

## التضمينات السيكولوجية في الفيلم الروائي المعاصر

م. د. عدنان كاظم منسف

المديرة العامة للتعليم المهني / بغداد

ملخص البحث:-

اشتمل البحث على اربع فصول: جاء الفصل الاول تحتوي على مشكلة البحث الذي تمثل بالسؤال التالي: كيف تشتغل التضمينات السايكولوجية في الفلم الروائي المعاصر؟ وهدف البحث في اشتغال التضمينات السايكولوجية في الفصل المعاصر وكذلك الحدود الثلاثة للبحث. واحتوى الفصل الثاني الاطار النظري الى ثلاث ما حث تضمن المجت الاول مدخل لفهم التضمين السايكولوجي. اما المبحث الثاني تناول بنية الفيلم الروائي المعاصر والمبحث الثالث تناول اليات اشتغال التضمينات السايكولوجية في بنية الفيلم الروائي المعاصر؟ والفصل الثالث احتوى على اجراءات البحث و تحليل عينة البحث . اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات المقترحات: ثم اختتم البحث بالمصادر

Abstract:

The study included four chapters: The first chapter contains the problem of research, which is represented by the following question: How do psychological implications work in the contemporary novel?

The purpose of the research is to engage in psychological implications in contemporary classroom as well as the three boundaries of research.

The second chapter contained the theoretical framework to three, urging the first module to provide an introduction to understanding the psychological inclusion.

The second section deals with the structure of the contemporary novel

And the third topic, how to deal with the mechanisms of psychological implication in the structure of the contemporary novel?

The third chapter included research procedures and analysis of the research sample. The fourth chapter included the results and the conclusions of the proposals: Then conclude the search by sources

## الفصل الأول- الإطار المنهجي

مشكلة البحث

تجاورت السينما مع الكثير من الحقول المعرفية والبنى ذات المنحى العلمي والانساني واصبح هنالك علاقة من التأثير والتأثير فيما بين هذه المفاهيم والأفكار المعرفية وبين السينما على الرغم من اختلاف الوسط التعبيري لكل منها ، ومن هذه البنى المعرفية المتجاورة مع السينما هو علم النفس الذي اشتقت منه السينما الكثير من الأفكار والمعلومات والتضمينات السايكولوجية التي اشتغلت وبفاعلية في البنية التركيبية للفيلم لاسيما المعاصر منه الذي يتسم بنوع من التركيب المفارق نوعا ما للأفلام والخطابات السينمائية الكلاسيكية التي لا زالت تعتمد وبشكل رئيسي على المنطق والبناء الأرسطي ، وقد تعددت وتنوعت التضمينات السايكولوجية صورية وصوتية والمشتقة بالدرجة الأساس من الأفكار والمفاهيم المتوافرة في علم النفس كمبادئ عامة والعامل في الفيلم، وتباينت الاشتغالات البنيوية في الفضاء الصوري الذي يخلقه فن الفيلم وبغية أضاءة هذه التضمينات السايكولوجية وطبيعة أدائها في الفيلم المعاصر نهض هذا البحث المعنون ((التضمينات السايكولوجية في الفيلم الروائي المعاصر)) الذي صاغ مشكلة بحثه وفق التساؤل الآتي: كيف تشتغل التضمينات السايكولوجية في الفيلم الروائي المعاصر؟

**أهمية البحث**

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يتصدى لموضوعة مهمة تتعلق باشتغالات الموضوعات  
السايكولوجية في بنية الفيلم المعاصر

**أهداف البحث**

يهدف للكشف عن كفيات اشتغال التضمينات السايكولوجية في الفلم المعاصر.

**حدود البحث**

- ١- زمانية / يتحدد بالفترة من ٢٠٠٠م - ٢٠١٠م .
- ٢- مكانية / الولايات المتحدة الأمريكية .
- ٣- موضوعية / يتحدد بدراسة موضوعة اشتغالات التضمينات السايكولوجية في الفيلم الروائي المعاصر .

**الفصل الثاني- الاطار الجماع****المبحث الأول / مدخل لفهم التضمين السايكولوجي**

كثيرة هي العلاقات التي نجدها متضمنة في الأفلام السينمائية فهناك علاقات فلسفية نجد صداها وتأثيراتها واضحة في بنية العمل الفني السينمائي وهناك علاقات اجتماعية وفكرية ودينية وكذلك ايضا نجد علاقات او ثيمات سايكولوجية متضمنة في ثنايا الفيلم سواء على مستوى عناصره البنائية ام على مستوى الفيلم ككل وربما يمكننا القول ان اي فيلم لا بد وان يتضمن صراعات وانفعالات وحالات شعورية ووجدانية ولحظات من الفرح والألم والحزن والبكاء وغيرها من الظواهر التي تتعلق بشكل وثيق بحياة الشخصيات الدرامية وهذه جميعا موضوعات سايكولوجية مضمنة في موجودات الفيلم السينمائي، وربما ايضا يمكننا القول بان هذه الظواهر السايكولوجية كلما ازدادت في الفيلم كلما كان اكثر اقتراب من مفهوم الفيلم السايكولوجي وازداد تأثيره في مشاهديه سلب ام ايجابا وحتى ان الكثير من نظريات الفن تنحى هذا المنحى السايكولوجي في تعريف الفن أو تحديد ماهيته كما هو الحال في الاتجاه الرومانتيكي<sup>(١)</sup>، الذي بعد كروتشه وكولنجوود وتولستوي ابرز فلاسفته ومنظريه حيث يؤكد هذا الاتجاه على أن الفن ( ايا كان نوعه ) هو تعبير عن انفعالات الفنان او صانع العمل والذي يجتهد من اجل اوصول هذه الانفعالات الى المتلقين وهناك العديد من المفاهيم او النظريات السايكولوجية التي نجدها تعمل في الفضاء الدرامي للفيلم سواء بشكل واضح وصريح ام بشكل مضمن ويتم استنتاجها ذهنية من قبل المشاهدين وحسب قدرتهم التأويلية ومستوى ثقافتهم ومرجعياتهم الفكرية ومن هذه النظريات في مدرسة التحليل النفسي التي اوجدها سيغموند فرويد التي تشير الى غريزة الحياة في جانبها الجنسي والمرتبطة باللذة وكفيات اشباعها وهناك خمس عمليات - كما يقول المحللون النفسيون المهمتون بالسينما - تؤدي دورها في تحويل الشخص العادي الى تكوين خاص هو المشاهد للسينما هي<sup>(٢)</sup>:

١- حالة من النكوص يتم انتاجها .

٢- حالة من الاعتقاد يتم تكوينها .

٣- ميكانزمات التوحد الأولية التي يتم تنشيطها .

٤ - البنيات التخيلية مثل المشاعر الرومانسية العائلية التي تستثار بواسطة الحكايات الخيالية .

٥- علامات التلفظ أو النطق التي تطبع الفيلم بطابع التأليف أو النسبة المؤلف معين ، وهذه ينبغي اخفائها .

ومما يجب الانتباه اليه في هذه العمليات الخمسة الخاصة بالاشتغالات والتمثلات السايكولوجية في بنائية الفيلم السينمائي الى انها تتجه وتتحرك في مفصل رئيسي مهم في الفيلم الا وهو موضوع الشخصية الدرامية وعلاقتها الباطنية والخارجية وطبيعة صراعاتها مع البيئة او المحيط والشخصيات الدرامية الأخرى وربما يمكن للباحث القول بأن هذا الاستنتاج طبيعي نظرا لأن التضمينات السايكولوجية عندما تعمل وتوظف في العمل الفني لاسيما السينمائي لا بد وان تتجه وتتموضع في تركيب الشخصيات الدرامية لان علم النفس بشكل عام يدرس السلوك البشري والحالات السايكولوجية للأفراد سواء كانوا فنانيين ام اشخاص من الواقع الفيزيائي ، لذا فان الباحث سيقوم بايراد او تقسيم يضعه احد الباحثين لمكونات الشخصية بشكل عام والذي يمكن أن يتناسب والشخصيات الدرامية في العالم الفيلمي كما يلي<sup>(٣)</sup> :-

١- المكون الجسمي ويتضمن الجانب البيولوجي والفسولوجي والعضوي بشكل عام .

٢- المكون العقلي ويتضمن العمليات العقلية مثل التفكير والادراك والتعلم .

٣- المكون النفسي ويتضمن الحالة الوجدانية والانفعالية للفرد .

٤- المكون الاجتماعي ويتضمن التعلّمات والخبرات التي اكتسبها الفرد في المجتمع الذي يعيش فيه.

وهذا التقسيم العلمي الأكاديمي يقترب من التقسيم الشائع في الوسط الفني ومتداول درامية في المسرح والتلفزيون والسينما وهو التقسيم المعتمد على الأبعاد الثلاث للشخصية بشكل عام او للشخصية بشكل خاص والمتكون من<sup>(٤)</sup> :-

١- البعد الجسماني(الطبيعي) .

٢- البعد النفسي .

٣- البعد الاجتماعي .

ويمكن ملاحظة أن ((المشاهد للسينما هو مشاهد راغب او مملوء بالرغبات وحالة المشاهدة التي تكون هذا المشاهد، وكذلك نص الفيلم نفسه ينظر اليهما باعتبارهما يحركان بنين التخيّل اللاشعوري وتكون السينما هنا - بشكل يفوق أي شكل اخر - قادرة فعلا على اعادة أنتاج او الاقتراب من بنية او منطلق الاحلام (واللاشعور))<sup>(٥)</sup> وكما تشير بذلك معظم طروحات علماء النفس وعلى رأسهم فرويد والتي استغلّت من قبل السينمائيين وافادوا منها في تضمين افلامهم هذه الافكار والمفاهيم السايكولوجية بوصفها مرتكزات ذات بعد علمي ورسانة منطقية تزيد من تماسك البناء العضوي للافلام السينمائية لاسيما في جانبها السايكولوجي .

#### المبحث الثاني- بنية الفيلم الروائي والسايكولوجي المعاصر

إن بدايات السينما كانت عبارة عن أفلام وثائقية تقليدية ذات بناء فكري أو بصوري أو مفاهيمي بسيط وربما يمكننا القول لأن البناء فيها كان اعتباطيا وغير مدروس لكن مع ذلك فهي امتلكت نوعا من البناء وقد

استمرت الأفلام السينمائية لفترة ليست طويلة على هذه الشاكلة وهذا النمط الوثائقي البسيط حتى جاء بعض المجددين أمثال البريطاني اسميث الذي أضاف اللقطة الكبيرة (Close up) ومن ثم جاء بورتر وأسلوبه الجديد في سرد القصة والمونتاج في فيلمه الشهير (سرقة القطار الكبرى) وحدثت الانعطافة الكبرى في مجرى السينما مع إسهامات (غريفث) وفيلمية الشهيرين (مولد أمة) و (تعصب)<sup>(٦)</sup> ، حيث أحدث نقلة كبرى على مفهوم البناء الفيلمي وانتقل به من البديهيات والكلاسيكيات والعفويات إلى حيث البناء المتماسك والعقدي والمحسوب وبدأت العناصر والمرئيات والتراكيب الصورية تتألف وتتجاوز بنوع من النظام والمنهجية والدقة وضمن انساق صوتية وصورية مصحوبة بدقة والبناء يعرف بأنه: (مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته إذ يمكن أن تحل أحدهما محل الأخرى)<sup>(٧)</sup> .

وإذا ما تطرقنا إلى المسار التاريخي الذي مر به البناء الفيلمي منذ بداياته الأولى مع أفلام الأخوة لومبير وحتى واقعنا المعاصر وما يتمتع به من بنية مختلفة نسبية عن المرحلة الأولية التي أبتدأ بها فإننا سنمر حتما بالمنعطفات الآتية هي: مرحلة البناء الفيلمي الذي نستطيع تسميته<sup>(٨)</sup>

بالعفوي أو التقليدي وهي مرحلة اختراع السينما كجهاز تقني على يد أديسون أو الأخوة لومبير العرض صور مرئية متحركة على شاشة بيضاء وهنا كان البناء الفيلمي بسيطة وربما غير مقصود ولكنه مع ذلك يمتلك سمات البناء الفيلمي ثم تطور بشكل مذهل مع جريفث الذي يطلق عليه أحيانا مجدد السينما والذي كان بارعة في رواية القصص وتتنحصر أهم أعماله في ابتكار طرائق جديدة لتكريب الفيلم وتطبيقها بشكل مكنه من تقوية سرد القصة عن طريق السينما)<sup>(٩)</sup> .

وساهمت المدرسة التعبيرية الألمانية في عشرينيات القرن المنصرم في إضافة نوعية للبناء الفيلمي من خلال بعض الأفلام المميزة مثل (عيادة الدكتور كاليكاري) التي قدمت شكلا ومضمونا مختلفة للبناء الفيلمي واعتمدها على تقنية الضوء والظل والديكورات والتراكيب الغريبة نوعا ما فضلا عن بعض التقنيات الأخرى. وأضافت المدرسة السينمائية الروسية متمثلة بأبرز روادها ايزنشتاين وبودوفكين ولوكيشوف وغيرهم إسهامات لا غنى عنها في التركيب الفيلمي والبناء العضوي للفيلم والذي ابتعد بمسافات واضحة عن البناء التقليدي الذي سبقه وكان لعنصر المونتاج الدور المفصلي والأساس في هذا التركيب الجديد والذي أعطى نتائجه المثمرة على صعيد البناء الفيلمي حيث اكتسب الفيلم آنذاك شكلا جديدة وبناءة مميّزا وغير مسبوق قائم على مبدأ الجدال والفكر والصراع والتجاوز غير الاعتباطي للأنساق والأجزاء والتي تحتم انتظام سببي للقطات والمشاهد الفيلمية ضمن بناء فيلمي محسوب ودقيق.

ثم جاءت فترة نهاية العشرينات وبداية الثلاثينيات من القرن الماضي لتشهد تبديلا جديدا على شكل البناء الفيلمي وأيضا على مضمونه بسبب دخول الصوت ضمن البنية الجديدة لمنظومة الفيلم ثم دخول الألوان فضلا عن التقنيات والمستحدثات باستمرار التي كانت ذات تأثير واضح على البنية التركيبية لفن الفيلم علاوة على

التطور المستمر في الثقافة السينمائية والوعي السينمائي عند طرفي العملية التفاعلية الإبداعية للخطاب السينمائي (المرسل والمستقبل) أي بين صانع الفيلم ومتلقيه .

وبعد ذلك أدخل مجموعة من المخرجين المهمين في تاريخ السينما العالمية أمثال(هيتشكوك وأوسون ويلز وإيليا كازان) ورواد الواقعية الإيطالية مثل فيسكونتي ودي سيكا وروسوليني وغيرهم فضلا عن جماعة الموجه الفرنسية الجديدة أمثال ( تروفو و جودار و كلود شابرول وغيرهم) أدخلوا متغيرات كثيرة ومفصلية على البيئة التركيبية للفيلم وانتقل الاشتغال من المونتاج وجمالياته وتأثيراته البنائية على التركيب العام للفيلم إلى جماليات الاشتغال في عمق الميدان والتكوين والميزانسين داخل الكادر مع حتم إجراء تعديلات على البناء الفيلمي لتلائم وهذه المستحدثات على مستوى الوعي والفهم النظري لفن الفيلم أو على مستوى التطبيقات العملية للأفلام.

ثم جاءت الأنواع السينمائية المتعددة كأفلام الغرب الأميركي(الويسترن) وأفلام الأكشن و الخيال العلمي والأفلام البوليسية وغيرها من الأنواع<sup>(١٠)</sup> التخلق بناءات فيلمية مختلفة وكل حسب النوع بحيث أصبح الأخير هو صاحب التأثير الأكبر في البيئة الفيلمية وما تستلزمه من اشتراطات وقواعد تركيبية لبناء الفيلم في شكله النهائي وهذه البنية الجديدة قد غادرت وبشكل كبير الاشتراطات البنائية المتعارف عليها وأخذت تتلائم ومتطلبات الجمهور الحديث والمعاصر ومع كل ذلك الابتعاد والتغير إلا أنها لم تكن مغايرة بالمطلق للشكل المتعارف عليه للبنية الكلاسيكية للأفلام السينمائية ذلك لأنها تعتمد وبشكل أساس على نفس مجموعة العناصر والتركيبات والمرئيات التي تشكل العمود الفقري لأي فيلم سينمائي سواء كان معاصرة أم قديما نسبية وكان لدخول التقنيات الرقمية في صناعة الفيلم المعاصر دورا واضحا في تشكيل بناء فيلمي مختلف عما سبقه لأنها سهلت الكثير من التفاصيل والمستلزمات والآليات التي كانت تعيق ربما عملية التغيير في البناء الشكلي للأفلام فضلا عن تكاليفها غير الباهظة وسهولة توظيفها سينمائية في بيئة الفيلم المعاصر علاوة على اختصار الكثير من الوقت والجهد وعليه يمكن القول بأن البناء الفيلمي هو ليس مجرد تقنية توظف أو يتم الاعتماد عليها بشكل مطلق لتشكيل بنية فيلمية جديدة بل هو تصور فكري بالأساس ورؤية إخراجية تتسم بالبراعة والاحترافية والتجدد<sup>(١١)</sup> تتمثل أسس البناء الفيلمي أيضا في توظيف عناصر اللغة السينمائية من قبل المخرج وبطريقته هو ، فيبدع بتوظيف الإضاءة أو حركة كاميرا أو المونتاج.... الخ وإن البناء الفيلمي في حقيقة الأمر إنما توحيد لتركيبية واسعة من البني الأخرى(السردي ، الإدراك السمعي والبصري والمؤثرات واندماج هذه البني أو تعاقبها أو احلال واحدة مكان الأخرى هو الذي يقيم البناء الفيلمي بصورته النهائية) .. ولا بد في الختام من التطرق إلى البنية الفيلمية المتوافرة في الأفلام عن البني التقليدية التي دأبت على الاشتغال ضمن أنماطها الأفلام السينمائية طبيعة الفكرة المتناولة زاو طريقة معالجتها سينمائية فضلا عن طريقة التنفيذ وحتى على مستوى العرض السينمائي من حيث تقنية العرض وطريقته أو مكانه أو في الطقوس التي عادة ما ترافق الأفلام التجريبية والتي غالبا ما يتم عرضها في المنتديات السينمائية ونوادي السينما والمهرجانات وليست في قاعات العرض السينمائي الاعتيادية ، كما لا بد من الإشارة ونحن نتحدث عن البنية الفيلمية للأفلام المعاصرة نشير إلى البناء الفيلمي في

أفلام موجهة سينما الدوغما حيث الوصايا العشر التي أعتمدها مخرجوا تلك الموجهة والتي أثرت بدورها على طبيعة البناء الفلمي بسبب الاشتراطات التي تفرضها هذه القواعد وبسبب طبيعة التقلي المعاصر التي عادة ما تفرض اشتراطاتها ورغباتها وطلباتها على طبيعة الإنتاج السائية العالمي لكون الأخير يعتمد بشكل يكاد يكون مطلق على شبك التذاكر وعلى الإيرادات التي تأتي منه لدعم صناعة السينما والاستمرار بإنتاج وتنفيذ الأفلام السائية.

### المبحث الثالث - آليات اشتغال التضمينات السائولوجية في بنية الفيلم الروائي المعاصر

لا بد لأي فيلم سينمائي سواء كان كلاسيكيا أو معاصرة ومهما كان نوعه أو جنسه الفني لا بد أن يتضمن ويحتوي على تضمينات سائولوجية عديدة وربما لا تكون واضحة المعالم أو يمكن التقاطها بسهولة ولكنه بالتأكيد سيتضمن بعضا من تلك التضمينات التي هي عبارة عن أفكار أو مفاهيم أو مقولات أو اشتغالات سائولوجية ، وهذا الطرح يتطلب مسألة مفصلية تركز على أن عالم الفيلم هو عالم خاص يعيش يلتقط ويستمد ديموته من عملية التلقي التي قوم بها المتلقي الذي هو عبارة عن مجموعة من الأحاسيس والمشاعر والتصورات النفسية التي يشعر بها وهو يتلقى أو يشاهد فيلما سينمائية ومن ثم فإن عملية المشاهدة والتلقي هي عملية سائولوجية بالدرجة الأساس فضلا عن الجوانب الأخرى كالجانبي العقلي والفلسفي والحسي المتضمن في عملية المشاهدة الفلمية وطقوس تلقي أي خطاب سينمائي ويقول جان ميتري (تتمثل فضيلة تركيب الفيلم في أن انفعال وعقل المشاهد يندرجان في سياق التطور الإبداعي والمشاهد يرغم على أن يتبع الطريق التي سلكها المؤلف في بناء للصورة، هي أعلى درجة تقريب ممكنة لنقل الفكرة وشعور المؤلف الى المشاهد في كمالها والتمام ابتغاء نقلها اليه بهذه (القوة الحقيقية حسية) كانت تفرضان بها نفسيهما عليه فيلحظت العمل المبدع والرؤية الخلاقة)<sup>(١٢)</sup> مثل عنصر الشخصية الدراسية وكذلك الزمان والمكان والموسيقى والحوار والحركة والتكوين والمؤثرات بشقيها الصورية والصوتية وغيرها من العناصر التي سنتناولها بشيء من التفصيل وكما يلي:-

#### أولا : الشخصية الدرايحية:-

تعد الشخصية من أحد المقومات الأساسية لأي فيلم سينمائي ورغم وجود بعض الأفلام السائية التي لا وجود للشخصية الدراسية فيها كما هو الحال في بعض الأفلام التجريبية إلا أنه يمكن القول بأن لا يمكن الحصول على تأثير كبير في جمهور المشاهدين دون وجود شخصيات دراسية تتحرك وتتفاعل وتتصارع فيما بينها داخل بنية الفيلم السائية وبذات الوقت فهي تحاول - أي الشخصيات الدراسية - أن تنقل صراعاتها ومشاعرها وأفكارها إلى جمهورها المتلقي للعرض الصوري وبالتالي ضمان مشاركته في اللعبة البصرية المعروضة على شاشة سينمائية .

#### ثانية الحوار:

وهذا العنصر يحمل قيمة مهمة في البناء التركيبي للفيلم السائية كونه الحامل لدلالات الفيلم الفكرية والمعبر عن آراءه وطروحاته وهو يرتبط جدلية بالشخصية الدرامية إرتباطا وثيقا كونه ينبثق عنها ويدل عليها ولذا غالبا ما يقوم صانع العمل لاسيما المؤلف بتوظيف هذا العنصر المميز الأجل تضمينه المقولات

السايكولوجية التي تريد إيصالها إلى جمهور المتلقين وهذه تعد إحدى أبرز صور الإيصال كونها مباشرة وواضحة ولا تشتغل على المعاني الباطنية التي يتم استخراجها بشكل ضمني أو استقرائي من قبل المتلقين ، بل تقدم ظاهرة وعلنية على شكل حوار لفظي منطوق من قبل إحدى الشخصيات الدرامية يتضمن أفكاره سايكولوجية معينة وواضحة وكما شاهدنا في فيلم (تحت رمال بابل)<sup>(١٣\*)</sup> للمخرج العراقي محمد الدراجي حيث نرى في أحد المشاهد الشخصية الدرامية (سيد كاظم) وهي تخبر السائل (المخرج نفسه ولكن من خارج الكادر) عن ذكريات المقابر والجماعية وكيفية خلاصه منها بأنها لا تريد أن تتذكر تلك الأيام لأنها تسبب لها مشاعر نفسية مؤلمة وحزينة والحوار غالبا ما يعكس طبيعة الشخصية الدرامية وأوصافها السايكولوجية كما أنه يعبر عن الجو العام للفيلم السينمائي وطبيعة توجهاته ومنها توجهاته السايكولوجية وهو ما نستطيع أن نتلمسه عند الكثير من المخرجين العالميين مثل هيتشكوك حيث أن حوار الشخصيات لديه لا يوجد الا عبر الصورة التي تعطينا أياها على الشاشة وهذا وهذا بالنسبة إلى سايكولوجيتها ، كما بالنسبة الى جغرافية تنقلاتها)<sup>(١٤)</sup> .

### ثالثا الزمان :-

تكمن أهمية هذا العنصر في بنائية الفيلم السينمائي بكونه الحاضنة الزمنية للأحداث والأفعال التي تقوم بها الشخصيات ويتقدم بها السرد الدرامي تصاعديا نحو النهاية الفيلمية المفترضة ، وللزمن معطيات سايكولوجية بارزة ومهمة فهو ربما يرتبط بالماضي وذكرياته أو بالحاضر وتفصيلاته المتعددة وربما يرتبط بالزمن المستقبلي وما يستلزمه من استعدادات سايكولوجية من قبل الشخصيات الدرامية والأحداث الدرامية لأجل التهيئة والإعداد لبناء معطيات سايكولوجية تتلائم وطبيعة الحدث المستقبلي .

كما أن التقسيم الثلاثي الذي أقترحه بيلا بالاش للزمن يتضمن مرتكز أساسية وهو الزمن النفسي والذي عرفه بأنه (الانطباع العاطفي والذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدة الفيلم)<sup>(١٥)</sup>، وبذلك نستطيع أن تلمس أهمية الزمن بالنسبة للتضمينات السايكولوجية المتوافرة في بنية الفيلم السينمائي أي أن المتلقي أحيانا قد ينظر للفيلم بوصفه ظاهرة نفسية ويتلقى الفيلم من الناحية السايكولوجية ليس باعتباره شريطة صورية يعرض على شاشة ضمن مدة معينة في الفترة المادية (الفيزيائية) بل بوصفه أحساسة ذاتية خالصة وربما تتجاوز هذه الحالة الشعورية السايكولوجية زمن الفيلم ذات الطابع السايكولوجي البطئ الإيقاع والحركة وبين أفلام الأكشن السريعة الطابع ففيلم مثل (speed)<sup>(١٦\*)</sup> بالتأكيد يختلف من ناحية الزمن النفسي عن فيلم (عيون مغمضة على إتساعها) السنالي كوبريك.

### رابعا: المكان

هنالك دائما سواء في الواقع الفيزيائي أو في عالم الفيلم السينمائي هناك علاقة ما بين المكان والمظاهر السايكولوجية ويبدو بأنهما يشتركان مع بعض في انتاج أو توليد معان وأفكار ذات أهمية واضحة وهو ما يتبدي بشكل كبير في بنية الفيلم السينمائي إنطلاقا من بديهية أن المكان هو وعاء واسع لتجري ضمن حدوده الأحداث الدرامية فضلا عن أنه يشكل أرضية ومرتكزات أساسية تقوم عليها الكثير من الموضوعات الفيلمية التي تستند عليها السنما كفن يمتلك كينونته الكاملة التي تستطيع أن تستوعب الكثير من الموضوعات ذات الأفكار

السايكولوجية وتضمينها في بناءها الداخلي لاسيما تلك الموضوعات المتعلقة بالمكان حيث (تستبدل السينما العنصر المكاني السينمائي بالعنصر المكاني التصويري، وبهذه الحيلة تحتوي العنصر المكاني التصويري داخل المكان الطبيعي اللامحدود الذي ترينا إياه الكاميرا عادة ويوضح هذا الطبيعة الاعتباطية لمفهومنا عن العنصر المكاني في السينما)<sup>(١٧)</sup>.

وهذه الآلية في التحويل والتغيير في عنصر المكان فيزيائية وسينمائية تمتلك فوصيات سايكولوجية مضمنة أو ظاهرة في ثنايا الخطاب السينمائي وكما شاهدنا ذلك في الكثير من الأفلام السينمائية كما في فيلم (النافذة الخفية) \* لهيتشكوك الذي يجري في مكان وحيد تقريبا يستغرق معظم مشاهد الفيلم كونه يرتبط بشخصية البطل المعاق وكذلك في فيلم ( الغرفة ٣١٤ )<sup>(١٨\*)</sup> بطولة جان كوساك.

#### خامسا : الحركة

تعد الحركة أحد أهم العناصر في منظومة الفيلم السينمائية أن لم تكن الأكثر حضورا وإشتغا" لسبب بسيط وهو أن معظم العناصر الأخرى تتضمن عنصر الحركة سواء كانت حركة موضعية أمحركة انتقالية وللحركة عدة تنوعات داخل بنية الفيلم ومنها<sup>(١٩)</sup>:

١. حركة الكاميرا .
٢. حركة الشخصيات الدرامية .
٣. حركة العناصر والمرئيات .
٤. حركة الأحداث ونموها درامية نحو الذروة .
٥. حركة اللقطات والمشاهد مونتاجية .

وهذه الأنواع من الحركات ربما تتداخل مع بعضها البعض أو تظهر منفردة الاشتغال داخل بنائية الفيلم وتركيبه المعقد ولذا فإن صناع الأفلام غالبا ما يستخدمون الحركة لإيجاد تضمينات السايكولوجية بل أنها ربما تنشأ بشكل لا إرادي وهي أيضا مسألة بديهية تقريبا لأن الحركة هي الأساس ظاهرة فيزيائية طبيعية ولها مبرراتها ونتائجها ربما ترتبط بالجانب السايكولوجي سواء من ناحية صانع العمل أو من ناحية متلقي الفيلم وكذلك فهي ترتبط أيضا بالنوع الفيلمي حيث (أن الأفلام الملحمية والسايكولوجية تستخدم الحركة بطرق مختلفة مع اتأكيد على لقطات مختلفة الأفلام الملحمية عمرمة تعتمد على اللقطات البعيدة في تأثيرها المطلوب بينما تميل الأفلام السايكولوجية الى استخدام اللقطات الأكبر)<sup>(٢٠)</sup>

#### سادسا : الموسيقى

للمجرى الصوتي بشكل عام تأثير واضح المعالم في مستوى تركيب الفيلم السينمائي نظرا لما يمتلكه من عناصر فاعلة ومؤثرة درامية وسايكولوجية كالحوار والموسيقى والمؤثرات وحتى الصمت وتمثل الموسيقى حالة مميزة في اشتغالاتها الفلمية حيث أنها ترتبط وجدانية بالحالة السايكولوجية للمتلقي وتثير في داخله مثيرات كبيرة ونوعية فضلا عن أن الموسيقى تعطي مسمة سايكولوجية مميزة للفيلم بمجمله وتنتشر حالة عاطفية شديدة الارتباط بالجانب النفسي لمشاهدي الفيلم وهو ما يجعل بعض الموسيقين وكذلك صناع الأفلام



يتباينون في زاوية رؤيتهم السايكلوجية في استخدام الموسيقى في الفيلم كون أنها قد تسرق الأنظار عن الصورة الفيلمية أو أحيانا العكس ولذلك ( أشتكى الكثير من الموسيقيين بأن الصور تميل الى سلب الموسيقى من جمالها وغموضها وذلك لأن المرئيات لديها وسيلة لجذب الأنظام الموسيقية نحو أفكار وعواطف محددة ، وعلى سبيل المثال نجد أن قلة من الناس ممن يستمع الى قطعة ريتشارد شتراوس (هكذا تكلم زرادشت ) بدون أن يتذكر فيلم كوبريك (أوديسا الفضاء ٢٠٠١)<sup>(٢١)</sup>.

وهذه الإشكالية نابعة بالدرجة الأساس من الطبيعة الخاصة لعنصر الموسيقى عند اشتغاله في فضاء الفيلم السينمائي كونه مرتبط بالاحاسيس والمشاعر والأفكار السايكلوجية للمستمعين للموسيقى ومن ثم لمشاهدي الفيلم المتضمن لجمل موسيقية ربما تعد خصيصا للفيلم أو تنتقل بشكل جاهز من حالتها السمفونية إلى وضعيتها السينمائية لكونها موسيقى تصويرية تضاف للصور الفيلمية وليست مؤلفة خصيصا للفيلم كما هو حال ( مورييس جار) التي ألفها خصيصا لفيلم ( الرسالة ) للمخرج المعروف مصطفى العقاد (٢٢\*)

### مؤشرات الإطار النظري

١- تنمو التضمينات السايكلوجية في عنصر الحوار بشكل أكبر من بقية العناصر الداخلة في تركيب الخطاب السينماتوغرافي .

٢- توظف التضمينات السايكلوجية سينمائية في بنية الفيلم الروائي على اساس ارتباطها بمرجعياتها العلمية .

٣- ترتبط التضمينات السايكلوجية بقصدية المخرج ورؤيته الإخراجية من جهة ، وبالطبيعة النفسية للمتلقى من جهة اخرى .

### الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على الكثير من المصادر والمؤلفات الموجودة في المكتبة المركزية ومكتبة كلية الفنون الجميلة ومواقع الانترنت وجد ان هنالك الكثير من الموضوعات المتعلقة بالاشتغالات السايكلوجية في الفنون عامة ومنها السينما ولكن لم يعثر بشكل دقيق على موضوعة اكااديمية متخصصة بالتضمينات السايكلوجية في بنية الفيلم الروائي المعاصر ، ولذا تعد هذه الدراسة متميزة نسبية عن غيرها مما متوفر في المكتبات ، ومع ذلك نستطيع أن نذكر بعض الدراسات القريبة من تخصص هذه الدراسة ومنها: -

1- دراسة الباحث فيصل لعبيبي والموسومة ((اسس التوظيف السايكلوجي لبناء الايهام البصري في الفيلم السينمائي))<sup>(٢٣)</sup> والتي اقتربت من موضوع هذا البحث بشكل ظاهري وليس في كل تفاصيل المتن وقد احتوت على خمسة فصول ، واستعانت بعدد من المصادر السايكلوجية والسينمائية وكذلك اختارت أفلام ( سيد الخواتم الاخوة غويم ) كعينات منتخبة للتحليل وقد كانت هذه الدراسة ذات فائدة لهذا البحث في الاطلاع على بعض المصادر العلمية وطريقة البحث وبرز النتائج المهمة التي توصلت إليها وأسلوب بحثها فضلا عن بعض الأفكار والمعلومات الواردة فيها .

## الفصل الثالث- اجراءات البحث

### اولا : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث، ويعرف هذا المنهج بانه ((وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره))<sup>(٢٤)</sup>، وكذلك يستهدف المنهج الوصفي ((وصف الاحداث والمعتقدات والقيم والاهداف وانماط السلوك المختلفة))<sup>(٢٥)</sup>، ويتلائم هذا المنهج وطبيعة البحث فهو يسعى لتحليل العينة على وفق اداة واضحة ومحددة لتحقيق أهداف هذا البحث .

### ثانيا : مجتمع البحث

جميع الافلام السينمائية الروائية المعاصرة التي تعتمد على نغمات سايكولوجية .

### ثالثا : عينة البحث

سيعتمد الباحث على اختيار فيلم (العطر) كعينة مختارة للتحليل بشكل قصدي وذلك

للمبررات الآتية: -

- ١- اشتغال التضمينات السايكولوجية فيه بشكل واضح .
- ٢- يتمتع الفيلم بمواصفات فنية عالية .
- ٣- حصوله على جوائز عديدة وكتب حوله الكثير من الدراسات النقدية .
- ٤- تلاؤمه مع طبيعة البحث ومشكلته والاهداف الموضوع له .

### رابعا : اداة البحث

الغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث ، سيتم وضع واستخدام اداة يتم على وفق تحليل العينة ، وعليه سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للتحليل بعد عرضها على لجنة الخبراء والاختذ بملاحظاتهم وارئهم العلمية واجراء التعديلات على وفق ملاحظاتهم .

### خامسا : وحدة التحليل

اعتمد الباحث على وحدة التحليل المتمثلة باللقطة او المشهد كونها وحدة قياس ثابتة وواضحة المعالم ويمكن الاستعانة بها لتحليل التضمينات السايكولوجية المتوافرة في تلك المشاهد واللقطات .

### التحليل ومناقشة العينات

اسم الفيلم / العطر

انتاج / ٢٠٠٩

إخراج / توم تاينجر

بطولة / بين ويشاو ، داستن هوفمان

ملخص قصة الفيلم :

يتحدث الفيلم عن شخصية انسانية غريبة عاشت في القرن الثامن عشر في مدينة باريس الفرنسية تميزت بحاسة شم قوية جدا مما جعله مميزة في صناعة العطور ولكنها ايضاً - أي درجة حساسيته للشم - جعلت منه قات؟ مجرمة للفتيات الجميلات التي يقتلن ليس بدافع القتل أو الشهوة وإنما لأجل استخلاص (روح) العطر من أجسادهن الطرية ، وهذه الشخصية تعاني اصلاً من مرض سايكولوجي فرضته حياة الفقر واليتم فضلاً عن أصله اللقيط كون أن أمه ولدته ورمته في مكب النفايات وهي تبيع السمك النافق وكذلك فأن هذه الشخصية التي تسمى (جون باتيست غرونوي) تصبح شخصية مشؤومة كونها تلقي بالنحس الى كل من تلتقي به ثم تغادره وكما حدث للسيدة (غيلارد) صاحبة الميتم وكذلك صاحب المديعة (غريمال) ومن ثم السيد بالديني (صاحب العطور وبعدها السيدة ارنولفي) وغيرهم من الضحايا الذين ما يلبثوا أن يلاقوا حتفهم بمجرد تعرفهم على شخصية (غرونوي) ومن ثم مغادرته لهم .

وبعد أن يتوصل (غرونوي) الى صنع عطره الاثير من اجساد ضحاياه يذهب الى مدينة (غراس) أشهر مدينة فرنسية آنذاك في صنع العطور ، تتكاثر الاحتجاجات الشعبية على كثرة حوادث القتل للفتيات الجميلات حتى يلقوا القبض عليه ولكنه يقوم برش العطر الذي صنعه وهو عطر الروح والحياة) عليهم فيسحرهم جميعاً مسؤولين وشعب فيصبحون كالسكارى ويصبح في نظرهم قديسة ويخلعون ملابسهم جميعاً رجالاً ونساءً في مشهد طقوسي ساحر ويهرب منهم ويعود لمكانه الذي ولد فيه وهو مكب النفايات في سوق السمك ويقرر التخلي عن العطر الذي صنعه وعندها يهجم عليه الناس فيلتهمونه بنوع من السادية البشرية ولا تبقى منه سوى بضع قطع من قماش ملابسه دلالة تبخره وتساميه كالعطر .

**المؤشر الاول/ تنمو التضمينات السايكولوجية في عنصر الحوار بشكل أكبر من بقية العناصر الداخلة في تركيب الخطاب السينماتوغرافي .**

من المنفق عليه أن لعنصر الحوار في الافلام الروائية مساحة اشتغال واسعة ولذلك فان صانع العمل يميل الى الاعتماد عليه في ايضاح الأفكار والمفاهيم وايصالها الى المشاهدين لا سيما تلك الأفكار العميقة والتي ربما ليس من السهولة تقديمها عبر العناصر التصويرية في بنية الفيلم ومنها الأفكار والمفاهيم والتصورات السايكولوجية ، ولذا نلاحظ أن هذا الفيلم الروائي المليء بالفكر السايكولوجية تضمن عدداً كبيراً منها عبر تضمينها من خلال عنصر الحوار ويمكن رصد ذلك من خلال مجموعة من الحوارات التي حفل بها الفيلم وكما يلي :

\* السيد (بالديني) : أن العطر هو روح الاشياء ... ان روح البشر هي عطرهم

\* السيد (بالديني) : أن موت عشرة الاف زهرة ، تنتج لنا مقدارة من زيت العطر الاساسي .

\* الراوي: لأول مرة في حياته يدرك غرونوي انه ليس لديه رائحة خاصة به ، ادرك انه طوال حياته لم يكن شخصاً مهمة للجميع ، لقد شعر الان بالخوف

من نسيانه الذاتي وكأنه لم يكن موجودة .

\* السيد (بالديني): (بانزعاج من نجاح منافسة باليسية) : ما الذي جعلك تظن انني قد اهتم باختيار عطر باليسية ؟

\* شنيه (بمكر) : انت محق ، انه ليس شيئا مميزة ، فالحقيقة انها رائحة عادية ... جدا .

\* شنيه : اجل ... تشمه في كل مكان من باريس هذه الايام يا سيدي ، عند كل زاوية ، والحقيقة اشتريت لك عينة منه .

\* السيد (بالديني) : كان عطرا جميلا إلى أقصى حد وقوية جدا لدرجة انه في لحظة واحدة ظن كل شخص على الارض انه في السماء .

\* غرونوي : - اريد ان اتعلم كيف احفظ رائحة وابقها الى الابد .

\* الراوي : - كان ثمة أمر واحد يعجز العطر عن فعله ولم يستطع تحويله الى رجل يحب الناس ويحبونه كالآخرين ففكر في أن ذلك ليس مهما ، تبا للعالم و تبا للعطر ، تبا لنفسه .

\* لوسيان : القطاف معا مسل اكثر دوما

\* الفتاة : يقولون انك تقطف كل ما تجده

\* السيد ريتشيز : لقد شاهدت ليلة الامس حلما سينا وكأنك يا لورا مقتولة .

\* لورا : ابي ... كل هذا بسبب حلم سيء .

أن هذه الحوارات المنتقاة من مشاهد الفيلم المختلفة وغيرها من الحوارات الفيلمية بينت ماهية بعض الأفكار والمفاهيم والتصورات السايكولوجية المتضمنة في ثنايا الفيلم وعبرت عن طبيعة الارهاصات السايكولوجية في داخل الشخصيات الدرامية والتي ظهرت عبر عنصر الحوار باعتباره دالاً واضحة وملموسة ومعبرة عن طبيعة التضمين السايكولوجي في ثنايا الفيلم وربما يمكن للباحث القول بأن هذه التضمينات السايكولوجية المتظاهرة عبر الحوار قد لا يمكن تلمسها أو استيعابها من قبل المتلقي اذا ما قدمت عبر عناصر أخرى وبنفس الوضوح والكفاءة من قبل عنصر الحوار وهذا لا يعني أن بقية العناصر الفيلمية سواء كانت صوتية أو صوتية (غير الحوار طبعاً) غير قادرة على تقديم تضمينات سايكولوجية عبر اشتغالاتها الدرامية ولكن يمكن أن تكون نسبة التوصيل عبر الحوار اكثر قليلا كونه يقدم معلومات وافكار واضحة ومباشرة

المؤشر الثاني/ توظف التضمينات السايكولوجية سينمائيا في بنية الفيلم الروائي على اساس بمرجعياتها ارتباطها الفيلمية .

لم تأت التضمينات السايكولوجية في فيلم (العطر) من فراغ وانما استندت واعتمدت على مرجعيات علمية ذات اسس رصينة ونابعة من قلب اختصاص علم النفس وهذه مسألة طبيعية نظرا لان الفيلم قائم على مفاهيم وافكار سايكولوجية بالاساس واغلب شخصياته الدرامية لاسيما الرئيسية منها مثل شخصية (غرونوي) والسيد (بالديني) هي شخصيات سايكولوجية بامتياز لانها مصابة بأمراض نفسية عديدة فضلا عن طبيعة

تركيبها الدرامي المعتمد على المعطيات السايكولوجية التي قادت فعلها الدرامية داخل بنية قصة الفيلم ، وكما سلاحظ في بعض لقطات ومشاهد الفيلم وكالاتي :

\* بمجرد التعرف على عنوان الفيلم (العطر) حتى يتبين لنا أن مضمون الفيلم هو سايكولوجي كون العطر يرتبط دائما بالحالة السايكولوجية للإنسان وبذلك فإن هذا المركز (عنوان الفيلم) يمثل تضمينة اولية للاتجاه السايكولوجي للفيلم ومضمونه .

\* موضوعة القتل المتكرر داخل أحداث ومشاهد الفيلم هي قضية سايكولوجية بالدرجة الاساس فقد اثبتت التجارب العلمية أن المجرمون هم غالبية مرضى نفسيون بالدرجة الأولى وينفذون جرائمهم لانهم يعانون من مشاكل واضطرابات سايكولوجية تؤدي بهم الى ارتكاب تلك الجرائم الشنيعة التي لايقدم عليها البشر الأسوياء والأصحاء من الناحية النفسية .

\* عانت الشخصية الرئيسية (غرونوي) من امراض سايكولوجية جرى تضمينها سينمائية والدلالة عليها صورية وصوتية ومن هذه الأمراض النفسية هو الشعور بالنقص او ارتفاع مؤشر مركب النقص الحاصل في شخصيته نتيجة احساسه ومعرفته بأصله الوضع كونه لقيط ويتيم ومنحوس وهذا ما ثبت علمية في كثير من تجارب علماء النفس امثال (فرويد وأدلر ويونغ) وغيرهم .

\* التفاوت الطبقي والمعاشي كان سببا رئيسة في كثير من الاحداث والمواقف التي تبناها (غرونوي) وساعدت في بناءه السايكولوجي المضطرب والقلق حتى أنه وضع نصب عينيه في النهاية هي قتل (لورا) ابنة الأرسقراطي النبيل (ريتشيز) وترك جميع الضحايا الأخرى من الشابات الجميلات رغم سهولة قتلهن وصعوبة اللحاق ب (لورا) وابيها الهاربان منه وهذا النزوع السايكولوجي للقتل والاجرام والسادية له تجذيرات علمية ترتبط بالأفكار التي طرحتها التنظيرات الماركسية في قضية التصارع ما بين الطبقات سواء على المستوى الفكري او الاقتصادي او السايكولوجي حيث أن شخصية (غرونوي) كانت حاقدة على كل رأسمالي او

\* كذلك لاحظنا أن الكثير من التضمينات السايكولوجية في لقطات ومشاهد الفيلم كانت عبارة عن اسقاطات لحقائق علمية ونظريات سايكولوجية معروفة وهو ما اعطى لهذا الفيلم هذه القدرة التأثيرية في المتلقي عبر رصانة ما يطرح من مفاهيم وافكار سايكولوجية مضمنة في تلافيف الفيلم وهي مرتبطة بمرجعيات علمية رصينة مثل المقولة الشهيرة للعالم النفسي (آدلر) والتي يذكر فيها أن كل مبدع هو انسان يعاني من مركب نقص معين سواء كان هذا المركب او الاحساس بالنقص نفسي أم مادي أم عضوي وهو ما نجد اشتغاله واضحا في هذا بالديني) ل (غرونوي) ما يلي:- ((ان المصريين الأوائل يؤمنون بأن المرء يستطيع ابتكار عطر أصيل فعلا عبر زيادة نغمة اضافية ، رائحة واحدة نهائية تبرز وتسيطر على الآخرين ، تقول الأسطورة انه تم العثور ذات مرة على جرة في قبر الفرعون وحين تم فتحها خرج منها عطر بعد كل هذه الآلاف من السنين وكان عطرا جميلا وقوية لدرجة أنه في لحظة واحدة ظن كل شخص على الارض انه في السماء وان بإمكانه تمييز (١٢) رائحة، اما الرائحة (١٣) وهي الرائحة الحيوية فلا يمكن تحديدها ابدا)).

وهكذا يمكن تلمس العديد من التضمينات السايكولوجية في الفيلم والتي ترتبط بمرجعيات علمية سواء في ميدان علم النفس او في ميادين اخرى كالبايولوجيا او الفسيولوجيا او في التأريخ او في الفلسفة او في الفن عموماً.

**المؤشر الثالث / ترتبط التضمينات السايكولوجية بقصدية المخرج ورؤيته الإخراجية من جهة ، وبالطبيعة النفسية للمتلقي من جهة اخرى .**

يقول اندرو دادلي في كتابه نظريات الفيلم الكبرى ما مفاده أن كل ما يظهر في الفيلم على الشاشة هو علامة وهو مقصود وهو ما ينطبق تماما هنا على قضية التضمينات السايكولوجية في بنية الفيلم المختار كعينة (الطر) فيمكن القول بأن جميع الأفكار والتصورات والاشتغالات السايكولوجية المتوافرة في الفيلم انما ترتبط نسيجية بقصدية صانع العمل (المخرج) ومن قبله المؤلف سواء كان الكاتب الأصلي او كاتب السيناريو وتظهر هذه القصدية بشكل واضح في الرؤية الإخراجية للمخرج الذي يضع التشكيل النهائي للموجودات والعناصر والمرئيات وجميع التفاصيل التي تظهر على شاشة العرض السينمائي ويحاول المخرج هنا ايضا أن يوصل هذه الآليات والكيفيات في التضمين السايكولوجي وطريقة إخراجها وتقديمها صورية للمتلقي والتحاور مع طبيعة تراكيبة السايكولوجية ومعطياتها وبالتالي التأثير فية من الناحية النفسية وتعميق الاحساس لديه بما يطرح فيلمية ودفعه للتواصل نفسية وسينمائية مع الفيلم وهذا جزء من استراتيجية أي مخرج او اي فيلم ينشد النجاح والتأثير في مشاهديه ويمكن رصد وتشخيص اكثر من رؤية إخراجية ذات قصدية واضحة في التضمين السايكولوجي ولاسيما لجوء المخرج لتشغيل وتفعيل عناصر البناء الفيلمي في انضاج هذا التضمين حيث نشاهد في المشهد ما بعد الافتتاحي لفيلم (الطر) أن المشهد برمته عبارة عن ظلام شبه تام عدا بقعة ضوء تسقط على انف شخصية (غرونوي) للدلالة على الاشتغال الفاعل لهذا الجزء من الجسم البشري في احداث الفيلم وما لهذا الجزء الانف) من دلالة سايكولوجية كونها ترتبط (في الفيلم بموضوعه (شم العطر) وهي حالة بايو اسايكولوجية وصاحب ذلك اشتغال دلالي واضح لعناصر مثل حركة الكاميرا وحجمها والموسيقى واللون المائل الى الاخضرار مع مؤثرات صوتية قادمة من خارج الكادر تشير الى الصخب والهرج ، ان هذا الاشتغال القصدي في تفعيل المشهد يعبر عن الرؤية الإخراجية لصانع العمل في طريقة تقديمه للتضمينات السايكولوجية وارسالها للمتلقين الذين يتطلب منهم بالضرورة ابداء ردود افعال (غير ملحوظة طبعاً) تتناسب مع امكاناتهم المعرفية والثقافية ومرجعياتهم الفكرية وطبيعة التركيب السايكولوجي لكل منهم على إنفراد وعلى المستوى الجمعي احيانا .

كما يمكن رصد اشتغال مميز للرؤية الإخراجية وقصديتها في تقديم ومعالجة التضمينات السايكولوجية في بنية الفيلم ومحاولة صانع العمل للتأثير في البناء السايكولوجي والتركيب الذهني للمتلقي ومحاولة التأثير فيه عبر مجموعة من الرموز والدلالات والاحالات المباشرة أو غير المباشرة حيث نرصد في المشهد ما قبل الختامي حيث الجموع الغفيرة وهي تحاول انزال القصاص بالمجرم (غرونوي) بعد القاء القبض عليه وعندها يقوم (غرونوي) برش العطر الذي صنعه من خلاصة ارواح الضحايا الجميلات عليهم جميعاً فيصابون بحالة من الهستيريا والإباحية فيخلعون ملابسهم ويتعرون بشكل تام وهنا تظهر الرؤية الإخراجية لصانع العمل في بيان وايضاح هذا الفعل السايكولوجي وتضمينه في بنية فيلم العطر وهو ما يعد مؤشرا على رؤية إخراجية

معينة يقصد منها المخرج بيان التأثير الكبير الذي مارسه (غرونوي) على الجميع بما فيهم الشرطة والقساوسة وأهالي الضحايا الذين قتلهم وصنع من اجسادهن عطرة خالدة ومثالية ولم يسبقه إليه أحد حتى ظن الناس أنه نبي أو قسيس أو رجل صالح أو حتى (اله) وهذا الشعور ربما يصل الى المتلقي الذي يتفاجأ بالقدرة الهائلة التي تتمتع بها شخصية المجرم صانع العطور (غرونوي) على حشود الجماهير الغاضبة حتى أنها تخضع وتركع له وتمارس طقوسه إباحية غريبة وشاذة ، وهذا ما يؤكد علماء النفس بأن بعض الانفعالات والسلوكيات والافعال تنتقل بالاشعور أو اللاوعي من شخص إلى آخر بطريقة لا ارادية وهو ما يفعله الفيلم السينمائي احيانا وينتقل التأثير والمشاعر عبر رؤية اخراجية متميزة من الشخصيات الفلمية إلى الشخصيات الواقعية المتلقية للمشاهدة الطقسية السينمائية .

### النتائج:-

١. تبين أن للحوار مساحة أكبر للتعبير والايضاح عن الأفكار والمفاهيم السايكولوجية مقارنة ببقية عناصر اللغة السينمائية كونه عنصر مباشر وواضح الدلالة .
٢. تم رصد أن التضمينات السايكولوجية المتوافرة في الفيلم قد تم توظيفها صورية وصوتية بناء على بعض المعطيات والمرتكزات ذات الأساس العلمي المعتمد في مبادئ ونظريات علم النفس .
٣. لوحظ أن التضمينات السايكولوجية مرتبطة بشكل مباشر أو غير مباشر بالرؤية الاخراجية لصانع العمل وقصديته في تناول والمعالجة وهي مرتبطة فكرية وسايكولوجية بالتركيب النفسي والذهني لمتلقي الفيلم
٤. ساهمت بعض عناصر اللغة السينمائية في ايضاح وتقديم التضمينات السايكولوجية عبر المساعدة في تشكيل المنظومة التعبيرية المكونة للمشاهد واللقطات المحتوية لتلك التضمينات .
٥. للمتلقي دور كبير في استنتاج واستيعاب التضمينات السايكولوجية التي تم تقديمها سينمائية عبر التفاعل والتواصل سايكولوجية وفكرية مع ما طرحه الفيلم من تضمينات وافكار وتصورات سايكولوجية .

### الاستنتاجات

١. عندما يتم تقديم موضوعات ذات ميول تجريديّة ونظرية نسبية يتم الاعتماد على اكثر العناصر الفلمية وضوحه وسهولة لتقديم تلك الأفكار ويأتي الحوار في مقدمة تلك العناصر الموظفة للتقديم .
٢. من الصعب على التضمينات السايكولوجية أن تقدم اعتبارية في ثنايا الفيلم السينمائي دون الاعتماد على مرجعيات علمية تعطيها صفة التأثير والمنطقية والثبوتية في الإقناع .
٣. تتدخل الرؤى الاخراجية لصانعي الأعمال الإبداعية في تشكيل منظومة العرض والتقديم لأجل صياغة وبلورة افضل طريقة ممكنة للتأثير في المتلقي ودفعه للاستمرار والتواصل مع عالم الفيلم والتفاعل معه بشكل ايجابي

### التوصيات

١. ضرورة توسيع حجم المقررات الدراسية المعنية بالدراسات السايكولوجية في المناهج الدراسية الأولية والعليا .
٢. ترجمة بعض المصادر العلمية في تخصص علم النفس الفني وتحديد السينمائي منه .

٣. إقامة مكتبة صورية في قسم السينما والتلفزيون تتضمن على أهم الإصدارات الفلمية التي تحتوي مواضيع سايكولوجية ذات اسس ونظريات علمية .

## المقترحات

١. دراسة المفاهيم السايكولوجية الحديثة واشتغالاتها في الفلم الروائي المعاصر .
٢. دراسة الاشتغالات السايكولوجية في الشخصيات الدرامية المقدمة في المسلسلات التلفزيونية العراقية بعد ٢٠٠٣ .

## الهوامش

- (١) شاكر عبد الحميد ، التفصيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١م ، ص٢٧.
- (٢) شاكر عبد الحميد ، المصدر السابق، ص٤٧.
- (٣) قاسم حسين صالح ، الشخصية العراقية ، تحليلات سايكولوجية ، كتاب الصباح الثقافي، بغداد، ٢٠٠٩، ص ٢٩ . ٢ ليندا ، دافيدوف ، مدخل الى علم النفس وت : سيد الطواب ومجد عمر ، نيويورك ، دار ماكيجر وهيل ، بالتعاون مع دار المريخ للنشر و الرياض، ١٩٨٣ م ، ص ١٩٩ .
- (٤) ليندا ، دافيدوف ، مدخل الى علم النفس وت : سيد الطواب ومجد عمر ، نيويورك ، دار ماكيجر وهيل ، بالتعاون مع دار المريخ للنشر و الرياض، ١٩٨٣ م ، ص ١٩٩ .
- (٥) شاكر عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص ٣٨٢.
- (٦) ينظر وي دي جانيتي، مصدر سابق، ص٦٩.
- (٧) نعمان بوقرة، المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، عمان، ٢٠٠٩، ص٩٤.
- (٨) علي إسماعيل ، أسلوبية البناء الفلمي في أفلام جيمس كامبرون ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٤، ص.
- (٩) كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، تر : احمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة / ١٩٦٤، ص٣٣.
- (١٠) كارل رايس ، فن المونتاج السينمائي ، مصدر سابق ، ص ٣٩.
- (١١) ينظر حسين عبد العزيز المطيري ، تمثل الأنواع السينمائية في الفلم الروائي العراقي ، م. غ. م ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤، ص ٢٧.
- (١٢) جان ميترى ، علم جمال وعلم نفس السينما / تر: عبد الله عويشق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا / ٢٠٠٩، ص٣٢٩-٣٣٠.
- (\*) فيلم ( تحت رمال بابل ) اخراج محمد الدراجي ، انتاج دائرة السينما والمسرح ، بغداد ، ٢٠١٣
- (١٤) انويل سمسولو، الفريد هيشكوك، تر: ابراهيم العريس، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١١٩.
- (١٥) رالف ستيفنسون / جان دوبري، السينما فناء، تر: خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، ١٩٩٣، ص ١١٢.
- (\*) فيلم speed (السرعة) بطولة كيانو ريفز وساندرا بولك إخراج جان دي بونت، أنتاج عام ١٩٩٤
- \*\* فيلم ( عيون مغمضة على إتساعها ) بطولة نيكول كيدمان و ... اخراج ستانلي كوبريك ، انتاج عام ١٩٩٧
- (١٧)المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٥ - ٢٠ .
- (\*) فيلم النافذة الخلفية ، إخراج الفريد هيشكوك ، انتاج ١٩٩٨ ؟ \*\* فيلم الغرفة ٣١٤ ، إخراج ميشيل ناولز ، انتاج عام ٢٠٠٦م.
- (١٩)الوي ، دي جاني ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ، دار الرشيد للطباعة ، بغداد ، ١٩٨١، ص ١٣٣ وما بعدها .
- (٢٠)لمصدر السابق نفسه ، ص ١٤٤ .
- (٢١)الوي دي جانين ، مصدر سابق ، ص ٢٧١ .
- (\*) فيلم ( الرسالة ) بطولة عبد الله غيث ، منى واصف ، اخراج مصطفى العقاد ، انتاج عام ١٩٧٤ .
- (٢٣)فيصل لعيبي ، اسس التوظيف السايكولوجي لبناء الابهام البصري في الفلم السينمائي ، رسالة ماجستير غ.م ، ٢٠٠٧ م .



- (٢٤) ابو طالب محمد سعيد ، علم مناهج البحث ، ج ١ ، العراق ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٩٠ م ، ص ٩٤ .  
(٢٥) محمد عبد الحميد ، البحث العلمي في الدراسات الاعلامية ، القاهرة ، عالم الكتب للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٠ م ، ص ١٣ .

#### المصادر:

القران الكريم

اولا : المصادر من الكتب العربية والمترجمة :

- ١- عبد الحميد، شاكر، التفصيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١م.
- ٢- صالح ، قاسم حسين ، الشخصية العراقية ، تحليلات سايكولوجية ، كتاب الصباح الثقافي ، بغداد ، ٢٠٠٩ .
- ٣- دافيدوف، ليندا، مدخل الى علم النفس ، ت : سيد الطواب ومحمد عمر ، نيويورك ، دار ماكيجر وهيل ، بالتعاون مع دار المريخ للنشر ، الرياض ، ١٩٨٣ م .
- ٤- طرابيشي ، جورج ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٣ م . ه
- ٥- ويلك ، رينيه ، مفاهيم نقدية ، ت : محمد صغفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ م.
- ٦- بوقرة ، نعمان ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، ٢٠٠٩ .
- ٧- دي جانيتي علوي ، فهم السينما ، تر: جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .
- ٨- لوسون ، جون هوارد ، السينما العملية الإبداعية، تر: علي ضياء الدين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ م.
- ٩- رايس، كارل ، فن المونتاج السينمائي، تر: احمد الحضري ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة / ١٩٦٤ .
- ١٠- بودوفكين ، الفن السينمائي ، تر: صلاح التهامي ، دار الفكر ، ب ت ."
- ١١- ميتري ،جان ، علم جمال وعلم نفس السينما / تر: عبد الله عويشق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا / ٢٠٠٩ .
- ١٢- حسن، د. محمود شمال ، سايكولوجية خطاب الفضائيات ، جاذبية الصورة والثقافة الواحدة ، كتاب الصباح الثقافي ، بغداد، ٢٠٠٩ .
- ١٣- سمسولو نويل ، الفريد هيشكوك ، تر: ابراهيم العريس ، المؤسسة العامة للسينما ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ٢٠٠٧م.
- ١٤- جان دوبيري رالف ستيفنسون / ، السينما فنا ، تر : خالد حداد ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٣ م.
- ١٥- دي جاني، لوي ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ، دار الرشيد للطباعة ، بغداد ، ١٩٨١
- ١٦- سعيد، ابو طالب محمد ، علم مناهج البحث ، ج ١ ، العراق وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٩٠ م.
- ١٧- عبد الحميد ، محمد، البحث العلمي في الدراسات الاعلامية ، القاهرة ، عالم الكتب للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٠م.

#### ثانيا : المصادر من الرسائل والاطاريح :

- ١٨- إسماعيل ، علي ، أسلوبية البناء الفيلمي في أفلام جيمس كامبرون ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٦ م .
- ١٩ - المطيري، حسين عبد العزيز ، تمثل الأنواع السينمائية في الفيلم الروائي العراقي ، م.غ.م. ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩ .

#### ثالثا : المصادر من الكتب الاجنبية :

ohio, Columbus ,Charles, merrill, ١٩٧٤, p.٧١. ٢٠- Cooper , john D.Measurment & analysis of behavioral techniques,

#### رابعا : المصادر من الافلام :

- ٢١- فيلم العطر بطولة داستين هوفمان إخراج توم تايلور إنتاج ٢٠٠٩ .
- ٢٢- فيلم (تحت رمال بابل ) اخراج محمد الدراجي ، انتاج دائرة السينما والمسرح ، بغداد ، ٢٠١٣ .
- ٢٣- فيلم ( الرسالة ) بطولة عبد الله غيث ، منى واصف ، اخراج مصطفى العقاد ، انتاج عام ١٩٧٤ ١٠ كم مقدر مرداد
- ٢٤- فيلم ( السريع ) بطولة كيانو ريفز وساندرا بولك إخراج جان دي بونت، أنتاج عام ١٩٩٤ .
- ٢٥- فيلم (عيون مغمضة على إتساعها) بطولة نيكول كيدمان و اخراج ستانلي كوبريك ، انتاج عام ١٩٩٧ .
- ٢٦- فيلم النافذة الخلفية ، إخراج الفريد هيشكوك ، انتاج ١٩٩٨ .
- ٢٧- فيلم الغرفة ٢١٤ ، إخراج ميشيل ناولز ، انتاج عام ٢٠٠٩ م .