دولارا مما سبب له الحرج والضيق كانت هذه اللحظة بداية تشكل فكرة مشروعه الجديد في رأسه فكر ريد بمدى قوة متجر الأفلام هذا فرغم طوابير المستأجرين الطويلة وضعف تشكيلة الأفلام الموجودة لديه والطرق المعقدة في إعادة الأفلام المستأجرة وغرامات التأخير التي تتجاوز قيمة شراء شريط الفيلم ومع ذلك لا يزال المتجر يعج بالعملاءوالزبائن كل هذه علامات ضخمة ومهمة على وجود سوق ضخم لهذا النوع من التجارة وهذا ما شجعه على مشروعه الجديد .

كانت فكرة مشروعه تعتمد على تأجير الأفلام بطريقة مريحة والاستغناء عن الانتظار في الطوابير وبدون تحديد مدة استئجار الفيلم ودون الحاجة إلى زيارة المتجر للاستئجار أو الإرجاع بل كل ذلك عن طريق البريد مع توفير تشكيلة افضل وأوسع من الأفلام خصوصا الرائجة وتخفيض سعر الاستئجار عن بقية المتاجر .[1]

1 بشرى أبو عجيب ، (دون تاريخ نشر) ، **قصة نجاح نتفليكس من متجر تأجير دي في دي محلي إلى السيطرة علىخدمات البث الحي**، تم الإطلاع عليه في 1/05/2021، رابط الموقع :
http://www.arageek.com

انطلاقة المشروع : في عام 1997 بدأ ريد بتطبيق فكرته وافتتح شركته نيتفليكس بالاشتراك مع صديق له لتأجير الأفلام عبر البريد في أمريكا فقط، بإمكان العميل اختيار الفيلم الذي يريد من باقة مكونة من 900 فيلم في البداية، ويتم الطلب عبر الانترنت فيصل إليه خلال يوم أو يومين ومعه ظرف آخر للإرجاع، عند الرغبة في إعادة الفيلم يتم وضع القرص في الظرف المرفق ووضعه في أحد صناديق البريد . العملية كانت قمة في الراحة والسهولة ومع ذلك لم تكن الأمور تجري كما يحب مؤسسي هذه الخدمة فالمبيعات لم تصل إلى طموحاته أو إلى ارقام مشجعة كحد ادنى . فكان على على ريد التفكير والبحث عن الأسباب حتى توصل إلى سببين رئيسيين :

السبب الأولأنه يؤجر أفلام ال دي في دي وفي تلك الفترة لم تكن مشغلات تلك الأقراص منتشرة فياغلب البيوت الامريكية أما السبب الثاني أن العملاء لم يعتادوا على إختيار وطلب الأفلام عبر الانترنت فهذه الفكرة كانت غريبة عنهم بعض الشيء.في شهر سبتمبر من عام 1998 ظهرت فضيحة الرئيس الأمريكي بيل كلينتون مع مونيكا لوينسكي مما افادته أمام لجنة التحكيم فاستغل ريد هذه الفضيحة للتسويق لشركته فقام بنسخ 10000 نسخة الكبرى وقام بتأجير كل نسخة ب 2 سنت بالإضافة إلى 2 دولار قيمة الشحن .

بحث هايستينغز عن حلول أخرى لمشروعه فخطرت في باله خدمة مشاهدة الأفلام عبر الإنترنت باشتراك شهري يقول ريد واصفا تلك الفكرة عندما حاول تطبيقها :" **كنت أعلم انها لن تكون فكرة سيئة لكن لم أكن اعلم أنها فكرة عظيمة** ."

ثم بدأ في تنفيذها في سبتمبر 1999 وجعل الشهر الأول للاشتراك مجانيا فكانت النتيجة المبهرة بأن 80 بالمائة من المشتركين جددوا اشتراكاتهم بالخدمة في الشهر الذي يليه، لم تكن الفكرة لتنجح بهذه السهولة فهناك عائقان كبيران وقفا في وجه صاحب الفكرة الأول أن مشاهدة الأفلام عبر الانترنت تحتاج لمساحات ضخمة على سيرفرات مستقرة والتي لم تكن تتوفر في ذلك الوقت إلا بشكل نادر وسعر مرتفع جدا فاحتاج الأمر منه إلى البحث عن شريك ممول ليدعم استئجار

السيرفرات . أما العائق الثاني فكان العقود المبرمة مع الشركات المنتجة للأفلام و القنوات المالكة للحقوق وإحتاج هذا الأمر منه بالإضافة إلى الكثير من الوقت والمال إلى الكثير من الجهد والمفاوضات المضنية مع أطراف مختلفة . تلقى ريد دعما من شريك جديد أعجب بفكرته وطموحه وقدراته بقيمة 30 مليون دولار استخدمت في بناء الشركة وعروضها الترويجية كما إستطاع إبرام العديد من العقود مع القنوات والشركات المنتجة للأفلام مثل كولومبيا تريستار ووارنر هوم فيديو، كما أنه في منتصف عام 2000 عرض شركته في سوق الأسهم الامريكية مما يعني للمستثمرين صحة الشركة ماليا ونجاحها وسيرها على طريق الشركات الكبرى، كمايكروسوفت جوجل وآبل .[1]

إعتبرت نتفلكس من أنجح مشاريع المنصات الالكترونية لمشاهدة الأفلام ففي سبتمبر 2002 ذكرت صحيفة نيويورك تايمز الامريكية بأن نتفلكس أرسل حوالي 190,000 قرص مدمج يوميا الى 670,000 مشترك شهريا، وفي عام 2006 بلغ عدد المشتركين في خدمة نتفلكس أكثر من 6,5 مليون مشترك ووصل عدد المشتركين إلى 14 مليون مشترك في مارس 2010 كما بلغت مبيعاتها 997 مليون دولار ثم أصبحت الشركة تقدم خدماتها في كل من كندا وأمريكا الجنوبية بجانب الولايات المتحدة الامريكية وأوروبا و في عام 2017 بلغ عدد المشتركين حوالي 117 مليون مشترك .[2]

في سنة 2018 حطت نتفليكس رحالها في الشرق الأوسط و شمال افريقيا ضمن خطتها التوسعية التي شملت 130 بلدا إضافيا حول العالم لتصبح الشركة الامريكية الرائدة في مجال إنتاج وبث المحتوى الترفيهي بواسطة تقنية التدفق عبر الأنترنت (ستريمينغ) متوافرة في 190 دولة حول العالم .

الشركة التي انطلقت عام 1997 كخدمة أمريكية لتوفير أقراص الدي في دي عبر البريد الإكتروني اقتربت من حاجز 150 مليون مستخدم عالميا بعدما كسرت رقما قياسيا في الربع الأول 9,6 مليون مشترك جديد وفق ما ورد في تقرير رسمي صادر عنها، دون أن ننسى أنها قد تحولت

---

[1] بشرى أبو عجيب، **مرجع سابق .**

[2] كرستين سيقكريست، (01/ 10/ 2020)، **ماذا يوجد في النيتفليكس**، تم الاطلاع عليه بتاريخ (2021/24/04) . رابط الموقع : . http://lifewire.com

إلى كابوس بالنسبة إلى الصناع الترفيه وسوق الإعلانات التلفزيونية كما فرضت نفسها منافسا في مجال السينما على الرغم من الانتقادات .

استراتيجية نتفليكس العالمية والتحديات التي تجاوزتها فريدة من نوعها , دفعت الشركة الى تأمين عروض المحتوى حسب المنطقة، وأحيانا حسب البلد كما تعين عليها أيضا تجاوز مجموعة متنوعة من القيود التنظيمية الوطنية مثل القيود التي تحد من المحتوى المتاح في الأسواق المحلية غالبا ما يفضل المشاركون الدوليون والكثير منهم لا يجيدون اللغة الإنجليزية ، توفير المحتوى بلغتهم المحلية، ولا يزال العديد من المشتركين المحتملين الذين اعتادوا المحتوى المجاني مترددين في دفع تكاليف خدمات البث على الاطلاق . علاوة على ذلك توجد منافسة قوية في سوق تقديم خدمات البث في العديد من البلدان في فرنسا والهند على سبيل المثال تقدم شركات محلية محتوى باللغة المحلية وبالتالي يحرمون نتفليكس من ميزة الإنفراد وفي بلدان أخرى مثل ألمانيا والهند تم إنشاء منافسين مثل " امازون برايم " بالفعل ومع ذلك فإن غالبية المشتركين في خدمة " برايم " هم داخل الولايات المتحدة وقد تمكنت نتفليكس من تحقيق تقدم في تلك الأسواق التي وصلت اليها " برايم " في البدايةوأصبح لدى نتفليكس عدد أكبر من المشاركين في جميع أنحاء العالم مقارنة بجميع خدمات البث الأخرى مجتمعة .[1]

كيفية عمل نتفليكس : يمكن الوصول إلى محتوى نتفليكس بواسطة العديد من الأجهزة كأجهزة التلفاز الذكية وغيرها لكن مع ذلك فإنها غير مجانية على الرغم من أنها توفر خدمة الفترة التجريبية المجانية لمدة شهر , فإذا أراد شخص ما الوصول إلى محتوى نتفليكس عليه دفع اشتراك شهري ومنذ بداية 2018 اصبحت هيكلية الرسوم كما يلي :

أساسية: بكلفة 7.99 دولار في الشهر الواحد وهي للمشتركين الجدد الذين يريدون الوصول إلىالمحتوى بدقة عرضعالية وتقتصر الخدمة على إمكانية الوصول لجهاز واحد .

نموذجية: بكلفة 10,99 دولار في الشهر الواحد وفيه تحصل على دقة عرض عالية تصل حتى 1080HD ويسمح في هذه الحالة لجهازين بالعرض في نفس الوقت .

[1] روبرت سيلفا، (2020/12/11) , **How to streamnetflix in 4K**، تم الاطلاع عليه بتاريخ : (2020/24/04), رابط الموقع : http://www.lifewire.com

عالية الجودة : بكلفة 13.11 في الشهر وتصل دقة العرض في هذه الحالة إلى 4kويمكن الاتصال بأربعة أجهزة في نفس الوقت .

تقدم منصة نتفليكس مئات من عناوين البرامج التلفزيونية وأفلام السينما كما أنه يتم باستمرار توسعة المحتوى بإضافات جديدة كما يتم حذف العروض القديمة او الغير شعبية بالإضافة الى العديد من البرامج التي تنتجها نتفلكس نفسها، وفي جزء العلاقات العامة من موقع المنصة يمكن العثور على قائمة تعرض فيها الإضافات الجديدة و من الجدير بالذكر أيضا أنه في حال كان البرنامج التلفزيوني او المسلسل مكون من عدة مواسم فإنه من غير الممكن الوصول إلى الموسم الجاري عرضه على القناة التلفزيونية التي تنتجه أساسا وإنما يتاح على نتفليكس فقط عندما يكون قد أتم عرضا كاملا على القناة المنتجة وبناءا على ذلك يمكن من خلال هذه المنصة الوصول إلى المواسم التي عرضت فعلا وإنتظار إنتهاء عرض الموسم على القناة المنتجة ليصبح بعد ذلك متوفرا بالكامل على منصة نتفليكس لعرض الأفلام والمسلسلات .[1]

المطلب الثالث :مستقبل الصناعة السينمائية في ظل تزايد خدمات البث الرقمي .

شهدت منصات البث الرقمي تطورا سريعا سنة 2020 ارتفعت فيه حدة المنافسة وتزايدت فيه الانتاجات الضخمة على ابرز هده المنصات مثل " نتفليكس " و" ديزني بلس " و " امازون " ففي سنة وبائية، دفع انتشار فيروس كورونا وما رافقه من إجراءات العزل العام، الناس إلى التزام بيوتهم حيث لجأ كثيرون الى شاشات التلفزيونات الذكية بعيدا عن صالات السينما لتغير صناعة السينما أيضا وجهتها وطريقة عرضها فكثير من الأفلام والمسلسلات التي تم تأجيل اصدراها أكثر من مرة بسبب كورونا عرضت للمرة الأولى على منصات البث الرقمية واستقبلها الجمهور بحفاوة .

وعرضت في شهر أفريل الفارط فقط أكثر من عشرة أفلام رئيسية وضخمة و بعناوين كانت لتعرض في دور السينما أولا في السنوات الماضية لكنها اليوم تظهر للمرة الأولى عبر منصات البث الرقمي . لكن 2020 أظهرت أيضا أن العرض الأول للأفلام الروائية على

[1] كريستين سيقرسكيت، **مرجع السابق .**

منصات البث الرقمي ليس مرتبطا تماما بوباء كورونا وما نتج عنه من اضطرابات في قطاع السينما بل هو نتيجة حتمية لتطور هذا القطاع، بحسب رأي الممثل الأمريكي توم هانكس إذ يتعاظم دور المنصات الرقمية التي تستقبل ملايين المشاهدين يتزايدون يوميا عبر العالم على حساب صالات العرض وقنوات التلفزيون التقليدية .[1]

بقدر ما أثرت الجائحة في الفن بمختلف مساراته بقدر ما إنتعشت سوق منصات العرض الرقمية وأعادت الى الواجهة مجددا الصراع الازلي بين كل وسيط حديث يسعى لبسط نفوذه على صناعة الفن والاستحواذ على أكبر نسبة من الجمهور والوسيط الترفيهي المتمثل في التلفزيون والمسرح والسينما وما لها من تاريخ طويل وخصوصية تميز كل منها عن الأخرى وفي زمن كورونا ارتفعت أسهم منصات عالمية مثل " نتفليكس " و" امازون " وغيرهما والتي تعتبر عنصر جذب فعالا لأي إنتاج فني جديد في ظل تداعيات فيروس كورونا الذي أثر على صناعة الترفيه بشكل ملموس ما إضطر العديد من المنتجين على مستوى العالم لتغيير استراتيجيتهم والاتجاه نحوها كونها تعد ملاذا آمنا وتتيح وصول المنتج الفني لشريحة كبيرة من الجمهور مع الإبقاء على حظوظه للعرض مستقبلا عبر أي وسيط آخر ويدفع هذا التطور الى طرح التساؤل لا مفر منه هل تهدد منصات العرض الرقمية عرش السينما وغيرها من الوسائط التقليدية أمأن تأثيرها سيزول مرحليا بانتهاء وباء كورونا .

المنصات الرقمية تلبي حاجات المستهلكين للثقافة والترفيه والعزوف بدأ تدريجيا عن المحطات التلفزيونية ودور العرض السينمائية بالإضافة أن هنالك اختيارات متنوعة يستطيع المشاهد أن ينتقي ما يناسبه منها. كما أنها تقدم منتجا فنيا عدد حلقاته اقل ويخاطب جميع

[1] نجار رنا (27 /2020/12).202، **السينما تهجر صالات العرض إلى منصات البث الرقمي**، تم الاطلاع عليه في 04/ 06/2021، رابط الموقع : https://www.mobta3ah.com

الشرائح العمرية لذلك يمكن القول أنها سحبت البساط من الوسائل التقليدية ووضعتها في موقف صعب لذا اصبح لزاما عليها ان تواكب وتنافس وهذا يصب في مصلحة المتفرج.[1]

في حين أن صناع السينما يميلون إلى الاعتقاد أن المنصات لن تسحب البساط من التلفزيون و السينما انما هي مكمل لدورها، وتبقى الكل من هذه الوسائط ما يميزها على سبيل المثال الفيلم الذي تشاهده في السينما يختلف تماما عن مشاهدته عبر التلفزيون الأمر نفسه ينطبق على المسرح عندما تذهب للمسرح يختلف شعورك عند مشاهدة العمل على شاشة صغيرة ويجب ألا ننسى أنه على مر العصور ظهرت بعض وسائط النقل التي نافست التلفزيون و السينما ولكنها لم تحل مكانهما مثل اليوتيوب .

وصناعة السينما والتلفزيون خاصة في هوليوود هي تجارة قائمة على العلاقات بين صناع الأفلام والعارضين والمستثمرين و الجمهور وغيرهم . وهم يمثلون النسيج الرابط الضروري لتشغيل تلك الصناعة وتجاهل الطموحات – الإبداعية المالية – لأي من تلك المجموعات هو تفويض للدعامة الاساسية التي ترتكز عليها هذه الصناعة وهذه الدعامة هي الأشخاص وليست المنصات .

ولم تختبر خدمات البث الرقمي في مواجهة أزمة بعد ولا تاريخ لها في هذا الصدد كما لا تمتلك كتاب قواعد حول كيفية التعامل مع التطورات غير المتوقعة، بينما تمتلك السينما والتلفزيون تاريخا طويلا من البقاء إذ أعلنت عن وفاتها كثيرا لكنها كانت تنجو دائما و هو شيء يستحق التأمل،ويقر الجميع بأن هذا التطور لا يمثل المرة الأولى لتوقع نهاية دور السينما مع أول عرض لها داخل قبو بفرنسا إلى عرض الأفلام على شبكة الانترنت فهذا التوقع كان له جذوره وأن كان ليس بالحدة الحالية مند تراجع حضور المتفرجين في دور السينما , بعد إنتشار التلفاز في خمسينيات القرن الماضي، ومع ذلك فإن حجم الأزمة

[1] محمد جمعة (2020/22/06) ، **هل تهدد المنصات الرقمية عرش التلفزيون والسينما**، تم الاطلاع عليه بتاريخ : 2021/04/04، رابط الموقع http://www.alqabas.com

الحالية جعل التساؤل بشأن الشكل الذي ستبدو عليه دور السينما في المستقبل أكثر إلحاحاً من ذي قبل .

ويعتقد كثيرون ممن يعملون في قطاع دور السينما أن هذه الدور بحلتها التقليدية لا يمكنها أن تبقى على قيد الحياة ويرى المنتج السينمائي والتلفزيوني اولي اسليمان أن تجربة مشاهدة الأفلام داخل دور السينما لا يمكن ان تنتعش إلا إذا قدمت شيئا مميزا مرة أخرى قد يتفاجئ به المشاهد .[1]

المبحث الثالث : التلقي المعرفي للفيلم السينمائي .

المطلب الأول : العمليات العقلية المفسرة لعملية تلقي الفيلم السينمائي

1 الانتباه:

يعد الانتباه عملية حيوية تكمن أهميتها في كونها أحد المتطلبات الرئيسية للعديد من العمليات العقلية كالإدراك والتذكر والتفكير والتعلم ،فبدون هذه العملية ربما لا يكون إدراك الفرد لما يدور حوله واضحا وجليا ،وقد يواجه صعوبة في عملية التذكر مما ينتج عنه الوقوع في العديد من الاخطاء ،سواء على صعيد عملية التفكير او أداء السلوك وتنفيذه.[2]

أن مثل هذه النظرة تطورت عبر العصور اللاحقة ،ويكاد يكون الفيلسوف الفرنسي ديكارت ممن أولى أهمية باللغة لموضوع أعضاء الحس وعمليات الإنتباه في التحصيل المعرفي فهو يرى أن الأفراد يعملون على نحو آلي ويستثارون بالضوء والصوت وغيرها من المؤثرات الاخرى .بحيث تعمل أعضاء الحس على فتح مسام الدماغ.كما وأكد الفلاسفة الانجليز أصحاب إتجاه الفلسفية الترابطية أمثال هربرت سبنسر وجون لوك وبيركلي وغيرهم دور عملية الإنتباه في التعلم.

---

[1] احمد جديدي , (2020/12/17)،**هل تشكل حروب " نتفلكس واخواتها من منصات البث الرقمي تهديدا وجوديا لصناعةالسينما؟**، تم الاطلاع عليه بتاريخ : 2021/4/4، رابط الموقع : http//:www.arabicpost.com

[2] رافع النصير الزغول عماد عبد الرحيم الزغول، **علم النفس المعرفي** ,الأردن, دار الشروق للنشر والتوزيع , ,ص95.

طبيعة عملية الانتباه:

تتعدد وجهات النظر حول طبيعة الانتباه وخصائصه المميز بحيث يمكن إبراز الخصائص التالية للإنتباه:

ينظر للإنتباه على أنه عملية إختيار تنفيذية لحدث او مثير والتركيز فيه، وليس بإعتباره أحد مكونات الذاكرة الهيكلية ، فهو يمثل العملية التي يتم من خلالها إختبار بعض الخبرات الحسية الخارجية او الداخلية والتركيز فيها من أجل معالجتها في أنظام معالجة المعلومات هناك من ينظر إلى الإنتباه على أنه مجهود " effort" او حالة إستثارة تحدث عندما تصل الإنطباعات الحسية عبر الحواس إلى الذاكرة الحسية . ويستند هؤلاء إلى فكرة أن الفرد عندما يقوم ببعض الأنشطة التي تتطلب تركيز الإنتباه مثل العمليات الحسابية او قيادة السيارة أو المناقشة او السباحة وغيرها من الأنشطة ،غالبا ما يبذلون مجهودا عقليا يتوافق بتغيرات فسيولوجية وذلك كما تقيسه المقاييس الخاصة بذلك .

العوامل التي تؤثر في الإنتباه:

يتأثر الإنتباهبعدد من العوامل التي تحد من قدرة الفرد على التركيز وبالتالي تنفيذ المهمات التي هو بصدد القيام بها، ويمكن إجمال هذه العوامل في مجموعتين ، مجموعة العوامل المرتبطة بالفرد والاخرى تلك التي ترتبط بخصائص الموقف او المثير .

أولا مجموعة العوامل المرتبطة بالفرد وتشمل ما يلي :

1- الحالة الانفعالية والمزاجية التي يمر بها الفرد : إن مثل هذه العوامل غالبا ما تصرف إنتباه الفرد سواء عن المثيرات الخارجية او عن عملية التفكير بحد ذاتها،فمثل هذه الحالات عادة تستنزف انتباه الفرد وتفكيره . فالفرد الذي يعاني من مزاج سيء أو متقلب أو يعاني من حالة التوتر النفسي أو الآلام الشديد تتأثر درجة انتباهه إلى المنبهات الأخرى.
2- التوقع : يوجه الفرد في الغالب إنتباهه إلى المثيرات المرتبطة بالتوقع وذلك عندما يتوقع حدوث شيء ما ،وهو بذلك يهمل المنبهات الاخرى ولا يعطيها القدر الكافي من الانتباه .

3-القدرات العقيلة ولاسيما الذكاء: تزداد قدرة الفرد على الإنتباه والتركيز بارتفاع القدرات العقيلة لديه وتحديدا بإرتفاع نسبة ذكائه.

4-الاختلافات البيئية التي ترتبط بالجنس والميول والاهتمامات والثقافة السائدة ونوع المهنة : فغالبا ما يختلف الإنتباه لدى الأفراد بإختلاف العوامل السابقة .[1]

الإدراك:

يمثلالعملية الرئيسية التي من خلالها يتم تمثل الاشياء في العالم الخارجي وإعطائها المعاني الخاصة بها ،فالإدراك عملية معرفية تمكن الأفراد من فهم العالم الخارجي المحيط بهم والتكيف معه من خلال إختيار الأنماط السلوكية المناسبة في ضوء المعاني والتفسيرات التي يتم تكوينها للأشياء. وهو بمثابة عملية تجميع الانطباعات الحسية المختلفة عن العالم الخارجي وتفسيرها وتنظيمها في تمثيلات عقلية معينة ليتم تشكيل خبرات منها تختزن في الذاكرة بحيث تشكل نقطة مرجعية للسلوك او النشاط يتم اللجوء إليها خلال عمليات التفاعل مع العالم الخارجي.

تعريف الادراك : [2]

تشترك غالبية تعريفات الإدراك على إعتباره عملية تحويل الإنطباعات الحسية إلى تمثيلات عقلية معينه من خلال تفسيرها وإعطائها المعاني الخاصة بها.

الإدراك :عملية تجميع الإنطباعات الحسية وتحويلها إلى صورة عقلية

الإدراك عملية تفسير وفهم المعلومات الحسية

الإدراك عملية تفسير المعلومات التي تأتي بها المجسات الحسية.

الإدراك :عملية التوصل إلى المعاني من خلال تحويل الإنطباعات الحسية التي تأتي بها الحواس عن الأشياء الخارجية إلى تنشيلات عقلية معينه وهي عملية لا شعورية ولكن نتائجها شعورية.

[1] رافع النصير زغلول ، **مرجع سابق**، ص 109.

[2] رافع النصير زغلول ، **مرجع سابق**، ص 111

الإحساس والإدراك:

لا يمكن الحديث عن عملية الإدراك بمعزل عن عملية الإحساس حيث يرتبط الإدراك إرتباطا وثيقا بالإحساس وهذا لا يعني تحديدا أنها عملية واحدة .

إذ توجد بعض الفروق بين هاتين العمليتين ،فالإحساسعمليةفسيولوجية تتمثل في إستقبال الإثارة الحسية من العالم الخارجي وتحويلها إلى نبضات كهروعصبية في النظام العصبي،في حين الإدراك هو عملية تفسير لهذه النبضات وإعطائها المعاني الخاصة بها .

خصائص الإدراك:

الإدراك هو بمثابة عملية استدلال حيث في كثير من الاحيان تكون المعلومات الحسية المتعلقة بالأشياء ناقصة او غامضة مما يدفع نظامنا الإدراكي إلى إستخدام المتوفر من المعلومات لعمل الإستدلالات والإستنتاجات.

الإدراك عملية تصنيفية حيث يلجأ الافراد عادة إلى تجميع الإحساسات المختلفة في فئة معينه اعتمادا على خصائص مشتركة بينها مما يسهل عملية إدراكها ، فالفرد الذي ير طائر النورس سابقا من السهل عليه إدراكه على انه طائر نظرا لوجود خصائص مشتركة بينه وبين الطيور الأخرى. إن مثل هذه الخاصية تساعدنا في إدراك وتمييز الأشياء الجديدة او غير المألوفة بالنسبة لنا ،حيث يعمل نظامنا الإدراكي على استخدام المعلومات المتوفرة لدينا ومطابقتها مع خصائص الأشياء الجديدة الأمر الذي يسهل عملية تصنيفها وادراكها.

الإدراك عملية عقلانية (ارتباطية) حيث أن مجرد توفر خصائص معينه في الاشياء غير كاف لإدراكها لأن الأمر يتطلب تحديد طبيعة العلاقات بين هذه الخصائص .

الإنتباه والتركيز على المعلومات الأكثر أهمية لمعالجة موقف معين ،او التركيز على جوانب وخصائص معينه من ذلك الموقف ،كما تتيح هذه الخاصية إمكانية الإستجابة على نحو سريع لأي مصدر تهديد محتمل .

أبعاد عملية الادراك :[1]

الإدراك عملية نفسية بالغة التعقيد تتألف من ثلاثة ابعاد مترابطة معا وهي :

1 – العمليات الحسية : وتتصل في الإستثارة للخلايا الحسية التي تستقبل المنبهات الخارجية حيث أن إثارة الخلايا الحسية يعتمد على شدة الطاقة المنبعثة عن المثيرات الخارجية فإذا كانت هذه الطاقة التي يحدثها المثير اقل من مستوى عتبة الإحساس فمن الصعب حدوث الإستثارة لعضو الحس المستقبل وبالتالي يصعب عملية تمييز وادراك في واقع الحياة العملية عادة ما تتفاعل أكثر من حاسة في إستقبال الخصائص المختلفة للمنبهات الخارجية فنحن نحس ونسمع ونرى،ونشم ونتذوق في آن واحد . وهنا يعمل نظامنا الإدراكي على تجميع هذه الأشياء وترميزها مما يسهل بالتالي عملية إدراك الأشياء .

2 – العمليات الرمزية : وتتمثل في المعاني والصور الذهنية التي يتم تشكيلها للمنبهات الخارجية في ضوء ما تثير العمليات الحسية فينا فالإحساسات عادة لا يتم التعامل معها بصورتها الاولية أو كما جاءت من مصادرها البيئية وإنما يتم تحويلها الى المعاني أو رموز أو صور بحيث تحل هذه المعاني او الرموز محل الخبرة الاصلية

3 – العمليات الانفعالية : يتوافق الاحساس عادة بحاله انفعالية معينه تتمثل في طبيعة الشعور نحو الاشياء اعتمادا على الخبرات السابقة فعند رؤية منظر طبيعي مثلا فربما يصير هذا المشهد لدى الفرد مشاعر وجدانية او يثير لديه ذكريات مؤلمة او مفرحة.[2]

التأويل :

أولا :الرسالة والشفرة :

تجعل الكتابة من العلاقة بين الرسالة والشفرة امرا اكثر تعقيدا بطريقة غير مباشرة على نحو ما.وما افكر فيه هنا بعني بوظيفة الأنواع الأدبية في إنتاج الخطاب بذاته من حيث هو نمط خطابي سواء كان قصيدة او حكاية أو مقالة تعني هذه الوظيفة دون شك بالعلاقة بين الرسالة والشفرة ما دامت الأنواع هي:

[1]رافع النصير زغلول ، **مرجع سابق**، ص 114

[2]يوسف لطيفة ، **بين الذكاء والذاكرة** ،الأردن، مؤسسسة الوحدة للصحافة و الطباعة والنشر ،ص22 , 2015.

وسائل توليدية لإنتاج الخطاب على وجه معين ،وقلل أن تكون الأنواع الأدبية وسائل تصنيفية يستعملها نقاد الأدب للتوجه بأنفسهم نحو إسراف الأعمال الأدبية ،وبالتالي قبل أن تكون صنائع نقدية ،فهي تمثل بالنسبة إلى الخطاب ما يمثله النحو التوليدي بالنسبة إلى نحوية الجمل المفردة ،بهذا المعنى قد يمكن اقران هذه الشفرات المطردة بتلك الشفرات الصوتية والمعجمية والتركيبية التي تحكم وحدات الخطاب (الجمل) .

يتحقق الإنتاج حين يطبق شكل ما على مادة معينه لكي يعطيها هيئة .وحين ينتقل الخطاب إلى حقل الإنتاج فإنه يعامل أيضا على أنه مادة بحاجة إلى صورة وهيئه وهنا بالضبط تتدخل الكتابة لأن التسيطر من حيث هو سند مادي ،والإستقلال الدلالي للنص فيما يتعلق بالمتكلم والسامع على السواء ،وكل ما يرتبط بذلك من سمات طبيعية خارجية الكتابة يساعد في جعل اللغة مادة لتصنيع معين .[1]

الرسالة والإحالة:

لقد اجلت تأمل اكثر التغيرات التي تطرأ على وظيفة الخطاب تعقيدا ،والتي قد تعزى إلى الكتابة ،حتى نهاية هذا البحث وهي تعني بالوظيفة المرجعية للخطاب في مخطط الفعل الإتصالي كما اقترحه رومان جاكوبسن وهي إثار أكثر تعقيدا لسببين ،فمن ناحية يقدم لنا التمييز بين المغزى والإحالة جدلا في الخطاب أكثر تعقيدا من الواقعية والمعنى الذي يوفر لنا نموذج التخارج الذي يجعل الكتابة ممكنة وقد يمكننا القول أنه جدل من الدرجة الثانية يتخارج فيه المعنى نفسه بوصفه مغزى كامنا كحالة متعالية ، بمعنى أن الفرد يتوجه من خلال المغزى نحو أنواع مختلفة من الكيانات اللغوية التي تحيل إلى الخارج كالموضوعات والحالات والاشياء والواقع ..الخ ومن ناحية ثانية فإن أغلب تحويلات الإحالة التي سيتم تأملها لا ينبغي أن تعزى للكتابة بذاتها،بل للكتابة بوصفها وساطة إعتيادية لصيغ الخطاب التي تشكل الادب ،بل أن بعض هذه التحولات ينتج مباشرة عن استراتيجية المناسبة لأنواع أدبية معينه كالشعر مثلا .

[1] رافع النصير زغلول، مرجع سابق ، ص 122 .

من التفسير الى الإستيعاب:

كان الوصف السابق للجدل بين الفهم تخمينا ،والتفسير تصديقا نظيرا للجدل بين الواقعة والمعنى .إما التقديم التالي لهذا الجدل نفسه ،ولكن على نسق معكوس ،فيرتبط بإستقطاب آخر في بنية الخطاب ،الا وهو جدل المغزى والإحالة .يمكن إعتبار هذا الجدل الجديد من وجهة نظر واحدة توسيعا للجدل الاول . تعبر الاحالة عن تخارج الخطاب التام بقدر ما لا يتوقف المعنى عند الموضوع المثالي الذي يقصده الناطق فقط ، بل الواقع الفعلي الذي يهدف اليه المنطوق .ولكن من وجهة نظر اخرى يضيق الاستقطاب بين المغزى والإحالة حتى ليستحق معالجة متميزة تكشف عن مصيره في الكتابة وقبل كل شيء ،في بعض الإستعمالات الأدبية للخطاب .وتصح هذه النقاط نفسها مع نظائر نظرية النص في نظرية القراءة .[1]

الوظيفة المرجعية للنصوص المكتوبة تتأثر تأثرا عميقا عند غياب موقف مشترك بين الكاتب والقارئ فهي تتجاوز الدلالة الظاهرية لأفق الواقع المحيط بالموقف الحواري. بالطبع تحتفظ الجمل المكتوبة بإستعمال الوسائل الظاهرية ،لكن هذه الوسائل الظاهرية لن تقوى على توضيح ما يحال اليه .ولتغيير الدلالة الظاهرية هذا مضامين إيجابية وسلبية فمن ناحية ،يتضمن توسيعا لما يحال به على الواقع.وقد صار للغة الآن عالم بكامله ،لا مجرد موقف ولكن بقدر ما يبقى هذا العالم غير مستكشف بعد.بل اشير اليه وحسب فإن التجريد الكامل للواقع المحيط به يصير ممكنا . وهذا ما يحصل مع بعض أعمال الخطاب .

عمليات الترميز والتشفير في الذاكرة طويلة المدى وقصيرة المدى :

المنبهات الحسية من العالم الخارجي تصل إلى الحواس لتتحول بشكل نبضات كهروعصبية وتحول إلى آثار في الذاكرة ،الآثار تمثل عملية التشفير .

وبالترميز يتحقق الانتقال من الذاكرة المؤقتة والقصيرة الأمد الدائمة او شبه الدائمة والطويلة الأمد .معالجة هذه المعلومات يمكن الاستعانة بأحد الإستراتيجيات :[2]

[1] بول ريكور ،**نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى**،ترجمة سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي ،ص129,

[2] يوسف لطيفة ،**مرجع سابق**، ص22.

1 - إستراتيجية المعالجة المتسلسلة

2 - إستراتيجية المعالجة المتوازية

التشفير البصري :تمثيل المعلومات في الذاكرة على نحو بصري من خلال صور او اشكال .

التشفير السمعي: تمثيل المعلومات في الذاكرة على نحو سمعي من خلال الاصداء والاصوات .

التشفير اللمسي : تمثيل المعلومات في الذاكرة على نحو لمسي .

التشفير الدلالي :تمثيل المعلومات في الذاكرة على نحو بواسطة المعنى الذي يدل عليه .

تخزين المعلومات بالذاكرة تأخذ اشكال ثلاثة حسب نوعية المعلومة :

1 - الأحداث

2 - المعاني

3 - الإجراءات

عملية الاسترجاع:

مرحلة البحث عن المعلومات :

ويتم في هذه المرحلة:

1 - تفحص سريع الذاكرة

2 - اتخاذ القرار حول ما اذا المعلومات المطلوب تذكرها موجودة ام لا .

3 - الفترة تتفاوت تبعا للمعلومة من حيث سرعة الاستجابة.[1]

مبدأ إعادة بناء الخبرة:

• في بحث الحالات يفشل المبدأ المستبق فيستخدم هذا المبدأ

• هذا المبدأ يتمثل في استخدام مبدأ العصف الذهني او الدماغي في محاولة أداء استجابة التذكر من خلال استخدام اجزاء صغيرة من المعلومات و بعض القرائن ومبادئ المنطق .

يوسف لطيفة ، **مرجع سابق**،ص28.

• وبهذا المبدأ تلعب الذاكرة القصيرة المدى دورا بارزا فيه لعملية التذكر.[1]

المطلب الثاني :التلقي المعرفي للفيلم السينمائي .

يعمل العقل الإنساني بنشاط كبير أثناء مشاهدة فيلم ما وعلى المستوى الأعمق ندرك حسيا ما يتضمنه الفيلم من صور واصوات والواقع أن الشخصيات في الافلام هي فعليا مجرد اسقاطات ثنائية البعد لأنماط ضوئية متعاقبة . حيثأن جهازنا البصري يجعلها تبدو اجسادا بشرية متحركة اضف إلى ذلك أن جهازنا السمعي يساهم بمعلومات اضافية عبر التعرف على أصوات وعزل الضوضاء الخلفية , وفضلا عن الادراك الحسي ينبغي على المشاهد أن يحيط بمعنى القصة المعروضة في الفيلم .

إن عملية فهم الافلام وإدراكها حسيا مألوفة جدا لدرجة انها احيانا لا تكون واضحة عند حدوثها ينطبق هذا بوجه خاص على المشاهدين الذين نشئوا على مشاهدة الافلام . فأفلام هوليوود الكلاسيكية تسعى عن قصد الى جعل عملية السرد ظاهرة للعيان . ومن هذا المنظور الأسلوبي فإن الفيلم الناجح هو ذلك الذي تنساب احداثه بسلاسة شديدة حيث يجعل المشاهد ينسى انه يشاهد فيلما , ويبدو كل شيء عفوي تماما فالإجابة على اسئلة من قبيل (من) و(ماذا) تكون على درجة من البداهة إلى حد أنه لا يخطر ببال معظم الناس أن يطرحوها من الأساس .

الإدراك الحسي والإستيعاب موضوعان هامان في علم النفس المعرفي والعلم المعرفي وعلم الاعصاب , حيث تقوم هذه المجالات بدراسة العمليات المتنوعة التي تشكل قوام الفكر البشري والتي تشمل الاحساس والإدراك الحسي والإنتبا، والذاكرة، والتنسيق وجل المشكلات ....الخ والعلم المعرفي كان له تأثير بالغ الأهمية على النقد الجمالي في السنوات الاخيرة[2]. ففي مجال دراسات الفيلم قاد ديفيد بوردويل حركة تهدف الى زيادة دقة المفاهيم المعرفية وتطبيقها على عملي إستيعاب السرد ومؤخرا اصبح من الشائع بين دراسي الفيلم استخدام مصطلحات مثل (المخطط) و(الذاكرة طويلة الأمد) و(المشاعر) و(الشبكات المترابطة) عند مناقشة أنواع الفيلم وتقنياته. وقد

[1] يوسف لطيفة، **مرجع سابق**، ص33.

[2] سكيب داين يونج ،**السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي**، ترجمة: سمير سامح فرح ، ط1، جمهورية مصر العربية مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، 2015, ص 124.

استخدمت مثل تلك المفاهيم في بناء نظريات جديدة حول مشاهدة الافلام ، واستيعاب السرد والخبرة الشعورية هذا التقارب بيبن دراسات الفيلم والعلم المعرفي هو جزء من إتجاه فكري مثير يمزج بين الطرقالعلمية (الملاحظات العلمية والتجريبية) وبين العلوم الانسانية (التحليل النصي) ليس للمساعدة في فهمأدراك الأفلام حسيا وإستيعابها بل لمساعدة الذهن البشري نفسه .

شكل 1 : النشاط الرمزي المرتبط بمشاهدة الفيلم : الفهم والمشاعر ، والإدراك الحسي .[1]

المطلب الثالث : المدرك الحسي والمجاز في الفيلم السينمائي .

يعتبر المدرك الحسي أداة للمعرفة ومكونا للوعي الإنساني والسينما في قوتها ورونقها تحيل بشكل اكبر الى الادراكية الحسية , لأنها تقوم على الذائقة الجمالية ,والبصريات المدهشة واستفزاز المشاعر والخيال , وبالتالي التحفيز على الإدراكية المعقولية . لذا لا يمكن ان تكون أداة توصيل الفيلم للمشاهد مجردة , فليس هناك فيلم دون لصور و خيال سينمائي وإبداع بصري ومؤثرات صوتية وماكياج وإضاءة وألوان تساهم كلها في خلق الحكي بالإيهام والوصول بالمشاهد الى ذروة الاستمتاع بما يشاهده كما توصل إليه الرسالة التي إشتغل صانعو الفيلم على تبليغها .

يبحث المشاهد في السينما عن المتعة أولا، والأفلام التي تستهويه هي تلك التي تتوفر على إشتغال واضح على الصورة الفيلمية , ولذا نجحت السينما الغربية وسينما هوليوود بصفة خاصة وحققتا الانتشار العالمي , إذ " توظف السينما في الولايات المتحدة وفي الغرب عموما لتغطي على تناقضاته من خلال ما تثيره في نفوس الجمهور من صراع في المواقع والمشاعر , لاسيما أولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الفقيرة وغير المتعلمة من خلال ما يعرض عليهم من قصص خيالية وأحلام " وهذا يحتاج الى الاشتغال على الصورة الفيلمية التي ستؤثر في المدرك الحسي للمشاهد ,

[1] سكيب داين يونج ,**مرجع سابق**، ص 124.

من خلال تقديم تعبيرات فنية مؤثرة ، بإمكانها شدإنتباه المشاهد واثارة عواطفه وانفعالاته هذه الصورة التي تعد ركيزة الفيلم السينمائي الذي هو وسيلة من وسائل التعبير الفني .[1]

الأفلام التي تتحرر من عنصر الحبكة والتشويق هي من نوعية الشرائط السينمائية الأكثر نضجا واقترابا من حالة الكمال السينمائي , وهي الأفلام التي تتيح للمشاهد حرية الادراك والتأمل . فالفيلم يحاول أن يرصد سلوك و تصرفات الانسان بشكل حسي حيث يتضمن إشارات سردية وبصرية مليئة بتناقضات الانسان ليظهر كما هو في الشريط السينمائي وتكون العناصر الأخرى من الخيال والدراما , والحكاية السينمائية في خدمة الادراك الحسي للفيلم بمعنى أن تستخدم كتقنية للسرد او كإحدى روافد الفهم الفيلمي، وليست هي الأساس حتى تتكشفالعقد البشرية والاجتماعية والأخلاقية كما هي .

المدرك الحسي أحد أدوات المعرفة ومكونات الوعي الإنساني وهناك فرق في المفهوم الفلسفي لشقي الادراك والادراكية المعقولية والادراكية الحسية، والسينما في قوتها ورونقها تحيل أكثر إلى الإدراكية الحسية , لأنها تتميز بالذائقة الجمالية والبصريات المدهشة و استفزاز المشاعر والخيال بجانب الإحالة إلى الإدراكية المعقولية , ولكن عبر الإدراكية الحسية بشكل مؤكد فلا يمكن أن يكون أداة توصيل الفيلم للمشاهد عبر العقل بشكل مجرد لأنه يصبح بذلك مثل الكتاب أو الرواية فليس هناك فيلما بدون صور وخيال سينمائي وإبداع بصري والحكي بالإيهام أو اللاإيهام بمعنى أن الإدراكية الحسية تكون طاغية فهي مكنونة في كل لحظة مشهدية بل هي حاضنة اللحظات والثواني الفيلمية .

إن كل ما يظهر في الصورة هو اشكال تدرك بالحس خلافا للسيناريو و الحديث والحوار , فمثلا حركة الجسد والمشاعر المتبادلة من حب و كره إنتقالا غلى مراحل الصراع، ونظرات العين وصور المكان وحركات الزمن، كل ذلك يذهب مباشرة الى المدركات الحسية فالداخلية بمكنوناتها في الفيلم كلها تدور في فلك الادراكية الحسية وفي المفهوم الفلسفي الادراك الحسي ينشط الوعي في حالة اليقظة والانتباه للحياة كما يؤكد على ذلك الفيلسوف الإنجليزي *برنارد راسل الذي أكد

[1] محمد الامين بن ربيع، محمد منطوري، **فاعلية المدرك الحسي في تشكيل البعد الدلالي للصورة السينمائية في فيلم " البئر"** , مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 31, العدد 4، جامعة محمد بوضياف المسيلة، ديسمبر 2020، ص107.

على تلازم الوعي مع حالة اليقظة وبمعنى فلسفي اخر نطاق تأثير الإدراك الحسي على الوعي مرتبط بمساحة ضيقة منها الحالة الزمنية والمكانية والعقلية والحسية أيضا فالإنسان في لحظة الوعي الواحدة مرتبط بشيء ما محدد ومغلق في ذاته فالسينما تحوي خطابات إثارة الخيال والمدرك الحسي بشكل مكثف وعالي مقارنة بالواقع .[1]

لا يمكن أن نفهم أجزاء أي وحدة أو أن نتعامل معها إلا اذا كان لدينا ادراك مسبق بالمعنى الكلي لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني اجزائه . وذلك إذ طبق على مجال السينما وأبعاده ومكوناته سنجد هذه الاطروحة متحققة بشكل كبير وفي أخرى ليست كذلك وفي الأخيرة تصبح السينما فوق الهرمنيوطيقا أو ضدية الهرمنيوطيقا .

في الحالة الأولى فيما هو تحت عباءة الهرمنيوطيقا سنجد التأمل الفكري الذي يحتوي على الرموز والدلالات وفك شفرة الالغاز وما تحتويها من شبكات ومصفوفات من التعقيد الفكري والتأملي بالإضافة إلى السرد الحكائي والمحتوى الأدبي للفيلمية إذا وجد وكل ذلك يحتاج الى طبقات من المعرفة المسبقة وثقافة معينة لإدراك مستويات الفيلم المختلفة فإذا كان هنالك فيلم يحتوي على العديد من الرموز السياسية والاجتماعية فهو يحتاج إلى مشاهد مطلع على المعنى الكلي لذلك الفيلم ثم يبدأ بتفكيكه في عقله ثم تفسيره وفهمه فهناك أفلام تحتوي على مفاهيم فلسفية مثل الحب والموت والحرية وفردية الانسان والعولمة وغير ذلك من المفاهيم الكلية ويجب على الذي يرغب في تفسير الفيلم وفهمه والاقتراب من المعاني الكلية لها بأي شكل من اشكال التناول الثقافي مثل الموسيقى والأدب والفلسفة والعلوم الاجتماعية والنقاشات الجماعية .

وفي الحالة الثانية هي فوق الهيرمنيوطيقا والتي لا تتطلب معرفة المعنى الكلي وهي موجودة في التأمل الفكري والعقلي ولكن فيما يتعلق بالمجاز والذي هو اقرب الى المدرك الحسي وبجانب

---

[1] امير العمري , **المدرك الحسي والمجاز في الفيلم السينمائي**، عين على السينما، مجلد 22، عدد 12 ، جامعة القاهرة , اوت 2016، ص 21.

* **برنارد ارثر ويليام راسل** (18 ماي 1872– 2 فيفري 1970) ايرل راسل الثالث عالم منطق ورياضي ومؤرخ ناقد اجتماعي بريطاني، في مراحل مختلفة من حياته كان راسل ليبراليا واشتراكيا وداعيا سلام , إلا أنه أقر أن لم يكن أيا من هؤلاء بالمعنى العميق ، قضى معظم حياته في انجلترا بالرغم من كونه ولد في ويلز توفي عن عمر يناهز ال100 عام.

احتوائه على جوانب عقلية، وهي تنساب عبر المعطى الحسي لكثافة هذا الجانب الآخر في المجاز، ولذلك ليس هناك تفسيرا محددا يسعى المشاهد إليه وهي موجودة في أفلام شعراء المجاز السينمائي مثل الفرنسي *جان لوك جودار. [1]

المطلب الرابع : الادراك الحسي والإستيعاب الشعوري للفيلم السينمائي .

إن عملية الإدراك الحسي تتمثل في استقبال الحواس لمثير حسي ثم تأتي مرجحة تفسير وإدراك ذلك المثير وفهم معطياته وعليه فأن عملية الاحساس والإدراك تندمجان في عملية واحدة تدعى الادراك الحسي .

وإدراك الحواس يقوم على أساسين الأول حسي نفسي، يفسر من خلال المشاعر الوجدانية فإدراك الحرارة و البرودة وغيرهما هو إدراك حسي يحمل اثارا وجدانية فلا الحرارة ولا البرودة لها اجزاء أو عناصر تتمثل في في الصورة أو الكلمة وانما تتمثل اولا وقبل كل شيء في نفوسنا أما الثاني فهو إحساس عقلي وهو يعود آخر الأمر الى العقل حيث أن الأساس الحسي النفسي يضع في الاشياء مشاعر من خلال المدركات الحسية والأساس الحسي العقلي يكشف في الأشياء قوانين تتفق معه من خلال هذه المدركات الحسية وهذا يعتمد على الآثار الوجدانية وذلك يكشف عن القوانين الطبيعية .

والحس العقلي اما أن يبقي الادراك حسيا مباشرا واما إدراكا ابداعيا ويفسر ذلك بوصف الادراك الحسي البحت (المباشر) ويفسر هذا النوع من الإدراك بأنه ينصب على ما هو عام ولا ينتبه للتفاصيل لكن عندما يعمل الفن على الإدراك الحسي المباشر عند ذلك يتحول الإدراك الحسي البحت إلى إدراكا إبداعيا لأن الفن يتمثل لا في تجسيد المحسوسات بل يتمثل بالإدراك الحسي الذي يخضع للتفكير الخلاق الذي يتمتع به الافراد عن بعضهم البعض وبالتالي يتحول إلى شيء

[1] امير العمري ، مرجع سابق، ص 71.

* **جان لوك جودار** ولد في 30 ديسمبر 1930 مخرج أفلام فرنسي وأحد ابرز أعضاء حركة الموجة السينمائية الجديدة والتي اتسمت بالتطرف وكثيرا ما يستعين بأفلامه بالفلسفتين الوجودية والماركسية وتعبر معظم أفلامه عن آرائه السياسية و معرفته بتاريخ السينما .

آخر غير الذي شهدته الحواس وإن كان مستمدا منها [1]

لكي يفهم المتلقي فيلما ما عليه ان يراه و يسمعه فكل ما نعرفه عن الإدراك البصري (اللون , والعمق,الحركة) والإدراك السمعي (الشدة الصوتية، الدرجة، ومصدر الصوت) له علاقة واضحة بتجربة إدراكنا للصور المتحركة . إن احدى

المشكلات التي تواجه الباحثين في فهم الإدراك الحسي والصور المتحركة تتمثل في أن صورة الفيلم لا تتحرك فعليا فثمة سلسلة مكونة من 24 صورة ثابتة متتالية في الثانية الواحدة يتم التقاطها بواسطة كاميرا سينمائية ثم تعرض بنفس السرعة على شاشة بواسطة جهاز عرض مزود بضوء فاقع السطوع كل واحدة من تلك الصور يتم تجميدها لوهلة قصيرة قبل أن ينتقل الفيلم للكادر التالي والحركة الفعلية للفيلم داخل الكاميرا يجب اخفاؤها بواسطة ضوء يومض لحظيا بين الكادرات وإلا فإن الصورة المتحركة ستبدو مشوشة) ومن هنا فإن الحركة التي يراها المتلقون على الشاشة ليست هي الحركة الحقيقية وتلك الحركة المدركة يطلق عليها " الحركة الظاهرية " وقد تم التوصل الى هذه التكنولوجيا بفضل جهود خبراء تجاريين و باحثين في مجال الادراك الحسي التجريبي في العقود الأولى التي أعقبت ظهور السينما ومن خلال التجربة والخطأ (أساس المنهج العلمي) نجح هؤلاء العلماء في اكتشاف السرعة التي يجب أن يتحرك بها الفيلم داخل الكاميرا من اجل الحصول على إدراك اقرب ما كون للإدراك الحسي للحركة الحقيقية .

وفيما بعد استطاع الاكاديميون الذين درسوا عملية الإدراك البصري التوصل إلى تفسير ظاهرة الحركة الظاهرية بمفردات سيكولوجية فقد جدوا ان الحركة الظاهرية تنشط تلك المسارات المعرفية والفسيولوجية نفسها التي تنشطها الحركة الحقيقية وعندما تكون الفروق المصورة والساكنة بين كادرين متتاليين طفيفة للغاية لا يستطيع الذهن إدراك انهما مختلفان ويتوهم بدلا من ذلك أن هناك استمرارية فيزيقية (مثل الطريقة التي تتحرك بها الأشياء في العالم الواقعي)حتى وان كانت الاستمرارية مجرد خداع بصري .[2]

[1] علاء الدين عبد المجيد جاسم، **الثابت والمتحول في الإبداع السينمائي**، مجلة كلية الآداب، لعدد 94 ، جامعة بغداد، قسم الفنون السمعية والمرئية سينما ، 2010،ص 531 .

[2] سكيب داين يونج ،**مرجع سابق**، ص 125.

إن تطور الصورة السينمائية في ومن يمتد عقودا متراكمة من التذوق الفيلمي يمكننا من الحصول على وحدة إدماج المجال والصورة , والتأمل الباطني وتعبيرية الملفوظ . فيحلو لنا تصور الأمر بعبارة *غوته (أن ما هو في الخارج هو في الداخل أيضا ...)خلالها تكتسب السينما بواسطة تنوع دلالاتها اعلى صفات الادراك الحسي للظواهر المشخصة برغم أن ذلك الإدراك لن يكون موجودا او معبرا عنه بالتمام، من غير التشبع الشاعري بإيقاعية الفيلم تمثل سكناته ووحداته لمصلحة واحدة من الإندماج معه يوفرها بغية تسهيل قراءته على هذا النحو ليس للفيلم معنى خارجا عنه . وكل فهم له سيكون لصالح الخيال المبثوث فيه، أما الوحدة التي يصر الفيلم عليها في ميدان تناظر الخطاب وتأويله فيمكن استنتاجها في عبارة * ميرلوبونتي " القائلة أن (**معنى الفيلم مندمج بإيقاعه كمعنى الإيماءة الذي لا يمكن قراءته مباشرة في الإيماءة ذاتها فالفيلم لا يريد أن يعني شيئا غير ذاته**).

ربما على الأوجه كافة توجد في الفيلم قصة ما وإن لم تكن ففكرة معينة يطرحها وأي تحليل للصورة السينمائية عليه أن يمر بإدراكاتها الأولى لها صعودا نحو المعنى العميق فيها، بحيث لن يكتمل المعنى المعطى بالنسبة لمن يتأمله بغير استبصار كاف لجمالية كل صورة ولقطة من صور الفيلم و لقطاته يقول ميرلوبونتي إن (**الفيلم لا يفتكر بل يدرك حسيا)** ،ليس مستبعدا هذا إذا نظرنا إلى الفيلم بوصفه نوعا من الشعر المحض وسيلة تعبير خالصة لا يمكن الاتصال بعناصرها إلا من خلال محاولة استقبالها كطريقة جيدة للتنظيم الداخلي " للصورة السينمائية " بين مبتكريها ومتلقيها الأمر الذي يجعل من الأشخاص متفاوتين في قدرتهم على إكمال الوهم السينمائي وفق تباين استعداداتهم الذهنية على التصديق (الاندماج أو المراقبة) بحيث لن يكون بوسع الفيلم – في الغالب – أن يتبنى وصفة جاهزة يمكن تلقينها للجمهور لضمان مشاعره خلال العرض فعناصر الفيلم المكونة تشكل في ارتباطها كلا موحدا يؤلف المعنى[1]، لو امعنا النظر جيدا في الصورة (

[1] احمد ثامر جهاد ، 2020/06/26، **استبطان الذات بلقطة قريبة**,تم الاطلاع عليه بتاريخ 2021/04/28، رابط الموقع http://www.elaph.com

***يوهان فولفغانغ فون غوته:** هو أحد اشهر أدباء ألمانيا المتميزين والذي ترك إرثا ادبيا وثقافيا ضخما للمكتبة الألمانية والعالمية وكان له بالغ الأثر في الحياة الشعرية والأدبية والفلسفية وقد تنوع أدبه ما بين الرواية والكتابة المسرحية والشعر وأبدع في كل منهم وإهتم بالثقافة والأدب الشرقيين وإطلع على العديد من الكتب فكان واسع الأفق مقبلا على العلم، متعمقا في دراسته .

فيلم "الحاسة السادسة على سبيل المثال) وهو من أبرز الأفلام النفسية الرصينة لن نجد ما يدل على أن مكون الفيلم التأثيري يستبق مشاعر المتلقين من أجل تحقيق القصد العام للفكرة إنما يحاول فقط إرضاء فضولهم لمعرفة تنامي الاحداث في القصة .

معنى ذلك أن الارتياب المبثوث في هكذا نوع من الأفلام يتحول تماما إلى الإحساس العميق بالتكوين المتواتر للأسلوب فيجعل الأشخاص – تدريجيا – يصدقون في الصورة الفيلمية ما يرفضونه في الواقع رغم أن الصورة على نحو ما ليست ببعيدة عن واقع الأشياء المدركة ذلك إذا أعرنا انتباها كافيا لإحساسات الممثل وافعاله الواقعية عند تأديته الدور المرسوم له .بالطبع دون تمثل جانبية الشخصية المؤداة حقيقة إلا بشكل مؤقت يزيد من وهم تصديقها والتأثر بها (الامر الذي يبقي على الالتباس هو وجود واقعية أساسية فعلية للسينما) يستمع الأفراد إلى القصص التي يرويها الأشخاص فيحاصرون بقوة أسلوبهم على تصديقها فضلا عن جدية طرائقهم في الحديث المؤثر عبر براعة ايماءات الوجه ونظراته والأهم من ذلك حضور الراوي الفعلي والواقعي .

والحكاية نفسها تؤلف هنا رباطا وثيقا مع المشاهد حينما يتلقى الصورة المسرودة في الفيلم من راو مجهول , اكثر جاذبية أحيانا نميل معه برغبة دفينة الى التصديق الممعن بتلقائيته القريبة من استقبال الحلم ذلك الذي – يرفض بشدة – عدم ابتكار تأويل مقنع لعناصره البارعة وصوره الطيفية خلال استعادته الواعية فهو الضمان الأخير الذي يبقى العقل سليما من نزعة التجريد التي لا طالما حاصرته فتستوجب من المتلقي اشغاله بسحب الخيال وتشغيل الإدراك حتى يسمح له الوصول إلى تفسيرات لبراعة التأثير المحايث لآنية استقبال الفيلم السينمائي الذي ليس إدراكه سوى متعة محصلة من تلقي جمالية العلامات الحسية التي يدركها المشاهد .[1]

يزعم جوليان هوكبرج وهو باحث في مجال الأبصار قام بدراسة عملية الإدراك الحسي للفيلم أن العمليات الادراكية ينبغي أن تحظى بإهتمام أكثر من طرف الباحثين السينمائيين . فهو يعتقد أن أساس المعالجة الادراكية متأصلة في التركيب البيولوجي للجسم البشري، فهي أسس كونية ولا

***موريس ميرلوبونتي:** (1908–1961) فيلسوف فرنسي تأثر بفينومينولوجيا هوسرل وبالنظرية الجشطالتية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية بوجه عام وفي المعرفة بوجه خاص، عرف بنقده لعلم النفس وغيره من العلوم التي تقدم فهم إختزالي وجاف للظواهر .

[1] امير العمري ، **مرجع سابق** , ص 75.

تحددها المتغيرات الثقافية (مثل كون الفيلم احد منتجات المجتمع الرأسمالي) , فرغم أن هوكبرج لا يعتبر الثقافة مقطوعة الصلة بإنتاج الأفلام وتفسيرها وتلقيها فأنه يرى ان ثمة جوانب بعينها من خيرة مشاهدة الفيلم لا تختلف بصورة كبيرة من ثقافة الى أخرى أو من شخص لآخر والعمليات الإدراكية يمكنها ان تفرض معايير بعينها على الطريقة التي يفهم بها المشاهدون الفيلم، فالمعنى الفلسفي لفيلم " المواطن كين " مفتوح للنقاش لكن ما لا يختلف عليه إثنان هو التباين البصري الذي ينطوي عليه التصوير بالأبيض والأسود والذي يسمح بوجود مجموعة من درجات التضليل اكبر من تلك التي ينتجها الفيلم الملون .[1]

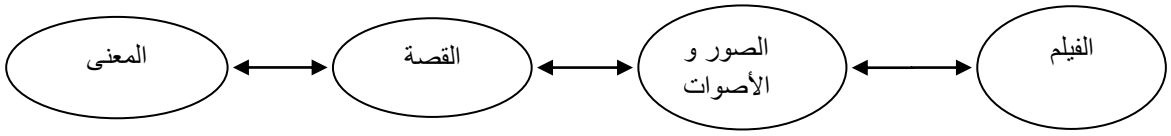
إن قدرة السينما على التأثير علينا لا تكمن بالضرورة كليًّا أو حتى بدرجة أساسية في العناصر التي تنفرد بها السينما. فلنتأمل في هذا السياق التفسيرات القائمة على طبيعة السرد في حد ذاته ؛ أي قدرة السينما على توليد مشاعر قوية لأسباب لا تختلف كثيرًا عما نجده في الأدب الروائي.أو أي نوع آخر من الفنون ينطوي الحديث عن قوة السينما واحتمالية تأثير افلام بعينها على المشاهدين الأفراد تأثيرا قويا من الناحية الاجتماعية والسياسية من خلال ما يقدمه الفيلم بوجه عام على جماهير عريضة وكذلك فيما يتعلق بالمعتقدات والقيم الشخصية وهذا من وجهة نظر كل من تيودور ادورنو وماكس هوركهايمر واللذان عبرا عن مخاوفهما حيال التأثير السلبي المحتمل للفن الجماهيري على جماهير سلبية تفتقر للحس النقدي .

ثمة ميل للتفكير في المشاعر والأفكار كشيئين منفصلين إذ القلب متقد ومندفع بينما الرأس بارد وعقلاني , وتاريخيا تعامل علم النفس مع المعرفة والمشاعر باعتبارهما مجالين متمايزين للدراسة حيث أن اغلب النظريات الحديثة عن المشاعر تذهب إلى أن الفصل بينهما ليس بالأمر اليسير فالعمليات المعرفية تحدث فعليا بالتزامن مع العمليات الشعورية كما ترتبط ردود الفعل الشعورية بصلات فسيولوجية مع أنماط الفكر .عندما يتعرض الفرد لفيلم معين تنتابه مجموعة من متنوعة من المشاعر ضحك دموع، تعبيرات عن الهلع، بكاء وغيرها . ذلك لأن الأفلام تتمتع بفاعلية كبيرة في هدا الصدد لدرجة انها أصبحت عنصرا حيويا في دراسة المشاعر وغالبا ما يتم عرض فيلم او مقطع من فيلم على المشاركين الدين يخضعون بعد ذلك لعملية قياس شعور معين ثم يتم

[1] سكيب داين يونج ، **مرجع سابق** ، ص 128.

مقارنة القياسات بمتغيرات سيكولوجية أخرى مثل النوع والذاكرة والإدراك وغيرهم من العمليات العقلية التي تحدث على مستوى العقل اثناء تعرض المتلقي للفيلم . بالإمكان تبيين ملامح عملية الاستيعاب الشعوري للفيلم من خلال التحليل النصي للسيناريو أن دراسة أنواع الفيلم تقليد راسخ في مجال دراسات الأفلام تعتمد إلى تسليط الضوء على الدور الذي تلعبه التيمات لأن الأنواع تتضمن تكرارا للتيمات الأساسية والمحفزات الاسلوبية تلك المحفزات تستدعي سيناريوهات معينة مع ما يصاحبها من مشاعر فالنوع السينمائي الناجح يمزج بين العديد من المشاعر التي تستثير في وجدان الجمهور ذكريات تحرك مشاعره وتولد لديه استجابة شعورية تتعلق بشعور واحد مهيمن . [1]

عندما يشاهد المتلقي فيلما ما فهو يتابع خيط القصة ويندمج معه اندماجا كاملا لكنه في اغلب الأحيان لا يعود للتفكير فيه مطلقا مرة أخرى بعد نهايته ومع ذلك يحدث أن فيلما معينا يمكث مع المشاهد ويسيطر على تفكيره لساعة لأسبوع أو لسنة وتظل قصته تشغل ذهنه فيعيش مجددا تلك المشاعر التي اختبرها أثناء مشاهدته ويقيم جودته وتجربة المشاهدة يربط بينه وبين بقية العالم من حوله ويتحول فهمه للفيلم وإدراكه له إلى خريطة معرفية يسترشد بها العديد من الأمور في حياته .



شكل2: النشاط الرمزي المرتبط بمشاهدة الفيلم : التفسير والتقييم .

مع نهاية كل فيلم يسأل المشاهد نفسه هل كان الفيلم ممتعا هل كان مرضيا ام كان مضيعة للوقت فالمتعة والاشباع هما المسألتان الاساسيتان عند المتلقي بعد انتهاء فعل المشاهدة باعتبار الفيلم شكلا من أشكال الترفيه . يرتبط الإستمتاع بالفيلم ارتباطا وثيقا بالخبرة الشعورية فمن المفترض أن الناس يرغبون في الترفيه بهدف الترويح عند انفسهم حيث أن العلاقة بين ما يحسونه من مشاعر أثناء الفيلم وتصنيف عملية المشاهدة كتجربة ممتعة ليست شفافة بأي حال من الأحوال فحتى في حالة تلك الأفلام التي تستثير مشاعر إيجابية مثل الدهشة نتساءل عن السبب الذي يجعل البعض

[1] سكيب دان يونج، **مرجع سابق**، ص130.

يجدون فيلما مدهشا عن غيره ومما يثير الحيرة بوجه خاص تلك الأفلام التي تستثير مشاعر سلبية مثل الاسى والخوف مثل أفلام الرعب والاثارة والبكائيات التي تدمي القلوب حيث طالما حظيت بشعبية كبيرة على مدار تاريخ صناعة السينما .فالسؤال المطروح هنا لماذا يسعى الناس وراء تجربة تثير فيهم مشاعر سلبية ؟[1]

المبحث الرابع :موت الفيلم وحياة المتلقي التأويلي.

المطلب الأول :الفيلم السينمائي من بنيوية الانغلاق إلى التأويل المفتوح .

يصعب الوقوف على تعريف شامل للبنيوية فقد عرفها الكثير من علماء اللغة الغربيين والعرب بتعريفات مختلفة منها ما كان شاملا لها ومنها ما لم يكن شاملا بل يتعرض لبعض معانيها فقد عرفها العالم اللساني ايميل بنفست بقوله : البنية هي ذلك النظام المنسق الذي تتحد كل اجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل .

وعرفها العالم اللغوي لالاند بقوله : أن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة أو متضامنة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى ولا يستطيعأن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل .

إذا فالبنيوية هي منهج فكري وأداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم إهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية وإن كانت قد اشتهرت في مجال علم اللغة والنقد الادبي .

تمتد الجذور التاريخية لنشأة النظرية البنيوية إلى عهد سقراط ولكنها تبلورت في صيغتها في ضوء نظريات وأفكار كثير من المنظرين مثل : اوزوبل، بياجيه، دوسوسير، ميشيل فوكو وغيرهم .

ولكن يرجع الفضل في نشأة الدراسة البنيوية في العصر الحديث إلى العالم السويسري *فرديناند دي سوسير، إذ أن اراءه في التفرقة بين اللغة والكلام والدال والمدلول وفي أولوية النسق أو النظام على باقي عناصر الأسلوب، وفي التفرقة بين التزامن والتعاقب وكذلك استخدامه مصطلح بنية في العصر الحديث بالمؤتمر الذي عقده الشكلانيون الروس في مدينة لاهاي عام 1928 والتي مهدت

[1] سكيب داين يونج، **مرجع سابق**،ص155.

لنشأة الدراسات البنيوية. ومنهم من يرى أن رومان جاكوبسون هو أول من استخدم مصطلح البنيوية في العصر الحديث وذلك في البيان الذي أصدره في أعمال المؤتمر عام 1938.[1]

إذا نستطيع القول ان البنيوية ظهرت في بداية الامر في علم اللغة وبرزت عند دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة من خلال كتابه محاضرات في اللسانيات العامة الدي نشر في باريس سنة 1916 وقد أحدثت هذه اللسانيات ابستيمولوجية " معرفية " مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدياكروني، وإكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الادب .

أما عن نظرية دي سوسير في علم اللغة فهو يرى أن موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن اجل ذاتها وقد فرق بين اللغة والاقوال المنطوقة والمكتوبة فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من إستعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ويلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين .

إذن ففي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها مجموعة من الحقائق لأن اللغة بالتحليل السابق هي نظام إشاري (سيميولوجي)* أي أن علم اللغة يهتم باللغة المعينة ولا يلتفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وعي ولأنها تتصف بالإختيار الحر. ومن هنا انطلقت البنيوية من حقل علم اللغة إلى حقل الأدب فسوسير في نظريته كان يفرق بين اللغة والاقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاما أو كتابة فالبنيويين يفرقون كذلك في علم الأدب بين الأدب والأعمال الأدبية.

---

[1] جمعة العربي الفرجاني، **أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية**، المجلة الجامعة، المجلد 1، العدد 18، جامعة الزاوية قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب، جانفي 2016،ص 6 .

***فرديناند دي سوسير:** ولد في 26 نوفمبر 1857 في 22 فيفري 1913 نعالم لغوي سويسري شهير يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات فيما عده كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث، عني بدراسة اللغة الهندية الأوروبية وهو أول من قال بأن اللغة يجب أن تعتبر ظاهرة اجتماعية .

[2] جمعة العربي الفرجاني، **أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية**، المجلة الجامعة، المجلد 1، العدد 18، جامعة الزاوية قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب، جانفي 2016،ص 6 .

***فرديناند دي سوسير:** ولد في 26 نوفمبر 1857 في 22 فيفري 1913 نعالم لغوي سويسري شهير يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات فيما عده كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث، عني بدراسة اللغة الهندية الأوروبية وهو أول من قال بأن اللغة يجب أن تعتبر ظاهرة اجتماعية .

أما عن فكرة النظام او النسق الذي يتحكم بعناصر أو أجزاء النص مجتمعة والذي يمكن أن يظهر من خلال شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية الاسلوبية والايقاعية فهي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساسا من أسس نظرية دي سوسير والتي وضحها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات .

بمعنى أن الكلمة لا يتحدد معناها إلا بعلاقتها مع عدد من الكلمات بما سبقها ولحقها كما أن العلاقة بين صوت الكلمة و مفهومها كما يرى دي سوسير هي علاقة تعسفية بمعنى أن لا علاقة لمفهوم الكلمة بصوتها بدليل إختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى إذن فبناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات وهي تمثل نظاما متزامنا حيث أن هذه العلاقات مترابطة . [1]

ويعد كلود ليفي شتراوس زعيم البنائية الفرنسية ومؤسس النظرية البنيوية في العلوم الاجتماعية وأول من طبقها في ميدان الأنثروبولوجيا فشملت المجتمع والفكر والثقافة , فمنهم من يرى أن الفكر البنيوي كله يمكن أن يتحدد بأعمال شتراوس، وقد توسع في نظرته للبنائية لتشمل الكون بأسره لأنه يرى أن البنيوية مجرد منهج يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات .

إن للبنيوية منظورا معرفيا تجاه النص وكينونته وتجاه متلقيه وناقده . حيث نظر البنيويون إلى النص من زاوية هيكلية على انه مجموعة من الأنساق المضبوطة تتمتع باستقلالية تجعل الدارس له تابعا لمادته سجينا لصياغتها ومن ثم لزم على العامل في حقها عدم تخطي أسوراها أو إضافة شيء من اجتهاداته وبالتالي المساهمة في إقصائه وإلغاء دوره كما عزفت عن مقاصده ونواياه ونعتت كل ذلك بعدم الجدوى واعتبرت كل ذلك لا فائدة منه .[2] معحلول منتصف الستينات من القرن الماضي دخلت ما بعد الحداثة وبشكل متزايد إلى الأوساط الاكاديمية وأصبحت محورا مهما

---

[1] ثامر إبراهيم محمد المصاروة، **البنيوية بين النشأة والتأسيس دراسة نظرية**، مكتبة النور للنشر والتوزيع ،الأردن ، ط1 2013،ص ص 11,10 .

[2] جمعة العربي الفرحان ، **مرجع سابق**، ص10.

***السيميولوجيا** : علم العلامات مشتقة من المصطلح الإغريقي سيميو ومعناه الإشارة أو العلامة أو الآية و هوعلم يعنى بدراسة السلوك الإنساني كأنماط ذات نتاج ثقافي منتج للمعنى .

من محاور المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية في الجامعات الأوروبية والأمريكية البارزة ظهرت ما بعد الحداثة داخل أروقة الجامعات تحت مصطلح ما بعد البنيوية هذا المصطلح تماما مثل مصطلح ما بعد الحداثة لم يكن بعيدا عن الجدال والنقاش وإثارة إشكاليات عديدة غير قابلة للحسم والغلق النهائي فقد طرحت الكثير من التساؤلات حول طبيعة وحدود أبعاد ما بعد البنيوية وفي حين إعتبرها البعض استمرارا طبيعيا للبنيوية وليس انقطاعا وتحولا في الاطار العقلي للبحث العلمي في العلوم الإنسانية عدها البعض الاخر قطيعة معرفية شاملة مع الفكر البنيوي و رفضا لكل الأسس النظرية التي جاء بها هذا الفكر .

كانت بداية ظهور السينما في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت التكنولوجيا بطل هذا الفن الجديد والحداثي بامتياز لكنه مع ذلك مر بالكثير من المراحل حتى يصل لما وصلت إليه الفنون الأخرى من ملامح جمالية معينة تضعه في خانة الفنون الحداثية مع هذا فالسينما هي الفن الذي تطور سريعا ربما لأنه الفن الأكثر ارتباطا بالتقدم التقني ولا يملك إلا ان يسار صانعه .لا يمكن تقديم خصائص سينما ما بعد الحداثة إلا بمحاولة وصف لسينما الحداثة ولا يمكن وصف أي منهما دون محاولة لوصف المصطلحين رغم صعوبات ذلك , في كتابه ما بعد الحداثة والسينما أتت بمفاهيم قداسة العقل و العلم والإنسان و اعتبرت الذات الإنسانية مركزا للكون كانت سيطرة الانسان على الطبيعة وعدا بالتخلص من الندرة والحاجة وسيطرة العقلانية من خرافات الدين والأسطورة وتعسف السلطة.لكن القرن العشرين بالحربين العالميتين والقنابل النووية والأزمات الاقتصادية اتى صفعة على وجه مشروع الطموح . بدأت الحداثة تتحول الى شكل يرفض بالكامل الاستعلاء فوق الزمان والمكان وتلازم ذلك مع إعلاء الرغبات الجنسية والنفسية و" اللاعقلانية " كمقدمة لخطاب ينخلع من كل ما هو عقلاني، ويرفض النظرة المتفائلة القديمة .[1] إنطلق فكر السينما الحداثية حينها من موقف عدم فهم وضياع، فتغير السرد وبناء الشخصية وتغير الزمان الواحد الواضح، وتبدل المكان وأسلوب التلقي , تعالت السينما على المتعة واهتمت بالتعقيد أكثر من إستمتاع المشاهد.

[1] كريستوفر باتلر ،**ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جدا**، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مصر ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ص 14 ، 2016.

ربما بدأ تبلور مصطلح ما بعد الحداثة مند بداية الوعي بمشكلات الحداثة ,وعدم قدرتها على مسايرة الواقع الجديد او تفسيره , ليس من السهل تعريف المصطلح أن لفظة " تعريف " نفسها لفظة حداثية لا تنسجم مع الإطار العام المفتوح لما بعد الحداثة، والذي يفترض الثبات كما يفترض أن جميع القراء سيفهمونه بالشكل ذاته وهو ما لا يؤمن به منظروا ما بعد الحداثة الذين يرفضون وجود حقيقة موضوعية، ويمكن إعتبار الاتي بعض الصفات البارزة لهذه المرحلة : موت النزعة الإنسانية، العديمة، تجاوز الميتافيزيقا والسرديات الكبرى، الإفتقار لروح النقد للأوضاع الراهنة نسبية الأخلاق والحقيقة، عدم التمييز بين الثقافة النخبوية والشعبوية، رفض النظريات الكبرى رفض اليقين المعرفي وكل ما هو قاطع ورفض السلطة بكل أشكالها (سلطة التاريخ السياسة المجتمع، الاسرة، العقل، الحقيقة,الفن....الخ) ثمة طريقتان لانعكاس حالة ما بعد الحداثة على السينما الأولى عن طريق قصص تقدم حياة الإنسان في مجتمع تحكمه قيم ما بعد الحداثة أفلام مثل (American beauty /fight club) مثلة تعرض ما يعانيه الإنسان من حالة Yغتراب وخواء يصل لها في هذi المجتمعات . الطريقة الأخرى هي أن يصبح الفيلم نفسه مسرحا يعبر بطريقة إنتاجه عن قيم ما بعد الحداثة . كأن تتجاوز فكرته نفسها السرديات الكبرى والحقيقة والاخلاق والميتافيزيقا ... أو أن لا تروى الأحداثبطريقةخطية أولا يتم التركيز فيها إلا على ما يبدو هامشيا. ربما أهم سمات الفيلم ما بعد الحداثي هو اللامعنى ونسبية الاخلاق يمكنك أن ترى البطل خيرا في البداية ثم شريرا في المنتصف وتائها في النهاية في هذا الأفلام يذوب الفرق بين ما هو نخبوي وما هو شعبوي، بين ماهو فن رفيع وما هو منتج هابط تارانتينو مثال على مبدعي هذا النوع من الاعمال حين وقف لاستلام جائزة السعفة الذهبية عن فيلمه " pulp fiction" أبدت إحدى الحاضرات اعتراضها على منحه الجائزة كان رد تارانتينو ان شتمها من على منصة التتويج حيث يهزأ بفكرة الفن الرفيع او بتعامل الفنانين مع أنفسهم كطبقة نبيلة فوق المجتمع . [1]

ملمح آخر للفيلم ما بعد الحداثي هو الاهتمام بالبسيط والهامشي على حساب الرئيس والمركزي، الاهتمام بالبطل العادي، أو الموسيقى الشعبية، والغناء غير المتقن . يحاول المبدعون بهذه الطريقة معارضة السينما الكلاسيكية التي تعتبر الكون يدور حول حبكة الفيلم بينما هو مجرد

[1] سلمى مبارك ، **من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما**، مجلة أوراق فلسفية ، العدد 15، ص ص 4 5 , 2006.

أحداث عشوائية تحدث بمعزل عن الحكاية غير آبهة بها. تهتم هذا الأفلام بالمتعة والاثارة في كل اجزائها وليس بالشكل النهائي للفيلم، ليس من المهم كيف تبدأ وكيف تنتهي ولا ماذا سيتعلم المشاهد ربما ليس هناك غاية أو هدف لكن يجب أن يستمتع المتلقي طوال مشاهدة الفيلم .

تتعمد هذه الأفلام استخدام الإبهار البصري أو التقنيات المتقدمة أو أساليب السرد والتصوير لتظهر للمتلقي أنه يشاهد فيلما إنها تكسر الوهم وتؤكد على الواقع، كما تمزج سينما ما بعد الحداثة في فيلم واحد بين الكوميديا والجريمة وغيرها، إنها سينما اللأشكل حيث لا يقلل العنف من كوميديا الحدث في فيلم **Inglorious bastards**يتم تهديد الأسير ثم قتله بطريقة وحشية وسط النكات والضحك، وفي فيلم **Pulp fiction**لا بأس أن ترتكب جريمة بعد تلاوة النصوص المقدسة أو بتفاهة تامة عند الإستحمام، وبعد شرب فنجان من الشاي حيث يقتل البطل رجلا دون قصد لكنه يتابع الحديث ثم ينتبه إلىأن عليه تنظيف المكان، عبثية لا مثيل لها جاءت مع إنفتاح العالم على أفكار ما بعد الحداثة . وأحيانا تكون هذه الأفلام ذات بناء تقليدي للقصة والصورة ولكن تظهر قيمتها من خلال تعبير الأبطال عن أنفسهم ويعد فيلم " **Fight club**" هو المثال الأشهر على ذلك خصوصا خطبة براد بيت الشهيرة التي يعبر فيها عن مشاعر شباب هذا العصر ويصفهم بالأبناء المنسيين للتاريخ .

لقد مرت السينما بجميع المدارس الفلسفية المعاصرة، وتأثر مبدعوها بالأحلام والإحباطاتالمرتبطة بالأوضاع الاجتماعية وظلوا يعبرون عنها من خلال التغيير والتجريب في السرد والصورة، ويبدو انها لا تتوقف عن التطور خصوصا وأنها فن حديث ليس له ماض عريق كالفن التشكيلي والأدب السينما عالم الخيال الواقعي تماما،وفن الحداثة وابنة التكنولوجيا،ما يجعلها تحمل طابعا أيقونيا أكثر من أي فن آخرإنهاأقدر الفنون على حمل الرسالة الأيقونية لعصر ما بعد الحداثة ما يعرض على الشاشة ليس رمزا للشيء بل هو الشيء ذاته الانطباق التام بين الدال والمدلول الذي لا يمكن أن يعبر عنه شيء أفضل من السينما . [1]

[1] جمال شعبان شاوش، **ما بعد الحداثة والسينما قراءة في طبيعة وخصوصية الصورة السينمائية**، جامعة الجزائر 3 ، ص 11 ، 2017.

المطلب الثاني : التناصية في الفيلم السينمائي .

يعرف التناص في شكله المبسط بأنه حضور نص أو عدة نصوص سابقة أو متزامنة في نص حاضر ، وبناءا على هذا المنظور يصبح النص فضاء مفتوحا على نصوص وخطابات سابقة ومتداخلا معها، وقد شغلت ظاهرة التداخل هذه النقد العربي القديم .حيث حاول النقاد والبلاغيون العرب دراستها تحت مسميات مختلفة،لعل أبرزها قضية السرقات الأدبية والاقتباس والتضمين وحل المنظوم ونظم المنثور .

أما في النقد الغربي الحديث والمعاصر فقد لقيت ظاهرة التداخل بين النصوص اهتماما لدى الشكلانيين الروس حين أشاروإلى قضية التفاعل بين الاشكال والوظائف في الأدب،كما حاول ميخائيل باختين كشف وتفسير ظاهرة التعدد في اللغات والاصوات والاساليب التي طبعت روايات دوستويفسكي، وقد عبر باختين عن هذه الظاهرة بمصطلح الحوارية والتي تقوم على فكرة مفادها أنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماما وهي علاقة لغوية يمكن أن تحقق على مستوى الأنماط والتراكيب والصياغات والألفاظ .[1]

فكرة التناص ومظاهر اشتغاله في الخطاب السنيمائي:

تم تشغيل مصطلحات التناص و تفعيلها عند الباحثة البلغارية " جوليا كريستيفا" منذ سنة 1966 و[2]يعد التناص في نظر النقاد والسيميائيين حركة نصية ومنهجا وعلاقات من الإمتصاص والاجترار،تنشأ بين نص مركزي ونصوص أخرى مجاورة، وتنتج عنها عملية من التعالق بين النصوص تأثرا وتأثيرا وهو ما يمكن إسقاطه على فيلم "**Contagion**" المستمد من مواضيع سابقة (روايات، أفلام وغيرها) وتبقى المسألة الصعبة هي التحديد المسبق لما يندرج في إطار النص الفيلمي والتناص،وفي كل تشكيل ثقافي واضحا كان أم مضمرا،فهناك تفاوض دائم بين النص والنص المتداخل لتحديد ما يندرج ضمن إطار التجلي المباشر للمعنى أو بين نص الفيلم وما تم توظيفه أوإدخاله من عناصر نصوص أخرى هناك طريقة أعمق لتجاوز النص الفيلمي تقوم على

[1] محمد مداور ،**فعالية التناص في التشكيل الجمالي للنص الشعري الجزائري المعاصر قصيدة "تغريبة المهاجر" لابن الزيبان أنموذجا**، كلية الآداب واللغات بجامعة الجيلالي بونعامة (الجزائر) مدونة جسور المعرفة ،مجلد 5، 3.6.2019 ص165.

الانتقال إلى نصوص أخرى تعبر بطريقتها عما يعبر عنه النص الأول،وتترجمه في مشاريع دلالية جديدة تتم فيها الانتقالات النوعية عبر أشكال خطابية ضمنية جديدة .

إذن السينما تشهد إنتاجها الغزير المستمر نحو الأخذ من الفنون الاخرى باستحضارها أو تحويلها أوأخذ جزء منها وبلورته في نصوص فيلمية جديدة ،وفي المجال السينمائي يعني الاقتباس تحويل فكرة أو موضوع او عمل أدبيأو مصور رواية كان أم مسرحية أو قصة إلى الشكل السينمائي وقد أكد دومينيك دوكار أن التناص انتقال لنظام دال إلى اخر وليس شرط أن يكون نقل لنص كامل إلى النص الجديد فقد يأخذ أشكالا عديدة كالتعديل والتغيير والتحريف أو التشبيه والتضمين. [1]
كيف ولماذا ترتبط بعض الأفلام بعلاقة ما مع أفلام اخرى ؟هذان هما السؤالان الرئيسيان اللذان أثارتهما العلاقة التناصيّة في السينما، وقد تمّ دراستها في هذا البحث (التداخل الفيلمي: التناصية في السينما، وذكريات الأفلام للباحث الفرنسيّ «جان فيليب ترياس» من وجهة نظر علاقات الاقتباس، التنويه، الاستشهاد التداعيالاستدعاء التقليد، وتحويل العناصر السردية /أو الفيلمية. ويقترح البحث هنا فرضيةً مزدوجةً: هذه التناصية هي أفلام وتلتزم بعلاقةٍ تذكارية مع السينما وهذا يقود اولا إلى دراسة في أي الأشكال تتظاهر في السينما العلاقات التناصية التي تربط بعض الأفلام بأفلام سابقة وتحت أي ظروف يمكن التفكير بأن هذه العلاقات بين الأفلام هي عمل من الأفلام

تشير العلاقات المتداخلة بين الأفلام إلى هذه التناصية السينمائية الواضحة، أو التي يتمّ إثبات صحتها بالتحليل، بما يتجاوز نوايا المؤلف، أو باستقلاليةٍ عنها، وأقلّ من قراءات الاستقبال النقديّ بعد ذلك، التفكير كيف بإمكان هذه العلاقات تشكيل ذاكرة للسينما، وأيّ علاقات تنسجها الأفلام حيث تتظاهر مع الأعمال السينمائية السابقة: كيف تستحوذها هذه الأفلام وتديم الذكرى، أو تُعيد قراءتها بدءاً من حاضرها الخاصّ، وربما تجعل بالإمكان قراءة تطور العلاقة مع تاريخ السينما

[1] هشام عبادة ،**الافلام الاستشراف الوبائي ودلالات اشتغال التناص السينمائي في ضوء جائحة كورونا دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "عدوى (contagion)** جامعة محمد خيضر بسكرة،مجلة افاق سينمائية،17.2.2021 ص80.81

المطلب الثالث : التضمين الإيديولوجي في الفيلم السينمائي .

في تعريفها للأيديولوجيا، تضع الماركسية الفرد أمام مرآة كاشفة لاستغلاله من قِبل سلطة رأسمالية تُوهِمه بتصورات حياتية زائفة لا تخدمه، بل تصبّ مصالحها في استنزافه بصورة دائمة. يقول الفيلسوف السلوفيني سلافوي جيجيك: "خُلِقَ الواقع لكي نتأمله"[(2)]، فلا يتوانى عن التنقيب بعين فاحصة عن مظاهر السلطة الأيديولوجية في حياتنا اليومية، الأفكار التي تُصَدَّر لنا عبر الخطابات السياسية، وسائل الإعلام، المنصات المقروءة والمرئية، وعند عتبات الفن يجد جيجيك متعة خاصة في تشريح السينما التي بحسب رؤيته تُمرِّر لنا الكثير من المغالطات وتُقنعنا بأفكار مسمومة أحيانا وأخرى تكشف لنا أقنعة زائفة تُضمِر داخلها مغالطات مسكوتا عنها.

حيث تحضر الأيديولوجيا بمختلف أشكالها وتوجهاتها في مجمل أفلام العالم، سواء من خلال الدعاية الصريحة، أو عبر نص أيديولوجي تحتي يستبطن طيات الفيلم، فالأفلام بتعبير جيل دولوز، ليست وسيطاً لسرد الحكايات، بل لتوليد الأفكار. لكل فيلم قاعه الأيديولوجي الذي تترسب فيه مراداته الجمالية وهواجسه الفكرية، وهذا هو بالتحديد ما أوجد النقد الأيديولوجي في حقل السينما، الذي يعود في أصل تأسيسه وبدايات الجدل حوله إلى مقال (السينما/ الأيديولوجيا/ النقد)للباحثين جان لوك كومولّلي وجان ناربوني .وهو المقال الافتتاحي لمجلة (كراسات السينما) عام 1969م، حيث توصلا إلى استنتاج مفاده (أن كل فيلم هو فيلم سياسي بالضرورة، لأنه محدد بالأيديولوجيا التي تنتجه)، فالأفلام تصوّر واقعاً، وليس الواقع ذاته، أي أنها لا تعرض الحقيقي أو حتى الحيادي، بمعنى أن عدسة التصوير منذورة للحركة في حيز أيديولوجي. نبرة بيانيّة المقال تغلب عليه النبرة البيانية ككل الكتابات التأسيسية، وفيه دعوة لرفض ما أسمياه بتقاليد الكتابة التافهة الزائلة عن السينما وعلى هذا الإيقاع التحفيزي كُتب لتأسيس قاعدة نظرية واضحة إزاء الممارسة النقدية في حقل السينما، وذلك للإجابة عن متوالية من الأسئلة حول كيفية إنتاج الفيلم، وتصنيعه، وتوزيعه، وفهمه.[1] من خلال تطوير نص معرفي يلامس النظرية، ويؤسس لمنهج قادر على تعبئة فراغات المصطلح، وعلى هذا الأساس تشكّلت النظرة للأفلام، أي بمقتضى كونها

[1] احمد محمد عبد العاطي المسيري، **الإستخدام السياسي للسينما في الدعاية والتضليل الإعلامي**، بحث للتسجيل في درجة الماجستير في العلوم السياسية، جامعة بورسعيد، ص 12.

منتجات مادية لنظام ما، وتمتلك قيمتها التبادلية داخل السوق، وبالتالي فهي منتجات أيديولوجية لذلك النظام، بحيث لا يمكن لأي صانع أفلام مهما بلغ من الثورية والرغبة في التغيير من زحزحة معادلات الاقتصاد، سواء على مستوى الشكل أو المضمون. حيث يدلّلان على ما ذهبا إليه بتهديد غودار – مثلاً – بعدم رغبته في العمل داخل مستوجبات النظام فئات الأيديولوجيا.

السينما هي إحدى اللغات للتواصل البشري، بمنظورهما، وهي لغة ذات طابع أيديولوجي، كما يتأكد هذا المنزع في كل مراحل إنتاج الفيلم، أي فيما يتعلق بالموضوع، والأسلوب، والمعاني، والسرد، وذلك من خلال طبيعة النظام الذي تعمل داخله وتعكس أيديولوجيته، الأمر الذي يصعّب قطع الصلة ما بين السينما ووظيفتها الأيديولوجية، فقد تحولت السينما بالفعل إلى أداة لفكرٍ يؤدي بدوره إلى تصوير الواقع بهذا الشكل الأيديولوجي، وبالتالي فإن كل فيلم هو سياسي بموجب الفكر الذي يتبناه وهو ما يعني إدراج كل الأفلام المعنية بالدفاع عن البيئة والانتصار للمرأة ومناهضة العنصرية وإدانة الحروب ومقاومة الشركات الاحتكارية والتصدي لسطوة رجال الدين وغيرها من القضايا والموضوعات داخل ذلك المدار الأيديولوجي بمعناه الإنساني الواسع. لا يمكن للأفلام أن تعمل خارج الإطار الإيديولوجي يصعب على الأيديولوجيا أن تصوغ كل مركبات الفيلم، لأنها في هذه الحالة ستؤدي دوراً إرشادياً أقرب إلى الوصاية والتلقين، وهو اتجاه لا يمكن التسليم به حتى فيما عُرف بسينما جبهة اليسار، لأن القيم الجوهرية للفيلم الجمالية والموضوعية، أكبر وأوسع وأعمق من أن تُضغط في معلبات أيدلوجية.

كما أن أدلجة الفيلم بهذا الشكل السافر، سواء كمنتج أو على مستوى القراءة النقدية العقائدية يؤدي حتماً إلى إنكار علم الجمال التجريبي في السينما، والسينما الجيدة هي السينما الجيدة بغض النظر عن الأيديولوجيا. سطوة لا يمكن لصنّاع الأفلام الهرب من الأيديولوجيا، فالسينما والفن – بتصورهما – فرعان منها. وكل مراحل الفيلم لا بد أن تعبر من خلال قنوات احتكارية لشركات كبرى، بما في ذلك المادة الخام للفيلم. وهنا مكمن التحدي لكل من يفكر بإحداث تغيير ولو بسيط في صناعة السينما، لأن الفيلم، على عكس الآداب والفنون، يتطلب وجود قوة اقتصادية خلفه في كل مراحله الإنتاجية والتسويقية، وهو ما يعني حضور تلك القوة بكل سطوتها الإيديولوجية ومن

خلال وجودها الواقعي الذي يمثل هو الآخر وجهاً من وجوه الأيديولوجية، كما يعني ذلك أيضاً انتفاء فكرة كون الكاميرا أداة غير متحيّزة لتصوير العالم.[1]

المطلب الرابع : موت الفيلم وحياة المتلقي .

لقد كان المؤلف في الدراسات النقدية الكلاسيكية يتمتع بسلطة كبيرة وظلت العلاقة حميمية بين النص وصاحبه حتى بلغ ببعض الدراسات أن اسبغت عليه صفة التقديس وكانت قراءة النص تخضع لسلطته، خاصة في مراحلها الأولى فهو منتج المعنى ومبدع الخطاب ومالكه الحقيقي ومن ثم فهو يشكل مرآة نصه من عدة نواحي : النفسية ، الاجتماعية، التاريخية ولذا فقد تمحور النقد الفني حول شخصيته وحام حولها فكانت جل المناهج النقدية منصبة أساسا على عنصر المؤلف زمنا طويلا بوصفه مركز العملية الإبداعية لتكرس وترسخ في الأذهان ما عرف بسلطة المؤلف باعتبارها واحدة من أهم الأطروحات النقدية التي ظلت مهيمنة لذلك اتخذت المناهج النقدية انذاك مسلكا للنفاذإلى النص وقهم دلالاته لما لها من أهمية قصوى في تفسير العمل الأدبي ولذلك بقي العمل الفني في نظر النظريات النقدية الكلاسيكية مرتهن وجود صانعه : المؤلف فلا سبيل لإيضاح العمل إلا من خلال شخصية الكاتب وحياته وبهذا فإن أي محاولة لدراسة العمل الأدبي لا تأخذ بعين الاعتبار المؤلف مآلها الفشل، وهكذا ظل المؤلف يشكل نقطة تقاطع قد إلتفت حول مجموعة من الدراسات النقدية الممثلة في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية المنبثقة أساسا من روح الفلسفة الوضعية والفرويدية والماركسية .

وهذا الإتجاه ربما فرضته تلك الظروف الإيديولوجية والعقائدية والفلسفية ... وقد تمكن المؤلف بظروفه الخارجة عن النص من فرض نفسه على الناقد لتصبح سلطته مطلقة في العملية النقدية. وللمؤلف أهمية كبرى في الثقافات القديمة العربية والغربية منها على السواء من أجلذلك استمرت النظرة الكلاسيكية في نظرتها للعمل الأدبي بأنه الابن الشرعي لمؤلفه، وانعكاس لحياته الاجتماعية والثقافية والنفسية وأن الرجوع لهذه المعطيات يساعد القارئ على التماهي والتجاوب مع أفكار

[1] اية طنطاوي (20/04/2020)، **كيف يرى سلافوي جيجك السينما كساحة للصراع الايديولوجي** ، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2021/05/13. رابط الموقع http://www.aljazera.com

المؤلف ومقاربة تجربته الشعورية في خضم المركزية التي كان يتمتع بها المؤلف في النقد والدرس الأدبيين فقد ظلت القراءات السياقية تراهن على سلطة المؤلف في الدراسات الأدبية والنقدية . ومع بداية القرن العشرين ظهرت مدارس نقدية جديدة كالبنيوية التي كانت تدعو إلى التركيز على لغة النص والقارئ معا مع عزل المؤلف الذي لم تعد له سلطة تهيمن على معاني النص ودلالاته حيث أعلن رولان بارت عن موت المؤلف وقال مقولته الشهيرة : **إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف**[1]. وأصبح هذا تحولا وانكسارا لمركزية اللمؤلف أو سلطة المؤلف وانتقالها لمركزية النص أو سلطة النص على أيدي البنيويين فجاءت أفكار بارث وفوكو لتلغي وتقصي سلطة المؤلف التي ضل يتمتع بها لفترة طويلة .[2]

يعد النص أحد أهم المرتكزات الأساسية التي يقوم عليها الفيلم السينمائي إذ لا يمكن فهم تصور فيلما متماسكا دون نص مؤثر يوظفه صانع الفيلم من خلال إدارته السينمائية للإيحاء بالدلالات المراد ايصالها للمتلقي وتزخر الحياة الاجتماعية بأنواع مختلفة من النصوص في مجالات مختلفة لعل أهمها " النص السينمائي" أو كما يعرف في مجال صناعة الأفلام بالسيناريو . حيث انتبهت السينما بشكل عام والمخرجين بشكل خاص إلى أهمية وسلطة النص في هذه العملية الإبداعية كونها تمنحه أهمية أخرى غير كونه نصا مكتوبا فهي تحوله الى نص متحرك بعيدا عن الخيال الذي تركه في ذهن القارئ أو المستمع للنص إذ أن النص يتعامل مع متلقي يرى ويسمع ويقرأ ويعتبر الفيلم السينمائي خطابا مكتملالأطراف يوجه إلى المتلقي باعتباره نصا قائما بحد ذاته ينسب إلى المخرج أو كاتب السيناريو .

يقول المخرج الكسندر استروك أن السينما لغة مثلها مثل الأدب وأن المخرج السينمائي عندما يخرج فيلمه فإنه يتعامل مع الكاميرا وهي آداته الأساسية كما يتعامل الكاتب مع الفيلم حيث يعبر عن أفكاره الفعلية في كل متكامل يسمى بالفيلم السينمائي حيث يسيطر فيه على الجوانب الفنية المختلفة التي تتحكم في مكونات الصوت والصورة فتطغى أيديولوجية المخرج بطريقة مباشرة أو

---

[1] لبصير نور الدين، **إشكالية موت المؤلف من المرجعية الفكرية إلى التأسيس النظري**، العدد 44، جامعة الشلف، ديسمبر 2018، ص ص 276 277.

[2] لبصير نور الدين،**مرجع سابق**،ص278.

غير مباشرة على كل نواحي السياق الفيلمي من صور وكلمات ورموز وإشارات والتي يمكن أن تشكل قضية أو حكاية في أي موضوع من المواضيع وهذا ما يعرف بسينما المؤلف. يقول اندريه بازان : **أن الفيلم يجب أن ينسب كليا الى المخرج مادام هو المتحكم في مكونات الصوة والصورة ولا بد ان يكون مؤلفا مثله مثل الأديب سواء اشترك في كتابة السيناريو أم لم يشترك.**

واجهت الموجة السينمائية الجديدة العديد من التحديات لعل أهمها ما جاء به رولان بارث وجاك ديريدا اللذان أكدا على ضرورة فضل بين المؤلف والنص فقد إعترضا على تفسير النص الأدبي في ضوء أفكار المؤلف وخلفيته واعتبروا النص منفصلا عن صاحبه إنفصالا تاما [1].

يقودنا الحديث عن موت المؤلف وأفكار كل من بارث و ديريدا إلى تسليط ما جاءا به من أفكار على الصناعة السينمائية و القول بموت الفيلم أي أن الفيلم كنص تنعكس فيه الخلفية السيكولوجية والاجتماعية والإثنية للمؤلف وكذلك معتقداته السياسية والظروف التاريخية التي أحاطت بكتابته للسيناريو وإنتاجه لفيلمه السينمائي والتي تسقط بمجرد وصول الفيلم إلى المتلقي إو المشاهد الذي يفسر ما يشاهده من معان وإشارات ذات دلالات معينة حسب خلفيته الثقافية سيكولوجيته النفسية معارفه، خبراته السابقة في عملية شديدة التعقيد ترتبط ارتباطا وثيقا بالنشاط العقلي للفرد المتلقي حيث يتم التحليل والربط بين الدلالات والمعاني المتضمنة في الفيلم مع الخبرة الشخصية للمتلقي بما يساعده في تفسيره وفهم معانيه والحكم عليها وتكون الصدارة لهذا الأخير في إدراك الفيلم من خلال عملية استخراج المعنى باعتباره جزءا من الحقيقة المطلقة ففي الفيلم فجوات تتطلب من المشاهد ملأها من بالقيام بالعديد من العمليات العقلية التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية مثل شخصية المخرج انتماءاته الثقافية أفكاره وغيرها،وإنما إلى التفاعل الذي يكون بين بنية الفيلم وبنية الإدراك لدى القارئ، فإذا كان المخرج يخرج فيلمه لأجل مشاهديه .

إن الفيلم يصبح ملكا للجمهور بعد صدوره فالمشاهد هو الذي يقوم بإعادة إحيائه عن طريق القيام بدور رئيسي بإضفاء معانيه الخاصة على النص وإنتاج دلالاته من خلال فك تركيبة شفراته ومجموعة رموزه اللغوية وانساقه التعبيرية فبعد أن كان ينظر إلى المتلقي كفرد سلبي منعزل عن العملية الإبداعية أصبح ينظر إليه كفاعل منتج يعطي روحا جديدة للفيلم كلما قام بمشاهدته، يقول

[1] معتز عرفان،**تأملات سينمائية**، دار عرفان للنشر والطباعة، المغرب، الطبعة الاولى، 2019، ص 45.

المخرج السينمائي الأمريكي كوينتن تارينتينو " **لو شاهد هذا الفيلم مليون مشاهد فأنا اريدهم أن يشاهدوا مليون فيلم** " في حديث آخر يقول " **أنا لا أصنع الأفلام التي تجمع البشر, بل تلك التي تفرقهم** "[1] بمعنى فيلم واحد قد يكون له أكثر من مليون تفسير وذلك حسب طبيعة المتلقي .

المطلب الخامس : دلالات الانساق التعبيرية في الفيلم السينمائي

يعد الوسيط السمعي والمرئي من أهم الوسائط الثقافية والفنية التي ترافق الانسان بوصفه وسيطا تعبيريا لتميزه بالجمع بين الصوت والصورة والتي تتميز بالمرونة والسلاسة عبر تذوق فتي وجمالي يبدعه صانع العمل عبرهما،ولعكس صورة للواقع وتجلياته فالصورة، المادة الاساسية للغة السينمائية هي المادة الخام الفيلمية ، وإن كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية ذلك ان تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقا ومن هذا المنطلقوحسب ما ورد في المصادر والادبيات فإن الصورة هي المادة الخام الفيلمية، كمعادل سمعي بصري للنص عبر الكلمات والجمل،الطرق السردية للفيلم كما يشبهها مارتن " أن التنقيت السينمائي هو مجموع طرق الربط البصرية التي ينبغي ان تستخدم في جعل التصوير الذهني للمشاهد ومجموعات المشاهد أكثر وضوحا .ولكن هل هذا التنقيت موجود حقا،و هل يمثل اي قيمة من القيم ؟

إن الجواب على هذا السؤال قد ظهر في البداية إيجابيا ، كما ان بعض مؤثرات اختفاء الصور وظهورها قد رتب كما لو كانت شولة منقوطة او نقطة انتهاء و بناء على ما تقدم سيستعرض وسائل الانتقال بوصفها طرق سرد تشمل حقلي السينما و التلفزيون ،من لقطة إلى اخرى ومن مشهد إلى آخر أو من وحدة زمانية أو مكانية أو لضرورة درامية أو لتتابع الحدث من ضرورات عملية الخلق والابداع لعناصر اللغة السينمائية و التلفزيونية ، وبها يتم التحكم في مجريات أحداث العمل السينماتوغرافي ويحقق الانسجام بين المكونات الفيلمية لتحقيق الابداع والجمال وتكمن مهمة وسائل الانتقال في الاشارة تغير المشهد ،أو اللقطة ويتم هذا باستخدام عناصر الصورة ،الصوت ، أو الاثنين معا .وهناك العديد من هذه الوسائل تعد وكأنها وسيلة تعبيرية إنتقالية سردية ،تعبر عن الانتقال من لقطة الى اخرى ولا بد من اختيار الوسيلة المناسبة لأسلوب الوسيط التعبيري ، فمن الممكن أن يؤثر زمن و وسيلة الانتقال على سرعة الفيلم،وأن الانتقالات عبر هذه البنية تتسم

[1]. معتز عرفان، **مرجع سابق**

بالدقة والموضوعية والبراعة في تحديد أماكنها من تلك البنية مع تحديد ضروراتها الفنية والدرامية "[1].إن عين المخرج تلتقط صورا فنية ،مشوقة وكذلك تقوم عين المتفرج بدور السيادة في فهم الصورة وتحليلها وتأويلها فنيا وفكريا وإجادة توظيف الانتقالات وضروراتها لوقعها على المتلقي وما ينتج عنها من تفسير وتأويل إذ أن الانتقال من كاميرا إلى اخرى بتوجيه من المخرج لإختيار اللقطة المناسبة أثناء تصوير المشهد إضافة لقطات أخرى تعزز من موضوع المشهد الرئيسي .

السرد و التعبير :

مما لاشك فيه ان بنية الخطاب المرئي تتألف من العديد من العناصر التي تشترك معا في إنتاج المعنى عبرة وحدة من العلاقات المتناسقة والمنسجمة بين عنصري الصورة والصوت وكل عنصر من هذه العناصر يعمل على مستويين مستوى وظيفي و مستوى تعبيري ضمن بنية سردية ذاتية موضوعية و الملاحظ في السرد الذاتي إنه تعبير عن خصائص نفسية للشخصيات في حين أن السرد الموضوعي تعبر عن خصائص درامية بحته .إن الإسراع بالصورة أو الإبطاء أو التشويه تعبير عن هذه الحالة النفسية وليست متعلقة بالمفهوم الشائع عن الواقعومن الممكن التحدث عن كثير من طرق السرد الذاتية التي تنتجها السينما سواء باستخدام الاضاءة أو الصوت أم حركات الكاميرا أو الانتقالات،وفي الامكان استخدام هذه الطرق الفرعية للسرد الفيلمي بطرق ذاتية وموضوعية وتعد البنية الصورية السينمائية والتلفزيونية هي وسيلة نقل وتعبير ولغة ولأنها تمتزج من خلال المكون الجمالي والتي تتميز بتراكيب عميقة قادرة على تجسيد الواقع ونقله نقلا دقيقا أن الصورة الفيلمية رغم دقتها فأنها بالغة الليونة والمرونة وقابلة لمختلف التفسيرات وحسب وجهات النظر وكوسيط تعبيري سردي حيث "أن للصورة قيمتها المضافة حيث يمكنها أن تغنى عن الكثير من الكلام إن بنية وتكوين الصورة في السينما والتلفزيون هي رؤية جمالية وابداعية وليست عملية نسخ للواقع فقد إعتمدت في تلك الرؤية على قوة خلق جماليات وقدرة تعبيرية للعناصر المكونة لها. من العناصر التي تخلق التعبير الجمالي المطلوب للصورة السينمائية ومنها آلة التصوير. [2]

---

[1] هديل روابح، **الرواية الجديدة تداخل الانساق التعبيرية**، مجلة الأيام، العدد7957،جامعة أبها، 22 جانفي 2011.

[1] بدير محمد، **فلسفة المعنى وجدور الأنساق في الدراسات السينمائية مقاربة نسقية في تحديد مفهومية الفيلم السينمائي ونقده**، مجلة الدراسات الإعلامية ، المركز الديمقراطي العربي، العدد الثامن، اوت2019، ص ص 140،141 .

إن عمل الكاميرا كأداة سردية تعبيرية يتم بتوظيف مجموعة من الحركات وكل حركة لها وظيفة ما تعبر عنه من اجل ابراز القيمة الدلالية والجمالية والدرامية للصورة فهنالك حركة الكاميرا وهي ثابتة على حاملها وحركة الكاميرا بانتقالها من مكانها ولكل منها تأثير على المشاهد فكل حركة لها دلالاتها المعبرة عن عنصر مادي أو سيكولوجي ووفقا لمضمون المشهدوالتي يؤدي إلى هدف ما من إثارة عاطفية أو دلالية التي تأخذ طابعا وصفيا تعبيري دلالي في سردية الفيلم والحركة الافقية البانورامية وهي عبارة عن حركة دائرية من الكاميرا حول محورها .الافقي أو العمودي دون تحريك الكاميرا من موقعها وهو بما يعرف بحركة الpan الاستعراضية من اليمين إلى اليسار أو العكس، فهي تساهم بالوظيفة ذات الدلالة.[1]

[2]هديل روابح ، المرجع السابق .

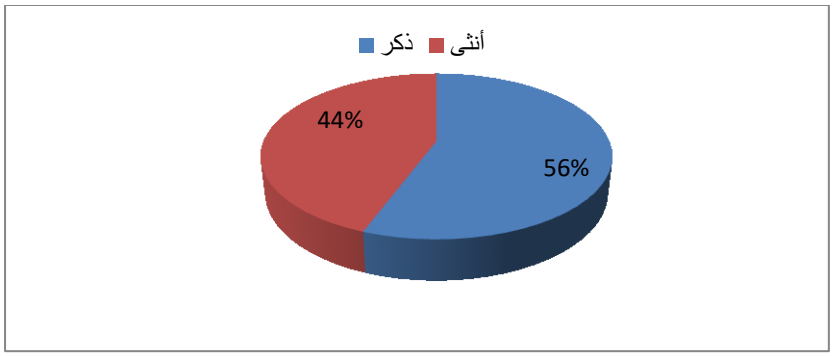
الفصل الثالث :
الإطار التطبيقي للدراسة

تحليل نتائج الجداول :

محور البيانات الشخصية :

جدول رقم 1 : يبين توزيع أفراد العينة حسب متغير الجنس .

الجنس	التكرار	النسبة المئوية
ذكر	39	55,7
أنثى	31	44,3
المجموع	70	100

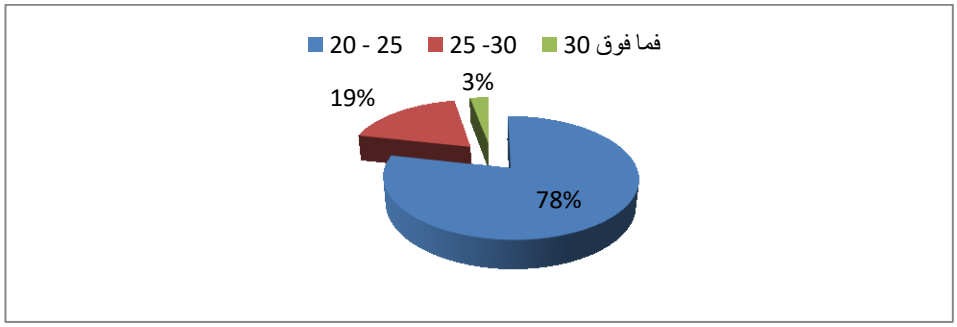


الشكل رقم 1

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:توضح النتائج المبينة في الجدول أعلاه توزيع افراد العينة حسب متغير الجنس حيث أن نسبة الذكور قدرت ب55.7% بتكرار 39 من حجم العينة، أما نسبة الإناث فقدرت ب44,3 % بتكرار 31 من تعداد حجم العينة .

جدول رقم 2 يبين توزيع أفراد العينة حسب متغير السن .

السن	التكرار	النسبة المئوية
20 – 25	55	78,6
25 -30	13	18,6
30 فما فوق	2	2,9
المجموع	70	100

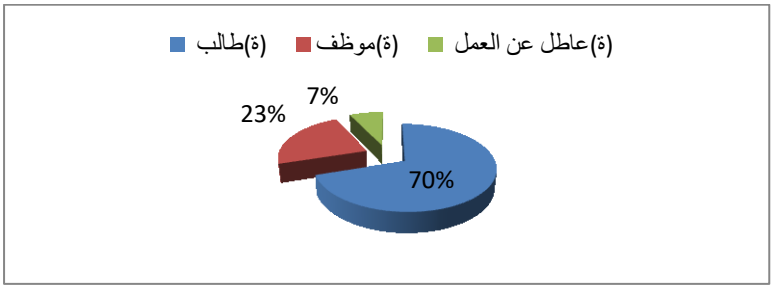


شكل رقم 2

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:نلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن الفئة العمرية الغالبة هي ما بين 20_25 سنة بنسبة 78.6 % وهذا راجع لإقبال الشباب الكبير واهتمامهم بمنصة نتفليكس على غرار غيرهم وأغلبهم طلبة جامعين،بحيث تليها نسبة 18.6%للذين أعمارهم ما بين 25_30 سنه وفي الأخير نسبة 29%للذين اعمارهم 30 فما فوق حيث نلاحظ أن كل ما زاد العمر نقص الاهتمام بالمنصات الالكترونية .

جدول رقم 3 يوضح توزيع افراد العينة حسب متغير الصفة .

الصفة	التكرار	النسبة المئوية
طالب (ة)	49	70
موظف(ة)	16	22,9
عاطل عن العمل (ة)	5	7,1
المجموع	70	100



شكل رقم 3

القراءة الكمية للجدول:نلاحظ من خلال الجدول اعلاه ان الصفة الغالبة هي صفة الطالب بنسبة تقدر ب 70%بتكرار قدره 49 من افراد العينه،تليها في المرتبة الثانية صفة الموظفين بنسبة

22.9% بتكرار قدره 16 من حجم افراد العينه ثم في المرتبة الاخيرة صفة العاطلين عن العمل بنسبة 7.1%بتكرار قدره 5 من حجم العينة

المحور الأول : دوافع مشاهدة الأفلام السينمائية على المنصات الإلكترونية .

المتغير			عدم توفر دور العرض	ارتفاع أسعار التذاكر	إغلاق دور العرض بسبب فيروس كورونا	اغلب القنوات التلفزيونية مشفرة	الاشتراك في القنوات باهظ الثمن	المجموع
الصفة	طالب (ة)	التكرار	40	2	2	13	10	49
		النسبة	58,00 %	2,90%	2,90%	18,80%	14,50%	71,00%
	موظف(ة)	التكرار	13	1	1	6	6	15
		النسبة	18,80 %	1,40%	1,40%	8,70%	8,70%	21,70%
	عاطل عن العمل (ة)	التكرار	5	0	0	2	2	5
		النسبة	7,20%	0,00%	0,00%	2,90%	2,90%	7,20%
المجموع		التكرار	58	3	3	21	18	69
		النسبة	84,10 %	4,30%	4,30%	30,40%	26,10%	100,00 %

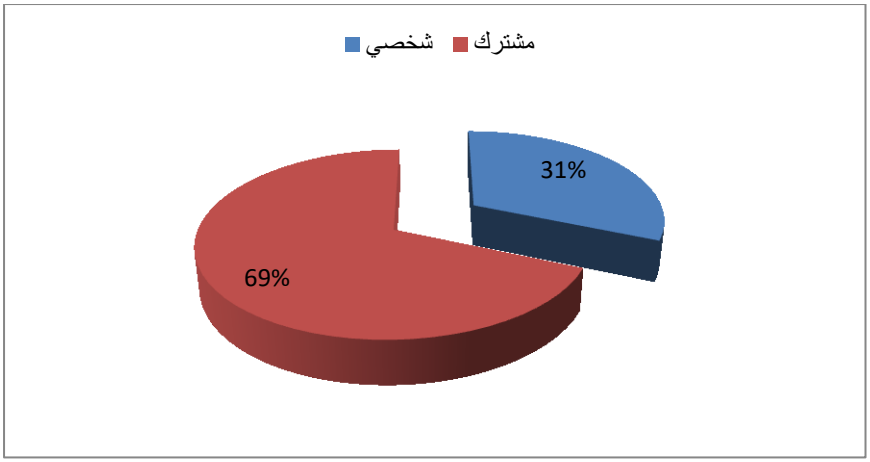
القراءة الكمية للجدول:نلاحظ من خلال الجدول أن الدافع الأكبر لمشاهدة الافلام السينمائية على المنصات الالكترونية بالنسبة لكل من صفة الطالب (ة) و الموظف العاطل عن العمل هو عدم توفر دور العرض بنسبة 84.10% بتكرار 58 .بينما إختار 30.40% تكرار12 لكل الصفات دافع أن اغلب القنوات التلفزيونية مشفرة و26,10% بتكرار 18 اختاروا دافع الاشتراك في القنوات التلفزيونية باهظ الثمن و4.30% بتكرار 3 اختاروا دافع إغلاق دور العرض بسبب فيروس كورونا.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:تختلف دوافع استخدام المنصات الإلكترونية من مستخدم لآخر، نسبة كبيرة من المبحوثين اختاروا دافع عدم توفر دور العرض وهذا راجع للبيئة التي يعيش

بها اغلب المبحوثين حيث لا تتوفر وتفتقر لدور عرض بسبب عدم اهتمام مسيري المجتمع بالسينما للحد الذي يوفرون فيه دور عرض فيلجئ المتلقي إلى المنصات الإلكترونية كبديل،بينما البعض الآخر من المبحوثين اختاروا دافع أن أغلب القنوات التلفزيونية مشفرة وفك التشفير يحتاج الى اجهزة باهظة الثمن الذي يفوق ثمن الاشتراك في المنصات الالكترونية مما يدفعهم إلى استخدامها، أما الجزء المتبقي فاختاروا دافع اغلاق دور العرض بسبب فيروس كورونا،بعد إنتشار وباء كورونا شلت حركة العالم بما فيها دور العرض التي اغلقت فلجأ المشاهد وبكثرة في هذه الفترة لاستخدام المنصات الإلكترونية .

جدول رقم 5 : يوضح إذا يمتلك المبحوثين حساب نتفلكس مشترك أم شخصي .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
شخصي	22	31,4
مشترك	48	68,6
المجموع	70	100



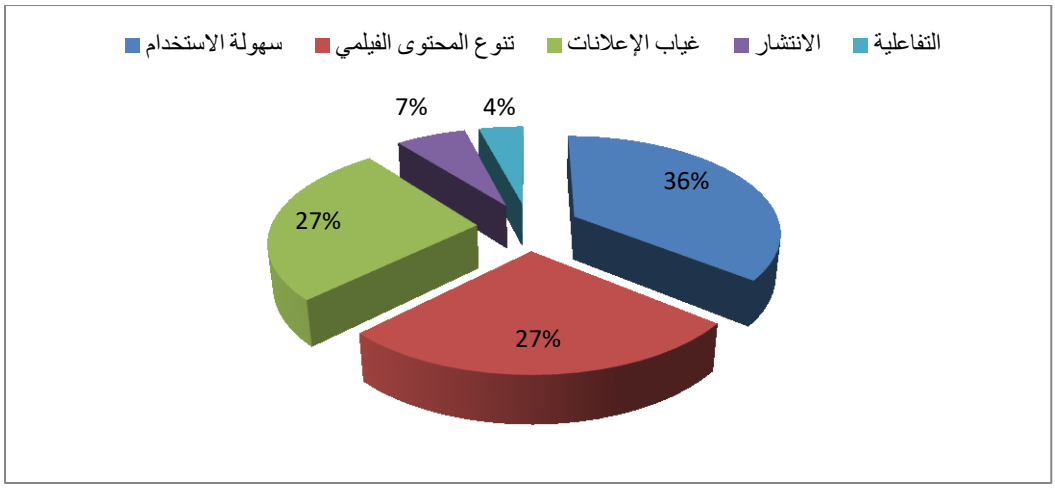
شكل4

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:يوضح الجدول اعلاه من يمتلكون حساب ناتفليكس شخصي ومن يمتلكون حساب مشترك،حيث أن نسبة 68.6% بتكرار 48 يملكون حساب مشترك، أما نسبة 31.4% بتكرار 22 يملكون حساب شخصي .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:إرتفاع نسبة الحاملين لحساب مشترك كما وضحه الجدول والنسب المئوية على عكس الحاملين لحسابات شخصية راجع لميزة ناتفليكس في إشتراك الحسابات لأكثر من شخص في حساب واحد،فنجد أن أغلب المستخدمين يشاركون حساباتهم ،كذلك يرجع الأمر أحيانا لغلاءثمن الاشتراك الشخصي في منصة نتفليكس وبما أن أغلبية مستخدميه طلبة يستصعب عليهم دفع ثمن حسابات شخصية نظرا لمدخولهم الضعيف،فيبحثون عن المشاركة الجماعية لتحقيق اشباعات المتلقي لمحتوى الذي تعرضه المنصة في إطار المجانية الجماعية.

جدول رقم 6 : دوافع إختيار المبحوثين لمنصة نتفلكس .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
سهولة الاستخدام	44	35,80%
تنوع المحتوى الفيلمي	33	26,80%
غياب الإعلانات	33	26,80%
الانتشار	8	6,50%
التفاعلية	5	4,10%
المجموع	123	100,00%



شكل رقم5.

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:يوضح الجدول أعلاه ان نسبة 35.80% من المبحوثين اختاروا سبب سهولة الاستخدام،بينما تساوى السببين تنوع المحتوى الفيلميوغياب الإعلانات، في النسب ب 26.80%،بينما كان سبب الانتشار بنسبة 6.50% و التفاعلية بنسبة 4.10% .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:نظرا لسهولة استخدام منصة ناتفليكس على غرار منصات المشاهدة الأخرى هو ما دفع بالمستخدم بنسبة كبيرة لاختيار منصة ناتفليكس،فهو معروف بسهولة استخدامه والولوج اليه دون تعقيدات تجعل المستخدم يعود في قراره عن المشاهدة في المنصة عكس منصات المشاهدة الأخرى المعروف عليها صعوبة الاستخدام وطول وقت الوصول الى الفيلم فيمل المستخدم

كذلك تمتاز منصة ناتفليكس بتنوع المحتوى الفيلمي وعرض آخر الافلام في الساحة السينمائية وهذا ما يثير اهتمام المستخدمين ويبحثون عنه وأن يكونوا في قلب حدث العرض الفيلمي،في جدته وحداثته ،لا ننسى ميزة غياب الاعلانات التي تفسد على المستخدم متعة المشاهدة ،وهذا ما تمتاز به ناتفليكس على عكس المنصات الاخرى التي تحمل العديد من الاعلانات ،كما أن عنصر الانتشار لمنصة نتفليكس وشهرته سبب من أسباب اختيار المبحوثين المستخدمين له فهو المنصة الأولى عالميا من حيث الاستخدام والإنتشار خصوصا في ضل الإزمة الوبائية المتشرة لكوفيد19، أما التفاعلية التي تمتاز بها المنصة ايضا عامل من عوامل إكتمال تميزها عن باقي منصات المشاهدة ،لتجتمع كل هاته المميزات لتكون سبب في تفوقه وإختيار المستخدمين له بنسبة كبيرة .

جدول 7 : يمثل أسباب مشاهدة المبحوثين للأفلام السينمائية.

المتغير			التسلية و الترفيه اوقات الفراغ	الهروب من الواقع	إثارتها لقضايا هامة	الاستزادة المعرفية	المجموع
الصفة	طالب (ة)	التكرار	35	13	19	22	49
		النسبة	50,00%	18,60%	27,10%	31,40%	70,00%
	موظف(ة)	التكرار	8	2	8	12	16
		النسبة	11,40%	2,90%	11,40%	17,10%	22,90%
	عاطل عن العمل	التكرار	3	1	2	4	5
		النسبة	4,30%	1,40%	2,90%	5,70%	7,10%
المجموع		التكرار	46	16	29	38	70
		النسبة	65,70%	22,90%	41,40%	54,30%	100,00 %
الجنس	ذكر	التكرار	23	12	17	26	39
		النسبة	32,90%	17,10%	24,30%	37,10%	55,70%
	أنثى	التكرار	23	4	12	12	31
		النسبة	32,90%	5,70%	17,10%	17,10%	44,30%
المجموع		التكرار	46	16	29	38	70
		النسبة	65,70%	22,90%	41,40%	54,30%	100,00 %

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الصفة: كان دافع الطلبة لمشاهدة للأفلام السينمائية التسلية والترفيه أوقات الفراغ بنسبة 50% ما يقابله تكرار 35 من حجم العينة، وكانت الاستزادة المعرفية الدافع الثاني بنسبة 31,40% بتكرار 22 من حجم العينة، وجاء الدافع إثارتها لقضايا هامة في المرتبة الثالثة بنسبة 27,10% بتكرار 19 من حجم العينة وكان الهروب من الواقع الدافع الأخير بنسبة 18,00% بتكرار 13 من حجم العينة.أما الموظفيم كان دافعهمهو الإستزادة المعرفية بنسبة 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة، في حين تساوى إختياري التسلية والترفيه وإثارتها لقضايا هامة بنسبة 1,40% لكل دافع بتكرار قدره 8 من حجم العينة وكان الهروب من الواقع الدافع الأخير بنسبة 2.90% بتكرار قدره

2 من حجم العينة .أما العاطلين عن العمل كان دافعهملمشاهدة للأفلام السينمائية هو الاستزادة المعرفية بنسبة 5,70% بتكرار قدره 4 من حجم العينة، أما الدافع الثاني فكان التسلية والترفيه أوقات الفراغ بنسبة 4,30% بتكرار قدره 3 من حجم العينة في حين جاء دافع إثارتها لقضايا هامة بنسبة 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، أما الدافع الأخير فكان الهروب من الواقع بنسبة 1,40% من حجم العينة .

الجنس:كان دافع الذكور لمشاهدة الأفلام السينمائية هو الاستزادة المعرفية بنسبة 37,10% بتكرار 26 من حجم العينة، وكان الدافع الثاني هو التسلية والترفيه أوقات الفراغ بنسبة 32,90% بتكرار 23 من حجم العينة، وكان الدافع الثالث هو إثارتها لقضايا هامة بنسبة 24,30% بتكرار 17 من حجم العينة وكان الدافع الأخير هو الهروب من الواقع بنسبة 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة .كان دافع الإناث لمشاهدة الأفلام السينمائية هو التسلية والترفيه بنسبة 32,90% بتكرار 23 من حجم العينة في حين تساوى اختياري الاستزادة المعرفية وإثارتها لقضايا هامة بنسبة 17,10% لكل اختيار بتكرار 24 من حجم العينة وكان الدافع الأخير هو الهروب من الواقع بنسبة 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نلاحظ وجود تقارب بين دافعي التسلية والترفيه والاستزادة المعرفية حيث كانا هاذان الدافعان الأكثر اختيارا لكل من الطلبة , الموظفين و العاطلين عن العمل من ذكور واناث ففي كثير من الأحيان يكون الهدف من إنتاج الأفلام ربحي بدرجة كبيرة و ذلك من خلال ترفيه اكبر عدد ممكن من المتلقين وبهذا يسعى الجمهور المتلقي للفيلم السينمائي، إلى تحقيق المتعة والتسلية لكون الفيلم يساعد على الترويح عن النفس وإبعاد الضغوطات اليومية الناجمة عن الدراسة والعمل وغيرها هذا ما يجعلهم يتخلصون من الروتين اليومي من خلال ملأ اشباعات معينة قد تسهم في تحقيق التوازن النفسي.

كما تسهم السينما بشكل كبير في تحقيق الاستزادة المعرفية وتقديم كم كبير من المعلومات والأفكار التي قد يجهلها المتفرج فهي بذلك تثير قضايا هامة وتدعو الجمهور إلى اكتشافها والإطلاع عليها في قالب سمعي بصري يمتاز بالجمالية والإبداع يعمل على جذب أكبر عدد ممكن من المتفرجين ومن هنا نقول أن المبحوثين يسعون إلى زيادة ثقافتهم العامة وتنمية معارفهم وكذلك إثراء رصيدهم الثقافي والفكري فيحقق لهم الفيلم اشباعا لرغباتهم المعرفية والثقافية لما تتميز به الأفلام من تنوع موضوعاتي .

أما الدافع الأخير فكان الهروب من الواقع فلا طالما إعتبرت السينما كنوع من أنواع العلاج النفسي الذي لا غنى عنه فالعديد من الأفلام تحمل رسالة واضحة مفادها أن واقع الفرد لا يختلف كثيرا عن الآخرين المحيطين به،وأن ما يواجهه من صراعات وتحديات داخلية يواجهها العديد من الآخرين وبالتالي تسعى إلى خلق مهرب يمكن الفرد من التعامل مع ما يواجهه من مشاكل في واقعه المعاش تؤدي الأفلام وظيفة الهروب من الواقع بشكل كبير فهي وظيفة شديدة الشيوع فالسعي للهروب من الحالة الشعورية الراهنة، هو طريقة أخرى للحديث عن التحكم بالحالة المزاجية وفي أحيان أخرى يسعى المتلقون إلى الهروب من روتين الحياة اليومية وعمل شيء مختلف وقد يستخدم البعض الأفلام كوسيلة للهروب من انفسهم وذواتهم فبدلا من الاستسلام للقلق والملل توفر لهم الأفلام واقعا بديلا يفوق نمط حياتهم الراهنة التي قد تتسم بعدم رضا الأفراد عنها.

جدول رقم 8 : يمثل المدة التي يقضيها المبحوثين في مشاهدة الأفلام السينمائية .

المتغير			أقل من ساعة	من ساعة الى ساعتين	من ساعتين الى ثلاث ساعات	أكثر من ثلاث ساعات	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	0	13	15	11	39
		النسبة	0,00%	33,30%	38,50%	28,20%	100,00%
	أنثى	التكرار	1	12	10	8	31
		النسبة	3,20%	38,70%	32,30%	25,80%	100,00%
المجموع		التكرار	1	25	25	19	70
		النسبة	1,40%	35,70%	35,70%	27,10%	100,00%
الصفة	طالب (ة)	التكرار	0	21	17	11	49
		النسبة	0,00%	42,90%	34,70%	22,40%	100,00%
	موظف(ة)	التكرار	1	4	6	5	16
		النسبة	6,20%	25,00%	37,50%	31,20%	100,00%
	عاطل عن العمل (ة)	التكرار	0	0	2	3	5
		النسبة	0,00%	0,00%	40,00%	60,00%	100,00%
المجموع		التكرار	1	25	25	19	70
		النسبة	1,40%	35,70%	35,70%	27,10%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :يقضي معظم المبحوثين من الذكور من ساعتين إلى ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم السينمائي بنسبة 38,50% بتكرار 15 من حجم العينة ,في حين يقضي 33,30% من ساعة إلى ساعتين في مشاهدة الفيلم السينمائي بتكرار 13 من حجم العينة ,و يقضي 28,20% منهم أكثر من ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم بتكرار 11 من حجم العينة، فيما لا يقوم أيا منهم بمشاهدة فيلم في أقل من ساعة .تقضي معظم المبحوثات من الإناث من ساعتين إلى ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم السينمائي بنسبة 32,30% بتكرار 10 من حجم العينة ,في حين تقضي 38,70% منهن من ساعة إلى ساعتين في مشاهدة الفيلم بتكرار 12 من حجم العينة، وتقضي 25,80% منهن اكثر من ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم بتكرار 8 من حجم العينة، وتقضي 3,20% منهن أقل من ساعة في مشاهدة الفيلم بتكرار 1 من حجم العينة .

الصفة: يقضي معظم المبحوثين من الطلبة من ساعة إلىساعتين في مشاهدة الفيلم السينمائي بنسبة 42,90% بتكرار 21 من حجم العينة، ويقضي 34,70% منهم من ساعتين إلى ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم بتكرار 17 من حجم العينة، في حين يقضي 22,40% منهم أكثر من ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم بتكرار 11 من حجم العينة، و لا يقضي أيا منهم أقل من ساعة في مشاهدة الفيلم، يقضي معظم المبحوثين من الموظفين من ساعتين إلى ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم السينمائي بنسبة 37,50% بتكرار 6 من حجم العينة، ويقضي 31,20% منهم أكثر من ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم بتكرار 5 من حجم العينة، ويقضي 25,00% من ساعة إلى ساعتين في مشاهدة الفيلم بتكرار 4 من حجم العينة، يقضي معظم المبحوثين العاطلين عن العمل أكثر من ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم السينمائي بنسبة 60% بتكرار 3 من حجم العينة، كما يقضي 40,00% منهم من ساعتين إلى ثلاث ساعات في مشاهدة الفيلم بتكرار 2 من حجم العينة ولا يقضي أيا منهم ساعة أو ساعتين في مشاهدة الفيلم .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول والتي توضح المدة التي يقضيها المبحوثين في مشاهدة الأفلام السينمائية نلاحظ وجود تقارب في سلوك التعرض بين الإناث والذكور من فئتي الطلبة والموظفين حيث كانت نسب تعرضهم للفيلم شبه كثيفة تتراوح من ساعة إلى ساعتين ومن ساعتين إلى ثلاث ساعات ويرتبط سلوك التعرض بدرجة أولى بوقت الفراغ الذي يتوفر لدى المبحوثين والذي يحول دون المشاهدة الدائمة للأفلام فأغلبهم منشغلون بأمور الحياة سواء كانت دراسة أو عمل لكن هذا لا ينفي أن نسبة تعرضهم كانت مرتفعة هذا ما يعني

أن اغلب المبحوثين من محبي السينما والأفلام فعلى الرغم من إنشغالاتهم وإرتباطاتهم الدراسية والوظيفية إلا أنهم يحافظون،على المشاهدة الشبه الكثيفة للأفلام السينمائية .

كان سلوك التعرض الخاص بالعاطلين عن العمل كثيف جدا حيث تراوحت مدة قضائهم لمشاهدة الفيلم السينمائي من ثلاث ساعات وأكثر وترتبط كثافة التعرض بدرجة أولى بوقت الفراغ الذي يشغل حيزا كبيرا من حياتهم والذي يمكنهم من مشاهدة الافلام لساعات طويلة وعديدة فهم غير مرتبطين بالعمل أو بالدراسة التي من الممكن أن تكون كعامل يقيد من حريتهم ويشغل وقتهم،وهذا يعني أن جل المبحوثين يقضون وقتا معتبرا في مشاهدة الأفلام السينمائية والذي يدل على درجة اهتمامهم و قربهم للمشهد السينمائي بشكل عام.

جدول رقم 9 : يمثل دوافع مشاهدة المبحوثين للأفلام السينمائيةلأكثر من مرة.

المتغير			عدم فهمك للأحداث	الميل لعدم التغير	الارتباط العاطفي بالفيلم	التعلق بقصة الفيلم	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	12	4	21	28	39
		النسبة	17,10%	5,70%	30,00%	40,00%	55,70%
	أنثى	التكرار	10	1	13	23	31
		النسبة	14,30%	1,40%	18,60%	32,90%	44,30%
المجموع		التكرار	22	5	34	51	70
		النسبة	31,40%	7,10%	48,60%	72,90%	100,00 %
السن	20 – 25	التكرار	14	5	28	40	55
		النسبة	20,00%	7,10%	40,00%	57,10%	78,60%
	25 -30	التكرار	7	0	5	9	13
		النسبة	10,00%	0,00%	7,10%	12,90%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	0	1	2	2
		النسبة	1,40%	0,00%	1,40%	2,90%	2,90%
المجموع		التكرار	22	5	34	51	70
		النسبة	31,40%	7,10%	48,60%	72,90%	100,00 %

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس:كان الدافع الأول وراء إعادة مشاهدة الذكور للفيلم لأكثر من مرة هو التعلق بقصة الفيلم بنسبة 40,00% بتكرار 28 من حجم العينة، في حين إتجه 30,00% منهم إلى إختيار دافع الإرتباط العاطفي بتكرار 21 من حجم العينة وجاء دافع عدم فهمهم للأحداث بنسبة 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة، وجاء في المرتبة الأخيرة دافع الميل لعدم التغيير بنسبة 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة، كان الدافع وراء إعادة مشاهدة المبحوثات الإناث للفيلم لأكثر من مرة بنسبة 32,90% بتكرار 23 من حجم العينة ، في حين إتجهت 18,60% منهن إلى إختيار دافع الإرتباط العاطفي بالفيلم بتكرار 13 من حجم العينة، وكان دافع عدم فهمهن للأحداث في المرتبة الثالثة بنسبة 14,30% بتكرار 10 من حجم العينة، وكان الدافع الأخير الميل لعدم التغيير بنسبة 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة .

السن :20-25 : كانت نسبة اختيارهم لدافع التعلق بقصة الفيلم بنسبة 57,10% بتكرار 40 من حجم العينة , في حين إتجه 40,00% منهم إلى إختيار دافع الإرتباط العاطفي بقصة الفيلم بتكرار 28 من حجم العينة، وكان عدم فهمهم للأحداث الدافع الثالث بنسبة 20,00% بتكرار 14 من حجم العينة، وكان الدافع الأخير هو الميل لعدم التغيير بنسبة 7,10% بتكرار 5 من حجم العينة،25-30 : كانت نسبة إختيارهم لدافع التعلق بقصة الفيلم بنسبة 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة وكان الدافع الثاني هو عدم فهمهم للأحداث بنسبة 10,00% بتكرار 7 من حجم العينة، وكان الإرتباط العاطفي بقصة الفيلم بنسبة 7,10% بتكرار 5 من حجم العينة،ولم يختر أيا من المبحوثين دافع الميل لعدم التغيير ،30 فما فوق : كانت نسبة اختيارهم للتعلق بقصة الفيلم بنسبة 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، وتساوى كل من إختياري الإرتباط العاطفي بالفيلم وعدم فهمهم للأحداث بنسبة 1,40% بتكرار 2 من حجم العينة، ولم يختر أي من المبحوثين دافع الميل لعدم التغيير.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:انطلاقا من المعطيات الكمية للجدول والتي تبين دوافع المبحوثين لإعادة مشاهدة الفيلم لأكثر من مرة نلاحظ تقارب دوافع كل من الإناث والذكور حيث كان التعلق بقصة الفيلم والارتباط العاطفي الدافعان الأولان وراء إعادة مشاهدتهم للفيلم ويرجع ذلك إلى ميلهم لعدم تجربة شيء جديد فالإنسان غالبا ما يكون أسيرا لعاداته يكررها دون تفكير مع شعور بالراحة والاستئناس اللذان قد يغيبان عند مشاهدة فيلم جديد فمشاهدة نفس الفيلم يعفي

المتفرج من بذل مجهودات عديدة كمحاولة البحث عن الحبكة وفهمها وربط الاحداث للتوصل لفهم معنى الفيلم محل المشاهدة.

كما يرتبط المبحوثين عاطفيا بالأفلام التي شاهدوها سابقا في رغبة منهم لإستعادة شعور معين عاشوه مع الفيلم سابقا أو مع من شاهدوه أو حتى الظروف والفترة التي شاهدوه فيها ويرجع هذا بدوره لتركيبة العقل البشري الذي يشعر بالأمان مع الأشياء التي تبدو مألوفة والتي يغيب عنها عنصر المفاجأة فمعرفة المتلقي لنهاية الفيلم يجعله يشعر بنوع من الألفة ويكون أكثر ثقة بما يتلقاه إن خبرة ما يعيشه المتلقي من خلال الفيلم تشكل جزءا حيا من نسق الذاكرة الشخصية للفرد فلا يعود يفرق مع مرور الوقت بين الفيلم وبين ما عايشه لذلك تشكل الأفلام التي يشاهدها جزءا من هويته يسعى للمحافظة عليه من خلال فعل إعادة المشاهدة .

إلا أن الارتباط العاطفي بالفيلم يقل كلما زاد عمر المبحوثين حيث نلاحظ تباين كبير بين المبحوثين الذين تتراوح أعمارهم من 30 فما فوق فدرجة نضج الفرد تحدد مدى ارتباطه بالفيلم. كما يميل القليل من المبحوثين الى إعادة مشاهدة الأفلام بسبب عدم فهمهم للأحداث حيث ومع توفر الإنترنت أصبح يمكن للمتلقي مشاهدة الفيلم والبحث في قصته في نفس الوقت،مما يمكنه من الفهم السريع لما يجري من أحداث ويجدر الإشارة ان منصة نتفليكس توفر شرحا للأحداث من خلال صندوق وصف الفيلم وهو ما لا يتوفر في غيرها من منصات العرض الالكتروني،وكان دافع الميل لعدم التغيير الأقل اختيارا من طرف المبحوثين فلم يكن هذا سببا أو دافعا لإعادة مشاهدة الفيلم فهو بشكل ما متضمن في دافع التعلق بقصة الفيلم .

المحور الثاني : مدركات الجمهور لمحتوى الأفلام السينمائية على منصة نتفلكس.

جدول رقم 10: يمثل دوافع المبحوثين لمشاهدة الأفلام.

المتغير			العنوان	القصة	طريقة التصوير	طاقم التمثيل	المخرج والآراء	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	8	37	15	22	4	39
		النسبة	11,40%	52,90%	21,40%	31,40%	5,70%	55,70%
	أنثى	التكرار	3	28	7	13	2	31
		النسبة	4,30%	40,00%	10,00%	18,60%	2,90%	44,30%
المجموع		التكرار	11	65	22	35	6	70
		النسبة	15,70%	92,90%	31,40%	50,00%	8,60%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	10	50	15	25	6	55
		النسبة	14,30%	71,40%	21,40%	35,70%	8,60%	78,60%
	25 –30	التكرار	1	13	6	9	0	13
		النسبة	1,40%	18,60%	8,60%	12,90%	0,00%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	0	2	1	1	0	2
		النسبة	0,00%	2,90%	1,40%	1,40%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	11	65	22	35	6	70
		النسبة	15,70%	92,90%	31,40%	50,00%	8,60%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس:11,40%من الذكور إتجهوا إلىإختيار العنوان بتكرار 8 من حجم العينة ،52,9% منهم إتجهوا إلى اختيار القصة بتكرار 37 من حجم العينة 21,40% كان ختيارهم لطريقة التصوير بتكرار 15 من حجم العينة31,40% كان إختيارهم لطاقم التمثيل بتكرار 22 من حجم العينة، أما من كان اختيارهم المخرج والآراء فتحددت نسبتهم ب5,70 %بتكرار 4 من حجم العينة .4,30% من الإناث كان إختيارهن العنوان بتكرار 3 من حجم العينة , 40,00% منهن إتجهوا إلى إختيار القصة بتكرار 28 من حجم العينة، 10,00% منهن كان إختيارهم لطريقة التصوير بتكرار 7 من حجم العينة ,18,60% منهن كان إختيارهن طاقم التصوير بتكرار 13 من حجم العينة،أما المخرج والآراء فتحددت نسبته ب2,90% بتكرار 2 من حجم العينة.

السن :20-25 كانت نسبة اختيارهم للعنوان 14,30% بتكرار 10 من حجم العينة ، 71,40% منهم كان إختيارهم القصة بتكرار 50 من حجم العينة، 21,40% منهم كان إختيارهم طريقة التصوير بتكرار 15 من حجم العينة ، 35,70% كان إختيارهم طاقم التمثيل بتكرار 25 من حجم العينة 8,60% كان إختيارهم للمخرج والآراء بتكرار 6 من حجم العينة ،25-30 كانت نسبة اختيارهم للعنوان 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة,18,60% كان إختيارهم القصة بتكرار 13 من حجم العينة ,8,60% كان إختيارهم طريقة التصوير بتكرار 6 من حجم العينة، 12,90% كان إختيارهم لطاقم التمثيل بتكرار 9 من حجم العينة فيما لم يختر أيا منهم المخرج والآراء 30 فما فوق لم يختر أيا منهم العنوان فكانت نسبته 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة، أما نسبة إختيارهم للقصة فكانت 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، طريقة التصوير كانت نسبتها 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة،أما طاقم التمثيل فكانت نسبته1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، ولم يختر أيا منهم المخرج والآراء .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:وعليه دوافع المبحوثين لمشاهدة الفيلم السينمائي تتنوع وتختلف حيث إتجه معظم المبحوثين إلى اختيار قصة الفيلم أوبما يعرف بالسيناريو الذي يقوم بإستثارة مشاعر المشاهدين حيث يربطون بطريقةبين ما يحدث في حياتهم من أحداث وبين ما هو معروض في قصة الفيلم فهي تحمل أصداء شعورية تتيح لهم اتخاذ قرارات حول كل ما يحمل قيمة ويعد أمرا مهما بالنسبة لهم فعملية المشاهدة برمتها تعتمد على فهم القصة التي على أساسها يتحقق التلقي بكل أركانه . ولا يشترط ان تكون القصة واقعية أم خيالية فالسيناريو على قدر قابليته للتأثير يمنح للمشاهدين تجربة شعورية فريدة من نوعها .

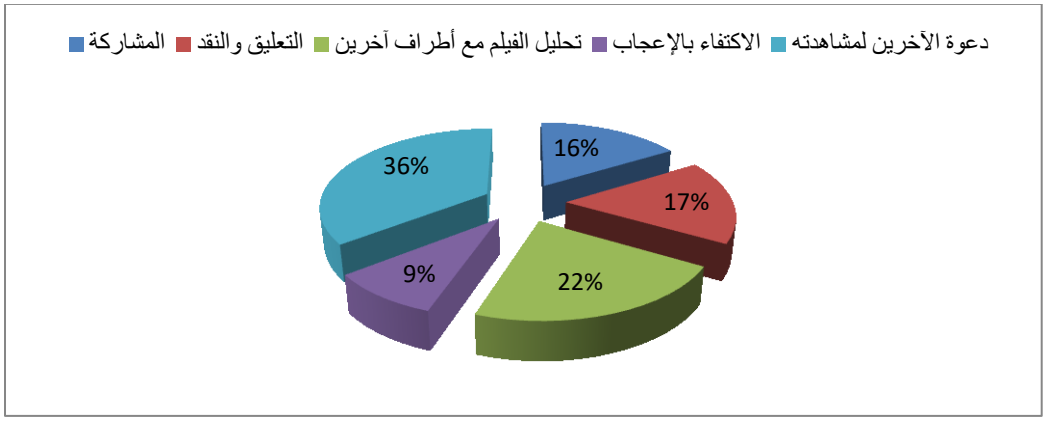
كما يتحدد وزن العديد من الأفلام ونسبة النجاح التي تحققها عند العرض على أساس طاقم التمثيل فعند مشاهدة عرض ترويجي لفيلم يضم ممثلين من نخبة هوليوود أو ممثلين حائزين على جوائز عالمية يتم تقييم الفيلم حتى قبل عرضه . فإختيار ممثل لدور ما قد يكون بطاقة رابحة أو خاسرة في يد المخرج فقوة الشخصيات سواء كانت رئيسية أم ثانوية تساهم بشكل كبير في جذب المشاهدين لفيلم معين دون غيره .

في حين هناك من تجذبه طريقة تصوير الفيلم التي تختلف باختلاف المدارس السينمائية المعتمدة لدى المخرجين حيث تحقق العديد من الأفلام نجاحا هائلا بسبب طريقة تصويرها الفريدة من نوعها كأفلام اللقطة الواحدة والأفلام البانورامية ولعل اشهر الأفلام التي صورت بهذه اللقطة فيلم 1917 لسام مينديز وكان من أبرز الأفلام التي عرضت على منصة نتفلكس سنة 2019.

أما من يكون دافعهم هو اسم المخرج وآراء الآخرين حوله هم أولئك المتتبعين بكثرة للمشهد السينمائي حيث أصبحوا يبدون ارائهم حول الفيلم بمجرد معرفة اسم المخرج الذي ينسب إليه الفيلم فهو الذي يقود المشاهد ليحصل على أقصى متعة،والأهم أنه يروي القصة من وجهة نظر معينة اختارها بنفسه فغالبا ما يكون معيار جودة الفيلم هو المخرج اكثر من أي عوامل اخرى كما يكون عنوان الفيلم بمثابة عنصر جذب يدفع الجمهور لمشاهدته خاصة إذا ما ارتبط بقصة أو أحداث واقعية قد تصب في اهتمام المتلقي كما هو الحال في الأفلام التي تروي قصصا لأحداث سياسية أو تاريخية كان لها تأثيرا بارزا في العالم كفيلم جاكي الذي يروي حادثة إغتيال الرئيس الأمريكي جون كينيدي وفيلم تايتانيك الذي يروي قصة غرق سفينة التايتانيك في عرض المحيط الأطلسي .

جدول رقم 11 : يوضح كيفية إبداء المبحوثين لآرائهم بعد مشاهدة الفيلم.

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
المشاركة	23	16,30%
التعليق والنقد	24	17,00%
تحليل الفيلم مع أطراف آخرين	31	22,00%
الاكتفاء بالإعجاب	13	9,20%
دعوةالآخرين لمشاهدته	50	35,50%
المجموع	141	100,00%



شكل رقم 6

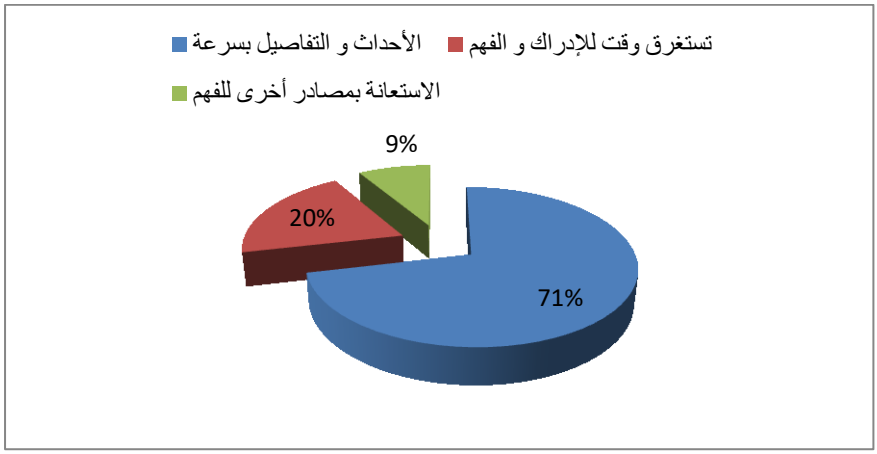
القراءة الكمية لمعطيات الجدول: نلاحظ من خلال الحدول أعلاه أن 35.50% بتكرار 50 يقومون بدعوةالاخرين لمشاهدة الفيلم ،بينما 22.00% بتكرار 31 يحللون الفيلم مع أطراف

اخرين،17.00% بتكرار 24 يعلقون وينتقدون الفيلم ،16.3% بتكرار 23 يقومون بمشاركة الفيلم ليتبقى 9.20% بتكرار 13 يكتفون بالإعجاب .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من أبرز الطرق أو العادات التي يعبر بها المبحوثون عن إعجابهم بالفيلم هي دعوة الاخرين لمشاهدة الفيلم كشكل من أشكال تقاسم المتعة الفيلمية كذلك يعتبر تحليل الفيلم مع أطراف آخرين طريقة للتعبير عن الاعجاب بالفيلم، فمناقشة الفيلم وما دار فيه من أحداث بين المتلقين يخلق جوا من المتعة والاستمتاع بالفيلم ويعبر عن مدى تركيز المشاهدين لشدة اعجابهم بالفيلم ليدفعهم لمناقشة الأحداث،كما نلمس فئة ناقدة تستعمل النقد والتعليق لتبدي رأيها وإعجابها في الفيلم وهذه الفئة قد تتميز عن فئة المتفرج العادي،وهذا ما يسمى باللحظة الفيلمية،هناك أيضا من يقوم بمشاركة الفيلم سواء بإرساله للأصدقاءأو وضعه على صفحته الشخصية ويوصي بمشاهدته وهذا كتعبير عن إعجابه للفيلم وهناك من يكتفي بالإعجاب فقط سواء الإعجاب بمنشور تكلم عن الفيلم أو افيشات الفيلم المعروضة أو الاعجاب به في منصة نتفليكس بحد ذاتها فهي تتيح هذه الخاصية.

جدول رقم 12 : يوضح مدى إستغراق المبحوثين لإستيعاب أحداث الفيلم .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
الأحداثوالتفاصيل بسرعة	50	71,4
تستغرق وقت للإدراك والفهم	14	20
الاستعانة بمصادر أخرى للفهم	6	8,6
المجموع	70	100



شكل رقم 7

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:من خلال الجدول أعلاه نلاحظ أن نسبة 71.4% بتكرار 50 يستوعبون الاحداث والتفاصيل بسرعة ،و20%بتكرار 14 يستغرقون وقت للإدراك والفهم بينما 8.6% بتكرار 6 فيستعينون بمصادر أخرى للفهم.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:تختلف قدرة الإستيعاب بين الجمهور المتلقي من فرد لآخر،فنجد من يستوعب أحداث وتفاصيل الفيلم بسرعة وهذا راجع للتعرض الكثيف والمستمر للأفلام فينتج لدى الفرد المتلقي سرعة تعود على فهم الأحداث وبلورتها بشكل أسرع من المشاهد الذي يتعرض بشكل أقل للأفلام فيستغرق وقت لإدراك وفهم أحداث الفيلم ،بينما هناك نوع آخر من المشاهد الذي يستعين بمصادر اخرى للفهم،كالبحث عن معلومات تخص الفيلم والتعمق فيه اكثر أوأخذ آراء افراد اخرى شاهدت الفيلم ..فقدرة التلقي تختلف من مشاهد لآخر على حسب ما تعود عقله عليه من حيث التعامل مع الفيلم والأحداث المتلقاة واستيعابها .

جدول رقم 13 : يمثل أسس اختيار المبحوثين للمعلومات المتضمنة في الفيلم .

المتغير			الحاجات و الاهتمامات	ما يفرضه الواقع	ما تقدمه الأفلام السينمائية	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	16	8	15	39
		النسبة	41,00%	20,50%	38,50%	100,00%
	أنثى	التكرار	22	2	7	31
		النسبة	71,00%	6,50%	22,60%	100,00%
المجموع		التكرار	38	10	22	70
		النسبة	54,30%	14,30%	31,40%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	32	6	17	55
		النسبة	58,20%	10,90%	30,90%	100,00%
	25 –30	التكرار	6	2	5	13
		النسبة	46,20%	15,40%	38,50%	100,00%
	30 فما فوق	التكرار	0	2	0	2
		النسبة	0,00%	100,00%	0,00%	100,00%
المجموع		التكرار	38	10	22	70
		النسبة	54,30%	14,30%	31,40%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :41,00% من الذكور يختارون المعارف المتضمنة في الفيلم تبعا لحاجاتهم واهتماماتهم بتكرار 16 من حجم العينة ،20,00% مهنهم يختارونها تبعا لنا يفرضه الواقع بتكرار 8 من حجم العينة 38,50% يختارونها تبعا لما تقدمه الأفلام السينمائية بتكرار 15 من حجم العينة أما 71,00% من الاناث يخترن معارفهن تبعا للحاجات والاهتمامات بتكرار 22 من حجم العينة , 6,5% منهن يخترنها تبعا لما يفرضه الواقع بتكرار 2 من حجم العينة ،22,60% منهن يخترنها تبعا لما تقدمه الأفلام السينمائية بتكرار 7 من حجم العينة .

السن :20–25 : كانت نسبة اختيارهم للدوافع و الحاجات 58,20% بتكرار 32 من حجم العينة 10,90% كان اختيارهم لما يفرضه الواقع بتكرار 6 من حجم العينة ، وكانت نسبة اختيارهم لما

تقدمه الأفلام السينمائية 30,90% بتكرار 17 من حجم العينة .25-30كانت نسبة اختيارهم للدوافع والحاجات 46,20% بتكرار 6 من حجم العينة، كانت نسبة اختيارهم لما يفرضه الواقع 15,40% بتكرار 2 من حجم العينة، وكانت نسبة اختيارهم لما تقدمه الأفلام السينمائية 38,50% بتكرار 5 من حجم العينة .30 فما فوق لم يختر أيا من المبحوثين الحاجاتوالاهتمامات فكانت نسبته 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة، كانت نسبة اختيارهم لما يفرضه الواقع 100,00% بتكرار 2 من حجم العينة، كما لم يختر أيا منهم ما تقدمه الأفلام السينمائية فكانت نسبته 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:إنطلاقا من المعطيات الكمية للجدول نجد أنأغلب المبحوثين ينتقون معارفهم تبعا لحاجاتهم واهتماماتهم فهم بذلك يبحثون عن ما يفيدهم من معارف وفقا لمعايير معينة قد ترتبط بنوع الفيلم والموضوع الذي يطرحه، فالأفلام إلى حد كبير تحمل في طياتها العديد من المعارف التي قد تهم المتلقين وتسهم في استزادتهم المعرفية.

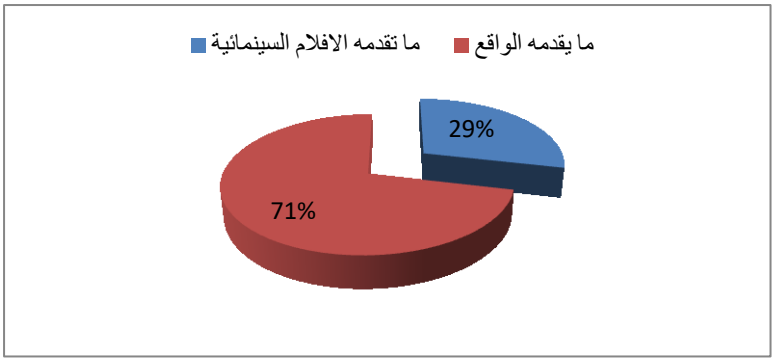
كما يختار آخرون معارفهم تبعا لما تقدمه الأفلام السينمائية فهي بمثابة المرآة العاكسة للواقع والمعبرة عنه حيث تتأثران ببعضهما البعض وهو تأثير شديد الوضوح ويقف مدى تعبيرها عن الواقع بمدى التأثير السياسي لكل دولة وتوجهها نحو الصناعة السينمائية حيث كثيرا ما أصبحت الدول والشخصيات تهتم بما يتم تناوله في السينما فالسينما كفن تعتمد على عدة عناصر كالتمثيل والإخراج والتأليف ولكن من كل تلك العناصر هناك عنصران بالغا الأهمية يجعلان المتلقي يختار الفيلم كمصدر أساسي للمعرفة وهما التأليف والإخراج اللذان يحددان مدى تطابق الفيلم مع الواقع فهم يتبنون الرأي القائل بأن السينما تعكس الواقع بكل محاسنه وسيئاته وتسهم في كشفه وتوجيه الأنظار إليه وبالتالي المساعدة في حله وتصحيحه وهو الأمر الذي ربما يغيب عن وسائل الإعلام لكونها واحدة من أهم مصادر الاخبار والمعلومات .

كل المؤشرات تدل بأن السينما تؤثر في الواقع بقدر أكثر من تأثرها به ونظرا لانتشارها وإقتناع الكثيرين بها فهي تعرض أمورا يتمنى الجمهور انتشارها في الواقع حتى وإن لم تكن موجودة أو كانت متواجدة و لكن بشكل ضعيف وبنسب قليلة وهذا ما نلاحظه في العالم الغربي والسينما الغربية أكثر من السينما العربية فنجد أفلام الخيال العلمي تنتشر بقوة ثم نجد الأفكار بها تتحقق في الواقع بعد عدة سنوات مما يدل على صحة ما تقدمه الأفلام السينمائية من معارف ومعلومات ونظرات استشرافية .

وجاء الواقع كمصدر أخير لاختيار المعارف ويرجع ذلك إلى كون المبحوثين من هواة السينما ومحبيها الذين يتعرضون بشدة لها، فهم لا يرون في الواقع مصدرا أساسيا لانتقاء معارفهم ويرتبط ذلك بالتضارب الحاصل بين ما يحدث حقيقة وبين ما يقدمه الواقع فكثيرا ما أصبحت الحقيقة تخضع للتزييف والتضليل وبالتالي لا يستهويهم الواقع لأخذ معارفهم .

جدول 14 يوضح اعتقادات المبحوثين حول ما هو الأقرب لهم لفهم الواقع .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
ما تقدمه الافلام السينمائية	20	28,6
ما يقدمه الواقع	50	71,4
المجموع	70	100



شكل رقم 8

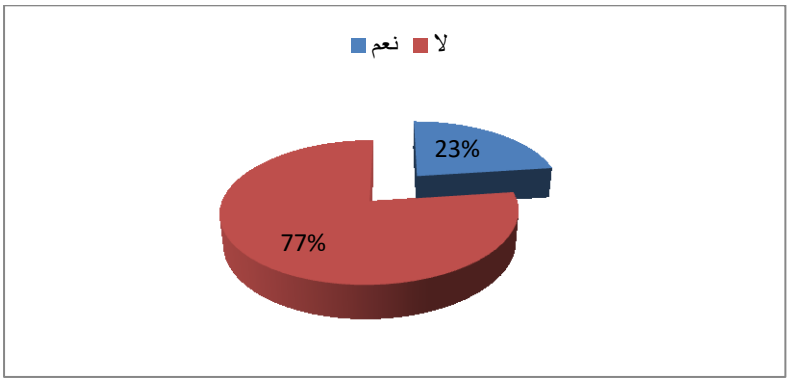
القراءة الكمية لمعطيات الجدول:يوضح الجدول أعلاه أن نسبة 71.4% بتكرار 50 إختاروا مايقدمه الواقع كأقرب اليهم لفهم الواقع،بينما 28.6% بتكرار 20 فإختاروا ما تقدمه الافلام السنمائية كالأقرب إليهم لفهم الواقع .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:تأثير الواقع وما يقدمه من معارف وثقافات على المجتمع والعالم هو دائما يبقى اثرا والأقوى تأثيرا على المدى البعيد،لذلك فحسب المبحوثين وما اختاروه فإن ما يقدمه الواقع هو الأقرب اليهم لفهم الواقع فيستندون على ما يقدمه لهم من تجارب وعلاقاتهم مع الآخرين وثقافات متوارثة في تطبيقها على حياتهم الواقعية ،فيما يعتمد جزء آخر من المبحوثين على السينما وما تقدمه لفهم الواقع إستنادا بأن السينما تستمد مواضيعها من الواقع فتصور لهم الحياة بشكل اوضح ،تعالج قضايا مهمة في المجتمع بصورة أوضح وبطريقة تلامس المتلقي

وتأثر به،فالسنيما معروفة بسحرها الحقيقي الذي يكمن في امكانية إعداد مشهد كامل يتأثر فيه المشاهد ليس بتعابير وصوت شخص واحد بل بحركة وتناغم عدة اشخاص مما يجعل المشاهد يعيش ذلك الموقف وقد يؤثر ذلك في شخصيته ووجدانه وإدراكه كأنه اختبر الموقف بنفسه من قبل،ولذلك اتصال السينما بالواقع أمرا هاما نظرا لتأثيرهما على الجمهور في مقتنعاته وقراراته.

جدول 15 : يوضح إذا كان المبحوثين يجدون صعوبة في إتخاذ القرارات المعرفية في ظل التضارب بين السينما والواقع.

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	16	22,9
لا	54	77,1
المجموع	70	100



شكل رقم 9

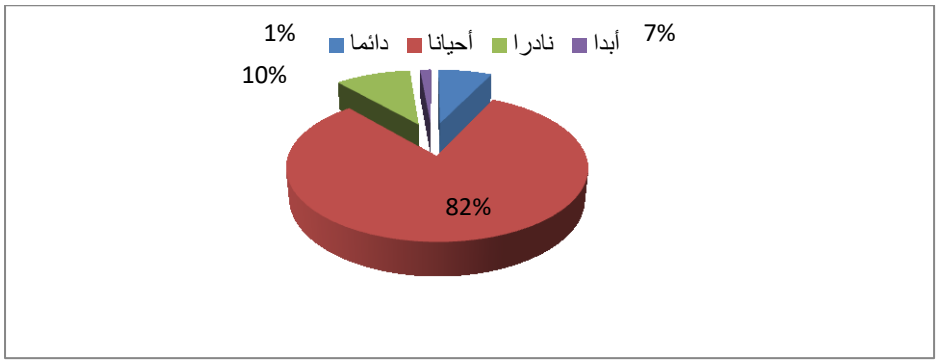
القراءة الكمية لمعطيات الجدول:يبين الجدول أعلاهأن 77.1% من افراد العينة لا يجدون صعوبة في إتخاذ القرارات المعرفية في ظل التضارب بين السينما والواقع ،بينما 22.9% بتكرار 16 يجدون صعوبة في إتخاذ القرارات المعرفية في ظل التضارب بين السينما والواقع.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:ترتبط السينما بالواقع إرتباطا عضويا،والواقع هو المرجعية الأولى للسينما وتجاهل هذه الفكرة يؤدي إلى فقدان الكثير من الأفلام تماسكها المنطقي وبالتالي إلى فقدان مصدقيتها وقدرتها على الإقناع وفي ظل هذا التضارب بين السينما والواقع يجد العديد من المشاهدين صعوبة في إتخاذ قراراتهم المعرفية،كما لا يشكل هذا التضارب أي عائق أوصعوبة

لجزء من المبحوثين في إتخاذ قراراتهم المعرفية حيث أن البعض يعتبر السينما مصدر معرفيا يسند عليه تجاربه أو مشاكله ليخرج بقرارات بتطبيقها على واقعه .

جدول 16 : يوضح إعتقاد المبحوثينإذاكانت السينما تستمد محتواها من الواقع أم من الخيال .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
دائما	5	7,1
أحيانا	57	81,4
نادرا	7	10
أبدا	1	1,4
المجموع	70	100



شكل رقم 10

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:من خلال الجدول نلاحظ أن 81.4% من المبحوثين بتكرار 57 يعتقدون أن السينما تستمد محتواها من الخيال أحيانا،بينما 10% بتكرار 7 فيعتقدون أنه نادرا ما تستمد السينما تستمد محتواها من الخيال،في حين أن 7.1% بتكرار 5 فيعتقدون أنالسينما تستمد محتواها من الخيال دائما،و 1.4 بتكرار 1 يعتقدون أن السينما لا تستمد محتواها من الخيال أبدا.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:اعتقد بعض المبحوثين أن السينما يستمد محتواها من الخيال أحيانا وهذا راجع لقدرة السينما في صياغة محتواها تماشيا مع الواقع المعاش فتقوم بتجسيد التفاصيل العادلة في حياتنا مع وضع لمستها عليها لتقدمها بنظرة جديدة لتصور الكثير من الخيال من صلب التفاصيل لدرجة أن كل من يتعرض لها لا يعتقد بأنها خيالية مئة بالمئة. فيها جزء من

الخيال لكنها أحداثحقيقية وكل ما زادت درجة حقيقة الخيال الذي تغير به تفاصيل حياتنا اليومية كل ما زاد إقتناع المتلقي بأن هذا المحتوى خيالي، بينما يختلف البعض الآخر من المبحوثين بأن السينما تستمد محتواها من الخيال دائما قد يرجع ذلك لمدى تمسكهم بالواقع وعدم تأثير السينما بالرغم من محاولاتها في تمثيل الواقع لهم بالصورة الحقيقية إلا انها لم تقنعهم بل ينظرون إلى محتواها أنه خيال بحت غير قابل للتصديق مغاير لما يعايشوه في حياتهم اليومية من أحداث.

جدول 17 : يوضح درجات تأثير في بناء التوازن المعرفي للمبحوثين.

المتغير			قوية	متوسطة	ضعيفة	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	5	25	9	39
		النسبة	12,80%	64,10%	23,10%	100,00%
	أنثى	التكرار	2	24	5	31
		النسبة	6,50%	77,40%	16,10%	100,00%
المجموع		التكرار	7	49	14	70
		النسبة	10,00%	70,00%	20,00%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	5	39	11	55
		النسبة	9,10%	70,90%	20,00%	100,00%
	25 –30	التكرار	2	9	2	13
		النسبة	15,40%	69,20%	15,40%	100,00%
	30 فما فوق	التكرار	0	1	1	2
		النسبة	0,00%	50,00%	50,00%	100,00%
المجموع		التكرار	7	49	14	70
		النسبة	10,00%	70,00%	20,00%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:

الجنس : كانت نسبة الذكور الذينتؤثر عاطفتهم بدرجة قوية 64,10% بتكرار 25 من حجم العينة، أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة ضعيفة كانت نسبتهم 23,10% بتكرار 9 من حجم العينة، أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة قوية كانت نسبتهم 6,50% بتكرار 2 من حجم العينة . كانت نسبة الإناث اللاتي تؤثر عاطفتهن بدرجة قوية 6,50% بتكرار 2 من حجم العينة أما من تؤثر

عاطفتهن بدرجة متوسطة كانت نسبتهم 77,40% بتكرار 24 من حجم العينة، أما من تؤثر عاطفتهن بدرجة ضعيفة كانت نسبتهن 16,10% بتكرار 5 من حجم العينة .

السن :20-25 كانت نسبة تأثير عاطفتهم بدرجة قوية 9,10% بتكرار 5 من حجم العينة أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة متوسطة كانت نسبتهم 70,00% بتكرار 39 من حجم العينة , أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة ضعيفة كانت نسبتهم 20,00% بتكرار 11 من حجم العينة .25-30 كانت نسبة تأثير عاطفتهم بدرجة قوية 15,40% بتكرار 2 من حجم العينة، أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة متوسطة كانت نسبتهم 69,20% بتكرار 9 من حجم العينة، أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة ضعيفة كانت نسبتهم 15,40% بتكرار 2 من حجم العينة .30 فما فوقكانت نسبة تأثرهم بدرجة قوية 0,0% بتكرار قدره 0 من حجم العينة أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة متوسطة كانت نسبتهم 50,00% بتكرار 1 من حجم العينة، أما من تؤثر عاطفتهم بدرجة ضعيفة كانت نسبتهم 50,00% بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول والتي توضح درجات تأثير العاطفة في بناء التوازن المعرفي للمبحوثين فنلاحظ وجود تقارب بين الجنسين من الفئات العمرية المختلفة فكلاهما يكون التأثير العاطفي لديهم بدرجة متوسطة،فالعمليات الشعورية تحدث بالتزامن مع العمليات المعرفية حيث ترتبط ردود الفعل الشعورية بصلات فسيولوجية مع أنماط الفكر وتحدد درجة توازنه، فهناك علاقة وطيدة بين الخبرة الشعورية للمشاهدأثناء التعرض للفيلم السينائي وآلية عمل المخ الذي يسعى إلىإحداث توازن بين الشعور والإستيعاب المعرفي.

فعندما يتلقى الافراد فيلما ما تنتابهم مجموعة من المشاعر التي تؤثر بدورها في عملية البناء الفكري حول الموضوع المطروح،من خلال الفيلم هذا التأثير قد يكون إيجابيا أم سلبيا ويتوقف على نوع الفيلم والتيمات الغالبة عليه فالفيلم السينمائي الناجح هو ذلك الذي يمزج بين العديد من المشاعر التي تستثير وجدان الجمهور وتحرك مشاعرهم وتولد لديهم إستجابات شعورية مختلفةفالمبالغة في الحزن أو الحب او الرعب تؤدي إلى طغيان العاطفة التي قد تعيق من التوازن فالعاطفة تعتبر مكونا هاما من مكونات البناء المعرفي للإنسان وعلى الرغم أنها ليست بناءا معرفيا بذاتها بل انفعالا يقود إلى الوصول للمعرفة ويصنع مقدماتها الهامة ويحرك دوافعها إلا أنها قد تحدث خللا عندما تنفرد لوحدها في بناء الوعي المعرفي لما قد تسببه من إنحرافات فالخطاب العاطفي ليس خطاب بناء ومعرفة بل خطاب تأثير وتنبيه يفتح الطريق لبناء الخطاب المعرفي الذي يقوم به العقل .

يرجع التأثير الضعيف للعاطفة في بناء التوان المعرفي إلى قدرة المتلقي على إدارة عواطفه والتحكم بها حيث يمنعها من السيطرة عليه ويتعلق الامر بطبيعة المتلقي ودرجة اهتمامه بالفيلم وحالته النفسية فكلما كان المتلقي واعيا بما يشاهده ويفصل بينه وبين الواقع قلت عاطفته فهو يعتقد بأنه يعيش لحظة سينمائية تجري فيها عمليات معرفية وشعورية ستنتهي بمجرد انتهاء فعل التعرض .

جدول رقم 18 : يمثل إذا كان المبحوثين يكتسبون معارف جديدة أم يشاهدون بهدف المتعة .

المتغير			معارف جديدة	تشاهد بهدف المتعة	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	31	8	39
		النسبة	44,30%	11,40%	55,70%
	أنثى	التكرار	22	9	31
		النسبة	31,40%	12,90%	44,30%
المجموع		التكرار	53	17	70
		النسبة	75,70%	24,30%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	43	12	55
		النسبة	61,40%	17,10%	78,60%
	25 –30	التكرار	10	3	13
		النسبة	14,30%	4,30%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	0	2	2
		النسبة	0,00%	2,90%	2,90%
المجموع		التكرار	53	17	70
		النسبة	75,70%	24,30%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :إتجه 44,30% من الذكور إلى اختيار إكتساب معارف جديدة وذلك بتكرار 31 ممن حجم العينة، في حين اتجه 11,40% منهم إلى إختيار المشاهدة بهدف المتعة فقط بتكرار 8 من حجم العينة،إتجهت 31,40% من المبحوثات إلى إختيار المشاهدة بهدف إكتساب معارف جديدة بنسبة بتكرار 22 من حجم العينة، في حين اتجهت 12,20% منهن إلى إختيار المشاهدة بهدف المتعة فقط بتكرار 9 من حجم العينة .

السن :20-25 كانت نسبة إختيارهم لإكتساب معارف جديدة بنسبة 61,40% بتكرار 43 من حجم العينة , فيما اتجه 17,10% منهم الى اختيار المشاهدة بهدف المتعة فقط ، 25-30كانت نسبة إختيارهم إكتساب معارف جديدة بنسبة 14,30% بتكرار 10 من حجم العينة فيما إتجه 4,30% منهم إلى إختيار المشاهدة بهدف المتعة بتكرار 3 من حجم العينة،30 فما فوق لم يختر أي منهم إلى إختيار إكتساب معارف جديدة بل اتجهوا إلى المشاهدة بهدف المتعة بنسبة 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:نلاحظ من خلال الجدول أعلاه وجود تباين كبير بين من يحصلون على معارف جديدة بعد انتهائهم من مشاهدة الفيلم وبين من تكون مشاهدتهم للمتعة فقط الأمر الذي يشير إلى وجود نوع من التفاعل بين كل من الفيلم والمتلقي حيث لم يعد مجرد متلقي سلبي لما تعرضه له الأفلام يتقبل كل ما يشاهده بل أصبح يتقي ما يناسبه منها،ويرتبط هذا بنوع الفيلم وموضوعه فالمشاهد الذي يقرأ الفيلم ويحلله هو الذي يسعى إلى اكتساب معارف جديدة إذ تعد القدرة على التلقي والتذوق الفني أيضا نوع من العمليات العقلية الإبداعية لذلك يرفض العديد من المخرجين أن تكون أعمالهم هادفة للتسلية والترفيه، فالسينما ليست إلا حوار بين مبدع الفيلم وجمهوره فأصبحت الأفلام لا تنتج بغرض الاستهلاك السريع بالمعنى السلبي المعتاد بل أصبحت تحرض المتلقي على التفاعل والتفكير والمسائلة وأن يصبح مشاركا بفاعلية في العمل الإبداعي فالمتفرج يأخذ من الفيلم بقدرما يمنحه من وعي وانتباه ودرجة أهمية.

في حين يرى آخرونأن الفيلم مجرد شكل من أشكال الترفيه على الرغم أن الغرض الأساسي من الأفلام هو الترفيه فنوع الفيلم يحدد ما إذا كان سيحقق للمشاهد حاجات التسلية والترفيه كالأفلام الكوميدية والخفيفة، فالسينما كغيرها من الفنون الأخرى تسهم في نقل المتفرج من واقعه لساعات محدودة يحقق من خلالها اشباعات ترفيهية فالمتعة والاشباع هما المسألتان الأساسيتان عند تناولنا للفيلم باعتباره شكلا من أشكال الترفيه .

جدول 19 : يمثل الطرق التي يتحقق من خلالها إدراك المبحوثين للواقع من خلال ما تقدمه الأفلام السينمائية وما يقدمه الواقع.

المتغير			إختيار ما يناسبك أثناء التعرض	مقارنة ما تلقيته على الواقع وأخذ المعارف الأقرب إليك	إستدعاء المرجعيات الفكرية للمساعدة عن الفهم	الانتقاء بعد التعرض	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	12	24	10	8	39
		النسبة	17,10%	34,30%	14,30%	11,40%	55,70%
	أنثى	التكرار	18	12	9	5	31
		النسبة	25,70%	17,10%	12,90%	7,10%	44,30%
المجموع		التكرار	30	36	19	13	70
		النسبة	42,90%	51,40%	27,10%	18,60%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	22	28	17	11	55
		النسبة	31,40%	40,00%	24,30%	15,70%	78,60%
	25 –30	التكرار	7	7	2	2	13
		النسبة	10,00%	10,00%	2,90%	2,90%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	0	0	2
		النسبة	1,40%	1,40%	0,00%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	30	36	19	13	70
		النسبة	42,90%	51,40%	27,10%	18,60%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة إختيار الذكورلإختيار ما يناسبهم اثناء التعرض 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة، أما نسبة إختيارهم لمقارنة ما تلقيته على الواقع وأخذ المعارف الأقرب إليك 34,30%

بتكرار 24 من حجم العينة، وكانت نسبة اختيارهم لإستدعاء المرجعيات السابقة لمساعدتهم على التذكر 14,30% بتكرار 10 من حجم العينة ،11,40% منهم إختاروا الانتقاء بعد التعرض بتكرار 8 من حجم العينة .أما الإناثفكانت نسبة إختيارهن لإختيار ما يناسبهن أثناء التعرض 25,70% بتكرار 18 من حجم العينة، أما نسبة اختيارهن لمقارنة ما تلقيته على الواقع وأخذ المعارف الأقرب إليك 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة، وكانت نسبة اختيارهن لاستدعاء المرجعيات السابقة لمساعدتهم على التذكر 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، 7,10% منهن إخترن الانتقاء بعد التعرض بتكرار 5 من حجم العينة ,

السن :20-25 كانت نسبة اختيارهم لإختيار لما يناسبهم أثناء التعرض 31,40% بتكرار22 من حجم العينة،أما نسبة إختيارهم لمقارنة ما تلقيته على الواقع وأخذ المعارف الأقرب إليك كانت 40,00% بتكرار 28 من حجم العينة، وكانت نسبة إختيار لإستدعاء المرجعيات السابقة لمساعدتهم على الفهم 24,30 بتكرار 17 من حجم العينة، وكانت نسبة إختيارهم للانتقاء بعد التعرض 15,70% بتكرار 11 من حجم العينة .25-30 كانت نسبة اختيارهم لاختيار لما يناسبهم أثناء التعرض 10,00% بتكرار 7 من حجم العينة، أما نسبة اختيارهم لمقارنة ما تلقيته على الواقع وأخذ المعارف الأقرب إليك كانت 10,00% بتكرار 7 من حجم العينة، وكانت نسبة اختياره لإستدعاء المرجعيات السابقة لمساعدتهم على الفهم 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة أما نسبة الانتقاء بعد التعرض كانت 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، 30 فما فوق كانت نسبة إختيارهم لإختيار لما يناسبهم أثناء التعرض 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، أما نسبة إختيارهم أما نسبة اختيارهم لمقارنة ما تلقيته على الواقع وأخذالمعارف الأقرب اليك كانت 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، فيما لم يختر أيا من المبحوثين إستدعاء المرجعيات الفكرية للمساعدة على الفهم والانتقاء بعد التعرض فكانت نسبتهم 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول: من خلال الجدول أعلاه نجد أنإدراك المبحوثين للواقع من خلال ما تقدمه الأفلام السينمائية وما يقدمه الواقع يكون على أساس مقارنة ما شاهدوه من أفلام سينمائية بالواقع ومن ثم أخذ المعارف الأقرب إليهم من خلال إحداث عملية توازن معرفي حيث تحدث حالة من التمثيل الذهني لعالم الشخص ومحيطه ويكون ذلك بناءا على أن فكرة الطاقة الاستيعابية للفرد لا يمكنها أن تستوعب الكم الهائل من الأفلام التي يتعرض لها فهو لا يدرك كل ما يتلقاه بل ينصب اهتمامه على إدراك وفهم الرسائل التي تحتوي على مفاهيم تهمه أو على الأقل

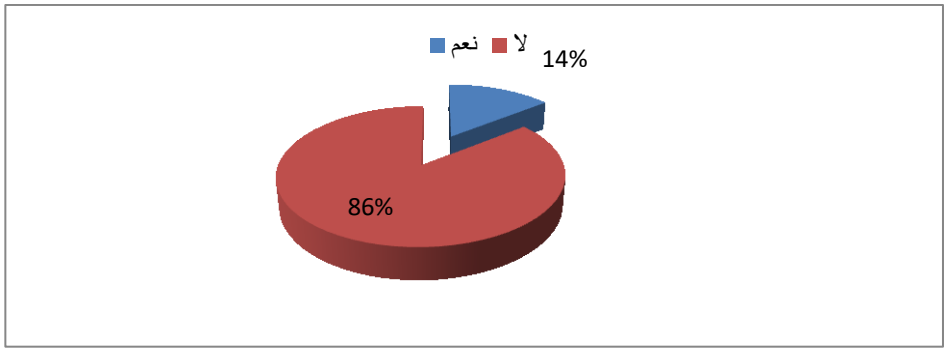
هو في حاجة إليها وبالتالي تحدث عملية بناء معرفي منظم تسمح بدمج المعلومات الجديدة التي تم تلقيها ضمن البنى المعرفية السابقة ,

في حين قد يتجه البعض إلى اختيار ما يناسبهم أثناء تعرضهم من خلال القيام بعملية فلترة للمضمون حيث يميلون إلى تفضيل المضامين التي تدعم وجهة نظرهم الموجودة مسبقا مع اجتناب المعلومات التي تناقض ذلك فهم يفضلون اخذ جوانب معينة مما يتعرضون له ويدمجونها مع أفكارهم ويعتمد إنتقاء هذه الجوانب على منظورهم للأمور ومعتقداتهم ومواقفهم وقراراتهم يمكن للمتلقين تجزيء المضامين التي يتعرضون لها ذهنيا وانتقاء ما يناسبهم .

يستند البعض من المتلقين إلى مرجعياتهم الفكرية لمساعدتهم على فهم الاختلاف بين السينما والواقع فكل فيلم يحمل في طياته قضايا معينة تعتمد في فهمها على خلفيته المعرفية التي من شأنها أن تحدد مدى تطابق ما قدمه الفيلم وما هو كائن فعلا،كما يدرك القليل من المتلقين واقعهم من خلال الانتقاء بعد التعرض حيث يضعون معايير لإختيار معارفهم فينظمون هذه المعايير ويصنفونها ثم يقومون بإختيار ما يناسبهم منها بعد الإنتهاء من مشاهدة الفيلم .

جدول 20 :يوضح إذا كانت الأفلام السينمائية كافية لإدراك المبحوثين للواقع .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	10	14,3
لا	60	85,7
المجموع	70	100



شكل رقم 11

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:يبين الجدول أعلاه ان نسبة 85.7% بتكرار 60 لا تكفيهم الأفلام السينمائية لإدراكهم للواقع بينما 14.3% بتكرار 10 تكفيهم الافلام السينمائية ليدركوا الواقع.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:لا تكفي الافلام السينمائية لإدراك الواقع هذا ما عبر عليه أغلب المبحوثين،حيث لا يعتمدون على السينما فقط في عملية تفسيرهم للواقع ولا يتعبرونها مرجعا كافيا لفهم الواقع وتعلم كيفية التعامل معه من خلالها،المضمون الذي تقدمه السينما أو المواضيعالتي تتطرق إليها،بل يفضلون او يستندون في إدراكهم للواقع على مرجعيات أخرى، قد تكون مرجعيات فكرية تساعدهم في دراسة الواقع،أوتجارب يومية خاصة بهم أو بغيرهم يعتبرون بها .

أما الجزء الآخر من المبحوثين الذين يعتمدون على الافلام السينمائية في إدراكهم للواقع .فقد يرجع إلى قوة السينما الذي يحمل معنيين،المعنى الاول يكمن في إحتمالية تأثير أفلام بعينها على المشاهدين تأثيرا قويا والثاني التأثير الاجتماعي والسياسي الذي قد تعرضه أفلاما معينة أو السينما بوجه عام على الجمهور وكذلك فيما يتعلق بالمعتقدات والقيم الشخصية،حيث يكون لديهم مخاوف من فهم الواقع بنفسهم فيلجئون للأفلام السينمائية، قد نعتبرهم جماهير سلبية تتعرض فتطبق، أو قد تكون جماهير تستوعب الأفلام بسهولة، ويرونها على أنها مرآة تعكس الواقع (السينما) وهي سهلة الاستيعاب والفهم بالنسبة لهم فيتخذونها كأداة أولى تكفيهم لفهم وإدراك الواقع .

جدول 21 : يوضح درجات تأثير السينما في رؤية الواقع بالنسبة للمبحوثين.

المتغير			قوية	متوسطة	ضعيفة	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	7	23	9	39
		النسبة	17,90%	59,00%	23,10%	100,00%
	أنثى	التكرار	9	20	2	31
		النسبة	29,00%	64,50%	6,50%	100,00%
المجموع		التكرار	16	43	11	70
		النسبة	22,90%	61,40%	15,70%	100,00%
السن	20 - 25	التكرار	14	34	7	55
		النسبة	25,50%	61,80%	12,70%	100,00%
	25 -30	التكرار	2	8	3	13
		النسبة	15,40%	61,50%	23,10%	100,00%
	30 فما فوق	التكرار	0	1	1	2
		النسبة	0,00%	50,00%	50,00%	100,00%
المجموع		التكرار	16	43	11	70
		النسبة	22,90%	61,40%	15,70%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة درجة تأثر الذكور القوية 17,90% بتكرار 7 من حجم العينة، أما درجة التأثر المتوسطة فكانت نسبتها 59,00% بتكرار 23 من حجم العينة، في حين كانت نسبة درجة التأثر الضعيفة 23,10% بتكرار 9 من حجم العينة كانت نسبة درجة تأثر الإناث القوية 29% بتكرار 9 من حجم العينة، أما درجة التأثر المتوسطة فكانت نسبتها 64,50% بتكرار 20 من حجم العينة في حين كانت نسبة درجة التأثر الضعيفة 6,50% بتكرار 2 من حجم العينة .

السن :20-25 : كانت نسبة درجة التأثر القوية 25,50% بتكرار 14 من حجم العينة، أما درجة التأثر المتوسطة فكانت نسبتها 61,80% بتكرار 34 من حجم العينة، في حين كانت نسبة التأثر الضعيفة 12,70% بتكرار7 من حجم العينة ،25-30 : كانت نسبة درجة التأثر القوية 15,40% بتكرار 2 من حجم العينة، أما درجة التأثر المتوسطة كانت نسبتها 61,50% بتكرار 8 من حجم العينة، في حين كانت نسبة درجة التأثر الضعيفة 23,10% بتكرار 3 من حجم العينة

.30 فما فوق : كانت نسبة درجة التأثر القوية 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة . أما درجة التأثر المتوسطة فكانت نسبتها 50,00% بتكرار 1 من حجم العينة , في حين كانت نسبة درجة التأثر الضعيفة 50,00% بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول والتي توضح مدى تأثير المبحوثين بالفيلم نلاحظ أن الأغلبية من كلا الجنسين يتأثرون بصفة مؤقتة ومحدودة بمضمون الفيلم السينمائي ويرجع ذلك بدرجة أولى إلى درجة الانتباه والتركيز التي يمنحها المتلقي للفيلم اثناءمشاهدته له كالمشاهدة العرضية التي قد تكون أكثر أنواع المشاهدة إبتعادا عن الانتباه والتركيز حيث يكون المتلقي مشتركا بعمق في حوار ما أو نشاط معين بينما يشاهد الفيلم فدرجة الانتباه التي نعطيها للفيلم تؤثر بوضوح في درجة تأثرنا به.

كما تلعب المكونات السينمائية المتضمنة في الفيلم دورا مهما في تذكره أو نسيانه فالأفلام سهلة الاستيعاب والمفهومة على نطاق واسع نادرا ما تعلق في أذهان المتفرجين حيث يطلق عليها مصطلح الأفلام سريعة الاستهلاك فهي تنتهي بمجرد إنتهاء فعل المشاهدة .

كما أن قدرة المخرج على عرض عناصر القصة تلعب دورا مهما في تحديد درجة التأثير فكثيرا ما يترك المتلقي الفيلم وهو يبكي أو يشعر بالإحباط أو الرضا الخوف او القلق في معظم الأحيان تكون هذه التأثيرات مؤقتة وهنا يعود الأمر إلى الغاية التي دفعت بالفرد إلى التعرض للفيلم فإذا تحققت هذه الغاية واشبعت حاجته تنتهي صيرورة التأثير بمجرد تحقق الاشباع .كما يجدر الإشارة أن لمتغير السن دور كبير في مدى التأثر فنجد أن كلما زاد عمر المبحوث كلما قل تأثره بالفيلم السينمائي .

وبدرجة اقل يكون تأثير الفيلم على المبحوثين حيث يفسر التأثير الدائم بطريقة السرد المعتمدة في الفيلم والتي تجعل المتلقي يغوص مع القصة ويتحد معها فتتركه مشتتا بالفيلم بل ويعيد مشاهدته مرارا وتكرار فالقصة الجيدة تسمح للمخرج بدخول عقل المشاهد بشكل سلس وهادئ دون مواجهة عنيفة مع الأفكار المختلفة .

وهنا تكمن قوة الأفلام من خلال نوع القضايا التي تطرحها فالأفلام الفلسفية التي تجعل المتفرج يطرح العديد من الأسئلة بعد إنتهائه من مشاهدة الفيلم تعلق في ذاكرته كما هو الحال في أفلام المخرج الأمريكي **كريستوفر نولان** وفيلمه **Interstellar** الذي حقق نجاحات باهرة وحصد العديد من الجوائز بل وأطلق عليه النقاد اسم فيلم العصر كما يرتبط الأمر بنوع المشاهدين فنجد جزءا

صغيرا منهم من يحب مشاهدة هذا النوع من الأفلام التي تستثير العقل والتفكير فهم يتمتعون بحس نقدي عال مقارنة بغيرهم .

المحور الثالث : آليات الجمهور المتلقي في تلقي المعارف من الأفلام السينمائية .

جدول 22 : يمثل أهم المحددات التي تؤثر على واقعية الفيلم بالنسبة للمبحوثين .

المتغير			الانتاج	فضاء التصوير	التمثيل	السيناريو	الإخراج	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	9	15	24	34	24	39
		النسبة	12,90%	21,40%	34,30%	48,60%	34,30%	55,70%
	أنثى	التكرار	9	13	22	24	13	31
		النسبة	12,90%	18,60%	31,40%	34,30%	18,60%	44,30%
المجموع		التكرار	18	28	46	58	37	70
		النسبة	25,70%	40,00%	65,70%	82,90%	52,90%	100,00 %
السن	20 – 25	التكرار	14	21	35	44	28	55
		النسبة	20,00%	30,00%	50,00%	62,90%	40,00%	78,60%
	25 –30	التكرار	3	6	9	12	8	13
		النسبة	4,30%	8,60%	12,90%	17,10%	11,40%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	2	2	1	2
		% النسبة	1,40%	1,40%	2,90%	2,90%	1,40%	2,90%
المجموع		التكرار	18	28	46	58	37	70
		% النسبة	25,70%	40,00%	65,70%	82,90%	52,90%	100,00 %

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة اختيار الذكور للإنتاج 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، أما فضاء التصوير فكانت نسبته 21,40% بتكرار 15 من حجم العينة، التمثيل كانت نسبته 34,30% بتكرار 24 من حجم العينة، السيناريو كانت نسبته 48,60% بتكرار 34 من حجم العينة، أما الإخراج فكانت نسبته 34,30% بتكرار 24 من حجم العينة كانت نسبة اختيار الإناث للإنتاج 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، أما فضاء التصوير كانت نسبته 18,60% بتكرار 13 من

حجم العينة التمثيل كانت نسبته 31,40% بتكرار 22 من حجم العينة، أما السيناريو فكانت نسبته 34,30% بتكرار 24 من حجم العينة، وكانت نسبة الإخراج 18,60% بتكرار 13 من حجم العينة .

السن :20-25 : كانت نسبة إختيارهم للإنتاج 20,00% بتكرار 14 من حجم العينة، فضاء التصوير فكانت نسبته 30,00% بتكرار 21 من حجم العينة، التمثيل كانت نسبته 50,00 بتكرار 35 من حجم العينة، السيناريو كانت نسبته 62,90% بتكرار 44 من حجم العينة، أما الإخراج فكانت نسبته 40,00% بتكرار 28 من حجم العينة .25-30 : كانت نسبة إختيارهم للإنتاج 4,30 بتكرار 3 من حجم العينة، فضاء التصوير كانت نسبته 8,60% بتكرار 6 من حجم العينة، أما التمثيل فكانت نسبته 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، السيناريو كانت نسبته 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة، وكانت نسبة الإخراج 11,40% بتكرار 8 من حجم العينة .30 فما فوق : كانت نسبة إختيارهم للإنتاج 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، فضاء التصوير كانت نسبته 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، أما التمثيل فكانت نسبته 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، السيناريو كانت نسبته 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة أما الإخراج فكانت نسبته 1,40 بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:إتجه اغلب المبحوثين إلى اختيار السيناريو فهو لغة سينمائية يتوقف عليها نجاح الفيلم فمن خلاله يخلق معد السيناريو شخصيات تتمتع بأبعاد مختلفة ووضعها ضمن سرد قصصي مترابط من حيث الأحداث و التعقيدات مع مزيج من الحوار الهادف الذي يملا فراغات القصة إن نص السيناريو هو العمود الفقري للفيلم ومن خلاله يقوم المخرجون والمحررون وغيرهم من طاقم صناعة الفيلم بخلق الجو العام للفيلم ويعد الحوار أهم ما فيه حيث يتحقق نجاح العديد من الأفلام على أساس الحوارات المتضمنة فيها لعل ابرز مثال عن ذلك**ثلاثية العراب** من بطولة **مارلون براندو** و**آل باتشينو** .

فيما اتجه البعض إلى اختيار التمثيل فقدرة الممثل على تقمص الشخصية الدرامية والعمل على محاكاتها وتجسيد ملامحها وصفاتها وإظهار السيناريو المكتوب في روح الشخصية ويعيشها بشكل يقنع المشاهد أن ما يحدث أمامه حقيقيا وهكذا لا يستطيع المتلقي أن يقول أن ممثلا ما اقنعه إلا إذا استطاع إيصال أبعاد الشخصية بصوته ونبرته وملامح وجهه لذا فالتمثيل المقنع هو ذلك الذي يجعل المتلقي يضن أن الغير واقعي واقعي تماما.

كما يعتبر الإخراج عاملا مؤثرا في واقعية الفيلم فيعد دور المخرج غاية في الأهمية فيرجع إليه نجاح الفيلم أو فشله فهو المسئول الأول عن تحويل النص المطبوع إلى صورة واقعية ملموسة حيث يعتقد المتلقي أن ما يشاهده هو حدث واقعي بحت ويرجع ذلكإلى قدرة المخرج على توفير ما يلزم من أدوات وتقنيات مطلوبة لكي يتحول النص إلى عرض ناجح .

أما عن الفضاء فهو يشكل أهم العناصر الجوهرية في الفيلم السينمائي ويقصد به أماكن تصوير الحدث وكيفية عرضها من خلال التاطير حيث يتمتع البعض من المتلقين بنظرة إبداعية تميزهم عن غيرهم تجعلهم يميلون إلى اختيار فضاء التصوير وطريقة التعامل مع الكاميرا كمحدد أساسي لقياس درجة واقعية الفيلم فالمكان السينمائي ليس مجرد خلفية أو وعاء للأحداث كما قد يعتقد البعض ولكن المكان هو جزء من الحدث موجود دائما لا يمكن الاستغناء عنه فهو أداة ناقلة ومصورة للواقع ودال على الشخصيات وما تفكر فيه، فحالة التوظيف الإبداعي للمكان تجعل المتلقي يتفاعل بدرجة أكبر مع الفيلم .

ونفسر اختيار قلة من المبحوثين للإنتاج كمحدد مؤثر في واقعية الفيلم كونه مرتبط بالجانب المادي المتمثل في قدرة شركة الإنتاج على توفير كافة المستلزمات المادية والخدمية والبشرية المخصصة بالقدر والمستوى الذي يلزم لإنتاج الفيلم بأفضل جودة فيليمة اغلب المتلقين لا يهتمون بالجوانب القبيلة للفيلم فهم يميلون إلى الحكم عليه بعد عملية إنتاجه وإخراجه للعرض.

جدول 23 : يمثل قدرة الفيلم على الإقناع إذا كان مستمدا من أحداث واقعية .

المتغير			دائما	أحيانا	نادرا	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	17	19	3	39
		النسبة	24,30%	27,10%	4,30%	55,70%
	أنثى	التكرار	18	13	0	31
		النسبة	25,70%	18,60%	0,00%	44,30%
المجموع		التكرار	35	32	3	70
		النسبة	50,00%	45,70%	4,30%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	26	28	1	55
		النسبة	37,10%	40,00%	1,40%	78,60%
	25 –30	التكرار	8	3	2	13
		النسبة	11,40%	4,30%	2,90%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	0	2
		النسبة	1,40%	1,40%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	35	32	3	70
		النسبة	50,00%	45,70%	4,30%	100,00%

القراءة الكمية للجدول :

الجنس : كانت نسبة اختيار الذكور دائما 24,30% بتكرار 17 من حجم العينة أما نسبة اختيار أحيانا كانت 27,10% بتكرار 19 من حجم العينة، في حين كانت نسبة إختيار نادرا 4,30% بتكرار 3 من حجم العينة ، كانت نسبة اختيار الإناث لدائما 25,70% بتكرار 18 من حجم العينة، أما نسبة إختيار أحيانا كانت 18,60% بتكرار 13 من حجم العين، ولم تختر أي من المبحوثات الإجابة على لا فكانت نسبتها 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة .

السن :20–25 كانت نسبة اختيار دائما 37,10% بتكرار 26 من حجم العينة، أما نسبة إختيار أحيانا فكانت 40,00% بتكرار 28 من حجم العينة، في حين كانت نسبة إختيار نادرا 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة .25–30 كانت نسبة إختيار دائما 11,40% بتكرار 8 من حجم العينة، أما نسبة إختيار أحيانا فكانت 4,30% بتكرار 3 من حجم العينة، في حين كانت نسبة

اختيار نادرا 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، من 30 فما فوقكانت نسبة إختيار دائما 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، أما نسبة اختيار أحيانا 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة ولم يختر أيا من المبحوثين الإجابة على لا فكانت نسبتها 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نجد أنه دائما ما يقتنع المبحوثين بالفيلم استنادا إلى واقعيته فالقصص الحقيقية البعيدة عن كل أشكال الخيال تكون أكثر قدرة على الإقناع كما هو الحال في الأفلام التسجيلية التي تصور الحروب والاغتيالات السياسية حيث يعتبرها المتلقي بمثابة الوثيقة التي لا يمكن المساس بها أو التشكيك في حقيقتها،وتلعب عملية بناء البيئة (الزمكان) دورا مهما في تقريب القصة من الواقع وجعلها متطابقة معه فهي تصور حدثا حقيقيا وبالتالي تكون ملزمة بتحقيق نوع من الاقناع دون أن يشوب الأحداث أي بناء خيالي غير مألوف أو أفعال لا ترتبط ببناء القصة الواقعية فالصياغة السينمائية لأي قصة لا بد أن تكون محققة لأبعاد واقعية أي أن الفرد يعلم أن ما يشاهده واقعي وغير مستمد من الخيال وبالتالي تتحقق لديه مصداقية الفعل واتساق الشخصيات مع الأحداث والحوار واقتناعه بأفعالها.

كما ترتبط درجة الإقناع بعملية التلقي بحد ذاتها أو ما يطلق عليه بسيكولوجية المشاهدة فتقبل المشاهد لأحداث القصة يرتبط بمدى وعيه أو مرجعياته الصورية فعند رؤية المشاهد لعبارة (هذا الفيلم مقتبس عن أحداث حقيقية) يمكنه من الحفاظ على عدم التداخل بين مخيلته وبين ما يشاهده وبالتالي يتحقق لديه عنصر الإقناع فبدون هذا العنصر لا يمكن أن تكتمل سلسلة المشاهدة ولا يمكن تحقيق أي تأثير نفسي على المشاهد،وهذا ما يجعل الفجوة بين الفيلم والمشاهد أكبر .

وبالرغم من واقعيته إلا أن الفيلم أحيانا ما يقوم بإقناع المتلقي بقصته ويؤثر فيه ويرجع ذلكإلى واقعية تجسيد الفعل مهما كان نوعه ويرتبط هذا بقدرة صانع العمل في امتلاك أدواته الكتابية لإنتاج المشهد، في حين يرتبط الجزء الباقي بالمتلقي الذي يمثل جوهر عملية المشاهدة فهو يتفحص بكامل وعيه ما يحدث امامه وإذاا ما شعر بأدنى قصور أو استخفاف بعقله أو تناقض في الأحداث يقطع خطوط الاتصال بينه وبين الفيلم لذا فإن عملية تصوير وبناء الفيلم السينمائي تتطلب تعامل واقعي ومباشر مع الأدوات السينمائية دون إظهار أي مبالغة سواء في الأداء أو في التصوير التي قد تحول دون إقناع المشاهد .

أما عن الاقتناع النادر بالفيلم بالرغم من واقعيته فالفيلم بمثابة الكتاب يخضع للقراءة والتحليل فالمتفرج النهم هو ذلك الذي قلما يقتنع بالأفلام حيث يضعها تحت المجهر ويحلل تفاصيلها وإذا ما

رأى ضعفا في الإنتاج أو الحوار أو اختلاف بسيط بين الحدث الواقعي وإعادة تمثيله يجعل الفيلم يبدو سطحيا وسخيفا ولا يمت للحدث الحقيقي بصلة .

إن عملية إقناع المتلقي بالفيلم هي الهدف الأول لصانعه فكلما كان كل شيء مهيأ بدقة من سيناريو ،سكريبت،طاقم تمثيل متجانس ، حركات الكاميرا يجعل المتلقي يعي الفيلم ويتأثر به لأنه اقتنع بما يراه وهذه القناعة حققت ما يريد صانع العمل إيصاله أي عملية الارتباط الوجداني بين الفيلم والمتلقي .

جدول 24 : يمثل اذا ما كان المبحوثين يتحققون من المعارف والمعلومات الموجودة في الفيلم السينمائي .

المتغير			دائما	أحيانا	نادرا	أبدا	المجموع
السن	20 – 25	التكرار	19	23	11	2	55
		النسبة	27,10%	32,90%	15,70%	2,90%	78,60%
	25 –30	التكرار	4	8	0	1	13
		النسبة	5,70%	11,40%	0,00%	1,40%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	0	0	2
		النسبة	1,40%	1,40%	0,00%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	24	32	11	3	70
		النسبة	34,30%	45,70%	15,70%	4,30%	100,00%
الصفة	طالب (ة)	التكرار	13	23	11	2	49
		النسبة	18,60%	32,90%	15,70%	2,90%	70,00%
	موظف(ة)	التكرار	8	8	0	0	16
		النسبة	11,40%	11,40%	0,00%	0,00%	22,90%
	عاطل عن العمل (ة)	التكرار	3	1	0	1	5
		النسبة	4,30%	1,40%	0,00%	1,40%	7,10%
المجموع		التكرار	24	32	11	3	70
		النسبة	34,30%	45,70%	15,70%	4,30%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

السن :20-25 : كانت نسبة من يتحققون دائما من المعارف والمعلومات 27,10% بتكرار 19 من حجم العينة، أما من يتحققون أحيانا كانت نسبتهم 32,23% بتكرار 23 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يتحققون نادرا 15,70% بتكرار 11 من حجم العينة، وكانت نسبة من لا يتحققون منها أبدا 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة .25-30 كانت نسيبة من يتحققون دائما من المعارف والمعلومات 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة، أما من يتحققون أحيانا كانت نسبتهم 11,40% بتكرار 8 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يتحققون نادرا 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة، ونسبة من لا يتحققون منها أبدا بتكرار 1 من حجم العينة .30 فما فوق كانت نسبة من يتحققون دائما من المعارف 1,40% والمعلومات بتكرار 1 من حجم العينة، أما من يتحققون منها أحيانا فكانت نسبتهم 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يتحققون منها نادرا 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة، وكانت نسبة من لا يتحققون منها أبدا 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة .

الصفة :كانت نسبة الطلبة الذين يتحققون دائما من المعارف و المعلومات 18,60% بتكرار 13 من حجم العينة، أما من يتحققون منها أحيانا فكانت نسبتهم 32,90% بتكرار 23 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يتحققون منها نادرا 15,70% بتكرار 11 من حجم العينةأما نسبة من لا يتحققون منها أبدا 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة . كانت نسبة الموظفين من يتحققون دائما من المعارف والمعلومات 11,40% بتكرار 8 من حجم العينة، أما من يتحققون منها أحيانا فكانت نسبتهم 32,90% بتكرار 23 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يتحققون منها نادرا 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة، أما من لا يتحققون منها أبدا فكانت نسبتهم 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة،كانت نسبة العاطلين عن العمل الذين يتحققون دائما من المعارف والمعلومات 4,30% بتكرار 3 من حجم العينة، أما من يتحققون منها أحيانا فكانت نسبتهم 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يتحققون منها نادرا 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة، أما من لا يتحققون منها أبدا فكانت نسبتهم 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال القراءة الكمية للجدول نجد أن أحيانا ما يتحقق الأفراد من المعلومات والمعارف الموجودة في الفيلم ويرجع ذلكإلى كونهم شبه مهتمين بما إذا كانت هذه المعارف صحيحة أم لا ليتم لاحقا ضمها إلى المعارف السابقة والاستفادة منها والرجوع إليها خاصة أن المعلومات الكاذبة والمضللة أصبحت تسيطر على العديد من مصادر المعلومات وعلى رأسها وسائل الإعلام، فالسينما بصفتها وسيلة تطرح معلومات لا حصر لها .

كما أن التحقق من المعلومة يستند إلى نوع الفيلم فالأفلام تروي قصصا حقيقية أو حقائق علمية أحيانا ما تجذب المتلقي وتدفعه للبحث عن ما اذا كانت صحيحة أم مزيفة ويكون هذا التحقق حول المعلومات التي تجذبهم.

أولئك المتتبعون بكثرة للأفلام السينمائية يميلون إلى التحقق الدائم من المعارف التي تقدمها لهم الأفلام كونهم يشاهدونها بغرض الاستزادة المعرفية كمحبي الأفلام التاريخية والروائية والوثائقية التي تمنح للمتلقي فرصة للإقتراب من عوالم وحيوات ربما لم يكن يدري بوجودها فتحققه من معارفها يجعله ينفض التراب عن وقائع تاريخية قديمة توثق التاريخ،فنجد أنأغلبالأفراد يكونون أكثر دراية بمواضيع معينة دون غيرهم لأنهم يتحققون من كل ما يشاهدونه ويتقصون حقيقته والفضل يعود لاهتمام السينما بهذه المواضيع بشكل سلس وممتع.

أما من يكون تحققهم من المعلومات التي تقدمها الأفلام نادرا جدا فهم أولئك الذين يشاهدون بهدف المتعة و التسلية و الترفيه فلا يهمهم اذا كانت المعارف صحيحة أم لا فضلا عن كونها قد تتحيز في كثير من الأحيان لصالح قضية معينة فقط فحسب الدراسات أن الأفلام التي أنتجت ما بين 2000 – 2017 لا تتسم بالمصداقية وخاصة الأفلام السياسية المنتجة من طرف عملاق الصناعة السينمائية هوليوود . كما يمكن أن نرجع ذلك لكوننا في عصر التكنولوجيا حيث أصبحت كل المعلومات في قالب سمعي بصري حيث يقوم من لا طاقة لهم بالبحث عن المعلومات بالطرق التقليدية كقراءة الكتب والمجلدات وغيرها بأخذها مباشرة من الأفلام فالسينما بالنسبة لهم آداة تثقيفية من جهة وآداة توثيقية من جهة أخرى .

نصل إلى القول أن المعلومات المتوافرة في الأفلام السينمائية مادة خصبة لنشر الوعي الثقافي في جميع مجالات المعرفة للجمهور إذا ما تم وضع هذه المعلومات في قالبها الصحيح حيث تمثل هذه المعلومات فائدة للمشاهدين وهذا لن يتوفر إلا إذا توافرات في هذه المعلومات بعض الخصائص التي من أهمها الملائمة المصداقية والحقيقة .

جدول 25 : يوضح إذا كانت الحالة النفسية للمبحوثين تؤثر في التوفيق بين ماهو واقعي وغير واقعي .

المتغير			نعم	لا	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	17	22	39
		النسبة	43,60%	56,40%	100,00%
	أنثى	التكرار	18	13	31
		النسبة	58,10%	41,90%	100,00%
المجموع		التكرار	35	35	70
		النسبة	50,00%	50,00%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	29	26	55
		النسبة	52,70%	47,30%	100,00%
	25 -30	التكرار	5	8	13
		النسبة	38,50%	61,50%	100,00%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	2
		النسبة	50,00%	50,00%	100,00%
المجموع		التكرار	35	35	70
		النسبة	50,00%	50,00%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة إجابة الذكور على نعم 43,60% بتكرار 17 من حجم العينة أما نسبة الإجابة على لا كانت 56,40% بتكرار 22 من حجم العينة، كانت نسبة إجابة الإناث على نعم 56,40% بتكرار 22 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على لا كانت 41,90% بتكرار 13 من حجم العينة.

السن:20–25 : كانت نسبة الإجابة على نعم 52,70% بتكرار 29 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على لا كانت 47,30% بتكرار 26 من حجم العينة ،25–30 : كانت نسبة الإجابة على نعم 38,50% بتكرار 5 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على لا كانت 61,50% بتكرار 8 من حجم العينة ،30 فما فوق : كانت نسبة الإجابة على نعم 50,00% بتكرار 1 من حجم العينة ،أما نسبة الإجابة على لا فكانت 50,00% بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:تقاربت إجابات المبحوثين فيما يتعلق بدور حالتهم النفسية في التوفيق بين ما هو واقعي وغير واقعي حيث يرتبط الأمر بمستويات الطاقة والقلق والتوتر وغيرها من المشاعر السلبية التي تصاحب المتلقي أثناء تعرضه للفيلم السينمائي فتجعله يحس في بعض الأحيان أنه غير متأكد من ذاته أو مما هو عليه ويصعب التفريق بين الواقع والخيال والخطأ والصواب فربما يختلط عليه بعض الشيء .

فعندما تنتاب المتلقي حالة عاطفية ما أثناء مشاهدته للفيلم رومانسي يعتقد أن تلك الرومانسية حقيقة ويشعر بالإحباط لأنه لم يعش مثلها بالرغم من أنه يعلم أن ما يشاهده مجرد مشاهد تمثيلية، أما من يتسمون بالاسترخاء النفسي والتوازن العاطفي قليلا ما تؤثر حالتهم النفسية في الخلط بين الخيال والواقع فهم يتسمون باليقظة وقوة التفريق بين ما هو واقعي وغير واقعي فإن من يتمتع بصحة نفسية يظهر عليه النضج الإنفعالي والمقدرة على التمييز بشكل أكبر بين الأحداثفهم متوافقين داخليا مع أنفسهم ويحسنون التكيف مع بيئتهم . ولعب عامل السن دورا مهما في تحديد الواقع من الخيال.

جدول 26 : يوضح المواضيع الفيلمية التي تثير اهتمام المبحوثين كمصدر لمعرفة الواقع .

المتغير			السياسية	الاجتماعية	الفنية	الاقتصادية	التاريخية	الروائية	المجموع
السن	20 – 25	التكرار	25	39	20	8	33	29	55
		النسبة	35,70%	55,70%	28,60%	11,40%	47,10%	41,40%	78,60%
	25 – 30	التكرار	3	12	7	3	9	5	13
		النسبة	4,30%	17,10%	10,00%	4,30%	12,90%	7,10%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	1	1	2	1	2
		النسبة	1,40%	1,40%	1,40%	1,40%	2,90%	1,40%	2,90%
المجموع		التكرار	29	52	28	12	44	35	70
		النسبة	41,40%	74,30%	40,00%	17,10%	62,90%	50,00%	100,00 %
الصفة	طالب (ة)	التكرار	22	35	17	7	28	23	49
		النسبة	31,40%	50,00%	24,30%	10,00%	40,00%	32,90%	70,00%
	موظف (ة)	التكرار	6	14	9	4	14	10	16
		النسبة	8,60%	20,00%	12,90%	5,70%	20,00%	14,30%	22,90%
	عاطل عن العمل (ة)	التكرار	1	3	2	1	2	2	5
		النسبة	1,40%	4,30%	2,90%	1,40%	2,90%	2,90%	7,10%
المجموع		التكرار	29	52	28	12	44	35	70
		النسبة	41,40%	74,30%	40,00%	17,10%	62,90%	50,00%	100,00 %

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

السن :20–25 كانت نسبة إختيارهم للمواضيع السياسية 35,70% بتكرار 25 من حجم العينة، أما المواضيع الاجتماعية فكانت نسبتها 55,70% بتكرار 39 من حجم العينة،تليها المواضيع الفنية بنسبة 28,60% بتكرار 20 من حجم العينة، أما المواضيع الاقتصادية فكانت نسبتها 11,40%بتكرار 8 من حجم العينة، المواضيع التاريخية كانت نسبتها 47,10% بتكرار 33 من

حجم العينة أما المواضيع الروائية فكانت نسبتها 41,40% بتكرار 29 من حجم العينة 25-30 كانت نسبة إختيارهم للمواضيع السياسية 4,30% بتكرار 3 من حجم العينة، أما المواضيع الاجتماعية فكانت نسبتها 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة، تليها المواضيع الفنية بنسبة 10,00% بتكرار 7 من حجم العينة، في حين المواضيع الاقتصادية كانت نسبتها 4,30 بتكرار 3 من حجم العينة، أما المواضيع التاريخية فكانت نسبتها 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، أما المواضيع الروائية فكانت نسبتها 7,10% بتكرار 5 من حجم العينة .30 فما فوق : كانت نسبة إختيارهم للمواضيع السياسية 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، أما المواضيع الاجتماعية فكانت نسبتها 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، في حين كانت نسبة المواضيع الفنية 1,40 بتكرار 1 من حجم العينة، أما المواضيع الاقتصادية فكانت نسبتها 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، أما المواضيع التاريخية فكانت نسبتها 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، أما المواضيع الروائية فكانت نسبتها 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة.

الصفة :كانت نسبة إختيار الطلبة للمواضيع السياسية 31,40% بتكرار 22 من حجم العينة، أما المواضيع الاجتماعية فكانت نسبتها 50,00% بتكرار 35 من حجم العينة، المواضيع الفنية كانت نسبتها 24,30% بتكرار 17 من حجم العينة، أما المواضيع الاقتصادية كانت نسبتها 10,00 بتكرار 7 من حجم العينة، وكانت نسبة المواضيع التاريخية 40,00% بتكرار 28 من حجم العينة في حين كانت نسبة المواضيع الروائية 32,90% بتكرار 23 من حجم العينة . كانت نسبة اختيار الموظفين للمواضيع السياسية 8,60% بتكرار 6 من حجم العينة، المواضيع الاجتماعية كانت نسبتها 20,00% بتكرار 14 من حجم العينة، في حين كانت نسبة المواضيع الفنية 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، نسبة المواضيع الاقتصادية كانت 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة وجاءت نسبة المواضيع التاريخية 20,00% بتكرار 14 من حجم العينة، وتحددت نسبة المواضيع الروائية ب14,30% بتكرار 10 من حجم العينة،كانت نسبة اختيار العاطلين عن العمل للمواضيع السياسية 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة ، المواضيع الاجتماعية كانت نسبتها 4,30 بتكرار 3 من حجم العينة، في حين كانت نسبة المواضيع الفنية 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، نسبة المواضيع الاقتصادية كانت 1,40 بتكرار 1 من حجم العينة، وجاءت نسبة المواضيع التاريخية 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة وتحددت نسبة المواضيع الروائية ب2,90% بتكرار 2 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نجد أنأغلب المبحوثين يعتبرون أن الأفلام الاجتماعية هي الأكثر قربا للواقع فالسينما كتعبير اجتماعي قادرة عموما على تناول المواضيع فهي فن جماهيري إلىأبعد حد بمعنى أنها قادرة الاتصال بالجماهير وأن تتحدث بلغتهم وأن تنقل لهم الواقع فهي تتناول المواضيع التي تعبر عن حاجات واهتمامات الناس سواء بشكل واقعي أوخيالي.

تكمن أهمية السينما في كونها إحدى الوسائل التي تسلط الضوء على قضايا المجتمع كقضايا المرأة والعنصرية،الهجرة غير الشرعية كما تسهم في التوعية بالآثار السلبية لتعاطي المخدرات والكحول وتساعد الناس على فهم المخاوف والعيوب ونقاط قوة وضعف المجتمع، كما أنها تنقل صوته بموضوعية أكبر من وسائل الإعلام المقيدة بسياسات وأنظمة حكم صارمة فيرى المتلقي المتتبع للأفلام الاجتماعية أن خصوصية الإبداع السينمائي تتجلى في علاقته مع المجتمع فلا يمكن فهم العمل السينمائي بمعزل عن المجتمع وعلاقته بكل تفاعلاته وتحولاته فضلا عن كونها تخلق الوعي بجوانب الحياة المختلفة .

كما قد يفضل البعض الأفلام التاريخية عن غيرها من الأفلام ومن أهم دوافع تفضيلها الفضول الرغبة في الهرب من الحاضر وإستخلاص دروس التاريخ التي يمكن أن يحملها الفيلم في طياته فبالنسبة لهم السينما تكون بمثابة الوثيقة البصرية المعبرة عن الأحداث تختزن علامات بصرية عدة فهي نتاج التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي وأيضا قوتها في كشف المستور تجعلها جاذبة للجماهير من خلال محاولتها لتفكيك ثنائية الصدق والكذب تؤدي السينما دورا كبيرا في توثيق التاريخ وجعله مادة دسمة للتخيل وفق مستويات عديدة من السرد رغم التداخل التلقائي بين المتخيل في الصورة السينمائية .

هذه هي الأهمية التي تكتسبها السينما التاريخية لأنها قادرة على التقاط خفايا المجتمع سياسيا واجتماعيا وثقافيا يميل البعض إلى اختيار الأفلام الروائية كمصدر لمعرفة الواقع فالروايات غالبا ما تقص قصصا واقعية بطريقة سردية مفصلة يتم تحويلها إلى خطاب سمعي بصري جمالي يجذب المشاهدين بشكل أكبر ويدفعهم إلى الاعتماد على ما يقدمه الفيلم الروائي لمعرفة الواقع .

كما تأخذ الأفلام السياسية حيزا هاما بالنسبة للأفراد حيث تستطيع أن تجسد بالصوت والصورة والحركة هموم ومشاكل مختلف الطبقات الاجتماعية على اختلاف مستوياتهم حيث تسهم في زيادة المعلومات حول الواقع السياسي مما يؤدي الى تكوين وعي سياسي بما يحدث حولهم من أحداثوقضايا مثيرة للجدل مثل الحروب والتعصب الديني،الثورات العربية، حقوق اللاجئين وغيرها .

قد يفضل البعض من المبحوثين الأفلام الفنية ويصطلح عليها بالأفلام الجمالية فالفرد المتابع لها بعين ناقدة ذات بعد جمالي يبحث بالدرجة الأولى عن الجماليات في كل شيء فهي تروي قصصا واحداثا واقعية ولكن ببعد إستيطيقي فالطرح الجمالي للسينما يتضمن عدة مستويات لفكرة التذوق حيث يشاهد المتفرج حدثا أو واقعة ما ولكن بمعايير جمالية بعيدا عن كل أشكال الملل والرتابة أماالأفلام الاقتصادية لا تجذب اهتمام الكثير من المبحوثين كمصدر للإطلاع على الواقع و يرجع ذلكإلى قلة الأفلام المنتجة في هذا المجال فهي قلما تشد انتباه المخرجين ولكن هذا لا ينفي وجودها بحيث تكون متضمنة في أنواع فيلمية أخرى .

جدول 27 : يوضح العوامل التي تساعد المبحوثين على فهم الفيلم.

المتغير			نوع الفيلم	سياق الفيلم	عوامل خاصة بالمتلقي	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	29	21	15	39
		النسبة	41,40%	30,00%	21,40%	55,70%
	أنثى	التكرار	19	12	15	31
		النسبة	27,10%	17,10%	21,40%	44,30%
المجموع		التكرار	48	33	30	70
		النسبة	68,60%	47,10%	42,90%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	39	24	25	55
		النسبة	55,70%	34,30%	35,70%	78,60%
	25 –30	التكرار	8	8	4	13
		النسبة	11,40%	11,40%	5,70%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	1	2
		النسبة	1,40%	1,40%	1,40%	2,90%
المجموع		التكرار	48	33	30	70
		النسبة	68,60%	47,10%	42,90%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس:كانت نسبة اختيار الذكور لنوع الفيلم 41,40% بتكرار 29 من حجم العينة , اما من اختاروا سياق الفيلم فكانت نسبتهم 30,00% بتكرار 21 من حجم العينة , وكانت نسبة اختيار عوامل المتلقي 21,40% بتكرار 15 من حجم العينة .انثى: كانت نسبة اختيارهن لنوع الفيلم 27,10% بتكرار 19 من حجم العينة , اما من اختاروا سياق الفيلم فكانت نسبتهم 17,10%

بتكرار 12 من حجم العينة، وكانت نسبة اختيار عوامل المتلقي 21,40% بتكرار 15 من حجم العينة.

السن :20 –25 :كانت نسبة اختيارهم لنوع الفيلم 55,70% بتكرار 39 من حجم العينة، أما من اختاروا سياق الفيلم فكانت نسبتهم 34,24 بتكرار 24 من حجم العينة، وكانت نسبة إختيار عوامل المتلقي 35,70% بتكرار 25 من حجم العينة .25–30 :كانت نسبة إختيارهم لنوع الفيلم 11,40% بتكرار 8 من حجم العينة، أما من اختاروا سياق الفيلم فكانت نسبتهم 11,40% بتكرار 8 من حجم العينة وكانت نسبة اختيار عوامل المتلقي 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة .30 فما فوق: كانت نسبة اختيارهم لنوع الفيلم 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة أما من اختاروا سياق الفيلم فكانت نسبتهم 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة ، وكانت نسبة إختيار عوامل المتلقي 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نجد أننوع الفيلم من أهم العوامل المساعدة على فهم المبحوثين للفيلم فالنوع أو التصنيف يجعل المتلقي يتداخل مع الفيلم ويعرف بدايته ووسطه ونهايته من خلال معرفته للصراع ومن هم أهمأطرافه وعن أي قضية يدور فضلا عن الانتباه إلى الأماكن التي تدور فيها الاحداث وتنقلاتها الحقيقة والافتراضية كما يحدد نوع الفيلم للمتلقي معرفة اتجاه المخرج هل هو كلاسيكي خيالي تعبيري سريالي ,,, الخ .

من الضروري معرفة عناصر لغة الفيلم أو سياقه المتمثلة في الصورة اللقطة ومحتوياتها الفضاء الذي تملكه لشخصيات والحركة الموجودة فيه هل هو متوازن أم لا كذلك الإضاءة والمكان و الديكور والاكسسوارات والموسيقى التصويرية فالجو العام للفيلم يستدل عليه المتلقي من خلال عملية التمثيل كلها فهي تقدم التوليفة العامة للفيلم وتعكس رؤية صناعه فحركات الكاميرا مثلا التي تركز على ملامح الأبطال والتجاعيد في وجوههم وتعبيراتهم تختلف في معناها ودلالاتها عن المشاهد التي تستوعب البطل وما حوله من أشياء واشخاص وأثاث وألوان،أما الكاميرا الثابتة فتدل على الهدوء والاستقرار وربما الجمود والرتابة ، بينما تدل الحركة السريعة على القلق والهلع كما هو الحال في أفلام الرعب والإثارة والتشويق .

كما قد يعتمد البعض في في فهم الفيلم على العوامل المرتبطة بهم والمتمثلة في سماتهم العامة كالعمر والجنس والمستوى التعليمي وغيرها إذ ترتبط القدرة على التلقي والتذوق الفني بالآليات السيكولوجية للمشاهدين فهي تؤثر في أنماط المشاهدة وعادات استخدام المنصة نتفلكس وتفسير

الفيلم وغيرها حيث تشهد بحوث الإعلام بصفة عامة اهتماما كبيرا بهذه السمات العامة في علاقتها بأنماط السلوك مع وسائل الإعلام ومحتواها .

جدول28: يوضح مكان تخزين المبحوثين من افلام سينيمائيةفي الذاكرة

المتغير			الذاكرة قصيرة المدى	الذاكرة طويلة المدى	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	13	26	39
		النسبة	18,60%	37,10%	55,70%
	أنثى	التكرار	7	24	31
		النسبة	10,00%	34,30%	44,30%
المجموع		التكرار	20	50	70
		النسبة	28,60%	71,40%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	11	44	55
		النسبة	15,70%	62,90%	78,60%
	25 -30	التكرار	7	6	13
		النسبة	10,00%	8,60%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	2	0	2
		النسبة	2,90%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	20	50	70
		النسبة	28,60%	71,40%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:

الجنس :يعتقد 37,10% من الذكور ان عقلهم يخزن ما يشاهدونه من أفلام سينمائية في الذاكرة طويلة المدى بتكرار 26 من حجم العينة ، و18,60% منهم يعتقدون أنها تخزن في الذاكرة طويلة المدى بتكرار 13 من حجم العينة . تعتقد 34,30% من الإناث أن عقلهم يخزن ما يشاهدنه من أفلام سينمائية في الذاكرة طويلة المدى بتكرار 24 من حجم العينة ,فيما تعتقد 10,00% منهن أنها تخزن في الذاكرة قصيرة المدى بتكرار 7 من حجم العينة .

السن :20–25 : كانت نسبة اختيارهم للذاكرة طويلة المدى 62,90% بتكرار 44 من حجم العينة , في حين غتجه 15,70% منهم إلىإختيار الذاكرة قصيرة المدى بتكرار 11 من حجم العينة

.25-30: كانت نسبة اختيارهم للذاكرة طويلة المدى 8,60% بتكرار 6 من حجم العينة فيما إتجه 10,00% منهم إلى اختيار الذاكرة قصيرة المدى بتكرار 7 من حجم العينة .30 فما فوق : لم يتجه أيا منهم إلى اختيار الذاكرة الطويلة المدى لذلك كانت نسبة اختيارها 0,00% واتجه 2,90% منهم إلى اختيار الذاكرة طويلة المدى .

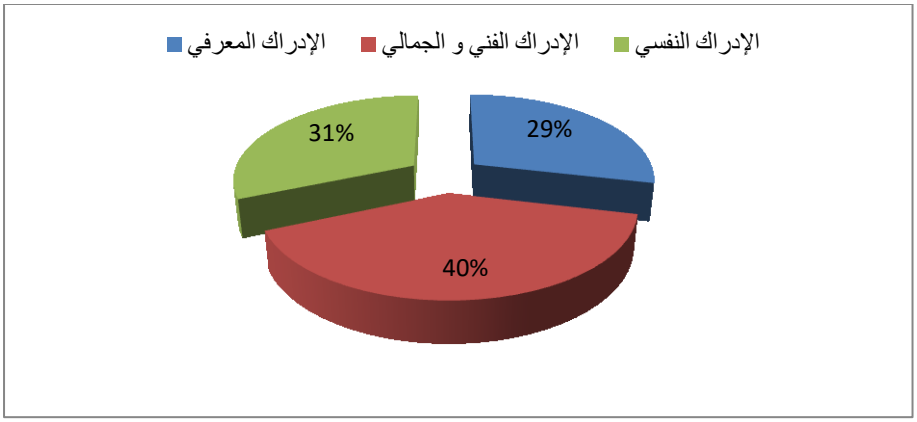
القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نلاحظ ان كل من الإناث والذكور يخزنون ما يشاهدونه من أفلام سينمائية في الذاكرة طويلة المدى وذلك راجع إلى الجهد الذي يقوم به العقل أثناء مشاهدة الفيلم فهذه الذاكرة تمثل المحطة الأخيرة في النظام المعرفي للمتلقي حيث تستقر فيها كل المعارف والخبرات بصورة نهائية وهي ذات سعة استيعابية غير محدودة وقدرتها على الاحتفاظ بالمعلومات لفترة طويلة قد تمتد طول فترة حياة الانسان.

وبهذا تعتبر أكثر الأنظمة تعقيدا وتنوعا ,فالجهد الذي يقوم به العقل والمتمثل في عمليات التحليل والتفصيل والترميز وفك الترميز والانتباه وغيرها تحدد مكان استقرار الفيلم ليتم تمثيلها على نحو فعال يساعد في تخزينه واستدعائه لاحقا فالمعلومات التي تدخل هذه الذاكرة لا تزول أبدا وقد تكون نشطة أو غير نشطة ويعود الامر هنا إلى قدرة الفرد على استرجاعها واستدعائها ، فثمة علاقة حيوية بين طبيعة المشاهد وتخزينه للفيلم فالمشاهد الذي يتقمص مع عناصر بعينها في فيلم ما ويعيش عالم ذلك الفيلم كما لو أنه بداخله قد يجد صعوبة في التخلص من تأثيره عليه فيصبح جزءا من هويته وشخصيته لأمر الذي يؤدي بالعقل إلى تحزينه في الذاكرة طويلة المدى .

أماعن من يخزنون ما يشاهدونه من أفلام في الذاكرة قصيرة المدى فهم المشاهدين العرضيين الذين قد لا تحدث علاقة تقمص أو تأثير بينهم وبين الفيلم السينمائي فعلى الرغم من كونهم متعرضون فعليون يكونون في الوقت نفسه منفصلون عنه حيث تنشأ مسافة بينهم وبين الفيلم تنقص من الانتباه والتركيز فالمعلومات تمر بمراحل عدة قبل أن يقرر العقل أين سيقوم بتخزينها فإذا حدثت قطيعة بين عملية وأخرى يقوم الدماغ بقرار تخزينها في الذاكرة الحسية أو قصيرة المدى فهو يصنفها حسب أهميتها للفرد .

جدول 29: يمثل الأسس التي يبني من خلالها المبحوثين علاقتهم مع الفيلم السينمائي .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
الإدراك المعرفي	20	28,6
الإدراك الفني و الجمالي	28	40
الإدراك النفسي	22	31,4
المجموع	70	100



شكل رقم 12

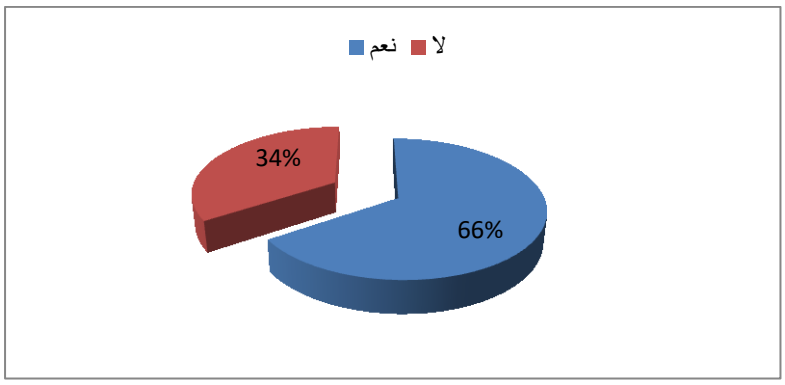
القراءة الكمية للجدول: يوضح الجدولأن نسبة 40% بتكرار 28 يبنون علاقتهم مع الفيلم السنيمائي على أساس الادراك الفني و الجمالي ،بينما نسبة 31.4% بتكرار 22 فيبنون علاقتهم مع الفيلم السينمائي على أساس الادراك النفسي ،و نسبة 28.6% بتكرار 20 فيبنون علاقتهم مع الفيلم السينمائي على أساس الادراك المعرفي .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:تعمل عقولنا بنشاط كبير ونحن نشاهد الفيلم وبمستوى اعمقفندرك ما يتضمنه الفيلم من صور واصوات ،وكل متلقي يبني بينه وبين ما تلقاه علاقة هو من يحدد نوعها كذلك الحال بالنسبة لمتلقين الافلام السينمائية فحسب المتلقين المبحوثين تختلف نوع العلاقة التي يبنوها بينهم و بين الفيلم الذي يتلقوه و على أساس ماذا بنوا هذه العلاقة ،فمنهم من يبني علاقته مع الفيلم على أساسالإدراك الفني والجمالي للفيلم ،والإدراك الفني والجمالي ماهو إلامرحلة من أهم مراحل الوعي بالقيم الجمالية ليصل المتلقي إلى مرحلة التذوق الجمالي في هذه الحالة فالادراك هوعملية عقلية معرفية تنظيمة يقدم العقل فيها تفسير ما استقبلته الحواس الجمالية.

ومنهم من يبني علاقته مع الفيلم على أساسالإدراك النفسي فعند مشاهدتهم للفيلم تنتابهم مجموعة متنوعة من المشاعر ،ضحكات ،دموع .تعبيرات عن الهلع ،انتفاضات تحت وقع المفاجئة ومتغيرات سيكولوجية أخرى تبين أن المشاهد ارتبط نفسيا بالفيلم وهذا راجع لمدى تأثرهم به خصيصا هاته الفئة من المبحوثين الذين يستخدمون العاطفة أكثر في تفسير ما تلقوه وهناك أيضا جزء من المبحوثين يبنون علاقتهم مع الفيلم على أساس الادراك المعرفي حيث يبحثون في الفيلم على اشباع معارفهم اكثر من أي شيء آخر ،هذه الفئة قد نجدها تتوجه بالاكثر إلى الافلام العلمية أو التاريخية التي تقدم معارف جديدة بعيدة عن الاستمتاع في المشاهدة فقط.

جدول 30 : يوضح اذا كان المبحوثين يعتقدون أن الفيلم السينمائي يعبر بالضرورة عن توجهاتوأيديولوجية المخرج

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	46	65,7
لا	24	34,3
المجموع	70	100



شكل رقم 13

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:من خلال الجدول نرى ان 65.7% بتكرار 46 يعتقدون أن الفيلم السينمائي يعبر عن ايديولوجية وتوجهات المخرج ،بينما 34.3% بتكرار 24 فيعتقدون أن الفيلم السينمائي لا يعبر بالضرورة عن ايديولوجية وتوجهات المخرج.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول: قد يعبر الفيلم السنيمائي أحيانا عن توجهات وايديولوجية المخرج ،نلمس هذا التعبير اذا كان الفيلم يؤيد طائفة على طائفة اخرى أو رسالة الفيلم تحمل الكثير من التوجهات في صلبها خصيصا إذا كنا على دراية بتوجهات المخرج سواء من خلال تصريحاته

أوأحاديث عنه في وسائل الاعلام، تكون لنا خلفية معرفية بالمخرج ونلاحظ ذلك في افلامه ،نسبة كبيرة من المبحوثون يعتقدون أن الفيلم السينمائي يعبر بالضرورة عن ايديولوجية و توجهات المخرج ،قد تستند اجابتهم على بعض من الافلام تعرضوا لها فلمسوا فيها توجه معين يعبر عن المخرج بينما اعترض باقي المبحوثين من حجم افراد العينة حيث لا يعتقدون أن الفيلم السينمائي يعبر بالضرورةعن ايديولوجية المخرج .فيرون الافلام مجرد آداة للتسلية الاستمتاع والترفيه في مقامها الأول يستخدمها المخرج للترفيه عن المشاهد لا لعرض توجهاته الأيديولوجية الشخصية .

جدول31 : يمثل اعتقادات المبحوثين حول اذا ما كانت الافلام السينمائية تسهم بشكل ما في إلهاء انتباه الجمهور إتجاه القضايا والتغيرات الاجتماعية الهامة نحو قضايا غير هامة

المتغير			دائما	أحيانا	نادرا	أبدا	المجموع
السن	20 – 25	التكرار	12	33	8	2	55
		النسبة	17,10%	47,10%	11,40%	2,90%	78,60%
	25 –30	التكرار	3	6	2	2	13
		النسبة	4,30%	8,60%	2,90%	2,90%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	0	2	0	0	2
		النسبة	0,00%	2,90%	0,00%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	15	41	10	4	70
		النسبة	21,40%	58,60%	14,30%	5,70%	100,00%
الصفة	طالب (ة)	التكرار	10	31	6	2	49
		النسبة	14,30%	44,30%	8,60%	2,90%	70,00%
	موظف(ة)	التكرار	4	8	2	2	16
		النسبة	5,70%	11,40%	2,90%	2,90%	22,90%
	عاطل عن العمل (ة)	التكرار	1	2	2	0	5
		النسبة	1,40%	2,90%	2,90%	0,00%	7,10%
المجموع		التكرار	15	41	10	4	70
		النسبة	21,40%	58,60%	14,30%	5,70%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

السن :20–25 : كانت نسبة اختيارهم ل دائما 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة ، أما أحيانا فكانت نسبتها 47,10% بتكرار 33 من حجم العين، اما نادرا فكانت نسبتها 11,40% بتكرار 8

من حجم العين، في حين ابدا كانت نسبتها 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة . 25-30 : كانت نسبة اختيارهم ل دائما 4,30% بتكرار 3 من حجم العينة ،أما الذين اختاروا أحيانا فكانت نسبتهم 8,60% بتكرار 6 من حجم العينة، في حين من اختاروا نادرا كانتنسبتهم 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، ونفس الامر بالنسبة ل أبدا حيث كانت نسبتها 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة .من 30 فما فوق : كانت نسبتهم اختيارهم لدائما 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة، أما من اختاروا أحيانا كانت نسبتهم 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة ، في حين كانت نسبة من اختاروا نادرا 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة وكذلك هو الأمر بالنسبة ل ابدا ونفسر ذلك بقلة المبحوثين من هذه الفئة العمرية.

الصفة :كانت نسبة اختيار الطلبة لدائما 14,30 بتكرار 10 من حجم العينة، أما من اختاروا أحيانا فكانت نسبتهم 44,30 بتكرار 31 من حجم العينة، أما من اختاروا نادرا فكانت نسبتهم 8,60 بتكرار 6 من حجم العينة، وكانت نسبة اختيارهم ل أبدا 2,90 بتكرار 2 من حجم العينة .كانت نسبة اختيار الموظفين لدائما 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة , أما من اختاروا أحيانا كانت نسبتهم 11,40% بتكرار 8 من حجم العينة ,في حين كانت نسبة من اختاروا نادرا 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة , وكانت نسبة اختيار أبدا 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة. كانت نسبة اختيار العاطلين عن العمل دائما 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، في حين كانت نسبة اختيار أحيانا 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، أما من اختاروا نادرا كانت نسبتهم 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، في حين لم يتجه أيا من المبحوثين لاختيار أبدا فكانت نسبتهم 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول: من خلال المعطيات الكمية للجدول نلاحظ أنأغلب المبحوثين يعتقدون أن السينما أحيانا ما تستخدم كوسيلة لإلهاء المتفرجين عن القضايا والتغيرات الاجتماعية الهامة وذلك من خلال تحليلهم للأفلام بوصفها صورا فنية وترفيهية ذات طبيعة رمزية ثرية تكل جزءا حيويا من ثقافة المجتمعات حيث تنعكس الإيديولوجيا بشكل واضح ومباشر فالكثير من الأفلام تعرض تزامنا مع حدوث قضايا وأحداث تستوجب انتباه أفراد المجتمع اليها ولكن يتشتت هذا الانتباه من خلال السينما فهي تشكل ما يعرف بالوعي الزائف من خلال طرحها لقضايا تشغل الرأي العام ولكن بطريقة مختلفة تجعل المتلقي يعتقد أن الفيلم عالج تلك القضية وجذب الانتباه اليها و بالتالي لن يكون ضروريا مناقشتها والوقوف عليها حيث ينغمس أفراد المجتمع في تمثلات معينة تجعل من الشفرات الاجتماعية غير مصرح بها جهرا ومن ثم قد تكون غير ظاهرة في الحياة

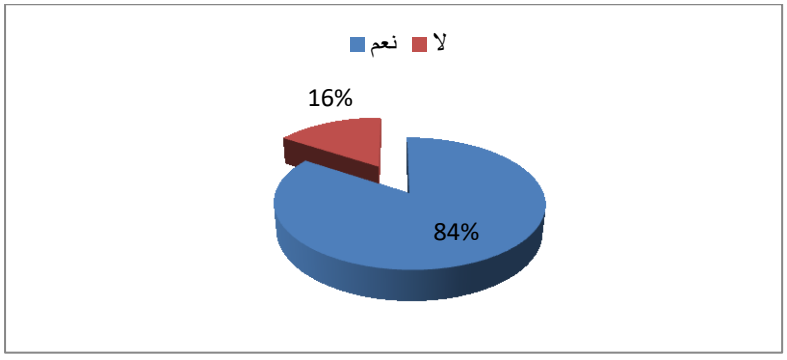
اليومية وبإمكان فهم هذه العملية باعتبارها صورة للاوعي الاجتماعي فبدلا من أن ينبع اهتمام المتلقين بالقضايا من داخلهم فإن قوة السينما تمنعهم من رؤية الحقيقة .

وهذا لا يمنع وجود من يرى أن السينما دائما ما يكون هدفها هو الهاء انتباه الجمهور عن القضايا والتغيرات الاجتماعية الهامة وذلك من خلال طبيعة النظام الذي تعمل بداخله وتعكس ايديولجيته الأمر الذي يصعب قطع الصلة بين السينما ووظيفتها الأيديولوجية فالأفلام تصور حسب الفكر الذي تتبناه فهي بطريقة مباشرة أوغير مباشرة تعتبر كوسيلة الهاء.

ويجدر الإشارة أن ليس كل الأفلام تنفذ في إطار تقديم وجهة نظر حول الأحداث الهامة ولا تهدف كلها إلى غسل الأدمغة و تخدير المشاعر البشرية فمن غير الممكن والمعقول أن يحمل كل فيلم من الأفلام أبعادا سياسية وأيديولوجية.

جدول 32 : يوضح اعتقادات المبحوثين إذا كانت السينما عبارة عن فن يخدم الأيديولوجيا .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	59	84,3
لا	11	15,7
المجموع	70	100



شكل رقم 14

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:نلاحظ من خلال الجدول أن نسبة 84.3% بتكرار 59 يعتقدون أن السينما فن يخدم الايديولوجيا ،بينما 15.7% بتكرار 11 لا يعتقدون أن السينما فن يخدم الايديولوجيا.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:السينما هي إحدى الفنون التعبيرية التي ابتكرها الانسان للتواصل البشري وتقديم الافكار والرؤى ،وهي لغة ذات طابع ايديولوجي كما يعتبرها جزء كبير من

المبحوثين ،يتأكد هذا القول في مراحل انتاج الفيلم ،فيما يتعلق بالموضوع ،الأسلوب والمعاني والسرد ،وذلك من خلال طبيعة النظام الذي تعمل داخله و تعكس ايديولوجيته ،الامر الذييصعب قطع الصلة ما بين السينما وجانبها الأيديولوجي ،فقد تحولت بالفعل إلىآداة للفكر يؤدي بدوره إلى تصوير الواقع بهذا الشكل الأيديولوجي وبالتالي فإن كل فيلم هو سياسي بموجب الفكرالذي يتبناه بينما يعترض بعض المبحوثين مع فكرة ان السينما تعبر عن الايديولوجية وتخدمها ،فتحليل فيلم أوبالأحرى ايديولوجية أي عمل فني يمكن احيانا أن يكون شديد التعقيد يحتاج خلفيات كثيرة لفهم ما يرمي اليه العمل الفني والذي يريد قوله تصريحا أو تلميحا أو مضمونا ،فلا يستطيع المشاهد البسيط فهم ما إذا كان الفيلم يعبر عن ايديولوجية أم هو مجرد فيلم عادي عرض للمتعة فقط .

جدول 33 : يمثل اعتقاد المبحوثين إذا كان الفيلم يحتوي على العديد من الفجوات المعرفية التي لا تستندإلى مرجعيات خارجية بل تستند إلى فهم المتلقي.

المتغير			نعم	لا	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	34	5	39
		النسبة	48,60%	7,10%	55,70%
	أنثى	التكرار	25	6	31
		النسبة	35,70%	8,60%	44,30%
المجموع		التكرار	59	11	70
		النسبة	84,30%	15,70%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	47	8	55
		النسبة	67,10%	11,40%	78,60%
	25 –30	التكرار	10	3	13
		النسبة	14,30%	4,30%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	2	0	2
		النسبة	2,90%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	59	11	70
		النسبة	84,30%	15,70%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس:كانت نسبة اجابت الذكور بنعم 48,60 بتكرار 34 من حجم العينة،أما لا فكانت نسبتها 7,10 بتكرار 5 من حجم العينة أما الاناثكانت نسبة إجابتهن بنعم 35,70 بتكرار 25 من حجم العينة أما لا فكانت نسبتها 8,6 بتكرار 6 من حجم العينة.

السن :20-25 : كانت نسبة الإجابة بنعم 67,10 بتكرار 47 من حجم العينة، أما لا فكانت نسبتها 11,40 بتكرار 8 من حجم العينة ،25-30 : : كانت نسبة الإجابة بنعم 14,30 بتكرار 8 من حجم العينة،أما لا فكانت نسبتها 4,30 بتكرار 3 من حجم العينة .30 فما فوق كانت نسبة الإجابة بنعم 2,90 بتكرار 2 من حجم العينة ،أما لا فكانت نسبتها 0,00 بتكرار 0 من حجم العينة.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نجد تباين كبير في الإجابات حيث اتجه معظم المبحوثين إلى الاعتقاد بوجود العديد من الفجوات المعرفية للفيلم التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية بل تستند إلى فهم المتلقي ونفسر ذلك بكون المتلقي هو أساس عملية التلقي يركز جل اهتمامه على المعنى واستخراجه من النص باعتباره جزءا من الحقيقة المطلقة، فالفيلم ليس عبارة عن شبكة من العلاقات الفارغة ،بل هو شبكة ترابطية ترتبط بالمتلقي الذي يملأ الفراغات والمعاني الغير محددة في الفيلم من خلال العديد من العمليات العقلية التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية (كالبحث في شبكة الانترنت أو طلب التفسير من شخص آخر) بل تستند إلى التفاعل الذي يحدث بين بنية النص وبنية الإدراك عند المتلقي ،فعليه القيام بدوره الرئيسي والمتمثل في إضفاء معنى على النص وإنتاج دلالاته من خلال فك تركيبة شفراته ومجموعة رموزه اللغوية وغير اللغوية

فالفيلم لم يوجد لكي يترك دون معنى أو كي نفهم معناه من خلال الاخرين وانما على المتلقي أن يفترض أن للفيلم شيئا يريد أن يقوله له وهو لا يعرفه منذ البداية بعيدا عن كل التأثيرات الخارجية وهنا يتحدد البعد المعرفي لعملية التلقي برمتها ،من خلال تفاعل المتلقي مع نسق كلي يفيد بانسجام المكتسبات النفسية والاجتماعية ومن ثم ربط هذا النسق بعملية المشاهدة لملأ الفجوات المعرفية المتضمنة على مستوى الفيلم فالمعنى هو حصيلة للتفاعل بين العمل السينمائي وفعل الفهم الذي ينشا بعد أن تكون الظاهرة معنى محض في عقل الانسان أي بعد ارتدادها من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى العالم الشعوري الخالص هذا يعني أنإدراك المعنى قائم على

الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة التي يمنحها المتلقي للفيلم ولعل هذا ما اصطلح عليه هوسرل بالتعالي .

إنملأ الفراغ يختلف باختلاف قدرات المتلقين ومهاراتهم في قراءة الفيلم وفك شفراته لأن المتلقين في ممارستهم عملية التحقق العياني يجدون الفرصة لإعمال خيالهم ذلك بأن ملأ الفراغ بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية كالمهارة وحدة الذهن وهكذا نقترب من مصطلح التفاعلية الذي اشتهر به ايزر وحديثه عن انتاج المعنى لا سيما إذا كنا امام قارئ يمتلك خيالا خصبا وذهناحادا ، ذلكأن ايزر ينظر إلى معنى النص أنهإنشاء من القارئ و لكن بإرشاد من توجيهات النص ومن ثم فإن المتلقين أحرارا في ظاهر الأمرأن يحققوا بطرق مختلفة معاني مختلفة تحقيقا عيانيا أوأن يخلقوها خلقا. فالمعنى لا يستخرج من الفيلم بل يتحقق من خلال التفاعل الحاصل بين المتلقي والفيلم .

أما من لم يتعودوا على تحليل الأفلام بمفردهم ويستخرجون معانيها الضمنية بمساعدة أطراف أخرى فلا يعتقدون بوجود فجوات معرفية تتطلب أنتملأمن خلال تفاعل بناء يحدث بينهم وبين الفيلم وتغيب هذه النظرة بغياب الدراية والتعود على مشاهدة الأفلام .

جدول 34 : يوضح هل يكون تحليل الفيلم اسهل إذا كان ضمن اهتمامات المبحوثين.

المتغير			نعم	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	39	39
		النسبة	55,70%	55,70%
	أنثى	التكرار	31	31
		النسبة	44,30%	44,30%
المجموع		التكرار	70	70
		النسبة	100,00%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	55	55
		النسبة	78,60%	78,60%
	25 -30	التكرار	13	13
		النسبة	18,60%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	2	2
		النسبة	2,90%	2,90%
المجموع		التكرار	70	70
		النسبة	100,00%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس : إتجه الذكور لاختيار إجابة نعم بنسبة 55,70% بتكرار 26 من حجم العينة إتجهت الإناث إلى اختيار إجابة نعم بنسبة 44,30% بتكرار 31 من حجم العينة.

السن : من 20-25 كانت نسبة اجابتهم بنعم 78,60% بتكرار 55 من حجم العينة ، في حين اتجه المبحوثين من 25-30 إلى اختيار نفس الإجابة بنسبة 18,60% بتكرار 13 من حجم العينة ، أما المبحوثين الذين تراوحت أعمارهم من 30 فما فوق كانت نسبة اجابتهم بنعم بنسبة 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، ونلاحظ من خلال هذا الجدول أن كل المبحوثين اجابو بنعم ولم يجب أيا منهم ب لا.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نلاحظ أن أغلب المبحوثين يجدون أن تحليل الفيلم يكون أسهل إذا كان ضمن نطاق اهتماماتهم فعندما يكون موضوع ما محل اهتمامنا ينزع ذلك الاهتمام الغموض عنه جزئيا ويزيد من فاعلية التجربة السينمائية فمن خلال الاهتمام يتحقق الفهم الذي يؤدي إلى تحقق الانتباه والذي بدوره يحيل المتلقي إلى تحليل وكشف أبعاد الفيلم , فالفيلم الذي يتحقق فيه الفهم يمكن المشاهد من إضفاء معنى إليه ففعل الفهم يبدأ كتخمين صائب أو خاطئ وليس ثمة مناهج لوضع التخمينات والحدوس أو قواعد توليد الاستبصارات ،إنما يبدأ للنشاط الميثودولوجي للتأويل عندما يبدأ المتلقي اختيار تخميناته ونقدها فمنهج التحليل يشتمل على كل من حيازة الأفكار واختيارها ولا يقوم هنا ببناء المعنى بل من التحقق منه ومن هنا يتمكن من الوصول إلى القول بأن هذا ما كان يعنيه الفيلم وليس ذاك .

فالتحليل يحدد القبليات التي يفترضها الذهنضمن سياقات معينة غير حاضرة في ذهن المتلقي بل يقوم العقل بإحضارها عند الإحساس بأن معنى الفيلم السينمائي لا يمكنه أن يكون منسقا أو تام الدلالة إلا إذا تحدد اهتمامه بالنسبة للمتلقي ويشترط أن يتحدد هذا الاهتمام أثناء عملية التعرض فإرتباط المشاهد بموضوع الفيلم يلعب دورا مركزيا في فهمه للمعنى النهائي له .

المحور الرابع : تأثير الخلفيات المعرفية للجمهور المتلقي في تكوين سلوكياته و توجهاته

جدول 35: يوضح إذا كانت المعارف السابقة للمتلقين تساعدهم على فهم الفيلم .

المتغير			نعم	المجموع
السن	20 - 25	التكرار	55	55
		النسبة	78,60%	78,60%
	25 -30	التكرار	13	13
		النسبة	18,60%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	2	2
		النسبة	2,90%	2,90%
المجموع		التكرار	70	70
		النسبة	100,00%	100,00%
الصفة	طالب (ة)	التكرار	49	49
		النسبة	70,00%	70,00%
	موظف(ة)	التكرار	16	16
		النسبة	22,90%	22,90%
	عاطل عن العمل (ة)	التكرار	5	5
		النسبة	7,10%	7,10%
المجموع		التكرار	70	70
		النسبة	100,00%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

السن :20-25 : كانت نسبة اختيارهم لنعم 78,60 بتكرار 55 من حجم العينة،25-30 : كانت نسبة اختيارهم لنعم 18,60 بتكرار 13 من حجم العينة 30فما فوق.كانت نسبة اختيارهم لنعم 2,90 بتكرار 2 من حجم العينةلم يختر أي من المبحوثين الإجابة ب لا .

الصفة :كانت نسبة اختيار الطلبة لنعم 70,00 بتكرار 49 من حجم العينة . كانت نسبة اختيار الموظفين لنعم 22,90 بتكرار 16 من حجم العينة .وكانت نسبة اختيار العاطلين عن العمل لنعم 22,90 بتكرار 16 من حجم العينة .لم يختر أي من المبحوثين الإجابة ب لا .

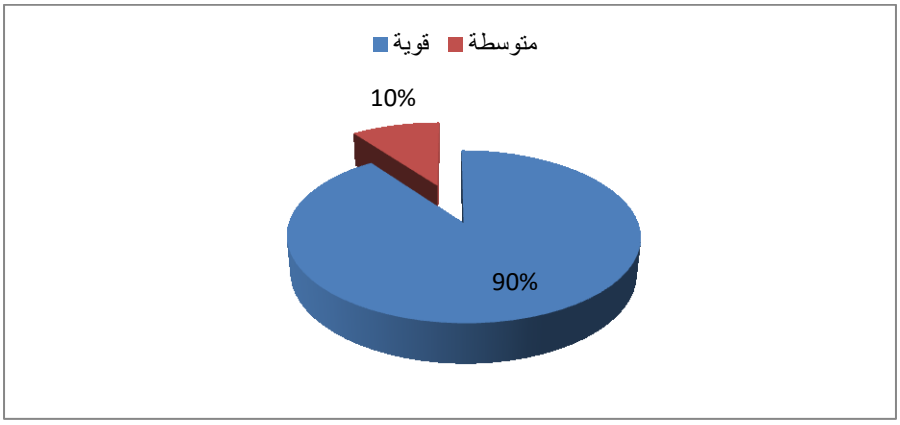
القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نلاحظ أن كل المبحوثين يعتمدون على معارفهم السابقة لفهم الفيلم السينمائي فتوفر المعرفة الخلفية الأساسية واللازمة يسهم بشكل كبير في إدراك وفهم معنى الفيلم حيث يعمل المتلقي على تفعيلها فور بدأ عملية التعرض بقصد تفكيك الخطاب واثارة ذاكرته وتحقيق الانسجام بين العلاقات التي تربط معاني ووحدات الفيلم فالمتلقي حينما يواجه خطابا ما لا يواجهه دون معرفة مسبقة به وإنما يستعين بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بما تراكم عنده من معارف قبلية تمكنه من التعاطي مع الفيلم بفاعلية معتبرة تجعله يختار من المخزون الهائل من المعلومات ما يلائم ويفيد طبيعة الفيلم و مقاصده لهذا تعتبر آلية المعرفة القبلية إمتدادا للفعل التواصلي المعرفي الإنساني وتراكمية مفاهيمية وابستيمولوجية وإن اختلفت في الكم والنوع والعمق من متلقي لآخر.

فمحتويات الخلفية المعرفية ليس من الضروري أن تكون جيدة وعميقة ومنظمة ومقنعة دائما وهكذا فإن أي عملية تفكير ستعتمد على المعرفة الخلفية وأن هذه الأفكار ولدتها أفكار سابقة اسبق منها وهكذا تتواصل عملية الانتقال من أفكار سابقة إلى ما هو اسبق منها .

لا يتحقق الفهم والإدراك ولا يمكن لعملية التفكير أن تكون منتجة ما لم يستند المتلقي فيها إلى المعرفة الخلفية وعليه فإن العلاقة الرابطة بين المعرفة القبلية وعملية التلقي ستضمن جانبا غاية في الأهمية انطلاقا من كلية خواصها التكوينية لحظة تفاعل عناصرها المؤسسة بعضها بعضا في فضاء تداولي مما يجعل الطريق واضحا للمتلقي حتى يكون شبكة علائقية تواصلية تمكنه من أن يكون حاضرا عضويا وطرفا أساسيا في تغذية إنتاجية الخطاب واستهلاكه فهما وتفكيكا وإعادة إنتاج كل ذلك في دورة تواصلية طبيعية وفعالة .

جدول 36: يوضح إذا كان التعرض المستمر للأفلام يكسب المبحوثين خبرة في فهمها .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
قوية	63	90
متوسطة	7	10
المجموع	70	100



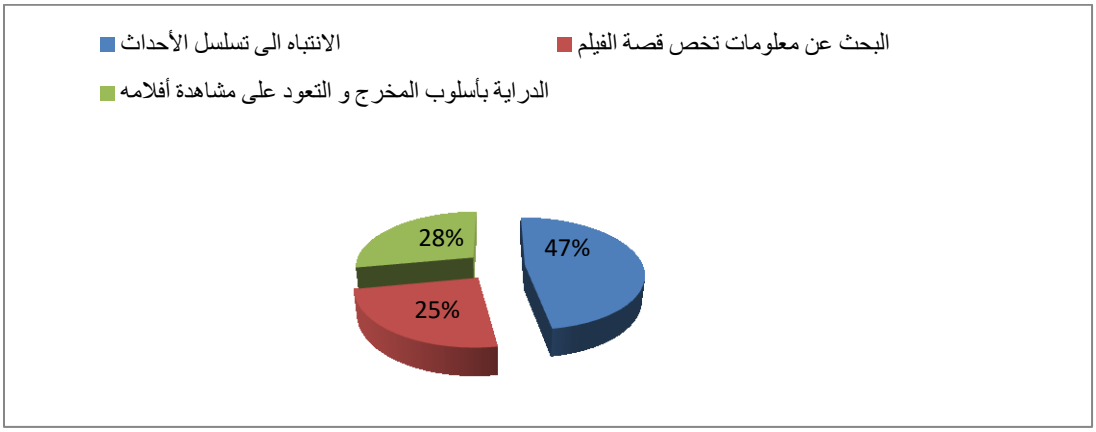
شكل رقم 15

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:من خلال الجدول نلاحظ أن نسبة 90 % بتكرار 66 يكسبهم التعرض المستمر للافلام خبرة بدرجة قوية في فهمها ،بينما 10 % بتكرار 7 فيكسبهم التعرض المستمر للأفلام خبرة بدرجة متوسطة في فهمها.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:إن المشاهد الذي يتعرض بإستمرار للأفلام ليس مالمشاهد الذي يتعرض بدرجة قليلة وحينية للافلام ،فالاول تتولد لديه نوع من العلاقة بينه وبين الأفلام تساعده في فهم الفيلم احسن وبدرجة قوية على الذي لا يشاهد الافلام بإستمرار وهذا ما عبر عنه المبحوثين من خلال الجدول ،التعرف على كيفية صناعة الافلام، صياغة الفكرة والتسلسل فيها متابعة الاحداث بدقة ،تنوع المواضيع الفيليمية كل هذا ومن خلال التعرض المستمر يصبح المشاهد قادر على فهم جزء كبير من الافلام ،بينما تختلف درجة الخبرة من مبحوث لآخر .

جدول37 : يوضح ما الذي يساعد المبحوثين على فهم قصة الفيلم

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
الانتباه الى تسلسل الأحداث	56	47,50%
البحث عن معلومات تخص قصة الفيلم	29	24,60%
الدراية بأسلوب المخرج و التعود على مشاهدة أفلامه	33	28,00%
المجموع	118	100,00%



شكل رقم 16

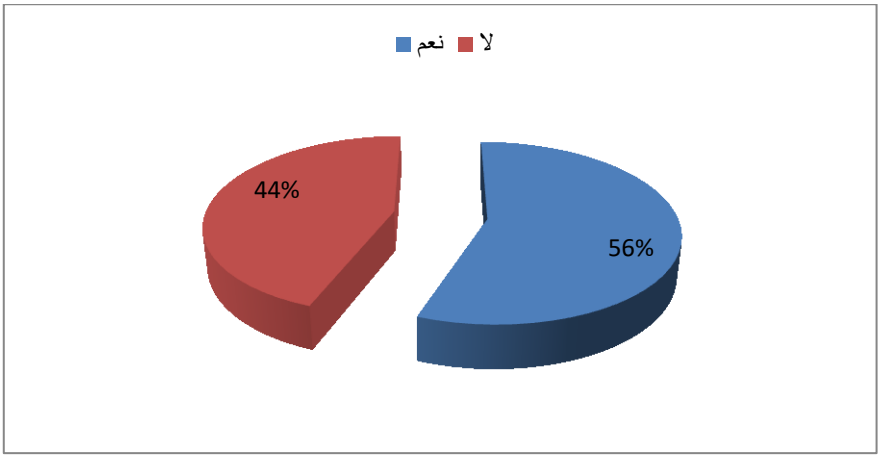
القراءة الكمية لمعطيات الجدول:نلاحظ من خلال الحدول ان نسبة 47.50% بتكرار 56 يساعدهم الانتباه إلى تسلسل الأحداث في فهم المضمون الخفي في الفيلم السينمائي ،بينمانسبة 28.00% بتكرار 33 فتساعدهم الدراية بأسلوب المخرج و التعود على مشاهدة افلامه في فهم المضمون الخفي في الفيلم ،أما 24.60% بتكرار 29 فالبحث عن المعلومات تخص قصة الفيلم تساعدهم في فهم المضمون الخفي للفيلم السينمائي .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:إن الفيلم عبارة عن حلقة مرتبطة من الأحداث المجهولة قبل مشاهدتها ،كثيرا ما تحما في طياتها معاني ومضامين مضمرة ورسائل توجه للمشاهد،يحتاج طرق لفهمها واكتشافها،قد يساعده في في اكتشاف هذه المضامين عدة عوامل تختلف من مبحوث لآخر كما وضحت نتائج الجدول،فهناك من يساعده الانتباه إلى تسلسل الأحداث في فهم المضمون المضمر ،يتابع الفيلم لقطة بلقطة من بدايته لنهايته ويركز في الاحداث ليستطيع استخراج تلك المضامين الخفية ،خصوصا إذا كان الفيلم مليئ بالتعقيدات ،بينما البعض الاخر من المبحوثين فتساعدهم الدراية بأسلوب المخرج والتعود على مشاهدة افلامه والتعرض لها في استخراج المضامين المضمرة حيث يكون المشاهد تعود على طريقة عمل المخرج وطريقة تفكيره فيتوقع كيف تكون معظم أحداث الفيلم مما يساعده في فهمه وفك الرسائل واستخراج ما بين السطور وما لم يروى وقدم خفية في حين أن البعض الاخر من المبحوثين يفضلون البحث عن معلومات تخص قصة الفيلم . لتساعدهم في فهم المضمون الخفي له ،اما بقراءة مقالات حول القصة أونسخة الكتاب من الفيلم إن وجدت،كيف كتب القصة والهدف منها وما إلى ذلك ليساعدهم، في ترجمة محتوى الفيلم ومنه اخراج المضمون المضمر فيه .

إن تحليل مضمون أي فيلم من قبل المشاهد يلزمه بفهم الاشارات النفسية بحق ،وعليه أن يأخذ فياعتباره المغزى الأعمق والمعنى المجازي والمعنى الضمني ،الرسالة المشفرة والرمزية المضمرة ويفرق بينها وهذا لا يأتي إلا بعد تعود من المشاهد على مثل هذه التحليلات،وكل من هاته العناصر الثلاثة ،الانتباه لتسلسل الأحداث ،الدراية بأسلوب المخرج ،والتعود على مشاهدة أفلامه،البحث عن معلومات تخص قصة الفيلم تساعد المشاهد في فهم المضمون المضمر والخفي في الفيلم .

جدول 38: يوضح إذا كانت مشاهدة الفيلم مع الجماعة تساعد في فهم المضمون الخفي له.

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	39	55,7
لا	31	44,3
المجموع	70	100



شكل رقم 17

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:من خلال الجدول نلاحظ أن نسبة 44.3% بتكرار 31 لا تساعدهم مشاهدة الفيلم مع الجماعة على التفريق بين الرسائل الظاهرة والرسائل الضمنية في الفيلم بينما 55.7% بتكرار 39 تساعدهم مشاهدة الفيلم مع الجماعة على التفريق بين الرسائل الظاهرة والرسائل الضمنية في الفيلم.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:تستند عملية تحليل أي نص سواء أدبيأو فيلمي أو نص آخرإلى العديد من الخبرات المعرفية السابقة سواء فيالتحليل أو خبرات تتكون من التعرض المستمر

للنصوص،كذلك الخبرات التحليلية المكتسبة من الغير،كما في تحليل النص الفيلمي قد تساعد المشاهدة مع أفراداخرين في عملية التحليل واستخراج الرسائل الظاهرة والضمنية والتفريق بينهما،هذا ما عبر عنه جزء كبير من المبحوثين ،ما يساعد في رفع نسبة انتباه كل منهم للأحداث،طريقة رؤية كل متلقي فيهم لما يدور في الفيلم واستخراج الرسائل والتفريق بين ما هو رسالة ظاهرة وما هي رسالة ضمنية مضمرة،بينما الجزء الاخر من المبحوثين لا تساعدهم فكرة مشاهدة الفيلم مع جماعة في تحليل الفيلم واستخراج الرسائل الظاهرة والضمنية بل العكس يفضلون المشاهدة الفردية فهي تساعدهم أكثر في عملية الانتباه لأحداث الفيلم وفك الشيفرات المتعلقة به ،واستخراج تلك الرسائل إن وجدت بينما المشاهدة في جماعة يشتت سير تفكيرهم،بل يفضلون التحليل الفردي والمشاهدة الفردية .

جدول 39 : يمثل أنواع الانفعالات التي يفضلها المبحوثين اثناء مشاهدتهم للفيلم

المتغير			إيجابي	سلبي	محايد	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	15	22	2	39
		النسبة	21,40%	31,40%	2,90%	55,70%
	أنثى	التكرار	15	13	3	31
		النسبة	21,40%	18,60%	4,30%	44,30%
المجموع		التكرار	30	35	5	70
		النسبة	42,90%	50,00%	7,10%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	22	29	4	55
		النسبة	31,40%	41,40%	5,70%	78,60%
	25 –30	التكرار	7	5	1	13
		النسبة	10,00%	7,10%	1,40%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	0	2
		النسبة	1,40%	1,40%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	30	35	5	70
		النسبة	42,90%	50,00%	7,10%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة اختيار الذكور للانفعالات السلبية بنسبة 31,40% بتكرار 22 من حجم العينة , أما نسبة اختيارهم للانفعالات الإيجابية فكانت 21,40% بتكرار 15 من حجم العينة ،أما

من لا يفضلون أيا من الانفعالات فكان نسبتهم 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة .كانت نسبة اختيار الإناث للانفعالات الإيجابية 21,40% بتكرار 15 من حجم العينة،أما من يفضلن الانفعالات السلبية فكانت نسبتهن 18,60% بتكرار 13 من حجم العينة أما من لا يفضلن أيا من الانفعالات فكانت نسبتهن 4,30% بتكرار 3 من حجم العينة .

السن :20-25 كانت نسبة اختيارهم للانفعالات الإيجابية 41,40% بتكرار 29 من حجم العينة، أما نسبة اختيارهم للانفعالات السلبية فكانت 31,40% بتكرار 22 من حجم العينة ،أما من لا يفضلون أيا من الانفعالات فكانت نسبتهم 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة ،25-30كانت نسبة اختيارهم للانفعالات الإيجابية 10,00% بتكرار 7 من حجم العينة،أما من يفضلون الانفعالات الإيجابية فكانت نسبتهم 7,10% بتكرار 5 من حجم العينة،أما من لا يفضلون أي من الانفعالات فكانت نسبتهم 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة .30 فما فوق : كانت نسبة اختيارهم للانفعالات الإيجابية 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة ،أما اختيارهم للانفعالات السلبية فكانت 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول والتي تبين أنواع الانفعالات التي يفضلها المبحوثين أثناء مشاهدتهم للفيلم نلاحظ وجود تقارب بين الانفعالات السلبية والإيجابية فالأفلام تثير المشاعر بطريقة مباشرة ذلك لأنها تتمتع بفاعلية كبيرة في هذا الصدد لدرجة أنها أصبحت عنصرا حيويا في دراسة المشاعر ,اثارة الأفلام للمشاعر السلبية كالخوف والحزن والرعب وغيرها ليست مجرد ناتج ثانوي لتجربة مشاهدة الفيلم بل تستند إلى الحالة النفسية للمتلقي و طاقته الشعورية فضلا عن إدراكه البصري وعلى الخصائص الأساسية للقصة لا سيما التيمات والشخصيات.

يشعر المتلقي بالخوف الرعب أو الاشمئزاز كما هو الحال في فيلم **صمت الحملان** فالبطلة **كلاريس** شخصية تتضمن تهديدا وأذى محتمل فلا يشعر المتفرج بالخوف على كلاريس فقط بل بالاشمئزاز من شخصية **هانيبال ليكتير** بسبب فساده الأخلاقي وافتقاره للإنسانية , تثبت الأفلام ذات التيمات السلبية فاعليتها في التحسين من نفسية الافراد وطرد الطاقة السلبية إذ يستطيع الفرد من خلالها التنفيس عن عاطفته السلبية ومشاعره المدفونة وما يجذب المتلقي فعليا للبحث عن هذا النوع من الانفعالات هو لذة الشعور بالتوتر والإحساس بالخوف الذي يعتبر خوفا كاذبا بسبب معرفته المسبقة أن هذه المشاهد غير واقعية وهذا ما يجعل المتلقي يشعر بالخوف الغير مصحوب بالخطر أو الحزن الذي يشجع على البكاء بالرغم من معرفة أن ما يشاهده مجرد قصة خيالية .

وتختلف شدة الحماس لمتابعة أفلام الإثارة والرعب والخوف بين الذكور والاناث حيث وجدنا أن الذكور يستمتعون بأفلام الرعب بسبب رغبتهم في مواجهة الأخطار وتحدي الخوف لإثبات شجاعتهم وقوتهم كما هو الأمر بالنسبة للأفلام الدرامية الحزينة والمفعمة بالمشاعر التي تؤدي بالمتلقي إلى الاندماج المعرفي والشعوري مع الشخصيات والاحداث فحسب الدراسات أن الأفلام المؤلمة يمكن أنتزيد من القدرة على تحمل الألم ومشاعر الترابط مع الآخرين وذلك عن طريق رفع مستويات المواد الكيميائية المسئولة عن الشعور الجيد التي يفرزها المخ .

أما من يبحثون عن الانفعالات الإيجابية كالأفلام المبهجة التي تتضمن عناصر الفكاهة والنهايات السعيدة والشخصيات الباحثة عن الحب الحقيقي، يكون دافع الشعور بالرضا هو السبب الأساسي لإقبالهم على هذا النوع من الأفلام والانفعالات فهي تعطي مشاعر الحب والأمان الأمل وغيرها لمن يفتقدها في الحياة الواقعية ،فذروة الإبداع السينمائي تتلخص في استعراض أفكار تترسخ فيذهنالمشاهد وتدفعه الى تطوير نفسه وفكره،كالأفلام التي تبعث على الأمل وتحسين الحياة والصمود في وجه المشكلات التي تتعرض لها الشخصية والتي قد يقارنها بنفسه وموقفه وبالتالي فهي تقدم له يد المساعدة لإيجاد حلول لمشكلاته الخاصة .

كما أن هناك سببا علميا يجعل الناس يحبون قصص الحب المبهجة والسعيدة هو الاوكسيتوسين المعروف أيضا بهرمون الحب فعندما يطلق هذا الهرمون في مجرى الدم عند مشاهدة فيلم يبعث على الراحة والاطمئنان يتفاعل الدماغ كما لو كان المتلقي يختبر ذلك الشعور ويتفاعل بشكل أعمق من الفيلم .

استنادا لما سبق يمكننا القول أن عملية مشاهدة الأفلام بهدف الترويح تمثل نقطة انطلاق جيدة فالمشاهدون يبحثون عن مشاعر إيجابية وسلبية اثناء المشاهدة تعتمد على حالتهم النفسية ومدى فهمهم للقصة وتعاطفهم مع الشخصيات واكتشافهم لمعنى القصة ومغزاها.

جدول 40 : يمثل أسس استخلاص المبحوثين للمعاني الضمنية في الفيلم السينمائي .

المتغير			علاقتك بالنص الفيلمي	تكوينك المعرفي	مستوى تذوقك الجمالي	معرفتك السابقة بالرموز الموظفة	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	18	19	22	12	39
		النسبة	25,70%	27,10%	31,40%	17,10%	55,70%
	أنثى	التكرار	11	14	17	17	31
		النسبة	15,70%	20,00%	24,30%	24,30%	44,30%
المجموع		التكرار	29	33	39	29	70
		النسبة	41,40%	47,10%	55,70%	41,40%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	24	23	29	25	55
		النسبة	34,30%	32,90%	41,40%	35,70%	78,60%
	25 -30	التكرار	4	9	9	4	13
		النسبة	5,70%	12,90%	12,90%	5,70%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	1	0	2
		النسبة	1,40%	1,40%	1,40%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	29	33	39	29	70
		النسبة	41,40%	47,10%	55,70%	41,40%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:

الجنس :كانت نسبة اختيارالذكور للعلاقة بالنص الفيلمي 25,70% بتكرار 18 من حجم العينة أما نسبة اختيار التكوين المعرفي فكانت 27,10% بتكرار 19 من حجم العينة، في حين كانت نسبة مستوى التذوق الجمالي 31,40% بتكرار 22 من حجم العينة ، وكانت نسبة المعرفة السابقة بالرموز الموظفة 17,10% بتكرار 12 من حجم العينة .كانت نسبة اختيار الإناث للعلاقة بالنص الفيلمي 15,70 بتكرار 11 من حجم العينة،أما نسبة اختيار التكوين المعرفي فكانت 20,00 بتكرار 14 من حجم العينة، في حين كانت نسبة مستوى التذوق الجمالي 24,30 بتكرار 17 من حجم العينة، كانت نسبة المعرفة السابقة بالرموز الموظفة 24,30 هي الأخرى بتكرار 17 من حجم العينة .

السن :20-25 كانت نسبة اختيارهم للعلاقة بالنص الفيلمي 34,30% بتكرار 24 من حجم العينة، أما نسبة اختيار التكوين المعرفي فكانت 32,90% بتكرار 23 من حجم العينة، في حين كانت نسبة مستوى التذوق الجمالي 41,40% بتكرار 29 من حجم العينة. كانت نسبة المعرفة السابقة بالرموز الموظفة 35,70% بتكرار 25 من حجم العينة .25-30 كانت نسبة اختيارهم للعلاقة بالنص الفيلمي 5,70% بتكرار 4 من حجم العين، أما نسبة اختيار التكوين المعرفي فكانت 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، في حين كانت نسبة مستوى التذوق الجمالي 12,90% بتكرار 9 من حجم العينة، كانت نسبة المعرفة السابقة بالرموز الموظفة 5,70% بتكرار 4 من حجم العينة .30 فما فوق : كانت نسبة اختيارهم للعلاقة بالنص الفيلمي 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، أما نسبة اختيار التكوين المعرفي فكانت هي الأخرى 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، كذلك مستوى التذوق الجمالي كانت نسبته 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة أما نسبة المعرفة السابقة بالرموز الموظفة فكانت 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نجد أنأغلب المبحوثين يستخلصون المعاني الضمنية في الفيلم تبعا لمستوى تذوقهم الجمالي فهو يحدد قدرة المتلقي أو المشاهد للفيلم السينمائي من فهم السياق الذي يدور حوله العمل والإحساس به وبالتالي ابداء رأيه بكل وضوح وصراحة دون مبالغة واستهتار ويكشف ما يتضمنه العمل من إبداع وقيم فنية وجمالية مما يمكن المتلقي من قراءة المعاني الضمنية في مسارها الصحيح دون إخلال بالمعنى فالمشاهدين الذين يتمتعون بمستوى تذوق جمالي عالي يتفحصون الفيلم بنظرة ناقدة ويكونون اكثر قدرة من غيرهم على استخلاص معانيه ،فالفيلم يتكون من عناصر سينمائية تسمح بحدوث علاقة بينه وبين المتلقي لإفادته بمعنى ما وفق سياق ما مع العلم أنهذا المعنى قد يكون مباشرا وواضحا يدل عليه الحوار والسيناريو وقد يكون ضمني غير مصرح به تدل عليه الألوان الرموز والايقونات وحركات الكاميرا .

كما يلعب التكوين المعرفي للمتلقي دورا مهما في عملية استخلاص المعنى الضمني فالمشاهد يحاول معرفة الحقائق التي تحتويها الرسالة الفيلمية وأن يعرف معاني الكلمات وأن يدرك الحقائق ويتحقق كل هذا انطلاقا من التكوين المعرفي والذي يتيح للمتلقي استحضار معارفه السابقة خلال عملية المشاهدة و يتضمن هذا الأخير خبرات القارئ و خلفياته المعرفية والمعرفة المناسبة للتراكيب اللغوية وغير اللغوية الموجودة في الفيلم حيث تحدث من خلالها علاقة تفاعل بين المتلقي والفيلم تفضي إلى إعادة بناء المعنى أو صناعة معان أو أفكار ومواقف وأحكام حيال

الموضوع حيث يأتي المتلقي بكل ما لديه من معارف واتجاهات ودوافع وتوجهات ويتعامل مع الفيلم بمحتوياته وطريق تنظيم هذه المحتويات لاستخراج معانيه ضمن عملية تعرف بالفهم المعرفي

فيما قد يستخلص آخرون معنى الفيلم استنادا إلى علاقتهم بالنص الفيلمي و يعيدنا هذاإلى قول امبرتو ايكو " أن النصوص تنتج بقراءتنا " وهذه المقولة تبرز العلاقة القوية بين الفيلم والمتلقي وبين ما يملكه المتلقي من مرجعية ثقافية ووجدانية مفروضة مسبقا من خلال خبرة مشاهدته فالفيلم يجعل المتفرج يشارك في إنتاج المعنى بل يجعله يشكل معناه بطريقته الخاصة من خلال استدعاء صورا محددة في الذهن من خلال الشفرات اللغوية والأسلوب .

كما تلعب المعرفة المسبقة بالرموز الموظفة دورا في فهم معنى النص فالصورة السينمائية تحمل نوعين من الخطاب حيث يكون الأول متوافقا مع المعنى المجسد مما يتيح للمتفرج إدراك الخطاب الايقوني الغير المرمز وهو ما يعرف بعملية وصف الصورة في حين أن الثاني هو رمزي وهو الأهم لأنه يتطلب معرفة ثقافية تساعد المتلقي على إدراكه وتفكيك رموزه وهذا ما يعرف بعملية تأويل الصورة وتتيح هذه التركيبة التعبيرية الكبرى نفسها فرصة كبيرة لفك البنية الفيلمية ولا ترتبط إلا بفهم المتلقي لها بحيث يعرف المعنى المراد توصيله الأفلام السينمائية من الرموز .

جدول 41: يمثل إذا كانت طبيعة الجماعات التي ينتمي إليها المبحوثين تؤثر في طريقة تفسيرهم لمعنى الفيلم:

المتغير			دائما	أحيانا	نادرا	أبدا	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	9	19	7	4	39
		النسبة	23,10%	48,70%	17,90%	10,30%	100,00%
	أنثى	التكرار	4	20	4	3	31
		النسبة	12,90%	64,50%	12,90%	9,70%	100,00%
المجموع		التكرار	13	39	11	7	70
		النسبة	18,60%	55,70%	15,70%	10,00%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	11	31	8	5	55
		النسبة	20,00%	56,40%	14,50%	9,10%	100,00%
	25 –30	التكرار	2	7	2	2	13
		النسبة	15,40%	53,80%	15,40%	15,40%	100,00%
	30 فما فوق	التكرار	0	1	1	0	2
		النسبة	0,00%	50,00%	50,00%	0,00%	100,00%
المجموع		التكرار	13	39	11	7	70
		النسبة	18,60%	55,70%	15,70%	10,00%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس : كانت نسبة إختيار الدكور لدائما23,10% بتكرار 9 من حجم العينة، أما احيانا فكانت نسبتها 48,70% بتكرار 19 من حجم العينة، وكانت نسبة إختيارهم لنادرا 17,90% بتكرار 7 من حجم العينة، ونسبة إختيارهم لأبدا كانت 10,30% بتكرار 4 من حجم العينة، أما الإناث فكانت نسبة اختيارهم لدائما 12,90% بتكرار 4 من حجم العينة، احيانا كانت نسبتها 64,50% بتكرار 20 من حجم العينة، نادرا كانت نسبتها 12,90% بتكرار 4 من حجم العينة، أما أبدا فكانت نسبتها 9,70% بتكرار 3 من حجم العينة.

السن: 20–25كانت نسبة إختيارهم لدائما 20,00% بتكرار 11 من حجم العينة، أجيانا كانت نسبتها 56,40% بتكرار 31 من حجم العينة،نادرا كانت نسبتها 14,50% بتكرار 8 من حجم العينة، أما أبدا فكانت نسبتها 9,10% بتكرار5 من حجم العينة ،25–30 كانت نسبة إختيارهم لدائما 15,40 بتكرار 2 من حجم العينة، أما احيانا فكانت نسبتها 35,80 بتكرار 7 من حجم

العينة، وكانت نسبة إختيارهم لنادرا 15,40 بتكرار 2 من حجم العينة،ونسبة إختيارهم لأبدا كانت15,40 بتكرار 2 من حجم العينة، أما الفئة العمرية الأخيرة كانت نسبة إختيارهم لدائما 0.00% بتكرار 0 من حجم العينة، أما احيانا فكانت نسبتها 50.55 بتكرار 1 من حجم العينة،وكانت نسبة إختيارهم لنادرا 50.00 بتكرار 1 من حجم العينة، ونسبة اختيارهم لأبدا كانت 0.00 بتكرار 0 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نلاحظ أن أحيانا ما تؤثر الجماعات التي ينتمي إليها المبحوثين في طريقة تفسيرهم للفيلم فهي تؤثر بشكل ما في تكوين الصورة الذهنية لتوافر مميزات الاتصال المباشر والمتكرر وقلة العدد التي تسمح بتبادل الآراء والتعمق فيها كما أنها تؤثر في تصورات وسلوكيات المتلقي حول الفيلم السينمائي إما بالانصياع أو الخضوع لمعاييرها أو الضغوط التي تصدر عنها وكلما كان الخضوع والانصياع كبيرا أدى ذلك إلى توحيد سلوك الافراد وتأويلهم لمعنى الفيلم بطريقة مشابهة فهناك من تؤثر فيه انتماءاته المرجعية الدينية السياسية الاقتصادية وغيرها

تؤثر هذه الجماعات مع أي تجربة مشاهدة جديدة حيث يتم استقبالها وتفسيرها في ضوء العلاقات الترابطية والتفاعلات الاجتماعية التي يتأثر المشاهد بمعاييرها واتجاهاتها في البناء الفعلي لمعنى الفيلم النهائي فعلى أساسها يحدد ما هو مقبول وما هو مرفوض ويحدد نظرته لنوع الفيلم وموضوعه وقد يحدث التوافق أو لا يحدث تبعا لاعتقاده بالجماعة التي ينتمي اليها .

فإذا كان الترابط مع الجماعية غير قوي و غير ضعيف نجد أن المتلقي أحيانا ما يتأثر بها،ونلاحظ هذا بشدة في علاقة المتلقي بجماعات الانتماء الفعلي والجماعات الأولية مثل الاسرة مكان العمل أو الدراسة .

ويقل تأثير الجماعات المرجعية كلما قل ارتباط المتلقي بها و تفاعله داخلها فالفرد الغائب عن أنشطة جماعته والذي لا يساير معاييرها التي توجه سلوكه وتقوم بدور مهم في تشكيل ارائه واتجاهاته وسلوكياته يؤدي الى نقص وانخفاض مكانة الفرد داخل هذه الجماعة وبالتالي تتولد صعوبة الاتصال بينه وبين غيره من الافراد الذين قد يؤثرون على المعنى الذي يتضمنه الفيلم من خلال النقاش حول آراء الجميع وتفسيراتهم للخطاب السينمائي ، ويؤكد علم الاجتماع أن الكيفية التي يفسر بها الانسان الخطاب بكل انواعه تعتمد على انتماءاته الاجتماعية.

نصل إلى القول أن أهمية هذه لسمة تظهر من خلال الملاحظة المستمرة للسياق الاجتماعي الذي يعمل خلاله كل عضو من أعضاء الجمهور المتلقي فهو يختار الفيلم ومعناه بتأثير خبراته

كعضو في الجماعات الاجتماعية ويفسر سلوكه والمعاني التي يعطيها للفيلم السينمائي في إطار السلوك الاجتماعي هذا ما يؤكد ضرورة التركيز على الطبيعة الاجتماعية لهذا الجمهور فهو عضو في شبكة من الجماعات الأولية والثانوية تؤثر على شكل واتجاه العلاقة الموجودة بين المتلقي وعناصر العملية السينمائية .

جدول 42: يوضح إذا كان الفيلم يملأ أم يخيب افق انتظار المبحوثين بعد فكهم لشفراته .

المتغير			يملأ الفيلم افق انتظرتك	يخيب الفيلم افق انتظراتك	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	33	6	39
		النسبة	84,60%	15,40%	100,00%
	أنثى	التكرار	27	4	31
		النسبة	87,10%	12,90%	100,00%
المجموع		التكرار	60	10	70
		النسبة	85,70%	14,30%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	47	8	55
		النسبة	85,50%	14,50%	100,00%
	25 –30	التكرار	12	1	13
		النسبة	92,30%	7,70%	100,00%
	30 فما فوق	التكرار	1	1	2
		النسبة	50,00%	50,00%	100,00%
المجموع		التكرار	60	10	70
		النسبة	85,70%	14,30%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة الذكور الذين يملأ الفيلم افق انتظارهم بعد فك شفراته 84,60% بتكرار 33 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يخيب الفيلم افق انتظارهم بعد فك شفراته 15,40% بتكرار 6 من حجم العينة ، كانت نسبة الإناث اللاتي يملأ الفيلم أفق انتظارهن 87,10% بتكرار 27 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يخيب الفيلم أفق انتظارهن بعد فك شفراته 12,90% بتكرار 4 من حجم العينة .

السن :20-25: كانت نسبة من يملأ الفيلم أفق انتظارهم بعد فك شفراته 85,70 بتكرار 60 من حجم العينة , في حين كانت نسبة من يخيب الفيلم أفق انتظارهم بعد فك شفراته 14,50 بتكرار 30 من حجم العينة /25-30: كانت نسبة من يملأ الفيلم أفق انتظارهم بعد فك شفراته 92,30 بتكرار 12 من حجم العينة، في حين كانت نسبة من يخيب الفيلم افق انتظارهم بعد فك شفراته 7,70 بتكرار 1 من حجم العينة .30 فما فوق : كانت نسبة من يملأ الفيلم أفق انتظارهم بعد فك شفراته 50,00 بتكرار 1 من حجم العينة , في حين كانت نسبة من يخيب بالفيلم أفق انتظارهم بعد فكهم لشفراته 50,00 بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:انطلاقا من المعطيات الكمية للجدول والتي تظهر ما إذا كان الفيلم بعد فك شفراته يملأ أو يخيب أفق انتظار المتلقي نلاحظ ان الفيلم يملأ أفق انتظار الغالبية من المبحوثين ونفسر ذلكبشعور الرضا الذي يخلق لدى المتلقي حينيتجاوب مع الفيلم ويأخذ هذا التوقع منحيين الأول منحى درامي يتجلى في توقع تسلسل الأحداث في الفيلم وطريقة معينة لحل الصراع أو الصراعات في انتظار النهاية ومن ثم فإن عنصر التشويق يبنى انطلاقا من هذا التوقع .

أما الثاني فهو منحى جمالي يتجلى في توقع أسلوب ما للعرض وشكله فالمشاهد يقوم ببناء قبلي للفيلم من خلال العرض الدعائي أو آراء النقاد فالبناء القبلي يعتبر مفتاحا يقيد التفكير في علاقة التبادل أو التفاعل بين العمل السينمائي ومستهلكه أو بين نشاط الإنتاج والاستقبال لأنه يشكل الإطار الضروري الذي ينتج عنه فهم المتلقي للعمل الفني حيث يتكامل ذلك الفهم من خلال تقليد المشاهدة، فالجمهور يتعرض لحالات معينة من التلقي من خلال التفاعل مع الرسائل والإشارات المؤكدة أو الكامنة وهي رسائل ذات علاقة ضمنية وتكشف مدى تطابق ما توقعه المشاهد وما شاهده فعلا الأمر الذي يؤدي إلى ملأ افق انتظاره بعد عملية المشاهدة.

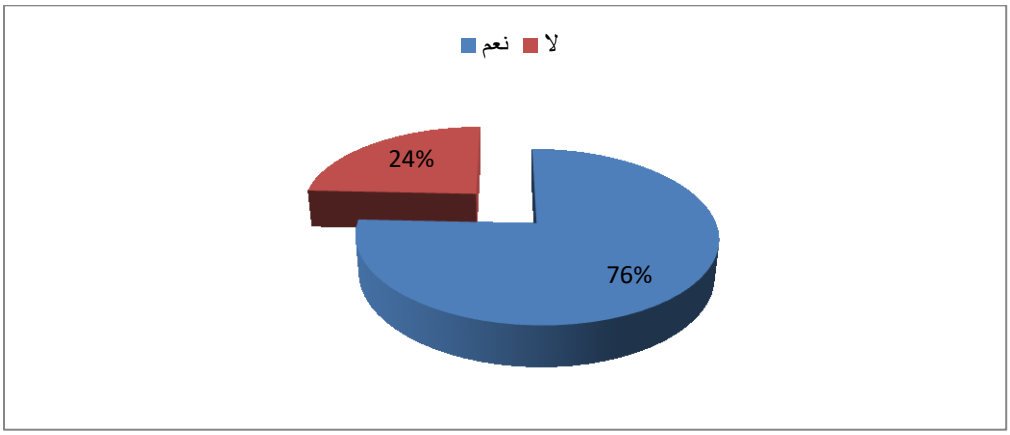
وتلعب جماليات التلقي دورا كبيرا في ملأ هذا الأفق فالخطاب السينمائي يتميز عن غيره بكونه خطابا مشحونا بالأيقونات والألوان وحركات الكاميرا التي تتطلب مجهودا مضاعفا من طرف المتلقي لفهم معناها الفعلي وقراءة مضمون الفيلم من خلال استحضاره لتجاربه السابقة ومن هنا المشاهد لم يصبح مستهلكا لمعنى النص وقصدية المؤلف إنما تحول إلى عنصر فعال من خلال عملية إنتاج المعنى .

وقد يخيب الفيلم أفق انتظار القلة من المبحوثين الذين انتظروه وذلك بسبب بنية التفاعل التي تحدث بين المتلقي والفيلم والتي تتعلق بدرجة أولى بالمتلقي بحد ذاته فحينما يكون غير فعال

ونشط لا يستطيع أن يظهر المعادل الجمالي للفيلم فهو غير قادر على إقامة علاقة مع النص البصري وبالتالي لا يستطيع استنطاقه ورؤيته من الداخل وتفكيكه وتأويله للوصول إلى المتعة الجمالية التي من شأنها أنتملأأفق التوقع والانتظار ولا يقوم بتحقيق الرضا الفعلي لدى المشاهد.

جدول 43: يوضحإذا كانت واقعية الفيلم من عدمها تؤثر في عملية فك شفراته من طرف المبحوثين .

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	53	75,7
لا	17	24,3
المجموع	70	100



شكل رقم18

القراءة الكمية لمعطيات الجدول:من خلال الجدول نلاحظ ان نسبة 75.7% بتكرار 53 تؤثر فيهم واقعية الفيلم من عدمها في عملية فك شيفرات لديهم بينما نسبة 24.3% بتكرار 17 لا تؤثر فيهم واقعية الفيلم من عدمها في عملية فك شيفرات الفيلم .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:أن مشاهدة الافلام المبنية على قصص واقعية يقدم للمتلقي نوع من التسلية والاستمتاع و المعلومات في الوقت نفسه ،تساعد في الكثير من الأحيان في فك شيفرات الفيلم ،فتأثر واقعية الفيلم في ذلك حيث يستطيع المتلقي ربط احداث الفيلم الواقعية بواقعها واستخراج الرموز وفك معانيها استنادا إلى الواقع هذا ما اتفق عليه جزء كبير من المبحوثين ،بينما الجزء الاخر من المبحوثين يرون أن لا علاقة لواقعية الفيلم وعدمها في عملية فك شيفرات الفيلم

فهي لا تؤثر ولا يستندون عليها كأداة أو مرجع لتحليل رموز الفيلم وشيفراته حيث يستطيعون القيام بهذه العملية (عملية فك الشيفرات) دون الرجوع إلى واقعية الفيلم أو عدمها .

جدول 44 : يمثل اذا كان تأويل المبحوثين لمضمون الخطاب الفيلمي يختلف باختلاف خلفياتهم اللمعرفية وتجاربهم السابقة

المتغير			دائما	أحيانا	نادرا	المجموع
السن	20 - 25	التكرار	27	26	2	55
		النسبة	38,60%	37,10%	2,90%	78,60%
	25 -30	التكرار	5	8	0	13
		النسبة	7,10%	11,40%	0,00%	18,60%
	30 فما فوق	التكرار	0	2	0	2
		النسبة	0,00%	2,90%	0,00%	2,90%
المجموع		التكرار	32	36	2	70
		النسبة	45,70%	51,40%	2,90%	100,00%
الصفة	طالب (ة)	التكرار	27	22	0	49
		النسبة	38,60%	31,40%	0,00%	70,00%
	موظف(ة)	التكرار	4	11	1	16
		النسبة	5,70%	15,70%	1,40%	22,90%
	عاطل عن العمل (ة)	التكرار	1	3	1	5
		النسبة	1,40%	4,30%	1,40%	7,10%
المجموع		التكرار	32	36	2	70
		النسبة	45,70%	51,40%	2,90%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

السن :20-25 :كانت نسبة الإجابة على دائما 38,60 بتكرار 27 من حجم العينة. أما الإجابة على أحيانا فكانت نسبتها 37,10 بتكرار 26 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على نادرا كانت 2,90 بتكرار 2 من حجم العينة .25-30 : كانت نسبة الإجابة على دائما 7,10 بتكرار 5 من حجم العينة، أما الإجابة على أحيانا فكانت نسبتها 11,40 بتكرار 8 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على نادرا كانت 0,00 بتكرار 0 من حجم العينة .30 فما فوق : كانت نسبة الإجابة على دائما 0,00 بتكرار 0 من حجم العينة، أما الإجابة على أحيانا فكانت نسبتها 2,90 بتكرار 2 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على نادرا كانت 0,00 بتكرار 0 من حجم العينة .

الصفة : كانت نسبة إجابة الطلبة على دائما 38,60 بتكرار 27 من حجم العينة ، أما الإجابة على أحيانا فكانت نسبتها 31,40 بتكرار 22 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على نادرا كانت 0,00 بتكرار 0 من حجم العينة . كانت نسبة إجابة الموظفين على دائما 5,70 بتكرار 4 من حجم العينة، أما الإجابة على أحيانا فكانت نسبتها 15,70 بتكرار 11 من حجم العينة، أما نسبة الإجابة على نادرا كانت 1,40 بتكرار 1 من حجم العينة كانت نسبة الإجابة على دائما 1,40 بتكرار 1 من حجم العينة . أما الإجابة على أحيانا فكانت نسبتها 4,30 بتكرار 3 من حجم العينة في حين كانت نسبة الإجابة على 1,40 بتكرار 1 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول نجد أن تأويل الافراد للأفلام يختلف باختلاف تجاربهم السابقة وخلفياتهم المعرفية حيث تكون مسؤولة بدرجة كبيرة في تشكيل الصورة الذهنية فالعقل إلانساني يخزنها في صورة وصلات عصبية ويلجأ إليها عند التفكير في توقعات مسبقة أو تأويلات آنيةأو مستقبلية فعندما يتلقى المشاهدون فيلما ما يحاولون إسقاط تجاربهم السابقة عليه حتى يحدث اتصال وجداني بينهم وبين الفيلم ويفسرونه في ضوء تلك التجارب فمن خلال انفتاح المشاهد على تجاربه يرى الفيلم من منظوره الخاص .

قراءات الفيلم السينمائي تستدعي خبرات قديمة مستمدة من حياة المتلقي نفسه وتصبغها بما تراه وهناك قراءات تتركز على محيط الفيلم الزماني أو المكاني وترتبط كلها بوعي المتلقي وعلاقته بهذا المكان أو الزمان أو الحدث ،أما بالنسبة للخلفيات المعرفية والمرجعيات السابقة الكامنة لدى المشاهدين ففهم الفيلم وتحليله وتاويله يرتبط مباشرة بوجود خلفية معرفية يستدعيها لتحقيق الفهم المطلوب وبناء المعنى الكامل للفيلم وهده الخلفية المعرفية لا تتكون إلا بفعل تراكمات زمنية لفعل التعرض الفيلمي فتقاس خبرة المتلقي بمدى تعرضه للأفلام وحجم هذا التعرض

جدول 45 : يوضح إعتقاد المبحوثين إذا كان تأثير الفيلم عليهم بصفة دائمة أم مؤقتة .

المتغير			دائمة	مؤقتة	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	14	25	39
		النسبة	35,90%	64,10%	100,00%
	أنثى	التكرار	8	23	31
		النسبة	25,80%	74,20%	100,00%
المجموع		التكرار	22	48	70
		النسبة	31,40%	68,60%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	20	35	55
		النسبة	36,40%	63,60%	100,00%
	25 -30	التكرار	2	11	13
		النسبة	15,40%	84,60%	100,00%
	30 فما فوق	التكرار	0	2	2
		النسبة	0,00%	100,00%	100,00%
المجموع		التكرار	22	48	70
		النسبة	31,40%	68,60%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة الذكور الذين يؤثر عليهم الفيلم بصفة دائمة 35,90 بتكرار 14 من حجم العينة، أما من يؤثر فيهم الفيلم بصفة مؤقتة فكانت نسبتهم 64,10 بتكرار 25 من حجم العينة وكانت نسبة الإناث اللاتي يؤثر فيهن الفيلم بصفة دائمة 25,80 بتكرار 8 من حجم العينة، أما من يؤثر فيهن الفيلم بصفة مؤقتة فكانت نسبتهن 74,20 بتكرار 23 من حجم العينة .

السن :20–25 كانت نسبة من يؤثر فيهم الفيلم بصفة دائمة 36,40 بتكرار 22 من حجم العينة، أما من يؤثر فيهم الفيلم بصفة مؤقتة فكانت نسبتهم 63,60 بتكرار 35 من حجم العينة .25–30 كانت نسبة من يؤثر فيهم الفيلم بصفة دائمة 15,40 بتكرار 2 من حجم العينة ، أما من يؤثر فيهم الفيلم بصفة مؤقتة كانت نسبتهم 84,60 بتكرار 11 من حجم العينة .30 فما فوق كانت نسبة من يؤثر فيهم بصفة دائمة 0,00 بتكرار 0 من حجم العينة، اما من يؤثر فيهم الفيلم بصفة مؤقتة فكانت نسبتهم 100,00 بتكرار 2 من حجم العينة .

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:من خلال المعطيات الكمية للجدول والتي توضح مدى تأثر المبحوثين بالفيلم نلاحظ أن الغالبية من الجنسين يتأثرون بصفة مؤقتة ومحدودة بمضمون الفيلم السينمائي ويرجع ذلكإلى درجة الانتباه والتركيز التي يمنحها المتلقي للفيلم أثناء مشاهدته كأن يشاهد الفيلم بطريقة عرضية والتي تعتبر أكثر أنواع المشاهدة عن الانتباه والتركيز حيث يقوم المتلقي بنشاط معين بينما يشاهد الفيلم فدرجة الانتباه التي نعطيها له تؤثر بوضوح في مدى تأثرنا بالفيلم

كما تلعب المكونات السينمائية المتضمنة في الفيلم دورا مهما في تذكره أو نسيانه فالأفلام سهلة الاستيعاب والمفهومة على نطاق واسع نادرا ما تعلق في أذهان المتفرجين حيث يطلق عليها مصطلح الأفلام سريعة الاستهلاك حيث ينتهي تأثيرها بمجرد انتهاء فعل المشاهدة ، كما ان قدرة المخرج على عرض عناصر القصة تلعب دورا مهما في تحديد درجة التأثير ففي الكثير من المرات يترك المتفرج الفيلم وهو يبكي أو يشعر بالإحباط ،الرضا،الخوف أو القلق في معظم الأحيان تكون هذه التأثيرات مؤقتة وهنا يعود الأمر إلى الغاية التي دفعت بالفرد إلى التعرض للفيلم فإذا تحققت هذه لغاية واشبعت حاجته تنتهي صيرورة التأثير بمجرد تحقق الاشباع.

كما يجدر الإشارة إلىأنلمتغير السن دورا في مدى التأثير فنلاحظ أنه كلما زاد عمر المبحوثين كلما قل تأثره بالأفلام السينمائية , ويفسر التأثير الدائم للفيلم السينمائي بطريقة السرد المعتمدة في الفيلم والتي تجعل المتفرج يغوص في القصة ويتحد معها فتتركه متشبتا في الفيلم بل ويعيد مشاهدته مرار وتكرارا فالقصة الجيدة تسمح للمخرج بدخول عقل المشاهد بشكل سلس و هادئ دون مواجهة عنيفة مع الأفكار المختلفة وهنا تكمن قوة الأفلام من خلال نوع القضايا التي تطرحها كالأفلام الفلسفية التي تجعل المتلقي يطرح العديد من الأسئلة بعد انتهائه من مشاهدة الفيلم وتبعا لأنواع المشاهدين نجد جزءا صغيرا منهم من يحب مشاهدة الأفلام التي تستثير العقل والتفكير فهم يتمتعون بحس نقدي عال عن غيرهم من المتلقين .

جدول 46 : يوضح الاشباعات المحققة لدى المبحوثين من خلال مشاهدتهم للفيلم السينمائي .

المتغير			اشباعات معرفية	اشباعات نفسية	إشباعات اجتماعية	اشباعات وجدانية	اشباعات جمالية و ترفيهية	المجموع
الجنس	ذكر	التكرار	32	27	14	11	27	39
		النسبة	46,40%	39,10%	20,30%	15,90%	39,10%	56,50%
	أنثى	التكرار	22	17	11	6	22	30
		النسبة	31,90%	24,60%	15,90%	8,70%	31,90%	43,50%
المجموع		التكرار	54	44	25	17	49	69
		النسبة	78,30%	63,80%	36,20%	24,60%	71,00%	100,00%
السن	20 – 25	التكرار	42	34	17	12	40	54
		النسبة	60,90%	49,30%	24,60%	17,40%	58,00%	78,30%
	25 -30	التكرار	11	8	8	4	7	13
		النسبة	15,90%	11,60%	11,60%	5,80%	10,10%	18,80%
	30 فما فوق	التكرار	1	2	0	1	2	2
		النسبة	1,40%	2,90%	0,00%	1,40%	2,90%	2,90%
المجموع		التكرار	54	44	25	17	49	69
		النسبة	78,30%	63,80%	36,20%	24,60%	71,00%	100,00%

القراءة الكمية لمعطيات الجدول :

الجنس :كانت نسبة الاشباعات المعرفية لدى الدكور 46,40 بتكرار 32 من حجم العينة، تليها الاشباعات النفسية بنسبة 39,10 بتكرار 27 من حجم العينة، ثم الاشباعات الاجتماعية بنسبة 20,30 بتكرار 14 من حجم العينة ، وكانت نسبة الاشباعات الوجدانية 15,90 بتكرار 11 من حجم العينة، أما الاشباعات الترفيهية والجمالية فكانت نسبتها 39,10 بتكرار 27 من حجم العينة كانت نسبة الاشباعات المعرفية لدى الإناث 31,90 بتكرار 22 من حجم العينة، تليها الاشباعات النفسية بتكرار 24,60 بتكرار 17 من حجم العينة، ثم الاشباعات الاجتماعية بنسبة 15,90 بتكرار 11 من حجم العينة ، في حين كانت نسبة الاشباعات الوجدانية 8,70 بتكرار 6 من حجم العينة ، وكانت نسبة الاشباعات الجمالية والترفيهية 31,90 بتكرار 22 من حجم العينة .

السن :20–25 كانت نسبة الاشباعات المعرفية 60,90% بتكرار 42 من حجم العينة تليها الاشباعات النفسية بنسبة 49,30% بتكرار 34 من حجم العينة، وكانت نسيبة الاشباعات

الاجتماعية 24,60% بتكرار 17 من حجم العينة، في حين كانت نسبة الاشباعات الوجدانية 17,40% بتكرار 12 من حجم العينة، أما الاشباعات الجمالية والترفيهية كانت نسبتها 58,00% بتكرار 40 من حجم العينة .25-30 كانت نسبة الاشباعات المعرفية 15,90% بتكرار 11 من حجم العينة ، تليها الاشباعات النفسية بنسبة 11,60% بتكرار 8 من حجم العينة في حين كانت نسبة الاشباعات الاجتماعية 11,60% بتكرار 8 من حجم العينة، أما الاشباعات الوجدانية كانت نسبتها 5,80% بتكرار 4 من حجم العينة، وكانت نسبة الاشباعات الجماليةوالترفيهية 10,10% بتكرار 7 من حجم العينة .30 فما فوق كانت نسبة الاشباعات المعرفية 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة، تليها الاشباعات النفسية بنسبة 2,90% بتكرار 2 من حجم العينة، في حين لم يختر أيا من المبحوثين الاشباعات الاجتماعية فكانت نسبتها 0,00% بتكرار 0 من حجم العينة ، أما الاشباعات الوجدانية فكانت نسبتها 1,40% بتكرار 1 من حجم العينة أما الاشباعات الجمالية والترفيهية كانت نسبتها 2,90%.

القراءة الكيفية لمعطيات الجدول:يكشف الجدول أن الاشباعات التي تتحقق لدى المبحوثين هي اشباعات معرفية بالدرجة الأولى فالأفلام وسيلة مثالية لتوسيع الثقافة العامة والحصول على أكبر قدر ممكن من المعارف في شتى المجالات ومختلف المواضيع لذلك فالمتلقين يجدون فيها ما يشبع حاجاتهم للمعرفة نظرا لاحتوائها على كم هائل من المعلومات. وترتبط الاشباعات المعرفية بطبيعة الدوافع الكامنة وراء مشاهدة الأفلام فالدوافع النفعية هي التي تدفع بالفرد الى اكتساب المعرفة والمعلومات وغيرها .

كما تحقق مشاهدة الأفلام اشباعات جمالية وترفيهية بالدرجة الثانية لدى المتلقين الذين يكون الدافع الأول وراء مشاهدتهم للأفلام السينمائية هو كسر الملل والتهرب من واقع الحياة ومشكلاتها وتمضية وقت الفراغ بالترفيه والتسلية حيث تكون دوافع المتلقي هنا دوافع طقوسية بحتة .كما تعتبر الحاجات النفسية ذات أهمية كبرى في حياة الانسان فهي أحيانا ما تكون ضرورية للتكيف والتوافق مع الاخرين سواء كانت واقعية أم مفترضة كالأفلام مثلا فعدم اشباعها يؤدي بالفرد إلى الشعور بالإحباط والنقص لذلك يلجأ المتلقين لمشاهدة الفيلم باعتباره علاجا نفسيا لهم ففي كثير من الأحيان يسقط المتلقين حالتهم النفسية على شخصية ما في فيلم ما فيضع نفسه مكانها ويفكر في رؤيتها لهذه المشكلة أو تلك وهكذا تساعد الأفلام في تشكيل دليل داخلي ومرجع سلس يمكن اللجوء إليه لكي يفهم الافراد انفسهم وصراعاتهم .

وبدرجة أقل يبحث القليل من المبحوثين على اشباعات اجتماعية من خلال مشاهدتهم للأفلام وذلك من خلال مشاهدة فيلم ما بشكل جماعي وتحليله ومناقشته فهي تشمل أيضا اشباعات تواصلية تتيح له الكشف عن جوانب خفية من جماليات الفيلم أو سلبياته،وتكون الاشباعات الوجدانية أقل أنواع الاشباعات تحقيقا ونفسر ذلك بكون القلة فقط من المبحوثين من يميلون إلى المشاهدة العميقة التي تجعلهم يحققون علاقة ترابط وانسجام واتحاد بينهم وبين الفيلم.

نتائج الدراسة:

انطلاقا من تحليلنا للجداول والقراءة الكمية والكيفية لها وبناء على الأسئلة الفرعية المطروحة سابقا خلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

1. أن نسبة المستخدمين الذكور والاناث لمنصة **نتفليكس**متقاربة، أي أنه يوجد اهتمام من كلى الجنسين لمشاهدة الافلام السينمائية، اما بالنسبة للأعمار المهتمة بمشاهدة الافلام وجدنا أنه كل ما زاد السن نقصت نسبة الاهتمام بالأفلام السينمائية، حيث ان النسبة الغالبة هي الفئة العمرية ما بين 20_25 سنة.
2. نسبة كبيرة من المبحوثين لا يجدون صعوبة في اتخاذ قراراتهم المعرفية في ظل التضارب بين السينما والواقع باعتبار أن السينما وسيلة للاستمتاع لا أكثر، كما تؤثر طريقة تلقيه الفيلم من فرد إلى كانت لينتهي تأثيرها بمجرد انتهاء الفيلم فيما تعلق الأفلام في ذاكرة من يشاهدونها بالتركيز والانتباه بغية تجسيد ما تناولوه على الواقع.
3. تلقي الفيلم السينمائي يتطلب ثقافة سينمائية تنطلق من توعية الفرد بأهمية الصورة ومنطلقاتها وأنماطها فلا بد لمن سيقرأ الفيلم أن يمتلك ثقافة سينمائية تمكنه من تحليل تلك الوحدات الصغيرة من أيقونات متشعبة تسري في الحياة الاجتماعية وتجد مرجعياتها في فكر الإنسان كما ان قراءة السينما تتطلب أيضا معرفة الظروف الاجتماعية والتي ولد في ضوئها ذلك الفيلم أو غيره.
4. يلعب السياق الثقافي والاجتماعي دورا مهما في تأويل الجمهور لمختلف المعاني التي يتلقاها من المعارف التي تقدمها الأفلام السينمائية، وبالتالي يعمل الجمهور على ملأ ما لم يصرح به النص السينمائي انطلاقا من تجربته وخبراته السابقة ومن ثمة يقوم بإضفاء معاني دلالات نتيجة المشاهدة والمتعة التي يقدمها الفيلم مما يؤدي إلى إزالة اللبس حول التأثير المباشر للأفلام ومنحها لسلطة المعنى والتأويل الموجود لدى المتلقي الفرد في حد ذاته.
5. يتأثر الفيلم في تكوينه وتناسقه واستمراره إلى قراءته للنص وربط العناصر البنائية ضمن علاقات جدلية تحيل إلى ما هو خارجها للكشف عن دلالات عمليتي التفكيك والتركيب.

6. ينظر إلى الفيلم بوصفه تعبيرات خالصة لا يمكن الاتصال بعناصرها، إلا من خلال محاولة استقبالها كطريقة جيدة للتنظيم الداخلي للصورة السينمائية بين مبتكريها ومتلقيها، ومن هنا يتحقق التلقي المعرفي حسب المبحوثين عبر تواصل عملية التلقي الواعي، وتعميقها من خلال عمليات التركيز، التحليل والتأويل والانتباه ومن ثم التخزين والاسترجاع.
7. تجربة المشاهدة والفهم هي تجربة شديدة الذاتية يتلقاها كل فرد بطريقته الخاصة وربما تعد هذه أحد أهم الميزات التي صاحبت عملية التلقي عبر منصات البث الالكتروني حيث أعطت طابع الفردانية للمشاهدة مما يمنح المتلقي إمكانية نسخ فهمه الخاص لما يتلقاه دون الحاجة الى التفاعل مع الآخرين.
8. توجد في الفيلم قصة ما، وإن لم تكن ففكرة معينة يطرحها، وأي تحليل للصورة السينمائية عليه أن يمر بإدراكات المتلقي الأولى لها، صعودا نحو المعنى العميق بحيث لن يكتمل المعنى المعطى لمن يتأمله بغير استبصار كاف لجمالية كل صورة ولقطة من صور الفيلم ولقطاته ويتأثر هذا الاستبصار بالخلفيات المعرفية والتجارب السابقة، وهذا راجع إلى طبيعة النص في حد ذاته وتعقيدات الجمهور.
9. متعة المشاهدة ما هي إلا نتيجة من نتائج الحصول على المعنى والتفسير والتأويل الذي يتوصل اليه المشاهد بعد مشاهدته للفيلم السينمائي وبطبيعة الحال تختلف هذه المتعة من مشاهد إلى آخر وعليه فإن تجربة المشاهدة عبر المنصات الالكترونية ما هي إلا تجربة إعلامية تستدعي مشاركة سيكولوجية من طرف المشاهد، تجعله يوظف قدراته للتفاعل والمشاركة من خلال عمليات الانتباه والإدراك والتأويل التي يوليها لنشاط المشاهدة.
10. إن الواقع الذي تطلعنا عليه السينما يحمل طابعا متناقضا لأنه انعكاس للواقع وبديل لمرجعيته في ذات الوقت أو يقوم مقامها، فالأفلام السينمائية تبدو أنها تعيد انتاج الواقع بينما تقوم بتشكيله حسب رؤية القائمين على صناعتها وتبعا لآرائهم وتوجهاتهم لتملك مظاهر صور طبق الأصل للواقع وتشكل تمثلا له في آن واحد
11. إن ما كان بارث يهدف إليه من حلال أطروحته المعروفة بموت المؤلف وحياة القارئ قد تحقق ولكن بشكل مغاير فرغم سعيه للتخلص من سطوة الكاتب وهو في حالة دراستنا المخرج

إلا أنه ظل لصيقا بفيلمه، حيث صار من الممكن للمتلقين التفاعل اتفاقاواختلافا حول النص الفيلمي، فبنية الفيلم بدلالاته صارت في عصر التكنولوجيا بنوافذ مفتوحة على احتمالات عديدة من التفسير والتحليل ولكن تحت سيطرة ومراقبة صانعه.

12. في ظل فيروس كورونا حاول صناع الترفيه الوصول الى أفكار جديدة وحلول بديلة لطرح أعمالهم للجمهور وكانت المنصات الإلكترونية واحدة من أهم الوسائل التي لجأواإليها لطرح افلامهم الجديدة واستفادت شركة نتفليكس من هذه الوضعية حيث تضاعف عدد مشتركيها على الرغم من توقف عجلة صناعة الأفلام وارتفعتأسهم الشركة بنسبة تتجاوز 50 بالمئة،وتميزت بكثافة كبيرة للمحتوى حيث أصبحنا نجد أنفسنا امام أفلام تنعدم فيها القيم الفنية والفكرية وتطغى فيه القيم التجارية والاقتصادية.

13. يحتاج التلقي المعرفي إلى جمهور نوعي متخصص في السينما وذو رصيد كافي من المشاهدة الحياتية للفيلم السينمائي، حتى يمتلك السنن التي تسمح بإقامة معرفة لقضايا السينما وموضوعاتها، ولا يمكن لهذا الجمهور أن يكون معرفيا ما لم يكن منفتحا على الرمزيات الأيديولوجية فهما وتشفيرا وتأويلا.

14. تتيح منصات نتفليكس سينما موازية وبسيطة وفي متناول الجميع، سينما متنقلة، وسائطية لها خصائصها التي أخذتها من التقانة نفسها كحامل تكنولوجي، وبذلك اتضحت جمالية هذا النوع من المشاهدة الجماهيرية الرقمية وتعددت لتغدو اليوم صناعة قائمة بذاتها لها سوقها **وبوكس أوفيس** خاص بها.

خاتمة

بما أن الفيلم السينمائي ليس مجرد تمثيل بسيط للأحداث والوقائع فهو يتعدى ذلك بوصفه خطابا ذو مستويات تصويرية لتجاوز حدود اللفظ وصولا لتضافر كل مستويات التعبير الأخرى من خلال إعادة انتاج الاشياء الخارجية، وما تحمله من علاقات مع الإنسان ما يستوجب خلال محاولة فهمها معرفة ذهنية مسبقة بالمرجع الواقعي والنسق الذي يؤطره.

ما يؤكد أن فهم الخطاب الفيلمي لأي عمل سينمائي لا يتم إلا من خلال تأمله الذي يعد مستوى من مستويات المعالجة الرمزية عبر عمليتي التقييم والتفسير اللتان تعدان عمليتان عقليتان تفسيريتان معرفيتان يمكن أن تضافا إلى عمليتي الإدراك الحسي والفهم. هذا ما حاولنا تجسيده في دراستنا من خلال عملية التلقي المعرفي للفيلم السينمائي التي توصلنا من خلالها أن للمتلقي دورا بارزا ومهما في فهم تطورات استخدامات تكنولوجيات الإعلام وعلى رأسها سينما المنصات الالكترونية من خلال قابلية توظيفها لتفسير علاقة المتلقي بهذه الوسيلة وتطبيقاتها ومضامينها المتمثلة في الأفلام السينمائية حتى أصبح شريكا في صياغة وإنتاج المعنى المتضمن في الخطاب الفيلمي من خلال مستويات اللا تزامنية والتفاعلية المستمرة في مختلف السياقات المحيطة بعملية التلقي والتي تلعب دوراه مهما في كيفية حدوث عملية البناء المعرفي كالخلفيات الثقافية والمرجعيات المعرفية السابقة والجماعات التي ينتمي اليها المبحوثين.

فالفيلم السينمائي يتميز بكونه محكوما بمدى استجابة الجمهور ومقدرته على استيعاب معانيه وهكذا فإن فهم الفيلم يحدث دائما من وجهة نظر المتلقي الذي يفهم ولا يتضمن إعادة إنتاج معنى نصي محكم بل يتم إنتاجه من طرف المتلقين ومن ثمة فإن العلاقة بين الفيلم والمتلقي علاقة تفاعلية يقترب فيها المشاهد من الفيلم وهو يحمل توقعات معينة ثم تتعرض للتعديل اثناء المشاهدة.

إن تحليلات مضامين وسائل الإعلام بكل ما تتضمنه من أنظمة رمزية أو ثقافية ليست علوما تجريبية تبحث عن قوانين دقيقة بل هي علوم تأويلية تبحث عن دلالات ينتجها المتلقون وما على الباحث في ميدان علوم الإعلام والاتصال إلا أن يصف ويحلل هذه الدلالات الناتجة من

جراء تفاعل المتلقي مع المادة السينمائية إذ اصبح ينظر لهذه الأعمال بأنها الجيل الجديد من الدراسات الإعلامية والتي أصبحت تسمى تحت اسم دراسات التلقي الحديثة المنفتحة على تعدد قضايا النص والمعنى والتأويل ضمن البناءات التي تولي أهمية كبيرة لخاصية التشفير وفك التشفير، ومن هذا المنطلق كانت مسألة التلقي مبحثا إستكشافيا بإمتياز ليس في السينما فقط بل حتى في مضامين التلفزيون خاصة ما يكون منها إعلام رأي، يطرح القضايا ويطالب المتلقي(المشاهد) بممارسة معرفية لفهم الدلالات والسياقات المجملة الغير معلن عنها، ومن هذا المطلق تتجسد أهمية الموضوع وقيمته والتي يمكن أن تفتح آفاقا على محاولات أوسع لإعادة النظر إلى المستويات المعرفية لدى المتلقي وعلاقتها بالتأويل الدلالي لمحتويات وسائل الإعلام.

قائمة المراجع:

الكتب :

1. أدريان برونل، **سيناريو الفيلم السنيمائي**، ترجمة مصطفى محرم،2009 .
2. ارمان وميشال ماتلار،**تاريخ نظرية الاتصال**، ط ثالثة ترجمة د نصر الدين العياضي د الصادق رابح .
3. بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي –أصول وتطبيقات**, المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 .
4. بول ريكور،**نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى**،ترجمة سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي
5. ثامر إبراهيم محمد المصاروة، **البنيوية بين النشأة والتأسيس دراسة نظرية**، مكتبة النور للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1، 2013.
6. جي انبال وآلان اوديت قيرمو، **المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية**، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
7. جون كورنر، **التلفزيون والمجتمع : الخصائص التأثير النوعية الاعلانات**، ترجمة اديب خضور، دمشق المكتبة الاعلامية، 1999 .
8. جيوفير نوويل سميث،**موسوعة تاريخ السنيما في العالم (السنيما الصامتة)** ، ترجمة هاشم عبد المنعم مجاهد ط اولى، 2010 .
9. حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي في الحطاب الأدبي عند المعري**، إتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2005.
10. روبرت سي هول، **نظرية الاستقبالمقدمة نقدية**،ترجمة رعد عبد الجليل جواد،ط1 دار الحوار للنشر والتوزيع 1992.

10. ريما ماجد، **منهجية البحث العلمي**، مؤسسة فريدريش ايبرت ، بيروت 2016 .

11. رافع النصير الزغول عماد عبد الرحيم الزغول ، **علم النفس المعرفي**، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع.

12. سرحان على المحمودي ، **مناهج البحث العلمي** ،دار الكتاب صنعاء ، ط3، 2019

13. سكيب داين يونج ، **السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي**، ترجمة: سمير سامح فرح ، ط1 جمهورية مصر العربية ,، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، 2015.

14. محمد عبد الحميد ، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، عالم الكتب، القاهرة، ط1 ،2002.

15. معتز عرفان، تأملات سينمائية، دار عرفان للنشر والطباعة ، المغرب، الطبعة الأولى 2019.

16. كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جدا، ترجمة نيفين عبد الرؤووف، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،2016.

17. يوسف لطيفة، **بين الذكاء والذاكرة**، الاردن، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، 2015.

مقالات :

1. ابو مغرة فاطيمة، **نظرية القراءة و التلقي –المرجعيات و المفاهيم**– مجلة النص العدد 22 ديسمبر،2017.

2. أمير العمري، **المدرك الجسي والمجاز في الفيلم السينمائي**، عين على السينما، مجلد22، عدد12، جامعة القاهرة.

3. اية طنطاوي، **سلافوي جيجيك في رؤية للسنيما كساحة للصراع الايديولوجي**،مقالة قناة الجزيرة، 20.04.202

4. بدير محمد، **فلسفة المعنى وجدور الأنساق في الدراسات السينمائية مقاربة نسقية في تحديد مفهومية الفيلم السينمائي ونقده**، مجلة الدراسات الإعلامية ، المركز الديمقراطي العربي، العدد الثامن، اوت2019.

5. بوحيلة رضوان، **التلقي لدى مشاهدي التلفزيون مفهوم ودراسات**، مجلة العلوم الاجتماعيةوالإنسانية، العدد 02 (2021)، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2021/01/16 .

6. جمال شعبان شاوش، **ما بعد الحداثة والسينما قراءة في طبيعة وخصوصية الصورة السينمائية**، الجزائر3، 2017.

7. جمعة العربي الفرجاني، **أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية**، المجلة الجامعة، المجلد1، العدد 18، جامعة الزاوية، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب ، جانفي 2016.

8. سلمى مبارك، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما،مجلة أوراق فلسفية، العدد15، 2006.

9. الصباح الجديد،**التداخل الفلمي:التناص في السينماوذكريات الأفلام**، يونيو 2019

10. لبصير نور الدين، **إشكالية موت المؤلف من المرجعية الفكرية الى التأسيس النظري**، العدد 44، جامعة الشلفن ديسمبر 2018.

11. محمد رضوان وإسلام الحق، **نظرية المعرفة مكانتها وأهميتها في الفكرين الفلسفي والصوفي**، مجلة كوريسوتاس، العدد 11، ديسمبر2017.

12. مخلوف بوكروح، **محاضرات في مقياس نظريات التلقي للسنة الأولى ماجستير علوم الإعلام والاتصال**، جامعة الجزائر، 2006.

13. د. محمد الصفراني،**التلقي البصري** ،مجلة الرياض ،الخميس 2 اغسطس 2007،العدد 14283.

14. د. محمد مداور،**فعالية التناص في التشكيل الجمالي للنص الشعري الجزائري المعاصر قصيدة "تغريبة المهاجر" لابن الزيبان انموذجا**، كلية الاداب واللغات بجامعة الجيلالي بونعامة (الجزائر) مدونة جسور المعرفة، مجلد 5، 3.6.2019 .

12. علاء الدين عبد المجيد جاسم، **الثابت والمتحول في الإبداع السينمائي**، مجلة كلية الآداب، العدد 94 ، جامعة بغداد، قسم الفنون السمعية والمرئية سينما ، 2010..

14. علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي**، منشورات مخبر جامعة جيجل،2015.

14. محمد رضوان وإسلام الحق،**نظرية المعرفة مكانتها وأهميتها في الفكرين الفلسفي والصوفي** مجلة كوريسوتاس، العدد 11، ديسمبر 2017.

15. محمد الأمين بن ربيع ومحمود منطوري، **فاعلية المدرك الجسي في تشكيل البعد الدلالي للصورة السينمائية في فيلم البئر**، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد31، العدد4، جامعة محمد بوضياف المسيلة،ديسمبر 2020..

16. هشام عبادة،**الأفلام الاستشراف الوبائي ودلالات اشتغال التناص السينمائي في ضوء جائحة كورونا دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "عدوى (contagion)**، جامعة محمد خيضر بسكرة،مجلة افاق سينمائية،17.2.2021 .

17. هديل رواح، **الرواية الجديدة تداخل الانساق التعبيرية**، مجلة الأيام، العدد7957،جامعة أبها، 22 جانفي 2011.

الرسائل والاطروحات :

1. أحمد محمد عبد العاطي المسيري، **الإستخدام السياسي للسينما في الدعاية والتظليل الإعلامي**، بحث للتسجيل في درجة الماجستير في العلوم السياسية، جامعة بورسعيد.

2. علي قسايسية، **المنطلقات النظرية والمنهجية لدراسات التلقي , دراسة نقدية لأبحاث الجمهور في الجزائر 1996 2006** ،أطروحة دكتوراه قسم علوم الإعلام والاتصال ، كلية العلوم السياسية والإعلام جامعة الجزائر ، 2007

3. عبد الله بوسيف، **البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش (ديوان لا تعتذر عما فعلت أنموذجا)** مذكرة ماجستير في الأدب واللغة العربية تخصص نقد أدبي جامعة مجمد خيضر بسكرة، 2012.

كتب أجنبية :

1. Iser Wolfgang , **A Phenomenological : ssecorP gnidaeR ehT "** **New Literary History ,Approach "** , 3Vol , 2No , on interpretation (1972winter).

2. Schwab zoltan" **Mind the gap impact of Wolfgang iser'sreader-responsecriticism on biblicalstudies , A criticalassessment " literature and theology ,** vol 17 , no2 , literaryhermeneutics , (june 2003 .

مواقع الكترونية:

1. أحمد ثامر جهاد، 2020/06/26،**استبطان الذات بلقطة قريبة**، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2021/04/28، رابط الموقع com.elaph.www//:http

2. احمد مغربي، **ما هي المنصة الإلكترونية وماهي أفضل المنصات لمشاهدة الأفلام**،تم الإطلاع عليه بتاريخ: 6/25/2021 ، رابط الموقع : http://www.zyadda.com

3. احمد جديدي , (2020/12/17)، **هل تشكل حروب " نتفلكس واخواتها من منصات البث الرقمي تهديدا وجوديا لصناعةالسينما؟** ، تم الاطلاع عليه بتاريخ : 2021/4/4، رابط الموقع : http//:www.arabicpost.com

4. بشرى ابو عجيب،(دون تاريخ نشر)، قصة نجاح نتفلكس من متجر تأجير دي في دي محلي إلى السيطرة على حدمة البث الحي، تم الاطلاع عليه في 1/05/2021، رابط الموقع http//www.arageek.com

5. روبرت سيلفا ، (2020/12/11) ، **K4How to stream netflix in**، تم الاطلاع عليه بتاريخ : (2020/24/04), رابط الموقع : com.lifewire.www//:http

6. كرستين سيقكريست، (01/ 2020/10)، **ماذا يوجد في النيتفليكس**، تم الاطلاع عليه بتاريخ (2021/24/04) . رابط الموقع : com.lifewire//:http .

7. محمد جمعة (2020/22/06)، **هل تهدد المنصات الرقمية عرش التلفزيون والسينما**، تم الاطلاع عليه بتاريخ : 2021/04/04، رابط الموقع com.alqabas.www//:http

8. نجار رنا (27 /2020/12).2020 **السينما تهجر صالات العرض الى منصات البث الرقمي**تم الاطلاع عليه في 202104، رابط الموقع : com.ah3mobta.www//:https

الملاحق العامة للدراسة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي .

جامعة محمد خيضر بسكرة .

كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية.

قسم العلوم الانسانية.

شعبة علوم الإعلام و الاتصال.

استمارة استبيان

التلقي المعرفي للفيلم السينمائي دراسة مسحية على عينة من الشباب مشاهدي سينما المنصات الالكترونية نتفليكس نموذجا.

مذكرة مقدمة لنيل متطلبات شهادة الماستر في علوم الاعلام و الاتصال تخصص : إذاعة وتلفزيون .

اعداد الطالبتين :

العوني صفاء

هنية رزيق

اشراف الدكتور :

هشام عبادة

السنة الجامعية : 2021/2020.

البيانات الشخصية :

الجنس: ذكر ☐

أنثى ☐

السن : 20_25 ☐

25_30 ☐

30 فما فوق ☐

الصفة : طالب (ة) ☐

موظف (ة) ☐

عاطل عن العمل (ة) ☐

<u>المحور الاول : دوافع و أنماط متابعة الشباب للافلام السينمائية على منصة نتفليكس :</u>

1_ ما الذي يدفعك لمشاهدة الافلام السينمائية على المنصات الالكترونية يمكن اختيار أكثر من اجابة :

عدم توفر دور العرض ☐

إرتفاع اسعار التذاكر ☐

إغلاق دور العرض بسبب فيروسكورونا ☐

اغلب القنوات التلفزيونية مشفرة ☐

الاشتراك في القنوات باهظ الثمن ☐

2_ هل تمتلك حساب نتفليكس شخصي أم مشترك :

شخصي ☐

مشترك ☐

3_ ماهي اهم الأسباب التي تدفعك لاختيار منصة نتفليكس على غرار باقي المنصات يمكن اختيار اكثر من إجابة :

سهولة الاستخدام ☐

تنوع المحتوى الفيلمي ☐

غياب الاعلانات ☐

الانتشار ☐

التفاعلية ☐

4_ أشاهد الافلام السينمائية للأسباب التالية يمكن اختيار أكثر من اجابة:

التسلية والترفيه اوقات الفراغ ☐

الهروب من الواقع ☐

اثارتها لقضايا هامة ☐

الاستزادة المعرفية ☐

5_المدة التي تقضيها في مشاهدة الافلام السنيمائية:

أقل من ساعة ☐

من ساعة إلى ساعتين ☐

من ساعتين إلى ثلاث ساعات ☐

أكثر من ثلاث ساعات ☐

6_ ما الذي يدفعك لمشاهدة الفيلم لأكثر من مرة يمكن إختيار أكثر من إجابة :

عدم فهمك للأحداث ☐

الميل لعدم التغير ☐

الارتباط العاطفي بالفيلم ☐

التعلق بقصة الفيلم ☐

<u>المحور الثاني: مدركات الجمهور لمحتوى الافلام السينمائية على منصة نتفليكس:</u>

7_ ما الذي يدفعك لمشاهدة الفيلم يمكن اختيار أكثر من إجابة:

العنوان ☐

القصة ☐

طريقة التصوير ☐

طاقم التمثيل ☐

عناصر اخرى .....

8_ بعد مشاهدتك للفيلم تبدي اعجابك و رأيك فيه عن طريق يمكن اختيار اكثر من اجابة :

المشاركة ☐

التعليق والنقد ☐

تحليل الفيلم مع أطراف آخرين ☐

الإكتفاء بالإعجاب ☐

دعوة الآخرين لمشاهدته ☐

9_ اثناء مشاهدتك هل تستوعب :

الاحداث و التفاصيل بسرعة ☐

تستغرق وقت للإدراك و الفهم ☐

الإستعانة بمصادرأخرى للفهم ☐

10_اختيارك للمعارف المتضمنة في الفيلم يكون على أساس :

الحاجات والاهتمامات ☐

ما يفرضه الواقع ☐

ما تقدمه الافلام السينمائية ☐

11_ حسب إعتقادك ماهو الاقرب إليك لفهم الواقع :

ما تقدمه الافلام السينمائية ☐

ما يقدمه الواقع ☐

12_ هل تجد صعوبة في اتخاذ القرارات المعرفية في ظل التضارب بين السنيما والواقع :

نعم ☐

لا ☐

13_هل تعتقد أن السنيما تستمد محتواها من الخيال :

دائما ☐

أحيانا ☐

نادرا ☐

أبدا ☐

14_هل تؤثر عاطفتك في بناء توازنك المعرفي بدرجة:

قوية ☐

متوسطة ☐

ضعيفة ☐

15_ بعد انتهائك من مشاهدة الفيلم هل تكتسب :

معارف جديدة ☐

تشاهد بهدف المتعة ☐

16_ يتحقق ادراكك للواقع من خلال ما تقدمه الافلام السينمائية وما يقدمه الواقع عن طريق يمكن إختيار أكثر من إجابة:

اختيار ما يناسبك اثناء التعرض ☐

مقارنة ما تلقيته على الواقع وأخذ المعارف الاقرب إليك ☐

استدعاء المرجعيات الفكرية للمساعدة عن الفهم ☐

الانتقاء بعد التعرض ☐

17_هل تكفي الافلام السنيمائية لإدراكك للواقع :

نعم ☐

لا ☐

18_ تؤثر السنيما في طريقة رؤيتك للواقع بدرجة:

قوية ☐

متوسطة ☐

ضعيفة ☐

المحور الثالث: اليات الجمهور المتلقي في تلقي المعارف من الافلام السينمائية.

19_ ماهي أهم المحددات التي تؤثر على واقعية الفيلم يمكن اختيار أكثر من إجابة:

الإنتاج ☐

فضاء التصوير ☐

التمثيل ☐

السيناريو ☐

الإخراج ☐

20_ يكون الفيلم السنيمائي اكثر قدرة على اقناعك اذا كان مستمدا من احداث واقعية :

دائما ☐

أحيانا ☐

نادرا ☐

أبدا ☐

21_هل تتحقق من المعارف و المعلومات الموجودة في الفيلم السنيمائي:

دائما ☐

أحيانا ☐

نادرا ☐

أبدا ☐

22_ في رأيك هل تؤثر حالتك النفسية في التوفيق بين ماهو واقعي و ماهو غير واقعي :

نعم ☐

لا ☐

23_ ماهي المواضيع الفيلمية التي تثير اهتمامك كمصدر لمعرفة الواقع يمكن إختيار أكثر من إجابة :

السياسية ☐

الاجتماعية ☐

الفنية ☐

الاقتصادية ☐

التاريخية ☐

الروائية ☐

24_ ماهي أهم العوامل التي تساعد على فهمك وإدراكك للفيلم يمكن اختيار اكثر من اجابة:

نوع الفيلم (درامي، اكشن ، رومانسي،رعب...) ☐

سياق الفيلم (موسيقى تصويرية ،ديكور ،حركات الكاميرا) ☐

عوامل المتلقي (المعرفة السابقة ،التعليم ،الجنس ،الاهتمامات والحاجات) ☐

25_ هل تعتقد أن عقلك يخزن ما شاهدته من أفلام سينمائية في:

الذاكرة قصيرة المدى ☐

الذاكرة طويلة المدى ☐

26_ أي من المراحل التالية تعتبرها الاهم والأكثر فاعلية اثناء مشاهدتك للفيلم السنيمائي:

الانتباه ☐

التركيز ☐

الفهم ☐

التحليل والتأويل ☐

التخزين والإسترجاع ☐

27_تبني علاقتك مع الفيلم السنيمائي على ساس:

الإدراك المعرفي ☐

الإدراك الفني والجمالي ☐

الإدراك النفسي ☐

الإدراك التقني ☐

28_ هل تعتقد أن الفيلم يعبر بالضرورة عن أيديولوجية وتوجهات المخرج :

نعم ☐

لا ☐

29_ هل تعتقد أن الأفلام السينمائية تسهم بشكل ما في الهاء انتباه الجمهور اتجاه القضايا و التغيرات الاجتماعية الهامة نحو قضايا غير هامة :

دائما ☐

أحيانا ☐

نادرا ☐

ابدا ☐

30_ هل تعتقد أن السنيما عبارة عن فن يخدم الايديولوجيا:

نعم ☐

لا ☐

31_هل تعتقد أن الفيلم يحتوي على العديد من الفجوات المعرفية التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية بل تستند إلى فهم المتلقي :

نعم ☐

لا ☐

32 _يكون تحليلك للفيلم السنيمائي أسهل إذا كان موضوعه ضمن اهتماماتك:

نعم ☐

لا ☐

المحور الرابع: تأثير الخلفيات المعرفية للجمهور المتلقي في تكوين توجهاته وسلوكاته:

33_ هل تساعدك معارفك السابقة في فهم الفيلم عند تلقيه:

نعم ☐

لا ☐

34_ هل التعرض المستمر للافلام يكسبك خبرة في فهمها بدرجة :

قوية ☐

متوسطة ☐

ضعيفة ☐

35_ ما الذي يساعدك في فهم المضمون الخفي في الفيلم يمكن أختيار أكثر من اجابة:

الإنتباه إلى تسلسل الاحداث ☐

البحث عن معلومات تخص قصة الفيلم ☐

الدراية بأسلوب المخرج والتعود على مشاهدة افلامه ☐

36_ هل يساعدك مشاهدة الفيلم مع الجماعة على التفريق بين الرسائل الظاهرة والرسائل الضمنية :

نعم ☐

لا ☐

37_ ماهي أنواع الانفعالات التي تفضلها في مشاهدة الفيلم :

.....

38_ استخلاصك للمعاني الضمنية في الفيلم يكون حسب يمكن اختيار أكثر من اجابة:

علاقتك بالنص الفيلمي ☐

تكوينك المعرفي ☐

مستوى تذوقك الجمالي ☐

معرفتك السابقة بالرموز الموظفة ☐

39_ هل تؤثر طبيعة الجماعات التي تنتمي إليها في طريقة تفسيرك لمعنى الفيلم السنيمائي:

دائما ☐

أحيانا ☐

نادرا ☐

ابدا ☐

40_ بعد قيامك بفك الشيفرات لمضمون فيلم انتظرته طويلا هل :

يملأ الفيلم أفق انتظارك ☐

يخيب الفيلم أفق انتظارك. ☐

41_ هل تؤثر واقعية الفيلم من عدمها في عملية فك الشيفرات المضمرة فيه :

نعم ☐

لا ☐

42_ تأويل الأفراد لمضمون الخطاب الفيلمي يختلف بإختلاف خلفياتهم المعرفية وتجاربهم السابقة :

دائما ☐

أحيانا ☐

نادرا ☐

ابدا ☐

43_ هل تعتقد ان تأثير لفيلم عليك يكون بصفة :

دائمة ☐

مؤقتة ☐

44_ماهي الاشباعات و الحاجات التي تتحقق من خلال مشاهدتك للافلام السينمائية يمكن اختيار اكثر من اجابة:

اشباعات معرفية ☐

اشباعات نفسية ☐

اشباعات اجتماعية ☐

اشباعات وجدانية ☐

اشباعات جمالية و ترفيهية ☐