إشكالية العمل الفني بين رؤية المخرج ورؤية الممثل السينمائي

د. طارق عبد الرحمن د. عمار هادي العرادي

مشكلة البحث :

وصف إزنشتاين الصراع بين الممثلين والمخرجين بالصراع بين " الذئاب والماشية " فهي تبدو إشكالية كبيرة بوجهين مختلفين ، بين المخرج الذي يريد تحقيق رؤياه ، والممثل الذي يريد تجسيد فهمه وتصوره للشخصية ضمن هيكلية البناء السردي للقص الفيلمي . وهذه إشكالية لم تكن وليدة اليوم . وإنما هي إشكالية رافقت الإنتاج السينمائي منذ أن أصبح فنا . ففي حديث "لتاليلر" كاتب السيرة الشخصية للمخرج ألفريد هيتشكوك قال : " إن كبار الممثلين من جون فونتين إلى جريس كيلي ، و من بيتر لورا ، إلى كارل كرانت. ليسوا سوى خراف في طبقات السيناريو المنقحة تنقيحا دقيقا. " . فيما يحاول الكثير من الممثلين اليوم - على وجه التحديد - من يتجاهل ويستخف بمقدرات المخرج . فيصر على خياراته ، ويؤدي ما يراه ، ويحدد التجربة والموقف والسلوك من عيناته . كونه ذا إرادة ، وليس إمعة أوتابعا . وهنا يحتدم الصراع بين عنصرين مهمين يشكلان جوهر صناعة السينما . فبقدر ما لعب المخرجون دورا كبيرا ومهما في تطور الفن السينمائي ، وتحريكه إلى أمام مكتشفين أسرار الصنعة ، واجدين قواعد للتمثيل السينمائي ، وناقلين الفيلم من مهمة الفرجة ، إلى مهمة أوسع كوسيط طليعي وتعبيري يتلاعب بلباب الجمهور . و لعب الممثلون دورا مهما لايقل عن مهمات الإخراج أيضا . فالقاعدة التي تقف عليها السينما إنما هي التمثيل . والسينما قبل كل شيء هي الصورة التي يشكل فيها الممثل عنصرا مهما وأساسيا في بنائها وتكوينها ولغتها إلى جانب الإخراج .

إن أي خلل يحدث للعلاقة بين هذين العنصرين يمكن أن يؤدي إلى كارثة في البنية القيمية للفيلم . وبالتالي إلى الفشل الذريع في تحقيق أهدافة . من هنا نجد أن تناول هذه المشكلة التي رافقت العمل السينمائي ، وما زالت قائمة . هي قضية مهمة تستدعي الفهم بين رؤى الممثل وتصوراته للنص . ورؤى المخرج وتصوراته لآليات النص ، وماهي حدودهما .وبناءا على ماجاء فالمشكلة تنطوي على تساؤلات : إلى أي مدى يخدم هذا الصراع التعبير الفني في الفيلم ؟ وهل يحقق هذا الصراع غاياته لدى كل من الممثل والمخرج ؟ وأين تصب هذه الغايات؟ . وهو ما نسعى للإجابة عليه.

هدف البحث

١- الكشف عن مديات إشكاليات الصراع بين المخرجين والممثلين عبر فن التمثيل والإخراج السينمائي .
٢- الكشف عن مزيّة الرؤى المثمرة بين المخرج والممثل عبر المنجز الفني السينمائي .

أهمية البحث :

تأتي أهمية البحث لفرزه وتفرده بالبحث في ظاهرة فنية رافقت الحياة السينمائية ، منذ كانت مخترعا علميا ، ثم تلمست الإخراج والتمثيل ، وولجت عالم الفن والخيال الفني ، وتجاذبت الأدوار لتحقيق غايات شتى . يكون للمخرج سطوته . وللممثل شأنه وعلاقة بالمشاهدين . ونشوء إشكالات مختلفة مابين مخرج وممثل ، وممثل ومخرج . فقد شهدت الحياة السينمائية مخرجين كبار، مثلما شهدت ممثلين كبار . فضلا عن تطورإقتصاديات السينما كصناعة ، أدى إلى تعاظم ظاهرة المخرج والممثل . وما زالت إشكالية علاقتهما ودورهما تعبيريا محل جدل وصراع ثنائي في كثيرمن ألأعمال الفنية . بل أن الذائقة السينمائية انقسمت لذائقة تنجذب إلى مشاهدة المخرج السينمائي . وأخرى لمشاهدة الممثل السينمائي . وتمثل ألأولى في نموذج المشاهد الأوربي والفرنسي على وجه التحديد . والثانية في أنموذج المشاهد ألأميركي وتأثيراتهما على العالم بشكل عام . ومن هنا تكمن أهمية البحث للدارسين والمعنيين . وأهمية دراسة وإغناء هذه الظاهرة . والتي من الممكن أن تكون حافزا لنا لوضع مؤلف كبير يناقش الجوانب التفصيلية التي تتعلق بأساسيات التشكيل الفكري لدى المخرجين والممثلين ، ومدى إنعكاساتها في أعمالهم الفنية والتي هي منشأ هذه الخلافات .

حدود البحث :

يتحدد البحث في دراسة فهم ظاهرة الخلافات الفكرية والفنية بين رؤى المخرج السينمائي إزاء العمل الفني . وبين رؤى الممثل السينمائي. و إزاء بعضهما البعض ضمن شواهد ووقائع سينمائية لكبار المخرجين وكبار الممثلين المهمين . الذين أثروا

الحياة السينمائية الفنية ، وشكلوا ذائقة فنية سينمائية . ونالوا جوائز تقديرية على منجزهم الفني .

الدراسات السابقة :

بحدود علمنا إحتوت مذكرات المخرجين والممثلين السينمائيين على خلافات فيما بينهم ناجمة عن طبيعة العمل . ولم تتناول أبعاد هذه الظاهرة إلا ماندر. وهناك مؤلفات فنية لكبار المخرجين سطروا من خلالها الرؤى الفنية التي يؤمنون بها . وكذلك لدى بعض الممثلين . وقد تناولت النقود الفنية في المجلات والصحف الرصينة خلافات هنا وهناك دارت بين هذا الممثل وذالك المخرج ولم تلتفت إلى نواحي مهمة في هذه الخلافات . وبقدر ما تكون هذه الكتابات مهمة إلا إنها لم تتجه إلى مثل منحى البحث . ولم نطلع على ما يسبق هذا البحث على منهجية نقدية أوتحليلية فنية تحقق ما نسعى ونصبو إليه . إلا أن هذه الكتب والكتابات قربتنا من تحقيق أهداف البحث .

المبحث ألأول:

مخرج ديكتاتور وممثل دمية .

هناك مقولة طريفة للمخرج الروسي المؤثر في تأريخ السينما "إزنشتاين " . واصفا الصراع بين الممثلين والمخرجين " بالصراع بين الذئآب والماشية " . فهي إشكالية تنزع إلى تغليب مايريده المخرج لتحقيق رؤآه من جهة ، والممثل من جهة أخرى ، الذي يحاول تجسيد فهمه وتصوره للشخصية ، ضمن البناء السردي ، أو الموصوف الفيلمي للقص " السيناريو " . والإشكالية هذه ليست وليدة الساعة . فهي إرث سينمائي . المخرجون إكتسبوا مميزات مكنتهم في بدايات السينما من الممثل . إذ لم يكن الممثل غير " موديل حي " . وحتى الممثل الجيد والكبير، كان يشعر في حينها وكأنه حرفيا غير ماهر . كان يجبر على أن يقوم بأشياء بدائية . حيث كان يقال له اضحك ، ابك ، اغضب ، اندهش ، تحرك ، قف ...إلخ . وهكذا ظل الممثل ليس سوى موديل حي تتحكم فيه إرادة المخرج . " ١/ ميخائيل روم / ص٢٢" لذا كان القسم الأعظم من المخرجين يعطون ألإيعازات للممثلين أثناء أداء المشهد .. استديروا .. لماذا لاتندهشون ؟ .. إندهشوا أقوى ! . . قفوا هكذا !! . قد يبدوا أن التعامل على

هذا النحو يظهر الممثلين على أنهم مجرد دمى . ولربما أسوأ من ذلك ! . فقد بالغ بعض المخرجين بالإستخفاف بأمكانيات الممثلين إلى درجة وضيعة . حتى بلغ بالمخرج السينمائي الكبير " جون فورد " ذو القدرات الإخراجية الفذة ، وصف الممثلين في حديثه مع المخرج السينمائي الكبير " جان رينوار محدثا إياه بالفرنسية قائلا : " عزيزي جان لاتنسى مطلقا ما سأقوله لك الممثلون هراء" ٢/ حياتي وأفلامي/ ص٨٠ . مع إن وجهة نظر جان رينوار مختلفة تماما . وكان في أفلامه يتمكن الممثل من التعبير عن ذاته ، مثلي تاما كما يقول . أنا أقدم الخط العام وعلى كل واحد منا أن يجد ضمنه صورته وحريته ، دون أن يبتعد كثيرا عما ننتظره منه . ٣/ السينما الفرنسية / ص٢٩. ويصف جان كوكتوالممثلين بالملائكة الذين ينبغي لهم أن يطيرون ولكن داخل أقفاص ٤/ السينما الفرنسية / ص٢٢ . وهذا نمط من أنماط الديكتاتورية ضمن تكتيك معين . فهو يطلق هذه الملائكة ويرخي لها العنان ضمن حدود معينة لايمكن تجاوزها .وقد يرى البعض أن المخرج أصبح مؤلّه في ميدانه على حد وصف الناقد " ماري ألن " عندما قال : " إن المخرجين أصحاب الرؤيا ألهموا ممثليهم بأن ينظروا إليهم مثل آلهه ، تستحق أن يضحوا بحياتهم في سبيلها . ٥/ التمثيل السينمائي/ص٢٦ . والممثل ألإيطالي المعروف " مارشيلوماستريانى " يتطابق مع المخرج وسيادة أفكاره . ويرى على المخرج دراسة السيناريو . و على الممثل أن لايفعل ذلك .. ويفضل ماستريانى أن يبقى الممثل جاهزا للحديث مثل جاهزية الطفل للّعبة . ٦ التمثيل السينمائي /ص٢٦ ويشير ماستريانى إلى خطورة التصرف الشخصي للممثل بعيدا عن رؤى المخرج ، لأن إطلاق الممثل للأحكام الذهنية ، والتردد ولو لجزء من الثانية يعطل حرية اللعب بالعواطف . أو لربما تعيق حركة جسدية أو عقلية إنفعالية عنده .وعليه سوف يلّون صورة الشخصية ويثير في إدراك ونفسية الجمهور تفسير ما . ٧ التمثيل السينمائي /ص٤٤ قد ينطلق ذلك من كون أن التمثيل هو أداة من أدوات الإخراج ؛ وليس العكس . كما يرى آلان كاسبيار . وهو واحد من الأدوات في رأي " أزنشتاين " الذي يعتبر الممثل آلة مسرحية يسعى إلى تقليل السينما من ألإعتماد عليه بقدر الإمكان . ٨ السينما آلة وفن ص ٢-٨ وفي ضوء ذلك يرى آخرون أن الممثل في حقيقة ألأمر قطعة مرنة يشكلها المخرج والفنيون ألآخرون حسب رغبتهم ٩ كيف تمثل للسينما / ص١٩٠ . ويشعر كثير من المخرجين بالحاجة إلى إبقاء الممثل جاهلا لما سيحدث ، حتى حين يتلقى الممثل الفطيرة على وجهه . مفضلين الحصول على ردة فعل حيوية ، غالبا ما

تكون نتائجها مرضية جدا . ١٠ كتاب التمثيل السينمائي /ص ٨٥ مستندين في ذلك على قانون الفعل ورد الفعل الطبيعي الذي يحقق وجهة نظر المخرج ، والحصول على تعابير أكثر واقعية بعيدا عن التكلف والمبالغة . ومن المخرجين من يتعامل مع الممثلين بعنف قبل تصوير المشهد المشحون عاطفيا . ويتلاعب ببعض الممثلين جسديا لوضعه في حالة من التجلي والتعايش لإعطاء ردود أفعال تلقائية طبيعية يرنو إليها المخرج . ففي فيلم الطريق نحو الشرق " وضع غريفث " ليليان غيش " على لوح جليدي عائم في نهر متجلد . وأخذ الجليد شيئا فشيئا يتشقق بخطورة . والمخرج يلتقط ردود الفعل الجسدي تلقائيا بعد أن زجها بمجاهيل الخوف المريع . ووضعها واقعيا أمام تهديد حقيقي محيق بها . ليسجل الحدث من وجهة نظر غريق . لم يكن هناك داع إذن " ليلليان غيش " أن تمثل الخوف . فقد وضع جسدها تحت تهديد خطر الموت الحتمي مما أكد إستجابتها الآلية لحفظ الذات بشكل طبيعي . ١١كتاب التمثيل السينمائي / ص٨٦ هنا يحاول " كريفث " من وجهة نظره إستغلال الأبعاد والمعاني الجديدة التي تخلقها الظروف الجسدية البايلوجية للمشهد . لقد إستخدم " غريفث " هنا التكنيك النفسي والجمالي الغريب ، لإستخراج وسائل جسدية لتحريض الفعل النفسي الطبيعي للمشهد . قد يتفق معه البعض بهذا المنطق ، وقد يخالفة البعض ألآخر . سيما وإن الممثل أستدرج إلى موقف يجهله . وهذه الطريقة إعتمدها المخرج المسرحي " بيتر بروك " لإستشراق الحس اللحظوي في مواجهة الممثل لأي طاريء .

هناك الكثير ممن يعطي أهمية كبرى لفن ألإخراج السينمائي ، رغم أهمية الممثل الذي يعد أداة من أدوات العناصر المرئية ، التي تخضع لمشيئة المخرج ، وتجتمع في يديه مقدراتها.على أن الممثل يحمل في ذاته كإنسان حي فيض من المشاعر والتجربة السلوكية وألإجتماعية والثراء الثقافي . والمخرج هو المبدع الخلاق الكلي للعمل الدرامي ، والماسك لكل خيوط السينوغرافيا للعرض العام . من هذا المنطلق غالبا ما تبرر دكتاتورية المخرج في تحقيق رؤآه . ومن المخرجين السينمائيين الذي يعد طاغية ودكتاتوريا في تعامله مع الممثل ، حيث يعتبره مجرد آله أودمية أوطينة يشكل منها مايشاء .. هو " الفريد هتشكوك " . الذي إعتمد في فيلمه النوافذ الخلفية العام ١٩٥٣ تجربة " كلوشوف " حيث إبتكر هتشكوك ترجمة خاصة لهذه التجربة . إذ إستطاع أن يثبت ذلك !. " لقطة لجيمس إستيوارت وهو يطل من النافذة على كلب

صغير يجري إنزاله في سلة من الطوابق العليا إلى ألأرض .. نعود لستيوارت الذي يرسم بسمة حانية على شفتيه . ولكن لو أظهرت فتاة عارية تمارس تمريناتها الرياضية أمام النافذة المفتوحة ثم عدت إلى الممثل المبتسم مرة أخرى فسوف ينطبع في ذهنك أنه عجوز متصابي قذر !. " هنا يتدخل المتفرج نفسه ليكمل اللقطات الموصولة. ويرى فيها ما أوحى به المونتاج إليه .. ١٢ التذوق السينمائي / ص٩٥ . وهكذا مثل كوليشوف أخذ البعض من المخرجين يرمي كل ألأداء اللحظوي أو المستجلب . ويكتفي بوجوه محايدة مع تلاعب بالتكنيك السينمائي ، لتحويل الوجه المحايد إلى قناع مفعم بالتعبير . و أعطى " المخرج روبي ما مويان تعليماته إلى الممثلة الكبيرة غريتا غاربو ألا تفكر بشيء في اللقطة ألأخيرة في فيلم الملكة كريستينا ، مثل القناع المسرحي الشرقي . سمح وجهها للمشاهد أن يضفي عليه معنى من خلال خبرته الخاصة ١٣ التمثيل السينمائي / ص٩ وغالبا ما تتحكم التقنية السينمائية بحركة الممثل وطبيعة أداءه. " فدائرة التركيز الصارمة التي تحددها اللقطات القريبة مثلا تحصر إهتمام الممثل بمناطق التفكير والشعور ، ردا للإستجابة ورد الفعل . أما في اللقطة العامة والمتوسطة أي الدائرة ألأوسع للمناخ البيئي المحيط فيجب أن يبدو الممثل مرتاحا ، وعلى صلة عضوية مع البيئة الطبيعية الموضوعية للزمان والمكان ." ١٤التمثيل السينمائي / ص٩٧ . وهنا ندرك بأن ليس للممثل السينمائي فضاء من الحرية الشخصية الكافية للأداء ، كما هو في المسرح . فخصوصية التقنية السينمائية وأسلوب وشروط العرض مرتيط كثيرا بعناصر السمع مرئية وأسرارها .

إن إستجابة المتلقي لأداء الممثل يخضع لأحكام التقنية السينمائية وشروطها . وأفضل مثال لذلك تجربة " كلوشوف " المعروفة سينمائيا بإستخدامه لقطة لوجه ممثل محايد الوجه في سياقين مختلفين وبنتيجتين مختلفتين وبشكل مدهش . إذ وضع سلسلة من اللقطات لسجين بوجه محايد خاليا من أي تعبير . ثم لقطة لذات الوجه المحايد . فيبدو إنه يتضور جوعا .. وبعد ذلك تبدو على وجهه إمارات السعادة . وفي سلسلة ثانية للقطة لنفس السجين لذات الوجه المحايد . يعقبها شباك السجن المطل على طيور تمر في السماء ، وعودة للسجين فنلاحظ وجهه المحايد وكأنما إكتسب إبتسامة شفافة للتوق للحرية . إنه نفس الممثل ونفس ألأداء ، ونفس الوجه المحايد . ولكن القدرة الفائقة على التركيب المونتاجي ، جعله وبطريقة ساحرة أن يؤدي ألأدورار المطلوبة

والإحساس المطلوب ، دون أن يقوم بأي شيء في الحقيقة . ١٥ التذوق السينمائي / ص ٩٥ . إن مهمة المخرج هي نقل القصة إلى الشاشة . أي تحويل السرد ألأدبي إلى سرد صوري . ولكي يفعل هذا عليه أن يستعين بحركة الكاميرا والتوليف ، وكل ألأدوات التعبيرية ألأخرى للمهنة . ومع هذا فإن مجال عمله غير محدد تماما . وحيث أن جميع عناصر الإنتاج تحت تصرفه . فهو من الناحية النظرية الشخصية الوحيدة التي تستطيع تتخيل الصورة الكاملة للفيلم . وهو صاحب الأمر والنهي في توجيه جميع الفنيين بما فيهم الممثل ، ويملي عليه ملاحظاته و أفكاره . فألأفلام بالدرجة ألأولى تفهم من خلال الصورة المتحركة والمخرج هو الذي يقرر العناصر المرئية ، وإختيار اللقطات والزوايا والمؤثرات والعدسات والمرشحات والتكوين والحركة وحركة آلة التصوير ..الخ . وثمة علاقة خاصة دائمة بين المخرج والممثل في السينما ، بحيث ثار نقاشا طويلا حول ما إذا كان الممثل بيدق تحركه رؤيا المخرج في لعبة شطرنج .. فبعض مخرجي أفلام الحركة سرعان ما يتحدثون مع حصان مثلما يتحدثون مع ممثل . مستندين في ذلك على أن الكثير من القرارات المتعلقة بتطور الشخصية متروك للمخرج عموما ، وهي من صلاحياته حصرا . فنظرة المخرج للشخصية يتبعها التفسيرالمبدئي ثم يكتمل شكلها في غرفة المونتاج . ويرى " ما يرخولد " أن الممثل أكثر من عازف " فيلهارموني " يلتزم بالنوته الموسيقية المدونة له ، وبالتعليمات الصارمة للماسيترو المخرج . عالم المعرفة العدد٢٧٤/ ص١٧٢ . إذ يرى هنا " مايرخولد " المثل مجرد آلة حية تقوم بتنفيذ مهام محددة بمساعدة ألآلة الموسيقية البايلوجية التي تعمل لدية كعامل إيقاعي يعمل علة ضبط الزمن مثلما هو ألأمر في المسرح أو السينما . إن وظيفة المخرج هامة بشكل كبير. والتطور السينمائي يعتمد على المخرجين وإبداعهم العاصف ، ونشاطهم المجدد الخلاق كونهم عنصر مهم رائد في صناعة السينما . وكلما كان الفن السينمائي أكثر تعقيدا كان للمخرج السينمائي دورا كبيرا أكبر . من الناحية الفنية وألإيديولوجية وألإبداعية . إن رفعة السينما وتطورها ونهوضها الفكري والجمالي إرتبط بمخرجيها البارزين أمثال كريفث ، وإزنشتاين ، وفورد ، وإنطنيوني ، وديسكا ، وأورسن ويلز ، وستالي كوبرك ، وكبولا ... وغيرهم . هؤلاء لعبوا دورا كبيرا ومهما في تطور الفن السينمائي . وفي تحريكه إلى ألأمام ، مكتشفين أسرار اللغة . وأوجدوا قواعدا للتمثيل السينمائي . ونقلوا الفيلم من مهمة الفرجة ، ليلعب دورا طليعيا إستحوذ على لباب الجمهور . ولم يكن ذلك بمعزل عن الممثل .

فالقاعدة التي تقف عليها السينما هي التمثيل . فالسينما قبل كل شيء هي الصورة التي يشكل فيها الممثل عنصرا مهما وأساسيا في لغتها و بنائها وتكوينها . وكما هو الحال بالنسبة لوجود أنماطا من المخرجين السينمائيين . هناك أصناف متنوعة من الممثلين السينمائيين . أصنافا مقسمة حسب النمط وألأسلوب وقوة الجاذبية التي تمارس تأثيرها على نفسيات المشاهدين . ويمكن أن تساعدنا هذه التقسيمات على فهم الطبيعة الجمالية لفن ألأداء التمثيلي وإختلافاته . وبالتالي حرية الأداء والإجتهاد فيه وحدود تصرف الممثل بعيدا عن رغبات المخرج . وينقسم الممثلون حسب مستويات وأصناف من حيث مستواهم المهني . فهناك الممثل المحترف ، والممثل النجم ، والثانوي ، والكمبارس ، وممثل البديل ، والممثل الطفل ، والممثل الحيوان ، والممثل ألأنميشن . وكل واحد من هؤلاء له حدود معينة يستند عليها في مجال تخطيه للدور الذي يلعبه . فالممثل النجم والنجومية تضفي عليه وتعطيه مساحة كبيرة وآفاق واسعة من الحرية والقوة والإختيار والتصرف في الأداء . والممثل هو كل من يؤدي دور تمثيلي في الفيلم ، سواء كان هذا الدور رئيسا ، أم ثانويا . والممثل هو ألأداة البشرية التي تجسم معاني النص المكتوب ، وتكشف أغراضه جملة وتفصيلا . حتى يؤثر على المشاهدين ، وينفذ إلى سرائرهم في نبرة صوتية معبرة. وفي إماء آت وإشارات منظمة ، وحركات متسقة ومترابطة . ١٦ المعجم السينمائي. والتمثيل السينمائي على العموم هو الظهور في أحد ألأفلام السينمائية والقيام بأداء الشخصية أو دور من ألأدوار. و يحتاج التمثيل إلى دراسة ، ووقتا طويلا ومرانا مستمرا . فضلا عن الموهبة والإستعداد والتدريبات العملية . وهناك فئة من الممثليين المحترفين وفئة من الهواة ، وعلى الفئة ألأولى يقوم عنصر التمثيل في ألأفلام . ويساندها مجموعة من الهواة والوجوه الجديدة التي تشق طريقها بين المحترفين لتحتل مكانها بين أعلام الفن . وهناك مايسمى بممثل البطانة أو " الكومبارس " أو الصورة الظلية . وهو واحد من ممثلي المجاميع ، ولكنه يقوم بنطق كلمات بسيطة ، وجمل قليلة في المشاهد الجامعة بين كبيرمن

الممثلين الصامتين المعروفين في اللغة الدراجة بإسم " الكومبارس " . وهناك مايسمى بالممثل الثانوي bit- player وهو من يقوم بأداء أدوار ثانوية في الفيلم وقد يكون الدور صامتا أو ناطقا . ويشترط في مثل هذا الممثل أن يكون على دراية وإلمام بإصول التمثيل . مع القدرة على التعبير ويفضل من يكون من سبق له العمل

في ألأفلام. لأن هذه ألأدوار الصغيرة لها أهميتها في التكوين العام للفيلم .١٧ معجم الفن السينمائي /ص٣٥ . وهناك نمط آخر من الممثلين هو ما يدعى بممثل الشخصية feature player or acuter decomposition وهو الذي يؤدي دورا هاما في قصة الفيلم ، ولكنه ليس بالظرورة بطلا أو نجما . وكذلك الذي يقوم بتمثيل الشخصيات والنماذج البشرية ويبرع في أدائها . وقد يكون الدور قصيرا ، ولكنه يترك في النفس أثرا كبيرا . وكما أن هناك ممثلون محترفون ، هناك ممثلون وهواة amateur actor يقومون بأداء أدوارهم غالبا دونما مكافآة . وكذلك هنالك ممثل المجاميع . والذين يلعبون أدوارا صامتة في العادة. ولا يذكر إسمه في قائمة الممثلين .

إن وجود القطبين الرئيسيين في صناعة السينما ، المخرج والممثل . أوجد صراعا وتجذبا لاينتهي ، يتجسد في التفاعل السلبي وألإيجابي للوقوف على أفضل أداء لتجسيد الشخصية في الفيلم . يقول المخرج " أندريه تاروكفسكي " في هذا الخصوص . أن المخرج لايهتم بأن يكون إله !. لكن الفرق تجبره على أن يلعب دور ألإله . إنه يرغب بأن يملك الحق بأن يحظى ولكن الممثلين يسعون بعفوية كي يجعلوامنه حكما أعلى . لأنه من الضروري جدا لهم وجود حكم أعلى. تاركو فسكي /ص١٧٧ وعلى عكس ذلك فالمركزية في العمل الفني ستتعرض لإهتزاز. وبالتالي التفكك وسوء الفهم . وهنا يثار تساؤل علينا التوقف عنده: هل قيادة المخرج ضرورة لتقويم العمل وبنائه ونضجه ؟ وهل الممثل أداة يجب أن تكون طيعة في إستجابتها لخيارات المخرج ؟هناك خصوصية للأداء التمثيلي في السينما . والمخرجون لايتعاملون مع الممثلين بشكل متسا و ، فممثلي " فلليني " يختلفون عن ممثلي " جودار " و "بونونسكي" . هناك إختلاف في رؤى المخرجين حول الممثل النجم . فالنجوم بقدر ما هم مختلفون عن بعضهم ، ينظر لهم بناء على إسلوب المخرج في التعامل مع الممثل . فممثلوا " بيرجمان " مثلا قد إندمجوا بإسلوبه بشكل لايقوم على التمثيل بقدر ما يعيش تلك الحياة التي يجعله المخرج يحس بها . فما هو هام بالنسبة "لبيرجمان" هو كيف يصمت الممثل ، وكيف ينظر إلى اللقطات ألأكثر طبيعية ، وألأكثر إقترابا من التعبيرية التي تحيل وجوده غير محدود بإطار الشاشة . ** إنهم لايمثلون! فهم مشبعون بحب الحياة المليئة بالمعاناة . وبقدر ما يستطيع النجم الهوليودي النجم قادر على التمثيل بشكل ممتع وبارع في كل مكان ومع أي

مخرج . فشل ممثلوا "بيرجمان " إلى حد ما بالعمل مع المخرجين ألإنكليز وألأميركان ! . ولم ينالوا نفس الشهرة والقبول . لأنهم لايستطيعون التمثيل بالمعنى ألأميركي ومنهم " إيف أولمان ، وماكس فون سيدور، وبيبي أندرسن ، وبيور نستراند ، وأنكريد شولن " هناك الكثير من الممثلين النجوم على وجه التحديد من يحاول أن يصر على خياراته ويؤدي ماهو يراه ، ويحدد التجربة والموقف والسلوك من عندياته .. وهذا النمط من الممثلين هم من يقف حجر عثرة في طريق ذاته عبر إشارات منتقاة بصورة إعتباطية ، أو عن طريق إلقاء تفسير معين للشخصية . ١٨ التمثيل للسينما /ص٨٩ . وفي المقابل تدفع دكتاتورية مخرجين أمثال " إنطنيوني ، ورومان بولنسكي " إلى " أن يظل ممثلوهم أقل آلية في التحرك ألإرادي ، بحيث لا يؤثر فيهم أي مؤثر خارجي سوى المخرج نفسه " بعيدا عن الكليشيات وألإشارات وألأداء المبيت " ١٩ التمثيل للسينما / ٨٩. ويلجا الممثل إلى ذلك عندما يشعر بالخوف ، و يستحضر التعبيرات الجاهزة من أفلام سابقة له . وعند ئذ يمنع نفسه من تجريب سلوكيات جديدة . هذا ما نجده عند " روبرت متشم ، وكلارك كيبل، وكيرك دوغلاس " مع أن الطريقة الوحيدة هو أن يكون الممثل منفتحا للحظة الراهنة . وأن يسمح لنفسه بألإستجابة لتلك التجربة المعينة فقط ؛ بالقدر الذي يصفه له المخرج .

المبحث الثاني :

مخرج متغطرس وممثل خانع

لغلو المخرج أسبابه . أهمها قلة فاعلية الممثل . فهناك من هم قليلوا التجربة . وهناك من هم هواة . و حينما يعتري الممثل الضعف ، والخنوع وألإهتزاز وقلة الثقة بالنفس ، ينزع المخرجين للسطوة والغرور في أحيان كثيرة . هذا الغلو وصل إلى إطلاق ألأحكام لدرجة جعل الممثلة " لسلي هوارد القول : " إن بالإمكان ألإستغناء عن الممثلين وإحلال أي شيء مكانهم " ٢٠ نجوم السينما /ص٧ . وأحيان مختلفة تدفع الظروف ألإنتاجية بالممثل ليكون خانعا أو مجاملا أوتابعا مهادنا للمخرج . يقول الممثل الفرنسي الشهير " جيراردوبا رديو" : الممثلون مثل ورق " الكلينكس " يمكن رميهم وإستبدالهم بآخرين . ٢١ كتاب دوباردیو /ص ١٤٨ وهذا مايجعل الممثل يتشبث بأي دور في سبيل صراع البقاء . وهناك مواقف صعبة تواجه الممثل ، يصطدم المخرجون بها ويغالون بممارسة إستبدادهم . ففي فيلم ذهب مع الريح

إنفجر المخرج " فيكتور فليمنك " غاضبا بينما كان يدرب ممثليه في أحد المشاهد . وكانت النجمة الجميلة " فيفان لي " تتعنت وتتمنع عن تنفيذ توجيهاته بخصوص بث المزيد من الوقاحة والعهر للتعبير عن دورها فقالت : " لاأستطيع أن أكون عاهرة ألاتفهم ذلك ؟ فنظر إليها "فلمنك لبرهة ، ثم لفّ نسخة السيناريو التي تمسك بها ورماها نحوها صارخا بوجهها : " آنسة " لي" بإمكانك أن تضعي اللفافة في مؤخرتك الملكية !!. " ٢٢ كتاب كلارك كيبل / ص٣٣٩ . قد يوصف مثل هذا التصرف بالغطرسة . ومن المخرجين ذوي الطبع الحاد من يقسو على الممثل كالمخرج الفرنسي " بيالا" . عندما أبلغه الممثل " أنكونينا " بعدم موافقته على أداء أحد المشاهد . فرد عليه " بيالا" قائلا : " ستؤدي المشهد لأنك لحست ألأرض للعمل في هذا الفيلم " ٢٣ كتاب دوباردیو/ص١٣٤ . هذا النوع من التحاور بين المخرج والممثل سيفضي إلى مزيد من الإذلال وألأفول والفشل لإنجاز حالة إبداعية . وكذا المخرج الفرنسي " مارسيل كارني " الذي يقول : " أن المخرج الذي يترك حرية ألأداء للممثلين ، لن يحصل على شيء يذكر . وينبغي أن يكون هو المعلم ويصحح له المواقف والنبرات الصوتية ، كما يتوجب عليه فرض إدارة عامة تجعل الجميع يعملون في إنسجام منشود . ٢٤ السينما الفرنسية /ص٣٩ على أن تقييد حرية ألأداء تتقيد عند بعض المخرجين لحد تحديد حركة الممثل وتحسب بالثوان . جاعلين من الممثل " ربوت " موقوت. فالمخرج " فنست مينيلي" يخبر الممثل " جور هاملتون" أن يسير بإتجاه الطاولة ثم يعد إلى الخمسة ثم يلتقط قلم الرصاص !! . ٢٥ التمثيل السينمائي / ص٩ و "مارسيل كارني و فنست مينيلي " ليس أفضل من المخرج ألألماني "جوزيف فون سترنبيرغ " إذ يقول الناقد "جون لوبال" إنه قام في أحد أفلامه " بتوجيه مارلين ديترش أن تعد إلى ستة وتنظر نحو مصباح كأنها لاتستطيع أن تعبث من دونه " . هذا النمط من الممثلين لايحق لهم أن يفعلوا أكثر من اللازم ولا أقل من ذلك . ٢٦ التمثيل السينمائي /ص٩ . قد يحدث هذا في المسرح ! . ولكن في السينما كان فعالا !!. فنظام السينما هو الذي ينحو في أغلب ألأحيان إلى تفتيت طاقة الممثل . بل وقد يحدث لهذا الأخير، بأن يطرد جسديا خارج الشاشة !. لايترك عليها سوى يد تهتز أو قدم تتحرك سابقة قدم أخرى . أو ظهرا منحنيا. كل هذه وغيرها تحل محل الكلام ومحل ألأداء والملامح والحركة. وأحيانا يلغى الجسد ولايبقى غير الصوت . " المواطن كين عندما يصرخ بإسم زوجته .. " تدانووووو.. " وصدى صوته يعبر تعبيرا مذهلا . ومقابل ذلك يمكن للسينما أن تلغي

الممثل كليا وتجعل ألأشياء والمواقف تتكلم بدلا عنه أو بإستبداله بصوت بديل أكثر منه . وذلك ما دفع " أدغار موران " الذي يستهين بقدرات الممثل ومهنته ، ويستخف بها بقوله : " أن تكون ممثلا أمرا لايتطلب ، لاتدريب ولامهارة . ولهذا السبب نجد أن عددا كبيرا من ممثلي السينما ، بل ومن بين أكثرمنهم بدأ بالنجوم يأتون من الشارع عادة " . ولهذا السبب يؤكد ما جاء " أدغار موران " . ونجد أيضا أن الحيوانات مثل الكلب " رانتانتان ، ولاسي " و الحصان " فيوري والقرد " شيتا " يؤدون أدوارهم بأسلوب طبيعي للغاية . ٢٧ نجوم السينما / ص١١٨ وهنا يتسأل المخرج الكبير " أزنشتاين " لماذا يستخدم الممثل ليتقمص شخصية فلاح في الوقت الذي نستطيع فيه أن نخرج ونصور الفلاح الحقيقي !. " أزنشتاين " في هذا الكلام يتفق كثيرا مع وجهة نظر المخرج ألإيطالي " فيتوري دي سيكا " وقت بحثه عن ممول لفيلمه سارق الدراجة وجوبه بالموافقة المشروطة من أحد الممولين ، المال مقابل إسناد الدور الرئيسي للممثل السينمائي الشهير " كاري كرانت " !. إلا أن " دي سكا " لم بستطع أن يتخيل ممثلا أنيقا وجذابا مثل " كاري كرانت " في هذا الدور . لذا فقد أسند المخرج الدور لعامل حقيقي هو " لامبرتو ماجوراني " أنظر فهم السينما /ص٣٨٩ . وإضافة إلى " دي سيكا " هناك الكثير من المخرجين الروس وألإيطاليين من أمثال " ورسليني ، وأزنشتاين ،و بود وفكين " وغيرهم إستخدموا أناسا من الشارع ليؤكدوا هذا الرأي . ويقول المخرج الروسي " دفجنكو" معززا آرائهم بقوله : "لايجب أن يساورنا أي خوف من أشخاص ليسوا ممثلين محترفين . وعلينا أن نتذكر جيدا ، أن بإمكان كل إنسان أن يمثل بثقة و بشكل ممتاز على الشاشة مرة في الحياة على ألأقل . " ٢٨نجوم السينما/ ١٢٤ . وإستخدم مخرجون آخرون ممثلين غير محترفين ، ليظهروا أكثر واقعية . ويشعر " روبيرت بيرسون " مثلا بأنه يمكن صنع فيلم يتجاوز إرادة الذين يظهرون فيه ، وذلك بعدم إستخدام ما يفعلونه . وإنما بإستخدام ما هم عليه . وفي ضوء ذلك يقول المخرج ألإيطالي " إنطنيوتي " : ليس على الممثل السينمائي أن يفهم بل مجرد أن يكون . وهناك الكثير ممن يعد لعبة الممثل واحدة من وسائل التعبير السينمائي المتراصفة مع الوسائل السمع بصرية والقابلة دوما إلى ألإلغاء !. مقابل هذا نجد أن إدارة الممثلين من قبل المخرج يمكنها أن تشكل الفن ألأساس في بعض ألأفلام. فهناك أفلام تعد أفلام تمثيل ، وتمتاز بالقيمة التمثيلية . منها فيلم " عربة إسمها الرغبة ، و دكتور زيفاغو ، وشرق عدن ، والخادم " ولقد شدد نقاد السينما من أمثال " أندريه بازان " على

ألأهمية المتزايدة لإدارة الممثلين ، ولكن من وجهة نظر المخرج . وفي الغالب وعند بعض المخرجين المعروفين ومنهم " فدريكو فلليني " كان يرشد ممثليه بأن يلقوا بدل الحوار أرقاما عند تمثيلهم للمشد !. ويتم فيما بعد كتابة الحوار ليناسب المرئيات .. مما يجعل الممثل أداة في يد المخرج ، الذي هو سيحدد حواره رغم كونه لم ينطق حوارا على ألإطلاق . أي لم يؤد شيئا على وفق الحوار أو فحواه . وإنما تحرك فعله على فق تعليمات فأصبح دمية يتلاعب بخيوطها المخرج . وما على الممثل إلا أن يطلق صوتا ليجمع وجه ممثل مع صوت ممثل آخر . ٢٩ أنظر فهم السينما م ص٣٩٧ . وفي هذا الصدد يقول الممثل المعروف " إنتوني كوين " : " لم يكن النص الذي أراني إياه فدريكوفلليني أكثر من أريعة صفحات . ولكن الشخصية التي أرادني أن ألعبها كانت شخصية جميلة ، وذلك في فيلم الطريق ، لم أعرف آنذاك إن كنت سأتكلم في الفيلم باللغة ألإنكليزية ، أم بألإيطالية ، أم بألأسبانية . قال لي لايهم قل أرقاما فقط !. مايهم هو تعبير وجهك وشخصيتك لاتفقد الشخصية وأنت تحاول التركيز على تذكر الدور .٣٠ أنا فلليني / ص٤٥٦ . هذه النظرة للممثل ليست من عنديات المخرج فحسب ، وإنما ساعد في تكريسها نجوم السينما أيضا . ومنهم الممثلة " ليليان غيش " مثلا إذ تقول : " إن التمثيل في السينما يعني تنفيذ ما يطلب منك ، ثم قبضك الأجور " ٣١ أنا غريفث ص٢٣٧ . وتتمادى " ليليان غيش " في الخضوع والإنقياد للمخرج إلى درجة التأليه .. ففي حديث لها داربينها وبين واحده من زميلاتها " ماي " قالت :

ماي : عن ماذا يتحدث الفيلم الذي تمثلين فيه ؟

ليليان : عزيزتي ماي لقد تدربت طوال الصباح على مشهد واحد فقط ، ولحد ألآن لا أعرف ما هو الموضوع .

ماي : ولكن السيد غريفث يعرف !.

ليليان : بالطبع إنه يعرف كل شيء !!. ٣٢ أنا وغريفث والسينما .

ومن الخطورة بمكان أن يجعل الممثل من المخرج طوطما يعبده وينصاع إليه بإمعه متطرفه .. وهذا السلوك شجع من غطرسة وديكتاتورية المخرج . .أضعف كثيرا من شخصية الممثل ودوره ألإبداعي .

المبحث الثالث :

مخرج مرن وممثل متغطرس

يرى المخرج المسرحي" مايرخولد " .. " بأن كثيرا ما يوجد لدى الممثل النجم ميل لبناء دوره ، إنطلاقا مما كتبه المؤلف . وقد يرغمنا الممثل على التغلغل إلى أعماق أيديولوجيته عبر الصيغ لمادية . وأمامه خياران ويحتاج الأمر لأن يتبين الممثل ما إذا كان قادرا على العمل في ظل المنهج الراهن مع المخرج الراهن ، أم أنه سوف يدخل معه في تضاد . إن الممثل الجيد قادر على السحب من رصيد مصادره ومراجعه الذاتية ليتوحد مع الشخصية التي يجسدها دون معونة أحد " . ٣٣ التمثيل السينمائي / ص ١٢٠ ونزعة التضاد هذه إنما هي منظومة أو نظام إستوديوهات هوليود التي من مجرياتها خلقت سطوة الممثل وإستحواذه على دور المخرج منذ وقت طويل في صناعة السينما . حيث لم يكن هناك إحتياج للمخرج المحترف ، بل للممثل المخرج الذي كان من الطبيعي أن يدس أنفه في كل شيء من النص إلى الوان المنظر وألأزياء ،

ومخططات الحركة " الديكوباج" . لكي يصيرها جميعا على وفق مقاسه . ويجعل من نفسه بؤرة ألإهتمام ، لمجرد أنه النجم !. ومن ناحية أخرى فقد تمكن ممثلون مثل " تشارلي شابلن ، وماري بيكفورد ، ودوكلاس فيربانكي ، " من فرض شروطهم وأجورهم الخيالية ، منذ العشرات من القرن الماضي . وتمكنت ممثلات مثل " بيتي ديفنس ، وكاترين هيبورن ، وجريتا جاربو ، " في الثلاثينيات . وفي ألأربعينيات مثل " مارلون براندو ، وألزبث تايلور ، وريتشارد بيرتون " في عقد الستينيات . من تحدي مديري ألإستوديوهات وكبار المخرجين وإملاء شروطهم عليهم . ٣٤ صناعة ألأفلام / ص١٣٩ . إن قوة سطوة النجوم وغرورهم ، كان مبعثه من إعتقادهم بوجود حق مكتسب لديهم بإتخاذ القرارات الحاسمة على صعيدي التمثيل وألإخراج . وذلك مما وضع إدارة الإستوديوهات في مواقف لاتحسد عليها ؛ فإما التعامل مع النجم أو الخسارة المفجعة . لقد كانت وما زالت " العملية ألإنتاجية مرتبطة أساسا بإهتمام بطل الفيلم النجم ، وقبوله بالمشروع . وغالبا ما تتخلى إدارات الإستوديوهات عن صلاحيات الموافقة على المشروع السينمائي ويضعونها في أيدي نجوم السينما . " ٣٥ صناعة السينما / ص١٣٩ ويتمتع الممثلون

الكبار اليوم بالقدر نفسه من إتخاذ القرارات أمثال " توم كروز ، وميل كبسون ، وبروس ويلز ، وأرنولد شوارزينيجر، " وبنفوذ لم يسبق له مثيل . ولهم صلاحيات مطلقة . تبدء من الموافقة على النص السينمائي وفرض التغييرات التي تناسبهم ، إلى إختيار المخرجين والممثلات اللواتي يتقاسمن معهم أدوار البطولة . ثم الحصول على النصيب الأكبر من إيرادات ألأفلام . ٣٦ صناعة ألأفلام / ص١٤٠ ومن هنا نستنتج أن نجاح كثير من الأفلام يعود إلى الجهد الديناميكي لأداء الممثل في التقريب من الشخصيات وملامسة شغاف تكوينها . وهذه المهمة ليست بالسهلة على ألإطلاق . فمن أجل دوره في فيلم " راعي بقر منتصف الليل " عثر الممثل النجم " داتسن هوفمن " على معطف عتيق مهتريء في مخزن ،إرتداه في الشوارع لكي يتعايش مع الشخصية ، محاولا إستنساخها والدخول في حيثياتها من داخل جلدها . و من خلال ذاته لتعميق الشخصية . مما أثار دهشة المخرج " جون شلزنجر " الذي رافق " هوفمان " في بعض تسكعه . عندما لاحظ إلى أي درجة إمتزج هوفمان بالبيئة من حوله وتوحده مع الشخصية . هنا نستطيع أن نؤكد بأن حالة " هوفمان " تعكس الحساسية الفنية . وتستجيب إستجابة قوية لأبعاد الشخصية وألأشياء والتجارب الذاتية متضمنه إستعادة تلك الإستجابات بصورة إرادية . لقد كانت مهمة الممثل هنا ونعني به " هوفمان " هي الحفاظ على فرط إحساسه أمام الموقف . أي بمعنى أن يكون منفتحا إتجاه التأثيرات المحرضة التي توفر لديه إستجابات حيوية. إن حاسة " هوفمن " المفرطة للموقف وألأشياء هي بالتأكيد إنعكاس لرؤية المرء للعالم . هنا يتأكد دور الممثل الفاعل . فهو يشغل كامل عناصر كيانه الجسدي والذهني والعاطفي . ويبني مستودعا مرجعيا للشخصيات . ونستنتج من ذلك أن الممثل قادر على تفكيك النشاط السلوكي للشخصية . وهوجهد لايستهان به ، ولايمكن الإستغناءعنه . وهنا يقف المخرج الروسي " أندريه تاركوفسكي " على التضاد من هؤلاء الممثلين الذين يطلق عليهم تسمية الطليعيين ذوي التكوين التحليلي . وهم نمط من الممثلين الذين لايستطيعوا التمثيل بعفوية ، وإنما يبنون تصورهم للشخصية عبر فهم كامل لعلاقات ومحركات ألإمور المبنية على الجدلية .. كيف ، ولماذا ، وماذا وأين . وهم حريصون بإطلاعهم على تناسب ألأجزاء وتفكيك العلاقات بألآخرين ، وتشخيص سياقات القصة . أي بإختصار يؤدي الممثل الدور الذي تصوره هو . ويعلق " تاركوفسكي " على هذا النمط من الممثلين المجتهدين قائلا : " ما أن يبدء الممثل بالفلسفة إتجاه دوره ومشاركته في الفيلم . أي إتجاه نظرته العامة .. فإنه سيفقد بلحظة

ما ؛ كل ما هو قيم وأساسي " . ٣٧ تاركوفسكي /ص ١٦٦ . ويضيف معيبا عليهم إستلاب حقوق المخرج والحفر في جرفه مؤكدا " أنه يحاول حسب فهمي للأشياء إحلال نفسه مكان المخرج .. وهو في ذات الوقت يقوم بخيانة الفكرة الإخراجية " ٣٨ تاركوفسكي / ص٦٧ . وبقدر ما هناك أفلاما تعد حقيقة أفلام الممثل ، حيث يكون الممثل هو مركز إستقطاب الجمهور وباعث العافية في شباك التذاكر كما هو " توم كروز ، وجورج كلوني ، وبراد بيت " ولهم الكلمة الفصل في عملية إستقلالية ألأداء على ألأغلب . هناك ما يسمى أفلام المخرج كذلك أمثال " هتشكوك ، وأورسن ويلز ، وسبيلبرغ ، وجورج لوكاش ، وكودار ، وفرانسوا تريفو ، وليلوش ، وأندريه فايدا ...الخ " . الذين تدّر أفلامهم إيرادات خيالية . وهم الصانعون الحقيقيون لهذه الأفلام ، ولهم التصرف المطلق في بنية الشخصيات ومكوناتها وتحريك الممثلين وبغلو ، يصل إلى حد المبالغة . إذ يكون دور المخرج تلقينيا ، ومحددا كيفية أداء ممثليه لأدوارهم . حيث يكون الممثل في هذه الحالة تحت سطوة المخرج ، الذي لايقبل بسهولة على أداء الممثل . فينتزع منه مايريد إنتزاعا ، حتى لو بلغ ذلك تصويره ثلاثون مرة " تيك " . كما حصل في فيلم إسكندرية ليه ليوسف شاهين ، وهو يتعامل مع الممثل الكبير نور الشريف !. وعكس ذلك تماما عندما إستقر خيار شركة " يونايتد إرنست " على المخرج " ستانلي كوبرك " لإخراج فيلم " دروب المجد " و كانت قد إشترطت عليه أن يلعب دور الكولونيل " داكسن " أحد أكبر نجوم السينما ، فوقع إختيار " ستالي وبرك " على الممثل " كيرك دوكلاس " وفعلا قبل الدور ، وأ بدا إعجابه بالسيناريو . ولكن عند ما إستلم " كيرك دوكلاس " النص النهائي إمتعض كثيرا ، وأرسل بطلب المخرج وسأله : " هل كتبت الحوار بنفسك يا ستالي ؟ فأجاب أجل . فقال دوكلاس : لماذا فعلت ذلك يا ستالي ؟ فرد بهدوء : كي أجعل منه فيلما تجاريا ، إني أريد كسب المال !. وطار صواب " دوكلاص " وثار غاضبا ونعته بسيل من الشتائم وقال له : " لقد أتيت لي ومعك سيناريو قام آخرون بإعادة كتابته .. كان النص الأصلي يرتكز على كتاب جيدين ومعروفين . وقد أعجبني النص الأصلي وليس هذا الهراء ." ورمى بالسيناريو الجديد ليتناثر في أرجاء الغرفة . وقال له : " سترجع للنص الأصلي أو لن أقوم أبدا بصنع الفيلم . " وبالفعل خضع " ستالي كوبرك " لمشيئة " كيرك دوكلاص " وقام بتصوير السيناريو الأصلي . وأعتبر هذا الفيلم من أهم ألأفلام الكلاسيكية المميزه . ولعله أهم فيلم قام ستالي كوبرك بصنعه . أنظر كتاب " ستلي

كوبرك " سيرة حياته وأعماله تأليف " فنسنت لوبركو " . ٣٩الفن السابع دمشق ٢٠٠٥/ ص ١٧٩

٣

المبحث الرابع :

مخرجا دكتاتوريا وممثلا معتد ا برأيه .

إن حدود التعامل بين المخرج والممثل وحدود العلاقة بينهما ، غالبا ما يشوبها الكثير من سوء الفهم والتجاوز والإعتداد بالرأي . وشواهد هذه العلاقة واسعة في ميدا ن الصناعة السينمائية كظاهر من ظواهرها ألأزلية. منها تجربة إعتداد الممثل " كلارك كيبل " وشعوره المفرط بالخجل ، وتمسكه برأيه ورفضه فكرة البكاء !. ووصفه بأن البكاء ليس من صفات الرجولة . وتمسك بهذا الرأي ، بالرغم من كل المحاولات التي بذلها " فكتور فلمنك " لإقناعه بالعدول عن رأيه . كذلك فعل المنتج " سيلزنك " وفعلت الممثلة " كارول لومبارد " لتوضيح أن بكاء الممثل ليس عيبا أو مخلا بالرجولة ، وهما وقت ذاك في محنة تصوير أحد مشاهد فيلم " ذهب مع الريح " ومحاولة التأثير عليه بأن المشهد سوف لن ينسى ولن يغيب عن الأذهان متى ماكان أداؤه فيه مقنعا ومتقننا . ولكنه أبى أن يفعل ذلك . وأخذ يرغي ، وإزداد إصرارا ورفضا لفكرة ذرف الدموع من أساسها . فإقترح عليه المخرج " فلمنك " بطريقة أخرى أن يصور المشهد بحالتين . ثم يقوم " كلارك كيبل " بإتخاذ القرار المناسب لتفضيل أحدهما . وبعد المشاهدة قرر " كيبل " على مضض أن يظهر باكيا !.٤٠ كتاب كلارك كيبل ص / ٣٣- ٣٤ . وهذه إدارة مرنه يتعارض معها مخرجين كبار أمثال " كلووز ، وجان رينوار ، وبريسون " . و "كلووز" كان يؤذي الممثل نفسيا بفرض رأيه . وكان يصفع الممثل في بعض ألأحيان !. ويقول له " أنت صاحب طباع عنيدة ويلذ لي أن أحطم عنادك " . وكذلك المخرج " بريسون " يضغط على الممثل نفسيا بإسلوبه الذي يستلب به شخصية الممثل لفرض عليه شخصية "بريسون " المخرج فهو من المخرجين الذين يفرضون أسلوبهم مع محق شخصية الممثل ٤١ السينما الفرنسية /ص٢٢٦ . وهناك الكثير من الممثلين النجوم المتغطرسين يمعنون التدقيق في الحفاظ على الصورة التي هم عليها ، ويتصرفون بعيدا عن السياقات المألوفة والمعروفة للإصغاء للمخرجين . وبالعكس بعض ألأحيان لايجد

الممثل ما يبرر موقف أوحركة أو أداء يفرضه المخرج . ومن ثم تحدث عدم قناعة في تأدية الدور، ومن ثم يؤدى بحوافز قد تحطم بناء الفعل نتيجة لفقدان هذه القناعة . والسؤآل .. هل يصنع البناء التمثيلي من قبل المخرج بألإشتراك مع الممثلين ؟ أم ماذا ؟ إنها مسألة تتعلق بطريقة إعداد هذا البناء ونوعيته . غيرأن البناء التمثيلي يبقى السلاح ألإخراجي الرئيسي الذي يصعب تقويم أهميته . البعض من المخرجين يؤكد على أن زمام المبادئة بيد المخرج ؛ والبناء التمثيلي هو العماد ألإخراجي الرئيسي ألأول . وإذا لم يكن هناك بناء تمثيلي محكم فإن المخرج سيكون ضعيفا . مما يتيح الفرصة للممثلين بأن يتحركوا على وفق رغباتهم . ومن ثم لن يفهم المشاهد كما ينبغي له . فمن المؤكد أن الجمع بين الحركة - مهمة المخرج - والكلمة - مهمة الممثل - تخلق فكرة المشهد . وهنا تتشكل لغة المخرج . أي أن المخرج يقف بين نص المؤلف ، والممثل . لذلك من الضروري ألإنطلاق مما سبق ، بإعتبار لغة المخرج الخاصة في التعبير عن أفكار ه ، هي البناء التمثيلي بالذات . الذي يجب عليه أن يعبر عن فكرة ومحتوى المشهد ، وأن ينقل كل بناءه الشعوري وإيقاعه .. إذا أين تكمن حرية الممثل وما هي حدودها ؟ " إن المرحلة الثانية من عمل المخرج تعتبر مستحيلة دون عمل مشترك مع الممثل . وهذا يعني أن المخرج يمسك بأحد نهايتي الخيط الذي يهز به الممثل . والممثل بدوره يمسك بالنهاية ألأخرى التي يهز بها المخرج . " ٤٢ مايرخولد / ص ٢٢٥ . إنها الطريقة الناجحة في إطلاق سراح المصادر الداخلية للممثل. تلك المصادر التي قد يكون الممثل غير واعيا بها بالضرورة .. ومن ثم غير قادر على إستخدامها إراديا . المخرج " جان رينوار " يعد مخرج الفيلم ليس خالقا وإنما (قابلة) تمثل مهنته في توليد الممثل . أما الأداة التي يستخدمها المولد من أجل إنجاز مهمته فهي معرفة الوسط المحيط والخضوع لقوة هذا الوسط .. إذا المخرج صانع وقائد الممثل لتحقيق اليقين .٤٣ جان رينوار حياتي وأفلامي / ص١١٦ . وجان رينوار واحدا من المخرجين المتغطرسين والمتزمتين والمعتدين بآرائهم . ولكنهم يتعاملون مع الممثل بمرونة ، وينتزعون منه مايريدون بطريقة تبدوا العملية ألإبداعية تجري وكأنها تفاعلية وليست قصرية . فعندما يقدم أحد ممثلي "رينوار " أثناء البروفة تمثيلا يعتقده خاطئا ، لايقول له هذا تميلا سيئا ، أو أنت على خطأ . ولكن يقول له " هذا رائع وتصورك عظيم عن هذا الدور ، وأود أن تكرر المشهد من أجل ضبط النقاط التفصيلية لاغير . وعندما يقرأ الممثل المشهد مرة ثانية يجعله رينوار يلاحظ بعض التفكيك الواضح ،

ويلفت إنتباهه إلى إمكانية التأثير بالجمهور بشكل أفضل من خلال إعطاءه أهمية أقل لهذه النقطة أوتلك . وشيئا فشيئا ولكثرة البروفات يتغلب المخرج على مقاومة الممثل ويحصل منه على ما يريد بالضبط " . يقول : " رينوار أعلم تمام العلم بأنني حققت النتيجة المرجوة حينما يقتنع الممثل بأن التعديل الذي جرى على تلك البروفات تنبع منه هو أي من الممثل ، وحينما يصرح بعد ذلك وهو يذكر تعديلاتي فيقول لقد أثرت على رينوار !. " . وبين مرونة المخرج التي يبديها هناك إعجاب متبادل بين المخرجين والممثلين بعضهم آزاء البعض ألاخر . و يروي لنا المخرج " ثيو أنجلو بولوص" عن الممثل " ماسلو ماستریاني " انه قال شيئا أعجبه كثيرا : " أنا مجرد طفل ، وأنت ألأب الذي يروي لي القصص . إذا عرفت كيف ترويها جيدا فسوف ألعب لعبتك " . ٤٤ عالم أنجلوبولوس السينمائي / ص ٦٠ . ومن الممثلين النجوم الذين تجاوبوا تجاوبا إيجابيا وتفاعليا مع المخرج ، الممثل " روبرت دي نيرو " حينما إستجاب لطلب زيادة وزنه في فيلم " الثور الهائج " ثلاثين كيلوغراما ، ليتناسب مع شكل شخصية الفيلم الرئيسية الملاكم " جيل توما " من أجل المصداقية اللازمة لتصوير شخصية عصرية حقيقية مألوفة لدى الجمهور. وقد كوفيء الممثل " روبرت دي نيرو " على تقمصه المذهل للشخصية بمنحه جائزة ألأوسكار . وكذلك قصة الممثل " توم هانكس " وتجربة الجندي رايان وتخفيض وزنه خمسة وعشرين كيلو غراما . ٤٥ صناعة السينما /ص ١٢٥ ، ١٣٣ ، ١٣٤ . وهناك ممثلون جاءوا من أوساط رياضية لم يتصور بعضهم إنه سينضوي إلى فريق السينما يوما . وأصبحوا نجوما كبار وممثلون من الطراز ألأول مثل " جوني ولسمور " بطل ١٠٠ متر، و أرنولد شوارزينجير" بطل العالم السابق في كمال ألأجسام ، وحاكم ولاية كاليفورنيا ، إضافة إلى " ستيف ريفرز " بطل أفلام هرقل و " بروس لي وجاكي شان " وغيرهم . ومعظم هؤلاء هم صنيعة مخرجين جاهدوا في سبيل إستثمار بعض القدرات والماهرات والصفات التي إمتازوا بها هؤلاء الرياضيون . ولكن النجم السينمائي رقم واحد في العالم " تومي كروز" ليس صنيعة أحد وقدراته ألأدائية نابعة من مواهبه التي فرضت نفسها بالتدريج . إلا إنه وزوجته ألإسترالية " نيكول كدمان " وضعا نفسيهما تحت تصرف المخرج ألأميركي " ستالي كوبرك " ولمدة عام كامل للقيام ببطولة فيلمه " عيون واسعة ولكن مغمضة ١٩٩٩" ، لحبهم التعامل مع هذا المخرج وللعلاقة الفنية وألإبداعية الوطيدة بينهما ، دفعهما هذا إلى التنازل عن معظم أجريهما الكبيرين ، وقبلا بأجرين رمزيين . علما أن أقل أجر يتقاضاه " توم

كروز " هو خمسة وعشرين مليون دولار . إضافة إلى إيراد شباك التذاكر . ذلك من شواهد العلاقة ألإيجابية التفاعلية و الحرص الشديد ؛ لأجل تحقيق مستوا فنيا رفيعا.

المبحث الخامس :

العلاقات المرنة بين المخرج والممثل ..

للممثل والمخرج إشكالياتهما . ألأول في كيفية استيعابه لأفكارالآخرين وجعلها وكأنها صادرة منه . والثاني في تقديم أفكاره حتى يقبلها الممثل ويدخلها على دوره ليصل إلى النتيجة المطلوبة . والواقع أنهما يواجهان مشكلة واحده من جانبين مختلفين . وهذا يفسر السبب الذي يثير ألإحتكاكات بين المخرج والممثل . في حين تنتفي أوتقل بين المخرج وبين مجموعة الفنيين . فمثلا لايتطلب من الممثل " أن يخرج لنفسه أثناء قيامه بالتمثيل . ويمكن أن يكون الإدراك الذهني مساعدا له قبل الشروع بالتصوير . لأنه عند ئذ يطلق طاقاته الإبداعية للتفكير بالشخصية ويدعم مثل هذا ألإدراك عمل المخيلة . " ٤٦ التمثيل السينمائي / ص٨٥ . لذا فالأمثل أن يعرف كل منهما حدوده آزاء ألآخر. المخرج يعرف بالضبط إلى أي حد يستطيع أن يواجه شخصية الممثل ، وبالمقابل يعرف الممثل من ناحية أخرى ما يريده المخرج منه بالضبط حتى يفعله . فأواصر العمل المشترك تتطلب تفاعلا ديناميكيا لتقريب وجهات النظر . وهذا يتطلب أيضا جهدا " دبلوماسيا " كبيرا من قبل المخرج لتحييد الممثل بإتجاه الرؤية المطلوبة . وبمقدار ما يصل المخرج والممثل مبكرا إلى توحيد الكلمة والحركة ، بمقدار ما يدخل الممثل بشكل عضوي في البناء التمثيلي . وبمقدار ما يكون المخرج أقرب إلى العضوية التمثيلية من خلال رسمه النهائي للبناء التمثيلي وتوزيع اللقطات . وإذا لم يوحد العمل على النص ، مع العمل الفيزيائي - البروفات أو التمثيل الموقعي - غالبا ما يحدث أن المخرجون والممثلون يتصورون بشكل مختلف الجانب الديناميكي المقبل للمشهد . أي كل يعمل على هواه !. ومن ثم سيكون المخرج مضطرا لحشر الممثل بالقوة في بناء تمثيلي قسري . فيحدث للممثل التناقض الكبيربين أن يكون سيد ا في الكلمة وعبد في الحركة ، لأن الحركة من مهمات وأدوات المخرج . ويشير الدكتور عقيل مهدي تساؤلا مهما في إمكانية تحقيق مصالحة بين الخطة ألإخراجية ، ومكونات العرض ولقائهما في أفق إبداعي واحد . وهو في ألأقل طموح كل مخرج جاد على إعتبار أن الممثل واحدا في مكونات

العرض وعنصرا فاعلا فيها . ٤٧ى كتاب النص والميزانسين/ ص٧ وينسحب ذلك أيضا على السينما كما في المسرح . حيث أن الميزانسين المسرحي يخضع لعضوية الممثل المبدع بوصفه تعبيرا حيا والذي يبرر من الداخل . أي من خلال أداء الممثل نفسه حتى عندما يفرغ المخرج من تصحيحه وتشكيله للميزانسين ، ويقوم بأداء وظيفته على أكمل وجه ، ليبقى مصيره أوقدره معلقا في قبضة الممثل وقوته وإقتداره على نسج أوحياكة ميزانسين بحيوية أكبر . ٤٨ النص والميزانسين/ ص١٠ . إن المخرج الدكتور عقيل مهدي ينصف الممثل والمخرج معا ، حيث يكمل الممثل حدوس المخرج ودوافعه وطلاقته الفنية ورؤيته الشخصية ، من خلال الكادر الجماعي للممثلين والفنيين . ويتفق رأيه كثيرا مع توجيهات المخرج الروسي " ميخائيل روم " حيث " يعتبر الممثل مبدعا لدوره وتأويلاته ومؤلفا لها . ولكن من الطبيعي أن الجهود التأليفية لكل المؤدين تتوحد من قبل المخرج . وفي المرحلة ألإبتدائية يجب أن يعرف ماذا يريد الممثل ، وعلى ماذا يجب أن يحصل ، ويجب أن يجد الطريق إلى الممثل " .٤٩ ميخائيل روم /ص ١٧٨ . هنا يضع " ميخائيل روم " المسؤولية ألإبداعية على عنصرين مهمين من العناصرالمرئية وهو الممثل إلى جانب المخرج . ويبدوا أن من ألأهمية بمكان أن يكون هناك توافقا وإنسجاما وحبا متبادلا بين الممثل والمخرج . ومن ثم لابد أن تكون النتائج فاعلة ومثمرة . يقول الممثل الفرنسي " دوباردیو : إني أقوم بعملي كممثل وليس أي شيء آخر . عملت تحت إدارة مخرجين أحترمهم مثل فرانسوا تريفو ، وآلان رينيه ، وآلان شابا . وبفضلهم تكشفت موهبتي ، وكنت مفتونا بالعمل معهم . " إن هؤلاء المخرجين الذين عمل معهم " جيراردوبا رديو" كانوا ينظرون له وكأنه عجينة طرية جاهزة للتشكيل .. وهو يقول بهذا عرفانا : " لقد تمكنوا من تشكيلي على النحو الذي أرادوه . لم يكن لدي أفكار مسبقة عن الشخصية التي ألعبها . كنت إلى حد ما في عملي معهم في حالة تشكل دائم ." هذه ألأقوال التي سيقت تجعلنا نلمس كيف يجسد " جيرار دوباريو " طبيعة التفاعل وألإنسجام بين الممثلين والمخرجين ألتي أثمرت صقل طاقات إبداعية لممثل له جمهوره ألآن . وعلى العكس تماما ما حصل له مع المخرج " كودار " الذي يفسر السينما كما يراها . و" جيرا دوباردو " شخصيا لايحب أن يشرح له ألآخرون طريقة إحساسه . لأنها أفضل السبل في قتل ألإحساس . كان " جيرار " دائما يطلب من " كودار " بأن يدعه يعيش إنفعالاته .. وكان "كودار " من جانبه يصف العمل مع " جيرار " قائلا : " ليس من السهل قيادة دب

ولو كان محبوبا . دوباردو رجل خجول لكنه لايفي بوعده " . ويرد " جيرار " على ما وصفه به " كودرار " بأنه رجل خجول لأنه عمليا ليس للرجل بالضرورة أن يتفوه بكلمة لأنه خجول مع ذاته .٥٠أنظر دوباردیو/ص١٣٦. إن الغلو في إملاءآت المخرج على كيفية أداء الممثل كما يفعل " كودار " وتحجيمه ضمن تصورات وأفكار وحركات المخرج ، جعل من بعض الممثلين يحاكون شخصية المخرجين بتطابق ملفت للنظر . وهو ما لفت إنتباه المخرج الروسي " ميخائيل روم " إلى إن العديد من الممثلين من مثل " سوخين ، وروبين لهم نفس حركاتي ألإيمائية و بشكل خاص لدى الرجال . لقد كنت مندهشا من هذا الوضع لأنني لم ألاحظ بنفسي كيف غرزت في الممثلين تعابير الوجه وحركاته . " ٥١ ميخائيل روم /ص ١٥٤ . وينطبق هذا ألأمر على المخرج السينمائي يوسف شاهين . فالممثلون ينطقون الكلمات على نفس طريقته السريعة من ناحية مخارج الحروف. و حركاتهم تشبه بعضهم البعض إلى حد التطابق ، والتي مصدرها أداء يوسف شاهين . وهذا ناتج بألأساس عن طريقة شاهين نفسه في تمثيل الدور أمام الممثلين، و تطبيقه الصارم للبناء ألأدائي . والقيام بتحقيق أضداد - تكتيكات - ملفته للنظر مبالغا فيها تؤدي إلى لعب ألأدوار بأداء واحد هو أداء المخرج . يقول المخرج اليوناني " ثيو أنجلو بولوس : لايعتقد بأن على المخرج أن يؤدي المشاهد للممثل كي يحاكيه . بل أقترح نوع التمثيل الذي يريد فيه خلق حالات معينة بعيدا عن النمذجة " . ٥٢ أنظر عالم ثيو أنجلو بولوس / ص١٥٩ .إن الممثل يقوم بالتقليد عندما لايكون بمقدوره على إستيعاب الصورة كاملة . أو رسم خطا رؤيويا لها ، نابعا من أعماق قراره النفسي والشعوري ، الذي يتطلب من المخرج أن يكون ذو علاقة مرنه لفهمه . وهذا ما توصل إلية المخرج والممثل " ميخائيل وروم ، وإليا كازان " بعد أن كانا شديدي الحرص على التفرد بأفكارهما وطروحاتهما الفكرية والجمالية . وفضلا إختيار البحث المشترك مع الممثل عن الفهم الحقيقي للشخصية فهما صحيحا . فالمخرج إذ يحلل النص ويكشف أفعال الشخصيات ، يقوم بإحداث التقارب مع الممثل الذي يبحث و يفتش ويتخيل بنفسه عن ماهية النص والحدث. وإن هذه العملية للعلاقة المرنة تخلق تطورات مشتركة موضوعية ومنطقية بلا شك ، لها إنعكاساتها الفنية ألإبداعية . البعض من المخرجين ذوي النزعة القيادية والروح المتطرفة ، والمغروره في التعامل مع الممثل يتصورون دور المخرج أن يكون العارف والملم بكل شيء . وتبين له عكس ذلك !. منهم المخرج السينمائي ألأميركي المعروف "

إيليا كازان " الذي كان يتمثل له الممثلين مؤدين لكل ما يطلب منهم وكأنهم أطفال على حد قوله . و لكنه بعد مدة ليست بالقصيرة تجاوز هذا ألأسلوب إلى أسلوب التفاعل مع الممثل في المسؤولية المشتركة .٥٣ إيليا كازان/ص ٤٩ . لأنه وجد في روح الغطرسة والتشبث بالرأي من طرف واحد ، ليس مدعات للإبداع . وأدرك من الممكن أن تكون بعض أداءآت الممثلين المختلفة وليدة التقاطع أو ألإنزعاج أوالرفض أوالكره . وبعكسه أن ألأداء الرائع المفهوم بشكل جيد لابد أن يكون وليد المحبة والتفاهم . وإليا كازان من بين المخرجين الذين أبدع معه ممثلين منهم جيمس دين ، ومارلون براندو .، والذي دفهم ليعطوا أفضل ألأداء عن طريق منحهم وقتا في البروفات ، لتصوير تفاصيل شخصياتهم وإظهار كل مالديهم ومناقشتهم في إختيار ماهو أفضل وأكثر ملائمة للرؤيا ألإخراجية. مجربا أفكارا جديدة و مانحا إياهم نظرية التفاعل بين المخرج والممثل لإستخلاص الفهم المشترك للشخصية . " لابد من وجود محبة حقيقية بين المخرج والممثل ، والعكس هو الصحيح ، وذلك أثناء فترة العمل على ألأقل . ولابد أن يكن المخرج شيئا من التقدير للممثل ، خصوصا وأنه أي المخرج يعتبر هو الجمهور الوحيد للممثل في مجال السينما ." . ٥٤ جوزيف لوزي /ص١٠٨ . ويبدو أن التجربة الفرنسية قد إحتضنت نظرية التفاعل بين المخرج والممثل السينمائي لإستخلاص فهم مشترك للشخصية . فمن وجهة نظر " رينية كلير " الذي يؤكد " أن ثمة طريقة واحدة ناجحة في التعامل مع الممثل . هي طريقي على ألأقل .. أن أكون صديقهم . لذلك لاينبغي ألإقتصار على رؤيتهم أثناء التصوير . . ولابد من تمتين العلاقات خارج ألإستوديوهات ، وتبادل الزيارات ، وما أحبه لدى الممثلين هو حبهم للحياة " . ٥٥ رينيه كلير / ص٤٨ . ويعني بهذا أن يتم التعايش مع الممثل لتلاقح ألأفكار والتجربة والكشف عن سلوكيات يومية معاشة ، وألإحتكاك الحميمي والتفاعل هو جوهر إستخلاص الموقف الحقيقي المطلوب لبناء شخصية ما . إنها عملية تجاذب مشترك في تحقيق بناء مشترك للشخصية عبر الكشف عن نوايا المخرج ، ونوايا الممثل . وهذا التلاقح اليومي يحدث إستجابة متزاوجة لرؤية متزاوجة .

يقول " رينيه كلير : إذا كان لابد من نصيحة أبديها إلى المخرج فأنا أقول له أن أفضل طريقة لأداء الممثلين هي ألا تجبرهم على فعل ما لايستطيعون القيام به . بل أن تحاول تقريب شخصياتهم الملموسة من الفكرة المجردة التي في ذهنك وفي ذلك

تنازل متبادل . ينبغي التكيف مع الممثل تماما كما نطلب منه بدورنا أن يتكيف مع الدور . وإذا لم تتيسر ألأمور على ما يرام كثيرا ، علي أن أعود إلى محاولة تقريب الموضوع من شخصية الممثل .٥٦ السينما الفرنسية /ص٥٦- ٥٧ .ومن مساوء العلاقة المرنة أن تنسحب على الفكرة العامة ، وأن تؤدي إلى المفارقة في توزيع ألأدوار . وفي بعض ألأحيان يكون ألإختيار السيء للممثلين من قبل المخرج وتوزيع ألأدوار الغير موفق باعث مشاكل جمة على مستوى ألأداء . وإن استفراد المخرج بهذه المهمة وعدم ألإستماع إلى المشورة ، واحد من أسباب الوقوع بالكوارث التي لايحمد عقباها . إن فيلم " روميو وجوليت " ل " كيوكور " مثلا على الكوارث التي يمكن أن توقع بالفيلم ، عندما يسيء المخرج توزيع ألأدوار . إن ذلك جعل الفيلم يموج بالسخافات الصورية . فجوليت في هذا الفيلم لم تبلغ سن الثالثة عشر من عمرها . وروميو متوسط العمر باديا عليه الصلع ، وميركوسيو سمين يناهز الخمسين . فبدا تصرف مثل هؤلاء الناس الناضجين بمثل هذه الطفولية ، جعل الفعل الدرامي بأكمله يبدوا مضحكا ، ليس من باب الكوميديا ، بل باعث إلى السخف !. وعلى العكس ماقام به المخرج " فرانكوزفيرلي " في نفس العمل ، حيث قام بإستخدام مراهقين في ألأدوار الرئيسية هما " أوفيليا و ليوناردوا يتسنك " . فكان الفيلم مقنعا تماما ، ويعود الجزء ألأكبر من ذلك إلى أن المخرج قد وزع ألأدوار الرئيسية وفقا للنوع . ٥٨ أنظر فهم السينما / ص ٣٨٤ . في الخمسينيات من القرن الماضي كان العمل السينمائي رائعا جدا عندما كانت السينما الوسيلة ألأولى للتسلية والتأثير الثقافي . فقد كان زمنا مفعما بالأنتاج وبالمخرجين المفكرين الذين طبعوا بصماتهم على السينما والثقافة السينمائية . وكانت العلاقات التي نحن بصددها بين المخرجين والممثلين السينمائين تأرجح بين أساليب وتأثير ووزن كل منهما في هذه الصناعة . بدليل أننا نقتفي اليوم هذه التجارب بالبحث والدراسة ، لاستخلاص إعتبارات وعبر مفيده . ومن التجارب الفيلمية التي تلقي الضوء على العلاقة بين المخرج والممثل أحاديث وإستطرادات الممثلين والفنانيين العاملين مع المخرج والمفكر " أنكمار بيركمان " .

يقول الممثل " ماكس فون سيدو " لقد إستخدم بيركمان نفس الممثلين في المسرح ، ورغم أنه لم تكن لديه شركة خاصة به ، إلا أن ألأمور بدت يسيره . فقد كانت هناك بيبي أندرسن ، وكونار ليند بلوم ، و أنغريد شولف ، وهاريف أندرسن

، وليف أولمان . إنه من الأمور الجيدة ، أن يكون المخرج على أتم العلاقة مع العاملين معه ، لأنه عند ذلك يكون متيقننا من قدرات الكل . ومن المعروف فإن بيركمان كرجل لديه حساسية خاصة جدا إتجاه الناس ، إذ أن خلفيته الثقافية علمته أن ينصت إلى ألآخرين . وأن يشعر ويحاول أن يعلم ماذا هناك خلف شخصية كل فرد. ويعتبر هذا من الأمور الجيدة. وشيء جميل إذا مورس هذا في ألأفلام . ووحده بيركمان يستطيع ذلك . وخصوصا خلال الستينات كانت النصوص دقيقة وحديثه ، كما أن أسلوب الحوار فيها كان عصريا ، ولم يكن مشابها للغة التداول اليومي . بل يميل إلى الشعر أكثر . ولكن فجأة في فيلم الهوى و الخجل ، نبذ هذا ألأسلوب وترك لنا مجال ألإرتجال . وهناك مشهد في فيلم الخجل حيث أجلس أنا مع ليف أولمن على مائدة الطعام . ووضع بيركمان كامرتين ، وأعطانا بعض المواضيع لكي نتحدث فيها خلال المشهد كيفما إتفق !. ٥٩ film in SWeden p – 93 . وبذات التصرف الذي أكدته الممثلة الشهيرة " بيبي أندرسن " في فيلم الهوى والتغيير الذي عامل به الممثلين المخرج بيركمان ، والأسلوب الذي لجأ إليه في أفلامه في مرحلة الستينات . إذ تقول : **" كانت المشاهد إرتجالية ، وخاصة في مشهد وجبة العشاء . أتذكر أنني كنت أروي قصة حول طفولتي ، وكيف أن والدي كان يضعني فوق فخذيه ، وينظرإلى السماء ، ورغم أنني لاأتذكر ألأمورجيدا ، ألأ أنني كنت أحب فكرة أن تكون ذكرياتنا صالحة لأداء ألأدوار . وكان هناك مشهد آخر حيث كان علينا نحن الممثلين أن نوصف شخصياتنا نحن !. وقد كنت مرتبكة قليلا تجاه ذلك . لأن بيركمان كان يخبرني ماذا علي أن أقول ، وأعتقد أنه كان مصيبا في ذلك. إلا أنني لم أكن أشعر . لذلك كنت أحس بأنني أمثل ما كنت أتحدث عنه حول الشخصية . إلا أننا على كل حال كنا نحاول . وربما كان بيركمان يعمد إلى تليين موقفه ، والنظام الذي كان يتبعه ، إعتقادا منه بالتفاعل مع الممثلين . وكان يرغب بأن يتمتع الممثل بهذه ألإستقلالية . وأعتقد أن التمثيل يعتمد على الممثل ، بإعطائه نص ما ويقوم هو بإحياء هذا النص . وفجأة وبدون أن يكون هناك أية كلمات .. وإنما الفكرة العامة فقط . وعليك إستخدام أجزاء من جسمك وأن تكون أنت كاتب النص والحوار . لا أن يصبح ألإرتجال بدون معنى . أويكون هناك بعض التلفظ وألأشياء الغير معقولة . وكان ذلك أحيانا يزعجه ويزعجنا نحن أيضا . إن لبيركمان جانبين مهمين من موهبة . والإثنان ممتعان للممثلين . فمن ناحية يكون حدسيا ، و حساسا . وأحيانا يحتاج إلى النظام والسيطرة لكي يحصل على**

مايريد . أما بالنسبة إلى الممثل ، فإنه يجب عليه أن يتناسق مع نفس هذه ألأمور . أما أنا فقد كنت تلقائية أكثر . فلو قال لي أحد بأنه يجب علي أن أقوم بذلك بإستخدام عبارات منقولة من النص تماما . لشعرت بنوع من الرهبة . لأن الموهبة التي لدي تستخرج الكلمات حسب إحاسيسي كذلك كان علي أن أتعلم هذه ألأمور .. وكان بيركمان معلما جيدا ، رغم أنه أحيانا كان دكتاتوريا . " ٦٠ liv ullmann p- 117 changin . ومن اللافت للنظر في هذه العلاقة الفريدة ، أن بيركمان مع ممثليه وهم معدودون في جميع أفلامه ، إرتبطوا بعلاقات قيمية وفكرية وفنية حببت العمل فيما بينهم وسادهم شعورا متطابقا آزاء الكثير من القضايا ، إلى درجة أنهم لم يستطيعوا العمل مع مخرجين آخرين بدون الشعور بالإنزعاج وعدم الراحة ، مما بدى ذلك واضحا على تدني إبداعاتهم وتلقائيتهم ألأدائية التي تميزوا بها وأدهشوا المتفرج بها. على المخرج إيجاد باعث قوي للحركة لدى الشخصية ، ينسجم مع مشاعرها الذاتية ومع الموقف الذي تعيشه . بل وحتى عندما تقتضي حرفية ألإخراج أو التمثيل بضرورة **أدائها .** عندئذ تصبح هذه الحركة ليست فقط عديمة الجدوى . وإنما تخلق نوع من ألإمتعاض لدى الممثل وعدم القناعة بتنفيذها . ومن ثم تخلق بلبلة لدى المشاهد بسبب إنعدام القناعة بدوافعها الموضوعية . هذا ماجرى بالتحديد مع الممثل " كلارك كيبل " - وهو ما أسلفنا - مع المخرج " كوكر" . حيث كانت تحصل بينهما الكثيرمن المشاكل نتيجة لعدم إرتياح " كيبل " لإسلوب وطريقة كوكر. وعدم قناع المخرج للممثل . وكان " كيبل " يجد صعوبة في فهم ما يريده " كوكر" بالدقة . وعندما إستبدل المنتج " ديفيد سيلزنك" المخرج" كوكر" بالمخرج " فيكتور فيلمنغ " تبدل سلوك " كيبل " وتصرفاته تبدلا كاملا . وبات يؤدي دوره بإرتياح أكبر تحت إشراف " فيلمنغ " وإرشاده . وبدا الدور يدخل قلب " كلارك كيبل " أكثر فأكثر . ٦١ أنظر كلارك كيبل / ص٣٣٢ . وقد يحدث نفس ألشيء عندما يتعمد المخرج إرهاق الممثل بالعمل والضغط عليه بما لاطاقة له به ، ولايتحمل من الناحية الفكرية والجسدية الضغط الإخراجي . هذا ماكان يحدث للممثل الفرنسي " جان كارميه " " فقد كان يتألم ويعاني من جو العمل تحت إدارة المخرج " كلود بيري " الذي لم يكن محبوبا من فريق الممثلين . كان يصور في الليل وفي أجواء البرد القارص . مما يجعل الممثل " جان كارميه " يتأثر كثيرا ويكتم على ذلك في داخله . والمخرج يبالغ في إعادة تصوير اللقطة الواحدة عدة مرات ومرات ، من دون أن يفهم أحد السبب الحقيقي . مما تسبب في تعب وإرهاق الممثل إلى درجة

لاتطاق في النهاية !٦٢ دوباردیو مفعما بالحياة / ص ١٦٤ . ويروي " جان رينوار " في كتابه " الماضي الحي " على المخرجين أن لايجعلوا الممثل يجد الشخصية الخاصة به فحسب . فلعله لايعرفها !. وغالبا ما ينشب نقاشات حادة وينشأ صدام وخصام بالغ بينهما ، لأن الكثير من الممثلين يتصورون أنهم على جانب من ألأهمية ، مع أنهم ليسوا كذلك . ويجب علينا أنكشف للممثلين لأنفسهم بصدق. وأظن إن هذا هو الواجب ألأكبر للمخرج المتمكن حيال الممثل . ٦٣ الماضي الحي /ص ١٠٥ . على أن هذا لايفهم التقليل من قدرات الممثل . إلا أنه يحدث في حالة سوء التفسير، وسوء المعرفة بالشخصية وأبعادها معرفة تامة ، مما قد يخل في بنائها الفكري أوألإجتماعي أوالسلوكي . وفيما يخص الممثلين كبشر يختلفون في ذكاؤهم الفطري ، والموهبة والعبقرية ليست مرتبطة بالعامل الثقافي" فبعض الممثلين يمتلكون ذهنا منفتحا ، ولكنهم ما أن يدخلوا المشهد حتى يصبحوا مثيرين للرثاء !. " ٦٤ حياتي وأفلامي/ص١١٠ . ولكي يزيل المخرج كل إشكال الممثل ووهمه ، عليه أن يضعه على المحك في الخوض والبحث في نسيج الشخصية ومدلولات أفعالها ، عن طريق التفكير وقراءة الموقف وإستقراءه وإستنتاجه . فقد كان " مورناو " يأمر ممثليه بأن لايمثلوا ، وإنما عليهم أن يفكروا . ويقول بهذا كذلك " جاك دي باروتشللي : لم يعد من الواجب الدخول داخل جلد الشخصية بل داخل فكرها " . فألأقنعة شيء جاهز إيقوني يصل لحد الكلائش الساذجه . ويؤكد " تشارلز دالي بقوله : في السينما ينبغي على كل ممثل أن يفكر وأن يترك الفكرة تشتغل فوق وجهه . أما العدسة فتقوم بالباقي فألأداء السينمائي يتطلب حياة داخلية " . والسينما كما يقول " كان دالين " تريد روحا خلف الوجه .

المبحث السادس :

الممثل المخرج أو المخرج الممثل

في بداية القرن الماضي ، وعندما تحولت السينما من إختراع علمي إلى فن . ومن ثم إلى وسيلة سيطرت على العقول وإستحوذت على ألإهتمام . برزت ظاهرة الممثل المخرج في السينما . وكان على سبيل المثال " شارلي شابلن ، وبستر كيتون ، و ويليم هارت " مثالا واضحا على ذلك عندما مثلوا وأخرجوا أفلامهم . ولم تكن هذه الظاهر غريبة على صناعة السينما. فمشاهير مخرجين هوليود ألأوائل

يرجعون في بداياتهم الفنية إلى التمثيل السينمائي . أمثال " ديفيد جريفث ، وسيسيل ب ديميل ، وفنسنت مينلي ، وجون هيوستن ، وجورج ستيفنس ، وأوتر يمنجر " وآخرون . وعندما يكون المخرج هو الممثل لابد أن تنفتح أمامه السبل للتعبير عن موهبة وإبداعة ، دونما عائق أو إشتراطات أو دوافع من شأنها أن تحجم من رؤآه . ولكن عندما يكون المخرج هو مرآة الممثل لابد أن يقومه متى ما إنساق إلى ذاته ؛ فمن ياترى يكون مرآته إن كان ذاته هو الممثل ؟ إن مزاولة المخرج الممثل لعمله غالبا ما يكون محفوفا بالفشل !. وإذا ما نجح الكثير بالجمع مابين التمثيل وألإخراج مثل الممثل والمخرج الكبير " أورسن ويلز" الذي شهدت حياته الفنية مفارقة تمثلت في تمثيله خمسة وثمانين فيلما أخرجها غيره وبائت بالفشل . ولكنه نال ألأوسكار إخراجا وتمثيلا على رائعته المواطن "كين" . ونال" كلينث أستود " في فلمه " غير المتسامح" الأوسكار أيضا لأفضل مخرج وكذلك والمخرج " وارين بتني " الفائز عن أفضل مخرج بفيلمه " الحمر " وفيلم " يمكن للجنة أن تنتظر" . ومن ناحية أخرى فشل الكثير من الممثلين من تحقيق نجاحات كبيرة ولاحتى صغيرة بإخراج أفلامهم وهذا ماحصل " لمارلون براندو، وجون واين ، وسدني بواتيه "وحتى للممثل الكبير " لورنس أولفيه " و " روبرت دي نيرو " . يشير البعض إلى أن المميزات الكثيرة التي تتوفر لدى الممثلين الذ١ين يتحولون إلى الإخراج السينمائي منها الخبرة السينمائية الطويلة أمام الكاميرا ، توفر لهم مجالا جيدا لإكتساب الخبرة العملية الملائمة للوقوف وراء الكاميرا . ويقول " جو رون المدير السابق لشركة ديزني لاند : أن لدى بعض الممثلين المخرجين من الخبرة ما يفوق خبرة المخرجين الجدد " . هذا ما جعل إستوديوهات الإنتاج السينمائي في هوليود أن تسمح لبعض المخرجين الممثلين أمثال " كلينث أستود ، وكيفن كوسنر " مخرج فيلم " الرقص مع الذئآب " و" ميل كبسن " مخرج فيلم " القلب الشجاع " حرية التحكم الفني الكامل في أفلامهم . وربما هذه الصفة المزدوجة ، هي من ظواهر السينما الباقية . التي لاحدود ستحدها أو تلغيها . مادامت تنبع من الموهبة والذكاء الفطري ، والتجربة المكتسبة ، والظروف الفنية المواتية للإختبار والتحقق . وهي بالتأكيد تتصف بالندرة ، لأنها تخالف منطق التخصص الدقيق وتراكم الخبرة المتخصصة من جانب . ولأنها غير مواتية تلقائيا أوطبيعيا . لذلك يمكن وصفها بالظاهرة النادرة . وإن إفتعالها .. أي أن نجمع بين المهنتين ألإخراج والتمثيل أو

العكس من دون ظهورها بظروفها الطبيعية ربما لاتكون مضمونة النجاح ، وغالبا لاتحظى بالموفقية . إلا أنها تبقى تحتمل النجاح والفشل كما مرت علينا الشواهد .

المبحث السابع :

المخرج والممثل الإفتراضي (المركب أو الرقمي)

إن الممثل الإفتراضي لم يكن وليد اللحظة . فهو إمتداد لما يسمى بخيال الظل !. الذي كان يمارسه ألإنسان منذ أزمان غابرة . وخيال الظل نوع من التمثيل ، يكون بإلقاء خيالا على ستار يشاهده المتفرجون ؛ فيجد فيها المثقفون تسلية ، كما يجد فيها البسطاء وسيلة ترفيهية . وينقسم خيال الظل إلى مايلي :

١- الماريونيست ، وهي عرائس تمثل أشخاصا وحيوانات تحركها ألأيادي من أعلى بحيث لايرى المحرك .
٢- العرائس التي تطل على المتفرج بينما الشخص المحرك لها يكون مختفيا في ألأسفل .
٣- خيال الظل حيث تظهر فقط أشباح العرائس وتحرك من وراء ستار .

وأصبح خيال الظل نمط من أنماط ألأفلام المتحركة إبتكرته " لوت رينجر " lotte reiniger وهي ألمانية ألأصل ، وفيه تستخدم رسوم الظلال دون تحديد لتفاصيل الجسم كمادة لفيلم الرسوم المتحركة ٦٥ معجم الفن السينمائي /ص ٣١٩ . وفي ألآونة ألأخيرة تدفقت المزيد من ألأفلام ذات الشخصيات ألأفتراضية سواءعلى مستوى الرسم الثلاثي ألأبعاد ، أو الربوتات المصنوعة بشكل آلي . ويمكننا أن نشاهد هذه الشخصيات وهي تؤدي أدوارا مهمة ومعقدة ومركبة ، تشكل ثوره في ألأداء والتعبير . هذه الشخصية وطريقة أدائها تعد ثمره تعاون مشترك بين مصمم الحركة والرسام والمخرج ، وليس ثمرة جهود الممثل عدا الدوبلاج ، الذي يضاف لها لاحقا والذي يضفي لها نفسا معقوليا وواقعيا ويعزز في أدائها للدور .

عندما تطورت الرسوم المتحركة على يد ألأميركي " والت ديزني " تطور معها نمط الممثل . حيث أوجد أبطالا من الحيوانات أنسنها ، فإلتصقت في مخيلة الكبار قبل ألصغار . وكانت شخصيات ذات تأثير أدائي عظيم ، ومن مثل هذه الشخصيات

" ألأرنب روجر .. والفأر جيري والقط توم والبطة دونالد والسندباد وكيمبا ... الخ " . وأخذ بعض المخرجين من الحيوانات أبطالا لأفلامهم . وصارت نجوما حصدت الجوائز في المهرجانات المعروفة !. مثل الكلب " لوسي " والحصان " فيوري و ران تان تان ، والقردة شيتا " . كل هذه الشخصيات هي من خيالات المخرجين والكتاب . ولكنهم كممثلين فإن أدائهم هو حتما صنيعة المخرج وتصوراته وتدفق إحساسه ، وخبرته بنمطية الوجوه والحركات التي يجب أن تجسد فعل الممثل . هنا نحن على يقين بهذه الشخصيات الكارتونية والحيوانية تخضع لمشيئة المخرج . فالمخرج هنا هو نمط الممثل المطلوب . وألأداء هو أدائه وفهمه . فلا مجال للتنافس بين الممثل والمخرج . فالمخرج هنا هو الممثل المطلق .. وكل ذلك أخذ يتطور إلى عالم تقني جديد هو عالم ألأبعاد ، بعد أن كان ذا بعدين . وإستطاع المخرجون أن يخلقوا ما سمى بالممثل الرقمي ذو ألأبعاد الثلاثة أو الممثل المركب . وهو ممثل إفتراضي . نمط من الخيال ، فنتازيا إلى أبعد الحدود . وبالرغم من أن المخلوقات بألأبعاد الثلاثة ، والوحوش أو الشخصيات المرسومة ، قد أصبحت مقبولة جماهيريا . إلا أنه لايزال من الصعب إبتكار كائنات إنسانية رقمية معقولة ، بكل نواحيها وتصرفاتها ومحاكاتها. وأفضل إنموذج قدمه .. فيلم " سيد الخواتم " هي الشخصية الشريرة وألإنسانية المركبة (سميغل) . وقد كان أدائه متقننا ، وتعبيريا منقطعا النظير. وقبلة قد حققت شركة كولومبيا شخصيات رقمية بعنوان " الخيال النهائي " الأرواح الضمنية . وبعد النجاح الكبير الذي حققه فيلم " أفتار " AVATAR إخراج " جيمس كاميرون " بطولة الممثلان ألإفتراضيان ، وقبول مهاراتهما . وبالخصوص مهارة المحاربة " زوي سالدانا ". من يدري؟ ربما سيكون هذا ألإنجاز فتحا جديدا للممثل ألإفتراضي ، وتطورا ملحوظا لإستخدام إمكانيات هذا الممثل ؛ وحلا لإشكالية العمل الفني بين رؤية المخرج والممثل في السينما ، أكثر من حل المخرج الممثل الذي لعب فيه المخرج دورا لتجسيد رؤآه ، إلى حد معين ينطوي على الفسحة والراحة . ومازال يلعبه مع فارق ألإبتكاروقوة الخيال ، وإمكانيات التجسيد المعجزه . التي توظف المنجز الحضاري وتطور قابلياته المبتكره ألكترونيا في تحقيق واقعا إفتراضيا قابلا للتصديق من قبل المشاهد . الذي تماهى في المكان ألأفتراضي بالرغم من تنطط المخرج " جيمس كاميرون " بين المكان الواقعي والمكان ألإفتراضي في نسيج الفيلم . وقد يكون هذا ألإنجاز من وجه نظر أخرى بداية لإستخدام الممثل ألإفتراضي بدلا من الممثل الواقعي الذي يقلق

المخـرجين ويرهـق الميزانيـات . المعتـد بنفسـه ، المهـاب الجانـب ، المطـاع رئيـه ورغباته .سواء كان ممثلا أو ممثلة مدلّه غربية الطلبات . وإلغاء دور الممثل البديل لهمـا ، وتقنيـة إخفـاء وجهـه الزائـده عـن اللـزوم . وإلغـاء تكـاليف لزوميـات الطبيعـة المتوحشـه وخطرهـا علـى الممثلين وفريـق العمـل معـا . ولزوميـات أجـواء وظـروف التصـوير . واقعيـا مـا يحتاجـه المخـرج السينمائي بإمكانيـات التقنيـة الرقميـة المتطـورة هـو الخيـال .. وتخيـل رسـم الشخصـيات وأبعادهـا وقـدراتها المهاريـة . بالإتفـاق مـع المصـممين لتكـون طـوع بنانـه . منقـادة إليـه بشـكلها وحركتهـا ، وإسـتجاباتها و مشاعرها ! . و مرونتها المطلقة ألإنطلاق بالزمان والمكان ألإفتراضيان .

في فيلم " سيمون " إخراج " أندرو نيكول " بطولـة الممثل الكبير " أل بـا تشينو " يتنـاول سـيرة مخـرج يتعـرض عملـه إلـى التلكـوء . فيقـوده مخيالـه لإبتكـار ممثلـه إفتراضـية ، يتخيـل رسـم شـكلها ومشـاعرها وقـدراتها العجيبـة . وتـنجح بألإسـتحواذ على المشاهدين ، وتفوز بحبهم إلـى درجـة التـألق والتعلق بهـا . ويجنـي المخـرج من ورائها النجاح و الشـهرة والمـال . لكنها تتقدم عليه وتتفوق علـى نجاحـه ، ويـأتي هو التالي و التابع والصغيرمقارنة بقامتها . فتنشأ عقدة الفيلم والصـراع النفسـي - والـذي هو في الواقع المعاش العقده النفسية للمخرجين الناشئة من مصادرة الممثل لإبداعاتهم التـي يجنيهـا الممثـل فـي واقـع الحـال . تمامـا مثلمـا يجنـي المغنـي مصـادرة إبـداع الملحنيين ، لسبب بسيط هو إحلالهم الصداره أو الواجهية في السمع والبصـر - وفـي مثالنا تتعقد المشكلة فيعمل المخرج إلـى التخلص من هذه الورطـة !. كيف يخفـي هذه الممثلـة ألإفتراضـية إلـى ألإبـد ، وقـد أصـبحت كيانـا بشـريا ماديـا لهـا جمهورهـا ومحبيهـا ؟ . الطريـف أن الفيلم ينطـوي علـى نبـوءة المخـرج " أنـدرو نيكـول " التـي أخذت كما يبدو طريقها إلى التحقق . فالممثل هنـا هو صـنيعة خيـال الكاتـب والمخـرج المصمم معـا . أمـا الممثلـون ألآخـرون ، وكمـا هـو الحـال فـي فيلم " أفيتـار" لايتعـدى دورهـم عـن ألأدوارالتكميليـة ! . تمامـا كمـا هـو الحـال اليـوم مـع المخـرج " جـيمس كاميرون الذي صنع أبطالا وممثلين مرموقين أمثـال " جـاك ، و روز " فـي فيلم " تتاينك " وهـو الـذي يقـوم اليـوم بألإطاحـة بإسطورتهما ، ويخـترع ثنائيـا إفتراضـيا أزرقـا جديـدا همـا " زوي سـالدانا وسـام ورذ بنجتن " ربمـا سيكونان موضـع إهتمـام المخرجين الجدد أو القدماء سواءا بسواء . وربمـا سيستبدلون أبطـالهم كمـا إسـتبدل " جيمس كاميرون ... دي كابريو وكيت ونسلت " بأفتار وزمرتـه ! . ربمـا من يـدري

؟!. فهناك الكثير من السينمائيين لهم قراءآتم المختلفه سينمائيا ، تتجاذبهم القناعات المختلفة ، والرؤى المختلفة فنيا ، وجماليا ، وإنتاجيا وتسويقيا . والمستقبل له كلمته في مثارهذه ألإشكالية.

النتائج :

١- لكل مخرج سينمائي طريقته وإسلوبه ، والعلاقة بين الممثل والمخرج لايمكن أن تكون متساوية على نحو كامل ، ذلك لان القرار الأخير يجب أن يكون متروكا بيد المخرج . وهو العبء الذي يتعين تحمله و على الممثل تقدير ذلك حق قدره .
٢- بالرغم من اختلاف أساليب المخرجين في التعامل مع الممثل ، إلا أن التقاطع في الرؤى لم تكن باعثا على الفشل . بل كانت التقاطعات عامل تفاعل أدت للنجاح الفني .
٣- كل أنماط التعاملات ألإخراجية ، وحالات الممثل والتمثيل التي وردت في البحث ، كانت تعمل وتشتغل بطريقة إيجابية ومتفرده وأغنت مهنتي ألإخراج والتمثيل .
٤- الممثلون الذين يعملون مع مخرج واحد هم أكثر الممثلين تألقا وإبداعا ، ولكن أكثرهم نمطية .
٥- ألأفلام التي يخرجها مخرجون ممثلون في ذات الوقت ، حققت نجاحا مميزا ، ولم تكن ذات مشاكل إخراجية أو إنتاجية .

الإستنتاجات :

١- الذاكرة من مصادر الممثل الأساسية ، وهي مخزونه يستخرج منها في ميدان عمله كلما دعت الحاجة لتحليل فعل ما أو مظهر ما أو حركة مشحونة بالعواطف والمشاعر الحياتية لخلق حالة شعورية ضرورية توحي بها الشخصيات من خلال الذاكره لينتج حاله حقيقية مجسده .
٢- لكي نكتشف الموهبة لدى الممثل يجب علينا الإيمان بقدرته على التصور والخيال . فالتصور والخيال باعث للحركة والتعبير ناتج عن تنظيم المشاعر الداخلية وتنظيم إستمرارها وتطورأدائها .
٣- الثقافة المهنية ، والثقافة العامة فضلا عن التجربة والخبرة هي من المرجعيات والمصادر المهمة التي ينهل منها الممثل لخلق أبعاد الشخصية

المنتحله، ولأجل تجسيدها وتعميقها في أجل وأجمل حالة أو صورة متخيله وممثله لما هو مطلوب منه للتطابق مع رئية المخرج .

٤- التمثيل فعل الإيهام بالواقع .المنفصل عن كيان الممثل الداخلي والخارجي ، والمندمج في التعايش النوعي الإفتراضي المتخيل في حياة إفتراضية للإيهام بالواقع .

٥- يقوم فعل الممثل في الحياة على المحاكاة لمصادر الواقع ومعطياته ، بالرصد والمراقبة والملاحظة والتحليل ، للتوسيع من دائرة الذاكرة والمخيال الشخصي ، بإستمرار وبتواصلية حياتية دؤوبة ؛ وبدربة فاعلة على المحاكاة والحفظ وألإستذكار. لخلق سمات قابلة للتصديق عن الشخصيات.

المصادر :

١- روم ميخائيل ، الأعمال المختاره ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠٥ .

٢- رينوار جان ، حياتي وافلامي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠١ .

٣- لوغيب أرك ، السينما الفرنسية في قرن ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠١ .

٤- أوبراين مالي ألن ، التمثيل السينمائي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠١.

٥- فولتين ألبرت ، السينما آلة وفن ، ت صلاح عز الدين ، مكتبة مصر ، القاهره.

٦- روز توني ، كيف تمثل للسينما ، ت أحمد راشد ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة القاهرة.

٧- كاسبيار آلان ، ت هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

٨- توفستيجنوف ، مرآة المسرح ، دار الفن ،موسكو، ساسلة عالم المعرفة ، ١٩٨٤ .

٩- مرسي أحمد كامل ووهبه مجدي ، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،١٩٧٢ .

١٠- موران أغار ، نجوم السينما ، ت إبراهيم العريس ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

١١- نيومان لوران ، دوباردیو مفعما بالحياة ، ت إبراهيم فياض ، المؤسسة العامة لليسنما ، دمشق ٢٠٠٧ .

١٢- هاري جي وارن ، كلارك غيبل سيرة حياته وأفلامه ، ت مجمد علام ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠٨ .

١٣- فيلليني فدريكو ، أنا فيلليني ، ت عارف حذيفه ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٩

١٤- غيش ليليان ، أنا وغريفث والسينما ، ت عدنان مدانات ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٣ .

١٥- الزواوي ، محمد عبد الرحمن، صناعة الأفلام، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠٦

١٦- موكورفا، اولفا ، كتاب المقارنات ، ت يونس كامل ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠٣ .

١٧- لوبرتو ، فنسنت ن ستالي كوبرك ، ت غلام خضر ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٥ .

١٨- مايرخولد ،فسيفولود، في الفن المسرحي ، دار الفارابي ، بيروت ، .١٩٧٩

١٩- صالح أمين ، عالم ثيو أنجلوبولوس السينمائي ، مؤسسة ألإنتشار العربي ، البحرين ، ٢٠٠٩ .

٢٠- مهدي يوسف عقيل ، النص والميزانسين ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٦

٢١- سليمان ميشيل ، إيليا كازان يتحدث ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٣ .

٢٢- سليمان ميشيل ، حياتي وافلامي ، ت حسن عودة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠١ .

٢٣- جانيتي ، لوي دي ،فهم السينما ، ت جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١ .

٢٤- Larsson –Maria Bergom – Film in Sweden
Translated by Barrie Selman Copy right 1978 by Svenska
. Filminstitutet and Maria Bergom – Larsson

٢٥- Liv ULLmann Changing by Liv Ullmann – Translated by
the anther in collaborationwith Gwrry Bothmerand Erik Friis.
. First publisher in Gret Britain 1977

٢٦- رينوار ، جان ، الماضي الحي ، ت صباح الجهيم ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠٠ .

٢٧- حليم طوسون ، تحليل أفلام رينيه كلير ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٩