

السينما التركية وتأثير الممثل على المتفرج وفق نظرية الفيلموسوفي

Turkish cinema and the influence of the actor on the spectator according to the theory of filmosophy

حفصة لطرش

جامعة الجزائر 03، الجزائر

hafsalaterach@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/09/28 تاريخ القبول: 2020/02/05 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

ظهرت السينما في تركيا كغيرها من دول الغرب وأوروبا في ظل أوضاع اقتصادية واجتماعية متغيرة ومتأثرة بها، منعكسة تلك الأوضاع على حجم الإنتاج السينمائي لكن ذلك لم يمنعها من التطور لتصبح منافسة لسينما هوليوود وبوليوود، فعرفت بسينما ايشلجام وسرعان ما انتشرت في أوساط المشاهدين لتؤثر على سلوكهم وهذا بتقديمها لنماذج من السلوك التي قد يتبناها المشاهد والتي تمثل عملية من عمليات التعلم الاجتماعي والتي تبدأ بعملية الإدراك للنمط السلوكي ثم ينظر الفرد إلى هذا النمط باعتباره مفيدا في بعض المواقف التي تعترضه ويقوم فعلا بتقليده في المواقف المشابهة، لفهم الكيفية التي تتم بها هذه العلاقة بين المشاهد والفيلم تحاول نظرية الفيلموسوفي أن تطرح فكرة تفسير الأفلام انطلاقا من اقتراح فكرة وجود تفكير ينشأ بين السينما والمتفرج لتشرح شعوره وهذا بالنظر إلى ردود أفعاله أثناء المشاهدة وهذا بتفسير مضامين الأفلام معتبرة أن المتفرج يصيغ حقيقة واقعه الخاصة انطلاقا من الفيلم

كلمات مفتاحية: السينما التركية، الممثل، المتفرج، الفيلموسوفي

Abstract:

In turkey ,like other countries in the west and europe , cinema appeared in a changing and influenced economic and social situation ,which reflected on the volume of cinema production ,but this did not prevent it from evolving to become a rival to hollywood and bollywood cinema .this presents models of behavior that may be adopted by the viewer , which begins with the process of perception of the behavioral pattern and then the individual looks at this pattern as useful in some situations that may be opposed and then actually imitate it in similar situation in order to understand how this relationship between the viewer and the film has been attempted,the theory of the filmosophy will try to put forward the idea of interpreting films based on the idea of a thought that arises between the cinema and the spectator to explain the feeling of the spectator in view of his reactions while watching.

Keywords: Turkish cinema, actor, spectator, filmosophy

1. مقدمة:

تعتبر السينما كغيرها من وسائل الاتصال الجماهيري مصدر من مصادر التعلم الاجتماعي عن طريق تأثيرها المباشر والغير مباشر، حيث يتعرض الفرد إلى العديد من نماذج السلوك التي يرى فيها إمكانية تبنيها، ويأتي هذا عبر مراحل تبدأ بعملية الإدراك للنمط السلوكي الموجود في الفيلم، ثم ينظر الفرد إلى هذا النمط باعتباره مفيدا في بعض المواقف الشخصية التي تواجهه، ثم يقوم فعلا بتقليده في نفس المواقف المشابهة أو على الأقل يفكر في تقليده إن اعترضته نفس تلك المواقف، ومن أجل فهم تجربة السينما والاستجابات العاطفية لها اعتمد المنظرون على النظريات المعرفية في الإدراك لتفسير هذا السلوك أو هذا النمط من التفكير من أجل فهم طبيعة العلاقة التي تنشأ بين الفرد والفيلم أثناء المشاهدة، ومن أهم هاته النظريات نظرية الفيلموسوفي التي اهتمت بدراسة نفسية المشاهد ومشاعره الواعية والتفكير الذي يؤثر في اللاوعي، حيث ترى أن الأفلام تؤثر في الوعي واللاوعي معا، أي أن شعور المشاهد بأنه يفكر في الفيلم قد يكون شعور واع أو غير واع تبعا للمفاهيم التي يصنعها المشاهد في ذهنه، وبناء على هذا سنجيب في هذا المقال انطلاقا من تساؤل حول ما هي أهم الأفكار التي جاءت بها نظرية الفيلموسوفي؟ وكيف يندمج تفكير المشاهد بالسينما ويتأثر بالممثل؟ كما سنأخذ نموذج السينما التركية باعتبارها شهدت إقبالا كبيرا في الآونة الأخيرة

2. نشأة السينما التركية وتطورها

تعود بدايات ظهور السينما في تركيا إلى ما قبل تأسيس الجمهورية التركية حيث كان أول إنتاج سينمائي تركي عام 1914 (فيلم تدمير النصب الروسي) بالإضافة إلى الأفلام الوثائقية التي صورت الشوارع والحياة اليومية للعائلات في بعض المناطق خلال (ح.ع.1) ويمكن تقسيم التطور التاريخي للسينما إلى أربع فترات كالاتي:

1.2 فترة المسرح 1923، 1939:

كانت التجارب الأولى للسينما مرتبطة بالمسرح ففي عام 1922 توجه الممثل محسن ارطغول أو الإخراج السينمائي، وكانت السينما آنذاك تتطور ببطء بسبب الاحتكار من شركة ارطغول بالإضافة إلى غياب المدارس والمدرسين، واعتبرت سينما تاريخية تحمل رسائل إيديولوجية سياسية لأغراض دعائية في عهد أتاتورك بالإضافة إلى الأزمة الاقتصادية التي أدت إلى فرض الضرائب على صناع السينما 1932 وارتفاع التذاكر كما تميزت السينما آنذاك بطابعها النقدي وتتنقد الوضع في تركيا وتحدث عن النضال فيها وتروي تفاصيل الاحتجاجات على احتلال أزمير آنذاك ومن أهم تلك الأفلام قميص النار 1923 وفيلم أمة تستيقظ¹ 1932

فلطالما أظهرت هذه الأفلام الشعور القومي وعكس حياة الشعب ولأن المجتمع كان أغلبه فلاحين سنة 80 % والأمية 95% فقد اعتبرت السينما وما تتضمنه من أفكار هي الوسيلة الوحيدة للاتصال بالشعب.

2.2 الفترة الانتقالية. 1939.1952:

بعد نهاية نظام الحزب الواحد ظهرت شركات سينمائية خاصة كسرت الاحتكار الإخراجي الذي مارسه محسن ارطغول لسنوات². وبالرغم من التحول الذي شهدته السينما في هاته الفترة إلا أنها بقيت متأثرة بالتحولات السياسية والاقتصادية والثقافية آنذاك كالهجرة الداخلية وحركة التصنيع وزيادة الحراك، كما كان للجانب الديني والاجتماعي تأثير على السينما، حيث اعتمدت على مبدأ الفصل بين الدين والدولة في إطار الإيديولوجية العلمانية، بعدما قام التنظيم السياسي العلماني بتنظيم شكل الحياة والتي لم يعد الدين فيها يقيم الحياة اليومية بل معزولا عنها، واعتبر ان الإيمان لا علاقة له بالممارسات اليومية، فالدين يمكن ان يستخدم لأغراض اجتماعية وسياسية، فالإيمان لا يمكن ان يكون أداة لتلك الأغراض فهو مقتصر على الجانب الروحي وكان هذا تمهيدا لفرض سياسة العلمنة بطريقة غير مباشرة³

3.2 الفترة السينمائية. 1952.1970:

*سنوات التكوين 1960/1950

في هاته الفترة أنشئت السينما التركية تيارا خاصا بها كما هو الحال في هوليوود بأمريكا، وبوليوود بالهند حيث اتجه المنتجون الأتراك إلى شارع يشيل جام باسطنبول وأصبح المكان الذي تتم فيه إنتاج الأفلام فنسبت إليه السينما وأصبحت تعرف بالسينما الاشلاجامية وبحجم زيادة الإنتاج زادت الحاجة إلى صالات العرض التي أصبحت تتسع من 500 إلى 700 شخص بعدما كانت لا تتسع لـ 100 على الأقل وتميزت هذه الفترة بظهور أنماط فيلمية جديدة كالميلودراما والملاحم الريفية والأفلام السينمائية وأفلام المدن والكوميديا وظهر نظام النجوم تقليدا لسينما هوليوود، وهذا لمخاطبته للطبقة العاملة وإثارتها لعواطف الناس، وهكذا تطورت السينما التركية وبلغ الإنتاج في تلك الفترة 300 فيلم في العام، حيث فاقت أرقام الإنتاج السينمائي الأمريكي⁴ ومع ارتفاع أسعار التذاكر أصبحت السينما تجارة رابحة وبدأ المحليون بضخ الأموال للاستثمار في الأفلام سواء من حيث الإنتاج أو التوزيع وبهذا اعتبرت حقبة الستينات العصر الذهبي للسينما التركية⁵

*البحث عن سينما قومية 1970/1960

بعد الانقلاب العسكري عام 1960 تغيرت بشكل كبير الخريطة الثقافية والسياسية والاجتماعية لتركيا ونتيجة لخطط التغريب التي شرعت في تطبيقها الطبقة الحاكمة، شهد المجتمع التركي صراعات ثقافية وسياسية غير مسبقة أدت إلى حرب أهلية، استمرت حتى أواخر السبعينات ما أثر على الصناعة السينمائية، وشعر صناعها بالحاجة إلى ثقافة سينمائية قومية جديدة من حيث المبادئ الشكلية والسردية المستوحاة من التقاليد التركية البصرية والأدبية والمسرحية والموسيقية⁶ وفي عام 1968 أصبحت السينما تعكس قيم الطبقة المهيمنة وهي طبقة العمال والفلاحين، ويعود انتشار الأمية إلى القوة الاستعمارية التي عملت على احتلال تركيا ثقافيا وتغيير اللغة من أجل محو الثقافة الإسلامية، وتحولت من

مركز الثقافات في عهد الدولة العثمانية إلى مدينة أمية، وفرضت القوانين التي تمنع لبس الملابس الإسلامية، كما عملت الأفلام التركية خاصة الكوميديية على زرع صورة مشوهة عن طبيعة الدين فسورت رجال الدين أنهم مشعوذون يريحون النقود من خلال خداع الناس. كان هذا الأمر يتم بالتوازي مع الجهود التي تبذلها الدولة لمنع تعلم العلوم الشرعية، وبذلك أصبح الإسلام علماني يفصل آداب وأوامر الدين عن العمل. ولم يقف الأمر عند الجوانب الأخلاقية بل امتد إلى الجانب التنظيمي وظهر ما يسمى الإسلام البيروقراطي وصارت أهمية الأشخاص مبنية على مرتبتهم الدنيوية لا الدينية، وقد تم تأسيس حركة السينما القومية التي أنتجت العديد من الأفلام السينمائية التي أسهمت في تحريك الثقافة السينمائية عن طريق مواضيعها الشبه واقعية التي تصف الصراع في الريف التركي، لكنها لم تعش طويلا بسبب الصراعات السياسية والإيديولوجية وفقدان دعم الدولة وبظهور التلفزيون تناقص عدد الأفلام فحاولت الشركات تجاوز الأزمة وهذا بإنتاج الأفلام الفاضحة التي أدت إلى فقدان جمهور العائلات⁷

4.2/السينما التركية الجديدة: يمكن أن نقسم هذه المرحلة إلى مرحلتين :

*السينما من 1970 إلى 1994:

في عام 1970 تراجعت صناعة السينما في تركيا وأغلقت دور العرض وهذا بسبب منافسة التلفزيون وغياب أسواق الإنتاج ففي هاته الفترة اختفت الأفلام الرومانسية وصارت واقعية بمجيء المخرج يلماز غوناي الذي أعطى توجهها جديدا للسينما متأثرا بالسينما الواقعية الإيطالية معتبرا فيها عن توجهه اليساري وبالرغم من النجاح العالمي الذي حققته أفلامه في هاته الفترة وانتشارها إلا أن شعبية التلفزيون والأوضاع السياسية كالانقلاب العسكري عام 1980 أثرت بشكل مباشر على السينما وتم حظر بث كل الأفلام التي تحمل أي فكرة عن الأوضاع السائدة آنذاك وتم إيقاف تصوير الأفلام بسبب هرب المنتجين من تركيا خوفا من العقاب في المقابل القي العديد من السينمائيين في السجن⁸ بعد عامين من

الانقلاب تم تأسيس مهرجان الفيلم الدولي فدخلت السينما التركية المحافل الدولية واعتبرت خطوة للخروج من التوتر السائد، وركزت في هذه الفترة على المواضيع ذات المحتوى الفلسفي والاجتماعي.

إلى جانب الأفلام التي تتناول قضايا المرأة ومشاكلها في ظل الظروف الاجتماعية والأسرية للمرأة الموجودة في سياق إيديولوجي علماني تركي، وأطلقت على أفلام تلك الفترة كأفلام النساء والتي وصفت النساء المهمشات في المجتمع التركي، بالإضافة إلى الوضع القائم على التناقض ما بين إصلاحات كمال أتاتورك الاجتماعية التي تسعى إلى التحديث وتنادي بتحرر المرأة وما بين النظام الأبوي التقليدي السائد⁹ أما في بداية التسعينات فقد شهدت فيها السينما انتكاسة جديدة بسبب الكلفة العالية لصناعة الأفلام دون تحقيق العوائد الموجودة .

*السينما من 1995 إلى 2006

مع حلول عام 1995 تم توجيه السينما إلى التلفزيون، وبعد تراجع سينما ايشل جام واعتبارها أنها سينما لا تلبي رغبات الجمهور، وتم توجيه السينما إلى التلفزيون والتركيز على الناحية الجمالية وأنشئت قنوات تلفزيونية تركية خاصة بالأفلام كما قامت وزارة الثقافة بدعم الإنتاج مباشرة مثل أوروبا وتوجيه الميزانية إلى مؤسسة التلفزيون.

ومع حلول الألفية الأولى وتطور تركيا اجتماعيا والتخلص من المشاكل المتعلقة بالهوية والقيم وتنوع الطلب على إنتاج الأفلام والمسلسلات في القنوات المحلية والوطنية والدولية بالإضافة إلى النجاح في المحافل الدولية، اعتبرت السينما التركية الحديثة قد دخلت العصر الذهبي من جديد وعادت لتلعب دورا مهما في السينما العالمية، وهذا لقربها من الشرق والغرب وبالتالي محاولتها لصنع هوية ثقافية والخروج من صراع الثقافات باحثة عن مضمون وروح خاصة بها وتنوعت في طرحها للمواضيع فاقتبست من الأدب الروسي في التأليف والإنتاج وأعدت طرح أفكار سينما ايشل جام بقالب ميلودرامي جديد بالإضافة إلى

الأعمال التاريخية التي تتناول حياة السلاطين في الدولة العثمانية التي لاقت رواجاً كبيراً في دول العالم خاصة العربية منها.

قبل الحديث عن كيفية تأثير الممثل على المشاهد سنطرح بإيجاز كيفية تلقي المشاهد للصور في مشهد معين وملاحظتها وكيف يحللها

3.المشاهدة وكيفية إدراك الصور:

بما أن الأصل في التصور هو الانطلاق من الرؤية العينية وتحويل العياني إلى متصور ذهني فإن ثقافة الصورة واحتلالها لعمليات الاستقبال البشري جعلها هي الأصل المعرفي، فصار الواقع انعكاس لهذه الصورة، وقصص الأفلام والمسلسلات على اختلافها تصنع تصورات معينة لدى المشاهد فنجد أنها تعيد صياغة الواقع على نموذجها وليس على شرطه الفعلي¹⁰ كما أن الصور تتحرك بطريقة أسرع من أن يدركها المشاهد كاملة فلا تترك له مجال لمناقشة المعلومات المارة من الشاشة، فالشاشة تقوم بصب الصورة داخل ذهن المشاهد لا يستطيع إيقاف ذلك لأنها تدخل بطريقة اللاوعي، مع التمهيد للتقبل والتركيز على تلك الصور، دون التفكير في شيء لأن التفكير قد يؤدي إلى إحداث عملية تشويش وهذا يعتبر طريقة من طرق التأثير، مما ينتج عنه اندماج مع المشاهدة دون معارضة، كما أن التعرض للمشاهدة دون أي تأثيرات حسية خارجية يصرف المشاهد عن الواقعية المألوفة ويسمح بتقبل أي واقع يقدمه التلفزيون وتلغى الخيارات لوقت معين أحياناً وبصبيها التشوه أحياناً أخرى، فالمتتبع يخضع عقله لعملية تصميم أثناء المشاهدة خاصة البرامج التي تتسم بالسهولة والسطحية والغنية بالحيل الضوئية والحركية والصوتية، وحتى وإن لم تساعد على البناء الإنساني الصحيح إلا أنها تحتل على النقاط المعلومات الاعتبارية¹¹ وتسمى بالخريطة الإدراكية ومن الأساليب الرائجة في تعديل الخريطة الإدراكية هي صناعة المشاهد الرمزية التي تقدم معرفة زائفة وشعور وهمي وتصور بعيد عن الواقع، ذلك المشهد الرمزي يتميز بقدرته على البقاء والالتصاق بالذاكرة وهو سهل الاستحضار كلما جاء ذكر القضية

المرتبط بها، والمشاهد الرمزية الأقرب للاستحضار الذهني في الفيلم هي المتعلقة بنظرة الممثل والإيحاءات البسيطة التي يقوم بها ¹²

4. النظريات النفسية السلوكية التي تفسر اللقاء بين السينما والمشاهد

1.4: فهم السينما من خلال النظريات المعرفية:

إن السينما بالنسبة للمعرفين ليست لغة ويجب أن تفهم باستخدام الفطرة والذوق، كما أن داخل نطاق المعرفة الإدراكية للمتفرج هناك ثلاث طروحات نوجزها فيما يلي:

أطروحة الفهم الطبيعي والتي ترى أن المشاهد يستخدم العمليات الطبيعية للتمثيل الذهني لكي يفهم الدراما تتمثل هذه العمليات في النظم النفسية والمعرفية المركبة للفرد والتي تسمح له بفهم العالم، فتفهم السينما من خلال تكيف الفرد مع وجود طريقة جديدة في التفكير أمامه، وليس من خلال التشابه مع الحياة الحقيقية في كتاب فلسفة العنف تطرح النظريات فكرة كيف ولماذا يستجيب المشاهد عاطفيا لشخصيات وأحداث متخيلة حتى لو أنه يعرف أن هذه الشخصيات المصورة غير حقيقية.

ترى نظرية الإيهام أن الصورة السينمائية ليست إشارة للشيء أو المنظر لكنها شبيه للشيء وبالتالي تعطي إدراك مباشر للعالم ويستمتع المتفرج معرفيا بأوهام ويصبح آلة تستجيب لأي مؤثر أما أطروحة التظاهر فتري أنه ليس صحيحا القول أن المشاهد يخاف من مشاهد العنف وإنما يعتقد أنه يخاف وما يعيشه في تلك الحالة هي أحاسيس شبه عاطفية صنعتها معتقداته ¹³ فهو يلعب لعبة التصديق هاته الأخيرة تحتاج إلى نية التظاهر ودليل ذلك أنه يخرج أحيانا من جلد المشاهد العرق في نهاية مشهد درامي وأحيانا دموع وبكاء، فتصديق الأحداث والرغبة في حدوث الأشياء وعدم حدوث أشياء أخرى محددة لا تبدو أنها معتقدات ورغبات متخيلة للتظاهر وإنما هي جزء من علاقة جديدة بين المشاهد والفيلم، بالإضافة إلى فكرة الشبيه أو النظير وهي شبيهة بنظرية التظاهر، تركز على الاستجابات العاطفية لعالم

متخيل، فقد يبكي المشاهد عند مشاهدة أحداث درامية مشابهة لأحداث عاشها أو يتخيل نفسه أنه يعيشها أو سيعيشها (كموت شخص أو فراق شخص ... الخ)

فهذه الدموع حقيقية لأنها تجعل الفرد يفكر في الأحداث العاطفية للعالم الحقيقي والأحداث المتخيلة تلك، تملك القدرة على التصديق. في هذا الصدد ترى كارين برادسلي أن أصحاب النظرية المعرفية يعتمدون كثيرا على فكرة التخيل فالفرد لا يحتاج إلى التخيل الواعي النشط وإنما لقدراته الإدراكية السمعية البصرية، وتجربة المشاهد إدراكية أكثر من كونها تعتمد على المتخيلة الإبداعية

يرى أصحاب نظرية الفيلموسوفي المشاهد العادي أنه يندمج مع المشاهد بمخيلته لكن التحول إلى الخيال الواعي يحدث عند البداية، ثم يشعر بالعواطف على نحو مباشر¹⁴ فالأفلام تعرض لنا واقعا جديدا، فتنشئ تفكير جديد، حياة وعواطف جديدة، كما أن نظم التفكير في العالم الحقيقي تسمح بالدخول إلى عالم الفيلم، فيتم تعديل الأفكار ومعايشته المشاعر، هذا الاندماج ينشئ نوع خاص من الاستجابة تسمح برؤية وتعلم تجارب جديدة فهي تجعل المشاهد بتعرف على واقعها كما لو أنه واقعه، لكن لا يتوقع أن واقعها سوف يتصرف دائما على النحو الذي يتصرف به واقعه

إن عقل المتفرج يكون أحيانا نشطا في استيعاب الفيلم، وفي نفس الوقت يدرك أشياء على نحو غير واع، فالفرد هنا يكون مشاركا ونشطا كما يكون منفثا وجاهزا ذهنيا لاستقبال التفكير المرهف للفيلم في لاوعيه يفكر في الصورة والافتراضات باعتبارها كلا واحدا في كل لحظة من الإدراك، كما أن الحوار والأحداث والأفعال والإيماءات تلتقي مع وعي المتفرج النشط كما تلتقي الحركات والألوان وتحولات التوليف مع اللاوعي المستقبل للمتفرج ولا يعتبر هذا انقساما في التفكير فالمضمون لا يتم التعامل معه بواسطة الوعي، كما أن الشكل لا يتم استقباله فقط عن طريق اللاوعي، فالإيماءات والأفعال يمكن أن تؤثر برهافة على فهمنا

الواعي للدراما، كما يمكن للون والحركة أن تجذب أعين المشاهد فيقيم علاقة واعية بينها وبين الحكمة¹⁵

الظاهرية: يرى أصحاب النظرية الظاهرية أن المشاهد يرى الأشخاص والأشياء من خلال تفكير الفيلم، أي بالطريقة التي يريد بها الفيلم أن ترى (طيب .شريز) فالفيلم لا يتم التفكير فيه، بل يتم إدراكه فالمشاهدة الدرامية تحدث أثرها على المادة الرمادية من المخ والصورة الذهنية التي يدفع الفيلم إلى تشكيلها لها علاقة مباشرة مع الفكر وبالنظر إلى ميساريس messarise فإن الأفلام بصفة عامة مفهومة لأنها مبنية باستخدام مهارات إدراكية عادية، هذا ما يخلق علاقة مباشرة بين المشاهد وما يشاهده، ففي الفيلموسوفي فإن الظاهرية ترى أن المشاهد يندمج مع الفيلم، من خلال الإسقاطات والتوقعات، أي يندمج في حوار فعلي مع ما يشاهده بحيث يجعله يشعر بالشخصية. وعلى مستوى عمليات المعرفة الإدراكية لأن لكل فرد إستراتيجيته المنفردة غير الواعية، وكل فرد يبحث عن أشياء محددة، وكل فرد ينتبه ويستجيب للعناصر المختلفة، وكل فرد يغرق في دراما الفيلم بطريقته الخاصة (الإيديولوجية، العاطفية، النفسية، النرجسية) وطريقته في التفكير تجعله منتبه إلى أشياء محددة في الصورة، فهناك موطن لقاء بين المشاهدة والمشاهد يصنع تفكيراً ثالثاً منفرداً وهو اشتراك تفكير المشاهد مع التفكير الفيلمي، فيتم تضمين الفيلم في العقل ويضيف المشاهد التفكير الفيلمي (أي الرسالة التي يريد إيصالها إلى المستقبل) إلى تفكيره ليعيد تشكيل على نحو طبيعي واع أو غير واع فيؤثر المشاهد والفيلم كل على الآخر¹⁶

وكما سبق القول إنه عند التقاء الفكرين ينتج فكر ثالث، فالفيلم بالإضافة إلى محيط تجربة المشاهد وميوله الثقافية ووضعه التاريخي واحتياجاته ورغباته تشترك جميعاً في خلق المعنى المعاش، والمشاهد كمشارك نشط يختار غريزياً مجالات وقطعا من الأفكار الفيلمية التي تحاول إيصالها إليه، فعندما نرى شخصية أو ممثل معين، يبدو لنا أننا نرى الشخص فقط، لكننا نراه بالكيفية التي يريد بها الفكر السينمائي أن نرى هذا الشخص¹⁷

*تأثير الفيلم: إن التفكير السينمائي الشكلي، الصوت والصورة وهو تفكير مؤثر يتواصل مباشرة مع جزء غير لغوي من العقل، يقول ستانلي كوبريك إن الدراما تمثل فرصة لإعطاء مفاهيم وتجريدات معقدة دون الاعتماد التقليدي على الكلمات¹⁸

2.4: الممثل النموذج: (النجم)

قبل الحديث عن تأثير النجم أو الممثل النموذج على الأفراد وجب فهم طبيعة صنع الممثل (أو معنى الممثل من الناحية أو الاقتصادية كي يصبح جاهزا ليتم عرضه على الشاشة) *مفهوم النجم (الممثل)

ظهر مفهوم النجم سنة 1910 بسبب التنافس القائم بين شركات الإنتاج السينمائي في الوم.أ وقد ساعد في ذلك تطور تركز الرأسمال في قلب صناعة الأفلام، ويعتبر نظام النجم عملية تصنيع بواسطة اكتشاف المواهب وتغيير أشكالها وتكييفها حسب مقاييس نموذجية محددة ثم يعرض في السوق (أي الفيلم) مع بقاءه تحت رقابة المصنعين، وبعد تصنيعه وفق الشكل المطلوب يكون الممثل قد دخل قانون السوق حسب سوق وسائل الإعلام وبالتالي أصبح سلعة وله ثمن يزيد أو يقل حسب العرض والطلب، ويتم تقدير ذلك حسب مدا خيل الفيلم¹⁹. وما يميز النجم أنه سلعة لا ينتهي بالاستهلاك من طرف الجمهور، بل تكرر ظهوره تزيد من قيمته وتجعله مرغوب أكثر فهو نوع من الرأسمال الثابت بالمفهوم الاقتصادي. فالمشاهد هو من يعطي طابع الأسطورة للممثل، وقد شبه ادغار موران في كتابه نجوم السينما²⁰ الممثل المعبود والمعجب بالعابد، أي أن النجم يصبح في نظر محبيه مثل الآلهة، محبوبا ومتابعا ويتم تقليده في كل شيء، ولا يقتصر هذا التقليد على الجانب المادي أي الأكل والملبس بل حتى في مشاعرهم تجاه الآخرين، وهذا ما يسمى بالتمثل أو التماهي، ويقصد بالتماهي أن المشاهد يعيش نفسيا حياة أبطال المسلسل أو الفيلم الوهمية المكثفة، القيمة والعاطفية، وهذا التماهي ينقسم أو يفتح باتجاهين: الأول هو عملية الإسقاط/ التماهي الغرامية التي تتوجه لشريك من الجنس الآخر، والاتجاه الثاني وهو الأكثر انتشارا اليوم، وهي

عملية تماهي تتعلق بأنا آخر، أي نجما من الجنس نفسه والعمر نفسه، فيفضل الذكور النجوم الذكور. والإناث تفضل الإناث، فالتماهي الذي يولد أثناء العرض أو أثناء المشاهدة يستمر حلميا خارج العرض²¹

فيحاول المعجب تقليد النجم، ويبحث عن بدائل للحضور الحقيقي، لتكون دعامات للتماهي (صور يحملها في الهاتف عن طريق الانترنت، بحث دائم عن حياة الممثل وعلاقاته، تاريخ ميلاده، مستواه الثقافي والاجتماعي ... الخ). فيحاول العابد أن يعيش وفي داخله حياة النجوم وفي لحظة ما يدخل السحر التعاطفي الواقع أو الميدان وهو إما أن يكون حلميا في كليته، وإما أن يكون حلميا / علميا (ويقصد بالتماهي الحلم الكلي هو أن الحلم يتماهي فيه الحالم مع النجم أي على مستوى الخيال، و التماهي العلمي هو إتباع طرق عيش الممثل وسلوكه الاجتماعي) ففي هذه الحالة سوف يقلد العابد عن وعي أو غير وعي أمر من أمور المعبود كما أن الممثل أو النجم يلعب دور على صعيد الخيال، وعلى صعيد الممارسة ولاسيما على صعيد جدلية الخيال والممارسة، أي في الحياة العاطفية للفرد، أين تصاغ الشخصية وهذا له امتدادات ثلاث حسب ادغار موران وهي التطهر والمحاكاة، والبعد النفساني، ففي وضع الطفولة تتموضع التأثيرات في وضع تطهيري محاكاتي وتترجم في العابد حيث تتحول المحاكاة إلى تطهر، وفي مرحلة المراهقة يظهر نوع من المحاكاة بطابعها الاجتماعي ليسهم في تشكيل الشخصية للفرد عند الكبر .

إن النجم الممثل يتدخل بأسلوب معقد في جدلية الوهمي والحقيقي، كما يعتبر نمط ثقافي يجسد السيورة البشرية التي أنتجته، وبهذا يندمج في حياة الفرد، ويتجسد فيها بشكل من الأشكال بالإضافة إلى واقع الفرد الذي يتغذى من الوهم إلى درجة يصبح هو نفسه نصف وهمي وقد يبقى النجم في الخيال دون أن يتحرر في الأفعال، وقد يظهر واقعا على السطح ويكيف السلوك، ويصبح معاشا كأن يسير السلوك النفسي العاطفي (مثلا إذا قدم الممثل نصيحة في فيلم أو مسلسل يصبح نموذجا يقتدي به، ويتطابق مع صوت الضمير

مما يجعل المشاهد في المواقف التي يتعرض لها يقول ماذا يفعل النجم لو كان مكاني؟²² فصناعة الممثل في سوق الفن تتطلب صناعة صورة جيدة له مركزة على شكل الوجه والجسم وفق معايير نموذجية، ويعتبر هذا شرط أساسي لبقائه في دائرة القبول فالاعتماد على صورته الخارجية وتحويله إلى وسيلة ثقافية، جعل صناعته تتماهى في جلب كل ما هو خيالي وما وراء الخيالي²³

3.4 تأثير الممثل في الأفلام السينمائية التركية على المشاهدة:

من بين المفارقات التي ميزت الأفلام السينمائية والمسلسلات التركية هي الاعتماد على ممثلين وممثلات بمواصفات معينة حتى أصبحت هي الأساس في إنجاح أي عمل سينمائي فالممثل يتم اختياره بشكل مصمم للعرض ويتم عرضه بشكل متكرر، فسبقا كانت أفلام هوليوود الكلاسيكية تصور الشخصيات الذكور عاديين اقل تميزا وأقل جمالا، ولا يتم الاهتمام به من الناحية الشكلية مقارنة بشخصيات الإناث التي يتعامل معها كأشياء ينظر إليها، ويتم التركيز عليها، نفس الشيء بالنسبة للسينما المصرية التجارية، فقد طرحت "لورا مولفي" 1989 هاته الفكرة بالقول: "الرجال يتصرفون والنساء تظهر"²⁴ أي أن السينما والتلفزيون حاليا كانتا تعتمد على جمال المرأة محاولة إغراء المرأة ذاتها أو جذب الرجال، فالفارق بين الأفلام والمسلسلات العربية والغربية والأفلام التركية الحالية هي أن استجابة النساء لصور الممثل التركي عند عرض جسد الرجل ووسامته على المرأة أمر غير معتاد، فسبقا كان يتم جذب مشاهدة النساء عن طريق المرأة الممثلة التي تصور معاملتها للرجل فيتم محاكاة الممثلة وتقليدها، كما أن المظهر البدني سابقا للرجل لم يكن يحمل أي علامات مميزة وجذابة، فاللياقة والجمال تخص المرأة أكثر منه، والممثلات النساء سابقا كانت تتطابق ومواصفاتهم مع معايير الجمال المحلية والعالمية، أما الرجل الممثل فكان يميل إلى أن يكون شخصية كاملة بصورة عامة. فالجمال الجسدي السائد في الأفلام والدراما ككل، لطالما ارتبط بالتأنيث حتى يتم تأنيث الجمال، أما السينما التركية فقد طرحت النقاش في المجال العام

حول الجسد الذكوري، ولطالما كان غير قابل للنقاش في المجتمعات العربية، والممثل (الرجل التركي) ذو ملامح غربية أوروبية ربما ما جعله أكثر تميزاً، وقد توصلت الدراسات إلى أنه حتى وإن تكررت مشاهدة وجمال ووسامة الممثلين وجمال الطبيعة في الأفلام الغربية الأمريكية والمكسيكية، إلا أن التركية أكثر تأثيراً على المشاهد العربي وأكثر تميزاً بسبب القرب الثقافي، أو ما يعتبر أنه قرب ثقافي على أساس أن هناك تاريخ إسلامي مشترك²⁵ ونظراً للانتقادات الكثيرة التي وجهت للأفلام التركية لما تحمله من محتوى مناقض أحياناً للعادات وتقاليد ودين الأفراد، وما تحمله من أفكار علمانية إلا أن هناك من اعتبرها أنها برامج ليست سلبية دائماً على المشاهد وأن تأثير الممثل كثيراً ما يكون تأثيره إيجابياً على سلوك الفرد، وخلافاً عن الترفيه فالأفلام التركية تتضمن رسائل إيجابية كالوئام العائلي وتعزيز مركز المرأة والمساواة بين الجنسين، وتمكين المرأة وتعزيز المعارف بشأن خلق المواقف وتغيير السلوك، والمشاهد التي تركز على العلاقة بين الممثلين والمحبة والتفاهم وجلب الزهور من قبل الممثل للمرأة الممثلة بعد مشادة كلامية في مشهد معين، يمثل نموذج لدور الرجل في علاقته بالمرأة في الواقع والعكس كذلك . فالأفلام تعمل على صناعة الواقع مادياً من حيث السلوكات اليومية وتقوم بتأثير غير مباشر على المتفرج وهذا عن طريق صناعيتها للواقع مادياً من حيث السلوكات اليومية وكيفية العيش، ومعنويًا من ناحية الأفكار والمبادئ التي تروج لها، فمفهوم الواقع بمعناه الكلاسيكي بدأ ينهار لأن الحقيقة التي كانت تستقي من وجوده أصبحت تستمد من السينما والتلفزيون، وصار الفرد يبني تصوراتهِ من خلال ما يقرأ ويسمع ويرى فيه، ويعتبر لييمان أن الواقع في الحقيقة كلمة لا تتحمل غير ما يعنيه الإنسان بنفسه أما غير ذلك فإنه يسمى صناعة الواقع²⁶ وهذه الصناعة تشمل وسائل الاتصال الجماهيري بما فيها السينما

5. خاتمة:

من خلال ما سبق نستنتج أن المشاهد يمكن أن يكون نشطا فهو يختار وينتقي أجزاء الصورة التي سوف يركز عليها، وتفكيره يختار طريقة للاندماج مع ما يشاهد (فيلم أو أي برنامج آخر) وخلفية الوجود تغذي ذلك الاختيار، والفرد بشكل واع أو غير واع يختار الأجزاء التي سيوجه إليها انتباهه في الفيلم.

6 قائمة المراجع

¹ Hemt baydlmir ; turk sinemasinin gelsimi (1895/1939), eskisehi rosmangazi university ,sosyal bilimler dergisi,cilt 6 sayr02 ,arlik 2005pp120.121.

جيوفري نوويل سميث ،أحمد يوسف هاشم النحاس :موسوعة تاريخ السينما في العالم ،السينما المعاصرة (1995/1960)، المجلد 03 ،ط 1 ،المركز القومي للترجمة ،القاهرة

²، 2010، ص551

برنامج ذاكرة السينما : السينما التركية ،إعداد إيهاب الخمايسية ،خالد الدعوم ،تعليق ، حسن حجازي ،ناة الجزيرة الوثائقية ،اخراج شركة طيف لانتاج الفني ،الأردن ،2017، تاريخ

³المشاهدة15 مارس2018 .

⁴إيهاب الخمايسية : المرجع السابق .

⁵جيوفرينوويل سميث : المرجع السابق ، ص 552.

⁶ جيوفرينوويل سميث: نفس المرجع السابق ،ص 553

⁷نفس المرجع السابق ،ص 554.555

⁸ Rifat Bali the motion picture in modern turkey , the Turkish cinema in the early republican years , Isis press,Istanbul.2007.92.98

⁹ Turkish women's predicament ;women's studies international forum.vol22,n°3.in the usa,1999.p303.

عبد الله الغدامي :الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي ،ط2،بيروت ،المركز

¹⁰القمي العربي ،2005،ص99

¹¹جيري ماندر ،تر:سهيل منيمنة ،أربع مناقشات لإلغاء التلفزيون ،د.ط ،د.دار نشر،ص 65

أحمد فهمي:هندسة الجمهور ،كيف تغير وسائل الإعلام الأفكار والتصرفات ،ط1،الرياض

¹²،مكتبة الملك فهد ،2015،ص 105.

دانييل فرامبتون ،تر:أحمد يوسف ،الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما ،ط1 ،القاهرة ،المركز

¹³ القومي للترجمة ،2009،ص237

¹⁴ دانييل فرامبتون : المرجع السابق ،ص240

¹⁵ دانييل فرامبتون :نفس المرجع السابق ص ،ص245.247

¹⁶ نفس المرجع ،ص ص 250.252

¹⁷ دانييل فرامبتون :نفس المرجع السابق ،ص 253

¹⁸ دانييل فرامبتون :نفس المرجع ،ص 254

¹⁹ Baechlin ; histoire économique du cinema,la nouvelle

édition .paris.1947.p172.

إدغار موران ،تر:إبراهيم العريس ،نجوم السينما ،ط1،بيروت ،المنظمة العربية للترجمة

²⁰،2012،ص 111

²¹ إدغار موران :المرجع السابق ،ص ص 109.110

²² إدغار موران :نفس المرجع ، ص ص 157.158 .

اندريا بيرس ،ويليامز،تر :شويكار زكي ،البيئة الإعلامية الجديدة ،ط1،القاهرة ،دار الفجر
²³للنشر ،2012، ص 174 .

²⁴ Harista salmandra ;the muhannad effect ,media panic Melodrama
and the arab fenal gaze.anthropological Quarterly ,lehmancollege city
university of new York,vol 85,n°1,2012,p57.

²⁵ Nazakat hussain hamasaeed : the impact of commercial global
television on cultural change and identity formation; astudy of
Kurdish women and the Turkish opera nor, Bradford media school,
university of Bradford,2011.p180.

محمد علي فرح : صناعة الواقع ،الإعلام وضبط المجتمع ،أفكار حول السلطة والجمهور
²⁶ والوعي والواقع ،ط1،بيروت ،مركز نماء للنشر ،2014، ص 99