

فلسفة الأداء و اختيار الممثل وتأثيرها على عملية التلقي

جامعة مستغانم

الطالب: محمد الأمين بقلول. إشراف: د/ نوال حيفري.

- the viewer, several units, controls communication, psychological structure, Psychoanalysis confirms, the actor, reception.

ملخص المقال باللغة الإنجليزية

The interaction of the viewer is generally harmonious with several units of the sensory and psychological structure, who controls communication with the filmic discourse as a complete and intensive composition, le récepteur est face a un pont de mystère mais comprend la feinte qu'après la découvert que le principe du filme n'est pas le file conducteur but the choice of actor who takes him out of the film to the memory and the reality and experiences of previously lived either in the movies or in his own life, in a direct or indirect way. . All this happens voluntarily or in the subconscious.

Psychoanalysis confirms that the usual things become mechanical with the repetition whose cognition depends on the people and their levels.

the actor in this case is one of the main axes to build the equation, and its performance is accurate to ensure the quality of communication and reception.

مقدمة:

عندما نتحدث عن إنتاج الفيلم السينمائي علميا، تقنيا وفنيا، بالضرورة لابد من أن يتم الاهتمام بأدق التفاصيل التي أحيانا تؤخذ بعين الاعتبار عند بعض المنتجين أو المخرجين وحتى كتاب السيناريو، أما الفيلم السينمائي العالمي الذي يصل إلى المتلقي بصيغته النهائية هو نتاج عمل جماعي متخصص والذي يتكون أفراد " أكثر من 200 شخص متخصص في كل جانب من جوانب الفيلم" ¹ كل منهم يقوم بدوره باحتراف تام و على أكمل وجه.

المتن :

منذ نشأة السينما وتطورها التقني، الفني، السياسي، السيكلوجي والإيديولوجي، أدخل ايزنشتاين إلى السينما بابا جديدا، حيث أصبحت السينما عنده رياضة فكرية يحاول من خلالها وضع المعادلات الصورية المختلفة لتكون النتيجة صيغة قوية مكتملة تخاطب العقل قبل كل شيء، وقد انتقلت هذه المعادلات إلى السينمائيين في كل أنحاء العالم وسعت أفلام ايزنشتاين للوصول إلى رمزية صورية تشكل مفردات لغة سينمائية فكرية، وذلك لإدراكه أنه متى استطاع صناع الفيلم أن يعملوا على اتحاد

الكلمات المفتاحية

- المونتاج، الأداء، الممثل، التلقي، الطاقة الجمالية،

الرسائل الموهمة.

لغة السينما مع لغة العقل فلن يكون هناك عمل سطحي وبسيط².

فقد تجاوزت إلى أقصى الحدود كونها فن شعبي سواء ترفيهي أو فكري يحث المشاهد على فهم أو تأويل المرئي في الصورة الفيلمية أو فك الرموز في الفيلم وفهمها، "السينما هي الفن الوحيد الملموس الذي يرتدى في الوقت نفسه طابعا ديناميكيا ويشير تهيّجاً في الدماغ"³.

والدليل الأكبر على ذلك عدد كبير جدا من أفلام السينما الأمريكية في أواخر القرن العشرين و حتى اليوم تم إنتاجها بطريقة جد دقيقة كأنها معادلات رياضية معقدة مبنية على فلسفة معينة بدأ من أبسط الأكسيسوارات و إلى آخر مرحلة في الفيلم و هي جينيريك النهاية، من وجهة نظر ايزنشتاين "أ لا تكون المناظر ستارا خلفياً للحوار، ولكن يجب أن تكون لها وظيفة متكافئة بجانب الحوار كما لو كانت تقريبا تتحاور مع الحوار"⁴.

هو مثال مهم وجلي لتوضيح مدى تناسق الوحدات الفيلمية داخل الإطار الفيلمي، فهو يستمد لغته كاملة بمعانيها من الإدراك الذاتي للموضوع و الأشياء التي تمثلها، من بداية أول حركة فيلم إلى آخر كبسة زر خلال عملية الإنتاج وفي هذا الصدد نحاول البحث في علاقة الإنتاج باختيار الممثلين، والمتلقي، عندما نطرح الأسئلة الآتية:

- أين تكمن العلاقة؟

- كيف تبنى جسور التواصل الحسية و الروحية لهذه العلاقة الثلاثية؟

فقد استطاع هذا الإنتاج أن يخلق تحولا تاما في دراسات التلقي السينمائية، ليتعدى بذلك جزءا كبيرا مما بنيت عليه نظرية التلقي حيث سيربك كثيرا من المفاهيم

التي بنيت عليها وسيفسح مجالا لمنظور متقدم من الفكر السينمائي للنهوض بمشروع بحث جديد، الذي سيخلق إشكاليات جديدة في التلقي السينمائي و المونتاج وما يرتبط بهما.

إذ تشكل علاقة الممثل بالمتلقي واحد من أهم خيوط التواصل الحسي والروحي، لترسخ في معادلة «المونتاج الذهني»، حيث يحتم هذا الأخير تفاعلا متوافقا مع درجة الأداء انطلاقا من الممثل وإلى "الشخصية" حيث يرتبط بالأحداث ثقافيا ونفسيا. وبهذا تتم عملية الإقحام الخارجي بنجاح للبناء الداخلي بغض النظر عن العوامل الذاتية للمتلقي؛ بهذا يتم بناء النفق المغناطيسي حيث يصبح المونتاج الذهني هو السلطة الأساسية لآلية التلقي والممثل هو الحافز والشخصية هي المحور.

وقد برزت ملامح هذه الآلية عند سارجي ايزنشتاين ، الذي أعلن فلسفة المونتاج السينمائي ، التي جاءت متضمنة الرموز و الإيحاءات ، حيث يصبح الفيلم بذاته حاملا لما يحدث ذهنيا.

اختيار الممثل:

إن اختيار الممثل هو ضرورة حتمية لجميع معطيات الشخصية في الواقع، لا نجد إنتاجا سينمائيا عربيا محل قراءة متعمقة في هذا المجال إلا بعض المحاولات العفوية عن غير قصد غالبا والتي لا تنفي بالغرض مما أدى بنا إلى صب اهتمامنا بالإنتاج الأمريكي و الذي أصبح هوسا فنيا وفكريا لنا من أتفه التفاصيل فيه إلا أدقها، و التي سنركز اهتمامنا الشديد في هذا المقال أما الهدف منه هو بالأساس، محاولة ابستمولوجية فيما يخص العناصر المفتاحية فيه.

التحاور، لصناعة الشخصية « le personnage » اللازمة و المناسبة لتفاصيل الأحداث.

تنطلق هذه العملية من اختيار الممثل وصولاً إلى تحريك حس المتلقي و ذوقه وانفعالاته وانشغالاته؛ مروراً بأهداف المخرج الإيديولوجية ورؤيته الفلسفية والإخراجية لإقناع المشاهد بما يسعى إليه كل من كاتب السيناريو والمنتج... وحتى الممثل في غالب الأحيان. يكون اختيار الممثلين عن طريق الكاستينغ من طرف مختص كاستينغ بحضور المخرج ومساعد المخرج في بعض الأحيان، ولضرورة فلسفية وفنية يقوم المخرج نفسه باستدعاء ممثل معين للقيام بالدور...

يرتبط التمثيل السينمائي بالدرجة الأولى بالقدرة النفسية و رفع مستوى الذات الداخلية و لا يتوقف عند الحركات الميكانيكية أو الملامح الجسمانية المعتادة سواء على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا فنحن لا نراه مظهرها فنيا فحسب لإيصال الرسالة كالمعتاد عن طريق الإيماء أو الحوار والإيماءات التي يعتمدها الممثل للتواصل مع المتلقي والذي بدوره يقوم بفك الشفرات وترجمتها للتفاعل معها وفهمها، بل يشمل بعداً آخر مختلف تماماً عما شاهدناه من قبل بحكم فلسفة تمثيل و نفسية أداء جد دقيقة ومعقدة، تلعب دوراً هاماً في تكوين معادلتين ؛ معادلة الإرسال والتلقي ومعادلة خفية نسميها بالطاقة الجمالية المفعلة.

لهذا وضعنا اهتمامنا الكامل في هذا الجانب على التقنيات النفسية والفلسفية في التمثيل البلاغي، وأيضاً دور الأداء في تلقي الخطاب البلاغي في السينما. بناءً على ذلك يتم الاتصال النفسي والفيزيائي من خلال وضع المتلقي أمام خطاب بلاغي محكم يضمن خط التواصل بينه وبين الفيلم وبين الأفكار والدلالات غير المقدمة بشكل

فيذا رجعنا إلى جماليات السينما سنجد أن اختيار الممثل و أدائه في تقمص الشخصية لا يقل أهمية عن جمالية النص "السيناريو" و الإخراج أو الإبداع السينمائي بصفة عامة بل سنرى أنه مفتاح رئيسي في الجمال لا غنى عنه ، حيث في كثير من الأحيان يضطر المخرج أو المنتج إلى تأجيل إنتاج الفيلم بسبب عدم وجود ممثل مناسب للشخصية هذا إن لم يتم إلغاؤه أما السيناريست قد يضطر إلى إعادة كتابة شاملة للمعطيات النفسية أو الفيزيائية لشخص السيناريو.

نحن نتحدث عن أصحاب أعمال سينمائية مميزون و خاصون جداً و ملتزمون بإيديولوجيات و قضايا سياسية أو اجتماعية أو فلسفية معينة، لا يهمنا في هذا موضوع السيناريو أو مضمونه ولا نكتثرت لفلسفة الفنان أو إيديولوجيته أو حتى شخصيته أو انتماءه ، ما يهمنا هو براعتهم و توظيفهم لعناصر اللغة السينمائية الداخلية والخارجية، الظاهرة منها و الخفية لوصولهم إلا ما يسعون إليه.

التحديد الفلسفي للتمثيل المعاصر:

في عالم الفن بصفة عامة ، أينما ذكر مصطلح " المعاصر" يجب أن يتبين للأذهان أن الفن المعاصر هو فن المؤسسات التي تقوم بالترويج للفن في مفهومه العام و هذا ما لا يدركه الكثير من المتحدثين في المجال، فالممثل المعاصر ينتمي إلى مؤسسة تدير و تروج لهذا الممثل و التمثيل الخاص به، بصفة عامة، المال و الأعمال.

يرتبط الأداء السينمائي بالعملية الموكلة إليه من طرف المخرج أولاً ، عن طريق مشرف أو مدير التمثيل بحضور مختصين في تفاصيل الحركات الجسمانية والإيماءات، طريقة الكلام أو

هناك نوعين من التمثيل السينمائي:

النوع الواقعي و النوع البلاغي، يتعلق كلا النوعين

بالضرورة الدرامية للموضوع والمضمون (...)

إذ يتم الأداء في كامل تفاصيله والتي تتوافق مع قابلية للممثل لتقمص الدور ذهنيا ودراميا في نفس الوقت يتوافق مع استجابة المتلقي ودخوله في البعد الآخر أي الفيلم ، حيث تتم عملية الانتقال من وراء الشاشة إلى داخل الشاشة، والانتقال من داخل الشاشة إلى خارج الإطار.

ثلاثة أنواع من الاستجابات تتم في هذه الحالة:

● الاستجابة الجمالية النفسية:

و نقصد بها الارتياح النفسي المفاجئ و المصحوب بغموض داخلي لدى المشاهد.

● الاستجابة الإنفصامية:

ينتقل المتلقي إلى حالة نفسية مملوءة بالصراعات حيث يتقمص الشخصية و يقوم بالدور من دون سابق إدراك ، مثلما حدث في أحد التجارب التي قمنا بها وستحدث عنها لاحقا.

● الاستجابة الجمالية التجريبية:

يقوم المتلقي بتجربة حيث يكتشف المتعة والأحاسيس بأدق تفاصيلها من خلال عين المخرج تارة ومن خلال عين الممثل تارة أخرى، إلا أنه يبقى متصلا بالشخصية عن طريق الممثل وفقط.

مباشر لضمان استجابته وتواصله السيكلوجي، وذلك عن طريق الحوار والحركات والإيماءات والانفعالات والإضاءة...

وكل شيء داخل الإطار وعلى حسب الجو السينمائي، فشخصية رجل ينتقل عبر الزمن تتطلب جوا وزمنا سينمائيين خاصين، حتى ملامح الشخصية تكون ذات كفاءات نفسية وجسمانية عالية حيث تطبق قوانين الفيزياء الكونتيك ، وأعراض الانتقال عبر الزمن تزداد كل مرة و حدة التوتر الذهني وخلق المخ أحيانا وخطر الضياع في متاهة الزمن.

مما يتطلب خلق حافز لتجاوز هذه المشاكل فتأخذ الشخصية حبة دواء في كل مرة، لخلق حقيقة عامة للمتلقي والتي تجعله مرتبطا بين قوانين العلم و الفيزياء داخل الإطار والحقائق المسبقة التي يعرفها من قبل، من جهة ثانية قد يكون المتلقي متخصصا أو لا ، أو يكون قد اطلع على مقال أو شاهد تجارب وثائقية حول الموضوع، أو شخصا عاديا يجد الأمر خرافيا، وكل ذلك يكون مرتبطا بالممثل:

- من الذي يمثل؟ الجو السينمائي، كيف؟ والفضاء الإيحائي، أين و متى؟

- الجامع العام للمعادلة، المونتاج، أي "الرؤية الإخراجية" التي تدعم الذي سبق.

هذا في مشهد واحد والذي يكون مضمونه ثانويا مقارنة بقصة الفيلم في حد ذاتها ، أي ينتقل المتلقي من السياق العام إلى سياق جزئي خاص والذي قد يشتت انتباهه وهنا تفتح قناة الانتقال من داخل الإطار إلى عقل المشاهد فقد تم تقييده وأصبح عرضة للتلاعب بتفاصيل أخرى ستتطرق إليها في موضوع آخر.

أنواع الأداء والتقمص:

قصير يحتوي على مجموعة من الفرضيات والتجارب الفنية و
البيسكاناليزية.

معلومات حول فيلم نادي القتال:⁵

سيناريو: جيم اوهرلس

السيناريو مقتبس من الرواية ل: تشاك بالانيك

إخراج: ديفيد فينشر

بطولة: ادوارد نورتن، براد بيت و هيلينا بونهام كارتر

تصوير سينمائي: جيف كرونينويث

مدة الفيلم : 138 دقيقة.

الفيلم الذي صنف فيما بعد من أخطر الأفلام
السينمائية التي تؤثر على الشباب ،اجتمعت فيه كل
الصراعات الداخلية والخارجية، الفلسفية والنفسية، الفوضى
والعنف من دون سابق إنذار، والمغروس بالرسائل المموهة
والتنبؤات أو الإيحاءات المستقبلية، التي أخذت بعين
الاعتبار بعد أحداث تاريخية حدثت بعد الفيلم بعدة
سنوات، اعتمد فيه المخرج كليشي اختيار الممثل(إدوارد
نورتن) ذو الملامح البائسة والساخط على العالم الذي من
حوله، الموظف العادي الذي يملك مؤهلات خارقة إلا أنه
في أسفل السلم ولا يستطيع تغيير شيء، ينتقد كل شيء
وسائم لكل شيء من حوله، حيث أن أيا كان يشاهد
مشهد الملل خلال فترة العمل يمكن له أن يتعرف على
نفسه من خلاله من دون شك.

لذا كان اختيار الممثل بدقة عالية انطلاقا من
الأحكام المسبقة للمتلقى، و الشخصيات التي تقمصها من
قبل في أفلام سابقة سندرك فيما بعد أنها لم تكن صدفة،

الأداء العفوي: هو الانصياع الميكانيكي لجسمانية

الذات والانعزال عن الإطار والذي يتعدى مجرد محاكاة
الواقع، أو إيماءات على أرض التمثيل.

الأداء النفسي:

يرتقي الممثل بنفسيته و بعفويته إلى أقصى درجات
التقمص حيث ينزل تماما عن كونه، ويحتاج فيما بعد إلى
مختص في علم النفس الإيحائي أو البيسكاناليزي لأعادته إلى
حالته الطبيعية ، حيث هناك بعض الممثلين الذين يبقون
عالقين في الشخصية حتى بعد انتهاء الفيلم لمدة طويلة.

الأداء الجسماني:

هو التمثيل الذي يعتمد على إبراز الملامح والحركات
للتفاعل مع شخصية الفيلم: و يكون غالبا موجه من
طرف مدير التمثيل أو المخرج نفسه.

يعمل الممثل بهذا على خلق نفق بيسكاناليزي لنقل
نسخة عن نفسية مصطنعة بدقة مملوءة بالرموز و الأفكار
ومكتنفة بالمعلومات المخزنة فيه، من طرف " الفريق الفني
الفكري " والتي تتألف من دوافع متكاملة وحيث تكون
مؤهلة لتكييف جو التلاحم الروحي والحسي بين المتلقي
والممثل والشخصية أي أنها لا تأبه لنوع المتلقي أو طريقة
استجابته بل إنه مهياً مسبقاً ليتم نقل الطاقة إليه.

حيث تسعى إلى تحفيز ذاكرة أو تركيب واحدة
جديدة لنتاج حقل نفسي متكامل والذي يتعدى الانطباع
الجمالي لدى المتلقي، ولتحقيق ذلك قمنا ببعض الدراسات
التحليلية لبعض الأفلام السينمائية التي تم اختيارها بدقة
(fight club) والتطبيقات النفسية من خلال انجاز فيلم



أما البطل الثاني تكمص دوره الممثل براد بيت، الحيوي المليء بالعزم والمغامرات و الطموح و الفوضى...

والمغاير تماما لشخصية ادوارد، سيتعرف البطلان إلى بعضهما في طائرة ويصبحان صديقين، يكملان بعضهما، شخصية تايلور التي تمثل أغلبية الشباب الساحقة في نفسيته وهمجيتها وأقصى حدود رغبتها في الحياة و نشر الفوضى والتعبير بشتى الطرق، تدريجيا يدخلنا المخرج في متاهة من الصراعات بين البطلين... سيدرك المتلقي في نهاية المطاف أن تايلور هو شخصية انفصامي في عقل ادوارد نورتن و لا وجود له في الحقيقة.



نلاحظ في الصورتين ظهور براد بيت يوجه نظره الوثائقه نحو الكاميرا والتي تلعب دور عين ادوارد، ولكن المثير هو أنه خلال مشاهدة الفيلم المشاهد لا يرى بيت لأن سرعة ظهوره تتعدى قدرة عين الإنسان على التقاطها إلا أن عقله يخزنها ويأخذها بعين الاعتبار، حيث يتهياً لظهور تايلور فيما بعد وكأنه ظهر من نبع خياله ومن ذاته، اختيار براد بيت محبوب الجماهير المتمرد لم يكن صدفة.

ملامح الشخصيتين متناقضة تماما كما هو واضح في الصورة، نورتن يعبر عن التساؤل المصحوب بالإشمئزاز ، أما تايلور لديه النظرة الثاقبة ذات العزم و الحضور القوي في الحياة ، وكان ادوارد يلجأ إليه عندما يحتاج إليه.

حضور عميق له دلالات واسعة عن رغبة الشباب في تحولهم إلى هذا البطل الذي لا يعرف حدودا للجموح و اكتشاف الذات والحياة. ومن خلال بعض التجارب التي قمنا بها لاكتشاف المعادلة الثلاثية بين المنتج و اختيار الممثل والمتلقي، لاحظنا خضوع تام لأكثر من 90% من

المشاهدين الشباب الذين تتراوح أعمارهم ما بين 18 و 30 سنة باختلاف تخصصاتهم ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية.

خلال عرض الفيلم في قاعة عرض سينمائي مهيأة نسبيا خاصة عندما يقول تايلور "سوف أدمر ذاتي من اجل أن اعرف قوة روحي العظمى"... يحدث التجاوب وهو لفت الانتباه و تفعيل التعابير الحسية الملتقطة بالكاميرا التي كانت تسجل ملاحظهم خلال عملية المشاهدة.

وعند انتهاء الفيلم كان لديهم رغبة جامحة في العنف وممارسة الجنس في نفس الوقت، لم يكن ذلك صدفة فقد كان المشاهد مبرجما مسبقا على هذا الشعور من خلال التمويه وأداء تايلور في الفيلم.

معلومات حول فيلم أحلام عذراء:

العنوان: أحلام عذراء

النوع: وثائقي

المدة: 13 دقيقة

الملخص: فيلم يتحدث عن هوس ومشاكل وأحلام الشباب.

قمنا باختيار عينة من المشاركين في الفيلم لاجراء مقابلات معهم حول أحلامهم و الواقع المعاش.

اختيار العينة:

- على اساس الملامح (تعيسة)

- شباب بين 18/25 سنة

- اطفال

- الطموح عامل مشترك

الهدف من الفيلم:

- خلق نفق سايكولوجي بين الفيلم المتلقي
- خلق حالة نفسية في نهاية الفيلم (الغضب، الاشتماز، الارتباك بين الأمل واليأس واختلاط المشاعر.
- توقع انصياع تام خلال عملية المشاهدة وصمت شامل و تركيز تام ، ابتداء من الدقيقة الثانية.
- الرغبة في مشاهدة الفيلم مرة ثانية

الأدوات المستعملة:

- المونتاج الذهني
- المونتاج الإنتقالي
- الأصوات الغير المسموعة
- الموسيقى الحسية
- الرسائل الخفية

أماكن العرض:

- الجزائر (مستغانم، أدرار، الجزائر العاصمة، تيزي

وزو)

- المغرب (الرباط، الدار البيضاء)

- تونس (تونس العاصمة، نابل)

النتائج:

- 85 بالمائة يسخطون على المخرج و في نفس الوقت يحترمونه.

- 90 بالمائة ارتباك نفسي لا يعرفن كيف يصفون الشعور.

- 40 بالمائة دموع متحجرة في العيون مع بكاء تام لبعض الحالات.

- 90 بالمائة رغبة جامحة في المضي قدما و كسر كل الحواجز.

- عند السؤال عن أكثر اللقطات تأثيراً كانت النتيجة ملفتة وهي 100 بالمائة تأثروا بنفس اللقطة وهي اللقطة المفتاحية في الفيلم.

- عند السؤال عن المشاركين في الفيلم كان 100 بالمائة يتفقون عن انجذابهم وتقمصهم لنفس ثلاثة مشاركين، الشاب المصور، الرجل الشيخ وطفل الغير وهؤلاء الثلاثة هم الممثلون المفتاح في الفيلم حيث رفض كل منهم استبدال أي احد مع أد آخر منهم تحت أي ظرف كان.

النتيجة العامة: العامل المشترك بين الممثلين واللقطة المفتاحية هو المونتاج .

ارتباطات الأداء بمكونات اللغة السينمائية:

الفيلم يحتوي أساساً المحور اللغوي الذي يتكون من لغة الإطار أي اللغة السينمائية واللغة الخارجية أي كل ما يستحضره المتلقي (الممثل والمشاهد)، هو معاملة الممثل لأحد مكونات اللغة باحتراف تام يختلف عن معاملة شخصية الممثل في الفيلم لهذه المكونات، حيث يتلقى الممثل المعلومات اللازمة والدور الموكل إليه في المشهد المعين على مستويين:

المستوى الأول:

ويكون على أساس تقني و فني ليتم خلق الجو السينمائي وليتم ضبط خيط المسار المنطقي للنص الفيلمي ولبناء العوامل الجمالية الحسية سواء على مستوى الأداء والحوار، الأداء والموضوع، الأداء والانفعالات أو الأداء والديكور...

ويتشارك فيه كل الفريق التقني و الفني كل منهم يقوم بخطوة مهياً الجو اللازم للقطعة التي تليها حتى يتم قطع المشهد بنجاح و يقوم المخرج و منفذ المونتاج في المرحلة

الأخيرة بتفصيل المشهد في صورته السينمائية النهائية وهنا يتعلق الأمر بكل ما هو تقني بالدرجة الأولى على اعتبار ذلك جزءاً أساسياً أو أحياناً محورياً للمستوى الثاني.

المستوى الثاني:

وهو الارتقاء الفني والفلسفي الجمالي والذي يتعلق بالجانب النفسي وبالفكرة ليخدمان التوجهات الأخلاقية والدينية والسياسية لصاحب العمل و الذي قد يكون فردياً أو متشاركاً فيه.

يمتص الطاقة الداخلية للمشاهد ويقوم بتحويلها إلى طاقة جمالية (الامتصاص والتلذذ والرضوخ) يقع المتلقي في الاستجابة المتزامنة والتأثر المتوافق حيث تبدأ الجرعات في التضاعف إلى أن تبلغ الذروة الجمالية ، فانطلاقاً من هذه الحالة لا يحتاج صاحب العمل بعدها إلى تكثيف المعلومات بل على الحافز الجمالي و المتلقي سيؤدي مهامه على أكمل وجه، (التسويق).

- صناعة الممثل والتركيب الانتقالي في السينما:

إن التهيؤ والاستعداد المسبق من طرف المتلقي الذي تفرضه التجربة الفنية للممثل والتي تستحضر في نفسية المتلقي العوامل التالية:

1. المعرفة المسبقة للمتلقي بالممثل.
2. التجربة التي اكتسبها من خلال مشاهدته لأفلام الممثل.
3. الخبرة السينمائية المكتسبة للمتلقي، وما تولد عنها من إدراك.
4. إدراكه الفرق بين شخصية الممثل وتقمص الدور في شخصية الفيلم.

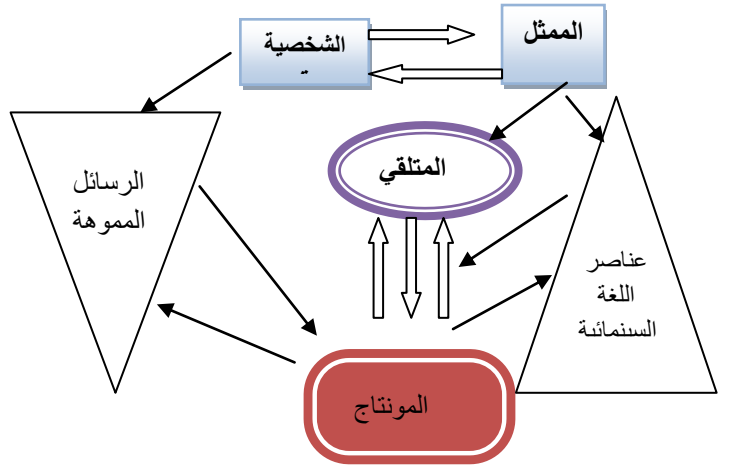
وحوار ثان بين المتلقي والشخصية، فتنزاح كل الأفق والتوقعات و"القوانين الجمالية المشكلة لأفق انتظار القارئ. وبناء على ذلك يمكننا القول أن آلية التلقي الكلاسيكية لا تتحقق إلا بانزياح الممثل عن أفق انتظار المتلقي"⁶. (إن "ياوس" واستنادا إلى المعايير السابقة يميز بين أصناف من القراء أو المتلقين إذ نجد:

*المتلقي العادي: وهو الذي يستهلك و يكتفي بالمشاهدة ... والرضوخ.

*المتلقي الناقد: الذي ينتقد و يحلل ما يشاهده وينتهي بوجهة نظر خاصة قد يكون فيها شيء من الرفض أو القبول.⁷

أما ما نسعى إليه نحن في هذا البحث هو أنه اليوم في السينما الأمريكية وتحديدًا بعض المخرجين و شركات الإنتاج السينمائي معنيون وبدقة في إثبات أن آلية التلقي الكلاسيكية واستجابة القارئ لا تستطيع أن تتعامل مع المتلقي المعاصر كما في السابق باعتباره مبرجًا مسبقًا ومنوم مغناطيسي ومن ثمة سنتناول البحث من منطلقات خاصة، وهذا ما يجعل من التلقي براديغم مختلفًا ونشاطًا مبرجًا على براديغم سابق.

وهذا يعني أيضا أن التلقي هو، في حقيقته اليوم نموذج ميكانيكي مبرمج بطبيعته، وحتى الوعي فيه حقيقة مبرجة بذاتها كالمنعكس الشرطي، يختلف الممثل فيه أيضا باختلاف المتلقي السابق، وهذا يعني النبض على التوافق في آلية التلقي أي التقابل الإبداعي والأداء البلاغي، وحيث يصبح المتلقي جزءًا من عالم الممثل على المدى الطويل وتجربة في عالم الشخصية المنسوخة عن نسخة منسوخة عن نسخة منسوخة عن نسخة...



إن المتلقي يحاول أن يقتحم الفيلم انطلاقًا من استعداداته النفسية والمعرفية، في حين يسعى الممثل إلى التلاعب بنفسيته ومعرفته المسبقة، فينتج عن ذلك حقل تجاذب بين الممثل والمتلقي تتم بواسطته استجابة جمالية متبادلة في هذا الحقل غير المرئي:

1. التحفيز و الإثارة: ويكون ذلك حين يقتحم

المشاهد عالم الصورة فيجد فيه متعة جمالية.

2. التلاعب والخيبة: يحس المشاهد بالخيبة

أساسًا حين يحاول أن يفسر الصورة.

3. التبرير والرفض: و يتحقق عندما يخضع

المتلقي للمنتوج الذي يشاهده، ويستطيع أن يكون رؤية خاصة به.

4 - التفوق والقبول:

داخل فضاء الفيلم يحدث انتقال مفاجئ يحدث ثغرة من داخل الإطار إلى خارجه حيث تتم عملية الولوج الجمالي في الاتجاهين، يدور الحوار بين المتلقي والممثل تارة

والعجيب أن بعض الأفلام الفلسفية التي تتناول مواضيع ذات طابع إلهامي وفكري وإيديولوجي وخاصة بسيكانيليزي تشير في غالب الأحيان بوضوح إلى فلسفة التلقي اليوم وتخطب المشاهد من خلال النافذة الخفية التي تسمى "بالرسائل المموهة" حيث يكون المونتاج مركز التصميم والحامل المركزي لها عن طريق عناصر اللغة السينمائية وخاصة الممثل والممثل وبذلك يتم خلق الثغرة كما ذكرنا سابقا.

في أحد التجارب والإختبارات النفسية التي تهم بالسينما والتلقي يقومون بتجارب نفسية على عدة مستويات والتي تكون عادة في مجال التسويق، أو التسويق داخل الفيلم سواء كان الموضوع فكريا أو تجاريا، فقد قام أحد الباحثين بعرض تجربة أمام عينة من المتدربين بوضع فريقين للراقصين أحد الفريقين يرتدي اللون الأبيض والثاني الأسود وطلب من المشاهدين القيام بعد الراقصين باللونين وعند انتهاء المدة الزمنية كان السؤال :

من منكم شاهد الرجل الذي دخل موضع الرق ومر من اليمين إلى اليسار وألقى عليكم التحية ثم أكمل طريقه؟ لا أحد رآه، وفي تجربة أخرى عرض فيلم قصير رومانسي على عينة من المشاهدين الذين تم اختيارهم على أساس حبهم لتناول كل الفواكه إلا الموز كعامل مشترك ، عند انتهاء الفيلم وخروج المشاهدين من القاعة تم دعوتهم لتناول الفواكه فبدؤوا باختيار فاكهة الموز على اعتبار أنهم لا يجنون تناوله.⁸

عند إعادة المشاهدة يتضح أن فاكهة الموز كانت حاضرة في كل اللقطات الحاسمة خلال الفيلم فخلال عملية الاستجابة تم ربط التفاعل الآلي للمشاهد مع الموز لا إراديا فأحس المشاهد برغبة في تناول الموز.

هناك جانبين لهدف واحد من خلال ذكر هذين المثالين وفي كلتا الحالتين السينما تعج بكذا لقطات من أبسطها إلى أدقها وأكثرها تعقيدا.

الجانب الأول هو : هل تؤثر الرسائل المموهة على المتلقي؟ كيف ذلك ؟ والذي ليس هو موضوع هذا المقال.

الجانب الثاني: دور العوامل الخفية والمرئية مهما كان نوعها في تدعيم الأداء والممثل في القيام بدوره، أي أنه هناك آلية مزج بين الشخصية وتعامله بالأكسيسوار والذي قد يكون أي شيء، أكلة أو مشروب أو خاتم أو أي شيء تافه يخطر على البال، يكفي أن يجعل منه رمزا ، قد يكون دينيا أو عاطفيا أو سياسيا...

إن هذا التوجه يحمل إمكانية بناء آلية الوجودية في استمراريته وتغيراتها، وهو أن الثغرات مستمرة والمتمثلة في التناقضات؛ فإذا كان التلقي الماورائي موجودا، فإن المعنى الآلي هو مغناطيسي، أو تطورا في شموليته: فهل المشاهد أمام آلية التلقي أم أمام تصور خاص في كينونته؟

إن المعنى الظاهري في هذا المنظور ذو مضمون فلسفي: بين التلقي والتأثير، الإدراك و التنويم، الواقع والحقيقة... إنها جمالية مضمرة لما هو ظاهر للعيان والمتجاوزة لحدود مفهومها.

- هل التلقي راجع إلى حضور الوعي في إدراكه الفلسفي؟ أم يمكن القول أنه يرتقي إلى تصوره الباطني لممارسته، أي الاهتمام بمكونات الصورة السينمائية ومكانتها في خلق الحقائق والجمال؟

لطالما كانت السينما مصدر فرجة وترفيه ثم حامل للرسائل والثقافات والتاريخ في مفهومها، بعد ذلك تحولت إلى سلاح فتاك كما يقول البعض وكسرت كل الحواجز

8- التجارب النفسية و التنويم المغناطيسي عند دارون براون، الجولة رقم 06، إنجلترا، 2015.

الخيالية وجسدت ما وراءها من جموح و الهام ، استقلت عن الأدب وقواعده، حتى الآن في كونها محاكاة للواقع أحيانا وأحيانا خيالا لا مجال للحقيقة فيه، أما اليوم نحن أمام سينما مملووة بالغرابة والخيال إلا أنها أصبحت مصدرا لا أقول مرجعا وإنما مصدرا لحقيقة يتعدى الحقيقة نفسها من دون بلاغة.

وما يبرر هذه التساؤلات، هو أبحاث و تجارب كلا من دارون براون و بول إيكمان في المونتاليزم والتعبير الدقيقة، وشرطها المحدد في ثلاث: الشخصية، القابلية، والتمويه؛ إلا أن هذا التصور لا ينبغي أن يؤدي بنا إلى قراءات مطلقة، وكأن آلية التلقي بمعناها الفلسفي حتمية بمفهومها النظري؛ مما يؤدي إلى محاولات لفتح باب الخوض والاستهلاك أو النقد والتفكيك، والتي غالبا ما تكون مصادرها مرتبطة بالطبائع الظاهرية للشخصية التي تحمل صفات متغيرة.

الهوامش:

1-Faubourg36 et les métiers du cinéma, ditins du seuil 2008, Depot légal : septembre 2008, p12.

2-ma conception du cinéma, S.M. Eisenstein, buchet chaste, 1971, E01, p34

3 -Cinéma et ideologie, Jean patrick LEBEL, Editions primatica22, France, p28

4- S.M. Eisenstein , م س , p112

5- نادي القتال، دافيد فينشر، 1999

6- ينظر، اندرو ج دادلي 1987 ، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجس، فؤاد الرشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 51

7- ينظر، م س ص 73