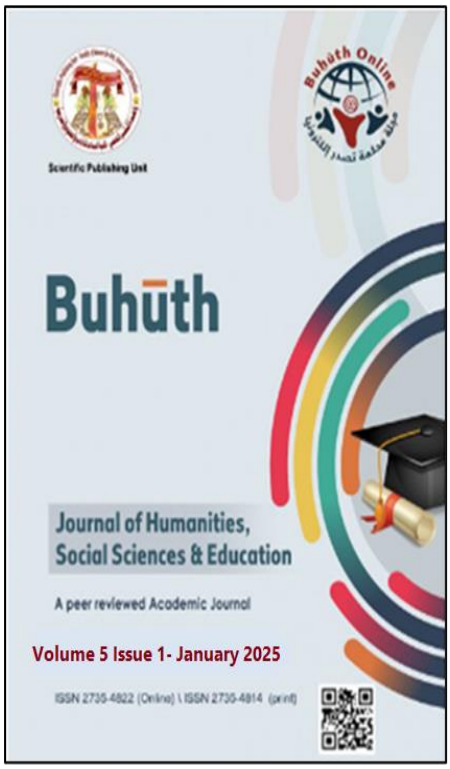
ISSN 2735-4822 (Online) \ ISSN 2735-4814 (print)



Employing Cognitive and Moral Emotions in Carroll's Film Theory

Master. Rana Hassan Ali Rasheed
Department of philosophy, Faculty of Women, Ain Shams University, Egypt.
rana.hassan@women.asu.edu.eg
Prof. Wafaa Mohammed Ahmed Ibrahim
Professor of Aesthetics and Contemporary Philosophy
Faculty of Women for Arts,Science&Education-Ain Shams University, Egypt.
Wafaa.ibrahim@women.asu.edu.eg
Dr.Hanady Elsayed Mohammed Elsayed
Lecturer of Aesthetics
Faculty of Women, Ain Shams University, Egypt.
hanady.elsayed@women.asu.edu.eg

Receive Date: 24 November 2024, Revise Date: 3 January 2025.
Accept Date: 9 January 2025.
DOI: 10.21608/BUHUTH.2025.338241.1781
Volume 5 Issue 1 (2025) Pp.306-333.

Abstract

Films have a profound impact on our perceptions, emotions, and behaviors, evolving beyond mere entertainment into a multifaceted experience with cognitive, emotional, and Moral dimensions. They evoke emotions, convey knowledge, shape understanding, and influence decision-making. Moreover, films play a crucial role in the lives of individuals and societies, underlining the importance of studying and understanding their effects. From this point of view, Carroll employed cognitive and Moral emotions to explore how films affect audiences and their interaction with fictional characters and narratives. He examined how viewers process cinematic experiences and how these experiences shape their perceptions, emotions, and responses. Carroll's analysis draws on a range of disciplines, including philosophy, cognitive psychology, neuroscience, physiology, and biology, providing a comprehensive framework for understanding the influence of film. Carroll concluded that films affect viewers not only through their visual and auditory elements but also through their cognitive and emotional dimensions. Understanding how a film impacts a viewer is essential for understanding how individuals engage with the real world and how their values, beliefs, and behaviors are shaped within society.

***Keywords*:** Cognitive Emotions, Moral Emotions, Carroll, Film, Neuroscience and Biology.

توظيف العواطف المعرفية والأخلاقية في نظرية الفيلم عند كارول

رانه حسن علي رشيد
معيدة – باحثة ماجستير – قسم الفلسفة
كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، مصر
rana.hassan@women.asu.edu.eg

أ.د/ وفاء محمد أحمد إبراهيم
أستاذ علم الجمال والفلسفة المعاصرة
كلية البنات-جامعة عين شمس- مصر
Wafaa.ibrahim@women.asu.edu.eg

د/ هنادي السيد محمد السيد
مدرس علم الجمال
كلية البنات- جامعة عين شمس- مصر
hanady.elsayed@women.asu.edu.eg

المستخلص:

تؤثر الأفلام بشكل عميق في إدراكنا وعواطفنا وسلوكياتنا، إذ تتجاوز كونها مجرد وسيلة ترفيهية لتصبح تجربة غنية ذات أبعاد معرفية وعاطفية وأخلاقية، فهي تسهم في إثار العواطف و نقل المعرفة وتشكيل الفهم، واتخاذ القرارات، كما تلعب دورًا مهمًا في حياة الأفراد والمجتمعات، ما يجعل من الضروري دراستها وفهم كيفية تأثيرها. ومن هذا المنطلق، وظَّف "كارول" العواطف المعرفية والأخلاقية لتحليل تأثيرات الأفلام في الجمهور وتفاعلهم مع الشخصيات والاحداث الخيالية، بالإضافة إلى الكشف عن كيفية معالجة المُشاهد للأفلام وتأثيرها فيه. وفي ذلك، استند "كارول" إلى مجموعة من العلوم المختلفة، مثل الفلسفة وعلم النفس المعرفي، إلى جانب نتائج دراسات في مجال العلوم العصبية والفسيولوجية والبيولوجية. وقد خلص إلى أن الأفلام تؤثر في المشاهدين ليس فقط من خلال التأثيرات البصرية أو السمعية، بل أيضًا عبر تأثيراتها المعرفية والعاطفية، إذ إن فهم وإدراك تأثير الفيلم في المُشاهد يعد جزءًا أساسيًّا من فهم كيفية تفاعل الأفراد مع العالم الواقعي، وكيفية تشكيل قيمهم وأفكارهم وسلوكياتهم في المجتمع.

الكلمات المفتاحية: العواطف المعرفية، العواطف الأخلاقية، كارول، الفيلم ، العلوم العصبية والبيولوجية.

مقدمة

نظرًا إلى أن الفيلم يُعد من أبرز الفنون التي تثير العواطف، فإن صناع الأفلام يعتمدون على مجموعة متنوعة من التقنيات والأساليب السينمائية، مثل السرد والحبكة والشخصيات، بالإضافة إلى تعديل زوايا الكاميرا واللقطات وغيرها، بهدف جذب انتباه وعواطف المشاهدين نحو التجربة العاطفية التي يسعون لإحداثها. هذه التقنيات تعزز من تأثير العمل السينمائي، وتجعل المشاهد أكثر ارتباطًا بالعالم الذي يُعرض عليه. وهذا ما دفع الفيلسوف السينمائي "نويل إدوارد كارول* Noël Edward Carroll" إلى التساؤل في نظريته عن العواطف المعرفية وكيفية استغلال صناع الأفلام لهذه العواطف باستخدام تقنياتهم وأساليبهم في صناعة الفيلم، بالإضافة إلى تساؤله عن ارتباط هذه العواطف بالأخلاقيات والقيم الاجتماعية والتربوية. ووفقًا لذلك جمع في نظريته عن الفيلم بين "العلوم العصبية والفسيولوجية" و"الفلسفة"، ما أدى إلى حوار نقدي وتفاعلي في مجال نظرية الفيلم. بهذا، يُعد كارول من أبرز المساهمين في بناء نظرية الفيلم المعرفي** Cognitive Film Theory"، فقد قدم نظريته كنقلة نوعية جديدة، عززت فهم الفيلم من منظور مختلف عما قدمه من سبقوه.

تساؤلات البحث

جاء هذا البحث للإجابة عن عديد من الأسئلة كالتالي:

1. ما المقصود بالعواطف المعرفية عند كارول؟ وما مكوناتها؟
2. كيف تؤثر الأفلام في إدراك المُشاهد وبنية دماغه؟ وكيف يمكن أن يمثل الفيلم أداة للتأثير في الأفراد لتغيير الأفكار والسلوك؟
3. لماذا نتفاعل مع الشخصيات الخيالية في الأفلام رغم معرفتنا بأنها من صنع الخيال؟

*نويل إدوارد كارول (1947-) فيلسوف سينمائي ولد في حي فا روكي Far Rockaway التابع لحي كوينزQueens ، في مدينة نيويورك بأمريكا. نشأ في أسرة كاثوليكية دفعته إلى الالتحاق بالمدارس الثانوية الكاثوليكية، وهذا جعله يهتم في فترة شبابه بفن الكنيسة الكاثوليكية of the Catholic Church Art بالجانب الروحي والفكري والأخلاقي للمجتمع، وكان ذلك له الأثر في تشكيل وعيه الفكري والجمالي، وإدراكه مدى أهمية الفن ودوره في الحياة الاجتماعية، الذي يتجاوز مجرد التنظير الجمالي، ومن هذا المنطلق درس وحصل على درجة الماجستير في الفلسفة والسينما لتدعيم آرائه ونظرياته بالنهج الأكاديمي، وعلى إثر ذلك تعددت إسهاماته وكثر إنتاجه، وتم عدُّه من أساتذة الفلسفة المميزين وأحد أبرز فلاسفة الفن والجماليات وفلسفة الفيلم في الولايات المتحدة الأمريكية. كما يشمل عمله أيضًا فلسفة الأدب، وفلسفة الفنون البصرية، والنظرية الاجتماعية والثقافية، وقد درَّس في عدد كبير من الجامعات في كلٍّ من التخصصين الفلسفة والسينما، وفي عام 2012م وإلى وقتنا الحالي شغل منصب أستاذ متميز للفلسفة في مركز الدراسات العليا بجامعة مدينة نيويورك . انظر:(Kreul James Ray & Rivett, 2001; Carroll,1998,p. xiv)

** نظرية الفيلم المعرفي: تبنت الدراسات السينمائية في ثمانينيات القرن العشرين مناهج جديدة مستقاة من الدراسات الثقافية والعلوم الاجتماعية، وذلك لمناقشة المشكلات والمفاهيم السينمائية ومعالجتها من منظور العلوم المعرفية، كما استعانت بعلم النفس المعرفي الذي يتناول بالدراسة أنواعًا مختلفة من الوظائف الإدراكية والذاكرة، وكذلك وظَّفت التجارب العلمية من مختلف العلوم المعرفية مثل علم الأعصاب وعلم الأحياء لمعرفة العمليات الفيسيولوجية والعصبية المصاحبة للعمليات الإدراكية العقلية للمشاهد، كل هذا إلى جانب اهتمامها بالتأطير النظري للتنظير السينمائي، وقد ظهر هذا النهج في أمريكا الشمالية، ومن أبرز ممثليه" نويل كارول" انظر:

(Warren,Buckland,2003,PP.1,3; Roberta ,E, & Simpson, Philip,2001,p.130)

4. ما الروابط العاطفية التي تنشأ بين المشاهدين والشخصيات الخيالية في الأفلام وفقًا لنظرية كارول؟
5. كيف يستخدم صناع الأفلام تقنيات معينة للتلاعب بعواطف المُشاهد وجذب انتباهه وفقًا لرؤية كارول؟
6. كيف تسهم الأفلام في التأثير الاجتماعي والتربوي والأخلاقي في الأفراد والمجتمع من منظور كارول؟

أهداف البحث

- استكشاف العلاقة بين العواطف والمنهج المعرفي ونظرية التطور البيولوجي.
- تحليل طرق تفاعل دماغ المُشاهد مع العوالم الخيالية للأفلام والعالم الواقعي.
- توضيح تقنيات وأساليب السينما المختلفة وفاعليتها في جذب انتباه المُشاهد والتأثير فيه.
- دراسة مدى تأثير الأفلام في ترسيخ المعتقدات والأفكار لدى المشاهدين.
- كشف دور العلوم العصبية والبيولوجية في تفسير تأثير الأفلام في المُشاهد.

منهج البحث

افترضت طبيعة البحث وتنوع مادته استخدام المنهج(التحليلي المقارن النقدي)

محتويات البحث

قسم هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة محاور رئيسية، وخاتمة، على النحو التالي:

مقدمة: وضحت الباحثة فيها تساؤلات البحث، وأهدافه ،والمنهج المستخدم فيه، والمحاور الرئيسة.

أولًا: العواطف المعرفية.

ثانيًا: الروابط العاطفية بين المشاهدين والشخصيات الخيالية في الأفلام.

ثالثًا: العواطف الأخلاقية.

الخاتمة: تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة.

أولًا: العواطف المعرفية Cognitive Emotions

يرى "كارول" ضرورة فهم ودراسة "العواطف Emotions" وتوظيفها في نظرية الفيلم المعرفي، والكشف عن الطرق التي يستثمرها صنَّاع الأفلام للتأثير في عواطف المشاهدين، وجعلهم في حالة من الانتباه والإثارة لمتابعة الفيلم حتى نهايته، لذا بدايةً يعرّف "كارول" العاطفة وارتباطها بنظرية الفيلم المعرفي.

يحدد "كارول" العواطف التي تشارك في نظريته عن الفيلم تحت اسم "العواطف المعرفية"، وهي العواطف المستمدة من نتائج دراسات علم النفس المعرفي ونظرية التطور البيولوجي. (Carroll,2010,p.301)

هذه العواطف -عنده- مرتبطة بالمنهج المعرفي، إذ يُعد جزءًا من تكوينها الأساسي، وذلك على عكس "المشاعر Feeling" فالعواطف بالنسبة لكارول أعم وأشمل من المشاعر، إذ لا ترتبط العواطف فقط بالظواهر الفسيولوجية و"التحفيز الكيميائي Chemically Inducing" لمواد محددة في الدماغ، وإنما هي أيضًا تتصل بالجوانب المعرفية والإدراكية في عقل الإنسان. ومعنى ذلك أن "الحالات العاطفية" للإنسان تكون مرتبطة بحالات مدركَة ومتجهة نحو شيء ما خارجي، في حين أن "المشاعر" ليست متجهة نحو شيء ما مدرك، لأنها حالات فسيولوجية لتفاعلات داخلية في جسم الإنسان دون أي محفز خارجي.(Carroll,1998,p.252)

يرى "كارول" أن الرابط الذي يربط بين حالات الشعور الداخلية والأشياء والمواقف الخارجية المدركة يسمى "الحالات المعرفية cognitive states "، وهي إما أن تكون "معتقداتBeliefs " وإما حالات شبيهة بالمعتقدات، مثل "الأفكار Thoughts" و"التخيلات Imaginings"، وهي جميعًا المسؤولة عن ربط المشاعر الداخلية بالمواقف الخارجية، وتبعًا لهذا الدور للحالات المعرفية تكون الحالة العاطفية موجهة معرفيًّا نحو شيء ما، سواءً كان هذا الشيء موجودًا في الواقع أو في الخيال. (Carroll,2003,p.p.63.64)

لتوضيح ذلك يقول "كارول": "فلنفترض أنني أعتقد أن جورج أخذ أموالي وأنه بذلك قد ظلمني، وهو أمر يثير الغضب، وبناءً على هذا الاعتقاد الموجَّه إلى جورج تتكون حالة الغضب، وباختصار فإن الحالة العاطفية التي نعانيها تتحدد من خلال حالتنا المعرفية، أي من خلال اعتقاد أو فكرة حول الحالة العاطفية"(Carroll,2001,p.222)

كما يضيف "كارول" أن هذه العواطف المعرفية تنشط الجهاز العصبي الودي* Sympathetic nervous system (SNS) من خلال مخاطبتها "الجزء اللوزي بالدماغ** Amygdala

*الجهاز العصبي الودي (SNS) هو أحد الفرعين الرئيسيين من الجهاز العصبي اللا إرادي(ANS) ، ويقع في الأجزاء الصدرية والقطنية العلوية من الحبل الشوكي، وعادةً -ليس دائمًا- يؤدي إلى تعديلات مكملة لتلك التي ينتجها نظيره الجهاز العصبي العدائي .parasympathetic nervous system (PNS) ويعد الجهاز العصبي الودي مسؤولًا عن الحفاظ على التوازن الجسمي، كما ينظم مجموعة واسعة من الوظائف مثل الدورة الدموية، ودرجة حرارة الجسم والتنفس والهضم، ويؤدي التنشيط الودي عادةً إلى تعديلات على الأعضاء والغدد، التي تكون مكملة لتلك التي ينتجها التنشيط، على نحو عدائي، مثل" القتال والفرار "بدلًا من" الراحة والهضم"، وانقباض الأوعية الدموية في الجلد، وتمدد الأوعية الدموية في العضلات الهيكلية، و الرئتين، وزيادة معدل ضربات القلب وانقباضه.انظر"(Richter & Wright , 2020,p15)

**الجهاز اللوزي بالدماغ أو اللوزة الدماغية: هي منطقة في الدماغ مرتبطة بالعمليات العاطفية، وتعد جزءًا من الجهاز الحوفي، وهي شبكة عصبية تتوسط عديدًا من الجوانب العاطفية والذاكرة، كما أنها مرتبطة بشكل أساسي بالمشاعر=

"(Carroll,2010,p.302) وما ينتج عن تلك العملية من تغيرات جسمية وشعور بالتوتر في جميع أعضاء الجسم، مع الشعور بضيق النفس وغليان في الدم وخفقان في القلب. وعلى هذا فإن العاطفة تتكون من مكونين؛ الأول معرفي، مثل الاعتقاد والتفكير في شخص ما أو شيء ما، سواءً في الواقع أو الخيال، إذ إن العاطفة مرتبطة بالجانب المعرفي والعقلي، لأنه لولا إدراكنا واعتقادنا وتفكيرنا لما كنا في الحالة العاطفية التي نعانيها، ويفسر هذا شعورنا بالغضب أو الخوف وما إلى ذلك. أما المكون الثاني فهو شعوري كالتغيير الجسدي.(Carroll,1998,p.253)

وفقًا لما سبق يرى "كارول" أن العواطف تمتلك نوعًا ما من العقلانية، فهي محكومة بالأسباب المدركَة، كما يمكن تعديلها أو تغييرها عن طريق تغيير إدراكنا لها، فإذا أمكن تقديم أسباب لإظهار أن الموضوع الذي أدركناه لا يضرنا أو أن الموقف لا يغضبنا، فسوف تتغير عواطفنا فلا نخاف أو نغضب، أي أن بقدر ما يتم تحديد العواطف من خلال الحالات المعرفية، بقدر ما يكون التغيير في هذه الحالات، وهذا ما تستند إليه نظرية "العلاج السلوكي المعرفي* (CBT) Cognitive Behavioral Therapy " ، إذ تعدل الأفكار التي تؤثر في العواطفَ المشوشة أو غير المرغوب فيها فتتغير العاطفة ثم السلوك، فالعواطف نفسها يمكن التحكم فيها عقلانيًّا على الرغم من أن بعض الحالات العاطفية قد تكون ليست عقلانية، بمعنى أنها مبنية على إدراك خاطئ أو مبهم. (Carroll,1998,p. 256)

.معنى ذلك أن العلاقة بين العواطف والادراك توضح كيف يمكن تغيير العواطف بناءً على تغيير الطريقة التي نُدرك بها المواقف أو الأحداث.

قد استمد "كارول" طبيعة هذه العواطف المعرفية من نظرية "الانتخاب الطبيعي" أو "الانتقاء الطبيعي * Natural selection "، التي تقر بأن العواطف جزء من تراكيبنا البيولوجية المتمثلة في

=السلبية كالخوف والقلق، أي بالمنبهات المنفرة غير السارة، وأيضًا بالمشاعر الإيجابية التي تثيرها المحفزات المجزية، وتتكون اللوزة الدماغية من مجموعة من النوى، أو مجموعة من الخلايا العصبية. وتكمن أهميتها في عديد من جوانب التعلم السلوكي والعاطفي، وعادةً ما استُخدمت دراسات حول الجوانب العصبية للعاطفة، بما في ذلك تلك الدراسات التي تركز على اللوزة الدماغية، مثل الجوانب الفسيولوجية (اللا إرادية) أو السلوكية (الدفاع)، للتوصل إلى أنه يمكن للمحفزات المجزية والمكروهة بالفطرة أن تنتج تعبيرات فسيولوجية وسلوكية عن الحالة العاطفية، كما يعد التحكم المعرفي في العاطفة عملية مهمة نظرًا إلى دوره الحاسم في السلوك العاطفي التكيفي الطبيعي.
انظر:(C. Daniel,2024, https://www.britannica.com/science/amygdala)

*العلاج السلوكي المعرفي: هو أحد الطرق العلاجية النفسية المصممة لعلاج الاضطرابات النفسية المختلفة، كالقلق والاكتئاب وغيرها من الأمراض، وذلك من خلال تغيير الأفكار التي يفكر فيها المريض في المواقف التي يدركها، ما يؤثر بدوره في عواطفه وتصرفاته. فمثلًا إذا أدرك موقفًا ما بشكل سلبي فإن مشاعره وعواطفه ستكون سلبية. ويمكن إرجاع أصل هذا العلاج إلى أوائل العشرينيات من القرن العشرين، إذ دمج بين أفكار من النظرية السلوكية ومؤسسها إيفان بافلوفIvan Pavlov ، التي تعتمد على أن الأفكار غير الواقعية أو المشوهة تؤدي إلى مشكلات عاطفية وسلوكية، و"النظرية المعرفية "ومؤلفات الطبيب النفسي آرون .ت بيك .Aaron T. Beck ، الذي لاحظ خلال مسار علاجه أن أعراض الاكتئاب كانت نتيجة للتحيز السلبي والأفكار السلبية في المعالجة المعرفية، وقد أدى هذا الدمج إلى تطوير "العلاج المعرفي"، وتطوير العلاج السلوكي العاطفي العقلاني على يد" ألبرت إليس Albert Ellis" الذي ذكر نفس الفكرة القائلة بأن الإدراك الخاطئ يؤدي إلى اضطرابات عاطفية. ثم بدأ المعالجون المعرفيون لاحقًا في دمج العلاجات المعرفية والسلوكية لتشكيل العلاج السلوكي المعرفي.انظر:(Labanya , Bhushan,2013,PP.132,133)

*الانتقاء الطبيعي: عملية توضح تكيف الكائنات الحية مع ضغوطات البيئة وتطورها والكيفية التي يتكاثر بها الأفراد ذو السمات الأفضل لأجيال كثيرة، واندثار الصفات غير القادرة على التكيف. وقد انتشر هذا المصطلح من قبل تشارلز داروين وأطلق عليه حينها اسم البقاء للأصلح والأقوى وبتتبع مسار التاريخ نجد إرهاصات قديمة لفكرة الانتقاء الطبيعي عند=

آليات تكيفية ذاتية، أي تتكيف تبعًا للظروف المحيطة بها، لذلك يرى كارول أن العواطف تعد سمة عامة للطبيعة البشرية، وأنها أسهمت في حماية الإنسان وبقائه على قيد الحياة مع تطور العصور، من خلال تحفيز إدراك الأفراد نحو المواقف واستثارة عاطفتهم لتنظيم سلوكياتهم وفقًا للموقف. فمثلًا في موقف الخطر يتم تحفيز الإدراك واستثارة عاطفة الخوف والغضب، فيوجهان الإنسان إلى قتال العدو أو الفرار منه(Carroll,2001. p.p.223,225)

لقد تبنى "كارول" وجهة نظر العالم البيولوجي "تشارلز داروين" ومفهومه عن الانتقاء الطبيعي، وإرجاع جميع العمليات الفسيولوجية والعاطفية إلى القدرة البيولوجية التلقائية للكائن الحي، سواءً كان حيوانًا أو إنسانًا، فهذه القدرة -كما يرى داروين- متوارثة جيلًا بعد آخر، وتتسم بأنها غريزية وأفعالها تلقائية، فتجعل الحركات التعبيرية لهذا الكائن لا إرادية، فمثلًا عند شعوره بالخطر ترتجف عضلاته ويتعرق بغزارة، فتحفز سلوكه إلى الهروب، مع الأخذ في الاعتبار اختلاف ردة فعل كل كائن حي ودرجة تأثره، إلا أنه في نهاية الأمر فعل غريزي لا إرادي وتلقائي.(داروين،2010،ص79،80)

ينتقل" كارول" بعد هذا العرض إلى الأفلام، لإيضاح كيفية توظيف تلك العواطف المعرفية من قِبل صناع الأفلام. وهنا قد يطرح سؤالٌ نفسَه: هل توظيف العواطف يحقق القيمة الجمالية، أم ينبع من قواعد تحقق ما يصبو إليه أي مؤسس لنظرية جمالية للفيلم؟

يرى "كارول" أن توظيف التقنيات السينمائية في الأفلام يضع الجمهور في حالة استقبال للعواطف المختلفة بشكل تلقائي، من خلال توظيف دور" الخيال" في تنظيم المواقف والأحداث عاطفيًّا في الأفلام لإثارة انتباه المشاهد، لذلك يركز صنَّاعُ الأفلام على الأحداث وتفاصيلها وتسلسل اللقطات والمشاهد السينمائية، التي يرون أنها ذات أهمية عاطفية وتثير عاطفة وانفعالات المُشاهد، من خلال تغيير مواضع الكاميرا وحركتها واستخدام الألوان والإضاءة، فضلًا عن التمثيل وحبكة السرد. (Carroll,2003,p.66)

يشير كارول إلى أن "الخيال" يعد المحرك الأساسي لاستجاباتنا العاطفية وردود أفعالنا تجاه الشخصيات الخيالية في الأفلام، حيث يلعب دورًا مهمًّا في تشكيل معتقداتنا. ويضرب "كارول" مثالًا على ذلك بقوله: "تخيل وضع سكين حاد في عينك، فهذا التخيل يثير فيك شعورًا بالخوف، ترافقه قشعريرة في الجسد وحالة من الرعب. وبالمثل، تُستحضر الأفكار والمعتقدات من خلال التخيل، ما يؤدي إلى تغييرات جسدية مرتبطة بهذه الاستجابات. من هنا، يمكن القول إن العواطف المرتبطة بالأفلام يتم استدعائها بفعل الخيال، وهو ما يستفيد منه صنَّاع الأفلام في خلق تجارب مؤثرة للمشاهد".(Carroll, 2001,p.234) أي أن العواطف المعرفية لدى المُشاهد تنشط من خلال الأحداث العقلية، مثل المعتقدات والأفكار، التي تُحفَّز عبر الخيال.

=اليونان، فقد اقترح أناكسيماندر Anaximander أن جميع أشكال الحياة، بما في ذلك أسلاف الإنسان، جاءت من الماء، واعتقد إمبيدوكليس Empedocles أن كلًّا من الحيوانات والنباتات قد تشكلت من أجزاء منفصلة يمكن أن تجتمع معًا في مجموعات مختلفة، وقد نجت تلك المجموعات الأكثر تكيفًا في حين انقرضت المجموعات الغريبة. وقد تطورت هذه الأفكار في مختلف العصور، إلا أنها لم تصبح مصطلحًا ونظرية مستقلة إلا على يد كلٍّ من" تشارلز داروين Charles Darwin"وألفريد راسل والاس "Alfred Russel Wallace اللذين توصلا إلى نتيجة واستنتاجات مماثلة دون علم أحدهما بالآخر، وقد وصف داروين عملية الانتقاء الطبيعي في كتابه" أصل الأنواع "الصادر عام 1859م انظر:(Racevska,,2018,PP.1,3)

يؤكد "كارول"أن استخدام الخيال لإثارة العواطف يعد سمة تكيفية نشأت نتيجة تطور النظام العاطفي عبر الانتقاء الطبيعي، فهذه الاستجابة العاطفية لا تقتصر فقط على ما نعتقده، بل تشمل أيضًا ما نتخيله. وفي السياق السينمائي، يُعد الخيال بمثابة أداة تحفز المشاهدين على تصور الأحداث المستقبلية وتخيل ما قد يحدث، ما يعزز تأثير الفيلم ويزيد من عمق التجربة العاطفية للمُشاهد. (Carroll, 2001,p.234)

والسؤال هنا هو كيف يمكن للمُشاهد أن يتأثر عاطفيًّا بأحداث الفيلم وشخصياته رغم علمه بأنها خيالية؟

يشير "كارول" إلى أن متعة مُشاهدة الأفلام تنبع من معرفتنا بأنها خيال. على سبيل المثال، في أفلام الرعب، لن نشعر بالأمان أو نستمتع إذا اعتقدنا أن مصاصي الدماء حقيقيون في صالة العرض. في تلك الحالة، لن نشعر بالخوف على الشخصيات الخيالية والأبطال، بل على أنفسنا، وسنسارع بالهروب، وهذا يعني أنه يجب أن نعتقد أننا نواجه مشهدًا خياليًّا، وعلى الرغم من ذلك، نحن نستجيب عاطفيًّا لتلك الخيالات، فكيف يحدث ذلك؟(Carroll, 2008,p.154)

هذا السؤال هو ما دفع "كارول" إلى الإشارة إلى "مفارقة الخيال The Paradox of Fiction"، التي تنبع من السؤال حول كيفية تأثير الخيال فينا عاطفيًّا. وتتمحور هيكلية هذه المفارقة حول ثلاث فرضيات تبدو صحيحة عند النظر إليها بشكل منفصل، لكن عند دمجها تظهر التناقضات:

1. نحن نتأثر عاطفيًّا بالخيال.
2. نحن نعلم أن ما يتم تصويره في الخيال ليس واقعيًّا.
3. نحن نتأثر عاطفيًّا فقط بما نعتقد أنه واقعي.

لحل هذه المفارقة، يقدم "كارول "،نظرية الفكر The Thought Theory، وهي نظرية تنكر الفرضية الثالثة التي تقول: "نحن نتأثر عاطفيًّا فقط بما نعتقد أنه واقعي." بدلًا من ذلك، تؤكد أن العواطف التي نختبرها خلال متابعة الأعمال الخيالية يمكن أن تكون حقيقية ومؤثرة، حتى إذا كنا نعلم أن ما نراه ليس واقعيًّا. بمعنى آخر، يمكننا أن نتأثر بمحتويات أفكارنا، والاستجابة العاطفية لا تتطلب أن نعتقد بأن الأشياء التي تؤثر فينا واقعية. فمثلًا، عندما نتخيل شخصية مصاص دماء، ومن خلال التفكير في محتوى العمل وسياقه، يمكننا أن نشعر بالخوف أو غيره من العواطف.(Carroll,1990 ,p.83)

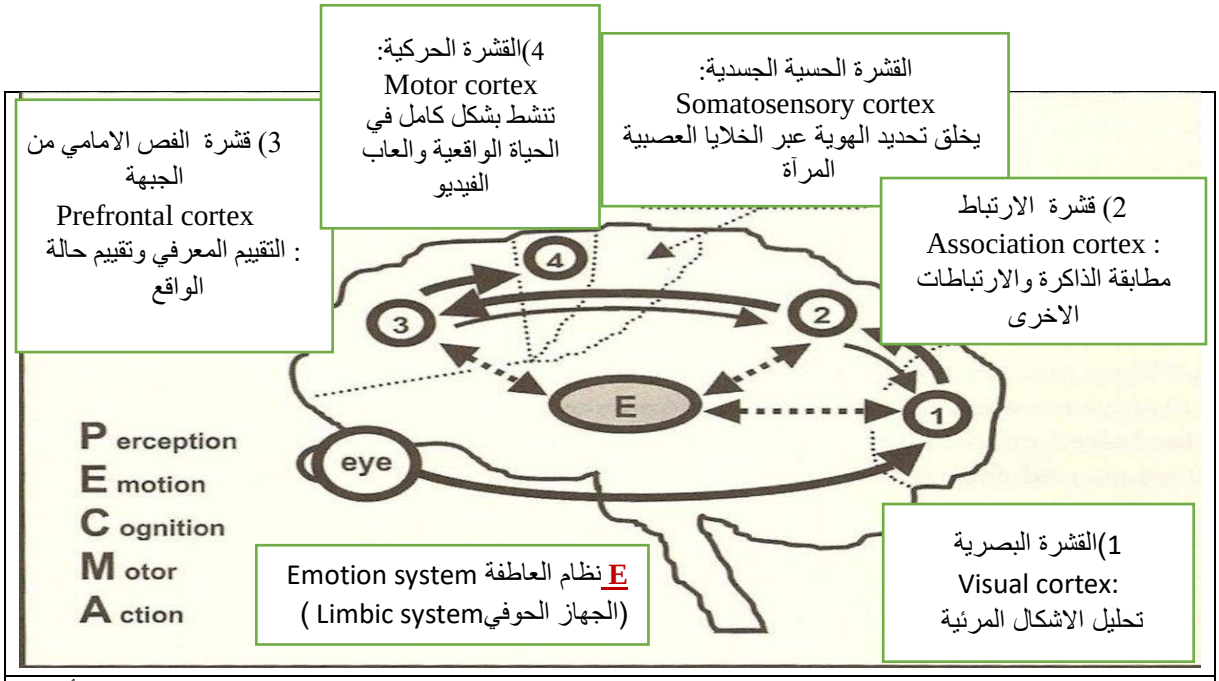
وتوضيحًا لذلك يشير "كارول" إلى أن فهمنا لطبيعة ودور الخيال وعلاقته بآليات الدماغ سيساعدنا على تفسير مدى تأثير الخيال فينا كمشاهدين، فضلًا عن معرفة ردود أفعالنا العاطفية، كما يتيح لنا هذا الفهم معرفة كيفية استغلال صنَّاعُ الأفلام دورَ الخيال بفاعلية للتأثير في المشاهدين (Carroll, 2008,p153).

تجدر الإشارة هنا إلى أهمية نموذج" تدفق بيكما PECMA "للمنظِّر السينمائي" توربين جرودال* Torben Grodal"، إذ وجدنا أهميته في فهم وتوضيح رؤية "كارول" حول طريقة معالجة الدماغ

*توربين جرودال (1943-): منظِّر دنماركي وأستاذ فخري في دراسات السينما والإعلام في جامعة كوبنهاجن، وقد كتب عديدًا من المقالات الأكاديمية حول تحليل الأفلام، منها" الصور المتحركة نظرية جديدة لأنواع الأفلام والعواطف والإدراك"، الذي نُشر عام 1997. وقدم في هذا الكتاب نظرية حول تحليل الأفلام ودور العواطف والإدراك في إنتاج التأثيرات الجمالية لأنواع السينما المتنوعة، وعلى مدار العديد من المقالات، · طوَّر جرودال نموذجًا لكيفية معالجة البشر للفيلم يسمى نموذج- PECMA ، وهو اختصار لـ الإدراك **P**erception والعاطفةEmotion **E** والتعرف **C**ognition والحركة Motor ، والفعل **A**ction ، في مقالة بعنوان : تدفق بيكما PECMA كنموذج عام للجماليات البصرية =

للعواطف المعرفية خصوصًا في الأفلام، إذ إن هذا النموذج يوضح كيفية تشكيل تجربة الأفلام من خلال بنية الدماغ والعاطفة والمعالجات المعرفية المختلفة، أي كيفية معالجة الدماغ للفيلم.

يشير "جرودال" في البداية إلى أن نموذج" تدفق بيكما PECMA "لا يعارض النظرية المجزأة للفيلم التي قال بها "كارول"، فهذا النموذج يقدم فهمًا لتأثير الفيلم في الدماغ، ويوضح أن تجربة الفيلم تؤثر في نفس دوائر الدماغ التي تؤثر فيها تجربة العالم الواقعي وهو ما يوضحه النموذج كما في الشكل رقم (1)، إذ تنتج الأفلام مدخلات تؤثر في مراحل مختلفة من النموذج، وهو ما يستثمره صنَّاع الأفلام في التأثير في الآليات المعرفية العصبية المختلفة للمُشاهد.(Grodal ,2006,p2)



الشكل (1) توضيح: نموذج تدفق **بيكما PECMA** "لكيفية تشكل تجربة الفيلم من خلال بنية الدماغ وعمل الأنظمة المعرفية المختلفة.المصدر:(Grodal,2006,p2)

يرى "جرودال" أنه عند مشاهدة الفيلم تنتقل المعلومات البصرية من العين إلى القشرة البصرية (رقم 1في الشكل)، ثم تقسم ملايين الأجزاء من المعلومات المرئية إلى أشكال يمكن التعرف عليها بواسطة سلسلة من وحدات الدماغ، وتكمن وظيفة القشرة البصرية في إيجاد أشكال بارزة وبسيطة في فوضى المعلومات التي تصل عبر العينين، وعندما يحصل الدماغ على شكل بسيط ومفهوم، ويتلقى تلقائيًّا مكافأة عاطفية صغيرة في كل مرة يكتشف فيها شكلًا مهمًّا بارزًا وبسيطًا، تتمثل في المتعة التي يشعر بها المُشاهد، ثم ينتقل الى العملية الثانية، إذ تطابق الأجزاء المجاورة من الدماغ وتسمى قشرة الارتباط (رقم 2 في الشكل) النماذج التي تم الوصول إليها مع تمثيلات للأشياء والأحداث المخزنة في الذاكرة، إذ يرتبط كل كائن أو شيء بعلامة عاطفية يوفرها نظام ·العاطفة، مثل الذئاب ·خطيرة، والأرانب أليفة، وهكذا،

=عام 2006، وأيضًا في كتابه الصادر عام 2009 بعنوان :الرؤى المتجسدة: التطور والعاطفة والثقافة والسينما ، شرح نموذج التدفق PECMA وكيف أن الأساليب التطورية لتحليل الأفلام مرنة بما يكفي لتأخذ في الاعتبار الاختلافات الثقافية في تصورات الأفلام .انظر:
(Grodal: https://ku-dk.academia.edu/tgrodal; , Grodal,2009,PP.144.145)

وعندما يظهر شيء أو حدث على الشاشة وتتم مطابقته بنجاح مع إحدى الذكريات، يتم تنشيط العقل عاطفيًّا ويتم تحفيز الفعل، كما يحدث في فعل تجنب الذئب، والاقترب من الأرانب. (Grodal,2006,P.3)

بهذه الطريقة، بالإضافة إلى وظيفة الجهاز الحوفي، يضع الإدراك كلًّا من الجسم والدماغ في وضع الاستجابة المناسب، ثم بإجراء تحليل أكثر تعقيدًا للمدخلات وعمل التقييمات المعرفية ومحاكاة النتائج قبل إنتاج المخرجات نصل إلى المرحلة الثالثة، وهي قشرة الفص الأمامي من الجبهة (رقم 3 في الشكل)، وبإنتاج المخرجات يتحكم النظام الحركي الموجود في القشرة الحركية وما قبل الحركية (رقم 4 في الشكل) في الإجراءات التي تقوم بها العضلات وردود الفعل الجسدية.(Grodal,2009,P.150)

يؤكد "جرودال" أنه على الرغم من أن الاتجاه العام لمعالجة المدخلات السينمائية يتم من خلال إحدى أربع مراحل من 1 إلى 4، إذ ينبغي تأكيد أن مراكز العاطفة في الجهاز الحوفي تتفاعل بشكل مستمر مع جميع العمليات العقلية؛ الإدراكية، والترابطية، والمعرفية، والحركية، فإن العواطف تعبّر عن نظام تحفيز الدماغ وتؤثر حتى في العمليات الأساسية، التي يحاول الدماغ من خلالها فهم ملايين القطع من المعلومات الضوئية التي تصل عبر العينين (Grodal,2006,P.5)

في نهاية عرض هذا النموذج الذي يوضح تجربة المُشاهد الإدراكية والعاطفية ثم الحركية، يمكننا القول إن فهم العلاقة بين الخيال والدماغ تساهم في فهم قوة تأثير الأفلام في المُشاهدين، فالفيلم أداة مهمة جدًّا توفر مجموعة من التجارب الإدراكية والمعرفية والعاطفية الناتجة عن التنشيط الممتع للدماغ، ويرجع ذلك إلى السيطرة التي يمارسها صنَّاع الفيلم على عملية المشاهدة ، ومن ثم فالأفلام لها أهمية خاصة في التأثير وتغيير أفكار وسلوكيات وعواطف المُشاهد، كما يمكن أن تشكل معتقدات المُشاهد ومواقفه وقيمه من خلال ما تمارسه عليه من تأثير، وقد تمثل ايضًا أداة للتغيير سواء للأفضل أو للأسوأ، حسب جودة الفيلم ومحتواه.

يضيف "كارول" أنه رغم تأثير الأفلام في دوائر الدماغ نفسها التي تؤثر فيها الأحداث الواقعية، فإن الحياة الواقعية تتسم بتطور الأنظمة الإدراكية التي تساعد الإنسان على أداء مهامه اليومية في بيئته. بما أن البيئة المحيطة مليئة بالمعلومات المشتتة للانتباه، يقوم الدماغ البشري بتنظيم هذه المعلومات بشكل تلقائي، بحيث يستخرج المميزات ويتعرف على الأنماط والأشياء والأشخاص من حوله. علاوة على ذلك، تسهم "التغذية الراجعةFeedback "في معالجة المعلومات وتنظيم الاستجابات، ما يساعد على التحكم في عديد من العمليات العقلية، كما تعزز التغذية الراجعة معدلات إطلاق الخلايا العصبية التي تمنع المعلومات التي قد تشتت الانتباه، وتساعد على تعديل وتحسين الاستجابات بناءً على المعلومات المستقبلة من البيئة. وفقًا لذلك، يركز الدماغ على المهام المهمة ويتجاهل ما هو غير الضروري. &Carroll) Seeley,2013,p58) لكن، كيف تتم هذه العملية في الأفلام؟ وكيف يتم جذب انتباه المشاهد؟.

يرى "كارول" أن الأفلام تعمل كأدوات لإدارة الانتباه، إذ يتم تصميم تقنياتها ووسائلها لتوجيه انتباه المشاهد، وهذا ما يركز عليه صنَّاع الأفلام من خلال تصميم الشاشة السينمائية، وتوظيف السرد، والموسيقى التصويرية، وحركات الكاميرا، والعدسات، وغيرها من الأدوات التي تعزز الأهمية الإدراكية للمحتوى البصري، السردي والفني للفيلم. على سبيل المثال، لا يقتصر التصوير على تقديم المحتوى فقط، بل يتضمن أيضًا ديناميكيات الفعل والحدث، فـ"اللقطة "هي مشهد واحد مستمر من الكاميرا دون انقطاعات زمنية أو مكانية يمكن اكتشافها إدراكيًّا، في حين أن" التسلسلات السينمائية Cinematic

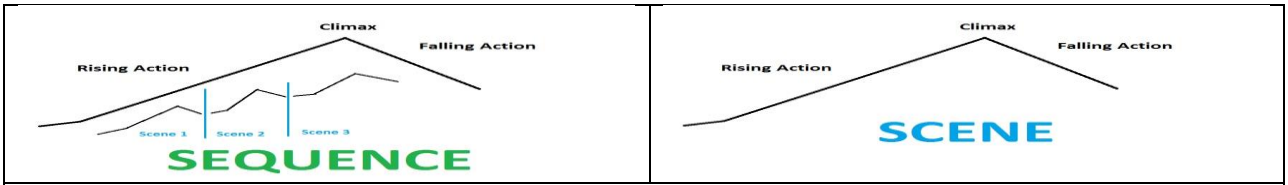
*Sequencing"هي مجموعة من اللقطات التي تقدم وجهات نظر مختلفة، وبالتالي، يمكن اعتبار اللقطات والتسلسلات بمثابة إشارات معرفية تقدم معلومات، وتساعد المشاهدين على التعرف على المحتوى بنفس الطريقة التي يتعرفون بها على الأشياء والأحداث اليومية في سياقات الحياة العادية. (Ibid.,2013,p59)

يضيف "كارول" أنه في الحياة الواقعية، يتناغم إيقاع أنماط الانتباه مع ما يُعرف بـ"الروتينيات البصريةVisual Routines "، وهي آليات عصبية تعالج المعلومات البصرية المتكررة بشكل يسمح بأداء مهام معينة بكفاءة. وتعد هذه الروتينيات أنماطًا آلية من الانتباه توجه الإدراك بسلاسة. وبالمثل، في الأفلام، تتناغم بنية اللقطات والتسلسل بين المشاهد مع الروتينيات البصرية، حيث تحاكي إيقاع أنماط الانتباه المرتبطة بالتجارب الإدراكية اليومية التي يتم تصويرها، فبدلًا من تتبع الكاميرا للممثلين أو الأفعال في جميع تفاصيلهم، غالبًا ما" تقفز "بسلاسة من سمة بارزة إلى أخرى، محاكاةً للطريقة التي تعمل بها الروتينيات البصرية في جذب الانتباه.(Ibid.,2013,p64)

*هناك فرق بين المشهد A scene، والتسلسل السينمائي "Cinematic Sequencing في الأفلام، لذا من المهم توضيح هذا التمييز.

يعد المشهد في عالم السينما الوحدة الأساسية لسرد القصص، ويتكون من بداية ووسط ونهاية، ويُستخدم لنقل قصة وعرض حدث أو سلسلة أحداث تقع في مكان وزمان محددين، وتخدم غرضًا محددًا في الحبكة الدرامية، وعادةً، تتكون المشاهد من لقطة واحدة أو عدة لقطات تُستخدم لتصوير جزء معين من القصة، أو عرض مشاعر، أو نقل رسالة إلى الجمهور، ويمكن أن تختلف مدة المشهد اعتمادًا على عوامل مختلفة، مثل المقاصد الفنية للمخرج، ونوع الفيلم، والوتيرة السردية للقصة، إلا أنه بشكل عام قد يستمر المشهد لمدة تتراوح بين دقيقة إلى ثلاث دقائق، ويمكن أن يستمر في بعض المشاهد لفترة أطول من 5 دقائق ،ومن الأمثلة البسيطة على المشهد أن نرى شخصية تتناول وجبة الإفطار في المطبخ (المشهد الأول) ثم تنهض وتذهب إلى غرفة النوم لترتدي ملابسها (المشهد الثاني)، هنا المشهدان مختلفان، لأنه على الرغم من أن الشخصية واحدة، فإن الزمان والمكان قد اختلفا.

أما التسلسل السينمائي فهو سلسلة من المشاهد المتتابعة ترتبط بفكرة أو موضوع مشترك، وتشكل معًا وحدة سردية في الفيلم، يتم استخدامها لتنظيم رواية الفيلم، ويمكن أن يكون لكل تسلسل هدف محدد داخل الحبكة الدرامية، مثل تطوير الشخصية، أو إدخال صراع، وهذا التسلسل السينمائي قد يستغرق من 10 إلى 15 دقيقة، لأنه يتضمن أكثر من مشهد، فقد يتراوح بين ثلاثة إلى سبعة مشاهد أو أكثر حسب أسلوب المخرج ورؤيته الفنية للفيلم .ومن الأمثلة على التسلسل السينمائي موقف سرقة بنك، إذ نرى شخصيات مختلفة داخل نفس الموقف ولنفس الغرض، فحينما نرى اللصوص يدخلون البنك فهذا مشهد. قد يكون المشهد التالي هو إغلاق البنك من الداخل، ومشهد آخر هو دخول اللصوص إلى القبو الرئيسي للحصول على ما بداخله، إلى أن ينتهي التسلسل عند اكتمال عملية السطو. إذًا إذا كان المشهد هو وحدة عمل مركزة في وقت ومكان محددين، فإن التسلسل السينمائي عبارة عن مجموعة من المشاهد التي تعمل معًا على تحقيق هدف سردي أوسع .انظر:(Kyle,2024; Fabio,2023)



صورة توضيحية للفارق بين المشهد A scene، والتسلسل السينمائيCinematic Sequencing فنرى في الشكل الموضح رقم 2)،أن المشهد عبارة عن تصاعد الأحداث إلى أن تصل إلى ذروتها في الحبكة الدرامية ثم تستتب، في حين أن التسلسل السينمائي هو مجموعة من المشاهد في نطاق أوسع زمانيًا ومكانيًا، فالتسلسل هو وحدة السرد الشاملة، أي تشمل مشاهد متعددة، في حين أن المشهد هو لحظة أو حدث محدد يحدث داخل التسلسل.المصدر:
https://www.septembercfawkes.com/2019/11/scene-vs-sequence-vs act.html,

إن التقنية الأساسية لصناع الأفلام في هذا الصدد -كما يرى "كارول"- هي" التأطير المتغير* Variable Framing" الذي يُستخدم لتوضيح محتويات اللقطات والتسلسلات من خلال تعزيز الأهمية المعرفية للعناصر داخل المشاهد المصورة، من خلال ثلاث أدوات تقنية تؤثر في المشاهدين وتوجه انتباههم، وهي على التوالي: الفهرسةIndexing ، والتجميع أو الضم Bracketing ، والتحجيم Scalingوالفهرسة: تشير إلى المواضع المهمة التي يجب أن ينظر إليها المُشاهد وأن تستحوذ على انتباهه، فهذه التقنية توجه اهتمامه تلقائيًّا نحو الشيء المهم الذي يود المخرج أن يبرزه، وللإشارة إلى أن المهم في هذه اللحظة موجود على الشاشة. أما تقنية التجميع أو الضم فتعني ضم عدد من اللقطات لنفس المشهد أو عدد من الكادرات لنفس اللقطة، والجمع بينها لعرض أفضل صورة مرئية للمشهد، في حين يُستخدم التحجيم لضبط أبعاد المشهد داخل الإطار بناءً على الطول والعرض، وتحديد أبعاد الصور والتحكم في أحجام الشخوص والأشياء داخل المشهد. (Carroll,1988,P201)

يضيف "كارول" أيضًا تقنية" التركيز المسبق بشكل معياري Criterially Prefocusing"إلى النص السردي. فمثلًا، عندما يركز صناع الفيلم على مشهد يُظهر ركابًا على متن طائرة محاصرة من قِبل المجرمين، فإن ذلك يجعل المشاهدين في حالة انتباه تام ويثير فيهم عاطفة تتماشى مع الموقف، مثل القلق والخوف من عدم القدرة على النجاة من الخطر، بالإضافة إلى إثارة عاطفة الشفقة تجاه الركاب، وبالتالي، يكون انتباه المشاهدين وعاطفتهم محكومين بالطريقة التي يحددها صناع الفيلم مسبقًا، من خلال اختياراتهم الفنية والدرامية (Carroll,1998,P.264).

بالنسبة إلى "كارول"، يمتلك صناع الأفلام القدرة على توقع ردود فعل المشاهدين فيما يتعلق بما يجذب انتباههم والمشاعر التي تستدعيها المواقف، مع مراعاة اختلاف الثقافات. وبناءً على ذلك، تُصمم المشاهد السردية بطريقة تثير الانتباه وتستحضر مشاعر إنسانية مشتركة وعالمية تؤثر في المشاهدين، بصرف النظر عن تنوع خلفياتهم الثقافية. على سبيل المثال، قد تثير لقطات تتضمن قتل الأطفال أو النساء مشاعر الكراهية تجاه الاستبداد، ما يعزز هذه العواطف لدى مختلف المشاهدين. وبذلك، تُعد العواطف لغة عالمية تقريبًا، قادرة على التأثير في الأشخاص من ثقافات متنوعة .(Ibid.,1998,P.268)

بناءً على ذلك، يمكن لصناع الفيلم التنبؤ بكيفية استجابة الجمهور للأحداث التي يتم ترتيبها عمدًا، لأنهم يعرفون الطريقة التي يفكر بها الأفراد ويستجيبون بها للأشياء. ومن ثم، فإن "التركيز المسبق على النص "بجانب التأطير المتغير يوفران إمكانية لإحداث الاستجابة العاطفية للنص، ما يؤدي إلى ترسيخ هذه الاستجابة بشكل يجعل المشاهد مركزًا عاطفيًّا يتفاعل مع النص ويشمله.

* إن تقنية التأطير المتغير هي أحد الجوانب الشكلية والخطابية المستخدمة في صناعة الأفلام، وتشير إلى الإطار الذي يتغير تبعًا لرؤية مخرج الفيلم في تقديم المعلومات التي يمكن أن تؤثر في كيفية إدراك المُشاهد وتفسيره لها، وذلك باستخدام حركات وزوايا الكاميرا، وهي تعد أداة قوية في سرد الفيلم وتوجيه انتباه المُشاهد إلى التفاصيل المهمة، والتأثير فيه عاطفيًّا، فالإطار يؤثر في شكل الصورة المرئية التي يتلقاها المُشاهد من خلال التحكم في المسافة والزاوية والارتفاع، بالإضافة إلى الطريقة التي يحدد بها المساحة خارج الشاشة والمساحة التي تظهر على الشاشة فيما يتعلق بالمشهد، والإضاءة، وبؤرة التركيز، وتعبيرات الشخصية ولغة الجسد، والديكور، والأزياء، فهو يوظف جميع عناصر الفيلم لنقل البنية السردية المتسلسلة من خلال الصور السينمائية، ولهذا يوليه كارول أهمية كبرى. انظر: (Persson,2003,PP.105.106.)

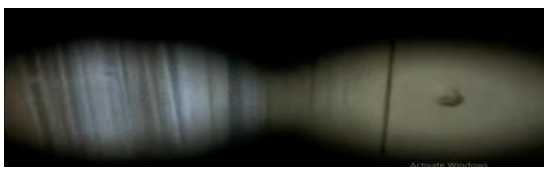
أخيرًا يشير" كارول" إلى توظيف صناع الفيلم لـ"لقطة وجهة النظر* -The point of (POV) view shot "التي تثير انتباه الجماهير وتنقل للمُشاهد الحالات العاطفية للشخصيات الخيالية، إذ تساهم في التعبير عن مشاعر وعاطفة الشخصية، كما تعمل على تنشيط إدراك المُشاهد للحالة العاطفية للشخصية وفهمه لها على اختلاف ثقافته ."ويُرجع "كارول" ذلك الفهم إلى القدرة الفطرية البيولوجية للبشرية كافة، وهو ما تؤكده طريقة فهم المُشاهد لارتباط تعبيرات الوجه مع بعض العواطف الأساسية، والمثال على ذلك: أن الأشخاص المكفوفين يُظهرون نفس تعبيرات الوجه للعواطف التي يُظهرها المبصرون، أي أنها تعد عاملًا حاسمًا في التواصل بين الأفراد، وأن قدرة البشر على التعرف والفعل تكون بشكل فطري وتلقائي(Carroll,1998,p285).

يضيف كارول أهمية أخرى لتقنية" لقطة وجهة النظر"، مشيرًا إلى أنها لا تقتصر على تحديد الحالة العاطفية للشخصية فحسب، بل أيضًا تتيح للمشاهد فهم سبب وموضوع هذه الحالة العاطفية. على سبيل المثال، في فيلم *الدوار* (Vertigo) للمخرج ألفريد هيتشكوك (إنتاج 1958)، تحاول الشخصية التي تعاني رهاب المرتفعات التغلب على خوفها من خلال تسلق كرسي مطبخ قصير، وفجأة، تنبهنا" لقطة وجهة النظر "في لقطة سريعة لوجه الشخصية التي تظهر مرعوبة، إذ تصوّر سبب الرعب، حيث تُظهر الشخصية وهي لا تنظر إلى أرضية المطبخ، بل إلى النافذة ومنها إلى أسفل الشارع الذي يمتد عدة طوابق، وبمجرد أن يدرك المُشاهد الموضوع العاطفي للشخصية، يتبين له أن ما يعانيه ليس مجرد خوف عام، بل هو الخوف من المرتفعات، أو كما يُعبَّر عنه بشكل أدق" :الدوار"، وهو اسم الفيلم..(Ibid.,1998,p.287)

معنى ذلك تمثل هذه التقنية إحدى أدوات صناعة الفيلم الفعّالة لربط المُشاهدين بعواطف وأفكار الشخصيات الخيالية، كما تجسد في فيلم الدوار إذ توفر هذه اللقطات (شكل - رقم 4)التي أشار اليها "كارول" تجربة حيوية للمشاهدين، إذ يعيشون الاحداث من منظور البطل ويتشاركون معه مشاعر الخوف والقلق بل وحتى"الدوار"، ومن ثم فان هذه التقنية تعزز من تجربة المُشاهد.

(الشكل رقم 4) لقطات توضيحية لتقنية "لقطة وجهة النظر" من فيلم "الدوار"، والتي تهدف إلى نقل إحساس البطل إلى المشاهدين وذلك من خلال معايشة المشاهدين للأحداث من منظور الشخصية، ما يمنحهم شعورًا بأنهم يعيشون اللحظات مع البطل.

*(لقطة وجهة النظر) هي لقطة توضح المنظور الذي يتم من خلاله سرد قصة الفيلم، وتُعرف على أنها زاوية فيلم تُظهر ما تنظر إليه الشخصية بضمير المتكلم. بمعنى آخر، تعمل الكاميرا بمثابة عينَي الشخصية ويرى الجمهور ما تراه ويشعر بما تشعر به الشخصية. ومن الأفلام التي استخدمت هذه الأنواع من اللقطات فيلم الهالوين Halloweenإنتاج عام (1978)، إذ يستخدم فيه صناع الفيلم إذ يستخدم فيه صناع الفيلم لقطة وجهة النظر لنكون داخل عقلية القاتل ونرى المشاهد من وجهة نظره ، كما في الشكل (2)، كما يمكن للقطة وجهة النظر أن تعبّر عن رؤية المشاعر والعواطف من منظور الشخصية، إذ يمكننا تجربة مشاعر مختلفة مع الشخصية: الخوف، والرومانسية، والعزلة، وما إلى ذلك. انظر : (STUDIOBINDER ,2021)



الشكل (3) صورة توضح رؤية القاتل من منظوره في فيلم الهالوين

بناءً على ما سبق يرى "كارول" أن أحد الأسباب التي تجعل تجربة هذه التقنيات والتفاعلات السينمائية تبدو طبيعية للغاية هو أنها تحاكي بنية التجربة المعرفية في حياتنا اليومية، التي تعتمد على دمج مجموعات متفرقة من المعلومات في نماذج روتينية بصرية وفقًا لعمليات عصبية وفسيولوجية تسهّل التعامل السلس مع السياقات اليومية.(Carroll& Seeley,2013,p.71) وبناءً على ذلك، يمكن القول إن السينما قد استفادت من علم الأعصاب في تفسير كيفية تكيف البنية التركيبية للأفلام بدقة ومدى تأثير مشاهدة الأفلام في الدماغ البشري .

نستنتج مما سبق أن نظرية الفيلم المعرفي تستند إلى نتائج تفاعل العلوم العصبية والفسيولوجية مع صناعة السينما، ما يعود بالفائدة على كلٍّ من صناع الأفلام والمشاهدين. فهذه النظرية -كما تبين لنا- تعزز فهم كيفية تأثير الأفلام في دماغ المشاهد وإدراكه وعاطفته.

ثانيًا: الروابط العاطفية بين المشاهدين والشخصيات الخيالية في الأفلام

بعد تحديد كارول نوعية العواطف التي تثير انتباه المشاهدين تجاه الشخصيات الخيالية في الأفلام، يشرع في عرض الروابط العاطفية التي تربط المشاهدين بتلك الشخصيات الخيالية، إذ تعد هذه الروابط وفهمها جانبًا مهمًّا في نظرية الفيلم المعرفي وبنائه، وكعادته يبدأ كارول بنقد الروابط العاطفية المتعارف عليها ثم يعرض لنوعين من الروابط العاطفية أكثر ملائمة -في رأيه- للتعبير عن العلاقات بين المشاهدين والشخصيات الخيالية في الأفلام، وذلك على النحو التالي:

أ) نقد كارول للتماهي والمحاكاة Identification and Simulation

يرفض "كارول" بدايةً رابطتي التماهي والمحاكاة، ذلك لأن المشاهدين لا يتماهون ولا يحاكون الشخصيات الخيالية خلال مشاهدتهم للأفلام، إنما تنتابهم حالة عاطفية ومعرفية مختلفة عن حالة تلك الشخصيات.

لذا يبدأ "كارول" بنقد فكرة التماهي على أساس أن المشاهدين لا يعايشون ذات الحالة العاطفية للشخصيات الخيالية، فكلا الطرفين في حالة مختلفة، وقد يحدث أن يعيش المُشاهد ذات الموقف، لكن بحالة عاطفية مختلفة. ويوضح" كارول "ذلك بقوله: "لنفترض أن الشخصية الخيالية في الفيلم قد ابتُليت بفقدان أحد أحبائها، فنلاحظ أن شعور الشخصية الخيالية هو الحزن بسبب الفقد، في حين يشعر المُشاهد بالحزن لكن بحالة مختلفة، إذ يشعر بالحزن كتعاطف مع حزن الشخصية وليس بسبب الفقد، فكل ما يهتم به المُشاهد هو حالة الشخصية، وبذلك تختلف حالة المُشاهد العاطفية عن حالة الشخصية ." (Carroll,2013,p.45)

بالتالي يرى "كارول" أن القول بالتماهي يؤدي إلى تسطيح فهمنا للعلاقة بين المشاهدين والشخصيات الخيالية. فمثلًا عندما يقع البطل في حب البطلة في الفيلم، فإن المشاهدين لا يشعرون بالغيرة عند رؤية البطلة وهي تغازل رجلًا آخر غير البطل، فالمشاهدون لا يتماهون مع عاطفة البطل ولا يرون بذات المنظور الخاص به ولا يعانون عاطفته. (Ibid.,2013,p.45) والسؤال هنا: إذا لم تكن هذه العلاقة هي التماهي، فما تفسير "كارول" لها؟

يقول "كارول" موضحًا تفسيره لذلك:"إن معرفتي بالشخصية الخيالية وفهمي لها لا يعني التماهي معها، وإنما قد يسمى هذا التخيل بالتمنيWishful fantasizing ، أي أن أتمنى في خيالي أن أكون مع الشخصية الخيالية، أو أكون مثلها في شيء ما... وعندما يقول الناس إنهم يتماهون مع شخصية خيالية ما،

فإنهم يحبون الشخصية أو يعتقدون أنها" رائعة "أو قد ينجذبون إليها، وفي هذه الحالة يسمى الفعل بـ"الاندماج Affiliation " بدلًا من" التماهي .Identification "أما فكرة القول بأننا نضع أنفسنا مكان الشخصية، فهذه ليست مسألة تماهٍ، بسبب اختلاف الحالة العاطفية والمعرفية لكلٍّ من المشاهدين والشخصيات الخيالية، وبالتالي من الأفضل تسمية ذلك بـ"الإسقاط Projection" بدلًا من التماهي ." (Carroll, 2010,P. 333)

يلفت "كارول" الانتباه إلى أن هناك عددًا كبيرًا من الحالات التي تبدو فيها الحالة العاطفية متماثلة، فمثلًا عند رؤيتنا للقطات فيلم يصوِّر التحرش بالأطفال، فإننا سنشعر بازدراء تجاه المتحرش، تمامًا كما يشعر أبطال الفيلم، إلا أن هذا لا يعد تماهيًا مع أبطال الفيلم وإنما قد يسمى "التماثل العاطفي Emotive symmetry"، فعلى الرغم من أن عواطف كلٍّ من المشاهدين والشخصية الخيالية تُعد سلبية ومؤلمة، فإنهما ليسا في حالة تماهٍ. ويفسر "كارول" ذلك بأن عاطفة المُشاهد قد غُمرت بالمشاعر من خلال تأثيرات سينمائية وتقنية، كالتركيز المسبق على السرد، ولقطة وجهة النظر، والموسيقى، والصورالسينمائية، فجميع هذه العناصر بجانب حالة البطل أدت إلى تكوين وتشكيل عاطفة المُشاهد، وهذا يعني أن المُشاهد قد تم توجيهه بشكل فعال إلى الحالة العاطفية التي يعيشها، من خلال مسار مختلف عن حالة البطل، وحتى إن كان الجمهور في حالة انفعالية تتوافق مع حالة البطل، فإن ذلك عادةً ما يكون نتيجة عملية متكاملة من التأثير في عاطفة المُشاهد وعقليته. (Carroll,2008,pp.165,168)

فما يؤكده "كارول" هو تمايز إدراك المُشاهد وتأثره وحالته عن حالة البطل العاطفية، فيختلف المُشاهد عن بطل الفيلم، ومن ثم لا يمكن أن يتماهى معه لكونهما كائنين مختلفين في التراكيب النفسية والعصبية والفسيولوجية.

بذلك يختلف "كارول" مع المنظِّرين السينمائيين أمثال" كرستيان ميتز" و"لويس بودري"، فكلاهما قد فسر التماهي في نظرية الفيلم تبعًا للنظريات النفسية "لفرويد وجاك لاكان"، وإن اختلف كلٌّ منهما في طريقة التفسير، فميتز رأى أن المُشاهد يتماهى مع الشخصية الخيالية كتماهي الطفل في مرحلة المرآة مع صورته لدى لاكان، أما" بودري "فوجد أن المُشاهد يفقد ذاته ويتماهى مع الجهاز السينمائي الذي يرى به الشخصية الخيالية في الفيلم. لقد اختلفت رؤية" كارول" عن معاصريه، ويعود ذلك إلى اعتماده على منهج معرفي في تفسيره لعناصر نظريته وليس على النظريات النفسية.

قد اعترض الفيلسوف" بيريس جويت * Berys Gaut " على رفض" كارول" واستبعاده لمفهوم التماهي، وذلك لأهمية هذا المفهوم في صدق وقوة الاستجابات العاطفية، فيقول" :إن أي مُنظِّر مهتم بردود أفعالنا العاطفية للأفلام يجب أن يقدم وصفًا لطبيعة عملية التماهي ويشرح أهميتها في ردود أفعال المشاهدين، فلا يمكن إنكار أو استبعاد هذا المفهوم كما فعل المنظِّرون والفلاسفة السينمائيون الذين يعتمدون على المنهج المعرفي والفلسفة التحليلية من أمثال" كارول"، وإن كان سبب استبعادهم هذا المفهوم هو اقتصاره على التحليل النفسي فقط، فبدلًا من محاولة تجريد هذا لمفهوم من أفكار التحليل النفسي، فإنهم يرفضون الإقرار بحقيقة حدوثة". (Gaut,2004,P.225)

*بيريس جويت (1958-) فيلسوف امريكي واستاذ الفلسفة بجامعة سانت اندروز ،وقد شغل منصب رئيس الجمعية البريطانية للجماليات حتى عام 2018، و حصل على العديد من الجوائز البحثية ، بما في ذلك مؤخرًا زمالة Leverhulme للأبحاث الرئيسية لمدة عامين. كما اهتم بدراسة علم الجمال وعلاقته بالأخلاق ،وكذلك فلسفة الفيلم والنظرية الأخلاقية ومن اهم مؤلفاته :الفن والعاطفة والأخلاق (مطبعة جامعة أكسفورد ، 2007)، - فلسفة الفن السينمائي (مطبعة جامعة كامبريدج ، 2010). انظر:(University of ST Andrews,2023)

أي أن "جويت" يحاول تنقيح المفهوم وتوظيفه لا التخلي عنه، فيقول" :بالعودة إلى المعنى الاشتقاقي لمفهوم التماهي، يتبين أنه يعني أنني عندما أتعامل مع شخصية ما أدمج هويتي بهويتها، أي مثل دمج هوية الجماهير بأبطال الفيلم، إلا أن هذا يعد مستحيلًا في الواقع... وبالتالي فأنا لا أقصد أصل المعنى، وهو دمج الهويات، وإنما أن أقوم على نحو خيالي بتخيل نفسي في وضع أفعل ما تفعله الشخصية الخيالية وأشعر بما تشعر به تلك الشخصية... أي أن التماهي مع الشخصية هو أن نتبنى وجهة نظر الشخصية الخيالية ومشاعرها حرفيًّا، بما أنه موقف خيالي وليس واقعيًّا ."(Ibid,2004,PP. 225, 226) ولعل ما فسره جويت بأنه فعل التماهي قد أشار إليه "كارول" لكن بمسميات أخرى، كالانتماء والإسقاط والاندماج والخيال بالتمني والتكافؤ العاطفي .

كذلك رفض "كارول" أن يكون فعل" المحاكاة "هو الرابط العاطفي بين المشاهدين والشخصيات الخيالية، لأن هذه المحاكاة تفترض تكرار مشاعر وعواطف الشخصيات الخيالية لدى المُشاهد، وهذا يعني أن يشعر المُشاهد بما تشعر به الشخصية الخيالية، وأن يعرف نواياها ويتنبأ بسلوكها المستقبلي من خلال محاكاتها، كأن الجمهور في فعل المحاكاة يدخل عقل الشخصيات الخيالية فيدرك معتقداتها ورغباتها(Carroll,2008,P.171).

إلا أن فعل المحاكاة في حقيقة الأمر لا ينطبق على علاقة المشاهدين بالشخصيات الخيالية، لأن المشاهدين لا يحاكون عواطف تلك الشخصيات الخيالية بشكل متطابق. ويذكر "كارول" مثالًا على ذلك فيقول" :إذا افترضنا أن فيلمًا ما يصور مشهدًا لفتاة سعيدة بحصولها على ترقية في عملها، وفي الوقت ذاته نرى مشهدًا يصور قتل أسرتها في المنزل قبل وصولها، فإنه بناءً على ذلك ستكون الحالة العاطفية للمشاهدين هي الحزن، أما الفتاة التي لم تصل إلى المنزل بعد فهي في حالة السعادة، أي أن كلتا الحالتين مختلفتين سواء الإدراكية أو العاطفية، لهذا ليست هناك محاكاة بين المشاهدين والشخصيات الخيالية" .(Carroll,2013,p48)

إذن، يرفض "كارول" رابطتي التماهي والمحاكاة، ويستبدلهما برابطتين أخريين بهدف فهم واستيعاب المشاعر والمعرفة لدى الشخصيات الخيالية، وهما:

ب) انعكاسات المرآة* Mirror reflexes

*يعود هذا المصطلح إلى التسعينيات من القرن العشرين عندما تم اكتشاف وظائف الخلايا العصبية المرآتية A mirror -neuron، وهي خلايا عصبية حركية تنشط عند ملاحظة فعل أو إجراء يقوم به الطرف المقابل -في القشرة المخية التي يطلق عليها منطقة (F5) في قرود المكاك، وهو نوع من القرود يكثُر استخدامه ضمن حيوانات التجارب خصوصًا في حقل العلوم العصبية والسلوكية- وقد حفزت على إجراء دراسات في" علم الأعصاب الإدراكي "على أدمغة البشر، من خلال تخطيطات كهربائية وتصوير مقطعي بالرنين المغناطيسي للدماغ، والتي تستجيب خلال العمل ومراقبته، إذ بيَّنت وجود آلية عصبية مشتركة في الدماغ ولها فاعلية في العمل والتنفيذ، وتلعب دورًا أساسيًّا في القدرات المعرفية، مثل فهم نوايا الآخرين ومعرفة أهداف أفعالهم بل وتقليدها بشكلٍ تلقائي، كما أن هذه الدراسات ناقشت دور نظام الخلايا العصبية المرآتية في التعرف على الحركة، وتوصلت إلى أن منطقة بروكا Broca's area في الدماغ البشري هي المنطقة المتماثلة للقشرة أمام الحركية البطنية للقرد، كما بينت أنه عندما يُطلب من الأفراد تبني منظور الآخرين، فإن الدوائر العصبية المشتركة يتم تنشيطها لكلٍّ من الذات والآخر، وهذه الشبكة المشتركة تعمل بالفطرة في البشر، وهناك العديد من الدراسات التي أُجريت على الأطفال حديثي الولادة والبالغين وأثبتت أن الآليات المشاركة في التقليد توفر الأساس لفهم الآخرين، وتشكل أساس تطور نظرية العقل والتعاطف مع الآخرين، وأن كلًّا من معالجة الوجه ونظام الخلايا العصبية المرآتية الموجودة على شبكة الدماغ، موجودة بالفعل عند الولادة وعناصرها محددة وراثيًّا، وقد ظهرت في العقدين الماضيين=

يُرجع "كارول "فهم واستيعاب المشاهدين للشخصيات الخيالية إلى الخلايا العصبية المرآتية، التي يعود اكتشافها إلى دراسات علماء الأعصاب، إذ أكدوا تنشيط هذه الخلايا في الدماغ وقدرتها على فهم وتقليد أنشطة الآخرين بمجرد النظر إليهم، وهذا ما يحدث خلال الحياة اليومية، إذ إننا عندما نتحدث إلى الآخرين ندرك حالتهم العاطفية بحسب ما يُظهرون لنا من خلال تعابير الوجه أو حركات العضلات في اليد أو الجسم، فهذه الحركات والإيماءات يترجمها الدماغ البشري فيدرك الحالة العاطفية للشخص الماثل أمامه(Carroll,2008,p175)

يشير "كارول" إلى أن هذا الإدراك يؤثر في خلايا أدمغتنا، إذ يؤثر في نظامنا المعرفي والخلايا العصبية المرآتية، فنقلد بشكل تلقائي تلك الحالة العاطفية التي أدركناها في الآخرين، كالعبوس مثلًا عند رؤية شخص حزين أو الفرح أو حتى التثاؤب. ويضيف "كارول" أن هذا التقليد لا يقتصر فقط على لقاءات الحياة اليومية، إنما يوجد في مختلف الفنون مثل فن المسرح، والفيلم، إذ إنه يعد من العناصر المهمة في الخطاب العاطفي السمعي والبصري، فالأفلام يمكنها أن تجعل المُشاهد في حالة من الشعور والانتباه في وجود الشخصيات الخيالية، والأهم من ذلك أنها يمكن أن تسهّل علينا التعرف على شخصيتنا العاطفية وتعديل استجابتنا العاطفية،(Carroll,2010.P.345) ففي الفيلم -كما يرى "كارول"- نشعر بميول تلقائية في تقليد الإدراك الحسي والحركي للشخصيات الخيالية، إلا أن هذا التقليد ليس تقليدًا كاملًا، وإنما هو أقرب إلى المشاركة العاطفية الواعية(Ibid.,2010,P346).

يدلل "كارول" على ذلك بمثال، فيقول:" عندما نشاهد فيلم رعب، نرى الذعر على وجه الضحية قبل ظهور الوحش، وتلقائيًّا تتغير حالتنا الشعورية والجسدية كمشاهدين، فيدفعنا ذلك إلى شد وجوهنا بطريقة مماثلة لاستجابة خوف الضحية، وهذه ردة فعل مباشرة لإشارة عضلاتنا وانقباضها التابعة لإشارة الدماغ بأن هناك ما هو مرعب، وبهذا المشهد ورد فعل المُشاهد يتحقق أحد أهداف الأفلام، وهو الحفاظ على انتباه المُشاهد، فضلًا عن توافر معلومات حول الشخصية الخيالية التي أثرت في استجابتنا العاطفية والمعرفية، إذ إنها لم تنبهنا فقط إلى التماثل العام -سواء كان إيجابيًّا أو سلبيًّا- مع حالتها العقلية، لكن أيضًا نوع العاطفة، وهذا ليس تماهيًا مع حالة الشخصية الخيالية أو تكرار حالتها العاطفية الكاملة، وإنما هو الشعور بها وفهمها ورد فعلنا نحوها". (Carroll,2013,P.56)

كما يوضح "كارول" أن انعكاسات المرآة لها جذور في نظرية "الانتقاء الطبيعي"، لأنها تعد وسيلة أساسية للبشر للحصول على المعلومات حول الأشياء والأشخاص والكائنات، وبالتالي فهي تشكل أحد مسببات البقاء على قيد الحياة ومعرفة الحالة العاطفية للآخر، وكذلك كيفية التعامل والتأقلم مع الآخرين

=عديد من البحوث وسَّعت بشكل كبير من معرفتنا حول التقليد على المستويات المعرفية والعصبية، كما أُجريت دراسات حول" مراقبة النشاط الحركي لجسم الإنسان خلال مراقبة شخص ما يتحرك"، وفي نهاية هذه الدراسات لوحظ تنشيط "القشرة الحركية "في دماغ الإنسان، وأدى ذلك إلى نمط استجابة عضلية وحركية لجسم الإنسان، وهذا يرجع إلى تأثير مناطق الدماغ المشاركة خلال الملاحظة والأفعال. وبشكل أكثر تحديدًا تدعم هذه الدراسات بقوة الرأي القائل بأن مراقبة الفعل تنطوي على مناطق عصبية مماثلة لتلك التي تشارك خلال إنتاج الفعل الفعلي. ومع ذلك، قدمت عدة دراسات تؤكد أن هذه الملاحظات والنتائج التي ظهرت في أثناء ملاحظة ردود أفعال البشر بعضهم مع بعض تتحقق أيضًا عن طريق الواقع الافتراضي وثلاثي الأبعاد، وكذلك في الأفلام والتليفزيون، إذ أظهرت النتائج بؤر تنشيط في القشرة الجدارية الخلفية اليسرى في الدماغ، وهو ذات التأثير الذي يصاحب التجارب في الحياة الحقيقية والافتراضية_انظر:

(Allen ,2010,PP.372,373; Decety&Claus,2006,PP1146,1150;Pradeep,2022,PP.2.3; Meltzoff&Decety,2003, ,ppp491,p493)

ومعرفة ردود أفعالهم .(Carroll,2010,P345) ويضيف كارول أن هذه الانعكاسات تتميز بقدرتها على التكيف من زمن لآخر، لذا استمرت حتى وقتنا الحالي(Carroll,2013,P. 55)

يشير "كارول" إلى أنه قد تم توظيف" انعكاسات المرآة "في الأفلام منذ العشرينيات من القرن العشرين على يد المنظِّر السينمائي السوفيتي" سيرجي أيزنشتاين*Sergei Eisenstein" ، إذ استطاع توظيف التقنيات السينمائية في أفلامه لأخذ لقطات مقربة من اليد وحركة الوجه أو القدم وكل التفاصيل الدقيقة، وذلك لتقديم جميع المعلومات عن الحالات العاطفية للشخصيات الخيالية التي تثير في المشاهدين الحالات العاطفية التي يريد أيزنشتاين إثارتها(Ibid., 2013, P.56).

ج) التعاطف Sympathy

يلعب التعاطف دورًا حاسمًا في عملية تواصل المشاهدين مع الشخصيات الخيالية، لذا رأى كارول أن فعل التعاطف بجانب انعكاسات المرآة يعدان بديلًا لرابطتي التماهي والمحاكاة.

يعرّف كارول فعل" التعاطف "بأنه مزيج من العناصر المعرفية والعاطفية تجاه الآخرين (Carroll,2013,P329)، ويتمثل هذا الفعل في عدة استجابات عاطفية من قِبل المشاهدين تجاه الشخصيات الخيالية، مثل :الرعاية care والاهتمام concern والقلقanxiety ، فعندما يتعاطف المشاهدون مع الشخصيات الخيالية، فإنهم يشعرون بهم بكل جوارحهم، ولذا يحاول صناع الأفلام توظيف معايير وعناصر الفيلم لكسب تعاطف المشاهدين تجاه شخصيات الفيلم الخيالية، فمثلًا يصورون شخصيات الفيلم بصفات تجذب رعاية واهتمام المشاهدين، مثل صفة الفضيلة والشهامة والطيبة وما إلى ذلك، فضلًا عن توظيف التقنيات السينمائية والسرد لتعزيز الاتصال بين المشاهدين والابطال عاطفيًّا. .(Carroll,2013,p50)

يتمثل التعاطف مع الشخصيات الخيالية في الفيلم -في رأى كارول- في التشارك معها، مثل أن نبتهج عندما تفرح الشخصية الخيالية التي نتعاطف معها، والعكس صحيح مع الشخصيات التي لا نتعاطف معها في الفيلم. وعلى الرغم من أهمية هذا التعاطف، فإن كارول يرى أنه لا يُستكمل دون فعل آخر هو "التضامن" solidarity ، فالتضامن هو الذي يضمن بقاء المشاهدين على نفس الحالة العاطفية التي يتعاطفون معها، وبالتالي يحافظ على درجة الاستجابة العاطفية نحو الشخصية الخيالية في الفيلم . (Carroll,2010,p341)

يشير كارول إلى الاختلاف في الحالة المعرفية والعاطفية لكلٍّ من المشاهدين والشخصيات الخيالية، فالاختلافات المعرفية تتمثل في الحالات التي يكون فيها إدراك المشاهدين أعلى وأوضح من إدراك الشخصيات الخيالية، فمثلًا في أفلام الرعب تندفع الشخصية نحو الخطر دون إدراكها بوجود

*سيرجي أيزنشتاين (1898- 1948) مخرج ومنظِّر سينمائي سوفيتي وكاتب سيناريست ولد في روسيا وتوفي في موسكو، تتضمن أعماله الأفلام الكلاسيكية مزج تقنياته بالنظريات والتأثيرات النفسية، وقد بدأ مشوار حياته بعد التحاقه بالجيش، إذ ساعد في تنظيم وبناء الدفاعات وإنتاج الترفيه للقوات، ومن ثم التحق بمسرح الشعب في موسكو في عام1920 كمساعد ديكور، وسرعان ما أصبح مصمم الديكور الرئيسي ثم المدير المساعد. على هذا النحو، صمم الأزياء والمناظر الطبيعية للعديد من المنتجات البارزة. في الوقت نفسه، طور اهتمامًا قويًّا بمسرح الكابوكي Kabuki theatre في اليابان، وقد أثر هذا في أفكاره حول الفيلم، فأخرج العديد من الأفلام ولُقب بشاعر السينما السوفيتية، إذ استحوذت السينما على اهتمامه الكامل، كما اشتهر بعمله الرائد في المونتاج، وهو أسلوب جمع فيه صورًا متباينة جنبًا إلى جنب للتأثير في عواطف الجمهور وتسليط الضوء على الاستعارات في الأفلام، وأخيرًا تركت مساهماته وممارسته للعمل السينمائي علامة لا تُمحى في السينما، وفي نظرية الفيلم ما أثر في أجيال من صانعي الأفلام في جميع أنحاء العالم . انظر : (Mitry,2024)

وحش قادم نحوها، لكن أحيانًا تدرك الشخصية الخيالية أكثر من المشاهدين، مثل شخصية" شيرلوك هولمز"، المحقق الذكي الذي يثق في قدراته المعرفية لحل الألغاز، في حين لا يعرف المشاهدون ما يعرفه البطل من معلومات، ولا يمتلكون قدرته على حل الألغاز، واختلاف هذه المعرفة والإدراك بين المشاهدين والشخصيات الخيالية ينعكس، بل ويؤثر، على اختلاف الحالة العاطفية لهم، فمثلًا إذا شعرت الشخصية الخيالية بالخوف من الوحش في فيلم الرعب، فإن المُشاهد يشعر بنفس الحالة من القلق والخوف، ليس من الوحش وإنما على شخصيته الخيالية من أن يصيبها مكروه(Carroll,2013,p50)

يضيف كارول أن هذا التعاطف لا يقتصر فقط على الشخصيات الأخلاقية أو النبيلة، وإنما قد يتعاطف المُشاهد مع الشخصيات العنيفة وغير الأخلاقية. فمثلًا في سلسلة الجريمة سوبرانو The Sopranosمن إخراج" ديفيد تشيس "David Chase عام 1999م، يصوّر المخرج شخصية رجل عصابات يدعى توني Tony يكافح من أجل تحقيق التوازن بين حياته العائلية ودوره كزعيم لمنظمة إجرامية، وعلى الرغم من أنه من عائلة تعمل في تجارة المخدرات والدعارة وتحترف السرقة ويفعل كل رذيلة تقريبًا، فإنه يحظى بتعاطف الجمهور، فهذه الشخصية الخيالية قد يتعاطف معها المُشاهد وهي تُعرض على الشاشة، لكن إذا وُجدت في الواقع فإنه ينبذها ويمقتها.(Ibid.,2013,p.235)وهنا نطرح تساؤل: لماذا يتعاطف الجمهورمع هذه الشخصيات في العالم الخيالي، والعكس بالعكس في العالم الواقعي؟

يُرجع كارول هذا التعاطف إلى مفارقة تسمى" التعاطف مع الشيطان Sympathy for the Devil"، وهو تعاطف مع الشخصية الخيالية التي تُنبَذ في العالم الواقعي، والسبب في ذلك أن صناع الفيلم يحفزون تعاطف المُشاهد، من خلال توظيف جميع عناصر الفيلم بطريقة تجعل المُشاهد متعاطفًا مع الشخصية وظروفها، مثل تصويره بأنه رجل عصابات شرير ورغم ذلك يطعم الطيور، وأنه رغم عنفه الشديد يذهب على الدوام إلى الطبيبة النفسية للعلاج، ويعاني أمراضًا نفسية وعصبية تُنتج تناقضاته المستمرة في الأقوال والأفعال، كما تُعرض مبررات وأسباب لأفعاله ويتم إظهار أن أسبابه كافية لاستمراره في الشر (Ibid.,2013,PP.23,240).

يحلل كارول البنية الأخلاقية لتوني كما تم تصويرها، فيلاحظ أنه صُوّر على أنه أفضل من زملائه في العصابة، وهذا لا يعني بالطبع أن توني رجل أخلاقي، لكنه هكذا تم تجسيده ضمن العلاقات أو الهيكل العام للعالم الخيالي الذي صُورت فيه شخصيته، كما أنه أكثر حكمة وقدرة على التفكير الإيجابي، وأعدل رجال العصابة ولديه قدرة على التعاطف مع الآخرين، وفي المقابل فإن رجال الشرطة الذين يتم عرضهم في السرد أغلبهم فاسدون، وبالتالي فجميع هذه العناصر والعوامل تجعل المشاهدين في حالة من التعاطف مع البطل خلال مشاهدة القصة، بل إن أغلب قصص هذا النوع تحقق نسبة عالية من المشاهدات، ولا يمكن إرجاع ذلك إلى التماهي أو المحاكاة، فلا أحد يميل إلى الأفعال غير الأخلاقية ولا أحد يحاكي مشاعر توني أو يتماهى مع أفعاله، بل كثير من اللقطات ينبذها ويشمئز منها المُشاهد الواعي . (Ibid.,2013,P.242)

لفهم هذه الظاهرة، يمكننا الاستعانة بعلم النفس إذ ثمة دراسات ترجع فعل التعاطف والانجذاب للشخصيات الشريرة في الأعمال الخيالية إلى أن البعض قد يشعر بالنفور من الصفات الشريرة عندما يتم تجسيدها في الواقع، لكنهم في الوقت نفسه قد يجدون أنفسهم منجذبين إلى الشخصيات الخيالية الشريرة إذ تقدم هذه الشخصيات لهم فرصة للاستكشاف الآمن للجانب المظلم من طبيعتهم البشرية دون أن ترتبط بعواقب حقيقية ذلك لان الخيال يعد ملاذًا آمنًا كما يعمل كـ شبكة أمان معرفيcognitive safety net حيث يمكن مقارنة الفرد ذاته والجانب المظلم من شخصيته مع الشخصية الخيالية الشريرة دون أن يشعر

بالتهديد أو التشويه. فمثلا قد يشعر الأشخاص الذين يرون أنفسهم على أنهم مخادعون وفوضويون بالانجذاب بشكل خاص إلى شخصية الجوكر في أفلام باتمان، في حين أن الشخص الذي يشترك مع شخصية موريارتي الشريرة في العبقرية والتلاعب بالأخرين قد يشعر بجاذبية أكبر لهذه الشخصية في سلسلة شارلوك هولمز(Rebecca Krause d, 2020)

من الأسباب الأخرى التي قد تفسر هذه الظاهرة، ما يطلق عليه في علم النفس الاجتماعي خطأ الإسناد الأساسي(The Fundamental Attribution Error (FAE وهو يشير إلى ميل الناس إلى تفسير سلوك الآخرين استنادًا إلى شخصياتهم الداخلية دون مراعاة الظروف الخارجية التي قد تؤثر فيهم. بمعنى آخر، عندما يقوم شخص ما بسلوك سيئ، فإن الآخرين يميلون إلى ربط هذا السلوك بطباعه الشخصية ويعتبرونه شخصًا شريرًا أو سيئًا. بينما عند تفسير سلوكهم الخاص، يركزون على الظروف التي أثرت في تصرفاتهم، ويعزون أفعالهم إلى العوامل الخارجية بدلاً من سماتهم الشخصية. هذا التحيز يؤدي في النهاية إلى أحكام غير عادلة وسوء فهم للآخرين، حيث يُنظر إلى سلوكياتهم بنظرة قاصرة دون الاعتراف بالتحديات والضغوط التي قد يكونون مروا بها.(Keen Richard& L. McCoy Monica2012,p131)

يترتب على ما سبق، أن صناع الأفلام إذ أرادوا أن يتعاطف الجمهور مع الشخصية الشريرة وظفوا الأساليب والتقنيات السينمائية للتعرف على جوانب معينة من شخصية الشرير وظروفه، وفهم العوامل التي تؤثر في سلوكياته مثال على ذلك: نذكر فيلم الجوكرJoker ، من إخراج تود فيليبسTodd Phillips عام 2019، هو فيلم درامي نفسي يعيد تصوير شخصية الجوكر، الخصم الشرير لباتمان من منظور نفسي واجتماعي. إذ يسلط الضوء على معاناة الجوكر مع مرضه واضطراباته العقلية والنفسية بالإضافة إلى التهميش الاجتماعي والعنصرية. ومن أبرز المشاهد في الفيلم، مشهد القطار الذي يعد نقطة التحول الرئيسة في سيناريو الفيلم. ففي هذا المشهد، يضحك آرثر -الذي يصور شخصية الجوكر- بشكل هيستيري بسبب حالته المرضية، ما يثير سخرية بعض الأثرياء الذين يركبون القطار معه، فيعتدون عليه بالضرب فيطلق آرثر عليهم النار دفاعًا عن نفسه، فينتقم لنفسه لأول مرة فيشعر بلذة الانتقام ومن هذا المشهد يتحول آرثر من شخص مسالم الى الجوكر الذي نعرفه من سلسلة أفلام باتمان، المجرم الفوضوي.

على الرغم من تصرفات الجوكر العنيفة في هذا المشهد، لم ينبذ الجمهور أفعاله، بل كانوا يتفهمون دوافعه. فقد شعروا أنه كان يحق له الدفاع عن نفسه، ولم يشعروا بالحزن عندما انتقم من الذين اعتدوا عليه سواء في هذا المشهد او المشاهد المتتالية في الفيلم. وهذا يظهر كيف أن الفيلم نجح في جعل الجمهور يتعاطف مع الشخصية الشريرة.

وبناء على ما سبق نشير إلى كارول وطرحه سؤالًا مهمًا في هذا السياق وهو: هل يجوز أخلاقيًا لصناع الأفلام إنتاج قصص تثير تعاطفنا مع شخصية مثل توني؟ وما التأثير الذي يحدثه ذلك في المُشاهد المتعاطف معه؟

يرى كارول أن المُشاهد العادي لن يكرر أفعال توني غير الأخلاقية لمجرد أنها عُرضت أمامه على الشاشة، فلديه مبادئه ومن يتأثر يكون لديه بالفعل بوادر لتلك الأفكار فيسهل التأثير فيه، وأن المشكلة تكمن في أن صناع الأفلام يحاولون إقناع المشاهدين بأن الشخصيات من أمثال توني لديهم مبرراتهم التي أدت إلى أفعالهم، أي أن تلك المبررات والظروف تضفي شرعية على أفعالهم، على الأقل في ذهن المُشاهد، وهذا ما ينبهنا إلى خطورة فهم المتعاطف لتلك الشخصيات(Ibid.,2013,P. 246).

ومعنى ذلك أن تجسيد مثل هذه الشخصيات قد يؤدي إلى حدوث سوء فهم أخلاقي لدى المشاهد، ما يساهم في تهديد القيم الأخلاقية للأفراد في المجتمع. كما أن هذه الشخصيات قد تؤثر على تغيير البوصلة الأخلاقية لأولئك الذين كانوا يمتلكون ميولًا طفيفة للانحراف، حيث تساعد هذه النوعية من الأفلام على تعزيز تلك الميول.

ولاستكمال هذا النقاش حول مدى تأثير الفيلم في المُشاهدين ننتقل لعرض مفهوم كارول عن العواطف الأخلاقية.

ثالثًا: العواطف الأخلاقية Moral Emotions

بعد أن أوضح" كارول" طبيعة العواطف المعرفية التي تربط المشاهدين بالشخصيات الخيالية، شرع في تحديد معنى العواطف الأخلاقية ودورها في الأفلام، وكيفية توظيف صناع الأفلام لهذه العواطف ومدى تأثيرها في المشاهدين، على الصعيد الاجتماعي والتعليمي والأخلاقي.

يؤكد "كارول" أن العواطف الأخلاقية تعد فرعًا من العواطف المعرفية التي يستثمرها صناع الأفلام لجذب انتباه المشاهدين، ومن ثم فدراستها في نظرية الفيلم تساعد في التعرف على كيفية توظيفها في الأفلام ومدى تأثيرها في المشاهدين، سواء معرفيًّا أو عاطفيًّا أو أخلاقيًّا (Carroll,2013,P86)

يعرِّف "كارول" العواطف الأخلاقية بأنها تلك العواطف التي تستجيب للأفعال والأحداث التي تتوافق أو لا تتوافق مع المعايير أو القيم الأخلاقية للأفراد، وتتطلب هذه العواطف الإدراك كسبب لحدوثها، والحالات الجسدية كآثار لها، أي أن الأفراد يدركون أولًا فتنتج العاطفة ثم تتبعها الحالات الجسدية، فمثلًا تثار عاطفة الغضب عند إدراك أن شخصًا ما قد تعدى على حقوقي الأخلاقية، فالغضب هنا ناتج عن إدراكنا للتعدي على حقوقنا، ثم تتلو هذا الإدراك العاطفة، ثم الحالات الجسدية مثل زيادة ارتفاع ضغط الدم وزيادة ضربات القلب وما إلى ذلك، ومن ثم فالعواطف الأخلاقية مرتبطة بالجانب المعرفي. (Ibid.,2013,PP.91,92)

والسؤال هنا هو: كيف يوظف صناع الأفلام تلك العواطف الأخلاقية؟ وما الهدف من وراء ذلك؟

إن الأداة الأساسية التي يوظفها صناع الأفلام لإثارة العواطف الأخلاقية هي أداة "السرد"، فهي - بالنسبة إلى كارول- أداة معرفية Narrative is a cognitive instrument تمكِّن الأفراد من ربط الماضي بالحاضر بالمستقبل، كما أن السرد يفيد في تخيل المواقف التي لم تُجرَّب في الواقع، وهذه التجربة يسميها كارول" التجربة الفكرية Thought experiment "، فمثلًا يعيش المُشاهد في الأفلام تجربة فكرية لم يمر بها من قبل في الواقع، فيرى من خلال السرد كيفية تطبيق القواعد الأخلاقية، إذ تُعرض قصة سردية يشارك فيها المشاهدون ويرون مواقف الشخصية وأفعالها، وبالتالي فالسرد يتيح فرصة للتطبيق والتمرين على المبادئ والمفاهيم الأخلاقية المجردة، كالفضيلة virtue أو الرذيلة vice أو أي مفهوم آخر، ويدعم هذا ممارسة المُشاهد في حالات واقعية ويعمل على توسيع وعيه وإدراكه على أرض الواقع. (Carroll,2010,P.389)

إذًا يرى" كارول "أن صناع الأفلام يوظفون السرد بجانب العناصر السينمائية الأخرى لعرض العواطف الأخلاقية للشخصيات الخيالية، ووصف سلوكياتهم وأفكارهم ورغباتهم وعواطفهم وقيمهم، فيوفر السرد بذلك أمثلة للفضيلة والرذيلة، أي أمثلة أخلاقية وغير أخلاقية، لتساعد على التعرف على سمات وسلوكيات الأشخاص في الحياة اليومية، كما ينبهنا السرد إلى المتغيرات التي يجب أن نكون على

علم بها عندما ننسب الفضائل إلى أشخاص في تجربتنا الواقعية، لذا يرى كارول أن من السرد في الفنون -خصوصًا في الأفلام- يقدم طرقًا وأمثلة تطبيقية لتوعية المشاهدين. (Ibid.,2010,P384)

يشير "كارول" إلى أن الهدف من توظيف العواطف الأخلاقية في الأفلام من خلال البنية السردية يتمثل في ترسيخ أخلاقيات المجتمع، وتقديم قيم تربوية تعليمية. أي أن، هناك هدف اجتماعي وتربوي للأفلام. فمن الناحية الاجتماعية، يرى" كارول "أن صناع الأفلام يوظفون هذه العواطف الأخلاقية لتنمية عاطفة" التعاطف "في المجتمع تجاه الفئات المستضعفة، مثل الأطفال الرضع، وكبار السن، والسيدات. ففي بعض المشاهد، يتم تصوير اعتداءات على هذه الفئات الضعيفة بهدف إثارة مشاعر التعاطف لدى المشاهد. بالمثل، يشعر المشاهد بعاطفة الكراهية تجاه المعتدين، ما يعزز الوعي بأن الاعتداء هو فعل غير أخلاقي. بالإضافة إلى ذلك، توظَّف في الأفلام عاطفة الظلم والانتقام والعدالة لتحفيز العواطف الأخلاقية لدى المشاهدين. يستثمر صناع الأفلام هذه العواطف وغيرها من خلال سرد أحداث أخلاقية في حياة الشخصيات الخيالية، بهدف توعية المشاهدين بأهمية هذه العواطف ومدى تأثيرها في المجتمع، وبالتالي، يترتب على ذلك أن يتقبل المشاهد الأفلام التي تعرض عواطف أخلاقية، ويستنكر الأفلام التي تروج لأفكار غير الأخلاقية.(Carroll,2013 ,PP 94,95)

يحدد "كارول" للأفلام دورًا أخلاقيًّا مهمًّا في المجتمع، إذ يرى أن هناك أفلامًا تناقش أخلاقيات الأفراد والمجتمعات وعلاقتهم داخل الأسرة، ومدى تأثير ذلك في انتمائهم واتباعهم لقوانين المجتمع. وتهدف هذه النوعية من الأفلام إلى توحيد الجماهير من مختلف الدول حول مبادئ ومفاهيم أخلاقية واجتماعية، الهدف منها إصلاح المجتمعات. حيث يوظف صناع الأفلام العناصر المشتركة أو المألوفة في معظم الدول لتحقيق تأثير أوسع وصدى أعمق في الشعوب. وبناءً على ذلك، يرى كارول أن هذه الأفلام قد تسهم في بناء أخلاقيات المجتمع، من خلال غرس قيم معينة في نفوس الجماهير عبر الفيلم، وقد يكون لهذا تأثير ملموس يتجلى في الجوانب الثقافية والسياسية والدينية على مستوى الدول المختلفة. (Carroll,2010,P.198)

إذًا، كما يرى "كارول"، تعمل الأفلام على تثقيف الأفراد من خلال تنمية العواطف في أثناء مشاهدة الفيلم. من خلال هذه الممارسة، يدرك المُشاهد أهمية أن يحب الأشياء التي تتماشى مع أخلاقيات المجتمع، وأن يكره ما يتناقض معها. على سبيل المثال، توسع الأفلام من دائرة تعاطفنا لتشمل الشعوب والأعراق والجنسيات المختلفة، وكذلك الأشخاص ذوي الاحتياجات الخاصة وكل من هو مختلف عنا. يتم ذلك عبر السرد الذي يمنح المشاهدين الفرصة لمعرفة وفهم وجهات نظر الآخرين، ما يساعدهم على فهم الآخر بشكل صحيح. بمعنى آخر، يزود السرد المُشاهد برؤية أخلاقية للسلوكيات التي قد لا يفهمها بشكل آخر، وبالتالي يحفزه على إصدار أحكام أخلاقية عليها استنادًا إلى مفاهيم الصواب والخطأ، والفضيلة والرذيلة. (Ibid.,2010, PP.181,182)

كذلك يؤكد" كارول" أن الشخصيات الخيالية في الأفلام توضح أحيانًا الكيفية التي يجب أن يكون عليها الناس في المجتمع، وذلك في النظام الاجتماعي والثقافي الذي يحدده صناع الفيلم، إذ يصورون النماذج الخيّرة التي يجب أن يقتدي بها الفرد داخل المجتمع، كما يُطلعوننا على بيئتهم الاجتماعية بهدف توضيح المعلومات والأدوار الاجتماعية لهذه الشخصيات الخيالية، حتى يرى المشاهدون الطريقة التي يتعامل بها كل منهم على خلفية ثقافتهم المختلفة، مع بيان وإظهار نتائج سلوكياتهم وأثرها في المجتمع. (Carroll,2013,PP.72,73)

يضرب "كارول" مثالًا على ذلك من الفيلم الاجتماعي والرومانسي "الدولة الكبيرة The big country" للمخرج الأمريكي "ويليام وايلر "عام 1958، الذي مثَّل أسطورة أمريكية لدى الشعب

الأمريكي، إذ يعرض فيه لنموذج الرجل الغربي والسمات التي يتسم بها حتى ظهور ثقافة أواخر الستينيات، التي تتمثل في الشخصية الخيالية لـ"جيم كاي"، حيث يتم تصويره على أنه شخصية تستحق الإعجاب كنموذج للرجال الذين يتمتعون بالصفات والسمات الأخلاقية، ومدى صدقه مع ذاته والآخرين واحترامه لقوانين بلدته، وذلك بهدف تشجيع المشاهدين لإدراك أفعاله وتقليد سلوكياته، فضلًا عن تصوير البيئة والمجتمع ودور هذه الشخصية فيهما، فيصوّر صناع الفيلم لقطات طويلة مليئة بالمناظر الطبيعة وما ترمز إليه من هوية الأمة ومدى استقرارها وتحضرها، كما يتجسد في شكل نموذجي للرجل الغربي فيها، (Ibid.,2013,P.74) أي أن صناع الأفلام لهم دور كبير في ترسيخ ثقافة ما أو نموذج ما داخل دولتهم بالنمط والكيفية المرغوبة، من خلال استغلال العاطفة والجانب الأخلاقي.

بالإضافة إلى الهدف الاجتماعي للأفلام، يرى كارول أن هناك هدفًا تربويًّا أخلاقيًّا للأفلام، فتوظيف السرد في الأفلام يعتمد على ملء المشاهدين لمحتوى القصة، بمعنى أن يتشارك المشاهدون مع صناع الفيلم في بناء قصة الفيلم، من خلال السرد عن طريق السؤال والإجابة، فتحدث عمليه تفاعل مستمرة بين المشاهدين وصناع الفيلم، ولنجاح هذا التشارك يجعل صناع الفيلم السرد مفهومًا يحتوي على عناصر ودلالات وعواطف متأصلة في الإرث البيولوجي للإنسان، مثل الغضب والانفعال والخوف وغيرها من العواطف التي رافقت الإنسان منذ أن وُجد وتطورت معه، بحيث يفهمها جميع المشاهدين من مختلف الثقافات (Carroll,1998,P324).

يستنتج كارول -مما تقدم- أن السرد لا يعلمنا شيئًا جديدًا تمامًا، بل إنه ينشط المعرفة والعواطف الأخلاقية والمعرفية التي نمتلكها بالفعل، بمعنى أن ملء السرد في الأفلام هو مسألة تعبئة أو استعادة للرصيد المعرفي والعاطفي والأخلاقي الموجود لدينا بالفعل. ويرى كارول أن السرد يمكن أن يعمّق فهم المشاهدين للأخلاقيات والعواطف التي لديهم بالفعل، وهذا المفهوم لعلاقة السرد بالأخلاق يوصف بأنه عابر للحدود القومية، وهو مفهوم يوظف في الفنون -ومنها فن الفيلم- من أجل أن يوضح للمشاهدين العلاقة بين المفاهيم المجردة والتطبيق الواقعي لها. (Ibid.,1998,P. 325)

ويدلل "كارول" على هذه الفكرة بالفيلم الدرامي الأمريكي زبيب تحت الشمس a raisin in the sun إخراج دانييل بيتري Daniel Petrie، الذي يناقش فيه المخرج مفهوم الاعتراف بالمساواة بين الأمريكيين من أصل إفريقي والأجناس الأخرى البيضاء، حيث يوظف السرد لتوضيح أن الأمريكيين من أصل إفريقي لهم أحلام وأهداف وروابط عائلية كغيرهم من الأجناس الأخرى، سيما العرق الأبيض، وبالتالي يجب منحهم نوعًا من المساواة مع الآخرين. ويرى كارول أن هذا الفهم الذي يوضحه الفيلم متأصل لدى المشاهدين بالفعل، لكن الفيلم يؤكده ويعززه كمبدأ أخلاقي، إذ يكتشف المشاهدون شيئًا ما حول ما يعرفونه بالفعل، أي أنهم يجمعون أجزاء اعتقادية منفصلة في جشطالت ورؤية جديدة بطريقة تغير مفاهيمهم، لأن السرد هو بناء شكل لمعاني قصة الفيلم، أي أنهم يدركون أشكالًا أخلاقية ساعدهم السرد على استيعابها وتتعلق بالمساواة لم يدركوها من قبل، فهنا لا يكتسب المشاهدون معرفة جديدة، بل طريقة تنير فهمهم للقضية المطروحة، وهذا هو البعد التعليمي التربوي للأفلام (Ibid.,1998 ,P.326)

يضيف كارول أن الشخصيات والمواقف المعروضة في الفيلم تتيح فرصة للمشاهدين للإدراك والفهم، ومن ثم إعادة تنظيم وتعديل معتقداتهم الأخلاقية الموجودة بالفعل لديهم، عن طريق توظيف المخزون الفكري للمشاهدين وليس إكسابهم أفكارًا جديدة، وإنما بالأحرى إيضاح أفكارهم. فمثلًا في فيلم" زبيب تحت الشمس " يعرف الجمهور الأبيض بالفعل أن الأمريكيين من أصل إفريقي هم من البشر، وأن جميع البشر يستحقون المعاملة المتساوية، فما نجح الفيلم في القيام به هو الجمع بين هاتين المعرفتين، وفهم العلاقة بين أجزاء من المعرفة التي كانت موجودة سابقًا لدى المشاهدين، فالمواقف التي يتم عرضها قد تعيد ترتيب التسلسل الهرمي

للقيم، ما يجعل الجماهير تدركها بوضوح(Ibid.,1998,P.327) وتمتلك أدوات جديدة معرفية مثل تشكيل صورة لمفاهيم وقيم الفيلم.

لذا يرى كارول أن" الفهم understanding " الذي يتلقاه المشاهدون من خلال سرد الأفلام يوضح قدرتهم على المواءمة بين يعرفونه وما يطبقونه بالفعل، فلا يقدم صناع الفيلم مجرد مقترحات ومفاهيم مجردة، وإنما يقدمون تطبيقًا وممارسة، وذلك بهدف أن تربط المفاهيم المعروضة بين ما يتلقاه المُشاهد وما يعرفه بالفعل، فقد نمتلك مفاهيم مجردة -مثل أن الفضيلة قيمة تعزز ازدهار الإنسان- دون القدرة على ربط هذه التجريدات بمواقف ملموسة، إذ إن هذا يتطلب معرفة هذه التجريدات وأيضًا فهمها، وهذا النوع من الفهم، خصوصًا فيما يتعلق بالفهم الأخلاقي moral understanding، يحتاج إلى جانب تطبيقي وعملي، والفنون -خصوصًا الأفلام- تلعب هذا الدور. (Ibid.,1998,P. 328)

تماشيًا مع فكرة "كارول"، هناك عديد من الأفلام التي تلعب دورًا مهمًا في توعية المشاهدين بقضايا أخلاقية وتزويدهم بفهم عميق لأبعادها. ومن الأمثلة على هذا النوع من الأفلام، فيلم الرسوم المتحركة الهزلي "أنقذوا رالف Save Ralph"من تأليف وإخراج سبنسر سوسرSpencer Susser، والذي أُنتج عام 2021. وهو فيلم قصير الذي لا تتجاوز مدته الأربع دقائق، يسرد قصة الأرنب "رالف" الذي يروي لنا تجربته المؤلمة مع التجارب الكيميائية التي تُجريها الحكومات لصالح شركات مستحضرات التجميل. فيصف رالف كيف أن هذه التجارب أدت إلى فقدان بعض حواسه، بالإضافة إلى حروق في عينيه وتشوه جسده كما يظهر في الشكل (5).ثم ينتهي الفيلم بتجربة أخيرة تفقده بصره تمامًا وتشوه جسده بالكامل. ورغم قصر مدة الفيلم إلا أنه نجح في إيصال رسالة قوية، إذ قدم قصة مؤثرة ومفجعة تسلط الضوء على تأثير الاختبارات على

الشكل (5) يتضمن لقطات توضيحية مختارة من فيلم "انقذوا رالف" التي تُظهر تأثير التجارب الكيميائية التجميلية على جسد الشخصية وحياته.

الحيوانات. وبذلك يوفر السرد في هذا الفيلم للمُشاهد فرصة لاستكشاف تجربة فكرية تُبرز قضية أخلاقية توعوية. كما يهدف هذا السرد إلى رفع مستوى الوعي حول ضرورة الابتعاد عن مستحضرات التجميل المصنوعة من مواد كيميائية، من خلال ما شاهده المشاهدون من التأثير السلبي لتلك المواد على الأرنب "رالف".

كما صرحت الجمعية الإنسانية الدولية (Humane Society International) بأن هذا الفيلم كان له تأثير هائل على جهود المنظمة في تعزيز مستقبل خالٍ من إجراء اختبارات على الحيوانات. وقد حفز الفيلم ملايين الأشخاص حول العالم لدعم الإصلاحات القانونية في بلدانهم، مما دفع "المكسيك "لتصبح

أول دولة في أمريكا الشمالية تحظر اختبارات مستحضرات التجميل على الحيوانات (Humane Society International, 2022)، أي أن الفيلم كان له دور أخلاقي فعال في التأثير في الافراد والمجتمع.

فضلاً عن هذا الدور الأخلاقي للأفلام، ينبه "كارول" إلى أن صناع الأفلام قد يسيئون توظيف المفاهيم الأخلاقية عمدًا. فبعض الأفلام قد تحرف الفهم الأخلاقي وتربط المبادئ والمفاهيم الأخلاقية بشكل خاطئ، إذ إنهم يعتمون على الأخلاق بدلًا من توضيحها. ففي فيلم العنف والجريمة الأمريكي" قتلة بالفطرة "Natural Born Killers من إخراج أوليفر ستون Oliver Stone عام 1994، يصور زوجين يقتلان شخصًا تلو الآخر على مدار الفيلم، ويوضح الفيلم علاقة هذا القتل بوسائل الإعلام، إذ نجد طوال عرض الفيلم دور وسائل الإعلام في تصويرهما أو ملاحقتهما وعمل مقابلة معهما، فيبدو أن وسائل الإعلام في الفيلم تصرف انتباهنا بعيدًا عن القضايا الأخلاقية المطروحة وتشوش القضية، وعلى ذلك يجب تقييم هذه الحالة الأخلاقية بإدراك ووعي حتى لا تؤثر في المشاهدين، وذلك بطلب مساعدة من ذوي الخبرة حتى لا يحدث تضليل وتشويه للفهم الأخلاقي لدى المشاهدين، فضلًا عن اتباع الفطرة السليمة التي تنبذ الأخلاق الفاسدة والرذائل.(Carroll,1998,P337).

من هنا يرى كارول ضرورة الحكم الأخلاقيMoral judgement ، الذي يمارسه المشاهدون خلال مشاهدتهم للأفلام، إذ يحكم المُشاهد على العمل بوعي وإدراك من حيث اتصافه بالأخلاقية أم لا، فلا ينبغي أن نتبع سرديات الأفلام دون الحكم والتقييم المستمر، وهذا يعزز الفهم والتمييز وصقل تجربة المُشاهد، ويرى كارول أن هذه الأحكام الأخلاقية تحدث من خلال تفسير المشاهدين لمحتوى المفاهيم المجردة التي لديهم، مع استجابتهم للمواقف والسلوكيات والأفعال التي يشاهدونها في الأفلام . (Ibid.,1998,P321)

يشير كارول إلى أن هذا الحكم الأخلاقي متجذر في الاستجابات العاطفية والأخلاقية والمعرفية، فالحكم في بدايته يكون تلقائيًا نتيجة إثارة منبهات في الدماغ، فيصدر المخ الموافقة أو الرفض للسلوك أو الفعل الذي يراه، وهذه المنبهات أشبه بالومضات السريعة، وعليه فهذه التقييمات ربما لا تستند إلى أسباب في بداية إثارتها، إلا أن المشاهد بعد ذلك يراقب ويحكم على ردود أفعاله وما توصل إليه ذوقه الخيالي في التكوين والتمييز، وعدم الخلط بين المفاهيم والقيم المعروضة، أي أن هذا الحكم لم يكن عاطفيًا وأخلاقيًا فقط، بل شمل جانبًا معرفيًا أيضًا، إذ إنه يعدل ما توصل إليه المُشاهد بعد استجابته التلقائية. (Carroll,2013,PP.93,94)

من ثم يستنتج كارول أن الأفلام قد تكون ملائمة لأغراض التعليم الأخلاقي من خلال التوضيح، وليس مجرد اكتساب أي مفاهيم قد يعرضها السرد على المُشاهد، وإنما الحكم الأخلاقي من جانب المُشاهد على كل ما يتلقاه، فالفنون السردية كالأفلام قد تخدم هذه الأغراض الخفية مثل التربية الأخلاقية أو التعلم الأخلاقي عن طريق المخاطبة والتطبيق، وأحيانًا تعميق الفهم الأخلاقي والعاطفي. (Carroll,1998,PP.340,341)

لذا رأى كارول أنه من الضروري إدراك أهمية الفن بشكل عام والفيلم بشكل خاص كشكل من أشكال التعليم، لأننا غالبًا ما نغفل عن حقائق أخلاقية بسيطة أو قد ينسى الإنسان بعض ما تعلمه منذ زمن طويل، فالفيلم يعيد تقديم هذه الأخلاقيات بشكل تطبيقي لإدراكها وتعميق فهم ما كنا نعرفه بالفعل، أي أننا قد نمتلك كثيرًا من المعتقدات لكننا نفشل في رؤية الترابطات بينها، فالفيلم يحفز إعادة تنظيم مخزوننا المعرفي، ما يولِّد فهمًا جديدًا، وهو الأمر الذي يحتاج إلى نشر الثقافة، والتربية الذوقية والجمالية بين افراد المجتمع. (Carroll,2010,P.185).

الخاتمة

نستنتج مما سبق ما يلي:

- تستند العواطف المعرفية لدى كارول إلى كلٍّ من المنهج المعرفي ونظرية التطور البيولوجي، وتتكون من مكونين رئيسيين: الأول هو المكون المعرفي، الذي يشمل الاعتقادات والأفكار أو الخيالات، والمكون الثاني هو المكون الشعوري، الذي ينشأ كنتيجة للمكون المعرفي ويتجسد في ظواهر فسيولوجية وتغيرات جسدية.
- تعد العواطف -وفقًا لرؤية كارول -نوعًا من العقلانية، إذ تنتج من تقييمات وأحكام عقلية. بناءً على ذلك يمكن التأثير في هذه العواطف من خلال التأثير في الإدراك العقلاني للموقف، سواء في الحياة الواقعية أو في عالم الخيال أي في الأفلام.
- لقد تأثر كارول برؤية داروين ونظرية التطور البيولوجي، إذ أرجع العواطف والخيال إلى نتاج التطور البيولوجي والتكيفات التي حدثت وتغيرت عبر العصور، وبالتالي فأغلب البشر من مختلف الثقافات قد يتشاركون في نفس الاستجابات العاطفية، وهذا قد يفسر سبب انتشار الأفلام في جميع البلدان باختلاف لغاتها وثقافاتها.
- يوظِّف صناع الأفلام التقنيات السينمائية والأساليب وفقًا لما يتناسب مع طبيعة المُشاهد البيولوجية، وبنيته الادراكية والعصبية لغرض التأثير فيه وجذب انتباهه وتحفيز إدراكه. فمثلًا أوضح كارول كيف يوظف صناع الأفلام تقنيات مثل السرد والتركيز المسبق بشكل معياري على النصوص والتأطير المتغير ولقطة وجهة النظر، لمحاكاة العمليات الإدراكية والعصبية في الدماغ، فهذه التقنيات تنظم المعلومات والبيانات المرسلة إلى الدماغ بنفس فاعلية الروتينيات البصرية والتغذية الراجعة.
- ركز كارول في نظرية الفيلم المعرفي على دور العمليات المعرفية في فهم الفيلم، إذ يرى أن المشاهدين يتفاعلون مع الشخصيات الخيالية عبر عمليات عقلانية ومعرفية يمكن الاستدلال عليها تجريبيًّا من خلال مختلف العلوم. أحد هذه الاستدلالات هو" رابطة انعكاس المرآة"، التي تم اكتشافها في علوم الأعصاب من خلال الخلايا العصبية المرآتية، والتي تنشط في الدماغ وتسهم في قدرة الأفراد على فهم وتقليد أنشطة الآخرين بمجرد النظر إليهم.
- أما الرابطة الأخرى التي يشير إليها كارول فهي التعاطف، الذي يعكس الفكر التضامني والاهتمام تجاه الشخصية الخيالية. ووفقًا لكلتا الرابطتين، فإن كارول يرفض رابطتي التماهي والمحاكاة بناءً على ملاحظته اختلاف الحالة العقلية والمعرفية لكلٍّ من المشاهدين والشخصيات الخيالية، وأن المُشاهد يدرك أنه يشاهد عالمًا خياليًّا فيكون تفاعله وفقًا لهذا التصور.
- كما أن هذه النظرية كشفت عن خطورة تأثير الأفلام في أخلاقيات الأفراد داخل المجتمع. وفقًا لرؤية كارول، فإن الأفلام توفر للمشاهدين تجربة فكرية جديدة من خلال السرد، إذ يعايشون الأحداث والقصص وتجارب الشخصيات وقراراتهم الأخلاقية، ما يتيح لهم التعرف على قيم هذه الشخصيات. في هذه اللحظة، يدرك المشاهد أن القيم والمفاهيم التي قد تبدو مجردة بالنسبة إليه، مثل الفضيلة أو الرذيلة، قد تجسدت أمامه على الشاشة بصورة أوضح، وبالتالي يتفاعل معها وقد يصدر أحكامًا أخلاقية وفقًا لها.

- معنى ذلك أن الأفلام كما يرى كارول تتيح للمشاهدين فرصة للإدراك والفهم لقضايا ومفاهيم أخلاقية، لتنظيم معتقداتهم ومفاهيمهم الخاصة وفقًا لها، وذلك عن طريق توظيف المخزون الفكري للمشاهدين، أي أن سرد الفيلم لا يُكسبهم معتقدات جديدة وإنما يوضح ويعزز الأفكار التي لديهم، من خلال تطبيق تلك المفاهيم والمعتقدات في الأفلام .

قائمة المصادر و المراجع:

- داروين تشارلز (2010) التعبير عن العواطف عند الانسان والحيوان، ترجمة/ محمد عبد الستار الشيخلي،مركز دراسات الوحدة العربية،ط1،بيروت.

Carroll. Noël(1990) The philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart,Routledge, New York.

Carroll. Noël(1998)A Philosophy of Mass art,Oxford university press,New York.

Carroll.Noël(2001)Beyond Aesthetics: Philosophical Essays, Cambridge University press, Cambridge.

Carroll. Noël(2003)Engaging the moving image,Yale University Press, New Haven and London.

Carroll. Noël (2008)The Philosophy of Motion Pictures, Black well, Malden.

Carroll. Noël (2010)Art in Three Dimensions,Oxford University press, Oxford,.

Carroll. Noël (2013)Minerva’s Night Out: Philosophy, pop culture and Moving Pictures, Black well.

Carroll. Noël& William P. Seeley. (2013)"Cognitivism, psychology, and neuroscience: Movies as attentional engines.

Allen,Colin:(2010) *"Mirror, Mirror in the Brain, What’s the Monkey Stand to Gain?’"*Indiana University,Wiley Periodicals,

Buckland ،Warren,(2003)The Cognitive Semiotics of film, Cambridge University press.

Decety,Jean&Lamm,Claus:(2006) *"Human empathy through the lens of social neuroscience."*Scientific World Journal,PP 1146–1163,

Gaut Berys:(2004)''The philosophy of The Movies :Cinematic Narration'' : in book The Blackwell guide to Aesthetics, edditing by/Kivey peter, Blackwell publishing ,United state.

Grodal Torben (2006)T*he PECMA flow: A general model of visual aesthetics*", Film Studies, research gate

Grodal Torben (2009) , Embodied Visions(2009) Evolution, Emotion, Culture and Film,Oxford university press

Meltzoff ,Andrew N. & Decety ,Jean :(2003) "What imitation tells us about social cognition: a rapprochement between developmental psychology and cognitive neuroscience"The Royal Society, , University of Washington.

Persson, Per:(2003) *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge University Press;

Pradeep Kopalakrishanan*:(2022) "Cognitive Neurofilm:Cinematic Discourse of Mirror Neuron and simulation ",."*Scientific World Journal.

Racevska, Elena: (2018)''Natural selection'' " *Encyclopedia of Animal Cognition and Behavior* " Springer International Publishing,PP.1-14,

Roberta ,E, & Simpson, Philip(2001) Critical Dictionary of Film and Television theory, Routledge, London and New York,.

C. Daniel, Salzman:(2024)" amygdala**",** Encyclopaedia Britannica, May 20, 2024, Available on website: https://www.britannica.com/science/amygdala ,Accessed(17/7/2024),at.3.7am.

Fabio Giolitti:(2023)**Scene or Sequence: Learn the Difference, .** Available on website:https://www.camaleonrental.com/gb/blog/scene-or-sequence-learn-the-difference.html Accessed(2/6/2024).at. 4.51.am.

Kyle ,Deguzman:(2024)What is a Scene — Definition and Examples in Story telling" StudioBinder, ON JANUARY 14, 2024,Available on website: https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a scenedefinition ,Accessed(2/6/2024).at.3.51.am.

Keen Richard& L. McCoy Monica, (2012).Rooting for the Bad Guy: Psychological Perspectives.

Labanya Bhattacharya, Bhushan Chaudari:(2013)Cognitive behaviour therapy Medical Journal of Dr. D.Y. Patil University , Vol 6 , Issue 2,April-June ,P 132,133,Available on

website:https://www.researchgate.net/publication/269967741_Cognitive_behavior_therapy,Accessed(23/10/2024)at,3.00am.

Mitry, Jean. "Sergei Eisenstein".(2024) *Encyclopedia Britannica*, 11 Jun., https://www.britannica.com/biography/Sergey-Eisenstein. Accessed 23 July 2024.at.5.am

Richter , Michael & Wright, Rex A:(2020)" Sympathetic nervous system", Springer.

Rivett Ray & Kreul James,(2001)The Strange Case of Noël Carroll: A Conversation with the Controversial Film philosopher, senses of cinema, online film journals,Issue13, Available on this website: http://www.sensesofcinema.com/2001/film-critics/carroll/#b, Accessed(10/3/2020), at.2.00.am

Rebecca Krause d, (2020)From Voldemort to Vader, Science Says We Prefer Fictional Villains Who Remind Us of Ourselves, journal psychological science, April 22, ,Available on this website:https://www.psychologicalscience.org/news/releases/fictional-villains-allure.html,Accessed(28/11/2024).

Grodal Torben , Academia, Available on website: https://ku-dk.academia.edu/tgrodal, Accessed(20/7/2024) ,at.4.27am.

Humane Society International, (2022):Humane Society International's Save Ralph campaign film wins two prestigious Webby Awards:Humane Society International / Global , Available on website ,https://www.hsi.org/news-resources/humane-society-internationals-save-ralph-campaign-film-wins-two-prestigious-webby-awards Accessed at(20/ 9/2024) at.2.00.am

Scene vs. Sequence vs. Act, Available on website https://www.septembercfawkes.com/2019/11/scene-vs-sequence-vs act.html,Accessed(2/6/2024).at.2.15,Am.

STUDIOBINDER ,(2021)Point of View Shots: Creative Camera Movements & Angles ,ON MARCH 14, Available on website: https://www.studiobinder.com/blog/point-of-view-shot-camera-movement-angles/ Accessed at(19/7/2024) at.2.00. Am.

University of ST Andrews: Available on this website: https://risweb.st-andrews.ac.uk/portal/en/persons/berys-gaut(22fc866f-9bb6-48b3-92e9-d081a8bd449b).html Accessed:at (12/4/23) at 3:15 .Am.