مفاهيم التحليل الأسلوبي في الفيلم السينمائي وعناصر التأثير على المتفرج

Concepts of stylistic analysis in the Film and the Impact elements on the Audience.

ا.د/ كمال أحمد شريف

أستاذ متفرغ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

Prof. Kamal Ahmed Sherif.

Department of Photography, Cinema, and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University.

kamal_sherif@a-arts.helwan.edu.eg

ا.د/ وائل محمد عناني

أستاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

Prof. Wael Mohammed Anany

Department of Photography, Cinema, and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University.

drwaelanany@gmail.com

م.م/ علي خالد علي عويس

المدرس المساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

Assist. Lect. Ali Khaled Ali Ewis.

Department of Photography, Cinema, and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University.

aly_5aled@hotmail.com

الملخص:

إن خلق العقل السينمائي للعالم السينمائي بسياراته ومبانيه وشوارعه واشخاصه غير مفيد نسبياً لتجربة المتفرج في معظم الأفلام لأنه يعيشه في الواقع بصورة أفضل بالطبع. لكن مفهوماً متسقاً وشاملاً للكينونة السينمائية يجب أن تكون قادرة على تفسير أشياء الفيلم وأسلوب الفيلم. كي تساعد المتفرج في النهاية على أن يفهم التفكير السينمائي المرن.

إن الفكرة تسكن داخل رأس المتفرج، وتستقر هناك حتى يقوم فيلم بعينه بالاندماج في التفكير السينمائي الذي يعيد خلق العالم الحقيقي عند المتفرج بطريقة سردية مشوقة في عرض وترتيب الأحداث من خلال توظيف المؤثرات البصرية والسمعية.

تساعدنا مفاهيم التحليل الأسلوبي على التعرف عن قرب على العناصر المكونة للشكل السينمائي وبالتالى قدرتنا على معرفة تفضيلات المتفرجين وخصائص العناصر السينمائية التي تؤثر في استجابتهم الشعورية. وبالمقارنة بين التحليل الوصفي والتحليل الوظيفي، فإن التحليل الوظيفي سوف يهتم بعدد أقل من العلاقات بين عناصر الفيلم، باعتبارها هي التي تنتمي إلى شكل أو أسلوب الفيلم، حيث إنه ليس دائما كل العلاقات الممكنة بين العناصر تساهم في تحقيق هدف الفيلم. وبالطبع، إذا كانت كل العلاقات تفعل ذلك، فسوف يهتم بها التفسير الوظيفي كلها. لكن تلك سوف تكون الاستثناء وليس القاعدة، فإن هذا النوع من التحليل ليس فقط وصفا للفيلم، بل شرح للطريقة التي اتخذها الفيلم، لذلك فإن هذا التحليل يزيد من فهمنا واستيعابنا للعمل الذي نتناوله.

كما يناقش البحث لدراسات الحديثة في الموسيقى السينمائية بتطبيق نموذجين لشرح الطرق التي تقوم بها الموسيقى السينمائية بالتفاعل مع العالم النفسي للمتفرج، وهي تفسيرات شبيهة بالتفسيرات المبنية من خلال الدراسات التي شرحت الصور و المنبهات البصرية في السينما.

لتحديد الوظائف الدلالية والوظائف السردية لتأثير الموسيقى السينمائية على استجابة المتفرج في ضوء نظرية التحليل النفسي وعلم الإدراك.

الكلمات المفتاحية:

(التحليل الأسلوبي، الفيلم السينمائي، المتفرج).

Abstract:

Creating the cinematic mind of the cinematic world with its cars, buildings, streets and people is relatively unhelpful for the spectator's experience in most films because he experiences it in reality better, of course. But a coherent and comprehensive concept of cinematic being must be able to explain the film's objects and the film's style. In order to ultimately help the spectator to understand flexible cinematic thinking.

The idea resides inside the head of the spectator, and settles there until a particular film merges into cinematic thinking that recreates the real world of the spectator in an interesting narrative way in displaying and arranging events through the use of visual and audio effects.

Stylistic analysis concepts help us get close acquaintance with the constituent elements of cinematic form and thus our ability to know the preferences of spectators and the characteristics of the cinematic elements that influence their emotional response. In comparison between the descriptive analysis and the functional analysis, job analysis will be concerned with fewer relationships between the elements of the film, as they belong to the shape or style of the film, as it is not always that all the possible relationships between the elements contribute to the achievement of the goal of the film. Of course, if all relationships do, the functional explanation will care about them all. But that will be the exception and not the rule. This type of analysis is not only a description of the film, but an explanation of the way the film took, so this analysis increases our understanding and understanding of the work we are dealing with.

The research also discusses recent studies in cinematic music by applying two models to explain the ways in which cinematic music interacts with the spectator's psychological world, which are interpretations similar to the ones built through studies that explain visual stimuli and images in cinema.

To define the semantic functions and narrative functions of the influence of cinematic music on spectator response in light of psychoanalytic theory and cognitive science.

Key words:

(stylistic analysis, Cinematic Film, Audience).

مقدمة:

معظم الدراسات السينمائية ودراسات علم الاتصال تشير إلى أن العواطف السينمائية واستجابة المتفرج لها تشبه كثيراً الاستجابات العاطفية للأحداث الحقيقية، كما لو كان المتفرج يستمتع بوهم أن يعيش أحداث الفيلم بشكل حقيقي. يقول تان

Ed Tan: أن العواطف التي يشعر بها المتفرج السينمائي تعتبر "عواطف شاهد" مقارنة بالعواطف في العالم الحقيقي.(م١-ص٨٢)

ولكن دعونا نكون حيادين وغير منحازين للسينما، ونقوم بدراسة المتفرج من زاوية اكثر حزم، وهي دور العقل والنشاط الذهني للمتفرج في الاستجابة العاطفية بين الفيلم والعالم الحقيقي، يتلخص هذا دور في عنصرين:

اولاً: إدراك المتفرج بأنه ما يراه ليس حقيقي.

ثانياً: إدراك المتفرج بأنه لا يستطيع المشاركة أو التأثير عاطفياً على أحداث الفيلم بأي طريقة.

إن العنصرين السابقين لدور النشاط الذهني في شكل الاستجابة العاطفية في الفيلم يرجحان أن التأثير العاطفي للسينما ربما يكون أقل من التأثير العاطفي للأحداث في العالم الحقيقي، ولكن في رأيي أن هذه النتيجة تدعم قوة السينما من ناحية ناحية التأثير العاطفي في الوصول إلى تأثير عاطفية يضاهي تأثيرات الأحداث في العالم الحقيقي مع ضمان سلامة المتفرج، حيث أننا جميعاً لا نتمنى أن نملك أي فرصة لخوض معايشة لتجربة تأثير عاطفي وسط قنابل وأسلحة ومعارك طاحنة في العالم الحقيقي، ولكن السينما توفر لنا هذه العاطفة دون المساس بسلامتنا. هذا تضارب يسمى بظاهرة "مفارقة العمل الروائي المتخيل Paradox of Fiction"، والذي يتم تفسيره من خلال نظرية التظاهر ونظرية الفكر.

- نظرية التظاهر: **The Pretense Theory** يكون للمتفرجين عواطف داخل سياق لعبة التظاهر والتصديق.(م٢)
- نظرية الفكر: **The Thought Theory** يكون للمتفرجين عواطف حقيقية أصيلة تجاه التخيلات التي ليس بالضرورة أن يصدقوا أنها حقيقية.(م٣-ص٥٩-٨٨)

التجربة السينمائية ليست مشابهة تماماً للتجربة البصرية السمعية في العالم الحقيقي، وغالباً تخلق السينما طرقاً جديدة للتفكير والإدراك أننا نفهم السينما من خلال تكليفنا مع طريقة التفكير السينمائية الجديدة وليس من خلال التشابه بين السينما والحياة الحقيقية.(م٤-ص٢٣٦)

نبدأ الفصل بمناقشة المفاهيم المختلفة للتحليل الأسلوبي للأفلام و التحليل الأسلوبي للشكل الفني والمضمون.

مشكلة البحث:

مع الانتشار الواسع لمشاهدة الأفلام بين جميع الفئات العمرية والطبقات الاجتماعية، تركزت مشكلة البحث في الحاجة إلى معرفة تفضيلات المتفرجين وخصائص العناصر السينمائية التي تؤثر في استجابتهم الشعورية من خلال مفاهيم التحليل الأسلوبي للعناصر المكونة للفيلم السينمائي.

أهداف البحث:

١- الوقوف على المزيد من التفاصيل التي تدعم قدرتنا على معرفة تفضيلات المتفرجين وخصائص العناصر السينمائية التي تؤثر في استجابتهم الشعورية من خلال مفاهيم التحليل الأسلوبي وعناصر التأثير على المتفرج.

٢- تقديم دراسة لمفاهيم التحليل الأسلوبي للفيلم السينمائي، وتصنيف الفيلم من خلال طبيعة العناصر البصرية والسمعية.

منهج البحث:

اتبع الباحث منهج تحليل الخطاب السينمائي (التحليل الأسلوبي) لوصف مفاهيم التحليل الأسلوبي في الفيلم السينمائي للعناصر المرئية والصوتية لخدمة مضمون العمل الفني الذي يستهدف تفضيلات المتفرج.

فروض البحث:

١- التحليل الأسلوبي للفيلم السينمائي يؤدي إلى تصنيف الأعمال السينمائية وتحديد خصائص العناصر السينمائية المميزة للفيلم الذي قمنا بتحليله.

٢- يتكامل التحليل الوصفي مع التحليل الوظيفي لتحديد العناصر التي توضح سمات الفيلم السينمائي.

٣- أساليب استخدام المؤثرات السمعية والبصرية تحدد مدى الاستجابات الشعورية للمتفرجين.

١- الصورة السينمائية ومفاهيم التحليل الأسلوبي وعناصر التأثير على المتفرج:

تساعدنا مفاهيم التحليل الأسلوبي على التعرف عن قرب على العناصر المكونة للشكل السينمائي وبالتالى قدرتنا على معرفة تفضيلات المتفرجين وخصائص العناصر السينمائية التي تؤثر في استجابتهم الشعورية.

يلعب مفهوم الأسلوب في السينما عدداً من الأدوار المختلفة، فعلى سبيل المثال يهدف مفهوم الأسلوب إلى التفريق بين مجموعات من الأفلام. ومن خلال الأسلوب نستطيع أن نتحدث عن أسلوب فترة تاريخية ما، أو مدرسة فنية، أو حركة، أو نمط فيلمي، أو حتى أسلوب بلد بعينه. أو نتناول مفهوم الأسلوب للتفريق بين مخرج وأخر.

لكن هدف التحليل الأسلوبي قد لا يكون وصفياً أو تصنيفياً بالمعنى السابق، لكنه قد يكون تفسيرياً. أي أننا نريد أن نفسر لماذا جاء الفيلم بهذه الطريقة، ولماذا احتوى على عناصر بعينها، ولماذا اجتمعت هذه العناصر بهذا الشكل. وكيف تماسكت أجزاء فيلم ما بهذا التناغم. وهذا النوع من التحليل يمكن أن يطلق عليه التحليل الأسلوبي أو التحليل الشكلي. إنه مسالة تحليل الشكل في الفيلم وتفسير الطريقة التي جسد بها هذا الفيلم هدفه.(م٥-ص٤٣٩)

١-١- المفاهيم المختلفة للتحليل الأسلوبي:

إحدى المفاهيم للأسلوب تعتبره طريقة للتفريق بين مجموعات أعمال فنية. والعديد من الاستخدامات لمفهوم الأسلوب تهدف إلى وضع مجموعة من الأفلام أمام مجموعات أخرى للتمييز بينها. كما تميز بين الأنواع المهمة والمختلفة من:

- المدارس والحركات السينمائية مثل: (الواقعية الجديدة الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية، والسينما البنيوية، ودوجما ٩٥).
- صناعة الأفلام في فترات زمنية محددة مثل: (أفلام السينما الصامتة، وأفلام السبعينات).
- أسلوب النمط الفيلمي مثل: (أفلام القتل بطعن السكين، وأفلام التشويق عن الجاسوسية، والأفلام الموسيقية).
- الأساليب القومية مثل: (سينما هونج كونج، والسينما الهندية).
- تصنيف الأعمال الشخصية لمجموعة أعمال مخرج ما، أو كاتب سيناريو، أو مصور سينمائي، أو مصمم ديكور، أو مصمم أزياء، أو فنان مؤثرات خاصة، وما إلى ذلك.(م٥-ص٤٤٠)

وبالمثل، يمكننا أن نطلق على لقطة كلاسيكية، إذا كانت سيمترية ومتوازنة، إن مثل هذه التوصيفات الأسلوبية متوافقة مع التوصيفات الأسلوبية الأخرى. لذلك فإن هناك أفلام تصنف ذات تكوينات كلاسيكية فيما يخص بعداً واحداً من التصنيف العام، بينما الفيلم أيضاً مثال على السينما التعبيرية الألمانية من زاوية انتمائه لمدرسة محددة، أو حركة، أو نزعة فنية. ومن الطبيعي أن فيلماً ما قد ينتمي إلى تصنيف أسلوبي عام، مثل كونه كلاسيكياً، أن ينتمى أيضاً إلى تصنيفات أخرى أقل عمومية، مثل التعبيرية الألمانية. ويمكننا أن نعتبر هذه التصنيفات الأخيرة تصنيفات مجموعة أسلوبية. بالتالي فإن هذه التصنيفات السابق ذكرها قد تتداخل.

ومن بين تنويعات أسلوب المجموعات أسلوب النمط الفيلمي. إن العديد من الأفلام تقع تحت تصنيفات محددة ذات أهداف محددة وإن كانت متنوعة أيضاً، وتطبيقها يتضمن عادة الاستعانة بإستراتيجيات تنفيذ متكررة وتم تجربتها من قبل لكي يكتمل العمل. وعلى سبيل المثال فإن الأفلام الكوميدية تميل إلى مستوى إضاءة عالي High key وقليل التباين Low contrast، وذلك على النقيض من أفلام الرعب التي تميل إلى مستوى إضاءة منخفض Low key مع تباين مرتفع High contrast، وتستخدم عادة تأثيرات الظلال. وهكذا فإن الأنماط الفيلمية تكون ذات ميول أسلوبية دائماً، ويمكن لمن يقوم بالتحليل أن يستخدم هذه الميول للتفريق بين نمط فيلمي وآخر.(م٥-ص٤٤٢)

إن هدف التحليل الأسلوبي هو تحديد ما هو مميز في تجسيد صناع العمل السينمائي للقصة داخل الفيلم. وهذا يتطلب التركيز علي ما يميز البناء الفيلمي لهذا العمل عن الأعمال الآخرى من خلال عملية التحليل الأسلوبي السينمائي. وهذا يتضمن في العادة نوعاً من المقارنة والتقابل، مثل الضخامة المعمارية في بناء الفيلم عند المخرج ستانلي كوبريك Stanley Kubrick، واستخدامه للبؤرة العميقة، في مقابل المخرج روبرت ألدريتش Robert Aldrich الذي يتسم بالأسلوب المرن الفضفاض الذي يحاكي إيقاع الحياة اليومية. إن من يقوم بالتحليل الأسلوبي يبحث عن شيء يشبه توقيع صناع الفيلم.

١-٢- مفهوم الأسلوب في عمل سينمائي محدد:

برغم أن قدراً كبيراً من التحليل السينمائي يركز على التفريق بين مجموعات الأفلام، فإنه يمكن توجيهه أيضاً للأفلام الفردية. وهذا النوع من التحليل يشكل قدراً كبيراً مما يتعلم الطلاب تذوقه في الدراسات السينمائية الأولية أو التمهيدية.

وبشكل عام فإن الأسلوب هو طريقة التنفيذ التي يتم بها عمل شيء ما. وبهذا التفسير فإن التحليل الأسلوبي لفيلم ما يتناول كيف تم تشكيل أو بناء شكل هذا الفيلم، ليس فقط فيما يخص المصادر التقنية من معدات تصوير وإضاءة، وإنما أيضاً فيما يخص التصميم وتكوين الصورة وميزانسين الحركة الداخلية والخارجية لتكوينات الفيلم. أي أن مثل هذا التحليل الأسلوبي يأخذ شكل الفيلم باعتباره موضوعاً للبحث. وبالطبع علينا إدراك أن هذه الطريقة لا توضح طبيعة أو أسلوب فيلم محدد; إلا إذا تعمقنا قليلاً في الطريقة التي يجب من خلالها فهم مفهوم الشكل.(م٦)

١-٣- التحليل الأسلوبي للشكل:

نناقش في السطور التالية افتراضات طريقتين شائعتين لتناول الشكل بوجه عام، والشكل السينمائي على وجه الخصوص، ومشاكل كل منهما في محاولة فهم أو اجراء التحليل الأسلوبي للشكل السينمائي:

الطريقة الأولى: هي وضعه في موضع متناقض مع المضمون.

الطريقة الثانية: هي التفكير في شكل الفيلم باعتباره ما يحتوي مضمون الفيلم، بالطريقة التي تحتوى بها الزجاجة سائلاً بداخلها وتعطيه شكلاً.

نبدأ بالطريقة الأولى وهي وضعه في موضع متناقض مع المضمون. إن للفيلم مضموناً، أي شيئاً يدور حوله وعنه، وشكل الفيلم هو الطريقة التي يتم بها التعبير عن هذا المضمون أو تجسيده. لكن هذه الرؤية للمضمون غير كافية وغير شاملة. فإذا افترضنا أن ليس لكل الأفلام مضمون وهذا حقيقي، حيث أن بعض الأفلام لا تدور حول أي شئ، وعلى سبيل المثال فإن هناك أفلاماً لا تعرض إلا مجموعة من الأضواء المرتعشة، وتهدف إلى الإيحاء بتجربة إدراكية محددة وليس لها أي مضمون أو موضوع واضح. إن الفيلم ذاته هو الذي يجعل التجربة الإدراكية تحدث. في هذه الحالة السابقة يكون لدينا شكل سينمائي لا يقابله أي مضمون، لتظهر بوضوح مشكلة تناول الشكل السينمائي من خلال وضعه في موضع تناقض أو مقابلة مع المضمون.(م٥-ص٤٤٤)

نأتي لدراسة الطريقة الثانية للتفكير في الشكل، وهي التفكير في شكل الفيلم باعتباره ما يحتوى مضمون الفيلم، بالطريقة التي تحتوى بها الزجاجة سائلاً بداخلها وتعطيه شكلاً. ومع ذلك فإن هذا التشبيه يثير مشكلات مهمة عندما نطبقه على شكل الفيلم السينمائي. فعلى سبيل المثال، يصبح من الصعب تحديد إذا ما كان يجب علينا أن نطلق على بعض عناصر الفيلم نماذج من شكل أو مضمون الفيلم موضع الدراسة.

بطريقة أكثر وضوحاً، إذا أخذنا مثلا وجهة نظر أحد الأفلام. من المؤكد أننا في الحالات العادية نعتبر من الطبيعي أن وجهة النظر هي جزء من مضمون الفيلم، لأنها بشكل عام تعبر عن موقف تجاه ما يدور في الفيلم، ولكن في الوقت نفسه ندرك أن الفيلم يتم تنظيمه من خلال وجهة النظر هذه. لذلك فإن وجهة نظر الفيلم سوف تبدو كعنصر من عناصر الشكل ومن عناصر المضمون. وقد تكون تلك هي الرؤية التي يدعمها بحماسة بعض المنظرين.

نستنتج من السطور الماضية، أن الطريقة الاخيرة تذيب الفرق بين الشكل والمضمون، ولا توصلنا إلى أية نقطة فيما يخص فمهنا لفهم مفهوم الشكل. إننا في حاجة إلى مفهوم جديد لشكل الفيلم، مفهوم ليس أسيراً لمفهوم المضمون.

إذا عدنا للغة العادية بحثنا عن حل، فإن المرء يلاحظ أن طريقتين من الطرق في مناقشة الشكل الفني هي وصفه من خلال مصطلحات الوحدة والتعقيد (أو التنوع). إن هذين المفهومين يتضمنان أن للشكل أجزاء، فمن الواضح أنه لا يمكن أن يكون الشيء معقداً إلا إذا كان مكوناً على الأقل من جزءين مختلفين. فلكي يكون الشيء موحداً أو يحقق الوحدة فإن هذا يتطلب أجزاء ذات علاقة ببعضها البعض بطريقة منظمة، مثل الموتيفات المتكررة التي تعمل من أجل التأكيد بصرياً على التركيب المتماسك وتدفق الأحداث في الفيلم. وبالفعل، فإن معظم الأفلام الروائية تنظم فقراتها وأجزاءها المختلفة من خلال وحدة تسيطر على هذه الأجزاء.

ومن الواضح أن مفاهيم الوحدة والتعقيد متكاملة مع بعضها البعض. فإذا كان الشئ معقداً، وليس مشتتاً فإن أجزاءه لابد أن تكون على علاقة ببعضها البعض بشكل ما. يبدو أنه من المعقول أن نفترض أن الشكل السينمائي يمكننا فهمه بين هذه الأجزاء والعلاقات. إننا خلال تحليلنا الأسلوبي لفيلم نقدم حقائق حول شكله، بما يدفع عين المتفرج إلى استكشاف الكادر بحثا عن هذه العلاقات.

وبشكل عام، يبدو أن من المنطقي أننا عندما يفترض أننا نلاحظ الشكل أو الأسلوب لفيلم ما، فإننا نصل إلى حقائق حول العلاقات بين أجزائه. إن أسلوب الفيلم هو مسألة كيف تم تشكيل أجزائه أو جمعها معا. إن حقائق الشكل يمكن ترجمتها إلى حقائق على النحو التالي:

يمكن للأشياء وتناسب أحجامها الظاهرة أن توضع في علاقات تجاور، مثل المظهر العملاق لمالك الأرض وصغر حجم المزارع الفقير في لقطعة داخل فيلم من خلال اختيار الزاوية المناسبة العدسة التي تحقق علاقة التوازن أو عدم التوازن بين الأشياء في علاقة شكلية. وبالمثل فإن المشاهد يمكن أن تتناقض مع بعضها البعض، فيما يتعلق بالقطع المونتاجي السريع والبطيء، ويمكن لهذا أن يقدم أساس البناء الشكلي إن شكل أو أسلوب فيلم ما يتألف من كيفية علاقة أجزائه بعضها البعض. يمكن القول بأن أسلوب فيلم ما هو إلا مسألة كيف أن أجزاء الفيلم ذات علاقة بعضها ببعض. وهذه الفكرة إذن توحي بمفهوم التحليل الأسلوبي. فالأسلوب أو الشكل لفيلم هو محصلة علاقاته الشكلية، محصلة الطرق التي تتداخل بها أجزاء الفيلم، حيث كل أجزاء الفيلم على علاقة ببعضها البعض، وتتجمع في مزيد من شبكات العلاقات.

نستنتج من ذلك أن موضوع التحليل الأسلوبي أو الشكلي لفيلم يتضمن تتبع كل الطرق التي تتجمع فيها كل أجزاء الفيلم في علاقات ببعضها البعض، وتتبع الطرق التي تصبح فيها هذه العلاقات أجزاء من شبكات أكبر من العلاقات. وتلك طريقة متحررة في رؤية الشكل أو الأسلوب السينمائي.(م٥-ص٤٤٧)

١-٣-١- التحليل الوصفي:

التحليل الوصفي للشكل السينمائي شامل وغير محدد. إنه يضع في الاعتبار كل الطرق التي تكون فيها عناصر الفيلم على علاقة ببعضها البعض باعتبارها أجزاء من شكل العمل. وفي مجال التحليل السينمائي لا يعطي التفسير الوصفي أفضلية لعلاقات على أخرى. ولهذا السبب لا يبدو التفسير الوصفي ملائماً فاعلاً لممارستنا العملية للتحليل الأسلوبي، وذلك لأننا نتوقع ما هو أكثر من هذه التحليلات. إننا نتوقع منها أن يكون لها بعد تفسيرى.

لأنه يصنف أية علاقة بين عناصر العمل بوصفها نموذجاً للشكل السينمائي، بصرف النظر عن أية قاعدة للاختيار. ومن خلال هذه الرؤية، فإن التحليل الأسلوبي المثالي لفيلم سوف يكون قائمة طويلة من وصف كل الطرق التي تكون فيها عناصر هذا الفيلم على علاقة ببعضها البعض. وبالفعل، فإن بعض الإستراتيجيات التي كانت في وقت ما شائعة في التحليل السينمائي، مثل مفهوم ريموند بيللور[٢] Raymond Bellour عن تقسيم الفيلم إلى أجزاء، قد تلاقت مع التحليل الوصفي للشكل السينمائي.(م٧)

والسمة المثيرة للإعجاب في التناول الوصفي للتحليل الأسلوبي هى شموليتها، فهي لا تترك شيئاً. ومع ذلك فإنني لا أعتقد أن التفسير الوصفي يعطي ما نتوقعه من تناول كاف للتحليل الأسلوبي لفيلم ما. والأكثر أهمية هو أن التفسير الوصفي لا يبدو كما لو أنه يمنحنا ما نريده من التحليل الأسلوبي. لكن هذا من علامات التفسير الوصفي والذي هو غير انتقائي، كما اننا لا نريد أن تكون تحليلاتنا الأسلوبية انتقائية وغير محايدة.

١-٣-٢- التحليل الوظيفي:

التفسير الوظيفي هو تفسير انتقائي يساعدنا على فهم وتذوق الفيلم الذي نتناوله. إن التفسير الوصفي لشكل فيلم هو أقرب إلى الخيال لأننا نحاول التركيز علي كل الأجزاء بما فيها أجزاء لم تكن مؤثرة أو مقصودة من الأساس.

فكل العلاقات بين عناصر الفيلم ليست متساوية، فبعضها أهم من الآخر في إعطاء فهم للشكل السينمائي. والمحك هو تحديد العلاقات الأهم. ولهذا الغرض، فإننا لا نهتم بكل عناصر الفيلم وعلاقاتها. ولكننا نهتم فقط بتلك العناصر التي تسهم في تحقيق نقاط وأهداف العمل الذي نتناوله. وتلك فقط هي السمات التي تساعد فهمنا للفيلم ككل. ومن هذا المنظور، وبذلك فإن شكل الفيلم هو الوظائف التي يحقق بها الفيلم ما يريد تحقيقه. إن شكل الفيلم الحقيقى هو شكل الفيلم الوظيفي، والذي يتحدد بما يفترض أن يصنعه الفيلم.

بالمقارنة بين التحليل الوصفي والتحليل الوظيفي، فإن التحليل الوظيفي سوف يهتم بعدد أقل من العلاقات بين عناصر الفيلم، باعتبارها هي التي تنتمي إلى شكل أو أسلوب الفيلم، حيث إنه ليس دائما كل العلاقات الممكنة بين العناصر تساهم في تحقيق هدف الفيلم. وبالطبع، إذا كانت كل العلاقات تفعل ذلك، فسوف يهتم بها التفسير الوظيفي كلها. لكن تلك سوف تكون الاستثناء وليس القاعدة، فإن هذا النوع من التحليل ليس فقط وصفا للفيلم، بل شرح للطريقة التي اتخذها الفيلم، لذلك فإن هذا التحليل يزيد من فهمنا واستيعابنا للعمل الذي نتناوله.

وبالمثل، فإن المفهوم الوظيفي للشكل السينمائي يتفوق على مفهوم الشكل باعتباره وعاء للمضمون. فعند الحديث عن الشكل أو الأسلوب طبقاً للعلاقة المقصودة بين الأهداف، فإننا لا نلتزم بان نبحث عن مضمون ذا مغزى للفيلم، فقد لا يعني الفيلم أي شيء، لكنه قد يثير تجربة إدراكية محددة. وهكذا فإن التفسير الوظيفي أكثر شمولاً من النظرة التي ترى الشكل باعتباره متلازما للمضمون وفي علاقة متبادلة معه، وبذلك يصبح التحليل الوظيفي قادر على تقديم طريقة في مناقشة أشكال الأفلام التي بلا مضمون.

وهذا التحليل الوظيفي هو المنهج الذي يتخذه البحث، ولذلك سوف نستعرض في الفقرة التالية التحليل الوظيفي للون، ودراسة عينة من فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥" كمثال على طريقة تناول الفيلم من خلال منهج التحليل الوظيفي للفيلم السينمائي:

١-٣-٢-١- فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥":

- الفيلم:

تم إنتاج الفيلم في أبريل عام ٢٠٠٥م، من إخراج روبرت رودريجيز Robert Rodriguez ١٩٦٨، وفرانك ميلر Frank Miller ١٩٥٧.

- قصة الفيلم:

يستعرض الفيلم ثلاث حكايات مختلفة يجمع بينها أن أحداثها تجري في مدينة واحدة، وهي (مدينة الخطيئة)، والتي تسيطر عليها الجريمة والفساد من كل حدب وصوب، وحيث النجاة فقط للقوي.

- توظيف اللون في فيلم:

استخدام اللون لخلق تأثير عاطفي في مدينة الخطيئة، حيث اعتمد الفيلم على استخدام اللونين الأسود والأبيض في جميع فتراته، إن الألوان أحادية اللون Monochromes مؤثرة جداً بشكل عام في تحويل الفيلم كصورة متحركة إلى لقطات متتالية من كتاب من القصص المصورة Comic Book. كما أن استخدام الألوان الأحادية Monochromes يساعد في إزالة حساسية المشاهد وفصل رد الفعل العاطفي عن العنف الذي يظهر على الشاشة، كونه فيلماً يحتوي على الكثير من مشاهد العنف. كما جاء الشكل الفني لهذا الفيلم بالأبيض والأسود للدلالة على أن الأحداث تدور في "مدينة الخطيئة" لأن صورة الفيلم تخلق ظلالاً حادة وإحساساً بالخطر الغامض. كذلك تم استغلال الأبيض والأسود بأسلوب مميز في المبالغة والتعبير عن المشاعر والشخصيات من خلال إلقاء بقع ذات ألوان مميزة لإظهار شيء مهم.

يتم تضخيم العنف والجنس، وهي من أكثر الأحداث شيوعًا في الفيلم باستخدام ألوان مميزة للمساعدة في إرباك حواس المتفرج.

يستخدم اللون الأبيض المضيء كدماء للشخصية ولكن له معنى مزدوج، فمن المثير للاهتمام أن استخدام الألوان يختلف باختلاف الأشرار وأبطال الفيلم. على سبيل المثال، في كثير من الأحيان في الفيلم يظهر دم الشرير بلون أبيض، من منطلق أنه بما أن حدث قتل الشخصيات الشريرة حدث جيد فما فائدة اللون الأحمر في التعبير هنا، كما هو موضح في الشكل(١)، وربما ساعد هذا في الإشارة إلى شر الشخصية والوحشية في أفعالهم أو أفكارهم. من ناحية أخرى، ينزف الأبطال باللون الأحمر الداكن، ففي بداية الفيلم شخصية أنثوية ترتدي فستاناً أحمر وهي أول من يموت، لذلك عندما يرى المشاهد اللون يتذكر أن هذا يمثل الدم والخطر، كما هو موضح في الشكل(٢). يستخدم أيضا اللون الأحمر في الفيلم للتعبير عن الرغبة الجنسية، شكل(٣).

شكل(١).. اللون الأبيض في التعبير عن دماء الشخصيات الشريرة، من فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥"، من إخراج روبرت رودريجيز Robert Rodriguez ١٩٦٨، وفرانك ميلر Frank Miller ١٩٥٧.

شكل(٢).. اللون الأحمر في التعبير عن موت الشخصيات الطيبة، من فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥"، من إخراج روبرت رودريجيز Robert Rodriguez ١٩٦٨، وفرانك ميلر Frank Miller ١٩٥٧.

شكل(٣).. اللون الأحمر في الفيلم للتعبير عن الرغبة الجنسية، من فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥"، من إخراج روبرت رودريجيز Robert Rodriguez ١٩٦٨، وفرانك ميلر Frank Miller ١٩٥٧

يتم استخدام الألوان في هذا الفيلم بشكل فعال للغاية للمساعدة في دفع سرد الفيلم. حيث تستخدم الألوان للدلالة على آراء معينة لشخصيات معينة، حيث يظهر كل لون بطريقة محددة للغاية، مما يساعد على تكوين جزء أساسي من الفيلم على مستوى عاطفي أعمق من قبل المتفرج، فالألوان مثل الأحمر والأزرق والأصفر كلها تستخدم باعتدال، وعادة ما تستخدم لتسليط الضوء على السرد.

استخدمت الألوان في الفيلم للتعبير عن المشاعر، وكثيراً من خلال صور مقربة لوجوه الشخصيات بإظهار اللون المميز لعيونهم، مثل اللون العيون الخضراء للإشارة الحسد لدى بعض الشخصيات، كما هو موضح في الشكل(٤)، أو إستخدام الأزرق لخلق جو هادئ من شأنه أن يساعد في تمييز المشاهد العنيفة. كما يتم استخدام اللون الأزرق في عيون الشخصية التي يُعتقد أنها موثوقة ولكنها تخدع لاحقاً، ويمكن اعتبار استخدام اللون الأزرق لوناً بريئاً لأنه مرتبط نفسياً بعيون الطفل كما هو ظاهر في الشكل(٥).

أيضاً جاء اللون الأصفر في الفيلم لإبراز أحد أشرار الفيلم، حيث يتم تقديم هذا الشرير على أنه مثير للاشمئزاز ورائحة باستخدام اللون الأصفر المتشبع، شكل(٦).

يعزز استخدام الألوان من إثارة الفيلم ويساعد في توضيح أهمية حدث أو شخصية معينة، ويساعد التحكم في الألوان بهذه الطريقة على فصل المتفرج للخير عن الشر والمشاعر الإيجابية أو السلبية التي تدور في الفيلم.

شكل(٤).. اللون الأخضر في التعبير عن خصائص الشخصية، من فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥"، من إخراج روبرت رودريجيز Robert Rodriguez ١٩٦٨، وفرانك ميلر Frank Miller ١٩٥٧.

شكل(٥).. اللون الأزرق في التعبير عن خصائص الشخصية، من فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥"، من إخراج روبرت رودريجيز Robert Rodriguez ١٩٦٨، وفرانك ميلر Frank Miller ١٩٥٧.

شكل(٦).. اللون الأصفر في الفيلم لإبراز الشخصيات الشريرة في الفيلم، من فيلم "مدينة الخطيئة Sin City ٢٠٠٥"، من إخراج روبرت رودريجيز Robert Rodriguez ١٩٦٨، وفرانك ميلر Frank Miller ١٩٥٧.

وكنتيجة لذلك، فإن ما يستحوذ على الشاشة بشكل دائم هو ألوان رمادية رتيبة قاسية كمعادل تعبيري عن الخواء الوجودي. إن تلك الطريقة في التعبير من خلال الألوان هي قرار شكلي أو أسلوبي، أي أنه اختيار مصمم لكي يعزز هدف الفيلم، وهو في هذه الحالة تيمة السل القمعي وسحق الحياة. وهذا التفسير للشكل السينمائي يمكن أن يطلق عليه التحليل الوظيفي للشكل السينمائي، وطبقاً له فإن شكل فيلم ما هو مجموعة من الاختيارات التي تهدف إلى تحقيق نقاط أو أهداف الفيلم. إن المفهوم هنا هو أن الشكل أو الأسلوب يتبع الوظيفة.. إن شكل أو أسلوب الفيلم يشكل الطرق التي يحقق بها العمل أهدافه. وفي هذا المجال فإن البناء السينمائي يتبع الوظيفة.

و يتضح في فيلم "الجنرال The General ١٩٢٦" على سبيل المثال، مدى حقيقة أن البناء السينمائي من شكل وأسلوب تهدف إلي وظيفة محددة وهي تحقيق أهداف الفيلم. حيث يلتزم المخرج "باستر كيتون Buster Keaton ١٨٩٥-١٩٦٦" بمساعدة المتفرج على أن يرى بدقة كيف أن الأحداث المادية الضخمة في الفيلم مثل فصل عربات القطار وتحويل اتجاهها وانحرافها تحدث في علاقة سببية، شكل(٧). إن هذا هو أحد الأهداف الكبرى في الفيلم. ومن أجل هذا الهدف، لا يستخدم كيتون فقط اللقطات العامة عميقة البؤرة بشكل متعمد تماماً، مع التأكيد على إدراك قضبان القطار في أشكالها المتناسقة. ويتألف شكل أو أسلوب فيلم ما من مجموعة من الاختيارات الشكلية، التي تساعد على تحقيق نقاط وأهداف الفيلم.(م٥-ص٤٥٠)

شكل(٧).. شكل وأسلوب البناء السينمائي ودوره في تحقيق وظيفة وأهداف الفيلم، من فيلم "الجنرال The General ١٩٢٦" للمخرج "باستر كيتون Buster Keaton ١٨٩٥-١٩٦٦."

ننتقل فى الفقرة التالية إلى دراسة ومناقشة الوظائف الدلالية والوظائف السردية لتأثير الموسيقى السينمائية على إستجابة المتفرج في ضوء نظرية التحليل النفسي وعلم الإدراك.

٢- الموسيقى السينمائية والتحليل النفسي الإدراكي للمتفرج:

قامت الدراسات الحديثة في الموسيقى السينمائية بتطبيق نموذجين لشرح الطرق التي تقوم بها الموسيقى السينمائية بالتفاعل مع العالم النفسي للمتفرج، وهي تفسيرات شبيهة بالتفسيرات المبنية من خلال الدراسات التي شرحت الصور و المنبهات البصرية في السينما:

النموذج الأول: يصف الاندماج العاطفي والوظائف الدلالية للموسيقى السينمائية، من خلال التحليل النفسي عند فرويد ولاكان.

النموذج الثاني: يشرح الأبعاد المؤثرة عاطفياً والوظائف السردية للموسيقى السينمائية من خلال إطار فلسفة الإدراك.

وهذان النموذجان يشرحان إلى أي مدى يمكن للموسيقى في السينما أن تفي بالوظائف السردية، بينما بطريقة لا يكون المتفرج واعياً بها. والمقصد هنا أن الموسيقى بشكل عام تعطي بعضاً من المتع الجمالية، والأبنية الشكلية، والمغزى العاطفي، لكنها فى السينما تعمل بطريقة مختلفة تماماً.

٢-١- نموذج التحليل النفسي:

هناك العديد من الدارسين، مثل (كلوديا جوربمان Claudia Gorbma، وكاريل فلين C.Flinn، وأناهيد كاسابيان A.Kassabian، يستخدمون التفسير الذي يعتمد على التحليل النفسي لشرح التفاعل غير الواعي للموسيقى السينمائية مع عمليات الفرجة.

إن هذا النموذج يوحي أن الموسيقى السينمائية تلعب دوراً مهماً وخاصاً في تأسيس الموقف الذي سوف يعيشه المتفرج عندما يشاهد الفيلم. ويصنع جوربمان Gorbman تشابها بين الجاذبية السمعية للموسيقى السينمائية وصوت المنوم المغناطيسي الذي يجذبنا إلى الذوبان غير الواعي في المتطلبات الأيديولوجية للنص الفيلمي. فإن الموسيقى مثل التقنيات الأخرى ذات المغزى السينمائي تعمل على ربط لاوعي المتفرج بعالم الفيلم، والموسيقى مجهزة بشكل خاص لتؤدي هذه المهمة بسبب جذبها المباشر لمشاعر المتفرج.

٢-٢- نموذج الإدراك:

على النقيض من النموذج التحليل النفسي، فإن الباحثين بعلم نفس الإدراك قد أضافوا تفسيراً يعتمد على فلسفة الإدراك بالنسبة لإدراك الموسيقى السينمائية، مثل مارشال وكوهين Marshall and Cohen، ليبسكومب وكيندال Lipscomb and Kendall، بولتز Boltz، بولرجان وجولديرينج Bullerjahn and Guldenring. وقد تطور هذا النموذج من خلال سلسلة من التجارب التي قامت بقياس العديد من الأشياء، من بينها تأثير الموسيقى على إدراكنا للمعنى العاطفي للأفعال والشخصيات المصورة، وقدرة الموسيقى على تعزيز ذاكرة المتفرج بالأحداث التي يقدمها الفيلم، وقدرة الموسيقى على تشكيل تفسير المتفرج للمواقف النابعة من مادة موضوع الفيلم، وعلى تغيير توقع المتفرج حول نتائج ما سوف يقع من أحداث.

إن المتفرج يستخدم من لحظة إلى أخرى عمليات إدراكية من أسفل إلى أعلى، ومن أعلى إلى أسفل، لكي يستخرج المعلومة السردية والمعاني العاطفية الضرورية لتشكيل قصة متماسكة ومتسقة من مادة موضوع الفيلم. وربما كان الأكثر أهمية هو إن القدرة على تشكيل قصة سردية منسقة يعتمد على فهم المتفرج للانسجام بين أكثر من مؤثر حسي في نفس الوقت، وقيامنا بتجميع المدركات في مجالات بصرية وسمعية في الذاكرة قصيرة الأجل أو طويلة الأجل. أي أن الموسيقى السينمائية تعمل من خلال العملية الإدراكية عند المتفرج من خلال التطابق بين المعلومات الموسيقية والبصرية. وبالنسبة لكوهين[٣] A.J.Cohen إن العنصر الصوتي للموسيقى يتراجع في الوقت الذي يتم فيه تخزين المعلومة حول السرد. وهذا النموذج

عند كوهين يشرح كيف أن الموسيقى في السينما توصل المغزى العاطفي للأحداث السردية، وتثير تأثيرات من مستوى منخفض في المتفرج. وبالنسبة لجوربمان Gorbman فإن الموسيقى السينمائية تتوقف عن التأثير الأيديولوجي في المتفرج إذا كان واعيا بوجودها، فإذا استمع المرء إلى صوت المنوم المغناطيسي توقفت اللعبة وانتهت. وبالمثل فإن كوهين تسوق أدلة تجريبية لتدعم مفهوم أن الموسيقى السينمائية تدرك بشكل غير واع، وهي تشير إلى دراسة بحثية قام بها الباحث آرشى ليفي Archie Levy في الفترة من ١٩٩٠م الى ١٩٩٣م، حيث طلب من الذين تجرى عليهم الدراسة _أثناء خروجهم من قاعة العرض_ تقييم تأثير الموسيقى على الفيلم الذي شاهدوه لتوهم. وقد أجاب معظمهم بأن الموسيقى كانت جيدة برغم أنه لم تكن هناك في الحقيقة أية موسيقى فيما عدا تلك التي كانت مع التترات في بداية الفيلم.(م٨-ص٣٦٦)

٢-٣- الإشكالية الناتجة عن نموذجي (التحليل النفسي-الإدراك):

داخل كل نموذج من هذه النماذج، فإن الموسيقى السينمائية تحقق آثارها المحددة بالعمل على مستوى اللاوعي. ومع ذلك فمن الواضح أن لكل نموذج فهماً مختلفاً للاستماع غير الواعي. وبالنسبة للمتمسكين بـ"نموذج التحليل النفسي" فإن جاذبية الموسيقى السينمائية تتأسس في عمليات التخيل غير الواعي، خاصة الخيال الفطري الذي يدور حول مكان وبيئة الأحداث. وطبقاً لهذه النظرية فإن الموسيقى السينمائية - مثل أنواع الموسيقى- تدمج وحدة الذات بقدر ما تخلق محيطاً سمعياً يذكرنا بتجاربنا وذكرياتنا.

وعلى النقيض فإن "منظري فلسفة الإدراك" يعتبرون أن الاستماع غير واعي، بمعنى أن الصوت يُدرك تحت عتبة انتباهنا الواعي. وفي الحقيقة أن كوهين تقترح أن عدم القدرة على سماع الموسيقى السينمائية شبيهة بظاهرة الرؤية العمياء Blind Vision _التي ذكرناها سابقاً في بداية الفصل الثاني_. ففي التجارب التي أجراها الباحثان دان ليفين Dan levin ودانييل سايمونز Daniel Simons ، أظهرت أنه بسبب حدود انتباهنا، يكون الأشخاص تحت التجربة "شبه عميان" أمام الكثير من المعلومات الواقعة داخل المحيط البصري.(م٩-ص٢٥٦) وبالمثل في العنصر الصوتي في الموسيقى، فإن جزءاً من المجال البصري في هذه التجارب يدرك بشكل غير واع، لكن المعلومات لا يتم الاحتفاظ بها سواء في الذاكرة القصيرة أو الطويلة الأجل. وبينما تكون العلاقة بين سماع الموسيقى السينمائية و الرؤية العمياء أو "الإنصات الغير واعى" علاقة مثيرة للاهتمام فإن المفارقة هو أن الموسيقى تكون ملحوظة أكثر في غيابها، خلال تلك اللحظات عندما يتم توقعها على النحو المعتاد. لقد أكد المؤلف الموسيقي برونيسلو كابر Bronislaw Kaper أنه "ليس هناك ما هو أكثر صخباً في الأفلام من الصمت"، وذلك في إشارته إلى أهمية الموسيقى في السرد السينمائي.(م١٠-ص١١)

النتائج:

١- الوقوف على المزيد من التفاصيل التي تدعم قدرتنا على معرفة تفضيلات المتفرجين وخصائص العناصر السينمائية التي تؤثر في استجابتهم الشعورية من خلال مفاهيم التحليل الأسلوبي وعناصر التأثير على المتفرج.

٢- يتكامل التحليل الوصفي مع التحليل الوظيفي لتحديد العناصر التي توضح سمات الفيلم السينمائي، ولكن يتفوق التحليل الوظيفي في قدرتنا على التعرف على تصنيفات الفيلم من خلال طبيعة العناصر البصرية والسمعية.

٣- تساعدنا مفاهيم التحليل الأسلوبي على التعرف بشكل أفضل على العناصر المكونة للشكل السينمائي بطريقة أكثر تأثيراً، وبالتالي زيادة قدرتنا على معرفة تفضيلات المتفرجين وخصائص العناصر السينمائية التي تؤثر في استجابتهم الشعورية.

التوصيات:

١- الاهتمام بعمل المزيد من الدراسات المتعمقة في مفاهيم التحليل الأسلوبي في الفيلم السينمائي وعناصر التأثير على المتفرج، بهدف الوقوف على المزيد من التفاصيل التي تساعد على اختيار مواد توليفية بصرية وسمعية تخدم الفكرة والمضمون، وتستهدف تفضيلات المتفرجين.

المراجع:

1- Tan, E. S. (1996) Emotion and the Structure of Narrative Film, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

2- Walton, K. (1990) Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge, MA: Harvard University Press.

3- Carroll, N. (1990) The Philosophy of Horror, New York and London: Routledge.

4- Daniel Frampton, (2006), Filmosophy, wallflower press, london & new york.

٥- بيزلى ليفنجستون وكارل بلاتينيا، (٢٠١٣)، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة أحمد يوسف، القاهرة، المركز القومى للترجمة.

6- Lang, B(ed.) (1998) "Style," in Michael Kelly (ed.) Encyclopedia of Aesthetics, vol. 4, Oxford: Oxford University Press.

7- Bellour, R. (1976) "Segmenting/Analyzing," Quarterly Review of Film Studies 1: 331–53. Reprinted in P.

8- Cohen. A, (2000), Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology, in J. Buhler, C. Flinn, and D. Neumeyer (eds.) Music and Cinema, Hanover, NH: University Press of New England.

9- Cohen. A, (2001), Music as a Source of Emotion in Film, in P. Justin and J. Sloboda (eds.) Music and Emotion: Theory and Research, Oxford and New York: Oxford University Press.

10- Karlin. F, (1994), Listening to Movies: The Film Lovers Guide to Film Music, New York: Schirmer Books.

---

[١] إيد تان Ed Tan : أستاذ السينما والإعلام بقسم الإعلام والإدراك والإتصال، ومتخصص في دراسة التجربة التي يتمتع بها مشاهدي الأفلام والتلفزيون، بجامعة Copenhagen في الدنمارك .

[٢] ريموند بيللور Raymond Bellour ١٩٣٩ : أستاذ جامعي وباحث وكاتب في مجال نظريات الفيلم وتحليل الأفلام والأدب .

[٣] انابيل كوهين Annabel. J. Cohe، ١٩٢ : أستاذة علم النفس والموسيقى، وعضو مجلس النواب جمعية علم النفس الجمالي والإبداع والفنى .